Research Journal "ALMAS" Vol: 10, 2008
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University, Khairpur Sindh, Pakistan.

تحقیقی مجلّہ

ISSN NO.1818-9296

الماس

(شمارہ دہم)

مدیر: پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک

(۱۰)

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ

پاکستان ۲۰۰۸ء

سرپرستِ اعلیٰ : پروفیسر ڈاکٹر نیلوفر شیخ
وائس چانسلر

سرپرست : پروفیسر ڈاکٹر سید احمد حسین شاہ
ڈین فیکلٹی آف سوشل سائنسز اینڈ آرٹس

مدیر : پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک
چیئرمین شعبہ اردو

مدیر معاون : پروفیسر محمد کاظم [illegible]ی
ڈاکٹر صوفیہ یوسف

ناشر	:	شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ پاکستان
تاریخ اشاعت	:	اپریل ۲۰۰۹
طابع عبداللہ	:	اردو ورشہ، سٹی پلیس ۲۱۶، مدینہ سٹی مال، زیب النساء اسٹریٹ، ہارون روڈ کراچی
قیمت	:	۲۰۰ (دوسو روپے) پاکستان اور بیرون ملک ۲۰ ڈالر مع ڈاک خرچ
نوٹ	:	مقالہ نگاروں کی رائے سے ادارے/مدیر کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

NEXT

☆ بین الاقوامی وقومی مجلس مشاورت

☆ اداریہ

☆ اس شمارے کے قلمی معاو 2

☆ فہر ۔۔ مضامین

☆ English Section

بین الاقوامی مجلس مشاورت

۱۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ

شعبہ ماڈرن* ولا جی ساؤتھ ایشیا انسٹی ٹیوٹ، یونیورسٹی آف ہائیڈل برگ، جرمنی۔

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر سراج الحق

صدر علامہ اقبال ر ^ چ اکیڈمی ڈھاکہ۔۱۲۰۹، بنگلا دیش۔

۳۔ ڈاکٹر لڈمیلا ویسلوا

انسٹی ٹیوٹ آف اورینٹل اسٹڈیز رشین اکیڈمی سا® ماسکو، روس۔

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر معین الدین جینابڑے

سینٹر آف* ین لینگو یجز جواہر لعل نہرو یونیورسٹی نئی دہلی ،*۔

۵۔ ڈاکٹر شہاب الدین* قب، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ،*۔

۶۔ پروفیسر ڈاکٹر خلیل طوقار

چیئرمین شعبہ اردو استنبول یونیورسٹی ترکی۔

۷۔ کیین ساکو ماميا

ر ^ چ انسٹی ٹیوٹ فار ورلڈ لینگو یجز اوساکا یونیورسٹی، جاپان۔

۸۔ ڈاکٹر تھامس اسٹیمر

صدر علامہ اقبال ر ^ چ اوپ سیویلا یونیورسٹی اسپین۔

قومی مجلس مشاورت

۱۔ پروفیسر فتح محمد ملک

ریکٹر، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد۔

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد

وزیٹنگ پروفیسر، اوساکا یونیورسٹی جاپان۔

۳۔ پروفیسر ڈاکٹر معین الدین عقیل

صدر شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد۔

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر محمد علی صدیقی

ڈین فیکلٹی آف ہیومنیٹیز وسوشل سا® ہمدرد یونیورسٹی، کراچی۔

۵۔ پروفیسر ڈاکٹر روبینہ ترین

صدر شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

۶۔ پروفیسر ڈاکٹر فردوس انور قاضی، شعبہ اردو بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ۔

۷۔ پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد

صدر شعبہ اردو نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔

۸۔ پروفیسر ڈاکٹر سید جاوید اقبال

صدر شعبہ اردو، سندھ یونیورسٹی، جامشورو۔

Index

فہرست

☆ اداریہ	مدیر	vii
☆ متنی نسخوں کی تدوین اور اطلاعیات	ڈاکٹر عطش درانی	01
☆ ہندوستان میں برطانوی حکومت کی آمد سے پہلے اردو زبان وادب کی کیفیات	طارق ضیاالرحمٰن سراجی	11
☆ پشتو زبان وادبیات کے (اردو) ادبی تواریخ کا توضیحی جائزہ	سید شاہ علی بخاری	23
☆ حقیقت پسند فکشن میں بیانیہ بطور منظر	ڈاکٹر علمدار حسین بخاری	31
☆ ٹائیہ بازگشت باز	ڈاکٹر مرزا حامد بیگ	49
☆ اردو افسانے پر غزل کے اثرات	ڈاکٹر شفیق انجم	62
☆ قرۃ العین حیدر کا ناول نگاری کا فکری تناظر	ڈاکٹر ناہید قمر	76
☆ انقلاب ۱۸۵۷ء اور ہمعصر اردو صحافت	ڈاکٹر روبینہ ترین	127
☆ جنگ آزادی میں علماء کا کردار: احمداللہ شاہ مدراسی	ڈاکٹر تنظیم الفردوس	137
☆ ہندوستان میں مغربی تصانیف کے اردو تراجم	ڈاکٹر عقیلہ جاوید	165
☆ کائی محسوسات کی تجسیم۔ ریختی	ڈاکٹر شگفتہ حُسین	177
☆ سچل سرمست اور خواجہ فرید کی فکری ہم آہنگی	ڈاکٹر غلام علی الانہ	188
☆ میرا کے کرشن اور خواجہ فرید کے رانجھے کا تقابلی مطالعہ	جاوید چانڈیو	207
☆ تنویر عباسی کی شاعری کی چند خصوصیات۔ ایک جائزہ	ڈاکٹر ادل سومرو	219

TOP

☆ قادر بخش ممتاز۔ ملتان کا ایک قدیم شاعر	ڈاکٹر انوار احمد	234
☆ ن۔م راشد کی شاعری میں تلخی دوراں	سیمین سلطانہ	251
☆ اقبال شناسی اور مجلّہ عثمانیہ	طارق محمود	267
☆ نظم اور غزل میں نئے موضوعات	ڈاکٹر نجیب سیال	273
☆ تعارفِ کُتب:	ڈاکٹر صوفیہ یوسف	286
۱۔ کلیاتِ مکتوبات فارسی غالب		
۲۔ تحریکِ پاکستان میں اردو کا حصہ		
۳۔ متعلقاتِ مشفق خواجہ		
۴۔ سندھی، پشتو، اردو کے لسانی روابط		
۵۔ شمالی علاقہ جات میں اردو زبان وادب		

05 Dr. Najeeba Arif	Bullhe Shah's Poetry in Social and Political Context	☆
14 Fawad Baig	Development of Digital Library for web based Education	☆
21 Dr. Axel Monte	The Mosque of Cordoba	☆
22 Dr. Thomas Stemmer	Poetry, 21 Century	☆

اداریہ

معزز قارM!   السلام علیکم

شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی کی جا$ سے ۱۴۔۱۵ اکتو ۲۰۰۸ء کو ''ادب اور قومی شعور'' کے نو عنوان بین الاقوامی کاÐنس* اشتراک ہا ایجوکیشن کمیشن اسلام* * کستان) منعقد کی گئی، اس کاÐنس میں آٹھ مما لک (منی، * ن ہ کی، * ، اسپین، مصر، طا 6 او * کستان) کے اسکالرز نے اپنے مغز تحقیقی مقالات پیش کیے۔ دراصل اس کاÐنس کی مصروفیات کے * (المالس شمارہ دہم شایع کرنے میں کچھ خیر ہوئی۔ لیکن اس کے ساتھ آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی شعبہ اردو، اس بین الاقوامی کاÐنس ''ادب اور قومی شعور'' میں پڑھے جانے والے تمام مقالات کو کتابی صورت میں (الماس خصوصی بین الاقوامی کاÐنس نمبر کے عنوان سے) شایع کر رہا ہے، جبکہ اس کے ساتھ ساتھ الماس کا H رہواں شمارہ بھی تیزی سے اپنے مراحل طے کر رہا ہے جو K ء اللہ بہت جلد آپ کے نو مطالعہ ہوگا۔

D معمول * کستان اور دv مما لک میں مقیم افراد کے لیے ''الماس'' + ریعہ انٹر M، آن لائن موجود ہے جسے قارM http://www.salu.edu.pk/research/publication/journal/urdu/almas ملا 5 حظہ فرما h ہیں۔

(پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک)

اپریل ۲۰۰۹ء

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ * کستان۔

Email: yousufkhushk@yahoo.com

فون: 0092-243-9280291-552835

موبائل: 0092-300-3130972

ڈاکٹر عطش دُرّانی

متنی نسخوں کی تدوین اور اطلاعیات

Abstract: *Textual criticism is now a scientific research field and softwares / tools/Applications are being used for this purpose. This paper provokes the need of Urdu Informatics to be established for text editing, research, bexicon and corpus planning most evitable. The technique to compare two versions of a text is based on a mathematical theory: "Information Theory". Algorithm is used to find the complexities of a string of letters, words or text. The zip code is used to identify the occurrence of a letter, word or text and its probabilities of occurrence is calculated. This goes towards a relative entropy analysis finds cross entropy between the two versions. So we come to develop a tree of symmetries and can find the age and differences of two or more versions. In English this is used in different projects and in Urdu an Urdu databank is to be developed.*

کتابی نسخوں کی تدوین کو سائنسی تحقیق کا درجہ ماننے میں علمائے تحقیق کو ہمیشہ تامل رہا ہے جبکہ اعلیٰ متنی تنقید میں نسخہ پیمائی کو سائنسی طرح سے بھی روبہ عمل لایا جاسکتا ہے۔ شرط صرف سائنسی ذہنیت اختیار کرنے کی ہے۔ دورِ حاضر میں یہ کام کمپیوٹر کی مدد سے انجام دیا جاسکتا ہے۔ اطلاعیات کا میدان اس کے لیے خاصا سازگار ہے۔ اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ دو نسخوں کو ہم جانچنے کے لیے اطلاعیات کا علم اور تکنیک استعمال کی جائے اور یہ اطلاعیات کے سافٹ ویئر کو استعمال کر کے اس سے حاصل شدہ لفظیات کے "فاصلے" کا تجزیہ کیا جائے (۱)۔ یہ اطلاعیات کا نظریہ از شینون (Shannon) جیسے محقق نے برقیاتی ابلاغ کے حوالے سے پیش کیا تھا (۲)۔ آج یہ کمپیوٹر سائنس، موبائل فون، خفیہ نگاری، حیاتیات اور طبیعیات کے علاوہ ابلاغ اور ادبیات کے لیے بھی استعمال ہو رہا ہے۔ یہ اکیسویں صدی کی پیداوار اور تحفہ ہے۔

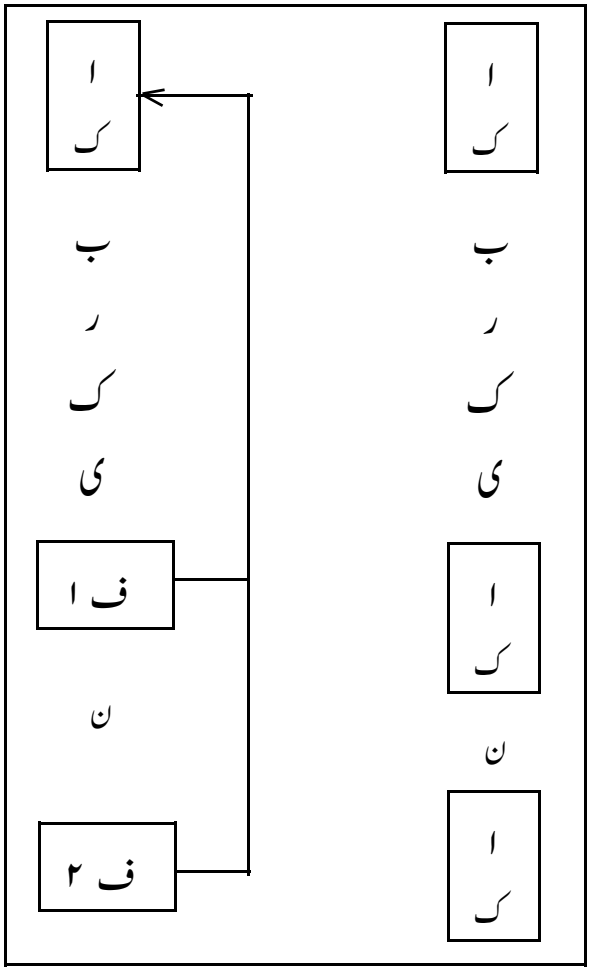
* مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد

ڈاکٹر خلیق انجم سے لے کر ڈاکٹر تنویر علوی، رشید حسن خان اور پھر ڈاکٹر گیان چند تک ہمارے اکثر قدیم اور روایتی محققین ہمیں نسخوں کے تنقیدی ایڈیشن شائع کرنے تک محدود کرتے رہے اور اسی کام کو تحقیق قرار دینے پر بضد تھے۔ انکشافِ متن (Heuristics) اور تنقیدِ متون (Recension) کو تمسیخ (Corruption) کے جس عمل کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس کے لیے اصول بھی وضع ہوئے اور نسخوں کی تقدیم و تاخیر اور درجہ بندی کے کئی طریقے بھی سامنے آئے۔ اختلافِ نسخہ جات معلوم کرنے کی بھی کئی تکنیکیں وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن ہمارے اکثر مدوین کار کسی نسخے کی تدوین کے بعد ان اختلافات کو درج کر کے تحقیق کی شان سمجھتے اور یوں "محقق" کا عمل پورا کرتے ہیں۔ سائنسی تحقیق میں یہ کچھ "راہ" ہے جسے "منزل" موجود نہیں ہونا چاہیے۔ اردو کے مدوین کا کیا کیا جائے کہ وہ اسی کی پیش کش کو تحقیق اعظم قرار دینے پر مصر ہیں۔ اپنے آلات کار اور حساب کاری ہی کو "کارنامہ" سمجھتے ہیں۔ ایسے تمام پہلوؤں کو یہ سافٹ ویئر سنبھال سکتا ہے۔ نتیجے کے طور پر نسخوں کی قدامت، الفاظ اور عبارتوں کی صحت اور درجہ بندی حاصل ہوتی ہے۔

اگر کوئی متن ایسا سامنے آئے جس کی شماریاتی خصوصیات کا علم معلوم ہو تو الگورزم کی "پیچیدگی" اس کا حل نکالتی ہیں۔ الگورزم کی پیچیدگی سے مراد یہ ہے کہ حروف کا ایک سلک (String) کسی طوالت (بِٹ) میں ہوگا اور اگر اس کی پیچیدگی اس کی طوالت کے متناسب ہوگی تو یہ پیچیدگی معلوم کی جاسکتی ہے۔

کمپیوٹر میں سلکِ حروف کی طوالت کو کم کرنے کے لیے زِپ (Zip) استعمال کی جاتی ہے جس میں دراصل بعض حروف "غائب" ہو جاتے ہیں لیکن امکانی طور پر "معلوم" ہوتے ہیں اور بوقتِ ضرورت حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ نسخوں کے تقابل اور تدوین میں اسی سے مدد لی جاتی ہے جو بعض نامعلوم حروف یا الفاظ کو "زِپ" کے اصول پر "معلوم" کی صف میں ڈال دیتے ہیں۔ نامعلوم پیچیدگی کو جاننے کا ایک بہت اچھا آلہ ہے۔ اس میں بتکرار آنے والے حروف کے "امکانات" کا حساب کر کے انھیں غائب کر دیا جاتا ہے اور محض امکانات کا فارمولا باقی رہ جاتا ہے۔ اگر یہ فارمولا غیر محدود طوالت کی عبارت پر لگا N تو تمام نامعلوم حروف یا الفاظ سامنے آ جا N گے (۳)۔ اسے Lu77 الگورزم کا نام دیا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سافٹ ویئر ساری عبارت میں) رحروف/عبارتیں تلاش کرتا ہے۔ تکرار کو محض عدد کے ایک نشان سے ظاہر کرتا ہے اور "فاصلے" کا

تعین کر* ہے اور ا ۔ طوا ۔ پیش کر* ہے جو حروف کی طوا ۔ کو ''ہم تکراری'' ظاہر کرتی ہے۔ مثلاً کسی متن میں کوئی سلسلہ ہم تکرار (ف،۳) سے ظاہر ہو* ہے۔ یہاں ''ف'' تکراروں کا درمیانی فاصلہ ہے۔ * درہے کہ زپ میں سافٹ و الفاظ کو نہیں پہچا{ بلکہ حروف کا ا ۔ ''سلسلہ'' سمجھتا ہے۔ ''۳'' کا عدد اس کی تیسری تکرا* تعداد کو ظاہر کر* ہے۔ اوسط ''سلسلہ'' لفظ* دہ سے* دہ دس حروف/ بٹ و مشتمل ہو* چاہیے تو زِپ کے اصول کے مطابق اسے کم جگہ درکار ہوگی۔



اس خاکے میں ''اک'' کا لفظ دوسر* . ر آ نے و ''ف 1'' ر H اور تیسر* . ر آ نے و ''ف

۲''۔ اب اگر کسی ایسی عبارت میں دوسر* . ر ''اک'' نہ آئے تو اسے معلوم کیا جا سکتا ہے۔ یہاں ا ۔ اور اصطلاح ''اضافی قطع'' (relative entropy) سامنے آتی ہے، جو دو عبارتوں کے درمیان ''دوری'' * ''اجنبیت'' کو* پنے کا پیانہ ہے۔ مثلاً اگر ہم کوئی اطالوی عبارت انگر ی حروف سے* $ کرنے لگیں تو ہمیں چند اضافی حروف* ضابطوں کی ضرورت و ڑے گی۔ دونوں کا یہ اضافی فرق ''اضافی قطع'' کہلا* ہے۔ دو نسخوں کے درمیان بُعد* اجنبیت اس سے معلوم کی جاتی ہے۔ اسے الفا* آ ں کے درمیان ''فاصلے'' سے تعبیر نہ کیا جائے۔ ''اضافی قطع'' * پنے کے لیے حال ہی میں ا ۔ + از بنی ڈ W نے اختیار کیا ہے (۴)۔ مقصود یہ ہے کہ دو متون (الف، ب) کے درمیان ''اجنبیت'' معلوم کرنے کے لیے ''اضافی قطع'' کی خصوصیات معلوم کی جا N ۔

کمپیو* میں نسخہ ''ب'' کا ''سلسلہ'' و ڑھنا شروع ہو* ہے اور ''ذ ~ سلسلے'' معلوم کیے جاتے ہیں جو نسخہ ''الف'' میں موجود تھے۔ یہ ''سلسلے'' اگر ''ب'' میں) رسامنے آ N تو ان و ''K ن'' لگا دیتے ہیں۔ اس سے ہمیں دونوں نسخوں کے درمیان ''قطع . ہم'' (cross entropy) معلوم ہو جاتی ہے اور * . لآ '' ''قطع اضافی'' حاصل ہو جاتی ہے۔ اب ہم دونوں نسخوں کے درمیان موجود ''اجنبیت'' * دوری جان e ہیں۔ ا ۔ ''اجنبیت'' مثلاً ''م'' ہو تو اسے تین ضرو* یت پوری کرنی چاہئیں: اثبا M، K کل، تثلیثی عدم مساوات۔ اگر قطع اضافی آ ی دو خاصیتیں پوری نہ کرتی ہو $ بھی کبھی منفیت ظاہر نہیں کرتی۔ $ ہم متشاکل ''قطع اضافی'' تلاش کر کے آ ں کے ایسے ہی جوڑے میں عدم تطبیق معلوم کر h ہیں (۵)۔

اس اجنبیت* عدم تطبیق سے ہم کل مجموعے کے ''شجرے'' وضع کر h ہیں اور یوں ا ۔ جال (Matrix) بُن h ہیں، جس کے عناصر متون کے جوڑوں کے درمیان ''اجنبیت'' ہے اور اس کے پتے مجموعے کے عناصر ہیں۔ یوں ہم درجہ بند* صنف بندی ۔ پہنچ جاتے ہیں (۶)۔

اس طر j کی درجہ بندی کی اس قوت سے فا+ ہ اٹھا کر اعلیٰ متنی تنقید میں کام لیا جا سکتا ہے اور کسی خاص عہد کے قلمی نسخوں* مطبوعات کے مختلف ورژنوں میں تقابل ہو سکتا ہے۔ انگر ی میں اس

سافٹ و یـ سے کام لیا جا رہا ہے اور نسخوں کی قدامت معلوم کی جا رہی ہے۔ خاص طور پا ایـ ہی مصنف کے مختلف نسخوں/ ورژنوں میں ''اجنبیت'' کی تلاش کے ذریعے سے اس عہد کے لسانی کینڈے سے ہم آہنگ ہونے کی ''شرائط'' کے حوالے سے ا7 دحاصل کیا جا سکتا ہے۔ کینٹر ی ٹیلز کے علاوہ ڈیوائن کامیڈی کے نسخوں پ بھی اسے آزمایـ جا چکا ہے۔

اس سافٹ و یـ میں متون میں موجود مر کے اضافے اور الحاقات، اغلاط اوK مح الگ کیے جا h ہیں۔ خواہ وہ مثنوی سحر البیان کے نسخے ہوں* یـ ہیر وارث شاہ کے، الحاقی اشعار- کو معلوم کیا جا سکتا ہے۔ اغلاطِ کتا$ اور اضافات و ملحقات کی K+ ہی ہو سکتی ہے۔ کام صرف یہ کر* ہے کہ word میں تمام متون* $ کر کے کمپیوٹ میں داخل کر دیے جا N* $ کرنے* یـ لفظ کاری (word processing) کے اس عمل میں Inpage جیسے سافٹ و یـ کام نہیں دے h۔ اس کے لیے اردو+ وز (M.S. word)* یـ مقتدرہ* پ ک & فا$ نو عمل* یـ جا سکتا ہے۔ دوسرا سافٹ و یـ ان عبارتوں کو دس ہزار حروف کی فائلوں/ مسلوں میں تقسیم کر کے ان کا تجزیہ کر* شروع کر دے گا۔ مصنف کی * یـ شاعرانہ خاصیتوں کا+ راج کیا جا* ہے اور تمام متون کے جوڑے شجروں کی صورت میں وضع ہو* شروع ہو جاتے ہیں۔ کئی تجر*بات کرنے کے بعد بنی ڈW کے اصولوں پ عمل درآمد کرتے ہوئے ''جال'' تیار ہوتے ہیں جو متشاکل متون اور شجروں کی صورت میں مکمل تصو یـ سامنے لاتے ہیں۔ اس سافٹ و یـ میں کی نسبت شاعری پ کام کر* آسان ہو* ہے۔ ادبی حوالوں سے متنی تنقید (شکل نمبر۱) اور تکنیکی شجروں میں پیدا شدہ صورت حال (شکل نمبر۲) کا تقابل کیا جا سکتا ہے جس میں ڈیوائن کامیڈی کے متون کی متنی تنقید کا عمل ا م*یـH تھا۔ ے انگریزی کی مثال اس لیے پیش کی جا رہی ہے کیوè اُردو میں ابھی ایسا کوئی عمل سامنے نہیں* یـ۔

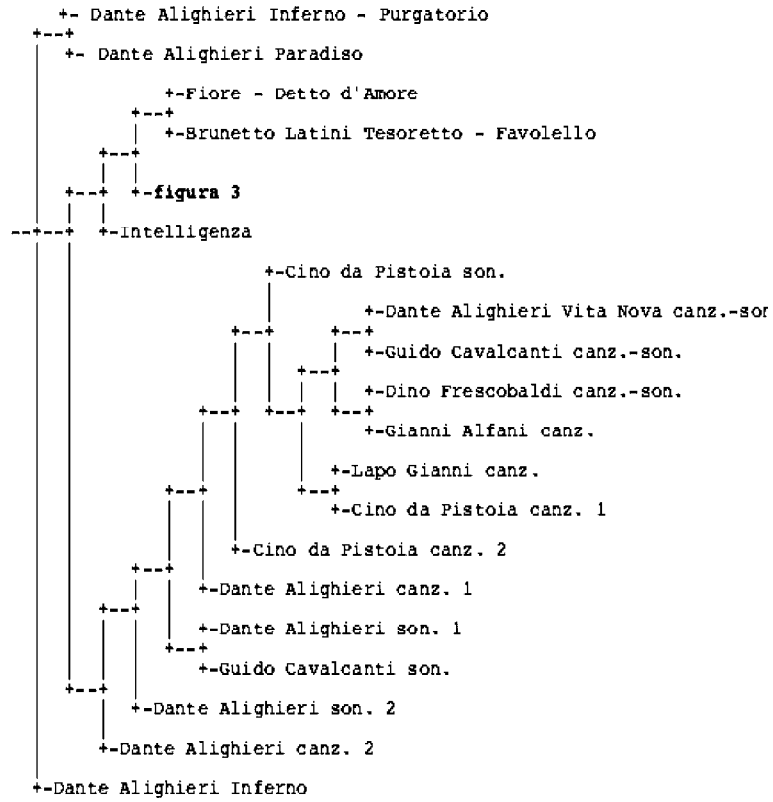


Figure 1. Summarized and simplified phylogenetic tree of the poetry works of 13th century (the length of the branches does not represent the distances): Dante Alighieri Inferno = 17 files; Dante Alighieri Purgatorio = 17 f.; Dante Alighieri Paradiso = 17 f.; Fiore = 12 f.; Detto d'Amore = 2 f.; Brunetto Latini Favolello = 1 f.; Brunetto Latini Tesoretto = 7 f.; Intelligenza = 10 f.; Cino da Pistoia son. = 1 f.; Dante Alighieri Vita Nova canz. - son. = 4 f.; Guido Cavalcanti canz. - son. = 3 f.; Dino Frescobaldi canz. - son. = 2 f.; Gianni Alfani canz. = 1 f.; Lapo Gianni canz. = 2 f.; Cino da Pistoia canz. 1 = 2 f.; Cino da Pistoia canz. 2 = 2 f.; Dante Alighieri canz. 1 = 2 f.; Dante Alighieri son. 1 = 1 f.; Guido

Cavalcanti son. = 1 f.; Dante Alighieri son. 2 = 1 f.; Dante Alighieri canz. 2 = 2 f.

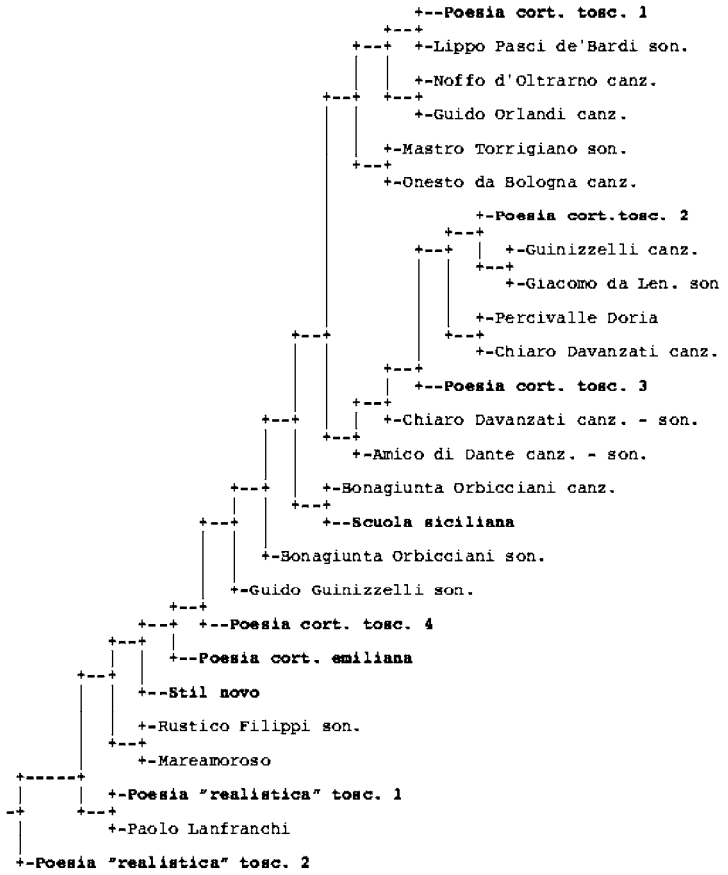


Figure 2. Detail of a branch of the phylogenetic tree illustrated on fig. 2: Poesia cort. tosc. 1 = Panuccio dal Bagno canz. - son. (4 files) and Dante da Maiano canz. - son. (5 f.); Poesia cort. tosc. 2 = Carnino Ghiberti, Bondie Dietaiuti, Neri de' Visdomini, Maestro Francesco, Inghilfredi da Lucca (2 f.), Bonagiunta Orbicciani canz. (2 f.), Pucciandone Martelli; Poesia cort. tosc. 3 = Chiaro

Davanzati canz. - son. (8 f.), Rustico Filippi, Noffo Bonaguidi, Guittone d'Arezzo son.; Poesia cort. tosc. 4 = Guittone d'Arezzo canz. - son. (24 f.), Bacciarone di messer Baccone, Meo Abbracciavacca, Monte Andrea canz. - son. (11 f.), Jacopo da Leona; Scuola siciliana = Re Enzo, Stefano Protonotaro, Pier delle Vigne, Rinaldo d'Aquino, Federico, Ruggieri d'Amici, Giacomino Pugliese (2 f.), Ruggierone da Palermo, Tommaso di Sasso, Giacomo da Lentini canz. (3 f.), Mazzeo di Ricco, Jacopo Mostacci, Guido delle Colonne; Poesia cort. emiliana = Tommaso da Faenza and Onesto da Bologna; Stil novo = Guido Orlandi, Dino Compagni; Poesia "realistica tosc." 1 = Cecco Angiolieri son. (6 f.), Meo dei Tolomei (2 f.); Poesia "realistica tosc." 2 = Cenne da la Chitarra, Folgore da San Gimignano(2 f.), Muscia da Siena, Cecco Angiolieri son. dubbi (2 f.). Moreover: Chiaro Davanzati caz. - son. = 6 f.; Amico di Dante canz. - son. = 3 f.; Rustico Filippi son. (2 f.); Mareamoroso (2 f.); when the file number is not specified it means that there's only 1 file.

. معلوم مصنفوں کے کاموں/نسخوں کو بھی اس کے ذریعے سے جا™ جا سکتا ہے اور اس کا عہد تصنیف معلوم ہو سکتا ہے۔ اردو کا کوائفیہ (Database) جتنا بڑھتا جائے مختلف مصنفوں کے محضر اور طرز بیان، کینڈوں اور اسلوبوں سے تقابل اتنا ہی آسان ہو جائے گا۔ لغات نویسی آسان ہو جائے گی۔ الفاظ کا سن اور قرن متعین ہو سکے گا۔(۸)

یہ . کچھ کرنے کے لیے پہلے MS Word میں اُردو کے ز* یدہ سے ز* یدہ اور مستند متون داخل کر* ضروری ہیں۔ کسی ای- عہد کے متون جس قدر ز* یدہ ہوں گے۔ ''اجنبیت'' اور ''فاصلے'' کا مطالعہ اتنا ز* یدہ واضح اور صحیح ہوگا۔ یوں اردو میں متنی تنقید کو بھی سائنٹیفک تحقیق کا درجہ حاصل ہوگا۔

اردو کوائفیہ اور کمپیوٹری ذخیروں کے لیے ای- قدم تو مرا* فضیلت* ائے اردو اطلاعیات، مقتدرہ قومی ز* ن میں اٹھا* یا جاچکا ہے، اگلا قدم ای- بہت* ا ''اردو بینک'' قائم کرنے کا ہوگا۔C دی

اصول یہ ہے کہ حروف، الفاظ یا متون کے شجرے کسی مواد کی مختلف اطراف کو منظم کرنے میں مدد دیتے ہیں اور ادبی کاموں کو سائنسی تحقیق کی بنیادیں فراہم ہوتی ہیں۔ مختلف متون کے درمیان نظریۂ اطلاعیات کے استعمال سے علم زبان کے بہت سے شعبوں میں کام کی یکسانیت اور استناد حاصل ہوتا ہے۔ تجزیوں، درجہ بندیوں کے مسودات کے ماخذوں کا صحت کے ساتھ تعین ہو سکتا ہے۔ اس سے لغات اور الفاظ کو اطلاعیات، مواصلات اور موبائل کی دنیا میں زیادہ عمدہ اور بہتر انداز سے استعمال کرنے میں مدد ملے گی۔ اردو میں تحقیق کی سمت بدل جائے گی اور ادب کی تخلیق میں بہتری، تخصص اور تعمق پیدا ہوگا۔ متون زیادہ عملی، منظم اور واضح ہو سکیں گے۔ تاریخ، قانون اور دستاویزاتی دنیا میں بھی ایک تکنیکی انقلاب برپا ہوگا۔ اردو تحقیق کی بنیادیں زیادہ پختہ، گہری اور استوار ہوں گی۔

حوالہ جات:

(۱) تفصیل کے لیے راقم کے سابقہ دو مقالات ملاحظہ ہوں۔

(الف) اعلیٰ متنی تنقید یا جدید تدوین متن، ''دریافت''، اسلام آباد نمبر ۷، ۲۰۰۸ء

(ب) اعلیٰ متنی تنقید اور نظریۂ اطلاعات ''تحقیق'' جام شورو، نمبر ۱۶، ۲۰۰۸ء

2. Shannon C.E., **A Mathematical Theory of Communication**, "The Bell System Technical Journal", 27, 1948, PP623-656

3. (a)Wyner A.D., Ziv J., **The Sliding-window**....., "Proceedings IEEE," 82, 1994, PP. 872-877

(b) Lempel A., ZW J., **A Universal Algorithm**....., IEEE Transactions on Information Theory, May 1977, PP. 337-343

4. Bennedito D., Caglioti E., Loreto V., **Language Trees and Zipping**, "Physical Review Letters", 88, 2002, 048702.

5. Otu H.H. and Sayood K., **A Few Sequence Distance Measure for Phylogenetic tree Construction**, "Bioinformatics", 19, 2003, PP. 2122-2130

6. Cavalli Sforza L.L., Edwards A.W., **Phylogentic Analysis**...,

"Evoluation", 32, 1967, PP. 550-570

7. Canettieri P., Vittorio L. Marta R., Giovanna S., **Higher Criticism and Information Theory**, w3, uniromal it, Dec. 2005.

۸۔ مزید مطالعے، تحقیق اور تلاش کے لیے مندرجہ ذیل ماخذ بھی ملاحظہ ہوں:

(a) Burrow J.F., **Word Patterns and Story Shapes**, "Journal of the Association for Literary and Linguistic Computing", 2, 1987, PP. 61-70

(b) Cover T., and others, **Elements of Information Theory**, New York: John Wiley and Sons, 1991.

(c) Ellegard A. **A Statistical Method for Determining Authorship** ...., "Gothenburg Studies in English", 13, 1962, PP. 1-115

(d) Fucks W., **On the Mathematical Analysis of Style**, "Biometrika", 39, 1952, PP. 122-129

(e) Holmes D.I,. **Authorship Attribution**, "Computers and the Humanities", 28, 1994, PP. 87-106

(f) Kjetsaa G., **And Quiet Flows the Don through Computer**, in "Association for Literary and Linguistic Computing Bulletin", 7, 1979, PP. 248-256

(g) Morton A.Q., **Literary Detection**, New York: Scribner, 1978

h. Yule, G.U. **On Sentence Length as a Statistical Characteristic of Style in Prose**..., "Biometrika", 30, 1938, PP363-390

☆☆☆

Index

محمد محمود الاسلام، طارق ضیاء الرحمٰن سراجی*

ہندوستان میں برطانوی حکومت کی آمد سے پہلے اردو زبان وادب کی کیفیات

Abstract: *Relation between two ormore than two languages develop new language, but the process of developing of new language takes more than centuries. Urdu Developed under same principle and become the main language of the subcontinent. This article describes the situation of Urdu language and literature in India before colonization.*

دنیا کی زبانوں کے میل جول سے کبھی کبھی ایک نئی زبان پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ دو چار سال میں نہیں بلکہ صدیوں میں۔ اردو زبان بھی اس قاعدے سے مستثنیٰ نہیں۔ عربی فارسی اور ہندوستانی زبانوں کے باہمی اختلاط سے اس کا وجود عمل میں آیا۔

پاکستان، ہندوستان اور بنگلا دیش میں یوں تو متعدد مقامی زبانیں ملیں گی، مثلاً سرحدی صوبے میں پشتو، سندھ میں سندھی، بنگال میں بنگالی، مہاراشٹر میں مراہٹی، مدراس میں تامل اور تلنگی اور ملیبار میں ملیالم، غرض ہر صوبے اور ہر خطے کی اپنی اپنی الگ بولی ہے لیکن اردو ایسی زبان ہے جو پشاور سے لے کر راس کماری تک بولی اور سمجھی جاتی ہے۔

سنسکرت، عربی، فارسی، لاطینی، دنیا کی بہت پرانی زبانیں ہیں جن میں سے سنسکرت اور لاطینی اب تقریباً مردہ ہو چکی ہیں لیکن ان کا قدیم ادب اب بھی موجود ہے۔ فارسی اور عربی میں بھی سیکڑوں سال کا ادب موجود ہے۔ اردو زبان عمر میں ان سب سے چھوٹی ہے لیکن جو لطف اس میں ہے وہ عجیب ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کئی اچھی اچھی بولیوں کے الفاظ اس میں شامل ہو گئے ہیں۔

*شعبہ فارسی و اردو ڈھاکہ یونیورسٹی بنگلا دیش

ہے زبان ایک ' بے شمار مزے
اس کی ہر بات میں ہزار مزے

اردو زبان کی کہانی یہ ہے کہ جب آریہ وسط ایشیا کے میدانوں سے اتر کر پنجاب کی راہ سے ہندوستان میں آئے تو انہوں نے یہاں کے قدیم باشندوں کو جنوبی ہندوستان کی طرف دھکیل دیا اور خود پنجاب میں اور گنگا کے کنارے آباد ہو گئے۔ اس زمانے میں ان آریہ ہندوؤں کی زبان سنسکرت تھی لیکن کچھ تو ان لوگوں کے بڑھتے، پھیلنے اور آب و ہوا کے اثر سے سنسکرت بگڑ کر کچھ کی کچھ ہو گئی۔ بگڑی ہوئی اس بولی کا نام ''پراکرت'' رکھا گیا۔ ڈیڑھ ہزار سال تک لوگ پراکرت بولتے رہے لیکن جب راجہ بکرماجیت گدی پر بیٹھا تو اس نے سنسکرت کو جو دیوتاؤں کی زبان سمجھی جاتی تھی ایک بار پھر زندہ کرنا چاہا۔ راجہ کی مرضی پا کر بڑے بڑے پنڈت سنسکرت میں کتابیں لکھنے لگے اور سنسکرت پھر ہندوستان کی علمی زبان بن گئی۔

دربار کے امیر، وزیر اور پڑھے لکھے آدمی تو سنسکرت بولنے لگے مگر عوام اب بھی پراکرت ہی بولتے رہے۔ آہستہ آہستہ پراکرت برج بھاشا میں تبدیل ہو گئی۔ چنانچہ مسلمانوں کے ہندوستان میں وارد ہونے سے پہلے شمالی ہند میں برج بھاشا بولی جاتی تھی۔ یہ بھاشا نہایت شیریں زبان تھی۔

اس اثناء میں مسلمان ہندوستان میں قدم جمانے لگے۔ پہلے پٹھانوں اور پھر مغلوں کی حکومت قائم ہوئی۔ ان لوگوں کی زبان فارسی اور ترکی اور پشتو تھی جس طرح آج کل انگریزی زبان کے بہت سے الفاظ اردو سے بغل گیر ہو رہے ہیں اسی طرح فارسی اور ترکی کے بے شمار الفاظ برج بھاشا میں ملنے لگے۔ مغلوں کے عہد میں یورپ کی بعض قومیں ہندوستان میں آئیں۔ اس لیے کچھ پرتگالی اور کچھ فرانسیسی الفاظ بھی برج بھاشا میں آ گئے۔ اس طرح ہوتے ہوتے شاہجہاں کے زمانے میں برج بھاشا کی صورت ایسی بدل گئی کہ اس کا پہچاننا مشکل ہو گیا۔

اس زبان کو ہندو، مسلمان سمجھ لیتے تھے کیونکہ اس میں ہندی، بھاشا اور فارسی کے الفاظ ملے ہوئے تھے چونکہ مغلوں کے لشکروں میں ہندو، مسلمان سپاہی موجود تھے، اس لیے یہ زبان چھاؤنیوں میں پھیل گئی۔ سپاہی ایک دوسرے کا مطلب اسی بولی کی مدد سے سمجھتے تھے۔ اس طرح اس بولی کا نام ''اردو'' پڑ گیا۔ ترکی زبان میں اردو لشکر کو کہتے ہیں۔ گویا اردو لشکری بولی تھی۔

اس دن سے اردو ز* ن ایسی پھیلی کہ تمام ہندوستانیوں نے اسے اپنا بنا لیا اور اب تو یہ حال ہے کہ و ڈی ڈی ز* ن کا مقابلہ کر رہی ہے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر اور اس میں کتابیں لکھ کر، اور شعر کہہ کہہ کر اس کا درجہ بہت بلند کر د* ی ہے۔ اب چاروں طرف اس کی دھوم مچی ہوئی ہے۔(۱)

اردو کے معنی لشکر کے ہیں اور لشکری ز* ن جیسی ہوتی ہے ظاہر ہے یعنی آدھا تیتر، آدھا بٹیر۔ اس لیے اوّل اوّل ثقہ لوگ اس کے استعمال سے بچتے رہے لیکن رفتہ رفتہ اس کے قدم جمتے گئے اور مغلیہ سلطنت کے آ ی دور میں شعراء نے اس بچے کو سایۂ عاطفت میں لیا او ز* پال پوس کر و ڈا کیا۔ بہت کچھ صفائی پیدا کی اور نئی ت اش اش سے آراستہ کیا۔(۲)

مغلیہ سلطنت کے زوال پر سمندر کے راستے انگر ز قوم ہندوستان پر مسلط ہوئی جو ہندو و مسلمانوں سے * لکل غیر تھی۔ اس قوم نے اس کی انگلی پکڑی۔ اس نے انگلی پکڑتے پہنچہ پکڑا اور د* ر سرکار میں اس کی رسائی ہو گئی اور رفتہ رفتہ دفا ت سے فارسی کو نکال * ہر کیا اور خود اس کی کرسی پر جلوہ ا ہوئی۔ آ ہندوستان کی قدیم را ھانی اس کا جنم بھوم اور دوآبہ اس کا وطن ہوا۔ اب دور دور پھیل چکی ہے اور ہندوستان کے اس سرے سے اس سرے — چلے جائیے، ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی ہے بلکہ ہندوستان سے * ہر — جا پہنچی ہے اور سے و ڈھی پ ڈھ * ت یہ ہے کہ تین مختلف جلیل القدر قوموں کی یعنی ہندو، مسلمان اور انگر ز وں کی چہیتی ہے اور ان تینوں کی متفقہ کوششوں کی عظیم الشان * ی دگار ہے تینوں نے اسے سیکھا، پ ڈھا، لکھا۔ تینوں نے اس کی ت قی میں مقدور بھر کوشش کی اور اب تینوں کی + و اس رتبے کو پہنچی کہ د* کی + * ز* نوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہوئی۔(۳)

قدیم ادبی سرمایہ میں کے مقابلے میں Ä کا حصہ بہت * ی دہ ہے لیکن کا دامن کچھ ایسا محدود اور غیر معیاری بھی نہیں، یہ ضرور ہے کہ قدیم سرمایہ ادب کا ڈا حصہ مذہب، تصوف اور اخلاقیات پر مشتمل ہے۔ اردو کی ابتداء شمالی ہند میں ہوئی لیکن عرصہ — بول چال کی سطح سے آگے نہ ڈھ سکی۔ لہٰذا ساتویں اور آٹھویں صدی ہجری میں کوئی ایسی تصنیف نہیں ملتی جسے ہم ادبی تخلیق کہہ سکیں۔ صوفیا کے اقوال، فقرے * چند مختصر مذہبی رسائل کو C د بنا کر ز* ن کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ جملے اور فقرے صرف ابتدائی ا ڈیوں کی طرح K+ ہی کرتے ہیں جس سے ز* ن کے ارتقائی منزلوں کا + ازہ ہو* ہے۔ بہت سے جملے اور فقرے جو ر گوں سے منسوب کیے جاتے ہیں ان میں سے بعض کے متعلق

وثوق سے یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کس کے ہیں، ہو سکتا ہے کہ وہ محض محبت اور عقیدت کی بنا پر ان سے منسوب کر دیے گئے ہیں۔(۴)

دوسری طرف مولا* محمد حسین آزاد کے اس بیان سے بھی انکار ممکن نہیں کہ عرصے — Ä کی طرح کی اولیت بھی دکن سے منسوب کی بھی جاتی رہی(۵)۔ آزاد کے بیان کو حافظ محمود شیرانی(۶) کی تحقیق نے سہارا * ی۔ چنانچہ محمد یحییٰ تنہا اور مولوی عبدالحق کے ساتھ اکثر مؤرخین او* قدین نے اس بیان کو تسلیم کر لیا اور عام طور پر اس خیال کو G کی جانے لگی کہ اٹھارہویں صدی سے پہلے شمالی ہند میں کا کوئی وجود نہیں تھا۔ + تحقیق نے ان * ت کی ت + کر دی لیکن یہاں اس * ت کا اعادہ ضروری ہے کہ ز* ن کا مولد تو شمال ہے لیکن سیاسی و تہذ R تقاضوں کے تحت اس نے ادبی ز* ن کا درجہ شمالی ہند سے صدیوں پہلے گجرات و دکن میں حاصل کر لیا(۷)۔ ابتدائی ز* ن کے Ý ش شمالی ہند میں د 7 ی ب ہوتے ہیں لیکن ز* ن کی ت قی کے سلسلے میں جو سیاسی اور سماجی عوامل درکار ہوتے ہیں وہ شمال کے مقابلے میں جنوب میں ز* ی دہ حاصل تھے۔ شمالی ہند میں فارسی ز* ن اور ادب کا بول * لا تھا۔ چنانچہ اہل علم فارسی میں دادِ سخن دیتے تھے۔ عوامی سطح پر اس ز* ن کا چلن تھا لیکن د* روسرکار میں اس کا ا رنہ ہو سکا۔ خلاف اس کے دکن میں صوفیا کرام کی سرپرستی، عوام کی محبت اور د* روسرکار میں قدر و منز بھی حاصل ہو گئی۔ اس سلسلے میں فتح گجرات (۱۲۹۷) کو ڈی اہمیت حاصل ہے۔ علاؤالدین خلجی نے گجرات کے سارے علاقے کو سو، سو گاؤں میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے میں شمالی ہند کا ای امیر متعین کر * ی جس کو امیر صدہ کہتے تھے۔ امیران صدہ کے خا+ ان کے ساتھ مقربین اور خادمین بھی گجرات کے مختلف علاقوں میں * دہو گئے۔ اور بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

> ''اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شما ک خا+ ان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں * دہو گئے اور اس کے ساتھ اردو ز* ن کی جڑیں بھی سارے علاقے میں پھیل گئیں۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنت دہلی کے دوسرے علاقے گھر آنگن بنے رہے اور ہر علاقے میں صوفیا کرام اہل علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ یہاں آتے رہے۔ سو سال کے عرصے میں صورت حال یہ ہو گئی

کہ یہاں اردو *ن عام طور پر بولی اور سمجھی جانے لگی'' (۸)

مذکورہ بیا* ت سے ہمیں یقین ہو H کہ اردو کی پیدائش شمالی ہند میں ہوئی اور اس کی ت قی جنوبی ہند میں، اس بنا پر مختصراً میں دونوں کا ذکر علیحدہ سطح پر کر* چاہتا ہوں۔

شمالی ہند میں اردو کے حالات:

شمالی ہند میں نویسی کی ابتدا ستر ہویں صدی سے شروع ہوتی ہے اور
. سے پہلی کتاب جو اردو میں لکھی گئی ہے وہ مولا* فضلی کی
''دہ مجلس'' ہے یہ کتاب ۱۷۳۲ء میں تمام ہوئی۔ (۹)

اکبر (۱۶۰۵-۱۵۵۶) کے دور -- پہنچتے پہنچتے یہ *ن مضبوط C دوں پر کھڑی ہو جاتی ہے (۱۰)۔ اس عہد میں ہندی شاعر گنگ کوی نے ۱۵۷۲ء میں چند چھند و نن کی مہیما ''کھڑی بولی'' میں لکھی۔ اس کا اقتباس D ذیل ہے:

''اکبر ساہ جی علم خاص میں تکھت او پر اجمان ہوا ہے اور عام کھاس
بھرنے لگا جس میں تمام امرا آئے کورنش بجائے جھار کر کے اپنی
اپنی بیٹھک پر بیٹھ جا* کریں اپنی اپنی سل سے جن کی بیٹھک نہیں
سوریسم کے رسے میں رسم کی لو میں پکڑ پکڑ کر کھڑے *: جیم میں
رہے۔'' (۱۱)

خود اکبر اس *ن سے واقف تھا اور بقول نورالحسن ہاشمی اس نے اپنے W جہانگیر کو شیخو، جیو اور مراد کو پہاڑی راجہ جیسے ہندو* م دیے۔ یہی نہیں اس نے اپنے* لتو جانوروں کے* م بھی ہندی رکھے تھے (۱۲)۔ د*ری لباس کا* م سرب گاتی 'g' *' م پر $ رکھا۔ (۱۳)

اکبر نے جہانگیر کی شادی راجہ بھگوان داس کی لڑکی سے کی اور دلہن کی* لکی اٹھا کر دونوں چلے تو راجہ نے کہا:

''ہماری بیٹی تمہارے محلوں کی چیری ہو* + گلام رہے''

اس پر اکبر نے جواب *:

''تمہاری بیٹی ہمارے محلوں کی رانی تم صا # سردار رہے'' (۱۴)

شاہ جہاں کے عہد میں . # دارالسلطنت آ اَ ے سے دہلی منتقل ہو* ہے تو اردو کو ت قی کے مواقع میسر آ جاتے ہیں۔ شا* اسی وجہ سے ہمارے محققین نے اردو کو شاہ جہاں کے عہد سے منسوب کیا ہے۔ اس کی C اَ چہ بہت پہلے پڑ چکی تھی لیکن یہ حقیقت ہے کہ ت قی کے مواقع* پہ تخت کی تبد ~ کے بعد اس کو میسر آئے۔

حافظ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ مغلوں کی آمد نے اس *ن کی ت قی میں رکاوٹ پیدا کی۔ اَ وہ لوگ حملہ آور نہ ہوتے تو اردو بہت جلد سرکاری *ن کی حیثیت اختیار کر لیتی:

''ہمیں یقین کر 8 چاہیے اردو ان *یم میں موجود تھی اور ہندوستان
کے ہر صوبے میں جہاں مسلمانی *ثرات تھے بولی اور سمجھی جاتی تھی اور
تغلقوں کے دور سے پیشتر ہی مکمل ہو کر ا - حا - پر قائم ہو چکی تھی۔
سیدوں اور پٹھانوں کے دور میں . # دیسی *نوں میں شاعری کا
پہ چا ہوا۔ اردو بھی گجرات و دکن میں شروع ہو گئی۔ ان *یم میں جو اس
ن کی ت قی کی رفتار دیکھی جاتی ہے یہ گمان ہو ہے کہ اَ مغلوں کا
حملہ ہندوستان میں خلل + از نہ ہو* تو اردو بہت جلد سرکاری اور
د*ری *ن بن جاتی اور اس میں تصنیفات *لیفات کا سلسلہ جیسا
کہ دکن و گجرات میں دیکھا جا* ہے شروع ہو جا* ۔'' (۱۵)

ڈاکٹر مسعود حسین خان کا خیال ہے کہ:

''. # اس نے آ اَ ہ چھوڑ کر نئی دلی بسائی (۱۶۴۷ء) تو *ن دہلوی
کا ستارہ پھر چمک اٹھا۔ اس میں شک نہیں کہ *ن دہلوی کو حیاتِ نو
شاہ جہاں ہی کے ہاتھوں ملی'' (۱۶)

ہاں یہ ضرور ہے کہ شمالی ہندوستان میں اس کو اس وقت ادبی حیثیت حاصل نہ ہو سکی تھی لیکن بول چال کی *ن کی حیثیت سے یہ پورے ملک کے *ے حصے میں پھیل چکی تھی اور خود مغل شہنشاہ اس کو اپنانے پر مجبور تھے۔ حکیم شمس اللہ قادری لکھتے ہیں:

خو* دشاہ بھی وقتِ ضرورت اس میں خط و کتا $ کیا کرتے تھے۔

جس زمانے میں شجاع اور اورَ- ز$.و سر پیکار تھے تو شاہ جہاں
نے ا- شقہ شجاع کو لکھا۔ یہ شقہ کسی طرح اورَ- ز$ کو ملH ۔اس
کیC دیو اورَ- ز$ نے دشاہ کی: مت میں ا- عریضہ ارسال
کیا کہ:

''آں فرمان عالی کہ در ن ہندی از دستخط خاص رقمی فرمودہ شد
ایں محال ا ے''(۱۷)

حکیم شمس اللہ قادری کے اس بیان کی G کسی دوسرے محقق نے نہیں کی ہے۔ عہد اورَ-
ز$ میں اردو مدرسوں اور مکتبوں میں ذریعۂ تعلیم کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ اس دور کی ریخ کے مطالعے
سے ازہ ہو ہے کہ اب اردو ادب و ن فارسی کی جگہ e والی ہے۔ فتح دکن کے بعد بقول ڈاکٹر
جمیل جالبی . # شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں تو دکن کے ا ات تیزی سے شمال کے اہل علم و
ادب کو متا کرتے ہیں اور یہ ن یہاں بھی تصنیف لیف کی ن Wلگتی ہے۔ اورَ- ز$ کے
زمانے میں ایسی کتابیں کثرت سے مل جاتی ہیں جو اردو میں لکھی ہوئی تھیں۔(۱۸)

عہد محمد شاہ کی عیش پسندی اور سیاسی ابتری کے متعلق مذہبی٬ سیاسی معاشی نقطہ نگاہ سے جتنی
تنقید کی جائے کم ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اس دور میں طاقت دو جن
لوگوں کے ہاتھ میں تھی ان میں اکثر دوم اور سوم درجے کے لوگ تھے۔ لہٰذا اردو ذریعۂ اظہار کا واحد وسیلہ
Wلگی۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن تہذ$ اور ادب کو ا M سے آزاد کرا کے اسے اس نہج پ ڈالنا چاہتے
تھے جس میں ہندوستان کی ارضیت بھی اور اسلامی اور عجمی تمدن کا نکھار بھی ہو۔(۱۹)

*دشاہ اور امراء کی عیش پسندی اور کھل کھیلنے کی روا$ مجلسی گی کے مزنکھار کا L بنی۔
لہÉ٬ لطیفہ گوئی٬ مزاح نگاری کے ساتھ داستان سرائی کا رواج ھا۔ امراء اور رؤساء کی محفلیں قوالی کی
مجلسیں٬ سماع کی محفلیں غرض ہر جگہ ریختہ گوئی کا رواج عام ہH ۔ کی طرف بہت کم توجہ کی گئی۔ لطیفہ
گوئی او لہÉ بہر حال تھی۔ محمد شاہ کے آ ی دور میں یہ کمی بھی پوری ہو گئی۔ حالاè عہد اورَ- ز$
کے معروف شاعر جعفر زٹلی کی مزاحیہ کی مثالیں موجود تھیں۔(۲۰)

''میر جعفر (۱۳ء۔ ۱۶۵۹ء) نے اردو کے پیو سے فارسی میں

گلکا یں کیں۔ یہ نہ فارسی ہے اور نہ اردو لیکن اس. زخی دور کی
جمان ضرور ہے۔ زٹلی کے یہاں کے مختلف اقسام موجود ہیں اور
بعض جگہ ہزلیات میں مہذب ظرافت بھی ہے۔''(۲۱)

ولی (وفات ۱۷۳۴ء) کے شمالی ہند پہنچنے سے قبل یہاں ادبی تخلیقات کے لیے زمین ہموار
نہیں ہوئی تھی بلکہ شاعری کے دوش وش کی مثالیں سامنے آنے لگی تھیں۔ بقول نورالحسن ہاشمی:

ولی کی شاعری نے دہلی کے فارسی دانوں کو محسوس کرا تو انہوں نے
اسے ن کو شعر و ادب کے انوں سے مالا مال کر شروع کر اور
وہ جو خسرو نے جا تھا اب پوری متا$ کے ساتھ ضیا پشیاں
کرنے لگا۔(۲۲)

اٹھارہویں صدی میں فارسی گو شعراء و نگار اردو کی طرف متوجہ ہونے لگے تھے اور اس کا
دامن وسیع ہونے لگا۔ اس وسعت اور مقبولیت کا ازہ اس سے ہو سکتا ہے۔ ۱۷۸۰ء میں میر تقی میر نے
ا- سو تین اردو شعراء کا ذکر کیا اور اس کے ا- سال بعد اردو شاعر دی نے اٹھانوے کا جن میں
پچیس شعراء ایسے ہیں جن کا ذکر میر کے کرے میں نہیں ہے۔(۲۳)

سودا جیسے عظیم شاعر نے اپنے دیوان سبیل ہدا$٬ کا دیباچہ تمہید فارسی کے بجائے اردو میں
لکھا۔ شیخ چا مرحوم لکھتے ہیں کہ:

'' اردو میں سودا سے چند چیزیں منسوب کی جاتی ہیں لیکن سوائے
ا- ی دیباچہ کے اب- کوئی دوسری اردو 7ب نہیں ہوئی
ہے۔ یہ ی دیباچہ سبیل ہدا$ کی تمہید ہے۔ اس کا ڈھانچہ ہر
حیثیت سے فارسی ہے صرف الفاظ اردو ہیں''(۲۴)

۱۷۷۶ء میں شاہ رفیع الدین نے قرآن ک کا جمہ کیا٬ حامد حسن قادری لکھتے ہیں کہ یہی
اردو کی پہلی کتاب ہے:

''سودا کے دیباچے- شمالی ہند کی کوئی مستقل و مکمل تصنیف معلوم
و متعارف نہیں ہے۔ اس حساب سے پہلی کی کتاب مولا شاہ رفیع

الدین صا # رحمت اللہ کا اردو ترجمہ قرآن ہے'' (۲۵)

جنوبی ہند میں اردو کی کیفیات:

دکن میں سولہویں صدی سے * قاعدہ اردو تصنیف و * لیف کا دور شروع ہو جا * ہے شاہ * ہان الدین جانم * پہنچنے کے بعد خود صوفیاء کرام اس کے نمونے * رے میں فرماتے ہیں کہ:

''ظاہر پہ نہ جاؤ او * طن کو دیکھو لفظوں کو نہ دیکھو اور معنی پر خیال کرو
ہندی لفظوں میں کوئی عیب اور * ابی نہیں۔ اگر سمندر کے موتی کسی
ٹو * ٹے جوہڑ میں ملیں تو عقلمند آدمی انہیں کیوں نہ لے''۔ (۲۶)

اس لحاظ سے اردو ادب و * ن صوفیائے کرام اور عوام کی احسان مند ہے جنہوں نے اس کی خوبیوں کو پہنچا * اور اظہار کا ذریعہ بنا * ۔ ڈاکٹر عبدالحق نے لکھا ہے:

''اردو میں عام طور پر قرآن شریف کا پہلا ترجمہ مولا * رفیع الدین کا
اور دوسرا شاہ عبدالقادر کا خیال کیا جا * ہے۔ یہ دونوں ترجمے تیرہویں
صدی کے آغاز میں ہوئے لیکن اس کی بہت کم لوگوں کو خبر ہے کہ اس
زمانے میں اور اس سے قبل ہندوستان کے مختلف مقامات پر متعدد
ترجمے اور تفسیریں لکھی گئی ہیں لیکن یہ ا * م تفسیریں ہیں'' (۲۷)

سترہویں صدی عیسوی میں اردو * ن کی ترقی اور ہر دل عزیزی کے پیچھے سیاسی اور سماجی حالات نے بھی نہا $ اہم رول ادا کیا۔ شمالی ہندوستان میں ایرانی تہذ $ وتمدن کی مقبولیت نے فارسی کو اعلیٰ سطح پر پھیلنے کے مواقع فراہم کیے تو جنوبی ہندوستان کے سیاسی اور سماجی حالات نے یہاں کی حکومتوں کو مختلف + از سے آگے بڑھنے پر مجبور کیا۔ صوفیائے کرام اور علمائے وقت نے اردو * ن کی مقبولیت کو مز + سہارا دیا اور اب اردو تصوف مذہب وفقہ، تفسیر و ترجم کی د* سے آگے نکل کر + ہ و دل کو روشنی اور کام و دہن کو لذت بخشنے کے لیے آگے بڑھنے لگی۔ چنانچہ مختلف داستا 3 سامنے آتی ہیں۔ * ن * دہ جا + ار معلوم ہوتی ہے۔ امین الدین علی اعلی کے دور سے پہلے گجری ہندوی روا $ پر فارسی روا $ کو برتری حاصل ہو چکی ہے۔ لیکن مزاج میں ہندوستا M تی تھی۔ اس طرز میں حسن اور نکھار، لطافت اور دلکشی وجہی کی مشہور و معروف کتاب '' رس'' کے ذریعے سامنے آ چکی تھی۔ وجہی نے Ä

اور کی گجری اور ہندوی روا $ میں قندو m ت گھول کر آب حیات بنا * ۔ خود کہتے ہیں:

''جیتے چوساراں، جیتے فہم داراں، جیتے گن کاراں، ہوئے سن آج لگن،
کوئی اس جہان میں ہندوستان میں، ہندی * ن سوں اس لطافت اس
چھنداں سوں Ä ہور 5 کریوں نہیں بولیا اس * ت کوں، اس m ت کو
یوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا'' (۲۸)

سترہویں صدی کی تمام ی تصنیفات پر Ä ڈالنے سے پتا چلتا ہے کہ اردو مذہب وتصوف، فقہ وحد $ کے ساتھ ساتھ ادبی ولہجے کی تلاش میں آگے بڑھ رہی تھی۔ اب رسائل کے ساتھ ساتھ ضخیم کتابیں بھی تصنیف و ترجمہ کی جارہی تھیں۔ یہ دور نگاری کے لحاظ سے نہا $ اہمیت ر r ہے لیکن علمی کم اور مذہبی * دہ ہے۔ + از بیان پہلے کے مقابلے میں مر u اور دلکش Ä * ہے۔ ان تمام تصانیف کو سامنے رکھ کر * ن کے ارتقا کا خاکہ مر $ کیا جا سکتا ہے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کا * اکا * مہ یہ ہے کہ اس عہد میں قواعد اور علمی مطالعہ کی طرف توجہ دی گئی اور K پر دازی کے نمونے سامنے آنے لگے۔ مذہبی کی روا $ ختم تو نہیں ہوئی لیکن وسعت کم ہو گئی۔ سترہویں صدی میں داستانی + از بیان سے آشنا ہوئی تو اٹھارہویں صدی میں دوسرے علوم سے دلچسپی Ä آتی ہے۔ مذہبی تصانیف میں بھی استدلالی + از کی جھلک Ä آنے لگی۔ ترجم وتصانیف کا سلسلہ دوش + وش جاری رہتا ہے۔ (۲۹)

کتابیات:

۱۔ مولوی عبدالحق، اردو ادب، ''مقالہ اردو * ن کی کہانی'' فیروز Ü لاہور کراچی پشاور، ۱۹۴۸ء، ص ۱۲۔۱۱۔
۲۔ ایضاً ص ۱۴۔
۳۔ ایضاً ص ۱۴۔

۴۔ مولا* مسعود حسین خان، ''مقدمہ* ریخ* ن اردو''، سرسید - ڈپو علی گ ڑھ، ص۱۲۲۔

۵۔ مولا* محمد حسین آزاد، آبِ حیات، عثما6 بکڈپو رابندرا سرانی کلکتہ ص۳۳۔۳۴

۶۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، مکتبہ کلیان لکھنو، ص۲۳۔

۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی* ریخ ادب اردو، ایجوکیشنل ہاؤس دہلی، ص۶۱۔

۸۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان، علی گ ڑھ* ریخ ادب اردو، شعبہ اردو علی گ ڑھ مسلم یونیورسٹی جلد اول
ص۱۳۷

۹۔ شمس اللہ قادری، ''اردوئے قدیم* ج پریس حیدر* د، ص۱۲۰۔

۱۰۔ ڈاکٹر جمیل جالبی* ریخ ادب اردو، ہندوستانی* جلد اول، جنوری ۱۹۷۷ء، ص۵۶۔

۱۱۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان ''علیگڑھ* ریخ ادب اردو، لسا*تی مقدمہ، ص۲۶۔

۱۲۔ نورالحسن ہاشمی، علی گ ڑھ* ریخ ادب اردو، شمالی ہند میں اردو ادب کے نمونے، ص۱۱۰۔

۱۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی* ریخ ادب اردو، ایجوکیشنل ہاؤس دہلی، ص۵۷۔

۱۴۔ حامد حسن خان، داستان* ریخ اردو، کچھ* رائن، اگ وال* کتب، آگ رہ ص۲۳۔

۱۵۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، مکتبہ کلیان لکھنو، ص۲۳۸۔

۱۶۔ مولا* مسعود حسین خان، ''مقدمہ* ریخ* ن اردو''، سرسید - ڈپو علی گ ڑھ، ص۱۶۱۔۱۶۲

۱۷۔ شمس اللہ قادری، ''اردوئے قدیم* ج پریس حیدر* د، ص۱۱۱۔۱۱۲۔

۱۸۔ ڈاکٹر جمیل جالبی* ریخ ادب اردو، ہندوستانی* جلد اول، جنوری ۱۹۷۷ء، ص۷۷۔

۱۹۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذR پس منظر، ادارہ تصنیف علی گ ڑھ، ص۳۰

۲۰۔ ڈاکٹر * ہ بیگم، اردو کا ارتقا، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء، ص۲۱۔۲۲۔

۲۱۔ خواجہ احمد فارقی، مکتو*ت اردو کا ادبی* ر [ارتقا (غیر مطبوعہ) دہلی یونیورسٹی لائبریری،
دہلی۔

۲۲۔ نورالحسن ہاشمی، علی گ ڑھ* ریخ ادب اردو، پہلی جلد، شمالی ہند میں اردو ادب کے نمونے ۱۷۰۰ء
- ص۵۰۹۔

۲۳۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذR پس منظر، ص۱۸۔

۲۴۔ ڈاکٹر * ہ بیگم، اردو کا ارتقا، ص۲۷۔

۲۵۔ حامد حسن قادری، داستان* ریخ اردو، ص۵۳، ۱۴۴۔

۲۶۔ ڈاکٹر عبدالحق، اردو کی ابتدائی نشو* میں صوفیاء کرام کا حصہ، انجمن* قی اردو ہند،
علی گ ڑھ، ص۵۶

۲۷۔ ڈاکٹر * ہ بیگم، اردو کا ارتقا، ص۷۶۔۷۷۔

۲۸۔ 5 وجہی، رس، مرتبہ شمیم انہونوی، مکتبہ کلیان لکھنو، ص۱۰۔

۲۹۔ ڈاکٹر * ہ بیگم، اردو کا ارتقا، ص۹۷۔

☆☆☆

Index

. دشاہ â بخاری

پشتو*. ن وادبیات کے (اردو) ادبی تواریخ کا توضیحی جاں ؑ ہ

Abstract: *Comparative studies are common in histories of World Literature. This article deals with the Pashto Histories of literature written in Urdu. Pashto language and literature has its own traditions. Its histories spared our centuries. During last decades so many Literary Researchers worked own its back- ground and complied literary histories of Pashtos in their own styles. Author makes a creativity study of all available histories of Pashto language and literature. He discusses the major difference in Literary Histories with reference of their format, style, design and scheme of contents. His results are vivid and research oriented.*

اَ شتہ ۱۲ صدیوں میں پشتو ادب کا ارتقاء اور اس کی ت قی کو پشتو، انگر ی، روسی، . من، فرنچ اور اردو میں ادبی* ریخ نویس محفوظ کر رہے ہیں، پشتو کے بعد پشتو ادبیات و*. ن کی ادبی* ریخ نویسی کا بیشتر کام اردو میں ہوا ہے، نو یÃ مقالے میں اسی کام کا توضیحی جاں ؑ ہ لیا جائے گا۔ اردو میں اب -- لکھی گئی* ریخوں سے پہلے ضروری ہے کہ دیکھا جائے کہ پشتو میں پشتو*. ن وادبیات کی *ریخ نویسی پ کتنا کام ہوا ہے اس کام کا اجمالی جاں ؑ ہ ہمارے توضیحی جاں ؑ ے کو صرا # کے ساتھ سمجھنے میں مددگار رہو گا۔

۱۹۴۶ء میں کابل یونیورسٹی کے پ وفیسر اور مشہور محقق، مورخ واد $ علامہ عبدالحیٔ حبیبی کی کتاب ''د پختو ادبیاتو* ریخ'' جلد اول (پشتو ادب کی* ریخ) شائع ہوئی۔ یہ کتاب ۱۳۷ صفحات پ مشتمل تھی اس کتاب میں پشتو*. ن وادبیات کا ت M وار جاں ؑ ہ لیا H ہے، اسی جلد کا Ã* نی شدہ *C ۱۹۷۵ C میں شائع ہوا جس کے صفحات ۲۷۰ ہیں۔ اس * C

شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی پشاور

میں زلمے ھیوادمل کا مر$ کردہ اشاریہ بھی شامل کیا H ہے جو ۶۸ صفحات پ محیط ہے، اسی* ریخ کو *پ کستان میں مروجہ پشتو کے قا . میں ڈھال کر سید تقویم الحق کاکاخیل نے ۱۹۵۱ء میں پشاور سے شائع کر* ی، علامہ عبدالحیٔ کے اس ادبی* ریخ کی دوسری جلد ۱۹۵۹ء میں چھپی جس کے صفحات ۱۷۶ ہیں۔ علامہ عبدالحیٔ نے ''د پختو ادب لنڈ* ریخ'' (پشتو ادب کی مختصر* ریخ) بھی دو جلدوں میں*. لتر M ۱۹۶۸ء اور ۱۹۷۰ء میں شائع کروائی۔

۱۹۴۶ء ہی میں پشتو کے معروف محقق، ادبی مورخ وÕ د صدیق اللہ رÇ نے ''د پختو ادب *ریخ'' جلد اول (پشتو ادب کی* ریخ) شائع کروائی اس ادبی* ریخ کے صفحات ۱۶۲ ہیں۔ ۱۹۹۹ میں اس کی دوسری جلد شائع ہوئی جس کے صفحات ۳۴۷ ہیں۔

۱۹۶۳ء میں صدیق اللہ رÇ کی ادبی* ریخ ''د پختو هنداره'' (پشتو کا آئینہ) کے *م سے پشاور سے شائع ہوئی۔ اس کتاب پ سن اشا (درج نہیں لیکن ۱۹۶۳ء -- کی تفصیل اس کتاب میں موجود ہے اس لیے یہ ا: کیا جاسکتا ہے کہ کتاب اسی سال شائع ہوئی ہوگی۔ اس کتاب کے صفحات ۶۱۱ ہیں۔

۱۹۶۸ میں ''د پختو د * ریخ'' (پشتو کی* ریخ) مولفہ محمد افضل رضا پشاور سے شائع ہوئی۔ جس کے صفحات ۴۳۰ ہیں۔ پشتو پ اس ادبی* ریخ میں بے حد معیاری اور مستند مواد د7 ی ب ہو* ہے۔

۱۹۷۷ء میں پ وفیسر محمد نواز طا ٔ نے ''روھی ادب'' کے* م سے پشتو ادب کی* ریخ شائع کروائی۔ اس ادبی* ریخ کا اردو ت جمہ سید صفدر علی شاہ نے اردو میں کیا اور یہ ت جمہ ۱۹۸۷ء میں چھپا۔

۱۹۸۶ء میں ڈاکٹر بی بی مریم کے ایم فل کا مقالہ ''د پختو د *ر [وتنقیدی جاں ؑ ہ'' (پشتو کا *ر [وتنقیدی جاں ؑ ہ) شائع ہوا۔ جس میں پشتو کا ت M وار جاں ؑ ہ لیا H ہے، ۳۳۸ صفحات کا یہ جاں ؑ ہ پشتو ادبیات کی* ریخ نویسی میں بے حد اہمیت کا حامل ہے۔

۱۹۹۱ء میں زلمے ھیوادمل کا تحقیقی مقالہ ''پہ ہند کی د پختو ژبی او ادبیاتو اX د و پ ڑاوونہ'' (ہندوستان میں پشتو*. ن وادب کا آغاز وارتقاء) شایع ہوا، ۶۵۷ صفحات پ مشتمل یہ مقالہ افغاÎ ن سے*. ہر پشتو ادبیات کے مطالعہ پ مشتمل ہے اور بے حد وقیع بھی ہے۔

۱۹۹۵ء میں شیر افضل خان بریکوٹی کی تالیف ''دپختو شعر وادب تاریخ'' (پشتو شعر وادب کی تاریخ) لاہور سے چھپی ۱۷۶ صفحات پر مشتمل اس تاریخ میں تفصیل کے ساتھ پشتو ادبیات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

۱۹۹۶ء میں زلمے ھیوادمل کی ادبی تاریخ ''دپختو اتہ سوہ کالہ'' (پشتو کے آٹھ سو سال) شائع ہوئی یہ ادبی تاریخ ۸۷۴ صفحات اور کاملاً کے جائزہ پر مشتمل ہے۔

۱۹۹۷ء میں شہسوار سنگر وال *زی کی ادبی تاریخ ''د پختو ادبیاتو معاصرہ تاریخ'' (پشتو ادبیات کی معاصر تاریخ) شائع ہوئی جس کے صفحات ۶۴۵ ہیں۔

۲۰۰۰ء میں زلمے ھیوادمل کی ''دپختو ادبیاتو تاریخ'' (پشتو ادبیات کی تاریخ) شائع ہوئی۔

ان کے علاوہ ڈاکٹر عبدالرزاق کی تین جلدوں میں ''دپختو پخوانئ تاریخ'' (پشتو کی قدیم تاریخ) کابل سے مختلف اوقات میں شائع ہوئی۔ ۱۹۷۸ء میں محمد طاؤ کی علمی معاصر ادبیات اور ڈاکٹر زیور دین زیور کی ''دپختو ادبیاتو تاریخ'' تین جلدوں میں اشاعت پذیر ہوئے، ۱۹۸۶ء میں سید محمد کاکا اور محمد اللہ دوران نے درسی ضرورتوں کے لیے چار جلدوں میں پشتو میں پشتو ادب کی تاریخیں مرتب کیں۔(۱)

اردو میں پشتو ادب کی تاریخ نویسی پر سے پہلا کام ہمیں ''ا-- کے اس پ ز'' میں ملتا ہے اس کتاب کو فارغ بخاری اور رضا ہمدانی نے مل کر مرتب کیا ہے۔ اسی کتاب میں اجمل خٹک کا ۱۰۷ صفحات پر مشتمل طویل مضمون ''پشتو ادب'' شامل کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں پشتو زبان ادبیات کا آغاز سے ۱۹۴۹ء تک کا جائزہ لیا گیا ہے، اس طویل مضمون میں پشتو زبان اور لسانی مباحثوں کے ساتھ ساتھ پشتو شاعری اور پشتو پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ اس مضمون سے پہلی مرتبہ اردو دان طبقے کو پشتو ادبیات اور زبان کی تاریخ اور ارتقاء سے آگاہی حاصل ہوئی اور اس کے بعد اردو میں پشتو ادبیات کی تاریخوں پر کام کرنے کے رجحان کو تقویت ملی، اس مضمون کو اردو دنیا میں بے حد سراہا گیا اور اس کی پذیرائی کی گئی، فارغ بخاری لکھتے ہیں:

''پشتو ادب'' پر ملک اور ہندوستان سے بہت سارے احباب کے خطوط موصول ہوئے۔ حیران تھے کہ کیا واقعی پشتو زبان وادب میں اتنا علمی ذخیرہ موجود ہے،

میری یہ خواہش ہے کہ کوئی پشتو ادبیات کی ایک مفصل تاریخ مرتب کرے تاکہ تاریخ کو ہم سے کوئی شکوہ نہ رہے''(۲)

اردو میں پشتو ادبیات کی تاریخ پر پہلی مکمل کتاب ۱۹۶۵ء میں پشاور سے شائع ہوئی ''پشتو زبان وادب پر ایک نظر'' اس کتاب کے مصنف فقیر حسین ساحر ہیں، فقیر حسین ساحر ریڈیو پاکستان سے وابستہ رہے اور ڈرامہ نگاری ان کی وجہ شہرت ہے۔ اس ادبی تاریخ میں پشتو زبان کی قدامت، اس کے لسانی خاندانوں، فارسی، سنسکرت اور پشتو کے ربط وتعلق کے ساتھ ساتھ پشتو کے ادبیات پر بھی سیر حاصل معلومات فراہم کی گئیں ہیں۔ ادیبوں کا مختصر تعارف کرایا گیا ہے اور بعض شعراء کے کلام کا نمونہ مع ترجمہ کے بھی دیا گیا ہے۔ یہ تاریخ اگرچہ دوسری تاریخوں کے مقابلے میں کافی مختصر ہے لیکن اس مختصر تاریخ کی اہمیت اس حوالے سے زیادہ ہے کہ یہ اعتبار سے یہ اردو میں پشتو ادبیات کی تاریخ پر پہلی باقاعدہ کتاب ہے۔ مصنف نے اس کتاب کی تحریر کی وجہ یہ بتائی ہے کہ وہ اردو دان طبقہ جو پشتو ادبیات پڑھنا چاہتا ہے ان کے پاس پڑھنے کا وسیلہ نہیں ہے یہ کتاب ان کے لیے لکھی گئی ہے(۳)

۱۹۶۹ء میں مرکزی اردو بورڈ لاہور نے محمد مدنی عباسی کی کتاب ''پشتو زبان وادب کی تاریخ'' شائع کی ۱۳۶ صفحات کی اس تاریخ کے پہلے پانچ ابواب میں پشتو بطور زبان اور پشتون معاشرے کے مختلف سماجی اور معاشرتی قدروں پر بات کی گئی ہے، چھٹا باب جو کہ اس کتاب کا طویل ترین باب ہے اس باب میں پشتو ادب کے ارتقاء کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ساتویں باب میں پشتو زبان وادب کے حوالے سے کام کرنے والے اداروں پر معلومات جمع کی گئیں ہیں۔ اس مختصر کتابچے میں پشتو ادب کا ایک اجمالی سا جائزہ پیش کیا گیا ہے جسے ادبی تاریخ نویسی کے اصولوں اور قاعدوں کے مطابق تو نہیں کہا جا سکتا لیکن اس کی اہمیت سے اس لیے بھی انکار ممکن نہیں ہے کہ کتاب مختصر ہوتے ہوئے بھی پر از معلومات ہے۔ کتاب کے دیباچے میں بھی اس بات کا اعتراف کیا گیا ہے کہ اس کتاب کا مقصد پشتو ادب کی ترقی اور رفتار کو قارئین کے سامنے پیش کرنا ہے۔(۴)

۱۹۷۱ء میں پنجاب یونیورسٹی نے ''تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند'' شائع کی۔ اس تاریخ کے تیرھویں جلد میں ''پشتو ادب'' کے عنوان سے پشتو ادبیات کی تاریخ دی گئی ہے۔ اس کے مختلف ابواب مختلف مصنفوں نے تحریر کیے، سید انوار الحق، فارغ بخاری، میر عبدالصمد، خیال بخاری، محمد نواز طاؤ

نے پشتو ادب کے چھے ابواب تحریر کیے اور آغاز سے معلومات جمع کی گئیں ہیں۔ جس سے اردو کا قاری پشتو ادبیات کے بارے میں ایک حقیقت رائے قائم کرسکتا ہے اور یہ رائے دو ادبی تاریخوں کو دیکھنے کے بعد بھی قائم رہتی ہے اس لیے کہ مصنفین نے دستیاب ادبی تاریخوں سے استفادہ کیا ہے اور ان کے حوالے بھی دیے ہیں۔ مختلف ابواب میں مختلف اصناف کو تقسیم کرنے سے بھی یہ فائدہ ہوا ہے کہ ایک ہی صنف کی جملہ معلومات ایک ہی جگہ دستیاب ہوتی ہے اور ارتقاء کے سفر کے بارے میں صاف رائے قائم کی جاسکتی ہے(۵)

۱۹۸۵ء میں عبدالرؤف نوشہروی کی کتاب ''پشتو ادب ایک تعارف'' چھپی۔ اس کتاب کی خوبی اس کی طرز تحریر ہے نہایت ہی آسان الفاظ کے ساتھ مختصراً پشتو ادبیات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں تبصرے بھی خاصے کی چیزیں ہیں۔ چونکہ عنوان ہی سے ظاہر ہے کتاب تعارفی نوعیت کی ہے اس لیے اس میں تفصیل سے کسی صنف یا مصنف پر بات نہیں کی گئی۔ کتاب پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب درسی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔

۱۹۸۶ء میں پنجابی ادبی بورڈ نے رضا ہمدانی کی کتاب ''پشتو ادب'' شائع کی۔ کتاب ۱۴۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب میں پشتو کے شعراء کے حالات زندگی اور ان کے کلام کا نمونہ درج کیا گیا ہے۔ کلام کا پنجابی ترجمہ بھی کیا گیا ہے۔ یہ انتہائی کمزور سی ادبی تاریخ ہے۔ جس میں گزشتہ ادبی تاریخوں سے مواد لے کر اختصار کے ساتھ اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں اسے پنجابی ادبی بورڈ کے ایک پراجیکٹ کا حصہ قرار دیا گیا ہے(۶)

۱۹۸۸ء میں پشتو کے مشہور ادیب اور محقق پروفیسر پریشان خٹک کی کتاب ''پشتو شاعری کی تاریخ'' (ایک تحقیقی جائزہ) منظر عام پر آئی ۲۷۲ صفحات کے اس کتاب میں ۷ ابواب ہیں۔ اس کتاب میں پشتو شاعری کا نہایت عرق ریزی کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے اور کتاب کی اہمیت اس حوالے سے بھی ہے کہ اس میں بے لاگ تبصرے اور تجزیے بھی شامل کیے گئے ہیں جو ہمیں تاریخ کی دوسری کتابوں میں نہیں ملتے۔ کتاب میں قدیم اور جدید دونوں اقسام کی شاعری کے ارتقاء کا جائزہ لیا گیا ہے۔ شعری اصناف کا ارتقاء بھی بے حد عمدہ ہے۔ اس لیے کہ ہمارے ہاں اصناف پر بات عموماً کم کی گئی ہے یا اسے ضروری خیال نہیں کیا گیا جبکہ شعراء کے حالات زندگی پر زیادہ توجہ دی جاتی رہی ہے۔ اس کتاب میں

اس کمی کو پورا کیا گیا ہے۔

۱۹۸۸ء ہی میں محمد نواز طائر کی کتاب ''پشتو ادب کا ایک مطالعہ'' شائع ہوئی۔ ۹۲ صفحات کی اس کتاب میں مقابلے کے امتحانوں میں شریک ہونے والوں کی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر مواد شامل کیا گیا ہے۔

۱۹۹۵ء میں مشہور ادیب راج سعید کی کتاب ''پشتو ادب کی مختصر تاریخ'' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد نے شائع کی۔ ۱۴۷ صفحات پر مشتمل یہ کتاب دو حصوں پشتو شاعری اور پشتو نثر پر مشتمل ہے تذکروں کے طرز پر لکھی گئی یہ تاریخ چونکہ فرمائشی لکھی گئی ہے اس لیے اس میں زیادہ محنت نہیں کی گئی جس کا احساس دوران مطالعہ بار بار رہتا ہے۔ صوبہ سرحد کے دونوں مشہور ادیبوں رضا ہمدانی اور راج سعید کے پشتو ادب کی تاریخیں بے حد کمزور ہیں۔ دونوں نے پشتو ادب پر کام خود سے نہیں کیا بلکہ اداروں نے ان سے کروایا ہے۔ ان کے مقابلے پر شخصی کاموں کو بے حد کامیاب اور وقیع قرار دیا جاسکتا ہے۔

۲۰۰۶ء میں عبداللہ جان عابد کی کتاب ''پشتو ادب کی مختصر تاریخ'' پشاور سے چھپی۔ ۵۳۰ صفحات پر مشتمل اس کتاب میں پہلی مرتبہ عرق ریزی کے ساتھ مواد جمع کیا گیا ہے اور اسے اصولوں کے عین مطابق ترتیب دیا گیا ہے۔ ۱۸ ابواب پر مشتمل یہ ادبی تاریخ اس حوالے سے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ پہلی مرتبہ اس میں افغانستان اور پاکستان دونوں کے پشتو ادبیات کو شامل کیا گیا ہے اور جدید ادبیات کا ذکر بھی تفصیل کے ساتھ کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں ابتداء سے لے کر ۲۰۰۶ء تک کے پشتو ادبیات کو شامل کیا گیا ہے اس لیے ہم اسے سب سے جدید پشتو ادبیات کی تاریخ قرار دے سکتے ہیں۔ اس کتاب کے بارے میں مشہور پشتون ادیب اجمل خٹک لکھتے ہیں۔

''عبداللہ جان کی تصنیف پشتو ادب کی مختصر تاریخ اردو زبان میں میری کتاب
''پشتو ادب ۱۹۴۹'' کے بعد پہلی جامع، مربوط اور منظم کوشش ہے''(۷)

مندرجہ بالا کتابوں کے علاوہ کچھ مضامین بھی ملتے ہیں جن میں پشتو ادب پر تحقیق اور تبصرے کیے گئے ہیں لیکن مضامین میں اتنے بڑے موضوع کو نہیں سمیٹا جاسکتا، ان میں ایوب صابر کا مضمون ''جدید پشتو ادب''، اسیر منگل کا ''پشتو افسانے کے سو سال''، افضل رضا کا ''پشتو لوک ادب''، پردل خٹک کا ''پشتو شاعری''، رضا ہمدانی کا مضمون ''پشتو ادب'' مشمولہ ادبیات سرحد۔ رضا ہمدانی ہی کا ''پشتو افسانے''

فارغ بخاری اور رضا ہمدانی کا ''پشتو شاعری'' قابل ذکر ہیں۔پشتو زبان اور پشتو ادبیات کی تاریخیں اپنے روایت سے جڑی ہوئی ہیں۔ان کے مطالعہ سے پشتونوں کی ساری صفات کھل کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔پشتو ادبیات میں انہی صفات کا تذکرہ ہزار رنگ میں ملتا ہے۔جس تیزی اور لگن سے پشتو ادبیات کی تاریخ نویسی کا کام اردو میں ہوا ہے اور ہو رہا ہے اس سے اس صنف میں زیادہ مفصل ،بہتر ادبی تاریخوں کی توقع بے جا نہیں ہے۔

حوالے:

۱۔ مذکورہ معلومات پشتو زبان و ادبیات کے ادبی تاریخوں کو سامنے رکھ کر حاصل کی گئیں۔

۲۔ سید فارغ بخاری، مسافتیں، گندھارا ادبی بورڈ پشاور ۱۹۹۷ء، ص،۱۲۳۔

۳۔ فقیر حسین ساحر، پشتو زبان وادب پر ایک Ā، شاہین برقی پریس پشاور ۱۹۶۵ء، ص۳۔

۴۔ محمد عباس مدنی، پشتو زبان وادب کی تاریخ دیباچہ، مرکزی اردو بورڈ لاہور، ۱۹۶۹ء، ص۲۔

۵۔ فیاض احمد، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جامعہ پنجاب، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۲۶۶۔

۶۔ رضا ہمدانی، پشتو ادب، پنجابی ادبی بورڈ، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص۳۔

۷۔ عبداللہ جان عابد، پشتو ادب کی مختصر تاریخ، یونیورسٹی پبلشرز، پشاور ۲۰۰۶ء، ص بیک فلیپ۔

کتابیات:

۱۔فارغ بخاری، رضا ہمدانی، اٹک کے اس پار، گوشہ ادب لاہور، س ن۔

۲۔فارغ بخاری، رضا ہمدانی، ادبیات سرحد (جلد اول)، * مکتبہ، پشاور، ۱۹۵۳ء۔

۳۔عبدالروف نوشہروی، پشتو ادب ایک تعارف، اکادمی سائنس اردو پشتو، پشاور، س ن۔

۴۔تاج سعید، پشتو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۹۵ء۔

۵۔ اسیر منگل، پشتو افسانے کے سو سال، دانش کتب خانہ، پشاور ۲۰۰۲ء۔

۶۔ محمد نواز طائر، پشتو زبان و ادب ایک مطالعہ، پشتو اکیڈیمی۔پشاور ۱۹۸۸ء۔

۷۔ فقیر حسین ساحر، پشتو زبان وادب پر ایک Ā، شاہین برقی پریس، پشاور، ۱۹۶۵ء۔

۸۔ محمد مدنی عباسی، پشتو زبان وادب کی تاریخ، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ء۔

۹۔ [illegible] دل خٹک، پشتو شاعری، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ۱۹۸۸ء۔

۱۰۔ فارغ بخاری، رضا ہمدانی، پشتو شاعری، انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۶۶ء۔

۱۱۔ افضل رضا، پشتو لوک ادب، اکادمی ادبیات، اسلام آباد ۱۹۸۹ء۔

۱۲۔ سید بہادر شاہ ظفر کاکاخیل، پشتون اپنی تاریخ کے آئینے میں، یونیورسٹی بک ایجنسی، پشاور، ۱۹۹۴ء۔

۱۳۔ فیاض احمد، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جامعہ پنجاب، لاہور ۱۹۷۱ء۔

۱۴۔ ایوب صابر، [illegible] پشتو ادب، پشتو ادبی مرکز، سرائے نورنگ، س ن۔

۱۵۔ اسیر منگل شہزاد، کہساروں کے یہ لوگ، کراچی ۲۰۰۴ء۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری*

حقیقت پسند فکشن میں بیا6بطور منظر

Abstract: *Realist fiction was a product of liberal humanistic philosophies emerging in nineteenth century Europe. It was strengthened by modernist literary movements of early twentieth century. This trend of story telling became popular in the colonies of Europe very soon. Urdu and other different languages of the subcontinent borrowed this genre from the literary tradition of the Colonial Centre adopting almost same techniques and style of story telling. In this article a very important technique of story writing 'telling as showing' has been discussed in view of realist Urdu fiction. The realist fiction writers have always claimed to portray real life in their writings like a mirror reflecting the objects/persons. But now literary theories of postcolonialism and postmodernism have raised very valid questions about this claim. Now transparent reflection of real life in fiction and objectivity of a writer in his writings of any kind has been questioned as according to these fashionable theories different phenomena of life are so fluid and shapeless that no meta narrative can grasp the life as it is or it may be, therefore, it can not be narrated or portrayed in literature and art in the realist style.*

According to Althusser's concepts 'Repressive State Apparatuses' (RSA's) and 'Ideological State Apparatuses' (ISAs) produce and promote specific ideologies in a society and construct different subject positions for different individuals. Therefore, we can say that in a society like our's which has been manipulated and distorted by the colonial rule and now is being so by neo-colonialism, no coherent vision of real life can exist which may be reflected or portrayed in fiction. The realist tradition of Urdu fiction has been interpreted and reinterpreted

* شعبہ سرائیکی بہاءالدین زکر* یونیورسٹی ملتان

by even traditional critics differently and very time meaning of the texts are varied. This article concludes with the suggestion that now Urdu critism should also keep in view the contemporary theories and practices of interpretation of the text.

: ریخK نی کے ہر دور کے اپنے الگ قصے ہوتے ہیں اور الگ ہی قصّہ گو۔ ہر ماہر قصّہ گو' قصّہ گوئی میں خود اپنا الگ+ از پیدا کرنے کی کوشش کر ہے' کیوں کہ ا- ہی+ از ک*. تیں سامع کے لیے اکتاہٹ کا*. (: ہیں اور قصّہ گوئی میں سامع کی اکتاہٹ کسی طور گوارا نہیں کی جا سکتی' قصّہ کبھی سامع کو لبھا* ہے' کبھی واہمے اور مغالطے میں ڈالتا ہے تو کبھی اس کی انگلی پکڑ کر اسے یقین اور اعتماد کے راستے پ آ گے. ڈھا* ہے' قصّہ کبھی روا$ پ اعتبار سے معاملہ کر* ہے تو کبھی . ت کے پیرایوں میں ڈھلتا ہے اور علت و معلول کی منطق کا سہارا8 ہے اردو میں قصّہ گوئی نے یہ سبھی+ از اختیار کیے۔ مغرب کے نو ی ا ثر قصّہ گوئی کے کئی نئے+ از پیدا ہوئے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ قصّہ گوئی کے سبھی پ انے+ از* معتبر ٹھہرے۔ اس سے قبل بھی یہاں قصّہ کہا اور سنا جا* تھا اور قصّہ گوئی کے کئی+ از بھی تھے' جو نئے طرز ہائے افسانہ نویسی سے مل کر قصّہ گوئی کے کئی نئے رنگوں کی تشکیل کرتے رہے۔ قصّہ گوئی کا ا- مقبول+ از یہ بھی تھا کہ قصّہ گو سامع* ی قاری کو کسی واقعہ' کردار' صورت حال* ی منظر کے*. رے میں ب. ے پُر یقین+ از میں D موقع بعض معلومات فراہم کر* تھا مثلاً میر امن کی داستان*. غ و بہار'' کا پہلا ہی پیرا اَ اف دیکھیے:

> ''اب آغاز قصّے کا کر* ہوں' ذرا کان دھر کر سنو اور منصفی کرو! سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیرواں کی سی عدا - اور حاتم کی سخاوت اس کی ذات میں تھی*. م اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ جس کو استنبول کہتے ہیں اس کا* پایہ تخت تھا۔ اس کے وقت میں رعیت*. ذ. انہ معمور لشکر مرفع' غر$' غر*. آسودہ' ایسے چین سے اَ. ران کرتے اور خوشی سے رہتے کہ ہر ا- کے گھر میں دن

عید اور رات ؁ . ۔ ات تھی اور جتنے چور چکار . A کترے،
صبح خیزئے اٹھائی گیرے دغا ز تھے . کونیست ؎ بود کو م
K ن ان کا اپنے ملک بھر میں نہ رکھا تھا۔ ساری رات دروازے
گھروں کے بند نہ ہوتے اور دکا 3* زار کی کھلی رہتیں، راہی
مسافر جنگل میدان میں ؎ اچھالتے چلے جاتے، کوئی نہ پوچھتا
کہ تمہارے منہ میں کتنے دا $ ہیں اور کہاں جاتے ہو۔'' (۱)

مشرق و مغرب کے قدیم قصوں، داستانوں، رومانوں اور حکا* یت ہی میں نہیں بلکہ +۔ مغربی کہانیوں میں فیلڈ = اور ر ڈسن سے لے کر ڈکنز* لزاک، ستاں دال، دوستوفسکی، لسٹائی، مو K ں، چیخوف اور بیسویں صدی کے +۔ قصہ گویوں کلو +، ڈی ایچ لارنس، حتیٰ کہ ورجینا وولف = کے ہاں بھی مُتنوع + از میں قاری = ایسی ہی یقینی معلومات پہنچائی جاتی ہیں اور یہ یقین کیا جا* ہے کہ قاری *۔ سامع ان* توں کو عین مین در = مان لے گا کیو è قصہ گو کو یہ اعتبار حاصل نہ ہو تو کہانی آگے چل ہی نہیں سکتی۔ لیکن اردو داستان گو کے ہاں سامع *۔ قاری ۔ اس اعتبار کی اپنی ا۔ خاص نوعیت تھی جس میں قاری کی سمجھ بوجھ کسی قسم کے شک *۔ عدم یقین کا شا > = نہیں ملتا تھا بلکہ قصہ گو کو جس قدر اعتماد خود اپنے بیانیے ؎ تھا اتنا ہی اعتبار وہ اپنے سامع *۔ قاری بھی کو ؎ تھا، لیکن اردو قصے نے . # ول اور مختصر افسانے کا روپ اختیار کیا تو چاہے مولوی + ۔ احمد ہوں *۔ عبدالحلیم شرر اور ۔ یم چند ہوں، وہ قصے کو اصلاح کا آلہ کار اور قاری کو اپنا لازمی ہدفِ اصلاح سمجھتے ہوئے . سے پہلے شک ہی اس کی سمجھ بوجھ ۔ کرتے تھے کیو è ان کے خیال میں ا/ اس میں (قاری میں) اتنی سمجھ ہوتی تو پھر وہ گمراہی کے / ڈھے میں نہ / * اور نہ وہ قابلِ اصلاح ہی ٹھہر* ۔ اس لیے ان کے ہاں اپنے اپنے موضوع اور افسانوی کرداروں کے *۔ رے میں طویل طویل وضا ؎ اور خطیبے قاری سے خود اپنی سمجھ بوجھ کو ک کر کے مکمل تسلیم و رضا کا تقاضا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ سرشار اور مرزا رسوا کے ہاں معاملہ کچھ مختلف ہے، لیکن ان کا + از قصہ گوئی اس دور میں کچھ *۔ دہ `نہیں ۔ یم چند تو اپنے ادبی تنقیدی مضامین میں مرزا رسوا کے وجود = سے بے خبر محسوس ہوتے ہیں، اسی بنا ۔ ان کا فن + ۔ احمد اور شرر کے اصلاحی مشن کے تسلسل میں اعتبار تلاش کو ؎ ہے؛ افسانے کے بیا 6 ۔ سرشار کے ؎ ات بھی ۔ یم چند کی مقصد $ کے آگے

دھندلاتے چلے گئے۔ یہ تو بہت بعد میں ا۔ طویل فنی ؎ یاضت کے بعد ہوا کہ ۔ یم چند نے حقیقت ز a کی پیش کش (''کفن''، ''دودھ کی قیمت'' اور پوس کی رات'' وغیرہ میں) ایسی معروضیت کے ساتھ کی کہ مصنف کی ذات اور اس کا Ã یہ پس ۔ دہ چلے گئے اور اردو افسانہ نگاری میں حقیقت کی ؎ جمانی کے ا۔ نئے دور کا آغاز ہوا اور ۔ یم چند کی بعد کی ± کے اکثر افسانہ نگاروں نے ہندوستانی معاشرتی + گی اور اس میں رہتے بستے K نوں کو ان کے واقعی اور حقیقی روپ میں پیش کو ؎ اپنا مطمحِ Ã بنالیا؛ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور عصمت چغتائی وغیرہ کے بہترین افسانوں میں اپنے قاری ۔ اعتبار کی ا۔ نئی فضا تشکیل * تی ہے، اس اعتماد کا + از یہ تھا کہ قدیم قصہ گوؤں کے پُریقین بیا* ت کی بجائے حقائق + گی کے ڈرامائی عکس اس اعتماد کے ساتھ پیش کیے جانے لگے کہ قاری از خود ان سے مطلوبہ مطا . ا: کر لے اور اُسی افسانے میں پیش کردہ حقائق کی تفہیم کے لیے کسی بیرونی وضا # کی ضرورت نہ ۔ ڑے۔

یورپ میں خاص طور ۔ فلابیر کے بعد فنِ قصہ گوئی میں یہ رجحان مضبوط ؎ * ؎ H` کہ بیانِ افسانہ کے ''معروضی *۔ ''ڈرامائی'' طر j دراصل کسی بھی ایسے + از سے ۔ ؎ ہیں جس میں مصنف *۔ اس کے قابلِ اعتماد ؎ جمان کی ۔ اہ را = نمود ضروری ہو جاتی ہے۔ ہنری جیمز اور بعد میں فکشن کے ا۔ اور معتبر Õ ۔ سی لو۔ نے فکشن نویسی میں مصنف کی معروضیت اور غیر شخصیت ۔ زور دیتے ہوئے افسانے میں ایسے تمام مخصوص اشارات و اظہارات کو ؎ ک اور ۔ ف کرنے ۔ زور ؎، جن سے افسانے میں مصنف کی اعلا 6 موجودگی (presence) کا اثبات ؎ ہو (اُردو میں ۔ یم چند، منٹو، راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس، عصمت چغتائی، عبداللہ حسین وغیرہ) اُردو فکشن میں ا۔ اہم حقیقت نگار غلام عباس نے اپنے افسانوں میں اپنی ذات کی حتیٰ الامکان غیر موجودگی کا واہمہ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ خصوصاً دو افسانوں ''لچک'' اور ''جوار بھاٹا'' میں انہوں نے ایسی تکنیک اختیار کی ہے کہ یوں لگتا ہے کہ کہانی ایسے بیا 6 سے منحرف ہو گئی ہے، جس میں افسانہ نگار کی موجودگی بعض ؎ ات کے اظہار کے پس ۔ دہ جھلک مارتی ہے۔ ''لچک'' میں چار تقار ۔ کے + از اور اسلوب کے ذریعے ا۔ ہندوستانی قوم ۔ = 5 کی Ã ۔ تی و فکری *۔ کلپ دکھائی گئی ہے۔ افسانے میں یہ تقار ۔ بلا تبصرہ پیش کر دی گئی ہیں اسی طرح ''جوار بھاٹا'' میں شجرہ © لکھنے کی تکنیک کے ذریعے ا۔ خا + ان کے عروج و زوال کی داستان کو مؤ ؎ طور ۔

پیش کیا گیا ہے اگرچہ پورے افسانے میں سماج میں افراد اور خاندانوں کے معاشرتی عروج وزوال کی وجوہ کے بارے میں ایک جملہ بھی نہیں لکھا گیا لیکن افسانے میں ہمارے سماج کی پوری اخلاقی و واقعی صورت حال عیاں ہو جاتی ہے۔

پریم چند کے آخری دور کے افسانوں خصوصاً کفن، پوس کی رات، شطرنج کی بازی، اور دُودھ کی قیمت، وغیرہ کے بیانیہ میں راوی کے غیاب اور واقعات اور مناظر کے خود بخود کھلتے چلے جانے کا ہنر اپنے عروج پر ہے، کفن، میں گھیسو اور مادھو، بُڑھیا کی موت پر کفن کے لیے چندے میں ملنے والی رقم شراب و کباب پر خرچ کرنا چاہتے ہیں؟ ان کی حیلہ سازی کا ایک منظر ملاحظہ کیجیے۔

''تو کوئی ہلکا سا کفن لے لیں؟''

''ہاں اور کیا، لاش اُٹھتے اُٹھتے رات ہو جائے گی، رات کو کفن کون دیکھتا ہے''

کیسا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانپنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کفن چاہیے''

''اور کیا، یہی پانچ روپے (پہلے) ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے''(۲)

سعادت حسن منٹو اپنے افسانوں میں تو ہمیشہ کوشش ہی یہی کرتا دکھائی دیتا ہے کہ اس کے اسلوب میں ایک ایسی شفافیت (transparency) پیدا ہو جائے کہ کردار اور واقعہ اپنے اصل روپ میں قاری کے سامنے رہیں، اس کے افسانوں، نیا قانون، کالی شلوار، ممد بھائی، بو، گوپی ناتھ، ممی، اور موذیل، وغیرہ میں خاص طور پر افسانے کا بیانیہ منظر اور کردار کی تصریح کا مقصد حاصل کرنے کے جتن کرتا دکھائی دیتا ہے، منٹو نے کئی ایسے افسانے بھی تحریر کیے جن میں صرف مکالمہ ہے بیانیہ بالکل نہیں، دو یا زائد کرداروں کی گفتگو افسانے کے اختتام تک اس انداز سے آگے بڑھتی ہے کہ کسی تبصرہ و تصریح (description) کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں بھی مصنف یا راوی افسانے کو بیان کرنے کے بہانے اپنی موجودگی کا احساس پیدا ہونے سے بچنے کی کوشش میں کردار اور واقعے کو منظروں میں تبدیل کر دینے کی کوشش کرتا ہے اس کے افسانے 'گرہن'، 'رحمان کے جوتے'، 'لاجونتی'، 'گرم کوٹ'، ن شاپ'، حجام الہ آباد کے'، اور 'زین العابدین'، وغیرہ میں بیدی کی اس ہنرمندی کے اچھے نمونے دیکھے

جاتے ہیں۔

پرسی لبک نے فن کار کی اس غیر شخصیت کی وضاحت مشہور فرانسیسی افسانہ نگار موپاساں کے فن کے حوالے سے کی ہے کیوں کہ موپاساں اپنے فن میں اپنی ذات اور شخصیت کے اظہار کا موقع کم سے کم آنے دیتا ہے۔ موپاساں منٹو اور غلام عباس کے بھی پسندیدہ ترین افسانہ نگاروں میں سے تھا۔ موپاساں کے فن کی ڈرامائیت کے باعث قاری خود اپنے آپ کو حقائق کے قریب محسوس کرتا ہے۔ وہ افسانہ پڑھتے ہوئے ان حقائق کے بالمقابل بھی ہوتا ہے اور ان کے عین درمیان میں بھی ہوتا ہے جو افسانے میں پیش کیے جا رہے ہوتے ہیں موپاساں اپنی کہانی کو یوں بیان کرتا ہے جیسے اس نے واقعہ کردار کو عین حالت عمل میں اپنی گرفت میں لے لیا ہو اور وہ تفصیلات کو بیان اس طرح کرتا ہے جیسے کہ یہ عملی زندگی میں وقوع پذیر ہوتی ہیں، اس کا افسانہ پڑھتے ہوئے ایسا بالکل نہیں لگتا کہ ہم اس کے ذہن میں کسی مخصوص سلسلہ عمل کو وقوع پذیر ہونے کا بیان سُن رہے ہیں بلکہ ہم تو یوں محسوس کرتے ہیں کہ جیسے اس کی آنکھوں سے سب کچھ ہوتا دیکھ رہے ہیں، اس کی آنکھیں انتہائی غیر محسوس انداز میں ہماری آنکھیں بن جاتی ہیں اور موپاساں کا اپنا وجود اور شخصیت ہمارے ذہن سے بالکل محو ہو جاتی ہے۔ وہ جو منظر ابھارتا ہے وہ بالکل لمحۂ بیان میں وجود پذیر ہوتا ہوا لگتا ہے، ہم اسے ایسے ہی دیکھ رہے ہیں جیسے خود اس نے دیکھا ہوگا:

> "Certainly he is "telling" us things, but they are things so immediate, so perceptible, that the machinery of his telling by which they reach us, is unnoticed; the story appears to tell itself--- But the effect is that he is not there at all, because he is doing nothing that ostensibly requires any judgement, nothing that reminds us of his presence. He is behind us, out of sight out of mind; the story occupies us, the moving scene, and nothing else(۳)

لو ۔ * کے بقول مو K ں کہانی میں جن چیزوں کا + کرہ کر* ہے وہ ہمیں اتنی قر R اس قدر قابلِ ادراک لگتی ہیں کہ کہانی ''سنانے'' کے طریق کار کی طرف توجہ ہی نہیں جاتی' کہانی اپنے آپ کو خود سناتی ہوئی محسوس ہوتی ہے؛ ہمیں مصنف کی موجودگی کا احساس -- نہیں ہو* وہ ایسا کچھ کر* ہوا لگتا ہی نہیں کہ جس پر رائے زنی کی ضرورت ہو۔ وہ 'آ ç او جھل پہاڑ او جھل' کے مصداق پس پر دہ اور ہمارے پیچھے ہی رہتا ہے؛ کہانی میں صرف اور محض ا ۔ متحرک منظر ہمیں اپنے + ر ب کر 8 ہے۔ الغرض ا ۔ حقیقت نگار کی لکھی ہوئی کہانی میں مصنف کے غیاب کی ا ۔ مثالی تصو یتلاش کی جا سکتی ہے' پ سی لو ۔ کہانی کار کو بطور تخلیق کار مصوّر اور ڈراما نگار کے مماثل قرار دیتا ہے؛ اس کے د ۔ کہانی کار کا کمال یہ ہے کہ وہ ان دونوں فنون (مصوّری اور ڈرامہ نگاری) کو کہانی کی پیش کش میں کس + از سے استعمال کر* ہے۔

"..... how he guides the story into the scene, how he picks it out of the scene, a richer and fuller story than it was before, and precedes with his narrative(۴)

کہانی کار کا ہنر یہ ہے کہ وہ کہانی کو منظر میں کس طرح سمو* ہے اور پھر اسے منظر سے ا: کیسے کر* ہے اور پھر اسے اپنے بیا 6 کے ذریعے پہلے سے * دہ شاداب اور مکمل کس طرح بنا* ہے؛ اَ چہ منظر نگاری کو فکشن میں عموماً بہت ی طرح استعمال کیا H ہے' لیکن اس کے * وجود اس کے فنی امکا* ت میں کوئی کمی نہیں واقع ہوئی اور کہانی گو کے مر $ اور منظّم تجربے کو ا ۔ منظر میں مصوّر کرنے * تصو یمیں ڈھالنے سے بے پناہ فنی فو + حاصل کیے جا h ہیں' حتیٰ کہ منظر نگاری کی قوت کو اس ڈرامائی سطح -- * جا سکتا ہے کہ بیان افسانہ میں جہاں کہانی گو کی دخل + ازی کا احساس -- نہ رہے' حتیٰ کہ بعض اوقات تو:

"..... The freedom which the pictorial method gives to the novelist is unknown to the playwright; that freedom has to be paid for by some loss of intensity, and the question is

how to pay as little as possible."(۵)

تصو یی طریق کار سے حاصل کردہ آزادی* ول نگار * افسانہ نگار) کو ڈراما نگار سے * دہ * اختیار تو بناتی ہے' لیکن اس کا کمال اس میں ہے کہ وہ اپنے فن کی شدت* ثیر میں اس * پیدا ہونے والے نقصان کو کم سے کم کس طرح ر r ہے۔ غلام عباس کے افسانوں ''جواری'' ''ہمسائے'' ''، دہ فروش'' ''سرخ گلاب'' اور ''اوورکوٹ'' سعادت حسن منٹو کے * قانون' کھول دو' کالی شلوار' او پر نیچے اور درمیان' راجندر سنگھ بیدی کے اَ ہن' ببل اور اس کے* ول' ا ۔ چادر میلی سی' وغیرہ میں تصو یکاری اور ڈرامائیت کے امتزاج سے اچھا + ہ اٹھا * H ہے' یہاں ڈرامے کو ذہن کی اسٹیج پر دھکیل * H ہے + گی کا کھیل کہانی کی قرأت کے ساتھ ساتھ ذہن کے پردے پر آ گے بڑھتا ہے اور منظر چشمِ تصوّر کے سامنے کھلتے چلے جاتے ہیں' اس سلسلے میں مثال ہنری جیمز کے* ول "The Embassador" سے بھی دی جا سکتی ہے' جس میں مصنف نے* ول کے کرداروں کی خارجی او * طنی کیفیات کی کشمکش کو منظریہ (Scenic) اور ڈرامائی + از بیان سے اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ خود اس کی اپنی ذات کا سایہ -- پیش منظر میں نہیں ابھر* ۔ مغربی اور مشرقی افسانے سے ایسی کافی مثالیں دی جا سکتی ہیں کہ جہاں کہانی اپنا اظہار خود کرتی ہے' اس میں کردار اور عمل آزادانہ طور پر سامنے آتے چلے جاتے ہیں اور کہانی میں پیش کردہ کسی قول و فعل کی تشریح و وضا # کی ضرورت نہیں پڑتی' کہانی میں کسی افسانوی کردار کے * طن کو اہ را ۔ منکشف کر* غیر ضروری بلکہ فنی اعتبار سے نقصان دہ ہو* ہے۔ نہ ہی یہاں کسی عمل کے پس پر دہ کارفرما کسی * ت کی کھوج کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ بیسویں صدی میں اس تکنیک کو خاص طور پر ارنسٹ ہمنگوے نے کمال فن سے بر* ہے۔ اس کے ہاں چھوٹی چھوٹی . ئیات اور تصریحات' منظر اور مکالمے افسانے کی معنو $ کے* ، کو مضبوط اور شد + بناتے چلے جاتے ہیں۔ اکثر حقیقت نگار ڈا ^ گ' بیا 6 اور کردار نگاری پر زور دیتے ہیں لیکن:

"..... to my mind if one writes is scenes - living the scenes in one's mind, seeing the faces, hearing the voices - one will have to achieve effective dialogue and characterization as well as avoide the nastiest pitfall of

narrative-the telling-intended of showing,
against which every teacher of creative
writing inveighs(۲)

اگر کوئی مصنف منظریہ + از میں لکھتا ہے تو وہ منظروں کو کسی ذہن میں اپنے اعجازِ بیان سے ابھارتے ہوئے، چہروں کو دیکھتے ہوئے، آوازوں کو g ہوئے مؤ ڈا ^ گ اور کردار نگاری کا مقصد بھی حاصل کر سکتا ہے اور بیا6 کئی پریشان کن خامیوں سے بچ بھی سکتا ہے۔ 'دکھانے کے مقصد سے سنا*' ایک ایسا فنی مقصد ہے کہ جس کے مدمقابل تخلیقی تحریر کے کسی بھی استاد کی کوئی اہمیت نہیں۔ جیمز جوائس تو اس فن کا مسلمہ استاد ہے ہی کیوè اس نے فنِ افسانہ نگاری میں بیا6 مصوّری کو معراج پہنچا* 'بیان سے دکھانے کے اوّلین شعور کا * ہمنگوے کے فن (جیسا کہ پہلے عرض کیا H) کی بھی اہم ترین خصوصیت ہے۔ ہمنگوے کے افسانے کرائے کے قاتل (The Killers) اور "Hills like white Elephants" وغیرہ اس تکنیک کی اچھی مثالیں ہیں۔ غلام عباس کا افسانہ * ک کاٹنے والے'، تو The Killers کا چربہ ہے ہی، ان کے دو افسانوں میں بھی اس تکنیک سے بھرپور فائدہ اٹھا H ہے۔ قرۃ العین حیدر، اردو فکشن کا ایسا نام ہے کہ جس نے فکشن کی ہر تکنیک کو بے حد خوبی سے برتا ہے ان کے ناولوں 'اگر دش رنگ چمن' خاص طور پر اس کا ابتدائی حصہ اور 'آخرِ شب کے ہم سفر' میں دیپالی سرکار کا خود اپنے گھر سے اپنے ہی جہیز کی ساڑیاں چُرانے کا واقعہ اور کئی دو حصوں میں اور ان کے کئی مختصر افسانوں مثلاً روشنی کی رفتار، جلاوطن، فوٹوگرافر وغیرہ میں اس تکنیک کے دلکش اور مؤثر مظاہر دیکھے جا h ہیں۔

قاری پر اعتماد کا جو مظاہرہ "Telling as showing" کی تکنیک کے ذریعے ہوا، اس میں بھی انتہا پسندی نے جہاں کئی فنی امکانات پیدا کیے، وہیں اس سے بیا6 میں کئی رکاوٹیں بھی پیدا ہو N۔ اس تکنیک کو فن میں مصنف کی 'معروضیت اور غیر شخصیت' (impersonality) کا اظہار قرار دیا H ہے۔ یہ مثالیت پسندی ہے کہ تحریر میں مصنف کی موجودگی کے ہمہ قسم صریح اشارات کو ترک کر دیا جائے، لیکن اس سے مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ ''ایک شخص کی معروضیت کسی دوسرے شخص کی *ناپسندیدگی (bete noire) ٹھہر سکتی ہے، اس لیے اگر ہم افسانوی بیان میں مصنف کی آواز کی

موجودگی پر حملوں کے تواتر میں سے اپنی راہ تلاش کرتے ہوئے کسی حد تک واضح ہونا چاہتے ہیں تو ہمیں افسانے کے اندر اور افسانے کے خارج میں مصنف کی موجودگی کے احساس پر اس کی آواز کی گونج پر اعتراضات ہر دو صورتوں میں فکشن میں مصنف کی موجودگی کے احساس پر اس کی آواز کی متنوع ہیئتوں کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور پیدا کرنا ہوگا۔ اگر ہم نے افسانے کے گھر (house of fiction) سے مصنف کی ذات کو نکالنا ہر کرنے کی کوشش کی ہے تو پھر ہمیں اس تصور کو بھی مٹا دینا چاہیے۔''(۷)

اگر واقعی کوئی فکشن نگار افسانہ بیان کرتے ہوئے فنی معروضیت اور حقیقت نگاری کے کلاسیکی معیار پر پورا اُترنا چاہتا ہے تو پھر اُسے اس مقصد کے حصول کے لیے وائن سی بوتھ کے خیال میں چند باتوں کا خاص خیال رکھنا ہوگا جو کچھ اس طرح ہیں:

۱۔ قاری کے ساتھ مصنف کے ہر قسم کے تخاطب کا مکمل خاتمہ

۲۔ افسانے کے اندر مصنف کی طرف سے کسی قسم کے تبصرے سے احتراز

۳۔ مصنف کی طرف سے کرداروں کے بارے میں کسی قسم کی معلومات فراہم کرنے سے احتراز

۴۔ نہ صرف وہ اندرونی تصوّرات (inside views) جو نقطۂ نظر (point of view) میں تبدیلی کا W ہیں، بلکہ ہر قسم کے باطنی تصوّرات کے اظہار کو افسانے سے خارج کر دیا جائے کیوں کہ حقیقی زندگی میں یہ تصوّرات صریحاً سامنے نہیں آتے اس لیے افسانے میں ان کا اظہار مصنف ہی کی دخل اندازی قرار دیا جائے گا۔

۵۔ ہمیں نہ صرف مصنف کی آواز، بلکہ کسی افسانوی، ڈرامائی کردار کے پُریقین بیانات پر بھی اعتراض کرنا چاہیے کیوè انتہائی ڈرامائیت کے حامل راوی (dramatized narrator) کی طرف سے ادا شدہ عمل بیان نہ اتنا ایک کردار کے طولانی و توسیعی ''تصورِ باطن'' کی پیش کش ہوگا۔

۶۔ حتیٰ کہ ہر قابلِ شناخت # حوالے، ادبی واہمے، رنگین استعارے اور ہر طرح کے اسطوری انداز، علامت سازی کو، جو افسانے میں تعینِ قدر کا کوئی تصور پیدا کرے، اسے بھی خارج کر دینا چاہیے، کیوں کہ کوئی بھی باشعور قاری فوراً یہ جان سکتا ہے کہ یہ مصنف کی شعوری کاوش کا اظہار ہیں۔(۸)

ژاں پال سارتر نے تو ذات کے اکل کھرے اظہار کے لیے مصنف کی موت کو منہدم کرنے کے لیے یہ کہا کہ افسانے میں دورانی حقیقت نگاری (durational realism) سے مراد افسانے کے واقعات کے فطری تسلسل' تناؤ اور دورانیے کے اظہار میں خود مصنف کی طرف سے کسی قسم کی ترمیم و تحریف کے شواہد نہیں ملنے چاہئیں؛ اس کا خیال تھا کہ قاری کو افسانے کی افسانویت کا احساس نہیں ہونے دینا چاہیئے بلکہ افسانے کو انسان کی پیدا کردہ چیز کی بجائے عام قدرتی اشیاء کے انداز میں پودوں اور واقعات (events) کی طرح واضح اور قائم بالذات وجود رکھنا چاہیے۔ افسانہ نگار کو نہ گفتگو میں روک پیدا کرنی چاہیے اور نہ ہی تین دن کے واقعات کو ایک پیراگراف میں سمیٹ کر دکھانا چاہیئے' کیونکہ اگر ہم چھ ماہ کے واقعات کو ایک صفحے میں بند کریں گے تو پھر قاری کتاب سے باہر چھلانگ لگا دے گا' کیونکہ سارتر کا خیال ہے کہ یہ سب کچھ مصنف کی ''سازشانہ موجودگی'' (manipulating presence) کی علامات ہیں''(۹)

اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں یورپ میں استحکام حاصل کرنے والی کلاسیکی حقیقت پسندی کے اعتبار سے یہ ایک بنیادی اور اہم بحث ہے لیکن یہ ساری بحث فن کے وجود ہی کو مشکوک اور مشتبہ بنا دیتی ہے اور اس بات کا احساس خود سارتر کو بھی تھا اور اس نقطۂ نظر کے حامل ہر ادیب اور فن کار کو رہا۔ سارتر اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ فکشن سے مصنف کی آواز یا اس کی موجودگی کی ان صورتوں کو حذف کر دینے کے بعد جو کچھ باقی رہ جائے گا' اس سے ہم پر صرف شرمناک تصنع (shameful artificiality) کے علاوہ اور کچھ منکشف نہیں ہوگا۔

اس نقطۂ نظر کے حامیوں کے لیے بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ فن کی بصیرت رکھنے والے شخص کے لیے یہ مشکل نہیں ہوتا کہ وہ انتہائی معروضی اور غیر شخصی تخلیقات میں بھی مصنف کے انداز اور رجحان طبع کو شناخت کر لیتا ہے۔ مصنف کی بالواسطہ موجودگی کی کون سی صورتیں فن کے لیے نقصان دہ ہیں یا سود مند؟ یہ ایک الجھا ہوا سوال ہے' جسے مجرد اصولوں کے حوالے دے کر حل نہیں کیا جا سکتا اور اس سوال سے نمٹتے ہوئے:

> ".... We must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to

> disappear."(۱۰)

یہ بات واقعی نہیں بھولنی چاہیے کہ مصنف اپنی تخلیق میں اپنے بہروپ بدل سکتا ہے' لیکن اس سے بالکل ہی غائب ہو جانا نہ تو اس کے بس میں ہوتا ہے اور نہ ہی شاید وہ اس بات کو پسند ہی کرتا ہے۔ افسانے میں مصنف کی آواز کے اقتدار کو ابتداً دعوتِ مبارزت دینے والوں میں جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا فلابیئر اور ہنری جیمز سب سے اہم ہیں۔ ان فن کاروں نے ناول اور افسانے کو ''منظریہ فن'' (scenic art) بنانے کی کاوشیں کیں۔ ہنری جیمز کو اس بات کا یقین تھا کہ اسے روایتی خطیبانہ امور (rhetorical tasks) کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کا ایک طریقہ تلاش کرنا ہے اور وہ طریقہ یہ تھا کہ ایک ''مرکزی وقوف'' ("Centre of consciousness") کو اختیار کیا جائے کہ جس کے توسط سے ہر شے کو دیکھا اور محسوس کیا جا سکے۔ 'مرکزی وقوف' جو ایک مصوّر کے کینوس سے بھی مماثل ہوتا ہے اور جس پر تصویری اشیاء کی قائم مقام بن جاتی ہے''۔ دراصل ناول کا جواز بھی یہی ہے کہ وہ زندگی کا تصویر خانہ بن جائے۔

> "..... It is not expected of the picture that it will make itself humble in order to be forgiven; and the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, so far as I am able to see, complete, their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other. The cause is the same and honour of one is the honour of another(۱۱)

مصوری اور ناول کی مماثلتوں پر یہ یقین' ان کی تخلیقی روح' ان کے عمل اور ان کی کامیابی کو یکساں قرار دیتے ہوئے ہنری جیمز کا یہ پر جوش انداز اس بنا پر ہے کہ اس کے خیال میں یہ دونوں فنون

ایک دوسرے کی توضیح اور استحکام کا باعث بنتے ہیں کیوں کہ ان کا مقصد بھی ایک ہے اور یہ ایک دوسرے کے لیے باعث اعزاز ہوتے ہیں۔ اپنے اس مضمون "The Art of Fiction" میں آگے چل کر ہنری جیمز اعتراف کرتا ہے کہ جس طرح بعض تصویریں بہت اچھی بنتی ہیں اور بعض بہت بری ہوتی ہیں، اسی طرح بعض ناول بھی اچھے اور برے ہوتے ہیں؛ وہ ناول کے کردار اور ایک تصویر کی مماثلت کی طرف اشارہ کرتا ہے"۔ جب کوئی تصویر بات کرتی ہے تو وہ کردار کی بات کرتی ہے، جب کوئی ناول بات کرتا ہے تو وہ واقعے (event) کی بات کرتا ہے اور ان اصطلاحوں کو منشا کے ساتھ الٹا بھی جا سکتا ہے۔ کردار واقعے کے تعین کے علاوہ کیا ہے؟ واقعہ کردار کی پیش کش نہیں تو اور کیا ہے؟ کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ ہم اس میں اور کیا تلاش کرتے اور پاتے ہیں؟''(۱۲)

ہنری جیمز بھی اپنے پیش رو فلابیر کی طرح افسانے میں ''فطری'' ہونے کا تاثر پیدا کرنے کے جتن کرتا ہے؛ فلابیر ناول نگار سے ایک خاص طرح کی لاتعلقی (neutrality) کا تقاضا کرتا ہے، جو کہ ایک سائنس دان میں ہوتی ہے اور یوں وہ فن کو ذاتی محسوسات اور تعصّبات سے ماورا کر دینا چاہتا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ میں:

> "..... It is one of my principles that one must not write oneself into one's work. The artist must be in his work as God in his creation, invisible yet all powerful; we must sence him everywhere but never see him."(۱۳)

لیکن فن کار کے لیے مسئلہ تو یہی ہے کہ اس طرح کی مثالی لاتعلقی، معروضیت اور عدم وابستگی دورانِ تخلیق ممکن ہی نہیں کیوں کہ کسی فن کار کی تخلیق کا گہرا تجزیہ فوراً ہی کسی نہ کسی نظریے یا کسی کردار سے اس کی وابستگی کا بھرم کھول دے گا جس کی عملی مثالیں حقیقت پسند فکشن کے پس نوآبادیاتی اور ردِ تشکیل مطالعوں میں دیکھی جا سکتی ہیں؛ ان مطالعوں میں بجا طور پر مؤقف اختیار کیا گیا ہے کہ نوآبادکاروں نے اپنی حاکمانہ پالیسیوں اور حکمت ہائے عملی کے ذریعے نوآبادیوں میں اپنی رعایا کے جسموں کے ساتھ ساتھ ان کے ذہنوں کو بھی تسخیر کرنے کی کوشش کی؛ علاوہ ازیں محکوموں کی ضرورتیں، مجبوریاں، مسائل اور ان کی مروجہ سماجی اعتقادات و تصورات ایک ایسے حاوی اور جاری و ساری تصورِ ز a

(Hegemonic Idelogy) کی تشکیل کرتے ہیں کہ مصنف کی مادی معروضیت غیر جانبداری کا واہمہ بکھر کر رہ جاتا ہے۔

فکشن میں حقیقت پسندی اور فطرت پسندی کے داعیوں کے نقطۂ نظر سے مصنف کو بالکل ایک سائنس دان یا کیمسٹ کی مانند افسانوی فضا اور کرداروں سے یکسر لاتعلق رہتے ہوئے افسانے کو اور خود کو موضوعیت سے بچانا چاہیے۔ اسے ہمہ قسم کی مذہبی اور اخلاقی تعصبات سے بالاتر رہتے ہوئے اچھے برے اقداری فیصلوں (Value judgements) سے اپنی تخلیق کو آلودہ نہیں کرنا چاہیے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ حقیقت پسند تخلیق کاروں کی تمام تر کوشش کے باوجود آج جب ہم ان تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ خود اپنے ہی عہد کے عام اقتدار سے الگ کھڑے نظر نہیں آتے ان کے عہد کے معیاراتِ جمال واخلاقیات ان کی تحریروں میں اپنے ہم عصر ر[بیانیوں سے کہیں زیادہ واضح شکل میں عکس ریز دکھائی دیتے ہیں۔ ایک معتبر مارکسی دانشور لیون ٹراٹسکی (Trotsky) نے حقیقت نگاروں کے تمام تر دعوؤں اور ان کی فنی کاوشوں کے باوجود یہ کہا کہ یہ دعویٰ انتہائی فضول، لایعنی اور احمقانہ ہے کہ فن خود اپنے عہد سے لاتعلق رہ سکتا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں ادب میں جو کچھ بھی پیش کیا جا رہا ہوتا ہے اس میں ہمہ قسم واقعات کا تعلق عوام الناس کے ساتھ ہوتا ہے کیوں کہ:

> "The events are prepared by people, they are made by people, they fall upon people and change these people. Art directly or indirectly affects the lives of the people who make or experience the events"(14).

آئیڈیالوجی کے مارکسی تصور کو ٹراٹسکی نے اپنے مخصوص انداز میں واضح کیا تھا جس کو بعد ازاں اگرچہ اور آلتھیوزر (Althuser) نے سطحی مارکسیت (Vulgar Marcism) کے اثرات سے نکال کر معاشرے میں اس کی خاموش حاکمیت (Hegemony) کی واضح اور وسیع حدود کے تعین کی طرف قدم بڑھائے۔ ٹراٹسکی اسے روحِ عصر کے روایتی نام سے یاد کرتا ہے اس کے مطابق سوال یہ ہے کہ کیا ایک عصر یا زمانے کی روح مادی و موضوعی منشا (Subjective will) سے آزادانہ غیر محسوس انداز میں سامنے آ سکتی ہے اور یہ سرِعمل ہو سکتی ہے؟ ٹراٹسکی کا خیال ہے کہ ''حتمی

تجزیے میں یہی ہو* ہے کہ روحِ عصر ہر شخص میں عکس+ یہ ہوتی ہے' ان لوگوں میں بھی جو اسے قبول کرتے ہیں اور اس کو ایـ شکل » کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان میں بھی جو اس کے خلاف رائیگاں . وجہد کرتے ہیں اور ان میں بھی جو انفعالی+ از میں اس سے چھپنا چاہتے ہیں لیکن وہ جو اس سے چھپنا چاہتے ہیں وہ غیر محسوس+ از میں فنا ہوتے چلے جاتے ہیں۔''(۱۵)

یہاں ٹ اٹسکی روحِ عصر کو انقلابی قوتوں کے سماجی شعور کے متبادل کے طور پ بھی استعمال کر* دکھائی دیتا ہے۔ # آ ئیڈ* یلوجی کا . + تصوران مادی اقدار و تصوّرات کو اپنے احاطے میں 8 ہے جن سے کہ سماج کے کسی فرد کو مفر نہیں اور اس* . (ان کے خلاف مزاحمت کرنے والے بھی بعض اوقات اس کا آلۂ کار بن جاتے ہیں۔ ایـ Ðا اد$ پسند سرمایہ دار معاشرے میں شا+ آلۂ کار W کا ہی غیر محسوس خوف تخلیق کار میں* م نہاد معروضیت کی خواہش کو جنم دیتا ہے؛ یہیں پ ن م راشد کی غلام عباس کے افسانوی کرداروں کے* . رے میں ایـ رائے کا حوالہ بھی* موزوں نہیں ہوگا۔ راشد کے خیال کے مطابق اپنے کرداروں کے

''۔۔۔۔اعمال سے غلام عباس اپنا یC دی تصوّر رہم پ واضح کر* چاہتا ہے کہ K ن کی د* میں کوئی چیز اور کوئی قدر مستقل نہیں؛ K ن ہمیشہ سے دوسرے K ن کی حیلہ سازیوں کے سامنے بے بس ` آ رہا ہے اور ان حیلہ سازیوں سے محفوظ رہنے کا بہترین طر i یہی ہے کہ K ن شر کو بھی خیر کے پہلو بہ پہلو جگہ دے* کہ دونوں کے آہنگ سے د* * یدہ خوبصورت اور * یدہ رنگین ہوتی چلی جائے۔''(۱۶)

اُردو میں غلام عباس' منٹو اور بیدی وغیرہ بھی چیخوف کی طرح اپنے فن میں ایـ سائنس دان کی سی معروضیت اور غیر جانبداری قائم ر p کی کوشش کرتے ہیں اور انہوں نے بھی ہمیشہ کسی Ã* یتی اَ وہی وابستگی سے الگ رہ کر ایـ ''آزاد فن کار'' W کی کوشش کی اور حقیقت کو بغیر کسی لگی لپٹی کے پیش کرنے کی کاوش کی' لیکن یہ ہنری جیمز ہی تھا جسے افسانے کی افسانو$ کا بھی پتہ تھا' وہ افسانے میں حقیقت کا واہمہ خلق کرنے کی* . ت کر* ہے' کیوں کہ ''شدت واہمہ''(intensity of illusion) کے بغیر افسانہ تعمیر نہیں ہوسکتا۔ ہنری جیمز اس* . (منظریہ اور ڈرامائی طریق کار کو قصّہ گوئی میں C یدی

اہمیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اَا افسانے میں مصنف کی موجودگی مستقلاً ہمیں اس کی غیر فطری دانش وری کا احساس دلاتی رہے گی' تو ''شدت واہمہ'' ممکن نہیں ہو سکے گی* ہم اَا افسانوی د* میں مثالی تنظیم و M ہوگی اور کوئی پ اگندگیٔ خیال و عمل نہیں ہوگی تو+ گی کی حقیقت کا واہمہ بھی خلق نہیں ہو سکے گا اَا چہ افسانے کا ہمہ دان راوی پ اگندہ طبع* یپ یشان خیال نہیں ہو* بلکہ وہ تو واقعاتِ قصّہ میں کوئی نہ کوئی من مانی M پیدا کر* ہے' اس لیے معاملہ وہیں کا وہیں ہے۔ حقیقت پسند فکشن کی روا$ میں مصنف' مفروضہ مصنف* یاس کے جمان کے وجود کو افسانے سے الگ کرنے کی ساری کوششیں بے سود رہی ہیں' فلابیئر' ہنری جیمز' چیخوف' منٹو' غلام عباس' راجندر سنگھ بیدی اور د V فن کار جو معروضیت فن کے داعی رہے* . لآ اپنی ہی بعض من پسند اقدار اور اسالیب کے* . رے میں جانبداری اختیار کرنے پ مجبور ہو گئے' اس لیے انہوں نے بھی . + دور کے سمجھ دار اور چالاک قاری کو شکار کرنے کے لیے قدیم قصّہ گو کے پُر یقین بیا* ت کے متبادل فنی حربے اش لیے۔

افسانوی ادب (فکشن) میں حقیقت نگاری کی روا$ میں قاری کی سمجھ بوجھ پ یقین و اعتماد کا یہ واہمہ کہ فکشن میں کردار اور منظر کی ایسی معروضی جمانی سے ہی+ گی کی حقیقت کی ہمہ جہتی کو* پ سکتا ہے کہ جس میں جمان کے وجود کا احساس-- ختم کر* یجائے ایـ عرصے-- موجود رہا لیکن نئی ادبی تھیوری نے بیسوی صدی کے اوا میں اس واہمے کا بھرم بھی کھول* یوائن سی بوتھ جس کا حوالہ پہلے بھی آ چکا ہے اپنی کتاب Rehtoric of Fiction میں تحو یمیں معروضی عکاسی اور بیا6 بطور تماشا (Narration as Showing) کے تصوّر کو دلائل اور مثالوں سے رد کر* دکھائی دیتا ہے کیوè اس کے خیال میں فکشن لکھنے والا چاہے وہ معروضیت کا کتنا ٹ ادا عی ہو آ ی تجزیے میں بہر حال اپنے قاری کو ایـ مخصوص نقطÃ کا قائل کر* چاہتا ہے' خصوصاً آئیڈ* یلوجی کے نئے مبا # کے پیشÃ کوئی بھی فرد ایـ معاشرت کی آئیڈ* یلوجی میں پ وان پ ٹ ھتا ہے' اس کی سماجی' ذہنی اور تخلیقی پ دا # میں اس سماج کےÃ* یتی اور طاقتی رشتے بہت C یدی کردار ادا کرتے ہیں' فکشن کا تخلیق کار سماج کے حقیقیÃ* یتی اور طاقتی رشتوں کے* تے* . نے (network) میں الجھا ہوا ہو* ہے اس لیے . # وہ کہانی W لگتا ہے تو وہ سارا مواد سماج کے+ را اپنے تجربۂ ز a سے حاصل کر* ہے جس کی بنا پ سماج میں حاوی تصوّر ز a (Hegemonic ideology) فکشن میں بھی منعکس ہو* ` جا* ہے لیکن اس کا مطلب

یہ بھی ہرآ نہیں کہ تخلیق کار کا کردار محض انفعالی ہو ہے اور اس کا تخلیق کردہ متن سماج کے مروجہ تصوّر ز a اورÂ م اقدار کا عکس محض اور اس کی تکرار بن کر رہ جا ہے' سماج میں بیک وقت کئی ذہنی فکری اور ثقافتی روایتیں موجود رہتی ہیں اور ا دوسرے سے حالتِ پیکار میں ہوتی ہیں علاوہ ازیں خود تخلیق کار کا اپنا سماجی طبقاتی' خا انی' ثقافتی ولسانی اور تعلیمی و فکری پسِ منظر بھی ہر دوسرے تخلیق کار سے کسی حد مختلف ہو ہے اس لیے وہ ہ گی کو دوسروں سے کچھ مختلف ا از میں دیکھتا ہے۔ تا اور r بھی ہے۔ اس لیے # وہ اپنے تخلیق کردہ افسانوی متن میں حقیقت ز a کو پیش کر ہے تو حقیقتِ ز a ہو بہو وہ نہیں رہتی جو دوسروں کے مشاہدے اور تجربے میں آ رہی ہوتی ہے علاوہ ازیں قاری کا بھی خود اپنا ~ اور ثقافتی پس منظر (context) ہو ہے جو متن کی تفہیم اور توضیح (interpretation) میں C دی کردار ادا کر ہے اس لیے متن کی ہر قرأت مطا ومعانی کی نئی جہتیں سامنے لاتی ہے؛ یہی وجہ ہے کہ حقیقت پسند فکشن کی روایتی تنقید جو اس میں مصنف کے سوچے سمجھے معانی متن کے پہلے سے طے شدہ معانی کی جستجو میں ہلکان ہوتی رہی Õ دوں میں کبھی اتفاق رائے پیدا نہ کر سکی ہر Õ د مصنف کے جو معانی طے کر تھا وہ دوسرے اسی طرح کے Õ دوں سے مختلف ہوتے تھے اس لیے حقیقت پسند فکشن میں از بیان و اظہار میں شفافیت کے سارے دعوے کچھ ہی عرصے میں لایعنی لگنے لگے اُردو فکشن کے نئے Õ دوں کو ان توں کو بہر حال سامنے رکھنا ہوگا تبھی وہ فکشن کی تنقید کے ان ر جا ت کی تفہیم کر کے ان کا ساتھ دے سکیں گے جو آج پوری د * میں وان چڑھ رہے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ میرامن دلی والے (۱۸۵۱ء) باغ و بہار مقدمہ ڈاکٹر سلیم اختر' سنگ میل Å X ' لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۳۔

۲۔ عبیداللہ خاں' ڈاکٹر "پریم چند کے منتخب افسانے" مکتبہ عالیہ رکلی' لاہور، ۱۹۷۹ء، ص ۲۳۶۔۲۳۷

۳۔ لو : پرسی' The craft of Fiction (۱۹۷۲ء/۱۹۲۱ء) JonathanCape;London.P.113

۴۔ ایضاً ص ۱۲۰۔

۵۔ ایضاً ص ۱۲۲۔

۶۔ ہیل: نینسی The Realities of Fiction (۱۹۶۳ء) Mucmillan, London P. 35

۷۔ بوتھ' وائن سی' The Rehtoric of Fiction (۱۹۹۱ء/۱۹۸۳ء) Penguin Books, London. P. 16

۸۔ ایضاً، ص ۱۷، ۱۸، ۱۹

۹۔ سارتر: ژاں پال' Literature and Existentialism' (۱۹۷۲ء) Citadel Press i New Jersy P. 69

۱۰۔ بوتھ؛ وائن سی بحوالہ سابقہ, ص ۲۰۔

۱۱۔ جیمز' ہنری "Selected Literary Edited by Mouris Shapira" (۱۹۶۳ء/۱۸۸۴ء) Pentuin Books London; P.80

۱۲۔ جیمز' ہنری بحوالہ سابقہ ص ۸۸

۱۳۔ فلابیئر "Novelists on the Novel' Edited by Miriam Allott" Routledge & Kegan Paul, London 1960, P.271

۱۴۔ ٹراٹسکی لیون Literature and Rivolution (۱۹۶۸ء) The University of Michigan Press P.16

۱۵۔ ٹراٹسکی, بحوالہ سابقہ ص ۱۲

۱۶۔ راشد ن م' دیباچہ "جاڑے کی چاندنی" مکتبہ سجاد کامران' کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۱۵۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ *

¶K ئیہ: زگشت: زدیا

Abstrct: *"Inshaiya" faced both, favour and criticism. The opponent said that only the well off and renowned people could write "Inshaiya" successfully. It was also said that "Inshaiya" was a form to avoid real life. But it is not so. Eliot, Auden, Hamingway and WoodHouse were renowned names but they did not get fame by writing Light Essay. The psychologists also prove these objections meaningless.*

In Urdu Nazeer Siddiqui, Mashkoor Hussain Yad and Wazir Agha claimed to be the founder of "Inshaiya", But in this context, Wazeer Agha seems a better ideologist. His own "Inshaiyas" reflect cultural, educational and psychological blend.

Following this tradition, Daud Rahbeer, Ghulam Geelani Asghar, Mushtaq Qamar, Jameel Azar and Akbar Hameedi wrote quality "Inshaiya".

اکثر کہا جا* ہے کہ فارغ البالی اور خوشحالی ¶K ئیہ لکھنے کی محرک ہے۔ پھر ا- مشہور انگریزی مقولہ بھی تو ہے: ''جو لوگ عزت دار ہوں گے' ان کے ¶K ئیے بھی عزت دار ٹھہریں گے۔''

لیکن صا # 'یہ سوچ تو زمانہ ہوا یورپ میں بھی رد ہو چکی۔ ¶K ئیہ لکھنے کے ضمن میں جہاں متمول افراد کی خامہ فرسائی رد کی گئی' وہاں بہت سے مفلوک الحال اور نیک* م بھی* کام ہی دیکھے گئے۔ مثلاً ایلیٹ' آڈن اور سپنڈر نے بھی ¶K ئیے لکھے' لیکن کامیاب بطور Õ داور شاعر ہوئے۔ جان وین اور ای ایم فورسٹر کو بطور ¶K ئیہ نگار چنداں شہرت نصیب نہیں ہوئی۔ اسی طرح ہیمنگوے' ہکسلے' وڈ ہاؤس' اینگس ولسن اور جارج آرویل کی شہرت آج محض* ول نگار ہونے کی وجہ سے ہے۔

*راولپنڈی

فر*' سٹیکل اور یوسف تو اس نوع کے جھگڑوں میں پڑے نہیں۔ # کہ رائخ' کارن ہارنی اور بی وان زمر- بھی میں نے کہیں نہیں پڑھا۔ سنا کہ تخلیقی فکر کہیں مفلسی* امارت کو* + از ہوتے ہوئے دیکھا* محسوس کیا H ہو۔ تخلیقی صلا A تو K نی + گی کی ابتدائی حالتوں میں ہی اپنا ر- دکھا* شروع کر دیتی ہے جبکہ نہیں پتا* کہ مستقبل میں K نی مقدر میں امارت ہے* مفلسی۔ تخلیقی ادراک کی بھی یہی کیفیت ہے کہ اتھارٹی اس کے ذ- قطعی شے نہیں ہے۔

یوں' میں یہ تو نہیں جا { کہ اردو ¶K ئیہ نے اب- کوئی معاشرتی : مت ا م دی ہے* نہیں۔ اس لیے کہ معاشرتی : مات سرا م دینے والے ادب سے مجھے کبھی دلچسپی نہیں رہی۔ البتہ یہ ضرور کہوں گا کہ اردو ¶K ئیہ نے ستر اور اسی کی دہائیوں میں اپنی EXISTENCE کا اظہار ہی شد و مد سے کیا۔ اس سے قبل اردو اور اردو مضمون نگاری نے محض کسی شے کی ۔وی تفصیلات کی فہر - سازی سیکھی تھی۔ منتخب مواد کو مکمل وحدت کی شکل دینا تو خیر ہمیں* حال نہیں* اور بیشتر تحریریں بغیر کسی MEDITATION کے ½+ ہوتی ہیں نیز بیشتر مضمون نگار شے کے* اتی اظہار پر قدرت نہیں ر p جبکہ اردو ¶K ئیہ نے اپنے مخصوص* رانہ اظہار کے طفیل ہمیں پہلی* راشیاء کو دھیرج کے ساتھ دیکھنا سکھایا۔ اسی طرح یہ اردو ¶K ئیہ کی دین ہے کہ اردو کو مربوط فکر کا تسلسل فراہم کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ . اس لیے ہوا کہ K ئیہ: یہ فکر کے ساتھ - رہ- ہو کر سامنے آ* ہے اور محسوسات' نیز سوچ کے وسیع- امکا* ت سامنے لا* ہے۔ البتہ ہرا- کے ہاں نہیں' صرف چیدہ تخلیق کاروں کے ہاں۔

ہمارے ہاں اردو میں بھی بیسوں ¶K ئیہ نگار ''اوراق'' لاہور اور ''اردو* ن'' سرگودھا کے علاوہ درجنوں چھوٹے بڑے ادبی . + میں سامنے آئے۔ یہاں-- کہ وزیر آغا کی ¶K ئیہ تحر- نے غلام الثقلین Ý ی' جوگندر* پال اور شہزاد احمد جیسے مستند افسانہ نگاروں اور شاعر سے بھی ¶K ئیہ لکھوالیا لیکن اس صنف میں وزیر آغا' داؤد رہبر' غلام جیلانی اصغر' مشتاق قمر' جمیل آذر اور اکبر حمیدی ہی قابل ذکر ٹھہرے(۱)

کچھ لوگ پوچھتے ہیں کہ K ئیہ لکھنے کا مقصد کیا ہے؟ وزیر آغا کی مخالفت* صنف K ئیہ کے رد میں یہ سوال اٹھانے والے جواب سنے بغیر K ئیہ کو نری داخلیت پسندی اور رجعت پسند* ء سے

منسوب کر کے اطمینان کا سانس e ہیں۔

اَ اسی طرح سوچا جائے تو ن م راشد کیÄ ''اسرافیل کی موت'' کے لکھے جانے کا بھی کوئی مقصد نہیں تھا۔لیکن یہ ا ـ Ä ' . ُوی تفصیلات سے مملو سیکڑوں * مقصد نظموں پ بھاری ہے۔ایسا کیوں؟

ن م راشد نے ا ـ قدیمی ' مذہبی/ روحانی تصور کے پ خچے اڑا دیئے ہیں اور یہ اس کے * وجود ہوا ہے کہ ہمارے ہاں مذہبی اعتقادات پ و اوقت ابھی ۔ نہیں * جو یورپ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

آ ؤ اسرافیل کے اس خواب بے ہنگام پ آ 2 بہا N
آ رمیدہ ہے وہ یوں * کے * پ س
جیسے طوفاں نے کنارے پ اگل ڈالا اسے
ر ـ ساحل پ چمکتی ر $ پ # چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار اس کے گیسو اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں
تھیں کبھی جن کی تہیں بود و t د!
کیسے اس کا صور اس کے . سے دور
اپنی چیخوں' اپنی * دوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے پ وز ود!
مرگِ اسرافیل پ آ 2 بہاؤ

(اقتباس۔''اسرافیل کی موت'')

اسرافیل جو''کلام'' ہے اور''کلام'' : اسے صوت K نی کی''روحِ جاوداں'' ہے' اور''مجسم ہمہمہ'' اور''مجسم زمزمہ'' ہے۔مرگِ اسرافیل ا ـ دُر ۔ خیال ہے' جس کی پ ائی ہمارے ہاں نہیں ہو سکتی لیکن ن م راشد نے مرگِ اسرافیل کو در ۔ SUBLIM صورتِ حال بنا کر پیش نہیں کیا بلکہ اس در ۔ خیال کو ELEVATE کر * ہے اور یوں خوف اور تحیّر کوÄ کے سارے منظر * مے سے منہا

کر دینے میں کامیاب ہH ہے۔راشد کی یہÄ حقیقت سے آنکھیں چار کرتے ہوئے ا ـ طے شدہ تصور کو دوسرا کنارہ دینے کی آرزومندی ہے اور بس۔

K ئیہ ہی دوسرے کنارے کو دیکھنے کا جتن ہے۔K ئیہ نگار بھی یہی کچھ کر * ہے۔K ئیہ سے متعلقÃ یہ سازی کرتے ہوئے وزیر آغا کہتے ہیں:

''وہ شے * مظہر کو سامنے سے دیکھنے کی بجائے عقب سے اس پ ا ـ Ã ڈالتا ہے۔یوں اس کی اس معنو $ کوا َ فت میں لے 8 ہے جو ہمہ وقت ا ـ ہی مانوس زاویے سے مسلسل دیکھنے کے * . ؛ اس کیÃ وں سے اوجھل ہو گئی تھی''(۲)

یہاںK ئیہ نگار کے غیر رسمی طر i کار کے ساتھ ساتھK ئیہ کے مزاج کی وضا # بھی کر * چلوں کہ یہ اپنے اسلوبیاتی رویے اور موضوع کے انتخاب کے اعتبار سے سراسر مزاحیہ * طنزیہ چیز نہیں اور نہ ہی اسے پیروڈی سمجھنا چاہیے۔اس لیے کہK ئیہ نگاری دv مروج اصنافِ ادب کے مقابلے میں ا ـ * ذا B ہے جو تخلیق کار سے کہیں * دہ ہوش مندی کا تقاضا کر * ہے۔اس کا غیر رسمی طر i کار بے تکلف بیا 6 کی مثال ہے۔کفایتِ لفظی' اس کی بے تکلفی کو حد سے نہیں پ ڑھنے دیتی اور بے جا تفاصیل سے اس کا دامن آلودہ ہونے سے بچاتی ہے جبکہ اظہار ذات اور طرز بیان کی شگفتگی اس کی * زگی کا راز ہے اور اختتام پ عدم تکمیل کا احساس کروٹیں لیتی ہوئی سوچ کو * پ متلون ر r ہے۔

پھر جہاں ۔ * گی سے آ 5ç نے کو * ت ہے توK ئیہ ہمارے روزمرہ کے دیکھے بھالے اور پ ڑھتے ہوئے موضوعات (شے' تجربہ * واقعہ) کو عنوان بن * ہے۔البتہ ان دیکھے بھالے اور پ تے ہوئے موضوعات میں سے نئی معنو $ کی تلاش کر * ہے۔

یہ . اسی وقت ممکن ہے . # K ئیہ نگار اس شے' تجربے * واقعے کو اکہری معنو $ کے محدود دا ئرے سے * ہر نکالے' دیکھنے اور پ p کے لیے عمومی زاویہÃ کی بجائے غیر مانوس اور انوکھا زاویہÃ اپنائے۔یہ $ ہوگا . # * تو موضوع (شے' تجربہ * واقعہ) کو اس کی اس جگہ سے ہلا کر دیکھے جہاں وہ عمومی تجربے اور مشاہدے میں جڑیں کرH ہے او * پھر خود اس عمومیÃ کو خیر * د کہے جو موضوع میں دہری معنو $ پیدا نہیں ہونے دیتی۔Essay کی روا $ میں یہی غیر روایتی طر j کارK ئیہ کی پہچان ہے۔یوںK ئیہ تخلیق کرنے کا طر i کارK ئیہ نگار کے * ول ~ منطقے کی د * فت اور موضوع

کی ILLUSTRATION نہیں RECREATION ہے۔

ایک ژونے خوابوں سے آگے نکل جانے کا خواب دیکھا تھا۔(۳) ول تخلیق کار اکثر یہ خواب دیکھتا ہے۔اور بلا جھجک اور بلا خوف وخطر ایک سطح خیال سے دوسری جانب سفر کرتا ہے۔ انشائیہ نگار کا کام بھی اسی نوع کا ہے۔وہ اپنے موضوع کے ساتھ منسلک عمومیت کو دھکیلتا ہے اور اس کی دوسری طرف متوجہ ہوتا ہے وقتیکہ زنجیر کے ٹوٹے ہوئے دوسرے سرے کا سراغ مل جائے۔یوں انشائیہ نگار ایک ماہر نفسیات کی طرح زنجیر کے ٹوٹے ہوئے سروں کو جوڑ کر نئے کوجوڑتا اور اپنے منطقے کے ول تجربے کے حوالے سے ان کا احوال رقم کرتا ہے۔

انشائیہ نگار تو ایک بڑی پرسکون قوت کا حامل ہوتا ہے، جس کی دریافت کا سہرا فرانسیسی شاعر پول والار کے سر ہے۔ یہ ''پُرسکون قوت'' اس پر قادر ہے کہ جو دکھائی دیتا ہے، اسے اس طرح ختم کر دے کہ جو دکھائی نہیں دیتا اس کے امکانات بھی اپنے اختتام کو پہنچیں۔یعنی اپنے آپ کو ایک بے داغ آئینے میں کھودینا۔

ساں پُول رُونے اس بات کی وضاحت میں بڑی خوبصورت بات کی ہے کہ ''جو حقیقت دکھائی نہیں دیتی اسے کیوں نہ ٹھوس شکل دے دی جائے''، یعنی موضوع (شئے، تجربہ یا واقعہ) کی حدیں مٹا دی جائیں اور موضوع کے بارے میں دی محسوسات کو ہی بدل دیا جائے۔ وہ اس طرح کہ جہاں حدود نہ ہوں وہاں حدود کو محسوس کیا جائے اور جہاں حدیں موجود ہوں، ان پر اکتفا نہ کیا جائے بلکہ ان حدود سے پرے دیکھا جائے اور یوں موجود کو ناموجود اور ناموجود کو موجود میں بدل ڈالا جائے۔

اب اردو میں انشائیہ کی تحریک سرد پڑ گئی۔کوئی زور نہ دستی نہیں۔''فنون'' اور ''اوراق'' کے وپ کی محاذ آرائی کا خاتمہ ہوا۔لہٰذا وقت آگیا ہے کہ صنف انشائیہ کی سطح پر جو کچھ موجود ہے اسے ESSAY کی روایت میں PERSONAL اور IMPERSONAL ESSAY سے الگ کر کے دیکھنے کے علاوہ انشائیہ کو ''ذہنی ترنگ''، ''منتشر الخیالی اور ''داخلی مونو لاگ'' سے بھی الگ کر کے دیکھا جائے لیکن پہلے افلاطون کے مکالمات سے ایک اقتباس دیکھتے چلیں:

''عشق وہ دیوتا ہے: جو زمین کو امن اور طوفانی سمندر کو سکون بخشتا ہے۔ہواؤں کو روک دیتا ہے اور دکھ کے ماروں کو تھپک کر سلا دیتا ہے۔وہی لوگوں کے دلوں سے عداوت کو دور کر کے انہیں محبت سے معمور کرتا ہے۔وہی لوگوں کو ایسی مجلسوں میں، جیسی یہ ہماری صحبت ہے، جمع کرتا ہے۔قربانیوں میں، دعوتوں میں وہ خوش خلقی کا تحفہ لاتا ہے اور کج خلقی کو دور کرتا ہے۔ہمیشہ مہر و محبت سے پیش آتا ہے اور بے مہری سے کام نہیں لیتا۔ وہ نیکوں کا دوست، حکیموں کے لیے باعث فخر، دیوتاؤں کے لیے باعث حیرت ہے۔جو اس سے بے بہرہ ہیں اس کی آرزو رکھتے ہیں، جو اس سے بہرہ مند ہیں، اس کی دل سے قدر کرتے ہیں۔

وہ لطف، لطافت، عیش و عشرت، شوق و محبت، رعنائی و دلربائی کا سرچشمہ ہے۔نیکی کا لحاظ رکھنے والا، بدی سے پھیرنے والا، ہر قول، ہر فعل، ہر خواہش اور ہر خوف میں رہبر، ہادی، رفیق، مددگار، انسانوں اور دیوتاؤں کے لیے مایۂ ناز، رہبر، پیشوا، روشن ضمیر، سرفراز، ہر شخص کو چاہیے کہ عشق کی تقلید کرے، اس کی مدح کے گیت گائے اور اس نغمہ شیریں میں شریک ہو جائے، جس سے وہ انسانوں اور دیوتاؤں کے دلوں کو موہ لیتا ہے''(۴)

اس مکالمے کا ابتدائی حصہ انشائیہ کی بُنت سے قریب ہے۔درمیانی حصے میں منطقی ذہن کی کارفرمائی صاف دیکھی جا سکتی ہے اور یوں یہ حصہ مضمون نگاری کی عمومی روایت سے قریب ہے جبکہ آخری حصہ بقاعدہ مکالمہ ہے اور سراسر "Give and Take" کی ذیل میں آتا ہے۔

ان تین حصوں میں بٹی ہوئی تحریر میں سے بظاہر دو الجھا دینے والے ابتدائی دو حصے ہیں۔

لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس تحریر کے درمیانی حصے میں معانی کا وہ ابصار اور پھیلاؤ ملتا ہے جو اولین حصے کی جان ہے؟

محض اس لیے نہیں کہ درمیانی حصے میں معانی کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اولین حصے میں عشق کی حدود کو لامحدود اور لامحدود کو حدود میں لانے کا عمل دکھائی دیتا ہے۔

چلتے چلتے بے مثل انشائیہ پرداز مہدی افادی کی تحریر سے بھی ایک اقتباس دیکھتے چلیے:

''مے دو آتشہ، وہ بھی شباب کی۔ کچھ کھچا کر قدرتی کنڑوں میں بھری ہو۔تو کون ہے، جوان کیف، مستی اور بے خودی کے ''مجسموں'' کی پرستش کا دل دادہ نہ

ہوگا۔ ' کیب عناصر ہی تو ہے' ذرا فطرت کی شوخی دیکھیے گا! ''فتنۂ قیامت زا'' کے
لیے گنجائش نکالی بھی تو کہاں؟

د* میں معیارِ حسن ہمیشہ مختلف رہا ہے اور آج بھی اختلافِ مذاق کے لحاظ سے حسن کے لیے کوئی « ب مشترک قائم نہ ہو سکا۔ ہم ہر زمانے میں عورت کا ''مقیاس الشباب'' دل ہ حسن کا مرکزِ عام رہا ہے۔ آج -- g میں نہیں * کہ اہلِ چین کی چپٹی ک کی طرح سپاٹ سینہ بھی کہیں پسند طبائع ہو۔ موجودہ قیصرِ . منی کو اپنی غیر معمولی شخصیت کے ساتھ بھی عورت کی ''شہنشاہی'' کے آگے جھکنا پڑا۔ آپ صنفِ * زک کے شائق ہیں' لیکن اس کے جو خوبصورت ہاتھوں کے ساتھ ابھرا ہوا اور قائم ۔ لذات سینہ رb ہو۔''

(فلسفۂ حسن و عشق)

اس تحریر میں K پر دازی بلا کی ہے' جس پر بحث نہیں' لیکن K ئیہ کی ا- بڑی پہچان اس کی داخلی ہیئت ہے۔ * دو K ئیہ * پر Ÿ والی تحریروں میں پے لگے ہوئے صاف Ã آ جاتے ہیں اور یہی خامی مہدی افادی کی اس تحریر کو K ئیہ W سے روکتی ہے۔ مندرجہ * لا اقتباس میں اولین پیرا اف K پر دازی کی ذیل میں U یں جگہ پائے گا جبکہ دوسرا اور تیسرا پیرا اف محض معلومات فراہم کرنے والے مضامین کی روا $ میں شمار ہوں گے۔

اردو کی * ر [تسلسل کو نگاہ میں رکھا جائے تو اس * ت سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں K پر دازی کی طویل روا $ ہی ہے جس نے K ئیہ کو '' * ن'' دی۔ لیکن جس طرح K ئیہ محض K پر دازی نہیں ہے' اسی طرح K ئیہ میں K پر دازی کی صلا A کا فقدان بھی عجز بن جا* ہے۔

شاعری کے مقابلے میں کو دوسرے درجے کا اظہار کہا جا* ہے لیکن اس دوسرے درجے کے تخلیقی اظہار کی روا $ پر بھی ا- سرسری Ã ڈالی جائے تو حوصلہ چھوٹ جا* ہے۔ دv * نوں کی ادبیات کے مقابلے میں اردو کی ی روا $ بہت کمزور سہی لیکن جو کچھ موجود ہے' اس سے آ گہی K ئیہ نگار کے لیے از بس ضروری ہے۔ محمد علی ردولوی اور قاضی عبدالستار ہی چھکے چھڑانے کے لیے کافی ہیں۔ اس لیے اور Ä کے فرق کو واضح کرنے والی ٹی ایس ایلیٹ کی ''تکملیت پسندی'' بہر طور نگاہ میں رہنی

چاہیے۔ کو محض سمجھ کر K ئیہ نگار کے لیے نقصان دہ * $ * ہے۔ اس لیے کہ لفظوں کی نشست و خا - اور لفظ کا چناؤ بھی بہر طور ا- مرحلہ ہے' اور یہ کچھ آسان مرحلہ نہیں۔ اس کی ا- مثال وزیر آغا کے ہاں دیکھتے چلیے:

''......کتابوں کا ا- پیکٹ بنانے کے لیے مجھے رسی کی ضرورت پڑی' 1 . # رسی ملی تو اس میں ا- مضبوط سی گ پڑی ہوئی تھی۔ میں کتنا عرصہ اپنے * ناخنوں کی مدد سے اسے کھولنے کی کوشش کر* رہا۔ # کامیاب نہ ہوا تو اپنے دانتوں سے مدد طلب کی (الحمد للہ ابھی میرے دا $ بقید حیات ہیں) کتنا ہی عرصہ دانتوں نے پیچھے ہٹ ہٹ کر گ پر حملے کیے' $ کہیں جا کر گ کھلی۔ میں نے دیکھا کہ جہاں گ تھی وہاں رسی میں ا- سلوٹ سی پڑ گئی تھی۔ میں نے رسی کو ذرا سا کھینچا' سلوٹ کو چندے سہلا* یا اور گ رسی کے + ر پوری طرح ۔ ب ہو گئی۔ اچا - میں رک H یا اور سوچنے لگا کہ گ کہاں گئی؟ اور $ ا- خیال بجلی کی سی تیزی کے ساتھ میرے ذہن میں * کہ میں خود بھی تو + گی کی ڈور میں محض ا- گ ہوں اور میری طرح ہر شخص ا- گ ہے۔ # گ کھل جاتی ہے تو وہ + گی کی ڈور میں ۔ ب ہو جا* ہے۔ کچھ عرصے کے لیے ا- سلوٹ سی ضرور * قی رہتی ہے (جس پر لوگ از راہ محبت پھول بھی بچھاتے ہیں) 1 پھر آہستہ آہستہ وہ بھی غا $ ہو جاتی ہے۔ $ میں نے اپنے چاروں طرف ا- Ã دوڑائی۔ ساری خلقِ ۔ اسیاہ و سفید' پتلی موٹی' کسی ہوئی ڈھیلی ڈھالی گ ہوں کی صورت میں بکھری پڑی تھی۔''

یہ اقتباس کسی K ئیہ سے متعلق نہیں ہے بلکہ ''دوسرا کنارہ'' کے دیباچے کا ا- ٹکڑا ہے اور اس میں ~ + گی کا ا- واقعہ بیان کیا H ہے۔ آپ نے یہ تو 5 حظہ فرما لیا کہ کس طرح ا- رسی کی گ اپنے امکا* ت کا دائرہ وسیع کرتی چلی جاتی ہے لیکن غور کرنے کی * ت یہ ہے کہ امکا* ت اس لیے بھی ا- کے بعد ا- جاگتے چلے گئے ہیں کہ لفظ کی نشست اور چناؤ کا مرحلہ بیان کا عجز نہیں W* پایا بلکہ فلسفیانہ خیالات کے پھیلاؤ کے پیچھے پشتے کا کام کر* ` H ہے۔

یہاں ایک وضا # بہت ضروری ہے کہ موضوعات اور بُنت کی سطح پر K ئیہ کا آفاق وسیع ہے۔ اس کی کوئی ایک مخصوص ہیئت نہیں ہے۔ یہاں -- کہ اسے مضمون سمجھ کر لکھنا بھی قطعاً ضروری نہیں۔ اس ضمن میں ضرورت ہے کہ انگریزی ESSAY کی روای$ پر ایک سرسری Ã ڈال لی جائے۔

1500 * 1600ء -- کا زمانہ انگریزی ادب میں K ئیہ کے لیے *ن کی سطح پر

أ رے کا کام کرH یا۔ انگریزی ادب میں یہی زمانہ + گی کی معنوی$ کو جاننے اور p کا زمانہ ہے اور آدمیت کا عمیق مطالعہ سوچ کا محور ہے۔ جس کا آغاز چودھویں صدی میں PETRARCH, DANTE اور BOCCACCIO نے کیا تھا۔

اس عہد میں ی سطح پر جر*ں کو خاص طور پر مدÃ رکھا H یا، ان میں نئے جہانوں کی تلاش، حسا L اور جمالیات کا مطالعہ تھا۔ اسی زمانے میں SPENSER نے FAERIE QUEENE لکھی جس میں* رسافرد کے عقا+ اور اس کی اخلاقی / اوٹوں کا مطالعہ توجہ طلب ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے # انگریزی کی ی روای$ 'رومان پسندی' K پر دازی اور لفظ کی شان و شکوہ سے آگاہ ہوئی اور JOHN LYLY اور SIDNEY کے ساتھ ساتھ MALORY اور HAKLUYT نے ن- ہوئی صدیوں کی رومانی فضا کو ی روای$ میں جگہ دی۔

1600 * 1660ء -- کا زمانہ تطہیر پسندی کا زمانہ ہے، اسے ELIZABETHAN PERIOD کا زوال اور ماڈرن ازم/حقیقت پسندی کا زمانہ کہنا چاہیے۔ اب ہوا کیا کہ مشاہدے نے ذہنی الجھنوں کی تلاش کی اور حقیقت کی جستجو جا گی۔ سو انگریزی میں K ئیے کی ابتداء ہی بیکن (BACON) کے ہاتھوں موٹنین کے ذاتی حوالوں کو رد کرنے سے ہوئی۔

اسلوبیاتی روای$ میں بیکن کی مترنم اور سرتھامس براؤن کی منفرد طرز نگارش بعد میں آنے والوں (خصوصاً چارلس لیمب اور سٹیونسن) کے لیے سہولتیں پیدا کر گئی۔ ملٹن اور ... می ٹیلر نے ESSAY کی روای$ میں سیاسیات اور عصر حاضر کے V اہم سوالات کو جگہ دی، خصوصاً ... می ٹیلر کے ہاں خلیل جبران کے + از میں روحانی الجھنوں کو رفع کرنے والے اقوال توجہ چاہتے ہیں۔

1660 * 1700ء کے RESTORATION PERIOD میں ** ڈرائیڈن کے افکار نے زور پکڑا۔ شعری جمالیات مرجھا کر رہ گئی۔ تخیل کے پر کاٹ دیئے گئے اور + گی کے * رے

میں PROSAIC APPROACH سامنے آئی۔

1700 * 1744ء -- کے زمانے میں + یسن (JOSEPH ADDISON)، اسٹیلے (RICHARD STEELE) اور سوئفٹ (JONATHIN SWIFT) کلا Q خصوصیات کے حامل ہیں۔

اول الذکر دونوں دوستوں نے ہلکے پھلکے مزاحیہ + از میں معاشرے کی اصلاح چاہی اور کردار سازی کا فریضہ ا م* یہ + یسن نے K ئیہ کے: وخال U یں کرتے ہوئے سرتھامس براؤن کے بعد انگریزی کی اسلوبیاتی روای$ میں *ن پر مکمل دسترس کے L ایک نئی راہ نکالی جبکہ سوئفٹ اپنی تنہائیاں رقم کرتے کرتے معاشرتی اور سیاسی صورت حالات پر طنز کر` H یا۔ اس کے مذہبی عقا+ پر حملے دراصل فلسفے اور سائنس پر طنز کی مثالیں ہیں البتہ اسلوبیاتی روای$ میں اس کا منفرد اسلوب کو* وتسنیم سے ڈھلی لفظیات سے عبارت ہے۔

1744 * 1784ء -- کا زمانہ انگریزی ادب کی قلب ما : کا زمانہ ہے، جس کا ادبی ڈکٹیٹر ڈاکٹر جانسن تھا۔ ESSAY کی روای$ میں اس نے اپنے عہد کے لیے ی اسالیب کے معیارات قائم کیے، قواعد وضوابط وضع کیے اور اپنے عہد کو ان اصولوں پر عمل پیرا ہونے کے لیے مجبور کیا۔

1784 * 1832ء کے رومانی عہد میں چارلس لیمب، ولیم ہیز ٹ اور تھامس ڈی کوئنسی کے f ع ہونے کے ساتھ ہی "GRAND STYLE" کو زوال* یا۔ چارلس لیمب کے ہاں K نی رشتوں کی عدم موجودگی اور ''خانگی معا5ت کی دکھ بھر* تیں'' خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور ''ایلیا'' کے کردار میں خود لیمب کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ لیمب کے برعکس ولیم ہیز ٹ کا + از فلسفیانہ ہے اور وہ اپنی پسند او* پسند کے معاملے میں اپنی در* -- مزاجی کے ساتھ انتہائی کٹر پن کا مظاہرہ کر* ہے۔ یوں ہیز ٹ کے آنے سے موٹنین کا ذاتی + ازÃ ایک * رپھر K ئیہ میں دیکھا H یا۔ ڈی کوئنسی نے + گی کی معنوی$ اجا / کرتے ہوئے آرٹ، ادب، مذہب اور فلسفے کو موضوع بنا یا، ~ منطقے کے حوالے سے علامتیں وضع کیں اور لسانی تشکیلات پر زور* یا۔ اسی زمانے میں چارلس لیمب کی بڑی بہن کا میری لیمب کے K ئیوں میں نو یں لہر دکھ اور تنہائی کی ہے۔

1832ء کے بعد ہمکتے ہوئے ی اسالیب اپنے عصری حوالوں کے نقیب ہیں۔ اسٹیونسن

(ROBERT LOUIS STEVENSON) نے K ئیہ کی روا $ میں رومان پسندی اور کہانی پن کلو ٹ کا ئ اورلٹن سٹریچی نے ہسٹری کو آرٹ بنا ۔ نیز شخصی خاکوں کو K ئیہ میں جگہ دی۔

یہ بیسوی صدی کا آغاز تھا' پھر ورجینا وولف نے شعور کی رو کا استعمال جیمز جوائس سے دہ مئو + از میں کیا۔ یہاں سے بُنت کی سطح پہ تکنیکی تنوع اپنا پتا دیتا ہے جبکہ ہکسلے ALDOUS) (HUXLEY کے ہاں معانی کا آفاق وسیع دکھائی دیتا ہے۔

یہ تو تھے انگر زی ادبیات سے چند ں م اب آ ئیے اردو K ئیہ کی طرف۔ اردو K ئیہ کے Ã یہ ساز وزیر آغا کے K ئیے ان کے تہذ R علمی اور نفسیاتی + از Ã کے عکاس ہیں۔ K ئیہ ''ف تھ'' میں سڑک اور ف تھ طبعاً اور مزاجاً مرد اور عورت کی علامات کے طور ابھرتے ہیں۔ مرد سیماب صفت ف تھ اور عورت چنچل اور سست گام سڑک ہے۔ اس مکانی سطح کے فرق کے بعد زمانی سطح کا فرق واضح کرنے کے لیے وزیر آغا شعور کی رو کے ساتھ قاری کو لیے لیے ف تھ کی خصلتیں تلاش کرتے تخلیقی . ثومہ - نکل جاتے ہیں لیکن یہ اتنا سفر ELEVATION کا ہے۔ ف تھ کا . سی ''حال مست'' ہے اور 4/ دوں کی ہمراہی قاری کے لیے سکون بخش' کھوئی ہوئی' من پسند آوازیں' کہیں دور ماضی سے آتی ہیں اور پس منظر میں بیگم رہ کی Ä ''چل چل رے نوجوان'' کی دھن ہے۔

وزیر آغا کا K ئیہ ''حقہ C'' ''ف تھ کے تسلسل میں لکھا H ہے۔ اس میں سیماب صفت اخلاقیات کے مقابلے میں وزیر آغا K نی قدروں اور K نی کرداروں کا چناؤ کرتے ہیں۔ یوں حقہ بین الاقوامی بھائی چارے کی علامت بن کرا ہے۔

K ئیہ ''کتابوں کی مُعیت میں'' وہٹ مین' لورین لے اور نطشے (اصل تلفظ نیچے) کی ںا ئندہ تخلیقات سے وزیر آغا نے سمندر کی وسعت' جنگل کی بوقلمونی اور شہر کی ہماہمی کو منتخب کیا ہے۔ یہ کائنات کی تخلیق کے تین مراحل ہیں اور یہ K نی سفر جو قرنوں پہلے شروع ہوا' سمندر اور جنگل سے ہو ہوا تخلیق کائنات اور آ M گی سے متعارف کرو ہوا شہر کی ہماہمی - آ ہے۔ میرے خیال میں یہ K ئیہ وزیر آغا کے لیے ا- چیلنج رہا ہوگا۔ اس لیے کہ دقیق افکار کو K ئیہ کی ڈھیلی ڈھالی بُنت میں C *. ممکن نہیں تو مشکل کام ضرور ہے۔ دوسری طرف داؤد رہبر کا K ئیہ ''لمحے'' تجر ی تصو کاری کا نمونہ ہے:

''بھولی ہوئی محبتیں' پھر بولتے ہوئے راگ بن جا N گی۔ وقت پھر آ H تو اپنے دکھ بھی تو ساتھ لائے گا۔ یہ نئی محبتیں اور نئے دکھ' یہ . و انے ہی تو ہیں۔ اگلوں سے چھین کر بعد والوں کو دیئے گئے ہیں۔'' (''لمحے'' سے اقتباس)

یہ ٹکڑے ٹکڑے + گی' تصو یوں کی ا- زنجیر ہے جو وحدت کے اعتبار سے لاجواب کہی جاسکتی ہے۔ افسوس! کہ داؤد رہبر نے صرف ا- K ئیہ ہی لکھا۔

غلام جیلانی اصغر کا خاص موضوع عالمی سچائیاں ہیں لیکن K ئیہ نگار کی ذات ان معیارات سے ذرا بھی سرکشی اختیار نہیں کرتی۔ یہ غلام جیلانی اصغر کا خاص + از ہے جو نئے لکھنے والوں کے لیے گمراہ کن بھی $. ہوسکتا ہے۔ اس طرز نگارش کی توفیق عمر کے ساٹھویں منزل ہی پہنچ کر ملتی ہے۔ . # بقول وزیر آغا سمندر کے سارے وش کوا- متبسم نگاہ سے دیکھنے کا رویہ جنم 8 ہے۔

مشتاق قمر م غلام جیلانی اصغر سے قدرے ا اف کی مثال ہے۔ مشتاق قمر کے ہاں مستحکم اعتقادات کے متوازی K ئیہ نگار کی ذات سر پیکار دکھائی دیتی ہے۔ K ئیہ ''اقبال کی ا- تصو'' ر [حوالوں کے بین بین K ئیہ نگار کی ذات کے ~ حوالوں سے خیال کے لاشعوری تسلسل میں M پتی ہے' جبکہ ''میرا کتب خانہ'' ''ذاتی لائبریری'' اور ''پبلک لائبریری'' کے *. ہمی ادغام اور ہمی موازنے کی دوہری تصو کشی ہے۔ 'پبلک لائبریری' متلون مزاجی اور ''ذاتی لائبریری'' ا- و . ش . رفرد کی علامات ہیں۔ جیسے ا- کنوارے نوجوان کے . تی تناؤ کے مقابل ا- آسودگی کا احساس۔

طے شدہ مفروضوں اور عالمی سچائیوں کے مستحکم معیارات سے / و کی ا- صورت جمیل آذر اور اکبر حمیدی کے K ئیوں میں دکھائی دی۔ یہ دونوں K ئیہ نگار اپنے منتخب کردہ موضوعات سے متعلق اپنے ~ تج . ت سے / رکر دوستوں اور غیروں کی آراء کی روشنی میں مکمل ہونے والی روداد رقم کرتے ہیں /ا اس موقع اخبار کی رپورٹنگ کا + از کسی وقت بھی درا تو K ئیہ غارت ہوکر رہ جا ۔ سو اس طر i کار میں جمیل آذر اور اکبر حمیدی پُل صراط چلے اور اکثر کامیاب رہے۔

لیکن . سے ھ کر یہاں مجھے وارث علوی کی ا- تحر . غ نُفتگاں دآ رہی ہے۔ *. غ نُفتگاں' جسے ''جواز'' مالی گاؤں' بھارت نے ''فکاہیہ'' کی ذیل میں شائع کیا' . # کہ میں

اسے ای- لاجوابK ئیہ ہی کہوں گا۔ اردوK ئیہ نگاری میں یہ تجرو تکنیکی سطح پر انوکھے طریقۂ کار کی ای- مثال ہے۔ اس میں ای- ہی طویل مکالمہ رقم کیاH ہے' جو اپنے بطون میں سیکڑوں سوالات کو سمیٹے ہوئے ہے۔ فکشن کے+ از کی کردار نگاری اور کہانی پن کے ذائقے کی شمولیت کے* وجود وارث علوی نے کمال مہارت سے اسےK ئیہ ہی رہنے دی* ہے' کسی* ول* طویل مختصر افسانے میں نہیں ڈھلنے دی* ۔5 حظہ ہو:

''گو میں مرحوم کو مرحوم ہی کہتا رہا ہوں اور قیاساً اس مفروضے پر عمل پیرا ہوں کہ مرحوم' مرحوم ہوئے۔ لیکن رسماً اور احتیاطاً' گو طوہاً اور کرہاً ہی سہی' یہ پوچھ8 از بس ضروری ہے کہ کیا طائر روح قفس عنصری سے پرواز کر چکا ہے* پر تول رہا ہے؟......'' جی میں جا{ تھا کہ آپ میرے سوال کو سمجھ نہیں سکیں گے' قصور آپ کا نہیں' بلکہ اس طرزِ کلام کا ہے جو ہمارا اX دکیا ہوا ہے اور جس سے ابھی-- اس شہر کے لوگ مانوس نہیں ہو* پائے' گنوار اور ا۔ ڈکفن فروشوں اور گورکنوں کی پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے والی ہی نہیں بلکہ سوگوار دلوں پر کلہاڑ* یں ` نے والی ز* بن کو ہم سخت* پسند کرتے ہیں۔''(۵)

حوالہ جات:

(۱) ''آوارہ خیالی'' از غلام الثقلین Ý ی'' ''اے ہوش مندو'' از جوگندر* پل ''آہٹ''''اور گھوڑا اور میں'' از شہزاد احمد

(۲) دیباچہ: ''دوسرا کنارہ'' از وزیر آغا

(۳) بہ حوالہ:* قی+ ہ خواب''، ت جمہ: کشور* ہید' لاہور: سنگ میل X Å 'طبع اول' 1982ء

(۴) ''مکالمات افلاطون''، ت جمہ: ڈاکٹر+ حسین' دہلی: انجمن ت قی اردو' طبع اول: 1942ء

(۵) *غ خفتگاں'' مطبوعہ: ''جواز'' مالی گاؤں' بھارت' شمارہ:8

☆☆☆

Index

ڈاکٹر شفیق انجم *

اردو افسانے پر +$ کے اثرات

Abstract: *Modernism emerged in Urdu literature during 1955 to 1960. This movement influenced all the dimensions of life as well as literature . The effects of this movements can be seen on all literary geners. This article deals with the study of changes in Urdu short story under this movement.*

اردو ادب میں +$ کا رجحان ۱۹۵۵-۶۰ء کے درمیانی عرصے میں سامنے آ* ی۔ اس کا ¼ر کسی طے شدہ منصوبے کے تحت نہیں بلکہ ای- مسلسل+ ریجی عمل کے ذریعے ہوا۔ یہاں سیاسی وسماجی حالات بھی محرک بنے، عالمی منظر* مہ بھی اور علمی وادبی سطح پر مجموعی صورتحال بھی۔ +$ ای- ایسی اصطلاح ہے جس کو کسی ای- زاویے سے بیان کر* ممکن نہیں۔ یہ ہر عہد کا لازمہ رہی ہے اور* ریخK نی کے تسلسل میں ای- اہم عامل کی حیثیت سے اس کا کردار مسلم ہے۔ +$+ اتہ کوئی معنی نہیں رb بلکہ کسی مخصوص عہد اور مخصوص پس منظر کے ساتھ اس کا بیان ہی حقیقت-- رسائی کا ذریعہ ہے۔ +$ کے لیے معاصر$* بغاوت کی اصطلاحیں بھی استعمال کی جاتی رہی ہیں، اÐد$ اور نئی معنوی$ بھی، اور اجتہاد اور آزادروی بھی۔ لیکن +$ کی ہمہ گیر$ میں یہ تمام زاویے گھل مل جاتے ہیں اور عصری صداقتوں کے* بع رہ کر اپنی پہچان کراتے ہیں۔ اردو ادب میں ۱۹۶۰ء کے بعد +$ کے رجحان کی پہچان بھی عصری حوالوں سے اہم ہے اور اس سلسلے میں پیش منظر و پس منظر کے مختلف زاویے مل کر اس کی اÐد$ ů* یں کرتے ہیں۔

+$ کا رجحان C دی طور پر کسی ای- نقطے میں سمٹنے کی بجائے حدود کو توڑ کر* ہر نکل جانے کی تمنا لیے ہوئے تھا۔ اس کی پرورش محدود$ ، یکسا M اور جبر کے جس ماحول میں ہوئی اس

* نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آ* د

نے Ã تی جڑاؤ اور کمٹمنٹ کے Èوں کو بے وقعت بنا دیا۔ نئے ذہن کے لیے اہم بات آزادی، خود مختاری اور بغاوت کے رویے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی ± کا اولین ردعمل سیاسی وسماجی اور ادبی سطح پر موجود بے رس، کھردری، روا$ پسندی اور Ã یہ ستی کے خلاف ہوا۔ + ادیبوں نے اعلا 6طور پر اپنے آپ کو غیر Ã تی کہا اور کسی نئی پرانی فکر میں ا½ کی بجائے ادب کے فنی ڈھانچے کو اولیت دی۔ اردو افسانے پر + $ کے اثرات کی نوعیت بھی دو فنی حوالوں ہی سے ہے۔ + $ نے افسانے کے فنی پیکر کو یکسر + ل کے رکھ دیا اور تکنیک وہیئت اور اسلوب واظہار میں روا$ کے عکس ا۔ نئے اور اچھوتے پن کی طرح ڈالی۔

شہزاد منظر کے مطابق کلا Q افسانے میں پانچ C دی عناصر تسلیم کیے گئے ہیں۔ i۔ ما۔ ا نگاری، ii۔ کردار نگاری، iii۔ مکالمہ نگاری، iv۔ مرا ی خیال، v۔ + گی کے بارے میں مصنف کا نقطہ Ã تصور حیات۔ یہ کلا Q افسانے کی تعریف ہے۔(۱) + $ کا رجحان ان C دی عناصر میں تبدیلیاں لے کر آیا۔ ما۔ انگاری کا تعلق افسانے کے پلاٹ سے ہے اور بعض اوقات پلاٹ، کہانی اور ما۔ انگاری کو ا۔ ہی مفہوم میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن یہ درست نہیں۔ کہانی ما۔ اسے مراد واقعہ ہے اور پلاٹ سے مراد واقعات کا تسلسل ان کی ا۔ خاص M اور باہمی ربط ضبط ہے۔ پلاٹ کی خوبی یہ ہے کہ اسے منظم و مر$ ہونا چاہیے۔ پلاٹ، کہانی نہیں بلکہ کہانی کی C دہ ہے۔ محمد حسن عسکری کے نزد ۔ :

> عام طور پر لوگوں کے ذہن میں کہانی اور پلاٹ کا فرق نہیں ہوتا۔ ما۔ اسے مراد
> صرف وہ واقعات ہیں جو کہیں پیش آئے لیکن یہ چیز کہانی ہے۔ یہ پلاٹ نہیں
> ۔۔۔۔۔ کہانی کے ساتھ ساتھ ا۔ اور چیز ہونی چاہیے۔ # جا کے پلاٹ C
> ہے۔ یہ چیز ہے منطقی رشتہ یا اسباب و{ تج کا علاقہ۔(۲)

کلا Q افسانے میں پلاٹ اور کہانی پن کے عناصر لازمی اور C دی شرط کے طور پر موجود تھے۔ کسی واقعے، کردار یا مناظر فطرت سے کہانی شروع ہو کر ا۔ تسلسل کے ساتھ اپنے ا م کو پہنچتی تھی۔ ابتداء وسط اور اختتامیے کا بطور خاص دھیان رکھنا اور پلاٹ کی چستی کو ا۔ فنی خوبی خیال کیا جاتا تھا۔ + $ کے نو یا ث نئے افسانہ نگاروں نے ان عناصر کے روایتی + از کو افسانے کے لیے ا۔ غیر ضروری اور فاضل چیز قرار دے کر مسترد کر دیا۔ + یوں کے نزد ۔ کہانی اور پلاٹ ساکت وجامد اشیاء نہیں جو ہر

جگہ ہر عہد میں ا۔ ہی مفہوم رb ہیں بلکہ ان کی سیال حیثیت زیادہ اہم ہے۔ ضروری نہیں کہ ا۔ عہد میں پلاٹ اور کہانی کا جو + از ہو وہ دوسرے عہد میں بھی برقرار رہے۔ اس میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں اور انہی تبدیلیوں سے ان عناصر کے حقیقی : و خال مر$ ہوتے ہیں۔ رشید امجد کے لفظوں میں:

> افسانے میں، چاہے وہ * ہو یا ، کہانی پن کو C دی حیثیت حاصل ہے۔
> اختلاف دراصل کہانی پن کی تعریف کا ہے۔ ہمارے ہاں پرانے افسانہ نگار واقعات
> کے تسلسل یا اجتماع کو کہانی کہتے تھے۔ ہم خیال کی اکائی کو بھی، اگر اس میں
> M قائم ہے کہانی سمجھتے ہیں۔ خیال وقوعہ ہی سے جنم 8 ہے، فرق صرف اتنا
> ہے کہ وقوعہ ٹھوس سطح پر رہ جاتا ہے، جبکہ خیال اوپر اٹھ کر ا۔ ارفع شکل اختیار
> کر 8 ہے۔(۳)

+ افسانہ نگاروں نے واقعات کے تسلسل کی بجائے خیالات کے تسلسل کو کہانی اور پلاٹ کا مترادف قرار دیا۔ ان کے نزد ۔ افسانے میں کہانی پن تو بہر حال موجود ہوتا ہے لیکن اس کے لیے کسی متعینہ پلاٹ یا کسی منضبط تسلسل کی حیثیت، صورتِ واقعہ پر منحصر ہے۔ پلاٹ + اتنا کوئی شے نہیں بلکہ اس کی حقیقت افسانے کی نوعیت سے مر$ ہوتی ہے۔ کرداری اور واقعاتی افسانے میں پلاٹ کی صورت مختلف ہوتی ہے۔ اور احساس وخیال کے زور پر لکھے گئے افسانے میں مختلف۔ دوسرے لفظوں میں پلاٹ اور کہانی پن موضوعی افکار (Subjective Thoughts) کی معروضی ÿ ہیں۔ موضوع کی تبد~ سے معروض کی کا تبدیل ہو جانا ا۔ فطری عمل ہے اور اگر ایسا نہ ہو تو ابلاغ و ترسیل کے تقاضے نبھانا مشکل ہی نہیں، ناممکن ہو جاتا ہے۔

کلا Q عہد میں افسانے کی افسانو$ کی C د کہانی ہی کو قرار دیا جاتا تھا۔ واقعہ، ما۔ * واردات کو ایسے مرا ی نقطے کی حیثیت حاصل تھی جس کے بغیر نہ تو افسانے کا تصور ممکن تھا اور نہ ہی اس کیفیت کا جسے شاعری کے حوالے سے تغزل اور افسانے کے حوالے سے افسانو$ کا م دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں عزیز احمد کے الفاظ 5حظہ ہوں:

> افسانہ دوسری اصناف ادب سے اس لیے مختلف ہے کہ اس کا موضوع ا۔
> کہانی ہوتی ہے۔۔ افسانے میں واقعہ ہی وہ چیز ہے جو آزادی بیان اور تفصیل

بیان سے قصہ* یا افسانہ بن جا* ہے۔۔۔افسانے کا جوہر،اس کے بے پناہ
امکا* ت،اس کی تو* ئی کا مرا محض واقعہ ہے۔(۴)

۔+ افسانے میں افسانو $ کی تعریف کلا Q افسانے کی اس افسانو $ سے مختلف ہے۔ ۔+ افسانہ نگاروں کے مطابق افسانو $ کوئی بنی بنائی چیز نہیں اور نہ ہی اسے لفظوں میں بیان کیا جا سکتا ہے* لکل اسی طرح جس طرح شعر میں تغزل کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے، بیان نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرے یہ کہ تغزل شعر میں محض مضمون کا رہین منت نہیں ہو* بلکہ بہت سے عوامل مل کر یہ کیفیت پیدا کرتے ہیں، بعینہ افسانے میں افسانو $ کہانی اور پلاٹ پر منحصر نہیں ہوتی بلکہ بہت سے دv لوازم مل کر اس کے ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ ۔+ یوں کہ د ۔ افسانو $ کی حیثیت جوہر اور روح کی سی ہے اور اسے کسی ا ۔ حوالے میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ علی حیدر ملک لکھتے ہیں:

> ہمارے اور ہمارے بیشتر ہم عصروں کے د ۔ افسانو $ ،عنصر سے* دہ جوہر
> * روح کی حیثیت رb ہے۔ اَ کسی افسانے میں پلاٹ نہیں ہے تو اس کا مطلب
> لازمی طور پر یہ نہیں کہ اس میں افسانو $ بھی موجود نہیں ہے۔ اسی طرح اَ کسی
> افسانے میں پلاٹ تو موجود ہے تو یہ سمجھ 8 کہ اس میں یقینی طور پر افسانو $ بھی
> موجود ہے،سراسر کم ذوقی کی دلیل ہے(۵)۔

۔+ افسانے نے کہانی کے مروجہ فارمولے کو توڑ کر اسے ا ۔ نئی شکل » کی۔ اس عمل کو اینٹی سٹوری کا* م بھی* H ۔ افسانہ نگاروں نے روایتی M اور انضباط سے بھی ا اف کیا اور کہانی کی اٹھان کے اس مرا ی نقطے سے بھی جو ٹھوس مظاہرہ کا مر تھا۔ اب وقوعہ کی بجائے اس کے* ث کو اہم سمجھا H اور واقعاتی تسلسل کے بجائے خیال واحساس کے تسلسل کو اہمیت دی گئی۔ ظاہر ہے خیال واحساس کی حیثیت* طنی ہے او* طن کی M و تنظیم اور آہنگ، خارج سے ا ۔* لکل مختلف چیز ہے۔ کہانی کے حوالے سے اس تجدد کا نتیجہ یہ ہوا کہ اکثر وبیشتر ۔+ افسانے میں واقعاتی عناصر معدوم ہو کر رہ گئے اور پلاٹ کا داخلی آہنگ خارج سے ہم آ نہ ہو سکا۔ لیکن جہاں تہاں احتیاط وتوازن کو قرار رکھا H وہاں عمدہ صورتحال سامنے آئی اور کہانی پن کے نئے ذائقے کا احساس ابھرا۔

۔+ $ نے افسانے کے کرداری عمل کو بھی متا* کیا۔ کلا Q افسانے میں کرداروں کے

نقش ونگار واضح ہیں۔ ان کے مخصوص* م اور اD ادی خصوصیات ہیں۔ ان کی پہچان اپنے طبقے کے حوالے سے سے بھی ہے اور اس مخصوص سوچ اور طرز عمل کے اعتبار سے بھی جو کسی واقعے* واردات میں ان سے سرزد ہوا۔ وہ ٹھوس حقیقت کے طور پر سامنے آتے ہیں اور افسانے میں ان کی چلت پھرت ظاہری اور واضح سطحوں پر ں ہوتی ہے۔ یہ کردار سانس e اور اپنے شخصی وسماجی وجود کے ساتھ حر ۔ کرتے K ن کا ا ۔ مکمل ڈھانچہ ہیں۔ ۔+ افسانہ نگاروں نے کرداروں کی اس ہیئت کی جگہ نئے قا ۔ تیار کیے اور انہیں نئی معنو $ کے ساتھ نئے + از میں پیش کرنے کی سعی کی۔

۔+ افسانے میں کرداری حوالے سے C دی تبد ~ جسم کی بجائے سائے کو ترجیح دینا ہے۔ یہ دراصل معروض سے بغاوت اور پر چھا N سے جڑنے کا عمل ہے۔ پر چھا N اس وقت اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔# ذات کا تصور دھندلانے لگے، شنا # گڈ مڈ ہو جائے اور لاحاصلیت وبے معنو $ کا تصور رگ وپے میں سرا $ کر جائے۔ قیام* پ کستان کے بعد ابتدائی. سوں میں معاشرتی ا ٹ پھیر، سیاسی گھن چکر اور منافقتوں وجعلسازیوں کی+ و ۔ یہ المیہ نئی ± کا مقدر بنا۔ مارشل لاء کے آ ذ نے رہی سہی کسر بھی نکال دی اور سے. ھ کر مغرب سے آمدہ ا Z طی فکری عناصر مجموعی طور پر لاتعلق، اجنبیت اور مغا ت کا* (بنے۔ اس صورتحال میں کرداروں کا* م ہو* اور شنا # کی گمشدگی ا ۔ فطری امر تھا۔ ۔+ افسانہ نگاروں کے ہاں بے چہرہ کرداروں اور پر چھائیوں کی پیش کش عصری + گی کے اسی المیے کی* زگشت ہے۔

۔+ افسانے میں کردار کی جگہ پر چھا N ں ہے۔ پر چھا N+ ات خود بے چہرہ ہوتی ہے اور اصل وجود کے* م عکس کی حیثیت رb ہے۔ یہ پر چھائیاں ۔+ افسانے میں کبھی اپنے آپ کو تلاش کرتی Ã آتی ہے۔ کبھی کسی دوسری کے تعاقب میں چلتی ہے اور کبھی وجود کی تمنا میں مختلف قا + لتی چلی جاتی ہے۔ کردار کا یہ عکس کبھی ا، ب، ج، سے اپنا اظہا** ہے، کبھی میں، وہ اور تم سے اور کبھی کسی* ر [،اسطور* دیو مالائی وجود کو اپنا سہارا بنا 8 ہے۔ لیکن ہر صورت میں اس کی حیثیت ا ۔ گم، مدھم او* اشیدہ نقش کی سی رہتی ہے۔ ڈاکٹر ونو آغا اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ۔+ اردو افسانے نے کردار کی معروضیت کو خیر* د کہہ کر فقط بے جسم ہیولوں ۔۔
> خود کو محدود کر لیا اور یوں کہانی کے سارے : وخال آپس میں خلط ملط ہو گئے۔

یوں بھی . # افسانے سے کردار ہی غا $ ہو یہ افسانہ معروضیت سے ا ی ڑی
حد- محروم ہوجائے تو پھر ہیولے اور سائے جنم e ہیں اور O رکی فضا قائم
ہوجاتی ہے۔(۶)

روایتی افسانے نے K ن کا خارجی پور $ بنا یہ تھا۔ + افسانہ نگاروں نے اس کا داخلی خاکہ تیار کیا۔ یہاں حیاتیاتی K ن سے زیادہ نفسیاتی K ن کی تصویر کشی ہے۔ یہ ہیولے وہ سے فقط e ہیں، اس سے وابستگی اختیار نہیں کرتے۔ ان میں تحرک ہے، احساس ہے اور ادراک کی اہلیت اور شعور کی صلا A ہے لیکن یہ وجود کی د * میں ا کر اپنی پہچان کرانے سے قاصر ہیں۔ آ گے بڑھ کر چھین e اور وقت کے دھارے کو اپنی ا فت میں e را ان میں نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ + افسانے کے ان کرداری پیکروں میں انفعالیت، بے بسی اور اداسی، اپنے ہونے اور نہ ہونے کی کشمکش، اور خود اذیتی و بیزاری کے عناصر ل ں ہیں ہم ان $ ، اکہرام اور مثالی قرار نہیں جا سکتا۔ کیو Cè دی طور پہ یہ پیکر احساساتی اور تجر + ی ہیں اور اس حوالے سے ابعاد وام ت کے متنوع زاویے ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔

روایتی افسانے کے مقابلے میں + $ کی طرف پیش رفت اسلوبیاتی تبدیلیاں بھی لے کر آئی۔ افسانہ نگاروں نے مروج اسلوب سے ہٹ کر اپنی الگ راہ بنائی، اس میں نئے رنگ بھرے اور زبان و بیان اور اظہار و ابلاغ کی سطح پہ متنوع تجر بات کیے۔ کلا Q افسانے میں اسلوب سادہ بیانیے سے عبارت تھا۔ ابتدائی عہد میں اس کی داستانوی، رومانوی اور اصلاحی صورتیں ملتی ہیں اور د ن پریم چند و یلدرم کی صورت میں حقیقت و رومان کے دھارے ساتھ ساتھ چلتے ہیں ترقی پسند عہد کا اسلوب ان دونوں کے امتزاج سے تشکیل ہے اور یہ دو معروضی ہونے کے وجود اپنے + رمیلوڈرامائی عناصر بھی رکھتا ہے۔ اس اسلوب کے ں خصائص کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

> مجموعی طور پر ترقی پسند افسانہ ای ایسے اسلوب کا حامل ہے جس میں را بیا 6 پر زیادہ زور ملتا ہے۔۔۔۔ عوام کو ان کے مسائل سے آگاہی دلانے کے لیے نیز ان کے شعور میں تبد ~ پیدا کرنے کی غرض سے ای ایسی زبان اور ای ایسے اسلوب کی ضرورت تھی جس میں پیچیدگی کی بجائے وضا # ہو اور ابلاغ

کا مسئلہ پیدا نہ ہو۔(۷)

ترقی پسندوں کے نزدی چو Cè دی چیز فکر کی بلا روک وٹوک ترسیل تھی اس لیے وضاحت + ازاختیار کیا H ۔ اس میں تکلف وتصنع تھا، نہ بناوٹ و پیچیدگی اور نہ ہی رمز و ابہام بلکہ یہ ای سیدھی لکیر پہ چلتا رواں دواں بیا 6 تھا۔ اس اسلوب میں + گی آمیزی تو تھی لیکن رنگ آمیزی سے عملاً ا ہوتا ہے H ۔ چند ای Đ ادی تجربوں سے قطع Ã یہی اس عہد کا مقبول اسلوب تھا۔

+ افسانہ نگاروں نے روایتی بیا 6 اسلوب کی بجائے علامتی و استعاراتی + از اختیار کیا۔ عدم تکملیت، ابہام، اشار $ ، رمز و ایما، تجر + $ اور شعری $ اس اسلوب کی ں خوبیاں بن کر ابھریں۔ تحریر کے ٹھوس پن کی بجائے سیال کیفیت زیادہ اہم ہوگئی۔ اسلوب میں دائرے، لکیریں، قوسیں اور نقطے نمودار ہونے لگے۔ جملوں کو توڑ، فقروں کو مکمل چھوڑ اور وقفہ، سکتہ اور خط کا استعمال عام ہوا اور لفظوں کو ادل بدلنا، شاعرانہ تلازمے بنا، تمثیل و پیکر تراشی کو اور تشبیہات واستعارات کو ضروری قرار دیا۔ ڈاکٹر اعجاز راہی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> نئے اردو افسانے نے + گی کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی روا $ قائم کی اور اس کے لیے اس نے نہا $ میاتی اسلوب اور ڈکشن کو استعمال کیا.....معنیاتی انسلاکات و استدراک کے لیے استعاراتی، علامتی، تمثیلی اور پیکری تہہ در تہہ محاکات کا تخلیقی محاکمہ نئے افسانے کے اسلوب اور M کا حصہ بنا۔ معمول کے لفظیات کے استعمال کے انکار سے نئے افسانے کی نئی لفظیات نے نئی لسانی تشکیلات کی ای عملی شکل وضع کی اور ادب کو لفظیات کا ای * ذخیرہ مہیا کیا۔(۸)

بحیثیت مجموعی + افسانے میں اسلوبیاتی تجربوں کے چار + از ں ہوئے جن کی تفصیل ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے مطابق کچھ یوں ہے:

i۔ استعاراتی، رمزی اور علامتی اسلوب

ii۔ تجر + ی اور شعری اسلوب

iii۔ ملفوظاتی، حکا یتی اور داستانی طرزِ بیان

iv۔ بیا6+ از(۹)

اس تفصیل کو اَ مز+ مختصر کیا جائے تو علامتیت، شعر$ اور تجر+ $.+ اسلوب کے C دی عناصر قرار* پاتے ہیں۔ علامتی پیرائیہ اظہار نے افسانے میں معنوی* زت پیدا کی اور اس کے اکہرے پن کو ختم کر کے تہہ داری و رمز$ میں اضافہ کیا۔ .+ افسانے میں علامتوں کا استعمال تین طر h ں سے ½ر+ پ ہوا۔ اول آسمانی صحائف، اساطیر، لوک کہانیوں، حکایتوں اور قدیم داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی + گی دی گئی* ان کے بعض واقعات کو اپنے زمانے سے Relate کیا H۔ دوم فطرت اور مظاہر فطرت میں سے بعض اشیاء اور + پ+ کو علامتی پیکر» ہوئے اور سوم موجود عہد کی بعض اX دات اور روز مرہ استعمال ہونے والی چیزوں کو بطور علامت پیش کرنے کا حوالہ سامنے* ۔(۱۰) تجر+ $ کے سلسلے میں شعور کی رو، آزاد تلازمہ، خیال اور داخلی خود کلامی جیسی تکنیکوں سے استفادہ کیا H اور مجرد اشیاء واجسام اور احساسات و کیفیات کو کہانی کا حصہ بنا کر پیش کرنے کی سعی کی گئی۔ شعر$، .+ افسانے میں تمثال کاری، پیکر تراشی اور استعارہ سازی کے نئے+ از لے کر آئی۔ نئے افسانہ نگاروں نے چوè کہانی کی C دواقعے کی بجائے خیال پر رکھی اس لیے* دو شعری+ از اختیار کیا H۔ ..ئیات کی بجائے اختصار اور وضا # کی بجائے رمز و ایما کو اہمیت دی گئی۔ شعری عناصر کی موجودگی میں افسانے کی فضا یÂم سے قر$ ہوگئی اور لطافت و شیرینی کا جو رویہ شاعری کے ساتھ مخصوص تھا افسانے میں بھی پیدا ہوا H۔ بقول بلراج کومل:

> افسانے کا* ن کے سلسلے میں رویہ C دی طور پر شاعری کا رویہ ہے۔ الفاظ کو غیر لغوی، غیر منطقی اور غیر بیا6+ از میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔(۱۱)

کلا Q افسانے کی تعریف میں کہانی کے مرا ی خیال اور + گی کے* رے میں مصنف کے نقطۂ Ã کا جو حوالہ موجود ہے، .+ $ نے اس کی شکل بھی تبدیل کر دی۔ مرا ی نقطہ اس وقت سامنے* ہے . # کوئی عمل سیدھے سبھاؤ ا ۔ ہی تسلسل میں ہلکے ہلکے خم 8 آغاز ہو اور ا * پا جائے۔ یہ عمل چاہے خط مستقیم میں ہو، چاہے دائرے* چاہے کسی بھی رخ پر، اس کی ٹھوس پہچان کے نقطے بہر حال مر$ ہو ہی جاتے ہیں۔ کلا Q افسانہ اپنی متنوع اَ دشوں کے* وجود ا ۔* پابند عمل تھا۔ جا+ ار کرداروں اور واقعات کا ا ۔ ایسا مر جسے عام فہم+ از میں پلاٹ کی لڑی میں پرو* H ہو۔ اسی لڑی میں سے کہانی

کا مرا ی خیال بھی نکل * تھا اور مصنف کا تصور حیات بھی، کیوè یہی فن کی تخلیق کا مطمح Ã تھا۔ رومانویوں اور حقیقت پسندوں نے + گی اور اس کے مسائل کو جس طرح دیکھا دکھا* اور عصری حقائق کی جو تعبیر کی وہ اس عہد میں فن کی دv قدروں پر کچھ اس+ از سے غا ہے کہ اس کو پہچاننا چنداں مشکل نہیں۔ .+ افسانے میں موضوع پر ہیئت کی ترجیح اور اسلوبیاتی و تکنیکی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں یہ صورت حال یکسر+ ل گئی۔ مرا ی خیال کے ڈ+ ے خیالات کی بھرمار میں الجھ کے رہ گئے اور + گی کے* رے میں مصنف کا نقطۂ Ã علامت و تجر+ کی دھند میں کھو H۔ یہاں چوè اجتماعی سطح پر + گی کے* رے میں کوئی طے شدہ پر اَ ام نہیں تھا اور نہ ہی کسی Ã یے* عقیدے کی ترویج کے لیے ادب تخلیق کر* مقصود تھا اس لیے افسانوں میں مرا ی خیال ان معنوں میں ابھر* دکھائی نہیں دیتا جو ترقی پسندوں* رومانویوں کے ہاں معیار بنا رہا۔ .+ افسانہ نگاروں نے + گی کو کسی مخصوص زاویے سے دیکھنے کے بجائے مختلف زاویوں سے دیکھنے اور اس کی تعبیر کرنے کی سعی کی۔ اجتماع کی بجائے فرد کو* دہ فوکس کیا H اور خارج میں + گی کے موجود تسلسل کے بجائے داخلی د* ؤں کو اہمیت دی گئی۔ اب افسانے میں + گی کا کوئی ا ۔ رخ، زاویہ* تصور نہیں بلکہ متنوع شخصی تصورات گھل مل کر سامنے آنے لگے اور چوè ان کا اظہار علامتی سطح پر ہوا اس لیے کسی ا ۔ نقطے میں ان کا پھیلاؤ کو سمیٹنا ممکن نہ رہا۔

.+ $ نے اردو افسانے میں فنی و تکنیکی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ موضوعاتی تبدیلیاں بھی پیدا کیں۔ قبل ازیں افسانے کے موضوعات* دو تر سماجی + گی کی ا ابیوں اور ان کی اصلاح سے متعلق ہیں۔ پریم چند اور یلدرم کے عہد میں مرد اور عورت کی رومانی اور ازدواجی + گی، جہا ۔ 'فرسودہ رو* یت واقدار، عورت کے سماجی وخا+ انی مسائل، 5زمت پیشہ لوگوں کی محرومیاں اور نیکی، وفا اور مہر و محبت کی تلاش جیسے موضوعات ا* یں ہوئے۔ ترقی پسند عہد میں ان کے ساتھ سماجی و معاشی* ا « فیاں، سیاسی کشمکش، استحصال زدہ طبقوں کی مظلومیت و بے بسی، جنسی مسائل اور نفسیاتی الجھنوں کے حوالے شامل ہوئے اور تقسیم ہند کے بعد ہجرت، فسادات، معاشرتی و اخلاقی پر ائیاں اور K نی دوستی جیسے موضوعات افسانے کا حصہ بنے۔ .+ $ کے رجحان کا آغاز ہوا تو فرد اور سماج اور سماج کی ظاہری پر توں سے متعلق موضوعات اَ چہ افسانے میں اظہار* پاتے رہے لیکن ان کی حیثیت* نوی ہوگئی۔ .+ $ کے حوالے سے خصوصی اہمیت کے حامل موضوعات میں فرد کی پہچان کی گمشدگی، قنوطیت و بے معنو$ اور

جبر $ tl یں ہیں۔ یہ موضوعات نئے افسانے میں غا رجحان کی حیثیت سے ابھرے اور + عہد کے کم و بیش ہر افسانہ نگار نے انہیں اختیار کیا۔

پہچان کی گمشدگی کا مسئلہ اس وقت جنم 8 ہے۔ # چیزیں اپنے مقام سے ہٹ جا N یا گڈ مڈ ہو جا N یا کھو جا N ۔گمشدگی میں نہ ہونے کی بحث نہیں بلکہ بہت کچھ ہو کر نہ ہونے سے بحث ہے۔کھوئی ہوئی صورت میں چیزیں موجود تو ہوتی ہیں لیکن اپنے محور سے ہٹ جانے کی + و کوئی دوسرا * وہ خود اپنی حیثیت کا تعین نہیں کر * تیں۔ + افسانے میں اس گمشدگی کا معاملہ فرد کی ذات سے شروع * ہے اور گھر کی دہلیز، گلی محلے، گاؤں شہر اور ملک سے * کائناتی حدوں - پھیل * ہے۔ذات کے اً داب میں اس گمشدگی کی ا- صورت * طن کی غواصی کی + و سامنے آئی * طن کی غواصی پہلے بھی موجود تھی اور اردو شعراء کے ہاں صوفیانہ وارداتیں رقم کرنے کی روا $ موجود رہی ہے لیکن یہ ا- * قاعدہ عمل تھا۔ من میں جھانکنے کے لیے پہلے M حاصل کی جاتی تھی۔ مرشد سے * + ھ کر خود کو مشقت کی بھٹی میں * * تھا۔ $ کہیں جا کر کشف و کرامات کے دفتر کھلتے تھے۔ + یوں * طن میں غواصی * قاعدہ M اور کسی روحانی سہارے کے بغیر تھی۔ چنانچہ + رجھانکنے * + ھیرا ہی + ھیرا Ã ڑا اور خود کی تلاش میں کھو جانے اور گمشدہ ہو جانے کا احساس تخلیقی عمل کا بھی حصہ بنا۔

پہچان کی گمشدگی کی دوسری صورت قیام * کستان کے بعد خصوصی حالات کی وجہ سے tl یں ہوئی۔ دو قومی Ã یے کی C اسلامیان ہند کو * کستان تو H لیکن جلد ہی قومیت سے ا اف * جانے لگا۔ اسلام کا حوالہ پس منظر میں ` H اور قومی ذرائع مفاد ہاتھوں میں آ کر بے توقیر ہو گئے ۔Ã یے سے عدم وابستگی اور مقاصد و منازل سے ا اف کی روش نے ا- ڑے تہذ R بکھراؤ کو جنم * ۔قوم پہلے سے موجود تہذ R دھارے سے ٹ چکی تھی۔ اب نئی تہذ $ کی ورش کی ضرورت تھی لیکن حالات سازگار نہیں تھے اور سمت کا تعین بھی نہ تھا۔ چنانچہ قوم اور قومیت کا تصور رفتہ رفتہ معدوم ہونے لگا اور ا- ایسے ا t ہ اور ہجوم کا تصور ابھرا جس میں ہر کوئی نفسانفسی کے عالم میں تھا۔ پہچان کی گمشدگی نے اسی بھیڑ میں سے جنم لیا۔ تخلیق کاروں نے اس ا t ہ میں شامل گمشدہ لوگوں کی، جن میں وہ خود بھی شامل تھے، تصویر کشی کی۔ یہ تصویریں ذات کی گمشدگی کا اعلان * مہ بھی ہیں اور تہذ $ ور * یت اور اخلاق و اقدار کے کھو جانے اور بے توقیر ہو جانے کا نوحہ بھی۔

گمشدگی کی تیسری صورت عالمی حالات کے پس منظر میں K ن کی مجموعی حیثیت کے حوالے سے ہے۔ صنعتی و سائنسی * قی اور 0 ں کے آ جانے سے سہولیات تو بہم پہنچیں لیکن اس عمل نے K نی * بوں اور قدروں کو بے توقیر کر * ۔ مشینی ماحول نے فرد کی * M اور اس کی تخلیقی و جمالیاتی اپچ * قدغن لگا دی اور بحیثیت مجموعی وہ ا- ایسا * زہ بن کے رH جوا- یکساں میکا é عمل کے تحت حر کرنے * مجبور ہو۔ یہ عمل شخصی اور سماجی ہر دو سطحوں * بکھراؤ کا * بنا۔ * بوں کے مردہ ہو جانے اور احساسات کے کچلے جانے کی + و ماد $ * ستی، منافقت اور دوغلے و دوہرے پن کے مسائل پیدا ہوئے۔ ر * یت و اقدار کی ٹوٹ پھوٹ اور معاشرتی + گی کی شکست و ریخت میں افراد بے چہرہ ہو گئے۔ شنا # مسخ ہو گئی اور ا- * ی سطح * گمشدگی کے المیے نے جنم لیا۔ + افسانہ نگاروں نے اس المیے کو فوکس کرنے کی سعی کی اور اĐ ادی و اجتماعی سطح * K ن کی بے توقیری، بے چہرگی اور گمشدگی کی متنوع صورتوں کی عکاسی کی۔

+ افسانے میں قنوطیت اور + گی کی بے معنو $ بھی ا- اہم موضوع بنا۔ قنوطیت، تیقن کے فقدان کی + و پیدا ہوتی ہے۔ # عقا + ٹوٹنے لگیں، Ã یے معدوم ہو جا N اور رشتو * طوں میں کوئی کشش نہ رہے تو لغو $ و قنوطیت کے عناصر بیدار ہو جاتے ہیں۔ نئے زمانے میں سائنسی و مادی ارتقاء نے تشکیک کا @ * اس نے ہر سطح * تخریبیت کو ہوا دی۔ نئے ذہن نے + $ کے جوش میں + گی کے منضبط دا* وں کو توڑ کر آزاد فضاؤں میں سانس e کو * جیح دی لیکن یہ آزادی کوئی مثبت { پیدا نہ کر سکی۔ نصب العین کی عدم موجودگی اور عقیدے سے دوری نے شخصیت کی * میاتی وحدت * رہ * رہ کر دی۔ نتیجتاً L ۔ قنوطیت، لغو $ اور + گی کی بے معنو $ کے عناصر tl یں ہوئے اور ایسے فلسفوں کو فروغ 5 جن کے * د- : + گی کی چپکنے والی غلاظت ہے جو بہتے بہتے جم گئی ہے۔ (۱۲) + گی کا یہ تصور منفیت کے فروغ کا * بنا اور اجتماعی سطح * لاحاصلیت کا کرب، ذہنوں کو کر+ نے لگا۔ + افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے اس خلفشار کو فوکس کیا اور اس کے ذریعے اس اĐ ادی و اجتماعی المیے کی عکاسی کی جو + ذہن کا مقدر بن رہا تھا۔

جبر کا موضوع اردو افسانے میں کچھ تو وجود $ کے نو * اور کچھ مارشل لاء کی * بندیوں کی وجہ سے اختیار کیا H ۔ وجودیوں کے * د- K ن چاروں طرف سے فنا اور نیستی میں گھرا ہوا ہے جس کا

احساس اس کے لیے کربناک اوراذ $ ٹ (ہے۔ یہ اذ $ ہمارے دل ودماغ میں سرا $ کرچکی
ہےاورہم اس ابہ * دمیں اپنے آپ کو یکسر تنہا اور بےبس * تے ہیں۔ یہ تنہائی ٗ بےبسی اور جبر $ ہی
K ن کا مقدر ہےاورکوئی ساعمل بھی اس اذ $ سے ت کا وسیلہ نہیں بن * * کستان میں پے در پے
مارشل لاء کے آ ذ نے بھی کچھ اسی طرح کی فکر پیدا کی اور جبر $ کے عناصر اردو افسانے کا حصہ W
چلے گئے ۔اس کے ساتھ ساتھ بغاوت اور مزاحمت کے رویے بھی ا ے فطری عمل کے طور پر ابھرے
اورانکارواحتجاج کے ذریعے آ ئی کی ہزیمت کو کسی قدر کم کرنے کی کوشش کی گئی۔اس سلسلے میں ستر
اوراسّی کی دہائی کے افسانے ر [اہمیت کے حامل ہیں۔مزاحمت ٗ احتجاج اور جبر $ کے خلاف غم
وغصے کا ا ے ۔ اظہار ’گواہی‘ کی صورت میں ۱۹۷۷ء میں مر $ ہوا اور بعد میں بھی یہ تسلسل جاری
رہا۔رشید امجد ٗ منشا یاد ٗ احمد جاوید ٗ اعجاز راہی ٗ احمد داؤد ٗ مظہر الاسلام ٗ مرزا حامد بیگ ٗ احمد زین الدین ٗ
مسعود اشعر اور مبین مرزا اس عہد کے ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے جبر $ ٗ مزاحمت اور احتجاج
کی متنوع صورتوں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی اور اس آشوب اور کرب کو فوکس کیا جو Ð ادی اور
اجتماعی سطح پر ذہنوں میں کلبلا رہا تھا۔

+ $ کے رجحان نے اردو افسانے میں فنی وفکری سطح پر انقلابی تبدیلیاں پیدا کیں لیکن
اس کے سارے پھل میٹھے نہ تھے۔تجربوں کے جوش اور بغاوت کے وش میں نئی پود نے ایسے حربے بھی
آزمائے جو افسانے کی افسانو $ کے منافی تھے ۔ ی ابی یہ ہوئی کہ + یوں نے اسلوب میں
ت ہی کو اہم سمجھا اور مواد کی اہمیت کو فراموش کر * ۔ یہ تی پسندوں کے خلاف ردعمل اور ان سے
آگے 3 کا ا ے غیر صحت مندانہ رویہ تھا۔اسلوب کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن موضوع * مواد بہرحال
کسی بھی تخلیقی فن * رے کی جان * ہے۔ یہ الگ * ت کہ کسی عہد میں کچھ خاص موضوعات رواج
* جاتے ہیں اور تکرار و یکسا M ان میں بوجھل پن پیدا کر دیتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ردعمل
ظاہر کرنے کے لیے بجنسہٖ موضوع ہی سے ا اف * جائے۔ + افسانہ نگاروں نے مواد کی موجودگی
سے یکسر انکار تو نہ کیا لیکن اس کی حیثیت افسانے میں اس قدر مدھم کر دی کہ اسلوب کے رچاؤ میں اس کو
تلاش کر * مشکل ہو H ۔

+ افسانے میں علامت واستعارہ سازی کا رجحان ا ے مستحسن قدم تھا۔لیکن اکثر وبیشتر

اس حوالے سے مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہوئی۔اجتہاد کے جوش میں یہ نکتہ Ã + از کر * H کہ ادبی
تخلیق میں علامت کا استعمال معنی آفرینی اور تہہ داری کے لیے * ہے اور اس کے لیے گہرے سماجی
شعور اور * ضت کا * ضروری شرط ہے۔علامت نگاروں نے محض علامتیت ہی کو مقصود سمجھا اور شہزاد
منظر کے لفظوں میں :اس کے ساتھ و + سلوکی کی جو آ قا * + ی کے ساتھ * ہے۔(۱۳) نتیجہ یہ ہوا
کہ افسانے میں ابلاغ او سیل وتفہیم کے مسائل پیدا ہوئے اور افسانہ محض علامتوں کا گورکھ دھندہ بن
کر رہ H ۔ڈاکٹر جمیل جالبی اس عمل کو منفیت کا رجحان قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> + افسانہ نگار ذہنی وتخلیقی سطح پر بے سمتی کا شکار ہے۔اس نے اپنا راستہ گم کر *
> ہے......معلوم * ہے کہ علامت کو محض فیشن کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے
> جس میں نہ ذات ہے نہ عرفان ذات اور نہ اظہار ہے......اس وقت تخلیقی افسانہ
> O رکا افسانہ ہے۔جو تخلیقی سطح پر صرف O رکو پھیلا رہا ہے اور O تخلیقی سطح
> پر یقیناً منفی رجحان ہے۔(۱۴)

+ $ کا رجحان ا چہ ساختیاتی تبدیلیوں سے متعلق تھا لیکن تی پسندوں کی مخالفت میں
اس نے خار A اور اجتماعیت کی بھی Ô کی اور افسانے میں داخلیت اور شخصی حوالوں کو * دہ اہم سمجھا۔
اس حوالے سے تصوف سے بھی استفادہ کیا H لیکن * دہ وجودی Ã ت رہنما بنے۔نتیجہ یہ ہوا کہ
افسانہ فکری طور پر K ن کی بےبسی اور + گی کی بےمعنوی $ کا نو> بن کر رہ H ۔ + گی کے مثبت
قدروں اور انقلابی رویوں کی طرف توجہ کم رہی اور سماجی + گی کے خارجی حوالے بھی افسانوی افق سے
رفتہ رفتہ غا $ ہوگئے۔ساٹھ اور ستر کی دہائی میں یہ صورت حال * دہ شدت اختیار کیے رہی * ہم اسّی
کی دہائی وما بعد اس روش میں تبد ~ آئی اور اعتدال وتوازن کے ساتھ افسانے میں + رویوں کی پیش
کاری کو فروغ 5 ۔

حوالہ جات:

۱۔ شہزاد منظر ٗ علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ ٗ منظر پبلیکیشنز ٗ ۱۹۹۰ء ٗ ص ۵۲۔

۲۔ محمد حسن عسکری ٗ تخلیقی عمل اور اسلوب ٗ مرتبہ محمد سہیل عمر ٗ نفیس اکیڈمی کراچی ٗ ۱۹۸۹ء ٗ ص ۳۶۳۔

۳۔ مناظر عاشق ہرگانوی، رشید امجد سے ایک انٹرویو، مطبوعہ اوراق، اگست ۱۹۹۰ء، ص ۸۵۔

۴۔ عزیز احمد، ڈاکٹر، افسانہ، افسانہ، مطبوعہ سویرا، لاہور، شمارہ ۱۲۔

۵۔ علی حیدر ملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، ایجوکیشنل پریس، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص ۸۴۔

۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، ۱۹۷۲ء، ص ۱۷۶۔

۷۔ محمد صادق، ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، اردو مجلس دہلی، ۱۹۸۱ء، ص ۲۴۲۔

۸۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، نئے افسانے کے بارے میں چند سوال، مشمولہ: عبارت 1، دھنک پرنٹرز، راولپنڈی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۱۶۔

۹۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء، ص ۵۴۶۔

۱۰۔ علی حیدر ملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، ص ۶۹۔۶۸۔

۱۱۔ بلراج کومل، ادب کی تلاش، 3/4ت پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۸۴ء۔

۱۲۔ ژاں پال سارتر، بحوالہ علی عباس جلالپوری، روایات فلسفہ، تخلیقات، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۸۲۔

۱۳۔ شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ، ص ۵۲۔

۱۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، علامتی افسانہ ایک منفی رجحان، مشمولہ سوال یہ ہے، مرتبہ نوشی انجم، بیکن بکس ملتان، ۲۰۰۴ء، ص ۱۳۔۲۱۱۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر حمید قمر *

قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری کا فکری تناظر

Abstract: *To have a better understanding of a writer we are required to approach him or her from different angles. In the case of Qurratul ain Hyder, we may find two ways of judging her, which may allow us a better understanding of her as a fiction writer.*

One is trying to see how Hyder made a break from the traditional novel and close to write in the modern mode. Thus she associated herself with that modern tradition of novel that had made its appearance in the early twentieth century in consequence of the experimentation carried out by the writers such as James Joyce. And the second way is trying to see what sort of an experience Hyder had brought with her and how it differed from that of her contemporaries. This guest to know how tells us that Hyder was born in the twilight of partition. Partition was implanted deep within her and it grew along with her as an experience that was profoundly embedded in her consciousness. Indeed, even while writing on themes other then partition, this experience seems to hover in the backyard of her consciousness. And it is only Qurratul ain Hyder who has used 'time' in the broadest possible perspective. It is a recurring throb of her great novels. Her sublime fiction owes a lot to her enviable command on history which could not have been understood without a visionary perception. This article is a humble attempt to grasp her larger that life works of fiction.

اُردو میں تقسیمِ برصغیر سے پہلے اور بعد کے ادب میں چند ایسے امتیازات Ã آتے ہیں جنھیں بعض اوقات حقائق کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے لیکن ان حقائق میں فکری سطح پر جو صداقتیں کارفرما Ã آتی ہیں

* شعبہ اردو فیڈرل اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

انھیں کسی مخصوص زمانی حد میں نہیں سمیٹا جا سکتا۔ تہذ$ ، اقدار، مذہب، سماج، فطرت اور وقت کے تناظر میں K نی وجود کی حیثیت کے* رے میں بعض رویے بیسویں صدی کے عام ذہنی کردار اور خاص طور پ دو عالمی جنگوں کے نفسیاتی ردعمل کے* (آزادی سے پہلے اور بعد کے ادب میں مشترک Ã آتے ہیں مثلاً مادی کمال کے ساتھ ساتھ K ن کے روحانی خلا کا احساس، معاشرے میں اس کے تمام * تی اور حیاتی رشتوں کے* وجود بے زE اور عدم تحفظ کا احساس، مختلف سماجی، سیاسی، معاشی اور تہذR مسائل سے روابط کے* وجود K ن کی ازلی اور+ ی تنہائی کا احساس۔ یہ تمام* تیں آزادی سے پہلے ہی ہمارے ادب کی فکری فضا کا حصہ بن چکی تھیں لیکن تقسیم اور فسادات نے اس طرز فکر کو* یں طور پ فروغ* جس کا اظہار ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوی ادب میں Ã * ہے۔ پہلے تخلیق کار کی توجہ افراد قصہ کو درپیش واقعات کی طرف ہوتی تھی، اب ان کے ذہنی عمل کو ا فت میں e کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس کوشش میں حقیقت نگاری کا آغاز ہوا، پھر علم نفسیات سے مدد لی جانے لگی، اور # یہ راز منکشف ہوا کہ K نی افعال کا سرچشمہ لاشعور ہے تو نفسیاتی* ول کا آغاز ہوا اور رفتہ رفتہ* ول شعور کی رو کی تکنیک - آ پہنچا۔ شعور کی رو کا بہاؤ تیز اور مختلف سمتوں میں ہو* ہے جسے بعینہ ا فت میں لا* ممکن نہیں۔ چنانچہ ایسے* ول میں خیالات * ات او* دیں کسی منطقی ربط کے بغیر پیش کر دی جاتی ہیں اور تخلیق کار کی توجہ خارجی عمل کے بجائے کردار کی نفسی + گی پ مرکوز رہتی ہے۔ یہ تکنیک مفید ہونے کے ساتھ ساتھ مشکل بھی ہے کیو è اس کے لیے ٹ ے تجر* تی اور تخیلی ذہن کی ضرورت ہے جو ٹھوس حقائق کی آگہی سے بلند ہو کر خالص ذہنی تجربوں او* طنی تصادمات* شخصیت کی + رونی پیچیدگیوں کا احاطہ کرنے کی قدرت رr ہو۔ اُردو ادب میں یہ تجربہ قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا د*' میں کیا ہے اور ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ* ریخ کے تناظر میں مختلف کرداروں کی مدد سے وقت کے تسلسل میں K ن کی حیثیت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس سے* ول کا کینوس بہت وسیع H ہے اور یہ* ول صرف ہندوستان کی تہذR فضا* ر [ارتقا اور مختلف ادوار کی عام K نی + گی کی سطح سے بلند ہو کر ا - علامتی حیثیت اختیار کر 8 ہے کیو è اس میں پہلی* ر وقت اور موت کے ازلی معمے کو تخلیقی سطح پ حل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی* ول نگاری کا آغاز ''میرے بھی صنم خانے'' (۱۹۴۹ء) سے ہو* ہے۔

اس* ول میں انھوں نے اودھ کے تعلقہ داروں کی + گی، ذہنیت اور نفسیات کی مغربی طرز + گی کے حوالے سے خوبصورت عکاسی کی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ تقسیم کے بعد آدرشوں کی ٹوٹ پھوٹ کا المیہ بھی بیان کیا ہے۔ اور اس ساری صورت حال کا ذمے دار 'وقت' کو ٹھہراتے ہوئے د* کی بے ثباتی اور وقت کی + $ کا تصور پیش کیا ہے۔

''ا - کارواں جو آگے ب ڑھتا ہے۔ ماضی کا افسوس اور فردا کی فکر اس کی رفتار پ
ا ث + از نہیں ہو سکے۔ نئے دن آتے ہیں اور نئی راتیں آتی ہیں۔ جھکڑ چلتا ہے
آ+ ھیاں اٹھتی ہیں، کسی کو موت آتی ہے کسی کو نہیں آتی۔'' (۱)

''پھر وقت کی پ واز کے ساتھ کوئی * معمہ بن جائے گا۔ *حل تلاش کر لیا جائے
گا۔ ہم جہاں ہیں اس جگہ نہ ہوں گے۔ یہ سمے آگے نکل جائے گا...... + گی کی
مقناطیسی رو وقت کے ریگستانوں میں کھو جائے گی۔'' (۲)

''وقت بہت غلط موقعوں پ آگے بھاگ جا* ہے اور ہم اسے واپس نہیں
لا* تے۔ کتنی ہنسی کہ* ت ہے۔'' (۳)

''وقت کی* ت، یہ وقت کی* ت۔ جو لمحے ا ر جاتے ہیں وہ واپس نہیں
آ* تے۔ وہ اپنے ہونے کا شد+ تکلیف دہ احساس چھوڑ جاتے ہیں۔'' (۴)

وقت کے* رے میں یہ وہ تصورات ہیں جو آگے چل کر 'آگ کا د*' میں* ریخ اور تہذ$ کے W مٹنے اور نئی شکل میں نمودار ہونے کے حوالے سے* دہ واضح ہو گئے ہیں۔ 'میرے بھی صنم خانے' کے کردار + گی کی خوبصورتی پ قرار ر p کے خواہش مند ہیں لیکن وقت کی تخر R طاقت کے ہاتھوں + گی ان کے لیے + ھیروں کا سفر بن گئی ہے۔ یہ* ول گو کہ ہندو مسلم فسادات کے پس منظر میں لکھا H ہے 1 فسادات اس کا اہ را - موضوع نہیں ہیں۔ اس میں انھوں نے مسلمان گھرانوں کی معاشرت اور ہندو مسلم مشترکہ تہذ$ کی تقسیم کے نتیجے میں رو ا ہونے والی شکست و ریخت کو بھرپور+ از میں پیش کیا ہے اور اس کے لیے سادہ بیانیے کے ساتھ داخلی خود کلامی اور شعور کی رو کی تکنیک بھی استعمال کی ہے جو اردو* ول کے لیے نئی چیز تھی۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی رائے میں:

''وہ اودھ کے تعلقہ داروں کی مخصوص زندگی میں روحانی خلا کو بھی تلاش کرتی ہیں۔اس کا مطلب ہے کہ وہ ان کی مادی زندگی کے نفسیاتی عوارض کو سامنے لاتی ہیں۔ان کی تہذیب شکست و ریخت کا شکار ہوتی ہے۔ان کی مخصوص اقدار بوسیدگی کی مثال بنتی جا رہی ہیں لیکن یہ لوگ اپنے خوابوں میں زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا ناسٹلجیا اس کی بہترین مثال ہے۔ یہ لوگ 'وقت' کو روتے ہیں اور اپنے آپ کو تاریخ کے جبر کے سامنے زندہ در گور تصور کرتے ہیں۔'' (۵)

موضوع کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول 'سفینۂ غم دل' (۱۹۵۲ء) 'میرے بھی صنم خانے' ہی کی توسیع ہے کیونکہ اس کا موضوع بھی تحریک آزادی اور ملک کی تقسیم سے جنم لینے والے فسادات اور ہجرت کے تجربے ہیں۔ناسٹلجیا کا احساس، تقسیم کے نتیجے میں تہذیبی ٹوٹ پھوٹ، جبری جدائی، زندگی کی شکستگی اور وقت کی حد بندیوں میں داخلی کرب کے تحت دھندلا/غیر واضح ہونے کا احساس نہ صرف ناول کی فکری گہرائی میں اضافہ کرتا ہے بلکہ داخلی سطح پر نئے طرز اظہار کو بھی راہ دیتا ہے۔قرۃ العین حیدر اس ناول میں زندگی کو ایک عقوبت خانہ قرار دیتے ہوئے کہتی ہیں۔

''ارنسٹ، ومیل کیا تم بھول رہے ہو کہ ہم ایک اندھیارے سے
نکل کر دوسرے میں دھکیل دیے گئے ہیں۔نازیوں کے جیل خانوں اور
کنسنٹریشن کیمپوں اور ریفیوجی بستیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہیں۔
دو سال میں چکی پیسی کیا اور میں نے نواڑیں بنیں۔لیکن اب بھی ہم
اور تم وہیں پر ہیں، علی نے آہستہ سے کہا۔'' (۶)

'سفینۂ غم دل' میں قرۃ العین حیدر یہ کہہ کر کہ 'وقت زندہ ہے ہمیں ختم کر رہا ہے' وقت کی جبریت اور انسانی اختیار کی حدود واضح کرتی ہیں۔ یہ انسان کا وہ ازلی خوف ہے جو موت اور وقت کے جبر میں پوشیدہ معنویت کا حامل ہو کر کہانی کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''آگ کا دریا کی تخلیق کی یقیناً دو اہم بنیادیں 'میرے بھی صنم خانے' اور 'سفینۂ غم دل' ہیں۔ان دونوں ناولوں کے محدود گھرانے زماں و مکاں سے بلند ہو کر

برصغیر کی جغرافیائی حدود کو پار کر جاتے ہیں اور سیکڑوں سال کی تاریخ کہانی کے صفحات پر کنڈلی مار کر بیٹھ جاتی ہے۔تاریخ جو سفاک ہے، ظالم ہے اور جو وقت کے جلو میں تہذیبوں کے نقش بناتی بگاڑتی چلی جاتی ہے۔'' (۷)

'آخرِ شب کے ہم سفر' قرۃ العین حیدر کا ایک اور اہم ناول ہے جو اپنے اندر تاریخی حقائق کی بازگشت رکھنے کے باوجود تاریخی ناول نہیں ہے۔کیونکہ اس کے کردار اجتماعی رویوں کی بجائے جمانی ایک ذاتی اور شخصی سطح پر سفر کرتے نظر آتے ہیں، جو حالات کے جبر کو ایک اختیار کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اور اپنے عمل میں کسی دوسرے کی بجائے جبلت کے پابند نظر نہیں آتے۔ان کا تعلق معاشرے کے مختلف طبقوں اور قدروں سے ہے اور ایک ہی نقطے پر ان کے اجتماع کا سبب یہ ہے کہ یہ اپنی اپنی سطح پر وقت کی ایک ہی ڈور میں بندھے ہوئے ہیں۔قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں تاریخ کو تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ایک ایسے تناظر میں جس کا کوئی مذہب نہیں۔کوئی سیاسی عقیدہ نہیں اور کوئی نظریاتی موقف بھی نہیں۔اس لیے یہاں تصور واقعات واقعہ بھی ہیں اور کہانی بھی تاریخ کا حصہ بھی اور اس سے ماورا بھی۔ناول کے اختتام پر لاکھوں برس سے سورج کے طلوع اور غروب ہونے کا حوالہ دے کر انھوں نے وقت کے دائرے میں گھرے ہوئے اور اس دائرے کے اطراف عمل کا ایک وسیع تر دائرہ کھینچتے ہوئے انسان کو ہی تسلسل کی ایک ایسی علامت کی شکل میں دیکھا ہے جس کا خاتمہ کہیں نہیں۔جو منزل بھی ہے، مسافر بھی اور راستہ بھی۔

تصور وقت کے حوالے سے قرۃ العین حیدر کا سوانحی داستانوی ناول 'کار جہاں دراز ہے' بھی خاصا اہم ہے۔ وہ اس کے تعارف میں لکھتی ہیں:

''ذاتی طور پر میرا بیشتر ادب گزشتہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ہے۔'' (۸)

قرۃ العین حیدر نے جس طرح 'وقت' کو انسانی زندگی کے اہم ترین کردار کے طور پر پیش کیا ہے، اس کا ایک اظہار 'کار جہاں دراز ہے' کے اس فقرے میں موجود ہے۔

''ابھی میں خود مستقبل سے نکل کر آئی ہوں......میں وقت ہوں......زندگی کا کاغذ کترنے والا۔''(۹)

ڈاکٹر فاروق عثمان اس ناول میں بیان کیے گئے تہذیبی، سیاسی اور سماجی معاملات کے حوالے

سے رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس طویل سفر کی داستان قدم بہ قدم جس گہرے شعور اور بصیرت کے ساتھ رقم
کی ہے وہ صرف ا یـ * ول نہیں رہی بلکہ وقت * ریخ، تہذ $ اور ثقافت پر
ا یـ مراقبہ بن کر سامنے آئی ہے۔'' (۱۰)

'کار جہاں دراز ہے۔ کا دا ٔ ہ اتنا وسیع ہے معنی کی اتنی سطحیں ہیں کہ اسے پڑھتے ہوئے ہم * ریخ اور حافظے، افسانے اور حقیقت کے تعینات میں الجھ جاتے ہیں۔ اس * ول میں قرۃ العین حیدر ہمیں اس رمز کو پہچاننے کی ‍ غیب دیتی ہیں کہ تغیر ہی د * کا واحد سچ ہے اور یہ 'وقت' کا ہی دوسرا * م ہے۔

''کار جہاں دراز ہے'' تین جلدوں پر مشتمل * ول ہے۔ پہلی جلد ۱۹۷۷ء میں، دوسری ۱۹۷۹ء میں اور تیسری جلد ۲۰۰۱ء میں شائع ہوئی۔ پہلی جلد میں * رہویں صدی سے ۱۹۴۷ء - ، دوسری جلد میں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۶ء - کا زمانہ اور تیسری جلد میں موجودہ دور کے اہم ادبی و سیاسی واقعات شخصیات کا * کرہ موجود ہے۔ اس اعتبار سے یہ صرف سوا * ول نہیں ہے، بلکہ صدیوں پر محیط و * ریخ ہے جسے تخلیقی تناظر میں دیکھا H ہے۔

* ول کا عنوان اقبال کے اس شعر سے لیا H ہے:

* غ بہشت سے مجھے اذن سفر * تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر (۱۱)

قرۃ العین حیدر نے اس سوا * ول کو * ریخ نویس کے طور پر تحریر نہیں کیا، بلکہ اپنے مخصوص فکری رویے کو ہی * ریخ کے ان . ادوار کی میزان بنا یا ہے جو 'کار جہاں دراز ہے' کے زمانی دا ٔ ے میں شامل ہیں، اور * ول نگار نے انھیں K نی وجود کی تشکیل و تعمیر میں لاشعوری عوامل کی اہمیت کا ادراک ر p ہوئے تحریر کیا ہے، واقعہ یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں * ریخ تخلیقی تجربے کے ا یـ پورے سلسلے سے L رتی ہے اور اس طرح جو شکل اختیار کرتی ہے، اسے ہم * ریخ نہیں کہہ h، بلکہ قرۃ العین حیدر * ریخ، مافوق التاریخ، تہذ $، فلسفہ، مذہب، علم الا * ر، نفسیات، اساطیر، مابعد الطبیعیات، تصوف اور حکا * یت کو ... ی تخلیقی ذہا $ کے ساتھ بے M اور پھر مر $ کر کے وقت کے مختلف منطقوں کو L فت میں e ہوئے بصیرت کی ا یـ لکیر کھینچتی چلی جاتی ہیں اور فن * رہ خود بخود، ز E حقائق کی عکاسی کے * وجود ز E سطح سے بلند ہو کر آفاقیت کا حامل بن جا * ہے۔ 'کار جہاں دراز ہے میں بھی 'وقت' کے بہاؤ

اور K نی ذہن کے سیال پن میں مماثلت کا وہی احساس ملتا ہے جو ان کے د V ولوں اور افسانوں میں U یں ہے، اور جس کی C داس نقطہ Ā پر ہے کہ ماضی ہمارے لاشعور میں + ہ رہتا ہے 1 اس - رسائی کے لیے و ان کا ہاتھ تھامنا پڑ * ہے، کیو è زمان مسلسل کا ادراک عام ذہنی سطح پر نہیں ہو سکتا۔

چودھری محمد نعیم نے اپنے مضمون ''کار جہاں دراز ہے۔۔(انگر ی سے ‍ جمہ / الرحمان) میں اس حوالے سے بجا طور پر لکھا ہے:

''قرۃ العین حیدر کا C دی مسئلہ وقت ہے۔ وہ بے چہرہ قوت جو تمام چہروں کے
ر - + ل دیتی ہے۔ جو افقی بھی ہے اور عمودی بھی، جسے ہم صرف اپنی ذات
کے * یں کی قیمت پر Ā + از کر h ہیں اور جو بیک وقت ا یـ انتہائی عام
گھڑی کی طرح سہل الحصول بھی ہے اور کائنات کی طرح بے کنار بھی۔'' (۱۲)

آگ کا د * یـ

۱۹۴۷ء کے بعد اُرد * ول کی ا یـ اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس تصور نے کہ وقت ا یـ اکائی ہے جسے ماضی، حال، مستقبل میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا، پلاٹ، زمان و مکاں کے تصور اور کردار نگاری کے عام معیارات کو یکسر تبدیل کر د * یا اور 'آگ کا د * یـ' انہی تبدیل شدہ معیارات کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ اس لیے اس کے موضوع کے تعین کے ضمن میں مختلف آراء ملتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کا موضوع وقت ہے، ہندوستان کا کلچر ہے، ہندوستانی شعور کی * ریخ ہے، فرد اور * ریخ کا انٹرایکشن ہے * یـ K نی وجود کے روحانی تعینات۔ شا * اس * ول کو کسی ا یـ موضوع کے محدود تناظر میں دیکھنا ہی نہیں چاہیے کیو è قرۃ العین حیدر کی تحریروں کی خصوصیت ان کی فلسفیانہ حسیت ہے۔ انہوں نے K نی + گی میں روح کی تنہائی کے کرب اور حافظے کی اذ $ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں فرد کو * ریخ کے تسلسل میں دیکھتے ہوئے یہ نتیجہ ا : کیا ہے کہ آج کے K ن کی روح کا سا * اور وجود کا کرب * نہیں ہے بلکہ * ریخ کے ہر دور میں روشنی اور * ریکی کے سنگم پر کھڑے اس K ن کا مقدر رہا ہے جو * ریخ کے تجربے کی آگہی اور تلخی سہا * ہے۔

* ول کا آغاز ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی Ä 'Four Quartets' کی ان لائنوں سے ہو * ہے۔

''میں د * وں کے متعلق * یـ دہ نہیں جا { ، لیکن میں

سمجھتا ہوں کہ دژ*یہ

ا ی- طاقت ور مٹیالا دیو* ہے۔ تند مزاج، غصیلا

اپنے موسموں اور اپنے غیظ و غضب کا مالک، تباہ کن

وہ ان چیزوں کی* یاد دلا* رہتا ہے جنہیں K ن بھول جا* چاہتے ہیں

وہ منتظر ہے اور دیکھتا ہے اور منتظر ہے

دژ* ہمارے + رہے۔ سمندر نے ہمیں گھیر رکھا ہے

خاتمہ کہاں ہے...... بے آواز چیخوں کا

ان میں خاموشی سے مرجھاتے پھولوں کا

جو # چاپ اپنی پنکھڑ*یاں / اتے ہیں

جہاز کے بہتے ہوئے شکستہ ٹکڑوں کا خاتمہ کہاں ہے؟

خاتمہ کہیں نہیں ہے......صرف اضافہ ہے

مر+ دنوں اور R ں کا گھٹتا ہوا تسلسل

ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھ+ نکالا

سوال یہ نہیں کہ یہ کرب غلط فہمی کا نتیجہ تھا

* غلط چیزوں کی تمنا کا...... * غلط چیزوں کے خوف کا

یہ لمحے مستقل ہیں......جس طرح وقت مستقل ہے

ہم اس* ت کو بہ نسبت اپنے کرب کے دوسروں کے کرب میں

بہتر طور پر سمجھ h ہیں

کیوè ہمارا اپنا ماضی کرم کی دھاراؤں میں چھپا ہے

لیکن دوسروں کی اذ$ ا ی- غیر مشروط تجربہ ہے

جو کبھی فرسودہ نہیں ہو*

لوگ+ ل جاتے ہیں......مسکراتے بھی ہیں 1 کرب موجود رہتا ہے

لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دژ* کی ما #

وقت جو تباہ کن ہے، قائم بھی رr ہے

میں اکثر سوچتا ہوں کیا کرشن کا یہی مطلب تھا

کہ مستقبل ا ی- مدھم گیت ہے

اور ان کے واسطے جو ابھی پچھتانے کے لیے پیدا نہیں ہوئے،

پچھتاوے کا گل سرخ

جو ا ی- ایسی کتاب کے پیلے اوراق میں رکھا ہے

جو کبھی کھولی نہیں گئی۔

آ گے بڑھو مسافرو......ماضی سے بھاگ کر

تم مختلف النوع + گیوں* کسی قسم کے مستقبل کی طرف

رواں نہیں ہو۔

آ گے بڑھو......تم جو سمجھتے ہو کہ سفر میں ہو

تم وہ نہیں جنہوں نے بندرگاہ کو پیچھے 0 دیکھا

* جو دوسرے ساحل پر ا وگے۔

اس لمحے، کہ دونوں کناروں کے درمیان وقت معطل ہے۔

مستقبل اور ماضی پر یکساں دھیان کرو

یہ لمحہ کرم* نہ کرم کا نہیں......جانو

کہ موت کے سمے K ن کا دماغ وجود کے جس نقطے پر

بھی مرکوز ہو (اور موت کا سمے ہر لحظہ ہے)

وہ محض ا ی- کرم ہے

جو دوسروں کی + گیوں میں* رآور ہوگا۔

کرم کے پھل کا خیال نہ کرو......آ گے چلو

اور مسافرو اور 5 حو!

تم جو گھاٹ پر ا وگے اور

تم، جن کے جسم سمندر کے فیصلے سہیں گے
* ے جو کچھ تم پر W گی یہ تمھاری منزل ہے۔
کرشن نے ارجن سے میدان B میں کہا:
الوداع نہیں...... بلکہ......آ گے بڑھو
مسافرو!'' (۱۳)

Ä میں اس سے آگے کی لائنوں میں ایلیٹ نے کرشن کے توسط سے اپنشدوں اور گیتا کا فلسفۂ عمل بیان کیا ہے۔ ایلیٹ کے ہاں وقت کا تصور وہی ہے جو گساں کے ہاں ملتا ہے کہ حال، ماضی میں بھی شریـ ہے اور مستقبل میں بھی۔ یعنی لمحہ موجود گزشتہ اور آئندہ سے جڑا ہوا ہے۔ 'آگ کا دریا' کا آغاز ایلیٹ کی اس Ä سے کر کے قرۃ العین حیدر نے وقت کو ایـ + ی کردار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ جس کے لیے انھوں نے ہندی دیومالا کے فلسفۂ عمل سے بھی بحث کی ہے 1 وقت کے فعال تصور کی جو عکاسی + ھ فلسفے میں ملتی ہے وہ ڈھائی ہزار سال پرانی نہیں بلکہ + معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا دریا' میں + ھ فلسفے کو . سے * دہ اہمیت دی ہے۔ وہ ایـ . من مستشرق سے بھی کہلواتی ہیں کہ + "ھ د* کا عظیم ترین فلسفی تھا + ھ فلسفے کے مطابق وقت . سب سے بڑی طاقت اور تغیر قابل + حقیقت ہے۔ وقت کی اسی تغیر کاری میں K ن دکھ سہتا ہے اور آگہی * ہے۔ اسے کہیں اور سے روشنی نہیں مل سکتی۔

''اپنشدوں میں لکھا ہے کہ کائنات آزادی میں پیدا ہوئی۔ آزادی میں موجود رہتی ہے اور آزادی میں سمو جاتی ہے۔''

''وہی + $ ، ہری شنکر نے رنجیدہ آواز میں کہا، آزادی اور + یتا ایـ اور قید نہیں؟'' (۱۴)

+ ھ نے اسی + $ سے ت کا راستہ دکھایا تھا۔ اس کے نزدیـ : ابھی آزادی کی حد بندی بلکہ Ô ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا موت آزادی دلاتی ہے۔ قدیم ہندو فلسفے کے مطابق موت ایـ نئی + گی کا آغاز ہے اور وجود کرم کے چکر سے بندھا ہوا ہے۔ 'آگ کا دریا' میں + ھ، + ک، تناسخ اور وحدت الوجود کے فلسفیانہ مبا # کے ذریعے وقت کی تباہ کاریوں سے پناہ حاصل

کرنے کے لیے کی گئی K نی کوششوں کو سامنے لا یا H ہے کیو K è ن کی آزادی موت نہیں H ن میں ہے۔

''سوچتے سوچتے گوتم وقت کے اس نقطے پر واپس لوٹ * ے جہاں وہ اس سمے موجود تھا۔ ''قید اس لیے ہوتی ہے'' اس نے گھاس پر سے اٹھ کر * ہوئے کہا۔ ''کہ خودی اپنے آپ کو اپنے ذہن سے مماثل کر لیتی ہے، اور لہٰذا دکھ اور H ہ اور ذہنی اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہو جاتی ہے اور پرا کرتی کا تجربہ کسی کو تو K ہے۔ یہ تجربہ خالص روح کرتی ہے۔ یہ تجربہ میں بھی کر رہا ہوں۔'' اس نے سوچا۔ ''یہ تجربہ کرتے کرتے کدھر نکل جاؤں گا، لیکن کوئی پروا نہیں۔ سوال حقیقت پسندی * تصور $ کا نہیں، صحیح عمل اصل چیز ہے۔'' وقت سنسنا * ہوا اس کے چاروں اور ڈول رہا تھا۔ اب مذہب فلسفے کے آگے کمتر درجے کا علم H تھا 1 جس مسئلے کو مذہب حل نہ کر سکا۔ فلسفہ کیا حل K ۔ کرشنا کا فلسفۂ عمل H ن مارگ بھی دکھا * ہے اور بھگتی مارگ بھی، 1 مہا پرش نے کہا......'': ا+ عالم کا کوئی وجود نہیں۔ د* + ی ہے اور اپنے وجود میں قائم اور مادے اور خلا اور دھرم اور ادھرم اور روحوں کی ترکیب سے بنی ہے۔ صرف یہی ایـ حقیقت ہے۔ اور شاکیہ منی نے کہا۔: اہ* نہ ہو۔ حقیقت محض یہ ہے کہ دکھ موجود ہیں * . سٹھ فلسفے او* ے کے، او* ے * . سٹھ گن ہیں۔ محبت بے کار ہے۔ فلسفہ بے کار ہے۔ . مہاموہ ہے۔ . * ہے۔ . دھوکا ہے۔ شروع میں نہ وجود تھا اور نہ عدم وجود۔ ہر شے خلائے غیر حقیقی ہے۔ پھر یہاں خواہشوں کا گزر کہاں؟ کون تمنا کرے گا اور کس چیز کی؟ کسی چیز کا کسی چیز کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ ہر شے اپنا لمحاتی وجود خود ہے اور شاکیہ منی نے کہا ہے کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہیں حالا è ہم اضافیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ہر شے تکلیف ہے۔ سر دم دکھم دکھم۔ ہر شے فانی ہے۔ جسم اور روح دونوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ روح لازوال نہیں محض اس کی تشکیل دینے والے عناصر * . قی رہتے ہیں۔ روح کا آواگون نہیں۔ K ن

اس طرح دفعتاً بجھ جا* ہے جیسے پ اغ کو پھو- مار کر گل کر* جائے۔ صرف
واقعات اور احساسات کا دور تسلسل قائم ہے اور رہے گا۔'' (۱۵)

شا+ اسی لیے 'آگ کا د*' کے کردار یکے بعد دV ے وقت کے دھارے میں بہہ جاتے ہیں۔ گوتم، ہری شنکر، چمپا اور ابوالمنصور کمال الدین وجود کی حقیقت جاننا چاہتے ہیں۔ 'آگ کا د*' میں ہندوستان کی* رنخ کے چار ادوار منتخب کیے گئے ہیں۔

۱۔ مہابھارت سے پہلے اور بعد کا دور۔ # چوتھی صدی قبل مسیح میں+ ھ ازم نے ا- فکری تحر- کی حیثیت سے۔ صغیر کی تہذ$ کو ا- * موڑ*، اشوک کا دور۔

۲۔ سعود غازی کا دور (سولھویں صدی)

۳۔ اٹھارویں صدی کا انگر- ی تسلط

۴۔ + دور، انیسویں صدی میں انگر- حکومت کا خاتمہ اور تقسیم۔ صغیر۔

ول کے مر/ ی کردار ان مختلف ادوار میں جو ا- ہی م کے ساتھ سامنے آتے ہیں درحقیقت وقت کے مختلف روپ ہیں۔ کیوè مصنفہ کے خیال میں/ را ہوا وقت ہمارے شعور اور وجود کا حصہ ہو* ہے اس سے الگ نہیں۔ اس طرح، آگ کا د*' میں گوتم، ہری شنکر، کمال اور چمپا ہر دور میں نئے بھی ہیں اور پ انے بھی۔ عہد/ شتہ کا شعور ان میں اپنی ارتقائی صورت کے ساتھÃ آ* ہے۔ مثلاً گوتم نیلمبر سے پہلے عہد قدیم کا ú ئندہ بن کر سامنے آ* ہے۔ وہ گھر سے کوسوں دور ا- آشرم میں تعلیم حاصل کر رہا ہے۔ *ضی، فلسفہ، مذہب، فنون لطیفہ اور سیاسیات اس کے پسند+ ہ مضامین ہیں۔ وہ شاعری* ط- لکھنے اور تصو یں بنانے میں مہارت رr ہے۔ پھر اپنے شہر پ چندر گپت موریہ کے حملے کے وقت، B میں شر- ہو کر ا- ہاتھ کی ا- ں کٹوا بیٹھتا ہے۔ اب وہ* ط- گھر میں ادا کار ہے اور امبیکا کی محبت کے آگے ہتھیار ڈال چکا ہے، # ا- روز اسے تماشائیوں کے درمیان چمپکÃ آتی ہے اپنے بچے کو گود میں لیے ہوئے۔ اور وہ جستجو سے بے* زی- کا سفر ا- پل میں طے کر8 ہے۔ اب وہ* ط- گھر سے ا-* رپھر جنگلوں میں ہے اور+ ک* ر کرتے ہوئے ڈوب جا* ہے۔ *ول کے تیسرے دور میں وہ پ وفیسر نیلمبر دت کے کردار میںÃ آ* ہے جو لکھنؤ کی مشہور طوائف چمپا* بائی کی محبت کا جواب بے التفاتی سے دیتا ہے۔ اور آ میں اسے چمپا* بائی ا- بھکارن کے

روپ میں ملتی ہے۔ چوتھے اور آ ی دور میں گوتم+ عہد کا ا- ذہین پ جوش اور خیال پ - نوجوان ہے جو ا- کامیاب بیوروکر$ بن کر بھی آ میں سوچتا ہے کہ کاش وان ممکن ہو*۔

ابوالمنصور کمال الدین *ول کے دوسرے دور میں حسین شرقی کے کتب خانے کا نگران بن کر سامنے آ* ہے۔ ہندو مسلم تہذ$ کا* جمان، مورخ اور محقق W کا آرزومند۔ یہ ا دلچسپ کردار ہے جو کبھی درویشÃ آ* ہے، کبھی د* دار* رنج دان سے کسان W- یہ وجود کے کئی تجربوں سے /* ہے۔ اور ایودھیا کے پنڈت کی بیٹی چمپاوتی سے محبت اور پھر ائی کے بعد وہ بنگال کی شودر لڑکی شنیلا کو آمنہ بی بی بنا کر گھر لے آ* ہے۔ آ میں مارا جا* ہے۔

چمپا پہلے دور میں ایودھیا کے راج/ و کی بیٹی ہے۔ دوسرے میں ایودھیا کے ا- پنڈت کی بیٹی، تیسری میں لکھنؤ کی مشہور طوائف، اور آ ی دور میں ا- پڑھے لکھے متوسط مسلم گھرانے کی لڑکی ہے۔ چمپا کا کردار ہندوستانی عورت کی مختلف سماجی حیثیتوں اور فکر و شعور کی سطحوں کی علامت ہے۔

'آگ کا د*' کے تقریباً تمام اہم کردار 'وقت' کی تغیر انگیز موجودگی کا شد+ احساس رp ہیں۔ ابوالمنصور کمال الدین 'وقت' کی ما : پ سنجیدگی سے غور و فکر کر* ہے۔

''وقت کے متعلق اس نے پڑھا کہ زمان و مکاں اضافی ہیں اور محض ایسا خلا نہیں جس میں حقیقت وقوع+ یر ہوتی ہے۔ وقت کے مسئلے پ کمال بہت/ پ* ا، یہ مسئلہ بھی سامیÃ یہ کائنات سے یکسر اگانہ تھا جس میں ابتدائے آفرینش سے روز قیامت- ا- مخصوص* ضابطہ وقفہ تھا جس کے بعد+ $ ہی + $ ہو گی لیکن یہاں تو ابتدائے آفرینش کے بعد پھر ابتدائے آفرینش تھی اور کوئی ایسا مخصوص نقطہ نہ تھا جہاں سے وقت شروع ہوا۔ یہ حکماء کہتے تھے کہ وقت کا لمحہ مختلفK نوں کے لیے مختلف ہے۔ K نی وقت د* وں کے وقت کا سوال اور ہما کے وقت کا دس لاکھواں حصہ ہے۔ لہٰذا چھونے اور محسوس کرنے کی د* ہی وجود کے سارے ممکنات سلب نہیں کر لیتی۔ اس نے پڑھا: زمان و مکاں حقیقت کی ò ہیں اور حقیقت وجود میں آنے کی کیفیت کا دوسرا * م ہے اور+ ی ارتقا اور اشکال اور ہیئتوں کے پ@ نمود اور د* وں کے تسلسل

کا ایک ایسا چکر ہے جو کبھی ختم نہ ہوگا۔'' (۱۶)

ابوالمنصور کمال الدین مختلف مدرسہ ہائے فکر کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ شنکراچاریہ اور بھگت کبیر کی تعلیمات اسے مختلف اوقات میں اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ وہ مسلم فلاسفہ کے نظریات پر غور کر کے بھی 'وقت' کی اضافیت کے نتیجے پر ہی پہنچتا ہے۔

مسلم فلاسفہ میں عراقی اس حوالے سے تخصص رکھتے ہیں کہ انھوں نے وقت کی اضافیت کو قابل فہم طور پر واضح کیا۔ ان کے نزدیک روشنی، آواز، مادے، مکان، ملائکہ اور خدا کے لیے وقت کی ماہیت اور مفہوم الگ الگ ہے۔ بلکہ خدا کے لیے تو صرف لازمانی ہے۔ اس طرح اقبال نے بھی وقت کو اضافی اور موضوعی تسلیم کیا۔ ان کے خیال میں وقت ایک ناقابل تقسیم، رواں اور فعال قوت ہے۔ بیسویں صدی کے بیشتر فلسفی بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ مکان کا عمل خود زماں کا عمل ہے، یعنی مکانی وجود ہی وقت کی جہتیں متعین کرتا ہے۔ پھر بھی وقت ہر شے پر غالب ہے اور 'آگ کا دریا' اسی کی تصویر ہے۔

''پھر دفعتاً طلعت خاموش ہوگئی۔ ''دیکھو'' اس نے کمال سے کہا۔ ''میں نے محسوس کیا ہے کہ میرا ماضی صرف میرے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ دوسروں کے لیے اس کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ان کو دلچسپی نہیں ہوسکتی۔'' ''میرا ماضی صرف میرا ماضی ہے'' کمال نے طلعت کی بات دہرائی۔''

''اور دنیا کو صرف حال سے دلچسپی ہے'' ہری شنکر کی آواز گونجی۔''

''لیکن ماضی حال ہے، حال ماضی میں شامل ہے اور مستقبل میں بھی۔ وقت کی اس شعبدہ بازی نے مجھے بڑا حیران کر رکھا ہے۔'' طلعت نے بڑی اداسی سے کہا۔ ''میں وقت کے ہاتھوں عاجز آ چکی ہوں۔ تم میں سے کوئی میری مدد نہیں کر سکتا۔''

''تمھاری مدد تو طلعت بیگم شاید آئن اسٹائن بھی نہیں کر سکتا۔'' ہری شنکر نے کہا۔'' (۱۷)

اس منظر میں وقت سیال نہیں ہے بلکہ یادوں کی صورت میں وہ منجمد وقت (Frozen time) ہے۔

''ہم وقت سے اور اندھیرے سے خوف زدہ ہیں کیونکہ وقت ایک روز ہمیں مار ڈالے گا اور اندھیرا ہماری آخری جائے پناہ ہوگا۔'' (۱۸)

''اس لیے بیچاری لڑکیو! تم جو چوپال میں گھسی یوجین اونیل کی ریہرسل کر رہی ہو، خوش ہو لو کیونکہ کل تم بھی مر چکی ہوگی...... اب تم چاندنی کی اس دنیا سے باہر چلی جاؤ گی تو پھر کبھی لوٹ کر نہ آؤ گی۔ دوسرے تمھاری جگہ لے لیں گے۔ ان ... جگہوں پر وہی ہوگا جو تمھارے وقت میں ہوتا تھا لیکن دنیا بدل چکی ہوگی۔ دنیا لحظہ بہ لحظہ بدلتی رہتی ہے۔'' (۱۹)

یہاں ماضی سے وابستگی کا احساس رسمی نہیں ہے بلکہ شعور کی اس زندہ قوت کے طور پر ہے جو وقت کے ساتھ آنے والے عہد کو منتقل ہوتی ہے۔ نیز یہ کہ کسی عہد میں تبدیلی کے ساتھ انسان کے تہذیبی روایات و رجحانات تبدیل ہوتے ہیں پرانے رجحانات ختم نہیں ہوتے بلکہ ان کے زندہ عناصر وقت کے ساتھ چلتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر نے وقت اور شعور وقت کے حوالے سے 'آگ کا دریا' میں جو تجربہ کیا ہے وہ تکنیک کے اعتبار سے خاصی اہمیت رکھتا ہے اور اس زمانی و مکانی وسعت کا حامل ناول لکھنے کی بظاہر اور کوئی صورت بھی نہ تھی کہ وقت کی رسمی قیود کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے۔ لیکن قرۃ العین حیدر کا یہ تجربہ نیا نہیں۔ اُن سے پہلے ورجینیا وولف اپنے ناول ''اورلینڈو'' میں اسی تکنیکی ڈھانچے سے کام لے چکی ہیں۔ اسی طرح پریم چند کے ''پردۂ مجاز'' کا کنور تین زمانوں میں تین مختلف روپ اختیار کرتا ہے۔

مذکورہ دونوں ناولوں اور ''آگ کا دریا'' میں فرق یہ ہے کہ ورجینا وولف اور پریم چند اپنے کرداروں کو نئی ہیئت بخشنے کے ساتھ ساتھ ان کی یادوں کا سلسلہ بھی نہیں ٹوٹنے دیتے۔ جبکہ قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کو یادوں سے بالکل عاری کر دیتی ہیں۔ خواہ وہ یادیں شخصی ہوں یا اجتماعی، ان کے کردار کبھی خود کو پلٹ کر نہیں دیکھتے۔ ان کی شخصیات، خیالات اور اعمال بھی یکسر بدل جاتی ہیں، صرف نام باقی رہ جاتے ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس اپنے مضمون ''قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ'' میں لکھتے ہیں:

''انھوں نے اپنے تہہ دار کرداروں میں ا- ایسی ہندوستانی شخصیت کو اجاA کیا ہے
جس کا ضمیر کئی قوموں اور نسلوں کے تہذR اختلاط کا مرہون منت ہے۔'' (۲۰)

وقت کا شعور قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں کبھی واضح اور کبھی ا- سائے کی طرح ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ اس حوالے سے دو چیزوں کو ان کے فکری Âم میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ا- فنا، اور دوسرے * ریختیت کا شعور۔ان کا خیال ہے کہ* ریخ کے سارے لمحے ہمارے لاشعور میں موجود ہوتے ہیں1 یہ * قابل تغیر حقیقت ہمارے ہاتھ$ -- نہیں آ سکتی ۔# -- ہم اپنی ذات کو اس سے وابستہ نہ کرلیں۔ کیوè ہم روزمرہ* گی شعور کی جس سطح پر اُ ارتے ہیں اس میں زمان مسلسل کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی اور اس کا ادراک ہمیں مابعد الطبیعیات کا شعور رکھے بغیر نہیں مل سکتا۔

''سارے میں* ریخ کا اتھاہ سمندر ہے جس میں ہم اور تم پتوں کی طرح ڈول رہے ہیں۔مجھ سے پہلے اب -- جو کچھ ہوا ہے اس کی ذمے داری مجھ پر ہے * نہیں...... بتاؤ............ میں کیا لکھوں............'' گوتم نے پوچھا،''وقت کا تعین کرنے کی ضرورت نہیں۔ خواب کی طرح اُ ر رہا ہے......اُ رجائے گا۔'' ہری شنکر نے جواب* یـ''(۲۱)

''اور کرشنا نے کہا۔'' اور جن میں ہے* یں وقت ہوں۔ میں ابتدائے عالم ہوں اور میں ہی اس کی انتہا ہوں۔ میں M K کا اجتماعی شعور ہوں۔'' (۲۲)

* ریختیت کا شعور 'آگ کا دریا' میں بہت واضح ہو کر سامنے آ* ہے۔خصوصاً عہد حاضر کی * ر[. ¤یں جن میں جنگیں، فسادات، سرحدوں کی تقسیم، غر$ الوطنی، نسلی تعصّبات، تہذیبوں کا تصادم، K نی حقوق کا استحصال، مسئلہ جبر و قدر، * ریخ کی حشر ساما*ں اور مختلف فلسفوں کے K نی فکر و عمل پر اثرات، اس ہشت پہلو آ W میں Ã آ* ہے۔ زمین سے پیو K ö نوں کے لیے جن الجھنوں کا (ہے اس کی ا- صورت سرحدوں کی تقسیم ہے جس سے K ن د* میں کہیں نہ کہیں ہمیشہ دو چار رہا ہے۔ ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے والے اس نفسیاتی اُ ہ کی معلوم محسوس دلیل ہیں، جس تہذ$ و معاشرت میں ان کی جڑیں پیوست تھیں اس سے قطع تعلق کر* اپنے وجود کا ا- حصہ کاٹ پھینکنے کے مترادف تھا۔

'آگ کا دریا' اپنے قاری سے ا- سوال پوچھتا ہے۔کہ ہمارا او* ریخ کا آپس میں کیا رشتہ ہے،اور کیا ہو* چاہیے۔

قرۃ العین حیدر اس* رے میں اپنے ا- انٹرویو میں کہتی ہیں:

''K ن کس طرح اÐ ادی طور پر* ریخ سے انکاؤنٹر کر* ہے۔ ہر شخص کے لاشعوری طور پر اپنے کچھ رہنما اصول موجود ہیں۔خود اس کی اپنی تہذ$ بھی اس میں شامل ہے۔ ہندوستان میں ملی جلی اجتماعی تہذ$ کا مسئلہ تھا۔ دو تہذیبوں، دو لسانی خا* انوں کے ٹکراؤ کا مسئلہ تھا یعنی* کی، عربی، فارسی کا ٹکراؤ، *ٹک تہذ$ سے *ٹک (ہندوستانی) * نوں سے ہوا۔ اس کے ساتھ ٹکراؤ ہوا خیالات اور تہذ$ کا۔اس سے جو مسائل پیدا ہوئے ان مسائل کو لوگوں نے مختلف طرh ں سے حل کرنے کی کوشش کی۔ میں نے اس* ول میں اسی ارتقا کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔'' (۲۳)

مندرجہ* لا اقتباس میں جس تہذR تصادم کا حوالہ* Hی ہے اس کا ا- حل تقسیم کی صورت میں بھی تلاش کیا Hی اور اس کوشش نے جس سائیکی کو جنم * یـ اس کا اظہار چمپا احمد کی پروفیسر بنرجی سے اس گفتگو میں ملتا ہے۔

''.# میں بنارس میں پڑھتی تھی تو میں نے دو قوموں کے Ã یے پر کبھی غور نہ کیا۔ کاشی کی گلیاں، شوالے اور گھاٹ میرے بھی اتنے ہی تھے جتنے میری دو -- لیلا بھارگوا کے، پھر یہ کیا ہوا کہ .# میں بڑی ہوئی تو مجھے پتا ` کہ ان شوالوں پر میرا کوئی حق نہیں کیوè میں ماتھے پر بندی نہیں لگاتی اور تپلیشور کی آرتی* رنے کے بجائے میری اماں ú ز پڑھتی ہیں۔ لہٰذا میری تہذ$ دوسری ہے۔ میری وفادا* یں دوسری ہیں۔ میں نے بسنت کالج میں* نگے جھنڈے کے نیچے کھڑے ہو کر جن من گا* یـ ہے لیکن مجھے وہاں پر اکثر ایسا محسوس ہوا کہ مجھے اس* نگے کے سائے میں اجنبی سمجھا جا* ہے۔ میں تو اسی ملک کی * سی ہوں اس لیے دوسرا ملک کہاں سے لاؤں۔ ہجرت کا فلسفہ میری سمجھ میں نہ

*۔ یہودیوں کو دیکھو کہ ان کا کوئی وطن نہیں ہے۔ وفاداریوں کی کشمکش کا سامنا کرتے ان کو ہزاروں برس M گئے۔ وہ . من ہوں $ بھی یہودی ہیں، امریکن ہوں $ بھی۔ . # یورپ میں . B چھڑی ا۔ * مسئلہ میرے سامنے * ۔ غاصب قومیں ا۔ ملک کے . شندوں کو نکال . ہر کرتی ہیں اور وہ لوگ سیاسی پناہ اَ ینوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور د * بھر میں . y پھرتے ہیں۔ ان پر س کھا ۔ جا ہے۔ چندے جمع ہوتے ہیں۔ ان کو حقیر سمجھا جا ہے کیو è ان کا کوئی گھر نہیں۔ دو طرح کے پناہ اَ ین تھے۔ ا۔ وہ جنھوں نے اپنی مرضی سے ک وطن کیا، دوسرے وہ جن کو مجبوراً پڑا۔ $ مسلم سیا میں ا۔ نئی آواز سنائی دی۔ میں نے دیکھا کہ میرے ہم مذہب مسلمان بخوشی اور بڑے ارمان کے ساتھ ک وطن پر آمادہ ہیں اور ا۔ * ملک بنا چاہتے ہیں۔ مجھے اکثر یہ تصور ہوا کیو è رومان اور عینیت K ن کی فطرت میں داخل ہے اور اَ ایسا نہ ہو تو د * میں کسی نئے خیال پر عمل نہ کیا جا نہ خواب دیکھے جاتے۔ 1 اس خواب کا دوسروں کے خوابوں سے تصادم ہو H ۔ کشمکش اور تصادم کا مجھے پھر سامنا کر پڑا۔ امن اور . B کا مسئلہ بہت کٹھن ہے۔ میں نے * لستائی پڑھا اور گا ندھی اور وڈرو ولسن۔ لیکن اس کے کیا معنی ہیں؟ وفاداریوں کے معنی طے کرنے والا کون ہے۔‘‘ (۲۴)

محمود ہاشمی اپنے مضمون ’’قرۃ العین حیدر اور اس کا فن‘‘ میں لکھتے ہیں:

’’(یہاں) تصادم ہے رنج اور ریختیت کا۔ عہد نو کی انتہائی ژولیدہ اور پیچیدہ د * ہے۔ جلاوطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے۔ K نی رشتوں کے ا%م کا مرثیہ ہے۔ بیسویں صدی میں زوال آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں۔ ا۔ نئی زمین ہے جس پر اَ شتہ تہذ $ کی گئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ا۔ * آسمان ہے جو ماضی کی د * پر روشنی نچھاور کرنے والے آفتاب اور ماہتاب سے محروم ہے اور اس وژن کی تلاش ہے جو عرفان ذات کے لیے

ضروری ہے۔‘‘ (۲۵)

قرۃ العین حیدر کے نزد ۔ ہمارا نقطۂ ا اف (Point of departure) تقسیم ہے۔ 1 مسلمانوں کے یہاں اقلیت میں ہونے اور اَ شتہ ہندو اور سنسکرت تہذ $ کو اپنا ر [ورثہ نہ سمجھنے کی وجہ سے درحقیقت یہ زمان کی ہی تقسیم ہے جو مکان کی تقسیم کا جواز بنی۔ یہاں پہنچ کر ’’آگ کا د ۔‘‘ کے کردار صرف فرد نہیں رہتے بلکہ اجتماع بن جاتے ہیں۔ تقسیم کے بعد ا۔ خاص ذہنی کیفیت اور سٹلجیا کے مارے ہوئے رکین وطن جنھیں سیا اور رنج تے . $ * ۔ تھا اور جو سرحد کے دونوں طرف موجود تھے۔ ان کی ذہنی کیفیت کے مختلف زاویے قرۃ العین حیدر نے بڑے کرب انگیز اسلوب میں پیش کیے ہیں۔ کمال ہندوستان میں # کا لبادہ اوڑھے ر r ہے 1 سرحد پر کر کے پھوٹ پھوٹ کر رو پڑ ہے کیو è وہ حال میں ہ رہنے کے لیے اپنے ماضی سے جلاوطن ہو چکا ہے۔

۱۔ ’’میں اسٹیٹ لیس ہوں، میں اسٹیٹ لیس ہوں۔ اس نے پہلی مرتبہ اپنے آپ سے کہا۔‘‘ (۲۶)

۲۔ ’’میں ہی لاش ہوں اور میں ہی گورکن اور میں ہی نو K ‘‘ اس نے دل میں کہا اور L کی پشت سے سر ٹکا کر آنکھیں بند کر لیں۔‘‘ (۲۷)

۳۔ ’’آ وہ دن بھی آن پہنچا. # کمال نے دہلی جا کر ویزا کی درخواست دی۔ اس فیصلے پر پہنچنے سے پہلے اس نے کئی راتیں جاگ کر اَ اری تھیں، وہ د * کی Ã وں سے بچتا پھرا تھا۔ اس نے بہرحال طے کر رکھا تھا کہ بھوکا مر جائے 1 ک وطن کا سوال ہی پیدا نہیں ہو $ ا۔ روز عدا نے فیصلہ سنا ۔...... گلفشاں متروکہ جا G اد قرار دے دی گئی۔ دوسرے دن صبح . # کمال کی آ ç کھلی تو اس نے خود کو لکھنؤ میں ریفیوجی کیمپ میں ** ۔ تیسرے دن پولیس کے افسر کوٹھی میں لے ڈالنے کے لیے آ گئے۔ چوتھے روز کمال نے ویزا ہوا ۔ اور اپنے بوڑھے والدین کو لے کر ڈ ین میں بیٹھا۔ * پانچویں دن ڈ ین دلی پہنچی۔ چھٹے دن ڈ ین نے . رڈر کراس کیا۔ ساتویں روز کمال رضا کراچی میں تھا۔ ساتواں روز یوم L تھا اور K ن اپنا خون پی رہا تھا۔‘‘ (۲۸)

۴۔ ’’وہ سوچتا رہا‘ اس ملکیت کے لیے د* مری جاتی ہے ان کے+ لے میں
ا‍ۓ مرگ چھالا، ا‍ۓ مرگ چھالا۔‘‘ (۲۹)

۵۔ ’’لیکن یہ دیس نکالا...... یہ ہجرت۔ یہ بن* س کیوں؟ ’’کسی امریکن نیگرو کو
بلاؤ۔ کسی . من یہودی کو پیش کرو۔ کسی عرب پناہ/ ین کو ہمارے سامنے حاضر
کیا جائے۔ کسی* کستانی مہا. اور ہندو* رتھی کو آواز دو اور ان سے پوچھو
کہ تمھارا . م کیا ہے جس کی یہ سزا تم کو ملی۔‘‘ (۳۰)

۶۔ ’’یہ تقسیم شدہ د* ہے۔ ملک، Ã یے، K نی روحیں، ایمان، ضمیر، ہر شے
تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف سرحدیں ہیں۔
اس تقسیم شدہ د* میں ہم ا‍ۓ دوسرے سے سرحدوں پہ ہی مل h ہیں۔‘‘ (۳۱)
کمال کہتا ہے۔ ’’ہمیں یہ لگتا ہے جیسے ساری M K کے خون سے ہمارے
ہاتھ رنگے ہوئے ہیں ہمیں اس خون کو د* ہے۔ اور دیکھو کیا ہوا۔ اس نے
ہاتھ آ گے ۔ ھائے ’’ا‍ۓ روز صبح کو ہم اٹھے اور ہم نے دیکھا کہ ہمارے ہاتھ
واقعی خون سے رنگے ہوئے ہیں...... 1 ہم میں سے بہت سے ایسے تھے جو اس
خون کا کفارہ دینے کو تیار نہ تھے۔‘‘ (۳۲)

۷۔ ’’آ. رور اور Combatant میں کیا فرق ہے۔‘‘ مارلیس نے پوچھا۔ یہ تم اپنے
آپ سے پوچھو۔ دوسرے . B کریں تم آ. رو کرتے رہو، اس سے کیا احساس
. م کم ہو جا* ہے؟ کمال نے پوچھا۔‘‘ (۳۳)

یہاں بیانیے کے* طن میں موجود ماضی، موجود کی حقیقت کو واضح بھی کر* ہے اور اس کی فکری حیثیت کا تعین بھی۔ یہاں وقت صرف فرد کا حافظہ ہے، کہیں Đ ادی اور کہیں اجتماعی۔ اس لیے یہ حافظہ Đ ادی ز+ گی کے پیمانوں سے نکل کر قوموں کی تقدیر کا رزمیہ بن جا* ہے، قرۃ العین حیدر کی زمانی حس (Sense of time) بہت منفرد ہے۔ اس میں آج کے پیچھے کئی آج اور کل کے پیچھے کئی کل ہیں۔ اس وجہ سے آ گ کا د* یا میں کرداروں کی نفسیات* تجربے کے پیچھے* ریخیت کا احساس ہے۔ ان کا تجربہ* ریخ میں ا* کر مکمل ہو جا* ہے۔

قرۃ العین حیدر اس معاملے کے* رے میں اپنے ا‍ۓ انٹرویو میں کہتی ہیں:
’’میرا اپنا خیال یہ ہے کہ ’آ گ کا د* یا‘ کے ذریعے* ریخیت کا رجحان پیدا ہوا ہے کہ لوگ* ریخ کو سمجھیں۔‘‘ (۳۴)

ڈاکٹر قمر K کی رائے میں:
’’قرۃ العین حیدر اس حقیقت پہ اصرار کرتی ہیں کہ قوموں کا تہذR تشخص ان کی * ریخ میں اور افراد کا تشخص ان کے ماضی میں پنہاں ہو* ہے اس لیے ان کے * ولوں میں ماضی اور حال دونوں کا تجربہ ا‍ۓ ساتھ ہو* ہے۔ ان کے یہاں وقت ا‍ۓ اکائی ہے اور وہ حال اور ماضی دونوں کو ا* ات وعوامل سے الگ نہیں کرتیں۔ ’’آ گ کا د* یا‘‘ ’’آ ۔ ۔ کا ہم سفر‘‘ اور ’/ دش رنگ چمن‘ ان تینوں ۔ * ولوں میں ماضی کا سفر حال کو روشن* بنا* ہے* ر [شعور انھیں ماضی پرستی سے بچا* ہے۔ یہ الگ* ت ہے کہ وہ وقت کے بہاؤ کی بے رحمی کا گہرا احساس ر b ہیں اور اپنے کرداروں کے سلسلۂ مہمل میں اس کا کرشمہ دکھاتی ہیں۔‘‘ (۳۵)

وقت اور* ریخ کے تصادم سے تہذR ا% ام کی جو تصویر ’آ گ کا د* یا‘ میں ملتی ہے۔ اس کی پیش% اسلوب کے کسی ا‍ۓ پیٹرن کی* بند نہیں ہے۔ نہ تو* ول زینہ بہ زینہ چلتا ہے، نہ ہی خطِ مستقیم میں اس سے منطقی { ئج. آمد ہوتے ہیں۔ واقعات کا ا‍ۓ جال ہے، 1 پھر بھی ا‍ۓ نقطۂ ارتکاز ضرور ہے۔ اور یہ وقت* ریخ کا بہاؤ اور+ لتی ہوئی ز+ گی کا محاسبہ ہے۔ جو ابتدا سے آ ۔ ۔ پھیلا ہوا ہے* ول میں کئی واقعات اور کہا* ں ا‍ۓ ساتھ چلتی ہیں۔ کبھی لگتا ہے کی ماضی حال میں داخل ہ H ہے۔ اور کبھی حال ماضی کی کھڑکیاں کھولتا ` جا* ہے۔ ان میں بظاہر ربط Ã نہیں آ* 1 { ئج اور واقعات کی ذہنی ہم آہنگی انھیں* ول کے بہتے ہوئے دھارے کا حصہ بنا دیتی ہے۔

دیویندر اسر اپنے مضمون ’’قرۃ العین حیدر۔ جلاوطنی کا ذاتی اور تہذR المیہ‘‘ میں لکھتے ہیں:
’’یہ ماضی کی نوحہ خوانی نہیں۔ درحقیقت جس اد $ میں ماضی کی* بی کی صلا A جتنی* دہ ہوگی اتنا ہی* دہ وہ مستقبل کی آ گاہی کا حامل ہوگا اور زمانہ

حال کے اO رکا تجزیہ کرسکے گا۔'' (۳۶)

''ا ـ تشویش ک حال میں، ا ـ گم شدہ ماضی میں، ا ـ غیر یقینی مستقبل میں ہم کیسے رنج کے بکھرے ہوئے شیرازے کو سمیٹتے ہیں اور اپنی روحانی اور جمالیاتی د * د ـ فت کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ول اس تجربے کے گواہ ہیں۔ کسی بھی اد $ کو اً اپنے زمانے کی تفتیش کر ہے تو اسے اپنے کلچرل ورثے کی زمان ومکاں میں ر راور از سر نو تجدید کرنی پڑتی ہے۔'' (۳۷)

سید محمد عقیل اپنی تصنیف '۔ ' ول کا فن ۔ اُرد ول کے تناظر میں' میں اسی حوالے سے لکھتے ہیں۔

''آگ کا د ـ کو اس احساس فکر کا نقش اولین کہہ h ہیں جس میں وقت، * رنج، موت اور تشکیک، کردار کی شکل اختیار کر e ہیں۔'' (۳۸)

'یہاں آگ کا د ـ' سے کچھ اقتباسات، مندرجہ لانقطۃA کی بہتر وضا # کر h ہیں۔

۱۔ ''وقت کو $ سمجھ کر تم لوگوں نے بہت اُ ڑ پھیلائی ہے۔'' ہری شنکر نے د رہ فرش ! ہوئے اظہار خیال کیا۔'' (۳۹)

۲۔ ''جسم اور آتما دونوں فانی ہیں۔ دونوں کے اکٹھا ہونے سے بھی کوئی مستقل وجود قائم نہیں ۔ آتما ی نہیں ہے K ن اغ کی طرح بجھ جا ہے۔ محض واقعات اور احساسات کا دور تسلسل قائم رہتا ہے۔'' (۴۰)

۳۔ ''گوتم گی کا پھیلاؤ بہت عظیم ہے۔ اس وسعت سے بچتے رہو...... کائنات ......اور اس کی وسعت کہاں سے پیدا ہوئی ہے؟ کہاں جاتی ہے؟ ہم کہاں پیدا ہوئے؟ کس طرح اور کس وجہ سے ہ ہیں اور یہاں سے کہاں جا N گے؟ تم جو۔ ہما سے واقف ہو ذرا بتلاؤ دکھ سکھ میں مبتلا کس کے حکم سے ہم یہاں رہ رہے ہیں؟ وقت فطرت ...... حادثے ...... عناصر کو L سمجھا جائے اسے جو ش کہلا ہے جو تمھارے د ـ م آتما ہے...... ہری شنکر ت ختم کی۔'' (۴۱)

۴۔ ''گوتم کو ماضی سے ڈر لگتا تھا۔ کیا ضرورت تھی۔ کیا وجہ تھی کہ ان کا یہ تسلسل قائم تھا...... جاری وساری...... اور - ایسا رہے گا۔'' (۴۲)

۵۔ ''یہ سوچ کر گوتم کو عجیب سا لگتا تھا کہ ا ـ وقت تھا کو + ااو پتی کے درمیان راجہ نل کی حکمرانی تھی۔ دمینتی ارکی راج کماری تھی۔ سیتا مہارانی کے کا ملک اسی گنگا کے ا میں گنڈک ی کے کنارے کنارے دتھا۔ پل کی پل میں وہ سارا زمانہ داستان میں تبدیل ہH اور یہ وقت جس میں وہ ہ تھا، وہ خود گوتم نیلمبر۔ ہمن، ہری شنکر بھکشو جو کھڑکی کے س بیٹھا مطالعے میں مصروف تھا اور رایودھیا کی چمپک او ہر آشرم کے کنج میں = ہوئے طا علم...... یہ کے ا ـ آن میں ماضی کے دھندلے قابل یقین، غیر حقیقی کرداروں کی حیثیت اختیار کر لیں گے جن کی کائنات کے، وقت کے بہتے ہوئے سمندر میں کوئی حیثیت نہیں ہوگی۔'' (۴۳)

۶۔ ''آزادی نہیں ہے، آزادی نہیں ہے۔ کھلی فضاؤں میں، سرساً کی لہروں میں، ذہن کی وسعت میں...... آزادی کہیں نہیں ہے۔ میں بندھا ہوا ہوں، میں کچھ نہیں کرسکتا، کچھ نہیں کرسکوں گا۔ یہاں - کہ ا ـ رو رنج...... * موں کا تسلسل...... زمان ومکاں مجھے نگل جا N گے۔'' (۴۴)

۷۔ ''اسے وقت سے ڈ نہیں چاہیے۔ وقت کے راستے سے ہٹ کر وہ ا ـ طرف بیٹھ H ۔ تھکے ہوئے آرام کے ساتھ اس نے آنکھیں بند کرلیں۔ اس نے سوچا جیسے وہ زمان ومکاں سے آزاد بہار کے دلوں کی طرح او اٹھتا جا رہا ہے، چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح صرف وہ تنہا موجود ہے۔ د * کا ازلی اور ی K ن ۔ تھکا ہوا، شکست خوردہ K ش امید، رنجیدہ K ن جو : امیں ہے اور : اسے الگ ہے۔'' (۴۵)

۸۔ ''اور اب مہوے کے غ میں مکمل سنا تھا۔ وہ لاب کی سیڑھیوں بیٹھا سوچتا رہا۔ اس ا ـ رات میں وہ دفعتاً ا ہH تھا۔ اس نے دل کی کائنات کی

سیا # کی تھی؟ اس نے *ٹ کا تجربہ کیا تھا اور وہ اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا۔لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا جیسے شو کے بجائے *ز گی کا سارا ہلاہل اس نے خود پی لیا ہو۔یہ کیسا تجربہ تھا!اس کی شرط اس نے کپل سے نہیں لگائی تھی اور ہری شنکر تو کہیں ہزاروں میل دور کھڑا ارH تھا۔"(۴۶)

"آ گ کا د*" میں پیش کیا H* ریخیت کا گہرا شعور، فلسفہ وقت کی دو* ں علامتوں کے ساتھ * ہے۔ا- د* جو مسلسل روانی کی علامت ہے اور دوسری علامت پتھر ہے۔

۱۔ "د* بہتا ہوا وقت ہے۔پتھر Timelss Become کی علامت ہے۔"(۴۷)

۲۔ کمال نے قر$ کے ا- ستون کے پتھروں پر ہاتھ رکھ کر سوچا "میں اس لمس کے ذریعے اس دوسرے وقت میں موجود ہوں۔وہ وقت جو کہ / ر چکا ہے۔ لیکن اب بھی ہے۔"(۴۸)

۳۔ "رگ وید کے شاعر چٹان پر بیٹھے رہے نیچے وقت کا* ر- د* بہہ رہا تھا۔اس د* کی سطح پر روشنی کے چھوٹے چھوٹے بھنور پیدا ہوگئے۔"(۴۹)

۴۔ "مورتی کا پتھر خB تھا۔پتھر جو Timeless become کی علامت ہے۔ حال کا بہاؤ اس قدر تیز ہے۔کہ جو پتے کلپوں سے بہتے ہوئے آرہے ہیں وہ اب آن کر دلدل میں پھنس گئے ہیں" اس نے دل میں سوچا "جبھی تو میں کہتا ہوں ا- کدال لے کر ان پتوں' اس کوڑے کر ٹ کی صفائی کر دوں۔آج کل میں صفائی میں لگا ہوں' دماغ کی' دل کی' ذہن کی' عقل کی صفائی۔اسپر- کلینک۔اس ماضی سے* طہ توڑ چکا ہوں" اس نے ان یورà ماہرین کو بتا* چاہا۔پھر وہ مورتی کی طرف مڑا۔"اس لیے شراوستی کی سدرشن یکشنی! جو کوئی بھی تیرا بنانے والا تھا۔وہ اپنا پیغام مجھ- نہیں پہنچا سکا۔تیرا خالق اب مجھ سے کمیونی کیٹ نہیں کرے گا۔"(۵۰)

یہاں وقت سا -نہیں بلکہ محفوظ ہے۔جیسا کہ شمیم حنفی اپنے مضمون "آخرِ ش . کے ہم سفر"

میں قرۃ العین حیدر کے تصورِ وقت کے *رے میں لکھتے ہیں:

"نہ تو اُن کا زماں کا تصور سیدھا سادا اور - رُخا ہے۔کہ وقت کے کسی ا- منطقے* K نی مقدر کے کسی ا- دا- ے کی . ئیات کا سلسلہ M دے کر ا- کہانی بنالیں۔نہ ہی وہ* ریخ کو سماجی حقیقت نگاری کے- جمانوں کی صورت محض* ریخ -- محدود رp قانع ہیں۔انھوں نے وقت کی حدوں کو توڑ کر* ریخ اور اساطیر کے ا- نئے رشتے کی د* فت کی ہے اور معلوم وانوس واقعات وحوادث کو بھی ا- انوکھی اور اسرار اساطیری ò سے ہم کنار کیا ہے، جبھی تو ان کے کردار ماضی اور حال کے خانوں میں ا- سی سہو - اور آزادی کے ساتھ آتے جاتے دکھائی دیتے ہیں اور بظاہر / ری ہوئی K نی صورت حال سے وابستہ مقدرات کی گونج موجود کے ساتھ آئندہ زمانوں کی طرف بھی رواں دواں Ã آتی ہے"۔(۵۱)

"آ گ کا د*" میں وقت کی ہلا - خیزی کا حوالہ بھی بھرپور* از میں ملتا ہے۔وقت جو فنا ہے۔جس کے سامنے کوئی K ن غیر معمولی نہیں۔جو . کو اپنے ساتھ بہا کر لے جا* ہے۔وقت کی اس تباہ کاری کو پیش کرنے کے لیے قرۃ العین حیدر نے* ول کے مواد کی تخیلی تشکیل کرتے ہوئے واقعیت کے ساتھ ماورائے واقعیت کو بھی اظہار کے دا- ے میں شامل کیا ہے* ریخ کے مختلف ادوار کو زمانی نقطہ Ã سے ا- وحدت کی صورت میں دیکھنا دراصل K نی تقو- کے حوالے سے جبر$ کا ادراک کرنے کا رویہ ہے اور* ول کے کرداروں کی داخلی خود کلامی اور ا م اسی جبر$ کا احساس دلاتے ہیں، نیز الفاظ کے علامتی کردار کا بھی احساس ہو* ہے۔

۱۔ "گوتم میں نے......میں نے* ازہ لگا* ہے کہ وقت بہت خوفناک چیز ہے۔کیا تم کبھی وقت کے خوف سے لرزے ہو؟"(۵۲)

۲۔ "فنا، فنا، ہر شے فنا ہے، وقت فنا میں شامل ہے۔وقت کو مختلف حصوں میں قید کر لیا H ہے 1 وہ پل پل چھن چھن اس قید کو توڑ* ہوا # چاپ آگے نکل جا* ہے۔"(۵۳)

۳۔ ''سائے قائم رہتے ہیں،K ن ختم ہو جا* ہے،سائے میں ۔ڈی طاقت ہے۔
ہم عمر بھر مختلف سایوں کا تعاقب کرتے ہیں 1 سایہ ہاتھ نہیں آ* وہ اپنی جگہ
ا û ہے۔سائے کی اور وقت کی آپس میں سازش ہے۔''(۵۴)

۴۔ ''اسے محسوس ہوا کہ وقت* پانی کی طرح سرسرا* اب بہت تیزی سے بہہ رہا ہے،
جس طرح سبک ا+ ی پر خطر پہاڑیوں اور گھاٹیوں میں پہنچ کر تند رو ہو جاتی
ہے اور وہ ا یہ چٹان پر علیحدہ اور تنہا کھڑی ہے۔''(۵۵)

۵۔ ''وقت چوٹ دے کر چپکے سے آگے نکل جا* ہے۔ کتنے دکھ کی* بات ہے۔''
(۵۶)

۶۔ ''وقت کالے بھتنوں کی طرح آگے آگے بھاگ رہا ہے۔ اس کے لرزہ خیز
سائے چاروں کھو$ منڈلاتے ہیں۔ وقت جو/ ر رہا ہے۔ آ مجھے ختم کر
دے گا۔''(۵۷)

۷۔ ''ماضی محفوظ تھا کیوè اس میں کسی تبد~ کی گنجائش نہ تھی، کسی حادثے کا امکان
نہ تھا۔''(۵۸)

۸۔ ''اب کمال حال میں آکر ماضی سے پیچھا چھڑا کر نکل بھاH چاہتا تھا لیکن چمپا
اس کے سامنے وقت کے ضمیر کی طرح بیٹھی ہوئی تھی۔ دفعتاً کمال کو ایسا محسوس ہوا
جیسے وہ وقت کی آ+ ھی میں پتے کی طرح ادھر ادھر ڈول رہا ہے اور وہ اس کو اپنی
/ فت میں نہیں لا سکتا۔''(۵۹)

۹۔ ''ہر واقعہ منفرد ہے۔ دہرا* نہیں جائے گا۔ یہ مت سمجھنا چمپا کہ لمحے دہرائے جا
سکیں گے۔ تمھاری ز+ گی ...... میں ...... یہ ساری چیزیں ...... وقت کے ا لیے
تم ہنس نہیں سکتیں۔''(۶۰)

۱۰۔ ''؛ 5 کو مرے آج دسواں روز تھا 1 معلوم ہو* جیسے اسے ان لوگوں سے رخصت
ہوئے کئی سو سال / ر چکے ہیں۔ وقت ی کی طرح] جا رہا تھا۔ جس روز
جھٹکے کے ساتھ ی کا یہ تناؤ ٹوٹے گا تو کیا ہوگا۔''(۶۱)

۱۱۔ ''وقت اپنے آپ سے منحرف نہیں ہو* ۔ وقت سے تم بچ نہیں h اور اپنی اصلی
حا ۔ کو* پر کر کوئی چیز اپنے آپ سے ا اف نہیں کرتی ؟ / و نے مز+ کہا ''وقت
کے سامنے کوئی رشتے نہیں ہیں۔ کوئی منطق، کوئی طاقت، وقت پر تمھارا قابو نہیں
رہ سکتا۔ جو آنکھیں ر r ہے وقت کے ارتقا کو پہچان 8 ہے۔''(۶۲)

'آگ کا د* ' میں کرداروں کی* * ر د* ی کی طرف مراجعت اس حقیقت کا احساس دلاتی ہے کہ یہ وقت اور ز+ گی کی علامت ہے۔ اور روانی اور تسلسل کا یہ استعارہ اپنے + ر یہ آگہی لیے ہوئے ہے کہ فرد کی موت K نی وجود کا اختتام نہیں بلکہ تسلسل ہے* ول کے آغاز میں ایلیٹ کی Ä کی جولائنیں اپی / ام (Epigram) کے طور پر دی گئی ہیں ان میں وقت کو ا یہ تباہ کن اور غضب* ک دی* کہا H ہے۔ قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا د* ' میں ان گم شدہ زمانوں اور کہنہ* دیوں کو د* فت کرنے کی کوشش کی ہے جن کا تعلق ان کی تہذ R* ریخ سے ہے 1 جنھیں اس غضب* ک دی* نے ر+ کر ا ب میں تبدیل کر د* ہے* ول کے کردار گوتم نیلمبر، ہری شنکر، کمال اور چمپا ۔ ان تہذ R آ* رکو اپنے شعور کا حصہ بنائے ہوئے د* ی کے پس منظر میں اپنی معنو $ کو سامنے لاتے ہیں۔ یعنی* ول میں د* ی ا یہ تناظر بن کر سامنے آ* ہے۔ تہذ ' ،افراد، واقعات،K نی نسلیں ۔ زمانے کی دھند میں گم ہو جاتے ہیں 1 وقت کا بہاؤ ختم نہیں ہو* ۔

''؛ س / ر تے ہیں صد* یں + لتی ہیں۔ موسم پلٹ پلٹ کر آتے ہیں۔ گھر وقت
کی + ی میں چھوٹے سے جہاز کی طرح لنگر+ از رہتا ہے۔ کبھی کبھی لہریں اسے
بہالے جاتی ہیں پھر اس کی* م K ن بھی نہیں ملتا۔''(۶۳)

ڈاکٹر سید جا+ اختر نے اپنے مضمون ''تحت الشعور کی* زگشت'' میں پروفیسر مجتبیٰ حسین کی کتاب 'ادب و آگہی' سے ا یہ اقتباس درج کیا ہے۔ یہاں اس کا دینا بے جانہ ہوگا۔

''ر H وقت کے مر/ ی کردار ہونے کا سوال، تو اس سلسلے میں اس کے سوا اور
کیا کہا جا سکتا ہے کہ وقت ہر اچھے* ول کا مر/ ی کردار ہو* بے* ہو سکتا ہے۔
'آگ کا د* ' کا مر/ ی کردار وقت بھی ہو سکتا ہے۔ غیر منقسم ہندوستان بھی ہو
سکتا ہے۔ تہذ $ بھی ہو سکتی ہے اور جا د* غ کا وہ اسٹیشن بھی جہاں سے اس

*ول کے مرا ی کردار منزل** مرادی کی جا$ روانہ ہوتے ہیں۔'' (۶۴)

دوسرے لفظوں میں* ول کا موضوع وقت کا ا- ایسا دھارا ہے جو K ن کی * گی کو چار اطراف سے گھیرے ہوئے ہے۔ اور قرۃ العین حیدر نے K نی ذہن کا وہ ارتقا جو اسے زمان اور زمین کے ہزاروں لاکھوں س میں اپنی حقیقت جاننے کی کوشش میں حاصل ہوا ہے، پیش کیا ہے، اس لیے یہ *ول ہندوستان میں رائج کسی مذہب* فلسفے کا چارک نہیں ہے جیسا کہ اس ا- عام اعتراض ہے کہ اس میں * ھ فلسفے کو اہمیت دی گئی ہے اور اسلام کے عقا* وÃ*یت منا توجہ سے پیش نہیں کیے گئے۔ 'آگ کا د*' درحقیقت ہندوستانی شعور کی* ریخ ہے۔

اس حوالے سے وفیسر سیدہ جعفر اپنے مضمون 'قرۃ العین حیدر کا تصور وقت' میں لکھتی ہیں:

''حال میں ماضی کی* فت کا یہ* از قرۃ العین حیدر کے* ولوں میں Flash Back کا لطف و* پیدا کر دیتا ہے۔'' (۶۵)

ہندوستانی شعور کی* ریخ پیش کرنے کے لیے قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا د*' میں ا-* م کے مختلف کرداروں کو مختلف ادوار میں پیش کیا ہے جس سے آوا گون کا مفہوم غلط طور ا: کر لیا جا* ہے۔ درحقیقت* ول نگار نے تہذ$ کے مختلف ادوار میں K نی وجود کا ارتقا دکھا* ہے۔ ہری شنکر ہندوستانی تہذ$ کی* میاتی قوت بن کر سامنے آ* ہے، جو* ھ فلسفے کے* ک د* کی علامت بھی ہے۔ ابوالمنصور کمال الدین میں کئی کردار پوشیدہ ہیں۔ بلکہ* ول کے بیسویں صدی کے حصے میں ہر کردار اپنے* رکئی کردار چھپائے ہوئے ہے جس کے اظہار کے لیے قرۃ العین حیدر نے اشاراتی، استعاراتی، علامتی اور روایتی اسلوب مختلف مقامات پر استعمال کیا ہے۔ اس طرح* ول کے تمام کردار ا شتہ* گی کی *زگشت کے ساتھ ساتھ نئی اقدار کی تبدیلیوں کو بھی اختیار کرتے Ã آتے ہیں۔ خصوصاً گوتم نیلمبر۔ یہ کردار بقائے K نی کی کوششوں کا مظہر اور K ن کی* $ کی علامت ہے، کہ K ن فنا ہو جا* ہے 1 * گی رواں رہتی ہے*۔ ول کے اختتامی مرحلے- آتے آتے گوتم نیلمبر ا- ایسے شخص کے طور Ã * ہے جو وقت کے د* کو* رکر کے * گی کا رمز شناس بن چکا ہے اور وقت نے اس کے جوہروں کو * اش* ہے۔ اس لیے وہ* دہ نکھری ہوئی اور مکمل شخصیت لے کر سامنے آ* ہے۔ اس نے * گی اور وقت کی ا ی آزمائش جھیل کر اپنا وجود مستحکم کیا ہے۔

۱۔ ''اس نے * گی کے سارے تجربے کر دیکھے ہیں اور اب کچھ* قی نہیں۔ جن چیزوں سے اس نے بچنا چاہا، جن* توں کو اس نے Ã * از کرنے کی کوشش کی، یہ سوچنا چاہا کہ * گی محض خلاء ہے* محض روشنی* محض* رکی 1 یہاں محض کا وجود نہ تھا، وہ ماسوا کو اپنے راستے سے نہیں ہٹا سکتا۔'' (۶۶)

۲۔ ''$ اس نے اپنی کٹی ہوئی انگلیوں کو دیکھا اور سوچا کہ اس کے کرم کا پھل ہوگا۔ اس کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے۔ کرم کے فلسفے سے اسے اسکون حاصل ہوا۔ اگر یہ فلسفہ میرے* س نہ ہو* تو میں سوچ سوچ کر دیوانہ ہو جا*۔'' (۶۷)

۳۔ ''اتنے میں* نی کا ا- زوردار ریلا* جس کے تھپیڑے سے وہ کنارے کے بہت قر$ پہنچ H 1 اب* نی کی لہریں بہت اوœ ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری قوت سے ہاتھ* وں مارنے شروع کر دیے 1* نی میں اس سے* دہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں اسے ا- چٹان ایسی Ã آئی جو* نی کے او جھکی ہوئی تھی۔ یہ چنڈی کے شکستہ مندر کا ا- حصہ تھا جو* ہر کو جھک* تھا۔ اس نے جلدی سے اس کی ا- کگر کو پکڑ لیا۔ اب وہ بہت تھک چکا تھا۔ اس کا سانس پھول رہا تھا۔ پتھر کو پکڑ کر اس نے ذرا کی ذرا آنکھیں بند کر لیں۔ وقت کا ریلا* نی کو بہائے لیے جا* تھا۔ چاروں اور وسعت تھی لیکن پتھر کو اپنی ا فت میں لے کر اسے ا- لحظے کے لیے اپنی حفاظت کا احساس ہوا کیو è پتھر جس کا ماضی سے تعلق ہے آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔ لیکن اس کے ہاتھ کی ا ں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پل بھر سے* دہ پتھر کو اپنی ا فت میں نہ رکھ سکا۔ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے او سے ا رتی چلی گئیں۔'' (۶۸)

*نی کے ریلے سے کٹی ہوئی انگلیوں- یہ پورا پیرا ا اف علامتی ہے۔ فن کار کی ا ں کٹنا صرف اس کی تخلیقی * گی کا خاتمہ نہیں ہے، بلکہ * گی کا بھی ہے کیو è وہ تخلیق کے راستے بند ہوتے ہی اپنے وجودی ممکنات کے ساحل پر پہنچ جا* ہے اور وقت کے بے رحم ریلے کی* رہو جا* ہے۔ البتہ اس کا فن ہزاروں سال بعد بھی میوزیم میں ی سدرشن یکشنی کی مورتی کی صورت میں * ہ رہتا ہے۔

'آگ کا دریا' کے کردار وقت کی تند و تیز موجوں میں بہتے ہوئے فنا کی ھی قوت کا جس طرح سامنا کرتے ہیں، اس میں ان کی ذہنی کیفیات وجود، عدم وجود اور خلا کے رنگ اور ذائقوں سے آشنا ہوتی ہیں۔

ابوالمنصور کمال الدین کی ایک مقام پر ذہنی کیفیت یہ ہے:

''اسے اپنی تلاش نہیں تھی...... اس کا سارا وجود اس دہشت ناک خلا میں ڈول رہا تھا جہاں محض سناٹا ہوتا ہے۔''(۶۹)

چمپا کے بارے میں مصنفہ بتاتی ہیں:

''وہ ایک اونچی چوٹی پر کھڑی تھی اور ساری دنیا اس کے رتی رتی احوال سے واقف تھی۔ میں نے اپنے آپ کو اس طرح کیوں بکھرنے دیا۔ اب بہت دیر ہو چکی ہے۔ سارا زمانہ نکل چکا ہے۔ سارا زمانہ۔''(۷۰)

یہی چمپا ناول کے آخر میں خود اپنے بارے میں یہ کہتی ہے:

''میں ایک عام اوسط درجے کی لڑکی ہوں'' چمپا کہتی رہی۔ ''اگر میں اپنا خاص الخاص بندہ ہوتی۔ میرا، ملکانی، سینٹ صوفیہ۔ تو میرے جسم پر زخموں کے نشان آتے۔ میرا لبادہ میرے مقدس خون سے سرخ ہوتا، میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں، میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا، مجھے وش کے پیالے اور سانپ کے پٹارے بھجوائے گئے ہوتے۔ لیکن میں محض چمپا احمد ہوں۔ میرے زخم کسی کو نظر نہیں آتے کیونکہ میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں۔ وہ کمزور اور فانی انسان ہیں۔ چشم بینا نہیں رکھتے۔ لوگ ممکن ہے مجھ پر ہنستے بھی ہوں جبکہ سینٹ صوفیہ کی پرستش کی جاتی ہے۔''(۷۱)

سرل ہاورڈ ایشلے کہتا ہے:

''میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں، سرل نے اسٹیمر کی ریلنگ پر جھک کر سمندر کے ایسے دریا کی پرشور لہروں کو دیکھتے ہوئے جواب دیا ''کہ میرے پاس ماضی ہی ایسی چیز ہے جو محفوظ ہے، جسے دوسرے کوئی نہیں پہنچا سکتا جو وقت کی دسترس

سے باہر ہے۔''(۷۲)

یہودی مائیکل رنج اور فرد کے تصادم کے بارے میں کہتا ہے:

''یہ رنج کا احساس میرے سر پر رنج کی طرح معلق ہے۔ میں اپنے آپ سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔''(۷۳)

جبکہ ناول کا سب سے اہم کردار گوتم نیلمبر وجود کے کئی تجربوں سے گزرنے اور ایک شاندار کریئر … کے بعد وجود … میں سوچتا ہے۔

''کاش نروان ممکن ہوتا۔ خوف تنہائی کا احساس...... اونچ نیچ، ذات، فرار کی خواہش، وسعت اور اضافیت کا تصور...... نروان...... جو زندگی سے موت سے سونے، جاگنے، محبت، رحم اور لاتعلقی سے ماورا ہے اور پھر بھی حقیقی ہے...... معدومیت......صفر......صفر......''(۷۴)

ڈاکٹر فاروق عثمان اپنے مضمون 'قرۃ العین حیدر کے کرداران کے ناول کے پس منظر میں' میں لکھتے ہیں:

''ان کے کرداروں کی جڑیں ماضی میں دور تک پیوست ہیں۔''(۷۵)

قرۃ العین حیدر لمحہ حاضر میں ماضی کی اثر آفرینی کی قائل ہیں اور یہ سمجھتی ہیں کہ تخریب کے چراغ کو بجھا نہیں سکتی بلکہ گزرتا ہوا وقت اس کی لو تیز کر دیتا ہے۔ اس لیے ناول میں یہ حقیقت بیان کرنے کے باوجود کہ۔

''کیونکہ … بات اور خیالات کی سب سے اونچی چوٹی پر ہمیشہ وہی اکیلا کھڑا رہ جاتا ہے۔ تنہا، ازلی اور ابدی جس کا نام گوتم ہے اور مائیکل اور ہری اور سرل اور کمال رضا...... اس کی تنہائی امٹ ہے۔''(۷۶)

ناول کا اختتام مایوسانہ نہیں ہے، بلکہ امید کا رنگ لیے ہوئے ہے۔

۱۔ ''ہر صبح شکست کے رنج کے راستے پر ایک موڑ ہے جس کی وجہ سے دنیا کسی نہ کسی طرح آگے بڑھتی ہے۔''(۷۷)

۲۔ ''زمین تیری پہاڑیاں … فانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے ہیں۔ میں

تیری سطح پر کھڑا ہوں۔ میں مغلوب نہیں ہوا، مجھے کوئی اَ+ نہیں پہنچا۔ مجھے زخم نہیں لگے۔ میں سالم ہوں، مجھے کوئی ختم نہ کرسکا۔'' (۷۸)

یہاں + گی کے ارتقا کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ ہر دور کے حال میں تلخ وشیریں تجر بات جھیل کر + ہ رہنے والا K ن ماضی کے K ن سے * دہ سختی سہنے کا اہل ہو* ہے اور اس سے * دہ ہوش مند بھی۔

''$ وہ بھیگی مٹی پر دوزانو بیٹھ H اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ د* کا ازلی اور + ی K ن تھکا ہوا، شکست خوردہ K ش پر امید، K ن جو: امیں ہے اور خود: اہے۔'' (۷۹)

یہاں، K ن جو: امیں ہے اور خود: اہے ا یہ سوالیہ K ن کی طرح سامنے آ* ہے۔ قطرے کا د* میں فنا ہو جانے کا تصور: + ا $ * وحدت الوجود * پھر یہ 'لاتسبو الدھر فانی اناالدھر' کی ہی ا یہ صورت ہے۔

قرۃ العین حیدر کا تصور وقت جو ان کی تحر یوں میں * * ر* ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی جامعیت پر یقین ر* ہے۔ اقبال کا یہ شعر۔

تیرے * و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ا یہ زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات (۸۰) (مسجد قرطبہ)

قرۃ العین حیدر نے 'کار جہاں دراز ہے' میں اسی تناظر میں استعمال کیا ہے۔ اور جہاں -- اقبال کے کلام میں فلسفہ وقت کا تعلق ہے انھوں نے وقت سے K ن کے تعلق پر سنجیدگی سے غور کیا ہے جو بیسویں صدی کے تکوین، تغیر اور وقت کے شعور کا نتیجہ ہے۔ عام تصور یہ ہے کہ اقبال کے تصور وقت پر گساں کے ا* ات ہیں۔ حالا è پر گساں وقت کو ا یہ ایسی حقیقت تسلیم کر* ہے جس کی نوعیت پر مکان (Space) ا* + از ہوتی ہے۔ جبکہ اقبال وقت کو مابعد الطبعیاتی تناظر میں دیکھ کر یہ نتیجہ ا: کرتے ہیں کہ * وروز کا چکر مسلسل اور مستقل ہے اور خودی کی تو* ئی فرد کے جوہر کو وقت کے بہاؤ پر اپنا نقش چھوڑنے کا حوصلہ » کرتی ہے۔ اقبال نے اپنے فلسفیانہ شعور سے زماں اور لا زماں، تغیر اور دوام کے تصورات کا ادراک کیا تھا۔ ان کا خیال یہ ہے کہ K ن + ی + گی کے د* میں * ہے۔ کبھی ڈوبتا اور

کبھی ابھر* ہے 1 * غرق نہیں ہو* اس لیے عدم اس کی تقدیر نہیں ہے۔ نیز یہ کہ* ریخ کی سطح پر ارادہ اور وقت ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور کائنات میں وقت کی حیثیت K نی + گی کی تخلیقی قوت کے سرچشمے کی ہے۔ اور کائنات میں تخر $ اور تخلیق کا جو تکراری عمل جاری ہے اس میں K ن کی فتح اس کی مسلسل کوشش سے مشروط ہے۔

اسی روز و * میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان ومکاں اور بھی ہیں (۸۱)

یعنی * ریخ اور تقدیر کے درمیان وقت ا یہ واسطے کا کام کر* ہے اور وہ* ریخ کا تخلیقی محرک ہے۔ اس لیے اقبال نے اسے ا یہ وحدت کے طور پر دیکھا ہے جسے پیمانہ امروز وفردا سے نہیں ** پر جاسکتا۔ یہی تصور قرۃ العین حیدر کی تحر یوں میں ملتا ہے کہ اَ راہوا وقت لمحہ موجود سے منقطع نہیں ہو* بلکہ K ن کے وجود پر اس کے ماضی کی پر چھا N پڑتی رہتی ہے اور یوں اس کے + ریہ سارا وقت ماضی، حال اور مستقبل کے ٹکڑوں میں بٹے بغیر ا یہ + ی اب' کی صورت میں + ہ رہتا ہے۔

'آگ کا د*' میں قرۃ العین حیدر نے فلسفیانہ مبا # اور دیو مالائی حوالوں کے علاوہ اپنے تصور وقت کی عکاسی کے لیے شعور کی رو کی تکنیک بھی کسی حد -- استعمال کی ہے کیو è اس تکنیک میں وقت کی حیثیت ا یہ آزادا کائی کی ہے۔ انگر یزی ادب میں اٹھارویں صدی کے * ول نگار لارنس ایسٹرن کو اس * نی سمجھا جا* ہے۔ 1 اس * قاعدہ استعمال اور آغاز جیمس جوائس نے یولی سس (Ulysses) میں کیا۔ یہ* ول وقت کے ا یہ قلیل دورانیے (ا یہ دن) پر محیط ہے لیکن اس میں K نی ذہن کی پوری داستان سما گئی ہے۔ پھر ورجینیا وولف اور ڈورتھی رچ ڈسن نے بھی اسے اپنے* ولوں میں استعمال کیا۔ اس تکنیک کی C داس تصور پر ہے کہ K ن ذہن میں تلازمہ خیال منطقی * M اور زمان ومکاں کی قید سے آزاد ہو* ہے اور اس کیفیت کو تحر ی کی اَ فت میں لا کر K نی شعور کی اَ ہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔ اس لیے اس تکنیک پر F تحر یں میں واقعات کی جوں کی توں * سیل میں بیانیے کے ربط اور زمانی تقدیم * خیر کا خیال نہیں رکھا جا* ۔ شعور کی رو نفسیات کی اصطلاح ہے جسے امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس نے * اشا تھا۔ اس کا خیال ہے کہ K ن کے خیالات * دا Ç ، * * ت، ادراکات * * ات اور و پر ان علیحدہ علیحدہ * ں نہیں بلکہ ا یہ مسلسل دھارا ہے۔ نیز یہ کہ ذہن کسی ا یہ نقطے پر سا نہیں

ہے۔وہ ماضی* مستقبل کی طرف حر - کر کے وقت سے* ہر بھی D لگا سکتا ہے۔اُردو ادب میں اس تکنیک کو کامیابی کے ساتھ تتنے کی سے اچھی مثال 'آگ کا د*' ہے۔جس میں ڈھائی ہزار سال قبل+ ھ تہذ$ کے عروج، مسلمانوں کی آمد، ایسٹ* کمپنی کا دور اور پھر ملک کی تقسیم کے ادوار کو خیال کی ا- رو کی مسلسل موجوں کی شکل دے دی گئی ہے* نچ ادوار محیط اس* ول کا C دی مقصد *ریخ نویسی نہیں ہے* ریخ یہاں کرداروں کی معنو$ اجاگر کرنے کے لیے محض ا- پس منظر کے طور استعمال ہوئی ہے۔اور قرۃ العین حیدر نے وقت کے بندھے ٹکے تصور سے ا اف کرتے ہوئے* ول کو زمان و مکاں کا* بند نہیں کیا۔اس لیے وقت کہیں ا- نقطے مرکوز ہے اور کہیں پھیل کر ا- پورے زمانی عہد کا احاطہ کر8 ہے۔

قرۃ العین حیدر* ول میں ا- جگہ لکھتی ہیں:

''وقت کے پیٹرن میں طلعت جہاں بیٹھی تھی، وہی طلعت اسی پیٹرن میں ا- اور جگہ موجود تھی اور دونوں نقطوں کے درمیان سوں کا فاصلہ تھا۔'' (۸۲)

اس اقتباس میں د* تیں قابل غور ہیں۔ا- تو یہاں حقیقت کے مجموعی تناظر (Multiple perspective of reality) کی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔اس تکنیک کی C داس خیال ہے کہ کوئی لمحہ تو کبھی د ہر* نہیں جا* 1 K ن کے اٹھائے ہوئے ہر قدم کے سامنے امکا* ت کی مختلف رو N (Multiple set of probablities) موجود ہوتی ہیں اور ان کے { ئج بھی ا- دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔اس کے پس منظر میں + طبیعیات کا ا- تھیم* ٹم فورک (Time fork) موجود ہے۔یہ تھیم آسٹرین* ول نگار Hannelore valenack نے ۱۹۵۷ء میں اپنے* ول Zuflucht hinterder zeit میں استعمال کیا تھا۔ولین کیک کو جبر و قدر کے فلسفیانہ مبا # سے دلچسپی تھی جس کا اس نے اپنے* ول میں استعمال کیا* ول میں مرا ی کردار ا- نوجوان عورت ارسلا کا ہے جس کی حال ہی میں شادی ہوئی ہے اور وہ ا- خوشگوار+ گی ا اررہی ہے۔اچا - وہ خود کو د* رہ سے ماضی قر$ میں فنا* تی ہے جہاں سے اسے اپنے خوشگوار مستقبل- د* رہ سفر* ہے۔وقت کا بہاؤ در - سمت میں ہے اور اسے توقع ہے کہ وہ اپنا کھو* ہوا کچھ د* رہ حاصل کر لے گی 1 اپنی بے صبری میں وہ ایسے قدم اٹھاتی ہے جو اسے مختلف { ئج کی طرف لے جاتے ہیں اور جن کا اختتام

خوشگوار$ ہو ہے یعنی وہ اپنی + گی کے ا- ہی راستے د* رہ چلنے میں* کام ہو جاتی ہے۔یہاں تصور وقت سے پیو - یہ سوال سامنے آ* ہے کہ K نی ارادہ اور تقو میں سے* لاد - کون ہے؟ شی* تقو معلق ہے۔یہ وہ حقیقت ہے جو قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا د*' میں گوتم کے کردار کے ذریعے پیش کی ہے جو ا- محدود تہذR دا ے میں رہ کر بھی پوری ± K نی کے وقت سے رشتے کی معنو$ محسوس کر* ہے، نیز یہ کہ وقت کے* رے میں گوتم نیلمبر کے ا ونے جس سچائی کا انکشاف کیا تھا اور آنکھیں کھلی رp کی جو شرط عا+ کی تھی اس کے حصار سے و* ول کے اختتام - نہیں نکل** ۔کائنات کے دے میں چھپے بھید جاننے کی کوشش میں شکست خوردگی اور رنج کا بوجھ اٹھا* ہے۔

''وقت نے کہا مجھے پہچانو میں تمھارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔تمھارا خیال تھا لمحے اپنی جگہ قائم رہیں گے۔لیکن تمھارا یہ خیال بھی غلط تھا۔مجھے دیکھو اور جانو میں جا رہا ہوں۔پل پل چھن چھن دوں کے پیچھے تہہ در تہہ+ ھیروں میں غا$ ہو* جا رہا ہوں۔میں حد فاصل ہوں۔'' (۸۳)

''وسعت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔وقت کو صرف سوچا جا سکتا ہے۔'' (۸۴)

وقت 'تہذ$ اور K نی اعمال کی مثلث تخلیق ہونے والے اس* ول میں بعض مقامات قرۃ العین حیدر نے K نی وجود کے تسلسل اور دکھوں کو وقت سے ماورا بھی قرار* ہے۔مجرد، مسلسل اور غیر منقسم وقت کے ساتھ K نی وقت کا حوالہ بھی ملتا ہے جو منقسم نہیں 1 محدود ہے، کیوè اس کا آغاز اور ا م ہے۔اس تصور کی رو سے وقت کا سفر ا- دا ے کے+ رہے جس* ریخ کا مابعد الطبیعیاتی سفر بھی کہہ h ہیں۔اس اعتبار سے* ول کا موضوع K نی وجود ہے جو ا- اکائی ہے 1 محدود۔اس* ول کے کردار جو مختلف زمانوں میں رہتے ہوئے ا- سے Ã آتے ہیں وہ دراصل اپنے زمانوں میں اور حالات کے اسیر ہیں۔یہ کردار کائنات میں اپنے مقام کا تعین کرنے کے لیے تہذ$ کا پلیٹ فارم استعمال کرتے ہیں اور حال اور ماضی میں بیک وقت جیتے ہیں۔اس لیے یہ کردار ہیئت (Form) کے لحاظ سے تو معدوم ہوتے ہیں 1 اجتماعی تہذR شعور کے تسلسل کی بنا ان کا ماحصل (Content) معدوم نہیں ہو* ۔اس طرح سے 'آگ کا د*' کو آرکی* ئپل بھی کہا جا سکتا ہے اور قرۃ العین حیدر کی کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے* ریخ کے مختلف واقعات اور تجز* ت کو زمان و مکاں کی حدود میں رہتے ہوئے ان کے

معین دائرے سے نکالنے کی کوشش کی ہے، یعنی اپنے شعور کی اَ فت میں آنے والے وقت کو * مفہوم ۃ ہے۔

احمد یم تو 2 ی اپنے مضمون ''آگ کا دریا، آفاقی رزمیہ'' میں بجا طور پر لکھتے ہیں:

''آگ کا دریا' کرۂ ارض کے سٹیج پر دو حریفوں کے درمیان بپا ایک رزمیہ ہے۔
جس میں ایک حریف وقت ہے اور دوسرا حریف تہذ $ ہے۔'' (۸۵)

اَ دش رَ- چمن

ناول ۱۹۸۴ء میں منظر عام پر آیا۔ ناول کا موضوع معاشرتی ماحول کی تغیر پذیر پیچیدگی اور K نی نفسیات پر پڑنے والے اس کے اثرات کا بیان ہے۔ قرۃ العین حیدر نے معاشرے میں اقدار کے زوال کی تصویر کشی مسلمانوں کے اعلیٰ متوسط طبقے کے حوالے سے کی ہے۔ ناول کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کرداروں کے افعال واعمال کو ر [تناظر میں پیش کیا H ہے جس سے اس کی معنو $ گہری ہوگئی ہے۔ کیوè یہاں ہمیں صرف ماضی کی پرچھا N ساتھ چلتی ہیÃ نہیں آتی بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ حال کا تعین بھی اسی کا مرہون منت ہے، اور K ن اور K نی اَ وہ ایک بھول بھلیاں میں اَ فتار صرف اسی تناظر میں رہتے ہیں جو وقت رنج انھیں فراہم کرتی ہے۔ جس سے اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ K ن رنج کا خالق بھی ہے اور تغیرات زمانہ کا بے بس شکار بھی۔ ۱۸۵۷ء میں سیاسی اور تہذR اکھاڑ پچھاڑ کے نتیجے میں کس طرح مسلمان دوشیزا N لا خانوں کی ز M بنیں اور کس طرح انھیں ذ اور ئی کی گی اَ پڑی، یہ ناول کے ایک کردار نواب بیگم کی کہانی میں بیان ہوا ہے جو حوادث زمانہ کے ہاتھوں طوائف W کے بعد نوابوں اور راجاؤں کی Ã کرم کے طفیل گی اَ ارتی رہی۔ ٹھاکر امبشیو رسنگھ اور آ رے رینال اس کی گی کے دو اہم موڑ ہیں۔ شیخ الباسط گوٹے والے کے گھر 5زم ہونے سے نواب ئی آف جے پور W- یہ گی کے کئی سرد اَ م چکھتی ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں پرنس ورڈ کی جیوتی کے جشن لاہور میں نواب ئی میوزک کا Ðنس میں شر کرتی ہے اور پھر وہیں رہ جاتی ہے جہاں وہ ایک اچھی گی اَ ارنے کی خواہش میں آ رے رینال کے چکر میں پھنس جاتی ہے جو اسے ایک بچی (عندلیب نو) کا تحفہ دے کر رفو چکر ہو جا ہے۔ رینال ان انگریزوں کی ú ئندگی کر ہے جو ہندوستان کی ہر چیز لوٹ کر لے گئے۔ نواب بیگم یہاں سے اپنی

گی نئے سرے سے شروع کرتی ہے اور تنہا ہونے کی وجہ سے امیلو شاد کی 5زمت میں آ جاتی ہے۔ کلکتہ میں اس کی بیٹی کی شادی ماسٹر شکور حسین سے ہوتی ہے جو نچلے متوسط طبقے کا فرد ہے۔ عندلیب یہ شادی معاشرے میں ایک معتبر مقام حاصل کرنے کے لیے کرتی ہے1 شکور حسین اسے طوائف زادی ہونے کا طعنہ دیتا ہے اور دوسری شادی کر کے اسے طلاق دے دیتا ہے۔ اب عندلیب ایک 5زمت پیشہ خاتون ہے۔ شکور حسین سے اس کی ایک بیٹی ہے جو نبرا میں میڈ p کی تعلیم حاصل کرتی ہے1 قسمتی اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ ڈاکٹر منصور اس کی گی میں داخل ہوتا ہے جو عنبرین کے ساتھ مل کر لکھنو میں سنگ ہوم ہے۔ وہ عنبرین کی طرف مائل ہے اس لیے عندلیب بیگ اسے اپنا پس منظر بتانا ضروری سمجھتی ہیں کہ کس طرح ان کی ماں پامال کی گئیں اور انہیں طوائف کا پیشہ اختیار کرنا پڑا۔ انھیں اپنی بیٹی کی فکر ہے۔ اسی دوران ایک افواہ اڑتی ہے کہ عنبرین دراصل رائے بہادر امیلو شاد کی جائز اولاد ہے۔ یہ افواہ اتنی پھیلتی ہے کہ عنبرین تقریباً دیوانی ہو جاتی ہے اور اس کی دیوانگی کا L یہ ہے کہ اس کی اعلیٰ تعلیم، شر d نہ رکھ رکھاؤ، صالح گی کی خواہش کوئی چیز اہمیت نہیں رکھی کیوè وہ ایک طوائف زادی ہونے کی بنا پر محترم نہیں ہے۔ قرۃ العین حیدر یہاں کرداروں کے آلام ومصا $ کا ذکر کرنے کے وجود ایک سوال کا جواب پیش نہیں کرتیں کہ فرد اپنے دکھوں کے لیے خود کتنا ذمے دار ہے اور تقدیر کا کتنا حصہ ہے، اسے اپنے اذ $ ک ماضی کا کفارہ کیوں دینا ہے جبکہ وہ وقت کا دھارا الٹا کر اپنی گی پر لگے داغوں کو دھو ہی نہیں سکتا۔ اس کرب کی وجہ سے 'اَ دش رَ- چمن' کے تقریباً سبھی مرا ی کردار اپنے ماضی کی صورت حال کے حوالے سے حال میں خود کو مس فٹ سمجھتے ہیں۔ شنا # کے بحران کے حوالے سے وجود کی تباہی کی اس سے بہتر عکاسی نہیں ہوسکتی کہ Ðادی گی میں سکون اور عصری سماجی ڈھانچے میں فٹ ہونے کے لیے ماضی کی قابل قبول شنا # ضروری ہے۔

''نجیب زاویوں کا ان دنوں یہ ہے معمول...... وہ قطع سر پہ ہے جس کا قدم
تلک ہے طول......اور ان کے حسن طلب کا ہرایک سے ہے اصول...... کہ خاک
پاک کی تسبیح ہے جو لیجیے مول......سودا کی دلی سے داغ کی دلی شہر آشوب
مسلسل ہے۔''(۸۶)

۱۸۵۷ء کے معاشرتی تغیرات نے جس طرح طوائف کے ادارے (Institution) کو

فروغ پایا۔ یہ اسی کے بیج تھے جو آئندہ نسلوں میں وجودی سطح پر ایک روحانی بحران کی شکل میں سامنے آئے۔ ناول اسی صورت حال کی ایک داستان ہے کہ ہماری تہذیب و ثقافتی زندگی کا یہ پہلو صرف طبقہ نہیں تھا بلکہ ہمارے اجتماعی تشخص پر ایک بدنما داغ تھا۔

اڑتالیس (۴۸) ابواب پر مشتمل 'اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو' کا مرکزی کردار عندلیب ہے۔ ناول میں پیش کی گئی کہانی کے مطابق عہد حاضر کا ایک کردار ہے جس کے ذریعے ناول کی کہانی فلیش بیک (Flash back) میں ماضی کی طرف جا کر حال میں واپس آتی ہے اور ماضی کی متعین کردہ شرائط پر آگے سفر کرتی ہے۔ ناول کے کرداروں میں عندلیب، نوعنبرین بیگ، نواب فاطمہ، دلنواز، مہرو، ڈاکٹر منصور، راجہ دلشاد علی خان، نگار خانم، شہوار خانم اور میاں صاحب اہم ہیں۔ چونکہ ناول میں عندلیب کی زبانی ماضی کی کہانی بیان ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے آشوب میں سرائے طغرل بیگ میں ایک مقتول خاندان کی بچ جانے والی دو لڑکیاں دلنواز اور مہرو ایک ڈیرے دار طوائف منوری کشمیرن کے پاس پہنچتی ہیں اور پھر طوائف بن جاتی ہیں۔ ان میں سے ایک دلنواز تائب ہو کر شریفانہ زندگی گزارنے کے لیے شادی کر لیتی ہے۔ پھر حج پر جاتی ہے اور آ کر میں شیخ عبدالباسط گوٹے والے کے ہاں بچیوں کو قرآن مجید پڑھانا شروع کر دیتی ہے۔ دوسری بہن چوری چھپے اس سے ملتی رہتی ہے۔ دلنواز اپنے ماضی سے رہائی کے لیے کوشاں ہے مگر مہرو اس فکر سے بے نیاز ہے۔ اسی مہرو کے ہاں بھاگ کر آنے والی شیخ عبدالباسط کی نواسی زمرد بانو، یہاں پہنچ کر طوائف بن جاتی ہے۔ یوں مہرو اور دلنواز کے کردار عندلیب کے کردار کا پس منظر تیار کرتے ہیں، خصوصاً مہرو کے کردار کے ذریعے اس دور کی سوسائٹی کی تصویر کشی بھرپور انداز میں کی گئی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ۱۸۵۷ء سے پہلے کی گنگا جمنی تہذیب اور پھر ۱۹۵۷ء میں اس کا نقطہ انجماد (Breaking point) سماجی زندگی کے تضادات کے حوالے سے پیش کیا ہے۔

قرۃ العین حیدر اپنے ایک انٹرویو میں اس حوالے سے کہتی ہیں:

''تہذیب کبھی کوئی ایک وحدت نہیں ہے۔ اکائی نہیں ہے، وہ مرکب (Composite) ہوتی ہے۔ تشخص ایک دوسرا مسئلہ ہے لیکن تہذیب ہندوستان میں علاء الدین خلجی بلکہ اس سے بھی پہلے فیروز شاہ تغلق کے دور سے گنگا جمنی بننا شروع ہو گئی تھی...... اس کے ساتھ دوسرا مسئلہ غدر کا ہے، وہ تو

کے لیے ایک ڈرامائی تجربہ (Dramatic experience) تھا مسلمانوں کے لیے خاص طور پر...... مغل قوم کے زوال کے عناصر کہاں سے شروع ہوئے اور کہاں تک آئے...... جب ان کی سیاسی طاقت ختم ہوئی اور وہ محمد شاہ رنگیلا کے دور میں پہنچ گئے تو وہاں سے طوائف کا ادارہ (Institution) شروع ہوتا ہے، آپ کی جتنی مشہور حکمران عورتیں تھیں جنہوں نے بڑی بڑی جنگیں لڑیں وہ بیشتر دی طور پر رقاصا ئیں تھیں۔ میں نے ان سب کا ذکر کیا ہے۔ چندا بائی ماہ لقا اور بیگم حضرت محل وغیرہ۔ ہماری سوسائٹی میں ایسا ہوا۔ میری دی مسئلہ یہ ہے کہ ہماری مسلم سوسائٹی میں ایسا کیوں ہوا کہ عورت کو کوئی اہمیت اسی وقت دی گئی جب وہ باہر آ کر کوٹھے پر بازار میں آ بیٹھی...... ہمارے ہاں یہ انحطاط (Decadance) کیوں ہے میں نے یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔'' (۸۷)

دلنواز، مہرو اور نواب فاطمہ تینوں مغل تہذیب کی عکاس ہیں جو تغیرات زمانہ کے ہاتھوں طوائف بننے پر مجبور ہوئیں۔ اس اعتبار سے کہانی کا مرکزہ آشوب اور بعد کے ادوار کی تہذیب و معاشرت پر اس کے اثرات ہیں۔ کہانی کا المیہ ہے کہ عندلیب ایک شریفانہ زندگی کے لیے جدوجہد کرنے کے باوجود نواب بیگم کی پرچھائیوں سے آزاد نہیں ہو پاتی۔ یہ ایک کردار ان تمام استحصال زدہ خواتین کا نمائندہ ہے جو وقت کے ایک چکر میں شاہ اور دوسرے میں گدا تھے۔ عندلیب کی بیٹی عنبرین اپنی ماں سے مختلف ہے اور وہ اس ماضی سے جسے اس کی ماں اپناتی ہے چھٹکارا چاہتی ہے۔ یہ دو نسلوں کی سوچ کا تضاد ہے جو گزرے ہوئے وقت کا بھوت بن کر ان کے درمیان کھڑا ہے۔ اور اس حوالے سے عنبرین کا ذہنی خلفشار دراصل تشخص کا بحران (Identity crises) ہے۔ اس سوال کا جواب کہ وہ امراؤ شاد کی اولاد ہے یا شکور حسین کی، اس کے لیے تہذیبی شناخت سے زیادہ روحانی طور پر اپنے ماضی اور حال میں مطابقت پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ ناول کے دوسرے کرداروں کنور دلشاد، نگار خانم، شہوار، دلنواز اور عندلیب کی طرح وہ بھی اپنے ماضی سے فرار حاصل کرنا چاہتی ہے۔ ماضی جو منجمد وقت ہے اسے بدلا نہیں جا سکتا۔ وقت کے پتھر پر نقش ہے۔ اور انسان جو اپنے خیال کے سوا کچھ نہیں، اسی خیال کے ہاتھوں سارے دکھ اٹھاتا ہے۔

عنبرین کے کردار کے حوالے سے قرۃ العین حیدر اپنے انٹرویو میں کہتی ہیں:

''آپ لوگوں نے اس میں ایک چیز پر غور نہیں کیا اور وہ ہے بنیاد پرستی (Fundamentalism) کا مسئلہ۔ میں نے اسے سنجیدہ طریقے سے اٹھایا ہے کہ عنبرین بنیاد پرست بن جاتی ہے۔ سالمیت کا جو تصور ہے اس پر اسے دھکا لگتا ہے۔''(۸۸)

جبکہ عندلیب کے کردار کے حوالے سے خالد سعید اپنے مضمون 'عینی کا کچھڑا' میں لکھتے ہیں۔

''عندلیب ہی اس ناول کا مرکزی کردار ہے اور ناول کے بیشتر حصے کی راوی بھی اور یہ ایک لایعنی (Absurd) کردار ہے۔ ان معنوں میں کہ سماج میں اسے جو کردار ادا کرنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ وہ اس کی روح سے متصادم ہے اور وہ اسے پوری قوت سے مسترد کرتی ہے۔''(۸۹)

اس طرح 'گردشِ رنگِ چمن' میں عورت کے استحصال کے حوالے سے ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی رائے ہے:

''اس ناول کی خصوصیت یہ ہے کہ عورت کی مظلومیت کو غیر پروپیگنڈائی انداز میں دکھایا گیا ہے۔ امتدادِ زمانہ کے ہاتھوں مردوں کی تقدیروں کی تبدیلی اتنی قابلِ ذکر نہیں ہوتی جتنی عورت کی تقدیر کی تبدیلی ہوتی ہے۔ چونکہ عورت تخلیق کا منبع و مخرج ہے اس لیے اس کو جسم فروشی کی سطح پر لانے سے معاشرے کو جو دکھ نصیب ہوتے ہیں وہ کسی عظیم المیے سے کم نہیں۔ پھر یہی کردار ایک بار پھر شرفاء کے بھیس میں معاشرے کا حصہ بنتی ہیں اور اپنی کینچلی اتارنے کے بعد جس نفسیات کا عملی اظہار کرتے ہیں اسے انتہائی گہری تفصیلات کے ساتھ قرۃ العین حیدر نے آشکار کیا ہے اور یہ تفصیلات بعض جزئیات کہیں کہیں اتنی سنگدلانہ ہیں کہ باشعور قاری ان کو مدتوں فراموش نہیں کر سکتا۔ 'گردشِ رنگِ چمن' ایک انکشافاتی ناول ہے اس میں قرۃ العین حیدر جس کرب سے گزری ہوں گی وہ تو ظاہر ہی ہے لیکن اس ناول کی بڑائی یہ بھی ہے کہ قرۃ العین حیدر

اپنے کرب کو قاری میں بھی تقسیم کر دیتی ہیں۔''(۹۰)

'گردشِ رنگِ چمن' کے ان استحصال زدہ کرداروں کے ساتھ، جن کا ذکر ابھی ہو چکا ہے، ایک اہم کردار میاں جی کا ہے، جن کے ذریعے تصوف کی روایت اور اس کے اثرات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ میاں جی ایک بڑے صوفی ہیں جن کے حلقہ ارادت میں سادہ لوح دیہاتیوں سے اعلیٰ تعلیم یافتہ دانشوروں تک شامل ہیں۔ اس ناول میں یہ حقیقت واضح کی گئی ہے کہ تصوف کی چھتری میں پناہ لینے کے وجود زندگی کے راستے ان کی بنائی ہوئی سماجی زندگی کی دھوپ سے گزرتے ہیں، جو وقت اور تاریخ کے تقاضوں کے مطابق اپنے معیار بدلتی رہتی ہے اور میاں صاحب کے کردار میں وقت اور حالات کے کچلے ہوئے انسانوں کے لیے ایک ممکنہ حل پیش کیا گیا ہے۔

''صاحب وقت وقت کو گردش دیتا ہے۔ دن اور رات اور مہینہ اور سال اس کے سامنے آکر کھڑے ہوتے ہیں اور اسے حساب دیتے ہیں۔'' (۹۱)

اس اقتباس میں صوفیانہ ولی کے زمان پر تصرف کا حوالہ دیا گیا ہے اور بقول اقبال صوفیانہ تجربہ ایک شخص کی ذاتی قلبی واردات ہونے کی وجہ سے قابلِ ترسیل نہیں ہے، اور شاید قابلِ تفہیم بھی۔

ڈاکٹر رشید امجد اپنے مضمون 'گردشِ رنگِ چمن۔ ایک جائزہ' میں لکھتے ہیں:

''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین نے اپنی ساری جستجو اور تلاش کے بعد آخر کار تصوف میں پناہ لی اور تمام حوالوں کو رد کر کے اپنی شناخت تصوف اور روحانیت کے حوالے سے کرانے کی کوشش کی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ 'میرے بھی صنم خانے' سے شروع ہونے والا تشخص کا سفر آخر کار 'گردشِ رنگِ چمن' کے میاں صاحب کے آستانے پر ختم ہوتا ہے۔''(۹۲)

'گردشِ رنگِ چمن' جس کو 4 داستانوں کا ناول بھی کہا گیا ہے کیونکہ اس کے کئی کردار بقول قرۃ العین حیدر حقیقی ہیں۔ اس کا سب سے اہم کردار ریختیت ہے۔ یہاں کرداروں کے مادی تجربے ایک مابعد الطبیعیاتی جہت لیے ہوئے ہیں اس لیے ان کا سفر اپنے باطن کی طرف ہے۔ اور یہی پہلو تہذیب، تصوف اور وقت کے روشن اور تاریک زاویے قاری کے سامنے لے آتا ہے کہ وقت کا تیز دھارا کس طرح سیاسی آشوب کو تہذیبی اور روحانی آشوب میں بدل دیتا ہے۔ یہ حقیقت 'گردشِ رنگِ چمن' میں

تقریباً ڈیڑھ صدی کی کہانی کے ذریعے بیان کی گئی ہے۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۸۲ء تک یہ کئی نسلوں کی کہانی ہے جو تاریخ کی اندھی قوت کے سامنے بے بس ہیں۔ ناول کا ایک جملہ ہے......۔

''اس قسم کے لوگ تاریخ کے بقیات (Left overs) ہیں۔'' (۹۳)

یہاں ان استحصال زدہ کرداروں کی طرف اشارہ ہے جو ہاتھیوں کی لڑائی میں چیونٹیوں کی طرح مسلے جاتے ہیں۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وقت کے ایک طویل دورانیے پر اس ناول کی کہانی بیسیوں کرداروں کے ذریعے اپنا سفر طے کرنے کے باوجود ٹکڑوں میں بٹی ہوئی نہیں آتی۔ اور یہ قرۃ العین حیدر کی فنی پختگی کا ثبوت ہے۔ انھوں نے اتنے بڑے کینوس پر ان کرداروں کی کہانی بیان کرتے ہوئے ایک سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایک کثیر ثقافتی ہستی (Multicultural entity) کے طور پر رہنے والی ایک روشن خیال تہذیب کن عوامل کے تحت زوال پذیر ہوئی۔

جہاں تک تصورِ وقت کا تعلق ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تمام تحریروں کی طرح اس ناول میں بھی وقت کا غیر مرئی کردار موجود ہے۔ جو خود تو تبدیلی سے ماورا ہے لیکن اپنے راستے میں آنے والی ہر شے کو بدل کر رکھ دیتا ہے۔

۱۔ ''پل پل چھن چھن دنیا کا رنگ بدلتا ہے۔'' (۹۴)

۲۔ ''ماضی کے زینے میں نورومانی شاعر نورمن ڈریک قمر چہر کو آئیڈیلائز کر رہا تھا۔ مابعد التواریخ کی جستجو اور شناخت کہ اچانک تاریخ کی مظہریت سامنے آ گئی۔ مقتول کنیزوں کے پنجر۔ اب مجھے حال میں واپس آ جانا چاہیے۔'' (۹۵)

کرم یا تقدیر کا فلسفہ بھی وقت کے جبر کی ہی ایک صورت ہے۔ اور ناول میں کئی بار دہرایا ہوا دلنواز کا ایک فقرہ اسی حقیقت پر ایک تبصرہ ہے کہ انسان ہونی سے فرار حاصل نہیں کر سکتا۔ اس کا ارادہ، قسمت پر حاوی نہیں ہے۔

''جاؤ پوت دکھن......وہی کرم کے لچھن۔'' (۹۶)

اس حوالے سے کنور دلشاد ایک جگہ اپنی ڈائری میں لکھتا ہے:

''اس دنیا میں ہمارے ایسے شاطر بھی موجود ہیں اور بے شمار سبز پوش کے ایسے

بدقسمت بھی۔ وہ یہاں کی ٹوٹی پھوٹی موڑوں کے کارخانے میں کیوں نہ پہنچ سکے۔ ڈاکٹر عنبرین بیگ جیسی نیک لڑکی تنکے چننے لگی اور ہمارا پرانا لوفری کا ساتھی سندلیش، ائن سنگھ تیس سال بعد ہمارے لیے خضر راہ ثابت ہوا۔ کیا مقسوم ازل نے ہم سب کے لیے یہ پہلے سے طے کر رکھا تھا۔'' (۹۷)

مسئلہ جبر و قدر کے حوالے سے کوئی بھی بحث وجود و عدم وجود کی گتھی سلجھانے کے لیے ایک کوشش سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ یہ سوال آج تک حل نہیں ہو سکا۔ رہا سوال وقت کا تو قرۃ العین حیدر کے نزدیک وقت کا ادراک انسان اپنے حسی تجربات اور ان پر مبنی مشاہدے سے کرتا ہے۔ اور اس ادراک کا بیشتر حصہ صرف حال میں ہوتا ہے، ماضی اور مستقبل اس کی ضمنی صورتیں ہیں۔ 'گردشِ رنگِ چمن' میں قرۃ العین حیدر نے وقت کے ضمن میں دو اہم حوالے دیے ہیں جو ان کے تصورِ وقت کو سامنے لاتے ہیں۔

''شومہا کال ہے، اور پیغمبر اسلام کی حدیث مبارکہ کہ: اصل زمانہ ہے اس لیے زمانے کو برا مت کہو۔'' (۹۸)

اس حوالے سے دیکھیں تو 'گردشِ رنگِ چمن' میں وقت صرف ایک موضوع نہیں بلکہ معروض بھی ہے۔ اس لیے کہانی میں تاریخ کی معنویت اور تسلسل کی نوری لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ عندلیب اس ناول میں سماجی اور تہذیبی حسیت کے تغیرات کو وقت کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھتی ہے۔ نواب فاطمہ، دلنواز، مہرو، شہوار، اور راجہ دلشاد علی جیسے کرداروں کی جڑیں بھی ماضی میں پیوست ہیں۔ راجہ دلشاد علی خان کے ذہن میں حقیقت کی تلاش کے لیے ایک بحث جاری ہے۔ وہ اپنی ڈائری میں ایک جگہ لکھتا ہے۔

''سارا وقت ایک ہے' قرآنی وقت، آن واحد، ایک نقطہ آج ہے۔'' (۹۹)

وقت کے انہی تصورات کے حوالے سے ڈاکٹر ممتاز احمد خان اپنی تصنیف ''آزادی کے بعد اردو ناول' میں لکھتے ہیں:

''وقت کی کارفرمائیوں کو قرۃ العین حیدر نے ...... 'چاندنی بیگم' اور 'گردشِ رنگِ چمن' دونوں میں نئی جہات کے ساتھ دکھایا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں تاریخ کا اپنا ایک علیحدہ ذائقہ ہے۔'' (۱۰۰)

چا+ نی بیگم (۱۹۹۰ء)

''چا+ نی بیگم'' قرۃ العین حیدر کا واحد* ول ہے جس کا* م کسی شعر سے ا: نہیں کیا H ۔ یہ ا- ا Z ط+ پ، یہ جاگیردار خا+ ان کے ایسے افراد کی کہانی ہے جو زمانے سے کٹے ہوئے جی رہے ہیں۔ اس خا+ ان کا چشم و پ اغ قنبر علی ت قی پسند خیالات کا پ چار کر* رہتا ہے 1+ رسے وہ بھی موروثی عقا+ وÃ* یت کا شکار ہے۔ وہ ا- منصفانہ سماج کا دع+ ار ہونے کی حیثیت سے کبھی صحافت اور کبھی سیا - کا سہارا 8 ہے 1 ان ساری کوششوں کے* وجود ا- مجہولیت اس کردار کا حصہ رہتی ہے* ول کا اہم کردار چا+ نی بیگم ہے جس میں المیہ کرداروں کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ چا+ نی بیگم قنبر علی کی والدہ کی ا-* دار سہیلی کی بیٹی ہے جس سے وہ اپنے W کی نسبت طے کرتی ہیں۔ قنبر علی کے حالات والدین کی وفات کے بعد ایسا پلٹا کھاتے ہیں کہ وہ چا+ نی کو بھول جا* ہے۔ اور چا+ نی اپنے اب حالات کی وجہ سے اس توقع پ شہر آتی ہے کہ قنبر علی اس سے شادی کر لیں گے 1 وہ بیلا سے شادی کر چکے ہیں۔ اس لیے چا+ نی کو پ ڑوس کے ا- ہم مرتبہ خا+ ان کے تین کٹوری ہاؤس میں پناہ ملتی ہے۔ یہ خا+ ان بھی ر+ یڈ روز (قنبر علی کی رہائش گاہ) کے مکینوں کی طرح ر+ گی کو صرف دو - اور جا G اد کے تنا . سے معنو $ دینے کا روادار ہے۔ یہ خا+ ان خود اپنی الجھنوں اور مسائل میں مبتلا ہے جس کا ا- اہم کردار وقار حسین عرف وکی ہے۔ اس خا+ ان کا چا+ نی کے ساتھ* وَ اچھا نہیں رہتا جس کی ب ڑی وجہ ان کے بظاہر مخبوط الحواس W وکی کی اس میں دلچسپی ہے۔ اس لیے قنبر علی اسے* لا آ اپنے گھر ر+ یڈ روز لے آتے ہیں جس پ بیلا کی ان سے شد+ ید لڑائی ہوتی ہے۔ اسی رات بجلی چلی جاتی ہے اور چا+ نی اپنے کمرے میں موم بتی جلانے کی کوشش کرتی ہے۔ Ã1 کی شد+ ید کمزوری اور چشمہ تین کٹوری ہاؤس میں ٹوٹ جانے کی وجہ سے وہ ٹھیک سے دیکھ نہیں* پ تی اور* یہ سلائی بستر پ / نے سے چا+ نی، بیلا، قنبر علی اور ر+ یڈ روز . کچھ جل کر راکھ ہو جا* ہے۔

صفیہ سلطانہ اس خا+ ان کی چھوٹی بیٹی ہیں جہاں چا+ نی کو پناہ ملی تھی۔ وہ قنبر علی کی ٹھیکرے کی ما- تھیں 1 پولیو کی وجہ سے ان کا ا- ہاتھ بیکار ہ H جس پ منگنی ٹوٹ گئی۔ معذوری اور نسبت ٹوٹنے کی وجہ سے صفیہ سلطانہ تھوڑی احساسِ کمتری کا شکار (Complexed) ہو چکی ہیں۔ اور گوشہ نشینی اور آدم بیزاری کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن نے ا- آواز اختراع کر لی ہے جسے* ول میں لٹل

سرا r (Little sir echo) کا* م دِ* H ہے۔ یہ آواز آنے والے واقعات کی K+ ہی کرتی ہے۔ ان * تو ں کے* وجود صفیہ سلطانہ نے ڈبل ایم اے کیا، پی۔ ایچ۔ ڈی کیا اور بچوں کے لیے کونو $ کھولا ہے، جو اس* ت کی علامت ہے کہ وہ اپنی ذہنی ابیوں کے* وجود خاصی* ہمت ہیں۔ اور چا+ نی کے مرنے کے بعد انھیں اپنے گھر والوں کے اس کے ساتھ* ے سلوک پ افسوس بھی ہو* ہے۔

> ''صفیہ بیگم نے چا+ نی کو قبول کیا اور اپنے نئے اسکول کا* م سینٹ مونیز کانو $ ڈال* غ رکھا......لیکن د* چا+ نی بیگم جیسی روشنی سے خوف زدہ رہتی ہے۔'' (۱۰۱)

درحقیقت چا+ نی بیگم کا کردار ان دونوں خا+ انوں کے رویوں کی ضد ہے۔ سادہ، متحمل اور د* وی رویوں اور معیارات سے بے* ز۔ یہ کردار مذکورہ* لا د* داری کی منافقتوں پ F کرداروں کے درمیان جتنی د یر رہتا ہے ان کی مادہ پ ستی کو متزلزل کیے رہتا ہے، حتیٰ کہ چا+ نی مر کر بھی تین کٹوری ہاؤس کے کرداروں کے لاشعور میں پچھتاوا بن کر ر+ ہ رہتی ہے۔ اس طرح چا+ نی بیگم کی موت اس کی ذات کے المیے سے* یدہ ان کرداروں کا المیہ بن کر سامنے آتی ہے جو اسے* پ گل قرار دینے کے* وجود اس سے خوف زدہ رہتے ہیں۔

* ول میں چا+ نی کی وفات کے بعد صرف تین کٹوری ہاؤس کے افراد اور ان کی نئی ± کی کہانی چلتی ہے۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو* پ کستان چلے آئے اور وہ بھی جو انگلینڈ سدھار گئے۔ * ول میں یہ حقیقت واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ* پ کستان W کے بعد یہاں کے مسلمانوں کے لیے ا- مسئلہ اپنی شنا # قائم کرنے کا بھی تھا جو ہندوستان سے ہر طرح مختلف ہونی چاہیے تھی کیو è یہی اس ملک کے قیام کی دلیل تھی۔ شنا # کی یہ تلاش بعض اوقات مضحکہ خیز صورت حالات کا* (ہے جس کی مثالیں* ول میں تین کٹوری ہاؤس کے افراد خانہ کی ر+ گیوں میں مل جاتی ہیں، جن کا ذہنی بعد تقسیم اور ہجرت نے مز+ ید ب ڑھا* یا ہے۔

'چا+ نی بیگم' کا اصل موضوع زمین کی ملکیت کا جھگڑا ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے K ن مختلف حیلے بہانوں میں مصروف Ã آتے ہیں۔ جھگڑا قنبر علی کی کوٹھی ر+ یڈ روز کا ہے جس کے جل کر راکھ ہو جانے کے بعد زمین اور* غ پ قبضہ کرنے کے لیے پہلے تو مختلف فر h ں کے درمیان مقدمے

* زی ہوتی ہے اور . # مسئلہ حل ہو* Ãنہیں * تو مذہب کے ٹھ z داراس پر اپنا حق جتانے لگتے ہیں۔ ا- طرف مندر کی C دیں ر p کی کوشش ہیں اور دوسری طرف مسجد کھڑی کرنے کی۔ چنانچہ صفیہ سلطانہ کے بھانجے پنکی . # یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ مندر . بنا تو د± اروں کی طرف سے جواب ملتا ہے ''پر اچین کال میں جو ر''...... گو* محض زمین کی ملکیت کے لیے زمان ومکاں کی حدود سے نکل کر قنبر علی کی کوٹھی مہادیو ڈھی (مندر) سے اور زمانہ حال پر اچین کال سے جا ملتا ہے۔

قنبر علی کے چیف رپو ٹ معراج احمد، جو قنبر علی کے المیے کے بعد امریکہ چلے گئے تھے۔ وہاں سے واپس آنے کے بعد یہ صورت حال دیکھ کر د- رہ جاتے ہیں۔ وہ ا- جگہ پنکی سے کہتے ہیں کہ پنکی میاں ہماری لگائی ہوئی گلاب* ڑی کو تو گدھے پر گئے۔ اور پنکی کا جواب یہ ہے کہ آپ لوگوں نے صحیح کھاد نہیں ڈالی تھی ورنہ آج چالیس سال بعد یہ اسی نوے کروڑ کی * دی رونر وزم+ کنفیوژن میں غرق نہ ہوتی۔ پنکی کا یہ جواب معنی خیز ہونے کے ساتھ ساتھ معراج احمد کا جواب بھی قابل غور ہے کہ بھڑوں کا چھتا محض ہماری غلطیوں کی+ و - تیار نہیں ہوا پنکی میاں۔ یعنی غلطیاں صرف ٹوں سے نہیں ہو N بلکہ نئی ± بھی اس صورت حال کے لیے ا کی ذمے دار ہے۔

'چا+ نی بیگم' ا- خ+ ان کی کہانی ہے۔ جس میں ہندوستان کے مسلمانوں کے حالات، فرقہ وار $ اور اس کے اسباب، سیاسی اور مذہبی تعصّبات، . کچھ ا- ذ~ منظر* مے کے طور پر شامل ہے اوران . عوامل نے ہندوستانی مسلمان کے لیے جو استحصال او* ا« نی پر F حالات پیدا کیے ہیں اس کی ا- جھلک لیلیٰ اور اس کے والد کا ا- مکالمہ ہے۔ طاہر علی کے یہ کہنے پر کہ تم بہت پڑھے لکھے مسلم نوجوان* لیفٹسٹ ہو جاتے ہو* ملت سے* لکل بے تعلق* کٹ پنتھی، درمیانی راستہ تم لوگوں کو سجھائی ہی نہیں دیتا۔ دلچسپ* ت یہ ہے کہ ممکن ہے یہ درمیانی راستہ خود ان ر گوں کو بھی کبھی سجھائی نہ * ہو۔ لیلیٰ کا یہ جواب کہ بہت سے C دی سوالات ایسے ہیں جن کا جواب دینے سے ہم عمر بھر بچتے رہتے ہیں۔ * ول میں پیش کی گئی سیاسی وسماجی صورت حال پر پوری طرح صادق آ* ہے...... اس تناظر میں دیکھا جائے تو 'چا+ نی بیگم' قصہ قدیم و+ ہونے کے ساتھ ساتھ K نی فطرت کی بوقلمونیوں کی کہانی ہے۔ جس کا . لباب یہ ہے کہ * قابل تسخیر ہے کیو è یہ K ن کے+ رسے پھوٹتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ قرۃ العین حیدر، میرے بھی صنم خانے، مکتبہ+ ، لاہور، ۱۹۴۹ء، ص ۲۵-۲۶۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔

۳۔ ایضاً، ص ۴۸۸۔

۴۔ ایضاً، ص ۳۸۹۔

۵۔ آزادی کے بعد اُرد* ول، ص ۶۲۔

۶۔ قرۃ العین حیدر، سفینہ غم دل، مکتبہ+ ، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۲۹۹۔

۷۔ اُرد* ول کے+ لتے تناظر، ص ۷۵۔

۸۔ قرۃ العین حیدر، کار جہاں دراز ہے، سنگ میل Å X ، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۳۔

۹۔ ایضاً، ص ۳۵۴۔

۱۰۔ ڈاکٹر فاروق عثمان، اُرد* ول میں مسلم ثقافت، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۲ء، ص ۳۷۱۔

۱۱۔ * ل جبریل، کلیات اقبال، ص ۳۴۷۔

۱۲۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر، خصوصی مطالعہ، مر سید عامر سہیل، ڈاکٹر علی اطہر، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۳ء ص ۳۶۷۔

۱۳۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا د* ، سنگ میل Å X ، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۵-۶۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۹۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۵۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۳-۱۳۴۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۲۷۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۲۷۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۵۸۔

۲۰۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر، خصوصی مطالعہ، ص ۵۱۸۔

۲۱۔ آگ کا دریا، ص ۳۶۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۵۵۔

۲۳۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر، خصوصی مطالعہ، ص ۱۲۶۔

۲۴۔ آگ کا دریا، ص ۳۰۳-۳۰۴۔

۲۵۔ گوپی چند نارنگ، مرتبہ، مشمولہ اُردو افسانہ روایت اور مسائل، سنگ میل Å X ، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۲۶۔

۲۶۔ آگ کا دریا، ص ۴۹۶۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۵۶۹۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۵۰۰-۵۰۱۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۵۵۷۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۴۸۵۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۳۹۶۔

۳۲۔ ایضاً، ص ۴۰۲۔

۳۳۔ ایضاً، ص ۴۹۴۔

۳۴۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر، خصوصی مطالعہ، ص ۱۲۵۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۵۱۶۔

۳۶۔ ایضاً، ص ۵۲۲-۵۲۳۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۵۲۵۔

۳۸۔ سید محمد عقیل، ناول کا فن، *سفر Å X الہ آباد، بھارت، ۱۹۹۷ء، ص ۹۲۔

۳۹۔ آگ کا دریا، ص ۱۶۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۱۶۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۱۸-۱۹۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۳۹۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۴۲۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۴۵۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۷۶۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۹۱۔

۴۸۔ ایضاً، ص ۲۵۱۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۵۶۴۔

۵۱۔ جمیل الرحمٰن مشمولہ قرۃ العین حیدر۔ خصوصی مطالعہ، ص ۳۳۵۔

۵۲۔ آگ کا دریا، ص ۱۲-۱۳۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۲۵۲۔

۵۵۔ ایضاً، ص ۳۵۹۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۳۵۱۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۳۶۵۔

۵۸۔ ایضاً، ص ۳۸۴۔

۵۹۔ ایضاً، ص ۴۰۱۔

۶۰۔ ایضاً، ص ۴۳۰۔

۶۱۔ ایضاً، ص ۴۶۳۔

۶۲۔ ایضاً، ص ۴۳۔

۶۳۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔

۶۴۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر۔ خصوصی مطالعہ، ص ۶۵۲۔

۶۵۔ ایضاً، ص ۵۳۵۔

۶۶۔ آگ کا دریا،ص ۸۵۔
۶۷۔ ایضاً،ص ۸۶۔
۶۸۔ ایضاً،ص ۹۹۔
۶۹۔ ایضاً،ص ۱۱۹۔
۷۰۔ ایضاً،ص ۳۸۴۔
۷۱۔ ایضاً،ص ۵۵۲۔
۷۲۔ ایضاً،ص ۵۳۱۔
۷۳۔ ایضاً،ص ۴۸۵۔
۷۴۔ ایضاً،ص ۵۷۲۔
۷۵۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ،ص ۵۷۲۔
۷۶۔ آگ کا دریا،ص ۴۸۸۔
۷۷۔ ایضاً،ص ۸۳۔
۷۸۔ ایضاً،ص ۵۷۳۔
۷۹۔ ایضاً،ص ۹۷۔
۸۰۔ بالِ جبریل کلیات اقبال،ص ۴۲۰۔
۸۱۔ ایضاً،ص ۳۹۰۔
۸۲۔ آگ کا دریا،ص ۲۲۸۔
۸۳۔ ایضاً،ص ۴۷۷۔
۸۴۔ ایضاً،ص ۵۶۵۔
۸۵۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ،ص ۳۱۲۔
۸۶۔ قرۃ العین حیدر،گردشِ رنگِ چمن،مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۸۷ء،ص ۱۵۸۔
۸۷۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ،ص ۹۳۔
۸۸۔ ایضاً،ص ۹۸۔

۸۹۔ ایضاً،ص ۳۸۱۔
۹۰۔ آزادی کے بعد اردو ناول،ص ۲۷۱-۲۷۲۔
۹۱۔ گردشِ رنگِ چمن، ص ۴۰۶۔
۹۲۔ مشمولہ قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ،ص ۳۷۷۔
۹۳۔ گردشِ رنگِ چمن،ص ۳۶۳۔
۹۴۔ ایضاً،ص ۱۴۶۔
۹۵۔ ایضاً،ص ۶۵۱۔
۹۶۔ ایضاً،ص ۱۸۱۔
۹۷۔ ایضاً،ص ۶۶۶۔
۹۸۔ ایضاً،ص ۶۶۷۔
۹۹۔ ایضاً،ص ۶۶۷۔
۱۰۰۔ آزادی کے بعد اردو ناول،ص ۲۷۲۔
۱۰۱۔ قرۃ العین حیدر،چاندنی بیگم،سنگ میل،لاہور،۱۹۹۰ء، ص ۷۵۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر روبینہ ترین*

انقلاب ۱۸۵۷ء اور ہمعصر اردو صحافت

Abstract: *Post colonial research and criticism is focusing the complicated moment of 1857 in India. British rulers and their local a complices takes this crisis as mutiny , but many nationalist forces deem it as war of independence, In this paper the role of those freedom fighters have been discussed who were struggling against Britishers not by Swords but with pen. These were the writers and journalists of that era who tried to align themselves with freedom fighters and paid its heavy price in the form of hanging, imprisonment and exile.*

برصغیر میں مسلمانوں کے ایک ہزار سالہ دور حکمرانی میں عربی اور فارسی کے ہندوستانی زبانوں پر گہرے اثرات مرتب ہوئے، جس کے نتیجے میں پورے برصغیر میں اردو زبان کی ایک ایسی حیثیت ہوگئی جسے ہم آسانی سے رابطے کی زبان کہہ سکتے ہیں۔ انگریزوں کی برصغیر آمد کے وقت ہندوستان بھر میں یہ زبان عوام میں مقبولیت کے اس درجے تک پہنچ گئی تھی کہ پورے ہندوستان میں آسانی سے بولی اور سمجھی جاتی تھی، جسے ہندوستانی کا نام بھی دیا جاتا رہا۔ بنگال کی فتح کے بعد کلکتہ میں انگریز افسروں کو تربیت دینے اور انہیں ہندوستان کی زبان اور ثقافت سے آشنا کرنے کے لیے فورٹ ولیم کالج (۱۷۹۹ء) قائم کیا گیا۔ اس میں اردو زبان کے لیے ایک الگ سے شعبہ تشکیل دینے کا بڑا سبب یہی تھا۔

انیسویں صدی کے آغاز میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے قدم لال قلعہ دہلی تک پہنچ گئے اور بادشاہ ہند محض ایسٹ انڈیا کمپنی کا وظیفہ خوار بن کے رہ گیا۔ مسلمانوں کے سامنے عظمت رفتہ کی معذور علامت کے سوا اس کی حیثیت کچھ نہ رہی۔ مسلمانوں کے سامنے ہی ان کا ایک ہزار سالہ طویل

* وقیصر امتیاز گورمانی شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان

حکمرانی کا زعم ایسٹ انڈیا کمپنی کے قدموں تلے روندا جا رہا تھا جس کے باعث ہندوستان کے مسلمانوں میں ایک بے چینی اور بیرونی غاصبین کے لیے احساس محرومی کا لاوا پکتا رہا۔ اس صورت حال میں ملک کے مختلف حصوں میں علمائے دین نے باقاعدہ اپنی تقاریر میں انگریزوں کے خلاف نفرت پھیلانا شروع کر دی تھی۔ یہ تقاریر علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو زبان میں بھی ہوتی تھیں۔ بالخصوص نماز جمعہ کے اجتماعات کے موقع پر اردو زبان میں کی جانے والی تقاریر میں مسلمانوں کو ان کی عظمت رفتہ کا احساس دلایا جاتا رہا اور باہر سے آنے والی سامراجی حکومت (انگریزوں) کے خلاف جہاد پر اکسایا جاتا تھا(۱)۔ خصوصاً مسلمان نوجوانوں کے ذہن میں یہی تقاریر سماعتوں کے راستے سرائیت کرتی رہیں اور بیشتر کے دلوں میں انگریز دشمنی دھیمی آنچ میں سلگتی رہی۔ خاص طور پر عیسائی مشنریوں کے خلاف اردو زبان میں لکھی گئی کتب پڑھے لکھے طبقے کو انگریزوں کے خلاف اشتعال دلانے کا کام کرتی رہیں۔ عیسائیت کے پھیلاؤ کے خلاف اور انگریزوں کی ہندوستان میں بڑھتے ہوئے تسلط کے خلاف علماء کے مضامین بیشتر اخبارات میں شائع ہوتے رہے۔ ان میں 'سراج الاخبار' 'قطب الاخبار' 'شملہ اخبار' اور 'نور علی نور' 'ردعیسائیت' اسلام کی حقانیت اور انگریز مخالفت میں پیش پیش تھے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل رقمطراز ہیں؛

> ''جس طرح عیسائی مشنریوں نے برعظیم میں عیسائیت کی تبلیغ و اشاعت کے لیے ہر وہ ذریعہ اپنایا تھا جو ان کے کام میں مدد دے سکتا تھا۔ چنانچہ اخبارات و رسائل ان کے مذہب کی تبلیغ کے عام ذرائع تھے۔ اسی طرح مسلمانوں نے اخبارات و رسائل کے ذریعے محض یہی کام نہیں کیا بلکہ دوسرے مقاصد کے ساتھ ساتھ انہوں نے عیسائی مشنریوں کے الزامات کے جوابات دیے۔ بعض اخبارات نے تو خاص طور پر یہ فرض ادا کیا تھا۔ 'دہلی اردو اخبار' انگریزوں اور عیسائیت کے خلاف حقارت اور نفرت کے جذبے کو بڑی ہوشیاری اور دانش مندی کے ساتھ ابھارتا تھا''(۲)

انگریز فوج میں شامل ہندوستانی سپاہیوں کو بھی اردو زبان میں جہاد کے دعوت نامے ارسال کیے گئے۔ اس نوعیت کا ایک اردو مراسلہ مولانا عنایت علی نے عظیم آباد سے راولپنڈی کی چوتھی رجمنٹ

کے سپاہیوں کو انگریز افسروں کے خلاف اکسانے کے لیے ارسال کیا(۳)۔انگریزوں کے خلاف مسلمانوں میں جوش اور ولولہ پیدا کرنے کے لیے مذہب کو بھی استعمال کیا گیا۔ اردو زبان میں ایک فتویٰ تحریر کیا گیا، جس میں قرآن مجید کی آیات اور احادیث کے حوالوں سے ثابت کیا گیا کہ ایسی صورت حال میں ہر عاقل بالغ اور صحت مند مسلمان پر انگریزوں کے خلاف جہاد فرض ہے۔ چند دیگر مراسلوں کی مانند یہ فتویٰ بھی 'صادق الاخبار' میں شائع ہوا۔(۴)

۱۸۵۷ء کی جنگ سے قبل برصغیر سے شائع ہونے والے اخبارات میں ''دہلی اردو اخبار'' خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ اردو زبان کے ابتدائی اخبارات میں شمار ہوتا ہے جسے مولانا محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر جاری کرتے تھے۔ اس اخبار میں چھپنے والی سماجی اور سیاسی خبریں اور مضامین مسلمانوں میں احساس حریت پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتے رہے۔ کمپنی کے حکام کے خلاف مولوی باقر علی خود بھی لکھتے رہے۔ دسمبر ۱۸۴۱ء کی اشاعت میں کابل کے مسلمانوں کے انگریزوں کے خلاف جذبات نہ صرف بیان کیے بلکہ ان پر تبصرہ بھی شائع کیا۔ اسی طرح اخبار میں انگریزوں کی بدعنوانیوں اور مظالم کو بیان کرتے ہوئے سیاسی و سماجی بے چینی اور اضطراب کا ذکر جاری رہا(۵)۔

سلطان الاخبار کے مدیر مولوی رجب علی لکھنوی تھے۔ یہ اخبار بے باک اور نڈر تھا اور صحیح رائے زنی سے نہ چوکتا تھا۔ ظلم کی مذمت کرتا تھا۔ یہ اخبار بہادر شاہ ظفر کی نگرانی میں قلعہ معلی سے شائع ہوتا تھا اور بادشاہ دہلی کی خبریں اور ان کے شان میں مضامین شائع ہوتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ کا آغاز ہوا تو اس اخبار سے بھی انگریز مخالف خبریں اور مضامین شائع ہونے لگے اور شہنشاہ ہند کی عظمت کے حوالے سے انگریزوں کے خلاف جذبات ابھارنے والے اعلانات اور مضامین شائع ہوتے رہے۔(۶)۔

اسی طرح ماسٹر رام چند کے اخبار ''فوائد الناظرین'' نے نومبر ۱۸۴۸ء کے شمارے میں سکھوں کے خلاف انگریزوں کی ریشہ دوانیوں کی خبریں شائع کیں۔ منشی امان اللہ لکھنوی ''کشف الاخبار'' بمبئی سے نکالتے تھے۔ اس میں دیگر سیاسی و سماجی خبروں کے علاوہ انگریزی محکموں کی بدعنوانیوں اور مظالم پر مواد بھی شامل ہوتا تھا۔ ''طلسم لکھنؤ'' اردو کے معروف ادبی مرکز اودھ کے سقوط (۱۸۵۵ء) کے حوالے سے خاص طور پر اشتعال انگیز خبریں شائع کرتا رہا؛

''شاہی خاندان کے لوگوں اور وظیفہ خواروں کے ساتھ بے تمیزی کا برتاؤ کیا گیا، وظائف روک دیے جانے سے ان کا حال پتلا ہو گیا''۔(۷)

''طلسم لکھنؤ'' کی مانند ''سحر سامری'' کے موضوعات اور مضامین بھی اشتعال انگیز ہوتے تھے؛

''ان دنوں غلہ کی گرانی ہے...... بے معاشی نے ہر قماش کے آدمی کا اطمینان کھو دیا...... ہر غریب و مسکین روٹی کے ٹکڑے کو محتاج ہوا...... حاکم اس طرف عنان توجہ پھیرتے نہیں''۔(۸)

مایوسی کی انتہا میں گھری مسلمان قوم کو انگریز سرکار کے خلاف صف آراء کرنے اور پُر اُمید رکھنے کے لیے اس عہد کے اردو اخبارات میں ہمہ قسمی حربے استعمال کیے جاتے رہے۔ ایک اشتہار شاہ ایران کی جانب سے دہلی کی جامع مسجد پر چسپاں کیا گیا جس کی خبر 'صادق الاخبار' میں چھپی؛

''ایک اشتہار مہر نہادہ شاہ ایران دہلی میں لگا ہوا آج نظر آیا ہے......
خلاصہ مضمون اس کا یہ ہے کہ اہل اسلام کو ترک کی معاونت سے پرہیز کرنا واجب اور مناسب ہے کہ حتی المقدور مسلمانوں کی نیک خواہی میں مساعی اور عرق ریز رہیں۔ انشاء اللہ قریب ہے کہ میں سریر جلوہ گر ہوتا ہوں اور وہاں کے بادشاہ اور رعیت کو خورسند و شادماں کرتا ہوں جیسا کہ انگریزوں نے اون کو نان شبینہ سے محتاج کیا ہے...... مجھ کو کسی کے مذہب سے غرض نہیں...... پس واجب ہے کہ بوڑھے، جوان، ادنیٰ، اعلیٰ، عقل مند، کم فہم، کسان اور سپاہی سب کے سب بے پس و پیش اپنے ہم مذہبوں کی حمایت کے لیے اٹھ کھڑے ہوں۔ ہتھیار باندھ لیں۔ علم اسلامی بلند کریں اور اپنے ہم قوموں کو بھی راہ خدا میں جہاد کرنے کی دعوت پہنچائیں''۔

(اس اشتہار کی خبر شائع کرتے ہوئے ''صادق الاخبار'' نے ان الفاظ کا بھی اضافہ کر دیا'
''شاہ ایران دہلی فتح کر کے شاہ دہلی کو تاج بخشی کرے گا''(۹)

اس نوعیت کی خبریں مسلسل آتی رہیں اور اردو اخبارات میں شائع ہوتی رہیں کہ شاہ ایران روانہ ہو چکے ہیں، ہندوستان کی سرحدوں میں پہنچ چکے ہیں۔ ایک ماہ بعد کشمیر پر حملہ ہوگا، ایرانی فوجیں پہنچ

گئیں وغیرہ۔ اس وقت اردو اخبارات میں جتنی بھی خبریں، اعلا* ت اور مضامین ا یا ان* یہ روس کے * رے میں شائع ہوتے، ان کے + از* یہ لہجے میں انگری ز کے خلاف Đ ت جھلکتی تھی۔ (۱۰)

۱۸۵۷ء کی B کے دوران ہونے والے واقعات کو بھی اردو اخبارات نے خاص + از میں شائع کیا۔ بنگال کی پلٹن میں پ بی والے کارتوسوں کا مسئلہ، پہلور، دیناپور، لکھنؤ، میرٹھ، سہارن پور، آ / ہ mlلہ، کا z راور غازی* د میں بغاوت کی خبروں میں اس طرح کا* ؛ قائم کرنے کی کوشش کی جاتی گو* یہ ہندوستان بھر میں آگ لگی ہوئی ہے اور ا یہ مجموعی بغاوت کا سماں پیدا ہو چکا ہے۔ اس دوران اردو اخبارات نے حری$، آزادی اور بغاوت کی نظمیں اور قطعات متوا ت شائع کیے۔ جن میں کچھ تو بہت مشہور ہوئے۔ (۱۱)

صادق الاخبار نے اگست ۱۸۵۷ء کی اپنی ا یہ اشا (میں دہلی پ انگری ز وں کی* کام کارروائی پ لکھے ہوئے مضمون میں انگری ز وں کی عام ہندوستانیوں پ قائم ہیبت کا ذکر کیا 1 ان کا سارا + یہ کس طرح آناً فاناً خاک میں مل جائے گا، کسی کو گمان بھی نہیں تھا۔ اس مضمون میں ہندوستانیوں کے ہاتھوں انگری ز وں کی رسوائی کو عنا$: اہ+ ی قرار* یہ۔ اس امید افزا مضمون کا ا یہ اقتباس 5 حظہ ہو:

''گورے ہزاروں . اطراف سے کھچ کر آئے، فرنگیوں نے لاکھ+ بیر تسخیر کی،
1 نہ گوروں کی شجا (یہاں کام آئی اور نہ تقدی یہ کے آگے کچھ+ بیر پیش کی
گئی۔ جہاں تہاں وہ کفار گا. کی طرح کاٹے اور ہر کھیت پ مولی کی ما #
چھا Œ گئے* قی جو قدرے قلیل میدان علی پور میں ہیں۔ ان کو بھی عنقری$
سن لیں گے کہ جاروب قہر الٰہی سے خس کم جہاں* پ ک ہوئے اور شاہ گیتی پناہ کا
تسلط تمام ہندوستان میں ہH یہ'' (۱۲)

'دہلی اردو اخبار' کی حکمت عملی میں انگری ز مخالفانہ رجحان اس قدر حاوی تھا کہ جولائی ۱۸۵۷ء سے اخبار کا* م+ ل کر 'اخبار الظفر' رکھ د* یہ H* م کی تبد ~ کی وجہ یہ دی گئی کہ بہادر شاہ ظفر نے اپنے * م کی منا L سے اس اخبار کا* م 'اخبار الظفر' بہ دستخط خاص مرحمت فرما* یہ ہے۔ (۱۳)

اردو کے ان اہم اخبارات کے علاوہ ہندوستان کے بہت سے شہروں سے اردو اخبارات شائع ہوتے تھے۔ جن میں شائع ہونے والی خبریں اور تبصرے انگری ز وں کے خلاف B پ اکسانے کا

کام کرتے رہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل B ۱۸۵۷ء کے دوران اردو اخبارات کے کردار کے حوالے سے رقم طراز ہیں؛

''بہ حیثیت مجموعی یہ امر حقائق پ F ہے کہ بہادر شاہ ظفر کے زی یہ سایہ دہلی کے اخبارات نے انگری ز وں کی کامیابیوں کے* وجود آ دم -- مجاہدین اور ہندوستانیوں کے حوصلے بلندر p کی کوششیں کیں'' (۱۴)

B کے دوران انگری ز وں کے خلاف صف آراء تمام جنگی / وہوں کے مابین رابطے اور پیغام رسانی کا بیشتر کام تحری ی صورت میں ہو* تھا، اور یہ پیغامات اردو* ن میں تحری یہ ہوئے تھے۔ اردو* ن میں اس نوعیت کی پیغام رسانی دوران B مختلف والیان* یہ -- کے لیے بہت مفید رہی۔ ان میں سے بعض پیغامات اور خطوط اب بھی محفوظ ہیں۔ کچھ انگری ز ایجنٹوں کے ہاتھوں حکام -- جا پہنچے۔ ان مراسلوں اور خطوط کا احوال بھی اردو اخبارات میں شائع ہو* رہا۔ فوج کے سپہ سالاروں اور اعلیٰ حکام کی جا$ سے اپنے سپاہیوں کو بھیجے گئے پیغامات میں* دشاہ دہلی کا حوالہ استعمال کیا جا* تھا۔ اسی طرح انگری ز وں کے خلاف پ سر پیکار مختلف / وہوں کے مابین خطوط میں بھی* دشاہ کی عظمت کا ذکر شامل ہو* ؛

''ہمارے اور پ طانویوں کے درمیان لڑائی ہو رہی ہے۔ جس میں ہم ہار گئے۔
ہم نے قلعہ دھار میں پناہ لی ہے۔ ہمیں دو ہزار سے لے کر تین ہزار فوج کی مدد
دیجیے* کہ ہم فتح حاصل کر لیں۔ : ارا دیکھتے ہی امداد بھیجیے* کہ ہم شہنشاہ کی
عظمت کر سکیں اور ہم کیا لکھیں، ہماری شکست آپ کی شکست ہے'' (۱۵)

B میں عملی طور پ شری یہ افراد نے اردو* ن میں اشتہارات چھپوائے۔ ان اشتہارات میں انگری ز وں کے استحصالی ہتھکنڈے اور ہندوستانیوں کو درپیش+ یسی کافروں کی غلامی کے ضمن میں جوانوں کو غیرت دلائی جاتی اور انہیں B پ اکسا* یہ جا* ۔ یہ اشتہارات مختلف علاقوں میں شائع ہوتے رہے۔ دہلی سے شائع ہونے والا ا یہ اشتہار بھو* پ ل میں Ã* یہ، جس میں کافروں کو ملک+ ر کر دینے جیسے* ت کا اظہار شامل تھا اور انگری ز وں کا ساتھ دینے والوں کو فری$ وہ راس میں مبتلا قرار* یہ H یہ۔ مولا* لیاقت علی الہ* دی نے بھی مسلمانوں کو جہاد آزادی کی دعوت دینے کے لیے ا یہ اشتہار چھپوا* یہ۔ (۱۶) انگری ز وں کے خلاف B پ اکسانے کے لیے حیدر* د دکن سے پ Ÿ والے اشتہارات کا

اسلوب بڑا جارحانہ اور پُر جوش تھا؛

''اگر جو شخص کہ مسلمان ہوکر...... ارادہ قتل کرنے میں اوس کافر دین یعنی فرنگی
میں * مل کرے گا اوس پر طلاق اور وہ دھیڑ اور چمار گدھے کتے اور سور کے ہیں۔
بلکہ ± و+ اور شمر کی اور C فرنگی کا ہوگا...... اور جو کوئی شریک ہوکر اپنے کو سرز و
کرے گا البتہ وہ غازی اور قاتل کفار کہلائے گا......'' (۱۷)

ایک اشتہار میں جہاد نہ کرنے اور انگریزوں سے تعاون کرنے والے امراء کو طعنے دیے گئے؛

''...... یہاں کے جتنے امیر ہیں' سو « رنڈی کی اولاد ہیں...... حیدر * د کے
جتنے ہیں چھوٹے اور بڑے . پر سات پشتوں -- نہ نکلیں واسطے جہاد
کے...... تو وہ اولاد سور کی اور کتے کی اور گدھے کی اور الو کی...... غرض واسطے : ا
کے جہاد کرو کہلاؤ شہید پھر ایسا وقت قابو میں نہیں آئے گا......'' (۱۸)

یہ اشتہارات مختلف شہروں کی اہم ا' رگاہوں اور عمارات کی دیواروں پر چسپاں کیے جاتے اور ان کی خبریں اور تفصیلات مختلف اردو اخبارات میں شائع ہوتی رہتی تھیں۔ انگریزوں کے خلاف B کرنے والوں کے ساتھ ساتھ اردو * ن میں مراسلہ نگاری اور اشتہارات انگریز فوج کی جا $ سے بھی Ā آتے ہیں۔ شمال مغربی ہندوستان کے انگریز افسروں کی جا $ سے ایک مراسلہ مجاہدین کے * م چھپا' جس میں ان افراد کے لیے امن اور مراعات کی پیش کش کی گئی تھی جو امن سے رہنا چاہتے ہوں۔ مر+ یہ کہ ایسا شخص جو انگریزوں کے خلاف بغاوت نہیں کرے گا اور نہ ہی بغاوت کرنے والوں کی معاو$ تو وہ پشاور' ہزارہ' یوسف زائی' راولپنڈی کے انگریز افسروں کے پاس پہنچ جائے اسے ہندوستان جانے کا پروانہ مل جائے گا' نیز زادِراہ کے لیے روپے دیے جا N گے۔ (۱۹)

نتیجتاً ۱۸۵۷ء کی B کے خاتمے پر بیشتر اردو اخبارات کو سخت کارروائی کا سامنا کر* پڑا۔ بیشتر اخبارات کے مدیر مقدمات کی لپیٹ میں آ گئے۔ چند مدیروں کو سزائے موت بھی دے دی گئی۔ ملتان کے ہفت روزہ ''ریاض نور'' کے منشی مہدی حسین کو قید کرلیا H' اسی طرح پشاور کے ہفت روزہ ''مرتضائی'' کے مدیر کو غیانہ خبریں پھیلانے کے . م میں قید کرلیا H۔ ''صادق الاخبار'' کے مدیر جمیل الدین کے علاوہ ''دوربین'' اور ''سلطان الاخبار'' کے مدیروں کو بھی قید و بند کی صعوبتیں پر دا شت کر*

پڑیں۔ ''دہلی اردو اخبار'' کے مدیر مولوی محمد * قر کو * غیانہ لٹر Z چھاپنے کے الزام میں گولی مار دی گئی۔ (۲۰)

بعض اردو اخبارات انگریزوں کی حما $ میں بھی شائع ہوتے تھے۔ ان میں لاہور کے ایک اخبار' کوہ نور' نے دہلی پر انگریزوں کے مکمل قبضے کی خبر ''فتح مژدہ دہلی'' کے عنوان سے شائع کی۔ اور اس عنوان سے خصوصی نمبر شائع کیا جس میں انگریزوں کی فتح دہلی پر مضمون بھی شامل تھا۔ (۲۱)

انگریزوں کے بڑھتے ہوئے تسلط اور ان کے زیر سایہ پھیلتے ہوئے عیسائی مشنری مشن مسلمانوں کے + رایک خاص طرح کی Đت اور غصہ پیدا کر رہے تھے۔ B ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان بھر سے مورخین کے سامنے آنے والا اردو * ن میں لکھا ہوا مواد اس * بت کا مبین ثبوت تھا کہ اس B سے قبل عام ہندوستانی کے دل میں مو . ن بے چینی کو علماء کرام کی تقاریر' فتوے اور اعلا* ت نے سلگتی ہوئی بغاوت میں + ل *۔ اس بغاوت اور حر $ کی آگ کو اردو اخبارات کی خبروں اور تبصروں نے ہندوستان کے کونے کونے -- بھڑکانے میں اہم کردار ادا کیا۔ انگریزوں کے خلاف Đت اور غصہ کو بھڑکانے والے امور اردو اخبارات نے ہر طرح سے اچھالے۔ مسلمانوں کی روزمرہ + گی میں مداخلت * لخصوص مذہبی رسومات پر قدغنیں' بھاری لگان اور مختلف * ستوں کے مسلمان والیان کے ساتھ ذ -- آمیز معاہدوں کو نہ صرف اردو اخبارات نے سرخیاں بنا کر پیش کیا بلکہ ان پر تبصرے بھی شائع کیے۔ پڑھے لکھے افراد کم ہونے کے * وجود یہ تبصرے اور خبریں سماج میں موجود ہر طبقے -- پہنچتی تھیں۔ ایک شخص پڑھتا تو وہ دس لوگوں کو یہ بتا * اور خبروں کا یہ سلسلہ روزانہ کی C دوں پر ! رہا۔ دھیرے دھیرے مسلمانوں میں Đت اور غصہ بغاوت میں تبدیل ہونے لگا۔ B شروع ہوئی تو میرٹھ' بنارس اور د V علاقوں کی خبریں اردو اخبارات میں اس + از میں شائع ہوتیں کہ ہر ہندوستانی بغاوت پر آمادہ دکھائی دیتا۔ ہندوستانی مسلمانوں کو انگریزوں کے خلاف مائل بہ جہاد کرنے کے لیے بے بس و لاچار * دشاہ دہلی کی عظمت رفتہ کے واسطے دیے گئے۔ مختلف شہروں سے اردو * ن میں شائع ہونے والے اشتہارات . # دیواروں پر چسپاں Ā آتے (جن میں شاہ ایران کی جلد آمد کی پُرفری $ خبر شامل رہی) تو مایوسی میں گھرے افراد کے حوصلے اور بلند ہو جاتے۔ انگریز مخالف ا' وہوں کے ساتھ ساتھ انگریزوں نے بھی اس * ن کو رابطے اور مراسلہ نگاری کے لیے استعمال کیا۔ امر واقعہ یہی ہے کہ اردو * ن نے

۱۸۵۷ء میں انگریزوں کے خلاف ملک گیر مزاحمت اور B̈ کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا اور تمام شہر۔ جنگی اَ وہوں کے۔ ہم رابطے کا کام دیتی رہی۔

حوالہ جات/حواشی:

۱۔غلام رسول مہر نے انیسویں صدی کے نصف اول کے دوران ایسے متعدد علماء کا ذکر کیا ہے جنھوں نے مسلمانوں کو اپنی تقاریر اور تحریروں کے ذریعے منظّم۔ از میں انگریزوں کے خلاف صف آراء ہونے کے لیے دعوت دیتے رہے۔ مزید تفصیل کے لیے 5حظہ کیجئے: ''سرا۔ ۔ مجاہدین'' مصنف' غلام رسول مہر' پبلشر' شیخ غلام علی اینڈ سنز' لاہور' ۱۹۵۶ء (ص ۱۵۱۔ ۲۸۰)۔

۲۔معین الدین عقیل' ڈاکٹر''تحریک آزادی میں اردو کا حصہ' 'انجمن ترقی اردو' کراچی' ۱۹۷۶ء (ص ۲۵۷)

۳۔غلام رسول مہر''سرا۔ ۔ مجاہدین' 'لاہور' (ص ۲۷۵)۔

۴۔ معین الدین عقیل' ڈاکٹر''تحریک آزادی میں اردو کا حصہ' 'انجمن ترقی اردو' کراچی ۱۹۷۶ء، ص ۲۶۲۔ ۲۶۸۔

۵۔مزید تفصیل کے لیے''ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی کے عہد میں)'': محمد عتیق صدیقی۔ٹس پبلیکیشنز کراچی' ۱۹۸۰ء ص ۲۶۶۔ ۲۷۵۔

۶۔امداد صابری۔ رُخ اردو صحافت''بحوالہ تحریک آزادی میں اردو کا حصہ' ۱۹۷۶ء، ص ۲۷۱۔

۷۔ایضاً ص ۳۱۴۔

۸۔ایضاً، ۳۱۶۔

۹۔مزید تفصیل کے لیے 5حظہ کیجیے؛ ایضاً، ص ۳۶۶۔

۱۰۔مزید تفصیل کے لیے؛''غدر کے اخبار'' خواجہ حسن Âمی اشا (' دہلی' ۱۹۶۰ء، ص ۱۵۔

۱۱۔اردو اخبارات میں Ÿ واقع۔ غیانہ شاعری کی مزید تفصیل کے لیے 5حظہ کیجیے؛ ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی کے عہد میں) ۱۹۸۰ء، ص ۳۵۹۔ ۳۹۸۔

۱۲۔مکمل اقتباس اور اس کے ساتھ بہادر شاہ ظفر کے لیے شائع ہونے والا قطعہ تہنیت 5حظہ کیجیے: ایضاً ص ۳۹۴۔ ۳۹۵۔

۱۳۔عتیق صدیقی''ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی کے عہد میں)' ص ۳۹۶۔

۱۴۔ڈاکٹر معین الدین عقیل''تحریک آزادی میں اردو کا حصہ'' ص ۲۶۹۔

۱۵۔مولانا غلام رسول مہر'۱۸۵۷ء کے مجاہد' شیخ غلام علی اینڈ سنز' لاہور' ۱۹۷۱ء، ص ۲۰۶۔

۱۶۔مزید تفصیل کے لیے 5حظہ کیجیے؛ ایضاً، ص ۲۱۶۔ ۲۱۷۔

۱۷۔عتیق صدیقی''اٹھارہ سو ستاون' اخبار اور دستاویزیں'' بحوالہ ڈاکٹر معین الدین عقیل' تحریک آزادی میں اردو کا حصہ'' ص ۲۶۹۔

۱۸۔ایضاً، ص ۲۷۰۔

۱۹۔انگریزوں کی جا$ سے مراسلوں کی مزید تفصیل کے لیے 5حظہ کیجیے؛ غلام رسول مہر''سرا۔ ۔ مجاہدین'' ۱۹۵۶ء، ص ۲۷۴۔

۲۰۔انگریزوں کی جا$ سے مختلف اردو اخبارات اور ان کے مدیروں پر پابندی اور قید و بند کے مزید احوال کے لیے 5حظہ کیجیے؛ عتیق صدیقی''ہندوستانی اخبار نویسی' کمپنی کے عہد میں'' ص ۳۹۸۔ ۴۰۴۔

۲۱۔انگریزوں کی حما$ کرنے والے چند دیگر اخبارات کی تفصیل اور خاص طور پر B̈ کے خاتمے کے بعد ان کی طرف سے انگریز مخالفانہ اخبارات اور ان کے مدیروں کے خلاف سخت کارروائی کے مطالبے کرتے رہے۔ مزید تفصیل کے لیے؛ عتیق صدیقی' ۱۹۸۰ء، ص ۳۹۸۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر تنظیم الفردوس*

B. آزادی میں علماً کا کردار؛
احمد اللہ شاہ مدراسی

Abstract: *The war of independence (1857) is a major chapter in Indian history. While surveying the reasons and motives of this war, the role of its leaders has been evaluated but little is highlighted to the active and impressive part taken by the religious leaders especially the Muslim Ulama's contribution in this war of independence.*

No one can deny that people from all parts of the region and all communities of India participated in this war and shown their valor and patriotism, apart from their religious or nationalistic belongings. Together with the other notables of the society, the Ulama, the religious scholars, also put up severe and sincere resistance practically, though mostly the role of Ulama is ignored. Among them, whose prominent role has not been properly acknowledged or applauded, one is Moulvi Ahmedullah Shah of Madras.

This Paper is an effort to bring in to light the brilliant efforts and struggle of Moulvi Ahmedullah Shah that were acknowledged even by the British scholars and historians .

اردو کا ر [ادب ۱۸۵۷ء کے انقلاب آفریں واقعات کے بیان سے بھر پور بہت سی کتب وتصانیف کا احاطہ کرتا ہے۔ مذکورہ تحریروں میں جہاں اس انقلاب کی نوعیت اور ماہیئت کے مختلف پہلوؤں کو بیان کیا H ہے وہیں انقلاب کو محض فوجیوں یا سپاہیوں کی بغاوت پر مشتمل ا ۔ کاوش ۔ کام قرار دینے کی کوشش بھی کی جاتی رہی۔ ایسی تحریریں بھی منظرِ عام پر آ N جن کے ذریعے یہ ۔ تا ں

شعبہ اردو کراچی یونیورسٹی

کرنے کی کوشش کی گئی کہ اس واقعے کے دوران ہندوؤں اور مسلمانوں کے @ محض ۔ اتفاقی تھی (۱) ۔ اس قسم کی تحریریں بھی دکھائی دیتی ہیں جن سے یہ اظہار ۔ ہے کہ مسلمانوں ہی کے مختلف L وہ آپس میں دوش + وش ہو کر لڑنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ اس قسم کی اکثر تحریریں دراصل انگریز مصنفوں کی ۔ ریخوں اور مر $ کردہ ۔ دداشتوں کو مآخذِ تحقیق بنانے کی بنا پر وجود میں آ N ...... غیر جانبدار اور معروضی + ازِ فکر کی کمی نے آزادی کی اس عظیم الشان صبح اولین پر ''غدر'' کے طعن کا پردہ ڈال ۔

۱۹۴۷ء میں قیام پاکستان کے بعد دونوں ہی ممالک میں اس موضوع پر قلم اٹھانے کا سلسلہ شروع ہوا H اور ۱۹۵۷ء میں B. آزادی ۱۸۵۷ء کے سو سال پورے ہونے کے موقع پر ارب قلم پوری توجہ ۔ یئوں کے ساتھ اس موضوع کی جا $ متوجہ ہو گئے۔ دونوں ممالک نے بعض صورتوں میں سرکاری سرپرستی کے تحت اور بعض صورتوں میں D ادی طور پر بعض وقیع اور اعلیٰ پائے کی تحقیقی تصانیف مر $ کیں۔ کتب تحقیق کے علاوہ بعض . + کے ''B. آزادی ۱۸۵۷ء'' نمبر بھی شائع ہوئے۔ ان میں سے بیشتر تحریریں بہت اہمیت کی حامل تھیں لیکن بعض صورتوں میں ۔ M نے معروضی + ازِ فکر کو متاثر بھی کیا۔ لیکن اس اثناء میں جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کے حوالے سے سامنے آنے والی سے اہم تحقیق یہ رہی کہ یہ واقعہ محض فوجی سپاہیوں کے p ہوئے ۔ ت کا شاخسانہ نہیں تھا بلکہ ہندوستان کے تمام طبقات کی لاشعوری خواہشوں کا شعوری اظہار تھا۔ اہل ہند کی + قسمتی کہ انقلاب کی یہ کوشش ۔ کام رہی اور ۔ کامی کا L محض O ہمی، غداری اور د ۔ زی کو قرار H بعض صورتوں میں یہ اسباب بھی اہم ہیں۔ لیکن ان کے علاوہ بھی انقلاب کی ۔ کامی کے کئی اسباب تھے۔ قومیت کے ۔ بے کا فقدان اور ٹیکنالوجی کی کمی کا شمار بھی ان اسباب میں کیا جا سکتا ہے (۲)، رہا سوال اس B. کا پس منظر اور اغراض ومقاصد کا تو واحد اور ا ۔ مقصد جو ہر طبقۂ فکر کا Ã ہے وہ یہی تھا کہ ہندوستان کو غاصبوں کے قبضے سے آزاد کرا ۔ جائے اور پس منظر کی تلاش کے لیے اس واقعے سے کم از کم سو برس قبل جنگِ پلاسی کے میدان کے پس منظر کا جائزہ 8 ضروری ہے۔

۲۳ جون ۱۷۵۷ء کی ۔ ریخ دراصل ہندوستان میں جنگِ آزادی کے لیے ا ۔ C دفراہم کرتی ہے کیوں کہ یہی وہ ۔ ریخ ہے ۔ # پلاسی کی B. میں نواب سراج الدولہ کی شکست ہوئی۔ یہ شکست محض سیاسی اقتدار کی تبد ~ کا L نہیں بنی بلکہ اس شکست سے ہندوستان کی ۔ ریخ میں دورِ غلامی

کی ابتداء ہوتی ہے۔ایسی ابتدا جس کے پس منظر اور پیش منظر میں کلائیو سے ماؤ$ بیٹن ۔ پُرفر$ سرا میوں اور سازشوں کی طویل داستان بھی ہے۔ پلاسی کی B میں سازشوں کی بساط بنا کر غیور حکمرانوں کو شکست سے دوچار کرنے کا واقعہ ایسا + وہناک تھا جس کو دسو سال رنے کے ... وجود اہل ہند کے دل سے فراموش نہ ہوسکی اور جیسے ہی موقع 5 اس اعلان کے ساتھ میدان B میں آئے کہ

''آج ہم پلاسی کا + لہ لیں گے۔''

اس اعلانِ بغاوت کے پیچھے بنگال اور د V صوبوں میں عوام الناس کی حالتِ زار اور سیاسی و معاشی عدم استحکام بھی کارفرما تھا اور ہندوستان کی زمامِ اقتدار کے مالک انگر یز گور جنرلوں کے وقتاً فوقتاً ظلم و تشدد + کا بھی ہاتھ تھا۔ایسٹ * کمپنی کی آڑ میں انگر یز انتظامیہ روپے کی طلب میں عزت دار اقوام، حکمرانوں اور راجوں مہاراجوں کی + لیل کرتی رہی۔لارڈ ہیسٹنگز اور د V انگر یز افسران کے ظلم کا پردہ خود انگر یز مؤرخوں اور مصنفوں نے چاک کیا ہے جن میں ''ہسٹری آف ... ٹش * ' کا مصنف مارش مین (Marshman) بھی شامل ہے۔اس نے ہندوستانی سیا ... کے ماہر + منٹو ک کا بیان Ü کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''+ منٹو ک نے چار دن ۔ مسلسل ایوان عام میں تقر یر کی اور ہیسٹنگز کے خلاف * K سنگین الزامات لگائے۔''(۳)

۱۸۵۷ء سے قبل میسور کے والی حیدر علی نے انگر یزوں کے بڑھتے ہوئے ظلم اور غاصبانہ + از کے خلاف ملک کی چند * یستوں کو متحد کرنے کی کوشش کی۔ وی طور پر اسے کامیابی حاصل ہوئی لیکن اس موقع پر لالچی اور حریص انگر یز نے مرہٹوں کو رشوت دے کر توڑ لیا۔بقیہ اراکین اتحاد مثلاً Âم وغیرہ بھی پیچھے ہٹ گئے صرف حیدر علی آ ی سانس ۔ دشمنانِ وطن سے B میں مصروف رہا اور اس کے بعد اس کے نوعمر جانشین ٹیپو سلطان نے اس مشن کو جاری رکھا۔ٹیپو نہ صرف ا ۔ علم دو ے، مفکر اور جمہور $ پسند حکمران تھا بلکہ اپنی # الوطنی اور دور + یشی کی + و ۔ شیاطین طا 6 کی Ã میں کا Œ کی طرح کھٹکتا تھا۔لہٰذا انگر یزوں نے Âم حیدر * داور مرہٹوں سے سا * ز کر کے ٹیپو سلطان کے لیے کئی محاذ کھول دیے(۴) اور اس کے اپنوں ہی میں غدار پیدا کر دیے جن کی عاقبت * + یشی نے اہل ہندوستان کو شکست سے دوچار اور سلطان ٹیپو کو شہادت سے ہمکنار کیا۔اس شہادت کے ساتھ ہندوستان

کی آزادی کا چراغ گل ہو H ۔کمپنی اور اس کے کار پردازوں نے سرسبز و شاداب علاقوں کو جس + از سے * پامال کیا اس ضمن میں * ری علیگ لکھتے ہیں:

''کارنوالس کے احکام کے مطابق اہل بنگلور پر ظلم و تعدی اور جور و جفا کے تیروں کی ایسی * رش کی گئی جس میں شباب مقتول، حسن خوار، عزت مجروح اور عصمت در + ہ تھی۔جنگلی جانوروں کی طرح K نوں کا شکار کیا H، + وں کو قتل اور مردوں کو + رِ آتش کیا H ۔''(۵)

ٹیپو کے بعد کمپنی کی لالچی نگاہوں نے اپنے حلیفوں کو بھی نہ بخشا اور ولزلی پھر اس کے بعد لارڈ * رلو جیسے حریص طالع آزما ہندوستان کی تقدیر کا فیصلہ اپنی حرص و آز کی از پر کرتے رہے۔۱۸۰۴ء ۔ انگر یز بڑے پیمانے پر اپنے اقتدار کے لیے لاحق ممکنہ خطرات کو دور کر چکے تھے۔اس دوران ان کی دن * زیوں اور ظلم و حرص کی وجہ سے مختلف حلقوں اور طبقوں کی جا $ سے جوش حر $ کی شمعیں جلانے کی کوششیں کی جاتی رہیں لیکن یہ شمعیں یکجا ہو کر کوئی الاؤ دہکانے میں کامیاب نہ ہوسکیں۔جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندوستان میں وارد ہونے والا ہر انگر یز طالع آزما ہندوستان کی تباہی پر ہی عمل پیرا ہوا۔دوسری جا $ مغل حکمرانوں کا یہ حال تھا کہ اورنگزیب $ عالمگیر کی وفات کے بعد:''مغل + ان کے * دشاہ جو دہلی کے تخت پر متمکن ہوئے اپنی رنگ رلیوں اور غفلت کی + و ۔ کمزور اور تباہ ہوتے چلے گئے اور اس طرح خود بہ خود انگر یزی سامراج کے لیے راستہ ہموار ہو * H ۔''(۶)

صورت حال اتنی سنگین تھی کہ ا ۔ مغل * دشاہ نے ہی اپنی + اعمالیوں کی تصو یوں کھینچی ہے: (۷)

آفتابِ فلکِ رفعت و شاہی بودیم
بد درِ شامِ زوال آہ سیہ کاریٔ ما

ہندوستانی معاشرے کی زوال آمادہ صورتِ حال میں۔ طانوی سامراج کی ذہنیت نے لڑاؤ اور حکومت کرو کی* پالیسی پر عمل درآمد کرتے ہوئے یقیناً بڑی کامیابیاں حاصل کیں لیکن ۱۸۵۷ء تک آتے آتے مذہبی منافرت کو بھڑکانے کی تمام تر کوششیں* کام ہو* $ ہو N اور خود انگریزوں کو اس امر کا افسوس رہا کہ اس موقع پر ہم مسلمانوں کو ہندوؤں کے خلاف کھڑا نہ کر سکے۔ اس اتحاد کے پیچھے یقیناً انگریزی عملداری میں عام ہندوستان کی+ حالی، ظلم وز* دتی، مقامی صنعت، زرا (وتجارت کی* دی، تعلیم وصحت کی جا$ سے بے توجہی جیسے اقدامات کا بہت اہم کردار تھا۔ اسی کردار کی وجہ سے ایسٹ +* کمپنی کی فوج میں 5 زم مقامی سپاہی اپنے افسروں سے Ðت اور بیزاری ظاہر کرنے لگے اور غیر ملکیوں خصوصاً طانوی عیسائیوں کی جا$ سے ان کے دل میں میل آ چکا تھا ایسا میل جو کسی طرح نہ دھل سکتا تھا۔ ''مصا$ غدر'' کی مصنفہ ''مسز ہورٹسٹ'' کا یہ بیان 5 حظہ فرما N :

''ان کی ہر ادا بتاتی تھی کہ وہ ہمارے خون کے پیاسے ہیں...... یہ لوگ ہم انگریزوں کے تسلط سے ایسے دل تنگ اور انگریزی حکومت سے اس قدر *: لاں تھے کہ مارسیا کی طرح بل کھاتے تھے، ان کی کوئی* ت طنز سے خالی نہ ہوتی تھی۔''(۸)

B کے* م میں مقامیوں کا بھڑک اٹھنا فوری اشتعال انگیز کارروائیوں کا ردِعمل کہا جا سکتا ہے لیکن جیسا کہ ذکر ہوا مقامیوں کی زبوں حالی اور ہر سطح پر عزتِ Ñ کی* پامالی کے علاوہ غیر ملکی آقاؤں کی بے اعتدالی نے انقلاب کے لیے ذہنوں کو تیار کر* شروع کر* تھا۔ انقلاب کی سلگتی ہوئی چنگاریوں کو ۱۸۵۶ء میں اس وقت ہوا ملی۔ # سلطنتِ اودھ کا الحاق غاصبانہ طور پر ایسٹ +* کمپنی کی عملداری سے کر* H ۔ سیاسی، معاشی، سماجی اور تہذR سطح پر اس کے بھی بہت دور رس ا* ات مر$ ہوئے۔ اس زمانے کے بعض اعتدال پسند انگریزوں نے دیسی* ستوں کے اس نوع کے الحاق وانضمام کی سخت مذمت کی۔(۹)

یہ ان تمام اسباب ومحرکات کا اجمالی خاکہ تھا جس میں ہندوستان کی فضا N کسی انقلاب کے لیے تیار ہو رہی تھیں۔ ۴۶-۱۸۴۵ء ہی سے انگریز حکام کو اس نوع کی سازشوں کی خبر ملنے لگی جس کے تحت ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مختلف طبقات کو آپس میں جوڑنے اور یکجا کرنے کی کوششیں کی گئی

تھیں۔ ساور کرنے اپنی کتاب: The Indian War of Independence (National Rising of 1857) مطبوعہ لندن ۱۹۰۹ء...... کے پہلے حصے کے ا* ب میں Secret Organisation کے* م سے ص ۸۴-۱۰۱ پر ان کوششوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اس نے ان سازشوں میں پٹنہ میں پکڑے گئے خفیہ خطوط کا ذکر بھی کیا ہے اور بتا* ہے کہ مراسلت کا یہ سلسلہ دور دراز کے حاکموں اور* شندوں کے درمیان جاری تھا۔ اس ضمن میں کچھ فتا* ی بھی ہو N ۔ B ۔ ایران کے دوران شاہ ایران اور بہادر شاہ ظفر کے درمیان ہونے والی مراسلت کو بھی ہندوستان میں تبد~ کا اشارہ * H ۔ ۱۸۵۷ء کے اوائل میں شمالی ہندوستان کے بعض علاقوں سے پر اسرار چپاتیوں کی تقسیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ اس کی پر اسرار $ پر انگریز حکام شروع ہی سے متوجہ ہوئے لیکن اس کے* وجود اس کی تقسیم کا سلسلہ رکنے کے بجائے ۔ H ۔ اسی طرح بنگالی سپاہ کی چھاؤنیوں میں کنول کے سرخ پھول کی تقسیم کا عمل بھی بڑی حد تک پر اسرار تھا اور کچھ انگریز افسروں کے خیال میں یہ B پلاسی کی سو سالہ* د کے موقع پر انگریزوں سے Ðت اور مقامی قوتوں کی * جہتی کا پیغام تھا۔

ان خفیہ کارروائیوں میں پر اسرار چپاتیوں کی تقسیم کا معاملہ مولوی احمد اللہ شاہ مدراسی سے منسوب کیا جا* ہے۔ اس نوع کی کسی کاوش کے پیچھے انقلابی تحریک کی موجودگی کا+ ازہ انگریزوں کو ہونے لگا تھا۔ لیکن یہ پورا عمل کتنے بڑے اور وسیع خطہ ارضِ ہندوستان پر محیط ہے ش* اس کا+ ازہ انہیں کچھ* خیر سے ہوا۔ میلسن لکھتا ہے:

''وہ (مولا* احمد اللہ شاہ) اس ملک گیر سازش کے محرک اور منظم کرنے والے تھے جس کی شاخیں تمام ملک میں پھیلی ہوئی تھیں۔''(۱۰)

* جارج ا+ جیکب سن کا بیان 5 حظہ فرما N :

''یہ بتا* مشکل ہے کہ کس حیرت انگیز طور پر یہ سازش پھیلائی گئی اور طے شدہ اسکیم کو پر چار کیا H ۔ سازشی ا وہ کس قدر ہوشیاری سے اپنا کام کر رہا تھا۔ آپس کے تعلقات کو خفیہ رکھ کر اپنے اپنے مقصد کے لیے کافی ہدا* ت فراہم کی جاتی تھیں۔ یہ تمام کام نہا$ وفاداری سے ا * پتے تھے جو ان کو ا* دوسرے سے وابستہ کیے ہوئے تھی۔''(۱۱)

مسز ہورٹسٹ کی سرا... سے بھی معلوم ہو... ہے کہ اکثر انگریزوں کو کلکتہ، بمبئی مدراس سے خطوط کے ذریعے علم ہو رہا تھا کہ ہندوستان میں عنقری$ ای... بڑی شورش ہو... ہونے والی ہے اور ہندوستان کی فوجیں تمام ملک میں عنقری$ بغاوت کریں گی۔۱۲ اس ضمن میں فو... رکا یہ بیان 5 حظہ فرما N :

> "... صا # بھوڑ سے کالپتی، دہلی، لکھنؤ کے درمیان سفر کر رہا تھا اور ای... عالم و فاضل فیض آ... دی مولوی (مولا... احمد اللہ شاہ) نے دہلی، میرٹھ کلکتہ اور W کا سفر کیا۔ وہ بغاوت پھیلا رہا تھا اور ہمہ گیر سازش کے پوشیدہ جال نہا$ ہوشیاری سے بُن رہا تھا۔"(۱۳)

یہ وہی مولوی احمد اللہ شاہ ہیں جن کے... رے میں انگریزوں کی مر$ کردہ تمام تواریخ ہند بھری پڑی ہیں۔ ان کی شجا... دلاوری اور فنونِ حرب میں ان کی مہارت کے علاوہ ملک و قوم کے ساتھ ان کی بے لوث وفاداری کو تمام انگریز مؤرخین نے کھلے دل کے ساتھ ... اجِ تحسین پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہم عصر اور اہم مدِ مقابل کرنل جی۔بی۔میلسن کو بھی اپنی کتاب "... ین میوٹنی" میں یہ لکھنا پڑا:

> "The Moulvie was a remarkable man..... No other man could boast that he has twice foiled Sir Colin Campbell in the field."(۱۴)

کے ایم اشرف کے مطابق:

> "مولوی احمد اللہ شاہ ۱۸۵۷ء کی تحری... میں ای... حیرت انگیز ہستی ہے...... Ā یے کے اعتبار سے وہ احیائے اسلام کا حقیقی حامی تھا۔ دہلی کے قیام کے دوران میں اس کی راہ و رسم مفتی صدر الدین اور فضل حق خیر آ... دی جیسے اشخاص کے ساتھ تھی۔(۱۵)

مولوی احمد اللہ شاہ کا وطنِ مالوف "چیناپٹن"، مدراس تھا... مال کے راجہ رایل کے زمانے میں ایسٹ ... کمپنی نے یہ موضع تجارتی مقاصد کے لیے حاصل کیا تھا۔ ۱۰۴۹ء میں یہاں کوٹھی تعمیر کی

گئی۔ کچھ عرصے کے بعد مز... تین موضع اجارے پر لیے گئے۔ ان علاقوں کے... م "چم... - کویم" "ارپوکم" اور "پیل پٹہ" تھے۔ چوè انہیں یکجا کر کے مدراس کی... دی میں شامل کر لیا... اس لیے قدیم ... م کی منا... سے اس کا... م "چیناپٹن" رکھا... ۔ کچھ وقت کے لیے فرانسیسیوں نے اس علاقے پر قبضہ کیا لیکن بعد میں ایسٹ ... کمپنی نے یہ علاقہ واپس لے لیا۔(۱۶)

اسی علاقے میں دکن کی قطب شاہیہ سلطنت کے آ... ی فرما... وا ابوالحسن... شاہ کی اولاد آ کر بس گئی۔ اس علاقے میں یہ لوگ نواب کہلائے، انہی میں سے ای... صا # سید جلال الدین عادل... ے ... مور تھے۔ جن کے پوتے دلاور ... B سید احمد اللہ شاہ ۱۲۰۴ھ میں پیدا ہوئے۔ آپ کی عرفیت ضیاء الدین اور والد کا... م نواب محمد علی خان تھا۔(۱۷)

امیرانہ وضع پر تعلیم و... M ہوئی۔ کلا Q ... نوں اور روایتی اسلامی علوم مثلاً تفسیر، حد$، فقہ اور منطق کی تعلیم کے علاوہ کسی حد... انگریزی بھی سیکھی۔(۱۸)

چوè اوائل عمری ہی سے مذہب کی طرف جھکاؤ تھا اس بنا پر فنونِ حرب و تعلیم دینوی کے حصول کے... وجود عالمِ جوانی میں دولتِ د* وی سے گھبرا کر سیر و سیا # د* کے لیے نکل کھڑے ہوئے۔ ای... رشتے کے سلسلے میں پہلا سفر حیدر... دکن کا کیا لیکن وہاں... ت نہ بنی۔ اس کے بعد بقول انتظام اللہ شہابی انگلستان بھی گئے اور وہاں ملکۂ وکٹوریہ سے 5 قات بھی کی۔ ظہیر حسین جعفری لکھتے ہیں کہ:

> "Âم دکن کی دعوت پر رشتے کے سلسلے میں حیدر... دکن گئے اور وہیں چند انگریز افسروں نے ان کے والد سے درخوا... کی کہ انہیں انگلستان کا دورہ کرنے کی اجازت دی جائے۔ ان سے اجازت لے کر آپ لندن گئے اور چند اہم شخصیات سے 5 قات کی۔ دورہ... طا 6 کی کافی تفصیلات نہیں ملتیں البتہ یہ معلوم ہو... ہے کہ وہاں ان کی درخوا... پر انہیں ہتھیاروں کے استعمال کا مظاہرہ کرنے کی اجازت دی گئی تھی۔(۱۹)

واپسی کے سفر میں عرب و عجم کی سیا # کی۔ جے پور کے... رگ ... ن علی (۲۰) ... فرقان

علی (۲۱) سے بیعت کی۔ انھوں ہی نے اصلاح صوفیاء اور مجاہدین کی تنظیم کے کام پر مامور کیا (۲۲)۔
یہاں سے ٹو۔ گئے، وہاں سے گوالیار پہنچے اور حضرت محراب شاہ قلندر سے 5قات کی (۲۳) محراب
شاہ قلندر گوالیاری بڑے صاحبِ ریاضت و مجاہدہ بزرگ تھے۔ وقت کے اکابر اولیاء میں شمار تھا۔ سلسلۂ
قادریہ میں فیض بخشی عام تھی۔ انگریزوں کو ملک سے نکالنے کے درپے تھے (۲۴) محراب شاہ نے مولوی
احمد اللہ شاہ کو طریقۂ قادریہ کا خرقہ خلافت » کرتے ہوئے3/4انیوں سے جہاد کرنے اور ظالم فرنگیوں
کو ملک سے نکال باہر کرنے کی بیعت لی۔ (۲۵)

مولوی احمد اللہ شاہ گوالیار سے دلی پہنچے۔ علما و فقرا سے 5قاتیں کیں کوئی ہمنوائی اور ہمقدمی
کے لیے تیار نہ ہوا۔ نہ بہادر شاہ سے 5قات ہو سکی۔ البتہ مفتی صدر الدین خاں آزردہ کا خط بنام مفتی
Åام اللہ خاں بہادر لے کر آگرے آئے اور یہاں مقیم ہوئے۔ مفتی Åام اللہ خاں بہادر کا گھر اس وقت
علماء کا مرکز بنا ہوا تھا۔ اسی مرکز پر مجلس علما قائم ہوئی جس میں کئی مورشامل تھے۔ (۲۶)

آگرے میں احمد اللہ شاہ کو خلقتِ عام میں بڑی شہرت حاصل ہوئی۔ مجلس علماء کے اراکین
کے علاوہ درس و تبلیغ کے اجتماع کے شائقین کا ہجوم آپ کے ساتھ ہوتا۔ آپ گھر سے باہر 3 تو سواری
کے سامنے ڈنکا بجتا مریدوں اور عقیدت مندوں کا جمگھٹا ساتھ ہوتا۔ ذکر و فکر کی محفلوں اور وعظ و تلقین کی
مجلسوں کے ساتھ ساتھ فنونِ حرب کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ گویا مجاہدین تیار کیے جا رہے تھے۔ جی ڈبلیو
فارسٹر ''ہسٹری آف دی انڈین میوٹینی'' میں لکھتا ہے:

''اودھ کے باغیوں کی تجاویز اور سازش کی تحقیقات کی گئی تو معلوم ہوا کہ
اس مولوی کو انگریز حکام بحیثیت احمد شاہ فقیر اور صوفی عرصے سے جا . . .
تھے۔ شمال مغربی صوبہ جات میں ظاہرہ مذہبی تبلیغ کی خاطر دورہ کر چکے تھے
لیکن فرنگیوں کے لیے یہ راز ہی رہا کہ اپنے سفر کے دوران میں ایک عرصے
تک وہ آگرہ میں مقیم رہے۔ حیرت انگیز طور پر مسلم باشندوں پر تھا۔ شہر کے
مجسٹریٹ $ ان کی جملہ Ü وحر Ã p تھے۔ عرصے بعد یقین ہوا
کہ وہ برطانوی حکومت کے خلاف ایک سازش کر رہے ہیں، لیکن پھر بھی

ان کو کسی غیانہ . م میں ملوث نہیں کیا جا سکا۔'' (۲۷)

آگرے کے اجتماعات میں آپ روحانی اور جسمانی ریاضتوں کی مشقیں اپنے مریدوں کو
کرایا کرتے تھے اور فوجی M کے علاوہ برطانوی حکومت کے خلاف اعلا 6 مخالفت پر F گفتگو کیا
کرتے تھے (۲۸)۔ ۱۲۷۱ھ میں آپ فیض آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ راستے میں کا z ر میں رکے اور
بقول شہابی:

''عظیم اللہ خان، کا مدار نانا راؤ پیشوا سے 5قات ہوئی۔ اس نے اپنی انقلابی اسکیم سے
جو یورپ سے لے کر آیا تھا نانا راؤ کی پینشن کا مقدمہ لڑنے کے لیے عظیم اللہ خان لندن گئے تھے، جس
میں عظیم اللہ خان کو ناکامی ہوئی تھی) ان کو آگاہ کیا اور شاہ صا # نے اپنا دلی ارادہ 3/4انیوں کو ملک سے
بے دخل کرنے اور اسلامی حکومت قائم کرنے کا خیال ظاہر فرمایا۔'' (۲۹)

خیال ہے کہ دونوں باہمی ارادوں سے متفق ہو گئے تھے۔ اس کے بعد ابتداً شاہ صا # لکھنؤ
آ کر گھانس منڈی (۳۰) میں مقیم ہوئے۔ یہاں بھی آپ کے فیوض و کرامات کی شہرت ہوئی اور خلق : ا
آپ کے ارد گرد جمع ہونے لگی۔ بیگماتِ اودھ کے خطوط میں ان کی آمد کا ذکر کچھ اس طرح ہے کہ:

''ایک صوفی احمد اللہ شاہ آئے ہوئے ہیں۔ نواب چینا پٹین کے صاñ ادے کہلاتے ہیں۔
آگرہ سے آئے ہیں۔ یہ بھی سنا ہے ان کے ہزاروں مرید ہیں پالکی میں 3 ہیں۔ آگے ڈنکا بجتا ہوتا
ہے۔ پیچھے اژدہام بڑا ہوتا ہے۔'' (۳۱) ۲۱ نومبر ۱۸۵۶ء کو لکھنؤ کے ہفتہ وار اخبار ''طلسم'' نے آپ
کے آنے کی خبر اس + از سے شائع کی کہ: ان دنوں ایک شخص جو احمد اللہ شاہ کہلاتا ہے اور بظاہر ایک فقیر
دکھائی دیتا ہے لیکن تمام شاہانہ طمطراق کے ساتھ..... شہر میں وارد ہوا ہے۔

''دوشنبہ اور @ شنبے کو وہاں مجمع کثیر ہوتا ہے، شہر کا ہر چھوٹا و پیر ہوتا ہے، مجلس
حال و قال کی ہوتی ہے لیکن نئی چال کی ہوتی ہے کہ عین جوش حال میں فرش
پر آگ لا اتے ہیں......نہ کپڑے پر دھبہ لگتا ہے، نہ حلق میں چھالے Ã
آتے ہیں۔'' (۳۲)

اسی تسلسل میں دو مہینے کے بعد ۳۰ جنوری ۱۸۵۷ء کو ''طلسم'' نے لکھا:

''احمد علی شاہ اپنی گفتگو میں بے خوف او+ٹ رہے۔لوگوں کی ب۔ٹی تعداد اس
کے ہاں جمع رہتی ہے اور وہ کچھ بھی کرا رنے کی اہلیت رr ہے۔* نی
طور پر وہ ''جہاد'' کی تبلیغ کر رہتا ہے۔'' (۳۳)

"At Lukhnow, he openely preached the destruction of the Birtish power. He was beloved by the masses in Oudh. With his body, his mind, his speach and his intelligence, he worked incessantly in preaching freedom and weaving a perfect net of secred societies. He then took up the pen also . He wrote revolutionary pamphlets and began to spread them broadcast in the province of Oudh." (۳۴)

اس قسم کی اطلاعات کے بعد یقیناً کوتوالِ شہر نے ان سے رجوع کر کے انھیں جہاد کا اعلان کرنے سے ا
کیا۔لیکن وہ نہ مانے۔انگریز اس امر پر کیسے خاموش رہ h تھے۔تا 7 ار کے ذریعے احمد اللہ شاہ کو شہر
سے نکل جانے کا حکم صادر ہوا۔آپ نے حکم عدولی نہ کی اور شہر چھوڑ* ی۔اپنے دس* رہ ساتھیوں کے
ساتھ آپ بہرائچ کے راستے فیض* د پہنچے اور ''چوک سارائی'' میں قیام کیا ۳۵ وہاں بھی آپ نے
جہاد کی تبلیغ اعلا 6 طور پر شروع کر دی۔اس کی خبر حکام کو ہوئی۔جس کے نتیجے میں آپ کو دV مسلح ساتھیوں
کے ساتھ غیر مسلح ہونے کو کہا H ی۔جسے ماننے سے آپ نے انکار کر* ی۔جس کے نتیجے میں دوسری صبح
ای انفنٹری کمپنی نے آپ پر حملہ کر کے ا فتار کر لیا۔آپ کو شہر کی جیل میں ر p کے بجائے بے حد
خطر* ک مجرم قرار دے کر چھاؤنی میں رکھا H ی۔سرسری سما (کے بعد آپ کو فیض* د جیل بھیج* H ی۔
جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کی خبر پھیلنے کے ساتھ ہی ۸ جون ۱۸۵۷ء کو جیل کے دروازے توڑ
دیے گئے اور دV قیدیوں کے ساتھ احمد اللہ شاہ بھی* ہر آ گئے۔مجاہدین آزادی جن میں ہندو مسلم دونوں

ہی تھے آپ سے رہنمائی کے خواستگار ہوئے+ ریں پیش کی گئیں اور آپ نے مجاہدین کی کما+ٹ سنبھال
لی۔اس حیثیت میں آپ نے B طانوی افواج کے مدِ مقابل بے مثال عسکری صلاحیتوں اور مہارتوں کا
مظاہرہ کیا۔اور ''چِنہٹ'' کی B میں انگریز فوج کو بھاگنے پر مجبور کیا۔ادھر لکھنؤ میں نواب واجد علی شاہ
کے بعد اقتدار پر انگریز قابض تھے۔لیکن B کی ہنگامہ آرائی میں عملاً انگریزی اقتدار ختم ہو H ی۔ایسی
صورت حال میں لکھنؤ میں امن و امان کی صورت حال کی ابتر تھی۔تلنگوں کی فوج کو کنٹرول کرنے کی
اہلیت کسی میں نہ تھی۔مولوی احمد اللہ نے لکھنؤ کے ب۔ٹے حصے پر اپنا کنٹرول قائم کیا جس کی وجہ سے امن و امان
کی صورت حال بہتر ہوئی۔اس امر کی شہادت جانِ جاں بیگم کے خط سے ملتی ہے۔اس نے لکھا ہے کہ:

''دلکھنؤ میں تلنگوں نے اودھم مچا رکھی ہے۔فیض* د سے مولوی احمد اللہ شاہ نے
آ کر ان کی لوٹ مار کم کی ہے اور جگہ جگہ اپنے چوکی پہرے بٹھا دیے ہیں۔بہت
سے سر پھرے،ان کے خیر خواہ ساتھ ہیں۔''(۳۶)

اس موقع پر احمد اللہ شاہ کے* س حضرت محل اودھ کے نئے اور نوعمر والی ب جیس قدر کو لے کر
''* رہ کوٹھی'' کی ان کی رہائش گاہ پر حاضر ہوئی اور امیر العسا کا عہدہ پیش کیا لیکن احمد علی شاہ نے انکار
کر* ی (۳۷)۔جبکہ اس سے قبل بھی # احمد اللہ شاہ گھانس منڈی میں قیام+ پر تھے تو اودھ کے شاہی
گھرانے پر ان کا ا قائم ہو چکا تھا۔ساور کرنے لکھا ہے کہ:

''ان کی آواز اودھ کے شاہی خا+ ان کے لیے قانون کا درجہ رb تھی۔''(۳۸)

شہابی بھی یہی لکھتے ہیں کہ:

''اہلِ لکھنؤ کا ب۔ٹا طبقہ شاہ صا # کے ساتھ تھا اور وہ ثواب سمجھ کر شر ے کر رہا
تھا''(۳۹)

سید معین الحق نے بھی اپنی کتاب "The great Revolution of 1857" میں یہی
تحریر کیا ہے کہ شاہ صا # انقلابیوں کے سپریم کما+ٹ رتھے۔(۴۰)

ایسی صورت حال میں حضرت محل اور دV سرداروں کے مشورے سے احمد علی شاہ اور مجاہدین
نے انگریزوں پر فیصلہ کن حملے کا ارادہ کیا۔مچھی بھون کے قریب $ ٹینسی تھی جو بیلی گارڈ کے* م سے
مشہور تھی۔لکھنؤ میں جتنا اہل لشکر تھا کا اس حملے کی تیاری میں تھا۔محلاتِ شاہی میں بھی بے چینی

تھی۔ کچھ بیگمات تو حضرت محل اور د v کے منصوبوں میں مددگار تھیں لیکن اکثر $ محلات شاہی کی ایسی تھی جسے اپنے عیش سے کام تھا۔ اس کے وجود B کے رپڑھاؤ ہی کی توجہ تھی۔ اس کی ا جھلک بیگمات اودھ کے خطوط سے 5 حظہ فرمائیے' ا بیگم لکھتی ہیں:

''وقت تحو اب وہیں مجمع کثیر ہے۔ علماء علم محمدی اٹھانے کو ہیں۔ دیکھیے کیا
ہوتی اس کی اخیر ہے۔ بے ڈھب ہوا یہ بگاڑ ہے اب تو عیسائیوں کو موت غم
پہاڑ ہے۔'' (۴۱)

سرفراز محل می وا علی شاہ کی ا بیگم لکھتی ہیں کہ جیس قدر کی تخت نشینی کے بعد عمالان حکومت کی تقرری ہوئی اور فوجوں کی M وتنظیم کے بعد انگریزوں سے قاعدہ B کا فیصلہ ہوا۔ بیلی گارڈ' جہاں انگریز جمع تھے پر حملے سے اس B کا آغاز کر دیا۔ سرفراز بیگم نے اپنے خط میں مولوی احمد اللہ شاہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''مولوی احمد اللہ شاہ نے بڑی بہادری کی بیلی گارڈ کے پھاٹک پہنچ گئے 1
کوئی اور ساتھی نہ تھا۔ زخمی ہو کر لوٹ آئے۔'' (۴۲)

سرفراز محل کے ا خط سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بیلی گارڈ پر حملے کے لیے روانہ ہونے والے تلنگوں کی فوج نے شہر میں بڑی لوٹ مار کی اور انہیں روکنے کے لیے جیس قدر کو فوج کے @ میں جا کر اپیل کرنی پڑی $ جا کر فوجیوں میں قرار آیا (۴۳)۔ باغی افواج کے مختلف h ں کے درمیان یکجہتی پیدا کرنا واقعتاً اس وقت رہنماؤں کے لیے بہت بڑا مسئلہ تھا لیکن کسی نہ کسی طرح اس پر قابو پا لیا گیا اور جیسا کہ ذکر ہو چکا احمد اللہ شاہ کے حامی شہر میں امن وامان کے ذمہ دار بن گئے۔

ریذیڈنسی کے محاصرے کے لیے انقلابیوں کی کثیر تعداد شہر میں جمع ہوتی رہی جبکہ بڑی تعداد میں انگریز فوجی اور شہری پناہ گزیں تھے۔ وہاں ہتھیاروں اور گولہ بارود کا ذخیرہ بھی تھا۔ مچھی بھون سے بیلی گارڈ تک سرنگ کھود کر انگریزوں کو وہاں پہنچایا گیا۔ بیلی گارڈ پر انقلابیوں کا حملہ بہت شدید تھا لیکن اسلحے کے ذخیرے اور اپنی ہمت سے کام لے کر انگریز افسروں نے طویل عرصے تک اس محاصرے اور مسلسل حملوں کا ثابت $ قدمی سے جواب دیا۔ ۲۰ جولائی ۱۸۵۷ء سے شروع ہونے والے حملوں کے دوران ۲۰ اگست کو بارود کی سرنگوں کی مدد سے ریذیڈنسی کی دیواروں میں شگاف ڈالنے میں کامیابی

حاصل ہوگئی۔ اسی دوران کسی حملے میں مولوی احمد اللہ زخمی ہوئے تھے لیکن انہوں نے اور ان کے ساتھیوں نے ہمت نہ ہاری اور بعض انگریز مؤرخین کے مطابق ریذیڈنسی پر مسلسل اٹھارہ دن تک حملے ہوتے رہے لیکن حتمی کامیابی کے حصول میں انقلابیوں کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کا ا یہ بتایا جاتا ہے کہ بعض سرکاری افسر' شاہی خاندان کے کچھ افراد اور بعض سردار پورے خلوص کے ساتھ جنگ آزادی کا حصہ W کے لیے تیار نہیں تھے جس کی وجہ سے مجاہدین آزادی کی کوششیں بے نتیجہ رہیں۔ لکھنؤ میں محصور انگریز شدت سے کمک کے منتظر تھے لیکن مختلف محاذوں پر انگریزی افواج کو مستقل لڑائی کا سامنا تھا۔ اس کے علاوہ ہندوستان بھر میں پھیلے اپنے شہریوں اور ان کے گھرانوں کی حفاظت بھی ان کے لیے مسئلہ بنی ہوئی تھی۔ بہرحال تمام مشکل مقامات سے گزرتا ہوا جنرل ہیولاک ا بڑی فوج اور نئے ہتھیار لے کر ۲۹ جولائی کو لکھنؤ کے قریب $ پہنچنے میں کامیاب ہوگیا (۴۴)۔

ہیولاک کو اندازہ ہوا کہ یہ محاذ آسان نہیں محض باغی فوجیوں سے مقابلہ درپیش نہیں ہے بلکہ ہر زمین دار بھی آزادی سے سرشار ہو کر اپنے ساتھ ا فوج اور روایتی و غیر روایتی ہتھیار لیے تیار کھڑا ہے۔ # امراء اور محفوظ زندگی گزارنے کے شوقین بھی جان ہتھیلی پر لے کر میدان میں آ گئے ہوں تو مدِمقابل کو ہوشیار ہونا پڑتا ہے۔ ہیولاک کو اپنی فوجی اور عسکری برتری کے باوجود مسلسل ہزیمت اٹھانی پڑی (۴۵)۔ کان پور' کالپی اور گنگا پار لکھنؤ کے مضافات میں ہیولاک کو شدید جنگیں لڑنی پڑیں۔ اس مرحلے پر انگریزی افواج نے عام لوگوں کی زندگی اور معصوم افراد کی ا5 ک کو سختی سے تاراج کیا اور سڑکوں کو خون سے نہلا دیا۔ اس عمل کے پیچھے انتقام اور ہراساں کر دینے کی پالیسی' دونوں ہی کا عمل دخل تھا۔

اسی دوران اگست کے اواخر میں دہلی میں انگریزوں کو فتح حاصل ہوگئی اور یہ خبر انگریزوں کے حوصلے بڑھانے کے لیے کافی تھی۔ اب کے اوٹرم اور ہیولاک نے تازہ دم افواج کے ساتھ لکھنؤ کے مختلف علاقوں میں جنگیں کیں۔ ۲۳ ستمبر کو چار باغ پر شدید تصادم ہوا (۴۶)۔ عالم باغ کے معرکے کے بعد انگریز افواج قیصر باغ پہنچی جہاں ا اور خونریز معرکہ ہوا۔ ہیولاک کا خیال تھا کہ دہلی کی شکست کی خبر یہاں بھی انقلابیوں کے حوصلے پست کر دے گی لیکن ایسا نہ ہوا بلکہ وہ بڑی جاں فشانی اور بلند ہمتی سے لڑتے رہے۔ لکھنؤ شہر کے اہم مقامات سے گزرتا ہوا ہیولاک ریذیڈنسی پہنچنے میں کامیاب تو ہوا لیکن انقلابی افواج نے ریذیڈنسی کو پھر سے محاصرے میں لے لیا۔ ریذیڈنسی اور عالم باغ کے درمیان کا

پل تباہ ہونے کی وجہ سے بقیہ انگری ی افواج عالم* غ ہی میں رہ گئی اب انقلابیوں کو لکھنؤ میں کئی محاذوں پر انگری وں کا مقابلہ کر* تھا۔ اس مقصد کے لیے انقلابی فوج نے شہر بھر میں اعلیٰ درجے کی سرنگیں کھود دیں اور بقول او ڑم: ''یہ سرنگیں اس زمانے کے فن B کے اعتبار سے بے نظیر تھیں۔'' (۴۷)

مقامی بہادروں کی اولوالعزمی اور سپاہیانہ چالوں سے بچنے کے لیے انگری وں کو غداروں اور جاسوسوں کی مدد بھی لینی پڑی۔ دوسری جا$ انگری وں کا * کما+ ر کولن کیمپبل بھی آ چکا تھا۔ مختلف حربی چالبازیوں کے بعد کولن سکندر* غ پر حملہ کرنے میں کامیاب ہو H۔ جہاں ۱۶ نومبر ۱۸۵۷ء کو تین ہزار افراد یہ قسم کھا کر جمع ہوئے تھے کہ* جان کا+ رانہ پیش کریں گے* فتح* کر انگری وں کو دیس سے نکال دیں گے۔ بڑی جی داری سے مقابلہ کرنے کے* جو دو کم از کم دو ہزار افراد انگری وں کے + اسلحے اور جنگی چالوں کا شکار ہو کر سکندر* غ کی سرزمین پر شہید ہو گئے۔ شاہ نجف اور لکھنؤ کے چند اور اہم مقامات پر ایسے ہی معرکے ہوئے اور اگلے ہی روز موتی* غ پر سکندر* غ سے شدید+ معرکہ دیکھا H۔ جسے* ریخ ہمیشہ* درکھے گی۔ مرد عورت، ہندو مسلمان، بوڑھے جوان، ہی دادِ شجا (دینے میں مصروف تھے۔

اسی دوران انگری بعض مقامی راجاؤں اور C ل کے حکمرانوں سے ساز* ز کر کے C پلی افواج کی مدد سے ہندوستان میں اپنے اکھڑے ہوئے قدم جمانے میں مصروف ہو گئے اور رفتہ رفتہ انقلابیوں سے مختلف علاقے چھین کر اپنی سلطنت بحال کرنے میں مصروف ہو گئے لیکن لکھنؤ اور اس کے اَ دونواح میں ان کو قدم جما* اب بھی بہت دشوار تھا۔ انگری وں کے لیے یہ بے حد تعجب انگیز* ت تھی کہ علاقہ اودھ کے راجہ، نواب، تعلقہ دار اور جاگیردار شان K نہ B کر رہے تھے۔ # کہ ان میں سے اکثر کو انگری ی حکومت سے نقصان ہی نہیں بلکہ فا+ ہ ہی پہنچا تھا۔ (۴۸)

* ریخ ہندوستان میں اس المیے پر جتنا افسوس کیا جائے کم ہے کہ ایسی بے مثال جہتی کے مظاہرے کے* وجود انقلابی* مجاہدینِ آزادی موزوں اور پسند+ ہ نتائج حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ اَ چہ بعض رہنما ہر ممکن+ از سے اس مقصد کی تکمیل کے خواہاں اور کوشاں تھے۔ انہیں میں سے مولا* احمد شاہ بھی ہیں جن کے متعلق ساور کر لکھتا ہے:

''یہ غیر معمولی شخص چار مہینے سے بجلی کی سی تیزی سے اِدھر اُدھر پھر رہا تھا اور اپنی موجودگی سے جوش اور احساس کی روح پھو- رہا تھا۔ میدان B میں بھی اور

کو± ہال میں بھی۔'' (۴۹)

اس پورے عرصے میں احمد اللہ شاہ اس فکر میں دکھائی دیتے ہیں کہ کسی طرح دشمنوں کی کسی کمزوری سے فا+ ہ اٹھا لیا جائے۔ وہ اپنے حلقۂ ا* اور حامیوں کی بڑی تعداد کے ساتھ اس پر راضی تھے لیکن سرداروں کی* اتفاقی آڑے آئی، طریقۂ کار کی مخالفت میں بحث کی جاتی اور موقع ہاتھ سے نکل جا*۔ اسی اثناء میں دہلی کے محاذ پر شکست کے بعد بخت خان اور د V مجاہدین سردار بھی اودھ کے محاذ پر جمع ہو گئے۔ یہ تمام افراد اصولی طور پر آزادی کے حصول اور انگری وں کو مار بھگانے پر متفق تھے لیکن حسنِ انتظام میں کمزو* یں آڑے آتی رہیں۔ شہابی نے قیصر التواریخ کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''انگری وں نے # پہلا حملہ کیا تو بموں # حکم حضرت محل قیصر* غ کے دروازے بند کر دیے گئے۔ نجیب* دی تلنگے شہر والوں کو ابھلا کہتے تھے اور کہتے اَ یہ لوگ رسد وغیرہ بیلی گارڈ میں نہ پہنچاتے تو انگری فاقوں سے مر جاتے۔ مقامی غداروں میں سے U یں مہاراجہ* لکشن کا* م لیا جا* ہے۔ (۵۰)

کولن کیمپبل کے آنے سے قبل اودھ کی سلطنت سے بر ٹش حکومت کا راج ایسا مٹ H تھا کہ بقول ذکاء اللہ صرف H رہ روز میں اودھ کے کسی ضلع میں بر ٹش کی طرف سے کوئی حاکم نہ تھا اور انگری ی عملداری خواب معلوم ہوتی تھی۔ (۵۱)

* ریخ سے سبق نہ سیکھنے والوں کا ا م بخیر نہیں ہو*۔ اہلِ ہندوستان نے بھی+ نظمی، آ ق اور ا O ر کے پچھلے مظاہروں سے عبرت پکڑنے کے بجائے اسی طرزِ عمل کا مظاہرہ کیا۔ جس کا نتیجہ ایسی عظیم الشان جنگِ آزادی کی* کامی کی صورت میں نکلا لیکن جس مردِ مجاہد کا+ کرہ آج ہم اپنی تحری میں کر رہے ہیں وہ اس آ ق اور پھوٹ سے+ دل ہونے کے بجائے+ ھیرے کو اجالے سے+ لنے میں لگا رہا۔ وہ اپنی شعلہ* رتقری وں اور عوام الناس میں اپنی+ یائی کی مدد سے قومی غیرت اور حمیت کا پیغام عام کرنے میں مصروف رہا۔ اس وقت یہ حال تھا کہ:

''دس دس ہزار آدمیوں کی بھیڑ ان کی تقری g کے لیے اکٹھی ہوتی تھی، مولوی احمد اللہ شاہؒ ان کو بتلاتے کہ انگری کس طرح اس ملک میں بڑھتے گئے اور پورا

ملک ان کے قبضے میں `H ی تو اس کا نتیجہ عام جنتا کے لیے کیا ہوگا......اور مولوی
احمد اللہ شاہؒ کی * ن میں کچھ ایسا جادو تھا کہ کئی کئی گھنٹے یہ ہزاروں آدمی $ بنے
ہوئے ان کی تقریریں g رہتے تھے......اس زمانے میں مولوی احمد اللہ شاہؒ
شاید پہلے آدمی تھے جنھوں نے اپنے چار کا یہ طر i اپنایا تھا......اس طرح
ہزاروں لاکھوں آدمیوں کے دل میں مولوی احمد شاہؒ نے دیش بھگتی کا سچا یہ
پیدا کردیا۔''(۵۲)

جس ماحول میں وہ یہ انقلابی کام کر رہے تھے وہاں ان کے لیے سخت مخالفانہ *ت بھی
پر ورش* رہے تھے جن کی بنا پر حاسدوں نے ان کو شیعہ سنی مفسدے میں ملوث کر کے قید بھی کروا* ی۔
اس سازش کا سے اہم کردار موخان تھا جھگڑا دراصل فوج کی کمان کا تھا (۵۳) عوام اور سپاہیوں کی
والہانہ عقیدت نے حضرت محل کو مجبور کر* ی کہ وہ مولا* کو رہا کریں۔ ایسے مایوس کن حالات میں بھی مولا*
احمد اللہ شاہ ہار A ی کی خاطر نہیں بلکہ جہاد کو آزادی وطن کے لیے اپنا فرض سمجھ کر لڑتے رہے۔(۵۴)

۲۲ دسمبر ۱۸۵۷ء کو دو طرفہ حملے کا ای شا* ارمنصوبہ بنا* H ی اور بڑی ہوشیاری سے اس پر
حملہ ہوا۔ مولا* کی عسکری مہارت اور جنگی قابلیت کے بہترین مظاہرے کے* وجود دوسرا انقلابی سردار
اپنی فوج کو قابو میں نہ رکھ سکا سو یہ منصوبہ* کام H ی۔(۵۵)

انگریزوں کو اپنی عسکری قوت کی بحالی کا موقع ملتا جا رہا تھا۔ ۱۵ جنوری ۱۸۵۸ء کو* زہ کمک
کے ورود کی اطلاع ملی۔ رسد کے روکنے کے لیے فوری اقدام کی ضرورت تھی لیکن بقیہ سردار مبا # میں
الجھے رہے اور مولا* مٹھی بھر جاm زوں کے ساتھ کارروائی کے لیے نکل کھڑے ہوئے۔1 مخبری نے انہیں
فوج کے مدمقابل لا کھڑا کیا۔ پوری جا* زی سے لڑے اسی دوران ہاتھ پر گولی لگنے سے زخمی ہو کر
اَ ے۔ وفادار ڈولی میں لے کر بھاگے......قریباً ای ہفتہ وہ B کرنے سے قاصر رہے۔ چند
وفاداروں نے ان کے مشن کو کسی نہ کسی طرح جاری رکھا لیکن کوئی واضح کامیابی نہ ہو سکی۔ ۱۵ فروری
۱۸۵۸ء کو مولا* پھر میدان B میں تھے۔ اَ چہ کولن کیمپبل اور اوٹ* زہ دم رسد اور کمک کے ساتھ
پر جوش تھے جس کے نتیجے میں انقلابی سپاہیوں کے* ر مایوسی بڑھ کر دلی کی شکل اختیار کر رہی تھی بظاہر
مولا* کی کوششیں خاک میں مل رہی تھیں لیکن مولا* کے عزم و استقلال میں کوئی فرق نہ* ی تھا۔ اسی بناء

پر ہومز سخت تعجب کا اظہار کر* ہے:

''اَ چہ* غی عوام دل تھے 1 ان کا لیڈر * ت اور قابلیت دونوں اعتبار سے
ای بڑی تحری کو ` نے اور ای بڑی فوج کی کمان سنبھالنے کی پوری اہلیت
ر r تھا اور یہ فیض* د کا مولوی احمد اللہ تھا۔''(۵۶)

رونی وزانگریزوں کا حوصلہ بڑھتا H ی۔ وہ مقامی افواج کی کمزوریوں کا فا* ہ اٹھاتے ہوئے
اور شہر کے مختلف علاقوں کو مجاہدوں کے خون سے سیراب کرتے ہوئے بڑھتے چلے جا رہے تھے۔ دل کشا
* غ، قدم رسول شاہ نجف، بیگم کوٹھی اور دوسرے مقامات پر قبضہ ہو* ` H ی۔ انقلابی اب بھی B کر رہے
تھے۔ فروری کے اوا سے حضرت محل خود ہاتھی پر سوار ہو کر میدان B میں ل* آ N ۔ ان کی
صلاحیتوں کو دیکھ کر رسل نے لکھا ہے:

''بیگم نے بڑی طاقت اور اہلیت کا مظاہرہ کیا......ان رانیوں اور بیگموں کے
جو شیلے کردار کو دیکھ کر* ازہ ہو* ہے کہ وہ ہمیشہ سے اپنے* نے حرموں میں
رہتے ہوئے بھی کس قدر عملی اور دماغی قوتوں کی مالک رہی ہیں۔''(۵۷)

مولا* احمد اللہ شاہ اب بھی لکھنؤ کے محاذ پر ڈٹے رہے اور کسی مرحلے پر بھی ہتھیار ڈالنے کے
لیے تیار نہ ہوئے اس وقت لکھنؤ میں تمام بڑے اور اہم انقلابی لیڈر مثلاً* صا #، عظیم اللہ خان، بخت
خان، مولا* سرفراز علی، مولا* فیض اللہ، ڈاکٹر وزی خان، نواب تفضّل حسین فرخ* دی، شہزادہ فیروز،
مولوی لیاقت علی الہ* دی وغیرہ جمع تھے۔(۵۸)

اس عالمِ مایوسی میں بھی اب-- نواب گنج، رسد خانے اور لکھنؤ کے بڑے حصے مولا* احمد اللہ
شاہ کے ہاتھوں میں تھے لیکن جیسا کہ بتا* جا چکا ہے موخاں کی مخالفت اور* لائقی نے کام* یابی کو دشوار
کر* ی۔ چکروالی کوٹھی پر مورچہ سنبھالے مولا* لڑتے رہے۔ لکھنؤ کے محاذ پر جنگِ آزادی کی آ ی B
عیش* غ پر ہوئی۔ اس کے بعد محل کا محاصرہ ہو H ی۔ حضرت محل چند جا روں اور پر جیس قدر کے ہمراہ
پیدل نکل کر دوسرے محل میں گئی۔ تین دن-- منتشر فوجوں کو جمع کرنے کی کوشش میں* کام ہونے کے
بعد حو~ ٹے* ہر چلی گئی۔ بظاہر B ہاری جا چکی ہے۔1 بقول ساورکر:

''ہر شخص کو اس سے بڑے ہیرو کے احترام میں اپنا سر جھکا 8 چاہیے جو

اپنے مٹھی بھر ساتھیوں کے ہمراہ پھر لکھنؤ میں داخل ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔''(۵۹)

اَ چہ اب مولا• کے ساتھ حقیقتاً مٹھی بھر جاں* زرہ گئے تھے لیکن موت وز a سے بےپروا ہو کر سعادت گنج کے علاقے کی اِے مضبوط عمارت میں دو توپوں اور چند جاm زوں کے ساتھ ۲۱ مارچ -- موجود رہے۔ اس ضمن میں میلسن لکھتا ہے:

۔ غیوں کا سے دہ ضدی اور ہٹیلا سردار مولوی پھر لکھنؤ لوٹ* اور اس کے قلب یعنی سعادت گنج کی اِے مضبوط قلعہ بند عمارت میں موجود تھا' اس کے *پس دو توپیں تھیں' اسے نکالنے کے لیے ۲۱ مارچ کو لا گارڈ بھیجا H جس نے پہلے دن بیگم کوٹھی پر قبضہ کیا..... *۔ غیوں نے کبھی اس قدر* $ قدمی اور استقلال کا مظاہرہ نہ کیا تھا جیسا کہ یہاں دیکھنے میں*....... انہوں نے یہاں بے مثال بہادری سے اپنا دفاع کیا اور اس وقت -- نہ نکالے جا سکے۔ # -- انہوں نے ہمارے بہت سے آدمیوں کو ختم اور زخمی نہ کر*۔''(۶۰)

دشمنوں نے کافی دور -- مولا• کا پیچھا کیا لیکن وہ 3 میں کامیاب ہو گئے۔ حضرت محل *۔ ڑی کے علاقے میں جا کر خیمہ زن ہو N اور مولا• بھی نواح لکھنؤ میں گوریلا B لڑنے پر آمادہ ہو گئے۔ گوریلا حملوں کے لیے مولا• کے منصوبے شا* ار لیکن ساتھی احمق* $ ہوئے جن کی جلد* زی اور عجلت کی وجہ سے انہیں پھر بِا* پڑا۔

یہاں -- بظاہر لکھنؤ میں جنگِ آزادی کا خاتمہ ہو جا* ہے لیکن مجاہدینِ انقلاب نے لکھنؤ کی سرزمین پر۔ اُت' بہادری اور استقامت کے جو کا* مے ثبت کیے وہ* ریخ میں ہمیشہ* ہ رہیں گے۔ ان کا* موں کے متعلق خود انگریز مؤرخین کا بیان 5حظہ فرمائیے:

''لکھنؤ میں*۔ غیوں نے جو مقاومت کی وہ ایسی سخت تھی کہ کبھی انگریزی فوج کو سابقہ نہیں پڑا تھا۔ حتیٰ کہ دہلی میں بھی ایسی سخت مقاومت نہیں کی گئی تھی...... پورے دس دن -- لڑائی ہوتی رہی۔ # کہیں جا کر اس مستحکم شہر کی تسخیر ممکن ہوئی۔''(۶۱)

اِے اور انگریز جان کے' کی رائے یہ ہے:

''دوسری جگہوں پر B کی نوعیت خواہ کچھ بھی رہی ہو لیکن اودھ میں ہماری حکومت عوامی بغاوت ہی سے دوچار تھی۔''(۶۲)

لیکن یہ رہ ti یِن وجہد آزادی اب بھی مایوس نہ تھے اور اپریل ۱۸۵۸ء کو مولوی احمد اللہ شاہ' حضرت محل اور بعض دV رہنما ~ کے علاقے میں سرفروشی کی تمنا لیے گوریلا جنگوں کی منصوبہ سازی کر رہے تھے...... یہاں بھی انگریزی افواج کا آمنا سامنا کر* پڑا H۔ مئی میں آزادی کے بے شمار متوالوں کی جانوں کے* رانے پیش کرنے کے* وجود ~ پر انگریزوں کا قبضہ ہو H۔ مولوی احمد اللہ شاہ ان حالات میں شاہ جہاں پور کی طرف بڑھے اور ان کے بہت سے ساتھی بھی پہنچ گئے دشمن کی مضبوط پوز c کے* وجود انقلابیوں نے انہیں بِا کر کے شہر کا کنٹرول سنبھال لیا...... بے* M لڑائیوں کے بعد* لاَ انقلابیوں کو یہاں سے بِا* ہٹ* پڑا اور احمد اللہ شاہ کئی جگہوں سے ہوتے ہوئے پھر اودھ کے لکھم پور کھیری کے قصبہ محمدی میں پہنچ گئے (۶۳)۔ یہاں رہنماؤں کا اجتماع ہوا اور کہا جا* ہے کہ مولا• احمد (۶۴) اللہ شاہ کی قیادت میں یہاں اِے حکومت قائم کی گئی** صا # اس کے دیوان ہوئے۔ بخت خاں وزیرِ دفاع' مولا• سرفراز علی قاضی القضاۃ کے عہدے پر مقرر ہوئے۔ مولوی لیاقت علی' مولا• فیض احمد اور ڈاکٹر وزیر خاں کو± کے اراکین تھے۔ احمد اللہ شاہ کے* م کا سکہ جاری ہوا:

سکّہ زد بر ہفتِ کشور خادمِ محراب شاہ

حامیِ دینِ محمدؐ احمد اللہ *۔ دشاہ

غلام رسول مہر اس*۔ دشاہت کی روا$ کو تسلیم کرنے میں* مل کرتے ہیں۔ # کہ خورشید مصطفیٰ رضوی' انتظام اللہ شہابی' سید معین الحق (۶۵) اور دV افراد کے یہاں یہ بیان موجود ہے۔ غلام رسول مہر کے خیال میں چوè یہ نہیں معلوم کہ اس واقعے کی C دکیا تھی اس لیے بعض وقتی مصلحتوں کی وجہ سے حکومت کے قیام کے اعلان سے یہ سمجھ 8 کہ احمد اللہ شاہ محض* دشاہ ہونے کے لیے یہ B لڑ رہے تھے' « ف کے تقاضوں کے خلاف فیصلہ ہو گا۔ پھر ایسی صورت میں کہ # :

''بعض مجاہدین لیڈروں کے مقابلے میں ان کی نہ* -- ضبط ہوئی تھی اور نہ پنشن بند ہوئی تھی اور نہ ہی کوئی اعزاز چھنا تھا۔ انہوں نے راہِ آزادی میں جو

تکلیفیں اٹھا N' جو مصیبتیں . دا ۔ کیں' یہاں ۔ کہ جان بھی دے دی' وہ
ان اغراض کے لوث سے ۔ قلم پ ک تھیں۔ ان کا نصب العین صرف یہ تھا کہ
ملک اجنبیوں کے تسلط سے پ ک ہو جائے۔'' (۶۶)

قصبہ محمدی کے اس حکومتی انتظام کے چند ہی روز کے بعد کولن کیمپبل کی فوجیں آ پہنچیں' لیکن مولا نے ڈٹ کے مقابلہ کیا۔ اسی دوران مولا نے پوائن' (۶۷) کے راجہ کو ا ۔ پیغام مدد کی درخوا ۔ کے ساتھ بھیجا تھا۔ یہ راجہ بظاہر مدد کے لیے تیار ہH لیکن جواب میں لکھا کہ وہ مولا سے خود ملنا چاہتا ہے۔ مولا تیار ہو گئے۔ # راجہ کے قلعہ کے قر $ پہنچے تو ان کو حیرت ہوئی کہ قلعے کا دروازہ بند ہے اور اس پ مسلح پہرہ ہے۔ خورشید مصطفیٰ رضوی لکھتے ہیں کہ:

''یہ راجہ دراصل انگر ۔وں سے سا ۔ز کر چکا تھا اور اÅم و اکرام کے لالچ سے اس کو مولا کو ختم کرنے کے لیے تیار کیاH تھا۔ چنانچہ شاہ جہان پور کے مجسٹر $ جی پی منی نے جو خط روہیل کھنڈ کے کمشنر کو لکھا اس میں صاف تحر ۔ ہے کہ وہ راجہ کو اس کام کے لیے تیار کر چکا ہے۔ یہ خط نیشنل آرکائیوز نئی دہلی کے رk رڈ میں ہے۔'' (۶۸)

اس راجہ کے کردار کا + ازہ سا ور کر کے ان الفاظ سے بھی ہو سکتا ہے:

"This tiny Raja, fat and imwidely in body, lazy and sloth in action, and crazy and dull in intelleect, was quit shocked at the merc mention of war and battle field(۶۹)

قلعے کا دروازہ نہ کھلا تو مولا نے جو ہاتھی پ سوار تھے دروازہ توڑ کر + ر داخل ہونے کی کوشش کی۔ راجہ کے بھائی بلد یو سنگھ نے قلعے کی دیوا پ سے احمد اللہ شاہ کو گولی مار دی...... بعد میں راجہ ان کا سر قلم کر کے قرR طانوی تھانے جو وہاں سے تیرہ میل دور تھا لےH اور اÅم کی رقم کا حق دار ٹھہرا۔ اس طرح ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کا یہ مجاہد اعظم ۱۵ جون ۱۸۵۸ء کو اپنوں کی غداری کے L جامِ شہادت نوش کر ۔ ہے۔ اس کی شہادت ا ۔ جا $ ا ۔ ایسے مجاہدِ وطن کی موت تھی جس نے:

''کولن کیمپبل کو سرِ میدان للکار کر b دیں' جس نے نہتے دشمن پ ہاتھ نہیں اٹھا' جس کا دامن مظلوموں کے خون سے رنگین نہیں ہوا جس نے آزادی وطن کے لیے جہاد کو فرضِ اولین سمجھ کر آ ۔ی سانس ۔ B کی۔'' (۷۰)

دوسری جا $ ان کی شہادت کی خبر اہل انگلستان کے لیے خو Ÿی کا ۔ سے۔ پ وانہ تھا۔ ہسٹری آف + ین موٹینی کے صفحہ ۳۴۹ پ ہومز لکھتا ہے۔

"The most formidable enemy of the British in North India was no more"(۷۱)

ہندوستان کی جنگِ آزادی کے مجاہدین میں دبلے پتلے اور گٹھے ہوئے جسم' . ی اور گہری آنکھوں والے b بھوؤں اور عقابی ک کے مالک مولا احمد اللہ شاہ ا ۔ اچھے مجاہد تھے جن پ آئندہ نسلوں کو ہمیشہ فخر رہے گا...... اپنوں پ ایوں ۔ ہی نے ان کی وطن دوستی' استقلال مزاجی اور فوجی مہارت کے ساتھ ایثار و قر. نی کے . بے کو سراہا ہے۔

جی پی منی نے اپنے ا ۔ خط میں لکھا ہے:

"The most determined and influential of rebel leders", and "a most trouble some enemy owing to be wounderful influence possessed by him over his followers." (۷۲)

اور میلسن کی رائے یہ ہے کہ:

''مولوی . ا عجیب K ن تھا...... فوجی لیڈر کی حیثیت سے اس کی قابلیت کے بہت سے ثبوت ملے...... کوئی اور شخص ۔ نہیں کر سکتا کہ اس نے سر کولن کیمپبل کو دو مرتبہ سرِ میدان شکست دی ہے...... اگر ا ۔ K ن کو جس کے وطن کی آزادی بے ا« فی سے چھین لی گئی ہو اور جو اسے پھر آزاد کرانے کی کوشش کرے اور اس کے لیے لڑے' محبِّ وطن کہا جا سکتا ہے' تو بے شک مولوی ا ۔ سچا محبِّ وطن تھا۔ اس نے کسی بے کس کی موت سے اپنی تلوار کو کلنگ نہیں لگا'

نہتے اور بے قصوروں پر ہاتھ نہیں اٹھایا' اس نے مردانہ وار' آن کے ساتھ اور ڈٹ کر کھلے میدان میں ان غیر ملکیوں کا مقابلہ کیا جنھوں نے اس کا ملک چھین لیا تھا۔ ہر ملک کے بہادر اور سچے لوگوں کو مولوی کو عزت سے یاد کرنا چاہیے۔''(۷۳)

ڈاکٹر سید ضمیر حسین جعفری کے مطابق:

''پوائن میں ان کی شہادت کے واقعات کی . سے پہلی خبر مولانا فضل حق خیر آبادی سے ملتی ہے جو اس واقعے کے چشم دید گواہ تھے۔''(۷۴)

انقلاب ستاون سے قبل احمد اللہ شاہ کی زندگی جہاد اور انقلاب کی تبلیغ و تلقین کرتے ہی گزری تھی۔ انہوں نے دیش کے علاقوں آگرہ' علی گڑھ' لکھنؤ اور فیض آباد میں ان کے خیالات لوگوں کے عمومی رجحانات W گئے اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس عہد میں احمد اللہ شاہ ہی نے انقلاب کے لیے ذہنی M فراہم کی بلکہ اس عہد کی چند V اہم روحانی شخصیات نے بھی اس ضمن میں بہت کردار ادا کیا جن میں مولانا کفا$ علی کافی' مولوی لیاقت علی الہ آبادی' محراب شاہ قادری' لکڑ شاہ اور بہت سے دوسرے شامل ہیں۔ جن کے بارے میں ہم بہت کم جا... ہیں۔ کاش کہ اہلِ علم و تحقیق اس جا$ رجوع کریں اور ان کے احوال و کوائف بھی د* کے سامنے پیش کر سکیں۔

حواشی

۱۔ * راچند (پیش لفظ) مشمولہ ''B آزادی ۱۸۵۷ء'': خورشید مصطفیٰ رضوی' ۱۹۵۹ء' دہلی' ص ۹۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ رضوی' خورشید مصطفیٰ' ''B آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ۱۹۵۹ء' دہلی' ص ۵۳۔

۴۔ ایضاً ص ۵۷۔

۵۔ * ری علیگ'' کمپنی کی حکومت'' ص ۱۸۵۔

۶۔ رضوی' خورشید مصطفیٰ' ''B آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۶۹۔

۷۔ ترجمہ: ہم شان و شوکت کے آسمان پر سورج کی طرح تھے 1 آہ ہماری سیاہ کاریوں نے ہمیں * دکر ڈالا اور شامِ زوال تک پہنچا دیا۔

۸۔ ہورلسٹ' مسز'' مصا$ غدر'' مترجم پروفیسر ظفر* ب' ۱۹۳۵ء دہلی' ص * ۱۲۔

۹۔ رضوی' خورشید مصطفیٰ' ''B آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۱۱۲* ۱۱۴۔

۱۰۔ ایضاً' ص ۱۲۷۔

۱۱۔ ایضاً' ص ۱۲۹۔

۱۲۔ مسز ہورلسٹ'' مصا$ غدر'' ص ۷۔

۱۳۔ رضوی' خورشید مصطفیٰ' ''B آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۱۲۷۔

۱۴۔ جعفری' ظہیر حسین' سید' ڈاکٹر'' احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ'' + ین پرسپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۳' و نیز ساورکر' وی ڈی' The Indian War of Independence (National Rising of 1857)' ۱۹۰۹ء' لندن' ص ۵۰۴۔

۱۵۔ اشرف' کے ایم'' احیائے اسلام کے حامی اور ۱۸۵۷ء کا انقلاب'' مشمولہ'' انقلاب اٹھارہ سو ستاون'' مرتبہ پی سی جوشی' ۱۹۷۲ء' دہلی۔

۱۶۔ شہابی' انتظام اللہ' مفتی'' مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی' ص ۸۔۹۔

۱۷۔ جعفری' ظہیر حسین' سید' ڈاکٹر'' احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ'' + ین پرسپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۳۔

۱۸۔ ایضاً۔

۱۹۔ ایضاً۔

۲۰۔ شہابی' انتظام اللہ' مفتی'' مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء' کراچی' ص ۱۰۔

۲۱۔ جعفری' ظہیر حسین' سید' ڈاکٹر'' احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ'' + ین پرسپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۴۔

۲۲۔ شہابی' انتظام اللہ' مفتی'' مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء' کراچی' ص ۱۰۔

۲۳۔ ایضاً ص ۱۲۔

۲۴۔ ایضاً' ص ۴۶۔

۲۵۔ ایضاً' ص ۱۲۔

۲۶۔ ایضاً' ص ۱۵۔

۲۷۔ ایضاً' ص ۱۷۔

۲۸۔ جعفری، ظہیر حسین، سید ڈاکٹر ''احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ ''ین پ سپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۴۔

۲۹۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی، ص ۱۸۔

۳۰۔ لکھنؤ کے ایک محلے کا نام۔

۳۱۔ شیدا بیگم بنام واجد علی شاہ ۱۳۶۶ء مشمولہ ''بیگمات اودھ کے خطوط'' مرتبہ انتظام اللہ شہابی، دہلی، ص ۳۱۔

۳۲۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۷۱۔

۳۳۔ جعفری، ظہیر حسین، سید ڈاکٹر ''احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ ''ین پ سپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۴۔

۳۴۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، ۱۹۰۹ء لندن، ص ۲۱۸۔

ترجمہ: ''لکھنؤ میں انہوں نے کھلم کھلا برطانوی اقتدار کی تباہی کی تبلیغ شروع کر دی، وہ اہلیانِ اودھ کی پسندیدہ ہستی بن گئے۔ اپنے جسم، ذہن، تقویٰ اور ذہانت کی مدد سے انہوں نے حصولِ آزادی کے لیے بے پناہ کوششیں کیں اور خفیہ سرگرمیوں کا مستحکم جال بچھانے میں کامیاب رہے۔ انہوں نے تلوار کے ساتھ قلم بھی اٹھا لیا اور انقلاب انگیز کتابچے تحریر کر کے پورے اودھ میں اس سلسلے کو پھیلایا۔

۳۵۔ جعفری، ظہیر حسین، سید ڈاکٹر ''احمد اللہ شاہ آف اودھ'' مشمولہ ''ین پ سپکٹو'' مارچ ۲۰۰۲ء ص ۲۴۔

۳۶۔ جان جاں بیگم بنام واجد علی شاہ مشمولہ ''بیگمات اودھ کے خطوط'' مرتبہ شہابی، مطبوعہ دہلی ۱۳۶۶ء ص ۴۳۔

۳۷۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی، ص ۲۷۔

۳۸۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857) ۱۹۰۹ء لندن، ص ۲۱۸۔

۳۹۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی، ص ۲۷۔

۴۰۔ معین الحق، سید "The great Revolution of 1857" ۱۹۶۸ء پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی، کراچی، ص ۴۶۱۔

۴۱۔ فرخندہ محل بنام واجد علی شاہ، مشمولہ ''بیگمات اودھ کے خطوط'' ص ۲۴۔

۴۲۔ سرفراز بیگم بنام واجد علی شاہ، مشمولہ ''بیگمات اودھ کے خطوط'' ص ۴۵۔

۴۳۔ سرفراز محل بنام اختر محل، مشمولہ ''بیگمات اودھ کے خطوط'' ص ۵۱۔

۴۴۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، لندن، ص ۴۵۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۳۲۷۔

۴۶۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۸۰۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۸۱۔

۴۸۔ ایضاً، ص ۲۸۴۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۲۸۷۔

۵۰۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی، ص ۳۲۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۲۷۔

۵۲۔ شری رتن لال سنبل، ہندستان ٹائمز ستمبر ۱۹۴۸ء بحوالہ رضوی، خورشید مصطفیٰ، ص ۲۸۸۔

۵۳۔ جعفری، رئیس احمد ''واجد علی شاہ اور ان کا عہد'' ۱۹۵۸ء کتاب منزل، لاہور، ص ۴۷۸۔

۵۴۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۸۸۔

۵۵۔ رضوی......ص ۲۸۹۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۲۹۱۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۲۹۰۔

۵۸۔ ایضاً، ص ۲۹۲۔

۵۹۔ ایضاً۔

۶۰۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۹۳۔

۶۱۔ مارش مین بحوالہ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۹۷۔

۶۲۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ ''جنگِ آزادی اٹھارہ سو ستاون'' ص ۲۹۷۔

۶۳۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، ۱۹۰۹ء لندن، ص ۴۰۳۔

۶۴۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی جنگِ آزادی'' ۱۹۵۷ء کراچی، ص ۳۸۔

۶۵۔ معین الحق، سید "The great Revolution of 1857"، ۱۹۶۸ء پاکستان § ر p سوسائٹی، کراچی، ص۵۴۴۔

۶۶۔ مہر، غلام رسول، مولانا: ''اٹھارہ سوستاون کے مجاہد''، ۱۹۷۱ء، شیخ غلام علی اینڈ Ü، ص۱۰۱۔

۶۷۔ پوائن... ضلع شاہجہاں پور میں واقع ہے جس کی C داٹھارہویں صدی میں مذکورہ راجہ کے مورثِ اعلیٰ نے رکھی تھی؛ ... ضلع شاہجہاں پور بحوالہ تاریخ شعرائے روہیلکھنڈ، جلد اول، سید تعظیم علی Ý ی ... W ی کراچی، ۱۹۹۱ء۔

۶۸۔ معین الحق، سید "The great Revolution of 1857"، ۱۹۶۸ء پاکستان § ر p سوسائٹی، کراچی، ص۵۴۹۔

۶۹۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، ۱۹۰۹ء، لندن، ص۴۰۴۔

۷۰۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ، ''B آزادی اٹھارہ سوستاون''، ص۳۲۳۔

۷۱۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، ۱۹۰۹ء، لندن، ص۴۰۵۔

۷۲۔ معین الحق، سید "The great Revolution of 1857"، ۱۹۶۸ء پاکستان § ر p سوسائٹی، کراچی، ص۵۵۰۔

۷۳۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ، ''B آزادی اٹھارہ سوستاون''، ص۳۲۵۔

۷۴۔ جعفری، ظہیر حسین، سید، ڈاکٹر ''احمد اللہ شاہ آف اودھ''، مشمولہ ''* ین سیکٹو''، مارچ ۲۰۰۲ء، ص۲۶۔

اسنادِ محولہ:

۱۔ اشرف، کے ایم، ''احیائے اسلام کے حامی اور ۱۸۵۷ء کا انقلاب''، مشمولہ ''انقلاب اٹھارہ سوستاون''، مرتبہ پی سی جوشی، ۱۹۷۲ء، دہلی۔

۲۔ * ری علیگ، ''کمپنی کی حکومت''، ۱۹۷۶ء، طبع پنجم، مکتبہ + لاہور۔

۳۔ * راچند (پیش لفظ) مشمولہ ''B آزادی ۱۸۵۷ء''، خورشید مصطفیٰ رضوی، ۱۹۵۹ء، دہلی۔

۴۔ جعفری، K ر احمد، ''واجد علی شاہ اور ان کا عہد''، ۱۹۵۸ء، کتاب منزل، لاہور۔

۵۔ جعفری، ظہیر حسین، سید، ڈاکٹر، ''احمد اللہ شاہ آف اودھ''، مشمولہ ''* ین سیکٹو''، مارچ ۲۰۰۲ء۔

۶۔ رضوی، خورشید مصطفیٰ، ''B آزادی اٹھارہ سوستاون''، ۱۹۵۹ء، دہلی۔

۷۔ ساورکر، وی ڈی، The Indian War of Independence (National Rising of 1857)، ۱۹۰۹ء، لندن۔

۸۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی، ''بیگمات اودھ کے خطوط''، ۱۳۶۶ھ، دہلی۔

۹۔ شہابی، انتظام اللہ، مفتی، ''مولوی احمد اللہ شاہ اور پہلی B آزادی''، ۱۹۵۷ء، کراچی۔

۱۰۔ معین الحق، سید "The great Revolution 1857"، ۱۹۶۸ء پاکستان § ر p سوسائٹی، کراچی۔

۱۱۔ مہر، غلام رسول، مولانا: ''اٹھارہ سوستاون کے مجاہد''، شیخ غلام علی اینڈ Ü، ۱۹۷۱ء۔

۱۲۔ Ý ی، تعظیم علی، سید (... W ی) ''تاریخ شعرائے روہیل کھنڈ''، جلد اول، ۱۹۹۱ء، کراچی۔

۱۳۔ ہورٹسٹ، مسز، ''مصائب $ غدر''، مترجم پروفیسر ظفر...، ۱۹۳۵ء، دہلی۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر عقیلہ جاوید *

ہندوستان میں مغربی تصانیف کے اردو تراجم

Abstract: *In this paper , the author has highlighted the importance of translated works of the original Western writings done in India. Translation as a skill is difficult in nature since a good translation ought to be reflective of both the language and the culture associated with it. Fort William College laid foundations of doing translation in Asian languages (Sanskrit, Hindi,Urdu, Persian, Arabic.Bengali etc) . Beside this, the prominent Western writings of great literary and intellectual importance were translated into urdu which opened new horizons in Urdu language and literature. The author has dealt with the above mentioned issues in the given paper.*

مغربی تصانیف کے اردو تراجم کی ابتداء اس وقت ہوئی جب کہ مغربی اقوام نے ہندوستان میں قدرے قوت حاصل کر لی۔ اس سلسلے میں اولین قابل ذکر کوششیں عیسائی مشنریوں کی ہیں جنہوں نے وقتاً فوقتاً انجیل کے مختلف حصوں کے تراجم کروائے۔ اب تک جو کچھ مواد دستیاب ہو سکا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ انجیل کا ترجمہ پہلی دفعہ ہندوستانی زبان میں Benjamin Schultz نے ۱۷۴۷ء میں کیا۔(۱)

ہندوستان میں تراجم کی روایت فورٹ ولیم کالج سے باقاعدہ طور پر شروع ہوئی۔ یہ کالج ۱۸۰۰ء میں کلکتہ میں قائم کیا گیا۔ اس کالج نے تراجم کو اپنے خاص مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا اور ایشیائی زبانوں کے تراجم (عربی، فارسی، سنسکرت، اردو، بنگالی، تلنگی، مرہٹی اور کنڑی) پر توجہ دی گئی، مغربی

* وجمیرا اشفاق شعبہ اردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

زبانوں سے کوئی بڑی تصنیف ترجمہ نہ کی گئی لیکن اس ضمن میں ڈاکٹر گل کرسٹ کی ذاتی کاوش یعنی انگریزی اردو لغت (۱۷۹۶ء) قابل ذکر ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے جہاں اردو کی ترویج میں اہم کردار ادا کیا وہاں تراجم کا یہ سلسلہ ارتقاء کی منازل طے کرتا ہوا مغربی زبانوں کے تراجم تک بھی جا پہنچا۔ تراجم کے اس سلسلے نے اردو کے قاری کو نئی اصناف اور نئے رجحانات سے متعارف کروایا۔ سوائے ان کے جو مغربی زبانوں سے واقف تھے اور اردو دان طبقہ عالمی ادب، اور انقلاب زمانہ سے آشنا ہوا۔ یہ تراجم نئے سائنسی اور ادبی رجحانات کو اپنانے کی طرف ایک اہم موڑ ثابت ہوئے۔

مغربی زبانوں کے تراجم میں مندرجہ ذیل اداروں نے اہم کردار ادا کیا۔

دہلی کالج	۱۸۴۲ء تا ۱۸۷۷ء
سائنٹیفک سوسائٹی	۱۸۶۳ء تا ۱۸۷۷ء
سر رشتہ علوم و فنون اور سلسلہ آصفیہ حیدرآباد دکن	۱۸۷۷ء تا ۱۹۱۷ء
دارالترجمہ	۱۹۱۷ء کے بعد
انجمن ترقی اردو	۱۹۰۳ء
دارالمصنفین	۱۹۱۳ء
ہندوستانی اکیڈمی اور اردو اکیڈمی	۱۹۲۷ء

ان کے علاوہ انفرادی تراجم کی کوششیں بھی جاری رہیں۔

تراجم کے اسی دور میں حیدرآباد بھی اہم مرکز بنا۔ تراجم کے اس سلسلے کو آگے بڑھانے کے لیے شمس الامراء ثانی فخر الدین خان نے بھی تصنیف و تالیف کے لیے ایک ادارہ اکٹھا کر لیا تاکہ یہ سلسلہ احسن طور پر آگے بڑھ سکے۔ انہوں نے اپنی ذاتی دلچسپی کی بناء پر ریاضیات اور علوم ہیئت کے تراجم کروائے اور ''جدید علوم سے نواب کی دلچسپی نے انہیں نہ صرف بعض مستند انگریزی کتابوں کے ترجمے اردو زبان میں کرنے پر مجبور کیا بلکہ انہوں نے کئی رسالے طبع زاد بھی لکھے۔ اس کام کے لیے ملازم رکھے رصد گاہ ''جہاں نما'' تعمیر کرائی۔ مدارس قائم کیے، کتابیں چھاپنے کے لیے مطبع خانگی طور پر جاری کیے۔ اردو میں علمی کتابوں کے تراجم کی ایسی منظم انفرادی کوشش نواب فخر الدین خاں کے سوا

شہ+ ہی کسی نے کی ہو''(۲)

شاہانِ اودھ نے ترجمے کے سلسلے میں لکھنؤ کو پیچھے نہ رہنے دیا۔ انہوں نے + مغربی علوم وفنون کی بعض کتابوں کے تراجم کرائے جو مطبع سلطانی میں چھپ کر شائع ہوئے۔ سید کمال الدین حیدر لکھنوی نے + علوم پر ا / رسالوں کا ترجمہ انگریزی سے اردو میں کیا۔

انفرادی کوشش کی ذیل میں اسی دور میں ناول کے ضمن میں مشہور انگریزی ناول نگار جان C ین کے ناول ''پلگرمس پراگریس'' کا ملخص ترجمہ ۱۸۳۸ء میں شائع ہوا۔ ۱۸۳۹ء میں سید محمد میر نے مشہور انگریزی ادیب $ ڈاکٹر جانسن کے ناول ''راسلس'' کا ترجمہ ''قصہ راسلس ولا $ جشن کے شہزادے کا'' کے عنوان سے کیا۔

اس کے علاوہ دہلی کالج میں مغربی فنون کے تراجم کیے گئے۔ اگرچہ ابتدائی عرصے میں یہاں انگریزی پڑھائے جانے پر بھی پابندی تھی۔ # انگریزی کا آغاز ہوا تو « ب کے طور پر انگریزی کتب اوران کے تراجم کی ضرورت پیش آئی تو اس ذیل میں ''دہلی ورنیکلر ٹرانسلیشن'' سوسائٹی (۱۸۴۳ء) میں قائم کی گئی۔ اس میں سائنسی، علمی کتابوں کے اور رسائل کے تراجم کیے گئے لیکن ناول کے کسی ترجمے کے بارے میں ذکر نہیں ملتا۔

سائنٹیفک سوسائٹی نے ترجمے کے لیے اہم کردار ادا کیا۔ اس سوسائٹی نے تقریباً چالیس چھوٹی بڑی علمی اور ... [کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ کروا N ... ریخ، سوانح، جغرافیہ، سیاسیات اور معاشیات سے متعلق تھیں۔

فرانسیسی تراجم کی اولین کوشش سلسلۂ آصفیہ میں Ā آتی ہے۔ حیدرآباد میں ''سررشتہ علوم وفنون اور سلسلۂ آصفیہ کی مطبوعات نے اردو میں اہم کتابوں کا اضافہ کیا۔

''سلسلۂ آصفیہ کی . سے اہم کتاب سفرنامہ جے . بی ٹیورنیئو مولوی سید علی بلگرامی مرحوم کے زیر نگرانی ۱۸۹۶ء میں مفید عام پریس آگرہ میں چھپ کر شائع ہوئی۔ ٹیورنیئر ا یہ فرانسیسی تھا جس نے ۱۶۵۳ء سے ۱۶۵۴ء تک دکھن کی سیاحت کی اس کتاب کا ترجمہ سررشتہ علوم وفنون سرکار عالی میں ہوا ہے۔ مترجم کا نام نہیں دیا گیا۔''(۳)

سررشتہ علوم وفنون کی نگرانی مولوی سید علی بلگرامی کے سپرد تھی۔ ان کے بعد مولوی کاظم علی اور علامہ شبلی نے بھی اس کا انتظام سنبھالا۔ یمین السلطنت مہاراجہ سرکشن پرشاد بہادر کی وزارت میں اس کا طریق کار یہ رہا کہ جو کتاب بہترین قرار پاتی اس کو سلسلۂ آصفیہ میں شامل کر لیا جاتا اور مصنفین ومترجمین کو خاص رقم بطور انعام دی جاتی۔

سلسلۂ آصفیہ میں شامل ہونے والی ایک اور اہم کتاب ''سفرنامہ موسیو تھیونو'' تھا، جو فرانسیسی سیاح موسیو تھیونو کی سیاحت # دکن (۱۶۵۵ء۔۱۶۶۸ء) کے بارے میں ہے۔ ''ترجمہ مسٹر ایے لیول کے انگریزی ترجمہ (مطبوعہ ۱۶۸۷ء) سے کیا گیا ہے جو نہایت $ دلچسپ اور پر از معلومات ہے۔''(۴)

ترجمے کا یہ سلسلہ چل ہی رہا تھا کہ انجمن ترقی اردو (۱۹۰۳ء) میں مولانا شبلی نے اس جانب $ توجہ مبذول کروائی کہ اچھے تراجم معیاری بھی ہیں یا نہیں، انہوں نے انجمن کی سالانہ رپورٹ بیان کرتے ہوئے کہا کہ:

''حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ملک میں اس مسئلے کی طرف لوگوں کو علم نے نہیں بلکہ ضرورتِ معاش نے متوجہ کیا ہے۔ وہ یہ دیکھتے ہیں کہ کن چیزوں کے ترجمے اور کس قسم کی تصنیفات مذاق عام کے موافق ہیں اور جلبِ زر کا ذریعہ بن سکتی ہیں۔''(۵)

اسی مقصد کے حصول کے لیے انجمن ترقی اردو قائم ہوئی لیکن یہ انجمن دس سال کے عرصے یعنی ۱۹۰۳ء سے ۱۹۱۳ء تک کوئی خاص کارہائے نمایاں سرانجام نہ دے سکی لیکن مولوی عبدالحق نے اس کی معتمدی کے فرائض سرانجام دیے تو اس کا زریں دور شروع ہوا۔

۱۹۱۳ء میں مولانا شبلی نے دارالمصنفین قائم کیا۔ اس ادارے نے بھی چند انگریزی کتابوں کے اردو میں تراجم کیے۔ اسی دور میں انفرادی کوششوں سے بھی تراجم کیے گئے لیکن مترجمین کی Ā انگریزی کے ڈراموں، افسانوں اور سوانح عمریوں اور سفرناموں تک ہی محدود رہی لیکن پھر بھی اس دور میں چند انگریزی ناول بھی ترجمہ کیے گئے مثلاً: ائی فونیا ار۔ڈاس کونن زاٹ مترجمہ پنڈت رتن ناتھ سرشار، شیطان کا غلام یا فاؤسٹ مترجمہ منشی جوالا پرشاد برق، اور والٹر سکاٹ کا 'دی ٹلسمن' کا ترجمہ بنام طلسمات وغیرہ۔(۶)

۱۹۱۷ء میں دارالترجمہ جامعہ عثما6کا قیام عمل میں *ِ۔میر حسن اپنے مقالے ''مغربی تصانیف کے اردو' اجم میں اس کے* رے میں رقم طراز ہیں ''ہندوستان کی حد- بیسویں صدی کا   سے نو. د یعلمی کا* مہ جامعہ عثما6کا قیام ہے جو۱۹۱۷ء میں عمل میں *ِ۔اس میں پہلے پہل صرف مغربی کتابوں کے' اجم ہی کیے گئے بعدازاں مشرقی * نوں کے' اجم بھی کیے جانے لگے۔اس کی Âمت کے فرائض مولوی عبدالحق نے سرا م دیے۔ان کے علیحدہ ہونے کے بعد ''مولوی عنا$ اللہ'' دارالترجمہ کے* ظم بنے۔

اس ادارے میں پہلی مرتبہ الفاظ اور اصطلا حات پر کام ہوا اور ا- مجلس وضع اصطلاحات قائم کی گئی* کہ ایسے الفاظ جن کے لیے اردو میں لفظ نہیں ملتا ان کو' جمے کی شکل میں لانے کے لیے نئے نئے الفاظ لائے جا N'اس مجلس میں ڈاکٹر عبدالحق' مولوی عبدالباری' مرزا ہادی رسوا' پروفیسر وحیدالدین سلیم' ڈاکٹر محی الدین قادری زور' حکیم شمس اللہ قادری اور پروفیسر سلیم شامل تھے۔دارالترجمہ اور انجمن' قی اردو(۱۹۱۳ء کے بعد) نے' جمے کے لیے عمدہ کتابوں کا انتخاب کیا جس سے اردو نے دوسری ز*ی * نوں سے علمی اور ادبی دونوں سطح پر استفادہ کیا۔مثلاً

ری پبلک(*ِ کے* م سے ڈاکٹر ذاکر حسین نے' جمہ کیا)

فاؤ ٹ (ڈاکٹر سید عابد حسین نے' جمہ کیا)

ملل قدیمہ(فرانسیسی تصنیف کا اردو میں' جمہ محمود اعظم نے کیا)

خطبات گارساں د* سی(ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے کیا)

انجمن کے رسالہ ''اردو'' میں انگر* ی' فرانسیسی اور دوسری * نوں کے مضامین کے اعلیٰ قسم کے اور مفید' جمے پ Ÿ رہے ہیں۔

دارالمصنفین(اعظم گڑھ) نے بھی مشرقی * نوں کے ساتھ ساتھ مغربی * نوں کے' اجم بھی کیے لیکن اس کے' اجم کی * ن* ی حد- عربی آمیز تھی۔

انگر* ی کے ساتھ ساتھ فرانسیسی عالموں کے' اجم بھی کیے گئے۔مشہور فرانسیسی عالم موسیو 8 ن کی تصنیف مترجمہ محمد یونس فرنگی محل ......فطرتِ K نی' مشہور فرانسیسی مصنف پروفیسر مارٹن کی کتاب کے عربی' جمہ سے مولوی عبدالسلام* وی نے تلخیص کی ہے۔(۷)

۱۹۳۹ء سے پہلے- اردو دان طبقہ' اجم کے ذریعہ مغربی افسانہ او* ول سے بھی آشنا ہو چکا تھا' موK ں' چیخوف' گنیف او* لسٹائی کے' اجم اکثر رسائل میں دیکھے جا h ہیں۔مغرب* ول * لخصوص فرانسیسی* ول نگاروں (* طول فرانس' مارس8 - 'الیگزینڈر ڈوما) کے' اجم کیے جا چکے تھے۔

ارد* ول جو ابھی داستان کے زیر ا* تھا' وہ سراً شتِ اسیر* K' سلامبو اور کو$ آف مو> کرسٹو جیسے* ولوں کا ذا B چکھ چکا تھا۔

اردو* ن کو' اجم کے ذریعے جو وسعت ملی اور اردو کو بین الاقوامی * نوں میں جو درجہ حاصل ہوا اور اس کا سہرا فرانسیسی اد$ گارساں د* سی کے سر ہے۔

مغربی' اجم کے ذریعے یوں تو اردو* ن کئی اصناف اور الفاظ سے متعارف ہوئی لیکن جس ادب نے اردو کو فکر کے نئے زاویے اور سوچ کو گہرے معنی » کیے وہ فرانسیسی ادب ہے۔اگر چہ فرانسیسی ادب کیا بتدائی' اجم کسی خاص ادبی مقصد کے لیے نہیں کیے گئے لیکن کئی نئے رجح* ت ادِرا * ازتو نہ ہو سکے لیکن انگر* ی* ن اردو اور فرانسیسی کے درمیان ا- /* ی* $ ہوئی۔کہا جا سکتا ہے کہ فکر اور ہیئت کے کئی نئے زاویے فرانسیسی ادب سے اردو ادب میں آئے۔یوں ارد* ول داخلیت' نفسیاتی کشمکش' حقیقت نگاری' رومانو$ اور وجود$ کو بھی اپنے* رس* H۔یہ رجح* ت عام قاری کی رسائی سے* ہر ہوتے اگر' اجم فعال کردار ادا نہ کرتے۔

اگر چہ فرانسیسی* ولوں کے ان' اجم کا آغاز جاسوسی* ولوں سے ہوا لہٰذا یہ ابتدائی' اجم کسی خاص ز*ی : مت کا ذریعہ نہ بن سکے کیوè ان مترجمین نے جاسوسی* ول کو فروغ دے کر اپنی معاشی حا کو بہتر بنانے کی کوشش کی۔ان کے پیشÂ کوئی ز* امقصد اس کے سوا تھا ہی نہیں۔

جاسوسی* ول فکشن کا کوئی ز* احصہ نہ سہی لیکن ا- ایسا* ب ضرور ہے جو تحقیقی اعتبار سے ابھی تشنہ ہے۔ہمارے* ول کے* ے* ے Õ داس معاملے میں غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں کہ پہلا* ول کون سا ہے؟

علی عباس حسینی لکھتے ہیں کہ

''اسرار* ول سے پہلے ظفر عمر نے فرانسیسی* ول کا نیلی چھتری کے* م سے' جمہ کر

کے پیش کیا۔جس کی وجہ سے جاسوسی* ول کی تعداد ہزاروں میں پہنچی۔''(۸)

ڈاکٹر سہیل بخاری رقمطراز ہیں کہ

''ظفر عمر نے بھی* ول لکھے۔انہوں نے اپنا پہلا* ول ''نیلی چھتری'' ا ی
فرانسیسی* ول سے متاثر ہو کر لکھا تھا کیوè ظفر عمر نے اس میں ہندوستانی
معاشرت کو بیان کیا ہے۔اوران کی ذاتی معلومات نے اسے ا ی طبعزاد* ول کا
درجہ دے* ی۔ظفر عمر نے ہی جاسوسی* ول نگاری کی ابتداء کی۔''(۹)

مرزا حامد بیگ اپنی تحقیق میں اسی مغالطے کا شکار ہوئے اور لکھتے ہیں کہ

''اس ت جے کو جاسوسی ادب کا اردو میں اولین ت جمہ ہونے کا اعزاز حاصل
ہے۔''(۱۰)

ان . آراء کے. وجود یہ حرفِ آ نہیں کیوè تحقیق ہمیں { ئج اس کے. عکس بتاتی ہے۔ میری تحقیق کے مطابق اولیت کار ور دازانِ پیسہ اخبار کو حاصل ہے جنہوں نے مطبع خادم التعلیم پنجاب لاہور سے ت اجم کی کامیاب کوششیں کیں۔

۱۸۹۴ء میں فلپ سکاٹ کے ا ی* ول کا ت جمہ ''چلتا پرزہ'' کے* م سے کیا H ی۔انہوں نے ہی سراغ رسانی کے* ولوں کا سلسلہ شروع کیا۔اس* ول میں ا ی گم شدہ حسینہ کو خفیہ پولیس کے ا ی آفیسر تلاش کرتے ہیں* ول دلچسپ اور پُرتجسس ہے۔سراغ رسانی کی اس مہم کا بیان عمدہ ہے۔یہ ۱۰۲ صفحات پر F* ول ہے۔

اس دور میں جتنے بھی ت جمے سامنے آتے ہیں ان میں مترجمین نے کہیں بھی اصل مصنف* ی اصل کتاب* یسن لکھنے کی زحمت نہیں کی۔اس کے علاوہ بہت کم مترجمین نے اپنا نام آ : * ی ہے۔

اس* ول کی کئی اشاعتیں ہو N ۔اس کی چھٹی اشا (۱۹۳۶ء میں ہوئی۔اس کے بعد ۱۸۹۷ء میں ''گلباس'' کا ت جمہ ''چلبلا'' کے* م سے کار ور دازانِ پیسہ اخبار کی وساطت سے سامنے* ی۔ اس ت جمے میں دیباچہ اور مصنف کے حالات بھی بیان کیے گئے ہیں۔یہ فرانس کے ا ی* ول نگار 'ایلین اینی لی سج' کی تصنیف ہے جو کہ ۱۷۱۵ء میں منظر عام پر آئی۔اس میں نو دو e کی داستان بیان کی گئی ہے۔

۱۹۰۳ء میں کار ور دازانِ پیسہ اخبار(۱۱) والوں نے 'ماS کرسٹو' کا ت جمہ ''صبر و امید'' کے* م سے کیا۔کہانی کو دلچسپ بنانے کے لیے اشعار کا اضافہ کر H ی ہے* ول کو ابواب کے ذریعے پیش کیا H ہے۔مترجم موقع کی منا L سے اشعار شامل کر* جا* ہے۔ا ی جگہ # ڈ u س اور اڈمنڈ کی آپس میں پہ * دکھائی گئی ہے تو مترجم داغ کا شعر لکھتے ہیں کہ

/ ہ جو پڑ گئی ر ' میں وہ مشکل سے نکلے گی
نہ اون کے دل سے نکلے گی نہ میرے دل سے نکلے گی
داغ (شعر اسی ا5 میں درج ہے)

۱۹۰۴ء میں اسی* ول کو ''موتیوں کا . ن ہ'' کے* م سے ت جمہ کیا H ی۔الیگزینڈر ڈوما کا یہ* ول ''کو $ آف مو> کرسٹو'' ا ی بے حد دلچسپ* ول ہے۔اس کو غلام قادر فصیح نے تین جلدوں میں ت جمہ کیا ہے۔مترجم نے ابواب بندی کی ہے ت جمے کا نمونہ درج ذیل ہے:

''البرٹ نے جو کو $ کو اپنے گھر کھانے کے لیے مدعو کیا تھا تو کو $ نے اسے
بہانے سے ٹال د* ی تھا کہ اس کے ہاں میجر کیول کینٹی نے* ہے1 یہ عذر جھوٹ
نہ تھا۔اب سات بج چکے تھے۔کو $ کے مکان کے دروازے کے مقابل ا ی
گاڑی آ کر ٹھہری اور اپنے سوار کو جلدی سے* رکر فوراً چلی گئی۔''(۱۲)

اس میں* ن کی خامیاں سہی لیکن مترجم کو اس کے عصر کے مطابق دیکھا جائے تو اس کی ان خامیوں سے قطع Ã اس کی اD ادبی کاوش کو ضرور سراہا جا سکتا ہے۔غلام قادر فصیح نے اردو صحافت اور ت اجم میں اہم کردار ادا کیا لیکن افسوس کہ ان کے* رے میں* قدین اور محققین نے بہت کم لکھا ہے۔یہ ہفتہ وار اخبار ا a یل پیپر کے ہو بھی رہے۔اس کے علاوہ ''چودھویں صدی'' رسالہ بھی نکالتے رہے۔

''منشی غلام قادر فصیح کا* م بحیثیت مترجم ان لوگوں میں شامل ہے جنہوں نے
پنجاب میں . سے پہلے ت جمے کیے۔یہ ۱۸۹۲ء کا زمانہ ہے انہوں نے اپنی
کتاب ''مسٹر ی آف دی کورٹ آف لندن'' اپنے ہی رسالے* ولسٹ'' میں
شائع کی......منشی غلام قادر فصیح انیسویں اور بیسویں صدی کے مترجمین میں اعلیٰ
مقام کے حامل ہیں اور ان کے ت جموں کی کاوشیں قابلِ ستائش ہیں۔''(۱۲الف)

ان کی ترجمات کا جائزہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے ایک مضمون میں پیش کیا جس میں ان کا ذکر پنجاب میں اردو کی ترویج میں اہم کردار ادا کرنے والوں میں کیا ہے۔(۱۳)

غلام قادر فصیح نے مندرجہ ذیل تراجم کیے:

عمرِ پاشا	حصہ اول رینلڈ کے ناول کا ترجمہ
عمرِ پاشا	حصہ دوم رینلڈ کے ناول کا ترجمہ
کشا	بنگالی ناول کا اردو ترجمہ

دربار لندن کے اسرار جلد اول، دوم، سوم، چہارم، رینلڈ کے ناول کا ترجمہ

ر [افسانوں کا سلسلہ

ورجن ۔ز۔کس

دُرِ یتیمین

موتیوں کا مالا

گنڈی کی شہزادی

فسانہ عجیب الخلقت

شہر پیرس کے اسرار

لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ ''مغربی تصانیف کے اردو تراجم'' مقالہ'میر حسن' میں بھی ان کا ذکر نہیں کیا ہے اور مرزا حامد بیگ نے اس کتاب کو آغاز بنایا جس کی وجہ سے وہ بھی اس مترجم تک رسائی نہ حاصل کر سکے پھر ان کو شامل نہ کیا۔ حالانکہ نہ تو مارس یا کی نسبت الیگزینڈر ڈوما چھوٹے درجے کے ناول نگار تھے اور نہ ہی ظفر عمر کی نسبت غلام قادر فصیح چھوٹے مترجم تھے جس کو کم اہم سمجھ کر بے اعتنائی برتی جائے۔

فرانسیسی ناولوں کے تراجم کی زمانی ترتیب کچھ اس طرح سے ہے

۱۔ گنڈی کی شہزادی، مترجم غلام قادر فصیح، پنجاب پریس سیالکوٹ، ۱۸۹۴ء

۲۔ فلپ اسکاٹ، چلتا پرزہ، ۱۸۹۴ء

۳۔ لاساژ، گلباس، چلبلا، مترجم کارپردازانِ پیسہ اخبار لاہور، ۱۸۹۷ء

۴۔ جان ہارڈلے، کروڑپتی خطرناک غلط فہمی مترجم منشی فیض علی، ۱۹۱۱ء

۵۔ الیگزینڈر ڈوما، صبر وامید، مترجم، کارپردازانِ پیسہ اخبار لاہور، ۱۹۰۳ء

۶۔ الیگزینڈر ڈوما، موتیوں کا مالا، مترجم غلام قادر فصیح، ۱۹۰۴ء

۷۔ کالا شکاری، ۱۹۲۲ء

۸۔ وکٹر ہیوگو، بدنصیب، مترجم پروفیسر رام سروپ کوشل، دارالاشاعت پنجاب لاہور، ۱۹۲۸ء

۹۔ طول فرانس، بونوں کی شہزادی مترجم سراج الدین احمد، ۱۹۳۰ء

۱۰۔ وکٹر ہیوگو، سرگزشتِ اسیر، مترجم سعادت حسن منٹو، ۱۹۳۳ء

۱۱۔ پیئر لوئی، افروڈائٹی، مترجم سید علی، ۱۹۳۷ء

۱۲۔ اناتول فرانس، سادھو اور بیسوا، ۱۹۳۹ء

۱۳۔ سلامبو، فلابیئر، مترجم عنایت اللہ دہلوی، ۱۹۳۹ء

۱۴۔ فلابیئر، ہرودیس مترجم عنایت اللہ دہلوی، ۱۹۳۹ء

۱۵۔ پیئر لوئی، اررقاصہ، مترجم فصیح احمد، ۱۹۴۳ء

۱۶۔ فلابیئر، مادام بوواری، مترجم حسن عسکری، ۱۹۵۰ء

۱۷۔ بالزاک، بڈھا گوریو، مترجم سیدہ نسیم ہمدانی، ۱۹۵۳ء

۱۸۔ موپاساں، آدمی اور ، مترجم نوح فاروقی، ۱۹۵۵ء

۱۹۔ پیئر لوئی، النیل، مترجم سراج الدین احمد، ۱۹۵۵ء

۲۰۔ بالزاک، سردو ان، ھیرا گھر، مترجم سید نسیم ہمدانی، ۱۹۵۶ء

۲۱۔ پیئر لوئی، عورت اور کٹھ پتلی، مترجم سراج الدین احمد، ۱۹۵۵ء

۲۲۔ والٹیئر، کاندید، مترجم سجاد ظہیر، ۱۹۵۷ء

۲۳۔ ژولا، ، مترجم محبوب اللہ مجیب، ۱۹۵۸ء

۲۴۔ جولز ورن، داسی دن، فیروز سنز لاہور، ۱۹۵۹ء

۲۵۔ کامیو، اجنبی، مترجم بشیر چشتی، ۱۹۵۹ء

۲۶۔ موپاساں، بل ایمی، مترجم احسن فاروقی، ۱۹۶۰ء

۲۷۔ژولا' تھریسا' مترجم سید حسن رضوی' ۱۹۶۰ء

۲۸۔ژولا' بھیگی راتیں' مترجم مخمور جالندھری' ۱۹۶۱ء

۲۹۔ستاں دال' سرخ وسیاہ' مترجم حسن عسکری' ۱۹۶۲ء

۳۰۔فرا 2 ازگاں' اے اداسی تجھے سلام' مترجم ا. از' ۱۹۶۳ء

۳۱۔والٹیئر' امیو ے' مترجم بشیر سا.' ۱۹۶۷ء

۳۲۔*. رڈین سینٹ پیئر' ورجینا مترجم منہاج الدین اصلاحی' ۱۹۷۰ء

۳۳۔وکٹر ہیوگو' نوٹ ے ڈیم کا کبڑا' مترجم ستار طاہر' ۱۹۷۵ء

۳۴۔کامیو' اجنبی' مترجم ڈاکٹر افضل اقبال' ۱۹۷۹ء

۳۵۔پیئر لوئی' حوا کی بیٹی' مترجم آ ۔' ۱۹۹۳ء

۳۶۔سا' متلی' مترجم اقبال حیدر $' ۱۹۹۵ء

۳۷۔* لزاک* ر - راہوں کے مسافر' مترجم رؤف کلاسرا' ۱۹۹۶ء

۳۸۔وکٹر ہیوگو' کبڑا عاشق' مترجم ملک اشفاق' ۱۹۹۷ء

۳۹۔کامیو' سی سی فس کی کہانی' مترجم ا /* گی' ۱۹۹۷ء

۴۰۔الیگزینڈر ڈوما' ما > کرسٹو کا نواب' مترجم ستار طاہر' ۱۹۹۸ء

۴۱۔پیئر لوئی' حسن کی دیوی' مترجم + علی +' ۱۹۹۹ء

۴۲۔ژولا ** ں' مترجم بشیر چشتی' ۲۰۰۰ء

۴۳۔ایگزیو ہیری' آنتو آن دی سینٹ' ننھا شہزادہ' مترجم شفیق* ز' بلقیس* ز' ۲۰۰۳ء

۴۴۔کامیو' بے گانہ' بلقیس* ز' شفیق* ز' ۲۰۰۳ء

۴۵۔پیئر لوئی' کسبی' مترجم سید + علی +' ۲۰۰۴ء

حوالہ جات:

۱۔ میر حسن ایم۔اے' مغربی تصانیف کے اردو تراجم' دفتر ادارہ ادبیات اردو حیدر* د ۱۹۳۹ء ص ۱۹۔

۲۔ ایضاً ص ۳۲' ۳۳

۳۔ ایضاً ص ۸۷

۴۔ ایضاً ۸۸' ۸۹

۵۔ سالانہ رپورٹ انجمن ترقی اردو ۱۹۰۳ء ص ۳' ۴

۶۔ مغربی تصانیف کے اردو تراجم' ص ۸۶

۷۔ ایضاً

۸۔ علی عباس حسینی* ول کی تاریخ' ص ۳۷

۹۔ سہیل بخاری' ڈاکٹر' اردو* ول نگاری' ص ۱۲۳

۱۰۔ حامد بیگ' مغرب کے تراجم' مقتدرہ قومی* ن اسلام* د ۱۹۸۶ء ص ۱۷۸۔

۱۱۔ پیسہ اخبار کے* یٹر محبوب عالم تھے۔ یہ اردو* ن کے قدیم اور رگ اخبار نویسوں میں سے ہیں۔ پنجاب میں اخبار نویسی کی ترویج میں ان کا اہم کردار ہے۔ B طرابلس اور بلقان میں ان کے اخبار نے بہت شہرت* ئی۔

۱۲۔ الیگزینڈر ردوم' موتیوں کا . و ہ' مترجم غلام قادر فصیح' پیسہ اخبار لاہور ۱۹۰۴ء۔

۱۲۔الف مقالہ ایم اے' منشی غلام قادر فصیح' مقالہ نگار محمد صادق' اورینٹل کالج لاہور' ۱۹۷۲ء

۱۳۔ خواجہ عبدالوحید (مر$) جلا ہ* ن اردو (پنجاب)' مقتدرہ قومی* ن اسلام* د' ص ۱۷۰' ۱۷۱۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر شگفتہ حسین*

K ئی محسوسات کی تجسیم۔ ریختی

Abstract:*Hindi poetry presents woman a potent lover and in Raikhti she is the one who expresses her love for her own sex. Saadat Yar Khan Rangeen is a famous Raikhti poet. In his "Majalis-e-Rangeen" he has written such poetry which can be called semi erotic. Raikhti shows a woman who is sex maniac but actually not she but the male of that declining Lakhnaou society is suffering from "Transvestic Fetishism".*

متصوفانہ شاعری، دb ادب اور ہندی شاعری میں عورت کو عاشق کے روپ میں پیش کیاHَ ہے، جہاں وہ بے جھجک اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے۔ دراصل اس سرزمین اس مٹی میں عورت ا ـ Potent Lover ہے اور نفسیات بھی اس امر کی* Gکرتی ہے کہ عورت C دی طور پر محبت کرنے والی ہستی ہے اس کے ہاں یہ*. ت بہت مضبوط ہیں۔ اُردو میں ریختی ایسی صنف ہے جس میں عورت محبت کا اظہار کرتی ہے لیکن ریختی اُردو شاعری کی وہ متروک و معتوب صنف ہے جسے* قدین نے خلافِ شائستگی و تہذیب$ قرار* یے ہے☆۱۔ ریختی کا مقصد تو یہ تھا کہ عورتوں کے *.ت عورتوں کی *ن میں ادا کیے جا N لیکن اس میں جنس کا کھلے بندوں اظہار اس کی مذمت کا L بن H۔ کچھ لوگ ہاشمی کو ریختی کا موجد قرار دیتے ہیں کیونکہ ان کی بیشتر غزلوں میں عورتوں کے *.ت کو عورتوں کی *ن اور محاورے میں بیان کیاH ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج اپنے لہجے کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بے حد قریب$ ہیں (۱) لیکن ہاشمی کا عورتوں کے *.ت کو عورتوں کی *ن میں بیان کرنے کا عمل ریختی سے *یدہ ہندی شاعری سے متاثر * ہے۔ دکنی ادب کے بیشتر شعرا کے ہاں ہمیں یہ ملتا ہے۔ اس لیے کہہ h ہیں

* گورنمنٹ یونیورسٹی. اے خواتین ملتان وڈاکٹر عامر سہیل یونیورسٹی آف سرگودھا

کہ چونکہ ریختی کے: وخال رنگین کی ریختی سے ہی معین ہوئے اس لیے رنگین کو ریختی کا موجد قرار* جا* منا . ہے (۲)۔ رنگین نے اپنے دیوان انگیختہ☆۲ کے دیباچے میں اور K اللہ خاں K نے دریائے لطافت☆۳ میں اس امر کا اعتراف کیا ہے۔ دریائے لطافت میں ہی K نے رنگین کی ریختی کو فحش قرار دیتے ہوئے* پسندی گی کا بھی اظہار کیا ہے (۳) لیکن بعد میں اقتضائے زمانہ سے مجبور ہو کر خود بھی ریختی میں طبع آزمائی کی۔ گو بقول شیر علی خاں سرخوش:

> ''سید K ء بھی ریختی گوئی میں کسی سے کم نہیں 1 ان کے اس قسم کے کلام میں سے اگر بوا، ددا، دوگا، آتو وغیرہ کے الفاظ نکال دیئے جا N تو ان اشعار کی اکثر تقر ' * نہ نہیں بلکہ مردانہ بن جاتی ہیں اور اس سے ریختی گوئی کا سارا لُطف جا* رہتا ہے۔'' (۴)

رنگین کے علاوہ دکن کے لائق اور قیس، آتش اور * سخ کے دور کے احمد علی نسبت، واجد علی شاہ کے عہد کے جان صا # (میر* ر علی خان)، خانم جان (عبداللہ خاں محشر) عصمت (امجد علی خاں) *ز 2 (مرزا علی بیگ) پری اور بیگم نے اور + دور میں محسن☆۴ نے بھی اس صنف میں خوب طبع آزمائی کی (۵) + کرہ بہارستان* ز میں رشک محل بیگم، تخلص بیگم کا ذکر ہے جو واجد علی شاہ کے دور میں تھیں اور بقول + کرہ نگار، ریختی میں ''دستگاہ تمام'' رb تھیں (۶)، اس کے علاوہ رنگین ہی کی ا ـ شاگرد آدم بیگم لقب ریختی میں قابلِ ذکر ہیں جن کا * کرہ رنگین نے مجالس رنگین میں بھی کیا ہے (۷)۔

ڈاکٹر تبسم کا a ی سعادت* ر خان رنگین اور اس کی ریختی کو موضوع بناتے ہوئے لکھتے ہیں کہ رنگین نے لکھنؤ کی جنسی تہذیب$ کے بطن سے ریختی کی اس عورت کو در* فت کیا ہے جو ''زنِ پُرشہوت'' ہے (۸) لیکن مجھے ڈاکٹر صا # کی اس رائے سے اس حد-- اختلاف ہے کہ یہاں وہ عورت کے معاملے میں ہمارے مشرقی معاشرے کے اس دہرے معیار اور تعصب کا شکار ہیں جو صدیوں سے ہمارا چلن رہا ہے۔ امرد پرستی کی *.ت ہوتی ہے تو آپ کا لہجہ *ز م* پُرسکون رہتا ہے کہ:

> ''آ. وکا دور امرد پرستی کا شائق تھا لہٰذا عام شعراء کے ہاں امرد پرستی کے حوالے دیکھ کر آج کا قاری پریشان ہو جا* ہے 1 آ. وکے زمانے کے قاری کے لیے یہ *.ت تہذR مذاق کا درجہ رb ہے۔'' (۹)

دراصل ہمارے ہاں عورت کو بحیثیت ا ِ K ن کے دیکھنے کا رواج کم کم ہے اور یہ رویہ بھی
۔اعام ہے کہ ''عورت خوا* زاری ہو* گھر W، خود کو اتنا نہیں جا .. جتنا کہ مرد اس کو جا { ہے''(۱۰)۔
لیکن ہم* نیشی تنقید کے اس اُصول کو در سمجھتے ہیں کہ ''جو متون مردوں نے بنائے ہیں ان میں عورتوں
کے خلاف شعوری* غیر شعوری تعصب ضرو** جائے گا''(۱۱)۔ شا* یہی وجہ ہے کہ امرد پرستی تو تہذ R
مذاق کا درجہ قرار* تی ہے اور ہم جنس پرستی کا یہی فعل صنفِ* زک میں جنس زدگی کہلا* ہے۔ # کہ ائی تو
ہر دو میں ہے۔ اگر ہر طرح کے تعصب سے* لا* ہو کر دیکھا جائے تو ریختی میں ''زنِ پُرشہوت'' کی
د* فت کے ساتھ ساتھ ا ِ ''کمزور مرد'' کو بھی د* فت کیا H ہے۔ ریختی میں عورتوں کی* تیں ان کے
جنسی * ت، ان کے لباس کی تفاصیل اس لیے موضوع بنی ہیں کہ اس عہد میں عورت لکھنؤ والوں کے
دل و دماغ پر اس بُری طرح حاوی ہوگئی تھی کہ انہیں اس کے علاوہ کچھ سوجھتا ہی نہ تھا۔ طوائف* گی کے
ہر شعبے میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود تھی چنانچہ کہہ h ہیں کہ ایسے میں گھر W عورتیں جنسی گھٹن کا شکار
ہو کر ہم جولیوں، ماماؤں* دداؤں سے چھل* زی میں مصروف ہو جاتی ہوں گی اور یہی جنسی تشنگی ہم جنس
پرستی میں* ل جاتی ہوگی کیو è Biologically دیکھا جائے تو مردوں میں Androgens اور
Testosterone ہارمو* ہوتے ہیں جو مردانہ رویوں کو متعین کرتے ہیں۔ # کہ عورتوں میں
Progesterone اور Estrogens ہوتے ہیں جو عورتوں کے رویوں کو متعین کرتے ہیں۔ ان
ہارمو* میں ہونے والی تبد* توازن کے بگڑنے سے جنسی رویوں میں بھی تبد~ رونما ہو جاتی ہے۔

ہارمو* میں ہونے والی تبد~ سے جنسی رویوں میں تبد~ کی وجہ سمجھ میں آتی ہے لیکن جس
طرح مزے لے لے کر ریختی میں مرد شعراء نے* نہ* ت کا اظہار کیا ہے اس کی توجیہ صرف ہمیں
نفسیات کا علم ہی دے سکتا ہے۔ علم نفسیات کے مطابق ہمارے اجتماعی لاشعور میں کچھ ایسے سانچے موجود
ہیں جو ہمارے آج کے رویوں کو متعین کرتے ہیں C دی طور پر ہم لوگ Bisexual ہیں۔ ہر مرد کے
* ر ا ِ K ئی اور ہر عورت کے * ر ا ِ مردانہ ہم زاد ہو* ہے۔ اسے یو* نے Anima اور
Animus کہا ہے:

"**Anima:** The feminine side of men, the anima originates in the collective unconscious as an archetype and remains extremely resistent to consciousness."

"**Animus:** The masculine archetype in women is called animus. It belongs to the collective unconscious and originates from the encounters of prehistoric women with men." (۱۲)

یو* کا کہنا ہے کہ ہمارے* پ دادا اور ان کے* پ دادا کو± در± عورتوں کے ساتھ
تعلقات کے جو تجز* ت حاصل ہوتے ہیں ان کی روشنی میں ا ِ عورت کا image K ئی ہم زاد کا روپ
دھارے ہمارے ساتھ ساتھ چلتا ہے جو عورت اس image پر پوری اُ* تی ہے ہمیں اس سے محبت
ہو جاتی ہے اور یہ K ئی ہم زاد ہی دراصل ا ِ مرد کی مدد ک* ہے اور وہ اس عورت کو* نے میں کامیاب
ہو جا* ہے لیکن کبھی کبھی یہ K ئی ہم زاد مرد پر حاوی ہو جا* ہے اسے anima ridden کہا جا*
ہے۔ ایسا آدمی اپنے طور طر h ں میں* نہ ہو جا* ہے۔ اسے نفسیات کی* ن میں to feel the
feel of a woman کہا جا* ہے۔ ادیبوں اور شعراء کے ہاں اگر K ئی ہم زاد مضبوط ہو تو* نہ
کردار مضبوط ہوتے ہیں جیسے ارسٹوفنیس اور وارث شاہ کے* نہ کردار بہت مضبوط اور متا* کن ہیں
۔ # کہ ش* ù کے ہاں K ئی ہم زاد اتنا مضبوط نہیں لہٰذا اوفیلیا اور جیولیٹ کے مقابلے میں ہیملٹ،
میکبتھ اور رومیو مضبوط کردار ہیں۔ لکھنؤ کا پورا معاشرہ anima ridden ہے۔ یہاں K ئی ہم زاد اتنا
حاوی ہو H تھا کہ اپنے طور طر h ں، اپنے* از و اطوار، گفتگو، ادب، غرض ہر چیز میں لکھنؤ K ئیت کے
حصار میں تھا۔ شرر نصیر الدین حیدر کے* رے میں لکھتے ہیں کہ:

''عورتوں میں رہتے رہتے اس درجہ* نہ مزاجی پیدا ہو گئی تھی کہ عورتوں کی سی
* تیں کرتے اور عورتوں ہی کا سا لباس پہنتے،* نہ مزاجی کے ساتھ مذہبی
عقیدت نے یہ شان پیدا کر دی کہ آئمہ اثنا , کی فرضی بیبیاں، اچھوتیاں اور ان
کی ولادت آئمہ کی تقر ' جوان کی ماں نے قائم کی تھیں ان کو اور* یدہ* تی
دی۔ یہاں* کہ ولادت آئمہ کی تقریبوں میں خود حاملہ عورت بن کر زچہ خانے

میں بیٹھے چہرے اور حرکات سے وضع حمل کی تکلیف ظاہر کرتے اور پھر خود ا-
فرضی بچہ جنتے، جس کے لیے ولادت، چھٹی اور نہان کے سامان* بالکل اصل کے
مطابق کیے جاتے۔"(۱۳)

اسی طرح میر* علی خاں☆[۵] (جان صا #) اور مرزا علی بیگ☆[۶] * ز 2) مشاعروں میں شر- ہوتے تو * نہ وضع قطع اختیار کرتے۔ لکھنوی مرد حضرات کے یوں * نہ لباس ز $ تن کرنے اور حظ حاصل کرنے کے عمل کو نفسیات Transvestic Fetishism * م دیتی ہے۔ اس کے مطابق:

> "In transvestic fetishism sexual arousal is strongly associated with the act of dressing in clothes of the opposite sex or cross dressing." (۱۴)

یوں تو پوری لکھنوی شاعری میں غا . رجحان کھل کھیلنے کا ہے اور اسی لیے اکثر شعراء کے ہاں شعوری کوشش کی گئی کہ جنس کا بیان * دہ سے * دہ ہو۔ * ء اور . اُت کے ہاں اس کی بیشتر مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ڈ* ے دار طوائفوں کی موجودگی میں لکھنؤ والوں کے لیے عورت، عورت کا جسم* اس کے لباس کے متعلقات کوئی ڈھکی چھپی چیز نہ تھے لیکن طوائف تو اس * از میں دہلی میں بھی مردوں کے حواس* طاری تھی۔ نواب درگاہ قلی خاں مصنف "مرقع دہلی (دہلی* رہویں صدی ہجری میں)" لکھتے ہیں کہ:

> "ہر مہینے کی ساتویں کو دہلی کی عشق سر* - عورتیں خوب بن سنور کر * رت کی تقر $ سے وہاں جوق در جوق پہنچتی ہیں لیکن حقیقتاً ان کا مدعا کچھ اور * ہے، کھل کھیلتی ہیں اور مربوط اشخاص کے* جمع ہو کر دادِ خوش دلی دیتی ہیں۔"(۱۵)

اس کے علاوہ کئی ا- طوائفوں کا ذکر کیا ہے جن کی رسائی* دشاہ کے د* ر- تھی لیکن اس کے* وجود دلی والوں کے ہاں لمسیاتی لذت کا ایسا بیان نہیں ملتا جیسا لکھنؤ والوں کے ہاں ہے۔ ہاں البتہ ہاشمی کی غزلوں میں ہمیں لمسیاتی لذت اور کھل کھیلنے کی کیفیت ملتی ہے اور بقول ڈاکٹر جمیل جالبی ہاشمی کی

شاعری اس تہذ $ کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرتی ہے جو "جوشِ حیات اور ہمت مردانہ، جو * ہ تہذ $ کا جوہر ہوتی ہے"(۱۶) کو کھو چکی ہے۔ لکھنؤ کا معاشرہ بھی * ہ تہذ $ کے اس جوہر سے محروم ہو چکا تھا۔ عورتوں کے ملبوسات سے ان کی دل چسپی حد سے * دہ *ھی ہوئی تھی۔ ریختی کی عورت کو "از بس جنس زدہ" قرار * جا* ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ لکھنوی مرد کے لیے جنس * گی کا C دی مقصد بن کر رہ گئی تھی۔ عورت سے متعلق ہر چیز اس کے * بوں کو بھڑکاتی تھی۔ ریختی کی صنف لکھنوی تہذ $ کے * طن میں چھپے ایسے مرد کو سامنے لاتی ہے جو fetishism میں مبتلا ہے۔ ماہرین نفسیات کے مطابق fetishism میں:

> "a person is sexually attracted to non-living objects. There are almost as many different types of fetishes as there are objects, although woman's undergarments and shoes are very popular." (۱۷)

ریختی کی مثالیں 5 حظہ ہوں:

کروں * ن میں پشواز کو جالی کی کُرتی* | دوگانہ مجھ سے اُٹھ سکتا نہیں ہے بوجھ دامن کا

--

ٹھیک کچھ گات پہ یہ ہے نہیں بی مغلانی | تنگ اس سے بھی ذرا سیجیو تھوڑی انگیا

--

مجھے چاہیے ہے دھواں دھار * | کوئی لا دے انا طرح دار *
کبھی میں نے پہنا نہیں یوں تو رنگیں | جھلا بور * ہے سو* ر *

———

بھا* نہیں ہے مجھ کو گنواری ازار بند | جا کر دوا دو لچھے کا لا ری ازار بند

ریختی میں عورت کے ملبوسات کے ساتھ ساتھ اس کے ا | کا ذکر بھی کھلے لفظوں میں کیا جا* ہے۔ تحو* کی صورت میں یوں بیان ک* اور پھر اس سے لطف* Lingual Tranvesticism کہلا* ہے اور لکھنؤ کا مرد اس کمزوری کا بھی بُری طرح شکار ہے۔ مثلاً ریختی میں

کہتا ہے:

کوئی کم بخت ملے گا آ کر کچھ پھڑکتی جو میری چھاتی ہے

ہاتھا* پئی نہ کر اے جان دوگانہ مجھ سے ڈر: اسے ٹ* زک ہے کلائی ات

---

* پؤں میں کفش بھبوکا وہ مغرق ساری سروقد اور ہے رانوں کی ڈھلاوٹ خاصی

عمرانی نقطۂ Ã سے دیکھا جائے تو ایسے معاشرے جہاں بے جا* پابند*یں ہوں وہاں ایسی حرکتیں چوری چھپے ہوتی ہیں لیکن لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذ$ یب میں تو ایسی کوئی* پابندی نہیں تھی وہاں تو ایسا لگتا ہے جیسے پوری فضا میں جنس پھیلی ہوئی ہے اور جنسی اعتبار سے . بوں میں اتنی انگیخت ہے کہ انہیں اس دُھند میں کچھ دکھائی نہیں دیتا لیکن ریختی پر جہاں یہ اعتراض عام ہے کہ اس میں فحش کلامی ہے وہیں اس خوبی کو سراہا جا* ہے کہ اس سے ز* بان کو بہت فا+ ہ پہنچا کیو è بقول شیر علی خان سرخوش:

''مردوں کی Ã سے او جھل امراء رؤسا کی بہو بیٹیاں اور عام بیگمات . # یہی اُردو آپس میں بولتی چالتی تھیں تو اس میں ا یـ تو فارسی لغات و محاورات کی بوچھاڑ نہ کی جاتی تھی گو* یہ وہ خالص اُردو ہوتی تھی۔ دوسرے اس میں کسی قسم کی + تہذR کو دخل* پانے کا امکان نہ ہو* تھا۔''(۱۸)

گو* یہ ریختی کے ذریعے عورتوں کے مخصوص محاورے اور لہجے سے اُردو شاعری اور ز* بان کو شناسائی ہوئی۔ مثلاً او پ والیاں (چیلیں) او شغلا اُٹھا* یہ ہے (طوفان اُٹھا* یہ ہے) اہلی گہلی پھرتی ہے (. اماں اوز. زاں پھرتی ہے) او پ والا ہوا (* چا+ ہوا) دوز* پر (: انہ کرے) وغیرہ وغیرہ۔

شرر بھی اس امر کو تسلیم کرتے ہیں (۱۹) کہ ریختی سے ز* بان کو فا+ ہ پہنچا کیو è اً خواتین شعر بھی کہتی ہیں تو مردانہ لہجہ اپناتی ہیں۔ یوں خواتین کا مخصوص محاورہ عام ہوا لیکن چو è ریختی گو حدِ اعتدال سے* بہر ہو گئے اس لیے اخلاقیات کو نقصان پہنچا۔

ریختی کو بجا طور پر Semi Erotica ادب قرار د* یہ جا سکتا ہے اور + اتِ خود یہ ا یـ Cultural Expression بھی ہے کیو è اً کوئی معاشرہ ایسی* تیں ___ جو ا افی ہوں اور بظاہر

آپ کو Deviation لگتی ہوں ___ قبول کر 8 ہے تو وہ معاشرہ نہ صرف اپنے + رتحمل او ر. دا ث ـ r ہے بلکہ ز* یہ دہ مہذب ز* یہ دہ Cultured ہے۔ ایسے معاشرے میں ا افی کرداروں کے لیے بھی قبولیت کا احساس پیدا ہو جا* ہے۔ شا+ یہ یہی وجہ تھی کہ اً ا یـ طرف اہل لکھنؤ آئمہ اثنا , کی فرضی بیبیوں، اچھوتیوں اور ان کی ولادت آئمہ کی تقریبات کو قبول کرتے تھے تو دوسری طرف اً* . دشاہ کرشن بن کر رہس رچا* اور گوپیوں کے ساتھ آ ç مچولی کھیلتا تھا تو بھی انہیں کوئی اعتراض نہ ہو* تھا۔ شعراء ز. نہ لباس میں ملبوس کھلے بندوں مشاعروں میں سج سنور کر شر یـ ہوتے اور عورتوں کی طرح ہاتھ ™™ کر انہی کا مخصوص محاورہ بولتے تو بھی اسے ان کی مہارت اور ذہا $ قرار دیتے ہوئے واہ واہ کے ڈونگے ر. سائے جاتے۔ شا+ یہ اسی ر. یہ M کا اِ ث تھا کہ آنے والے دنوں میں آہستہ آہستہ ہی سہی سر سید احمد خاں جیسے ا افی کرداروں کو بھی قبول کر لیا H یہ، تخلیقی اقلیت کے لیے راستہ ہموار ہوا اور نئی فکر کو قبول کرنے کا رویہ بھی پر وان پڑھا۔

بہر حال آ. میں کہنا صرف یہ ہے کہ . # کبھی ریختی* یہ ریختی جیسی کوئی اور صنف زیر بحث آئے تو اس کے بطن سے جنس کی ماری عورت کو دز* یہ فت کرنے کے ساتھ اس مرد کی سائیکی کو بھی دز* یہ فت کیا جائے جو اس سارے کھیل میں ر. اِ. کا شر یـ ہو* ہے لیکن* بت دراصل وہی ہے جو ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے کہی ہے کہ مسئلہ صرف یہ ہے کہ ''ہماری ز* بان ابھی ـ مردوں کے حق میں جا$ دار ہے۔''(۲۰) اور ابھی وہ ز* بان وہ آ ç پیدا نہیں ہوئی جو عورت کی آ ç سے دیکھے اور عورت کی ز* بان سے بیان کرے۔

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''* ریخ ادب اُردو'' (جلد اوّل)، لاہور، مجلس ر ت قی ادب، ۱۹۸۷ء، ص ۳۶۴۔

۲۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مر$): ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، اسلام* . د، مقتدرہ قومی ز* بان، ۱۹۸۵ء، ص ۹۴۔

۳۔ K ء اللہ خاں K ء: ''دز* یہ ئے لطافت''، پنڈت ر. ج موہن* ر ت یہ کیفی (مترجم)، کراچی، انجمن ر ت قی

اُردو* پ کستان،۱۹۸۸ء،ص۸۹۔

۴۔ شیرعلی خاں سرخوش (مترجم): دیباچہ ''مجالس رنگیں''، مرزا سعادت* یار خاں رنگین، لاہور، گیلانی پریس، سن
+ ارد، ص۱۵۔

۵۔ اُردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، جلد۱۰ (ڈ۔سرہندشریف)، لاہور، شعبۂ اُردو، دائرہ معارفِ اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی،۱۹۷۳ء،ص۴۳۳۔

۶۔ حکیم فصیح الدین رنج: ''+ کرہ بہارستانِ* ز''، خلیل الرحمٰن داؤدی (مر$)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء،ص۱۱۳۔

۷۔ شیرعلی خاں سرخوش (مترجم): دیباچہ ''مجالس رنگین''، مرزا سعادت* یار خاں رنگین،ص۸۲۔

۸۔ تبسم کا a ی، ڈاکٹر: ''اُردو ادب کی* ریخ''، لاہور، سنگ میل X Å،۲۰۰۳ء،ص۴۷۲۔

۹۔ ایضاً ص۴۷۱۔

۱۰۔ سعادت حسن منٹو: دیباچہ ''نگارخانہ''، دامودر گپت، مترجم میراجی، لاہور - ہوم،۲۰۰۴ء،ص۸۔

۱۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی: ''* نیثیت کی تفہیم'' (مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' سہ ماہی، اسلام* باد، جلد۱۴-۱۵، شمارہ۵۹-۶۰، اسلام* باد اکادمی ادبیات* پ کستان،۲۰۰۲ء،ص۱۷۔

12. Feist. Jess, Fiest. Gregory, 2002, "Theories of Personality", McGraw Hill, P.102,103.

۱۳۔ عبدالحلیم شرر: ''لکھنؤ''، لاہور پ $ لائن پبلشرز،۲۰۰۰ء،ص۸۹۔

14. Barlow. David. H, Durand. V. Mark, 2001, "Abnormal Psychology", Wardsworth, U.S.A, P.324.

۱۵۔ نواب درگاہ قلی خاں: ''مرقع دہلی (دہلی* رہویں صدی ہجری میں)'' حکیم سید مظفر حسین (مر$) حیدر* با* ج پریس، س۔ن،ص۴۰-۳۹۔

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''* ریخ ادب اُردو'' (جلداول)،ص۳۶۶۔

17. Barlow. David. H, Durand. V. Mark, "Abnormal Psychology", P.323.

۱۸۔ شیرعلی خاں سرخوش: دیباچہ ''مجالس رنگیں''، سعادت* یار خاں رنگیں،ص۱۶۔

۱۹۔ شرر: ''لکھنؤ''،ص۱۳۲۔

۲۰۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر: ''جہات''، کراچی، ارتقاء مطبوعات،۲۰۰۴ء،ص۹۶۔

حواشی:

☆۱ (i) مولا* محمد حسین آزاد ''آبِ حیات'' میں لکھتے ہیں: ''یہ ظاہر ہے کہ عیش K ط اور صحبتِ ا* بK ط ایسی پلید* توں کے حق میں وہ* ثیر b ہے جو* ت کے حق میں کھاد* کرتی ہے۔'' (آبِ حیات، محمد حسین آزاد، M حواشی وتعلیقات، ڈاکٹر تبسم کا a ی، لاہور، مکتبہ عالیہ،۱۹۹۰ء،ص۲۵۴)

(ii) عبدالحلیم شرر ریختی کے فن کو* وجود غیر مہذب ہونے کے دل چسپ قرار دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ ''ریختی میں اگر فحش اور + کاری کے مذاق سے پرہیز کر کے* پ ک دامنی کے* ت اختیار کیے جاتے تو یہ فن ای- حد- قابل ترقی ہو* ۔'' (عبدالحلیم شرر، لکھنؤ، لاہور پ $ لائن پبلشرز،۲۰۰۰ء،ص۱۳۵،۱۳۴)

(iii) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کا کہنا ہے کہ ''ریختی میں صرف عورتوں کی* ن کا لحاظ نہیں رکھا جا* بلکہ پیشہ ور عورتوں کے مبتذل* ت* زاری اور عامیانہ* ن میں ادا کرتے ہیں۔'' (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، لکھنؤ کا د î ن شاعری، کراچی، غضنفر اکیڈمی* پ کستان،۱۹۸۷ء،ص۴۱)

☆۲ @ ایامِ جوانی کے* مہ سیاہ اکثر گاہ بے گاہ عرس شیطانی کہ عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے، کر* تھا اور اس قوم میں ہر ای- فصیح کی تقریر پر دھیان دھر* تھا۔ ہر گاہ چند مدت جو اس وضع پر اوقات بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے خوشی انہیں اشخاص عام بلکہ خاص کی بولیوں کو ان کی* ن میں اس بے* ن، ہیچمدان نے موزوں کر کے دیوان M* بقول شخصے گندہ وزہ* خشکہ خوردن ہرچند کہ گندہ 1 X ا دبندہ۔'' (رنگیں K ء، مرتبہ Â می+ ایونی+ ایوں، Â می پریس، ۱۹۲۴ء،ص۱)

☆۳ ''سعادت* یار خاں، رنگین تخلص، خلف طہماسپ خاں جو دوستداری کے شعار اور سپاہ گری وشجا(وغیرہ مردانہ اشغال میں اعلیٰ درجہ ر r ہے اس کو پردہ نشین مخدرات سے واسطہ رہا ہے۔ ای- جُز اس نے اپنی* لیف کی ہوئی کتاب میں ان کی* ن میں لکھا ہے بلکہ اسی* ن میں ای- دیوان بھی کہا ہے، وہ 'ریختی' کا مو* ہے اور اس دیوان کا* م بھی ریختی رکھا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس* ن (ریختی) میں ہندی شعر کا مو* خان مذکور

ہے۔'' (K) ءاللہ خاں K ء، دڑ*یۓ لطافت، مترجم پنڈت.و ج موہن *ڈ.ت یہ کیفی، کراچی، انجمن.ت قی اُردو* پ کستان، ۱۹۸۸ء، ص ۱۷۱)

☆۴* بومحمد محسن خان، تخلص محسنؔ کے دیوان ریختی *کا.م ''دیوان ریختی عرف رنگیلی بیگم'' ہے، بہاول پور سے تعلق ر p تھے اوران کا دیوان پہلی* ر لکھنؤ سے ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا۔ ان کی ریختی اکثر غزلوں کے مصرع طرح.پ کہی گئی ہے انہوں نے جان صا # کے کلام کو فحش قرار*ڈ یہ ہے لیکن اپنے کلام کے* رے میں دعویٰ کیا ہے کہ اس سے نوجوانوں میں اخلاق وا « ف کی عادت پیدا ہوگی۔* بومحمد محسن خان، دیوان ریختی عرف رنگیلی بیگم، لکھنؤ، نول کشور.پ لیس، ۱۹۳۸ء، ص ۳)

☆۵ ''میر* رعلی خاں جان صا # *ز نہ لباس پہن کر اور ڈولی میں سج کر مشاعروں میں شر۔ ہوتے اور.ڑے *ز¥ ے اور ٹھسّے کے ساتھ اشعار سناتے۔'' (ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر.ت ین* ریخ، لاہور، سنگ میل Å X، ۲۰۰۰ء، ص ۱۹۳)

☆۶ ''اوڑھنی لاؤ، نواب زین الع+ ین خان نے اشارہ کیا، ا۔ نوکر فوراً گہرے سرخ ر۔ کی* روں بھری اوڑھنی لے کر حاضر ہوا* ز 2 نے.ڑے* زو+ از سے اس کو اوڑھا۔ ا۔ پلو کا بل مارا اور دوسرا پلو سامنے پھیلا لیا اور خاصی بھلی چنگی عورت معلوم ہونے لگے۔ غزل ایسی لڑلڑ کر اور اڑ اڑ کر.پڑھی کہ سارا مشاعرہ اش اش کرنے لگا؛ ت ایسا پیدا کرتے تھے کہ کوئی بیسوا بھی کیا کرے گی۔'' (مرزا فر # اللہ بیگ، دہلی کا ا۔ *یدگار مشاعرہ، کراچی، اُردو اکیڈمی، سندھ، ۱۹۹۲ء، ص ۷۰) (گو ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے ما: کا حوالہ نہیں *ڈیا اور فر # اللہ بیگ کی تفصیل بھی ان کے تخیل کی ر۔ آمیزی قرار دی جا سکتی ہے لیکن لکھنؤ کی تہذ$ اس دور میں جو راس رچا رہی تھی اس کے پیش Ã ایسے سوا۔ رچا* حقیقت سے کچھ ایسا بعید نہیں۔)

☆☆☆

Index

ڈاکٹر غلام علی الانہ*

سچل سرمست اور خواجہ فر+ید کی فِکری ہم آہنگی

Abstract: *What is the importance of comparative study in literature and how it can be beneficial in different walk of life? After highlighting this aspect , article explores the similarities between the poetry and mystic thinking of the renowned poets Hazrat Sachal Sarmast and Khwaja Ghulam Farid.*

'مقتدرہ قومی *ز.ن' کی طرف سے اسلام*. د میں منعقد کی جانے والی ا۔ کا Ðنس میں راقم نے* پ کستانی *ز.نوں کے ادبیات کے تقابلی مطالعے (A Comparative Study of Literature written in Pakistani Languages) کی ضرورت.پ روشنی ڈالتے ہوئے یہ بھی عرض کیا تھا کہ جامعہ سندھ میں اس قسم کے مطالعے.پ اکیڈمک کو± کی دی ہوئی سفارشات نو۔ یرغور ہیں۔ اس منصوبے.پ عملی کام شروع بھی ہو چکا تھا۔ اردو اور سندھی شعبوں میں اس قسم کے مطالعے کا « ب' اور اس کی اسکیم آف اسٹڈی؛ اور.پ ڈاَ ام منظور بھی ہوا تھا لیکن چو è مجھے یونیورسٹی سے مستعفی ہو*ز.پڑا' اس لیے یہ منصوبہ آگے نہیں.ڑھ سکا اور میرے جانے کے بعد کسی شخص نے بھی اس.پ ڈاَ ام کو ہاتھ لگا* بھی منا . نہیں سمجھا' حالا è ہو* تو یہ چاہیے تھا کہ* پ کستان کی تمام جامعات میں' جہاں جہاں بھی' *پ کستان کی مختلف *ز.نوں کے ادبیات .پڑھانے کے لیے شعبے قائم ہیں' وہاں multi-desciplinary مطالعے کے تحت* پ کستانی *ز.نوں اور ان کے 'ادبیات کا تقابلی مطالعہ' کی سفارش کو منظور کر* چاہیے۔ مذکورہ اسکیم کو ادبیات اور لسا*ت کے « ب سے الگ ا۔ کورس.پڑھانے سے میری مراد یہی تھی جس کی ضرورت میں نے' آج کے اس اجلاس کے لیے یہ مقالہ لکھنے کی صورت

حیدرآ. د سندھ

میں محسوس کی ہے۔علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی نے* پ کستانی ز نوں اوران کے ادبیات کوپڑھنے اوراس کے تقابلی مطالعے کی شروعات بھی کی تھی لیکن وہاں بھی بات ہوا « ب اب یہ مقصد پورا کر سکا ہے* نہیں جواس وقت یونیورسٹی میں ''انسٹی ٹیوٹ آف* پ کستانی لینگوئجز'' قائم کرنے کے بعد اس ادارے کو پورا کر تھا۔

۲۔* پ کستانی جامعات میں تقابلِ ا* ن یعنی Comparative Religions کے مطالعے پ کسی قدر کوشش ہوئی ہے' خصوصاً جامعہ سندھ میں جناب ڈاکٹر عبدالواحد ہالیپوè نے اس قسم کے مطالعے پ ایم اے اور پی ایچ ڈی کی ڈگ* یں دینے کی ابتداء کی تھی۔جس پ آج بھی کامیابی کے ساتھ عمل ہورہا ہے لیکن ہمارے فاضلوں نے اس نقطے پ ہرگ غور نہیں کیا کہ* پ کستانی ز نوں اوران کے ادبیات کا تقابلی مطالعہ بھی اتنا ہی ضروری ہے۔ممکن ہے کہ بہاؤالدین زکر یونیورسٹی ملتان اوراسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور میں پنجابی اور سرائیکی شعبوں میں* پ کستان کی د V ز نوں کے ساتھ ساتھ* پ کستانی ز نوں کے ادبیات کے تقابلی مطالعے کی شروعات کی گئی ہو لیکن صوبہ سندھ کے+ ر کسی بھی یونیورسٹی میں' ایسے کسی مطالعے کی ابھی ابتدا نہیں کی گئی۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ جس طرح سائنس اورٹیکنالوجی کو پڑھنا ہمارے لیے بہت ہی ضروری ہے اسی طرح K ن شناسی یعنی Humanities' لبرل آرٹس اور ادبیات کے تقابلی مطالعے کی بھی اتنی ہی ضرورت ہے اوراس مضمون یعنی Descipline کوÃ+ از کر دینا ہماری نئی ± کواپنے ورثے سے* آشنا کرنے کے مترادف ہے۔

۳۔یقین مانیے کہ میں نے . # آج کے اس اجلاس کے لیے اپنے اس مقالے یعنی ''سچل سرمست اور خواجہ فر+ کی فکری ہم آہنگی'' پ سوچنا شروع کیا' تو میں نے اس قسم کے تقابلی مطالعے کی ضرورت شدت سے محسوس کی' حالاè میں سندھی ادبیات اور لسا* ت کا طا علم ہوں' اس کے* وجود میں سوچ میں پ H کہ کہاں سے شروع کروں اور کیا لکھوں۔

ہم جا... ہیں کہ* پ کستان کی ز نوں یعنی سندھی' پنجابی' پشتو' بلوچی' اہوئی' سرائیکی' ہندکو' داردی' ڈاٹکی' شنا' کھوار' وخی اور وشسکی وغیرہ میں' ان ز نوں کے ادبیوں اورشاعروں کے کلام ان کی فکر وتعلیمات میں جو مماثلت اور ہم آہنگی* پ ئی جاتی ہے اس کے* رے میں ہم بہت کم جا... ہیں* یا اگ مجھے معاف کیا جائے تو میں ڈاکٹر الیاس عشقی صا # کے ان الفاظ کو دہرا* چاہوں گا جو

انہوں نے اپنے ا ۔ مقالے میں لکھے ہیں۔ڈاکٹر الیاس عشقی صا # فرماتے ہیں:

''سرائیکی علاقوں کے لوگ سندھ کے سرائیکی شعراء کے کلام سے اس قدر واقف نہیں ہیں' جتنے سندھی اہل علم سرائیکی شعراء سے مانوس اور* خبر ہیں۔''(۱)

حیرانی کی* ت یہ بھی ہے کہ پنجابی اور سرائیکی خطے میں اسماعیلی پیروں اور درویشوں نے جو کلام پنجابی اور سرائیکی ز نوں میں کہا اور وہ کلام یعنی ان کے منظوم H ن جو اسماعیلی جما (کے* پ س اس وقت بھی ملتان' لاہور' سرگودھا' گو. انوالہ' ساہیوال' ونو* د کے علاوہ رحیم* ر خان' اوچ شریف اور د V شہروں میں موجود ہیں' لیکن اس کلام سے ان شہروں اور بستیوں کے اد $ وشاع* واقف ہیں۔ میں نے اپنے مقالوں اور کتابوں میں* ز رلکھا ہے کہ پنجاب' سندھ' سرائیکی خطے اور موجودہ بھارت کے گجرات' کچھ اور کاٹھیاواڑ کے علاقوں میں اسماعیلی درویشوں کا سندھی' پنجابی' سرائیکی' ہندی' گجراتی اور کچھی ز نوں میں منظوم کلام یعنی H ن شریف' کافی مقدار میں موجود ہے لیکن ہم H ن شریف کی ادبی' لسانی' شاعرانہ' صوفیانہ او* صحانہ خوبیوں اور خصوصیتوں سے غیر مانوس ہیں۔اس لیے ضروری ہے کہ* پ کستان کی جامعات میں اعلیٰ تعلیم کے پ ا ام میں اردو' سندھی' سرائیکی' پشتو' بلوچی اور اہوی شعبوں میں* پ کستان کی د V ز نوں کے ساتھ ساتھ' ان تمام ز نوں کے ادبیات کا تقابلی مطالعہ بھی پڑھا* جائے بلکہ میں تو اس خیال کا بھی حامل ہوں کہ شنا' داردی' ہندکو' کھوار وشسکی' ڈاٹکی اور وخی ز نوں کے ادبیات کو بھی اس منصوبے میں شامل کیا جائے۔

۴۔میں نے یہ منصوبہ . # جامعہ سندھ کے اکیڈمک کو± کے اجلاس میں پیش کیا تھا تو اس کے لیے وضاحتی کلمات بھی میں نے خود لکھے تھے کیوè میرے دوسرے احباب کے د ۔ یہ منصوبہ اس وقت واضح نہیں تھا لیکن خود میرے د ۔ اس پ ا ام کے حق میں واضح دلیل یہ تھی کہ چوè دریا* ئے سندھ کے دونوں کناروں کے ساتھ ساتھ بسنے والی نسلوں* قومیتوں کی تہذ $ وتمدن' ز ن وثقافت اگ رومعاش میں بہت مماثلت اور ہم آہنگیÃ آتی ہے اور مذکورہ خطوں اور علاقوں کی ز نوں میں لسانی مماثلت بھی موجود ہے ان کے ادبیات میں موضوعات' مضامین اور فکر کی مماثلت ہے' وہیں ان لوگوں کے لباس' قوموں' قبیلوں اور قومیتوں کے* م بھی ا ۔ جیسے ہیں۔اور وہاں کی موسیقی' راگداری' ریتوں

اور رسموں اور رہن سہن کے طرh ں میں بھی ہم آہنگی* ئی جاتی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ ان تمام *ِ نوں میں موجود ادبیات کی روشنی میں مماثلت* ہم آہنگی کا بھی مطالعہ کیا جائے۔

۔ صغیر میں اسلام کے آنے کے بعد عوام کے مذہبی فکر اسلام کا بہت * دہ اثر ا۔ تصوف کے اثر نے تو اس میں اور بھی اضافہ کیا۔ صغیر میں عموماً اور وادی سندھ میں خصوصاً صوفی درویشوں نے آکر یہاں کے بسنے والوں کو تصوف کا درس * ۔ انہوں نے جو کچھ سمجھا* اپنے کلام و پیام کی مدد سے جو کچھ سکھا* وہ . کچھ یہاں کے عوام کا تہذR تمدنی ثقافتی اور ادبی ورثہ اور سرمایہ بنH ۔ اس انمول ورثے اور سرمایہ کوÃ+ از کر دینا میرے خیال میں اپنے آپ سے بے ا « فی ک* ہوگی۔

صوفی. رگوں کے علاوہ یہاں بسنے والے+ ا ,, درویشوں اور* تھ پنتھی جوگیوں کی تعلیم و M. ان کے خیالات و بچار ان کی سوچ و فکر کا ' انہ یہاں کا انمول سرمایہ ہے۔ یہ درویش. رگ و L فقیر چاہے ٹھٹھہ کے رہنے والے ہوں* سیہون ملتان اور اوچ شریف کے* سی ہوں* وہ ڈیرہ غازی خان کی طرف سخی سرور کے* م سے مشہور ہوں وہ چاہے* پاک پتن میں** فرید گنج شکر* قصور میں** بلھے شاہ* جھنگ کے قر$ سلطان* ہو ملتان میں شیخ ذکر* ملتانی اور سید شمس سبزواری ملتانی کے* م سے جانے جاتے ہوں اسی طرح مادھو لال شاہ حسین پیر صدر الدین پیر حسن د* کے* م سے شہرت حاصل کر چکے ہوں* چاہے وہ لال شہباز قلندر شاہ عبداللطیف بھٹائی شاہ عنا$ صوفی شہید کے چولے میں اپنی مستی صبر، جلال اور شہادت کی وجہ سے اس خطے کے کونے کونے میں اثر + از ہوں* وہ سچل سرمست سامی روحل فقیر بیدل صوفی د [' بیکس* خواجہ غلام فرید کوٹ مٹھن والے ہوں۔ ان . ۔. رگوں اور درویشوں کی تعلیم و M. میں ہم آہنگی موجود ہے۔ ان . کی سوچ و فکر میں مماثلت ہے۔ ان . کے خیالات میں یکسا M ہے۔ ان . کے کلام و پیام میں ان کے موضوعات اور مضامین اور تخلیات میں ہم آہنگی* ئی جاتی ہے۔ فرق صرف اظہار کے وسیلے اور ذریعے کا ہے۔ فرق صرف * ن کا ہے۔ کسی درویش نے سندھی* ن میں اپنے مقصد کا اظہار کیا تو کسی نے پنجابی پشتو سرائیکی ہندی کچھی اور گجراتی * ن میں* کسی نے کسی اور * ن کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنا* ۔ مطلب یہ کہ . صوفی درویشوں + ا ,, سنتوں اور فقیروں اور * تھ پنتھی جوگیوں کی* توں میں سوچ و فکر میں قول و سخن میں تعلیم و M. اور خیالات میں ہم آہنگی Ã آتی ہے۔ لہٰذا ضرورت اس* ت کی ہے کہ شاہ لطیف اور**

فرید گنج شکر** بلھے شاہ اور شاہ لطیف شاہ لطیف اور حضرت سلطان* ہو پیر شمس سبزواری اور** بلھے شاہ اور سچل سرمست پیر صدر الدین اور شاہ لطیف* سچل سرمست اور خواجہ غلام فرید وغیرہ درویشوں کے کلام تعلیم سوچ و فکر اور اظہار خیالات کا مطالعہ کیا جائے۔

یہ فکری ہم آہنگی نہ صرف کلا Q شاعروں کے کلام میں Ã آتی ہے بلکہ اس قسم کی فکری مماثلت ہمعصر ادیبوں اور شاعروں کے کلام میں بھی* ئی جاتی ہے۔ مجھے* د ہے کہ ۱۹۸۵ء میں علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کی طرف سے قائم کیے گئے مطالعاتی مرا' کی کارکردگی کو دیکھنے کے لیے اور طلباء وطالبات کی ان مرا' میں دلچسپی کو معلوم کرنے کے لیے راقم اس وقت کے پشاور ر Y کے اوپن یونیورسٹی کے ریجنل ڈا' یکٹر فقیر محمد کے ہمراہ بنوں سے جنوبی و نو یستان کی طرف گئے۔'' * '' پہنچنے سے پہلے ہم جنا گلوٹ* می ا۔ بستی میں ٹھہرے۔ جہاں کے مقامی ادیبوں اور شاعروں نے بطور میز* ن پشتو* ن میں ا۔ ادبی محفل کا اہتمام کیا تھا۔ اس ادبی محفل میں شاعروں کے پشتو* ن میں پڑھے ہوئے کلام کا ترجمہ g کے بعد راقم کو اس* ت پر حیرت ہوئی کہ کلا Q شاعروں کی طرح * کستانی* نوں کے + اور ہمعصر شعراء کے کلام کے موضوعات اور مضامین میں سوچ اور فکر میں بھی مماثلت اور ہم آہنگی ہے۔ صوبہ سرحد کے اس دور دراز علاقوں کے شاعروں اور ادیبوں کے کلام کے + رقومی اور علاقائی مسئلوں کا ذکر قومی . بہ پیدا کرنے کی* تیں قومی یکجہتی کا بیان* لکل اسی طرح موجود ہے جس طرح ہمیں سندھ میں سندھی* ن کے ادیبوں اور شاعروں جیسا کہ رسول بخش '' شیخ *ز امر جلیل آغا سلیم ڈاکٹر نجم عباسی ڈاکٹر تنو* عباسی شمشیر الحیدری امداد حسینی * ز ہمایونی اور د V حضرات کے کلام و پیام میں آج بھی ملتا ہے۔ راقم کے ذہن میں* کستانی* نوں کے ادبیات کا تقابلی مطالعہ'' کا منصوبہ اس ادبی محفل میں شر- کرنے کے بعد ہی پیدا ہوا تھا۔

۵۔ صوفی. رگوں کلا Q شاعروں* ہمعصر ادیبوں اور شاعروں کے کلام* فکر میں جو ہم آہنگی* ئی جاتی ہے اس کا تفصیل کے ساتھ بیان اس مختصر مقالے میں، اور مختصر وقت کے+ رکھ* اس موضوع کے ساتھ بے ا « فی ہوگی البتہ جیسا کہ پکے ہوئے پلاؤ کی د- کا سواد محسوس کرنے کے لیے اسی د- سے تھوڑے سے چاول چکھنا ہی کافی ہو* ہے اسی طرح سچل سرمست اور حضرت خواجہ غلام فرید کے کلام کے+ رجو فکری ہم آہنگی* ئی جاتی ہے اس کی چند مثالیں یہاں دے کر میں اپنی اس* ت کو ا-

* ۔ رپھر زوردار الفاظ میں دہر* چاہتا ہوں کہ* پکستانی ژ۔ نوں کے ادبیات کے تقابلی مطالعے کے لیے ہماری جامعات میں خصوصی شعبے قائم کیے جانے چاہئیں۔

۶۔ سندھی، پنجابی، سرائیکی، پشتو، بلوچی، ہندکو اور د V* پکستانی ژ۔ نوں کا ادب، موضوعات کے لحاظ سے تصوف کا, ترجمان رہا ہے۔ چوè ان ژ۔ نوں کا منبع ا یـ ہی ہے لہٰذا ان ژ۔ نوں کی لسانی خصوصیات اور ثقافت میں کافی حد-- مماثلت ہے۔ ہم آہنگی ہے اور یکسا M ہے۔ ان ژ۔ نوں کے کلا Q ادب اور فن میں ہمہ گیر $ ہے۔ ان کا موضوع ا یـ ہے۔ نہ صرف ان کا موضوع ا یـ ہے بلکہ ان ژ۔ نوں کی شاعری کے+ ربیان کیا ہوا مواد اور مضمون اور ان کی پیش¾ کا+ از بھی یکساں ہے۔ اس سلسلے میں علامہ غلام محمدَا امی مرحوم اپنے ا یـ مقالے میں فرماتے ہیں:

> ''سرائیکی اور ملتانی شاعروں میں سے حضرت سلطان* ۔ ہو (۱۶۲۹ء۔ ۱۶۱۹/ ۱۰۳۹ھ۔ ۱۱۰۲ھ) حضرت بلھے شاہ (۱۶۲۹ء۔ ۱۷۵۸ء/ ۱۱۰۳ھ۔ ۱۱۷۱ھ) اور حضرت خواجہ غلام فر+ی (۱۸۴۵ء۔ ۱۹۰۱ء/ ۱۲۶۱ھ۔ ۱۳۱۹ھ) صوفی شاعر بھی تھے تو وحدت الوجود اور عینیت کے قائل بھی تھے۔ اس لحاظ سے ان کا کلام موضوع، مواد اور ان کے پیش کش کا+ از بھی ا یـ ہی ہے۔ جو ہمارے ہاں سچل سرمست اور ان کے مکتب فکر کے شاعروں کا ہے'' (۲)

تمام اہل علم جا... ہیں کہ سچل سرمست اپنے سرائیکی کلام کی وجہ سے پورے سرائیکی خطے میں اپنی حیثیت اور مقام قائم کر چکے تھے، جس کی وجہ سے سرائیکی ژ۔ ن کے شعراءپ سچل سرمست کا گہرا* ںیں ہے۔ یہاں کی ہر محفل میں سچل سرمست کا کلام, ٹے ذوق اور شوق سے سنا جا* تھا۔ اسی طرح سندھ میں صوفیوں کے آستانوں اور درویشوں کے مکانوں, پ خواجہ غلام فر+ی کو ان کے صوفیانہ خیالوں اور فکر کی وجہ سے بصد شوق و ذوق سنا جا* تھا۔ خواجہ غلام فر+ی ا یـ اعلیٰ صوفی درویش اور شاعر کی حیثیت میں ہمارے ہاں لوگوں کے دل و دماغ, پ بہت ژ* یدہ ا+ از ہیں۔ سندھ میں مشکل سے ایسی کوئی علمی، ادبی* یا ثقافتی محفل* یا راگ رَ- کی ''رمان'' ہوگی جس میں سلطان* ۔ ہو*۔ بلھے شاہ، خواجہ غلام فر+ی کا کلام، شاہ لطیف، سچل سرمست، شاہ عنا$ صوفی رضوی، سید مصری شاہ، مخدوم محمد زمان طا ۔ المولی* یا ایسے د V صوفی, ۔رگوں اور درویشوں کے کلام کے ساتھ نہ گا* یا سنا جا* ہو۔ ایسی محفلوں میں محمد ا, ابراہیم، منظور علی

خان، محمد جمن، فقیر عبدالغفور کے علاوہ + ہ پ وین، محمد یوسف، پٹھانے خاں، * یا ملتانی اور گلزار* ۔ نو کی آوازوں میں خواجہ غلام فر+ی کا کلام بھی سندھ کی ہر ثقافتی محفل کا حصہ ہو* ہے۔ یہ تمام صوفی شعراء صرف ا یـ خطے کے نہیں بلکہ پوری قوم کا ورثہ ہیں کیوè تصوف کی تحر یـ بھی ا یـ علاقائی تحر یـ نہیں بلکہ یہ ا یـ بین الاقوامی تحر یـ ہے جس کا محورK ن اورK M ہے۔ تصوف ا یـ ایسا واحد پلیٹ فارم ہے جہاں مختلف مکتبہ فکر کے لوگ یکجا ہو h ہیں۔

سچل سرمست اور خواجہ غلام فر+ی صوفی شعراء تھے۔ دونوں نے تصوف کی* ۔ تیں کی ہیں۔ دونوں شاعروں نے علامات، تمثیلات، تشبیہات اور استعارات کی مدد سے + اور معبود، طا ۔ اور مطلوب، د* فانی اور روحا* ت کے فلسفے کو موضوعات کی صورت میں اپنے کلام میں بیان کیا ہے۔ دونوں ہفت ژ۔ ن شعراء تھے۔ دونوں نے سندھی اور سرائیکی میں بھی کلام کہا ہے۔ دونوں نے وحدت الوجود کے فلسفے کو، د* کو, ترک کرنے، دنیوی خواہشات سے دور رہنے، دنیوی لالچوں، مال، مرتبہ جیسی دنیوی چیزوں کو Ã+ ازکرنے جیسے موضوعات کے حوالے سے* ۔ تیں کی ہیں۔ وحدت الوجود دونوں درویشوں کے کلام کا ا یـ خاص پیغام ہے۔

۷۔ پنجاب اور سندھ کا ہر ادی$ اور عالم یہ* ۔ ت تسلیم کر چکا ہے کہ سچل سرمست کے کلام کا خواجہ غلام فر+ی کے کلام, پ گہرا ا* رہا ہے۔ خواجہ غلام فر+ی کی ولادت ۱۸۴۵ء میں ہوئی جبکہ سچل سرمست کی وفات ۱۸۲۹ء میں ہوئی۔ یعنی خواجہ غلام فر+ی کی ولادت سے ۱۶ ا, س قبل سچل سرمست وفات* پ چکے تھے۔ سچل سرمست کی ولادت ۱۷۳۹ء میں ہوئی۔ دوسرے الفاظ میں، میں یہ کہوں گا کہ سچل سرمست کی عمر ۹۰ سال رہی۔ گو* یا + گی کے اس پورے عرصے میں، ولادت کے بعد، جوانی سے لے کر وفات-- کے عرصے کے دوران سچل سرمست کا کلام نہ صرف سندھ میں، بلکہ پورے سرائیکی خطے اور پورے پنجاب میں، عوام کے دلوں, پ ا* + از ہو چکا تھا۔ سچل سرمست کی سرائیکی، سندھی اور پنجابی کافیاں، دوہڑے اور جھولنے وغیرہ نہ صرف درازا، نہ صرف سابق خیر پور ژ* یـ بلکہ کوٹ مٹھن سے لے کر ملتان کے شمال میں، بلکہ پورے ملک میں صوفی درویشوں کے آستانوں، او* روں اور اوطاقوں، مڑھیوں، مندروں اور مٹھوں میں محفلوں، مجلسوں اور - سنگیوں میں گا* یا اور سنا* یا جانے لگا تھا۔ یہ ہی وجہ ہے کہ جو اشارات، کنا* یات، تشبیہات، استعارات، علامات اور تمثیلات سچل کے کلام میں ملتی ہیں وہی خصوصیات سچل کے

معاصر اور متأخر شاعروں کے کلام میں بھی نظر آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ خواجہ غلام فرید کے کلام میں بھی وہ ہی خوبصورت علامتیں، تمثیلیں، تشبیہیں، مناظر فطرت اور مظاہر قدرت کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ دونوں بزرگوں کے کلام کی شیریں زبان، حسن بیان، رنگین کلامی اور تصوف کی چاشنی کی لذت محسوس ہوتی ہے کچھ نمونے ملاحظہ ہوں:

خواجہ غلام فرید فرماتے ہیں:

یار کوں کر سجود، چھوڑ ڈے بیو معبود
ہر صورت وچ یار کوں جائیں، غیر نہیں معبود
سبھ اعداد کوں سمجھیں واحد، کثرت ہے معبود

سچل فرماتے ہیں:

جو تو ڳولين يار ،سو تان تو ۾ آهي
ڏونگر ڪيڏانهن ڏورئين، چئو تون ڪني لاءِ

سرائیکی زبان کے ایک بہت ہی بڑے عالم اور حضرت خواجہ غلام فرید پر سند رکھنے والے فاضل، جناب صدیق طاہر صاحب اپنی کتاب کلام فرید میں لکھتے ہیں کہ شاہ لطیف اور سچل سرمست کا خواجہ غلام فرید پر بہت گہرا اثر تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

''حضرت خواجہ فرید کے سامنے حضرت شاہ عبداللطیف بھٹائی اور حضرت سچل سرمست کی سندھی اور سرائیکی شاعری، دونوں زبانوں کے کلام کے نمونے موجود تھے۔ سرائیکی شاعری میں آپ مولوی لطف علی سے بھی بہت متاثر تھے تاہم فلسفہ وحدت الوجود کے حوالے سے حضرت بھٹائی اور حضرت سچل کا کلام ان کے ذہن کے زیادہ قریب تھا۔ یہی وجہ ہے کہ خواجہ صاحب نے کئی مقامات پر حضرت بھٹائی کا ذکر کیا ہے۔

علاوہ ازیں حضرت خواجہ فرید کے بعض ممتاز و مقتدر مرید آتے تھے تو اپنے ساتھ سندھی اقوال بھی لاتے تھے کیونکہ خواجہ صاحب کو حضرت بھٹائی، حضرت سچل اور دیگر سندھی شعراء کا کلام سننے کا بہت شوق تھا'' (۳)

ڈاکٹر الیاس عشقی صاحب نے بھی اپنے ایک مقالے میں سچل سرمست کے کلام کا خواجہ غلام فرید پر اثر کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''حضرت سچل سرمست (وفات ۱۸۲۹ء)، خواجہ غلام فرید (ولادت ۱۸۴۵ء اور وفات ۱۹۰۱ء) سے ۶۳ سال پہلے گزرے ہیں جب حضرت خواجہ فرید نے شعر کہنا شروع کیے ہر طرف سچل کے کلام کا شہرہ تھا۔ آپ نے حضرت سچل کے کلام سے اس قدر استفادہ کیا کہ ان کی کئی مشہور کافیاں، حضرت سچل کی کافیوں کی زمین ہی نہیں بلکہ بعض تو مطلع بھی ملتے جلتے الفاظ کے مل جاتے ہیں۔'' (۴)

شاہ لطیف اور سچل سرمست کے کلام کا حضرت خواجہ فرید کے کلام پر اثر کا ذکر مرحوم پروفیسر لطف اللہ بدوی نے بھی کیا ہے۔ بدوی صاحب اپنی تصنیف تذکرہ لطفی میں فرماتے ہیں:

''یہ حقیقت ہے کہ شاہ لطیف کا رسالہ خواجہ فرید کے زیر مطالعہ رہا، جس کی وجہ سے آپ کے دل و دماغ میں نئی امنگ اور جذبے پیدا ہوئے۔'' (۵)

محترم صدیق طاہر نے بالکل صحیح فرمایا ہے کہ:

''حضرت خواجہ فرید بحر تصوف کے غواص اور عارف ذات حق تھے۔ حضرت سچل سرمست بھی دریائے معرفت کے یگانہ شناور تھے۔ دونوں نے بہترین شاعری سرائیکی زبان میں کی ہے۔ دونوں کا موضوع بھی تصوف تھا۔ دونوں نے عوام کے لیے سادہ اور عام فہم زبان استعمال کی۔ سب سے بڑا فرق جو عام قاری محسوس کرتا ہے یہ تھا کہ حضرت فرید سالک صوفی تھے اور حضرت سچل مجذوب صوفی تھے۔ حضرت فرید کی شاعری میں تصوف کے علمی و عملی پہلو کا ایک حسین توازن ہے جبکہ حضرت سچل تو سرمست تھے۔ انہوں نے حد بندیوں کی کبھی پروا نہ کی۔ وہ ہمیشہ اپنے حال میں مست رہتے تھے۔'' (۶)

۸۔ سچل سرمست کی فکر کا خواجہ غلام فرید کی فکر پر اثر کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمایئے۔ اس نمونے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ خواجہ فرید سچل سرمست سے کس قدر متاثر رہے ہیں اور اس نمونے سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ سچل سرمست تصوف کے دائرے کے اندر تاریخی واقعات سے کس قدر مانوس تھے۔ کافی

کے اس نمونے میں سرمد شہید، منصور الحلاج، شیخ عطار، حضرت ذکریا علیہ السلام، حضرت یوسف علیہ السلام، شمس سبزواری ملتانی، بابا بلھے شاہ، مخدوم بلاول شہید، شاہ عنایت صوفی شہید اور دیگر تاریخی کرداروں کے کارناموں کو کس طرح بیان کیا ہے۔ مثلاً سچل سرمست فرماتے ہیں:

جي ء آئين ،يلي آئين تون، ڪنهن منزل مون پهچائين تون،

تو موتي سر وڏائين تون.

سرمد کي ڏيئي لت کهايئي، سوري ء تي منصور چڙهايئي،

شيخ عطار جو سر وڍايئي، هاڻي هيڏي پند پچائين تون.

زڪريا سان ڪرت چيرايئي، يوسف کي منجهه کوهه وجهايئي،

شمس مُلن هٿئون مارائيي, عاشق تو آزمائين تون.

جٿيو ڪفر صنعان وجهائيي، بلي شاهه کي ذبح ڪرايئي،

جعفر کي درياء ٻوڙايئي، تن کي پار لنگهائين تون.

گهائي م بلاول پيڙائيي، عنايت کي ميدان مارائيي،

ڪرمل کي هن حڪم هلايئي، ڦيڙوء ڪنڌ ڪپائين تون.

قاسم ڏڌن سان ستائيي، موسي کي بي سهاڳ ونايئي

اڪيداس تعزير ڏوايئي، سو اج ساڳيو آهين تون.

سچو سنده پند پچائي، گهوربو پنهنجو سر گهمائي

نينهن واري ڳالهه ڳالهائي، عاشق تي فرمائين تون.

اسی زمین یعنی موضوع میں سچل نے رام، سیتا، ہنومان، لچھمن، راون، نمرود، ابراہیم علیہ السلام، فرعون اور حضرت موسیٰ علیہ السلام کے ساتھ کی ہوئی وارداتوں کو اپنے کلام کا موضوع بنایا ہے۔ اسی مضمون کی زمین پر خواجہ غلام فرید یوں فرماتے ہیں (۷)

تیڈے نیناں تیر چلایا، تیڈیاں رمزاں شور مچایا
الست ہزار مرایا، لکھ عاشق مار گنوایا
ابراہیم اڑاہ اڑایو، بار برہوں سر چایا
صابر دے تن کیڑے بچھے، موسیٰ طور جلایا
زکریا کلو تر چرایو، یحیٰی گھوٹ کہایا
یونس پیٹ مچھی دے پایو، نوح طوفان لڑھایا
شاہ حسن کوں شہد دیئے، زہر دا جام پلایا
کربلا وچ تیغ چلا کر، ایڑھا کیس کرایا
شمس الحق دی کھل لہوایو، سرمد سر کپایا
شاہ منصور چڑھایو سولی، مستی سانگ رسایا
مجنوں کارن لیلیٰ ہو کر، سو سو ناز ڈکھایا
خسرو تے فرہاد دے کارن، شیرین نام دھرایا
درد دا بار اٹھایا ہے ہک، اپنا وقت نبھایا
کر قربان فرید سر اپنا، تیڈڑا وارا آیا

۹۔ مشرقی شاعروں کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ انہوں نے خود کو ہمیشہ عورت کے روپ میں طالب یعنی عاشق کے طور پر پیش کیا ہے اور اپنے مطلوب یعنی محبوب کو تلاش کیا ہے۔ عورت کے روپ میں محبوب سے جدائی ان کے ہجر اور فراق کے لیے آہ وزاری کی ہے۔ برصغیر کے صوفی شاعروں نے بھی یہی راہ اختیار کی ہے اور لوک داستانوں کا تمثیل کی صورت میں سہارا لیا ہے۔ صوفی شاعروں نے سوہنی میہوال، ہیر رانجھا، سسی پنوں، لیلیٰ چنیسر، مومل رانو، عمر ماروی، نوری جام تماچی اور دیگر لوک داستانوں کے کرداروں کو تمثیلی اور علامتی کلام میں بیان کیا ہے۔ انہوں نے ہجر وفراق کی

واردات کو آہ وزاری کے انداز میں عورت کے کردار سے کہلوایا ہے۔ انہوں نے ہیر‘ سسی‘ سوہنی‘ لیلیٰ‘ مومل وغیرہ کی زبان میں عشق محبت‘ ہجر وفراق‘ سوز وگداز جیسی انسانی جبلتوں کی باتیں کی ہیں اور اپنے محبوب کے فراق میں آہ وزاری کی ہے۔ شاہ لطیف‘ سچل سرمست اور خواجہ فرید نے بھی ان ہی تمثیلوں میں ایک طرف اپنے محبوب سے وصل کے لیے التجا کی ہے تو دوسری طرف محبوب کی جدائی‘ ہجر وفراق کے لیے آہ وزاری کی ہے۔ محبوب کو منانے اور ان کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے عجز ونیاز‘ انکساری‘ نمرتا‘ اپنی بے بسی‘ بے حالی اور مجبوری کی باتیں کی ہیں۔ دونوں نے ہجر وفراق اور سوز وگداز کے مضمون کو اس ہی رنگ اور تمثیل میں پیش کیا ہے۔ یہ سارا کلام عشقیہ کلام یا عاشقانہ کلام کہلائے گا سچل سرمست نے اپنے محبوب کے لیے اپنے عاشقانہ امنگوں‘ جبلتوں‘ جذبوں اور احساسات کو جن الفاظ میں قلمبند کیا ہے وہ ملاحظہ فرمایئے:

پرين نہ چڏج پئي پار
ساريو تنهنجون ڳالهيون رئان آءٌ
اکيا سروند جي، والي ابندين کھڙيءِ وار
آهئين جني تون آسرو، سا ويچاريءَ نہ وسار
نمائي جي نجهري، آءٌ گهڙي هڪ گهار

دوسری جگہ فرماتے ہیں:

دوستا وهانجڙي آهيان، مان
سائين ءِ لڳ سچائين
تون تان صاحب سپرين، ميان هيءَ نانءِ نمائي
جا او هانجڙي ڪونجي، ميان الا، سا
تو ڪئين وساري

ڳچيءَ پائي ڪپڙو، ميان الا، زور ڪريان زاري

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

آءٌ پانهي تون سائين پاتم پاند ڳچي منجهہ ڪپڙو

عشقیہ موضوع میں طالب کی کیفیت کو خواجہ غلام فرید نے جن الفاظ میں بیان کیا ہے وہ ملاحظہ فرمائیں:

؎ روہی آں یار ، ہن تے مناسب آون تیڈا
روز الستی سر تے چاتم ، بردہ تیڈے دایار
ہجر تساڈے کامل کیتا ، رو واں زار و زار
لوں لوں دے وچ عشق لپیٹیا تن من تیڈی تار
لکھ کروڑیں کتلے آ کھاں ، ماریا ئے حسن ہزار

؎ روندے عمر نبھائی ، یار دی خبر نہ کائی
بھاگ سہاگ سنگھار وچایم ، دلوں وساریاں ماہی
دور گیا ول آیا ناہیں ، مرساں کھا کر پھاہی

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

؎ ہر ویلے تانگ دلبر دی ، رو رو کانگ اڈاریاں
فالاں پاواں قاصد بھیجاں تھی گیا حال بیماریاں
یار باجھوں جیون کہڑا ، اندر درد ہزاراں
غلام فرید ماں روواں ایویں ، جیویں وچھڑی کونج قطاراں

سوز وگداز کی ایسی کیفیت کو خواجہ غلام فرید اپنی ایک اور کافی میں اس طرح فرماتے ہیں:

کیا حال سناواں دل دا،کوئی محرم راز نہ ملدا
منہہ دھوڑ مٹی سر پاتم، سارا ننگ نموز وجایم
کوئی پچھن نہ ویڑھے آیم،ہتھوں الٹا عالم کھلدا
آیا بار برہوں سر باری ،لگی ہو ہو شہر خواری
روندیں عمر گذاریم ساری،ناں پایم ڈس منزل دا
دل یار کیتے کرلاوے،تڑپھاوے تے غم کھاوے
ڈکھ پاوے سول نبھاوے،ایہو طور تیڈے بیدل دا
دل پریم نگر ڈوں تانگھے، جتھاں پینڈے سخت اڑانگے
ناں راہ فرید نہ لانگھے ، بے پندھ بھوں مشکل دا

خواجہ غلام فرید عاشق کی حالت کو اس طرح بھی بیان کرتے ہیں:

عشق لگا گھر وسریا ،زر وسری ور وسریا
گزرے ناز حسن دے مانے،زیور تریور وسریا
ہر ویلے ہر یاد اساں نوں،ہور اماں ہر وسریا
وسرے کجلے سرخیاں میندیاں،بولا بینسر وسریا
ور اندیشے دل دی موڑی بیا کل جوہر وسریا
دیر، کنشت، دُوارہ مندر، مسجد ،منبر وسریا
ہک دے سانگے ہک دی سوں ہے خیر علی شر وسریا
ویساں کیچ فرید نہ مڑساں،سیج بہ دا ڈر وسریا

دونوں درویشوں نے اس موضوع کو عورت کے کردار یعنی سسی، سوہنی، ہیر، ماروی وغیرہ کی علامتوں اور تمثیلوں میں بیان کیا ہے۔محبوب کے لیے تڑپنے' آہ وزاری کرنے کے ساتھ ساتھ سسی کے روپ میں ہمت' بہادری' بے باکی' مستقل مزاجی اور جرأت مندی جیسی کیفیتوں اور جبلتوں کو بھی ظاہر کیا ہے۔انہوں نے سوہنی کی صورت میں دریا روپی دنیا کی دہشتوں سے نہ ڈرنے اور شجاعت' بہادری اور

ایسی دیگر قدروں کو اپنے کلام میں نمایاں کیا ہے۔خواجہ غلام فرید سسی کی تمثیل میں' محبوب سے ہجر یعنی ''وچھوڑے'' کی کیفیت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

اساں کنوں دل چایوے یار ، چا پے کتھاں ونج لایوے یار
یار ہاروچل کیچ دا والی ، کیتو حال کنوں بے حالی
پر بھت روہ رلایو وے یار
میں کملی کیا جاناں بیٹھہ کون،ظلمی نہر تے قہری شیہہ کون
آپے دید اڑایو وے یار
اپنے شہر بھنبھور ڈوں آیوں،یاری لا کر چھوڑ سدھایوں
مفتا کوڑ کمایو وے یار
یار مٹھی کوں ڈتڑو رولا، سا ڑیو، کیتو، کیری کولا
تڑی کوں کیوں تایو وے یار
یا فرید، کڈاں سکھیاسی ،ہجوں سڈ کر کول بہیسی
جے وت بخت بھڑایوے یار

اسی موضوع کو سچل سرمست نے ماروی کی تمثیل میں بیان کیا ہے۔ماروی عمر سومرہ حاکم کے کوٹ میں قید ہے۔قید و بند کی حالت میں وہ اپنے ماروں سے ملنے کے لیے عمر حاکم کو آہ وزاری کرتی ہے اور آزادی کے لیے تڑپتی ہے۔وہ عمر حاکم کے تمام لالچوں کو ٹھکراتی ہے۔سچل ماروی کی اس کیفیت کو اپنے الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

ھي نمائي، وو، ور وڪائي وو، نال نباھي نيجو
ڪيم وساريو، مٺي نه ماريو، ميان، چوري تان نه ڇڏيجو
ڏيو دلاسا، ڪڏھن ايندا، لوڪئون تان نه لڏيجو
آء اوھانجڙي اصل آھيان گولي ساڻ گڏيجو

۱۰۔جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے کہ سچل اور خواجہ غلام فرید دونوں کے کلام کا موضوع تصوف ہے۔دونوں نے عشق حقیقی کی باتیں تصوف کی زمین میں کی ہیں۔وحدت الوجود اور عشق کا بیان دونوں کے کلام کا اہم

موضوع رہا ہے۔ وحدت الوجود کے مضمون کو دونوں صوفی درویشوں نے وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ خواجہ غلام فرید فرماتے ہیں:

سب صورت وچ وسدا ڈھولا ماہی
دل اساڈی کھسدا ڈھولا ماہی
رنگ برنگی اس دے ڈیرے، آپ ، رانجھا، ہیر تے کھیڑے
ڈک چھپ بھید نہ ڈسدا ڈھولا ماہی
آپ ہے ہجر تے آپ ہے میلا، آپ ہے قیس تے آپ ہے لیلا
آپ آواز جرس دا، ڈھولا ماہی
راول یار ہے وچل سانول، آ کر ہر ہر آن اساں ول
دل کھس کھس ول نسدا، ڈھولا ماہی
یار فرید نہ وسرم شالا ، اوڑک لہسی آپ سنبھالا
ہیں بے وس، بے کس دا، ڈھولا ماہی

دوسری جگہ فرید اس طرح فرماتے ہیں:

سمجھ سجاڻي غیر نہ جاڻي ،سب صورت ہے عین ظہور
رکھ تصدیق نہ تھی آوارہ، کعبہ قبلہ دیر دوارہ
مسجد مندر ہکڑو نور

سچل سرمست بھی وحدت الوجود کا بہت بڑا داعی تھا۔ وہ منصور الحلاج سے بے حد متاثر تھا۔ وجدانی صوفی کی طرح سادہ لیکن حق اور حق کا متلاشی اور وحدت الوجود کا بہت ہی بڑا داعی تھا۔ انہوں نے منصور کی طرح انا الحق کا نعرہ لگایا۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے:

ذات صفات هڪاڻي آهي، ٻول نه وجهين ٻولي
سوئي اندر، سوئي ٻاهر، سوئي تنهنجي جولي
تو ۾ مون ۾، هن ۾، هر جاءِ، سچل سچل تو ٻولي

دوسری جگہ فرماتے ہیں:

آهيم اهو ارمان ڇا منجهئون هت ڇا ٿي آيس
جاڪر ڄاڻان ٿيڙس ڇا ڪئون نه ته هوس صحيح سلطان
دانا هيڙس ديس پنهنجي ۾ هتڙي ٿيس نادان

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

انا تکبیر فنا فی اللہ والی، پہلے پیر پڑھیجے
مار نعرا انا الحق دا، سولی سر چڑھیجے
وچ کفر اسلام کڈاہاں، عاشق نال رہیجے
سبحان ما اعظم ثانی، ایہو سور سہیجے

ایک اور جگہ سچل فرماتے ہیں:

عشق نے پاجھوں پیا سب کوڑ ،سولی تے منصور
نہ کوئی دوزخ ، نہ کوئی جنت ، نہ کوئی حور قصور
من اساڈا نہیں منیندا ،ملیاں دا مذکور
ڈیہن جوانی لنگھ گیوسے ، ہن تھیوسے جھور
ظاہر ڈٹھیم یار سجن دا، یعنی والا نور
پیا سب گالھیں پھرتیاں، پھاہیاں چھوڑن ہے فی ضرور
سچل سچ صحیح کر جاتیں، ہیں تون آپ حضور

دوسری جگہ فرماتے ہیں:

سچل سارو سچ ٿيو، منجهان ڪثرت ڪُل
الف مان آدم ٿيو، ڪري هنگامو هُل

خلق الاشياء فهو عينها ، اهو آئ عمل

هندو مومن هڪ تيو، پول نہ ٻي ڪنهن پُل

تج گلابي گُل ، مرُ مارني منصور جيان.

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

پيو ڄاڻ محض گناھ ، ھر ڪنهن صورت آپ اللہ

پنهنجي ذات لکائي، ڪيئن ٻي ذات سڏايان

منصوري موج ۾ ، تو انا الحق الايان

واريءَ ۾ وحدت جي، گهوري سر گهمايان

اعليٰ اعظم شان جي، نوبت نينهن وڄايان

ظاهر باطن هڪڙو ، آءِ تان حڪم هلايان

سچو سارو سچ تيو ، حڪمت هيءَ هلايان

خواجہ غلام فرید نے انا علان تو ان الحق کا نعرہ نہیں لگایا لیکن پھر بھی وہ سچل سرمست کے اثر کو چھپا نہیں سکے۔ انہوں نے فرمایا:

کیوں فرد تے ہر سڈاوین ، توں گالی توں گل

باغ بہشت داتوں ہی مالک، خود بلبل خود گل

اسی طرح دونوں درویش راگ اور سنگیت کے بھی دلدادہ تھے۔ دونوں کی کافیاں سنگیت ودیا کی طرز پر جڑی ہوئی ہیں۔ دونوں علم عروض اور سنگیت ودیا کے ماہر تھے۔ کہتے ہیں کہ دونوں کے دربار میں بڑے بڑے کلاونت اور موسیقار شرف حاصل کرتے تھے۔ سچل کے لیے تو یہ مشہور ہے کہ راگ رنگ

کی محفل میں استغراق میں ہو جاتے اور مدہوش ہو کر مستی میں آ کر رقص شروع کر دیتے۔ ساز کی تار کی چھیڑ اور ان کی آواز پر بے خود ہو جاتے تھے۔ ان کی آنکھوں سے نیر بہنا شروع ہو جاتا تھا۔ ایسی ہی حالت میں وہ بے اختیار اشعار فرماتے تھے جس کو ان کے فقیر قلمبند کر دیتے تھے۔ جب وہ ہوش میں آتے ان کو ان کو مدہوشی کی حالت میں ان کی زبان سے کہا ہوا کلام جب سنایا جاتا تھا تو وہ جواب دیتے کہ "کہنے والے نے یہ سب کچھ کہا ہے مجھے اس کا کوئی پتا نہیں۔"

حاصل مطلب یہ کہ سچل سرمست اور خواجہ غلام فرید کے کلام اور پیام میں جو فکری ہم آہنگی پائی جاتی ہے اس کی تفصیل کو مختصراً بیان نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس موضوع کے ساتھ مکمل انصاف کے لیے مکمل کتب کی ضرورت ہے۔

حوالہ جات:

(۱) الیاس عشقی، ڈاکٹر: مقالہ "خواجہ غلام فرید اَئیں سچل سرمست" سہ ماہی مہران ۴/۱۹۸۶ء سندھی ادبی بورڈ، جامشورو، ص ۷۸

(۲) علامہ غلام محمد گرامی: مقالہ "مشرقی شاعری جا فنی قدر ائیں رجحانات" مقالہ سہ ماہی مہران، سندھی ادبی بورڈ، جامشورو

(۳) صدیق طاہر: کلام خواجہ غلام فرید، رحیم یار خان، خواجہ فرید فاؤنڈیشن، ۱۹۸۸ء ص ۱۰۶،۸۵ اور ۱۲۶، ۱۰۶،۸۵ اور ص ۱۲۶۔

(۴) حوالہ نمبر ۱

(۵) لطف اللہ بدوی: تذکرہ لطفی، جلد سوم، حیدر آباد، آر، ایچ احمد اینڈ برادرس، ۵۴/۱۹۵۳، ص ۳۴۶،

(۶) حوالہ نمبر ۳

(۷) حوالہ نمبر ۳ اور ملاحظہ فرمایئے: رحیم طلب: سخن فرید دا، بہاولپور، سرائیکی ادبی مجلس، ۱۹۹۱ء، ص ۸۵

☆☆☆

NEXT

میرا کے کرشن اور خواجہ فرید کے رانجھے کا تقابلی مطالعہ

Abstract: *Khwaja Ghulam Farid (1845-1901) is the last great Sufi Poet of the Indus valley.His 271 Siraiki Kafies are placed as the greatest Siraiki classic, containing the social and philosophical richness of the indigenous people. His poetry needs a detailed comparative study in many directions, specially with reference to his predecessors, like Mira Bai (about 1498-1565), Shah Hussain (1538-1599), Bullhay Shah (1680-1785), Sachal Sarmast (1739-1827). The thorough study of Divan-i-Farid reveals that Farid was inspired by these masters in his craft and ideas. Here we are comparing the Bhajans of Mira with the Kafies of Khwaja Farid with reference to their Characters of Krishna and Ranjha. The comparison reveals that Krishna of Mira is an important source of evolving the character of Ranjha, as shepherd or jogi beloved with a flute in his hand, in the poetry of Khwaja Farid and his predecessors. The story of Radhaand Krishna is also the source of Female lover in indian folk tradition.*

وادیٔ سندھ کی صوفیانہ شاعری میں عام طور پر عورت عاشق ہے اور مرد معشوق جس کے علامتی اظہار کے لیے لوک داستانوں کی ہیروئنیں اس شاعری کا موضوع بنیں۔ خواجہ فرید اس صوفیانہ روایت کے آخری بڑے شاعر کہے جاتے ہیں جنھوں نے پورے شعور کے ساتھ اپنی شاعری کی لوک ہیروئنوں

* شعبہ سرائیکی اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

بارے میں یہ وضاحت کی کہ عربی روایت میں مرد عاشق ہوتے ہیں اور عورتیں معشوق جیسا کہ مجنوں عاشق تھا اور لیلیٰ معشوق، ایرانی روایت میں مرد اور عورت دونوں عاشق ہوتے ہیں اس لیے ایرانی شاعر میں مرد اور عورت کا فرق نہیں جبکہ ملک ہندوستان، پنجاب اور سندھ میں عورتیں عاشق ہوتی ہیں اور مرد معشوق جیسا کہ سری کرشن جی معشوق تھے اور ان کی گوپیاں ان کی عاشق تھیں۔ اسی طرح رانجھا، پنوں خان معشوق تھے اور ہیر، سوہنی، سسی عاشق تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان علاقوں کے شاعر حالانکہ مرد ہیں اپنے اشعار میں یوں کلام کرتے ہیں جیسے عورت بول رہی ہو[۱]

بارہویں صدی میں جے دیو کی شعری تخلیق 'گیتا گوبند' یا 'چرواہے کا گیت' نے کرشن کی دیومالائی شخصیت کے ساتھ اس کی ایک گوپی رادھا کے عشق کو امر کر کے بھگتی تحریک کو ایک موڑ دیا۔ یہ موڑ عربی اور فارسی اسلوب کے عاشق مرد کے مقابلے میں مقامی ہندی اسلوب کی عاشق عورت کے تصور کو مستحکم کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ بھگتی تحریک کی اہم شاعرہ میرا بائی (قریباً ۱۴۹۸-۱۵۶۵) کے بھجنوں میں ایک عاشق عورت کے جذبات کی فطری ترجمانی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ میرا کے بعد آنے والے اکثر بھگتی اور صوفی شعراء نے میرا کے اثرات قبول کیے۔ خاص طور پر کافی گو صوفی شعراء میں سے شاہ حسین، بلھے شاہ، سچل سرمست اور خواجہ فرید نے رانجھے کے کردار کی تشکیل اور ہجر و فراق زدہ عورت کے جذبات کے اظہار کے لیے میرا کے اسلوب سے نئے زاویوں سے تصرفات کیے[۲]۔

میرا اور خواجہ فرید کا تعلق صحرائے راجستھان کے جغرافیائی خطے سے ہے۔ ظاہر ہے کہ خواجہ فرید کے محبوب ترین صحرا چولستان اور اس کے ساتھ ملحق میرا کے آبائی وطن میں میرا کے بھجنوں کی گونج خواجہ فرید کے زمانے میں بھی موجود تھی اور آج بھی موجود ہے۔ میرا کے راجستھانی، مارواڑی، گجراتی اور برج کی آمیزش سے لکھے گئے بھجن[۳] اپنی ہیئت میں سرائیکی کافی کے بہت قریب ہیں بلکہ اس بات کا اظہار بھی ہے کہ کافی کی صنف اپنی موسیقیانہ ہیئت میں بھجن کے ساتھ مدغم ہوتی نظر آتی ہے۔ جلالپوری (۱۹۹۹) کے مطابق تو 'میرا نے سوز و فراق کے بعض مضامین کو ایسے درد کے پیرائے میں بیان کیا ہے کہ اس کے بعض بھجنوں پر خواجہ فرید کی کافی کا گمان ہوتا ہے'[۴] میرا کے محبوب یعنی کرشن کا تصور ہو یا ہجر کی کیفیات یا پھر اس کے ساون اور ہولی سے معمور بھجن ہوں، ان تینوں موضوعات اور ان کے اسلوب کا خواجہ فرید کی

کافیوں سے تفصیلی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے1 یہاں ہم صرف میرا کے کرشن اور فرید کے رانجھے کا تقابلی جائزہ لیں گے[۵]۔

میرا کے بھجنوں میں کرشن کو کانھا، کانہا، سیام، سیام سلونا، سندر شیام، سانورو، جوگی، گوالڑا، گوردھن، سیاں، ... سی، ... و، پیا، پیو، محرم، راولیا، موہن اور دیگر ناموں سے یاد کیا گیا ہے[۶]۔ خواجہ فرید نے کہیں براہِ راست کرشن بھگتی سے متعلق کافیوں میں اور کہیں رانجھے سے متعلق کافیوں میں تقریباً مذکورہ تمام نام استعمال کیے ہیں:

☆ آ کر کان دوارے دل دے　　سُدھ بنسی ... یم بجائی (۲۳۲:۷)

ع ونج خوش وسی شام دوارے (۲۰:۷:۳)

☆ میڈا سانول مٹھڑا شام سلونا　　من موہن جان وی توں (۱۳۲:۷)

☆ کونج گلی میں شام سندر سنگ　　ہوری دھوم مچاؤں (۸۵:۴)

☆ کتھ وت جوگی مندراں والا　　... جڑی جیں لائی ... ر (۳-۲-۴:۴۴)

ع نہ جھوک نہ کوئی چارُو ہے (۱۹۸:۵:۲)

ع تھی کھیرُو کھیر پیاں (۲۵۷:۶:۱)

ع سو سو چھانگاں، لکھ لکھ چھیڑو (۳۱:۵:۱)

ع سیاں رل مل دھوم مچائی (۲۳۲:۱:۲)

ع اج بن موں ... ج راج بنسری بجائی (۱۵۹:۱:۱)

ع ... کی جس گاؤں (۸۵:۳:۲)

ع کہو ری پیا کو سیج سُہاوے (۲۲۴:۷:۲)

ع کوئی محرم راز نہ ملدا (۱۵:۱:۲)

☆ ... بین بجا من موہیس　　راول جوگی لُٹیاں لُٹیاں (۱۲۸:۲)

ان میں سے تین نام کرشن کی شخصیت کے اظہار میں زیادہ اہمیت کے حامل آتے ہیں۔ میرا کا 'سانورو' یا 'سانولیا' کرشن کے سانولے رنگ کی وضاحت کرتا ہے جسے خواجہ فرید نے بڑی رغبت سے ... ہے اور دیوانِ فرید میں یہ لفظ 'سانول' بن کر محبوب کا ہم معنی قرار پاتا ہے۔ میرا کا 'شیام' یا 'شیام

سلونا' بھی انہی معنی میں ... ہے۔ خواجہ فرید کے ہاں میرا کے ان ناموں کے ساتھ ساتھ 'سانول سلونا' کی نئی ترکیب بھی استعمال کی گئی ہے۔ یہ اصطلاح سانول کی صورت میں اللہ تعالیٰ[۷] اور سانول یا سانورا کی صورت میں حضرت محمد ﷺ [۸] کے لیے جبکہ سانولڑے کی شکل میں کعبے[۹] کے لیے بھی دیوانِ فرید میں ... تی گئی ہے۔ خواجہ فرید دلوں کے لیے بھی 'سانول' کا لفظ استعمال کرتے ہیں[۱۰] یہ لفظ اور اس کے اشتقاقات سانولا، سانورا، سانولیاں، سانولڑے، سلونے وغیرہ دیوانِ فرید میں تقریباً ۸۷ مقامات پر آئے ہیں بلکہ کہیں کہیں تو ایک ہی مصرعے میں اس کے مختلف روپ لائے گئے ہیں:

میڈا سانول مٹھڑا شام سلونا　　من موہن جان وی توں (۱۳۲:۷)

کرشن کی شخصیت کا دوسرا روپ 'گوالا' یعنی گائے چرانے والا ہے جسے میرا 'گوالڑا' یا 'گوردھن' کہہ کر اس پیارے سے اپنے اتھاہ عشق کا اظہار کرتی ہے۔ خواجہ فرید کی روہی، میرا کے وطن راجستھان کا ہی ایک حصہ ہے جہاں گایوں کے گلے اسی طرح روزمرہ کی زندگی کے منظر کا حصہ ہیں جس طرح کرشن کے بندرا بن میں تھے، میرا کے پیارے محبوب کرشن کے ہاتھ میں لکڑی (لکٹیا) کاندھے پر کمریا (کمبلیا = چادر) ہے اور وہ جنگل جنگل دھنیو (دھن = گلے) پھراتا ہے۔ اسے کسی کے دکھ کی خبر نہیں:

گوالڑا اتھئے، کائی جانو پیڑ پرائی
ہاتھ لکٹیا، کاندھے کمریا، بن بن دھنیو پرائی (م۔۲،۱:۶۷)

اپنے پیارے کے عشق میں مگن میرا کے دل میں خواہش جاگتی ہے کہ وہ بھی پیارے کا بھیس بدل کر ہاتھ میں مرلی اور لکڑی لے کر بسنتی کپڑے پہنے اور گایوں کے گلے چرانے والے کے ساتھ مل جائے۔

مُرلی کر لکٹ لیوں، پیلا بسن دھاروں
کاچھی گوپ بھیش مکٹ، گودھن چاروں (م۔۲:۱۳۳)

میرا کے پیارے محبوب کی طرح خواجہ فرید کی کافیوں کی عاشق بھی پیارے کے ساتھ عشق میں مبتلا ہے اور گایوں کے گلے (کھیر) اور اونٹوں (ڈاگاں) چرانے کی خواہش کرتی ہے:

ع تھی کھیرُو کھیر پیاں (۲۵۷:۶:۱)

ع رل مل چاروں ڈاگاں (۱۲۶:۷:۲)

ع رل راول ڈاگاں چاروں (۲۵۷:۵:۳)

میرا کے 'گوالڑ* 'گئودھن' کے متبادلات کے طور پر خواجہ فرید چارُو، گھیرؤ، چھیڑو اور 'چاک' کے الفاظ سے پ واہے کی مختلف قسموں کی تصویر کشی کرتے ہیں[۱۱]۔ان میں سے 'چاک' کا لفظ بھینسیں پ انے والے کے لیے جبکہ * قی الفاظ گا N ، بھیڑیں اور بکر* یں پ انے والے کے لیے مخصوص ہیں * رہویں صدی میں کرشن کی شخصیت کو پ واہے کے روپ میں پیش کرنے والی Ä 'گیتا گو* ا* 'پ واہے کا گیت' کے خالق جے دیو نے کرشن اور اس کی گوپی رادھا کے عشق کے علاوہ پ واہے کے کردار کو عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا[۱۲]۔دیوانِ فرید میں 'گو* * پ واہے کا یہ کردار 'چاک' کے روپ میں رانجھے کی صورت اَ ی کر* ہے جو 'سسی پنوں' کے بعد دیوان کی دوسری اہم لوک داستان 'ہیر رانجھا' کا ہیرو ہے۔خواجہ فرید کی کافیوں میں رادھا کی جگہ ہیر لے لیتی ہے۔یہ الگ * ت ہے کہ سانول کی طرح 'چاک' کا لفظ بھی دیوانِ فرید میں تقریباً بیس مقامات پر رانجھے کے لیے استعمال ہونے کے بعد رب کی ذات سے وابستہ ہو جا* ہے کہ ہر جگہ بھینسوں کے پ واہے * چاک نے ڈیرے لگائے ہوئے ہیں:

ع ہر جا ہوے چاک مہیں دے (۲۶۲:۲:۴)

خواجہ فرید گا N پ انے والے کرشن کی شخصیت کو بھینسیں پ انے والے رانجھے سے تبدیل کرنے کی K* ہی کرتے ہوئے وہ ابن کی جگہ چناب کے کنارے کی سرسبز پ اگاہوں کا ذکر کر* ہے اور اپنی عاشق ہیر کی * نی کہتا ہے کہ میں گا N@ کر بھینسیں لوں گی اور چناب * 3 چندن کے کنارے گھر بنا کر اس کے د* ئی جنگل میں اپنے دو ت کے ساتھ لطف * وز ہوں گی جو 'چاک' پ واہے کے * م سے معروف ہے:

گا N وِچ تے منجھیاں لیساں
3 چندن تے جھوک بنیساں
بیلا بیلی * ل سُہیساں

جیڑھا چاک سڈیندے (۱۸۰:۳)

یہ ا یـ الگ حقیقت ہے کہ گا N بھی دیوانِ فرید کے گیتوں کے منظر میں ا یـ اہم مقام ر b ہیں اور ان کے ساتھ بھی عشق کا اظہار اسی طرح کیا H ہے جس طرح کرشن بھگتی شاعری میں کرشن کی گایوں کے ساتھ کیا جا* ہے۔فرید کی ہِن کہتی ہے کہ گایوں کا گو اور اس کے * ر یـ ذرات اور ان کا چ* یہ ہوا گھاس میرے لیے اکسیر کی ما # ہے:

*پ ہ ہنباہ اوگار گئیں دی
میں لیکھے اکسیر (۵۹:۸)

1 پ اوا ہے کے ساتھ عشق کی شدت اور اس کا والہانہ اظہار کرشن کے متبادل کردار رانجھے اور اس کی بھینسوں سے متعلق کافیوں میں ہو* ہے جہاں کرشن کی بنسی اور مرلی رانجھے کے ہاتھ میں آ جاتی ہے۔میرا کا کرشن بنسی بجا کر رادھا کو رجھا* ہے:

☆ ادھر مدھر پ بنسی بجاوے ریجھ رجھاوے رادھا پیاری کو (م۔۳:۳۔۷۳)
☆ بنسی بجاوت گاوت کانہو سنگ لیو بل و (م۔۳:۱۲۹)
ع سیتل کدم کی چھیاں ہو مرلی بجائے (م۔۲:۳:۷۵)
☆ گُنجن گُنجن پھرت رادھیکا سبد L مُرلی کو (م۔۵:۱۲۸)

* پھر بنسی کے * رے میں میرا کا بھجن ۳۷ دیکھیں۔پ واہے کرشن کی یہ بنسی * مرلی دیوانِ فرید کی ان کافیوں میں بھی موجود ہے جو اِدرا ـ کرشن کے * رے میں لکھی گئی ہیں[۱۳] 1 اس کے گیت رانجھے سے متعلق کافیوں میں اپنی مُدھر* کا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔

وادیٔ سندھ کی لوک داستانوں سسی پنوں، مومل رانو، عمر ماروی، سوہنی مہینوال اور ہیر رانجھا میں سے صرف ہیر رانجھا ا یـ ایسی داستان تھی جس کا ا م رادھا اور کرشن کی داستان کی طرح طربیہ کیا جا سکتا تھا اور کرشن کے شخصی عناصر کو رانجھے میں منقلب کرنے کے * دہ امکا* ت موجود تھے۔اس طرح دیوانِ فرید میں کرشن کی بنسی * مُرلی رانجھے کے ہاتھ میں آ جاتی ہے:

☆ رانجھن ماہی مرلی واہی پ یم جڑی جڑ لائیس جاہی (۴۹:۷:۱،۲)
☆ * ر رنجھیٹے مرلی واہی کر کے@ ہنروے (۲۳۸:۳)

یہ اصل میں کرشن کی بنسری کے گیت ہیں جو رانجھے کی مرلی سے نکل رہے ہیں۔کرشن کی بنسری کو بھی خواجہ فر+ نے اپنی ہندی اور سرائیکی کافیوں میں بیان کیا ہے:

☆ اج بن موں ج راج بنسری بجائی بنسری بجائی اگم گیت گائی (۱۵۹:۱)

☆ ادھر مدھر موں بنسی *ـجے چوراسی لکھ ساج اواجے

بھولی کایہ *ـی موڑی سن کے Hن انوکھے خیال (۷۰:۲)

☆ آ کر کان دوارے میرے بنسی جوڑ *یں گھا*ں (۱۲۴:۹:۳،۴)

☆ آ کر کان دوارے دل دے سدھ بنسی پم بجائی (۲۳۲:۷)

کرشن کی بنسی کا ’Hن‘ اور ’اگم گیت‘، رانجھے کے ذریعے صوفیانہ عرفان کا چولا پہن e ہیں۔

☆ بنسی خوب *یں**ں گھڑے راز انوکھیاں گھا*ں

گم تھیاں کو*یں ذات صفا*ں لمن الملک دا دورہ *ـی (۲:۵)

☆ شہ رانجھا البیلا جوگی جادو/ وے

راول بنسی جوڑ سنائی وسر گیم گھر ور وے (۲۳۸:۱،۲)

☆ دل مائے راول جوگی دھن سن بنسی پھوک بجا کے (۲۶۱:۴)

میرا اور کبیر کی ’ا%‘ بھی صوفیانہ صدائے قلب کی ہم معنی بن کر خواجہ فر+ کے ہاں اپنا اظہار کرتی ہے۔

☆ ا% گھور گگن موں گاجے B مردنگ لکھو لکھ *ـجے (۷۰:۱،۲)

ع ا% گھنگھور شور جور سے مچائی (۱۵۹:۴:۲)

یہی ’ا%‘ ہے جو رانجھے کے ہاتھوں ’قدسی بنسی‘ میں + ل کر بھگتی کو اسلامی تصوف میں ڈھالتی Ā آتی ہے:

ع ا% مرلی شور *ـی (۲:۱)

☆ کنے کنے بندے گل جھپ ماہیاں ا% بین بجا گیوں سوہنا*ر (۸۵:۲)

☆ قدسی بنسی ا% ازلوں رانجھن پھوک سناوم فضلوں

رکھ رکھ وحدت دی آ M (۱۱۰:۲)

☆ سر ا% طبل شہانہ خوش مطرب *ن انہ

H Ò ú ز دوگانہ وسر*یں ڈو ے چار رکعتاں (۱۲۴:۵)

☆ ا% بین بجا من موہیس راول جوگی 8یں 8یں (۱۲۸:۲)

☆ ہر ہر جا وچ رانجھن ماہی *ـی *ل صفات کماہی

. سر ا% مرلی واہی رمز حقائق چولے (۱۸۱:۲)

☆ ا% بین بجا من موہیس رلدی بوٹے جھر وے (۲۳۸:۴)

کرشن کی بنسی اور صدائے ا%، رانجھن کے ذریعے ’خوش مطرب*ن انہ‘ کی کیفیت کو جنم دے کر کرشن کی طرح رانجھے کے کردار کے ساتھ المیہ کے بجائے طربیہ تصورات کو وابستہ کرتی ہے۔وہ مخفی محبوب رانجھا ہے ’جس کی مشیت نے اپنے وجود کو خوشیوں میں سے ظاہر کیا ہے، خواجہ فر+ اسے رانجھن کے*م سے پکا* ہے۔‘[۱۴]

میرا کے کرشن کا تیسرا اہم روپ جوگی ہے جس کی زلفیں کالی ہیں، اس کے گلے میں مالا اور کانوں میں کنڈل* بندے ہیں۔اس کے سر مور پنکھ کا* ج ہے جس پ شاہی چتر لگا ہوا ہے۔ا- بھبھوت رمائے اس جوگی کا حسن بے مثال ہے:

☆ مورن کی چندر کلا ، سیس مکٹ سوہے

کیسر کو تلک بھال ، تین لوک موہے

کنڈل کی الک جھلک کپولن پ چھائی (م۔ا۔۳:۱،۲:۸۷)

ع گل وچ سیلی ، ہاتھ ہا. یو ، ا- بھبھوت رمایو (م۔۳:۹۱)

ع H مت جا مت جا (م۔ا۔۱:۱:۹۲)

ع Hں سے $ کیاں دکھ ہوئے (م۔ا۔۹۳:۱)

ع Hں دی صورت من میں بسی (م۔ا۔۹۸:۱)

ع مور مکٹ پیتا مبر سوہے، کنڈل جھلکت ہیر (م۔۴:۱۲۹)
ع ہوکانہا! کن گوN جلپھاں کاڑ*یں (م۔ا:۱۳۰)
ع مُکٹ کے اوپ چھتر ۔ اجے، کنڈل کی چھوی *ری (م۔۳:۱۳۸)
ع گل موتین کی مال وِراجے، پ ن کمل بلیہاری (م۔۷:۱۳۸)

میرا کا یہ جوگی کرشن دیوانِ فر+ید میں رانجھا جوگی بن جا*ت ہے جس کے کانوں میں بندے بھی ہیں گلے دن میں مالا بھی ہے اور اس کے سرپ طٰہٰ کا چتر بھی جھول رہا ہے:

☆ شہ رانجھا البیلا جوگی جادو گر وے (ا:۲۳۸)
☆ رانجھن میرا نور الٰہی مظہر ذات صفات کماہی
سر لولاک کلنگی *پئی طٰہٰ چتر جھلا*یا ہے (۲:۲۱۸)
☆ کنے کنے بندے گل جھپ مالاں %ا بین بجا گیوں سوہنا*یار (۲:۵۸)

میرا اپنے کرشن جوگی کی طلب میں جوگن بیراگن ہونے کا عزم کرتی ہے اور یہی عزم خواجہ فر+ید کی ہیر بھی اپنے رانجھے جوگی کی طلب میں کرتی Ā آتی ہے۔ فر+ید کی ہیر اور میرا کی جوگن بیراگن کے ۔*ت کا یہ تقابل میرا کے ساتھ فر+ید کی شناسائی کا ا- اور در] وا*کر ہے جس کا تفصیلی مطالعہ میرا کی ۔ ہن اور فر+ید کی ہجراں زدہ عورت کے موضوع کے تحت کسی اور مقالے میں کیا جائے گا۔ پہلے میرا کی جوگن بیراگن کے*۔رے میں منتخب اشعار دیکھیے:

ع رہوں گی بیراگن ہوئے ری (م۔۲۔۳:۱۷)
☆ تیرے کارن جوگن ہوں گی
دوں گی نگر بیچ پھیری
کنج بن ہیری ہیری (م۔۳۔۲:۲:۲۳)
☆ ا- بھبھوت ، گلے مرگ چھالا
یُو تن بھسم کروں ری (م۔ا۔۳:۲۳)
☆ *۔لا میں بیراگن ہوں گی

جن بھیساں مہارو صا # رتیجھے
سوہی بھیس دھروں گی (م۔۲۔ا:۲۶)
☆ جوگن ہوئے جگ ڈھ+ڈ سوں رے! راولیا کے ساتھ (م۔۶:۳۴)

اب دیوانِ فر+ید میں رانجھے کی جوگن ہیر کو مندرجہ*۔لا اشعار کے پس منظر میں دیکھیے:

ع پھراں ڈوہاگی ، دیس بیراگی (۲:۲:۹۷)
☆ جوگی ۔ اگی تھی کر ڈھ+ڈیاں
کفنی ڈکھاں دی *پ گل سوہیساں (۲۔ا:۸:۲۵۶)
ع تتی تھی جوگن چودھار پھراں (ا:۳:۲)
☆ ویس وٹیساں ویس چھڑیساں
جوگن تھی گذریساں (۲۔ا:۸:۱۸۲)
☆ جوگن تھیساں خاک رمیساں
رلساں شہر بحر وے (۷:۲۳۸)
☆ جوگن تھیساں ملک ڈھ+ڈیساں
ویساں ا- بھبھوت رما کے (۸:۲۶۱)
ع رانجھن جوگی میں جگیانی (ا:۵:۱۸۵)
ع رانجھا جوگی میں جگیانی (ا:۱۱:۲۳۸)

حواشی/ما- ات:

(۱) رکن الدین، مولا*ن (ت جمہ کپتان واحد بخش سیال)، مقابیس المجالس ۔ م اتحاد المسلمین، لاہور، ۱۹۷۹

(۲) میر*۔ئی اور خواجہ فر+ید کے درمیان کے زمانے میں آنے والے ان کافی گو شعراء کے ہاں کرشن کے کردار کو

رانجھے میں منقلب کرنے کا عمل ارتقا پذیر رہا جس کی تکمیل خواجہ فرید کی شاعری میں ہوئی۔ ان شعراء کے حوالے سے رانجھے کے کردار کا مطالعہ راقم کے آئندہ مقالے کا موضوع ہوگا جو اشاعت کے لیے تیار ہے۔

(۳) جعفری، سردار (مرتب)، میرا بائی پریم وانی، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۰۱، ص ۱۸

اس مجموعے میں میرا کے ۱۵۱ بھجن شامل ہیں جنہیں اس مقالے میں حوالہ بنایا گیا ہے۔ حوالے کے لیے (م۔۴:۱۵۱) کا مطلب میرا کا بھجن نمبر ۱۵۱ اور شعر یا انترہ نمبر ۴ ہے۔

(۴) جلال پوری، سید علی عباس، خواجہ فرید کی شاعری، مقالہ مشمولہ: طاہر تونسوی، عکس فرید، سرائیکی ادبی بورڈ، ملتان، ۱۹۹۹، ص- ۳۸

(۵) میرا کی برہن اور ساون سے متعلق شاعری کے حوالے سے خواجہ فرید کی کافیوں کا تقابلی مطالعہ مکمل ہو چکا ہے اور اشاعت کے لیے تیار ہے۔ مطبوعہ مضامین میں سے جلالپوری (۱۹۹۹) کے مذکورہ مقالے میں ان موضوعات پر مختصر اشارے دیئے گئے ہیں

(۶) دیکھیں بھجن : م۔ ۱۳۰:۱ ، ۱۳۴:۱، ۳۱:۳:۲، ۵۸:۱، ۹۰:۳:۲، ۶۹:۱، ۶۷:۱، ۱۳۳:۴، ۴۴:۱، ۶۵:۲:۲، ۸۵:۱، ۱۲۰:۴:۱، ۵۱:۱، ۳۴:۶، ۲۸:۴:۲ وغیرہ

(۷) ۔ ع بن یار سانول بیو کوئیں (۹۴:۱:۱) یعنی سانول یار کے علاوہ اور کوئی موجود نہیں ہے۔

خواجہ فرید کی کافیوں کے حوالے کے لیے: عزیز، عزیز الرحمٰن (مرتب)، دیوانِ فرید، عزیز المطابع، بہاولپور، ۱۹۴۴، پہلا ایڈیشن استعمال کیا گیا ہے اور مقالے میں اس کے لیے میں صرف کافی نمبر، بند نمبر اور مصرعہ نمبر دیا گیا ہے جو مذکورہ دیوان کے مطابق ہیں۔

(۸) اس نعتیہ کافی میں پیغمبر ﷺ کو ع واہ سانول ہوت حجاز وطن (۲۲:۶:۲) یعنی 'واہ حجاز وطن والے سانول محبوب' کہا گیا ہے۔ ایک اور کافی میں حضرت محمد ﷺ کو ع سوہنا عربی سانورا (۱۱۵:۲۲:۱) کہا گیا ہے

(۹) ۔ دیوانِ فرید کا آغاز اس مصرعے سے ہوتا ہے ع اج سانولڑے مکلایا (۱:۱:۱) یعنی آج سانولے محبوب نے وداع کیا۔ یہ کافی سفرِ حج سے متعلق ہے جس میں خانہ کعبہ کو 'سانولڑا' کہا گیا ہے جو سانول کی تصغیر ہے

(۱۰) ۔ جھڑ گا جاں بجلیاں دل کیا چٹڑے گورے سانول (۱۷۳:۶:۱،۲)

(ترجمہ: بارش کا سماں ہے، بجلیاں اور سفید، گورے اور سانولے رنگ کے بادل کیا خوب ہیں)

(۱۱) ۔ واہے کی یہ حیثیت صرف ہندو مذہب میں ہی نہیں بلکہ سامی مذاہب کے پیغمبروں کے حوالے سے بھی بلند حیثیت کی حامل ہے۔ خواجہ فرید اس پس منظر کے پورے ادراک کے ساتھ واہے کے کردار کو اپنی کافیوں میں جگہ دیتے ہیں۔

(۱۲) جعفری، سردار (مرتب)، میرا بائی پریم وانی، مذکورہ بالا ص ص ۱۱-۱۰

(۱۳) دیوانِ فرید میں را 1 نی اور ج لسانی امتزاج کی کافیاں بھی موجود ہیں جن میں سے اکثر میں کرشن بھگتی شاعری کی اصطلاحات کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے جن کی چند مثالیں مقالے میں دی گئی ہیں مزید تفصیل کے لیے دیکھیں: چانڈیو، جاوید (مرتب)، دیوانِ فرید، سرائیکی ادبی مجلس، بہاولپور، ۱۹۹۸، ص ص ۲۹-۲۳

(۱۴) کامران، جیلانی، ہماری بدلتی ہوئی فکری دنیا اور خواجہ فرید، مقالہ مشمولہ: چانڈیو، جاوید، مقالات خواجہ فرید سیمینار۔ ۹۸، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور، ۲۰۰۳، ص ۲۲۴۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر ادل سومرو*

تنو یعباسی کی شاعری کی چندخصوصیات
ا یـ جلو ٔ ہ

Abstract: *Tanveer Abassi a poet of love and nature, was very famous scholar of Sindhi language . His complete work (poetic) was published by Institute of Sindhology, Jamshoro,with title "Tanveer Chayee" which was followed by his another collection " Sajan ,Soohn, Surit" .Well-known critic Dr. Allah dad Bohiyo called Tanveer " William Words Worth of Sindh" due to his love for nature. Though, Tanveer has been given so many songs, Ghazals and Haikos in very modern style, but practically he was mystic in his approach. This article covers some thoughts of Tanveer in which he has used some characters of Shah Abdul Latif viz: Suhni,, Marvi, Susee as a symbol of love, commitment and struggle, with reference to sorrows of Sindh.*

ہ+ ی ادب بھی رؤ یت کا ہی تسلسل ہے اور یہ عمل یوں ہی جاری رہے گا۔C ی دی ٭ ت یہ ہے کہ کوئی بھی فرٖ پ رہ اپنے+ رہ + ہ رہنے کی کتنی قوت رr ہے۔شاہ لطیفؒ کی شاعری اپنے فکری جوہر میں آج بھی بھرپور طاقت رb ہے اور اُس کی افاد $ کل کی طرح محسوس کی جاتی ہے۔آج جو شاعری تخلیق ہو رہی ہے' اَ اس میں فکری و فنی قوت اور آرٹ کی گہرائی موجود ہے تو وہ روا $ کا حصہ بن جائے گی۔بصورتِ د V وہ اپنی پہچان کھودے گی۔

تنو یعباسی کی شاعری بھی ہ+ تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے ٭ وجود اپنی کلا Q رؤ یت سے جُڑی ہوئی ہے۔انہوں نے ماضی کے ادبی ورثہ کو سنبھالتے ہوئے ان علامات کو نئے زاویوں سے

* شعبہ سندھی شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور

اپنی شاعری میں منتقل کیا ہے۔تنو ی نے شاہ لطیفؒ کی شاعری کے کرداروں سسی' سوہنی' ماروی اور بیجل کو علامتی طورپ اپنے کلام میں شامل کرتے ہوئے عصری حالات کے پیشÃ اپنے افکار بیان کیے ہیں۔

ون یو$ کا دور تھا۔سندھ اور سندھی ٭ ن کے لیے بہت مشکل حالات تھے اور تنو ی عباسی نے اس وقت کی حرارت کو خود بھی محسوس کیا تھا اور ان مراحل سے اَ ٔ رے بھی تھے۔

شاہ لطیفؒ کی سورمی سسی' ہ وجہد کی علامت ہے۔اس کردار کی جفاکشی کا C ی دی فلسفہ یہ ہے کہ فرد کو ویسے بھی ٭ ہے' کیوں نہ تلاشِ محبوب (حق) میں فنا ہو جائے۔تنو ی سسی سے مخاطب ہو کر لکھتے ہیں:

سسی!
تمہارا سہاگ پُنوں
تمہارے دیور تم سے چھین کر لے گئے
مجھے سچ بتاؤ کہ
میری سندھڑی کو
کون اٹھا کر لے H ہے
میرے ٭ ؤں میں زنجیریں ہیں
اور میری آواز
میرے پ رکھی ہوئی ان تحو یوں میں ہے

''رگیں ہو N ٭ ب'' (رگوں تھیوں ٭ ب ص 37)

سوہنی کا کردار مروج سماجی اقدار' جس میں مرد کو خود ساختہ معتبر درجہ حاصل ہے' کے خلاف بغاوت کی علامت ہے۔شاہ لطیفؒ عورت کی مساوی حیثیت کے قائل تھے اور سوہنی کا . اُت مندانہ کردار' سماج کی ڈری اور سہمی ہوئی عورت کو آوازِ حق » کو ٭ ہے۔تنو یعباسی نے سوہنی کی راہِ عشق میں فنا ہونے والی ٭ نی کو ٔ اجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے اسے اپنے احساسات کی علامت بناتے ہیں۔تنو یعباسی کے وہ احساسات و افکار مجموعی طورپ اپنی دھرتی کے حوالے سے ہیں:

سوھنی!

آج مہران کی موجوں سے جھاæ

اور مجھو پیشاں حال کی داستان سُنو

تم نے محبت کی خاطر

اپنی جان کی پرواہ نہ کی

میں بھی الفت کے لیے

اپنا سر قر* ن کرنے کو تیار ہوں

تم بھی سوہنی

میں بھی سوہنی

دونوں عشق پہ قر* ن ہیں

آؤ مل کر سندھڑی کو

اپنی جاں کا* رانہ دیں

''رگیں ہوN* ب'' (رگوں تھیوں* ب ص۔38)

''بیجل' سندھ کا مو« رہے جو ایـ ساز ''سُرندو'' اX ذکر* ہے اور اسی ساز کے سحر میں رائے * یچ کو مبتلا کر کے اپنے فن کی داد میں اس کا سَر مانگتا ہے اور سَر کا عاشق رائے * یچ بخوشی اپنا سَر بیجل کے حوالے کر دیتا ہے۔ ایسی مثال شا* ہی د* میں کہیں ملتی ہو۔ تنو یعباسی اُسی مو« رنبیجل کو علامت بنا کر ون یو$ مخالف تحریـ میں اپنے خیالات اس طرح بیان کرتے ہیں:

بیجل!

پھر تم اپنا وہی ساز لے کر آؤ

جو تن من کو آگ لگا دے

تم نغمات کے د* یہو

آج روح میں آگ لگانے کی تمنا ہے

ساز کی آواز سے

سارے دیس کو ہلا دے

''رگیں ہوN* ب'' (رگوں تھیوں* ب ص37)

ماروی' اپنی دھرتی سے محبت کی علامت ہے۔ یہ ایـ ایسا کردار ہے جو آسائشوں اور لذتوں کے* لے میں اپنے غری$ مارؤ لوگوں کی محبت اور ان کی ہر سادہ چیز کو اُتم جا{ ہے۔ خواہشات کے بھنور میں پھنس کر لوگ اپنے Ã* یت اور آدرش بھول جاتے ہیں لیکن ماروی اعلیٰ ظرفی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہر آسائش کو ٹھکرا کر اپنے لوگوں سے وابستگی قرار رb ہے۔ تنو یعباسی' اسی عظیم ماروی سے مخاطب ہو کر لکھتے ہیں:

ماروی!

تم A. سے

اپنے دیس کی طرفÃ کرو

تمہیں اپنے وطن سے الفت تھی* یدہ

قیدِ تنہائی میں بھی

تم بھلا نہ سکی اپنے ہم وطنوں کو

آج میرے دیس والوں کے

. بہ وطن کو کیا ہوا؟

دیس@ کر اقتدار چاہتے ہیں

کرسی کی خاط@ دیتے ہیں ایمان

یہ تماری چادر

اور تھر کے دشمن ہیں

آؤ مل کر دونوں

اس قوم کا ماتم کریں

''رگیں ہوN* ب'' (رگوں تھیوں* ب ص39)

شاہ عبداللطیفؒ بھٹائی سندھی شاعری کے روشن مینار ہیں۔ سندھی* ن کے کئی شعراء نے ان کو مخاطب ہو کر اشعار کہے ہیں۔ تنو یعباسی بھی اسی تسلسل میں' دیس کے دکھ درد اُن سے* W. ہیں اور

لطیفؒ سے مخاطب ہوتے ہوئے فریاد کرتے ہیں:

شاہ بھٹائی!

سدا گونجتے رہیں تیرے نغمات

اور دیس والے تجھے یوں ہی گاتے رہیں

آج تیری ماروی قید ہے

اور سسی، اپنے پنہل کے لیے

آج بھی سرگرداں ہے

آج بھی عمر زیادہ طاقت ور ہے

دیس کے دکھوں اور دردوں نے

جن لوگوں کے دل جلائے ہیں

وہی دل جلے

تیرے گیتوں سے بہلاتے ہیں خود کو

''رگیں ہوN ب'' (رگوں تھیوں ب ص41)

شاہ لطیفؒ سندھی زبان اور سندھ کی پہچان ہیں اور اسی تناظر میں موہن جودڑو، قدامت کے اعتبار سے، سندھی تہذیب کی ہزاروں برس پہلے کی ایک عظیم الشان اور قابلِ فخر مثال ہے۔ موہن جودڑو کے کھنڈرات آج بھی ایک عظیم تہذیب کی گواہی پیش کرتے ہیں۔ تنویر عباسی، سندھ کے عصری حالات کو دیکھ کر محسوس کرتے ہیں کہ آج کا سندھ بھی موہن جودڑو کے کھنڈرات میں تبدیل ہو رہا ہے۔ تمدنی ترقی کے بجائے ہم تنزل کی طرف جا رہے ہیں، تو ان کا من تڑپ اُٹھتا ہے اور وہ اپنے دکھ کی کیفیات کا اظہار کچھ یوں کرتے ہیں:

موھن جو داڑو!

اے ہمارے روشن ماضی کے

پاؤں کے نشان

تیرے ویرانے میں

اتنی کشش کہاں سے آئی ہے

تیرے ویرانے اور بربادی کو

ملنے لگی ہے وسعت

کیوں سارا سندھ

تیرے دامنوں میں آنے لگا ہے۔

''رگیں ہوN ب'' (رگوں تھیوں ب ص39)

جدت اور سادگی

تنویر عباسی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو سب سے پہلے جو خیال ذہن میں ابھرے گا وہ ہے تنویر کی شعری زبان کی سادگی۔ کسی اعلیٰ اور گہرے خیال کو نہایت سادگی سے آسان زبان میں بیان کرنا تنویر کے شعر کی نمایاں خصوصیت ہے۔ انہوں نے کئی دوسرے شعراء کی طرح کلاسیکی شعراء کی لغت پر انحصار کرنے کے بجائے، عصری دور کی مروج زبان میں اپنے افکار کو پیش کیا ہے۔ انہوں نے نئے استعارے تشبیہات اور تراکیب استعمال کی ہیں۔ وہ اس خیال کے حامی تھے کہ شاعر کو نئے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر، اپنے خیالات کو بیان کرنا چاہیے اور انہوں نے اپنا یہی شعری نظریہ برقرار رکھا ہے۔ فطرت سے قریب رہ کر انہوں نے اپنے اشعار میں پھولوں، پرندوں، تتلیوں، درختوں اور ندیوں کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ شاید اسی وجہ سے ڈاکٹر الہداد نے اس وجہ سے تنویر عباسی کو ایک تنقیدی مضمون میں سندھ کا ورڈ سورتھ قرار دیا تھا۔ اس قسم کے القاب درست ہیں یا غلط یہ ایک الگ بحث ہے لیکن اکثر نقاد اتفاق کرتے ہیں کہ تنویر کی انفرادیت ان کی سادگی اور جدت میں ہے۔ عام شعراء نے درد کی کیفیات میں مایوسی کا اظہار کیا ہے لیکن تنویر نے 'درد' کو بیداری کا استعارہ کہا ہے، جو کہ ایک جدت بھی ہے۔ ''درد کا مسیحا'' میں وہ کہتے ہیں:

''درد ھی اپنا مسیحا''

درد ہی اپنا مسیحا

'قم باذنی' کہہ کر جگائے

زندہ کرے مُردوں کو وہ

درد ہی پیغمبر

معجزہ جس کا ہے بیداری۔

نیند ہے موت کی بہن

لو٭یں دے کر سُلائے

, تی+ٍ, قوموں کے بچے

اونگھتے، کچھ نیند میں

کچھ گئے سکرات میں

اور کچھ موت کی خاموشی میں

درد کوئی شور ہے

جیسے+ ھیرے میں

کسی مظلوم کی آواز

جو جگا٭ ہے

سکرات میں پھنسے ہوئے

نیند میں سوئے ہوئے

اٹھ کھڑے ہوں

''تم. ذنی''. #سنیں وہ

(یہ دھرتی۔ص۔30؛ جمہ۔ا۔س)

تنویر کا ایک شعری مجموعہ ''سورج ہتھیلی کے نیچے'' کا ٭م بھی ایک منفرد اور. +٭م ہے۔

سورج ہتھیلی کے نیچے چھپاH

چا+ کو کوئی بھوکا

٭ن سمجھ کر کھاH

اور ستاروں کو

گندم کے دانے سمجھ کر

کسی نے چکی میں پیس ڈالا

تنویر نے اپنے اشعار میں نئی تشبیہات اور استعارات تخلیق کیے ہیں اور وہ استعارات، معروضی حالات کے تناظر میں. + اور نئے ہیں۔

''سامری'' کا ہے حکم پ# رہو

تم اَ کچھ جا... ہو

پھر بھی کچھ کہنا نہیں

درد کو سمجھو سُرور

سامنے میرے ہے جھکنا

درد کو درمان جانو

میں اَ وحشی بھی ہوں

تم عظیم K ن جانو

اس Ä میں ''سامری'' کا استعارہ بہت ہی فن کارانہ+ از میں استعمال کرتے ہوئے، اپنے دور کے حالات کی طرف تنویر نے اشارہ کیا ہے، جس میں سادگی کے ساتھ. ت بھی ہے اور کہیں بھی الفاظ کا غیر ضروری استعمال Ā نہیں ہوا۔ کیوè الفاظ کا صحیح اور در ست استعمال بھی ایک فن ہے۔ تنویر کے اشعار کی ٭. ن بھی بہت سادہ ہے اور ان کے سمجھنے میں کہیں بھی لغت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ان کو. + دور کے نئے الفاظ کو شعر میں لانے کا سلیقہ بھی ہے۔ ان کا ایک شعر ہے:

امیٹیشن کے پتھروں میں سچا موتی ہے شرمائے

٭ دانوں کی مجلس میں شاعر کیسے شعر سُنائے

اس شعر میں تنویر نے 'امیٹیشن'' لفظ استعمال کیا ہے جو اتنا مروج نہیں ہے لیکن شعر میں بُرا محسوس نہیں ہو٭۔ شاعر کا ایک کمال یہ بھی ہو٭ ہے کہ وہ ایک لفظ. # استعمال کر٭ ہے اسے اہمیت ملتی ہے، ویسے تو لاکھوں الفاظ لغت میں موجود ہیں۔ تنویر ان حوالوں سے ایک بڑے آرٹسٹ شاعر تھے جو نہا$ سادگی سے. ڑ٭ بات کہنے کا سلیقہ ر p تھے۔

بین الاقوامی شعور اور انسان دوستی

تنویر عباسی سندھی ڑ ن کے مور شاعر تھے اور اُنہیں اپنی دھرتی سے بھی بہت پیار تھا، لیکن
ان کی وطن دوستی کا . یہ وسیع ہو کر بین الاقوامی سطح -- پھیل چا ہے۔ وہ ا- سچے صوفی اور K ن
دو -- تھے اور بحیثیت مجموعی ان کی تخلیقات کا موضوع K ن تھا اور وہ K ن کہیں کا بھی رہنے والا ہو اور
اس کی ڑ ن، ر- و± کیسا بھی ہو۔ وہ کہتے ہیں:

تم کوئی بھی ہو
اور کہیں کے بھی رہنے والے ہو
تمہارا مذہب کوئی بھی ہو
تمہارا مسلک خواہ کچھ بھی ہو
اور تم چاہے بولتے ہو کوئی بھی ڑ ن
ر- و± 'شنا' # تم کوئی بھی ر p ہو
تم کوئی بھی کیوں نہ ہو؟
تم خود کو K ن کہلاتے ہو
ایٹمی B سے تم بچو
کاش بچو
شالا جُگ جُگ جیئو
شالا جُگ جُگ جیئو

''ساجن سُونہن سُرت'' (ساجن، حسن، شعور) ص82، جمہ۔ا۔س)

تنویر عباسی ساری M K کے لیے فکر مند رہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ہر جگہ امن اور محبت ہو اور K نی معاشرے کسی بھی ڈڑ دہشت گ دی کے شکار نہ ہوں۔ ہڑ شعور اور K ن دو - فن کار کی طرح تنویر بھی B سے شد+Ðت کرتے تھے، جس میں ہزاروں افراد بغیر کسی . م کے مارے جاتے ہیں۔ B کے خلاف ساری د* کی ڑ نوں میں شاعری موجود ہے اور ہر شاعر کا اپنا اپنا + از ہے لیکن ہتھیاروں کے خلاف لکھی گئی اس Ä میں تنویر کا تخلیل نہا$ ہی منفرد اور اعلیٰ ہے، وہ لکھتے ہیں:

مجھے اُس دن کا انتظار ہے

جس دن موتمار ہتھیاروں کا
آ ی کارخانہ بند ہو جائے
اور موتمار ہتھیار
د* کے کسی کونے میں
کھلونے کے طور پر بھی نہ ملیں
وہ صرف میوزیم میں رکھے ہوں
ان ہتھیاروں
اور B اور دہشت گ دی والی
فلموں کو دیکھ کر
ہماری آنے والی ± کہے گی
''ہمارے ڑ دا اد کتنے غیر مہذب تھے''

''ساجن، سونہن سُرت'' (ساجن، حسن، شعور) ص92، جمہ۔ا۔س)

تنویر کے افکار میں اجتماعیت کا ر- ٹ یں ہے۔ وہ . # B اور دہشت گ دی کے خلاف Ðت کا اظہار کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ پورے عالمِ K M کا تحفظ چاہتے ہیں۔

. # کوئی بندوق چلے
پھر کیسے آشیانے ہوں

آشیانے ہی اجڑ جا N تو پھر امن کیسے ہوگا، K M کیسے پروان پڑھے گی۔ وہ یہ نہیں دیکھتے ہیں کہ یہ خون، جو بہا ہے وہ کس کا ہے۔ وہ صرف یہ جا ... ہیں کہ یہ صرف K ن کا خون ہے۔ جس کا بہنا ہر K ن کے لیے . (+ امت ہے۔

خون کے دھبے دیکھ کر رڑ
ہے کس کی، یہ * ت الگ

تنویر عباسی امن، پیار و محبت کے شاعر تھے، وہ جیسا سوچتے اور محسوس کرتے تھے وہی لکھا کرتے تھے کیو è منافقت کا ان کے مزاج میں کوئی مقام نہ تھا۔

جو سوچے گا وہ لکھے گا

شاعر*.ت نہ کڑ- دُوجی

اپنے گھر کی حفاظت کا ہرا- کو حق ہے‘ لیکن آپ کا گھر $ ہی محفوظ رہے گا‘. # -- آپ دوسرے کے گھر کی خیر چاہیں گے۔

تو میرے چمن کو آگ نہ دے
میں تیرے چمن کو آگ نہ دوں
سدا یوں ہی بس *. درہے
یہ میرا چمن‘ وہ تیرا چمن

اَ . لوگ اسی فلسفہ پ یقین رکھیں اور عمل کریں تو د* میں کہیں Ðت اور فساد نہ ہو۔ وحدت اور اکائی میں ہی پوری K M کی ت ہے۔ اس حوالے سے فلسفۂ ہمہ او -- کے زیرِ ا ث تنوی عباسی کہتے ہیں:

تم ا- ہو
میں ا- ہوں
وہ ا- ہے
. ا- ہیں
تم اور میں
مل جاتے ہیں
وہ اور میں
مل جاتے ہیں
اک ہو جاتے ہیں
تم اور وہ اَ
مل جاتے ہو
ا- ہو جاتے ہو

اور پھر کیا ہے
تم ا- ہو
میں ا- ہوں
وہ ا- ہے
ا- حق ہے
. ا- ہے
. حق ہے
حق‘ حق ہے

’’ساجن سُونہن سُرت‘‘ (ساجن‘ حسن‘ شعور) ص100 ‘; جمہ ا۔س)

د* کے تمام مذاہب میں K ن دوستی کے حوالے سے بنیش *. تیں یکساں ہیں اور ہر K ن کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ کوئی سا بھی مذہب * مسلک اختیار کرے۔ اپنی آزادی کا حق استعمال کرنے کے ساتھ‘ ہر K ن پ لازم ہے کہ دوسروں کے مذہب اور مسلک کا احترام کرے۔ تنوی بھی ایسے ہی خیالات ر p ہیں:

وہ مسجدوں کو اَ اتے ہیں
تم مندروں کو مسمار کرتے ہو
سارے ہی توڑنے والے ہو
کوئی جوڑ* نہیں
اَ تم کچھ اَ * چاہتے ہو
تو Ðت کی دیواروں کو اَ اوَ
دلوں کو مت توڑو
دلوں کو جوڑو
دلوں کو جوڑو

تنوی عباسی اپنے افکار اور رویہ میں ا- K ن دو -- اور . مذاہب کا احترام کرنے

والےK ن تھے، اور ایسے خیالات ان کی شاعری میں ہمیں جگہ جگہ ملتے ہیں۔ وہ سارے عوامل جن سے K M کو خطرہ لاحق ہے، تنو یان کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔ B، دہشت ا دج یدV مظالم سے Ðت کا اظہار ان کے تخلیقی اظہار میں موجود ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ د* میں امن قائم ہو اور سارے K ن پیار و محبت کی فضا میں اپنے اپنے دیس میں آزادی اور خوشحالی کے ساتھ + گی بسر کریں، کیوè بقول تنو یÐت، فساد، B میں کسی کی A نہیں ہوتی۔

یہ جس کی لاش ہے
ا ہے جیتا اس نے
* کھائی ہے مات
یہ میری لاش ہے
یہ تیری لاش ہے
* جیتا ہے اس نے
نہ ہی وہ ہارا ہے
مات ہوئے ہیں ہم دونوں
مات ہوئی ہے K M

گیت نگاری

ا- تخلیق کار۔ # کوئی فن* رہ تخلیق کر* ہے تو اس کی آرزو ہوتی ہے کہ اس کے فن* رے کی عوام -- رسائی ہو اور اس کی + یائی ہو سکے۔ شاعری عام طور پر کتابوں کی صورت میں عوام -- پہنچتی ہے اور کتابوں کا مطالعہ کرنے والا حلقہ بہت ہی محدود ہو* ہے۔ شاعری۔ # موسیقی سے ہم رکاب ہو کر کسی سُر ~ آواز میں گونجتی ہے تو اُس کی رسائی کئی دلوں -- ممکن ہو سکتی ہے اور سا (کے لیے، کسی فارمل تعلیم کی ضرورت نہیں رہتی۔ ğ والا ا- عالم بھی ہو سکتا ہے تو ا- ان پڑھ مزدور بھی۔ تنو یعباسی نے سندھی فلم مول رانو کے لیے بھی گیت تحریر کیے تھے۔ نور جہان اور مہدی حسن کی آواز میں اس فلم کے لیے رk رڈ کیے گئے تنو یعباسی کے گیت آج بھی مقبول ہیں۔ جن کے بول تھے:

میں تم پر واری ز* ۔	گائیک۔ نور جہاں
آپ سے پر $ لگا کر ہم نے۔	گائیک۔ مہدی حسن

اس طرح تنو یعباسی کے کچھ خاص گیت جو* مور فن کاروں کی آواز میں مقبول ہوئے، ان کے بول کچھ یوں ہیں:

آ* پ س ہمارے بیٹھو	گائیک۔ + ی پر وین
میں نے پہچانی آنکھیں	گائیک۔ محمد یوسف
کچھ دn جا N گے	گائیک۔ + پر وین
ہر پل ہے اک گھاؤ	گائیک۔ ا. ایم
تیری محفل میں	گائیک۔ ... علی
تتلی، کلی سے پیار کرے	گائیک۔ حمیرا چنہ
تم جو میری طرف	گائیک۔ + ارحسن سموں
خشکی پر ہز* لی آئے	گائیک۔ وحید علی
من گھبرائے کیوں	گائیک۔ روبینہ قریشی
روٹھنے کے دن	گائیک۔ سینگھار علی سلیم
آ N 5ç گے بہت	گائیک۔ ممتاز لاشاری
تمہاری Ã یں	گائیک۔ روبینہ قریشی
اس طرح بہاروں سے	گائیک۔ محمد یوسف
یہ کس کی آواز	گائیک۔ صادق علی اور روبینہ قریشی
آؤ گیت پر $ کے گا N	گائیک۔ محمد یوسف
+ رجلائے روشِ زمانہ	گائیک۔ سینگھار علی سلیم
آپ کے بغیر اپنا دل	گائیک۔ محمد یوسف
درد بہت ہیں جس کے* پ س	گائیک۔ + پر وین
میرے سوہنے سا N	گائیک۔ روبینہ قریشی

چھم چھم چھمکے* پئل	گائیک۔ثمینہ کنول
جیسے ہی تمہیں دیکھا	گائیک۔رحمت علی میرالی
کل تم سے جو روٹھ کر	گائیک۔حمید راچپر
ایسے گھبر* سدا	گائیک۔+ و وین
لوگ پھولوں سے	گائیک۔ممتاز لاشاری
*دامی آنکھوں والے لوگ	گائیک و۔ علی

تنو یعباسی کی ان غزلوں اور گیتوں کے علاوہ اور بھی کئی گیت اور غزلیں، ٹیلی و یژن اور +یو سے نشر ہوتی رہتی ہیں۔ بچوں کے لیے بھی ان کے کئی گیت +یو* پکستان حیدر* دو رkرڈ ہوئے لیکن افسوس کہ وہ محفوظ نہ ہو سکے۔ تنو یعباسی کے ان گیتوں اور غزلوں کے بول نہا$ سادہ اور روح میں ا تنے والے ہیں۔ وہ واقعی ا ی بہت سُریلے شاعر (Lyrical Poet) تھے۔ تنو یعباسی کا و"شاہ عبداللطیفؒ یونیورسٹی خیر پور کی جا$ سے کا و کےا™ رج* مورشاع* ی زگل نے' تنو یعباسی کے گیتوں اور غزلوں و مشتمل دو آڈیو کیسٹیں بعنوان ''میں نے پہچانی آنکھیں'' اور ''پوان شل قبول'' ''کاش ہو جاؤں قبول'' 2006ء میں جاری کیں۔ اس طرح تنو یعباسی کے کئی گیت اور غزلیں ی جا ہو کر ان کے و ستاروں- پہنچیں اور محفوظ بھی ہو N۔

کتابیات:

(۱) تنو یعباسی، تنو یکہے، انسٹی ٹیوٹ آف سندھالاجی جامشورو1989ء

(۲) تنو یعباسی، ساجن، حسن، شعور، روشنی پبلیکیشنز کنڈ* رو1996ء

(۳) * ی زگل مر$ ، کاش ہو جاؤں قبول، تنو یعباسی کا و''شاہ عبداللطیفؒ یونیورسٹی خیر پور2005ء

(۴) سہ ماہی مہران، تنو یعباسی نمبر، سندھی ادبی بورڈ جامشورو2001ء

☆☆☆

Index

ڈاکٹر انوار احمد*

قادر بخش ممتاز-ملتان کا ای قدیم شاعر

Abstract: *Multan has a historic and cultural heritage, but Historians of Urdu literature has not taken this fact into account. Partly due to some missing links , not have proper and annotated documentation and less deserved and ill advised costodians of this treasure . Partition and events hereafter also destroyed, burnt and buried many precious record of literature even. In this article a biographical note on a natural poet and teacher Qadir Bukhsh Mumtaz [1888-1951] has been presented and a brief description of the shattered leaves of manuscript spotlighting the poetic genius has also been given. Sameea Wali of BZU, Multan edited this collection of poetry for her M.Phil degree under the guidance and collaborations of Dr. Anwaar Ahmed*

(سندھ میں اپ* ریخ، ادبی* ریخ اور تہذR شواہد کو جس طرح محفوظ کرنے و توجہ دی گئی ہے' +قسمتی سے ملتان میں ایسا نہیں یہ اس خطے کی کم نصیبی ہے کہ جہاں ا ی ڈھنگ کی پبلک لائبر و ی نہیں ہے' البتہ بہت سے علمی آ* ز* ر [نوادرات اور دستاو ی ی شہادتیں ان خا+ انوں کے* پس محفوظ ہو N جنہیں کسی درگاہ کا گدی نشین بنے رہنے کے لیے اپنے شجرہ ©* یکم از کم اپنی مرضی کے شجرہ © کو سنبھالنے کی ز* ی دہ فکر رہی* ی انگر و ی حکمرانوں کی خوشنودی کے عوض ملنے والی جاگیروں و متصرف رہنے کے لیے قانونی شہادتوں کی ز* ی دہ ضرورت رہی* ی پھر لاٹ صاحبان* ی پھر اصحاب اقتدار کے التفات کی خاطر انہوں نے کچھ عرصہ یہ لائبر و* ی ں سنبھال کے رکھیں' 1 آزادی کے بعد ایسے لاٹ صاحبان آئے کہ انہیں ایسے و انے کتاب خانوں کو دیکھنے کی بجائے اپنی شام بہتر بنانے کے لیے د V وسائل کی ضرورت ہوئی چنانچہ ایسے خا+ انوں کے نئے وارثوں کو معلوم ہH کہ یہ کتاب خانے ان کے کسی کام کے نہیں' 1

* وسمعیہ ولی خان شعبہ اردو بہاوالدین زکر* یا یونیورسٹی ملتان

ان میں سے کسی کے + ریہ صلا A نہیں کہ وہ ملک کی جامعات کے حوالے اما $ کر دے۔ یہ * تیں اس لیے کر * پڑ رہی ہیں کہ ہم ملتان میں * پنچ ہزار سال کی * ریخ کا ذکر کرتے ہیں لیکن ہمیں ا یہ سو ، س تو کیا قیام * پکستان سے پہلے کے تین ، وں میں بھی جا * پڑے تو مربوط شہادتیں، ر k رد * یہ دستاویز میسر نہیں آ سکتیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم حسرت سے پڑھتے ہیں کہ ملتان سے غنچہ امروہیوں نے ۱۹۳۲ء میں رسالہ * غ و بہار' نکالا تھا جس کے سرپ۔ اعلیٰ شاہ محمود قریشی کے دادا نواب مر + حسین قریشی تھے۔ اس کے * $ مہ یوں میں کشفی ملتانی بھی شامل تھے 1 اس رسالے کی فائل کہیں موجود نہیں۔ اسی طرح # کسی معروف شاعر کا بھی کلام مر $ کرنے کی * ری آتی ہے تو شخصی کوائف د 7 یب نہیں ہوتے * ان کے * رے میں ماورائی * تیں کی جاتی ہیں' طارق جامی (یکم دسمبر ۱۹۵۲ء۔ ۱۷ اگست ۱۹۸۶) ملتان کا ا یہ نوجوان شاعر' K ئیہ نگار اور Õ دتھا' جو ا یہ حادثے میں جان سے ہاتھ دھو بیٹھا' اس واقعے کے بیس ، س بعد اس کی بیٹی یونیورسٹی میں داخل ہوئی تو ا یہ روز شعبہ اردو میں اپنے پ دادا قادر بخش ممتاز کی کچھ ڈ * یں لے کر آئی' سو فیصلہ کیا H کہ ایم فل کے مقالے کے طور پ ان کے کلیات کو + ٹ کیا جائے 1 سوا ¤ کوائف تلاش کرتے ہوئے + ازہ ہوا کہ کتنی مشکلات راہ میں حائل ہیں۔ آ کار ا یہ ایسا رجسٹر ، آمد ہوا جس میں مرحوم شاعر کے کوائف ان کے صا # زادے نے درج کر رکھے تھے۔ اس طرح مقالہ نگار اور اس کے نگران کا کچھ بھرم رH یہ۔)

قادر بخش * م اور ممتاز تخلص تھا۔ ملتان کے حوالے سے ممتاز ملتانی کے * م سے مشہور ہوئے۔ قادر بخش ممتاز ۱۸۸۸ء میں ڈیرہ غازی خان میں پیدا ہوئے (۱) آپ ا یہ پٹھان خا + ان سے تعلق ر p تھے اور آپ کے والد کا * م اللہ دتہ تھا۔ پندرہ سال کی عمر - قرآن شریف کی تعلیم حاصل کی۔ ا سکول کی تعلیم حاصل کر * چاہتے تھے لیکن والد صا # کی رضامندی نہ ہونے * قاعدہ اسکول میں تعلیم حاصل نہ کر سکے۔

''والد صا # پندرہ سال کی عمر میں قرآن شریف پڑھنے کے بعد اسکول کی تعلیم حاصل کر * چاہتے تھے 1 ان کے والد اپنے زمانے کے لحاظ سے منشی * نہیں چاہتے تھے۔ لہٰذا کسی * قاعدہ اسکول میں داخل کروانے کے لیے تیار نہ ہوئے۔''(۲)

اسکول کی تعلیم کا شوق اس قدر غا تھا کہ قاعدہ ہر وقت اپنے ساتھ ر p اور جہاں پڑھا لکھا آدمی ملتا اسی سے سبق لے e ۔ اسی طرح سرائیکی کی معروف مثنوی ''سیف الملوک'' + کر اسے پڑھنا شروع کر * یہ۔ یہ غالباً ادبی سفر کی جا $ قادر بخش ممتاز کا پہلا قدم تھا۔

''قاعدہ ہمہ وقت * پس ر p اور # کوئی پڑھا لکھا آدمی ملتا اس سے کوئی سبق لے e ۔ قاعدہ ختم کرنے کے بعد سرائیکی سیف الملوک + کر پڑھنی شروع کی۔ یوں استعداد پڑھی۔''(۳)

پڑھنے کے ساتھ ساتھ تختی پ * * رخوشخطی کے ذریعے لکھنے کی صلا A بھی حاصل کر لی۔ اس زمانے میں کتا $ ا یہ مقبول عام فن تھا۔ قادر بخش ممتاز کا کلام * یہ دو خوش خط + از میں لکھا ہوا ہے جس پ گمان اَ * ہے کہ اس کی طبا (کسی کا $ سے کرائی گئی ہے۔

۱۹۰۵ء میں قادر بخش ممتاز کی پہلی شادی ہوئی۔ 1 ا یہ سال بعد ہی بیوی کا انتقال ہ H یہ جس کا انہیں شد + صدمہ تھا۔ ۱۹۲۹ء میں دوسری شادی کی۔ قادر بخش ممتاز کے تین W (اقبال احمد * ج محمد، مشتاق احمد) اور دو بیٹیاں (حمیدہ اختر بی بی، اور منظور بی بی) تھیں۔

قادر بخش ممتاز ا ادکی جا $ سے ملنے والے کے کی وجہ سے کسی حد - خوشحال تھے۔ لہٰذا انہوں نے * قاعدہ کسی کام کو ذریعہ معاش نہیں بنا * یہ۔ ابتداء میں کیمیا اَ ی شروع کی اور * بنانے کا شوق ہوا۔ * بنانے کی جستجو میں دن رات مبتلا رہنے والا کامیاب تو نہیں ہو سکتا * ہم آتشک' سوزاک اور د V بیماریوں کے نسخہ جات اور کشتہ جات میں ضرور ماہر ہو جا * ہے۔ یہی حال قادر بخش ممتاز کا بھی تھا۔ کچھ عرصہ گھڑی ساز کا کام سیکھا اور خود بھی کیا لیکن طبیعت * یہ دہ مائل نہ ہو سکی۔ عطر کا کار * ر بھی کیا اور سائیکلوں کی دکان میں شرا بھی کی لیکن یہ بھی * یہ دہ عرصہ نہ چل سکا۔

''ا یہ سائیکل فٹ کیا اور دس روپے وصول کیے۔ اس زمانے میں ہمارے ملک میں پڑے سے پڑا کار V بھی دو روپے روزانہ کما * تھا۔ خیر سائیکل فٹ کر کے اس سے پہلے معر کے پ * پنچ آنے کی ریو * یں تقسیم کی گئیں اور سارے خا + ان میں خوشی منائی گئی۔''(۴)

قادر بخش ممتاز اس سے پہلے ہی ڈیرہ غازی خان سے مستقل طور پ ملتان آ چکے تھے۔

سائیکلوں کی دکان ملتان میں ہی کھولی۔ (۵) ۱۹۱۴ء کے لگ بھگ ملتان میں د ۔ کاری میں اسٹیل ورک سکھانے کے لیے ا ۔ استاد کی ضرورت پیش آئی۔ قادر بخش ممتاز نے بھی درخوا ۔ دی جو منظور ہوئی اور وہ ٹ سٹریل اسکول میں بلیک اسمتھ ٹیچر کے طور بیس روپے ماہوار 5 زم ہو گئے۔

''اس وقت ٹ سٹریل اسکول میں وڈ ورک اور اسٹیل ورک سکھا ۔ جا ۔ تھا......
یوں والد صا # ٹ سٹریل اسکول میں بلیک اسمتھ ٹیچر مبلغ بیس روپے ماہوار
5 زم ہو گئے۔''(۶)

خواجہ ۔ ابخش ۔ زک' خواجہ غلام فر ۔ کے خلیفہ مقرر ہوئے۔ قادر بخش ممتاز ان سے بیعت ہوئے۔ قادر بخش ممتاز لگ بھگ ۱۹۱۴ء میں ملتان آئے اور پھر ۱۹۵۱ء میں یہیں وفات * ئی۔ ۱۹۱۴ء سے ۱۹۵۱ء ۔ کا عرص صغیر میں سیاسی' ادبی اور معاشی لحاظ سے تبدیلیوں کا زمانہ ہے۔ اس عرصے میں ملک میں بہت سی سیاسی و ادبی تحریکیں بھی چلیں ملتان کے شعراء و ا * ء نے ان تحر r ں اور ر * ت سے نہ صرف ا * ات قبول کیے بلکہ ان میں بھر پور شر ۔ بھی کی۔ قادر بخش ممتاز نے بھی اپنے علاقے میں ہونے والے ان ر * ت کا ا * قبول کیا۔ ۱۹۲۱ء میں دیسی کپڑا پہننے اور ولایتی کپڑے کا * بیکاٹ کرنے کی تحر ۔ چلی۔ ملتان میں بھی ا ۔ بہت ۔ ے جلوس کا اہتمام کیا H ۔ ۱۹۲۱ء میں ملتان میں پہلی * ریوم عاشورہ مت * H جس میں ہندو و مسلم بلوہ ہوا اور بے شمار لوگ قتل کیے گئے۔ ۱۹۲۴ء میں ملتان میں و ٹ ورکس اسکیم کے تحت * نی کی * $ لائنیں بچھانے کا آغاز ہوا تو ملتان میں حکومت کے خلاف ا ۔ ردعمل ہندو اور مسلمانوں دونوں کی جا $ سے سامنے * ۔ ۱۹۳۱ء میں آل * مجلس احرار قائم ہوئی۔ آپ اس مجلس کے سرا م رکن تھے۔ ان کی بیٹی حمیدہ اختر کا کہنا ہے کہ » ءاللہ شاہ بخاری (رہنما مجلس احرار) کے W » ءالمنعم بخاری قادر بخش ممتاز کے گہرے دو ۔ تھے بلکہ ان کی وفات کے بعد ان کی تمام کتب » ءاللہ المنعم بخاری ہی لے کر گئے تھے اور قادر بخش ممتاز کے کلام کی ۔ M کا کام . سے پہلے انہوں نے ہی کرنے کی کوشش کی لیکن انہیں وقت نے مہلت نہ دی۔

''قادر بخش ممتاز نے ۱۹۱۸ء میں شاعری کا آغاز Æ گوئی سے کیا۔''(۷)

جو کلام بیاضوں سے د7 ۔ ب ہوا ہے وہ ۱۹۲۰ء سے شروع ہو * ہے * ج احمد نے لکھا ہے:

''۱۹۲۴ء میں میں نے پہلی * ر کسی مشاعرے میں شر ۔ کی۔ والد صا # کے

ہاں شعراء کی آمد و رفت تو رہتی تھی اور اکثر لوگ گھر ا ۔ دوسرے کو شعر سنا *
کرتے تھے۔''(۸)

انجمن اسلامیہ ملتان چھاؤنی * رل اسکول' 3/4 ت الاسلام اسکول' ٹ سٹریل اسکول اور عام خاص * غ میں مشاعرے ہوا کرتے تھے۔ اسد ملتانی * طق جالندھری' کشفی ملتانی' غنچہ امروہوی اور نسیم وغیرہ ان مشاعروں میں شر ۔ کیا کرتے تھے۔

''۱۹۴۵ء سے ۱۹۴۷ء ۔ انگر ۔ وں کا عہد ملتان میں ۔ قی و تعمیر کا دور ہے۔
اگر چہ علمی و ادبی اعتبار سے ملتان کی وہ حیثیت نہیں جو مغلوں کے دور میں تھی اس
زمانے میں اردو کے ۔ و خال نکھر چکے تھے اور صاف و شفاف * ن سامنے
آ چکی تھی۔ صحافت کی ۔ قی سے علم و ادب کو بھی خاصا فروغ حاصل ہوا۔
مشاعروں کے ا . اء میں * طق جالندھری' کشفی ملتانی اور قادر بخش ممتاز پیش
پیش تھے۔''(۹)

قادر بخش ممتاز کی شاعری اور ان کی بیاضوں کے تجزیے سے معلوم ہو * ہے کہ قادر بخش ممتاز نے اپنے کلام ۔ جا بجا اصلاح لی ہے۔ شاعری میں ان کے استاد کے حوالے سے کوئی مستند دستا ۔ میسر نہیں ہو سکی * ہم جعفر بلوچ (استاد اردو گورنمنٹ کالج آف سائنس' لاہور) نے ممتاز ملتانی کے ا ۔ مضمون کے حوالے سے بتا * کہ کشفی ملتانی اور ممتاز ڈ ۔ یوی (یہاں ان کی مراد ممتاز ملتانی ہی ہے) * طق صا # کے شا ا دتھے۔ انہوں نے خود بھی اس اطلاع کی ۔ * کی ہے کہ یہ اطلاع . واُدر ۔ ہو سکتی ہے * ہم ممتاز ملتانی کا مضمون * وجود کوشش د7 ۔ ب نہ ہو سکا۔

قادر بخش ممتاز نے نہ صرف مشاعروں میں بھر پور شر ۔ کی بلکہ ان کا کلام مختلف اخبارات ورسائل کی ز M بھی بنا جن میں رسالہ مستقبل ملتان ☆ اور نخلستان ملتان کے چند شمارے جن میں ممتاز ملتانی کا کلام موجود تھا د7 ۔ ب ہوئے ہیں اس کے علاوہ ان کی بیاضوں میں دیئے گئے چند * مکمل حوالوں سے معلوم ہو * ہے کہ انہوں نے نخلستان ملتان' قومی ۔ جمان' اخبار ۔ جمان ملتان' ساقی ملتان' ر W @ لاہور' ۔ کیسری ملتان' لاحول لاہور' مصلح ملتان اور اخبار الاسلام میں اپنا کلام بھیجتے رہے ہیں۔ یہ رسائل * ۔ ۔ مقامی ہیں اور اب * ب ہیں۔ قادر بخش ممتاز نے ۱۹۵۱ء میں وفات * ئی۔ آپ دمے کے

مریض تھے اور اسی مرض میں وفات پا گئی۔

ان کا کلام نو بیاضوں پر مشتمل ہے۔ ان کی بیٹی حمیدہ اختر نے بتایا کہ ان کے پاس بھی ایک بیاض موجود تھی جو کہ کچھ عرصہ پہلے ان سے گم ہو چکی ہے۔ عین ممکن ہے کہ ان کی مزید کچھ بیاضیں بھی ہوں گی۔ ہمارے سامنے جو نو بیاضیں موجود ہیں ان کی تفصیل یہ ہے۔

بیاض نمبر ۱ میں ۱۰۶ اوراق ہیں۔ آغاز صفحہ نمبر ۲ سے ہوتا ہے۔ ۴۴ اوراق پر لکھا گیا ہے جبکہ ۶۲ اوراق خالی ہیں۔ اس بیاض کے صفحات پر نمبر شمار بھی لکھا گیا ہے۔ جسے دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کے کچھ صفحات نہیں ہیں۔ اس بیاض کی مختلف نظموں اور گیتوں پر لکھی گئی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بیاض ۱۹۳۸ء سے ۱۹۴۵ء تک کے درمیانی عرصہ میں لکھی گئی ہے۔ یہ بیاض نسبتاً درست حالت میں معلوم ہوتی ہے۔ بیاض نمبر ۲ کے کل اوراق کی تعداد ۴۳ ہے تمام اوراق پر لکھا گیا ہے۔ ہم اس بیاض کے نمبر شمار سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ نامکمل ہے۔ صفحہ ۲۹ اس کا پہلا صفحہ ہے۔ اس بیاض کی نظموں اور غزلیات پر لکھی گئی تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۱ء کی بیاض ہے۔ بیاض نمبر ۳، ۱۵۸ اوراق پر مشتمل ہے۔ بیاض کے ابتدائی صفحہ پر اس کا عنوان حیات نو دیا گیا ہے۔ پھر ایک فہرست دی گئی ہے۔ اس فہرست کے لحاظ سے بیاض کے تقریباً ۱۰۰ صفحات نہیں ہیں۔ بیاض نمبر ۲ کے ابتدائی کلام کی ترتیب بیاض نمبر ۳ میں موجود فہرست کے مطابق ہے۔ نیز دونوں بیاضوں کے صفحات، ان کا کاغذ اور سائز تقریباً ملتا جلتا ہے۔ بیاض نمبر ۳ میں صفحہ ۲۸ پر گیت ہے جس کا ٹیپ کا مصرعہ ہے ”اے کاش کہ تم ہوتے“ یہ بیاض نمبر ۲ صفحہ ۲۹ سے شروع ہوتی ہے اور پہلے گیت کا ٹیپ کا مصرعہ ”اے کاش کہ تم ہوتے“ ہے۔ ان شواہد کی بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیاض نمبر ۲ بیاض نمبر ۳ کے گمشدہ اوراق پر مشتمل ہے۔ بیاض نمبر ۴، ۱۹۴۰ء کی ایک قانونی ڈائری پر مشتمل ہے۔ قانونی شقوں اور وقت اور مختلف عدالتی تفصیلات اس کے ابتدائی اور آخری صفحات پر درج ہیں۔ ۳۸۷ صفحات قابل تحریر ہیں جن میں سے ۱۲۵ اوراق خالی ہیں۔ ۴۸ صفحات پر گوشوارہ ہونے کی وجہ سے ناقابل تحریر ہے جبکہ باقی صفحات پر لکھا گیا ہے۔ بیاض نمبر ۴ میں زیادہ تر وہ کلام ہے جو دیگر بیاضوں میں زیادہ تفصیل سے موجود ہے۔ نیز آخر میں اشعار و قطعات بھی شامل ہیں۔ بیاض نمبر ۵ میں ۱۳۳ اوراق میں سے ۴۸ اوراق پر لکھا گیا ہے اور باقی صفحات خالی ہیں۔ ابتدائی دو صفحات نہیں ہیں۔ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۹ء تک کی تواریخ مختلف غزلیات اور نظموں پر لکھی گئی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا

ہے کہ اس دور کی بیاض ہے۔ بیاض نمبر ۶، ۱۴۳ اوراق پر مشتمل ہاتھ سے بنی ہوئی بیاض ہے۔ جس میں ۲۷ صفحات پر لکھا گیا ہے۔ ابتداء میں صنعت و حرفت کے نام سے اس کے بعد نغمہ بسنت اور پھر نغمہ عید اور پھر ماہ ساون کے نام سے نظموں کو اکٹھا کیا گیا ہے۔ ایک نظم پر ۱۹۳۷ء کی تاریخ ڈالی گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بیاض ۱۹۳۷ء میں تحریر کی گئی۔ بیاض نمبر ۷، ۴۵ اوراق پر مشتمل بیاض ہے جس میں ۱۲ صفحات پر لکھا گیا ہے پہلا اور آخری صفحہ خستہ حالت میں ہے۔ ابتدائی دو غزلوں کو کاٹ دیا گیا ہے۔ زیادہ تر کلام پر کراس لگایا ہوا ہے۔ صفحات کو کاٹ کر ہاتھ سے بنائی گئی بیاض ہے۔

بیاض نمبر ۸، ۲۶۴ اوراق پر مشتمل ہے۔ ۱۸ اوراق خالی ہیں اس میں چار مجموعہ کلام خود قادر بخش ممتاز نے ترتیب دیے۔ یہ سب سے طویل اور مکمل بیاض ہے۔ ابتداء میں عنوان بن کی رانی ہے پھر ایک مجموعہ کلام بغیر عنوان کے اور اس کے بعد ایک مجموعہ کلام ساون اور برسات کے گیت ہے۔ اس کے بعد آخری مجموعہ کلام غزلیات پر مشتمل ہے جو . س گمشدہ کے نام سے ہے۔ اس بیاض کی جلد بندی میں مختلف صفحات کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اس بیاض میں مختلف غزلیات و نظموں کے آخر میں لکھی گئی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ۱۹۲۳ء سے ۱۹۵۱ء تک کا کلام اس میں موجود ہے۔ اس بیاض کے درمیان میں خستہ اوراق بھی ہیں۔ بیاض نمبر ۹، ۴۹ اوراق پر مشتمل ایک رجسٹر ہے جس میں سے ۱۳ اوراق خالی ہیں۔ یہ بیاض سب سے قدیم اور خستہ ہے۔ اس کو جگہ جگہ دیمک نے چاٹ لیا ہے۔ اس میں زیادہ تر وہ کلام ہے جو مشاعروں میں پڑھا گیا ہے یا اخبارات میں شائع ہوا۔ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۴۸ء تک کی تواریخ لکھی گئی ہیں تاہم طارق جامی نے اس بیاض میں چند غزلیات درج اور کچھ کلام بھی بعد میں شامل کیا ہے۔ اگر ہم بیاضوں کی زمانی ترتیب دیں تو بیاض نمبر ۹ کو بیاض نمبر ۱ بنایا جائے۔

قادر بخش ممتاز نے باقاعدہ تعلیم کی کمی کے باوجود ہیئت کے حوالے سے شاعری میں مختلف تجربات کیے ہیں ہم ان کی شاعری کو بنیادی طور پر تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں غزل، نظم اور گیت۔ قادر بخش ممتاز کے کلام کا زیادہ تر حصہ غزل اور گیت پر مشتمل ہے۔ نظمیں بھی کہی ہیں اور شعری حوالے سے زیادہ تجربات نظم پر ہی کیے ہیں۔ غزل کے حوالے سے قادر بخش ممتاز کی شاعری میں ہمیں قدیم رنگ سخن ہوا نظر آتا ہے۔ انہوں نے چھوٹی اور طویل دونوں بحروں میں غزلیں کہی ہیں۔ غزل میں قادر بخش ممتاز کا اسلوب بھی نظم اور گیت کے مقابلے میں منفرد ہے۔

غزل C یدی طور پر حسن وعشق کی مختلف کیفیات کا بیان ہے جسے ٹ گی کے دوسرے معا5ت
سے بھی جوڑ* یجا ہے۔لیکن عموماً اس میں 6 لہجے کا راج ہو ہے لیکن قادر بخش ممتاز کے ہاں ا ی-
سرخوشی اور عنائی کی کیفیت A آتی ہے۔

کھا گئیں جان عاشق کو
عشق خانہ اب کی *تیں

تمہارے حسن کا پر تو حقیقت آشنا دل میں
تمہارے نور کے جلوے U یں شمع محفل میں

ہجر کی مختلف کیفیات کا ذکر ہر شاعر نے اپنے + از میں کیا ہے' لیکن قادر بش ممتاز ہجر میں اَ رہ* توں کو* ی د کرنے کے ساتھ محبوب کے حسن کو سراہتے ہیں۔اس کے حسن کی تعریف کرتے ہیں اور اپنی بے قراری کا ذکر کرتے ہیں۔وہ اس بے قراری سے پریشان ہونے کی بجائے اس سے لطف + وز ہوتے ہیں۔

دن کو زاری رات کو اختر شماری کے مزے
دل کو اپنے تھام کر وہ بے قراری کے مزے

میں ہوں خلوت ہے *ید ہے تیری
آج سجدوں میں ہے خوشی کیسی

* ہم قادر بخش ممتاز کی شاعری میں محبت . بہ بن کر نہیں ابھرتی بلکہ وہ دل کی ا ی- کیفیت ہے' ایسی کیفیت جس میں دماغ عموماً حاضر رہتا ہے۔دماغ محبوب سے بے وفائی کا گلہ کرنے کے ساتھ ہجر کے لمحات میں محبوب کی کیفیات کا جائزہ بھی 8 ہے اور اپنے دل کو سمجھانے کی کوشش کر ہے۔

*ید میری ان کو آ آ گئی
تھام کر اپنا کلیجہ رہ گئے

نہیں آئے گی نیند جلتے رہو گے
ہماری طرح رات بھر *ید رکھنا

چا+ نی رات جوانی کی امنگیں ہم تم
ہیں یہ اَ رے ہوئے قصے تو انہیں *ید نہ کر

قادر بخش ممتاز کی شاعری میں سرخوشی کی کیفیت کی ا ی- وجہ ان کا تصور محبوب ہے۔ان کا محبوب کوٹھے سے تعلق نہیں رr بلکہ وہ ان کے قری$ آس* پ س رہتا ہے۔گھر محلے سے تعلق رr ہے' کہیں یہ عذرا ہے تو کہیں رعنا اور کہیں طاہرہ ہے۔وہ اپنے محبوب کی بے وفائی پر طنز کرتے ہیں۔محبوب سے اَ رہ* توں کا گلہ کرتے ہیں بلکہ بعض اوقات محبوب کی بے وفائی کو حق بجا$ اَ دا... ہوئے اس پر طنز کرتے ہیں۔

نہ * تم میرے گھر میں نہ *
یہی تو ہے نہ آنے کا بہانہ

کیسے جاؤ بہانے پر بہا*
یہی تو ہے بہانوں کا بہا*

رو رو کے اپنا حال سناتی تھی روز و ش
رہ* ہوں اب تو رحم بھی کھاتی نہیں ہو تم

قادر بخش ممتاز نے بھی متنوع مضامین کو اپنی غزل کا موضوع بنا یہ ہے۔جن میں معاشرتی سیاسی' تہذR و اخلاقی مضامین خاص طور پر شامل ہیں۔اس دور کے روایتی مسلمانوں کا شی+ سے پر اہم مسئلہ مغربی ثقافتی یلغار کے* رے میں ا ی- مخصوص ردعمل کا اظہار تھا۔ایسے مسلمان مغرب کی +ھی تقلید* آزادی 2 اس کے خلاف تھے۔قادر بخش ممتاز ہندوستانی عورت کی آزادی کے خلاف ہ* ن شاعری یو* ت کرتے ہیں کہ بسا اوقات شعر$ کی لطافت جاتی رہتی ہے۔

کالج میں گئی ہند کی معصوم دوشیزہ
تہذ$ مغرب کے سبق پڑھنے پڑھانے

تہذ$ نے تفریق زن و شو کی مٹا دی
یہ رنگ دکھائے ہیں زمانے کی ہوا نے

ہو مرد* کہ لیڈی ہر شیخ برہمن اب
تقلید میں یورپ کی +ھا Ã ہے

دراصل وہ علی گڑھ نقطۂ Ã کی بجائے دیوبند+ وۃ العلماء کے نقطہ خیال کے* دہ حامی Ã آتے ہیں اور وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ آ » ءاللہ شاہ بخاری کا خانوادہ ان کا دو کیوں تھا؟ وہ مسلمانوں کی حا زار کی وجہ دین سے دوری سمجھتے ہیں اور مسلمانوں کی فلاح کے لیے مغربی تعلیم کی مخالفت اور دینی تعلیم اور صنعتی تعلیم کی حما$ کرتے ہیں۔

ú‌ز و روزہ صلوۃ کے دشمن
بنے محافظِ ایماں کسی سے کیا کہیے

تم علم و ہنر کے دل شاد کرو گے
*د وطن اپنے کو *د کرو گے

قرآن کی *یت کی * ویلیں سنا کر
آئے ہیں مسلمانوں کو آپس میں لڑانے

قادر بخش ممتاز نے غزل میں عموماً سادہ اور سلیس *ن استعمال کی ہے۔ ۱۸۴۵ء کے بعد اردو سے ہندی اور فار L کا غلبہ کم ہونے لگا ہم قادر بخش ممتاز کی *ن کہیں کہیں کا غا Ã ہے۔ یہ بہت کم ہے دو ہندی فارسی کے سے پک *ن Ã آتی ہے۔ دہ مشکل استعارے اور

کیب بھی استعمال نہیں کی۔

قادر بخش ممتاز نے غزل میں تشبیہ و استعارے کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ تشبیہ و استعارہ غزل کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں لیکن ان کا غیر متوازن استعمال معکوس ڈالتا ہے۔ قادر بخش ممتاز نے بے جا تشبیہ و استعارے کا استعمال نہیں کیا۔ قادر بخش ممتاز نے اپنی غزل میں صنائع بدائع کو توازن اور خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ صنعت تلمیح، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت تضاد، صنعت تکرار وغیرہ ان کے کلام کے حسن میں اضافہ کا C ہے۔

یہ بد*می یہ رسوائی نہ جائے گی قیامت تک
زلیخا پھاڑ لازم نہ تھا یوسف کے دامن کو
(صنعت تلمیح)

طواف کوچہ قاتل میں ہے د* کا ہر ذرہ
زمین گردش میں ہے اور آسماں ہے اک چکر میں
(صنعت حسن تعلیل)

ا سے تھامے جگر چپکے چپکے
وہ آنے لگے میرے گھر چپکے چپکے
(صنعت تکرار)

قادر بخش ممتاز تقلیدی روش کے شاعر Ã آتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں عموماً موضوعات اور ہیئت کے حوالے سے تقلیدی+ از ہی ملتا ہے۔ انہوں نے قدیم رنگ سخن کو ہی اپنا یا ہے۔

''(قادر بخش ممتاز) غزل میں طبع آزمائی کرتے تھے رنگ قدیم کی . ¤ یں ان کے کلام میں دکھائی دیتی ہیں۔''(۱۰)

غزل کے بعد قادر بخش ممتاز کے کلام میں Ä اہمیت کی حامل ہے۔ انہوں نے * بند نظمیں کہی ہیں۔ ہم Ä کی ہیئت کے حوالے سے مختلف تج*ت کیے ہیں۔ مثلث، مربع، مخمس، مسدس، ترجیع بند، کیب بند غرض ہر طرح کی نظمیں ہیں۔ یوں تو قادر بخش ممتاز نے مختلف موضوعات پر نظمیں کہی ہیں لیکن ساون، ہولی، عید، صنعت و حرفت ان کے خاص موضوعات ہیں۔ عشقیہ اور * صحانہ نظمیں بھی لکھی ہیں۔

فرما د نظمیں بھی ان کے کلام میں ملتی ہیں۔موسمی اور ہندی تہوار کے حوالے سے مختلف شعراء نے نظمیں کہی ہیں موسمی تہواروں پر شاعری کی روا$ غزل سے بھی قدیم ہے۔عموماً ایسی شاعری میں ہندی الفاظ کا استعمال *یدہ کیا جا* ہے۔قادر بخش ممتاز نے بھی ہندی اور موسمی تہواروں کے حوالے سے شاعری کرتے ہوئے *یدہ ہندی الفاظ و تراکیب کا استعمال کیا ہے مثلاً بھارت ورش، محبو یم، بن کی رانی، درشن، گوکھل، رکھشک، 2 آ ی، پتی سیوا، پتی ورتا، و* یسا اَ، ایسی ا کیب استعمال کی ہیں موسمی تہواروں اور محبت کے موضوع پر لکھی جانے والی چند نظموں میں اظہار عورت کی جا$ سے ہے۔جو عموماً یتیم کی *یدمیں ہجر وفراق کے نغمے گا رہی ہے یا پھر محبوب سے بے وفائی کا گلہ کر رہی ہے۔بیوہ کی بسنت، بیوہ کی عید، ابو خورشید کے خط کا خواب، جواں حسینہ بے شوہر شوہر کی یدمیں، فراق وغیرہ ایسی نظمیں ہیں۔

ساون اور بسنت کے حوالے سے قادر بخش ممتاز کی شاعری میں اتنی رعنائی اور شوخی ہے کہ محسوس ہو* ہے کہ ساون کی ٹھنڈک، بسنت کی بہار اور ہولی کی رنگینی ان کے کلام میں سمٹ آتی ہے۔ خاص کر ساون کہاں، ہولی کے Âرے، نغمہ بسنت اور پیام گل میں موسمی تہواروں کے حوالے سے خوبصورت شاعری ہے۔

قادر بخش ممتاز کے کلام میں محبت ا ی موضوع کے حوالے سے سامنے آتی ہے۔ یہ محبت شر ی حیات یا ہم مرتبہ عورت سے ہے۔ یہ عورت عذرا، طاہرہ یا رعنا ہے۔گذرا زمانہ، آ ی وصیت، C ہ حسن، وہ راتیں سلام یہ شاہد رعنا، اپنی عذرا سے، خون دل، اے طاہرہ ایسی نظمیں ہیں۔قادر بخش ممتاز کے عہد کو اگر چہ ہم ان کی غزلوں میں بھی دیکھ h ہیں، لیکن اپنے عہد کے موضوعات کو انہوں نے خاص طور پر اپنیÄ کا موضوع بنا یا ہے۔وہ نوجوان ± کو نصیحت کرتے ہیں اور اسے صنعت و حرفت کی جا$ راغب کرتے ہیں۔انہوں نے چند سیاسی موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں۔انجمن فدائیان اسلام سے خطاب، یہ سرکاری لیگ ہے، یہی ہیں احرار، رات کی کہانی، اہل ہند ک وردی، ننھا اسکاؤٹ، Wتم سگر $ نC، پناہ گا ہ، بینوں کی حا زار دیکھ کر ایسی نظمیں ہیں۔انہوں نے اپنی نظموں میں طنزیہ انداز بھی اختیار کیا ہے۔قادر بخش ممتاز کے گیتوں میں *یدہ تر قدیم گیت کی . ¤ یںÂ آتی ہیں۔عموماً عورت کی جا$ سے ہجر وفراق کی کیفیات کا بیان ہے۔قادر بخش ممتاز محبت میں مبتلا عورت کے احساسات وخیالات کی ترجمانی بہت خوبصورت انداز میں کرتے ہیں۔

و ٹ کا ہے سویا ہے
ہلکا سا * ھیرا ہے
جنگل میں بسیرا ہے
اے کاش کہ تم ہوتے
* دل بھی ستے ہیں
اور پھول بھی ہنستے ہیں
ہم ہیں کہ ستے ہیں
اے کاش کہ تم ہوتے

قادر بخش ممتاز کے گیتوں میں عموماً ٹیپ کے مصرعے گیتوں کی خوبصورتی اور غنائی عنصر میں اضافہ کرتے ہیں۔ساتھ ہی وہ گیت کے مجموعی *ثر کو بھی خوبصورت بناتے ہیں۔ان کے چند گیتوں کے ٹیپ کے مصرعے یوں ہیں:

و یم کی من میں جوت جگالے
و یم کی من میں جوت
ہولی کھیل میرے شولال
ہولی کھیل میرے شولال
اب تم مجھ کو یدنہ کر*
اب تم مجھ کو ید
کیوں اب نہیں آئے پیتم
کیوں اب نہیں آئے

گیت معنوی اعتبار سے م اور لطیف *.ت کی ترجمانی کا م ہے۔اس لحاظ سے گیت بھاری بھرکم فلسفیانہ موضوعات کا بوجھل پن . دا *ت نہیں کر سکتا۔قادر بخش ممتاز نے اپنے گیتوں میں فلسفیانہ یا فکری موضوعات کو جگہ نہیں دی بلکہ گیت کو گیت کی اصل شکل میں ہی پیش کیا ہے۔عموماً محبوب کے فراق میں لکھے گئے گیت ہیں یا پھر موسمی تہواروں کے حوالے سے گیت موجود ہیں* ہم اگر کہیں ان

موضوعات کے علاوہ بھی گیت لکھے ہیں تو ان کو بھی ہلکے پھلکے* از میں بیان کیا ہے۔

میری رادھا، میرا بہاری
تو دیوی ہے، میں ہوں پجاری
میرا جیون* دتمہاری
دھرم سے کہتا ہوں سچ جانو
میں تیرا ہوں کہنا مانو
میں تیرا ہوں تیرا رہوں گا
ہر دم تیر* م جیوں گا
تجھ پہ صدقے صدقے ہوں گے
دھرم سے کہتا ہوں سچ جانو
میں تیرا ہوں کہنا مانو

اردو کی C د ہندی گیت پ ہے۔ لہٰذا اس کی* ن و بیان پ بھی ہندی کا گہرا ث ہے۔ اردو گیت میں ہندی الفاظ و ا کیب کا استعمال عام کیا جا* ہے۔ قادر بخش ممتاز نے بھی گیت میں ہندی الفاظ و ا کیب اور ہندی اساطیر و مذہب کے مختلف کرداروں کو اپنے گیتوں کی ز M بنا* یا ہے۔

امرت رس اور پ یم پیالے
پی لے پی لے قسمت والے
ہردے اپنے پی کو بسا لے
پ یم کی من میں جوت جگا لے
پ یم کی من میں جوت

گیتوں کے علاوہ قادر بخش ممتاز کی ا- اور حیثیت اشعار و قطعات اور* عی میں سامنے آتی ہے۔ وہ اشعار و قطعات میں غزل Ä کے حوالے سے منفرد Ã آتے ہیں۔ اشعار و قطعات میں ظرافت اور طنز یہ* از u یں ہے۔ پ* تعلیم، سیمینار، زاہد، نئی ± کی مغرب پسندی پ طنز یہ* از اختیار کرتے ہیں *۔ ہم طنز میں تلخی کا عنصر نہیں ہے بلکہ معاشرے کے* پسند* ہ عناصر کو ہمدرد کی طرح دکھاتے ہیں۔ یہاں

وہ اکبر الہٰ* دی کے مقلد دکھائی دیتے ہیں۔

کوئی پوڈر پ مرا کوئی جا ٹ پ شہید
ہم تصدق ہو گئے ہیں ان کا مفلر دیکھ کر

$ بے پیر نے موڑ سے . # میری طرف جھانکا
صفا* یہ ہو H اسی روز ہی سے دیں و ایماں کا

مجھے تسبیح پ ڑھواتی شوق ممبری اکثر
کیا کر* ہوں ہر محفل میں جاکر ذکر قرآں کا

قادر بخش ممتاز کی شاعری کو ہم غزل، Ä اور گیت میں تقسیم کر h ہیں بطور شاعر ان تین اصناف میں دیکھ h ہیں۔ لیکن انہوں نے خود اپنی شاعری کو اصناف کے حوالے سے تقسیم نہیں کیا۔ قادر بخش ممتاز نے اپنی شاعری کو چند مجموعہ ہائے کلام میں M* یا۔ ان کی تفصیل یہ ہے:

بن کی رانی: یہ مجموعہ کلام ان کی بیاض نمبر ۸ میں ہے۔ اس مجموعہ کلام کے پہلے صفحے پ لکھا ہے ''فرمائش جناب پنڈت # لال صا # ہیڈ ماسٹر سناتن دھرم ہائی اسکول ملتان جلسہ رام نومی کے لیے لکھی گئی۔'' ساتھ ہی قادر بخش ممتاز کے دستخط اور* ریخ ۲۷-۳-۱۹۴۰ لکھی گئی ہے۔

اس مجموعہ کلام میں نظمیں، غزلیں اور گیت و اشعار شامل ہیں۔ اس مجموعہ کلام کو دیکھ کر محسوس * ہے کہ اس کی جلد بندی کے وقت چند اضافی صفحات اس میں شامل کیے گئے ہیں۔ بن کی رانی کے بعد بیاض نمبر ۸ میں ہی ا- اور مجموعہ کلام کا آغاز * ہے۔ ابتداء میں بسم اللہ لکھی ہوئی ہے اور عنوان درج نہیں ہے۔ اس مجموعہ کے صفحہ نمبر ۵ پ ا- فہر - دی گئی ہے۔ فہر - کے مطابق اس مجموعہ میں ۴۲ نظمیں اور گیت شامل ہیں، غزلیں نہیں ہیں۔ اس مجموعہ کلام میں بھی چند اضافی صفحات لگائے گئے ہیں۔ آ میں کلام فہر - کے مطابق نہیں ہے اور چند صفحات خالی چھوڑ دیئے گئے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ شاعر کچھ لکھنے کا ارادہ ر r ہو۔ اس مجموعہ کلام کے صفحہ ۱۴ پ ا- مجموعہ کلام کا عنوان ''ساون اور M کے گیت'' * H یا ہے۔ اس صفحہ پ ۴۹-۱-۳۰ کی* ریخ لکھی گئی ہے اور قادر بخش ممتاز کے دستخط ہیں جبکہ

نظموں کی ٖ M فہر ۔ کے مطابق جاری ہے۔ س گمشدہ: بیاض نمبر ۸ میں ہی آ ی مجموعہ کلام . س گمشدہ کے م سے قادر بخش ممتاز نے M ی۔ اس مجموعہ کلام میں غزلیات شامل ہیں۔ ابتداء میں تقریباً ۲۱ غزلوں کی فہر ۔ دی گئی ہے جبکہ آ میں اضافی غزلیں بھی شامل ہیں۔ درمیان میں چند صفحات خالی چھوڑ دیئے گئے ہیں اور آ میں چند عیات اور نظمیں ہیں۔ صنعت وحرفت: بیاض نمبر ۶ میں ا مجموعہ کلام صنعت وحرفت کے م سے ہے۔ اس مجموعہ میں صنعت وحرفت کے حوالے سے نظمیں ہیں او تی صفحات کو خالی چھوڑ H ہے۔ چند صفحات خالی چھوڑ کر نغمہ بسنت کے م سے بسنت کے حوالے سے گیت اکٹھے کیے ہیں اور اسی طرح نغمہ عید کے م سے عید کے حوالے سے گیت اور نظمیں اکٹھی کی گئی ہیں۔ حیات نو: بیاض نمبر ۳ میں حیات نو کے م سے ا مجموعہ کلام M H ہے۔ اس مجموعہ کلام حیات نو کے ساتھ ہی اس مجموعہ کلام کے دو او م یم کتھا اور وگن کے گیت لکھے ہوئے ہیں۔ اس مجموعہ کلام کے آغاز میں ۷۴ نظموں، غزلوں اور گیتوں کی فہر ۔ دی گئی ہے اس مجموعہ کلام کے تقریباً ۹۰ صفحات نہیں ہیں۔ یہ صفحات بیاض نمبر ۲ میں موجود ہیں۔ صفحہ ۲۸ کے بعد ۱۱۸ سے شروع ہوتے ہیں۔ آ میں ا سرائیکی Ä بھی ہے۔

قادر بخش ممتاز کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہو ہے کہ یہ مکمل ہے۔ یہ کلام جن بیاضوں کی شکل میں ہمیں 5 ہے۔ ان میں سے چند ا تو زمانے کی رہو چکے ہیں اور ان کے صفحات گمشدہ ہیں۔ عین ممکن ہے کہ ان کی مز کچھ بیاضیں موجود ہوں۔ قادر بخش ممتاز ا ایسے شاعر ہیں جنہوں نے قاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی۔ ایسے شاعر کے کلام میں ا5 کی غلطیوں کا ہو عام ت ہے۔ ہم قادر بخش ممتاز کی شاعری دو در ۔ ا5 کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ کہیں کہیں انہوں نے ا5 کی غلطیاں بھی کیں مثلاً صور'' کو سور'' لکھا ہے۔ ''صورت'' کو ''سورت'' لکھا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ''مے'' کو ہر جگہ ''مئی'' لکھا ہے۔ ''تھا'' کو تہا'' کے از میں لکھا ہے۔ ''لکھنا'' کو لکہنا'' تحریر کیا ہے۔ الفاظ کی غلطیوں کو تو حواشی میں بیان کر H ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈاکٹر طاہر تو 2 ی نے اپنی کتاب ''ملتان میں اردو شاعری'' میں قادر بخش ممتاز کا سال پیدائش ۱۸۸۸ء تحریر کیا

ہے جبکہ قادر بخش ممتاز کے W ج احمد خاں نے اپنے ا غیر مطبوعہ مضمون ''ملتان ما'' میں ان کا سال پیدائش ۱۸۸۵ء بتا ہے۔

۲۔ ''ملتان ما'' کچھ دیں کچھ تیں مضمون ج احمد خان، غیر مطبوعہ۔

۳۔ ایضاً

۴۔ ایضاً

۵۔ ڈاکٹر طاہر تو 2 ی نے اپنی کتاب ''ملتان میں اردو شاعری'' میں قادر بخش ممتاز کی ملتان آمد کا سال ۱۹۱۴ء لکھا ہے ج احمد خان کا مضمون بھی اسی رخ کی G ہے جبکہ ان کی بیٹی حمیدہ اختر نے ملتان کا سال ۱۹۲۴ء بتا ہے۔

۶۔ ''ملتان ما'' کچھ دیں کچھ تیں مضمون ج احمد خان، غیر مطبوعہ۔

۷۔ طاہر تو 2 ی، ڈاکٹر: ''ملتان میں اردو شاعری'' سنگ میل Å X، لاہور، ۱۹۸۴ء ص ۵۲

۸۔ ''ملتان ما'' کچھ دیں کچھ تیں، مضمون ج احمد خان، غیر مطبوعہ

۹۔ طاہر تو 2 ی، ڈاکٹر: ''ملتان میں اردو شاعری'' ص ۱۴

۱۰۔ ایضاً

ما ات:

الف) نوقلمی بیاضیں بخطِ شاعر

(ب) ۱۔ ارشد حسین ارشد ''ملتان قدیم و ''، م تی ادب، ملتان ۱۹۸۳ء

۲۔ شازیہ عنبرین ''ملتان میں اردو Ä کی روا $ ''شعبہ اردو، بہاؤالدین زکر یا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۳ء

۳۔ صلاح الدین ''ملتان کے تین جواں مرد شعر'' غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ. اے ایم اے، شعبہ اردو، بہاؤالدین زکر یا یونیورسٹی، ملتان ۱۹۸۶ء

۴۔ طاہر تو 2 ی، ڈاکٹر ''ملتان میں اردو شاعری'' سنگ میل Å X، لاہور ۱۹۸۴ء

۵۔ مختار احمد ظفر، ڈاکٹر ''ملتان کی شعری روا $: بحوالہ راجہ عبداللہ * ز، اسد ملتانی، علامہ طالوت، کشفی ملتانی، کیفی جامپوری اور شفقت % تحقیقی مقالہ. اے پی ایچ ڈی شعبہ اردو، بہاؤالد » یا یونیورسٹی، ملتان ۱۹۹۳ء

☆☆☆

* سمین سلطانہ *

ن۔م راشدؔ کی شاعری میں تلخیِ دوراں

Abstract: *The Poet N.M. (Nun Mim)Rashid heads the list of those who have obliged contemporary Urdu poetry with their marvelous verse. The age and phenomena of his poetry saw numerous changes both in the form and the content of Urdu poetry. However, all these changes were within the parameters and traditions of Urdu poetry. But Rashid's poetry touches our heart crossing the barriers of time. Since he created his poetry after the second world war, we find the influences of society and politics in his poetry. His poetry is a true reflection of his feelings of bitterness over the day to day events of the world during and after the war. Although we notice external bitterness, environmental factors affected his internal feelings too. That is why his poetry is a reflection of his personal anxiety, bitterness and frustration.*

بیسویں صدی کی تیسری چوتھی دہائی میں اردو شاعری جن شعراء کی+ و ۔ عہد آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ان میں میراؔجی اور ن م راشدؔ* م سرفہر ۔ ہے۔ان دونوں شعراء کی نظموں میں ا۔ ایسے تخلیقی ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے جو اس وقت کے مذاقِ سخن کے لیے* مانوس اور اجنبی تھا۔طرز احساس، اسلوبِ فکر،رَ۔ وآہنگ، ہیئت وتکنیک ہر اعتبار سے یہ نظمیں اس زمانے کے قار M اور* قدرین کے لیے نو۔ د ۔ چیلنج کی حیثیت رb تھیں(۱)۔دراصل راشدؔ کی شاعری اردو میں ا۔ نئے تجر* تی دور کی تمہید ہے۔اس کا مقابلہ دورِ آ ۔ کی شاعری سے نہیں کیا جاسکتا۔ ن م راشدؔ کی شاعری ہیئت اور مادے دونوں کے اعتبار سے ہماری مروجہ شاعری سے مختلف ہے۔

* ر [اعتبار سے شاعروں کی دو قسمیں ہیں۔ا۔ قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے* ات، الفاظ اور معانی استعمال کرتے ہیں اور ا ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس

* کراچی

حلقے کے+ ررہ کر اظہار کی نئی پہنائیاں اور نئے اسلوبِ بیان تلاش کرتے ہیں۔دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز گو* کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی ہمارے دلوں میں اتر جاتی ہے۔راشدؔ دوسری قسم کا شاعر ہے(۲)۔اس کی آواز میں اردو شاعری کی صدیوں پرانی دھیمی لے کے بجائے ا۔* غی کے سے تیور ابھرتے ہیں 1 یہ بغاوت محض گونجتے ہوئے الفاظ۔ محدود نہیں تھی۔اس میں تو فرد کی وہ داخلی کلبلاہٹ شامل تھی جو قدروں کی شکست و ریخت اور ملک پر انگریزوں کی اجارہ داری کے خلاف ا۔ احتجاج کی قدرت اختیار کر گئی تھی۔گو* یہ ٹوٹ پھوٹ کی زد میں آئے ہوئے اس فرد کے* طن کی تصویر تھی جو دو دہائیوں کے درمیان ا۔ پنڈولم کی طرح حر ۔ کر رہا تھا۔راشدؔ کی نظموں نے موضوعات کے ضمن میں ہی نہیں ہیئت کے سلسلے میں بھی ا۔ نئے رَ۔ کو وجود میں لانے کا اہتمام کیا اور اس بوسیدہ Â م کو منہدم کرنے میں مدد دی جس کی C دیں اب کھوکھلی ہو چکی تھیں۔(۳)

بلاشبہ حالیؔ اور آزادؔ سے لے کر اقبالؔ۔ اور اقبالؔ سے لے کر جوشؔ، حفیظؔ اور اختر شیرانیؔ۔ اردو Ä آہستہ آہستہ+ لتی رہی ہے 1 وہ تبد ~ بہت خاموش اور غیر محسوس تھی۔ن م راشد اور میراؔجی کے یہاں تبد ~ کا یہ عمل اس طرح اچا ۔ ¼ر+ پر ہوا کہ اس نے ا۔ ہنگامے کی شکل اختیار کر لی۔ن م راشد اور میراؔجی نے مغرب کے شعراء* لخصوص انگلستان اور فرانس کے +۔ شعراء سے متاثر ہو کر Ä نگاری کے فن کو نئے طر h ں سے پر تنے کی کوشش کی ہے(۴)۔میراؔجی کے بعد ن م راشدؔ پر چوٹیں ہوتی رہیں لیکن راشدؔ اپنے تجر* ت میں منہمک اور اپنی شاعری میں مگن رہے۔یہاں۔ کہ میراؔجی کے راستے پر جو اُ داڑی تھی وہ صاف ہو گئی اور ن م راشدؔ اس راستے پر چلنے والوں کے لیے اپنے پیچھے ایسی روشنی چھوڑ گئے ہیں کہ اب مخالفت کے طوفان اور رات کی * ر یکی اس راستے کو نگل نہ سکے گی(۵)۔راشدؔ پر کبھی فراری، کبھی شکست خوردہ، کبھی اDاد $ پر ۔، کبھی غیر سماجی اور کبھی جنس زدہ جیسے الزامات لگتے رہے۔ # کہ سلیم احمد کے خیال میں جنسی 5پ آدمی کو مکمل کر* ہے اس لحاظ سے ن م راشدؔ ''پورا آدمی'' ہے۔وہ کہتے ہیں ''شاعر کو اپنی جگہ پورا آدمی ہو* چاہیے* کم از کم پورا آدمی W کی کوشش کرنی چاہیے، ورنہ وہ معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ کا صحیح m ض نہ بن سکے گا۔''(۶)

ن م راشد کی شاعری ۔B عظیم کے بعد کی شاعری ہے۔ بظاہر یہ زمانہ انقلاب کا ہے۔ اس دور میں ایشیاء کے اکثر حصوں میں صنعتی، معاشرتی اور سیاسی بیداری پیدا ہوئی۔ انتخا ت، جمہور $ اور عوام کی رائے دہندگی کے ہنگامے ہیں۔ قدیم فرسودہ گندے معاشرتی Â م کو تباہ کر دینے کی آرزوؤں اور ارادوں کے ۔ چے ہیں۔ ہندوستان میں جہاں ان نئے ارمانوں کے سائے میں ملک کے شا+ ار مستقبل کے خاکے کھینچے جا رہے ہیں وہاں ا‍یـ نئے ادب کی بھی C ڈر کھی جا رہی ہے۔ چناں چہ شاعری میں بھی خودی، آزادی اور مزدور کی عظمت کے ۔ چے Â آتے ہیں۔ ا‍یـ سطحی، *۔ تی قسم کی وطن پرستی اور ا‍یـ موہوم نئے دور کی آمد میں رضائی نغمے گائے جا رہے ہیں لیکن ن م راشد کی نگاہیں کچھ اور ہی دیکھ رہی ہیں۔ ن م راشد کو یہ ۔ ولولے یہ ۔ دعوے ہنگامی اور وقتی معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اَ مر نہیں چکی تو قریب $ المرگ ضرور ہے۔ ن م راشد کی شاعری میں اس ا i بی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھتے ہوئے احساس کمتری کا پتا ملتا ہے، جو صدیوں سے ارضِ مشرق پر طاری ہے۔ ن م راشد کے خیال میں اب بیمار کے اچھا ہونے کی امید نہیں۔ اسے اب مر ہی جا* چاہیے لیکن اسے مشرق کا سسک سسک کر مر* بہت* گوار ہے۔ یہ احساسِ شد+ جو مشرق کے تنزل حیات سے ہو+ ا ہے اس کی قوت متخیلہ پر پوری طرح چھا H ہے او* ۔* ر+ ے کی طرح* ۔ L کے کہر میں پ= ہے۔

''ماورا'' ن م راشد کا پہلا مجموعہ ہے۔ ''ماورا'' میں شامل کچھ نظمیں ایسی ہیں جنہیں تنقیدی ہدف کا K نہ H بنا اور راشد کو دہری، الحاد، بے دینی وغیرہ کے* م سے مطعون کیا H ۔ دراصل ان نظموں میں شاعر اپنے ماحول سے مطمئن نہیں ہے۔ اس کے سماجی m ات کمزور ہیں اور سماجی طاقتوں کے سامنے سپر+ اختہ ہو جا* ہے۔ وہ اس معاشرے سے غیر منصفانہ سماجی اور سیاسی حالات سے بیزار ہے لیکن کچھ نہیں کر سکتا۔ وہ مشرق کے: ا کی تلاش میں ہے لیکن اس کے+ ر کی محرومی یہ کہتی ہے کہ مشرق کا: اکوئی نہیں۔ ''ماورا'' کی نظمیں ''روحِ مشرق'' کے المیے کا ا‍یـ مؤثر اظہار ہے۔ ان نظموں کے کردار استعارہ ہیں۔ اس انفعالیت، زوال+ یری، قوتِ نمو کے فقدان اور اپنے* طن سے بے خبری کا، جو مشرق کے K ن کے اصل مسائل ہیں جن کا ادراک نہ ہونے سے وہ اس کارزار میں ا‍یـ ہارے ہوئے سپاہی کی طرح ہے جہاں اسے مغرب کی بڑھتی ہوئی قوتوں کا سامنا ہے۔

اس مینار کے سائے تلے کچھ* یاد بھی ہے
اپنے بیکار: اکے ما#
اونگھتا ہے کسی* ر یـ نہاں خانے میں
ا‍یـ افلاس کا مارا ہوا ملاّ ئے ۔ یں
ا‍یـ عفر $ اداس
تین سو سال کی ذ ۔ کا K ن
ایسی ذ ۔ کہ نہیں جس کا مداوا کوئی (۷)

تجھے معلوم ہے مشرق کا: اکوئی نہیں
اور اَ ہے تو سر۔ دہٗ I یں میں ہے (۸)

مشرقی روح کے مٹ جانے کا احساس جتنی شدت سے راشد کے کلام میں ہمیں Â* ہے کسی اور کے کلام میں موجود نہیں۔ مشرق کی کمزور پڑتی ہوئی خودی راشد کو بے چین کرتی ہے، وہ کہتا ہے:

ان میں ہر شخص کے g کے کسی گوشے میں
ا‍یـ دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی تو* ئی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے (۹)

وہ ٹمٹماتی ہوئی خودی کی قندیل کو تو* دیکھنے کے خواہشمند Â آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں معاشرتی اور سیاسی مسائل کا نہا $ گہرا اور شد+ احساس ملتا ہے۔ نئے دور کی آمد کے جو راگ اب گائے جا رہے ہیں ٹھیک اسی طرح اَ شتہ ۔B عظیم کے زمانے میں بھی گائے گئے تھے لیکن نتیجہ وہی نکلا! یعنی مشرق+ ستور غلام اور 4 مردہ رہا۔ انہی* توں کا جا ۔ ہ e ہوئے ن م راشد کا تخیل جہنمی اور عفریتی بن جا* ہے اور وہ Ð ادی و اجتماعی دونوں طرح سے خواہش مرگ کا اظہار کر جا* ہے۔ راشد کے لیے+ گی ''زہر بھرا جام'' ہے ''اسے واقف الفت نہ کروں'' میں اس کی ذہنی کیفیت

کا+ ازہ ہوجا* ہے۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ معصوم ہے وہ
روح کو اس کی اسیرِ غم الفت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقف درد نہیں، خوگر آلام نہیں
سحر عیش میں اس کی اث شام نہیں
ز+ گی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں (۱۰)

ز+ گی سے بیزاری اور افسردگی ان کی بہت سی نظموں میں Ã آتی ہے مثلاً:

ای- زہر سے لبریز ہے شباب میرا
ای- خواب میں مدعا رواں ہیں ہم
سرزمین ز a ای- افسردہ محفل ہے
غم کا بحر بیکراں ہے یہ جہاں
ز+ گی ای- مہینہ آہنگ مسلسل ہے
ز+ گی پ+ وہ سایہ یوں ہے
ز+ گی میرے لیے ای- خونی بھیڑیے سے کم نہیں

افسردگی، بے رß، + وہ، شاعر اس شدتِ احساس کے* بِاَ اس کا متحمل نہیں ہو سکتا اور وہ اس تکلیف دہ ز+ گی سے فرار حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جا* ہے:

اے میری ہم رقص مجھ کو تھام لے
ز+ گی سے بھاگ کر* ہوں میں
عہد* رینہ کا میں K ں نہیں
بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہش بے سوز ور- *؛ تواں

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
ز+ گی پ میں جھپٹ سکتا نہیں (۱۱)

اس Ä میں ز+ گی کی /ٔ واہٹ اپنی شدت کے ساتھ Ã آتی ہے۔ یہ ان K نوں کا نو> ہے جو بندگی اور بے چارگی سے اس درجے کو پہنچے ہیں۔ یہ ز+ ہ K نوں کا ز+ ہ رقص نہیں بلکہ مردوں کی لاحاصل* کو بی ہے۔ ز+ گی سے فرار حاصل کر کے بھی ۔# شاعر کو اسی ماحول اور ز+ گی کے ساتھ رہنا پ* ہے تو اس کی روح جسم سے آزاد ہونے کے لیے ٹپ جاتی ہے اور شاعر خودکشی پ آمادہ ہو جا* ہے۔

کر چکا ہوں عزم آ ی
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
* پٹ کر دیوار کو نوکِ ژ ں ے* تواں
صبح ہونے- وہ ہو جاتی تھی د* رہ بلند
میرا عزم آ ی یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج (۱۲)

راشد کی شاعری میں معاشرتی اور سیاسی مسائل کا نہایت $ گہرا اور شدید احساس ملتا ہے۔ شاعر اپنی رنگین راتوں کا احوال بیان کرتے ہوئے بھی اس احساس سے ت نہیں* ہے۔

اس کا چہرہ اس کے خال و خط* یاد آتے نہیں
ای- و ہنہ جسم اب- * رہ گیا ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ''ہوŠں'' نے لیا تھا رات بھر
جس سے اس* ب وطن کی بے بسی کا انتقام (۱۳)

ای- لمحے کے لیے دل میں خیال* ہے
تو مری جان نہیں

بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور تیرے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں (۱۴)

یہ احساس ''ماورا'' کے دور کی چند نظموں میں بھی موجود ہے۔''شاعر در+ ہ''''دریچے کے قریب$''''اجنبی عورت''''زنجیر''اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔

مشرق و مغرب کی کشمکش کے المیے کو''ماورا'' کی نظموں میں مختلف کرداروں کی نفسی اور نیم نفسی کیفیات کے پس منظر میں ٹھوس استعاروں اور پیکروں کے ذریعے ابھارنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ''ایران میں اجنبی'' میں یہ احساس شدت کے ساتھ ابھر* ہے۔اب راشد کو سنگین حقائق کی خارجی د*ا- ایسی بے درد اور سفاک د*Ā آتی ہے جس پر اس کا کوئی اختیار نہیں۔یہ د* اسے توڑتی ہے' کچلتی ہے' ٹکڑے ٹکڑے کرتی ہے اور راشد اپنی شخصیت' اپنی M K کی چند عزیز ترین قدروں کو اس توڑ پھوڑ سے محفوظ کرنے کے لیے پوری جدوجہد کر* ہے۔وہ حالات کی اس ستم ظریفی کو بغیر احتجاج کے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔لیکن اس کا احتجاج بھی ا- بے بس اور مجبور آدمی کا احتجاج بن جا* ہے:(۱۵)

مشرق کے اک کنارے سے دوسرے--

مرے وطن سے تیرے وطن--

بس ا- ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں

ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں (۱۶)

اسی روح ٹ اَ دکا

اک کنایہ ہے شاید

یہ ہجرت اَ' ینوں کا بکھرا ہوا قافلہ بھی

جو د- ستم اَ سے مغرب کی' مشرق کی پہنائیوں میں

X ہوا پھر رہا ہے (۱۷)

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ والو+ کی چوٹیوں پر شعاعیں

انہیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آ'

بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے

جس کی حسرت کے دریوزہ اَ ہیں (۱۸)

یہ درویش

جس کے اب و

وہ صحرائے دیروز کی رات پر

تھک کے مرجانے والے

اسی طرح کے تھے

تہی د- اور خاک تیرہ میں غلطاں

جو تسلیم کو بے* زی بنا کر

ہمیشہ کی محرومیوں ہی کو اپنے لیے

*. ل و پ جا... تھے (۱۹)

ان نظموں میں حالات سے متعلق جو تلخ نوائی ہے' اس سے راشد کے درد کی شدت کا+ ازہ ہو سکتا ہے۔''سومنات'' میں انہوں نے پر صغیر کی سیاسی صورتِ حال کی تصویر کشی کی ہے۔ یہ Ä دراصل اس زمانے کی* یادگار ہے. # ۱۹۴۶ء میں برطانوی وا ۰ ائے کی سرکردگی میں کانگریس نے مسلم لیگ کی شر- کے بغیر مرا' میں اقتدار کی* . گ ڈور سنبھال لی تھی' ہندو اس پر بہت خوش تھے اور مسلمان سخت مایوس Ä کی ابتداء ہی ان دونوں قوموں کے متصادم *. ت سے ہوتی ہے۔

نئے سرے سے غضب کی سج کر

عجوزہ سومنات نکلی

1ستم پیشہ غزنوی

اپنے جملہ خاک میں ہے خنداں

وہ سوچتا ہے

بھری جوانی سہاگ * تھا میں نے اس کا

1مراہاتھ

اس کی روح عظیم پ ڑھ نہیں سکا تھا (۲۰)

راشد کے سامنے نہ صرف جنوبی ایشیاء کے یہ حالات تھے بلکہ تیسری د * کے مختلف ممالک کے بھی انہیں استحصالی Âم کے پیدا کردہ ا ات کا جا ہ e کا موقع 5 تھا۔ ا یران کے مخصوص سیاسی حالات پ ''ا یران میں اجنبی'' ان کا تخلیقی نقش ہے۔ راشد معروضی حالات سے شد * آسودگی محسوس کررہے تھے۔ وہ یہ محسوس کرتے تھے کہ * ریخ کے جس دور میں ہم * ہ ہیں یہ K نی پستی کا * ین دور ہے۔ # کہ M K کی اعلیٰ اقدار اور * گی کے حسن کو کچل کر رکھ * ی H ہے۔ راشد کے کلام میں * گی کی مسخ شدہ شکل Â آتی ہے اور ان شکلوں سے W والا معروضی منظر ان کی ذات میں شد * کرب کا احساس پیدا کر * ہے۔ ماضی کے استحصال سے پیدا ہونے والا یہ منظر راشد کے ہاں ا ی بحران کو جنم دیتا ہے۔ یہ وہ بحران ہے جس میں ا فتار ہونے کے بعد ان کی تخلیقی شخصیت کو ا ی نئے تجربے سے ا * پ * ہے (۲۱)۔ اس کا ردعمل اکثر طنز کی صورت میں ظاہر ہو * ہے۔

یہ قدسیوں کی زمین

جہاں فلسفی نے دیکھا تھا اپنے خوابِ سحر گہی میں

ہوائے * زہ وکشت شاداب و چشمہ جان فروز کی آرزو کا پ تو

یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے

وہ خواب کابوس تو نہیں تھا؟ (۲۲)

درج * لا Ä میں شاعر نے * پ کستان کا خواب دیکھنے والے فلسفی اقبال او * پ کستان کو اپنی طنز کا K نہ بناتے ہوئے اپنے کرب اور مایوسی کو ظاہر کرتے ہوئے یوں سوال کیا:

اے فلسفہ گو

کہاں وہ ر * یٔ آسمانی......؟

کہاں وہ نمرود کی * ائی......؟

تو جال C رہا ہے۔ جن کے شکستہ * روں سے اپنے موہوم فلسفے کے

ہم اس یقین سے۔ ہم اس عمل سے۔ ہم اس محبت سے آج مایوس ہو چکے ہیں (۲۳)

شاع * رہا یہ محسوس کر * ہے کہ افر ی کی دریوزہ ا ی کے L اسے اپنے ا ی پ ڑوسی ایشیائی ملک کے بھائی بندوں کو صبر واستبداد کا شکار بنانے پ مجبور * پ ڑا ہے۔ ''مارسیاہ'' بھی اسی قبیل کی Ä ہے جس میں ا ی خاتون کردار شاعر کو مطلع کرتی ہے کہ ا شتہ * اسے ا ی اجنبی یعنی فرنگی سپاہی نے ڈس لیا۔ شاعر کا تکلیف دہ ردعمل دیکھنے سے تعلق ر r ہے:

''آج کے بعد * سمین کو نہیں * پ سکو گے

کہ مارسیہ بن کے اک اجنبی نے اسے ڈس لیا ہے!''

میں خود اجنبی ہوں

1سن کے یوں دم بخود H تھا

کہ جیسے مجھی کو وہ مارسیہ ڈس H ہو!

میں اٹھا ' * ب میں نکلا

اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کر

آ 2 بہا * رہا'' (۲۴)

Ä ''خلوت وجلوت'' بھی اسی قبیل کی Ä ہے جس میں شاعر کو یہ احساس * ہے کہ ا یران میں مقیم اتحادی فوج کے ایشیائی سپاہی اپنی بہن کی عصمت دری کررہے ہیں:

زرا اور کاوش سے پوچھا حسن سے

تو بے ساختہ ہنس کے کہنے لگا ''بس، مجھے کیا خبر ہو؟

ا پوچھنا ہو تو زہرا سے پوچھو

مری رات بھر کی بہن سے!'' (۲۵)

''لویان میں اجنبی'' کی متعدد نظمیں ان نوجوان ... ت کی عکاس ہیں جو ... تی جبر کے شکار ممالک کے عوام کے دلوں میں موجیں مار رہے تھے۔ عالمی سطح پر نمودار ہونے والی تبدیلیوں پر ن م راشد کی Ā تھی۔ انہیں اس * ت کا احساس تھا کہ کس طرح یورپی ملکوں میں عوام نے غلامی کی زنجیریں توڑ کر آزادی و مساوات کی راہیں ہموار کی ہیں اور نتیجے میں جنوبی ایشیاء کی تقسیم کے L ای نئے ملک * پ کستان کا قیام بھی ہH لیکن عوام کو اس نئے ملک میں خوابوں کی جس شکست وریخت کا سامنا ... ڑا اور جو اس زمانے کے اردو ادب کا غا میلان تھا' اس کا ہو بہو عکس تو راشد کی شاعری میں Ā نہیں ... ہے البتہ ''لا: K ن'' اور ''گمان کا ممکن'' کی بہت سی نظمیں شاعر کے خوابوں' آرزوؤں اور ان کی مسماری کی غمازی کرتی ہیں: (۲۶)

اے عشقِ ازل گیر ... ب۔ میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادیٔ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب (۲۷)

شاعر نے اس Ä میں نوعِ K نی کے ضمیر کی ... جمانی کی ہے۔ شاعر کے خواب دراصل نوع K نی کے خواب ہیں۔ وہ K نی حر $ کی آزادیٔ کامل کے خواب ہیں۔ یعنی اس دور کے خواب ہیں . # آدمی ہر خوف سے آزاد ہوگا۔ بھوک' بیماری' جہل اور بڑھاپے میں کسمپرسی کے خوف ... پید ہو جا N گے۔ آدمی سیاسی' اقتصادی اور روحانی ہر سطح پر کامل آزادی کی نعمت سے بہرہ ... ب ہوگا۔

ماضی اور حال دونوں آشوب کے زمانے ہیں کہ ان میں شاعر کی ذات اک مسلسل اذ $ کے حصار میں / فتار ملتی ہے۔ یہ وہ حصار ہے جو علامتی طور پر صدیوں کے اس * ر پھیلا ہوا ہے۔ جس کے آغاز کا پتا نہیں چلتا لیکن اس آشوب کے تسلسل اور استمراری عمل کا گہرا احساس اس کی ذات میں موجود ملتا ہے۔ K نی آشوب کی ... ریخ کتنی پرانی ہے؟ کیا معلوم؟ ہاں ماضی کے روشن 4 روشن اور ... ر ی صفحات پر K نی خون کے ... مسلسل ل h ہیں اور یہ تسلسل ماضی کو حال سے 5 دیتا ہے۔ حال کی یہ شدت راشد کے آ ی مجموعے ... + ستور' چیختی کراہتی سنائی دیتی ہے۔

+ گی تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھا - کر کیا * پ ئے گی؟
اس پر انے اور زہر ~ ہواؤں سے بھرے سُونے کنویں میں (۲۸)

خواب لے لو خواب......
صبح ہوتے چوک میں جا کر لگا ... ہوں صدا......
''خواب اصلی ہیں کہ نقلی؟''
یوں پ p ہیں کہ جیسے ان سے بڑھ کر
خواب دان کوئی نہ ہو! (۲۹)

''+ ھا کباڑی'' ن م راشد کی لافانی Ä ہے۔ + ھا کباڑی ای ایسا فنکار ہے جو یہ جا } ہے کہ اس کی تخلیقات Rehashed ہیں لیکن سمجھتا ہے کہ ان کی اب بھی لوگوں کو ضرورت ہے۔ لوگ اسی قدر + ھے ہیں کہ اس کے خوابوں کی اہمیت کو نہیں * پ h۔ حتیٰ کہ وہ انہیں مفت ہی بلکہ اپنے پلّے سے پیسے دے کر یہ خواب دینا چاہتا ہے لیکن وہ نہیں e۔ یہ المیہ تنہا فنکار کا نہیں بلکہ ہر فلسفی اور ہر پیغمبر کا بھی ہے۔ لوگ ان شخصیتوں کو ہمیشہ ''+ ھا'' اور ''دی ...'' سمجھتے رہے ہیں۔ حالاں کہ خود + ھے اور دیوانے ہیں۔ (۳۰)

''اسرافیل کی موت'' میں راشد کہتا ہے:

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے کھH' تھر H
جیسے کوئی ساری آوازوں کو ی سر کھH
ایسی تنہائی کہ حسن شام * ی دا ... نہیں
ایسا سا ... کہ اپنا * م ی دا ... نہیں! (۳۱)

راشد اس K ن کی احساساتی اور ... تی + گی کی موت کا نوk ہے جو آج کے بے ر- ی آہنگ معاشرے میں اپنی ذات کے بے صوت ہجوم میں خود کو گنوا بیٹھا ہے۔ Ä ''زنجیل کے آدمی'' میں راشد کی ذہنی کیفیت' اس کی اذ $ وکرب * ی دہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے:

مجھے اپنے آپ سے آ رہی ہے وہ تیز بُو
کبھی ذبح خانے کی تیز بُو
کبھی عورتوں کی اُبلتی لاشوں کی تیز بُو

کبھی مرc ں میں کباب ہوتے ہوئے سروں کی دبیز بُو
کہ مجھی کو قتل کیا ہو جیسے کسی نے
شہر کے چوک میں! (۳۲)

اسÄ میں شاعر کا کرب اس قدر بڑھ جا ہے کہ وہ اپنے حریف کو ہ چبا جانے کے در پے ہے:

ہ چبا نہ لوں میں تمہیں...... کہ تم
ہو تمام ''شیرۂ زنجبیل کے آدمی'' (۳۳)

راشد کی نظموں میں سے مقبول اور طویلÄ ''حسن کوزہ گر'' ہے۔ اس کے کردار پر چار نظمیں شاعر نے لکھی ہیں۔ کوزہ گر جو شادی شدہ K ن ہے ادھیڑ عمری میں عشق میں مبتلا ہو کر کار رہ H:

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے۔ جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ آؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جا$ (۳۴)

Ä میں ن کا عنصر اس وقت بڑھتا ہے۔ # حسن کوزہ گر کی بیوی آزردگی سے کہتی ہے:

حسن کوزہ گر ہوش میں آ
حسن اپنے ویراں گھر پہÄ کر
یہ بچوں کے تنور کیوں کر بھریں گے
حسن...... اے محبت کے مارے
محبت امیروں کی زی
حسن اپنے دیوار و در پرÄ کر (۳۵)

حساس دل کو ایسی شل کر دینے والی ایسی 4 سوز آگ والیÄ اِ ان مٹ کرب دے جاتی ہے جو اس کے دل کو جلا کر اس کی تہذ$ اور تطہیر کر دیتی ہے۔ ایسی ٹیجک' ایسا گہرا دھیما دکھ ر p والیÄ اردو شاعری میںÄ نہیں آتی۔ (۳۶)

راشد بڑے سچے فنکار تھے۔ ان جو رتی تھی وہ خود بھی اس کا ادراک ر p تھے۔ یہ ان

کی دروں بینی کا اِ مثبت پہلو تھا۔ چناں چہ اپنی تنگنائے ذات میں گرفتار ہو کر رہ جانے کا جاں گداز درد وکرب اسی دور کی اِ Ä ''مجھے وداع کر'' میںÄ ہے:

مجھے وداع کر
کہ اپنے آپ میں
میں اتنے خواب جی چکا
کہ حوصلہ نہیں
میں اتنے ر اپنے زخم آپ سی چکا
کہ حوصلہ نہیں (۳۷)

''مجھے وداع کر'' میں ''شہر نو'' اِ ایسے شہر کی تمثال ہے جو ابھی اپنی ذات کے ا Z ط اور بحران میں بے حر پڑا ہے۔ اسÄ میں راشد اِ ر پھر تیسری د* کے شہروں کو دیکھتے ہیں جو ستورا Z ط میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ جہاں گی کی حر وحرارت کے ر بہت خفیف ہیں۔

غرض حقیقت پسندانہÄ وں سے اگر راشد کی نظموں کو دیکھا جائے' ان کے شعری تجر ت میں استعاراتی ادراک اور علامتی شعور کا جل ہ لیں تو ان کی شاعری میں ان کی ذات کا انکشاف' Ð ادی طرز احساس @ د @ معاشرتی الجھنوں کا اظہار اور K نی کرب کروٹیں 8 Ä آئے گا۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی: ''راشد کا ذہنی ارتقاء'' مشمولہ ''* دور'' شمارہ ۱۷۔۲۷ راشد نمبر کراچی' ص ۶۴۔
۲۔ کرشن چندر ''تعارف'' مشمولہ ''ماورا'' لاہور' مکتبہ اردو' ۱۹۵۹ء ص ۷۔
۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''ماورا سے لا=K ن'' مشمولہ '' f ع افکار'' کراچی' ۱۹۷۵ء ص ۷۔
۴۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی'...... راشد کا ذہنی ارتقاء'' ص ۶۵۔
۵۔ ¾ اللہ خان: ''ت پسند شاعر'' مشمولہ '' f ع افکار'' کراچی' ۱۹۷۵ء ص ۸۔
۶۔ سلیم احمد: ''نئیÄ اور پورا آدمی'' ادبی اکیڈمی' کراچی' ۱۹۶۲ء ص ۲۶۔

۷۔ ن م راشد: ''دریچے کے قریب$''مشمولہ ''کلیات راشد'' ماورا پبلشرز' لاہور' ص۹۶۔

۸۔ ن م راشد: ''شاعر در+ ہ'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۹۳۔

۹۔ ن م راشد: ''دریچے کے قریب$''مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۹۶۔

۱۰۔ ن م راشد: ''اسے واقف الفت نہ کروں'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۷۔

۱۱۔ ن م راشد: ''رقص'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۰۰۔

۱۲۔ ن م راشد: ''خودکشی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۱۱۔

۱۳۔ ن م راشد: ''انتقام'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ۱۰۷۔

۱۴۔ ن م راشد: ''بیکراں رات کے سناٹے میں'' مشمولہ ''کلیات راشد'' ص،۱۰۳۔

۱۵۔ وارث علوی ''ن م راشد کی شاعری'' مشمولہ ''ن م راشد ا - مطالعہ'' مرتبہ جمیل جالبی' مکتبہ اسلوب' کراچی' ۱۹۸۶ء، ص۱۴۔

۱۶۔ ن م راشد: ''من وسلویٰ'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۷۸۔

۱۷۔ ن م راشد: ''د ستم/'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۲۰۔

۱۸۔ ن م راشد: ''تیل کے سوداگر'' مشمولہ ''کلیات راشد'' ص۲۳۵۔

۱۹۔ ن م راشد: ''درویش'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۲۶۔

۲۰۔ ن م راشد: ''سومنات'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۴۵۔

۲۱۔ ڈاکٹر تبسم کا a ی ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' مشمولہ ''* دور'' راشد نمبر' شمارہ ۷۱۔۷۲' کراچی' ص ۷۱۔۷۴

۲۲۔ ن م راشد: ''نمرود کی : ائی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۵۳

۲۳۔ ن م راشد: ''نمرود کی : ائی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۱۵۳

۲۴۔ ن م راشد: ''مارسیا'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۱۷

۲۵۔ ن م راشد: ''خلوت وجلوت'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۳۱

۲۶۔ ن م راشد: ڈاکٹر آغا ظفر ; ''مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعر'' ایجوکیشنل ò ہاؤس' دہلی' ۲۰۰۷ء ص۱۳۵

۲۷۔ ن م راشد: ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۸۷

۲۸۔ ن م راشد: ''+ گی اک پیروزن!'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۳۰۰

۲۹۔ ن م راشد: ''+ ھا کباڑی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۴۹۶

۳۰۔ ن م راشد: ''خط حمید کے : م'' مشمولہ ''* دور'' راشد نمبر' کراچی' ص ۱۸۸

۳۱۔ ن م راشد: ''اسرافیل کی موت'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۲۸۵

۳۲۔ ن م راشد: ''زنجیل کے آدمی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۵۲۴

۳۳۔ ن م راشد: ''زنجیل کے آدمی'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۵۲۸

۳۴۔ ن م راشد: ''حسن کوزہ/'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۴۴۶

۳۵۔ ن م راشد: ''حسن کوزہ/'' مشمولہ ''کلیات راشد''، ص۴۴۷

۳۶۔ حمید نسیم: ''* پنج + شاعر'' ص۱۵۵

۳۷۔ ن م راشد: ''مجھے وداع کر'' مشمولہ ''کلیات راشد'' ص۴۸۳

کتابیات:

۱۔ آغا ظفر ; ڈاکٹر: ''مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعر'' ایجوکیشنل ò ہاؤس' دہلی' ۲۰۰۷ء۔

۲۔ تبسم کا a ی ڈاکٹر: ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' مشمولہ ''* دور'' راشد نمبر' شمارہ ۷۱۔۷۲' کراچی۔

۳۔ جمیل جالبی ڈاکٹر مرتبہ: ''ن م راشد ا - مطالعہ'' مکتبہ اسلوب' کراچی ۱۹۸۶ء۔

۴۔ حمید نسیم: ''* پنج + شاعر''، فضلی Ü لمیٹڈ ۱۹۹۴ء۔

۵۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ڈاکٹر: ''راشد کا ذہنی ارتقاء'' مشمولہ ''* دور'' شمارہ ۷۱۔۷۲' راشد نمبر' کراچی۔

۶۔ راشد ن م: ''کلیات راشد'' ماورا پبلشرز' لاہور۔

۷۔ راشد ن م: ''خط حمید کے : م'' مشمولہ ''* دور'' راشد نمبر' کراچی۔

۸۔ سلیم احمد: ''نئی Ä اور پورا آدمی'' ادبی اکیڈمی' کراچی ۱۹۶۲ء۔

۹۔ کرشن چندر: ''تعارف'' مشمولہ ''ماورا'' لاہور' مکتبہ اردو' ۱۹۵۹ء۔

۱۰۔ ¾ اللہ خان: ''. ت پسند شاعر'' مشمولہ ''f ع افکار'' کراچی' ۱۹۷۵ء۔

۱۱۔ وزیر آغا ڈاکٹر: ''ماوراسے لا=K ن -'' مشمولہ ''f ع افکار'' کراچی' ۱۹۷۵ء۔

☆☆☆

Index

طارق محمود *

اقبال شناسی اور مجلّہ عثما6

Abstract:*Hyderabad Daken has been the center for the promotion and progress of Urdu language and literature. There had been marvelous achievements in the field of literature, The kings of the state, were so interested in the promotion of Urdu that they invited many great literary personalities and benefited from their knowledge. And Dr. Allama Muhammad Iqbal was one of them who himself was admirer of its history of literature and culture. In Hyderabad Daken there had been a great work with reference to Iqbal's poetry. In this article, there is a discussion about Iqbal's life works and poetry, Published in "Mujala Usmania" A literary Journal of Usmania University, Hyderabad Daken.*

سرڈاکٹر علامہ محمد اقبال (۱۸۷۷۔۱۹۳۸ء) بیسویں صدی کی واحد ادبی شخصیت ہیں جن کی + گی اور فن وفکر سے متعلق سیکڑوں کتابیں اور متعدد رسائل کے ''اقبال نمبر'' شائع ہوکر علمی وادبی حلقوں کی ز M بنے۔ شا+ ہی د* کا کوئی خطہ ہو جہاں اردو بولنے اور سمجھنے والے موجود ہوں اور اقبال کی : مات کیحوالے سے کوئی کام منظر عام پر نہ * یہو۔ اقبال کی فکری، سیاسی، Ä* یتی اور عمرانی بصیرت پر فکر انگیز تحریوں نے لوگوں کو + گی کے مسائل ومشکلات سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ » کیا۔ اس عظیم فلسفی اور شاعر نے ان ہی تعلیمات وافکار کی + و - بہت جلد عالم اسلام میں اپنا مقام بنالیا۔ * ی - حیدر * ددکن بھی ا- ایسا ہی خطہ ہے جہاں اقبال کی فکر اور فلسفہ پر بہت کام ہوا۔ خصوصاً مملکت آصفیہ کے حکمرانوں نے اپنے دور حکومت میں اس خطے کی علمی وادبی اور تہذR وثقافتی روا$ کو مو ث ومعتبر+ از میں پر وان پ ڑھا * ی۔ اس ادبی سرپرستی کے * (د î - ن دکن کے شعراء و نگاروں کو * ریخ ادبیاتِ اردو میں اہم مقام حاصل ہے یہ * ی - نہ صرف شعر وادب کی قدر دان تھی۔ د* بھر سے مختلف علوم وفنون کے

* ملتان

ماہرین اور د v شعبہ ہائے + گی سے تعلق ر p والے ú ئندہ لوگ نہ صرف یہاں رہائش +پذیر ہوئے بلکہ اعلیٰ عہدوں پر بھی فا ئز رہے (۱)۔ کئی مشاہیر ایسے بھی تھے جن کو بلانے میں یہاں کے علماء وفضلاء اور حکمران خصوصی دلچسپی ر p تھے۔ علامہ اقبال کا شمار بھی ایسی ہی شخصیات میں ہو * ہے جنہیں نہ صرف شاہان وقت بلانے کی تمنار p تھے (۲)۔ بلکہ وہ ازخود اس خطے کی علمی وتہذR * ریخ کے بہت بڑے مداح تھے اپنی + گی میں اقبال تین * ر اس عظیم خطے اور یہاں کی قیمتی نوادرات کی * ی رت کے لیے تشریف لائے (۳)۔ اپنے پہلے سفر کی * یادگار کے طور پر ا - Ä گورستان شاہی (مشمولہ * نگِ درا) کہی اور اس Ä کو اپنے د ییہ دو - سر اکبر حیدری اور ان کی بیگم کے * م معنون کیا (۴)۔ یوں اقبال اور حیدر * د کے تعلق کے حوالے سے بھی بہت سے * در * یب مطالعے سامنے آئے اور خوب +پذیرائی حاصل کی (۵)۔ اقبال کے C دی فلسفہ کی - وتج اور عوام میں شعور بیدار کرنے کی کوششوں میں اقبال اکیڈمیز نے اہم کردار ادا کیا۔ مر/ ی اقبال اکیڈمی حیدر * د کے علاوہ * ی - مہاراشٹر میں پر بھنی * ی - کر * ٹ - میں گلبرگہ اور بیدر کے اضلاع میں اقبال اکیڈمی کی شاخیں قائم کی گئیں اور یہ اکیڈمیاں * حال اقبالیات کے ذیل میں اہم : مات ا م دے رہی ہیں (۶)۔ اقبال اور حیدر * د کے حوالے سے کتنی ہی اور * تیں ہیں جنہیں ز ی بحث * ی جاسکتا ہے۔ اس مضمون میں چو è ان دونوں کے تعلقات کا اعادہ مقصود نہیں لہٰذا د v موضوعات کو ضرور کسی اور مضمون میں بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔ اس مضمون میں اقبال اور حیدر * د کے تعلق کو جامعہ عثما6 (۷) کے علمی، ادبی اور تخلیقی مجلّہ ''مجلّہ عثما6'' (۸) کی قائم کردہ اقبال شناسی کی روا$ کی ذیل میں دیکھنے کی خواہش ہے۔

مجلّہ عثما6 میں علامہ اقبال کی + گی، شاعرانہ صلاحیتوں اور Ä* یت کے * رے میں وقتاً فوقتاً بہترین مضامین شائع ہوئے۔ جو اقبال کے فن اور + گی کا مکمل احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ خلیل جا+، شریف النساء معین الدین، خلیفہ عبدالحکیم، عزیز احمد، محی الدین قادری زور، عبدالقادر سروری، سکندر علی و . ، حمیدہ بیگم ایسے مشاہیر کے * م ہی مضامین کے معیاری ہونے کی ضما$ ہیں (گو ان میں سے چند نے یہ مضامین اپنے زمانہ طا . علمی میں لکھے) لیکن بعد میں اقبال کے مطالعہ کے حوالے سے ان لوگوں کا * م بطور سند استعمال ہونے لگا ان مضامین کی مقبولیت سے جامعہ عثما6 اور مجلّہ عثما6 کے علمی وادبی اور تحقیقی و تنقیدی معیار کو بنظر استحسان دیکھا جانے لگا۔ مجلّہ عثما6 کو اقبالیات، غالبیات، لسا* ت اور د v موضوعات

پر ضخیم مضامین کی اشا(پر ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی ملی۔ اس رسالے نے ادبی د* میں اپنی شنا # بنانے کے ساتھ اس خطے کی علمی روا $ اور جامعہ عثما6 کے وقار کو بھی قائم رکھا۔

اقبال کی ز گی' شاعری اور : مات کے سلسلے کے تین مضامین بطور خاص اہم ہیں۔ (۱) اقبال' حیات اور شاعری از عبدالقادر سروری جلد۴ شمارہ ا جون ۱۹۳۰ء (۲) اقبال کی ز گی کے مختصر حالات از خلیفہ عبدالحکیم جلد۱۱ شمارہ ۳'۴ ۔۱۹۳۸ء (۳) اقبال کی : مات از سید فخر الحسن جلد۱۱ شمارہ ۳'۴' ان مضامین میں مصنفین نے اقبال کے ابتدائی حالات ز گی' زمانہ طا علمی کے مختلف مدارج اور ان کی فن وفکر کے ارتقا کی ریخ کو پیش کیا ہے۔ مطالعہ اقبال کے سلسلے میں یہ مضامین انتہائی اہم ہیں جن میں ان کے بحیثیت شاعر (Ä گو اور غزل گو) مقام کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اقبال کے مجموعے ل جبریل کو ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا نقطہ عروج شمار کیا جا ہے۔ جہاں اقبال اپنی تمام فکر کو اپنے مخصوص + از اور کہنہ مشق شاعر کی ز ن میں پیش کرتے ہیں۔ اس مجلّہ میں سکندر علی و کے دو مضامین لتر M ''اقبال کی غزلیں'' جلد ۸ شمارہ ۳'۴' (۱۹۳۸ء) او ل جبریل جلد ۹ شمارہ ۱'۲ شامل ہیں۔ دونوں موضوعات کا احاطہ ا ماہر Õ دکی صورت میں کیا ہے ل جبریل پر لکھا H ان کا مقالہ اپنی قدانہ آراء اور { ئج کے حوالہ سے ر [اہمیت کا حامل ہے۔ اور اسے آنے والے دور کا صحیفہ قرار یH تھا۔ اقبال کا اثر اردو شاعری پر جلد۱۱ شمارہ ۱'۲ مارچ ۱۹۳۸ء اور شاد و اقبال کی مراسلت'' جلد۱۳ شمارہ ۴' ۱۹۳۸ء میں اردو شاعری میں فنی وفکری تج ت اور مختلف تبدیلیوں کا ذکر اقبال کے حوالہ سے کیا۔ کیوè اقبال حقیقت نگاری کو خیالی اور مصنوعی پن سے افضل سمجھتے تھے۔ ان کے اث ات کو آج بھی مختلف شعراء کے ہاں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے مضمون میں حیدر دکن کی ہر دل عزیز شخصیت سر کشن پر شاد اور اقبال کے تعلقات کو مختلف خطوط (جو ان دونوں مشاہیر نے ا دوسرے کو تحریر کیے) اور ڈائریوں کے ذریعے انتہائی تحقیق کے ساتھ پیش کیا ہے جس سے ظاہر ہو ہے کہ ان کے آپس کے تعلقات مثالی تھے۔ ایسا معلوم ہو ہے کہ دونوں طرف سے آگ ا لگی ہوئی' یوں صداقت و محبت کا جوش دونوں کے درمیان آ -* قی رہا۔ ان کے خطوط اردو ادب میں ا نئے ب کا اضافہ کرتے ہیں (۱۱) اقبال پر لکھے گئے ان مضامین میں پروفیسر رینالڈ۔ اے۔ نکلسن (کیمبرج) کا عنوان 'تبصرہ پیام مشرق مصنف ڈاکٹر محمد اقبال' اور سید محی الدین قادری زور نے اپنے دونوں مضامین کو انتہائی محنت

سے پیش کیا ہے یہ دونوں تحریریں انہیں اقبال شناس کے طور پر بھی متعارف کرواتی ہیں۔ (مشمولہ جلد۲ شمارہ ۳'۴ دسمبر ۱۹۲۸ء مارچ ۱۹۲۹ء) (مجلّہ عثما6 کے لیے حبیب اللہ رشدی نے اس مضمون کو اردو میں ڈھالا) نکلسن نے جس + از سے اس کتاب کا تجزیہ کیا ہے وہ لائق تحسین ہے۔ خلیل جا+ کا مضمون ''اقبال کی شاعری کا پس منظر'' مشمولہ جلد ۲۳ شمارہ ا' ان تمام محرکات کا احاطہ کر ہے جو اقبال میں شاعری کا تحرک پیدا کرتے رہے۔ اور اس میدان میں آگے بڑھنے کا حوصلہ ''آہ! اقبال کے عنوان سے افضل الدین اقبال کا مضمون مشمولہ جلد۱۱ شمارہ ۳'۴' ۱۹۳۸ء بھی خاصے کی چیز ہے، انہوں نے انتہائی اختصار سے اقبال کی : مات کو ز اج تحسین پیش کیا ہے۔

علامہ اقبال کے C دی Ã یت کے رے میں بھی کئی وقیع مقالات اس مجلّہ میں شائع ہوئے جس سے یہ + از ہ لگا مشکل نہیں کہ ان کے افکار Ã یت لوگوں اور علاقوں کے لیے قابل احترام تھے۔ اس ضمن میں شریف النساء معین الدین کا مضمون ''اقبال کا فلسفہ خودی'' مشمولہ جلد ۲۴ شمارہ ا' ان کے C دی فلسفہ کو انتہائی خوبصورتی اور جامعیت سے بیان کیا H ہے۔ جس طرح فلسفہ خودی اقبال کے ہاں اولیت کا درجہ r ہے اسی طرح اقبال ابلیس'' کو بھی اس کے تحرک کے (اچھے لفظوں میں * د کرتے ہیں حمیدہ بیگم نے اپنے مضمون ''ابلیس اقبال کی Ã میں'' مشمولہ جلد۲۱ شمارہ ۳'۹ ۱۹۴۹ء کو انتہائی جامعیت سے پیش کیا ہے۔ انگریزی اور اردو ادب میں اس کردار کے رے میں ہونے والے مبا # کو تقابلی + از میں پیش کیا ہے۔ اقبال اس کردار کو فطرت K نی کی ت قی کا ا اہم . و سمجھتے ہیں۔ بلبیر پر شاد بھٹناگر نے اپنے مضمون ''اقبال کا ذوق آگہی' جلد ۷ شمارہ ا' ۱۹۳۴ء میں شاہاں کی ز ن و ادب کی ت قی و ت وتج کے سلسلے میں دلچسپی اور سرپرستی کے ذکر سے شروع کرتے ہوئے اپنے مضمون کو موضوع کی منا L سے مو ثر بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ محمد داؤد خان نے اپنے مضمون ''اقبال اور مسئلہ جبر و قدر'' (جلد۱۴ شمارہ ۳'۴ ۱۹۴۱ء) میں اقبال کے اس C دی فلسفہ کو نئے + از سے پیش کیا ہے جس سے اس فلسفہ کی تفہیم مز+ آسان ہو گئی ہے' اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر مشمولہ جلد ۱۱' شمارہ ا' ۲ مارچ ۱۹۳۸ء' عزیز احمد کی انتہائی اہم کوشش ہے۔ ا عرصہ گزرنے کے بعد اس مضمون کی افادیت $ اپنی جگہ قائم ہے اور یہی کسی تحریر کا امتیاز ہو ہے۔

اقبال کی فکر ا عالمگیر تحریر کی صورت میں ادبی منظر نامہ پر تمام تر قوت کے ساتھ جلوہ

افروز ہوئی۔ یہی ان کی بڑی کامیابی بھی تھی۔ انہوں نے فلسفہ خودی، عقل و ذ، وطنیت، قومیت، خیر و شر ایسے فلسفیانہ اور صوفیانہ عقائد سے مرد مومن کی تشکیل کی اور Kن کامل کا تصور بھی *یا۔ انہیں فلسفیانہ شاعری کا نقش اول کہنا کسی طور بے جا نہ ہوگا۔ اقبال کی شاعری کے موضوعات Kنی + گیر محیط ہیں۔ انہیÄ*یت وعقائد کی ترویج میں مجلّہ عثما6 کا کردار بھی اقبالیات کا ایک روشن *باب ہے۔

حواشی / حوالہ جات:

(۱) مزید مطالعہ کے لیے ''حیدر* آباد کی علمی ترقیاں''، مولف مولوی سید منظر علی، حیدر* آباد دکن، احمدیہ پریس ۱۳۵۵

(۲) مزید مطالعہ کے لیے ''اقبال اور حیدر* آباد''، مولف Ä حیدر* آبادی، لاہور، اقبال اکادمی، ۱۹۸۱ء

(۳) علامہ محمد اقبال پہلی* بار مارچ ۱۹۱۰، دوسری* بار ۱۹۲۰، اور تیسری* بار ۱۹۲۹ میں حیدر* آباد دکن تشریف لے گئے۔

(۴) علامہ اقبال اور سر اکبر حیدری مشمولہ اقبال اور عظیم شخصیات مرتبہ طاہر تو 2 ی، لاہور، تخلیق مر/ ص ۱۵۲

(۵) ان مطالعات میں (۱) Ä اقبال سفر حیدر* آباد دکن اور سر اقبال کے *ات ۱۹۱۰ میں مرتبہ تصدق حسین مطبوعہ احمدیہ پریس ۱۹۳۷ حیدر* آباد دکن (۲) اقبال اور حیدر* آباد'' از Ä حیدر* آبادی مطبوعہ، لاہور، اقبال اکادمی ۱۹۴۱ (۳) شاد اور اقبال'' مرتبہ سید محی الدین قادری زور، مطبوعہ حیدر* آباد، اعظم اسٹیم پریس ۱۹۴۲ء (۴) ارمغان دکن، مطبوعہ کراچی، بہادر* آباد B اکادمی ۱۹۷۷ء، (۵) اقبال اور بزم اقبال، حیدر* آباد دکن، از عبدالرؤف عروج مطبوعہ کراچی دارالاب ۱۹۷۸ء۔ (۶) مفکر* پاکستان اور حیدر* آباد دکن از محمد حسام الدین غوری مطبوعہ کراچی دارالاب ۱۹۷۸ء۔ (۷) اقبال اور حیدر* آباد از سید شکیل احمد مطبوعہ حیدر* آباد دکن، اکتساب پبلشرز ڈسٹری بیوٹرس ۱۹۸۶ء، (۸) علامہ اقبال اور اتحاد بین المسلمین از سلطان جہاں، مطبوعہ کراچی ایجوکیشنل کاÐنس ۱۹۸۸ء وغیرہ انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔

(۶) حیدر* آباد دکن میں اقبال اکیڈمی کی شاخ ۱۹۳۸ میں قائم ہوئی جو* حال: مات سرا م دے رہی ہے۔ اس اکیڈمی سے ایک رسالہ ''اقبال ریویو'' کے* نام سے جاری ہے۔

(۷) جامعہ عثما6 ۱۹۱۸ میں مسلما* ن برصغیر کے دیرینہ مطالبہ کے طور پر پہلی اردو جامعہ کی صورت میں معرض وجود میں آئی۔ اس کا قیام آصف سابع میر عثمان علی خاں کی قائدانہ صلاحیتوں اور فہم و فراست کا نتیجہ تھا۔ مسلم فکر، تہذی$ وثقافت اور علم و ادب کا یہ مر/ مسلمانوں کی Kۃ الثا6 کا نقش اول بن کر ابھرا۔ یہاں تمام مضامین

ریخ، قانون، فلسفہ، زراع ، انجینئر - ، میڈ p اور دیگر v علوم و فنون کی تعلیم اردو ن میں دی جاتی تھی۔ اردو کو کامیاب علمی* ن بنانے میں جامعہ عثما6 اور اس کے ذیلی ادارے دارالترجمہ نے اہم کردار ادا کیا، دارالترجمہ ۱۹۱۷ میں قائم کیا H۔

(۸) ''مجلّہ عثما6'' جامعہ عثما6 کا واحد علمی و تحقیقی رسالہ تھا۔ اس مجلّہ کا اولین شمارہ فروری ۱۹۲۷ کو منظر عام پر *یا۔ اس شمارہ کو اولاً دو حصوں انگریزی اور اردو میں تقسیم کیا H۔ حصہ اردو کے ابتدائی مدیر، سید محی الدین قادری زور اور سید معین الدین قریشی تھے جبکہ انگریزی حصہ کے مدیر سید فضل حق تھے۔ اس مجلّہ میں اکثر تحریریں طلباء کی ہی شائع ہوتی تھیں۔ اس رسالہ نے اپنی پہلی جلد سے علمی و ادبی حلقوں میں اپنا مقام بنا لیا تھا زوال حیدر* آباد دکن ۱۹۴۸ کے بعد مجلّہ میں کنڑی اور تلنگی* زبانوں کے حصوں کا اضافہ کر* H اور ان* زبانوں کے مضامین بھی شائع ہونے لگے۔

خلیفہ عبدالحکیم مطالعہ اقبال کے حوالے سے ایک اہم* نام شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے اور Ä کے ذریعے اقبال کو بھرپور خراج عقیدت پیش کیا۔ آپ کی ایک Ä بعنوان ''علامہ اقبال'' جلد ۸، شمارہ ۳، ۴، ص ا۔۸ میں شائع ہوئی جو اپنے طور پر اقبال پر ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتا b ہے۔ شاد و اقبال کی مراسلت از محی الدین قادری زور مشمولہ مجلّہ عثما6 جلد ۱۳ شمارہ ۴ ص ۹۹۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر + سیال*

+ $ اورغزل میں نئے موضوعات

Abstract: *Modernism is the movement of Urdu literature which has vast impacts on various literary genres. Ghazal is also influenced by this movement and prominent thematic and stylistic changes can be seen. This article attempts to critically analyze the theamatic changes in Urdu Ghazal in modern period.*

+ $ کی تحریک نے اردو ادب کو فکری طور پر جن نئی جہات سے آشنا کیا اس کے اثرات فطری طور پر نئے موضوعات * موضوعات کے نئے زاویوں کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ + $ ادب $ کی علمبردار ہے اور ڈاکٹر وحید قریشی کے لفظوں میں ''ادب $ کا راز یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت احساس و کیفیات کو نئے سرے سے M دے ورنہ موضوعات ہمیشہ گنے چنے ہی ہوتے ہیں(۱)۔ادب $ کا میلان p والے اس طرزِ احساس نے # + دور کی + گی کے پیچیدہ تصورات و کیفیات کو مس کیا تو فرد کی داخلی اور R + گی کا ہمہ ò تجربہ اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نئے زاویہ ہائے Ã کے متنوع رنگ غزل میں بکھر گئے۔لہٰذا + غزل اپنے ارد گرد کی + گی اور ماحول * رنگ وروشن پہلوؤں کا احوال * از میں بیان کرتی Ã آتی ہے۔

سید علی نے ٹی ایس ایلیٹ کے حوالے سے + K ن کے جن * پانچ اہم مسائل کا ذکر کیا ہے، وہ یہ ہیں: ا۔احساس تنہائی، ۲۔ پیدائش اور موت کا مسئلہ، ۳۔ کائنات کی لامحدود وسعت، ۴۔ وقت کے تناظر میں K ن کا مقام، ۵۔ K ن کی کم ادراکی (۲)۔ان میں سے اوّلین اور C دی مسئلہ تنہائی کا ہے۔تنہائی کا تجربہ نہ * ہے اور نہ محدود، اس کا تعلق K ن کی جبلت سے ہے اور یہ ازل سے K ن کے ساتھ ہے۔یہی وجہ ہے کہ مشرق و مغرب کے ہر دور میں تنہائی کا موضوع شعر و ادب میں داخل رہا ہے۔کبھی یہ تنہائی روحانی تشنگی اور صوفیانہ ماورائیت سے پیدا ہوئی ہے، کبھی سماجی مسائل اور

* شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد

نفسیاتی پیچیدگیوں کی زائیدہ ہے۔کبھی اس کی شکل اجنبیت اور بیگانگی کی ہے اور کبھی بیزاری اور علیحدگی پسندی کی۔ + دور میں تنہائی کا تصور بیشتر فلسفۂ وجود $ کا پیدا کردہ ہے۔کلا Q ادب میں تنہائی کا تصور اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں تنہائی کا احساس $ نہیں r ۔دوسرے تنہائی کا احساس موجود ہے تو اس سے ت کی راہیں بھی کھلی ہیں۔ ا ایک طرف واپسی + گی کی گم شدہ اقدار اور روایت * فت کی جستجو اور ایسے V عوامل تنہائی کے کرب * ک احساس سے ت کی مثبت صورتیں پیدا کرتے ہیں۔یوں تنہائی موجود تو تھی لیکن اس کی حیثیت ا ی وی صداقت کی سی تھی۔اس کے عکس میکا é سماج اور مشینی معاشرے میں تنہائی وی نہیں بلکہ کلّی صداقت کی حیثیت b ہے۔موجودہ معاشرہ تنہا اکائیوں کا ہجوم ہے۔جس قدر خارجی فاصلے سمٹے ہیں اسی قدر داخلی طور پر لوگ ا ی دوسرے سے دور ہوگئے ہیں۔ا ی دوسرے سے ہونے والی گفتگو بھی سیل * کی کمی کے المیے کو سامنے لاتی ہے۔اس ہجومِ تنہائی میں فرد کا خود کو خلا میں محسوس * اچنبھے * ت نہیں۔یوں اس تنہائی کا تعلق خارج کی بجائے K ن کے دخل کے ساتھ ہے۔اس تنہائی نے جن V احساسات کو جنم * اور گہرا کیا ہے ان میں O عدم تحفظ، خلا، بے معنو $ اور مہملیت، بے قدری، خوف و دہشت، مایوسی * امیدی، اداسی، اجنبیت و بیگانگی، بیزاری، الجھن، اکتاہٹ اور اس نوع کے V کئی احساسات ہیں جو + دور کے K ن کی روح و ذہن میں لے گئے ہیں۔ + یہ کہ ان سے * پنے کا کوئی مؤثر ذریعہ نہیں ہے اور تشفی و تسلّی کے روایتی نفسیاتی سہاروں کو + دور کا K ن پہلے ہی ٹھکرا چکا ہے۔لہٰذا وہ ا ی ایسی بند گلی میں پہنچ H ہے جس سے 3 کا کوئی راستہ نہیں۔یہی وجہ ہے کہ + گی اس کے لیے بوجھ بن گئی ہے اور اس بوجھ سے ت حاصل کرنے کے لیے وہ جنس، منشیات اور موت کے دامن میں پناہ e کی سوچتا ہے۔بقول ڈاکٹر لطف الرحمٰن:

> ''موجودہ ق رفتار + گی نے فرد کو ہم نشینی و یکجائی کی دو سے محروم کر کے * لکل یکہ و تنہا بنا * ہے۔دوسروں سے فرد کا رشتۂ سیل و ابلاغ ٹوٹ چکا ہے۔ آج آدمی کی سے ی آرزو بس یہ ہے کہ کوئی اس کو سمجھ سکے۔اس کی داخلیت کا ہمدرد بن سکے۔لیکن اس رشتے * فت کا امکان بتدریج دھندلا * جارہا ہے۔چنانچہ آج فرد ا ی ایسا * غی ہے جس کا کوئی مقصد نہیں۔ا ی

ایسا عاشق ہے جو محبوب سے بے * ز ہے۔ د * سے خوف زدہ، کشمکش میں اسیر،
مرض تشکیک سے مفلوج، : اسے دور، کبھی جنس کو حاصل + گی سمجھتا ہے، کبھی
منشیات، کبھی تشدد اور کبھی خودکشی میں پناہ تلاش کرتا ہے۔اس کا کوئی مستقبل نہیں،
کوئی منزل نہیں، کوئی ساحل نہیں۔''(۳)

اردو غزل نے + دور کے K ن کی اس تنہائی اور اس سے متعلق د v تمام احساسات کو ڑی خوبی سے موثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔ + غزل گوؤں نے ان تمام احساسات کی الگ الگ نوعیت کو پورے خلوص اور دردمندی کے ساتھ اس طرح سمجھا اور محسوس کیا ہے کہ اس میں ان کے ذاتی المیے کی چھاپ بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ سے بڑھ کر یہ کہ ان محسوسات کی ترسیل میں + شعرا ای علامتی بعد پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ان موضوعات کے استعمال کی نوعیت کی چند مثالیں 5 حظہ ہوں:

ے صورت سے آشنا تھا 1 جا { نہ تھا
پہچان کر بھی مجھ کو وہ پہچا { نہ تھا (وزیر آغا)

ے نئی بستی میں سبھی لوگ پرانے تھے 1
ہم جہاں کے تھے کوئی بھی نہ وہاں کا نکلا (جمال احسانی)

ے ہم بھرے شہروں میں بھی تنہا ہیں جانے کس طرح
لوگ ویرانوں میں کر e ہیں پیدا آشنا (احمد فراز)

ے رفیق * رکھاں اے حجابِ تنہائی
بس اپنے چہرے کو — ہوں آئینہ رکھ کے (محمود * ز)

ے مجھ کو خود مجھ سے بھی ملنے نہیں دیتی د *

چھپ کے ملتا ہوں کبھی . # نہیں * کوئی (سلیمان ار $)

ے تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو
* حدّ A ای * ن سا کیوں ہے (شہر * ر)

ے میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والو
اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے (شہاب جعفری)

ے عمر بھر کا S ں میں دامن کون الجھا * پھرے
اپنے ویرانے میں آ بیٹھا ہوں د * دیکھ کر (ساقی فاروقی)

ے اک آگ غمِ تنہائی کی جو سارے ن میں پھیل گئی
. # جسم ہی سارا جلتا ہو پھر دامنِ دل کو بچا N کیا (اطہر نفیس)

ے تم سے بچھڑا ہوں تو g میں * ی ہے
ایسا * کسی پیڑ کا پتا نہ ملے (زبیر رضوی)

گہرے داخلی رنگ کی اس شاعری کی ای ti ں صفت یہ ہے کہ اس نے لاشعوری تجربات کو / فت میں e کی کامیاب کوششیں کی ہیں اور K نی شخصیت کے ان گوشوں میں جھانکنے کی . اُت کی ہے جو اس سے پہلے عام طور پر * ریکی میں ڈوبے ہوئے تھے۔

ے ای سفر وہ ہے جس میں
* پ وَں نہیں دل w ہے (احمد فراز)

ے روح کے دشت میں اک ہُو کا سماں ہے اے شاذ
دیکھے کون بھرے شہر میں بس مجھے (شاذ تمکنت)

ے ہر صبح اٹھ کے ز a کی دیوار چاٹنا
* ہر سے کتنا دور ہے + رکا آدمی (* قی صدیقی)

ے نہ دھوپ کا کوئی ٹکڑا نہ سائے کا آ L
یہ دشت، دشتِ * ہے یہاں نہیں ہے کوئی (عنوان چشتی)

ے خود اپنے ذہن پر اترا ہوں وحی کی صورت
ò ò سے * انکشاف ہوں کوئی (فضا ابنِ فیضی)

ے رمیدگی کا بیاں ہے اور بے خور و خواب
غبار کر * سکوت و صدا کو جا * ہوں (* وت حسین)

ے زینۂ ذات پہ دز دانہ قدم ر r ہوا
قافلہ کس کے تعاقب میں گماں کا نکلا (جمال احسانی)

ے مجھ سے * ہر + گی، آزا * یں، * * یں
اور اس * ر ی سے کمرے کے + ر میں اکیلا (* سک)

+ گی اور موت کا فلسفہ فکر K نی کی پوری * ریخ میں C دی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ لیکن + عہد میں آ کر + گی اور موت کی معنو $ + ل گئی ہے۔ + دور کے ذہن نے موت کو جبلت کے

ایک ضروری تقاضے کے طور پر دیکھا ہے اور اس کی نفسیاتی توجیہات کی سمت پیش قدمی کی ہے۔ بقول آل احمد سرور:

''خواہشِ مرگ صرف آج کے ادب کا ایک ا اف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذ $ کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون، نفسیات کی بعض l ہوں اور بشر * یت کے اسرار کا ایک رمز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب تنہائی، خواہشِ مرگ علیحدگی (alienation) کے جو عناصر ہیں، ان کے پیچھے دراصل فطرت K نی کے ان سربستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب، سیا ت، اخلاق، تہذ $ کے محدود تصورنے پر دے ڈال دیے تھے۔ + ادب اسی لحاظ سے بہا * ، سلا * مست نہیں کر * ، وہ آدمی کو مرد بنا * ہے اور جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلا A پیدا کر * ہے۔''(۴)

ے نئے جہان کا در * زکرنے والی ہے
یہ روح جسم سے پرواز کرنے والی ہے (جمال احسانی)

ے قیام مرگِ مسلسل، سفر فنا کا سفر
گھروں میں دل نہ لگا، جنگلوں کی خاک نہ چھان (شہزاد احمد)

ے فرار مل نہ سکا حبسِ جسم و جاں سے کہ ہم
طلسم خانۂ تکرارِ خیر و شر میں رہے (سحرا « ری)

ے فصیلِ جسم پہ * زہ لہو کے C ہیں
حدودِ وقت سے آگے نکل H ہے کوئی (شکیب جلالی)

+ گی کی بے معنو $ کا احساس جس قدر اس عہد میں اجاگر ہوا ہے، پہلے نہیں تھا۔ O ں

نے K نوں کی جگہ لے کر K نی + گی میں جو خلا پیدا کیا ہے، اس نے + گی پ K ن کے یقین کو متزلزل کر * ہے۔ ا ے مشین سو آدمیوں کے و ا کام تو کر سکتی ہے لیکن سو مشینیں مل کر بھی ا ے K ن جیسے * ت واحساسات پیدا نہیں کر سکتیں۔ دوسری طرف 0 ں کی معیت میں رہ کر K ن کے رویے بھی مشینی ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسے میں حساس ذہن یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکتا کہ کیا اس کی حیثیت مشین کے ا ے پ زے کی سی ہے؟ + دور میں K ن نے مشینی + گی کے فو + تو اٹھائے ہیں لیکن اسے بہت کچھ کھ پ ڑا ہے، جس کا اسے گہرا احساس ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند ر ے :

''اس دور میں + گی کی معنو $ کی تلاش اور وجود کی غرض وغا $ کو سمجھ * شعور K ن کا ۔ سے ٹا مسئلہ بن H ہے...... صنعتی یکسا M کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو H ہے اور اس کے وجود کی معنو $ اس کے لیے ۔ سے ٹا سوالیہ K ن ہے۔''(۵)

+ دور کے ادب نے جس طرح K ن کے اس پیچیدہ نفسیاتی مسئلے کی / ہ کشائی کی ہے اس کی جھلک اردو غزل میں بھی Ã آتی ہے۔

ے پھوڑ لیں سر بھی تو د * کا معمانہ کھلے
جیسے دیوار پہ تصو یہ ہے دروازے کی (خورشید رضوی)

ے / رنے والے جہازوں کو کیا خبر ہے کہ ہم
اسی . و یہ بے آشنا میں + ہ ہیں (عرفان صدیقی)

ے صلہ کوئی نہیں پ چھائیوں کی پوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا (شہ * ر)

ے عجب اک بے یقینی کی فضا ہے
یہاں * نہ * ا ے سا ہے (صا ظفر)

ے اپنے ہونے کی $ ب * ہر نہ ہوئے
ہم ہیں وہ L کہ آزادۂ گوہر نہ ہوئے (امجد اسلام امجد)

ے نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پ + مقاماتِ گم شدہ کے ہیں (* نی)

ے آگ ہے اور سلگ رہی ہے حیات
راکھ ہوں اور بکھر رہا ہوں میں (انور شعور)

+ $ کا ا ے اور اہم رویہ تشکیک کا ہے۔ اس تحر ے نے تشکیک کو K ن کے مزاج کا حصہ بنا کر ہر قدیم و + Ã یے اعتقاد، فکر اور روا $ کو از سرِ نو دیکھنے اور عصری حقائق کی روشنی میں اس کی ذاتی تعبیر کرنے کے رویے کو فروغ * ہے۔ + عہد کے K ن کے لیے + گی کی سنگلاخ حقیقتوں کے سامنے رومانی آدرشوں کے دکھائے ہوئے خوابوں سے بہلنا ممکن نہیں رہا۔ لہٰذا تشکیک کے اس رویے نے مصلحتوں کو تج کر K ن میں اپنی عقل کی روشنی میں اپنی رائے قائم کرنے اور فیصلے کرنے کا میلان پیدا کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر آغا سہیل:

''بیسویں صدی نے یہ ا ے اہم کام بھی ا م * کہ جن احساسات و * ت پ لایعنی اور مبہم قسم کا غلاف پ ڑھا ہوا تھا اور ان کا خواہ مخواہ ا ے تقدس سا تھا، انہیں بے Õ ب کر * اور حقیقتوں کے اعتراف پ K ن کو ابھارا اور K نوں میں اخلاقی . أت بھی پیدا کی۔''(۶)

+ اردو غزل میں اس رویے کی مثالیں جا بجا ملتی ہیں جہاں شعرا + گی کو دیکھنے کے اسی زاویے کو ت جیح دیتے Ã آتے ہیں جو خود ان کا اپنا ہے اور طے شدہ { ئج اور عمومی + از Ã سے ا اف کرتے ہیں۔

ے کبھی اپنی آ ç سے + گی پ Ã نہ کی

وہی زاویے کہ جو عام تھے، مجھے کھا گئے (خورشید رضوی)

ے حرفِ یقیں دھواں دھواں، تیرگی گماں بہت
ڈوب چکا غبارِ رہ، رات تھی بے کراں بہت (شمیم حنفی)

ے شور اٹھا، 1 تجھے لذتِ گوش تو ملی
خوں بہا، 1 تیرے ہاتھ تو لال ہو گئے (جون ایلیا)

لیکن اسی تشکیک کا دوسرا پہلو وہ ہے جہاں K ن دوسروں کے ساتھ ساتھ اپنے بارے میں بھی تشکیک کا شکار ہے۔ اگر وہ صدیوں کے مانے ہوئے Ã یت سے ا اف کر سکتا ہے تو اپنی رائے سے کیوں نہیں۔ لہٰذا وہ ایسا کرتا ہے اور اس کا نتیجہ بے یقینی، لا حاصلی، بے اطمینانی اور عدم تحفظ کے احساسات اور کیفیات ہیں۔ چنانچہ اس عہد کے ادب کا ایک بڑا حصہ اسی طرح کی کیفیات کے اظہار پر مشتمل ہے۔

ے کشتیاں ٹوٹ چکی ہیں ساری
اب لیے پھرتا ہے دریا ہم کو (باقی صدیقی)

ے جو آرزو ہے کہیں زخم ہی نہ بن جائے
بکھیر دے نہ مرے بال و پر ہی میری اڑان (شہزاد احمد)

ے پڑے نہ تھے کبھی نقش مرادی کا
جو ہاتھ آئے بھی خوشبو تو خود بکھر جا N (توصیف تبسم)

ے یقیں نہیں تھا مجھے صبح - رسائی کا

پ اغ عمر کو . # وقفِ انتقام کیا (غلام حسین ساجد)

ان مسائل کے ساتھ ساتھ وجودی فکر نے K ن کو کچھ مثبت فکری پہلوؤں سے بھی نوازا ہے۔ اس فکر کا ایک مثبت پہلو ذمہ داری کا احساس ہے۔ وجودی مفکرین کے نزدیک K ن اپنی راہِ عمل کا انتخاب خود کرتا ہے، لہٰذا وہ اپنے کیے کا ذمہ دار ہے۔ اس ذمہ داری کا ایک ثمر اس کی آزادی ہے۔ ادب کے میدان میں اس کی تعبیر تخلیقی اور فکری آزادی کے طور پر کی جا سکتی ہے۔ لہٰذا $ کی تحریک نے ادب میں تخلیقی آزادی کو فروغ دینے کی سعی کی جس کے مثبت اثرات غزل میں بھی ظاہر ہوئے۔

ے سز وہوں کہ میں اس آگ سے کندن نکلا
شعلۂ خوں نے اجالا مری Q نی کو (سلیم شاہد)

ے اجاڑ د ۔ میں کچھ تو گی تو پیدا ہو
یہ ایک چیخ یہاں بھی شجر کروں گا میں (عرفان صدیقی)

ے گم کردۂ منزل ہوں 1 یہ تو خوشی ہے
چلتی ہیں ہوا N مرے قدموں کے K ساتھ (کیف ا« ری)

جدید دور کی غزل نے اس مزاحمتی رویے کی تجدید بھی کی ہے جس کی ایک نوید یں لیکن مستقل لہر غزل کی پوری روایت میں Ã آتی ہے۔ موجودہ دور میں سیاسی، سماجی اور عالمی حالات فرد کی ذاتی اور اجتماعی زندگی پر جس طرح کا جبر مسلط کر رہے ہیں؛ زندگی اور اس کے مظاہر کی شکست و ریخت اور تباہی و بربادی کے مناظر نے جس طرح کی بے یقینی کی فضا پیدا کر دی ہے جس میں ت کے راستے مسدود Ã آتے ہیں، ظلم و ستم، قتل و غارت گری کی فراوانی، شر کی قوتوں کی بالادستی نے جدید دور کے K ن کو جس طرح مصائب اور احتوں کے ایک مسلسل عذاب میں مبتلا کیا ہے، جدید غزل اس صورت حال کے خلاف مزاحمت کا ایک روپ بھی پیش کرتی ہے زاہدہ زیدی کے لفظوں میں:

''عصری غزل کے حالیہ نمونوں میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں عصری زندگی میں پیو ظلم و ستم، ا« فی، کاری، جھوٹ اور افراتفری کے خلاف ردِعمل کا

اظہار ہوا ہے اور جن میں پروٹسٹ یا احتجاج کی نئی لہریں محسوس کی جا سکتی ہیں۔"(۷)

جہاں جہاں احتجاج کی لے ہلکی ہے وہاں بھی دورِ حاضر کے عام آدمی کی بے بسی اور بے نوائی کا اظہار اس شدت سے ہوا ہے کہ مزاحمتی رویے کو انگیخت کرتا ہے۔

مفاہمت نہ سکھا جبرِ ناروا سے مجھے
میں سر بکف ہوں لڑا دے کسی بلا سے مجھے (عدیم ہاشمی)

وہ یہ سمجھ رہے ہیں مجھے کچھ پتا نہیں
میں بولتا نہیں ہوں تو کیا دیکھتا نہیں (انور شعور)

لاکھ مسمار کیے جائیں زمانے والے
آ ہی جاتے ہیں نئے شہر بسانے والے (سلیم کوثر)

غزل کے روایتی اور قدیم موضوعات بھی حاضر دور میں اپنا انداز بدلتے نظر آتے ہیں۔ شخصی محبت دنیا بھر کی شاعری کا عام اور غزل کا مستقل موضوع ہے۔ محبت کے موضوع کو حاضر شعرا نے نئے تناظر میں دیکھنے کی سعی کی ہے جس کی وجہ بدلے ہوئے سماجی و تہذیبی حالات ہیں۔ ان حالات نے فرد کے تصور کو بھی بدل دیا ہے اور اسی کے ساتھ دو افراد کی باہمی محبت کے رشتوں اور ان کے متعلق رویوں میں بھی مثبت اور منفی تبدیلیاں آئی ہیں۔ محبت کے ماورائی تصور کی جگہ زمینی اور معروضی تصور نے لے لی ہے۔ اس حوالے سے یوسف حسن لکھتے ہیں:

"حاضر غزل کی بڑی روایت میں فریقِ ثانی بھی اپنے جیسا ہی انسان ہے اور اس کی بھی سراپا نگاری کم اور کردار نگاری زیادہ کی جاتی ہے......معاملاتِ محبت میں دوطرفہ تجربات کا اظہار قدرے بڑھا ہے، یعنی شاعر کی طرف سے فریقِ ثانی کے جذبات و احساسات کو بھی پیش کیا جانے لگا ہے۔"(۸)

اسی کی دوسری صورت یہ ہے کہ حاضر دور میں شاعرات کی تعداد میں اضافہ ہوا ہے جنہوں نے نسائی

جذبات اور تجربات کا اظہار خود اپنی زبان اور لہجے میں کیا ہے اور یوں دوطرفہ محبت کا یہ فطری عمل اپنے اظہار میں مکمل ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

سو ہم دونوں ہوئے ہیں ریزہ ریزہ
اسی خواہش میں پہلے ٹوٹتا کون (جمال احسانی)

رنج مجھ کو ہی نہیں اس سے بچھڑ جانے کا ہے
خوف اس کو بھی کسی مشکل میں پڑ جانے کا ہے (پروین شاکر)

جب بھی میں نے کبھی جانے کی اجازت چاہی
اس نے بڑھ کر مرا اسبابِ سفر کھول دیا (شاہدہ حسن)

سلگ رہے ہیں مسلسل کہ آتے جاتے نہیں
ہم اس کے سائے میں اور وہ ہمارے سائے میں (صابر ظفر)

اس کی آنکھوں میں رات جگتی رہے
صرف میرا چراغ جلتا ہو (یاسمین حمید)

مجموعی طور پر حاضر غزل نے ان تمام موضوعات کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے جو عہدِ حاضر کے انسان کے مسائل ہیں۔ ان مسائل کی نوعیت سماجی بھی ہے اور شخصی بھی، روحانی اور نفسیاتی بھی ہے اور معروضی اور خارجی بھی۔ یوں حاضر غزل اپنے دور کے انسان کی مکمل تصویر پیش کرتی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، '' $ کی تلاش میں''، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۲۸۷

۲۔ علی، ''Ä، غزل اور طرزِ احساس''، مطبوعہ ''فنون''، لاہور، غزل نمبر، ۱۹۶۹ء، ص ۲۱۳

۳۔ لطف الرحمٰن، ڈاکٹر، ''احساسِ تنہائی اور نئی غزل''، مشمولہ ''معاصر اردو غزل''، مرتبہ: قمر K، وفیسر، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۸۱

۴۔ آل احمد سرور، ''مجموعہ تنقیدات''، الوقار Å X، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۸۲۵

۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر (مر$)، ''اردو افسانہ روا$ و مسائل''، سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۵۰۰

۶۔ آغا سہیل، ڈاکٹر، ''ادب اور عصری حسیت''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۸۰

۷۔ زاہدہ زیدی، ''عصری غزل کا منظر نامہ''، مشمولہ ''معاصر اردو غزل''، مرتبہ: قمر K، وفیسر ص ۲۰۳۔

۸۔ یوسف حسن، ''پاکستان میں اردو غزل کے پچاس سال''، مشمولہ ''عبارت''، مرتبہ: نوازش علی، ڈاکٹر، شمارہ ا، راولپنڈی، ۱۹۹۷ء، ص ۶۸، ۶۹۔

☆☆☆

Index

ڈاکٹر صوفیہ یوسف *

تعارفِ کتب

(۱) کلیات مکتوبات فارسی

(اردو ترجمہ، فارسی مکتوبات کا متن اور مکتوب الیہم کے حالات کے ساتھ)

مترجم و مر$	:	پروفیسر تورو ہیلہ
اشا	:	۲۰۰۸ء
سائز	:	ساڑھے ۸x۱۱ ً
صفحات	:	۸۱۳
ناشر	:	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد
قیمت	:	۲۹۵ روپے

مرزا غالب نے اپنی ہمہ گیر شخصیت کا اردو پر بڑا گہرا اثر ڈالا اور خصوصاً اردو نثر ان میں خط لکھ کر اس کو ایک ایسا نمونہ دیا جو اس سے بہتر آج تک مفقود ہے۔ مرزا غالب کے ان خطوط کی وجہ سے اردو نثر کو ایک ادبی اسلوب حاصل ہوا۔ مندرجہ بالا کتاب میں مترجم و مر$ نے مرزا غالب کے فارسی خطوط کو اردو میں ترجمہ کرتے وقت غالب کے اسی منفرد اسلوب کا خاص خیال رکھا ہے۔ اسی لیے ترجمے پر تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ ترجمے کے ساتھ مترجم نے فارسی متن کو بھی کتاب میں شامل کیا ہے تاکہ قارM و محققین اپنی منشا اور سہولت کے مطابق استفادہ کر سکیں۔ اس کتاب کا O ب اردو کے نامور محقق و Õ ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام ہے۔ اور ڈاکٹر جالبی نے اس کتاب پر اپنی رائے کچھ یوں دی ہے:

''اس ترجمے میں وہی بات جو غالب نے فارسی میں کہی تھی، مترجم نے اسی شان و شوکت

*شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ

اور سبھاؤ کے ساتھ اردو میں منتقل کردی ہے اور یہ واقعتاً جمے کے میدان میں ا یـ بڑا کارنامہ ہے میں پ تو روہیلہ کو ادب کے اس عظیم کارنامے کی تکمیل پ کھڑے ہو کر سلام کرتا ہوں۔ اگر غا ب ہوتے تو وہ بھی ایسے ہی الفاظ میں داد دے کر پ تو روہیلہ کا ہاتھ پکڑ کر اپنے ساتھ بٹھا e ۔"

مرزا غا ب کی نفیس شبیہ پیش کرنے کے بعد، مترجم و مر$ نے واحد متکلم کے ن عنوان آغاز کار سے اختتام -- اس کتاب کے تمام مراحل کی جھلک قار M کے سامنے پیش کی ہے۔ فہر ت کے بعد "غا ب کی K ءنگاری کا ا یـ دلکش نمونہ" اسی عنوان سے پیش کیا H ہے، جس کے بعد ۳۴۱ مکتوبات کا اردو ترجمہ، مکتوبات الیھم کے حالات + گی اور آ میں مکتوبات کے فارسی متن پ مشتمل یہ ضخیم کتاب نہ صرف غا ب سے دلچسپی ر p والے قار M بلکہ غالبیات (غا ب اور اس کے عہد کے ادبی، سیاسی سماجی و اقتصادی حالات) میں دلچسپی ر p والے اسکالرز کے لیے بھی بہت اہمیت کی حامل ہے۔

☆☆☆

(۲) تحر یـ آزادی میں اردو کا حصہ

مصنف : ڈاکٹر معین الدین عقیل

اشا) : ۲۰۰۸

سائز : ساڑھے 8x5 انچ

صفحات : ۸۲۲

ناشر : مجلس ت قی ادب لاہور

قیمت : ۴۵۰

قومیت کی تشکیل میں ز ب ن کے کردار کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ز ب ن کے بغیر قوم کی پہچان ممکن نہیں ہوتی اور قوموں کے بغیر ز ب 3 پید ہو جاتی ہیں۔ انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد اردو ز ب ن نے ب صغیر میں مسلمانوں کو متحد ر p اور ت قی کی راہ پ گامزن کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ تحر یـ آزادی میں اردو ز ب ن کا حصہ اور اس کے کردار کو ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اس کتاب میں بہت و قیع + از اور دلکش

اسلوب میں پیش کیا ہے۔

کتاب کا ا O ب ڈاکٹر رؤف * پ ریکھ نے م ہے۔ موضوع کو چھ ابواب: ۱۔ اردو میں # وطن کی روا $ ، ۲۔ اردو شاعری ۱۷۵۷ء * ۱۸۵۷ء، ۳۔ اردو ۱۷۵۷ء * ۱۸۵۷ء، ۴۔ اردو شاعری ۱۸۵۷ء * ۱۹۴۷ء، ۵۔ اردو ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء اور ماحصل میں تقسیم کیا H ہے۔ ان ابواب کو مز یـ ذ ~ عنوانات میں تقسیم کر کے موضوع کو انتہائی تفصیل کے ساتھ پیش کیا H ہے۔ یہ کتاب نہ صرف اردو * ریخ اور ادب میں اہم اضافہ ہے بلکہ تحقیق کے کئی نئے زاویے بھی فراہم کرتی ہے۔ ہمارے ملک کے موجودہ سیاسی و سماجی پس منظر میں اس طرح کے کام کی اہمیت مز یـ بڑھ جاتی ہے۔

☆☆☆

(۳) سندھی، پشتو، اردو کے لسانی روابط

مصنف : ڈاکٹر خالد خان خٹک

اشا) : ۲۰۰۷ء

سائز : ۸x۵

صفحات : ۴۶۲

ناشر : پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی پشاور

قیمت : ۴۰۰ روپے

ز ب نوں کے لسانی روابط کا مطالعہ کئی زاویوں سے اہمیت کا حامل ہے، کیو è ز ب نوں میں ب ہمی تعلقات کا ہونا اور ان تعلقات کے نتیجے میں ا یـ ز ب ن سے دوسری ز ب ن میں الفاظ منتقل ہونے کے اثبات دراصل اقوام کے درمیان قدیم سماجی، ثقافتی و اقتصادی روابط تلاش کرنے میں معاون اور دور + ب میں بہتر روابط پیدا کرنے میں مفید $ ہوتے ہیں۔ خاص طور پ وہ ز ب 3 جو کسی مخصوص علاقے یـ فیڈر C میں بولی جاتی ہوں ان کے روابط پ تحقیق سے ادبی * ر [، تعلیمی فو + کے ساتھ اتحاد کا عنصر تقو $ * پ ہے۔

ڈاکٹر خالد خان خٹک نے اس کتاب کا ا O ب سندھ یونیورسٹی کے م کیا ہے۔ پیش لفظ ڈاکٹر سلمیٰ

شاہین (ڈاریکٹر پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی) کے قلم سے ہے۔عرض مصنف، کچھ مصنف کے بارے میں، کے بعد مرحوم ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کا اس کتاب پر تبصرہ بھی شامل ہے۔ابتدائیہ کے بعد موضوع کومندرجہ ذیل عنوانات میں تقسیم کیا گیا ہے۔

زبان، مشترک آریائی زبان اور زبانوں کی تقسیم، سندھی، پشتوں اردو کا نسلی اشتراک، رسم الخط کا اشتراک، صوتیات (صوتی اشتراک)، سندھی پشتو اردو کے قدیم روابط، سندھی پشتو اردو پر خارجی اثرات، صرفی ونحوی اشتراک، مشترک الفاظ، معنوی اشتراک (مشترک ضرب الامثال اور محاورات)، تہذیبی اور ثقافتی رشتے، باہمی روابط۔

اکیسویں صدی میں علم لسانیات کی ضرورت واہمیت بہت بڑھ گئی ہے اور اردو میں لسانیات کے حوالے سے تحقیق کی ضرورت پہلے سے زیادہ محسوس کی جا رہی ہے ایسی صورتحال میں اس قلمی نسخے کی اشاعت خوش آئند ہے۔

☆☆☆

(۴) متعلقات مشفق خواجہ

مرتبین : ساحر شیوی، صلاح الدین ارشاد عثمانی، سید معراج جامی
اشاعت : ۲۰۰۸ء
سائز : ساڑھے ۵x ساڑھے ۸
صفحات : ۴۶۶
ناشر : یورپ اردو رائٹرز سوسائٹی (برطانیہ)
قیمت : ۶۵۰ روپے

مشفق خواجہ (مرحوم) اردو تحقیق وتنقید کا اہم نام، ان کی وفات علم وادب کے لیے ایک بڑے سانحے سے کم نہیں۔متعلقات مشفق خواجہ کا انتساب ''مشفق خواجہ کے تمام چاہنے والوں کے نام'' ہے جس کے بعد مرتبین نے ان کا ایک ایسا شعر درج کیا ہے جو قارئین کو سوچنے پر مجبور کرنے میں پورا پورا حق ادا کرتا ہے:

گھر کی دیواروں پہ تنہائی نے غم لکھے ہیں
مرے غمخوار انہیں بھی کبھی پڑھ کے دیکھیں

کتاب کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے، پہلے حصے میں چار تحریریں:۱) مشفق و مہربان..... مشفق خواجہ از ساحر شیوی لیوٹن، ۲) آہ مشفق خواجہ از صلاح الدین ارشاد عثمانی لندن، ۳) مشفق خواجہ از ولی الحق آ #لندن اور خواجہ ادب نواز از سید معراج جامی کراچی شامل ہیں۔

دوسرا حصہ خطوط کے عنوان سے ہے اس میں ایک مرزا غالب کا خط اظفر الحسن کے نام (یہ خط مشفق خواجہ نے مرزا اظفر الحسن کے نام لکھا تھا اور جو غالب کی ایک سو پچیسویں سالگرہ دگار غالب کے جلسے میں پڑھا گیا) اس کے علاوہ اس حصے میں مختار الدین احمد اور ساقی فاروقی کا ایک ایک خط مشفق خواجہ اور مشفق خواجہ کا ایک خط مختار الدین احمد کے نام شامل ہے۔

خراج تحسین کے عنوان سے تیسرے حصے میں ڈاکٹر ولی الحق آ #، ساحر شیوی، ڈاکٹر عبدالمنان طرزی کی نظمیں شامل ہیں۔چوتھا حصہ مضامین پر مشتمل ہے جس میں ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر وحید قریشی، مجتبیٰ حسین، ستیہ پال آ #، مخمور سعیدی، خلیق انجم، سید امتیاز الدین، نور السعید اختر، ڈاکٹر ظل ہما، انور سدید، عقیل دانش، اکبر حیدری، عدیل یوسف صدیقی، محسنہ جیلانی، پروفیسر حکیم سید ظل الرحمٰن، پروفیسر علی احمد فاطمی، ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر جاوید شیخ، شکیلہ رفیق اور سید معراج جامی کی تحریریں شامل ہیں۔

پانچویں حصے میں نذرانہ عقیدت کے عنوان طلحہ رضوی برق کی ایک جعفر بلوچ کی چار نظمیں موجود ہیں۔چھٹا حصہ کس قیامت کے یہ نامے کے عنوان ہے اس میں مشفق خواجہ کے ساقی فاروقی کے نام ۴۸ خطوط اور ساقی فاروقی کے مشفق صا # کے نام ۴۹ خطوط شامل ہیں۔

کتاب کا آخری حصہ مکتوبات مشفق خواجہ کے عنوان ہے جس میں رقعات مشفق خواجہ بنام ڈاکٹر معین الدین عقیل، مظفر حنفی، گیان چند، ڈاکٹر اصغر عباس، مالک رام، رشید حسن خان، گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر راحمد فارقی، ڈاکٹر خلیق انجم، پروفیسر ہرپال اشک، عبدالمغنی، پروفیسر ظہیر احمد صدیقی، ڈاکٹر انور معظم، ڈاکٹر شمیم حنفی اور صلاح الدین ارشاد عثمانی شامل ہیں۔

☆☆☆

(۵) شمالی علاقہ جات میں اردو زبان و ادب

مصنفہ : ڈاکٹر عظمیٰ سلیم
اشاعت : ۲۰۰۸ء
سائز : ۶x۹"
صفحات : ۴۱۶
ناشر : مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد پاکستان
قیمت : ۲۹۰ روپے

مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد پاکستان نے، ملک کے مختلف علاقوں میں اردو زبان و ادب کی صورتحال اور وہاں کے لوگوں کی قومی زبان سے اپنائیت و محبت کو منظر عام پر لاتی رہی ہے۔ یہ عمل قابل تعریف ہونے کے ساتھ ساتھ وقت کی ضرورت بھی ہے۔ اسی سلسلے کی کڑی کے طور پر ڈاکٹر عظمیٰ سلیم کے پی ایچ ڈی کا مقالہ ''شمالی علاقہ جات میں اردو زبان و ادب'' کو مقتدرہ نے شائع کیا ہے۔

کتاب کا پیش لفظ دنیائے اردو کے نامور محقق و پروفیسر فتح محمد ملک کے قلم سے ہے۔ مقدمے کے بعد کتاب کے مواد کو مندرجہ ذیل سات ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جو کہ، (۱) شمالی علاقہ جات کا تعارف (۲) شمالی علاقہ جات میں اردو زبان کا آغاز (۳) شمالی علاقہ جات میں اردو ادب کے فروغ کے محرکات (۴) شمالی علاقہ جات میں اردو کے مقامی شعرا اور نثر نگاروں کا تذکرہ (۵) شمالی علاقہ جات میں اردو شاعری کا تنقیدی جائزہ (۶) شمالی علاقہ جات میں اردو نثر کا تنقیدی جائزہ (۷) شمالی علاقہ جات میں بولی جانے والی زبانوں کے اردو زبان و ادب پر اثرات۔

☆☆☆

Index

☆ English Section

Dr. Najeeba Arif *

BULLHE SHAH'S POETRY IN SOCIAL AND POLITICAL CONTEXT

Abstract : *Bullhe Shah (1680- 1758) is one of the most important Punjabi Sufi poets who has not only reflected the spirit of his age in his poetry but also has raised voice against the unjust, orthodox political and religious institutions. His poetry is a symbolic and metaphoric expression of the revolt against domination and oppression of certain classes of the society. Breaking the chains of caste and status, he associates himself with the lower classes and represents the bruised souls of the deserted.*

Bullhe Shah is the most important Sufi poets of Punjab. He was born in Uch Gilanian, a city of Bahawalpur, famous as a city of saints. He belonged to a respectable Sayyed family and his father was a pious Muslim(1). When he became six years old, his family migrated to a small village Pandoki, near Qasur, District Lahore. There he spent his childhood and got education in a strictly orthodox religious environment. Afterward, he went to Lahore where he met his spiritual master or Murshid Shah Inayat who has deep rooted effects on his life and poetry. It has been stated in Tareekh-ul Asfia, a book written by Shah Inayat, that he was a descendent of Sheikh Abdul Qadir Jilani, the founder of Qadirya Sufi order.(2)

Bullhe Shah was born in or around 1680 A.D. This was the twenty first year of Aurangzaib's reign and the political situation(3), apparently peaceful, experienced waves of disruption under the calm surface. Aurangzeb had bounded the Mughal Empire on the north by the Indus and the Himalayan Mountains, and on the south, by the river Cauvery; whilst in breadth it

** Dept of. Urdu International Islamic University Islamabad*

extended from the western shores of Gujrat to the Bay of Bengal. But despite all his conquests, some of his policies and measures caused failure and resulted in the destruction of the Mughal Empire. Historians, analyzing the causes of his failure, have mentioned his suspiciousness, his strict religious policy and alienation of Hindus and Rajputs. It also included the alienation of Deccan Hindus that was exploited by Shivaji who took advantage of Aurangzeb's shortsighted policy of religious persecution and gathered discontented Hindus round him. Marhatta wars resulted in ascendant Marhatta power and the downfall of the Mughal Empire.(4)

After the death of Aurangzeb, Mughal Empire had to face a number of traumas in the form of wars of succession and invasions of Ahmad Shah Abdali and Nadir Shah. This caused a rapid decline of the Empire that resulted in the local tyrannies in different areas. Punjab especially came under a constant warfare. Plundering Sikh bands formed themselves into robber baronies and imposed their system of extortion on the Punjabi farmer. General massacre of the Sikhs at Shaheed Gunj, Lahore took place twelve years before Bullhe Shah's death. Abdali's pillage and continuous unsuccessful battles fought by the governors of Lahore weakened the general administration, economic structure and ethical and moral system of the society. In Khalid Ahmad's words, "as Bullhe Shah lay dying in 1758, at the age of 78, the rape of the Punjab was proceeding apace."(5)

As for as the social and religious movement are concerned, a chaos in minds and ideas is evident in this period. The religious rigidity of Aurangzeb was a reaction of the social environment produced under the open policies of Akbar and Shah Jahan and the influence of the Bhagti cult. This situation not only caused the most strict policies adopted by Aurangzeb but also resulted in the emergence and development of great missionary activities in the depth and breadth of the kingdom with a great zeal. In Punjab, missionary institutions multiplied in the subsequent years and great seats of learning like Lahore and Sialkot, already popular among the people, became centres of religious education. Sufism liberated itself from the Bhagti terminology and Punjabi mystic poetry came more in line with Central Asian poetic diction and trends. The large-scale production of religious literature and the compilation of educational booklets caused a shift in the literary tendencies of the period. It resulted in the departure from the old mystic attitude to a more matter of fact and secular approach towards life, focused on the material

world and outwardly acts of piety.(6)

Bullhe Shah, in this scenario, represents the repressed voice of Qadiriya order that emphasizes the purity of one's inner self. He has revived the liberal and broad-based mystic philosophy represents the Sufi literature of this period.

Though he was born in an orthodox Sayyed family and got education in a traditional Muslim style in Qasur, but his meeting with Shah Inayat in Lahore changed his outlook and ignited the fire of mystic love in his learned mind and passionate heart. Shah Inayat, a Sufi of Qadiriya order, belonged to a lower caste of Punjab, called Arain who were looked down in the cultural perspective of their profession, while Bullhe Shah, being a Sayyed, the descendants of the Holy Prophet, was a member of the most respected family of Muslim society. He was advised and forbidden repeatedly not to bow in faith and love before a member of the lower caste and be conscious of his own status and superiority but Bullhe Shah not only revolted against the stupidity of such an inhuman attitude but also proved it a petty show of misguided orthodoxy. His passionate love for Shah Inayat, in the sequence of the mystic tradition of finding a Murshid or a spiritual guide, is the biggest source of his poetic genius.

He who calls us Sayyed will be tortured in Hell
The one who calls us Arain
Will enjoy a life of bliss in Heaven. (7)

He broke the chains of caste and status in his practical life and when these values were adopted as the central themes of his poetry, he impressed the people of his time as well as those of the coming generations.

His age was that of turmoil and chaos. Lahore and Qasur, both cities went under the anarchy, disorder and lawlessness that gave birth to moral crisis. Truthfulness, social justice, respect of human life, broadmindedness and forbearance became rarity. Political downfall of Mughals paralleled with the rise of destructive powers all over the Empire that caused a general air of insecurity, selfishness and anxiety. Bullhe Shah has commented on the contemporary situation fearlessly and many of his poems refer to his epoch and depict the political and social upheaval of his time under the veil of metaphor.

The doors of Doom's torture have opened
The Punjab is a very sorry plight

The stealers of blankets have become rulers
The Mughals have had to quaff cups of poison. (8)

He calls his times "upturned", and mourns the injustice that reigns throughout the country. His poetry reflects his age of contradictions, of bitter battles and of tragic events.(9)

Though he had never criticized the rulers directly as mentioned by Khalid Ahmad, but the gloomy worldview depicted in his poetry is a reflection of his soul, deeply bruised on the suffering of common men (10). He identified himself with the suppressed voice of the people who were indulged in the professions considered lowly in the feudal Indian society and used their idiom and metaphors to express his rebellious and modern thought. He wrote about one hundred and fifty six kafis, Athwara, Bara Maha, Sy-Harfian and Dohray as stated in Kuliyat-e-Bullhe Shah, the most authentic compilation of Bullhe Shah's works (11). The core issue of his poetic works is the attainment of the mystic experience that results in the feeling of oneness with divinity. His yearning for being one with the Divine is so intense that his words cramp with the sorrow of the distance and an undercurrent of deep pain runs through his poetic diction

The second most important point focused by him is the prevalent unjust social system that produces false concepts and ideologies. The consequences of these ideologies have separated man from man and the realization of self has been impossible because of the blind faith and irrational pursuit of dogma. The lack of justice and mutual coordination has promoted and developed orthodox thought that is based on the division of humanity in the name of religion.

He believed in the equality of humankind and the only measure that can be adopted to distinguish or grade human beings is the power of love. Love is the greatest strength of the departed soul that can transcend every rule and law. Love, as defined and interpreted in his poetry is not the common love associated with physical pleasures. Bullhe Shah had never experienced it. He has felt and described love in the most dignified and majestic form that is the metaphysical phase of love.

Love has now entered my heart
From the beginning to the last;
Roasting me in boiling oil
After cooking in the broil.(12)

He has alluded to the historical chain of the true lovers of the Divine who had sacrificed every thing and suffered a lot in the way of love. Most of these allusions are based on Quran and refer to the Hebrew prophets like Abraham, Ismail, Yousuf, Zakreyya, Younas, Ayub, Yaqub and Moses. He has also mentioned the mystical traditions of Mansoor Hallaj; a martyr of mystic love and a hero of rebellious souls (executed in 922 A.D.), the Khurasani Sufi Bayazeed who has been the hero of many mystic stories (died in 874 A.D.)), Junaid, another great Sufi of Baghdad (died in 910 A.D.), and Shams Tabrezi, the beloved and Murshid of Rumi. He also remembers Hussain as a symbol of revolutionary spirit and has tried to extract morals from the stories of Nimrud and the Pharoah. Thus, we find him identifying himself with the rebellious tradition of the Islamic mystic thought and announcing his preference in this respect.

Based on these observations, Dr. Lajwanti, a very serious and commendable critic of Punjabi Sufi poets, has concluded that Bullhe Shah, in the third and final stage of his poetry, which she has called the apex of his poetic genius, had broke with the Islamic mystic tradition and tied himself with the Hindu philosophy. Khalid Ahmad, another worthy critic of Bullhe Shah, has rightly rebuked this statement and traced the sources of his poetic inspiration in the mystic approach of Rumi, one of the greatest Persian mystic poets, by saying:

She claimed that in his “Keeh Jaanan mein kaun”, Bullhe Shah finally broke with his Islamic background and merged with the more immanent Hindu philosophy of Advaita, unaware that the kafi was literally inspired by Rumi’s ghazal “cheh tadbeer ai musalmanum.(13)

Though Bullhe Shah has never mentioned Rumi as his inspirational source, yet his poetry reflects the impact of Rumi in themes, metaphors and references. All the references used by Bullhe Shah are Rumi’s favourite and recall his mystic and intellectual framework. Both of these great Sufi poets have adorned their poetry with Quranic phrases and terminology of Islamic Sufism. He resembles Rumi in his monistic theory as well as in his extremely passionate love for the Murshid or the spiritual master. Rumi has written his love poetry in a state of ecstasy and Bullhe Shah has followed him in this realm.

Bullhe Shah belonged to Qadiriya order, as did his Murshid Shah Inayat, but he has shown reverence to the Suharwardiya School as well which

emphasizes the compliance of Sharia and opposes the liberal and rebellious ideology of Qadiriya school. Likewise, he has always repudiated the Shia-Sunni conflicts and has forcefully expressed his contempt for the Shia-Sunni politics.

Apart from Islamic references, Bullhe Shah has also used Vaishnava vocabulary skillfully and has shown his inclination towards the mystic tradition adopted by Kabir, Mira Bai and Tulsi Daas. His expression about the beloved as a thief refers back to the stories related in Hinduism about Krishna. Furthermore, the allusions of Mahabharata and Ramayana are quite obvious in the form of symbolic figures of Ram, Sita and Ravana. Ram and Ravana are the positive and negative aspects of mystic knowledge and stand for the whole tradition of Hindu mysticism.

He has also paid homage to Sikh Guru Arjan Singh, a follower and admirer of Mian Mir, the founder of Qadiriya School in Lahore. He was killed by the orders of the Mughal Court in the compliance of Naqshbandi Sufis’ advice, which condemned Guru Arjan for his growing popularity among common Muslim population. Bulleh Shah’s renouncement of Naqshbandiya order can be comprehended in this context as well as in their verdict against Shia sect. His tribute to the Sikh Guru Arjan is in accordance with the compassionate relations between Sikhs and Mian Mir. Guru Arjan and Mian Mir both had to bear the annoyance of the Mughal kings. So was the destiny of Sarmad, another allusion of Bullhe Shah, who was executed by Aurangzeb in Delhi on account of his mystic philosophy and his links with Dara Shikoh. This offensive attitude of the Court forced the Qadiriya School to be on defensive and not to express their heretical ideas openly and loudly. Shah Inayat, a successor to Qadiriya “Gaddi”, also believed in the same policy and wanted his disciple not to offend the orthodox religious order of the society. His early denunciation of Bullhe Shah’s defiance and boldness can be seen in the same milieu. Some of Bullhe Shah’s kafis depict this specific framework of his contemporary society.(14)

He has adverted to the multiple mystic traditions of the Central Asia, but has not been unaware or indifferent to the local romances described or comprehended in deep mystical symbolism. Heer-Ranjha, Sassi-Punnun, and Mirza-Sahiban , along with the romances of Arabic background, contribute to his poetry in the development of metaphorical system and give a meaningful depth to its whole intellectual and mystic framework of mind.

Bullhe Shah has presented his views in a simple and effective language of Punjab, to which the ears of the most of the inhabitants of Punjab were familiar. Another striking feature of the language used by him is its being familiar even to the readers of the twenty first century and this is one the reasons why his poetry enjoys so much popularity among people even today. The imagery used by him has been mainly drawn from the local village customs and cultural mind set of the people. The poet himself or the human soul in general has been presented as an innocent and ignorant female character who is totally unaware of the plus and minus of her materialistic life. She is attracted towards the coarse pleasures and wants to play with her mates, unaware of her real obligations and duties. She is supposed to prepare her dowry by spinning day and night. Had she not listened to her mother and other well-wishers, she will have to face the consequences. She will be mistreated in her married life. She will bring embarrassment, shame and a bad name to the family and the ancestors. Bullhe Shah advises her to be mindful and watch her steps which may taker her in the wrong direction.

O Damsel dear! Think of spinning
Mother ever advises daughter,
Why ye wander? Come O daughter,
Fling not away your righteousness,
O ignorant, come to senses. (15)

Spinning wheel is a metaphor very common in the Punjabi poetic tradition. The economy of the cotton-growing peasants of Punjab depends on it. But in its metaphorical framework, it has a multi-layered meaningfulness. The whirling movements of the wheel refer to the whirling dervish of Maulana Rume who dances in the state of oblivion and ecstasy. By constantly moving the wheel, the soul reaches out for the state of being absorbed in the divine reality of the universe and becomes one with Nature. It also refers to the “Tawaf” or revolving around “Ka’ba” in compliance with the Muslim tradition of Hajj. On the other hand, it reminds the circle of breathing in and out, the circulation of blood in the body and the planets revolving around the Sun. Its continuous spinning also indicates the struggle of human soul in attaining the ultimate harmony with the reality. Bullhe Shah, in one of his kafis, has viewed the act of spinning in a contradictory meaning as well by referring it as a worldly activity, which may be earning money or worshiping superficially. This kind of poetry is a good example of the didactic approach

adopted under the influence of contemporary environment.

Nevertheless, Bullhe Shah’s real spirit is exhibited in his passionate love poetry in which another female character is evident as a symbol of a lover. It is the image of a detested and forlorn woman who falls in love with the most handsome and renowned person of the age. She has nothing with her to catch the attention of his beloved towards herself except her ardent love. Therefore, she suffers in parting, waits, hopes, dreams and cries in the agony of separation. This image has come from Hindu mythology, where the love of Sita for Rama and admiration of Krishna by his Gopis is viewed in the mystic framework as the departed soul, searching for its entirety. This mode has not only rendered his poetry pathos and a tragic, lamenting tone but also has given it a humanistic approach based on love. A true lover’s heart is a source of warmth and affection for the whole humanity.

END NOTES:

1. Nazeer Ahmad, Sayyed, Dr., n.d., Kalam-e-Bullhe Shah (Lahore: Packages Ltd.), p. v.
2. Faqir Muhammad Faqir, Dr., Editor, Kuliyat-e-Bullhe Shah, p.15
3. Most of his biographers have accepted this year as the year of his birth however they have also admitted the lack of the evidence.
4. James H. Gense, S.J., A History of India, (London: Macmillan and Co, 1955), pp.188-194
5. Khalid Ahmad, Introduction, Bulleh Shah- A Selection , by: Taufiq Rafat (Lahore: Vanguard Publications, 1982), pp. 7-8
6. Waheed Quraishi, Dr., Oriental Studies, (Lahore: Islamic Book Service, 1969), pp. 41-49.
7. Bullhe Shah, translated by, T. A. Zlite, Serebryacov, Punjabi Literature, A Brief Outline, (Lahore: Progressive Books, 1975), 46.

8. Bullhe Shah, translated by Sant Singh Sekhon, Kirtar Singh Duggal, A History of Punjabi Literature, (Delhi: Sahitys Akademi, 1992), p.71

9. Serebryakov, Translated by Zalite, op.cite., P 47.

10. Khalid Ahmad, Introduction, Bulleh Shah- A Selection , by: Taufiq Rafat, (Lahore: Vanguard Publications, 1982), pp. 6

11. Faqir Muhammad Faqir, Dr. Editor,Kulyat-e-Bullahe Shah (Lahore Al Faisal Publisher)

12. Bullhe Shah, translated by, Zlite, Serebryacov, op cit., P 111

13. Khalid Ahmad, Introduction, Bulleh Shah- A Selection , by: Taufiq Rafat, (Lahore: Vanguard Publications, 1982), p 8

14. (1) Chup kar kay kareen Guzaray noon. (Be Silent Now)
(2) Munh aai baat na rehndi ay.

15. Bullhe Shah, translated by, Zlite, Serebryacov, op. cit., P. 126

☆☆☆

Index

Fawad Baig *

Development of Digital Library for Web based Education

Abstract: *Digital Library is an electronic information storage system to fulfill the pedagogical requirements of distance learners in web based education of science, social science, linguistics or literature etc. The basic components of digital library are Educational Resources in Electronic Form, Metadata and Users' profiles. Development of digital library includes following phases: Identification of Requirements and funding, Hiring of Better Human Resource, Hardware Installment, Development of Learning Modules, Storage of Components, Interface Development and Security Issues.*

Keywords: *Digital library (DL). Web based education, Learningmodules, Metadata, User's profiles.*

1.Introduction

Knowledge management is the key area to promote knowledge economy through energetic and fast resources to maximize learning. In this regard digital libraries are playing a vital role, "A Digital Library is an electronic information storage system focused on meeting the information seeking needs of its users" (Suleman, 2002,p.1.). The basic functionalities of any Digital Library are quite similar to that of traditional libraries. Books and other resources, as in a traditional library, are collected and after cataloging, are finally made available to its patrons. However the similarities end there. To support such activities, the architecture of digital libraries is quite different from those of traditional library. The brick-and-mortar buildings are replaced with databases, content servers and web-portals, etc. The common element among them is their ability to provide knowledge or educatin.

Usually, electronic educational systems are built for those students who are adult or busy in their businesses and jobs. Such types of students

* Ptv Lahore

have not enough time to go to public or private libraries. Similarly, many e-learners are living in remote areas far away from big cities where better educational resources are not easily available. But, such types of students require same educational material like journals, magazines and books, which are in the access of students studying in the class room based environment. In Digital Library all such type of material is available in digital format through internet to fulfill the pedagogical requirements of distance learners.

Some examples of Digital Library systems are: Computer Science Teaching Center (Grissom et al., 1998), Computing and Information Technology Interactive Digital Educational Library (Fox, Suleman and Luo, 2002), Los Almos e-Print archieve (Helper, 2000), The American Memory Project (Library of Congress, 2001) and The National Science, Technology, Engineering, and Mathematics Education Digital Library (Zia, 2002).

2. Basic Components of Digital Library

Leaving the technical aspects, if we only focus on basic structure of Digital Library described by Mahadevan (2002) then it is comprised of the following components.

2.1. Educational Resources in Electronic Form

Educational resources can be books, journals, magazines, lectures and tutorials etc. These resources are maintained like learning modules or learning objects in digital format and these are reusable (McGreal, 2004). There are different formats like text, graphics, audio and video in which these resources can be stored.

2.2 Metadata

Cue cards are used in traditional libraries to find out the books. In digital libraries they are replaced with metadata. Metadata is data about data (Adriaans and Zantinge, 1996; Ferran etal., 2007) because it holds the basic information about educational resources. In this way, a user can easily find out the required material or books related to any kind of field. In metadata the title of educational resource, the language in which it is available and keywords related to it are given. Morever, it contains author's and publisher's name and date of publication or creation of educational resources. As the resources or learning modules are in digital formats so the format of required resource is also provided by metadata.

2.3 Users' Profiles

Along with metadata, the user's profile of library member is another

important component of Digital Library. In traditional libraries, it is helpful in issuing the educational resources or books to the library members. For this purpose library card is issued to the member. In the case of Digital Library, it is replaced with online library membership for which a user is asked to fill out a membership form. Through user's profile, the track record of a user can also be maintained for example, how many digital contents have been downloaded by him and whenever he accessed the library etc. Users' Profile can also be used to provide personalized or adaptive interface of Digital Library to each user (Brusilovsky and Tasso, 2004).

3. Development of Digital Library

Development a Digital Library may become a quite expensive process. However, there are some general development phases which can be followed to develop a better digital library.

3.1 Identification of Requirements and Funding

First the aims and objectives of Digital Library should be made clear that "What information the library will contain, how that information will be generated. what audience the information is intended for, and how the data will be accessed" (Richvalsky and Watkins, 1998). Then high level requirements are identified at the base of such goals in which financial requirements are also included related to hardware, software and hiring of employees etc. Full picture should be clear that what we have to do and what are the strengths and weaknesses we have. Sometimes we have to work from scratch, and sometimes we have readymade digital contents and sufficient hardware so in this situation, less working and funding are required.

3.2 Hiring of Better Human Resource

Skilled professionals are always the key players in all type of projects. In this case the team should include experts of library science and computer science. Where librarians can perform work related to cataloging and indexing etc. They should also be familiar with current information regarding users or students. Computer experts are concerned with technology (McCray and Gallagher, 2001). For example, development and maintenance of system which is comprised of database, website and networks etc. Higher management should care about financial issues and team management. They

are also responsible for staff training to deal with emerging technologies (Creth, 1996).

3.3. Hardware Installment

High speed web servers with high speed internet connection are basic requirements to give better access of Digital Library to its users. Storage devices with better capacity are also required for both storage and backup purposes. Within the educational institute or research organization, network based access can also be given to the users to enhance searching or downloading speed with the help of coaxial cables or fiber-optic.

3.4. Development of Learning Modules

We have already mentioned before that Learning Modules include; Books, journals and learning materials in text or video formats. Their development is the major process. If we keep some points in our mind during the electronic publishing of these modules then we can preserve ourselves from so many ambiguities and hard working. For example, if the video material is saved in only one or two formats then same numbers of softwares will be required to watch them. Otherwise, we have to purchase so many softwares to maintain them. On the other side, student will also gain same benefit.

Standardization may also become beneficial for us, for example, if we save images or text files in standard file formats. such as TIFF and open ASCII or Unicode simultaneously, then these images or files will be easily accessible in future than those files saved in non-standard formats, Standardization also helps to port our system to other plate form (McCray and Gallagher, 2001). If we want to change our operating system, and our files are not saved in standard file formats then it would be very difficult for us to do so.

Sometimes, material of one particular type is available on other Digital Libraries. Through collaboration with them, we can use their already being published material. Some libraries also offer their technical or human resources in the development of libraries (Creth, 1996). In this way, not only we can save our time but funding as well.

3.5. Storage of Components

After development of learning modules, it is needed to save information regarding such modules or metadata and profiles of users for which different databases are available, for example, Oracle, MSQL and Microsoft Access. Similarly, instead of using a database, we can also create our own special directory and file structure (Richvalsky and Watkins, 1998). Anyhow, selection of database is based upon needs and financial situation. If any body needs more security in the system then Oracle is suitable but its package is quite expensive. Microsoft database are comparatively less expensive but lack in security. Moreover, MS Access has less capability to store huge amount of data as compare to Oracle. Along with these, such database are also available which are totally free to host on the web like My SQL.

3.6. Interface Development

Interface of the web based Digital Library should be attractive because so many websites become famous just because of their beautiful interfaces. Catalog along with detailed search options can be beneficial for searching something within the library. Links of useful educational websites and other Digital Libraries about particulars topics can also be given there. If you have added some thing new to your library then announcement banner may be good to inform users. Similarly, personalization option wich is more student intensive, can also be provided to allow the user to design the website according to his/her own needs. Search enging canbe another feature, but the development of search engine is just like to develop another project, so any other free search engine can be added to interface.

3.7. Security Issues

It is very easy to copy electronic contents on internet. We can save our contents or learning modules through better user registration system. If a user has online membership of library or a student is registered for a particular course then they should be able to access library contents or course material.

4. Conclusions

Digital Libraries are just like a pool of educational material, so we can not keep our distant learners deprived from this facility. In comparison with physically existing libraries. it is very easy to find educational material from such libraries by just writing some words related to our topic of interest, any

time and from any where in the world. The development of such libraries is related to conversion of material into digital format and then maintenance of the whole system, but no need to buy a lot of land and then construct huge building for that. However, still there is a need to think that how we can reduce overall cost.

References:

Adriaans, P. and Zantinge, D. *Data Mining* (Harlow, England: Addison Wesley Longman Limited, 1996) pp. 27-28.

Brusilovsky, P. and Tasso, C. User modeling for Web information retrieval. *Preface to special issue of User modeling and User adapted Interaction,* Vol. 14, No. 2-3, pp. 147-157, 2004.

Creth, S. D. The Electronic Library: Slouching Toward the Future or Creating a New Information Environment. *Follett Lecture Series* (1996, September). Retrieved December 13, 2004, from http://www.ukoln.ac.uk/services/papers/follett/creth/paper.html.

Ferran, N., Casadesus, J., Krakowska, M. and Minguillon, J. Enriching e-learning metadata through digital library usage analysis. *The Electronic Library,* Vol. 25, No. 2. pp. 148-165, 2007.

Fox, E.A., Suleman, H. and Luo, M. Building Digital Libraries Made Easy: Toward Open Digital Libraries. In E.-P. Lim, S. Foo, C. Khoo, H. Chen, E. Fox, S. Urs and T. Costantino (Eds.), *Digital Libraries; People, knowledge, and Technology; 5th International Conference on Asian Digital Libraries, Singapore* (Heidelberg: Springer-Verlag, 2002) pp. 14-24.

Grissom, S., Knox, D., Copperman, E., Dann, W., Goldweber, M., Hartman, J., Kuittinen, M., Mutchler, D. and Parlante, N. Developing a digital library of computer science teaching resources. *ACM SIGCUE Outlook*, Vol. 26, No. 4, p. 1-13, 1998.

Halper, J. Y. CoRR: a computing research repository. *ACM Journal of*

Axel Monte*

The Mosque of Cordoba

Mosque of Cordoba
fo**U**ntain of life
touc**H**stone of
All this world
so**M**e servant of God
yet unna**M**ed
is the radi**A**nce of life
An**D**alusia’s soil

Is
e**Q**ual to
red ru**B**ies
w**A**rmed by
heart’s-b**L**ood

this mesostic was written through **Iqbal**’s poem
“The Mosque of Cordoba”
by **Axel Monte,** Munich, Germany, 2008

(A **mesostic** is a poem or other typography such that a vertical phrase intersects lines of horizontal text. Similar to an acrostic, but with the vertical phrase intersecting the middle of the line, as opposed to beginning each new line.)

Index

* Munich, Germany,

Computer Documentation (JCD), Vol. 24, No. 2, pp. 41-48, 2000.

Library of Congress. Five Million Items Online: National Digital Library program reaches *goal. Library of Congress Information Bulletin*, Vol. 60, No. 1, p. 3, 2001.

Mahadevan, S. A Learning *Object Model for Electronic Learning*. Unpublished M.S. thesis, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia, USA, 2002.

McCray, A. T. and Gallagher, M. E. Principles for digital library development *Comunication of the ACM*, Vol. 44, No. 5, pp. 48-54, 2001.

McGreal, R. Learning objects: A practical definition. *International Journal of Instructional Technology and Distance Learning*, Vol. 1, No. 9, 2004, retrieved February 25, 2008, from http://itdl.org/Journal/Sep_04/article02.htm

Richvalsky, J. and Watkins, D. Design and Implementation of a Digital Library. *ACM Crossroads*, Vol. 5, No. 2, pp. 15-19, 1998.

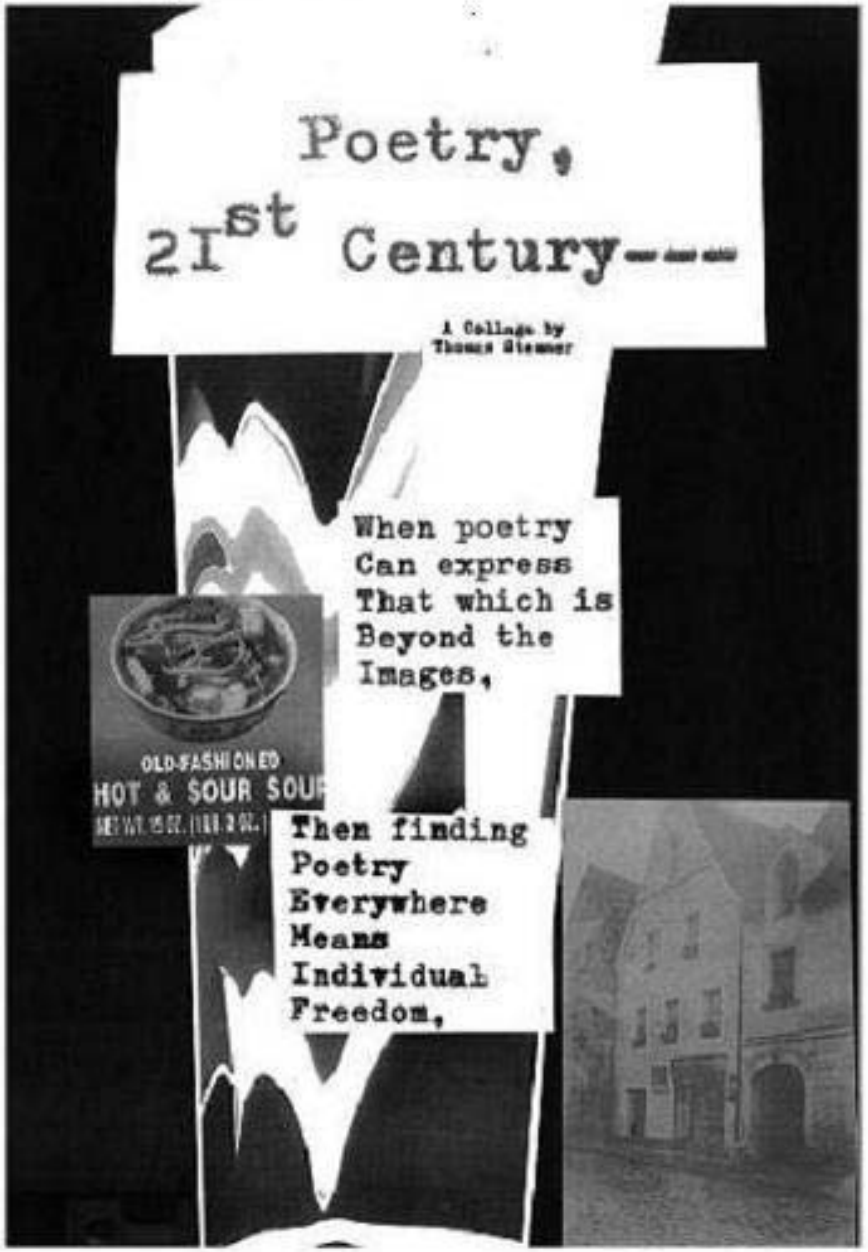
Suleman, H. *Open Digital Libraries*. Unpublished doctoral dissertation. Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia, USA, 2002.

Zia, L. L. The NSF National Science, Mathematics, Engineering and Technology Education Digital Library (NSDL) program: New Projects in Fiscal Year 2002. D-Lib Magazine,. Vol. 8, No. 11, 2002. Retrieved December 13, 2004, from http://www.dlib.org/dlib/november02/zia/11zia.html.

☆☆☆

Index

Dr. Thomas Stemmer *



* Seville University Spain

International Editorial Advisory Board

1. **Dr. Christina Oesterheld**
   Department of Modern Indology
   South Asia Institute University of Heidelberg Germany.

2. **Prof. Dr. Siraj-ul-Haq**
   President Allama Iqbal Research Academy
   Dhaka-1209 Bangladesh.

3. **Dr. Ludmila Visalvia**
   Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences
   Moscow Russia.

4. **Prof. Dr. Moienuldin Jinabade**
   Centre of Indian Languages Jawaharlal Nehru University Delhi
   India.

5. **Prof. Dr. Halil Toker**
   Chairman Department of Urdu Istanbul University
   Turkey.

6. **Dr. Shahabuddin Saqib**
   Department of Urdu Aligarh Muslim University Aligarh India

7. **Kensako Mamiya**
   Research Institute for World Languages Osaka University
   Japan

8. **Dr. Thomas Stemmer**
   President Allama Iqbal Research Group Seville University
   Spain

-

National Editorial Advisory Board

1. **Prof. Fateh Muhammad Malik**
   Rector International Islamic University
   Islamabad.

2. **Prof. Dr. Anwar Ahmed**
   Visiting Professor
   Osaka University
   Japan

3. **Prof. Dr. Moeen-ul-Din Aqeel**
   Chairman Department of Urdu
   International Islamic University
   Islamabad.

4. **Dr. Muhammad Ali Siddiqui**
   Dean Faculty of Humanities & Social Sciences
   Hamdard University, Karachi.

5. **Prof. Dr. Rubeena Tareen**
   Professor Department of Urdu
   Bahauddin Zakirya University Multan

6. **Prof. Dr. Firdoos Anwer Kazi**
   Department of Urdu
   Balochistan University Quetta.

7. **Prof. Dr. Rasheed Amjad**
   Prof. & Chairman National University of
   Modren Languages, Islamabad.

8. **Prof. Dr. Syed Jawed Iqbal**
   Chairman Department of Urdu
   University of Sindh Jamshoro.

Index

Research Journal "ALMAS" Vol: 10, 2008
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University,
Khairpur Sindh, Pakistan.

ENGLISH SECTION

ALMAS

ISSN-No. 1818-9296

VOL: 10

Editor: Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk

Vol: 10

Department of Urdu
Shah Abdul Latif University
Khairpur, Sindh, Pakistan
2008

Index

Patron -in- Chief	**Prof. Dr. Nilofer Shaikh** Vice Chancellor
Patron	**Prof. Dr. Syed Ahmed Hussain Shah** Dean Faculty of Social Sciences & Arts
Editor	**Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk** Chairman Department of Urdu
Assistant Editors :	**Prof. Muhammad Kazim Zaidi** **Dr. Soofia Yousuf** Department of Urdu

E-mail: yousufkhushk@yahoo.com

Institutional Rate	Rs. 300-00 (in Pakistan)
	US $25-00 (else where)
Personal Rate	Rs. 200-00 (in Pakistan)
	US $20-00 (else where)