قائداعظم لائبریری کا شش ماہی ادبی مجلّہ ۲۱

مخزن

دورِ جدید

لاہور

مدیر: شہزاد احمد

قائداعظم لائبریری، شاہراہِ قائداعظم، باغ جناح، لاہور

مخزن
شمارہ مسلسل ۲۱

۲۰۱۱ء

جلد ۱۱ شمارہ ۱

مجلس ادارت
عنایت اللہ (صدر مجلس)

اراکین
انتظار حسین ڈاکٹر سلیم اختر
ڈاکٹر انور سدید امجد اسلام امجد
ڈاکٹر طاہر تونسوی ڈاکٹر تحسین فراقی
ڈاکٹر خورشید الحسن رضوی ڈاکٹر تبسم کاشمیری
شہزاد احمد (مدیر اعزازی)

معاونین
محمد ہارون عثمانی
مسز ذکیہ مراد

جملہ حقوق محفوظ

ناشر: چیف لائبریرین قائد اعظم لائبریری، لاہور
فون نمبر: ۹۹۲۰۱۰۰۷_فیکس: ۹۹۲۰۱۰۰۶
ای میل: qallahore@gmail.com
ویب سائٹ: www.qal.org.pk
کمپوزر: محمد اکرام الحق
طابع: قومی ایڈورٹائزنگ، رائل پارک، لاہور
صفحات: ۱۶۸
قیمت: ۱۰۰/- روپے

ضروری نوٹ

(۱) مخزن میں شائع ہونے والی نگارشات کے مندرجات سے قائد اعظم لائبریری اور مجلس ادارت کا متفق ہونا ضروری نہیں۔
(۲) تبصرے کے لیے ہر کتاب کے دو نسخے روانہ کیجیے۔
(۳) ادبی معاملات میں جملہ خط و کتابت مدیر مخزن، معرفت قائد اعظم لائبریری، شاہراہ قائد اعظم، باغ جناح لاہور سے کی جائے۔
(۴) مالی امور میں چیف لائبریرین قائد اعظم لائبریری سے رجوع کیا جائے۔
(۵) اس شمارے کے مضامین پر اپنی رائے سے نوازیں۔

ترتیب

اداریہ ۵

شخصیت وفن

اُنھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے — ڈاکٹر تحسین فراقی ۷
ثقافتی استعماریت اور ن م راشد — عزیز ابن الحسن ۱۷
اردو میں راشد شناسی کی روایت — طارق حبیب ۳۵

تحقیق وتنقید

جوہر عورت کی نمود — ڈاکٹر سلیم اختر ۴۴
ہیرد مودر: سورج اور دھرتی کی قدیم دیو مالا — بیدار بخت ۶۲
لیونالیسعائی کے ناول "اینا کیرینا" کا تجزیاتی مطالعہ — نجیل احمد نجیل ۸۲

گوشہ وزیر آغا

گوری کے روپ اور بہروپ — ڈاکٹر وزیر آغا ۹۴
وزیر آغا کی غزل — ڈاکٹر انور سدید ۹۷
کہنے کو چند گام تھا یہ عرصۂ حیات — ڈاکٹر غفور شاہ قاسم ۱۱۰
وزیر آغا، میں اور انشائیہ — جمیل آذر ۱۱۴
تصوراتِ عشق وخرد: اقبال کی نظر میں مجرد و حق کی ایک مثال — سجاد نقوی ۱۱۹
گیاوبندش — ڈاکٹر پرویز پروازی ۱۲۶
وزیر آغا اور سٹر کچر کا نظام — ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی ۱۳۵

مفصل تبصرے

قانونی ادب سے علوم ترجمہ تک	توحید احمد	۱۳۹

سوانح و خطوط

اپنے باپ کے نام خط از فرانز کافکا	سید سغیر حیدر	۱۵۶

انتخاب کلام

کلام مصحفی	امجد اسلام امجد	۱۶۰
قائداعظم لائبریری کی علمی و ادبی خدمات	ذکیہ مراد	۱۶۷

۲۱ ویں شمارے کے قلمی معاونین

اداریہ

ادبی مباحث میں یہ امر غور طلب ہے کہ معاصر متغیر زمانے میں ادب کی افادیت کو بخوبی بروئے کار لایا جا سکتا ہے، کیوں کہ انسانی تاریخ میں ادب نے ذریعۂ اظہار کے طور پر ہمیشہ رہنمائی کی ہے۔اس لیے اسے موجودہ دور میں بشریاتی تقاضوں کے لیے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔تاہم یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ تقاضے کیا ہیں؟ اور ایک وسیلے کے طور پر ادب ہمارے تہذیبی، ثقافتی اور سماجی علوم کے علاوہ معاشرتی خدوخال کو کہاں تک آشکار کر سکتا ہے۔انھی سوالات میں ادبی بشریات کا جواز مضمر ہے، یہی ذوقِ سعی ہمیں میر تقی میرؔ، اسداللہ غالبؔ اور اقبال کے بعد کے تخلیق کاروں سے رسائی اور آشنائی کے مراحل میں لے آیا ہے۔ ''مخزن'' کے زیرِ نظر شمارے میں ایک تو ن م راشد کی شخصیت وفن کے حوالے سے چند قابلِ ذکر مقالات شامل کیے گئے ہیں، ظاہر ہے کہ سالِ رواں میر تقی میرؔ کی دوسوویں برسی، مولانا محمد حسین آزاد کی ایک سوویں برسی اور ن م راشد کی ایک سوویں سالگرہ تقریبات کے طور پر سنجیدگی اور سرگرمی سے روایات اور نئی جہات منصۂ شہود پر لا رہا ہے، ان کے علاوہ فیض احمد فیضؔ کی صد سالہ تقریبات بھی برپا ہیں۔دوسرے اس شمارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کی کثیر الجہات ادبی خدمات سے متعلق بھرپور اور سیر حاصل گوشہ شائع کیا گیا ہے۔

عزیز ابن الحسن نے اپنے مضمون ''ثقافتی استعماریت اور ن م راشد'' میں ویسے اثرات کھوجنے کی کامیاب کوشش کی ہے، جیسے اپنے زمانے میں اقبال کی آواز نے اپنی قوم کی روح میں ارتعاش اور تھرتھراہٹ پیدا کی تھی۔مختصر یہ کہ حریت فکر جلد ہی حریت عمل اور آخر سیاسی، اقتصادی اور تمدنی حریت میں ڈھل جاتی ہے۔لہٰذا وہ کسی ایسے نظریۂ فن کو بھی قبول نہیں کر سکتی جو آخری درجے میں بھی استعماری عزائم ومقاصد کے خلاف شعور یا ردِعمل پیدا کرنے والے ادب کی تخلیق کا سبب بن سکے۔اب اس امر میں کوئی خلط مبحث نہیں رہا کہ راشد اقبال کے بعد ہمارا سب سے بڑا استعمار دشمن شاعر ہے۔طارق حبیب نے اپنے تحقیقی مقالے ''اردو میں راشد شناسی کی روایت'' میں یہ اہم انکشاف کیا ہے کہ اب تک ن م راشد پر اٹھارہ کتب اور چار رسائل کے راشد نمبر اور کئی ایک میں گوشے شائع ہو چکے ہیں۔ان کے مطابق راشد پر ہونے والے کام کا واضح غلبہ ہے اور ایوانِ ادب پر ان کی مقبولیت کا پرچم لہرا رہا ہے۔اس مقالے میں راشد کے ناقدین، محققین اور مرتبین کے کام کا جائزہ بھی لیا گیا ہے، جو خاصے کی چیز ہے۔

دراصل دیگر جامعات اور اداروں کی طرح قائد اعظم لائبریری نے بھی راشد کے حوالے سے جو سیمینار منعقد کیا تھا، وہ اس ضمن میں یادگار حیثیت کا حامل ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر کا تحقیقی وتاثراتی مقالہ ''جوہرِ عورت کی نمود'' برصغیر اور بالخصوص پاکستانی اردو شاعرات کے ذہنی وفنی ارتقا

کی تاریخی دستاویز ہے۔ اس کی وساطت سے نسوانی وجود کی آبرو وسازی کی جدوجہد سے آگاہی ملنے کے علاوہ دیگر شعبہ ہائے زندگی کے مانند تخلیقی ادب میں بھی خواتین کی بھرپور صلاحیتوں کے اظہار اور نکھار کا مربوط اور مبسوط مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ بیدار بخت کا مقالہ ہیر دمودر (سورج اور دھرتی کی قدیم دیومالا) مطالعاتی تجزیے اور تحقیقی عرق ریزی کی نادر مثال ہے۔ انھوں نے ہندوستانی اور پنجابی تہذیب کی قدیم روایت کے ڈانڈے مشرق وسطی اور یورپی اساطیر سے جوڑتے ہوئے علائم واستعاراتی اعتبار سے اہل یونان وروم بلکہ ان سے بھی قبل سمیریوں، بابلیوں اور اشوریوں کی مابعد الطبیعات تک وسعت دے دی ہے، یوں نہ صرف بین الاساطیری ہم آہنگی منکشف ہوئی ہے، بلکہ تحقیق سا ادق موضوع بھی دل چسپی سے معمور ہوگیا ہے۔

توحید احمد کا مضمون ''تقابلی ادب سے علوم ترجمہ تک'' بین اللسانی اور بین الادبی وثقافتی خلط مبحث کو تمت بالخیر تک پہنچانے میں نہایت ممد ہے، علوم ترجمہ کے بارے میں گذشتہ تین صدیوں کے تناظر میں فروغ پذیر نظریات واقعتاً حالیہ تین دہائیوں کے دوران میں ہی تبدیل ہو چکے ہیں، اور اب تقابلی ادب کے بجائے علوم ترجمہ ہی مستقل مضمون کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ اب اس امر میں کوئی مخمصہ باقی نہیں، تو حید احمد صاحب نے ایک ایسا جامع نظریہ وضع کرنے کی قابل ستائش خدمت انجام دی ہے جس کے ذریعے تراجم کی افزائش میں خاطر خواہ راہنمائی ہوتی ہے۔ تاہم یہ امر واقعہ ہے کہ کوئی بھی شعری یا نثری تحریر تبھی تخلیق، تنقید یا تحقیق کہلاتی ہے کہ جب اس کی غرض وغایت افشا ہو، یعنی ادب اپنی غایت کے باعث وجود پاتا ہے اور در حقیقت ادب کی غرض وغایت یہی ہے کہ اس کے ذریعے بشریات کے حقائق طشت از بام ہوتے ہیں۔

''مخزن'' کے صفحات کو مزید وقعت دینے اور قابل قدر بنانے کے لیے ہماری مسلسل کوشش ہر دم جاری ہے۔ اس ضمن میں آپ کا مطالعہ، آرا اور مضامین ہمیشہ اہمیت کے حامل رہیں گے۔

شہزاد احمد

اُنھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے

ڈاکٹر تحسین فراقی

﴿۱﴾

اہم اور منفرد شاعر کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ان گنت آوازوں میں اپنی الگ شناخت رکھتا ہو۔ اس کی شاعری کے حرف و معنی زبانِ حال سے پکار پکار کر کہیں کہ ہمارے وجود پر ہمارے خالق کی مہر ثبت ہے اور اس کا ہر ہر نقش روشن ہے۔ اہمیت اور انفرادیت کی اس تعریف پر جو چند تخلیق کار پورے اترتے ہیں، ان میں ایک راشد بھی ہیں۔

میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہی کشفِ ذات کی آرزو
مجھے دیکھنے دو وہی سحر

خواب، کشفِ ذات کی آرزو، نئی سحر ——— دیکھا جائے تو فی الواقع راشد کی شخصیت اور شاعری اسی سے عبارت نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے بعد اگر کسی شاعر پر نگاہ ٹھہر کر جم جاتی ہے اور پھر مشکل سے اٹھتی ہے تو وہ صرف راشد ہیں۔ فیض، مجید امجد، اختر الایمان، منیر نیازی ——— یہ سب شاعر بھی طلسم باندھتے ہیں، شاعری کے پردے میں ساحری کرتے ہیں مگر راشد کا رنگِ سخن ان سب سے الگ ہے۔ اپنے لفظ و معنی کی وحدت میں حیران کن رنگا رنگی کا امین یہ شاعر اردو شاعری کی ایسی انوکھی آواز ہے جو دیر تک باطن کے گنبد میں گونجتی اور لہو کی چار دیواری میں تیرتی رہتی ہے۔ معانی و مفاہیم کا وہ تنوع جو راشد کو میسر ہے، ان کے کسی معاصر یا مابعد کے شاعر کا نصیب نہیں ہو سکا۔ اربابِ نقد ایسے کثیر الجہات اور تہ دار شاعر سے عموماً انصاف نہیں کر پاتے۔ نارتھروپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کسی بھی نظم کی قرأت کے سلسلے میں شرط یہ ہے کہ ہمیں کم از کم دو زبانیں آتی ہوں، ایک وہ جس میں شاعر نے شعر کہے، دوسری وہ جسے شاعری کی زبان کہتے ہیں۔ بظاہر یہ ایک سادہ سا جملہ ہے لیکن تحسینِ شعر کے سلسلے میں نہایت گہرا ہے اور اپنے اندر کڑی شرائط رکھتا ہے۔ دراصل بالغ نظر اور بلند نگاہ شاعر لفظ و معنی کی متعین اور مسلّمہ حدیں توڑتا ہے، انھیں تخیل کی آنچ سے پگھلاتا ہے اور تحلیل و تجزیے کے عمل کے بعد نئے اور لوچ دار لوازمے سے اپنے کوزے ڈھالتا ہے۔ اس کے یہاں نئے لفظ و معنی کی برابر آگے بڑھتی اور قوی تر ہوتی یک دلی ملتی ہے اور اسی سے کہنہ پرستوں کے ماتھوں پر تیوریاں اور اعصاب میں اینٹھن پیدا ہوتی ہے، کم نظر اور عجز آثار تنقیدی رویے جنم لیتے ہیں۔ دراصل منفرد شاعری ہی کے لیے نہیں، نقدِ شعر کے لیے بھی بالیدہ تخیل اور زبان کے اسالیب پر قدرت جیسے پیمانوں

کا حامل ہونا ضروری ہے۔ چناں چہ تخیل کے افلاس اور لسانی تہی دامنی کے شکار تنقید نگار یہ جاننے سے محروم رہتے ہیں کہ پیوندِ حرف اور لحنِ شگرف (ے ندانم کہ پیوندِ حرف از کجاست -- وریں پردہ لحنِ شگرف از کجاست، غالب) کس مقامِ معنوی سے الہام گیر ہوتے ہیں اور اس کے معدن اور منبع کس مثالی عالم میں مخفی ہوتے ہیں۔ وہ یہ جان ہی نہیں پاتے کہ ایک خلاق ذہن کے مختلف اوقات میں تخلیق کردہ فن پاروں میں کیا پر اسرار، تہہ نشیں معنوی ربط ہوتا ہے اور کثرت میں وحدت کے کیا معنی ہوتے ہیں۔ خود راشد کو انتقادی اس کم مائیگی کا شدت سے احساس تھا۔ نام نہاد ماہرینِ آثارِ قدیمہ پر ان کا اعتراض دراصل تنقید نگاروں کی سطحیت پر بھی اتنا ہی صادق آتا ہے:

ع انھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے

راشد کی شاعری کا تنوع غیر معمولی ہے۔ یہ شاعری عظمتِ آدم کی نقیب اور منفی تصوراتِ حیات اور افقی تہذیبی رویوں کی شدید ناقد ہے اور اپنے دامن میں تصورِ اِلٰہ، تصورِ وقت، شعورِ ابدیت، نفسیاتی تہہ داری، روحِ بے زماں، عجمی اور عربی اساطیر، استعمار دشمنی اور شہرِ آیندہ کے عناصر سموئے ہوئے ہے اور پھر اس پر مستزاد اس کا بدیع اور نادر اسلوب۔ دراصل بلیک کے لفظوں میں ''گہرے تفکر کی وہ آتشیں رتھ'' راشد کے تصرف میں تھی جس پر سوار ہو کر وہ الفاظ و معانی کی تلاش میں نکلتے ہیں! بادیلیر اور اس کے پیروکار شاعر کو ''حکیم'' کا درجہ دیتے تھے (یہی بات بادیلیر سے چند صدیاں پہلے فیضی نے کہی تھی: امروز نہ شاعرم، حکیم) جو حقیقی دنیا کے اُس پار دیکھ سکتا تھا اور ایک ایسی دنیا تخلیق کر سکتا تھا جس کے ذریعے (ایمائیت اور علامتیت کی مدد سے) وہ حقیقت کو زیادہ بڑی اور زیادہ ابدی حقیقت میں ڈھال سکتا تھا۔ راشد کے ہاں بھی ایسی چند بڑی ابدی حقیقتوں کا سراغ ملتا ہے۔

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان کا اس کائنات سے کیا رشتہ ہے۔ کیا یا ایک ایسی کائنات ہے جو بغیر کسی ایما یا ارادے کے خود بخود پیدا ہو گئی۔ کیا اس کی حیثیت ایک ایسے دائرے کی ہے جس کا کوئی مرکز نہیں اور انسان اس میں مقید ہے یا پھر ایسی بھول بھلیاں میں گرفتار ہے جس سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ——— ایک بند گلی کا اسیر! راشد اس کی نفی کرتے ہیں۔ وہ کائنات میں انسان کے تصرف کے قائل اور حامی ہیں اور موجود کو بدلنے اور منقلب کرنے کے علم بردار۔ وہ اس حقیقت سے واقف ہیں کہ شاعر کا احساسِ آزادی ہی اس کی سب سے بڑی قوت ہے۔ اس اعتبار سے وہ اقبال کی فکر سے قریب نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری اسلوب و معانی کی سطح پر بعض جگہ اقبال سے گہری مماثلت رکھتی ہے مگر راشد کو اقبال کی توسیعِ محض قرار دینا یا انھیں اقبال کے غالب نصب العینوں کا پرجوش علم بردار قرار دینا مبالغے کی ذیل میں آتا ہے۔ (اس مبحث پر آگے چل کر بات ہو گی)۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ اقبال کی جانب راشد کا رویہ کشش و گریز کا ہے بلکہ اگر سوءِ ادب نہ سمجھا جائے تو خدا کے ساتھ بھی ان کا طرزِ عمل ایک عرصے تک ابو طالب کلیم کے اس شعر سے مختلف نہیں رہا:

بامن آویزشِ او الفتِ موج است و کنار
دم بدم بامن و ہر لحظہ گریزاں از من

﴿۲﴾

ہر اہم شاعر کی طرح راشد کی شاعری بھی اس بات کی متقاضی ہے کہ نہ صرف اس کا مطالعہ اس کے عہد بہ عہد ارتقا کو ملحوظ رکھ کر کلیت میں کیا جائے بلکہ اس کی تفہیم میں متنوع انتقادی وسائل کے ساتھ ساتھ خود راشد کے نثری آثار سے بھی مدد لی جائے تاکہ اس

کے مدارج اور ارتقائی مراحل کی ایک روشن، بولتی ہوئی اور جیتی جاگتی تصویر سامنے آ جائے۔ اس ضمن میں لازم ہے کہ اس کی تہ میں کارفرما ان عناصر کا گہرا تجزیہ بھی کیا جائے جن سے یہ ترکیب پاتی ہے۔ یہ کام نہ صرف یہ کہ مشکل ہے بلکہ اس لحاظ سے اور بھی کٹھن ہے کہ کسی ایک تنقیدی مقالے میں مندرجہ بالا امور کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں راشد کی شاعری کے چند اہم پہلوؤں کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور پیش نظر مقالے میں یہی طریق کار اختیار کیا جائے گا۔

راشد کی شاعری کے بارے میں ایک اطمینان بخش اور لائق داد امر یہ ہے کہ ان کے ہاں مضامین تازہ کی فراوانی ہے۔ انھیں بہت کم اپنے آپ کو دہرانے کی ضرورت پڑی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اپنی پہلی ہنگامہ خیز شعری تصنیف ماورا (۱۹۴۱ء) کے بعد انھوں نے شاعرانہ سطح پر ارتقا کے مراحل بڑی خوبی سے طے کیے۔ اس لمبے شعری سفر میں ان کے ہاں کہیں تکان کے آثار نظر نہیں آتے۔ ایران میں اجنبی ان کا دوسرا شعری پڑاؤ ہے اور بعد کی دو کتابوں یعنی لا=انسان اور گماں کا ممکن تو وہ اپنے کمالِ فن پر نظر آتے ہیں۔ یہ بات کہنا اس لیے ضروری ہے کہ اس باب میں فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی اتنے خوش قسمت واقع نہیں ہوئے۔ دونوں اپنے ابتدائی چند مجموعوں کے بعد فنی کہولت بلکہ زوال کا شکار ہو گئے اور اس کی افسوس ناک مثالیں ان کے شعری مجموعوں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ماورا راشد کی پہلی شعری تصنیف ہونے کے ناتے تاریخی اہمیت تو رکھتی ہے مگر اسے ان کا غیر معمولی کارنامہ قرار دینا مشکل ہے۔ ہاں، رومانوی نوعیت کی شاعری ہونے کے باوجود یہ بعض رومان پرست معروف شعرا سے اپنا الگ ذائقہ رکھتی ہے۔ راشد محبت میں جسم و روح کی ثنویت کے نہیں وحدت کے قائل ہیں، وحدت کا یہی تصور ان کے ہاں آگے چل کر لفظ و معنی کی وحدت میں ڈھلتا ہے جس کے بہترین مظاہر ہمیں ان کی نظموں "شہر وجود اور مزار"، "نیا ناچ" اور "نیا آدمی" (یہ تینوں نظمیں گماں کا ممکن میں شامل ہیں) میں ملتے ہیں۔ دل چسپ اور اہم بات یہ ہے کہ راشد ماورا میں جنس اور ربط جنسی کو نور کے استعاروں میں بیان کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں قدم قدم پر نور، روشنی اور اس کے متعلقات کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ یہ احساسِ نور ان کے ہر مجموعے میں سیمیائی جلوے دکھاتا ہے مگر غالباً کسی راشد شناس نقاد نے اس طرف اشارہ نہیں کیا۔ دوسری اہم بات اس مجموعے کے سلسلے میں یہ ہے کہ اس کی بعض نظموں میں حریت کا وہ رنگ جھلکتا ہے جو ایران میں اجنبی تک آتے آتے ایک شعلۂ جوالہ کا روپ دھار لیتا ہے۔ اس ضمن میں ماورا کی دو نظمیں "دریچے کے قریب" اور "اجنبی عورت" ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ قدرتِ کلام اور عمیق مشاہدہ بھی اس مجموعے میں جا بجا نظر آتا ہے اور ابہام کا عنصر تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ تیسرا قابلِ توجہ نکتہ یہ ہے کہ اسی مجموعے سے راشد کی اقبال سے تاثیر پذیری کے واضح شواہد ملنے لگتے ہیں۔ کشش و گریز کا یہ قصہ ذرا تفصیل طلب ہے اس لیے راشد کی شخصیت اور شاعری سے اس کے شواہد مہیا کرنا اور اس پر بحث کرنا بے محل نہ ہوگا۔

برعظیم میں بیسویں صدی کے دوسرے دہے سے اقبال کی عظمت کا جو اعتراف ہونا شروع ہوا، اس میں ان کے تادم وفات بلکہ بعد از وفات بھی برابر اضافہ ہوتا گیا۔ اقبال کی حیثیت ان کے ہم وطنوں اور کم عمر معاصرین کے لیے ایک حریت کیش، استعمار دشمن، فارسی ادبیات کے عاشق، ملتِ اسلامیہ کی نشاۃِ ثانیہ کے علم بردار اور حکیمانہ شاعری کے حامل ایک ایسے دردمند اور بے مثال دانش ور کی تھی جس سے فیض اندوزی نئی ادیب نسل کے لیے باعثِ فخر و مباہات تھی لہٰذا راشد بھی ان کے شعری کمالات اور ان کی نصب العینی رفعت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے تھے۔ اس پر مستزاد یہ کہ نوجوان راشد خود مزاجاً حریت کیش، اسلام سے ٹوٹ کر محبت کرنے

والے اور فارسی شعر و ادب کے متوالے تھے۔ اقبال کسی تحریک سے وابستہ نہیں ہوئے، وہ خود ایک تحریک تھے۔ راشد برِ عظیم کے اس طوفان خیز اور آتش بجاں زمانے میں علامہ مشرقی کی خاکسار تحریک سے وابستہ تھے [1]۔ گویا مزاجاً راشد، اقبال کے عمومی نصب العینوں سے ذہنی مقاربت رکھتے تھے لہٰذا اقبال سے ان کی اثر پذیری باعثِ حیرت نہیں۔ افسوس کہ علامہ مشرقی نے جلد ہی انتہاپسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہٹلر اور مسولینی کی فسطائیت کو سراہنا شروع کیا۔ شاید بہت سوں کی طرح تحریک سے راشد کی علیحدگی کا سبب بھی یہی رہا ہوگا۔

اپنے پہلے قیامِ ایران کے دوران راشد نے جس اخلاص سے اقبال کو تہران کے علمی ادبی اور ثقافتی حلقوں میں متعارف کیا اس کا ثبوت ان کا وہ مضمون ہے جو ''ایران میں اقبال'' کے زیرِ عنوان مقالات ن م راشد (مرتبہ: شیما مجید) میں شامل ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر خود راشد کا کلامِ اقبال سے ان کی اثر پذیری کا مظہر ہے۔ ان کی شاعری میں اقبال کی متعدد تراکیب و تلمیحات اور بعض تصورات ملتے ہیں۔ ''ماورا'' سے اقبال کے یہ اثرات راشد کے ہاں نظر آنے لگتے ہیں۔ ''بانگِ درا'' کے دور یا ٹینی کی رومانوی شاعری کے گہرے اثرات اس مجموعے میں دیکھے جا سکتے ہیں مثلاً ''فطرت اور عہدِ نو کا انساں'' میں انسان کا یہ اعلان کہ: شکر ہے زندانی اہرمن و یزداں نہیں، دراصل اپنی ذات پر اس کا غیر معمولی خود اعتمادی کا مظہر ہے۔ ایسی خود اعتمادی اور ایسا شعورِ ذات اقبال کے انسان میں جا بجا دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی مجموعے میں نظم ''مکافات'' کا ایک مصرع ہے:

ع دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا —— کلیاتِ راشد، ص ۴۲

کیا یہ مصرع اقبال کے اس شعر کی یاد نہیں دلاتا:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی!

اگلی نظم ''شاعر کا ماضی'' میں شاعر تلمیحاتی محبوبہ عرب سُلیمیٰ کی فسوں پرور نگاہوں کا ذکر کرتا ہے اور پھر ایک مصرعے میں کہتا ہے:

سُلیمیٰ تم بھی تھک کر رہ گئیں راہِ محبت میں؟

اقبال کے دو مصرعے یاد کیجیے:

''پھر سُلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش
سب کو محوِ رخِ سُعدیٰ و سُلیمیٰ کر دیں

نظم ''خوابِ آوارہ'' کے دو مصرعے ہیں:

بہت آوارہ رکھتا ہے یہ خوابِ سیم گوں مجھ کو
لیے پھرتا ہے ہر انبوہ میں اس کا جنوں مجھ کو

یہی سیماب پائی اقبال کے اس شعر میں ملتی ہے:

جستجو کُل کی لیے پھرتی ہے اجزا میں مجھے
تشنۂ دائم ہو آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں

''ہونٹوں کا لمس'' کے یہ دو مصرعے دیکھیے:

نغمۂ بیارگاں بے رنگ و آب
قطرۂ بے مایہ طغیانِ شباب

ان دومصرعوں پر بادی النظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ شاید اقبال کے زائیدۂ فکر ہیں۔ اقبال کا یہ مصرع تو فوراً یاد آتا ہے: بہ رگہاے تو آن طغیانِ خون نیست! پھر دونوں مصرعوں میں ''رنگ و آب'' اور ''قطرۂ بے مایہ'' وہ ترکیبیں ہیں جو راشد سے پہلے اقبال کے یہاں نظر آتی ہیں:

دہی از خونِ آدم رنگ و آبی
رنگ و آب اُو ترا از جا بُرد
رنگ و آب شاعری خواہد ز مَن
قطرۂ بے مایہ ای گوہرِ تابندہ شو

نظم ''سپاہی'' کے دومصرعے ہیں:

عمر گزری ہے غلامی میں مری
اس سے اب تک مری پرواز میں کتاہی ہے

———کلیات راشد،ص ۹۷

دوسرا مصرع اقبال کے مشہور شعر کے دوسرے مصرعے کی یاد دلاتا ہے:

جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کتاہی!

نظم ''دریچے کے قریب'' میں راشد مسجد کے مینار کے سایے تلے افلاس کے مارے ہوئے مُلّائے حزیں کا ذکر کرتے ہیں۔ عہدِ زوال کے اس مُلّا کا کلامِ اقبال میں تو اتر سے ذکر آیا ہے۔ راشد اسے تین سو سال کی ذلت کا نشاں (کلیات،ص ۹۷) قرار دیتے ہیں۔ راشد کا یہ مصرع اقبال کے اس شعر کی یاد دلائے بغیر نہیں رہ سکتا جس میں ساقی کے فیض کو آواز دی گئی ہے اور جس میں، دل چسپ بات ہے کہ، اقبال بھی تین سو برس ہی پیچھے گئے ہیں:

تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند
اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی

یہ اسلوبی اور معنوی مماثلتیں راشد کے مابعد کے مجموعوں میں بھی متعدد مقامات پر نظر آتی ہیں:

ایران میں اجنبی کی نظم ''حرفِ ناگفتہ'' میں اقبال ہی طرح راشد نے بھی بے خوفی، حق گوئی اور بے باکی پر زور دیا ہے:

شحنۂ شہر ہو یا بندۂ سلطاں ہو
اگر تم سے کہے: ''لب نہ ہلاؤ''
لب ہلاؤ نہیں لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ
دست و بازو کو زبان و لبِ گفتار بناؤ

ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے

——کلیات راشد،ص ۱۸۱

حق گوئی اور اعلائے کلمۃ الحق کے باب میں اقبال کے یہ شعر تو ضرب المثل ہو چکے ہیں:

اپنے بھی خفا مجھ سے ہیں ، بیگانے بھی نا خوش
میں زہرِ ہلاہل کو کبھی کہہ نہ سکا قند
چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' (جسے راشد کی بہت اہم نظموں میں شمار کرنا چاہیے) میں راشد نے جہاں اقبال کے تصورِ عشق سے فیض حاصل کیا ہے اور ایک نا قابل فراموش نظم لکھی ہے، وہیں اقبال ہی کے حافظ شیرازی کے بارے میں اولیں تنقیدی اور طنزیہ خیالات کو اپنے لفظوں میں دہرایا ہے جو انھوں نے اسرارِ خودی کے پہلے ایڈیشن میں عجمی تصوف کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے ظاہر کیے تھے۔ اقبال نے ان شعروں میں حافظ کو حافظِ صہبا گسار، فقیہِ ملتِ مے خوارگان اور قیل وقال کا مدعی قرار دیا تھا اور یہ بھی لکھا تھا:

نیست غیر از بادہ در بازار او
از دو جام آشفتہ شد دستار او

مراد یہ کہ حافظ کے پاس ایسی شراب ہے جس کی قلیل مقدار (دو جام) کے استعمال ہی سے اس کے ہوش اڑے جاتے ہیں۔ راشد نے اقبال کے دوسرے مصرعے سے فیض اٹھا کر حافظ کو مجذوب اور مجذوب بھی وہ جس کے جام میں شراب کی قلیل مقدار ہو''مجذوبِ تنک جام'' قرار دیا ہے اور اقبال ہی کی طرح اسے انحطاط زدہ قرار دیا ہے۔ یہاں اس امر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ اقبال تو بعد ازاں حافظ کے بارے میں ایسے خیالات سے دست بردار ہو گئے تھے اور انھوں نے اسرارِ خودی کے دوسرے ایڈیشن سے حافظ کے بارے میں کہے گئے اشعار حذف کر دیے تھے مگر راشد کو یہ مرحلہ کبھی پیش نہ آیا اور وہ تصوف کی مثبت فیض رسانی کے زیادہ تر منکر رہے اور حد تو یہ ہے کہ ایک اور جگہ ''مجذوبِ شیراز'' کے ساتھ ''رومی'' کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے(۲)۔ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کی حافظ کے بارے میں درج ذیل سطریں ملاحظہ ہوں:

کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے
شیراز کے مجذوبِ تنک جام کے افکار کے نیچے
تہذیبِ نگونسار کے آلام کے انبار کے نیچے

——کلیات راشد،ص ۲۸۹

اس نظم میں ایک مصرع یہ بھی ہے: ''نے حوصلۂ خوب ہے، نے ہمتِ ناخوب''۔ یہ مصرع بھی اقبال ہی کے اسلوب کا فیض یافتہ ہے اور اسے پڑھ کر اقبال کے اس طرح کے مصرعے لوحِ ذہن پر کوندتے ہیں:

نے نصیبِ مار و کژدم ، نے نصیبِ دام و دد
تھا جو نا خوب ، بتدریج وہی خوب ہوا

خوب و ناخوب عمل کی ہو گرہ وا کیونکر
خوب و ناخوب کی اس دور میں ہے کس کو تمیز

اسی نظم میں شاعر بالآخر اپنے دل کی بات زبان پر لے آتا ہے کہ وہ اس دھرتی اور اس پر بسنے والے انسان کی ''آزادیِ کامل'' کا متمنی ہے۔ نظم کی یہ آخری سطریں اپنے جوشِ بیان، خطابیہ آہنگ اور زورِ کلام کے باعث اقبال کی فارسی نظم ''میلادِ آدم'' اور اردو نظم ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، کی یاد دلاتی ہیں۔ مؤخر الذکر نظم کی بحر وہی ہے (مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل/فعولُن) جو راشد نے اس نظم میں اختیار کی ہے، یعنی بحر ہزج جو مسرت کے جشن آثار اظہار کے لیے نہایت موزوں خیال کی جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ راشد کی مذکورہ نظم میں ''عشقِ ازل گیر و ابد تاب'' ایک ایسی ہمہ گیر صداقت ہے جو لازمان اور لامکان ہے اور ابد الآباد سے ہم رشتہ ہے۔ زنگولہ دار دائرے اور روف کا یہ سرور آفریں آہنگ کس قدر رفردوس گوش ہے:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادیِ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب

——کلیاتِ راشد، ص۲۹۱

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشد کی یہ نظم اقبال ہی کی مندرجہ بالا نظموں کی معنوی توسیع ہے مگر بڑی وجد آور توسیع!

اقبال سے راشد کی الہام گیری کا سلسلہ ان کے آخری مجموعے گمان کا ممکن میں بھی نظر آتا ہے۔ چوں کہ یہ مختصر مقالہ تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا لہٰذا راشد کے کلام میں پائی جانے والی چند تراکیب کی مزید نشان دہی پر اکتفا کی جاتی ہے:

تازہ خوں کے پیاسے افرنگی مردانِ راد ——کلیاتِ راشد، ص۲۶۶
وہ خداوند جو پا بستۂ آنات نہ ہو —— ایضاً، ص۳۰۶
اب وہ دانندۂ اسرار کہاں سے لائیں —— ایضاً، ص۳۱۹
آپ بھٹکے ہوئے راہی کا چراغ —— ایضاً، ص۳۱۹
ڈھل گئے کیسے مگر دستِ حنا بندِ عروس —— ایضاً، ص۳۲۱

اب یہی تراکیب اقبال کے کلام میں بھی ملاحظہ ہوں:

چیست جانِ جلوہ مست اے مردِ راد
چیست جاں دادن ز دست اے مردِ راد
تو خالقِ اعصار و نگارندۂ آنات
عصر ہا پیچیدہ در آنات اوست

بھٹکا ہوا راہی میں ، بھٹکا ہوا راہی تو
حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا

دل چسپ بات یہ ہے کہ ''مرِ دراد'' (رادمرد) کی ترکیب خود اقبال نے کلاسیکی شعری سرمایے سے اخذ کی ہے۔ دقیقی اور مختاری کے شعر بالترتیب ملاحظہ ہوں جو فرہنگ نامہ شعری (رحیم عفیفی) سے لیے گئے ہیں:

ولیکن راد مردان جہاندار
چو گل باشند کوتہ زندگانی

ای بزرگی کز برای رای ملک آرای تو
راد مردان بندہ اند و خواجگان چاکر ترا

راشد کی لفظیات (وتراکیب) کے ضمن میں یہاں ایک اور امر کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ سوغات (بنگلور) کے معرکہ آرا نظم جدید نمبر میں ''جدید اردو نظم ـــــــ ایک مذاکرہ کے شرکا میں سے ایک (معروف شاعر اور نقاد حمید نسیم) نے اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا:

> ''میرے خیال میں وہ (راشد) بھاری بھرکم اور غریب الفاظ اقبال کے اثر سے بچنے کے لیے استعمال کرتے ہیں ...... راشد اقبال کی طرح Realist ہیں اس لیے اقبال کے اثر سے آزاد رہنا ان کے لیے زیادہ مشکل تھا۔ یہ مشکل انھوں نے بھاری بھرکم، نادر اور غریب الفاظ کے استعمال سے آسان کرنے کی کوشش کی ہے۔'' (سوغات ص۲۰۳)

اگر حمید نسیم کے اس خیال سے اتفاق کرلیا جائے تو ایسی صورت میں راشد کو اقبال کے الفاظ وتراکیب تو ہرگز استعمال نہیں کرنے چاہئیں تھے مگر جیسا کہ سابقہ صفحات سے واضح ہوتا ہے انھوں نے کیے اور خوب کیے! دوسری بات یہ کہ اس طرح کے بیانات راشد کے مخصوص لسانی مزاج سے پوری طرح آگہی کا پتا نہیں دیتے۔ راشد کے لسانی وشعری مزاج کی تشکیل میں عرب وعجم دونوں کا حصہ ہے مگر عجم وایران کا حصہ سب سے بڑھ کر ہے اور یہ بجائے خود اقبال سے ایک سطح پر اثر پذیری کا نتیجہ ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ راشد اقبال کے لفظیاتی وتراکیبی اثر سے نکل نہیں پائے۔ وہ اس اثر سے نکلے اور اس کا ایک بڑا ثبوت الفاظ وتراکیب کے باب میں ان کا اپنا اجتہادی رنگ اور منفرد سرمایہ ہے جس کا تفصیلی جائزہ عشق نمبر دو پیشہ کی طرح ''طلبگار مرد'' ہے!

راشد کی اقبال سے اثر پذیری صرف تراکیب وتلمیحات تک محدود نہیں رہی، مضامین ومفاہیم تک بھی رسا رہی ہے جس کی طرف کچھ اشارے پچھلے صفحات میں کیے جاچکے ہیں۔ دراصل بڑے اور عہد آفریں شعرا کے اثر سے بچا کیسے جا سکتا ہے۔ خصوصاً ایک ایسی تہذیبی صورتِ حال میں جو مذکورہ عہد آفریں شاعر کے تہذیبی پس منظر سے گہری مماثلت رکھتی ہو؟ اور جب مؤثر اور متاثر کی ذہنی ساخت بھی کسی قدر ملتی ہو!

راشد شکوہ، بلند نظری، حریت اور عشق وآگہی کی خلاقیت کے علم بردار شاعر ہیں۔ شکوہ اور عظمت کا یہی گہرا احساس ان کے ہاں شکوہِ الفاظ تک پہنچتا ہے۔ اقبال کی طرح وہ کسری منفی اور افقی انسانوں کے دشمن ہیں، عظمت آدم کے نقیب ہیں، آرزومندی کو اقبال ہی کی طرح متاع بے بہا جانتے ہیں اور شعور ذات اور عصری آگہی کے اقبال ہی کی طرح قائل ہیں جس کے نتیجے میں انسان کو اپنے اندر

باہرا مکانات کا ایک جہانِ بے پایاں دکھائی دیتا ہے۔ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' سے لے کر ''مری مورجاں'' تک کا جوہر یہی ہے کہ بڑے اور نئے خواب بُننے سے (۳) نئے عہد اور اُن کی بشارتیں ظہور کرتی ہیں اور سرسبز ہمیشگیوں کے کھوئے پھوٹتے ہیں۔ ''قمارِ زندگی مردانہ باز یم'' سے لے کر ''زندگی سے ڈرتے ہو'' تک ایک ہی حقیقت ہے جو نو بہ نو پیرایوں میں اقبال اور راشد کے یہاں بیان ہوئی ہے۔ راشد کے نزدیک ''رات عفریت سہی'' مگر شکست اس کا مقدر ہے۔ یہی بات اقبال سے ان کے غیر معمولی ایقان نے کہلوائی:

آساں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش۔ اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی۔

اقبال اور راشد میں جہاں متعدد نقطہ ہائے اتصال ملتے ہیں وہاں فکری اختلاف کے بھی کئی پہلو ہیں۔ دونو عظمتِ آدم کے قائل ہیں اور اس لحاظ سے ذات الٰہ کے بالمقابل انسان کے وجود کا اثبات کرتے ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ اقبال کا انسان غیر معمولی تخلیقی جوہر رکھنے کے باوجود اپنے آخری تجزیے میں خدا ہی کے آگے سرِ تسلیم خم کرتا ہے جب کہ راشد کا انسان اپنے غیر معمولی احساسِ عظمت کے باعث ''سر کسی سے فرو نہیں ہوتا'' کا مصداق ٹھہرتا ہے اور یہ شاید ہیومنزم سے زیادہ اثر پذیری کا نتیجہ ہے۔ ماضی کے بارے میں اقبال کا رویہ ان کے اس تصورِ زمان سے پھوٹتا ہے جو زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک، کے مصداق حیات کو زمانِ مسلسل کی صورت میں دیکھتا ہے۔ اقبال ماضی کے صحت مند عناصر سے قوت حاصل کر کے مستقبل کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں، راشد ماضی سے کوئی خاص تقدیس وابستہ نہیں کرتے۔ ان کی نظم ''زندگی اک پیرہ زن'' ماضی کے بارے میں راشد کے غیر متوازن اور غیر صحت مندانہ موقف کی گواہی دیتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ راشد مابعد الطبعیات اور عرفان اور ان کے بڑے نمایندوں کے بارے میں بھی زیادہ خوش فہم نہیں۔ تاہم یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ زندگی کی بیش تر حصے میں تو راشد پر ادب اور ریاضیاتی فکر کا غلبہ رہا ہے لیکن آخری حصے میں ان کی فکر میں ایسی تبدیلی آئی جس نے انھیں تصوف سے قریب کر دیا۔ وارث علوی نے کس قدر درست لکھا ہے کہ لبرلزم اور ہیومنزم کی یہ کوشش کہ نفسیاتی، حیاتیاتی اور معاشرتی بنیادوں پر ایسی اخلاقیات تعمیر کرے جو انسان کی روحانی روایت سے غیر متعلق ہو، کم از کم ابھی تک تو کسی تسلی بخش نتیجے پر پہنچ نہیں سکی (ن م راشد کی شاعری، مشمولہ ن م راشد، ایک مطالعہ، ص ۱۴۲)۔ تاہم میرا احساس ہے کہ راشد مسلم کلچر کی روحانی روایت سے لگاؤ رکھتے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا اقبال کی طرح راشد کے پاس کوئی متعین نظامِ اقدار ہے؟ اقبال کی اسرار و رموز میں خصوصاً اور بعض دیگر شعری مجموعوں مثلاً جاوید نامہ میں نیز اقبال کی نثری تحریروں میں ایک واضح نظامِ اقدار ملتا ہے جس کی بنیاد پر مسلم معاشروں کی تعمیر ممکن ہے اور خود انسانیت کی فلاح کی صورتیں نکلتی ہیں۔ راشد کے ہاں اس طرح کے کسی نظامِ اقدار کا کوئی واضح سراغ نہیں ملتا مگر اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ راشد کی بعض نظموں میں حرکت و حرارت اور عشق کی وہ آگ موجود ہے جس سے دلوں کی تاریکیاں کافور ہوتی ہیں اور ہوتی رہیں گی۔ کیا تاریخ ادب اردو ''سبا ویراں''، ''زندگی سے ڈرتے ہو''، ''دل مرے صحرا نوردِ پیر دل''، ''میرے بھی ہیں کچھ خواب''، ''اسرافیل کی موت''، ''سالگرہ کی رات''، ''حسن کوزہ گر'' (چاروں حصے)، ''شہر وجود اور مزار''، ''اے سمندر''، ''مجھے وداع کر''، ''رات خیالوں میں گم''، ''نیا ناچ''، ''پانی کی آواز'' اور ''گماں کا ممکن'' جیسی اچھوتی اور حرف حرف حرارت نظموں کو فراموش کر سکے گی۔ میرا خیال ہے کبھی نہیں۔

﴿۳﴾

راشد کی شاعری کا ایک قابلِ لحاظ حصہ استعماری دسیسہ کاریوں اور کدو کاوشوں کے خلاف شاعر کے فن کارانہ مگر شدید ردِ عمل کا مظہر ہے۔ ایران میں اجنبی کی نظموں ''زنجیر'' اور ''پہلی کرن'' سے دراصل فرنگی استعمار کے خلاف اس بغاوت کا پھر سے آغاز ہوتا

ہے جس کے اولیں نقوش کہیں کہیں "ماورا" میں ملتے ہیں۔ راشد اس امر پر مسرت کا اظہار کرتے ہیں کہ نخچیر کے سینے میں ایک نئی امنگ اور نئے ولولے کا چراغ روشن ہوا ہے لہٰذا:

حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل
وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسن روز افزوں کی زینت کے لیے
سال ہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تار ہائے سیم و زر
ان کے مردوں کے لیے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال ——کلیات راشد،ص۱۴۴

کیا یہ محض اتفاق ہے کہ "زنجیر" کے فوراً بعد جو نظم ملتی ہے وہ "سومنات" ہے۔ اس نظم میں فرنگی سامراج کے دوش بدوش دو اور سامراجوں کا ذکر بھی ملتا ہے یعنی ہندو اور اشترا کی سامراج۔ تقسیم سے پہلے کی اس ستم پیشہ فرنگی اور اس کی پروردہ ہندو سیاسیات اور اس کے خم و پیچ کو تو راشد نے طشت از بام کیا ہی ہے اس کے ساتھ ہی "لڑ کھڑاتے لنگڑاتے اشترا کیوں" کا ذکر بھی اس نظم کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے۔ برعظیم کی آج کی صورت حال میں یہ نظم ایک تازہ تر معنویت کی حامل دکھائی دیتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان کے مسلمان اور ہریجن ایک تازہ تر عرفان اور احساس خودی کے ساتھ کروٹ لے رہے ہیں اور دنبالۂ زنجیر میں، اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو رہی ہے۔ ایران میں اجنبی کے گوشۂ ادب والے ۱۹۵۷ء کے ایڈیشن میں اس نظم میں وہ آخری چھے سطریں بھی موجود ہیں جو المثال والے ایڈیشن (۱۹۶۹ء) اور کلیات راشد میں غیر حاضر ہیں۔ راشد کی یہ نظم ان چھے سطروں کے بغیر ایک ادھورے پن کا تاثر دیتی ہے۔ راشد نے شاید بعد کے ایڈیشن سے ان سطروں کو اس کے زیادہ واضح اور غیر ایمائی ہونے کی بنا پر خارج کیا ہوگا مگر ان کے بغیر یہ نظم مکمل نہیں ہوتی اور نظم کے آغاز کے ساتھ اس کے انجام کا رشتہ وہ معنوی ربط اور نامیاتی کل پیدا نہیں کرتا جو کسی بھی کامیاب نظم کے لیے ازبس ضروری ہوا کرتا ہے۔ لہٰذا وہ حذف شدہ چھے سطریں یہاں درج کی جاتی ہیں:

مگر تماشائی کیا ہمیشہ یونہی کھڑے دیکھتے رہیں گے
نہیں، وہ ساعت قریب ہے
جب وہ ربۂ سومنات کے اس طلسم نازک کو
غزنوی بن کے نوچ ڈالیں گے
چاک کر دیں گے
وہم و بیداد و زر پرستی کی سازش تازہ تر کا داماں ——ایران میں اجنبی،ص۱۱۰

ان اہم سطروں کے حذف کا ایک سبب تو جناب فتح محمد ملک نے اپنی قابل قدر کتاب میں راشد کی اس فنی و فکری نشو و نما کو قرار دیا ہے جو اب ایسے راست اظہار کو موزوں نہیں سمجھتی تھی مگر ایک دوسرا سبب اقوام متحدہ میں ان کی اعلیٰ منصب کی مجبوری بھی بتایا ہے (۴) اور یہ دونو باتیں ایسی ہیں کہ جن سے اتفاق کیے بغیر چارہ نہیں۔

راشد کی استعمار دشمنی کے دیگر منہ بولتے شواہد ان کی اور کئی نظموں میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ "طلسم ازل"، "من و سلویٰ"،

''نارسائی''، ''تیل کے سوداگر''، ''ہمہ اوست'' (مجھے روسیوں کے ''سیاسی ہمہ اوست'' سے کوئی رغبت نہیں ہے۔ راشد) اور ''دستِ ستمگر'' ایسی نظمیں ہیں جن کے حرف حرف سے راشد کی حریت کیشی اور استعمار دشمنی پھوٹی پڑتی ہے۔ راشد کا کمال یہ ہے کہ ایران میں اجنبی میں استعماری صورتِ حال کو وہ ایک ایسے تیز بین ناقد کی نگاہ سے دیکھتے ہیں جو سامراجی قوتوں کے مکروفن کو بہ خوبی سمجھتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ اپنی تہذیبی اور عمرانی کمزوریوں سے بھی خوب آگاہ ہے۔ یہ معروضیت راشد کی نظموں کو توازن سے ہمکنار کرتی ہے ذرا ''نارسائی'' کی تمہیدی سطریں دیکھیے اور اندازہ کیجیے کہ افراد اور اقوام کی خود فریبی یا سکوتِ مصلحت آمیز کس طرح ان کے فکری نشو و نما کے لیے قاتل ثابت ہوتی ہے اور بالآخر وہ زوال اور فنا سے ہمکنار ہو جاتی ہیں۔ راشد نے رمزی پیرائے میں کیا کچھ نہیں کہہ دیا:

درختوں کی شاخوں کو اتنی خبر ہے
کہ ان کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں
مگر ان کی ہر شاخ بزدل ہے
یا مبتلا خود فریبی میں شاید
کہ ان کرم خوردہ جڑوں سے
وہ اپنے لیے تازہ نم ڈھونڈتی ہے

اس نظم میں حکائی انداز، ڈرامائی خود کلامی اور مکالماتی اسلوب نے اس درد کو شدت سے اجاگر کر دیا ہے جو شاعر کو ہمہ وقت آتش زیر پا رکھتا ہے:

کیا ہمارے نصیبے میں افتاد ہے
کوئی رفعت نہیں؟

یہ ایک ایسا سوال ہے جو اَزاوّل تا آخر راشد کے شعور میں ہلچل مچاتا رہا۔ کیا راشد کے مابعد کی پاکستانی نسل اس کرب ناک شعور اور اس دردمندی سے بہرہ ور ہے؟

راشد مغرب کی استعماری روح کو ''روحِ شب گرد'' کہتے ہیں۔ اس ترکیب کی وسعت اور معنی آفرینی قابلِ داد ہے۔ وہ مغربی استعمار کا ایندھن بننے والے ہندی سپاہیوں کو اسی ''روحِ شب گرد''(۵) کا کنایہ قرار دیتے ہیں۔ دراصل ''شب گرد'' اس پرندے کو کہتے ہیں جو صرف رات کو شکار کرتا ہے اور حشرات کھاتا ہے۔ فارسی میں اسے ''شب گردک'' بھی کہتے ہیں۔ مغرب کی استعماری روح بھی رات کی شکاری ہے، باطناً بزدل ہے، صرف شب خون مارتی ہے اور بے بس اور نہتے افراد حتیٰ کہ بچوں اور عورتوں تک کو ہڑپ کر جاتی ہے۔ کیا پاکستان کے شمالی علاقوں پر دہشت گرد حملہ کناں ''ڈرون'' یہی ''شب گرد'' نہیں؟

ایران میں اجنبی میں ہندی سپاہیوں کی ''سرگرمیوں'' کا ذکر اور استعمار کے خلاف نفرت کا اظہار دوش بدوش ملتا ہے۔ تیز، تیکھا تہہ میں اتر جانے والا مشاہدہ اور اس کے بیان کا سلیقہ راشد کی شاعری کو چیزے دگر بناتا ہے۔ اقبال کے بعد اردو کا کوئی دوسرا شاعر ایک تخلیقی شان کے ساتھ مغرب کے استعماری حربوں کی ایسی زندہ دستاویز فراہم نہیں کر سکا جیسی راشد نے فراہم کی ہے۔ ضرورت ہے کہ آج ''تیل کے سوداگر'' جیسی گہری معنویت کی حامل نظم حکومتی بزرجمہروں اور وزارتِ خارجہ کے بڑوں کو حرف حرف پڑھائی جائے!

﴿۴﴾

بعض باتیں بعض شاعروں کے ساتھ چپک کر رہ گئی ہیں جیسے راشد کے ساتھ الحاد۔ کیا ایک زمانے میں اسلام کی سربلندی اور مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کی آرزو کرنے والا شاعر ملحد بھی ہو سکتا ہے؟ ماورا کی بعض نظموں اور ایران میں اجنبی کی ''پہلی کرن'' سے ایک عمومی تاثر بنا کہ راشد خدا کے وجود کے منکر ہیں مگر اس تاثر کی کوئی حقیقی اور ٹھوس بنیاد نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ نوجوانی کا غیر محتاط جوشِ بیان اور چونکا دینے کا رویہ اس تاثر کا باعث بنا جیسا کہ ماورا کی دو نظموں ''اتفاقات'' کی آخری سطر ''اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے'' (کلیات ص ۷۰) اور ''دریچے کے قریب'' کی ایک سطر (کلیات ص ۹۷) سے ظاہر ہوتا ہے۔ ''اتفاقات'' کی آخری سطر شاعر کی تشکیک کی خبر دیتی ہے۔ ''دریچے کے قریب'' میں ''بیکار خدا'' کا ذکر دراصل ''افلاس کے مارے ہوئے مُلّائے حزیں'' کے تناظر میں کیا گیا ہے جو تنگیٔ خودی اور بے عملی کا شکار ہے اور جس نے اپنی ہی ذات پر خدا کو قیاس کر رکھا ہے۔ ہاں ایک تیسری نظم اسی مجموعے میں ''شاعرِ درماندہ'' کے نام سے بھی ہے جس میں اپنی رفیقِ سفر سے خطاب ہے اور جس میں اپنے الحاد کے چلتے ہوئے ذکر کے ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں

اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیان میں ہے —— کلیات ص ۹۴

معلوم نہیں کیوں مگر راشد کے مندرجہ بالا مصرعے جب بھی میرے ذہن میں آئے، معاً اقبال کے ''شکوے'' کے بعض اشعار مثلاً قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور۔ اور بے چارے مسلماں سے فقط وعدۂ حور، نیز، رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر۔ برق گرتی ہے تو بے چارے مسلمانوں پر، حافظے میں لو دینے لگے۔ علامہ نے ''شکوہ'' ۱۹۱۱ء میں لکھی تھی اور انجمن حمایت اسلام کے جلسے میں پڑھی تھی۔ پڑھی کیا تھا برعظیم کے طول و عرض میں آگ لگا دی تھی اور حمایت اور مخالفت کا ایک طوفان اٹھا دیا تھا۔ اس کے غالباً دو تین سال بعد آغا حشر کاشمیری نے انجمن ہی کے جلسے میں اپنی وہ نظم پڑھی جو ''شکریۂ یورپ'' کے نام سے معروف ہے۔ اس ہنگامہ خیز نظم کے آخری، مناجاتی بند کا آخری شعر یہ تھا:

حق پرستوں کی اگر کی تو نے دلجوئی نہیں

طعنہ دیں گے بت کہ مسلم کا خدا کوئی نہیں

اس طویل نظم نے انجمن کے جلسۂ عام میں کیا آتش افشانی کی اس کا حال پروفیسر علم الدین سالک کے اس طویل شذرے میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جو ''تجلیاتِ حشر'' میں شامل ہے۔ راشد کے مصرعے: تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں، میں ''مشرق'' کی جگہ ''مسلم'' لگا دیجیے، آدھے سے زیادہ آغا حشر کا بن جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ برعظیم بلکہ عالم اسلام کا بیسویں صدی کا نصف اول مسلمانوں کے انتہائے کرب، اجتماعی تنہائی کے احساس اور بے بسی کا مظہر ہے۔ راشد نے اس فضا کے بڑے حصے کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ یہ بات بھی معلوم ہے کہ اقبال کے ''شکوے'' اور آغا حشر کے ''شکریۂ یورپ'' کے متعدد اشعار زبان زد ہو چکے تھے۔ حشر کی اس نظم کے مناجاتی اشعار تو آج بھی متعدد دینی اجتماعات اور مساجد میں بوقتِ دعا پڑھے جاتے ہیں یعنی تقریباً ایک صدی بعد بھی! یقینی بات ہے کہ مندرجہ بالا ضرب المثل شعر خود راشد کے حافظے میں بھی ہوگا چناں چہ اسی کا ایک مصرع ذرا سا متغیر ہو کر مختلف ارکانِ بحر کے ساتھ ''شاعرِ درماندہ'' کا حصہ بنا۔ کہنا یہ ہے کہ یہ دراصل پیرایۂ بیان ہے، حقیقتِ واقعہ نہیں۔ مشرق کی زبوں حالی سے پیدا ہونے والے کرب کی

شدت میں اس طرح کے جملے (یا مصرعے) کا اضطرار اً سرزد ہو جانا انتہائی قرینِ قیاس ہے۔ دراصل کسی عہد کی مخصوص ثقافتی صورتِ حال، معاشرتی اوضاع ومعتقدات اور فضا میں مرتعش، حافظوں میں نقب لگانے والی آوازوں سے بچنا محالات میں سے ہے۔

ایران میں اجنبی کی نظم ''پہلی کرن'' کا ایک مصرع ''الشال'' والے ایڈیشن میں اس صورت میں نہیں ملتا جیسا پہلے ملتا ہے۔ مگر پہلے وہ تین مصرعے دیکھ لیجیے جن میں سے ایک وہ بھی ہے جس کا ابھی ذکر ہوا:

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے

اُسی ساحرِ بے نشاں کا

جو مغرب کا آقا تھا، مشرق کا آقا نہیں تھا ——— کلیات ص ۳۲

اپنی اوّلیں صورت میں ''پہلی کرن'' میں یہ مصرع اس طرح شائع ہوا تھا:

''جو مغرب کا آقا ہے، مشرق کا آقا نہیں ہے''(۲)

مشرق کے بلکہ دنیا کے کسی حصے میں بالیدہ فکر رکھنے والے کسی بھی شخص کے لیے یہ ماننا محالات میں سے ہے کہ کوئی خدا ایسا بھی ہو سکتا ہے جو دنیا کی محض ایک سمت میں بسنے والوں کا خدا ہو یا مثلاً ایک قوم کا خدا ہو جیسے بنی اسرائیل کا خدا یعنی "God of Israel"۔ آخر چھے سمتوں سے آزاد، مذاہبِ سماوی کا حی وقائم اور تمام عالموں کا رب صرف مغرب کا خدا کیسے ہو سکتا ہے؟ ''تھا'' کا فعل ناقص خود اس امر کی تصدیق کر رہا ہے کہ یہ کوئی عارضی، محدود، اسیرِ حدود وقیود خدا تھا ——— خود انسانی توہم کا زائیدہ! ایسے خدا کے ہونے کا جواز ہی کیا جو محض کسی جغرافیائی منطقے یا قبیلہ وقوم میں محدود ہو کر رہ جائے۔ اسلام کا خدا ماورائے جہاتِ ستہ اور تمام دنیاؤں کا حاکم علی الاطلاق ہے۔ اگر شاعر کسی ایسے خدا کے گزر جانے کا ذکر کر رہا ہے تو اس پر تعجب یا تأسف کا اظہار نہیں کرنا چاہیے۔ تاہم محسوس ہوتا ہے کہ ان دو مجموعوں تک خدا کے بارے میں راشد کا طرزِ عمل کم وبیش کشش وگریز ہی کا رہا جس میں تشکیک کا عنصر بہر حال موجود ہے۔ لا = انسان اور گمان کے ممکنات میں ساتھی کا تصور الہ ایک نئے رنگ سے آشنا ہوتا ہے، ایسا رنگ جس میں ایک تڑپ اور ایک آرزو کا اضطراب شامل ہو گیا ہے۔ فرد اپنی صحبت سے اور شاعر اپنی علامتوں سے پہچانا جاتا ہے۔ راشد کے مابعد کے کلام میں بعض ایمانیاتی علائم کے ساتھ ان کی وابستہ کردہ تقدیس اس امر کی طرف اشارہ نما ہے کہ یہ ان کے لہو میں موجود ہیں مثلاً اسرافیل (وہ مجسم ہمہمہ تھا وہ مجسم زمزمہ/ وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں)۔ اسرافیل کے حادثۂ مرگ یا مغربی ادب کے حوالے سے "Death of Orpheus" کے کیا بھیانک نتائج نکلے وہ تو اس نظم سے ظاہر ہی ہیں۔ گویا اسرافیل کا وجود گوشِ شنوا، لبِ گویا، چشمِ بینا اور دلِ دانا کے ہونے کی ضمانت تھا۔ اگر خدا کے ایک مقرب فرشتے کے منظر سے غائب ہو جانے سے گوشِ شنوا، لبِ گویا، چشمِ بینا اور دلِ دانا کی موت واقع ہو سکتی ہے تو بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ خود خدا کے منظر سے غائب ہو جانے کی صورت میں کیا کیا قیامتیں بپا نہ ہوں گی۔ میرا احساس ہے کہ ملتیں تب مرتی ہیں جب علامتیں مرتی ہیں۔ عہدِ موجود کے مرگ آثار وجود کا دوبارہ احیا، الوہی علامتوں کے احیائے ثانی سے وابستہ ہے!

لا = انسان کی ایک اور زندۂ جاوید نظم ''سالگرہ کی رات'' کے مطالعے سے بھی اس امر کا بطریقِ احسن اندازہ ہوتا ہے کہ راشد ایمانیاتی علائم سے کیسی جذباتی وابستگی رکھتے ہیں۔ مذاہبِ سماوی میں ایک علامت ''شہید'' کی بھی ہے جو ازروئے اسلام زندہ ہوتے ہیں اور جنھیں رزق دیا جاتا ہے۔ غالباً یومِ پاکستان کے پس منظر میں لکھی گئی اس نظم کے لفظ لفظ سے شہید کی حیاتِ ابدی اور شاعر

کہ اس کے ساتھ والہانہ لگاؤ کا پتا چلتا ہے۔ نظم میں مستعمل ''ہمارے شہدا'' سے شاعر کے مذہبی تشخص کا صاف پتا چلتا ہے:

آج دروازے کھلے رہنے دو
یاد کی آگ دہک اٹھی ہے
شاید اس رات ہمارے شہدا آجائیں
آج دروازے کھلے رہنے دو
جانتے ہو کبھی تنہا نہیں چلتے ہیں شہید
میں نے دریا کے کنارے (۷) جو پرے دیکھے ہیں
جو چراغوں کی لویں دیکھی ہیں
وہ لویں بولتی تھیں زندہ زبانوں کی طرح
میں نے سرحد پہ وہ نغمات سنے ہیں کہ جنھیں
کون گائے گا شہیدوں کے سوا؟
میں نے ہونٹوں پہ تبسم کی نئی تیز چمک دیکھی ہے
نور جس کا تھا حلاوت سے ثمر آور
اذانوں کی طرح! ——— کلیاتِ راشد ص ۳۷۵،۳۷۶

اب راشد کے کلام میں جا بہ جا مستعمل اس علامت کا ذکر کیا جاتا ہے جسے دینی اصطلاح میں ''اذان'' کہا جاتا ہے اور جو دراصل ذاتِ حق کی کبریائی اور احدیت کا اعلان ہے۔ اقبال ہی کی طرح راشد بھی اذان اور خصوصاً ''اذانِ سحر'' سے غیر معمولی قلبی وابستگی رکھتے ہیں (۸)۔ صبح کی اذان سے یہ وجدانی تاثر پذیری راشد کے نام نہاد الحاد کی نفی کرتی ہے۔ اذان اور متعلقاتِ اذان سے راشد کا یہ وجدانی لگاؤ ان کے پہلے مجموعے سے لے کر ان کے آخری مجموعے تک مشہود ہے۔ مراد یہ ہے کہ ان کے چاروں کے چاروں مجموعوں میں اذان کا لحن یا اس کی تجلّی موجود ہے۔ نظم ''دریچے کے قریب'' کی پانچویں اور چھٹی سطریں ملاحظہ کیجیے:

دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو

———

مسجدِ شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالمِ رخصت میں شفق چومتی ہے ——— ماورا، کلیاتِ راشد ۹۶،۹۹
یونہی کھیلتے کھیلتے صبح ہونے لگی تھی!
مؤذن کی آواز اس شہر میں زیرِ لب ہو چکی ہے (۹)
سحر پھر بھی ہونے لگی تھی ——— ایران میں اجنبی، کلیاتِ راشد ص ۲۰۱

ہاتھ جاگ اٹھتے ہیں راہ کا نشاں بن کر
نور کی زباں بن کر
ہاتھ بول اٹھتے ہیں صبح کی اذاں بن کر ——لا = انسان، کلیات راشد،ص۳۱۴
میں نے ہونٹوں پہ تبسم کی نئی تیز چمک دیکھی ہے
نور جس کا تھا حلاوت سے شرابور
اذانوں کی طرح ——ایضاً،ص۳۷۶
اور وہ تنہا دیا رچا ندسے بھی دور دست
جس میں اذاں زیرِ لب، جس میں فغاں غم سے پست! ——ایضاً،ص۳۹۲
اے ہست کے صحنوں میں
نئے سجدہ گزاروں کے
جہاں شہر
اے میری اذاں شہر

——گماں کا ممکن، کلیات راشد،ص۴۷۵

مرے دروں کی خلق یوں گلی گلی نکل پڑی
کہ جیسے صبح کی اذاں سنائی دی

——ایضاً،ص۴۹۲

رات کے حجرے سے نکلو
اور اذانوں کی صدا سننے کی فرصت دو ہمیں
رات کے اس آخری قطرے سے جو ابھری ہیں
ان بکھری اذانوں کی صدا
رات ——شیطانی گئی[10] تو کیا ہوا ——ایضاً،ص۵۰۳
کوئی شہر ہے،
کسی ریگ زار سے جیسے اپنا وصال ہو
نہ صدائے سگ ہے نہ پائے دزد کی چاپ ہے
نہ عصائے ہمت پاسباں
نہ اذانِ فجر سنائی دے ——ایضاً،ص۵۲۱

اذان اور مئذنہ[11] (مینار) سے راشد کا یہ شدید قلبی لگاؤ اس امر کا غماز ہے کہ خدا کی احدیت اور کبریائی کا انھیں کتنا جیتا جاگتا احساس ہے۔ وہ کسی ایسے شہر کا تصور نہیں کر سکتے جہاں اذان کا لحن اللہ کی بزرگی کا اعلان نہ کرتا ہو۔ اوپر دیے گئے شعری اقتباسات سے

بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ دین کی اس توانا علامت سے راشد کی ذہنی وابستگی رفتہ رفتہ بیش تر ہوتی گئی ہے اور خدا کی ذات کے ساتھ ان کا رشتہ مضبوط تر ہوتا گیا ہے بلکہ اس میں ایک عاشقانہ اور عارفانہ جہت پیدا ہوتی گئی ہے سچی بات تو یہ ہے کہ کان میں دی گئی اولیں اذان مسلم حافظے میں ہمیشہ زندہ اور تپاں رہتی ہے! ذرا ''شہر وجود اور مزار'' پر ایک نظر ڈالیے، حیات کے انجام کی طرف گامزن شاعر موت سے خائف نہیں بلکہ اسے اقبال ہی کی طرح حیات کا تسلسل سمجھتا ہے اور ذاتِ حق سے واصل ہو کر تجدید حیات کا آرزومند ہے۔ اسی کو اس نے نظم کے آخر میں ''حرف و معنی کی شب وصل نو'' سے تعبیر کیا ہے۔ نظم کی ''پیرہ زن'' (کہ ہے مامتا میں رچی ہوئی!) سے خدا مراد ہے جو ماں کی طرح بلکہ اس سے بھی زیادہ مہرباں ہے:

یہ بجا کہ مرگ ہے اک حقیقتِ آخریں
مگر ایک ایسی نگہ بھی ہے
جو کسی کنویں میں دبی ہوئی
کسی پیرہ زن (کہ ہے مامتا میں رچی ہوئی)
کی طرح ہمیں
ہے ابد کی ساعتِ ناگزیر سے جھانکتی
تو اے زائرو
کبھی نا وجود کی چوٹیوں سے اتر کے تم
اسی اک نگاہ میں کود جاؤ
نئی زندگی کا شباب پاؤ
نئے ابر و ماہ کے خواب پاؤ ——— گماں کا ممکن، کلیاتِ راشد ص۴۰۱

میرا احساس ہے کہ ''گماں کا ممکن'' تک پہنچتے پہنچتے راشد نے ذاتِ الٰہ کو اس کی جملہ صفات کے ساتھ اپنے وجود کا حصہ بنا لیا تھا۔ ''شہر میں صبح'' اور ''انجیل کے آدمی'' کے دو مختصر اقتباس دیکھیے اور اندازہ کیجیے کہ ان پر خدا کی آخری کتاب کا فیضان کتنا نمایاں ہے:

تمھیں آن بھر میں خدا کی چیخ نے آ لیا
——— وہ خدا کی چیخ
جو ہر صدا سے ہے زندہ تر! ——— کلیاتِ راشد ص۵۲۳
مری بے بسی پہ ہنسو گے تم تو ہنسا کرو ———
میں دعا کروں گا:
خدائے رنگ و صدا و نور
تو ان کے حال پہ رحم کر!
(خدا،
رنگِ نو، نورِ نو، آوازِ نو کے خدا!

خدا،

وحدت آپ کے، عظمت باد کے

رازِ نو کے خدا!

قلم کے خدا، سازِ نو کے خدا!

تبسم کے، اعجازِ نو کے خدا! ——— ایضاً، ص ۵۲۸، ۵۲۹

اعجازِ نو کا خدا، کلّ یوم ھو فی شان کی تفسیر ہے۔ راشد کو یقین تھا کہ الفاظ کا اپنے مجبور معانی سے ربط فیض و التفاتِ ربانی ہی سے ممکن ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ:

اے خدا! تو بھی ذرا

اپنے گل والے سے اٹے جوتے اتار

اور اس بزم میں آ ——— ایضاً، ص ۷۱

مجھے نہیں معلوم ''گل والے سے اٹے جوتے اتار'' کے الفاظ سے راشد شناس کیا سمجھتے ہیں۔ میرے خیال میں راشد ایک ایسے خدا کو پکار رہے ہیں جسے تصوف کی اصطلاح میں ''ذاتِ بحت'' کہتے ہیں!

اپنی شاعری ہی نہیں اپنی بعض نثری تحریروں میں بھی راشد خدا کو یاد کرنا نہیں بھولتے اور خود پر اللہ کے احسانات کا تشکر کے ساتھ ذکر کرتے ہیں۔ ۲۲/اپریل ۱۹۷۳ء کو امین حزیں کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''کوئی خفیہ ہاتھ میرے سر پر ضرور موجود ہے جو مجھے حد سے زیادہ مصائب سے بچاتا رہتا ہے۔ اکثر زندگی کے سانحوں کا شمار کرتا ہوں جن میں کار کے تین چار حادثے، ڈاکو کا حملہ، ڈوبتے ڈوبتے بچ جانے کے تین واقعات وغیرہ شامل ہیں، تو خدا کا ہزار ہزار شکر ہے۔''

پاکستانی قوم کے بارے میں جس کے ایک فرد خود راشد تھے، اپنی تشویش و اضطراب کا اظہار اسی خط میں اس طرح کرتے ہیں:

''یہ امراض (بد دیانتی، بے اعتمادی، حب الوطنی کی کمی، بے سمتی) گہرے ہیں۔ ان کا علاج صدیوں میں ہو تو ہو یا خدا <u>اپنے قانون کے مطابق کوئی بہتر قوم اس قوم کی جگہ پیدا کر دے۔''</u>

﴿۵﴾

راشد ہمارے ان جدید شاعروں میں ہیں جن کے شعری حاصلات اور فنی اکتسابات پر ابھی بہت کچھ لکھا جانا باقی ہے۔ دراصل راشد جیسے منفرد آہنگ شاعروں کی تفہیم کے لیے لازم ہے کہ قاری تربیت یافتہ ہو اور اسے شعری قرأت کے اسالیب، صحت کے ساتھ، معلوم ہوں۔ اس کے لیے حواس کو ایک نقطے پر مرتکز کرنا نہایت ضروری ہے ورنہ تھوڑی سی بے احتیاطی سے مفہوم کی خشت بہ خشت تعمیر کردہ عمارت ایک مرحلہ بلند پر پہنچ کر نیچے آ رہے گی۔ راشد کی حیثیت ایک ایسے شاعر کی ہے جو اپنے مطالب کو ایماء سے آگے ابہام تک لے جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی حیثیت دیگر کئی اہم شاعروں کی طرح عمودی تو ہے ہی مگر ساتھ ہی ساتھ ایک مارپیچ زینہ بھی ہے جس سے پیچ و خم حرکت کے بعد ایک مخصوص بلندی تک رسا ہو کر ہی مظاہر کا صحیح نظارہ کیا جا سکتا ہے۔ ان کے اسلوبِ شعر میں ایک نکتہ وہ ہے جسے تجربے کی تازگی کی بازیافت کہنا چاہیے۔ اس کے لیے راشد جہاں متعدد اسلوبیاتی حربے استعمال کرتے ہیں وہاں ایک حربہ اجنبیانے

کا عمل (Defamiliarization) بھی ہے۔راشد اپنی شاعری میں معمول کی لفظیات سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ایران میں اجنبی ہے گماں کا مکالمہ کے یہاں ایک مخصوص ڈکشن ملتا ہے جس میں عرب وعجم کی مخصوص معنوی فضا ایک دوسرے ہم رشتہ وہم پیوند نظر آتی ہے۔وارث علوی کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ تخلیقی سطح پر راشد ماضی سے بے تعلق نہیں رہ سکے۔اقبال کے علاوہ کسی شاعر کی فضا اس قدر عجمی اور عربی نہیں ہے جس قدر راشد کی ہے۔اجنبیانے کے جس عمل کا ذکر ابھی ہوا اس کو بروئے کار لاتے ہوئے راشد نے گماں کا ممکن میں بعض جگہ تو لسانی تشکیلات کی بھی بڑی نتیجہ خیز کوششیں کی ہیں۔انھوں نے اپنی ایک نظم ''سمندر کی تہ میں'' بتانا چاہا ہے کہ لفظ، معنی کا حجاب ہیں۔یہ نظم بڑی تہ دار ہے گو خیال نیا نہیں۔ایسی صورت میں بعض اوقات اظہار کے نئے سانچے وضع کیے بغیر چارہ نہیں ہوتا۔راشد نے بھی یہ کام کیا ہے[۱۳]۔''قہقہے چیختا ہے''،''راستہ کے گھونٹ باقی ہے''،''ہمور جسموں کو چاک کردیں''، ''تمام ان پر نثار تے ہیں''،''یادوں سے غزلایا ہوا'' وغیرہ سے اس کاوش کا کسی قدر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔گہرے مفاہیم کی ترسیل کی یہی کوشش تازہ ترکیب سازی پر بھی منتج ہوتی ہے اور راشد کے یہاں تازہ تراکیب کی بڑی فراوانی ہے: مہ وسالِ یک آہنگ، جاں سوختہ ویرانی، ریسمانِ خیال، ہنوز زمانہ، صبح کا بلّور (صبح کے بلّور پر کس کو میسر ثبات؟) بے مہری کے زنبور، شوریدہ فصیل، برف کا رقصِ حسیں، جلا جلِ جاں، کُن مکُن، زومرو، باراں زدہ طائر، قہقہوں کا ذخار سمندر، دیبا و سنجاب شہر، برف پروردہ حسیں باہیں، رنگِ شے، رویتِ ازل——اور پھر بعض جگہ اس طرح کے مصرعے حیرت میں ڈالتے ہیں:

گدھے بہت ہیں جہاں میں: (ماضی سے آنے والے

جہاز کا انتظار مثلاً——)

(اور ایسے، مثلاً میں ہائے ساکن!)

ان مصرعوں کے گہرے طنزیہ اسلوب میں معانی کی عجیب اور حیران کن تہ داری ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ راشد کی ساری شاعری اُن کی خلاقیت کی مظہر ہے۔ان سے اظہار وبیان کی غلطیاں بھی سرزد ہوئی ہیں۔پی رہے تھے جام پر ہر جام ہم (ص ۱۷۳) بہتا ہے سیما فروشوں کا سیلاب جاری (ص ۲۰۸)، دور تک لپکی رہی (ص ۴۴۰) مسکراتیں ہیں وہ کرم کہ جس کا ریشہ/استوار ازل میں ہے (ص ۳۴۴)، صوت ورنگ ونور کا وہ رزجز گاؤ (ص ۵۰۲)، جیسے مصرعے اور ٹکڑے شاعری بے احتیاطی کی خبر دیتے ہیں۔پہلی مثال میں ''جام پر جام'' کا محل تھا۔دوسری میں ''جاری'' حشوِ محض ہے۔تیسری میں ''لپکتی'' کا محل تھا، چوتھی میں ''کِرَم'' باندھا گیا ہے جب کہ صحیح کَرَم'' ہے، پانچویں میں رزجز نہیں رجز ہونا چاہیے (مگر رجز باندھنے سے مصرع وزن سے خارج ہو جاتا ہے)۔اسی طرح راشد نے ھالہ، تازہ، برہنہ جیسے لفظوں کو جہاں مرکبِ عطفی بنا کر استعمال کیا ہے، ''ہ'' کو ''الف'' کی پوری آواز سے باندھا ہے جو درست نہیں۔مگر ان چند تسامحات سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔راشد کا اصل کمال تو ان کی نادر تشبیہوں، اعلیٰ تمثالوں، تازہ ترکیبوں اور زندہ علامتوں میں کھلتا ہے۔انھوں نے اظہار وبیان کو اتنے نئے سانچے دیے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔قوسین کے کثرت سے استعمال نے ان کی نظموں کو نئی معنویت دی ہے۔راشد کی شاعری کا داستانی اسلوب اس قدر موثر ہے کہ ایک مستقل مقالے کا تقاضا کرتا ہے۔موضوعات کا تنوع ان سب پر مستزاد۔ان کی چار حصوں پر مشتمل نظم ''حسن کوزہ گر'' پڑھ کر اقبال کا یہ مصرع معاً ذہن میں آتا ہے: کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر۔راشد کا سب کلام اگر فنا ہو جائے تو تنہا یہ نظم انھیں ہمیشہ زندہ رکھے گی۔عشق سے فیض یافتہ والہام گرفتہ فن، دوام کا ایک لافانی شاہکار کیسے بنتا ہے، اس کا اندازہ اس نظم سے ہوگا خصوصاً اس کا تیسرا حصہ

جو اپنے آہنگ کے باعث بھی وجد آفریں ہے۔ بے مثال متحرک آہنگ کا حامل یہ رقاص حصہ ناقابلِ فراموش ہے جس کے آغوش میں وقت بھی دائرہ در دائرہ گھومتا محسوس ہوتا ہے۔ *بازیافت* کے راشد نمبر کے اداریے کے آخر میں مَیں نے ایک سوال اٹھایا تھا۔ اِن معروضات کا اختتام اُسی سوال پر کرتا ہوں۔ ''راشد کی سب سے اہم حیثیت ایک شاعر کی ہے۔ کیا ہماری معاصر، ریزہ کار انتقادی صورتِ حال راشد جیسے اہم اور پہلو دار شاعر کی تنقیدی اور تجزیاتی حیاتِ تازہ کا فریضہ بجا لا سکے گی۔ اس باب میں راشد کی طرح میں بھی زیادہ پرامید نہیں:

یہ ریزوں کی تہذیب پا لیں تو پا لیں
حسنِ کوزہ گر کو کہاں لا سکیں گے!''

حواشی:

۱- اس ضمن میں اپنی پہلی بیگم صفیہ کے نام ان کے خطوط دیکھے جا سکتے ہیں جن سے خاکسار تحریک سے ان کی وابستگی کے مقصد کا پتا چلتا ہے۔ ۲۶ر نومبر ۱۹۳۸ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''کیا میرا اور تمھارا ہم سب کا یکساں فرض نہیں کہ ہم اسلام کی کوئی خدمت کر کے اپنی آخرت کو بہتر بنانے کی کوشش کریں۔ کیا ہم اس قدر رنگ دل ہو جائیں کہ اپنے ہم وطنوں کو ذلت اور مسکنت کے ہیبت ناک گڑھے سے نکالنے کی کوشش نہ کریں جس میں وہ صدیوں سے پڑے ہوئے ہیں۔''

اس سے قبل ۲۳ر فروری ۱۹۳۸ء کے خط میں بھی ایسے ہی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے:

''یہ مت سمجھو کہ میں خاکسار تحریک میں شامل ہوں تو مجھے اس سے کسی ذاتی مقصد کے حصول کی امید ہے --- ہماری قوم غریب اور اپاہج قوم ہے۔ خدا کرے کہ تمھاری محبت ہی مجھے وہ دست و بازو دے کہ میں ان تمام چیزوں کو فنا کر دوں جو میری قوم کو گھن کی طرح کھا رہی ہیں''

——ن م راشد کے خطوط، (مرتبہ: نسیم عباس احمر) ص ۲۴۱، ۲۴۲ نیز ص ۲۵۸۔ خاکسار تحریک کے باب میں مزید جاننے کے لیے آغا عبدالحمید کے نام راشد کا ۱۳ر فروری ۱۹۳۸ء کا خط بھی قابلِ ملاحظہ ہے۔ ن م راشد، ایک مطالعہ (مرتبہ: جمیل جالبی) ص ۲۳۳، ۲۳۴

۲- اس ضمن میں ایران میں اجنبی میں شامل ان کی نظم ''درویش'' کی یہ سطریں قابلِ ملاحظہ ہیں: ''تم یہ کہ اس کے لیے آج / ملائے رومی کے / مجذوب شیراز کے زنگ آلودہ اوہام بھی / دستگیری کو حاضر نہیں ہیں، کلیاتِ راشد، ص ۲۲۸-۲۲۹۔ مجھے گمان ہے کہ راشد کو رومی کے گہرے مطالعے کا کبھی موقع میسر نہ آیا۔

۳- خواب گری اور ادھورے خوابوں کو حیاتِ نو عطا کرنے کی یہی کوشش راشد کی مشہور نظم ''اندھا کباڑی'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ خواب گری اور خواب گرائی واہمہ شکن اور حوصلہ شکن ہو سکتی ہے لیکن شاعر جو بہ ظاہر ایک "BLIND BARD" ہوتا ہے اپنی باطنی آنکھ کے نور اور بصیرت کی سوزن سے خوابوں کی نور بافی اور خیاطی سے باز نہیں رہ سکتا کہ اسی میں اس کی زندگی کا جواز ہے: ''ہاں مگر میری معیشت کا سہارا خواب ہیں (راشد)۔

۴- ن م راشد -- سیاست اور شاعری ص ۳۳

۵- کسی جمالِ دوست، رعایتِ لفظی کے رمز آشنا ایرانی شاعر کا یہ شعر دیکھیے:

در آفتابِ جمالِ تو زلفِ شب گردت
دلم ربود و عجب دُزدِ آشکاری بود

۶- نئے زاویے (جلد دوم) میں بھی یہ مصرع لفظ "ہے" کے ساتھ شائع ہوا تھا۔ رک ص ۲۴

۷- "خضرِ راہ" میں اقبال کی خضر سے ملاقات بھی ساحلِ دریا ہی پر ہوتی ہے، خضر سے جو خود حیاتِ ابدی اور فیض رسانی کی زندہ علامت ہے۔

۸- کلامِ اقبال میں یوں تو اذان/ اذانوں کا ذکر متعدد جگہ آتا ہے لیکن "سحر" کی مناسبت سے "اذان" کے ذکر میں یہ تین شعر دیکھیے:

کیا تو نے صحرا نشینوں کو یکتا
خبر میں، نظر میں، اذانِ سحر میں

وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستانِ وجود
ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا

پوشیدہ تری خاک میں سجدوں کے نشاں ہیں
خاموش اذانیں ہیں، تری بادِ سحر میں

۹- تہران میں اب بھی صورتِ حال یہی ہے۔ آخری دو مصرعوں کی زیریں سطح پر راشد کا تأسف صاف جھلکتا نظر آتا ہے

۱۰- "رات شیطانی گئی" یعنی رات کو شیطنت کے عناصر سے گدلا یا گیا —— شیطانی رنگ دیا گیا۔

۱۱- اس بہت غریب لفظ کے استعمال پر معافی کا خواست گار ہوں۔

۱۲- اس ضمن میں راشد کی نظم "ہم جسم" قابلِ مطالعہ ہے خصوصاً اس کے یہ ٹکڑے: غزلائے رہے ہیں، جسے سننے کو اُلّو بٹائے رہے ہیں، عزیزائے رہے ہیں۔

ثقافتی استعماریت اور ن م راشد

عزیز ابن الحسن

استعماریت اور سامراجیت کوئی نئی شے نہیں کیوں کہ صدیوں سے مختلف اقوام ایک دوسرے کے خلاف نبرد آزما رہی ہیں ۔اور حسب توفیق و طاقت دوسرے خطوں کو زیرنگیں لا کر وہاں کے وسائل کو اپنے اقتدار کے فروغ کے لیے استعمال کرتی رہی ہیں ۔لیکن اٹھارھویں اور انیسویں صدی سے یورپی اقوام کی زمینی بھوک نے جس طرح خدا کی بستی کو دکان سمجھ کر لوٹنا شروع کیا، اس کی سابق تاریخ میں مثال نہیں ملتی ۔دوستوئیفسکی (1821-1881) کے ایک ناول Notes from Underground 1864 کا ہیرو (اینٹی ہیرو) مستقبل میں آنے والے جدید روشن خیال انسان کے چہرے پر پڑے منافقت کے پردوں کو یہ کہہ کر تار تار کر دیتا ہے کہ قدیم انسان دنیا میں خون خرابے کا بازار گرم کرنے کا کوئی سہانا جواز نہیں تراشتا تھا بلکہ اپنے مطلب کے لیے خون خرابے کو ضروری قرار دیتا تھا مگر آج کا یہ نیا انسان خون ریزی کو گھناؤنا بھی سمجھتا ہے مگر یہ کام تہذیب و مساوات اور اصلاح وغیرہ کے دلکش نعروں کی آڑ میں کرتا ہے ۔

بہت سی تکنیکی اصطلاحات اور ضابطہ بندیوں کو ہٹا کر دیکھیں تو مغربی استعماریت کی یہی وہ خصوصیت ہے جو اسے سابقہ زمینی تگ و تاز اور لوٹ مار سے حتمی طور پر جدا کرتی ہے ۔

چھتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات

نئے انسان کا ایک کمال یہ ہے کہ وہ ہر مظہر اور عمل کو منظم بنا کر اسے سائنس کا درجہ دے دیتا ہے ۔جدید استعماریت بھی ایک سائنس بن گئی ۔ایک آئیڈیالوجی جو اپنے اقتصادی، سیاسی اور ثقافتی و سماجی مفادات کے حصول کے لیے قدرتی ذخائر سے بھرپور مگر کمزور اور اپنے سے مختلف ثقافت، زبان اور روایات والے علاقوں پر باقاعدہ قبضہ و تسلط سے پہلے اس کی باقاعدہ منصوبہ بندی کے ذریعے اس کنٹرول کو فکری جواز دیتی ہے، کیونکہ اسے اپنے عوام، اپنی پارلیمنٹ کو مطمئن کرنے کے ساتھ دیگر ممالک کی ہمنوائی بھی حاصل کرنی ہوتی ہے ۔اسے یہ ہم نوائی باہمی مفادات کا سودا کر کے، جس کا عنوان ڈپلومیسی ہے، حاصل ہوتی ہے ۔استعماریت کی سائنس اور آئیڈیالوجی کا کمال یہ ہے کہ اس کا نشانہ بننے والے از خود اس کے آگے بچھے چلے جاتے ہیں ۔اور اپنے عوام کے سامنے اس کا ترجمہ غار کے زمانے میں پہنچنے سے بچنے اور ایٹمی صلاحیت محفوظ رکھنے کے عنوان سے کیا جاتا ہے ۔وہ ایٹمی صلاحیت جو ہمارے حق میں تو اس کسی کے اس قیمتی ہیروں جڑے خنجر کی طرح ہو گئی ہے جسے وہ اپنی قیمتی چیز کی حفاظت کے خیال سے خود سے کبھی جدا نہ کرتی تھی ۔

برصغیر پاک و ہند جب برطانوی سامراج کا نشانہ بنا تو اس دور زوال کی آخری انتہاؤں میں اقبال جیسے شاعر نے جنم لیا جس نے خود احتسابی کے ساتھ ساتھ مغرب کی استعمار پرستی پر بھی ضرب کلیم لگائی اور اپنی قوم میں حرکت اور آزادی کا احساس اجاگر کیا ۔

اور اپنی شاعری کو دورِ حاضرہ کے خلاف اعلانِ جنگ قرار دیا۔ اقبال کے بعد ہمارے ہاں ادیب و شاعر تو بہت پیدا ہوئے، جن میں سرتاپا سیاست میں ڈوبے ترقی پسند بھی تھے اور سیاسی و سماجی معاملات کے کانٹوں سے دامن بچانے والے جدیدیت پسند بھی مگر اپنے زمانے کی سیاست و سماج کو فنی پیرایے میں بیان کرنے والا دانشور شاعر ان میں صرف ایک ہی ہوا۔ وہ ہے ن م راشد جس نے مغربی استعماریت اور سامراجیت کی چالوں کو نہ صرف قریب سے دیکھا تھا بلکہ ایک بے بس سپاہی کی تلوار کو قلم کا روپ دے کر سامراجی چال بازیوں کے مقابلے میں ایک نحیف فرد کے ردِعمل کی نقش گری بھی کی ہے۔ اقبال کے بعد راشد ہی وہ توانا آواز ہے جس کے زمانے کی سیاست و سماج اور ملک و قوم کا اجتماعی مسئلہ اس کا ذاتی مسئلہ بھی بن گیا۔ لیکن اس امر میں بحث کی خاصی گنجایش ہے کہ اقبال کی آواز نے جس طرح اپنی قوم کی روح میں ارتعاش اور تھرتھراہٹ پیدا کی تھی کیا ویسا ہی کام راشد کی شاعری بھی کر سکی ہے؟ اگر کر سکی ہے تو اسکے اثرات کہاں ہیں اور اگر نہیں کر سکی تو کیوں؟

جیسا کہ اکثر ناقدین نے اشارہ کیا ہے اپنے گردوپیش کے مسائل اور ہمہ گیر بے اطمینانی کی طرف راشد کا ابتدائی ردِعمل رومانی ہوتے ہوئے بھی تادیر خودترس جذباتیت کا شکار نہیں ہوا بلکہ ایک حقیقی فنکار کی طرح اس نے اپنی شکستہ آرزوؤں اور نارسائیوں کا تجزیہ ایک فرد کے طور پر کیا جس کے بلند عزائم خارجی حقیقت کی سنگلاخی سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتے ہیں:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند!

فرد کے باطن میں ہونے والی یہ ٹوٹ پھوٹ ان اقدار کی شکست و ریخت کا باعث بھی بنتی ہے جن کی میراث اس کے آبا و اجداد چھوڑتے ہیں۔ اقدار کی اس تلپٹ کا سبب براہِ راست استعماری غلبہ و استیلا کی چیرہ دستیاں ہوتی ہیں یا اس کے جلو میں آنے والی تعلیم، ثقافت اور اقدار کا نیا نظام یا طرزِ حیات، اس میں ماقبل و مابعد کی تقدیم و تاخیر کو متعین کر بھی لیا جائے تب بھی نتیجہ دونوں صورتوں میں یکساں ہی رہتا ہے۔ یعنی معاشرے کے ذہین اور نئی تعلیم سے آراستہ افراد کے اندر اپنی اقدار، ثقافتی اداروں اور روحانی، تمدنی و جمالیاتی اوضاع کی طرف سے کم سے کم بے اطمینانی اور انتہائی صورتوں میں تشکیک و انکار۔ ثقافتی استعمار کے ہتھکنڈوں میں ایک دلچسپ طریقِ واردات یہ ہوتا ہے کہ وہ مغلوب و مقہور اقوام کی روایات اور اقدار کے بہترین عناصر کی پہلے مرحلے میں تو انھیں کمتر ثابت کر کے بیخ کنی کی کوشش کرتا ہے اور جن سخت جان عناصر کا اس طرح قلع قمع نہ کیا جا سکے استعمار کی پیدا کردہ ثقافت کے نمایندے پینترا بدل کر ان کی توصیف و تحلیل شروع کر دیتے ہیں۔ مگر ان کی معنویت اور تعبیر کو اس سابقہ صورت میں بہر حال نہیں رہنے دیتے جو اس قوم کے فکری تسلسل اور عملی تواتر کے نتیجے میں صدیوں سے محفوظ چلے آتے ہیں۔ راشد کا پورا شعری سرمایہ اور نثری تحریریں اس امر کی گواہ ہیں کہ وہ اپنے فنی و فکری سفر میں ان مراحل سے کسی نہ کسی انداز میں ضرور گزرے ہیں۔ استعمار کی وہ دیوار جس کی بنیاد راشد کے دور سے بہت پہلے رکھی گئی تھی راشد کی زندگی کی شام ہونے تک نوآبادکاری کے مفہوم میں تو منہدم ہونے لگی تھی مگر اس کے ثقافتی مضمرات و مشمولات آج بلند سے بلند تر ہو رہے ہیں۔

ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب *کلچر اور امپیریل ازم* میں ثقافت اور استعمار کے تعلق پر جو کچھ لکھا ہے اس کا لب لباب یہ ہے کہ استعماریت تاریخ کے ایک خاص دور کا وقتی مظہر نہیں بلکہ یہ ایک قدرے سیال حقیقت ہے۔ یہ صرف مادی دنیا میں نہیں بلکہ تخلیقی

تخیل میں بھی در آتی ہے۔ استعماری قوت کے سیاسی حصار ختم بھی ہو جائیں تو اس کے ثقافتی اثرات فاتح ومفتوح دونوں کے خیال و اعمال میں داخل ہو جاتے ہیں، ان کے باہمی تعلق کو رنگ دیتے رہتے ہیں۔ استعمار کی سیاسی صورت کے ختم ہو جانے کے بعد بھی اس کی ثقافتی فتوحات جاری رہتی ہیں۔ فاتحین ایک طرف اور مفتوحین دوسری طرف ہوتے ہیں۔ دونوں کے پیدا کردہ ادب میں اس کے اثرات تا دیر چلتے رہتے ہیں۔ فاتح ملکوں کے مصنفین کا لکھا سنجیدہ ادب بھی ایک مسلسل احساسِ تفاخر کا زائدہ ہوتا ہے جس کے اثرات مفتوح ملکوں کے دانشوروں شاعروں اور ادیبوں پر نہ چاہتے ہوئے بھی پڑتے ہیں۔ استعماری ثقافت درحقیقت ایک طرح کی نسل پرستی کو فروغ دیتی ہے جو سفید فام اقوام کی برتری کے تصور پر قائم ہوتی ہے۔ فاتح کے مقابلے میں مفتوح کی ثقافت ہمیشہ کے لیے دبی رہتی ہے۔ نوآبادیاتی نظام کے ختم ہو جانے کے بعد بھی مفتوح اقوام اپنے اقتصادی وسیاسی معاملات میں اور اس سے کہیں زیادہ ثقافتی وسماجی امور میں اپنی اس شبیہ پر مطمئن اور قانع رہتے ہیں جو ان کے لیے سابقہ آقاؤں نے ایجاد کی ہوتی ہے۔ جس کے مطابق مفتوح لوگ اپنے ظاہری رنگ کی طرح اپنے قوائے باطنی میں بھی کم تر درجے کی بونا مخلوق بتائے جاتے ہیں۔ مشرق کی پر اسرار، رومان پرور اور خوابوں بھری سر زمین پر فاتح کا حق حکمرانی اسی طرح اٹل قانون بتایا جاتا ہے جیسے نظام طبیعی کے قوانین۔ یہ استعماری پیراڈائیم منطقی ثبوتیت کے فلسفے اور نیوٹنی فزکس کے قوانین کو (جو اپنی حدود میں رد ہو چکے ہیں) ایک مدت تک سماجی علوم، بشری مطالعات اور تہذیبی سماجیات میں اٹل حقیقت مان کر چلتا رہتا ہے۔

یہ رویہ پہلے تو صرف نظریاتی وسماجی مطالعات میں مروج مانا جاتا تھا مگر ایڈورڈ سعید نے انیسویں صدی کے مغرب کے چند اہم ادبی متون (جو درحقیقت ثقافتی متون ہوتے ہیں) کے بین السطور بھی اسی ذہنیت کے سراغ نکال دکھائے ہیں۔ سعید نے مغرب کے تخلیقی ادب خصوصاً انگریزی اور فرانسیسی ناول کا مطالعہ تخلیقی شاہکاروں کے طور پر بھی کیا ہے مگر کلچر اور استعمار کے تعلق پر بھی ان میں سے بہت کچھ ایسا نکال دکھایا ہے جو غیر متمدن اقوام پر مغرب کے حق حکمرانی کا جواز مہیا کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا کہنا ہے کہ جدید مغربی ثقافت کا سیاسی افق بڑی حد تک استعماری ہے اور اس امر کو نظر انداز کرنا، جیسا کہ بعض تنقیدی نظریے، ردِ تشکیل اور مارکسیزم والے کرتے ہیں، جدید ثقافت کو اس کے استعماری مضمرات و شمولات سے کاٹ کر دیکھنے کے برابر ہے۔[22]

یہی وہ مقام ہے جہاں راقم استعماری ہتھکنڈوں کے پس منظر میں ن م راشد کے ہاں ثقافتی معنویت کے ایک اہم نکتے پر اپنی توجہ مرکوز کرنا چاہتا ہے۔ وہ ہے راشد کا نظریۂ فن۔ فن اور فن کے متعلق نظریات کا کسی خطے قوم تہذیب اس کی ثقافتی اقدار اور ان کی پشت پر موجود تصورِ حقیقت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اردو وفارسی شعریات کے پیچھے بھی ہمیشہ سے ایک مضبوط تصورِ حیات واقدار اور نظریۂ فن موجود رہا ہے۔ قدما کے طرزِ زیست اور طرزِ تعلیم کے عین مطابق اس نظریۂ فن پر گفتگو کسی تنقیدی ضابطہ بندی کے بجائے ان کے شعری رویوں اور اصلاحِ سخن کی روایت میں پنہاں تھی، پھر امتدادِ زمانہ اور بقول محمد حسین آزاد "انگریزی لالٹینوں کی روشنی" میں یہ سب کچھ گم ہو گیا۔[23]

ن م راشد کے ابتدائی سخن گوئی کے زمانے میں یعنی ۱۹۳۰ء کے بعد ہمارے ہاں جب استعماری سیاسی گرفت کا آخری اور اس کی ثقافتی وتعلیمی اثرات کے شباب کا دور تھا، ہمارے ہاں دو بڑے ادبی رجحان فروغ پا رہے تھے۔ شروع میں تو ان کا کوئی باضابطہ نام نہیں تھا بلکہ پرانوں سے مختلف متصور ہونے کی وجہ سے ان کا پیش کردہ ادب "نیا ادب" کہلاتا تھا۔ مگر اپنے اپنے تصورِ فن کے مطابق جلد ہی ان کے ادبی رویے ایک دوسرے سے الگ ہو گئے، ایک رجحان کے لوگ ترقی پسند کہلائے جو اپنے مخصوص اشتراکی

نظریات کے فروغ کے لیے ادب کو بطور ذریعہ انقلاب استعمال کرنے کے قائل تھے۔اس کے متوازی کچھ لوگ ادب اور فن کی اس حیثیت اور وظیفے کو قبول کرنے کے بجائے اسے مقصود بالذات قدر کے طور پر مانتے تھے۔ان لوگوں کا تعلق زیادہ تر حلقہ ارباب ذوق سے تھا جو اگر چہ ترقی پسند تحریک کے مقابلے کے لیے تو وجود میں نہیں آیا تھا مگر ایک مختلف نظریہ فن کے لوگوں کی بیٹھک بن جانے کی وجہ سے اسے ایک امتیازی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔یہی لوگ آگے چل کر جدیدیت پسند بھی کہلائے۔ن م راشد بھی انھیں میں سے ایک تھے۔جدیدیت سے وابستہ لوگوں کے بھی اتنے رنگ اور صورتیں ہیں کہ ان کا تعین فی الحال نہ ضروری ہے نہ ممکن۔اسی مکتب خیال کا عرفی نام فن برائے فن ہے مگر اس کی انتہائی صورتوں میں اس تصور فن کو ثقافتی استعماریت کا پیدا کردہ سرمایہ دارانہ نظریہ فن بھی قرار دیا گیا ہے۔

اگر ہم راشد کی شاعری اور اس کی نثری تحریروں کا ایک مخصوص زاویے سے جائزہ لیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ان دونوں تصورات فن سے بالکل الگ رہے ہیں۔اپنی شاعری کے موضوع و مواد اور گردوپیش برپا جنگ زرگری واقتدار کے بارے میں اپنے ردعمل کے اعتبار سے وہ ترقی پسندوں سے قریب تھے مگر موضوع و مواد کو اپنے فن کا حصہ بنانے کے طریق کار کے حوالے سے جدیدیت والوں کے ہم نوا تھے۔یوں تو اپنے تئیں ترقی پسند بھی استعمار دشمن تھے مگر ایک تو ان کی استعماریت کی تعریف بڑی محدود تھی اور دوسرے وہ ادب و فن کے مزاج اور طریق کار کو سمجھنے میں ذرا کچے تھے۔دوسری طرف جدیدیت پسند فن کی نزاکتوں اور باریکیوں پر اتنا زور دیتے تھے کہ زندگی اور گردوپیش کا شعور جوان کے ہاں اگر کہیں تھا بھی تو وہ کسی بڑے اور پائیدار پس منظر میں ڈھلنے کے بجائے فرد کی ذاتی الجھنوں، بے اطمینانیوں اور محرومیوں کا ایک گنجلک بیان بن جاتا تھا جس کی رسائی اور ابلاغ قاری کے لیے مسئلہ رہتا تھا۔

راشد کا یہ تصور فن مظہری شہادت کے طور پر ان کی پوری شعری کارگزاری میں موجود ہے لیکن ان کی نثری تحریریں اور خطوط بھی جا بجا اس کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں:

> ''انسان کی غلط کار اور گم کردہ انا بھی بڑی ارزش رکھتی ہے ـــ اسی غلط روانا کی ترجمانی عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو اور غلام عباس نے اپنے افسانوں میں کی ہے۔ترقی پسندوں کے نزدیک شاعری کا مقصد معشر انسانی کی فلاح سہی ـــ(مگر) فلاح کے یہ تصورات ان کے انفرادی غور وفکر سے پیدا نہیں ہوئے بلکہ اشتراکیت کے دیوانے ملاؤں کے عقاید سے اخذ کیے گئے ہیں۔مجھے خود دیوانہ ملا بننا تو گوارہ ہے لیکن کسی دیوانے، یا ملا یا کسی دیوانے ملا کے ہاتھ میں اپنی لگام دینا گوارا نہیں''۔[۴]

ان کا کہنا ہے کہ ترقی پسندوں کا جرم محض الفاظ وافکار اور اظہار کی یکسانی ہی نہ تھا بلکہ انھوں نے اپنے ذاتی فیصلے کی قوت کو اپنے انتخاب کو ہاتھ سے دے دیا:

''ترقی پسند اقبال ہی کے مانند انسانی مسائل سے دست وگریباں تھے مگر ان کا فامولا ان کی خاطر کسی اور نے تیار کیا تھا۔درآنحالیکہ اقبال کا فارمولا ذاتی علم وحکمت، سوچ بچار اور تجربے کا حاصل تھا''۔[۵]

دوسری طرف جدیدیت (جس کے ایک نمایندے راشد خود بھی تھے) سے وابستہ ادیبوں نے سماجی اور قومی معاملات سے خود کو اتنا الگ کر لیا تھا کہ اکبرالہ آبادی کی ایک تمثیلی نظم کے مجنوں کا مصداق بن گئے اور ہرن پر سماجی ذمہ داری کا بوجھ لادنے کے خلاف تھے۔ان لوگوں نے شاید ترقی پسندوں کی ضرورت سے زیادہ سماجی حسیت کے ردعمل میں ایک خود ساختہ ''خالص ادب'' کا تصور ایجاد کر

رکھا تھا۔اس گروہ کی نمایندہ ترین جدیدیت سنہ ۶۰ کی دہائی میں" نئی لسانی تشکیلات اور" نئے شعری افق" تلاش کرنے والوں کے ہاں نظر آتی ہے جن کے بارے میں راشد کا ایک سخت ردِعمل بھی "ایک مصاحبہ" مشمولہ لا=انسان میں شامل ہے:

> "ان میں سے بعض نے اشیا اور مفہوم کے ساتھ اپنا رابطہ قائم کرنے سے انکار کر رکھا ہے۔ یہ گروہ کسی اجتماعی ذمہ داری کا قائل بھی نظر نہیں آتا۔ انھیں اس دانش کے اظہار سے بھی غرض کم ہے جس کا حامل شعر ہمیشہ رہا ہے۔ یہ شعر کو بیش تر ذاتی خوش نودی کا ذریعہ جانتے ہیں۔۔۔ یہ کسی قسم کی مسئولیت قبول نہیں کرنا چاہتے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں سے بعض اسی بے نظمی کے شاعر رہ گئے ہیں جو تہذیبوں کے زوال کا باعث ہوتی ہے۔ اجتماعی تحت شعور کی عکاسی کرنا برحق لیکن اگر یہ عکاسی معاشرے کی نارسائیوں کو دور نہ کر سکے تو کم از کم سے ان بے اطمینانیوں کی طرف اشارہ کرنا چاہیے جن سے آج کی دنیا اٹی پڑی ہے۔ زندگی کھیل تماشے سے کہیں زیادہ ہے اور صرف طفلانہ ذہن ہی اسے کھیل تماشا سمجھ کر خوش ہو سکتے ہیں"۔[۶]

ان دو انتہائی نقطہ ہائے نظر کے درمیان راشد کا تصورِ فن ایک توازن کی مثال کہا جا سکتا ہے۔ ہماری عمومی تنقیدی کارگزاری راشد کے حوالے سے انھی دو انتہاؤں پر رہی ہے۔ فرائیڈی مکتبہ فکر والوں نے جنس اور فرد کی الجھنوں اور لاشعوری محرکات کو فنی پیرایے میں بیان کرنے اور صوت و معنی کی کشاکش کے فنکارانہ بیان کی بنا پر راشد کی توصیف و تعریف کی تو مارکسی رویے والوں (مثلاً علی سردار جعفری) نے بڑی مدت تک انھیں فحش نگاری اور فراریت پسندی کی بنا پر معطون کیا۔[۷] لیکن کسی نے ان کے نظریہ فن کے توازن پر غور نہ کیا جو حیرت انگیز طور پر اقبال کے تصورِ فن سے ہم رشتہ تھا اور اسی کی طرح معجزہ فن کے ظہور کے لیے خونِ جگر کو ضروری خیال کرتا تھا۔ یاد رہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات میں میر بھی ایک خوش سلیقہ مصرع موزوں کرنے کے لیے جگر کو خون کرنا ضرور خیال کرتا تھا۔ اس طرح راشد کے تصورِ فن کا کم از کم ایک پہلو اپنی پرانی شعریات سے ضرور جا ملتا ہے۔ اقبال اور ماضی کے تصورِ شعر کے ساتھ راشد کا رشتہ عموماً لگاؤ کی نسبت لاگ کا زیادہ تھا۔ یہی شے ان کے انفرادی شعری جوہر کی جان ہے تو دوسری طرف ان کی تہذیبی شخصیت کی کمزوری بھی ہے۔

بہت سے ذہنوں میں یہ سوال ہوگا کہ اس تصورِ شعر کا آخر ثقافتی استعماریت سے کیا تعلق ہے۔ جواب میں کوئی لمبی چوڑی بحث کرنے کی بجائے ایک واقعاتی شہادت پیش کرنا بہتر ہوگا۔ نیا دور میں اشاعت کے لیے راشد اپنی نظمیں بھیجتے رہتے تھے مگر بعض اوقات رفعِ شر کی خاطر ان میں ترمیم و تنسیخ بھی کر دیتے تھے جس کی وجہ یو این او میں ان کی منصبی مجبوریاں بھی تھیں۔ جس کا اظہار ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام ان کے پندرہ ستمبر ۱۹۶۸ کے ایک خط میں ہے۔ راشد کی شاعری جس تصورِ فن کی زائیدہ تھی اور اس میں جن مسائل و افکار کا ذکر تھا اس کی کوئی زد ثقافتی استعمار کے مفادات پر ضرور پڑتی تھی۔ جس کی وجہ سے ان کے نام تا دیبی خط آ جاتے تھے۔ راشد بھی اگر دیگر جدیدیت پسندوں کی طرح غیر وابستہ اور غیر ذمہ دار تصورِ فن کے قائل ہوتے تو انھیں استعمار کے سب سے بڑے ادارے کو جواب دہی کیوں کرنا پڑتی؟ سیدھی سی بات ہے کہ ادب اور فن اگر ثقافت کا اظہار ہیں تو اس کے اصول و مبادی، جنھیں آج شعریات کہا جاتا ہے، کے بھی کچھ ثقافتی مضمرات ضرور ہوتے ہیں۔

استعمار کی ثقافتی چالوں کو ایسے خیالات و نظریات سے کوئی تعرض نہیں ہوتا جو مجرد اور بے ضرر قسم کے مسائل اور ہوائی نظریہ بازی سے متعلق ہوں۔ ان ثقافتی مفادات کو محمد حسین آزاد اور حالی کی "نیچرل شاعری" سے کوئی گزند نہیں پہنچ سکتا البتہ اقبال

کی کانئے دار شاعری اور ن م راشد کی زہرخندگی انھیں ضرور کھل سکتی ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے اورینٹل کالج لاہور میں منعقدہ محمد حسین آزاد سیمینار میں بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ ۱۸۵۷ء کے جانکاہ حادثے کے بعد لاہور میں جس نیچرل شاعری کی بنیاد رکھی گئی اس میں کرنل ہالرائیڈ وغیرہ نے اس امر کا خاص اہتمام کرایا کہ پورا ہندوستان جس اندوہناک واقعہ کی کرب سے گزر رہا تھا اس کا کوئی سایہ نئی شاعری پر نہ پڑنے پائے۔ اس کے لیے انھوں نے ہمارے نئے نظریہ سازوں کو برسات، پھول، چاندنی رات جیسے بے ضرر موضوعات کی طرف لگا دیا۔

استعماریت، خواہ وہ ثقافتی پردوں کا لبادہ اوڑھے ہو یا واضح طور پر نوآبادیاتی عزائم کی حامل، انسانی آزادی اور اس سے بھی بڑھ کر فکر و خیال کی آزادی سے سخت خوف زدہ رہتی ہے۔ حریت فکر جلد ہی حریت عمل اور آخر سیاسی، اقتصادی اور تمدنی حریت میں ڈھل جاتی ہے۔ لہٰذا وہ کسی ایسے نظریہ فن کو بھی قبول نہیں کر سکتی جو آخری درجے میں بھی استعماری عزائم و مقاصد کے خلاف شعور یا ردعمل پیدا کرنے والے ادب کی تخلیق کا سبب بن سکے۔

راشد کی شاعری میں استعمار دشمنی کیا کیا رنگ اختیار کرتی ہے اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ حال ہی میں شائع ہونے والی پروفیسر فتح محمد ملک کی کتاب *ن م راشد سیاست اور شاعری* کا باب ''استعمار شناسی'' اس اعتبار سے خاصے کی شے ہے کہ اس میں راشد کی استعمار دشمنی کے ان ابعاد کا بھی بڑا جاندار تجزیہ ملتا ہے جو ہمارے معصوم ترقی پسند استعمار دشمنوں کی نظر سے بڑی حد تک اوجھل رہے۔ ترقی پسند فکر میں استعمار سے مراد صرف مغربی طاقتیں تھیں۔ جب کہ راشد کی نظریں اسی زمانے میں سویت یونین کے استعماری کردار کو بھی دیکھ رہی تھیں اور مغرب (فرانس، برطانیہ اور امریکا) اور شمال (روس) کی آشیرباد سے مستقبل میں ظہور کرنے والے برہمن سامراج کی ریشہ دوانیاں بھی ان کی نظر سے اوجھل نہیں تھیں۔

آج جب کہ سویت یونین کا بڑی حد تک خاتمہ ہو گیا اور امریکا تن تنہا مرد میدان میں رہ گیا ہے، ستم ظریفی دیکھیے کہ ترقی پسندوں کی فوج ظفر موج اب بالعموم امریکا کی طرف وہ سخت گیری کا رویہ نہیں رکھتی جس کا کبھی بڑا طنطنہ تھا۔ ویسے بھی امریکا و دیگر مغربی ممالک کے مالی تعاون سے چلنے والی این جی اوز کے عالی شان بنگلوں میں قائم دفاتر کی زینت اکثر و بیشتر سابقہ ترقی پسند ہی ہوتے ہیں جنھوں نے اب لبرل ازم کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ باقی رہے بھارت اور اس کے استعماری عزائم تو یہ کبھی ترقی پسندوں کا ہدف تھے ہی نہیں۔

امریکی ثقافتی استعماریت اور اس کی پشت پناہی سے برہمنی استعماریت آج جو گل کھلا رہی ہے یا آیندہ کے جو عزائم رکھتی ہے، اس کا تخلیقی اظہار راشد کی ایک عجیب نظم ''سومنات'' میں ہوا ہے۔ ''عجوزۂ سومنات'' کے نوآبادیاتی عزائم آگے چل کر کیا رنگ لاتے ہیں یہ تو ابھی پردۂ غیب میں ہیں لیکن اس بڑھیا کے ثقافتی رنگ ڈھنگ نے پاکستانی ثقافت کے نغمہ و آہنگ والے حصے کو بری طرح اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ انڈین فلم انڈسٹری کی ہیروئنیں آج اسی طرح پاکستانی نوجوانوں کے سپنوں کی شہزادیاں ہیں جس طرح کبھی گریٹا گاربو راشد کی نسل کی ہیروئن تھی۔ اس پس منظر میں

نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزۂ سومنات نکلی

ہندوستان کی ثقافتی استعماریت کی طرف عجب کنایہ ہے۔ ۸

استعماری قوتیں جس طرح قیام پاکستان کی راہ میں رکاوٹ تھیں اسی طرح انفرادی خدوخال والے پاکستانی ادب کا ظہور بھی انھیں گوارہ نہ تھا۔ اُس دور میں پاکستانی ادب کی جو بحثیں چلیں اس پر روسی استعماریت کو شدید اعتراض تھا۔ انھوں نے

ساتھیوں ہاتھ بڑھاؤ کہ ہیں ہم آج بھی ایک   کون کرسکتا ہے تقسیم ادب کی جاگیر
شہر بٹ سکتے ہیں ہو سکتی ہیں گلیاں محدود   کون کرسکتا ہے احساس کی شدت کو اسیر

کا نعرہ لگا کر اس استعماریت کے کارندوں نے پاکستانی ادب کی بات کرنے والوں کو للکارا تھا۔ راشد اس معاملے میں بھی ان ثقافتی استعمار کے ہتھکنڈوں سے الگ تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ امریکی ادب کی طرح وہ پاکستانی ادب کو بھی ہندوستانی ادب سے بالکل الگ خیال کرتے ہیں۔ ۹

یہ تو ہیں ثقافتی استعماریت کے حوالے سے راشد کے چند ردِعمل۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ راشد نے ہر موقع پر اس ثقافت کی مخالفت ہی کی ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے فکر ومزاج کی تشکیل کا بڑا حصہ مغربی افکار کی روشنی میں متعین ہوا تھا۔ ابتدائی خاکسارانہ مذہبی جوش خروش کے چند برسوں کو چھوڑ کر آخری عمر تک راشد اپنے تہذیبی وادبی ماضی اور خاص طور پر مذہبی اقدار کے حوالے سے مسلسل ایک کشمکش میں رہے اور ان کی فکر کا پلڑا اکثر تشکیک وانکار کی طرف جھکتا تھا۔ انھوں نے جس سیکولر ہیومنزم کے فلسفے کو اپنا رکھا تھا یہ سب اسی کا لازمی نتیجہ تھا۔ راشد کے فکر کے اس پہلو کی کمزوری کا سب سے اچھا تجزیہ وارث علوی نے اپنے مضمون ”ن م راشد کی شاعری“ (مشمولہ / اے پیارے لوگو) میں کیا ہے۔ وارث علوی کا کہنا ہے کہ

> ”راشد اقبال کی طرح نہ تو مشرق کا ثنا خواں ہے نہ مغرب کا نکتہ چیں۔ مغرب سے اقبال کی لڑائی محض سیاسی نہ تھی تہذیبی اور معاشرتی بھی تھی۔ راشد کے ہاں یہ لڑائی زیادہ تر سیاسی ہے۔ تہذیبی اور معاشرتی سطح پر وہ مغرب کو مشرق سے حقیر سمجھنے کا گناہ گار نہیں ہوا“۔ ۱۰

راشد کا ایک عمدہ مضمون ”ظفر علی خاں کی شاعری“ ہے جس میں انھوں نے مغرب کی طرف ظفر علی خان کے ردِعمل کا موازنہ اقبال سے کرتے ہوئے چند ایسے کلمات لکھے ہیں جو ذرا سے ادل بدل کر خود راشد کی فکری نہاد پر بھی منطبق کیے جاسکتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ”ظفر علی خاں مغرب کے امتیاز رنگ ونسل، اس کی جوع الارض، اس کے قانون اس کے استعمار کے سخت دشمن ہیں۔ لیکن یہ دشمنی کسی فلسفی یا مدبر سیاسی کی نہیں بلکہ ایک مولوی اور صحافت داں کی دشمنی ہے۔۔۔ اقبال کے مانند ان کی نگاہ مغربی تمدن کے ان اثرات کی تہ تک نہیں پہنچتی جنھیں ہندوستانی غلطی سے مغرب کی ثقافت (کلچر) سمجھتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اگر آج ایشیا سے مغربی اقتدار کا خاتمہ ہوجائے تو فلسفی اقبال کے لیے اہل فرنگ کی مادیت پھر بھی قابل نفرت رہے گی لیکن ظفر علی خاں اس حالت میں یقیناً مطمئن ہو جائیں گے“۔ ۱۱

ان اقتباسات میں اگر ظفر علی خاں کی جگہ راشد کا نام رکھ دیا جائے تو جن لوگوں نے راشد کی تمام تحریروں کو غور سے پڑھا اور ان کے شاعرانہ و شخصی رویوں کا بنظر غایر مشاہدہ کیا ہے ان کے لیے راشد کی استعمار دشمنی کی حدود کا اندازہ کرنا چنداں مشکل نہیں ہوگا۔ مغربی استعمار کے ظلم وستم رنگ ونسل کے امتیاز، مفتوح ممالک کی لوٹ کھسوٹ سے سخت نفرت مگر اس کے تمدنی اوضاع، فکری وسائنسی

ترقی اور تہذیبی اداروں کے مقابلے میں مشرق کو سخت رجعت پسند، ماضی زدہ اور روایت پرست قرار دینے کی روش!

ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام ایک خط میں جو مقالات ن م راشد میں "پاکستان کی شناخت" کے عنوان سے موجود ہے، راشد نے پاکستانی روح کے جو چار اجزائے ترکیبی ۔۔۔ مقامی روایات، اسلام کی مخصوص اخلاقی اقدار، جمالیاتی معیار اور نئے ادارتی و تکنیکی علوم و مادی اقدار ۔۔۔ گنوائے ہیں وہ پاکستانی کلچر اور ترقی پسند پاکستان کی شناخت کے لیے نہایت ضروری عناصر ہیں۔ مگر اسی زمانے میں جمیل جالبی کے نام ہی دوسرے خطوط (۲ اگست اور ۴ ستمبر ۱۹۷۲ء) میں یہ کہہ کر سب برابر کر دیا کہ "ہماری قوم کو مذہب سے زیادہ فلسفے اور ایمان یا جنون سے زیادہ خرد کی ضرورت ہے" اور یہ کہ "تہذیبوں کو دیرپا بنانے والی بات نہ مذہب میں ہے نہ محض ایمان میں بلکہ ہمیشہ فلسفیانہ نقطۂ نظر اور خرد پرستی اس کا راز رہے ہیں"۔

خرد پرستی اور سیکولر ہیومنزم سے راشد کا یہ شغف ہی انھیں مغربی استعمار سے نفرت کرنا سکھاتا اور مغربی فکر سے قریب بھی کرتا ہے۔ مغرب کے ثقافتی استعمار کے خلاف راشد اسی کے ہتھیاروں سے جنگ کرنا چاہتے ہیں۔ مگر یہ بات کہ مغربی فکر کیا ہے اور مغرب کا ثقافتی اور سیاسی استعمار اس سے کوئی الگ شے ہے، ایسا الجھا ہوا موضوع ہے جسے چند لفظوں میں سلجھانا آسان نہیں۔

لیکن اس میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ اقبال اور راشد کے فکری رویوں میں بہت سے اختلاف کے باوجود راشد اقبال کے بعد ہمارا سب سے بڑا استعمار دشمن شاعر ہے۔ ادھر پچھلے کچھ عرصے سے دیگر شاعروں کے مقابلے میں راشد شناسی کی جو ایک نئی لہر پیدا ہوئی ہے تو غور کا مقام ہے کہ اس کا سبب کیا ہے؟ راقم کے خیال میں اس کے پیچھے ہماری فن شناسی کے بجائے موجودہ دور کے سب سے بڑے استعمار کی ثقافتی اور سیاسی چیرہ دستیوں کے زخم ہیں۔ مگر یہ زخم ایسے نرالے ہیں کہ ہم امریکی سیاست سے تو نفرت کرتے ہیں مگر امریکی ثقافت اور طرز حیات اور امداد کے دیوانے ہیں۔ شاید اسی لیے اقبال کے بعد پیدا ہونے والا ہمارا بڑے سے بڑا شاعر بھی اپنی تمام تر استعمار دشمنی کے باوجود دورِ حاضر کے خلاف اعلان جنگ کی جرات نہیں کر سکتا۔

حواشی

۱۔ ن م راشد، "خودکشی"، مشمولہ ماورا کلیاتِ راشد

۲۔ ملخصاً از ایڈورڈ سعید، کلچر اور امپیریل ازم، مختلف ابواب

۳۔ آزاد، محمد حسین، آبِ حیات، لاہور، تاج بک ڈپو، ن ن، ص ۷۔۸

۴۔ ن م راشد، "ایک مصاحبہ"، مشمولہ لا = انسان، ص ۷۔۵

۵۔ خط بنام ساقی فاروقی مشمولہ ن م راشد مقالات، (مرتبہ شیما مجید)، الحمرا، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۴۱: نسیم عباس احمر (مرتب)، ن م راشد کے خطوط، ص ۱۰۹

۶۔ ن م راشد، "ایک مصاحبہ"، مشمولہ لا = انسان، ص ۳۰

۷۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۹۲۔۱۹۳

۸۔ مزید دیکھیے جمیل جالبی کے نام راشد کا خط، ن م راشد کے خطوط، ص ۲۱۵

۹۔ ن م راشد، مقالات، (مرتبہ شیما مجید)، الحمرا، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۲۳، مزید ص ۱۶۷

۱۰۔ وارث علوی، اے پیارے لوگو، نئی دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء، ص ۲۲۸

۱۱۔ ن م راشد، مقالات، (مرتبہ شیما مجید)، الحمرا، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۳۱۸

اُردُو میں راشد شناسی کی روایت

طارق حبیب

(ن م راشد کے سوسالہ جشنِ ولادت کی نسبت سے، ۳۱۔جنوری ۲۰۱۱ء۔سوموار کو ''قائدِاعظم لائبریری لاہور'' کے ارباب بست وکشاد نے: ''ن م راشد ایک روزہ قومی سیمی نار'' کا انعقاد کرتے ہوئے ن م راشد کی علمی وادبی خدمات کو خراج تحسین پیش کیا۔اِس سیمی نار میں دس ناقدین نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔زیرِنظر مقالہ اِسی تقریب میں پڑھا گیا۔اِس قومی سیمی نار کی نظامت کے فرائض بھی راقم نے ادا کیے۔)

حضرت میر تقی میر[۱۷۲۳ء۔۱۸۱۰ء] کے دوسوسالہ یوم وفات، مولانا محمد حسین آزاد[۱۸۳۰ء۔۱۹۱۰ء] کے سوسالہ یوم وفات اور ن م راشد[یکم اگست ۱۹۱۰ء/۲۴۔رجب المرجب ۱۳۲۸ھ۔سوموار ـــــــ ۹۔اکتوبر ۱۹۷۵ء/۳۔شوال المکرم ۱۳۹۵ھ۔جمعرات] کے سوسالہ یوم ولادت کی نسبت سے سال ۲۰۱۰ء کی اہمیت ادبی اعتبار سے یقیناً دوچند ہو گئی ہے۔ولادت صدی کے اعتبار سے اَحمد علی، اختر اورینوی، اوپندر ناتھ اشک اور کنھیا لال کپور اور وفات صدی کے لحاظ سے درگا سہائے سرور جہاں آبادی اور مولوی ذکاءُاللہ کے اسما بھی اِسی ذیل میں آتے ہیں اور اب تو محسن احسان، روف امیر، ڈاکٹر انیس ناگی اور ڈاکٹر وزیر آغا کی وفات سے بھی سال ۲۰۱۰ء میں یادوں کے نئے حوالے شامل ہو گئے ہیں۔

ن م راشد کی علمی وادبی خدمات کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے اِس وقت کئی نئی کتب اور ادبی رسائل کے راشد نمبروں کی اشاعت، نیز راشد کے حوالے سے سیمی ناروں اور مختلف نوع کی کانفرنسوں کا اہتمام کیا گیا ہے؛ آج کی تقریب بھی اِسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

ن م راشد کی نظموں کا پہلا مجموعہ: 'ماورا' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا، جب کہ بہ حیثیت شاعر راشد کی شہرت کا آغاز ۱۹۳۰ء میں ہو چکا تھا۔'ماورا' کی اشاعت سے قبل ہی اُن پر تنقیدی مضامین بھی شائع ہونے لگے تھے؛ اِس لحاظ سے راشد پر تنقید کے کم وبیش اسّی برس بیت چکے ہیں۔اِس عرصے میں راشد پر تین سو سے زاید مضامین ومقالہ جات لکھے گئے اور اب تک باقاعدہ ستر ہ تنقیدی کتب بھی منظرِ عام پر آ چکی ہیں؛ مزید تین کتابیں زیرِ اشاعت ہیں؛ راشد کے خطوط، بیاض، انتخاب نظم ونثر اور انٹر یوز کے حوالے سے سات کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔کلیاتِ راشد اِن کے علاوہ ہے۔یوں مجموعی طور پر راشد کے حوالے سے چوبیس کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں اور تین زیرِ اشاعت ہیں۔اِسی طرح ''مخزن'' کے زیرِ نظر گوشۂ راشد سمیت اب تک سولہ رسائل کے راشد نمبر اور خصوصی گوشے بھی شائع ہو چکے ہیں۔اِن سب کی تفصیل آیندہ صفحات میں پیش کر دی گئی ہے؛ تاہم راشد پر ہونے والے تنقیدی کام کا کوئی تفصیلی اشاریہ یا کتابیات وغیرہ سامنے نہیں آ سکی اور جس کی ضرورت سے بہ ہر حال انکار نہیں کیا جا سکتا۔اِسی ضرورت کے پیشِ نظر راقم نے ن م راشد کے سوسالہ جشنِ ولادت پر خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے ''کتابیاتِ راشد'' مرتب کرنے کی کوشش کی، جس کے ذریعے سے ن م راشد کے تفصیلی تعارف کے ساتھ ساتھ اُن پر ہونے والے باقاعدہ، کلی اور جزوی کام کا ایک اشاریہ سامنے لایا جا رہا ہے؛ ن م راشد پر اِس

نوعیت کا یہ پہلا تفصیلی کام ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ راشد پر چھپنے والی سولہ تنقیدی کُتب[1] میں سے کوئی ایک بھی راشد کے چاروں شعری مجموعوں کی اشاعت کی تفصیل سے آگاہ نہیں کرتی۔ اِس صورتِ حال کے بعد اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اُردو میں کتابیات نگاری اور ایک مکمل "کتابیاتِ راشدؔ کی تیاری کس قدر مشکل امر ہے؛ تاہم جس قدر ربن پڑا، پیش کر دیا ہے۔

"کتابیاتِ راشدؔ" میں راشد پر لکھے گئے تین سو سے زاید اُردو اور انگریزی مضامین کی تفصیل، راشد پر لکھی جانے والی باقاعدہ کُتب، انٹرویو، مختلف کانفرنسیں، ہمی نارون، راشد کی اپنی کتابوں کی اشاعتوں کی تفصیل، راشد کی نظموں کے تراجم، راشد کے اسفار، جامعاتی تحقیقی مقالہ جات میں راشد سے متعلق صفحات کی نشان دہی اور ان کے علاوہ ساڑھے چار سو کے لگ بھگ ایسے مضامین کی فہرست، جن کا بنیادی موضوع دیگر ادبی شخصیات اور رُجحانات ہیں، لیکن اُن میں جزوی طور پر راشد کا ذکر بھی محفوظ ہوا ہے۔ ایسے مضامین میں راشد سے متعلق صفحات کی نشان دہی کر دی گئی ہے؛ راشد سے متعلق ویب سائٹس کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔

راشد پر طویل و مختصر مضامین قلم بند کرنے والوں میں ابوالکلام قاسمی، (ڈاکٹر) ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر اَحمد سہیل، اَحمد ندیم قاسمی، اَحمد ہمیش، اختر امان، اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر اسلم انصاری، اشعر نجمی، ڈاکٹر اشفاق اَحمد ورک، اشفاق علی خان، اعجاز اَحمد، اعجاز حسین بٹالوی، افتخار جالب، افضل، اکرام الحق، امانُ اللہ سردار، امجد اسلام امجد، امجد طفیل، امین حزین، انتظار حسین، ڈاکٹر انوار اَحمد، پروفیسر انور دِل، ڈاکٹر انور سدید، پروفیسر انور شبنم دِل، ڈاکٹر انور محمود خالد، انیس اَحمد، انیس ناگی، اوپندر ناتھ اشک، اے حمید، ایم خالد فیاض، آغا بابر، آغا عبدالحمید، ڈاکٹر آفتاب اَحمد، بازغہ قندیل، پطرس بخاری، پنڈت کرشن بالی، پنڈت کشن پرشاد صاحب کول، ڈاکٹر تبسّم کاشمیری، پروفیسر ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر تصدُّق سہاروی، تمزین راشد، تنویر صاغر، توحید اَحمد، ثمینہ شکیل، ڈاکٹر ثمینہ ندیم، جابر علی سیّد، جلیل عالی، جمیل آذر، ڈاکٹر جمیل جالبی، جیلانی کامران، ڈاکٹر حامدی کاشمیری، حسین شاہد، حمادر سول، حمید اختر، حمید نسیم، ڈاکٹر حنیف کیفی، حیاتُ اللہ انصاری، خاطر غزنوی، ڈاکٹر خیال امروہوی، خرم علیم، خلیق ابراہیم خلیق، ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی، خواجہ حمید یزدانی، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ذوالفقار اَحمد تابش، ذوالکفل حیدر، رافع حبیب، ڈاکٹر رشید اَحمد گوریجہ، ڈاکٹر رشید امجد، رشید نثار، ڈاکٹر رفاقت علی شاہد، ڈاکٹر روش ندیم، روشن اختر کاظمی، ریاض اَحمد، ریاض صدیقی، زرغونہ کنول، زوار حسین، ساقی فاروقی، سبطِ حسن، ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، سجاد حارث، سحاب قزلباش، سرور جاوید، ڈاکٹر سعادت سعید، ڈاکٹر سعید اَحمد، سلمان صدیق، سلیم اَحمد، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، سمیرا شفیع، سیّد اشرف بخاری، سیّدہ پروین کاظمی، شاہد شیدائی، شاہد نواز، شاہین اختر، ڈاکٹر شاہین مفتی، شائستہ بتول، شبنم رُومانی، شجاعت علی، ڈاکٹر شفیق انجم، ڈاکٹر شگفتہ حسین، شمس الرحمان فاروقی، شمیم اَحمد، ڈاکٹر شمیم حنفی، شوکت نعیم قادری، شہریار راشد، صدیق کلیم، صفدر میر، ڈاکٹر ضیاءُ الحسن، ضیا جالندھری، ضیا محی الدین، طارق حبیب، ڈاکٹر طارق ہاشمی، ظفر اللہ، ڈاکٹر عابد سیال، عارفہ شہزاد، عاشق حسین بٹالوی، عالم خوندمیری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، عبداللہ جاوید، عتیق اللہ، عزیز ابن الحسن، عزیز اَحمد، عزیز حامد مدنی، عطاءُ اللہ سجاد، علی جواد زیدی، علی ساحل، علی یاسر، عنبرین منیر، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ڈاکٹر عنوان چشتی، ڈاکٹر غلام شبیر رانا، غلام عباس، فاروق حسن، فتح محمد ملک، فرزانہ سیّد، فرید اَحمد، فہمیدہ تبسّم، فہمیدہ ریاض، فیض اَحمد فیض، قاسم یعقوب، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر قاضی عابد، قاضی ابوالحسن، قرۃُ العین حیدر، قمر ہاشمی، کرشن چندر، کشور ناہید، پروفیسر کلیم الدین اَحمد، کنول کرشن بالی، کوثر مظہری، مالک رام، مبین مرزا، ڈاکٹر محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر محمد آصف، محمد جمیل اَحمد، ڈاکٹر محمد حسن، محمد حسن عسکری، محمد حمید شاہد، پروفیسر محمد حیات سیال، ڈاکٹر محمد صادق، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، محمد لطف اللہ خان، محمد ہارون عثمانی، محمود ہاشمی، مخدوم منور، مظفر علی سیّد،

ڈاکٹر مغنی تبسم، مقبول حسن خاں، مقصود الہیٰ حسنی، ممتاز حسین، ممتاز مفتی، منظر امکانی، میراجی، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، ناصر کاظمی، ڈاکٹر ناہید قاسمی، ناہید قمر، نسرین انجم بھٹی، نسیم عباس احمر، نصر اللہ خان، ڈاکٹر نعمت الحق، پروفیسر ڈاکٹر نعیم نقوی، ڈاکٹر نوازش علی، وارث علوی، ڈاکٹر وزیر آغا، یاسمین راشد حسن، یاسمین سلطانہ اور ڈاکٹر یونس جاوید شامل ہیں۔

تاہم ن م راشد پر اب تک تفصیل کے ساتھ اور باقاعدہ کام کرنے والوں میں حیات اللہ انصاری، ڈاکٹر مُغنی تبسّم، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر آفتاب احمد، ڈاکٹر تبسّم کاشمیری، پروفیسر فتح محمد ملک، پروفیسر ڈاکٹر تحسین فراقی، پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید، پروفیسر ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، ڈاکٹر ضیاء الحسن، عنبرین منیر اور طارق حبیب شامل ہیں۔ ان میں سے بھی ڈاکٹر مغنی تبسّم اور ڈاکٹر جمیل جالبی کا کام بھی مرتبہ ہے۔ ن م راشد پر اب تک شائع ہونے والے رسائل و کتب کی تفصیل کچھ یوں ہے:

رسائل کے ن م راشد نمبر اور خصوصی گوشے:

[تاریخ وار]

۱۔ ''شعر و حکمت''، ۱۹۷۱ء، حیدر آباد دکن، کتابی سلسلہ، ''ن م راشد نمبر''، مکتبہ شعر و حکمت، ص: ؟، مدیران: ڈاکٹر مغنی تبسم، شہریار

۲۔ ''طلوعِ افکار''، نومبر ۱۹۷۵ء، کراچی، ماہنامہ، ''ن م راشد ایڈیشن''، جلد: ۲، شمارہ: ۱۷، ص: ؟

۳۔ ''اوراق''، جنوری فروری ۱۹۷۶ء، گوشۂ راشد بعنوان: ''راشد کی یاد میں''، لاہور، ماہنامہ، جلد: ۱۲، شمارہ: ۱، ۲، ص: ۲۱ تا ۲۹، [۹ ص]، مدیر: ڈاکٹر وزیر آغا

۴۔ ''نیا دور''، ۱۹۷۸ء، کراچی، ''ن م راشد نمبر''، پاکستان کلچرل سوسائٹی، شمارہ: ۷۱، ۷۲، ص: ؟، مرتب: ڈاکٹر جمیل جالبی

۵۔ ''راوی''، ۲۰۰۲ء، لاہور، گورنمنٹ کالج، ''گوشۂ ن م راشد''، (چار مضامین)، مدیر:

۶۔ ''کاغذی پیرہن''، لاہور، ماہنامہ، ''اردو آزاد نظم کے معمار'' کے عنوان کے تحت راشد کا انتخاب، مدیر: شاہد شیدائی

۷۔ ''سمبل''، جولائی ۲۰۰۹ء تا جون ۲۰۱۰ء، راولپنڈی کینٹ، سہ ماہی، راشد پر تین مضامین کا گوشہ بعنوان: 'اقبال'، جلد: ۳، شمارہ: ۱ تا ۴، ص: ۲۱۰ تا ۲۳۷ [۲۸ ص]، مدیر: علی محمد فرشی

۸۔ ''ہم شہری''، ۲۳ تا ۲۹ اپریل ۲۰۱۰ء، لاہور، ہفت روزہ، راشد کے ۱۰۰ ویں یوم ولادت کی نسبت سے ڈاکٹر آفتاب احمد کی رائے کے ساتھ چار نظموں کا انتخاب، جلد: ۳، شمارہ: ۳۷، ص: ۴۸، ۴۹، مدیر اعلیٰ: شفقت اللہ، مدیر: رضوان عطا

۹۔ ''بازیافت''، جنوری۔جون ۲۰۱۰ء، لاہور، تحقیقی و تنقیدی مجلہ، ''ن م راشد نمبر''، شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، شمارہ: ۱۶، ۴۵۲ ص، مدیر: ڈاکٹر تحسین فراقی

۱۰۔ ''بنیاد''، ۲۰۱۰ء، لاہور، علمی و تحقیقی مجلہ، شمارہ: ۱، ''خصوصی شمارہ: ن م راشد''، گورمانی مرکزِ زبان و ادب، لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ اینڈ سائنسز، (LUMS)، ۳۴۰ ص، ۳۸ آرٹ صفحات، مدیران: یاسمین حمید، مُعین نظامی

۱۱۔ ''اثبات''، تاریخ ندارد (۲۰۱۰ء؟)، خصوصی گوشہ بعنوان: ''صدی شخصیت: ن م راشد''، ضلع تھانے (بھارت)، سہ ماہی، شمارہ: ۷، ص: ۱۳ تا ۵۵، [۴۳ ص]، مدیر: اشعر نجمی،

۱۲۔ ''اخبارِ اُردو''، جولائی ۲۰۱۰ء، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، راشد سے متعلق خصوصی گوشہ، ماہنامہ، جلد: ۲۷، شمارہ: ۷، ص: ۱۴ تا ۲۹، [۱۶ ص]، مدیر: محمد اسلام نشتر

۱۳۔ ''ذہنِ جدید''،ستمبر تا نومبر ۲۰۱۰ء،نئی دہلی،مکتبہ ذہنِ جدید،''گوشۂ ن م راشد''،سہ ماہی،جلد:۲۱،شمارہ:۵۸،ص:۱۲۹ تا ۱۵۲،ترتیب:زبیر رضوی،مدیر:جمشید جہاں

۱۴۔ ''راوی''،۲۰۱۰ء،لاہور،گورنمنٹ کالج،''گوشۂ ن م راشد''،(چار مضامین)،ص:۶۵ تا ۹۲[۲۸ص]،مدیر:رانا حمزہ اعجاز،مدیرِ منصرم:ڈاکٹر سعادت سعید

۱۵۔ ''سطور''،نومبر ۲۰۱۰ء،ملتان،ملتان آرٹس فورم،''گوشۂ ن م راشد''،(آٹھ مضامین)،شمارہ:۶،ص:۱۱ تا ۵۹،[۴۹ص]مرتبین:شوکت نعیم قادری،نیر مصطفیٰ،جنید حفیظ،قاضی علی ابوالحسن

۱۶۔ ''نظم نو''،اپریل ۲۰۱۱ء،کراچی،سہ ماہی کتابی سلسلہ،''گوشۂ شخصیت:ن م راشد''،شمارہ:۱،ص:۱۳۹ تا ۲۱۱،[۷۳ص]،ترتیب و تالیف: علی ساحل

۱۷۔ ''مخزن''[۲]،لاہور،قائداعظم لائبریری،۲۰۱۱ء،جلد:۱۱،شمارہ مسلسل:۲۱،خصوصی گوشۂ راشد،
صدرِ مجلسِ ادارت:عنایت اللہ،معاونین:محمد ہارون عثمانی،مسز ذکیہ مراد

رسائل کے زیرِ ترتیب ن م راشد نمبر اور گوشے:

۱۔ ''ادبِ لطیف''،لاہور،ماہنامہ،مدیر:صدیقہ بیگم،شریک مرتب:ڈاکٹر ضیا الحسن،

۲۔ ''اسالیب''،کراچی،شمارہ:۳،خصوصی گوشۂ راشد،مدیر:عنبرین حسیب امبر،

۳۔ ''شبیہ''،شوشاب،سہ ماہی،جلد:۱۹،شمارہ:۳۷ تا ۷۶،جنوری تا دسمبر ۲۰۱۰ء،ن م راشد نمبر،مدیر:طارق حبیب،

۴۔ ''صحیفہ''،لاہور،سہ ماہی،مجلس ترقی ادب،مدیر:شہزاد احمد،شریک مرتب:ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

ن م راشد پر لکھی جانے والی باقاعدہ تنقیدی کُتُب:

[سالِ اشاعت کے اعتبار سے]

۱۹۴۵ء

۱۔ ''ن م راشد پر''،از:حیات اللہ انصاری،پہلی اشاعت:نومبر ۱۹۴۵ء،دہلی،انشاء دی انشاء پریس،کوچہ پنڈت،۱۰۲ص

۱۹۸۱ء

۲۔ ''ن م راشد شخصیت اور فن''،مرتبہ:ڈاکٹر مغنی تبسم/ڈاکٹر شہریار،پہلی بار:نومبر ۱۹۸۱ء،نیو دہلی،بھارت،ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۹،گولا مارکیٹ دریا گنج،۲۴۸ص

۱۹۸۶ء

۳۔ ''ن م راشد ایک مطالعہ''،مرتب:ڈاکٹر جمیل جالبی،اشاعت اول:۱۹۸۶ء،کراچی،مکتبہ اسلوب،۳۷۵ص

۱۹۸۹ء

۴۔ ''ن م راشد شخص اور شاعر''،از:ڈاکٹر آفتاب احمد،اشاعت اوّل:۱۹۸۹ء،لاہور،ماورا پبلشرز،ص:؟
نیز اشاعت دوم:س ن[۳](۱۹۹۵ء)،کراچی،مکتبہ دانیال،۱۴۳ص

۱۹۹۴ء

۵۔ ''لا = راشد''، از: ڈاکٹر تبسم کاشمیری، بار اول: ۱۹۹۴ء لاہور، نگارشات، ۲۵۵ص

۲۰۰۲ء

۶۔ ''نئے آدمی کا خواب (ن م راشد کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ)''، از: ضیا الحسن، اشاعت: ۲۰۰۲ء، لاہور، اظہار سنز، اُردو بازار ۹۶ص

۲۰۰۳ء

۷۔ ''ن م راشد ایک تجزیاتی مطالعہ''، از: عنبرین منیر، اشاعت اول: ۲۰۰۳ء، لاہور، خان بک کمپنی، ۱۹۲ص

۲۰۰۸ء

۸۔ ''ن م راشد شخصیت اور فن'' [پاکستانی ادب کے معمار]، از: ڈاکٹر ضیا الحسن، اشاعت اول: ۲۰۰۸ء، اسلام آباد، اکادمی ادبیات، ۱۶۸ص

۲۰۱۰ء

۹۔ ''ورد خاک کا نغمہ خواں (ن م راشد کی شاعری۔ ایک جائزہ)''، طلوع اول: ۲۰۱۰ء، از: عنبرین منیر، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۴ص

۱۰۔ ''ن م راشد: سیاست اور شاعری''، موسم اشاعت: ۲۰۱۰ء، از: فتح محمد ملک، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۱۴۴ص

۱۱۔ ''ن م راشد۔ راشد صدی: منتخب مضامین''، طبع اول: ۲۰۱۰ء، مرتبین: پروفیسر ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری / ڈاکٹر ضیا الحسن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۵۵۶ص

۱۲۔ ''حسن کوزہ گر''، طبع اول: اگست ۲۰۱۰ء، از: ڈاکٹر تحسین فراقی، لاہور، شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونی ورسٹی، ۲۲۲ص

۱۳۔ ''کس دھنک سے مرے رنگ آئے''، طبع اول: اگست ۲۰۱۰ء، مرتبین: ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر ضیا الحسن، لاہور، شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونی ورسٹی، ۳۳۶ص

۱۴۔ ''مطالعۂ راشد (چند نئے زاویے)''، اشاعت اول: ستمبر ۲۰۱۰ء، از: ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، فیصل آباد، مثال پبلشرز ۲۶۲ص

۱۵۔ ''کشفِ ذات کی آرزو کا شاعر (ن م راشد پر ڈاکٹر وزیر آغا کے مقالات)''، موسم اشاعت: ۲۰۱۰ء، تحقیق و تجزیہ: طارق حبیب، دوست پبلی کیشنز، ۱۸۴ص

۱۶۔ ''راشد اور ثقافتی مغائرت''، اشاعت اول: ۲۰۱۰ء، از: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید، لاہور، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، ''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، ۱۰۳ص

۱۷۔ ''تقیدِ راشد''، اشاعت اول: ۲۰۱۰ء، از: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، ''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، ۲۰۳ص

ن م راشد کے حوالے سے دیگر کُتُب:

[سالِ اشاعت کے اعتبار سے]

۱۔ ''راشد کے خطوط''، طبع اول: ۲۰۰۸ء، ترتیب و تدوین: نسیم عباس احمر، خطوط کی تعداد: ۱۳۵، لاہور، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۱۷۴ص

۲۔ ''ن م راشد کے خطوط اپنی اہلیہ کے نام''، طبع اول: ۲۰۱۰ء، مرتبہ: نسرین راشد، خطوط کی تعداد: ۵۳، اسلام آباد، اے آر پرنٹرز، ۲۲۶ص

۳۔ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب (بیاضِ راشد بخطِ راشد) مع مطبوعہ متن''، طبع اول: جون ۲۰۱۰ء، ترتیب و تعارف: ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری،

لاہور،مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی،

بیاضِ راشد میں شامل نظموں کی تعداد: ۲۶؛ عکسِ بیاض: ۳۳ تا ۱۲۰؛ مطبوعہ متن: ۱۲۱ تا ۱۹۹؛ ''بسلسلہ راشد صدی''، ۲۰۸ص

۴۔ ''بیاضِ راشد،مظہریاتی مطالعہ''، اشاعت اوّل: ۲۰۱۰ء، از: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید، لاہور، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی،
''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، ۱۳۶ص

۵۔ ''انتخابِ نظمِ راشد''، سالِ اشاعت: ۲۰۱۰ء، مرتبہ: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید، لاہور، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، ''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، منتخب نظمیں: ۴۷، ۱۲۸ص

۶۔ ''راشد بقلم خود''، اشاعت اوّل: ۲۰۱۰ء، مرتبہ: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید/نسرین انجم بھٹی، لاہور، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی،
''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، ۱۳۶ص

۷۔ ''راشد، راوی میں''، اشاعت اوّل: ۲۰۱۰ء، مرتبہ: پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید/محمد رفیق، لاہور، شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی،
''بسلسلہ صد سالہ یوم پیدائش ن م راشد''، ۲۰۸ص

ن م راشد پر زیرِ طبع کُتب:

۱۔ ''ارمغانِ راشد (راشد صدی پر شائع ہونے والے منتخب مضامین کا مجموعہ)''، اشاعت اوّل: ۲۰۱۱ء، مرتّبین: ڈاکٹر تبسم کاشمیری، تنویر صاغر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، جلد اوّل: ۳۶۷ص (زیرِ طبع)
''ارمغانِ راشد (راشد صدی پر شائع ہونے والے منتخب مضامین کا مجموعہ)''، اشاعت اوّل: ۲۰۱۱ء، مرتّبین: ڈاکٹر تبسم کاشمیری، تنویر صاغر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، جلد دوم: ۳۶۷ص (زیرِ طبع)

۲۔ ''کلیاتِ راشد'' تحقیق و تدوین: طارق حبیب، اشاعت اوّل: ۲۰۱۰ء، ۶۱۲ص (زیرِ طبع)

۳۔ ''راشد شناسی''، از: طارق حبیب، اشاعت اوّل: ۲۰۱۱ء، ۲۸۸ص (زیرِ طبع)

راقم نے ''راشد شناسی'' کے عنوان سے درج بالا ناقدین کے مضامین کا ایک مفصل تنقیدی جائزہ لینے کی اپنے تئیں کوشش کی ہے، جس میں گزشتہ اسّی برسوں میں راشد کے فکر و فن پر ہونے والی مطبوعہ تنقید پیشِ نظر رکھی گئی ہے۔ راقم نے ایک کتاب، ن م راشد پر ڈاکٹر وزیر آغا کے مقالات اور ان کے تفصیلی تجزیاتی مطالعے پر ترتیب دی ہے، جو ''کشفِ ذات کی آرزو کا شاعر'' کے نام سے شائع ہوئی ہے۔

جہاں اِس کثیر تنقیدی کام سے راشد کی فکری و فنی عظمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، وہیں یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ ابھی راشد کی تفہیم کے کئی گوشے اَن دیکھے پڑے ہیں، کئی پہلو، جنھیں نشان زد کر دیا گیا ہے، ابھی تشنۂ تشریح ہیں، کئی افکار ایسے بھی ہیں، جن کی وضاحت اب طے شدہ اُصول اور سمجھ لیے گئے مطالب کے برعکس کرنا لازم ٹھہر گئی ہے۔ اِسی طرح کئی ایک الزامات ایسے ہیں، جن کی تردید، سچے دل اور خلوصِ نیت سے واجب قرار پائی ہے؛ مثلاً راشد کے ہاں جنس کا موضوع، راشد پر غیر ذمہ دارانہ اور زندگی سے فرار کے رویے، راشد اور اقبال کے افکار میں تصادم، راشد کی میت سوزی، راشد کی شاعری کا خواص پسند پہلو، یہ اور اِس جیسے کئی ایک موضوعات اب ناقدین اور خاص طور پر جامعات کے اساتذہ سے ہمدردانہ اور منصفانہ نقد و نظر اور تدریس کے متقاضی ہیں۔

راشد پر تین سو کے قریب جو مضامین قلم بند کیے گئے ہیں، اکثر، اساتذہ و ناقدین کے مباحث اور اُن کے خیالات کی تکرار

سے عبارت ہیں۔ کچھ مضامین، جامعات میں اساتذہ کے لیکچروں کا چربہ ہیں؛ جب کہ کچھ مضامین نہ صرف سطحی ہیں، بل کہ پچاس ساٹھ برس قبل کے ابتدائی خیالات اور نامکمل تشریحات کے فروغ کے سوا کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ دراصل ایسے مضامین نے راشد کی ساکھ اور وقار کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ اِن صفحات میں اُن کا نام لینا ضروری نہیں ہے؛ تاہم کتاب: ''راشد شناسی'' میں اُن کا ذکر کر دیا گیا ہے۔ زیرِنظر سطور میں راشد پر باقاعدہ کام کرنے والوں کا مختصراً ذکر کیا جا رہا ہے۔[۴]

راشد کے ساتھ ایک بدقسمتی یہ ہوئی کہ اُنھیں شروع ہی (۱۹۴۵ء) میں حیاتُ اللہ انصاری کی تنقیدی بصیرت کا سامنا کرنا پڑا۔ اِس کتاب کے اثرات، اچھے اچھوں کی تحریر پر دکھائی دیتے ہیں۔ نئے اور بالخصوص تنقیدی مضامین لکھنے کی مشق کرنے والے ابھی تک اِن نظریات سے پیچھا نہیں چھڑا سکے۔ اِن میں جامعات کے ایسے اساتذہ کا بھی بہت حصہ ہے، جو اتفاق سے شاعری کا اچھا ذوق نہیں رکھتے تھے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کے مضامین جو راشد کی وفات تک وقفے وقفے سے شائع ہوتے رہے، اب ایک اکائی میں ڈھل کر کتابی صورت میں پیش ہو رہے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ راشد کی مثبت تفہیم میں معاون ثابت ہوئے، بل کہ ناقدین کے لیے بات کو آگے بڑھانے کا بھی باعث بنے۔ اُن کے تنقیدی افکار کی بازگشت بعد کے متعدد مضامین میں سنی جا سکتی ہے۔ یہ بات اہم ہے کہ وہ راشد پر ایک آخری مضمون بھی ضابطۂ تحریر میں لانا چاہتے تھے، لیکن زندگی نے اُنھیں مزید وقت نہ دیا۔[۵]

کتابی صورت میں ڈاکٹر آفتاب احمد کا کام ابتدائی سطح پر اہم ضرور ہے، لیکن اُن کی آرا میں کہیں کہیں تضاد در آیا ہے اور وہ راشد کی عظمت کا دوٹوک فیصلہ نہیں کر سکے۔ راشد کی تفہیم میں اگلا اہم اور مبسوط کام ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا ہے۔ اُنھوں نے ''لا = انسان'' کے وزن پر کتاب کا نام ''لا = راشد'' رکھ کر راشد کی قیمت دریافت کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ ڈاکٹر صاحب نے راشد کے کئی اہم موضوعات اور رجحانات کی تشریح میں اہم کردار ادا کیا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ایک اور کتاب: ''ارمغانِ راشد'' جو زیرِطبع ہے اور منظرِ عام پر آیا ہی چاہتی ہے، دو جلدوں پر مشتمل اور کم و بیش سولہ سو صفحات اور ڈیڑھ سو مضامین کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ یہ کتاب راشد شناسی کے باب میں راشد کی عظمت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اِس کتاب کی اشاعت سے راشد پر کام کرنے والوں کے لیے کئی آسانیاں میسر آ جائیں گی۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی یہ خدمت یقیناً ناقابلِ فراموش قرار پائے گی۔

ڈاکٹر ضیاءُ الحسن نے دو کتابیں خود مختار حیثیت سے شائع کیں، جب کہ ایک کتاب، ڈاکٹر تحسین فراقی اور ایک کتاب ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری کے ساتھ مل کر مرتب کی ہے۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن کا اپنا کام اہم اور راشد کی بنیادی تفہیم میں مدد دیتا ہے۔ عنبرین منیر نے راشد پر دو کتابیں سپردِ قلم کی ہیں، دونوں میں تتمّہ کا رشتہ ہے۔ اُن کی پہلی کتاب اچھی طالب علمانہ کوشش ہے، تاہم دوسری کتاب میں اُسلوب کا ارتقا دکھائی دیتا ہے؛ لیکن راشد پر کسی بحث کو آگے بڑھانے کا جتن دکھائی نہیں دیتا۔

ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری، ن م راشد کے اہم متخصص ہیں، پاکستان میں راشد پر پی ایچ ڈی کی پہلی (اور تا حال آخری بھی) ڈگری حاصل کرنے کا اعزاز بھی اُنھیں میسر آیا ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ اُنھیں راشد شناسی میں اہم مقام حاصل ہے۔ پی ایچ ڈی کے مقالے سے ہٹ کر اب تک اُن چار کتابیں راشد پر شائع ہو چکی ہیں، جن میں سے ایک کتاب، ڈاکٹر ضیاءُ الحسن کے ساتھ شریک مرتب کے طور پر شائع ہوئی ہے۔ دوسری کتاب راشد کی بیاض ہے، جو ساقی فاروقی کے ذریعے سے اُن تک پہنچی اور جسے اُنھوں نے بیاض کی نظموں کے مطبوعہ متن اور اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کیا۔ تیسری کتاب فارسی سے اُردو میں راشد کی ترجمہ کی ہوئی نظموں

سے متعلق ہے۔ یہ ترجمہ نظمیں راشد کی پہلی کتاب، جو مجلس ترقیِ ادب نے شائع کی، کے بعد باقی نظموں پر مشتمل ہے۔ اِس کے ساتھ ایک پُرمغز مقدمہ بھی کتاب میں شامل ہے۔ چوتھی کتاب ''مطالعۂ راشد''، دراصل ڈاکٹر صاحب کی اپنی کتاب ہے، جو اُن کے ایسے بارہ مضامین پر مشتمل ہے، جو گزشتہ بیس برسوں میں وقتاً فوقتاً مختلف رسائل اور کُتب میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ یہ کتاب راشد کی شخصیت اور فکری حیثیت پر اہمیت کی حامل اور گراں قدر اضافہ ہے۔ کلیاتِ راشد کی تدوین اور اپنے مقالے کی اشاعت اُن کے آیندہ منصوبے ہیں۔ مجموعی طور پر راشد شناسی کی تاریخ میں اُن کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اُنھوں نے تحقیقی وتنقیدی سطح پر راشد پر کئی نئے مباحث کے در وا کیے ہیں اور بات کو آگے بڑھایا ہے۔ شائقینِ راشد اُن کے پی ایچ ڈی کے مقالے کی اشاعت کے منتظر ہیں، جس کی اشاعت سے راشد شناسی کے میدان میں اُن کی خدمات کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے گا۔

پروفیسر ڈاکٹر تحسین فراقی کی دو کتابیں، راشد پر شائع ہوئی ہیں، ایک کتاب ڈاکٹر ضیاءُالحسن سے مل کر شریک مرتب کے طور پر شائع کی گئی ہے، جب کہ دوسری کتاب: ''حسن کوزہ گر'' ڈاکٹر صاحب کی انفرادی کوشش کا ثمر ہے۔ اورینٹل کالج پنجاب یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو کے صدر نشین کی حیثیت سے ڈاکٹر صاحب نے شعبے کے علمی و ادبی مجلّے: ''بازیافت'' کے راشد نمبر کی اشاعت کا بھی اہتمام کیا۔ ''حسن کوزہ گر'' میں مقدمے کے علاوہ پانچ تحریریں شامل ہیں۔ راشد سے ایران میں کیے گئے تین مصاحبوں کا ترجمہ مع فارسی متون کے، ڈاکٹر لئیق بابری کے نام راشد کے خطوط مع حواشی اور ایک مضمون جو ڈاکٹر صاحب کا لکھا ہوا ہے، تاہم مقدمے کو بھی ایک باقاعدہ مضمون تصور کرنا چاہیے۔ اِس کتاب کی اہمیت اور انفرادیت کا اندازہ اِس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اِس کتاب کی اشاعت سے راشد پر بات آگے بڑھتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اُنھوں نے نہ صرف راشد کی اہمیت کا فراخ دلی اور مثبت نظری سے اعتراف کیا ہے، بل کہ راشد کے حوالے سے کچھ اہم باتوں کی طرف بھی توجہ دلائی گئی ہے؛ جن میں سے سب سے اہم پہلو راشد کے کلیات کی صحتِ متن کے ساتھ اشاعت ہے، اِس سلسلے میں اُنھوں نے حمید نسیم کی تنقیدی تحریر کا حوالہ دیتے ہوئے ایک اہم غلط فہمی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے[۷]۔ اِسی طرح اقبال کے مثبت اثرات کی طرف بھی اشارے کیے گئے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ راشد شناسی کے ضمن میں ''حسن کوزہ گر'' ایک اہم اضافہ ہے۔

راشد کے حوالے سے پروفیسر ڈاکٹر سعادت سعید کی چھ کتابیں شائع ہو چکی ہیں شائع ہونے والی چھ کتابوں میں ''نقدِ راشد''، مرتبہ مضامین ہیں، جو پہلے بھی کئی دوسری کُتب اور رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ ایک کتاب راشد کے مصاحبوں پر مشتمل ہے، یہ بھی مرتبہ ہے، تاہم ایک ہی جگہ پر اِن مصاحبوں کی یک جائی سے راشد کی تفہیم میں آسانی پیدا ہوگی۔ ''بیاضِ راشد'' اگرچہ اِس سے قبل ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری شائع کر چکے ہیں، تاہم اِسے جی سی یونی ورسٹی لاہور سے دوبارہ پیش کیا گیا ہے، البتہ پیش کش کا معیار جی سی کے شایانِ شان نہیں ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید نے راشد کی نظموں اور کالج کے زمانے کی نثر کا انتخاب بھی علاحدہ علاحدہ پیش کیا ہے۔ ''راشد اور ثقافتی مغائرت''، البتہ ڈاکٹر صاحب کے اپنے خیالات پر منحصر ہے اور راشد کی تفہیم کے کچھ غیر مروجہ پہلوؤں سے روشناس کراتی ہے۔ مجموعی طور پر راشد صدی کے حوالے سے ڈاکٹر سعادت سعید نے اپنا خاطر خواہ حصہ ڈالا ہے۔ درج بالا تمام ناقدین اور کُتب پر تفصیلی بحث راقم کی کتاب: ''راشد شناسی'' میں شامل کی گئی ہے[۸]۔

راشد ایک عظیم شاعر تو تھے ہی، انسان بھی بڑے تھے، لیکن کُچھ واقعات اور کُچھ ناقدین کے تاثرات نے راشد کی اصل شخصیت کو دھندلا دیا ہے۔ راقم کی زیرِ اشاعت کُتب: ''کتابیاتِ راشد'' اور ''راشد شناسی'' سے ن م راشد کے ادبی مقام و مرتبے اور

شہرت وقبولیت کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور راشد پر مزید تحقیق وتنقید کے در وا ہونے کا امکان بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے، جس سے بہت ممکن ہے کہ راشد کی شخصیت اور افکار کا اصل رُوپ بھی نکھر کر سامنے آ جائے۔

یہاں آخر میں ایک شکر گزاری بھی واجب ہے کہ راشد شناسی کے باب میں بھی یہ میری خوش نصیبی ہے کہ مجھے پروفیسر ڈاکٹر صاحبزادہ غلام معین الدین نظامی کی مشاورت ومحبت اور توجہ حاصل رہی ہے، اِسی توجہ اور محبت نے میرے ہر کام کو سہل کیا ہے۔ اللہ آپ کو صحت وسلامتی اور دین ودنیا میں کامل خیر سے نوازیں۔

حواشی:

۱۔ سو اِس لیے کہ راقم کی کتاب: ''کشفِ ذات کی آرزو کا شاعر'' میں ممکنہ دست یاب معلومات یک جا کر دی گئی ہیں۔ کتاب کا حوالہ متن میں موجود ہے۔

۲۔ قائداعظم لائبریری لاہور کے معروف مجلّے: ''مخزن'' کے زیرِ نظر شمارے میں ایک گوشہ ن م راشد کے لیے وقف کیا گیا ہے۔ اِس گوشے میں وہ مضامین شائع کیے جا رہے ہیں، جو ''ن م راشد ایک روزہ قومی سیمی نار'' میں پڑھے گئے۔ قائداعظم لائبریری لاہور کے منتظمین اور خصوصی طور پر ''مخزن'' کے صدر مجلسِ ادارت: عنایت اللہ صاحب، راشد سیمی نار کے انعقاد کے سلسلے میں خصوصی شکریے کے سزاوار ہیں اور اُن کی خدمت لائقِ تحسین ہے۔

۳۔ کتاب کا سالِ اشاعت نہیں دیا گیا، تاہم ڈاکٹر آفتاب احمد نے پیش لفظ میں دوسرے ایڈیشن کا ذکر کیا اور آخر میں جون ۱۹۹۵ء کی تاریخ دی ہے۔

۴۔ یہاں جن کتابوں اور ناقدین کا ذکر آیا ہے، اُن کی تمام کتب کے حوالہ جات زیرِ نظر متن میں درج کر دیے گئے ہیں۔

۵۔ راقم کی ڈاکٹر وزیر آغا کی وفات سے قبل اُن کے ساتھ ایک ملاقات اور گفتگو، جس میں کتاب: ''کشفِ ذات کی آرزو کا شاعر'' کا مسودہ زیرِ بحث آیا تھا۔

۶۔ متن کی تدوین کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا ایک مختصر مگر اہم مضمون بھی ماہ نامہ: ''الحمرا''، لاہور، جنوری ۲۰۱۱ء جلد: ۱۱، شمارہ: ۱، (ص: ۵۰ تا ۵۳) میں شائع ہوا ہے۔

۷۔ جن ناقدین کا ذکر راشد پر تفصیلی اور باقاعدہ کام کے ضمن میں کیا گیا ہے، اِن کے علاوہ بھی کئی ناقدین ایسے ہیں، جنھوں نے راشد پر ایک سے زیادہ مضامین قلم بند کیے ہیں، اُن سب کا کام بھی ایک اکائی میں پرو کر علاحدہ اور باقاعدہ حیثیت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اِن سب کی تفصیل بھی کتاب: ''کتابیاتِ راشد'' اور ''راشد شناسی'' سے حاصل کی جا سکتی ہے۔

❀❀❀

جوہرِ عورت کی نمود

ڈاکٹر سلیم اختر

قلم یا چابک

عورت:

زباں پہ بارِ خدایا یہ کس کا نام آیا

زوالِ آدم کا باعث، ترغیب کا استعارہ، شر کی پتلی، بذاتِ خود جہنم ہی نہیں بلکہ جہنم کا ایندھن بننے اور بنانے والی ___ عورت کے صدہا نام اور ہر نام منفیت کا حامل، شاید اسی لیے نطشے کا سپر مین مرد کو یہ نصیحت کرتا ہے کہ جب عورت کے پاس جاؤ تو اپنی چابک لے جانی نہ بھولو جب کہ معاشرہ میں نسوانی ابتلا پر سیمون دبوار یوں تبصرہ کرتی ہے کہ عورت اس طرح پیدا نہیں ہوتی جس طرح بنا دی جاتی ہے۔ عورت کے بارے میں سب کچھ کہہ کر بات اس پر ختم ہوتی ہے:

اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا

معما، پہیلی، چیستان، گورکھ دھندا ___ اے عورت تیرے کئی نام!

عورت کے بارے میں معلمینِ اخلاق کے اس معاندانہ رویہ کا کیا سبب بلکہ کیا اسباب ہیں؟ سوال آسان مگر جواب مشکل اور طویل بھی، لہٰذا اس بحث سے احتراز کرتے ہوئے صرف اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ علامہ اقبال کے بموجب تو:

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ

عورت دھنک رنگ ہی سہی مگر صدیوں تک مردوں نے اسے صرف تولید ہی کے لیے کارآمد قرار دیے رکھا۔ تخلیق، علم، دانش کے لیے نہیں، اسی لیے علامہ اقبال نے یہ بھی کہا:

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اس کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

اسی لیے:

نسوانیتِ زن کا نگہباں ہے فقط مرد

کیونکہ:

جوہرِ مرد عیاں ہوتا ہے بے منتِ غیر
غیر کے ہاتھ میں ہے جوہرِ عورت کی نمود

طوائف بطور تخلیق کار

اس تناظر میں عورت کا بحیثیت تخلیق کار جائزہ لینے پر یہ امر بطور خاص اجاگر ہوتا ہے کہ طویل مدت تک تعلیم سے محروم رکھتے ہوئے اسے گھر کی چار دیواری میں پابند رکھا گیا بالخصوص ہمارے شرقی معاشرہ میں اور یہ بھی عجیب پر تضاد صورت حال رہی کہ صرف طوائف ہی آزاد زندگی بسر کر سکتی تھی، اس لیے کہ وہ اپنی روزی خود کماتی تھی یا پھر بڑے گھر کی بیگمات یا بعض شہزادیاں تعلیم یافتہ ہونے کی بنا پر شاعری سے شغف کرتی ملتی ہیں اس لیے اگر (اب تک کی معلومات کی رو سے) ایک طوائف ماہ لقا بائی چندا پہلی صاحب دیوان شاعرہ قرار پاتی ہے تو یہ باعث تعجب نہ ہونا چاہیے۔ حکیم فصیح الدین رنج کا تذکرہ ''بہارستان ناز'' (میرٹھ:۱۸۶۴ء) غالباً پہلا ایسا تذکرہ ہے جو صرف شاعرات ہی کے لیے وقف ہے۔ موضوع کی مناسبت سے اسے خاص مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔ ۱۸۶۹ء میں دوسرا ۱۸۸۲ء میں تیسرا ایڈیشن طبع ہوا۔ (مقدمہ: خلیل الرحمٰن داؤدی)

اس تذکرہ کا مطالعہ کرتے وقت سب سے بڑی یہ الجھن ہوتی ہے کہ عورتوں کی شاعری کے طور پر اس کا مطالعہ کیا جائے کہ طوائفوں کی شاعری کے طور پر اسے پڑھا جائے۔ ۱۷۴ شاعرات میں سے اعلیٰ گھرانے کی چند بیگمات سے قطع نظر باقی سبھی طوائفیں ہیں۔ کیوں کہ زنان بازار تھیں اس لیے رنج کا اسلوب تنقیدی کے بجائے للچائے ہوئے گاہک جیسا ہے۔ اسی لیے بہارستان ناز چسکے کے اسلوب میں تحریر کی گئی ہے، صرف ایک مثال پیش ہے، بدؔلا کے بارے میں رنج یوں لکھتے ہیں:

''بدلہ تخلص، بدلہ جان نام ہے، یاروں کی یار ہے، عیاروں سے دن رات عیاری کا کام ہے، شہر علی گڑھ مدار دروازہ ارمغاں ہے۔ گو سانولی صورت ہے مگر معشوقی کی بھی آن ہے۔ کیوں حضرت اس ''گو'' کے کیا معنی؟ سانولی صورت میں کیا برائی ہے؟ مجنوں نے اس رنگ پر خاک اڑائی ہے، گانے میں بیجو باورا کی روح کو باورا بنا دیا ہے۔ ناچ میں پر کاش کو چکرا دیا۔ تان سین اب تک قبر میں تان لیتے وقت انھیں کا نام لے کر اپنے کان پکڑتے ہیں زمانے کے گویے ان کے حاسدوں سے ان کے اوپر لڑتے ہیں، خیر سے کپڑے لتے سے درست، چار پیسے سے بھی ہتھیلی گرم، ہر طرح اللہ کا کرم اور صاحب جائداد، مگر ان کے مارے کی بھی داد نہ فریاد۔ بعض غریبوں کا اب بھی سلام قبول ہو جاتا ہے، ان کے خلق کے بہتے ہوئے دریا میں اب بھی کوئی نہ کوئی ہاتھ دھو جاتا ہے۔'' (ص: ۱۱۵۔۱۱۴)

''بہارستان ناز'' میں درج کلام کا مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ عورت ہونے کے باوجود بھی ان کی غزل نسوانیت سے عاری ہے۔ وہی مردانہ عشق، وہی مردانہ اسلوب اور وہی ہجر و وصل کے مردانہ مضامین جو غزل کے مسلمات میں شامل رہے ہیں۔ دراصل ان عورتوں سے زنانہ جذبات و احساسات کی ترجمانی کی توقع بے سود ہے کہ ان کے سامنے غزل کا جو ماڈل تھا انھوں نے اسی کے مطابق شاعری کی۔ لہٰذا جیسے اشعار کہہ سکتی تھیں ویسے ہی کہے، زیادہ سے زیادہ وہ یہ کہہ سکتی تھیں:

سنا کر مجھ کو باتیں غیر سے کرتی ہو بہتر ہے ۔ میں بدلا لے کے چھوڑوں گی جو میرا نام بدؔلا ہے (بدؔلا)

————

وصل کی شب بھی نہ باز آیا شرارت سے وہ شوخ ۔ مسکرا کر پھیر لی کروٹ ستم ہم پر ہوا (حسنؔ)

————

دیتے ہیں چھیڑ چھاڑ کے کیوں مجھ کو گالیاں سمجھے ہوئے ہیں وہ مرے منہ میں زباں نہیں (حجابؔ)

میں بندۂ ناچیز وہ ہیں حسن کے سلطاں ۔ زہرہؔ انھیں گھر اپنے بلایا نہیں جاتا (زہرہؔ)

یہ عجب بات ہے کہ ریختی کا محرک طوائف تھی ہے لیکن جب ان طوائفوں نے خود شاعری کی تو ریختی کا انداز و اسلوب نہ اپناتے ہوئے مردانہ لب ولہجہ اپنایا۔ ریختی کی صورت میں مرد نسوانی جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتے ہیں تو عورت مرد بن کر مردانہ جذبات واحساسات کا اظہار کرتی ہے۔ سردار بیگم سردارؔ کا شعر سنیے:

بے جرم مجھ کو یار نے مارا ہے دوستو اب دل ہی دل میں کہتا ہوں فریاد ہائے دل

ذرا سی آبجو:

جہاں تک اس عہد کی شاعرات (طوائف رشریف زادی) کی شاعری کی ادبی قدر و قیمت کا تعلق ہے تو معیارِ نقد پر یہ شاعری ''کم عیار'' ثابت ہوتی ہے، وہی فرسودہ اور پیش پا افتادہ مضامین اور وہی روایتی اسلوب، نہ جدت نہ اختراع، محض تک بندی، لیکن یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ اس عہد میں جب عورت ذہنی پسماندگی کی زندگی بسر کر رہی تھی تو عورتوں نے شاعری کے شغف کا اظہار کیا تو یہ بھی غنیمت ہے، اس شاعری کا ایک یہ مثبت پہلو بھی قابلِ توجہ بلکہ قابلِ داد ہے کہ طوائف ہونے کے باوجود رنگینؔ اور انشاؔ کے مانند چسکے کی شاعری نہ کی، یہ شعر رنگینؔ کا ہے کسی طوائف شاعرہ کا نہیں:

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری انا کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری انا

حکیم فصیح الدین رنجؔ نے یہ تذکرہ قلم بند کر کے اس عہد کی شاعرات کا کلام محفوظ کر لیا ورنہ آج کوئی ان کے نام سے بھی آشنا نہ ہوتا۔ ''بہارستان ناز'' کی مدد سے اردو ادب میں شاعرات کی عطا کا کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے ورنہ شاعری کے محیطِ بے کراں کے متوازی شاعرات کی ذرا سی آبجو شاعری کی تاریخ کا طویل باب نہ سہی، اس کا فٹ نوٹ ہونا بھی قابلِ اعتنا ہے۔

''بہارستان ناز'' کے تتبع میں درگا پرشاد نادرؔ کا تذکرہ ''چمن انداز'' (دہلی: ۱۸۷۸ء) طبع ہوا اس میں ۱۴۴ شاعرات کا احوال اور کلام جمع کیا گیا۔ (مقدمہ: ''بہارستان ناز'' ص: ۲۵)

شاعرات کے ان دو تذکروں کے ضمن میں مزید توجہ نہ کی گئی غالباً ثقہ حضرات کے لیے یہ ناپسندیدہ ہوگا کہ طوائف محض طوائف ہوتی تھی اسے عورت کا درجہ بھی نہ دیا جا سکتا تھا یا پھر اس وجہ سے کہ تخلیقی لحاظ سے عورت مرد کے مساوی نہیں ہو سکتی، اس کا مقصدِ حیات تو صرف بچے پیدا کرنا ہے۔

زنانہ مشاعرہ

فرحت اللہ بیگ نے ''دلّی کا آخری یادگار مشاعرہ'' (تخیل کی مدد سے) قلم بند کیا تھا اسی طرح کے ایک مشاعرہ کی روداد زخمی لکھنوی نے ''۱۸۵۷ء کے بعد پہلا زنانہ مشاعرہ'' کے نام سے قلم بند کی ہے، جو تخیل کا ڈراما نہیں بلکہ واقعی لکھنو میں یہ زنانہ مشاعرہ منعقد ہوا تھا، اس مشاعرہ میں کوئی طوائف شامل نہ تھی۔ گھریلو خواتین کے ساتھ ایک انگریز خاتون بھی غزل سرا نظر آتی ہے۔

زخمی لکھنوی دیباچہ میں لکھتے ہیں:

”لا مائنیز کالج کی مس ایڈورڈ لوتھر جو اردو زبان کی عاشق اور بڑی اچھی شاعرہ تھیں، مریم تخلص کرتی تھیں، سوائے حویلیوں اور شریف زادیوں کے کہیں اور اپنی شاعری کی پیاس نہ بجھاتی تھیں، ان کے بار بار اصرار پر ثریا جہاں بیگم نے ایک مشاعرہ ۱۸۸۹ء میں منعقد کروایا، ثریا جہاں دارمرزا کی دختر تھیں ۔اس مشاعرہ کی روداد مجھ کو انجم آراوفا کی بیاض سے ملی ......۱۸۸۹ء کا مشاعرہ میں نے روشن بوا سے نقل کروالیا ہے ۔“(ص ۶)

زخمی لکھنوی نے مشاعرہ کے اہتمام کا بھی بطورِ خاص ذکر کیا ہے کہ کس سلیقہ اور خوش ذوقی سے یہ محفل ترتیب دی گئی تھی:

”......جو پہلے فنس ڈولیاں آنی شروع ہوئیں، شاعرات کا تانتا بندھ گیا، خود ثریا ہر ایک کا خیر مقدم کر رہی ہیں، سب کو موتیے کا ہار پہنا رہی ہیں اور خس کا عطر لگا رہی ہیں ۔ایک کنیز فالسے کا شربت پلا رہی ہے اور دوسری خوشبودار پان پیش کر رہی ہے اور پھر لے جا کر محفل میں بٹھا دیتی ہے ۔“(ص ۱۰)

اس مشاعرہ کی صدارت ایک سینئر شاعرہ افسر جہاں افسر نے کی ۔

لکھنؤ میں منعقد ہونے والے اس زنانہ مشاعرہ کو رپورٹ کے برعکس لکھتے ہوئے خواتین کی بات چیت لکھ کر اس میں ڈرامائی تاثر پیدا کر دیا گیا ہے، باہمی چھیڑ چھاڑ بھی ہے اور سراپا نگاری بھی، اس مشاعرہ میں دیاشنکر نسیم کی پوتی رام پیاری سروپ بھی شامل تھی ۔ان کا ایک شعر سنیے:

بھیج کر قاصد بلایا اور پھر اتنا قریب
اللہ اللہ اتنی عزت ایک آدم زاد کی

رند لکھنوی کی صاحبزادی انوری بیگم تمنا، میر علی اوسط رشک کی دختر نسیم، صبا لکھنوی کی بیٹی مہدی بیگم لکھنوی نسرین، قلق لکھنوی کی شاگرد بیگم حشمت آرا زہرہ بھی شریک مشاعرہ تھیں، اس مشاعرہ میں صاحب خانہ ثریا اور صدر مشاعرہ افسر جہاں افسر کے علاوہ انیس شاعرات نے شرکت کی ۔انگریز خاتون مریم ایڈورڈ نے بھی اہل زبان کے انداز و اسلوب میں غزل سنائی، شعر پیش ہے:

جس جگہ مل جائے قدموں کا نشاں اس شوخ کا
اس جگہ تربت بنا دو عاشق ناشاد کی

"6"x4 سائز کی منی بک ”۱۸۵۷ء کے بعد پہلا زنانہ مشاعرہ“ کی روداد کو ”بہارستان ناز“ کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے کہ اس مشاعرہ میں صرف گھریلو خواتین ہی شریک تھیں، یوں اس روداد کی وجہ سے کچھ خواتین کے اسماء اور غزلیں محفوظ ہو گئیں ۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ گھروں میں رہنے والی خواتین میں سے سب کہاں، کچھ تعلیم یافتہ اور شعری ذوق کی حامل بھی تھیں ۔اس مشاعرہ کے مانند صاحب ذوق بیگمات خواتین کے مشاعروں کا اہتمام بھی کرتی ہوں گی ۔اگرچہ ماضی کی عورت مردوں کے دوش بدوش نہ تو مشاعرہ میں غزل سرا تھی، غزل سرائی تو دور کی بات وہ تو بطور سامع بھی مشاعرہ میں شرکت نہ کر سکتی تھی، لیکن اس کا امکان ہے کہ لکھنؤ کی بعض بیگمات محرم میں گھر پر زنانہ مجالس کا اہتمام کرتی ہوں گی اور یہ بھی ممکن ہے کہ ان زنانہ مجالس میں بعض خواتین مرثیے بھی سناتی ہوں گی ۔اسی طرح با ذوق بیگمات کے ہاں زنانہ مشاعرے بھی ہوتے ہوں گے ۔

تعلیم اور ذہنی بیداری

۱۸۵۷ء میں ہندوستان پر انگریز راج اور اس کے بعد مخصوص حالات میں سیاسی، سماجی اور تعلیمی اصلاح کے لیے سرسید احمد خاں کی مساعی سے وابستہ مقاصد ومحرکات، نزاعات اور ثمرات سے سب آگاہ ہیں اس لیے اعادہ اور تکرار سے بچتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس سے ملک میں ذہنی نشاۃ الثانیہ کے جس عمل کا آغاز ہوا وہ مستقبل کے لیے بھی دوررس نتائج کا حامل ثابت ہوا، ادب کو قومی مقاصد کے لیے مخصوص قرار دیتے ہوئے گل وبلبل کی فرسودہ شاعری کے برعکس مثبت ملی مقاصد کو اہمیت دی جانے لگی جب کہ نئے زمانہ کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہی کے لیے تعلیم کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔ تعلیم نسواں کو بھی سرسید تحریک کے ضمنی فوائد میں سمجھا جا سکتا ہے۔ جیسے جیسے ملک میں تعلیم عام ہوتی گئی، عورتوں کی تعلیم کا گراف بھی اونچا ہوتا گیا۔ یہ ناممکن تھا کہ تعلیم یافتہ عورت تخلیقی مساعی سے باز رہتی لہٰذا تعلیم کی مناسبت سے قلم کار عورتوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

خواتین کے جرائد

اس ضمن میں ان ادبی جرائد کی خدمات کا بطور خاص تذکرہ ہونا چاہیے جنھوں نے باپردہ عورتوں کی تخلیقی حس کی تسکین کے لیے ایک ''ذریعہ'' مہیا کیا۔ ان میں سے بعض پرچے صرف خواتین ہی کے لیے مخصوص تھے۔ اس ضمن میں سید احمد کے ''اخبار النساء'' (دہلی: یکم اگست ۱۸۸۴ء) شیخ محمد اکرم کے ''عصمت'' (دہلی: ۱۵ جون ۱۹۰۸ء) منشی محبوب عالم کے ''شریف بی بی'' (لاہور: جولائی ۱۹۰۹ء)، سید ممتاز علی کے ''تہذیب نسواں'' (لاہور: یکم جولائی ۱۹۹۸ء)، شیخ عبداللہ کے ''خاتون'' (علی گڑھ: جنوری ۱۹۰۴ء) اور علامہ راشد الخیری کے ''سہیلی'' (دہلی: ستمبر ۱۹۱۵ء) جیسے جراید خصوصی تذکرہ چاہتے ہیں۔

ان جرائد کی بدولت ایک تو ادب کی گھر کی چار دیواری کے اندر رسائی ہوگئی۔ خواتین کے ذوق ادب کی ترویج کے ساتھ ساتھ ان جراید نے خواتین کو چھپنے کی سہولت بھی مہیا کی۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان جراید کو حاصل کر کے ان میں چھپنے والی خواتین کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ ان کے بارے میں کوائف اور معلومات بھی مدون کی جائیں، اس نوع کی مطبوعات اردو ادب کے ارتقا کی اہم کڑی یعنی عورت کی تخلیقی کاوشوں کا ریکارڈ ثابت ہو سکتی ہیں۔

شاعرات کی شعری کاوشوں کی پذیرائی کے ضمن میں اوج کمال کے مجلّہ ''دنیائے ادب (کراچی) کی خدمات کا اعتراف لازم ہے کہ اوج کمال بڑے جمالیاتی انداز میں شاعرات کی امیج بلڈنگ کرتے ہیں۔ ''دنیائے ادب'' کا یہ بھی اختصاص ہے کہ رسالہ کے اندر ایک منی شعری مجموعہ بھی مفت ملتا ہے۔

جب عورت نے قلم سنبھالا تو اسے اس معاشرتی ٹیبو کا سامنا کرنا پڑا جو عورت کو ہر لحاظ سے مستور رکھنا چاہتا تھا۔ لہٰذا اس عہد کی بیشتر خواتین نام کا مخفف استعمال کرتیں، جیسے (جیسے ز خ ش) یا پھر مسز / بیگم / بنت / والدہ، مسز عبدالقادر، بنت قمر وغیرہ بن کر لکھتیں۔

وقت بدلنے کے ساتھ عورت کے بارے میں عمومی رویہ میں بھی تبدیلی آتی گئی اور عورت نے بطور تخلیق کار اپنا نام استعمال کرنا شروع کر دیا۔

دراصل یہ ترقی پسند تحریک اور اس سے وابستہ جرائد تھے جنھوں نے عورت کو مساوی درجہ دیتے ہوئے بحیثیت عورت

اسے اس کا حق دیا اسے یوں سمجھیے کہ اگر ترقی پسند ادب کی تحریک نہ ہوتی تو عصمت چغتائی کا ''لحاف'' نہ چھپ سکتا تھا۔ جہاں تک پاکستان کا تعلق ہے تو ماضی کے برعکس آج کی شاعرہ مردانہ مشاعرہ میں ترنم سے غزل سرا ہوتی ہے، کتاب پر تصویر چھپواتی اور کتاب کی تقریب رونمائی کرواتی ہے۔ اب وہ لکھنے میں بھی آزاد ہے۔ جس موضوع پر جس انداز و اسلوب میں چاہے لکھ سکتی ہے۔ وہ زمانے گئے جب اچھا شعر سن کر یار لوگ آنچل کے پیچھے مونچھ دیکھتے تھے۔

پاکستان جیسے بنیاد پرست اور ذہنی طور پر پسماندہ ملک میں خودشناسی کے لیے شاعرات کی تخلیقی کاوشیں قابل تحسین ہیں۔ یہاں تو ہنوز بھی شوہر یا ساس اجازت نہ دے تو عورت ملازمت نہیں کر سکتی اور جہاں شعر و شاعری کو بے حیائی تصور کیا جاتا ہو تو ان نامساعد حالات میں خواتین کا بطور شاعرہ خود کو تسلیم کروانا واقعی ایک نوع کا جہاد ہے کہ بقول صائمہ علی:

تم کو تو قتل بھی جائز ہو بنام غیرت
میں اگر شعر بھی کہہ دوں تو بغاوت ٹھہرے

خواتین کی شاعری کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

۱۔ امجد اسلام امجد (مرتب) ''کہکشاں'' (لاہور: ۱۹۹۹ء)

۲۔ سلطانہ مہر ''آج کی شاعرات'' (لاس انجلز: ۱۹۷۳ء)

۳۔ شبنم شکیل؍خالدہ حسین؍سلیم اختر (مرتبین) خواتین کی شاعری میں عورتوں کے مسائل کی تصویر کشی (اسلام آباد: ۲۰۰۵ء)

۴۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر ''صنف نازک کی شاعری'' (لاہور: ۱۹۹۶ء)

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر ''پاکستانی شاعرات: تخلیقی خدوخال'' (لاہور: ۲۰۰۸ء)

جادہ تراش

انیسویں صدی کے اواخر سے خواتین کے لیے مخصوص جرائد نے تعلیم یافتہ عورتوں کے لیے اظہار کا ذریعہ مہیا کر دیا تو عورتوں نے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نثر اور شاعری میں اپنے جوہر دکھائے، اگر قدیم ادبی جرائد کی فائلوں سے گرد جھاڑ کر دیکھا جائے تو یقیناً بہت کچھ برآمد ہو سکتا ہے، شاید اس عہد کی خواتین کی شاعری آج کے ادبی ذوق کی تسکین نہ کر سکے لیکن ان شاعرات کی شاعری کی تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، ماضی کی شاعرہ حال کی شاعرہ کے لیے جادہ تراش ثابت ہوتی ہے۔ محمد جمیل احمد ایم اے کے مرتبہ ''تذکرہ شاعرات اردو'' (بریلی: ۱۹۴۴ء) میں ۲۱۹ شاعرات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس زمانہ کے تعلیمی اور سماجی حالات کے لحاظ سے یہ تعداد خاصی مرعوب کن ہے۔

بقول محمد جمیل احمد:

> ''موجودہ مجموعہ میں صرف عفت مآب خواتین کو شامل کیا گیا ہے۔ اس میں شاہدان بازاری کے اشعار و حالات پیش نہیں کیے گئے، اس کا سبب یہ نہیں کہ شاہدان بازاری کا شمار عورتوں میں نہیں یا ان کے جذبات قابل اعتنا نہیں، اس کے کئی سبب ہیں اور ان کے مداحوں میں سے کسی نے ان کے نام سے کہہ دیا ہو، شاہدان بازاری کے کلام کا زیادہ تر حصہ فحاشی و ابتذال پر مشتمل ہے۔'' (ص ۳۳۔۳۴)

’’تذکرۂ شاعرات اردو‘‘ میں ادا بدایونی (آج ادا جعفری) اور ایک یورپین خاتون مس فلورا سارکس شریر کے اسما بھی ملتے ہیں۔ کچھ شاعرات کے نام درج ہیں:

’’صفیہ شمیم ملیح آبادی، تسنیم ملیح آبادی، عزیز جہاں، کنیز فاطمہ حباب لکھنوی، خورشید آرا بیگم، خورشید (منشی فاضل، منشی ادیب) ام الشہاب، زیب عثمانیہ لدھیانوی، نوشابہ خاتون قریشی، نجمہ تصدق ایم اے بی ٹی، آمنہ خاتون، عفت مظفر نگری، رابعہ خاتون پنہاں بریلوی، شہزادی تیمور جہاں، حجاب بریلوی، میمونہ خاتون، غزالہ بریلوی، بلقیس جمال بریلوی، گوہر اقبال حور میرٹھی، خورشید اقبال صبا میرٹھی، بیگم حبیب اللہ خاں صاحب، رفعت جاں نکہت، انوار فاطمہ، شمیم لکھنوی، بشیر خالدہ ادیب، ممتاز جہاں ناز، نجمہ رحمت اللہ بی اے، سعیدہ عرف شوکت دلھن، زاہدہ خلیق الزماں، محبوب جہاں محبوب، شکیلہ خاتون شکیل، شکیلہ خاتون، نکہت، عارفہ بیگم انجم، کنیز مغمومہ، بشیر النساء، بیگم بشیر، ساجدہ بنت دانش شاہجہاں پوری، ناز بلگرامی، وفا ٹونکی، ثروت جمیل ثروت مظفر نگری، عذرا جمال دہلوی، صابرہ سلطان حزیں۔

اس فہرست سے دو باتیں عیاں ہیں، اول شاعرات نے نام کی پردہ پوشی نہیں کی اور دوم جن شاعرات کے ناموں کے ساتھ شہر لکھے ہیں، ان سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ زبان کے مراکز دہلی اور لکھنؤ کے متوازی دیگر شہروں کی خواتین بھی دادِ سخن دے رہی ہیں۔

فصیح الدین بلخی نے بھی ’’تذکرۂ نسوانِ ہند‘‘ کے نام سے شاعرات اور دیگر نامور خواتین کے بارے میں ایک تذکرہ مرتب کیا ہے (پٹنہ: ۱۹۵۶ء) اس میں ۲۸۶ شاعرات کا تذکرہ ہے۔ (بحوالہ مقالہ ’’برصغیر کی نامور خواتین کا تذکرہ۔ نسوانِ ہند‘‘ از کشور تصدق، ’’دریافت‘‘، اسلام آباد، شمارہ ۵۔ ۲۰۰۶ء)

پاکستانی شاعرات

جہاں تک پاکستانی شاعرات کی تخلیقی کاوشوں کا تعلق ہے تو یہ دعویٰ بے جا نہ ہوگا کہ ہماری شاعرات معیار اور مقدار کے لحاظ سے مرد معاصرین سے کسی طرح سے بھی ’’کم عیار‘‘ نہیں، اگرچہ شاعرات کی کوئی کتابیات مدون نہ کی گئی لیکن اگر ایسا کام ہو سکے تو شاعرات کی تعداد سیکڑوں تک جا سکتی ہے۔

پاکستانی شاعرات کا خاص موضوع عورت، جسم و جاں، تشخص، ذات و صفات اور اپنے ہونے کا احساس کرانا ہے۔ عورت کی تصویر کشی میں شاعرات نے انداز و اسلوب بدل بدل کر پُرمعنی شاعری کی ہے، بعض نے ٹیبوز بھی توڑے ہیں، بعض واشگاف ہو گئیں اور بعض نے رمزیہ انداز اپنا کر، اشاروں کنایوں سے کام لیا۔ تقریباً سبھی شاعرات کے ہاں جذباتی تشنگی اور اس کی پیدا کردہ فرسٹریشن کا بھی کامیاب اسلوب میں اظہار ملتا ہے۔

دیگ کے چند چاول

معذرت کہ تمام شاعرات کے فن اور تخلیقی شخصیت پر لکھنا ممکن نہیں صرف چند شاعرات کا مختصر ترین تذکرہ ہی کر پایا ہوں۔ ایسی شاعرات جنھیں دیگ کے چند چاول سمجھا جا سکتا ہے ___ واہ کیا دیگ ہے!

’’ہویدا‘‘، ’’اور وصال‘‘۔ ’’خواب نامے‘‘۔ ’’باغ شب‘‘ ’’شہر صبا‘‘۔ ’’بازدید‘‘۔ ’’عدن کے راستے پر‘‘۔ ’’ہفت آسماں‘‘۔ ’’پری خانہ‘‘ جیسے مجموعوں کی خالق ثمینہ راجہ معاصر شاعرات میں منفرد لہجہ کی وجہ سے اپنی شناخت رکھتی ہے۔ اس نے

''اور وصال'' میں لکھا تھا:

''محبت کی طرح شاعری بھی اپنا اپنا مسئلہ ہے۔''

لیکن اچھی فن کارہ کے مانند اس نے ''اپنے مسئلہ'' کو محض اپنا مسئلہ ہی نہ رہنے دیا بلکہ اُس اسلوب میں بات کی کہ ذہنی طور پر قاری اس کا ہم سفر بن جاتا ہے۔

ذات کا کرب، بے وجود ہونے کا احساس، جذباتی تشنگی، جسم کی عدم آسودگی۔ یہ ہیں جدید شاعرات کی تخلیقی شخصیت کے نقوش چناں چہ بیشتر شاعرات نے انداز اور اسلوب بدل بدل کر ذات کا نوحہ قلم بند کیا ہے اور ثمینہ راجا بھی اس سے مستثنیٰ نہیں لیکن وہ بات کرنے کا سلیقہ جانتی ہے اس لیے موثر اسلوب میں ذات کا ابلاغ کرتی ہے۔ اشعار ملاحظہ کیجیے:

اک حسرتِ آب ہو گئی ہوں　　　میں خود ہی سراب ہو گئی ہوں
لکھتی ہوں اک اجنبی زباں میں　　　ہونے کو کتاب ہو گئی ہوں
اک خواب میں جی رہی تھی اب تک　　　سو خواب ہی خواب ہو گئی ہوں

ذات کا کرب اگر آگہی میں تبدیل ہو جائے تو تخلیقی شخصیت اس کشف سے منور ہو کر مزید تخلیقات کے لیے تحرک فراہم کرتی ہے، کچھ یہی عالم ثمینہ راجا کا بھی نظر آتا ہے جو یہ دعویٰ کرتی ہے:

اپنا ہے وجود شاعری میں　　　اور صاحبِ حال ہو گئی ہوں میں
الہام وحی کی شاعری ہے　　　اس دل پہ آج اتر رہی ہے

''میں نے اپنی سولی اپنے کندھے پر نہیں اٹھائی
اپنے سینے سے لگائی ہے۔
میں نے کوئی جرم تو نہیں کیا نا......؟''

نسرین انجم بھٹی زود نویس نہیں، اس کی شہرت صرف ایک مجموعہ ''بن باس'' پر قائم ہے۔ نسرین انجم بھٹی تلخ نوا شاعرہ ہے اور اس نے تلخی کو رنگین اسلوب سے کیموفلاج کرنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ نسرین نے شاعرانہ اظہار کے لیے نثری نظم کو بڑی کامیابی سے استعمال کیا۔

نسرین کی نظموں کا اساسی موضوع عورت کا استحصال ہے۔ عورت کا استحصال متعدد طریقوں سے کیا جاتا ہے اگر ایک انتہا پر محبت ہے تو دوسری انتہا پر جنسی استحصال، لہٰذا نسرین انجم بھٹی ہر ممکن طریقہ سے استحصال کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے، خوش رنگ اسلوب میں نہیں بلکہ Blunt لہجہ میں نظم ''ڈونگے پینڈے'' سے یہ سطریں ملاحظہ ہوں:

مری زندگی میرے جوتوں کا جوڑا
جنھیں پہن کر......پا پیادہ
مجھے کاٹنا ہیں کئی اونچے نیچے کٹھن راستے
بے سکون و کڑی منزلیں
ڈونگھے پینڈے

حمیدہ شاہین کی صورت میں ایسی شاعرہ بھی ملتی ہے جو اپنی نسوانیت کے اظہار میں واشگاف ہوئے بغیر دھیمے دھیمے بلکہ سلگتے سلگتے انداز میں بات کرتی ہے اسی لیے حمیدہ شاہین محض عورت پن کا ڈھول پیٹنے کے برعکس سوچ سمجھ کر شاعری کرتی ہے۔ ''دستک'' اور ''دشتِ وجود'' دو شعری مجموعے چھپ چکے ہیں۔ اشعار سنیے:

ہوائے موسمِ ترغیب تیز تر بھی ہوئی
وفا نبھائی ہے مجھ سے مرے بدن نے سدا

آسمانوں کی دعوت پہ لبیک کہہ کر تو دیکھیں ذرا
اپنے پنجروں کو بھی ساتھ میں لے اڑیں تو کچھ جتیں

اب نہ بیداریٔ شبِ فرقت
وصل کا لطف لاجواب نہیں

رخشندہ نوید کے تین شعری مجموعے اس کے شاعرانہ مقام کے ضامن ہیں۔ ''پھر وصال کیسے ہو''، ''کسی اور سے محبت'' اور ''دشتِ لاحاصل''۔ رخشندہ نوید کے ہاں بھی اس جذباتی ناآسودگی اور اس کی پیدا کردہ فرسٹریشن کا تخلیقی اظہار ملتا ہے جو غالباً ہر عہد کی عورت کا مقدر رہا ہے۔ ''خواب لاحاصل'' کی اس شاعرہ کے اشعار ملاحظہ ہوں:

ہزاروں خواب لاحاصل ابھی سونے نہیں دیتے
یہ خواہش سر اٹھاتی ہے جنم اپنا دوبارہ ہو
عروسی سیج کی گڑیا کو کیا معلوم کل کیا ہو
ابھی تو سوچتی ہے سرخ لہنگا ہو غرارہ ہو
کس گہرے اندھیرے کے تذبذب میں گھری ہوں
خاموش ہے دیوارِ یقیں، وہم کا در چپ

صغریٰ صدف کے دو شعری مجموعے ''جدائیں چاہتیں اپنی'' اور ''وعدہ'' خود شناس عورت کے جذبات و احساسات کے ترجمان ہیں اسی لیے صغریٰ صدف نے اپنے اشعار ہی کو اپنا آئینہ جانا۔ جب وہ اشعار کے آئینہ میں نکھری تو یوں گویا ہوئی:

تاریخ کے دیار میں اک میں ہوں ایک تو — اور دونوں ہر مقام پہ موضوعِ گفتگو
تو ہے شکنتلا کے کہیں انتظار میں — میں کالی داس کے کہیں خوابوں کی آبرو
تو مادھو لال کا کوئی نازل شدہ جمال — میں ہیر شہرِ عرش کی مجھ سے کلام ھُو
عورت ہوں میں قلم مرا عورت کے واسطے — پروینؔ کی تمنا ہوں سیفو کی جستجو

خوش گفتار صوفیہ بیدار نے ''خاموشیاں'' میں خوش ادائی کو شعری پیکر دیتے ہوئے جسم و جاں کی حکایت کو خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے:

خمارِ وصل ہے یا کارِ ہجراں
بدن کے ساتھ دل بھی ٹوٹتا ہے
چٹختے ہیں تمناؤں کے شیشے
بدن میرا کبھی جو ٹوٹتا ہے

صوفیہ بیدار نے خود کو محض زن شناسی تک محدود نہیں رکھا بلکہ ''بابا فرید سے خواجہ فرید تک'' کی صورت میں پنجاب کے عظیم صوفیہ کے منتخب روحانی کلام کو اردو کا جامہ عطا کیا۔ یوں کہ ترجمہ کو تخلیق کی سطح تک لی آئی۔

ملتان کی ماہ طلعت زاہدی کے جہیز ہی میں شاعری ہے کہ نامور شاعر مقصود زاہدی کی صاحبزادی ہیں ''شاخِ غزل'' اور ''روپ ہزار'' دو شعری مجموعے ناموری کا باعث بنے۔ ماہ طلعت زاہدی نے غزل اور نظم دونوں میں فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے اسی لیے ان کے اشعار میں وہ کچا پن نہیں ملتا جو بعض فن ناشناس شاعرات کا ٹریڈ مارک قرار پاتا ہے۔ اشعار سنیے:

نیند کی جھیل میں خواب ہمارا چمکے گا
آنکھ کھلی تو صبح کا تارا چمکے گا
اُس کے دم سے کاجل بندیا، کنگن، پھول
اک جگنو سے جنگل سارا چمکے گا
زخم ہرے ہیں کتنے اب تک
ایک غزل پھر لکھ کر دیکھیں

بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں

ہمارے ہاں شاعرات کے بارے میں مرد قارئین عجیب رویہ کا شکار نظر آتے ہیں۔ مرد سامعین تو خیر مشاعرہ میں شاعرہ کی شاعری آنکھوں سے سنتے ہیں، لہٰذا جتنی خوش شکل شاعرہ اتنی اچھی شاعری اور اگر شاعرہ مترنم بھی ہے تو سونے پہ سہاگا، اسے بآسانی شہرت مل جائے گی لیکن مشاعرہ میں شاعرات کا اچھا شعر پڑھ کر بالعموم اس کے پیچھے سرپرست مرد یا استاد شاعر کا سراغ لگانے کی کوشش بھی کی جاتی ہے۔ تاہم اب صورت حال تبدیل ہو چکی ہے اور مردوں نے جہاں دیگر امور زیست میں عورت کی کارکردگی کو تسلیم کر لیا، وہاں اس کی شاعری کو بھی تسلیم کیا، احساساتی سطح پر بھی اور تنقیدی سطح پر بھی۔

برصغیر کے مخصوص ثقافتی اور اخلاقی نظام کی وجہ سے یہاں عورت ہمیشہ سے پابند، محبوس اور ٹیبوز کے شکنجہ میں جکڑی رہی ہے۔ مرد کی اقتصادی دست نگری اور تعلیم کے فقدان کی وجہ سے وہ مصاف زیست میں بجز تولیدی مقاصد اور کسی کار لائق نہ تھی۔ قدیم روایات میں جکڑے اور مسلمات کے اسیر معاشرہ کا یہ عجب تضاد ہے کہ صرف طوائف ہی آزاد عورت تھی۔ اس لیے قدیم تذکروں میں جن شاعرات کا تذکرہ ملتا ہے، ان میں سے تقریباً سبھی طوائفیں تھیں۔ شہزادیوں اور امراء کے ہاں بعض اوقات تعلیم یافتہ عورتیں مل جاتی تھیں، لہٰذا کبھی کبھار کوئی شہزادی یا کسی امیر وزیر کی بیٹی یا بیگم بھی شاعری کرتی نظر آجاتی ہے ورنہ بحیثیت مجموعی شاعری کے بارے میں عام عورتوں کا رویہ یہ تھا:

شاعری یا تصویر

حصولِ تعلیم کے بعد عورت جب تخلیقی لحاظ سے فعال ہوئی تو بعض اوقات اصل نام کے بجائے بنت، مسز، بیگم فلاں وغیرہ نام کی جگہ استعمال ہوتے۔ ادھر شاعری اور بالخصوص غزل میں مردانہ اسلوب میں مردانہ جذبات کا اظہار کیا جاتا جو غیر فطری بھی تھا اور مضحکہ خیز بھی۔

گذشتہ ساٹھ ستر برس قبل عورت کا وجود بحیثیت عورت تسلیم کرنے کے رجحان نے تقویت حاصل کی۔ ادھر ترقی پسند ادب کی تحریک نے بھی خواتین قلم کاروں کو مساوی حیثیت دیتے ہوئے پلیٹ فارم مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ جرائد میں اشاعت کی سہولتیں بھی فراہم کیں اور ایک مرتبہ جب عورت نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا ادراک حاصل کر لیا تو پھر اعتماد بھی پیدا ہو گیا۔ آج کی شاعرہ دادی اماں کے برعکس کلام بھی چھپواتی ہے اور سرورق پر فلمی پوز بنا کر رنگین تصویر بھی شائع کراتی ہے۔ اب یہ الگ بات کہ بیشتر مجموعے دیکھ کر شاعری کے مقابلہ میں شاعرہ اچھی لگتی ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ زیادہ بہتر یہ ہوتا اگر شاعری کی جگہ اپنی البم شائع کر دی ہوتی۔

خیر یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ کہنے کا مطلب ہے کہ اب عورت شاعری کے میدان میں بھی فعال ہے بلکہ یہ عجیب بات ہے کہ نثری نظم کو مردوں کے مقابلہ میں شاعرات نے کہیں پہلے قبول کیا اور اسے کامیابی سے تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کیا۔ اس ضمن میں کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی، عذرا عباس، سارہ شگفتہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

''تجھ کو بھی آدا جراتِ گفتار ملی تھی''

یہ ادا جعفری کا مصرع ہے۔ پروین شاکر نے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ ادا جعفری نے میرے راستہ کے کانٹے چنے تھے۔ مراد یہ ہے کہ ادا جعفری نے بڑے سلیقہ سے عورت بن کر شاعری کی۔ وہ نظم اور غزل دونوں پر عبور رکھتی ہیں۔ ''میں ساز ڈھونڈتی رہی'' پہلا مجموعہ کلام ترقی پسندانہ سوچ کا حامل ہے۔ (اس وقت وہ ادا بدایونی تھیں) اس کے بعد طبع ہونے والے ''شہرِ درد''، ''سخن بہانہ ہے'' اور ''غزالاں تم تو واقف ہو'' مقبول شعری مجموعے ہیں۔ نظموں میں عصری شعور کارفرما ملتا ہے تو غزل تغزل کی حامل ہے۔ ملاحظہ ہوں اس مشہور غزل کے یہ اشعار:

ہونٹوں پہ کبھی ان کے مرا نام ہی آئے
آئے تو سہی برسرِ الزام ہی آئے
حیران ہیں، لب بستہ ہیں، دلگیر ہیں غنچے
خوشبو کی زبانی ترا پیغام ہی آئے
یادوں کے، وفاؤں کے، عقیدوں کے، غموں کے
کام آئے جو دنیا میں تو اصنام ہی آئے

باقی نہ رہے ساکھ ادا دشت جنوں کی
دل میں اگر اندیشۂ انجام ہی آئے

اداجعفری کے دیگر شعری مجموعوں کے یہ نام ہیں: ''حرف آشنا''، ''سازِ سخن'' (انتخاب کلام) اور کلیات ''موسم موسم''۔ مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے ''اداجعفری: فن وشخصیت'' مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، امراؤطارق (کراچی، ۱۹۹۸ء)

زہرہ نگاہ کی شہرت تقریباً نصف صدی کے عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ (بخدا تحسین مقصود ہے عمر کی طرف اشارہ نہیں) فیض احمد فیض کے مربیانہ دیباچہ کے ساتھ پہلا مجموعہ کلام ''شام کا پہلا تارا'' چھپتے ہی مقبول ہو گیا اور پھر نیا مجموعہ ''ورق'' طبع ہوا۔ ''شام کا پہلا تارا'' میں زہرہ نگاہ کا انداز زیست آسودہ اور مسرور بیوی کا تھا جس نے انداز سخن کو بھی متاثر کیا:

اپنا ہر انداز آنکھوں کو تر و تازہ لگا
کتنے دن کے بعد مجھ کو آئینہ اچھا لگا
میں تو اپنے آپ کو اس دن بہت اچھی لگی
وہ جو تھک کر دیر سے آیا، اسے کیسا لگا

مگر دوسرے مجموعہ ''ورق'' تک پانی پلوں کے نیچے سے بہہ چکا ہے اور شاعرہ فکر کی متعدد منزلیں طے کر چکی ہے۔ اب وہ سلویا پلاتھ پر لکھتی ہے اور ''نارسائی'' کو موضوع بناتی ہے، خاصے تلخ اسلوب میں۔

پانچویں اور چھٹی دہائی کے بعد آنے والی شاعرات کو یہ سہولت حاصل ہو گئی کہ قارئین اور ناقدین نے عورت کو ذہنی طور پر بحیثیت آزاد تخلیق کار تسلیم کر لیا۔ یوں مردوں کے مانند عورت کی تخلیقی کاوشوں کا بھی سنجیدگی سے مطالعہ کیا جانے لگا لیکن اس کے ساتھ ہی عورت ہونے کی وجہ سے رعایتی نمبر نہ دینے کا رجحان بھی قوی سے قوی تر ہوتا گیا اس امر کے باوجود کہ فوٹو جینک شاعرات بہرصورت فائدہ ہی میں رہتی ہیں۔ مرد ناقدین کی نگاہ کمزور ہوتی ہے لہٰذا قابل معافی ہیں۔

ادھر ''شب زاد'' اور ''اضطراب'' کی شاعرہ شبنم شکیل یہ کہتی ہے:

شاعر ہیں یہ سوچنا ہوگا کیسے سب کچھ کہنا ہے
دل کی بات لبوں تک لانے میں کچھ وقت لگے گا

شبنم شکیل کے ہاں عورت کی مجموعی صورت حال کے بارے میں احتجاج تو ہے لیکن فہمیدہ ریاض کے مانند نہ وہ جنسی سطح تک آتا ہے اور نہ ہی کشور ناہید کے مانند تلخی کا رنگ اپناتا ہے بلکہ شبنم دھیمے لہجہ میں بات کرتی ہے اور خوب کرتی ہے:

یہ میرے بچپن کی سہیلی میرے غموں کی ساتھی ہے
کیوں میری کھڑکی سے لگ کر روتی ہے برسات سنو
حالِ دل میری انا لکھنے نہیں دیتی مجھے
لفظ کی بازی گری کو شاعری کیسے کہوں

شبنم شکیل کا تیسرا مجموعہ کلام ''مسافت رائیگاں تھی'' کے نام سے ہے۔

نقاد، دانشور، پرنسپل اور شاعرہ شاہین مفتی کم لکھتی ہیں مگر خوب لکھتی ہیں۔ ''امانت'' پہلا، ''مسافت'' دوسرا اور ''پانی پہ قدم''

تیسرا مجموعہ کلام ہے۔ شاہین کے اصل جوہر نظم میں کھلتے ہیں بالخصوص مختصر بلکہ مختصر ترین نظموں میں مگر وہ غزل بھی خوب کہتی ہے۔ بعض شاعرات میں تجلیبی کے شیرے جیسی جوگاڑھی بلکہ لیسدار رومانیت ملتی ہے، شاہین کی شاعری اس سے پاک ہے۔ غزل کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

جب سے اک پھول کھلا گوشۂ رخسار کے پاس — تتلیاں اڑنے لگی ہیں دلِ بیمار کے پاس
اور کیا حرفِ اطاعت کی وضاحت کرتے — رکھ دیا کاٹ کے سر آپ کی تلوار کے پاس
بارشِ سنگِ ملامت سے خیال آیا ہے — بس یہی ایک ہنر تھا کفِ اغیار کے پاس

نوشی گیلانی کے بھی دو شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''محبتیں جب شمار کرنا'' اور ''اداس ہونے کے دن نہیں'' یہ دونوں مجموعے دراصل تخلیقی سطح پر شاعرہ کے جذباتی سفر کی روداد بیان کرتے ہیں۔ ایسا سفر جس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں:

بہت ہے بارشِ سنگِ ملامت
مگر ہم صورتِ کہسار چپ ہیں

اور یہ اشعار بھی دیکھیے:

اپنی اپنی خواہشوں کے عکس میں دیکھا گیا
ایک لڑکی کو یہاں کس کس طرح سوچا گیا
صبح دم اس کا بدن تھا میری خوشبو کا سفیر
کب گماں تھا وصل اتنا معتبر بن جائے گا

احمد ندیم قاسمی کی صاحبزادی ناہید قاسمی بہت اچھی شاعرہ ہے۔ ''شجرِ دل سیراب کرو'' نظموں پر مشتمل ہے۔ ناہید قاسمی نے بڑے مؤثر اسلوب میں دل اور دردِ دل کا ماجرا بیان کیا ہے یوں کہ ذات اجتماع کی مظہر بن جاتی ہے۔ ناہید قاسمی طویل اور مختصر دونوں طرح کی نظمیں کامیابی سے لکھتی ہے۔ ناہید قاسمی زود نویس نہیں اس لیے تمام کلام ہی انتخاب ہے۔ ناہید قاسمی نے غزل سے خصوصی رغبت کا اظہار نہ کیا۔ انھیں اس طرف بھی توجہ دینی چاہیے کہ ان کے شاعرانہ مزاج کی کوملتا غزل کے لیے مناسب ہے۔

تنہا ستارے

بیشتر شاعرات میں تنہائی کا احساس مشترک ملتا ہے مگر اظہار کے لیے تشبیہیں اور استعارے جداگانہ ہیں۔ تنہائی کا یہ احساس کبھی ذات کو جزیرہ میں تبدیل کر دیتا ہے تو کبھی بے سکونی کو کرب میں بدل دیتا ہے اور پھر محبوب، دولھا، مرد آتا ہے اور گردشِ رنگِ چمن کا اسلوب تبدیل ہو جاتا ہے۔

کراچی کی دو شاعرات شاہدہ حسن ''اک تارا ہے سرہانے میرے'' اور فاطمہ حسن ''دستک سے در کار فاصلہ'' کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

آباد تھی میں تیرے قدم کے نشاں تلک
جب تو گذر گیا تو میں سنسان رہ گئی

(شاہدہ حسن)

ہم نے دیکھا ہے فقط خواب کھلی آنکھوں سے
خواب تھی وصل کی وہ رات سمجھتا ہی نہیں

(فاطمہ حسن)

شاہدہ حسن نے اگرچہ نسوانیت کو اپنی شاعری میں مرکزی جگہ دی لیکن بعض معاصرین کے مانند وہ واشگاف نہیں ہوتی اسی طرح اس کے ہاں جذبات کا خروش بھی نہیں ملتا۔ اظہارِ ذات میں وہ متوازن انداز اپناتی ہے:

اپنی کوکھ کی گرمی میں ہوں یا اُس سے کچھ دور
ماں کو اپنے سارے بچے ایک سے لگتے ہیں

———

بے شک جو آج رو رہی ہوں
کچھ اور اداس ہو رہی ہوں

فاطمہ حسن کی شاعری کی فکری اساس بہت مستحکم ہے، اسی لیے فاطمہ کے ہاں سستی جذباتیت نہیں ملتی، وہ ڈاکٹر ہے اور صاحبِ مطالعہ شاعرہ، لہٰذا معیار کی سطح بلند رکھتی ہے۔

فاطمہ نے بڑی مہارت سے الفاظ کے ذریعہ سے عورت کا پورٹریٹ پینٹ کیا ہے اور اس کی شاعری آج کی عورت کا رزم نامہ قرار پاتی ہے، جس میں عورت کے سبھی رنگ اور تضادات نظر آتے ہیں:

میں اس سے اپنی بات کہوں شعر لکھوں
الفاظ دے وہ جن میں کہ تاثیر ہے بہت
لفظ ہونٹوں تک نہیں آئے
دل کی آنکھوں نے ترجمانی کی
بین السطور اس نے نہ جانے پڑھا ہے کیا
خاموش ہو گیا مری تحریر دیکھ کے

کراچی ہی کی سارہ شگفتہ کی دکھ بھری زندگی اور خودکشی ''آنکھیں'' کی نظموں کے لیے ذاتی تناظر مہیا کرتی ہے اور اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ اتنی تلخ کیوں تھی۔

مینا بازار

شاعری کے معاصر منظرنامہ میں اس وقت متعدد شاعرات تخلیقی طور پر فعال نظر آتی ہیں سو ان میں سے چند اسماء گنوائے دیتے ہیں کہ ان کے بارے میں مفصل لکھنے کی تاب نہیں۔ بشریٰ رحمٰن (''صندل میں سانسیں جلتی ہیں'') وضاحت نسیم (''خواب دریچے''، ''اندھی گلی میں سورج'') شہناز مزمل (''میرے خواب ادھورے ہیں''، ''موم کے سائبان'') انجم عارف (''رنگوں کے شہر'') شاہین حنیف رائے (''دست دعا'') صبیحہ صبا (''چشم ستارہ شمار''، ''لفظ بنے تصویر'') گلنار آفریں (''جرسِ گل'')

مسرت مرزا (''کم کم بادوباراں ہے'') مسرت جہاں خٹک (''ملالہ'') فرحت زاہد (''لڑکیاں ادھوری ہیں'') یاسمین گُل (''اعتراف'') فاخرہ بتول (''چاند نے بادل اوڑھ لیا'') ناصرہ زبیری (''شگون'') راشدہ شعیب (''معتبر کیسے ہوئی'') ڈاکٹر قمرآرا (''چاندنی ہمسفر ہوگئی'') مینا گوندی (''سوچتی آنکھیں'') نزہت انیس (''نمیں'') ریحانہ قمر (''مگر تم اپنا خیال رکھنا'') اوران کے ساتھ ساتھ ان شاعرات کے نام بھی لیے جانے چاہیں جیسے عرفانہ عزیز (''برگ ریز''،''کف بہار''،''حرف شہر میں'') روبی جعفری (''میں اور تم'') نجمہ سہیل (''آگہی کا درد'') صائمہ خیری (''میری نظمیں میرے گیت'') عذرا وحید (''سراب کے پھول''،''پانی میں سورج'') غزالہ خاکوانی (''میرے پر نہ باندھو'') رابعہ سرفراز (''سخن زاد''،''کوئی رت کوئی رستہ ہو''،''شبنم سے مکالمہ'') رومانہ رومی (''ساحل دکھائی دیتا ہے''،''اور میں تنہا بہت'') شاہدہ لطیف (''معجزہ''،''برف کی شہزادی''، (پیرس کا منظوم سفرنامہ)

میں شاعرات کی آنچل شماری نہیں کر رہا مگر صرف اس امر کا اندازہ کرنا مقصود ہے کہ بلحاظ شاعرات ہم خاصے خودکفیل ہیں۔ جن سینئر اور جونیئر شاعرات کے نام لیے گئے، ان کے بارے میں وثوق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ ان میں سے کتنی وقت کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کرتی ہیں، کس کس کی کمپارٹمنٹ آتی ہے اور فیل ہونے والیوں کا کیا تناسب بنے گا؟ ہم تو صرف شعر شمار ہیں، اختر شمار نہیں۔

عورت: جنس اور جذبات

ہماری شاعرات نے لکھنو کے دبستان شاعری سے لے کر اب تک ہمیشہ مردوں کے لہجہ میں مردانہ سوچ کو شعر میں باندھا مگر اب کچھ ایسی خواتین سامنے آ چکی ہیں جن کے اشعار زنانہ واردات اور نسائی کیفیات کے مظہر ہیں۔ جنھیں پڑھ کر واقعی یہ احساس ہوتا ہے کہ انھیں محسوس کرنے والی کسی ایسی عورت نے لکھا ہے جو اپنی نسوانیت سے شرماتی نہیں۔ چناں چہ کشور ناہید (''لب گویا'') کی غزلیں اور فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کی نظمیں اسی انداز کی نمایندہ مثالیں ہیں۔ کشور ناہید نے ہنڈیا چولھے سے لے کر ''میلی اوڑھنی'' تک گھر میں عورت کی زندگی کے متنوع پہلوؤں پر پر تاثیر اشعار لکھے جب کہ فہمیدہ ریاض نے حمل کی کیفیات سے لے کر جنسی ملاپ تک کے بارے میں حقیقت پسندانہ نظمیں لکھیں۔ اس ضمن میں کشور ناہید کو ایک رجحان ساز شاعرہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ''لب گویا'' کی غزلوں میں ایک عورت نے عورت کے جذبات و احساسات کی کامیاب تصویر کشی کی۔ اب تک عورت نے صرف ''ریختی'' کی صورت میں بطور جنسی کجروی اظہار پایا تھا لیکن کشور ناہید نے غزل کو عورت کے عورت پن کی خوشبو سے مست کیا:

کچھ یونہی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا
دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

دیکھ کر جس شخص کو ہنسنا بہت
سر کو اس کے سامنے ڈھکنا بہت
گھر کے دھندے تو نمٹتے ہی نہیں ہیں ناہید
میں نکلنا بھی اگر شام کو گھر سے چاہوں
چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینہ میں تو چہرے بگڑتے جاتے ہیں
میں دو بچوں کی ماں جب سے بنی ہوں
میرے چہرے پہ دو تل ہو گئے ہیں

ان اشعار میں ایک نئی عورت کا سراپا طلوع ہوتا نظر آتا ہے۔ یہ آج کی آزاد مگر درحقیقت اب بھی پابہ زنجیر عورت ہے۔ غزلوں کے بعد جب نظمیں دیکھیں تو وہاں بھی یہی عالم ہے۔ ''بے نام مسافت'' کی پہلی نظم ''شب عروسی'' ہے جب کہ مجموعۂ کلام ''گلیاں، دھوپ، دروازے'' میں ایک نظم ہے ''رات آتی ہے'' یہ دونوں نظمیں اکٹھی پڑھیں تو آج کی عورت کی جنسی محرومی کی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ شب عروسی میں ارمان سلگتے رہ جاتے ہیں اور بعد میں ازدواجی جنس کا یہ عالم ہے کہ خوابیدہ خاوند سے الگ بستر پر رات جاگ کر بسر ہوتی ہے۔ الغرض اپنی ان نظموں میں کشور ناہید نے مزید گہرائی میں جا کر عورت کی سائیکی کے پراسرار نہاں خانوں میں جھانک کر وہاں سے اپنے لیے تخلیقی محرک حاصل کیا اور ہمیں یہ احساس کروایا کہ آج کی عورت کتنی فرسٹریٹڈ ہے۔
''ملامتوں کے درمیان''، ''سیاہ حاشیہ میں گلابی رنگ''، ''بے نام مسافت'' دیگر مجموعے ہیں اور تازہ مجموعہ ''میں پچھلے جنم میں رات تھی''۔

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے۔ ''نئے زمانے کی دلہن'' مرتبہ اصغر ندیم سید اور افضال احمد۔

کشور ناہید نے جس انداز سخن کی آبیاری کی، فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر اس کا منطقی ثمر ہیں۔

''پتھر کی زبان'' کے بعد دوسرے مجموعہ کلام ''بدن دریدہ'' میں فہمیدہ ریاض نے نہ صرف فنی پختگی کا ثبوت دیا بلکہ اس کا محبوب موضوع اپنی تمام جزئیات سمیت مزید نکھر کر سامنے آ گیا اور وہ ہے جنسی پیاس۔ اس نے نظم ''مینگھ دوت'' میں خود کو 'بنت ہجر' قرار دیا۔ سو بیشتر منظومات جنسی ملاپ کی مدھر گھڑیوں اور سرور کے لمحات سے لے کر حمل، ماں بننے اور لوری تک سب کچھ واضح الفاظ، واضح امیجز اور واضح علامات میں بیان کیا گیا۔ اس ضمن میں یہ نظمیں خصوصی اہمیت رکھتی ہیں۔ ''برفباری کی رات''، ''مینگھ دوت''، بھیگی کالی رت کی بیٹی''، ''باکرہ''، ''لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا''، ''بدن دریدہ''، ''عشق تم جس کی تمنائی تھیں''، ''وصل اک کرن بن کر''، ''زبانوں کا بوسہ''، ''ابد''، ''نذر فراق'' پہلی بار فہمیدہ ریاض کی نظموں میں عورت کے حوالہ سے جنسی فعل کی جو تصویر ابھرتی ہے، وہ واضح بھی ہے اور Sensous بھی لیکن اس میں فحاشی اور ابتذال نہیں، اسی لیے تمام جنسی جد وجہد کا حاصل یہ ہوتا ہے:

میں کہ بنت ہجر ہوں
مجھ میں ایسی آگ ہے
میں کہ میرے واسطے
وصل بھی فراق ہے

......اورانجام یہ:

پتھر سے وصال مانگتی ہوں
میں آدمیوں سے کٹ گئی ہوں

''کیا تم پورا چاند دیکھو گے''، ''دھوپ'' اور ''ہم رکاب'' دیگر مجموعے ہیں۔ بحیثیت مجموعی فہمیدہ ریاض کی شاعری کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی تشنگی کمی کی نہیں بلکہ وفور کی پیدا کردہ ہے۔

ویسے فہمیدہ ریاض نے بھی اب جنس کے بدمست جنگل کو خیر باد کہہ کر سیاست کے خارزار میں قدم رکھ دیا ہے۔ یوں انھیں عورتوں کی حبیب جالب قرار دیا جا سکتا ہے۔ فہمیدہ ریاض حیران کرنا جانتی ہے سو اس نے مولانا رومی کی منتخب غزلیات کے منظوم ترجمہ سے مزید حیران کر دیا۔

پروین شاکر کی ''خوشبو'' نے بہت زیادہ مقبولیت حاصل کی۔ پروین شاکر فہمیدہ ریاض کے مقابلہ میں زیادہ معتدل مزاج ہے۔ اسی لیے اس نے پروین شاکر کو یہ مشورہ دیا تھا:

> ''آنے والا لمحہ تم پر واضح کر دے گا کہ جہاں قاتل تلواریں لہرا رہی ہوں، وہاں پھول نچھاور کر کے تم کچھ نہیں کر سکتیں۔ اس تلوار کا جواب تمھیں شاعری کے کاری وار سے دینا ہوگا۔ آنکھوں سے یہ نیم خوابی کا فسوں نوچ کر پھینک دو اور چاروں طرف دیکھو کہ ہمارے اطراف میں کیا ہو رہا ہے اور تمھاری ذات کا دکھ ان گنت رشتوں میں کس طرح جکڑا ہوا ہے۔'' (روزنامہ امروز۔ لاہور، ۱۲؍ اکتوبر ۱۹۷۸ء)

پروین شاکر کا ''صد برگ'' کے بعد بھی انتقال تک تخلیقی سفر جاری رہا، ''خود کلامی'' اور ''انکار'' کی پروین شاکر ٹین ایجر زکی گرم جذباتی فضا سے نکل کر کھلی فضا میں سانس لیتی محسوس ہوتی ہے۔ ''انکار'' کی شاعری مزاحمتی رویوں کی حامل ہے اور تلخ نوا بھی۔ ''خود کلامی'' کی یہ غزل ملاحظہ ہو:

پھر روزۂ مریم جو فقیہوں میں ہے مقبول
عاجز تھے بہت وہ مری گفتار کے آگے
انکار کی لذت میں جو سرشار رہے ہیں
کب ٹوٹ سکے ہیں رسن و دار کے آگے
یا قوس رکھے یا وہ ہمیں دائرہ کر دے
نقطے کی طرح ہیں کسی پرکار کے آگے
جاں اپنی ہے اور آبرو نسلوں کی کمائی
سر کون بچاتا پھرے دستار کے آگے
گھمسان کا رن جیت کے لب بستہ کھڑی ہوں
میں پشت سے آئے ہوئے اک وار کے آگے

پروین شاکر نے بیالیس سالہ زندگی میں جو فقید المثال شہرت حاصل کی تھی انتقال کے بعد اس میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔

یوں پروین شاکر جدید شاعری میں ایک لیجنڈ بن گئی۔ بے وقت موت سے پہلے ''ماہِ تمام'' کے معنی خیز نام کے ساتھ کلیات مرتب کر لی تھی۔

دیگر شعری مجموعوں کے نام یہ ہیں:

''خود کلامی''، ''گیتا نجلی البم'' (ترجمہ) ''عکسِ خوشبو'' اور ''کفِ آئینہ'' (انتقال کے بعد)

پروین شاکر کے بارے میں مزید معلومات کے لیے ملاحظہ کیجیے راقم کی ''پاکستانی شاعرات: تخلیقی خدوخال'' (لاہور: ۲۰۰۸ء)

مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے۔ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش اور پروین آغا کی مرتبہ ''پروین شاکر'' (اسلام آباد: ۱۹۹۷ء) اور ڈاکٹر سلطانہ بخش کی ''پذیرائی'' اور ''خوشبو کی ہم سفر''۔

پروین فنا کے یہاں ٹوٹی پھوٹی عورت خود کو سنبھالتی اور جوڑتی نظر آتی ہے۔کنوار پنے کی فینٹسی اور محرومیوں کے امتزاج سے ''حرفِ وفا'' کے حروف نے چمک پائی۔ ''تمنا کا دوسرا قدم'' اور ''یقین'' جیسے شعری مجموعے ان کی فنی پختگی کی دلیل ہیں۔ عورت کے آشوبِ ذات کے حوالے سے ''یقین'' کی یہ غزل دیکھیے:

زرد آندھی میں ننگے سر بھاگی
ہاتھ میں تھام کر وفا کا دیا
اس کے چرنوں میں بیٹھ کر روئی
کیا ہوا وہ مری انا کا دیا
اس نے اجرک کو لیر لیر کیا
کانپتا رہ گیا حیا کا دیا
ریگ زاروں میں ہے سفر درپیش
ساتھ تیرے مری دعا کا دیا

پروین فنا کی کلیات بھی طبع ہو چکی ہے جس میں مندرجہ بالا شعری مجموعوں کے علاوہ ''لہو سرخرو ہے'' اور ''حیرت'' کا کلام بھی شامل ہے۔

بیدار بخت

سورج اور دھرتی کی قدیم دیومالا

(جس کے نشانات ہندوستان کے علاوہ ایران، بابل، مصر، یونان اور روم کی اساطیر میں بھی ملتے ہیں)

ہیر رانجھے کی داستان کو علمی دائرے میں لوک کہانی سمجھا جاتا ہے اور عوامی سطح پر ایک سچا واقعہ، جس کی شہادت جھنگ میں ہیر رانجھے کی قبر سے بھی ملتی ہے، مگر ہیر دمودر کی ساخت سے پتا چلتا ہے کہ یہ سورج اور دھرتی کی دیومالا (myth) ہے، جو قدیم دور سے پنجاب کی تہذیب میں رائج چلی آ رہی ہے۔ اس دیومالا کا پلاٹ، کردار، کرداروں کی صفات اور القاب نہ صرف ہندوستان بلکہ مشرق وسطیٰ اور یورپ کی اساطیر میں بھی دستیاب ہیں۔ حتیٰ کہ جو علائم اور استعارے اس میں استعمال ہوئے ہیں، وہ اہل یونان و روم اور ان سے بھی پہلے سمیریوں، بابلیوں اور اشوریوں کی مذہبی کہانیوں میں بھی ملتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ دنیا بھر کی اساطیر کے برعکس قصہ ہیر میں مولوی، مسجد اور نکاح جیسی اسلامی شناختیں بھی موجود ہیں جن سے لگتا ہے کہ کہانی کا تعلق برصغیر کے مسلم عہد سے ہے مگر اس سے دہرا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ ایک یہ کہ یہ اسلامی علامتیں مطعون کر دی گئیں اور دوسرے انہی کی آڑ میں پرستش آفتاب کی یہ کہانی مسلمانوں کے لیے قابل قبول بنا دی گئی۔

ہیر دمودر میں اکبر کے حوالوں اور ''اکھیں ڈٹھا'' کے دعووں سے اخذ کیا جاتا ہے کہ یہ واقعہ یا قصہ اکبر کے عہد یا اس کے قریبی دور کا ہے مگر عہد اکبری میں اس کے کردار اس قدر جانے پہچانے تھے کہ شاعری میں بطور علامت استعمال ہو رہے تھے، جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اکبر کے دور میں بھی انھیں قدامت حاصل تھی اور ان کی شہرت بھی دور دور تک تھی۔ ورنہ ان کی علامتی حیثیت بے معنی ہوتی۔ اس قصے کی شہرت کی تصدیق عہد اکبری کا شاعر باقی کولابی بھی کرتا ہے۔

در ہند ز ہیرو رانجہ غوغا ست
کافسانہ ہر دو در زبانہاست

باقی کولابی کا عمل بھی اس کے قول کی تائید کرتا ہے۔ افغانستان کے قصبے کولاب سے دلی پہنچ کر اس نے اس قصے پر فارسی میں طبع آزمائی اس لیے کی کہ راتوں رات شہرت حاصل کرنے کا یہ آسان نسخہ تھا۔

دیومالا کہانی سے مختلف ہوتی ہے کیوں کہ یہ مظاہر کے بارے میں عقائد پر مشتمل ہوتی ہے اور اس کے کرداروں اور واقعات کو حقیقی سمجھا جاتا ہے۔ دیومالا کو بیان کرنے کے تقاضے بھی دیومالائی ہوتے ہیں، جو ہیر دمودر میں دکھائی دیتے ہیں، مگر ہمارے یہاں

دمودرکو ہدف تنقید بنایا جاتا ہے کہ وہ جھنگ، تخت ہزارے، کھیڑوں کے دیس، کوٹ قبولے اور دیگر مقامات پر کیونکر موجود تھا اور "اکھیں ڈٹھا" کے دعوے کیسے درست ہیں؟ حالانکہ یہ مقامات سورج کی چال اور دھرتی کے لیے اس کی اہمیت کے حوالے سے دیو مالائی ہیں جن کی معنویت ان کے ناموں میں بھی موجود ہے۔

ہندوستان سے یورپ تک کی اساطیر میں سورج تذکیر کا دیوا اور دھرتی تانیث کی دیوی ہے۔ دونوں محبت کے رشتے میں بندھے ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ دھرتی کی نیازمندی کے مقابل سورج بڑی حد تک بے نیاز ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سورج کی ہستی کا انحصار دھرتی پر نہیں مگر سورج کے بغیر دھرتی کی جان پر بن جاتی ہے۔ دھرتی کی یہ حالت خزاں و سرما میں دکھائی دیتی ہے جب سورج کے جنوب میں نکل جانے کے باعث روئیدگی ناپید ہو جاتی ہے۔ اسی پت جھڑ کو دھرتی کے بیوہ ہونے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس موسم بہار و گرما میں جب سورج دھرتی کے سر پر آ جاتا ہے تو دھرتی دلھن کی طرح سنور جاتی ہے۔ ہر طرف روئیدگی، ہریالی اور پھل پھول اور انہی کی بدولت جانوروں کے ریوڑ اور پرندوں کے غول فروغ پاتے ہیں۔ افزایش کے اس مظہر کے باعث اس موسم کو وصال کا موسم کہا جاتا ہے۔

اولین دور میں جب چاند کو معبود بنایا جاتا تھا تو سورج ایک ثانوی دیوتا کی حیثیت سے پوجا جاتا تھا، جس کے نشانات ہندوستان میں سوریہ، مشرق وسطیٰ میں اتیس (attis) یعنی آتش، یونان میں ہلیوس (helios) اور روم میں سال (sol) کی اساطیر میں محفوظ ہیں تاہم بعد میں جب پرستش آفتاب ترقی کر گئی تو سورج کو متشخص (personify) کر لیا گیا۔ مگر سورج کے شخصی روپ کی صفات وہی رکھی گئیں جو ظاہری سورج کی ہوتی تھیں۔ چناں چہ سورج کا شخصی روپ ہر دیو مالا میں نوعمر اور خوبصورت ہوتا ہے، لمبی زلفیں رکھتا ہے، چرواہا بھی ہوتا ہے، نے نواز بھی اور خاص طور پر صنف نازک کے دل کا چور بھی۔ ان صفات میں خوبصورتی تو اظہر من الشمس ہے۔ جب کہ نوعمری 25 دسمبر کو پیدا ہو کر موسم بہار میں داخل ہونے تک کی حالت ہے۔ سورج اسی نوعمری میں دھرتی کے قریب آتا ہے۔ لمبی زلفوں میں کرنوں کی شباہت ہے۔ وہ چرواہا اس لیے ہوتا ہے کہ جس روئیدگی پر جاندار پلتے اور پھلتے پھولتے ہیں، وہ اسی کے قرب کی گرمایش کا ثمر ہوتی ہے۔ آفتاب پرستی میں چرواہا پالنہار سمجھا جاتا ہے، جس سے خالق بھی مراد ہے۔ نے نوازی سے بھی سورج کی تخلیقی صفت کا اظہار ہوتا ہے۔ کیوں کہ بانسری آواز سے تخلیق کی قدیم علامت ہے جس کی بدولت حرف وصوت (شاعری و موسیقی) کو تخلیقی سمجھنے کا عقیدہ رائج ہوا۔ لفظ سورج (سوریہ) کا مادہ سور ہے، جسے سُر بھی کہتے ہیں، یعنی موزوں آواز۔

ہندوستان میں سورج کا نمایندہ شخصی روپ کرشن ہے اور کرشن اپنی شکل وصورت، رنگ روپ، انداز و اطوار اور صفات کے اعتبار سے ہو بہو دھیدو ہے۔ چوں کہ دونوں سورج دیو ہیں اس لیے ایک جیسی صفات رکھتے ہیں۔ چناں چہ دونوں چرواہے ہیں، ایک گوپال اور دوسرا مہیوال۔ دونوں دراز گیسو ہیں۔ دونوں مرلی دھر ہیں اور دونوں پر عورتیں فریفتہ ہیں، ایک پر گوپیاں اور دوسرے پر سیالنیں، جن میں سے ایک ایک عاشقہ بطور خاص وقف بھی ہے۔ ایک کے لیے رادھا اور دوسرے کے لیے ہیر۔ یہ دونوں عاشقائیں اپنے محبوبوں سے عمر میں بڑی اور شادی شدہ ہیں، دونوں اپنے خاندوں سے بے وفائی کرتی ہیں۔ دونوں اپنے محبوبوں کی خاطر خاندان کی عزت خاک میں ملا دیتی ہیں اور دونوں ہی کو اپنے محبوبوں کے ساتھ اپنی ہم جولیوں کے آزادا ختلاط اور موج مستی پر کوئی اعتراض نہیں۔ کیوں کہ وہ تذکیر کے ماخذ سورج بھگوان ہیں، جو تانیث کے لیے قابل پرستش ہوتے ہیں۔

کرشن کے ساتھ دھیدو کی ایک مماثلت نیلے کھیس کی وجہ سے بھی ہے۔

پنچھی پوشاک ، راںجھے دے اتے ، چیرا بھلا وکھا وے
ہتھیں کڑے ۔تے کنیں لڑ جھکے، منجھ نیلا کھیس بندھا وے
لّپی امبری ، اتے وحیدو ، بگل مار وکھا وے

لّپی امبری آسمان ہے یعنی سورج کا گھر۔ نیلے کھیس سے وحیدو کا وہی نیلا روپ بنتا ہے جو کرشن کا ہے۔مگر وحیدو کرشن کی نقل نہیں کیوں کہ دونوں کی صفات سورج بھگوان کے لیے طے شدہ ہیں جو دیگر علاقوں کی اساطیر میں بھی دستیاب ہیں۔جیسے یونان میں ان کا ہم شکل اپالو (apallo) ہے۔کرشن اور وحیدو کی طرح وہ بھی خوبصورت ، نوعمر اور گیسو دراز ہے ، ہاتھ میں اکتارے جیسا ساز، جسے اہل یونان کتھارا کہتے تھے۔یہ آواز سے تخلیق کا وہی نشان ہے جس کی نمایندگی ہمارے یہاں مرلی کرتی ہے۔تا ہم اپالو مرلی جیسا ساز بھی رکھتا ہے۔پرستش آفتاب ہی کے پس منظر میں اہل ایران کے یہاں ساز سے مراد باجا بھی ہے اور بنانا بھی یعنی تعمیر و تخلیق ساز کی علامتوں کی وجہ سے اپالو موسیقی ، شاعری اور رقص کا دیو بھی ہے ، جیسے ہندوستان میں کرشن ۔کرشنا اور وحیدو کی طرح اپالو بھی چرواہا ہے۔چراگاہوں اور چرواہوں کا محافظ بھی ، جس کی بدولت وہ noumios کا لقب رکھتا ہے۔اپنے لقب lukeios کے تحت وہ ریوڑوں کو بھیڑیوں سے پناہ دیتا تھا۔اسی صفت کے باعث کرشنا گویندہ کہلاتا ہے یعنی گایوں کا محافظ۔ہیر دمودر میں وحیدو کا بھی یہی کردار ہے۔جب وہ بانسری سے سر کا جادو جگاتا ہے تو درندے چرندے اور پرندے اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔

چڑھ وحیدو جب ونجھلی واہی کیہیاں سراں اٹھائیاں
شینہہ بگھیاڑ ، چیتے موتی ، سبھ زیارت آئیاں
اژدر ناگ پتھیں پنڈا ، سبز موتی سائیاں

وحیدو یہاں علامتی سطح پر آفتاب پرستوں کا پالنہار ہے اسی لیے وہ درندوں کے سر پر ہاتھ بھی پھیرتا ہے۔

میہیں ، شینہہ ، بگھیاڑ موتی ، انت نہ جاوے پایا
جھکر چھوڑ وتی رنجھیٹے ، دھرتی اتے آیا
شینہاں دے سر ہتھ پھریندا ، بوہت دلاسا لایا

ہیر اس چاک کی اپنی ماں سے جو خوبیاں بیان کرتی ہے وہ انسان کی نہیں ہیں بلکہ سورج کی صفات رکھنے والے بھگوان کی ہیں۔

مائے نی میں چاک لدھوی ، نت اٹھ مجھیں چارے
برکت جیں دی گھاہ نہ سکے ، مجھ نہ کئی ہارے
روڑا مول نہ لگے کدائیں ، ساون وسے پھہارے

جس کی برکت سے گھاس نہیں سوکھتی وہ سورج ہے ، کیوں کہ موسم بہار کی آمد اسی کے قرب سے ممکن ہوتی ہے اور برسات کا تعلق بھی اسی کی چال سے ہے۔

اپالو کی حسن پرستی بھی کرشنا اور وحیدو کی طرح بہت نمایاں ہے۔یہ اولین دور کے بھگوان ہیں جو تذکیر کی نمایندگی کرتے ہوئے نسوانیت کے لیے قابل پرستش ہوتے ہیں۔البتہ یونانیوں کی محبت اہل ہندوستان سے ذرا مختلف ہے۔ ہمارے یہاں تو بار عشق تمام تر صنف نازک کے کندھوں پر ہے ، جو اپنے ماہی کی تلاش میں جنگلوں ، بیابانوں اور ریگستانوں میں خوار ہوتی رہتی ہے ، مگر یونان

میں محبت فطرت کے قریب ہے ۔چناں چہ دھید وا ور کرشن کی بے نیازی کے برعکس آتش عشق ہمیشہ اپالو کے دل میں بھڑکتی ہے، جس کی بدولت وہ اپنے باپ زیوس کی طرح نہایت ہی دل پھینک ہے ۔وہ کسی حسینہ کو نہیں بخشتا خواہ وہ آسمانی ہو، بحری ہو یا ارضی ۔ پرائی بیوی پر تو وہ خاص طور پر مہربان ہوتا ہے جیسے پنجاب اور ہندوستان میں دھیدوا ور کرشن ہیں ۔چناں چہ اس کی محبوباؤں میں ٹرائے کے بادشاہ پریام (priam) کی بیوی ہکوبہ (hecuba) بھی شامل تھی ۔اپالو کی اسی محبت نے شہرت حاصل کی، ہندوستان میں رادھا اور ہیر کی محبت کی طرح ۔لگتا ہے پرائی بیوی سے محبت کا تصور ہندوستان اور یونان کی طرف ہجرت کرنے والے آریاؤں کو بہت مرغوب تھا ۔ہکوبہ سے محبت کی شہرت سے قطع نظر اپالو کو جنونی محبت ڈفنی (daphne) سے تھی، جو دریائی دیوتا لیڈن (Ladon) کی بیٹی تھی ۔مزے کی بات یہ ہے کہ لیڈن کا یہ کردار قصہ ہیر میں بھی ہے جسے لڈن کہا جاتا ہے ۔اس کا تعلق ہیر سے بھی ہے ۔کیوں کہ ہیر اس کی مالکن ہے اور ہیر سے دھیدو کی ملاقات بھی چناب میں لڈن کے ذریعے ہوتی ہے ۔ظاہر ہے ہندوستان کے لڈن اور یونان کے لیڈن کا مشترکہ ماخذ کوئی قدیم آریائی نام ہوگا، جس کا کردار ہندوستان اور یونان منتقل ہونے کے بعد تبدیلیوں کا شکار بھی ہو گیا مگر مماثلیں باقی بھی ہیں ۔

دھرتی دیوی سے سورج دیوکی دوستی سورج کے اس قرب اور گرمائش سے عبارت ہے جس کی بدولت دھرتی پر بہار آجاتی ہے اور جس کے بغیر دھرتی پر خزاں کی مردنی چھا جاتی ہے ۔ ہمارے یہاں گرمئی محبت، آتش عشق اور سرد مہری کے تصورات شمسی محبت ہی سے مستعار ہیں ۔ مہربانی کا بھی یہی ماخذ ہے ۔مہر سے مراد سورج ہے اور محبت بھی ۔سورج دیو اپنی دوستانہ فطرت کے سبب سے متر بھی کہلاتا ہے ہندوستان میں ایک سورج دیو مترا بھی تھا ۔جو محبت، دوستی اور ایمانداری کا دیوتا ۔سوریہ دیو کا ایک لقب بھی مترا تھا ۔متر کی نسبت سے کرشن کی جائے پیدائش بھی متھرا ہے جب کہ ایران میں پرستش آفتاب تھی ہی مترا کے نام سے ۔ یہ ایرانی مترا معاہدوں کا دیوتھا ۔حلف بھی اس کے نام پر لیا جاتا تھا ۔وہ دھیدو، کرشن اور اپالو کی طرح چراگاہوں اور جانوروں کا بھی دیوتھا ۔سکندر اعظم کے دور میں اس کی پرستش اس قدر مقبول ہوئی کہ روم و یونان اور یورپ کے دیگر حصوں میں بھی پھیل گئی ۔اول اول وہ اپالو سے بھی شناخت ہوا کیوں کہ دونوں کی ایک ہی جیسی صفات تھیں ۔صرف نام کا فرق تھا ۔ چناں چہ اہل روما اسے ناقابل تسخیر سورج دیو (deus sol invictus) کہتے تھے ۔اپالو کا بھی یہی لقب تھا ۔اہل ایران مترا کو مترا بھی بولتے تھے تاہم پہلوی دور میں یہ نام سکڑ کر محض مہر رہ گیا ۔ دوستی اور مہر و محبت کرشن سے بھی وابستہ ہے ۔ وہ مدن کہلاتا ہے یعنی محبت کا بھگوان ۔گوپیوں سے اس کی محبت بھی اس کی وجہ شہرت ہے ۔جس کے سبب وہ گوپی ناتھ کہلاتا ہے جبکہ قصہ ہیر میں دھیدو بھی محبت کا دیو ہے ۔اگر ہم تھامس ان مین (thomas inman) پر یقین کریں تو دھیدو محبوب کو بھی کہتے ہیں ۔عبرانی، سنسکرت اور دیگر قدیم زبانوں میں اسماء کی مذہبی معنویت پر وہ لکھتا ہے کہ dido محبوب ہے ۔ خصوصاً جسمانی محبت کے دائرے میں ۔ dodai,dod, dodo بھی اسی لفظ کے متبادلات ہیں جو قدیم دور میں محبوبانہ معنویت کے ساتھ رائج تھے ۔دھرتی ماتا کے حضور چڑھاوا چڑھانے والا بھی اسی نسبت سے dodo یا dido کہلاتا تھا ۔

سورج جہاں اپنی حیات آفریں گرمائش کے سبب متر، مترا، مہر یا محبوب کہلاتا تھا وہیں اپنی بصارت افروز روشنی کی بدولت چشم بھی کہلاتا تھا ۔ اسی آنکھ سے سورج دیو پوری کائنات کو دیکھتا تھا ۔جیسے اہل مصر قرص آفتاب کو اپنے سورج دیو ''را'' کی آنکھ کہتے تھے ۔ہندوستان میں سوریہ دیو آنکھوں کا بھگوان کہلاتا تھا ۔کرشنا روی لوچنا (ravi lochna) ہے، یعنی وہ جس کی آنکھ سورج ہے ۔ اسی آنکھ کی نسبت سے وہ سہس راکش (sahas raakash) بھی ہے ۔یعنی ایک ہزار آنکھوں والا ۔یہی آنکھ اسے ساکشی

(sakshi)بناتی ہے، یعنی سب کچھ دیکھنے والا ۔ اس کھلی آنکھ ہی کی نسبت سے مترا ہمیشہ جاگنے والا کہلاتا تھا۔ مترا دس ہزار آنکھوں والا بھی تھا۔ ہندوستان میں ورونا، اگنی، اندرا اور وشنو کی آنکھ بھی سورج کو سمجھا جاتا تھا۔ جب کہ اسی چشمِ آفتاب کی نسبت سے دھید و کے لیے بھی آنکھ کا استعارہ بار بار استعمال ہوا ہے۔ اس کی آنکھیں مشعل کی طرح جلتی ہیں"اکھئیں بلن مشالاں" اس جملے میں سورج کا تہرا استعارہ ہے۔ آنکھ، مشعل اور جلنے کا عمل۔ باقی کولابی کی مثنویوں میں دھید و کی جگہ دید و کا لفظ استعمال ہوا ہے۔

قرصِ آفتاب آنکھ کے روپ میں دو اور صفات سورج دیو سے وابستہ کرتا ہے۔ ایک علم اور دوسری عقل۔ ان صفات کے اتحاد کا نام حکمت ہے اور حکمت دانش بھی ہے اور طب بھی۔ اساطیر میں یہ تمام صفات سورج دیو کے لیے طے شدہ ہیں۔ چناں چہ آنکھوں والا بھگوان سوریہ دیو تمام کائنات اور کائنات سے باہر دیکھنے کی صفت کے باعث ہر چیز سے باخبر اور سب کچھ جاننے والا کہلاتا تھا۔ اہل ایران کا مترا بھی ہمہ دان تھا۔ اسی بناء پر سچ کا نگہبان بھی۔ اکادیوں، بابلیوں اور اشوریوں کا سورج دیو "شمش" دیکھنے جاننے اور سچ کی نگہبانی کے باعث انصاف سے وابستہ تھا، کیوں کہ وہ ہر شے کو روشن اور ظاہر کر دیتا تھا۔ انصاف کا تعلق علم اور عقل دونوں سے ہے۔ جو صاحب علم ہے وہی صاحب عقل اور وہی منصف ہو سکتا ہے۔ ہندوستان میں کرشن جس کی آنکھ سورج ہے گیا نیشور (gyaneshwar) کا لقب رکھتا ہے یعنی خدائے علم۔ وہ مدھو (madhav) بھی ہے یعنی معمورۂ علم۔ وہ سومیدھا (sumedha) بھی ہے، یعنی صاحب عقل۔ ایک اور سورج دیو مہاتما بدھ ہے اور بدھ عقل کو کہتے ہیں۔ جب کہ سنسکرت میں دھید و عقل و خرد کو کہتے ہیں۔ پنجابی و ہندی میں بھی دھید و کے جزو اول "دھی" سے مراد سمجھ اور عقل ہے۔

اساطیر میں سورج دیو کا شخصی روپ ہمیشہ روشن تابندہ اور درخشاں ہوتا ہے۔ یہ سورج کی ظاہری صفت ہے جو سورج کے شخصی روپ کے ساتھ بھی وابستہ ہوئی۔ چناں چہ کرشن کو سچی روشنی کہا جاتا ہے۔ وہ روشنی بخشنے والا بھی ہے۔ داخلی روشنی بھی اور (jyotiraaditya) بھی، یعنی نورِ آفتاب۔ مصر کا "را" نجات دہندہ، نور کہلاتا تھا۔ جب کہ اپالو کو phoebus کہتے تھے یعنی روشن، فیروزاں، درخشاں، تابندہ وغیرہ۔ کرشنا کی طرح وہ نورِ آفتاب (aegletis) بھی تھا۔ منبع نور (phanaeus) بھی اور محض نور (dyceus) بھی۔ اہل ایران کا مترا نورِ سحر تھا اور خدائے نور بھی۔ جب کہ دھید و بھی روشن درخشاں اور تابندہ کو کہتے ہیں۔ سنسکرت میں دھید و کے جتنے بھی معانی ہیں وہ تمام سورج دیو کی طے شدہ صفات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ چناں چہ دھید و سے مراد صاحب عقل و خرد کے ساتھ ساتھ تابندہ و درخشاں بھی ہے جب کہ ہندی و پنجابی میں بھی دھی کی یہی دہری معنویت ہے۔ دھید و کا جزو آخر "دو" سنسکرت میں آگ اور ہندی میں خدائی کو کہتے ہیں اور آکاش کو بھی جو آگ ہی ہے یعنی بھگوان۔ یوں بھی دو، دیو، دی کی آوازیں آریائی زبانوں میں دیوتائی معنویت رکھتی ہیں۔ جیسے دیونیس (dionysus) ڈایانا، divus ،divine, deity وغیرہ۔ دھید و کو اگر دیدو (didev) پڑھیں تو اس سنسکرت لفظ سے مراد بھگوان ہے جو کرشنا کے لقب (divadidev) کا بھی حصہ ہے۔ یعنی بھگوانوں کا بھگوان۔ اس پس منظر میں دھید و نہ صرف عمومی طور پر دیو ہے بلکہ خصوصاً روشن اور درخشاں معنویت کے ساتھ سورج دیو۔ تاہم اس دیومالا میں صرف نام کی روشن اور دیوتائی معنویت پر اکتفا نہیں کیا گیا بلکہ روشنی کو دھید و کا استعارہ بھی بنایا گیا ہے تاکہ دھید و کی شمسی شناخت میں کوئی شبہ نہ رہ جائے۔ جب وہ پیدا ہوا تو اس کا تعارف یوں کرایا گیا۔

معظم دے گھر بیٹا ہویا، عظمت کی رشنائی

پھر جنم کا جشن منانے کی بات ہوئی تو بھی روشنی کا حوالہ آ گیا۔

گھر شادیا نے معظم رکھے، عظمت کی رشنائی

اس پر بھی بس نہیں۔خود سورج کو بھی دھیدو کا استعارہ بنایا گیا۔

چوں ورھیاں دا دھیدو ہویا سورج چھات وکھائی

اساطیر میں سورج کا آسمان چوتھا ہے۔جس کی رمزیت ''چوں ورھیاں'' میں ہے جہاں سورج کی شکل دکھائی دیتی ہے۔پھر دھیدو کے کھیڑوں کے دیس پہنچنے پر کہا گیا

آکھدمو در فکر کریندی، سورج دھرتی آیا

اساطیر میں سورج دیوکی پیدائش، بچپن اور جوانی کے بارے میں یہ فارمولا رائج ہے کہ سورج دیو پیدائش کے بعد یا اوائل عمری میں ہمیشہ جان کے خطرے سے دوچار ہوتا ہے۔جان بچانے کے لیے وہ فرار کا راستہ اختیار کرتا ہے۔فرار کے بعد وہ پانی کی طرف جاتا ہے جس کے پار جا کر وہ محفوظ زندگی گزارتا ہے۔تاہم ایک اہم دیومالائی کردار پانی میں کشتی کا بھی ہے جس کو سورج دیو اپنا مسکن بناتا ہے۔

سردیوں میں دن سکڑتے جاتے ہیں۔اور ۲۲ دسمبر کو یہ سلسلہ اپنی انتہا پر پہنچ جاتا ہے جس کے بعد ۲۵ دسمبر کو دن بڑا ہونا شروع ہوتا ہے۔یہی دن اساطیر میں سورج دیوکی پیدائش کا دن ہوتا ہے۔اس کے بعد سورج موسم بہار کی طرف مارچ کرتا ہے جو اس کی جوانی کا دور ہے۔مگر سفر کی ابتدا میں یہ نومولود بھگوان خطرات سے بھی دوچار رہتا ہے مگر معجزانہ طور پر ہمیشہ بچ نکلتا ہے۔اس فارمولے کے تحت کرشن کو پیدائش کے فوری بعد اپنے ماموں کنس سے خطرہ تھا۔کنس کو بتایا گیا تھا کہ وہ اپنے بھانجے کے ہاتھوں مارا جائے گا۔کنس نے اپنی بہن دیوکی اور اس کے خاوند وسودیو کو قید میں ڈال دیا جہاں ان کے چھ بچے پیدا ہوتے ہی قتل کر دیے گئے۔مگر جب کرشن پیدا ہوا تو معجزاتی طور پر قید خانے کے دروازے کھل گئے، محافظ سو گئے اور وسودیو نومولود کرشن کو لے کر آدھی رات کو قید خانے سے نکل گیا۔مصر کے سورج دیو اوسیریز (osiris) کو بھی بچپن میں ایسی ہی جانی دشمنی کا سامنا تھا۔جس پر اس کے والدین اسے لے کر خفیہ طور پر علاقے سے نکل گئے۔مصر ہی کے حورس (horus) کی ماں اسے ایسے ہی خطرے سے بچانے کے لیے اپنے وطن میں لیے محفوظ مقام پر منتقل ہوئی اور یونان و روم میں بھی ناگ پائتھن اپالو کی جان کا دشمن تھا۔جب اپالو کی پیدائش کا وقت آیا تو پائتھن اپالو کی ماں لٹو (leto) کا پیچھا کر رہا تھا۔مگر معجزاتی طور پر لٹو اپالو کو ایک تیرتے ہوئے جزیرے پر جنم دینے میں کامیاب ہو گئی۔پھر اسی اپالو کے ہاتھوں پائتھن کا خاتمہ ہوا۔ان سورج بھگوانوں کی طرح دھیدو بھی چوں کہ سورج دیو ہے اس لیے جان کا خطرہ اس کے لیے بھی لازم تھا۔چناں چہ ہیر دمودر میں دھیدو کے تین بھائی اس کی جان کے درپے ہیں۔

آکھدمودر تیج رانجھے دا، بھراواں مول نہ بھاوے

سورج کی صفت تیج کی دیومالائی علامت دیکھ کر بھائیوں کا حسد میں دشمن ہونا لازم تھا، کیوں کہ وہ جانتے تھے آسمانی باپ کا واحد وارث سورج دیو ہی ہوتا ہے اس لیے اس کی موجودگی میں انھیں وراثت نہیں مل سکتی۔

مشکل سکداری اساں تائیں، جے ایس جیون دیہاں

چناں چہ تینوں بھائی اسے قتل کرنے کی ٹھان لیتے ہیں۔

متا کرن بھرا رانجھے دے، ایس مارلڑ ھانیے لماَ
آکھ دمودر مرے تاں چنگا، تاں خاطر ہووے جماَ
آکھو بھائی، انجے بندی، ایہہ چھوہرا سیں مریہاں

خوفزدہ وھید و بھائیوں کی خوشامد بھی کرتا ہے مگر بات نہیں بنتی۔

سن طاہر توں جا باپ دی، مینوں خبر نہ کائی
آکھ دمودر جاتی وھیدو، منہ تے زردی آئی

منہ پر زردی ڈر کی علامت تو ہے ہی یہ سرما کے زرد سورج کی طرف بھی اشارہ ہے۔کمزور اور ناتواں سورج، جو 25 دسمبر کو جنم لیتا ہے۔وھیدو کو جب زندگی کی ضمانت نہیں ملتی تو آدھی رات کو فرار ہوتا ہے۔کرشن کا فرار بھی آدھی رات کو عمل میں لایا گیا تھا۔

ادھی رات، اٹھ چلیا وھیدو، پلے خرچ نہ پایا
تراہ جند دا، اندر وھیدو، دھرتی پیر نہ لایا

جان کے خطرے اور فرار کے بعد فارمولے کی تیسری شق یہ ہے کہ سورج دیو پانی کا رخ کرتا ہے۔اس اصول کے تحت وسودیو کرشن کو لے کر جمنا کنارے پہنچا جہاں طغیانی نے راستہ روک لیا مگر سورج دیو کا پار جانا لازم ہے اس لیے پانی دولخت ہو گیا اور وسودیو کرشن کو جمنا کے پار گوکل پہنچانے میں کامیاب ہو گیا۔اوسیریز کو بھی فرار کے بعد حفاظت کے لیے دریائے نیل کے ایک بازو میں چھپایا گیا تھا۔جبکہ اپالو ڈیلوس کے تیرتے جزیرے پر پیدا ہو کر پانی کے حصار ہی میں تھا۔جہاں کسی کا پہنچنا ہی ناممکن تھا۔ان کی طرح وھیدو کے لیے بھی لازم تھا کہ بھاگ کر پانی کی طرف جائے چناں چہ وہ تخت ہزارے سے فرار ہو کر بچتا بچاتا دریائے چناب کے کنارے پہنچتا ہے۔وہاں بھی طغیانی تھی مگر وہ کشتی کے ذریعے پار لنگ گیا۔یہ وھیدو کی کمسنی کا زمانہ ہے کیوں کہ فرار کے وقت اس کی عمر دس سال تھی۔

کشتی پر سورج دیو کا سوار ہونا بھی اہم واقعہ ہے جس کا تعلق جہان نو کی تخلیق سے ہے۔جہان نو کی تخلیق کے لیے پہلے سے موجود دنیا کی تباہی ضروری ہوتی ہے جو پانی سے عمل میں آتی ہے اور آگ سے بھی۔تاہم پانی سے تباہی کا تصور زیادہ معروف ہے۔اس تصور کے مطابق جب پانی دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے تو سورج دیو کشتی میں تیرتا ہے۔اساطیر کے مطابق اس کائنات کی اصل پانی ہے، جس کو دولخت کیا گیا تو درمیان میں آسمان حائل ہو گیا۔آسمان سے اوپر بھی پانی اور نیچے بھی پانی، جس پر زمین تیرتی ہے۔پرانے زمانے میں آسمان کو آبی سمجھنے کا عقیدہ آفاقی تھا۔اہل فارس کے محاورے میں آسمان کو بحرِ معلق کہتے ہیں اور بحر واڑگوں بھی، یعنی الٹا سمندر۔اپنشدوں میں بھی آسمان کو مائع لکھا گیا ہے جب کہ آسمان پر اجسام کے تیرنے کا محاورہ بھی ثابت کرتا ہے کہ محاورے کے خالق آسمان کو سیال سمجھتے تھے۔عقیدہ یہ تھا کہ اس آسمانی سمندر میں سورج صاحب کشتی میں سفر کرتے ہیں۔اس پس منظر میں مصر کا معروف سورج دیو "را" جس کا نام لفظ رانجھا کا جزو اول ہے، دو کشتیوں میں سفر کرتا تھا۔ایک دن کی کشتی تھی جس میں صبح سویرے سوار ہو کر مشرق سے مغرب کی طرف سفر کرتا تھا۔دوسری رات کی کشتی تھی جس پر وہ شام کو سوار ہوتا اور رات بھر پاتال میں سفر کرتا ہوا مغرب سے واپس مشرق میں جا نکلتا۔کشتی کی یہ علامت اوسیریز کے ساتھ بھی وابستہ تھی۔جو ہر سال دریائے نیل میں تیرا کرتی تھی۔یونان میں ڈیلوس بھی ایک تیرتا ہوا جزیرہ تھا بالکل کشتی جیسا، جس پر اپالو پیدا ہوا۔تاہم اپالو کے لیے کشتی کی تخلیقی علامت الگ سے بھی ہے۔وہ ناگ پائتھن کو ہلاک کرنے کے بعد ایک جہاز میں سوار ہو کر ایک نئی دنیا کی طرف نکل جاتا ہے۔یہ نئی دنیا وہی جہانِ نو ہے جس کی تخلیق سورج دیو کے

ذمے ہوتی ہے۔یہی خاص اشارہ دھید و کے فرار کے وقت ہیر دمودر میں بھی ہے۔

ان ڈھلی بھوئیں ، سب کدائیں، اٹھ کدے جلا ہے

آکھ دمودر، ایہہ دل ٹھہری، جو لُمّی طرف ونجا ہے

پنجابی میں لمی طرف مغرب کو کہتے ہیں جہاں سورج غروب ہوتا ہے یہ دور کی منزل بھی ہے ان ڈھلی بھوئیں وہ جہانِ تازہ ہے، جسے ابھی تخلیق ہونا ہے اور اس تخلیق کے لیے ہی دھید واس طرف جاتا ہے، اپالو کی طرح۔اساطیر میں پرانی دنیا کی تباہی سیلاب سے اس لیے ہوتی ہے کہ کائنات کی تخلیق پانی کے ذریعے ہوئی اور دیو مالائی فارمولے میں تخلیق تخریب کا ایک ہی ماخذ ہے۔سیلاب میں کشتی، پانی پر تیرتی دھرتی کے روپ میں تسلسل کی علامت بھی ہے اور تخلیق کی بھی، کیوں کہ مادے کو لافانی سمجھا جاتا تھا۔سورج دیو اس تسلسل کی علامت کے ساتھ پرانی دنیا کے ملبے پر نئی دنیا تخلیق کرتا ہے۔چناں چہ ہندوستان سے یونان تک کی اساطیر میں پانی کشتی اور سورج دیوا کٹھے دکھائی دیتے ہیں۔جیسے وشنو ایسے ہی سیلاب عظیم کے موقع پر اہنت ناگ کی کشتی نما کنڈلی میں آرام کرتا ہے تاکہ پرانی دنیا کی تباہی کے بعد نئی دنیا تخلیق کر سکے۔اہنت ناگ دو لفظوں کا مجموعہ ہے۔اہنت لافانی وابدی اور ناگ دھرتی کی قدیم علامت یعنی یہ مادی کائنات۔یونان میں ایسے ہی سیلاب کے موقع پر کشتی کی جگہ صندوق کی علامت ہے۔صندوق کشتی ہی کے منصب پر فائز ہے۔کیوں کہ تیرتا بھی ہے اور اپنی حفاظت میں بھی لے لیتا ہے۔اس میں ڈیوکیلیون (deucalion) اپنی بیوی کے ہمراہ بیٹھ کر پانی سے محفوظ رہتا ہے۔بعد میں نئی دنیا اسی جوڑے سے آباد ہوتی ہے۔ہندوؤں کے یہاں منو کشتی پر سوار ہو کر جہانِ نو تخلیق کرتا ہے جب کہ شو (shiva) بھی کشتی کے ذریعے ہی طوفانی لہروں سے محفوظ رہتا ہے۔شو کی کشتی کا نام ارگھا ہے جسے مغرب میں آرک (ark) کہتے ہیں۔یہ ایک ہی لفظ ہے جس کا تلفظ یونان اور ہندوستان میں مختلف ہے۔ہیر دمودر میں ارگھا یا آرک کی اصطلاح تو نہیں ہے مگر چناب کی طوفانی لہروں پر کشتی ضرور موجود ہے جس پر دھید و بااصرار سوار بھی ہوتا ہے۔اس منظر میں نہایت ہی اہم عنصر یہ ہے کہ دھید و کشتی میں بچھے پلنگ پر محوِ خواب بھی ہوتا ہے جیسے سیلاب عظیم کے موقع پر اہنت ناگ کی کشتی میں وشنو اونگھتا ہے۔عقیدہ یہ تھا کہ سورج دیو جب کشتی میں محوِ خواب ہوتا ہے تو جہانِ کہن تباہ ہو جاتا ہے اور جاگتا ہے تو جہانِ نو وجود میں آجاتا ہے۔جہانِ نو کی تخلیق کے لیے وشنو کے ساتھ لکشمی بھی ہے جو اس کے قدموں میں براجمان ہے۔منو اور ڈیوکیلیون کے ہمراہ ان کی بیویاں ہیں یعنی نسوانی رفاقت لازم ہے۔ادھر دھید و بھی تنہا نہیں۔ہیر دھید و کو جگانے کے بعد جب دیکھتی ہے کہ یہ سورج دیو ہے تو بالآخر سہیلیوں کو منظر سے ہٹا کر کشتی میں دھید و کے ساتھ تنہا رہ جاتی ہے۔جس سے پانی، کشتی، کشتی میں سورج دیو کی نیند اور تانیث کی رفاقت کی چاروں علامتیں پوری ہو جاتی ہیں۔مگر دھید و کے معاملے میں دو اضافی علامتیں بھی ہیں جو وشنو کے یہاں بھی ملتی ہیں۔وشنو جب محوِ خواب ہوتا ہے تو اس کے ہاتھ میں سنکھ اور بلم بھی ہوتا ہے۔سنکھ آواز سے تخلیق کی علامت ہے جس کی نمایندگی مرلی کرتی ہے۔اس کی موجودگی اس لیے ضروری ہے کہ یہ جہانِ نو کی تخلیق کا مرحلہ ہے جب کہ بلم عصائے حاکمیت ہے جو سورج دیو کو جہانِ نو کا منتظم بناتا ہے۔جب دھید و کشتی پر سوار ہوتا ہے تو لڈن کو بلاوجہ اطلاع دیتا ہے کہ میرے پاس کھونڈی اور ونجھلی بھی ہے۔بعد میں ہیر کو بھی یہی معلومات فراہم کرتا ہے۔ان علامتوں کی موجودگی کا اعلان اس وقت بھی کیا گیا جب دھید و تخت ہزارے سے نئی دنیا کی طرف روانہ ہوا۔

کھونڈی تے ہتھ ونجھلی کیتی، چلن تے چت چایا

عصائے عہدہ، جو ہرکولیس، مرکری، ڈیونیسس، اوسیریز، اپالو اور متھرا کے ہاتھ میں بھی ہے، حاکمیت کے ساتھ ساتھ

حکمت کی بھی علامت ہے۔ یہ اولین دور میں دو سانپوں کے ایک دوسرے کے گرد بل کھانے سے متشکل ہوتا تھا۔ سورج دیو ہرمیز (Hermes) کے ہاتھوں میں بھی یہی عصا تھا جو آج تک میڈیکل سائنس میں بطور علامت استعمال ہوتا ہے۔ البتہ اپالو کے بیٹے اسکلیپئیس (Ascelepius) کا عصا ایک چھڑی کے گرد لپٹے واحد سانپ کی شکل میں ہے۔ حاکمیت اور حکمت کی ایک ہی علامت اس لیے ہے کہ دونوں لازم وملزوم ہیں جو حاکم ہے وہ اپنی مسیحائی کی بدولت حکیم بھی ہے اور حکیم وہ ہے جو صاحب عقل ہے۔ اسی بنا پر تمام سورج دیو جہاں حاکم ہیں وہیں حکیم بھی ہیں۔ چناں چہ کرشن اپنے حکیمانہ کردار میں کوڑھی، اندھے، لنگڑے اور بیمار کو شفا بخشتا ہے۔ مصر میں "را" حکمت سے وابستہ ہے جب کہ اہل روم اپالو کو apollo medicus کہتے تھے یعنی اپالو حکیم۔ اس کا بھائی ہرمیز بھی طبیب تھا اور بیٹا اسکلیپئیس بھی، یعنی پورا شمسی خاندان ہی طبیب، جب کہ قصہ ہیر رانجھا کی روایت میں دھید و بھی حکیم ہے۔

چھتی بوڑھیں وے طبیبا، نئیں تاں میں مر گئی آں

دھید و کو طبیب کہنا محض شاعرانہ خیال آرائی نہیں بلکہ یہ اس کی وہ بنیادی صفت ہے جس کی بدولت وہ بطور سورج دیو شناخت ہوتا ہے۔ وہ اسی صفت کی بنا پر ہیر کا علاج کرنے تخت ہزارے سے کھیڑوں کے دیس پہنچتا ہے۔ دھید و کا جوگی ہونا بھی طبیب ہونا ہی ہے کیوں کہ طب جوگ کا حصہ ہے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ سورج دیو کے لیے جوگی ہونا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ایک تو طبابت کی وجہ سے اور دوسرے شوق آوارگی کی بدولت۔ آوارگی سورج کی روزانہ اور سالانہ چال کا استعارہ ہے۔ ہندوستان میں کرشن جوگی ہے اور یوگیشور بھی، یعنی "جوگیوں کا بھگوان" یہی صفات وشنو کی بھی ہیں۔ مہاتما بدھ بھی جوگی ہے۔ یونان وروم میں اپالو آوارہ گرد (Apollo wanderer) ہے۔ کرشن دشت نورد کہلاتا ہے، وہ ایک بیہاری بھی ہے یعنی جنگلوں میں کھیلنے والا۔ ایک اور سورج دیو رام، جو اولین قمری صفات کے ساتھ سورج بنسی خاندان کا چشم وچراغ ہے، 14 سال کا بن باس لیتا ہے۔ مہاتما بدھ بھی جنگلوں کا باسی ہے، وہ شہر شہر آوارہ گردی بھی کرتا ہے۔ جب کہ قصہ ہیر میں دھید و جوگ لے کر پنڈ پنڈ گھومتا ہے، وہ دشت نورد بھی ہے، چرواہا ہونا بھی آوارہ گرد اور دشت نورد ہونا ہی ہے۔ فارسی مثنویوں میں اسے صحرا نورد بھی لکھا گیا ہے۔ ہماری شاعری میں عشاق کے لیے صحرا نوردی، دشت پیمائی اور آوارگی کا التزام بھی اسی شمسی پس منظر میں ہے۔

اساطیر میں سورج دیو جس دیوی کا محبوب، طبیب یا نجات دہندہ ہوتا ہے وہ دھرتی ہے۔ مگر دھرتی دیوی روئیدگی، پانی، چاند اور زہرہ سے بھی شناخت ہوتی ہے۔ اس دیوی کی بنیادی شناخت یہ ہے کہ یہ بیک وقت ماتا بھی ہے اور کنواری بھی۔ یہ دونوں القاب مادری دور میں دھرتی دیوی کے ساتھ وابستہ ہوئے۔ اس دور میں دھرتی کو ماتا اس عقیدے کے تحت کہا جاتا تھا کہ وہ نباتات وحیوانات کو جنم دیتی ہے۔ اور اسی تصور کی پیروی میں جمادات کو بھی، یعنی تمام کائنات کو۔ اور کنواری اس لیے کہا جاتا تھا کہ اس دور میں شادی کا ادارہ ہی موجود نہیں تھا، جس کے نتیجے میں تخلیق کا صرف نسوانی اصول رائج تھا۔ اس اصول کے تحت دھرتی وہ آفاقی خالقہ سمجھی گئی جس کا کوئی شریک کار نہیں تھا۔ دھرتی ماتا کی اس صفت کا اظہار کنواری کے لقب سے کیا جاتا تھا۔ یعنی بلا شرکت غیرے جنم دینے والی۔ بعد کے دور میں جب مادری نظام کا تختہ الٹ کر موجودہ پدری نظام قائم کیا گیا تو نئے ازدواجی ماحول میں دھرتی ماتا کا بھی خاوند (یا محبوب) تراش لیا گیا۔ اس دھونس سے دھرتی ماتا بلا شرکت غیرے پیدا کرنے کی صفت سے تو محروم ہو گئی مگر قدیم روایت کے تسلسل میں کنواری ہی کہلاتی رہی، کیوں کہ یہ لقب اس کا شناختی نشان تھا۔ تاہم نئے پدری دور میں بھی ایسی دیویاں باقی رہیں جو بلا شرکت غیرے تخلیق کرنے کے مادری معیار پر پوری اترتی تھیں۔ جیسے مصر کی نیت (neith)، جس کا کوئی خاوند نہیں تھا مگر وہ ماتا (خالقہ) بھی

تھی اور ابدی عفیفہ بھی ۔ سائیس میں اس کے بت پر لکھا تھا۔

''جو کچھ بھی تھا، ہے اور ہوگا وہ میں ہوں، کسی نے مجھے بے پردہ نہیں کیا، سورج میرا بیٹا ہے''

بے پردہ کرنے میں اختلاط کی رمز ہے۔ بعد کے دور میں یہی دعویٰ ماتا ایسس (isis) کے مندر پر بھی کندہ تھا مگر ایک لفظ کے اضافے سے جس نے دعوے کی بنیاد ہی ختم کر دی۔

''جو کچھ بھی تھا، ہے اور ہوگا وہ میں ہوں کسی فانی نے مجھے بے نقاب نہیں کیا، سورج میرا بیٹا ہے''۔

فانی کا استثنیٰ لافانی کو لازم کرتا ہے اور تھی بھی یہی بات، کیوں کہ وہ سورج دیوا وسیریز (osiris) کی بیوی تھی ۔ مگر کنواری کا لقب قدیم روایت کے تحت رکھتی تھی ۔ اس کے برعکس یونان کی اتھینا (athena) کی طرح غیر شادی شدہ تھی ۔ اور اتھینا عفیفہ کے طور پر پوجی جاتی تھی ۔ روم میں اس کی ہم منصب منروا (minerva) تھی انہی صفات کے ساتھ ۔ منروا، ڈایانا (diana) اور ویسٹا (vesta) نے غیر شادی شدہ رہنے کی قسم کھائی تھی ۔ یہ نئے پدری دور میں مردانہ غلبے کے خلاف مزاحمت اور قدیم مادری بالادستی کو برقرار رکھنے کی کوشش تھی جو ناکام ہوئی کیوں کہ بعد میں کنواری کا محض لقب رہ گیا ۔ چناں چہ روم کی وینس (venus) اور یونو (juno) اور یونان کی افرودائتی (aphrodite) اور ہیرا (hera) کنواری مائیں تھیں ۔ ان سے پہلے (4000 ق م) مشرق وسطی میں حسن و عشق اور جنگ وجدل کی اولین دیویاں مائیں بھی تھیں اور عفیفائیں بھی اور دل پھینک عاشقائیں بھی ۔ ان میں سمیریوں کی اناا (inanna) اکادیوں اور بابلیوں کی عشتار (ishtar)، لبنان و اسرائیل کے علاقے کی اناث اور اہل ایران کی اناہتا نمایاں ہیں ۔ اس پس منظر میں جب ہم ہیر کو دیکھتے ہیں تو دھیدو کے ساتھ ۱۲ سالہ آزادانہ اختلاط اور سسرال میں تین سالہ ازدواجی زندگی کے باوجود وہ کنواری ہے ۔ جب کہ اسے مائی ہیر کہنے کی روایت بھی ابھی تک باقی ہے ۔ انہی دو بنیادی صفات کی وجہ سے وہ دھرتی دیوی ہے ۔ یوں بھی دیومالائی فارمولے کے تحت سورج دیو، دھیدو کے مقابل ہیر کو دھرتی دیوی ہی ہونا چاہیے ۔

دوشیزگی دیوی کی وہ صفت ہے جو کسی حالت میں بھی کالعدم نہیں ہوتی ۔ حتیٰ کہ اغوا کے بعد ایک مدت تک کسی جنسی درندے کی قید میں رہنے کے باوجود ۔ یونان کی پرسفنی (persephone) اغوا کر کے پاتال میں قید کی گئی اور پاتال کے دیو ہیڈیز (hades) کی جبراً بیوی بنائی گئی، پھر بھی وہ دوشیزہ ہی رہی ۔ اس کا ایک نام ہی کوری (kore) ہے یعنی کنواری ۔

کوری موسم بہار سے شناخت ہوتی ہے اور روئیدگی سے بھی ۔ یہ ایک ہی بات ہے ۔ کیوں کہ موسم بہار پر ہی دھرتی کی زرخیزی اور ہریالی کا مدار ہے ۔ اہل یونان پت جھڑ میں روئیدگی کے غائب ہونے پر سمجھتے تھے کہ کوری اغوا ہو کر پاتال میں پہنچ گئی ۔ یہ تصور دنیا بھر کی اساطیر میں ہے ۔ ہندوستان میں سیتا دھرتی کی زرخیزی ہے جو اغوا ہو جاتی ہے ۔ دونوں اساطیر میں وہ شباہتیں قائم دید ہیں جو علاقائی مزاج سے تبدیلی کا شکار بھی ہوئی ہیں ۔ یونان میں کوری کی ماں دمتر (demeter) ہے، جس کو واہن کہا جاتا ہے، یعنی ہل چلائی ہوئی زرخیز زمین، جس کی بدولت دیوی روئیدگی اور روئیدگی کی نسبت سے دھرتی کے ساتھ شناخت ہوتی ہے ۔ سنسکرت میں واہن کو سیتا کہتے ہیں، جسے کوری کی طرح شادی کے لیے اغوا کر کے راون کی قید میں ڈالا گیا ۔ نتائج دونوں اساطیر میں ایک جیسے ہیں، کیوں کہ کوری کی طرح سیتا بھی طویل اسیری کے باوجود پاکدامن رہتی ہے ۔ سیتا کی پاکدامنی اس قدر مسلمہ تھی کہ جب سیاسی دباؤ پر رام شبہات کو اہمیت دیتا ہے تو دھرتی شق ہو کر سیتا کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے ۔ اسی علامت کے ذریعے سیتا دھرتی دیوی کے ساتھ شناخت ہوتی ہے ۔ یہی پہلو ہیر کے کردار میں بھی ہے ۔ باقی کولابی کی مثنوی میں ہیر کو بھی انجام کار دھرتی شق ہو کر اپنے آپ میں سمیٹ لیتی ہے ۔ یہی نہیں

یونان کی کوری اور ہندوستان کی سیتا کی طرح پنجاب میں ہیر کی جبری رخصتی بھی اغوا ہی کا واقعہ ہے اور شادی سے ہیر کا انکار بھی پدری نظام میں مردانہ غلبے کے خلاف وہی مزاحمت ہے جو منروا، ڈایانا اور ویستا کے یہاں ملتی ہے۔ ہیر کی جبری شادی کی منظوری باپ دیتا ہے، زیوس کی طرح جس نے کوری کے اغوا برائے شادی کی منظوری دی تھی۔ پدری نظام کا اولین دور ایسی ہی شادیوں سے عبارت تھا جن میں روا رکھا جانے والا جبر ہمارے عہد کی تہذیبی نزاہت میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

شادی میں جبر کا پہلو ہیر کی یونانی ہم نام ہیرا (hera) کی زندگی میں بھی تھا۔ یہ بہت بڑی دیوی تھی جس کی پرستش یونان سے باہر بھی دور دور تک تھی۔ آرمینیا، ترکی، مصر، بابل، اشوریہ، ایران سمیت تقریباً دنیا بھر میں اسے پوجا جاتا تھا۔ اس کی پرستش کے اثرات ہندوستان میں بھی در آئے ہوں گے۔ ہندوستان میں آریاؤں کا پہلا پڑاؤ بھی پنجاب ہی میں تھا، جہاں ہیر کی داستان مذہبی تقدس کے ساتھ مقبول ہوئی۔ ہیرا کی یہ آفاقی پرستش مادری دور سے چلی آرہی تھی۔ مگر پدری نظام کے آغاز پر اس آفاقی دیوی پر وہ وقت آیا کہ یونانیوں کے آسمانی باپ زیوس نے اسے جبراً بے آبرو کر دیا۔ یہ عورتوں کے حقوق کی آفاقی محافظہ کو تذکیر کے دیو کے سامنے سرنگوں کرنے کا واقعہ ہے جس کا مقصد شکست خوردہ مادری نظام کے متوالوں پر پدری حاکمیت کی دھاک بٹھانا تھا۔ زیوس نے اسی آبروریزی کی بنیاد پر ہیرا کو اپنی بیوی بنا لیا جیسا کہ ہمارے یہاں اب تک ہو رہا ہے تاہم ہیرا بعد میں زیوس سے الگ ہو گئی۔ اس ہیرا کی تین طرح کی درگاہیں تھیں۔ ایک ہیرا کنواری کی، دوسری ہیرا ماتا کی اور تیسری ہیرا کھیرا کی۔ قدیم یونانی زبان میں کھیرا (chera/khera) علیحدگی کی معنویت ہے۔ ہیرا کھیرا سے مراد ہے الگ ہو جانے والی ہیرا۔ اس یونانی لفظ کھیرا کے مقابل قصہ ہیر میں کھیڑا ہے، ہیر کے ناپسندیدہ سسرالیوں کی گوت، جن سے الگ ہو کر ہیر فرار ہوئی۔ دونوں لفظوں کی صوتی اور معنوی مماثلت معنی خیز ہے۔

جبری شادی کے حوالے سے یونانی دیوی افرودائتی کی بھی ہیر کے ساتھ مشابہت ہے۔ حسن میں بے مثال، محبت کی رسیا اور اکھڑ، ضدی اور تند خو بھی بہت۔ اس کے ساتھ بھی وہی ہوا جو پنجاب میں ہیر کے ساتھ بیت گیا۔ یعنی ناپسندیدہ شخص کے ساتھ جبری شادی۔ زیوس کو خدشہ تھا کہ افرودائتی کا حسن و جمال دیوتاؤں میں جنگ کا باعث بن جائے گا۔ اس نے اس مغرور دیوی کو ایک لنگڑے اور بد وضع دیو ہیفاسٹس (hefaestus) کے ساتھ بیاہ دیا۔ اس بے جوڑ شادی کا نتیجہ بھی وہی نکلا جو ہیر کے ساتھ زبردستی کا ہوا۔ یعنی خاوند سے بے وفائی اور پرانے محبوب سے یارانے کا تسلسل۔ لگتا ہے یہ تھیم پنجاب اور یونان کی طرف ہجرت کرنے والے آریاؤں کو بہت مرغوب تھا۔ قصہ ہیر میں لنگڑے کردار کا نام کیدو ہے جس سے ہیر کو نفرت تھی، ایسی ہی نفرت یونان میں ہیفاسٹس کے ساتھ ہیرا کو تھی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہیفاسٹس ہیرا کا بیٹا اور کیدو ہیر کا چچا ہے۔

یونان کے دیوی دیوتاؤں کی خاصیت یہ ہے کہ وہ انسانوں کی طرح سوچتے اور عمل کرتے تھے۔ نفرت، محبت اور تزاحم کے جذبات سے مغلوب ہوتے، کامیابیوں، ناکامیوں سے دوچار ہوتے اور ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے لیے سازشیں بھی کرتے تھے جیسا کہ قصہ ہیر میں دکھائی دیتے ہیں۔

دھرتی ماتا کی چار بنیادی علامتیں ہیں: روئیدگی، پانی، کشتی اور چاند، اور یہ چاروں علامتیں ہیر کی ذات سے بھی وابستہ ہیں۔ مگر انھیں شناخت کرنے کے لیے ان علامتوں کا مختصر جائزہ ضروری ہے۔ ماضی بعید کا انسان روئیدگی کو دھرتی ماتا کی اولاد سمجھتا تھا اور اسے ماتا کی ذات سے شناخت کر کے اس کی پرستش کرتا تھا، جس کی بدولت گھنے جنگل اور درختوں کے جھنڈ مقدس ہوتے تھے۔ ان کا یہ تقدس ابھی

تک کسی نہ کسی شکل میں باقی ہے ۔روئیدگی کا انحصار پانی پر بھی ہے ۔اس لیے پانی بھی دھرتی ماتا کا تخلیقی وصف سمجھا جاتا تھا اور اسی بنیاد پر مقدس اور معبود بھی ۔جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں دیو مالائی آفرینش میں دھرتی کی اصل بھی آبی ہے کیوں کہ پانی ہی دو حصوں میں تقسیم ہو کر ایک آسمانی سمندر بنا اور ایک ارضی ۔جیسے اہل بابل کی تیامت (tiamat) ہے یعنی گہرائی یا سمندر ۔اس کے دو ٹکڑے ہوئے تو ایک آسمان بنا اور دوسرا زمین ۔پھر پانی میں سے ٹھوس خاکی پہلو برآمد ہو کر کشتی کی طرح تیرنے لگا ۔اسی بنا پر کشتی دھرتی کی علامت ہے ۔ یہی ارضی نقشہ آسمان پر بھی قائم کیا گیا ،جس کے نتیجے میں بحر واژگوں یا بحر معلق میں قمری کشتی (ہلال) کے تیرنے کا عقیدہ قائم ہوا ۔اسی قمری کشتی کی نسبت سے جس ارگھایا آرک کو دھرتی کی علامت بنایا جاتا تھا وہ ہلال جیسی ہوتی تھی ۔تاہم آسمانی سمندر میں تیرنے والی قمری کشتی الگ سے دھرتی ماتا نہیں تھی بلکہ دھرتی ماتا کا آسمانی روپ جس کا رابطہ ارضی سمندر سے بھی تھا بوجہ مدوجزر ۔اسی بنا پر دھرتی ماتا کی نمایندگی کرنے والی دیویاں پانی کی دیویاں ہوتی ہیں اور چاند سے بھی شناخت ہوتی ہیں اور چاند کی پیروی میں وینس سے بھی کہ آسمان پر چاند کے بعد سب سے روشن سیارہ ہے ،اس عقیدے کی توسیع یہ تھی کہ جو دریا دنیا بھر کو سیراب کرتا ہے اس کا ماخذ چاند ہے ۔ چاند کو روئیدگی کی نشو ونما کا سر چشمہ بھی سمجھا جاتا تھا ۔یوں کہ نشو ونما رات کے وقت شبنم سے ہوتی ہے اور شبنم چاند سے آتی ہے ۔ان عقائد کی بنا پر ہندوستان سے مشرق وسطیٰ اور یورپ تک کی اساطیر میں دھرتی ماتا کی چار بنیادی علامتیں ہیں: (1) روئیدگی (2) پانی (3) کشتی اور (4) چاند اور چاند کی نسبت سے وینس بھی ۔اہل مصر کی ایسس سبز دیوی تھی اور روئیدگی فصلوں کی ملکہ بھی ۔درختوں کے جھنڈ اس لیے مقدس تھے ۔وہ اپنے آبی روپ میں دریائے نیل بھی تھی اور مری بھی یعنی سمندر کی ملکہ ۔اس کے آنسوؤں سے ریگستانوں کو سیراب کرنے والا سیلاب آتا تھا ۔وہ چاند بھی تھی اور کشتی کی علامت بھی رکھتی تھی ۔اہل فارس کی اناہیتا (ناہید) پوری دنیا کو سیراب کرنے والا دریا تھی ۔جیسے ہندوستان میں سرسوتی ۔اناہیتا روئیدگی اور زرخیزی سے بھی وابستہ تھی ۔وہ کھیتوں کی سیرابی اور فصلوں کی ضامن بھی تھی ۔اس صفت کو آواز دینے کے لیے اس کے مندر پر سبز ڈالیوں کا چڑھاوا چڑھایا جاتا تھا ،سیارہ وینس اس کی علامت تھا ۔ سمیریوں کی انانا بھی وینس تھی اور چاند کی بیٹی بھی ۔اس نے اپنے مقدس جھنڈ میں ہولوپو (hulupu) درخت اگایا تاکہ اپنا تخت بنا سکے ۔وہ بارش کی دیوی تھی اور دجلہ وفرات سے بھی وابستہ تھی ۔وہ سمندر کے دیوانکی سے تہذیب کے راز او رفنون ہتھیا کر کشتی میں فرار ہوئی ،جس سے انانا کے یہاں وینس ، روئیدگی ،پانی اور کشتی کی علامات مکمل ہو جاتی ہیں ۔یہی انانا بابلیوں اور اکادیوں کی عشتار رہے ، انھی مکھوں اور علامتوں کے ساتھ ۔یونان میں حسن کی دیوی افرودائتی سمندر سے پیدا ہوئی ، جیسے روم میں وینس اور ہندوستان میں لکشمی اور مشرق وسطیٰ میں انانا اور عشتار ، وہ چاند اور وینس سے شناخت ہوتی تھی اور روئیدگی سے بھی ۔جب وہ سمندر میں پیدا ہوئی تو بہت بڑی سیپی میں تیر رہی تھی جس سے کشتی کی علامت بھی فراہم ہوتی ہے ۔ان دیویوں کے ساتھ جب ہم ہیر کو دیکھتے ہیں تو وہ بھی ان تمام علامتوں سے پوری طرح مسلح ہے اس کی ذات سیال ہے جس میں سیّال کی رمز ہے اور دھرتی کی ذات بھی سیّال ہے کیوں کہ وہ پانی سے معرض وجود میں آئی ۔ہیر کی شناخت دریائے چناب سے بھی گہری ہے ۔وہ چناب میں سہیلیوں کے ساتھ نہاتی اور کھیل کود بھی کرتی تھی جیسے یونان کی قمری دیوی ارتمیس (artemis) بحری اور دریائی اپسراؤں کے ساتھ نہاتی تھی ۔دریائے چناب ہیر کی حاکمیت کی علامت بھی ہے کیوں کہ اسی دریا کے کنارے وہ انصاف کرتی تھی ۔قصوروار کو سزا اور کمزور کو پناہ دیتی تھی ۔یہیں اس نے سنبلوں کی فوج کو عبرت ناک شکست دی ۔چناب کے ساتھ ہیر کا وہی رشتہ ہے جو نیل کے ساتھ ایسس کا اور دنیا کو سیراب کرنے والے دریا سرسوتی اور اناہیتا کا ۔پھر جس طرح گنگا ،سرسوتی اور اناہیتا کے دریا آسمان سے آتے ہیں ۔اس طرح ہیر کا چناب بھی آسمانی ہے ، کیوں کہ یہ دریا چاند سے آتا ہے ۔چن + آب = چناب ۔اس چناب میں وہ کشتی بھی موجود ہے جو دھرتی دیوی کی بنیادی علامت ہے اور اسی منظر میں

وہ روئیدگی بھی ہے، جس سے دیوی شناخت ہوتی ہے۔ قصہ ہیر میں مقامات کے نام دیومالائی معنویت رکھتے ہیں۔ ہمارے عہد میں تو جھنگ ایک آبادی ہے مگر لغوی اعتبار سے جھنگ جنگل کو کہتے ہیں۔ تاہم دیوی کے لیے صرف جنگل کافی نہیں، درختوں کا گھنا جھنڈ بھی چاہیے۔ جیسے اریشیا (aricia) کے جنگلوں میں نیمی (nemi) جھیل کے کنارے ڈایانا کے مقدس جھنڈ ہوتے تھے۔ دیوی کی یہ مخصوص علامت ہیر کے لیے بھی دستیاب ہے۔ وہ جنگل (جھنگ) کے جس مقام پر ہمہ وقت مصروف کار رہتی تھی وہ بیلا کہلاتا ہے، اور بیلا دریا کنارے کا گھنا جنگل یا جھنڈ ہوتا ہے۔ اس بیلے میں ہیر کی آوارہ گردی بالکل ڈایانا کے ایسی ہے۔

پانی، چانداور روئیدگی کے علاوہ دھرتی کی ایک بنیادی علامت سانپ بھی ہے۔ چناں چہ دیوی جہاں آبی قمری صفات رکھتی ہے اور روئیدگی سے شناخت ہوتی ہے وہیں ناگن بھی تصور ہوتی ہے یا سانپ کو اپنی ذات کی علامت بناتی ہے جیسے اہیتا، انانا، عشتار، ایسس، ہیرا وغیرہ اور خود ہیر بھی جس کے نام سے مراد سانپ بھی ہے۔ مادری دور کے ذہن نے سانپ کا بھی دھرتی کے ساتھ وہی رشتہ تصور کیا جو روئیدگی کا ہوتا ہے۔ یہ دونوں بہار وگرما میں دھرتی کے دامن پر اپنا اظہار کرتے ہیں اور سردیوں میں زیر زمین چلے جاتے ہیں۔ اس شاعرانہ منطق کے تحت سانپ کو بھی دھرتی کی اولاد سمجھا گیا۔ اور اسی نسبت سے دھرتی کی جسمانی توسیع بھی یعنی خود دھرتی۔ دوسری طرف اولاد چونکہ ماں کی قوت تخلیق کا مظہر بھی ہوتی ہے اس لیے سانپ تخلیق کی علامت بھی قرار پایا جیسے روئیدگی ہے۔ تاہم روئیدگی کے برعکس سانپ کا زہر تخلیق کے ساتھ براہ راست متصادم دکھائی دیتا ہے۔ مگر یہ متصادم کیفیت مادری دور میں نہیں تھی بلکہ مکمل ہم آہنگی تھی، کیوں کہ عقیدہ یہ تھا کہ تخلیق تخریب سے برآمد ہوتی ہے۔ اس عقیدے کی ایک ہلکی سی جھلک ہم اپنے عہد میں بھی دیکھ سکتے ہیں ---- مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی ---- تخریب سے تخلیق اور تخلیق سے تخریب کا عقیدہ روزمرہ کے اس مشاہدے کا نتیجہ تھا کہ دن رات سے جنم لیتا ہے اور رات دن سے۔ پت جھڑ کے بعد ہریالی ہے اور ہریالی کے بعد پت جھڑ، جہاں سے پھر ہریالی برآمد ہوتی ہے۔ اس سے یہ سمجھا گیا کہ پت جھڑ ہریالی کی بنیاد بھی ہے اور نتیجہ بھی۔ اس تصور کی پیروی میں یہ عقیدہ بھی قائم ہوا کہ جس طرح جنم کے بعد موت لازم ہے، اسی طرح موت کے بعد پھر جنم۔ یعنی جو ماتا کے دامن سے جنم لیتا ہے وہ مر کر واپس ماتا کے دامن میں پناہ لیتا ہے تاکہ پھر جنم لے سکے۔ یہ تصور جو آواگون (تناسخ) کا نقش اول بھی ہے دیوی کے مذہب میں تخریب کو تخلیق کی بنیاد بناتا ہے جس کی ترجمانی سانپ کی علامت سے کی گئی۔ سانپ کا زہر موت ہے اور مادری فلسفے کے مطابق موت زندگی کی بنیاد ہے، اس لیے سانپ زندگی کا ماخذ ہوا۔ سانپ کے زہر کو تریاق بھی سمجھا جاتا ہے یعنی زندگی کو موت کی بانہوں سے نکالنے والا۔ عربی میں حیات زندگی ہے اور حیۃ سانپ۔ ان دونوں لفظوں کا مشترکہ ماخذ اس بات کا غماز ہے کہ سانپ کو زندگی کے مترادف سمجھا جاتا تھا۔ اس تصور کی تائید ہندوؤں کے اس عقیدے سے بھی ہوتی ہے کہ دیوتاؤں نے امرت حاصل کرنے کے لیے سانپ وسوکی کے تعاون سے سمندر کو بلویا۔ اس سے انھیں امرت تو مل گیا مگر ساتھ میں زہر ہلاہل کا تحفہ بھی۔ اس منظر میں سانپ سے اصل توقع امرت کی ہے۔ زہر تو اس مثبت کا منفی ہے۔ یوگا میں کنڈالینی زندگی کی دیوی ہے قوت حیات بھی اور ناگن بھی۔ اہل بابل کے یہاں غلغمش (گل گامش) سے جو چور لافانیت کا پودا چوری کرتا ہے وہ بھی سانپ ہے۔ سانپ کی اسی تخلیقی صفت کی وجہ سے جہان نو کی تخلیق اننت ناگ کی کنڈلی میں ہوتی ہے۔ قدماء کا خیال تھا کہ سانپ کینچلی اتار کر نئی زندگی حاصل کرتا ہے جس کے باعث سانپ حیات نو سے بھی وابستہ ہوا۔ دھرتی بھی ہر سال روئیدگی کی نسبت سے کینچلی اتار دوبارہ حاصل کر کے نئی ہوتی ہے۔ اسی لیے دھرتی کی وجودی صفت مادے کو لافانی سمجھا جاتا تھا۔ اور مادے کی اس لافانیت کا اظہار اننت ناگ کی علامت میں ہوا یعنی ابدی سانپ جو دھرتی ہے۔ تخلیق اور حیات نو کے ساتھ سانپ کی وابستگی کی وجہ سے ہی اساطیر میں عورت، روئیدگی اور سانپ اکٹھے دکھائی دیتے ہیں، کیوں کہ تخلیق کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے۔ اسی پس منظر

میں دھید و ہیر کو ڈسنے والے سانپ کو تلاش کرتا ہے تا کہ ہیر کی لاش کو زندگی لوٹا سکے۔

دن سے رات اور رات سے دن اور موسموں کے چکر سے ایک طرف یہ اخذ کیا گیا کہ زندگی سے موت اور موت سے زندگی ہے یعنی تخریب و تخلیق لازم و ملزوم ہیں اور دوسری طرف یہ عقیدہ قائم کیا گیا کہ وقت دائرے میں گھوم رہا ہے۔ یعنی جو وقت گزر تا ہے وہ ایک چکر کاٹ کر پھر واپس آجاتا ہے۔ اس عقیدے کی پیروی میں ہمارے یہاں اب بھی کہا جاتا ہے کہ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے حالاں کہ کبھی نہیں دہراتی۔ زمانے کو دور بھی کہتے ہیں، جو انگریزی میں cycle ہے اور سنسکرت میں چکرا۔ زندگی اور موت کی طرح سانپ گھومتے ہوئے وقت کی بھی علامت ہوتا تھا۔ مایا ایس کا علامتی سانپ منہ میں دم لے کر ایک ایسا زمانی دائرہ بناتا تھا جس کے آغاز و انجام کا ایک ہی نکتہ تھا۔ سانپ کی اس علامتیت میں گردش زمانہ جہاں سے شروع ہوتی ہے وہیں ختم ہوتی ہے، دوبارہ شروع ہونے کے لیے۔ چوں کہ تخلیق کی بنیاد بھی تخریب ہے اور وقت تخلیق و تخریب کے سلسلے ہی سے عبارت ہے اس لیے تخلیق کی دیوی جہاں تخریب کی دیوی ہوتی ہے وہیں وقت سے بھی شناخت ہوتی ہے۔ جیسے کالی ماں جو موت بھی ہے اور وقت بھی، جس کی علامت سانپ ہے۔ یعنی موت بھی، موت کی بدولت زندگی بھی اور حیات و ممات کے سلسلے سے عبارت وقت بھی۔ اسی لیے انانا اور عشتار سانپ کا عصا تھامے رکھتی تھیں، جو زندگی اور موت دونوں پر ان کے اختیار کا ماخذ تھا۔ سانپ کا یہی عصا بعد میں ہرمیز نے بھی اپنایا، کیوں کہ وہ طبیب تھا یعنی زندگی کو موت کے منہ سے نکالنے والا۔

قصہ ہیر میں روئیدگی اور سانپ کی علامتیں معنویت کی تہوں میں پیش ہوئی ہیں مگر تخلیق کی جدید علامتیں حسن و عشق اور جنگ وجدل نہایت جاندار ہیں۔ انا ہیتا، انانا، عشتار، فریا کے یہاں بھی یہی صورت حال ہے کہ روئیدگی اور سانپ کی علامتوں پر محبت اور جنگ کی علامتیں حاوی ہیں۔ کیوں کہ یہ جدید ہونے کی وجہ سے توانا ہیں۔ جنگ موت پر منتج ہوتی ہے اور محبت تولید پر۔ اور قدیم زمانے میں صرف اور صرف تولید تخلیق کے مرتبے پر فائز ہوتی تھی۔ محبت کا انحصار حسن پر ہوتا ہے جو دیوی کی قلمرو ہے جس میں داخل ہو کر دیوتا دیوی کے حسن کا اسیر ہو جاتا ہے اس سے بات جس تولید پر پہنچتی ہے وہ دیوی کی تخلیق کہلاتی ہے۔ جو دیوی کی صفت ہے اس تصور میں تذکیر کا کردار تو ہے مگر ثانوی حیثیت میں، کیوں کہ جنم (تخلیق) کا ماخذ بھی تانیث ہے اور جنم کی بنیاد بننے والی محبت کا محرک بھی دیوی کا حسن ہے۔ اس لیے حسن و عشق کو دیوی کی تخلیقی صلاحیت کی علامت بنایا جاتا ہے جو وینس، افروداتی، ناہید، عشتار، انانا اور فریا وغیرہ اور قصہ ہیر میں ہیر کے یہاں دستیاب ہے۔ دوسری طرف چونکہ تخلیق کی بنیاد تخریب ہے اس لیے جنگ وجدل کو دیوی سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ روئیدگی اور سانپ کے بعد حسن و عشق اور جنگ وجدل کی علامتیں نسبتاً ترقی یافتہ دور کی ہیں، اس لیے جو دیویاں ہمیں تاریخ کی روشنی میں دکھائی دیتی ہیں، ان کے یہاں روئیدگی اور سانپ کی علامتیں موجود تو ہیں مگر ماند پڑی ہوتی ہیں جب کہ حسن و عشق اور جنگ وجدل کی علامتیں زوروں پر ہیں۔ ان دیویوں میں مشرق وسطیٰ کی انانا، اہل فارس کی اناہتا، سکینڈے نیویا کی فریا، جس کا نام فرائیڈے کا حصہ ہے اور یونان کی اتھینا نمایاں ہیں۔ سیارہ وینس جسے عربوں کے یہاں زہرہ کہا جاتا ہے ان دیویوں کا نشان ہوتا تھا۔ یہ سیارہ صبح کو بھی طلوع ہوتا ہے اور شام کو بھی ستارۂ شام دیوی کے حسن و عشق کی علامت تھا اور ستارۂ صبح جنگ وجدل کا۔ اہل یونان اہل بابل کے پیروکار ہونے کے باوجود اختر صبح و شام کو الگ الگ سمجھتے تھے۔ اس لیے ان کے یہاں ان کی الگ الگ دیویاں تھیں۔ ستارۂ صبح کی دیوی اتھینا جنگ وجدل کی دیوی تھی اور ستارۂ شام کی دیوی افروداتی حسن و عشق سے وابستہ تھی۔ دونوں کی صفات انانا، عشتار، اناہتا اور فریا کے ایسی تھیں۔ ہندوستان میں یہ صفات سیتا کے یہاں ملتی ہیں۔ مگر سیتا کی محبت مذکورہ دیویوں کی آزادروی کے برعکس وفا و استواری سے عبارت ہے۔ سیتا اس جنگ سے وابستہ ہے جس کے نتیجے میں لنکا ڈھادی گئی۔ قصہ ہیر کی روایت میں ہیر جہاں حسن

وعش وابستہ ہے وہیں جنگ وجدل سے بھی ہے۔بعد کی اساطیر میں ہیر کی جنگجوئی موہوم سی ہے شائد شعراء کی لاعلمی کی وجہ سے ماند پڑ گئی مگر ہیر دمودر میں ہیر کا جنگجو کردار عروج پر ہے۔شمشیر بکف ہیر کا سیئلوں کی فوج سے ٹکراؤنا بنتا،انا نا،عشتار اور اتھینا کی یاد دلاتا ہے۔ وہ منہ زور سیئلوں کا کالی کی طرح قتل عام کرتی ہے،مگر درگا کی طرح نا قابل تسخیر بھی رہتی ہے۔جنگ کے آغاز پر انفرادی مقابلے کے لیے میدان میں کودتی ہے تو نورے کے وار اس کا بال بیکا نہیں کر سکتے۔وہ گردی کھا کر اس کے دونوں وار ضائع کر دیتی ہے پھر جواباً ایک ہی وار سے اس کا کام تمام کر دیتی ہے۔

سورج اور دھرتی کی دیومالائی محبت کا بنیادی تصور یہ ہے کہ سورج دیو دھرتی کی یاوری کے لیے آسمان سے اترتا ہے اور آسمان سے اترنے کی نسبت ہی سے وہ اوتار کہلاتا ہے۔جیسے کرشن اور بدھ ہیں،وشنو کے اوتار۔سورج دیوتا ر کے علاوہ آسمانی باپ کا بیٹا بھی کہلاتا ہے،جیسا کہ سوریہ اور اندر(indra)،جو ہندوستانی آریاؤں کے آسمانی باپ "دیوس پتر" کے بیٹے ہیں۔تاہم پسری رشتے کی روایت مغرب میں زیادہ مضبوط ہے۔جہاں سورج اور بیٹے کے لیے ایک ہی لفظ رائج ہے،مختلف ہجوں کے ساتھ،یعنی son اور sun،جن کا ایک ہی تلفظ ہے۔یہ لفظ یورپ نے مشرق وسطیٰ سے لیا۔سنہ عربی میں سال کو کہتے ہیں،سورج کے سالانہ چکر کی نسبت سے۔جب کہ مغرب میں سال(sol) خود سورج ہے۔
ہیر دمودر میں وحید واوتار بھی ہے اور بیٹا بھی،تاہم پسری رشتہ غالب ہے،جس سے لگتا ہے کہ کہانی کا تعلق اس دور سے ہے جب بیٹے کی روایت اوتار میں تبدیل ہو رہی تھی۔ذیل کے مصرع میں وحید و کے اوتار ہونے کا اشارہ ہے۔

آکھ دمودر فکر کریندی،سورج دھرتی آیا

اور بقول وحید و

اتوں ڈھٹھا،زمیں پچھاڑیا،مینڈا کوئی نا ں سائیں

"اتوں ڈھٹھا اور زمیں پچھاڑیا" میں اوتار کی رمز ہے۔تاہم معظم کی نسبت سے آسمانی باپ کے بیٹے کا رشتہ زیادہ نمایاں ہے۔اساطیر میں بڑائی اور عظمت آسمانی باپ کی معروف صفت ہے جس کی بدولت معظم اسم با مسمّیٰ ہے۔آسمانی باپ کے بارے میں روایت یہ ہے کہ وہ عظیم بھی ہوتا ہے اور روشن بھی،کیوں کہ یہ دن کا آسمان ہوتا ہے۔ہندوستان میں دیوس پتر،یونان میں زیوس پیٹر اور روم میں جوپیٹر دوپہر کے روشن آسمان ہیں۔اسی روشن اور عظیم آسمانی باپ کا بیٹا ہونے کے ناتے سے وحید و عظمت کی رشنائی ہے۔ کیوں کہ وہ باپ کی عظمت اور روشنی دونوں کا وارث ہے۔

اساطیر میں سورج یعنی آسمانی باپ کا بیٹا آسمان سے زمین پر اترتا ہے،اور معظم کا بیٹا وحید و بھی تخت ہزارے سے جھنگ پہنچ کر در حقیقت آسمان ہی سے زمین پر اترتا ہے۔اس لیے کہ جس طرح دیوی کی رمزیت میں جھنگ شہر نہیں جنگل ہے بیلا دریا کنارے درختوں کا جھنڈ اور چناب (چن + آب) چاند سے آنے والا دیومالائی دریا،اسی طرح تخت ہزارہ بھگوان کا تخت ہے جو آسمان پر ہوتا ہے۔کیوں کہ ہزار الف کو کہتے ہیں اور الف ہندوستان سے مشرق وسطیٰ اور یورپ تک کی اساطیر میں آسمانی باپ کا معروف نشان ہے۔ معظم کے آسمانی باپ ہونے کا اشارہ اس شعر میں بھی ہے۔

معظم نام،ذات دا رانجھا،ڈھکن ستے پا ہیں
تس دے گھر وحید و جمیا،روشن روپ تدا ہیں

"ستے پا ہیں" سات جاندار ہیں یعنی سات سیارے،سات آسمانوں کے حاکم جو زندہ اور زندگی کے ماخذ اور فیصلہ ساز تصور

ہوتے ہیں۔لوگ ابھی تک اپنی قسمت انہی سے منسوب کرتے ہیں۔معظم کے حضور'' ڈھکن سے پاپیں'' سے مراد انہی سات آسمانوں اوران کے حاکم سیاروں کی حاضری ہے، جو ہونی بھی چاہیے کیوں کہ معظم آسمانی باپ ہے،ان سب کا خالق اورموقع کائنات کے حاکم سورج دیو کی پیدائش کا ہے،اساطیر میں آسمانی باپ کی اولادوں میں صرف وہ بیٹا کائنات کا معظم ہوتا ہے جو سورج ہوتا ہے۔بات چوں کہ الہامی مذاہب سے پہلے کی ہے اس لیے یہ کردارانسانوں جیسے ہیں۔بیٹے کو وراثت میں خدائی اس لیے ملتی ہے کہ انسانی معاشرے میں باپ کا وارث بیٹا ہی ہوتا ہے جو باپ کے بڑھاپے میں انتظامی امورانجام دیتا ہے۔اساطیر میں کہیں یہ آسمانی باپ بوڑھا ہو کر کنارہ کش ہوجاتا ہے جیسے اہل فارس کے یہاں پیر فلک،کہیں یہ آسمانی باپ قتل ہوجاتا ہے، جیسے ہندوستان میں اندر کے ہاتھوں دیوس پتراوریونان میں زیوس پیٹر کے ہاتھوں کرونس (cronus)۔خود کرونس بھی اپنے آسمانی باپ یورے نس (uranus) کو قتل کر کے اس کی خدائی پر قابض ہوا تھا۔یہ جنگلی دور کی وحشیانہ ریت تھی، جو مذہب کا حصہ بن گئی۔قصہ ہیر کا آسمانی باپ معظم بوڑھا ہو کر قدرتی موت مرجاتا ہے، جو دیومالائی روایت میں غیر منطقی نہیں۔اساطیر میں سورج دیو کو آسمانی تخت سے طبیب اورنجات دہندہ کی حیثیت سے دھرتی پر بھیجا جاتا تھا تا کہ دھرتی کو روگ سے نجات دلائے۔سورج دھرتی کی محبت میں ہی آسمان سے اترتا ہے مگر دھرتی کا روگ محبت کا روگ نہیں، جس کا تاثر شاعری میں دیا جاتا ہے، بلکہ یہ جسمانی روگ ہے جو قابل علاج ہوتا ہے، یعنی مرض الموت۔دھرتی کا یہ روگ اس زہر کا نتیجہ ہے جو فطری طور پر دھرتی کی رگوں میں سرایت کیے ہوئے ہے کیوں کہ دھرتی سانپ ہے۔اسی زہر کی وجہ سے دھرتی کا انجام ہلاکت ہے۔دنیا کے فانی ہونے کی بنیاد بھی یہی ہے جو بعد کی اساطیر میں مذکور نہیں ہوتی، صرف نتیجہ دیا جاتا ہے کہ دنیا فانی ہے۔قصہ ہیر میں ہیر بھی زہر آلودہ ہے کیوں کہ وہ دھرتی ہے جو ناگن ہوتی ہے۔لغوی طور پر ہیر بھی سانپ ہے،اس لیے زہر ہیر کی رگوں میں پہلے سے موجود ہے۔مارگزیدگی کا نیا واقعہ تو محض بہانہ ہے علاج کرانے کا۔یہ بات وحید و بڑے واضح لفظوں میں کہتا ہے۔

کھاداسپ تے پٹی پیرے،مینوں ہتھ نہ لائیں

سانپ کھانے سے مراد ہے کہ زہر ہیر کے جسم میں موجود ہے،اورپاؤں پر پٹی باندھنے کا محض ڈھونگ رچایا گیا ہے، جس پر وحید طنز کرتا ہے۔وحید ودھرتی کے مارگزیدہ ہونے کی بات بھی کرتا ہے

اساں کیہ کم، اواہاں اٹھی، دنیا کوڑا سایہ
لڑ دے کیڑے عالم دے وچ، جگ ڈھنڈورا لایا
کیہڑے کیہڑے منتر جھڑ یہاں، عالم ناگے کھایا

عالم اوردھرتی ایک ہی چیز ہے۔وحید وایک ہی سانس میں دنیا کے مارگزیدہ اور کوڑا سایہ ہونے اوراپنی مسیحائی کی بات اس وقت کرتا ہے جب مارگزیدہ ہیر کی زندگی بچانے کا سوال سامنے آتا ہے اس سے ہیر اوردھرتی ہم معنی ہوجاتی ہیں۔اورمرض کا سبب بھی ایک ہی ہے،سانپ، جو دھرتی بھی ہے اور ہیر بھی۔دھرتی چونکہ خود سانپ ہے جس کے زہر سے وہ بے ثبات ہراب، بے حقیقت اور فانی ہے اس لیے دھرتی کو قصوروار اور گنہگار بھی کہا جاتا ہے۔دھرتی کا سانپ ہونا ہی اس کا نقص ہے جس کے سبب دھرتی کا ہر مظہر ناقص،قصوروار اور گنہگار ہے۔بعض مذاہب میں گناہ اول کا تصور بھی اسی قدیم عقیدے سے ماخوذ ہے جس کے نتیجے میں نومولود بھی گنہگار ہوتا ہے۔دھرتی کی پیداوار ہونے کی وجہ سے ہی نیک سے نیک آدمی بھی خود کو گنہگار کہتا ہے۔دنیادار ہونا بھی گنہگار ہونا ہی ہے۔ہیر بھی چونکہ دھرتی ہے اس لیے وہ بھی یہی اعتراف کرتی ہے''پر تقصیر میں اوگنہاری''۔ہیر کا روئے سخن اگر چہ لڈن کی طرف ہے مگر وجہ

وحید و ہے جو روگی دھرتی کا طبیب چارہ گر اور نجات دہندہ۔

دھرتی چوں کہ روگی ہے اور سورج اس کا طبیب، اس لیے سورج دیو کا ہر شخصی روپ دھرتی کے مرض کی تشخیص بھی کرتا ہے اور اس کا علاج بھی بتاتا ہے۔ یہ کہ دنیا فانی ہے بے ثبات ہے، بے حقیقت سراب اور خواب و خیال ہے۔ جو دنیا دار ہے وہ بھی دھرتی کے اسی انجام سے دوچار ہوتا ہے۔ اس لیے اس مرض کا علاج یہ ہے کہ دنیا چھوڑ دو۔ مہاتما بدھ کہتا ہے کہ دنیا دکھوں کا گھر ہے اور اس مسئلے کا حل یہ ہے کہ خواہشات کو ترک کر دو۔ دکھ بے ثباتی سے جنم لیتے ہیں۔ بیماری، بڑھاپا، موت۔ جو کل تھا آج نہیں۔ جو آج ہے کل نہیں ہوگا۔ جو دنیا میں دلچسپی ختم کرے گا، دکھوں سے نجات پالے گا۔ ظاہر ہے خواشہات کو چھوڑنا ترک دنیا کا فلسفہ ہے۔ بدھ کی عملی زندگی بھی اسی تعلیم کے مطابق ہے۔ وہ بیوی بچوں، باپ، خاندان، قبیلے اور راج پاٹ کو تیاگ کر جنگل کو سدھارتا ہے۔ ٹھیک یہی کرشن نے بھی کیا۔ وہ جنگل کا باسی بھی ہے اور خواہشات کا تارک بھی۔ وہ کہتا ہے کہ تمام خواہشات کا تارک ہی عقلمند ہے۔ عقلمند سے مراد آفتاب پرست بھی ہوتا ہے کیوں کہ عقل سورج کا لقب ہے۔ کرشن یہی بات یوں بھی کرتا ہے کہ دنیا کے ساتھ وابستگیاں ختم کر دو۔ جو خواہشات وابستگیوں سے پیدا ہوتی ہیں، دکھوں کو جنم دیتی ہیں۔ کرشن اور بدھ کی طرح وحید و بھی اپنا راج پاٹ اور رشتے ناتے تیاگ کر جنگل (جھنگ) میں جا بستا ہے۔ بعض مثنویوں میں وحید و بن باسی بھی ہے، جہاں ہیرا سے فرار کی پیشکش کرتی ہے۔ وحید و کی تعلیم بھی وہی ہے جو بدھ اور کرشن کی ہے۔

کوڑی دنیا تے کوڑا عالم، کوڑے لارے دیندا

وہ دنیا کو کوڑا سایہ بھی کہتا ہے۔ یعنی ایک تو دنیا محض ایک سایہ ہے اور سایہ بھی بے حقیقت۔ یہاں وہ افلاطون سے بھی ایک قدم آگے نکل جاتا ہے کیوں کہ وہ دنیا کو سایہ بھی کہتا ہے اور اصل کی نقل بھی۔ وحید و دنیا کے کوڑا سایہ ہونے کی وجہ بھی بیان کرتا ہے کہ "عالم ناگے کھایا"۔

مارگزیدہ دھرتی کو ہلاکت سے بچانا ایک بڑا مشن ہے، کیوں کہ دھرتی دیوی کائنات ہے جو ہلاکت کی طرف بڑھ رہی ہے۔ دنیا کو اس انجام سے بچانے کے لیے بعض اساطیر میں نجات دہندہ کو اپنی جان کی قربانی بھی دینی پڑتی ہے۔ نجات دہندہ کے اس عمل میں قربانی کے بکرے (scape goat) کا اصول لاگو ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں عقیدہ یہ تھا کہ ایک کا گناہ دوسرا اپنے سر لے سکتا ہے اور ایک کی موت کو دوسرا گلے لگا سکتا ہے۔ سورج دیو کی ایسی قربانیاں اساطیر میں دستیاب ہیں مگر سورج دیو مر کر تین دن بعد پھر جی اٹھتا ہے اپنی لافانیت کی وجہ سے۔ تاہم جو موت دنیا کا مقدر ہوتی ہے اس کا مزہ ضرور چکھتا ہے۔ بعض اساطیر میں سورج مرتے مرتے بچ بھی جاتا ہے۔ جیسے شو (shiva)، جو سانپ کا زہر پی کر دنیا کو بچا لیتا ہے مگر زہر کو حلق میں روک کر خود بھی بچ جاتا ہے تاہم زہر سے اس کا گلا نیلا ہو جاتا ہے جس کے باعث وہ نیل کنٹھ کہلاتا ہے۔ بعض اساطیر میں سورج دیو اس دیو مالائی سانپ کا سر ہی کچل ڈالتا ہے جیسے کرشن بچپن ہی میں سانپ کو ہلاک کرتا ہے اور یونان میں اپالو بھی پیدائش کے فوری بعد ناگ پائتھن کو تیر سے شکار کرتا ہے۔ ہندوستان کا ایک اور سورج دیو اندر جو اپنے کردار سے زیوس کا ہم شکل ہے، ناگ ورترا کو مار ڈالتا ہے۔ قصہ ہیر میں وحید و بھی سانپ کو کیلتا ہے مگر وحید و کا یہ کردار علامتوں میں ملفوف ہے۔

سورج دیو اپنی اصل کے اعتبار سے آسمانی ہے اور آسمانی سلطنت کا تاجدار، اس لیے جب وہ دھرتی پر اترتا ہے تو تنہا ہوتا ہے۔ نہ اس کا کوئی حامی نہ غمخوار یا رشتہ دار، بالکل بے یار و مددگار۔ جیسے وحید و کہتا ہے۔

جے کوئی اگا پچھا ہودم، تاں تینوں آکھ سنائیں
نہ کوئی لوہ نہ تکیہ مینڈا، کوئی کتھاؤں نائیں

وحیدو کے بے یارو مددگار ہونے کا تاثر اس مصرع میں بھی ہے

اتوں ڈھٹھا، زمیں پچھاڑیا، مینڈا کوئی نا ں سائیں

اس بے کسی کی حالت میں آسمانی باپ اس کی مدد کرتا ہے تا کہ دنیا کو ہلاکت سے بچانے کا مشن کامیاب ہو۔ ہیر دمودر میں اس مقصد کے لیے پنج پیر کا کردار ہے جنھیں ہمارے یہاں مسلمان سمجھ لیا جاتا ہے، مگر یہ پانچ پران ہیں۔ آنکھ، کان، ذہن، کلام اور سانس۔ یہ پانچوں پر ان بھگوان کی ذات کے اجزائے ترکیبی ہیں اور انہی کا پرتو انسان کی آنکھ، کان، ذہن، کلام اور سانس میں ہے۔ آفاقی سطح پر ان کے اتحاد کا نام پرماتما ہے، جو انسانی سطح پر آتما ہے۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا بھگوان کی آنکھ سورج ہے جو بھگوان کا بیٹا بھی ہے۔ یہی آسمانی رشتہ آفتاب پرستوں نے ارضی سطح پر اختیار کیا، جس کے نقوش اب تک زبان و بیان میں باقی ہیں۔ چناں چہ نورِ چشم بیٹا ہوتا ہے اور بصارت بھی۔ ہندی میں آنکھ اولاد کو کہتے ہیں اور آنکھ کا تارہ بیٹے کو۔ چشم و چراغ سے مراد بھی بیٹا ہے، سورج کے آنکھ اور بیٹا ہونے کی نسبت سے۔ جب بیٹا سورج ہے تو بیٹا آنکھ بھی ہوا کیوں کہ سورج آنکھ ہے۔ بصارت کو نور بھی سورج کی نسبت سے کہتے ہیں جس کی پیروی میں بصیرت بھی نور ہوتی ہے۔ آفتاب پرستوں کے نزدیک چوں کہ بصارت اور بصیرت ہی عقل ہے اس لیے سورج آفاقی عقل ہے اور عقل (ذہن) پران ہے، یعنی روح۔ پھر جو حدت زندگی کی بنیاد ہے اس کا ماخذ بھی سورج ہے، اس لیے سانس بھی پران ہے۔ سورج کی تپش ہی سانس کو ہوا سے ممتاز کرتی ہے۔ انسان کی آواز بھی چوں کہ سانس سے ممکن ہے اس لیے کلام کی اصل بھی شمسی ہے۔

ایتر یا آریا نک (aitaraya/arayanak) کے تیسرے ادھیائے کے پہلے کھنڈ میں لکھا ہے، ''یقیناً کلام ہی انسان ہے''۔ آٹھویں کھنڈ میں لکھا ہے، ''سانس (پران) ہی آواز ہے''۔ اس کے بعد پانچوں پرانوں کی وضاحت یوں ہے۔

''اگلی بات دیوتاؤں کی۔ آنکھ، کان، ذہن، کلام اور سانس۔ یہ پانچوں دیوتا انسان میں داخل ہوئے اور انسان ان میں داخل ہوا۔ (انسان) مکمل طور پر حلول شدہ ہے اعضا، بالوں اور ناخنوں تک''۔ سماعت چوں کہ آواز ہی سے منسلک اور اسی پر منحصر ہے اس لیے اس کی اصل بھی شمسی ہے۔ سانس کی روحانیت کی وجہ ہی سے ہندوؤں کا مقدس کلام شودروں کی سماعت کے لیے ممنوع تھا۔

یہ پانچوں پران چوں کہ بھگوان کی ذات و صفات ہیں اس لیے ان کی طرف سے وحیدو کی رہنمائی بھگوان کی طرف سے تائید و حمایت ہے۔ انہی پانچ پرانوں کو پنج پیر کہا گیا ہے کیوں کہ یہ دیوتا ہیں۔ ورنہ مسلمانوں کی برگزیدہ ہستیوں (پیروں) کا ایک عورت اور مرد میں معاشقہ چلانے اور پرانے عاشق کے ساتھ ایک بیاہتا کو بھاگ نکلنے کی سہولتیں فراہم کرنے سے کیا تعلق ہو سکتا ہے؟ کائنات کے بارے میں قدیم عقیدہ یہ تھا کہ اس کی تین پرتیں ہیں، آسمان، زمین اور پاتال۔ ہندوؤں کے یہاں ابھی تک یہی ''ترے لوک'' بنیادی ہیں اور بقیہ انہی کی توسیع، جیسے پاتال کے سات لوک۔ اہل یونان بھی کائنات کی انہی تین جہتوں پر یقین رکھتے تھے۔ تاہم یہ عقیدہ سب سے پہلے سمیریوں کے یہاں ملتا ہے۔ جہاں انانا دھرتی دیوی بھی ہے، آسمانی شہزادی بھی اور پاتال کی مسافر بھی۔ دھرتی دیوی عشتار بھی آسمان سے پاتال کے سفر پر روانہ ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں جب ہم قصہ ہیر کو دیکھتے ہیں تو اس میں بھی کائنات سہ جہتی ہے۔ تخت ہزارہ آسمان ہے، جھنگ زمین اور کھیڑوں کا دیس پاتال۔ ہیر کا کھیڑوں کے یہاں جانا بھی انانا اور عشتار کی طرح پاتال کا سفر ہے۔ تاہم اس کا یہ سفر کوری کے سفر سے زیادہ مماثل ہے، کیوں کہ اسے شادی کے لیے جبراً لے جاتا ہے۔

اساطیر میں جو نقشہ ابھرتا ہے اس کے مطابق کائنات کی تینوں پرتیں اوپر نیچے ہیں اس لیے آسمان سے براہ راست عالم اسفل

میں پہنچنا ممکن نہیں، کیوں کہ راستے میں زمین کی پرت پڑتی ہے۔ اسی بنا پر دھید وتخت ہزارے سے براستہ جھنگ کھیڑوں کے دیس پہنچتا ہے۔ جہاں سے واپس تخت ہزارے جانے کے لیے وہ پھر جھنگ سے گزرتا ہے۔ زمین اور پاتال دونوں چونکہ پانی کے گھیرے میں ہیں اس لیے دھید وتخت ہزارے سے جھنگ یعنی آسمان سے زمین پر پہنچنے کے لیے پانی (چناب) کو پار کرتا ہے اور جب وہ ہیر کی برات کے ساتھ کیٹروں کے دیس جاتا ہے تو بھی پانی (نیں) سے گزرتا ہے۔ اسی عقیدے کے تحت یونانیوں کے عالم اسفل ہیڈیز (hades) کے گرد بھی ایک جھیل ہے جسے وہ اکھیرون (acheron/akheron) کہتے ہیں۔ دونوں کو اس دنیا سے عالم اسفل پہنچنے کے لیے اس جھیل کو پار کرنا پڑتا ہے۔ اس مرحلے پر ایک ملاح کا کردار بھی ہے جس کا نام کھیرون (cheron) ہے جو روح کو بیڑی میں ڈال کر پار پہنچاتا ہے۔ قصہ ہیر میں ہیر کے سسرال پہنچنے کے لیے جس "نیں" سے گزرنا پڑتا ہے اس کا نام اگرچہ "اکھیرون" نہیں ہے البتہ کشتی موجود ہے جس کے ذریعے برات پار اترتی ہے پھر کھیرون ملاح بھی نہیں۔ تاہم ہیر کے سسرالی کھیڑے ضرور ہیں۔ اب کھیڑا اور کھیرون میں الف اور نون کا فرق ہے۔ جب کہ "ڑ" اور "ر" ایک ہی آواز ہے دونوں ہم صوت لفظوں کی معنویت بھی ملتی جلتی اور واقعیاتی یکسانیت بھی ہے۔ یونانیوں کے یہاں اکھیرون جھیل دھرتی اور پاتال کے درمیان حدِ فاصل ہے۔ یہی معنویت ملاح کے نام کھیرون کی ہے جو روح کو دنیا سے الگ کرکے عالم اسفل میں پہنچاتا ہے۔ جب کہ قصۂ ہیر میں کھیڑے وہ ہیں جو ہیر کو دنیا (جھنگ) سے الگ کرکے اپنے یہاں لے جاتے ہیں۔

اکھیرون، کھیرون اور کھیڑوں کا ممکنہ ماخذ سمیریوں کا عالم اسفل ہوسکتا ہے جسے وہ "قر" بولتے تھے۔ یعنی قعرِ عظیم۔ ہمارے یہاں کھیڑا اگرچہ ایک گوت ہے مگر کھیڑا لکیر کو بھی کہتے ہیں یعنی حدِ فاصل۔ مزید برآں کھیڑا ابو دبستی پر ابھرے ٹیلے کو بھی کہتے ہیں، جو پنجابی میں "تھے" کہلاتا ہے۔ عالم اسفل تاریک ہوتا ہے اور سیدے کھیڑے کو بھی روسیاہ کہا گیا ہے۔ قصۂ ہیر کی روایت میں ہیر کے سسرال کو اگلا جہان بھی کہا جاتا ہے جبکہ کھیڑوں کی بیٹی سہتی موت سے وابستہ ہے۔ سہتی کا کردار انانا کی بہن ارشکیگل جیسا بھی ہے جو قر کی حکمران ہے۔ سہتی بھی حکمران ہے کیوں کہ تمام فیصلے وہی کرتی ہے اور ہیر دمودر میں اسے سہتی رانی بھی کہا گیا ہے۔ انانا اور عشتار جب قر میں اترتی ہیں تو لاش بن جاتی ہیں۔ ہیر بھی کھیڑوں کے دیس پہنچ کر اسی حالت کو پہنچ جاتی ہے۔۔ رتی رت نہ ماسہ ماس ہے، آکھن دی گل نا ہیں۔۔ مارگزیدگی کے بعد ہیر بالکل ایک لاش ہے جس کو زندگی لوٹانے کی تگ و دو دھید و کرتا ہے اور جب ہیر زندہ ہو جاتی ہے تو بھاگ نکلتی ہے، جو دیومالائی منطق کے عین مطابق ہے کیوں کہ زندوں کو دنیا میں آنا ہوتا ہے، پاتال میں ان کا رہنا ممکن نہیں۔ انانا تو اپنی مرضی سے پاتال میں اترتی ہے مگر اس کی بہن ارشکیگل اغوا ہو کر پاتال لے جائی جاتی ہے، مگر ڈیڑھ دو ہزار سال بعد کی اساطیر میں یہ تبدیلی آتی ہے کہ کوری کو شادی کے لیے اغوا کرکے پاتال لے جایا جاتا ہے جس کی منظوری باپ دیتا ہے۔ ادھر پنجاب میں بھی ہیر شادی کے لیے جبراً کھیڑوں کے دیس لے جائی جاتی ہے، پدری منظوری سے۔

عالم اسفل ایسا مقام ہے جہاں سے کوئی واپس نہیں آتا مگر کوری کی واپسی زیوس کی مداخلت سے ممکن ہو گئی۔ اس سے پہلے کی اساطیر میں انانا بھی عینکی (enki) کی مدد سے قر سے باہر نکلتی ہے۔ جب کہ قصہ ہیر میں ہیر سورج دیو دھید و کے ذریعے کھیڑوں کے دیس سے جان چھڑاتی ہے۔ تاہم اس عمل میں انھیں عدالت کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جس سے پاتال کے اس کردار کی نشاندہی ہوتی ہے جو ہر عالم اسفل کا جزو لازم ہے، جزا و سزا کے لیے۔ قر میں یہ عدالت سات ججوں پر مشتمل تھی، سات سیاروں کی نسبت سے۔ اہل یونان کے ہیڈیز میں تین ججوں کی عدالت بیان کی جاتی ہے۔ جب کہ ہندو مت میں پاتال کا سربراہ دھرم راج ہے جسے قصہ ہیر کی زبان میں عدلی راجا کہا جائے گا۔ پاتال میں یوں تو بہت شعبے ہوتے ہیں مگر دو بنیادی ہیں، ایک جزا کا اور دوسرا سزا کا۔ جزا کے لیے

خوبصورت باغات اور سزا کے لیے قعرِ آتش۔ ہندوؤں کے یہاں پاتال کے چھ لوگ خوبصورت ہیں اور ساتواں عقوبت خانہ۔ یونان میں نیکوکاروں کے لیے باغات ہیں جو elysium fields کہلاتے ہیں، اور بدکاروں کے لیے Tortarus۔ ایک باغ اس پاتال کے شروع میں بھی ہے جہاں روحیں آ کر جمع ہوتی ہیں یعنی asphodal meadows ایک تیسرا باغ کوری کا جھنڈ کہلاتا ہے۔ ہیر کی برات بھی جب ''ندی'' پار کرتی ہے تو ایسے ہی باغ میں اترتی ہے۔ عالم اسفل کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ تاریک ہوتا ہے۔ اس لیے باغ بھی سیاہ ہوتا ہے جسے ہماری زبان میں کالا باغ کہتے ہیں۔ یہ کالا باغ قصہ ہیر میں بھی ہے۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کالا باغ فارسی اصطلاح نہیں ہے کیوں کہ کالا ہندی کا لفظ ہے۔ البتہ آذری، آرمینی اور ترکی میں یہ ''قرہ باغ'' ہے جسے فارسی میں ''قرہ باغ'' بولتے ہیں یعنی باغ سیاہ و باغ عظیم۔ قرہ کا ماخذ اہل بابل کا ''قر'' ہو سکتا ہے، تاریکی کے معانی میں۔ ہمارے یہاں یہ لفظ کاروکاری کا جزو ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ سنسکرت میں کال وقت ہے جو سیاہ ہوتا ہے۔ اسی لیے کالی ماتا تباہی، موت اور مردوں کی نسبت سے عالم اسفل کی دیوی ہے، جہاں روحیں وصول کرتی ہے اور اساطیر کے مطابق یہی عالم مردگان وہ مقام ہے جہاں سے زندگی پھوٹ کر دنیا میں آتی ہے اور اسی نسبت سے موت کی دیوی کالی ماتا تخلیق کی دیوی ہے تخلیق کی بنیاد تخریب ہے اور زندگی کی بنیاد موت۔

سورج دیو دھید و اور دھرتی دیوی ہیر کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنی ظاہری جزویات اور رنگ ڈھنگ میں تو ہندوستانی ہیں مگر باطنی صفات میں مغربی ہیں۔ مثلاً دھید و بظاہر تو کرشن کا ہم شکل ہے مگر آفتاب پرستی کی رمزیت میں وہ کرشن کا الٹا رخ ہے۔ وہ یوں کہ کرشن رات کا تاریک سورج ہے اور دھید و دوپہر کا مہر عالمتاب۔ رات کا سورج ہونے کے ناتے ہی کرشن کالا ہے۔ وہ شیام بھی کہلاتا ہے۔ لفظ کرشن سے بھی سیاہ تاریک اور رات ہی مراد ہے۔ جبکہ دھید و روشن، تابندہ اور درخشاں کو کہتے ہیں۔ وہ عظمت کی رشنائی بھی ہے۔ ''مکھیں بلن مشالاں''۔ سورج کی نسبت سے کرشن روشنی تو ہے مگر وہ باطنی روشنی ہے۔ جب ہم دونوں کی کہانیاں دیکھتے ہیں تو کرشن کا میدان عمل رات کا آسمان ہے۔ رادھا اور سولہ ہزار گوپیاں چاندنی رات ہی میں کرشن کی بانسری سے مسحور ہوتی ہیں اور پو پھٹنے سے پہلے گھروں کو سدھار بھی جاتی ہیں۔ کرشن کے برعکس دھید و کا میدان عمل دوپہر کا آسمان ہے، یونان کے زیوس اور اپالو اور مصر کے ''را'' کی طرح۔ ہیر اور اس کی سہیلیوں سے دھید و کا اختلاط بھی دوپہر کو ہوتا تھا۔ چوچک ہیر را نجھے پر دوپہر کے وقت ہی چھاپا مارتا ہے

اک دن ٹھیک دوپہراں ویلے، چوچک گیا توائی

ویکھیا اتے، دوویں ستے، کیوں کر کچے بھائی

بعض مثنویوں میں نائن کا کردار بھی ہے جس کے گھر میں ہیر اور را نجھا دوپہریں گزارتے تھے۔

دھید و کی طرح ہیر کا کردار بھی مغرب سے ہم آہنگ ہے۔ وہ اگرچہ سیتا اور رادھا جیسی بھی ہے مگر محبت اور جنگ کی جو علامات ہیر کے یہاں ملتی ہیں وہ ہیر کو انانا اور عشتار کی ہم منصب بناتی ہیں۔ جنگ کی علامت سیتا کی دیومالا میں بھی ہے مگر یہ اس کے اغوا کا نتیجہ ہے۔ سیتا کی ذات جنگجوئی اور جنگی عبارت کا سرچشمہ نہیں ہے۔ مزید برآں ہیر کا کھیڑوں کے دیس جانا، انانا اور عشتار کے عالم اسفل میں اترنے جیسا ہے۔ ہیر کی طرح سیتا بھی شادی کے لیے اغوا کی گئی مگر جس لنکا میں وہ لے جائی گئی وہ اگرچہ ایک جزیرہ ہے، دھرتی سے الگ، سمندر کے پار، جس سے قرہ، کھیرون، اکھیرون کی معنویت قائم ہوتی ہے مگر وہ تاریک عالم اسفل نہیں جہاں باغات، آگ کی کھائی اور عدالت بھی موجود ہوتی ہے۔

لیوٹالسٹائی کے ناول ''اینا کیرینینا'' کا تجزیاتی مطالعہ

نبیل احمد نبیل

لیوٹالسٹائی (1828ء۔1910ء) (Leo Tolstoy) عالمی کلاسیکی ادب کا عظیم نام ہے۔ٹالسٹائی نے روسی فکشن میں متعدد شاہکار یادگار چھوڑے جن میں سے بیشتر کی تفصیل حسبِ ذیل ہے War and Peace، Albert، Anna Karenina، The Forged، The Cossacks، Resurrection، Master and Man، Father Sergius، Boyhood، Youth ,A Confession ,The Death of Ivan Ilych، The Kreutzer Sonata، Coupon ٹالسٹائی کے فکشن میں Short Stories کی بھی ایک طویل فہرست ہےمگر ٹالسٹائی کے دو ناول اُس کے (Master Piece) شاہکار ہیں،ایک ''War and Peace'' اور دوسرا ''Anna Karenin'' لیکن اُن کا ایک ناول جو کہ نہایت ہی اہمیت کا حامل ہے وہ اینا کیرینینا (Anna Karenina) کے نام سے 77-1872ء کے درمیان کے منظرنامے کو Dipict کرتا ہے۔اس کا انگریزی زبان میں ترجمہ 1917ء میں Constance Black Garnett نے کیا۔اینا کیرینینا جو انیسویں صدی سے لے کر آج تک ناول کے قارئین کا خاص طور سے اور ادب میں دلچسپی لینے والوں کا عام طور سے محبوب ترین ناول ہے۔اس کی مقبولیت کا ایک حوالہ یہ بھی ہے کہ اس پر ہالی وڈ نے ایک فلم بھی بنائی جو Box Office پر بے حد مقبول ہوئی۔

اس ناول کا محرک ٹالسٹائی کی بیوی کی ڈائری میں لکھا ہوا وہ واقعہ ہے جو ایک ریلوے اسٹیشن پر پیش آیا جہاں اینا سپانووا نامی ایک عورت نے اپنے محبوب کی بے وفائی کے ردِعمل میں ٹرین کے نیچے آکر خودکشی کر لی۔اس واقعہ کو بنیاد بنا کر ٹالسٹائی نے اپنے تخیل کے تانے بانے سے ایک پس منظر بھی تیار کیا۔ٹالسٹائی کو ایک ایسے مرکزی خیال کی تلاش تھی جس کے گرد گھومتے ہوئے کرداروں کے ذریعے وہ اپنے معاشرے کے زخموں پر سے پٹی کھول سکے اور دکھا سکے کہ اس کا معاشرہ کن زخموں میں چور ہے اور کون سی معاشرتی اور اخلاقی بیماریاں اس کے معاشرے کو گھن کی طرح کھائے جا رہی ہیں۔اس سلسلے میں اس نے اپنے ایک دوست N.N. Strakhow کو جو خط لکھا ہے وہ اس بات کی گواہی بھی دیتا ہے [1]

> "If I wanted to say in words everything that I had it in mind to express in the novel I should have to write the very novel that I have written all over again."[2]
>
> (ترجمہ: اگر میں الفاظ میں ہر چیز کے بارے میں کہنا چاہوں جو کہ ناول میں اظہار کے لیے میرے دماغ میں تھا تو مجھے اس ناول کے بارے میں لکھنا ہوگا جس کو میں نے دوبارہ لکھا ہے۔)

اس ناول میں ٹالسٹائی نے سات نمایاں کردار تخلیق کیے ہیں، جو یہ ہیں:

(i) اینا کیرینینا (ii) اس کا شوہر الکسئی الکساندروچ (iii) اینا کا بھائی ہے ابلونسکی (iv) اس کی بیوی کٹی (Kitty)اور لیون(Levin) (v) بھاوج ڈولی(Dolly) جو سٹیوا ابلونسکی (Stiva Oblonsky) کی بھاوج ہے (vi) اینا کا محبوب ورونسکی(Vronsky) (vii) لیون(Levin)۔مندرجہ بالا کرداروں میں سے اینا کیرینینا، اس کا شوہر الکسئی الکساندروچ، اینا کا بھائی ابلونسکی یہ تو ایک کنبے کے چار افراد ہیں۔اس کے علاوہ پانچواں کردار اینا کیرینینا کا محبوب ورونسکی، انھی میں دو کردار جو کہ لیون اور اُس کی بیوی کے ہیں یہ آخری دو کردار ہیں۔یہ ناول کے ضمنی کردار ہیں مگر ناول میں بہت مضبوط اور دوسرے کرداروں پر اثرانداز ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔لیون ایک زمیندار ہے جو اس دور کے جبر کی علامت بھی ہے۔اس کردار کے ذریعے ٹالسٹائی نے اس دور کے کسانوں پر ہونے والے جبر، اس جبر سے جنم لینے والے مسائل اور ان کا حل بھی دکھانے کی سعی کی ہے، لیکن زمیندار لیون کے مذہبی اور انقلابی نظریات میں ہمیں ٹالسٹائی کے اپنے ذہن کی تصویر نظر آتی ہے۔

ناول کی کہانی کچھ اس طرح ہے کہ اس ناول کی ہیروئن اینا جو شادی شدہ ہے اور ایک بچے کی ماں ہے۔ایک نوجوان ورونسکی سے محبت میں مبتلا ہوجاتی ہے۔اسے محبت کہا جائے یا شیفتگی(Infatuation)۔یہ سوال قاری کے ذہن میں ضرور اُبھرتا ہے کہ جس کا جواب اسے ناول کے مطالعے سے مل بھی جاتا ہے۔ایک شادی شدہ عورت اپنے شوہر کے علاوہ کسی دوسرے کے عشق میں مبتلا ہوتی ہے تو اس کا سبب جنسی ناآسودگی بھی ہوسکتا ہے اور یہ بات اینا کے کردار سے واضح ہوتی ہے چوں کہ وہ ورونسکی سے جسمانی تعلق بھی قائم کرتی ہے اور یہ بات ڈھکی چھپی نہیں رہتی، سب کو معلوم ہوجاتی ہے۔اس طرح اس کی عصمت ہی نہیں، اس کی شہرت بھی داغ دار ہوجاتی ہے۔ورونسکی، کو اینا کے ساتھ کچھ دور چل کر اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اگر وہ ایک دوسرے میں کھو گئے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ معاشرہ ان سے برگشتہ ہوجائے اور وہ تنہا رہ جائیں۔وہ سوچتا ہے کہ معاشرے سے بغاوت اپنی جگہ لیکن قطع تعلقی سے زندگی جس طرح جہنم بن گئی ہے اس میں اس کا زندہ رہنا مشکل ہوگا۔

ورونسکی نے اپنے رویے سے اینا کو ان باتوں کا احساس نہ ہونے دینے کی کوشش کی، لیکن اس میں اسے کامیابی نہیں ہوئی، اس لیے کہ اینا کیرینینا ایک حساس اور ذہین عورت تھی۔اس نے جو راستہ اختیار کیا یعنی شوہر کے ہوتے ہوئے کسی دوسرے کے ساتھ شوہر جیسے تعلق استوار کر لیے تھے۔اس کی بنا پر معاشرہ تو اسے پہلے ہی دُھتکار چکا تھا۔اب اسے یہ خوف کھائے جا رہا تھا کہ اس کا محبوب ورونسکی بھی اسے معاشرے کے دباؤ میں آ کر چھوڑ نہ دے۔یہ خوف اس کے اعصاب پر اس طرح غالب آ گیا اور وہ اس بوجھ تلے اس قدر دب گئی کہ اس نے ٹرین کے نیچے آ کر خودکشی کر لی۔

ناول کے آغاز میں اینا کے بھائی اور بھاوج کو اس بات پر جھگڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ اس کا بھائی اس کی بھاوج کے ہوتے ہوئے کسی اور عورت میں دل چسپی لے رہا تھا جو اس کے بھائی کی ازدواجی زندگی کے لیے زہر قاتل تھی۔اینا اس جھگڑے میں ثالث کا کردار ادا کرتے ہوئے دکھائی گئی ہے مگر بعد میں وہ خود اسی گناہ کا شکار ہوجاتی ہے۔اس صورتِ حال کو اپنے ناول کا موضوع بنا کر ٹالسٹائی نے درحقیقت انسان کی فطرت میں رچی بسی گناہ کی سرشت کو دکھانے کی کوشش کی ہے جس سے بڑے بڑے پارسا بھی اپنا دامن نہیں بچا پاتے۔انسان کے کردار کی یہ کمزوری اسے پستی کی آخری حد تک بھی لے جانے سے گریز نہیں کرتی۔

عجیب بات ہے کہ معاشرہ ان لوگوں کو تو قصوروار نہیں ٹھہراتا جو مذکورہ نوعیت کے درپردہ گناہ میں ملوث ہوتے ہیں اور دوسروں کو اس کی خبر نہیں ہونے دیتے۔ اینا نے یہ گناہ معاشرے کی اقدار سے بغاوت کر کے سرزد ہوا جس پر معاشرے نے اس کا بائی کاٹ کر دیا۔ اس کی ماں نے بھی اسے بہت کچھ بُرا بھلا کہا۔ حال آں کہ اس کی ماں بھی جوانی میں ایسی ہی تھی۔ خود اس دور کے معاشرے میں اعلیٰ طبقے کی خواتین میں شادی کے بعد ڈھکے چھپے معاشقے عام تھے، لہٰذا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اینا کو اس معاشرے نے گناہ کی نہیں بلکہ اعترافِ گناہ کی سزا دی کیوں کہ اینا نے اپنے اس معاشرے پر بہ ظاہر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔ اس کا شوہر الکسئی الکساندروچ کا کردار معاشرے میں ان سرکاری ملازمین کے رویے اور سائیکی کی نمایندگی کرتا ہے جو اعلیٰ سرکاری عہدے پر کام کرتے کرتے محض ایک مشین کے پُرزے کی مانند بن جاتے ہیں۔

ٹالسٹائی نے اینا کے شوہر کی اس کے منصب کی ذمہ داریوں کے حوالے سے جو تصویر کشی کی ہے اس سے اس دور کے زارِ روس کے طرزِ حکومت اور انتظامی طریقوں کی تصویری بن جاتی ہے۔ جس میں کھو کر کوئی بھی شخص گھریلو مسائل کی جانب زیادہ توجہ نہیں دے سکتا۔ جب اسے اپنی بیوی کے معاشقے کا علم ہوتا ہے تو وہ اسے غلط راستے پر جانے سے روکتا ہے، لیکن وہ راستہ نہیں بدلتی۔ ٹالسٹائی نے الیکساندروچ کے اس معاملے کے ذریعے اس کی سوچ ناول کے قارئین تک پہنچائی ہے۔ الیکساندروچ اپنی بیوی اینا سے کہتا ہے:

"ایک وقت تھا جب میں نے اندرونی رشتوں کی بات کی تھی۔ اب میں ان کا ذکر نہیں کرتا۔ اب میں ظاہری رشتوں کی بات کرتا ہوں۔ آپ نے بدسلیقگی برتی اور میں نہیں چاہتا کہ دوبارہ ایسا ہو۔"[۳۲]

اینا پر اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا اور وہ اس سے علیحدگی چاہتی ہے مگر وہ شوہر الکساندروچ کی معاشرے میں بدنامی کے خوف سے اسے طلاق نہیں دیتا، لیکن وقت آگے بڑھتا رہتا ہے اور اینا اپنے محبوب ورونسکی کی ناجائز بچی کی پیدائش پر اپنے شوہر کے لیے بدنامی کا مزید باعث بن جاتی ہے تو بھی الکساندروچ اس خوف سے لوگوں کو جب پتا چلے گا کہ اس کی بیوی کسی اور کے بچے کی ماں بن گئی ہے تو لوگ اس پر (الکساندروچ) پر ہنسیں گے اور اسے تضحیک کا نشانہ بنائیں گے۔ الکساندروچ اس بچی کو اپنا نام دے دیتا ہے اور اینا کی موت کے بعد بھی اسے اپنے پاس ہی رکھتا ہے۔

ٹالسٹائی نے الکساندروچ کے کردار کے ذریعے معاشرے کے ان لوگوں کی تصویر پیش کی ہے جو اپنے سرکاری فرائض کی بجا آوری میں اپنی ذات سے متعلق جو معیارات وضع کرتے ہیں ان پر خوف کے سائے منڈلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ معاشرے کی نام نہاد اقدار سے مغلوب ہو کر ظاہرداری کو اپنا معمول بنا لیتے ہیں۔

ٹالسٹائی نے ناول کی ہیروئن کے کردار کو اس کی باریک ترین جزئیات کے ساتھ تحریر کیا ہے جس کی وجہ سے وہ ایک کتابی عورت نہیں بلکہ گوشت پوست کی ایک حقیقی عورت نظر آتی ہے۔ ٹالسٹائی نے اینا کو جو ایک معزز خاتون تھی فرشتے کے روپ میں پیش نہیں کیا۔ اس میں بشری کمزوریوں کی گنجایش کا اعتراف کیا ہے۔ وہ اپنے معزز خاندانی حالات کی بلندیوں سے جذبات کے ریلے میں بہتی ہوئی جب اخلاقی پستی کی طرف لڑھک رہی ہوتی ہے تو اس صورتِ حال کے لمحے لمحے کی کیفیات اور اس کی ذہنی کشمکش کو الفاظ کے پیکر میں اس طرح ڈھالا ہے کہ ہم اینا کو ایک جیتی جاگتی عورت کے روپ میں دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں۔

اینا کیرینینا ایک نارمل بیوی سے جب اپنے محبوب کی بانہوں میں رقص کرتے ہوئے لمحات گزارتی ہے تو اسے اپنے محبوب

کے جسم سے رغبت پیدا ہونے لگتی ہے جسے وہ بھلانے کی کوشش کرتی ہے لیکن یہ کوشش ذہنی کشمکش کا روپ دھار لیتی ہے اور وہ خود پر قابو پانے کی کوشش کرتی ہے۔ایک بار ایسا ہوتا ہے کہ ٹرین میں سفر کے دوران میں جب وہ پیٹرزبرگ سے واپس آ رہی ہوتی ہے تو وقت گزارنے کے لیے ایک ناول کا مطالعہ کر رہی ہوتی ہے۔اسی ناول کا ہیرو اس کے لاشعور پر ورونسکی بن کر چھا جاتا ہے اور اس طرح وہ اس راستے پر لاشعوری طور پر قدم بڑھانے لگتی ہے جس پر جانے سے وہ اب تک اپنے آپ کو روکتی رہی ہے۔ٹرین سے اُتر کر جب وہ اپنے گھر آتی ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کا شوہر حسن اور کشش کے معیار سے بہت نیچا ہے پھر جب وہ ورونسکی سے جسمانی تعلق قائم کر لیتی ہے تو اسے اپنے کردار کی پستی کا احساس ہوتا ہے اس احساس کو ٹالسٹائی نے برہنہ روح کا نام دے کر اس کی تصویر کشی ان الفاظ میں کی ہے:

''اپنے روحانی ننگے پن کے سامنے شرم نے انھیں کچل کر رکھ دیا اور اس پر بھی اثر ڈالا، لیکن اس سارے بھیانک پن کے باوجود جو قاتل اپنے مقتول کی لاش کے سامنے محسوس کرتا ہے،ضروری ہوتا ہے کہ اس لاش کے ٹکڑے کر کے اسے چھپا دیا جائے اور جو کچھ قاتل نے مقتول سے چھین لیا ہے اسے استعمال کیا جائے۔''[۲۳]

ورونسکی (Vronsky) سے جسمانی تعلقات کی بات معاشرے کی آنکھوں سے چھپی نہیں رہ پاتی، بات دوستوں اور عزیزوں سے ہوتی ہوئی اینا کے شوہر تک پہنچتی ہے تو اینا کو احساس ہوتا ہے کہ بات بگڑ گئی ہے اور معاشرہ تو اسے بُرا بھلا کہہ ہی رہا ہے، اس کی اگر وہ پروا نہ بھی کرے تو اپنے شوہر سے کس طرح آنکھیں ملائے گی۔یہ اس کا احساس تھا جس میں لمحہ لمحہ خوف شامل ہوتا جا رہا تھا۔اس کے شوہر نے اس کی ناجائز بچی کو اپنا کہہ کر معاشرے کا منہ بند کرنا چاہا،لیکن اینا احساسِ جرم کے گڑھے میں دھنستی ہی چلی گئی اور اس کا خوف اسے اپنی زندگی کے خاتمے پر مجبور کرنے لگا۔اینا کی اسی ذہنی کیفیت کو ٹالسٹائی نے بڑی مہارت سے حوالۂ قلم کیا ہے۔خاص طور سے ان لمحات کی تصویر کشی تو بہت ہی ماہرانہ ہے جب اینا خودکشی کے ارادے سے گھوڑا گاڑی میں بیٹھ کر ریلوے اسٹیشن کی طرف جا رہی ہوتی ہے۔ٹالسٹائی نے اینا کے دماغ میں چلنے والی شعوری رو(Stream of Consciousness) کو بڑی خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔

''ان لوگوں نے کیسے مجھے دیکھا جیسے کسی بھیانک، ناقابلِ فہم اور قابلِ تجسس چیز کو دیکھتے ہیں۔یہ آدمی دوسرے کو اتنے جوش وخروش کے ساتھ کس چیز کے بارے میں بتا سکتا ہے؟انھوں نے دو راہ گیروں کو دیکھ کر سوچا۔کیا واقعی آدمی جو محسوس کرتا ہے، وہ دوسرے کو بیان بھی کر سکتا ہے؟میں ڈولی (Dolly) کو بتانا چاہتی تھی اور اچھا ہی ہوا کہ میں نے کچھ نہیں بتایا اب یہ ہیں تو ان کو یہ گندی آئس کریم چاہیے۔اس بات کو تو یہ لوگ یقینی طور پر جانتے ہیں انھوں نے دو لڑکوں کو دیکھ کر سوچا جو ایک آئس کریم والے کے پاس کھڑے تھے جس نے سر سے اپنی ہووی اتار لی تھی اور اپنے پسینے سے تر چہرے کو تولیے کے سروں سے پونچھ رہا تھا۔میٹھی چیز مزے دار چیز ہم سبھی چاہتے ہیں۔ٹافی نہیں تو گندی آئس کریم ہی سہی اور ایسے ہی کٹی (Kitty) بھی۔ورونسکی (Vronsky) نہیں تو لیون (Levin) ہی سہی اور وہ مجھ پر رشک کرتی ہے......بقا کے لیے جدوجہد اور نفرت، بس یہی چیزیں جو لوگوں کو وابستہ رکھتی ہیں۔نہیں، آپ لوگ بے کار ہی جا رہے ہیں۔خیال ہی خیال میں انھوں نے چار گھوڑوں کی بگھی میں جاتے ہوئے لوگوں کی ایک ٹولی سے کہا جو بہ ظاہر شہر سے باہر

تفریح کرنے جا رہے تھے...... اپنے آپ کہیں نہیں جا سکتے۔"[5]

ورنسکی سے جسمانی تعلقات کی بات معاشرے کی آنکھوں سے چھپی نہیں رہ پاتی۔ ٹالسٹائی نے اینا کے شعور کی رو کو جس طرح لفظوں کا روپ دیا ہے۔ اس کا تقابل اگر جیمز جوائس کی تحریروں سے کیا جائے تو ٹالسٹائی اس سے بہت بلند نظر آتا ہے۔ ٹالسٹائی کی اس خوبی کو Vladimir Nabokov نے بھی سراہا ہے۔

"In Tolstoy the device is still in its rudimentary form with the author giving some assistance to the reader but in James Joyce the thing will be carried to an extreme stage of objective record." [6]

(ترجمہ:۔ ٹالسٹائی میں اختراع اپنے میں ابھی تک ایک بنیاد ہے جس سے وہ قاری کو کچھ مدد فراہم کرتا ہے، لیکن جیمز جوائس میں یہ چیز معروضی ریکارڈ کی آخری اسٹیج (مرحلے) تک لے جائے گی۔)

ٹالسٹائی کے اُسلوبِ تحریر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ آنے والے واقعات کی طرف پہلے سے لطیف سا اشارہ دینا ضروری سمجھتا ہے تا کہ قاری جب اسی واقعہ تک پہنچے تو اس کے ذہن میں کوئی ابہام، اُلجھن یا اجنبیت نہ رہے۔ اس کی مثال اس واقعہ سے دی جا سکتی ہے کہ اینا جب پہلی بار ماسکو کے ریلوے اسٹیشن پر آتی ہے تو دیکھتی ہے کہ ایک آدمی اپنی بے احتیاطی سے ٹرین کے نیچے آ کر ہلاک ہو گیا ہے۔ اسے دیکھ کر اینا کہتی ہے "اوہو یہ بُرا شگون ہے۔"[7] آگے چل کر اینا خود بھی ایسے ہی حادثے سے دوچار ہو جاتی ہے یعنی وہ اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتے ہوئے ٹرین کے سامنے آ کر خودکشی کر لیتی ہے تو پڑھنے والے کے ذہن میں اسی واقعہ کا فلیش بیک ہوتا ہے جب ماسکو کے ریلوے اسٹیشن پر ایک شخص ٹرین سے کچل کر ہلاک ہو گیا تھا۔ فرق صرف اتنا تھا کہ وہ بے خبری کی موت تھی جب کہ اینا کو خبر تھی کہ وہ جو کچھ کرنے جا رہی ہے اس کا نتیجہ بھی موت ہے۔ اس واقعہ سے اس دور کے معاشرے کے اعتقادات کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

ٹالسٹائی اپنے دور کے کسانوں اور مزدوروں پر ہونے والے جبر اور سختیوں کو اپنے دل میں اس طرح محسوس کرتا تھا جیسے یہ سب اس کی ذات پر بیت رہا ہے۔ وہ زندگی بھر ان مظلوموں کے حالات کو بہتر بنانے کے لیے کوششیں کرتا رہا جس کا عکس اس کے ناولوں اور کہانیوں میں واضح طور پر نمایاں نظر آتا ہے۔ اسی طرح اس کے اسلوب کی انفرادیت بھی قائم ہوتی ہے۔ لینن نے ٹالسٹائی کے بارے میں کچھ اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

اور کیا آپ جانتے ہیں کہ اس میں حیرت انگیز بات کیا ہے؟ اس سے پہلے کسی نے ادب میں حقیقی کسان کو پیش نہیں کیا۔ ٹالسٹائی نے زمیندار لیون کی سوچ کے ذریعے اس دور کے کسانوں کے مسائل اور زمینداروں کے ظلم کا پردہ چاک کیا۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لیون کی سوچ میں ٹالسٹائی کی اپنی سوچ بھی یک جا ہو گئی ہے۔ لیون کے کردار میں ہم ٹالسٹائی کی اپنی سوچ کو کارفرما دیکھتے ہیں کہ اس دور کا نظام کسان کا استحصال کرنے کے لیے بنا تھا جسے زمیندار اپنی عیاشیوں میں مزید اضافے کے لیے مضبوط تر کرتے چلے جا رہے تھے۔ لیون کی طرح وہ سمجھتا تھا کہ زراعت کا کلیدی عنصر کسان اور اس کی محنت ہے نہ زمین، ہل، موسم اور کھاد وغیرہ۔ لیون بظاہر ایک زمیندار ہے، لیکن اس کے اندر ایک مصلح اور کسانوں کا درد آشنا فرشتہ موجود ہے جو کسانوں

کے حالات کار کو بہتر بنانا چاہتا ہے۔اس کے لیے وہ عملی کام بھی کرتا ہے۔وہ کسانوں کے ساتھ فصلوں کی کٹائی میں بھی شامل ہوتا ہے اور جسمانی محنت بھی کرتا ہے۔اس کے دو فائدے اسے ہوتے ہیں۔ایک تو یہ کہ اس کے ماتحت کام کرنے والے کسانوں اور مزدوروں کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے اور وہ زیادہ تندہی سے کام کرتے ہیں، دوسرے یہ کہ اسے احساس ہوتا ہے کہ جو لوگ جسمانی محنت سے گریز کرتے ہیں اور آرام وعیاشی میں اپنا وقت گزارتے ہیں ان کی صحت اچھی نہیں رہتی۔اسی لیے وہ میڈیکل ڈکشنری میں ایک نئی اصطلاح شامل کرنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ کام وہ دوا ہے جس سے آرام پسندی اور کاہلی سے پیدا ہونے والی بیماریوں کا علاج کیا جا سکتا ہے۔دراصل لیون جو کچھ سوچتا ہے اور جو کچھ کہتا ہے، وہ ٹالسٹائی کا اپنا زاویۂ نظر ہے جسے اپنے معاشرے کے اشرافیہ طبقے کی سہل پسندی اور عیش کی زندگی اچھی نہیں لگتی۔اس کے مقابلے میں وہ محنتی کسانوں کے معمول اور صحت بخش معمولات زندگی کی تعریف کرتا ہے اور ایک جگہ لیون سے یہ بات کہلواتا ہے۔

''ہم گاؤں میں کوشش کرتے ہیں کہ اپنے ہاتھوں کو ایسی حالت میں رکھیں کہ کام کرنے میں آسانی ہو۔اس کے لیے ہم ناخن کاٹ دیتے ہیں اور کبھی کبھی آستین بھی چڑھا لیتے ہیں اور یہاں لوگ ناخن بڑھا لیتے ہیں جہاں تک بڑھ سکیں اور آستینوں کو طشتریوں جیسے بٹنوں سے بند کر لیتے ہیں تاکہ ہاتھوں سے کچھ کام کیا ہی نہ جا سکے۔''۸

ٹالسٹائی نے طبقۂ اشرافیہ کی فضول خرچیوں اور دولت کی غیر منصفانہ تقسیم کو بھی ہدف تنقید بنایا ہے اور اس پس منظر میں لیون کے خیالات اس طرح بیان کیے ہیں۔

''لیکن جب سو روبل کا اگلا نوٹ اس نے رشتہ داروں کی ایک دعوت کے لیے سامان خریدنے کے واسطے بھنایا جو اٹھائیس روبل کا تھا تو لیون کو یہ خیال تو ہوا کہ اٹھائیس روبل کے معنی ہوتے ہیں دس کوارٹ جئی، جو کاٹی جاتی تھی۔گٹھوں میں باندھی جاتی تھی، گاہی جاتی تھی، اوسائی جاتی تھی، چھانی جاتی تھی اور بوروں میں بھری جاتی تھی اور صاف کرنے میں لوگ جھکتے تھے اور پسینہ بہاتے تھے، پھر بھی یہ اگلا نوٹ خرچ کرنا آسان تر تھا۔''۹

لیون کا کردار بہت اچھا ہے جسے ٹالسٹائی نے بڑی خوبی اور خوب صورتی سے لکھا ہے۔دراصل اپنے معاشرے کی ناہمواریوں کے خلاف جو کچھ بھی ٹالسٹائی سوچتا ہے اور کسانوں کو اس کا فائدہ پہنچانا چاہتا ہے وہ سب کچھ اس نے لیون کے کردار کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔لیون مخلص ہے، وہ کسانوں کو زمینداروں کے استحصال سے بچانا چاہتا ہے اور جب وہ یہ بات کسانوں سے کہتا ہے تو کسان اس کی بات پر اعتبار نہیں کرتے۔اس لیے کہ لیون خود بھی تو زمیندار ہے بلکہ کسان تو اس کی نیت پر شبہ کرتے ہیں کہ وہ ہمدردی کے نام پر استحصال کرنا چاہتا ہے۔لیون کے کردار کا دوسرا رُخ اس کا باطن ہے جو اس کے ظاہر کی طرح تسلسل کے ساتھ کسی بہتری کی تلاش میں ہے۔اس کا مسئلہ تلاشِ حق ہے۔بدقسمتی سے وہ ایسے معاشرے میں زندہ ہے جہاں کسان طبقہ زمینداروں کے ہر عمل کو شبے کی نظر سے دیکھتا ہے جس کا ذکر وہ پادری سے بھی کرتا ہے، لیکن اس کا حل نہ تو اسے فلسفیوں کی کتابوں میں مل پاتا ہے اور نہ خالقِ کائنات کی عبادت میں نظر آتا ہے۔لیون اپنے داخل کی تمام تر کشمکش کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

''کیا میں عقل سے اس نتیجے تک پہنچا تھا کہ مجھے اپنے پڑوسی سے محبت کرنی چاہیے اور اس کا گلا نہ گھونٹنا چاہیے؟

> مجھے بچپن میں یہ بتایا گیا اور میں نے خوشی سے اس پر یقین کرلیا، اس لیے کہ مجھے وہی بتایا گیا تھا جو میرے دل میں پہلے سے موجود تھا اور اسے دریافت کس نے کیا؟ عقل نے نہیں۔ عقل نے تو بقا کے لیے جد و جہد اور قوانین دریافت کیے جن کا تقاضا ہے کہ میری خواہشوں کی تکمیل و تشفی میں جتنے لوگ بھی مخل ہوں، ان سب کا گلا گھونٹ دو۔ یہ ہے عقل کا اخذ کردہ نتیجہ اور دوسرے سے محبت کرنے کی دریافت عقل نہیں کرسکتی تھی۔ اس لیے کہ یہ بے عقلی ہے۔"[۱۰]

یہاں پہنچ کر لیون پر وسیع القلبی اور کشادہ ذہنی کے در وا ہو جاتے ہیں۔ وہ نیکی، بھائی چارے اور محبت کی تبلیغ مسیحیت کے ایک محدود دائرے میں رہ کر کرنے کی بجائے عام انسانوں کے بارے میں سوچتا ہے۔

> "اسے یاد آیا کہ جس چیز کو اس نے آنکھ سے اوجھل کر دیا ہے وہ کیا تھی۔ وہ یہ بات تھی کہ اگر الوہیت کا خاص ثبوت اس شے کا انکشاف ہے کہ نیکی کیا ہے تو یہ انکشاف کیوں صرف عیسائیت تک محدود ہے؟ اس انکشاف سے بودھوں اور مسلمانوں کا کیا تعلق ہے؟ وہ بھی تو نیکی کی تلقین کرتے ہیں اور نیکی کرتے ہیں۔ اسے لگا کہ اس کے پاس اس سوال کا جواب ہے، لیکن وہ خود اپنے لیے بھی اس کا اظہار نہ کرسکا تھا۔"[۱۱]

جیسا کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے کہ لیون کے کردار میں ٹالسٹائی خود موجود ہے جہاں ٹالسٹائی اپنا نقطۂ نظر لیون کے حوالے سے بیان نہیں کر پاتا وہاں وہ اشرافیہ میں ہونے والی بحث و تمحیص کا سہارا لیتا ہے اور اس طرح مختلف موضوعات پر ٹالسٹائی اپنی سوچ کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ کلاسیکی علوم کو سائنسی علوم پر ترجیح دینے کا جواز اس طرح دیتا ہے۔

> "مجھے لگتا ہے کہ اس بات کا اعتراف نہ کرنا ناممکن ہے کہ زبانوں کی قواعد و تشکیل و ساخت کا علم حاصل کرنے کا عمل ہی روحانی ارتقا پر خاص طور پر مفید اور خوش گوار اثر ڈالتا ہے۔ اس کے علاوہ اس بات سے انکار کرنا بھی ناممکن ہے کہ کلاسیکی ادیبوں کا اثر بہت ہی اعلیٰ درجے کا اخلاقی اثر ہوتا ہے جب کہ بدقسمتی سے نیچری سائنسوں کی تعلیم کے ساتھ وہ نقصان دہ اور جھوٹی تعلیمات وابستہ ہیں جو ہمارے عہد کے ناسور کی حیثیت رکھتے ہیں۔"[۱۲]

ایک اور جگہ ایک ناول کے ایک معمولی کردار کی گفتگو کی وساطت سے وہ اپنے معاشرے کی آزاد خیالی کو جو اس کے خیال میں موزوں نہیں ہے۔ اس طرح ہدفِ تنقید بناتا ہے۔

> "پہلے یہ ہوتا تھا کہ آزاد خیال وہ شخص ہوتا تھا جو مذہب، قانون، اخلاق کے نظریوں میں تربیت پاتا تھا اور خود جد و جہد اور کد و کاوش کر کے آزاد خیالی تک پہنچتا تھا، لیکن اب ایک نئی قسم نمودار ہونے لگی ہے جو اپنے آپ پنپنے والے آزاد خیالوں کی ہے جو اُگ آتے ہیں، بڑے ہو جاتے ہیں، لیکن انھوں نے کبھی یہ سنا تک نہیں ہوتا کہ قوانین تھے، اخلاق تھے کہ مسلم الثبوت اساتذہ تھے۔ یہاں لوگ براہِ راست ہر چیز سے انکار کر دینے کے نظریے میں پروان چڑھتے ہیں یعنی وحشی ہوتے ہیں۔"[۱۳]

ناول میں جو کہانی بیان کی گئی ہے، اس کا زمانہ فروری ۱۸۷۲ء سے لے کر جولائی ۱۸۷۶ء تک کے تقریباً ساڑھے چار سالوں پر محیط ہے۔ اس زمانے کے منظر نامے میں ماسکو، پیٹرزبرگ کے ساتھ کچھ چھوٹے شہر اور دیہات کا ذکر بھی موجود ہے، جس سے

ظاہر ہوتا ہے کہ ٹالسٹائی نے اپنے عہد کی دیہی اور شہری زندگی کے مابین تقابل کچھ اس طرح کیا ہے کہ جس سے اس کے اپنے نظریات نمایاں ہوتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت Henry Gifford نے اس طرح کی ہے:

> "The ideal of the family is honoured by the Shcherbatskys and by Levin whose old home represents for him a whole world, the world that had been the life and death of his parents. It is the world of Mascow tradition, rather than of Petersburg novelty, and these two cities are here, as elsewhere in Russian Literature, used to symbolize the conflict between old pieties and modern pressures." [۱۳]

(ترجمہ:۔ Shcherbatskys اور لیون (Levin) خاندان کے مثالی ہونے کو بہت عزت دیتے ہیں لیون (Levin) جس کا پرانا گھر اُس کے لیے ایک مکمل دنیا ہے وہ دنیا جہاں اُس کے والدین اپنی زندگی سے موت تک رہے۔ یہ پیٹرز برگ کے انوکھے پن (ندرت) کی بجائے ماسکو کی دنیا کی روایت ہے اور یہ دو شہر یہاں ہیں جیسا کہ روسی ادب میں کہیں بھی قدیم زہد و تقویٰ اور جدید دباؤ کے درمیان کشمکش کو علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔)

ٹالسٹائی کو ناول نگاری کے فن پر دسترس حاصل ہے اور وہ بے مقصد طوالت میں کہیں بھی جاتا ہوا نظر نہیں آتا۔ پورے ناول میں کوئی واقعہ فاضل نظر نہیں آتا بلکہ کہانی کی بُنت کا لازمی جز معلوم ہوتا ہے۔ وہ ہر واقعہ کی جزئیات کو بڑی تفصیل سے بیان کرتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس واقعہ کے رونما ہونے کے وقت وہ خود وہاں موجود تھا اور وہ جو کچھ لکھ رہا ہے وہ اس نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے مثلاً گھوڑوں کی ریس کا منظر اس نے بڑی باریک اور نفیس تفصیلات کے ساتھ بیان کیا ہے جس سے ٹالسٹائی کے گہرے مشاہدے کا پتا چلتا ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس مشاہدے کو لفظوں میں بیان کرنے پر اسے کیسی بے مثال مہارت حاصل ہے۔ گھوڑوں کی اس ریس کو اس نے علامتی معنویت میں استعمال کیا ہے کہ اس میں پورے ناول کی روح سما گئی ہے۔ اس کے علاوہ بھی جگہ جگہ علامتوں کا بڑا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔ خاص طور سے وہ خواب جو ناول میں بیان کیے گئے ہیں۔ وہ بھی علامتی معنویت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں مثلاً اینا بار بار ایک خواب دیکھتی ہے کہ نچلے طبقے کا "ایک گندا سا شخص جھک کر ہتھوڑی سے لوہے کی کسی چیز پر وار کر رہا ہے۔"[۱۵] اس خواب کی معنویت کو Vladimir Nobokov نے بہت سراہا ہے۔ "اینا کے خواب میں وہ گندا سا شخص جو کچھ لوہے کے ساتھ کر رہا ہے، یہ وہی ہے جو اینا کی گناہ آلود زندگی نے اس کی روح کے ساتھ کیا ہے اور اسے برباد کر دیا ہے۔"[۱۶]

ٹالسٹائی نے تشبیہات کا بھی بڑا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر اینا کیرینینا کی زبان سے ٹالسٹائی نے جس تشبیہ کی وساطت سے اس کی داخلی کیفیت کو بیان کروایا ہے۔ اس سے بہتر انداز ممکن نہیں تھا۔

"میں ساز کے حد سے زیادہ تنے ہوئے تار کی طرح ہوں جو ٹوٹ کر رہے گا۔"[۱۷]

آخر میں ناول کی تکنیک کے حوالے سے اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ اینا کیرینینا اور لیون کے ارد گرد پھیلے ہوئے

واقعات کے حوالے سے ناول کا پلاٹ دو حصوں میں تقسیم نظر آتا ہے، لیکن گہرائی میں جا کر دیکھیں تو ان میں ایک ربط موجود ہے اور وہ اس طرح کہ ٹالسٹائی نے اینا کیرینینا کو روحانی گراوٹ اور آخر کار موت کی وادی میں جاتے ہوئے دکھایا ہے جب کہ دوسری طرف لیون ہمیں روحانی بلندی پر جاتا نظر آتا ہے۔

لیو ٹالسٹائی کا ناول ''اینا کیرینینا'' اپنی کہانی، کرداروں اور اسلوب نگارش کے نقطۂ نظر سے انیسویں صدی کا ہی نہیں بلکہ بیسویں صدی اور اب اکیسویں صدی کے آغاز میں بھی فن کی بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ عالمی کلاسیکی ادب میں اسے جو مقام حاصل ہے وہ بہت کم ناولوں کو نصیب ہوا۔

پہلے لکھے جا چکے ناولوں میں کوئی بھی اس کو عظیم ترین ناول خیال کرے گا۔ اینا کارینیا، ٹالسٹائی کی ماسکو اور سینٹ پیٹرز برگ کے موازنے میں محبت اور ناجائز تعلقات کی قدیم داستان ہے۔ ایک زرخیز اور پیچیدہ شاہکار ناول جو کہ اینا، ایک خوب صورت شادی شدہ عورت اور کاؤنٹ ورنسکی، ایک دولت مند فوجی افسر کے درمیان محبت کے سلسلے کے تباہ کن راستے کا نقشہ کھینچتا ہے۔ ٹالسٹائی اس کے ساتھ ہی دوسرے درجن بھر کرداروں کی زندگیوں کو بھی باریک بینی سے بنتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ انیسویں صدی کے اواخر کے روسی معاشرے کو دم بخود کر دینے والی گلکاری کی طرف متوجہ کرتا ہے۔

اُنیسویں صدی کے روس میں اُبھرنے والا یہ شاہکار ناول توقعات سے وابستہ رہنے کے دباؤ، ایک معاف نہ کرنے والے معاشرے کے حصے اور افراد کے اپنی تقدیر کے پیچھے ذاتی خواہشات کو بیان کرتا ہے۔ ایک مطالعہ جو قاری کو دیے گئے سبق کو نہ بھولنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ دوسرے لوگوں کے تجربات اور غلطیوں سے سیکھنے کو حقیقی معنی دیتا ہے۔ ایک رہنما جو کہ ان خواہشات کی وجہ سے پیدا ہونے والے نتائج کو ایک مثال کے ذریعے دکھاتے ہوئے رہنمائی کی طرف لے جاتا ہے۔

انیسویں صدی کی تیسری دہائی تک روس سے باہر اِس ضمن میں کوئی متضاد رائے نہیں تھی کہ روس کے عظیم ترین قلم کار...... ٹالسٹائی نے روسی ادب میں اس طرح سے غلبا حاصل کیا جیسا کہ Geothe کی وفات کے بعد سے دنیا کی نظر میں بین الاقوامی ادب کو کسی نے متاثر کیا تھا۔

مغربی باشندوں کے اذہان کو جس نے سب سے زیادہ متاثر کیا اور Dostoyevsky کے متبادل کے طور پر جو غیر معمولی شہرت اور ادب کی دنیا میں معروف ہونے والا ادیب تھا تو وہ غیر معمولی تخلیقی قوت کا مالک ٹالسٹائی تھا۔ ٹالسٹائی فکشن کے افق پر ایک درخشاں ستارے کی طرح نمودار ہوا۔ اگر ہم ٹالسٹائی کی ادبی زندگی کے دوامی ہونے کی بات کریں تو اس پر کوئی سوالیہ نشان نہیں لگایا جا سکتا۔ یہ امر روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ ٹالسٹائی فکشن کی دنیا میں دوامی زندگی رکھنے والا ادیب ہے۔

حقیقت میں ٹالسٹائی کی اثر پذیری میں اتار چڑھاؤ تو ہو سکتا ہے: جیسا کہ ہم آج دیکھتے ہیں۔ ٹالسٹائی کا ستارا کبھی زوال پذیر نہیں ہو سکتا کسی دوسرے کے ذریعے سے۔ اس چیز کا انکار ناممکن ہے کہ وہ ایک عظیم ترین انسان تھا (نہ صرف بہتر میں' بلکہ شاید عظیم ترین لوگوں میں بھی ایک عظیم ترین انسان تھا۔) ٹالسٹائی نے ادب عالیہ میں غیر معمولی کارہائے نمایاں انجام دیے۔ اسی لیے اُسے دوام حاصل رہے گا۔ اس نے اپنی تخیلاتی قوت سے اپنے ناول کو روشن کیا۔ (ٹالسٹائی Friud کے بعد دنیائے ادب پر نمودار ہوا۔ آرٹسٹ اور سائنس دان میں اگر موازنہ کریں تو آرٹسٹ زیادہ تخیلاتی ہوتا ہے جب کہ سائنس دان تجربی علم پر تیقن رکھتا ہے۔)

جنگ اور امن (War and Peace) نہ صرف ضخامت میں بلکہ کاملیت (Perfection) میں شروع کے ٹالسٹائی کا شاہکار ہے۔ یہ تمام روسی حقیقت پسندانہ فکشن میں اہم ترین کام بھی ہے۔ انیسویں صدی کے یورپی ناولوں کے دائرہ کار میں مساوی حیثیت رکھتا ہے۔ یورپی ناول اس سے بہتر بھی نہیں ہیں، اور جدید ناولوں میں اس کی ایسی کوئی مثال جو کہ انیسویں صدی سے پہلے اس کی مخالفت کر سکے، اس کے رقیبوں میں جیسا کہ مادام بواری اور Le Rouge et le Noir کی نسبت زیادہ واضح طور پر (ان مثالوں کو) دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ایک کام بنیادگزار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک کام جو کہ اتنا پھیلا جیسا کہ صرف چند ناول ہی کر پائے تھے، جو فکشن کے افق پر چند ناول ہی کر پائے تھے۔ کئی حوالوں سے جنگ اور امن (War and Peace) ٹالسٹائی کے سابقہ کاموں کا براہ راست تسلسل ہے۔

اینا کیرینینا اپنے تمام عناصر میں ''War and Peace'' کا تسلسل ہے۔ دونوں میں ٹالسٹائی کا طریقہ کار مشترک ہے اور دونوں کا نام ایک ساتھ لیا جاتا ہے۔ ''War and Peace'' کے کرداروں کے بارے میں کیا کہا جائے وہ بھی اینا کیرینینا کی طرح دہرائے جا سکتے ہیں: Anna، Dolly، Kitty، Oblonsky Stiva، Vronsky، کے کردار قطبِ وار اور ثانوی کردار Natasha اور Nicholas Rostov کی طرح یادگار ہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ تنوع ہے اور ''اینا کیرینینا'' کے کرداروں میں زیادہ متنوع ہمدردی اور رنگا رنگی ہے۔ خاص طور پر Vronsky ٹالسٹائی کی دنیا میں ایک خالص اور بنیادی اضافہ ہے، ٹالسٹائی کے دیگر کرداروں کی نسبت وہ مصنف سے بنیادی طور مختلف ہے اور جانبدارانہ وژن پر مبنی نہیں ہے، وہ Vronsky اور اینا شاید ٹالسٹائی کو دوسروں کو سمجھنے کے لیے ایک عظیم ترین کامیابی ہے لیکن جنگ اور امن ''War and Peace'' کے مخرج Prince Andrew and Pierre کے بجائے لیون جو اس کا منقلب ہے وہ کم خوش ہے۔ پہلے کی کہانیوں کے Diaristic Nekhly Udovs کے روزنامچہ نویس (وقائع نگار) اور Olenins کی جانبدارانہ واپسی ہے۔ لیون جانبداری کی طرف واپسی ہے، شروع کی کہانیوں کے وقائع نگار Nekhlyudovs اور Olenins اور وہ کہانی اس طرح سے بنتا ہے جیسا کہ ''War and Peace'' میں Platon اور Karatayev کرتا ہے، بالکل اس کے برعکس طریقے سے۔ دونوں ناولوں میں ایک اور فرق یہ ہے کہ ''Anna Karenina'' میں کوئی علیحدہ فلسفیانہ ابواب نہیں ہیں بلکہ تمام کہانی میں سر پر سوار ہونے والی اور ناگوار طور پر نمایاں اخلاقی فلسفے کو سمویا گیا ہے۔ فلسفہ کم غیر استدلالی اور رجائیت پسندانہ زیادہ متشدد (Puritan) ہے اور ناول کے بنیادی کام میں نامانوس فرق محسوس کیا گیا ہے۔ ''War and Peace'' کا بنیادی کام پرسکون اور نمایاں ذائقے اور مہک کا ملا جلا احساس (Flavor) رکھتا ہے۔ اینا کیرینینا کی فلاسفی ''War and Peace'' کے اندھے اور اچھی زندگی کے خدا کی بجائے ناول اینا کیرینینا میں زیادہ رنجیدہ خدا کی رسائی کی طرف ایک نامبارک تجویز (Suggestion) ہے۔

رنجیدہ ماحول، کہانی کو اور زیادہ عمیق کرتا ہے جو کہ اس کو اس کے اختتام کی طرف لے جاتا ہے۔ اینا اور Vronsky کا رومانس جو کہ اخلاقی اور معاشرتی قانون سے تجاوز کر گیا اور جذبات و احساسات کو ترفع تک پہنچا دیتا ہے جو پہلے ناول کا جز و لازم نہیں تھا بلکہ اچھے اور تابعدارانہ مزاج کے Levin اور Kitty کا پرسکون رومانس اُلجھاؤ والی پیچیدگی کے نوٹ پر ختم ہوتا ہے۔ ناول صحرا کی ہوا میں ایک اذیت ناک چیخ پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ دونوں ناولوں کا اختتام غیر واضح ہے جب کہ ''War and Peace'' صرف زندگی

کے لامحدود تسلسل کی تجویز دیتا ہے جو کہ دیے گئے بیان کو نامکمل حصے سے الگ کرتی ہے، ''اینا کیرینینا'' میں یہ کوئی بھی شاہراہِ عام کی تجویز نہیں دیتی، ایک راستہ جو کہ راہ گیر کے قدموں سے پہلے ہی آہستگی سے اپنا وجود کھو دیتا ہے اور درحقیقت ٹالسٹائی نے ''اینا کیرینینا'' کو جب ختم کیا، اس سے پہلے ہی وہ زوال میں داخل ہو چکا تھا جو کہ اس کو منتقلی کی طرف لے گیا (مذہب کی منتقلی کی طرف واضح اشارہ ہے، Orthodox سے Conversion) ناول کا پیچیدہ اختتام صرف رنجیدہ پیچیدگی کی عکاسی کرتا ہے جس تجربے میں سے وہ گزر رہا تھا۔ وہ ان دونوں ناولوں جیسا ناول دوبارہ نہیں لکھ سکا۔ ''اینا کیرینینا'' کو ختم کرنے کے بعد Peter اور Decembrists پر کام کر کے اُس نے اپنے کام کی طرف واپس آنے کی ایک سعی کی، لیکن جلد اس کام کو ترک کر دیا اور اس کی بجائے دو سال کے بعد اپنی آخری عشقیہ کہانی کے اختتام کے بعد اُس نے ''A confession'' لکھا۔ ''Anna Karenina'' اخلاقی اور مذہبی زوال کی طرف لے جاتا ہے جو کہ اتنا عمیق تھا جس نے ٹالسٹائی کی زندگی میں انقلاب برپا کیا۔ اس سے پہلے کہ وہ اس کو شروع کرتا اُس نے اپنی نظریں پہلے ہی نئے فنکارانہ طریقوں کی طرف لگا رکھی تھیں۔ زائد از ضرورت تفصیل کے نفسیاتی اور تجزیاتی طریقہ کار کو ترک کرتے ہوئے اور ایک سادہ بیانیہ طریقہ کو دریافت کرتے ہوئے جس کو نہ صرف مہذب اور کریٹ تعلیم یافتہ گروہوں پر بلکہ لوگوں کے غیر ترقی یافتہ ذہن پر اطلاق کیا جا سکتا تھا۔ (ٹالسٹائی کی نگاہیں نئے طریقوں کی دریافت پر تھیں) وہ کہانیاں جو کہ 1872ء میں اُس نے لوگوں کے لیے لکھیں، God Sees the Truth اور The Captive in the Caucasus جو کہ حقیقت میں غیر رومانوی اصطلاحوں میں محض ایک ترجمہ ہے، پشکن (Pushkin) کی نظم کی ایک طرح کی پیروڈی (Parody) ہے۔ اُس نے 86-1885ء کی مقبول کہانیوں کا اعلان کیا اور ان کی طرف اخلاقی طور پر بہت زیادہ نشاندہی نہیں کی، لیکن وہ تمام بیانیہ اور عمل (Action) پر اُن کا ارتکاز ہے اور تمام چھپ کر خفیہ باتیں سننے سے یا کن سوئیاں لینے سے مکمل طور پر آزاد ہیں۔

ٹالسٹائی کے زمانے میں روسی معاشرہ اخلاقی اور مذہبی انحطاط پذیری کا شکار تھا۔ اس سوسائٹی کی اخلاقی اور مذہبی انحطاط پذیری کے اثرات ایک عام فرد پر بھی مرتسم ہو چکے تھے، ٹالسٹائی روسی معاشرے کے ایک نابغہ روزگار فرد کی حیثیت سے ہی اپنے ناولوں میں جلوہ گر ہوا۔ ٹالسٹائی ''War and Peace'' اور Anna Karenina کے پائے کے ناول لکھنے کے قابل نہیں ہو سکا۔ اس سے پہلے کہ وہ اینا کیرینینا کو ختم کرتا وہ زوال کی دنیا میں داخل ہو چکا تھا جس کا عکس ہمیں اس کے ناول اینا کیرینینا کے پیچیدہ اختتام میں بھی نظر آتا ہے۔ اینا کیرینینا میں مذہبی اور اخلاقی زوال کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔ جس عنصر نے ٹالسٹائی کی زندگی میں انقلاب برپا کیا اور وہ مذہبی منتقلی کی طرف مائل ہوا۔ ٹالسٹائی جب ''War and Peace'' جیسا شاہکار ناول لکھ چکا تو اس عظیم ترین ناول کے بعد اُس نے صرف ایک اور عظیم ترین ناول ''اینا کیرینینا'' کے نام سے لکھا، گو کہ اس کے علاوہ بھی اُس نے فکشن حوالہ قلم کیا مگر ''War and Peace'' اور ''Anna Karenina'' عدیم النظیر ہیں۔ عالمی ادب کے اُفق پر یہ دو ناول ٹالسٹائی کے عظیم ترین شاہکار ہیں۔ ان ناولوں کے بعد وہ کبھی اس سطح کے فنی و فکری پختگی کے حامل ناول کبھی نہ لکھ سکا اگرچہ اس نے اپنے فن کی طرف مراجعت کرنے کی بہت زیادہ وابستگی اور ارادی قوت کے ساتھ کوشش کی مگر وہ اپنے ان عظیم ترین شاہکار ناولوں جیسے فن پارے تخلیق کرنے کی کوشش میں کبھی کامیاب نہ ہو سکا۔ یہی دو ناول اس کے فن کے ترفع کے زمانے کی یادگار ہیں۔

روسی معاشرے کے مذہبی اور اخلاقی انحطاط و زوال پذیری کی جھلک Anna Karenina کے پیچیدہ ترین اختتام میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

ABSTRACT

A Critical analysis of Anna Karenina

Leo Tolstoy earns great honour as a writer of world's classics. His novels depict nineteenth century Russia in graphic manner with all human passions and emotions. Anna Karenina is known as one of the best novels ever writeen in fiction. Through this novel, Tolstoy reflects spiritual decline of the central character Anna, who commits suicide after leading a life of base and illicit relation with her lover and betrating her hsuband. On the other hand the writer displays another character, Levin, at the place of spiritual height. Through these characters, human nature of good and evil is revealed with minute details. The novel covers a period between 1872 and 1876 of Russian life with life like spectacles of Moscow and Petersburg in the days of Tzar before the Russian Revolution. This novel was also picturized in Hollywood and the film enjoys reputation of a classic movie at box office. The Theme, the plot construction, characterization and manner of narrating the story remain superbin the hands ofTolstoy.

حوالہ جات

۱۔ Victor Shklovsky, "Leo Tolstoy" Translate from the Russian by Olga Shartse, progress publishers, Soviet Socialist Republics, 1978, page 426.

۲۔ Leo Tolstoy, "From a letter to N.N. Strakhov 23, April 1976" in Leo Tolstoy, editor, Henry Gifford, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1971, page 48.

۳۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، تخلیقات، ۱۹۹۸ء، ص۲۵

۴۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۱۴۴

۵۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۷۳، ۷۱۱

۶۔ Vladimir Nabokov, "Lectures on Russian Literature" edited by Fredson Bowers, Pan Books, Cavage Place, London, 1983, page 183.

۷۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۲۵

۸۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۳۷

۹۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۲۳۵

۱۰۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۷۴۶

۱۱۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۷۲۱

۱۲۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۳۶۶

۱۳۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۴۴۱

۱۴۔ (Henry Gifford, "Anna, Lawrence and The Law" in Leo Tolstoy, editor, Henry Gifford, Penguin Books, Harmonds worth, Middlesex, Englan, 1971, p.301.

۱۵۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، ص۳۰

۱۶۔ لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: انعام الحق، لاہور چودھری فضل حق پبلشرز، ۱۹۶۲ء، ص۳۱

لیو ٹالسٹائی، آنا کارینینا، مترجم: تقی حیدر، لاہور، (ایضاً)

۱۷۔ (Richard Peveas and Larissa Volokbonsky, Translated by) "Anna Karenina" Penguin Books 2000, p.42.

گوری کے روپ اور بہروپ

ڈاکٹر وزیر آغا

ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ مضمون ظفر علی راجا کی کتاب ''گوری، خواب، خیال'' کے لیے تحریر کیا تھا۔ یہ کتاب زیرِ طبع ہے۔

تصوف میں اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ جس طرح چکنی مٹی سے بنی ہوئی لاتعداد صورتوں کی کثرت محض زیبِ نظر ہے، جس کے عقب میں اصل حقیقت صرف چکنی مٹی ہے، اسی طرح یہ سارا عالم ہست و بود بھی محض ایک سراب ہے، جس کے پیچھے واحد ہستی حقیقتِ عظمیٰ ہے ...... جدید لسانیات نے صورتوں کی موجودگی اور بوقلمونی کو مسترد کیے بغیر اسی نظریے کی یہ کہہ کر توثیق کر دی ہے کہ عبارت میں موجود الفاظ کی بوقلمونی اور کثرت کے عقب میں اصل حقیقت وہ گرائمر یا لسانی اصول ہے جس کے مطابق جملے وجود میں آتے ہیں ...... ساختیات نے اسی چیز کو یوں بیان کیا کہ جملہ ادبی تخلیقات کی کثرت اور بوقلمونی کے پیچھے ایک بنیادی ساخت بطور شعریات موجود ہے، جس کے مطابق یہ تخلیقات مرتب ہوتی ہیں ...... اساطیر کے ماہرین کا یہ موقف تھا کہ بھانت بھانت کی اساطیر کی بنیاد میں ایک ''مہا اسطور'' بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے جس کے مطابق اساطیر کا تنوع وجود میں آتا ہے ...... اور نفسیات نے کہا کہ مردوں اور عورتوں کی ان گنت اقسام اور صورتوں کے عقب میں ایک ''مثالی مرد'' یا ''مثالی عورت'' ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ ظفر علی راجا کے زیرِ نظر شعری مجموعہ کے حوالے سے میں صرف اس ''مثالی عورت'' کا ذکر کروں گا جسے شاعر نے ''گوری'' کا نام دیا ہے۔ ہمارے معاشرے میں جہاں سانولے، ٹیالے اور کالے رنگوں کی فراوانی ہے، گورے رنگ کو بالعموم خوبصورتی کا مظہر قرار دیا گیا ہے۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ ظفر علی راجا نے گوری کا لفظ خوبصورتی کے لیے برتا ہے۔ مگر ''گوری'' کا ایک دیومالائی پس منظر بھی ہے جس کی طرف شاید انہوں نے دھیان نہیں دیا۔ دیوتا شیو کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کی دھرم پتنی کا ایک نام ''گوری'' بھی تھا۔ دراصل شیو کی ساری بیویاں اس کی شکتیاں تھیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس کی دھرم پتنی یعنی شکتی کے کئی روپ تھے اور ان رویوں کے حوالے ہی سے اسے کئی نام ملے تھے۔ مثلاً کالی، بھوویشری، مایا، درگا، شیوداسی، ہیکل، بھیروی، چینامنک، ان پورنا، کملالایا، پاروتی، چنڈی، تاراوغیرہ۔ اصلاً یہ سارے نام اس مثالی ''شکتی'' کے اوصاف تھے جو تمام شکتیوں کے پیچھے ایک ''مہا شکتی'' کی حیثیت میں موجود تھی۔ ظفر علی راجا کی ''گوری'' دراصل یہی مہا شکتی ہے جو عورت کی مختلف صفات کا منبع اور

مخرج ہے ۔تاہم یوں لگتا ہے جیسے ظفر علی راجا نے اس عورت کے گوری روپ ہی کو زیادہ تر اپنے اشعار کا موضوع بنایا ہے اور ہر چند کہ کہیں کہیں کالی، چندی اور درگا نے بھی اپنی ہلکی سی جھلک دکھائی ہے (جو عورت کا جلالی روپ ہے) تاہم بیشتر اشعار میں گوری، ان پورنا یا پاروتی ہی کی حکمرانی نظر آتی ہے ۔ممکن ہے آگے چل کر وہ عورت کے ''جلالی روپ'' کو بھی موضوع بنائے ۔جس روز ایسا ہوا یعنی اس نے جمالی رخ کے ساتھ عورت کے جلالی روپ کو پیش کرنے کی ٹھان لی تو اس بات کو طے سمجھیے کہ وہ عورتوں کے عقب میں کھڑی ''عورت'' کو با تمام وکمال پیش کر سکے گا۔ وہ نہ بھی چاہے تو جلالی رخ کہیں چھپائے چھپا بھی ہے ۔وہ اپنے زور میں اس کے کلام کی ساری قلعہ بندیوں کو توڑ کر داخل ہوگا اور فتح کے پرچم لہرانے لگے گا۔ میں اس روز کے انتظار میں ہوں ۔

مگر یہ مسئلہ تو مستقبل کا ہے ۔زیر نظر مجموعہ کے حوالے سے دیکھیں تو حیرت ہوتی ہے کہ اس میں شاعر نے کیسے فنی التزام کے ساتھ عورت کے گوری، ان پورنا یا پاروتی روپ کو اس کی تمام تر خوبصورتی اور بوقلمونی کے روپ میں پیش کر دیا ہے ۔اس کام کے لیے اس نے تین مصرعوں کی اس صنف کا سہارا لیا ہے جسے مختلف ناموں سے موسوم کیا گیا ہے یعنی ثلاثی، ہائیکو اور ماہیا وغیرہ اور یہ نام دراصل اس صنف کی مختلف صفات یا شکلیوں کے حوالے سامنے آئے ہیں ۔ورنہ ان کے پیچھے بنیادی ساخت ایک ہے ......ایک ایسی ساخت جو تثلیث میں منکشف ہونے پر بضد ہے ۔ظفر علی راجا نے گوری کے بیان میں غزل،قصیدہ اور دوہا کی دو مصرعی ساخت کی بجائے ثلاثی، ہائیکو اور ماہیا کی سہ مصرعی ساخت کو کیوں استعمال کیا۔ یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا مکمل جواب مہیا کرنا خاصا مشکل ہے ۔خود شاعر بھی شاید اس کا مکمل جواب نہ دے سکے کیونکہ شعری مواد اپنے اظہار کے لیے غیر شعوری سطح پر ہی صنف یا سانچے کا انتخاب کرتا ہے ۔پھر بھی یہ کہنا ممکن ہے کہ چونکہ دو مصرعی ساخت اصلاً دوالعبادی ہوتی ہے جب کہ سہ مصرعی ساخت اصلاً سہ العبادی اس لیے جب شعری مواد اپنے کسی مخفی بعد کی تلاش میں ہو تو وہ صنف کی حدود میں توسیع کا طالب ہوتا ہے ۔غالباً اسی لیے غالب نے وسعت بیان کے لیے ''کچھ اور'' کا مطالبہ کیا تھا ۔بعض لوگ کہتے ہیں کہ غالب دراصل اپنے اظہار کے لیے نثر کو بروئے کار لانے کا سوچ رہا تھا مگر یہ امر قرین قیاس اس لیے نہیں ہے کہ شعری مواد کبھی نثر میں وسعت آشنا نہیں ہو سکا۔ اسے تو کسی شعری صنف کے اندر ہی کوئی دروازہ تلاش کرنا ہوتا ہے ۔دراصل غالب کا شعری باطن غزل کے دو مصرعی پیمانے کا شاکی تھا اور نسبتاً بڑے پیمانے میں خود کو انڈیل دینا چاہتا تھا ۔اگر اس وقت تک اردو میں مغربی نظم آ چکی ہوتی تو اس بات کا امکان ہے کہ غالب ایک بہت بڑے نظم نگار کی حیثیت میں ابھر آتا ۔بہر حال کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ ظفر علی راجا نے اگر گوری کے بیان میں دو مصرعی کی بجائے سہ مصرعی صنف کا انتخاب کیا (اور یقیناً غیر شعوری طور پر کیا) تو اس کی وجہ یہ تھی کہ گوری کے موضوع میں اتنی وسعت اور گہرائی تھی کہ وہ کسی چھوٹے پیمانے میں سما نہیں سکتا تھا ۔اس کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اتنی ڈھیر ساری سہ مصرعی تخلیقات پیش کرنے کے باوجود وہ ابھی گوری کے ان پورنا یا پاروتی روپ کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکا چہ جائیکہ وہ اس کے کالی یا درگا روپ کا بھی احاطہ کرتا ۔ممکن ہے کچھ عرصے کے بعد ظفر علی راجا کو محسوس ہو کہ گوری کو بیان کرنے کے لیے سہ مصرعی صنف بھی ایک تنگنائے ہے لہٰذا اسے بھی وسعت بیان کے لیے کسی اور صنف کا دروازہ کھٹکھٹانا چاہیے ۔وثوق کے ساتھ ابھی سے کچھ کہنا مشکل ہے ۔

اس سے آپ اندازہ کیجیے کہ ظفر علی راجا کتنے بڑے موضوع کے "طلسم" میں داخل ہو چکا ہے۔ اردو شاعری میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ محض ایک "شبیہ" کو بیان کرنے کے لیے کسی شاعر نے زرخیزیٔ طبع کا ایسا بھرپور مظاہرہ کیا ہو۔ آپ ان سہ مصرعی تخلیقات کو پڑھتے جائیں جن میں سے ہر تخلیق گوری کے لفظ سے شروع ہوتی ہے اور گوری ہی کو مرکز نگاہ بنائے رکھتی ہے، آپ کو کہیں بھی تکرار کا احساس نہیں ہوگا۔ ہر تخلیق میں گوری ایک نئے رنگ روپ میں سامنے آتی ہے...... جیسے گوری کوئی عورت نہیں بلکہ اسرار بھری کائنات ہے جس کی قوسوں، کشوں، دائروں، آوازوں اور رنگوں کو بیان کرتے ہوئے شاعر تھکتا نہیں ہے۔ تاہم اسے ہمہ وقت یہ احساس بھی رہتا ہے کہ ابھی وہ گوری کے موضوع کو بمشکل چھونے ہی میں کامیاب ہوا ہے۔

ظفر علی راجا نے گوری کے سراپا تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا۔ گوری کو صفات کے حوالے سے بھی موضوع بنایا ہے گو یہاں بھی اسے اس دشواری کا سامنا ہے کہ گوری کی صفات ان گنت ہیں لہٰذا وہ اس کی کس کس صفت کو بیان کرے۔ شاعر ان صفات کو تلاش کرنے اور پھر بیان کرنے کی تمام تر سعی کے باوجود محسوس کرتا ہے کہ ابھی اس نے گوری کی جملہ صفات کا احاطہ نہیں کیا۔ اس کے بعد گوری کے زمانی اور مکانی پرت موضوع بنتے ہیں اور شاعر محسوس کرتا ہے کہ گوری پوری کائنات کی علامت بن کر نظروں کے سامنے ابھر آتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو ظفر علی راجا گوری، شکتی کے لازوال حسن اور صفات کا احاطہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بیکرانی اور بے زمانی سے بھی آشنا ہونے کی کوشش میں ہے مگر ابھی اس نے اس کی "کالی قوت" نہیں دیکھی جو درگا یا چنڈی کے روپ میں زرخیزی، روئیدگی، خیر اور صداقت کی بجائے بربھی، رعونت اور جنسی وحشت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شکتی، عورت کی شخصیت کے صرف ایک پہلو کی نمائندہ نہیں ہے۔ وہ مثبت اور منفی، خیر اور شر دونوں طرح کی صفات کا آمیزہ ہے مگر ظفر علی راجا ایک سچا شاعر ہے۔ اس کا متخیلہ انتہائی زرخیز ہے نیز اس کے ہاں لطیف سے لطیف کیفیات اور مظاہر کو چھو لینے کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت بھی ہے۔ علاوہ ازیں اسے لفظوں کے تراشنے اور چمکانے کا گر بھی آتا ہے لہٰذا اگر میں کہوں کہ وہ گوری کے درگا روپ کو بھی اسی ہنرمندی اور تخلیقیت کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرے گا جس کا مظاہرہ اس نے گوری کے ان پورنا یا پاروتی روپ کو بیان کرنے میں کیا ہے تو اسے خلاف توقع قرار نہیں دیا جا سکتا۔ گوری کو مرکز نگاہ بنا کر انگنت زاویوں سے اس کا درشن کرنے کی یہ کاوش اردو شاعری میں ایک بالکل نیا تجربہ ہے اور ظفر علی راجا قابل مبارکباد ہے کہ اس نے اپنے شعری اظہار کے لیے اردو شاعری کو ایک نئے مطلعے سے آشنا کرنے کی کوشش کی ہے۔

وزیر آغا کی غزل

ڈاکٹر انور سدید

نظم کی وحدت تخلیق سے غزل کی ریزہ خیالی کی طرف ڈاکٹر وزیر آغا کی پیش قدمی ان کے تخلیقی سفر کا ایک بے حد اہم اقدام ہے، اس اقدام کے پس منظر میں وزیر آغا کا یہ ایقان موجود ہے کہ:

''شاعر کی ذات کئی منزلہ عمارت کی طرح ہے اگر اس کے ہاں ذوق جستجو اور جذبہ سیاحت کی معمولی سی رمق بھی موجود ہے تو وہ عمر عزیز اس عمارت کی محض ایک منزل میں رہ کر بسر نہیں کرے گا۔''

اس ضمن میں انہوں نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ:

''میں نے اپنی ادبی زندگی کا معتدبہ حصہ نظم کی معیت میں گزارا اور یہ آج سے چند برس پہلے کا واقعہ ہے کہ میں سنجیدگی سے غزل کی طرف متوجہ ہوا۔ گویا میں نے ایک طویل مدت عمارت کی زیریں منزل میں بسر کی۔''

وزیر آغا کو اس زیریں منزل سے بڑا لگاؤ تھا، اس منزل کی تمام کھڑکیاں گلی میں کھلتی تھیں، اس منزل نے انہیں زندگی کے تجربات پر تجزیاتی عمل آزمانے کا موقعہ دیا۔ انبوہ میں تنہائی کا احساس بخشا، یوں وزیر آغا کی انفرادیت کو جلا ملی اور بہت سی ایسی نظمیں سامنے آئیں جن میں زندگی کی طویل مسافتیں اور ان کے پھیلتے ہوئے سائے موجود تھے اور فطرت نے جن جذبوں کو پھولوں کی زنجیر میں باندھ رکھا تھا وہ جذبے بھی ان نظموں میں تخلیقی دلآویزی سے نمایاں ہو گئے تھے۔ وزیر آغا کی نظم نگاری کا یہ مقام آخری نہیں تھا۔ چنانچہ لمبے عرصے تک نچلی منزل میں پناہ لینے کے باوجود انہیں اطمینان کامل حاصل نہیں ہوا اور ان کے دل میں یہ آرزو مچلنے لگی کہ کھلی فضا میں لمبے لمبے سانس لینے کے لیے عمارت کی بالائی منزل کی یاترا کرنی چاہیے۔ یہاں پہنچ کر وزیر آغا کو یوں لگا جیسے ساری کائنات ہی تبدیل ہو گئی ہو۔ نظم کی دنیا میں انہوں نے جو کرب تنہا سہا اور جو خوشیاں اکیلے کمیٹیں اب ان میں پورا زمانہ شریک تھا، تجربے کا اجتماعی زاویہ ان کے سامنے گرہ کشا ہونے لگا تو انہیں محسوس ہوا کہ وہ تنہا اور الگ تھلگ ہستی نہیں، جیسے وہ اگر ایک فرد ہیں تو سارا معاشرہ ان کے دل میں کلبلا رہا ہے اور اگر وہ بیج ہیں تو سارا درخت ان کے اندر سمایا ہوا ہے۔ چنانچہ غزل کے دیار کی سیاحت وزیر آغا کو مرغوب خاطر نظر آئی اور انہوں نے بالائی منزل کی بلندی سے زندگی کو اجتماعی زاویے سے دیکھنے کی سعی کی تو جذبہ و احساس کا ایک نیا پیکر سامنے آیا۔ رنگوں کی ایک نئی جوالا ابھری اور وزیر آغا کی غزل نے ایک نئے اسلوب ترتیب سے ان رنگوں کو بے دریغ سمیٹنا شروع کر دیا۔

بالفاظ دیگر نظم سے غزل کی طرف پیش قدمی میں وزیر آغا کے شوق تخلیق کی وہ فراوانی بھی موجود ہے جو داخل کے بے ساختہ

ابال سے پیدا ہوتی ہے اور جو شاعر کو لاؤ میں بے خطر کود پڑنے پر مائل کرتی ہے، غزل نگاری کا یہ جذبہ چونکہ صادق تھا اس لیے وزیر آغا نظم کی معطر تنہائی سے نکلے اور چپ کا ریگزار عبور کیا تو پھر لفظوں کی دھول سے غزل کے ان گنت پھول نکھارتے چلے گئے۔ اور زیریں منزل پر لوٹ جانے کی آرزو کے باوجود انہوں نے بالائی منزل کو خیر باد نہیں کہا۔ اس زاویے سے دیکھیے تو وزیر آغا کی غزل بظاہر اس سفر کا تخلیقی ثمر ہے جو انہوں نے زیریں منزل سے بالائی منزل تک خوش دلی سے طے کیا ہے۔ تاہم انہوں نے جو ریاض نظم نگاری کے سلسلے میں کیا تھا اس کی بہت سی دلآویز صورتیں ان کی غزل میں بھی سما گئیں۔ انہوں نے انفرادی تجربے اور تجزیاتی عمل کو جب اجتماعی تجربے اور انضمامی پیکر کی صورت دی تو غزل ایک نئے تخلیقی لمس سے آشنا ہوئی اور یوں غزل کی ایک ایسی صورت سامنے آئی جس پر وزیر آغا کی انفرادیت کی مہر لگی ہوئی تھی اور جسے سراہنے اور قبول کرنے میں زمانے نے ذرا بھر تاخیر نہیں کی۔

واضح رہے کہ وزیر آغا کی غزل کی طرف پیش قدمی محض اضطراری نوعیت کی نہیں بلکہ اس کے پس پشت برسوں کا تفکر بھی شامل ہے۔ اور یہ تمام عرصہ انہوں نے غزل کے مزاج کو سمجھنے اور اس کے انفرادی فنی زاویے متعین کرنے میں صرف کیا ہے۔ اردو ادب کے ایک اہم نقاد کی حیثیت میں انہوں نے جب "نظم جدید کی کروٹیں" کا ابتدائیہ لکھا اور اس میں "نظم اور اس کا پس منظر" پیش کیا تو بلاواسطہ طور پر غزل کی ماہیت بھی ان کے زیر غور آئی۔ انہیں احساس ہوا کہ غزل خالصتاً مشرق کی پیداوار ہے اور اسے زیادہ فروغ ان مشرقی ممالک میں ملا جہاں زمین کی وسعت آسمان کی وسعت سے ہم کنار ہے۔ سر بفلک پہاڑ اور حد نظر تک پھیلے ہوئے صحرا ہیں۔ زرخیز میدان اور گھنے جنگل ہیں، اشیائے خوردنی کی فراوانی فطرت کی فراخ دلی کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔ چنانچہ اس ماحول میں فکری طور پر فرد نے حقیقت کے ادراک کا انتخراجی عمل اختیار کیا اور تخلیقی سمت میں غزل کو فروغ دیا۔ جس میں تجربہ اجتماعی اور عمومی صورت میں سارے معاشرے کی ترجمانی کرتا ہے اور پورے دور کی کروٹوں اور ذہنی تحریکوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اور وہ بھی اس انداز میں کہ اس سے زمان و مکان کی حدود ظاہر نہیں ہونے پاتیں۔ چنانچہ ماضی کے تجربے میں مستقبل کی بازگشت موجود ہوتی ہے اور حال دونوں زمانوں کو ایک تخلیقی تجربے سے آپس میں مربوط کر دیتا ہے۔

وزیر آغا نے مجموعی طور پر نظم کو فرد اور اس کے باطن کی کہانی قرار دیا ہے جبکہ غزل بلند ٹیلے پر سے دیکھتے چلے جانے کا زاویہ ہے۔ وزیر آغا نے غزل کی ماہیت کے اس ابتدائی خاکے کو "اردو شاعری کا مزاج" میں زیادہ تفصیل اور استدلال سے پیش کیا ہے اور اس کے مزاج کے داخلی اور خارجی زاویوں کو نادرہ کاری سے دریافت کیا ہے۔ وزیر آغا نے بتایا ہے کہ غزل بیج سے بارور ہونے اور ایک نئے پیکر کے وجود میں آنے کا تخلیقی عمل ہے۔ غزل ماں اور بچے کے مختصر سے ربط باہم کا اظہار کرتی ہے اور غزل کی ریزہ کاریت اس حقیقت کی خود یوں غمازی کرتی ہے کہ غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کے "کل" کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے اور ہر شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہونے کے باوصف غزل کے سلک گوہری سے منسلک بھی ہے۔ بعینہ جیسے بچہ اپنی انفرادیت کے باوجود اپنی ماں سے بھی وابستہ ہے، غزل کے مزاج کے اس اجمال سے مقصود یہ عرض کرنا نہیں کہ غزل کے فن اور مزاج کے بارے میں وزیر آغا کے نظریات کیا ہیں بلکہ مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غزل کہنے سے پہلے وزیر آغا نے غزل کی داخلی ماہیت کا تجزیہ کیا۔ مشرق میں اس کے فروغ کے اسباب دریافت کیے، غزل کے پیکر نے مختلف ادوار میں جو ارتقائی تبدیلیاں قبول کی تھیں ان کا مطالعہ کیا اور جب محسوس کیا کہ ان کے بعض جذبے اور احساسات نظم کی اکائی میں سمانے کے بجائے

غزل کی عمومی صورت میں بہتر طور پر ڈھل سکتے ہیں تو وہ بے اختیار مشاہدے کی زیریں منزل سے بالائی منزل کی طرف چلے گئے۔ اس منزل پر زمین کی وسعت آسمان کی وسعت سے ہمکنار تھی اور ان کا ذہن اس کارواں کو دیکھنے میں مصروف ہو گیا جو بارہا تجربوں کی صورت میں زمین کی سطح پر رواں دواں تھا اور جس پر اب وزیر آغا بالائی منزل سے نظر ڈال رہے تھے۔

وزیر آغا کی غزل میں جذبہ بلاشبہ بیضوی صورت اختیار کر لیتا ہے، اس کے کھردرے کنارے جھڑ جاتے ہیں، اس میں وہ دردمندی بھی موجود ہے جو غزل کے داخلی مزاج کا جزو لاینفک ہے۔ وزیر آغا نے اس آگہی کو جو انہیں نظم کے طویل تخلیقی سفر میں متعدد بکھری ہوئی اکائیوں کی صورت میں ملی تھی غزل میں اجتماعی صورت دینے کی کوشش کی ہے۔ وہ لفظ کے بطون سے اپنے ذاتی تجربے کی لرزتی، ڈولتی کرن کو بیدار کرنے کا فن جانتے ہیں، وہ لفظ کے جسم میں خیال کی روح کو کچھ اس طرح شامل کر دیتے ہیں کہ جذبہ خود بخود لو دینے لگتا ہے۔ اور قاری اس برقی رو کو بھی محسوس کرنے لگتا ہے جو غزل کے داخل سے بے اختیار اس کی جانب لپکتی چلی آ رہی ہے۔ اس سب کے باوصف اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ وزیر آغا نے غزل کو جس آگہی سے آشنا کیا ہے وہ بنیادی طور پر نظم کی تخلیق نگاری سے ہی ماخوذ ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ہاں ابلاغ مستقیم اور براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ اور علامتی ہے۔ وہ لفظ کی سطح کے ساتھ چپکے ہوئے معانی کو کچھ زیادہ درخور اعتنا نہیں سمجھتے بلکہ معنی کی اصلی پرت کو سطح کے نیچے چھپا دیتے ہیں، ان کے جذبے کی تمام تر ترسیل علامت کی زبان میں ہوئی ہے، الفاظ موڑ کاٹ کر اپنے معانی قاری پر کھولتے ہیں اور اس پر ایک اور جہان معنی آشکار کر دیتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ وزیر آغا نے علامت کو مجرد اکائی کی صورت میں پیش نہیں کیا۔ علامت کی مجرد صورت فلم میں نسبتاً زیادہ کامیابی سے استعمال کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وزیر آغا نے اردو غزل میں ایک مخصوص علامتی فضا خلق کی ہے، ان کی غزل پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ اس ظاہر جہان کے پس منظر میں ایک اور جہان بھی پوشیدہ ہے۔ چنانچہ ایک منظر کے بطن سے ایک بالکل جداگانہ منظر طلوع ہوتا ہے۔ ایک تصویر پورے لینڈ سکیپ کو متحرک اور گویا صورت میں پیش کرتی ہے لیکن جب اس کے عقب میں جھانکیں تو تصویر ایک نئے تناظر میں سامنے آ جاتی ہے۔ یہ کیفیت اخفائے بعد کی نہیں بلکہ اس سے غزل کا حسن اور اس کی ایمائیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ وزیر آغا نے حقیقت کے پراسرار بھیدوں کو گرہ میں باندھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ انہوں نے ایک سچے تخلیق کار کی حیثیت میں غزل میں دریافت کے اس عمل کو آزمایا ہے جس کے تحت شاعر دو موجود اشیا کے درمیان ایک نیا ربط باہم پیدا کر دیتا ہے۔ اور قاری کو اس نئی دریافت پر جمالیاتی مسرت حاصل کرنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ پس غزل میں وزیر آغا کی عطا یہ ہے کہ انہوں نے غزل کی عمومی فضا کو علامت کی خوش رنگ فضا میں مبدل کرنے کی سعی کی اور قاری کو تجربے کا مستقیم عرفان فراہم کرنے کے بجائے اسے تخلیق مکرر سے گزرنے کی دعوت دی۔ وزیر آغا کی غزل کا یہ منفرد علامتی انداز مندرجہ ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا لہو بدن کا رواں مشت پر میں تھا

———

نکلے تری تلاش میں ہم بھی برف پر
پٹری کے ساتھ بنتے گئے پاؤں کے نشاں

———

شاید کہ تو نے کھول دی مٹھی بھری ہوئی
طشت فلک میں نقرئی سکے بکھر گئے

———

ہرلحہ جیسے نوک لبالب بھری ہوئی
اور دل تمام عمر یونہی بے خبر رہے

———

میلوں تلک تھی جھلسی ہوئی دوپہر کی قاش
سینے میں بند سینکڑوں صدیوں کی پیاس تھی

———

چاندنی گر پڑی درختوں پر
جاں بلب آخری دعا کی طرح

———

پھر ایک دن ہوا نے کہا ''میں تو تھک گئی''
خوشبو کا بوجھ میری کمر کو جھکا گیا

———

کہتے ہو تم کہ خود میں سمٹنے لگی ہے شام
بھیگے پروں کے ساتھ جھپٹنے لگی ہے شام

———

وزیر آغا کے ہاں کائنات کی کوئی چیز بھی بے جان نہیں، ایک تخلیق کار کی حیثیت میں انہوں نے ہر چیز کو ذی روح تصور کیا ہے اور اس کے گرد جذبات کا ایک خوبصورت حسی دائرہ سا بن دیا ہے۔ چنانچہ ان کی غزل میں شام وہ پرند ہے جو جاں بلب سورج پر بھیگے پروں سے جھپٹتا ہے۔ ہوا وہ دوشیزہ ہے جو اپنی کمر پر خوشبو کا بوجھ اٹھائے قریہ قریہ سفر کر رہی ہے۔ چاندنی دعا کی طرح متحرک ہے اور درختوں پر یوں گرتی ہے جیسے نامستجاب مناجات بے اختیار ہونٹوں پر لڑھک جاتی ہے۔ آسمان انسانی ہاتھ ہے جس کی مٹھی میں ستاروں کے ان گنت نقرئی سکے بھرے ہوئے ہیں اور ستاروں کا کھل اٹھنا گویا مٹھی کے کھل جانے کا عمل ہے۔ غزل میں جدیدیت کا یہ انداز بلاشبہ وزیر آغا کی انفرادی عطا ہے لیکن اس بات سے انکار شاید ممکن نہ ہو کہ اس کے پس پشت علامت نگاری کی کامل تفہیم، استعارے کی تخلیق کا مکمل شعور اور نظم کا طویل ریاض موجود ہے اور اسی نے وزیر آغا کی غزل کو نیا لہجہ اور نیا اسلوب عطا کیا ہے اور وہ غزل کی مضبوط روایت سے ہم رشتہ ہونے کے باوجود اپنی ایک الگ راہ بھی تراشتے ہیں۔

وزیر آغا کے فکری اور تخلیقی عمل میں اس کشادہ فضا کے اثرات بے حد نمایاں ہیں جس کے ایک طرف شفاف ندی رواں دواں ہے، ندی کے دونوں طرف حد نظر تک پھیلی ہوئی مٹیالی زمین ہے، اس زمین کی شریانوں میں ندی کا پانی اترتا ہے تو اس سے سوندھی سوندھی باس پھوٹتی ہے اور افقی اور عمودی سمتوں میں پھیل جاتی ہے۔ ایک طرف پہاڑوں کا سلسلہ ہے جس کے قرب وجوار میں مکہ ہائے ابر رواں دواں رہتے ہیں۔ یہ پہاڑ صبح کے وقت شنگرفی، دوپہر کے وقت لاجوردی اور شام کے وقت مٹیالے ہو جاتے ہیں۔ ان کے اوپر آسمان کا سطح چھتر ہے، آوارہ بادل کبھی برس پڑتے ہیں تو زمین کے بھاگ جگا دیتے ہیں، نہ

برسیں تو دھرتی کی آنکھ میں آنسو چھلک پڑتے ہیں، وزیر آغا نے اس رنگ بدلتی فضا میں پرورش پائی ہے۔اس نے ان کے ہاں فطرت کے پراسرار بھید میں شرکت کرنے کا جذبہ بیدار کیا ہے۔یہ لینڈ سکیپ ان کے تجربوں کا بھنڈارا ہے جسے نظم میں اکائی کی صورت اور غزل کے عمومی انداز میں وہ بے دریغ تقسیم کر رہے ہیں۔وزیر آغا کی غزل میں کھلا آسمان، دھوپ، ستارے، چاند، جگنو، درخت، پرندے وغیرہ سب کا ایک علامتی روپ ہے اور یہ روپ اسی فضا سے اکتساب ہوا ہے۔یہ علامتیں غزل کو نہ صرف ایرانی فضا سے نجات دلاتی ہیں بلکہ جذبے کو اپنے وطن کے ارضی مظاہر سے مس کرنے کا موقعہ بھی عطا کرتی ہیں، چنانچہ وزیر آغا کی غزل میں جو عقبی دیار ہمارے سامنے آتا ہے وہ اپنے وطن کا دیہات ہے،اورانہوں نے اس دیہات کو اپنے تخلیقی اظہار کے سرچشمے کے طور پر قبول کیا ہے۔اسی سے اپنی شاعری کی علامتیں اخذ کی ہیں اوراسی سے اپنے تجربے کی اساس اٹھائی ہے۔وزیر آغا کی غزل سے جو مخصوص باس اٹھتی ہے اس میں پاکستان کی دھرتی کی خوشبو موجود ہے اور یہ بے نام اور بے عنوان اور بے حد عمومی ہونے کے باوجود اپنی ایک الگ پہچان رکھتی ہے۔مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں جن میں زمین کی کاشت سے خرمن کے حاصل تک متعدد زاویے موجود ہیں۔

بادل برس کے کھل گیا رت مہربان ہوئی
بوڑھی زمین نے تن کے کہا، میں جواں ہوئی

———

شبنمیں گھاس، گھنے بول، لرزتی زمین
کون آیا ہے خزاں کو لٹانے والا

———

کس بادل کا دامن تھام کے تیرے دیس سے جاؤں
تیرا قد آکاش سے اونچا، لمبی ہری پور

———

اترا تھا وحشی چڑیوں کا لشکر زمین پر
پھر اک بھی سبز پات نہ سارے نگر میں تھا

———

جھونکے نے بڑھ کے پیڑ کو چھیڑا تو دفعتہً
اڑتے ہوئے فضا میں پرندوں کے پر گئے

———

بارش ہوئی تو ڈھل کے سبک رو ہو گئے
آندھی چلی تو ریت کی دیوار ہو گئے

———

میلوں تلک تھی جھلسی ہوئی دوپہر کی کاش
سینے میں بند سینکڑوں صدیوں کی پیاس تھی

———

اب دھول میں اٹے ہوئے رستے پہ ہے سفر
وہ دن گئے کہ قدموں تلے سبز گھاس تھی

———

چڑیوں کا شور سن کے طبیعت چہک اٹھی
چھینٹا سا اوس کا مجھے بیدار کر گیا

———

اردو غزل نے آج تک اپنا بیشتر تخلیقی سفر شہر کی فضا میں طے کیا ہے۔ بے شک اس میں گلستانوں، خیابانوں اور لالہ زاروں کا ذکر بھی موجود ہے لیکن یہ گلستان و خیابان بھی ایسے ہیں جو شہر کے ساتھ لارنس گارڈن کی صورت میں پیوستہ ہیں، وزیر آغا نے اردو غزل کو آزاد و خود کفیل دیہات اور اس کی مخصوص آگہی سے آشنا کیا ہے تو اس سے دیہات کی مٹی کی نرالی باس بھی اٹھائی ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ دیہات کو فطرت کا بہت زیادہ تحفظ حاصل نہیں۔ دیہات ہمہ وقت تیز ہوا، چلچلاتی دھوپ، بے وقت بارش اور ناگہانی سیلاب کی زد میں رہتا ہے۔ زندگی ہمیشہ خوف کی زد میں آئی رہتی ہے اور حوادث احساس فنا کو ہمہ وقت بیدار رکھتے ہیں۔ وزیر آغا کی غزل میں غم کی جو داخلی کسک موجود ہے وہ اس خوف اور احساس فنا کی زائیدہ نظر آتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وزیر آغا کا غم خود ان کی ذات تک محدود نہیں بلکہ اس کا ایک روپ اجتماعی ہے۔ یہ غم اس وقت بیدار رہتا ہے جب فطرت کا پر امن جمالی چہرہ پس منظر میں چلا جاتا ہے اور اس کا جلالی روپ منظر پر ابھرتا ہے۔ اس وقت تیز گام حوادث اچانک آباد کھیتوں، لہلاتے درختوں اور پھولوں سے اٹی ہوئی راہ گزاروں پر حملہ زن ہو جائے گا۔ خوف مرگ میں مبتلا پرندے کندھے جھاڑ کر اپنے آشیانوں سے اڑ جاتے ہیں، اور سرسوں کا رنگ اڑ جاتا ہے۔ یہ لمحہ وزیر آغا کے لیے قیامت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اب جو غم کی درد یلی لہر اٹھتی ہے وہ اپنے ساتھ وزیر آغا کو بھی بہا کر لے جاتی ہے۔ یہ کیفیت ان کی شاعری میں غم کی افزائش کرتی ہے اور اس کے کائناتی زاویے کو ابھارتی ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

ستاروں کے جلے کھیتوں میں کون اب
جھکی پلکوں سے موتی چن رہا ہے؟

———

کبھی کانٹوں پہ موتی بو گئے ہو
کبھی چپ چاپ مٹی ہو گئے ہو

———

پتے کہ زیورات تھے اس شاخسار کے
اس چلی ہوا کہ ہوئے رہگزار کے

———

آندھی کے چابکوں سے ہرے پات جھڑ گئے
جو بچ گئے وہ آپ ہی شاخوں پہ سڑ گئے

———

اوپر بجھے ستاروں کی بکھری ہوئی تھی راکھ
نیچے گھنے درختوں کا جنگل جلا ہوا

گرد اڑتی ہے تو اٹ جاتے ہیں اشجار تمام
اوس گرتی ہے تو اک حشر بپا ہوتا ہے

دیکھا تو خوں میں لتھڑے پڑے تھے شجر تمام
نیزے گڑے ہوئے تھے ہر اک شاخسار کے

خشک شاخیں کبھی ایسی تو نہیں چیختی ہیں
کون آیا ہے پرندوں کو ڈرانے والا

سوکھی زمیں پہ بکھری ہوئی چند کلیاں
یہ تو بتا نگارِ چمن تجھ کو کیا ہوا

جدھر دیکھتا ہے ہوا روبرو ہے
یہ دل زرد پتے کی صورت کھڑا ہے

اس سب کے باوجود خوش آئند بات یہ ہے کہ وزیر آغا کے ہاں غم جاں کا وہ نہیں اور وہ خوف سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ جیسے جیسے حوادث کی یورش بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے ان کے ہاں مدافعت کی قوت بھی زیادہ ہوتی جاتی ہے اور اپنی دھرتی کی زرخیزیاں بڑھانے اور اس سے زیادہ ثمر سمیٹنے کا جذبہ نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ چنانچہ وزیر آغا کے ہاں طمانیت اور مسرت کا جو زاویہ ایک اہم قدر کی حیثیت اختیار کر گیا ہے وہ اس ماحول کی بالواسطہ عطا ہے۔ اور اس کا اظہار ان کی غزل میں متعدد مرتبہ ہوا ہے۔

شام کے کھیتوں میں ننگے پاؤں چلنا چاہیے
ہر طرف پھولوں کا سونا ہے یہاں بکھرا ہوا

دیکھا جو ریگ زارِ قمر سے تو میرا گھر
آبِ رواں پہ بہتا ہوا اک گلاب تھا

پہنچے پسِ خیال تو دیکھا کہ ریت پر
اک پھول کی طرح تھا وہ خیمہ کھلا ہوا

تم گود سے زمین کی اترے تو ہو مگر
کھیلو گے ساتھ کس کے خلد کے غبار میں

———

دلچسپ بات یہ ہے کہ شہر کے ساتھ ایک مدت سے رابطہ قائم رکھنے کے باوجود وزیر آغا کے ہاں شہر سے محبت کا مضبوط رشتہ استوار نہیں ہوا۔ ان کی غزل میں خاموش، ویران اور خالی مکان کا ذکر متعدد مرتبہ آیا ہے۔ یہ مکان آسیب زدہ ہے۔ اس پر ایک مہیب سناٹا مسلط ہے لیکن ایک انجانے خوف میں مبتلا ہیں۔ چنانچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی غزل کا یہ ''مکان'' اس شہر کی علامت ہے جس کی بھری انجمن میں وزیر آغا تنہا ہے، اس تنہائی نے ان کے ہاں جو ردِعمل پیدا کیا ہے وہ خاصا تلخ اور بے حد ترش ہے۔

وہ رت جو لوٹ کر آئی تو دیکھا
مکیں غائب، مکاں خالی پڑا ہے

———

آنکھیں اداس، چہرے کی رنگت اڑی ہوئی
کیا حال میرا صبح کا اخبار کر گیا

———

زنگ آلود گھر کا سناٹا
اور میں چیختی ہوا کی طرح

———

کیسے کہوں کہ میں نے کہاں کا سفر کیا
آکاش بے چراغ، زمیں بے لباس تھی

———

خبر اخبار میں، پھر جگ ہنسائی
یہ کیسی موت کوئی مر گیا ہے

———

چمن میں آ کے عجب اپنے دل کا حال ہوا
نئی رتوں کا تماشا بھی اک وبال ہوا

———

کھلے کواڑ ہیں آنکھوں کے اور سناٹا
کبھی تو تم بھی کرو یہ حسیں مکاں آباد

———

میں خوش کہ مل سکا تجھے اک اجنبی کی طرح
تو مطمئن کہ میں تجھے پہچانتا نہ تھا

———

کھلنے لگا تھا شہر کا مینار اور ہم
ایسے ڈرے کے قدموں تلے راستہ نہ تھا

———

شہر کی فضا وزیر آغا پر گھٹن اور انقباض کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے اور ان کے ہاں جو سب سے بڑی خواہش بیدار ہوتی ہے وہ اپنی گم شدہ جنت، عقبی دیار اور خواب کے شہر کی طرف لوٹ جانے کی خواہش ہے۔

جائیں گے ہم بھی خواب کے اس شہر کی طرف
ناؤ پلٹ تو آئے مسافر اتار کر

———

خواب کے شہر کی طرف لوٹ جانے کی آرزو نے وزیر آغا کے ہاں صرف خواہش سفر ہی پیدا نہیں کی بلکہ ان کی غزل پڑھیں تو احساس ہوتا ہے کہ وہ عرصے سے ایک مسلسل اور لامختتم سفر کر رہے ہیں، ان کی شاعری میں ''پرندہ'' استعارۂ سفر ہے۔ دن ڈھل جانے کے بعد بھی اس پرندے کے بدن کا لہو پروں میں سرگرم عمل رہتا ہے اور اسے مائل بہ سفر رکھتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا کے ہاں سفر کسی منزل موعود کی تلاش نہیں بلکہ ذوق حیات ہے اور وہ سفر کو زندگی کے تجربات سمیٹنے، مناظر فطرت کا مشاہدہ کرنے اور کائنات کے اسرار کو منکشف کرنے کے لیے ہی اختیار کرتے ہیں، ان کی فانی زندگی کا مطالعہ کریں تو اس کا تمام عمل ارض وطن کی تین مختلف ٹکڑوں میں طے ہوتا نظر آتا ہے۔ اس کا ایک ٹکڑا ۵۸ سول لائنز سرگودھا میں آباد ہے اور یہاں وزیر آغا نے اپنی شام دوستاں آراستہ کر رکھی ہے، دوسرا ٹکڑا لاہور میں موجود ہے اور یہاں وزیر آغا اپنے ملکی اور غیر ملکی دوستوں سے ملتے ہیں۔ قومی اور بین الاقوامی موضوعات پر اور دنیا بھر کے ادب پر باتیں کرتے ہیں۔ ارض وطن کا تیسرا حصہ وزیر آغا کا گاؤں ہے اور اس سے وزیر آغا رزق حیات کشید کرتے ہیں۔ اسی سرزمین پر وزیر آغا جمال فطرت سے اپنا براہ راست رابطہ قائم کرتے ہیں، یہ تینوں خطہ ہائے ارض وزیر آغا کی فکری اور تخلیقی زندگی پر براہ راست اثر انداز ہوتے ہیں اور ان تین مقامات کے درمیان وزیر آغا ایک طویل عرصے سے مسلسل سفر کر رہے ہیں۔ یہ سفر وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہے، اس کی سمت جب شام ڈھلے وزیر آغا کے عقبی دیار کی طرف ہو تو اس میں جہد مسلسل کا زاویہ ابھرتا ہے۔

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا لہو بدن کا رواں مشت پر میں تھا

———

اور اگر وزیر آغا خوابوں کے دیار کو چھوڑ رہے ہوں تو ان پر افسردگی سی طاری ہو جاتی ہے۔ اور تمام منظر دھندلا جاتا ہے

حد افق پہ شام تھی خیمہ میں منتظر
آنسو کا اک پہاڑ سا حائل نظر میں تھا

———

جاتے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل
چھپتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

———

شہر کی طرف پیش قدمی اور پھر گاؤں کی طرف مراجعت اس سفرِ مسلسل کے دو اہم مرحلے ہیں اور وزیر آغا پر بالکل الگ نوعیت کی کیفیات طاری کرتے ہیں۔ شہر کی طرف پیش قدمی بے دلی کی غماز ہے، درختوں سے کٹی ہوئی اور کولتار کی سڑکوں سے اٹی ہوئی یہ فضا وزیر آغا کے تخلیقی مزاج کے ساتھ شاید مطابقت نہیں رکھتی۔ چنانچہ اس کا ردِعمل ان کی غزل میں اپنی نمود واضح انداز میں کرتا ہے۔

کیسے کہوں کہ میں نے کہاں کا سفر کیا
آکاش بے چراغ، زمیں بے لباس تھی

میلوں تلک تھی جھلسی ہوئی دوپہر کی کاش
سینے میں بند سینکڑوں صدیوں کی پیاس تھی

نکلے سفر پہ ہم تو قمر ہم رکاب تھا
پھر صبح تک رفاقتِ شب کا عذاب تھا

چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھوپ
ہر سوکھتے شجر کے لیے سائباں ہوئی

چمن میں آ کے عجب اپنے دل کا حال ہوا
نئی رتوں کا تماشہ بھی اک وبال ہوا

آئی شبِ سیہ تو دیئے جھلملا اٹھے
تھا روشنی میں شہر ہمارا بجھا ہوا

ہوتا ہے ذکر گلیوں میں اب بند شہر کا
اندھوں کے بند شہر میں کیسی ہوا چلی

لیکن جب وہ گاؤں کی طرف مراجعت کرتے ہیں تو انہیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ خود اپنی جانب سفر کر رہے ہوں۔

چلتا رہا ہوں اپنی ہی جانب تمام عمر
تو نے غلط کہا کہ میں گھر سے نکل گیا

یہ سفر تنگ، مسموم اور بوجھل فضا سے معطر، لطیف اور کشادہ ماحول کی طرف شوق فراوانی کا سفر ہے، چنانچہ اب چڑیوں کا شور سن کر وزیر آغا کی طبیعت چہک اٹھتی ہے۔ اوس کا ایک چھینٹا ان کے حواس کو بیدار کر دیتا ہے۔ یہاں اندھیرے کی تنگ گلیوں کے برعکس اجالے کا کھلا میدان ہے اور وزیر آغا فطرت کے رنگ بدلتے مناظر کے ہجوم میں پوری طرح سرشار نظر آتے ہیں۔

چمکتے تاروں کا وہ اژدہام ہے کہ مجھے
تلاش کرنے پہ بھی آسمان نہیں ملتا

پلک اٹھاؤ تو نیلے سمندروں کا خروش
پلک گراؤ، تو کچھ بھی یہاں نہیں ملتا

وہ برگ سبز جس کے اڑا لے گیا تھا تو
ڈھونڈا تو مل گیا مجھے بن میں پڑا ہوا

وہ کبھی نیلا سمندر ہے، کبھی سبز زمیں
کبھی موجوں، کبھی پھولوں میں گھرا ہوتا ہے

اجلی ہوا میں ہم نے دیا ہے پروں کو کھول
اب جس طرف بہے گی ہوا، بہتے جائیں گے

تلاش کرتے ہوئے پھولوں میں کیسے پاگل ہو
اڑا کے لے بھی گئی صبح کی ہوا مجھ کو

بالفاظ دیگر وزیر آغا کا سفر بیک وقت شگفتگی کا باعث بھی ہے اور اس میں کرب کی لہر بھی موجزن ہے، یہ مسرت افروز بھی ہے اور اس میں غم کا شائبہ بھی موجود ہے۔ دونوں صورتوں میں وزیر آغا نے غزل کو اپنے صادق اظہار کا وسیلہ بنایا ہے، انہوں نے مسرت کو بے جا طور پر اپنے اوپر طاری کرنے کی کوشش نہیں کی اور ہم پر دبیز پردے نہیں ڈالے بلکہ ان دونوں کے امتزاج سے غزل کو مسرت اور افسردگی کا حقیقی مرقع بنا دیا ہے۔ چنانچہ سفر کا استعارہ خود ان کی زندگی سے پھوٹتا ہوا اور شعر کے بطون میں فطری طور پر سماتا ہوا نظر آتا ہے۔

وزیر آغا کی غزل میں ''شام'' ایک اہم علامت کے طور پر ابھری ہے۔ یوں تو ان کے ہاں رات، صبح، سورج اور دھوپ وغیرہ کی علامتیں بھی اپنی جلوہ آرائی معنی خیز طور پر کرتی ہیں۔ تاہم شام ان کے تخلیقی عمل میں ایک مخصوص کردار کی حامل ہے اور اس کے پس منظر میں دیومالائی تاثر زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ دیومالا میں شام عورت کا وہ روپ ہے جب وہ بھگنے والی ماں کا کردار ادا کرتی ہے۔ اپنے شکار پر کندے جھاڑ کر لپک پڑتی ہے۔ شام کے کردار کا یہ زاویہ وزیر آغا کے مندرجہ ذیل اشعار سے ظاہر ہے۔

کہتے ہو تم کہ خود میں سمٹنے لگی ہے شام
بھیگے پروں کے ساتھ جھپٹنے لگی ہے شام

کاسہ ہے آفتاب کے بھر کے لہو کا جام
دامانِ آسماں پہ الٹنے لگی ہے شام

لیکن یہی شام جب رات کی جانب سرکتی ہے تو اس کی تمام وحشت ختم ہو جاتی ہے اور وہ اس نرم و گداز گود کو تلاش کرتی ہے جس میں سر رکھ کر آسودگی کا سانس لے سکے۔ اور اب شام ایک معصوم بچے کی طرح اپنی ماں کو تلاش کر رہی ہے۔ یہاں وزیر آغا نے رات کو ماں کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

سورج کی گرم مٹھی سے نکلی تھی اور اب
کس کی گداز گود میں گرنے لگی ہے شام

شام کا کردار چونکہ نسوانی ہے اس لیے یہ دردمندی کے جذبے سے معمور ہے۔ یوں بھی دیومالا کی رو سے شام محبوبہ ہے اور سورج نے ایک عاشق کا منصب سنبھال رکھا ہے۔ شام جب اپنے کٹھور محبوب کو زخمی دیکھتی ہے تو بے قرار ہو جاتی ہے اور اس لمحے اس کے ہاں دردمندی کا جذبۂ بے اختیار بیدار ہو جاتا ہے۔

ماتھے پہ دن کے زخم سا دیکھا تو دوڑ کر
اس زخم کے شگاف کو بھرنے لگی ہے شام

وزیر آغا نے رات کو ماں کے روپ میں ہی پیش نہیں کیا بلکہ اسے حاملہ عورت کے مترادف بھی قرار دیا ہے۔ چنانچہ سورج وہ بچہ ہے جو ہر صبح اس کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ سورج اور رات کا یہ دیومالائی روپ وزیر آغا کے مندرجہ ذیل شعر سے عیاں ہے:

اس کا بدن تھا خون کی حدت سے شعلہ وش
سورج کا اک گلاب سا طشتِ سحر میں تھا

غزل میں دیومالا کا یہ بالواسطہ اظہار درحقیقت اس بات کو عیاں کرتا ہے کہ وقت کے تبدیل ہو جانے کے باوجود انسانی جذبات و احساسات میں کوئی نمایاں تبدیلی ظہور میں نہیں آئی۔ چنانچہ سورج، رات اور شام نے جس تخلیقی انداز میں اپنی نمود دیومالا میں کی تھی اسی تخلیقی صورت میں یہ جدید غزل میں بھی ظاہر ہو رہی ہے۔ وزیر آغا نے چونکہ دیہات کی طرح دیومالا کا مطالعہ بھی فکری سطح پر خضوع و خشوع سے کیا ہے اس لیے یہ بھی ان کے تخلیقی عمل کا حصہ بن گیا ہے اور اس کے مختلف روپ لاشعوری طور پر ان کی غزل میں سما گئے ہیں اور ہمیں ایک نئے ذائقے اور ایک نرالی لذت سے آشنا کرتے ہیں۔

وزیر آغا نے نظم سے غزل کی طرف پیش قدمی کی ہے۔ اس لیے ان کے ہاں نہ صرف روایت سے انحراف کا واضح فکری رجحان ملتا ہے بلکہ انہوں نے اپنے تخلیقی عمل کی تازہ کاری سے غزل کو جدیدیت کی طرف قدم بڑھانے اور پرانی کھائیوں سے نکلنے کا رستہ بھی دکھایا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ہاں تغزل روایتی انداز میں بالکل سامنے نہیں آتا۔ عشق سے پیدا ہونے والا ذاتی کرب بھی ان کی غزل کا حصہ نہیں بن سکا۔ غزل کا محبوب ان کے تخلیقی نظام میں مناسب جگہ حاصل نہیں کر سکا۔ دردکی ایک لہر ان کی

غزل کی زیرِ سطح موجود ہے لیکن یہ وہ درد ہے جو زمانے کے پست و بلند سے گزرنے والی موج رواں سے پیدا ہوا ہے اور وزیر آغا کے ہاں اس وقت بیدار ہوتا ہے جب وہ تھوڑے سے وقت کے لیے فطرت سے کٹ جاتے ہیں۔ اپنی غزل میں وزیر آغا اس معصوم صفت تپسوی کی صورت میں سامنے آئے ہیں جو فطرت کے بڑے نظام کا ایک حصہ ہے اور جس کے سامنے فطرت اپنے تمام بھید کھول دیتی ہے۔ یہ رابطہ اگر ٹوٹ جائے تو ان پر سوگواری، محرومی اور افسردگی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اور درد کی زیریں لہر غزل کی بالائی سطح ابھر آتی ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ جب اردو غزل بہت سے اہم موڑ کاٹ کر ''اینٹی غزل'' بننے کی سعی کر رہی تھی تو وزیر آغا نے اس کا رخ ایک مرتبہ پھر مثبت جدیدیت کی طرف موڑ دیا۔ چنانچہ وزیر آغا کی غزل تازہ ہوا کا وہ جھونکا ہے جس نے اس صنف ادب کو بوقلموں نیرنگی، رعنائی اور سحر کاری عطا کی ہے۔ یہ غزل وزیر آغا کے داخل اور خارج کی نمائندہ ہے۔ اس کے شگوفے وزیر آغا کے دل سے پھوٹے ہیں لیکن اس کا تمام منظر وزیر آغا کے گرد و پیش میں پھیلا ہوا ہے۔ وزیر آغا کی خوبی یہ ہے کہ ایک طویل عرصے تک نظم کی صنف کو زندہ رہنے والی تخلیقات عطا کرنے کے بعد جب وہ مائل بہ غزل ہوئے تو وہ تمام سرمایہ جو انہوں نے اپنے عمیق مشاہدے سے سمیٹا تھا اور ان کی نظم اور انشائیہ میں تنوع اور توانائی پیدا کر رہا تھا غزل کی صنف میں بھی سمانے لگا۔ چنانچہ مجید امجد، ناصر کاظمی، شکیب جلالی، شہزاد احمد اور ظفر اقبال نے اردو غزل میں جو نئی جہت پیدا کی تھی وہ ایک طویل موڑ کاٹ کر اب اپنا سفر وزیر آغا کی غزل کے سائے میں طے کر رہی ہے اور مسلسل آگے بڑھ رہی ہے۔ اردو غزل کی جدیدیت میں وزیر آغا کی اس عطا سے انکار ممکن نہیں۔

کہنے کو چند گام تھا یہ عرصۂ حیات

ڈاکٹر غفور شاہ قاسم

سوچنے والے ذہن اور محسوس کرنے والے دل کے لیے زندگی کا ہر لمحہ نئے اضطراب اور نئے سوالات لے کر آتا ہے۔ یہ اضطراب کبھی نثر کے پیکر میں ڈھل جاتا ہے تو کبھی شعر کے قالب میں۔ یہ کیفیت ڈاکٹر وزیر آغا کی شخصیت پر مکمل طور پر منطبق ہوتی ہے۔ وہ ایک مفکر ادیب اور فلسفی قلم کار تھے۔ شعری ادب ہو یا نثری ادب، تخلیقی ادب ہو یا تنقیدی ادب، ہر صنف ادب پر ان کی مرتکز دانش اور مربوط سوچ کے گہرے نقوش ثبت ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کی منظوم خود نوشت ''آدھی صدی کے بعد'' ہو یا منثور خود نوشت ''شام کی منڈیر سے'' بیتی زندگی کے حوالے سے ان کی ہر نگارش میں ان کے وسیع تجربات اور عمیق مشاہدات سانس لیتے محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ یا دماضی ہو یا حال کی حوصلہ مندی کا کوئی لمحہ، سنگ زادوں کا رویہ ہو یا آئینے کی شکستگی، زندگی کی دھوپ ہو یا چھاؤں اپنے محل اور مناسبت سے وزیر آغا صاحب کے افکار احساس کے نئے مطلعے روشن کرتے چلے جاتے ہیں۔ دونوں خود نوشتوں میں انفرادی اور اجتماعی سماجی اور ادبی ذاتی اور کائناتی، زندگی کے متعدد زاویے اجاگر ہوتے چلے گئے ہیں۔ اردو خودنوشتوں کے رطب ویابس کے ڈھیر میں جو چند ایک خودنوشتیں ادب کے سنجیدہ قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت اور حصار میں لے لیتی ہیں ان میں آغا صاحب کی دونوں خودنوشتیں سرفہرست ہیں۔

تحیر، تجسس، آگہی اور اضطراب کا امتزاج ہی کسی تخلیق کار کی تخلیقی جست کی قوت عطا کرتا ہے۔ میرے مطالعے کے مطابق ڈاکٹر وزیر آغا کی تمام تر تخلیقات اور نگارشات میں تحیر، تجسس، آگہی اور اضطراب کی کیفیت موجود ہے۔ انہوں نے ڈاکٹر انور سدید کو ایک انٹرویو کے دوران بتایا تھا کہ:

> ''میرا خیال ہے کہ اگر انسان متجسس رہے تو پھر عالم حیرت کی کوئی حد نہیں ہے۔ اس کائنات کو شاید ہی انسان کبھی پورے طور سے سمجھ سکے اور یہ اچھی بات بھی ہے کیونکہ نقاب اندر نقاب اس حقیقت کا جب بھی کوئی نقاب اٹھتا ہے تو ان کو وہ حیرت ارزانی ہوتی ہے جس کا کوئی مول نہیں ہے جیسے جیسے میں عمر کے فاصلوں کو طے کر رہا ہوں عالم حیرت میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے۔ جس روز مجھ سے حیرت چھن گئی زندگی میں میری دلچسپی باقی نہیں رہے گی۔''

سرگودھا کے قریب ایک گاؤں وزیر کوٹ میں ۱۸ مئی ۱۹۲۲ء کو جنم لینے والے وزیر آغا کی طبیعت، فطرت، مزاج اور

سرشت میں ایک گاؤں کی کشادہ فضا کی کشادگی اور وسعت زندگی کے آخری سانس تک برقرار رہی۔ ان کا بچپن فطرت سے کتنا قریب گزرا اس کی ایک جھلک ان کی طویل سوانحی نظم آدھی صدی کے بعد (۱۹۸۱ء) کی ابتدائی لائنوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ انھوں نے بچپن کو ایک جھرنے سے تشبیہ دی ہے جس سے ندی جنم لیتی ہے۔ اس منظوم خودنوشت پر تبصرہ کرتے ہوئے غلام الثقلین نقوی نے لکھا ہے:

''گاؤں آغا صاحب کی شخصیت میں کس قدر رچا بسا ہوا ہے۔ وہ سرگودھے میں ہوں یا لاہور میں یا وہ جس لباس میں ہوں گاؤں کی بُو باس سے ان کی شخصیت کبھی محروم نہیں ہوتی۔ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا بیشتر حصہ شہروں کی پرشور زندگی سے دور رہ کر وزیر کوٹ میں تخلیق ہوا ہے۔ یعنی گاؤں ان کی ذہنی روحانی جذباتی اور تخلیقی زندگی کا ایک مستقل پس منظر اور پیش منظر ہے۔ کھلی فضاؤں کی وسعت اور گیرائی اور تازہ ہوا کی خوشبو ان کی تحریر کا نہیں ان کے کردار کا بھی ایک جزو لاینفک ہے۔''

اس سوانحی نظم میں انھوں نے اپنے فلسفیانہ مزاج کی وجہ سے زندگی کے مختلف ادوار کی فلسفیانہ توجیہ پیش کی ہے اور ان ادوار کو جھرنے، ندی، دریا اور سمندر سے مماثلت دی ہے۔ یہ منظوم خودنوشت ایک مفکر اور فلسفی ادیب کی ذہنی اور فکری روداد ہے۔ ایک معصوم بچے کی حیرت اور ایک فلسفی کی آگہی نظم کی ہر لائن میں ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ ایک فطرت شناس شخص کی معصومیت اور ایک مفکر کا استعجاب نظم کے ہر مصرعے سے عیاں ہے۔ اس نظم کے حوالے سے وزیر آغا خود یہ کہتے ہیں کہ:

''میری یہ نظم بیسویں صدی کے پچاس سالوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ان پچاس سالوں میں ملکی، غیر ملکی اور شخصی سطح پر جو واقعات رونما ہوئے اس نظم کا موضوع نہیں ہیں مگر ان واقعات اور سانحات نے میری ذات کے اندر جو گھاؤ پیدا کیے اور جو نشیب و فراز جنم دیے ان سب کی باز آفرینی اور ان کے وسیلے سے زندگی کے پراسرار معنی تک رسائی کی کوشش۔ بس یہی اس نظم کا میدان تگ و تاز ہے۔''

وزیر آغا کی اس طویل نظم کا امتیاز اور اختصاص یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں یہ پہلی منظوم خودنوشت ہے۔ ان کی نثری خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'' ۱۹۸۶ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ ۲۰۰۹ء میں اس کی مکرر اشاعت دوسرے حصے کے اضافے کے ساتھ قارئین ادب کے سامنے آئی۔ اس میں ۱۹۸۶ء کے بعد کی روداد حیات کو بھی شامل کر دیا گیا۔ کتاب کے مشمولات کے پہلے حصے کو پانچ ذیلی عنوانات:

سفر ۱۹۲۲ء تا ۱۹۴۹ء
قیام ۱۹۴۹ء تا ۱۹۵۹ء
سفر ۱۹۵۹ء تا ۱۹۷۵ء
قیام ۱۹۷۵ء تا ۱۹۸۰ء
سفر ۱۹۸۰ء تا ۱۹۸۶ء

اور دوسرے حصے کو دو ذیلی عنوانات سفر۔ ۱۹۸۶ء تا ۱۹۹۹ء۔ قیام ۱۹۹۹ء تا .... کے تحت ترتیب دیا گیا ہے۔ پہلے

حصے کا انتساب غلام جیلانی اصغر اور دوسرے حصے کا غلام الثقلین نقوی کے نام ہے۔ کتاب ۳۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اظہار سنز اردو بازار لاہور کے زیر اہتمام کتاب کی اشاعت ہوئی ہے۔

اردو خودنوشتوں پر ڈاکٹر پرویز پروازی کی کتاب ''پس نوشت اور پس پس نوشت'' اگر چہ کسی گہرے تجزیاتی مطالعے پر مبنی نہیں ہے تاہم اس صنف کے تعارف اور مختصر تاریخ کے حوالے سے غنیمت ہے۔ انہوں نے وزیر آغا کی اس خودنوشت پر اپنے تاثرات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

''شام کی منڈیر کا امتیازی وصف اس کی زبان نہیں اس کا خیال یعنی Thought Content ہے۔ مصنف نے اپنی باہر کی زندگی کو اس حد تک بیان کیا ہے جس حد تک اس کی ضرورت تھی۔ اس کے بعد اپنی تخلیقات کے پس منظر نے انہیں اپنی طرف کھینچ لیا .... شام کی منڈیر سے''۔

دوسری خودنوشتوں سے ممتاز ہے مگر اس کی زبان جوش صاحب کی مرصع زبان نہیں نہ شہاب صاحب کی افسانوی زبان۔ آل احمد سرور کا خود پرستانہ لہجہ بھی نہیں کہ سند میں اپنے ہی شعر دیتے چلے جائیں مگر اس میں کشش ضرور ہے ادبی چاشنی بقدر نمک ہے۔''

اس تاثر اور تبصرے سے مکمل اتفاق ممکن نہیں ہے کیونکہ فکر و فلسفے کے علاوہ وزیر آغا کا ادبی اسلوب نگارش اور طلسماتی طرز تحریر قاری کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ اس خودنوشت کی ادبی چاشنی اور جاذبیت مرقع کشی اور منظر نگاری تحریر کی دلکشی اور دل آویزی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سطور دیکھیے:

''ممکن ہے لہو کے مدوجزر ہی کا دوسرا نام شعری آہنگ ہو اور یہ شعری آہنگ اپنے اظہار کے لیے انسان کی شخصیت کو استعمال کرنے کا عادی ہو۔ اگر یہ ہاتھ کی انگلیوں میں مرتکز ہو جائے تو انسان کو مصور یا بت تراش بنا دے، گلے میں بولنے لگے تو وہ موسیقار بن جائے اور زبان کی نوک سے ٹپکنے لگے تو وہ شاعر قرار پائے یہی شعری آہنگ، ہزار دوسرے پیکروں میں بھی سما سکتا ہے۔'' (ص ۲۷۔۲۸)

اس آپ بیتی سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وزیر آغا نے اپنی نظم نگاری کا آغاز نصرت آرا نصرت کے قلمی نام سے کیا۔ مضامین سفیر آغا کے قلمی نام سے تحریر کیے اور چند نظمیں بھی اسی نام سے لکھیں۔ انہوں نے ایک عرصے تک روزنامچہ بھی باقاعدگی سے لکھا۔ یہ ۱۹۴۷ء کے زمانے کی بات ہے افسوس کہ یہ روزنامچہ یا ڈائری بعد ازاں ضائع ہو گئی۔ البتہ اس کا ایک ورق ان کے پاس محفوظ رہ گیا جسے انہوں نے کتاب کے ص ۴۷ پر درج کیا ہے۔ یہ ایک ورق یا پیراگراف بھی ایک ادبی شاہکار ہے۔

ستتر برس کی عمر میں ایک حادثے کی وجہ سے دائیں ران کی ہڈی فریکچر، بہت ہی پیاری رفیق حیات کے کینسر میں مبتلا ہونے کے بعد سانحۂ ارتحال نے انہیں آخری برسوں میں اکیلا تو کر دیا مگر تنہا نہیں کہ ٹیلی فون، ٹیلی وژن کتابوں اور دوستوں کی معیت میں انہیں کبھی تنہائی کا احساس نہیں ہوا۔

بلا شبہ آپ بیتی نہایت مشکل فن ہے کیونکہ اس صنف میں لکھنے والا خود ہی اپنا وکیل، خود ہی اپنا موکل اپنا منصف اور بذات خود ہی اپنی عدالت ہوا کرتا ہے۔ آپ بیتی نگار کے لیے افشائے ذات اور اخفائے ذات میں توازن برقرار رکھنا بڑا مشکل کام ہوتا ہے۔ اپنی گزری زندگی کی بیلنس شیٹ تیار کرنا آسان مرحلہ نہیں ہوا کرتا تاہم میں سمجھتا ہوں کہ وزیر آغا صاحب اپنی بیلنس شیٹ تیار کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ان کی خودنوشتیں اردو کے سوانحی ادب میں گراں قدر اضافہ ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے اس مختصر مگر جامع تجزیے میں دونوں خودنوشتوں کا مکمل احاطہ کرلیا ہے۔ سو اسی تجزیے پر یہ تحریر ختم کرنا موزوں رہے گا:

> ''ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی خودنوشت سوانح شام کی منڈیر سے (۱۹۸۶ء) میں اپنی تخلیقات کو زندگی کے عقبی دیار کی بازیافت میں استعمال کیا ہے۔ اس سے قبل انہوں نے اپنی زندگی پر علامتی انداز میں نظر ڈالنے کی کاوش طویل نظم ''آدھی صدی کے بعد'' میں کی تھی اور اسے جدید شاعری کی پہلی سوانحی نظم تسلیم کیا گیا تھا۔ شام کی منڈیر سے، میں انہوں نے اپنی زندگی کے طویل سفر کو تیسری آنکھ سے دیکھنے کا انوکھا و پُراسرار تجربہ کیا اور آدمی سے انسان اور انسان سے ماورائے انسان کی داستان میں تخلیق اور تخلیقی عمل کو اہمیت دی۔ وزیر آغا کی یہ دونوں سوانح عمریاں اردو ادب میں ایک نیا تجربہ ہونے کے باعث اہمیت کی حامل ہیں۔ ''شام کی منڈیر سے'' تو واقعات زندگی کے ساتھ ساتھ ارتقائے فکر کا منظر نامہ بھی مرتب کرتی ہے، یہ دونوں کتابیں اردو میں وزیر آغا کی اولیات میں سے ہیں۔''

وزیر آغا، میں اور انشائیہ

جمیل آذر

ڈاکٹر وزیر آغا سے میری پہلی ملاقات ۱۹۶۳ء کی گرمیوں کی ایک صبح کو ہوئی۔ پہلی ملاقات بھی عجیب ہوتی ہے۔ اس میں یا تو آپ اس شخص پر جس سے آپ ملتے ہیں ہزار جاں سے فریفتہ ہو جاتے ہیں یا پھر اس سے دوبارہ ملنے کی کوئی خاص ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ میری آغا صاحب سے ملاقات اچانک نہیں ہوئی تھی بلکہ پہلے سے طے شدہ پروگرام کے تحت ہوئی تھی۔ توصیف تبسم (اب معروف شاعر ڈاکٹر توصیف تبسم، ستارہ امتیاز) گورڈن کالج راولپنڈی میں نہ صرف ایم۔اے (اردو) میں میرے کلاس فیلو تھے بلکہ گہرے دوستوں میں سے تھے۔ یہ ۱۹۶۰۔۱۹۶۲ء کا تعلیمی سیشن تھا۔ احمد شمیم اور آفتاب اقبال شمیم بھی اسی سیشن میں میرے کلاس فیلوز تھے۔ پروفیسر صفی حیدر دانش اور جناب پروفیسر ارشاد علی خاں ہمارے استادان گرامی قدر تھے۔ ان دنوں ڈاکٹر وزیر آغا کی ایک تصنیف ''اردو ادب میں طنز و مزاح'' کا بڑا چرچا تھا۔ اردو ادب کا ہر طالب علم اس کتاب سے اکتساب فیض کرتا تھا۔ انہی دنوں ان کی ایک اور طبع زاد کتاب ''خیال پارے'' میرے مطالعے میں آئی۔ یہ ان کے انشائیوں کا پہلا مجموعہ تھا۔ ان انشائیوں کو پڑھنے کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ وزیر آغا اور میری سوچ میں بے حد مماثلت ہے۔ میں خود بھی فطری طور پر انشائیہ لکھنے کی طرف مائل تھا۔ ۱۹۵۹ء میں ''بہ ساقی'' کے عنوان سے میں نے اپنی دانست میں ایک انشائیہ سپرد قلم کیا تھا جو ہفت روزہ ''لیل و نہار'' کے مارچ کے آخری ہفتہ کے شمارہ میں شائع ہوا تھا۔ یہ انشائیہ حقیقت میں طنزیہ مزاحیہ افسانہ نما مضمون تھا اور میرے اصل نام محمد جمیل سے شائع ہوا تھا۔ یہ میری پہلی تخلیقی کاوش تھی۔ یہ ہفت روزہ ترقی پسند تحریک کی نمائندگی کرتا تھا اور اس کے مدیر سید سبط حسن تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ مجھے اس مضمون کا اعزازیہ مبلغ پچیس روپیہ بذریعہ چیک بھی موصول ہوا جس کی مجھے بے حد خوشی ہوئی۔ اس خوشی میں، میں نے دوستوں کو سلور گرل صدر راولپنڈی میں نہ صرف چائے کی شاندار دعوت دی بلکہ انہیں ایک فلم بھی دکھائی اس زمانہ میں یہی سب سے بڑی تفریح ہوتی تھی۔ ''اردو ادب میں طنز و مزاح'' اور ''خیال پارے'' نے میرے اندر وزیر آغا صاحب سے ملنے کے شوق کو مہمیز کیا۔ توصیف تبسم بحیثیت نوجوان شاعر ڈاکٹر وزیر آغا کے قریبی دوستوں میں سے تھے۔ انہوں نے جب دیکھا کہ میں آغا صاحب سے ملنے کی خواہش رکھتا ہوں تو سرگودھا جانے کا پروگرام بنا ڈالا۔ اس وقت میں ایم۔اے (اردو) کر چکا تھا اور توصیف تبسم گورڈن کالج میں اردو کے لیکچرار تعینات ہو چکے تھے۔

۱۹۶۳ء میں جون کا مہینہ تھا۔ میں اور توصیف تبسم چناب ایکسپریس کے ذریعہ رات کے گیارہ بجے سرگودھا پہنچے۔

اسٹیشن پر ڈاکٹر صاحب کے ایک آدمی نے ہمارا استقبال کیا اور ان کے گھر ۵۸ سول لائنز میں جو اسٹیشن کے قریب ہی تھا تانگے میں بٹھا کر لے گیا۔ اگلے روز ڈاکٹر صاحب کوئی دس بجے کے قریب تشریف لائے اور ہمارا نہایت گرم جوشی سے استقبال کیا۔ ہم میں قدر مشترک ادب تھا لہٰذا اسی موضوع پر سیر حاصل گفتگو ہونے لگی۔ پہلے تو ڈاکٹر صاحب نے توصیف تبسم سے ان کا کلام سنا اور پھر انہوں نے اپنا کلام سنایا۔ جب میری باری آئی تو میں نے انہیں اپنا مضمون برساتی سنایا جسے سن کر وہ بہت خوش ہوئے لیکن ساتھ ہی یہ بھی فرمایا کہ یہ انشائیہ نہیں ہے بلکہ طنزیہ مزاحیہ مضمون ہے۔ پھر انہوں نے فرمایا کہ انشائیہ ایک سنجیدہ صنف ادب ہے جس میں اسلوب کی تازہ کاری، تجربہ کی گہرائی، عرفان ذات، موضوع کے انوکھے پہلوؤں کا ادراک ہوتا ہے۔ انشائیہ کی ابتدا اتنی پرکشش ہونی چاہیے کہ قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لے اور اختتام اتنا پراثر ہونا چاہیے کہ قاری کے تخیل کو مزید وسعت و رفعت عطا ہو جائے۔ ان کی خواہش تھی کہ اور لوگ آگے آئیں اور اس صنف ادب کو مزید آگے بڑھائیں۔ انہوں نے خاص طور پر مجھ سے کہا کہ آپ میں انشائیہ نگاری کے تمام اوصاف موجود ہیں آپ ضرور انشائیہ لکھیں۔ میں نے ان سے وعدہ کیا کہ میں اب انشائیہ کی طرف پوری توجہ دوں گا۔ ڈاکٹر صاحب بے حد خوش ہوئے۔ ہر چند یہ ان سے میری پہلی ملاقات تھی لیکن میں نے محسوس کیا کہ یہ ملاقات اب مستقل دوستی میں بدل چکی ہے۔

ان سے دوسری ملاقات بہت طویل عرصہ بعد ہوئی۔ ۱۹۶۶ء کی گرمیوں میں ڈاکٹر صاحب حسب معمول مری جانے کے لیے یہاں پنڈی آئے۔ ڈاکٹر صاحب اپنے بیوی بچوں سمیت گرمیوں کی چھٹیوں میں اکثر مری آتے تھے اور کم وبیش دو ماہ یہاں گزارنے کے بعد واپس سرگودھا چلے جاتے تھے۔ ۱۹۶۶ء کی گرمیوں میں جب وہ مری میں قیام پذیر تھے تو مجھے اور مرحوم مشتاق قمر کو خصوصی طور پر وہاں بلایا۔ ہم دونوں انہیں ملنے کے لیے ان کی قیام گاہ ریز ہوٹل پہنچے۔ دوپہر کا کھانا کھانے کے بعد ان سے انشائیہ پر طویل گفتگو ہوئی۔ اس روز کی گفتگو کا یہ فائدہ ہوا کہ میں انشائیہ کی روح کو سمجھ گیا اور جب ہم واپس آئے تو میں نے ایک انشائیہ پکنک کے عنوان سے سپرد قلم کیا اور ڈاکٹر صاحب کو بھیجنے سے پہلے مشتاق قمر کو سنایا۔ اس نے دل کھول کر داد دی اور کہا کہ ڈاکٹر صاحب یقیناً اسے پسند فرمائیں گے۔ پھر مشتاق قمر نے بھی چھڑی کے عنوان سے انشائیہ قلم بند کیا۔ ہم دونوں نے اپنے انشائیے ڈاکٹر صاحب کو مری کے پتہ پر ارسال کر دیے۔ ایک ہفتہ کے اندر اندر ڈاکٹر صاحب کا نہایت پرخلوص اور محبت سے لبریز خط موصول ہوا جس میں انہوں نے نہ صرف میرے انشائیہ کو پسند کیا بلکہ مجھے مبارک باد دی۔ یہ خط میری انشائیہ نگاری کے سلسلے میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے اسے من وعن یہاں درج کر رہا ہوں:

۳ ر ریز ہوٹل، مری

۲۰ راگست ۱۹۶۶ء

برادرم جمیل صاحب! سلام مسنون

آپ کا انشائیہ (پکنک) ملا۔ بھئی آپ نے تو کمال کر دیا اور میرے دل کی آرزو پوری کر دی کہ اہل وطن انشائیہ کو سمجھیں

اوراس کے مقتضیات کوملحوظ رکھ کر لکھیں۔آپ نے انشائیہ کے تمام محاسن کوملحوظ رکھا ہے۔بڑی عمدہ چیز ہے اور میں نے اسے ''اوراق'' کے لیے محفوظ کرلیا ہے۔چونکہ یہ آپ کی پہلی کاوش ہے اس لیے زبان وبیان کو چمکانے کی ضرورت ہے جو میں کر کے آپ کو دکھادوں گا۔بہر حال مبارک باد!

میں ان شاء اللہ ۳۱راگست کو واپس چلا جاؤں گا۔اس روز پچھلے پہر راولپنڈی میں آپ سے ملاقات ہوگی۔ والسلام

مخلص وزیر آغا

وزیر آغا نہ صرف اعلیٰ پایہ کے شاعر، ذہین نقاد، ذمہ دار محقق اور فکر انگیز انشائیہ نگار تھے بلکہ باشعور ایڈیٹر بھی تھے۔ اوراق میں چھپنے والی ہر تحریر کو وہ بڑی گہری نظر سے دیکھتے تھے۔لفظوں کی استعمال اور جملوں کی ساخت کو پرکھتے تھے۔اوپر دیے ہوئے مکتوب سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ انہوں نے جہاں میرے انشائیے کو پسند کیا اوراس کی تعریف بھی کی وہاں انھوں نے زبان وبیان کی طرف میری توجہ مبذول کرائی ہے۔وہ ہر تحریر کو بڑی ذمہ داری کے ساتھ اوراق میں شائع کرتے تھے۔ان کا ایڈیٹر کے بارے میں یہ نظریہ تھا کہ اسے پوسٹ مین کا کردار ادا نہیں کرنا چاہیے کہ ہر تحریر کو بلا سوچے سمجھے پرچے میں شائع کردے بلکہ نہایت دیکھ بھال کر ذمہ داری کے ساتھ تحریر کو رسالے میں جگہ دے اس معاملے میں وہ ایڈیٹر کو بڑی اہمیت دیتے تھے اور اچھی بری تحریر کو شائع کرنے میں ذمہ دار ٹھہراتے تھے۔یہی وجہ تھی کہ اوراق کا ادبی جریدوں میں بڑا نام تھا۔اس جریدہ میں ہر شائع شدہ تحریر تنقید کی بے لاگ چھلنی سے گزر چکی ہوتی تھی۔

مری سے واپسی پر ڈاکٹر صاحب سے راولپنڈی میں ملاقات ہوئی۔انہوں نے خوشی سے مجھے گلے لگایا۔انہوں نے مشتاق قمر کے انشائیہ ''چھتری'' کی بھی بہت تعریف کی۔یہ دونوں انشائیے اوراق کے پہلے شمارہ میں جو ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا شامل تھے۔میرے اور مشتاق قمر سے پہلے نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد انشائیے لکھتے تھے۔لیکن ان دونوں ادیبوں کے ہاں طنز ومزاح یا روایتی مضمون نگاری کا اتنا غلبہ تھا کہ انشائیہ اپنے عناصر اور تقاضوں کے ساتھ ابھر کر ان کے ہاں پیدا نہیں ہورہا تھا۔ڈاکٹر وزیر آغا خالص انشائیہ نگاری کے داعی تھے اور وہ اسے طنز ومزاح اور سنجیدہ مضمون نگاری سے ہٹ کر ایک منفرد صنف ادب کے طور پر دیکھنے کے متمنی تھے۔نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد انشائیہ کی تعریف تو بحیثیت نقاد کے بڑی حد تک صحیح کرتے تھے۔لیکن جب وہ انشائیہ لکھتے تھے تو واضح طور پر طنزیہ مزاحیہ مضمون یا روایتی مضمون بن جاتا تھا۔بس وزیر آغا اور ان کے مابین یہی وجہ اختلاف تھی۔ دراصل طنزیہ مزاحیہ مضمون میں طنز ومزاح کی چھاپ بڑی گہری ہوتی ہے جب کہ انشائیہ نگار زندگی کے مخفی گوشوں کو روشنی میں لاکر ایک طرف تو نظر میں وسعت وکشادگی پیدا کرتا ہے اور دوسری طرف قاری کو مسرت وشادمانی سے ہمکنار کرتا ہے۔

انشائیہ ایک لطیف سنجیدہ صنف ادب ہے جبکہ طنزیہ مزاحیہ مضامین غیر سنجیدہ تحریریں ہوتی ہیں جو وقتی طور پر خوش اور متاثر کرتی ہیں۔تاہم طنزیہ مزاحیہ مضامین کا اپنا ایک علیحدہ مقام ہے جو ہمارے ادب کا گراں قدر سرمایہ ہے اور علیحدہ صنف اظہار کے طور پر اپنی قدیم روایت رکھتے ہیں۔فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، کنھیا لال کپور، پطرس بخاری، شوکت تھانوی، شفیق الرحمٰن

اور مشتاق احمد یوسفی جیسے عظیم طنزیہ مزاحیہ نگار ہمارے ادب کے روشن مینار ہیں۔ انشائیہ کی مخالفت بھی اسی لیے ہوئی کہ اسے بطور ایک علیحدہ صنف ادب متعارف کرانے کی کوشش کی گئی۔ کیونکہ ہمارے قدیم ذہن کے لوگ اس نئی صنف اظہار کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ انشائیے کے بکھرے ہوئے نقوش تو ہمیں قدما کے ہاں بھی مل جاتے ہیں۔ بالخصوص غالب کے خطوط کے چند ٹکڑے، سرسید کے چند مضامین ابوالکلام آزاد کی تصنیف ''غبار خاطر'' کے چند مضامین اور کرشن چندر کے ایک دو مضامین انشائیہ کے ابتدائی نقوش کی نمائندگی کرتے ہیں۔ انشائیہ کے فطری ارتقا میں ہم ان ادیبوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ مگر جس طرح انشائیہ کو بطور ایک علیحدہ صنف ادب کے ڈاکٹر وزیر آغا نے متعارف کرایا اس کی مثال نہیں ملتی۔ یہی وجہ ہے کہ مشتاق احمد یوسفی نے ڈاکٹر وزیر آغا کو اس صنف کا موجد کہا ہے (ملاحظہ ہو ''چوری سے یاری تک'' کا پیش لفظ)، مولانا صلاح الدین احمد نے جب ڈاکٹر وزیر آغا کے انشائیوں کو پڑھا تو پکار اٹھے کہ یہ اردو ادب کی جدید ترین صنف کے اظہار اولین ہیں (ملاحظہ ہو تقدیم۔ خیال پارے)۔

ڈاکٹر صاحب سے میری جتنی قربت بڑھتی گئی اتنی ہی میری انشائیہ نگاری میں دلچسپی پیدا ہوتی چلی گئی۔ ۱۹۶۶ء میں نہ صرف اوراق کا اجرا ہوا بلکہ آغا صاحب کے دوسرے انشائیوں کا مجموعہ ''چوری سے یاری تک'' بھی شائع ہوا۔ پھر میں نے انشائیہ پر ایک تنقیدی مضمون بعنوان ''انشائیہ ایک لطیف صنف ادب'' سپرد قلم کیا جو اوراق کے شمارہ نمبر ۲، ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ اس مضمون کو ڈاکٹر صاحب نے بے حد پسند کیا اور اپنے تاثرات کا اظہار مندرجہ ذیل خط میں اس طرح کیا:

۵۸ سول لائنز، سرگودھا

۱۴ ر ستمبر

برادرم جمیل آذر صاحب!

سلام مسنون۔ آپ نے غضب کر دیا۔ ایک تو چند ہی روز میں مضمون لکھ ڈالا، دوسرے ایسا خوبصورت مضمون لکھا کہ جی خوش ہو گیا۔ آپ کا پہلا مضمون انشائیہ کے بارے میں بھی بہت پسند کیا گیا تھا اور مجھ سے بہت سے لوگوں نے اس کا ذکر کیا تھا۔ مجھے یقین ہے کہ آپ کا یہ مضمون بھی بہت پسند کیا جائے گا۔ ازراہ کرم سنجیدگی سے انشائیہ نگاری کی طرف آیئے۔ اس خاص میدان میں آپ کا مستقبل بہت روشن ہو گا۔ کاش ملاقات کی کوئی صورت بھی نکل آتی۔ والسلام

آپ کا

وزیر آغا

ڈاکٹر وزیر آغا اچھی چیزوں کی دل کھول کر داد دیتے تھے۔ حسد، بغض اور کینہ سے وہ کوسوں دور تھے۔ ان کی شخصیت، شرافت، محبت، ہمدردی اور رواداری سے عبارت تھی۔ میں نے ان سے کبھی کسی کی برائی نہیں سنی۔ وہ ہمیشہ دوسروں کے لیے کلمہ خیر ہی کہتے تھے۔ ان کا انداز فکر مثبت تھا یہی وجہ تھی کہ ان کے ہاں تخلیقی چشمے بہتے تھے جس سے لوگ فیض یاب ہوتے تھے۔ یہ ان کی محبت کا اور خصوصی توجہ کا اثر تھا کہ میں نے اپنی پوری توجہ انشائیہ نگاری کی طرف مبذول کر دی۔ میں نے پھر نہ صرف انشائیے لکھے

بلکہ اس کی ترویج وتشہیر میں ڈاکٹر صاحب کے ساتھ قدم بہ قدم چلتا گیا۔ میں نے انشائیہ کے سلسلہ میں متعدد تنقیدی مضامین لکھے تا کہ لوگ اس کے مزاج کو سمجھیں۔ یہی تنقیدی مضامین بعد میں میری کتاب ''انشائیہ اور انفرادی سوچ کی شکل میں منظر عام پر آئی۔ اس کتاب کو میں نے وزیر آغا کے نام معنون کیا۔ میری اس کتاب کو دیکھ کر وہ بہت خوش ہوئے اور مجھے ٹیلی فون پر ''زندہ باد'' کہہ کر مجھے خراج تحسین پیش کیا۔ میرے تا حال تین انشائیوں کے مجموعے منصۂ شہود پر آ چکے ہیں۔ جن میں شاخ زیتون، رت کے مہمان اور وقت اے وقت شامل ہیں۔ میرا خیال تھا کہ وقت اے وقت کے بعد اب شاید میں انشائیہ نہ لکھ سکوں گا۔ مگر تخلیقی عمل بہت پر اسرار ہے۔ اگر چہ ہم اسے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں اور کسی حد تک فہم کی گرفت میں بھی آ جاتا ہے۔ اسی لیے ہم اپنی اپنی سوچ کے مطابق اس کی تشریح وتوضیح کرتے رہتے ہیں۔ یہ قدرت کی دین ہوتی ہے تا نہ بخشد خدائے بخشندہ۔

''وقت اے وقت'' کی اشاعت کے بعد بھی دو تین انشائیے ہو چکے ہیں جن میں ''کھو کھلے لوگ''، ''تمباکو، بارود اور ایٹم'' اور ''تحفے'' شامل ہیں۔

جب ۱۹۶۶ء میں وزیر آغا کی سرپرستی میں، میں نے اور مشتاق قمر نے انشائیے لکھنے شروع کیے، اس وقت ان کے علاوہ صرف میں اور مشتاق قمر تھے۔ مشتاق قمر بہت جلد ہمیں داغ مفارقت دے گئے لیکن داعی اجل کو لبیک کہنے سے پہلے وہ اپنے خوبصورت انشائیوں کا مجموعہ ''ہم ہیں مشتاق'' اپنے پیچھے چھوڑ گئے۔ اگر وہ عین عالم شباب میں انتقال نہ کرتے تو یقیناً وہ بہت زیادہ انشائیے لکھتے۔ تاہم یہاں میں ایک بات ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ میں نے ڈاکٹر صاحب کا تادم حیات ان کا انشائیہ کی تحریک کو آگے بڑھانے میں اپنی استطاعت کے مطابق بھرپور ساتھ دیا اور اس تحریک کو زندہ رکھا۔ میرے علاوہ جن لوگوں نے انشائیہ نگاری میں گراں قدر کام کیا ان میں ڈاکٹر انور سدید، پروفیسر غلام جیلانی اصغر، ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، اکبر حمیدی، ڈاکٹر بشیر سیفی، حامد برگی، محمود شام، کامل القادری، محمد اسد اللہ، رام لعل نابھوی، ارشد میر، جان کاشمیری، محمد اقبال انجم راحت بجنی، پروین طارق، رب نواز مائل، عاصی کرنالی، تقی حسن خسرو، ریاض الرحمٰن، رعنا تقی، حیدر قریشی، اظہر ادیب، امجد طفیل، شاہد شیدائی، انجم نیازی، منور عثمانی، شفیع ہمدم، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اے غفار پاشا اور متعدد ادیب شامل ہیں۔

میں اپنے مضمون کو سمیٹتے ہوئے صرف اتنا کہنے کی جسارت کروں گا کہ انشائیہ اور صرف انشائیہ کے حوالے سے میں، وزیر آغا اور انشائیہ ایک مثلث کی طرح ایک دوسرے کے ساتھ پیوستہ رہے۔ ان کے اس جہان فانی سے رخصت ہونے کے بعد بھی الحمدللہ یہ شدت قائم ہے۔ افراد آتے جاتے رہتے ہیں لیکن ان کے جانے کے بعد صرف اور صرف ان کا تخلیقی کام زندہ رہتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے تخلیقی کام کی وجہ سے سدا ایوان ادب میں جگمگاتے رہیں گے اور ہم ان سے فیض یاب ہوتے رہیں گے۔

تصوراتِ عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں۔ معجزۂ حق کی ایک مثال

سجاد نقوی

''اوراق کا ۱۹۷۶ء کا دوسرا شمارہ شائع ہوا تو آغا صاحب نے کہا ''اب آپ مجھے تین ماہ کے لیے ''اوراق'' سے چھٹی لے دیں۔ پنجاب یونیورسٹی نے اقبال صدی کے لیے مجھے علامہ اقبال پر کتاب لکھنے کو کہا ہے۔ میرے ذہن میں اس کا عنوان بھی آ گیا ہے اور اس کا فارمیٹ بھی۔ ''آشوبِ آگہی'' کے عنوان سے جو کتاب میں نے شروع کر رکھی ہے، مجھے نظر آتا ہے، اب شاید آگے نہ چلے۔ کتاب کا عنوان ''تصوراتِ عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں'' ہے۔ اس میں مجھے ''آشوبِ آگہی کا مطالعہ بھی کام آئے گا اور اس کے ساتھ اپنے والد محترم سے تصوف کے ساتھ جو لگاؤ ودیعت ہوا ہے، وہ بھی معاون ہو گا۔''[1]

آغا صاحب نے یہ کتاب ٹھیک تین مہینوں میں مکمل کر لی۔ بقول ان کے ''اسے ۵؍اگست کو لکھنا شروع کیا اور ۵؍نومبر کو مکمل کر لیا۔ اس عرصے میں مجھے نہیں معلوم کہ کب سورج نکلا اور کب غروب ہوا۔ کب میں سویا اور کب میں نے کھانا کھایا، بس ایک خواب کی سی کیفیت تھی۔ سوتے جاگتے کا سا عالم۔ میں نے کہیں پڑھا ہے کہ ''ایک بار کسی شخص نے نیاگرا فال کو ایک تنی ہوئی رسی پر چل کر عبور کیا تھا۔ آپ تصور کر سکتے ہیں کہ اس شخص کے ارتکاز کا کیا عالم ہو گا کیونکہ توجہ کے رتی بھر ادھر ادھر ہونے سے وہ دریا میں گر کر جاں بحق ہو سکتا تھا۔ یہی حال میرا تھا۔ میں نے یہ عرصہ سولی پر گزارا ہے مگر آپ یقین کریں کہ جتنی کرب انگیز مسرت مجھے یہ کتاب لکھتے ہوئے ملی نہ پہلے کبھی ملی اور نہ شاید آئندہ ملے گی۔''[2]

''تصوراتِ عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں'' اقبال اکیڈمی نے ۱۹۷۷ء میں شائع کی۔ اسی سال آغا صاحب نے ''اوراق'' کا ''جدید نظم نمبر'' شائع کیا۔ آغا صاحب نے مذکورہ کتاب کی تالیف میں علامہ کی فارسی اور اردو کلیات کا بالاستعیاب مطالعہ کیا تو ان پر یہ انکشاف ہوا کہ جدید اردو نظم کے اصل بانی علامہ اقبال ہیں۔ اس بات کا اظہار ڈاکٹر وزیر آغا نے جولائی ۱۹۷۷ء ''اوراق'' کے ''جدید نظم نمبر'' کے اداریے میں ان الفاظ میں کیا:

> ''اوراق'' کا زیرِ نظر شمارہ بیک وقت ''جدید نظم نمبر'' بھی ہے اور ''اقبال نمبر'' بھی۔ مراد یہ نہیں کہ اس نمبر کو اقبال اور جدید نظم میں مساوی تقسیم کر دیا گیا ہے بلکہ یہ کہ جدید اردو نظم کا خاص مزاج کی تشکیل وترتیب میں اقبالؔ سے اثر قبول کرنے کا عمل اس قدر واضح اور روشن ہے کہ ''جدید نظم نمبر'' کی پیش کش از خود ''اقبال نمبر'' کی صورت اختیار کر گئی ہے۔''[3]

اداریے میں آگے چل کر ڈاکٹر وزیر آغا نے واشگاف الفاظ میں علامہ اقبال کو جدید نظم کا پیش رو قرار دیا اور جدید نظم کے انتخاب میں ابتدا علامہ کی نظم ''شاعر'' سے کی۔ ''اوراق'' کے اگلے شمارے میں ایک قاری کے اس دعوے پر اعتراض کے جواب

میں وزیر آغا نے اپنے اداریے میں ان الفاظ میں وضاحت کی:

''ہمیں یہ بات تسلیم ہے کہ میراجی نے جدید نظم پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں لیکن بنیادی اور اساسی کام اقبالؔ ہی نے انجام دیا ہے۔ اقبالؔ نے نہ صرف نظم کو فرد کے دل کی دھڑکن بنایا، نہ صرف اسے بیسویں صدی کے سائنسی اور علمی انکشافات کے حوالے سے جدیدیت کے لمس سے آشنا کیا بلکہ اسے زبان کی گھسی پٹی بندشوں سے آزاد کر کے تخلیقی سطح پر بھی فائز کر دیا۔ فی الواقعہ جدید نظم پر میراجیؔ کے اثرات بلاواسطہ اور اقبالؔ کے اثرات بالواسطہ تھے۔''[۵۵]

مندرجہ ذیل اقتباسات سے میرا مقصد علامہ اقبال سے ڈاکٹر وزیر آغا کی انوالمنٹ (Involvement) واضح کرنا ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا جاؤں کہ یہ انوالمنٹ علامہ سے وزیر آغا کی اس وقت سے تھی جب انہیں مولانا صلاح الدین احمد سے ''ادبی دنیا کے شریک مدیر کی حیثیت سے ایک طویل عرصے تک رفاقت میسر آئی تھی اور مولانا تو علامہ اقبال کے عاشق تھے۔ مولانا ہی کے ایما پر ڈاکٹر وزیر آغا نے ''ادبی دنیا'' کے جدید نظم گو شعرا پر ایک مثال کے عنوان سے مضامین لکھے اور ابتدا ''اقبال۔ فطرت پسندی کی ایک مثال'' سے کی۔ یہ مضامین ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں شائع ہوئے اور جدید نظم پر اب تک اسے حوالے کی کتاب کی حیثیت حاصل ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا وزیر آغا کی علامہ اقبال کی شاعری سے محبت بڑھتی گئی۔ اس کے ساتھ وزیر آغا کے مشرق و مغرب کے قدیم و جدید علوم کے مطالعے میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی گئی۔ علامہ اقبال سے وزیر آغا کی محبت اور قربت میں علامہ کے خطبات نے اہم کردار ادا کیا۔ یہ خطبات علامہ نے علی گڑھ اور مدراس کے سفر کے دوران مختلف مقامات پر دیے اور انگریزی زبان میں تھے۔ وزیر آغا نے انہیں Reconstraction of Religious Thought in Islam میں پڑھا تو علامہ اقبال کے تبحر علم اور مذہب کے بارے میں نئی روح سے بے حد متاثر ہوئے۔ تصوف سے آغا صاحب کو لگاؤ اپنے والد و۔ع۔خ سے ودیعت ہوا تھا علامہ کے خطبات اور علامہ کے پی ایچ ڈی کے مقالے ''مابعد طبیعات ایران'' The Development of Mataphysics in persio نے ڈاکٹر وزیر آغا کو علامہ اقبال سے اس حد تک Involve کیا کہ ادھر سال اقبال کے سلسلے میں پنجاب یونیورسٹی نے انہیں کتاب لکھنے کی دعوت دی، آغا صاحب نے اپنے رائٹنگ پیڈ سے اپنا قلم مس کیا تو صریر خامہ نوائے سروش بن گیا۔ اس لمحے کے بعد ان کا تعلق دنیا و مافیہا سے کٹ گیا اور وہ علامہ اقبال کی تازہ اور انوکھی بازیافت میں تین ماہ اس روحانی سفر میں مبتلا ہو گئے جس کے نتیجے میں انہیں ''تصورات عشق و خرد۔ اقبال کی نظر میں'' ایسا گوہر نصیب ہوا جو ''اقبالیات'' کے سلسلے میں لکھی گئی کتابوں میں فکر تازہ کی بدولت ہمیشہ ضوفشاں رہے گا۔ بالفاظ دیگر یہ کتاب ایک طرح سے اقبال کی فکری اور فنی حیثیت کی عصری تقاضوں کی روشنی میں از سر نو دریافت کا درجہ رکھتی ہے۔

''تصورات عشق و خرد۔ اقبال کی نظر میں'' جیسا میں نے اسے ڈاکٹر وزیر آغا کے روحانی سفر سے تعبیر کیا ہے، میں نے اس سفر کے تین مراحل کی روشنی میں اس کتاب کا مطالعہ کیا ہے۔ اس روحانی سفر کے پہلے مرحلے میں آغا صاحب تصورات اقبال کا پس منظر پیش کرتے ہیں۔ ان کے دائیں ہاتھ میں مستقل طور پر علامہ کے انگریزی خطبات اور اردو اور فارسی کی شعری کلیات ہے تو بائیں ہاتھ میں عشق و خرد کے حوالے سے یونانی مفکرین سے لے کر اسلامی اور مغربی فلاسفروں کی کتابیں ہیں۔ زمانی اعتبار سے آغا صاحب ان کتابوں میں سے زمان و مکاں اور عشق و خرد کے نظریات سے بحث کرتے جاتے ہیں تو بیچ بیچ میں خطبات اور شاعری

کے حوالے سے علامہ اقبال کے منفرد فلسفہ اور فکر کی نشان دہی بھی کرتے جاتے ہیں۔ مقصود یہ کہ ماضی میں ایک طرف علامہ کے جن ناقدین نے فکر اقبال میں تضادات کا الزام لگایا یا فکر اقبال کو مغربی مفکرین کی خوشہ چینی کا نام دیا ہے، اس کا بطلان ہوتا جائے اور دوسری طرف جن لوگوں نے علامہ اقبال کو وحدت الوجودی مسلک کا صوفی قرار دیا ہے، ان کی غلط فہمی بھی دور ہوتی جائے۔

سفر کے دوسرے مرحلے میں ڈاکٹر وزیر آغا، اقبال کے تصورات عشق وخرد کی وادی میں قدم رکھتے ہیں۔ سفر کا پہلا مرحلہ اگر سفر کی تیاری کہا جائے تو یہ مرحلہ ایک متعین منزل کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہاں بھی حسب سابق ڈاکٹر وزیر آغا کو علامہ اقبال کے خطبات اور ان کے اردو فارسی کلام سے رہنمائی ملتی ہے۔ اقبال کے نزدیک ''عقل اور عشق کا رشتہ ضدین کا رشتہ نہیں بلکہ ان کا یہ موقف ہے کہ عقل اور عشق عرفان کے رومتہ الکبریٰ تک پہنچنے کے دوراستے ہیں۔ وزیر آغا نے انھیں متبادل یا متوازی راستے قرار نہیں دیا۔ عقل کو انھوں نے تنگ ڈنڈیوں سے تشبیہہ دی ہے جو پورے خطے میں پھیلی ہوتی ہیں اور عشق کو اس شاہراہ کے مماثل قرار دیا ہے جس میں ہر ہر قدم پر یہ پگڈنڈیاں شامل ہوتی چلی جاتی ہیں گویا پگڈنڈیوں کا وجود شاہراہ میں ضم ہونے کی حد تک ہے، اس لیے مسافر جب پگڈنڈی اختیار کرتا ہے تو شاہراہ کی طرف ہی بڑھتا ہے۔ اس سے آگے یہ شاہراہ کا کام ہے کہ وہ اسے عرفان کے رومتہ الکبریٰ تک لے جائے۔[۵] علامہ اقبال نے پگڈنڈیوں پر سفر کو عقل کے پیدل چلنے کے عمل کے مشابہ کہا ہے اور شاہراہ کے سفر کے ساتھ عشق کے اسپ صبار فتاری کی خصوصیت مختص کر دی ہے۔ بہر حال عقل اور عشق کا امتزاج ہی ایک طرف علامہ اقبال کو مغربی فکر کے استقرائی طریق اور دوسری طرف اسلامی فکر کے امتزاجی انداز سے منسلک کرتا ہے۔

علامہ اقبال کے خطبات کی روشنی میں خرد کے حوالے سے جہاں وزیر آغا نے علامہ کے فلسفۂ وقت کو برگساں کے نظریہ زماں سے اگلا قدم قرار دیا ہے۔ وہاں انھوں نے زوال مغرب کے مصنف شپنگلر کی تعصب نگہی کا بھی تفصیل کے ساتھ ذکر کیا ہے کہ شپنگلر نے عمداً مغربی کلچر میں سائنس اور فکر پر اسلامی کلچر کے واضح اثرات کو چھپانے کی کوشش کی ہے۔ اشاعرہ کا کائنات میں جواہر کے وجود کا نظریہ، نظام کا ''تصور جست'' ریاضی میں طوسی کا مرئی مکان کے تصور کے برخلاف وقت کی کثیر الابعاد حرکت کی طرف اشارہ، البیرونی کا کائنات کے ثابت ہونے کے بجائے تغیر پذیر ہونے کا تصور، خوارزمی کا عددی خالص ''قدر'' سے خالص ''نسبت'' میں منتقلی جس نے ریاضی سے الجبرا کی طرف سفر کیا، ابن مسکویہ کا نظریۂ ارتقا جب ابھی ڈارون اور سپنسر کے نظریات کی بنیادیں بھی استوار نہیں ہوئی تھیں اور تاریخ کا حرکی تصور جو ابن خلدون کی عطا ہے، مغرب کے مآخذ کی چند مثالیں ہیں۔

خرد کے سلسلے میں اسلامی کلچر کی عطا کو مستحکم کرنے کے بعد وزیر آغا علامہ کی معیت میں عشق کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ عشق وہ بنیادی طاقت ہے جو کائنات اور کائنات میں بکھرے مظاہر کی شیرازہ بندی کرتی اور انھیں بامعنی بناتی ہے۔ آغا صاحب نے اسے (Motor Force) کا نام دیا ہے۔

عشق کی تمثیل کے تین کردار ہیں۔ ایک عاشق، دوسرا عشق اور تیسرا حسن، ان میں سے حسن اس شمع کی طرح ہے جس کی روشنی سدا ایک سی رہتی ہے، کیونکہ وہ ایک ایسی جگہ روشن ہے جہاں ہوا کا گزر نہیں! عاشق کی حیثیت اس پروانے کی سی ہے جو شمع کو دیکھتے ہی اس پر نثار ہو جاتا ہے اور اپنے اس اقدام کو سبکساران ساحل کی نام نہاد دانشمندی سے مجروح نہیں کرتا۔[۵] اور عشق بقول ڈاکٹر وزیر آغا ''دراصل وہ حرکی قوت ہے جس کے بغیر عاشق ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔ پروانے کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا سوز دروں عشق ہی کی ایک صورت ہے۔ عشق سیدھی سڑک پر نہیں چل سکتا بلکہ مرکز آرزو کے گرد طواف کرتا (پروانہ بھی تو شمع

کے گرد طواف ہی کرتا ہے)اس کی حیثیت اس آبی طوفان کی سی ہے جو کسی مرکزی نقطے کے گرد ایک طوفانی دائرے کی صورت گھومتا ہے۔ یہ مرکزی نقطہ طوفان کی آنکھ کہلاتا ہے اور عجیب بات ہے کہ اس ''آنکھ'' کے اندر مکمل سکون ہوتا ہے۔ تصوف کا عشق بھی حسن ازل کے گرد طواف کرتا ہے۔ وہ خواہشات کے اژدحام سے ماورا ایک انوکھی شانتی اور اطمینان قلب کا گہوارا ہوتا ہے، مگر اس حسن ازل کی جھلک پانا بہت مشکل ہے۔ کیونکہ اس کے گرد ایک گول سا سلاخ دار جنگلہ ہے جس میں سے حسن کا جلوہ پوری طرح دکھائی نہیں دیتا۔ البتہ اگر طواف کی رفتار تیز ہو جائے تو جنگلے کی سلاخیں غائب ہو جاتی ہیں اور جنگلے میں گھرا ہوا وہ مقام گرفت میں آ جاتا ہے جو حسن ازل کا مسکن ہے مگر رفتار شرط ہے۔[۶]

ڈاکٹر وزیر آغا نے ''عشق'' کے تجزیے میں تصوف میں عشق کے متفقہ علیہ چھ مدارج (۱) حسن (۲) طواف (۳) ارتکاز (۴) قربانی (۵) جست اور (۶) وصال کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ ان مدارج میں ''حسن'' کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور حسن جہاں کہیں ہو، چاہے وہ اشیا، پرندوں، سبزہ زاروں اور ندیوں ہی کا حسن کیوں نہ ہو بقول الغزالی ''دراصل حسن ازل ہی کا عطیہ ہے۔''[۷] ڈاکٹر وزیر آغا نے اسے اسلام کی بنیادی تعلیمات کے عین مطابق قرار دیا ہے۔ مثال کے طور پر علامہ کی ابتدائی دور کی دو نظموں ''جگنو'' اور ''بچہ اور شمع'' کے اشعار اور کوشش نا تمام (بانگ درا) کا یہ شعر:

حسن ازل کہ پردۂ لالہ وگل میں ہے نہاں
کہتے ہیں بے قرار ہے جلوۂ عام کے لیے

اور ''ذوق وشوق'' (بال جبریل) کے درج ذیل اشعار دیے ہیں:

قلب ونظر کی زندگی، دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

سرخ وکبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہ اضم کو دے گا رنگ برنگ طیلساں[۸]

اس طرح ڈاکٹر وزیر آغا نے عشق کے دیگر مدارج طواف، ارتکاز قربانی، جست اور وصال کو بھی علامہ کے اردو اور فارسی اشعار سے مزین کیا ہے۔ ''ارتکاز'' کی وضاحت میں وزیر آغا نے ہندوستان کے ایک ویدانتی (جس کا دنیاوی منصب ایک راج کا تھا) کا قصہ بیان کیا ہے۔ ''وہ دن رات ملک کے مسائل میں کھویا رہتا تھا مگر بباطن ایک صوفی تھا۔ جس نے تمام فاصلے طے کر لیے تھے اور ارتکاز کی ایک مکمل کیفیت میں ڈوب گیا تھا۔ اس راجے سے ایک شخص نے سوال کیا کہ یہ کیوں کر ہوا کہ آپ بیک وقت دنیادار بھی ہیں اور گیانی بھی؟ راجے نے حکم دیا کہ پانی سے بھرا ہوا ایک پیالہ اس شخص کے ہاتھ میں تھما دیا جائے اور پھر اسے حکم دیا جائے کہ وہ سارے شہر کا ایک چکر لگائے اور ساتھ ہی تنبیہہ بھی کر دی کہ اگر پیالے سے ایک قطرہ بھی چھلکا تو اس کا سر قلم کر دیا جائے گا۔ اب یہ شخص پانی کے پیالے پر اپنی نظریں ہی نہیں اپنا پورا جسم بلکہ اپنی روح تک مرکوز کیے جب سارے بازار میں گھوم پھر واپس راجے کے پاس آیا تو راجے نے پوچھا ''اے شخص تو بازار میں کیا کچھ دیکھا؟'' اس کے جواب میں اس شخص نے کہا ''اے راجا! میں تو پیالے میں اس قدر ڈوبا ہوا تھا کہ مجھے کچھ خبر نہیں میرے چاروں طرف کیا تھا اور کیا ہو رہا تھا۔'' راجا نے کہا: یہی حال میرا ہے! میں اس حسن ازل کے پرتو اس قدر مبہوت ہوں کہ میرے لیے یہ سب کچھ کوئی وجود نہیں رکھتا۔''[۹]

عشق میں ''قربانی'' کے ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا نے موجودی مفکر کر کے گار (Kierkegard) کا ذکر کیا ہے۔ علامہ اقبال پر اب تک لکھی گئی کتب میں کر کے گار کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ خود علامہ اقبال کے عام علمی رویے نیز مرد مومن کے سلسلے میں ان

کے خیالات کے ذکر میں نطشے، برگساں اور عبدالکریم جیلی اور رومی کا تذکرہ تو بار بار رہوا ہے مگر کرکے گارکا حوالہ کسی نے نہیں دیا حالانکہ اقبال اور کرکے گار کے خیالات میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ خود اقبال نے اپنی تحریروں میں کرکے گار کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ وزیر آغا نے زیرِ نظر تالیف میں کرکے گار کا نہ صرف ذکر کیا ہے بلکہ ان دونوں میں پہلی دفعہ مشترک اقدار کا انکشاف بھی کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''کرکے گار اور اقبال میں پہلی قدرِ مشترک تو یہ ہے کہ دونوں کا رویہ مذہبی ہے۔ ان کے برعکس نطشے الحاد کا علمبردار ہے اور اسی لیے اس کا فوق البشر مذہبی اخلاقیات سے بے نیاز دکھائی دیتا ہے۔ دوسری مشترک بات یہ ہے کہ کرکے گار خودی کا اثبات کرتا ہے اور انسان کو اپنے باطن سے متعارف ہونے کی تلقین کرتا ہے۔ مگر یہ تعارف خارجی سطح سے کہیں داخلی سطح کا ہے۔ اس اعتبار سے بھی اقبال کا رویہ کرکے گار سے مختلف نہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ کرکے گار کا True indidual ''سچا فرد'' خود کو ہمہ وقت ایک حالتِ تغیر سے نبرد آزما محسوس کرتا ہے۔ اقبال نے اپنی ''شاعری'' اور ''خطبات'' میں اس تغیر کے ثبات کی طرف بار بار اشارہ کیا ہے۔ پھر کرکے گار کا ''فرد'' خود کو ہمہ وقت خدا کے روبرو محسوس کرتا ہے۔ یہ بات نطشے کے فوق البشر کو حاصل نہیں لیکن اقبال کے مردِ مومن کا یہ امتیازی وصف ہے۔ صوفی کے برعکس جس کا مسلک حقیقتِ عظمیٰ میں سالک کا فنا ہونا مقصود رہا ہے، اقبال کا مردِ مومن اپنی انفرادیت سے دست کش نہیں ہوتا، گویا موجود رہتا ہے۔ یہی کرکے گار کا امتیازی وصف ہے ..... کرکے گار کا ''جذبۂ حریت'' اقبال کے تصورِ عشق کے مماثل تو نہیں البتہ قریب ضرور ہے۔ مقصد دونوں کا ایک ہی ہے، یعنی تکرار اور انفعالیت کے دائرے کو عبور کیا جائے۔ چونکہ عقل و منطق کے سلاسل ''فرد'' کو ایک مستقل دائرے میں مقید رکھتے ہیں لہٰذا عشق کے اس مرحلے کی توثیق اقبال نے بھی کی ہے۔ یہاں عشق کی رفتار عقل وخرد کے فاضل بوجھ کی قربانی پیش کرتی ہے تاکہ وہ سبک اندام ہو کر پرواز کے قابل ہو سکے:

اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی [۱۰]

ڈاکٹر وزیر آغا نے ''تصوراتِ عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں'' سے چند برس پہلے اردو ادب میں منفرد تحقیقی کتاب ''تخلیقی عمل'' لکھی۔ اس میں وزیر آغا نے لفظ، سنگ اور نثر (جملہ فنونِ لطیفہ) کی ''طوفان، مزاج اور جست یا تقلیب'' تین مراحل کے حوالے سے تخلیقی عمل کی تھیوری بیان کی ہے۔ ''تصوراتِ عشق وخرد'' کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس کتاب میں تخلیقی عمل کی تھیوری کو علامہ اقبال کی شاعری سے اثبات مہیا کیا ہے۔ وزیر آغا نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' میں تین مراحل کا ذکر ان الفاظ میں کیا تھا:

> ''تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے۔ طوفان کا مرحلہ جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے، مزاج کا مرحلہ جب ہیّتی کا تسلط قائم ہو جاتا ہے اور جست کا مرحلہ جب فن کا روزن، آہنگ اور میڈیم Mediom کو بیک وقت بروئے کار لا کر بے ہیئتی کو ہیئت مہیا کرتا ہے اور ایسا کر کے خود کو سانس رکنے کی کربناک کیفیت سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔'' [۱۱]

ڈاکٹر وزیر آغا نے ''تصوراتِ عشق وخرد'' میں ''تخلیقی عمل'' کی تھیوری کا جابجا اطلاق کیا ہے۔ صرف دو اقتباسات پر اکتفا

کرتا ہوں:

۱۔ ''اقبال کے ہاں عشق کا سارا تصور فن کے تخلیقی عمل سے مشابہ ہے۔ چنانچہ عشق جب خود فراموشی کی حالت میں آ کر لمحہ بھر کے لیے رکتا ہے تو دراصل اپنی تمام تر قوت کو مجتمع کرتا ہے تا کہ ایک ایسی جست لگا سکے جس کے بغیر ''موجود'' کی لکیر کو عبور کر کے ورا ءالورا سے ہم رشتہ ہونا ممکن نہیں۔ تاہم جب وہ جست لگاتا ہے تو تجلیات کا ایک پورا سلسلہ اس کے سامنے ابھر آتا ہے۔ بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ عشق کے سفر کے مراحل میں اہم ترین ''رفتار'' کا مرحلہ ہے۔ جب یہ رفتار اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے تو طوفان ایک لمحہ سکوت سے بھی آشنا ہوتی ہے جو رفتار ہی کی انتہائی صورت ہے۔ فن کی تخلیق میں اس لمحے کو ''مزاج'' کہا گیا ہے جس میں صورتیں باقی نہیں رہتیں۔''[12]

۲۔ ''اقبال کے نظام فکر میں عشق اور خرد کی کہانی کچھ یوں مرتب ہوئی ہے کہ یہ دونوں ایک ہی سفر کے دو مراحل ہیں۔ ابتداً عقل کا تحلیلی اور تجزیاتی عمل ہے جو عشق کے وجدانی عمل میں ضم ہو جاتا ہے۔ عشق دائرے میں حرکت کرتا ہے اور اس کی رفتار لمحہ بہ لمحہ تیز سے تیز تر ہوتی چلی جاتی ہے تا آنکہ مزاج یا بے ہیئتی کی وہ صورت وجود میں آتی ہے جسے خود فراموشی کا نام ملنا چاہیے۔ اس عالم میں دائرے کی یکسر ٹوٹتی ہے اور عشق کی رفتار کائنات کی رفتار سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ یہ لمحہ تخلیق کا لمحہ ہے جس میں انسان بے ہیئتی کے عالم سے ایک نئی ہیئت کو جنم دیتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے اپنے شعور اور بصیرت کو بھی بروئے کار لاتا ہے گویا ابتدائی مراحل میں عقل اور شعور کے جو عناصر اس کی ذات میں جذب ہوئے ہیں وہ انتہائی مراحل میں آگہی کی بنت میں اس طور شامل ہو گئے کہ بے خودی کے باوصف خودی ہی وجود میں آگئی اور انسان کے لیے یہ ممکن ہو گیا کہ وہ اپنی ذات کو ''بے خودی'' میں کھو جانے سے باز رکھے بلکہ اسے کائنات کی تخلیقی قوت کے سامنے ایک متوازی قوت کے طور پر ابھار دے۔ غور کیجیے تو یہ ساری کہانی فن کے تخلیقی عمل کی کہانی ہی سے مشابہ ہے۔''[13]

اپنے روحانی سفر کے ایک مرحلے پر وزیر آغا نے علامہ اقبال کی شاعری کی گہرائی میں اتر کر اس جمالیاتی تجربے کا سراغ لگایا ہے جسے خود علامہ 'عارفانہ تجربہ' کہتے ہیں۔ وزیر آغا کے خیال میں عارفانہ اور جمالیاتی تجربہ اصلاً ایک ہیں، اس فرق کے ساتھ جب صوفی وجود کو عبور کر کے ورا ءالورا کو مس کرتا ہے تو اس پر مکمل خود فراموشی کی کیفیت طاری ہوتی ہے، چنانچہ جب وہ حسن ازل کی زیارت کے بعد واپس وجود میں آتا ہے تو اس کے لیے اس تجربے کو بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا جبکہ فن کار، وجود تو عبور کرتا ہے مگر اس کی خود فراموشی فنا سے ذرا ورے ہوتی ہے، لہٰذا نتیجہ میں جس روشنی کے کوندے کا مشاہدہ کرتا ہے، اس کو لفظ، سنگ یا سر میں گرفتار کرنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ''انتہائی جذب اور ارتکاز کی حالت میں بھی فن کار شعور ذات سے بیگانہ نہیں ہوتا، یہی اقبال کا رویہ بھی ہے اس لیے اقبال جس عارفانہ تجربے کا ذکر کرتے ہیں وہ بنیادی طور پر جمالیاتی تجربہ ہے۔''[14]

روحانی سفر کا آخری مرحلہ وہ ہے جب ''ڈاکٹر وزیر آغا نے علامہ اقبال کو بیک وقت جمالیاتی سطح پر، عرفان کی سطح پر اور تخلیق کی ایک قوس بناتے دیکھا ہے۔ اقبال جو آغاز میں پروانہ تھا جمالیاتی سفر کے آخر میں کرمک شب تاب (جگنو) میں تبدیل ہو

گیا ہے۔ بقول وزیر آغا''اقبال کے ہاں جب پروانے سے جگنو کی طرف سفر کا آغاز ہوا تو اس کا مطلب یہ تھا کہ وہ عشق کی سرحد عبور کر کے آگہی کے مراحل میں داخل ہو رہے تھے۔ آگہی بیداری ذات یا شعور ذات کا دوسرا نام ہے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں عشق اور عقل کی تفریق ختم ہو جاتی ہے اور انسان کائنات کی تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ خودی کا لفظ علامہ اقبال نے آگہی کے اس روپ کے لیے پیش کیا ہے۔''[۱۵]

''تصورات عشق وخرد'' کے اس مجمل جائزے سے ہی قاری اندازہ لگا سکتا ہے کہ موضوع مشکل تھا اور وقت تین ماہ کی عرق ریزی سے ڈاکٹر وزیر آغا نے اسے ۲۵۶ صفحات میں اس مہارت سے سمیٹا کہ اب تک ''تصورات عشق وخرد۔ علامہ اقبال کی نظر میں'' کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں مگر کسی کو اس کی ثقاہت اور جامعیت پر شک نہیں ہوا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اب ہم میں نہیں ہیں مگر وہ ایسے ٹھوس آثار چھوڑ گئے ہیں کہ ان کی بدولت اردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ ''اردو شاعری کا مزاج''، ''تخلیقی عمل'' اور ''تصورات عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں'' میرے نزدیک علامہ اقبال کے اس شعر کی صحیح تعبیر پیش کرتی ہیں:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزہ حق کی ہے، خون جگر سے نمود

حواشی

۱۔ ''کچھ دیر پہلے نیند سے'' آپ بیتی از مؤلف، ص ۱۴۳
۲۔ ''شام کی منڈیر سے'' آپ بیتی از وزیر آغا، ص ۱۹۱
۳۔ اداریہ ''اوراق'' جولائی ۱۹۷۷ء۔ جدید نظم نمبر
۴۔ اداریہ ''اوراق'' جنوری ۱۹۷۸ء۔ سالنامہ
۵۔ ''تصورات عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں''، ص ۱۵۹
۶۔ ایضاً، ص ۱۶۰
۷۔ ایضاً، ص ۱۶۹
۸۔ ایضاً، ص ۱۷۳، ۱۷۰
۹۔ ایضاً، ص ۱۹۲، ۱۹۲
۱۰۔ ایضاً، ص ۲۰۰۔۱۹۸
۱۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، تخلیقی عمل، ص ۲۰۳
۱۲۔ تصورات عشق وخرد۔ اقبال کی نظر میں، ص ۲۰۴
۱۳۔ ایضاً، ص ۲۳۲
۱۴۔ ایضاً، ص ۲۲۶
۱۵۔ ایضاً، ص ۲۳۶، ۳۷

گیاہ بندش

ڈاکٹر پرویز پروازی

سبزہ کی وہ رسی جس سے گلدستہ کو باندھا جاتا ہے گیاہ بندش کہلاتی ہے۔ وزیر آغا ایسی گیاہ بندش کا نام تھا جس میں ہزاروں احباب گلدستہ کی مانند بندھے ہوئے تھے حیف کہ وہ گیاہ بندش ٹوٹ گئی اور رفقا بکھر گئے۔ غالب نے کیا اچھا کہا تھا اور یہ غالب ہی کہہ سکتا تھا کہ "میں تھا گلدستۂ احباب کی بندش کی گیاہ۔ متفرق ہوئے میرے رفقا میرے بعد۔" وزیر آغا لاہور جا بسے تھے تو وزیر کوٹ کی راہیں ویران ہو گئی تھیں اب دنیا ہی سے گزر گئے ہیں تو وزیر کوٹ کون جائے گا؟ سلیم آغا سے ملنے ہی کوئی جائے تو جائے۔ خدا کرے سلیم آغا اپنے باپ دادا کے علمی ورثہ کے امین بن کر دکھائیں۔

وزیر آغا، ایک فرد کا نام نہیں ایک عہد کا نام ہے۔ وہ عہد جس کا آغاز مولانا صلاح الدین احمد کی رفاقت اور ادبی دنیا میں شراکت سے ہوا پچھلے ہفتے اپنے اختتام کو پہنچ گیا۔ ایک شخص جو ایک گمنام سے گاؤں میں پیدا ہوا اس سے بھی زیادہ گمنام سکولوں میں تعلیم پائی۔ پھر ایک ایسے دور دراز کالج سے وابستہ ہوا جس نے واحد کلمہ گو پاکستانی نوبل لاریٹ کی تعلیم و تربیت کی۔ گورنمنٹ کالج لاہور جیسے ادارہ سے ادب میں نہیں اقتصادیات میں ماسٹر کا امتحان پاس کیا اور پھر تمام تر مناسب مواقع مہیا ہونے کے باوجود سرکاری ملازمت کی طرف متوجہ ہونے کی بجائے اپنی صلاحیتوں کو ادب کے لیے وقف کر دیا۔ وہ ادبی تربیت جو گورنمنٹ کالج جھنگ کے کالج میگزین سے شروع ہوئی ادبی دنیا اور اوراق جیسے پرچوں کی ادارت پر منتج ہوئی۔ ریسرچ کے لیے بھی اقتصادیات کا مضمون مناسب تھا مگر اس ادب دوست شخص نے ایک ادب پرور محسن مربی کی ہدایت پر ادب کا میدان ہی چنا اور اردو ادب میں طنز و مزاح کے موضوع پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا اور ادب کے میدان میں لوہا منوایا۔ کون کہہ سکتا تھا کہ "مسرت کی تلاش" میں نکلا ہوا یہ شخص ہزاروں ادب شناسوں کو مسرت و بہجت سے ہمکنار کرے گا۔ ان کا خاندان فارسی النسل تھا۔ ان کے بچپن تک گھر میں فارسی بولی جاتی تھی۔ ذریعہ معاش اسپ پروری اور اسپ فروشی تھا۔ انگریزوں کو اپنے فوجی مقاصد کے لیے گھوڑوں کی پرورش و پرداخت مقصود تھی اس لیے وہ مناسب اور تجربہ کار لوگوں کو گھوڑے پالنے کے لیے ٹوے ٹوے سال کے پٹے پر زمینیں دیتے تھے تا کہ وہ لوگ عمدہ نسل کے گھوڑوں کی افزائش کر سکیں۔ وزیر آغا کے والد آغا وسعت علی خاں کو گھوڑی پال مربعے الاٹ ہوئے اس لیے ان کا ذریعہ معاش یہی رہا۔ پھر کساد بازاری کے زمانہ میں ان کی زمینداری اور اسپ پروری پر بھی زوال آنے لگا تو وزیر آغا نے اپنی اقتصادی سوجھ بوجھ کو مہمیز کی اور زراعت کے جدید تر وسائل استعمال کرنا شروع کیے جس سے ان کی زراعت کو چار چاند لگ گئے۔ زمین تو وہی تھی پر اس کی حالت بدل گئی۔ اسپ پروری کے ساتھ فروٹ فارمنگ شروع کر دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اقتصادی

حالت بہتر ہونے لگی۔ بڑے آغا صاحب یعنی وزیر آغا کے والد محترم کو اواخر عمر میں ہم نے بھی دیکھا ہے وہ اس دنیا سے رخصت ہوتے وقت بڑے مطمئن تھے کہ بیٹے نے ان کی ڈولتی ہوئی زمینداری کی کشتی کو سنبھال لیا ہے۔ آغا وسعت علی خاں نے وزیر آغا کو صرف زمین ہی نہیں دی علم اور فلسفہ کا ذوق بھی دیا۔ وہ خود اپنے زمانے کے بڑے مانے ہوئے ویدانتی تھے لوگ دور دور سے ان سے اپدیش لینے کو آتے اور مہینوں قیام کر کے ان سے فیضیاب ہوتے تھے۔ نام و نمود سے نفور تھے اس لیے اپدیش دینے کو فرض جانتے تھے مگر ان کر چرچا کرنے کو اچھا نہیں جانتے تھے۔ یہ تو برادرم ڈاکٹر انور سدید کی ہمت ہے کہ انہوں نے "رادھے شیام کے نام" و غ خ کے اپدیشوں کو یکجا کر کے ان کا تھوڑا بہت ریکارڈ محفوظ کر دیا ہے ورنہ وہ بھی ان کے وجود کی طرح وزیر کوٹ کے کسی حجرہ میں دفن ہو جاتا۔

وزیر آغا سے ہمارا پہلا پہلا تعارف مولانا صلاح الدین احمد کے ذریعہ ہوا۔ مولانا تعلیم الاسلام کالج کے علمی و ادبی ماحول کے بڑے مداح تھے۔ کالج لاہور میں تھا تو سال میں ایک دو بار کالج کی کسی نہ کسی ادبی تقریب میں تشریف لاتے اور کالج والوں کی حوصلہ افزائی فرماتے۔ ۱۹۵۴ء میں کالج ربوہ منتقل ہو گیا تو ہم بھی کالج میں داخل ہوئے۔ کالج میں داخل ہونے سے قبل ہمیں ادب کا چسکا لگ چکا تھا۔ پہلے سال ہی کالج کے مجلّہ المنار کی مجلس ادارت میں شامل کر دیے گئے۔ ساتھ میں بزم اردو کا کام ہمارے سپرد ہوا۔ ایک بار پرنسپل صاحب نے یاد فرمایا اور حکم دیا کہ مولانا صلاح الدین احمد کو بزم اردو کے افتتاحی اجلاس کے لیے مدعو کرو۔ ہم نے مولانا کی خدمت میں عرض داشت لکھی اور بزم اردو کے نگران استاذی المحترم پروفیسر محبوب عالم خالد کو دکھائی۔ خالد صاحب وہ عرض داشت لے کر سیدھے پرنسپل صاحب کے پاس گئے اور واپس آئے اور فرمایا میاں تم امتحان میں پورے اترے ہو پرنسپل صاحب نے تمہاری لکھی ہوئی پہلی پہلی عرض داشت کو ہی منظور کر لیا ہے اور مولانا کو بھیج دینے کا حکم دیا ہے۔ یہ سارا کرشمہ اس تربیت کا تھا جو ہم نے دو سال کالج میں داخل نہ ہو سکنے کی وجہ سے عظیم مصنف اور مورخ اسلام مرزا بشیر احمد (صاحب سیرۃ خاتم النبیین) کے زیر سایہ ان کی کلرکی کر کے حاصل کی تھی۔ مولانا کا جواب بھی ہمارے ہی نام آیا جس میں درج تھا کہ وہ ان شاء اللہ العزیز فلاں تاریخ کو تشریف لائیں گے اور شام کی ریل کار سے لاہور سے سیدھے ربوہ سے ٹوبیل آگے لالیاں نامی قصبہ میں چلے جائیں گے جہاں ان کے دوست وزیر آغا کی گاڑی ان کی منتظر ہو گی۔ وہ رات وزیر آغا کے گاؤں میں قیام فرمائیں گے اور وزیر آغا کے ہمراہ اگلے روز وقت مقررہ پر ربوہ پہنچ جائیں گے۔ ہمیں ان کے سفر کا انتظام کرنے کی کسی تردد کی ضرورت نہیں۔ ہمارے لیے یہ سارے نام ہی اجنبی تھے وزیر کوٹ، وزیر آغا، وزیر آغا کی گاڑی، وزیر آغا کا گاؤں۔

پرنسپل نے ہمیں ارشاد فرمایا کہ ہم مولانا کا استقبال سرگودھے سے آنے والی سڑک پر کریں اور انہیں سیدھے کالج لے آئیں۔ ہمیں کل کی طرح یاد ہے کہ اولڈس موبیل مارک کی لفٹ ہینڈ ڈرائیو گاڑی تھی ڈرائیور کے ساتھ دائیں ہاتھ ایک صاحب بیٹھے تھے تعارف پر پتہ چلا کہ وزیر آغا کے چھوٹے بھائی واصف آغا ہیں۔ پچھلی سیٹ پر دائیں جانب مولانا تشریف فرما تھے اپنے روایتی سولا ہیٹ سمیت۔ ان کے بائیں ہاتھ ایک دبلے پتلے نستعلیق سے صاحب تشریف رکھتے تھے بغیر ٹائی کے سوٹ پہن رکھا تھا۔ ان کے سر پر فلیٹ ہیٹ تھا۔ مولانا نے تعارف کروایا بیٹا یہ وزیر آغا ہیں۔ اردو کے نامور ادیب شاعر اور نقاد۔ ہم اگلی سیٹ پر

واصف آغا کے ساتھ بیٹھ گئے اور مہمانوں کو کالج میں لے آئے ۔مولانا نے بزم اردو کا افتتاحی خطبہ ارشاد فرمایا۔سارا کالج پرنسپل اور اساتذہ سمیت شریک تھا۔وزیر آغا سامع کی حیثیت سے شریک ہوئے کوئی مقالہ وغیرہ نہیں پڑھا نہ کوئی نظم ارشاد فرمائی۔مولانا نے اتنا تعارف ضرور کروایا کہ وزیر آغا نے مسرت کی تلاش نامی ایک کتاب لکھی ہے اور پنجاب یونیورسٹی سے اردو ادب میں طنز ومزاح کے موضوع پر پی ایچ ڈی کر رہے ہیں۔مقالہ داخل کر چکے ہیں ابھی ڈگری ارزانی نہیں ہوئی۔ادب سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور ادبی دنیا میں ان کے مضامین اور مقالے چھپتے رہتے ہیں۔مولانا رخصت ہوئے تو یوں لگا جیسے ہم مولانا کو اور مولانا کے ہمراہیوں کو مدتوں سے جانتے ہیں۔یوں مولانا صلاح الدین احمد کی وساطت اور مہربانی سے وزیر آغا سے ہمارا پہلا پہلا تعارف ہوا۔ہم نے پرنسپل صاحب کی اجازت سے وزیر آغا سے درخواست کی کہ وہ بزم اردو کے اگلے اجلاس میں اپنے پی ایچ ڈی کے مقالہ کا کچھ حصہ سامعین کے ازدیادِ علم کے لیے پڑھ کر سنائیں۔وزیر آغا نے ہماری درخواست منظور کی اور اگلے اجلاس میں ''اردو شاعری میں تحریف یعنی پیروڈی کی روایت'' کے موضوع پر مقالہ ارشاد فرمایا۔اس وقت وزیر آغا ڈاکٹر وزیر آغا بن چکے تھے۔میرا اندازہ ہے کہ بزم اردو تعلیم الاسلام کالج ربوہ میں پڑھا گیا یہ مقالہ ''ڈاکٹر'' وزیر آغا کا پہلا مقالہ تھا۔تعلیم الاسلام کالج کو مولانا صلاح الدین احمد کی ایک دین وزیر آغا بھی ہیں۔لاہور کے حلقۂ ارباب ذوق میں وزیر آغا مقالے اور مضامین ضرور پڑھتے رہے ہوں گے مگر حلقہ سے باہر غالباً یہ وزیر آغا کا پہلا مقالہ تھا جس میں کالج کے طلبا کے علاوہ ربوہ کے اہل ذوق سامعین جوق در جوق شریک ہوئے تھے۔اس کے بعد تو وزیر آغا اور کالج کے ادبی اجلاس لازم وملزوم بن گئے۔ہمیں یاد نہیں کہ ہم نے کبھی وزیر آغا کو کالج کے کسی ادبی اجلاس میں شرکت کی دعوت دی ہو اور وزیر آغا نے اس دعوت کو شرف قبول نہ بخشا ہو۔ایک اور مہربانی وزیر آغا نے کالج پر یہ کی کہ سرگودھا کے اہل ذوق حضرات سے کالج کا تعارف کروایا۔گورنمنٹ کالج سرگودھا کے پرنسپل ڈاکٹر عابد احمد علی ہمارے پرنسپل کے آکسفرڈ کے زمانہ کے دوست تھے۔پروفیسر غلام جیلانی اصغر پروفیسر نصیر احمد خاں کے ہم ذوق دوست تھے۔وزیر آغا جب سرگودھے سے کالج میں آتے اپنے ساتھ اپنی موٹر میں تین چار اہل ذوق کو بھی بٹھا کر لے آتے اس طرح ہماری ادبی مجلسوں کو چار چاند لگ جاتے۔عصمت اللہ علیگ کے علاوہ سرگودھے کے صحافی شاعر ادیب سب ربوہ کی محفلوں میں شریک ہوتے۔وزیر کوٹ میں لاہور یا کراچی کے کوئی مہمان آئے ہوتے تو وزیر آغا بلا تکلف انہیں بھی ساتھ لے آتے۔اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ربوہ میں اہل ذوق کا تناسب سرگودھے جیسے شہر سے کہیں زیادہ تھا۔پھر رشید قیصرانی، انور سدید، جمیل یوسف، یہ سب لوگ ربوہ کی ادبی محفلوں کے باقاعدہ شرکاء میں شمار ہوتے تھے۔کبھی ایسا نہیں ہوا کہ ربوہ کالج میں کوئی ادبی محفل برپا ہوئی ہو اور اس میں سرگودھا کے یہ اکابر شریک نہ ہوئے ہوں۔مجھے حسرت صرف یہ رہی کہ شکیب جلالی ربوہ نہیں آیا مگر وہ جانثار تو گنتی کے سانس لے کر آیا تھا اس کی خودکشی سے ایک روز پہلے اس کو وزیر آغا کی کوٹھی کے لان ہی میں سنا تھا ''آ کے پتھر تو مرے صحن میں دو چار گرے۔جتنے اس پیڑ کے پھل تھے پس دیوار گرے۔'' وہ پس دیوار گرے ہوئے پھل چننے کو بہت دور نکل گیا۔یہ رشتہ یک طرفہ نہیں رہا سرگودھے کی ادبی مجالس میں ربوہ کے احباب میں سے نصیر احمد خاں صاحب کو چوہدری محمد علی صاحب کو اور مجھے باقاعدگی سے بلاوے آتے اور ہم حتی الوسع پرنسپل صاحب کی اجازت سے ان مجالس میں شریک ہوتے کیونکہ تالی تو دونوں ہاتھوں

سے بجتی ہے اگر ہم سرگودھے کی مجالس میں شرکت نہ کرتے تو سرگودھے والے ہمارے ہاں کیوں آتے؟ پھر وہ زمانہ بڑی فراخ دلی اور کشادہ قلبی کا زمانہ تھا گورنمنٹ کالج سرگودھا تو گویا ہمارے اپنے کالج جیسا تھا کیونکہ اس کے سارے ہی پرنسپل رفیع اللہ خاں ہوں یا جیلانی صاحب یا صاحبزادہ عبدالرسول تعلیم الاسلام کالج کے ساتھ محبت کا تعلق روا رکھتے تھے۔ تعلیم الاسلام کالج کی ادبی تقریبات گویا سارے سرگودھا ڈویژن کی ادبی تقریبات سمجھی جاتی تھیں۔ پھر سپورٹس کے میدان میں تعلیم الاسلام کالج رونگ کا بھی قومی چیمپئن تھا مگر سرگودھے والوں کو رونگ سے دلچسپی میسر نہ تھی البتہ باسکٹ بال فٹ بال اور ہاکی میں دونوں کالجوں کا اشتراک قائم رہا۔ جیلانی صاحب نے ایک بار مذاق میں وزیر آغا سے کہا تھا کہ آپ اپنی نہر میں رونگ شروع کروا دیں تا کہ ہم تعلیم الاسلام کالج کی رونگ کے مظاہرے دیکھ سکیں۔ جہاں سرگودھے والے تعلیم الاسلام کالج کا یہ احسان نہیں بھول سکتے کہ ربوہ کالج نے کل پاکستان اردو کانفرنس کر کے اور ربوہ کو باسکٹ بال کا قومی مرکز بنا کر سرگودھا ڈویژن کو پاکستان کے نقشے پر نمایاں مقام دلوا دیا وہاں ہم بھی سرگودھے کے بلکہ وزیر آغا کے احسان مند ہیں کہ جو بڑے بڑے ادبا اور شعرا سرگودھے آئے تو آغا صاحب انہیں ربوہ بھی لائے۔ سرگودھا تو ڈویژن کا ہیڈ کوارٹر تھا اس کی برتری تھی مگر ربوہ کی علمی برتری اس شہر پر اور اس شہر کے رہنے والوں پر قائم رہی۔ اور لوگ حیرت سے اس بات کو پڑھیں گے کہ ربوہ کالج کا سٹیج واحد سٹیج ہے جہاں احمد ندیم قاسمی اور وزیر آغا دونوں نے ایک دوسرے کی موجودگی میں اپنے اپنے مقالے پڑھے اور اپنا اپنا کلام سنایا۔ ادب کے دو بڑوں کے مابین جو ادبی کشاکش در آئی وہ ان دونوں کی پیدا کی ہوئی نہیں تھی بقول شخصے ان کے نادان دوستوں کی پیدا کی ہوئی تھی جو بوجوہ اس نا روا کشاکش کو طول دینا چاہتے تھے۔ ہمارے دوست ایئر مارشل ظفر احمد چوہدری جب پاکستان کی ایئر فورس کے سربراہ ہوئے تو آپ نے پشاور میں ایک عظیم الشان مشاعرہ کا اہتمام کروایا اور ہمارے مرحوم دوست رشید قیصرانی کو یہ ہدایت دی کہ قاسمی صاحب اور آغا صاحب دونوں کو مدعو کر کے دونوں کے مابین جو شکر رنجی ہے اسے دور کرنے کی سعی کی جائے۔ چنانچہ پشاور میں ان کے مابین صلح صفائی کی طرح ڈالی گئی جس کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ قاسمی صاحب اوراق میں اور آغا صاحب فنون میں باقاعدہ لکھا کریں گے تا کہ ان کے حلقۂ احباب والے بھی ان دونوں رسالوں میں لکھنے پر مائل ہوں اور یوں دو اعلیٰ رسالے معاصرانہ چشمک کا شکار نہ ہوں۔ یہ بات طے ہو چکی تو یکا یک احمد فراز مرحوم بولے احمد ندیم قاسمی تو اوراق میں اپنے ادب پارے بھیج دیا کریں گے مگر فنون وزیر آغا کی چیزیں چھاپ کر اپنا معیار نہیں گرا سکتا۔ یوں فراز کی نشہ میں ہاں کی ہوئی ایک بات نے سب کیے کرائے پر پانی پھیر دیا۔ یہ روداد ڈاکٹر رشید امجد کی خودنوشت "تمنا بے تاب" میں (صفحہ ۱۲۴) پر تمام و کمال درج ہے۔

میں سرگودھے سے نکلا تو سیدھا پشاور پہنچ گیا۔ حالانکہ وزیر کوٹ کا ذکر باقی ہے۔ وزیر کوٹ کوئی بہت بڑی جاگیر یا اسٹیٹ نہیں تھی نہ ہے ہاں منظم کاشتکاری کی وجہ سے اور فروٹ فارمنگ میں اولیت کی وجہ سے وزیر کوٹ نے اپنا مقام منوا لیا تھا۔ مالٹے اور سنگترے کی نسل میں کینو کی ورائٹی پہلے پہلے وزیر آغا نے متعارف کروائی۔ ہمیں یاد ہے آغا صاحب کے ایک ادبی حریف نے ازرہ تعریض یہ فقرہ چست کیا تھا کہ وزیر آغا نے ادب کو کینو کے سوا اور دیا ہی کیا ہے؟ ربوہ سے سرگودھے جاتے ہوئے چک قصائیاں سے آگے نہر کے کنارے کنارے شمال کی طرف چلنا شروع کر دیں تو کوئی تین چار کلو میٹر طے کرنے کے بعد مالٹے کے باغات

شروع ہو جاتے ہیں۔ سر سبز و شاداب ہرے کھجور درخت اور ان پر لگے ہوئے زرد مالٹے اور کینو عجب بہار دکھاتے ہیں۔ جب آغا صاحب سے بے تکلفی ہو گئی تو ہمیں باغوں کے بیچوں بیچ چلنے کی اجازت مل گئی اور ہم ان کے گھر اور حویلی تک پہنچنے کے لیے دو تین کلومیٹر کے چکر سے بچ گئے۔ باغوں کے اختتام پر ان کی آبائی حویلی تھی۔ اس وقت تک حویلی کے آثار تو مٹ چکے تھے صرف اونچی چھتوں والے کمرے رہ گئے تھے جن کے درمیان میں طویل و عریض راہداری تھی جس سے چار گھوڑوں والی بگھی بھی گزر سکتی تھی۔ اندر داخل ہوں تو دائیں ہاتھ ایک بڑے سے کمرہ میں وزیر آغا تشریف رکھتے تھے۔ اونچی چھت والا یہ کمرہ ان کی نشست گاہ بھی تھا لائبریری بھی تھا کھانے کا کمرہ بھی تھا استراحت کا کمرہ بھی تھا غرض وزیر آغا اس ہمہ صفت موصوف کمرہ میں پوری طرح سمائے ہوئے نظر آتے تھے۔ اونچی دیواروں کی چھت تک کتابوں کی الماریاں بنی ہوئی تھیں جو کتابوں سے اٹا اٹ بھری تھیں فرش پر بھی کتابوں کا ڈھیر پڑا رہتا تھا ان کے پلنگ کیا چوکی یا صوفے کے اردگرد بھی کتابوں کا حصار تھا۔ اندر داخل ہونے کے لیے کسی اجازت کی ضرورت نہیں تھی بس جالی والا دروازہ کھلا اور السلام علیکم کہہ کر اندر چلے گئے۔ وزیر آغا کشادہ دلی سے استقبال کرتے باچھیں کھل جاتیں۔ اور پھر اپنے خادم کو آواز دیتے ''نعمت!'' اور چشم زدن میں نعمت کسی کونے سے جن کی طرح نمودار ہو جاتا۔ اسے مہمان کی خاطر داری کی ہدایات دیتے اور پھر اس کے ساتھ گفتگو میں منہمک ہو جاتے۔ اگر پہلے سے اطلاع دے کر جائیں تو وہ سڑک تک تانگہ یا معزز مہمانوں کے لیے اپنی کار بھیج دیا کرتے تھے مگر ہم لوگ جو ربوہ میں ان کے پڑوسی تھے دس بارہ میل کے فاصلے کو خاطر میں نہیں لاتے تھے بس سے نہر کے کنارے تک سفر کیا اور پھر نہر کے کنارے شیشم کی ٹھنڈی چھاؤں میں چلتے وزیر کوٹ پہنچ جاتے۔ اطلاع دینے کا کوئی ذریعہ بھی نہیں تھا کون خط لکھے اور جواب کا انتظار کرے خود ہی کیوں نہ چلا جائے زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا آغا صاحب موجود نہیں ہوں گے کھانا پانی تو وافر میسر ہوگا تھوڑی دیر رکیں گے پھر واپسی کی راہ پکڑیں گے۔ آغا صاحب وزیر کوٹ واپس پہنچیں گے تو ان کا خط آ جائے گا۔ کتابیں تب ان سے لے لیں گے۔ آغا صاحب ہزاروں کتابیں خریدتے تھے سینکڑوں کتابیں تبصرہ کے لیے ان کے پاس آتی تھیں۔ ہم نے تو اوراق میں تبصرہ کبھی لکھا نہیں یہ بار امانت سجاد نقوی یا انور سدید نے اٹھایا۔ مگر آغا صاحب وہ کتاب اہل ذوق کو نہایت فراخ دلی سے دے دیتے تھے جس کے ایک سے زیادہ نسخے ان کے پاس موجود ہوں۔ ایک جو وہ خرید کر لائے ہوں دوسرا وہ جو مصنف نے تہدیہ کے ساتھ ان کی نذر کیا ہو۔ نذر والا نسخہ سینت سنبھال لیتے تھے دوسرا مناسب آدمی کو دے دیتے تھے اور پھر اس سے اس کتاب کے بارہ میں گفتگو بھی کرتے تھے تا کہ ان کو اندازہ ہو جائے کہ کتاب لینے والے نے اسے پڑھا بھی ہے یا نہیں۔ وزیر کوٹ کی لائبریری کیا تھی علم کا ایک خزانہ تھا جسے وہ لٹاتے رہتے تھے مگر کم نہیں ہوتا تھا۔ اہل علم وزیر کوٹ جانا اور ٹھہرنا باعث عزت سمجھتے تھے مولانا صلاح الدین احمد جب ربوہ تشریف لاتے رات کو وزیر آغا کے ہاں قیام کرتے۔ بڑے آغا صاحب سے بھی ان کی گاڑھی چھنتی تھی۔ گھنٹوں دونوں بزرگ محو گفتگو رہتے اور وزیر آغا ایک طالب علم کی طرح مؤدب اور خاموش بیٹھے سنتے رہتے کہ یہی ہمارے ہاں کے شرفا کا وطیرہ اور دستور تھا۔ ہمارے سابق صدر پرویز مشرف نے اپنی خود نوشت میں شریف برادران کا اپنے ابا کے سامنے مؤدب اور خاموش بیٹھنے کا ذکر ازراہ تعریض کیا ہے (گولیوں کی زد میں صفحہ ۱۱۴) میں نے اپنے تبصرہ میں اس بات پر گرفت کی کہ کیا اپنے باپ کے سامنے خاموش اور مؤدب

بیٹھنا کوئی بری بات ہوتی ہے؟ یہ تو ہماری تہذیب کا لازمی حصہ ہے۔ اس پر صدر صاحب کا اپنے دستخطوں سے معذرت کا خط آیا کہ میں تو اردو پڑھ نہیں سکتا مگر مجھے بتایا گیا ہے کہ آپ نے میری ایک فروگزاشت پر مجھے ٹوکا ہے میں آپ کا شکر گزار ہوں۔ چلیے ہماری بات سے کسی چیف ایگزیکٹو کے کانوں پر جوں تو رینگی۔ یہاں ایک ریٹائرڈ آرمی چیف جنرل گل حسن یاد آ رہے ہیں ان کی خودنوشت انگریزی میں چھپی اس میں ضیاء الحق کے بارہ میں بعض بڑی سنسنی خیز باتیں تھیں۔ ہم نے ان سے اجازت چاہی کہ اگر آپ اجازت دیں تو ہم اس کتاب کے بعض حصے ترجمہ کر کے حوالے کے طور پر استعمال کر لیں۔ ان کا پنڈی کلب کے پتہ سے ایک خستہ ٹائپ رائٹر پر ٹائپ کیا ہوا خط آیا خبردار آپ ہرگز مکمل کتاب کا ترجمہ کرنے کے مجاز نہیں صرف متعلقہ حوالے ترجمہ کر لیں۔ میں نے اپنے پبلشر کو ہدایت کر دی ہے کہ جب وہ میرے مجوزہ مترجم کا کیا ہوا مکمل ترجمہ چھاپے تو اس کے دو نسخے آپ کو بھیج دے۔ نہ جنرل گل حسن رہے نہ ان کے مجوزہ مترجم کا کیا ہوا ترجمہ چھپا نہ دو نسخے ہمیں پہنچے مگر ہمیں ان کا طنطنہ یاد ہے۔ رسی جل جاتی ہے بل نہیں جاتا۔ بات وزیر کوٹ سے پنڈی کلب چلی گئی مگر وزیر آغا نہایت خشک آدمی ہیں پینے کے نام پر پانی پیتے ہوئے بھی گھبراتے ہیں۔ سویڈن آئے تو کہنے لگے میں نے آج تک بیئر بھی نہیں چکھی۔ آج چکھ کے نہ دیکھ لیں؟ میں نے کہا میں نے بھی نہیں چکھی یہاں تو میرے دوستوں میں پینے پلانے والے بہت کم ہیں جاپان میں تو ہر شام مے گساروں کے ساتھ گزارنا پڑتی تھی تب بھی میں محروم رہا میں یہ کر سکتا ہوں کہ آپ کو پب میں لیے چلتا ہوں۔ اندر داخل ہوئے تو بو کے ایک جھٹکے نے استقبال کیا آغا صاحب الٹے پاؤں واپس ہو گئے کہ میں یہ بو برداشت نہیں کر سکتا۔ اگلے روز سویڈش رائٹرز یونین والوں کی دعوت تھی جہاں بڑی قیمتی نفیس اور مضبوط قسم کی شراب پلائی جا رہی تھی آغا صاحب کانوں کو ہاتھ لگا کر بیٹھے رہے نہ بابا نا میں باز آیا!

اب بات اپنے واصف آغا مرحوم تک پہنچی۔ واصف آغا نواب زادہ ذوالفقار علی خاں مالیر کوٹلہ والوں کے خاندان میں بیاہے ہوئے تھے اس طرح ہمارے پرنسپل کے قریبی عزیز بھی تھے۔ یہ نواب ذوالفقار علی خاں وہی ہیں جن کا ذکر اقبال نے کیا ہے۔ "کتنے پتے کی بار جگندر نے کل کہی۔ موٹر ہے ذوالفقار علی خاں کا کیا خموش" باقی شعر یاد نہیں آخری شعر یوں ہے" میں نے کہا کہ کچھ نہیں موٹر پہ منحصر۔ ہے منزل حیات میں ہر تیز پا خموش۔"

وزیر آغا مجلسی آدمی تھے۔ جہاں ہوتے لوگ انہیں ملنے کو کھنچے چلے آتے۔ لاہور میں ان کا آنا جانا رہتا تھا۔ شام کو کسی نہ کسی چائے خانے میں ان کی مجلس جمتی۔ ٹی ہاؤس یا کافی ہاؤس میں ان کا بیٹھنا ہمیں یاد نہیں۔ ہاں بیڈن روڈ پر ایک مولانا صلاح الدین احمد کا پسندیدہ ریستوران تھا جہاں وہ دوپہر کا کھانا تناول کیا کرتے تھے۔ غالباً کیری ہوم اس کا نام تھا۔ وزیر آغا لاہور میں ہوتے تو مولانا کے ساتھ اس ریستوران میں حاضری دیتے۔ کھانا اس لیے نہیں کھاتے تھے کہ انہیں سرخ مرچ سے الرجی تھی۔ پھر ہمیں مال روڈ کے ایک ہوٹل میں ان کی مجلس میں شامل ہونے کا اتفاق ہوا مگر اب تو وہ ہوٹل ہی نہیں رہا۔ مال روڈ کے قیمتی اور پاش ریستورانوں میں بیٹھنا بھی ان کے لیے وجہ تہمت بنا ہوا تھا کہ امیر آدمی ہیں اس لیے لارڈز یا شیزان سے کم معیار کے ریستوران میں نہیں نکلتے۔ ہم جب اورینٹل کالج میں پڑھتے تھے تو وزیر آغا کا ٹھکانا لارڈز تھا جہاں ہم اس لیے نہیں جاتے تھے کہ ہمارے معیار سے اونچا تھا۔ جانا ہو تو آدمی وہاں جائے جو خود اس کی پہنچ میں ہو۔ مگر لاہور کے لارڈز یا شیزان ورمری کے لنٹاٹ میں بیٹھنا ان کی

امارت کی وجہ سے نہیں تھا ان ریستورانوں کی صفائی اور نفاست کی وجہ سے تھا۔ اب تو لاہور اور کراچی کے شیزان ادیبوں اور صحافیوں کی آماجگاہ ہیں۔ اصل بات تو یہ ہے کہ ان کی شخصیت من موہنی تھی ان سے ملنے کے مشتاق ان سے ملنے ہر جگہ پہنچ جاتے تھے۔ لاہور میں رہنے لگے تو مال روڈ میں فورٹریس سٹیڈیم کے سامنے ایک خستہ سی کوٹھی کرائے پر لی پھر چھاؤنی میں اپنا مکان بنالیا لوگ ہر جگہ ملنے پہنچ جاتے تھے۔ منعم بکوہ ودشت وبیاباں غریب نیست ہر جا کہ رفت خیمہ زد و بارگاہ ساخت۔ ہمیں یاد ہے کہ ہم ان کے چھاؤنی والے مکان میں قرۃ العین حیدر سے ملاقات کے لیے گئے تو اشفاق احمد اپنے ایک نئے ''بابے'' سمیت وہاں تشریف لائے ہوئے تھے۔ کشور ناہید تو ہر مہمان کو میزبان ہونے کے ناطے گھر گھر اور گاؤں گاؤں لوگوں سے ملاتی پھرتی تھیں ہم نے کشور ناہید کے لائے ہوئے کئی مہمانوں سے وزیر آغا کے گھر میں ملاقات کی اور اس لیے کشور انہیں وہاں لائی تھیں کہ ان لوگوں نے آغا صاحب سے ملنے کی خواہش کی تھی۔ آغا صاحب کی کتاب تخلیقی عمل چھپی تو ادبی دنیا میں ایک تہلکہ مچ گیا۔ ہمیں یاد ہے کشور ناہید نے اپنے گھر میں ایک نشست کی جس میں لاہور کے ادباء کی نمائندگی کے لیے غالب احمد اور جیلانی کامران کو تکلیف دی وزیر آغا سرگودھا سے اپنے ہمراہ پروفیسر غلام جیلانی اصغر اور ربوہ سے مجھ جیسے ہیچمدان کو لے کر لاہور آئے اور کشور کے ڈرائنگ روم میں کوئی تین گھنٹے کی نشست رہی جس میں کتاب کے مندرجات پر سیر حاصل بات چیت ہوئی۔ کتاب پر وارد ہونے والے اعتراضات کا جائزہ لیا گیا۔ زیادہ تر بات چیت تو غالب احمد جیلانی کامران اور پروفیسر غلام جیلانی اصغر کے مابین ہوئی ہم بیٹھے استفادہ کرتے رہے۔ اس روز ہم نے کشور ناہید کی شخصیت کا یہ پہلو دیکھا کہ وہ بہت اچھی سامع بھی ہوسکتی ہیں۔ ہم نے شاید ایک آدھ بات کہی ہو مگر وزیر آغا مکمل طور پر خاموش رہے اور سب کچھ سنتے رہے۔ تلخیاں تو تب پیدا ہوتی ہیں جب لوگ تلخی پیدا کرنے کی نیت رکھتے ہوں اس روز کشور ناہید نے ادب میں مکالمہ کی ایک عمدہ روایت قائم کی۔ اے کاش لاہور والے اس بی بی کی قدر کرنا سیکھ جاتے (تو وہ کاہے کو اسلام آباد سدھار جاتی)۔

میری اور وزیر آغا کی دوستی کوئی پچاس برس کو محیط ہے۔ اس بات کا ذکر آغا صاحب نے اپنی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'' کے تازہ اور نظر ثانی شدہ ایڈیشن میں خود کیا ہے کہ ''پرویز پروازی سے میری دوستی بقول شاعر نصف صدی کا قصہ ہے۔'' (صفحہ ۲۹۲)۔ برصغیر کے ادب میں وزیر آغا کا نام کوئی معمولی نام نہیں۔ ان کی تنقیدی بصیرت کے سب لوگ ہی قائل ہیں۔ انشائیہ نویسی میں ان کی اولیت البتہ بہت لوگوں کے نزدیک متنازعہ فیہ ہے اور کسی شخصیت کی کسی ادبی حیثیت کا متنازعہ فیہ ہونا کوئی انہونی اور انوکھی بات نہیں ہوتی۔ ان کی شاعری بعض لوگوں کے نزدیک ان کے تنقیدی قد وقامت سے کمتر معلوم دیتی ہے یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں۔ ہر شخصیت ہر جہت ہر لحاظ سے مکمل واکمل نہیں ہوتی یہ انسانی فطرت کے بھی خلاف بات ہے۔ مگر بعض حلقوں نے وزیر آغا کے تنقیدی وتخلیقی قد وقامت کی بلندی سے خائف ہو کر یہ وطیرہ اختیار کیا کہ سرے سے وزیر آغا کے ادبی قد وقامت کو پہچاننے سے ہی انکار کر دیا اور اس مقصد کے لیے کیچڑ اچھالنے کو اپنا طریق بنالیا۔ ایسے کور چشموں کو تو برادرم ڈاکٹر انور سدید نے راہ دکھانے کی ٹھانی اور بڑے بڑوں کی بڑی بڑی چھوٹی باتیں سنیں اور ان کا قرض انہی کے سکے میں انہیں لوٹاتے رہے۔ میں ایسی ادبی چشمکوں سے طبعاً نفور ہوں مجھے صرف اتنا یاد ہے کہ صرف ایک خط اس سارے قضیۂ نامرضیہ کے بارہ میں مجھ سے سرزد ہوا۔

لاہور کے ایک اخبار میں کسی نے لکھا تھا کہ بڑے ادیب خود تو سامنے آتے نہیں اپنے حواریوں کو "ہشکار" دیتے ہیں کہ وہ ان کے مخالفین پر کیچڑ اچھالیں۔ میں نے یہ گزارش کی تھی کہ "ہشکارنا" از بسکہ ہماری زبان کا لفظ ہے مگر کسی کو ہشکار دینا اپنے سیاق وسباق میں مبتذل بن جاتا ہے۔ مثلاً کسی جانور کو ہشکارا جاتا ہے کہ وہ اپنے شکار پر پل پڑے۔ اس خط کا جواب کسی نے نہیں دیا مگر یہ واقعا کلکل کچھ دیر کو رک گئی۔ اسی طرح مدتوں بعد ساقی فاروقی کا بدنام زمانہ خط سامنے آیا جس میں انہوں نے وزیر آغا کی شاعری کو طنز وتعریض کا نشانہ بنایا تھا جس کا لب ولہجہ نہایت مبتذل اور غیر شائستہ تھا۔ میں ان دنوں یورپ میں تھا۔ میں نے اخبار جنگ لندن والوں کو ایک مضمون لکھ کر بھیجا جس کا عنوان تھا: "ادبی تنقید میں تہذیب کا عنصر" لندن کا اخبار جنگ ہی تھا جس میں ساقی فاروقی کا وہ مضمون چھپا تھا۔ جنگ والوں نے وہ مضمون چھاپا مگر بہت تاخیر سے چھاپا۔ میں کسی کام کے سلسلہ میں لندن گیا تو ساقی فاروقی کو میری لندن میں موجودگی کا علم ہوا تو ساقی نے مجھے بلا بھیجا۔ میں گیا تو ساقی جس تپاک سے ملا اس نے ساری رنجشیں دھو ڈالیں۔ جہاں تک میں جانتا ہوں اس کے بعد وزیر آغا سے بھی ان کی خط وکتابت ہوئی۔ ساقی ہمارا ہم عصر ساتھی ہے زبان کا کڑوا مگر دل کا صاف ہے۔ کسی نے وزیر آغا سے کہا کہ پرواز ی آپ کی دوستی کا دم بھرتا ہے مگر ساقی فاروقی کا بھی دوست ہے۔ آغا صاحب نے وہ خط مجھے بھیج دیا کہ لوگوں کی کم ظرفی دیکھو۔

آغا صاحب کی دوستی کا حق تو میں کیا ادا کر سکتا ہوں کوئی بھی دوست جس نے ان کے ساتھ اٹھنے بیٹھنے اور ان سے اکتساب علم کا موقعہ پایا ہے ان کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ ۱۹۹۴ء میں مجھے قدرت نے ایک نایاب خدمت کا موقعہ دیا۔ سویڈش اکیڈمی جو نوبل پرائز تجویز وتقسیم کرنے کی مجاز اتھارٹی ہے اپنے ذرائع سے دنیا بھر کے نوبل پرائز کے مستحق افراد کی تلاش جاری رکھتی ہے۔ اور کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی کہ کون ان کی نگاہ میں ہے اور کیوں؟ میں اس وقت سویڈش رائٹرز یونین کا واحد پاکستانی رکن تھا اب تو ماشاءاللہ تین اور پاکستانی بھی اس کے رکن بن چکے ہیں۔ مجھے سویڈش رائٹرز یونین کے صدر پیٹر کرمین نے سٹاک ہالم بلایا اور کہا کیا تم وزیر آغا کو جانتے ہو؟ میں نے کہا برصغیر کا کون ایسا ادیب یا شاعر ہے جو ان کو نہیں جانتا۔ پیٹر کہنے لگے کیا تم ان کا ایک تعارفیہ لکھ سکتے ہو میں اب کے برس نومبر میں ہونے والی سالانہ کانفرنس میں انہیں بطور خاص مدعو کرنا چاہتا ہوں۔ میں نے کچھ وقت مانگا کیوں کہ میرے پاس وزیر آغا کی کتابیں موجود نہیں تھیں۔ پیٹر نے کہا کتابیں مہیا کرنا ان کا کام ہے۔ میں اس گفتگو کا ماحصل سمجھ گیا وہ بھی جو انہوں نے کہا وہ بھی جو انہوں نے نہیں کہا۔ میں نے وزیر آغا سے ان کی کتابیں طلب کیں مگر ان کتابوں کے آنے سے پہلے رائٹرز یونین کی مہیا کردہ کتابیں مجھے مل گئی تھیں۔ سویڈش زبان کے دو ادیبوں شاعروں نے وزیر آغا کی ایسی نظموں کی فرمائش کی جن کا ترجمہ خود انہوں نے انگریزی زبان میں کیا ہو۔ A Tale So Strange کا سویڈش زبان میں ترجمہ میری دوست ایوا اولاندر نے کیا اور ترجمہ کا حق ادا کیا۔ سویڈش زبان کے مشہور شاعر لارش بیک سٹروم Lars Backstrom (جو خود بھی نوبل پرائز کے امیدواروں میں نمایاں رہے) نے آغا صاحب کی بیس نظموں کا سویڈش زبان میں ترجمہ کیا۔ ان کی منظوم خود نوشت Half a Century Later ڈینش زبان میں ترجمہ تعلیم الاسلام کالج ربوہ کے میرے عزیز شاگرد نصر ملک نے پہلے ہی کیا ہوا تھا۔ رائٹرز یونین کی کانفرنس پر وزیر آغا مدعو کیے گئے۔ ان کی پذیرائی کے لیے مشہور ادبی مبصر اور اپسالا یونیورسٹی کی اعزازی پی ایچ ڈی

ڈگری یافتہ ادیبہ سگرید کالبے نے سویڈن کے سب سے بڑے اخبار Dagens Nyheter میں مضمون لکھا۔ یونین کے عشائیہ میں ادب کی نوبل پرائز کمیٹی کے چیئرمین Kjell Espmark تشریف لائے اور سارا وقت وزیر آغا سے باتیں کرتے رہے۔ اگلے روز انہیں نوبل لائبریری دکھائی اور وہاں بھی انہیں بتایا گیا کہ آپ کی کتابیں اس وقت ہماری فہرست میں اول نمبر پر ہیں۔ یہ سارے اشارات ایک خاص سمت اشارے کر رہے تھے اور یہ بات میں اپنے ذاتی علم کی بنا پر کہہ رہا ہوں کہ وزیر آغا کا نام پچھلے کئی سالوں سے اس انعام کے امیدواروں میں شامل تھا۔ زندگی وفا کرتی تو شاید ان کی باری آ ہی جاتی اور یہ انعام ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا قابل قدر اعتراف ہوتا۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے پاکستان کے دو قریبا نوعمر شاعر اس فہرست میں ہیں۔

شیل ایسپمارک اور سگرید کالبے کے مابین جس مسئلہ پر گفتگو رہی وہ بھی اپنی نوعیت کا انوکھا مسئلہ تھا۔ وزیر آغا نے اپنے مقالہ میں یہ نکتہ اٹھایا تھا کہ مشرق کے ادب کی بنیاد دبانس اور مغرب کی تہذیب کی بنیاد پتھر پر ہے۔ بانس گرہیں ہی گرہیں ہوتی ہیں پتھر آئینہ ہی آئینہ۔ اس لیے مشرق اور مغرب کے مابین بعد المشرقین ہے۔ مشرق میں لوگ ساتھ ساتھ جڑے ہوئے ہیں مغرب میں علیحدہ علیحدہ۔ (اس کی تفصیل وزیر آغا نے اپنے مضمون Problems Faced by Eastern Writers میں بیان کی ہے) اس نکتہ پر خوب خوب بحث ہوئی اور وزیر آغا کے واپس چلے جانے کے بعد بھی یہ موضوع اخباروں اور ادبی حلقوں میں زیر بحث رہا۔ جب کئی برس بعد پیٹر کرین اسلام آباد میں ادبی کانفرنس میں شرکت کے لیے گئے تو اس وقت بھی وہ وزیر آغا کی اس نکتہ آفرینی کے دل و جان سے قائل اور مؤید تھے۔ واپس آ کر کہنے لگے یار یہ نابغۂ روزگار نقادِ غلط معاشرہ میں پیدا ہو گیا ہے ایک فیصد لوگ بھی اس کی بات نہیں سمجھتے۔

وزیر آغا کے اٹھ جانے سے ہمارے عہد کا ایک نابغہ خاموش ہو گیا جس کا کام خاموشی سے ادب کی خدمت کرنا تھا ورنہ اتنے دنیاوی اسباب تعیش و آسائش میسر ہونے کے باوجود کون کتابوں سے رشتہ استوار رکھتا ہے۔ اس کی دوستی بھی ادیبوں شاعروں اور اہل ذوق سے تھی۔ اس کی دلچسپی اور محبت بھی علم سے تھی خدا کرے باپ کا علم بیٹے کو از بر رہے اور وہ علم کے اس پودے کی آبیاری سے ہاتھ نہ اٹھا لیں۔

وزیر آغا اور سٹرکچر کا نظام

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

سٹرکچر کا نظام تضاد اور انسلاک، تہہ در تہہ اور دائرہ در دائرہ نظام ہے۔ سٹرکچر کو اگر ہاکی کے کھیل سے تشبیہہ دیں تو بات آئینہ ہو جاتی ہے۔ ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ یعنی وہ گیند کی رفتار اور جہت کی مناسبت سے ہر دم تضاد اور انسلاک کے رشتوں میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ مگر ہاکی کے کھیل کا یہ منظر نامہ ہاکی کے کھیل کے قواعد و ضوابط کے تابع ہوتا ہے۔ چنانچہ کھیل کے دوران جب کوئی کھلاڑی کسی ضابطے کی خلاف ورزی کرتا ہے تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل کو روک دیتا ہے۔ کھیل کے دوران ہاکی کے کھلاڑی جس تغیر پذیر پیٹرن کو وجود میں لاتے ہیں وہ اصلاً رشتوں کا ایک جال ہے۔ تاہم وہ اس ضابطے کے مطابق ہی اپنی صورتیں بدلتا ہے جو بطور ایک گرامر کوڈ یا سسٹم ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔ زبان کی گرامر ہمارے اعماق میں موجود ہے اور ہم گفتگو کے دوران قطعاً غیر شعوری طور پر اس گرامر کے مطابق ہی ترسیل کے ہزار ہا پیکر ہمہ وقت تراش رہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کارکردگی (Performance) کا عمل متنوع، تغیر پذیر اور پیچیدہ عمل ہے اور لحہ بہ لحہ پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا چلا جاتا ہے جبکہ دوسری طرف اس کے پس منظر میں موجود سسٹم چند مستقل نوعیت کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔ رشتے کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا نے ادراک حسن کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ تخلیق اور قاری دونوں کو ایک خاص رشتے میں منسلک ہونا چاہیے کیونکہ ہر فن پارہ اپنی جگہ ایک کائنات اصغر ہے جو ایک خاص فاصلے سے قاری پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ قاری کو غیر شعوری طور پر اس جمالیاتی فاصلے کا ادراک ہونا چاہیے جس کی طلب تخلیق میں مضمر ہوتی ہے۔ اس طرح تخلیق کا حسن پوری طرح منکشف ہو جاتا ہے۔ حسن دراصل دو انتہاؤں یا دو کناروں کے درمیان اس ڈولتے ہوئے سمندر سے مشابہ ہوتا ہے جو قدم بہ قدم اور لحہ بہ لحہ اپنا رنگ روپ بدلتا رہتا ہے۔ یہ دو کنارے ناظر و منظور ہیں۔ حسن، وقت اور فاصلے کے مدوجزر اور پیچ وخم میں مضمر اپنی لاتعداد کروٹوں سے ہر بار اپنا ایک نیا منظر دکھانے پر قادر ہے۔ وزیر آغا کہتے ہیں کہ شاعر یا مصور حسن کے ایک یا متعدد پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ جہاں تک شعری تخلیق کی بات ہے یہ وقت کے تسلسل اور فاصلوں کے مدوجزر سے چرایا ہوا وہ ''لحہ'' ہوتا ہے جس کی شاعر نے لفظوں میں تجسیم کی ہوتی ہے۔ اب اس کا دارومدار قاری پر ہے کہ وہ کس حد تک اس جمالیاتی فاصلے کو دریافت کرتا ہے جو اس قید کیے گئے لحہ یعنی شعری تخلیق سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے درکار ہے۔ بعض قاری تخلیق کو سیاسی، سماجی یا تاریخی و سوانحی پس منظر میں دیکھنے کے لیے تخلیق کو جنم دینے والے محرکات میں گم ہو جاتے ہیں لیکن بعض قاری تخلیق کی لفظیات پر توجہ مرکوز کر کے تخلیق کے آہنگ، اس کی قوسوں کے ابھار نیز تراکیب کے حسن اور استعارے کی قوت سے لطف اندوز ہونے لگتے ہیں۔ لیکن موزوں فاصلہ سے محروم ہونے کے باعث تخلیق کو تمام وکمال

یعنی اس کی Totality میں دیکھنے سے محروم رہ جاتے ہیں۔

تخلیق کی Totality کو اجاگر کرتے ہوئے وزیر آغا لفظی اور معنوی سطح سے آگے نظر دوڑاتے ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ کوئی بھی شے اپنے تناظر سے الگ نہیں ہوتی۔اس کا مطالعہ کرنے کے لیے ان رشتوں کو بھی دیکھنا ضروری ہے جو اس شے کے دوسری اشیا کے ساتھ قائم ہیں۔جس طرح خود تخلیق مختلف عناصر کے رشتوں سے مرتب ہوتی ہے اسی طرح وہ ان رشتوں سے بھی عبارت ہے جو اس نے اپنے اردگرد کی دنیا (ماضی، حال اور مستقبل) سے قائم کیے ہوتے ہیں۔لہٰذا فنی تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے عمل میں اپنے فاصلے کو دریافت کرنا ضروری ہے جس سے تخلیق کی بنت میں استعمال ہونے والے دھاگوں کے علاوہ وہ دھاگے بھی نظر آ سکیں جن سے تخلیق نے خود کو باہر کی دنیا سے جوڑ رکھا ہے۔ظاہر ہے قاری شعوری طور پر اس فاصلے کا تعین نہیں کر سکتا۔ اسے دریافت کرنے کے لیے خود قاری کو تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔اگر تخلیق اکہری اور ایک معنی پر مشتمل ہے تو قاری اس ایک معنی تک ہی محدود رہے گا۔لیکن اگر تخلیق آئینہ صفت ہے تو قاری کے سامنے عکس در عکس کا سلسلہ از خود پیدا ہو جائے گا جو بالآخر تخلیق کی معنیاتی توسیع پر منتج ہوگا۔لہٰذا تخلیق کے حسن کا ادراک ناظر اور منظور دونوں کی تخلیقی کارکردگی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔وزیر آغا نے اس پر زور دیا ہے کہ حسن کے ادراک کے لیے ناظر کا ہونا ضروری ہے۔تخلیق کا قاری خود پر ثبت ہونے والے تخلیق کے اثرات کے بعد ''موزوں فاصلے'' کو قائم رکھتے ہوئے ''ناظر اور منظور'' کی دوئی کو جنم دیتا ہے اور یوں حسن کی بقا کا ضامن بن جاتا ہے فن کے سلسلے میں بھی ناظر اور منظور یعنی قاری اور تخلیق کی دوئی کا موجود ہونا ازبس ضروری ہے ورنہ تخلیق کاری کا عمل ختم ہو جائے گا۔ **وحدت** اور **کثرت** کی دوئی سے کائنات کی پہچان ہوتی ہے، اگر **وحدت** کے اندر سے **کثرت** طلوع نہ ہو اور **کثرت** اپنی داخلی **وحدت** سے محروم ہو جائے تو وہ Entropy کی زد میں آ کر معدوم ہو جائے گی۔

وزیر آغا نے جمالیاتی حس کے تین مراحل کا بھی ذکر کیا ہے۔پہلا وہ جب رنگ، نمر قوس یا لہر کا ادراک ہوتا ہے ___ دوسرا وہ جب ناظر ان اوصاف کو لطف افزا صورت یا پیٹرن میں ابھارتا ہے ___ تیسرا مرحلہ وہ ہے جہاں ناظر صورت یا پیٹرن اور اپنے سابقہ جذبات میں مطابقت پیدا کرتا ہے۔اس کو اظہاریت (Expression) کہہ سکتے ہیں۔ویسے جمالیات کا تعلق صرف پہلے دو مراحل سے ہے مگر فن ان تینوں مراحل کے انضمام کا نام ہے۔ورڈز ورتھ کے مطابق تخلیق کار ایک حالت سکون میں اپنے جذبات کی اس طور بازآفرینی کرتا ہے کہ بتدریج حالت سکون ختم ہو جاتی ہے اور تخلیق کار جذبات کے اسی پرانے عالم میں خود کو پاتا ہے جس میں وہ کبھی گرفتار رہا تھا ___ ٹالسٹائی کے مطابق فنکار اس جذبے کو جس کا وہ تجربہ کر چکا ہے دوبارہ متحرک کرتا ہے۔پھر خط، رنگ، سر یا لفظ کی صورت میں اسے دوسروں تک منتقل کر دیتا ہے۔اور وہ بھی اس جذبے کا اسی طرح تجربہ کرتے ہیں جس طرح فنکار نے کیا تھا ___ اس پر ہربرٹ ریڈ نے یہ اعتراض کیا کہ فنکار جذبے کو دوسروں تک منتقل نہیں کرتا بلکہ دوسروں کے جذباتی تشنج کو رفع کرتا ہے۔فن کے ذریعے سکون قلب کی بازیافت کا کارن یہی ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال یہ ہے کہ دونوں نظریے اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔فن سے تحصیل مسرت کا انداز ہومیوپیتھی کے طریق علاج کے مماثل ہے جس میں مرض کو تھوڑا سا مشتعل کر کے اسے ختم کر دیا جاتا ہے۔فن میں بھی قاری یا ناظر کے ہاں پہلے جذبات کا ابھار پیدا ہوتا ہے پھر جمالیاتی حظ کی تحصیل ہوتی ہے جس سے سکون اور قرار ملتا ہے۔چونکہ آرٹ حسن کی ایک صورت ہے لہٰذا حسن کی روبرو آ کر ناظر جو سکون محسوس کرتا ہے وہ بھی سینے کے اندر موجزن ہونے والے ابھار اور پھر اس کے رفع ہو جانے کے عمل کا نتیجہ ہے۔جب قاری یا ناظر

تخلیق کے روبرو آتا ہے تو محض اپنے متخیلہ کے زور پر تصویر نہیں بناتا بلکہ تخلیق کے سٹرکچر کے مطابق ایسا کرتا ہے۔ دراصل فنی تخلیق کا امتیازی نشان یہ ہے کہ اس کا اندر پوری طرح بھرا ہوا نہیں ہوتا۔ ایک فنی تخلیق میں جابجا چاک یعنی Gaps ہوتے ہیں مگر یہ چاک تخلیق کے سٹرکچر کے تابع ہیں۔ ایک اعلیٰ تخلیق اپنے قاری یا ناظر کو حسن کا دان نہیں دیتی بلکہ اسے اپنی طرف بلاتی ہے تاکہ وہ اس کے اندر کے شگافوں کو بھر دے۔ اسے Theodor Lipps نے Einfumlung یا Empathy کا نام دیا تھا جس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ناظر یا قاری ہمدردی کی کیفیت میں ڈوب کر اپنے جذبات کا اظہار کرے بلکہ تخلیق کے اندر داخل ہو کر اپنے محسوسات سے اس شگاف کو بھر دے جو لازمی طور پر ایک اعلیٰ تخلیق میں موجود ہوتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے ضمن میں یہ بھی لکھا ہے کہ جمالیات (Aesthetics) کی ایک باقاعدہ تحریک نے جنم لیا تھا جو آج بھی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ایک اہم زاویہ نگاہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی فلسفیانہ بنیاد کے ضمن میں کانٹ کا یہ نظریہ بہت مقبول ہے کہ جمالیاتی حظ شئے کو اس کی واقعی صورت میں دیکھنے سے ملتا ہے۔ اگر شئے کو کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جائے۔

کائنات اور انسان کے ذکر کے باب میں وزیر آغا نے فن کے طرۂ امتیاز ''قوس'' اور غیر فن کی ''لکیر'' کا بھی ذکر کیا ہے کہ اصل کائنات کے کینوس پر قوسیں ہی قوسیں ہیں۔ ہر کہکشاں اپنے محور پر گھومتی دکھائی دیتی ہے۔ یعنی ایک ایسے مرکز کے گرد جو ایک بے نشان بلیک ہول ہے۔ اس کے علاوہ وہ کہکشاؤں کے کسی ایک کنبے میں شامل ہو کر کسی اور مرکز کے گرد گھومتی ہوئی بھی نظر آتی ہے۔ اور یہ مرکز کہکشاؤں کی معیت میں کسی اور مرکز کے گرد طواف کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ساری کائنات ایک کبھی نہ ختم ہونے والا طواف ہے جو کسی بے پایاں ان دیکھے بے خدوخال مرکز کے گرد ہو رہا ہے۔ کائنات کا سفر باہر کی طرف یقیناً ہے مگر یہ سفر سیدھی لکیر کے بجائے قوسوں یا Spirals کی صورت میں ہے۔

وزیر آغا نے شعر اور نثر کے فرق کو فن کے دائرے میں پرکھا ہے پھر اپنی رائے دی ہے کہ قوس اور لکیر کا فرق شعر کو نثر سے جدا کرتا ہے۔ شعر ہو یا نثر پارہ یہ اسی حد تک فن کا مظہر قرار پائے گا جس حد تک اس میں فن کی روح یعنی قوس کا انداز شامل ہو گا۔ لکیر کی جہت مستقیم ہے لیکن قوس میں خم ہے، موڑ ہے، اپنے ازل کی طرف لوٹنے کا جھکاؤ ہے اور فن اپنی طرف لوٹنے کا ایک وظیفہ ہے، اندر کے ان دیکھے جہان کو صورت پذیر کرنے کی ایک کاوش ہے۔ اندر کے بے خدوخال احساس کا ذکر وزیر آغا اس لیے کرتے ہیں کیونکہ خارج بھی دراصل داخل ہی کا ایک رنگ ہے بلکہ خارج بجائے خود وہ داخل ہے جو صورت پذیر ہو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ظاہر، غائب کی ضد نہیں بلکہ غائب کی توسیع اور تجسیم ہے۔ دوسری طرف انسان کو سزا یہ ملی کہ اسے قوس سے محروم کر کے لکیر کے سپرد کر دیا گیا۔ چنانچہ اس کا مقدر ایک معنی کا مطیع ہونا قرار پایا۔ مگر انسان نے اس پابندی کو قبول کرنے کے دوران گاہے گاہے اس سے آزاد ہونے کی کوشش کی۔ اور یہ سعی قوس کی صورت میں ظاہر اور فن کی صورت میں مجسم ہوئی۔ فنکار تلمیذ الرحمٰن ہے۔ وہ کائنات کے تخلیقی عمل کے متوازی خود بھی ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتا ہے اور جو کچھ اسے قریب آنے پر نظر آتا اور محسوس ہوتا ہے اسے صورتوں اور تمثیلوں میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔

فن کے کینوس پر نمودار ہونے والی ہر صورت اور شبہ کو وزیر آغا دستخط قرار دیتے ہیں۔ یہ دستخط باطن کا علامتی اظہار ہے مگر عام دستخط کی طرح اس کا معنی متعین نہیں ہے۔ ادب کے مدار میں داخل ہوتے ہی دستخط منقلب ہو جاتا ہے۔ بظاہر تو وہ تصنیف پر

مصنف کی ملکیت کو ظاہر کرتا ہے مگر بباطن مصنف کے اسلوب اظہار بلکہ اسلوب ذات کا اعلامیہ بن جاتا ہے یعنی اپنے ایک معنوی وجود کی توسیع کر کے اسے علامتی مفہوم عطا کر دیتا ہے۔ اس طرح ہر تصنیف بجائے خود اس کے مصنف کا دستخط ہے۔ اب اس دستخط کے عقب میں جو ہستی ایستادہ ہے وہ محض مصنف کی ہیکل نہیں بلکہ اس کا وہ غیر شخصی وجود بھی ہے جو متعدد Dodes اور Conventions کا آمیزہ ہے جس میں لاتعداد ثقافتی ابعاد باہم آمیز ہو گئے ہیں۔ اس کی یادداشت، اس کے خواب، اس کی اجتماعی آرزوئیں اور اس کے آرکی ٹائپس ای میجز یعنی اس کا سارا ثقافتی نسلی سرمایہ اس کے دستخط کے اندر سما گیا ہے۔

وزیر آغا یہ بھی کہتے ہیں کہ تقلیب کے بغیر نیا فن پارہ وجود میں نہیں آ سکتا اور تقلیب صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ مصنف اپنے بطون میں موجود زبان کی یونیورسل گرامر کے علاوہ ثقافتی مواد نیز اس نسلی مواد تک رسائی حاصل کرے جو بنی نوع انسان کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ایک عظیم فن کار اس سے بھی پیچھے اس خطے تک پہنچتا ہے جو اپنی جگہ ایک بے خدوخال جہاں تک ہوتا ہے۔ جس طرح تصنیف میں پیرول کا مدوجزر اور تنوع دکھائی دیتا ہے مگر وہ Langue نظر نہیں آتی جو اس کی بنت کاری کی محرک ہے۔ اسی طرح مصنف کو بھی وہ ساخت دکھائی نہیں دیتی جو اس کی تخلیق کاری کی محرک ہے، تاہم وہ اسے وہبی طور پر محسوس ضرور کرتا ہے۔

تقابلی ادب سے علومِ ترجمہ تک

توحیداللہ

انگلستان کے وارک یونیورسٹی کے پروفیسر سوزن بیسنیٹ کی کتاب Comparative Literature: A Critical Introduction (1993) کے ایک باب بعنوان Comparative Literature to Translation Stories کا اردو ترجمہ۔

اس کتاب کے اوائلی ابواب میں ہم نے یہ تجویز کیا کہ حالیہ سالوں میں تقابلی ادب کی اصطلاح کی اہمیت گھٹ گئی ہے، حالاں کہ ایسے دعوے بھی ہورہے ہیں کہ تقابلی کارروائی دوسرے ناموں سے جاری وساری ہے۔اس کے برعکس علوم ترجمہ کی اہمیت میں اضافہ ہورہا ہے اور جس نے ۱۹۷۰ء کی دہائی کے اختتام سے ایک مستقل علمی مضمون کی حیثیت حاصل کرلی ہے۔علوم ترجمہ کی پیشہ ورانہ انجمنوں، جرائد، اشاعتی فہرستوں اور پی ایچ ڈی کے مقالات میں روز بہ روز اضافہ ہورہا ہے۔

تقابلی ادب اور علوم ترجمہ کے مطالعے کا تعلق پیچیدہ اور متعدد مسائل کا شکار رہا ہے۔ترجمہ کو غریب رشتہ دار کی حیثیت دی جاتی رہی ہے۔اس کو ایسا عمل مانا جاتا رہا ہے جس کے لیے تھوڑی قابلیت اور قوتِ تخلیق کافی رہتی ہے، جس کو کوئی مندوب آجر بھی مناسب اجرت کے عوض انجام دے سکتا ہے۔ہیلیئر بیلاک (Hileire Belloc) نے جو صورت حال اپنے ۱۹۳۱ء کے ٹیلر لیکچر میں بیان کی تھی، بدقسمتی سے آج بھی دنیا کے کئی ممالک میں پائی جاتی ہے:

''ترجمہ کا فن ایک ذیلی فن ہے جس کی ایک ثانوی حیثیت ہے۔اس وجہ سے نہ تو کبھی اسے اصل متن کا رتبہ دیا گیا ہے، نہ ادبی تنقید میں اسے کوئی مقام ملا ہے۔اس کم عیاری کے زیر اثر ترجمہ کا معیار نیچا ہی رہا ہے بلکہ چند ادوار میں تو اسے سرے سے نظر انداز ہی کردیا گیا تھا۔ایسی غلط جانچ سے ترجمہ کا معیار مزید پست ہوتا چلا گیا۔نہ اس کی اہمیت اور نہ اس کے مسائل کو سمجھنے کی کبھی کوئی کوشش کی گئی ہے۔''

بیلاک کا لیکچر مناظرانہ نوعیت کا تھا کیوں کہ وہ اپنے سامعین کو عمل ترجمہ کی پیچیدگیوں کا احساس دلا کر ترجمے کے پست معیار کو بلند کرنا چاہتا تھا۔اس مقصد کے حصول کے لیے، اس نے مبالغہ آرائی سے کام لیا کیوں کہ ایسا کبھی نہیں ہوا کہ ترجمہ کی اصل متن کے برابر تکریم نہ کی گئی ہو۔بیلاک جس صورت حال کا ذکر کرتا ہے وہ سترھویں صدی کے بعد سے پیدا ہونا شروع ہوئی تھی۔انیسویں صدی کے آنے تک ترجمے کا رتبہ ''اصل'' سے ضرور گھٹ کر بتایا جاتا تھا اور تقابلی ادب کے تھیوری ساز اپنے کام میں ترجمہ کے کردار کو

سراہتے ہوئے بھی متن کی اصلی زبان میں قرأت کو اولیت بخشتے تھے۔ تقابلی ادب کے دراسات میں ترجمہ کے ذکر کو بتدریج ایک باب تک یا ایک ذیلی حصے تک محدود کر دیا جاتا تھا اور اسے مافی ذات یا تقالیات کی اصطلاحات کی مد میں ختمی کر دیا جاتا تھا۔ یوں تراجم کی حیثیت ماخوذی یا ذیلی متن کی بتائی جاتی تھی۔

ثنائی تقابلی ادبیات Binary Comparative Stdudies صریحاً ترجمے کے خلاف تھی۔ اس ثنائی ماڈل میں ایک اچھا تقابلی متن کو صرف اس کی اصلی زبان میں پڑھتا تھا، جس کو کسی بھی ترجمے کی نسبت افضل قرأت سمجھا جاتا تھا۔ ادبی متنوں میں آفاقی اقدار کو ماننے والے شمالی امریکی ماڈل نے ترجمے کے سوال کو نظر انداز کر دیا تھا۔ متن کو اس کے سیاق وسباق سے ایک دوسرے سیاق وسباق میں منتقل کرنے کے عمل کو یا تو مطالعے کے لیے غیر افادی قرار دیا جاتا تھا یا پھر اس میدان کو ادبی سکالروں کے بجائے ماہرین لسانیات کی طبع آزمائی کے لیے موزوں سمجھا جاتا تھا۔ ترجمے کا پست رتبہ ثابت کرنے کے دوسرے ذرائع بھی تھے: جرائد اور کتابوں کے ایڈیٹروں کا تراجم کو ایک ایسے علیحدہ زمرے میں دھکیل دینا، جن میں کسی مصنف کی لڑکپن کی تحریریں شامل ہوتی ہیں، ترجمے کی اجرت کا نہایت قلیل ہونا اور اشتہار بازی کے لیے کتابوں کے انتخاب میں ترجمے کو نظر انداز کرنا۔

۱۹۷۰ء کی دہائی میں سکالروں کا ایسا گروہ ابھرنے لگا جس نے ترجمے کے مطالعے سے متعلق ایک مختلف تناظر پیش کیا۔ شروع میں اس گروہ کی سربراہی تل ابیب یونیورسٹی کے پروفیسر اتامار ایون ظہر (Itamar Evao-Zohar) نے کی۔ انھوں نے اپنے مدعا کی تعریف علوم ترجمہ (Translation Studies) کے طور پر کی۔ اپنے ایک مقالے بعنوان "Translation Theory Today" میں ایون ظہر نے ترجمے کی بابت مروج رویوں کا جائزہ پیش کر کے ایک ایسا باقاعدہ رویہ تجویز کیا، جس سے عمل ترجمہ کے بارے میں فکر کو لگے بہت سے جالے ڈھل سکتے ہیں:

''ہم کتنی بار ایسے غیر متذبذب، کہنہ مشق اور اناڑی عالموں کے کلیشوں کے تشدد کا نشانہ بن چکے ہیں، جو کہتے ہیں کہ ترجمہ کبھی اصل کے برابر نہیں ہو سکتا، کہ زبانیں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں، کہ عمل ترجمہ میں ثقافت کا بھی عمل دخل ہوتا ہے، کہ اگر ترجمہ بالصحت ہو تو لفظی لگتا ہے اور اصل کی روح سے عاری ہوتا ہے، کہ متن کے مطلب میں مواد اور اسلوب دونوں شامل ہوتے ہیں الخ۔ ہم ان رویوں کا ذکر بھی نہیں کر رہے جن میں معیاروں کا تعین یا مخفی بیان ہو یعنی کہ ہمیں یہ بتائیں کہ ترجمے کو کیسا لگنا چاہیے۔ یا اس کو جانچ کے کس معیار پر پورا اترنا چاہیے۔''

جن الفاظ پر ایون ظہر نے زور دیا ہے وہ ایسے ڈسکورس کا حصہ ہیں جس میں اصل کو فوقیت دی جاتی ہے اور ترجمے کو ایسی گھٹیا نقل قرار دیا جاتا ہے جو کہ اصل کے جوہر کو گنوا دیتی ہے۔ اس اصطلاح کے ناکافی ہونے کی نشان دہی کرتے ہوئے وہ کہنہ مشق اور اناڑی غیر متذبذب نقادوں کا مذاق اڑاتا ہے جو اپنی سوچ کو ان پیرایوں میں مقید رکھتے ہیں۔ یہ مقالہ اور ایون ظہر کا ترجمے پر سارا کام ادبی دنیا میں ترجمے کی بابت رائج ایک عجیب مائنڈ سیٹ سے پردہ اٹھاتا ہے۔ ایک ایسے عہد میں جب بورخیس (Borges) نے یہ اعلان کیا ہے کہ قطعی متن (Definitive Text) کے تعقل کا تعلق صرف مذہب یا تکان سے ہو سکتا ہے اور پس ازساختیات کے نقادوں نے ایک قطعی قرأت (Definitive reading) پر یقین کو جھٹلایا ہے، ترجمے کے ڈسکورس میں ''اصل'' اور ''صحت'' (Accuracy) کی بات جاری رہی اور مفیت کی اصطلاحات مستعمل رہی ہیں۔ یہ تجویز کیا گیا کہ ترجمہ دغا دیتا ہے، گھٹاتا ہے، کمی

واقع کرتا ہے، اصل کے کچھ حصے گم کر بیٹھتا ہے اور کہ ترجمہ 'ماخوذی'، 'میکانیکی' اور 'ثانوی' کارروائی ہے، شاعری ترجمے میں گم ہو جاتی ہے اور کہ چند مصنفین ناقابلِ ترجمہ ہیں۔

ترجمے کا اصل سے بے وفا ہونے کا نظریہ خاص طور سے رائج ہے۔ لوری چیمبرلین جو ترجمے کے تانیثی سکالروں کے بڑھتے ہوئے گروہ میں شامل ہے اس اصطلاح کے جنسیانے (Sexualization) کی طرف دھیان دلاتے ہوئے کہتی ہے کہ یوں لگتا ہے:

''جیسے خواتین کے لیے دغاباز حسینہ کا لیبل عرفِ عام ہے تو اس ضرب المثل کے مطابق ترجمہ یا تو خوبصورت ہو سکتا ہے یا وفادار۔ یہ لیبل دغاباز حسینہ کے لیے فرانسیسی جملے Les belles infidetes میں قافیہ کے ملنے اور فرانسیسی زبان میں لفظ ترجمہ کے مونث ہونے کی وجہ سے ممکن ہوا اور یوں اس نے دغاباز حسین مرد کے لیبل کو غیر ممکن بنا دیا۔ یہ لیبل سترھویں صدی میں گھڑا گیا تھا اور اس کو حیات بخشنے کی وجہ اس کی صوتی مماثلت ہی نہیں ہے۔ اس کو سچ کا لبادہ پہنانے والی شادی اور ترجمہ میں وفاداری کے مسئلہ کی ثقافتی سازبازی ہے کیوں کہ ''دغاباز حسیناؤں'' کے لیے وفا کی تعریف ترجمہ (عورت) اور اصل (خاوند، والد یا مصنف) کے درمیان ایک خفی معاہدے کے طور پر کی جاتی ہے۔ تاہم روایتی شادیوں کی طرح یہاں بھی ایک بدنام ''دہرا معیار'' کارفرما ہے۔

ایک بے وفا بیوی رترجمہ پر کھلی کچہری میں ان جرائم کا مقدمہ چلایا جاتا ہے، جن کو انجام دینے کی خاوند اصل کو قانوناً اجازت ہی نہیں ہے۔ الغرض یہ کہ اس معاہدے کی رو سے اصل پر بے وفائی کا الزام لگانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ایسا رویہ پدریت اور ترجمے کے معاملات میں گہری تشویش کی غمازی کرتا ہے۔ وہ پدرشاہی کے نظام کی نقالی کرتا ہے، جس میں اولاد مادریت کے بجائے پدریت کی رو سے حلال قرار دی جاتی ہے۔''

یہاں لوری چیمبرلین ایک اہم نقطہ اٹھا کر ترجمے اور ازدواج میں وفاداری کی ثقافتی سازبازی پر زور دے رہی ہے: یہ کوئی حادثہ نہیں کہ میری جیسی ترجمہ کی دوسری نسوانی سکالرمثلاً باربرا جانسن، باربرا گوڈارڈ، شہری سائمن، اینی بری سیٹ یا سوزان ڈی لوت بنیئر۔ باروڈ نے ۱۹۸۰ء کی دہائی میں ترجمے پر کیے جانے والے اپنے کام میں ''بے وفائی'' یا متبادل نکاح نامے کے استعارے استعمال کیے کیوں کہ ہمارا مقصد اصل کو ہدفی قارئین کے لیے ترجمہ شدہ متن سے بلند تر مقام دینے والے رویے کی بابت فکر کو جگانا تھا۔

کینن (Canon) کو للکارنا یا متن کی کسی ایک صحیح ذات کو چیلنج کرنے کی طرح اصل کو للکارنا بھی واضح طور پر بعد از جدیدیت کی ہمہ گیر اسٹریٹیجی کا حصہ ہے۔

سچائی تک پہنچنے کے لیے قرأت کرنے کے بجائے اب ہم رموز کُش (decoder) کے طور پر قرأت کرتے ہیں۔ باربرا جانسن نے بتایا ہے کہ قرأت اور قرأت مکرر کی ساری کارروائی میں ہمارا پالا دراڑوں اور بےیقینیوں سے پڑتا ہے۔

''مغرب کی تاریخ پر اثر انداز ہونے والے مصنفوں اور تاریخ دانوں کی کتب کی قرأت نو سے ہم شاید اس کاٹ چھانٹ، تحذیفات، تضادات اور لفظی اغلاط کا ادراک کر سکیں جو بغیر نشان دہی کے ان متنوں میں کارفرما رہی ہیں اور جو ان کتابوں کی روایتی قرأت پر مبنی تعین پر شک کا سایہ ڈالتی ہیں۔''

علومِ ترجمہ میں اصل متن کے غلبے اور اس کے نتیجے میں ترجمہ کو ذیلی حیثیت دینے کے خلاف یلغار کی اولین آوازیں ظہر

اوراس کے رفقائے کار، جن میں گڈیئن توری خاص طور پر قابل ذکر ہے، کی کثیر انظامی (Polysystems) تھیوری تھی۔ ایون ظہر نے ترجمے کے بارے میں تحقیق ومطالعہ کی زبان کے غیر موہوم ہونے پر حملہ کرنے پر اکتفا نہیں کیا۔ اس نے یہ بھی بتایا کہ گو قومی ثقافتوں کی نمو میں ترجمے نے اہم کردار ادا کیا لیکن ثقافت کے تاریخ دانوں نے اسے تقریباً نظر انداز کر دیا ہے اور ادبی نظام میں ترجمے کے فعل کی بابت تحقیق نہ ہونے کے برابر ہے۔ مثلاً نشاۃ الثانیہ کو عام طور سے شدید ترجمہ کاری کا عہد مانا جاتا ہے، پھر بھی اس بات کی کوئی باقاعدہ جانچ نہیں ہوئی کہ کیا چیز ترجمہ ہوئی، کس نے ترجمہ کیا اور کیوں کر کیا۔

ترجمے کی بابت ایون ظہر کے کثیر انظامی رویے کی انتہائی مضمرات فوراً واضح ہوئیں۔ ماضی میں جن سوالات کو غیر اہم سمجھ کر کبھی اٹھایا نہ گیا تھا اب اٹھائے جا سکتے تھے کہ کچھ ثقافتوں میں ترجمہ کم اور کچھ میں زیادہ ہوتا تھا؟ کس قسم کے متن ترجمائے جاتے تھے؟ ہدفی سسٹم میں ان متنوں کا کیا رتبہ ہوتا تھا؟ اور ماخذی نظام میں ان کے اصل کے رتبے سے کیا مقابلہ تھا؟ کسی عہد میں رائج ترجمے کی رسوم اور معیار کے بارے میں ہم کیا جانتے ہیں اور ہم جدت کی قوت کے طور پر ترجمہ کو کس طرح پرکھتے ہیں۔ ادبی تاریخ میں وسیع تر ترجمہ کاری Canonical Texts کی افزائش کے مابین کیا رشتہ تھا؟ مترجم اپنے کام کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے اور اس رائے کا تمثیلی اظہار کیسے ہوا؟ اس نوع کے بے شمار سوالات ترجمے کی بابت ایک عظیم تبدیلی رائے کا پتا دیتے ہیں۔ فی الواقعہ ترجمہ کو ذیلی کارروائی ہونے کے بجائے ادبی تاریخ کی ایک بنیادی تشکیلی قوت مانا جانے لگا تھا۔

۱۹۷۶ء میں لکھے گئے ایک مقالے میں ایون ظہر نے یہ دلیل پیش کی کہ کسی ثقافت میں زیادہ تر ترجمہ کاری کے چند مخصوص محرکات ہوتے ہیں۔ اس نے تین ایسے محرکات گنوائے: جب قومی ادب اپنی نمو کے اوائلی مراحل میں ہوتا ہے، جب کوئی ادب خود کو ذیلی یا کمزور یا دونوں ہی سمجھتا ہے، جب کوئی تاریخی تبدیلی یا بحران آتا ہے یا قومی ثقافت کسی ادبی خلا سے دوچار ہوتی ہے۔ ان خیالات کو اس نے مطالعات سے آگے بڑھایا۔ یوں مثلاً ماریا ٹومشکو (Maria Tymoczko) نے بارھویں صدی میں ایپک کی جگہ رومانس کے لینے کی عظیم تبدیلی میں ترجمے کے کردار کی بابت یہ دلیل پیش کی:

"مغربی ثقافت سے رونما ہونے والی اہم ترین تبدیلیوں میں سے ایک تبدیلی بارھویں صدی میں آئی، جب رومانس نے ایپک کی جگہ لے لی۔ ظاہر ہے کہ یہ تبدیلی شعریات میں رونما ہوئی تھی پر یوں روایتی ذہنی ہیرو کے قصوں کو اب یوں بیان کیا جانے لگا کہ مصنفوں کے ہاتھوں ان میں جدت آنے لگی۔ اس تبدیلی میں وسیع تر ادبی عناصر بھی بدلے گئے۔ صنف اور کرداری تمثیلیات Character typologis میں تغیرات کے علاوہ ہیئت میں بھی تبدیلیاں واقع ہوئیں مثلاً نئے شعری اوزان اور جدید بیانی آلات (Rhetorical Devices) کی وضع کاری وغیرہ۔ اس تبدیلی کا ایک نظریاتی پہلو یہ بھی تھا جس میں جنگجو اخلاقیات کی جگہ درباری رسوم اور رومانی عشق کی تقریبات نے لے لی۔"

ٹومشکو یہ بھی تجویز کرتی ہے کہ اس تبدیلی میں ترجمے کا بنیادی کردار تھا۔ وہ رومانس کے ایسے عنصر گنواتی ہے، جن کے نشان اس سے قبل کے عہد کے تراجم میں پائے جاتے ہیں اور یہ بتاتی ہے کہ رومانس نے ایک کثیر الثقافتی پس منظر میں جنم لیا۔ شعریات کے علاوہ ادب کے ذرائع افزائش یعنی سرپرستوں سے منسوب تصنیفات کے بتدریج ظہور کی تاریخ بتا کر ٹومشکو نے اس کارروائی میں ترجمے کے اہم کردار کی نشان دہی کی۔ ایپک سے رومانس کی جانب پیش رفت اس دور میں ہوئی جب یورپ بھر کی عامیہ زبانیں ادبی

مقام حاصل کر رہی تھیں۔ یہ حقیقت ایون ظہر کے اس نظریے سے مطابقت رکھتی ہے کہ ادب کی نمو کے اوائلی دور میں ترجمہ کاری زوروں پر ہوتی ہے۔

آج کے اشاعتی اداروں کی ترجمائے متنوں کی فہرستوں سے لیے گئے اعداد وشمار سے اس نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ ذیلی ادبی نظاموں میں ترجمہ کاری نام نہاد عظیم ادبی نظاموں کی نسبت کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ انگریزی زبان میں چھپنے والی کتابوں میں تراجم کا تناسب سویڈش، پولش یا اطالوی سے کم ہے۔ ظاہر ہے اس کا تعلق رسوم کے نقوش سے ہے جو مجموعی طور پر تیزی سے قائم ہو جاتے ہیں، انگریز خوان دنیا میں ٹیکنالوجی کی خودمختاری سے اور پھر دوسری جنگ عظیم کے بعد سے انگریزی زبان کو حاصل ہونے والی عالمی حیثیت سے بھی ہے۔ تاہم جو اعداد وشمار لارنس وینوتی نے ۱۹۹۲ء میں پیش کیے ان سے ہمیں چند چونکا دینے والی ناہمواریوں کا پتا ملتا ہے۔ اطالیہ میں ۱۹۸۰ء کی دہائی میں سالانہ چھپنے والی کتب کا ۲۶ فی صد تراجم تھے، جن میں سے اکثر انگریزی زبان سے کیے گئے تھے۔ ادبی تراجم کے انفرادی ناشروں کی فہرستوں میں تراجم کا تناسب بڑھ کر ۵۰ فی صد اور ۹۰ فی صد کے درمیان رہا۔ اس کے برعکس ریاست ہائے متحدہ میں ۱۹۸۴ء اور ۱۹۹۰ء کے درمیان سالانہ شائع ہونے والی کتب میں تراجم کا تناسب صرف ساڑھے تین فی صد تھا جو کہ برطانیہ میں مزید گھٹ کر ڈھائی فی صد رہا۔ انیسویں صدی میں برطانیہ کی سامراجی طاقت کے ابھار کے ساتھ انگریزی زبان میں ترجمہ کاری میں کمی واقع ہوئی، جس کا تعلق خود اعتمادی میں تبدیلی اور انگریزی ادبی نظام کی بدیہی برتری کے ساتھ ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں رونما والا چیکی قومی احیا کسی ابھرتی ہوئی قوم کا ترجمے کے ذریعے نت نئے نمونے فراہم کرنے کی مثال ہے۔ چیکی سکالر ولاڈی میر ماچورا (Vladimir Macura) جس نے چیکی احیاء میں ترجمے کے کردار کا مطالعہ کیا ترجمے کے قومی پالیسی کا حصہ ہونے کی اہمیت پر یوں رقمطراز ہوتا ہے:

''ترجمہ کو غیر ملکی ثقافتی محرکات کے آگے ہتھیار ڈالنے کے برابر کبھی نہ سمجھا گیا تھا۔ اس کے برعکس ترجمہ کو ایک متحرک بلکہ شورشی عمل جانا گیا تھا، جس کے ذریعے بدیسی ثقافتی اقدار پر قبضہ جمایا جا سکتا تھا۔ بیش بہا مال غنیمت حاصل کرنے کے لیے ترجمہ کو حریفوں کے میدان پر چڑھائی تصور کیا جاتا تھا۔ ایک چیکی مصنف Jan Evangelista Purkeyne تھا جس نے بعد میں فزیالوجی کے میدان میں عالمی شہرت حاصل کی، جرمن شاعر شیلر کے چیکی ترجمے کو غیر ملکی ثقافتی یلغار کے نقصانات کا فوری ردعمل اور ماضی میں سلاوقوم پر ڈھائے گئے مظالم کا انتقام قرار دیا۔ اس نے لکھا کہ اگر جرمن، اطالوی اور ہنگری قوموں نے ہماری مشترکہ آبادی اور ہماری اشرافیہ سے ان کی سلاوقومیت چھیننے کی کوشش کی تو ہم اس کا شایستہ جواب دیں گے کہ ان کی ذہنی تخلیق کے عمدہ نمونوں پر قبضہ جمالیں گے۔''

ماچورا آگے چل کر بتاتا ہے کہ قبضہ جمانے کی یہ حکمت عملی چیکی احیا کے لیے اتنی اہم تھی کہ ترجمانے کے لیے مواد کا انتخاب اس کسوٹی پر کیا جاتا تھا۔ اس نے ملٹن کی Paradise کے چیکی ترجمہ کی شرح لکھی (جس ترجمے پر نقادوں کے درمیان کئی دہائیوں تک گرما گرم بحث چلی تھی) اور دلیل دی کہ یہ ترجمہ ایک ابھرتے ہوئے ادبی نظام میں ایک ایسے متن کو داخل کرنے کی سوچی سمجھی کوشش تھی جو انسانی ثقافت کی ایپک کی شکل میں مختلف ثقافتوں (عیسائی، یہودی اور لامذہبی) کا امتزاج تھا اور یوں ملٹن کے ایپک سے پان سلاویت کی آفاقی جذور کے ادعا کے علامتی فعل کا کام لیا گیا۔

ثقافتی اور ادبی تاریخ پر انتہائی نظر ثانی کو ممکن بنانے والا یہ علم علوم ترجمہ میں ترقی (جس میں کثیر انظامی تھیوری خاص طور پر قابل ذکر ہے) کی وجہ سے ظہور پذیر ہوا۔ ۱۹۸۵ء میں شائع ہونے والے پُرمغز مقالے میں بیلجیم کے اسکالر ہوزے لامبیر (Jose Lambert) اور رک ون گارپ (Rik van Gorp) نے اس رویے سے پیدا ہونے والے امکانات کی تلخیص پیش کی۔ انھوں نے تحقیق کے متعدد میدانوں کی نشان دہی کی، جن میں مزید ترقی ہو سکتی تھی، جن میں متنوں کا تفصیلی تجزیہ اور ان کی افزایش کے ذرائع کی بحث دونوں شامل تھے۔ ان کی تجویز کے مطابق تحقیق کے قابل قدر میدان یہ تھے: ماخذی اور ہدفی نظاموں کے ذخیرہ الفاظ، اسلوب شعری اور بیانی رسوم کا مطالعہ، ہدفی نظام میں ترجمائے متن کو دیے جانے والے زمرے کا تجزیہ (آیا اسے تراجم، ماخوذ، نقالی یا ایک اصل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے) اور اس نظام میں اسے متن کے کردار اور رتبے کی تفتیش، کسی ادب کے مختلف ادوار میں ترجمہ کی تھیوری کی تاریخ اور تنقید کا خاکہ بنانا، مترجموں کے گروہوں اور دبستانوں کے ابھار اور ان کی اہمیت کا مطالعہ، کسی ادبی نظام کی نمو میں ترجمے کے کردار کی نشان دہی کرنا تاکہ یہ معلوم پڑ سکے کہ ترجمہ کا کردار قدامت پسندانہ ہوتا ہے یا جدت پسندانہ، وغیرہ۔ لامبیر اور ون گارپ کا اہم نقطہ یہ ہے کہ: ''اس اسکیم کا مرکزی فائدہ یہ ہے کہ یوں ہم ترجمہ کاری میں وفاداری اور کوالٹی جیسے گہرے روایتی نظریوں سے دامن بچا سکتے ہیں جو کہ اکثر 'اصل' پر مرکوز اور معیار بند ہوتے ہیں۔''

لامبیر اور ون گارپ کا مقالہ ۱۹۸۵ء میں شائع ہونے والے مجموعے بہ عنوان The Manipnlation of Literature میں چھپا تھا۔ اس مجموعے کی اشاعت سے علوم ترجمہ کی افزایش کے ایک نئے مرحلے کا آغاز ہوتا ہے کیوں کہ اس کتاب کا محور ترجمہ بطور ادب کی ایک تشکیلی قوت اور حقی جوڑتوڑ کی ایک اولین حکمت عملی کے طور پر تھا۔ اپنے اوائلی مرحلے میں کثیر انظامی تھیوری ہدفی نظام پر مرکوز تھی تاکہ اصل متن کی فوقیت اور ترجمے کا ثانوی رتبہ ہونے کے قدیم رویے کی تردید کی جا سکے لیکن ۱۹۸۰ء کی دہائی کے وسط تک کثیر انظامی تھیوری پر مبنی تحقیق اس اوائلی مبلغانہ مرحلے سے گزر کر ایک نئی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔ فی الحقیقت ہم علوم ترجمہ کی افزایش میں تین مخصوص مراحل کا ذکر کر سکتے ہیں۔ پہلے مرحلے میں کثیر انظامی تھیوری کے زیر اثر ترجمے کے مروجہ ڈسکورس کو براہ راست للکارا۔ ایک جانب لسانیات میں عدم سیاقیتی (decontexludizel) کام کو چیلنج کیا تو دوسری جانب ادبی دراسات میں جانچ کے غیر نظمی کام کو للکارا گیا۔ اس مرحلے کی خصوصیت فرادفیت کی تھیوری (Equivalence theory) کی بابت گرما گرم بحث تھی۔

ترجمے کا روایتی نظریہ جو ذولسانی ڈکشنری کے تعقل کی بنیاد ہے یہ تھا کہ زبانوں کے درمیان ترجمانا اس لیے ممکن ہے کہ ان کے نظاموں کے مابین ایک نظریاتی مرادفیت پہلے سے موجود ہوتی ہے، حالاں کہ ساپیر ہورف (Sapir-whorf) کا یہ مفروضہ ہے کہ:

''کسی دو زبانوں میں اتنی مماثلت نہیں ہوتی کہ وہ ایک ہی سماجی حقیقت کی نمایندگی کر سکیں۔ مختلف سماجوں کی اپنی مخصوص دنیا ہوتی ہے نہ کہ وہ ایک ہی دنیا پر چسپاں مختلف لیبل ہوتے ہیں۔''

اس مفروضے کے باوجود مترجموں کی کئی نسلوں نے مرادفیت پر یقین کرنا چاہا ہے اور اس کی تعریف یکسانیت کے پیرایوں میں کی ہے۔ ان کی دلیل یہ ہوتی ہے کہ یکسانیت کی مختلف توضیحات ہو سکتی ہیں اور اس میں سودے بازی کی گنجایش موجود رہتی ہے۔ تاہم یکسانیت کا امکان مسلّم ہے۔ مرادفیت بطور یکسانیت کی تھیوری میں ایک ظاہری مشکل یہ ہے کہ یہ ماخذی اور ہدفی متون اور

ثقافتوں کے درمیان کسی مراتبی رشتے کے وجود کا انکار کر کے یہ فرض کرتی ہے کہ ترجمہ عمودا فقی پر یکساں مقام پر فائز نظاموں کے درمیان عمل پذیر ہوتا ہے۔اس کے برعکس کثیرا نظامی تھیوری کا یہ دعویٰ ہے کہ کسی بھی دو نظاموں کا یکساں مقام نہیں ہوتا اور کسی بھی متن یا ادبی نظام کی برتری یا کم تری کے تصورات ہمیشہ کار فرما رہتے ہیں۔

دوسرے مرحلے میں علوم ترجمہ سابقہ ڈسکورس کو للکارنے سے آگے بڑھا اور خاکہ کشی یعنی کسی عہد میں ترجمہ کاری کے نقوش کا خاکہ اتارنے کو اپنا مطمع نظر بنالیا۔اس مرحلے میں بھی زیادہ تر اہمیت ہدفی نظام ہی کو دی گئی، لیکن اس دور میں بہت سی اہم تاریخی تحقیق نمودار ہونا شروع ہوئی۔اب کثیرا نظامی تھیوری نے اپنی حد سے زیادہ ساختیاتی ابتدا سے روگردانی شروع کی جو کہ پس از ساختیات کے علوم ترجمہ کی جانب ایک قدم تھا۔اسی مرحلے میں ہونے والی ایک اہم پیش رفت یہ تھی کہ مترجموں کی تمثیلیاتی زبان کا مطالعہ ہونے لگا جس کے شواہد مترجموں کے اپنے لکھے ہوئے مقدموں، خطوط اور کام کے بارے میں عمومی بیانات میں پائے جاتے ہیں۔ The Manipulation of Literature کی کتاب میں تھیو ہرمانس نے اپنے ایک بہل کار مقالے میں ولندیزی، انگریزی اور فرانسیسی میں کام کرنے والے نشاۃ الثانیہ کے زمانے کے مترجموں کے اپنے کام کے بارے میں استعمال کیے گئے، استعاروں کی زمرہ بندی کر کے ان کی سوچ کے نقوش کو واضح کیا۔ ہرمانس نے یہ دکھایا کہ مترجموں کے استعمال شدہ استعاروں کے پیچھے کس طرح ان کے عہد میں ترجمے کے کردار اور رتبہ کی عکاسی کرتے ہیں۔متوقع طور پر علم البیان سے متعلق ان استعاروں میں نقش قدم پر چلنا، لباس تبدیل کرنا، خزانہ یا الکیمیائی تنقل کی دریافت شامل ہیں۔یہ استعارے ماخذی متن کے بارے میں قدرے ابہام کے ہونے کا پتا بھی دیتے ہیں اور یوں ماخذی نظام میں متن کے رتبے سے مترجم کے رویے اور حکمت عملی مرتب کرنے اور ہدفی ثقافت کے اس متن کو اپنانے کے حق کا تعین ہوتا ہے۔

کسی عہد میں استعاروں کے گچھوں کے استعمال کی خاکہ کشی سے اس دور میں ترجمہ کاری کی جانب غالب رویوں کی پہچان حاصل ہوتی ہے۔غلاموں کی تجارت اور باقی دنیا کی بابت یورپ کے بدلتے ہوئے رویوں والی سترھویں صدی میں ترجمے کے استعارے نہایت معنی خیز ہیں۔ Annals of Tacitus کے اپنے ترجمے کے مقدمہ میں پیرو ڈی ابلاں کور (Parrot d' Ablan court) نے لکھا کہ اس نے ہر قدم پر ٹیسی ٹس کی پیروی ساتھی کے بجائے بطور غلام کی ہے۔

جبکہ ڈرائیڈن نے Aeneid کے اپنے ترجمے کے انتساب میں تحریر کیا۔"ہم (مترجم) غلام ہیں اور دوسروں کے کھیتوں میں کام کرتے ہیں، ہم ان کے انگوروں کے باغوں کی تزئین کرتے ہیں، جن کی نبیذ کے مالک زمیندار ہی ہوتے ہیں۔"

مترجم بطور غلام اور ماخذی متن کے خادم ہونے کا قوی استعارہ انیسویں صدی تک کارفرما رہا۔اس استعارے میں ماخذی متن کے مصنف کو ذیلی ہدفی متن پر غالب ہونے کا خیال مضمر ہے۔نسبتی طور پر ایک واحد آواز مادام ڈی گورنے (Madame de Gournay) کی تھی جس نے عمل ترجمہ کا ایک مختلف نظریہ پیش کرتے ہوئے IB23 میں لکھا کہ ترجمہ کاری "ایک متن کی افزائش نو کرنا ہوتی ہے۔افزائش میں اس لیے کہہ رہی ہوں کہ (قدما کی تحریروں) کو گہری اور ژرف بین نگاہ سے گلا کر ایسے ہی عمل سے ان کی تشکیل نو کی جاتی ہے جیسے گوشت کا ہمارے معدوں میں تحلیل ہونا ضروری ہوتا ہے کہ ہمارے جسموں کی تشکیل ہو سکے۔"
ترجمہ بطور اصل رخاوند سے وفاداری اور غلام کی آقا سے اطاعت شعاری کے استعارے سے بعد از نشاۃ الثانیہ کی دنیا میں تصنیف و

قرأت میں رونما ہونے والی عظیم تبدیلیوں کی عکاسی ہوتی ہے۔سمندر پار دریافت کے سفر تناظروں کو تبدیل کر رہے تھے اور یورپ کی قومی نوآبادیاتی اصالت کا جدید دنیا میں داخل ہو کر اسے سیراب کرنے کا بیان مسلسل طور پر جنسی پیرایوں میں کیا جاتا رہا، جس کی بحث ہم پچھلے ابواب میں پیش کر چکے ہیں۔یونہی فوکو زبان کے استعمال میں عظیم تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ: ''سولھویں صدی میں کوئی خود سے یہ سوال کر سکتا تھا کہ یہ کس طرح معلوم ہو سکتا ہے کسی نشان کی اپنے مدلول (Signified) میں واقعی نمایندگی ہو رہی ہے؟ سترھویں صدی میں یہ سوال تبدیل ہو کر یوں پوچھا جانے لگا کہ کسی نشان کو اپنے مدلول سے کس طرح جوڑا جا سکتا ہے۔''

علوم ترجمہ کے تیسرے مرحلے کا ایک اہم پہلو مترجموں کی استعاراتی زبان کی بابت ہونے والا حالیہ کام ہے۔۱۹۸۰ء کی دہائی کے اوائل میں ہونے والا اکثر کام گویا نات، اشکال، گوشواروں اور عمل ترجمہ کے بارے میں دعووں کی بہتات تھی، جس سے ہمیں کثیر انظامی تھیوری کی ساختیاتی جڑوں کا پتا ملتا ہے۔تاہم اس دہائی کے وسط میں دبستان جوڑ توڑ (The Manipulation School) کے ابھرنے تک علوم ترجمہ میں مجموعی طور سے ہونے والا کام بڑی حد تک متنوع ہو گیا تھا۔اس تیسرے مرحلے جس کو بعد از ساختیاتی مرحلہ کا نام دیا گیا، میں ترجمے کو فنی جوڑ توڑ کے عمل کا ایک سلسلہ مانا گیا، جس میں ماخذی متن سے وفاداری کے اصول کی جگہ کثرت کے تعقل نے لے لی اور جہاں اصل کے نظریے کو مختلف زاویوں سے للکارا گیا۔

مثلاً آندرے لیفویر (Andre Lefevre) نے ترجمہ کے ساتھ اس کے بقول تحریر نو (rewritings) مطالعہ کی تجویز بھی دی کیوں کہ:

''تحریر نو، چاہے وہ تنقید کی شکل میں ہو یا ترجمہ کی (جس میں تاریخ نویسی Historiography اور منتخبیات Anthologization کا اضافہ بھی کروں گا) ایک ایسی انتہائی اہم حکمت عملی بنتی ہے، جس کے ذریعے ادب کے محافظین (زمانی یا جغرافیائی مقام کے) بدیسی اثرات کو وصول کنندہ ثقافت کے معیاروں کے مطابق ڈھالتے ہیں اور یوں ادبی نظاموں کی ترقی میں تحریر نو کا بہت اہم کردار ہوتا ہے۔ایک دوسری سطح پر تحریر نو قبولیت کے شواہد کا کام دیتی ہیں، جن کا اس طور پر تجزیہ کرنا ممکن ہے۔ان دو نہایت مناسب وجوہ کی بنا پر ادبی تھیوری اور تقابلی ادب میں تحریر نو کے مطالعہ کو زیادہ مرکزی حیثیت ملنا چاہیے۔''

لیفویر کی دلیل میں وزن ہے: ترجمہ کو ایک اہم ادبی حکمت عملی کے طور پر لیا جانا چاہیے اور ترجمہ کو تحریر نو کے دائرہ میں دیکھنے سے کسی بھی ادبی نظام میں قبولیت میں تبدیلی کے نقوش واضح ہوں گے۔اس نے تاریخ نویسی اور منتخبیات کے کردار کی اہمیت کی طرف بھی دھیان دلایا ہے جو کہ علوم ترجمہ میں تحقیق کا ابھرتا ہوا موضوع ہے جس میں گوئٹین جن یونیورسٹی کے آرمین پال فرینک اور اس کے ساتھیوں کا کام بھی گواہ ہے۔

۱۹۷۰ء کی دہائی کے آغاز پر ظاہر ہونے والی کثیر انظامی تھیوری نے ترجمہ کے مطالعہ میں آئیڈیولوجی کو متعارف کروایا۔علوم ترجمہ کا ابھرتے ہوئے مضمون کے لیے ایک منشور وضع کرنے کی اوائلی کوشش لیفویر نے ۱۹۷۶ء میں کی، جس میں اس نے اس اہم خصوصیت پر زور دیتے ہوئے لکھا کہ:

''اس مضمون کا ہدف ایک ایسی جامع تھیوری وضع کرنا ہے جو تراجم کی افزایش میں رہنمائی کر سکے۔اس تھیوری کی قدر میں اضافے کے لیے اس کی دلیل ایسے خطوط پر وضع کرنا ہوگی جو نہ تو نوایجابیتی ہوں اور نہ تفہیمی اور جس کی جانچ مستقل طور سے مطالعات

احوال سے کی جا سکے۔''

پندرہ برس کا عرصہ گزرنے کے بعد جس میں اہم پیش رفت ہوئی بیسنیٹ اور لیفویر نے اس ہدف کو جدید پیرایے میں یوں پیش کیا:

''علوم ترجمہ کے مستقل مضمون کی حیثیت کے طور پر ترقی ہوئی، جس کی طریقیات کی جڑیں تقابلیت (Comparastics) اور ثقافتی تاریخ سے جڑی ہیں۔ ایک عالمی ثقافت کی نمو میں ترجمہ ایک اہم تشکیلی قوت ہے۔ ترجمہ کے بغیر تقابلی ادب کا کوئی مطالعہ ممکن نہیں ہے۔''

ترجمہ کی تاریخ میں پیش رفت نے چاہے ترجمہ کی تکنیک سے متعلق ہو یا تراجم کی افزایش سے، ترجمہ کی تقسیم اور مال کاری کی بابت ہو، مترجموں کے دبستانوں یا گروہوں کے بارے میں ہو یا کسی عہد میں تراجم کے کردار کی کھوج کے بارے میں ہو، بالآخر اصطلاحات کے مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے۔ ''صحت'' اور ''وفاداری'' پر اصرار ترجمہ کی جانب سترھویں صدی کے رویوں کی عکاسی کرتا ہے۔ ''صحت'' کی اصطلاح سائنسی اور بالضبط کے تعقلات پر مبنی ہے یعنی اس کا ماپا جانا اور مقدار کا تعین کیا جا سکے جب کہ ''وفاداری'' کی دہری مضمرات ہیں۔ ایک اچھی بیوی اپنے خاوند کی وفادار ہوتی ہے اور ایک اچھا ملازم آقا کا وفاشعار ہوتا ہے۔ بہر حال اصل متن کی نسبت دونوں کا مقام کم تر ہوتا ہے۔

سترھویں صدی میں ہم یکا یک دیکھتے ہیں کہ بین اللسانی تنقل (Interlingnal Transfer) کی ہر قسم کی کارروائی ایک ہی طرح سے بیان کی جاتی ہے۔ کلاسیکی شہ کاروں کے مترجموں نے ترجمہ کو عظیم ادبی حساسیت کی کارروائی قرار دیا مثلاً ڈرائیڈن جس نے مذکورہ بالا بیان مترجم کو اصل کا غلام بتایا، اپنی ۱۷۱۱ء کی کتاب Life of Lucian کے مقدمہ میں تحریر کیا کہ مترجم کے لیے:

''لازم ہے کہ وہ پورے ہوش وحواس قائم رکھ کر (اصل متن کے) مصنف کی عبقریت اور مطالب، مضمون کی نوعیت اور مضمون کے آرٹ کے پیرایوں کی مکمل سمجھ حاصل کرے۔ یوں وہ اپنے کام کے ساتھ انصاف کرنے کے ساتھ ایسے جوش سے تصنیف کر سکے گا کہ جیسے وہ کوئی اصل کام کر رہا ہو۔ جب کہ لفظ بلفظ ترجمہ کرنے والا شخص اس اکتاہٹ آمیز نقل دم میں ہوش گنوا بیٹھے گا۔''

ڈرائیڈن کی دلیل میں مترجم پر یہ لازم ہے کہ وہ (اصل کے) مصنف کی ساری خصوصیات حاصل کرے، تب ہی وہ اصل کے مانند جاندار تخلیق کر سکے گا۔ دوسرے الفاظ میں ترجمہ بھی اپنی ذات میں ایک اصل بن سکتا ہے بشرطے کہ مترجم لفظ بلفظ ترجمہ نہ کرے۔

بادی النظر میں متضاد رائے رکھنے والے ایک ہی مصنف کے بیانات دراصل ترجمہ کاری کی مختلف اقسام کی پہچان بتا رہے ہیں۔ ذولسانی لغات کی تدوین، گرامر اور دوسری زبان سیکھنے کی کتابوں کے ظہور سے تعلیمی نظام میں ترجمہ کی ایک ایسی شکل رائج ہوگئی جو اس کی صحت کی مقدار بندی پر مبنی تھی۔ ایک طالب علم کے کسی دوسری زبان سیکھنے کی قابلیت اس کے ماخذی متن کی بالضبط لفظی ترجمہ کرنے سے ماپی جاتی ہے۔ تاہم جیسا ڈرائیڈن نے بتایا کہ شاعری کے ترجمہ پر اس تکنیک کے اطلاق کا نتیجہ تباہی ہوگا۔

بدیسی زبانوں کی تدریس میں مستعمل ترجمہ کی صحت کی ضرورت جو کہ اوائلی ایام میں قائم ہوگئی تھی، آج بھی رائج ہے۔ ہمارے لیے یہ مشکل باقی رہ جاتی ہے کہ ماخذی یا ہدفی زبان کی گرامر اور جملوں کی ساخت کی سمجھ دکھانے کے لیے متن کی ترجمہ کاری کسی ادبی متن کے رموز کو کھولنے بند کرنے کے برابر نہیں ہو سکتی، حالاں کہ دونوں کے لیے ایک ہی قسم کی اصطلاحات استعمال ہوتی

ہیں۔مزید یہ کہ سترھویں صدی میں قارئین کی بڑھتی ہوئی تعداد کی مانگ اور کتب کی اشاعت عام میں تبدیلیوں کی وجہ سے ادبی متون کی افزائش کا کاروبار چمک اٹھا تھا۔یہی عمل ڈراما میں بھی دیکھا جا رہا تھا کہ سترھویں صدی کے آخر میں لندن کے اسٹیجوں پر کھیلے جانے والے ڈراموں کی ایک بڑی تعداد تراجم تھے۔منڈی کی مانگ پوری کرنے کے لیے کم قابلیت کے حامل مترجم بڑی سرعت سے ترجمہ آفرینی میں مصروف رہتے تھے۔کلاسیکی متون اور جلدی بکنے والی مقبول عام کتابوں کی ترجمہ کاری کے فرق پر اس وقت کے نقادوں نے خوب تبصرے لکھے۔گو ایک بار پھر ان دونوں کارروائیوں کے بیان میں استعمال ہونے والی اور اصطلاحات ایک ہی تھیں۔

ایک ہی قسم کی اصطلاحات سے ترجمہ کو بلند رتبہ والی ادبی کارروائی ایک تدریسی آلہ اور عام مارکیٹ کے لیے معمولی کارروائی قرار دینے سے کھڑی ہونے والی الجھن آج بھی قائم ودائم ہے، جو ترجمہ کی ساری کارروائی کی بابت متضاد احساسات کی جڑ ہے۔ہم تک پہنچنے والا ورثہ متذبذب تواریخ کا ہے،لہٰذا ترجمہ کی اصطلاح سے ترجمہ کی کارروائی کی بابت مختلف مفروضوں اور توقعات پر مبنی مختلف معنی نکالے جاتے ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ترجمہ کا تدریسی کردار سب سے زیادہ جاندار نظر آتا ہے کیوں کہ اس میں صحت کے قابل پیمائش ہونے کے تخیل کو سب کچھ مانا جاتا ہے۔

ایزرا پاؤنڈ نے ادبی ترجمہ پر ایسی کسوٹیوں کی تطبیق کے مغالطے کی بابت کہا:

''میں نے Tacitus کی لاطینی تصانیف کی طرز پر انگریزی نثر لکھنے کی کوشش میں پانچ سال ضائع کیے ہیں۔تاہم اس دوران میں نے شاید کچھ سیکھا بھی ہے۔میں یہ جان گیا ہوں کہ ان دو زبانوں کا جوہر ایک سا نہیں''۔اپنے Homage to Sextus Propertius کو ناقص ترجمہ قرار دینے والے سکالروں کے حملوں کے جواب میں ایزرا پاؤنڈ نے اپنے کام کی حمایت میں لکھا کہ:

''ترجمہ کرنے کا میرا کوئی ارادہ نہ تھا چہ جائے کہ لفظ بہ لفظ نقل کرتا۔میرا مقصد ایک مردے کو حیات بخشنا اور ایک زندہ شخصیت پیش کرنا تھا۔بحیثیت لاطینی زبان کے پروفیسر، لاطینی شعرا کے نہ پڑھے جانے کی وجہ اور شاعروں کی علم اللسان کے ماہرین سے جان چھڑوانے کی میری چاہت کی کامل مثال ہیل (Hale) پاونڈ کا زہریلا ترین ناقد ہے، اس رائے میں غلطی کا کوئی امکان نہیں ہے۔کسی نقطے پر غلطی کرنے کی پاداش میں خودکشی نہ کرنے کا اس کے پاس کوئی بہانہ نہیں۔میں نے علمیت کا ڈھونگ نہیں رچایا بلکہ اسی کو تو کوڑے کے ڈھیر پر پھینک رہا ہوں۔''

پاؤنڈ نے اپنے دفاع کے لیے ایک سوچا سمجھا استعارہ استعمال کیا ہے: ایک مردے کو زندہ کرنے کا۔اس کا تعقل ترجمہ ہدف پر مرکوز ہے۔ایک مردہ شاعر کے لیے قارئین کی تلاش کو وہ اپنا مقصد گردانتا ہے۔مترجم کے منصب کے بارے میں پاؤنڈ کا یہ نظریہ والٹر بنجومن سے جا ملتا ہے جس نے بودلیئر کے Tablenx Parisiens کے ۱۹۲۳ء میں ہونے والے جرمن ترجمہ کے اپنے مشہور مقدمہ میں ترجمہ کے لیے حیات بعد الموت کا استعارہ استعمال کیا تھا۔بنجومن کے اس مقالے کو ترجمہ کے تھیوری سازوں نے ۱۹۸۰ء کی دہائی میں بازیافت کیا، جس کا شمار آج ترجمہ کی بعد از جدیدیت کی تھیوری کی اہم ترین دستاویز میں ہوتا ہے۔ یاک دریدا نے اپنے مقالے Des Tours de Babel-1985 (بابل کے مینار) میں بنجومن کے اصل اور ترجمہ کے تخیلات اور معنی کے موقع کے مسائل کو کھنگالا ہے۔اس کی تجاویز اصل متن کی فوقیت پر انتہائی حملہ کے مترادف ہے۔دریدا کے مطابق اصل متن کی کوئی اصلیت نہیں

ہوتی، وہ تو کسی تخیل، کسی معنی کی توضیح ہوتے ہوئے بذاتِ خود ترجمہ ہی ہوتا ہے۔ ترجمہ کے متعلق دریدا کی سوچ کا منطقی نتیجہ اصل اور ترجمہ اور ماخذ اور نقل کی تفریق کا مٹ جانا ہوگا، یعنی کہ ترجمہ کو ذیلی مقام دینے کے تخیل کا خاتمہ۔ بنجومن نے تحولی عمل کے طور پر ترجمہ کے حیات بخش کردار کا اعلان تو پہلے ہی کر دیا تھا کہ ترجمہ اصل کے متن کے بعد ظہور پذیر ہوتا ہے اور چوں کہ عالمی ادب کے شہ پارے اپنی آفرینش کے ساتھ ہی ترجمہ کے لیے منتخب نہیں ہو جاتے، ان کا ترجمہ انھیں دوام بخشتا ہے یعنی کہ ترجمہ کی کارروائی کی خاص اہمیت یہ ہے کہ وہ کسی متن کو ایک نئے سیاق وسباق میں زندہ کر دیتا ہے اور اس نئے ماحول میں زندہ رہنے سے ایک ترجمایا ہوا متن اصل بن جاتا ہے۔

دریدا اور اس کے ہم عصر فلسفیوں کی ترجمہ کے بارے میں دلچسپی ترجمہ کی بڑھتی ہوئی اہمیت اور علوم ترجمہ میں پڑھتے ہوئے بین المفہومی کام کی ایک اور گواہی ہے۔ فلسفیوں، ادبی اور ثقافتی تاریخ دانوں، Socio-Linguists اور ادب کے تھیوری سازوں کے ترجمہ کے مختلف پہلوؤں پر روز افزوں دراسات سے ترجمہ کی بحث پر غالب منفی اصطلاحات بالآخر غائب ہونا شروع ہو گئی ہیں۔ ترجمہ میں گمشدگی کے عنصر کی فرسودہ شکایات اور ماخذی متن کو حیات نو بخشنے کا ذریعہ ہونے کے جدید تخیل میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مزید یہ کہ جوں جوں ترجمہ کے شارحین ترجمہ کے شجرہ نسب کی بابت زیادہ معلومات حاصل کر رہے ہیں، توں توں متون کے درمیان بین اللسانی تنقل ثقافتی ترقی کے ایک اہم عنصر کے طور پر ظاہر ہو رہا ہے۔

ایون ظہر کے مقلدین اور کثیر انظامی دبستان کے سکالر یورپ مرکوز ہی رہے ہیں، جب کہ چند ایک نے ریاست ہائے متحدہ میں بھی کام کیا ہے۔ ان سب کا مطمح نظر بنیادی طور پر تاریخ ہی رہا ہے۔ ترجمہ کے مسلسل ابھار کا موازنہ تانیثیت کے میدان میں، اس کے مماثل عمل سے دلچسپ طور پر کیا جا سکتا ہے۔ دونوں ہی ادبی اور ثقافتی تاریخ کی بابت ہمارے مفروضوں کی مسلسل نظر ثانی پر منتج ہوتے ہیں۔ پچھلے باب میں ہم نے تجویز کیا تھا کہ مثلاً پندرھویں صدی جس میں کسی عظیم مصنف کے پیدا نہ ہونے کی وجہ سے انگریزی ادب میں غیر مزروعہ دور مانا جاتا ہے، کو دیکھنے کا ایک متبادل تناظر بھی ہو سکتا ہے۔ تناظر میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے ہم اس عہد میں ہونے والے تراجم کی کثیر تعداد کے پیش نظر پندرھویں صدی کو ادبی نمونوں کی تلاش میں بیرونی دنیا پر توجہ اور ترجمہ کے ذریعے ہدفی نظام کی تجدید نو کی کلاسیکی مثال قرار دے سکتے ہیں۔ ازمنہ وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے عہدوں میں ہونے والے تراجم کی بابت بہت کم دراسات سامنے آئے ہیں جو کہ نہ صرف مترجمین کی حکمت عملیوں پر نظر ڈالتے ہوں بلکہ ادبی نظاموں میں ترجمہ کے کردار کا بھی احاطہ کرتے ہوں۔

اس کتاب میں یورپ کے باہر ہونے والے جوش آفریں اور جدتی تقابلی کام کی نشان دہی کر چکے ہیں، گو کہ اس کے عناوین یورپی سکالروں کے روایتی عناوین سے مختلف تھے۔ یہی کچھ ہم علوم ترجمہ کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ برازیل اور کینیڈا کے مترجمین کی تجویز کردہ ترجمہ کی تھیوریاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں، جو عمل ترجمہ کی اہمیت کی بابت جدید استعارے اور نئے تناظر پیش کرتی ہیں۔

بعد از نوآبادیاتی تھیوری کا مقصد نوآبادیاتی عہد کے نتائج سے نبرد آزمائی ہے اور وہ تشکیل نو اور جانچ نو سے متعلق ہے، جس میں بدیہی طور پر عمل ترجمہ کا عمل دخل ہے۔ ایش کروفٹ وغیرہ نے لکھا ہے کہ:

''بعد از نوآبادیات کی ثقافت اصل میں ایک مخلوط مظہر ہے، جس میں ایک پیوند دیورپی نظام اور دیسی وجودیات کے مابین ایک جدلیاتی رشتہ دکھایا جاتا ہے۔ جس کا محرک ایک آزاد مقامی شناخت کی تخلیق یا تخلیق نو ہوتا ہے۔ ایسی تشکیل یا تشکیل نو صرف غالب یورپی نظاموں اور ان کے خلاف ذیلی بغاوتوں کے درمیان ایک متحرک تعامل کے طور پر ہی پیدا ہوتی ہے۔ قبل از نوآبادیات کی قطعی ثقافتی تخلیص کی جانب لوٹنا یا اس کی بازیافت ممکن نہیں ہوتی۔ نہ ہی یورپ کی نوآبادیاتی مہم کی تاریخی مضمرات سے کلی طور پر ماورا کسی قومی یا علاقائی شناخت کی تخلیق ممکن ہو سکتی ہے۔''

ان کی تجویز یہ ہے کہ اصل قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی اور یہ کہ مابعد از نوآبادیات کی ثقافت ہی نظاموں کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ کارفرما ہوتا ہے۔ لاطینی امریکا کی مثال میں اوائلی نوآبادکاری کے عمل کے بیانات میں ایک ایسا مترجم موجود ہے جو دغاباز بھی ہے اور مددگار بھی۔ لاطینی امریکا کے ہسپانوی فاتح کارٹیز کی معشوقہ/مترجم لامالینش (LaMalinche) ترجمہ کے دورخی ہونے کی علامت ہے۔ اس کی زندگی کی بابت ایک بیان، اسے اعلیٰ نسل کی ایسی خاتون بتاتا ہے، جس نے کارٹیز کے ساتھ رہ کر اپنے ہم وطنوں کو اپنے عاشق کے ہم وطنوں سے قریب کیا۔ ایک دوسرے بیان میں اسے اپنے ہم وطنوں کو دغا دے کر حملہ آوروں کے لیے ایک لسانی پُل کا کام کیا، جس کے ذریعے انھوں نے میکسیکو کی تہذیب کو ملیامیٹ کر دیا۔ ایک تیسرے بیان میں لامالینش کو زنا بالجبر کی شکار کے طور پر دکھایا گیا ہے جس کے بعد اسے نوآبادیاتی آقا کی خدمت اور وغیر ارادی طور پر سماج کی وسیع تر بے حرمتی کے عمل میں آلۂ کار بننے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

نوآبادیات کاری کے اوائلی دور میں لامالینش کے کردار کی توضیحات میں ابہام کی عکاسی لاطینی امریکی مصنفوں اور نقادوں کی یورپ کی جانب محسوس کردہ ابہام کی لمبی فہرست سے ہوتی ہے، یورپ جو ادبی نظاموں کا مصدر تھا، ایک اصل امثیل تھا۔ حال میں یہ کہا گیا ہے کہ لاطینی امریکا کو یورپ کے ترجمہ کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ایسا ترجمہ نہیں جو نقالی ہو بلکہ جو بنجومن اور دریدا کے دلائل کے مطابق حیات بعد الموت اور حیات نو سے قائم کردہ ایک سلسلہ ہو۔

۱۹۲۰ء کی دہائی میں برازیل کی تحریک جدیدیت نے یورپ کے انتہائی ممنوعہ تعقل یعنی مردم خوری کی نئی جانچ کرنا چاہی۔ اسوالڈ اندرادے (Oswald Andrade) نے اپنے مقالے "Manifesto Antropofago"(مردم خور کا منشور) میں ۱۹۵۴ء میں دیسی برازیلی باشندوں کے ایک پرتگالی بشپ کو مردم خوری کی ایک رسم میں کھا جانے کے واقعہ کا تجزیہ کر کے اس کی دو بالکل مختلف تاویلوں کی نشان دہی کی۔ یورپی تناظر میں یہ واقعہ شرمناک اور وحشیانہ تھا۔ ایک ایسی بے حرمتی تھی، جس سے تہذیب کے ہر معیار کی پامالی ہوئی۔ ماضی میں یورپ کی اپنی کلیسائی عدالتوں کے عقوبت خانے جتنے بھی ہیبت ناک تھے لیکن ان میں کیا جانے والا تشدد مردم خوری تک نہیں پہنچتا تھا لیکن ایک غیر یورپی روایت میں کسی قابل عزت شخص کی قربانی کے گوشت کو کھا کر ان کی توانائی یا اچھی خصلتیں حاصل کرنا قابل قبول تھا کیوں کہ کیتھولک عشائیۂ ربانی کی رسم میں کرائیسٹ کے جسم و دم کو علامتی خوراک ماننا ایک بنیادی مفروضہ ہے۔ آدم خوری کے معتقد کسی معاشرہ میں عیسائیت کی بہت مختلف تشریح ہو سکتی تھی۔ انتروپوفاگو (مردم خوری کی تحریک نے اس دہرے تناظر کو یورپ اور برازیل کی ثقافتوں کے رشتے کا استعارہ مانا جیسا کہ رینڈل جانسن نے بتایا:

''یوں غالب اقوام سے ثقافتی رشتوں کی جانب ایک نیا رویہ سامنے آتا ہے۔ اب نقالی اور روایتی معنوں میں اثر پذیری

ممکن نہیں ہوگی۔

''مردم خوری تحریک کے حامی یورپی ثقافت کی نقل نہیں کرنا چاہتے بلکہ اس کو نگل کر اس کی منفی قوت کو رد کرتے ہوئے اس سے مثبت توانائی حاصل کر کے ایک اصل قومی تخلیق کرنا چاہتے ہیں جو دوبارہ ڈھلے ہوئے ثقافتی اظہار کے سانچوں کو اپنانے کے بجائے فنی اظہار کا منبع ثابت ہو سکے۔''

لہٰذا ہم یہ آسانی سے دیکھ سکتے ہیں کہ علوم ترجمہ کے سکالروں نے اس استعارے کو کس طرح اپنایا۔ ''مردم خوری تحریک'' نے برازیلی مصنفوں کو مشورہ دیا کہ وہ یورپی نمونوں کو نگل کر ان کی صفات سے خود کو فیضیاب کریں۔ اس تصور کے تحت یورپی اور برازیلی ثقافتوں کے مابین طاقت کے رشتے تبدیل ہو جاتے ہیں۔ برازیلی مصنف نقال نہیں ہوتا نہ وہ کسی یورپی ادبی روایت کا محکوم ہوتا ہے اور نہ ہی اس کے احتجاج میں اس روایت کی مکمل تردید کا کوئی پہلو شامل ہوتا ہے بلکہ ایک برازیلی مصنف ماخذی ثقافت سے تعامل کر کے اس سے غذائیت اخذ کرتا ہے، تاہم اس کی تخلیق مکمل طور سے نئی ہوتی ہے۔ جہاں تک ترجمہ کا تعلق ہے یہ استعارہ ایک خاص گونج رکھتا ہے کیوں کہ مترجم ماخذی متن کو نگل کر ایک نیا متن تخلیق کرتا ہے بالکل اسی طرح جیسے چار صدی قبل ماوراڈی گورنے بتایا تھا۔

ہیرالڈو (Heraldo) اور آگسٹوڈی کامپوس (Augusto de Campos) ترجمہ کی آدم خوری کے تعقل کے عامل اور تھیوری ساز ہیں۔ ان کا کام ماخذی اور ہدفی نظاموں کے درمیان سرحدوں کو قصداً منہدم کرنا ہے۔ ہیرالڈوڈی کامپوس نے گوئٹے کے فاوسٹ کا ترجمہ ''گوئٹے کے فاوسٹ میں خدا اور شیطان'' کے عنوان سے ۱۹۷۹ء میں شائع کیا۔ یہ عنوان تصنیف کے موضوع یعنی خداوندی اور شیطانیت میں ٹکر کا براہ راست حوالہ دے کر مصنف کے طور پر گوئٹے کے فاؤسٹس سے رشتے کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ عنوان مترجم/مصنف کے وجود اور فاوسٹ کے جرمن خالق سے اس کے رشتے کو برملا جتاتا ہے۔ لیکن برازیلی قارئین کے لیے اس عنوان میں ایک اور اشارہ بھی ہے: گلوبیر روشا (Glauber Rocha) کی فلم "Deus e o Diabio na terra do sol" (خدا اور شیطان دھوپ کی دھرتی میں) کا براہ راست حوالہ جیسا کہ ایلز ے ویرا (Ise Veira) نے اشارہ کیا ہے کہ:

''اس عنوان میں دلچسپی ہمیں یہ بتاتی ہے کہ وصول کنندہ ثقافت ایک اصل میں داخل ہو کر اس کی ہیئت تبدیل کر دیتی ہے۔ اس عنوان سے ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ ترجمہ ماخذی سے ہدفی ثقافت کی جانب یک طرفہ حرکت نہیں بلکہ دوطرفہ بین الثقافتی مہم ہے۔''

مزید یہ کہ ڈی کامپوس اپنی کارروائی کو ترجمہ نہیں بتاتا بلکہ Transluci feretion of Mephiotofunotus پکارتا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ اس قسم کی شیطانی کارروائی کا مدعا نقطۂ آغاز کو مٹانا اور اصل کو نابود کرنا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک ترجمہ ایک جسمانی عمل ہے جس میں ماخذی متن کو نگلا جاتا ہے، قلب ماہیت کا عمل ہے اور امتصاص کا فعل ہے۔ وہ ترجمہ کو انتقال دم سے تعبیر کرتا ہے۔

ترجمہ بطور آدم خوری بطور فعل امتصاص (Vampirism) جس میں مترجم اصل متن کا خون چوس کر ہدفی متن کو قوت بخشتا ہے، ایسا انتقال دم ہے جس سے وصول کنندہ کو حیات ملتی ہے، سب ایسے انتہائی تصورات ہیں جنہیں ترجمہ کی پس از جدیدیت بعد از نو آبادیات کی تھیوری نے جنم دیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ استعارے ترجمہ کی تھیوری میں ہونے والی اس پیش رفت سے جا ملتے

ہیں۔جس کی بحث ہم نے اوپر پیش کی کیوں کہ ان سب کی مشترک قدر طاقت کے اس نظام مراتبی کی تردید ہے جس میں ماخذی متن کو فوقیت عطا کی جاتی ہے اور مترجم کو ایک ذیلی کردار بتایا جاتا ہے۔ایلز ے وئیرا نے فعل ترجمہ کے لیے آدم خوری کی تھیوری کی اہمیت کا احاطہ یوں کیا ہے:

''ترجمہ آدم خوری بن کر ماخذی متن اور ہدفی ادب کے دو چشموں سے فیض یاب ہونے اور اسی طرح بینجومن اور دریدا کی ترجمہ کی معکوس قرأت سے متعدد علمیاتی سوال پیدا ہوتے ہیں، جن کے جواب دینے کی اہلیت روایتی علم ترجمہ کے پاس نہیں ہے۔

برازیلی علوم ترجمہ میں ہونے والے جدید کام کی خصوصیت جسمانی استعاروں کا ایک سلسلہ ہے جو اکثر تشدد کا پتا دیتے ہیں۔ ان کے برعکس ایسے نرم استعارے بھی پائے جاتے ہیں جو ترجمہ کو محکومی کارروائی بتاتے ہیں۔۱۹۸۰ء کی دہائی کے وسط سے کینیڈا میں ترجمہ پر ہونے والے کام میں بھی جسمانی استعارے استعمال ہوئے ہیں، جو بنیادی طور پر نفیس جنسی رشتوں کا اظہار ایک نسوانی تناظر سے پیش کرتے ہیں۔

ہیلن سکسو (Helene Cixous) بتاتی ہے کہ تانیثی تصنیف مؤنث اور مذکر کے قطبین کے درمیان عمل میں آتی ہے۔ ''تصنیف اس درمیانی مقام پر کام کرنے کا نام ہے جس میں اپنے اور غیر کے عمل کا معاینہ ہوتا ہے جس کے بغیر کچھ بھی زندہ نہیں رہ سکتا اور جو موت کے کام کو منسوخ کرتا ہے۔''علوم ترجمہ کی تانیثی تھیوریوں نے سکسو کے درمیانیت کے تصور کو بنیاد بنا کر اسے آگے بڑھایا ہے مثلاً نکول وارڈ جوف (Nicole Ward-Jouvef) جو ایک ذولسانی اور ذوثقافتی مصنفہ اور نقاد اپنے تبصرہ میں یوں کہتی ہے کہ:

''مترجم ایک درمیانی مخلوق ہے۔عمل ترجمہ کے دوران الفاظ کی طرح وہ بھی معانی کے درمیان ڈبکیاں لیتا رہتا/رہتی ہے۔ وہ بچولی بچولن کا کردار ادا کرکے چالاکی سے یہ بتانا چاہتا/چاہتی ہے کہ ترجمہ میں مہیا شدہ معانی کے علاوہ اصل متن کی کیا مختلف قرأت ہوسکتی ہیں۔یوں آپ کو دکھایا جاتا ہے کہ ایک زبان سے دوسری زبان تک کے سفر میں کوئی مخصوص ترجمہ کیسے تشکیل پاتا ہے، کیا اضافہ ہوتا ہے، کیا گھٹ جاتا ہے، کیا تغیرات پیش آتے ہیں اور کس طور۔''

ترجمہ کے قدیم ثنائی تصور میں اصل اور ترجمہ کو دو قطب بتایا جاتا تھا۔عمل ترجمہ کی تانیثی تھیوری قطبین کے درمیان تعاملی فضا پر توجہ مرکوز کرکے بتاتی ہے کہ ان قطبین کی تشریح عرصہ دراز سے مذکر اور مونث کے طور پر کی جاتی رہی ہے۔دغاباز حسینہ (belles in fideles) کے استعارہ کا بنیادی مفروضہ ہے کہ اصل متن ایک طاقتور مذکر ہوتا ہے جب کہ ہدفی متن مؤنث اور محکوم ہوتا ہے۔ درمیانیت کا علم بلند کرکے علوم ترجمہ کی تانیثی تھیوری عمل ترجمہ کے مقام کی اپنے ذوجنسی ہونے کے طور پر تشکیل نو کرتی ہے، جس کا تعلق کسی ایک جنس سے نہیں ہوتا۔

کینیڈا میں ترجمہ پر ہونے والے کام کا سب سے ہیجانی حصہ ہم جنس پرست خواتین یا ذوجنسی تھیوری سازوں اور مترجموں کا ہے۔نکول بروسار (Nicole Brossarol) کے گروہ نے مصنف، مرکوز تنقید اور جدید تر قاری، مرکوز تنقید دونوں کو رد کرتے ہوئے کہا کہ فوقیت نہ تو مصنف کو ملنی چاہیے اور نہ قاری کو۔کیتھی میزآئی (Kethy Mezei) نے عمل ترجمہ کو تصنیف اور قرأت کا ایک مرکب عمل بتایا ہے اور یہ کہ مترجم مصنف بھی ہوتا ہے اور قاری بھی۔''جب میں کسی متن کو ترجمانا چاہتی ہوں تو اسے بار بار پڑھتی

ہوں، پھر کہیں جا کر اسے اپنی زبان اور اپنے الفاظ میں لکھتی ہوں ۔ میں اپنی قرأت کو تصنیف کر رہی ہوتی ہوں اور میری قرأت میری تصنیف کی تحریر نو کرتی ہے ۔" ترجمہ کا یہ تخیل جارج اسٹائینر کے نظریے سے بہت مختلف ہے جو کہ ترجمہ کو اصل متن میں یوں داخل ہوتا بتاتا ہے کہ اس پر قابو پایا جا سکے اور یہ کہ مترجم اس عمل دخل انداز کے بلیدان کے طور پر بحالی کا فعل کر رہا ہوتا ہے ۔

کینیڈا کی ایک اور ترجمہ کی اسکالر باربرا گولارڈ (Barbara Golard) نے تانیثی ترجمہ کے کام کا رشتہ بعد از جدیدیت کی تھیوری سے جوڑ کر کہا کہ گو "تفریق" سے روایتی طور پر منفی مطلب لیا گیا ہے لیکن تانیثی مترجم نے اسے مثبت مانا ہے:

"تانیثی تھیوری یہ دکھانا چاہتی ہے کہ شعوری عمل اور تنقیدی کارروائی میں تفریق کا کلیدی کردار ہوتا ہے ۔ اپنی فیصلہ کن تفریق کی توثیق اور قرات نو اور تحریر نو کے مکرر عمل میں فرحت حاصل کرتے ہوئے نسوانی مترجم متن کی کاٹ چھانٹ کا طمطراق سے اقرار کرتی ہے ۔ زیر ترجمہ متن کے ساتھ نسوانی سلوک کی وجہ سے مترجم منکسر المزاج اور بے نفس نہیں رہتا ۔"

گولارڈ کے نزدیک نسوانی مترجم بے شرح ہوتی ہے اور متن پر بار بار غلبہ پا لینے کا ٹھمنڈ کرتی ہے ۔ اس کے نزدیک مترجم منکسر المزاج نہیں ہوتی اور برازیلی مترجموں کی طرح وہ کاٹ چھانٹ اور توڑ مروڑ کا حق جتاتی ہے ۔ کینیڈا کے دبستان ترجمہ کی ایک اور اسکالر سوزان ڈی لوٹ بنیئر ہارووڈ (Suzanne de Lotbiniere-Harwood) اعلان کرتی ہے کہ ترجما ایک سیاسی کارروائی ہے اور یہ کہ ترجمہ کاری لسانی ایجاد کا ایسا عمل ہے جو اصل متن سے بے وفائی کرنے کی بجائے اکثر اس کو میرا دیتا ہے ۔

برازیل اور کینیڈا کے تھیوری ساز مشترک طور پر مترجم کے کردار کا علم بلند کرتے ہیں اور زیادتی کا ایسا عمل کرنے والے کے طور پر مترجم کو نمایاں کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ قدم پر وشاہی / یورپی نظام مراتبوں کی تشکیل نو کرتا ہے ۔ ان کے پیرایے میں دیکھیے ۔ ہر ترجمہ واقعی نہایت اہمیت کا حامل اور ایک سیاسی کارروائی ہے ۔ ہیر آلڈو اور آگسٹوڈی کامپوس ترجمے کے ذریعے یورپی کینن کے ادب کی قرات نو کر کے اس پر دوبارہ قابو پانے کا حق جتاتے ہیں جب کہ کینیڈا کی خواتین ترجمہ کو اپنے ذولسانی وجود اور لنگی اور Logocentric اقدار کے خلاف اپنی جدوجہد کی بنیاد کے طور پر دیکھتی ہیں ۔ دونوں گروہ ترجمہ کی ایسی کارروائی اور اصطلاحات کے متلاشی ہیں جو اس ورثہ کا یورپی ورثے کے تسلسل سے انقطاع کا اعلان کر سکے ۔ ایک گروہ کے خون اور موت کے استعارے اور دوسرے گروہ کے مادری زبان کے تعلق سے ماخوذ استعارے دونوں ہی مختلف انداز سے ترجمہ کا بعد از نو آبادیاتی تصور پیش کر رہے ہیں جو پرانے سامراجی نظریے کو جھٹلاتا ہے ۔ جیسا ہنری میشونک (Henri Meschonnic) ہمیں یاد دلاتا ہے کہ "ثقافتی سامراج اپنی تاریخ بھلا دینا چاہتا ہے حتیٰ کہ وہ ثقافت پر ترجمہ کے اثرات کی پہچان نہیں کر سکتا ۔" لہٰذا پس از سامراج کی ادبیات کی بنیادی ترکیب ترجمہ پر انتہائی نظر ثانی کرنا ہے ۔ تراجم کی تاریخ اور ہدفی سیاق و سباق میں ترجمہ کی قبولیت کے تناظر میں ثقافتی تاریخ کا مطالعہ ادبوں کے باہمی رشتوں پر نئی روشنی ڈال سکتا ہے اور کینن کے مقرر شدہ بڑے اور چھوٹے مصنفوں اور زیادہ اور کم ادبی کارروائی کے ادوار کے نظام مراتبی کو للکار سکتا ہے ۔ ایون ظہر کی پیش کردہ کثیر النظامی تھیوری ایسے ہی مطالعہ نو کے راستے کی نشان دہی کرتی ہے ۔ اس طرح کینیڈا کی ذولسانی تانیثی مترجمین اور برازیلی دبستان ترجمہ کی روایتی ذیلی حیثیت کو چیلنج کرنے کے متبادل طریقے بتاتے ہیں ۔ ایون ظہر نے ادبی تاریخ کے بارے میں ایک نئی سوچ تجویز کی ہے، ڈی کامپوس برادران نے ماخذی اور ہدفی متن کے رشتے میں مترجم کے کردار کو اولیت بخش کر اس رشتے کی بابت نئے فکر کی نشان دہی کی ہے،

جب کہ نکول یہ وسارا اور سوزان ڈی لوٹ بنیئر ہارووڈ نے ثنائی اختلاف کے تخیل کو رد کرتے ہوئے درمیان کی متحرک فضا کا جائزہ لیا ہے۔

علوم ترجمہ میں ہونے والا بے شمار حالیہ کام، نئے جرائد کا اجرا، عالمی کانفرنسوں کا بڑھتا ہوا انعقاد اور پی ایچ ڈی کے مقالات اور کتابوں کی تعداد سے ہمیں سابقاً ذیلی اور نا قابل احترام گنوائے جانے والے اس میدان عمل کی جوش قیادت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

کیوں کہ اس میدان میں مختلف طریقیات کارفرما ہوتی ہیں، علوم ترجمہ ایک خالص بین المغوئی میدان بن کر ابھرا ہے جس کے لیے بین الثقافتی علوم کی اصطلاح شاید زیادہ موزوں رہے۔ اب اسے تقابلی ادب کی محض ایک شاخ کے طور پر دیکھنا مشکل ہو گیا ہے کیوں کہ جیسا ہم نے اس کتاب میں دکھایا کہ خود تقابلی ادب کی اب کوئی اہمیت باقی نہیں رہ گئی (یوں تو شروع ہی سے اس کا کوئی زیادہ مطلب نہیں تھا) اور یہ کہ آج جب بیتی مشق کے طور پر تقابلی ادب تنزل کا شکار ہے، علوم ترجمہ ایک نہایت متحرک میدان عمل ہے۔

ظاہر ہے کہ علوم ترجمہ اور تقابلی ادب کے رشتے کے مختلف دبستان فکر ہیں۔ ایک گروہ تو ابھی بھی ترجمہ کو ذیلی کارروائی گردانتا ہے اور کثیر انظامی تھیوری کے دلائل کو رد کر کے ادب کو شائستگی کی عالمی قوت تسلیم کرتا ہے۔ ایسے سکالر یورپ مرکوز ہوتے ہیں اور عظیم ادب پاروں کے کینن پر مسلسل یقین رکھتے ہیں۔ پھر ایک ایسا گروہ ہے جو علوم ترجمہ کو تقابلی ادب سے ہر رشتے سے انقطاع کا مشورہ دیتا ہے کیوں کہ ان کے مطابق ان دونوں مضامین کے مقاصد اور طریقیات مختلف ہونے کی وجہ سے ان میں کچھ بھی چیز مشترک نہیں ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ تقابلی ادب اب بھی بیتی پیچ وخم میں جکڑا ہوا ایسا مضمون ہے جو مسلسل بحران کا شکار ہونے کی وجہ سے نوزائیدہ علوم ترجمہ کو صرف نقصان پہنچا سکتا ہے جب کہ علوم ترجمہ کا سروکار تاریخ اور لسانیات سے ہوتا ہے۔

ان دونوں موقفوں کی پیروی بے سود ہوگی۔ اس کتاب میں ہم نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تقابلی ادب کے بحران کی جڑیں انیسویں یورپ مرکوز ایچابیت کے ورثا اور بین الثقافتی تنقل کی سیاسی مضمرات کے انکار سے نکلتی ہیں۔ جو کسی بھی تقابلی کارروائی کے لیے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہم نے یہ بھی بتایا کہ افریقا، بھارت، چین اور لاطینی امریکا کے تقابلیوں کو اس نام نہاد بحران کا سامنا نہیں ہے کیوں کہ انھوں نے تقابلی ادبیات کو ایک مختلف نظریاتی بنیاد پر اٹھایا جس کا نقطۂ آغاز ان کی ثقافت کی فوری ضروریات تھیں نہ کہ کسی بین الثقافتی آفاقی حسن کا کوئی مجرد تخیل ان کی ایک نہایت اہم اور مسلسل محسوس کی گئی ضرورت ان کی قومی زبان (یا زبانوں) کی ترقی اور اسے امیرانہ ہے۔ کثیر انظامی تھیوری ترقی کے اس عمل کا جائزہ لینے کا ایسا طریقہ پیش کرتی ہے، جس میں اثرات اور تحریکوں سے ہٹ کر ترجمہ کی پالیسی اور حکمت عملیوں کے واضح پیرایوں کا ذکر ہے۔ کیا چیز ترجمائی جاتی ہے، کب اس کا مترجم کون ہے اور ہدفی ثقافت میں اسے کیا رتبہ دیا جاتا ہے۔ ان بنیادی سوالات کو اٹھانے والے خود کو تقابلی ادب کے ماہرین نہیں بناتے بلکہ علوم ترجمہ کے میدان کے عاملین ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ترجمہ کا تعلق حکم اور طاقت سے ہے جیسا کہ آندو ے لیفیور نے لکھا ہے کہ:

''ترجمہ کسی اور دنیا پر کھلنے والی کھڑکی ہی نہیں ہے، نہ ہی اس کے بارے میں عقیدت مندی کا ایسا کوئی عامیانہ بیان بچتا ہے بلکہ ترجمہ ایسا راستہ ہے جسے کسی قدر ہچکچاہٹ سے غیر ملکی اثرات کے لیے کھولا جاتا ہے کہ وہ دیسی ثقافت میں داخل ہو سکیں، اسے للکار

سکیں، حتیٰ کہ ان کی تخریب کاری میں بھی شامل ہو سکیں۔

بیسنیٹ اور لیفیور نے مقالات کے مجموعہ بعنوان Translation, History and Culture (1990) کی تمہید میں تجویز کیا ہے کہ تقابلی ادب کے میدان میں ترجمہ کو دی گئی ذیلی حیثیت کے بارے میں فکرِ نو کا وقت اب آ گیا ہے:

> "مستقل مضمون کی حیثیت سے علوم ترجمہ کی ترقی اور اس کے تقابلیت اور ثقافتی تاریخ پر مبنی طریقیات کے اپنانے سے اب فکرِ نو کا وقت آ گیا ہے۔ عالمی ثقافت کی نمو میں ترجمہ کا اہم کردار رہا ہے اور ترجمہ کو نظر انداز کر کے تقابلی ادب کا کوئی مطالعہ ممکن نہیں۔"

جب کہ تقابلی ادب مستقل مضمون ہونے یا نہ ہونے کی بحث میں الجھا ہوا ہے، علوم ترجمہ کا مضمون اپنی مستقل حیثیت کا برملا اعلان کر رہا ہے۔ اس میدان میں عالمی سطح پر دیکھے جانے والی قوت اور حرکت سے اس دعویٰ کو تقویت ملتی ہے۔ لہٰذا اب ہمیں تقابلی ادب اور علوم ترجمہ کے رشتے کا از سرِ نو جائزہ لے کر ایک نیا آغاز کرنا ہے۔

۱۹۷۹ء کے اپنے مضمون The Unhappy Marriage of Marxism, and Feminism میں ہیڈی ہارٹمان Heidi Hartmann نے ازدواج کے استعارے کے استعمال سے مشاکل ایک سلسلہ کا شگفتہ طور سے ذکر کیا۔ اس نے یہ سوال اٹھایا کہ آیا مارکزم اور تانیثیت کے رشتے کا علاج ممکن ہے یا وقت طلاق آن پہنچا ہے؟ ہم تقابلی ادب اور علوم ترجمہ کے تعلق کا اظہار اس استعارے کی مدد سے بھی کر سکتے ہیں جس میں ایک پارٹنر کو روایتی طور سے دوسرے پر فوقیت دی جاتی رہی ہے۔ ادب کو ترجمہ سے اعلیٰ تر سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس رشتے کی تعریفِ نو سے طاقت کا توازن ایسا تبدیل ہو جائے گا کہ علوم ترجمہ غالب فریق دکھائی پڑے گا اور تقابلی ادب کا تسلط ختم ہو جائے گا۔ ایسا توازن ان دو میدانوں میں ہونے والی معاصر تحقیق کے نتائج کے مطابق بھی ہوگا اور ان دو مضامین کے مقاصد سے بھی۔ تقابلی ادب کا مضمون تو اپنی تعریف کی تلاش میں بھٹکتا رہا ہے، مختلف ادوار میں چند اقدار کا علمبردار بھی رہا ہے جب کہ اپنے افق اور منہاجیات کی وضع کاری کی مانگ کو رد کرتا رہا، جب کہ علوم ترجمہ کا تعلق متون اور سیاق و سباق سے بھی رہا ہے، کارروائی اور نظریے سے بھی اور تاریخی اور حاضر وقتی سے بھی واسطہ رکھتا ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ اس کی نظر بین الثقافتی تنقل کی جوڑ توڑ اور اس کی نظریاتی مضمرات پر بھی ہوتی ہے۔

بیسویں صدی کے آخر میں ہمیں یہ اقرار کرنا ہوگا کہ ایک عہد بیت گیا ہے۔ تحریر کا عمل خلا میں عمل پذیر نہیں ہوتا بلکہ اس کا سیاق و سباق ہوتا ہے اور ایک ثقافتی نظام سے دوسرے میں ترجمہ کرنا کوئی غیر جانبدار، معصوم اور شفاف کارروائی نہیں ہے بلکہ ترجمہ تو ایک پر ہیجان دخل اندازی کا عمل ہے۔ ترجمہ اور ترجمانے کی سیاست پر ماضی کے مقابلہ میں اب زیادہ دھیان دینے کی ضرورت ہے۔ ثقافتی تغیر میں ترجمہ کا بنیادی کردار رہا ہے۔ ترجمہ کی کارروائی کی تاریخ کے جائزہ سے ہمیں ماخذی ثقافتوں کی نسبت ہدفی ثقافتوں کے موقف کی بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

مستقل مضمون کے طور پر تقابلی ادب کا زمانہ گزر گیا۔ نسوانی علوم کے بین الثقافتی کام مابعد از نو آبادیات کی تھیوری اور ثقافتی علوم سے عمومی طور سے ادبیات کی شکل تبدیل ہونے والی ہے۔ علوم ترجمہ کو اب ہمیں ایک فائق مضمون کے طور پر دیکھنا ہوگا جب کہ تقابلی ادب ایک کارآمد لیکن ذیلی مضمون رہ گیا ہے۔

''اپنے باپ کے نام خط'' از فرانز کافکا

(ایک تجزیہ)

سید سغیر حیدر

فرانز کافکا بیسویں صدی کا نمایندہ ادیب ہے جس کی ادبی حیثیت اب'' کافکائیت'' کے نام سے اپنی الگ شناخت کی حامل ہے۔ ہربرٹ ٹیوبر کے خیال میں ''جو کوئی بھی کافکا کو سمجھنا چاہے، اس کے لیے لازم ہے کہ وہ خود کو اس کی اشاراتی زبان کے عجیب وغریب' معجزاتی اور مبہماتی عنصر کو اس کے مخرج تک لے جانے کے لیے تیار کرے''[1] کافکا کے افسانے، ناول' حکایتیں، خاکے، روزنامچے اور خطوط پڑھنے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ کافکا کی تفہیم کے لیے جس مخرج تک رسائی کو لازم قرار دیا گیا ہے، وہ مخرج کافکا کی ذات ہے، اُس کا زندگی کرنے کا چلن ہے۔ یوں کافکا کی تحریروں کو اُس کی زندگی کے روز و شب سے جدا کر کے دیکھنا ایک بڑا ابہام پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ 'کافکائیت' کافکا کے ذاتی تجربات وحوادث کو جانے بغیر ایک لاینحل مسئلہ ہے۔ اس سلسلے میں کافکا کے بچپن کے شب و روز خصوصاً اُس کے باپ کے نام لکھے ہوئے خط کے تناظر میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔

کافکا کا بچپن بقول میکس بروڈ ''ناقابلِ بیان حد تک تنہا'' تھا۔ ماں سارا دن گھر کے کام کاج میں مصروف رہتی، اس کے علاوہ کاروبار میں شوہر کا ہاتھ بٹاتی اور عموماً میاں بیوی میں شام کو تاش کی بازی بھی لگتی۔ گویا نئے سرے سے دن کا آغاز ہو۔ کافکا آیا کے سپرد تھا۔ دو بھائیوں جارج (George) اور ہنری (Heinrich) کی شیرخواری میں اموات، کافکا کے لیے احساسِ جرم کا باعث بنیں کیوں کہ وہ سمجھنے لگا کہ اس کے حسد بھرے جذبات کے نتیجے میں یہ اموات واقع ہوئی ہیں۔ کافکا کے والدین اس کے ساتھ ان اموات کو کبھی زیرِ بحث نہ لائے، جس سے اُس کے احساسِ جرم کو مزید تقویت ملتی رہی۔ کافکا کی تینوں بہنیں ایلی (Elli) ویلی (Valli) اور اوٹلا (Ottla) جو بالترتیب ۱۸۸۹ء، ۱۸۹۰ء اور ۱۸۹۲ء میں پیدا ہوئیں، آپس میں تو گہری دوستی رکھتی تھیں لیکن کافکا سے عمروں کے تفاوت نے ہمیشہ ایک فاصلے کو قائم رکھا۔ میکس بروڈ کے ساتھ ایک گفتگو میں کافکا کی ماں نے کافکا کے بچپن کی تصویر یوں پیش کی ہے:

''وہ ایک نحیف' شائستہ اور شرمیلا بچہ تھا۔ عموماً خاموش اور سنجیدہ رہتا تھا، وہ کھیل کود کا دلدادہ نہیں تھا۔ زیادہ وقت اپنے کمرے میں یا تنہا گھومنے پھرنے میں گزارتا تھا۔ وہ بچپن سے ہی ایسا تھا وہ کافکا خاندان کے لوگوں کے موافق عملی، دنیا دار، طاقتور اور متحرک نہیں تھا''[2]

چیخوف نے کہا تھا کہ ''میرے بچپن میں کوئی بچپن نہیں تھا''۔ کافکا بھی عمر بھر اپنے بچپن کی تلخی کے احساس سے دوچار رہا۔

اس نے ایک دن میکس بروڈ سے کہا کہ میں لڑکپن کے مرحلے سے گزر کر کبھی بالغ نہیں ہوسکوں گا بلکہ لڑکے سے سیدھا بڈھا کھوسٹ بن جاؤں گا''[43]

جب ہم کافکا کے بچپن کی نارسائی اور تنہائی کا تجزیہ کرتے ہیں تو ایک ہی بات پورے قرب کرب کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے اور وہ ہے کافکا اور اس کے باپ کے باہمی تعلقات۔

کافکا تمام عمر باپ کی بھرپور، طاقتور اور ہر لمحہ غالب رہنے والی شخصیت تلے دبا رہا اور کچلا گیا۔

''اپنے باپ کے نام خط'' میں کافکا نے اس دہشت کا تجزیہ کیا ہے جو اسے باپ کی طرف سے محسوس ہوتی رہی۔ یہ خط ایک سوانحی خاکہ بھی ہے اور تحلیلِ نفسی کی کوشش بھی۔ اس سے کافکا کے بچپن کی واردات و کیفیات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ کافکا کی شخصیت کا تمام تر الجھاؤ اس کے بچپن میں پنہاں ہے۔ یوں کافکا کی شخصیت اور فن کی تفہیم میں یہ خط کلیدی کردار ادا کرتا ہے، خود کافکا کے نزدیک اس کی اہمیت یہ تھی کہ ۱۹۲۰ء میں اس نے یہ خط میلینا کو پڑھنے کے لیے دیا تا کہ وہ بہتر طور پر اس (کافکا) کو سمجھ سکے۔ کافکا کے نزدیک یہ خط کلی طور پر اس کی ذات کا خاکہ ہے۔

کافکا اپنی تخلیقی زندگی کو بھی اپنے ساتھ باپ کے غیر منصفانہ اور جارحانہ رویئے کا ردِ عمل قرار دیتا ہے۔

''میری سب تحریریں آپ سے متعلق تھیں۔ میں نے جو کچھ لکھا وہ درحقیقت وہی گریہ وزاری تھی جو میں آپ کی چھاتی پر بیٹھ کر نہیں کر سکتا تھا، اس طور پر میں اپنے اندر کے غبار کو باہر نکالتا تھا۔ یہ غبار آپ کی وجہ سے پیدا ہوتا تھا''[44]

ہرمن کافکا اپنے بیٹے کو اپنے جیسا دُنیا دار اور طاقتور لیکن مطیع دیکھنا چاہتا تھا، جب کہ کافکا کی شخصیت باپ کی خواہش کا تضاد تھی۔ بقول کافکا:

''ہم دونوں اس قدر مختلف اور اس اختلاف میں، ایک دوسرے کے لیے اس قدر مہلک ہیں کہ اگر یہ صورتِ حال ذہن میں لائی جائے کہ مجھ جیسا سست الوجود اور آپ جیسا مکمل انسان؛ ایک دوسرے کے سامنے آن کھڑے ہوں اور اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ پھر کیا ہوگا؟ تو ہم یقیناً اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ آپ مجھے اپنے پیروں تلے مسل دیں گے تا کہ آپ کو مجھ سے ضرر کا کوئی خدشہ نہ رہے''[45]

(یہاں ''کایا کلپ'' کا وہ منظر ذہن میں ابھرتا ہے جہاں گریگر سیمسا (کیڑا) کو کچلنے کے لیے اس کا باپ تعاقب کرتا ہے) بچپن کا ایک واقعہ جو کافکا کو چار سال کی عمر میں پیش آیا 'کافکائی خوف' کا شاید سب سے بڑا سرچشمہ ثابت ہوا۔ ایک مرتبہ رات کو کافکا پانی کے لیے رو رہا تھا یا اس کی ناراضی کا کوئی اور سبب تھا۔ باپ نے ایک بار اسے سختی سے چپ ہو جانے کو کہا لیکن یہ ڈانٹ ڈپٹ کارگر ثابت نہ ہوئی، اس پر اس نے کافکا کو بستر سے اٹھایا اور کمرے سے باہر بالکونی میں لے جا کر تنہا کھڑا کر دیا، خود لوٹ گیا اور کمرے کا دروازہ بند کر دیا۔ کافکا، سرما کی رات میں شب خوابی کے مختصر لباس میں کچھ دیر ٹھٹھرتا رہا۔ خط میں اس واقعہ کے ذکر کے ساتھ کافکا لکھتا ہے:

''میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ آپ نے غلط کیا لیکن میں یہاں فقط بچوں سے آپ کے مخصوص رویئے اور اُس کے میری ذات پر اثر کو واضح کرنا چاہتا ہوں، میں تسلیم کرتا ہوں کہ تب اس کے بعد میں نہایت فرمانبردار ہو گیا تھا لیکن اس واقعہ نے مجھے، میرے اندر سے نقصان پہنچایا، میرے لیے یہ معاملہ یوں تھا کہ ایک میرا پانی کا بے معنی مطالبہ تھا اور دوسری

طرف باہر اندھیرے میں کھڑے کیے جانے کا غیر معمولی خوف تھا۔ یہ دو مختلف چیزیں تھیں جنھیں میں اپنی مخصوص فطرت کے باعث کبھی کسی معقول انداز میں باہم یکجا نہیں کر سکا، حتیٰ کہ بعد کے برسوں میں بھی اس اذیت دہ خوف میں مبتلا رہا کہ ایک عظیم الجثہ انسان، میرا باپ جو حتیٰ الامکان اعلیٰ بھی ہے، بغیر کسی وجہ کے مجھ تک آئے گا اور رات کے وقت مجھے بستر سے گھسیٹ لے گا اور باہر بالکونی میں لے جا کر یوں کھڑا کر دے گا جیسے اس کے لیے میری کچھ بھی حیثیت نہیں۔ اس واقعے سے اس احساس کا محض آغاز ہوا، یہ انتہائی بے مائیگی کا احساس، جو ہمیشہ مجھ پر غالب رہا۔"[۶]

کافکا اپنے باپ کی جسمانی مضبوطی سے بھی آزردہ ہو جاتا اور احساسِ کمتری کے گہرے سایے اُس کو اپنی لپیٹ میں لے لیتے۔ جب حمام میں دونوں ایک ساتھ کپڑے اتارتے تو کافکا جب اپنے کمزور، دبلے پتلے جسم کا موازنہ باپ کے مضبوط، دراز اور کشادہ کندھوں والے جسم سے کرتا تو خود کو ایک 'قابلِ رحم وجود' خیال کرتا تھا۔ باپ کے منفی رد عمل اور تنبیہی جملے کافکا کی دائمی کم گوئی کا سبب بنے۔

"نہایت کم عمری میں ہی آپ نے مجھے بولنے سے منع کیا تھا اور یہ تنبیہ کی تھی کہ "ایک لفظ بھی اس کے خلاف مت بولنا" یہ کہتے ہوئے آپ نے اپنا ہاتھ فضا میں بلند کیا جو آج تک میرے تصور میں ویسے ہی بلند ہے۔"[۷]

کافکا بتاتا ہے کہ لکھتے ہوئے بھی اُس پر یہ خوف طاری رہتا تھا۔ اُسے باپ کی طرف سے اس طرح کی دھمکیاں سننے کو ملتی تھیں کہ "میں تمھیں مچھلی کی طرح پھاڑ کر دو ٹکڑے کر دوں گا" اور کبھی یہ ہولناک صورتِ حال پیدا ہو جاتی کہ "آپ چلاتے ہوئے میرے پیچھے میز کے گرد بھاگتے تھے جیسے آپ میری پیٹھ میں چھرا گھونپنا چاہتے ہیں۔"[۸]

کافکا ماں کے رویے سے بھی مطمئن نہیں تھا اور سمجھتا تھا کہ وہ بھی شکاری مہم میں غیر شعوری طور پر شکاری کا ساتھ دیتی تھی۔ وہ اپنے احساسِ جرم کا سبب اپنے باپ کے عجیب و غریب طرزِ عمل کو قرار دیتا ہے۔

"یہ درست ہے کہ آپ نے مجھے شاید ہی کبھی پیٹا ہو لیکن آپ کا بلند آواز میں چلانا، غصے میں آپ کے چہرے کا سرخ ہونا...... ناراضی کے ساتھ رسّی کو بل دے کر کرسی کی پشت پر ڈال دینا...... یہ سب میرے لیے بدترین صورتِ حال تھی۔ یہ بالکل ایسی صورت تھی کہ جیسے کسی کو پھانسی کی سزا دی جائے، اگر اسے واقعی پھانسی پر لٹکا دیا جائے تو وہ مر جائے گا اور اس کا قصہ تمام ہو جائے گا، لیکن اگر اسے پہلے پھانسی پر لٹکائے جانے کے تمام ابتدائی مراحل سے گزارا جائے، پھر جب پھندا اس کے چہرے کے سامنے جھول رہا ہو، اسے بتایا جائے کہ اس کی سزا ملتوی کر دی گئی ہے تو وہ اس سزا میں تمام عمر مبتلا رہے گا۔"[۹]

ہرمن کافکا اپنے بچوں کو ہر وقت اپنے لیے کلمۂ شکر کہتے سننا چاہتا تھا اور اسے ہمیشہ یہ شکوہ رہتا کہ اس کے بچے پُرآسائش اور پُرسکون زندگی گزارنے کے باوجود اس کی قربانیوں اور شفقتوں کا شکریہ ادا نہیں کرتے، جب کہ اس نے خود انتہائی تنگی ترشی میں وقت گزارا ہے۔ وہ عموماً کہتا "جب میں صرف سات برس کا تھا تو میں ٹھیلے پر سامان لاد کر ایک قصبے سے دوسرے قصبے میں جایا کرتا تھا"، "ہم سب اہلِ خانہ ایک ہی کمرے میں سویا کرتے تھے"...... "جب ہمیں کھانے کو آلو مل جاتے تو ہماری خوشی کا ٹھکانا نہیں ہوتا تھا"، "میں نے زندگی میں ایسا وقت بھی گزارا ہے، جب سردیوں میں میری ٹانگیں سوجی رہتی تھیں، کیوں کہ میرے پاس پہننے کو کپڑے نہیں ہوتے تھے"......"میں ابھی بہت چھوٹا بچہ تھا، جب مجھے 'پالیسٹک' میں کام کرنے کے لیے بھیج دیا گیا، مجھے گھر سے پیسے کبھی نہیں ملے، حتیٰ کہ جب میں آرمی میں تھا تو میں خود اپنے گھر پیسے بھیجا کرتا تھا"__ کافکا کہتا ہے کہ یہ جملے "برمے کی طرح میرے دماغ میں چھید کرتے تھے۔"[۱۰]

باپ کی شخصیت میں پایا جانے والا تضاد کافکا کے شخصی اُلجھاؤ کا باعث بنا، مثلاً بچوں کے لیے باپ کا حکم تھا کہ کھانا کھاتے وقت کھانے میں ہرگز نقص نہ نکالا جائے لیکن بسا اوقات وہ خود غذا کو کھائے بغیر چھوڑ دیتا یا اُسے "گندا شوربہ" کا خطاب دیتا اور باورچی کو "جنگلی" کے لقب سے نوازتا۔ کھانے کی میز پر بھی باپ کی فہمائشیں، اُداس خاموشی کو مجروح کرتی رہتیں "پہلے کھالو پھر باتیں کرنا"، "تیز اور تیز کھاؤ" "تم نے ابھی تک کچھ کھایا ہے اور میں اسے کب کا ختم کر چکا ہوں۔ ہڈیوں کو صرف دانتوں سے ہی اور ایسے چبایا اور توڑا جائے اور سب سے اہم ہدایت یہ تھی کہ شوربہ بغیر آواز کے اور چسکیوں کے ساتھ پیا جائے" اور "ڈبل روٹی کو سیدھا کاٹا جائے" کافکا کے خیال میں بظاہر یہ معمولی اور غیر اہم تفصیلات ہیں لیکن اس کے لیے یہ باتیں نفسیاتی گھٹن کا باعث بنیں۔

کافکا کی ایک مختصر تحریر "یہ کہانی" بچپن کے واقعات کے دیرپا اثرات پر روشنی ڈالتی ہے:

"یہ کہانی کائنات گیر ہے اسے دنیا کی ہر کتاب میں شامل کیا جاتا ہے۔ تمام اسکولوں کے تختہ سیاہ پر یہی کہانی تحریر کی جاتی ہے۔ مائیں اپنے بچوں کو دودھ پلاتے ہوئے اسی کے بارے میں سوچتی ہیں بوس و کنار والے اپنی سرگوشیوں میں اسی کہانی کو بیان کرتے ہیں۔ سپاہی یہ کہانی دہراتے ہوئے میدان جنگ کو روانہ ہوتے ہیں۔ دکانداروں اور گاہکوں کی گفتگو میں اس کہانی کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مذہبی تقریروں میں اسی کا ذکر ہوتا ہے۔ یہ روزنامہ اخباروں میں شائع ہوتی ہے اور مسافر اسے پڑھنے کے بعد ساتھ والے کے سپرد کر دیتے ہیں۔ مطالعہ گاہوں میں بیٹھے تاریخ دان اس کہانی کی قدامت پر حیران ہوتے ہیں۔ ٹیلی گرام اس لیے ایجاد ہوا تھا کہ یہ کہانی دنیا میں زیادہ تیزی کے ساتھ پھیل سکے۔ آثار قدیمہ میں ہونے والی کھدائیوں سے یہی کہانی نکلتی ہے۔ بلند و بالا عمارتوں کی سیڑھیاں اس کہانی کو چھت تک لے جاتی ہیں۔ غیر ملکی سیاح اجنبی جگہوں پر اس کہانی کا ذکر چھیڑتے ہیں لیکن ان سے پہلے وحشی نسلوں کے افراد مقامی لوگوں سے اس کا تذکرہ کر چکے ہوتے ہیں۔ ستارے یہی کہانی سناتے ہیں، جھیلوں پر اسی کا عکس نظر آتا ہے، دریا کی لہریں اسے پہاڑوں سے نیچے بہا لاتی ہیں لیکن بادل اسے دوبارہ چوٹیوں پر بکھیر دیتے ہیں اور تم ...... تم یہاں بیٹھ کر اس کہانی کے بے ربط ہونے کی شکایت کرتے ہو۔ تم نے یقیناً تلخ بچپن گزارا ہے۔[۱۱]

حوالہ جات

۱۔ "فرانز کافکا" از ہربرٹ ٹیوبر، مترجمہ محمد عمر میمن، سہ ماہی سیپ، کراچی: شمارہ ۵، ۱۹۶۵ء

۲۔ Max Brod, The Biography of Franz Kafka, London: Secker & Warburg, 1947, P. 7

۳۔ ایضاً، ص 33

۴۔ "اپنے باپ کے نام خط" از فرانز کافکا، مشمولہ "کافکا کہانیاں" مترجمہ محمد عاصم بٹ، لاہور: جنگ پبلشرز، 1992ء، ص 64

۵۔ ایضاً، ص ۴۰ — ۶۔ ایضاً، ص ۴۱

۷۔ ایضاً، ص ۴۶ — ۸۔ ایضاً، ص ۴۸

۹۔ ایضاً، ص ۵۱ — ۱۰۔ ایضاً، ص ۵۲

۱۱۔ "یہ کہانی" از فرانز کافکا، مترجمہ صغیر ملال، مشمولہ "سہ ماہی ادبیات" اسلام آباد: اکتوبر ۱۹۸۹ء، ص ۹۱

انتخاب کلام مصحفی

امجد اسلام امجد

بدنامی کے ڈر سے سرِ مکتوب پر اس نے — نام اپنا تو کیا، نام مرا بھی نہیں لکھا

———

گو کہ خورشیدِ قیامت میں بٹھا دیں مجھ کو — کیا بنا موم کا ہوں میں جو پگھل جاؤں گا
اس کے کوچے میں پکارے گا اگر مجھ کو رقیب — میں بھی عیار ہوں، آواز بدل جاؤں گا

———

کسی کو گرمیِ تقریر سے اس نے لگا رکھا — کسی کو منہ چھپا کر زٹی آواز سے مارا

———

ہوتا ہے مسافر کو دوراہے میں توقف
رہ ایک ہے اٹھ جائے جو شک دیر و حرم کا

———

گو اب ہزار شکل سے جلوہ کرے کوئی — اپنا تو دل اس آئنہ خانے سے اٹھ گیا

———

ہم اس سے کھنچ رہے تھے زیں پیش — یہ بھی اک عاشقوں کا فن تھا
میں نالہ بلند کیوں کر کرتا — سر پہ مرے تنبیہ کہن تھا
اک بجلی کی کرن ہم نے دیکھی — اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

———

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم — تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

———

ہم قافلے میں عشق کے ہیں، ہم کو کیا ہے غم — غم قافلے کا قافلہ سالار کھائے گا

———

دیکھتے ہی اس کے کچھ اس کی یہ حالت ہو گئی
جو مجھے سمجھائے تھا، میں اس کو سمجھانے لگا

———

جن کے سر زانو پہ ہیں ان کے الم کیا جانو — تم تو سو رہتے ہو گل تکیوں سے رخسار لگا

———

ابن مریم آسماں کا، میں زمیں کا ہو رہا
جو کوئی ٹھہرا کہیں، بس وہ وہیں کا ہو رہا

———

شب تھوڑی رہ گئی ہے، پہ منزل ہے پُرخطر
یا رو کجاوے اونٹوں کے کسوایئے شتاب

———

صورت تو دِہ با روت ہے گردوں، اس میں
ہو تماشا جو پڑے اک شررِ نالۂ شب

———

مانگا جو میں نے بوسہ تو آنکھیں جھکا دیاں
اس ڈھب مری زمین پہ اس نے گرائی بات

———

رتبے کو میرے پہنچے ہے کب کوئی مصحفی
روح القدس کہے ہے مجھے، سنیو بھائی بات

———

مانگ کی راہ میں ششدر سا کھڑا ہوں کب کا
نابلد ہوں میں بھلا جاؤں کہاں آدھی رات

———

مصحفی دور ہے فرنگیوں کا
مفلسی اک تو تس پہ بیماری

کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ
یہ مثل ہے وہی کہ کوڑھ میں کھاج

———

اب ان مسافروں کا نشاں کس سے پوچھیے
جو خاک ہو کے مل گئے ریگِ رواں کے بیچ

———

مصحفی دیتے ہیں جو کچھ ہم کو یہ اہل دول
سچ اگر پوچھو تو ہے تیل و تمباکو کا خرچ

———

کس طرح کوئی روک رکھے اس کو کیا کرے
عمرِ رواں تو جاتی ہے آبِ رواں کی طرح

———

ہم تو شب فراق سے مجبور ہو گئے
اس شب کو تو ہی صبح کر اب اے خدائے صبح

———

شب اک جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا
اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پہ
اے مصحفی! بتا تو کیا کچھ خوشی ہوئی ہے
ہے ان دنوں جو چہرہ تیرا بحالیوں پہ

———

یوں ہے وہ نقاب اس بت بے پیر کے منہ پہ
جیسے ورقِ سادہ ہو تصویر کے منہ پہ

———

یہ جام دوں کہ ہو کے وہ مستی میں بے حواس
گھبرا کے یوں کہے مجھے پہنچاؤ میرے گھر

———

اس کے جلنے میں عجب آہستگی ہے دیکھیو
آفریں اس کو، بطورِ عاشقاں جلتی ہے شمع

——

ٹوٹا ہے دل کسی کا اس آہستگی کے ساتھ
پہنچے صدا نہ جس کو بہ گوشِ شکست رنگ

——

مجھ کو شاعر نہ اب کہو، مجھ میں
عشق کے دیو نے کیا ہے حلول

——

کیا دی ہے فرشتوں کے تئیں خفیہ نویسی
جو خفیہ وہ لکھتے ہیں سدا نامۂ اعمال

——

کیا کریں اتنی سی ہستی کا گھمنڈ
اس چمن میں اوس کے دانے ہیں ہم
اس عمارت پہ نہ کر منعم غرور
ہم سے عبرت لے کہ ویرانے ہیں ہم

——

کھل گئے گرتے ہی ہم چشمِ فلک سے اس طرح
بات کہتے ہی میں ہو جائے ہے جوں ژالہ تمام

——

وداعِ گل کا عالم ہم نے کل گلشن میں دیکھا تھا
کھڑی روتی تھی منہ پھیرے اُدھر بلبل اِدھر شبنم

——

پہلا سا مزا اب نہ رہا عشقِ کہن میں
پھر دل کو نئے سرے لگاویں گے کہیں ہم

——

یادگارِ گزشتگاں ہیں ہم
خوب دیکھا تو پھر کہاں ہیں ہم

——

ہرچند کہ گم گشتۂ صحرائے جنوں ہیں
خضر آئے نظر ہم کو تو اس کو نہ پکاریں
ہے عرصۂ شطرنج فلک، مہرے کواکب
ہم ایسے کہاں کے ہیں جو بازی کو نہ ہاریں

——

بات آہستہ کہہ کہ مجلس میں
دوست دشمن میاں ہزاروں ہیں

——

نازک و نرم انگلیاں اس کی
ایسی ہیں جیسی مونگ کی پھلیاں

——

دلا! تنہا نہ رکھیو پاؤں صحرائے محبت میں
یہ وہ صحرا ہے جس میں قافلے مل مل کے چلتے ہیں

——

لینا بزور بوسہ مرا دیدنی تھا کل
اور اس کا منہ پھرا کے وہ کہنا "نہیں نہیں"

——

ہرگز ورقِ دل کے نہ مضمون کو پہنچا
اے مصحفی! کیں جمع عبث تو نے کتابیں

——

سرِ جہاں سے ہم کو خبر ہے بھی اور نہیں
اک واہمہ سا پیشِ نظر ہے بھی اور نہیں

بیم و امید ہی میں گزرتی ہے اپنی عمر — کشتی نشیں کو جیسے خطر ہے بھی اور نہیں

عشق ہے ان کو جو جاتے ہوئے کوچے میں ترے — اپنے پاؤں کے نشاں آپ مٹا جاتے ہیں
یہ وہ صحرا ہے جہاں راہوں کے چلنے والے — چلتے چلتے ہی زمیں بیچ سما جاتے ہیں
مصحفی کیوں کر چھپے ان سے مرا دردِ نہاں — یار تو بات کے انداز سے پا جاتے ہیں

عشق بازی ہے کچھ یہ کھیل نہیں — اس میں ہر بوالہوس کا میل نہیں

جس دن سے ترا چہرہ ان کو نظر آیا
اس دن سے میاں میرے سب یار دگرگوں ہیں

جہاں میں ہم سا بھی کم ہو گا کوئی دیوانہ — زیانِ جاں میں ہیں اور فکرِ سود کرتے ہیں

بیٹھا رہوں کہاں تلک اس در پہ مصحفی
اب آئی شام ہونے، گھر جاؤں، کیا کروں

وہ نہیں میں جسے مرنے کا خطر پیدا ہو — میں تو لوں مول اسے، موت اگر پیدا ہو
اس کا کوچہ بھی عجب بھول بھلیاں ہے جہاں — نہ نکلنے کی ملے راہ، نہ در پیدا ہو

کیا قافلہ جاتا ہے چلا بے خبرانہ — ہرگز کوئی سنتا نہیں فریادِ جرس کو
ہے جاذبِ اربابِ ہوس لذتِ دنیا — چارہ نہیں زنہار مٹھائی سے مگس کو

رات دن تو ہے مری آغوش میں — میں ترا ساحل، مرا دریا ہے تو

بیستوں سے نہیں تیشے کی صدا آتی آج — پاس فرہاد کے شیریں نہ کہیں آئی ہو

تیری ہی ذات سے تو ہے وابستہ یہ طلسم
ہم ہوویں پھر کہاں کے اگر ہم میں تو نہ ہو

موافقت ہو جو طالع کی اس کی مجلس میں — تو ہم بھی قہر ہیں جس تس سے ساز کرنے کو

گریہ دل کو نہ سوئے چشم بہاؤ — ڈوبتی ہے بھنور میں جا کر ناؤ

ساتھ وسعت کے ہے ہر چند جہاں رہنے کو
پر ہمیں تو نہیں ملتا ہے مکان رہنے کو

———

روز کی خارا تراشی سخت مجبوری ہے یہ
عاشقی کاہے کو ہے فرہاد مزدوری ہے یہ

———

ان کی فہمید کا ہوں دیوانہ
یار کچھ سمجھے ہیں، خدا ہے کچھ

———

اس کے کوچے کی طرف دیدے ہوئے رہبر دل
جیسے دلال ہو سودے میں خریدار کے ساتھ

———

اے مصحفی! اس نے تو کیا یار کوئی اور
کر جان مری تو بھی جو کچھ تجھ سے بن آئے

———

کب اس طرف وہ بت کجکلاہ آتا ہے
گدا کے گھر بھی کہیں بادشاہ آتا ہے

———

حیران ہے کس کا، جو سمندر
مدت سے رکا ہوا کھڑا ہے

شمشاد برابر، اس کے قد کے
دہشت سے بچا ہوا کھڑا ہے

تیرا ہی ہے اس کے قد کے
ناقہ تو کسا ہوا کھڑا ہے

اے جان نکل کہ مصحفی کا
اسباب لدا ہوا کھڑا ہے

———

مجھ کو حیرت ہے کہ جب خاک میں ملتے ہیں یہ لوگ
کیونکہ ان سے ہوسِ تختِ شہی جاتی ہے

———

حیراں ہوں اس قدر کہ شبِ وصل بھی مجھے
تو سامنے ہے اور ترا انتظار ہے

تم اور ہو گئے ہو میاں ورنہ اب تلک
دیکھو جو غور سے وہی لیل و نہار ہے

———

میں وہ نہیں ہوں کہ اس بت سے دل مرا پھر جائے
پھروں میں اس سے تو مجھ سے مرا خدا پھر جائے

———

جو دے سکے نہ رہِ عشق میں ہمارا ساتھ
ہمارے ساتھ نہ آوے وہ آشنا پھر جائے

———

جہاں سے جائے وہ جو تم سے اے بتاں! پھر جائے
ستارے پھیر لیں منہ، اس سے آسماں پھر جائے

———

برساتیں بہت کھائیاں گریے کی ہمارے — تو بھی نہ گلے، خیمۂ افلاک کے ڈورے

خدا جانے کیا درپیش آیا ہم صفیروں کو
بہار آئی ہے اور اب کے برس زندان خالی ہے

عشق کی آگ لگی ہے مرے دل میں ہے ہے — دوڑیو لوگو محبت کا نگر جلتا ہے
استخوانوں سے مرے نکلے ہے جلنے میں فغاں — آتش تیز سے جوں خشک شجر جلتا ہے

آگے ہستی کے تری ہستی عالم کیا ہے — گل جہاں جلوہ کرے، قطرہ شبنم کیا ہے

پہنچا نہ اک ستارہ بھی فریاد کو مری — میں نے شب فراق میں کتنی پکار کی
سارے حصولِ زر کے جب اسباب جل گئے — ناچار ہم نے شاعری ہی اختیار کی

چرخ آبی نے کی ان ساتھ یہاں تک خنکی — کہ بتاشے کی طرح اہل ہنر بیٹھ گئے

کر دیے گریے نے نرم اجزائے تن اپنے تمام
موسم باراں میں جوں کاغذ پہ نم پڑھ جائے ہے

کس کا وعدہ ہے یہاں مصحفی تم سے یہ کہو — آج دروازے کو کیوں تم نے کھلا رکھا ہے

صورت عرق میں ہے یہ رخ پُرحجاب کی — بھیگی ہو جیسے اوس میں پتی گلاب کی

سو مفر ہیں اس کے، گر کوئی بلا پیچھے پڑے
کس طرف جاوے، جو بندے کے خدا پیچھے پڑے
تم سے میں پوچھوں ہوں پھر وہ بھاگ کر جاوے کہاں
دوستو جس کے فلک کا اژدہا پیچھے پڑے

کوچۂ عشق میں جاتے ہیں چلے پر ہم — نہیں معلوم کہ یہ کوچہ کدھر نکلے ہے

بات کو کس کی میں باور کروں اس محفل سے — جو کوئی آوے ہے کرتا ہے وہ تقریر نئی

گرفتاری پہ میری بس کہ آہن گریہ کرتا ہے — رواں ہوتا ہے چشم حلقۂ زنجیر سے پانی

دیکھتا ہوں جو تیری صورت کو
مجھ کو حیرت زیادہ ہوتی ہے

———

مجھ کو پامال کر گیا ہے ابھی
یہ جو دامن اٹھائے جاتا ہے
دیکھیو اس کو، دیکھ کر کیسا
مصحفی شپٹائے جاتا ہے

———

سچ پوچھو تو کچھ جسم میں اپنے نہیں باقی
اک بیٹھے ہوئے کھال سی ہم دھونکیں ہیں دم سے

———

زخویش رفتہ ہوں اتنا کہ کچھ نہیں معلوم
شبِ وصال ہے یہ یا شبِ جدائی ہے

———

مصحفی عشق کا اب نام نہ لے
جان رکھی ہے خدا نے تیری

———

منہ پھیر لینے میں تو بارے بھلا اک ناز ہے
دائیں بائیں دیکھتے جانا یہ کیا انداز ہے

——————

ہے شان تری جلوہ گری میں ہر وقت
سچ ہے کہ تجلی کو نہیں ہے تکرار

———

ہوتی ہے جنہیں کہ مصحفی عقلِ معاش
پتھر سے بھی کرتے ہیں وہ روزی پیدا

———

یا رب تجھے اپنی ہی قسم سچ کہہ دے
اس پردے میں تو ہے کہ چھپا ہے کوئی اور

———

قائداعظم لائبریری کی علمی وادبی سرگرمیاں

ذکیہ مراد

قائداعظم لائبریری باغ جناح لاہور نے اپنے علمی وادبی پروگرام کے تسلسل میں مورخہ ۳۱ جنوری ۲۰۱۱ء بروز پیرن م راشد کی سوسالہ سالگرہ کے موقع پر ایک سیمینار کا اہتمام کیا۔ یہ سیمینار دو نشستوں پر مشتمل تھا۔ پہلی نشست میں صدارت پروفیسر فتح محمد ملک نے کی جب کہ مہمانان خصوصی میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور شہزاد احمد نے شرکت کی۔ نظامت کے فرائض طارق حبیب صاحب نے سرانجام دیے۔

پروگرام کے آغاز میں سٹیج سیکرٹری نے آنے والے سامعین اور مقالہ نگاروں کو خوش آمدید کہتے ہوئے بتایا کہ ن م راشد کی علمی وادبی خدمات کو خراج تحسین پیش کرنے کے لیے نئی کتاب اور مختلف اداروں میں سیمیناروں اور کانفرنسوں کا اہتمام کیا گیا ہے اور آج کی تقریب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ تلاوت کلام پاک کا شرف محمد اکرام الحق نے حاصل کیا اور نعت گوئی کی سعادت حنا نصر اللہ نے حاصل کی۔

ن م راشد پر کلیدی مقالہ ڈاکٹر تحسین فراقی صاحب نے پیش کیا۔ انہوں نے اپنے مقالے میں بتایا کہ شاعر تو اور بھی ہیں لیکن راشد کا رنگ سخن منفرد ہے۔ شاعر کا احساس آزادی ہی اس کی اصل قوت ہے اس حساب سے راشد میں اقبال کے مکاتب فکر کا شائبہ نظر آتا ہے۔ وہ ایک غیر معمولی تخلیقی جوہر رکھتے تھے۔

اس کے بعد مہمان خصوصی ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ راشد کی یہ جو سو سالہ تقریبات منعقد ہو رہی ہیں یہ ایک بہت خوش آئند بات ہے اور جو آشوب راشد نے اپنی زندگی میں دیکھے وہ آشوب ختم نہیں ہوئے آج ضرورت ہے ایک نئے ن م راشد کی جو نئی استعماری صورت حال پر لکھیں۔ راشد از سر نو دریافت ہو رہے ہیں۔ استعماریت کا ذکر ہم بار بار کرتے ہیں لیکن ہم استعماریت سے کیسے نجات حاصل کر سکتے ہیں۔ ہمیں اس پر زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کا رجحان پیدا نہیں ہو سکا۔ استعماریت کے خاتمے کے لیے ہمیں اپنی سوچ کو تبدیل کرنا ہوگا۔ دوسرے مہمان خصوصی شہزاد احمد نے کہا کہ ہمیں استعماریت کے خاتمے کے لیے نئی ٹیکنالوجیز اور نئے سائنسی علوم پر توجہ دینا ہوگی۔ اس کے بعد صاحب صدر پروفیسر فتح محمد ملک نے کہا کہ پاکستان کی بقا اور اس کی ترقی کا راز اس حقیقت میں مضمر ہے کہ ہم اپنا رخ دنیائے اسلام کی طرف کریں۔ راشد اسی تہذیب کا وارث ہے۔ شعری

کاوش اس کی ایسی تھی کہ وہ سر چشموں کو سیراب کرتے نظر آتے ہیں ان کی شاعری میں خودی دکھائی دیتی ہے کہ ہم ایشیائی ایک ہو جائیں یعنی سارے مسلم ممالک متحد ہو جائیں ان کی شاعری کو پھر اسی نکتہ نظر سے پڑھنا ہوگا۔

دوسری نشست میں صدارت انتظار حسین صاحب کی تھی اور مہمان خصوصی ڈاکٹر انور سدید صاحب تھے۔ اس نشست کے آغاز میں طارق حبیب صاحب نے راشد کی ایک مشہور نظم ''اندھے کباڑیے کے خواب'' پڑھی اور مقالہ پیش کیا۔ جس میں سامعین کو راشد پر چھپنے والی کتابوں کے متعلق بتایا اور ''کشف ذات کی آرزو'' جو کہ خود ان کی لکھی ہوئی ہے، اس کا تعارف پیش کیا۔

دوسرے مقالہ نگار ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے ''ن م راشد: صارفی معاشرت اور فکر راشد کی معنویت'' پر مضمون پیش کیا۔ یہ مضمون کافی افادیت کا حامل تھا۔ انہوں نے شاعری کی تفہیم کے وضع کیے گئے بنیادی اصولوں کے بارے میں بتایا اور شاعری کے معنی اور معنویت کے فرق پر سیر حاصل بحث کی۔

امجد طفیل صاحب نے ''راشد کا ملی شعور'' پر اظہار خیال فرمایا اور کہا کہ ملی شعور کے کچھ لوازمات ہوتے ہیں۔ ملی شعور کا تصور استعماری تصور ہے اور یہ وہی تصور ہے جو ہمیں برطانوی تعلیم نے دیا اور راشد بھی اسی برطانوی تعلیم کے پروردہ تھے اور اسی استعماریت کے حامل تھے۔ فکری سطح پر راشد شرق و مغرب کی آمیزش دکھائی دیتا ہے۔ راشد فکری اور جمالیاتی سطح پر انفرادیت کا حامل ہے۔

عزیز ابن الحسن نے ''ثقافتی استعماریت اور راشد'' کے موضوع کو زیر بحث لاتے ہوئے کہا کہ علامہ اقبال پہلا عظیم شاعر تھا جس نے استعماریت کی بات کی۔ لیکن ان کے بعد اپنے زمانے کی استعماریت کو اپنی شاعری میں دکھانے والا ایک ہی تھا اور وہ راشد تھا۔ اس امر پر خاصی بحث ہوئی ہے کہ جس طرح اقبال کی شاعری نے روح کا ارتعاش پیدا کیا تھا راشد کی شاعری بھی ایسا کر سکتی ہے۔ راشد اقبال کے بعد ہمارا سب سے بڑا استعمار دشمن شاعر ہے۔

آخری مقالہ نگار ڈاکٹر سعادت سعید نے ''عالم کاری کے تناظر میں راشد کی شاعری'' پر ایک پُر جوش مقالہ پڑھا اور کہا کہ ن م راشد ایک نوکری پیشہ آدمی تھے اور ملازمت میں جو حد بندی ہوتی ہے ان حدود سے باہر نکل کر بات نہیں کرتے۔ چنانچہ زندگی کے مختلف ادوار میں بہت سے حوالوں سے انہوں نے بہت کچھ لکھا۔ ان کی شاعری یو این او کے منشور کے مطابق ہے ان کی شاعری میں ہمیں ایک ایسا انسان نظر آیا جو ''مجرد'' تھا۔ جو کسی ایک جگہ نافذ نہیں ہو سکتا۔

اس کے بعد انور سدید صاحب مہمان خصوصی نے راشد کی سوانح حیات پر لب کشائی کی کہ راشد کا عہد ۱۹۱۵ء سے ۱۹۷۵ء تک ہے۔ اور ان کی شاعری میں بغاوت کی لپک نمایاں ہے یہ بغاوت اس کے گھر سے شروع ہوئی اور جو بعد میں ان کی شاعری کا حصہ بنی۔ آخر میں صدر مجلس انتظار حسین صاحب نے صدارتی کلمات کہے اور کہا کہ راشد کی شاعری میں جا بجا ایسے مقامات آتے ہیں جہاں باغی کی بو آتی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ ان کی شاعری میں فریاد کا عنصر بھی غالب ہے اور اقبال کی فریاد اور راشد کی فریاد میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی سیکرٹری نے سامعین کا شکریہ ادا کیا اور تقریب اپنے اختتام کو پہنچی۔