Research Journal "ALMAS" Vol: 18, 2016
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University,
Khairpur Sindh, Pakistan.

تحقیقی مجلّہ

ISSN NO.1818-9296

الماس

(شمارہ ھجدہم)

مدیر: پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک

(۱۸)

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ

پاکستان ۲۰۱۶ء

سرپرست اعلیٰ : پروفیسر ڈاکٹر پروین شاہ
وائس چانسلر

مدیر : پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک
ڈین فیکلٹی آف آرٹس ولینگوئجز

مدیر معاون : ڈاکٹر صوفیہ یوسف
چیئر پرسن شعبہ اردو
پروفیسر محمد کاظم زیدی
شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور، سندھ، پاکستان

ناشر : شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ، پاکستان

نوٹ : الماس میں شایع ہونے والے مقالات تحقیق پر مبنی ہوتے ہیں اس لیے مقالہ نگار کی آراء سے ادارے یا مدیر کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

تاریخ اشاعت : ۲۵ دسمبر ۲۰۱۶ء

طابع : پوپٹ پرنٹنگ پریس خیر پور سندھ

قیمت : ۷۰۰ (سات سو روپے) پاکستان اور بیرون ملک ۲۵ ڈالر مع ڈاک خرچ

NOTES TO CONTRIBUTORS

"ALMAS" Urdu research Journal is published once a year, Articles submitted to the journal should be original contribution, and should not be under consideration for any other publications at the same time. If an article is under such consideration authors should clearly indicate this at the time of submission.

Authors are entitled to 2 free copies of the issue in which their articles appear. Article should be typed in font Times New Roman, size 12 . Three hard copies of the Article should be submitted in double space throughout including notes with ample margins. Pages , including those containing instructions, diagrams or tables should be numbered consecutively.

Article should also be submitted through email in the typed script and subject of the Email should be labeled with: " Article for ALMAS". The article should confirm the Journal style outline below any figures and tables must be clearly produced ready for photographic reproduction. The source should be given below the table. Each article should be submitted with an abstract of maximum 200 words in length.

STYLE

The name of the author should appear at the top of the first page, with title underneath . The authors name with institutional affiliation should appear at the bottom of the first page of the text.

References should be given in the text in the author/date style, i.e."Smith(1988) argues......" or as "...various authors argue (Smith 1988.Chandler 1991)....".

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

تحقیقی مجلّہ ''الماس'' سال میں ایک بار شایع ہوتا ہے، شمارے میں شامل ہر ایک مقالہ نگار کو، شمارے کی دو عدد اعزازی کاپیاں اس کے پتے پر ارسال کی جاتی ہیں۔ الماس کے لیے مقالہ ارسال کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کی پیروی لازمی ہے۔

- مقالہ: مقالہ نگار کی اپنی تحقیق اور واضح نتائج پر مشتمل ہونا چاہیئے۔
- ایسا مقالہ الماس میں اشاعت کے لیے نہ روانہ کیا جائے جو کسی اور تحقیقی مجلّے میں بھی اشاعت کے لیے بھیجا جا چکا ہو، ایسی صورتحال میں مقالہ نگار کو چاہیئے کہ اس سلسلے میں وہ واضح نشاندہی کرے۔
- مقالے کو نوری نستعلیق فونٹ سائز ۱۳، پیج سائز ۵x۹ میں کمپوز کروا کر بذریعہ ای میل روانہ کیا جائے۔ ای میل کے سبجیکٹ کے خانے میں یہ ضرور لکھا جائے "Article for Almas"۔ مقالے کی تین عدد ہارڈ کاپیز A4 سائز کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجی جائے۔
- مقالے میں شامل جدول و تصاویر واضح ہونی چاہئیں تا کہ ان کا عکس دوبارہ باآسانی لیا جا سکے۔
- مقالے کے صفحہ اول پر دائیں طرف مقالہ نگار کے نام کے بعد، عنوانِ مقالہ اور اس کے بعد انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں اس کا ملخص (زیادہ سے زیادہ دو سو الفاظ پر مشتمل) ہونا چاہیئے۔ جبکہ اسی صفحے کی آخری سطر پر مقالہ نگار کا عہدہ اور انسٹی ٹیوشن یا شہر کا نام درج کیا جائے۔
- متن میں حوالوں کا اندراج یا ماخذ کا حوالہ اگر بین السطور دیا جائے تو حوالے کے لیے مصنف کے نام کا آخری جزو، سن، اشاعت اور صفحہ نمبر، جو جہاں ضروری ہے درج کیا جائے۔ اگر اسی حوالے کو دوبارہ دینا ہو تو اسی صورت میں درج کیا جائے۔ بین السطور حوالہ درج کرتے ہوئے ایضاً اور تصنیف مذکور سے گریز کیا جائے۔ مثالیں درج ذیل ہیں:۔ (نجم الاسلام ۱۹۸۸ء، ۴۴) (حجازی، ۱۹۷۰ء، الف، ۳۰۔۵۳) یہاں الف اس لیے ہے کہ اس مصنف کا کوئی اور ماخذ بھی اسی سال چھپا ہے اور اس کا حوالہ بھی فہرستِ اسنادِ محولہ یا کتابیات میں شامل ہے۔
  تمام حوالوں کی تفصیل مقالے کی آخر میں درج کی جائے اور ضرورتاً ایضاً یا تصنیف مذکور بھی تحریر کیا جائے۔
- مقالے کے آخر میں تمام ماخذ یا حوالوں کی تفصیل شامل کرتے ہوئے اس ترتیب کو ملحوظ رکھا جائے۔

کتب کا اندراج کرنا ہو تو : مصنف کا نام، عنوانِ کتاب، ناشر، سن، اور صفحہ نمبر۔

مجموعہ مقالات کو اندراج کرنا ہو تو: محقق کا نام، عنوانِ مضمون، جس مجلّے یا کتاب میں شامل ہے اس کا نام، مرتب کا نام، ناشر، سن، اور صفحہ نمبر۔

اگر انٹرنیٹ، آن لائن، دستاویز کا اندراج کرنا ہو تو:۔

http://www.salu.edu.pk/research_journals/almas

(مورخہ: ۲۵ نومبر ۲۰۰۷ء)

بین الاقوامی مجلس مشاورت

۱۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ

شعبہ ماڈرن انڈولاجی ساؤتھ ایشیا انسٹی ٹیوٹ، یونیورسٹی آف ہائیڈل برگ، جرمنی۔

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر معین الدین جینا بڑے

سینٹر آف انڈین لینگویجز جواہر لعل نہرو یونیورسٹی نئی دہلی، انڈیا۔

۳۔ ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، انڈیا۔

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر خلیل طوقار

چیئرمین شعبہ اردو استنبول یونیورسٹی، ترکی۔

۵۔ ڈاکٹر محمد محمود الاسلام

پروفیسر شعبہ اردو ڈھاکہ یونیورسٹی، بنگلا دیش۔

۶۔ ڈاکٹر لڈمیلا ویسلوا

انسٹی ٹیوٹ آف اورینٹل اسٹڈیز رشین اکیڈمی سائنسز ماسکو، روس۔

۷۔ کین ساکو ماميا

ریسرچ انسٹی ٹیوٹ فار ورلڈ لینگویجز اوساکا یونیورسٹی، جاپان۔

۸۔ ڈاکٹر تھامس اسٹیمر

صدر علامہ اقبال ریسرچ گروپ سیویلا یونیورسٹی اسپین۔

۹۔ ڈاکٹر محمد کیومرثی

شعبہ اردو، تہران یونیوسٹی تہران، ایران۔

قومی مجلس مشاورت

۱۔ پروفیسر فتح محمد ملک

ریکٹر (سابق)، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد۔

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد

وزیٹنگ پروفیسر بہاالدین زکریا یونیورسٹی ملتان۔

۳۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل

سابق پروفیسر شعبہ اردو کراچی یونیورسٹی کراچی۔

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد

صدر شعبہ اردو الخیر یونیورسٹی اسلام آباد کیمپس۔

۵۔ پروفیسر ڈاکٹر روبینہ ترین

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

۶۔ پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال

پروفیسر شعبہ اردو فارمن کرسچن کالج یونیورسٹی لاہور۔

۷۔ پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الرحمٰن، ڈین سوشل سائنسز، سردار بہادر خان وومین یونیورسٹی، کوئٹہ۔

۸۔ پروفیسر ڈاکٹر سید جاوید اقبال

ڈین فیکلٹی آف آرٹس، سندھ یونیورسٹی، جامشورو۔

۹۔ ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی پشاور۔

فہرست

	مضمون	مصنف	صفحہ
☆	اداریہ	مدیر	09
☆	فکرِ اقبال کی ترویج کے سلسلے میں الازہر کی خدمات	ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم	10
☆	کلامِ اقبال میں ایرانی مُقامات کا ذکر، ایک جائزہ	ڈاکٹر علی بیات/ نورین رزاق	37
☆	مکتوباتِ اقبال میں ملّی نشاۃِ ثانیہ کے نقوش	ڈاکٹر ظفر حسین ظفر	56
☆	اقبال کی شاعری میں فطرت کی منظر کشی	شیخ عقیل احمد	68
☆	اقبال کے تصورِ عشق کے تہذیبی، سیاسی اور مذہبی پہلو	فرحانہ قاضی	92
☆	جدید اردو غزل پر میرؔ کے اثرات	ڈاکٹر فاطمہ حسن	108
☆	دہلوی غزل کا نیا منظر نامہ کرداروں کی روشنی میں داستان دہلی کے چند اہم غزل گو	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، انوار الحق مروت	118
☆	مرزا غالبؔ اور نظریہ وحدت الوجود	ڈاکٹر عبدالکریم	137
☆	وزیر آغا کی نظموں میں انسانی سائیکی اور اجتماعی لاشعور کا عمل دخل	ڈاکٹر عنبرین منیر	145
☆	سچل سرمست کا اردو کلام: جدید اصولوں کے مطابق تدوین کی ضرورت	ڈاکٹر تنظیم الفردوس	163
☆	مصحفی پر ہونے والے تحقیقی کام: نوعیت و معیار	ڈاکٹر حمیرا اشفاق	172
☆	لکھنوی غزل میں سراپائے محبوب کے نقش ہائے رنگ رنگ	ڈاکٹر محمد افتخار شفیع	186
☆	فراق کی غزل: فنی امتیازات	پروفیسر ڈاکٹر عقیلہ بشیر/ سیّد فضل حسین فرتاش	198
☆	ناصر کاظمی کی شاعری میں اُداسی کا احساس	ڈاکٹر ذوالفقار علی	209
☆	مسلمانانِ ہند کے قدیم تہذیبی مرکز حیدر آباد دکن سے علامہ اقبال کی وابستگی	ڈاکٹر محمد رمضان	221

	مضمون	مصنف	صفحہ
☆	منیر نیازی کی شاعری میں انسانی زندگی کے دُکھ اور مافوق الفطرت عناصر کا تجزیہ	ڈاکٹر فرحت جبیں ورک	235
☆	خطوط میں شعراء کے سوانحی کوائف	ڈاکٹر بسمینہ سراج	256
☆	کُلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب: ایک تحیّر آفریں کارنامہ	ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد	266
☆	حالؔی کی فکری تشکیل کے اہم نشانات: مابعد نوآبادیاتی تنقیدی تناظر میں	ڈاکٹر الطاف انجم	275
☆	فرہنگِ آصفیہ کا تہذیبی و سماجی مطالعہ پیدائش، شادی اور موت سے متعلقہ رسومات، الفاظ و تراکیب	فرحانہ کنول/ڈاکٹر نجیب جمال	287
☆	ادبی متون کے نہاں خانوں میں موجود گرہ بستہ مسائل کا علامتی نظام اور فرائیڈ	ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی	314
☆	اکیسویں صدی میں معدوم ہونے والی زبانیں: مسائل اور امکانات	ڈاکٹر یوسف خُشک/ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری	326
☆	ادبی متون کا تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر فاخرہ نورین	337
☆	عالمی ادبی نظریات کے اردو زبان و ادب پر اثرات	جمیل حیات	354
☆	ڈاڈاازم: انقلابی و سیاسی رجحانات کے عالمی اثرات کا مطالعہ	ڈاکٹر اصغر دشتی/ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	371
☆	ادبی تھیوری کا مغالطہ	عامر سہیل	380
☆	صورتِ حال اور خود پسند جدیدیت	ڈاکٹر محمد نعیم	391
☆	اردو زبان اور نحوی تحریک	فرزانہ ناز	401
☆	علمِ عروض کی بنیادی اصطلاحات	ڈاکٹر رابعہ سرفراز	413
☆	شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت	عرفان شاہ	421
☆	اُردو ترکی الفاظ کا صوتی تغیّر	ڈاکٹر محمد امتیاز	451
☆	"Divide & Rule" اور اُردو ہندی تنازع (تفہیم اور حقائق)	محمد خاور نوازش	461
☆	طاہرہ اقبال کی نثر کا اسلوبیاتی تجزیہ	پروفیسر ڈاکٹر شگفتہ حسین	475
☆	کشمیر میں اُردو نثر نگاری......ایک جائزہ	ڈاکٹر خواجہ زاہد عزیز	489

☆ خوانین قلات کی زیر سرپرستی بلوچستان میں اردو کا فروغ — ڈاکٹر خالد محمود خٹک — 496

☆ بلوچستان کی اردو شاعری (ادوار و عوامل) — ڈاکٹر علی کمیل قزلباش / ڈاکٹر وسیم انجم — 506

☆ پنجابی صوفی شعرا کی نعت گوئی — ڈاکٹر عاصمہ غلام رسول — 518

☆ پہاڑی اور ہندکو۔۔۔ایک زبان کے دو لہجے — ڈاکٹر محمد سفیان صفی / پروفیسر محمد صادق — 524

☆ اُردو نصاب و درسیات: تحقیق و تنقید — ڈاکٹر عبدالستار ملک — 541

☆ سندھ کے اردو ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط: اشاعت، روایت اور اثرات — سید طارق حسین رضوی / ڈاکٹر سید جاوید اقبال — 569

☆ پاکستانی زبانوں کا لوک ادب: ایک مختصر جائزہ — ڈاکٹر کمال جامڑو — 616

☆ روشن خیالی، سیکولرازم اور اُردو ناول — ڈاکٹر مظہر عباس — 625

☆ مرزا رُسوا۔ ناول سے نفسیات تک — ڈاکٹر محمد اشرف کمال — 635

☆ اُردو ناول میں سیاسی شعور — ڈاکٹر محمد سلمان بھٹی / عابد سلیم — 644

☆ کئی چاند تھے سرِ آسماں' اور ہند یورپی تہذیب کا بیانیہ — رخسانہ بلوچ — 665

☆ راکھ میں پاکستانی سماج — ڈاکٹر شاہد نواز — 684

☆ دریا کے سنگ: ایک مختلف نوعیت کا کرداری ناول — نجیبہ عارف — 692

☆ پریم چند کے افسانوں میں اخلاقی اقدار کی عکاسی — منزہ مبین — 700

☆ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں طبقاتی شعور — ڈاکٹر روبینہ الماس — 712

☆ مستنصر حسین تارڑ کے ناولوں میں المیوں کا تسلسل — ڈاکٹر طاہرہ اقبال — 728

☆ سعادت حسن منٹو کے اسلوب میں جملوں کی نشتریت اور معنویت — ڈاکٹر روبینہ رفیق، ڈاکٹر فرزانہ کوکب — 739

☆ عطیہ سید کی افسانہ نگاری: ایک مطالعہ — نازش ارشاد / ڈاکٹر محمد رحمان — 747

☆ اردو افسانے میں دیہی معاشرت کی روایت — ڈاکٹر تحسین بی بی — 756

☆ آپ بیتی اور خواتین ادیب: فنی رموز اور اہمیت — حافظہ شہلا اقبال / ڈاکٹر روبینہ ترین — 775

☆ دیہات کے داخلی و خارجی مسائل (پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں کی نظر میں) — ڈاکٹر نورین رزاق — 788

☆ ''تاریخ یوسفی'' سے ''شیکسپیئر کے دیس'' تک — ڈاکٹر شاہدہ دلاور شاہ — 804

☆ اختر ریاض الدین اور سات سمندر پار — ڈاکٹر صدف فاطمہ — 813

☆ عالمی ادب اور منٹو کی تنقیدی نظر — ایم۔ خالد فیاض — 820

☆ نقد یلدرم پر ایک تحقیقی نظر — ڈاکٹر ریحانہ کوثر — 829

☆ کلیم الدین احمد کی تنقید کے فکری سرچشمے — ڈاکٹر شیویہ ترپاٹھی — 840

☆ نصر اللہ خان کالم نگاری کے آئینے میں — یاسمین سلطانہ فاروقی — 869

☆ باغ و بہار؛ مابعد الطبیاتی مطالعہ — ڈاکٹر محمد رفیق الاسلام — 906

☆ ایک منفرد اردو سوانح عمری، اورنگ زیب: توضیحی مطالعہ — ڈاکٹر نورینہ تحریم بابر — 915

☆ احمد ندیم قاسمی کے خاکے (بیسویں صدی کی متوازی ادبی تاریخ) — ڈاکٹر قاضی عابد — 932

ENGLISH SECTION

☆ **Faiz, Fascism and Mahatama Gandhi** — **Fateh M. Malik** — **V**

☆ **Debate on Urdu as the Official Language of Pakistan: English versus Urdu** — **Dr. Maria Isabel** — **XXVIII**

اداریہ

معزز قارئین!　　　　السلام علیکم۔

شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سے شایع ہونے والے تحقیقی مجلّہ الماس کا شمارہ ہجدہم حاضرِ خدمت ہے۔آپ کے ہاتھوں میں موجود مجلّے میں، ملکی محققین کے ساتھ، ہندوستان، مصر، ایران اور اسپین کے ۶۶ اسکالرز کے تحقیقی مقالات شامل ہیں۔الماس کی مجلس ادارت، اسکالرز کی مشکور ہے کہ انھوں نے اپنی تحقیقی وتنقیدی کاوشیں ہمیں ارسال کیں۔خصوصی طور پر ان محققین کا رویہ قابل تعریف ہے جنھوں نے الماس کے ماہرین کی آرا کی روشنی میں اپنے مقالات میں ترامیم/اضافے کیے اور جنھوں نے اپنے تحقیقی مقالات کو ازسرنو تحریر کر کے مقررہ وقت کے اندر دوبارہ پیش کیا۔

قومی و بین الاقوامی ماہرین کی مجلسِ مشاورت کے تمام اراکین اور ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان کا بہت شکریہ جن کے تعاون کی بدولت الماس کا اٹھارواں شمارہ اپنے وقت مقرر پر شایع ہو رہا ہے۔

حسبِ روایت یہ شمارہ بھی بذریعہ انٹرنیٹ، آن لائن شایع کر دیا گیا ہے، جسے قارئین ویب سائٹ **http://www.salu.edu.pk/research_journals/almas** پر بھی ملاحظہ فرما سکتے ہیں۔

(ڈاکٹر یوسف خشک)

مدیر

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ، پاکستان۔

Email: yousuf.khushk@gmail.com

فون: 0092-243-9280291-552835

موبائل: 0092-300-3130972

ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم السید*

فکرِ اقبال کی ترویج کے سلسلے میں الازہر کی خدمات

Abstract: *Allama Muhammad Iqbal is well known to Egypt since the beginning of the twentieth century, and the Egyptians are the first who translated the poetry of Iqbal into Arabic. Azhar also knows Allama Iqbal as prominent poet and thinker with a moderate and balanced thought which is the approach and methodology of Al-Azhar in religious thought, jurisprudence and education. That is why Al-Azhar University opened two departments of Urdu language and literature, in which students study the poems and thought of Allama Iqbal and prepare thesis (Masters and PhD) about that, Al-Azhar also organises seminars and conferences which study and analyze the poems and thought of Allama Iqbal, and this article deals with these points.*

علامہ محمد اقبال اور مصر:

1931ء میں علامہ اقبال مسافر بردار بحری جہاز [ملوجا] میں بیٹھ کر لندن تشریف لے گئے۔ راستے میں مختلف عرب ممالک میں رکے۔ انہوں نے یمن کے مشہور شہر عدن میں شیخ عبداللہ نامی ایک ہندوستانی وکیل کی ضیافت میں گزارے۔ علامہ اقبال بڑی محبت سے عدن کے بارے میں لکھتے ہیں: [عدن! یہ اسی سرزمین کا ٹکڑا ہے جس کی نسبت حالی مرحوم فرما گئے ہیں: عرب کچھ نہ تھا اک جزیرہ نما تھا] (1)

* صدر شعبہ اردو، الازہر یونیورسٹی (گرلز برانچ) مصر

اسی سفر کے دوران علامہ اقبال 20 ستمبر 1931ء کو مصر کے معروف ساحلی شہر پورٹ سعید پہنچے۔ لکھتے ہیں: [20 ستمبر کو تقریباً تین بجے شب پورٹ سعید پہنچے۔ یہ جگہ بھی بے انتہا ترقی کر گئی۔ میں تو سو چکا تھا۔ مگر ایک مصری ڈاکٹر سلیمان نے آ جگایا۔ میں اُٹھا اور ان سے ملاقات کی ۔ اتنے میں ایک اور مصری نوجوان جو وہاں کے [الشبان المسلمین] کے ممبر تھے ملاقات کو آئے۔ ان نوجوانوں سے مل کر طبیعت نہایت خوش ہوئی] (2)۔

علامہ صاحب کی مصری نوجوانوں سے طویل گفتگو بھی ہوئی۔ فرماتے ہیں: "آپ یہ سن کر تعجب کریں گے کہ مصر کے مسلمان عام طور پر یہ سمجھتے ہیں کہ مسلمانانِ ہند ہندوستان کی آزادی کی راہ میں روڑا اٹکا رہے ہیں۔ یہ پراپیگنڈا دیگر ممالک میں بھی کیا گیا ہے۔ پورٹ سعید میں قریباً ہر مسلمان نوجوان نے مجھ سے یہ سوال کیا۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اب رفتہ رفتہ ان کی آنکھوں سے حجاب اُٹھ رہا ہے ۔ میں نے ان کو ایک طویل لیکچر دیا۔ اور بتایا کہ ہندوستان کی "پولیٹکل پرابلم" کس طرح مسلمانانِ ہند پر مؤثر ہوتی ہے۔ میری گفتگو سننے کے بعد ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ان کی طبیعت سے ایک بہت بڑا بوجھ اُٹھ گیا ہے۔ تقریر کے بعض حصے انہوں نے نوٹ بھی کر لئے تھے"(3)۔

اس سفر سے واپس جاتے ہوئے علامہ نے مختلف عرب ممالک کی بھی زیارت کی۔ مصر میں انہوں نے چند دن قیام کیا اور کئی مصری شخصیات سے متعارف ہوئے -جمعیت الشبان المسلمین قاہرہ میں انہوں نے نوجوانوں کے بڑے مجمع میں لیکچر دیا۔ اپنے فارسی اشعار بھی پڑھے جن کا فوری ترجمہ مصر کے معروف عالم، شاعر اور فارسی دان ڈاکٹر عبدالوہاب عزام (1894ء-1959ء) نے کیا۔ یہاں سے علامہ اقبال کے افکار کا تعارف عربوں سے پہلی دفعہ عوامی سطح پر ہوا۔ یہ تعارف مصر سے شروع ہوا۔ اور مصریوں کے ذریعے باقی عرب ممالک میں بھی ہونے لگا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ علامہ اقبال نے اردو اور فارسی میں شاعری کی۔ مصری یونیورسٹیوں میں فارسی زبان کی تعلیم و تدریس کی روایت باقی عرب ممالک کی بہ نسبت بہت پرانی ہے۔ جبکہ اردو زبان قیامِ پاکستان

کے بعد مصری جامعات میں پڑھائی جانے لگی۔ قیامِ پاکستان تک عالمِ عرب کا بڑے پیمانے پر اردو سے کوئی تعارف نہیں تھا۔ نہ ہی عرب اردو جانتے تھے۔ اور نہ ہی اردو کہیں عرب کے کسی اسکول یا یونی ورسٹی میں پڑھائی جاتی تھی۔ یہ معاملہ بہت بعد میں شروع ہوا۔ اور وہ بھی غالباً جیسا کہ میں نے عرض کیا صرف مصر تک محدود رہا۔

علامہ اقبال کا مصر کا یہ سفر گو یا کہ مصر کے بارے میں درج ذیل اشعار کی تخلیق کا محرک تھا- علامہ اہرامِ مصر کے بارے میں کہتے ہیں:

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں ** فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کئے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک ** کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو ** صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر(4)

ابو الہول کے بارے میں کہتے ہیں :

خود ابو الہول نے نکتہ سکھایا مجھ کو ** وہ ابو الہول کہ ہے صاحب اسرِ قدیم
دفعتاً جس سے بدل جاتی ہے تقد یرُمم ** ہے وہ قوت کہ حریف اس کی زین عقلِ حکیم
ہر زمانے میں دگر گوں ہے طبیعت اس کی ** کبھی شمشیر محمد ہے، کبھی چوبِ کلیم (5)

دریائے نیل کے بارے میں کہتے ہیں:

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقابِ نیل ** ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل
طشتِ گردون میں ٹپکتا ہے شفق کا خون ** ناب نشتر قدرت نے کیا کھولی ہے
فصدِ آفتاب
چرخ نے بالی چُرا لی ہے عروسِ شام کی ** نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیم خام کی(6)

علامہ محمد اقبال کے کلام کے عربی میں ترجمے کے سلسلے میں مصریوں کی خدمات

علامہ اقبال کے افکار کا عربوں سے تعارف شروع میں فارسی اشعار کے حوالے سے ہوا ۔ اور کلام اقبال کا پہلا عرب مترجم ڈاکٹر عبدالوہاب عزام تھے جو آگے چل کر پاکستان میں مصر کے

سفیر مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر عبدالوہاب عزام فارسی زبان کے علاوہ اردو زبان بھی خاصی جانتے تھے۔ کراچی میں مصری سفارت خانے کے اندر انہوں نے ایک انجمن "مجلسِ اقبال" کے نام سے قائم کی ۔ اس کے ممبران کو "قلندرانِ اقبال" کا نام دیا گیا۔ اس انجمن کے زیادہ تر ممبر پاکستانی تھے اور سفارت خانے میں ہفتہ وار مل کے علامہ اقبال کے اشعار وافکار پڑھتے تھے ۔ انہی دنوں ڈاکٹر عبدالوہاب عزام نے ضربِ کلیم کا ترجمہ اس انجمن کے ممبران کی تجویز اور تعاون سے کیا۔ یہ ترجمہ 1952ء میں شائع ہوا۔ ضربِ کلیم سے پہلے ڈاکٹر عبدالوہاب عزام نے علامہ کے فارسی کلا م اسرار خودی، رموزِ بے خودی اور پیامِ مشرق (1951ء) کا بھی عربی میں منظوم ترجمہ کیا۔ چونکہ ڈاکٹر عبدالوہاب عزام جید شاعر تھے۔ اسلامی افکار رکھتے تھے۔ علامہ اقبال کا فلسفہ صحیح طور پر سمجھتے تھے ۔ اور اس سے بھی متفق تھے ۔ لہذا ترجمہ بہت عمدہ آیا۔ اس میں علامہ اقبال کے افکار کا صحیح ترین عکس موجود تھا۔ اس ترجمے کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور بڑے پیمانے پر مؤثر ثابت ہوا۔ اور آج تک یہ ترجمے علامہ اقبال کے کلام کے بہترین عربی تراجم میں شمار کئے جاتے ہیں۔

در حقیقت ڈاکٹر عبد الوہاب عزام نے اپنے دورِ سفارت (جون 1950 سے اکتوبر 1954ء) میں مصر اور پاکستان کے علمی وثقافتی تعلقات کو مضبوط بنیادوں پر استوار کرنے کے سلسلے میں ایسے کام کئے جن کے اثرات آج تک موجود ہیں۔ علامہ اقبال پر ڈاکٹر عبدالوہاب عزام کے تحقیقی کام اور ان کے کلام کے تراجم کا ذکر درج ذیل ہے:

(1) "الترجمة العربية المنظومة لديوان بيام مشرق" اقبال اکادمی، کراچی 1951ء، اقبال اکادمی لاہور 1981ء، طبع دوم۔

(2) "اللمعات" (اقبال کے سات سو اشعار کا منظوم عربی ترجمہ، کراچی)۔

(3) "الترجمة العربية المنظومة لديوان "ضربِ كليم"۔ مصر1952ء۔

(4) "محمد إقبال سيرته وفلسفته وشعره" اقبال اکادمی لاہور طبع اوّل 1954ء، طبع دوم 1960ء، طبع سوم 1985ء۔ دار القلم قاہرہ، مصر۔

(5) "الترجمة العربية المنظومة لديوان الأسرار والرموز"، دار المعارف، قاہرہ، مصر۔

(6) "إقبال فی مسجد قرطبة"۔ مطبوعات سفارت خانہ پاکستان، جدہ 1955ء۔

(7) "فلسفة إقبال فلسفة إسلامية أساسها القرآن"، مصر 1977ء۔

(8) "مقطوعات شعرية للدكتور محمد إقبال (قطعات اقبال کا منظوم عربی ترجمہ)، قاہرہ 1935ء۔

ڈاکٹر عبدالوہاب عزام کے بعد ڈاکٹر حسین مجیب المصری کا نام آتا ہے۔ انہوں نے علامہ اقبال کی شہرہء آفاق مثنوی [جاوید نامہ] کا منظوم عربی ترجمہ "فی السماء" کے نام سے 1973ء میں کیا۔ اسی مثنوی کا نثری ترجمہ کر کے اس پر پی ایچ ڈی کا تحقیقی مقالہ ڈاکٹر سعید جمال الدین نے 1974ء میں لکھا۔ ڈاکٹر حسین مجیب المصری نے جاوید نامہ کے علاوہ ارمغانِ حجاز کے فارسی کلام کا عربی میں منظوم ترجمہ 1975ء میں هدیۃ الحجاز کے نام سے کیا۔ پھر ڈاکٹر سمیر عبدالحمید ابراھیم نے ارمغانِ حجاز کے دونوں حصوں (فارسی اور اردو) کا عربی میں نثری ترجمہ کیا۔ ڈاکٹر حسین مجیب المصری نے وفات سے پہلے علامہ اقبال کے سارے اردو کلام کا منظوم عربی ترجمہ کیا۔ ڈاکٹر حسین مجیب المصری بنیادی طور پر فارسی اور ترکی کے استاد تھے۔ اردو زبان سے ان کی واقفیت کم تھی۔ لہٰذا اردو سے عربی میں منظوم ترجمہ کرتے وقت انہوں نے اردو کے اساتذہ سے مدد لی۔ چنانچہ ترجمہ کا معیار ڈاکٹر عبدالوہاب عزام کے ترجمے کے معیار کا ہم پلہ نہ ہو سکا۔

علامہ اقبال کے فارسی اور اردو کلام کا بہترین منظوم عربی ترجمہ مصری شیخ صاوی علی شعلان (متوفیٰ 1982ء) نے کیا ہے۔ شیخ صاوی علی شعلان ایک نابینا عالم اور جید شاعر تھے۔ سات مشرقی و مغربی زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ ان زبانوں میں اردو زبان شامل نہیں تھی۔ شیخ صاحب کو اردو سے ترجمے کرنے میں جناب محمد حسن اعظمی، جناب عبد الباری انجم اور جناب ڈاکٹر غلام محیی الدین کا تعاون حاصل تھا۔

شیخ صاوی علی شعلان کے کامیاب ترجمے کے پیشِ نظر حکومتِ پاکستان نے انہیں علامہ اقبال کے مزید کلام کا منظوم عربی ترجمہ کرنے کی غرض سے پاکستان آنے اور ایک سال رہنے کی دعوت دی۔ چنانچہ شیخ صاحب بیسویں صدی عیسوی کے چھٹے عشرے میں پاکستان تشریف لے گئے۔ ان کی رفاقت اور افہام و تفہیم کے لئے ڈاکٹر محمود احمد غازی مقرر ہوئے جو بعد میں پاکستان وفاق کے وزیرِ مذہبی و اقلیتی امور بھی رہے۔ چنانچہ شیخ صاوی علی شعلان نے ایک سال میں علامہ اقبال کی مختلف فارسی اور اردو نظموں کا عربی میں بہترین منظوم ترجمہ کیا جو بعد میں "ایوانِ اقبال" کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔ اور اس طرح علامہ اقبال کا عربوں سے تعارف مزید گہرا ہوتا چلا گیا۔

مصریوں نے علامہ کے کلام کا عربی میں متعدد بار منظوم و منثور ترجمہ کیا۔ علامہ پر مصری یونی ورسٹیوں میں ایم فل اور پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے لکھے جانے لگے۔ جس کے نتیجے میں باقی اہلِ عرب علامہ کے بارے میں جاننے لگے۔ اور ان کے فلسفے سے متاثر ہوئے۔ علامہ اقبال کے کلام کا ترجمہ اگرچہ شیخ صاوی علی شعلان سے پہلے شروع ہو چکا تھا۔ مگر ان ترجموں سے علامہ اقبال کا تعارف، جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا ہے، صرف ایک محدود طبقے تک رہا۔ شیخ صاوی علی شعلان کے ترجمے سے ہی علامہ کا تعارف عوامی سطح پر شروع ہوا۔ ان کا ترجمہ اتنا سلیس اور عمدہ تھا کہ عالمِ عرب کی معروف ترین گلوکارہ "ام کلثوم" نے شیخ صاوی کے علامہ اقبال کے شکوہ و جواب شکوہ کے ترجمے کے بیس منتخب اشعار "حديث الروح" کے نام سے گائے۔ یہ گانا عرب عوام (مصری اور غیر مصری) میں بہت مقبول ہوا۔ علامہ محمد اقبال کے مصریوں سے تعارف کا نتیجہ کچھ اس طرح نکلا ہے:

1۔ مصر اور عالمِ عرب کے پڑھے لکھے طبقے کو علامہ اقبال کے اشعار و افکار میں موضوعات و خیالات کا ایسا سرچشمہ نظر آیا جس سے انہوں نے اسلام کی جدید تفہیم و تشریح، اس کی تبلیغ و ترویج اور دعوتی معاملات میں بہت فائدہ اٹھایا۔

2۔ عرب علمائے اسلام کی تصنیفات میں علامہ اقبال کا نام لیا جانے لگا۔ ان کے اشعار "کے ترجمے" کا حوالہ دیا جانے لگا۔ اور چونکہ اشعار کا ترجمہ بہترین تھا اس لئے قارئین کے دلوں میں گھر کر گیا۔

3۔ علامہ اقبال کے اشعار کے ترجمے، اور ام کلثوم کے شکوہ وجواب شکوہ کے اشعار گانے کے نتیجے میں ادبی حلقوں میں ایک طرح کی کھلبلی مچ گئی۔ علامہ کے خیالات وافکار، تشبیہات واستعارات، محاورات و تلمیحات، قرآن وحدیث کی تضمینات اور شعری اقتباسات نے عرب ادباء وشعراء کے سامنے فکر وادب کے نت نئے دروازے کھول دیئے جن کی جھلکیاں ان کی شعری ونثری تخلیقات میں دکھائی دینے لگیں (7)۔

4۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ عام مصری اور عرب لوگ یہ سمجھنے لگے کہ اس گانے کا شاعر ایک مصری شاعر ہے، یا کم سے کم عرب شاعر ہے۔ ان کے ذہن میں یہ بات کبھی نہیں آئی کہ یہ شاعر مصری نہیں، عرب بھی نہیں، بلکہ شاعر الشرق، مفکر الاسلام علامہ محمد اقبال پاکستانی شاعر ہیں۔

5۔ ام کلثوم کی پیروی میں باقی معروف گا نے والے اسُ میلد پر طویل نظمیں گانے لگے کہ ان کو بھی وہی شہرت ملے گی جو ام کلثوم کو اس گانے کے نتیجے میں ملی۔

6۔ اس کے باوجود میرے خیال میں عالمِ عرب، بالخصوص اہلِ مصر پر علامہ اقبال کے افکار کا سب سے زیادہ دیرپا اور دوررس نتائج کا اثر یہ ہوا کہ اردو زبان الازہر یونیورسٹی سمیت مصر کی کئی جامعات میں پڑھائی جانے لگی (8)۔

مصر میں اردو

علامہ اقبال کے 1931ء میں مصر آنے کے نتیجے میں پڑھے لکھے طبقے میں علامہ کے افکار وخیالات جاننے کا ذوق پیدا ہوا۔ اور یہیں سے نہیں اردو زبان، جو کہ مصریوں کی نظر میں علامہ کی زبان ہے، پڑھنے کی اہمیت کا اندازہ ہوا۔ چنانچہ علامہ کے اس سفر کے چند سال بعد ہی، یعنی 1939ء میں جامعہ فؤاد الاول (بعد میں قاہرہ یونی ورسٹی) میں مشرقی زبانوں کی تعلیم وتدریس کے

لئے ایک انسٹیٹیوٹ "معهد الالسنة الشرقية" کا قیام عمل میں آیا۔ اس کے نصاب میں شاہی فرمان کے ذریعہ اردو زبان کو بھی شامل کیا گیا (9)۔ اس وقت قاہرہ یونی ورسٹی کی فیکلٹی آف آرٹس کے ڈیپارٹمنٹ آف اورینٹل لینگویجز میں اردو زبان ایک اختیاری مضمون کی حیثیت سے پڑھائی جاتی ہے (10)۔

1979ء میں عین شمس یونیورسٹی کی فیکلٹی آف آرٹس کے ڈیپارٹمنٹ آف اورینٹل لینگویجز میں اردو سیکشن شروع ہوا۔ 1938ء میں اسکندریہ یونی ورسٹی قائم ہوئی۔ پوسٹ گریجویٹ کے مرحلے میں "*معهد اللغات الشرقية:* انسٹیٹیوٹ آف اورینٹل لینگویجز "کے نصاب میں اردو زبان بھی شامل کی گئی۔ اس کے علاوہ 2004ء میں فیکلٹی آف آرٹس میں ڈیپارٹمنٹ آف اورینٹل لینگویجز کا افتتاح ہوا۔ اس شعبے میں اردو زبان اختیاری زبان کی حیثیت سے پڑھائی جاتی ہے۔

بیسویں صدی عیسوی کی نویں دہائی میں قاہرہ یونیورسٹی اور اسکندریہ یونیورسٹی کی طرح منصورہ یونیورسٹی نے بھی فیکلٹی آف آرٹس کے ڈیپارٹمنٹ آف اورینٹل لینگویجز کے نصاب میں اردو زبان کو ایک اختیاری زبان کی حیثیت سے شامل کیا۔ 2016ء میں طنطا یونیورسٹی اور منوفیہ یونیورسٹی کی فیکلٹی آف آرٹس میں اردو زبان وادب کو شعبہ زبان ہائے مشرق میں اختیاری زبان کی حیثیت سے داخل کیا گیا۔

الازہر اور علامہ اقبال

الازہر ایک ایسا دینی وعلمی ادارہ ہے جسے قائم ہوئے ہزار سال سے زائد عرصہ بیت چکا ہے۔ یہ اسلام کی صحیح سمجھ اور اسلامی علوم کی ترویج میں پیش پیش رہا۔ اور طالع آزماؤں اور جابر حکمرانوں کے خلاف مسلسل جدوجہد کرتا رہا۔ آج بھی الازہر اپنے اس مقدس مشن کے ساتھ کھڑا ہے۔ صحیح علم پھیلاتا ہے۔ اچھی اقدار کی حفاظت کرتا ہے۔ خامیوں کو ختم کرنے، اسلام کے حوالے سے غلط فہمیوں کو دور کرنے اور اسلام کو خرافات واوہام سے پاک کرنے کی جہدِ مسلسل کرتا ہے۔

الازہر کی سب سے بڑی خصوصیت اعتدال ووسطیت اور عدم تعصب ہے۔ اس

وسطیت اور اعتدال کا انعکاس ہمیں مصری معاشرے میں بھی دکھائی دیتا ہے - اس کی چند بنیادی وجوہات یہ ہیں کہ الازہر میں ابتدائی مرحلے سے اعلیٰ تعلیم تک کے نصاب میں دینی ودنیوی علوم شامل ہیں۔ شروع سے الازہر میں علومِ اسلامیہ وعربیہ کے علاوہ ریاضی، طب، ہیئت، تقویم البلدان اور فلسفہ اسلامی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ چنانچہ جب بھی الازہر کے نصاب میں سے دنیوی علوم کو خارج کیا گیا، یا اس میں کمی کی گئی، اس پر جمود طاری ہو گیا۔ تنزلی کا یہ سلسلہ اس وقت تک ختم نہیں ہوا جب تک کہ اس کے مناہج ونصابات کی اصلاح کا کام عمل میں نہ لایا گیا۔ چنانچہ الازہر کے نظامِ تعلیم میں اصلاح کی وقتاً فوقتاً کوششیں کی گئیں، جو کبھی کامیاب ہوئیں، اور کبھی ناکام ۔

ماضی میں برصغیر پاک وہند کے کئی علماء وادباء اور دانشوروں نے مختلف اوقات میں مصر کا سفر کیا، الازہر کی زیارت کی، کی گئی اصلاحات کی طرف اشارہ کیا، اور اس پر کچھ نہ کچھ لکھا بھی۔ چنانچہ سرسید احمد خان 1872ء میں انگلستان جاتے ہوئے مصر گئے۔ اور واپسی پر چار مقالات مصر اور الازہر کے حالات پر مجلہ تہذیب الاخلاق میں شائع کئے۔ اس طرح مولانا شبلی نعمانی نے "سفر نامہ شام ومصر وروم" میں الازہر کے حوالے سے کافی کچھ لکھا۔ سوا سو سال پہلے (1898ء) ہندوستان سے حافظ عبد الرحمن امرتسری نے بغرضِ تعلیم وتجارت مصر کا سفر کیا۔ سال دو سال مصر میں قیام کرنے کے بعد ہندوستان واپس آئے، اور اپنے مشاہدات، خصوصا الازہر کے متعلق "سفر نامہ بلادِ اسلامیہ" میں سر سید احمد خان اور مولانا شبلی نعمانی کی نسبت تفصیلاً مدون کئے۔ الازہر کے حوالے سے لکھتے ہیں :

> "زمانے کے انقلاب نے ایک دنیا کو زیر وزبر کیا۔ مگر جامعِ ازہر ساڑھے نو سو برس تک حکومتوں کے تغیر وتبدل کے باوجود اب بھی اسی طرح علم وفضل کا مرکز مانی جاتی ہے۔ بہ لحاظِ تعداد طلبا جامعِ ازہر دنیا بھر کی تعلیم گاہوں پر شرف رکھتی ہے۔ ازہر میں اس وقت (1898ء) قریبا دس ہزار طالبعلم اور تین سو مدرس ہیں ۔

> طالبعلموں کو الف ب سے لے کر علومِ عربیہ کی اعلیٰ تعلیم تک پہنچایا جاتا ہے۔ درس صبح سے شام تک برابر جاری رہتا ہے۔ طالبعلم اسی دوران میں وقتاً فوقتاً نمازِ پنجگانہ، کھانے پینے، دوپہر کے سونے اور دیگر ضروریات کا اہتمام کرتے رہتے ہیں۔ چھوٹے بچوں کو قرآن شریف پڑھایا اور تجوید وقرأت سکھائی جاتی ہے۔ سات برس کے بچوں سے لے کر ستر برس تک کے عمر رسیدہ بزرگ یہاں نظر آتے ہیں۔ جو طالبعلم اس درسگاہ میں رہتے ہیں، ان کے ملک ملک کے لحاظ سے الگ الگ مکانات بنے ہوئے ہیں، جو عموماً ازہر اور اس سے ملے ہوئے کمروں کی چھتوں پر واقع ہیں۔ مصری لوگ انہیں (رواق) کہتے ہیں، اور بلادِ مختلفہ سے نسبت دیتے ہیں، مثلا رواقِ شام، رواقِ مغاربہ، رواقِ ہنادوہ (رواقِ ہندی) وغیرہ۔ ہندوستانی طلبہ کے واسطے جامعِ ازہر میں فقط دو کمرے ہیں۔ ایک میں شیخ الرواق رہتا ہے، اور دوسرے میں طلبا۔ اس وقت تین ہندوستانی طالبعلم رواقِ ہندی میں رہتے ہیں۔ الازہر کی اصلاح کی کوششوں میں سے ایک کوشش انیسویں صدی عیسوی کے ربعِ آخر کے ممتاز عالم اور فی زمانہ شیخ الازہر محمد العباسی المہدی (1870ء۔ 1882ء) نے کی۔ شیخ محمد عبدہ نے بھی الازہر کی اصلاح کے لئے بہت کوششیں کیں، جن کی بدولت بعض مفید تغیرات شروع ہو گئیں۔ نصابِ تعلیم میں بھی مناسب تبدیلی ہوگئی۔ جغرافیہ، تاریخ اور ریاضی کی تعلیم کے علاوہ ایک خوش نویس بھی طالبعلموں کا خط درست کرنے کے لئے مقرر کیا گیا۔ اگرچہ مشائخ الازہر نے شیخ محمد عبدہ کی اصلاحات کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا، مگر ان کے ذاتی اقتدار اور حکام تک رسائی ہونے کے باعث وہ کھلم کھلا ان کی مخالفت نہیں کر سکے" (11)۔

بہر حال اصلاح کا یہ سلسلہ، جس کی طرف حافظ عبد الرحمن امرتسری نے اشارہ کیا، مسلسل ہوتا رہا، اور آج تک جاری وساری ہے۔

قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کئی مسلم ممالک کی یہ خواہش رہی کہ الازہر کی طرز پر ان کے ہاں ایسی جامعہ قائم کی جائے جس میں قدیم وجدید علوم ساتھ ساتھ پڑھائے جائیں، اور افراد کو مضبوط بنا کر معاشرے کا صحیح اسلامی تشخص بر قرار رکھا جائے۔ اس تناظر میں ریاست بہاولپور کے آخری فرمانروا نواب صادق محمد خان عباسی خامس کی بھی یہ خواہش تھی، جس کی جھلک جامعہ عباسیہ کی صورت میں نظر آئی۔ علامہ اقبال کی بھی یہ خواہش تھی کہ پنجاب میں الازہر کے طرز پر ایسی جامعہ قائم کی جائے جس میں دینی و دنیوی علوم ساتھ ساتھ پڑھائے جائیں۔ وہ بجا طور پر یہ سمجھتے تھے کہ اسلام میں دینی و دنیوی علوم میں کوئی تفریق نہیں ہے۔ اس سلسلے میں اُنہوں نے شیخ الازہر مصطفیٰ المراغی (1881ء - 1945ء) کے ساتھ اگست 1937ء میں خط و کتابت بھی کی۔ شیخ الازہر نے جواباً ایک وفد ہندوستان کو روانہ کیا، جس نے لاہور آکر علامہ اقبال سے ملاقات بھی کی۔ الگ بات ہے کہ مجوزہ جامعہ کا قیام ممکن نہ ہو سکا، اور الازہر نے اس بنا پر مدد کرنے سے معذرت کی کہ ان کے ہاں ابھی ایسے علماء تیار نہیں ہوئے جن کو عربی زبان کے علاوہ کسی اور زبان پر عبور حاصل ہو(12)۔

الازہر کو شروع سے ہی علامہ محمد اقبال کا میدانِ فکر و ادب میں قدر و قیمت کا اندازہ تھا—وہ علامہ کو دینِ اسلام اور ثقافتِ اسلامی سے محبت رکھنے والا، پڑھا لکھا شاعر و ادیب، معتدل و متوازن سوچ رکھنے، اور تعصب سے نفرت کرنے والا مفکر اور فلسفی گردانتا ہے(13)—

الازہر میں اردو:

چنانچہ علامہ کی فکر، شعر و ادب، اور اردو زبان کی اہمیت اور ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے جامعہ ازہر نے 1962ء میں فیکلٹی آف اصول الدین کے شعبہ دعوۃ وارشاد میں اردو کی تدریس شروع کی۔ اس کے بعد 1979ء اور 1996ء میں علی الترتیب اردو زبان و ادب کی تعلیم و تدریس کے لئے دو مستقل شعبہ ہائے اردو کا افتتاح ہوا- جن میں دینی علوم کے ساتھ ساتھ اردو زبان و ادب، بشمول علامہ اقبال کی اردو و فارسی شاعری، ان کی مکاتیب اور نثری تالیف و تصانیف

پڑھائی جاتی ہیں۔ اعلیٰ تعلیم کے مرحلے میں بھی علامہ اقبال پر ایم فل اور پی ایچ ڈی کے بڑی تعداد میں مقالے لکھے گئے(15)۔

در حقیقت علامہ محمد اقبال کے افکار کے تعارف اور ترویج کے سائے میں سب سے بڑا قدم جو الازہر نے اٹھایا وہ تھا بوائیز برانچ کی فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ ٹرانسلیشن میں 1979ء میں، اور گرلز برانچ کی فیکلٹی آف ہیومنٹیز 1996ء میں دو الگ الگ شعبہائے اردو زبان و ادب کا قیام—ان دونوں شعبوں کے علاوہ 2014ء میں کلیہ لغات و ترجمہ میں ایک اور شعبہ "الدراسات الإسلامية باللغة الأردية: اردو زبان میں اسلامیات" قائم ہوا—

فکرِ اقبال کی ترویج میں الازہر کی خدمات:

مذکورہ بالا تینوں شعبوں کے سلیبس میں علامہ محمد اقبال کی حیات و آثار، ان کی فکر، ان کا فلسفہ اور ان کے اشعار پڑھائے جاتے ہیں—ان تینوں شعبوں میں کم از کم دو سو طلبا و طالبات پڑھتے ہیں—چنانچہ علامہ اقبال کی شخصیت، فکر و فلسفہ اور شاعری سے ان کا اچھے طریقے سے تعارف ہو جاتا ہے—طلبا و طالبات ان کی فکر سے متاثر ہوتے ہیں—ان کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں—اسائنمنٹ لکھتے—اور امتحان دیتے ہیں—چونکہ یہ طلبا و طالبات جواں اور جوش و ولولے سے بھرے ہوئے ہیں—اور ابھی فکری اور ذہنی تشکیل کے پہلے مراحل میں ہیں—اس لئے اقبال کے افکار سے بہت اثر لیتے ہیں—

تعلیم و تدریس کا یہ عمل دوسری کوششوں کے ساتھ مل کر اچھے اور دور رس نتائج مرتب کرتا ہے—میری مراد الازہر یونیورسٹی کے مختلف شعبوں میں الازہر کے اسکالرز کے ہاتھوں علامہ محمد اقبال کے حوالے سے لکھے جانے والے ایم اے اور پی ایچ ڈی کے مقالوں، علامہ کے بارے میں الازہر کے اساتذہ اور مصنفین کے قلم سے لکھی جانے والی کتابوں، اور الازہر یونیورسٹی ہی میں گاہے بگاہے براہِ راست علامہ محمد اقبال کے حوالے سے منعقد ہونے والے سیمینارز اور کانفرنسوں پیش کئے جانے والے مقالوں سے ہے—

علامہ اقبال کے حوالے سے الازہر میں منعقدہ تقریبات اور سیمینارز اُولاً: تقریبات

1 -علامہ اقبال کے 90یں یومِ پیدائش کی مناسبت سے الازہر نے 8 نومبر 1967ء میں امام محمد عبدہ ہال میں جامعہ ازہر کے چانسلر شیخ احمد حسن الباقوری اور مفتی اعظم مصر شیخ حسن مامون کی موجودگی اور نگرانی میں ایک تقریب منعقد کی، جس کے نتیجے میں ایک کتابچہ "محمد اقبال فیلسوف الإسلام وشاعر باکستان: مفکرِ اسلام اور شاعرِ پاکستان محمد اقبال" شائع ہوا۔

2 - 1996ء میں الازہر نے ایک اور تقریب امام محمد عبدہ ہال میں منعقد کی، جس میں علامہ کی فکر اور ان کے فلسفے کے حوالے سے اس وقت کے شیخ الازہر ڈاکٹر محمد سید طنطاوی، اور چانسلر الازہر یونیورسٹی ڈاکٹر احمد عمر ہاشم نے گفتگو کی۔

3 - 1981ء میں الازہر یونیورسٹی کی فیکلٹی آف لینگویج نے علامہ اقبال کے حوالے سے ایک تقریب منعقد کی، جس میں فرزندِ اقبال جسٹس جاوید اقبال مرحوم نے شرکت کی -

4 -اسی طرح 1999ء میں الازہر نے کانفرنس ہال میں ایک اور تقریب منعقد کی، جس میں شیخ الازہر کی جگہ شیخ جمال الدین قطب نے علامہ کی فکر اور فلسفے پر گفتگو کی(16).

ثانیاً: سیمینارز:

1 - 21 /اپریل 2013ء کو علامہ محمد اقبال کی وفات کی مناسبت سے الازہر یونیورسٹی میں پڑھنے والے غیر ملکی طلبا کے لئے مخصوص ہاسٹلز میں پاکستانی طلباء نے سیمی نار منعقد کیا۔ اس سیمی نار میں عین شمس یونی ورسٹی سے فارسی زبان وادب کے استاد ڈاکٹر محمد السعید جمال الدین نے"أهمية فكر العلامة محمد إقبال والحاجة إليه: فکرِ اقبال کی اہمیت اور ضرورت"، اور الازہر یونی ورسٹی سے صدر شعبہ اردو ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم السید نے"لماذا إقبال: اقبال ہی کیوں" کے عنوان سے مقالے پڑھے۔ ڈاکٹر ابراہیم نے بھی علامہ اقبال پر اپنی ایک نظم سنائی اس سیمی نار میں سفیر جمہوریہ پاکستان جناب منظور الحق نے بھی شرکت کی۔ الازہر

یونی ورسٹی میں پڑھنے والے مختلف ممالک سے تعلق رکھنے والے طلبہ وطالبات اور مصری جامعات میں اردو پڑھنے والے طلبہ وطالبات بھی شریک ہوئے۔

2 - 9 نومبر 2013ء کو سفارت خانہ پاکستان قاہرہ نے "دار الاوبرا المصرية : قاہرہ اوپیرا ہاؤس" میں علامہ محمد اقبال کی ولادت کی مناسبت سے سیمی نار منعقد کیا، جس میں الازہر یونی ورسٹی سے فارسی زبان وادب کی استاد اور سابق ڈین فیکلٹی آف ہیومنٹیز ڈاکٹر عفاف السید زیدان نے "العلامة محمد إقبال أمير العاشقين: امیر العاشقین علامہ محمد اقبال"، ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم السید نے "رجل الله فى فكر العلامة محمد إقبال: علامہ محمد اقبال کا مردِ خدا"، اور عین شمس یونیورسٹی سے ڈاکٹر محمد السعید جمال الدین نے "مثنوى رسالة الخلود للعلامة محمد اقبال: علامہ محمد اقبال کی مثنوی جاوید نامہ" کے عنوان سے مقالے پڑھے۔ اس سیمی نار میں سفیرِ جمہوریہ پاکستان، سفیر جمہوریہ افغانستان، اور مصری نائب وزیرِ ثقافت نے بھی علامہ اقبال کے حوالے سے گفتگو کی۔ غیر ملکی سفارتکاروں سمیت بڑی تعداد میں مقامی لوگ شریک ہوئے۔

3 - 8 اپریل 2014ء کو اردو ڈیپارٹمنٹ، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ نے دوسرا سالانہ ایک روزہ سیمینار کا اہتمام کیا(17)۔ سیمی نار "العلامة محمد إقبال: قراءة عصرية فى إبداعه الأدبي: علامہ محمد اقبال کی ادبی تخلیقات کا عصری مطالعہ" کے نام سے کیا گیا۔ اس سیمینار میں مصر کی تقریباً ان تمام یونی ورسٹیوں نے شرکت کی، جہاں اردو زبان پڑھائی جاتی ہے، ان کے علاوہ فارسی ڈیپارٹمنٹ نے بھی بھرپور شرکت کی۔ یہ سیمی نار الازہر یونی ورسٹی کے چانسلر پروفیسر ڈاکٹر اسامہ العبد، اور سابقہ ڈین فیکلٹی آف ہیومنٹیز، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ پرفیسر ڈاکٹر عفاف السید زیدان کی سرپرستی میں منعقد ہوا۔ سیمی نار کے منتظمِ اعلیٰ پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم السید، صدر شعبہ اردو، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ تھے۔ اس سیمی نار میں پاکستان ایمبیسی، قاہرہ نے بھی بنیادی کردار ادا کیا۔ اس سیمی نار میں درج ذیل مقالے پڑھے گئے:

1 - " الحركة والسكون في فكر إقبال: حرکت وسکون فکرِ اقبال میں، ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم ،الازہر یونیورسٹی، گرلز برانچ-

2 - "أمير العاشقين العلامة محمد إقبال: امیرِ عاشقین علامہ محمد اقبال"، ڈاکٹر عفاف السید زید ان، الازہر یونیورسٹی، گرلز برانچ-

3 - "علامہ محمد اقبال اور تعصب: العلامة محمد إقبال والتعصب"، ڈاکٹر تبسم منہاس (پاکستان) ،الازہر یونیورسٹی، گرلز برانچ -

4 - "مفهوم التجديد عند محمد إقبال: محمد اقبال کی فکر میں تجدید کا مفہوم"، ڈاکٹر السعید جمال الدین، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

5 - "اطلالة على كتاب روائع إقبال للشيخ أبي الحسن الندوى: شیخ ابوالحسن ندوی کی کتاب روائعِ اقبال کا ایک مطالعہ"، ڈاکٹر احمد القاضی، الازہر یونی ورسٹی-

6 - "التناص الديني فى ديوان بانگِ درا: بانگِ درا میں دینی تضمین"، ڈاکٹر فوزیہ عبدالعزیز صباح، فیکلٹی آف آرٹس، منصورہ یونی ورسٹی-

7 - "الربيع بين العلامة محمد إقبال وملك الشعراء بهار: علامہ اقبال اور ملک الشعراء بہار کے کلام میں بہار"، ڈاکٹر احمد ابو الجود، کلیہ لغات وترجمہ، الازہر یونی ورسٹی-

8 - "سيمائية التشاكل والتباين فى منظومة خضرِ راه لمحمد اقبال: نظمِ خضرِ راہ میں مشابہت اور اختلافات"، ڈاکٹر ھبہ محمد سعید، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

9 - "إقبال وتربية شباب المسلمين: اقبال اور مسلم نوجوانوں کی تربیت"، ڈاکٹر محمد عزیر "انڈما"، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

10 - "الشعر الوطني فى ديوان بانگِ درا: قومی شاعری بانگِ درا کی روشنی میں"، ڈاکٹر ولاء سید عبدالستار، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ-

11 - "الصورة الشعرية فى مسجدِ قرطبة للعلامة محمد إقبال: مسجدِ قرطبہ میں ایمیجری"، ڈاکٹر تغرید البیومی، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ-

12 - "توظيف مفردات الطبيعة فى أشعار إقبال الأردية: اقبال کے اردو کلام میں قدرتی مظاہر"، ڈاکٹر ولاء جمال، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

13 - "نماذج من تضمينات إقبال في الشعر الفارسي: علامہ اقبال کے فارسی کلام میں تضمین"، ڈاکٹر محمد نور الدین عبدالمنعم، کلیہ لغات وترجمہ، الازہر یونی ورسٹی-

14 - "العلامه محمد إقبال في الشعر التركي: علامہ اقبال ترکی شاعری کے آئینے میں"، ڈاکٹر عبدالعزیز عوض اللہ، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ-

15 - "التجديد فى الفكر الدينى عند إقبال: مذہبی فکر میں اقبال کی تجدید"، ڈاکٹر یوسف السید یوسف عامر، کلیہ لغات وترجمہ، الازہر یونی ورسٹی-

16 - "إقبال والعرب: اقبال اور عرب"، ڈاکٹر ھناء عبدالفتاح، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ-

17 - "التصوف فى فكر محمد إقبال فى ضوء كتابه تاريخِ تصوف: فکرِ اقبال میں تصوف، ان کی کتاب تاریخ تصوف کی روشنی میں"، ڈاکٹر ایمن عبدالحلیم، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

18 - "الجندية فى الخطاب الشعري عند اقبال: علامہ کے کلام میں عسکری خطاب"، ڈاکٹر جیہان صلاح الدین، فیکلٹی آف آرٹس، عین شمس یونی ورسٹی-

19 - "إقبال والغزل فى ضوء بانگِ درا: اقبال اور غزل بانگِ درا کی روشنی میں"، ڈاکٹر نہا مصطفیٰ محمود، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ-

20 – "ثنائية الشرق والغرب عند محمد إقبال فى ديوان ضربِ كليم: ضربِ کلیم میں مشرق و مغرب"، ڈاکٹر منیٰ حند قہا، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ۔

21 – "استلهام الشخصيات التراثية فى شعر إقبال الفارسى: اقبال کے فارسی کلام میں تاریخی شخصیتوں کا ذکر"، ڈاکٹر رقیۃ الشبراوی، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ۔

22 – "التجديد فى الحمد والنعت عند العلامة محمد إقبال: حمد و نعت میں علامہ اقبال کی تجدید"، ڈاکٹر رحام عبد اللہ سلامہ، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ۔

اس سیمی نار میں جناب منظور الحق سفیر جمہوریہ پاکستان نے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ انہوں نے علامہ کے دل میں الازہر یونی ورسٹی کے لئے خاص مقام پر گفتگو کی، اور اردو زبان وادب کے فروغ کے سلسلے میں اردو ڈیپارٹمنٹ، الازہر یونی ورسٹی، گرلز برانچ کے کردار اور سرگرمیوں کو سراہا۔

اس وقت مصر کے سیاسی حالات کی خرابی کے باوجود اس قدر کامیابی سے کوئی سیمی نار، اور وہ بھی الازہر یونی ورسٹی میں پایۂ تکمیل تک پہنچنا کسی معجزے سے کم نہ تھا۔ چانسلر صاحب سیمی نار میں آنے کے لئے تیار تھے۔ عین وقت پر حالات کی خرابی اور ہنگاموں کی وجہ سے تشریف نہ لا سکے۔ اور معذرت کرتے ہوئے اپنا تحریری پیغام بھجوایا جو ڈاکٹر عفاف السید زیدان نے پڑھا، اور ان کی طرف سے معذرت چاہی۔ یونی ورسٹیوں کے طلبا وطالبات سے ہال بھرا ہوا تھا۔ اردو اور فارسی ڈیپارٹمنٹس کے سکالرز کی موجودگی اور اقبال کی اردو اور فارسی شاعری پر بات چیت نے عجب سماں باندھ دیا۔

سیمی نار کے آخر میں جو سفارشات پیش کی گئیں ان میں مصری جامعات کے اردو اور فاسی ڈیپارٹمنٹس میں ایک باقاعدہ سبجیکٹ کا اضافہ (اقبالیات) کے نام سے کیا جانے کا اعلان کیا گیا، جس کا مقصد فکرِ اقبال کو پھیلانا بتایا گیا۔ اور یہ کہ مصری جامعات کے مطبوعات اور مجلات میں ایک گوشہ علامہ اقبال کی فکر اور کلام کے لئے مخصوص کیا جائے گا۔

الازہر یونی ورسٹی میں علامہ اقبال پر تحقیقی مقالے:

درج ذیل ایم اے اور پی ایچ ڈی کے مقالوں کا ذکر ہے جو الازہر یونیورسٹی کے مختلف شعبوں میں علامہ اقبال کے حوالے سے لکھے گئے:

1 – "الفيلسوف الهندي محمد إقبال: ہندوستان کے فلسفی، محمد اقبال"، مقالہ نگار شرکات عبد اللہ، کلیہ اُصولِ دین، 1967ء (ایم اے)۔

2 – "محمد إقبال ومنهجه في الدعوة إلى الله: علامہ اقبال اور دعوت اِلی اللہ کے سلسلے ان کا منہج"، مقالہ نگار: السید مصطفی اَبو الجود، کلیہ اُصولِ دین، 1981ء (ایم اے)۔

3 – "منظومة زبورِ عجم لمحمد إقبال؛ ترجمة ودراسة: علامہ اقبال کی مثنوی زبور عجم کا ترجمہ اور تحقیقی مطالعہ": مقالہ نگار: شیرین عثمان عبد الحمید، کلیہ دراسات اِنسانیہ، 1986ء (ایم اے)۔

4 – "مثنوي پس چه بايد كرد اے اقوام شرق ومثنوي مسافر للعلامة محمد إقبال؛ ترجمة ودراسة: علامہ اقبال کی مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوام شرق اور مثنوی مسافر کا عربی میں ترجمہ اور تحقیقی مطالعہ"، مقالہ نگار: مدیحۃ اَحمد محمد نصار، کلیہ دراسات اِنسانیہ، 1988ء (ایم اے)۔

5 – "الشاعر الباكستاني محمد إقبال؛ حياته وآثاره الإسلامية في شعره، بالاعتماد على مترجمات شعره إلى اللغة العربية: پاکستانی شاعر محمد اقبال، حیات وآثار، ان کے کلام کے عربی تراجم کی روشنی میں"، مقالہ نگار: ثناء اللہ پاکستانی، کلیہ دراسات اِسلامیہ وعربیہ، 1998ء (ایم اے)۔

6 – "رباعيات إقبال الأردية في العربية: علامہ اقبال کی اردو رباعیات عربی میں"، مقالہ نگار: محمد اَنوار اللہ ہندوستانی، کلیہ لغہ عربیہ (ایم اے)۔

7 – "الاتجاه الإسلامي في شعر إقبال: علامہ اقبال کی شاعری میں اسلامی رجحان"، مقالہ نگار: صلاح الدین ندوي ہندی، کلیہ لغہ عربیہ، 1987ء (پی ایچ ڈی)۔

8 – "الجانب الصوفي في دواوين محمد إقبال الشاعر الباكستاني، بالاعتماد على مترجمات شعره إلى اللغة العربية: علامہ اقبال کے کلام میں صوفی رجحان، علامہ کے کلام کے عربی تراجم کی روشنی میں"، مقالہ نگار: ثناء اللہ پاکستانی (پی ایچ ڈی)۔

علامہ اقبال کے حوالے سے الازہر کے اساتذہ کی تصانیف

درج ذیل سنِ اشاعت کی ترتیب سے ان کتابوں کا ذکر کیا جائے گا جنہیں الازہر سے فارغ التحصیل مصنفین نے انفرادی طور پر یا کسی اور کے اشتراک سے لکھی ہیں۔

1 – "فلسفة إقبال والثقافة الإسلامية في الهند وباكستان: فلسفہء اقبال اور پاک وہند میں اسلامی ثقافت"، شیخ الصاوي علي شعلان و محمد حسن اَعظمي، قاھرہ 1950م۔

2 – "الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: جدید اسلامی فکر اور مغربی سامراج سے اس کا تعلق"، ڈاکٹر محمد البھي، قاھرہ 1960م۔

3 – "الحياة والموت فى فلسفة إقبال: فلسفہء اقبال میں زندگی اور موت"، منظوم و منثور ترجمہ، شیخ صاوی علی شعلان، بہ اشتراک محمد حسن الاعظمی، پرنٹرز اینڈ پبلشرز کوآپریٹو سوسائٹی، کراچی 1969ء، طبع دوم، الازھر یونیورسٹی قاھرہ۔

4 – "إيوان إقبال، مختارات من شعره: اقبال کے منتخب اشعار کا منظوم عربی ترجمہ معہ منثور عربی ترجمہ از ڈاکٹر محمود احمد غازی"، شیخ صاوی علی شعلان، مصر 1977ء۔

5 – "محمد إقبال، حياته وفكره: علامہ محمد اقبال؛ حیات وافکار"، ڈاکٹر اَحمد معوض، قاھرہ 1977ء۔

6 – "محمد إقبال، حياته وآثاره: محمد اقبال، حیات وآثار"، اکٹر اَحمد معوض، قاھرہ 1980ء۔

7 – "الأعلام الخمسة للشعر؛ العطار، الرومي، السعدي، حالي، إقبال: شاعری کے اعلامِ خمسہ؛ عطار، رومی، سعدی، حالی اور اقبال"، شیخ صاوي علي شعلان و محمد حسن اَعظمي، قاھرہ 1982م۔

8 – "والآن ماذا نصنع يا أمم الشرق، للعلامة محمد اقبال: پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق" کا منظوم عربی ترجمہ بشمول منثور عربی ترجمہ از ڈاکٹر محمود احمد غازی، شیخ صاوی علي شعلان، دمشق 1988ء۔

9 – "شاعر الشرق محمد إقبال: شاعرِ مشرق محمد اقبال"، ڈاکٹر اَمجد حسن سید اَحمد، ڈاکٹر اِبراھیم محمد اِبراھیم، قاھرہ 1997ء۔

10 – "حكيم الأمة وشاعر الإسلام العلامة محمد إقبال: حکیم امت وشاعرِ اسلام محمد اقبال"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 1997ء۔

11 – "العلامة محمد إقبال في مصر الأزهر: علامہ محمد اقبال مصر الازہر میں"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 1998ء۔

12 – "محمد إقبال المصلح الفيلسوف الشاعر الإسلامي الكبير: مسلم فلسفی اور شاعر و مصلح محمد اقبال"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 1999ء۔

13 – "إقبال والأزهر: اقبال اور ازہر"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 1999ء۔

14 – "إقبال شاعر الإسلام: شاعرِ اسلام، محمد اقبال"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 1999ء۔

15 – "محمد إقبال والقضية الإسلامية: محمد اقبال اور امتِ مسلمہ کے مسائل"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، قاھرہ 2001ء۔

6 - "إقبال والقائد الأعظم وباكستان: علامہ اقبال اور قائدِاعظم اور پاکستان، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2001ء.

7 - "إقبال وحضارة الغرب في شعره الأردي: علامہ کے اردو کلام میں مغربی تہذیب"، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2002ء.

8 - "الأزهر والأقصى في فكر إقبال: فکرِ اقبال میں الازہر اور الاقصیٰ "، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2002ء.

9 - "صلات بين العلامة إقبال والدكتور نصر الله: علامہ اقبال اور ڈاکٹر نصر اللہ کے باہمی روابط"، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2002ء.

10 - "شخصيات غربية في أشعار إقبال الأردية: علامہ اقبال کے اردو کلام میں مغربی شخصیات"، ڈاکٹر إبراهيم محمد إبراهيم، 2002ء.

11 - "الآخر في شعر إقبال: کلامِ اقبال میں غیر"، ڈاکٹر إبراهيم محمد إبراهيم، 2002ء.

12 - "دور الوسيط في ترجمة أشعار إقبال إلى العربية نظمًا: علامہ اقبال کے عربی میں کلام کے ترجمے کے سلسلے میں ثالث (میڈی ایٹر) کا کردار، ڈاکٹر إبراهيم محمد إبراهيم، 2002ء.

13 - "جوانب العظمة في شخصية وحياة العلامة محمد إقبال: علامہ اقبال کی شخصیت اور زندگی میں عظمت کے پہلو"، ڈاکٹر أحمد عمر هاشم، 2003ء.

14 - "ليبيا ومجاهدوها في فكر إقبال: فکرِ اقبال میں لیبیا اور اس کے مجاہدین"، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2003ء.

15 - "المرأة في الشرق والغرب من خلال فكر إقبال: مشرقی اور مغربی عورت فکرِ اقبال کی روشنی میں"، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2003م.

16 - "إقبال في ذكراه الثالثة والستين: اقبال کی تریسٹھویں برسی"، ڈاکٹر حازم محمد أحمد محفوظ، قاہرہ 2002ء.

17 - "إقبال والقرن الحادي والعشرين: اقبال اور اکیسویں صدی"، ڈاکٹر حازم محمد أحمد محفوظ، قاہرہ 2002ء.

18 - "العلامة إقبال في مصر: علامہ اقبال مصر میں"، ڈاکٹر حازم محمد أحمد محفوظ، قاہرہ 2003ء.

مقالے:

درج ذیل ان مقالوں کا ذکر ہے جو علامہ اقبال کے حوالے سے کانفرنسوں اور سیمی ناروں میں پڑھے گئے اور مختلف مجلات ورسائل میں شائع ہوئے:

1 - "إحياء ذكرى مولد الشاعر إقبال: علامہ اقبال کےیوم وفات منانا "، ڈاکٹر محمد سید طنطاوي 1997ء.

2 - "الاحتفال بذكرى إقبال: علامہ اقبال کےیوم وفات منانا، ڈاکٹر أحمد عمر هاشم، 1997ء.

3 - "شخصية النبي صلى الله عليه وسلم في الشعر الأردي من خلال أشعار إقبال: اردو شاعری میں نبی صلی اللہ علیہ وسلم کی شخصیت، علامہ اقبال کے کلام کی روشنی میں"، ڈاکٹر إبراهيم محمد إبراهيم، 1997ء.

4 - "محمد إقبال المفكر الإسلامي والمصلح الاجتماعي: مسلم مفکر اور مصلح محمد اقبال"، ڈاکٹر أحمد عمر هاشم، 1999ء.

5 - "إقبال في فلسطين: اقبال فلسطین میں"، ڈاکٹر حازم أحمد محمد محفوظ، 2000ء-

16 - "الدراسات الإقبالية في مصر العربية: مصر میں اقبالیات"، ڈاکٹر حازم اَحمد محمد محفوظ، 2003م.

الازہر کے مجلات ورسائل میں علامہ اقبال کے حوالے سے شائع شدہ مقالات:

درج ذیل ان مقالوں کا ذکر ہے جو الازہر کے مجلات ورسائل میں شائع ہوئے:

اولاً: ماہوار رسالہ "الازہر" میں شائع شدہ مقالات:

1 - "السير محمد إقبال كما عرفته: سر محمد اقبال جیسا کہ میں نے جانا"، محمد ولی خان، شمارہ 8، جلد 14/ 1362ھ -

2 - "من نفحات إقبال شاعر الإسلام الكبير: عظیم شاعرِ اسلام علامہ اقبال کے فیوض سے"، اَحمد شرباصی، شمارہ 10، جلد 25/ 1954ء-

3 - "مشاعر إقبال نحو العرب في وحدتهم: عربوں کے اتحاد کے لئے علامہ اقبال کی خواہشات"، صاوی علی شعلان اور عبد الباری انجم، جلد 7، سال 34/ 1963ء-

4 - "شاعر الإسلام محمد إقبال: شاعرِ اسلام محمد اقبال"، اَحمد حسن زیات، شمارہ 4، سال 39/ 1967ء-

5 - "محمد إقبال المثل الأعلى للشاعر المسلم: محمد اقبال، مسلم شعراء کے لئے بہترین مثال"، محمد رجب البیومی، شمارہ 9، سال 41/ 1970ء-

6 - "روائــع اقبـــال" (اقبال کی شاندار تحریریں)، مولانا اَبو الحسن ندوی، شمارہ 5، سال 32/ 1960ء-

7 - "فــي محــراب إقبــال: اقبال کے محراب میں"، کامل محمد عجلان، شمارہ 8، جلد 21/ 1950ء-

8 - "محمد إقبال؛ فلسفته القوة والعمل في الإسلام: محمد اقبال؛ اسلام میں عمل اور طاقت کے فلسفے کی مثال"، عبد المعطی محمد بومی، شمارہ 1، سال 46/ 1974ء-

9 - "محمد إقبال في مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم: محمد اقبال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے مدینے میں"، مولانا ابو الحسن ندوی، جلد 1، سال 49/ 1977ء-

10 - "الشعر والشعراء، الاحتفال بذكرى مولد الشاعر والمفكر الإسلامي الكبير محمد إقبال: شعر وشعراء، علامہ عظیم مفکرِ اسلام اور شاعر محمد اقبال کے یومِ پیدائش کی مناسبت سے ، محمد عبد الحکیم محمد، جلد 2، سال 69/ 1996ء-

ثانیاً: ہفتہ وار مجلہ "صوت الأزهر" میں شائع شدہ مقالات:

1 - "إقبال والوحدة الإسلامية: اقبال اور اسلامی اتحاد"، ڈاکٹر حازم محمد اَحمد محفوظ، شمارہ 172، سال 2003ء-

ثالثاً: سالانہ مجلہ "اردویات" میں شائع شدہ مقالات:

1 - علامہ اقبال کا نظریہ تعلیم، ڈاکٹر نجیب الدین جمال، صدر شعبہ اردو، فیکلٹی آف آرٹس، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور-

2۔ علامہ اقبال کی شاعری میں عربی ودینی اصطلاحات، ڈاکٹر مظفر عباس، صدر شعبہ اردو وڈین ایف سی کالج، لاہور-

3۔ مصر اور علامہ اقبال، ڈاکٹر نثار احمد قریشی، صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد -

4۔ "في ضوء منظومة علم وعشق للعلامة اقبال: علامہ اقبال کی نظم علم وعشق کی روشنی میں"، ڈاکٹر یوسف عامر، شعبہ اردو، کلیہ لغات وترجمہ ، الازہر یونیورسٹی-

5 - کلام اقبال میں عشق اور عقل، ڈاکٹر ثناء اللہ الأزہری، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد -

6 - "ألوان الحكمة في شعر المتنبى وإقبال، دراسة مقارنة: متنبی

اور اقبال کی شاعری میں حکمت، تقابلی مطالعہ"، ڈاکٹر ابو ذر خلیل، بہاؤ الدین نیویوسٹی، ملتان، پاکستان۔

7 -"التأثير العربي في ثقافة محمد إقبال (شاعر الشرق): شاعرِ مشرق کی ثقافت میں عربی اثرات"، ڈاکٹر ابوذر خلیل، بہاؤالدین نیویوسٹی، ملتان، پاکستان۔

شعبہ اردو، الازہریونیوسٹی، گرلز برانچ کے سالانہ مجلہ اردوما "ئیےمیں "علامہ محمد اقبال کی ادبی تخلیقات کا عصری مطالعہ والے سیمی نار (2014ء) کی سفارشات پر عمل درآمد کرتے ہوئے ایک نیا گوشہ اقبالیات کے عنوان سے اضافہ ہوا۔ اس گوشے کو راقم الحروف ڈاکٹر ابراھیم محمد ابراھیم السید کی نگرانی میں شعبہ اردو کی ایک اسسٹنٹ لیکچرار فاطمہ بدر الدین تیار کرتی ہے۔ اردومات 2015ء کے گوشہ "اقبالیات" میں درج ذیل مقالے شائع ہوئے:

1 -کلیات اقبال (اردو) کے شیخ عبد القادر کے لکھے ہوئے مقدمے کا عربی میں ترجمہ۔

2 -یک بابی ڈرامہ دیباچہ" بانگ درا کا عربی میں ترجمہ۔

3 -علامہ محمد اقبال کے حوالے سے کہے گئے عربی اشعار۔

اردومات 2016ء کے گوشہ "اقبالیات" میں درج ذیل مقالے شائع ہوئے:

1 - شخصية النبي صلى الله عليه وسلم في شعر العلامة محمد إقبال: نبی پاک صلی اللہ علیہ وسلم کی شخصیت علامہ اقبال کی شاعری میں، ڈاکٹر ابراھیم محمد ابراھیم السید، صدر شعبہ اردو، الازہریونیوسٹی، گرلز برانچ۔

2 -العلامة محمد إقبال بعيون إيرانية: علامہ محمد اقبال ایرانوں کی آنکھوں سے، ڈاکٹر یحیی داود، شعبہ فارسی، الازہریونیوسٹی۔

3 -العلامة محمد إقبال والجيل الجديد: علامہ محمد اقبال اور نئی نسل، ڈاکٹر ایہاب حفظی عزالعرب، صدر شعبہ اردو، الازہریونیوسٹی، بوائز برانچ۔

4 -يوم في حياة العلامة محمد إقبال، مجلہ اقبالیات (لاہور) میں شائع ہونے والے علامہ اقبال کے خادم علی بخش کے انٹرویو کا عربی میں ترجمہ۔

اختتام

در حقیقت عالمِ اسلام کو فکرِ اقبال کی ابھی بھی اشد ضرورت ہے۔ کیونکہ یہی صحیح اسلامی فکر ہے جو مسلمانوں میں اعتدال اور توازن پیدا کر سکتا ہے۔ اور امتِ مسلمہ کے اتحاد کی تلقین کرتی ہے۔ اور یہی بعینہ الازہر کے منہج کا لب لباب ہے۔ لہذا الازہر علامہ محمد اقبال کی فکر کی ترویج کے لئے راستے کو ہموار کرتا ہے۔ چنانچہ علامہ کے کلام اور فلسفے کو الازہر مختلف شعبوں کے نصاب میں جگہ ملتا ہے۔ علامہ کے حوالے سے الازہر کے علمی مجلات ورسائل میں مقالات چھپتے ہیں۔ علامہ پر تحقیقی مقالے لکھے جاتے ہیں۔ علامہ کے متعلق سیمی نار اور کانفرنسیں کروائی جاتی ہیں۔ ممکن ہے کہ ابھی تک الازہر میں علامہ اقبال سے واقفیت زیادہ تر ایک زندہ پیغام کی حیثیت سے نہیں، بلکہ ایک اکیڈیمک موضوع کی حیثیت سے ہے ۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ اگر کوششیں ہوتی رہیں تو مصر میں علامہ اقبال کو ایک زندہ اور توانا فن کار کی حیثیت سے لوگ جاننے لگیں گے ۔ اور ان کے پیغام میں پنہاں حرکت وحریت کے جوہر سے واقف ہو جائیں گے۔

حوالہ جات:

1 - گفتارِ اقبال۔ ص139۔

2 - گفتارِ اقبال۔ ص140۔

3 - گفتارِ اقبال۔ ص140۔

4 - ضربِ کلیم۔ ص116۔

5- ایضاً۔ ص144۔

6 - بانگ درا۔ ص53۔

7-ڈاکٹر طاہر تونسوی، ڈاکٹر ذاکر حسین، کیا آج اقبال کی ضرورت ہے، از مقالہ بعنوان بہار عرب فکر اقبال میں: ڈاکٹر ابراھیم محمد ابراھیم السید، ادارہ تالیف وتصنیف وترجمہ، گورنمنٹ کالج یونیوسٹی فیصل آباد، پاکستان، ص83، 884.

8 - ایضاً- ص84.

9 - محمد حسن الأعظمی- آزاد مصر- ص557-559 .

10 - محمد حسن الأعظمی- آج کا مصر- ص91-95 .

11 - مولوی عبد الرحمن امر تسری، سفر نامہ بلاد اسلامیہ، دھلی1898ء، ص40.

12 - للتفصیل راجع: إقبال والأزھر، د. حازم محفوظ، القاھرة1999م، ص30 ومابعدھا.

13 - حقیقت میں بھی علامہ کی شاعری اور فکر کسی بھی طرح کے دینی تعصب سے خالی ہے۔

14 - فوقیہ أفضل- مصر میں اردو کی ترویج، ڈاکٹر إبراھیم محمد إبراھیم کی خدمات کا جائزہ- مقالہ برائے ایم اے اردو - نی ورسٹی آف ایجوکیشن- لاھور2007-2009م- ص53 .

15 - چند سال پہلے الازہر نے عالمی سطح پر ایک ایسا ادارہ قائم کیا جسے "الرابطة العالمیة لخریجی الأزھر: بین الاقوامی ایسوسی ایشن برائے الازہر گریجویٹس: واگ: WAAG" کا نام دیا گیا ہے۔[واگ] کا کام الازہر کے فارغ التحصیل طلبہ کو، جو پوری دنیا میں پھیلے ہوئے ہیں، ایک پلیٹ فارم پر متحد کرنا ہے۔[واگ] کے زیرِ اہتمام عالمی سطح کا ماہنامہ [رواق] عربی، انگریزی اور فرانسیسی میں شائع ہوتا ہے۔ حال ہی میں اس جریدے میں اردو کے صفحات کا آغاز کیا گیا ہے

16 - لمزید من التفصیل راجع المرجع السابق.

17 - شعبہ اردو الازہر نی ورسٹی (گرلز برانچ) سیمی ناروں کا یہ سلسلہ 2103ء سے شروع کیا گیا۔ پہلے سیمی نار (2013ء) کا موضوع تھا(أبو الأردیة في مصر: المرحوم الأستاذ الدکتور أمجد حسن سید أحمد: 1929م- 2007م: بابائے اردو در مصر، ڈاکٹر امجد حسن سید احمد مرحوم: 1929۔ 2007)۔ جبکہ علامہ اقبال کا یہ سیمی نار (2014ء) دوسرے نمبر پر تھا- تیسرے سیمی نار (2015ء) کا موضوع تھا(مصر في مرآة الأدب الأردي: مصر اردو ادب کے آئینے میں)، اور چوتھے سیمی نار (2016ء) کا موضوع تھا(الدراسات الأردیة المقارنة: اردو زبان وادب کے تقابلی مطالعے)، پانچویں سیمی نار (2017ء) کا موضوع ہو گا(اللغة والأدب الأردي وقضایا العصر الحاضر: اردو زبان وادب اور موجودہ دور کے مسائل) -

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر علی بیات */ ڈاکٹر نورین رزاق**

کلام اقبال میں ایرانی مُقامات کا ذکر، ایک جائزہ

Abstract: *Allama Iqbal has great respect and acknowledgement for the Iranian culture & heritage. In his Persian and Urdu poetry he has used Iranian personalities, cities, mountains and rivers for comparison, metaphors and synonyms. This research paper spots and elaborates the verses where Iranian sites/landmarks have been mentioned. Whereas reading and explanation of these verses proves Allama Iqbal's profound recognition and research regarding Iran, it also provides information to Urdu reader about Iran.*

علامہ اقبال، ایرانی تہذیب و ثقافت کی اہمیت اور دنیائے اسلام میں اس کے مؤثر کردار سے بخوبی آگاہ تھے ۔ انہوں نے اپنے فارسی اور اردو کلام میں نیز اپنے پی ایچ ڈی کے مقالہ " سیر حکمت در ایران " میں اس بات کی کھل کر وضاحت کی ہے۔ اگر چہ ان کو کبھی سفر ایران کا موقع میسر نہ ہوا، لیکن یقیناً ان کے دل میں یہ آرزو تمام عمر رہی کہ خیام، سنائی، مولانا روم، سعدی اور حافظ کے ملک میں سفر کریں اور شیراز، اصفہان، خوانسار، تبریز، ہمدان، مشہد اور طہران (تہران) جیسے مشہور شہروں کا نزدیک سے مشاہدہ کریں(1) یوں وہ جب بھی ایران یا ایران سے وابستہ شخصیات اور مُقامات کی بات کرتے ہیں، تو نہ صرف ایران شناسی کا پہلو بھی سامنے آتا ہے، ان کی اس خطۂ ارضی سے محبت کا اظہار ہوتا ہے وہیں ان کا عمیق مطالعہ اور گہری شناخت بھی کھل کر سامنے آتی ہے۔ انھوں نے ایرانیوں کے افکار کا بھی بخوبی مطالعہ کر رکھا ہے۔ چنانچہ اپنی اس مشہور فارسی غزل کے ایک شعر میں یوں فرماتے ہیں:

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، یونیورسٹی آف تہران، ایران

** اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، لاہور کالج برائے خواتین یونورسٹی لاہور

غوطہ ہا زد در ضمیر زندگی اندیشہ ام　　تا بہ دست آوردہام، افکار پنہان شما(2)

اقبال کے افکار کے مخفی گوشوں تک رسائی حاصل کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے بڑے غور و فکر کے ساتھ ایرانی فکر و فلسفہ کا مطالعہ کیا اور اس کے محاسن اور بعض معایب کی نشاندہی کی کوشش کی۔

انہوں نے کہ ایرانی تہذیب و ثقافت اور فکر و فلسفے کے بیان کے لیے فارسی زبان کو مناسب سمجھا اور یوں اپنے کلام کا معتدٌبہ حصہ اسی زبان میں پیش کیا۔ اس نکتے کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ علامہ کے نزدیک اسلامی دور کے ایران کی اہمیت اور اسلامی دنیا میں ایرانیوں کی خدمات بہت وقیع اور قیمتی ہیں۔ اس لئے اپنی شاعری میں خاص طور پر بطور تشبیہات، استعارات اور تلمیحات ایران اور ایرانی شخصیات و مقامات کا ذکر کرتے نظر آتے ہیں۔

کلام اقبال میں ایرانی مقامات کے ضمن میں، خود لفظ "ایران" اور "فارس" یا "پارس" سب سے اہم نظر آتا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے اردو اور فارسی کلام میں، کئی بار ان الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ اقبال کے کلام میں پہلی بار "فارس" کا لفظ، بانگ درا کی نظم "ہندوستانی بچوں کا قومی گیت" میں یوں مذکور ہے:

ٹوٹے تھے جو ستارے فارس کے آسماں سے　　پھر تاب دے کے جس نے چمکائے کہکشاں سے

وحدت کی لے سُنی تھی دنیا نے جس مکاں سے　　میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

میرا وطن وہی ہے، میرا وطن وہی ہے(3)

اسی طرح بانگ درا کی ایک اور نظم "بلاد اسلامیہ" ہے، جہاں اقبال، عشق رسول(ص) میں سرشار ہیں وہیں اس نظم کے آخری اشعار میں لفظ "پارس" خاص علامتی معنوں میں استعمال ہوا ہے:

ہے اگر قومیتِ اسلام پابندِ مقام　　ہند ہی بنیاد ہے اس کی نہ فارس ہے نہ شام(4)

یہاں "فارس" کا لفظ "ہند" و "شام" کے ساتھ آیا ہے جو مسلمانوں کے مشہور ممالک میں شمار ہوتے ہیں، جن میں مختلف النسل لوگ رہتے ہیں، لیکن علامہ کے نزدیک، سب مسلمانوں کا ایک وطن اور ملک ہے اور وہ "یثرب" ہے۔ اس لفظ کے ساتھ اسی معنویت کو "بال جبریل" کی ایک غزل میں یوں مخصوص کیا گیا ہے:

تو ابھی رہ گزر میں ہے، قید مقام سے گزر، مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر(5)

ایران کا لفظ "اسرار خودی" میں، "در بیان این کہ خودی از عشق و محبّت استحکام می پذیرد" کے ذیل کے ایک شعر میں یوں نظر آتا ہے:

ما کہ از قید وطن بیگانہ ایم　　چون نگہ نور دو چشمیم و یکیم

از حجاز و چین و ایرانیم ما　　شبنم یک صبح خندانیم ما(6)

اس شعر میں علامہ جغرافیائی وحدتوں کی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ باوجودے کہ ہم حجاز اور چین و ایران کی جغرافیائی حدوں میں ہیں لیکن اصل میں ایک سرخوش صبح کی شبنم کی طرح ہیں جو حجاز و چین و ایران کا امتیاز نہیں کرتی۔ رموز بے خودی کے آخری حصے میں، "خلاصہ مطالب مثنوی در تفسیر سورہ اخلاص" کے ایک بند میں بھی اسی طرح کے خیال کا اظہار کرتے ہیں:

عشق در جان و نسب در پیکر است　　رشتہ عشق از نسب محکم تر است

عشق ورزی از نسب باید گذشت　　هم ز ایران و عرب باید گذشت(7)

اقبال اس شعر میں جغرافیائی حدبندیوں کی نفی کے ساتھ ساتھ، نسل و نسب کی جکڑبندیوں کا بھی انکار کرتے ہیں۔ وہ ان سطحی باتوں سے بالاتر ہو کر عشق کے میدان میں اترنے کی

تلقین کرتے ہیں۔ "جاوید نامہ" میں جمال الدین اسد آبادی (افغانی) کے قول سے دین و وطن کے ذیل میں ایک بند کے آغاز میں یوں کہتے ہیں:

آن کف خاکی کہ نامیدی وطن — این کہ گوئی مصر وایران ویمن

۔۔۔اندر این نسبت اگر داری نظر — نکتہ ئی بینی ز مو باریک تر

گرچہ از مشرق بر آید آفتاب — با تجلّیھای شوخ و بی حجاب

در تب و تاب است از سوز درون — تا ز قید شرق و غرب آید برون (8)

جیسا کہ معلوم ہے، وہ "آفتاب" کی تمثیل کے پیرائے میں مسلمانوں کو مذکورہ جغرافیائی حد بندیوں سے آزاد ہونے کا درس دیتے ہیں اور یوں مصر و ایران و یمن کی خاک کو وطن کہنے سے باز رکھتے ہیں۔

ایران، وہ تہذیبی گہوارہ ہے جس کی تہذیب و تمدن کی عمر کئی ہزار سال سے زیادہ ہے۔ اس میں بہت سے بادشاہوں نے حکومت کی ہے، لیکن ہر خاندان کی حکومت یکے بعد دیگرے ختم ہو گئی ہے جبکہ ملک ایران اور ایرانی قوم باقی ہیں۔ درج ذیل شعر دیکھیے جس میں انہوں نے اس عظیم ایرانی سلطنت کا ذکر کیا ہے جس کی عظمت و رفعت، رعب داب اور کرّ و فرّ کے اب صرف نشانات باقی ہیں:

آدبایا مہر ایران کو اجل کی شام نے — عظمت یونان و روما لوٹ لی ایام نے (9)

اس شعر میں "مہر" اور "شام" کے الفاظ میں رعایت کی وجہ سے اور لفظ "مہر" اور اس کی علامتی معنویت، یعنی "آئین مہر" کا مفہوم اور اس کے ساتھ ساتھ "شام" کے لفظ میں ایہام نے بھی شعر کی معنویت کو دوچند کر دیا ہے۔ "آئین مہر" یا "میترائیزم"، یا وہ دین جس کی بنیاد سورج کی پرستش

پر ہے۔ قدیم ایران میں سورج، عدالت اور پیمان کی علامت تھا اور "دین زرتشت" سے پہلے ایرانی لوگ اسی دین کے پیروکار تھے۔ یہ شعر بانگ درا کی ایک نظم "گورستان شاہی" میں شامل ہے۔ جس بند میں یہ شعر شامل ہے، اس سے پہلے کے بند میں انھوں نے اقوام کی زندگی کو بے اعتبار اور ان کی بہار کو "رنگہائے رفتہ کی تصویر" کہا ہے۔

زندگی اقوام کی بھی ہے یونہی بے اعتبار — رنگہائے رفتہ کی تصویر ہے ان کی بہار (10)

"پیام مشرق" کی ایک دوبیتی میں بھی "ایران" کے لفظ کے ساتھ قریب قریب یہی معنویت مربوط و مخصوص کر دی گئی ہے:

سکندر رفت و شمشیر و علم رفت — خرابہ شہر و گنج کان و یم رفت

اُمم را از شہان پایندہ تر دان — نمی بینی کہ ایران ماند و جم رفت (11)

اس دوبیتی میں بھی ایران کے لفظ کے ساتھ انھیں قدیم عظیم الشان سلطنتوں کا ذکر وابستہ کیا گیا ہے، جن کا وجود مٹ چکا ہے۔ مسلمانوں کی خوشحالی اور سطوت کے نقوش دھندلا چکے۔ اس لیے وہ اپنے مخاطب سے فرماتے ہیں کہ اقوام کا حساب بادشاہوں سے الگ کریں اور اس پر غور کریں کہ بادشاہوں کو حکومت اور دنیا چھوڑنا پڑتی ہے، لیکن ایرانی قوم زندہ و پایندہ موجود ہے۔ گویا فرد کے مقابلے میں معاشرے کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔

علامہ اقبال کبھی کبھی، "فارس"، "پارس" یا "ایران" کے الفاظ کو ایرانیوں کے مفہوم میں استفادہ کر کے یہ کہنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اب غفلت کی نیند سو رہے ہیں۔ وہ تو "خوبہ نبات کردہ" اور حالت مدہوشی میں ہیں اور اب یہ ضروری ہے کہ ان کو آرزو کی تلخ گیاہ کھلائی جائے تاکہ، خواب

غفلت سے بیدار ہو اور زندگی کی دوڑ میں پوری طرح شریک ہو جائیں۔ واضح رہے کہ آرزو اور آرزومندی شعر اقبالیات میں وسیع مفہوم کے حامل ہیں:

شام و عراق وہند و پارس، خو بہ نبات کردہ اند   خو بہ نبات کردہ را تلخی آرزو بدہ(12)

اقبال نے ان الفاظ کے توسط سے ایران کی پرانی تہذیب و تمدن، ایرانی بادشاہوں کی قدیم سلطنتوں اور زمانے کے ہاتھوں ان کی فناپذیری نیز زمانہ حاضر میں اہل ایران کی فرنگ سے فریب کھانے کے مفہوم کو وابستہ کرنے کے پس پردہ یہ خواہش ہے کہ مسلمان رنگ و نسل اور قومیت کی زنجیروں کو توڑ کر متحد ہو جائیں۔

علامہ اقبال نے بہت سے ایرانی شہروں، دریاؤں اور پہاڑوں کا ذکر کرتے ہوئے خاص معنویت مراد لی ہے۔ ان کے اردو اور فارسی کلام میں اصفہان، تبریز، شیراز، خوانسار، کاشان، ہمدان، تہران، خراسان، قُہستان، الوند، دماوند، البرز، بیستون اور زایندہ رود(زندہ رود) کے نام ملتے ہیں۔

اصفہان، ایک ایسا تاریخی شہر ہے جو گذشتہ چند برسوں سے یونسکو کی طرف سے اس کو اسلامی ممالک کے دارالحکومت کا نام بھی دیا گیا ہے۔ اس شہر کے بڑے نامور ادیب، شاعر اور عالم گزرے ہیں، جن سے علامہ اقبال بخوبی واقف ہیں۔ مثال کے طور پر "زایندہ رود" جس سے انھوں نے اپنا تاریخی نام "زندہ رود" منسوب کیا ہے، اسی شہر کا ایک بڑا دریا ہے۔ یہ دریا اس لیے اس نام سے پکارا جاتا ہے کہ کہا جاتا ہے، چونکہ وہ اپنے راستے میں بہت سے باغات اور کھیتوں کو سیراب کرکے آگے بڑھتا ہے اور اس وجہ سے یہ باغات اور کھیت زندہ ہوتے ہیں، اس لیے اس کا نام "زندہ رود" بھی کہا گیا ہے۔

اس کے لئے مختلف کتابوں میں "زندہ رود"، "زرین رود"، "رود زندک" جیسے نام بھی لکھے گئے ہیں۔ اس دریا کا سرچشمہ، "سرنگِ کوہرنگ" اور "زرد کوہ بختیاری" کے پہاڑ سے ہے۔ زندہ رود درحقیقت روانی، حرکت اور دوام کی ایک ناقابل فراموش علامت ہے اور اقبال اس دریا سے جو کہ پہاڑوں کو چیرتا، اپنا راستہ بناتا ہوا، اصفہان اور گردونواح کے میدانی علاقوے میں قدم زن ہوتا ہے، ایک خاص طرح کی عظمت اور شکوہ وابستہ کرتے ہیں، جس کے حامل خود اقبال تھے۔ "بال جبریل" کی ایک غزل جس کا مطلع درج ذیل ہے:

یارب! یہ جہان گزراں خوب ہے لیکن   کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنر مند(13)

اس غزل کے ایک شعر میں خود کو "درویش خدامست" کہتے ہیں اور اپنے آپ کو "نہ شرقی، نہ غربی" شمار کرتے ہیں۔ اس طرح وہ نہ "دلّی"، نہ "صفاہان" اور نہ "سمرقند" سے اپنے آپ کو منسوب کرتے ہیں:

درویش خدامست، نہ شرقی ہے نہ غربی   گھر میرا نہ دلّی، نہ صفاہان، نہ سمرقند(14)

خطۂ اصفہان میں ادیبوں اور شعراء کی فراوانی کو مد نظر رکھتے ہوئے، اسرار خودی کی ایک نظم میں ،اس شہر کے قریب ایک اور شہر "خوانسار" کا نام بھی مذکور ہوا ہے:

شاعری زین مثنوی مقصود نیست   بت پرستی بت گری مقصود نیست
ہندیم از فارسی بیگانہ ام   ماہ نو باشم تہی پیمانہ ام
حسن انداز بیان از من مجو   خوانسار و اصفہان از من مجو(15)

اسی مثنوی کے آخری شعر سے بخوبی معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو ایران کے چھوٹے بڑے مقامات سے اس قدر آگاہی ہے کہ ان کو بخوبی معلوم ہے کہ خوانسار اصفہان شہر کے مضافات میں سے ہے، اس کے علاوہ اس لفظ کی وجہ سے شعر کی روانی میں بھی مزید ہوا ہے۔
شیراز، شیخ سعدی اور حافظ شیرازی کے شہر ہونے کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ لیکن اردو اور فارسی شاعری میں اس شہر کے گل و بلبل پر کون فریفتہ نہیں۔ اقبال نے بانگ درا کی ایک نظم "مرزا غالب" میں، اردو کے عظیم شاعر، مرزا غالب کو "غنچۂ دلّی" اور حافظ شیرازی کو "گل شیراز" سے معنوں کیا ہے:

شاہد مضمون تصدّق ہے ترے مضمون پر — خندہ زن ہے غنچۂ دلّی گلِ شیراز پر(16)

اسی طرح "داغ" کے مرثیے میں بھی "بلبلِ شیراز" کی ترکیب کو، شیراز کے سخن پردازوں سے کنایہ کی طور پر استعمال کیا گیا ہے:

اس چمن میں ہوں گے پیدا بلبلِ شیراز بھی
سیکڑوں ساحر بھی ہوں گے، صاحب اعجاز بھی(17)

بانگ درا کی ایک اور نظم "صقلیہ" کے ایک بند میں "بلبل شیراز" یعنی شیخ سعدی کو بغداد کے مغلوں کے ہاتھوں غارت ہونے پر ماتم کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ داغ دہلوی کو دلّی شہر کی ویرانی کا مرثیہ خوان اور اندلس کے مشہور شاعر، ابن بدروں کو غرناطہ کے غم میں محو دکھا گیا ہے، جبکہ علامہ اقبال اِس یوروپی اسلامی شہر کے مسلمانوں کے ہاتھوں سے چھن جانے پر نوحہ کناں نظر آتے ہیں:

نالہ کش شیراز کا بلبل ہُوا بغداد پر — داغ رویا خون کے آنسو جہان آباد پر
آسماں نے دولت غرناطہ جب برباد کی — ابن بدروں کی دلِ ناشاد نے فریاد کی
غم نصیب اقبال کو بخشا گیا ماتم ترا — چُن لیا تقدیر نے وہ دل کہ تھا محرم ترا(18)

علامہ اقبال کے کلام میں "شرابِ شیراز" اور "ترکِ شیراز" کی تراکیب کے ستعمال کا مقصد کسی خاص پیغام کو ہم تک پہنچانا ہے۔ ایک نظم "نصیحت" میں یوں کہتے ہیں:

دست پرورد ترے، ملک کے اخبار بھی ہیں — چھیڑنا فرض ہے جن پر تری تشہیر کا ساز
اس پہ طرّہ ہے کہ تُو شعر بھی کہہ سکتا ہے — تیری مینائے سخن میں ہے شرابِ شیراز(19)

اس شعر میں "شراب شیراز" سے مراد وہی شراب ناب یا مست کرنے والی وہ شراب ہے جو سیاسیوں اور اہل قدرت کو اپنے اقتدار میں سرمست کرتی ہے۔
زبور عجم کے ایک قطعے میں کہتے ہیں:

چہ کافرانہ قمار حیات می بازی — کہ بازمانہ بسازی، بخود نمی سازی
بدست ما نہ سمرقند، نے بخارائیست — دعا بگو ز فقیران بہ ترکِ شیرازی(20)

اقبال کے یہ اشعار حافظ شیرازی کے اس مشہور شعر کو مد نظر رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ حافظ کا شعر ملاحظہ کیجیے:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را — بخال ہندویش بخشم سمرقند و بخارا را(21)

اقبال مذکورہ بالا اشعار میں، حافظ کے شعر کے مضمون کے برعکس، اپنے آپ کو "خود شناس" کہتے ہیں اور خود شناس ہونے کے ناتے کہتے ہیں کہ چونکہ ہمارے اختیار میں سمرقند و بخارا نہیں، تو ہم "ترک شیرازی" کو صرف دعا ہی دے سکتے ہیں۔
بانگ درا کی ایک نظم "طلوع اسلام" میں "تُرک شیرازی" کیسی معنویت توجہ طلب ہے:

ربود آن ترکِ شیرازی دل تبریز و کابل را — صبا کرتی ہے بوئے گل سے اپنا ہمسفر پیدا(22)

اس "ترک شیرازی" کا دراصل شیراز کے شہر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ علامہ کا مقصد اس ترکیب کے پہلے حصے، یعنی "ترک" کے لفظ سے ہی ہے۔ اور اس سے مراد "مصطفیٰ کمال اتاترک" ہے، جس نے قلیل عرصے میں مغربی سامراجیوں کو پے در پے شکست سے ہمکنار کر کے، دنیا میں ایک ہنگامہ برپا کر رکھا تھا۔ یہاں "تبریز" و "کابل" بھی اسلامی دنیا کے نمائندے ہیں۔ علامہ کے نزدیک جس طرح صبا پھولوں کی خوشبو سے اپنے ہم سفر کا انتخاب کرتی ہے، اسی طرح "اتاترک" بھی اپنے ہمسفروں کو تبریز اور کابل جیسے اسلامی شہروں سے منتخب کرتے ہیں۔

کلام اقبال میں مذکور ایرانی مقامات میں سے قابل ذکر "تبریز" ہے۔ یہ شہر ایران کا وہ مشہور ثقافتی اور تہذیبی شہر ہے اور اقبال کے لیے خاص کشش رکھتا ہے۔ یہ کشش "شمس تبریزی" کی وجہ سے ہے۔ چونکہ خود اقبال، مولانا روم کے شیدائی ہیں اور مولانا روم "شمس تبریزی" کے عشق روحانی میں گرفتار تھے، اس لیے وہاں اپنے مرشد معنوی کے محبوب کے شہر، "تبریز" کا ذکر بھی عقیدت و محبت کے ساتھ کرتے ہیں۔ اسرار خودی میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

پیر تبریزی ز ارشاد کمال   جست راہ مکتب ملا جلال (23)

یہاں پیر تبریزی سے مراد "شمس تبریزی" ہی ہیں۔ اقبال اپنے کلام میں جب تبریز کا نام لیتے ہیں تو گویا ظرف کہہ کر، مظروف مراد لیتے ہیں۔ ذیل کے شعر میں "روم" سے مراد "مولانا رومی" ہیں اور "تبریز" سے مراد "شمس تبریزی" ہیں۔ اور یہ کہتے ہیں کہ مولانا رومی کی طرح اپنے وجود کی شمع کو شمس تبریزی کے عشق کی آگ میں جلا دو اور اپنا وجود اس میں جذب کر دو۔

کیمیا پیدا کن از مشت گلی   بوسہ زن بر آشتای کاملی
شمع خود را ہمچو رومی بر فروز   روم را در آتش تبریز سوز (24)

اسی معنویت کو زبور عجم کے ایک اور شعر میں یوں بیان کرتے ہیں:

مرا بنگر کہ در ہندوستان دیگر نمی بینی   برہمن زادہ ای رمز آشنای روم و تبریز است (25)

وہ حُسن تعلیل کی صنعت سے کام لے کر یہ کہتے ہیں کہ پورے ہندوستان میں "روم" و "تبریز" کے دو بڑے مرشد یعنی "مولانا رومی" اور "شمس تبریزی" کا، مَیں ہی رمز شناس ہوں۔ میری طرف آئیں چونکہ میرے بعد کوئی ایسا شخص نہیں ملے گا۔ گویا یہاں بھی، مکان نہیں، مکین مد نظر ہے۔

جیسا کہ اس سے قبل کہا گیا، طہران، خراسان، کاشان، خوانسار اور ہمدان جیسے شہروں اور علاقوں کے نام بھی، ایران کے دیگر شہروں اور مقامات کے نام کے ساتھ بھی اقبال کی شاعری میں مذکور ہیں۔ علامہ نے تو "طہران" (تہران) کے ساتھ بہت سی امیدیں وابستہ کی ہیں۔ "ضرب کلیم" کی وہ مشہور نظم "جمعیت اقوام شرق" سے اقبال کی ہر قاری واقف ہے:

پانی بھی مسخّر ہے ہوا بھی ہے مسخّر   کیا ہو جو نگاہِ فلک پیر بدل جائے
دیکھا ہے ملوکیتِ افرنگ نے جو خواب   ممکن ہے کہ اس خواب کی تعبیر بدل جائے
طہران ہو گر عالم مشرق کا جنیوا   شاید کرۂ ارض کی تقدیر بدل جائے (26)

علامہ اقبال کا دور، اسلامی دنیا کی بربادی کے عروج کا دور تھا۔ ایران میں بھی وہ شہنشاہیت بر سر اقتدار تھی جو مغربی استعماری طاقتوں کے زیر اثر، بہت سے اسلامی اصول کو نظر انداز کیا جا رہا تھا۔ لیکن وہ وہ فرنگی ملکویت کے اس خواب کی تعبیر کی تبدیلی کی پیشین گوہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کو پورا یقین تھا کہ کوئی ایسا دور آئے گا جو مغربی بین الاقوامی تنظیم کے مرکز، جینوا کی جگہ، تہران ہی شرق اسلامی کے مرکز کے طور پر ایسا بھرپور کردار ادا کرے گا جس سے نہ صرف اسلامی دنیا کی تقدیر بدل جائے گی، بلکہ کرہ ارض کی تقدیر ہی بدل جائے گی۔ شاید ان کی چشم عاقبت بین نے اسلامی انقلاب اور اس کے گہرے اثرات کو بخوبی دیکھ لیا تھا۔ اس سلسلے میں معروف ڈاکٹر اسرار احمد کا یہ قول لائقِ توجہ ہے۔ کہ"

میرے ذہن میں ایک عرصے تک یہ سوال رہ رہ کر آتا تھا کہ کیا وجہ ہے لاہور میں رہنے والا ایک پنجابی الاصل اور زیادہ گہرائی میں جائیں تو کشمیری الاصل ہندوستانی شخص، اور اس کا دو تہائی کلام فارسی میں؟ حالانکہ (یہاں برِصغیر میں فارسی جاننے والے اس وقت بھی بہت زیادہ نہیں رہ گئے تھے۔ لیکن ایران کے اسلامی انقلاب نے اس معمے کو میرے لئے حل کر دیا۔ دراصل یہ جو ایران کا انقلاب آیا ہے اس کی بنیاد میں علامہ اقبال کا کلام ہے۔ ایرانی انقلاب میں علامہ اقبال کے ولولہ انگیز افکار و نظریات کا اثر نمایاں ہے (27)

اقبال کے کلام میں ایران کے دیگر مقامات میں سے ہمدان بھی ہے۔ اس شہر کا شمار دنیا کے قدیم ترین شہروں میں ہوتا ہے۔ نیز ایران کے قدیم ترین دار الحکومت بھی ہمدان ہی ہے۔ وہ زبور عجم کی ایک ایک فارسی نظم " از خواب گراں خیز " کے ایک شعر میں فرماتے ہیں:

ہر ذرہ این خاک گرہ خوردہ نگاہیست   از ہند و سمرقند و عراق و ہمدان خیز (28)

اس شعر میں ہمدان، ایران کے ایک شہر کے طور پر آیا ہے۔ گویا شاعر جزء کہہ کر کل مراد لیتے ہیں۔ وہ ہند و سمرقند و عراق و ہمدان کے ذکر سے تمام اسلامی دنیا کو غفلت کی نیند سے اٹھنے کو کہتے ہیں۔

اسی طرح اقبال پیام مشرق کی ایک نظم "ساقی نامہ" کے ایک شعر میں، اسلامی دنیا کی سرحدوں کے ایک کنارے پر چینی ترکستان کے شہر "کاشغر" اور دوسرے پر "کاشان" کے نام لیتے ہیں۔ ان دونوں شہروں کے نام کے ظاہری تلازم یقینا آپ کے پیش نظر رہے ہیں۔ دوسری طرف ایران کا مشہور ثقافتی شہر کاشان، مسلمان ادیبوں، شاعروں اور عالموں کا اہم مرکز بھی رہا ہے:

نبینی کہ از کاشغر تا بہ کاشان   ہمان یک نوا بالد از ہر دیاری (29)

" خراسان " اور " عراق عجم " ایران کے بڑے رقبے پر پھیلے دو الگ الگ مقامات ہیں اور ایران کے قدیم وجدید تہذیب و تمدن کے دو بڑے مشہور مراکز بھی رہے ہیں، اقبال نے ان مقامات کو اپنے

اردو اور فارسی کلام میں دو الگ معنوں میں استعمال کیا ہے۔ ایک مفہوم ان کے جغرافیائی وجود کے حوالے سے ہے اور دوسرا ایران کے مشہور علاقوں کے طور پر انھوں نے ان علاقوں کی اہمیت کو پیش نظر رکھ کر اپنے کلام میں ان کا ذکر کیا ہے جو ان کے گہرے مطالعہ اور علم و آگاہی کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے:

ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوع انساں کو   اخوّت کا بیاں ہو جا، محبّت کی زباں ہو جا

یہ ہندی، وہ خراسانی، یہ افغانی، وہ تورانی   تو اے شرمندۂ ساحل اچھل کر بیکراں ہو جا (30)

اقبال کے ان اشعار میں وحدت انسانی کا درس دیا گیا ہے اور قومیت و عصبیت سے دستبرداری اور وسعت اختیار کرنے کی سفارش کی گئی ہے۔

پیام مشرق کی ایک اور نظم میں انہوں نے ایسا شاعرانہ ثبوت بہم پہنچایا ہے کہ خود ایران کے بڑے بڑے شعرا سے بھی دیکھنے میں نہیں آیا ہے:

رہ عراق و خراسان زن ای مقام شناس   بہ بزم اعجمیان تازہ کن غزلخوانی (31)

عراق و خراساں کے الفاظ صرف دو مختلف جغرافیائی جگہیں ہی نہیں ہیں بلکہ ایرانی موسیقی سے منسوب دو راگ بھی ہیں۔ اس شعر میں "خراسان" اور "عراق"، فارسی محاورہ "رہ زدن" کے محاورے کی بنا پر، "راگ الاپنا" کے مفہوم میں ہے۔ ایک اور نازک نکتہ جس پر یقیناً علامہ نے اپنے علم کی وجہ سے اشارہ کیا ہے وہ عراق کے لفظ میں ذو معنویت ہے۔ عراق و خراسان کے مقام شناس کس طرح عجمیوں کی بزم میں غزلخوانی کو تازہ کر سکتے ہیں؟ جبکہ ان میں سے ایک خراسانی اور عجمی ہے اور دوسرا عراقی اور عرب ہے۔ یہ وہی نکتہ ہے جس سے علامہ اقبال کی علمیت کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ ایران کے مغربی علاقے یعنی ہمدان، ری، اصفہان اور کرمانشاہ کو عراق عجم کے مقابلے میں عراق عجم کا نام دیا گیا۔ (32) اس علاقے سے فارسی شاعری کا ایک اسلوب "سبک عراقی" بھی منسوب ہے۔ اس لئے اس شعر میں اعجمیوں کی بزم میں غزلخوانی کو از سر نو تازہ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔

ایرانی شہروں کے علاوہ، علامہ اقبال نے، دماوند، الوند، بیستون، طاق کسرا، قُہستان، الموط اور زندہ رود (زایندہ رود) جیسے بعض خطوں، پہاڑوں اور دریاؤں کے ناموں کو بھی ایک خاص معنویت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

"دماوند" ایران کا وہ بلند پہاڑ ہے، جو دنیا کی چند اہمّ چوٹیوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ یہ چوٹی تہران کے شمال میں واقع ہے اور اس کے اوپر عام طور پر سال بھر برف جمی رہتی ہے۔ ملک الشعراء بہار (1886-1991ء) بیسویں صدی میں ایران کے ایک مشہور شاعر نے اس چوٹی کو، "دیو سپید پای دربند" اور "گنبد گیتی" جیسے القابات سے یاد کیے ہیں۔

اے دیو سپید پای در بند　　　اے گنبد گیتی اے دماوند (33)

علامہ بھی اس پر صلابت پہاڑ کی عظمت کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

اپنے بھی خفا مجھ سے ہیں، بیگانہ بھی ناخوش　　　میں زہر ہلاہل کو کبھی کہہ نہ سکا قند
مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین و حق اندیش　　　خاشاک کے تودے کو کہے، کوہ دماوند (34)

ایرانی پہاڑوں میں "الوند" کا ذکر بھی اقبال نے بڑی دلچسپی کے ساتھ کیا ہے۔ یہ پہاڑ ہمدان کے قریب ایک مشہور کوہستان کا نام ہے:

تا امید از آرزوی پیہم است　　　ناامیدی زندگانی را سم است
ناامیدی همچو گور افشاردت　　　گرچه الوندی ز پامی آردت (35)

اس شعر میں اقبال کا مدعا و مقصد "الوند" کی مضبوطی اور استحکام ظاہر کرکے یہ ثابت کرنا ہے کہ ناامیدی الوند جیسے سخت و مضبوط انسان کو بھی شکست خوردگی اور مایوسی کے گڑھے میں پھینک دیتی ہے۔ ایک اور شعر میں بھی "الوند" کے حوالے سے یہی معنویت پیش نظر ہے:

شرع می خواهد که چون آئی بجنگ　　　شعله گردی، واشگافی کام سنگ
آزماید قوت بازوی تو　　　می نهد الوند پیش روی تو

باز گوید سُرمه ساز الوند را　　　از تف خنجر گداز الوند را (36)

اقبال، خطروں کے مول لینے کی تلقین کرتے ہیں۔ "الوند" کی مثال دے کر یہ کہتے ہیں کہ فطرت تمھاری قوت بازو کو آزمانے کے لیے "الوند" جیسا پُر صلابت کوہ تمھارے سامنے کھڑا کر دیتی ہے اور یہ حکم دیتی ہے کہ اس مضبوط کوہ کو "سرمے" کی طرح پیس ڈالو۔ ایک اور شعر میں "الوند" اور "بیستون" کے ساتھ ایک خاص معنویت مخصوص کی گئی ہے:

بچشم مور فرومایه آشکار آید　　　هزار نکته که از چشم ما نهان بوده است
زمین به پشت خود الوند و بیستون دارد　　　غبار ماست که بر دوش او گران بوده است (37)

اقبال کہتے ہیں کہ "الوند" و "بیستون" جیسے بھاری پہاڑوں کا بوجھ، زمین پر گراں نہیں گزرتا، لیکن یہ ہماری گرد کا بوجھ ہے جو زمین پر گراں گزرتا ہے۔ "الوند" کی عظمت بیان کرنے کا ایک اور انداز دیکھیے:

طعنه ای زد چرخ نیلی بر زمین　　　روزگار کس ندیدم این چنین
چون تو در پهنای من کوری کجا؟　　　جز به قندیلم ترا نوری کجا؟
خاک اگر الوند شد، جز خاک نیست　　　روشن و پاینده چون افلاک نیست (38)

یہاں علامہ کی فکر رسا نے "الوند" کو سطح زمین پر موجود عظیم اور پُر ہیبت اشیا میں شامل کیا ہے، لیکن آسمان کی بلندی اور پہنائی کے تناظر میں اسے صرف خاک کا ڈھیر سمجھتے ہیں۔

کلام اقبال میں ایران کے مشرقی علاقوں میں سے، (یعنی جنوبی خراسان کے) ایک پرانے علاقے قہستان کا ذکر بھی موجود ہے جو دراصل "کُہستان" کا معرّب ہے۔ موجودہ شہر "قائن" اس علاقے کا مرکز ہے۔ علامہ نے اس کے ساتھ، "سیل قُہستان"، "شاہین قہستانی" اور "قہستان کا بچۂ ارجمند" جیسی تراکیب کا استعمال کیا ہے۔ پیام مشرق کی نظم "امان اللہ خان" حاکم افغانستان سے خطاب میں اقبال فرماتے ہیں:

ای ترا فطرت ضمیر پاک داد　　　از غم دین سینۂ صد چاک داد
... ملت آوارۂ کوہ و دمن　　　در رگ او خون شیران موج زن
... در قہستان خلوتی ورزیدہ ای　　　رستخیز زندگی نادیدہ ای
جان تو بر محنت پیہم صبور　　　کوش در تہذیب افغان غیور (39)

یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں اقبال کی مراد، اس لفظ کے مفہوم سے، وہی "کُہستان" ہے۔ اگرچہ بعض دیگر اشعار سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ "قہستان" کو افغانستان میں شمار کرتے ہیں۔ ایسی ہی صورت اسی نظم کے ایک اور بند میں بھی نظر آتی ہے:

لعل ناب اندر بدخشان تو هست　　　برق سینا در قہستان تو هست (40)

یا ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

خیز و اندر گردش آور جام عشق　　　در قہستان تازہ کن پیغام عشق (41)

"طلوع اسلام" کے چوتھے بند کی ایک شعر میں "پرواز شاہینِ قُہستانی" کی ترکیب ملتی ہے:

میان شاخساران صحبت مرغ چمن کب تک
ترے بازو میں ہے پرواز شاہینِ قہستانی (42)

"بال جبریل" کی نظم "خوشحال خاں کی وصیت" میں یوں کہا گیا ہے:

مغل سے کسی طرح کمتر نہیں　　　قہستان کا یہ بچۂ ارجمند (43)

اقبال کے مذکورہ بالا اشعار کے مطالعے سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کو ایران کے شہروں، پہاڑوں اور دریاؤں سے قلبی وابستگی ہے۔ انہوں نے زندگی کے اعلیٰ حقایق و معارف کے بیان میں انھوں نے ان مقامات کا تذکرہ کرکے نہ صرف اس خطہ ارضی سے اپنی جذباتی اور دلی کیفیات کو بیان کیا ہے، بلکہ ان کی اہمیت و وقعت کو بھی اجاگر کیا ہے۔ بلاشبہ یہ تمام امثال ان کی

ایران شناسی اور اس ملک کی تہذیب و تمدن سے عقیدت کے مظہر ہیں۔ اس ضمن میں قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ علامہ ڈاکٹر محمد اقبال کو ایران میں آنے کا اتفاق نہ ہوا، بے شک اگر ان کو اس وقت کے سیاسی حالات اور ارباب اقتدار ایران آنے دیتے اور وہ ایران کا اپنی آنکھوں سے مشاہدہ کرتے تو یقیناً ایران کی اس سے بھی بہت بہتر تصویر ان کے کلام میں منعکس ہوتی۔ لیکن اب صرف افسوس کیا جاسکتا ہے کہ اس عاشق ایران کو یہ محرومی ابد تک رہی۔ البتہ یہ بات ناقابل فراموش ہے کہ انھوں نے جو سفر معنوی ایران میں کیا ہے، اس کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانا بعید از امکان ہے۔

***

حوالہ جات و حواشی:

1- کاظمی، حسنین، مجلہ ہلال: آشنا داند صدای آشنا، شمارہ 43، ص10
2- کلیات فارسی اقبال، ص416
3- کلیات اردو اقبال، ص114
4- کلیات اردو اقبال، ص172
5- کلیات اردو اقبال، ص365
6- کلیاتفارسیاقبال، ص40
7- کلیاتفارسیاقبال، ص169
8- کلیاتفارسیاقبال، ص6-535
9- کلیات اردو اقبال، ص179
10- کلیات اردو اقبال، ص177
11- کلیات فارسی اقبال، ص234
12- کلیات اردو اقبال، ص500
13- کلیات اردو اقبال، ص365
14- کلیات اردو اقبال، ص357

15- کلیات فارسی اقبال، ص31-32

16- کلیات اردو اقبال، ص65

17- کلیات اردو اقبال، ص116

18- کلیات اردو اقبال، ص160

19- کلیات اردو اقبال، ص5-204

20- کلیات فارسی اقبال، ص748

21- کلیات حافظ شیرازی، ص3

22- کلیات اردو اقبال، ص298

23- کلیات فارسی اقبال، ص80

24- کلیات فارسی اقبال، ص38

25- کلیات فارسی اقبال، ص358

26- کلیات اردو اقبال، ص659

27- اسرار احمد،

http://ur.abna24.com/service/political-analysis/archive/2016/05/15/754431/story.html

28- کلیات فارسی اقبال، ص395

29- کلیات فارسی اقبال، ص270

30- کلیات اردو اقبال، ص304

31- کلیات فارسی اقبال، ص286

32- صدقی، ناصر، مجلہ تاریخ نامہ ایران، شمارہ 3، پاورقی ص113

33- دیوان اشعار ملک الشعرای بہار، ص286

34- کلیات اردو اقبال، ص357

35- کلیات فارسی اقبال، ص107

36- کلیات فارسی اقبال، ص136

37- کلیات فارسی اقبال، ص397

38- کلیات فارسی اقبال، ص488

39- کلیات فارسی اقبال، ص500

40- کلیات فارسی اقبال، ص201

41- کلیات فارسی اقبال، ص41

42- کلیات اردو اقبال، ص300

43- کلیات اردو اقبال، ص484

منابع و مآخذ:

1- اسرار احمد،

http://ur.abna24.com/service/political-analysis/archive/2016/05/15/754431/story.html

2- اقبال، محمد، کلیات فارسی، اقبال آکادمی پاکستان، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، اشاعت اول، 1990، ناشر شہرت بخاری

3- اقبال، محمد، کلیات اردو، اقبال آکادمی پاکستان لاہور، طبع یازدہم، 2013

4- بہار، محمد تقی، مؤسسہ انتشارات نگاہ، 1387ش، بر اساس نسخہ چاپ 1344/1975،

5- حافظ شیرازی شمس الدین محمد، دیوان حافظ، باہتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، بسرمایہ کتابخانہ زوار، چاپ سینا، تہران، سنہ ندارد

6- صدقی، ناصر، مجلہ تاریخ نامہ ایران بعد از اسلام،، مقالہ: مقام معرفتی جریان ہای فکری تصوف در ایران عصر سلجوق، با تاکید بر حوزہ ی عراق عجم، شمارہ 3، پاییز و زمستان 1390، ص113 پاورقی

7- کاظمی، حسنین، مجلہ ہلال، مضمون: آشاداند صدای آشنا، تیر 1342ش، شمارہ 43

******

ڈاکٹر ظفر حسین ظفر*

مکتوباتِ اقبال میں ملّی نشاۃِ ثانیہ کے نقوش

Abstract: *The understanding of Iqbal's thought needs studying his prose in addition to his poetry. The letters of Iqbal carry high significance in his prose that were written for his contemporaries. Many topics have been under discussion in these letters including the issues of Muslim separate identity in the subcontinent and revival of Muslim Ummah. There is significant amount of content about Muslim's identity in Iqbal's letters, speeches, addresses and interviews but Iqbal's letters are very unique in this regard.*

اقبال کی شاعری، مقالات اور مضامین کے ساتھ ساتھ مکاتیب بھی ان کے نظریات و افکار کے سمجھنے میں بہت معاون ہیں۔ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مکاتیبِ اقبال کے الگ عنوان کے تحت ان حصوں کا تحقیقی مطالعہ کیا جائے، تا کہ مسلمانوں کی ملّی نشاۃ ثانیہ کے لیے ان کی کوششوں کو قابلِ فہم بنایا جا سکے۔خطوط کے اہم مندرجات جن کا تعلق اسلام کے تحفظ، اسلامی ریاست کے قیام اور برعظیم کے مسلمانوں کی تنظیم سے ہے، یہاں درج ہیں۔محمد جہانگیر عالم خطوطِ اقبال کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہ خطوط بانیِ پاکستان قائداعظم محمد علی جناح اور مفکرِ پاکستان علاّمہ اقبال کے درمیان گہرے تعلقات اور فکری ہم آہنگی کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ پاکستان کی اساس کا تعین بھی کرتے ہیں۔ یہ خطوط برعظیم جنوب مشرقی ایشیا کے ایک خاص عہد کے سیاسی حالات اور مسائل پر علاّمہ اقبال کے نقطہ نگاہ کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ یہ خطوط ایسے وقت میں لکھے گئے تھے، جب ہندی مسلمان اپنی تاریخ کے نازک دور سے گزر رہے تھے۔

* شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

برصغیر میں مسلمانوں کے سیاسی مستقبل کا مسئلہ فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو رہا تھا، اس فکری انتشار کے زمانے میں علاّمہ اقبال کی سیاسی بصیرت نے منزل کی نشاندہی کی اور اس کے راستوں کو روشن کیا۔ تحریک پاکستان کے پس منظر اور پاکستان کی نظریاتی بنیادوں کو اچھی طرح سمجھنے کے لیے ان خطوط کا مطالعہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔'' (۱)

مسلم نشاۃِ ثانیہ کو اصل پس منظر میں سمجھنے کے لیے خطوطِ اقبال کی اہمیت واضح ہے اور محمد جہانگیر عالم لکھتے ہیں:

'' کانگریس ایک نئے حربے یعنی مسلم رابطہ عوام تحریک کے ذریعے مسلمانوں کو اپنے دامِ فریب میں لانے کے لیے کوشاں تھی، ان حالات و واقعات پر علاّمہ اقبال کی بڑی گہری نگاہ تھی۔ انھوں نے اپنے خطوط میں مسلم ہندستان کے سیاسی مستقبل کے بارے میں اپنے خیالات کا واضح اور غیر مبہم اظہار کیا ہے۔'' (۲)

خطوطِ اقبال کے اس مطالعہ میں قائداعظم محمد علی جناح کے نام خطوط بنیادی اہمیت کے حامل ہیں، اس لیے کہ بر عظیم میں علیٰحدہ مسلم تشخص کی تاریخ کا جب بھی مطالعہ کیا جائے گا، اس تاریخ میں محمد علی جناح کی سیاسی جدوجہد اور افکار اقبال کا حوالہ بہت معتبر ہوگا۔ ڈاکٹر صابر کلوروی لکھتے ہیں:

'' مکاتیبِ اقبال کے تمام ذخیرے میں قائداعظم محمد علی جناح کے نام خطوط کو خصوصی اہمیت حاصل رہی ہے، اس لیے کہ ان خطوط میں ایک الگ اسلامی مملکت کے قیام کی آرزوئیں مچلتی نظر آتی ہیں۔ ان خطوط نے قائداعظم کو اپنے مقصد اور منزل کا تعین کرنے میں بڑی مدد دی۔'' (۳)

بانی پاکستان ان خطوط کی اہمیت کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''میرے نزدیک یہ خطوط زبردست تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ بالخصوص وہ خطوط جن میں مسلم ہندستان کے سیاسی مستقبل کے بارے میں ان (اقبال) کے خیالات کا واضح اور غیر مبہم اظہار ہے۔ ان کے خیالات پورے طور پر میرے خیالات سے ہم آہنگ تھے .... اور کچھ عرصہ بعد یہی خیالات ہندستان کے مسلمانوں کی اس متحدہ خواہش کی صورت میں جلوہ گر ہوئے جس کا اظہار آل انڈیا مسلم لیگ کی ۲۳ مارچ ۱۹۴۰ء کی منظور کردہ قرارداد لاہور میں ہوا، جو عام طور پر قرارداد پاکستان کے نام سے موسوم ہے۔'' (۴)

ان خطوط میں درج ذیل نکات اہم ہیں:

۱۔ مسلمانوں کی مختلف جماعتوں کے درمیان اتحاد کی کوششیں

۲۔ مسلم لیگ کی پالیسی سازی اور انتخابی سکیم

۳۔ آل انڈیا مسلم کنونشن

۴۔ دستور ۱۹۳۵ء

۵۔ اجتماعی مشاورت و معاشی مسائل

۶۔ کمیونل ایوارڈ

۷۔ سوشل ڈیموکریسی

۸۔ تقسیم ملک و تشکیل پاکستان جیسے اہم اور بنیادی موضوعات پر اقبال نے قائداعظم کو مفید اور کارآمد تجاویز دیں۔ یہ ساری تجاویز خطوط اقبال میں موجود ہیں، جو حوالے کے طور پر یہاں درج کیے جا رہے ہیں۔ فکرِ اقبال میں ملّی نشاۃِ ثانیہ کے آثار و علامات اور پھر گہرے نقوش کی موجودگی کے حوالے سے شعری تخلیقات اور مقالات اقبال پر کی اپنی اہمیت ہے لیکن خطوطِ اقبال کے مطالعے کے دوران میں یہ حقیقت مزید واضح ہوتی ہے کہ علاّمہ اقبال نے ۲۸ مارچ ۱۹۰۹ء کو منشی غلام قادر فرخ امرتسری کو لکھے گئے، اپنے مکتوب میں بالکل واضح اور دوٹوک انداز میں اس بات کا اظہار کر دیا تھا کہ ہندو اور مسلمان ایک ساتھ نہیں رہ سکتے:

''میں خود اس خیال کا رہ چکا ہوں کہ امتیاز مذہب اس ملک سے اٹھ جانا چاہیے اور اب تک پرائیویٹ زندگی میں اس پر کاربند ہوں، مگر اب میرا خیال یہ ہے کہ قومی تشخص کو محفوظ رکھنا، ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے لیے ضروری ہے۔ ہندستان میں ایک مشترک قومیت پیدا کرنے کا خیال اگرچہ نہایت خوب صورت ہے اور شعریت سے معمور ہے، تاہم موجودہ حالت اور قوموں کی نادانستہ رفتار کے لحاظ سے ناقابل عمل ہے۔'' (۵)

ہندی مسلمانوں کی حالت زار پر علاّمہ اقبال نے اپنی شاعری و نثر میں اپنے کرب اور دکھ کا اظہار کیا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں پوری دنیا میں مسلمان محکوم تھے، مسلمانوں کی اس سیاہ اور تاریک رات کے اثرات کے حوالے سے اکبرالہٰ آبادی کے نام ۱۱ جون ۱۹۱۸ء اپنے ایک مکتوب میں رقم طراز ہیں:

''اس وقت اسلام کا دشمن سائنس نہیں (جیسا کہ بعض لوگ نادانی سے سمجھے بیٹھے ہیں۔ اسلام کی پوزیشن سائنس کے خلاف نہایت مضبوط ہے) مگر اس کا دشمن یورپ کا Territorial Nationalism ہے، جس نے ترکوں کو خلافت کے خلاف اکسایا۔ مصر'' مصریوں کے لیے'' کی آواز بلند کی اور ہندوستان کو Pan Indian Democracy کا بے معنی خواب دکھایا۔ مذہب اسلام کا ایک نہایت ضروری پہلو قومیت ہے جس کا مرکز کعبۃ اللہ ہے۔'' (۶)

ہندو مسلم فسادات اور خونریزی اقبال کے حساس دل و دماغ کو متاثر کرتی ہے اور وہ مسلمان ملّت کی صورتِ حال پر پریشانی کا اظہار کرتے ہیں۔ ۱۴ ستمبر ۱۹۱۸ء کو اکبرالہ آبادی کے نام ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

’’کلکتہ کے فساد کے حالات اخبار میں پڑھے تھے، آج مزید حالات پڑھے۔ خداتعالیٰ مسلمانوں پر فضل کرے اور ان کے لیڈروں کو آنکھیں عطا فرمائے کہ وہ اس زمانے کے میلان طبیعت کو دیکھیں۔‘‘ (۷)

ہندستان میں رہنے والی دونوں بڑی قومیں اپنے اپنے اسلوبِ حیات کے مطابق کبھی یک جان اور متحد نہیں ہوسکتی تھیں۔ قدم قدم پر نظریات اور افکار کے تصادم نے بعض اوقات فساد اور خونریزی کی صورت اختیار کر دی تھی۔ علامہ اقبال جو ملّی نشاۃ ثانیہ کے فکری اور عملی رہنما تھے آنے والے حالات کا تجزیہ کرتے ہوئے، سرکشن پرشاد کو لکھتے ہیں:

’’افسوس کہ پنجاب میں ہندو مسلمانوں کی رقابت بل کہ عداوت ترقی پر ہے، اگر یہی حالت رہی تو آئندہ تیس برسوں میں دونوں کے لیے زندگی مشکل ہوجائے گی۔‘‘ (۸)

اقبال کی یہ پیش گوئی کہ ’’آئندہ تیس برسوں میں دونوں قومیں‘‘ رفاقت و عداوت میں عروج پر ہوں گی، کس درجے سچ ثابت ہوئی، کہ تیس برسوں سے قبل ہی یہ پیش گوئی ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو پوری ہوگئی۔ ہندستان کے اندر ایسی جمہوریت کا تجربہ جس میں اقتدار ہمیشہ اکثریت کے پاس ہو اور مسلم اقلیت کے گلے میں غلامی کا طوق سجا رہے۔ یہ انگریز کے جمہوری نظام کا منصوبہ اور ہندوؤں کا خواب تھا، جس میں مسلمانوں کی ابدی غلامی کا راز پوشیدہ تھا۔ اقبال اس جمہوریت کے نتائج سے خبردار کرتے ہوئے مس فارقوہرسن کو لکھتے ہیں:

’’ذاتی طور پر میں ہندوستان کی تاریخ سے نہایت مایوس ہو رہا ہوں۔ بمبئی کے فسادات نے جو ابھی تک فرو نہیں ہوئے، مجھے بے حد پریشان کر رکھا ہے۔ مجھے اندیشہ ہے کہ ہندستان میں جمہوریت کا آغاز ایک خونریزی کی صورت اختیار کرے گا اور یہ بدامنی ایسے نتائج پیدا کرے گی، جو بے حد ناگوار ہوں گے۔‘‘ (۹)

اقبال ہندستان کے مسلمانوں کے لیے اجتماعی پلیٹ فارم مسلم لیگ کو اور محمد علی جناح کو مسلمانوں کا نجات دہندہ خیال کرتے تھے، چناں چہ قائداعظم کے نام لکھتے ہیں:

’’مجھے امید ہے کہ بورڈ (آل انڈیا مسلم لیگ کا مرکزی پارلیمانی بورڈ) کی طرف سے جاری شدہ بیان میں تمام سکیم (مسلم لیگ کا منشور) کی پوری تفصیل ہوگی اور سکیم پر اب تک کیے گئے، اعتراضات کا شافی جواب بھی ہوگا۔ ہندستان کے مسلمانوں کی

موجودہ حیثیت کا ہندوؤں اور حکومت دونوں سے متعلق اس میں برملا اور واضح ذکر ہونا چاہیے، یہ انتباہ بھی ہو کہ اگر ہندستان کے مسلمانوں نے موجودہ سکیم (مسلم لیگ کے منشور) کو اختیار نہ کیا تو نہ صرف یہ کہ جو کچھ گزشتہ پندرہ برسوں میں انھوں نے حاصل کیا ہے ضائع کر بیٹھیں گے، بل کہ خود اپنے ہاتھوں سے اپنے قومی شیرازے کو پارہ پارہ کر کے اپنے نقصان کا باعث ہوں گے۔‘‘ (۱۰)

اس خط میں اقبال مسلمانوں کے نمائندوں کی ذمہ داری کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’مرکزی اسمبلی میں ایسے مسلمان نمائندے منتخب کریں، جو اس بات کا عہد کریں کہ مرکزی اسمبلی میں مسلم ہندستان کے ان مخصوص مرکزی مسائل کی تائید و حمایت کریں گے جو ہندستان کی دوسری بڑی قوم کی حیثیت سے مسلمانوں سے متعلق ہوں۔‘‘ (۱۱)

ہندستان کے مخصوص سیاسی حالات میں اقبال مسلمانوں کی مختلف سیاسی جماعتوں کے درمیان اتحاد و اتفاق کے خواہاں تھے اور اپنا تمام اثر و رسوخ بھی ملت کے اجتماعی مفاد میں استعمال کرتے ہیں۔ پنجاب کی سب سے بڑی پارٹی یونینسٹ پارٹی اور مسلم لیگ کے درمیان مفاہمت کے حوالے سے قائداعظم کو مطلع کرتے ہیں:

’’کل شام دولتانہ (میاں احمد یار خان دولتانہ ۱۹۳۷ء کے انتخابات میں پنجاب اسمبلی کے چیف پارلیمانی سیکرٹری) مجھ سے ملنے کے لیے آئے، ان کا کہنا تھا کہ یونینسٹ پارٹی کے مسلمان اراکین درج ذیل اعلان کے لیے تیار ہیں کہ تمام امور میں جو مسلمانوں سے بحیثیت ایک کل ہند اقلیت سے متعلق ہیں، وہ مسلم لیگ کے فیصلے کے پابند ہوں گے اور صوبائی اسمبلی میں کسی غیر مسلم جماعت کے ساتھ کوئی معاہدہ نہیں کریں گے۔‘‘ (۱۲)

پنڈت جواہر لال نہرو نے اپنے ایک خطبے میں مسلمانوں کے جداگانہ وجود کو تسلیم کرنے سے انکار کیا اور آل انڈیا نیشنل کنونشن منعقد کیا۔ اقبال نے قائداعظم کو خط لکھتے ہوئے، اس بات پر زور دیا کہ کانگریس کے نیشنل کنونشن کے جواب میں آل انڈیا مسلم کنونشن منعقد کیا جائے:

’’میری تجویز ہے کہ آل انڈیا نیشنل کنونشن کو ایک موثر جواب دیا جائے۔ آپ جلد از جلد دہلی میں ایک آل انڈیا مسلم کنونشن منعقد کریں، اس کنونشن میں پوری قوت اور قطعی وضاحت کے ساتھ بیان کر دیں کہ سیاسی مطمع نظر کی حیثیت سے مسلمانانِ ہند ملک میں جداگانہ سیاسی وجود رکھتے ہیں، مزید برآں اس (کنونشن) سے ہندوؤں پر یہ عیاں ہو جائے گا کہ کوئی سیاسی حربہ خواہ کیسا ہی عیارانہ کیوں نہ ہو، پھر بھی مسلمانانِ ہند اپنے ثقافتی وجود کو کسی طور نظر انداز نہیں کر سکتے۔‘‘ (۱۳)

کانگریس متحدہ قومیت کی حامی اور جداگانہ طرزِ انتخاب کی مخالف تھی۔ کانگریس کی مسلم دشمنی، متحدہ قومیت کی اس

تحریک کا تسلسل نظر آتا ہے، جو اکبر کے ''دینِ الٰہی'' اور بھگتی تحریک کے کبیر داس نے شروع کی تھیں، اس کے مقابلے میں اقبال، مجدد الف ثانیؒ اور شاہ ولی اللہؒ کی پیروی میں جداگانہ ملّی تشخص کے لیے کوشاں ہیں، جو دراصل عالمگیر مسلم نشاۃِ ثانیہ کی ابتدائی صورت ہے، چناں چہ کانگریس کی ایسی کوششوں کے حوالے سے قائداعظم کو خطرات سے آگاہ کرتے ہیں:

کانگریس متحدہ قومیت کی حامی اور جداگانہ طرزِ انتخاب کی مخالف تھی۔ کانگریس کی مسلم دشمنی، متحدہ قومیت کی اس تحریک کا تسلسل نظر آتا ہے، جو اکبر کے ''دینِ الٰہی'' اور بھگتی تحریک کے کبیر داس نے شروع کی تھیں، اس کے مقابلے میں اقبال، مجدد الف ثانیؒ اور شاہ ولی اللہؒ کی پیروی میں جداگانہ ملّی تشخص کے لیے کوشاں ہیں، جو دراصل عالمگیر مسلم نشاۃِ ثانیہ کی ابتدائی صورت ہے، چناں چہ کانگریس کی ایسی کوششوں کے حوالے سے قائداعظم کو خطرات سے آگاہ کرتے ہیں:

> ''ہمیں فوراً آل انڈیا مسلم کنونشن (کسی بھی مقام پر) مثلاً دہلی میں منعقد کر کے حکومت اور ہندوؤں کو ایک بار پھر مسلمانانِ ہند کی پالیسی سے آگاہ کر دینا چاہیے...... حالات کا تقاضا ہے کہ فوری طور پر مسلم پالیسی کا اعلانِ مکرّر رہو۔'' (۱۴)

علّامہ اقبال نے اپنی زندگی کے ابتدائی دنوں ہی سے مسلمانوں کو جداگانہ پہچان کے لیے فکری راہیں روشن کیں۔ ۲۸ مارچ ۱۹۰۹ء کو فرخ امرتسری کے نام ہندو اور مسلمانوں کے اتحاد کو ایک شاعرانہ کشش قرار دیا تھا۔ ۱۹۳۷ء تک حالات نے ایک نیا رخ اختیار کر دیا تھا۔ علّامہ اقبال حالات کی نزاکت کا احساس دلاتے ہوئے قائداعظم کو لکھتے ہیں:

> ''مسلم ہندستان کے مسائل کا حل آسان طور پر کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ملک کو ایک یا زیادہ مسلم ریاستوں میں تقسیم کیا جائے، جہاں پر مسلمانوں کی واضح اکثریت ہو۔ کیا آپ کی رائے میں اس مطالبہ کا وقت نہیں آ پہنچا۔ شاید جواہر لال کی بے دین اشتراکیت کا آپ کے پاس یہ ایک بہترین جواب ہے۔'' (۱۵)

قائداعظم کو مسلم تشخص کا علمبردار اور مسلمانانِ ہند کا رہبر قرار دیتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

''مسلم ہندستان کو امید ہے کہ اس نازک دور میں آپ کی فراست موجودہ مشکلات کا کوئی حل تجویز کر سکے گی۔'' (۱۶)

اقبال کا دھڑکتا ہوا دل مسلمانوں کے مسائل کی نسبت بے چین ہے، وہ بار بار قائداعظم محمد علی جناح کو حالات کی سنگینی اور نزاکت کا احساس دلاتے ہیں، کیونکہ اس وقت قائداعظم ہی ہندی مسلمانوں کی امیدوں اور آرزوں

کا مرکز بن چکے تھے اور سیاسی حالات دگرگوں ہو رہے تھے۔ مسلمانوں کے لیے سیاسی، ثقافتی اور سب سے بڑھ کر مذہبی وحدت برقرار رکھنا مشکل ہو رہا تھا۔ حکومت اور ہندو، دونوں مسلمانوں کی مذہبی اور ثقافتی وحدت کو نشانہ بنا رہے تھے اور انھیں کمزور و مغلوب بنانے کے لیے سازشوں کے جال بنے جا رہے تھے۔ اقبال نے اپنے ایک مکتوب میں قائد کو حالات کی کشیدگی اور باہمی نفرت کی طرف توجہ دلائی ہے:

> ''ہم فی الحقیقت خانہ جنگی میں مبتلا ہو چکے ہیں۔ فوج اور پولیس موجود نہ ہو تو یہ خانہ جنگی چشم زدن میں عالمگیر ہو جائے۔ گزشتہ چند ماہ سے ہندو مسلم فسادات کا ایک سلسلہ سا قائم ہو چکا ہے، صرف شمالی مغربی ہند میں ان تین ماہ میں کم از کم تین فرقہ وارانہ فسادات رونما ہو چکے ہیں۔ ہندوؤں اور سکھوں کی طرف سے توہین رسالت کی کم از کم چار وارداتیں پیش آ چکی ہیں۔ سندھ میں قرآن کریم کے نذرِ آتش کرنے کے واقعات بھی پیش آئے ہیں۔'' (۱۷)

یہ صورتِ حال صرف مسلمانوں کے اقلیتی صوبوں ہی میں نہ تھی، بل کہ اکثریتی صوبے بھی ان فسادات سے محفوظ نہ تھے:

> ''مسلمانوں کی اکثریت کے صوبوں میں بھی ہندو اور سکھوں کا مقصد مسلمانوں پر خوف و ہراس طاری کر دینا ہے۔'' (۱۸)

ہندوؤں اور سکھوں کی متعصّبانہ کارروائیوں کو آئینی اور قانونی تحفظ حاصل تھا، اس لیے کہ ہندستان کا آئین اس انداز سے مرتب کیا گیا تھا کہ ہندی مسلمانوں پر ہندو اکثریت کا تسلط اور اقتدار برقرار رہ سکے۔ اقبال کے درج ذیل مکتوب سے اس حقیقت کی عکاسی ہوتی ہے:

''اپنی اکثریت کے صوبوں میں بھی مسلمانوں کا دار و مدار تمام تر غیر مسلموں پر ہے، اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مسلم وزارت نہ صرف کوئی مناسب کارروائی نہیں کر سکتی، بل کہ وزارت کو خود مسلمانوں سے ناانصافی برتنی پڑتی ہے، تا کہ وہ لوگ جن کی امداد پر وزارت قائم ہے، خوش رہ سکیں اور دوسروں پر ظاہر کیا جا سکے کہ وزارت قطعی طور پر غیر متعصب ہے........... دستورِ جدید ہندوؤں ہی کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وضع کیا گیا ہے۔ ان صوبوں میں جہاں ہندو اکثریت کی آبادی ہے، حکومت میں ہندوؤں کو قطعی اکثریت حاصل ہے اور وہ مسلمانوں کو قطعی نظر انداز کر سکتے ہیں، برخلاف اس کے کہ مسلم اکثریت کے صوبوں میں مسلمانوں کو ہندوؤں کا دست نگر رکھا گیا ہے........... کانگریس کے صدر نے تو غیر مبہم الفاظ میں مسلمانوں کی جداگانہ حیثیت ہی سے انکار کر دیا ہے۔ موجودہ دستور ہندی مسلمانوں کے لیے زہر قاتل کا حکم رکھتا ہے۔'' (۱۹)

اقبال ان حالات کا منطقی نتیجہ تقسیم ملک خیال کرتے ہیں:

''ان حالات کے پیشِ نظر بدیہی حل یہ ہے کہ ہندستان میں قیامِ امن کے لیے ملک کی ازسرِنو تقسیم کی جائے .... میرے خیال میں تو نئے دستور میں ہندستان بھر کو ایک ہی وفاق میں مربوط رکھنے کی تجویز بالکل بے کار ہے۔''(۲۰)

ہندستان کے مسلمان عجیب کشمکش میں مبتلا تھے۔ انگریز کے جانے کے بعد ہندو اپنی عددی اکثریت کے بل بوتے پر ہندستان پر حکومت کے خواب دیکھ رہے تھے، وہ مسلمانوں کی سیاسی و مذہبی وحدت کو مٹا کر اپنے ابدی اقتدار کے لیے راہیں ہموار کر رہے تھے، اس پر مستزاد یہ کہ مسلم دشمنی ان کا مشترکہ مقصد تھا، ان چشم کشا حقائق کی طرف اقبال، قائداعظم کو توجہ دلاتے ہیں:

''نئے دستور کے ماتحت بڑی بڑی آسامیاں اعلیٰ طبقات کے بچوں کے لیے وقف ہیں اور چھوٹی چھوٹی وزرا کے دوستوں اور رشتہ داروں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ دوسرے اعتبارات سے بھی ہمارے سیاسی ادارات نے غریب مسلمانوں کی اصلاحِ حال کی طرف قطعاً کوئی توجہ نہیں کی۔ روٹی کا مسئلہ روز بروز شدید تر ہوتا چلا جا رہا ہے۔ مسلمان محسوس کر رہے ہیں کہ ان کے افلاس کی ذمہ داری ہندو کی ساہوکاری اور سرمایہ داری پر عائد ہوتی ہے، لیکن یہ احساس کہ ان کے افلاس میں غیر ملکی حکومت بھی برابر کی حصہ دار ہے۔ اگرچہ ابھی قوی نہیں ہوا لیکن یہ نظریہ پوری قوت شدت حاصل کر کے رہے گا۔''(۲۱)

اقبال نے غیر مسلم جماعتوں کے مقابلے میں اپنی پالیسی یعنی اسلامی پالیسی پیش کرنے کی تجویز دی ہے۔ اسلامی پالیسی جسے خالقِ کائنات نے انسان کے لیے مقدر کیا ہے۔ اس میں زندگی کے تمام شعبوں کے لیے قانون موجود ہے، جس میں قومیت کی بنیاد عقیدہ و نظریہ ہو، نہ کہ نسل و نسب۔ نہرو کے اشتراکیت پسند نظریات کا جواب دیتے ہوئے اقبال کہتے ہیں:

''جواہر لال نہرو کی منکرِ خدا اشتراکیت، مسلمانوں میں کوئی تاثیر پیدا نہ کر سکے گی۔''(۲۲)

اشتراکیت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''جواہر لال کی اشتراکیت خود ہندوؤں میں کشت و خون کا موجب ہوگی۔ معاشرتی جمہوریت اور برہمنیت کے درمیان وجہ نزاع، برہمنیت اور بدھ مت کے درمیان وجہ نزاع سے مختلف نہیں ہے۔ آیا اشتراکیت کا حشر ہندستان میں بدھ مت کا سا ہوگا یا نہیں؟ میں اس سے متعلق کوئی پیش گوئی نہیں کر سکتا لیکن مجھے اس قدر صاف نظر

آتا ہے کہ ہندو دھرم معاشرتی جمہوریت (سول ڈیموکریسی) اختیار کر لیتا ہے تو خود ہندو دھرم کا خاتمہ ہے۔''(۲۳)

اس کے مقابلے میں اسلام کی فضیلت اور برتری کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اسلام کے لیے سوشل ڈیموکریسی کی کسی موزوں شکل میں ترویج جب اسے شریعت کی تائید و موافقت حاصل ہو، حقیقت میں کوئی انقلاب نہیں، بل کہ اسلام کی حقیقی پاکیزگی کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔''

اقبال ہندی مسلمانوں کے روشن مستقبل کے لیے قائداعظم کی قیادت اور رہنمائی ضروری خیال کرتے تھے۔ جناح صاحب پوری جاں فشانی کے ساتھ مسلمانوں کی کشتی کو بھنور سے نکالنے کے لیے کوشاں تھے لیکن انھیں، چومکھی لڑائی درپیش تھی۔ انگریز، ہندو تو کھلے دشمن تھے ہی۔ بعض مفاد پرست مسلمان، قائداعظم اور مسلم لیگ کی مخالفت کرتے تھے۔ اقبال کے درج ذیل مکتوب سے اس صورتِ حال کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

''ہندستان کے مسلمان آپ سے توقع کرتے ہیں کہ اس پرآشوب زمانے میں آپ ان کے مستقبل سے متعلق ان کی کامل اور واضح ترین رہنمائی فرمائیں گے۔ میری تجویز ہے کہ لیگ ''کمیونل ایوارڈ'' سے متعلق اپنی پالیسی ایک مناسب قرارداد کی صورت میں واضح کر دے۔ خود پنجاب اور معلوم ہوا ہے کہ سندھ میں بھی بعض گمراہ مسلمان اس فیصلے کو اس طرح بدل دینے کو تیار ہیں کہ یہ ہندوؤں کے حق میں زیادہ مفید ہو جائے۔ ایسے لوگ اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ہندوؤں کی خوشنودی حاصل کر لینے کے بعد وہ اپنا وجود اثر و اقتدار بحال رکھ سکیں گے۔ ذاتی طور پر میں سمجھتا ہوں کہ انگریز ہندوؤں کو خوش رکھنا چاہتا ہے اور ہندو ''کمیونل ایوارڈ'' کا خاتمہ کرنے والوں کے لیے دیدہ و دل فرشِ راہ ہوں گے، اس لیے برطانوی حکومت اپنے مسلمان ایجنٹوں کے کندھوں پر ہی اس کا جنازہ اٹھوانا چاہتی ہے۔''(۲۴)

انھوں نے قائداعظم کو تجویز کیا:

''لیگ کو اس امر کی قرارداد پاس کرنی چاہیے کہ کوئی صوبہ دوسری اقوام کے ساتھ مل کر ''کمیونل ایوارڈ'' سے متعلق کوئی سمجھوتہ کرنے کا مجاز نہ ہوگا۔ موجودہ فضا فرقہ وارانہ مصالحات کے لیے سازگار نہیں۔''(۲۵)

اقبال علیحدہ مسلم تشخص اور خطبہ الٰہ آباد میں پیش کردہ تصورِ مملکت کے حصول کے لیے مسلمانوں کی تنظیم کو بہت اہمیت دیتے ہیں کہ اتحاد و تنظیم ہی وہ ذریعہ ہے جو قوموں کو کامیابی سے ہمکنار کرتا ہے۔ قائداعظم کے نام ایک خط میں اسی مسئلے پر زور دیتے ہیں:

"اگر چہ ہم ملک میں تمام ترقی پسند پارٹیوں کے ساتھ موالات کے لیے تیار ہیں، تاہم ہمیں اس حقیقت کو ہرگز پس پشت نہ ڈالنا چاہیے کہ ایشیا میں اسلام کے اخلاقی و سیاسی اقتدار کا دارومدار تمام تر ہندستانی مسلمانوں کی مکمل تنظیم پر ہے۔" (۲۶)

اور پھر دوسرے خط میں اس خیال کو اس طرح بیان کیا:

"ہمیں مسلمانوں کی تنظیم کے لیے اپنی تمام قوتیں ہمیشہ سے زیادہ گرم جوشی کے ساتھ وقف کر دینی چاہییں اور اس وقت تک دم نہ لینا چاہیے کہ جب تک صوبوں میں مسلمانوں کی حکومت قائم نہیں ہو جاتی اور بلوچستان کو اصلاحات نہیں ملتیں۔" (۲۷)

اقبال کو مسلمانوں کے باہمی افتراق اور انتشار کے باعث حالات کی سنگینی کا احساس تھا، چناں چہ ان کی صف بندی کے لیے اپنے ایک مکتوب بنام منشی محمد صالح لکھتے ہیں:

"اسلام پر ایک بہت بڑا نازک وقت ہندستان میں آ رہا ہے۔ سیاسی حقوق و ملّی تمدّن کا تحفظ ایک طرف خود اسلام کی ہستی معرض خطرے میں ہے۔ مسلمانوں کے لیے مقدم ہے کہ ایک بڑا نیشنل فنڈ قائم کریں............اور اس کا روپیہ مسلمانوں کی تمدّن اور ان کے سیاسی حقوق کی حفاظت اور ان کی دینی اشاعت وغیرہ پر خرچ کیا جائے۔ اس طرح ان کے اخباروں کی حالت درست کی جائے اور وہ تمام وسائل اختیار کیے جائیں، جو زمانہ حال میں اقوام کی حفاظت کے لیے ضروری ہیں۔" (۲۸)

اس حوالے سے اقبال نے چند عملی تجاویز پیش کرتے ہوئے کہا:

"فی الحال تجویز یہ ہے کہ ایک قومی فنڈ قائم کیا جائے کہ بغیر اس کے اسلام کے سیاسی و دینی مقاصد کی تکمیل و اشاعت ناممکن ہے۔ مسلمان اخباروں کو قوی کیا جائے۔ نئے اخبار اور نیوز ایجنسیاں قائم کی جائیں۔ مسلمانوں کو مختلف مقامات میں دینی اور سیاسی اعتبار سے منظّم کیا جائے۔ قومی عساکر بنائے جائیں اور ان تمام وسائل سے اسلام کی منتشرہ قوتوں کو جمع کر کے اس کے مستقبل کو محفوظ کیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں کہ مسلمانوں کو ابھی تک اس کا احساس نہیں کہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے، اس ملک ہندستان میں کیا ہو رہا ہے اور اگر وقت پر موجودہ حالت کی اصلاح کی طرف توجہ نہ کی گئی، تو مسلمانوں اور اسلام کا مستقبل اس ملک میں تباہ ہو جائے گا۔" (۲۹)

ریاست بھوپال کے سفر کی وجہ بھی اقبال یہی بتاتے ہیں:

"ریاست بھوپال میں بھی نواب صاحب کی دعوت پر میں اس مطلب کے واسطے گیا تھا کہ مسلمانوں کے سیاسی اختلافات رفع کرنے کی کوشش کر کے ان کو ایک مرکز پر متحد کیا جائے۔" (۳۰)

اقبال اسلام کا واضح تصور رکھتے تھے، وہ اسلام کو انسانیت کی فلاح کا ضامن اور عصر حاضر کے مسائل کا واحد حل گردانتے تھے۔ اسی حوالے سے وہ کسی احساس کمتری میں مبتلا نہیں تھے، بل کہ مسلم و غیر مسلم سب کے سامنے دلائل کے ساتھ اسلام کی حقانیت ثابت کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نکلسن کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"اسلام ہمیشہ رنگ اور نسل کے عقیدے کا، جو انسانیت کے نصب العین کی راہ میں سب سے بڑا سنگ گراں ہے، نہایت کامیاب حریف رہا ہے۔ رینان کا یہ خیال غلط ہے کہ سائنس اسلام کا سب سے بڑا دشمن ہے، دراصل اسلام بل کہ کائنات انسانیت کا سب سے بڑا دشمن رنگ و نسل کا عقیدہ ہے۔" (۳۱)

نہرو رپورٹ اور اس کے جواب میں قائداعظم کے چودہ نکات پیش ہونے کے بعد یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ ہندو، مسلم اتحاد اب ناممکن ہے لیکن کچھ مسلمان رہنما اور علما ہندستانی قومیت کے قائل تھے، اقبال نے ان حالات میں قومیت کے عقیدے کے خلاف زبردست فکری کاوشیں کیں اور ہندستانی مسلمانوں کو یہ باور کرایا کہ اسلامی قومیت کی حدود ملک و نسل سے منسلک نہیں ہے، بل کہ قومیتِ اسلام زماں و مکاں سے ماورا ہے۔ درج ذیل مکتوبات کے اقتباسات سے اقبال کی سوچ کو گرفت میں لانا ممکن ہے۔

"دراصل خدا کی ارضی بادشاہات صرف مسلمانوں کے لیے مخصوص نہیں، بل کہ تمام انسان اس میں داخل ہو سکتے ہیں، بشرطیکہ وہ نسل اور قومیت کے بتوں کی پرستش ترک کر دیں۔" (۳۲)

دوسری جگہ مزید وضاحت سے لکھتے ہیں:

"قومیت کا عقیدہ جس کی بنیاد نسل یا جغرافیائی حدود ملک پر ہے، دنیائے اسلام میں استیلا حاصل کر رہا ہے اور مسلمان عالمگیر اخوت کے نصب العین کو نظر انداز کر کے اس عقیدے کے فریب میں مبتلا ہو رہے ہیں، جو قومیت کو ملک و وطن کی حدود میں مقید رکھنے کی تعلیم دیتا ہے، اس لیے میں ایک مسلمان اور ہمدرد نوع کی حیثیت سے انھیں یہ بات یاد دلانا مناسب سمجھتا ہوں کہ ان کا حقیقی فرض سارے بنی آدم کی نشوونما اور ارتقا ہے۔" (۳۳)

اس شذرے میں اجمالی طور پر برصغیر کے مسلمانوں کے لیے اقبال کی ان کاوشوں کا تذکرہ کیا گیا جو ان کے خطوط میں موجود ہیں۔ ان خطوط میں اقبال نے اسلام کے نظریہ قومیت کا مفہوم واضح کیا ہے۔ اقبال کے ہاں قومیت کا تصور جس کی بنیاد رنگ، نسل اور جغرافیہ ہو، مسلمانوں کے لیے زہر قاتل ہے۔ مسلمانوں کی قومیت کی بنیاد ان کا دین ہے، جو ان سے جداگانہ تصور قومیت کا مطالبہ کرتا ہے اور جس کا مرکز کعبۃ اللہ ہے۔ مسلمان دنیا کے جس

خطے سے بھی تعلق رکھتا ہے، رنگ اور نسل کے امتیاز کے بغیر وہ سب بھائی بھائی ہیں۔ یہی وہ جداگانہ نظریہ حیات ہے، جس کی بدولت مسلمانانِ ہند اپنے لیے ایک علیٰحدہ ملک کا مطالبہ کر رہے تھے اور اس میں وہ کامیاب ٹھہرے۔

حوالاجات:

۱۔ اقبال کے خطوط جناح کے نام، مرتّبہ، محمد جہانگیر عالم، ص۱۳، ادارہ معارفِ اقبال، فیصل آباد، ۱۹۹۵
۲۔ ایضاً ص۱۳
۳۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر، مجلّہ اقبالیات (پچاسویں برسی کے موقع پر خصوصی نمبر) اقبال اکادمی، لاہور جنوری، مارچ ۱۹۸۸ء
۴۔ اقبال کے خطوط جناح کے نام، مرتبہ جہانگیر عالم، ص۵۵
۵۔ کلیاتِ مکاتیب اقبال حصہ اول مرتّبہ، مظفر حسین برنی، ص۹۴۔۹۳
۶۔ ایضاً ص، ۲۶۔۲۵۷
۷۔ ایضاً ص، ۴۱ ۷ ۸۔ ایضاً ص، ۴۳۹ ۹۔ ایضاً ص، ۲۸۴، ۲۲ مئی ۱۹۳۲ء
۱۰۔ اقبال کے خطوط جناح کے نام، ص، ۵۸، ۹ جون، ۱۹۳۶ء
۱۱۔ ایضاً ص، ۵۹ ۱۲۔ ایضاً ص، ۶۱، ۲۵ جون، ۱۹۳۶ء
۱۳۔ ایضاً ص، ۶۶، ۲۰ مارچ، ۱۹۳۷ء
۱۴۔ ایضاً ص، ۶۸، ۲۲ اپریل، ۱۹۳۷ء
۱۵۔ ایضاً ص، ۷۲، ۲۸ مئی، ۱۹۳۷ء ۱۶۔ ایضاً
۱۷۔ روح مکاتیبِ اقبال، ص۶۴۲، ۲۱ جون ۱۹۳۷ء مرتب عبداللہ قریشی، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۷۷ء
۱۸۔ اقبال کے خطوط جناح کے نام، ص، ۷۳
۱۹۔ ایضاً ص۷۵۔۷۴۔۷۳، ۲۱ جون، ۱۹۳۷ء
۲۰۔ ایضاً
۲۱۔ ایضاً ص۷۰، ۲۸ مئی، ۱۹۳۷ء
۲۲۔ ایضاً ص، ۷۱
۲۳۔ ایضاً
۲۴۔ ایضاً ص، ۷۹
۲۵۔ ایضاً ص، ۸۰
۶۶۔ ایضاً ص، ۶۶
۲۷۔ ایضاً
۲۸۔ ایضاً، ۱۸ اپریل، ۱۹۳۱ء
۲۹۔ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال حصہ سوم بنام منشی محمد صالح، ۲۲ اپریل، ۱۹۳۱ء
۳۰۔ ایضاً، ۱۴ مئی ۱۹۳۱ء
۳۱۔ اقبال نامہ، جلد ۱، ص۴۶
۳۲۔ ایضاً ۳۳۔ ایضاً

☆☆☆☆☆

شیخ عقیل احمد*

اقبال کی شاعری میں فطرت کی منظر کشی

Abstract: *Many articles and books have been published on the imagery of nature with reference to the poetry of Allama Iqbal. Many dissertations and thesis of M.Phil and Ph. D. have been written in Indian and Pakistani universities. In these articles and dissertations, the writers have tried to indicate only those poems which has been visualizing the beauty of nature. But no one has given its philosophical or mystical interpretations and explanations. But in this article the philosophical and mystical interpretations of imagery of the beauty of nature with poetic qualities have been explained. In this article ideas of noted philosophers and sufis have been quoted, explained and criticised in the background of certain philosophical ideas. What is beauty? What is nature? and why and how poets have absorbed the impact of beauty of nature and then visualise it in their poetry has also been covered. In this article the views of Iqbal on universe and the beauty of nature have also been analyzed. I hope this article will create a new urge among the future researchers to study Iqbal's poetry from new dimensions covering hitherto untouched philosophical aspects..*

قرآن شریف میں مطالعہ کائنات سے متعلق ۷۵۶ آیتیں ہیں جو اہلِ علم کو دعوتِ فکر دیتی ہیں۔ موجوداتِ کائنات میں پائی جانے والی خوبیوں کا جوہر جو ناظرین میں لذت اور سرور کی خاص کیفیت پیدا کرتا ہے، دراصل حسن کہلاتا ہے اور حسن کے مظاہر کو قبول کرنے کے رجحانات انسانوں میں عموماً اور تخلیق کاروں میں خصوصاً پیدائشی طور پر پائے جاتے ہیں۔ حسن کے مظاہر کو قبول کرنے کے بعد ہی تخلیق کار اشیاء کے مظہری پہلوؤں میں ایک طرح کی حقیقت سمو دینے کا کام کرتا ہے جسے فن کہا جاتا ہے۔ موسیقی، نغمہ و آہنگ، رنگ آمیزی یا تصویر کشی وغیرہ کچھ ایسے فنون ہیں جو ہماری پیشہ ورانہ اور کاروباری امور اور سیاسی و اقتصادی زندگی کے فرائض کو

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، ستیہ وتی کالج یونیورسٹی آف دہلی انڈیا۔

پورا کرنے میں ہونے والی محنت اور تھکن کو دور کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور ہماری پریشان و مضطرب زندگی کو ایک طرح کا سکون بخشتے ہیں۔اسی لئے عظیم شاعر یا فن کار کچھ ایسی تخلیقات کو جنم دیتے ہیں جو خود ان کی حیات کی بقا کے لئے اتنی ضروری نہیں ہوتی لیکن پھر بھی ایسا کرتے ہوئے انہیں مسرت ضرور ہوتی ہے۔اسی لئے ایک تخلیق کار اپنی فطری ذہانت کے سہارے ایک قسم کی شاہانہ فیاضیوں کا برملا اظہار کرتا رہتا ہے۔ان تخلیق کاروں میں علّامہ اقبال خاص اہمیت کے حامل ہیں جنھوں نے فطرت کا مطالعہ کیا ہے اور اس کے حسین مناظر کی ایسی تصویر کشی کی ہے جس کی نظیر اردو ادب میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔اقبال کی شاعری میں مناظر فطرت کی تصویر کشی کا تجزیہ کرنے سے پہلے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ کائنات کیا ہے؟ فطرت کسے کہتے ہیں؟ کیا فطرتِ کائنات واقعی بے حد حسین ہے؟ یا صرف ایک بدصورت مادہ ہے؟ فطرتِ کائنات اگر حسین ہے تو پھر حسن کیا ہے؟ ان تمام سوالوں کے جواب فلسفیوں اور صوفیوں نے دیے ہیں۔مطالعۂ کائنات فلسفیوں اور صوفیوں کا اہم موضوع رہا ہے۔اس کے متعلق متعدد فلسفیوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔مثلاً لائبنیز کے فلسفۂ مونادیت کے مطابق کائنات مونادوں کا ایک بڑا مجموعہ ہے جو نہایت ہی سادہ ، نا قابلِ تقسیم اور غیر فانی ہے۔(واضح ہو کہ موناد ایک طرح کے مراکز قوت ہیں جن میں سے ہر وقت توانائی پھوٹتی رہتی ہے۔مونادوں کو روحیتی ذرّات (Spiritual Atoms) بھی کہا جاتا ہے۔لائبنیز کا یہ خیال کہ کائنات مونادوں کا مجموعہ ہے صحیح معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس نے مونادوں کو روحیتی ذرّات یعنی Spiritual Atoms کہا ہے جو قوت کے مراکز ہیں اور جن سے توانائی نکلتی رہتی ہے۔جدید سائنسی تھیوریز (Theories) نے بھی ثابت کر دیا ہے کہ مادے کا سب سے چھوٹا ذرّہ جسے تقسیم نہیں کیا جا سکتا Atom کہلاتا ہے جس کے اندر بے شمار توانائی ہوتی ہے Atom کے اندر پائے جانے والے Electron,Proton and Nitron توانائی کے سرچشمے ہیں۔لیکن لائبنیز کا یہ کہنا کہ کائنات نہایت سادہ ہے قابلِ قبول نہیں ہے کیوں کہ موناد اگر مراکز توانائی ہے تو آفتاب کی ست رنگی روشنی، پہاڑ کی اونچی چوٹیوں سے بہتے ہوئے خوبصورت جھرنے کیا توانائی کے سرچشمے نہیں ہیں؟ اگر ہاں تو پھر کائنات سادہ کہاں ہے۔

برکلے نے بھی فطرتِ کائنات کے متعلق اپنا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ درست معلوم ہوتا ہے۔وہ خارجی عالم کے وجود کو تسلیم کرتا ہے لیکن وہ کہتا ہے کہ تجربہ ہمیں اشیا کی صفات کا علم فراہم کرتا ہے اور صفات صرف ہمارے نفس یا ذہن کے تصورات ہیں۔اس لئے فطرت کے متعلق وہ کہتا ہے کہ فطرت دراصل تصورات اور حسیات کا ایک نظام ہے جسے خدا کچھ خاص اصولوں کے تحت محدود اذہان میں پیدا کر دیتا ہے۔فطرتِ کائنات کے سلسلے میں وھائیٹ

ہیڈ نے بھی اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

’’گلاب کا پھول اپنے عطر کے لیے، بلبل اپنے سرور انگیز گیتوں کے لیے اور سورج اپنی درخشندگی کے لیے شاعرانہ تخیّل کے خوبصورت موضوعات بنتے رہے ہیں۔ مگر حقیقت تو یہ ہے کہ شعرا غلط فہمی کے شکار ہیں اور انھیں اپنی نظموں میں خود اپنی ذات کو موضوع داد و دہش بنانا چاہیے اور تحسین بالذات اور بالذات تشکر کے کلمات ادا کرنے چاہئیں کیونکہ یہ سارا حسنِ فطرت خود فطرت میں موجود نہیں، بلکہ یہ حسن تو خود انسانی ذہن کے عمل ادراک کا کمال و اعجاز ہے کہ وہ فطرت کو اس قدر خوبصورت اور خوشنما بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔فطرت بالذات تو ایک بوجھل ومکدر صورت حال ہے، جس میں نہ تو کوئی رنگ و آہنگ ہے اور نہ ہی کوئی عالم بو و سرور ہے۔نہ تو فطرت کوئی شئے چشیدنی ہے اور نہ ہی یہ کوئی عالم دیدنی ہے بلکہ فطرت تو بالذات ایک سریع التغیر چیز ہے جس کا کوئی سرا نہیں اور نہ ہی اس میں کوئی معنی و مفہوم ہیں۔نہ ہی اس میں غایات و مقاصد ہیں۔‘‘

(بحوالہ قاضی قیصر الاسلام،فلسفے کے بنیادی مسائل،ص 89-88)

وھائیٹ ہیڈ کے پہلے جملے میں ہی تضاد ہے۔ایک طرف وہ کہتا ہے کہ’’ گلاب کا پھول اپنے عطر کے لیے، بلبل اپنے سرور انگیز گیتوں کے لیے اور سورج اپنی درخشندگی کے لیے شاعرانہ تخیّل کے خوبصورت موضوعات بنتے رہے ہیں۔‘‘ دوسری طرف وہ کہتا ہے کہ’’ فطرت بالذات تو ایک بوجھل ومکدر صورت حال ہے، جس میں نہ تو کوئی رنگ و آہنگ ہے اور نہ ہی کوئی عالم بو و سرور ہے۔‘‘ تو پھر گلاب کی خوشبو، بلبل کے سرور انگیز گیت اور سورج کی درخشندگی کیا فطرت کے حسین مناظر نہیں ہیں؟ اور اگر یہ حسین مناظر نہیں ہیں تو پھر شاعرانہ تخیل کے خوبصورت موضوعات کیسے بنتے رہے ہیں؟ البتہ وھائیٹ ہیڈ کا یہ کہنا درست ہے کہ’’ یہ حسن تو خود انسانی ذہن کے عمل ادراک کا کمال و اعجاز ہے کہ وہ فطرت کو اس قدر خوبصورت اور خوشنما بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔‘‘

وھائیٹ ہیڈ کے نظریے سے اتفاق کرتے ہوئے کروچے نے حسن کے موضوعی نقطۂ نظر کی تائید کی ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

’’حسن کلیتاً نفس یا ذہن کا پیدا کردہ ہے۔یعنی یہ کہ طبیعی اشیا بجائے خود اپنے اندر ذاتی طور پر کوئی حسن نہیں رکھتیں۔بلکہ ان اشیا کے اندر حسن کا ادراک خود ہمارے ذہن کا اعجاز ہوا کرتا ہے۔اور انھیں ہمارا ذہن ہی حسین، قبیح اور جلیل بناتا ہے۔‘‘

(بحوالہ قاضی قیصر الاسلام،فلسفے کے بنیادی مسائل،ص:47)

حسن کے متعلق رسکن کا خیال ہے کہ ہم حسن کی حقیقت سے اس وقت واقف ہوسکتے ہیں جب ہم اپنے اندر خدا کے ہر کام میں حسن و جمال کا احساس کرنے لگ جائیں۔ لیکن رکسن نے حسن کو ایک جال قرار دیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اس سے قدرت، عقل یا شعور کا شکار کرتی ہے۔ حسن کے متعلق بعض اہلِ علم حضرات کا خیال ہے کہ کوئی چیز صرف اسی قدر حسین ہوتی ہے، جس قدر کہ اس چیز کو اپنی نوع کے اعتبار سے ایک خاص تناسب حسن کا درکار ہوتا ہو۔ چنانچہ ہمیں مثالی حسن کا مکمل عرفان صرف اسی وقت ہوسکتا ہے، جب کہ ہم فنافی التصور ہوجائیں۔ یہ تصوّر ایک ایسا نقطۂ عروج ہے کہ جہاں تمام خواہشیں یا تمام ارادے ایک ارادۂ مطلق یا خواہش کلی میں ضم ہوکر ایک بڑے کل میں فنا ہوجاتی ہیں۔ ایک بڑے شاعر کا شدّتِ احساس ایک خاص تناسب حسن والی اشیا کو دیکھنے کے بعد شدید ہوجاتا ہے یا وہ ان کے تصور میں اپنے آپ کو فنا کرلیتے ہیں اس لئے فطرتِ کائنات انہیں بے حد حسین نظر آتی ہے اور مناظر فطرت کی حسین تصویرکشی کرنے لگتے ہیں۔

وھائیٹ ہیڈ کے برخلاف ایمرسن کا خیال ہے کہ یہ کائنات بے حد خوبصورت ہے۔ ہمارے چاروں طرف سحر انگیز کیفیت کا جال سا بچھا ہوا ہے جو اپنی طرف ناظرین کو متوجہ کرتی رہتی ہے لیکن ہم دنیاوی اور کاروباری معاملات میں اس قدر الجھے رہتے ہیں کہ کائنات کا حسن ہمیں نظر نہیں آتا۔ اگر ہم پھر سے اپنے بچپن میں لوٹ جائیں اور ایک بچّے کی نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ کائنات بے حد حسین ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

''ہمارے چاروں طرف کائنات کی سحر انگیز کیفیات نے ایک جال سا بنا رکھا ہے۔ اور ہم خوبصورتی کے سمندر میں گویا ڈوبے ہوئے ہیں لیکن بدقسمتی سے دنیاوی مسائل میں گرفتار ہونے کے باعث اور اپنے ماحول کا ہر روز نظارہ کرنے کی وجہ سے اس کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ ہماری آنکھیں کائنات کی رعنائیوں کے لیے اندھی ہوکر رہ گئی ہیں۔ اگر ایک لمحے کے لیے ہمارا بچپن واپس آجائے تو ہمیں اڑتے ہوئے طیور، چمکتے ہوئے تارے حیران نظروں والے پھول اور شفق کے لا مثال رنگ ایک مسحور کن ترتیب کی صورت میں نظر آئیں اور ہم فرطِ طرب سے لرز اٹھیں۔''

(بحوالہ وزیر آغا نظم جدید کی کروٹیں، ص۔۲۷)

اس سلسلے میں ہیگل کا خیال ہے کہ کائنات ایک عالمِ متصورہ (The world of Ideas) ہے۔ اس کو ہم عالمِ فطرت کہتے ہیں۔ اس کے مطابق عالمِ فطرت دراصل افکار و تصورات کا ایک عالم خارجی ہے اور عقل مطلق (یعنی خدا) اپنے آپ کو اشکالِ خارجیہ میں تبدیل کرکے ہمارے سامنے عالمِ ظاہر کے طور پر ہر

وقت پیش ہوتی رہتی ہے۔ ہیگل کے جدلیاتی تصور کے مطابق ''نفس کی دنیا'' یعنی مبدائے اوّل ہی اصل ہے اور مادہ نفس (یعنی مبدائے اوّل) کا مظہر ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ جدلیاتی عمل نفس سے مادہ کی جانب نزول کرتا ہے گویا لطیف ترین تصور جب بلندی سے پستی کی طرف یا عروج سے زوال کی جانب آتا ہے تو لطیف ترین سے کثیف ترین صورت اختیار کرلیتا ہے اور یہ کثیف ترین صورت مادہ کہلاتی ہے جسے ہم عالمِ ظاہر کہتے ہیں اور جسے ہمارے حواس اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور ہم اس کا ادراک کرنے لگتے ہیں۔

صوفیائے کرام کے مطابق کائنات فطرت خدا کا عین ہے۔ ابنِ عربی نے اس سلسلے میں یہ آیت ''کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق'' (یعنی میں ایک چھپا ہوا خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ میں پہچانا جاؤں اس لیے میں نے خلقت کو پیدا کیا)۔ گویا یہ تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی 'تجلّی' ہے۔ اگر فطرتِ کائنات واقعی خدائے مطلق کی تجلّی ہے تو یہ یقیناً بے حد حسین ہے۔ علامہ اقبال کا بھی خیال ہے کہ تصوف کی اصل روح یعنی کائنات میں اس کے (خدا) کے سوا کسی کا وجود حقیقی نہیں ہے اور ہر شئے میں اسی کا جلوہ نمایاں ہے۔ ساری کائنات اس کی صفات کا مظہر ہے۔ مندرجہ ذیل بند میں اقبال نے اسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ انہوں نے پہلے شعر میں انسان کی قوتِ گویائی اور غنچوں کی چٹک کو خدا کا جلوہ قرار دیا ہے۔ دوسرے شعر میں چاند کو شاعر کا دل اور اس کی چاندنی کو درد کی کسک سے تعبیر کیا ہے۔ تیسرے شعر میں اقبال نے خدا کے جلوے کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے کہ انسان انداز گفتگو سے دھوکا کھا جاتا ہے ورنہ بلبل کا نغمہ اس کی مہک اور پھولوں کی خوشبو کو اس کی چٹک سے تعبیر کیا جائے تو غلط نہیں ہوگا کیوں کہ موجوداتِ کائنات میں خدا ہی جلوہ گر ہے۔ مختصر یہ کہ ہر شے کے لئے بھلے ہی مختلف الفاظ و اصطلاحات وضع کرلیے گئے ہوں لیکن حقیقت یہی ہے کہ بلبل کے نغموں میں اور پھول کی خوشبو میں بھی وہی پوشیدہ ہے۔ اقبال کی نظم ''جگنو'' کے چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے تصوف کے اسی نظریے کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ قدرت کے حسین مناظر کی بھی تصویرکشی کی ہے:

حسنِ ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے — انسان میں وہ سخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے
یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا — واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے
اندازِ گفتگو نے دھوکے دیئے ہیں ورنہ — نغمہ ہے بوئے بلبل بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہوگیا ہے وحدت کا راز مخفی — جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

اسی لئے فطرت کی منظرکشی کرتے وقت اکثر مقامات پر شاعر کا وجود فطرت میں فنا ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن فنا کے مقام سے جب واپس آتے ہیں تو ان پر یہ راز منکشف ہوجاتا ہے کہ کائناتِ فطرت اگر ایک جسم ہے تو انسان اس کی روح ہے اس لئے اقبال انسان کی عظمت کے قائل ہوجاتے ہیں اور فلسفۂ خودی جیسے نظریے کو پیش کرتے ہیں۔

نظم ''انسان اور بزم قدرت'' میں اقبال نے فلسفۂ خودی کا پیغام دیا ہے اور انسان کے باطن کے نور کو صبحِ خورشیدِ درخشاں پر ترجیح دی ہے لیکن صبحِ خورشیدِ درخشاں سے منور بزم معمورۂ ہستی یعنی بزمِ کائنات کی جو تصویر کشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔صبح ہوتے ہی آفتاب کی روشنی سے کائنات کا ذرّہ ذرّہ جگمگانے لگتا ہے۔خورشید کی شعائیں جب دریاؤں پر پڑتی ہیں تو کس طرح پانی کی سطح سیمِ سیال معلوم ہوتی ہے۔آفتاب کی روشنی کا ہی یہ کمال ہے کہ باغِ بہشت میں بھی رونق آجاتی ہے۔چاروں طرف کھلے ہوئے پھولوں کی رنگت اور تازگی، ہرے بھرے پتے اور سرسبز میدان اسی کی روشنی کے دم سے ہے۔شام کے وقت آسمان میں پھیلے ہوئے شفق رنگ، کالے کالے بادلوں میں نظر آنے والی لالی، خمِ شام کی سیاہی میں لال رنگ کی آمیزش پرتوِ مہر کے دم سے ہے۔شاعر نے صبحِ خورشیدِ درخشاں سے منور کائنات کے ہر ذرّے کی تصویر کشی جس طرح سے کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کائنات واقعی خدائے واحد کا عکس ہے:

صبحِ خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے　　بزم معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے
پرتوِ مہر کے دم سے ہے اجالا تیرا　　سیمِ سیّال ہے پانی تیرے دریاؤں کا
مہر نے نور کا زیور تجھے پہنایا ہے　　تیری محفل کو اسی شمع نے چمکایا ہے
گل و گلزار ترے خلد کی تصویریں ہیں　　یہ سبھی سورۂ والشمس کی تفسیریں ہیں
سرخ پوشاک ہے پھولوں کی درختوں کی ہری　　تیری محفل میں کوئی سبز کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر　　بدلیاں لال سی آتی ہیں افق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی　　مئے گل رنگ خمِ شام میں تو نے ڈالی
رتبہ تیرا ہے بڑا شان بڑی ہے تیری　　پردۂ نور میں مستور ہے ہر شئے تیری
صبح اک گیت سراپا ہے تری سطوت کا　　زیرِ خورشید نشاں تک بھی نہیں ظلمت کا

''بانگِ درا'' کی نظموں میں فطرت کی منظر کشی کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔پہلی ہی نظم ''ہمالہ'' میں اقبال نے خوبصورت تشبیہات و استعارات کی مدد سے قدرت کا مطالعہ اور فطرت کے حسین مناظر کی تصویر کشی کرنے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی شاعری بھی کی ہے۔ہمالہ سے خطاب کرتے ہوئے اس کی جغرافیائی حالت عظمت، اہمیت اور افادیت کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔اس نظم کا پہلا بند ہے:

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں!　　چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں　　تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں

اس بند کے پہلے ہی مصرعے میں ''فصیلِ کشورِ ہندوستاں'' کہہ کر اقبال نے ہمالہ کی وسعت اور پھیلاؤ کا منظر پیش کرنے کے ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے کہ ہندوستان کی وہ سرحدیں جو خشکی میں ہیں، ہمالہ کے لمبے سلسلے سے گھری ہوئی ہیں۔انہوں نے جب یہ کہا ہے کہ آسمان اس کی بلندی کو جھک کر چومتا ہے تو اس سے نہ صرف اس کی بلندی ظاہر ہوتی ہے بلکہ زمین سے آسمان تک کا نظارہ آنکھوں میں پھرنے لگتا ہے اور ساتھ ہی زمین و آسمان کی دوری بھی مٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔اسی طرح ہمالہ کو یہ کہہ کر کہ ''تو جواں ہے گردشِ شام وسحر کے درمیاں'' اس کے مناظر کو مزید دلفریب بنا دیا ہے کیوں کہ جوانی سے زیادہ پُرکشش کوئی اور چیز نہیں ہوتی۔ایک دوسرے شعر میں علاّمہ اقبال نے ہمالہ کا نظارہ پیش کرنے کے لیے اس کی چوٹیوں کو ثریّا سے سرگوشی کرتے ہوئے دکھایا ہے اور یہ کہا ہے کہ زمین پر ہوتے ہوئے بھی ہمالہ کا وطن آسمان ہے۔اس سے نہ صرف ہمالہ کی بلندی کا احساس ہوتا ہے بلکہ ہمالہ کی وادیوں سے چوٹیوں تک اور چوٹیوں سے تاروں کی انجمن تک کے مناظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں:

چوٹیاں تیری ثریّا سے ہیں سرگرم سخن
تو زمیں پر اور پہنائے فلک تیرا وطن

برف سے ڈھکی ہوئی ہمالہ کی چوٹیوں پر آفتاب کی پہلی کرن جب پڑتی ہے تو اس کا حسن دید کے قابل ہوتا ہے۔اقبال نے اس حسین منظر کی نہ صرف تصویر کشی کی ہے بلکہ چوٹیوں کو 'سر' اور برف کو دستارِ فضیلت سے تعبیر کر کے ہمالہ کی اہمیت اور بڑھا دی ہے۔

برف نے باندھی ہے دستارِ فضیلت تیرے سر
خندہ زن ہے جو کُلاہِ مہرِ عالم تاب پر خندہ زن ہے جو

اقبال نے ہمالہ کے دامن میں پائی جانے ولی کالی گھٹاؤں، چشموں اور ہوا کے جھونکوں کی بھی انتہائی خوبصورت منظر کشی کی ہے۔فطرت کے ان حسین مناظر کی تصویر کشی کرنے کے لیے شاعر نے ہمالہ کی گود میں پائے جانے والے چشموں کے پانی کو صاف اور شفاف بتانے کے لیے اس کی سطح کو آئینۂ سیّال قرار دیا ہے جس میں فطرت اپنی تصویر دیکھا کرتی ہے:

چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیّال ہے

آئینے میں جب کوئی حسینہ اپنے حسن کو دیکھتی ہے تو اس کے چہرے پر ایک عجیب و غریب کیفیت طاری ہونے لگتی ہے مثلاً نپولین کی بہن پَو لائن بوناپارٹ (Pauline Bonaparte) نے مرتے وقت آئینہ دیکھنے کی خواہش ظاہر

کی تھی اور جب اسے آئینہ پیش کیا گیا تو آئینہ میں دیکھتے ہوئے کہا تھا کہ خدا کا شکر ہے میں اب بھی خوبصورت ہوں۔اس لئے آئینہ دیکھنے کے بعد کی کیفیت کو بیان نہیں کیا جا سکتا صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔لیکن فطرت جو انتہائی حسین ہے اس پر کیا گزرتی ہوگی جب وہ اپنے حسن کو آئینے میں دیکھتی ہوگی۔اقبال کا یہ شعر:

حسن آئینۂ حق، دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلامِ آئینہ

بھی اس کی تائید کرتا ہے۔اقبال نے ہمالہ کی رونق اور چمک کو ظاہر کرنے کے لیے اور آلودگی سے پاک وہاں کی ہواؤں کی اہمیت کو بتانے کے لیے اسے ہمالہ کا رومال قرار دیا ہے:

دامن موجِ ہوا جس کے لیے رومال ہے

اسی نظم کے ایک اور بند میں شاعر نے فطرت کے حسین مناظر کی تصویر اس حسن وخوبی سے کی ہے کہ پہاڑ کی وادی میں نہ صرف حرکت پیدا ہوگئی ہے بلکہ یہ محاکات کی ایک عمدہ مثال بھی ہے جس سے وہاں کے تمام مناظر آنکھوں میں رقص کرنے لگتے ہیں۔ہمالہ کی وادی میں کالی گھٹاؤں کو گھڑسوار، تیز ہوا کے جھونکوں کو گھوڑے اور بجلی کی چمک کو چابک سے تعبیر کرکے ہمالہ کی وادی کو بازی گاہ بنا دیا ہے جہاں فطرت کے عناصر ہمہ وقت مختلف کھیلوں میں مصروف رہتے ہیں۔صرف اتنا ہی نہیں شاعر نے ہوا میں اڑتی ہوئی کالی گھٹاؤں کو اس مست ہاتھی سے جس کے پاؤں میں زنجیر نہ ہو سے تشبیہہ دے کر عجیب وغریب نظارہ پیش کیا ہے:

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے　　تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کوہسار نے
اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی، جسے　　دستِ قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے
ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اُڑا جاتا ہے ابر

علامہ اقبال نے ایسے بادلوں کو فیلِ بے زنجیر کہا ہے اور پہاڑی علاقوں کو بازی گاہ یعنی کھیل کا میدان قرار دیا ہے جہاں فطرت ہاتھی اور گھوڑوں کا کھیل کھیلا کرتی ہے۔ایک دوسرے بند میں صبح کی ٹھنڈی ہواؤں کے جھونکے اور ان جھونکوں کے اثرات سے پھولوں کی کلیوں پر جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اس کو انتہائی شاعرانہ انداز میں بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ صبح کی ٹھنڈی ہواؤں نے کلیوں پر ایسا اثر ڈالا کہ زندگی کے نشے میں ہر پھول کی کلی جھومتی ہوئی نظر آرہی ہے۔زندگی کے نشے میں پھول کی کلیوں کا جھومنا انتہائی لطیف خیال ہے:

جنبشِ موجِ نسیمِ صبح گہوارہ بنی
جھومتی ہے نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی

مثنوی سحر البیان کے مصنف میر حسن نے بھی ایک باغ کا منظر اس طرح کھینچا ہے:

گلوں کا لب نہر وہ جھومنا
اسی اپنے عالم میں منھ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیاباں پر
نشے کا سا عالم گلستان پر

اقبال نے پودوں اور پھولوں کی پتیوں کو زبان سے تشبیہہ دے کر ان کی خاموشی میں قوتِ گویائی پیدا کر دی ہے اور تمام پھول یہ کہنے لگے ہیں کہ گلچیں کے ہاتھوں کی رسائی آج تک ان پھولوں تک نہیں ہو سکی:

یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی
دستِ گلچیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی

اسی نظم کے ایک اور بند میں شاعر نے پہاڑ کی بلندی سے جو ندیاں راستے میں پڑے چٹانوں اور پتھروں سے ٹکراتی ہوئی نیچے آتی ہیں ان کی نہ صرف خوبصورت منظر کشی کی ہے بلکہ ان ندیوں کو جنّت کی ندیوں یعنی کوثر وتسنیم سے بہتر قرار دیا ہے جس میں قدرت اپنے آپ کو دیکھتی رہتی ہے کہ اس کے مناظر کس قدر حسین ہیں ساتھ ہی ان ندیوں سے نکلنے والی آواز کو موسیقی سے تعبیر کیا ہے۔ساتھ ہی راستے کے نشیب وفراز سے ٹکراتی ہوئی اور مسلسل اپنی منزلیں طے کرتی ہوئی ندیوں سے فلسفۂ زندگی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے:

آتی ہے ندّی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی　　کوثر وتسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئنہ سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی　　سنگ رہ سے گاہ بچتی، گاہ ٹکراتی ہوئی
چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو
چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو

وادیٔ کہسار کی شام کی منظر کشی کرتے ہوئے شام میں پھیلتی ہوئی سیاہی کو اندھیری رات کے زلفِ رسا سے تعبیر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ لیلیٰ شب کوئی جیتی جاگتی دلہن ہو جس نے اپنے بالوں کو کھول کر اپنے حسن میں اضافہ کر لیا ہو اور اس حسین مناظر میں آبشاروں کی آواز دل کو اپنی طرف کھینچ رہی ہو۔شاعر نے اس پرفریب شام میں چاروں طرف چھائی ہوئی خاموشی کو یہ کہہ کر:

''وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا''

شام کے وقت کی خاموشی کی اہمیت کو بڑھا دیا ہے۔عام طور پر رات کی خاموشی کو وحشت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے لیکن اقبال نے اس کی اہمت کو justify کرنے کے لیے پیڑ پودوں اور درختوں پر چھائی ہوئی شام کی خاموشی کو فکری استغراق سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے:

لیلیٔ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا — دامن دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا — وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

اسی طرح غروب آفتاب کے وقت پہاڑوں پر پڑنے والے شفق رنگ اور اس سے ابھرنے والے مناظر کی تصویر کشی اقبال نے انتہائی خوبصورت انداز سے کی ہے۔

کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوش نما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر

شاعر نے شعر کے پہلے مصرعے میں رنگ شفق کو کانپتے ہوئے دکھا کر عجیب وغریب منظر پیش کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں شفق رنگ کو غازہ سے اور پہاڑ پر جمی ہوئی برف کو رخسار سے تعبیر کرنا انتہائی لطیف خیال ہے۔

اقبال نے ایک دوسری نظم ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' میں بھی شام کا ایک حسین منظر پیش کیا ہے جس میں مہرِ روشن کو شام کے نقاب سے تشبیہ دے کر کہا ہے کہ شام کے رخ سے نقاب اٹھ گیا یعنی شام ہوگئی۔ پھر اندھیرے کو گیسوئے شام سے تعبیر کر کے شانۂ ہستی پر بکھیر دیا ہے جس سے دنیا تاریکی میں ڈوب گئی ہے اور تمام لوگوں پر نیند کا غلبہ ہونے لگا ہے معلوم ہوتا ہے کہ آسمان نے لبِ گفتار پر جادو کر دیا ہو اور ساحر شب بھی اب دیدۂ بیدار پر نظر رکھے ہوئے ہے۔ شاعر نے شام اور شام کے بعد چاروں طرف رفتہ رفتہ چھائی ہوئی تاریکی اور خاموشی کی وجہ یہ بتائی ہے کہ محفلِ قدرت خورشید کے غروب ہونے پر ماتم کر رہی ہے:

مہرِ روشن چھپ گیا اٹھی نقاب روئے شام — شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوئے شام
یہ سیہ پوشی کی تیاری کسی غم میں ہے — محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے
کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر — ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر

اقبال نے نظم ''ابرِ کوہسار'' میں بھی فطرت کا مطالعہ پیش کیا ہے اور خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے قدرت کے حسین مناظر کی بے حد خوبصورت تصویر کھینچی ہے۔ اس نظم میں شاعر نے تمثیلی اندازِ بیان اختیار کرتے ہوئے کوہسار کے بادل کو جاندار کی صورت میں پیش کیا ہے اور بادل کی زبانی اس کی تمام خوبیوں کو بیان کیا ہے اور بادل کی وجہ سے پہاڑ کی وادیوں میں جو حسین مناظر نظر آتے ہیں ان کی تصویر کشی کی ہے۔ شاعر نے یہ کہہ کر کہ ابرِ کوہسار کے دامن میں چاروں طرف پھول بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور پہاڑ کی وادیوں کے ہرے بھرے گھاس کو مخمل کے بچھونے سے تشبیہ دے کر نہ صرف پہاڑ کی وادیوں کی حسین منظر نگاری کی ہے بلکہ ابرِ کوہسار کی اہمیت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے:

ہے بلندی سے فلک بوس نشیمن میرا — ابر کہسار ہوں گل پاش ہے دامن میرا
کبھی صحرا، کبھی گلزار ہے مسکن میرا — شہر و ویرانہ مرا، بحر مرا، بن میرا

کسی وادی میں جو منظور ہو سونا مجھ کو
سبزۂ کوہ ہے مخمل کا بچھونا مجھ کو

دراصل بارش کی وجہ سے ہی کسانوں کی کھیتی اور میدانوں کے سبزے لہلہاتے ہیں۔ لیکن اس بات کو کہنے کے لیے شاعر نے جو پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے:

مجھ کو قدرت نے سکھایا ہے دُر افشاں ہونا — ناقۂ شاہد رحمت کا حُدی خواں ہونا
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا — رونق بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا

دُر افشاں (یعنی موتی) بلبلے کا استعارہ بالکنایہ ہے۔ اس استعارے سے مصرعے میں جہاں حسن پیدا ہوا ہے وہیں بارش کے وقت کھیتوں اور میدانوں کا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اس بند کے دوسرے مصرعے میں بادل کو شاہدِ رحمت اور ناقۂ حُدی خواں سے تعبیر کر کے بادل کی آواز کو نغمہ قرار دیا گیا ہے جس کی تاثیر سے ریگستان میں اوُنٹ کی رفتار تیز ہو جاتی ہے اور اس طرح بادل کے گرجنے کی تصویر بھی سامنے آجاتی ہے۔ اقبال کے اس بند کا یہ مصرع استعارہ بالکنایہ کی بہترین مثال ہے۔ اس بند کا یہ آخری شعر قابلِ توجہ ہے:

بن کے گیسو رخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں

اس شعر میں شاعر نے بادل کو گیسو سے تشبیہ دے کر اس سرزمین کو خوبصورت حسینہ بنا دیا ہے اور پھر گیسو کی رعایت سے یہ کہہ کر کہ بادل ''شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہے'' ہوا کو حسینہ کے کندھے سے تعبیر کیا ہے جو انتہائی بلیغ ہے۔ کیوں کہ ہوا کے تیز جھونکوں سے آسمان میں بادلوں کے بکھرنے اور پھر بکھر کر سنورنے کے منظر کی تصویر کشی اس سے زیادہ خوبصورت انداز میں ممکن نہیں ہے۔ اقبال نے اس سرزمین کو ایک دلہن قرار دیا اور کالے کالے بادلوں کو دلہن کی زلف سے تعبیر کیا ہے جو ہوا کے جھونکوں سے دلہن کے کندھوں پر کبھی بکھر جاتی ہے تو کبھی سنور جاتی ہی۔

تیسرے بند میں بھی بادل اور بارش کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے اس مضمون کو نئے انداز میں باندھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شاعر بظاہر صرف یہ کہنا چاہتا ہے کہ بادل کہیں برستا ہے اور کہیں نہیں برستا ہے۔ لیکن جہاں برستا ہے وہاں کی نہر کو بھنور کی بالیاں پہناتا ہے۔ دراصل پانی کی بوندوں سے نہر میں جو بھنور پیدا ہوتا ہے اسے شاعر نے بالیوں سے تعبیر کیا ہے۔ نہر کو گرداب کی بالیاں پہنانا صرف Poetic description ہے۔ اس مصرعے سے بھی بارش کی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے۔ شاعر آگے کہتا ہے کہ اگر کسی جگہ سے بغیر برسے ہوئے بادل گزر جاتا ہے تو وہاں کے لوگ مایوس ہو جاتے ہیں اور بارش کے لیے ترسنے لگتے ہیں کیوں کہ بادل نوخیز

سبزے کی امید ہے یعنی جو سبزہ ابھی ابھی زمین سے اگتا ہے وہ پانی کی کمی سے سوکھ جاتا ہے۔اس لیے اس کی زندگی کا دارومدار بارش پر ہے۔اس بند کے آخری مصرعے میں شاعر نے بادل کے بننے کی سائنسی وجوہات کی طرف روشنی ڈالی ہے۔ بند ملاحظہ کیجیے:

دور سے دیدۂ امید کو ترساتا ہوں　　کسی بستی سے جو خاموش گزر جاتا ہوں
سیر کرتا ہوا جس دم لب جو آتا ہوں　　بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں
سبزۂ مزرعِ نوخیز کی امّید ہوں میں
زادۂ بحر ہوں، پروردۂ خورشید ہوں میں

آخری مصرعے میں اقبال نے سائنس کے اس نقطے کو پیش کیا کہ سورج کی گرمی سے سمندر کا پانی بھاپ بن کر اُوپر اڑتا ہے یہی بھاپ جب بہت اُوپر چلی جاتی ہے تو ٹھنڈی ہو کر بادل بن جاتی ہے اور یہی بادل ہوا کا دباؤ بڑھ جانے سے برسنے لگتا ہے۔اسی لیے شاعر نے بادل کو سمندر کا بیٹا اور سورج کو پروردہ کہا ہے۔

آخری بند میں بھی شاعر نے بادل کی فضیلت کو خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے جس سے پہاڑی علاقوں ، پہاڑی ندیوں، پہاڑ کے آس پاس کے میدانوں، ان میدانوں میں کھلے ہوئے پھولوں اور اس علاقے میں بنے ہوئے جھونپڑوں کا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ بادل کی اہمیت کا احساس اپنے قاری کو کرادیتا ہے۔شاعر کہتا ہے کہ پہاڑ کے جھرنوں میں سمندر جیسی جو ہلچل ہے وہ بادل نے اسے عطا کی ہے۔ شاعر نے یہ بتا کر کہ پرندے بادل کی آواز میں محو ہو جاتے ہیں، بادل کی آواز کو نغمہ قرار دے دیا ہے۔اس بند کے تیسرے مصرعے میں شاعر نے بادل کو حضرتِ عیسیٰؑ قرار دے دیا ہے یعنی جس طرح حضرت عیسیٰؑ علیہ اسلام مردوں کو زندہ کردیتے تھے اسی طرح بادل بھی سبزے کو ہرے بھرے ہو جانے کے لیے حکم دیتا ہے۔شاعر آگے کہتا ہے کہ بادل صرف غنچوں کو کھلنا ہی نہیں سکھاتا بلکہ اپنی رحمت سے کسانوں کے جھونپڑوں میں وہی خوشی پیدا کردیتا ہے جو خوشی محلوں میں پائی جاتی ہے:

چشمۂ کوہ کو دی شورش قلزم میں نے　　اور پرندوں کو کیا محو ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے　　غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے
فیض سے میرے نمونے ہیں شبستانوں کے
جھونپڑے دامن کہسار میں دہقانوں کے

نظم ''کہسار'' میں اقبال نے ایبٹ آباد (پاکستان) کے سربن (پہاڑ) کی چوٹی کے اردگرد کالی گھٹا اور گھٹا سے بارش ہونے اور وادیٔ کہسار کے حسین پھولوں پر پڑی ہوئی بارش کی بوندوں کی انتہائی

خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ پہلے شعر میں شاعر نے مشرق کی طرف سے کالی گھٹا کے آنے اور سربن پہاڑ پر چھانے کی تصویر کھینچی ہے۔کالی گھٹا کی رعایت سے سربن کے چاروں طرف چھائے ہوئے کالے کالے بادلوں کو شاعر نے سیاہ پوش ہونے سے تعبیر کیا ہے۔دوسرے شعر میں آفتاب کو کالے بادلوں میں روپوش ہونے کا نقشہ کھینچا ہے اور بادلوں کو گھوڑوں سے تعبیر کیا ہے اور پھر یہ کہا کہ توسنِ ابر پر سوار ہو کر ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا بھی آئی جو انتہائی خوبصورت تصویر کشی ہے۔تیسرے شعر میں شاعر نے گھٹا کو خاص میکدہ سے تعبیر کیا ہے جو دعوتِ مئے نوشی دیتی ہے۔چوتھے شعر میں شاعر نے بارش کی بوندوں کو گہر سے تعبیر کر کے یہ کہا ہے کہ گھٹا چمن میں قبائے گُل میں گہر ٹانکنے آئی ہے جس سے چمن میں دائمی خوشی پیدا ہوگئی ہے۔اس شعر میں چمن کے پھولوں کی ڈالیوں اور پتوں پر پڑی ہوئی بارش کی سفید بوندوں کی ایسی دلکش تصویر کشی کی ہے کہ معلوم ہوتا ہے سرخ پوشاک میں موتی ٹکے ہوئے ہوں ۔ پانچویں شعر میں ہوا کے جھوکوں سے بادلوں کے اٹھنے اور گھرنے اور پھر برسنے کی جو تصویر کشی کی ہے وہ لاجواب ہے۔آخری شعر میں کالی کالی گھٹاؤں کو عجیب وغریب خیمہ سے تعبیر کیا ہے جس کے سایے تلے کوہسار کے نہالوں یعنی کوہستانی پیڑ اور پودے قیام کررہے ہوں۔علامہ اقبال نے اس نظم میں فطرت کی حسین منظر کشی کی عمدہ مثال پیش کی ہے:

اٹھی پھر آج وہ پورب سے کالی کالی گھٹا　　سیاہ پوش ہوا پھر پہاڑ سربن کا
نہاں ہوا جو رخِ مہر زیرِ دامن ابر　　ہوائے سرد بھی آئی سوار توسنِ ابر
گرج کا شور نہیں ہے خموش ہے یہ گھٹا　　عجیب میکدۂ بے خروش ہے یہ گھٹا
چمن میں حکم نشاطِ مدام لائی ہے　　قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
جو پھول مہر کی گرمی سے سو چلے تھے اٹھے　　زمین کی گود میں جو پڑ کے سو رہے تھے اٹھے
ہوا کے زور سے اُبھرا بڑھا، اُڑا بادل　　اٹھی وہ اور گھٹا لو برس پڑا بادل
عجیب خیمہ ہے کوہسار کے نہالوں کا
یہیں قیام ہو وادی میں پھرنے والوں کا

اقبال کی نظم ''ایک آرزو'' جو بانگِ درا کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے اور جس میں شاعر نے سادگی، سلاست اثر آفرینی اور شاعرانہ مصوری کے کمالات کا بہترین مظاہرہ کیا ہے۔اس نظم کے مندرجہ ذیل اشعار میں اقبال نے وادیٔ کہسار میں بہتی ہوئی ندی کے دونوں طرف لگے ہوئے ہرے ہرے بیل بوٹوں اور پانی میں ان کے عکس کی بے مثال تصویر کشی کی ہے۔ندی کے صاف پانی کو کیمرے سے تعبیر کیا ہے جو ندی کے کنارے دونوں جانب فطرت کے حسین مناظر کو اپنے اندر قید کررہا ہو۔شاعر نے دوسرے شعر میں کہسار کے

حسین مناظر کی دلکشی کو بیان کرنے کے لیے پانی کے موج بننے کی سائنسی وجہ کو بتانے کے بجائے یہ کہہ کر کہسار کے دلکش نظارے کو دیکھنے کے لیے پانی موج بن کر اُٹھ اُٹھ کر دیکھتا ہے،شاعرانہ حسن پیدا کر دیا ہے اور تمام منظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں۔تیسرے اور چوتھے شعر میں چاروں طرف بچھے ہوئے سبزے اور کہیں کہیں جھاڑیوں میں چمکتے ہوئے پانی کا نظر آنا اور پھولوں کی ٹہنی کو کسی حسینہ سے اور صاف پانی کو آئینہ سے تشبیہ دے کر یہ کہنا کہ حسینائیں جھک جھک کر آئینہ دیکھ رہی ہیں منظرکشی کا حق ادا کر دیا ہے اور محاکات نگاری کی عمدہ مثال بھی پیش کر دی ہے:

صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں   ندّی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ   پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو
آغوش میں زمیں کی سویا ہوا ہو سبزہ   پھر پھر کے جھاڑیوں میں پانی چمک رہا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی   جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

اس نظم کے چند اشعار اور ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے شام میں غروب ہوتے ہوئے سورج کو خوبصورت دلہن سے اور شام میں سورج کے رنگ کو مہدی کے رنگ سے تعبیر کیا ہے۔شام میں سورج کی یہ روشنی کھلے ہوئے پھولوں پر پھیل جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر پھول سرخی لیے سنہرے رنگ کے لباس میں ہے۔شام کے بعد شاعر نے رات میں چاند اور تاروں،آسمان اور آسمان میں بجلی کے چمکنے کی بھی منظرکشی کی ہے جو لا جواب ہے۔اشعار ملاحظہ ہوں:

مہندی لگائے سورج جب شام کی دلہن کو   سرخی لئے سنہری ہر پھول کی قبا ہو
راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم   امید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو
بجلی چمک کے ان کو کٹیا مری دکھا دے   جب آسماں پہ ہر سو بادل گھرا ہوا ہو

''رات اور شاعر''ایک فلسفیانہ نظم ہے جس میں اقبال نے رات اور شاعر کے درمیان ہونے والی گفتگو سے رات کے سناٹے کی منظرکشی کی ہے۔اس نظم میں شاعر نے رات کے اس وقت کا نقشہ کھینچا ہے جب ساری دنیا سو رہی ہے لیکن شاعر جاگ رہا ہے۔اسے جاگتے ہوئے دیکھ کر رات جگے ہونے کی وجہ دریافت کرتی ہے۔اس گفتگو میں اقبال نے چاندنی رات،گلوں کی خاموشی،پھولوں کی خوشبو کے بکھرنے کا منظر،چمکتے ہوئے تاروں کا منظر،چہار سو پھیلی ہوئی روشنی کا منظر،آسمان کی بلندی سے زمین کی پستی تک کی خاموشی،دریا اور دریا کے سنّاٹے کے منظر کی تصویرکشی کر کے ایسا منظر پیش کیا جیسے ساری کائنات سو رہی ہے لیکن صرف شاعر ہے جس پر رات کا کوئی اثر نہیں ہے:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں   خاموش صورتِ گل مانندِ بو پریشاں
تاروں کے موتیوں کا شاید ہے جوہری تو   مچھلی ہے کوئی میرے دریائے نور کی تو
یا تو مری جبیں کا تارا گرا ہوا ہے   رفعت کو چھوڑ کر جو پستی میں جا بسا ہے
خاموش ہو گیا ہے تارِ ربابِ ہستی   ہے میرے آئینے میں تصویرِ خوابِ ہستی
دریا کی تہ میں چشمِ گرداب سو گئی ہے   ساحل سے لگ کے موجِ بیتاب سو گئی ہے
پستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے   یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے
شاعر کا دل ہے لیکن ناآشنا سکوں سے
آزاد رہ گیا تو کیوں کر مرے فسوں سے

نظم''چاند اور تارے''میں اقبال نے اگرچہ زندگی کے اس فلسفہ کو بیان کیا ہے جس میں انہوں نے کہا ہے کہ زندگی عمل اور جدوجہد کا نام ہے لیکن اس نظم میں شاعر نے چاند اور تاروں کی گفتگو کے ذریعہ چاندنی رات کا حسین منظر پیش کیا ہے۔چاند انسانوں کی طرح ہر وقت حرکت میں رہتا ہے اور زندگی کا پیغام دیتا ہے۔ستارے بھی رات بھر چلتے ہیں صبح ہونے تک چمکتے رہتے ہیں لیکن جب صبح ہوتی ہے تب فنا ہو جاتے ہیں۔ستارے یہ درس دیتے ہیں کہ دنیا کی ہر شئے ستاروں کی مانند گردش سفر میں ہے اور کسی بھی شئے کو سکون نہیں ہے۔اس نظم کے اشعار کی مدد سے اقبال نے چاند تاروں کی دنیا کے علاوہ کائنات کی ہر شئے میں حرکت پیدا کر دی ہے اور آسمان سے زمین تک کی تمام اشیا کی منظرکشی کو بھی واضح انداز میں ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے   تارے کہنے لگے قمر سے
نظارے رہی وہی فلک پر   ہم تھک بھی گئے چمک چمک کر
کام اپنا ہے صبح و شام چلنا   چلنا چلنا مدام چلنا
بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے   کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب   تارے انساں شجر حجر سب
ہوگا کبھی ختم یہ سفر کیا
منزل کبھی آئے گی نظر کیا

اقبال نے اپنی نظم''فلسفۂ غم''میں بھی نظم''چاند اور تارے''کی طرح زندگی کے فلسفے کو بیان کیا ہے۔لیکن اس نظم کے پانچویں بند میں پہاڑ کی بلندی اور اس بلندی سے آتی ہوئی ندّی،اس کے شور اور آسمان میں اڑتے ہوئے طائروں کا حسین منظر پیش کیا ہے۔ بلندی سے چٹّانوں پر پانی کے گرنے اور چاروں طرف بکھر جانے کے خوبصورت منظر کی بھی تصویرکشی کی گئی ہے۔پانی کی بوندوں کو بکھر کر ایک دوسرے سے جدا ہو جانے اور پھر کچھ دور جانے کے بعد آپس میں مل جانے یعنی زمین کی سطح پر پہنچ کر نہر کی صورت میں تبدیل ہو جانے کی انتہائی دلکش

تصویر کھینچی ہے۔اس بند میں پہاڑ کی چوٹی سے گرتے ہوئے پانی کی مختلف شکلیں اوراس کے نشیب وفراز، بوندوں کے بکھرنے اور ملنے پھرمل کر نہر کی صورت اختیار کرنے اور نہر کے پانی کی رفتار اور تغیانی کی جہاں خوبصورت منظرکشی کی ہے وہیں اس کی مدد سے زندگی کے نشیب وفراز اور ہر وقت رواں دواں رہنے کا پیغام بھی دیا ہے:

آتی ہے ندی جبینِ کوہ سے گاتی ہوئی　　آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھاتی ہوئی
آئینہ روشن ہے اس کا صورتِ رخسارِ حور　　گر کے وادی کے چٹانوں پر یہ ہو جاتا ہے چور
نہر جو تھی،اس کے گوہر پیارے پیارے بن گئے　　یعنی اس افتاد سے پانی کے تارے بن گئے
جوئے سیماب رواں پھٹ کر پریشاں ہو گئی　　مضطرب بوندوں کی اک دنیا نمایاں ہو گئی
ہجر ان قطروں کو لیکن وصل کی تعلیم ہے　　دو قدم پر پھر وہی جو مثلِ تارِ سیم ہے
ایک اصلیت میں ہے نہرِ روانِ زندگی　　گر کر رفعت سے ہجوم نوعِ انساں بن گئی
پستیِ عالم میں ملنے کو جدا ہوتے ہیں ہم
عارضی فرقت کو دائم جان کر روتے ہیں ہم

اقبال نے اپنی نظم ''شاعر'' مصروف عمل رہنے کا پیغام دیا ہے لیکن دلکش اور موثر استعارے اور کنایے کے استعمال سے اعلیٰ درجے کی شاعرانہ میں کوہسار سے نغمہ سرائی کرتے ہوئے میدانی علاقے میں آتی ہوئی ندی سے انسان کو ہمہ وقتشان پیدا کردی ہے اور کہسار سے میدانوں کی طرف آتی ہوئی ندیوں کی آواز کو نغمہ سرائی سے تعبیر کرکے عجیب وغریب فضا پیدا کی ہے جس وادیٔ کہسار کے انتہائی خوبصورت مناظر آنکھوں میں پھرنے لگتے ہیں:

جوئے سرود آفریں آئی ہے کوہسار سے　　پی کے شراب لالہ گوں میکدۂ بہار سے
مستِ مئے خرام کا سن تو ذرا پیام　　زندہ وہی ہے کام کچھ جس کو نہیں قرار سے
پھرتی ہے وادیوں میں کیا دخترِ خوش خرام ابر　　کرتی ہے عشق بازیاں سبزہ مرغ زار سے
جامِ شراب کوہ کے خم کدے سے اڑاتی ہے
پست و بلند کر کے طے کھیتیوں کو جاپلاتی ہے

اس بند کا پہلا شعر لاجواب ہے۔شاعر نے یہ کہہ کرکہ جوندی کہسار سے آرہی ہے وہ میکدۂ بہار یعنی موسم برسات سے شرابِ لالہ گوں پی کر آرہی ہے۔شرابِ لالہ گوں پینے کے بعد ندی کی چال میں سرمستی آنا فطری اور لازمی ہے اس پر مستزاد یہ کہ نغمہ سرائی کرتے ہوئے آرہی ہے جس سے وادیٔ کہسار نغمہ زن معلوم ہونے لگتی ہے۔وادیوں میں بہتی ہوئی ندی کو ابر کی بیٹی سے اوراس کی روانی کو خوش خرام سے تعبیر کرکے شاعر نے ندی کی دلکشی میں اور زیادہ اضافہ کردیا ہے معلوم ہوتا ہے کہ ندی نہیں بلکہ کوئی حسینہ بل کھاتی ہوئی چل رہی ہے۔شاعر نے میدانی علاقوں میں پیڑ پودے اور سبزہ زاروں کو فیضیاب کرنے کو ندی کی عشق بازی سے

تعبیر کر کے تغزل کا رنگ پیدا کردیا ہے جس سے نہ صرف شعر میں حسن پیدا ہوا ہے بلکہ تمام وادیٔ کہسار حسن وعشق کے رنگ میں رنگی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔آخری شعر میں شاعر نے کوہ کے خم کدے کو پہاڑ پر ہونے والی بارش سے تعبیر کیا ہے جو میدانی علاقوں میں کھیتوں کو سیراب کرتی ہے۔مختصر یہ اس بند میں علامہ اقبال نے فطرت کی انتہائی حسین منظرکشی کی ہے۔ نظم ''شعاعِ آفتاب''

صبح جب میری نگہ سودائی نظارہ تھی　　آسماں پر اک شعاعِ آفتاب آوارہ تھی
میں نے پوچھا اس کرن سے اے سراپا اضطراب　　تیری جانِ ناشکیبا میں ہے کیسا اضطراب
تو کوئی چھوٹی سی بجلی ہے کہ جس کو آسماں　　کر رہا ہے خرمنِ اقوام کی خاطر جواں
یہ تڑپ ہے یا ازل سے تیری خو ہے،کیا ہے یہ
رقص ہے؟ آوارگی ہے؟ جستجو ہے، کیا ہے یہ

''خضرِ راہ'' بانگِ درا کی چند بہترین نظموں میں سے ایک ہے جس میں اقبال نے مزدور طبقہ کی حمایت کی ہے اور سرمایہ داری کے خلاف آواز بلند کی ہے۔اس نظم میں شاعر اور خضر کی ملاقات اور سوال وجواب کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔پہلے بند میں اقبال نے خضر کی ملاقات سے پہلے پس منظر کے طور پر دریا کے کنارے رات کا جو منظر پیش کیا وہ انتہائی سحرانگیز ہے۔پہلے شعر میں شاعر کو رات میں دریا کے کنارے عالمِ اضطراب میں ٹہلتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔دوسرے شعر میں شاعر نے ساکن ہوا اور ساکن دریا کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ وہاں کی پوری فضا خاموش معلوم ہونے لگتی ہے۔تیسرے شعر میں شاعر نے کہا ہے کہ دریا کی موجیں ایسی سو رہی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ گہوارہ میں کوئی بچہ سورہا ہو۔چوتھے شعر میں شاعر نے پرندوں کے اپنے آشیانے میں سونے اور چاندکی روشنی میں ستاروں کے ٹمٹمانے کا دلفریب منظر پیش کیا ہے۔پانچویں شعر میں خضر کے بڑھاپے میں بھی نوجوانوں کی چست ودرست جسامت کا نقشہ کھینچا ہے۔مختصر یہ کہ اس نظم کے پہلے بند میں دریا کے ساحل پر رات میں اضطراب کے عالم میں ٹہلتے ہوئے شاعر اور وہاں کی پُرسکون اور سحرانگیز فضا کی جو منظرکشی کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر　　گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا ہوا آسودہ دریا نرم سیر　　تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
جیسے گہوارہ میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار　　موج مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر　　انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیماں خضر　　جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل　　چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

فنی اعتبار سے ''نمودِ صبح'' اقبال کی مشہور نظموں میں سے ایک ہے جو تمام شاعرانہ خوبیوں مثلاً تشبیہ، استعارہ، کنایہ، بندش کی چستی، شوکتِ الفاظ، جدّتِ ترکیب اور تخیل کی بلند پروازی سے آراستہ ہے۔ اس نظم میں شاعر نے طلوعِ سحر کی انتہائی دلکش تصویر کھینچی ہے۔ رات کے وقت آسمان میں جھلملاتے ہوئے تاروں، رفتہ رفتہ آسمان سے ان ستاروں کے غائب ہونے اور آخری ستارہ نجم سحر کے بھی غائب ہونے کا منظر بے حد دلکش انداز میں پیش کیا ہے۔ ستاروں کے غائب ہونے کے ساتھ صبح کے نمودار ہونے کے منظر کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ طلوعِ آفتاب کا منظر انتہائی خوبصورت ہوتا ہے جسے اقبال نے نادر تشبیہوں کی مدد سے مزید خوبصورت بنا دیا ہے۔ صبح صادق کے وقت مندروں سے ناموس اور مسجدوں سے اذان کی آواز کی گونج بھی اس نظم میں سنائی دیتی ہے۔ کوئل کی آواز سے تمام پرندوں کا بیدار ہونے کا نقشہ بھی شاعر نے کھینچا ہے اور طائرانِ خوش الحان؟؟ کا صبح میں نغمہ سنجی کرنے کا منظر پیش کر کے قدرت کے ترنم ریز قانونِ سحر کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے:

ہو رہی ہے زیرِ دامانِ افق سے آشکار — صبح یعنی دخترِ دوشیزۂ لیل و نہار
پا چکا فرصت درودِ فصلِ انجم سے سپہر — کشتِ خاور میں ہوا ہے آفتاب آئینہ کار
آسماں نے آمدِ خورشید کی پا کر خبر — محملِ پروازِ شب باندھا سرِ دوشِ غبار
شعلۂ خورشید گویا حاصل اس کھیتی کا ہے — بوئے تھے دہقانِ گردوں نے جو تاروں کے شرار
ہے رواں نجمِ سحر جیسے عبادت خانے سے — سب سے پیچھے جائے کوئی عابدِ شب زندہ دار
کیا سماں ہے جس طرح آہستہ آہستہ کوئی — کھینچتا ہو میاں کی ظلمت سے تیغِ آب دار
مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح — ہے تہِ دامانِ بادِ اختلاط انگیز صبح
جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار — شورشِ ناقوس آوازِ اذاں سے ہمکنار
جاگے کوئل کی اذاں سے طائرانِ نغمہ سنج — ہے ترنم ریز قانونِ سحر کا تارتار

شاعر نے پہلے شعر میں صبح کو دوشیزۂ لیل و نہار یعنی دن اور رات کی بیٹی سے تعبیر کر کے طلوعِ صبح کی دلکشی میں اضافہ کر دیا ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر نے آسمان سے تمام ستاروں کو فصلِ انجم سے تعبیر کیا جو غائب ہو چکے ہیں کیوں کہ آفتاب اب کشتِ خاور یعنی مشرق میں آئینہ کار یعنی نمودار ہو چکا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر نے رات کے رخصت ہونے کے منظر اور طلوعِ آفتاب سے پہلے رات کی سیاہی ختم ہوتے وقت جو گرد آلود فضا نظر آتی ہے کی تصویر کشی انتہائی خوبصورت استعاروں کے ذریعے کی ہے۔ چوتھے شعر میں ستاروں کو دہقان اور شرار کو آفتاب کے بیج سے تعبیر کر کے آسمان میں جگمگاتے ہوئے ستاروں کی تصویر کشی کی ہے۔ پانچویں شعر میں نجم سحر کی مانند پڑتی ہوئی روشنی کا بہت عمدہ نقشہ کھینچا ہے۔ چھٹے شعر میں طلوعِ آفتاب کو میان

سے چمکتے ہوئے تیغ سے تعبیر کر کے طلوعِ آفتاب کی عجیب و غریب تصویر کشی ہے۔ ساتویں شعر میں صبح کے ظہور کو آفتاب میں پوشیدہ ہونے کی تشبیہ شراب کا بوتل میں پوشیدہ ہونے سے دے کر ندرتِ خیال کی بہترین مثال پیش کی ہے۔ الغرض شاعر نے انتہائی شاعرانہ اور دلکش اندازِ بیان میں آسمان کے ستاروں، رات کی روانگی، طلوعِ آفتاب، صبح کی آمد، مندر سے ناموس اور مسجد سے اذان کی آواز، کوئل کی کوک سے دوسرے پرندوں کا بیدار ہونا اور فضا میں اپنے دلکش آواز کو بکھیرنے سے فطرت کی جو تصویر ابھرتی ہے اس کی تصویر کشی شاعر نے جس طرح سے کی ہے وہ لا جواب ہے۔

اقبال کی نظم ''ایک شام'' میں دریائے نیکر کے کنارے فطرت کی بے حد حسین منظر کشی کی گئی ہے۔ دریائے نیکر (Neckar) جرمنی کے ایک شہر ہائیڈرل برگ میں ہے۔ قیامِ ہائیڈرل برگ کے دوران اقبال نے یہ نظم لکھی تھی) نظم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ جگہ بے حد خوبصورت رہی ہوگی جس کے حسین مناظر نے علامہ کو مسحور کر دیا ہوگا اور بے ساختہ نظم کے اشعار وردِ زباں ہونے لگے ہوں گے۔ متذکرہ اشعار میں اقبال نے آسمان میں قمر اور آسمان سے زمین تک پھیلی ہوئی قمر کی چاندنی، شجر اور اشجار کی شاخوں کی خاموشی کا عجیب و غریب منظر پیش کیا ہے۔ شام میں پرندے جب اپنے گھونسلوں میں چلے جاتے ہیں تو وہ بھی خاموش ہو جاتے ہیں۔ رات کے سناٹے میں درخت اور پودے بھی خاموش نظر آتے ہیں۔ ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ فطرت ہی بے ہوش ہو کر شب کی گود میں سو گئی ہو۔ دریائے نیکر کا پانی بھی سکوت اختیار کر چکا ہے۔ آسمان میں تاروں کا خاموش کارواں رواں ہے لیکن خاموشی سے۔ کوہ و دشت و دریا سب ایسے خاموش ہیں جیسے قدرت مراقبے میں ہو۔ یہاں تک کہ فطرت کی خاموشی اور سکوت میں شاعر اپنے وجود کو بھی ضم کر لیتا ہے اور مناظرِ فطرت سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے:

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خاموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے حوش ہو گئی ہے — آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خاموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل تو بھی خموش ہو جا — آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اقبال کی بیشتر نظموں کے اشعار جن میں فطرت کی حسین منظر کشی کی گئی ہے ان میں محاکات نگاری کا رنگ اس

قدر شوخ ہے کہ فضا میں موسیقی اور رقص کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے لیکن متذکرہ نظم ''ایک شام'' میں چاروں طرف ایک عجیب وغریب تفکرانہ خاموشی کی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔اقبال نے اس نظم میں زمین سے آسمان تک خاموشی کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ اس خاموشی پر تکلّم بھی فدا ہو جائے۔بقول اقبال:

وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

سوز و گداز میں ڈوبی ہوئی نظم ''گورستانِ شاہی'' اقبال کی مشہور نظموں میں سے ایک ہے۔فنی اعتبار سے یہ نظم لاجواب ہے۔شاعر نے اس نظم کے اشعار میں موثر اور دلکش تشبیہات واستعارات اور رمز و کنایات سے آراستہ کر کے منظر کشی و مرقع نگاری کا ایسا جادو جگایا ہے کہ اشعار گنگناتے ہوئے اور جھومتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔نظم ''ایک شام'' کی طرح اقبال نے آسمان اور آسمان میں چھائے ہوئے بادل اور ان بادلوں سے چھن چھن کر نظر آتے ہوئے چاند کی انتہائی خوبصورت منظر کشی کی ہے۔چہار سو پھیلی ہوئی چاندنی اور رات کے آغوش میں صبح صادق کے سوئے ہونے کا منظر کس قدر دلآویز ہے۔اقبال نے صبح کے انتظار میں درختوں پر چھائی ہوئی خاموشی کے منظر کو پیش کیا اور پھر خاموشی کو قدرت کی آواز سے تعبیر کر کے فلسفۂ فکر کا پہلو پیدا کر دیا ہے۔اس بند کے آخری شعر میں خاموشی کے اندر سے زندگی کی کراہیں سنائی دے رہی ہیں:

آسماں بادل کا پہلے خرقۂ دیرینہ ہے
کچھ مکدّر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے

چاندنی پھیلی ہے اس نظّارۂ خاموش میں
صبح صادق سو رہی ہے رات کی آغوش میں

کس قدر اشجار کی حیرت فزا ہے خامشی
بربطِ قدرت کی دھیمی سی نوا ہے خامشی

فطرت کی منظر کشی کے اعتبار سے اس نظم کا گیارہواں بند انتہائی خوبصورت اور دلکش ہے۔اس بند کے تمام اشعار عمدہ تشبیہات واستعارات اور کنایوں سے آراستہ ہیں۔شبنم کو صبح کے اشکوں سے گر کے رگِ گل کو موتی کی لڑی سے باندھنا اور شبنم کی بوندوں میں آفتاب کی شعاعوں کے الجھنے کا منظر انتہائی لطیف ہے۔دریا کے پانی کی سطح پر سورج کی کرنوں کی آماجگاہ کہہ کر دریا کے کنارے آفتاب کے دلکش نظارے کی منظر کشی قابلِ تعریف ہے۔اسی طرح جوئبار اور بادِ بہار کو آئینہ قرار دے کر ان میں صنوبر اور غنچۂ گل کے عکس کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ بھی لاجواب ہے۔پھر باغ میں کوئل اور بلبلوں کے ترانوں کی گونج سے گلشن اور وادیٔ کہسار میں زندگی کی جیتی جاگتی جو تصویر کشی کی ہے وہ کس قدر حیران کن ہے۔لیکن بند کے آخری شعر میں پیڑ سے گرتے ہوئے سوکھے پتوں کو بچوں کے ہاتھوں سے گرتے ہوئے رنگین کھلونے سے تعبیر کر کے شاعر نے دنیا کی بے ثباتی کا منظر بھی پیش کر دیا ہے:

ہے رگِ گل صبح کے اشکوں سے موتی کی لڑی
کوئی سورج کی کرن شبنم میں ہے الجھی ہوئی

سینۂ دریا شعاعوں کے لئے گہوارہ ہے
کس قدر پیارا لبِ جُو مہر کا نظّارہ ہے

محوِ حیرت ہے صنوبر جوئبار آئینہ ہے
غنچۂ گل کے لئے بادِ بہار آئینہ ہے

نعرۂ زن رہتی ہے کوئل باغ کے کاشانہ میں
چشمِ انساں سے نہاں پتوں کے غزلت خانہ میں

اور بلبلِ مضطرب رنگیں نوائے گلستاں
جس کے دم سے زندہ ہے گویا ہوائے گلستاں

عشق کے ہنگاموں کی اڑتی ہوئی تصویر
خامۂ قدرت کی کیسی شوخ یہ تحریر ہے

باغ میں خاموش جلسے گلستاں زادوں کے ہیں
وادیٔ کہسار میں نعرے شباں زادوں کے ہیں

زندگی سے یہ پرانا خاکداں معمور ہے
موت میں بھی زندگانی کی تڑپ مستور ہے

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح
دست طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

اقبال نے اپنی نظم ''بزم انجم'' کے پہلے بند میں کنایے کی مدد سے شام کی سیاہی کے ساتھ افق کی لالی اور رات کی خاموشی، آسمان میں چمکتے ہوئے تاروں کی انجمن کی انتہائی خوبصورت منظر کشی کی ہے۔پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں لالے کے مارنا کنایہ ہے مراد سورج نے افق کو سرخ کر دیا۔تیسرے مصرع میں سونے کا زیور پہنانا کنایہ ہے یعنی آفتاب غروب کے وقت شفق کی لالی مراد ہے۔رات کی لیلیٰ خاموشی کے محمل بیٹھ کر آنا رات کی خاموشی میں تاروں کے چمکنے کا منظر انتہائی خوبصورت ہے۔آخری شعر میں آسمان کو روزن کرنے میں تاروں کی مصروفیت اور خواب غفلت سے انسانوں کا بیدار ہونا اور آسمان سے آتی ہوئی فرشتہ کی آواز کی منظر کشی جس طرح اقبال نے کی ہے قابلِ تعریف ہے:

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ اُفق سے لیکر لالے کے پھول مارے

پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور
قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے

محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی
چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے

وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے
کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں ''تارے''

اقبال نے نظم ''ماہِ نور'' میں چاندنی رات کی حسین منظر کشی کی ہے۔پہلے شعر میں چاند کو سورج کے ٹکڑے سے اور اس ٹکڑے کے عکس کو دریائے نیل میں تیرتی ہوئی کشتی سے تعبیر کیا ہے۔چاند کا خم جب مدوّر کی صورت میں تبدیل ہونے لگتا ہے تب طشت معلوم ہوتا ہے اس رعایت سے دوسرے شعر میں شاعر نے مدوّر چاند کو طشتِ گردوں یعنی آسمان کی تشتری سے اور اس کی لالی کو خونِ ناب یعنی تازہ خون سے تشبیہ دے کر متحیّر انداز میں پوچھتا ہے کہ کیا قدرت کے نشتر نے آفتاب کی فصد یعنی نس کھولی ہے؟ پھر تیسرے شعر میں پانی میں اس کے عکس کی جو تصویر کشی کی ہے وہ انتہائی بلیغ اور حسین ہے۔دائرہ نما چاند کو دلہن کے کان کی بالی اور شام کو دلہن سے تعبیر کیا ہے اور حیرت وحسرت سے پوچھتا ہے کہ کیا آسمان نے شام کی دلہن سے نیل کے پانی

میں اس کی بالی چرالی ہے یا پھر چاندی کی کوئی مچھلی تیر رہی ہے؟ الغرض شاعر نے دریائے نیل میں خم نما اور دائرہ چاند کے عکس کی جو منظر کشی ہے وہ لاجواب ہے:

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقابِ نیل — ایک ٹکرا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل
طشتِ گردوں میں ٹپکتا ہے شفق کا خونِ ناب — نشترِ قدرت نے کیا کھولی ہے فصدِ آفتاب
چرخ نے بالی چرالی ہے عروسِ شام کی — نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیمِ خام کی

اقبال کی نظم ''چاند'' میں بھی چانداور دریا میں چاند کے عکس کا حسین منظر پیش کیا ہے۔شاعر نے یہ کہہ کر کہ:

میرے ویرانے سے کوسوں دور ہے تیرا وطن
ہے مگر دریائے دل تیری کشش سے موجزن

چاندنی رات اور چاندنی رات میں چاند کی کشش سے سمندر کی موجوں میں ہونے والے تلاطم کی انتہائی خوبصورت تصویر پیش کی ہے۔صرف اتنا ہی نہیں چاند اور ستاروں میں جو روشنی پائی جاتی ہے اسے نورِ عارضی یا نورِ حادث سے تعبیر کیا جاتا ہے۔اس نور کو نور محسوس بھی کہا جاتا ہے ۔ روحِ حیوانی اور نورِ عارضی یا نورِ حادث یا نورِ محسوس میں ایک جزوی مماثلت پائی جاتی ہے اس لیے تاریک راتوں میں بحری جانور آگ کی روشنی کی طرف لپکتے ہیں اور سمندری جانور پانی سے نکل کر چاندنی رات کے دلنشیں مناظر سے لطف اندوز ہونے کے لیے باہر خشکی پر نکل آتے ہیں۔اقبال نے اس شعر میں چاند، چاندنی رات ، سمندر اور سمندری جانوروں کا پانی سے نکل کر ساحل پر آنے کا منظر پیش کیا ہے۔

اقبال کی مشہور نظم ''جگنو'' کے تمام اشعار انتہائی خوبصورت اور دلکش تشبیہات واستعارات سے آراستہ ہیں۔نظم کے پہلے اور دوسرے بند میں شاعر نے مناظرِ قدرت کی پُر کیف منظر کشی کی ہے۔جگنو ایک چھوٹا سا پتنگا ہے لیکن خدا نے اس کی دم میں روشنی پیدا کردی ہے۔جب وہ اپنی دُم کو اپنے بازوؤں میں چھپا لیتا ہے تو تاریکی ہو جاتی ہے لیکن جب اڑتا ہے تو اس کی دُم سے روشنی نکلنے لگتی ہے۔بجلی کی چکا چوند میں نہ کہیں جگنو نظر آتا ہے اور آسمان میں ستارے نظر آتے ہیں لیکن گاؤں میں آج بھی اندھیری رات میں جگنوؤں کی روشنی سے چمن دمکنے لگتا ہے۔دور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ چمن کہکشاں میں تبدیل ہو گیا ہے جہاں چمکتے اور بجھتے ہوئے لاکھوں ستارے کوئی کھیل کھیل رہے ہیں جس کی وجہ سے چمن میں عجیب وغریب ہلچل پیدا ہوگئی ہے۔علامہ اقبال جو فطرت کے حسین مناظر کو ایک بچہ کی آنکھوں سے دیکھتے اور اس کا مشاہدہ ایک فلسفی کی نظر سے کرتے ہیں، چمن میں جلتی اور بجھتی ہوئی جگنو کی روشنی کے حسین مناظر کو دیکھ کر محوِ حیرت ہو جاتے ہیں اور متحیر ہو کر کہنے لگتے ہیں کہ چمن میں جگنو چمک رہا ہے یا پھولوں کی محفل میں شمع جل رہی ہے؟ یا آسمان سے چل

کر کوئی ستارہ آ گیا ہے؟ یا چاند کی شعاعوں میں زندگی پیدا ہوگئی ہے؟ یا رات کی سلطنت میں دن کا سفیر آ گیا ہے؟ یا پھر ماہتاب کی پوشاک سے کوئی تکمہ (بٹن) ٹوٹ کر گر گیا ہے؟ یا سورج کے پیرہن میں کوئی ذرّہ چمک رہا ہے یا پھر خدا کے نور کی جھلک ہے جسے قدرت نے مبدائے اوّل کی خلوت سے دنیا کی انجمن میں لے آئی ہے؟ ان تمام سوالوں کو قائم کرنے کے بعد شاعر نے جگنو کو چھوٹے چاند سے تعبیر کیا ہے جو کبھی گہن سے باہر نکلتا ہے تو کبھی گہن میں واپس چلا جاتا ہے۔شاعر نے جس طرح جگنو کی روشنی کو مختلف النوع سرچشمۂ نور سے تعبیر کر کے نور وظلمت کے حسین مناظر کی تصویر کشی کی اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کائنات ایک سایہ ہے ان بے پناہ تجلیوں کی شعاعوں کا جو نورِ اعلیٰ سے آتی ہیں۔آخری شعر میں شاعر نے پروانہ اور جگنو کی خصوصیت کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے کہ دونوں پتنگے ہیں لیکن پروانہ روشنی کا عاشق ہے اور جگنو سراپا روشنی ہے اور دونوں کی اپنی ایک انفرادیت اور اہمیت ہے:

جگنوں کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں — یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
آیا ہے آسماں سے اڑ کر کوئی ستارہ — یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا — غربت میں آ کے چمکا گمنام تھا وطن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا — ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
حسنِ قدیم کی یہ پوشیدہ اک جھلک تھی — لے آئی جس کو قدرت خلوت سے انجمن میں
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی — نکلا کبھی گہن سے آیا کبھی گہن میں

دوسرے بند میں بھی اقبال نے خدا کی تخلیقی شان کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ کائنات میں کوئی بھی چیز ایسی نہیں جو بیکار ہو بلکہ ہر شئے میں کوئی نہ کوئی خوبی ضرور ہے جو اس کا جوہر ہے۔مثلاً جگنو چھوٹا سا پتنگا ہونے کے باوجود سراپا نور ہے۔پروانا بے نور ہے لیکن وہ روشنی کا عاشق ہے اور اس کا جزبۂ عشق ہی اس کا جوہر ہے۔تمام پرندے اور چرند بے زبان ہوتے ہوئے بھی ان کی آواز میں عجیب وغریب دکشی اور دلبری ہے۔پھول کی پتیوں کو زبان سے تعبیر کر کے یہ کہا ہے کہ اس کا اصل جوہر اس کی خاموشی ہے۔شفق اور سحر بے حد حسین ہے لیکن خدا نے اس کی عمر مختصر کردی۔ہوا کا جوہر اس کی رفتار ہے تو پانی کا جوہر موج ہے۔ الغرض کائنات کا کوئی بھی ذرّہ ایسا نہیں جس میں اس کا جوہر موجود نہ ہو اس لئے ہر ذرّے میں خدا کے حسن کا جلوہ موجود ہے اور یہ کائنات یقیناً بے حد حسین ہے۔نظم جگنو کے دوسرے بند کے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں قدرت کے حسین مناظر کی عمدہ تصویر کشی کی گئی ہے:

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی — پروانہ کو تپش دی جگنو کو روشنی دی
رنگیں نوا بنایا مرغانِ بے نوا کو — گل کو زبان دے کر تعلیم خامشی دی
نظّارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی — چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی

رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت — پہنا کے لال جوڑا شبنم کی آرسی دی
سایہ دیا شجر کو پرواز دی ہوا کو — پانی کو دی روانی موجوں کو بیکلی دی
یہ امتیاز لیکن اک بات ہے ہماری — جگنو کا دن وہی ہے جو رات ہے ہماری

فطرت کے حسین مناظر میں دراصل خدا ہی کا جلوہ ہے اور کائنات اس کی صفات کا مظہر ہے۔ ''ہرچہ بینی ندانکہ مظہر اوست'' اور قدرت کے اشیاو تمام ہر حرکات وسکنات کے لئے اگرچہ الگ الگ الفاظ اور اصطلاحات وضع کر لیے گئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ''ایں وحدت است ایک بہ تکرار آمد'' یعنی نغمہ میں بھی وہی پوشیدہ ہے اور پھول کی خوشبو میں بھی وہی مخفی ہے تو پھر پوری دنیا میں خلفشار کیوں برپا ہے؟ انسان حیوان سے بھی بدتر کیوں بنتا جا رہا ہے اور انسان ہی انسان کا دشمن کیوں ہوتا جا رہا ہے۔ ملحق ایٹمی ہتھیاروں کے تجربے کیوں ہو رہے ہیں اور انسانیت کو تباہ و برباد کیوں کیا جا رہا ہے؟

یہ اختلاف پھر کیوں ہنگاموں کا محل ہو
ہر شئے میں جبکہ پنہا خاموشیٔ ازل ہو

مناظر فطرت کی منظر کشی کی اہمیت آج کے دور میں اور بھی بڑھتی جا رہی ہے کیوں کہ گلوبل وارمنگ اور ماحولیاتی توازن بھی بگڑتا جا رہا ہے جس سے کائنات کی بقا کو خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ اس لئے ایسے منصوبے بھی بنائے جا رہے ہیں جس سے کائنات کو محفوظ رکھا جا سکے اور فطرت کے لطیف و نازک حسن کو برقرار رکھا جا سکے۔ ان منصوبوں کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ اہلِ دنیا کو پھر سے فطرت کے حسین مناظر کی طرف متوجہ کیا جائے تاکہ ان کے اندر کی درندگی ختم ہو جائے اور معصومیت پیدا ہو سکے اور وہ بھی میر کی طرح یہ محسوس کر سکیں:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت گام
آفاق کی اس کارگہہ شیشہ گری کا

حوالہ جات:

۱۔ قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، لاہور، راولپنڈی، کراچی، طبع پنجم، 2000ء
۲۔ وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2000ء
۳۔ اقبال کا ادبی نصب العین، مرتبہ: ڈاکٹر سلیم اختر، اقبال اکادمی، لاہور، پاکستان، طبع دوم، 2004ء
۴۔ اقبال سب کے لئے، فرمان فتحپوری، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، 2000ء
۵۔ نقد اقبال، میکش اکبر آبادی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1964ء

بنیادی ماخذ
۱۔ کلیاتِ اقبال، علامہ اقبال، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، 1988ء
۲۔ بانگِ درا (علامہ اقبال) مع شرح، پروفیسر یوسف سلیم چشتی، پبلیشر: اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۱ء

☆☆☆☆☆

فرحانہ قاضی*

اقبال کے تصورِ عشق کے تہذیبی، سیاسی اور مذہبی پہلو

Abstract:*Iqbal, his genius and poetry are now permanent features of Eastern literature because Iqbal has not only affected his own era but also the forthcoming times. In the current global situation, his philosophy has gained great importance as he has given thoughtful theories about political, social and philosophical values. In this reference, one can say that his theories will not only affect our world in present but will be useful for ages and ages to come. Because political and social issues of the humans will always be there in the air and will need to be solved.*

اقبالؔ اُردو کے اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جب ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ایک طوفان آ کر تھم چکا تھا اور قدیم کلاسیکی اندازِ شعر کی بے ستون عمارت کی خستگی کا احساس کر کے مصلحین، غزل میں عصری شعور کی اہمیت لوگوں سے منوا چکے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سرسید تحریک، انجمن پنجاب اور بالخصوص حالیؔ کے ہاتھوں شاعری اصلاح اور مقصدیت سے وابستہ ہو چکی تھی اور ادب برائے اصلاح اور ادب برائے مقصد کا نعرہ فضا میں گونج رہا تھا۔ دوسری طرف روایتی تصورات خاص کر عشق کا روایتی تصور بھی بدستور موجود تھا۔ چنانچہ اقبالؔ نے ان دونوں رجحانات سے فیض پایا۔ ان کی ابتدائی غزل میں عشق و عاشقی کا روایتی تصور ملتا ہے جو داغؔ کے زیرِ اثر پروان چڑھا مگر بعد میں شعور کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اقبال اس تصورِ عشق کی طرف قدم بڑھانے لگے جس نے روایتی تصورات کی نفی اور نئے سماج سے انسلاک کے عمل سے جنم لیا تھا۔ اسی میں اقبالؔ کی انفرادیت ظاہر ہوئی۔

اقبالؔ کی ابتدائی غزل (جو بانگِ درا میں شامل ہے) پر روایتی تصورِ عشق اور عاشق کے اثرات موجود ہیں۔ ان غزلوں میں ایک روایتی قسم کے عاشق کا تصور ملتا ہے جس پر امیر اور خصوصاً داغؔ کا اثر ہے۔ اقبال چونکہ بذریعۂ ڈاک داغؔ سے اپنی غزلوں پر اصلاح بھی لیتے رہے ہیں اس لیے یہ اثرات کچھ زیادہ ہی نمایاں ہیں۔ اس

*اسسٹنٹ پروفیسر، کالج آف ہوم اکنامکس، جامعۂ پشاور۔

زمانے کی غزلوں میں عاشق محبوب کی محبت میں تڑپنے والا اور اس کو طرح طرح سے محبت کا یقین دلانے والا، پر جوش و پر اشتیاق قسم کا انسان ہے جو دن رات اپنے جذبۂ دل کے ہاتھوں ایک پری پیکر کے حسن و ادا کے گن گاتا ہے اور اُس کی اک نگاہِ کرم کے لیے عمر بتا دینے کو تیار ہے۔ اس حوالے سے بانگِ درا کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کریں:

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں
تو میرا شوق دیکھ مرا انتظار دیکھ (۱)

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
تامل تو تھا اُن کو آنے میں قاصد
مگر یہ بتا طرزِ انکار کیا تھی (۲)

لاؤں وہ تنکے کہاں سے آشیانے کے لیے
بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لیے
جمع کر خرمن تو پہلے دانہ دانہ چُن کے تُو
آ ہی نکلے گی کوئی بجلی جلانے کے لیے (۳)

میرے مٹنے کا تماشا دیکھنے کی چیز تھی
کیا بتاؤں ان کا میرا سامنا کیوں کر ہوا (۴)

کوئی یہ پوچھے کہ واعظ کا کیا بگڑتا ہے
جو بے عمل پہ بھی رحمت وہ بے نیاز کرے (۵)

مہینے وصل کی گھڑیوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں
مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں
خموش اے دل بھری محفل میں چلانا نہیں اچھا
ادب پہلا قرینہ ہے محبت کے قرینوں میں (۶)

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہو جاتا ہے کہ آغاز میں اقبالؔ قدیمی انداز اپنائے ہوئے تھے اور ان کے تصورِ عاشق میں کوئی منفرد بات نہیں تھی۔ گویا یہ عاشق بھی اپنے آبا و اجداد کی روش پر چلتے ہوئے پروانے کی طرح شمع کی محبت میں بھسم ہو جانے کو عین سعادت سمجھتا تھا۔ اقبالؔ کے اس ابتدائی تصور کی بابت ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں :

’’انھوں نے اُردو کے ہر بڑے شاعر کی طرح غزل کی دہلیز سے ابتداء کی اور فکری ارتقاء کے عروج کے زمانے میں بھی اسے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اقبالؔ کی اوّلین غزلوں پر تقلید کا عنصر غالب اور یہ تقلید محض موضوع، ہیت اور خیال بندی کی ہی نہیں بلکہ جذباتی میلانات تک میں موجود ہے۔‘‘(۷)

مگر اس قدیمی رنگ کے ساتھ ساتھ اقبالؔ روایت سے جدت کی طرف بھی مائل نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ’’بانگ درا‘‘ ہی میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں غیر محسوس انداز میں روایتی انداز سے انحراف کی صورت ملتی ہے اور شاعر روایات سے آزاد ہونے کی تگ ودو میں مصروف نظر آتا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال روایتی عاشق کو نئے دور کے تقاضوں کی تکمیل کرنے کے قابل نہیں سمجھتے تھے۔ لہٰذا ’’بانگ درا‘‘ کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں تقلیدی رنگ سے بغاوت کا جذبہ موجود ہے اور دراصل خود احتسابی کا یہی عمل تھا جس نے آگے جا کر اقبال کے تصور عاشق کو یکسر مختلف بنا دیا۔ ذیل میں اس انحرافی کیفیت کے حامل اشعار کا حوالہ دیا جا رہا ہے جس سے اس تصور کو سمجھنے میں مدد ملے گی:

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی
کھل جائیں کیا مزے ہیں تمنائے شوق میں
دو چار دن جو میری تمنا کرے کوئی (۸)
چمن زارِ محبت میں خموشی موت ہے بلبل
یہاں کی زندگی پابندی رسمِ فغاں تک ہے (۹)

کبھی اپنا بھی نظارہ کیا ہے تو نے اے مجنوں
کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی ارادت ہو تو دیکھ ان کو
یدِ بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں (۱۰)
بزمِ ہستی اپنی آرائش پہ تو نازاں نہ ہو
تو تو اک تصویر ہے محفل کی اور محفل ہوں میں

ڈھونڈتا پھرتا ہوں اے اقبالؔ اپنے آپ کو
آپ ہی گویا مسافر آپ ہی منزل ہوں میں (۱۱)

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خود کشی
رستہ بھی ڈھونڈ، خضر کا سودا بھی چھوڑ دے
مانندِ خامہ تیری زباں پر ہے حرفِ غیر
بیگانہ شے پہ نازشِ بیجا بھی چھوڑ دے
لطفِ کلام کیا جو نہ ہو دل میں دردِ عشق
بسمل نہیں ہے تو، تو تڑپنا بھی چھوڑ دے
ہے عاشقی میں رسم الگ سب سے بیٹھنا
بتخانہ بھی، حرم بھی، کلیسا بھی چھوڑ دے
جینا وہ کیا جو ہو نفسِ غیر پر مدار
شہرت کی زندگی کا بھروسا بھی چھوڑ دے (۱۲)

زائرینِ کعبہ سے اقبال یہ پوچھے کوئی
کیا حرم کا تحفہ زمزم کے سوا کچھ بھی نہیں (۱۳)

خدا کے عاشق تو ہیں ہزاروں بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے
میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہوگا
میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری نفس مرا شعلہ بار ہوگا (۱۴)

پختہ ہوتی ہے اگر مصلحت اندیش ہو عقل
عشق ہو مصلحت اندیش تو ہے خام ابھی
بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی (۱۵)
پہلے خوددار تو مانندِ سکندر ہو لے
پھر جہاں میں ہوسِ شوکتِ درائی کر (۱۶)

''بانگ درا'' میں موجود مذکورہ بالا اشعار سے معلوم ہوجاتا ہے کہ ابتدائی دور کی چند غزلیات کے بعد ہی اقبالؔ کے ہاں تقلیدی رنگ سے بےزاری کا جذبہ پنپ رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آہستہ آہستہ وہ اس روایتی طرز کو چھوڑ کر، اپنا ایک انوکھا اور منفرد تصور وضع کرنے لگتے ہیں اور ارتقائی مراحل سے گزر کر آخری عمر میں اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں کہ ان کے ہاں غزل کا سب سے جاندار تصورِ عشق جنم لیتا ہے، جو اقبالؔ کا اپنا ہے کسی سے مستعار نہیں ۔ یہ وہ تصور ہے جس نے برصغیر کی سیاسی وسماجی تاریخ میں ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا ہے اور غزل کو تخیل کی دنیا سے نکال کر حقیقی زندگی کی کارآمد صنف بنا دیا ہے۔ اقبال کی اس دین کے بارے میں شان الحق حقی فرماتے ہیں:

> ''یہاں فرضی معاملات یا محبت کے افسانوں کی بجائے ذاتی واردات ہیں جن کی صداقت و واقعیت پر کوئی شبہ وارد نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کی آفاقیت چنداں متاثر نہیں ہوتی کیونکہ شاعر آفاق کا درد اپنے دل میں لیے ہوئے ہے۔ ہمارے اجتماعی درد بھی اس کے دل میں ہیں اور اس کے پاس ایک پیغام ہے جو سب کے لیے ہے۔''(۱۷)

آفاقیت اور اجتماعیت کے اس طرزِ احساس نے شاعر کے تصور کو تقلیدی اور روایتی سے درجہ بہ درجہ انقلابی بنا دیا ہے اور ایک ایسے فرد کو غزل کے تکونی دائرے میں داخل کر دیا ہے جو اس سے پہلے ہمیں نظر نہیں آتا۔ اقبالؔ کی غزل کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پیش کردہ فرد وہ مسلم ہندی ہے جس کی ابتر حالت کا شاعر کو شدت سے احساس ہے اور وہ اس کے تنِ مردہ میں تازہ خون دوڑانے کے لیے اپنا خونِ جگر پیش کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ فرد ہے کون؟ کس حالت میں اقبالؔ کو ملا؟ اور اقبالؔ نے اسے کیا سے کیا بنا دیا؟ درحقیقت یہ آدمی مغل تہذیب کی عظیم الشان مگر خستہ حال عمارت کے نیچے دبا ہوا وہ فرد ہے جسے مصلحین نے سر دھڑ کی بازی لگاتے ہوئے کھینچ کھانچ کے جیسے تیسے قدیم روایات اور اقدار کے مسمار شدہ ملبے تلے سے نکال تو لیا تھا مگر اس کی رگوں میں اتنا خون نہیں تھا کہ یہ چل پھر کر زندگی کے تقاضے پورے کر سکتا۔ اس کا چہرہ گرد اور مٹی سے اٹا ہوا، لباس تار تار اور جسم نحیف و لاغر تھا۔ اس کا ماضی تاریک، حال بے حال اور مستقبل مایوسی کی دھند میں ڈوبا ہوا تھا۔ اس طرح یہ فرد اس نئے زمانے میں قطعی طور پر بے دست و پا ہو کر رہ گیا تھا اور قریب تھا کہ اسی حالت میں اس کی موت واقع ہو جاتی کہ اس دور کے صفِ اوّل کے شاعر نے اس کا ہاتھ تھاما اور اسے باور کرایا کہ عشق ایک انفعالی جذبہ نہیں بلکہ ایسی قوت متحرکہ ہے جو انسان کو اس کے اعلیٰ مقاصد کے حصول اور نصب العین کی تکمیل میں مدد دیتی ہے۔ یہ انسان کو دی جانے والی وہ نعمت ہے جو اس میں عمل کی صلاحیت بیدار کر کے اسے ترقی کی راہ پر گامزن

کر دیتی ہے اور اس طرح انسان مشکلات اور مصائب نیز راستے کی رکاوٹوں کا بے جگری اور بے خوفی کے ساتھ مقابلہ کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ نیز اُنہوں نے اسے یہ بھی سکھلایا کہ محبت یا عشق کسی فردِ واحد کی تمنا کرنا نہیں بلکہ عالم رنگ و بو کو مسخر کرنے کے لیے دی گئی قوت ہے لہٰذا اس کا معمولی استعمال ناانصافی اور بے قدری ہے۔ اس طرح اقبال کی غزل کے عاشق کا عشق ایک فاتح عالم، سخت کوش، بلند پرواز، یزداں بہ کمند آور قسم کا عشق ہے جو عالمِ رنگ و بو پر بھی قناعت نہیں کرتا بلکہ ستاروں سے آگے کی دنیاؤں کا تمنائی ہے۔

یہی وہ تصور ہے جس کی اس دور میں ضرورت تھی اور اسی کی بدولت ہماری ملاقات ایک ایسے فرد سے ہوتی ہے جو معاشرے کا مفید اور باعمل شخص ہے جو سماج پر بوجھ نہیں بنتا بلکہ سماج کی رہنمائی کرتا ہے جو ایسی صلاحیتوں کا مالک ہے کہ حالات کا رخ اپنی پسند کے مطابق جدھر چاہے موڑ سکتا ہے اور جس میں خدا کا نائب بننے اور خود کو اشرف المخلوقات ثابت کرنے کی خوبی موجود ہے۔

''اقبال ایک ایسے معاشرہ کے مفکر ہیں جس میں انسان کی آدمیت اخلاقی و انسانی شرافتوں اور فضیلتوں کی انتہا تک پہنچ چکی ہوگی اور جس میں وہ غیر اخلاقی اور نامناسب امتیازات معدوم ہو جائیں گے جو آج ایک انسان اور دوسرے انسان کے درمیان دیوارِ فاصل بنے ہوئے ہیں اور یہ وہ معاشرہ ہوگا جس کی تشکیل ایک ایسا انسان کرے گا جو خود بھی پہلے آدمیت کی معراج کو حاصل کر چکا ہوگا۔۔۔۔۔۔ میرا خیال یہ ہے کہ اقبال کے پیغام یا نظریے کی ممکنات کی قبولیت کا دن اس زمانے میں طلوع ہوگا جب موجودہ انسانیت اپنی تمام مادی ہنگامہ آرائیوں سے تھک کر اور تمام عقلی انکشافات سے بیزار ہو کر کسی ایسے ''فارمولا'' کی تلاش میں نکلے گی جس میں تسخیر مادیت مقصدِ خاص نہ ہوگا۔۔۔'' (۱۸)

یہی وجہ ہے کہ فنِ غزل پر باریک بینی سے نگاہ رکھنے والے تمام ماہرین اس بات پر زور دیتے ہیں کہ اقبال نے عاشق کے تصور کو نئی سماجی اور روحانی بنیادوں پر استوار کر کے ایک نئی جہت استوار کی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''غزل کے حق میں ان کی دین دوسروں کے مقابلے میں بہت زیادہ اور اچھوتی ہے انہوں نے صرف اس کے لب و رخسار نہیں سنوارے بلکہ اس کی سیرت و کردار کو بھی بدلا ہے۔ اقبال کی داخلیت خارجی زندگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے کر روحانی انداز میں آگے بڑھتی ہے اور تلاش کی منزلوں سے آگے نکل کر خدا سے ہم کلام ہو گئی ہے۔ غزل کا یہ پُرسوز لب و لہجہ جو بندے کو خدا سے ہم کلام ہونے کا حوصلہ بخشتا ہے

اقبال سے پہلے اُردو غزل میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ان کے یہاں عشق محض دو دلوں کو جوڑنے اور دکھی انسان کی دل جوئی کا وسیلہ نہیں رہا بلکہ حیات و کائنات کی تسخیر کا موثر آلہ بن گیا ہے۔ ذہن و روح اور جسم و جاں کی ساری فتوحات اس کے تابع ہو گئی ہیں غرض کہ اقبال کے یہاں عشق کسی اضطراری کیفیت یا جنسی جذبے کا نام نہیں ہے بلکہ عشق نام ہے پاکیزہ مقاصد کے حصول کی شدید آرزومندی اور بے پناہ لگن کا اسی کا دوسرا نام ان کے یہاں قوتِ عمل اور قوتِ اجتہاد ہے۔'' (۱۹)

اقبال ''عاشق'' کا تعلق سماج کے ساتھ مضبوط کرنے کے لیے اس کا رابطہ سیاست اور مذہب کے ساتھ گہرا کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں تاکہ اسے اردگرد کے حالات سے درست قسم کی آگہی ہو سکے۔ کیونکہ اقبال کے مطابق انسانی زندگی میں انفرادیت اور اجتماعیت دونوں کی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل میں ایک ایسے عاشق سے ملاقات ہوتی ہے جو اپنی ذات کی مخفی صلاحیتوں سے نہ صرف واقف ہے بلکہ ان کو جلا بخشنے کے لیے تگ و دو کرتا ہے اور آخر اس مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں فرشتے آدم کو سجدہ کرتے ہیں۔ دراصل اقبال کے مطابق کائنات میں ورودِ آدم کا مقصد ہی یہ ہے کہ انفرادی صلاحیتوں کو اجتماع کے مفاد میں لایا جا سکے ۔لہٰذا اقبال کے یہاں آدم کا جنت سے نکلنا اور دنیا میں نزول و ورود سزا نہیں بلکہ اصلِ حیات ہے۔

اقبال کے تصور عاشق کا ایک مضبوط حوالہ مذہب کے ساتھ بھی جڑتا ہے۔ لیکن مذہب کا مجہول نظریہ اور عقیدہ رکھنے والا اور رسمی اعتقادات کا حامل فرد نہیں بلکہ ایک ایسا فرد جو خدا کو سب سے بڑی حقیقت سمجھتا ہے اور اس کے بھیجے ہوئے دین اور نازل کیے ہوئے نبی ﷺ کو سب سے بڑی شخصیت۔ اس طرح عشق محض عشق نہیں رہتا بلکہ عشقِ رسولؐ بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایک تو عشق جیسا تسخیر کائنات کا جذبہ اور اس پر مستزاد رسالتِ مآبؐ کی پاکیزہ اور عظیم المرتبت ہستی سے منسلک ہو جانا۔ لیکن اسلامی عقائد سے مربوط ہونے کا مطلب یہ بالکل نہیں کہ اس عاشق نے اپنی دنیا کو محدود کر لیا ہے جیسا کہ عام طور پر اقبال پر الزامات لگائے جاتے ہیں کہ ان کی شعر گوئی مذہب اسلام اور امتِ مسلمہ تک محدود ہو کر رہ گئی ہے اور یہ کہ ''اقبال انسانیت کا شاعر نہیں ایک تنگ نظر جنگجو، اسلامیت کا شاعر ہے۔ اپنی اپنی نظر ہے۔ کوئی شاعر، کوئی فنکار خلا میں رہ کر پنپ نہیں سکتا۔ محدود سے لامحدود کی طرف پرواز کرتا ہے۔ اسے جست لگانے کے لیے پیروں کے تلے زمین چاہیے۔ فکر کے تار پود کو تربیت دینے کے لیے منزل درکار ہوتی ہے۔ تناور پیڑ جو فضا پر چھا جاتے ہیں بیج اُن کا بھی زمین میں ہی بویا جاتا ہے۔ ہوا میں بیج بکھیر دیجیے تو اس اطمینان کے سوا کہ بیج سارے علائق سے آزاد رہے گا اور کچھ حاصل نہیں

ہوتا۔''(۲۰) حقیقت تو یہ ہے کہ اقبالؔ حقیقی مذہبِ انسانیت کی بات کرتے ہیں اور اسلام چونکہ مذہبِ فطرت ہے اس لیے خود بخود دونوں ایک ہی چیز بن جاتے ہیں۔ اس ساری سعی و کوشش کے ذریعے اقبالؔ نے غزل کے عاشق کو بزمِ ماتم اور کوچہ معشوق سے نکال کر مجاہدوں کی صف، اہلِ ذکا کے حلقوں اور اہل سیاست کے ایوانوں، بلکہ ستاروں سے آگے کے جہانوں میں پہنچا دیا ہے۔

اقبالؔ کے تصورِ عاشق کا ایک دلچسپ زاویہ اس عاشق کے لیے استعمال کیے گئے مختلف نام ہیں جن سے اقبالؔ نے اپنی غزلوں میں اسے یاد کیا ہے مثلاً اقبال اسے مردِ مومن، مرد قلندر، انسانِ کامل، شاہین، بندۂ مولا صفات، فقیر، درویش، مردِ مجاہد، بندۂ صحرائی، مرد کوہستانی، کوہکن، فرہاد، مردِ خدا اور آدم خاکی کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے چند مذہبی کرداروں اور شخصیتوں کے ناموں کا استعمال بھی کیا ہے اس سلسلے میں جو سب سے اہم نام ہے وہ ابراہیمؑ ہے۔ غزلیاتِ اقبالؔ کا مطالعہ کیا جائے تو ابراہیمؑ کا ذکر طرح طرح سے ملے گا۔ حضرت ابراہیم کو اقبال اپنے ''عاشق'' کے لیے نمونہ سمجھتے ہیں کیونکہ ان کو وہ معراجِ عشق، جہدِ مسلسل، بہادری، ایقان و ایمان، مستقل مزاجی، ایثار و قربانی اور بالغ نظری کی علامت سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بار بار اپنے مردِ مجاہد کو ان کی مثال دیتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں دنیا میں عشق کو مثبت اور مفید و متحرک جذبے کے طور پر اگر کسی نے کامیابی کے ساتھ برتا ہے تو وہ ابراہیمؑ ہیں اور یقیناً نبیؐ پاک کی ہستی تو مثالِ اولیٰ ہے ہی اس لیے آپؐ کا حوالہ تو لازماً دیا جانا ضروری تھا۔ اس ضمن میں درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

آج بھی ہو جو براہیم کا ایماں پیدا
آگ کرسکتی ہے اندازِ گلستاں پیدا (۲۱)

آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے (۲۲)

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا
وہ دانائے سبل ختم الرسل مولائے کل جس نے
غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادئ سینا
نگاہِ عشق و مستی میں وہی اوّل وہی آخر
وہی قرآں وہی فرقاں وہی یٰسیں وہی طاہا (۲۳)

صنم کدہ ہے جہاں اور مردِ حق ہے خلیل
یہ نکتہ وہ ہے کہ پوشیدہ لا الٰہ میں ہے (۲۴)

ان مذہبی شخصیات کے علاوہ دیگر اساطیری بلکہ تاریخی کرداروں کا ذکر بھی اقبالؔ کے ہاں ملتا ہے مگر جس کردار سے اقبالؔ سب سے زیادہ متاثر ہیں اور بار ہا قاری کو اس کی طرف متوجہ کرتے ہیں وہ فرہاد ہے۔ دراصل اقبالؔ کو فرہاد اس لیے باقی عشاق سے زیادہ پسند ہے کہ یہ صرف جذبۂ عشق کا دم ہی نہیں بھرتا، نہ مجنوں کی طرح اپنی ذات کی نفی کر کے لیلیٰ کی محبت میں مارا مارا پھرتا ہے بلکہ اپنے مقاصد کے حصول کے لیے دوسروں کا دست نگر بننے کی بجائے خود عملی میدان میں قدم رکھتا ہے، نیز اس کے ہاتھ میں تیشہ ہے۔ تیشہ جو اس چیز کی علامت ہے کہ حالات کا رُخ بدلنے کے لیے خود آگے بڑھ کر سعی و کوشش کرنی چاہیے۔ اقبالؔ کے مطابق یہی تیشہ ہے جس سے ہر زمانے کا فرہاد اپنے وقت کے باطل پر ضرب لگاتا ہے۔ محبت کے مقابلے اور مسابقے میں شکست کھا جانے والا فرہاد زندگی کی کشمکش اور جدوجہد و جدال میں ایک فاتح ہے اور پرویز مفتوح کہ ایک نام نے اپنا رشتہ عاشق کے ساتھ جوڑا ہے اور دوسرے کا نام بوالہوسی کی علامت ہے۔ ایک کے حصے میں زندگی کی عشرتیں آئی ہیں کہ وہ فانی ہیں اور دوسرے کو غم کی دولت ملی ہے کہ وہ جاودانی ہے۔ لہٰذا اقبال اپنے عزیز کردار ''عاشق'' کو بار بار اپنی اس من پسند شخصیت کی مثال دیتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ اقبالؔ کے خیال میں فرہاد فلسفۂ حیات کی گہرائی کو پا چکا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ دل میں اگر جذبۂ عشق نے قیامت برپا کر دی ہے تو اب ہاتھ پر ہاتھ دھرے رہنے اور رو رو کر ہلکان ہونے یا پھر محبوب سے رحم کی بھیک مانگنے سے کام نہیں چلے گا بلکہ آگے بڑھ کر درپیش تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کرنی ہوگی اور چاہے کامیابی ملے یا نہ ملے اپنے زورِ بازو کو آزمانا ہوگا تاکہ کل نارسائی کا الزام اپنی کوتاہ ہمتی کے سر نہ آئے۔ اس ضمن میں سید وقار عظیم کا کہنا ہے:

> ''اقبال کے پورے فلسفۂ حیات میں انسانی زندگی کی حیثیت ایک مثلث کی سی ہے جس کی تکمیل تین اجزاء سے ہوتی ہے۔ اس مثلث کا ایک ضلع یا اس فلسفے کا ایک جز وہ منزل مقصود ہے جس پر پہنچے بغیر زندگی حسن اور معنویت سے خالی رہتی ہے۔۔۔ دوسرا جز وہ سختیاں اور صعوبتیں ہیں جو منزل مقصود کی طرف لے جانے والی راہ کا کانٹا بنتی ہیں اور تیسرا جز وہ لگن ہے جس کا نام کبھی شوق ہے کبھی آرزو اور کبھی عشق جو منزل تک پہنچے کی تڑپ کو زندہ اور بیدار رکھتی ہے اور وہ قوت عطا کرتی ہے کہ انسان پہاڑوں کے سینے چیرتا اور خارزاروں کو کچلتا روندتا آگے بڑھتا اور منزلِ مقصود سے قریب ہوتا رہتا ہے۔''(۲۵)

اقبالؔ کی غزل میں موجود اس منفرد اور اچھوتے کردار ''عاشق'' کو سمجھنے کے لیے اُس سیاسی و تہذیبی پس منظر کو سمجھنا بھی ضروری ہے جس میں اقبال نے زندگی گزاری۔ اقبال کے ہاں اگر ایک طرف پوری اسلامی تاریخ سے آگہی نظر آتی ہے تو دوسری طرف خدا، انسان اور کائنات کے تعلق پر غور و خوص کا رجحان۔ نیز تاریخِ انسانی کا عمیق مطالعہ، اس کے علاوہ فلسفہ، اخلاقیات، جمالیات، سائنس، تہذیب، طبیعات اور مابعد الطبیعات کا علم لہٰذا ان سب چیزوں نے مل کر اقبال کے ذہن کو وہ گہرائی و گیرائی عطا کی جس کی بدولت وہ ایک جداگانہ تصور مرتب کرنے میں کامیاب ہوئے۔ چونکہ اقبالؔ نے ماضی سے کسبِ فیض کیا تھا نیز مذہب کے مطالعے نے اُن میں ایک سلیم طبع انسان کی پرورش کی تھی، اس پر مستزاد فطری طور پر وہ ایک رجائی زاویۂ نگاہ رکھنے والے فرد تھے اور انسان کی گوں ناگوں صلاحیتوں پر یقین رکھتے تھے۔ اس لیے اُن کا تصورِ عاشق امید و خوشی کا پیامبر بن کر سامنے آتا ہے اور یہی چیز اُن کو معاصرین سے ممتاز کر دیتی ہے۔ چنانچہ روایتی عاشق کی بجائے اُن کی غزل کا عاشق طوفانوں اور آندھیوں سے کھیلتا ہے۔ حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے اور عشق جیسے الوہی جذبے کی لامتناہی خاصیتوں کو عملی طور پر استعمال کر کے کائنات میں اپنی مرضی کے رنگ بھرنے کی آرزو رکھتا ہے۔ لیکن ''اسلامی تعلیمات یا تاریخی کرداروں یا اسلامی اساطیر کے استعمال سے ان کا پیغام محدود نہیں ہوتا تھا بلکہ ہر بڑے شاعر نے ایسا کیا ہے۔ دانتے میں سارا عیسائیت کا پس منظر پھیلا ہوا ہے۔ گوئٹے، کیٹس مغرب کے ہر بڑے شاعر کے پیچھے تو یونانی دیومالا کا تصور موجود ہے۔ اگر کالی داس کے یہاں ہندو دیومالا کی کارفرمائی ہے تو اس سے وہ چھوٹے شاعر یا ایک فرقہ کے شاعر نہیں بنتے۔'' (۲۶)

اس عاشق کا کمال یہ ہے کہ قومی شعور سے آگہی رکھتا ہے۔ اس کے سامنے صرف اپنی بقا کا سوال نہیں بلکہ پوری نوعِ انسانی کی فلاح کا مسئلہ ہے۔

ہو تری خاک کے ہر ذرے سے تعمیر حرم
دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر (۲۷)

تو خاک کی مٹھی ہے، اجزاء کی حرارت سے
برہم ہو، پریشاں ہو، وسعت میں بیاباں ہو (۲۸)

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو ہی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں (۲۹)
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟ (۳۰)

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیطِ بے کراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر
باغِ بہشت سے مجھے حکم ِ سفر دیا تھا کیوں؟
کارِ جہاں دراز ہے ، اب مرا انتظار کر (۳۱)

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں
وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد
مقام ِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں
انھیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد (۳۲)

کر پہلے مجھ کو زندگیٔ جاوداں عطا
پھر ذوق و شوق دیکھ دلِ بے قرار کا (۳۳)
حجاب اکسیر ہے آوارۂ کوئے محبت کو
میری آتش کو بھڑکاتی ہے تیری دیر پیوندی
گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلت ہے کارِ آشیاں بندی (۳۴)

عشق کی اک جست نے کر دیا قصہ تمام
اس زمینِ و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں (۳۵)

اب کیا جو فغاں میری پہنچی ہے ستاروں تک
تو نے ہی سکھائی تھی مجھ کو یہ غزل خوانی
تقدیر شکن قوت باقی ہے ابھی اس میں
ناداں جسے کہتے ہیں تقدیر کا زندانی! (۳۶)

طبیبِ عشق نے دیکھا مجھے تو فرمایا
ترا مرض ہے فقط آرزو کی بے نیشی ۳۷)

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم (۳۸)

عشقِ بتاں سے ہاتھ اُٹھا اپنی خودی میں ڈوب جا
نقش و نگار دیر میں خونِ جگر نہ کر تلف
خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوۂ دانشِ فرنگ
سرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف (۳۹)

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی
اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی
آئینِ جواں مرداں حق گوئی و بے باکی
اللہ کے شیروں کو آتی نہیں روباہی (۴۰)

خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل
اگر ہو عشق سے محکم تو صورِ اسرافیل (۴۱)

وہی جہاں ہے ترا جس کو تو کرے پیدا
یہ سنگ و خشت نہیں جو تری نگاہ میں ہے (۴۲)

خوار جہاں میں کبھی ہو نہیں سکتی وہ قوم
عشق ہو جس کا جسور فقر ہو جس کا غیور (۴۳)

درحقیقت عہدِ اقبال میں پوری دنیا میں بالعموم اور ایشیاء میں بالخصوص فرد کی سالمیت ایک بڑا سوالیہ نشان بن گئی تھی ۔ بالخصوص برصغیر کا معاشرہ اسوقت مذہب ، قومیت ، سیاست اور تجارت کے میدان میں حد سے زیادہ دگرگوں تھا۔ سرمایہ داری نے انسانیت کے جسم سے خون کا آخری قطرہ تک نچوڑنے کے لیے ان سب چیزوں کو حیلے بہانوں سے استعمال کرنا شروع کر دیا تھا۔ اقبال چونکہ صرف ایک شاعر نہ تھے مفکر بھی تھے، معلم بھی، فلسفی بھی ، مجاہد بھی اور سب سے بڑھ کر دردمند دل رکھنے والے ایک عملی انسان بھی۔ اس لیے اُنہوں نے اپنے تصورِ عاشق

کو وہ توانائی دی جو قوم کے تنِ مردہ کے لیے خونِ تازہ کی مثال بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ اس تصور میں قوم کا کردار، اس کا مزاج اور اس کا تفکر ملتا ہے۔ اس کی آواز اور اس کے نغمات کے میٹھے اور دل لبھانے والے سروں میں قلبِ انسانی کو نیند سے بیدار کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ چنانچہ اس عاشق کی دنیا عملی ہے تخیلی نہیں۔ جس میں خوشی، غم، راحت، بے چینی و بے سکونی، امید و بیم، یاس و آس ساری کیفیات ملتی ہیں اور اس طرح ہم ایک عالم گیر انسانی تصور سے متعارف ہوتے ہیں جو ماضی کے تصور سے یکسر مختلف بھی ہے اور قابلِ ستائش بھی۔ اس بارے میں ملک حسن اختر لکھتے ہیں:

> ''اقبال سے پہلے اردو غزل کا عاشق بے کسی اور بے چارگی کا مجسمہ ہوتا تھا وہ کبھی محبوب کی دیوار کے سائے تلے پڑا نظر آتا ہے کبھی راتوں کو اُٹھ اُٹھ کر اس کی گلی کے چکر لگاتا ہے کبھی کوچہ رُقیب میں سر کے بل جاتے ہوئے دکھائی دیتا ہے۔۔۔ مگر اقبال کا عشق بے کسی و بے چارگی اور حسرت و یاس نہیں سکھاتا بلکہ اس سے تو غلاموں پر اسرارِ جہانگیری کھلتے ہیں، اقبال کا عاشق کبھی آتشِ نمرود میں بے خطر چھلانگ لگاتے ہوئے نظر آتا ہے تو کبھی ایک ہی جست میں زمین و آسمان کی بے کرانی کو ختم کر دیتا ہے۔ وہ جب کائنات کی وسعتوں کو اپنے لیے ناکافی سمجھتا ہے تو یزداں گیری کے منصوبے باندھتا ہے۔'' (۴۴)

غرض اقبال کی غزل پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ عشق ان کے لیے ایک انفرادی جذبے کا ہی نام نہیں بلکہ ایک سماجی، سیاسی اور تہذیبی شعور کا نام ہے اور وہ قوت اور تحفۂ خداوندی ہے جسے بروئے کار لا کر فرد اور قومیں لازوال بن جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی نظر میں صاحبِ عشق فرد اور قوم وقت کے دستِ برد سے بلند ہو جاتی ہے اور زمانے کا سیلِ رواں اس کا کچھ نہیں بگاڑ پاتا۔ یوں اقبال کا تصورِ عاشق اپنی ایک جداگانہ حیثیت رکھتا ہے جو محض ایک رومان پرست شخص بن کر سامنے نہیں آتا بلکہ فطرت کے مقاصد کی نگہبانی کرنے والے انسان یا دوسرے لفظوں میں اشرف المخلوقات کی بہترین مثال بن جاتا ہے جس کی خودی اس کو حیاتِ دوام عطا کرتی ہے اور جس کے لیے رکاوٹ کوئی معنی نہیں رکھتی۔ نیز اس کا بلند حوصلہ، اس کے معشوق و مقصود کو خود اس کی منزل بنا دیتا ہے۔ اقبال کے اس عاشق کے متعلق پروفیسر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

> ''جس طرح دریا پہاڑوں کو چیرتا اور چٹانوں سے ٹکراتا ہے تاکہ اپنے وجود کا سکہ بٹھائے اس طرح انسان خارجی فطرت کے نامساعد حالات پر قابو پاتا ہے تاکہ اپنی زندگی کی تشکیل کرے اور اُسے موثر بنائے۔ لطف یہ ہے کہ انسان خود تو ناپائدار ہے لیکن پائدار فطرت کا بلاتکلف مقابلہ کرتا اور بالآخر اس کو اپنے منشا کے موافق ڈھال

> لیتا ہے۔۔۔(اسی طرح)اقبال کے ہاں قوت وتوانائی کی نوعیت حیوانی نہیں بلکہ روحانی ہے جوخاص ریاضت کا نتیجہ ہوتی ہے اور جس کے جوکھم میں سے گزرنے کے بعد صحیح اور قوی انسانی سیرت پیدا ہوتی ہے۔‘‘(۴۵)

اس طرح ’’اقبال اس دور کے سب سے بڑے شاعر (بن گئے) ہیں۔ان کی مقبولیت بڑھ کر پرستش کی حد تک پہنچ گئی ہے۔(بات یہ ہے کہ)ہر اچھا شاعر اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے۔لیکن ہر اچھا شاعر اتنا خوش نصیب نہیں ہوتا کہ اپنے ماحول کو متاثر کر سکے۔دنیا میں ایسے اشخاص کی تعداد زیادہ نہیں ہے اور اُردو میں تو چند ہی ایسے مل سکتے ہیں مگر اقبال نے اپنے دور کی ذہنی تربیت میں بہت مدد دی ہے۔‘‘(۴۶)

اقبآل کے اس تصور کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے مطابق ’’حیاتِ اجتماعی کی تعمیر کا مقصد یہی ہے کہ آنے والی نسلیں ایک بلند تر فضا میں سانس لے سکیں۔یہی نکتہ تھا جسے شاہی نے نہیں سمجھا اور آنے والی نسلوں کے لیے ایسا معاشرہ چھوڑ گئی جس میں زندگی کی سانس گھٹتی ہے۔جب کسی نظام معاشرت میں افراد یا طبقات کا مفاد ہی سب کچھ ہوتا ہے تو حیاتِ اجتماعی کی تعمیر کے لیے کچھ باقی نہیں رہتا اور ایسے معاشرہ کا ورثہ انسانی زندگی کے لیے غیر صحت بخش اور معاشرہ میں جنم لینے والوں کے لیے مہلک ہوتا ہے۔اقبآل ملت کی تعمیر کے لیے ایسے افراد چاہتا ہے جو قدیم معاشرہ کی لعنتوں کو انسانی زندگی سے نکال دیں اور ایسے مستقبل کی تعمیر کریں کہ آنے والی نسلیں اس ترکہ میں اضافہ کر سکیں اسی طرح انسانی ارتقاء اور تعمیر حیات کا سلسلہ جاری رہے۔ مگر اس طرح کا ارتقاء ایک ایسے ہموار معاشرہ میں ممکن ہے جس کے افراد حریت اور آزادی سے ہم کنار ہوں، جہاں افراد اور طبقات کا مفاد حیات اجتماعی کو مجروح نہ کرے‘‘۔() اور اس کے لیے تہذیبی ،سیاسی ،سماجی اور معاشرتی سطح پر ایک ایسے معاشرے کی ضرورت ہے جس کے افراد اقبال کے پیش کردہ انسانِ کامل کا نمونہ ہوں۔ لہٰذا اقبال نے اپنے مقاصد کے پیش نظر اپنا تصورِ عاشق اپنے منفرد اصولوں پر وضع کیا۔اقبآل کے اس مخصوص و منفرد تصور نے اپنے دور پر نہایت گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور کے دوسرے شعراء بھی ایسے ہی فرد کو ہیرو بنا کر پیش کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اس زمانے کے تصورِ عاشق میں عمومی طور پر ایک مجاہدانہ روح سرایت کر جاتی ہے اور یہ ایک ایسا فرد بن جاتا ہے جو سیاسی شعور رکھتا ہے قومیت کے احساس سے متصف ہے، وطن کی آزادی کی شمع روشن کرنے کے لیے اپنے لہو کو استعمال کرتا ہے اور اپنے دین و مذہب کے استحکام اور سر بلندی کے لیے باطل قوتوں کا سینہ سپر ہو کر مقابلہ کرتا ہے۔یعنی اب یہ صدیوں تک رومانی اور افلاطونی عشق کا مارا ہوا فرد نہیں رہتا بلکہ وہ فرد بن جاتا ہے جو حق کی خاطر ہر باطل قوت سے ٹکرانے کا عزم مصمم

رکھتا ہے اور کائنات کی بے کراں وسعتوں میں اپنی ذات کے اثبات کے لیے کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں رکھتا ۔یوں تہذیبی اور سیاسی سطح پر اقبآل کے ہاں ایک بلند آدرش اور اولعزم عاشق ملتا ہے جو کائنات کو اپنے تصرف میں لا کر اپنی ذات اور پورے عالمِ انسانیت کی فلاح و بہبود کی کوشش کرنے کو اہم جانتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ بانگ درا،ص:۹۸

۲۔ ایضاً،ص:۹۹۔۹۸

۳۔ ایضاً،ص: ۹۹، ۴۔ ایضاً ص:۱۰۶

۵۔ ایضاً،ص:۱۰۰ ۶۔ ایضاً ص:۱۰۵۔۱۰۳

۷۔ انور سدید اقبال کے کلاسیکی نقوش ص:۱۵۹

۸۔ بانگ درا ص:۱۰۲۔ ۹۔ ایضاً ص:۱۰۳

۱۰۔ ایضاً ص:۱۰۴۔۱۰۳ ۱۱۔ ایضاً ص:۱۰۷

۱۲۔ ایضاً ص:۱۰۸۔۱۰۷ ۱۳۔ ایضاً ص:۱۳۵

۱۴۔ ایضاً ص:۱۴۲۔۱۴۱ ۱۵۔ ایضاً ص:۲۷۸

۱۶۔ ایضاً ص:۲۷۹

۱۷۔ شان الحق حقی، مضمون ’’غزل اک سفر سعدؔی سے اقبال تک‘‘، مشمولہ اقبال دورِ جدید کی آواز، ص:۵۴

۱۸۔ سید عبداللہ، مقامات اقبال ص۴۴۹۔۴۴۷

۱۹۔ فرمان فتح پوری، مضمون اردو غزل کی معنوی توسیع میں اقبال کا حصہ مشمولہ ’’نقوش‘‘ لاہور (اقبال نمبر)، ص:۲۹۱

۲۰۔ سید حامد، نگارخانۂ رقصاں، ص۲۴۵

۲۱۔ بانگِ درا، ص۲۰۵ ۲۲۔ ایضاً ص۲۵۷

۲۳۔ بالِ جبریل ص۲۵۔۲۴

۲۴۔ ایضاً ص۶۸

۲۵۔ سید وقار عظیم۔ مضمون۔ غم فرہاد و عشرتِ پرویز‘‘، مشمولہ اقبآل بحیثیت شاعر، ص:۳۵۳

۲۶۔ فتح محمد ملک، مضمون: اقبال کی شاعری کا تہذیبی پس منظر، مشمولہ: سرسید ین، ص۲۰۳

۲۷۔ بانگِ درا ،ص:۲۷۹ ۲۸۔ ایضاً ص: ۲۸۰

۲۹۔ بالِ جبریل ص:۵

۳۰۔ ایضاً ص:۶ ۳۱۔ ایضاً ص:۷

۳۲۔ ایضاً ص:۸ ۳۳۔ ایضاً ص:۹

۳۴۔ ایضاً ص:۱۴ ۳۵۔ ایضاً ص:۱۸

۳۶۔ ایضاً ص:۱۹ ۳۷۔ ایضاً ص:۳۰

۳۸۔ ایضاً ص: ۳۲ ۳۹۔ ایضاً ص:۴۰۔۳۹

۴۰۔ ایضاً ص:۵۷۔۵۶ ۴۱۔ ایضاً ص:۶۳

۴۲۔ ایضاً ص:۶۸

۴۳۔ ضربِ کلیم ص:۵۲

۴۴۔ ملک حسن اختر اطرافِ اقبال ص:۲۸۹

۴۵۔ یوسف حسین خان روحِ اقبال ص:۱۲۶۔۱۲۵

۴۶۔ آل احمد سرور اقبآل اور اُن کا فلسفہ ص۳۷

کتابیات

بنیادی مآخذ:

۱۔ علامہ محمد اقبالؔ، بانگِ درا، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، لاہور،۱۹۹۶ء
۲۔ علامہ محمد اقبالؔ، بالِ جبریل، ایضاً
۳۔ علامہ محمد اقبال، ضربِ کلیم، ایضاً

ثانوی مآخذ:

۱۔ اشفاق حسین (سید)، مقام اقبال، مکتبۂ میری لائبریری لاہور،۱۹۹۶ء
۲۔ انور سدید (ڈاکٹر)، اقبال کے کلاسیکی نقوش، مکتبۂ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۷ء
۳۔ آل احمد سرور، اقبال اور ان کا فلسفہ (مترتب: صدیق جاوید)، لاہور اکیڈیمی لاہور، س۔ن
۴۔ بحوالہ شان الحق حقی، مضمون: غزل ایک سفر (سعدی سے اقبال تک)، مشمولہ: اقبال دورِ جدید کی آواز،۔۔۔س۔ن
۵۔ رشید امجد، فاروق علی (سید)، (ترتیب) سرسیدین (اقبال کی یاد میں)، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی، ۷۸۔۱۹۷۷ء
۶۔ سید حامد، نگارخانۂ رقصاں، تاج کمپنی دہلی، ۱۹۸۴ء
۷۔ عبداللہ (ڈاکٹر، سید)، مقامات اقبال، لاہور اکیڈیمی لاہور، اکتوبر ۱۹۶۴ء
۸۔ ملک حسن اختر، اطرافِ اقبال، مکتبۂ میری لائبریری، ۱۹۷۶ء
۹۔ ''نقوش'' ماہنامہ لاہور، اقبال نمبر، ادارۂ فروغ اُردو ستمبر ۱۹۷۷ء
۱۰۔ وقار عظیم (سید)، اقبال بحیثیت شاعر، مجلس ترقی اُردو، لاہور، ۱۹۷۷ء
۱۱۔ یوسف حسین خان (ڈاکٹر)، روحِ اقبال، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر فاطمہ حسن*

جدید اردو غزل پر میرؔ کے اثرات

Abstract: *No one can disavow the fact that 'Ghazal' is the most popular genre in Urdu literature. Even the great figures like Ghalib and Iqbal held Meer in high esteem and have paid rich tributes to his superiority in Ghazal's field in their verse. It means that Meer enjoys a unique position due to his creative prowess in his poems. His poems are laden with universality of thought which reflect subtle inner layers that encompass all shades of life. This writer has mentioned the views of Hasan Askari and Zameer Ali Badayuni about Meer's distinction in Ghazal and also gives examples from various prominent poets of the past along with modern ones to substantiate her point of view in this research paper. A great modern day critic Mr. Shams-ur-Rahman Faruqi has termed his poetry as "Sher-e-Shor Angez" in his thesis on Meer. This is the best metaphor of appreciation used by a critic which proves Meer's influence on modern Urdu Ghazal. In fact, Meer's ghazals are ageless in creative vigour of thought and content.*

''جدید اردو غزل پر میر کے اثرات'' اس موضوع پر لکھتے ہوئے کیا خود میر کی اپنی شاعری پر پیش گوئیوں خصوصاً دعویٰ شور انگیزی سے صرفِ نظر کیا جا سکتا ہے؟ اگر صرف نظر کروں تو مضمون لکھ کر ابتدائیہ ہی مٹانا پڑے گا۔ اگر نہ کروں تو آپ کو شمس الرحمٰن فاروقی یاد آئیں گے۔ لکھنے والوں نے میرؔ کے شعرِ شور انگیز کی خوب خوب پرتیں کھولی ہیں اور خود میر نے بھی کب آنے والے وقت کو چشم تصور سے اوجھل کیا ہے؟

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہر گز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

یہ میرؔ کا وجدان تھا یا الہام، وقت نے اسے سچ ثابت کر دیا ہے۔ میرؔ کی عہد آفرینی کی کوئی بھی توضیح

*انجمن ترقی اردو کراچی پاکستان۔

کی جائے انہوں نے یہ ثابت کر دیا کہ بڑی شاعری معنی ومقام، خصوصاً وقت کی حد سے بالاتر ہوتی ہے۔اس کی سرحدیں ابدیت سے جا ملتی ہیں۔اس نامعلوم انتہا تک تمام معلوم مقامات پر شاعر کا وجود اپنا ہونا ثابت کرتا رہتا ہے، کبھی اس کے اشعار کیفیت کا حصہ بنتے ہیں کبھی تجربے کا۔کبھی فکر واحساسات کے نئے رخ اجاگر کرتے ہیں، کبھی نئے عہد کے حوالوں سے معنی میں وسعت بھی پیدا کرتے ہیں۔کہیں کہیں کسی موجزن دریا کی طرح معنی کا رخ بھی بدل دیتے ہیں۔تب وہ ایسی زمینوں کو بھی سیراب کرتے ہیں جنہیں فکرِ بلند کی ضرورت ہے۔میؔر نے کہا تھا۔

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

اور

اگرچہ گوشہ گزیں ہوں میں شاعروں میں میؔر
یہ میرے شور نے روئے زمیں کو تھام لیا

تبھی ہم دیکھتے ہیں کہ میؔر کے فوراً بعد ان کی شاعری کا شور اپنی معنی خیزی کو بھی ظاہر کرنے لگتا ہے۔

ضمیر علی بدایونی اپنے مضمون ''میر تقی میر اور رولاں بارت عالم کثرت میں'' لکھتے ہیں۔

''میر کا دعویٰ ہے کہ میرا ہر شعر تعبیر وتوضیح کے بے شمار امکانات اپنے اندر رکھتا ہے۔میرے اشعار کی کثیر المعنویت نے جو دھوم مچائی ہے اس کا چرچا قیامت تک ہوتا رہے گا، لوگ اس سے لذت اندوز اور تعبیر کی نقش آرائی کرتے رہیں گے۔شور دراصل معنویت (Signification) کا شور ہے۔اشعار کی معنی خیزی انہیں تا حشر قائم رکھے گی۔میر اپنے اشعار کی معنی آفرینی اور تہہ داری کی طرف بار بار اشارہ کرتا ہے۔

تیرے بالوں کے وصف میں میرے
شعر سب پیچ دار ہوتے ہیں

بار بار اپنی شاعری کی کثیر الجہتی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصہ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا''(۱)

اس عرصہ حشر کے بیچ آنے والے شعراء نے میر کے اثرات کا اعتراف کرنے میں کوئی کمی نہیں کی۔

یہاں میں چند اساتذہ کا حوالہ دے رہی ہوں کہ روایت سے جدید عہد کے تسلسل میں یہ ضروری ہے۔

سوؔدا:

سوؔدا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے اُستاد کی طرف

آتشؔ:

آتشؔ بقول حضرت سوؔدا شفیق من
''ہونا ہے تجھ کو میر سے اُستاد کی طرف''

ناسؔخ:

شبہ ناسخ نہیں کچھ میر کی استادی میں
''آپ بے بہرہ ہے جو مُعتقدِ میر نہیں''

ذوقؔ:

نہ ہُوا پر نہ ہوا میؔر کا انداز نصیب
ذوقؔ یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

داغؔ:

میؔر کا رنگ برتنا نہیں آساں اے داغؔ
اپنے دیواں سے ذرا دیکھئے دیواں ان کا

حالؔی:

حالؔی سُخن میں شیفتؔہ سے مُستفید ہوں
غالبؔ کا معتقد ہوں مقلّد ہوں میؔر کا

اسمٰعیل میرٹھی:

یہ سچ ہے کہ سوؔدا بھی تھا اُستادِ زمانہ
میری تو مگر میؔر ہی تھا شعر کے فن میں

اکبرالہ آبادی:

میں ہوں کیا چیز جو اُس طرز پہ جاؤں اکبؔر
ناسؔخ و ذوقؔ بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ

غالب جیسے عظیم شاعر نے ان سب کی تعریف پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔

غالبؔ اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسؔخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں

عہد جدید تک آتے آتے میر کے اثرات صرف تعریف نہیں طرز اور اسلوب، محاوروں واستعاروں تک پہنچنے لگے اور اتنے واضح کہ انہیں پہچاننا بھی آسان ہو گیا۔

اس ضمن میں ناصر کاظمی سب سے اہم حوالہ ہیں۔ ناصر کی میر سے عقیدت کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ انہوں نے خود میر کی شاعری سے اپنے لگاؤ کا بار بار اظہار کیا ہے، انہوں نے میر کا ایک بہت اچھا انتخاب نہ صرف مرتب کیا بلکہ ''میر ہمارے عہد میں'' کے عنوان سے ایک بہت مفصل مضمون شامل کیا۔ اس مضمون میں میر کی شاعری کی کئی جہتوں کو کھولا گیا ہے۔ اس کا ایک اہم ترین حصہ ''اقبال پر میؔر کے اثرات کا مطالعہ'' ہے، ناصر لکھتے ہیں۔

''گو اقبال نے میر صاحب کا کہیں ذکر نہیں کیا مگر میر کے یہاں جا بجا ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو بڑی حد تک اقبال کے فلسفہ حیات سے مماثل ہیں۔ یہ درست ہے کہ میر صاحب نے شاعری کے ذریعے براہ راست قوم کو خطاب نہیں کیا مگر ایک بڑا شاعر جب تخلیق کرنے بیٹھتا ہے تو لازمی نہیں کہ اس کے سامنے کوئی مخصوص قومی منصوبہ بھی ہو۔ اقبال کے یہاں قلندری، درویشی، خودی، اخلاق، انسان اور عشق کے تصورات کی جھلک میر صاحب کے یہاں بھی دیکھئے:

اس ضمن میں ناصر کاظمی کے پیش کردہ حوالوں میں سے دو مثالیں پیش کر رہی ہوں:

فریاد انہی رنگوں سے ہے گلزار میں ہر صبح
بلبل نے میری طرزِ سخن خوب اُڑائی
(میر)

اُڑائی طوطیوں نے قمریوں نے عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری
(اقبال)

خوش ہیں دیوانگیٔ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ
(میر)

اِک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے
اِک جنوں ہے کہ باشعور نہیں (۲)
(اقبال)

ناصؔر، اقبؔال پر میؔر کے اثرات کے حوالے دیتے ہیں لیکن خود ان اثرات میں ڈوبتے چلے گئے ہیں۔ میر کی زمین، استعارے، اداسی، عشق اور متعدد کیفیات غرض میر کی اثر آفرینی ناصر کی غزلوں میں محسوس بھی کی جا سکتی ہے اور اس اثر سے جلتے چراغ کی روشنی کو پھیلتے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

فرصت میں سن شگفتگیٔ غنچہ کی صدا
یہ وہ سخن نہیں جو کسی نے کہا بھی ہو
بزم سخن بھی ہو سخن گرم کے لیے
طاؤس بولتا ہو تو جنگل ہرا بھی ہو

دراصل جدید غزل کے خدوخال ابھرنے لگے تو ناقدین نے کہا کہ یہ تو وہی مانوس نقش و نگار ہیں جو میر کی غزلوں سے مشابہت رکھتے ہیں۔ 50 سال سے زائد عرصہ ہو گیا جب حسن عسکری صاحب نے اپنے مضمون ''جدیدیت غالب اور میر جی'' میں لکھا۔

''یہ بات اب واضح ہوتی جا رہی ہے کہ ہماری غزل پر غالب کے بجائے میر کے اثرات بڑھ رہے ہیں۔ اس کی وجہ محض تنوع پسندی نہیں ہے۔ اب ہمارے غزل گوئی ذہنی اور روحانی ضرورتیں محسوس کر رہے ہیں جو غالب کی شاعری سے پوری نہیں ہوتیں۔ اب ان کے سامنے ایسے مسئلے ہیں جنہیں میر نے زیادہ شدت سے محسوس کیا تھا اور ایک ایسا ''مزاج'' پیدا کرنے کی کوشش کی تھی جو زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے میں مدد دے سکے۔ یہ مسئلہ صرف ہمارے ہی شاعروں اور ادیبوں کے سامنے نہیں بلکہ پوری دنیا کا ادب آج کل اسی کشمکش میں مبتلا ہے۔ اس اعتبار سے میر، غالب سے زیادہ ''جدید'' ہے اور نئے تقاضوں سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔'' (۳)

میر دراصل صرف ایک نام یا تخلص نہیں ایک مکمل کلچر کا استعارہ بھی ہے۔ وہ کلچر جو ہمارے خطے کا ہے جہاں اردو نے جنم لیا، پروان چڑھی اور ارتقاء کی جانب گامزن ہے۔ ضمیر علی کے الفاظ میں۔

''برصغیر کی ادبی اور تہذیبی روایت کا مکمل، جامع اور تخلیقی اظہار ہمیں پہلی بار میر کی شاعری میں ملتا ہے۔ لیکن میر کا بنیادی کلچر ثقافتی میلان وحدت الوجودی کلچر کا آئینہ دار ہے۔ زندگی کے مظاہر کی گونا گونی بھی اس کے تہذیبی مزاج کی صورت گر ہے۔ میر کا کلام زندگی سے بھرپور ہے۔ اس کی شاعری میں لطف زندگی، فہم زندگی اور عرفان

زندگی تینوں سطحیں ملتی ہیں۔ ان تینوں عناصر سے اس کا شعری فلسفہ تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ آرٹ اور کلچر دو الگ الگ حقیقتیں نہیں بلکہ آرٹ میں کلچر اور کلچر میں آرٹ جلوہ گر ہوتا ہے۔ آرٹ کلچر میں موت کے خلاف قوت مزاحمت پیدا کر دیتا ہے اور تہذیبی اقدار کو رنگ ثبات بخشتا ہے۔''(۴)

اس اقتباس کی روشنی میں میر کی زمین و لہجے میں فراق کا یہ شعر دیکھئے۔

غم کا فسانہ سننے والو آخر شب آرام کرو
کل یہ کہانی پھر چھیڑیں گے، ہم بھی ذرا اب
سو لے ہیں اب اکثر چپ چپ سے رہے ہیں
یونہی کبھی لب کھولے ہیں پہلے فراق کو دیکھا ہوتا
اب تو بہت کم بولے ہیں نقش و نگار غزل میں جو تم
یہ شادابی پاؤ ہو ہم اشکوں میں کائنات کے نوک قلم
کو ڈبو لیں ہیں خنک سیہ مہکے ہوئے سائے پھیل
جائیں ہیں جل تھل پر کن جتنوں سے میری غزلیں
رات کا جوڑا کھولیں ہیں

دراصل غزل کے کلچر میں تصوف، مذہب اور فلسفہ وحدت الوجود کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

کلچر کے باطنی حوالوں سے ظاہر تک میر کی شاعری ذات و کائنات کے ہر رنگ کا احاطہ کرتی ہے۔

دراصل ان کی شاعری شہری کلچر کا بھی آغاز ہے۔ ان کے اشعار دیکھئے۔

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو
دلی کے جو کوچے تھے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

جدید شعراء نے میر کو تقریباً اپنا امام تسلیم کر لیا۔ ابن انشاء جوان سے بہت متاثر ہیں لکھتے ہیں۔

اللہ کرے میر کا جنت میں مکاں ہو
مرحوم نے ہر بات ہماری ہی بیاں کی

ان سے پہلے امداد امام اثر نے میر کو ولی کا درجہ دے دیا۔

بے شک کوئی ولی تھا اثؔر میر نکتہ سنج
سب شاعروں سے خاص ہے اس باخدا کا رنگ

میر کے اتباع میں ایسے بھی شعر کہے گئے جن پر میر کا یہ شعر صادق آتا ہے۔

فکر بلند سے میں کیا آسماں اسے
ہر اک سے میر خوب ہو یہ وہ زمیں نہیں

جگن ناتھ آزاد کا شعر ہے۔

کہا پھول نے دیکھ میرا تبسم
مری زندگی کس قدر مختصر ہے

اس کے بعد میر کا یہ خوبصورت شعر کتنا بلند نظر آتا ہے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

سحر انصاری نے میؔر سے اس طرح استفادہ کیا ہے:

وہ کام سونپ گئی ہم کو دل کی بیماری
جو کام میؔر سا استاد بھی نہ کر پایا

پیرزادہ قاسم نے میؔر کے رنگ میں کہنے کا چیلنج قبول کیا:

میؔر کے انداز میں کہیے تو پھر
صرف ہنر کیا ہے جگر چاہیے

پروین شاکر نے میؔر کے حوالے سے بہت خوب صورت شعر لکھا ہے:

جگا سکے نہ ترے لب لکیر ایسی تھی
ہمارے بخت کی ریکھا بھی میؔر ایسی تھی

صابر ظفر، میؔر سے متاثر بھی ہیں اور ان کے حوالے سے کئی اچھے شعر کہے ہیں۔ ان کا ایک خوب صورت شعر ہے:

میؔر کی یاد ہے اور کارگہ شیشہ گری
کام نازک ہے تو کم سانس لیا جائے گا

شاہدہ حسن اپنا منفرد انداز رکھتی ہیں اور دردِ مشترک کا یوں اظہار کرتی ہیں:

شدّتِ غم سے میں بھی ہوں خوش حال
میؔر سا دکھ ہے میرے اندر بھی

اساتذہ میر کی عقیدت میں ڈوبے اور ان کی تقلید میں خود کو نا کام ہی لکھتے رہے پر اس نا کامی میں وہ احساس کمتری نہیں جسے ہم نفسیاتی پیچیدگی یا Inferiority Complex کہیں۔ یہ احساس ہمارے عہد میں نظر آتا ہے۔ تعلّی سے قطع نظر عبیداللہ علیم کا خوبصورت شعر ہے۔

مجھ سے پہلے میر ہوا اس کے بعد ہوں میں
پہلے وہ تقدیر ہوا اس کے بعد ہوں میں

میر کے اتباع میں زہرا نگاہ کا رویہ زیادہ حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ لکھتی ہیں۔

کہتے ہیں ہر ادب میں ہے ایک صدائے بازگشت
میؔر کے حسن شعر سے میری غزل بجی رہی

میر کی عظمت کا وہ اس طرح بھی اظہار کرتی ہیں۔

ہم مرزا اسد کے مریدان خوش خیال
یہ مانتے ہیں قبلۂ اشعار میؔر ہیں

غزل گوئی کے حوالے سے ہمارے عہد کے ایک بہت اہم شاعر نصیر ترابی پر میر کے واضح اثرات ہیں۔

اس شعر میں میؔر سے ان کا استفادہ دیکھئے۔

تمام رات فضا میں وہی ہے گریہ میر
کسے خبر پس دیوار کیا گزرتی ہے

میر کے اتباع کا اثبات بھی سن لیجیے۔

لذت کش آزار رہے میر بھی ہم بھی
کس شوق کے بیمار رہے میر بھی ہم بھی
دلی سے بھی کچھ کم تو نہ تھا دل کا اجڑنا
اک مکتب آزار رہے میر بھی ہم بھی

سہل ممتنع میں میؔر کے بعض اشعار ضرب المثل بن گئے ہیں۔ مثلاً

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا

(اس شعر کا پہلا مصرعہ دراصل یہ ہے۔ راہِ دورِ عشق میں روتا ہے کیا)

جدید شعراء نے ان کی تقلید میں سہل ممتنع کو اپنا انداز بنالیا اور غزل مسلسل لکھیں۔ ان میں جون ایلیا، رسا چغتائی، انور شعور اور ہمارے عہد کے تقریباً تمام غزل لکھنے والے شامل ہیں۔ میر کی شاعری کو انہوں نے عشق کے لوازمات میں بھی شمار کیا۔ سرشار صدیقی کا ایک شعر ہے۔

مجھے گر عشق کا ارمان ہوتا
مرے گھر میؔر کا دیوان ہوتا

اب یہ بین المتنیت ہے یا غیر شعوری اتباع میؔر۔ عقیل عباس جعفری نے لکھا۔

میرے گھر سے نہ کچھ سامان نکلا
فقط ایک میر کا دیوان نکلا

اسی حوالے سے عباس تابش کا شعر بھی سنیئے۔

عشق کی سالگرہ یاد تھی اس کو تابش
رکھ گیا میؔر کا دیوان سرہانے میرے

ان تینوں شعراء نے دیوان کو میؔر کے شعری دیوان کے معنی میں لکھا ہے جبکہ میؔر نے اپنے شعروں میں دیوان سے بھی ذو معنویت پیدا کی ہے۔

جہاں سے دیکھیئے ایک شعر شور انگیز نکلے گا
قیامت سا ہے ہنگامہ ہر اک جا میرے دیواں
میں اپنے شہید ناز سے بس ہاتھ اٹھا کے پھر
دیوانِ حشر میں اسے لایا نہ جائے گا

جدید اردو شاعری میں میر سے استفادے کے مثالیں ہر عمر کے شعراء کی غزلوں میں جا بجا ہے۔

یامین اختر نے اس کا براہ راست اعتراف کیا ہے۔

شعر لکھنے کا جب ارادہ کیا
میر صاحب سے استفادہ کیا

لیاقت علی عاصم نے لکھا۔

آپ غالب کے طرفدار ہیں عاصم لیکن
شعر میں پیروی میر نظر آتی ہے

میر سے استفادے کی صورت بھی عجیب ہے۔ غزل گوئی میں اساتذہ کی زمین میں لکھنے کی روایت رہی ہے جس کے لئے باقاعدہ مصرع طرح بھی دیئے جاتے رہے ہیں۔ لیکن ایسی ڈھلی ڈھلائی غزلوں میں

اچھے شعر کم ہی ملتے ہیں۔ وہ تجربہ جو لکھنے والے کا ہے۔ وہ کیفیت جو اس پر شدید گزری ہو اسے شعر میں ڈھالنے کے لئے سانچہ بنانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ شاعر کی طبع خود اس کی مطابقت سے بحر اور ارکان مرتب کر لیتی ہے۔ جمال احسانی نے میر کی زمین پہ قدم رکھا اور غزل کے مطلع میں اس کا اعلان کر دیا۔

میں وہاں سر کے بل رسائی کی
میرؔ نے جس جگہ خدائی کی

میرؔ کی زمین پر ڈرتے ڈرتے میں نے بھی قدم رکھا تھا بلکہ یوں کہا جائے کہ یہ زمین کھینچ لے گئی تھی۔

تب انکشاف ہوا کہ ہم جس زمینِ سخن پر آباد ہیں وہ تو تمام کی تمام میرؔ کی ہے۔ میں نے لکھا۔

اس زمینِ سخن پہ رہتی ہوں
میرؔ نے جس پر حکمرانی کی

حوالہ جات:

(۱) بدایونی، ضمیر علی، ''جدیدیت، مابعد جدیدیت''، فضلی سنز، اردو بازار، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص ۱۱۷
(۲) ناصر کاظمی، ''انتخابِ میر''، مکتبۂ خیال، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۸۰
(۳) عسکری، محمد حسن، ''عسکری نامہ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۳۱۸
(۴) بدایونی، ضمیر علی، ''مابعد جدیدیت کا دوسرا رُخ''، شہرزاد، گلشن اقبال، کراچی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۸۵

☆☆☆☆☆

انوار الحق مروت* / ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری**

دہلوی غزل کا نیا منظر نامہ کرداروں کی روشنی میں

دبستان دہلی کے چند اہم غزل گو

Abstract: *The characters are very much important in every genre of literature. A great and classic poetry contains the powerful characters. Urdu Ghazal contain specific type of characters . Dahli School of poetry introduces classical Urdu Ghazal. In this article researchers have analyzed different types of characters found in Urdu Ghazal of Dahli School.*

برصغیر پاک و ہند اور مسلم تہذیب و ثقافت کی بہترین نمائندگی کے علاوہ دہلی اردو شعر و ادب کے تاج محل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس بات پر تمام اساتذۂ فن اور نقاد حضرات پوری طرح متفق ہیں کہ غزل کے عہدِ زریں کا پہلا اور ناقابلِ فراموش گڑھ دہلی ہی رہا لیکن دبستانِ دکن کے برعکس شمالی ہند کی غزل پر فنی فکری، اسلوبیاتی، ہیئتی، عروضی، لسانیاتی غرض تمام تر حوالوں سے فارسی غزل کی گہری، واضح اور ان مٹ چھاپ ہے اور اس کی سب سے بڑی اور معقول وجہ شمالی ہند کی ایران سے نزدیکی اور دہلوی شعرا کے فارسی زبان و ادب سے رغبت کے علاوہ فارسی کا دفتری زبان ہونا بھی تھا۔ فارسی شرفاء اور خواص کی زبان تھی اس کے علاوہ اس دور میں بیسیوں اردو شعرا فارسی زبان میں بھی شاعری کرتے تھے اور اردو مشاعروں میں فارسی شاعری بھی سناتے لیکن یہاں پر غزل کا پہلا مجموعی تاثر جو بنتا ہے وہ دبستانِ دہلی کے ابتدائی دور کے شعرا کا ایہام گوئی کی جانب غیر معمولی جھکاؤ ہے جن کی خاص تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی و معاشی وجوہات ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ بیرونی حملہ آوروں کی یورشوں، اندرونی خانہ جنگیوں اور پیہم شورشوں کی وجہ سے معاشرتی و تہذیبی زندگی میں مسرت کے پیالے ٹوٹ چکے تھے۔ جامِ زندگی کی تلخی کم کرنے کے لئے عوام و خواص دونوں نے عیش و عشرت کی محفلوں کی طرف ہنگامہ خیز رجوع کیا اور یوں امراء و وزراء اور عوام و خواص سب اپنی

*(پی ایچ۔ڈی اسکالر) شعبہ اردو جامعہ پشاور
**ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو جامعہ پشاور

ذمہ داریوں سے منہ چھپاتے ہوئے عیش ونشاط اور رنگ وترنگ کی محفلوں میں بری طرح ڈوب گئے جس میں تصنع اور نمود ونمائش کو خوب فروغ ملا تلواریں کُند اور زبانیں تیز ہوگئیں ۔پھبتی ،فقرے بازی ،ضلع جگت ،لطیفوں اور رعایت کی تجارت ہونے لگی ،ایہام رعایتِ لفظی ،اشارے ،کنائے اور ذو معنی الفاظ کا استعمال کامیابی اور ذہانت کی دلیل بن گیا!

بقول ڈاکٹر محمد حسن :۔

''اس دور کے افراد کو انفرادی طور پر ایک ایسے نشے ،ایک ایسے ذریعہ ءنجات کی تلاش تھی جو ماحول کی ناخوش گواری اور ان کی بے بسی کو گوارا بنا سکے اور بے چینی واضطراب کے دور میں ان کے لئے چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور عیش پرستیوں کے لئے گنجائش نکال سکے جو ان کی شخصیتوں کو شکنجے میں نہ کسے بلکہ ان کے لئے مناسب ذریعہء اظہار فراہم کر سکے ایہام میں انھیں یہ نجات اور نشہ مل گیا۔(۱)

اس حوالے سے اساتذہ ٔفن اس امر پر بھی متفق اللسان ہیں کہ دہلی میں ایہام کا پہلا مطلع دیوانِ ولی (دکنی ۱۷۲۵) کی دہلی آمد ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد لکھتے ہیں :۔

''دیکھتے ہی دیکھتے ولی کا کلام محفلوں کی جان بن گیا اور بڑے اور چھوٹے ولی کا کلام پڑھنے اور اس پر سر دھننے لگے۔(۲)

دیوانِ وؔلی کے اس پر جوش استقبال کی ایک وجہ صنعتِ ایہام بھی تھی کیوں کہ اس معاشرے میں ذو معنی الفاظ کا استعمال عام تھا۔ ہر چند کہ وؔلی کا سارا کلام اس صنعت کا مظہر نہ تھا مگر عوام وخاص کے زاویہ ہائے نظر اسی ایک نقطے پر مرکوز ہو کر رہ گئے شاعری میں صنعتِ ایہام کی اس مقبولیت کا باعث دیوانِ وؔلی کو قرار دیا جائے یا اس دور کی شعری تہذیب اور معاشرتی دوغلے پن کو ،مگر یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ ایہام کو غیر معمولی پذیرائی ملی۔

ایہام کیا ہے؟اس کی اجمالی تعریف میں مولوی نجم الغنی یوں گویا ہیں :۔

''صنعتِ ایہام کو توریہ بھی کہتے ہیں ایہام کے معنی وہم میں ڈالنے اور توریہ کے معنی چھپانے کے ہیں ۔اصطلاح میں ایہام اس کو کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا کلام میں واقع ہو جس کے دو معنی ہوں ،ایک قریب کے ،دوسرے بعید کے اور سامع کا گمان قریب کی طرف جاوے اور شاعر کی مراد معنیٔ بعید ہوں ۔(۳)

بہر حال وجہ جو بھی ہو وہ دور اس رنگ کیلئے کافی موزوں تھا ایہام گو شعرا کے ہاں بھی عاشق ومحبوب

اور ان سے وابستہ کردار تقریباً تمام تر فارسی غزل ہی کے تتبع میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

یہ ناز یہ غرور لڑکپن میں تو نہ تھا
کیا تم جوان ہو کے بڑے آدمی ہوئے (۴)

شرم سے پانی ہو جاویں سب رقیب
جو مِرا یوسفؑ ملے آچاہ سیں (۵)

یہی مضمون خط ہے احسن اللہ
کہ حسنِ خوبرو یاں عارضی ہے (۶)

ایہام نے اردو زبان کے امکانات اس انداز میں وسیع کئے کہ شعرانے ایہام کی دُھن میں ایسے نادر الفاظ غزلوں میں استعمال کئے جس کو زمانہ طاقِ نسیاں کے حوالے کر چکا تھا یہ تحریک صرف لفاظی کی حد تک محدود نہیں تھی بلکہ اس نے لفظ کی معنوی جہتوں اور حیثیتوں کو واضح کر کے اردو زبان وادب میں باقاعدہ مطالعہ زبان کی طرح ڈالی ،البتہ اِس تحریک نے زبان کو فائدہ دینے کے ساتھ ساتھ شاعری کو نقصان بھی پہنچایا اور وہ یوں کہ شعری پیمانے کافی حد تک تناؤ اور سکڑاؤ کا شکار ہوئے اس حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار فرماتے ہیں

''ظاہر ہے کہ تخلیقِ شعر جب کسی صنعت کے التزام کی پابند ہو جائے تو جذبے کا خلوص ختم ہو جاتا ہے اور شاعری الفاظ کے خوش نما گھروندے بنانے تک محدود ہو جاتی ہے، ایہام گوئی کے رجحان نے حدِ اعتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور تغزل کو متاثر کیا اس وجہ سے اس کے خلاف اتنا تند وتلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو ادب کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ سے نہیں کیا جاتا۔'(۷)

اس تحریک کی عمر سترھویں صدی کے ابتدائی چار عشروں پر مشتمل ہے بعد میں اساتذہ شعرا نے محسوس کیا کہ ایہام گوئی شاعری کیلئے بمنزلہ سکڑاؤ اور شعرا کیلئے بجز تناؤ کے کچھ اور نہیں اس کے علاوہ نادر شاہ افشار (۱۷۳۹ء) کے خونچکاں حملوں نے دہلی کی گلیوں میں خون کی ندیاں بہا کر عیش وطرب کی محفلوں کو نوحوں اور نالوں سے بھر پور آہ وفغاں میں بدل دیا۔ایہام گوئی کے خلاف تازہ گوئی کی تحریک صورِ اسرافیل ثابت ہوئی اس تحریک میں مظہر جانِ جاناںؔ ،حزیںؔ ،یقیںؔ ،تاباںؔ وغیرہ ایسے نامور شعرا تھے جنھوں نے ایہام گوئی کے خلاف زبردست تحریک چلائی اور حاتمؔ نے جو ایک وقت میں ایہام گوئی تحریک کا ایک بہت بڑا علم بردار تھا علی الاعلان ایہام گوئی کے خلاف یوں آواز بلند کی۔

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۸)

چند ایہام گو شعرا کی غزل میں کرداروں کی نوعیت دیکھیے۔

شیخ مبارک علی آبرو:۔ (۱۶۸۳-۱۷۳۳)

آبرو ایہام گوئی کے حوالے سے اپنا ایک خاص نام اور مقام رکھتے ہیں لیکن ایہام گوئی کے علاوہ ان کی غزل پر ہندی گیت اور دوہوں کا کافی اثر پایا جاتا ہے لیکن مجموعی طور پر اس کی غزل پر عام دہلوی شعرا کی طرح فارسی غزل کا گہرا اثر ہے اس لئے ان کے ہاں کردار تو نمایاں اور واضح ہیں مگر ان کے ہاں کوئی نیا کردار نہیں پایا جاتا عین ممکن ہے اس کی ایک خاص وجہ یہ ہو کہ انھوں نے دیگر فنی لوازم سے زیادہ ایہام پر توجہ دی ہو۔ ان کے ہاں متعدد کردار نمایاں ہیں لیکن سب سے زیادہ واضح اور جاندار کردار محبوب ہی کا پایا جاتا ہے مگر اس سے زیادہ حیران کن بات یہ کہ ان کا محبوب اُمرد ہے اور ایک دو بھی نہیں متعدد اور مختلف قسم کے لونڈے ان کی غزلوں میں اچھلتے کودتے نظر آتے ہیں جس کا اظہار وہ علی الاعلان کرتے ہیں۔

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کو چاہے
کوئی عاشق نہیں وہ بوالہوس ہے (۹)

مذاقِ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لڑکا (۱۰)

آبرؔو کے ہاں حسن وعشق کا منبع پیشہ ور رنڈیاں اور امرد لڑکے ہیں حسن وعشق کا یہ معیار محض آبرو تک محدود نہیں بلکہ یہ رویہ اس دور کے معاشرے وسماج کا مجموعی رویہ تھا جس کی نمائندگی آبرو نے بہترین انداز میں کی۔

شاکر ناجی:۔ (۱۷۰۰-۱۷۸۳)

ناجؔی کی غزل میں بھی عموماً روایتی کردار ہی پائے جاتے ہیں امرد پرستی کو ایرانی غزل کی عنایت سمجھیں، تہذیبی اقدار کی شکستگی کا نتیجہ یا اس دور کا خاص مشغلہ، شاکر ناجؔی کے ہاں امرد پرستی اتنی توانائی اور قوت کے ساتھ پائی جاتی ہے کہ اس میدان میں وہ آبرؔو سے بھی کئی قدم آگے نظر آتے ہیں۔

رکھے اس لالچی لڑکے کو کب تک بہلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا کبھی وہ لا (۱۱)

اس کے علاوہ اس کے ہاں طوائف کا کردار بھی پوری طرح جلوہ گر ہے غرض اس کے ہاں حسن وعشق پس منظر میں اور ہوس پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ فرما ہے اس کے محبوب (پیشہ ور رنڈی یا طوائف اور امرد) چونکہ دونوں بازاری قسم کے ہیں اس لئے دونوں، شوخ چشم، ستم کوش اور ہرجائی نظر آتے ہیں لیکن طوائف کے مقابلے میں ان کے ہاں لونڈوں کے کردار زیادہ نظر آتے ہیں۔

آبرو کے ہاں کوئی گہرا تجربہ یا شدید احساس موجود نہیں نہ ہی کوئی نیا موضوع ہے بلکہ ان کے جذبات سستے، عشق ہوس زدہ، نظر محدود اور فن سطحی نظر آتا ہے لیکن دوسرے شعرا کی طرح وہ محض ایک تنگ دست اور دل گیر عاشق نہیں بلکہ عیاشی کی حد تک بے فکرا اور شغل باز ہے۔

نہ روکو یار کو کہ خط رکھاتا یا منڈاتا ہے
مرے نشے کی خاطر لطف سے سبزی بناتا ہے (۱۲)

جہاں دل بند ہو ناصح وہاں آوے خلل کرنے
رقیبِ نا ولد ناجی گویا لڑکوں کا بابا ہے (۱۳)

فائز دہلوی:۔

فائز کے عشق میں بھی سطحیت اور بازاری پن ہے اس لئے ان کے کردار بھی بازاری ہی نظر آتے ہیں مگر فنی اور اسلوبیاتی حوالوں سے ان کے ہاں تقلیدِ محض کے گہرے نقوش نہیں اُبھرتے بلکہ وہ محبوب سے مِلن، گفت وشنید، اس کے لباس وپوشاک، وضع قطع، نشست وبرخاست وغیرہ کا بیان پوری جزئیات کے ساتھ کرتا ہے۔

تجھ بدن پر جو لال ساری ہے
عقل اس نے میری بساری ہے (۱۴)

لیکن دبستانِ دہلی اور دہلوی تہذیب ومعاشرت سے متعلق ہوتے ہوئے بھی ان کے ہاں محبوب کا کردار واضح طور پر عورت کی صورت میں ملتا ہے اس کو ولی کا اثر کہیں، دکنی روایات کی چھاپ یا قدیم ہندی تہذیب کے اثرات، ان کے ہاں دہلوی یا ایرانی روایات کے خوشنما رنگ سے الگ ایک دیدہ زیب رنگ پایا جاتا ہے جو ان کا اپنا ایک رنگ ہے جس میں عورت عموماً اس کے ہاں چھائی رہتی ہے اس کے علاوہ دوسری اہم بات یہ کہ ان کے ہاں معاملاتِ عشق اور وارداتِ وصل کے جتنے بھی تجربات ہیں وہ ان کے اپنے ذاتی اور حقیقی تجربات ہیں اس حوالے سے وہ خود فرماتے ہیں:۔

''آغاز شباب میں مزاج میں حدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی اس کے ساتھ ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لئے کبھی کوشش وفکر نہیں کی شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔(۱۵)

مثال کے لئے چند اشعار ان کی غزل سے پیش کئے جاتے ہیں:۔

ہمیں تو بوسہ نہ دینے کہا نہ کہہ کے دیا
جنھوں سے وعدہ کیا تھا اُنھیں چُماتے ہو(۱۶)

لیلیٰ مجنوں کا ذکر سرد ہوا
اب ہماری ، تمھاری باری ہے (۱۷)

وہ دکنی شعرا کی طرح محبوب کو موہن، سرجن، پیتم، پی، پیو، دلبر، جانم وغیرہ کہہ کر پکارتے ہیں اس لئے ان کے ہاں مقامی ہندوستانی فضا پوری طرح حاوی ہے ہندی اسلوب، تشبیہات واستعارات اور علامات وتلمیحات کا خوب صورت اور برجستہ استعمال کرنے کے علاوہ ہندی کرداروں سے بھی وہ اپنی غزل کو خوب سجاتے ہیں۔ان کی اس خاصیت کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب یوں گویا ہیں:۔

فائز ہندوؤں کے مذہبی عقیدوں اور معاشرتی طریقوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔(۱۸)

انعام اللہ خاں یقیںؔ:۔(۱۷۲۸-۱۷۵۵)

انعام اللہ خاں یقیںؔ اس عہد کے ایک پختہ ذوق شاعر ہیں ان کے ہاں محبوب کا کردار تمام تر جمالیات وحسیات سمیت پوری طرح حاوی ہے جوان کی غزل میں جذبات واحساسات کی شدت کے لئے وقتاً فوقتاً تازیانے کا کام دیتا ہے اسی لئے ان کے ہاں کبھی کبھار جذبوں کی شدت کی وجہ سے ایک سلگتی ہوئی کیفیت جنم لے لیتی ہے لیکن فن پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے تہذیب وشائستگی اور حسین روایات شعری کے نازک آبگینوں کو ٹھیس نہیں پہنچتی بلکہ ایک خاص سلجھاؤ، ٹھہراؤ اور مخصوص وضع قطع سدا برقرار رہتے ہیں۔

خلوت ہو اور شراب ہو معشوق خوب رو
زاہد تجھے قسم ہے جو تو ہو تو کیا کرے (۱۹)

برہمن سر کو اپنے پیٹتا تھا دیر کے آگے
خدا جانے تری صورت سے بت خانے پہ کیا گزری (۲۰)

یقیںؔ محبوب کے حسیاتی پیکر کو الفاظ کے ذریعے ایک نئی زبان عطا کرتا ہے۔ان کے ہاں غزل کے روایتی کردار پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہیں لیکن ہندوستانیت اور مقامیت سے زیادہ فارسی اثرات حاوی ہیں اس لئے ان کے ہاں لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، منصور، ساقی، شیخ، صوفی، زاہد، ناصح، بتِ کافر وغیرہ کے کردار جابجا پائے جاتے ہیں یقیںؔ کی شعری عظمت کے بارے میں تاباں فرماتے ہیں۔

اگر یقین جیتے رہتے تو میرؔ ہو یا مرزاؔ کسی کا چراغ ان کے سامنے نہیں چل سکتا تھا۔(۲۱)

میر عبدالحئی تاباں:۔

تاباںؔ کی پرکشش شخصیت کی طرح ان کی غزل بھی خوبصورت اور دلکش ہے، لیکن ان کے عشق کی مانند ان کا محبوب بھی غیر فطری نظر آتا ہے جہاں میرؔ کے ہاں عطار کے لونڈے اور آبروؔ کے ہاں پسر زرگر کی جلوہ فرمائیاں حیرانی کا باعث بنتی ہیں وہاں تاباںؔ کے ہاں سید زادے سلیمان کا برملا ذکر بھی اہلِ فن کو انگشتِ بدنداں کئے ہوئے ہے۔

زینت اور پوشاک بن کھبتی ہو دل میں جس کی چُھب
سب پری رویاں میں ہے ایسی سلیماں کی بھپن (۲۲)

تاباں کے ہاں بھی روایتی قسم کے کردار ہیں مگر ان کے ہاں عشقِ حقیقی، تصوف اور دیگر مضامین ایک کمزور اور روایتی انداز میں موجود ہیں اسی لئے ان کے ہاں کردار بھی روایتی قسم کے ہیں البتہ ان کے ہاں جو مجموعی تاثر بنتا ہے وہ محبوب کے حسن وجمال، ناز وغمزہ، عشوؤں، اداؤں اور شوخ چشموں کا بیان ہلکے پھلکے انداز میں ہے:۔

سبب جو میری شہادت کا یار سے پوچھا
کہا کہ اب تو اسے گاڑ دو، ہوا سو ہوا (۲۳)

عاشق سے گرم ملنا، پھر بات بھی نہ کرنا
کیا بے مروتی ہے کیا بے وفائیاں ہیں (۲۴)

اسی وجہ سے ان کے ہاں بھی عشق ایک سطحی انداز میں موجود ہے جس میں گہرے تجرباتِ وصل اور وارداتِ شوق مفقود ہیں۔

شاہ حاتمؔ:۔(۱۷۰۰-۱۷۸۳)

حاتم کا فن اور اس کی غزل دہلوی شعرا کے لئے فنی حوالے سے غیر معمولی موڑ ثابت ہوئی اس نے ایک خاص

تحریک کی انداز میں ایہام گوئی سے تازہ گوئی کی جانب قدم اٹھایا اور بانگِ دہل اعلان کیا:۔

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۲۵)

ابتدا میں شاہ حاتم میلوں ٹھیلوں اور عیاشیوں میں ڈوبا رہا مگر جلد ہی توبہ کر لی اور طبیعت بہت زیادہ فقیری اور گوشہ نشینی کی جانب مائل ہوئی۔اس وقت دہلی کے ناگفتہ سماجی ومعاشرتی اور سیاسی حالات نے اس رجحان کے لئے مزید راہ ہموار کی اور یوں اس کی دلچسپی عملی اقدامات میں تبدیل ہوئی،لہذا صوفیانہ ماحول میں رہنے کے سبب اسی طبقے کے کردار اس کی غزل میں اکثر نمایاں رہتے ہیں

ڈرتا ہوں مست و شیخ کی صحبت یہاں ہے گرم
آپس میں آج ان کی کہیں گفتگو نہ ہو (۲۶)

تصوف سے وابستہ کرداروں کے علاوہ ان کے ہاں جو محبوب کا کردار ہے وہ بھی دوسرے دہلوی محبوبوں کی مانند ہرجائی ہے،شوخ چشم ہے،بے وفا اور لاپرواہے لیکن اسی کی طرح اس کا عاشق بھی لاابالی اور شغل باز ہے وہ ایک ہی محبوب کو زندگی کا روگ نہیں بناتا بلکہ کئی معشوقوں سے کھل کھیلتا ہے یہاں تک کہ بعض اوقات اَن دیکھی صورت اور بن دیکھے پیکر کی پرچھائیوں کے پیچھے تخئیل کا گھوڑا دوڑاتا رہتا ہے۔

بے مروت، بے وفا، بے دید اے نا آشنا
آشناؤں سے نہ کر بے رحمی و بے گانگی (۲۷)

دل ایک اور بتاں ہیں ہزاروں جہان میں
حاتم میں ایک دل کو لگاؤں کہاں کہاں (۲۸)

مرزا محمد رفیع سودا:۔(۱۷۰۶-۱۷۸۱)

سودا کی غزل دبستانِ دہلی کا ایک معتبر حوالہ ہونے کے علاوہ اردو غزل کے زریں دور کا عجوبہ روزگار سرمایہ بھی ہے۔ سودا کی غزل پر فنی فکری، تکنیکی، اسلوبیاتی، لسانیاتی، موضوعاتی، تشبیہاتی، استعاراتی، تلمیحاتی غرض ہر حوالے سے مکمل طور پر فارسی غزل کی چھاپ ہے لہذا ان کے ہاں معشوق حقیقی (گو کہ تصوف سے اسے کوئی رغبت نہیں تھی) کے علاوہ رقیب، نامہ بر، ناصح، شیخ محتسب، ساقی، رند، پیرِ مغاں زاہد، بوالہوس، خضرؑ وغیرہ کے کردار پوری شدومد کے ساتھ پائے جاتے ہیں مگر ان کا محبوب امرد نہیں نہ ہی مقامی دکنی شعرا کی مانند واضح طور پر عورت ہے بلکہ ان کے ہاں محبوب کا کردار ہند اسلامی تہذیب کے تحت رمز وایما کے پردے میں رکھا گیا ہے اس

حوالے سے گوپی چند نارنگ شیخ چاند کی بات یوں نقل کرتے ہیں۔

''سودا کا محبوب، فارسی شاعری کے صوفیانہ محبوب کا چربہ نہیں اس کا آب ورنگ ہندوستان سے عبارت ہے''۔(۲۹)

اس حوالے سے چند اشعار ملاحظہ ہوں!

مستی سے اس نگاہ کی لے محتسب خبر
دنیا تمام بزمِ خرابات ہوگئی (۳۰)

اب کے بھی دن بہار کے ایسے چلے گئے
پھر پھر گل آچکے ہیں سجن تم بھلے گئے (۳۱)

سوداؔ نے بہت کامیاب غزل کہی مگر ان کے ہاں میرؔ جتنی گداز اور تڑپ نہیں جس کی وجہ میرؔ اور سوداؔ کے ذاتی وخاندانی اور معاشرتی حالات میں خاص بُعد تھا۔سوداؔ کی غزل میں میرؔ جتنا کرب واندوہ نہیں، ہر چند جذبے کی وارفتگی حد درجہ ہے مگر تجربے کی حدت، احساس کی شِدّت اور جذبوں کے سوزِ دروں کو اپنے مصرعوں کے اندر سمانہ سکے اگرچہ میرؔ جتنے درد، ناکامیاں اور سختیاں بھی ان پر نہیں گزریں باوجود اس کے بھی جوشِ بیان اور زورِ کلام ان کے ہاں حد درجہ موجود ہے۔

میر تقی میرؔ:۔(۱۷۲۲-۱۸۱۰)

میرؔ کی عظمت کا اعتراف نہ صرف ان کے ہم عصر اساتذہ شعرا نے کیا بلکہ ہر ایک دور میں اُنھیں خدائے سخن سرتاجِ شعرا اور شاعروں کا ''ابولآبا'' کہا گیا میر کا دور چوں کہ اردو شاعری کا زریں دور تھا اس لئے غزل فنی، فکری، اسلوبیاتی، عروضی، موضوعاتی اور لسانیاتی غرض ہر حوالے سے غیر معمولی وسعتوں سے آشنا ہوئی ان وسعتوں کی وجہ سے اردو غزل میں بیسیوں نئے اور منفرد کردار میں داخل ہوئے جو میرؔ کی غزل میں پوری طرح سرگرم کار نظر آتے ہیں میر نے اردو غزل کو واقعی اردو غزل کر کے دکھایا۔جس طرح ان کے ہاں غزل تمام حوالوں سے بھر پور نظر آتی ہے اسی طرح ان کے ہاں کردار نگاری کی بھی خاص نوعیت نظر آتی ہے چونکہ ان کے ہاں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی دونوں پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہیں اس لئے ان کے ہاں خدا، رسول ﷺ، فرشتے، روح القدس، نکیرین، ہاتف، نوحؑ، ایوبؑ، یعقوبؑ، خضرؑ، موسیٰؑ، عیسیٰؑ، لیلیٰ مجنوں، شیریں، فرہاد، ساقی، رند، پیرِ مغاں، ناصح، بوالہوس، رقیب، غیر، عدو، قاصد کے وغیرہ کردار کافی جاندار صورت میں پائے جاتے ہیں میر کا کمال یہ

ہے کہ اس نے فارسی اسالیب اور ہندی لے کو اپنے فن کی خراد پر اس کمال مہارت کے ساتھ چڑھایا کہ ان کی غزل کا تانا بانا فارسی و ہندی سے زیادہ اردو کا ہو کر رہ گیا۔

بقول جمیل احمد جالبی:۔

''میر کی زبان فارسی کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اردو مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کر کے اردو کی ملکیت قائم کر دیتی ہے میر کی شاعری خالصتاً اردو شاعری ہے۔'' (۳۲)

جہاں تک کرداروں کی ازلی تثلیث، عاشق، محبوب اور رقیب کا تعلق ہے وہ میر کی غزل میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ان کا عاشق محبوب کے ظلم و ستم، بے رُخی اور ستم کوشی کے ہاتھوں بہ منزلۂ نخچیر بن چکا ہے وہ محبوب کے سامنے مٹی میں مل کر مکمل طور پر مٹی ہو جاتا ہے۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا (۳۳)

کوئی تجھ سا بھی کاش تجھ کو ملے
مدعا ہم کو انتقام سے ہے (۳۴)

جب کہ ان کا محبوب انتہائی ظالم و جابر، سفاک، جفا کار حتیٰ کہ ظلم و جبر میں ہلاکو اور چنگیز کی قبر پر لات مارنے والوں میں سے ہے۔اس کے علاوہ ان کے ہاں محبوب کا کردار اس دور کی عورت بھی ہے جس میں تہذیبی اقدار غیر معمولی طور پر سخت تھے۔ بقول ڈاکٹر خواجہ احمد آفاقی

''میر نے اپنی تصویروں میں جن قدروں کو ابھارا ہے وہ وہی ہیں جو شریف متوسط گھرانوں میں پائی جاتی ہیں۔'' (۳۵)

ان کا زیادہ تر وقت ہجر میں ہی گزرتا ہے اور کبھی کبھار وصل ہو بھی تو ہجر سے زیادہ کرب انگیز ہوتا ہے البتہ محبوب کے نازنخرے اور عدم التفاتیاں حسن بے پروا کو دو آتشہ ضرور کرتی ہیں۔

جی گیا یاں بے دماغی سے انھوں کی اور وہاں
نے جبیں سے چیں گئی نے آبرو سے خم گئے (۳۶)

میر کے ہاں محبوب کا کردار زیادہ تر عورت ہی کا ہے مگر بیشتر مقامات پر من حیث الجنس محبوب کی دوسری قسم بھی پائی جاتی ہے اور وہ قسم عطار کے لونڈوں کی صورت میں پائی جاتی ہے ان کی غزل میں خوبرو لڑکوں کا

عشق اور اس کا تذکرہ خاص دل چسپی کے ساتھ ملتا ہے اور اس بات کا تذکرہ نہ صرف ان کے ہم عصر تذکرہ نگاروں نے کیا ہے بلکہ ان کے کلام سے بھی اس قبیح عادت کی وافر مثالیں بآسانی ملتی ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر نے واضح انداز میں اس کا تذکرہ یوں کیا ہے:۔

''اگر ایک طرف وہ زندگی کے الم کو سادہ سے سادہ الفاظ اور مترنم بحروں میں پُر تاثیر طریقے سے بیان کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ ایک عیش پسند اور جارح امرد پرست کے روپ میں بھی ظاہر ہوئے ہیں۔ہماری غیر نفسیاتی تنقید نے میر کی آہ اور اس کے غم کو اتنا اُچھالا کہ اس کی جنس دب کر رہ گئی۔(۵۹)

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانیں لونڈے ہیں مخملِ دوخوابا (۳۷)

ترک بچے سے عشق کیا ریختے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستاں سے شعر میرا ایران گیا (۳۸)

لیکن یہ رسم یا عادت محض میر کے کلام یا ذات تک محدود نہیں بلکہ اس دور میں پورے سماج میں یہ چیز عام تھی جس کی مثالیں میر کے ہم عصر شعرا کی غزل میں بکثرت موجود ہیں البتہ جہاں تک رقیب کا کردار ہے تو میر اس سے غصے اور دکھ کی حد تک نفرت کرتے ہیں۔

باتیں کڑھب رقیب کی ساری ہوئیں قبول
مجھ کو جوان سے عشق تھا میری نہ مانیاں (۳۹)

اس کی وجہ محض جذبۂ رقابت ہو، میر کی بد دماغی ہو یا کوئی اور نفسیاتی وجہ لیکن رقیب کے لئے میر کے ہاں غیض و غضب اور کینہ و نفرت پائی جاتی ہے اسکے علاوہ ان کے ہاں تلمیحاتی کرداروں کے علاوہ فارسی کے نامور اساتذۂ شعرا کے کرداروں کا ذکر بھی ہوا ہے غرض میر نے کرداروں کے حوالے سے غزل کو خوب نبھایا۔

خواجہ میر درد:۔(۱۷۲۰-۱۷۸۵)

درد بھی غزل کے عہدِ زریں کے قدآور اساتذہ شعرا میں سے ہیں انھوں نے عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی ہر دو رنگ میں غزل کہی۔اس لئے ان کے ہاں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی سے متعلق ہر دو قسم کے کردار موجود ہیں البتہ اس کی

اصل پہچان غزل میں صوفیانہ مضامین کا انوکھا اور حیران کن استعمال ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ دردؔ کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:۔

> خواجہ میر دردؔ اس رنگ کے امام ہیں ان کے کلام میں انوار واقدار اور عشقِ حقیقی کی سچی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں لفظوں کے نرم اور ملائم سُر باطنی تجربے کی گہرائی اور روحانی وتخلیقی کیف وسرور کے آئینہ دار ہیں۔(۴۰)

دردؔ سے قبل بھی اردو غزل میں صوفیانہ مضامین کافی ذوق وشوق سے باندھے گئے مگر دردؔ چونکہ خود خاندانی صوفی تھے اس نے جس انداز میں تصوف سے وابستہ اصطلاحات اور کرداروں کو غزل میں سمویا وہ خاص انھی کا حصہ ہے۔ درد کا واضح رجحان عموماً محبوبِ حقیقی کے طرف رہا جس کا ادراک ہر اہلِ ذوق اور نقاد با آسانی کر سکتا ہے۔

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا (۴۱)

قتلِ عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا (۴۲)

مت عبادت پہ پھولیو زاہد
سب طفیلِ گناہِ آدم ہے (۴۳)

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلہ پیچ وتاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا (۴۴)

لیکن عرفان وتصوف اور عشقِ حقیقی کے علاوہ عشقِ مجازی کی واردات اور محبوبِ مجازی کے بیانات بھی ایک خاص سلجھے ہوئے انداز میں ان کے ہاں موجود ہیں، ان کے ہاں اگر صرف عرفان وتصوف کے بیانات ہوتے تو زمانہ کب کا ان کے دیوان کو طاقِ نسیاں کے حوالے کر چکا ہوتا وہ فارسی غزل یا دہلوی غزل کے عشاق کی طرح محض مورِ بے مایہ نہیں بلکہ ان کے عشق میں ایک خاص وقار، پاکیزگی اور تمکنت ہے۔ دردؔ نے انسانی عظمت کے راگ بھی الاپے ہیں۔ اُن کے ہاں آدمی، آدمؑ، انسان، فرشتوں، رقیب، غیر، عدو، قاصد وغیرہ کے

کردار بھی خاص انداز میں سرگرمِ کار نظر آتے ہیں۔

مومن خان مومن:۔(۱۸۰۰-۱۸۵۲)

میر ومرزا کے ہوتے ہوئے کوچہ ءِ ذوق میں غزل کے حوالے سے خاص انفرادیت مومنؔ کی عظمت کی دلیل ہے۔مومن کے ہاں محبوب کا کردار ایسی عورت نے ادا کیا جو ہند اسلامی تہذیب واقدار کی پروردہ ہے مومنؔ بھی غالب کی طرح جلوۂ ناز کے کشتہ ءِ جفا تھے اس لئے ان کی معاملہ بندی معروف ہے لیکن ان کی معاملہ بندی لکھنوی معاملہ بندی سے الگ رنگ ڈھنگ رکھتی ہے۔اگرچہ عشق وہوس کے تجربات مومنؔ کے ہاں بھی ڈھکے چھپے نہیں لیکن اس کے نرالے اندازِ بیان کے بارے میں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں:۔

> ’’اس میں بھی دلی کی شان کو قائم رکھا اور نہایت متانت وتہذیب کے ساتھ عشق وہوس کے جذبات ادا کئے۔(۴۵)

جہاں تک مومنؔ کی محبوبہ کا تذکرہ ہے تو وہ بمنزلہ رازِ سربستہ ہے اسی لئے ان کے دیوان میں بیس دفعہ سے زیادہ (پردہ نشین) کا لفظ دہرایا گیا۔

چاک پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشین
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے
ہجرِ پردہ نشیں میں مرتے ہیں
زندگی پردہ در نہ ہوجائے (۴۶)

مومنؔ کے ہاں عاشق ایرانی اور دہلوی تہذیب غزل کا پروردہ ہے مگر اس کی خاصیت یہ ہے کہ ہر چند وہ معشوق کو اہم گردانتے ہیں لیکن راہِ عشق میں اپنی اَنا اور وقار کا بھی بھرپور خیال رکھتے ہیں۔

مومنؔ کے کلام اور اس کی حیات سے متعدد شواہد ملتے ہیں کہ انھوں نے متعدد عشق کئے اور عموماً کامیاب ہی رہے اس لئے کہ وہ خود بھی کئی زہرہ جبیں پری پیکروں کے منظورِ نظر رہے۔ان کے ہاں عاشق و محبوب دونوں قابلِ احترام کردار ہیں اور اس حوالے سے خود ان کا اپنا فرمان قابلِ ذکر ہے وہ فرماتے ہیں:۔

> ’’میں عاشقِ معشوق مزاج ہوں اور باوجود نیازمندی کے بے احتیاج اگر میرا مدعا بے نتیجہ ثابت ہو تو میں سرے سے اس مدعا کو ہی چھوڑ بیٹھتا ہوں اور اگر میری تمنا حاصل نہ ہوئی تو اس تمنا سے دست بردار ہوجاتا ہوں۔(۴۷)

چند شعری مثالیں درج ذیل ہیں!

کسی کا ہوا آج ، کل تھا کسی کا

نہ ہے تو کسی کا ، نہ ہوگا کسی کا (۴۸)

البتہ عشق کی تباہ کاریوں کا انھیں غیر معمولی ادراک ہے۔ عاشق اور محبوب کے علاوہ ان کے ہاں غزل کے روایتی و تلمیحاتی کردار بھی کافی تعداد میں موجود ہیں۔

کشتہ ہو اس کی چشم فسوں گر کا اے مسیح

کرنا سمجھ کے دعویٰ اعجاز دیکھنا (۴۹)

مرزا اسد اللہ خان غالبؔ:۔(۱۷۹۷-۱۸۶۹)

غالب کی غزل صرف اردو غزل ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری کے لئے فنی وفکری ہر دو سطحوں پر غیر معمولی وسعت کا پیش خیمہ ثابت ہوئی جس کی وجہ سے اردو غزل آفاقی اقدار کو لئے ہوئے دہلی اور لکھنو کے بلند بالا ادبی ایوانوں کو چیرتی ہوئی حلقہء آفاق پر پھیل گئی۔ جس طرح غالب کی غزل میں عشق و عاشقی، فلسفہ، تصوف، نفسیات، سیاست، مذہب، سائنس غرض انواع واقسام کے موضوعات کا انبار نظر آتا ہے ٹھیک اسی طرح ان کے ہاں کرداروں کی بھی ایک خاص کھیپ نظر آتی ہے جو خدا سے لے کر ابلیس، یزداں سے اہرمن، زاہدِ شب بیدار سے طوائف، فقیہہ مصلحت بیں سے رِندِ بادہ خوار، عاشق صادق سے بوالہوس، محبوبِ باوفا سے زنِ بازاری، قیس سے لیلیٰ، شیریں سے فرہاد، رقیب سے رازداں، خضرؑ اور موسیٰؑ سے لے کر سکندر اور منصور، پیرِ مغاں سے ساقی، محتسب سے لے کر شیخ، ملا اور صوفی تک سینکڑوں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ذیل کے اشعار میں ان کی غزل کے کرداروں کی نوعیت دیکھی جاسکتی ہے!

نکلنا خُلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن

بہت بے آبرو ہوکر ترے کوچے سے ہم نکلے (۵۰)

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی

گر ترا خُلد میں گھر یاد آیا (۵۱)

غالب کے محبوب کے بارے میں گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں:۔

''غالب کا محبوب شاہدِ بازاری ہے لیکن یہ رسمی بات قابلِ ذکر نہیں اس کی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے یہ اس سماج کا فرد ہے جس کی قدریں جاگیرداری معیشت نے مرتب کی تھیں۔ غالب کے ہاں اس کا ذکر روایت کی حیثیت سے نہیں بلکہ زندگی کی حکایت کے طور پر ملتا ہے۔'' (۵۲)

غالب کا تصورِ عشق، اس کا محبوب اور اس کے معاملات عشق و عاشقی کے اعلیٰ ترین فطری نہج پر جلوہ فرما نظر آتے ہیں۔ ان کے محبوب اور ان کے عشق کے بارے میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری لکھتے ہیں:۔

مرزا غالب کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے۔ ان کا عشق ہوسِ سفلیہ اور لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے۔ ان کو اس کے حسنِ بے پایاں کو دیکھنے سے ایک ارتعاشِ روحانی ایک وجدِ الہٰی پیدا ہوتا ہے جس میں جذباتِ کامرانی اور خواہشاتِ کامجوئی کا کوئی عنصر نہیں۔ اس کا جلوۂ رخ ایک کیفیتِ وجدانہ پیدا کرتا اور جسم کے تار تار میں ایک رقصِ عشقیہ پیدا کرتا ہے لیکن واجب آرزوئے بشریہ سے لاتعلق ہوتا ہے۔ (۵۳)

بجنوری صاحب غالب کے عشق کو حد درجہ روحانی اور ماورائی پن کی طرف کھینچ رہے ہیں حالانکہ غالب کے تصورِ عشق میں جسم کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بجنوری صاحب کے اس دعوے کے جواب میں فرماتے ہیں:۔

''لیکن اس کے برعکس خود غالب اپنی خوئے آدم اور اپنے آدم زادہ ہونے کا اقرار کرتا ہے وہ بت بے دادگر کو پوجنے کا قائل نہیں''

خوئے آدم دارم آدم زادہ ام

آشکارا دم زعصیاں می زنم (۵۴)

البتہ غالب کی شخصیت وشاعری کی طرح اس کا محبوب بھی اردو فارسی کے تمام محبوبوں سے زیادہ خوبرو ہونے کے علاوہ شوخ وسنگ، غمزہ نواز، عشوہ طراز اور بلا کا ذہین ہے

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی

سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں (۵۵)

غالب کے ہاں رقیب کا کردار بھی ایک انوکھے اور نرالے انداز میں موجود ہے!

کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب

گالیاں کھا کے بے مزا نہ ہوا (۵۶)

رقیب کے علاوہ پاسباں اور دربان کا ذکر بھی کافی شوخ انداز میں کیا گیا ہے۔ غالب کے ہاں غزل کے روایتی کرداروں کے علاوہ تلمیحاتی کردار، مابعدالطبیعاتی کردار، علامتی کردار، اردو فارسی کے اساتذہ شعرا کے کردار غرض بیسیوں کردار ایک خوبصورت اور اچھوتے انداز میں پائے جاتے ہیں۔

ع گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی

اُٹھااوراُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے (۵۷)

کیا کیا خضرؑ نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی (۵۸)

شیخ محمد ابراہیم ذوق:۔(۱۷۹۰-۱۸۵۴)

ذوق دہلی کے شعرائے متاخرین میں ایک قادرالکلام، کہنہ مشق اور استاد شاعر کی حیثیت سے اپنا ایک خاص قد اور سند رکھتے ہیں۔ ذوق کی غزل میں تقریباً وہ تمام کردار ملتے ہیں جو اس سے پہلے اور اس دور تک غزل میں مستعمل تھے جو عموماً غزل کے روایتی انداز میں ہی پائے جاتے ہیں، ان کے کرداروں میں خصوصاً عاشق ومعشوق اور متعلقہ کرداروں میں وہ توانائی اور جان نہیں جو غزل کے کرداروں میں ہونی چاہیے لیکن ان کی قادرالکلامی اور زبان دانی کی ایک دنیا معترف ومداح ہے ان کی زبان دانی کے بارے میں عابد علی عابد فرماتے ہیں:۔

''ذوق نے اردو زبان کو اس طرح سنوارا سنگھارا اور نکھارا ہے کہ اس کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ فارسی کی ایک شاخِ نورس نہ رہی بلکہ ایک تناور درخت بن گئی۔ جو گھلاوٹ، روانی، سادگی اور صفائی ذوق کی غزلوں میں ہے وہ اس سے پہلے کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی اس اعتبار سے ذوق منفرد ہے۔ وہ صحیح معنی میں اردو زبان کا پہلا غزل گو ہے اس کے ہاں فارسی اردو کا ماخذ اور منبع نہیں بلکہ محض ایک زبان ہے جس سے گاہ گاہ اردو فیض حاصل کرتی ہے اور بس'' (۵۹)

دیکھا جائے تو یقیناً ذوق کی زبان دانی قابلِ رشک ہے اس لئے تو ان کے بیشتر اشعار ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

سر بہ وقت ذبح اپنا اس کے زیرِ پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے (۶۰)

مذکور تیری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا (۶۱)

جھومر کا نظر سر پہ تیرے اب تو چڑھا چھان
تا وعدہ چڑھے چھان کا لا بوسہ چڑھا چھان (۶۲)

ممکن ہے ذوق نے زبان و بیان اور صنعتوں پر زیادہ توجہ دی ہو اور حقیقی جذبات کی روح تک اس کے طائرِ غزل کا پرِ پرواز نہ پہنچا ہو لیکن اس نے عشق و عاشقی کے جو مضامین بیان کئے وہ ایک منفرد اور نئے رنگ ڈھنگ کے حامل ہیں۔ بہر حال غزل کے جتنے بھی کردار ہیں وہ تمام ان کی غزلوں میں ایک خوبصورت اور چُست انداز میں پائے جاتے ہیں۔

آتی ہے صدائے جرسِ ناقۂ لیلیٰ
پرحیف کہ مجنوں کا قدم اُٹھ نہیں سکتا (۶۳)

بہادر شاہ ظفر:۔(۱۷۷۵-۱۸۶۲)

ظفر مغلیہ شہنشاہ ہونے کے علاوہ غزل کے بھی شہنشاہ ہیں۔ شاعرانہ عطائے وہبی کے علاوہ ذوقؔ، شاہ نصیرؔ اور غالبؔ جیسے قادرالکلام شعراء کے فن کا خون بھی ان کی غزل کی رگوں میں دوڑتا نظر آتا ہے۔ لیکن ذوقؔ کا اثر ان پر بہت زیادہ رہا۔ مشکل اور طویل ردیفوں میں غزلیں کہنے کے علاوہ بکثرت محاورات باندھتے چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے تو ڈاکٹر سلیم اختر یوں خامہ فرسا ہوئے:۔

''بحیثیت مجموعی ظفر کو چھوٹے پیمانے پر ذوق قرار دیا جاسکتا ہے۔ (۶۴)

ظفر کی غزل میں بھی معاملاتِ عشق حقیقی واردات سے بھرپور نظر آتے ہیں۔ ان کا محبوب بھی واضح طور پر عورت ہے لیکن ہنداسلامی تہذیب واقدار کی وجہ سے اکثر وہ صیغہ تذکیر ہی محبوب کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ ہر چند انھوں نے عیش وطرب میں آنکھیں کھولیں بادشاہ بھی رہے لیکن آخری عمر نوحوں اور آنسوؤں میں بسر کی اور بادشاہت کے چلے جانے، سلطنت کے چھن جانے، بیٹوں کی موت، رنگون میں جلاوطنی اور قید وبند کی صعوبتوں نے ان کے کلام کو سوز وگداز سے بھر دیا۔ ان کے ہاں بھی محبوب اور عاشق کے علاوہ خدا، رسول ﷺ، نوحؑ، قاصد، محتسب، شیخ، غیر، عدو وغیرہ کے کردار بھرپور انداز میں ملتے ہیں۔ غرض ان کی غزل، اسلوب، زبان و بیان، افکار و موضوعات کے علاوہ کرداروں کے حوالے سے بھی جچی تلی اور سلجھی ہوئی غزل ہے۔

ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کی شوخی ہے
قامت ہے قیامت چال پری، چلنے میں بھڑک پھر ویسی ہے (۶۵)

دہلوی دبستانِ غزل میں کرداروں کی نوعیت، روایت، اہمیت اور اس دور کی غزل کے اہم کرداروں کی نشاندہی دبستانِ دہلی کی غزل کی روشنی میں مفصل انداز میں کی گئی۔ دہلوی غزل نے اردو غزل کی روایت کے تمام حوالوں کو جس وقار، اعتماد، رعنائی اور وسعت سے آشنا کیا، ایک دنیا اس کی معترف و مداح

ہے۔دبستان دہلی کے غزل گوشعرانے غزل کے دوسرے دائروں کی طرح ان کے کرداروں کو بھی کافی وسعت بخشی۔وہ کردار آج بھی کلاسیکی اور جدید مفاہیم کی وسعتیں لئے ہوئے ہر دور کی طرح آج بھی میخانہ غزل کی خوبصورتی،سروراور نشاط کو ہزار آتشہ کئے ہوئے ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ محمد حسن،ڈاکٹر،دہلی میں اُردوشاعری کا فکری وتہذیبی پس منظر علی گڑھ ادارہ تصنیف۱۹۷۴،ص ۲۸۷
۲۔ ارشد محمود ناشاد،ڈاکٹر،اُردوغزل کا تکنیکی اور عروضی سفرلاہور مجلس ترقی ادب،اشاعت اول ۲۰۰۸،ص ۶۷
۳۔ نجم الغنی،مولوی،بحرالصفاحت،لکھنو،منشی نول کشور،۱۹۱۷،ص ۹۳۰
۴۔ مشمولہ،اُردوشاعری میں ایہام گوئی کی تحریک،ڈاکٹر ملک حسن اختر،گوجرانوالہ فروغ ادب کادمی ۱۹۹۲،ص ۱۷۸
۵۔ مشمولہ،اُردوشاعری میں ایہام گوئی کی تحریک،ص،۲۳۰
۶۔ مشمولہ،اُردوشاعری میں ایہام گوئی کی تحریک،ص،۲۳۲
۷۔ غلام حسین ذوالفقار،ڈاکٹر،پنجاب تحقیق کی روشنی میں،لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۹۱،ص ۸۱
۸۔ حاتم،شیخ ظہورالدین حاتم،دیوان زادہ،تدوین،ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار،لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹،ص،۸۱
۹۔ آبرو،شاہ مبارک،دیوان آبرو،مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن نئی دہلی ترقی اُردو بیورو،۱۹۹۰،ص،۱۸۹
۱۰۔ آبرو،شاہ مبارک،دیوان آبرو،مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن نئی دہلی ترقی اُردو بیورو،۱۹۹۰،ص،۱۰
۱۱۔ ناجی،شاکر،بحوالہ آب حیات،محمد حسین آزاد شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور باہفت دہم ۱۹۵۷ء،،ص،۱۰۴
۱۲۔ ناجی،شاکر،بحوالہ آب حیات،محمد حسین آزاد شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور باہفت دہم ۱۹۵۷ء،،ص،۱۰۴
۱۳۔ مشمولہ،اُردوشاعری میں ایہام گوئی کی تحریک،ڈاکٹر ملک حسن اختر،گوجرانوالہ فروغ ادب کادمی ۱۹۹۲،ص،۲۰۵
۱۴۔ فائز دہلوی۔دیوان فائز۔مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب،دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶،ص، ۱۸۵
۱۵۔ فائز دہلوی۔دیوان فائز۔مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب،دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶،ص،۱۸۷
۱۶۔ فائز دہلوی۔دیوان فائز۔مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب،دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶،ص،۳۸۰
۱۷۔ فائز دہلوی۔دیوان فائز۔مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب،دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶،ص،۳۴۰
۱۸۔ فائز دہلوی۔دیوان فائز۔مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب،دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶،ص،۸۴
۱۹۔ یقین،انعام اللہ خان،دیوانِ یقین دہلوی:مرتبہ ڈاکٹر فرحت فاطمہ،نئی دہلی،انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۹۵،۱۲۹
۲۰۔ یقین،انعام اللہ خان،دیوانِ یقین دہلوی:مرتبہ ڈاکٹر فرحت فاطمہ،نئی دہلی،انجمن ترقی اُردو ہند،۱۹۹،ص،۱۴۵
۲۱۔ مشمولہ دہلی کا دبستان شاعری،مرتبہ،ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی،لاہور،بک ٹاک،۲۰۰۶ص ۱۵۴
۲۲۔ مشمولہ ملک حسن اختر،ڈاکٹر۔تاریخ ادب اُردو،لاہور،ابلاغ طبع دوم، ۱۹۹۶ص،۱۳۴
۲۳۔ تاباں،دیوان میر عبدالحئی تاباں،مرتبہ عبدالحق:اورنگ آباد دکن انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵ص،۱۰۳
۲۴۔ تاباں،دیوان میر عبدالحئی تاباں،مرتبہ عبدالحق:اورنگ آباد دکن انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵،ص،۱۰۲
۲۵۔ حاتم،شیخ ظہورالدین حاتم،دیوان زادہ،تدوین،ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار،لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹،ص،،۸۷
۲۶۔ حاتم،شیخ ظہورالدین حاتم،دیوان زادہ،تدوین،ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار،لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹،ص،۱۱۳
۲۷۔ حاتم،شیخ ظہورالدین حاتم،دیوان زادہ،تدوین،ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار،لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹،ص،۲۳
۲۸۔ حاتم،شیخ ظہورالدین حاتم،دیوان زادہ،تدوین،ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار،لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹،ص،۱۲۳

۲۹۔ گوپی چند نارنگ ڈاکٹر،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب ص،۱۸۶
۳۰۔ سودا،مرزا محمد رفیع،کلیات سودا،مرتبہ،ڈاکٹر شمس الدین صدیقی،لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳، ص،۳۳۴
۳۱۔ سودا،مرزا محمد رفیع،کلیات سودا،مرتبہ،ڈاکٹر شمس الدین صدیقی،لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳،ص،۳۴۵
۳۲۔ سودا،مرزا محمد رفیع،کلیات سودا،مرتبہ،ڈاکٹر شمس الدین صدیقی،لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳،ص ۲۳۷
۳۳۔ جمیل احمد جالبی،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،جلد دوم،لاہور،مجلس ترقی ادب،۱۹۹۴ء،ص،۶۰۵
۳۴۔ میر تقی میر، کلیات میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،دیوان اول،س،ن،ص،۶
۳۵۔ میر تقی میر، کلیات میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،دیوان اول،س،ن،ص،۲۳۳
۳۶۔ گوپی چند نارنگ ڈاکٹر،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب ص،۱۹۱
۳۷۔ کلیات میر تقی میر،کلیات میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،س،ن،دیوان سوم ص،۳۵۰
۳۸۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،اُردوادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلیکشرز لاہور،۲۰۰۱ء، ص،۱۱۶
۳۹۔ کلیات میر تقی میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،س،ن،دیوان اول ص،۲۴
۴۰۔ کلیات میر تقی میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،س،ن،دیوان اول،ص،۴۵
۴۱۔ کلیات میر تقی میر،لکھنو،متبہ منشی نول کشور،س،ن،دیوان اول،دیوان پنجم ص،۱۰۶
۴۲۔ گوپی چند نارنگ،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵، ص، 119
۴۳۔ درد خواجہ میر دیوانِ درد،مرتبہ''خلیل الرحمن داودی''لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول فروری ۱۹۶۲،ص،۵۲
۴۴۔ درد خواجہ میر دیوانِ درد،مرتبہ''خلیل الرحمن داودی''لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول فروری ۱۹۶۲،ص،۱۴۴
۴۵۔ نورالحسن ہاشمی،دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء، ص،۱۳۰
۴۶۔ گوپی چند نارنگ،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵، ص، ۲۲۱
۴۷۔ مومن،خان مومن،کلیات مومن،طبع اول لاہور،مجلس ترقی ادب طبع اول،جولائی ۱۹۶۶ ص ۶۵
۴۸۔ مومن،خان مومن،کلیات مومن،طبع اول لاہور،مجلس ترقی ادب طبع اول،جولائی ۱۹۶۶،ص،۱۸
۴۹۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد ص،۴۱
۵۰۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد،ص، 105
۵۱۔ گوپی چند نارنگ،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵،ص، 211
۵۲۔ گوپی چند نارنگ،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵،ص ۲۱۳
۵۳۔ گوپی چند نارنگ،اُردوغزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵،ص ۲۱۲
۵۴۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد،ص، ۱۱۱
۵۵۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد ص، ۱۰۵
۵۶۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد ص، ۱۴۵
۵۷۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد ص، ۲۱۲
۵۸۔ غالب،مرزا اسداللہ غالب،دیوان غالب،لاہور،ناشر،فیروزسنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ،سن ندارد ص،۱۱۱
۵۹۔ عابد علی عابد،سید،مقالات عابد،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۹ص،۴۷
۶۰۔ ذوق۔شیخ محمد ابراہیم،کلیات ذوق''مرتبہ''ڈاکٹر تنویر احمد علوی''لاہور، مکتبہ شعروادب،ص،۷۰
۶۱۔ ذوق۔شیخ محمد ابراہیم،کلیات ذوق''مرتبہ''ڈاکٹر تنویر احمد علوی''لاہور، مکتبہ شعروادب،ص ۱۳۲
۶۲۔ انور سدید،ڈاکٹر،اُردوادب کی مختصر تاریخ،لاہور،عزیز بک ڈپو،۲۲۰۶ء،ص ۲۴۷
۶۳۔ کلیات ذوق۔شیخ محمد ابراہیم،کلیات ذوق''مرتبہ''ڈاکٹر تنویر احمد علوی''لاہور، مکتبہ شعروادب،اگست ۱۹۸۸،ص،۷۰
۶۴۔ بحوالہ نورالحسن ہاشمی،دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء،ص، ۹۱
۶۵۔ بحوالہ نورالحسن ہاشمی،دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء ص،۹۱

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عبدالکریم *

مرزا غالبؔ اور نظریہ وحدت الوجود

Abstract: *Mirza Ghalib is the poet of 19th century and truly said to have different odes and colors in his Urdu poetry. He was proud of his farsi poetry but is known for his "Dewan e Ghalib". Wahdatul Wajood is an old ideology and most of the poets of 17th to 20th century has used it in their poetry. Ghalib also used it but his art is unique and colorful. Author have used his Urdu poetry only in order to show that he was a "Wajoodi" poet and admit it in his own writings. His "Wajoodiyat" touches pantheism at some point but his art at the same time block him to negate the existence of Allah.*

وحدت الوجود کا نظریہ بعد میں آتا ہے اس سے پہلے یہ ایک تجربے کا نام ہے جسے فلسفہ دین کی اصطلاح میں religious experience کہا جاتا ہے۔نظریہ وحدت الوجود دراصل اس عملی تجربے کی ایک عقلی توجیہ ہے۔ دینداری کے تین مراحل ہیں: مقلدانہ دینداری، محققانہ دینداری اور عارفانہ دینداری۔ وحدت الوجود کا تعلق عارفانہ دینداری سے ہے۔ انسان نے ہمیشہ وحدت کی طرف سفر کیا ہے اور وحدت ہی اس کا مقصود رہی ہے۔اس نے ہمیشہ گوناں گوں تجلیوں میں واحد کی تلاش کی ہے۔اس نظریے کے مطابق معبود صرف ایک ہے ،دوسرا کوئی معبود نہیں۔لبید کا ایک شعر ہے کہ سن لو اللہ کے سوا ہر چیز باطل ہے اور ہر نعمت بہرصورت زائل ہو جانے والی ہے۔ یہ کہنا کہ خدا کے سوا کوئی چیز موجود نہیں اور یہ کہ خدا کے سوا ہر شے فنا ہو جانے والی ہے، دونوں میں فرق ہے۔ وحدت الوجود کے مآخذ میں ویدانت اور نوفلاطونیت ہیں۔ آگسٹائین کہتا ہے کہ میں نے زمین سے ،سمندر سے، رینگتی چیزوں سے، بادصبا، ہوا، چاند، سورج اور تاروں سے پوچھا کہ خدا کہاں ہے؟ جواب ملا ہم میں سے کوئی نہیں ہے۔ میں نے اپنے حواس سے پوچھا تو انہوں نے جواب دیا کہ وہ ہمارا خالق ہے۔ جستجو

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، آزاد جموں وکشمیر یونیورسٹی

جاری رہی یہاں تک کہ اپنے باطنی وجود inward self سے سوال کیا۔ جواب ملا تمہارا خدا تمہارے اندر ہے، تمہاری زندگی کی زندگی the life of the life [1]۔ اسی لیے مرزا غالبؔ کہتے ہیں کہ [2]

کثرت آرائیِ وحدت ہے پرستاریِ وہم
کر دیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

غالبؔ کا زمانہ ایک عظیم تہذیبی، سیاسی اور معاشی کشمکش کا دور تھا۔ ایک قدیم اور عالی شان تمدن جس کی بنیادیں بڑی گہری تھیں لیکن جس نے مغرب کے علمی، مشینی اور انتظامی ترقیوں کا ساتھ نہیں دیا، مغرب سے آنے والے تمدن سے برسرپیکار تھے۔ جس قسم کی کشمکش بیرونی فضا میں جاری تھی اسی طرح کی کرب انگیز کشمکش غالبؔ کو ذاتی طور پر درپیش تھی۔ غالبؔ کے خیال کا منفی پہلو اس کے سارے کلام میں جھلکتا ہے بلکہ جزوِ غالبؔ ہے اور مختلف صورتوں میں رونما ہوتا ہے۔ جن باتوں کو نقاد غالبؔ کا تشکک، غالبؔ کی بت شکنی، غالبؔ کا غم، غالبؔ کی حسرتیں، حسرت تعمیر، شاعر کی روح کا اضطراب اور اسی طرح کے دوسرے ناموں سے تعبیر کرتے ہیں وہ فی الحقیقت ایک ہی شے کے مختلف پہلو ہیں۔ ایک ہی بنیادی رجحان کے جداگانہ اظہار ہیں اور یہ بنیادی جذبہ شاعر کا وہ شدید احساس تھا جو فنا آمادہ قدیم اور تاریک ماحول کو دیکھ کر اس کے دل میں پیدا ہوتا تھا[3]۔ ابتدائی زمانے کی ایک تصویر غالبؔ کی نظر میں یوں ہے کہ

نہ وفا کو آبرو ہے، نہ جفا تمیز جو ہے
چہ حساب جاں فشانی چہ غرور دل ستانی

لیکن منفیانہ نقطہ نظر کا سب سے پرزور اظہار اردو کے مشہور قصیدہ منقبت میں ہے۔[4]

بیدلی ہائے تماشا کہ، نہ عبرت ہے، نہ ذوق
بیکسی ہائے تمنا کہ، نہ دنیا ہے، نہ دیں
کوہکن، گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب
بیستوں، آئینہ ءخوابِ گرانِ شیریں

غالبؔ کے خیال میں نفی لا کا عنصر بڑا تھا لیکن اس کے برعکس اثبات کی خواہش بھی زبردست تھی۔ ان کے تخیل اور ماحول میں جو شدید کشمکش جاری تھی اس کے یہ دونوں پہلو تھے اثبات کو زندگی ایک تو ان کی ہمت سے ملتی

ہمت ما غیرت حق است و بس
کثرت ما وحدت حق است و بس

مرزا غالبؔ کے اثبات کا دوسرا ذریعہ نفی کی نفی تھی۔ ایک تو ان کی طبع سلیم کو خالص منفیانہ نقطہ نظر یعنی نفی کی خاطر نفی ناپسند تھا دوسرے اگر ان کی عقل ماحول اور اس کے اقدار کی کمزوریوں سے واقف تھی تو وہ عقل کی

کمزوریوں سے بھی بے خبر نہ تھے۔ وہ عقل کے پجاری تھے لیکن گاہے گاہے اسے بھی کسوٹی پر کستے رہے۔ وہ فرسودہ رسم ہائے عزیزاں کو متشکک نگاہوں سے دیکھتے۔نفی و اثبات کی کشمکش مرزا کے کلام پر چھائی رہی مثلاً ۵

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے،کلیسا مرے آگے

مرزا غالبؔ نے اس کشمکش کا حل وحدت الوجود میں تلاش کیا۔لاموجود الا اللہ اور لاموثر فی الوجود غیر اللہ۔ مسئلہ وحدت الوجود کا قائل ہونے کے بعد انہوں نے شدت نفی کا تریاق پیش کر دیا۔۶

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے ،اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

لیکن جب لا کے ذکر میں غالبؔ حد سے گزرنے لگتے تو فوراً الا کی خواہش ابھر آتی اور وہ اپنے آپ کو روک لیتے۔ ۷

نہ تھا کچھ، تو خدا تھا ؛ کچھ نہ ہوتا، تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے ؛ نہ ہوتا، میں تو کیا ہوتا؟

حقیقت اشیاء کے متعلق غالبؔ تحریر کرتے ہیں کہ از روئے مثال ایک نامہ درہم پیچیدہ سربستہ ہے کہ جس کے عنوان پر لکھا ہے لاموثر فی الوجود الا اللہ اور خط میں مندرج ہے لاموجود الا اللہ۔ مرزا غالب وحدت الوجودی کو جس حد تک وسعت دیتے تھے وہ اسے اسلامی توحید سے ایک مختلف چیز بنا دیتی تھی لیکن مرزا کو اس کا احساس نہ تھا بلکہ وہ تو اس کو رسول کریم کی تعلیم کا طرۂ امتیاز سمجھتے تھے۔تحریر کرتے ہیں کہ مراتب توحید چار ہیں یعنی آثاری، افعالی، صفاتی اور ذاتی ۔انبیاء پیشین اعلان مدارج سہ گانہ پر مامور تھے کہ خاتم الانبیاء کو حکم ہوا کہ حجاب تعینات اعتباری اٹھا دیں اور حقیقت بے رنگی ذات کو صورت الآن کما کان میں دکھا دیں۔ اب گنجینہ معرفت خواص امت محمدی کا سینہ ہے۔ اور کلمہ لا الہ الا اللہ مفتاح باب گنجینہ ہے۔ دوسری جگہ تحریر کرتے ہیں کہ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب اور ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ میں مواحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زباں سے لا الہ الا اللہ کہتا ہوں اور دل میں لاموجود الا اللہ، لاموثر فی الوجود الا اللہ سمجھا ہوا ہوں یعنی' ہم مواحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم'۔

یہ دونوں اندراجات آخری عمر کے ہیں جب مرزا غالب چشتیہ سلسلے میں حضرت میاں کالے صاحب کے مرید ہو چکے تھے اور صوفیاء کے خیالات سے پوری واقفیت رکھتے تھے۔ لیکن ابتدائی اردو فارسی قصائد کے اقتباسات سے ظاہر ہے کہ واحد وجودی کا خیال ان کے کلام میں شروع سے تھا جو غالباً مرزا بیدل سے ماخوذ

تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں کہ انہوں نے عرفا کے کلام سے حقیقت فقہ وحدت وجود کو اپنے دلنشیں کیا تھا۔ زیادہ تر ان کے ہاں وحدت وجودی کا بیان اسی قسم کا ہے جیسے اردو فارسی کے دوسرے شعراء میں عام ہے۔ اور سوائے اردو نثر کے ان دو اندراجات کے جن کے بیان کا باعث خاص محرکات تھے کہ پہلا اندراج ایک صوفیانہ کتاب' سراج المعرفت' کے دیباچہ سے ہے ،جس میں انہوں نے صوفیانہ رموز کے متعلق واقفیت بگھارنی ضروری سمجھی تھی، دوسرا بیان ان طعنوں کا پر جوش جواب ہے جو ان کی مے نوشی اور بدعقیدگی کے متعلق ایک ملائے مکتبی نے کیے اور جن کا جواب انہوں نے فرقہ متصوفین اوڑھ کر دیا۸۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ توحید وجودی کے متعلق ان کی دلچسپی زیادہ تر اس کے عملی، سطحی اور شاعرانہ پہلوؤں تک رہی اور اسے انہوں نے اپنی اور اپنے ماحول کی روح فرسا کشمکش اور اختلافات کا حل ڈھونڈنے کے لئے استعمال کیا اور زبان حال سے کہنے لگے ۹

جلاد سے ڈرتے ہیں، نہ واعظ سے جھگڑتے
ہم سمجھے ہوئے ہیں اسے، جس بھیس میں جو آئے

لیکن غالب کے ہاں وحدت الوجود صاف واضح بھی نہیں اور پوشیدہ بھی نہیں۔ وہ اللہ کے متعلق کوئی بات کرتے ہیں تو نہایت رکھ رکھاؤ ،وضع داری اور مناسب احترام سے۔ اور شکایت بھی کرتے ہیں تو بڑی لجاجت سے۔ شوخی بھی کرتے ہیں تو بڑے معصوم انداز میں۔ اور کبھی اپنے دکھوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس میں لہجہ کے تیز ہونے پر بھی گستاخی کا رنگ غالب نہیں آتا۔ یہ بظاہر گستاخی گستاخی نہیں بلکہ ایک ستم رسیدہ اور ایک مظلوم کی آہ و بکا یا فریاد و فغاں ہوتی۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس کے ہاں تصور وحدت الوجودی نہیں۔۱۰

لکھا کرے کوئی احکام طالع مولود
کسے خبر ہے کہ وہاں جنبشِ قلم کیا ہے

' لکھا کرے کوئی' کے الفاظ میں کتنا اختصار ہے اور پھر اس میں کتنا طنز پوشیدہ ہے کہ انسانوں کے جنم کے حالات لکھنے سے کیا ہوتا ہے؟' کسے خبر ہے' میں' واں' کے لفظ میں' جنبش قلم کیا ہے' میں شاعر نے کیسے رمز و ایما اور اشارہ اور کنایہ کا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ ان الفاظ میں کتنی اثر انگیزی ہے۔'واں' اس جہاں کی ضد ہی نہیں اس لفظ میں عالم بالا کی دوری، بلندی اور برتری شامل ہے۔ اس ایک لفظ کے پیچھے پوری بارگاہ خداوندی کا منظر ہے اور اس کا جمال و جلال۔ لیکن جہاں یہ انداز ملتا ہے جس میں انکسار ہے تو اسی کے ساتھ ایک دوسرا انداز بھی ہے جو خدائے لم یزل پر گہرا طنز بھی ہے اور اپنی برتری کا احساس بھی۔ ابتدائے آفرینش میں جب خالق کائنات نے آدم کو تخلیق کیا تو اپنے مقرب فرشتوں سے کہا کہ اسے سجدہ کرو۔ سب کے سب اس کے آگے جھک گئے سوائے

ابلیس کے جسے مردود قرار دیا گیا یہ واقعہ آدم کی عظمت کی نشاندہی کرتا ہے کہ وہ کبھی مسجود ملائک تھا لیکن اس دنیا میں آ کر اپنے اصلی مقام سے گر گیا اور اپنی روحانی عظمت اور برتری کو بھول گیا۔۱۱ انسان کبھی فردوس بریں میں تھا لیکن آدم کی ایک لغزش اسے اس دنیا میں لے آئی اور آج اسے اپنے مرکز کی طرف پیہم بلایا جا رہا ہے لیکن وہ اتنا غافل ہے کہ اس بلاوے پر کان نہیں دھرتا۔ غالب کہتے ہیں۔۱۲

ہیں آج کیوں ذلیل؟ کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

اہل تصوف کا عقیدہ ہے اور یہ وحدت الوجود کا نظریہ ہے کہ اللہ تعالیٰ حسن تھا اور حسن کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو ظاہر کرے۔ اس کا کوئی دیکھنے والا ہو۔ چنانچہ اس نے یہ کائنات بنائی اور کائنات اور اس کے مافیہا کو اپنے حسن کا گرویدہ بنا کر خود چھپ گیا۔ اب کائنات کا ہر ذرہ اس کے عشق میں سرشار اور حسن کے دیدار کے لئے بیتاب ہے۔ غالب کو بھی ہر شے میں فقط اللہ کا ظہور نظر آتا ہے بلکہ ہر شے ذات الٰہی کا مظہر نظر آتی ہے۔ اسی لیے استفہامی انداز اختیار کیا ہے۔۱۳

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں، پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

اس انداز میں ایک لطیف اشارہ بھی ہے کہ آخر کچھ تو ہے جس کے دیکھنے کے لئے ساری کائنات بے چین ہے اور نہایت بے چینی سے ادھر ادھر نگراں ہے۔ اس سے اگلے شعر میں غالبؔ نے اس بات کی وضاحت کر دی ہے۔۱۴

ہے غیب غیب، جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

ہم نے اس مادی کائنات کو دیکھا تو خیال کر لیا کہ حقیقت اس میں آشکار ہو گئی لیکن صحیح بات تو یہ ہے کہ ہمارا یہ دیکھنا اس آدمی کے دیکھنے کی طرح کا ہے جو خواب میں کچھ دیکھے اور سمجھے کہ میں جاگ رہا ہوں اور یہ سب کچھ عالم بیداری میں دیکھ رہا ہوں۔ حالانکہ خواب میں جاگنے والے خواب ہی میں ہوتے ہیں اور جو کچھ وہ دیکھتے ہیں اس کی حقیقت اور اصلیت خواب کے سوا کچھ نہیں ہوتی۔ غالب کے ہاں بعض اشعار میں وحدت الوجودی نظریہ ملفوف نہیں جس کی ایک مثال مندرجہ بالا شعر جبکہ دوسری مثال یہ شعر ہے۔۱۵

دلِ ہر قطرہ، ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا؟

انسان بلکہ کائنات کی ہر شے ایک قطرہ ہے جو بحر ازلی سے الگ ہو چکا ہے اور وہ دوبارہ اسی سمندر سے پیوست ہونے کے لئے بیتاب ہے۔ ہر قطرے کا دل ایک ساز ہے۔ ایک ایسا ساز جس سے ان البحر کی آوازیں بلند ہو رہی ہیں کہ میں سمندر ہوں قطرہ نہیں۔ سمندر سے الگ میرا وجود کچھ نہیں۔ یہ بات حسین بن منصور حلاج کے نعرے ان الحق 'میں حق ہوں' کی یاد تازہ کرتی ہے۔ مرزا نے اپنے آپ کو خود ہی بادہ خار کہہ کر بچا لیا ورنہ شاید اس شعر پر گردن زدنی ٹھہرتے منصور حلاج غالب کے ہاں بھی ایک استعارہ ہے جسے وہ یوں بیان کرتے ہیں۔۱۶

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا، لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

غالبؔ نے اپنی اس چھوٹی بحر کی غزل میں تو اپنا نظریہ وحدت الوجود بالکل کھول کر بیان کر دیا ہے۔

حیرت اور استعجاب کا انداز خوبصورت ہے۔۱۷

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا، کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟

تاہم اس میں کچھ فلسفیانہ سوال بھی اٹھا دیے ہیں لیکن یہ تمام اشعار باہم مربوط ہیں اور خصوصاً جب وہ یہ کہتے ہیں۔۱۸

؎ قطرہ دریا میں جو مل جائے، تو دریا ہو جائے

اور پھر تو ان اشعار کی بھرمار ہے اور تواتر سے ہے جن میں ہست اور عدم کے تذکرے ہیں تو کہیں اپنی ذات تک پر حیرت کا اظہار ہے۔ خصوصاً یہ اشعار۱۹

ہر کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ 'ہے'، نہیں ہے
ہستی ہے، نہ کچھ عدم ہے، غالبؔ
آخر تو کیا ہے؟ اے 'نہیں ہے'

مرزا غالبؔ نے مسئلہ وحدت الوجود کو اس شعر میں مزید واضح انداز میں بیان کیا ہے۔۲۰

اسے کون دیکھ سکتا کہ، یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی، تو کہیں دو چار ہوتا

کیونکہ اللہ ایک ہے اور اس کی کوئی مثل نہیں لہٰذا اسے کون دیکھ سکتا ہے۔ اگر اس کے باوجود کسی دوسرے کا وجود ہوتا تو میری کہیں نہ کہیں تو اس سے ملاقات ہو ہی جاتی۔ وہ کبھی تو نظر آ ہی جاتا۔ یا تو وہ دوسری ہستی ہم انسانوں سے کہیں ملتی یا پھر اللہ ہی اس ہستی سے کہیں ملتا۔ لیکن بات پھر وہیں ختم ہوتی ہے 'جو نہ بادہ خوار ہوتا'۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے تحریر کیا ہے کہ pantheism is a romance of eithism یعنی وحدت الوجود دہریت کا رومانس ہے اور یہ بات درست ہی لگتی ہے[۲۱]۔ غالبؔ کی بے دینی، اسلامی شعائر کا مذاق اڑانا، بادہ خواری کے خود تذکرے کرنا، جوئے اور شراب کی وجہ سے پس دیوار زنداں رہنا ثابت کرتا ہے کہ وحدت الوجود بھی ایک لبادہ تھا۔ لیکن غالبؔ کی وحدت الوجود لوگ اس لیے ہضم کر گئے کہ شاعری میں ہم اکثر ایسی باتیں سن لیتے ہیں جس پر نثر میں گردن اتارنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ اس کی مثال ابن عربی اور مولانا رومی ہیں۔ ابن عربی کو زندیق تک کہا گیا لیکن رومی بہت کچھ کہہ کر بھی مولوی ہی کہلائے اور اب بھی مولانا ہی ہیں۔ تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ مرزا غالبؔ شریعت کا دشمن اور طریقت کا دوست تھا۔ انسانیت کی محبت یقیناً اس کا جزو ایمان تھی لیکن نظریہ وحدت الوجود منظّم انداز فکر سے نہیں ملتا۔ غالبؔ کے ہاں خدا کا ایک ارفع اور اعلیٰ اور برتر تصور بھی ملتا ہے اور اپنی کم مائیگی کا احساس بھی اس کی شاعری کا جزو ہے۔ [۲۲،۲۳،۲۴]

سفینہ جب کہ کنارے پہ آ لگا، غالبؔ
خدا سے کیا ستم و جورِ نا خدا کہیے؟

☆☆☆

نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب؛ اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

☆☆☆

حد چاہیے سزا میں، عقوبت کے واسطے
آخر گناہگار ہوں، کافر نہیں ہوں میں

اور آخر میں اس کا یہ کہنا کہ [۲۵]
زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری، غالبؔ

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ، خدا رکھتے تھے

تاہم کیونکہ غالب نے اپنے آپ کو خود ہی وجودی کہہ دیا ہے تو پھر ہم اسے شہودی کہنے کی گستاخی نہیں کر سکتے۔[۲۶]

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو، اسدؔ
عالم تمام، حلقۂ دام خیال ہے

حوالہ جات:

۱۔ فضل اللہ ضیاء نور، 'وحدت الوجود' (مترجم: سید منظور حیدر)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۱ء، ص ۷۵
۲۔ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب' (مرتب: مالک رام)، لاہور: رابعہ بک ہاؤس اردو بازار، س ن، ص ۱۲۴
۳۔ شیخ محمد اکرام، 'حکیم فرزانہ'، لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، بار دوم، ۱۹۷۷ء، ص ۵۷
۴۔ ایضاً، ص ص ۱۸۶ تا ۱۸۷
۵۔ ایضاً، ص ۱۶۳
۶۔ ایضاً، ص ۱۸۶
۷۔ ایضاً، ص ۳۳
۸۔ شیخ محمد اکرام، 'حکیم فرزانہ'، ص ۱۱۲
۹۔ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب، ص ۱۲۹
۱۰۔ ایضاً، ص ۱۶۸
۱۱۔ صوفی غلام مصطفےٰ تبسم، 'روحِ غالب'، کراچی: فیروزسنز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۳۷
۱۲۔ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب، ص ۸۰
۱۳۔ ایضاً، ص ۸۰
۱۴۔ ایضاً، ص ۸۱
۱۵۔ ایضاً، ص ۲۶
۱۶۔ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب، ص ۸۳
۱۷۔ ایضاً، ص ۱۲۸ ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۹ ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۵۴
۲۰۔ ایضاً، ص ۲۵
۲۱۔ خلیفہ عبدالحکیم، 'Metaphysics of Rumi'، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء، ص ۴۳
۲۲۔ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب، ص ۱۶۴
۲۳۔ ایضاً، ص ۱۷۶
۲۴۔ ایضاً، ص ۸۸
۲۵۔ ایضاً، ص ۱۲۰
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۱۷

کتابیات:

☆ خلیفہ عبدالحکیم، 'Metaphysics of Rumi'، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء
☆ شیخ محمد اکرام، 'حکیم فرزانہ'، لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، بار دوم، ۱۹۷۷ء
☆ صوفی غلام مصطفےٰ تبسم، 'روحِ غالب'، کراچی: فیروزسنز، ۱۹۹۷ء
☆ غالب، اسداللہ خان، 'دیوان غالب' (مرتب: مالک رام)، لاہور: رابعہ بک ہاؤس اردو بازار، س ن
☆ فضل اللہ ضیاء نور، 'وحدت الوجود' (مترجم: سید منظور حیدر)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۱ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عنبرین منیر*

وزیر آغا کی نظموں میں انسانی سائیکی اور اجتماعی لاشعور کا عمل دخل

Abstract: *The elements of human psyche and collective unconsciousness are quiet prominent in the poetry of Wazir Agha. He uses various symbols to portray the relationship between the self, society and the culture. The scattered images of consciousness, sub consciousness and unconsciousness define the inner as well as the outer world of the poet, giving an insight to the people of the era in which he was writing.*

وزیر آغا تنقید اور شاعری دونوں میدانوں کے شہسوار ہیں۔ وزیر آغا کی شاعری کے کئی مجموعے چھپ چکے ہیں جو انھیں جدید اُردو تنقید کے ساتھ شاعری میں بھی منفرد مقام دلاتے ہیں۔ اپنی تنقیدی کتب ''اُردو شاعری کا مزاج'' اور ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں وزیر آغا نے جدید شعرا کے مرکزی رویوں اور شاعرانہ مزاج کے دریافت میں علم نفسیات کی انفرادی اور اجتماعی اصطلاحات اور نظریات کے ساتھ ساتھ طبیعات اور مابعد الطبیعات سے بھی استفادہ کیا۔ اسی لیے انسانی کردار اور معاشرے میں ثنویت کی موجودگی اور دو قوتوں کا برسرِ پیکار رہنا، اُن کے تنقیدی اور تخلیقی اظہار کا خاصہ رہی۔ وہ زمینی نزاع اور آسمانی آسودگی کے درمیانی ربط کو تخلیقی جست کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''اُردو شاعری کا مزاج'' میں لکھتے ہیں:۔

> ''کائنات اور اس کے ہر جز میں دو مخالف قوتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں، مثلاً روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، رُوح اور مادہ، اہرمزا اور اہرمن وغیرہ۔ عام طور پر ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تفویض ہوتی ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسرے کو کروٹ دیتے ہوئے ایک دائرے کو وجود میں لاتی ہیں (۱)

* پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ اپوا کالج لاہور۔

وزیر آغا کی شاعری بھی اسی دائرے کو وجود میں لانے کی کاوش ہے جس میں وہ ذات، معاشرہ، تہذیب اور ماورائے ذات و تہذیب ایک دوسرے کو چھوتے ہوئے فکر جذبے اور وجدان کی مکمل تصویر پیش کر سکیں۔ وزیر آغا کے تنقیدی مضامین کے تناظر میں اُن کی شاعرانہ شخصیت کا مطالعہ کیا جائے تو اختر الایمان کے فنی زندگی پر وزیر آغا کا تبصرہ بآسانی اُن کی اپنی داستانِ فن قرار دی جا سکتا ہے۔ وہ اپنے اس مضمون ''اختر الایمان مراجعت کی ایک مثال'' مشمولہ ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں لکھتے ہیں کہ کائنات اور زندگی میں مظاہر کی دو سطحیں ہیں، پہلی انتشار اور دوسری ضبط یا پہلی ظاہری سطح اور دوسری باطنی سطح۔ عام طور پر انسان پہلی سطح پر زندہ رہتا ہے۔ اس سطح کو Trivial Plane کہتے ہیں۔ دوسری سطح انتشار کے نیچے کی چپ ہے جس میں انسان کا رُوحانی نسلی ورثہ موجود ہوتا ہے۔ اسے نفسیات کی اصطلاح میں Tragic Plane کا نام دیا جاتا ہے۔ عام طور پر انسان زندگی کے کسی دُکھ، تنہائی، موت، بیماری اور حادثے سے دوسری سطح تک پہنچتا ہے تو ظاہری تموّج کو آسودگی ملتی ہے۔ انھی دونوں سطحوں کے مربوط ہونے سے تخلیقی عمل کامیاب ہوتا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''ایک فن کار دراصل تخلیقی دباؤ کے تحت محض ان دو سطحوں کو مربوط کرنے کا فریضہ ادا کرتا ہے۔'' (۲)

یہ رائے وزیر آغا کے فن پر بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ وزیر آغا نے اپنے بچپن میں کمزوری، بیماری اور اُس سے پیدا ہونے والے احساسِ کمتری کی پیچیدگی کے باعث نہ صرف اپنی ذات کی غواصی کے قابل ہوئے بلکہ اس احساس کمتری کو شکست دینے میں بھی کامیاب رہے۔ عاصمہ اصغر اپنے مضمون ''شام کی منڈیر سے: ایک نفسیاتی تجزیہ'' میں لکھتی ہیں:۔

> ''ڈاکٹر وزیر آغا نے آپ بیتی میں اپنے بچپن کو کریدتے ہوئے شرمیلے پن کا ذِکر کیا ہے۔۔۔ انھوں نے اپنے شرمیلے پن کا ذِکر کرتے ہوئے اپنے شرمیلے پن کا سبب اپنی جسمانی کمزوری کو قرار دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ اگر جسم کمزور ہو تو انسان خود میں سمٹ جاتا ہے۔۔۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے خود یہ بتا کر ہمارے لیے آسانی پیدا کر دی کہ وہ جسمانی اعتبار سے بہت کمزور تھے، جس کے باعث وہ ایک تو شرمیلے پن کا شکار ہو گئے اور دوسرے خود میں سمٹ گئے۔'' (۳)

بچپن کی کمزوریوں اور احساسِ کمتری کی نشاندہی کے لیے شہزاد احمد ماہر نفسیات ایڈلر کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

> ''ایڈلر کے خیال میں ان بچوں کی توجہ اپنی ذات سے ہٹا کر دوسروں کی طرف مرکوز کرنا ضروری ہے۔'' (۴)

وزیرآغا نے بھی اپنی کمزوری کے باعث باطنی دُنیا کی غواصی کے بعد اس دُنیا سے واپسی کے سفر میں دوسرے انسانوں کے احساسات کا شعور حاصل کیا۔ اُن کا یہی شعور اُن کی تخلیقی صلاحیتوں کو اُجاگر کر گیا۔ وہ انکشافِ ذات اور وجدانی ادراک اور خود اعتمادی کے مفاہیم کو نہ صرف بہتر طور پر جان سکے بلکہ اپنی شاعری کی علامات میں سمو کر دوسرے قارئین کے دلوں کو بھی اس لو سے گرمایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کی علامات اور تمثالیں محض دُکھ، جبر، لاشعور یا محض رجائیت، خودمختاری اور شعور سے آگے شعور اور لاشعور کے درمیانی لکیر، یعنی تحت الشعور کی کاوش بن جاتی ہے۔ اُن کی شاعری، ہیئت، آہنگ، اسلوب اور موضوعات کے اعتبار سے اپنے دور سے آشنا ہونے کے باوجود شخصی، تہذیبی اور وجدانی کیفیات کی ترجمان ہے۔ اُن کی نظموں میں دھرتی سے جذباتی رشتہ بھی اُستوار ہے جس کی ایک نفسیاتی توجیہہ اُن کے گاؤں کی زندگی سے تادمِ مرگ گہرا رشتہ اور دوسرا تہذیبی عناصر سے گہرا لگاؤ ہے۔ عاصمہ اصغر لکھتی ہیں::۔

''گورنر کی صوبائی مشاورتی کونسل کا ممبر نامزد ہونے پر صوبے کے اہم کمیٹیوں کا ممبر بننا۔ دوستوں کا گورنر کے قریب ہونے کا مشورہ دینا، مگر ان کا سیاسی فضا میں آنے سے انکار کرنا، صوبائی مشاورتی کونسل کی مُدّت ختم ہونے پر اپنے گاؤں پلٹ آنا، اپنے ڈاکٹریٹ کے مقالے کا بڑے فخر سے ذِکر کرنا اور بیسٹ سیلر کہنا۔۔۔ اُردو افسانہ سیمینار کے ڈیلی گیشن کی سربراہی کا حوالہ دینا اور اس نوع کی بہت سی باتیں آپ بیتی کے اوراق پر پھیلی ہوئی ہیں جو شعوری اور غیر شعوری طور پر ڈاکٹر وزیرآغا کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو متعارف کراتی ہیں۔''(۵)

گویا وزیرآغا نے عملی زندگی میں بھی ظاہر اور باطن، گاؤں اور شہر کی زندگی میں توازن قائم رکھنے کی شعوری کوشش کی۔ اسی کاوش نے اُن کی شاعری کو شخصی وجدانی اقرار کا شاخسانہ بنا دیا۔ اُن کے مختلف مجموعہ کلام میں دھرتی اور دھرتی کی کوکھ سے جنم لینے والے تہذیبی عناصر ذاتی شخصی عناصر پر حاوی نظر آتے ہیں مثلاً اُن کی نظموں کے مندرجہ ذیل اقتباسات اُن کی شخصیت کے اجتماعی اور تہذیبی شعور کے عکاس ہیں:

''کبھی بادل کے روشن چاک سے
تیرا گلاب ایسا بدن
کوندے کی صورت روشنائی دے''

یہ محض محبوب کی آواز نہیں بلکہ اجتماعی دانش کی وجدانی آواز ہے جس پر وزیرآغا کان دھر رہے ہیں۔

یہ نعتیہ نظم اسی اجتماعی اور مذہبی تناظر پر اُبھرتی ہے۔

''کبھی اِک سنگ دِل جنگل کے اندر

کسی کہنہ شجر کی شاخ ٹوٹے
لرزتا، خاک پر گرتا
اِک اِک پتا دہائی دے
جڑی کُہسار کے اعماق میں غارِ حرا جاگے
مقدس لفظ کا بے ساختہ شعلہ دکھائی دے۔'' (تیری آواز کا ساگر سنائی دے)

شاعر کا اجتماع سے اٹوٹ رشتہ ہے لیکن یہ رشتہ اصلاحی یا تنظیمی نہیں بلکہ تہذیبی ہے۔ فرد تہذیب کے سجل ماتھے کی قوس کا حصہ ہے۔

''ہوا تحریر کر مجھ کو
زمیں کی سلوٹوں پر
دُور تک پانی کی شکنوں، بادلوں کے
گھنگرالے نرم بالوں پر!
ہوا تحریر کر مجھ کو
سنہری پتیوں کی زرد ریخوں پر
پھلوں، پھولوں کی کومل جلد پر اُبھری لکیروں
اور جلے جنگل کی
خم کھاتی ہوئی بے برگ شاخوں پر!
ہوا تحریر کر مجھ کو'' (ہوا تحریر کر مجھ کو)

ذات اور تہذیب کے دُھندلکوں کو قلمبند کرنے کی سعی میں وزیرآغا کی نظموں میں ماورائے واقعیت ڈرے، سہمے، خواب آلودہ مناظر در آتے ہیں جو ہستی کا بھید کم کم کھولتے بھی ہیں اور مخفی بھی رکھتے ہیں۔ نظم ''شاعر'' میں اپنے تخلیقی تجربے کو کچھ ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔

''وحشی لفظوں کے جنگل میں
وہ اِک ڈرا ہوا ساحر ہے
اور اُس کی مخلوق۔۔۔ یہ بونے
لفظوں کے خودکار کھلونے
لے کر اِک گھیرے میں اُس کو
اِک خونیں نرغے میں اُس کو
توڑ کے سارے بچن پرانے
ناچ رہے ہیں نیزے تانے'' (شاعر)

شاعر وجدانی سطح پر ہستی کے ادراک کو کوہِ ندا کی اساطیری علامت سے اُجاگر کرتا ہے جس میں مراجعت کی

تمنا کے بعد واپسی کا سفر اُس کی دن کو زرد پہاڑ کر دیتا ہے۔اسی تصادم سے اُس نے اپنی ذات کو معنی دیئے ہیں اور بلندی کے سفر کی آرزو اُبھرتی ہے۔

''صبح سویرے
ایک لرزتی کانپتی سی آواز آتی ہے
سونے والو، تم مالک کو بھول گئے ہو
تم مالک کو بھول گئے ہو!
پھر چمکیلی مل کا سائرن
ایک غلیظ، ڈرانے والی تند صدا کے رُوپ میں ڈھل کر
دیواروں سے ٹکراتا ہے
اور گلیوں کے
تنگ اندھیرے باڑے میں کہرام مچا کر
بھیڑوں کے گلے کو ہانک کے لے جاتا ہے' (کوہِ ندا)

اثباتِ ذات کے لیے خود کی تلاش ضروری ہے لیکن یہ لمبا اور تھکا دینے والا سفر ہے جس میں برگد کے سائے بھی چھائے ہیں اور ذات کے دائرے بھی گھیرے ہوئے ہیں۔گویا اجتماعی لاشعور سائے کی صورت میں متاثر کر رہا ہے اور ذاتی لاشعور کے دائرے بھی موجود ہیں۔یہ تلاش داخلی تھکن پیدا کرتی ہے۔اس میں اضمحلالی کیفیت نمایاں ہے

''تھکن
گھٹنوں پہ رکھ کر ہاتھ اُٹھی
کہا: اُکتا گئے ہم تو!
کہا: لو ہم تو چلتے ہیں،
تم اپنے دائرے میں
بت بنے بیٹھے رہو
ہم وقت کی تلوار پر
پھر سے اُترتے ہیں،
بہت لمبا سفر ہے
عمر کے منہ زور دریا کا'' (تھکن)

وزیر آغا کی نظموں میں تھکن کے احساس کے ساتھ کہیں کہیں خود کو نہ جاننے کا کرب بھی اُبھر آتا ہے کیونکہ انسان صرف فکری زاویوں سے متعارف ہونے کے بعد کہیں نہ کہیں ادھورا رہ جاتا ہے۔انسان اپنی ادھوری پہچان کے باعث وسوسے اور مبہم احساسات سے روشناس ہوتا ہے۔وزیر آغا کی نظموں میں انسان کے اندر جنم

لینے والے سوال ذاتی مکالمے کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں اور شعور کی رو کی تکنیک کا مظہر بن جاتے ہیں۔

''فقط اپنے ہونے کا اعلان میں نے کیا
یہ نہ سوچا
کہاں سے چلا تھا، کہاں آ کے ٹھہرا
میں کس منزلِ بے نشاں کی طرف اب رواں ہوں
مجھے خشک، بدرنگ چمڑے پہ لکھے
سوالوں سے رغبت نہیں تھی
میں منطق کی ورزش سے خود کو تھکانا نہیں چاہتا تھا
فقط اپنے ہونے کا اعلان میں نے کیا
اور دیکھا
فلک کی سیہ، گہری، سوکھی، ہوئی باوَلی سے
ہزاروں ستارے
شعاعوں کی بے سمت، بے لفظ، گونگی زباں میں

کہ اربوں برس کی مسافت پہ پھیلا ہوا سارا عالم
صداؤں کی، لہروں کی اِک چیختی نشرگہ بن چکا تھا
فقط اپنے ہونے کا اعلان کرتا چلا جا رہا تھا
یہ اعلان کس کے لیے تھا
تخاطب کا رُخ کون سی سمت میں تھا،
تجھے کیا خبر ہے
تو اس نشرگہ کا فقط ایک ادنیٰ ملازم
تو کچھ بھی نہیں جانتا ہے'' (نشرگاہ)

نظم ''شام'' میں وزیر آغا شام کو توازن اور شعور اور لاشعور کے درمیان کی کیفیت کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں جہاں شعور کی روشنی مانند پڑ جاتی ہے مگر لاشعور کے اندھیرے پوری طرح غالب نہیں ہو سکتے۔یہاں شعور کا فیصلہ اور لاشعور کا جبر دونوں نرم رو ہیں۔شام کو دُلہن کے رُوپ میں دیکھنے کی خواہش جنسی ترغیب میں اعتدال پسندی بھی کہی جا سکتی ہے۔شاعر شام کے حسن سے مسحور بھی ہے اور رات کے متوقع حملے سے خوفزدہ اور مجہول بھی۔

''اور انساں؟

وہ بے چارہ، اِک بنجارا
خود تیرا بہروپ بنا ہے
اپنے لہولہان بدن کو
تیری قبا سے ڈھانپ رہا ہے
تیری طرح وہ خود بھی تھر تھر کانپ رہا ہے'' (شام)

وزیر آغا کی طویل نظم ''آدھی صدی کے بعد'' اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے ایک نفسیاتی نظم قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کا موضوع بچپن، جوانی، بڑھاپے کی بتدریج نفسیاتی اہمیت اور اپنی ہستی کی حقیقتوں کا بیان ہے جس سے نہ صرف شاعر کی شخصیت کے متعلق بہت سے سوالوں کے جواب میسر آتے ہیں بلکہ ایک انسانی زندگی میں ان ادوار کی نفسی اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ وزیر آغا خود لکھتے ہیں:

''میں اس نظم کو ایک داخلی اوڈیسی کا نام دیتا ہوں۔ یہ نظم پانی کی سطح پر ڈولتی تھرکتی ہوئی کشتیوں کو تو چھوتی ہے مگر دراصل پانی کے اندر اُترے ہوئے ان کے عکسوں کی تلاش میں ہے۔ اس نے زندگی کو ایک آئس برگ کی صورت میں دیکھا ہے جس کا تھوڑا سا حصہ پانی کی سطح پر ہے اور بیشتر حصہ سطح کے نیچے ہے مگر ساتھ ہی اس پر یہ بات بھی منکشف ہوئی ہے کہ ہر چند آئس برگ خود بھی پانی کا ایک تودہ ہے تاہم اس کا وجود ایک زندہ حقیقت ہے جسے سراب کہہ کہ مسترد نہیں کیا جا سکتا۔''(۶)

یاد رہے کہ ماہرِ نفسیات انسانی شعور اور لاشعور کو بالترتیب پانی کے اُوپر آئس برگ اور نیچے کے حصہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ شاعر بھی زندگی کی شعوری نفی کیے بغیر لاشعوری صداقتوں کی کھوج میں ہے۔

نظم ''آدھی صدی کے بعد'' کو چار علامتی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جھرنے بچپن کے، ندی جوانی کی، دریا اُدھیڑ عمر کی اور سمندر وجدانی طور پر کائناتی نظام میں معدوم کر کے زندگی کے سیال کا حصہ بن جانے کی علامت ہے۔ ان تمام حصوں کا کمال یہ ہے کہ ان میں متعلقہ دور کے مجموعی نفسی کوائف اور وزیر آغا کی ذاتی زندگی کے نقشے ان گنت نفسیاتی سانچوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ مثلاً جھرنے کے عنوان سے وزیر آغا بچپن کی انسانی شخصیت کی نشو و نما میں اہمیت اُجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اور میں
اپنے معصوم دل میں
مسرت کی دولت چھپائے
شکستہ سی اِک بیل گاڑی میں

خوشبو میں لپٹی ہوئی چھٹیوں کو
کھلونوں کی صورت
دھڑکتے ہوئے اپنے سینے سے بھینچے
قلاقند اور شہد ایسے دنوں
رس بھری نرم جامن سی
تازہ رُتوں کے لیے
کتنا بے تاب
اور منتظر'' (جھرنے)

جدید نفسیات دان خصوصاً فرائڈ کے نزدیک بچپن خواہشات سے بھرپور دور ہے جس پر عام طور پر لاذات کی حکمرانی ہوتی ہے، بچہ فوری مسرت حاصل کرنا چاہتا ہے معصوم دل لاذات کی علامت ہے جو ابھی انا یا (Ego) کی پابندیوں سے آشنا نہیں۔ وہ تو اپنی رس بھری خواہشات کو پانے کے لیے بے تاب ہے۔ فطرت سے محبت لاذات کی شناخت ہے کیونکہ شخصیت کا یہ حصہ فطرت کے قریب ہوتا ہے۔ ماں سے محبت اُس کے سینے سے ٹکرانے کی تمنا بھی اپنی سادہ صورت میں مسرت کی زرتار کرنوں کا حصہ ہے۔ وزیر آغا کی نظموں میں معصوم دل اور ماں حقیقت، صداقت اور ماحول کے اطمینان کی جستجو کی علامت ہے۔

''لپک کر گھسوں
ماں کے سینے سے ٹکراؤں
ہونٹوں کے حیرت سے کھلنے کا
اور پو کے پھٹنے کا منظر
میں دیکھوں
مسرت کی زرتار کرنوں میں
لپٹے ہوئے
نرم بوسوں کی شبنم کو
اُلجھے ہوئے اپنے بالوں پہ
گرتے سنوں
پھر میں ہنسنے لگوں'' (جھرنے)

وزیر آغا بھی اپنی خواہشات کی سرخ تتلی کے پیچھے بھاگے لیکن جسمانی کمزوری نے گاؤں کے صحت مند مسلح سپاہ جیسے لڑکوں کے سامنے کمتر کر دیا۔ اس احساسِ کمتری کے بھوتوں نے شاعر کی ذات کو آسیب زدہ کر دیا اور چاند جو جنسی توانائی کے، جذباتی ہیجان کی علامت ہوا کرتا ہے۔ لاش بن گیا۔

''بھوتوں کے گرداب میں
چاند کی لاش
نیزوں کی نوکوں پہ
ٹھہری ہوئی''

احساسِ کمتری کی زائیدہ ژولیدگی نے شاعر کے بچپن کا سفر لمبا کر دیا اور وہ ایک تھکے ہارے شہزادے کی طرح مضمحل اور مجہول زندگی بسر کرنے لگا اُسے اساطیری کہانیوں میں چھپی جس شہزادی کی طلب تھی وہ اُس کی ذات کی پایاب، باولی میں مکیں تھی گویا اساطیری وجدان اور انکشافِ ذات کی تقویت ہی وزیر آغا کے بچپن کا سرمایہ تھی۔ وہ عام بچوں کی طرح مضبوط اور صحت مند جسم سے حاصل ہونے والے اعتماد سے تہی دامن تھے۔ نظم کا دوسرا حصہ ''ندی'' جوانی سے مشروط ہے:

''جوانی کی تصویر کو دیکھتا ہے
تو عارض کی رنگت میں گھل کر
چنبیلی کی خوشبو میں ڈھل کر
دھڑکتی ہوئی سانس بن کر
پگھلتی ہوئی موم بتی کی
رستی ہوئی آنکھ میں
ڈولتا ہے'' (ندی)

جوانی دھڑکتے دل کی کہانی ہوتی ہے جس میں سیہ رنگ چادر کے گھونگٹ سے تکتی ہوئی شوخ آنکھیں جب دل سے ٹکراتی ہیں تو انسان شکاری کی مٹھی میں پنجرے کے پنچھی کی طرح پھڑ پھڑانے لگتا ہے۔ انسان سارے زمانے کی نظروں کا مرکز بن جاتا ہے۔ مرکزیت، خود پسندی، نرگیست اور جوانی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہر نوجوان آئینہ کے سامنے کھڑا خود کو ہی دیکھتا ہے۔ جوانی کا نشہ جب آنکھوں میں لہراتا ہے تو شاعر کو تینوں زمانے اپنے آگے دست بستہ کھڑے نظر آتے ہیں۔ گویا جوانی ''ہائے ری میں'' کی داستان ہے۔ جس میں انسان کی تمام سرگرمیوں کا مرکز وہ خود ہوتا ہے۔ یہ وہ دور ہے، جب انا لا ذات پر غالب آ جاتی ہے اور انسان معاشرتی عزت اور کامیابی کے لیے بے تاب رہتا ہے۔ چنانچہ شاعر نے بھی ایک تتلی کو اپنا ہم راز بنا کر زندگی کی پھپھوندی اور غلاظت سے اپنے بچاؤ کے لیے کتابوں، لفظوں کا ساتھ تلاش کیا۔

''مرے چاروں جانب
مکانوں کے پنجر

کتابوں کے معبد
دُعاؤں کے گنبد
بسیں، گاڑیاں
اور فقیروں کے گلے
مرا منہ چڑاتے
یہ کہتے
کہاں پھر رہے ہو؟

تم بھرم اپنے ہونے کا
باقی رکھو''

اپنے اندر کے احساسِ کمتری کو دُور کرنے کے لیے شاعر نے ارادے کو مضبوطی سے تھاما اور اپنی شکتی سے اپنا مقدر لکھنے کی ٹھانی، یہی وزیر آغا کی زندگی کی سب سے بڑی نفسی سچائی ہے۔

''نہیں
میں تماشا نہیں ہوں
کھلونا نہیں ہوں
میں بجھنے کی
خود کو بجھانے کی
شکتی ہوں
اپنا مقدر
میں خود ہوں''

لیکن یہ فیصلہ آسان نہیں کیونکہ کامیابی کا راستہ مایوسی، وحشت، مزاج کی اُکتاہٹ سے ہو کر گزرتا ہے اور کئی بدصورت منظر نامہ زندگی کو گھیر لیتے ہیں، جن کا اعتراف شاعر مختلف تمثالوں میں کرتا ہے۔

''مجھے
تب مجھے
موت کے لمس کی آرزو
ہر گھڑی گدگداتی
میں خوشبو کی صورت
بدن سے نکل کر اُڑوں
سب پکڑتے رہیں

میں نہ ہرگز رُکوں
یا کسی شام
آوارہ پھرتے ہوئے
رہگزر میں کہیں
گر پڑوں
میرے ماتھے سے تازہ لہو
ایک فوارہ بن کر
اُبلنے لگے
پھر کہیں سے
کوئی آ کے
نازک سے ہاتھوں سے
مجھ کو اُٹھائے
مرے سر کو آغوش میں لے کے
رونے لگے
پر میں رُوٹھا رہوں
موت کی وادیوں کی طرف چل پڑوں''

شاعر معاشرتی طور پر معتبر ہونے کے لیے کوشاں ہے مگر سماجی خوشحالی، داخلی سطح پر اُداسی اور تنہائی کو سہارا دیتی ہے اور شاعر اپنے لاشعوری بہاؤ میں دُنیا سے ماورا ہونے لگتا ہے۔ جوانی کا یہ دور جامد جنسی جذبے کے ساتھ گزرتا ہے کیونکہ یہاں زندگی کو سماجی طور پر احساسِ کمتری پر فتح حاصل کرنی ہے۔

شاہین مفتی لکھتی ہیں:

''۔۔۔آغا شخصیت کے کراماتی رُوپ کو بھی اُجاگر کرنا چاہتے ہیں اپنے آپ کو مرکزِ دو عالم بھی سمجھتے ہیں اور سوال و جواب کی روشنی میں اپنے رُوبرو بیٹھنے سے بھی گریزاں ہیں۔ اس دورویہ ارادیت نے انھیں کئی مقامات پر جذباتی اور نظریاتی نقصان سے دوچار کیا ہے۔''(۷)

نظم کے تیسرے حصے کا عنوان ''دریا'' ہے۔ یہ انسانی زندگی کا وہ دور ہے جو جوانی کی تند اور چنچل ندی کو میدانوں کے سکون سے آشنا کرتا ہے۔ جوانی کا جوش اور جنون کم ہونے لگتا ہے۔ خواہشات میں توازن پیدا ہوتا ہے۔ زندگی کے تجربات اپنے اصل رنگ میں اُبھرتے ہیں اور انسان زمینی حقائق سے جڑ جاتا ہے۔

''قطرہ قطرہ

زمیں کے بدن پر
انوکھی، پُراسرار بھاشا میں
اک ساتھ جینے کی، مرنے کی
تحریر لکھنے لگے
میں نے دیکھا
پُراسرار سی روشنی
پھیلتی جا رہی تھی
پہاڑوں، درختوں، کتابوں
کی خوشبو مجھے چھیڑتی تھی
زمیں پر بچھی ندیاں
بے قراری سے
اِک دوسری کی طرف
آ رہی تھیں
گلے مِل رہی تھیں
کشادہ
سجل
بانکے دریا کو
گھیرے میں لے کر
مہکتی چلی جا رہی تھیں''

جوانی میں متنوع جذبات نرگسیت خود پسندی کی شورش نے ذات میں جو دراڑیں، پاٹ اور چاک بنائے تھے۔ اب عقل و تجربے علم و ہند کی سوئی اُسے سینے لگی ہے۔

''دریا
جو ریشم کا دھاگا تھا
سوزن تھا
اپنے ہی دونوں کناروں کو
پیہم رفو کر رہا تھا
زمیں کے اُدھڑتے ہوئے چاک کو
سی رہا تھا!''

جوانی میں مسرتوں کے پیچھے بھاگنے والے لوگ اس دور میں غموں کا سامنا کرنا سیکھتے ہیں۔ اسی دور

میں وہ اُس ریکھا کو دیکھ پاتے ہیں جس کے پار کرنے سے تاریخ کا رُخ بدلا جا سکتا ہے۔ اپنے وجود کے جذباتی، بحرانوں سے نکل کر منطقی راستوں تراشتے ہیں، اس دور میں جو لچھمن کی ریکھا سے پاؤں باہر نہ نکال سکے وہ دریا کے بجائے اندھے گڑھے میں جا گرتے ہیں۔ اس کے بعد جب موت یمراج کے ہونے کا احساس گہرا ہوا۔ پہلے اس کا خوف طاری ہوا، پھر بے بسی اور مجہولیت نے گھیر لیا اور انقلابی اور کائناتی مظاہر سے نبرد آزما ہونے کی باتیں اپنے معنی کھو چکیں تو شاعر اجتماعی لاشعور اور نسل در نسل منتقل ہونے والے داخلی تجربوں کی جانب بڑھا۔ وہ اجتماعی لاشعور جو ہمیشہ موت کے خوف کے سامنے پر آدم کو آگہی اور وجدان کے سمندر سے متعارف کراتا ہے۔ اسی لیے شاعر نے اس دور کا نام ''سمندر'' رکھا ہے۔ یہ اپنے اندر اجتماعی دانش کے جواہر سمیٹے ہوئے ہے۔ اس دور میں شاعر تہذیبی زندگی کی چہک سے محظوظ ہونے لگتا ہے۔ یہ وہ چہک ہے جو زمین اور دھرتی سے محبت کی صورت میں اُنھیں بچپن سے اپنی طرف کھینچ رہی تھی لیکن جوانی کے شور میں دب سی گئی تھی۔ یہاں وزیر آغا ژونگ کے اجتماعی شعور کے تصوّر کے عکاس بن جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک نروان شاید صدیوں کی چاپ میں موجود وجدانی پیش گوئی کا سلسلہ ہے جو ازل سے ابد تک جاری ہے۔ شاعر کو موت وحشت زدہ تیز سیٹی بجاتی محسوس ہوتی ہے۔

''بس اِک لمحہ
جانے مجھے کس نے پٹڑی سے جیسے اُٹھا کر
ہوا میں اُچھالا
نجانے وہ کب
دن سے
میرے لبادے کو چھوتی ہوئی
برق کے ایک کوندے کی صورت
گزرتی گئی
پھر اُفق کی سیاہی میں
دھبہ سا بنتی گئی
آخرش
مٹ گئی

اور میں
اپنے بوجھل پپوٹوں کی محبس سے
آزاد ہو کر

ہزاروں برس کی گھنی نیند سے
جیسے بیدار ہو کر
تحیر میں ڈوبا
انوکھی چکا چوند کے
رُو برو آ گیا
میں نے دیکھا کہ ہر چیز
خود اپنے ہونے کا اعلان تھی
اپنی خوشبو کے اندر بسی تھی
خود اپنی ہی لو سے منور تھی''

اجتماعی تجربات سے حاصل ہونے کی آگہی انسان کو انسانیت کے مشترکہ احساسات کے رُو برو کرتی ہے پھر انسان تنہا اور منتشر نہیں رہتا بلکہ سمندر کا سکون اُسے سہارا دیتا ہے اور قطرہ سمندر میں گم ہو کر سمندر بن جاتا ہے۔ جمیل آذر اپنے مضمون ''نئی نظم کیا ہے؟'' میں لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر وزیر آغا کے یہاں انسانی سائیکی اور اجتماعی لاشعور کا بڑا عمل دخل ہے۔''(۸)

شاعر کو اپنی زندگی کے لق و دق صحرا کے پاتال میں بڑ کے پیڑ کی جڑیں دکھائی دینے لگتی ہے۔ برگد کا پیڑ انسانی تجربات کا ورثہ ہے جو کبھی بنجر نہیں ہوتا وہ ایک پیرِ کامل کی طرح ہے جس کے چرن چھونے سے شاعر کے اندر وجدان کی شمعیں روشن ہو جاتی ہیں۔ آغاز میں یہ باتیں شاعر کو مجذوب کی بڑ لگتی تھیں کیونکہ وہ تو اپنی ذات کے حصار میں گم تھے لیکن جلد ہی شاعر کو احساس ہوا کہ

''وہ میری ہی تصویر تھا
میرا اوتار تھا
میرا چہرہ تھا وہ'' (سمندر)

انکشافِ ذات اور انکشافِ اجتماعی لاشعور نے صحرا کو نخلستان میں بدل دیا۔ شاعر خود کو عظیم انسانی تہذیب کی علامت بڑ کا حصہ محسوس کرنے لگا۔

''اور پھر۔۔۔ یوں ہوا
میں نے اک بار پھر
بڑ کا بہروپ بدلا
خود اپنے ہی اندر سے باہر نکل کر
وہاں، جس جگہ اب سے پہلے
خنک ریت کا ایک صحرا بچھا تھا

میں پتیوں کا اِک تاج
سر پر سجائے
کھڑا ہو گیا
پھر میں
اپنے ہی چھتنار کی ٹھنڈی چھاؤں میں
اپنی ہی ریش مبارک کے سایے میں
دھرتی کی مسند پہ
تشریف فرما ہوا
آلتی پالتی مار کر
ایسے بیٹھا کہ جیسے ازل سے
یہی میرا مسکن تھا
آنکھوں کو میچے
میں اپنے ہی محور پہ
گردش سے کرنے لگا
اپنے ''ہونے'' کے ٹوٹے ہوئے آئینے میں
خود اپنے ہی منظر کو
تکنے لگا!''

یہاں وزیر آغا اپنی نفسی واردات کے ساتھ انسانی زندگی میں بچپن کے اثرات، جوانی میں جذبات کا جبر، اُدھیڑ عمر میں موت کا خوف اور بڑھاپے میں انکشافِ ذات کا بیان کرتے ہوئے دراصل وہ مختلف ماہرین نفسیات کے نظریات کی عکاس بن جاتے ہیں۔ بچپن کا احساسِ کمتری ایڈلر، جوانی کے جنسی جامد پن اور اُس کے مسائل فرائڈ اور آخری عمر میں اجتماعی لاشعور سے حاصل ہونے والی وجدانی کیفیات ژونگ کے تصوّرات کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

''معاً
میں نے دیکھا
زمیں پہ ہوا تھی
ہوا کے تڑختے ہوئے فاصلے تھے
مگر سبز دھرتی کی
ٹھنڈی تہوں میں
جڑوں کی پراسرار وحدت تھی

سب فاصلے
ایک نقطے میں سمٹے ہوئے تھے
ہزاروں جڑیں
ایک ہی جڑ سے
پھوٹی تھیں
کہ چلنے کے عالم میں
ٹھہری ہوئی تھیں''

فنی حوالے سے یہ نظم ایک طویل خود کلامی کا انداز لیے ہوئے ہے جس میں علامتوں کے ساتھ امیجری مختلف ادوار کے ظاہر اور باطنی واردات واحساسات کو متشکل کرتی ہے۔ یہ امیجری، رومانوی اور وجدانی ساختوں کے علاوہ ماوراواقعیت یا سرئیلزم کی تحریک کے زیرِ اثر ٹیڑھے میڑھے اشتعال انگیز ژولیدہ سر اور پراگندہ فکر مناظر پر مبنی ہے جن میں کہیں کہیں کراہت کا احساس تند و تیز ہو جاتا ہے۔ یہ اسلوب پوری نظم پر چھایا ہوا ہے۔ شعور کی رو، یادوں کی باز آفرینی میں بچپن، جوانی، بڑھاپا اور وجدانی کیفیات ایک کے بعد ایک زمانی ترتیب کے باوجود مخصوص تسلسل کی قید سے آزاد ہیں۔ کہیں کہیں تو وزیر آغا نے آزاد تلازم کا نفسیاتی طریق کار بھی اپنایا ہے، مثلاً:

''اور میں
اپنی آرام کرسی میں لیٹا ہوا
آتے جاتے زمانوں کو تکتا تھا
اور اُونگھتا تھا
پھر اک دن
مرے در پہ دستک ہوئی
اِک ہیولے نے
نیلے فلک سے اُتر کر
بڑے زور سے میرے شانے
ہلائے
ہلائے۔۔۔ تو میں
شانگری لا کا باسی
ذرا کسمسایا
بکھرتی ہوئی دھند کے چاک سے
میں نے دیکھا

زمانے کا موسم بدلنے لگا ہے
گھنی کھیتیاں
سبز جنگل
کسانوں کے گھر
سب کو
کائی میں لپٹے ہوئے لجلجے کیکڑے
اپنے پنجوں میں لے کر کترنے لگے تھے
ہرے، مدھ بھرے
میرے دونوں کنارے
سلگنے لگے تھے
خوشی
سر برہنہ، اکیلی، جواں
اِک کنارے پہ روتی تھی
اور بین کرتی تھی
دُکھ
اپنا لشکر لیے
دوسرے گھاٹ پر
خیمہ زن، شاد ماں
اور میں
دُکھ کی ننگی خوشی
اور خوشی کی سلگتی ہوئی پیڑ
کے درمیاں
اِک نشاں
جیسے لچھمن کی ریکھا
جسے پاؤں کی نوک چھولے
تو تاریخ کا رُخ بدلنے لگے'' (دریا)

وزیر آغا کو خود بھی احساس ہے کہ اُس کی یہ نظم اُس کی قلبی واردات اور عمر کے مختلف حصوں کی نفسیاتی تصاویر سے اَٹی ہوئی ہے۔ ان تصاویر میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی سرنگیں کھلتی ہیں جس کا اپنا اپنا رنگ اور خوشبو ہے۔ اس لیے وہ اس نظم کی کامیاب ترسیل کے لیے قاری کے کردار کو بھی اہم گردانتے ہیں۔ گویا قاری

جس قدر نفسیاتی کلیدوں سے آشنا ہوگا۔ اُسی قدر اس نظم میں موجود نفسی تہہ داری کی تفہیم کر سکے گا اور سمندر کی تہہ سے غواصی کر کے قیمتی خزانے، سیپ و موتی دریافت کرے گا۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

''میری یہ نظم بیسویں صدی کے پچاس سالوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ان پچاس سالوں میں ملکی، غیر ملکی اور شخصی سطح پر جو واقعات رُونما ہوئے اس نظم کا موضوع نہیں ہیں مگر ان واقعات اور سانحات نے میری ذات کے اندر جو گھاؤ پیدا کیے اور جو نشیب و فراز جنم دیئے۔۔۔ ان سب کی باز آفرینی اور ان کے وسیلے سے زندگی کے پراسرار ''معنیٰ'' تک رسائی کی کوشش۔۔۔ بس یہی اس نظم کا میدانِ تگ و تاز ہے میں اس نظم کے ذریعے اپنے باطن کو صورت پذیر کرنے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہوں اس کا فیصلہ تو نظم کا قاری ہی کر سکے گا۔ میرے لیے بس یہ اعزاز ہی کافی ہے کہ میں نے چند لمحوں کے لیے سہی لچھمن ریکھا کو عبور کر کے زندگی کے چوتھے کھونٹ کی طرف جانے کی کوشش تو کی۔''(۹)

دوسرے لفظوں میں وزیر آغا کی شاعری ذات اور حیات، فرد اور تہذیب کا وہ پرتو ہے جس کی مدد سیقاری زندگی کے پراسرار معنی کا ذائقہ محسوس کر سکتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ وزیر آغا، اُردو شاعری کا مزاج، لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷
۲۔ وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۷ء، ص ۱۶۸
۳۔ عاصمہ اصغر، شام کی منڈیر سے: ایک نفسیاتی تجزیہ، مشمولہ: معیار، (مدیران: رشید امجد/سعدیہ طاہر)، اسلام آباد: شعبۂ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، شمارہ ۷، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء، ص ۵۶۸
۴۔ ایڈلر، الفریڈ، مترجم: شہزاد احمد، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۱۴۹
۵۔ عاصمہ اصغر، شام کی منڈیر سے ___ ایک نفسیاتی تجزیہ، ایضاً ص ۵۶۶
۶۔ وزیر آغا، (ابتدائیہ)، مشمولہ: آدھی صدی کے بعد، سرگودھا: مکتبۂ اُردو زبان، ۱۹۸۱ء، ص ۷
۷۔ شاہین مفتی، جدید اُردو نظم میں وجودیت، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۱۹
۸۔ جمیل آذر، نئی نظم کیا ہے؟، مشمولہ: اوراق، (مدیر: وزیر آغا)، جلد ۱۲، شمارہ ۷۔۸، لاہور: جولائی اگست، ۱۹۷۷ء، ص ۴۷-۳
۹۔ وزیر آغا، آدھی صدی کے بعد، ایضاً ص ۸

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر تنظیم الفردوس*

سچل سرمست کا اردو کلام: جدید اصولوں کے مطابق تدوین کی ضرورت

Abstract: *Sachal Sarmast(1739-1827)was a great Sufi from Sindh. In Urdu and Sindhi, meaning of his name is "Ecstatic Saint of Truth". He wrote poetry in many languages, mostly Sindhi and Persian. But his Saraiki and Urdu poetry are also worthy and significant. Sachal's Urdu poetry is compiled after many years of his death by his followers. We found many manuscripts of his Urdu poetry since early 20th century. But till to day no one tried to compile and edit his Urdu poetry through principles of scientific Textual Criticism. In this article , we make an effort to highlight the need of Scientific editing of Sachal Sarmast's Urdu Poetry.*

اردو زبان کے آغاز وارتقاءً کے معروف لسانی نظریات میں سے ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ سندھ کی دھرتی ہی اردو زبان کی جائے پیدائش ہے۔ اگرچہ اس نظریے کی سائنسی صداقت ثابت نہ ہوسکی لیکن سندھ کی سرزمین اور اردو زبان کے رشتے کی مضبوطی سے انکار کوئی بھی اہل علم نہیں کرسکتا۔ اس رشتے میں تاریخی وثقافتی ہم آہنگی کے بے شمار دلچسپ پہلو ہیں جن پر اب تک کئی قابل ذکر محققین کام کر چکے ہیں۔(۱)

اس حقیقت سے ہم سب ہی واقف ہیں کہ برعظیم میں اسلام کی آمد کا عوام کی مذہبی فکر پر گہرا اثر پڑا خواہ عوام کی بڑی اکثریت نے دینِ اسلام قبول کیا ہو یا نہ ہو۔ یوں تو پورے برعظیم میں عام طور پر یہ عمل ہوا لیکن وادیٔ سندھ میں یہ اثرات خصوصاً دوررس اثرات کے حامل ٹھہرے۔ خاص طور پر مسلم صوفیا اور درویشوں نے جب یہاں آکر دینِ حق کا پیغام عام کیا اور اپنے انسان دوستی پر مبنی تصورات کو اپنے عمل اور قول کے علاوہ اپنے کلام کے ذریعے پیش کیا تو یہ خیالات لوگوں کی اخلاقی اور سماجی زندگی میں تبدیلی کا اعلان نامہ قرار پائے۔ انقلاب کی یہ صورت محض رسمیات ومعمولات ہی پر محیط نہیں تھی بلکہ ان نفوسِ قدسیہ نے قول وکلام کے ذریعے جو

*صدر شعبہ اردو جامعہ کراچی۔

کچھ سندھ کو دیا وہ سب کچھ یہاں کے عوام کا تہذیبی، تمدنی، ثقافتی، اور ادبی سرمایہ بن گیا۔(۲)

اب یہ ہماری ذمہ داری ہے کہ ہم اس انمول ورثے اور تہذیبی سرمائے کی حفاظت کریں۔ اس بے مثال سرمائے کی قیمتی جواہر ریزوں میں ایک اہم نام حافظ عبدالوہاب موسوم حضرت سچّل سرمستؒ (۱۷۳۹ءتا۱۸۲۷ء) کا بھی ہے جو نوعمری ہی سے اپنی حق گوئی اور صداقت کی بنا پر سچّل، سچّو یا سچیڈنو کہلانے لگے۔(۳)

صداقت کی لگن اور حق کی جستجو نے آپ کو سلوک ومعرفت کے راستوں کا مسافر بنا دیا۔ ایک ایسا مسافر جسے اس جادۂ عشق ومعرفت سے کوئی خوف، کوئی خواہش اور کوئی ترغیب واپس نہ لا سکی۔ اہلِ دنیا کو ان کا ایک ہی درس تھا اور وہ درس ''عشق'' کے علاوہ کچھ نہیں تھا۔ سچّل عشق کی جس سرمستی سے سرشار تھے وہ کوئی روایتی عشق نہیں بلکہ ایک ایسی آتشِ جستجو ہے جو کائنات کی بےکراں لامحدودیت کو ایک جست کا قصّہ سمجھنے پر اصرار کرتی ہے۔(۴)

عشق کا یہ سفر سچّل کو مجسم ایثار بنا کر اپنی ذات سے بلند کر دیتا ہے، ذات کی یہ بلندی انسان کو تعصّبات سے پاک کر کے قلب کے اندر نرمی گداز اور شائستگی پیدا کرتی ہے۔ یہ نرمی اور شائستگی عالمِ نفسانفسی سے نکال کر اسے انسانیت کی راہ پر لگاتی ہے۔ یہ اس مقصد کے حصول کے بعد یہ سفرِ عشق معاشرتی اور اجتماعی زندگی کو حیاتِ نو بخش کر سدابہار بنا دیتا ہے۔(۵)

سچّل سرمست ایسے صوفی، عارف باللہ اور راز دانِ حقیقت تھے جو صدیوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ وہ ہمہ وقت دیدارِ الٰہی میں کچھ اس طور سے محو رہا کرتے تھے کہ جلوۂ حقیقی نے ان کی نگاہ سے تعصّبات، افتراق ونفاق، بغض وعناد اور انسانوں کے بیچ قائم ہر قسم کے فرق کو مٹا کے رکھ دیا تھا۔ جذب ومستی کی اس کیفیت نے ان سے شعروسخن کے پیرائے میں جو اقوالِ زرّیں کہلوائے ان کی بنا پر وہ ایک صوفیٔ باصفا کے ساتھ ساتھ شاعرِ باکمال بھی قرار پائے۔ ان کی شاعری محض تخیّل کی بلند پروازی سے عبارت نہیں بلکہ ایک متلاشیٔ حق کا نعرۂ بیباکانہ ٹھہرتی ہے۔ یہ ایک ایسا نعرہ ہے جس کا بلند کرنے والا تمام تر وجد آفرینی کے باوجود اس دائرہ اختیار سے باہر نہیں نکلتا جو قدرت نے اس کے لیے شرفِ انسانیت کی صورت میں مقرر کر رکھا ہے۔

بنی کر آدمی صورت، سراسر خود خدا ہوگا
کہاں یونس، کہاں یوسف، کہاں اوئی مصطفیٰ ہوگا
ہوالاوّل ہوالآخر، ہوالظّاہر ہوالباطن
انہاں اوئی، انہاں اوئی، سچو کہ تم کجا ہوگا
جس عشق میں سر نہ دیا، جگ میں جیا تو کیا ہوا
پڑھتا عمل کرتا نہیں، عالم بنا تو کیا ہوا

سچل اپنی آنکھ سے، آنسوں بہا تو کیا ہوا
دل کا اندر روتا نہیں، لوگوں نے دیکھا تو کیا ہوا (۶)

کئی زبانوں میں کہے گئے ان کے عارفانہ کلام کی علمی و ادبی تشریح و تاویل کے ساتھ ساتھ فکری توجیہات تو اہلِ علم و دانش کریں گے۔ میں اردو زبان کی ادنیٰ طالب ہونے کی بنا پر سچل سرمست کے ''اردو کلام'' کی لسانی بنیادیں تلاش کرنے کی کوشش کروں گی جس کی روشنی میں یہ سمجھنا آسان ہو جائے گا کہ سچل سرمست کے اردو کلام کی جدید تحقیقی اصولوں کے مطابق تدوین کیے جانے کی ضرورت کیوں ہے۔ نسیم امروہوی ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ؛

''سچل سرمست کو سندھ کے نخلستان کا گل سرسبز ہونے کی بنا پر عام لوگ صرف سندھی اور سرائیکی کا شاعر خیال کرتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے ان دو زبانوں کے علاوہ اردو اور فارسی میں کم و بیش دس ہزار اشعار کہے ہیں...... سچل سرمست کی اردو غزلیات کے تقریباً پانچ سو اشعار منظرِ عام پر آچکے ہیں''۔(۷)

پروفیسر آفاق صدیقی کے مطابق سچل کو اردو شاعری کی جو روایات تہذیبی ورثے کے طور پر ملیں انھوں نے زبان و بیان کی ان روایتوں کو اپنے پیام و کلام میں بڑی خوش اسلوبی سے جذب کیا۔ جو بحریں اپنی غزلوں کے لیے سچل سائیں نے پسند کیں وہ بڑی مترنم ہیں۔ زبان عام فہم اور سادہ ہے۔ اظہارِ خیال میں بے باکی، بے ساختگی اور روانی ہے۔ مضامین وہی ہیں جو حسن و محبت کی دلکشی سے عبارت ہیں۔ ان کے اشعار سے یہ احساس و ادراک بھی ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں غزل کے حوالے سے جو لہجے دبستانِ دکن اور پھر دبستانِ دہلی میں پروان چڑھے، وہ ان لہجوں سے واقفیت رکھتے تھے۔ ہاں یہ بات الگ ہے کہ انھوں نے اپنے مزاج کے مطابق جو طرزِ بیان اختیار کیا، اس کی اپنی جداگانہ شناخت ہے۔(۸)

اس رائے کے پیشِ نظر اگر ہم یہ جاننا چاہیں کہ سچل کو اردو میں شعر کہنے کی کیا ضرورت تھی؟ جب کہ فارسی، سندھی اور سرائیکی میں اظہارِ خیال کی قدرت رکھتے ہی تھے؛ تو ہمیں اس علمی و لسانی منظرنامے پر نگاہ ڈالنا لازم ہوگا جن کے زیرِ اثر سچل کا کلام سامنے آیا۔ اس منظرنامے میں جو سب سے اہم بات یاد رکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ شعر و سخن سچل کے یہاں بذاتِ خود کوئی مقصد نہیں ہے بلکہ وارداتِ قلبی و روحانی کے بیان کا وسیلہ رہا۔ ایک ایسے شخص کے لیے جس نے اپنی ہستی کی نفی کر کے ذاتِ مطلق سے شناسائی کا سفر طے کیا تھا؛ ذات پات، رنگ و نسل، زبان اور علاقے کی تقسیم بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی بنیادی نقطۂ نظر کے تحت سچل کے کلام میں انسان دوستی اور انسانیت پسندی کے موضوعات جا بجا دکھائی دیتے ہیں۔ ان موضوعات کو دور دور تک اور مختلف خطّوں اور علاقوں تک کامیابی

سے پہنچانے کا اہم ذریعہ گرد و نواح کی زبانوں کے علاوہ متصل خطّوں اور علاقوں کی زبان کو اختیار کرنا بھی ہو سکتا ہے۔ ان کے اس طریقۂ کار سے ایک تو ان کی لسانی درّاکی عیاں ہوتی ہے اور دوسرے اس عہد میں ہندوستان بھر میں مقبول ہونے والی اردو زبان کی سندھ کے علاقوں میں بڑھتی ہوئی قدر و منزلت کا علم بھی ہوتا ہے۔

''سندھ میں اردو'' کی مصنفہ شاہدہ بیگم اس موضوع پر اپنی تحقیقی بحث کو سمیٹتے ہوئے لکھتی ہیں کہ پورے ہندوستان میں خانقاہیں اور تبلیغی مراکز اردو کی پرورش گاہ تھے۔ اگرچہ سندھ کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ سندھی زبان کی، ان خطّوں ایک عام بولی کی سطح پر موجودگی کی بنا پر اس خطّے میں کسی اور عوامی بولی (یعنی اردو) کے فروغ اور پھیلنے کی وہ وجوہات نہیں تھیں جو کہ بقیہ ہندوستان میں موجود تھیں۔ لیکن اگر سندھ و ہند کے صوفیائے کرام کے طرزِ عمل و حیات کا بغور جائزہ لیا جائے تو ثابت ہوتا ہے کہ ان نفوسِ قدسیہ نے اسالیب، اظہار اور اصناف کی سطح پر عوام النّاس بالخصوص ہندو عوام کو مخاطب کرنے کے لیے فارسی سے گریز کا پہلو اختیار کیا اور ہندی آمیز لب و لہجے میں گفتگو (خواہ نثر میں ہو یا شاعری میں) کو فروغ دیا۔ گویا جن عوامل نے پورے ہندوستان میں اردو کی ترویج میں حصہ لیا وہی عوامل لگ بھگ سندھ میں بھی موجود تھے۔ البتہ ماحول کے اختلاف کی بنا پر یہاں شعرا کی وہ اکثریت نہ تھی جو کہ شمالی ہند میں عام تھی۔ پھر بھی سندھ نے ہر دور میں ایسے باکمال پیدا کیے جو شاعری کی سطح پر دلّی اور دکن والوں کا مقابلہ کر سکتے ہیں اور خانقاہوں کی حد تک تو پورے وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اردو کی وہی خدمت کی جو خدمت کرنے کا حق ہے۔(۹)

سچل کا زمانہ ہندوستان میں اردو شاعری کے فروغ اور مقبولیت کا ابتدائی زمانہ تھا۔ لسانی اعتبار سے اس مقبولیت میں پہلے اہلِ دکن اور پھر ناموارانِ دہلی کی کاوشوں اور خدمات کو بے شک نظرانداز نہیں کیا جا سکتا لیکن اس تاریخی حقیقت سے انکار بھی ممکن نہیں کہ اردو زبان کی نشوونما اور فروغ میں دیگر خطّوں کی طرح سرزمینِ سندھ کا بھی بہت بڑا حصہ ہے۔ سرزمینِ سندھ پر اردو کی پرورش کے ابتدائی خدوخال دکنی اردو سے قربت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں ماہرینِ لسانیات تفصیلی اظہارِ خیال کرتے رہے ہیں جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ سچل سے قبل اور ان کے زمانے میں اس خطّے میں اردو شاعری پر دکنی اثرات غالب رہے۔(۱۰) سچل کی اردو شاعری کی زبان کے ضمن میں ڈاکٹر وفا راشدی نے لکھا ہے؛

''زبان و بیان میں دکنی الفاظ کی آمیزش تھی۔ وہ الفاظ و تراکیب جو آج متروک ہیں اس زمانے میں عام طور پر رائج تھیں۔ حسنِ کلام و حسنِ خیال کا لحاظ کم ہی رکھا جاتا تھا۔ شعرائے کرام اپنے دلی جذبات کی ادائیگی اپنے مخصوص انداز میں کرتے تھے۔ سچل کی شاعری کا ڈھانچہ بھی دکنی اردو اور دکنی اصطلاحات کی بنیاد پر تشکیل

پایا۔سچّل نے وہی طرزِ ادا اختیار کیا جو اس زمانے کے شعرا کا طرّۂ امتیاز تھا۔'' (۱۱)

ظاہر ہے کہ آج ہم اردو زبان کے جدید طرزِ اظہار کو دیکھتے ہیں تو دکن اور دہلی کی دورِ اول کی شاعری اور زبان کو بھی قواعد اور فن کے جدید معیارات پر پرکھتے ہوئے ہچکچائیں گے۔ایسی صورت میں اردو کے روایتی یا معروف مراکز سے ہزاروں میل دور سندھ کی سرزمین پر جن شعرائے کرام نے اپنے فکر و تصور کے رنگ برنگے پھولوں سے اردو زبان کو حسنِ فطرت سے روشناس کیا؛ ان کے فن اور ان کی زبان کو جدید لسانی اور قواعدی یا فنی معیار پر پرکھنے کی کوشش انصاف پر مبنی نہیں ہوگی۔اس زاویے سے جب ہم سچّل سرمست کے اردو کلام کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا اردو کلام ہر حالت میں ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ماحول اور دوسرے کئی مقامی حالات کے مطابق ان کا کلام اپنی نوعیت، طرزِ بیان، ادائیگی الفاظ کی بنا پر ہر حالت میں منفرد اور ممتاز ہے۔اس پر تنقید و تجزیہ بھی اپنے مخصوص ماحول کے مطابق کیا جاسکتا ہے۔(۱۲) جب کہ ڈاکٹر شاہدہ بیگم کے خیال میں سچّل کے اشعار میں دور کے فرق کے سوا کسی فرق کا احساس نہیں کیا جاسکتا بلکہ جذبۂ عرفان کی گہرائی اور گیرائی کے لحاظ سے انہی کے شعروں کو برتری حاصل ہوگی۔(۱۳) یہ حقیقت بے شک اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اگرچہ یہ غزلیں شاعرانہ صنعت گری اور خیال آفرینی کے نقطۂ نگاہ سے جو اس زمانے کہ متغزّلین کا عام موضوع تھے کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتیں لیکن اردو غزل میں تصوّف اور اخلاق کے مضامین کو ایک صنفِ سخن کے طور پر شامل کیے جانے کی تاریخ میں انھیں اپنی زبان اور انداز بیان کی فطری سادگی کے ساتھ ایک خاص محل و مقام حاصل ہے، جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔(۱۴)

سچّل کے کلام سے اختصار کے ساتھ چند مثالیں پیش کرتی ہوں جن کو پڑھنے والے، ان کے ہمعصر اردو شعراؑ کے اسلوب اور طرز ادا کی جھلک ضرور دیکھ سکیں گے۔

اتنی جو بے نیازی ساجن نہ کر سچّل سے
کب اس گلی میں تم نے، کس دن گزر کیا ہے

......

کب مہر سیتے آوے، کس دن مری گلی میں
دن رین دراسی کے، ہے سگ سچّل سوالی
باری برہ کا بار ہے، سر عاشقاں سینگار ہے
سچو کے سرخمار ہے، وہ عشق کا اسرار ہے
بیمار ہوں تیرے برہ کا، چھوٹن مرا مشکل ہوا
یہ درد میرا دیکھ کر افلاطون لایعقل ہوا (۱۵)

اس موضوع پر تفصیلی گفتگو کا یہ موقع نہیں لیکن ڈاکٹر تنویر عباسی کا یہ اقتباس اس ضمن میں اہم ہے جسے دیکھتے ہوئے آگے بڑھنا ضروری محسوس ہوتا ہے؛

'' سچّل کی اردو نہ تو لکھنوی ہے اور نہ دہلوی، بلکہ سرزمینِ سندھ کا رنگ اور خوشبو لیے ہوئے ہے سچّل کی کئی غزلیں سندھی کافی کے انداز میں ہیں اور فارسی بحر و وزن کے بجائے چھند پر موزوں کی گئی ہیں۔قدیم قلمی نسخوں اور مطبوعہ نسخوں میں (خصوصاً مرزا علی قلی بیگ کے نسخے میں) جو کلام ملتا ہے، وہ یہی انداز لیے ہوئے ہے۔ادبی بورڈ والا مولانا محمد صادق رانی پوری والا نسخہ اور بعد والے پنجاب سے چھپے ہوئے نسخے (جنھوں نے محمد صادق رانی پوری کو بنیاد بنایا ہے) اصل کلام کو پیش نہیں کرتے بلکہ یہ ترمیم شدہ کلام ہے، جس کی زبان جدید اردو کی سی معلوم ہوتی ہے''۔(۱۶)

شعبۂ اردو، جامعہ سندھ، جامشورو کے جریدے ''تحقیق'' میں شائع ہونے والے ایک مضمون میں ڈاکٹر محمد یوسف خشک نے بھی اسی معاملے کی تفصیل کے ساتھ نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ؛

''ہر مرتب، ادیب و شاعر نے یہی سوچ کر سچّل کی اردو شاعری میں تبدیلیاں کیں تاکہ قارئین سچّل کی شاعری کو بہتر اور وقت کے ساتھ دوڑتا ہوا محسوس کریں اور دورِ جدید کے اردو شعرا میں سچّل کا مرتبہ کسی بھی حوالے سے کم نہ دکھائی دے......لیکن ایسی کوششوں سے، سچّل کی اردو شاعری کی بنیادی خوب صورتی، خصوصاً زبان کا حلیہ ہمیں تبدیل ملتا ہے''۔(۱۷)

اپنے اس مقالے میں ڈاکٹر خشک نے لسانی سائنس کی روشنی میں بڑی کامیابی سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسانی سماج اور زبان کا رشتہ کیا ہوتا ہے اور کس طرح وقتاً فوقتاً رونما ہونے والی طبعی اور تاریخی تبدیلیاں انسانی سماج کی طرح زبان کو بھی تبدیلیوں سے آشنا کرتی رہتی ہیں۔ (۱۸) اس مقالے میں ڈاکٹر صاحب نے سچّل سرمستؒ کے اردو کلام کے مختلف مآخذ سے چند مثالوں کو سامنے رکھ کر ان کا تقابل کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ان مآخذات کے درمیان کس نوع اور کس درجے کا اختلاف ظاہر ہو رہا ہے۔(۱۹) اس تقابل کے ذریعے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ؛

'' سچّل سرمست کے اردو کلام میں اس طرح کی تبدیلیاں کوئی اچھا شگون نہیں ہے، کیوں کہ اس طرح لسانیات کے حوالے سے ان کے کلام کی اصلیت اور ساتھ ہی

پیغام متاثر ہونے کے خدشات بڑھ جاتے ہیں‘‘۔ (۲۰)

اگر ہم ایک نظر سچل سرمست کے مختلف مطبوعہ نسخوں پر ڈالتے چلیں تو بات اور واضح ہو جائے گی۔ سچل کا کلام سب سے پہلے مرزا علی قلی بیگ نے مرتب کر کے ’’رسالو میاں سچل فقیر جو‘‘ کے نام سے ۱۹۰۲ء میں سکھر سے شائع کیا۔ دوبارہ یہ مجموعہ ۲۰۰۸ء میں محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ کے زیرِ اہتمام طبع ہوا۔ اس مجموعے میں سچل سرمست کا اردو کلام بھی شامل تھا۔ ۱۹۱۰ء میں شکار پور، سندھ سے ہیمراج وِدُر محمد نے سچل کا کلام ’’رسالو سچل سائیں‘‘ کے نام سے مرتب کر کے شائع کروایا۔ نمانو فقیر کا مرتبہ ’’سچل جو کلام‘‘ ۱۹۵۲ء میں، بڑودا، ہندوستان سے شائع ہوا۔ حکیم محمد صادق رانی پوری نے ’’سچل جو سرائیکی کلام‘‘ مرتب کیا تو اس میں سچل کا اردو کلام بھی شامل کر لیا۔ یہ کتاب ۱۹۵۹ء میں سندھی ادبی بورڈ نے شائع کی۔ ۱۹۶۶ء میں سچل سرمست کو آپریٹو اکادمی لمیٹڈ نے قاضی علی اکبر درازی کی مرتبہ کتاب ’’سچل سرمست شاعرِ ہفت زبان‘‘ شائع کی۔

ان تمام مرتّبین کے یہاں اختلافات کی مختلف نوعیتیں پائی جاتی ہیں۔ لیکن حکیم محمد صادق رانی پوری نے سچل کا اردو کلام اپنی تالیف میں شامل کرتے ہوئے اس کی زبان ہی بدل ڈالی اور اس پورے کلام کو جدید اردو اسلوب میں ڈھال دیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اکثر اردو داں طبقے میں سچل کے کلام کا یہی اسلوب معروف ہو گیا۔ بعد میں جب اہلِ تحقیق نے اس پر غور کیا تو کئی دلچسپ باتیں سامنے آئیں۔ بعض صاحبانِ علم کے خیال میں یہ بددیانتی یا علمی کوتاہی حکیم صاحب سے ممکن نہ تھی کیوں کہ وہ درازہ کے ہمسائے کے رہنے والے، سچل کے خانوادے سے گہری نسبت اور تعلق کے حامل اور ایک معروف صاحبِ علم تھے۔ اُن سے اس نوع کی بددیانتی یا کوتاہی کیوں کر ہو سکتی تھی؟ (۲۱) مہر خادم نے اپنی کتاب میں رشید احمد لاشاری کے ایک خط اور حکیم محمد صادق رانی پوری کے ایک وضاحتی مضمون کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سچل سرمست کے اردو کلام کے قدیم اور روایتی انداز کو جدید اردو کلام کے اسلوب میں رشید احمد لاشاری نے تبدیل کیا ہے نہ کہ محمد صادق رانی پوری نے۔ (۲۲)

مہر خادم نے ’’سچل سرمست دا اردو کلام‘‘ نامی اپنی تالیف میں سچل سرمست کا کلام نہ صرف یکجا کیا ہے بلکہ قدیم مرتّبین کے حوالے دیتے ہوئے اشعار میں پائے گئے اختلافات کی نشاندہی بھی کی ہے لیکن میری دانست میں اس کام میں اصولِ تدوین کو مکمل طور پر نہیں برتا گیا۔ سب سے پہلی کسر تو یہ ہے کہ انھوں نے کہیں یہ طے نہیں کیا کہ وہ مقابلے کے لیے بنیاد کس نسخے کو بنا رہے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ انھوں نے مختلف مقامات پر مختلف نسخوں کے اختلافات ظاہر کیے ہیں۔ کہیں پر بھی تمام معروف قدیم نسخوں کے مکمل اختلافات ظاہر نہیں کیے جس کی وجہ سے ان کے ترتیب دیے گئے کلام کو تحقیقی نقطۂ نظر سے سچل سرمست کا مدون کلام نہیں کہا جا سکتا۔

یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ مہر خادم نے اپنی اس کاوش کو تدوین کے بجائے ’’ترتیب‘‘ قرار دے کر، حواشی و مقدمے کے ساتھ پیش کیا ہے لہٰذا میرا مقصد ان کے کام پر تنقید برائے تنقید نہیں بلکہ میری مذکورہ بالا معروضات محض چند اشارے تھے جن کی مدد سے میرا مقصد اہلِ علم کی توجہ اس جانب مبذول کرانا تھا کہ حضرت سچل سرمست کے اردو کلام کو یکجا کر کے اس کی لسانی اصولوں کے تحت تدوین کا بندوبست از حد ضروری ہے۔

۱۹۹۸ء میں موہن لعل پریمی نے سچل سرمست پر اپنے تحقیقی مقالے کے اختتام پر نتائج بیان کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ’’سچل کے اردو کلام کی ترتیب و تدوین جدید تحقیقی اصولوں کی روشنی میں‘‘ ہونی چاہیے۔ (۲۳) لیکن آج تک یہ کام نہ کیا جا سکا۔ ڈاکٹر شیخ قبول احمد فاروقی نے بھی اپنے تحقیقی مقالے میں سچل سرمست کو سندھ میں اردو زبان کا اوّلین شاعر قرار دیتے ہوئے اس امر کا اظہار کیا تھا کہ سچل سرمست کے اردو کلام کے تمام معلومہ نسخوں کی مزید تحقیق کی جانی چاہیے تا کہ اردو شاعری کی دنیا میں ان کی خدمات کا کماحقہٗ جائزہ لینا ممکن ہو سکے۔ (۲۴)

لہٰذا اب کسی تاخیر کے بغیر تمام معلوم اور دستیاب مطبوعات اور مخطوطات سے استفادے کے بعد کسی مرکزی پروجیکٹ کے تحت یہ کام جلد از جلد ہونا چاہیے۔ یہ کام اس لیے بے حد ضروری ہے کہ ایک جانب تو اس طرح اردو شعر و ادب میں بھی سچل سرمست کے مقام و مرتبہ کا درست تعین ممکن ہو سکے گا؛ جیسا کہ دوسری زبانوں میں ان شعری قد و قامت کے بارے میں ہوا۔ دوسری جانب اردو زبان کی نشو و نما میں اکابرینِ سندھ کی کوششوں کا بہتر سے بہتر انداز میں سراغ لگانا ممکن ہو جائے گا۔

حاشیہ/حوالہ جات :

(۱) اس ضمن میں مزید مطالعے کے لیے مندرجہ ذیل کتب و رسائل ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں؛
’’اردو سندھی کے لسانی روابط‘‘، ڈاکٹر شرف الدین اصلاحی، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ء ’’اردو پر قدیم سندھی کا اثر‘‘، ڈاکٹر اسد اللہ شاہ حسینی مشمولہ ’’نئی قدریں‘‘ سندھی ادب نمبر ۳ ۱۹۷ء، ’’سندھ کے اردو شاعر‘‘، افسر امروہوی مشمولہ ’’رسالہ اردو‘‘ انجمنِ ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۷ء ’’تاریخ سندھ‘‘ حصہ دوم اعجاز الحق قدوسی مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۴ء ’’صوفیائے سندھ اور اردو‘‘، پروفیسر معین الدین دردائی آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس کراچی ۱۹۷۳ء ’’سندھ میں اردو شاعری از عہد شاہ جہان تا قیامِ پاکستان‘‘، ڈاکٹر نبی بخش بلوچ سندھ یونیورسٹی حیدرآباد ۱۹۷۰ء ’’سندھ کے اردو شعرا کا تنقیدی جائزہ‘‘، ریاض صدیقی ۱۹۷۰ء، ’’اردو کی ترقی میں اولیائے سندھ کا حصہ‘‘، ڈاکٹر وفا راشدی، ۱۹۹۴ء مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور
(۲) الانہ، غلام علی، ’’سچل سرمست اور خواجہ غلام فرید کی فکری ہم آہنگی‘‘، مشمولہ ’’الماس‘‘؛ شمارہ نمبر ۹‘‘، شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیرپور، صفحہ ۱۹۱
(۳) پریمی موہن لعل، ’’سچل سرمست اور ان کی اردو شاعری‘‘، ۲۰۰۴ء، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، صفحہ ۲۷
(۴) ایضاً صفحہ ۱۲۲
(۵) جمیل جالبی ’’سچل سرمست ایک نقطۂ نظر‘‘، مشمولہ ’’سچل سرمست، سندھی/اردو‘‘، ۱۹۸۲ء، صفحہ ۶۲

(۶) مہر خادم، ''سچّل سرمست دا اردو کلام''، ۲۰۰۵ء، سرائیکی ادبی مجلس، بہاولپور، ص ۵۰، ۵۶، ۶۷
(۷) نسیم امروہوی ''سچّل کی اردو اور فارسی شاعری'' مشمولہ ''سچّل سائیں اردو/سندھی'' مرتبہ کریم بخش خالد ۱۹۸۴ء نیز مشمولہ ''سچّل سرمست (تاریخ، تصوف اور شاعری)'' مرتبہ ڈاکٹر نواز علی شوق، ۲۰۰۹ء، کراچی
(۸) آفاق صدیقی، پروفیسر، ''شاعر حق نوا سچّل سرمست'' ۱۴۱۲ھ مشمولہ ''سچّل سرمست سندھی/اردو''، کراچی صفحہ ۶ نیز مشمولہ ''حضرت سچّل سرمست عظیم شاعر و مفکر'' مرتبہ ڈاکٹر نواز علی شوق، ۲۰۱۲ء، کراچی
(۹) شاہدہ بیگم، ''سندھ میں اردو، ۱۹۸۰ء، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی صفحہ ۱۳۸/۱۳۹
(۱۰) پریمی صفحہ ۱۱۳
(۱۱) وفا راشدی، ڈاکٹر، ''اردو کی ترقی میں اولیاء سندھ کا حصہ'' ۱۹۸۴ء مغربی پاکستان اردو اکیڈمی صفحہ ۲۰۰/۲۰۱
(۱۲) لاشاری، رشید احمد، ''سچّل سرمست''، ۱۹۶۶ء، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، کراچی، صفحہ ۱۷۶
(۱۳) شاہدہ بیگم، ڈاکٹر، صفحہ ۲۳۸
(۱۴) نسیم امروہوی، ''سچّل کی اردو اور فارسی شاعری''، مشمولہ ''سچّل سائیں'' اردو/سندھی، ۱۹۸۴ء، صفحہ ۱۳
(۱۵) مہر خادم، ص ۱۱۶، ۱۱۴، ۱۲۴، ۹۳
(۱۶) تنویر عباسی، ڈاکٹر بحوالہ پریمی صفحہ ۱۳۵
(۱۷) خشک، محمد یوسف، ''سچّل سرمست کی اردو شاعری اور اس کے مرتبین'' مشمولہ ''تحقیق''، ۲۰۰۷ء، شمارہ ۱۵، ص ۶۵۹ تا ۶۶۲
(۱۸) ایضاً ص ۶۶۰
(۱۹) ایضاً ص ۶۶۲/۶۶۳
(۲۰) ایضاً ص ۶۶۷
(۲۱) مہر خادم، ص ۳۰
(۲۲) ایضاً
(۲۳) پریمی، ص ۱۴۳
(۲۴) فاروقی، سخی قبول محمد، ڈاکٹر، "Study of Mysticism in Daraza School of Sufi Thouhgt"، ۲۰۰۹ء (طبعِ دوم)، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، ص ۱۷۰/۱۷۱

کتابیات:

۱۔ اصلاحی، شرف الدین، ''اردو سندھی کے لسانی روابط''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء
۲۔ افسر امروہوی، ''سندھ کے اردو شاعر'' مشمولہ ''اردو''، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۷ء
۳۔ الانہ، غلام علی، ''سچّل سرمست اور خواجہ غلام فرید کی فکری ہم آہنگی''، مشمولہ ''الماس''، نمبر ۹، شعبۂ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور
۴۔ آفاق صدیقی، پروفیسر، ''شاعرِ حق نوا سچّل سرمست''، مشمولہ ''سرمست''، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، ۱۴۱۲ھ
۵۔ بلوچ، نبی بخش، ڈاکٹر، ''سندھ میں اردو شاعری از عہدِ شاہ جہان تا قیامِ پاکستان''، سندھ یونیورسٹی حیدر آباد، ۱۹۷۰ء
۶۔ ''سندھی زبان و ادب کی تاریخ'' (مترجم) شذرہ سکندری، سندھی ادبی بورڈ ۲۰۰۹ء،
۷۔ پریمی، موہن لعل، ''سچّل سرمست اور ان کی اردو شاعری'، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد،، ۲۰۰۴ء
۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''سچّل سرمست ایک نقطۂ نظر''، مشمولہ ''سچّل سرمست، سندھی/اردو''، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، ۱۹۸۲ء
۹۔ حسینی، اسد اللہ شاہ، ڈاکٹر، ''اردو پر قدیم سندھی کا اثر''، مشمولہ ''نئی قدریں، سندھی ادب نمبر، حیدر آباد،، ۱۹۷۳ء
۱۰۔ دردائی، معین الدین، پروفیسر، ''صوفیائے سندھ''، آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، کراچی، ۱۹۷۳ء
۱۱۔ شوق، نواز علی، ڈاکٹر، ''سچّل سرمست (تاریخ، تصوف اور شاعری)''، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، ۲۰۰۹ء
۱۲۔ ''حضرت سچّل سرمست؛ عظیم شاعر و مفکر'' محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ،، ۲۰۱۲ء۔
۱۳۔ فاروقی، سخی قبول محمد، ڈاکٹر، "Study of Mysticism in Daraza School of Sufi Thouhgt"، (طبعِ دوم) محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، ۲۰۰۹ء
۱۴۔ لاشاری، رشید احمد، ''سچّل سرمست'' (طبعِ دوم)، محکمۂ ثقافت، حکومتِ سندھ، کراچی ۲۰۱۳ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر حمیرا اشفاق*

مصحفی پر ہونے والے تحقیقی کام: نوعیت و معیار

Abstract: *In this paper ,author tried to analyze the nature and quality of research work so far done on Ghulam Hayder Hamdani Mushafi, the poet of Luckhnow School of thought .It took little time to determine the position of Mushafi as poet however the compilation of Mushafi by Hasrat Mohani, he saw the light of the day.*
Paper tried to highlight the studies of note, which include the special issue of literary journal Nigar, Karachi on Mushafi. This issue is one of the most valuable contribution which is based on lead author 's writings like Amir Ahmad Alvi ,Firaq Gorakh Puri and Majnun Gorakh puri.
Many other works are also critically analyzed and accessed in the article about life and works of Mushafi, e.g Shagirdan e Mushafi by Tabassum Kashmiri, Mushafi ki do gumshuda Biazein (Two lost anthologies of Mushafi) by Afser Amrohei, Mushafi aur os ka kalam by Abul - Lais Saddiqui and Mushafi by Noor ul Hassan Naqvi.These works reflect the importance of Mushafi as Urdu poet.

غلام احمد ہمدانی مصحفی ایک بلند پایہ شاعر ہیں، لیکن ہماری تحقیق کی نارسائی کی بنیاد پر بہت عرصہ تک مصحفی کو وہ مقام نہ مل سکا جس کے وہ مستحق تھے۔ لیکن جوں جوں تحقیق نے اپنا دائرہ وسیع کیا، ساتھ ہی ساتھ کلاسیکی ادب کے نت نئے مشاہیر بھی سامنے آنے لگے اور اپنا مقام اور کلام سامنے آنے کے بعد اردو ادب کو ثروت مند بناتے گئے۔ انہی میں سے ایک مصحفی بھی ہیں، جنہوں نے اردو ادب کے لئے آٹھ دیوان اور تین تذکرے چھوڑے۔ مصحفی کے مقام و مرتبہ متعین نہ ہو سکنے کی ایک وجہ ان کے کلام کی عدم دستیابی تھی۔ چند انتخابات جو سامنے آئے

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد۔

وہ ایسے معیاری نہ تھے کہ اس سے صحیح قدر و قیمت کا تعین کیا جا سکتا۔ البتہ جب حسرت موہانی نے مصحفی کے غیر مطبوعہ دواوین کو مرتب کیا تو مصحفی کا شاعرانہ مقام خود بخود متعین ہوتا چلا گیا۔
نگار کے مصحفی نمبر میں نیاز فتح پوری اشعار کی نقل کرتے ہیں۔ اسی سے مصحفی کے کم از کم چھ دواوین کی تصدیق تو ہو جاتی ہے، لیکن بعض محققین نے ساتویں اور آٹھویں دواوین کی نشاندہی بھی کی ہے۔

مصحفی آج دعا مانگے ہے تجھ سے یارب — ایک ہی ذات تری سب پہ غفور اور رحیم
جو جو دیوان چھپوں اس کے ہیں مانند سہیل — بزم شاہاں میں لباس انکار ہے جلد اویم — مصحفی

مصحفی پر ہونے والے معیاری کاموں میں ایک نمایاں اور بنیادی حیثیت رسالہ ''نگار'' کے ''مصحفی نمبر'' کی ہے۔ علامہ نیاز فتح پوری ابتدائیے میں وضاحت کرتے ہیں کہ مصحفی پر مواد نہ ہونے کی وجہ سے انہوں نے اس پر کام کروانے کی ضرورت محسوس کی اور مصحفی کی ادبی حیثیت کو متعین کرنے کے لئے اعلیٰ بصیرت کے حامل محققین اور نقادوں کا انتخاب کیا اور انہوں نے اپنے اپنے مقالہ جات میں ایسے مدلّل انداز میں مصحفی کی شخصیت و کلام کو جانچنے کی کوشش کی ہے کہ آج تک وہ مضامین اپنی جگہ ایک مسلّم حوالہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔
''حیات مصحفی'' پہلا مقالہ ہے جس میں مصحفی کی زندگی کے متعلق، سنہ پیدائش سے لے کر وفات تک تمام مباحث کو ان کی اپنی تصانیف
کی روشنی میں اور مصحفی کے معاصرین کی آراء کی ذیل میں، اور تذکروں میں کئے جانے والے ذکر کو ایک اختلافی نظریے سے دیکھ کر بعد میں حتمی نتائج اخذ کئے گئے ہیں۔ تمام مباحث کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچے کہ
''سنہ ولادت نہ ۱۱۶۴ھ ہے نہ ۱۱۵۴ھ بلکہ ۱۱۴۱ھ کے قریب سمجھا جائے۔'' ۱؎
مصحفی کے سنہ پیدائش کی طرح اس کے بارے میں بھی حتمی رائے قائم کرنا کہ وہ کہاں رہے ان کا آبائی وطن کون سا تھا؟ اور وہاں سے ہجرت کر کے یہ کہاں کہاں مقیم رہے؟ ان سوالات کے جوابات کے لئے ہم تذکروں کی طرف رجوع کرتے ہیں تو ایک دوسرے سے قطعی مختلف آراء سامنے آتی ہیں۔ مثلاً میر حسن، تذکرۂ شعراء میں مصحفی کو اکبر آباد کا باشندہ مانتے تو شیفتہ اور مولوی کریم الدین دہلوی مصحفی کی بابت لکھتے ہیں کہ ان کا اصل قصبہ ''امروہہ'' ہے۔ ان تمام مباحث کو امیر احمد علوی اس طرح سمیٹتے ہیں:

''۔۔۔خاندان مصحفی کا روز گار بگڑا تو یہ قبیلہء اشراف اکبر پور (جو ایک گاؤں رہ گیا ہے) سکونت اختیار کر کے امروہہ میں آباد ہوا جہاں مصحفی کا عہد طفلی گزرا اور اس کے بعد تیرہ برس کی عمر میں دوبارہ دلّی آئے۔'' ۲؎

مضمون میں امیر احمد علوی حقائق کو غلط ملط نہیں کر دیتے بلکہ پیراگراف کی شکل میں حقائق کو الگ الگ بیان کرتے ہیں جو ایک معیاری طریقہ ہے۔ مثلاً عہد طفلی، اساتذہ، آنولہ، ٹانڈہ، لکھنؤ، بار اوّل، دہلی میں اقامت، بزرگانِ دہلی، احباب عنایت اللہ حجام، آغاز شہرت، پہلا شاگرد، مشاعرے، قتیل، تذکرۃ شعراء فارسی گویاں، فارسی اور اردو دواوین، مشاعروں کا دور، دلّی سے کوچ، لکھنؤ میں اقامت، میر خلیق کی شاگردی، تذکرۃ شعراء ہندی گویاں، مشاہیر سخن، میر نعیم خاں کی رفاقت، مرزا مینڈو سرسیز، تنہا، گرم، منتظر، مرزا سلیمان شکوہ، رنگین، انشاء، تذکرہء ہندی کا اختتام، انشا سے معرکہ، افلاس، مضطر اور مضطرب، مرزا محمد تقی خان ہوس، دیوان پنجم و ششم، جدید شاگرد، مشاہیر ریاض الفصحاء، مرزا کلب علی خاں، مجلس مناشرہ، شعور و ظہور، مہدی اور سالِ وفات۔
امیر علوی سال وفات کے لئے بھی مفروضہ قائم نہیں کرتے بلکہ وہ گلشنِ بے خار کی تاریخ تصنیف کے ساتھ اس کے مؤلف کے بیان کہ ''ان کی وفات کو آج دس سال گذرے'' کا حساب لگا کر مصحفی کی تاریخ وفات ربیع الثانی ۱۲۳۹ھ سے ۱۲۴۰ھ تک سمجھتے ہیں۔
مصحفی کی تصنیفات کا بھی تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔
دواوین کی بے ترتیبی کا ذکر بھی کیا گیا ہے، اس کے علاوہ مصحفی کے بارے میں تذکرہ نگاروں کی آراء کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ حسرت موہانی کی سخن فہمی کی داد بھی دیتے ہیں۔ جنھوں نے یہ کہا کہ اس سے بڑھ کر اردوئے معلیٰ کے حوالے سے مصحفی کی وضاحت کا اور کیا ثبوت ہوگا کہ ان کی زندگی میں ہی ان کے دواوین کو بلند شہرت حاصل تھی۔
''اردو غزل میں مصحفی کا مرتبہ اور اس کا انفرادی رنگ'' میں فراق گورکھپوری نے مصحفی کی انفرادی حیثیت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے بڑی عمدگی سے میر کی داخلیت اور سودا کے کلام کے خارجی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ اور پھر اس داخلی اور خارجی رنگ کو مصحفی کے کلام میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔
میر اور مصحفی کی داخلیت کا جائزہ لینے کے بعد وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ میر کے سوز کی نقل (Imitation) کی مصحفی نے کوشش کی ہے۔ لیکن وہ اس کے سوز تک تو نہیں البتہ ساز تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن سودا کا آہنگ مصحفی کے کلام میں زیادہ نظر آتا ہے۔ سودا کا خارجی رنگ ہی مصحفی کا رنگِ خاص بنا۔ فراق گورکھپوری نے مصحفی کے الگ رنگ کی تلاش کے لئے میر، سودا، جرأت، غالب، ذوق، ظفر، مومن، داغ، اور امیر سبھی کے کلام کا گہرا مطالعہ کیا اور حتمی نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

''رنگ روپ، صورت وشکل، سجاوٹ اور نکھار کا آئینہ دار جتنا مصحفی کا کلام ہے اتنا اردو کے کسی اور غزل گو کا کلام نہیں۔۔۔ اس کا کلام ایک تصویر خانہ (Picture Gallery) ہے'' ۳؎

فراق گورکھ پوری ''مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں'' میں مثنوی کو دکنی ادب کا حصہ قرار دیتے ہیں، قلی قطب شاہ بادشاہِ گولکنڈہ کی مثنوی کے ساتھ سوداؔ، مصحفیؔ، اثرؔ، میر حسنؔ، انشاؔ، جرأت کے دور میں لکھی گئی مثنویوں پر بھی بات کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس امر کی طرف نشاندہی کرتے ہیں کہ مصحفی کی مثنوی کو کوئی نہیں جانتا سوائے بحرالمحبت کے، مصحفی کی مثنویوں کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے اختصار کو ان کی سب سے بڑی خوبی کہا ہے۔ مصحفی کی مثنویوں کو بطور نمونہ دے کر ان کو میرؔ و سوداؔ کی مثنویوں سے تقابل بھی کیا گیا ہے۔ حواشی قائم کر کے مختلف حالات و واقعات کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔

مقالہ بعنوان ''مصحفی اور ان کی شاعری'' میں مجنوں گورکھپوری مصحفی کے فن پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے انہیں ایک منفرد طرز کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ''مصحفی کی دو گم شدہ بیاضیں'' میں افسر صدیقی امروہوی نے مصحفی کی تاریخ پیدائش کے بارے میں روایات کا تجزیہ کرتے ہوئے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔ سنہ پیدائش کے حوالے سے گذشتہ آراء جو اردو ادب میں موجود تھیں سب کو ان کے حوالہ جات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان معلومات میں موجود سقم کو نا صرف واضح کیا ہے بلکہ اس کی اصلاحیں بھی کی ہیں۔

خلیل صاحب کے اس نظریے کو چیلنج کرتے ہیں کہ مصحفی و انشا کا معرکہ ۱۲۰۵ھ کا ہے۔ اس بات کی تصحیح بڑے مدلل انداز میں کرتے ہیں:

> ''۔۔۔ حالانکہ یہ سن سلیمان شکوہ کے لکھنؤ آنے کا ہے۔ اس سن میں مصحفی ان کے درباریوں میں شامل نہیں ہوئے تھے بلکہ تذکرہ ہندی کے سن تکمیل سے کچھ قبل انشاء کے کہنے سے مشاعروں میں جانا شروع کیا تھا، جیسا کہ وہ مرزا نعیم بیگ جواںؔ کے حالات میں لکھتے ہیں جو سلیمان شکوہ کے ملازم اور مصحفی کے شاگرد تھے۔'' ۴

جہاں سن پیدائش کے معاملات سلجھ نہیں رہے تھے وہیں جائے پیدائش بھی ایک معمہ بن گئی۔ افسر امروہوی نے مستشرقین کی آراء کو بھی پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور برٹش لائبریری کے کیٹلاگ تک جا پہنچتے ہیں۔ جہاں مصحفی کو لکھنؤ کا باشندہ بتایا گیا تھا۔ لیکن افسر امروہوی عبدالقادر رام پوری کے روزنامچے سے اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جس کے مطابق نہ تو مصحفی کے آباؤ اجداد لکھنؤ میں رہے اور نہ ہی اس کی ابتدائی زمانہ وہاں گزرا پھر مصحفی کی ولادت کے آثار لکھنؤ میں کیسے ہو سکتے ہیں۔

مصحفی کی جائے پیدائش کے بارے میں تذکرہ نویسوں کی آراء بھی ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ اس لئے ان کے دور کا تعین مشکل ہو جاتا ہے۔ مصحفی کے اپنے بیانات بھی مبہم ہیں۔ افسر امروہوی مختلف تذکروں میں درج

واقعات کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں اور ان میں موجود غلط بحثوں کو ترک کرتے ہوئے درست حالات کی نشاندہی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ معلومات کو بہت جامع اور مدلل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ذیل میں درج اقتباس میں ملاحظہ ہو:

''یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ وہ غلط فہمی یہ ہے کہ بابائے اردو نے مقدمہ تذکرہ مصحفی میں لکھا ہے کہ ''مصحفی دلّی سے آنولے اور ٹانڈے پہنچے۔ لیکن یہ صحیح نہیں کہ امروہے سے دہلی جانا ثابت نہیں تو دہلی سے آنولے اور ٹانڈے آنا کس طرح درست ہو سکتا ہے۔'' ۵

مصحفی کے لکھنؤ کے ایک سال کے قیام کے حالات ناپید ہیں۔ لیکن افسر امروہوی نے تذکروں کی روشنی میں اور بالخصوص مصحفی کے اپنے تذکروں کو سامنے رکھتے ہوئے رائے قائم کرتے ہیں کہ ''وہ یہاں صرف چار شاعروں سے ملاقات کر سکے۔ مرزا رفیع سوداؔ، مرزا ابوعلی ہاتف، مرزا ابوالحسن موالی مشہدی اور نظام الدین صالح بلگرامی۔ ان میں سے سوداؔ کا ذکر تذکرہء ہندی میں ہے باقی تین حضرات عقد ثریا میں بیان کئے گئے ہیں۔'' ۶

مصحفی کی تعلیم و تربیت کے حوالے سے بھی قیاس آرائیوں کی بجائے وہ مصحفی کے اپنے تذکروں میں متعلقہ مواد تلاش کرتے ہیں۔ ''تذکرہء ہندی'' اور ''ریاض الفصحاء'' کے اقتباسات درج کئے ہیں۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''آثار و قرائن بتاتے ہیں کہ مصحفی نے دہلی کے مدرسہ غازی الدین خان میں تعلیم حاصل کی ہوگی۔ ۷

آزاد نے مصحفی کے انہماکِ علم کی جو تصویر کشی کی ہے کہ وہ ''دیوان نظیری'' دور ہرے کے کسی آدمی سے عاریتاً لاتے تھے جن کا گھر ان کے اپنے گھر سے کوسوں دور تھا۔ ایک دفعہ جب وہ لاتے تو خلاصہ کرتے اور جز و نقل کرتے جاتے تھے۔ افسر امروہوی اس واقعے کی صداقت پر من و عن یقین نہیں کر لیتے۔ اور مندرجہ ذیل اعتراضات وارد کرتے ہیں۔

۱۔ مصحفی کا مکان تو رستم نگر میں تھا۔ مالک دیوان کا مکان کس محلے میں تھا اس کا نام صاف نہیں بتایا

۲۔ نقل اور خلاصہ دونوں کا لکھنا روایت کو غیر معتبر ظاہر کرتا ہے کیونکہ مصحفی دیوان نظیری کے اجزاء کی نقل کرتے ہوں گے یا خلاصہ۔۔۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی جز و کی نقل کر لیں اور کسی جز و کا خلاصہ لکھ لیں۔ ۸

افسر امروہوی نے مصحفی کی اخلاق و عادات جاننے کے لئے بھی مختلف تذکرہ نگاروں کے بیانات کی طرف رجوع کیا ہے۔ خاص طور پر ''تذکرہ میر حسن'' کو بنیاد بنایا ہے اور اس بات کی وضاحت بھی کر دی ہے کہ جب وہ مصحفی کے بارے میں لکھ رہے تھے تو اس وقت تک وہ مصحفی سے بذاتِ خود ملے نہیں تھے۔ صرف لوگوں کی آراء مصحفی کے بارے

میں سنی تھی اور یہ نتیجہ اخذ کیا تھا۔لیکن بعد میں جب وہ مصحفی سے ملے تو انہوں نے مصحفی کو اس سے بھی بڑھ کر پایا۔

افسر امروہوی لکھتے ہیں کہ ۵ جمادی الثانی ۱۱۹۸ھ اور ۱۰ شوال ۱۱۹۸ھ کے درمیان کسی تاریخ کو غلام علی خان کا قافلہ دہلی سے لکھنؤ روانہ ہوئے۔[۹] وہ مصحفی کے تمام معاملات کو ابتداء سے لے کر آخر تک بڑی جزئیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔لکھنؤ مصحفی کی آمد تک وہاں جرأتؔ کا طوطی بول رہا تھا۔جرأتؔ اور مصحفی کے معاملات کی نوعیت کہا رہی اس کا اندازہ وہ کلام مصحفی سے لگاتے ہیں۔ان کا ایک قصیدہ ''تیغ برآں'' اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ وہ لکھنؤ آنے کے بعد ایک مشاعرے میں شریک ہوئے۔افسر امروہوی، قاضی عبدالودود کی رائے بیان کرتے ہیں کہ تذکرہ ہندی میں کلام جرأتؔ کا ذکر اور قصیدہ تیغ برآں کے ۳۲، ۳۳ اشعار پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مصحفی کا مقابلہ جرأتؔ سے تھا۔

افسر امروہوی بھی اس بات پر متفق ہیں کہ جرأتؔ کی طرف سے مصحفی کے خلاف ایک رنجش تھی لیکن مصحفی نے کبھی کسی بات کو طول نہ دیا اور صلح جوئی کی طرف مائل رہے۔''لکھنؤ کے ماحول'' کی عکاسی بھی کردی گئی ہے جس کے ساتھ ساتھ چلتی افتادِ طبع مصحفی اپنے رنگ بدلتی نظر آتی ہے۔لکھنؤ میں نوابین اور رؤساء کے لئے مصحفی نے بے شمار قصائد لکھے۔''اور اپنے طور پر یہ اصول قائم کرلیا کہ شاعری، شکم پروری کا سبب ہونے کے سوا اور کسی کام کی چیز نہیں اس خیال کو ایک رباعی میں اس طرح ظاہر کرتے ہیں۔

شعلہ نہ فن شعر میں تو ماہر ہے ۔۔۔آفتاب خوش ظاہر ہے

شاعر ہیں بہت سے یوں تو کہنے کے ولے جو شعر کی روٹی کھائے وہ شاعر ہے [۱۰]

میر محمد نعیم خان نواب شجاع الدولہ بہادر کے عہد کے بارسوخ رئیس تھے ان کے ہاں مصحفی کی باقاعدہ ملازمت کا بھی ذکر کیا ہے اور پھر اس تنخواہ کا نہ ملنا بھی مصحفی کے حالات کو دگرگوں کرنے کا ایک سبب بنا۔وہ فاقہ کشی پر مجبور ہوگئے۔اس کے بعد لکھنؤ کے ایک اور رئیس زادے کانجی مل تخلص صباؔ تھا، انہوں نے مصحفی کو بطور استاد اپنے ساتھ رکھا لیکن صباؔ کے انتقال کے باعث مصحفی کو پھر بے روزگاری کا سامنا کرنا پڑا۔

افسر امروہوی ان تمام تفاصیل کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ حالات کے ساتھ ساتھ مصحفی کی ذہنی سطح کو سمجھنے میں بھی آسانی ہوجاتی ہے۔

مصحفی کے دواوین کی تعداد مختلف محققین نے مختلف بتائی ہے۔افسر امروہوی نے ان تمام آراء کو مدنظر رکھتے ہوئے اندرونی شواہد سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ مصحفی کے آٹھ دیوان ہی تھے۔اس بارے میں وہ محمد حسین آزاد کے آٹھویں دیوان کی طرف اشارہ کیے گئے کو بھی رد کرتے ہیں۔لکھتے ہیں:

''آزاد صاحب نے یہاں بھی غلط بیانی سے کام لیا ہے۔انشاؔ و مصحفی کے جھگڑے سے متعلق جو نظمیں یا غزلیں ہیں ان کا آٹھویں دیوان سے کیا تعلق، مولانا حسرت موہانیؔ نے مصحفی مرحوم کے دیوان اوّل، دوم و سوم کا جو انتخاب شائع کیا ہے اس قسم کی اکثر و بیشتر نظمیں اس میں موجود ہیں اور ہونی بھی چاہئیں کیونکہ اس نزاع کا مصحفی کی آخری عمر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔[۱۱]

اس کے علاوہ مصحفی پر انشاء کو فوقیت دینے کے حوالے سے بھی وہ محمد حسین آزاد کی آراء کو تنقیدی نظروں سے دیکھتے ہوئے ایک جملہ لکھتے ہیں کہ

''چاند پر خاک نہیں ڈالی جاسکتی۔'' [۱۲]

کتاب کے آخری باب میں محقق نے مصحفی سے پہلے کے شاعرانہ رجحانات اور اس کے اپنے دور کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے مصحفی کا مقام و مرتبہ متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔میر تقی میرؔ کے کلام اور مصحفی کے کلام میں مماثلتوں کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے بطور نقال اشعار کا حوالہ درج کیا گیا ہے۔

شرمندہ ترے رُخ سے ہے رخسار ہری کا
چلتا نہیں کچھ آگے تیرے کبک دری کا
میر تقی میرؔ

مردوں کو جلاتی ہے تیرے پاؤں کی ٹھوکر
اس چال پہ مرنا ہے بجا کبک دری کا
مصحفی

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب فنا راہ میں یاں ہر سفری کا
میرؔ

کیا لطف مقام ان کو جو مشتاق عدم ہیں
دل کوچ میں رہتا ہے ہمیشہ سفر کا
مصحفی

افسر امروہوی نے کلام میرؔ و مصحفی کو بہت باریکی سے مطالعہ کرکے ان میں بے شمار مماثلتیں تلاش کی ہیں جو اپنی جگہ خود ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔میرؔ کے سوز میں مصحفی نے بھی اپنا رنگ جمانے کی کوشش کی لیکن اس میں میرؔ کا تتبع اس قدر آسان نہیں ہے۔

سوداؔ کے کلام کے ساتھ بھی مماثلتیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ وہ اس بارے میں اس حد تک لکھ جاتے ہیں کہ

''مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں اپنی کاوش فکر سے وہ کمالات دکھائے ہیں کہ مرزا سوداؔ کی کارگزاریاں مات نظر آتی ہیں۔ ان غزلوں میں بہت سی غزلیں بقاء اللہ خان بقاؔ، شیخ ولی اللہ محبت اور شیخ قیام الدین قائمؔ بلکہ خود سوداؔ کی غزلوں پر کہہ کر دادِ سخن دی ہے۔۔ بہت سی ایسی ہیں جو مرزا سوداؔ کے ردیف وقافیے میں تھوڑا سا تغیّر کر کے اپنے استعمال کے لائق بنالی گئی ہیں۔ [۱۳]

مصحفیؔ کے کلام کا تقابل وہ مرزا غالب کے کلام سے بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وضاحت کرتے ہیں کہ 'ہم قافیہ اشعار کا تقابل کرتے ہوئے شیخ مصحفیؔ و مرزا غالبؔ کے زمانہء شاعری کے فصل و بعد اور رنگِ شاعری کے اختلاف کو نظر انداز نہ کرنا چاہئے کیوں کہ دو شاعر ہر حیثیت سے ایک دوسرے کے مماثل نہیں ہو سکتے۔ [۱۴]

مجھے اشکوں میں یو لخت جگر لیتے نظر آئے
کہ جیسے وقتِ شب دریا میں عالم ہو چراغاں کا
مصحفیؔ

دکھاؤں گا تماشہ دی اگر فرصت زمانے نے
میرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرد چراغاں کا
غالبؔ

شب مہتاب میں کیا کیا سماں ہم کو دکھاتا ہے
بکھرنا چاند سے چہرے پر اس زلف پریشاں کا
مصحفیؔ

نظر میں ہے ہماری جادہء راہ فنا غالبؔ
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا
غالبؔ

یہی نہیں بلکہ افسر امروہوی داغؔ سے بھی مصحفیؔ کا موازنہ کرتا ہے

''مصحفیؔ مرحوم اور مرزا داغؔ کے شاعرانہ کارناموں میں بعینہ وہ نسبت ہے جو روح اور مادے میں ہوا کرتی ہے یعنی شیخ مرحوم جب عاشقانہ شعر کہتے ہیں تو اپنی شاعری کو بوالہوسی کے داغ سے پاک و صاف رکھتے ہیں اور معانی کے ساتھ الفاظ کو بھی ان حدود سے باہر نہیں نکلنے دیتے جو حقیقی شاعری کے چہرے کے لئے آرائش و زیبائش کا کام دیتے ہیں اور مرزا داغؔ قصداً و ارادتاً سامعین کے منہ سے واہ واہ حاصل کرنے کے لئے ان خاردار جھاڑیوں میں ہو کر نکلتے ہیں جہاں ذرا سی بے احتیاطی دامن شاعری کو پرزے پرزے کرنے کے لئے کافی ہوتی ہے۔ [۱۵]

اس کے علاوہ مصحفی کی انفرادی خصوصیات شاعری کا بیان بھی ملتا ہے۔ ان کے دواوین کی برجستگی وصفائی، فقروں میں موسیقیت آمیز توازن ان سب کا بڑا محققانہ انداز میں جائزہ لیا گیا ہے۔

کتاب کے آخر میں اشاریہ قائم کیا گیا ہے۔ کتاب کی فہرست دی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ''غلط نامہ'' بھی دیا گیا ہے جس میں صفحات کی نشاندہی کر کے ان میں درست لفظ بھی بتا دیا گیا ہے۔ اس کتاب کی اشاعت مکتبہ نیا دور۔ کراچی سے ہوئی۔ اس کی بارِ اوّل ۱۹۷۵ء ہے۔ کل صفحات کی تعداد ۳۲۸ ہے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری، اردو ادب میں بطور مورخ اور محقق کے نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کی کتاب ''شاگردانِ مصحفی'' ادب کے قاری کے لیے مصحفی کے حوالے سے حقائق کے کئی نئے در وا کر سکتی تھی لیکن اس کتاب میں کئی جگہ تحقیقی سقم پایا جاتا ہے۔ محقق مصحفیؔ کا احوال بھی مستند شہادتوں کے بغیر درج کرتے جاتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی اپنی آراء میں کئی جگہ اختلاف کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔، مثلاً وہ کوئی بھی حوالہ دیئے بغیر مصحفیؔ کی سن پیدائش، اور تمام احوال ایک ساتھ پیش کر دیتے ہیں جبکہ اس ضمن میں کئی مباحث اٹھائے جا سکتے تھے اور اختلاف رائے کے بعد کسی مستند شہادت کی بنیاد پر ان سنین کا تعین کیا جا سکتا تھا۔ جبکہ متذکرہ بالا کتاب میں محض مفروضات کے اوپر بیان قائم کئے گئے ہیں جس کے لئے مصنف نے کوئی حوالہ یا ثبوت دینے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ ذیل میں ایک اقتباس قابلِ غور ہے:

''جوانی میں گھر والوں سے کسی شدید تنازعہ کی وجہ سے ہمیشہ کے لئے مادر وطن کو خیر آباد کہہ دیا۔'' [۱۶]

پیش لفظ میں اپنی معلومات کو بے کم و کاست بیان کرتے چلے جاتے ہیں اور کہیں بھی کسی مآخذ کا حوالہ نہیں دیا۔ اسی طرح کتاب کے اختتام پر افسر امروہوی کا شکریہ ادا کرتے ہوئے ان کی کتاب کا حوالہ دیے بغیر بس ان کی ذاتی معاونت پر بات کا اختتام کر دیتے ہیں۔ جبکہ وہ اس کتاب کے وجود میں آنے سے پہلے اس موضوع پر بڑا تفصیلی کام کر چکے تھے۔

کتاب میں مصحفیؔ کے فن پر بھی بحثیں ملتی ہیں اور ان کے شاگردوں کے بارے میں بھی کچھ معلومات مل جاتی ہیں جن کا مآخذ زیادہ تر تذکرے ہیں۔ اندرونی شہادتوں کے طور پر شعراء کے کلام میں سے بھی کچھ نمونے دیئے گئے ہیں جس میں مصحفیؔ کے شاگرد ہونے پر فخر کا انداز ملتا ہے۔

''مصحفیؔ اور ان کا کلام'' ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی کتاب ہے۔ یہ کتاب اپنے موضوع پر پہلی کتاب نہیں، ایک کتاب اس سے بھی پہلے بعنوان ''اردو کا سب سے بڑا شاعر اور محسن (مصحفی)'' مصنف عبدالصمد صارم کی منظر عام پر آ چکی تھی گویا تقابل کی ایک صورت پیدا ہو جاتی ہے جس سے کتاب کے مقام و مرتبے کے تعین میں آسانی

ہو جاتی ہے۔اس کتاب کے دو حصے ہیں ایک تحقیقی اور دوسرا تنقیدی۔ایک حصے میں مطبوعہ کلام کا جائزہ لیا گیا ہے،اسی طرح حالات مصحفی، مصحفی کے مزلی اوراس کی تصانیف سے بھی متعارف کروایا گیا ہےاور دوسرے حصے میں مصحفی کے کلام کی خصوصیات سے بحث کی گئی ہے۔

اس کتاب میں تحقیق کی ذیل کچھ فاش غلطیاں کی گئیں ہیں۔مثلاً ولادت کے حوالے سے جب امیر احمد علوی ''نگار'' میں مصحفی نمبر کے ص نمبر۳ لکھ چکے ہیں۔

''مصحفی نے ریاض الصفحا میں، جو ۱۲۳۴ھ میں تمام ہوا اپنی عمر ۸۰ سال کے قریب بتائی ہے اور دیوان ششم کے دیباچہ میں جو ۱۲۲۴ھ میں لکھا گیا، ساٹھ سال سے تجاوز ظاہر کیا ہےاور یہ بھی تحریر کیا ہے کہ ان کی ولادت احمد شاہ کے عہد سلطنت میں ہوئی۔جمادی الاول ۱۱۶۱ھ کو تخت نشین ہوئے تھے لہٰذا سن ولادت نہ ۱۱۶۴ھ ہے نہ ۱۱۵۴ھ، بلکہ ۱۱۴۱ھ کے قریب سمجھنا چاہئے۔ [۱۷]

اس بیان کے باوجود بغیر کسی حوالے کے یہ کہنا کہ ۱۱۵۶ھ اور ۱۱۶۴ھ ہے۔

''عقد ثریا'' کا ذکر ابواللیث صدیقی نے اپنی کتاب کے ص نمبر۲ پر کیا ہےاور''نگار'' کے مصحفی نمبر میں امیر احمد علوی نے بھی کیا ہےلیکن ابواللیث صدیقی ''تذکرہء ہندی'' کی جائے تصنیف غلط درج کرتے ہیں۔

''شاہجہاں آباد پہنچنے کی تاریخ کسی تذکرہ میں نہیں ملتی۔۔۔تذکرہء ہندی گویاں میں خود اپنے حال میں لکھتے ہیں کہ بارہ سال میں نے دلّی میں گزارے ہیں تذکرہ ۱۲۰۹ھ میں لکھا گیا۔اس حساب سے ۱۱۹۷ھ میں یا اس کے قریب آئے ہوگے۔ [۱۸]

جبکہ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ تذکرہء ہندی لکھنؤ میں لکھا گیا۔

ابواللیث صدیقی نے نمونے کے جو اشعار نقل کئے وہ اعلیٰ درجے کے نہیں ہیں۔انہوں نے کسی قلمی نسخے میں سے اشعار نقل کئے ہیں۔اگر وہ کسی مدون کلام کا انتخاب کرتے اس میں کلام کی اصل ہونے کی کوئی نہ کوئی سند مل جاتی۔لیکن اب اشعار کا معیار دیکھ کر یہ لگتا ہے کہ یہ اشعار مصحفی کے اصل رنگ کے قریب نہیں ہیں۔

نثار احمد قریشی نے دوبارہ کلیات کی تدوین کی اور اسے ۲۰۰۳ء میں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی نے شائع کیا۔

''دیوان اوّل کا متن چار قلمی نسخوں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے۔اساسی متن رام پور کے نسخے کا ہے۔جو دیوانِ اوّل کے معلوم نسخوں میں قدیم ترین یعنی ۱۲۱۱ھ/۹۷-۱۷۹۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ن۲ سے مراد کتب خانہء شرقیہ (خدا بخش بانکی پور کا نسخہ ہے۔تیسرا نسخہ کتاب خانہ دارالعلوم دیو بند میں محفوظ ہے۔چوتھا نسخہ لکھنؤ یونیورسٹی پٹنہ کا ہے

۔کلیات کے آخر میں حواشی، فرہنگ اور اشاریہ درج ہے۔

پہلے نسخے میں فراق گورکھپوری کا مضمون بھی شامل کیا گیا ہے۔جس سے مصحفی کی تفہیم اور معنویت میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔

''ہندوستانی ادب کے معیار'' کے عنوان سے ساہتیہ اکیڈمی دہلی نے ایک کتابی سلسلہ شروع کیا تھا جس کی ایک کڑی ''نورالحسن نقوی'' کی کتاب ''مصحفی'' ہے۔اس کا پہلا اڈیشن ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا۔پروفیسر نورالحسن نقوی کے تحقیقی مقالے کا عنوان بھی ''مصحفی کا فن'' تھا۔اس کے علاوہ انہوں نے جرأت کا کلیات بھی ترتیب دیا۔

مصحفی کے بارے میں مصنف کا اندازِ بیان قدرے غیر تحقیقی ہے۔انہوں نے کتاب میں کہیں بھی کوئی حوالہ درج کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور نہ ہی کہیں بتایا ہے کہ ان کی معلومات کے مآخذات کیا ہیں۔تمام معلومات جو ان کے پاس تھیں اور انہوں نے کسی بھی دوسری جگہ پر دی گئی معلومات کے ساتھ اختلاف کر کے نہیں لکھا بس جس کو درست جانا اس کے بارے میں جوں کا توں درج کرتے گئے۔

باب اول میں ''عہد و ماحول'' کو زیر بحث لاتے ہوئے مصحفی کی فکر و فن کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔بلاشبہ کسی بھی بڑی شخصیت کو بنانے میں ان کے حالات اور ماحول ایک بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔اسی طرح مصحفی کے زمانے کے انتشار نے بھی ان کی سوچ پر بہت زیادہ اثر ڈالا۔نورالحسن نقوی نے عہد و ماحول میں سیاسی حالات کو بہت تفصیل سے بیان کرتے ہوئے معاصر شعراء کے کلام کے نمونے بھی درج کیے ہیں۔جن میں حالات و واقعات کی جھلک نظر آتی ہے۔

دہلی پر احمد شاہ ابدالی، جاٹوں اور مرہٹوں کی یلغار ہوئی تو مغلیہ سلطنت زوال کی آخری حدوں کو چھونے لگی۔ایسے میں امراء و رؤساء اور دربار بھی درہم برہم ہوئے، فنکار اور تخلیق کار جن کا روزگار ان کے ذریعے چلتا تھا وہ بھی بھوکوں مرنے لگے۔نورالحسن نقوی ان حقائق کا بیان کرنے کے بعد مصحفی کے اشعار میں سے نمونے بھی درج کرتے ہیں:

اے مصحفی اس کا کروں مذکور کہاں تک
ہے صاف تو یہ گلشنِ دہلی میں خزاں ہے
مصحفی

اور آخر کار ان حالات سے تنگ آ کر مصحفی بھی دہلی کو خیر آباد کہہ کر دربارِ اودھ تک جا پہنچے۔جہاں اقدار کی تنزلی اور پیسے کی فراوانی تھی۔سوداؔ، میرؔ، میر حسنؔ، جرأتؔ، انشاؔ اور مصحفیؔ نے بھی یہیں محفلیں جمائیں۔

مندرجہ بالا تمام معلومات بڑے سہل انداز میں بیان کی گئی ہیں لیکن نورالحسن نقوی نے کہیں بھی نہیں بتایا کہ آیا انہوں نے یہ معلومات، خود مصحفی کے تذکروں سے لی ہیں، یا اس دور کی تواریخ یا تذکرہء شعراء سے استفادہ کیا۔

لیکن ایک رواں انداز میں معلومات کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ درمیان میں کہیں کہیں حوالے بھی دیئے ہیں تو ان کو ماسوائے مصنف کے نام کے اور کچھ بھی الگ سے درج نہیں کیا گیا۔ جو سراسر غیر تحقیقی انداز ہے۔

اسی طرح ''وطن'' اور ''ولادت'' کا بیان بھی کرتے ہیں۔ ولادت کے سال کے لئے صرف ایک حالانکہ آٹھویں دیوان میں ایک شعر سے ظاہر ہے کہ یہ ۸۰ سال کے تھے بس اسی سے نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں۔

''شعر گوئی کا آغاز'' بھی ان کے خیال میں ''امروہہ'' میں ہوا ہے۔ جبکہ ان کے وطن کے بارے میں بھی بہت سی بحثیں دی گئی ہیں کہ ان کا اصل وطن کون سا ہے لیکن اس کا تعین نہیں کر پاتے۔ ان کا غیر تحقیقی انداز مندرجہ ذیل اقتباس سے اور بھی نمایاں ہو جائے گا:

> ''متعدد شاعروں کے ذکر میں لکھا ہے کہ ابتدائے شعر گوئی کے زمانے میں ان کو امروہہ میں دیکھا تھا۔۔۔ اس وقت اساتذہ کے جو اشعار پسند آئے وہ اس طرح ذہن پر نقش ہوئے کہ تذکرۂ ہندی کی تالیف کے زمانے تک زبانی یاد تھے۔ [۱۹]

اس اقتباس میں چند الفاظ قابل غور ہیں۔ یعنی ''متعدد شاعروں'' یہ غیر تحقیقی انداز ہے کیونکہ یا تو بات مکمل حوالے سے کی جاتی ہے یا نہیں کی جاتی۔ لیکن اس طرح کے مبہم انداز میں بات نہیں کی جاتی کیوں کہ ابلاغ بہت ضروری ہے، حقائق کا بیان مکمل اور جامع ہونا چاہئے۔ اس طرح وہ ایک جملے میں لکھتے ہیں **اس وقت کے اساتذہ** تو اس میں بھی وضاحت نہیں کہ کون سے اساتذہ اور کس کے اساتذہ۔ گویا یہ بھی تحقیقی انداز نہیں ہے۔ ''تلمذ'' کے بارے میں بھی حالات اسی انداز میں بہت ہی اختصار سے بیان کیا گیا ہے۔ البتہ ایک گتھی وہ سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ یہ کہ محمد حسین آزاد نے مصحفی کا ایک استاد امانی بتایا ہے لیکن ایک استاد بیشتر معلّی سے وابستہ تھے، یہاں وہ مراد ہیں لیکن مصحفی نے ان سے عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی اور ان کڑیوں کو آپس میں اس طرح جوڑتے ہیں کہ یہ تمام واقعات ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ ''سفر لکھنؤ'' کا بیان بھی انتہائی اختصار کے ساتھ ہے۔ خاص طور پر جب اختر امروہوی کی کتاب کا باب ''لکھنؤ کے بیالیس سال'' پڑھ لیا جائے تو ان تمام باتوں کی معنویت کچھ واضح ہوتی ہے وگرنہ یہ ایک پیراگراف کسی بھی شخصیت کے نفسیاتی و سماجی مسائل کی عکاسی نہیں کر سکتا۔

میر نعیم سے توّسل کے بارے بھی قیاس سے کام لیا گیا ہے مثلاً وہ ایک جگہ لکھتے ہیں

> ''یہ کہنا دشوار ہے کہ یہ توّسل کس کی کوشش کا نتیجہ تھا۔ خیال ہے کہ مرزا محمد حسن قتیؔل جنھوں نے مصحفی کو بہ اصرار لکھنؤ میں روک لیا تھا ان کی ملازمت کے لئے بھی کوشاں رہے ہوں گے۔ ممکن ہے یہ ملازمت ان ہی کی کوشش سے ملی ہو۔ مصحفی نے دیوانِ اوّل کی ایک رباعی میں نعیم خان کو عید کی مبارک باد دی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے اور نعیم خاں کی ملازمت ملنے میں زیادہ مسفل نہیں۔ [۲۰]

''مرزا امبنڈھو سے وابستگی'' ''مرزا سلیمان شکوہ سے توسل'' انشا سے معرکہ آرائی تلامذہ، ان تمام کی ذیل میں بھی انتہائی اختصار سے کام لیا گیا ہے۔

اس سے آگے نور الحسن نقوی شخصیت کے تمام پہلوؤں کو اپنے تئیں اجاگر کرنے کے بعد ان کی تصانیف کو زیر بحث لاتے ہیں۔ لیکن یہاں بھی ان کا انداز قدرے تنقیدی تو ہے لیکن تحقیق ہرگز نہیں ہے۔

> ''مصحفی نے اپنے تذکرے کی تالیف میں بعض تذکروں سے بھی مدد لی ہے لیکن زیادہ کام انہیں اپنے حافظے سے لینا پڑا ہے۔ بہت سے شاعر ایسے تھے جن سے برسوں پہلے ملاقات ہوئی تھی۔ ان میں سے بعض کے نام بعض کے صرف تخلص اور ایک دو شعر حافظے میں محفوظ رہ گئے تھے۔ [۲۱]

وہ مصحفی کے تذکروں اور کلام کو سراہتے بھی ہیں۔ مصحفی کی سنگلاخ زمینوں کا بیان بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے قصائد کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ مثنوی نگاری کے لئے الگ بات قائم کی ہے۔ اور آخر میں مصحفی کو اردو شاعری میں کیا مقام حاصل ہے؟ اس معمے کو بھی سلجھانے کی کوشش کی ہے

مزید مطالعہ کے آخر میں ایک کتابوں کی فہرست دی ہے۔ لیکن اپنے لیئے نہ تو کوئی حواشی قائم کئے گئے، نہ اشاریہ اور نہ ہی کتابیات بنائی گئی ہیں۔

کلام مصحفی کی تدوین کا فریضہ نور الحسن نقوی نے سرانجام دیا اور اس کی پانچ جلدیں بالترتیب ۱۹۶۸ء تا ۱۹۸۴ء تک مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔

دیوان اوّل میں	۷۰۸	غزلیات
	۳۰	رباعیات
	۱	مسدس
	۲	مخمس

شامل ہیں۔ مثنوی در بیان ہجولسپر حجام، درمیان ہجو چارپائی، در صفت اجوائن کو بھی مدوّن کیا۔ اس دیوان میں دہلی اور لکھنؤ کے زمانے کا کلام شامل ہے۔

خطی نسخوں کو سامنے رکھا گیا ہے۔ اس کی تفصیل بھی درج کر دی گئی ہے۔ اسی طرح دیوان دوم، دیوان سوم، دیوان چہارم اور دیوان پنجم میں موجود اشعار کی تعداد بھی بتائی گئی ہے اور خطی نسخوں کی فہرت بھی دے دی گئی ہے۔

مشکل الفاظ کی فرہنگ بھی ہر صفحے پر ساتھ ساتھ دے دی گئی ہے اور دیوان کے آخر میں بھی کسی ایک خطی نسخے کا

اختتامیہ شامل کر دیا گیا ہے۔

مصحفی، ایک عہد ساز شاعر ہے۔ اس کے طرزِ تغزل نے نا صرف اپنے معاصرین کے کلام پر اثرات چھوڑے بلکہ جدید غزل گو شعراء بھی اس کے فن کے معترف نظر آتے ہیں ۔ مصحفی کو ابتداء میں اس کے مقام و مرتبے کے ساتھ نہ جانا جا سکا مگر بعد از اں تاریخ اس نابغۂ روزگار شخصیت کو نظر انداز نہ کر سکی۔ اردو کے نمایاں محققین اور ناقدین نے مصحفی کے کلام، اس کے دور اور اس کے کلام کی تدوین کے فرائض ادا کیے مگر ابھی بھی مصحفی کے فکر و فن کے کئی پہلو تشنہ ہیں جن پر کام کیا جانا چاہیے تاکہ کلاسیکل ادب کی تاریخ اپنی کاملیت کا دعویٰ کر سکے۔

حوالہ جات:

۱۔ امیر احمد علوی، ''حیات مصحفی''، مشمولہ: نگار، مصحفی نمبر، مرتبہ نیاز فتح پوری، ادارہ ادب عالیہ کراچی، ص نمبر ۶

۲۔ ایضاً ص ۷

۳۔ فراق گورکھپوری ، ''اردو غزل میں مصحفی کا مرتبہ اور اس کا انفرادی رنگ''، مشمولہ ''نگار'' ص ۶۴

۴۔ افسر صدیقی امروہوی، ''مصحفی، حیات و کلام'' مکتبہ نیا دور، کراچی ۱۹۷۵ء ، ص ۳۳

۵۔ ایضاً ص ۵۶، ۵۷

۶۔ ایضاً ص ۴۰

۷۔ ایضاً ص ۴۷

۸۔ ایضاً ص ۹۴

۹۔ ایضاً ص ۱۰۱

۱۰۔ ایضاً ص ۱۴۶

۱۱۔ ایضاً ص ۱۴۷

۱۲۔ ایضاً ص ۲۳۴، ۲۳۵

۱۳۔ ایضاً ص ۲۷۷

۱۴۔ ایضاً ص ۲۸۴

۱۵۔ ایضاً،

۱۶۔ تبسم کاشمیری، ''شاگردان مصحفی، ایک تحقیقی مطالعہ''، مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۷۸ء، ص نمبر ۷

۱۷۔ امیر احمد علوی، ص ۳

۱۸۔ ابواللیث، صدیقی، ڈاکٹر، ''مصحفی اور اس کا کلام''، طبع شیخ مبارک علی لاہور، س۔ن ص ۱۱

۱۹۔ نور الحسن نقوی ''مصحفی'' ساہیتہ اکادمی دہلی، ۱۹۸۹ء ص ۲۷۔۲۸

۲۰۔ ایضاً، ص ۳۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۷۳

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد افتخار شفیع*

لکھنوی غزل میں سراپائے محبوب کے نقش ہائے رنگ رنگ

Abstract: *The Study of World literature acknowledged the fact that the classical language and literature is the very foundation of poetry in all the languages. Ghazal was an integral part of ,Qaseedah, in the Arabic language ,but it earned a unique recognition in Iran. Later that first step in the Persian literature regarding , Ghazal, has been established as a dominant literary tradition in Sub continent. Urdu Ghazal benefitted a lot from Persian ghazal both in style and content, as subject matter and especially SARAPA NIGARI have creatively been used in Urdu poetry. Urdu poetry established herself from subject matter well-esteemed in Persian ghazal. Description of human beauty is the basic thing of poet's concept of aesthetic. The beautiful traits of all Human-embodiment description are one of its unique aspects. The classical poets of Urdu literature have presented the aesthetic sense and beauty of their beloved ones. In this era, there lies the representation of social and spiritual circumstances' besides the beauty of ideas of this era. This article depicts the traits in the Urdu ghazal of Laknow school of thought.*

ادب میں حیات و کائنات کے متعدد حقائق پنہاں ہیں اور غزل انھی سے جنم لینے والے محسوسات کو موضوع بناتی ہے۔ غزل میں شعور اور وجدان مرتکز ہو کر عنوان میں معنوی گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ دبستانِ لکھنو کی غزل کو خوب صورت ابتدا تو دہلی کے مہاجر شعرا نے مہیا کی لیکن جب نئی نسل شعری روایت کی علم بردار بنی تو غزل نے بھی کروٹ لی اور اس کے طرز و ادا و اسلوب میں نمایاں فرق واقع ہوا۔ ''لکھنو کی فضا غزل کو راس نہ آئی اور غزل کی مخصوص ساخت اور روایتی موضوعات سے ہٹنے کے بعد یہاں کے شعرا کا کلام غزل کے سرمایہ میں اضافہ کی بجائے غزل کے لیے ناپسندیدہ بوجھ بن گیا۔''(۱)

*ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج ساہیوال ۔

لکھنو میں غزل کی بجائے دیگر اصناف کو فروغ ملا، ایسی اصناف مقبول ہوئیں جن میں خارج سے متعلقہ کوائف کو بہ آسانی برتا جا سکتا تھا۔ غزل کے رموز وعلائم ایسے معاشرے میں پسندیدہ ہوتے ہیں، جو فکری و تہذیبی حوالے سے جذبات کی سیماب صفتی پر یقین رکھتا ہو، اس میں داخل کی کارفرمائی ضروری ہے بہ قول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> ”غزل میں اظہار بیان کی نوعیت تمام تر داخلی ہے، غزل کا مزاج کچھ اس قسم کا ہے کہ اس میں خارجی پہلو کی ترجمانی ناممکن ہے، اس لیے جہاں کہیں بھی یہ خارجیت غزل میں رونما ہوتی ہے، وہاں غزل کی سحرکاری ختم ہوجاتی ہے اور غزل باقی نہیں رہتی۔“(۲)

یہی خارجیت جب لکھنوی غزل کا جزو لاینفک بنی تو حقیقی تغزل کی چمک ماند پڑ گئی۔ غزل کی دوروں بینی سے منتخب شعرا نے اسے خارجی کیفیات کا چغہ پہنا دیا تھا، دہلوی شعرا کی غزل نے دہلی کے مخصوص حالات کے پس منظر میں قبولیتِ عام حاصل کی تھی، لیکن لکھنو میں صورت حال یکسر مختلف تھی، یہاں معاملہ بندی اور شوکتِ الفاظ پر توجہ دینا ضروری سمجھا گیا۔ صنعت گری کے بے جا استعمال، مضامین کے تکرار اور غلو و تصنع نے لکھنوی غزل کو بے رس بنا کر اس کے آفاق کو محدود کر دیا۔

لکھنوی معاشرے میں آزادی اور بناوٹ کے سبب لکھنوی شعرا نے سراپا نگاری کے خارجی مظاہر کو سخن کا موضوع بنایا۔ یہ اس عہد کی عوامی ضرورتوں کے عین مطابق تھا، دہلی کے مہاجر شعرا میں میر و سودا تو شہرت کی بلندیوں پر پہنچ چکے تھے، میر حسن، مصحفی، جرأت اور انشاء کے ہاں بھی دہلویت کے اثرات سے انکار ممکن نہیں، میر حسن ”لکھنویت“ کے بانی تھے۔ ان بزرگوں کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں سراپا نگاری ایک حقیقی جذبے کے تابع لگتی ہے، ناسخ اور آتش اصل معنوں میں ”لکھنوی شاعری“ کے گل سر سبد ہیں۔ ان کے شاگردوں اور پیروکاروں نے ان کی شاعری کو جس طرح تقلید کے ذریعے عام کیا، اس سے چند باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ دہلی کے شعرا کی غزل کا محبوب زیادہ تر ”عطار کا لونڈا“ یا ”دلی کا کج کلاہ لڑکا“ ہے۔ دہلی کی مخصوص فضا میں خوب روؤں سے یاریاں فیشن کا حصہ تھیں۔ امرد پرستی نے یونان اور سدوم کی تہذیب کو شرما دیا تھا لیکن زیادہ شعرا نے اس موضوع کو محض اپنے پیش روؤں کی تقلید کے طور پر برتا تھا لکھنو میں جو غزل تخلیق ہوئی اس میں محبوب تو مونث تھا، بلکہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ”اس مونث محبوب کے خدوخال میں ایک اور ہیرو کے نقوش بھی موجود ہیں، یہ ہیرو ہے طوائف!“ (۳) فی الحقیقت یہ کردار ایسا اہم تھا کہ آبادی کے ایک معتبد حصے کا

روزگار اسی سے وابستہ تھا، ساسن ڈیوی (Sasan Dewey) کے مطابق:

> "An entire population was dependent on the performances of the Tawaifs"(۴)

اس طبقے میں گل فروش، پنواڑی، عطار اور کلال سبھی شامل تھے۔ لیکن لکھنوی غزل میں طوائف کو مرکزی حیثیت حاصل ہونے کے باوجود ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں " خط"، ”ٹوپی“، اور ”دستار“ وغیرہ کا ذکر بھی ملتا ہے، ایسے اشعار تعداد میں کم ہیں لیکن استفسار کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی نے اس پر بحث کرتے ہوئے شعرا کے محبوب کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سے کثیر تعداد تو زنانِ بازاری کی ہے، جن کے لیے کھل کر بات کی گئی ہے جب کہ پردہ نشینوں کے لیے روایت کے تناظر میں مذکر کا صیغہ استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ اعضائے سراپا بھی مذکر ہیں۔ اس حوالے سے وہ اپنی کتاب ”تحقیق کی روشنی میں“ میں لکھتے ہیں:

> ”اول تو لکھنوی شعرا کے ہاں اس قسم کے اشعار آٹے میں نمک کے برابر ہیں بل کہ اس سے بھی کم، اس لیے ان کی کوئی مستقل حیثیت نہیں۔ اس کے علاوہ یہ اشعار عموماً ضلع جگت رعایت لفظی کے شوق میں کہے گئے ہیں اور یہ حقیقت خود ان اشعار سے ثابت ہے۔“(۵)

لکھنوی غزل میں محبوب کے ان دو اقسام کی وجہ سے سراپا نگاری کی دونوں صورتیں نظر آتی ہیں۔ اگر اس غزل کے بطن میں جھانکا جائے تو سراپا نگاری اور اس کی متعلقات کے متعدد زاویے جھلکتے ہیں۔ ان کا ترتیب وار جائزہ لیا جائے تو پہلی صورت اعضائے سراپا کی ہے۔ ان میں سر، بال، زلف، جبیں، ابرو، پلک، ناک، عارض، لب، رخسار، دانت، زبان، دہن، کان، لو، رخ، منہ، گلا، گردن، دوش، ہاتھ، کہنیاں، کلائیاں، ہتھیلیاں، پوریں، انگلیاں، ناخن، سینہ، چھاتیاں، بغل، پہلو، دل، روح، پیٹ، ناف، پشت، ذقن، کمر، کولھے، سرین، ران، زانو، ساق، پاؤں، ایڑی، اور تلوے وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔

سراپا نگاری کے خارجی مظاہر لکھنوی شعرا کو ایسے راس آئے کہ محبوب کے اعضائے جسمانی کے شعروں پر مشتمل تذکرے مرتب ہوئے، اس سلسلے میں محسن علی محسن کے شعری تذکرے ”سراپا سخن“ کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ ”سید محسن علی محسن لکھنوی کا مرتب کردہ تذکرہ ایسا ہی دل پذیر ہے، جس میں محسن نے انسانی جسم کے مختلف اعضا پر مختلف شعرا کی غزلوں کو جگہ دی ہے۔“(۶)

رخ (آتش)

گل غلط لالہ غلط مہر غلط ماہ غلط
کوئی ثانی نہیں لاثانی ہے یکتا ہے وہ رخ
(محسن، علی محسن، سراپا سخن، مرتبہ، ڈاکٹر ہارون قادر، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص۲۲)

جبیں (علی اوسط رشک)

عشقِ جبینِ یار میں ایسا ہوں جاں بہ لب
کلمے کے بدلے وردِ زباں ہے جبیں جبیں
(سراپا سخن:۱۷)

ہونٹ (محمد رضا معجز)

رہیں منہ میں اگر پیارے ہونٹ
کیا ہی لوٹیں مزے ہمارے ہونٹ
(سراپا سخن:۴۱)

دہن (شرف الدین شرف)

کیا تنگیِ دہن ہے کہ ہر ایک دیکھ کر
کہنے لگا اسے ناخدا نے دیا دہن
(سراپا سخن:۴۸)

پلک (عبدالحق سائل)

نیزہ بازی پہ جو آجاتی ہیں بڑھ کر پلکیں
ترک تازوں کے الٹ دیتی ہیں لشکر پلکیں
(سراپا سخن:۳۱)

اعضائے سراپا کے ساتھ لکھنوی غزل میں کثیر تعداد میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں سراپا کے متعلقات کا ذکر ہے، حسن و جمال کی آرائش کے لیے مشاطگی کا عمل لکھنوی معاشرے میں ضروری تھا، اس لیے جوڑا، چوٹی، کنگھی، سرمہ، مسی، غازہ، کاجل، سیندور، فندق، مہندی، افشاں، پان اور عطر وغیرہ بھی غزل کا موضوع بنے۔ لکھنوی تہذیب میں موجود بناوٹ اور تصنع کی وجہ سے قیمتی زیورات اور زرق برق ملبوسات کا تذکرہ شدت سے ملتا ہے۔ اودھ کا علاقہ جس کا مرکز لکھنو تھا، سونے اور چاندی کے ہیروں سے مزین زیورات کی بڑی مارکیٹ تھا، متصل علاقوں کی ضروریات بھی یہیں سے پوری ہوتی تھیں۔ لکھنو میں عمدہ اور قیمتی کپڑوں کی صنعت تھی۔ یہ معاشرہ چوں کہ ظاہری چمک دمک کی وجہ سے قائم تھا، اس کے حسن کا معیار ظاہر داری کے سوا کچھ نہ تھا۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ سراپا

نگاری ہو اور اس کے ساتھ بہ راہِ راست یا ضمنی طور پر ملبوسات و زیورات کا ذکر نہ آئے، ڈاکٹر عندلیب شادانی کے مطابق:

''مستورات کے دوسرے سامانِ آرائش کے علاوہ لکھنوی شاعری میں زیورات کی اتنی تفصیل ملتی ہے کہ اور کہیں نہیں مل سکتی۔ لکھنوی شاعری کو اگر زیورات کا صندوقچہ بلکہ جوہری کی دکان یا جواہر خانہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔''(۷)

محبوب کے اعضائے بدن کے ساتھ زیورات کا ذکر لکھنوی غزل میں اکثر و بیشتر سرسری انداز میں آتا ہے۔ اور ہلکی سی چھب دکھا کر آنِ واحد میں رخصت ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی نے غیر حتمی فہرست تیار کرتے ہوئے، انھیں کچھ اس طرح چھے گروہوں میں مرتب کیا ہے:

۱) **سر کے زیورات میں:** تعویذ، جھومر، چھپکا، بندے، چاند سورج، سرپیچ، طرہ، ٹیکا، موتی کی لڑی یا سلک گہر وغیرہ
۲) **کان کے زیورات میں:** بجلیاں، بالی پتے، انتی، پتی، کرن پھول، جھمکا، بالا، کان، بالے کی مچھلی، جھالا، سبزہ، چھلا اور گوہر وغیرہ۔
۳) **ناک کے زیورات:** نتھ، بلاق، کیل، ہیرے کی کیل اور جڑاؤ کیل وغیرہ۔
۴) **گلے کی زیورات میں:** زنجیر، ہیکل، دھگدگی، طوق، جگنی، اور چمپاکلی
۵) **ہاتھوں کے زیورات:** کنگن، لچھا، پہنچی، پٹڑی، جہانگیری، چھلا، آرسی، اکا، نورتن، جوشن، حسین بند، علی بند، شوق بند، انڈویاں اور چوڑی
۶) **پاؤں کے زیورات:** بچھوے، چھلے، انوٹ، کڑے، گھنگرو، گل چھڑے، خلخال، بیڑی، چھاگل اور پازیب وغیرہ (۸)

یہاں حوالے کے سب اشعار دینا تو ناممکن اور بے محل ہوگا۔ چند نمونے کے اشعار دیکھیے:

آب گوہر (مصحفی):

جوہری دیکھ اسے کیوں کہ نہ غش کر جاتا
آب گوہر کی صفا تھی ترے رخسار کے بیچ
(مصحفی، غلام ہمدانی، کلیات مصحفی، جلد چہارم، مرتبہ، ڈاکٹر نورالحسن نقوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۴ء، ص۱۲۹)

حسین بند (جرأت)

فدیے جی میں اس کے ہاتھوں کی بیٹھا بلائیں لوں
اس سبزہ رنگ کو یہ پھبا ہے حسین بند
(جرأت، قلندر بخش، کلیات جرأت، جلد اول، مرتبہ، پروفیسر ڈاکٹر اقتدا حسین، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء، ص۲۹۵)

چنپا کلی (ناسخ):

چمپا کے پھول میں ہے نہ گل کی کلی میں ہے
جیسی ترے گلے کی ہے چنپا کلی میں بو

(سراپا سخن:۱۱۲)

زنجیر (عبدالرؤف شعور):

الجھ گئی ہے جو زیور سے سونے کی زنجیر
مگر ہے رشک سے زیور میں جنگ سینے پر

(سراپا سخن:۷۶)

بلاق (محسن علی محسن)

رات کو آئے نظر وہ اختر دنبالہ دار
تو اگر پہنے بلاق اے طفل مہ و رو ناک میں

(سراپا سخن:۳۶)

نورتن (بحر)

لخت جگر سے میرے قیمت میں بڑھ چلے تھے
جھوٹے پڑے نگینے سب اس کے نو رتن میں

(تحقیق کی روشنی میں:۲۱۹)

چاندسورج (برق)

چاند سورج نہیں بالوں میں طلسم نو ہے
اک جا جمع ہیں مہر و مہ تاباں سر پر

(تحقیق کی روشنی میں:۲۱۹)

لکھنوی شعرا کی غزل کا ایک نمایاں پہلو محبوب کے حسن و جمال سے زیادہ اس کے لباس کی اندرونی تہوں سے جنسی لذت کشید کرنا ہے۔ملبوسات بھی بدن کے اعضا سے بہ راہِ راست تعلق رکھتے ہیں۔شاعری میں ان کا ذکر آ جانا فطری ہے،لکھنوی شعرا نے اسے فحش گوئی کی سرحدوں پر لا کھڑا کیا ہے۔اس مرحلے پر جنسی علامت پرستی (Fetishism) کی صورت ابھرتی ہے۔ڈاکٹر عبدالرؤف کے الفاظ میں ''مقابل جنس کے جسم کے کسی حصے یا اس کی نشانی سے شہوانی ہیجان محسوس کرنے کو جنسی علامت پرستی کہتے ہیں۔''(۹) سید علی عباس جلال پوری اس کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ

> ''جنسی علامت پرستی میں نفسانی خواہش اعضائے مخصوصہ سے منحرف ہو کر عورتوں کے لباس یا اعضا پر مرکوز ہوتی ہے۔یہ خالص مردانہ انحراف ہے۔۔۔اس نوع کے خبطی عورتوں کی زلفوں، زیر جاموں، چولیوں، جوتوں وغیرہ کو چرا کر انھیں سینت سینت کر رکھتے ہیں اور یوں انھیں دیکھ دیکھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔''(۱۰)

لکھنوی شعرا کے ہاں ملبوسات سے لذت کشید کرنے کا معاملہ عروج پر دکھائی دیتا ہے۔محبوب کی کرتی، چولی، اوڑھنی، دوپٹہ،شلوار،موباف، پاجامہ، نیفے،محرم اور اس پر مستزاد انگیا وغیرہ کا تذکرہ خاصی باریک بینی سے ملتا ہے۔صرف انگیا کو ہی لے لیں اس کی جزئیات میں وہ موشگافیاں دکھائی گئی ہیں کہ بات انگیا کی کٹوری، انگیا کی چڑیا، انگیا کی دیوار، انگیا کی ڈوری، انگیا کے گھاٹ، انگیا کے ٹھرا، انگیا کے پان اور انگیا کے پٹھے پر آ کر ختم ہوتی ہے۔چند شعری مثالیں دیکھیں،جن میں سراپا نگاری کے ذریعے جنسی انحراف کی یہ صورت نظر آتی ہے:

لنگی (مصحفی)

پانی بھرے ہے یارو یاں قرمزی دوشالا
لنگی کی سج دکھا کر سقنی نے مار ڈالا

(کلیات مصحفی جلد اول:۱۱۸)

انگیا (انشا)

کیڑے کے پر انگیا میں لگا رادھیکا بولی
ہے کشن یہ تن کو مورے انگ میں کیڑا

(انشاء،انشاءاللہ خاں،کلیات انشاء،مرتبہ،خلیل الرحمٰن داؤدی،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۷۹ء،ص۱۲۶)

پائنچہ (سحر)

مثل کمر لچکتی ہیں دونوں کلائیاں
بھاری ہیں پائنچے دم رفتار ہاتھ میں

(تحقیق کی روشنی میں:۲۲۲)

پاجامہ (ناصر)

سرخ پاجامہ ہے، گوٹا ہر کلی میں ہے لگا
پھولوں کی چھڑیاں ہیں اس رشکِ چمن کی پنڈلیاں

(سراپا سخن:۹۹)

لکھنوی تہذیب میں رقص و سرود کو خصوصی حیثیت حاصل تھی۔اسی نسبت سے رقص کناں محبوب کا سراپا ایک مختلف زاویے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔اودھ کے حکمرانوں نے موسیقی کی سرپرستی کی۔نواب واجد علی شاہ نے تو موسیقی کے ایک سکول کی بنیاد رکھی اور اس میں تعلیم بھی دیتے رہے۔اس ماحول میں جہاں بھکاری بھی سروں میں آوازے لگاتے ہوں۔شعرا موسیقی اور رقص کے اسرار و رموز سے کیسے ناواقف رہ سکتے ہیں۔لکھنوی شعرا کی غزل میں رقص کرتے ہوئے محبوب کی سراپا نگاری میں تحرک کا احساس ہوتا ہے۔ڈاکٹر عندلیب شادانی کے مطابق:

> ''عیش و عشرت کی صحبتیں اور رقص و سرود کی محفلیں معمولات زندگی میں داخل تھیں اور عشق و محبت کی رنگین داستانیں ہر روز تیار ہوتی تھیں۔زندگی کے اس رنگین دور کی

تصویریں صرف تاریخ کے اوراق ہی میں محفوظ نہیں، اشعار کے آئینوں میں بھی عکس فگن ہیں۔''(۱۱)

ہم دیکھتے ہیں کہ تھرکتے جسموں، لچکیلے قدموں، مٹکتی آنکھوں اور ہلتی کلائیوں کے ذکر نے کیا گل کھلائے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

ناسخ:

رقص میں آتی نہیں یہ تیرے گھنگرو کی صدا
کرتے ہیں آسودگانِ خاک شیون زیرپا

(تحقیق کی روشنی میں:۳۱۸)

اسیر

کنگن چمکتے ہیں جو دم رقص ہاتھوں کے
ہیں اہل بزم کے لیے بجلی کلائیاں

(سراپاسخن:۷۲)

وزیر:

چل رہے ہیں پاؤں کے بچھوے اجی ہنگام رقص
کرتی ہیں خوں ریزیاں ہر ہر قدم پر انگلیاں

(سراپاسخن:۷۸)

سالک:

اس ادا سے بزم میں رقصاں ہوا وہ رشک ماہ
بن گیا گھنگرو ہر اک چشم تماشا پاؤں میں

(تحقیق کی روشنی میں:۲۱۹)

سرور:

کرتے ہیں سحر رقص میں اس گل بدن کے پاؤں
کیا کیا سماں دکھاتے ہیں طاؤس بن کے پاؤں

(سراپاسخن:۷۱)

لکھنوی شعرا کی غزل قدیم ہندوستان کی اساطیری فضا میں سانس بھی لیتی ہے۔ معاشرے میں یوگیوں اور سنیاسیوں کو احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، لوگوں نے بیراگیوں کی صحبت اختیار کر رکھی تھی۔ مساجد میں عبادات کے ساتھ ساتھ مندروں میں ڈنڈوٹ بھی ملتے تھے۔ ڈاکٹر محمد عمر کے مطابق ''دو ایسے فرقے مسلمانوں میں پائے جاتے تھے جن کے عقاید و اطوار پر سنیاسیوں اور جوگیوں کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں، یہ تھے مداریہ اور جلالیہ'' (۱۲)۔ اسی کے زیر اثر سراپا نگاری میں کہیں کہیں ہندی کلچر کی جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

مصحفی:

گنگا میں کل نہا کے اس نے جو بال باندھے
ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے

(کلیات مصحفی:۴۱۴)

بحر:

اگر آواگون سچ ہے تو پھر دونوں جنم لیں گے
سیہ گوں زلف موروں میں دل پر داغ موروں میں

(تحقیق کی روشنی میں:۳۱۹)

موجد:

پچکاریاں ہیں نور کی ہولی میں یہ کہوں
گر دیکھ لوں میں ان کی رنگیلی کلائیاں

(سراپاسخن:۷۸)

محسن:

امتحاں جلنے کا میرے گر کرے ہندوے زلف
پار دوں میں بھی ستی کی طرح کاجل پاؤں میں

(سراپاسخن:۱۱۲)

شفیق:

پرتو سے اس کے مانگ میں سیندور بھر گیا
سر پر حنائی رکھا جو اس نے اٹھا کے ہاتھ

(سراپاسخن:۹۹)

لکھنوی غزل میں صنعت گری مثلاً رعایت لفظی، خیال آفرینی اور قافیہ پیمائی کا شعوری التزام کیا گیا، سراپا نگاری میں بھی ان شعری صنائع بدائع کو اولیت دی گئی۔ انشاء، مصحفی، جرأت، ناسخ، آتش، محشر، جعفر علی حسرت، رند، صبا، اسیر، برق، بحر، رشک، رنگین، حیراں، وزیر، مہر، جلال، قلق اور صبا جیسے شعرا نے غزل میں ایسی مرصع سازی کی کہ شاعری ایک دل چسپ کھیل بن گئی۔ بدقسمتی سے اس کھیل کھیل میں غزل کی حقیقی روح مر گئی، بہ قول روشن اختر کاظمی ''لکھنو میں زبان اردو کی وہی صورت ہوئی جو ایک ماہر نگینہ ساز کے ہاتھوں میں جانے کے بعد بے ڈول پتھر کی ہو جاتی ہے۔''(۱۳)

محبوب کے حسن و جمال کی منظر کشی میں اکہرے زاویے ابھرے، غزل میں سراپا نگاری شعری حسن کی بجائے سنگی مجسمہ سازی بن گئی۔ یہ مجسمہ سازی بھی ایسے محبوب کے لیے کی گئی ہے جو روحانی جذبات کی شدت سے تہی ہے۔ اگر لکھنوی شعرا کی غزل کا محبوب ہومر (Homer) کی ہیلن (Helen) کی مثل ہوتا جس کا سراپا

بہ راہِ راست بیان کرنے کی بجائے ٹرائے (Troy) کے ''پیرانِ فرتوت'' کی زبانی نقش کیا گیا ہے۔ اس کا حسن و جمال دیکھ کر سب بہ یک وقت پکار اٹھے، ان کے الفاظ کچھ یوں تھے:

''ایسی عورت کے لیے اگر ٹرائے والوں نے اتنی مدت تک مصائب برداشت کیے تو عجب کیا ہے۔ وہ ایک لازوال اور غیر فانی دیوی معلوم ہوتی ہے۔'' (۱۴)

لیکن یہ لکھنو تھا، سو اس کے برعکس لکھنوی غزل میں حسن کی مکمل تجسیم کرنے یا اعضائے بدن کے ساتھ کسی اور موضوع کو منسلک کرنے کی بجائے جو تصویریں بنیں وہ لذت آمیز تو تھیں لیکن ذوقِ جمال سے محروم رہیں۔ اکثر غزلوں میں سراپا کے اعضا کو قافیہ و ردیف کے طور پر برتا گیا ہے۔ (۱۳) اس عمل سے غزل کا اسلوب اس سوز و گداز سے تہی ہو گیا جو غزل کے لیے اشد ضروری ہے۔ دبستان لکھنو نے اردو غزل کو بام عروج پر تو نہیں پہنچایا البتہ اس میں مرصع سازی اور نکتہ آفرینی کو انتہا پر پہنچا دیا۔ لکھنوی غزل کے نمایاں پہلوؤں میں سے ایک سراپا نگاری بھی ہے، ابتدا میں قلندر بخش جرأت اور غلام ہمدانی مصحفی نے غزل گوئی میں نام کمایا اور پھر امام بخش ناسخ اور حیدر علی آتش نے اسے نئی منزلوں سے ہم کنار کر دیا۔ حسن و جمال کی تعریف و توصیف میں تکلف کے سبب لکھنو کے شعری منظر نامے میں ایک ایسی عورت کا سراپا دکھائی دیتا ہے جس کی کمر زیورات کے بوجھ سے تو دوہری ہو گئی ہے لیکن وہ فی الحقیقت حسن کی حقیقی نعمت سے محروم ہے۔ یہاں حسن بے پروا کی تلاش ناممکن ہے۔ لکھنو میں ایک منفرد شعری فضا کے قیام میں ناسخ اور آتش نے حصہ لیا، یہ لکھنوی غزل کے شباب کا دور ہے۔ متاخرین میں ناسخ کی وسیع پیمانے پر پیروی کی گئی۔ ناسخ و آتش کے شاگردوں نے اس شعری ماحول کو باقی رکھا۔ جن شعرا نے اس روایت کو پروان چڑھایا ان میں، رند، صبا، برق، بحر، رشک، منیر، وزیر، قلق، امانت، گویا، صبر، سعید، قیس، معروف، غضنفر، عشق، کاشف، فہیم، افضل، سیفی، احمد، نصیر، مونس، نازش، آباد، جنوں، غنی، رشک، وحید، قمر، خفی، چشم، شیریں، شہید، سحر، شرف، کامل، معجز، راجہ، حسام، اوج، دریا، مسرور، آباد، شفیق، شعور، ہلال، یوسف، زار، شائق، کامل، فرخ، نجیف اور شیدا وغیرہ کے نام شامل ہیں، چند شعری نمونے دیکھیں:

رند:

نہ دکھلایا کسی دن بوند بھر پانی پسینے نے
ترا چاہ ذقن اے جانِ جاں اندھا کنواں نکلا
(عبدالحیی، حکیم، گل رعنا، اعظم گڑھ، دارالمصنفین، ۱۳۷۰ء، ص ۱۶۸)

صبا:

ہاتھ عناب لب و سیب ذقن تک پہنچا
ہم نے میوہ چمن حسن سے توڑ اکیا کیا (گل رعنا:۲۴۱)

وزیر:

خواب میں دست تصور بھی کبھی محرم نہیں
اک پری عنقا سے کم انگیا کی چڑیا نہیں
(گل رعنا:۳۴۱)

برق:

شعلے اٹھے جو آتش رخسارِ یار سے
بالے کی مچھلیوں کو سمندر بنا دیا
(گل رعنا:۱۱۶)

بحر:

دوپٹے کو آگے سے دہرا نہ اوڑھو
نمودار چیزیں چھپانے سے حاصل؟
(گل رعنا:۱۱۸)

ناصر

دو رنگ ہیں عیاں کف دست نگار سے
زرد حنا سے ہیں گل رعنا ہتھیلیاں
(سراپا سخن:۶۹)

یہی ابتذال، رکاکت اور سطحیت بعد میں لکھنوی غزل میں سراپا نگاری کی پہچان بنی۔ ایک ہیجانی فضا ہے جس میں حسن و جمال کے آفاقی تصورات مفقود ہیں۔ حسن کا کوئی واضح تصور نہیں بس لذت پرستی اور تعیش پسندی ہے، روحانیت کے بجائے بوالہوسی ہے۔

ا: اودھ کی سلطنت جس کا دارالحکومت لکھنو تھا، مذہبی عقاید کے سبب تصوف کو زندگی کا کار آمد موضوع نہیں سمجھتی تھی، اردو غزل کی دہلوی روایت میں سراپا نگاری کے ساتھ صوفیانہ افکار کی آمیزش ایک نیا لطف پیدا کرتی تھی، لکھنو میں ایسا نہ ہونے کی وجہ سے سراپائے محبوب کے ابھرے زاویے سامنے آئے، جس میں محض لذت کا حصول ہی شعرا کا مطمح نظر دکھائی دیتا ہے۔

ب: لکھنوی فضا میں محبوب ایک سہل الحصول جنس تھا، معاشرے نے ایسی عورت کو محبوبیت کے مقام پر فائز کر دیا تھا جو محبت کے حقیقی جذبوں سے نابلد تھی، پر تعیش زندگی کی چمک دمک اور سنہری جاموں کی بھڑک نے طوائف کو محبوب کے روپ میں پیش کیا، نتیجتاً غزل کا اسلوب بھی بدل گیا اور اس میں سطحیت آ گئی۔

ج: لکھنوی زندگی کی خارجیت پسندی کے سبب شعوری طور پر شعری صنعتوں کے استعمال نے غزل سراپا

نگاری کی حقیقی شناخت کو مجروح کر دیا اور وہ محض ایک مشکل اصطلاحات اور محاوروں سے مزین ’’بے جان‘‘ بت کی شکل اختیار کر گئی۔

د: غزل کے طرحی مشاعروں میں جب اعضائے جسمانی کو ردیف کے طور پر بار بار برتا گیا تو اس کے نتیجے میں ایک ایسی کمپیوٹرائزڈ غزل تخلیق ہوئی، جس میں فنی لوازمات تو تھے لیکن حسن کی وہ تجلیات ناپید ہو گئیں جو اردو غزل کے لیے مخصوص ہیں۔

لکھنو میں سراپا نگاری کی سپاٹ اور اکہری جہتوں کی ترجمانی ہو رہی تھی کہ بار بار اجڑنے والی دلی نے از سر نو اپنی زائل شدہ توانائیوں کو مجتمع کیا۔ حسن و جمال کے ان پہلوؤں کو جگہ دی گئی جنھیں لکھنو نے رد کر دیا تھا۔

حوالہ جات:

۱۔ عبدالباری، ڈاکٹر، سید، لکھنو کا شعر و ادب، نئی دہلی: الفلاح پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۸۸
۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غزل اور مطالعۂ غزل، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۵ء، ص ۱۲۴
۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء، ص ۷۷
۴۔ Suasan dewey Hollow Bodies, New York: Kumarian Press, 2008, P212
۵۔ عندلیب شادانی، ڈاکٹر، تحقیق کی روشنی میں، کراچی: غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، ۱۹۶۳ء، ص ۲۴۹
۶۔ محسن، علی محسن، سراپا سخن، مرتب، ڈاکٹر محمد ہارون قادر، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷
۷۔ عندلیب شادانی، ڈاکٹر، تحقیق کی روشنی میں، ص ۲۲۳
۸۔ ایضاً، ص ۲۵۲
۹۔ عبدالرؤف، ڈاکٹر، بچوں کی نفسیات، لاہور: فیروز سنز، ۱۹۲۶ء، ص ۲۵۷
۱۰۔ جلال پوری، علی عباس، جنسیاتی مطالعے، لاہور: تخلیقات، س ن، ص ۲۸۵
۱۱۔ عندلیب شادانی، ڈاکٹر، تحقیق کی روشنی میں، ص ۲۵۵
۱۲۔ محمد عمر، ہندستانی تہذیب پر مسلمانوں کے اثرات، دہلی: پبلی کیشنز ڈویژن، ۱۹۷۵ء، ص ۳۷
۱۳۔ روشن اختر، کاظمی، اردو میں طویل نظم نگاری کی روایت اور ارتقاء، دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۹
۱۴۔ افسر، حامد اللہ، ’’شاعری بت تراشی اور مصوری‘‘، شعور تنقید، مرتب، سید اصغر علی شاہ جعفری، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۸ء، ص ۱۷

☆☆☆☆☆

پروفیسر ڈاکٹر عقیلہ بشیر* رسیّد فضل حسین فرتاش**

فراق کی غزل: فنی امتیازات

Abstract: *Firaq is undoubtedly one of those prominent poets of the modern era, who instead of adopting customary poetic diction and style, created a new poetical scenario for himself. He invented a new way of expression with the amalgamation of Sanskrit and Persian, which not only is unique but it also makes him a representative poet of Hind-Islamic civilization.*

رگھوپتی سہائے فراقؔ ☆☆☆ نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو اقبالؔ، امیرؔ مینائی، عزیزؔ لکھنوی، شادؔ عظیم آبادی، حسرتؔ موہانی اور اصغرؔ گونڈوی جیسے اہم غزل گو شعرا کا چرچا تھا، فراقؔ نے ان شعرا سے فیضیاب ہونے کے ساتھ ساتھ میرؔ اور مصحفیؔ ایسے استاد شعرا کے کلام سے بھی استفادہ کیا۔ مزید برآں فارسی، اُردو، انگریزی، ہندی اور سنسکرت کی شعری روایات کے مطالعہ اور ناصری مرحوم، وسیم خیرآبادی اور ریاض خیرآبادی سے مشورۂ کلام نے اُن کی بھرپور شعری تربیت کی۔ جس کے سبب فراقؔ نے شاعری کا آغاز بڑے اعتماد سے کیا اور نئی آواز اور نئے طرزِ احساس سے میدانِ غزل میں وارد ہوئے اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے اپنے مخصوص لب و لہجہ کے باوصف اہم غزل گو شعرا میں شمار ہونے لگے۔

فراقؔ نے ہر بڑے شاعر کی طرح مروجہ شعری منظرنامہ ہی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے اُسی طے شدہ راستے پر گامزن رہنے کے بجائے اپنے لیے نیا منظرنامہ، نئی لفظیات، نیا اسلوبِ فکر اور نیا لب و لہجہ اپنایا۔ چوں کہ اُنھوں نے اپنی زمین سے جڑت قائم رکھتے ہوئے غزل کو اپنایا، اِس لیے اُن کے یہاں غزل کا ایک تہذیبی روپ ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر اُن کے وجود کا ایک سرا سنسکرت اور دوسرا فارسی سے ملتا ہے اور اِن دونوں کے اشتراک سے وہ ہند اسلامی تہذیب کے نمائندہ تخلیق کار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں:

* صدر نشین شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

** پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ساقیا گنگ و جمن اپنے ہیں، کوثر اپنا
جس کو کہتے ہیں دو عالم وہ ہے مظہر اپنا (کلیاتِ فراق،ص:۳۱)

زمانے کی راہ سے ہٹ کر چلنے کی پاداش میں اُن کے مخالفین زیادہ اور دوست کم رہ گئے،مخالفین نے اُن کے فن سے زیادہ اُن کی ذات پر حملے کیے مگر وقت نے اُن کے ذہنوں سے دھندلاہٹ کے آثار ختم کر دیے اور اُنھیں اپنی تنہائیوں میں فراؔق کی عظمت کے قصیدے کہتے ہوئے سنا گیا۔وہ اِس لیے کہ ''میرؔ، غالبؔ اور داغؔ کے بعد فراؔق نے اپنے بعد لکھی جانے والی غزل پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ ہند مسلم تہذیب کو جس طرح فراؔق نے اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے اس سطح پر ہمیں کوئی دوسرا شاعر دکھائی نہیں دیتا۔زبان کے حوالے سے ظفر اقبال نے یقیناً نئے شاعروں کی بہت مدد کی ہے لیکن فراؔق کی طویل غزلوں میں ایک ہی قافیے کو بار بار باندھ کر نئے سے نئے شعری اُفق کو دریافت کرنے کی سعیِ مسلسل کی گئی ہے۔میری رائے میں ہمارے نئے غزل گوؤں نے فراؔق سے یہ فن ورثے میں لیا ہے۔''(۱) شاید اِسی لیے جب وہ اپنے اندازِ سخن پر نازاں ہوتے ہیں تو اُن کے منہ سے تعلّیٰ بھی اچھی لگتی ہے:

ختم ہے مجھ پر غزل گوئیِ دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا(۱۶۶)

سہل تو نے فراؔق کو سمجھا
ایسے صدیوں میں ہوتے ہیں پیدا(۷۶۵)

آن چھیڑی جو فراقِ سخن آرا نے غزل
غفلتِ کون و مکاں جاگ اُٹھی اے ساقی(۳۱)

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ، اے دوست!
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی(۲۹)

فراؔق کی حسّیت غزل کی لسانی، فکری، تہذیبی اور فنی حدود و قیود میں محدود رہنے سے قاصر نظر آتی ہے کیوں کہ غزلیہ شاعری کے عام اور پسندیدہ اسلوب کے لیے جو لسانی و فنی تربیت لازم ہوتی ہے وہ اُس سے بوجوہ معذور نظر آتے ہیں اور یہی معذوری اُن کی روشِ مقبول پر چلنے سے گریز پائی کا باعث بنی ،لیکن شمیم حنفی اِسی بات کو غزلیہ شاعری کے سیاق و سباق میں فراؔق کا سب سے بڑا کارنامہ خیال کرتے ہیں۔اُن کے نزدیک ردّ و قبول کی یہ کھینچ تان فراؔق کو دو سطحوں پر راس آئی۔ایک تو یہ کہ اُنھوں نے روایتی غزل کے اُن عناصر کو جو اُنھیں مرغوب تھے اپنی شرطوں پر قبول کیا۔یہی وجہ ہے کہ فراؔق کی غزل، روایتی غزل کے متوازی خطوں پر چلنے کے بعد بھی روایتی نہیں رہتی۔دوسرا یہ کہ اُنھوں نے غزل کی مروجہ زبان، مضامین اور پیش پا اُفتادہ لیکچر کے بنے بنائے دائروں کو

توڑ کر غزل کا ایک نیا لہجہ اور ایک نیا ماحول مرتب کرنے کی کوشش کی۔فراؔق غزل کے ایک نو دریافت ماحول میں سانس لیتے رہے لیکن روایتی غزل کے علمبردار، فراؔق کے اُردو کلچر سے یکسر مختلف خلیقے (Ethos) کو سمجھنے سے قاصر رہے۔دراصل یہ عمل ایک نئے خلیقے کو برتنے اور ایک نئے تہذیبی تجربے سے گزرنے کے مترادف تھا اور یہی وہ وجہ ہے کہ فراؔق کی غزل بعد میں آنے والوں پر تجربے اور اظہار کے سارے دروازے کھلے رکھتی ہے۔(۲) ڈاکٹر نجیب جمال، فراؔق کی شاعری میں یادوں کی جمالیات کے تناظر میں بات کرتے ہوئے اُن کی ایک غزل کو اُردو شاعری کو ملنے والا ایک بیش قیمت تحفہ قرار دیتے ہیں:

''فراؔق کی شاعری میں یادوں کی جمالیات کا بھی ایک بڑا حصہ ہے۔اِس حوالے سے اُن کی ایک غزل کے کچھ اشعار تو اب ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔فراؔق کی اِس غزل (سر میں سودا بھی نہیں ،دل میں تمنا بھی نہیں) نے بیسویں صدی میں اُردو غزل کا رشتہ نہ صرف تہذیبی اقدار کے ساتھ قائم رکھا بلکہ اسے مضبوط بھی کیا۔یہی وہ غزل ہے جو لطیف و کثیف جذبوں کے درمیان ایک حدِ فاصل کھینچتی ہے اور ایک روشن خیال فکر اور شرافت آمیز، شائستہ اور مہذب لہجے کی مثال قائم کرتی ہے۔یہ پوری غزل اُردو شاعری کو عطا کیا گیا ایک بیش قیمت تحفہ ہے جس میں کیفیات کی تہ داری کے علاوہ صوتیات کی بے پناہ رمزیت نے حسنِ کلام کو نئی زندگی اور غنائیت کو نئی لے عطا کی ہے۔''(۳)

سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اِس ترک محبت کا بھروسا بھی نہیں
ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں(۵۳)

فارسی و اُردو شعریات کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے ہندی اور سنسکرت شعریات کے چشمہ سے اپنی فنی پیاس بجھانے کی وجہ سے اُن کے یہاں ایک نشاطیہ لہجہ اور کیفیت نظر انداز ہوتی ہے جو نشاطیہ آہنگ رکھتی ہے۔ ہندی اور سنسکرت میں نشاط کے دس تأثرات بتائے جاتے ہیں۔جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نشاط ایک ایسی خوشی ہے جو سطحی نہیں ،تہ دار ہے۔''فراؔق کی شاعری میں نشاط کی جو ایک مستقل رو ہے اور جو ان کے لفظی پیکروں سے بھی جھلکتی ہے، اس کا بنیادی سرچشمہ ہندی/ سنسکرت شعریات ہے۔فراؔق کے ہاں سنسکرت شعریات کو Image Conceptual کا درجہ حاصل ہے۔یہ وہ اصل الاصول ہے جو ان کے شاعرانہ اور فکری رویوں کو

متعین اور منضبط کرتا ہے۔''(۴)

؎ سرخوشی میں بھی چونک اُٹھتا ہوں
تیرے غم کی نشانیاں نہ گئیں(۱۹۲)

فراقؔ کے نزدیک شاعری مصوری ہے اور مصوری میں کیفیت پیدا کرنا جمالیاتی بلندی ہے۔گویا حواسِ خمسہ سے تفکر کا کام لینا جمالیاتی شاعری کی منزلِ آخریں ہے۔اِس تناظر میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی رقم طراز ہیں:

''فراقؔ نے حواسِ خمسہ کی جس تہذیب کی صدیوں طویل تربیت کو ضروری قرار دیا ہے ان کے لیے ہندومت کے visual Art اور بت سازی کے لیے درکار Sculptural Vision نے کافی مدد دی ہے۔ان کے مطالعہ اور مشاہدہ نے اُنھیں غیر شعوری طور پر ہندو کلچر کی تہ میں غواصی کرنے کا موقع دیا۔فراقؔ اِس لیے حد درجہ اہم شاعر ہیں کہ وہ سنگھار رس اور اس رس کی گہرائیوں اور تہوں سے واقف ہیں۔وہ آوازوں کے ''رموز'' اور رموز کی گونج اور گونج کی پرچھائیوں سے اس قدر واقف ہیں کہ بقول ان کے وہ صوتی کائنات کی لہروں کے ٹھہراؤ، بڑھاؤ، چڑھاؤ، اتار، کس بل، نرمی اور خط وخال کے خوب عارف ہیں۔اچھی شاعری کے لیے زبان واسلوب خارجی چیزیں نہیں جن کا تعلق فن اور تکنیک سے ہو، بلکہ شاعری وہ ہے جو شاعر کے مزاج کی سچی ترجمانی کر سکے۔''(۵)

فراقؔ کی غزل روایت کے چشمے سے سیراب تو ضرور ہوتی ہے لیکن نہ تو وہ لکیر کی فقیر بنتی ہے اور نہ ہی روایتی غزل سے متصادم ہوتی ہے بلکہ ہندی اور سنسکرت کی شعریات کا بھنگار لگا کر اُسے خوش ذائقہ بنا دیتی ہے۔وہ اپنے اکتسابی عمل سے غزل کی لفظیاتی وموضوعاتی توسیع کا اہم کام سرانجام دیتے ہیں۔اگرچہ اُن سے ذرا پہلے اقبال نے بھی حالیؔ کی غزل مخالف تحریک کے تناظر میں غزل کی لفظیات وموضوعات کی توسیع کی لیکن اُن کی غزل کا تتبع کرنا کارِ دشوار ہے جب کہ فراقؔ کی غزل اِس لیے قابلِ تقلید ہے کہ اُن کی غزل اور جدید غزل کے عناصر قریب قریب ایک سے ہیں۔زبان اور اسلوب کے حوالے سے اُن کے نزدیک زبان کے خارجی حصے کو داخلی حصے کا ترجمان بنا دیا جائے تا کہ لغت میں جنم لے چکنے کے بعد شاعر کی تخلیقات میں الفاظ کو دوبارہ جنم لینا چاہیے اور عام الفاظ میں مخصوص خدوخال اور مخصوص آواز اور تحت الالفاظ صفات پیدا ہونی چاہیے۔لفظوں، فقروں اور شعر کی صوتیات کی ایک شخصیت رونما ہونی چاہیے اور یہ شخصیت بھی بہ یک وقت نمایاں اور تہ دار ہونی چاہیے۔(۶) یہی وجہ ہے کہ سطحی خدوخال والا اسلوب برتنے کے بجائے اُنھوں نے اپنی تپسیا اور ریاضت سے اُردو زبان وادب کی

دیوی کو اپنے مخصوص اسلوب اور مخصوص آواز میں آواز ملانے پر مائل کر لیا۔اِس طرح اُن کی آواز اُردو غزل کی نئی آواز بن گئی جو منفرد بھی ہے اور الگ تشخص بھی رکھتی ہے۔

فراقؔ کی غزل اپنے عہد کی غزل سے اِس لیے بھی ممتاز ومنفرد نظر آتی ہے کہ اُنھوں نے اپنی غزلوں میں علمِ بیان اور علمِ بدیع کا استعمال نہایت قرینے سے کیا ہے۔وہ اِن فنی وسائل کو بطریقِ احسن برتنے میں کمال مہارت رکھتے ہیں۔وہ تشبیہات کو تخلیقی اور اختراعی صفات سے متصف کرتے ہوئے تشبیہ کو تمثیل اور تمثیل کو علامت کے درجہ پر پہنچا دیتے ہیں۔اُن کی تشبیہات فکری وسماجی رجحانات ومیلانات سے ہم آہنگ اور جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ترقی پسند شاعر ہونے کے باوصف اُن کی تشبیہات واستعارات زندگی، اور زندگی کے تجربات و مشاہدات سے جڑت رکھنے کی وجہ کی سے وہ حرکت وعمل پر اکساتے ہیں۔انگریزی شعری روایت کے تتبع میں ''وہ ماورائے لمس اور مجرد محسوسات کا ایک لمسی اور حسی پیکر عطا کر کے تجرید کو تجسیم میں ڈھال کر اسے سانس لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔اِس طرح کے ٹکڑوں میں اُن کے ہاں تشبیہ اور استعارہ گھلے ملے نظر آتے ہیں۔''(۷) چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

؎ نہ پوچھ ہے مری مجبوریوں میں کیا کس بل
مشیتوں کی کلائی مروڑ سکتا ہوں(۹۳)

؎ موت کے گھوڑوں کے نتھنوں سے یہ شعلوں کی لپک
سہمی دنیا میں یہ اُن کی بے تحاشا سرپٹیں(۳۲۱)
سرمگیں چشمِ سحر سے اڑتی ہیں چنگاریاں
ڈسنے کو پھنکارتی ہیں لیلیِ شب کی لٹیں (۳۲۱)

؎ افلاک کی جبیں بھی شکن در شکن سی ہے
تیوری زمین کی بھی چڑھی جا رہی ہے آج(۸۶)
جھپکا رہی ہے دیر سے آنکھیں ہوائے دہر
کون و مکاں کو نیند سی کچھ آ رہی ہے آج(۸۶)

شاعری کو فنونِ لطیفہ میں اِس لیے تفوق حاصل ہے کہ مصوری، موسیقی اور مکالمہ وغیرہ بھی اچھی شاعری میں ظہور پذیر ہو کر اپنا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ قدیم عربی اور سنسکرت کی شاعری میں اساطیر وتماثیل جلوہ گر تھیں اور اِن زبانوں سے فارسی واُردو میں بھی در آئیں۔چوں کہ فراقؔ نے مذکورہ زبانوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اِس لیے اُنھوں نے دیگر شعرأ کی بہ نسبت محاکات نگاری اور امیجری کو تواتر سے اور زیادہ بہتر انداز میں استعمال کیا۔یہاں تک کہ وہ تمثال نگاری کے فن کو اقبالؔ وفیضؔ سے بھی آگے لے گئے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ فراقؔ

کی غزلیات میں برتی جانے والی اولی تمثالوں کو چار حصوں میں تقسیم کرتے ہیں:

الف۔ بلاواسطہ تمثالیں

ب۔ منتشر یا بالواسطہ تمثالیں

ج۔ مخلوط مثالیں

د۔ مرکب تمثالیں ☆☆☆☆☆

اولیٰ تمثالوں سے معروضی شاعری (Objective Poetry) پیدا ہوتی ہے۔ جو فطری مناظر اور سماجی رسومات کی تصویر کشی پر مبنی ہوتی ہے۔ ثانوی تمثالوں کے استعمال سے شاعری میں تشبیہ و استعارہ ہے۔ جب کہ تمثالوں سے علامت جنم لیتی ہے۔ جو کسی شے کی نمائندہ نہیں بل کہ خود مکتفی ہوتی ہے۔ استعارے کا مفہوم کسی دوسرے پر منحصر ہوتی ہے مگر علامت کے معانی خود اس کے بطن سے برآمد ہوتے ہیں۔ اولیٰ تمثالوں سے اگر معروضی شاعری پیدا ہاتی ہے تو ثانوی تمثالوں سے تمثیلی شاعری، جب کہ ثالثی تمثالوں سے علامتی (اور بصیرت کی) شاعری جنم لیتی ہے۔ علامتی تمثالوں میں وہ Primordial Images بھی شامل ہیں جو اجتماعی لاشعور سے برآمد ہوتے ہیں اور جو نوعِ انسانی کا مشترک ثقافتی سرمایہ ہیں (۷):

؎ ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا
آج تک ایک دھندلکے کا سماں ہے کہ جو تھا (۱۹۶)

؎ عشق کی آزمائشیں اور فضاؤں میں ہوئیں
پاؤں تلے زمیں نہ تھی، سر پر یہ آسماں نہ تھا (۱۶۹)

؎ میں عشقِ بے نیاز ہوں، تو حسنِ بے نیاز
بے لاگ دیکھ کتنی ہے یہ تیری میری لاگ (۳۱۹)

؎ دھواں دھواں سی یہ شامِ الم، فضاؤں کے
بجھے بجھے سے یہ تیور، ابھی یہاں سے نہ جاؤ (۲۷)

؎ نغمۂ شام عشق نے چھیڑا
زلفِ شب تاب رسمسانے لگی (۱۵۳)

فراق کے یہاں صنعتِ تضاد کا استعمال اِس قرینے اور سلیقے سے ہوا ہے کہ مذکورہ صنعت ایک نئی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ فراق کے عمدہ اشعار زیادہ تر اِسی صنعت کے مرہونِ منت ہیں:

؎ آؤ اِس تنگنائے دنیا کی
وسعتِ بیکراں میں کھو جائیں (۷۲)

؎ لطفِ مرگِ ناگہاں، کیفِ حیاتِ جاوداں
اس نگاہِ ناز میں دونوں کو پنہاں دیکھیے (۸۲)

وہ اپنے جن شعری وسائل اور شعری خصوصیات پر اتراتے ہوئے نظر آتے ہیں، اِن میں اتحادِ ضدین اور اجتماعِ ضدین ہیں۔ فراق بڑے فن کارانہ انداز میں مذکورہ خصوصیات کو کام میں لاتے ہیں:

؎ دل میں کچھ غم ہے کچھ سرور بھی ہے
کوئی نزدیک بھی ہے، دور بھی ہے (۵۱)

؎ تھی یوں تو شامِ ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اُٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا (۱۷۷)

؎ نہ پوچھ اے ہم نشیں! یہ جنس مہنگی ہے کہ سستی ہے
یہ دل کی طرفگی ہے خاک بھی ہو کیمیا بھی ہو (۵۲)

؎ کیا بتائیں تجھے کہاں ہے فراق
تجھ سے چھپ کر ترے حضور بھی ہے (۵۲)

فراق کی غزل میں معاملہ بندی کے اسلوب کا سلسلہ حسرت سے مومن اور پھر مومن سے جرأت تک جاتا ہے۔ لیکن جرأت سے فراق تک پہنچتے پہنچتے محبوب سے چھیڑ چھاڑ کے مضامین میں ایک تہذیبی ترفع نظر آتا ہے۔ وہ اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں غزلیہ مضامین کمال مہارت سے باندھتے ہیں۔ وہ اُردو کے اُن معدودے چند شعرائمیں سے ایک ہیں جن کی غزلیات میں محبوب سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے، محبوب کے جسمانی اور لمسیاتی احساس نے اُن کی غزل کو تغزل کی دولت سے مالا مال کر دیا ہے:

؎ مری ہر غزل کو یہ آرزو تجھے سج سجا کے نکالیے
مری فکر ہو ترا آئینہ، مرے نغمے ہوں ترے پیرہن (۲۷۲)

؎ ہر عضوِ بدن جام بکف ہے دمِ اُفتاد
اِک سروِ چراغاں نظر آتا ہے خراماں (۲۷۳)

فراق نے اُردو کے موجودہ شعری ذخیرہ کو اپنے لیے ناکافی سمجھتے ہوئے ایسی تراکیب وضع کیں جو بعد میں آنے والے شعرا کے یہاں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے اختراعی مزاج اور قوتِ ایجاد کے باوصف ایسی نادر تراکیب وضع کیں جو شعری فضا کو بوجھل بنانے کے بجائے سہل بناتی ہے:

؎ یساؤ اور بساؤ مشامِ غم کو ابھی
یہ رنگ و بوئے گلِ تر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ (۲۷)

؎ دلوں میں آج تری یاد مدتوں کے بعد

بہ چہرۂ متبسم بہ چشمِ تر آئی(۲۹)

؎ میں ترے جس غم کو اپناجانتا تھا وہ بھی تو
زیبِ عنوانِ حدیثِ دیگراں بنتا گیا(۳۹)

بس اِک تسلسلِ تغییرِ حال قائم ہے
نصیبِ عشقِ فنا و دوام بھی تو نہیں(۴۶)

ختم ہے مجھ پر غزل گوئیِ دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا(۱۶۶)

فراقؔ بعض اوقات تراکیب سازی کی دھن میں ایسے مصرعے تخلیق کر جاتے ہیں جو مکمل طور پر فارسی کے مصرعے بن جاتے ہیں:

ع زہے سوزِ غمِ آدم، خوشا سازِ دلِ آدم(۴۰)

ع اللہ رے نیم نگاہِ کرم، اللہ رے شوخیِ پرسشِ غم (۷۳)

؎ حسن سر تا پا تمنا، عشق سر تا پا غرور(۷۶۶)

فراقؔ کے یہاں بعض اوقات لمبی لمبی ردیفوں کا بھی التزام ملتا ہے لیکن وہ اس کامیابی سے لمبی ردیفوں کو استعمال میں لاتے ہیں کہ وہ خاموش نہیں رہتیں بلکہ مکمل طور پر اپنا اظہار کرتی ہیں، چند مثالیں دیکھیے:

؎ بڑا کرم ہے یہ مجھ پر ابھی یہاں سے نہ جاؤ
بہت اداس ہے یہ گھر، ابھی یہاں سے نہ جاؤ (۲۷)

؎ غزل کے ساز اٹھاؤ بڑی اداس ہے رات
نوائے میر سناؤ بڑی اداس ہے رات (۴۱)

؎ سکوتِ شام مٹاؤ بہت اندھیرا ہے
سخن کی شمع جلاؤ بہت اندھیرا ہے (۴۴)

فراقؔ کے یہاں غم کی کیفیت اور نوعیت بیک وقت انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ میرؔ کے فلسفۂ غم کے قریب ہونے کے باوجود اُن کے یہاں قنوطیت نہیں بلکہ ایک رجائی ونشاطیہ آہنگ ملتا ہے جو اُن کی سنسکرت کی شعریت سے قربت کی دین ہے:

؎ فراقؔ غم بھی ہے میرا حریفِ زندہ دلی
فسردگی میں بھی یاروں کو چھیڑ سکتا ہوں(۱۴۳)

تم مخاطب بھی، قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں(۷۶۶)

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا

اِس اِک چراغ سے کتنے چراغ جل اُٹھے(۷۷۳)

چھڑتے ہی غزل بڑھتے چلے رات کے سائے
آواز مری گیسوئے شب کھول رہی ہے(۷۷۵)

فراقؔ نے اقبال کے تتبع میں اُردو غزل کی زبان کو ثروت مند کرنے کے لیے اپنے تئیں بھرپور کوشش کی۔ ہندی اور سنسکرت کے بہت سے الفاظ کو اپنے تخلیقی تجربے سے غزل کے پیرائے میں بیان کیا۔ اگرچہ اُردو زبان مختلف زبانوں کا مرکب ہے اور دوسری زبانوں سے اُردو میں رواج پانے والے الفاظ اگر ایک مخصوص طریقے سے تخلیقی اور اختراعی نظام کے تحت آتے ہیں تو وہ اُردو کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اُردو کا حصہ بن جاتے ہیں اور کسی طرح کی اجنبیت اور نامانوسیت کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن فراقؔ کے یہاں بعض جگہوں پر یہ احساس نہ صرف موجود ہے بلکہ شدید بھی ہے۔ ''فراقؔ کی موجودہ شاعری میں جو الجھاؤ اور ثقل پیدا ہوا ہے اِس کی ذمے داری صرف فراقؔ کی ہندی نوازی اور سنسکرت نوازی پر ہے۔ ہر چند کہ اُردو مختلف زبانوں کا مرکب ہے لیکن اب اِس کا ایک خاص مزاج بن گیا ہے اور اب اِس میں مردہ زبانوں کے غیر مانوس الفاظ آسانی سے جگہ نہیں پا سکتے۔''(۸)

غزلیاتِ فراقؔ کا بہ نظرِ اِمعان مطالعہ کرنے کے بعد قاری اِس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ فراقؔ زبان و بیان اور فنی معاملات میں اچھے خاصے غیر محتاط واقع ہوئے تھے۔ جس سے اُن کی شاعری میں جہاں یک سُر اپن مفقود ہے وہاں بے سُر اپن قدم قدم پر موجود ہے۔ اُن کی کوئی غزل یا نظم ایسی نہیں ہوتی جس کے بیشتر اشعار صوری اور معنوی اغلاط سے پُر نہ ہوں۔(۹) یہاں ایک اور بات جو اُن کی غزلوں کو پست سطح پر لے آتی ہے وہ اُن کی زود گوئی یا طول الکلامی ہے۔ وہ غزلوں کو پانچ سات اشعار تک محدود رکھنے کے بجائے ہر قافیے، اور ایک قافیے کو دو تین بار استعمال کرتے ہیں، وہ اکثر غزلوں کے دو دو تین تین درجن اشعار کہتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کے اچھے اور بلند اشعار بھی برے اور پست اشعار کے نیچے دب جاتے ہیں اور یوں اُن کی اکثر غزلیں عامیانہ تاثر کی حامل نظر آتی ہیں۔

چوں کہ فراقؔ وہ پہلے غزل گو ہیں جنھوں نے مروجہ اُردو لفظیات سے غیر مطمئن ہونے کی وجہ سے ہندی اور سنسکرت الفاظ کو اُردو غزلیات کا حصہ بنایا۔ وہ ہندی سے بہت قریب تھے اگرچہ اُن کے یہاں مفرس مصرعے بھی کثرت سے ملتے ہیں لیکن مرغوب ہندی بحروں کی وجہ سے اُنھوں نے زیادہ تر ہندی چھندوں میں شعر کہے۔ فراقؔ کے یہاں مروجہ عروضی اوزان میں بھی غزلیں ملتی ہیں تاہم اُن کا طبعی میلان زیادہ تر ہندی

بحروں کی طرف تھا۔لیکن حیرانی کی بات یہ ہے کہ ہندی بحروں کے اوزان ہی میں وہ تسامحات کا شکار ہوتے ہیں۔اِس حوالے سے ڈاکٹر گیان چند کی رائے صائب ہے کہ ”عروض میں فراقؔ کے دو مقتل ہیں، ہندی بحر اور رباعی“۔(۱۰) غزل گوئی کے ایک بڑے مخالف پروفیسر کلیم الدین احمد فراقؔ کی غزل گوئی پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> ”فراقؔ گورکھ پوری ان چند پڑھے لکھے شعرأ میں ہیں جو مغربی ادب سے بھی واقف ہیں، وہ صرف شاعر ہی نہیں نقاد بھی ہیں اور شاعری پر بھی غور وفکر کرتے ہیں اور اس غور وفکر میں مغربی ادب سے استفادہ بھی کرتے ہیں۔لیکن تعجب ہے کہ مغربی ادب خصوصاً مغربی شاعری سے واقفیت کے بعد بھی وہ غزل کی خامیوں کو محسوس نہیں کرتے ہیں یوں کہنے کو وہ نظمیں بھی لکھتے ہیں اور اُن کی بہت ساری غزلیں یا غزلوں کے زیادہ سے زیادہ اشعار مربوط ہوتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ فراقؔ غزل گو ہیں۔اگر دوسرے اُردو شعرأ غزل کو شاعری کی تکمیل سمجھیں تو چنداں مضائقہ نہیں لیکن فراقؔ کی یہ بے خبری باعثِ استعجاب وتأسف ہے۔“(۱۱)

فراقؔ نے مشرقی ومغربی شعریات کے عمیق مطالعہ اور شرق وغرب کے نابغۂ روزگار شعرأ کے کلام سے فیضیاب ہوتے ہوئے ایک ایسا رنگِ سخن ایجاد کیا جو منفرد اور یگانہ ہونے کی وجہ سے اُن کے ساتھ مخصوص ہوگیا۔اُن کا شعرِ اپنی حسیت اور اُن کی آواز اپنی انفرادیت کے باوصف اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔

؎ فراقؔ اِس دور کو دورِ عمل کہتے تو ہیں لیکن
رہے گی یاد دنیا کو تری جادو بیانی بھی(۵۱)

حواشی وحوالہ جات:

☆ پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

☆☆ شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

☆☆☆ اُردو اور فارسی کے معروف عالم اور قانون دان گورکھ پرشاد عبرتؔ کے گھر رگوپتی کا جنم لینا کسی سعادت اور اعزاز سے کم نہیں۔فراق (۱۸۹۶ء۔۱۹۸۲ء) نسلاً کائستھ تھے۔معاشرتی سطح پر اپنی وضع قطع اور اندازِ گفتگو میں کائستھ آدھے مسلمان ہوتے تھے جب کہ تہذیبی سطح پر اُن کے وجود کا ایک سرا سنسکرت اور دوسرا فارسی سے ملتا تھا، یوں فراق اِن دونوں اشتراک سے ہنداسلامی تہذیب کے نمائندہ تخلیق کار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔پنڈت جواہر لعل نہرو کی معیت میں سیاسی سفر کی ابتدا اور پھر اس کی پاداش میں جیل جانا، اور وہاں محمد علی جوہر، ابوالکلام آزاد اور حسرت موہانی ایسے جید علماے ادب کی زیرِ نگرانی اُن کی ادبی تربیت نے اُنھیں اپنے عہد کے بڑے شعرأ کی صف میں شامل کر دیا۔فراقؔ نے بیس سال کی عمر میں پہلی غزل کہی۔عملی زندگی کا آغاز کانپور میں بطور استاد ادبیاتِ اُردو کیا، بعدازاں ایم۔اے انگریزی کرنے کے بعد اُن کا تقرر الٰہ آباد میں انگریزی ادبیات کے لیکچرار کے طور پر ہوا۔

☆☆☆☆ اِس مقالے میں شامل اشعار ”کلیاتِ فراقؔ گورکھ پوری“، مرتبہ عباس تابشؔ“، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، اور ”فراق گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت“، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء سے لیے گئے ہیں۔

☆☆☆☆☆ الف۔بلاواسطہ تمثالیں (جن سے کسی شے کا پیکر براہِ راست اور فی الفور ذہن میں آتا ہے)

ب۔منتشر یا بالواسطہ تمثالیں (جو بالواسطہ کوئی امیج ابھارتی ہیں)

ج۔مخلوط مثالیں (الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں فقط ایک تمال ہو)

د۔مرکب تمثالیں (الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں ایک سے زائد تمثالیں ہوں)

۱۔عباس تابشؔ، پیش لفظ ”حق ادا نہ ہوا“، مشمولہ: ”کلیاتِ فراقِ گورکھ پوری مرتبہ عباس تابشؔ“، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۵۔

۲۔شمیم حنفی، مضمون: ”فراقؔ اور نئی غزل“، مشمولہ: ”فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت“، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۴۶۴

۳۔نجیب جمال، ڈاکٹر، مضمون: ”فراقؔ کی شاعری میں حسّیاتی و جمالیاتی فضا“، مشمولہ: ”ارتقا کراچی۔فراقؔ گورکھ پوری نمبر“، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۸۔

۴۔ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، ”لسانیات اور تنقید“، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۲۔

۵۔محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، مضمون: ”فراق: مغربی اور ہندوستانی حسّیت کا امتزاج“، مشمولہ: منتخب مقالات: جدید شعری روایت“ مرتبہ: الیاس میاں پوری“، لاہور، بیکن بکس، ۲۰۱۲ء، ص ۴۸۔

۶۔پروفیسر سلیمان اطہر جاوید، مضمون: ”فراق کا اسلوبِ شعر“، مشمولہ: ”فراق گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت“، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۴۲۷۔

۷۔ناصر عباس نیر، مضمون: کلام فراق کے لفظی پیکر، مشمولہ: ”ارتقا ۳۶“: فراق نمبر“، حسن عابد وغیرہم، کراچی، ارتقا مطبوعات، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۶۔

۸۔فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ”تحقیق وتنقید“، کراچی، قمر کتاب گھر، دوم، ۱۹۷۷ء، ص ۸۸۔

۹۔نظیر صدیقی، ”تاثرات وتعصّبات“، ڈھاکہ، مدرسہ عالیہ، ۱۹۶۲ء، ص ۹۵۔

۱۰۔گیان چند جین، ڈاکٹر، مضمون: ”فراق کی بے عروغیاں“، مشمولہ: نیا دور۔فراقؔ نمبر (حصہ اوّل)“، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۸۔

۱۱۔کلیم الدین احمد، پروفیسر، مضمون: فراقؔ کی غزل گوئی، مشمولہ: ”فراقؔ گورکھ پوری: شخصیت، شاعری اور شناخت“، مرتبہ: عزیز نبیل، نئی دہلی، شاہد پبلیکیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۴۸۹۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر ذوالفقار علی*

ناصر کاظمی کی شاعری میں اُداسی کا احساس

Abstract: *In Nasir's poetry feeling of sadness descends in three forms: Nasir's migration from India to Pakistan; dismemberment of Pakistan in 1971; poor condition of Pakistani Society; and his failure in love - All combined together fill his poetry with feelings of sadness. Nasir's feeling of sadness finds its expression in the form of images, metaphors and similes*

ناصر کاظمی ان چند خوش نصیب شاعروں میں سے ہیں کہ جنہیں تشکیلِ پاکستان کے بعد بہت زیادہ عظمت، شہرت ومقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں لیکن سب سے بڑی وجہ ان کی منفرد اور جدت پسندانہ طرزِ غزل گوئی ہے۔ انہوں نے اختر شیرانی سے متاثر ہو کر نظم گوئی شروع کی۔ جدید اصنافِ نظم میں طبع آزمائی کی۔ پھر وہ فراق گورکھپوری سے متاثر ہوئے اور غزل کہنا شروع کی۔ اس کے علاوہ انہوں نے حفیظ ہوشیار پوری سے اکتسابِ فیض کیا اور پھر جلد ہی اپنا انفرادی رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

ناصر نے عین اس وقت غزل کو اظہارِ مافی الضمیر کا وسیلہ بنایا کہ جب غزل کا رجحان کم تھا جبکہ جدید نظم (نثری نظم اور آزاد نظم) زیادہ رواج پذیر تھی۔ اس حوالے سے ناہید قاسمی لکھتی ہیں:

''ناصر نے اپنی خوبصورت اور دلنشیں غزل اس وقت کہنا شروع کی جب شاعری نظم کی حکومت تھی۔ ایک تو نظم کی حکمرانی میں غزل کو اپنانا ہی بڑا کام تھا پھر یوں اپنانا کہ اس کی شان میں اضافہ ہو تو یہ کوئی آسان کام نہ تھا۔'' (۱)

ناصر کی شاعری میں ہجرت اور اس کی وجہ سے پیدا ہونے والی اُداسی بہت اہمیت کی حامل ہے۔ ان دونوں احساسات کی مدد سے ناصر کاظمی کا انفرادی اسلوب تشکیل پاتا ہے۔ ہجرت کی وجہ سے پیدا ہونے والے فسادات اور بستیوں کا اُجڑنا جیسی جزئیات ناصر کی غزل میں بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ ہجرت ہی ان کو یادِ ماضی

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج اصغر مال، راولپنڈی

میں مقید کرتی ہے اور بار بار ان شہروں، ان بستیوں کو یاد کرتے ہیں جن کو چھوڑ کر انہیں بامرِ مجبوری آنا پڑا۔ وہ اپنی شاعری میں ان بستیوں کا، ان لوگوں کا ذکر ایسی خوبصورتی سے کرتے ہیں کہ قاری کو یہ اپنا تجربہ محسوس ہوتا ہے۔

ناصر کی شاعری میں ہجرت اور معاشرتی حالات کی پیدا کردہ اُداسی وافسردگی کے نقوش بہت گہرے اور نمایاں ہیں۔ ناصر ان شعراء میں سے ہیں کہ جو تقسیم ہند کے بعد ہجرت کر کے پاکستان آئے۔ انہوں نے انبالہ کو الوداع کہہ کر لاہور شہر میں آکر بسیرا کیا۔ اس زمانے میں انہوں نے تقسیمِ ہند سے پیدا ہونے والی ابتر صورتحال کا مشاہدہ کیا۔ لاکھوں لوگوں کو قتل ہوتے اور خون بہتے دیکھا۔ ظلم و بربریت کا عروج ملاحظہ کیا۔ انسانیت کی قبا چاک ہوتے دیکھی۔ عزتیں اور عصمتیں لٹتی دیکھیں۔ بچے یتیم ہوتے دیکھے، مال ودولت اور گھر بار سب کچھ برباد ہوتے دیکھا۔ انسانوں کے معاشرے میں ایسی بربریت اور درندگی کبھی پہلے دیکھی نہ سُنی۔ ناصر جو سینے میں ایک حساس اور نرم دل رکھتے تھے وہ ان حوادث سے بے اثر و بے نیاز کیسے رہ سکتے تھے۔ ایسے تلخ حالات سے انہیں سخت صدمہ پہنچا۔ ان کا دل ایسے حالات کو دیکھ کر خون ہو گیا لیکن اس خون کو انہوں نے ضائع نہیں جانے دیا بلکہ اپنی بیاض پر اس سے ایسے نقوش بنائے کہ جن سے ہجرت کے تلخ تجربات اور مشاہدات کی شبیہ اُبھرتی ہے۔ ان کی غزلوں میں ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک ہجرت کے تجربے کی تلخی ملتی ہے۔

شہر در شہر گھر جلائے گئے
یوں بھی جشنِ طرب منائے گئے
اک طرف خونِ دل بھی تھا نایاب
اک طرف جشنِ جم منائے گئے
کہا کہوں کس طرح سرِ بازار
عصمتوں کے دیے بجھائے گئے (۲)

ان اشعار کے علاوہ یہ اشعار ملاحظہ کریں کہ جن میں اس دور کے تلخ حالات کی عکاسی کی گئی ہے۔

او میرے مصروف خدا
اپنی دنیا دیکھ ذرا
اتنی خلقت کے ہوتے
شہروں میں ہے سناٹا
فصلیں جل کر راکھ ہوئیں
نگری نگری کال پڑا (۳)

ناصر کی ایک مشہور غزل کے یہ اشعار بھی ہجرت واُداسی کے تجربات اور مشاہدات کے بیان پر مشتمل ہیں۔

زمیں لوگوں سے خالی ہو رہی ہے
یہ رنگِ آسماں دیکھا نہ جائے
سفر ہے اور غربت کا سفر ہے
غمِ صد کارواں دیکھا نہ جائے
کہیں آگ اور کہیں لاشوں کے انبار
بس اے دورِ زماں دیکھا نہ جائے (۴)

قتل و غارت گری اور قریوں، بستیوں اور شہروں کی تباہی و بربادی کا ذکر ان کے بہت سے اشعار میں ملتا ہے۔ خصوصاً دلی کے سہاگ اُجڑنے سے انہیں شدید صدمہ پہنچا کیونکہ دلی دوسرے شہروں یا قریوں کی طرح کا نہ تھا، ایک علم وفن اور تہذیب وتمدن کا گہوارہ تھا۔ اس کے اُجڑنے کے متعلق ناصر کہتے ہیں۔

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلی اب کے ایسی اُجڑی گھر گھر پھیلا سوگ (۵)

ناصر کاظمی کے ہاں ہجرت کے نتیجے میں ہونے والی جذباتی شکست وریخت ایک گہری اُداسی کو جنم دیتی ہے۔ ناصر کی شخصیت میں وہ عنصر موجود ہے جو فن کارانہ اُداسی کی کیفیت پیدا کرنے میں ممد ومعاون ثابت ہوتا ہے۔ ناصر کی شخصیت میں وہ جارحانہ پن موجود نہیں جو میر تقی میر میں نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناصر میر تقی میر سے بہت متاثر ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر احمد فاروق مشہدی رقمطراز ہیں:

''اُردو غزل کی صدیوں پر محیط روایت میں سے جس شاعر نے ناصر کاظمی کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ میر تقی میر ہے۔ ناصر میر کو اپنے قریب محسوس کرتے ہیں۔ یوں جہاں ذہنی سطح پر ناصر نے میر کو قبول کیا وہاں اپنے شعری مزاج کی تشکیل میں بھی میر سے اخذ وقبول کیا۔'' (۶)

کبھی کبھی تو ناصر کاظمی کے ہاں بڑے شدومد سے یہ احساس نظر آتا ہے کہ زندگی کے مظاہر محض یادِ ماضی کے ہی مناظر ہیں اور یادِ ماضی بالآخر نارسائی اور ناسٹلجیا پر منتج ہوتی ہے۔ ناصر کے ہاں یادِ ماضی، ہجرت کے دکھ، اُجڑے دیاروں کی وحشت مل کر اُداسی اور حسرت کی ایک مثلث بناتے ہیں جو ان کی غزل کا بنیادی اسلوب قرار پاتی ہے۔ ناصر کی غزل میں بھی میر کی غزل کی طرح معاشرتی شعور نظر آتا ہے۔ یہ شعور غزل کی ایمائیت اور اشاریت میں چھپا ہوا ہے۔ ناصر ماضی کی طرف پلٹ پلٹ جاتے ہیں۔ ان کے قدم آگے اُٹھ رہے ہیں لیکن پیچھے مڑ مڑ کر بھی دیکھ رہے ہیں۔ دراصل وجہ یہ ہے کہ وہ دیکھ رہے ہیں کہ ماضی کی روایت بھی اُن کے ساتھ آ رہی کہ نہیں۔ ماضی جو انہیں بے حد عزیز ہے اس ماضی کی تلاش میں وہ میر تک گئے۔ روایت کے معنی علم اور تہذیب کی وہ تمام

استعداد جو آج تک حاصل ہوئی ہے۔ ناصر کاظمی کی تنہائی اُداسی اور غمِ میر کی شخصیت سے متاثر ہونے کا قدرتی ردِ عمل بھی ہے اور ناصر کے عہد کے آشوب اور میر کے عہد کے آشوب میں بھی بعض گہری مماثلتیں موجود ہیں۔ ناصر کے ہاں اُداسی کے سائے گہرے اور نمایاں ہیں جبکہ میر کے ہاں غم کی فضا زیادہ اُبھرتی ہے۔ میر اور ناصر کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے ناہید قاسمی لکھتی ہیں:

''دراصل ناصر نے میر کی روایت کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جب ان کے ہاں ان کی اپنی غزل اُگی تو اس میں یہ ''میریت'' اس طرح گھل گئی تھی کہ علیحدہ پہچانی نہ جاتی تھی۔ میر، ناصر کے لئے ایک تحریک بن گئے۔ انہیں نئے تخلیقی تجربوں کے اظہار کے لئے اُکسانے والے بن گئے۔ میر سے مماثلت ناصر کی غزل کو طاقت دینے والا ایک منبع ہے۔ یوں جب ناصر یہ کہتے ہیں کہ:

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ
اور کچھ دن پھرو اُداس اُداس

تو ناصر کے ہاں یہ اُداسی بھی ایک تخلیقی قوت بن گئی ہے۔ ناصر کے ہاں ان کی ذاتی اُداسی کی جو گھٹا اُمڈی تھی وہ ساری کائنات پر پھیل گئی۔ ناصر کی اُداسی میں سارا جہاں سمٹ آیا۔ ناصر کے کلام میں ایک قسم کی زیرِ لب افسردگی ملتی ہے۔ اس افسردگی کو نامرادی اور مریضانہ داخلیت سے تعبیر کرنا مناسب نہیں۔ وہ اپنی ذات کے محدود گھروندے میں نہیں ہیں۔'' (۷)

ناصر کاظمی اپنے شہر کی گلیوں، ہواؤں، دوستوں کا ذکر بڑی دردمندی سے کرتے ہیں۔ میر تقی میر نے دلی کو اُجڑتے دیکھا تھا۔ ناصر نے انبالہ اور پنجاب کو خاک وخون کے آمیزے میں غلطاں دیکھا تھا۔ دونوں کے ہاں دردمندی اور تخلیق کا شعلہ ایک جیسا فروزاں نظر آتا ہے۔ ناصر کو اس تقسیم اور ہجرت سے جو بڑا صدمہ پہنچا وہ اپنے دوستوں کی جدائی تھی۔ پرانی محفلیں، پرانی صحبتیں یاد آ کر تڑپاتی ہیں۔ ان یادوں میں پرانے دوستوں کی یاد ہلچل مچاتی ہے۔ وہ دھیان کے آتش دان میں بجھے دنوں کے ڈھیر کو کرید کر اس میں سے بیتے وقت کی گھڑیوں کو تلاش کرتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

دھیان کے آتشدان میں ناصؔر
بجھے دنوں کا ڈھیر پڑا ہے (۸)
پرانی صحبتیں یاد آ رہی ہیں
چراغوں کا دھواں دیکھا نہ جائے (۹)

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ
لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ
اب کی فصل بہار سے پہلے
رنگ تھے گلستاں میں کیا کیا کچھ (۱۰)
جنھیں ہم دیکھ کر جیتے تھے ناصر
وہ لوگ آنکھوں سے اوجھل ہوگئے ہیں (۱۱)

ناصر کاظمی کے اشعار میں اپنے عہد کی واقعیت نہیں ہے اپنے عہد کا جوہر ہے۔اس سلسلے میں خود انہوں نے یہ مثال دے رکھی ہے کہ آپ عطر کی شیشی کو کھولیں تو خوشبو تو آئے گی، پھول یا باغ نظر نہیں آئیں گے۔ناصر کی شاعری عطر کی شیشی ہے۔ناصر کی تمثالوں اور اس کے استعاروں سے آپ کو اپنے عصر کی خوشبو آئے گی۔

غزل میں ناصر نے ہجرت کے تجربات و مشاہدات کا محض براہِ راست بیان ہی نہیں کیا بلکہ ایمائی یا اشاراتی رنگ بھی اختیار کیا ہے جس نے ان کی غزل کو حقیقی معنوں میں غزل بنا دیا ہے۔جو لوگ ہجرت کر کے یہاں آئے وہ ایک مدت تک خستہ حال رہے جنہیں یہاں آ کر گھر بار (بدل میں) مل گیا ان کے زخم کافی حد تک مندمل ہو گئے لیکن جن لوگوں کو محرومی کے علاوہ کچھ نصیب نہ ہوا وہ مدتوں اپنے دیس اور اپنے گھر کی یاد میں اور عزیزوں، رشتہ داروں کے خیال و تصور میں تڑپتے رہے۔ناصر ایک حساس آدمی تھے سو وہ اس قیامت آفریں غم سے بے نیاز کیسے رہ سکتے تھے۔وہ بھی گھر بار، عزیز و اقارب اور دوست احباب کو چھوڑ کر آئے تھے لیکن وہ ایک مدت تک ان کی یادوں کو بھلا نہ سکے۔ان کے کلام میں سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے اور معاشرتی ابتر صورتحال کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں:

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے (۱۲)
انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ
یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں (۱۳)
جھونپڑی والوں کی تقدیر
بجھا بجھا سا ایک دیا
پیاسی دھرتی جلتی ہے
سوکھ گئے بہتے دریا (۱۴)
چند گھرانوں نے مل کر
ہم سب کا سکھ چھینا ہے (۱۵)

باہر کی مٹی کے بدلے
گھر کا سونا بیچ دیا ہے (۱۶)
جنہیں زندگی کا شعور تھا انہیں بے زری نے بجھا دیا
جو گراں تھے سینۂ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر (۱۷)

ناصر کی اُداسیوں کا ایک بڑا سبب وہ نظامِ زر بھی ہے جو ہمارے ہاں ہجرت کے بعد پیدا ہوا اور جس نے انسان کو بدل کر رکھ دیا۔اس تناظر میں انسان کی تلاش ناصر کی غزل میں جا بجا نظر آتی ہے جو ہجرت کے بعد کی نئی زندگی میں گم ہو گیا۔وہ انسان جس کے پاس دل تھا، جذبہ و احساس کی فراواں دولت تھی۔اس کے پاس دوسرے کی باتیں سننے کے لئے وقت تھا۔وہ اس قدر مصروف نہیں تھا کہ وہ صبح سویرے گھر سے نکلے اور رات گئے اس وقت گھر لوٹے جب سب سو چکے ہوں۔وہ چپکے سے آئے اور سو جائے اور پھر اگلی صبح مقررہ وقت سے رات کے مقررہ وقت تک وہی معمولات دہرا دے۔ہجرت کے بعد نئی زندگی کا یہ المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب روپے پیسے کے حصول اور مادے کے عمل دخل نے ایک ایسے نظامِ زر کو جنم دیا جو مادی نقطہ نظر سے ذاتی سطح پر تو شاید سود مند ہو لیکن یہ سود مندی انسانی نقطہ نگاہ سے بڑی مہلک ثابت ہوئی۔اس نفسا نفسی کے عالم میں مشینوں کی حکومت نے احساس مروت کو کچل کر رکھ دیا بلکہ انسان کو بھی مشین بنا دیا۔یہی بیگانگی ناصر کے لئے بہت تکلیف دہ ثابت ہوئی۔یہ بات ناصر کے لیے بڑی اذیت ناک ہے کہ ایک مشترکہ دیوار رکھنے والے ہمسائے اور پڑوسی بھی ایک دوسرے کے دکھ درد سے واقف نہ ہوں اور نہ شریک۔نفسا نفسی اور اغراض کی اس دوڑ نے جہاں ناصر کو بہت پیچھے چھوڑ دیا وہاں اسے حد درجہ تنہا اور اُداس بھی کر دیا۔یوں صنعتی تہذیب اور نظامِ زر کے طویل سلسلوں میں ناصر کاظمی اس ''انسان'' کی تلاش میں سرگرداں ہے جو اس کی بے حسی کی بھینٹ چڑھ گیا اور جو زر پرست معاشرے کا ایک پرزہ بن کر رہ گیا۔وہ انسان ناصر کو بہت عزیز تھا جسے ''تاجروں کی بستی'' نے اس سے چھین لیا۔اس انسان کی تلاش کا سفر دن کو بھی ہے اور رات کو بھی۔ناصر اپنی اُداسی، رت جگے اور تنہائی کا زادِ راہ لے کر اس تلاش میں سرگرم دکھائی دیتا ہے:

کن بے دلوں میں پھینک دیا حادثات نے
آنکھوں میں جن کے نور، نہ باتوں میں تازگی
بول اے مرے دیار کی سوئی ہوئی زمیں
میں جن کو ڈھونڈتا ہوں کہاں ہیں وہ آدمی
میٹھے تھے جن کے پھل وہ شجر کٹ کٹا گئے
ٹھنڈی تھی جس کی چھاؤں وہ دیوار گر گئی

بازار بند راستے سنسان بے چراغ
وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی (۱۸)

ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف
کس کو درد آشنا کہے کوئی (۱۹)

ناصر کاظمی کی غزل میں لفظ ''چاند''، ''دھیان''، ''آواز'' اور ''خامشی'' بہت کثرت سے آئے ہیں اور ہر مرتبہ یہ الفاظ اپنے معنی کے اعتبار سے نئے پیراہن میں دکھائی دیتے ہیں۔ اس حوالے سے شیخ صلاح الدین لکھتے ہیں:

''ناصر کی شاعری میں آواز اور خامشی کا بھرپور امتزاج ہے۔ اگر اس کو سمجھ لیا جائے اور اس کی غزلوں کو بلند آواز سے پڑھتے ہوئے خامشی کے استعمال کو واضح کر لیا جائے تو اس کی شاعری کے اوصاف و معنی کھلنے لگتے ہیں۔ اُس کے اشعار صوت اور معنی اور خامشی سے ترکیب پاتے ہیں۔ اس کی شاعری میں خامشی کا عنصر وہی کام کرتا ہے جو انسانی حافظے کے لیے خوشبو--- بھولی بسری یادوں کو حافظے میں واپس لے آتی ہے، زندہ کر کے---اسی طرح اس کی شاعری میں مخفی معنی خاموشی کا شعور حاصل کرنے بعد ہوتے ہیں۔ خاموشی کے عنصر کو وہ ارادتاً اپنی شاعری میں اہم بناتا چلا گیا۔ اس لیے اس کی شاعری میں سادگی بتدریج بڑھتی رہی ہے۔'' (۲۰)

ناصر کے ہاں جب غموں نے شدت اختیار کر لی تو اسے کم کرنے اور حوصلہ مندی پیدا کرنے کے لیے یادوں کے چراغ جلائے گئے۔ یہ یادیں اپنے گھر کی بھی تھیں، اپنے شہر کی بھی، اپنے عزیز و اقارب کی بھی اور دوست احباب کی بھی۔ چنانچہ ناصر ایک غزل میں کہتے ہیں:

گئے دنوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا کدھر گیا وہ
عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ
شکستہ پا راہ میں کھڑا ہوں، گئے دنوں کو بلا رہا ہوں
جو قافلہ میرا ہمسفر تھا مثالِ گردِ سفر گیا وہ (۲۱)

جب ناصر ''گئے دنوں کو بلا رہا ہوں'' کے عمل سے گزرتے ہیں تو افسردگی اور اُداسی سے ہمکنار ہو جاتے ہیں۔ ہجرت کے تجربات و مشاہدات نے جہاں ان میں کربِ مسلسل پیدا کر دیا وہاں انہیں یاس، افسردگی اور اُداسی سے بھی دوچار کر دیا تھا۔ اگر ناصر کی شاعری کا بغور مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ افسردگیوں اور اُداسیوں کے ستارے ان کی غزل کے آسمان پر ہمیشہ درخشاں رہے ہیں۔ اُداسی کا تعلق شاعر موصوف کے مزاج سے بھی ہے اور ذاتی حالات سے بھی، ہجرت کے نتیجے میں پیش آنے والے حوادث سے بھی اور اس کے علاوہ اس ملک کے غیر مساویانہ و غیر منصفانہ معاشی اور سیاسی و معاشرتی نظام سے بھی۔ بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں اُداسی

زیادہ نمایاں ہے۔ بخلافِ ازیں معاشرتی و سیاسی اور پراگندہ حالات بھی اس طرح افسردگی اور اُداسی پیدا کرنے کا موجب بنے جس طرح کہ میرؔ کی شاعری میں اُداسی کا سبب بنے تھے۔ پھر ہجرت اور ۱۹۴۷ء کے بعد تشکیل پانے والے معاشرے کی ابتر صورتحال نے بھی ناصر کی غزل میں افسردگی اور اُداسی کے عناصر پیدا کئے ہیں۔ یہ معاشرہ اخلاقی لحاظ سے بھی اور سیاسی لحاظ سے بھی، معاشرتی اعتبار سے بھی اور معاشی لحاظ سے بھی انحطاط پذیر تھا۔ چنانچہ ان تمام عوامل نے ناصر کی غزل میں مایوسی اور اُداسی و افسردگی کے رنگ بکھیر دیے۔ یوں ناصر کی اُداسی ایک فرد کی اُداسی نہیں بلکہ ایک تہذیب کی اُداسی ہے۔

ناصر کاظمی عشق کے مراحل میں سے بھی گزرے اور اس میں بھی انہیں ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ ناصر نے کسی تخیلی وجود کو نہیں چاہا بلکہ ان کا محبوب گوشت سے بنا ہوا انسان ہے۔ ناصر نے جسے چاہا ٹوٹ کر چاہا۔ ان کے کلام میں بھی ان کی چاہتوں کے کئی گلاب کئی سرسوں کے پھول کھلتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے عشق کے حوالے سے ڈاکٹر حسن رضوی لکھتے ہیں:

''ناصر نے پہلی مرتبہ نسوانی خوشبو کو اس وقت محسوس کیا جب وہ نوشہرہ میں اپنے والدین کے ساتھ مقیم تھا۔۔۔ ناصر نے اپنی اس محبت کا ذکر بھی اپنی ڈائری میں کیا ہے۔ اس لڑکی کو ناصر نے پھول سی لڑکی کہا تھا۔۔۔ ناصر نے اس لڑکی کا نام حمیرا بتایا جسے وہاں بالو کہہ کر پکارتے تھے۔ ناصر کے اس عشق کا علم نہ صرف ان کی والدہ کو بلکہ زباں زدِ عام تھا۔ وہ سرِ عام ملتے اور ایک دوسرے کی محبت بھری خوشبو سے پذیرائی کرتے۔ جیلانی کامران نے بھی اپنے ایک خط میں اس کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ناصر جب اسلامیہ کالج لاہور میں پڑھ رہے تھے تو انہوں نے ایک دن کالج کے کاریڈور میں انہیں دھاڑیں مار مار کر روتے بھی دیکھا۔ بقول جیلانی کامران وہ دیواروں سے لپٹ رہا تھا اور حمیرا حمیرا کہہ رہا تھا۔۔۔ ہمارے معاشرے میں ہر عشق کا انجام شادی ہی سمجھا جاتا ہے سو یہاں بھی ناصر کاظمی یہی کہنا چاہتے تھے کہ ہم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے کے ہونا چاہتے تھے مگر مجبوریوں کی وجہ سے ایسا نہ ہو سکا۔ سو یہاں جو مجبوری محسوس ہوتی ہے وہ ایک تو یہ کہ وہ دھوبی کی لڑکی تھی اور ناصر کاظمی سید زادے۔ ایک سید کے گھر دھوبن کا آنا نہ صرف اس زمانے میں بلکہ آج بھی معیوب سمجھا جاتا ہے۔ خاندان سید اپنے رشتے سیدوں کے ہاں ہی کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ناصر کاظمی نے اس کو ڈرائی کلینر کی بیٹی کہہ کر اس کا سماجی مرتبہ بلند کرنے کی کوشش کی مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ڈرائی کلینر ہوتا تو دھوبی ہی ہے۔ اس لیے ناصر کی والدہ اس لڑکی کو پسند کرنے کے باوجود جو خاموش تھیں اس کی وجہ یہی حمیرا کا سماجی پہلو تھا لیکن یہاں یہ بات پوری طرح واضح ہے کہ ناصر نے اسے ٹوٹ کر چاہا۔'' (۲۲)

ناصر کاظمی کی غزلیات میں جا بجا اُداسیوں کی تصویریں آویزاں ہیں۔ ان میں سے چند ایک کی رونمائی کی جاتی ہے۔

کسی کلی نے بھی دیکھا نہ آنکھ بھر کے مجھے
گزر گئی جرسِ گل اُداس کر کے مجھے (۲۳)

اُداسیوں کا سماں محفلوں میں چھوڑ گئی
بہار ایک خلش سی دلوں میں چھوڑ گئی (۲۴)

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے
دل تو میرا اُداس ہے ناصرؔ
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے (۲۵)

ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصرؔ
چمن میں کس قدر پتے جھڑے ہیں (۲۶)

ناصر ہم کو رات ملا تھا تنہا اور اُداس
وہی پرانی باتیں اُس کی وہی پرانا روگ (۲۷)

دل دھڑکنے کا سبب یاد آیا
وہ تیری یاد تھی اب یاد آیا
بیٹھ کر سایۂ گل میں ناصر
ہم بہت روئے وہ جب یاد آیا (۲۸)

یادوں کی سیڑھی سے ناصرؔ
رات کو اک سایہ سا اُترا تھا (۲۹)

یوں گزری وہ رات بھی جیسے
سپنے میں سپنا دیکھا تھا (۳۰)

تو جو اتنا اُداس ہے ناصرؔ
تجھے کیا ہو گیا بتا تو سہی (۳۱)

نہ ملا کر اُداس لوگوں سے
حسن تیرا بکھر نہ جائے کہیں (۳۲)

چھپ جاتی ہیں آئینہ دکھا کر تری یادیں
سونے نہیں دیتیں مجھے شب بھر تری یادیں (۳۳)

چپ چپ کیوں رہتے ہو ناصرؔ
یہ کیا روگ لگا رکھا ہے (۳۴)

ناصر نے بہت سے مقامات پر اپنی اُداسی کو ایک رومانوی رنگ دے دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصرؔ
اُداسی بال کھولے سو رہی ہے (۳۵)

ایک سمے ترا پھول سا نازک ہاتھ تھا میرے شانے پر
ایک یہ وقت کہ میں تنہا اور دکھ کے کانٹوں کا جنگل

یاد ہے اب تک تجھ سے بچھڑنے کی وہ شام مجھے
تو خاموش کھڑا تھا لیکن باتیں کرتا تھا کاجل (۳۶)

ڈاکٹر سہیل احمد خاں کے بقول:

''کئی نقاد ناصر کو محض رومانی اُداسی کا شاعر سمجھتے ہیں اور سیاسی و معاشرتی اسباب نظر انداز کر دیتے ہیں جبکہ کچھ نقاد ہجرت کے دوران پیش آنے والے حوادث اور سیاسی اور سماجی ابتر صورتحال اور معاشرے میں رائج غیر منصفانہ نظام کو ناصر کی تنہائی اور اُداسی کا سبب گردانتے ہیں لیکن درحقیقت ان دونوں طرح کے عوامل نے مل کر ناصر کو اُداس شاعر بنایا ہے۔'' (۳۷)

ناصر کی شاعری میں افسردگی و اُداسی کا سبب ان کی رومانوی طبیعت بھی ہے اور سیاسی و سماجی ابتر صورتحال بھی۔ ناصر کی شاعری کا اصلی رنگ ان کا خوبصورت اور مؤثر ایمائی انداز ہے۔ ایمائی رنگ میں کہے گئے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے کہ جن کے پس منظر میں مشرقی پاکستان کا المیہ نمایاں ہے۔ یہ بھی ناصر کی اُداسی و افسردگی کے تاثرات اپنے

اندر لئے ہوئے ہیں۔

دھواں سا ہے جو یہ آکاش کے کنارے پر
لگی ہے آگ کہیں رات سے کنارے پر
یہاں تک آئے ہیں چھینٹے لہو کی بارش کے
وہ دن پڑا ہے کہیں دوسرے کنارے پر
یہ ڈھونڈتا ہے کہ کسے چاند سبز جھیلوں میں
پکارتی ہے ہوا اب کسے کنارے پر (۳۸)

مذکورہ بالا مثالوں کے بعد ناصر کی غزل کے یہ چند اشعار ملاحظہ کریں کہ جن میں افسردگی و اُداسی معاشرتی ابتری کے احساس کے ساتھ نمایاں ہے۔

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے
وہ صبح آتے آتے رہ گئی کہاں
جو قافلے تھے آنے والے کیا ہوئے
عمارتیں تو جل کے راکھ ہو گئیں
عمارتیں بنانے والے کیا ہوئے (۳۹)

ان مذکورہ نمونوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ناصر کی تنہائی اور اُداسی محض ذاتی افسردگی نہیں بلکہ پورے معاشرے کی اُداسی ہے۔ ان کی شاعری میں ہجرت کا تجربہ بھی ان کی اپنی ذات تک محدود نہیں اور ان کے ہاں اُداسی بھی اپنی شخصیت کے دائرے میں محصور نہیں بلکہ ایک انسانی سماج کی افسردگی اور اُداسی ہے اور یہ افسردگی و اُداسی ان کی شاعری پر دھند کی طرح چھائی ہوئی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ ناہید قاسمی، ناصر کاظمی شخصیت اور فن، لاہور: فضل حق اینڈ سنز پبلشرز، ۱۹۹۰ء، ص ۱۱۲
۲۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، لاہور: القا پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص ۳۳
۳۔ ایضاً، ص ۱۴۔۱۵
۴۔ ایضاً، ص ۴۹۔۵۰
۵۔ ایضاً، ص ۵۲
۶۔ احمد فاروق مشہدی، ڈاکٹر، ناصر کاظمی: تحقیقی مطالعہ، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۱ء، ص ۱۱۳
۷۔ ناہید قاسمی، ناصر کاظمی: شخصیت اور فن، ص ۱۳۳
۸۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر، لاہور: جہانگیر بکس، سنہ ندارد، ص ۷۵
۹۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، ص ۵۰

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱
۱۱۔ ایضاً، ص ۲۱
۱۲۔ ایضاً، ص ۳۷
۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۴-۱۵
۱۵۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر، ص ۱۳۱
۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۹
۱۷۔ ایضاً، ص ۹۲
۱۸۔ ایضاً، ص ۳۸-۳۹
۱۹۔ ایضاً، ص ۷۰
۲۰۔ صلاح الدین شیخ، ناصر کاظمی ایک دھیان، لاہور: آغا پبلشرز، ۱۹۹۱ء، ص ۲۵
۲۱۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر، ص ۱۴۴
۲۲۔ حسن رضوی، ڈاکٹر، ناصر کاظمی شخصیت اور فن، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۹۲، ۹۳
۲۳۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، ص ۱۰۹
۲۴۔ ایضاً، ص ۸۹
۲۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷، ۱۲۸
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷
۲۷۔ ایضاً، ص ۵۳
۲۸۔ ایضاً، ص ۹۱، ۹۲
۲۹۔ ناصر کاظمی، پہلی بارش، لاہور: القا پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص ۲۶
۳۰۔ ایضاً، ص ۱۲
۳۱۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر، ص ۴۹
۳۲۔ ایضاً، ص ۱۳
۳۳۔ ایضاً، ص ۸۷
۳۴۔ ایضاً، ص ۹۵
۳۵۔ ایضاً، ص ۱۶
۳۶۔ ایضاً، ص ۳۲
۳۷۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر، مجموعہ سہیل احمد خاں، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۱
۳۸۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر، ص ۱۳۹
۳۹۔ ایضاً، ص ۱۴۹

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد رمضان*

مسلمانانِ ہند کے قدیم تہذیبی مرکز حیدرآباد دکن سے علامہ اقبال کی وابستگی

Abstract: *In this essay it is analyzed that when Iqbal came closer to Hyderabad Dakkan , which personalities remained closer to him, with whom he communicated , what helped in the publication of 'Kuliyat-e-Iqbal Hyderabad Dakkan. It further explores how many times Iqbal travelled to Hyderabad and what his routine remained there ; which books were published by Bazm-e-Iqbal Hyderabad Dakkan about Iqbal and his poetry and what impact the publication of Iqbal's poetry left on the dwellers of Hyderabad.*

غیر منقسم ہندوستان میں حیدرآباد دکن کو مشرقی تہذیب وتمدن کی آخری نشانی سمجھا جاتا تھا۔ دہلی کے اُجڑنے اور لکھنؤ کی تقدیر بگڑنے کے بعد مسلم شرفاء کے اکثر گھرانوں نے دکن کا رُخ کیا۔ اس کے ساتھ شمالی ہندوستان کی بہت سی تہذیبی خصوصیات نے بھی ہجرت کی۔ اہلِ دکن خود ایک قدیم اور عظیم الشان تہذیب کے وارث تھے۔ اس سرسبز وشاداب علاقے پر تقریباً سات آٹھ سو سال مسلمان حکمرانی کرتے رہے۔ اگرچہ مسلمان حکمران خاندان بدلے لیکن اقتدار ہمیشہ مسلمانوں کے پاس رہا۔ مسلمانوں نے اس سرزمین پر عدل وانصاف کو قائم رکھا۔ اسی عدل وانصاف کی برکات سے دکن میں ہندو مسلم اتحاد نے ایک نئے معاشرے کو تشکیل دیا۔ یہ معاشرہ کسی فرمانروا کے مہابلی بنے بغیر اور کسی دینِ فطرت کا شوشہ چھوڑے بغیر وجود میں آ گیا تھا۔[1]

دکن میں مسلمان پہلے تجارت کے لیے آئے تھے۔ جنوبی ہند میں پُرامن طریقے سے مسلمانوں کے آنے کا مقصد اسلام کی تبلیغ واشاعت تھا۔ تبلیغ کے ساتھ ساتھ تجارت اُن کا ذریعۂ معاش تھا لیکن درس وتدریس، تصنیف وتالیف اُن کی زندگی کا لازمی جزو رہا۔

*اسسٹنٹ پروفیسر، صادق پبلک سکول بہاول پور

۱۲۹۶ء میں علاء الدین خلجی[2] (۱۳۱۶ء۔۱۲۹۶ء) اور ملک کافور[3] فوجی تزک واحتشام کے ساتھ علم لہراتے ہوئے جنوب کی انتہائی سرحد راس کماری تک پہنچے تو مسلمانوں کی حکومت پہلے سے وہاں موجود تھی۔ مسلمان جنوبی ہند کے مختلف حصوں پر تقریباً چھ سو سال تک حکومت کرتے رہے۔ اس علاقے پر اسلامی حکومت کا آغاز ۱۲۳۶ء میں ہوا اور دکن کی آصفیہ حکومت کا خاتمہ ۱۹۴۸ء میں ہوا۔

سلطان محمد قلی[4] (۱۶۱۱ء۔۱۵۸۰ء دورِ حکومت) نے حیدرآباد شہر آباد کیا تھا۔ سلطان محمد قلی نے اس شہر کو عالی شان عمارتوں، سرسبز وشاداب باغوں اور نہروں سے مزین کیا تھا۔

سرزمینِ دکن کو اس امر کا بھی فخر حاصل ہے کہ اُردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ[5] (۱۶۱۱ء۔۱۵۶۵ء) یہاں سے ہی جلوہ نما ہوا۔ وہ اُردو کا پُر گو شاعر ہے جس نے اپنا دیوان حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا تھا۔ اس کے علاوہ اُردو زبان کی یونی ورسٹی جامعہ عثمانیہ نے قائم ہو کر پوری دنیا میں شہرت حاصل کی۔

دِلّی اور لکھنؤ کی تباہی کے بعد حیدرآباد اُردو زبان وادب کا ایک بڑا مرکز بنا۔ یہ مسلمانانِ ہند کا قدیم تہذیبی مرکز رہا۔ اہلِ دکن نے برطانوی ہند سے اپنے آپ کو جدا رکھا۔ اُس کے تہذیبی اثرات اپنی ریاست پر اثر انداز نہیں ہونے دیے۔ اس تصور کی نشو ونما میں تمدنی، سیاسی، معاشرتی، معاشی اور تہذیبی محرکات وعوامل کی ایک پوری تاریخ ہے۔ اہلِ دکن کا رہن سہن، زبان، بول چال اور اوڑھنے پہننے میں ایک خاص انفرادیت رہی۔

حیدرآباد دکن سے اقبال کا تعلق گورنمنٹ کالج لاہور کے طالب علمی کے زمانے سے شروع ہوا۔ اُسی زمانے میں نظامِ دکن[6] کے اُستاد ہونے کی وجہ سے نواب مرزا داغ دہلوی[7] کو ہندوستان بھر میں شہرت حاصل تھی اور بڑی تعداد میں لوگ اُن کے حلقۂ تلامذہ میں شامل ہو رہے تھے[8]۔ تلامذہ ڈاک کے ذریعے غزلیں اُن کے پاس بھیجتے اور اصلاح کے بعد داغ واپس کر دیتے۔ اقبال نے بھی انہیں حیدرآباد (دکن) کے پتا پر خط لکھا اور چند غزلیں اصلاح کے لیے بھیجیں۔ اس طرح اقبال بھی داغ کے تلامذہ میں شمار ہونے لگے۔

مولانا احسن مارہروی[9] (۱۹۴۰ء۔۱۸۷۶ء) حیدرآباد آنے اور داغ دہلوی کی خدمت میں رہنے لگے۔ داغ دہلوی نے اُن کی شاعرانہ وعلمی صلاحیتوں کی قدر کرتے ہوئے تمام شاگردوں کی غزلوں کی اصلاح کا ذمہ اُن کو سونپا جس کی وجہ سے حیدرآباد سے باہر سے آنے والی تمام غزلیں جو اصلاح کے لیے آتیں اُن ہی کے توسط سے داغ دہلوی کی نظر سے گزرنے لگیں۔

۲۸ر فروری ۱۸۹۹ء کو اقبال نے مولانا احسن مارہروی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اگر آپ کے پاس اُستاذی مرزا داغ کی تصویر ہو تو ارسال فرمائیے گا میں نے دنیا

کے بڑے بڑے شاعروں کے فوٹو جمع کرنے شروع کیے ہیں۔''[۱۰]

اُردو کا ایک بڑا مرکز ہونے کی وجہ سے حیدرآباد کے اہلِ قلم نے اقبال کے پیغام کو اپنے دل کی آواز سمجھا، اقبال بھی حیدرآباد اور اہلِ حیدرآباد کی تاریخی، تمدنی، جغرافیائی اور تمام علمی و ادبی خصوصیات سے پوری طرح آگاہ تھے۔ اُن کے نزدیک حیدرآباد دکن کی بہت زیادہ تاریخی اہمیت تھی۔ وہ حیدرآباد کے حالات سے ذاتی دلچسپی رکھتے تھے۔ وہ حیدرآباد کو آزاد اور شاد دیکھنے کے ہمیشہ تمنائی رہے۔

۱۹۰۸ء میں اقبال یورپ سے واپس آئے تو انہیں کئی ذہنی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ انہیں مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ میں پروفیسری کی پیش کش ہوئی تو انہوں نے اُسے رد کر دیا پھر اس کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور کی طرف سے شعبۂ تاریخ میں پروفیسری کی پیش کش ہوئی انہوں نے اسے بھی قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اقبال اُس زمانے میں ترکِ وطن کا ارادہ رکھتے تھے اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنی زندگی کو تلخ قرار دیتے ہیں اور اپنی بیوی کو اپنے اوپر مسلط سمجھتے تھے۔

۹/اپریل ۱۹۰۹ء کو عطیہ فیضی[۱۱] (۱۹۶۷ء۔۱۸۸۲ء) کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بلا شبہ میں نے علی گڑھ کی شعبۂ فلسفہ کی پروفیسری قبول کرنے سے انکار کر دیا ہے اور چند روز پہلے گورنمنٹ کالج لاہور کے شعبۂ تاریخ کی پروفیسری بھی قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ میں ملازمت کرنا ہی نہیں چاہتا، میرا ارادہ تو اوّلین فرصت میں اِس ملک سے ہجرت کر جانے کا ہے۔''[۱۲]

اقبال پہلی بار ۱۹۱۰ء میں حیدرآباد گئے تھے اور سر اکبر حیدری[۱۳] (۱۹۴۹ء۔۱۸۶۹ء) کے مہمان بنے تھے۔ اگرچہ یہ قیام بہت مختصر تھا لیکن اس قیام نے اقبال کے دل پر گہرے اثرات مرتب کیے تھے۔ اس زمانے میں مہاراجا کشن پرشاد حیدرآباد (دکن) میں وزارتِ عظمیٰ کے عہدے پر فائز تھے اور اسی قیام کے دوران اقبال مہاراجا کشن پرشاد سے بھی ملے۔ حیدرآباد کا یہ سفر اقبال نے یورپ سے واپسی کے تقریباً ایک سال بعد کیا تھا اُس وقت حیدرآباد کے شاہی تخت پر میر محبوب علی خان متمکن تھے لیکن داغ دہلوی کا انتقال ہو چکا تھا۔

مہاراجا کشن پرشاد کے اچھے اخلاق کا اقبال کی طبیعت پر گہرا اثر مرتب ہوا۔ اس کا اظہار اُن کی نظم ''طلوعِ سحر'' میں ملتا ہے:

آستانے پر وزارت کے ہوا میرا گزر
بڑھ گیا جس سے مرا ملکِ سخن میں اعتبار

اس قدر حق نے بنایا اس کو عالی مرتبت
آسماں اس آستانے کی ہے اِک موجِ غبار
کی وزیرِ شاہ نے وہ عزت افزائی مری
چرخ کے انجم مری رفعت پہ ہوتے تھے نثار
شکریہ احسان کا اے اقبال لازم تھا مجھے
مدح پیرائی امیروں کی نہیں میرا شعار [۱۴]

اس قیام کے دوران اقبال نے نظم ''گورستانِ شاہی'' بھی تخلیق کی جو ''بانگِ درا'' میں شامل ہے۔

اقبال حیدرآباد دکن کے مختصر قیام کے بعد اورنگ آباد سے ہوتے ہوئے واپس لاہور آ گئے۔ اس قیام کے بعد انہوں نے عطیہ فیضی کو ایک خط لکھا جس میں انہوں نے سر اکبر حیدری اور اُن کی مہمان نوازی کا بڑے خلوص سے ذکر کیا ہے۔ ۳۰/مارچ ۱۹۱۰ء کے مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں:

''میں حیدرآباد میں جملہ اکابر سے ملا اور اکثر نے مجھے اپنے ہاں دعوت پر بلایا۔ بیگم حیدری کے ہاں مجھے گھر کی سی آسائش میسر آئی۔''[۱۵]

اقبال دوسری بار ۱۹۲۹ء میں حیدرآباد گئے تو اُن کی ملاقات نظام دکن نواب میر عثمان علی خان[۱۶] (۱۹۶۷ء۔۱۸۸۶ء) سے ہوئی۔ اس بار اقبال کو حیدرآباد دکن میں بہت سے اقبال شناس بھی ملے۔ حیدرآباد پہنچنے پر اُن کا شاندار استقبال ہوا۔

اقبال ۱۴/جنوری ۱۹۲۹ء کو حیدرآباد (دکن) پہنچے۔ اسٹیشن پر اُن کے استقبال کے لیے حیدرآباد کی عوام، عثمانیہ یونیورسٹی کے ارکان اور مسلمان بچے موجود تھے۔ بچے قطاروں میں کھڑے ہو کر ''چین و عرب ہمارا، ہندوستان ہمارا'' خوش الحانی کے ساتھ پڑھ رہے تھے۔ اس بار اقبال 'نظامِ حکومت' کے سرکاری مہمان بنے۔ اس لیے اُن کو اسٹیشن سے سیدھا گورنمنٹ کے مہمان خانے میں لے جایا گیا تھا[۱۷]۔ نظام سے اقبال کی ملاقات دوستانہ ماحول میں ہوئی۔ نظام کے دربار میں جانے والوں کے لیے ضروری ہوتا تھا کہ وہ ''آصف جاہی'' دستار اور ''بکلس'' لگائیں مگر اقبال سے یہ پابندی ہٹالی گئی تھی۔[۱۸]

حیدرآباد دکن کے اِن اسفار کے علاوہ بھی اقبال کو ہمیشہ حیدرآباد دکن سے دلچسپی رہی۔ ۱۹۳۰ء کی گول میز کانفرنس میں شرکت کے لیے گئے تو اُس موقع پر بھی انہوں نے گول میز کانفرنس کے دوران ذاتی طور پر انگلستان کے مدبرین سے حیدرآباد کے آئینی موقف کے لیے بات چیت کی۔ انہیں اس بات پر قائل کیا کہ حیدرآباد کو اس کے مقبوضہ علاقوں کی واپسی کے ساتھ مقبوضہ جاتی درجہ دے دینا چاہیے تاکہ وہ اپنی آزادانہ حیثیت میں

دولتِ مشترکہ کی تقویت کا باعث ہو۔۱۹

اقبال کی زندگی کے آخری دور میں جب وہ صحت کی خرابی کی وجہ سے وکالت سے کنارہ کش ہو گئے تھے تو وہ وقت اُن کے لیے بہت سی مشکلات کا باعث بنا۔ خانگی مسائل، معاشی پریشانیاں اور صحت کی خرابی نے اُن کو کافی حد تک مشکلات میں جکڑا ہوا تھا۔ اس موقع پر اگر حیدرآباد دکن اُن کے لیے معقول وظیفہ کا اجراء کر دیتا تو کوئی مشکل بات نہ تھی لیکن کسی نے بھی اس بات کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس موقع پر حیدرآباد اُن کی کوئی بھی خدمت نہ کر سکا۔ یہ سعادت نواب حمید اللہ خان۲۰ (۱۸۹۴ء۔۱۹۶۰ء) والیِ بھوپال کو نصیب ہوئی جنھوں نے اس مشکل وقت میں اپنے تعلق خاطر داری اور قدر دانی کے باعث اپنی جیبِ خاص سے اقبال کا پانچ سو روپیہ ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا۔ نواب حمید اللہ داد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اقبال کی مشکل وقت میں خدمت کی کیوں کہ اُس زمانے میں اقبال کی کسی طرف سے بھی آمدنی کی کوئی صورت نہ تھی۔ کتابوں سے جو آمدنی ہوئی وہ ''جاوید منزل'' کی تعمیر میں صرف ہو چکی تھی۔ بچوں کے تعلیمی اخراجات بڑھ رہے تھے لیکن اِن تمام مشکلات کے باوجود انھوں نے کسی کے سامنے کسی عہدے کے حصول کے لیے نہ دست دراز کیا اور نہ کسی اعلیٰ عہدے دار کی دولت و جاہ کی طرف آنکھ اُٹھا کر دیکھا۔۲۱

۲۱/اپریل ۱۹۳۸ء کو اقبال کا انتقال ہوا تو یہ معمولی سانحہ نہیں تھا۔ مسلم نوجوانانِ دکن کی اپیل پر حیدر آباد کے ادیبوں، شاعروں اور اہلِ کمال نے اقبال کی یاد میں ایک بڑے تعزیتی جلسے کا انعقاد کیا۔ یہ جلسہ حیدرآباد شہر کے ''زمرد محل'' تھیٹر میں منعقد ہوا جس میں زندگی کے ہر مکتبۂ فکر کے لوگوں نے بھاری تعداد میں شرکت کی۔

سر اکبر حیدری نے اس موقع پر کہا:

''اقبال کی رحلت سے ہندوستان اور بیرونِ ہندوستان نے اپنی ایک انتہائی حیات بخش آواز کھو دی ہے۔ خدا کرے اقبال کے پیغام کے ذریعے ہمارا ملک اپنی روح حاصل کرلے۔''[۲۲]

۷/جنوری ۱۹۳۸ء کو اقبال کی زندگی میں ''یومِ اقبال'' پہلی مرتبہ حیدرآباد میں منعقد ہوا تھا۔ اس اجلاس میں اقبال کی عظمت اور بزرگی، ملتِ اسلامیہ کی خدمت کا واضح اعتراف کیا گیا تھا۔

''بزمِ اقبال'' حیدرآباد دکن نے بھی اقبالیات پر کام کیا۔ اس بزم کے قیام کا مقصد اقبال کے کلام اور اس کے فلسفے کی تحقیق کرنا تھا تا کہ اقبال کے کلام کو صحت و سند کے ساتھ پیش کیا جائے اور اس کی تحقیق و تفسیر کو عام کیا جائے۔ اس سلسلہ میں نظر حیدرآبادی نے بزمِ اقبال کی سرگرمیوں کے بارے میں لکھا ہے:

''بزمِ اقبال کی سرگرمیاں صرف ماہانہ اور سالانہ اجتماعات تک محدود نہ تھیں بلکہ بعد میں

اِس بزم نے اقبال سے متعلق مطبوعات کا سلسلہ بھی شروع کر دیا تھا۔ مطبوعات کے سلسلہ میں اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا گیا تھا کہ اقبال کے کلام کا دوسری زبانوں میں ترجمہ کیا جائے اور کوئی نہ کوئی نایاب معلومات اقبال کے متعلق فراہم کی جائے۔''[۲۳]

اقبال کو بھی حیدرآباد سے قلبی محبت رہی اور حیدرآباد کی چند شخصیات سے مراسم و مراسلت آخر وقت تک قائم رہے۔ ذیل میں حیدرآباد دکن کی چند اہم شخصیات کا تذکرہ کیا جاتا ہے جن سے اقبال کے مراسم اور مراسلت رہی۔

حیدرآباد دکن میں اقبال کے دوستوں میں مہاراجا کشن پرشاد کا نام نمایاں ہے۔ مہاراجا کشن پرشاد ۲۸/فروری ۱۸۸۴ء کو پیدا ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جسے ہندوستان اور دکن میں مشرق و مغرب کی تہذیب کا سنگم کہا جاتا ہے۔ مہاراجا ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ انھیں فلسفہ، تصوف، علم الکلام، شعر و ادب اور ہر فن کے باکمال لوگوں سے شغف رہا۔ اُن کی مجلس میں علماء، سیاست دان، ماہرِ قانون اور علم و ادب کے باکمال لوگ موجود رہتے تھے، جو بھی شخص اُن کی محفل سے اُٹھتا تھا تو اِس یقین سے اُٹھتا تھا کہ مہاراجا کو سب سے زیادہ محبت اُسی شخص سے ہے۔ مہاراجا کشن پرشاد کا ماحول امیرانہ اور عادات درویشانہ تھیں۔ نعتیں، منقبتیں، سلام اور مرثیے سب کچھ اُن کی محفل میں شامل ہوتا تھا۲۴۔ پھر اس عہد کے سب سے بڑے شاعر اور مفکر علامہ اقبال اس رشتۂ مودّت میں منسلک ہوئے بغیر کیسے رہ سکتے تھے۔ مہاراجا کشن پرشاد اور علامہ اقبال کے مخلصانہ تعلقات تقریباً ایک تہائی صدی تک قائم رہے۔ مارچ ۱۹۱۰ء میں اقبال حیدرآباد گئے تو مہاراجا کی مہمان نوازی نے اُن کے دل پر بڑے گہرے اثرات مرتب کیے۔ یہ ملاقات دونوں حضرات کو ایک دوسرے کا گرویدہ بنا دینے کا باعث ثابت ہوئی۔۲۵

مہاراجا کشن پرشاد اور اقبال کی دوسری ملاقات جولائی ۱۹۱۲ء میں لاہور میں ہوئی۔ مہاراجا کشن پرشاد نے اپنے پنجاب کے سفر کے دوران اقبال سے بھی ملاقات کی۔ اس ملاقات کا ذکر انھوں نے اِن الفاظ میں کیا ہے:

''اسٹیشن پر میرے بے ریا دوست ڈاکٹر محمد اقبال بیرسٹر ایٹ لا موجود تھے۔ ان سے ملا اور اپنے ڈبوں کو علیحدہ کرا کے ایک طرف قیام کیا۔''[۲۶]

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُس وقت لاہور میں کشن پرشاد کے ایک ہی دوست تھے جنھوں نے رات کے وقت اسٹیشن پہنچ کر اُن سے ملاقات کی۔

دونوں دوست ایک دوسرے کو خطوط کے ذریعے اپنے ہاں آنے کی دعوت دیتے۔ اقبال چاہتے تھے

کہ مہاراجا کشن پرشاد لاہور آئیں اور مہاراجا کی خواہش ہوتی کہ اقبال حیدر آباد تشریف لائیں۔اسی سلسلہ میں علامہ اقبال کشن پرشاد کو خط لکھتے ہیں:

''لاہور میں کچھ عرصے سے بہت بڑے عالم مقیم ہیں یعنی سرکار شیخ عبدالعلیٰ طہرانی معلوم نہیں کبھی حیدر آباد میں اُن کا گزر ہوا ہو یا نہیں عالم متبحر ہیں، مذہباً شیعہ ہیں مگر مطالبِ قرآن بیان کرتے ہیں۔علم جفر میں کمال رکھتے ہیں۔کبھی کبھی اُن کی خدمت میں حاضر ہوا کرتا ہوں اگر اس موسم میں سرکارِ والا لاہور کا سفر کریں تو خوب ہو کہ آدمی دیکھنے کے قابل ہے۔''[۲۷]

اس خط کے جواب میں مہاراجا کشن پرشاد نے علامہ اقبال کو لکھا کہ:

''مجھے سرکار علامہ شیخ عبدالعلیٰ طہرانی سے آپ کے خط میں ملاقات کرنا باقی ہے۔ میں اُن کا غائبانہ مشتاق ہوں مجھے علم نہیں، نہ یاد ہے کہ حیدر آباد میں کبھی آئے ہوں، میری طرف سے سلام شوق ملاقات مزاج پُرسی کیجیے اور کہیے کہ علم جفر کے مبارک احکام کے اثر سے مجھے بھی کچھ تسلی بخش حصہ ملنا چاہیے۔''[۲۸]

مہاراجا کشن پرشاد اقبال کو حیدر آباد آنے کی بار بار دعوت دیتے رہتے تھے۔اقبال بھی جانا چاہتے تھے لیکن دور دراز کا سفر اور وکالت کے پیشے کی مصروفیات کی وجہ سے اُن کا جانا مشکل ہو جاتا۔اُن کا دل تو چاہتا رہا لیکن ایک مجنوں سو زنجیریں آڑے آجاتی۔

حیدر آباد میں مقیم اقبال کے دوستوں میں ایک اہم نام مولانا غلام قادر گرامی کا ہے۔گرامی کو شاعرانہ مزاج قدرت کی طرف سے ودیعت ہوا تھا۔شاعری کی طرف فطری میلان کی وجہ سے ''گلستان''، ''بوستان'' اور ''سکندر نامے'' کا مطالعہ کیا اور طبیعت کی مناسبت سے بچپن ہی میں غیر شعوری طور پر فکرِ موزوں کرنے لگے تھے۔[۲۹] تعلیم سے فراغت کے بعد مولانا گرامی نے معلّمی کا پیشہ اختیار کیا۔کچھ عرصہ امرتسر کے ایم۔اے او ہائی سکول میں فارسی پڑھائی اور پھر لدھیانہ میں پولیس سارجنٹ بھرتی ہوئے لیکن جلد ہی اس ملازمت سے دستبردار ہو کر لاہور، کبھی رام پور اور کبھی مالیر کوٹلہ پھرتے رہے اور کچھ عرصہ بعد حیدر آباد دکن چلے گئے۔اس طرح مولانا غلام قادر گرامی ۱۸۹۰ء سے ۱۹۱۷ء تک حیدر آباد دکن میں مقیم رہے۔[۳۰]

مولانا غلام قادر گرامی سے علامہ اقبال کی پہلی ملاقات انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ جلسے میں ہوئی۔علامہ اقبال نے مارچ ۱۹۰۳ء کے ایک مکتوب جو بنام مولانا حبیب الرحمٰن خان شیروانی[۳۱] ہے۔اُس میں مولانا گرامی کا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

''مولانا گرامی میرے پاس ٹھہرے ہوئے ہیں۔پوچھتے ہیں کہ خط کس کو لکھ رہے ہو۔

میں کہتا ہوں حبیب کو، تو آپ فرماتے ہیں کہ میرا بھی سلام لکھ دو آخر شاعر ہیں نا۔''[۳۲]

گرامی اور اقبال کے درمیان خط و کتابت تو بہت پہلے سے تھی لیکن مارچ ۱۹۱۰ء میں جب اقبال حیدر آباد گئے تو یہ ربط ضبط اور بھی بڑھ گیا۔ہوشیار پور میں سکونت اختیار کرنے کے بعد جب وہ لاہور آتے تو اقبال کے ہاں قیام کرتے۔اُن کا کہنا تھا کہ:

''اقبال کے جذبۂ محبت ہی نے گرامی کو حیدر آباد سے کھینچا ہے ورنہ بہشت سے نکل کر دوزخ کون آتا ہے؟''[۳۳]

مولانا غلام قادر گرامی خود قادر الکلام شاعر تھے۔کلاسیکی شاعری میں اُن کی ذات سند کا درجہ رکھتی تھی۔وہ روز مرہ محاورے کے بادشاہ تھے۔وہ زیادہ تر زبان کی صفائی کا خیال رکھتے تھے لیکن اقبال کی حیثیت ایک شاعر سے زیادہ مفکر کی تھی۔خالی لفظوں اور محاورات سے اُن کا مقصد پورا نہیں ہوتا تھا۔اُن کے سوچنے کا انداز مختلف اور پیام کی سطح بلند تھی۔وہ اچھے اسلوب سے زیادہ اپنی بات دوسروں کو ذہن نشین کرانا چاہتے تھے۔

اسی سلسلہ میں اقبال ایک خط میں مولانا غلام قادر گرامی کو لکھتے ہیں:

''مہربانی کر کے غزل کے تمام اشعار پر اعتراض لکھیے تاکہ میں پورے طور پر مستفید ہو سکوں۔آپ نے صرف ایک شعر کی تعریف کر دی اور باقی اشعار چھوڑ دیئے۔میں چاہتا ہوں کہ اُن پر بھی اعتراض کیجیے۔آپ کے کسی شعر میں اگر کوئی بات کھٹکے تو بلا تکلف اعتراض کر دیتا ہوں آپ کیوں ایسا نہیں کرتے؟ مجھے تعریف سے اس قدر خوشی نہیں ہوتی جس قدر اعتراض سے کیوں کہ اعتراض کی تنقید سے علم میں اضافہ ہوتا ہے۔''[۳۴]

اقبال نے قرآن مجید کے گہرے مطالعہ کے بعد جو روشنی حاصل کی تھی اُس کی بناء پر وہ ''حیاتِ مستقبلہ السلامیہ'' کے نام سے قوم کو نیا پیغام دینا چاہتے تھے۔اس ضمن میں وہ مولانا گرامی کو لکھتے ہیں:

''مثنوی کا دوسرا حصہ قریب الاختتام ہے مگر اب تیسرا حصہ ذہن میں آ رہا ہے اور مضامین دریا کی طرح اُمڈ رہے ہیں اور حیران ہوں کہ کس کس کو نوٹ کروں۔''[۳۵]

ان خطوط میں ہمیں دیگر بہت سے موضوعات ملتے ہیں مثلاً حیدر آباد دکن میں ایک جج کی اسامی کا خالی ہونا اور ہائی کورٹ کی اس اسامی کے لیے اقبال کا دلچسپی لینا بھی شامل ہے۔

۱۷/اپریل ۱۹۱۷ء کو مولانا غلام قادر گرامی کے نام ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''مجھے بڑی پختہ اُمید نہیں کیوں کہ جو لوگ وہاں کے ہیں اُن کو دوڑ دھوپ کے مواقع بہت حاصل ہیں اور مقامی اثرات سے فائدہ اُٹھا سکتے ہیں۔ایک دور اُفتادہ آدمی اس

اعتبار سے کوئی بڑی اُمید حصولِ مقصد کی نہیں کر سکتا۔'' [۳۶]

اقبال اور مولانا غلام قادر گرامی کے خطوط میں علمی، مقامی، عالمی موضوعات کے علاوہ حیدر آباد کے سیاسی معاملات اور ادبی مباحث بھی ملتے ہیں جن سے اقبال کے حیدر آباد کے احباب سے گہرے مراسم کا ادراک ہوتا ہے۔

اقبال کے حیدر آباد دکن کے دوستوں میں ایک اہم نام سر اکبر حیدری ۳۷؎ کا ہے۔ آپ کا تعلق بمبئی کے ایک تاجر گھرانے سے تھا۔ آپ نے برطانوی ہند میں ناگ پور اور لاہور میں محاسبی کی خدمات سرانجام دیں۔ ۱۹۰۵ء میں ریاست حیدر آباد کے محاسب اکاؤنٹنٹ جنرل اور پھر سیکرٹری فنانس ۱۹۱۱ء میں ہوم سیکرٹری مقرر ہوئے۔ جامعہ عثمانیہ کا منصوبہ بھی آپ نے مرتب کیا اور منظور کرایا۔ آپ کچھ عرصہ حیدر آباد دکن کے وزیر اعظم بھی رہے۔

اقبال پہلی بار ۱۹۱۰ء میں حیدر آباد گئے تو اُن کا قیام سر اکبر حیدری کے ہاں رہا۔ اگرچہ یہ قیام بہت مختصر تھا لیکن اقبال نے اِس قیام کا بہت گہرا اثر لیا۔ سر اکبر حیدری اور اُن کی بیگم کے توسط سے انہیں حیدر آباد کی اہم شخصیات سے ملنے کا بھی اتفاق ہوا۔ اس ملاقات کے دوران اقبال کے دل میں دونوں میاں بیوی کا بے حد احترام پیدا ہوا۔ اقبال نے اپنے دلی جذبات کا اظہار ۳۰؍مارچ ۱۹۱۰ء کے ایک خط میں کیا جو عطیہ فیضی کے نام ہے:

''حیدری اور بیگم حیدری کے اثرات سے مجھے حیدر آباد کی معاشرت کے بعض بہترین نمائندوں سے ملاقات کا موقع میسر آیا۔ حیدری صاحب ایک پابندِ وضع اور وسیع المشرب بزرگ ہیں۔ اُن سے ملاقات سے قبل میری رائے تھی کہ وہ اعداد وشمار سے کام رکھنے والے خشک طبع ہوں گے لیکن میں نے دیکھا کہ قدرت نے انہیں دردِ دل اور فکرِ بلند کی نعمتوں سے مالا مال رکھا ہے۔ ان دونوں کے لیے میرے دل میں بے حد احترام ہے۔ ایک حقیقی گھر کا نقشہ ایک تو میں نے آرنلڈ صاحب کے ہاں دیکھا تھا اور دوسرا ان کے پاس۔'' [۳۸]

اقبال کا یہ خط حیدر آباد اور خاص کر اکبر حیدری کے تعلق سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اکبر حیدری اور بیگم حیدری کے بارے میں اُن کے تاثرات اس خط سے نمایاں ہوتے ہیں۔ اس خط سے چند روزہ میزبانی اور مہمانی کے اثرات جو آگے چل کر نہایت خوش گوار اور مستحکم ہوئے ظاہر ہوتے ہیں۔

علامہ اقبال اور سر اکبر حیدری کے مابین لکھے جانے والے وہ خطوط بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں جو'' کلیاتِ اقبال'' (مرتبہ: عبدالرزاق) کے سلسلہ میں ہیں۔ اقبال کا پہلا اُردو مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' ابھی شائع نہیں ہوا تھا کہ مولوی عبدالرزاق نے اقبال کا اُردو کلام ''کلیاتِ اقبال'' کے نام سے شائع کر دیا تھا چنانچہ اقبال

نے سر اکبر حیدری سے رجوع کیا اور اکبر حیدری نے بڑے خلوص سے ثالث کے طور پر یہ معاملہ حل کروایا تھا۔

سر اکبر حیدری نے ۱۰؍اگست ۱۹۲۵ء کے ایک خط میں اقبال کو لکھا:

''مختصراً آپ کو بتانا مقصود ہے کہ آپ کے دو خطوط مل چکے ہیں اور میں نے فوری طور پر آپ کی نظموں کی طباعت کے الزام کے بارے میں عبدالرزاق صاحب سے استفسار کیا ہے کہ اس جگہ آپ کے حقوق کی بہترین صورت کیا ہو سکتی ہے۔'' [۳۹]

علامہ اقبال اور سر اکبر حیدری کے تعلقات طویل عرصہ تک رہے البتہ اقبال کی وفات سے قبل جب وہ شدید علیل تھے ایک ایسا واقعہ پیش آیا جس سے اُن کے دیرینہ اور مثالی دوستانہ تعلقات میں خلل آیا۔

ہوا یہ کہ ۷؍جنوری ۱۹۳۸ء کو حیدر آباد دکن میں جشنِ اقبال منایا گیا۔ اس موقع پر اکبر حیدری نے نظام دکن نواب میر عثمان علی خان (۱۹۶۷ء۔۱۸۸۶ء) کی جانب سے اقبال کی خدمت میں ایک ہزار روپے کی رقم چیک کی صورت میں بھجوائی۔ اس چیک کے ساتھ ایک سلپ بھی لگی ہوئی تھی جس پر لکھا ہوا تھا کہ یہ رقم نظام حیدر آباد کے توشہ خانے سے دی گئی ہے۔ اقبال کو جب یہ چیک ملا تو انہوں نے یہ چیک واپس کر دیا۔ حالانکہ حیدر آباد میں ''توشہ خانے'' کی اصطلاح ''صرفِ خاص'' کے لیے استعمال ہوتی تھی۔ اس سے مراد یہ ہوتی تھی کہ یہ رقم نظام کی ذاتی آمدنی سے ہے۔ اقبال اس اصطلاح سے ناواقف تھے انہوں نے توشہ خانے سے مراد خیرات سمجھا اور اُن کی غیرتِ فقر نے اس چیک کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اس واقعہ کے پس منظر میں محض حیدر آباد کے دفتری اہل کاروں کی نااہلی نظر آتی ہے لیکن اس نااہلی نے اکبر حیدری کے متعلق اقبال سے ایک لافانی قطعہ کہلوا دیا جس سے اکبر حیدری کی شخصیت کو ملک میں شک کی نظروں سے دیکھا جانے لگا۔ ۴۰؎ یہ لافانی قطعہ ''ارمغانِ حجاز'' میں شامل ہے۔ اشعار یہ ہیں:

؎ تھا یہ اللہ کا فرمان کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو یہ ہیں اُن میں ملوکانہ صفات
مجھ سے فرمایا کہ لے اور شہنشاہی کر
حسنِ تدبیر سے دے آنی و فانی کو ثبات
میں تو اس بارِ امانت کو اُٹھاتا سرِ دوش
کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات [۴۱]

آج نہ اقبال زندہ ہیں اور نہ اکبر حیدری اس دنیا میں موجود ہیں لیکن بھلا ہو اُس کلرک کا جس کی معمولی سی لغزش نے اقبال سے یہ لافانی قطعہ کہلوایا جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زندہ و جاوید رہے گا۔ دونوں احباب کے مراسلت سے خلوص، والہانہ پن اور ریاست حیدرآباد دکن سے گہرا لگاؤ نظر آتا ہے۔

حوالہ، حواشی و تعلیقات:

۱۔ تفصیل کے لیے نظر حیدرآبادی کی تصنیف ''حیدرآباد دکن''، صفحہ املاحظہ کیجیے۔

۲۔ علاء الدین خلجی کا دورِ حکومت ۱۳۱۶ء۔۱۲۹۶ء تک ہے۔ علاء الدین خلجی نے ۱۲۹۶ء میں اپنے چچا جلال الدین خلجی کو قتل کر کے دہلی پر قبضہ کیا۔ تخت نشین ہوتے ہی امراء اور وزراء کو رشوتیں دے کر اپنی طرف کر لیا اور عوام میں دل کھول کر روپیہ تقسیم کیا تاکہ لوگ بادشاہ کو بھول جائیں اور اس کے وفادار بن جائیں۔ اس نے پورے بیس سال حکومت کی اور نہایت کامیاب بادشاہ ثابت ہوا۔ اس کی فتوحات کا سلسلہ بہت وسیع ہے۔ ۱۲۹۷ء میں گجرات، ۱۳۰۱ء میں رنتھمبور، ۱۳۰۲ء میں چتوڑ، ۱۳۰۳ء میں جیسلمیر، ۱۳۰۵ء میں مالوہ فتح کیا۔ شمالی ہند کو فتح کر لینے کے بعد علاء الدین کی نظر دکن پر پڑی۔ اس کام کے لیے اُس نے اپنے جرنیل ملک کافور کا انتخاب کیا۔ کافور نے دیوگری وارنگل، دوارسمد اور مدورا کی ریاستوں کو فتح کیا اور جزیرہ رامیشورم تک جا پہنچا۔ خلجی کے عہد کے شروع میں مغلوں نے ہندوستان پر کئی حملے کیے لیکن انہیں ہر بار پسپائی کا سامنا کرنا پڑا۔ وہ ایک قابل جرنیل ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کا منتظم بھی تھا۔ وہ بالکل ان پڑھ، سخت گیر اور بڑا ظالم تھا۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور صفحہ ۱۰۱۱

۳۔ ملک کافور گجرات کا ایک ہندو تھا اسے گرفتار کر کے دہلی لایا گیا بعد میں مسلمان ہو کر ملک کافور کے نام سے مشہور ہوا۔ ۱۹۰۷ء میں علاء الدین خلجی نے اسے دکن کی فتح کے لیے روانہ کیا اور بڑھتے بڑھتے میسور کی آخری حد تک جا پہنچا۔ ملک کافور جنوبی ہند سے بے شمار تحائف لے کر واپس دہلی آیا اور تمام تحائف بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیے۔ علاء الدین کے آخری وقت میں ملک کافور کی نیت بدل گئی۔ بادشاہ بننے کی حرص میں علاء الدین کو زہر پلا دیا۔ بادشاہ کے مرنے کے بعد اس کے چھوٹے بیٹے کو تخت پر بٹھا دیا اور خود اُس کا اتالیق اور سرپرست بن گیا۔ دونوں بڑے شہزادوں خضر خان اور شادی خان کی آنکھیں نکلوا دیں۔

تیسرے شہزادے مبارک کی بھی جان لینے کی فکر میں تھا کہ امراء اس کی چال سمجھ گئے اور اس سے متنفر ہو گئے۔ آخر کار بادشاہ کے افغان سپاہیوں نے اسے قتل کر دیا۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۱۳۵۱

۴۔ تفصیل کے لیے نصیر الدین ہاشمی کی تصنیف ''دکنی کلچر''، صفحہ ۳ ملاحظہ ہو۔

۵۔ محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۱ء۔۱۵۶۵ء)، ۱۵۸۰ء میں تخت پر بیٹھا اور تینتیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اسی برصغیر کا لباس اختیار کیا۔ وہ امن پسند بادشاہ تھا اور اس کا دورِ سلطنت گول کنڈہ کے عروج کا دور ہے۔ وہ ایک پُرگو شاعر تھا اور اُسے اُردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ تفصیل کے لیے جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادبِ اُردو''، صفحہ ۴۱۰ ملاحظہ ہو۔

۶۔ میر محبوب علی خان، آصف جاہ ششم (۱۹۱۱ء۔۱۸۹۶ء) دورِ اقتدار، نواب مرزا داغ (۱۹۰۵ء۔۱۸۳۱ء) اُردو شاعر نواب شمس الدین احمد خان والیٔ فیروز پور جھرکہ کے بیٹے تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے۔ داغ کی عمر چھے سال تھی کہ اُن کے والد کو انگریزوں نے پھانسی دے دی اور والدہ نے بہادر شاہ ظفر کے ولی عہد محمد سلطان عرف مرزا فخرو سے عقد کر لیا۔ آپ لال قلعے میں مقیم رہے اور فارسی کی تعلیم مولوی محمد حسین (مؤلف: غیاث اللغات) سے حاصل کی۔ آپ نے لکھنؤ، پٹنہ اور کلکتہ کا سفر بھی کیا۔ ۱۸۹۱ء میں حیدرآباد دکن آئے اور میر محبوب علی خان نظام دکنی کے اُستاد مقرر ہوئے۔ آپ کی تصانیف میں تین دیوان ''گلزارِ داغ''، ''آفتابِ داغ'' اور ''مہتابِ داغ'' شامل ہیں۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۶۷۳

۸۔ تفصیل کے لیے عبدالرؤف عروج کی تصنیف ''اقبال اور بزم اقبال حیدرآباد دکن''، صفحہ ۱۷ دیکھیے۔

۹۔ احسن مارہروی (۱۹۴۰ء۔۱۸۷۶ء) اُردو کے شاعر تھے۔ یوپی بھارت میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۹۳ء میں داغ دہلوی کے شاگرد ہوئے اور اُن سے اصلاح لینے لگے۔ ۱۸۹۵ء میں ماہنامہ ''گل دستہ ریاضِ سخن'' جاری کیا۔ ۱۹۲۶ء میں مسلم

یونی ورسٹی علی گڑھ سے وابستہ ہوئے اور پٹنہ میں انتقال کیا۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۹۳

۱۰۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''روحِ مکاتیبِ اقبال''، صفحہ ۶۹

۱۱۔ عطیہ فیضی، حاجی حسن علی آفندی جو ایک مشہور تاجر تھے اُن کی بیٹی تھیں۔ عطیہ فیضی نے بڑی اچھی تعلیم حاصل کی اور انہیں فنونِ لطیفہ سے خاص دلچسپی تھی۔ موسیقی سے خصوصی لگاؤ تھا۔ مشاہیر میں مولانا شبلی نعمانی اور علامہ اقبال سے روابط رہے جس زمانے میں اقبال جرمنی میں پی ایچ ڈی کر رہے تھے اُسی زمانے میں عطیہ فیضی ہائیڈل برگ میں زیر تعلیم تھیں۔ آزادیٔ پاکستان کے بعد بمبئی سے کراچی آ گئی تھیں۔ مختلف رفاہی کاموں میں بھی سرگرم رہیں۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا'' (جلد دوم)، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۱۰۰۰

۱۲۔ مظفر حسین برنی، سیّد، ''کلیاتِ مکاتیبِ اقبال'' (جلد اوّل)، اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۳ء، صفحہ ۱۳۷

۱۳۔ سر اکبر حیدری حیدرآباد دکن کے ایک اعلیٰ درجے کے منتظم، سیاسی مدبر، درویش صفت اور علم دوست انسان تھے۔ وہ صدر محاسب (اکاؤنٹنٹ جنرل) کے عہدے سے ترقی کرتے وزارتِ عظمیٰ کے منصب پر فائز ہوئے۔ اُن کے علم دوست اور درویش صفت ہونے کی وجہ سے اقبال نے انہیں اپنے حلقۂ احباب میں شامل کیا تھا۔ مزید تفصیل کے لیے نظر حیدری کی تصنیف ''اقبال اور حیدرآباد دکن''، صفحہ ۲۰۸ ملاحظہ ہو۔

۱۴۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) ''کلیاتِ اقبال''، حیدرآباد (دکن)، صفحہ ۷۸

۱۵۔ عبداللہ قریشی، محمد، (مرتب) ''روحِ مکاتیبِ اقبال''، صفحہ ۹۰

۱۶۔ نواب میر عثمان علی خان ۱۹۱۱ء میں تخت نشین ہوئے۔ ان کی سب سے بڑی یادگار عثمانیہ یونی ورسٹی کا قیام ہے اور ان ہی کے نام پر اس کا نام عثمانیہ یونی ورسٹی رکھا گیا۔ اس یونی ورسٹی میں ایم۔ اے تک اُردو میں تعلیم دی جاتی تھی۔

۱۷۔ تفصیل کے لیے ''نیرنگِ خیال'' (اقبال نمبر)، ۱۹۷۷ء، صفحہ ۳۹ دیکھیے۔

۱۸۔ تفصیل کے لیے نظر حیدری کی تصنیف ''اقبال اور حیدرآباد (دکن)''، صفحہ ۱۱۴ ملاحظہ ہو۔

۱۹۔ ایضاً، صفحہ ۱۱۵

۲۰۔ نواب حمید اللہ خان وسطی ہند کی سابق ریاست بھوپال کے فرمانروا تھے۔ ۱۹۱۵ء میں علی گڑھ کالج سے بی۔ اے کیا۔ ۱۹۲۶ء میں حکومت سنبھالی وہ ایک روشن خیال اور بے دار مغز حکمران تھے۔ ۱۹۵۹ء میں ہندوستانی حکومت نے ریاست بھوپال کو اپنی نگرانی میں لیا۔ بحوالہ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۶۲۹

۲۱۔ تفصیل کے لیے عبدالمجید سالک کی تصنیف ''ذکرِ اقبال''، صفحہ ۱۹۶ ملاحظہ ہو۔

۲۲۔ حمید الدین شاہد، خواجہ، (مدیر) ماہنامہ ''سب رس'' (اقبال نمبر)، ۱۹۷۷ء، صفحہ ۲۰۳

۲۳۔ نظر حیدرآبادی، ''اقبال اور حیدرآباد دکن''، صفحہ ۳۸

۲۴۔ تفصیل کے لیے محمد عبداللہ قریشی، (مرتب) ''اقبال بنام شاد''، صفحہ ۷ ملاحظہ ہو۔

۲۵۔ تفصیل کے لیے خواجہ حمید الدین شاہد، (مدیر) ماہنامہ ''سب رس'' (اقبال نمبر)، صفحہ ۸۲ ملاحظہ ہو۔

۲۶۔ ایضاً

۲۷۔ عبداللہ قریشی، محمد، (مرتب) ''اقبال بنام شاد''، صفحہ ۷

۲۸۔ ایضاً

۲۹۔ تفصیل کے لیے محمد عبداللہ قریشی کی تصنیف ''اقبال بنام گرامی''، صفحہ ۱۶ ملاحظہ ہو۔

۳۰۔ ایضاً

۳۱۔ حبیب الرحمٰن شیروانی (۱۹۵۰ء۔۱۸۲۷ء) علی گڑھ کے قریب موضع بھیکم پور میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم آگرہ کالج میں حاصل کی۔ وہاں پر تصنیف و تالیف کا شوق پیدا ہوا اور مختلف اخبارات میں لکھتے رہے۔ ۱۹۱۸ء میں ریاست حیدرآباد میں صدر الصدور، امورِ مذہب کے فرائض انجام دیے۔ آپ جامعہ عثمانیہ کے پہلے وائس چانسلر تھے۔ تقریباً دو درجن کتابوں کے مصنف تھے۔ اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ ''اُردو انسائیکلو پیڈیا''، فیروزسنز، لاہور، صفحہ ۶۰۶

۳۲۔ مظفر حسین برنی، سیّد، ''کلیاتِ مکاتیبِ اقبال'' (جلد اوّل)، دہلی، صفحہ ۶۷

۳۳۔ محمد طفیل، (مدیر) ''نقوش'' (اقبال نمبر) صفحہ ۴۹۸

۳۴۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''اقبال بنام گرامی''، بزم اقبال، لاہور، صفحہ ۹۲

۳۵۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''اقبال بنام گرامی''، صفحہ ۸۴

۳۶۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۷

۳۷۔ سر اکبر حیدری (۱۹۴۲ء۔۱۸۶۹ء) بمبئی کے ایک تاجر گھرانے کے فرد تھے۔ برطانوی ہند میں ناگ پور لاہور میں

محاسبی کی خدمات انجام دیں۔ ۱۹۰۵ء میں ریاست حیدر آباد کے صدر محاسب اکاؤنٹنٹ جنرل پھر سیکرٹری فنانس اور ۱۹۱۱ء میں ہوم سیکرٹری مقرر ہوئے۔ سر اکبر حیدری نے ہی جامعہ عثمانیہ کا دوررَس منصوبہ تیار کیا تھا۔ ''اُردو جامع انسائیکلو پیڈیا''، صفحہ ۱۱۵

۳۸۔ مظفر حسین برنی، سید، ''کلیاتِ مکاتیب اقبال'' (جلد اول)، صفحہ ۱۹۷

۳۹۔ عبداللہ قریشی، محمد، (مرتب) ''اقبال بنام شاد''، صفحہ ۳۹۳

۴۰۔ تفصیل کے لیے نظر حیدری کی تصنیف ''اقبال اور حیدر آباد (دکن)''، صفحہ ۲۱۲ ملاحظہ ہو۔

۴۱۔ اقبال، ''ارمغانِ حجاز''، صفحہ ۴۸

کتابیات:

۱۔ اقبال، ڈاکٹر، ''بانگِ درا''، کریمی پریس، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۲۴ء

۲۔ اقبال، ڈاکٹر، ''کلیاتِ اقبال''، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۷ء

۳۔ اقبال، علامہ، ''کلیاتِ اقبال'' مرتبہ: مولوی عبدالرزاق، عماد پریس، حیدر آباد (دکن)، ۱۹۲۴ء

۴۔ اقبال، علامہ، ڈاکٹر ''کلیاتِ اقبال''، مرتبہ: مولوی عبدالرزاق، (تعارف و تقدیم ڈاکٹر فرمان فتح پوری)، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۷ء

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر "تاریخ ادب اردو" مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۵ء

۶۔ حنیف شاہد، محمد، ''مفکرِ اقبال''، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۷۷ء

۷۔ طاہر فاروقی، محمد، ''سیرتِ اقبال'' قومی کتب خانہ، لاہور، طبع سوم، ۱۹۴۹ء

۸۔ عبدالمجید سالک، ''ذکرِ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، س۔ن

۹۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''اقبال بنام شاد''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۶۰ء

۱۰۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۸۲ء

۱۱۔ عبداللہ قریشی، محمد، ''مکاتیبِ اقبال بنام گرامی''، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۸۱ء

۱۲۔ عبدالواحد معینی، سیّد، ''باقیاتِ اقبال''، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۷۸ء

۱۳۔ عبدالواحد معینی، سیّد، ''نقشِ اقبال''، آئینہ ادب چوک مینارانارکلی، لاہور، ۱۹۶۹ء

۱۴۔ عروج عبدالرؤف، ''اقبال اور بزمِ اقبال''، حیدر آباد (دکن)، س۔ن

۱۵۔ عروج عبدالرؤف، ''رجالِ اقبال''، نفیس اکیڈمی اُردو بازار، کراچی، ۱۹۸۷ء

۱۶۔ غلام دستگیر رشید، ''آثارِ اقبال''، حیدر آباد (دکن)، ۱۹۴۴ء

۱۷۔ غلام رسول مہر، ''اقبالیات''، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۸۰ء

۱۸۔ غلام رسول مہر، (مرتب) ''سرودِ رفتہ''، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س۔ن

۱۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اقبال سب کے لیے''، اُردو اکادمی، کراچی، ۱۹۷۸ء

۲۰۔ گوہر نوشاہی، (مرتب) ''مطالعہ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۷۱ء

۲۱۔ مظفر حسین برنی، سیّد، ''کلیاتِ مکاتیبِ اقبال'' (جلد اوّل تا سوم)، اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۳ء

۲۲۔ ممتاز حسین، ڈاکٹر، (مرتب) ''اقبال اور عبدالحق''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۳ء

۲۳۔ نصیرالدین ہاشمی، ''دکن میں اُردو''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۰ء

۲۴۔ نظر حیدر آبادی، ''اقبال اور حیدر آباد دکن''، اقبال اکادمی، کراچی، ۱۹۶۱ء

۲۵۔ وحیدالدین فقیر، سیّد، ''روزگارِ فقیر'' (جلد اوّل، دوم)، مکتبہ تعمیر انسانیت، لاہور، ۱۹۸۶ء

۲۶۔ یوسف حسین، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۶۹ء

انسائیکلوپیڈیا:

۱۔ ''اُردو انسائیکلوپیڈیا''، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۸۷ء

۲۔ ''اُردو انسائیکلوپیڈیا''، فیروز سنز، لاہور، چوتھا ایڈیشن، ۲۰۰۵ء

رسائل و جرائد:

۱۔ اسرار احمد، ڈاکٹر، (مدیر) ''میثاق''، مرکزی انجمن خدام القرآن، لاہور، اپریل ۱۹۷۴ء

۲۔ بدرالدین حسن، (مدیر) ''نیرنگِ خیال'' (اقبال نمبر)، دفتر رسالہ نیرنگِ خیال، لاہور، ۱۹۷۷ء

۳۔ جمیل الدین عالی، (مدیر) ''قومی زبان''، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، اپریل ۱۹۷۴ء

۴۔ حمیدالدین، خواجہ، (مدیر) ''سب رَس'' (اقبال نمبر)، ایوانِ اُردو، کراچی، دسمبر ۱۹۷۷ء

۵۔ ستار طاہر، (مدیر) ''سیارہ ڈائجسٹ'' (اقبال نمبر)، سیارہ ڈائجسٹ، لاہور، مارچ ۱۹۷۷ء

۶۔ طفیل، محمد، (مدیر) ''نقوش'' (اقبال نمبر)، ادارۂ فروغِ ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء

۷۔ عبدالقادر، شیخ، (مدیر) ''مخزن''، لاہور، اپریل ۱۹۰۱ء

۸۔ عبدالقادر، شیخ، (مدیر) ''مخزن''، لاہور، اکتوبر ۱۹۰۵ء

۹۔ عبدالقادر، شیخ، (مدیر) ''مخزن''، لاہور، دسمبر ۱۹۰۶ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر فرحت جبیں ورک*

منیر نیازی کی شاعری میں انسانی زندگی کے دُکھ اور مافوق الفطرت عناصر کا تجزیہ

Abstract: *The dreams of immigrants after the creation of Pakistan were shattered by the political, social and economic insecurity. Conscious of the pain of individuals and the society, like other migrant poets, Munir Niazi too expressed the individual pain, fear disappointment, loneliness and insecurity in poetic form. Munir Niazi's through his poetry related the pain and sufferings of individuals as his own and has an overriding mystical and demonic ambiance. He sometimes uses symbolism and imagery for his lexes or familiarizes the reader with the envisioned frightening scenes from the mixture of different colors.*

قیام پاکستان کے وقت انسانیت کش فسادات کے بعد زندگی کی تخلیقی سطح پر فنی تشکیل کی طرف توجہ دی جانے لگی ۔قیام پاکستان سے پہلے کی دُنیا خواب کی دُنیا تھی جبکہ حال اپنی تمام تر سنگینی اور دہشت کے ساتھ جوں کا توں موجود ہے۔دوسری جنگِ عظیم اور خاص طور پر ہندوستان کی آزادی کے بعد انسان کی جس نسل نے ہوش سنبھالا، ان کے سامنے پرانی تہذیبی اقدار کے مقابلے میں نئی سائنسی ترقی ،تہذیبی دنیا اور اس کی تہذیب تھی۔سائنسی ترقی اور تہذیبی قدروں کے اس تصادم میں روایتی رشتوں کا تانا بانا ٹوٹتا جا رہا تھا۔اخلاقی قدروں کے زوال سے معاشرے میں نت نئے مسائل جنم لے رہے تھے۔زمانہ ردو قبول کے مرحلے سے گزر رہا تھا۔ چنانچہ کرب، تشکیک، ڈر، مایوسی، تنہائی، قدیم وجدید کا تصادم، سیاسی اتھل پتھل، یہ وہ عناصر تھے جو آزادی کے بعد اُردو شاعری میں دَر آئے۔

ہجرت کے پس منظر میں قیام پاکستان سے پہلے کے جو شعراء شعر گوئی کی تاب رکھتے تھے۔اُن کی شاعری گُھٹی

*اسسٹنٹ پروفیسر/صدر،شعبۂ اُردو، فاطمہ جناح وویمن یونیورسٹی، راولپنڈی

ہوئی چیخ بن کر رہ گئی تھی۔گویا یہ طوفانی واقعہ اپنے پیچھے کناروں پر ریت اور کنکر کے ڈھیر بچھا چکا تھا اور اس ڈھیر میں جو موتی ساری فضا کو منور کرتا ہے وہ یقیناً منیر نیازی ہے۔جنھوں نے شاعری کو ایک نیا تخلیقی مزاج عطا کیا۔قیام پاکستان کے وقت ہجرت کے واقعے نے دوسرے لوگوں کی طرح منیر نیازی کو بھی دُکھ کی لہر میں لپیٹ لیا۔منیر نیازی کی شاعری اور ہجرت کے المیے میں لپٹے انسانی زندگی کے دُکھ باہم مربوط نظر آتے ہیں اور شاعر اس شعری منظر نامے کے ذریعے ہجرت کے المیے کو صحیح معنوں میں محسوس کرنا سکھاتا ہے۔ہجرت کا کرب عدم تحفظ کا احساس،تنہائی اور نظریاتی شکستگی اور اجتماعی آشوب کا ذکر انہوں نے اِس پیرائے میں کیا ہے کہ جس سے تمام منظر نامہ آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

منیر نیازی کی شاعری میں جو کرب ناک کیفیت نظر آتی ہے، اُس کا تعلق اُس کرب سے ہے جو ۱۹۴۸ء کے بعد کے تہذیبی زوال کی وجہ سے رونما ہوا۔عظیم تہذیب کی دیوہیکل عمارت ملبہ بن رہی تھی اور اس دُکھ میں سارا معاشرہ مبتلا تھا۔منیر نیازی نے اُس دور کی زندگی کے دریا سے اُس دُکھ کو اُٹھایا اور اپنی شاعری کی روح میں جذب کر دیا۔اس لئے منیر نیازی اپنے دور کے مقبول شاعر ہیں مقبول اس لئے کہ انھوں نے معاشرے کے باطن میں پلنے والے دُکھ درد کو اُس کے کرب اور غموں کو، ان واقعات کے حوالے سے اس طرح بیان کیا کہ بیسویں صدی کی روح حیات کی نبض پر منیر نیازی کی انگلیاں جم گئیں۔اس لئے منیر نیازی کو اپنے دور کے معاشرے،تہذیب کا ترجمان شاعر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ڈاکٹر عبدالستار نیازی کے مطابق:

> منیر نیازی نے اپنی غزل کو تہذیبی شعور سے پروان چڑھایا ہے۔اُن کی شاعری میں جذبات بھی ہیں، احساسات بھی۔ان کے افکار حالات و واقعات کی دنیا میں پروان چڑھتے ہیں۔یہ احساسات موجودہ عہد کے انسان کے ہیں،جس نے مشینی عہد میں جنم لیا پھر ان مشینوں نے انسانی احساسات کو کچل دیا۔چنانچہ ان کے کلام میں دھوپ، درختوں، شہروں، ویرانوں، دریچوں اور سمندروں کا ذکر ہے۔ان کے کلام کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ یہاں شعر نہیں بلکہ انسانوں کے نوحے ہیں۔(۱)

انسانی زندگی کے سب سے بڑے دُکھ زر، زن اور زمین کی بنا پر پیدا ہوتے ہیں۔پیسے کے لیے بھائی' بھائی سے جدا ہوتا آیا ہے۔بیٹا' باپ کو قتل کرنے کے درپے ہو جایا کرتا ہے۔زر کی زرد چمک، دُنیا کے ہر قیمتی جذبے پر غالب آجاتی ہے۔زمانہ ہمیشہ زرداروں کے ساتھ اور بے زروں کا استحصال کرتا رہا ہے لیکن یہ حقیقت خاص طور پر قابلِ غور ہے کہ ۷۰ء کی دہائی میں اس مسئلے کی سنگینی اور شدت میں اضافہ ہوا ہے یعنی جہاں پہلے سو میں

سے ایک شخص مادیت کی دوڑ میں بُری طرح ملوث ہوتا تھا اب وہاں سو میں سے ایک شخص ہے جو اس دوڑ کا حصہ نہیں رہا۔اس لئے ذہنی اور جذباتی ناآسودگیاں ناقابل برداشت حد تک بڑھ گئی ہیں۔زیادہ مادیت پرستی ہمیشہ ہوس زر کو جنم دیتی ہے اور ہوس زر رزق حرام کو۔رزق حرام پر پلی ہوئی انسانی مخلوق روحانی اور اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہوتی جاتی ہے اور جو مخلوق روحانی اور اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہو جائے وہ آہستہ آہستہ دیوانگی کی طرف بڑھنے لگتی ہے۔ہمارا پورا معاشرہ اس کی لپیٹ میں ہے۔مذہبی، اخلاقی حدود و قیود کے پیمانے اس کے لئے روز بروز بے معنی ہوتے جا رہے ہیں اور وہ رشتوں، ناطوں سے کٹ کر تباہی کی سمت تیزی سے رواں دواں ہے ۔پرانے وقتوں کا ہمدردی، خلوص اور محبت سے لبریز جذباتی رشتوں کا تصور آج بھی اسے تڑپاتا ضرور ہے۔جب ہر رشتے کی اپنی مہک تھی، ہر ناطہ خلوص سے متصف ہوا ہوتا تھا اور مروت کی مہکار چاروں اور اپنا طلسم بکھیرے رکھتی تھی۔بے بسی کی اس فضا کو منیر نیازی نے مختلف علامتی پیرائے میں بیان کیا ہے۔بقول آفتاب حسین:

> مختلف داستانوں میں شہزادے کو مراد حاصل کرنے کے لئے کئی دریا پار کرنے پڑتے ہیں۔پانی، آگ اور خون وغیرہ کے یہ دریا زندگی کے سفر میں آنے والی رکاوٹوں سے مماثلت رکھتے ہیں ایک رکاوٹ کو دور کیا جاتا ہے تو دوسری حائل ہو جاتی ہے۔یہ دریا آرزوؤں اور خواہشات اور دنیوی علائق کا اشارہ بھی ہیں اور حقیقت کا عرفان حاصل کرنے کے لئے انسان کو جن روحانی ریاضتوں سے گزرنا پڑتا ہے، ان کا علامتی اظہار بھی ہیں۔دریا کو عبور کرنا تخلیقی عمل سے گزرنے کے مترادف بھی ہے۔غرضیکہ خون اور آگ کے دریاؤں سے گزرنا روحانی سطح پر عرفان حقیقت کے لئے لازم ہے۔مختلف سطحوں پر انسان یہ دریا عبور کرتا ہے اور جب تک وہ زندہ ہے دریا عبور کرتا رہے گا۔(۲)

اس تمام صورتحال کو اگر منیر نیازی کی شاعری کے آئینے میں دیکھا جائے تو معاملہ کچھ یوں ہوگا:

اک اور دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اُترا تو میں نے دیکھا

(دشمنوں کے درمیان شام، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۳۳۱)

منیر نیازی کو ہجرت کا تجربہ ان کی شاعرانہ فضا کی تشکیل کیلئے بنیادی خام مال فراہم کرتا ہے۔منیر نیازی نے اس تجربے کو جس سطح پر محسوس کیا اُسے جذباتی سطح پر الفاظ کا رُوپ دے کر بیان کر دیا۔اسے ہم ماضی پرستی

(Nostalgia) بھی کہہ سکتے ہیں۔لیکن اس ماضی پرستی میں مریضانہ پن نہیں بلکہ یہ یادِ ماضی ایک زندہ انسان کا دُکھ ہے جو کہ انسانی فطرت کے قریب ہے۔

سعدیہ قریشی اس حوالے سے کہتی ہیں: ''ناسٹلجیا Home Sickness کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے وہ لوگ جنھیں زندگی میں اپنے آبائی شہروں، ملکوں اور گھروں سے بچھڑنے کا تجربہ ہوا ہے وہ لوگ ناسٹلجیا کی گرفت سے نہیں بچ سکے''۔(۳) یوں دیکھا جائے تو منیر نیازی کے ہاں بھی ماضی کی طرف مراجعت کا سفر بڑی شدت سے محسوس ہوتا ہے۔انیس ناگی اس ضمن میں کہتے ہیں:

> منیر نیازی کی جذباتی زندگی میں ماضی کی طرف مراجعت کے سفر کا بڑی شدت سے تذکرہ ہے، کیونکہ یہ دُنیا ناقابلِ حصول ہے۔زندگی ایک ایسا سوئمبر ہے جس کا انجام رنج، لاحاصلی اور تاسّف ہے۔منیر نیازی اپنے اردگرد کی دُنیا میں خوش نہیں رہا کیونکہ اس میں توقیر آدمی نہیں ہے، اس میں مصائب اٹھانے کے باوجود حق زیست نہیں ملتا، معیشت ایک عذاب بن جاتی ہے۔ایک ہی گھر میں رہنے والے لوگ باہمی شفقت سے عاری ہو جاتے ہیں۔یہ بے رحم صورتحال ایک حساس دل اور زرخیز تخیل کے مالک شاعر کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتی ہے۔ماضی کی طرف مراجعت اپنے بچپن کی طرف جانا ہے جہاں بڑوں کی موجودگی حفاظت کا سایہ ہوتی ہے۔خانپور کی گلیوں میں اس کی رُوح اصلی خوشی پاتی ہے۔(۴)

منیر نیازی کو اگر مسافرت کے بعد خانپور کی یادستاتی رہی تو یہ سراسر انسانی فطرت کا تقاضا تھا۔اُن کے ہاں نئے ماحول سے بیگانہ پن ایک اہم حوالہ ہے۔نئے ماحول میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش جب کامیاب نہیں ہوتی ہے تو تنہائی کا روگ جنم لیتا ہے اور ایک نیم دیوانگی کی کیفیت جنم لیتی ہے۔یہی کیفیت اِن کے ہاں بھی پائی جاتی ہے اور یہ کیفیت ان کا فطری ردِّ عمل ہے۔یہی وجہ ہے کہ منیر نیازی اس کرب کو سفر میں اجتماعی رائیگانی قرار دیتے ہیں۔پریا تابیتا، رائیگانی کے اس احساس کے بارے میں کہتی ہیں:

> فرد تنہائیوں اور محرومیوں کا شکار ہو کر در بدر ہوا اور راستوں کی دھول میں سرگرداں ایک ایسی منزل کی تلاش کرنے لگا جس کا وجود ناپید ہو چکا تھا۔کچھ عرصے بعد ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء نے رہی سہی اُمیدوں پر پانی پھیر دیا اور ظلم و جبر کے بدترین دور نے فرد اور زندگی کے درمیان خلیج حائل کر دی اور ۱۹۶۵ء میں پاک بھارت جنگ کے اثرات نے بھارت دُشمنی سے متعلق ایک مخصوص سوچ، خوف اور بغاوت کو باہم آمیز کر دیا۔ بعدازاں ۱۹۷۱ء میں اقتدار کی اندھی خواہش نے قوم کو ایک بار پھر ریزہ ریزہ کر دیا

> گیا اور وطنِ عزیز کو دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا گیا، ہجرت کا عمل ایک مرتبہ پھر سے دہرایا گیا۔ فسادات، قتل و غارت، حادثات، سانحات اور حرماں نصیبی پھر سے دل ہلا گئے اور بے شمار گداز دلوں نے مذکورہ صورتحال کو قرطاس پہ رقم کر دیا۔(۵)

یہ تمام مصائب، محض انفرادی دُکھ نہ تھے بلکہ اجتماعی زندگی کی تباہی کی داستان بھی تھے۔ ایک حساس طبیعت شاعر کے لئے اس حقیقت سے منہ موڑ لینا ناممکن تھا۔ ان کے دل و دماغ کی آسودگی، حیوانیت کے ہولناک واقعات کی وجہ سے درہم برہم ہو کر رہ گئی۔ وہ جلتے گھروں، اُجڑے شہروں، لُٹی عصمتوں اور سڑتی لاشوں سے گزر کر آئے تھے تو وہ اپنی آنکھوں کے سامنے بیت جانیوالی قیامت خیز گھڑیاں کیسے بُھلاتے اُس پر طرہ قیام پاکستان کے بعد پیدا ہو جانے والا تہذیبی خلا تھا۔ جو ختم ہونے کی بجائے روز بروز بڑھتا ہی چلا جا رہا تھا۔ فرخندہ اقبال، منیر نیازی کی شاعری میں ہجرت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تہذیبی خلا کے موضوع کے حوالے سے کہتی ہیں:

> ہجرت کا موضوع ۴۷ء کے بعد تخلیق ہونے والے ادب کا بنیادی حوالہ رہا ہے مگر منیر نے اپنے دیگر ہم عصروں کی طرح فسادات اور دیگر واقعات کو اپنے کلام کا موضوع نہیں بنایا بلکہ اس تہذیبی خلا کو اپنا موضوع بنایا ہے کہ جو تہذیبی تسلسل کے ٹوٹ جانے سے جنم لیتا ہے اور جو ہجرت کا پہلا ثمر ہے۔ منیر نے اسی تہذیبی خلا کو پیش کیا ہے کیونکہ ان کے اندر یہ تہذیبی خلا پھیلا ہوا ہے اور ان جیسے لاکھوں کروڑوں انسانوں کے اندر بھی پھیلا ہوا ہے، جو کسی واقعے کے رونما ہونے سے اپنی تہذیبی جڑوں سے کٹ جاتے ہیں۔(۶)

ہجرت کے تجربے کی بدولت منیر نیازی کی ابتدائی شاعری المناکی کا گہرا عنصر لئے ہوئے ہے۔ اگرچہ انہوں نے کسی خاص شہر کا المیہ نہیں لکھا بلکہ اُن کے یہاں ہجرت کا تجربہ اجتماعی شعور کی نمائندگی کرتا ہے۔ منیر نیازی کی داستانِ درد کا اہم نقطہ تہذیبی خلا ہے، جس نے انھیں اکیلے پن کا احساس دیا اور اُداسی کا یہ موجب روح میں جیسے گڑ کر رہ گیا۔ اُن کی یہ تنہائی اور اُداسی بلا واسطہ اُن کے احساسِ اجنبیت سے بھی پیدا ہوئی۔ جس کی بنا پر اُنھیں ''بے چین شاعر'' کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

ہجرت کے بعد منیر نیازی پہلے ساہیوال اور پھر لاہور میں مقیم رہے۔ انہیں سب شہر ایک جیسے لگے وہ اپنے دل میں خانپور کو بسا کر لائے تھے۔ وطن سے ہجرت کرتے وقت ایک اچھی زندگی کے خواب یقیناً اُن کی آنکھوں میں سجے ہوئے تھے۔ منیر نیازی کی شاعری میں ہمیں جو یادوں کا جہاں منیر نیازی کی شاعری میں ہمیں جو یادوں کا حوالہ نظر آتا ہے، وہ اپنے اُس وطن کو یاد کرتے ہیں جہاں وہ پیدا ہوئے۔ وہاں کی گلیوں، راستوں، ہواؤں، قدرتی مناظر اور لوگوں کو یاد کرتے ہیں۔ یاد کے اس عنصر میں ہجرت کا تجربہ بھی شامل ہے۔ وہ اس طرح اپنی یادوں کو شاعری میں سموتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک طرف تو اس خطہ ارض کی خوبصورتی کو تخیل کے پردے پر دیکھ لیتا ہے، دوسرے وہ بھی

اپنی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، منیر نیازی کی خانپور سے ہجرت سے متعلق کہتی ہیں:

> خانپور کی بستی سے مہاجرت کا سفر بچپن اور نیم جوانی کے زمانوں کو الوداع کہنے کا منظر ہے۔ وسوسے اور اندیشے، خوف اور دہشت ان یادوں کا ثمر ہے۔ اجنبی زمین، اجنبی وادیاں، اجنبی دریاؤں کے پاتال اور شاعر کے فکری امکانات کا پھیلاؤ نامعلوم کی کشش کا حیرت انگیز تجربہ ہے۔(۷)

منیر نیازی نے ہجرت کے دُکھ، تکالیف کو بیان کرنے کے لیے زیادہ تر ''سفر'' کا استعارہ شاعری میں استعمال کیا۔ ان کے ہاں ''سفر'' کا استعارہ خالصتاً ہجرت کے تجربے کی عطا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں سفر کا استعارہ اپنی کئی معنوی جہتیں رکھتا ہے۔ یہ استعارہ وقت، عمر، تہذیب، نقل مکانی، منزل کا حوالہ بھی بنتا دکھائی دیتا ہے اور بے وطنی کی کیفیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔ منیر نیازی کا یہ سفر نئی منزلوں کی تلاش کا سفر ہے۔ ان کے اس سفر میں بے نشان منزلیں، اجڑے قافلے اور سفر میں رائیگانی کا احساس سب دکھائی دیتے ہیں۔ یوں تو سفر میں مسافر اپنی منزلوں کی جانب رواں دواں ہیں مگر ان کے ذہن میں اجنبیت اور انجانے خدشے ہیں۔

''سفر'' کے حوالے سے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ابھی مجھے اِک دشتِ صدا کی ویرانی سے گزرنا ہے
ایک مسافت ختم ہوئی ہے، ایک سفر ابھی کرنا ہے
(ماہِ منیر، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۴۱۰)

سفر میں ہیں مسلسل ہم کہیں آباد بھی ہوں گے
ہوئے ناشاد جو اتنے تو ہم دل شاد بھی ہوں گے
(ساعتِ سیار، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۶۲۳)

ہوئی نجات سفر میں فریبِ صحرا سے
سراب ختم ہوا اضطراب ختم ہوا
(سفید دن کی ہوا، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۷۸۷)

منزلیں آساں بہت تنہا سفر کرنے سے ہیں
رنج ہیں جتنے سفر میں ہم دموں کے دم سے ہیں
(ایضاً ص۔۸۰۲)

ایسا سفر ہے جس میں کوئی ہم سفر نہیں
رستہ ہے اِس طرح کا جو دیکھا نہیں ہوا
(ایک مسلسل، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۸۵۲)

اُس طرف آغاز کرتے ہیں سفر کا، اے منیر
جس طرف ہے شہرِ جاناں اور خوشی کا راستہ
(ایضاً ص۔۸۵۳)

قیام پاکستان اور ہجرت کے واقعات نے جہاں دیگر شعراء کو متاثر کیا۔ وہاں منیر نیازی بھی اس واقعے سے رونما ہونے والے حادثات سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں بار بار پرانے ٹھکانوں کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ ہجرت ایک کڑی آزمائش ہے جس کا سامنا شاعر کو صبح و شام اور ہر طرح کے موسموں میں کرنا پڑتا ہے یعنی بیتے دنوں کی یاد، گلی محلوں میں بسنے والوں کی قربتیں، کھو جانے والوں کی یاد، وغیرہ میں۔ ہجرت ہی کے باعث منیر نیازی اور اُن جیسے بہت سے انسانوں کی زندگی میں جہاں اور بہت سے دُکھ پنجے گاڑے ہوئے تھے وہیں اُداسی، تنہائی، خاموشی اور خوف نے بھی جنگل، صحرا، بھوت، چڑیلیں، سانپ اور دیگر مافوق الفطرت عناصر کے احساسات کو جنم دیا۔

ہجرت ایک ایسا تجربہ ہے جو بڑی مراجعت سے جڑا ہے۔ اس ہجرت اور مراجعت کے مخمصے میں سفر کے جو طلسمات نمودار ہوتے ہیں۔ منیر نیازی کے ذہن میں ہجرت کے حادثے کے کیا اثرات مرتب ہوئے؟ اس ضمن میں پروفیسر فتح محمد ملک کچھ یوں رقمطراز ہیں:

> ''تیز ہوا اور تنہا پھول''، ''جنگل میں دھنک'' اور پنجابی نظموں کے مجموعے ''سفر دی رات'' میں ان جذبوں اور آرزوؤں کو نقش و نغمہ کی شکل دی گئی ہے۔ جن کا سرچشمہ منیر کے آبائی گاؤں خانپور سے وابستہ یادیں ہیں۔ ان میں سے ہجرت اور فسادات کی یادوں نے منیر کی شاعری میں خوف و ہراس اور سحر و آسیب کی تصویروں کے ایک حیرتناک اور دہشت انگیز سلسلے کو راہ دی ہے اور منیر اپنے دل میں کھٹپٹے کا سماں لئے کائنات کی ہر چیز کے اردگرد حیرت اور اچھنبے کا ہالہ بن کر جادو کے منظر جگاتا رہا۔(۸)

محبِّ وطن لوگوں کو آزادی کے بعد زندگی کی تلخ حقیقتوں نے جس طرح جسمانی جھٹکوں کے علاوہ ذہنی جھٹکے دیئے اور جھنجھوڑا، اُس کی وجہ سے سب اس تلخ اور کڑوی زندگی کی تلخیاں محسوس کرنے لگے۔ دراصل یہ دور بھی عبوری تھا۔ بے یقینی، عدم تحفظ اور تشکیک کی فضا عام تھی چنانچہ انسان جذباتیت، ماحول سے بے زاری اور شدید کرب میں مبتلا تھا۔ انسانی زندگی کے اِسی کٹھن سفر کی بابت ڈاکٹر نجمہ رحمانی کہتی ہیں:

> نئے انسان کا سفر وجود کا نہیں پرچھائیوں کا سفر ہے جہاں منزلوں کے بجائے راستے ہی راستے انسان کے منتظر ہیں جہاں خوشیاں سائے کی طرح قریب آتی ہیں مگر آدمی انھیں چھو نہیں سکتا کہ سائے کا کوئی ٹھوس وجود نہیں ہے۔ یہ محض ایک وہم ہے اپنی شناخت کی چاہت انسان کو سرابوں کے پیچھے دوڑاتی ہے اور یہ سراب تمام عمر پرچھائیاں بن کر اُس کے اردگرد گھومتے ہیں مگر ہاتھ نہیں آتے۔(۹)

بعض اوقات انسان اپنے تمام دُکھ، درد اور تکالیف کو بیان کرتے ہوئے ڈرتا ہے اور یوں اُس کے اندر کی بات اندر ہی رہ جاتی ہے اور وہ اپنے دُکھوں کا مداوا اور طریقے سے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ منیر نیازی نے بھی دوری

اور ہجر کے دُکھ کو شاعری کے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے مطابق: ''منیر نیازی کے یہاں دوری اور ہجر کے مسائل بڑی خوبصورتی سے بیان کئے جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ سب کچھ کہہ گزرنے سے ڈر رہے ہوں۔ اُن کے دل کی تڑپ بھی بند مسکراہٹ کی طرح ہے''۔(۱۰) اُردو نظم اور خاص طور پر غزل میں جدید شعراء نے انسانی زندگی کے مختلف دکھوں کو ہجرت کے پس منظر میں پیش کیا۔ انسان کو معاشی سہارے کی ضرورت تھی لیکن ماحول کے جبر نے اُسے نفسیاتی مریض بنا دیا۔ وہ اپنے جیسے انسانوں سے خوف کھانے لگا، بعض اوقات تنگ آمد بجنگ آمد کے مصداق وہ بقائے زندگی کی خاطر بھیڑیا صفت انسانوں کے خلاف سینہ سپر بھی ہو گیا۔ شاہدہ حسن، اس صورتحال پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتی ہیں:

> نئی غزل میں ایک رُخ اپنے وطن اور اپنی زمین سے ہجرت کر جانے والوں کے محسوسات کے تناظر میں بھی نمایاں ہوا ہے۔ رزق و روزی، معاشرتی جبر، بہتر معیار زندگی یا تحفظ اور بقائے زندگی کی خاطر، اپنے خاندانوں اور گھروں سے دور چلے جانے والوں کے یہاں ایک باطنی ناآسودگی کا احساس اجاگر ہوا۔ اس تجربے کی مختلف جہات کو لکھتے ہوئے نئی غزل میں لفظیات، اسالیب، موضوعات اور باطنی کرب کا جو تہ دار اظہار ملتا ہے، وہ بطور خاص قابلِ مطالعہ ہے، ان غزلوں کے موضوعات میں انسانی رشتوں کے اچانک ٹوٹ جانے، خوب صورت لمحات کے گم ہو جانے، وابستگیوں کے تمام حوالوں کے اوجھل ہو جانے سے لے کر بے زمینی اور ایک اجنبی سرزمین پر اپنی شناخت گُم ہو جانے کے بے شمار دُکھ شامل رہے ہیں۔(۱۱)

یہ وہ دُکھ ہیں کہ جو انسان کو رفتہ رفتہ بے شمار واہموں کا شکار کر دیتے ہیں اور انسان اپنے ہی انسانوں سے خوف کھاتے کھاتے ڈر کر تنہائی کا لبادہ اوڑھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر انعام الحق جاوید اسی ضمن میں کہتے ہیں:

> اکلاپے اور تنہائی کی یہ کیفیت جب آدمی کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتی ہے تو اس کی تہہ میں ایک خوف پھوٹتا ہے جس کے ساتھ وہموں کے کئی بھوت چمٹے ہوئے ہیں جو دن رات آدمی کو ڈراتے رہتے ہیں اگرچہ یہ ڈر انسان کے اندر ہی سے پھوٹتا ہے لیکن اس کی جڑیں بہت دور تک پھیلی ہوتی ہیں اور اس کا تعلق خارج کے ان ڈراؤنے مناظر پر مشتمل بھیانک حقیقتوں کے ساتھ ہوتا ہے جو آج کے سماج میں قدم قدم پر بکھری پڑی ہیں اور دیکھنے والی آنکھ جن سے بچ کر نہیں گزر سکتی۔(۱۲)

یہ انسانی زندگی کے دُکھ ہی ہیں جو منیر نیازی کی شاعرانہ فضا کو آسیب زدہ سرزمین سے رنگ دیتے ہیں اور یوں منیر نیازی کا شعری سفر اجنبی فضا اور اجنبی احساساتی اکائی سے تشکیل پاتا ہے۔ یہاں علامتیں ہوا، شام، سفر، جنگل، موت، شہر، چاند وغیرہ کے رنگ میں ظاہر ہوتی ہیں۔ یوں منیر نیازی، انسان کی بے بسی کا نوحہ، بھٹکتی ہوئی روحوں

کا رقص، قرب و بُعد کی مسافتیں، اجاڑ پن کا احساس، انتشار، ہجرت کے بعد لا حاصلی، شخصیت کی شکست و ریخت، غرض کہ تمام منظرنامے کو ماورائی تلازمات میں سمیٹ دیتے ہیں۔ڈاکٹر انور صابر، منیر نیازی کی غزل کے مختلف رنگوں پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> منیر نیازی کی غزل میں مجاورانہ تقلید سے گریز کے ساتھ مجاہدانہ بصیرت و کاوش اور لفظیات کا طلسمی تمثال خانہ قاری کے قلب ونظر کو مسحور کرتا ہے، وہاں موسموں کے بدلتے منظر، رنگوں کی بہار اور فراق وہجر کی اذیت میں ڈوبے ہوئے آفت زدہ شہروں کے المیے بھی نظر آتے ہیں۔(۱۳)

رنگوں کا استعمال مصور موقلم سے کرتا ہے مگر شاعر لفظوں میں رنگوں کے عکس دکھاتا ہے۔یہ رنگ کبھی گلوں کے دامن کو رنگینی بخشتے ہیں تو کبھی افق تا افق کائنات کو لالہ زار بناتے ہیں۔کبھی کسی نازک اندام کے ملبوس کو رعنائی عطا کرتے ہیں اور کبھی لب ورُخسار کی دلکشی میں اضافے کیلئے استعمال ہوتے ہیں مگر منیر نیازی نے رنگوں کو جس پیرائے میں اشعار میں استعمال کیا وہ رنگوں کی مذکورہ صفات کے برعکس ایک نئی جہت ہمارے سامنے لاتے ہیں۔یہ رنگ گہرے ہیں۔آپس میں خلط ملط ہیں اور ایک تاریک فضا تشکیل کرنے میں معاونت کر رہے ہیں۔ان رنگوں میں کالا یا سیاہ رنگ خاصا واضح ہے۔سیاہ رنگ ڈراؤنی تصاویر کا جزوِ لازم ہے۔پیلا رنگ ہے جو موت اور اجاڑ پن کو نمایاں کرتا ہے۔سفید رنگ ہے جو ایک طرف تقدس و پاکیزگی کی علامت اور دوسری طرف کفن کی علامت یا ترکِ دُنیا کی نمائندگی کرتا ہے۔راہب اور فقیر عموماً سفید کپڑوں میں ہی زندگی گزارنے کو اصلِ حیات سمجھتے ہیں۔ایک اور رنگ کا ذکر بھی منیر نیازی نے شاعری کے پیرائے میں بار بار کیا ہے اور وہ ہے سُرخ رنگ۔منیر نیازی کے اشعار میں سُرخ رنگ مختلف پہلو اجاگر کرتا ہے۔کہیں تو یہ آسیبی و اساطیری صورت کو واضح کرنا ہے تو کہیں سیاسی و انقلابی صورت کی وضاحت کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔سبز اور نیلے رنگ کائنات کی خوبصورتیوں کو نکھار بخشتے ہیں تو گلابی و سُرخ رنگ دوشیزہ کے ہونٹوں کی خوبصورتی کو بڑھاتے ہیں۔اس طرح جائزہ لینے پر ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ منیر نیازی ہمیں رنگوں کی متضاد جہات سے آشنا کرتے ہیں۔ایسی متضاد کیفیات کو وہ ایک ہی شعر میں اس طرح سمو دیتے ہیں کہ ایک مصرعہ لطیف احساس اور دوسرا خوفناک احساس کو جنم دیتا ہے۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔:

لگ رہا ہے سُرخ ریشم سے سجے کمروں میں شرمیلی نگاہوں کا رسیلا جمگھٹا؟
(لطیف احساس)
رات کی اُونچی فصیلوں پر دمکتے، لال ہونٹوں والی کالی حبشنیں خنجر بکف
(خوفناک احساس)

(تیز ہوا اور تنہا پھول، مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۷۸)

دُکھوں کی داستان سنانے کے لیے بھی منیر نیازی کائنات کے رنگوں کو شاملِ حال کرتے ہیں:

کوئی شام کے وقت
نظروں کی حد پر کھڑے سبز جنگل میں جائے
(لطیف احساس)
تو اس کی ہوا میں
غموں کی حکایت سے لبریز اِک تان سننے میں آئے
کسی رات کی نیلی چُپ میں
(خوفناک جہت)
(ایضاً،ص-۸۵)

اُس کے عقب میں لال اور نیلے پھولوں کے انبار
(لطیف احساس)
(ایضاً،ص-۱۶۷)

؎ کسی مکاں میں کوئی مکیں ہے
جو سُرخ پھولوں سے بھی حسیں ہے
(لطیف احساس)
(ایضاً،ص-۱۷۸)

؎ چھت سے لگی دو آنکھیں اور دیواروں کی خاموشی
چھوٹی اینٹ کے فرش پہ نیلے ریشم کا رومال
(ایضاً،ص-۱۷۹)

دیکھا جو مجھ کو سامنے تو مُسکرا کے رہ گئی
سُرخی وہ اشتعال کی، حباب بن کے بہہ گئی
(ایضاً،ص-۱۸۷)

غصے سے سُرخ تھا، آنکھیں غضب بنی ہوئی
(خوفناک جہت)
(ایضاً،ص-۱۸۷)

؎ بن تھا گہرے جال سا
سبز کے اندر لال سا
(خوفناک جہت)
(ایضاً،ص-۲۰۹)

لطیف احساس:

بہنے لگی ندی اِک سُرخ رنگ مَے کی
اِک سوخ کے لبوں کا لعلیں ایاغ چھکا

(جنگل میں دھنک،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۲۲۴)

خوفناک جہت:

دُور تک جاتی ہوئی پتھر کی کالی سیڑھیاں
اور گہرے لال پتے پیڑ کے
گھر کو تکتی دو نگاہیں ایک کالے جسم کی

(ایضاً،ص-۲۹۰)

بہت ہی سُست تھا منظر لہو کے رنگ لانے کا
نشاں آخر ہوا یہ سُرخ تر آہستہ آہستہ

(ماہِ منیر،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۴۵۴)

لطیف احساس:

وہی گلابی ہونٹ تھے، جن پر
میرے لیے مُسکان نہ تھی

(ایضاً،ص-۳۹۶،۳۹۷)

لطیف احساس:

کنارے فلک کے گلابی ہوئے
گلابی سے پھر وہ سنہرے ہوئے

(چھ رنگین دروازے،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۴۷۶)

خوفناک جہت:

دوریوں پر سلسلے کہسار پُر اسرار کے
اور اس دھندلے جہاں میں نیلے خوابوں کے شجر

(ایضاً،ص-۴۸۳)

لطیف جذبات کے ساتھ ساتھ خوف کا عنصر بھی غالب رہتا ہے:

سبز ہوئے انجیر کے پتّے
سبز ہوئی پیپل کی قطار
ہری ہری چلمن کے پیچھے
اُڑتا ہے سُرخی کا غبار

(ایضاً،ص-۵۱۶)

لطیف احساس:

لال سنہرے رنگ کے نیچے ہرے رنگ کے تھال ہیں
تین شجر یہ رنگ اُٹھائے کھڑے مٹی کی دھوپ میں

(آغاز زمستاں میں دوبارہ،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۵۵۷)

خوفناک جہت:

گھر کی دیواروں پر دیکھو بوندیں لال پھوار کی ہیں
آدھی شب دروازے کھڑکیں ڈائنیں چیخیں مارتی ہیں

(ایضاً،ص-۵۷۴)

بعض اوقات ہوا بھی مختلف رنگوں کا لبادہ اوڑھے آتی ہے جسے صرف وہی سمجھ سکتا ہے، جو ہوا کے ساتھ ساتھ کائنات کے ہر رنگ کو دیکھ اور محسوس کر سکتا ہو

سبز دھرتی کی ہے یا ہے نیلے انبر کی ہوا
اس گھڑی آئی کہاں سے جلتے عنبر کی ہوا

(ساعتِ سیار،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۶۳۷)

سحر کے وقت یہ کیا میں نے خواب سا دیکھا
سفید ابر ہرے رنگ میں گھرا دیکھا

(ماہِ منیر،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۴۴۵)

رنگوں کے اس تانے بانے میں منیر نیازی کو کائنات کا ہر منظر رنگین و رعنا اور کبھی کبھی خوف و دہشت کے جال بنتا نظر آتا ہے۔ جیسے ارض وسما کی قید میں سمندر اور ہوا کو بتاتے ہوئے، منیر نیازی اِس کو بھی سیاہ وسفید (Black & White) کے روپ میں پیش کرتے ہیں:

اوران کے قیود کے اندر فریب ارض وسما
سیاہ شب کا سمندر
سفید دن کی ہوا

(سفید دن کی ہوا،مشمولہ کلیاتِ منیر،ص-۸۰۱)

شاعری انسانی جذبات کی آئینہ دار ہوتی ہے اور ایک شاعر جب رنگوں کی زبان میں اپنے گرد و پیش کی بات کرتا ہے تو وہ اصل میں اپنے ماحول، اپنے لوگوں کی نفسیات، جذبات، مذہب، معاشرت اور معاشرتی عوامل کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے۔ منیر نیازی کی شاعری میں بھی یہ رنگ ہی ہیں کہ جو شاعر کے ساتھ ساتھ عوام کے طبعی رجحانات اور اجتماعی ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر شاہین مفتی:

رنگ کی پسند و ناپسند انفرادی رجحان طبع اور اجتماعی ماحول سے تعلق رکھتی ہے۔ رنگ کرداری

ساخت کونمایاں کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔رنگوں کے استعمال کی اہمیت الہامی کتب، رسوم ورواج، مذاہب اوراہلِ عرفان ووجدان کے مباحث سے بھی اجاگر ہوتی ہے۔چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ رنگوں کے مظاہر میں انسانی فطرت کے نفسیاتی، جذباتی، مذہبی، معاشرتی، معاشی عوامل کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔(۱۴)

منیر نیازی کی بیشتر غزلوں اور خاص طور پرنظموں میں ہوا، جنگل اور موت کی تمثالیں ملتی ہیں اور یہ جنگل کے خوفناک عناصر کوعلامت بنا کر پیش کرتے ہیں جس سے خوف اور درد کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔اس میں منیر نے قدیم جنگلی زندگی کوعلامتی انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے اوراس میں چڑیلوں، بھوتوں اور دیگر مافوق الفطرت عناصر کی اساطیری تمثالیں بھی استعمال کی ہیں۔جنگل کا ماحول ایک آسیب زدہ ماحول تھا جس میں انسان کو بہت سے خطرات کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔منیر نے ان تمثالوں میں انسانی حسرتوں اور نارسائیوں کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں اُن کی نظمیں،''ایک آسیبی رات، جادوگر، بھوتوں کی بستی، چڑیلیں، جنگل کا جادو، طوفانی رات میں انتظار، وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔مثال کے طور پر بھوتوں کی بستی ایسی نظم ہے جس میں منیر نیازی نے انسانی خواہشات کو بھوتوں کی تمثال سے ظاہر کیا ہے:

پیلے منہ اور وحشی آنکھیں
گلے میں زہری ناگ
لب پر سُرخ لہو کے دھبے
سر پر جلتی آگ
دل ہے ان بھوتوں کا یا کوئی
بے آباد مکان
چھوٹی چھوٹی خواہشوں کا
اِک لمبا قبرستان

(جنگل میں دھنک، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص-۱۸۳)

منیر نیازی کا شعور چونکہ دیومالائی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں لامکانی، لازمانی وسعتوں میں بہت سی تصاویر موجود ہیں۔منیر نیازی کے کلام کا بھرپور جائزہ لیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ اس میں حیرتوں، دہشتوں ،آسیبی فضاؤں اور پراسراریت سمیت زیادہ تر پرملال فضا کی کیفیت نظر آتی ہے۔یہی وہ ملال کی کیفیت ہے جو منیر نیازی کے اعلیٰ تخلیقی ذوق کو متحرک رکھتی ہے۔بقول منیر نیازی:

ابر ہے افلاک پر اور اک سراسیمہ قمر
اک دشتِ رائیگاں میں دوڑتا جاتا ہوں میں

(ماہِ منیر، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص-۴۴۱)

وصال ارض و سما ہے جیسے کوئی
اندھیرا اتنا ہوا کچھ سُجھائی دیتا نہیں

(ایضاً، ص-۴۲۶)

اپنی مضبوط تصوراتی نظر سے منیر نیازی آنے والے اور گزرے دونوں زمانوں کو دیکھ لیتے ہیں اور وہ ہستیاں جو عام انسانوں کو نظر نہیں آتیں منیر نیازی جیسا سچا شاعر انھیں بخوبی دیکھ اور محسوس کرسکتا ہے تو یہ صرف اُس کا مضبوط تخیلاتی قلعہ ہے۔جہاں اچھے عظیم لوگوں اور بزرگ ہستیوں کے لیے تو جگہ ہے مگر بُرے لوگ اس میں نہیں پنپ سکتے۔اسی لئے وہ کہتے ہیں:

میں سُن رہا ہوں اُسے جو سنائی دیتا نہیں
میں دیکھتا ہوں اُسے جو دکھائی دیتا نہیں

(ایضاً،۴۲۶)

ڈاکٹر سہیل احمد خاں، منیر نیازی کی شاعری کی پُر اسرار فضا پر روشنی کچھ اس طرح سے ڈالتے ہیں:''وہ کبھی اندھیرے میں اڑتے جگنوؤں اور کبھی چمکتی ہوئی بجلیوں کی طرح اچانک کوندے بکھیرتی تمثالوں سے کام لیتا ہے۔منیر کی شاعری کے منظر ایک پُر اسرار فضا خلق کرتے ہوئے اکثر اساطیری سی شکل اختیار کرلیتے ہیں''۔(۱۵) منیر نیازی نے اپنے کلام میں بے شمار علامتیں استعمال کی ہیں۔ان کی زیادہ تر علامات دیومالائی تصورات پرمبنی ہیں۔اس لئے ان کے ہاں آسیب کا سایہ، جنوں، بھوتوں اور پریوں کا ذکر ملتا ہے اور یہ تمام انسانی جسم کے ساتھ ساتھ روح کی بھی شکست وریخت کا باعث بنتا ہے۔منیر نیازی کی شاعرانہ فضا میں آسیبی کیفیت اور منظر کی پراسرار نوعیت ایک ایسے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے جو شکست وریخت کے تجربے سے گزر کر ابھی تک حواس بجا کرنے کی منزل تک نہیں پہنچا۔منیر نیازی کی شاعری میں مافوق الفطرت عناصر کے اظہار کے لیے استعمال کی جانے والی علامتوں سے پیدا ہونے والی پراسراریت اور خوف کا ذکر ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے منیر نیازی کی ایک نظم''ایک آسیبی رات''کے حوالے سے اس طرح کیا ہے:

منیر نیازی کی علامت میں اعصابی درد کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہ درد آسیبی فضاؤں کی صورت میں اس کے سامنے متحرک رہتا ہے۔باہر کی زندگی کا دباؤ اور اس کا ڈر اس کے اعصاب پر سوار رہتا ہے۔اس کی ذات چیزوں کو آسیبی اثرات میں لپٹا ہوا دیکھتی اس کی اکثر علامتوں کے پیچھے یہی احساس کام کرتا ہے۔ان علامات میں ایک اسرار کی کیفیت چھائی رہتی ہے۔(۱۶)

اس کی واضح مثال منیر نیازی کی نظم ’’ایک آسیبی رات‘‘ ہے۔جس میں داخل اور خارج کی کشمکش سے بننے والی علامتیں دیکھی جاسکتی ہیں۔۔ان علامات میں ’’لالٹین‘‘ کی علامت منیر نیازی کی اپنی ذات کا داخلی احساس معلوم ہوتا ہے جس میں خارج سے ٹکرانے کی ہمت ہے جبکہ ’’آسیب‘‘ کی علامت منیر نیازی کی ذات کے داخلی خوف کی علامت ہے جس پر دباؤ اور گھٹن کا اثر ہے اور یہ معاشرے کی ہی دین ہے۔علاوہ ازیں ’’آندھی اور طوفان‘‘ بھی داخلی ذات میں بسنے والی وہ رکاوٹیں ہیں جو ذہن خود تخلیق کرتا ہے اس طرح ’’تیز ہوا‘‘ کی علامت بھی اسی حوالہ سے آئی ہے ’’زہر کی موج‘‘ ’’آوازوں کی موج‘‘ یہ خاص علامتیں ہیں جن سے منیر نیازی نے معاشرے کے ناروا رویوں سے خوفزدہ ہوکر، خارجی خوف کی صورتحال کو واضح کیا ہے ان علامتوں میں مخصوص کیفیات جو انسانی ذہن پر اثر انداز ہوتی ہیں ان کا اظہار موجود ہے۔اس نظم کے چند بند درج ذیل ہیں:

لالٹین کو ہاتھ میں لے کر جب میں باہر نکلا
دروازے کے پاس ہی اک آسیب نے مجھ کو ٹوکا
آندھی اور طوفان نے آگے بڑھ کر رستہ روکا

تیز ہوا نے رو کے کہا ’’تم کہاں چلے ہو بھائی
یہ تو ایسی رات ہے جس میں زہر کی موج چھپی ہے
جی کو ڈرانے والی آوازوں کی فوج چھپی ہے

میں نے پاگل پن کی دُھن میں مڑ کر بھی نہیں دیکھا
دِل نے تو دیکھے ہیں ایسے لاکھوں کٹھن زمانے
وہ کیسے ان بھوتوں کی باتوں کو سچا جانے

(تیز ہوا اور تنہا پھول، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص-۱۲۶،۱۲۵)

منیر نیازی کی پوری شاعری ہمارے اپنے ماحول کی چیز نظر آتی ہے۔ان کی شاعری ہمارے جیتے جاگتے سماج کے تجربات ومشاہدات میں گوندھی ہوئی ہے۔یہ الگ بات ہے کہ منیر نیازی بعض اوقات ایسی فضا اور ماحول بھی بناتے ہیں جو ہمارے سماج کی فضا نظر نہیں آتی بلکہ وہ کسی طلسماتی دنیا کی فضا نظر آتی ہے جس میں ڈر، خوف کا عنصر نمایاں ہوتا ہے۔منیر نیازی کی شاعری میں ڈائنیں، چڑیلیں، بھوت اور آسیب جیسے مافوق الفطرت عناصر کے حوالے ہماری سماجی زندگی سے میل کھاتے نظر نہیں آتے۔اسی بنا پر اشفاق احمد بھی کہتے ہیں: ’’منیر کی شاعری میں ڈائنیں، چڑیلیں، خنجر بکف حبشنیں، رنگ وبو میں بسی ہوئی دوشیزائیں اور ایک دفعہ نہ جا کر نہ آنے والے لوگ

کون ہیں ان کی وضاحت کرنا میرے بس کی بات نہیں‘‘۔(۱۷) اختصار، آسیب زدہ ماحول، ہلکی سی دستک اور افسانویت منیر نیازی کی شاعری کے خاص وصف ہیں اور انھی کے ذریعے منیر نیازی نے انسانی جذبوں کے ایسے حساس پہلوؤں کو اپنے شعر کے جادو سے اُجاگر کر دیا ہے جو اس سے پہلے اس طرح ادا نہیں ہوئے تھے۔منیر نیازی کے اسی کمال فن کے مجید امجد ان الفاظ میں معترف ہوتے ہیں: ’’روتے دلوں کی جو کروٹ اس کے شعروں اور شبدوں میں مجسم اور جاوید ہو کر رہ گئی ہے۔اُردو نظم کے مرحلہ ہائے ارتقاء کی ایک جاندار کڑی ہے۔کون ان کے نقوش کو بھلا سکے گا‘‘۔(۱۸)

منیر نیازی شاعری میں ایک ایسی فضا اور ماحول بناتے ہیں کہ جس میں ڈائنیں، چڑیلیں، بھوت، آسیب زدہ ماحول اور نامعلوم کا خوف شامل ہے۔منیر نیازی کی نظموں میں ’’صدا بصحرا‘‘ ایک ایسی نظم ہے جس کے الفاظ نے آسیب زدہ ماحول کے تاثر کو بڑھا دیا ہے۔اسی طرح ’’ایک آسیبی رات‘‘ کے عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ نظم جو آسیب زدہ ماحول رکھتی ہے۔اس آسیبی رات میں بجلی کی چمک کے ساتھ شاعر ایک ایسا خونی نظارہ دیکھتا ہے کہ خون میں لت پت ایک ننگی مہ پارا اس آسیبی رات میں پڑی ہوئی اپنی بے بسی کا نظارہ پیش کر رہی ہے۔یہ اصل میں ہمارے مہذب سماج کے نقاب میں چھپے ہوئے اس وحشی درندے کی تصویر ہے جو بظاہر تو بہت مہذب ہو گیا ہے مگر اس کے باطن میں ابھی بھی درندگی باقی ہے اور پھر ہیبت ناک چڑیلوں کا ہنسنا اور سائیں سائیں کرتی ہوا ہمارے سماج پر گہرا طنز ہے۔

ہیبت ناک چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
سائیں سائیں کرتی ہوا نے خوف کے محل بنائے
سارے تن کا زور لگا کر میں نے اُسے ہلایا
’’لیلیٰ لیلیٰ کہاں ہو تم‘‘ ؟ ، اب جلدی گھر آجاؤ

(تیز ہوا اور تنہا پھول، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص-۱۲۷،۱۲۶)

بھوتوں کی بستی، چڑیلیں، جنگل کا جادو، سندر بن میں ایک رات اور ایک بھاری رات بھی اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔بھوتوں کی بستی تو ایسے لوگوں کی بستی ہے جن کے منہ پیلے، آنکھیں وحشی، گلے میں زہری ناگ اور سروں پر جلتی آگ ہے اور جن کی چھوٹی چھوٹی خواہشیں پوری نہ ہونے کی وجہ سے دل ایسے بے آباد مکان کی طرح ہے جیسے بھوتوں کا مسکن۔فرزانہ سیّد اس صورتحال کی وضاحت کچھ اس طرح کرتی ہیں:

وہ طلسماتی علامتوں کے استعمال سے انسانی مصائب وآلام کو دیکھتا اور پرکھتا ہے۔وہ زمین، پہاڑ، آسمان، چاند، ستاروں، دشت ودریا، وادی وکہسار، صحرا وسمندر، درخت،

جنگل غرض ہر مظہر کو انسانی حیرتوں اور دہشتوں بھرے جذبات سے متعین کرتا ہے ۔منیر نیازی کی شاعری میں جو زندگی کے رَس ، ٹھنڈک ، لطافت اور روشنی ہے وہ اس کے محبوب استعارے ہیں۔منیر نیازی کا شعور دیو مالائی شعور ہے۔جس کا رابطہ اجتماعی لاشعور سے براہِ راست قائم ہے۔(۱۹)

سرمد صہبائی، منیر نیازی کی شعری کائنات کے متعلق بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ:''وہ سرتاپا جمال دوست شاعر تھے ۔حُسن شناسی اُن کی زندگی اور شاعری کا لازمی جزو تھا''۔(۲۰) جو شاعر حُسن کا ادراک کر سکتا ہے، وہ یقیناً بد صورتی کو بھی پہچان سکتا ہے۔اسی لئے منیر نیازی اپنی شعری دنیا میں چڑیلوں، بھوت، آسیب سے آگے وحشی چیتوں یعنی مردوں کی آبادی کی تصویر کشی کرتے بھی نظر آتے ہیں۔ان سب کے ذریعے اصل میں وہ اپنے ہی گردو پیش کے معاشرے کی تصویر کشی کرتے ہیں۔نظم ''جنگل کا جادو''میں وہ ایک ایسا ہی منظر پیش کرتے ہیں:

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اِک شہزادی

اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چُوم رہے تھے

ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اُونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(جنگل میں دھنک، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۲۰۷)

منیر نیازی نے اپنی شاعری میں اور خاص طور پر نظموں میں، جو خوف، ڈر اور حیرت کی فضا بنائی ہے وہ کسی جنگل، بھوت پریت کے مسکن یا چڑیلوں اور آسیبوں کی جائے رہائش نہیں بلکہ ہمارا اپنا معاشرہ ہے۔یہ معاشرہ ہے جو جنگل بن چکا ہے اور اس کے اندر رہنے والے انسان ہی چیتے، بھوت، آسیب، چیخیں مارتی ڈائنیں اور کھا جانے والی چڑیلیں بن چکے ہیں یہ سب کچھ ہمارے مہذب انسانوں پر گہرا طنز ہے اور اس طنز کے پس پردہ منیر نیازی کا وہ درد اور کرب ہے جو وہ اپنے سماج اور اس میں بسنے والے انسانوں کے لیے رکھتے ہیں۔ڈاکٹر نیر صمدانی منیر نیازی کے دکھوں کے بیان کرنے کے ضمن میں کہتے ہیں:''منیر نیازی اپنے سارے دُکھ سُکھ ایسے انداز میں بیان کرتا ہے کہ ان کی اذیت ہمارے دل میں خوف کی جھرجھری پیدا کر دیتی ہے۔۔۔منیر نیازی کی شاعری کا

ایک پہلو اس کی مافوق الخیال تصویریں ہیں''۔(۲۱) منیر نیازی نے ایک شاعر ہونے کے ناطے ہندی دیو مالا میں موجود محبت کے دیوی، دیوتاؤں یا مافوق الفطرت ہستیوں کو عہدِ حاضر کے انسانوں کے ساتھ جوڑ کر ان کی معنویت میں بھرپور اضافہ کیا ہے اور اس سب کا مقصد صرف ڈر یا خوف پیدا کرنا نہیں بلکہ وہ فضا ان کے اپنے موجودہ عہد اور سماج کی ہے جو اس قدر بھیانک اور خوفناک ہو چکا ہے کہ اس کے اندر بسنے والے انسان، ڈائنیں، چڑیلیں، بھوت، آسیب بن چکے ہیں۔ڈاکٹر تبسم کاشمیری، منیر نیازی کی علامت میں کارفرما احساس کی بابت بتاتے ہیں:

> منیر کی علامت میں اعصابی درد کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہ ''درد'' آسیبی فضاؤں کی صورت میں اس کے سامنے متحرک رہتا ہے۔باہر کی زندگی کا دباؤ اور اس کا ڈر اس کے اعصاب پر سوار ہے۔اس کی ذات چیزوں کو آسیبی اثرات میں لپٹا ہوا دیکھتی ہیں ۔اس کی اکثر علامتوں کے پیچھے یہی احساس کام کرتا ہے۔(۲۲)

منیر نیازی نے سانپوں، بھوتوں، چڑیلوں، جنگلوں، دشت کے استعارے بہت زیادہ استعمال کئے ہیں۔یہ سانپ، بھوت، چڑیلیں، جنگل، دشت ان خواہشوں کی تمثیلیں ہیں۔جو دل و دماغ کے خالی مکان کو گھیرے رکھتی ہیں۔منیر نیازی بچپن میں نانی اماں سے سانپ کی کہانیاں سنتے سنتے اِس کے نام لینے سے بھی ڈرتے تھے مگر اس خوف کے باوجود ان کا ذکر شاعری میں بار بار کیا۔شاید اس کی وجہ انسانی زندگی کے دُکھ ہیں۔جن کو بیان کرنے کے لئے وہ سانپوں، بھوتوں، چڑیلوں کو علامات کے طور پر پیش کرتے رہے۔ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں:

> آج کا انسان جس روحانی خوف اور نفسی کرب میں مبتلا ہے، اُس کے اظہار کے لیے چڑیل اور چیل ایسی علامات لے کر منیر نیازی نے انھیں ہم عصر انسان کی زندگی کے دُکھ، المیہ اور سب سے بڑھ کر خوف کی فن کارانہ انداز سے ترجمانی کی۔ان علامات کی بنا پر منیر نیازی کی نظموں میں انسان کا دل جنگل کی تال پر دھڑکتا ہے۔(۲۳)

نامعلوم کا خوف اور نامعلوم کے لئے کشش کی صورت منیر نیازی کی شاعری میں کچھ ایسی ہے جیسے آدم و حوا ابھی ابھی جنت سے نکل کر زمین پر آئے ہیں۔زمین بھی ڈرا رہی ہے اور اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔پاتال بھی ایک بھید ہے۔بھید بھری فضا، کبھی اس حوالے سے پیدا ہوتی ہے۔کبھی اُس حوالے سے اور شعر کے ساتھ دیو مالائی قصے اور پرانی کہانیاں چلی آتی ہیں:

؎ نہ جا اس سے پرے دشتِ مرگ ہو شاید
پلٹنا چاہیں وہاں سے تو راستہ ہی نہ ہو

(ماہِ منیر، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص۔۴۱۶)

بقول انتظار حسین: ''منیر نیازی کے لئے زمین اپنے پاتال اور پھیلاؤ کے ساتھ دہشت و حیرت سے بھرا ایک تجربہ ہے''۔(۲۴) منیر نیازی کو جنگل، بلاؤں، شیروں، رات اور گرمیوں کی دوپہروں سے گہرا لگاؤ ہے۔منیر کے پاس صرف رات ہی نہیں دوپہر کی سنسانی اور شام کی بارش اور اداسی کا احساس بھی بار بار ابھرتا ہے۔جس سے ڈر اور خوف کی فضا پیدا ہوتی ہے۔

پر سرار بلاؤں والا
سارا جنگل دشمن ہے
شام کی بارش کی ٹپ ٹپ
اور میرے گھر کا آنگن ہے

ہاتھ میں اک ہتھیار نہیں ہے
باہر جاتے ڈرتا ہوں
رات کے بھوکے شیروں سے
بچنے کی کوشش کرتا ہوں

(جنگل میں دھنک، مشمولہ کلیاتِ منیر، ص-۲۰۶)

منیر نیازی کی ایک نظم ''ایک آسیبی رات'' انسانی زندگی کے بے شمار دُکھوں کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔خاص طور پر جب ہوا ایک انسان کو مخاطب کرتے کہتی ہے: ''تیز ہوا نے رو کے کہا، تم کہاں چلے ہو بھائی'' اس حوالے سے ڈاکٹر حامد کاشمیری کی رائے قابل غور ہے: ''نظم تجربے کی کثیر الجہتی کا ایک عمدہ نمونہ ہے اور یہ معنوی امکانات سے بھرپور ہے۔نظم فطرت کی جابر اور اندھی قوتوں اور سادہ لوح اور معصوم انسانوں کی امنگوں کے درمیان کشاکش اور رزم آرائی کے تاثر پر منتج ہوتی ہے''۔(۲۵) اپنوں سے بچھڑنے کا غم اور دوستوں کی جدائی کا صدمہ، یہ وہ دُکھ ہیں کہ جن کی تلافی کسی صورت ممکن نہیں اور یہ وہ سانحہ ہے کہ جس سے کم و بیش سب ہجرت کرنے والوں کو سابقہ پڑا۔یہی وجہ ہے کہ منیر نیازی سمیت اُس دور کے ہر شاعر کے ہاں کھوئے ہوؤں کی جستجو اور ماضی کے موسموں کی بازگشت واضح نظر آتی ہے۔ہجرت کے بعد اپنے ملک و معاشرے کے حالات نے بے یقینی، اُداسی، تنہائی اور خوف و مایوسی کے مہیب سایوں کو شاعرانہ فضا کے گرد لپیٹ کر رکھ دیا۔اس فضا کی تشکیل میں نئے معاشرے کی شہری زندگی نے اہم کردار ادا کیا۔وجاہت مسعود اس بارے میں بتاتے ہیں کہ منیر نے ایک مرتبہ اپنے ڈر کی وجوہات بیان کرتے ہوئے بتایا: ''شہر کے لوگوں کے رویوں نے میرے اندر ڈر اور خوف کو جنم دیا''۔(۲۶) سو شاعری میں مافوق الفطرت عناصر کا دَر آنا دراصل ہمارے اپنے معاشرتی رویوں کی دین ہے

۔جن کو منیر نیازی نے شعوری و لاشعوری دونوں طور پر اپنایا۔اس حوالے سے فرخندہ اقبال کہتی ہیں:

منیر کی شاعری کی بنیادی فضا پراسراریت کی دبیز تہوں میں لپٹی ہوئی ہے۔یہ پراسراریت شعوری اور لاشعوری دونوں طرح کے عوامل سے تخلیق پاتی ہے۔منیر کے ہاں پراسراریت خوف، ڈر، اداسی اور تنہائی کے احساس کا ثمر ہے۔منیر نے انہی جذبات و کیفیات کے اظہار کے لئے جو ڈکشن اپنایا ہے، وہ منفرد ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے ساتھ طویل تہذیبی و انسانی تجربات و کیفیات کی روایت لیے ہوئے ہے۔یہ روایت چونکہ اساطیری ادب اور ہندی دیومالا سے مرتب ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ منیر کی شاعری میں جو کردار نظر آتے ہیں، وہ بھوت چڑیلیں، ڈائنیں، سانپ، رادھا، شیام وغیرہ وغیرہ ہیں۔(۲۷)

منیر نیازی کے مسائل اُن کی شاعری کے ذریعے واضح ہوتے ہیں اور وہ منیر نیازی سے زیادہ اُن کے گردوپیش میں بسنے والے انسانوں کے مسائل زیادہ لگتے ہیں۔مگر افسوس کا مقام تو یہ ہے کہ شاعر جب آواز دیتا ہے تو ایک ذی روح بھی جواب کے لیے موجود نہیں ہوتا اور یہ کیفیت اُن کی شاعری کے منظرنامے پر حاوی نظر آتی ہے۔مگر ساتھ ہی ساتھ شاعر کو پوری اُمید ہے کہ بالآخر یہ نظام تبدیل ہو جائے گا۔اور انسان بیدار ہو جائے گا البتہ منیر نے خونی انقلاب کے ذریعے معاشرے کو سدھارنے کا تصور نہیں دیا۔

حوالہ جات:

۱۔عبدالستار نیازی، ڈاکٹر، منیر نیازی۔۔۔ایک مطالعہ، مشمولہ الزبیر سہ ماہی، بہاولپور، شمارہ:۲، ۲۰۰۹ء، ص-۲۰
۲۔آفتاب حسین، مضمون: جدید اُردو غزل میں داستانوی علائم مشمولہ ماہِ نو، شمارہ:۴، جلد:۴۰، اپریل، ۱۹۸۷ء، ص-۲۶
۳۔سعدیہ قریشی، ناسٹلجیا مشمولہ سنڈے میگزین جنگ، ۱۷ اکتوبر ۲۰۰۷ء، ص-۴
۴۔انیس ناگی، منیر نیازی کی شاعری مشمولہ، تشکیلات، جمالیات، لاہور، ۲۰۰۶ء ص-۲۲۵
۵۔پریا تابیتا، مضمون: عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو مشمولہ ادبیات، سہ ماہی، بیادِ منیر نیازی، ص-۲۸۲
۶۔فرخندہ اقبال، مضمون: بیسویں صدی کا شاعر مشمولہ راوی، لاہور، جلد:۹۴، شمارہ: ۱، ۲۰۰۷ء ص-۱۲۷
۷۔شاہین مفتی، ڈاکٹر، منیر نیازی کا میں، مشمولہ جدید اردو نظم میں وجودیت، ص-۲۹۸
۸۔فتح محمد ملک، پروفیسر، مضمون: منیر نیازی کا شہر امکاں، مشمولہ تعصّبات، لاہور، مکتبہ فنون، ۱۹۹۱ء، ص-۳۴۸
۹۔نجمہ رحمانی، ڈاکٹر، جدید غزل کی علامتیں، ایم۔آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص-۱۴۴
۱۰۔محمد علی صدیقی، مضمون: فطرت پرستی جدید اُردو شاعری میں مشمولہ اوراق، لاہور، شمارہ خاص، جلد:۱۰، شمارہ: ۷، ۸، اگست، ستمبر ۱۹۷۴ء ص-۲۲۷، ۲۳۸
۱۱۔شاہدہ حسن، مضمون: اردو غزل- بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں مشمولہ ادبیات سہ ماہی، اسلام آباد، جلد:

۱۶،شمارہ ۶۵ ،۶۷ ،۲۰۰۵ء ،ص-۲۵۸

۱۲۔انعام الحق جاوید،ڈاکٹر،مضمون : پنجابی غزل- آزادی کے بعد مشمولہ ادبیات ،سہ ماہی ،اسلام آباد،شمارہ: ۲۵ ،جلد:۶ ،سرما ۱۹۹۳ء ،ص-۵۸،۵۹

۱۳۔انور صابر،ڈاکٹر ،پاکستان میں اُردو غزل کا ارتقاء ،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ،لاہور،۲۰۰۲ء ،ص-۳۲۸

۱۴۔شاہین مفتی ،ڈاکٹر،فیض کی شاعری میں رنگ کی اہمیت ،مفتی پبلیکیشنز ، گجرات ،س-ن ،ص-۲۶

۱۵۔سہیل احمد خان ،ڈاکٹر ،طرفیں ،سنگ میل پبلی کیشنز ،لاہور،۱۹۸۸ء ،ص-۷۸

۱۶۔تبسم کاشمیری ،ڈاکٹر ،جدید اردو شاعری میں علامت نگاری ،سنگ میل پبلی کیشنز ،لاہور،۱۹۷۵ء ،ص-۲۷۲

۱۷۔اشفاق احمد دیباچہ : تیز ہوا اور تنہا پھول مشمولہ کلیاتِ منیر ،ماور ،لاہور ،۲۰۰۵ء ، ص -۴۳

۱۸۔مجید امجد ،دیباچہ مشمولہ جنگل میں دھنک ،کلیاتِ منیر ،ص-۱۵۰

۱۹۔فرزانہ سید ،نقوش ادب ،سنگِ میل پبلی کیشنز ،لاہور،۱۹۸۶ء ،ص-۴۷۵،۴۷۶

۲۰۔سرمد صہبائی سے راقمہ کی ایک ملاقات ،بمقام رہائش گاہ ،پی-ٹی-وی کالونی ،بہارہ کہو ،اسلام آباد ،۲۷ دسمبر ۲۰۰۸ء

۲۱۔نیر صمدانی ،ڈاکٹر ،موجود سے ناموجود کے اتصال کا منظر مشمولہ ،اعتبارات ،وکٹری بُک بنک ،لاہور، ۱۹۹۵ء ،ص-۹۸،۹۹

۲۲۔تبسم کاشمیری ،ڈاکٹر ،منیر نیازی مشمولہ جدید اُردو شاعری میں علامت نگاری ،سنگ میل پبلی کیشنز ،لاہور، ۱۹۷۵ء ،ص-۲۷۲

۲۳۔سلیم اختر ،ڈاکٹر ،اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ ،سنگ میل پبلی کیشنز ،لاہور،۱۹۹۳ء ،ص-۵۸۹

۲۴۔انتظار حسین ،ہجرت کا شمر مشمولہ ماہِ منیر ،کلیاتِ منیر ،ص-۳۵۴

۲۵۔حامد کاشمیری ،ڈاکٹر ،تجزیہ نظم : ایک آسیبی رات مشمولہ ،لاہور ،جلد :۳۱ ،شمارہ ۷ ،۸ جولائی اگست ، ص-۱۳۵،۱۳۶

۲۶۔وجاہت مسعود سے راقمہ کی ایک ملاقات ،بمقام رہائش گاہ ،ماڈل ٹاؤن ،لاہور ،۱۷ مئی ۲۰۰۷ء

۲۷۔فرخندہ اقبال ،بیسویں صدی کا منفرد شاعری ،راوی ،لاہور ،جلد :۹۴ ،شمارہ :۱ ،۲۰۰۷ء ،ص-۱۲۷

بنیادی ماخذ:

منیر نیازی ،کلیاتِ منیر ،ماورا پبلشرز ،لاہور ،۲۰۰۶ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر بسمینہ سراج*

خطوط میں شعراء کے سوانحی کوائف

Abstract: *Letter writing is an art and now it is a regular branch of Urdu literature. It provides us all information of one's private life, reflection of personality and creative side of a writer. Letters play an important role in unveiling the private life of these personalities .The publishing of letters of Ghalib,Iqbal,Shibli,Sir Sayyed and other such personalities have enlighten many new aspects of their personalities and their publications. If these letters were not published an important aspect of their life would have remained hidden from us.*

ایک عربی مقولہ ہے ''المکتوب نصف الملاقات'' یعنی خط آدھی ملاقات ہوتے ہیں ۔خط نگاری ،نثر نگاری کی ایک باقاعدہ صنف بن گئی خطوط نہ صرف کاتب و مکتوب الیہ کے دلی رازوں کو اُجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں بلکہ خطوط کے ذریعے شخصیت و کردار کی مکمل عکاسی بھی ہوتی ہے۔ ہر اچھا خط وہ ہوتا ہے جو اپنے مقصد یعنی پیغام رسانی کو اس طرح مکتوب الیہ پر واضح کرتا ہے کہ مکتوب الیہ کو پیغام کی جزئیات کا بھی قطعی علم ہو جائے۔ڈاکٹر سید عبداللہ خط کے بارے میں کہتے ہیں۔

> ''خط کا نام جب زبان پر آتا ہے تو ایک پر اسرار قسم کی جستجو ،ایک پر لطف سی گدگدی طبیعت میں پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ خط کے مطالعے سے مسرور یا متاثر ہونے کا جذبہ ہر انسان کے لئے یکساں ہے'' (۱)

خطوط سوانح نگاری کے بہترین ماخذ ہوتے ہیں۔ادیب کے خاندانی حالات اس کی زندگی کے واقعات ،اس کے عقائد و نظریات اس کی سیرت و شخصیت کا پورا علم ان ہی خطوط سے ہوتا ہے۔بعض لوگ صرف خطوط کی وجہ سے زندہ ہیں۔کسی شاعر یا ادیب کی شخصیت کے مطالعے اور اس کے شعر و فلسفے کی تفہیم کے لئے اس کے خطوط

*اسسٹنٹ پروفیسر و صدر شعبہ اُردو ،شہید بینظیر بھٹو خواتین یونیورسٹی پشاور۔

اہم اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔خطوط ہمیشہ سے شخصیت کو جاننے کا اہم وسیلہ رہے ہیں۔دنیائے ادب میں بڑی شخصیات کے خطوط کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔عظیم شاعر ومفکر علامہ اقبال کہتے ہیں:

''شاعر کے لٹریری اور پرائیویٹ خطوط سے اس کے کلام پر روشنی پڑتی ہے اور اعلیٰ درجے کے شعراء کے خطوط شائع کرنا لٹریری اعتبار سے مفید ہے''۔ (۲)

اُردو ادب کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہمیشہ ہی سے شاعروں اور ادیبوں کے خطوط ان کی شخصیات کو جاننے کا وسیلہ رہے ہیں۔غالب اقبال،فیض،ابوالکلام آزاد اور شبلی جیسی قدآور شخصیات کے خطوط کی اشاعت سے ان کی شخصیات اور تصنیفات کے بیش تر نئے پہلو سامنے آئے۔اگر ان شخصیات کے خطوط شائع نہ ہوتے تو ان کی زندگیوں کا اہم رخ ہماری نظروں سے اوجھل رہتا۔یوں تو بے شمار خطوط آج تک لکھے گئے اور آج بھی لکھے جارہے ہیں مگر کچھ افراد ایسے ہیں جن کے خطوط کو دنیائے ادب میں اہمیت حاصل ہے۔ذیل میں ہم چند شعراء کے خطوط کے *اقتباسات پیش کریں گے جن میں ان شعراء نے اپنے سوانحی حالات بیان کیے ہیں۔ان سوانحی حالات کی روشنی میں ان کی سوانحی عمری تیار کی جاسکتی ہے*

داغ دہلوی بنیادی طور پر ایک فطری شاعر تھے۔انہوں نے غزل میں زیادہ طبع آزمائی کی اور غزل ہی کے دامنِ خیال کو وسعت بخشی۔ان کا سرمایہ شعر زندہ دلی،شوخی،شگفتگی،برجستگی اور سادگی وصفائی کی نعمتوں سے مالا مال ہے۔داغ بہت زندہ دل،شگفتہ طبع اور شوخ طبیعت کے آدمی تھے۔ان کی بے تکلف ٹکسالی زبان اور اس زبان میں ان کا تغزل یا معاملہ بندی یہی تین چیزیں جو ان کی عظمت وشہرت کے لئے پر پرواز ثابت ہوئیں۔انہی کی بدولت وہ صاحب طرز کہلائے اور انہی کی بدولت اتنی قدر وعزت پائی۔غزل ان کا خاص میدان تھا۔اس کے علاوہ وہ اصنافِ سخن پر بھی حیرت انگیز قدرت حاصل تھی۔ایک خط ۱۹ستمبر ۱۸۹۷ء کو لکھا گیا اس خط میں داغ نے اپنے بارے میں معلومات دیں ہیں۔داغ اپنی پیدائش اور خاندان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''میری پیدائش خاص شہر دہلی چاندنی چوک کی ہے جو دلی کا بھی دل ہے۔تاریخ ولادت دواز دہم ماہ ذی الحجہ ۱۲۴۶ھ مطابق ۲۵ مئی ۱۸۳۱ء موافق ۱۵ جیٹھ سمبت ۱۸۸ء بکرمی ہے۔نام نواب مرزا خان خطاب عطائے شاہ دہلی ہے۔والد کا نام شمس الدین احمد خان انار اللہ بریانہ ہے۔میرے خاندان آبائی کا سلسلہ حضرت خواجہ احمد یسوی تک علیہ الرحمہ تک پہنچتا ہے''۔ (۳)

حضرت داغ اپنی تعلیم کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''جب میری تسمیہ خوانی ہوئی تو مولوی آخوند یار محمد ولایتی جو آخوند شیر محمد کے خوہرزادہ تھے۔ان سے قرآن شریف پڑھا اور چھ برس کے سن میں کلامِ مجید ختم کیا۔جب استاد کا انتقال ہوگیا تو مولوی میر احمد حسین خلف میر غلام حسین شکیبا اور مولوی فخر الدین اور مولوی غیاث الدین صاحب غیاث اللغات اور مولوی سید یدالدین خان خلف اکبر مولوی محمد رشید الدین سے فارسی کی تکمیل کی اور خط نستعلیق کی مشق مرزا عباداللہ بیگ خوشنویس شاگرد رشید محمد امیر پنجہ کش سے حاصل کی بلکہ گاہ گاہ خود میر صاحب حضور سے بھی اصلاح لیتا رہا''۔ (۴)

تعلیم کے ساتھ ساتھ داغ نے جو جو ہنر سیکھے ان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''جب فن سپاہگری کی طرف طبیعت مائل ہوئی۔بندوق کا لگانا،تلوار کا لگانا،مرزا محمد سلطان فتح الملک شاہ ولی عہد بہادر گورگانی نور اللہ مرقدہ سے حاصل کیا۔گھوڑے کی سواری سجن خان،بندو خان،چابک سواران شاہی سے حاصل کی۔فن بنکیتی بھی مرزا عباداللہ بیگ سے حاصل کیا۔اور فن پھکیتی علی مد مرزا سنگ بیگ شاگرد میر حامد علی مرحوم سے حاصل کیا۔بارہ برس سن تک یہ سب ہنر حاصل ہوگئے تھے''۔ (۵)

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ داغ دہلوی نے شعروشاعری کا شغف،بچپن ہی سے اپنا لیا تھا۔ایک طرف داغ کی اپنی طبع شعروسخن کے لئے موزوں تھی۔اس پر انہوں نے ذوق سے اصلاح بھی لینی شروع کردی تھی۔اس طرح جلد نواب داغ دہلوی نے شاعری میں اپنا مقام حاصل کرلیا۔داغ صاحب اپنی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''جب شعروسخن کی طرف طبیعت راغب ہوئی۔خاقانی ہند سلطان الشعراء علامہ صوفی اجل شیخ ابراہیم ذوق نور اللہ مرقدہ کا شاگرد ہوا۔غدر سے دوسال پیشتر استاد ذوق کا انتقال ہوا۔ان کے سامنے ایک دیوان مکمل ہوگیا تھا وہ غدر میں تلف ہوا۔کچھ کچھ شعر اس تصنیف کے جو یاد تھے وہ جستہ جستہ گلزار داغ میں لکھے گئے''۔ (۶)

اپنے زمانے میں داغ دہلوی نے ایک بہت بڑے استاد کا درجہ حاصل کرلیا۔ان کے دامنِ تربیت سے متعدد نئے شعراء نے فیض حاصل کیا۔داغ کی شاعری کے دیوان گلزار داغ،آفتابِ داغ،فریاد داغ (مثنوی)،مہتابِ داغ ہیں ۱۸۵۷ء کی جدوجہد آزادی کے دوران داغ دہلوی اپنے خاندان کے ساتھ رام پور چلے گئے۔یہاں پر نواب کلب علی خان کا دربار صحیح معنوں میں علم نوازی اور اہل بصیرت لوگوں کے لئے ایک قابل عزت مقام تھا۔

شاد عارفی ایک منفرد اور صاحب طرز شاعر تھے۔عشقیہ شاعری کے علاوہ انہوں نے طنزیہ شعر بھی کہے۔ان کی غزلیں اردو غزل کے روایتی پس منظر میں ایک نئی جہت کی نشان دہی کرتی ہیں۔ان کے ہاں تغزل کے عناصر کم ہیں۔لہجہ تلخ اور تیکھا ہے۔رومانی نظموں کے علاوہ انھوں نے ایسی نظمیں بھی کہی ہیں جن میں سماج کی ہر

ناہمواری پرطنز نمایاں ہے۔شاد عارفی اپنے ایک خط میں اپنے نام اور پیدائش کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''میرا حقیقی نام احمد علی خان اور گھریلو لڈن ہے میری پیدائش کا صحیح سن میری والدہ کو یاد نہیں رہا تھا والد صاحب نے کوئی یاداشت نہیں رکھی تھی والدہ کہتی تھیں کہ ۱۹۰۰ء سے لے کر ۱۹۰۳ء تک کسی سنہ ء میں میری پیدائش ہوئی۔''(۷)

شاد اپنے آباءواجداد کے بارے میں معلومات دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''میرے والد مولوی عارف اللہ خان افغانستان سے تعلیم حاصل کرنے رامپور آئے۔ یہ نواب کلب علی خان کا زمانہ تھا۔ میرے نانا مولوی سید ولی خان صاحب جو میرے والد کے دور کے عزیز اور قریب کے کسی موضع میں رہتے تھے وہ ان سے بہت پہلے رامپور آ کر مدرستہ العالیہ کے فارغ التحصیل ہو کر مدرستہ العالیہ ہی میں ملازم ہو چکے تھے۔'' (۸)

شاد اپنی ابتدائی تعلیم کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''میں نے عربی تعلیم صرف ونحو کلام پاک والد سے گھر پر پڑھا۔ فارسی اور اردو کی تعلیم حکیم غلام حیدر عرف عمی میاں صاحب سے حاصل کی اور پھر والد ساحب کی مرضی کے خلاف اپنے ماموں کے ذریعہ انگریزی اسکول میں داخلہ لے لیا۔'' (۹)

شاد نویں جماعت جیسے ہی پاس کر کے دسویں میں پہنچے تو ان کے والد کا انتقال ہو گیا اور ان کو تعلیم ادھوی چھوڑ کر گھر کا بوجھ سنبھالنا پڑا۔ اور مختلف ملازمتیں کر کے زندگی کی گاڑی چلائی اپنی ملازمتوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

'' کارخانوں میں ملازمتیں کرتا رہا۔ دو سال فیکٹری میں اکاؤنٹنٹ رہا۔ پھر میز پر وڈکٹس میں سپروائزر رہا۔ پھر ایی او ڈی میں لیجر چیکر ہوا۔ متعدد ملازمتیں کیں اور چھوڑ دیں۔ آخر میں ریاست ختم ہونے سے پانچ سال پہلے رامپور میں پبلک انفارمیشن آفیسر نے بطور خود مجھے بلا کر بڑے اخلاق سے گفتگو کی اور کہا کہ ہم ایک نیم سرکاری پرچہ نکال رہے ہیں تم اس کی ایڈیٹری کر لو چنانچہ میں نے وہ ایڈیٹری ان کے اخلاق سے متاثر ہو کر منظور کر لی۔'' (۱۰)

شاد عارفی نے تقریباً چالیس سال کی عمر میں شادی کی۔ شاد سے بڑے دو بھائی تھے دونوں بھائی شادی کر کے الگ ہو گئے جبکہ ان کی والدہ کے ضعف بصارت اور بڑھاپے کی وجہ سے مجبوراً شاد کو شادی کرنی پڑے اس سلسلے میں ایک دلچسپ قصہ بیان کیا ہے۔

''والدہ صاحبہ نے جن کی عمر ۸۰ سال تھی۔ ایک روز بھنڈیاں پکائیں بھنڈیاں بنانے کے بعد چاقو بند کر کے چنگیر میں رکھ دیا اور پکاتے وقت نہ تو انھیں یاد رہا اور نہ سوجھا چنانچہ چاقو بھی بھنڈیوں کے ساتھ پک گیا۔ میں عموماً ٹیوشن کرنے کے بعد ۱۰ بجے

رات کو گھر پلٹتا تھا خود ہی کھانا نکالتا اور خود ہی کھاتا۔ بھنڈیاں جب نکالیں تو چاقو نے رکابی میں گر کر کھٹکا دیا میں نے چونک کر دیکھا کہ یہ کس قسم کی بھنڈی ہو سکتی ہے لالٹین کی بتی اونچی کی تو پتہ چلا کہ چاقو بھی بھنگرا گیا تھا میں نے سوچا کہ والدہ کی خدمت کے لئے کوئی نہ کوئی ضروری ہے نوکرانی کو نہ تو محبت ہو گی اور نہ ضرورت کہ میرے پیچھے ان کی حسب منشا کام کرے۔'' (۱۱)

شاد کی شادی تقریباً ڈیڈھ سال چلی ان کی بیوی اسقاط حمل کے سلسلے میں اللہ کو پیاری ہو گئی۔ ان کی شادی شدہ زندگی انتہائی مختصر مگر پرسکون اور محبت سے بھرپور تھی ان کی بیوی کا نام پری بیگم تھا اور معمولی پڑھی لکھی خاتون تھی لیکن انتہائی شوہر پرست اور خدمت گزار بیوی تھی اور اپنی ساس کا خیال رکھتی اور ایسی کوئی بات نہ کرتی جس سے ساس کو تکلیف کا احساس ہوتا۔ شاد نے اپنی بیوی کا ایک واقعہ بھی لکھا ہے لکھتے ہیں۔

''سرخ آنچل'' ایک مجموعہ میری عدم موجودگی میں پوسٹ مین گھر پر دے گیا میری بیوی نے اسے کھول کر دیکھا تو اس میں عورتوں کے فوٹو اور محبت بھرے افسانے موجود تھے۔ اس سلسلے میں ممتاز شریں نے مجھے ایک خط اپنے رسالے کے لئے لکھا تھا۔ وہ بھی اسی دن پہنچا تھا اس نے اسے بھی کھول کر پڑھا ممتاز شیریں کا نام دیکھ کر اُچھل پڑی اور والدہ سے کہا دیکھئے آپ کے لڑکے پرائی عورتوں سے خط و کتابت کرتے ہیں۔'' (۱۲)

شاد کی والدہ نے شاد کو بہت ڈانٹا اگرچہ انہوں نے بہت سمجھایا کہ شعر و ادب میں یہ چیز بری نہیں اور یہ سب ادبی سلسلے میں لکھا گیا ہے لیکن دونوں یہ بات ماننے کے لئے تیار نہ ہوئیں۔ آہستہ آہستہ معاملہ ختم ہو گیا۔ شاد اپنی شاعری کے بارے میں بتاتے ہیں کہ انھوں نے کب اور کیسے شاعری شروع کی لکھتے ہیں۔

''میری شاعری کی ابتدء یوں انگریزی کے پانچویں کلاس سے ہوتی ہے مگر اس میں شدت ساتویں کلاس سے پیدا ہوئی جبکہ مجھے ایک لڑکی سے محبت ہوئی۔ اور ایک دوست علی حسن خان ماہر اور مولوی منہاج الدین مینائی کی صحبتوں نے میری شاعری کو چمکنے میں بڑی مدد دی۔'' (۱۳)

شاد کی دوستی امیر مینائی کے پوتوں سے تھی جس کا اثر ان کی شاعری پر بھی نظر آتا ہے شاد کی سب سے پہلی نظم اضطرار ۱۹۳۰ء میں رسالہ ہمایوں میں شائع ہوئی (۱۴)

شاد نے غزل بھی کہیں اور نظم بھی نظم میں طنز ان کا خاص موضوع تھا ان کی غزلیں اردو غزل کے روایتی پس منظر میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کی نظموں میں سماج کی ہر ناہمواری پر طنز نمایاں ہے۔ ان کی مشہور نظموں کے نام درج ذیل ہیں۔

فسانہ ناتمام۔سماج۔خط کی چوری۔غمازہ۔صفاوقت۔ میرے پڑوس میں کچھی شراب بکتی ہے۔جہاں میں تھا ۔ دسیرًا۔ اشنان ۔ ابھی اس راہ سے کوئی گیا ہے

شاد کی غزلوں کے کئی مجموعے شائع ہوئے جن کے نام شاد کی غزلیں۔انتخاب شاد عارفی۔شوخی تحریر۔اندھیری نگری۔ نثر و غزل گلدستہ ہیں۔

شاد کو بچپن میں ایک لڑکی سے محبت ہوگئی ان کی یہ محبت گیارہ سال تک رہی پھر اس لڑکی کی شادی ہوگئی۔ادھر شاد کی حالت دیوانوں کی سی ہوگئی۔شاد نے اپنے استاد سے جو حکیم بھی تھے اپنی حالت بیان کی انھوں نے پتنگ بازی شروع کرنے کا مشورہ دیا کہ اس میں اپنے آپ کو کھودو۔شاد نے پتنگ بازی شروع کردی اس میں ان کا بڑا نام ہوگیا شاد اپنی پتنگ بازی کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"میں نے ساڑھے پانچ برس تک اس بری طرح پتنگ بازی کی کہ شہر میں میرا شہرہ ہوگیا
لوگ مجھے دیکھنے کو آنے لگے کہ کون سا ماسٹر ہے میں شہر میں ٹیوشنیں پڑھانے کی وجہ سے
ماسٹر بھی مشہور تھا جو اتنا بہتر پتنگ لڑاتا ہے حکیم صاحب کا یہ علاج کارگر پڑا" (۱۵)

ایک شاعر کو جب فارغ وقت ملتا ہے تو شاعری کے ساتھ اس کے اور کون کون سے مشاغل ہوتے ہیں جن سے وہ اپنے آپ کو مصروف رکھتا ہے اور خوشی محسوس کرتا ہے شاد کے عجیب و غریب قسم کے شوق تھے۔

"شاد کے پاس ہر وقت دوستوں اور شاگردوں کا مجمع لگا رہتا ہے اگر شعر و شاعری سے فرصت ملتی تو شعر و نج جاری ہے۔

اس کام سے فرصت ملی تو پتنگ بازی اور کبوتر بازی۔کبوتروں، مرغیوں اور کتوں کے
بارے میں کافی معلومات رکھتے تھے۔" (۱۶)

شاد کو آخری عمر میں مختلف بیماریاں لاحق تھیں ان کے بارے میں ان کے خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ ان کو کون کونسی بیماریاں تھیں۔اپنے خطوط میں لکھتے ہیں۔

"گزشتہ سال نمونیہ کے اٹیک کے نتیجہ میں زندگی اور موت کے مسئلہ میں مبتلا تھا۔" (۱۷)
"طبیعت کے اضحلا اور کمزوری کی وجہ سے تمہاری بعض چیزیں دیکھیں پھر آنکھ سے
پانی جاری ہوگیا۔" (۱۸)

جانثار اختر کو شاعری کا ذوق ورثے میں ملا وہ اردو کے مستند اور مسلم الثبوت استاد شاعر مضطر خیر آبادی کے فرزند تھے۔اختر نے اپنی شاعری کا آغاز انقلابی اور رومانی شاعری سے کیا۔ان کی غزلوں میں احساس کی شدت اور انسان کے قلبی رشتوں کی دلاویز ترجمانی ہے۔ان کی غزلوں میں وقت اور ماحول کے تقاضوں کے

اثرات ہیں۔انسان کے حقیقی مسائل، بھوک، افلاس، بے بسی اور مجبوری کا شدید ادراک ان کے ہاں پایا جاتا ہے۔جانثار اختر اپنے رجحان کے لحاظ سے رومانی شاعر تھے۔ترقی پسندی کی شوق میں وہ اپنے آپ کو رومانی کہلانا پسند نہیں کرتے ۔ان کی انقلابی نظموں میں گھن گرج اور تندی و تیزی نہیں لیکن ان کا لہجہ باغبانہ ضرور ہے۔اپنے ایک خط میں اختر اپنی زندگی کے بارے میں مختلف قسم کی دلچسپ معلومات فراہم کرتے ہیں۔

جانثار اختر اپنے خط میں اپنے بہن بھائیوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"میری صرف دو بہنیں ہیں ایک مجھ سے بڑی ہے جو اپنے شوہر کے ساتھ کراچی میں
ہے۔۔۔۔میری دوسری بہن تو مجھ سے بہت چھوٹی ہے لیکن یہ تو دیکھو وہ کبھی کبھار ایسا
محسوس کرنے لگتی ہے کہ وہ میری بہت بڑی بہن ہے۔" (۱۹)

اپنے سوتیلے بھائیوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"میرے دو بڑے بھائی ہیں جو میری پہلی والدہ کے بطن سے ہیں لیکن عالم یہ ہے۔
کہ دو، دو تین تین سال ملنے کی نوبت نہیں آتی۔کوئی کہیں ہے کوئی کہیں ویسے دونوں
بھائی مجھے بہت چاہتے ہیں اور میرا بے حد خیال کرتے ہیں۔" (۲۰)

اپنی ملازمت کے بارے میں اختر لکھتے ہیں۔

"۱۹۴۰ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے ایم اے کرنے کے بعد مجھے دوسرے سال ہی
گوالیار چھوڑ کر بھوپال آنا پڑا۔حمیدیہ کالج بھوپال میں میرا اور صفیہ دونوں کا تقرر
پروفیسر کی حیثیت سے ہوگیا۔" (۲۱)

اختر جب علی گڑھ میں تھے۔تو ان کی ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز ہوا۔اس کے بارے میں ڈاکٹر وقار احمد رضوی لکھتے ہیں۔

"ان کی ادبی زندگی کا آغاز علی گڑھ سے ہوا جہاں اس زمانے میں حجاز، جذبی، اختر
الایمان جمع ہوگئے تھے۔علی گڑھ کی ادبی فضا میں ان کا ذوق شعری نکھرا" (۲۲)

اختر جب علی گڑھ میں تھے۔تو علی گڑھ میگزین کے ایڈیٹر، انجمن اردوئے معلیٰ کے سیکرٹری اور انجمن حدیقۃ الشعرا کے ناظم تھے۔ملازمت سے دستبرداری کے بارے میں اختر لکھتے ہیں۔

"دسمبر ۱۹۴۹ میں مجھے بھوپال کی ملازمت سے دستبردار ہونا پڑا تمھیں معلوم ہے کہ اس
زمانے میں پارٹی کی پالیسی کیا ہوگئی تھی اور انجمن پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے
تھے۔حکومت نے اپنے ملازمین کے لئے انجمن کی ممبر شپ کو ممنوع قرار دے دیا تھا
جس کالج میں میں کام کرتا تھا وہ بدقسمتی سے گورنمنٹ کالج تھا لہذا سوال انجمن یا
ملازمت ان دونوں میں ایک کے انتخاب کا تھا میں نے انجمن کا ممبر رہنا پسند کیا اور

ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔'' (۲۳)

ملازمت چھوڑنے کے بعد اختر بمبی کی فلمی دنیا سے وابستہ ہو گئے۔بمبی کی زندگی کے بارے میں اپنے خط میں لکھتے ہیں۔

''بمبی کی زندگی ابتدا تو میرے لئے بالکل ساز گار نہ ہوئی۔تین چار مہینے کے بعد کہیں مجھے ایک فلم کمپنی میں تین سو روپیہ ماہوار کی ملازمت مل گئی لیکن فلم کمپنیوں کی سروس میں تنخواہ کا باقاعدگی سے ملتے رہنا تجبات میں شمار کیا جا سکتا ہے۔چنانچہ کبھی پیسے مل گئے کبھی دو دو مہینے نہیں ملے۔تقریباً سال سوا سال کے بعد یہ آسرا بھی ٹوٹ گیا'' (۲۴)

اختر کی بھرپور کوشش تھی کہ حالات ساز گر ہو جائیں اور وہ اپنی بیوی صفیہ کو بھی بمبی بلا لیں لیکن ایسا نہ ہو سکا بڑی مشکل سے چند گیت لکھنے کو ملتے لیکن آدھے پیسے ملتے اور آدھے مار لئے جاتے۔اس دوران ان کی بیوی صفیہ شاید بیمار ہوگئیں اور کالج سے بلا تنخواہ چھ مہینہ کی چھٹی کی۔اس دوران اختر نے اپنی بیوی صفیہ کو سپورٹ کرنا تھا جبکہ اختر کی کوئی مستقل ملازمت نہ تھی مجبوراً اختر کو ادھار پیسے لے کر بیوی کو بھجوانا پڑتے لیکن صفیہ انتہائی حساس تھی اپنے ایک خط میں وہ اختر کو لکھتی ہیں۔

''روپے مل گئے نہ معلوم دل کیسا کیسا ہوا یہ سوچ کے کہ کہیں تم نے قرض ادھار کر کے تو نہیں بھیجا اختر تم چار مہینے میری کفالت کرو اس کے بعد مجھے ادھر یا ادھر ہو ہی جانا چاہیے۔'' (۲۵)

اور چار مہینے کے بعد صفیہ کا انتقال ہو گیا۔صفیہ کے انتقال کے کچھ عرصہ بعد اختر کو چار سو روپے ماہوار کی نوکری ملی۔اقتصادی حالت بہتر ہونے لگی۔اور رفتہ رفتہ اوسطاً ایک ہزار روپے ماہوار ملنے لگے لیکن جب اسے صفیہ کے علاج کے اختر اور صفیہ کے دو بیٹے تھے۔سلمان اور جادو (جاوید اختر) اختر اپنے بیٹوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''جادو اور سلمان (اویس) دونوں نے اسی سال چھٹا کا امتحان پاس کر لیا ہے اور اب ساتویں میں ہیں۔جادو بہت زود حس اور جذباتی بچہ ہے۔بالکل (Problem child) اس کے برخلاف اویس اس عمر میں بھی بڑی سمجھ بوجھ سے کام لیتے ہیں۔'' (۲۶)

ماں کی وفات کے بعد دونوں بچے اپنی خالہ کی آغوش میں چلے گئے۔صفیہ کی چھوٹی ،بہن حمیدہ کہتی تھی کہ جب تک دونوں بچے میٹرک نہ کر لیں ہرگز والد کے پاس بمبی نہیں جائیں گے۔البتہ والد جانثار اختر ان کا خرچہ برداشت کرتے تھے۔

اسی طرح کی بے شمار مثالیں اردو ادب میں موجود ہیں جن میں مشاہیر خطوط کے ذریعے اپنی روداد یا آپ بیتی

سناتے نظر آتے ہیں۔اگر ان شخصیات کے خطوط شائع نہ ہوتے تو ان کی زندگیوں کا ایک اہم رخ ہمارے نظروں سے اوجھل رہتا۔بعض لوگ خطوط کو نجی چیز سمجھ کر ان کے شائع کرنے کو برا خیال کرتے ہیں۔حالانکہ بڑے لوگوں کے نظریات واصول ان کی خواہشات ،تمنائیں ان کی محفلیں جب یہ سب کچھ ان کا ذاتی نہیں ہوتا تو پھر ان کے خطوط کیسے ذاتی ہو سکتے ہیں۔بڑی شخصیات تو قوم کی امانت ہوتی ہیں۔اور ان کے خطوط قارئین ادب کے لئے ایک خزانے سے کم حیثیت نہیں رکھتے۔جدید تحقیق کی رو سے فنون لطیفہ اور ادب کی مختلف اضاف فنکار کی ذات کے اظہار کی مختلف و متنوع صورتیں ہیں۔اسی لئے جب تک فنکار کو نہ سمجھ لیا جائے اس کی تصنیف تک صحیح رسائی ممکن نہیں چنانچہ اس سلسلے میں اس کے خطوط اور ڈائریوں کو اہم ماخذ سمجھا جاتا ہے۔جہاں وہ درون پردہ لاعلمی میں اپنی ذات کو منعکس کر دیتا ہے۔خطوط کے آئینے میں لکھنے والے کا کردار،نظریات ،ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواد حاصل ہو سکتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ڈاکٹر سید عبداللہ۔اردو خط نگاری مشمولہ وجہی سے عبدالحق تک۔سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۲۰۰۔ص ۲۶۳
۲۔ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی۔خطوط اقبال۔مکتبہ خیابان اردو ادب لاہور ۱۹۷۵ ۔ص ۵
۳۔ محمد طفیل ۔نقوش خطوط نمبر جلد اول۔ادارۂ فروغ اردو لاہور ۱۹۶۸۔ص ۴۲۲
۴۔ایضاً۔ص ۴۲۲
۵۔ایضاً۔ص ۴۲۲
۶۔ایضاً۔ص ۴۲۲
۷۔محمد طفیل۔نقوش خطوط نمبر جلد دوم۔ص ۵۲۹
۸۔ایضاً۔ص ۵۲۹
۹۔ایضاً۔ص ۵۲۹
۱۰۔ایضا۔ص ۵۲۹
۱۱۔ایضاً۔ص ۵۴۱
۱۲۔ایضاً۔ص ۵۴۲
۱۳۔ایضاً۔ص ۵۳۰
۱۴۔ایضاً۔ص ۵۳۰
۱۵۔ایضاً۔ص ۵۴۱
۱۶۔طاہرہ اختر۔شاد عارفی مشمولہ نقوش شخصیات نمبر ۲ شمارہ ۵۹۔۱۶۰ اکتوبر ۱۹۵۶۔ص ۱۱۳۴
۱۷۔محمد طفیل۔نقوش خطوط نمبر جلد دوم۔ص ۵۳۴
۱۸۔ ایضاً۔ص ۵۳۴
۱۹۔محمد طفیل۔نقوش جلد سوم۔ص ۴۱۹
۲۰۔ایضاً۔ص ۴۱۹
۲۱۔ایضاً،ص ۴۱۸
۲۲۔وقار احمد رضوی۔تاریخ جدید اردو غزل۔نیشنل بک فاونڈیشن اسلام آباد ۲۰۰۲۔ص ۵۲۷

۲۳۔محمد طفیل۔ نقوش جلد سوم۔ص ۴۱۸
۲۴۔ایضاً۔ص ۴۱۸
۲۵۔ایضاً۔ص ۲۱۹
۲۶۔ایضاً۔ص ۴۲۰

کتابیات:

۱۔آل احمد سرور۔تنقیدی اشارے اردو مرکز لاہور ۱۹۶۴۔
۲۔انور سدید۔اردو میں خطوط نگاری مشمولہ سہ ماہی اردو شمارہ ۲ کراچی ۱۹۸۵۔
۳۔خورشید الاسلام ڈاکٹر۔اردو خط نگاری مشمولہ اردو نثر کا فنی ارتقاء۔اکادمی بازیافت کراچی ۲۰۰۳
۴۔رام لال۔حرفِ شریں مقدمہ۔میڈیا انٹرنیشنل دہلی ۱۹۹۰۔
۵۔رفیع الدین ہاشمی۔خطوط اقبال۔مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵۔
۶۔عبادت بریلوی۔مقدمات عبدالحق حصہ دوم۔اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴۔
۷۔عبداللہ سید۔اردو خطوط نگاری مشمولہ نقوش مکاتیب نمبر ا۔ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۷۔
۸۔محمد اسلام۔جگر کے خطوط۔نظامی پریس لکھنو ۱۹۶۵۔
۹۔محمد طفیل۔نقوش خطوط نمبر جلد اول تا جلد سوم۔شمارہ ۱۰۹، اپریل مئی ۱۹۶۸ء
۱۰۔ایضاً۔نقوش شخصیات نمبر ۲ شمارہ ۵۹۔۱۶۰ اکتوبر ۱۹۵۶۔ص ۱۱۳۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد*

کُلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب: ایک تحیّر آفریں کارنامہ

Abstract: *Mirza Ghalib is one of the eminent poets of 19th century. Since Persian language was the language of learning and scholarship in his times, therefore, Ghalib, along with Urdu, also tried his hand at Persian Ghazal and Prose. Ghalib's Persian verse remained inaccessible to the Urdu readers due to its impenetrable style. Scholarship about Ghalib is incomplete without having knowhow of his Persian work. This is the reason that many scholars have translated his Persian works into Urdu but most of these translations are incomplete. Eminent poet and translator Partu Rohela is the only scholar who translated the complete collection of Ghalib's Persian letters. He collected the complete letters, added footnotes and then translated them in Urdu. In this article, an analysis of this translation is presented.*

مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ [۱۷۹۷ء تا ۱۸۶۹ء] ہماری علمی اور ادبی دُنیا کی وہ روشن اور تابناک شخصیت ہیں جن کے فکر کی بلندی، علم کی ہمہ رنگی، اسلوب کی سحر انگیزی اور فن کی رعنائی نے ہمارے شعر و ادب پر نہایت گہرے اور دُور رس اثرات مرتب کیے ہیں۔

انھوں نے اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر گوئی اور مکتوب نویسی کے میدانوں میں فکر و فن کے ایسے چراغ روشن کیے ہیں جن سے نہ صرف اُن کا زمانہ مستنیر ہوا بلکہ مابعد زمانوں کے لیے بھی وہ مینارۂ ہدایت ٹھہرے۔ مرزا غالبؔ کی اختراعی صلاحیت اپنے معاصر اربابِ علم و ادب سے کہیں زیادہ تھی۔ وہ مضمون آفرینی، نازک خیالی، تہ داری، رمزیت اور گیرائی کے والہ و شیدا تھے اور انھی عناصر کی تلاش و جستجو نے ان کے لفظوں کو گنجینۂ

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، علّامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

معنی کا طلسم اور ان کی شخصیت کو عجب نوع کی پُراسراریت عطا کی۔ سادگی میں پُرکاری کی خواہش اور اجمال میں توضیح کی طلب نے ان کے کلامِ نظم ونثر کو ایسی صناعانہ حیثیت عطا کر دی ہے جس میں معانی کا سیلِ بیکراں موج زن ہے۔ غالبؔ کا کوئی قاری ان کے کلامِ نظم ونثر کی مکمل معرفت یا عرفانِ کامل کا دعویٰ نہیں کر سکتا ہاں اپنی اپنی توفیق واستعداد کے مطابق اس سے لذت کشید کر سکتا ہے۔

مرزا غالبؔ کو اپنی فارسی دانی پر بہت ناز تھا۔ ان کے زمانے میں اگرچہ فارسی کا زور ٹوٹ رہا تھا مگر پھر بھی علمی اور تہذیبی حلقوں میں فارسی کا چلن تھا اور اس زبان سے کامل آشنائی کے بغیر علمی اور ادبی حلقوں میں اپنی حیثیت کو منوا لینا ممکن نہ تھا۔ غالبؔ کو چوں کہ روشِ عام پر چلنا پسند نہ تھا، اس لیے اپنی الگ راہ نکالنے میں انھوں نے بہت ریاضت اور مشق وممارست کی۔ غالبؔ نے اپنے عہد کے مروجہ اسالیبِ بیان سے بغاوت کر کے نئی طرزِ اظہار کی داغ بیل ڈالی۔ ظہوری اور ابوالفضل کی انشا سے اگرچہ انھوں نے ریزہ چینی اور اکتسابِ فیض کیا ہے مگر اپنی اُپج اور اختراعی صلاحیت کے باعث ان کی طرزِ اظہار جداگانہ اور انفرادی ذائقہ کی حامل ہے اور بعض اوصاف میں وہ ظہوری اور ابوالفضل کی انشا پر فوقیت رکھتی ہے۔ غالبؔ کو فارسی کی لغتِ قدیم سے زیادہ دلچسپی تھی؛ متروک اور گم گشتہ الفاظ کو انھوں نے حیاتِ نو بخشی؛ ان کی نگارشاتِ نظم ونثر میں لغتِ قدیم کا بھید بھرا رنگ برابر نمود کرتا نظر آتا ہے۔ وہ صحیح معنوں میں لفظوں کے مزاج دان اور ان کے معنوی آفاق کے عارف تھے۔

مرزا غالبؔ کے فارسی مکتوبات صحیح معنوں میں گنج ہائے گراں مایہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ مکاتیب کئی حوالوں سے انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ غالبؔ کی فارسی مکتوب نگاری اُن کی زندگی کے طویل عرصے پر محیط ہے، وہ اپنی ادبی زندگی کے آغاز ہی میں فارسی مکتوب نویسی کی طرف مائل ہوئے اور جب تک ان کے قویٰ مضمحل نہ ہوئے، تب تک انھوں نے فارسی ہی میں مکتوب نویسی کا سلسلہ جاری رکھا۔ اُن کی اُردو مکتوب نویسی ان کی زندگی کے آخری زمانے کی یادگار ہے۔ اس لیے غالبؔ کی فعال اور متحرک زندگی کے احوال، ان کے اسفار اور ان کے روز وشب کا رنگ جو ان کے فارسی مکتوبات میں دکھائی دیتا ہے، اس سے اُن کی اُردو مکتوب نگاری محروم رہی۔ غالبؔ کے محققین، سوانح نگاروں اور شارحین کے لیے ان مکتوبات میں بہت قیمتی لوازمہ موجود ہے اور اصحابِ علم وتحقیق نے اس سے برابر فائدہ بھی اٹھایا ہے مگر اُردو دُنیا کا ایک بڑا حلقہ اپنی فارسی ناآشنائی کے باعث غالبؔ کے فارسی مکتوبات کے گنجینے سے محروم رہا۔ غالبؔ کے عقیدت کیشوں اور محبوں نے وقتاً فوقتاً اس طرف دھیان دیا مگر غالبؔ کی نثر کی ہمہ رنگی کو اُردو کے قالب میں ڈھالنے کی مشکلات کا خیال اُن کے راستے کی دیوار بن گیا۔ بعض اہلِ علم نے منتخب مکاتیب یا کسی ایک مجموعۂ مکاتیب کو اُردو کے قالب میں ڈھالا اور پھر اس بھاری پتھر کو چوم کر ایک طرف

رکھ دیا۔ پنجاب یونی ورسٹی، لاہور نے غالب کی صد سالہ برسی کے موقعے پر غالب کے متون اور بعض کتابوں کے تراجم شائع کیے۔ باغِ دودر کے ساٹھ مکتوبات کا ترجمہ بھی ان میں شامل ہے۔ یہ ترجمہ سید وزیر الحسن عابدی نے کیا۔ اسی عرصے میں پنج آہنگ کے آہنگِ پنجم کا ترجمہ محمد عمر مہاجر نے کیا جو ۱۹۶۹ء میں ادارۂ یادگارِ غالب کے زیرِ اہتمام شائع ہوا۔ نام ور غالب شناس لطیف الزمان خاں نے سیّد اکبر علی ترمذی کی مرتبہ کتاب ''نامہ ہائے فارسی'' کو اُردو کے قالب میں ڈھالا جو ۱۹۹۵ء میں دانیال، کراچی کے زیرِ اہتمام طبع ہوا۔ غالبؔ کے فارسی مکتوبات چوں کہ مختلف نصابوں میں شامل رہے ہیں اس لیے بعض مکاتیب کے تراجم کا ایک سلسلہ دکھائی دیتا ہے مگر ان کی حیثیت محض درسی ہے۔ یوں ڈیڑھ صدی گزر جانے کے باوجود غالب کے تمام فارسی مکتوبات اُردو کے قالب میں نہ ڈھل سکے۔ یہ سعادت اور عزت نام ور اُردو شاعر اور فارسی زبان کے اداشناس پرتوؔ روہیلہ کا مقسوم تھی۔ جنابِ پرتوؔ روہیلہ نے مستقل مزاجی، استقامت اور جواں مردی کے ساتھ سفر کی مشکلات کو جھیل کر مکتوباتِ فارسی کے ترجمے کی یہ منزل سر کی اور مرزا غالبؔ کے تمام دستیاب فارسی مکتوبات کو اُردو ترجمے کا شاندار لباس عطا کیا۔ اس غیر معمولی اور یادگار کارنامے پر وہ بلاشبہ تحسین وتبریک اور ستائش وداد کے سزاوار ہیں۔

پرتوؔ روہیلہ نے ''نامہ ہائے فارسیِ غالب'' کے عنوان سے سید اکبر علی ترمذی کی مرتبہ کتاب ''نامہ ہائے فارسی'' سے اس مبارک سفر کا آغاز کیا۔ یہ ترجمہ ادارۂ یادگارِ غالب نے ۱۹۹۹ء میں کراچی سے شائع کیا۔ اگلے برس وہ مزید دو کتابوں کے ترجمے کے ساتھ سامنے آئے۔ باغِ دودر کے فارسی مکتوبات کا ترجمہ بزمِ علم وفن، اسلام آباد اور مآثرِ غالب میں شامل مکاتیب کا ترجمہ ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی کے اہتمام سے چھپا۔ ۲۰۰۱ء میں سید مسعود حسن رضوی کی ترتیب دادہ غالب کے غیر مطبوعہ فارسی مکتوبات کی حامل کتاب ''متفرقاتِ غالب'' کا اُردو ترجمہ پیش کیا۔ یہ ترجمہ ادارۂ یادگارِ غالب کے اہتمام سے شائع ہوا۔ اسی سال پنج آہنگ کے آہنگِ پنجم کا ترجمہ شائع ہوا۔ ۲۰۰۸ء میں غالب کے فارسی مکتوبات کا کلیات نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد کے زیرِ اہتمام چھپا۔ ۲۰۰۹ء میں غالب انسٹیٹیوٹ دہلی سے غالب کے منتخب فارسی مکتوبات، ۲۰۱۲ء میں مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد کے زیرِ اہتمام غالب اور غمگین کے فارسی مکتوبات اور جنوری ۲۰۱۳ء میں زرنگار بک فاؤنڈیشن، فیصل آباد سے غالب کے غیر مدون فارسی مکتوبات کی اشاعت عمل میں آئی۔ ۲۰۱۵ء میں چوالیس غیر مدون مکتوبات کے اضافے کے ساتھ کلیاتِ مکتوبات کی دوسری اشاعت پیش کی گئی۔ اس کلیات کی اشاعت کے ساتھ پرتوؔ صاحب کا وہ سفر مکمل ہوا جو انھوں نے ۱۹۹۵ء کے لگ بھگ آغاز کیا تھا۔ اس کلیات میں پنج آہنگ، باغِ دودر، متفرقاتِ غالب، نامہ ہائے فارسی اور مآثرِ غالب کے علاوہ چوالیس غیر مدون مکاتیب کا ترجمہ شامل ہے۔

ترجمہ تخلیق کا بدل نہیں ہوسکتا؛اس کے باوجود دُنیا کی مختلف زبانوں میں ترجمے کی باقاعدہ روایتیں موجود ہیں جس سے ترجمے کی اہمیت اورافادیت پر روشنی پڑتی ہے۔ارباب علم وفن نے ترجمے کے اصول وقواعد مرتب کیے ہیں مگراس کے باوجود ترجموں میں ان اصولوں اور قاعدوں کی پوری پوری پاس داری ممکن نہیں۔ ہر مترجم اپنی افتادِ طبع،استعداد،صلاحیت اورمزاج کے مطابق دوسری زبانوں کے چمنستانوں کی سیر کر کے اس کے گل ہائے رنگارنگ کی بوباس اورلطافت کواپنی زبان کے قالب میں ڈھالنے کا جتن کرتا ہے۔کسی عبارت کے معنی ومفہوم کو دوسری زبان کے قالب میں ڈھالنا اور لکھنے والے کے مقصود کو ترجمے کے ذریعے ظاہر کرنا بہت زیادہ مشکل کام نہیں ہے، دونوں زبانوں کی لفظیات سے مترجم کی مناسب آگہی اس سفر میں اس کی کامرانی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔علمی اور سائنسی عبارتوں کے تراجم میں بالعموم اسی انداز کی پیروی کی جاتی ہے۔مترجم مقصودِ متن کو آسانی کے ساتھ ترجمے کے ذریعے ظاہر کر کے سرخ رو ٹھہرتا ہے مگرادبی اور تخلیقی متون کے ترجمے میں اس روش کی پیروی ترجمے کوتخلیق کی چاشنی اوراظہارِ بیان کی ندرت سے محروم کردیتی ہے۔بامحاورہ یا کھلے ترجمے کے ذریعے خیال یا فکر تو دوسری زبان میں منتقل ہوجاتی ہے مگر تخلیق کار کا اسلوبِ خاص اور رنگِ تخلیق ترجمے کی حریم میں جلوہ گری نہیں کرتا۔اس کمی کے باعث ترجمہ نرا ترجمہ رہ جاتا ہے اوراس میں تخلیقی شان پیدا نہیں ہوسکتی۔پرتو روہیلہ صاحب کواس بات کا مکمل احساس تھا اسی لیے انھوں نے مکتوباتِ غالب کے ترجمے میں محض لفظی یا بامحاورہ ترجمے کو کافی نہیں جانا بلکہ غالبؔ کے رنگِ خاص اور اسلوبِ بیاں کی لطافت کو بھی ترجمے میں منتقل کرنے کی سعی کی ہے۔کلیاتِ مکتوبات کے ابتدائیے میں وہ رقم طراز ہیں:

''غالب کی نثر کا ترجمہ کرتے ہوئے یہ خیال بھی رہا ہے کہ قاری تک اُس کی لطافتِ خیال وطرزِ اظہار بھی پہنچے ورنہ مفہوم کی ترسیل توان کیاریوں کو پھاند کر بامحاورہ ترجمے سے بھی بڑی آسانی سے ہوسکتی تھی کہ اس طرح مسافت بھی کم ہوجاتی اورالفاظ کا صرفہ بھی۔''(واحد متکلم ص:x)

غالبؔ کے اظہارِ بیاں کی لطافت اوراسلوبِ نگارش کی چاشنی کوترجمے میں منتقل کرنے کے لیے پرتوؔ صاحب کو یقیناً مشکلات کے جنگل سے گزرنا پڑا۔ان کی اس ہمت آزمائی کے باعث ہی ترجمہ تخلیقی شان کا حامل ٹھہرااوراس میں مرزا غالب کے رنگِ اسلوب کی واضح جھلک دکھائی دینے لگی۔آثارِ غالب کے ساتھ ان کے غیر معمولی تعلق اور دیرینہ ربط نے انھیں معرفتِ غالبؔ عطا کردی۔اس معرفت کا فیضان مکتوبات کے تراجم میں برابر جگمگاتا نظر آتا ہے۔پرتوؔ صاحب کے ترجمے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

''انصاف طاعت سے بڑھ کر ہے۔سفر کا ارادہ قرض کی زنجیر ٹوٹے بغیر صورت پذیر نہیں ہوسکتا۔اور جب یہ زنجیر ٹوٹ گئی اور یہ راستے کا پتھر ہٹ گیا تو کیا مجال ہے جو نجف کے علاوہ کسی دوسرے راستے پر چلوں اور تُف مجھ پر جو اس کے علاوہ کسی کی تلاش کروں۔''(ص۴۵)

''قبلۂ دیدہ ودل! خدا آپ کو سلامت رکھے۔میں حیران اس امر پر ہوں کہ ایک اقبال مند، جواں سال حاکم کی اچانک موت میں کیا حکمت تھی اور قضا وقدر کے دفترِ اعلیٰ کے کارکنوں کو اس واقعے سے کون سا عظیم نتیجہ نکالنا منظور تھا۔اب معلوم ہوا کہ غالبِ بدبخت کی امید کو سیلابِ فنا میں بہا دینا مقصور تھا اوراس کی صورت نہیں نکلتی تھی بجز اس طوفانِ ہوش ربا کے ظہور کے۔''(ص۹۶)

''شہر جے پور کے حسن اور والیِ شہر کے محبوبانہ اطوار نے دل کو اس طرح برانگیختہ کردیا کہ اگر بے تاب ہوکر اس طرف نہ بھاگ پڑا تو خود کو اپنی ملامت سے نہ بچا سکوں گا،کائنات کی کان سے ایسے قیمتی جواہر روز روز پیدا نہیں ہوتے۔اس راہ پیمائی میں مہر جہاں تاب کے گھٹنوں تک پاؤں گھس جاتے ہیں،تب جاکر اس آب وتاب کا کوئی گوہر قالب میں ڈھلتا ہے۔''(ص۲۹۵)

''خداتعالیٰ کی عطا کا شکر،قسمت کو جُستگی پر تحسین اور تمنّا کو تکمیل کی نوید ہو۔بے شک مجھے وہ نامۂ امید افزا ملا ہے، جو میرے خیال میں اسبابِ نعمت کی فہرست ہے جسے آسمان سے زمین پر میری جانب بھیجا گیا ہے یا کسی قیمتی خزانے کا تعارف نامہ ہے کہ روزِ ازل(فرطِ)الفت سے اس پر میرے نام کی مُہر لگادی گئی ہو۔''(ص۳۰۳)

یہ مثالیں مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق یہاں وہاں سے نقل کی ہیں ورنہ تمام مکتوبات کے ترجموں پر رنگِ غالب کی یہ جادوگری سایہ فگن ہے اور تخلیقی وفور ہر ترجمے کے رگ وپے میں پوری طرح موج زن دکھائی دیتا ہے۔غالب کے رنگِ انشا میں استفہام، حیرت، طنز اور واقعیت کا جو عمل دخل ہے یا قافیے کا ہنرمندانہ استعمال جو لطافت پیدا کرتا ہے،اس کا مترجم نے خاص خیال رکھا ہے اور ہر ممکن کوشش کی ہے کہ انشائے غالب کے یہ جملہ تزئینی عناصر ترجمے میں بھی موجود رہیں۔

پرتو روہیلہ اُردو اور فارسی زبانوں کے تہذیبی مزاج سے پوری طرح آگاہ ہیں۔اس تہذیبی آگاہی کے باعث ہی انھوں نے غالبؔ کی پُرپیچ اور مشکل فارسی انشا کو اُردو کے قالب میں ڈھالنے کا حیرت آفریں

کارنامہ انجام دیا ہے۔ پرؔتو صاحب کا اندازِ ترجمہ بعض ایسے انفرادی خصائص کا حامل ہے جو دیگر مترجمین کے ہاں کم کم دکھائی دیتے ہیں۔ مترادفات کے بے جا استعمال سے گریز پائی کے باعث ان کا یہ ترجمہ اپنے دروبست میں چُست اور ہموار ہے اور مترادفات سے پیدا ہونے والی الجھنوں سے مبرا ہے۔ ایک محتاط مترجم کی طرح انھوں نے عبارت کے مقدرات کو ترجمہ کرتے ہوئے قوسین میں رکھا ہے۔ اس انداز کے باعث نہ صرف جملے میں توازن پیدا ہوا ہے بلکہ قارئین کے لیے عبارت کی تفہیم بھی آسان ہوئی ہے۔ پرؔتو صاحب نے فارسی کے ان الفاظ وتراکیب کو جو اُردو میں عام مستعمل ہیں اور بیشتر القاب وآداب کا ترجمہ ارادتاً نہیں کیا؛ ان کا یہ کہنا درست ہے کہ ''ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کرنا اصل متن کی روح کو زخمی کرنے کے مترادف ہے۔''

کلیاتِ مکتوبات کو پنج آہنگ کے آہنگِ پنجم کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے۔ فاضل مترجم و مدون کے خیال میں چوں کہ آہنگِ پنجم میں ۱۶۹ مکاتیب شامل ہیں جو اے افراد کو لکھے گئے ہیں اور آہنگِ پنجم کا افرادی دائرہ چوں کہ باقی چاروں کتابوں سے زیادہ ہے اور اس کے کئی مکتوب الیہم دوسری چاروں کتابوں میں مشترک ہیں۔ مترجم کا یہ خیال ایک لحاظ سے درست ہے مگر کلیات کو اس طرز پر ترتیب دینے کا نقصان یہ ہوا کہ نامہ ہائے فارسی کے جملہ خطوط اور باغِ دودر، مآثرِ غالب اور متفرقاتِ غالب کے بیش تر خطوط آہنگِ پنجم میں شامل ہو گئے اور ان کتابوں کی جداگانہ حیثیت مجروح ہوئی۔ موجودہ صورت میں مآثرِ غالب کی ذیل میں صرف تین مکتوب الیہم اور متفرقاتِ غالب کی ذیل میں صرف دو مکتوب الیہم باقی رہ گئے ہیں۔ کیا اچھا ہوتا کہ ہر کتاب کا ترجمہ الگ الگ ہوتا اور متن اور ترجمے میں اتنا فاصلہ نہ ہوتا۔ اب ترجمے سے استفادہ کرتے وقت متن اوجھل ہو جاتا ہے اور متن دیکھتے ہوئے ترجمہ نظروں کے سامنے نہیں رہتا۔ افادۂ عام کے لیے اگر ایک صفحے پر متن اور سامنے کے صفحے پر اس کا ترجمہ ہوتا تو شاید زیادہ بہتر ہوتا۔ کلیاتِ مکاتیب کی ترتیب میں اگر سائنسی انداز اختیار کیا جاتا تو سب سے بہتر تھا۔ پانچوں کتابوں اور غیر مدون مکاتیب کو مکتوب الیہم کی الف بائی ترتیب سے مرتب کیا جاتا۔ ہر مکتوب الیہ کے مکاتیب یک جا بھی ہو جاتے اور اس کو تلاش کرنے میں بھی زحمت نہ ہوتی۔ ہر مکتوب الیہ کا تعارف بھی متنِ مکاتیب سے پہلے آ جاتا تو اچھا ہوتا۔ موجودہ صورت میں پہلے اُردو ترجمہ پھر مکتوب الیہم کے احوال اور پھر فارسی متن پیش کیا گیا ہے اور غیر مدون مکاتیب کو الگ حیثیت میں کلیات کے آخر میں رکھا گیا ہے۔ کلیات کے آغاز میں دی گئی فہرست میں غیر مدون مکاتیب کا ذکر اور ان کی تفصیل شامل نہیں۔

جنابِ پرتو روہیلہ نے متنِ مکتوبات مستند مرتبہ نسخوں سے لیا ہے۔ ''نامۂ ہائے فارسی'' کا متن سیّد اکبر علی ترمذی کا مرتب کردہ ہے؛ ''باغِ دودر'' اور '' آہنگِ پنجم'' کے متون سیّد وزیر الحسن عابدی جب کہ '' مآثرِ

غالب'' اور ''متفرقاتِ غالب'' کے متون بالترتیب قاضی عبدالودود اور سیّد مسعود حسن رضوی کے ترتیب دادہ ہیں۔ متن اگرچہ توجہ سے نقل کیا گیا ہے مگر اس کے باوجود بعض الفاظ شاملِ متن نہیں ہو سکے اور بعض الفاظ کا املا بدل گیا اور کئی مقامات پر الفاظ ایک دوسرے میں پیوست ہو کر عام قاری کے لیے ناخوانا ہو گئے۔ اگر پروف خوانی دقتِ نظر سے ہوتی تو شاید یہ خرابی باقی نہ رہتی۔ موجودہ صورت میں متن پر مکمل اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں وہاں سے چند مثالیں بہ طورِ مثال درج کی جاتی ہیں:

ص:۷۱۹	''فرزانہ شیوا شیوۂ روشن برگزیدۂ ربِ جلیل''	میں روشن کے بعد ''روش'' کا لفظ شامل نہیں ہو سکا۔
ایضاً:	''حکوا صلاح مہر افزود''	میں ''حک'' واؤ کے ساتھ جُڑ گیا۔
ایضاً:	''خوداز نیبر وہائیدرونی ست''	اصل عبارت یوں ہے: ''خوداز نیرو ہای درونی ست''
ایضاً:	''درسرہ گردن گفتار''	اصل متن میں گردن کے بجائے 'کردن' ہے۔
ایضاً:	پیروی راہروانِ کشایشہائے رویخو اہدنمود''	رہروان کے بعد ''راہ دان'' کا لفظ ترک ہو گیا۔
ص:۷۲۵	''فرمان روائی ہکر ماجیت گذشت''	درست: بکر ماجیت
ایضاً:	''حاجت روائیبارگاہِ سخن''	''حاجت روائی بارگاہِ سخن''
ایضاً:	''سلطان الشعرا ابراہیم ذوق''	درست: ''سلطان الشعرا شیخ محمد ابراہیم ذوق''
ص:۷۲۶	''ہر چہارم سلطان زادہ''	درست: ''ہر چہار سلطان زادہ''
ایضاً:	''بیوائیدورِ جام داد''	''بے نوائی دورِ جام''
ایضاً:	''دل رااز جائیبر انگیز دنبود''	درست: ''دل رااز جای برانگیز دنبود''
ایضاً:	''من فرستم''	درست: ''من می فرستم''
ایضاً	''غزلہا را خودنگاہ دارید وگوش را''	درست: ''غزلہا را خودنگاہ دارید ودیدہ وگوش را''
ایضاً:	''برادرِ این ہنری لارلس است''	درست: ''برادرِ این ہنری لارنس است''
ص:۷۲۷	''یانہادہ''	درست: پانہادہ
ص:۷۲۸	''معہ وپروین''	درست: مہ وپروین
ص:۹۳۷	''زمرۂ بزدیکان''	درست: ''زمرۂ نزدیکان''

فاضل مترجم نے بعض مقامات پر مختصر حواشی کا التزام کیا ہے۔ جن میں متن کی بعض خرابیوں یا مصرعوں کی ناموزونی کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ بعض مقامات نظر انداز ہو گئے ہیں جہاں مختصر حواشی کی ضرورت تھی مثال کے طور پر:

ص۲۸۲ اور ص۷۱۲ میں آغا بزرگ شیرازی وفا کے نام خط کے ترجمے اور متن دونوں میں آغاز میں دو اشعار کا عنوان ''رباعی'' ہے۔ ان اشعار کا وزن ''فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعلن'' ہے جو یقیناً رباعی کا وزن نہیں۔ حاشیے میں اس کی صراحت ضروری تھی۔

اسی طرح ص ۳۶۶ پر ''صنعتِ تعطیل'' آیا ہے جو میرے خیال میں ''صنعتِ حسنِ تعلیل'' ہے۔ یہاں بھی وضاحت ضروری تھی۔

ص ۸۲۵ پر سہواً سیّد علی غمگین کو ''سر سیّد علی غمگین'' لکھا گیا ہے۔

فاضل مترجم ص ۸۲۶ پر رقم طراز ہیں:

> ''شکر ہے غالب کے فارسی مکتوبات کا یہ کام جو ۹۷-۱۹۹۶ء میں شروع ہوا تھا آج وسط ۲۰۱۵ء میں مکمل ہو گیا۔ گویا اب کم از کم ادبی دُنیا میں غالب کے فارسی مکتوبات میں کوئی ایسا مکتوب نہیں جس کی تدوین نہ ہو گئی ہو اور جس کا اُردو ترجمہ نہ ہو گیا ہو۔''

یہی بات نیشنل بُک فاؤنڈیشن کے ایم ڈی ڈاکٹر انعام الحق جاوید نے ''پیش لفظ'' میں کہی ہے:

> ''اب نیشنل بُک فاؤنڈیشن کو یہ نیا ایڈیشن پیش کرتے ہوئے فخر حاصل ہے کہ ادبی دُنیا میں کوئی ایسا غالب کا فارسی مکتوب نہیں جو اس کتاب میں شامل نہ ہو اور جس کا اُردو ترجمہ رہ گیا ہو۔''

اگرچہ کلیات کی ترتیب اور غیر مدون مکاتیب کی تلاش و جستجو میں فاضل مترجم نے بہت سعی و کوشش کی ہے مگر اس کے باوجود یہ دعویٰ کرنا درست نہیں۔ تحقیق کا سفر کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ زیرِ نظر کلیات میں ڈاکٹر ظہور الدین احمد کا متعارفہ غالب کا فارسی خط بنام سید رجب علی خان بہادر مطبوعہ صحیفہ آزادی نمبر بابت جولائی ستمبر ۱۹۸۴ء شامل نہیں۔ صحیفہ جیسے اہم اور سامنے کے پرچے میں شامل ایک نامور محقق کا متعارفہ خط اگر نگاہ سے اوجھل ہو سکتا ہے تو ممکن ہے اور بھی ایسے غیر مدون مکاتیب سامنے آجائیں۔

کلیاتِ مکتوبات میں مکاتیب کے متن اور ترجمے کے ساتھ مکتوب الیہم کے مختصر احوال بھی شامل کیے گئے ہیں۔ مکتوب الیہم کے تعارف نامے یقیناً مکتوبات کی تفہیم میں معاون ٹھہرتے ہیں۔ فاضل مترجم و مدون اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ''اس کاوش کو مزید کارآمد و بامعنی بنانے کے لیے مکتوب الیہم کے حالاتِ زندگی بھی حتی المقدور شامل کیے گئے ہیں۔ اگرچہ اس کام میں بڑی محنت و صعوبت اٹھانا پڑی لیکن چوں کہ خط جیسی تخلیق سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ قاری

> پر مکتوب الیہ کی شخصیت کے خدوخال بھی روشن ہوں، یہ مشکل گوارا کی گئی۔ غالبؔ کی زندگی ہی میں ان شخصیات کا جن سے ان کی خط و کتابت تھی، احاطہ کرنا چنداں آسان کام نہ تھا، چہ جائے کہ جب ان کو اس دُنیا سے رخصت ہوئے بھی سوا سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چُکا ہو اور جب ہمارا سارا معاشرہ علم و دانش و تہذیب و تنظیم سے یکسر غافل ہو کر برق رفتاری سے قعرِ پستی کی طرف رواں ہو، یہ کام دشوار سے دشوار تر ہو گیا۔ حالات کی گردان مکتوب الیہم اور ان کے حالاتِ زندگی پر اتنی بھاری اور دبیز ہو چکی ہے کہ ان کے اخلاف و اعقاب بھی شاید ہی ان کے حالات سے واقف ہوں۔'' (واحد متکلم: ص xi)

فاضل مترجم و مدون نے اگرچہ مکتوب الیہم کے احوال کے لیے بہت کوشش اور تلاش و جستجو کی ہے مگر اس کے باوجود کئی مکتوب الیہم کے احوال انھیں دستیاب نہیں ہو سکے۔ کلیات میں شامل بیشتر مکتوب الیہم کے احوال عبدالرؤف عروج کی کتاب ''بزمِ غالب'' سے مستفاد ہیں۔ اس میں شُبہ نہیں کہ عروج صاحب کی یہ کتاب ایک اہم ماخذ ہے تاہم دیگر منابع سے بھی اگر استفادہ کیا جاتا تو مکتوب الیہم کے احوالِ حیات بہتر انداز میں مرتب ہو سکتے تھے۔ منشی رحمت اللہ اور خواجہ ظہیر الدین کے متعلق راقم کو یہ معلومات حاصل ہوئیں:

> منشی رحمت اللہ کا تخلص رسا تھا اور یہ غالب کے شاگرد حبیب اللہ ذکا کے بڑے بھائی تھے۔ ان کے والد کا نام حافظ محمد میران تھا۔ یہ راجہ مگٹ گری کے دیوان تھے۔
>
> خواجہ ظہیر الدین خان بہادر کیننگ کالج لکھنؤ کے اورینٹل ڈیپارٹمنٹ میں فارسی کے استاد تھے۔ انھیں رفیق الدولہ اور دبیر الانشا کہا جاتا تھا۔ اسرارِ کربلا کے نام سے ان کی ایک تصنیف نول کشور نے ۱۸۶۹ء میں طبع کی تھی۔
>
> میرا خیال ہے کہ اگر تھوڑی محنت مزید کی جائے تو باقی مکتوب الیہم کے احوالِ حیات سے آگہی ممکن ہے۔ خدا کرے کہ آئندہ اشاعت میں یہ کمی پوری کی جا سکے۔

مرزا غالب کے پیچیدہ اور مشکل فارسی مکاتیب کا خوش آہنگ اور رواں دواں ترجمہ، غیر مدون مکتوبات کی تلاش و جستجو اور کلیاتِ مکاتیبِ فارسی کی پیش کش بلاشبہ ایک ایسا گراں ارز اور قیمتی تحفہ ہے جو پرتو روہیلہ صاحب نے نئی نسل کو پیش کیا ہے۔ مجھے کامل یقین ہے کہ ان کی یہ سعی و کاوش ضرور بار آور ٹھہرے گی اور غالب شناسی کی تاریخ میں اُن کا یہ غیر معمولی کارنامہ ہمیشہ یاد رکھا جائے۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر الطاف انجم *

حآلی کی فکری تشکیل میں نوآبادیاتی کردار

Abstract: *Maulana Altaf Hussian Haali has been one of the prominent literate of Urdu. He is known for his immense contribution to the different genres of Urdu in general and Criticism, Biography and Nazm in particular. His intellectual development reached its zenith during British Colonial period. Colonizers used to teach the lessons of dependence, obedience and submission towards them to the subjects of sub-continent. Maulana Haali was one among the intellectually rich persons who guided his nation accordingly. Since his countrymen were virtually fable before the might of colonial masters, Haali, as companion of Sir Syed Ahmed Khan, advocated and suggested education for fellow people instead of politics. Before we try to understand the basis of ideological formation of Haali under colonial rule , it i imperative on our part to study at length the origin of colonization. The present paper contains the discussion at length regarding the initial process of colonization and the role of Mughal rulers on one hand and the impact of colonial imperialism on the ideological formation of Mulana Haali on the other hand.*

ہندوستان پر انگریزوں کی حکومت ویسے تو عرصہ دراز تک چلتی رہی لیکن اس کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے مغل حکمران ہمایوں کے دورِ اقتدار میں ہندوستان میں تجارت کرنے کی درخواست کی تھی جو معمولی کوشش سے منظور کر لی گئی۔عمومی طور پر یہاں یہی تاثر ہے کہ انگریز یہاں پر تجارت کی غرض سے داخل ہوئے لیکن بادی النظر میں حکمران بن بیٹھے۔اس ضمن میں کئی محققین نے تاریخی حقائق کی روشنی میں جو انکشافات کیے

*اسسٹنٹ پروفیسر اردو، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر ۱۹۰۰۰۶۔

ہیں وہ سابق روّیوں کے استرداد کا سامان اپنے پہلو میں رکھتے ہیں۔نذیر الدین خان کا کہنا ہے کہ یہ ہندوستانی قوم کی خوش قسمتی تھی کہ اُسے انگریز نوآبادیاتی حاکم کی حیثیت سے حصے میں آئے۔کیوں کہ جس زمانے میں انگریز ہندوستان پر تاجر کے بھیس میں قبضہ کر رہے تھے اُس وقت مالابار کے ساحلی علاقوں بالخصوص گوا، گجرات اور ممبئ کے ساحلوں پر پرتگالی قزاقوں کا غلبہ تھا جو کسی بھی مال بردار کشتی کو ہندوستان آتے یا جاتے ہوئے لوٹ لیتے تھے اور اُس میں موجود افراد کو چیر پھاڑ کر کے سمندر کی نذر کر دیا کرتے تھے۔مغل حکمرانوں نے جب ایسٹ انڈیا کمپنی کو تجارت کرنے کے لیے اجازت نامہ تفویض کیا اُس پر بھی پرتگالیوں نے بادشاہِ وقت کو للکارا اور تاوان کی شکل میں کئی سمندری جہاز حاصل کیے۔اس بات سے جو حقیقت مترشح ہوتی ہے اُس کے مطابق پرتگالی ہر طرح کے اصول وضوابط اور حقوق وفرائض سے بے نیاز و بے پرواہ تھے۔یہ بھی ایک تاریخی حقیقت ہے کہ دنیا کے جن ممالک کے پاس اُس دور میں جہاز رانی کی ترقی یافتہ صنعت تھی اُن میں پرتگال کا شمار بھی ہوتا ہے۔نذیر الدین خان کے مطابق یہ اہلیانِ ہند کی خوش بختی تھی کہ انہیں پرتگالیوں کے مقابلے میں انگریز نوآبادکار کی صورت میں مل گئے جنہوں نے اپنے دورِ حکومت میں علمی، ادبی، تعلیمی اور تکنیکی وسائنسی ادارے قائم کر کے قوم کی صلاح و فلاح کا راستہ دکھانے کی کوششیں کیں لیکن یہ قوم بے عملی اور افسانوی قصوں میں اس حد تک گم وہو چکے تھے کہ انہیں کسی نئی اور تازہ ہوا کے جھونکے بدمزگی کے عالم میں پہنچا دیتے۔خان نے لکھا ہے کہ:

> ’’اگر بالفرض محال انگریز اس طرف نہ آتے تو زمانے کے ساتھ آگے بڑھتی ہوئی کوئی اور استعماری قوت ہندوستان میں آجاتی۔اس دور میں پرتگالیوں سے کہیں زیادہ طاقتور استعماری قوتیں ہسپانوی، ولندیزی اور فرنچ تھیں۔یوں بھی ہندوستان کے سیاسی معاشرتی حالات غلامی کی پکی ہوئی فصل کی طرح تیار تھے اور قوم بھی لاشعوری طور پر کسی نئے آقا کی منتظر تھی۔شاید اہلِ ہند کے نصیب بھلے تھے کہ استعماری قوتوں میں سب سے بہتر انگریز تھا، ورنہ آج ہندوستان کا بھی وہی حشر ہوتا جو دوسری استعماری قوتوں کے استحصال زدہ ملکوں کا ہوا۔‘‘[۱]

یہ قوم اپنی افسانوی تاریخ پر فخر ومباہات کے قلعے تعمیر کرنے میں لاثانی تھی لیکن اِن کی آنکھوں کے سامنے جتنے بھی غیر اخلاقی، غیر شرعی اور غیر قانونی اعمال وافعال ہوتے رہے تو وہ انہیں الٰہی غرض وغایت سے ہی تعبیر کر کے چپ سادھ لیتے۔

اتنی بات تو ہر کوئی جانتا ہے کہ سولہویں، ستارویں اور اٹھارویں صدی سے ہوتے ہوئے انیسویں صدی کے وسط تک ہندوستان کے تخت پر جو مغل حکمران براجمان تھے وہ طرح طرح کی بداعمالیوں میں مشغول

رہا کرتے تھے اور ہندوستان جو مغلِ اعظم جلال الدین محمد اکبر کے زمانے میں اپنی آخری حدوں کو پہنچ گیا تھا،اورنگزیب کے انتقال کے ساتھ ہی عملی طور اس کا شیرازہ بکھرنے لگا تھا۔ جہانگیر اور شاہِ جہاں نے ملک وقوم کے سرمایے کو بے دریغ خرچ کیا اور عیش وعشرت کی اعلی وارفع سطحوں تک پہنچ کر اپنی آرزوں کی تکمیل میں کوئی بھی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا اور بعد میں اورنگزیب نے اپنے بھائیوں (مراد، شجاع الدولہ اور داراشکوہ) کے خون سے لال قلعہ کی سرخی میں اضافہ کرکے اپنی قلمرو قائم کی۔ اس صورتِ حال میں ہندوستان کی جغرافیائی وسعت اور سیاسی نظریات کی تنوع مندی کی دیکھ بال کیسے کی جاسکتی تھی۔ نتیجہ یہی نکلا کہ مختلف صوبوں کے صوبیدار اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ کے مصداق لوگوں کی کھال کھینچتے رہتے اور اکثر موقعوں پر لال قلعہ کے تاجداروں سے کھنچے کھنچے رہتے تھے۔ اس آپسی کشاکش، چپقلش اور کھنچا تانی میں عوام اور مغل حکمرانوں کے درمیان خلیج مزید گہری ہوتی گئی۔ سیاسی نظام درہم برہم ہوگیا تھا، سرحدیں اُس عورت کی طرح غیر محفوظ تھیں جس کا شوہر اسے داغِ مفارقت دے کر چلا جاتا ہے اور ماما، چاچا، بھائی، باپ سب اُس کی حفاظت کے لیے ایک دوسرے کو دیکھتے رہتے ہیں لیکن درحقیقت اُس کا اللہ کے سوا کوئی حافظ نہیں ہوتا۔ اس صورتِ حال میں پُرتگالیوں کو شکست دے کر انگریزوں نے پہلے تاجر اور بعد میں حکمران کی حیثیت سے اپنے قدم جمانے شروع کر دیے، گویا نذیر الدین خان کے مطابق ہندوستان کو نوآبادیات بنانا اُن کے مقاصد میں کلی طور پر شامل نہیں تھا:

> ''انگریز کسی شیطانی سازش کے تحت اچانک ہندوستان پر مسلط نہیں ہوا تھا، نہ ہی اس کے ارادے میں کسی بدنیتی کا دخل تھا اور نہ ہی اس کے وہم وگمان میں تھا کہ وہ ہندوستان جیسے وسیع وعریض اور بظاہر شان وسطوت کے حامل ملک اور اس کے کروڑوں انسانوں پر وہ قابض ہوجائے گا۔''[2]

وہ آگے بڑھ کر انگریزوں کی سادہ لوحی اور افلاس کا خاکہ نہایت ہی قابلِ ذکر الفاظ میں کھینچتے ہیں اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے قائد سر تھامس رو کی مغل شہنشاہ جہانگیر کے دربار میں آمد کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''جب تھامس رو جہانگیر کے دربار میں پہنچا اور اس نے امرا اور درباریوں کے زرق برق لباسوں کو دیکھا تو اپنی مفلسی کی وجہ سے احساسِ کمتری میں مبتلا ہوکر برملا کہہ اٹھا کہ ہائے، میرے پاس تو اس شاندار دربار میں حاضر ہونے کے لیے ڈھنگ کا لباس بھی نہیں ہے! وہ پھٹی پھٹی نگاہوں سے ہندوستان کی ظاہری شان وشوکت کو دیکھ رہا تھا۔''[3]

مذکورہ بالا اقتباسات کی رو سے خلاصے کے طور پر دو نکات ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اول؛ مغل حکمران اپنے شوقِ فضول کی تسکین وتکمیل کے لیے ولایتی اور ولندیزی شراب کے جام پر جام انڈھیلتے رہے اور جب اس سے بھی طبیعت بے اثر رہی تو افیون چاٹتے رہنے کی مشق بھی فرمایا کرتے تھے، اور وہ اس طرح ہندوستان کو موثر سیاسی حکمت عملی اور منضبط نظامِ حکومت فراہم کرنے سے قاصر تھے جس نے سات سمندر پار رہنے والے لوگوں کو ہندوستان پر تکیہ جمانے کی غیر رسمی دعوت دی۔ دوم؛ انگریزوں نے جب سرِ زمین ہندوستان پر پہلی بار اپنے قدم رکھے تو وہ خالصتاً تاجرانہ مقاصد سے لبریز تھے اور یہاں کی غیر محفوظ سرحدوں، سبزہ زاروں، لہلہاتے کھیت کھلیانوں، وسیع وعریض میدانی علاقوں کو دیکھ کر اُن کی نیت میں فتور آ گیا اور وہ رفتہ رفتہ ہندوستان کے سیاہ وسفید کے مالک بن بیٹھے۔ ورنہ اُن کا مقصد صرف یہاں کی تجارت تھا جس کے تحت سر تھامس رو کی قیادت میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنا ڈیرا ڈال دیا تھا۔

متذکرہ دو نکات میں جن امور کی جانب اشارہ کیا گیا ہے اُن میں پہلا نکتہ یعنی مقامی حکمرانوں کی نااہلی صاف طور پر ظاہر ہورہی ہے لیکن دوسرے نکتے (یعنی انگریز خالص تاجر کی طرح آئے تھے نہ کہ نوآبادکار کی حیثیت سے) میں نذیر الدین خان سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ وہ یہ کہ انگریز خالص تجارت کی غرض سے ہندوستان آئے تھے اور یہاں کی سرحدیں غیر محفوظ تھیں، حکمران بے حس وحرکت، امیر، نواب، وزیر، رئیس سب لوٹ کھسوٹ میں ایک دوسرے سے سبقت لینے میں مشغول اور نتیجے کے طور پر اُن کی نیت بدل گئی اور وہ تاجر سے حکمران بن گئے۔ اس ضمن میں یہ ایک توجہ طلب معاملہ ہوگا کہ اُن نوآبادیاتی علاقوں بالخصوص افریقہ اور ایشیا کے بیشتر ممالک کا مطالعہ کیا جائے جن کو انگریزوں نے بطورِ نوآبادیات اپنے قبضے میں لے لیا تھا۔ اگر اُن کو انگریزوں نے نوآبادیاتی عزائم کے تحت ہی اپنی قلمرو کا حصّہ بنایا تھا تو ہندوستان کے بارے میں یہ کیسے کہا جاسکتا ہے کہ انگریز یہاں خالص تاجر کی حیثیت سے ہی آئے تھے نہ کہ نوآبادکار کی طرح۔ یعنی ہم فاضل مصنف سے کیسے اتفاق کرسکتے ہیں کہ انگریزوں کی تجارتی منصوبہ بندی کے پس منظر میں اُن کی عیاری اور شاطرانہ حکمت عملی کے دھاگے اور ریشے موجود نہیں تھے جو دور سے دیکھنے والے کو نظر نہیں آتے تھے اور قریب سے مشاہدہ کرنے والے کی آنکھوں کو جھانسہ دیتے تھے۔ غرض مقالے کے اس حصے کو یہاں پر بیان کرنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ انگریز ہندوستان تاجر کی حیثیت سے آئے لیکن اُن کی تجارتی سرگرمیوں کا ہیولیٰ نوآبادیاتی ریزگارے سے تیار ہوا تھا۔ جیسا کہ دیکھتے ہیں کہ اٹھارویں صدی کے اختتام تک انگریزوں نے منظّم طور پر ہندوستان کی سیاسی قیادت کی بھاگ ڈور سنبھالنے کے لیے لنگر لنگوٹے کس لیے تھے اور ادارہ سازی کی شروعات بھی ہوچکی تھی اور اس ضمن میں کولکتہ میں دریائے ہگلی کے کنارے فورٹ ولیم کالج کا قیام[4]، ہندوستان کے بڑے شہروں مثلاً دہلی، ممبئی، کولکتہ، چینئی، الہ آباد میں انگریزی تہذیب وتعلیم کی ترویج کے لیے جامعات کی تعمیر، تعلیمی اداروں میں سامراج

موافق نصابات کا اطلاق، دہلی میں دلّی کالج کی بنیاد ڈالی گئی جس نے فکری، علمی اور ثقافتی سطح پر انگریزوں کے خاکوں میں رنگ بھرنے کا کام کیا۔ نیز کئی انجمنیں اور رضا کار ادارے معرضِ وجود میں آ گئے جو ظاہری طور پر روشن خیالی اور جدید علوم وفنون کی ترسیل کا راگ الاپ رہے تھے لیکن اُن کے پسِ پشت وہ سامراجی نظام کی تشکیل کے لیے سرتوڑ کر کوشش کر رہے تھے۔ اس تعلق سے لاہور کی ''انجمنِ مطالبِ مفیدہ پنجاب'' کا ذکر خصوصی اہمیت کا حامل ہے جس نے اور لوگوں کے ساتھ ساتھ شمس العلما مولانا الطاف حسین حالی کی فکری تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ (اس انجمن کا ذکر آگے آئے گا جب حالؔی کی فکری تشکیل پر بات ہوگی۔)

مولانا الطاف حسین حالؔی نے جس زمانے میں آنکھیں کھولیں وہ سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی اعتبار سے برصغیر کے لوگوں کے حوالے سے بالعموم اور مسلمانوں کے لیے بالخصوص تنزلی اور شکست و ریخت کا دور تھا۔ انگریزی سامراج نے ۱۸۵۷ء کی ہندوستان کی جنگِ آزادی کے سارے الزامات مسلمانوں کے سر تھونپ دیے تھے کہ انھوں نے ہی بغاوت کا بیج بو کر انگریز سامراج کو باہر کا راستہ دکھانے اور مغلیہ سلطنت کی بحالی کے لیے شعوری طور پر جدوجہد کی ۵۔ اس دورِ کشاکش نے برصغیر کے دانشوروں کے تفکیری رویّوں کو بدلتے تناظر سے ہم آہنگ کر دیا۔ مولانا الطاف حسین حالی مفکروں کی اُسی قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں جس نے فکری سطح پر ایک طرف انگریزوں کی عیارانہ، جابرانہ اور ظالمانہ کارروائیوں کو بہ چشمِ خود دیکھ کر اُن کے سامنے سپر ڈال دیا کیوں کہ یہ مزاحمت کرنے کی اُس طاقت و استعداد سے ہندوستان کی جنگِ آزادی میں محروم ہو چکے تھے جو انگریز حکمرانوں کو لوہے کے چنے چبواتی، اسی لیے انھوں نے سامراجی حکمرانوں کے خاکوں میں رنگ بھرنے اور اُن کی نو آبادیاتی منصوبہ بندی (Colonial Planning) کی شعوری، نیم شعوری اور غیر شعوری طور پر حمایت کی۔ دوسری طرف اپنے ہم وطن انسانوں کے دکھ درد اور اُن کی پستی کو رفع کرنے کے یہ حضرات کافی حد تک آرزو مند تھے بلکہ اپنی ادبی اور علمی کاوشوں کو قوم کی خدمت تصور کرتے رہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ایک شخص بیک وقت کس طرح دشمنانِ ملک وملت کے استبداد کو استحکام عطا کر رہا ہے تو دوسری طرف قوم کو بیدار کرنے کے لیے تعلیم کا راگ الاپ رہا ہے تا کہ سیاسی استحصال اور پستی سے نجات مل سکے۔ یہ اور اس طرح کے کئی سوالات ہیں جن کی جڑیں اُس دور کے سیاسی، معاشرتی، علمی اور ادبی متون میں گہرے طور پر پیوست ہیں۔

انگریزوں کا نو آبادیاتی پروجیکٹ حالی اور اس کے ہم خیال دانشوروں کے لیے باعثِ کشش کیوں بنا؟ آخر اپنی قوم کے وفادار اور غم خوار کس طرح اغیار کے آلہ کار بن گئے؟ اِن سوالات کا جواب اس بات کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے کہ اولاً ان میں اربابِ اقتدار سے دست و گریباں ہونے کی تب و تاب معدوم ہو چکی تھی؛

دوم یہ قوم گزشتہ پانچ صدیوں سے ایسی کم ہمت اور عصری حالات سے مقابلہ کرنے کے اعتبار سے غیر حقیقی طرزِ فکر کی غماز تھی۔ یہ ہمیشہ اسلاف کے کارناموں پر اپنی عمارت کھڑا کر کے اپنے زمانے کے درپیش مسائل سے آنکھیں چرا لیتے۔ اس ضمن میں مندرجہ ذیل اقتباس قابلِ توجہ ہے:

> ''ہمارے اجداد نے ہندوستان فتح کیا اور ایک یا دو نہیں بلکہ آٹھ سو برس بڑی شان سے حکومت کی، عظیم الشان سلطنتیں قائم کیں۔ سب سے بڑھ کر افسانوی عدل اور انصاف کی فقید المثال روایتیں قائم کیں کہ دنیا آج بھی انگشت بہ دنداں ہے کہ ہمارے 'عادل ومنصف بادشاہوں' کے دور میں طاقتور خوفزدہ اور کمزور بے خوف وخطر، زندگی کی ہر آسائش سے مالا مال رہتا تھا؛ زکوٰۃ دینے والے تو سب ہی تھے لیکن زکوٰۃ لینے والا ڈھونڈنے سے بھی نہ ملتا تھا؛ مفلسی کا نام ونشان تک نہ تھا، دودھ اور شہد کی نہریں ہر سو بہہ رہی ہوتی تھیں؛ شیر اور بکری ایک گھاٹ پر پانی پیتے تھے لیکن شیر کی مجال نہ تھی کہ بکری پر نگاہِ غلط ڈالتا؛ 'عادل ومنصف بادشاہ' نے اپنے محل پر عدل کا گھنٹہ لگا دیا تھا کہ فریادی آ کر کسی بھی وقت زنجیر کھینچتے اور بادشاہ اپنے عشرت کدے سے نکل کر فی الفور عدل کر دیتا؛ بادشاہ خود کو قاضی کی عدالت کے کٹہرے ملزم کی حیثیت سے پیش کر دیتے اور عدل کے تقاضے پورے کرتے؛ وہ اس قدر پاک دامن و پارسا ہوتے کہ ان کے دامن پر سجدہ کیا جا سکتا تھا؛ کچھ تو ایسے زاہد وعابد بھی تھے کہ ولایت کے داعی بن بیٹھے، گزر اوقات کے لیے ہاتھ سے ٹوپیاں سیتے، قرآن مجید لکھ کر فروخت کرتے اور بیت المال قوم کی فلاح و بہبود کے لیے خرچ ہوتا۔''۶

جب کس قوم کی ماضی کے بارے میں ایسے فرسودہ اور بعید از عقل واقعات کا صنم کدہ تراشا گیا ہو تو وہ اُس سے کیسے منہ موڑ سکتے ہیں۔ اور جہاں تک ۱۸۵۷ء کے وقت انگریزوں کے ساتھ برسرِ پیکار ہونے کا معاملہ تھا تو اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدوجہد انسان تین صورتوں میں کرتا ہے ۱۔ جب اسے لگے کہ میرے مقابل مجھ سے کمزور ہے۔ ۲۔ جب اسے لگے کہ میرا مدِ مقابل میرے برابر ہے۔ ۳۔ جب اسے محسوس ہو کہ میرا مدِ مقابل مجھ سے بہت طاقت ور ہے۔ حالی اور اس کے معاصرین کے حاشیہ خیال میں بھی جدوجہد میں انگریزوں سے بازی جیتنا نہ تھا اس لیے انھوں نے عافیت اُن کے سامنے نہایت ہی ادب واحترام اور مطیع وفرمانبردار کے طور پر پیش ہونے میں سمجھی۔ واقع یہ ہے کہ ہندوستانی قوم (اور جنگِ آزادی کے بعد بالخصوص مسلمان الگ طبقے کی حیثیت سے انگریزوں کے سامنے ہدفِ تیر وتفنگ تھے) ۱۸۵۷ء کی ناکام جدوجہد میں اپنی مزاحمتی استعداد کھو چکی تھی۔

اس مقالے کے تقاضوں کا خیال رکھتے ہوئے میں دو نکات کی طرف قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا جن سے یہ واضح ہو جائے کہ حالؔی کی جادو بیاں شخصیت نے نو آبادیاتی اثر کس حد تک قبول کیا تھا اور اس

اثر نے اُن کی فکری کائنات کی تعمیر و تشکیل میں کیا کردار ادا کیا؟

ا۔ انجمنِ مطالبِ مفیدہ پنجاب معروف بہ انجمنِ پنجاب

انجمنِ پنجاب میں کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں محمد حسین آزاد اور حالی نے موضوعاتی نظمیں لکھیں۔ آزاد نے تو موضوعاتی نظموں کی شعریات تشکیل دینے کی شعوری کوشش کرتے ہوئے ایک مقالہ بعنوان ''نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں چند خیالات'' پیش کر کے گویا اس قسم کی خارجی شاعری کو استناد عطا کیا۔ اپنے اہلِ وطن کو مغربی افکار و اقدار اور تہذیب و ثقافت بالخصوص نظم کے برتر ہونے اور اُن کی طرف مراجعت کرنے کی نصیحت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''اے میرے اہلِ وطن .... یہ نہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو سامانِ آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں اس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے، مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے، مگر نئے انداز کے خلعت اور زیور جو آج کے مناسب حال ہیں، وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''۷

اسی طرح حالی نے بھی اپنی تخلیقی اور لسانی مہارت کا مظاہرہ کرتے ہوئے کئی عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ جن میں 'چپ کی داد'، 'مناجاتِ بیوہ'، 'برکھا رُت'، 'تعلیمِ نسواں' اہم ہیں۔ آج جب ہم مابعد جدید تنقید کے مابعد نوآبادیاتی ڈسکورس کے تحت اس صورتِ حال کا جائزہ لیتے ہیں تو یہی نتیجہ اخذ کیا جا رہا ہے کہ انگریزوں نے موضوعاتی نظمیں لکھوانے کے پسِ پردہ جو مقصد طے کیا تھا وہ یہ تھا کہ یہاں کی مقبولِ عام شعری صنف کو از کار رفتہ اور مخربِ اخلاق قرار دے کر پسِ منظر میں دھکیل دیا جائے۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں نے جارحانہ اور شاطرانہ انداز میں ہندوستان کے اقدار، افکار، رسوم، رواج، تہذیب، تمدن، ثقافت کو معمولی یا دوسرے درجے کا قرار دے کر انہیں ہر سطح پر پایۂ حقارت سے ٹھکرا دینے کا کام انجام دیا۔ ناصر عباس نیّر نے انجمنِ پنجاب کے تحت اختیار کیے جا رہے استعماری ہتھکنڈوں کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> ''انجمنِ پنجاب کے استعماری قائدین اور ان کے مقامی معاونین اس امر سے بے خبر نہیں تھے کہ اِن کا اُردو شاعری کے خلاف استغاثہ نظری اور آئیڈیالوجیکل تھا۔ ایک نیا نظریہ شعر متعارف کروانا ہندوستانیوں کو یورپی طرز پر مہذب بنانے کے وسیع عمل کا حصہ تھا اور اس کے لیے لازم تھا کہ مقامی باشندوں کو ثقافتی سطح پر محروم و پسماندہ ثابت

> کیا جائے اور ان کے دل میں یہ یقین راسخ کیا جائے کہ اِن کے اب تک کے ثقافتی و شعری حاصلات عوارض کی پوٹ ہیں۔''۸

اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اُردو کی سب سے مقبول و معروف صنفِ شاعری غزل کو حقیر اور کمتر قرار دینے کی کوشش کی۔ حالی کے مندرج اشعار غزل کے معائب پر اعتراض کم اور انگریزی نوآبادیاتی جبر کے مظہر زیادہ معلوم ہوتے ہیں

وہ دن گئے کہ جھوٹ تھا ایمانِ شاعری
کعبہ ہو اس طرف تو نہ کیجیو نماز تُو

اور

غزل اور قصیدے کے ناپاک دفتر
عفونت میں ہیں یہ سنڈاس سے بدتر

اور یہ شعر دیکھیے

ہو چکے ہیں حالی غزل خوانی کے دن
راگنی بے وقت کی گائیں گے کیا

یہاں پر یہ سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ اگر غزل جیسی معروف اور مقبول صنفِ سخن کی حنا بندی خود حالی کے استاد غالب نے بہ تمام و کمال کی تھی تو یہ پھر کس طرح بے وقت کی راگنی قرار پائی۔ یہاں پر مسئلہ یہ نہیں ہے کہ حالی کے استاد جو فرمائیں اُس پر اُسے ایمان لانا چاہئے بلکہ بنیادی معروضہ یہ ہے کہ حالی نے جس اعتبار سے غالب کی استادی کا اعتراف کیا ہے وہ انکار کی زد پر ہے۔ اگرچہ غالب نے بھی غزل کی تنگ دامانی کا شکوہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ

بقدرِ ذوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کیلئے

اور اگر اسی تناظر میں حالی اپنے استاد غالب سے فکری یگانگت کا مظاہرہ کرتے تو یہ بات قابلِ فہم تھی لیکن حالی کا غزل پر اعتراض غالب کے اعتراض کے برعکس ہے۔ حالی نے غزل پر سوقیانہ اور بوالہوسی کے موضوعات برتنے کا الزام لگاتے ہوئے اسے دقیانوسی، مخربِ اخلاق اور بے وقت کی راگنی قرار دیا۔ حالی نے غالب کو اگر اپنے عہد کا ہی نہیں بلکہ ہر عہد کا بڑا شاعر قرار دیا تو اُس میں اُن موضوعات کو بھی دخل ہے جنہیں غالب نے اپنے فکر و وجدان کے غیر معمولی استعمال سے لافانی بنا دیا ہے۔ حالی، غالب کے مرثیہ میں کہتے ہیں

ایک روشن دماغ تھا نہ رہا — شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا
لائیں گے پھر کہاں سے غالب کو — سوئے مدفن ابھی نہ لے جائیں

اُس کو اگلوں پہ کیوں نہ دیں ترجیح	اہلِ انصاف غور فرمائیں
قدسی و صائب و اسیر و کلیم	لوگ جو چاہیں اُن کو ٹھہرائیں
ہم نے سب کا کلام دیکھا ہے	ہے ادب شرط منہ نہ کھلوائیں
غالبِ نکتہ داں سے کیا نسبت	خاک کو آسماں سے کیا نسبت

یا یہ قطعہ ملاحظہ فرمائیں جس میں حالؔی نے غالبؔ کی شاعری کی اُس جہت کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملائے جسے وہ بعد میں سوقیانہ اور رکیک کہہ کر نا قابلِ التفات قرار دیتے ہیں

رونقِ حسن تھا بیان اُس کا	گرم بازار گلرخاں نہ رہا
عشق کا نام اُسے روشن تھا	قیس و فرہاد کا نشاں نہ رہا
ہو چکیں حُسن و عشق کی باتیں	گل و بلبل کا ترجماں نہ رہا
اہلِ ہند اب کریں گے کس پر ناز	رشکِ شیراز و اصفہاں نہ رہا

اگر غالبؔ، حالؔی کے سامنے متذکرہ اشعار کی روشنی میں انتہائی اعلیٰ و عظیم شاعر تھے تو وہ عشق کے لافانی اور اہم موضوعات کی وجہ سے تھے۔ اگر یہ عشقیہ موضوعات غالبؔ کو مسندِ سخن پر براجمان کرنے کے لیے کافی و شافی ہیں تو حالؔی کیوں اِن موضوعات کی آڑ میں اُردو شاعری کی صحت مند روایت کو بیک جنبشِ قلم ایوانِ سخن سے نکال باہر کرتے ہیں۔ اسی طرح حالؔی نے اُردو اور فارسی کے عہد ساز اور منفرد شعرا کو سخن وری کی عمدہ روایات کی علامت کی حیثیت سے یاد کیا ہے۔ بطورِ مثال مندرجہ ذیل اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں:

غالب و شیفتہ و نیّر و آزردہ و ذوق
اب دکھائے گا یہ شکلیں نہ زمانہ ہرگز
مومن و علوی و صہبائی و ممنون کے بعد
شعر کا نام نہ لے گا کوئی دانا ہرگز

لیکن انسان جب متذکرہ اشعار کے بعد غزل پر حالؔی کی تنقید کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ یہ کہے بغیر رہ ہی نہیں سکتا ہے کہ حالی بنیادی طور پر شریف النفس انسان تھے لیکن انگریزوں کے نوآبادتی دباؤ کے تحت انہوں نے وقتاً فوقتاً اپنی علمی ،ادبی، ثقافتی اور تہذیبی روایات کو ہیچ قرار دے دیا۔

یہاں پر اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ پست و بلند کا مسئلہ زندگی کے ہر شعبہ میں دیکھا جا رہا ہے تو غزل جیسی نازک اور ہر دل عزیز صنف کو اس سے کیسے مستثنٰی قرار دیا جاسکتا ہے۔ واقع یہ ہے کہ حالؔی نے نوآبادیاتی اجبار کے تحت ہی زیادہ شاعری کو حقیر اور کمتر سمجھا۔

مقدمۂ شعر و شاعری

یہ بات مختلف محفلوں اور مقالوں میں کئی بار زیرِ بحث آئی کہ حالؔی نے مقدمہ اپنے دیوان کے لیے لکھا تھا یا اپنے دیوان کی تکمیل مقدمہ کے اصول وضوابط کے تحت کی تھی۔ اب اس ضمن میں حقیقت جو بھی ہو لیکن اتنی بات تو بہر حال طے ہے کہ مقدمہ لکھ کر حالؔی نے اُردو تنقید کو نظریانے (theorize) کرنے کی عمدہ کوشش کی بلکہ راقم کو یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ حالؔی نے ہی اُردو تنقید کی باضابطہ بنیاد ڈالی۔ واضح رہے کہ اس سے پہلے ''اُردو تنقید کا وجود واقعی فرضی تھا''9 جو بیان، بدیع اور عروض کی تثلیث کے دائرے میں قید تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کے نام سے مشہور یہ مقدمہ حالؔی کے نوآبادیاتی دباؤ کے ایک اور اہم ثبوت کے طور پر تاریخِ ادبِ اُردو کی پیشانی پر موجود ہے۔ حالؔی نے خود ہی کہا ہے کہ

حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چلے

گویا حالؔی قسمیں کھا کھا کر مغرب کی طرف فکری مراجعت کرنے کا عندیہ اور ترغیب دیتے ہیں اور وہ چشمِ زدن میں مشرقی شعریات کے اہم ناقدین کو حقیر وفقیر کا لباس زیبِ تن کر کے فراموش کر دیتے ہیں۔ وہ ابنِ رشیق، جاحظ، قدامہ بن جعفر، امیر عنصر المعالی، رشید الدین وطواط، نظامی عروضی سمرقندی جیسے نابغہ روزگار ناقدین کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت کو پسِ پشت ڈال کر مغربی مفکرین کے سامنے سجدہ ریز ہونے کی ہدایت جاری کرتے ہیں۔ حالؔی نے مقدمہ میں شاعری کی تین خصوصیات سادگی، اصلیت اور جوش کو جان ملٹن سے مستعار لیا ہے، اسی طرح اچھے شاعر کی خصوصیات مثلاً تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحصِ الفاظ کو انگریزی کے مشہور شاعرِ فطرت ورڈس روتھ سے اخذ کیا ہے۔ حالؔی نے مقدمہ میں انگریزی ادب سے مماثل اُردو کی مثنوی اور داستان کو اہم قرار دیا جب کہ قصیدہ اور غزل کو ایوانِ ادب سے نکال باہر اس لیے کیا گیا کہ انگریزی ادبیات میں وہ یا اُن سے مماثل کوئی صنف موجود نہیں تھی۔ اس سطح پر ہم حالؔی کے مغرب کی طرف فکری میلان کا احساس وادراک احسن طریقے سے کر سکتے ہیں۔

حالی ہی پر کیا موقوف خود اُن کے ہم عصروں شبلی نعمانی، ڈپٹی نذیر احمد، محمد حسین آزاد، سرسید احمد خان وغیرہ نے نوآبادیاتی نظام کے ساتھ مزاحمت کے بجائے مصلحت کا راستہ اختیار کیا ہوا تھا اور نوآبادیاتی اثرات اِن کی فکر کے بنیادی اجزا قرار پائے۔ حالؔی اور اس کے معاصرین نے اُردو ادب اور زبان کی جو خدمت انجام دی ہے وہ اظہر من الشمس ہے لیکن مغربی ادب اور اقدار سے استفادہ کرنے کی پرزور تلقین نے اِن کے مشرقی

احساس کوکہیں نہ کہیں کمزور کر دیا ہے۔اگر چہ خود حالؔی نے مسدس مدّ و جزر اسلام لکھ کو اسلاف کے کے غیر معمولی کارناموں کو زندہ و جاوید کر دیا اوران کے نقشِ پا سے گریز کو اپنے دور کے مسلمانوں کے لیے زوال تصور کیا۔

مسدس کے دیباچے کی پیشانی کی یہ رباعی آپ سب کی یادداشت کا حصّہ ہوگی کہ

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی
بزمِ شعراء میں شعرخوانی چھوڑی
جب سے دلِ زندہ تم نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تیری رام کہانی چھوڑی

یا مسدس کے ابتدا میں یہ مشہور و معروف رباعی

پستی کا کوئی حد سے گزرنا دیکھے
اسلام کا گر کر نہ سنبھلنا دیکھے
مانے نہ کبھی کہ مد ہے ہر جزر کے بعد
دریا کا ہمارے جو اُترنا دیکھے

غرض اس طرح کی متعدد مثالیں ہیں جن میں حالی نے اپنی ملت اور قوم کی عظمت اور تقدس کو نہایت ہی عقیدت و احترام سے بیان کیا ہے لیکن یہاں پر معروضہ یہ ہے کہ حالؔی نے مغرب سے آ رہی نئی اور تازہ ہواؤں سے فیض یاب ہونے کے چکر میں مشرقی گلستانوں کی شادابی اور عنبریں فضاؤں کی خنک کو فراموش کر دیا۔بہتر یہ ہوتا کہ وہ جارج براؤن یا ورڈس ورتھ کو آداب و القاب سے نوازتے اور مشرقی زبانوں کے سخن وروں کو بھی درخورِ اعتنا قرار دیتے۔اس طرح نئی تہذیب سے بغل گیر ہونے اور پُرانی اقدار سے دامن جھٹکنے کے عمل میں انہوں نے عجلت سے کام لیا اور اس طرح کہیں نہ کہیں نوآبادیاتی جبر کے تحت توازن اور تناسب کا دامن اُن کے ہاتھ سے چھوٹ رہا ہے۔

حالؔی کی فکری تشکیل میں نوآبادیاتی کردار کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں اُس دور کے سیاسی ظلم و جبر کا گہرائی سے مطالعہ کرنا ہوگا ،جبھی ہم حالؔی اور اُس کے رفقا مثلاً آزاد، شبلی، نذیر احمد، سرسید وغیرہ کی ذہنی تشکیل کو حقیقی طور پر سمجھ سکتے ہیں۔آج کا مابعد جدید تنقیدی منظرنامہ اتنا وسیع اور بسیط ہے کہ ہم ہر زاویے سے حالی اور دوسرے اکابرینِ ادب کے فکری میلانات کو موضوعِ بحث بنا سکتے ہیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ حالؔی کو محض مغربی استعماری طاقتوں کا ایجنٹ قرار نہ دے کر اُن کی بیش بہا ادبی خدمات کو فراموش کر دیا جائے بلکہ توازن، تناسب، اعتدال اور استدلال کے ساتھ حالؔی کی تحریروں کے ساتھ مصافحہ اور مکالمہ شروع کیا جائے جس سے ہم یقیناً اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ حالی اکیسویں صدی میں اہمیت کے حامل ہیں یا وہ دوسرے ادبا کی مانند نئی ادبی

لہروں کے سامنے کھڑے ہونے کے قابل نہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ پہلا پتھر: ہندوستان انگریزوں کے زیر تسلط کیونکر آیا، از نذیر الدین خان، مشمولہ کتابی سلسلہ آج، زیر نمبر ۸۳، جون ۲۰۱۴ء، ص۔۱۹۲

۲۔ایضاً، ص۔۱۷۹

۳۔ایضاً، ص۔۱۷۹۔۱۸۰

۴۔انگریزوں کا قائم کردہ فورٹ ولیم کالج ۴/مئی ۱۸۰۰ء کو کولکتہ میں قائم کیا گیا۔جب راقم نے جون ۲۰۱۵ء میں کولکتہ کے علمی دورے کے دوران فورٹ ولیم کالج کی عمارت کو ڈھونڈنا چاہا تو تین روز کی مسلسل تلاش و جستجو کے بعد یہ عقدہ کھلا کہ وہ آج بھی اتنی پُرشکوہ عمارت کے بطور اپنی شناخت قائم کی ہوئی ہے کہ مغربی بنگال کی وزیر اعلیٰ نے اسے سرکاری دفتر کے لیے زیر استعمال رکھا ہے۔راقم کو اسے تلاش کرنے میں اس لیے کوفت ہوئی کیوں کہ یہ آج رائٹرز بلڈنگ کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔

۵۔یہ الگ بات ہے کہ مسلمان کسی بھی مزاحمت کا مزاج رکھتے تھے اور نہ ہی وہ اُس وقت مسلح لڑائی کے لیے تیار تھے۔مولوی محمد باقر کی شہادت یقیناً مسلمانوں کے لیے حوصلہ افزا بات تھی لیکن وہ ایک استثنائی معاملہ تھا۔بحیثیت مجموعی مسلمانانِ ہند اپنے افسانوں ماضی جسے وہ غراتے ہوئے ''عظمتِ رفتہ'' کہتے تھے، کی یادوں کو تازہ کرتے ہوئے اپنی صبح کو شام کرتے تھے۔

۶۔ پہلا پتھر: ہندوستان انگریزوں کے زیر تسلط کیونکر آیا، از نذیر الدین خان، مشمولہ کتابی سلسلہ آج، زیر نمبر ۸۳، جون ۲۰۱۴ء، ص۔۱۹۰

۷۔محمد حسین آزاد، نظمِ آزاد، مرتبہ: محمد آغا باقر، شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور ۱۹۴۷ء، ص۔۳۵

۸۔ناصر عباس نیّر، مابعد نوآبادیات: اُردو کے تناظر میں، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، پاکستان، ۲۰۱۳ء، ص۔۱۷۶

۹۔ یہ اُردو کے سخت گیر اور اہم نقاد کلیم الدین احمد نے کہا ہے کہ ''اُردو میں تنقید کا وجود فرضی ہے۔یہ معشوق کی موہوم کمر ہے یا اقلیدس کا فرضی نقطہ''۔یہ بات کلیم الدین احمد نے اُردو تنقید کے باضابطہ وجود کے تقریباً پچاس سال بعد لکھی ہے۔بنیادی طور پر کلیم الدین احمد اُردو کے سرمایۂ ادب کو مغرب کے مقابل رکھنے کے عادی تھے جس کا یہ نتیجہ نکلنا لازم تھا کہ انھیں مغرب کی ہزاروں سالہ ادبی روایت کے مقابلے میں اُردو کی دوسو سالہ ادبی روایت ہیچ نظر آئی۔

☆☆☆☆☆

* فرحانہ کنول/ڈاکٹر نجیب جمال **

فرہنگ آصفیہ کا تہذیبی وسماجی مطالعہ

پیدائش، شادی اور موت سے متعلقہ رسومات، الفاظ وتراکیب

Abstract: *The complete set of "Farhang-e-Asifia" compiled by Maulvi Syed Ahmad Dehlvi comprises four volumes with more than 60 thousand entries/words. In this dictionary, words of Arabic, Persian, Turkish, Sanskrit, and English have been retained, which have become an integral part of Urdu Language. Apart from its Linguistic importance, through the meanings and explanations of words, it brings to our notice various prominent aspects of a particular age and as such its historical importance is beyond any doubt. It provides a window to the Indian culture and social customs with special reference to Dehli. This paper is a study of the social and cultural traditions regarding child-birth, marriage ceremonies and certain rituals at the time of death, mentioned in this Urdu Dictionary*

لغت ذخیرہ الفاظ کا خزانہ ہوتی ہے اور یہ الفاظ وتراکیب تہذیب وثقافت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔لہٰذا ان کے ذریعے سے ہی ہم ایک عہد میں کسی زبان کے بولنے والوں کے سماجی پہلوؤں سے آگاہ ہوسکتے ہیں۔اس طرح ہر لفظ ہر محاورہ ہر ضرب المثل یا کہاوت، ہر ترکیب، ہر جملہ میں اپنے عہد کی سماجی، تاریخی، اقتصادی اور تہذیبی زندگی کی کہانی سناتا ہے۔اُردو زبان کی عظیم، مستند اور سب سے اہم لغت "فرہنگ آصفیہ" کو سمجھا جاتا ہے جس کے مؤلف، مولوی سید احمد دہلوی ہیں۔آپ ۸ جنوری ۱۸۴۲ء کو بلاقی بیگم کے کوچے (دلی) میں پیدا ہوئے (۱)

"فرہنگ آصفیہ" مولوی سید احمد دہلوی کی تیس (۳۰) سالہ شب وروز کی محنت کا نتیجہ ہے۔یہ لغت انہوں نے ۱۸۶۸ء میں ترتیب دینا شروع کی۔۱۸۹۸ء میں یہ لغت تکمیل کے مراحل تک پہنچی۔پہلے پہل یہ فرہنگ،

*پی۔ایچ۔ڈی سکالر دی اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور** پروفیسر دی اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور۔

ارمغان دہلی (۱۸۷۸ء) کے نام سے شائع ہوئی۔فرہنگ کا کچھ حصہ لغات النساء کے نام سے شائع ہوا جس میں صرف خواتین میں رائج الفاظ، تراکیب، محاورے اور کہاوتیں شامل کی گئی۔اب یہ دونوں لغات، ارمغان دہلی اور لغات النساء، فرہنگ آصفیہ میں شامل ہیں۔"فرہنگ آصفیہ" اپنے موجودہ نام سے مئی ۱۹۰۸ء میں لاہور میں چھپ کر شائع ہوئی۔فرہنگ آصفیہ کا موجودہ ایڈیشن نظرِ ثالث کے بعد ۱۹۱۸ء میں پہلی بار سید سر عثمان علی خان بہادر آصف جاہ ہفتم تاجدارِ دکن کی مالی امداد سے دہلی سے شائع ہوا۔اس کے بعد کے تمام ایڈیشن ۱۹۱۸ء کے ایڈیشن کی عکسی کاپیاں ہیں۔

دیگر لغات کی طرح "فرہنگ آصفیہ" مؤلف مولوی سید احمد دہلوی میں بھی اپنے عہد کے سماجی، تہذیبی، تاریخی پہلوؤں کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔لفظ کا تعلق انسان کے طرز بودوباش سے ہوتا ہے اور طرز بودوباش ہی لفظ کو جنم دیتا ہے۔اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ لغت کی صرف لسانی اہمیت ہی نہیں ہوتی بلکہ سماجی، تہذیبی اہمیت کی حامل بھی ہوتی ہے۔رسم ورواج اور ان سے متعلقہ الفاظ، تراکیب محاورے یہ سب اس معاشرت یا اس تہذیب کی کہانی سناتے ہیں جس معاشرت یا سماج میں وہ بوئے جاتے ہیں۔انسان کی زندگی کے ویسے تو بہت سے پہلو ہیں لیکن پیدائش، شادی اور موت کو مرکزی پہلو یا کروٹیں سمجھا جاتا ہے جس سے بے شمار رسومات وابستہ ہیں۔فرہنگ آصفیہ ہندوستان اور خاص طور پر دہلوی معاشرت کی چلتی پھرتی تصویر الفاظ کے پیرائے میں دکھاتی ہے۔دیکھتے ہیں کہ ہم کس طرح فرہنگ آصفیہ میں درج پیدائش شادی اور موت سے متعلقہ رسم ورواج کے ذریعے اس معاشرت کی تصویر دیکھ سکتے ہیں۔سب سے پہلے ہم یہا ل بچے کی پیدائش سے متعلقہ رسومات الفاظ وتراکیب کا جائزہ لیتے ہیں۔

۱۔آٹھوالنساء (جلد اول صفحہ ۱۱۳):

لغوی معنی آٹھ ماسا یعنی حمل کا آٹھواں مہینہ: بیگماتِ قلعہ میں معلّی کی ایک رسم کا نام ہے جو حمل ٹھہر جانے کے آٹھویں مہینے منعقد کی جاتی تھی اس رسم میں گھر کی بڑی خواتین حاملہ کو غسل دلوانے کے بعد اس کے ناخن تراشتی تھیں اور جسمانی صاف ستھرائی کا انتظام کرتی تھیں۔ بیگمات قلعہ کی ایک رسم کا نام جو آٹھویں مہینے کے حمل میں زچہ کے ناخن تراشنے میں برتی جاتی تھی (۲)

اَچھوانی (جلد اول صفحہ ۱۲۱):

زچگی میں دی جانے والی غذا یا پکوان اصل لفظ اجوانی تھا۔لیکن اب اَچھوانی بولا جاتا ہے۔ایک قسم کا شیرہ ہے جو

زچہ کو دیا جاتا ہے۔اس کو بنانے کا طریقہ باقاعدہ یہ ہے کہ اجوان کو شکر میں ملا کر کڑکڑاتے گھی میں چھوڑ دیتے ہیں۔جب وہ پک جاتا ہے تو سونٹھ ڈال کر زچہ کو پلاتے ہیں۔مگر اب مسلمانوں میں اجوان کی بجائے عُناب کا شیرہ پکا کرا چھوانی بنانے لگے ہیں(۳)

بگیُر بچہ (جلد اول صفحہ ۴۰۵)

بچے کی پیدائش کے بعد برتی جانے والی رسم ہے جوعموماً چھٹی کی رسم کے بعد یعنی عقیقہ کے بعد منعقد کی جاتی ہے۔

اس میں سات سہاگنیں نومولود بچے کو اپنی ٹانگوں کے نیچے سے گزارتی ہیں۔ دہلی کی درباری معاشرت میں یہ رسم بادشاہوں میں عام تھی۔ بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک خاص خاص شہزادوں سے متعلق رہی ۔اس رسم کو شہزادگان دہلی اس طرح ادا کرتے تھے کہ سات سہاگنیں بدستور زچہ کے پلنگ کو گھیر کے بیٹھ جاتی ہیں۔ایک عورت سات مرتبہ قل ھواللہ پڑھ کر لفظ "بگیُر بچہ" کہہ کر دوسری کو دیتی ہے۔وہ "اللہ نگہبان بچہ" کہہ کر بچے کو لے لیتی ہے۔غرض ساتوں عورتیں ایسا کرتی ہیں اور دائرہ مکمل کرتی ہیں(۴)

اس رسم کا مقصد یہ تھا کہ بچہ آسمانی وزمینی آفتوں سے محفوظ رہے۔

فرہنگ آصفیہ میں یہ رسم اس طرح بیان کی گئی ہے:

اس رسم کو آج کل شہزدگان دہلی اس طرح ادا کرتے ہیں کہ سات سہاگنیں بدستور زچہ کے پلنگ کو چاروں طرف سے گھیر کر بیٹھ جاتی ہیں۔زچہ چونکہ عذرِ نفاس سورۂ اخلاص نہیں پڑھ سکتی اس لیے اپنی جگہ ایک عورت کو اپنے ساتھ لیٹا لیتی ہے۔یہ عورت سات مرتبہ قل ھواللہ پڑھ کر اور لفظ "بگیُر بچہ" کہہ کر دوسری عورت کو اس مولودِ مسعود کو دیتی ہے۔وہ "اللہ نگہبان بچہ" کہہ کر لے لیتی ہے اور سات ہی مرتبہ وہ ہی سورۃ پڑھ کر تیسری عورت کو "بگیُر بچہ" کہہ کر حوالے کر دیتی ہے۔وہ لفظ "اللہ نگہبان بچہ" ادا کر کے اسے چوتھی عورت کو دیتی ہے۔غرض اس طرح چکر پورا کر دیا جاتا ہے(۵)

جب ساتوں سہاگنیں اپنی اپنی باری سے "بگیُر بچہ" کہہ کر فارغ ہو جاتی ہیں تو انہیں فی سہاگن دو دو نان یا باقر خانیاں، دو دو لڈو، دو دو بادام اور دو دو چھوہارے دیئے جاتے ہیں۔یہ رسم ترکستان سے مغلیہ خاندان کے ساتھ آئی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ چونکہ چالیس روز تک بچے کو پلنگ سے اتارنا عورتوں کے وہمی مسئلہ میں ممنوع خیال کیا جاتا ہے۔اس وجہ سے یہ ترکیب نکالی گئی کہ خدا کی حفاظت میں اُسے چھوڑا اور اس

بہانے سے اُسے پلنگ سے اُتارا جائے۔

یہی رسم دہلی کے مغلوں اور دیگر خاندانوں میں اس طرح برتی جاتی ہے کہ وہ لوگ پلنگ کے گرد دائرہ نہیں بناتیں بلکہ اُن کے ہاں رات کے بارہ بجے ایک چادر بچھائی جاتی ہے اور اس پر کھیلوں بتاسوں کی سات ڈھیریاں لگائی جاتی ہیں۔ان کے اوپر دو دو پان بھی رکھے جاتے ہیں۔پہلے ایک عورت کی گود میں یہ کہہ کر بچے کو دیتے ہیں کہ "بگیُر بچہ" وہ تین مرتبہ الحمد اور قل ھواللہ پڑھ کر دم کرتی اور پھر قینچی بچے کے منہ پر پھراتی جاتی ہے اور دوسری عورت کو دے کر کہتی جاتی ہے کہ "بگیُر بچہ" وہ جواب دیتی ہے کہ "بیار بچہ، اللہ نگہدار بچہ" بس اسی طرح ساتوں عورتیں اس بچے کو باری باری سے گود میں لیتیں اور اپنے اپنے وار سے وہ ایک دوسرے کو دیتی جاتی ہیں۔ ان رسموں سے فارغ ہو کر سب کھانا کھاتے اور ساری رات گاتے بجاتے ہیں۔صبح ہوتے ہی ڈولیاں لگ جاتی ہیں سب مہمان اپنے اپنے گھر چلے جاتے ہیں(۶)

"اُردو لغت تاریخی اصول پر" میں اس رسم کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"مولود کی چھٹی میں زچہ کو تارے دکھانے کے بعد کی ایک رسم جس میں بچہ ایک حلقے میں کھڑی ہوئی سات سہاگنوں کے ہاتھوں میں دیئے جانے کے بعد دست بدست ماں کے پاس پہنچتا ہے"(۷)

تقریب بسم اللہ یا رسم مکتب نشینی (ص۳۹۴):

بچے کی پیدائش کے بعد اہم مرحلہ اس بچے کی تعلیم و تربیت کا ہوتا ہے۔بسم اللہ کی رسم بھی اس اہم مرحلے کی ابتداء کے غرض سے برتی جاتی ہے۔جب بچہ ساڑھے چار سال کا ہوتا ہے تو اسے بسم اللہ پڑھوا کر مکتب میں جانے کے قابل بناتے ہی اسے رسم مکتب نشینی بھی کہتے ہیں(۸) یہ رسم بھی بیاہ کی طرح منائی جاتی ہے لڑکا ہو یا لڑکی، رات کو ہاتھ پاؤں میں مہندی لگائی جاتی ہے، دن کو نہلایا جاتا ہے۔نیا جوڑا نئی جوتی پہنائے جاتے ہیں، سر سے سہرا باندھتے ہیں۔ گلے میں بدھی ڈالتے ہیں، کان کے پاس گوشوارہ طرہ لگاتے ہیں اور عصر کے وقت دولہا یا دلہن بناتے ہیں۔پستے، بادام، تل، خشخاش، کھیلوں کے سات طرح کے لڈو خوانوں میں لگا کر رکھتے ہیں مگر عام دستور یہ ہے کہ شیرینی تقسیم کرنے کے واسطے خوانوں میں بھر بھر کر رکھ دیتے ہیں۔چاندی کی تختی پر یا لال کاغذ پر بسم اللہ پھر اقراء باسمِ ربکَ الذی خلق لکھ کر بچے سے پڑھواتے ہیں(۹) بچہ اول بسم اللہ استاد کے ساتھ ساتھ کہتا جاتا ہے پھر اس آیت کے ٹوٹے پھوٹے لفظ زبان سے نکال دیتا ہے۔اسی وقت مبارک سلامت کی دھوم مچ جاتی ہے۔شیرینی/مٹھائی تقسیم ہونے لگتی ہے۔اس رسم میں بھی مہمانوں کو کھانا کھلایا جاتا

ہے اورنوکروں چاکروں اور غرباءکوانعام واکرام دیا جاتا ہے۔ دہلی میں اس رسم کوتقریب بسم اللہ کہتے ہیں۔ اطراف میں مکتب نشینی یارسم مکتب نشینی بھی کہا جاتا ہے۔طریقہ کار اہل دہلی کا ساہی ہے(۱۰) بسم اللہ مکتب نشینی کی رسم جس میں بچہ دولہا کی طرح سجا کر بلایا جاتا ہے اورکسی استاد کی مدد سے چاندی کی تختی یا لال سنہرے کاغذ پر خوش خط لکھی ہوئی بسم اللہ پڑھتا ہے۔اس محفل میں اعزاواقرباء مدعو ہوتے ہیں جو بچے کو تحفے دیتے ہیں(۱۱)

سَت ماسا/ ستوانسا (جلدسوم صفحہ۲۹،۳۳)

وہ رسم جوحمل کے ساتویں مہینے برتی جاتی ہےاسی رسم کوستوانسا، گودبھرائی کی رسم بھی کہتے ہیں۔حمل کی ایک رسم کا نام جواکثر پہلے بچے کی پیدائش کے موقع پر منعقدکی جاتی ہے۔اس میں زچہ کے میکے سے زچہ کے واسطے جوڑا، مسّی، عطر، تیل، پھلیل، کنگھی، جوتی، پھولوں کا گہنا، مہندی، چاندی کی کٹوری، کچھ نقدی وغیرہ آتی ہے(۱۲)اس رسم میں زچہ کے میکے والے اسے مہندی لگاتے ہیں اور دُلہن بنا کراس کی گود میں سات قسم کی ترکاریاں، ناریل، میوہ اور کچھ نقدی رکھتے ہیں۔گودبھرائی بھی اسی رسم کو کہا جاتا ہے(۱۳) میکے سے جوخواتین گودبھرائی کے لیے آتی ہیں ان کا سہاگنیں ہونا لازم ہے یعنی ان کے شوہر، خاوند حیات ہوں۔

سَٹھُوَرا (جلدسوم صفحہ۳۵):

زچہ کی خاص غذا، سَٹھُوَرا وہ میٹھا جوزچہ کے واسطے سونٹھ اور میوہ وغیرہ ڈال کر بنایا جاتا ہے(۱۴)

سنت کرنا (جلدسوم ص102):

لغوی معنی راہ، روش عادت، دستور، طریق۔فقہ اسلام میں وہ طریقہ جس پر پیغمبر خدا اور صحابہ کرامؓ اور خلفانےعمل کیا۔اصطلاح میں سنت کرنا، سنت ہونا سے مراد ایک رسم بھی ہے جسے ختنہ کرنا اور مسلمانی کرنا بھی کہا جاتا ہے۔ایک شرعی رسم ہے جس کے موافق لڑکے کے عضوِ تناسل کا زائد چمڑا کاٹا جاتا ہے۔اس رسم کا تعلق مسلم گھرانوں سے ہے جس میں بچے کی پیدائش کے بعد ساتویں دن بچے کا عقیقہ کیا جاتا ہے۔اس کا نام رکھا جاتا ہےاور مسنون طریقے سے بچے کی اس کام کے ماہر سے ختنہ کروائی جاتی ہےاور رشتہ داروں میں مٹھائی تقسیم کی جاتی ہے(۱۵)

سُوتک (جلدسوم صفحہ۱۱۹):

بچے کے پیدا ہونے کے بعد کے ایام جنہیں ناپاکی یا نجاست کے ایام تصور کیا جاتا ہے اُسے "سُوتک" کہتے ہیں۔ یہ دن عموماً چالیس مقرر کئے گئے ہیں۔ان ایام کے لیے چھلہ، چلہ کے الفاظ بھی استعمال

ہوئے ہیں۔

سونٹھ پنجیری (ص۱۳۹):

زچہ خانہ کی عمدہ خوراک ہے جومیدہ، گھی، سونٹھ (خشک ادرک) وغیرہ سے خشک بنائی جاتی ہے۔اس کے لیے لفظ سوندھیا یاساندھیا بھی استعمال ہوا ہے۔

سیل کا کونڈ (جلدسوم صفحہ۱۵۰):

موچھوں کا کونڈا، سیل کے ایک معنی موچھوں کے بھی ہیں اور کونڈ، مٹی کے چھوٹے برتن کو کہتے ہیں۔ ہندوستان کی عورتوں کا دستور تھا کہ جب لڑکا سنِ بلوغت کو پہنچتا ہے اوراس کی مسیں بھیگنے لگتی ہیں تو وہ اس خوشی میں سویاں پکا کر کونڈوں میں بھر کراللہ میاں کی نیاز دلواتی ہیں اور سب کو کھلاتی ہیں(۱۶)

عقیقہ (جلدسوم صفحہ۲۷۸):

لغوی معنی پیٹ کے بال یعنی وہ بال جو بچے کے سر پر ماں کے پیٹ میں پیدا ہوتے ہیں۔سر مونڈنے اور نام رکھنے کی ایک تقریب کا نام جو یوم ولادت سے ساتویں دن ہوتی ہے چونکہ اس تقریب میں بچے کے بال منڈوائے جاتے ہیں اوران کے برابر چاندی حجام کو دی جاتی ہے اور حسبِ شرع بکرے ذبح کر کے ضیافت کھلائی جاتی ہے۔اس وجہ سے اس تقریب کا نام عقیقہ ہوگیا۔اس رسم میں حسبِ شرع بیٹے کے واسطے دو بکرے اور بیٹی کے واسطے ایک بکرا ذبح کیا جاتا ہے تا کہ وہ آفات دنیوی سے محفوظ رہیں(۱۷)

مسلمانوں میں ایک رسم جو بچے کی پیدائش کے سات دن بعد منائی جاتی ہے۔ بچے کا نام رکھا جاتا ہے سر کے بال منڈوائے جاتے ہیں(۱۸)

قرآن میں نام نکلوانا (جلدسوم ص۳۷۹):

مسلمانوں کی بہت خوبصورت رسم ہے۔ جب بچہ دنیا میں آتا ہے تو والدین پر ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ بچے کا اچھا نام دیا جائے جو بولنے اور سننے میں بھی بھلا لگے اور معنی بھی اچھے رکھتا ہو۔اس مقصد کے لیے مسلم گھرانوں میں قرآن شریف سے نام کا پہلا حرف نکالا جاتا ہے اوراس کے مطابق نام تجویز کیا جاتا ہے تا کہ بچے کے لیے مبارک ثابت ہو(۱۹)

گودبھرنا/ بھرائی (جلد چہارم صفحہ۹۰):

ستوانسے کی اس رسم کا ادا کرنا جس میں کنبے والے جمع ہو کر سہ پہر کے وقت حاملہ کو دلہن بناتے اور اس کی گود میں سات قسم کا میوہ ناریل، سات قسم کی ترکاریاں، پان کا بیڑا، نقدی وغیرہ ایک رومال میں باندھ کر رکھتے ہیں جس سے یہ شگون لیا جاتا ہے کہ اس حاملہ کی گود ہمیشہ اولاد سے بھری رہے گی۔ عورتوں کا خیال ہے کہ اگر ناریل جو حاملہ کی گود میں رکھا جاتا ہے اندر سے گلا ہوا نکلا تو بیٹا اور اگر اچھا نکلا تو بیٹی ہوگی۔ یہ رسم حمل کے ساتویں مہینے منعقد کی جاتی ہے۔

گھٹی پلانا/دینا (جلد چہارم صفحہ ۱۱۵):

گھٹی وہ دست آور دوا جو نوزائدہ بچے کو پیٹ صاف کرنے کے واسطے دودھ پلانے سے پہلے اس کے منہ میں ٹپکائی جاتی ہے (۲۰) اس کا رواج مغلوں کے وقت اور ان کے طبیبوں کی رائے سے ہند کے مسلمانوں میں ہوا۔ گھٹی بادام اور ہڑ کو کونڈے میں گھسا کر بنائی جاتی ہے۔ گھٹی پلانے کی رسم عام طور پر گھر کے بزرگوں سے ادا کروائی جاتی ہے تا کہ بچے میں اُس بزرگ کی عادات پیدا ہوں۔ گھٹی سے مراد بچے کی دنیا میں آمد کے بعد پہلی غذا تصور کی جاتی ہے۔

گھوڑی چڑھانا (جلد چہارم صفحہ ۱۴۲):

ختنہ کی رسم کا ادا کرنا جو نہانے کے روز مسلمانوں میں مسجد یا کسی درگاہ پر مختون کو دھوم دھام سے دولہا بنا کر لے جاتے ہیں اور مٹھائی تقسیم کروائی جاتی ہے (۲۱)

سنت کروانا، مسلمانی کروانا، گُل تراشی رسم ختنہ کے لئے استعمال ہونے والی تراکیب ہیں۔ ہندوٗ برات چڑھانا کی ترکیب اس رسم ختنہ کے لیے ہی استعمال کرتے ہیں (۲۲) دہلی میں مسلمانیاں زیادہ بولا جاتا ہے۔

گھوڑی چڑھنا (جلد چہارم صفحہ ۱۴۲):

مختون کا تندرست ہو کر کسی مقدس جگہ دھوم دھام سے شکر یہ صحت ادا کرنے جانا گھوڑ چڑھنا کہا جاتا ہے (۲۳)

دہلی کے مسلمانوں میں یہ عام رواج تھا کہ جب بچے کی مسلمانی یا سنت کروائی جاتی ہیں اور وہ کچھ عرصے میں تندرست ہو جاتا تا تو اُسے نہلا کر، نیا جوڑا پہنا کر گھوڑے پر بیٹھا کر درگاہ یا مسجد میں سجدۂ شکر ادا کرنے کے لیے لے جاتے تھے اور وہاں تبرک کے طور پر مٹھائی/شیرینی تقسیم کی جاتی تھی۔ بعض اوقات صدقہ بھی دیا

جاتا ہے۔

ناریل توڑنا (جلد چہارم صفحہ ۵۲۴):

ناریل توڑنا مسلمانوں کی ایک رسم جو ایام حمل میں برتی جاتی ہے اور اُس کے توڑنے سے لڑکا یا لڑکی کے پیدا ہونے کا شگون لیتے ہیں (۲۴) اگر اندر سے خالی یا خراب نکلا تو لڑکا اور بھرا ہوا اور عمدہ نکلا تو لڑکی ہوگی (۲۵)

ولادت کے بعد انسانی زندگی کا دوسرا اہم سماجی وتہذیبی پہلو شادی ہے جس کی تقریبات اور رسومات کا سلسلہ بہت طویل ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں اُن رسومات کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔

آرتا (جلد اول ص ۱۴۲):

ہندوستان میں خاص طور پر دہلی میں اس رسم کا رواج عام ہے (۲۶) بیاہ کی ایک ریت رسم ہے جو ہندوؤں میں برتی جاتی ہے۔ جب دُلہا دُلہن کے ہاں پہنچتا ہے تو اُس کے سامنے دُلہن کے رشتہ دار یعنی بھاوج، بہن اور خالہ وغیرہ ایک کانسی کے تھال میں چانول (چاول) روٹی وغیرہ لے کر ایک چومکھ (آٹے کا چراغ) چار بتیوں کی بنا کر رکھتی ہیں اور دُلہا کے سامنے کچھ گاتی اور اس چومکھ کو پھراتی جاتی ہیں (۲۷) اس رسم کے کرنے کا مقصد دُولہا کو دُلہن کے رشتہ داروں کی طرف سے خوش آمدید کہنا ہوتا ہے۔ "آرتا" کی رسم کے بعد دُلہا ان سب خواتین کے نیگ (انعام) کے طور پر کچھ نقدی دیتا ہے۔

آرسی مصحف دکھانا (جلد اول صفحہ ۱۴۶):

آرسی آئینہ کو کہتے ہیں۔ آرسی آئینہ دار انگوٹھی کا نام بھی ہے جسے عورتیں ہاتھ کے انگوٹھے میں منہ دیکھنے کے لیے پہنتی ہیں۔ مُصحَف کے عربی میں قرآن شریف کو کہتے ہیں۔ آرسی مُصحَف دکھانا شادی بیاہ کی اہم رسم ہے جس میں دُلہا دُلہن کو نکاح کے بعد آئینہ میں منہ دکھایا جاتا ہے (۲۸) ہندوستان کی مسلمان عورتوں میں دستور ہے کہ نکاح کے بعد جلوے کے وقت (منہ دکھائی کے وقت) نوشہ (دُلہا) کو گھر کے اندر جہاں تمام کنبہ رشتہ کی عورتیں جمع ہوتی ہیں بلواتی ہیں اور کچھ خوشبوئیں دُلہا سے پسوا کر دُلہن کی مانگ میں لگواتی ہیں۔ پھر دُولہا، دُلہن کو آمنے سامنے بیٹھا کر بیچ میں تکیہ پر قرآن شریف رکھ کر دُلہا سے کہتی ہیں کہ میاں سورۃ اخلاص نکالو اور پڑھ کر دُلہن کے منہ پر پھونکو اگر وہ پڑھا ہوا ہے تو جھٹ نکال کر پڑھنے لگتا ہے ورنہ اور نکال دیتا ہے۔ غرض قرآن شریف پر آئینہ رکھ کر دُلہا اور دُلن دونوں کے اوپر کپڑا ڈال دیتے ہیں۔ ڈومنی دُلہا سے کہتی ہے کہ میاں اپنی زبان

سے کہو" بیوی آنکھیں کھولو میں تمہارا غلام، تمہارے باپ دادا کا غلام، آنکھیں کھولو" اس پر بھی نہیں کھولتی تو ڈومنی کہلواتی ہے کہ میاں کہو تمہارے محلے کا غلام تمہارے کنبے کا غلام مگر دُلہن شرم وحیا اور دستور کے سبب اس قدر آنکھیں بند کر کے اور پیٹھ جھکا کے بیٹھتی ہیں کہ کسی ڈھب آنکھیں کھلنے میں نہیں آتیں۔ اگر گرمی کا موسم ہوا تو دونوں بیٹھے بیٹھے پسینوں میں نہا گئے اور جو جاڑے (سردی) کے دن ہوئے تو سمدھنوں اور کنبے والیوں کے ہجوم سے جیٹھ، بیساکھ (جون جولائی) کی گرمی کا مزا آ گیا۔ جب دُلہن اس پر بھی آنکھیں نہیں کھولتی تو اس کی ماں بیٹی کی منت سماجت کرتی ہے کہ "بیوی بنو دیکھو تو دُلہا کس طرح گڑگڑا رہا ہے اب تو اس پر رحم کھاؤ اور آنکھیں کھول **کر آئینہ میں اُس کا منہ دیکھو اپنا دکھاؤ"**

غرض نہایت کوشش اور سعی سے وہ آنکھیں ذرا ٹمٹما دیتی ہے اور دُلہا یہ سمجھ کر مشکل آسان ہوئی کہہ دیتا ہے کہ آنکھیں کھول دیں۔ بعض دُلہا چالاکی سے از خود بھی کہہ دیتے ہیں کہ آنکھیں کھول دیں۔ آرسی (آئینہ) اس غرض سے رکھی جاتی ہے کہ دُلہن چونکہ شرم کے مارے اجنبی مرد یعنی دُلہا کو نہیں دیکھ سکتی۔ آئینہ کو دیکھے اور آئینے میں ایک دوسرے کی شکل دیکھ کر خوش ہو جائیں۔ قرآن مجید اس نیت سے رکھا جاتا ہے کہ جس وقت آئینہ پر نظر پڑے تو قرآن شریف بھی نظر آ جائے تاکہ اس عمل سے نظر گزر نہ ہو اور خدا برکت دے۔ قصہ کو تو کم سے کم تین تین مرتبہ غلام کہلا کر پیچھا چھوڑا جاتا ہے (۲۹) آرسی مصحف کی رسم کے بعد جوتا چھپائی، دودھ پلائی اور سلامی کی رسومات ادا کی جاتی ہیں۔ اُردو لغت تاریخی اصول میں اس رسم کو اس طرح بیان کیا گیا ہے۔

"شادی میں جلوے کی رسم" اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ جب برات دُلہن کے گھر پہنچتی ہے تو رخصتی سے پہلے دُلہا دُلہن کو سر جوڑ کر اور سرخ دوپٹہ یا دوشالہ ان کے سر پر ڈال کر آمنے سامنے بٹھاتے ہیں۔ بیچ میں تکیے پر آئینہ اور قرآن پاک سورۃ اخلاص کے مقام پر کھول کر اس طرح رکھتے ہیں کہ دونوں کو ایک دوسرے کی شکل آئینے میں نظر آ سکے۔ اب دُلہن والیاں، دُلہا سے کہتی ہیں میاں اپنی زبان سے کہو کہ بیوی! آنکھیں کھولو! میں تمہارا غلام۔ اس اقرار کے بعد دُلہن آنکھیں کھولتی ہے اور دونوں آئینے میں ایک دوسرے کی صورت دیکھتے ہیں۔ ساتھ ہی قرآن پاک پر بھی نظر پڑتی ہے (۳۰)

بَرات (جلد اول صفحہ ۳۸۱):

دُلہا کی سواری، جلوس اور آرائش کے ساتھ دُلہن کے گھر جانا بَرات کہلاتا ہے۔ سہرا بندی کے بعد دُلہا اپنے عزیز واقارب جن میں مرد وخواتین شامل ہیں کے ساتھ دھوم دھام سے دُلہن کے گھر قصدِ نکاح اور

رخصتی کے لیے جاتا ہے۔ اس اجتماع میں شریک مہمانوں کو براتی کہا جاتا ہے (۳۱)

برس بَدّھاوا (جلد اول صفحہ ۳۸۴):

اہل ہند کی ایک رسم یا تقریب جو بیاہ ہونے کے ایک سال بعد منعقد کی جاتی ہے۔ اس رسم کے تحت جو کچھ ناریل، چاول وغیرہ دُلہا کے گھر سے آیا تھا اب واپس جاتا ہے۔

بَری (جلد اول صفحہ ۳۸۸):

بَری وہ سامان جو ساچق (رسم حنا) کے روز دُلہا کی طرف سے دُلہن کے ہاں آرائش اور باجے گاجے کے ساتھ جاتا ہے جس میں کنبے کی عورتیں اور چند مرد بھی ہمراہ ہوتے ہیں۔ ساچق چڑھنے کا وقت سہ پہر سے مغرب تک ہے۔ بَری میں عام طور پر یہ اشیاء شامل ہوتی ہیں۔ عطر، مسی، کنگھیاں، پھول، بالچھڑ، چھوٹی الائچیاں، لونگیں، ہلدی، تیزپات، صندل، زعفران، دودھ، شربت، کھانڈ، قند، مہندی، میوہ، برات کا جوڑا، جوتی وغیرہ یہ اشیاء ساچق کے روز دُلہن کے گھر لے جاتے ہیں۔ باقی سامان جس میں سہاگ کا جوڑا، جوتی، کھسہ، زیور شامل ہے بَرات کے ساتھ جاتا ہے۔ بَری دو طرح کی ہوتی ہے ایک پکی بَری جس میں درج بالا سامان شامل ہوتا ہے دوسری کچی بَری جس میں اشیاء مخصوصہ کی بجائے نقدی دُلہن کے گھر بھیج دی جاتی ہے۔ دہلی میں کچی بَری کا رواج غرباء میں رائج ہے۔ ہاں دہلی سے باہر کے خاندان اسے قبول کرتے ہیں۔

بھات نیوتنا/نیوتنے جانا (جلد اول صفحہ ۴۲۵):

دُلہا یا دُلہن کی ماں کا اپنے ماں باپ یا بھائی کے گھر بیاہ کا بلاوا دینے جانا بھات نیوتنا کہلاتا ہے۔ شادی سے کچھ روز پہلے دُلہا یا دُلہن کی ماں کا اپنے والدین یا بھائیوں کے گھر اپنے بچوں کی شادی میں شرکت کے لیے مدعو کرنے جانا بھات نیوتنا کہلاتا ہے۔ اس کے جواب میں دُلہا یا دُلہن کے ننھیال والے شادی کی تیاری کے لیے اپنی بیٹی یا بہن کو کچھ نقدی یا سامانِ شادی تحفہ میں دیتے ہیں (۳۲)

بیڑا کھلانا (جلد اول صفہ ۴۶۵):

پان کھلانا، منگنی کرنا، نسبت کرنا ایک رسم کا نام ہے جس میں دُلہا کی طرف سے دُلہن کو اور دُلہن کی طرف سے دُلہا کو سات پان کی گلوری اس نیت سے کھلائی جاتی ہے کہ اب یہ دونوں آپس میں منسوب ہو گئے۔ ہندوؤں میں یہ رسم اس طرح ادا کی جاتی ہے کہ لڑکے والیاں لڑکی کے گھر جاتی ہیں اگر انہیں یہاں پان کی گلوری مل گئی تو گویا بات ٹھہر گئی چنانچہ ان کے ہاں اسی کو بیڑا پان کھلانا کہتے ہیں (۸)

پتّل پروسنا (جلداول ۴۲۵):

ہندوؤں میں اس رسم کا رواج ہے۔ پتوں کی بنی ہوئی تھالی میں کھانے کی چیزیں رکھ کر کھلاتے ہیں۔اس میں عموماً ایک آدمی کی خوراک ہوتی ہے(۹) چار کچوریاں، لڈو اور دیگر شیرینی ہوتی ہے۔ یہ اشیاء پتوں کی بنی ہوئی تھالی میں رکھ کر بیاہ میں شریک ایک ایک آدمی کو تقسیم کردیتے ہیں۔آج کل اسے ہی بِذ کہا جاتا ہے۔جس میں مختلف خشک میوؤں کو تھیلیاں بنا کر نکاح کے بعد مہمانوں میں تقسیم کی جاتی ہیں۔

تیل چڑھانا (جلداول صفحہ ۶۵۳):

ہندوؤں کی ایک رسم ہے جسے تیل پان کرنا یا مائیوں بٹھانا کہتے ہیں۔اس رسم میں دُلہا، دُلہن کے سر کندھوں، ہاتھ پاؤں میں تیل اور ہلدی ملی جاتی ہے۔ یہ رسم شادی سے چند روز پیشتر ادا کی جاتی ہے۔

چار چالے (جلددوم صفحہ ۹۰):

شادی کے بعد برتی جانے والی رسم ہے۔اس رسم کا طریقہ یہ ہے کہ بیاہ کے بعد دُلہن کے چار رشتہ دار دُولہا اور دُلہن کو ایک ایک مرتبہ مہمان بلاتے ہیں اور واپسی پر کچھ نقدی اور طعام ساتھ کردیتے ہیں۔

چوتھی (جلددوم ص ۱۲۴):

شادی کے بعد کی ایک رسم جو ساچق کے چوتھے دن ہوتی ہے مگر آج کل تیسرے ہی دن ہو جاتی ہے۔ اس دن دُلہن کو ایک نیا جوڑا سرخ رنگ کا پہننے کو دیا جاتا ہے۔ اس جوڑے کو چوتھی کا جوڑا کہتے ہیں(۳۵) ہندوؤں کی رسم ہے لیکن دہلی کے مسلمان بھی اس رسم کو برتتے ہیں۔

حنابندی (جلددوم صفحہ ۱۷۰):

دُلہن کو مہندی لگانے کی رسم: مسلمانوں کی ایک رسم جو ساچق سے ایک روز پیشتر عمل میں آتی ہے۔ جسے رسم مہندی بھی کہتے ہیں۔

سات سہاگنوں کا ہاتھ لگوانا (جلدسوم صفحہ ۳):

ہندوستان میں رائج شادی کی رسومات میں سے ایک اہم اور دلچسپ رسم ہے جس میں سات ایسی خواتین جن کے شوہر زندہ ہوں اُن سے لڑکی یعنی دُلہن کا شادی کا جوڑا اِسلوایا یا تیار کروایا جاتا ہے اور اس عمل کو

نیک شگون سمجھا جاتا ہے(۳۶) دُلہن کا جوڑا تیار ہونے کے بعد ان خواتین کو کھانا کھلایا جاتا ہے۔اس رسم کو سات سہاگنوں کو کھلانا یا سات سہاگنوں کی کھلائی پلائی سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔شہری لوگ آج بھی اس رسم کو فیشن کے طور پر برتتے ہیں مگر ہندوستان کے دیہی علاقوں میں اس رسم کو پابندی سے نبھایا جاتا ہے۔

سات سہاگنوں کو کھلانا/ کھلائی (جلدسوم صفحہ ۳):

ہندوؤں کی رسم شادی ہے۔تفصیل وہی ہے جو سات سہاگنوں کا ہاتھ لگوانا میں بیان کی گئی ہے۔

سات پھیرے (جلدسوم صفحہ ۳):

سات طواف / چکر جو آگ کے گرد لیے جاتے ہیں۔ وہ طواف جو دُلہا دُلہن منڈھپ کے اندر شادی کے وقت کرتے ہیں اور اس سے عقدہ باندہ مراد ہوتی ہے۔ ہندوؤں کے سماج میں شادی کی سب سے اہم رسم ہے جس میں دُلہا دُلہن آگ کے گرد شادی میں شریک رشتہ داروں کی موجودگی میں پنڈت کی ہدایات کے مطابق سات چکر/ پھیرے لگاتے ہیں اور ہر پھیرے/ چکر میں آنے والی زندگی کے بارے میں دُلہا دُلہن عہد و پیما کرتے ہیں۔ان سات چکروں کی اہمیت ہندوؤں کے سماج میں وہی ہے جو مسلم معاشرے میں نکاح کی۔

سات پھیرے پھرنا (جلدسوم صفحہ ۳):

ہندو مذہب کے مطابق سات پھیرے پھرنا سے مراد بیاہ ہونا، نکاح ہونا ہے مثلاً اگر کہا جائے کہ " میں نے فلاں سے سات پھیرے پھرے ہیں" تو مطلب یہ ہوگا کہ میں نے فلاں شخص سے نکاح یا بیاہ کیا ہے۔

سَاجَن (جلدسوم صفحہ ۴):

ہندی لفظ ہے سجن، خصم، خاوند، شوہر، ماں، پتی، بھرتار، کنتھ، سوامی، بالم، سائیں، مالک، پیا، پریتم بھی اسی لفظ کے مترادفات ہیں۔ جب لڑکے کی شادی پھیروں کے ذریعے یا عقد نکاح کے ذریعے سماجی عمل کے ذریعے قرار پاجاتی ہے تو لڑکی کے لیے وہ لڑکا جس سے وہ منسوب ہوجاتی ہے اس کا "سَاجَن" کہلاتا ہے جو تاحیات اس کی حفاظت اور ضروریات کو پورا کرنے کا پابند ہوتا ہے۔

سَاچَق (جلدسوم صفحہ ۴):

ساچق کی ترکی زبان کا لفظ ہے شادی کی رسومات میں سے اہم رسم ہے جس میں برات/بارات سے ایک روز پہلے دولہا کی طرف سے مہندی، مصری، میوہ، سہاگ کا جوڑا، خوشبو اور دُلہن کو سجانے کے لیے دیگر

سامان بڑے اہتمام کے ساتھ دُلہا کے رشتہ دار لے کر جاتے ہیں۔"ساچق" چڑھنے کا وقت عموماً سہ پہر سے مغرب کے درمیان ہوتا ہے۔دُلہا کے یہاں سے لڑکی والوں کے یہاں جو سامان جاتا ہے اسے ساچق یا بَری کہتے ہیں(۳۷) دُلہا کو لباس بھی دُلہن والوں کی طرف سے اسی روز دیا جاتا ہے اسے مانجھا کہتے ہیں۔مہندی کی رسم ترکی معاشرت سے برصغیر کی معاشرت کا حصہ بنی۔

سَاڑھُو/سَاڈھُو (جلدسوم صفحہ۸):

ہندی زبان کا لفظ ہے۔سالی کا خاوند ہم زلف ہمداماں، ہم ریش: شادی کیونکہ معاشرتی عمل ہے اس لیے شادی کے بعد لڑکا ،لڑکی کو کئی نئے رشتوں سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔شادی کے رشتے میں بندھنے کے بعد یہ رشتہ بھی وجود میں آتا ہے۔

سَاس (جلدسوم صفحہ۸):

شادی کے بندھن میں بندھنے کے بعد بیوی کی ماں/والدہ ،شوہر کی سَاس کہلاتی ہے ۔سی طرح شوہر/خاوند کی والدہ بیوی کی سَاس کہلاتی ہے۔خوش دامن ،ساسو،بھی اس کے مترادفات ہیں۔

سَاس کا پُوت (جلدسوم صفحہ۸):

خاوند، میاں، خصم ،سوامی ، پتی ،شوہر، مجازی خدا بھی دیگر لغات میں اس ترکیب کے مترادفات استعمال ہوئے ہیں۔

سَاسُرا (جلدسوم صفحہ۸):

ساس کا گھر،سُسرال،خسرال،سوہرا

سَالا (جلدسوم صفحہ۱۱):

بیوی کا بھائی "سالا" کہلاتا ہے۔ ہندو معاشرت میں اس رشتے کو زیادہ اچھا نہیں سمجھا جاتا۔اکثر سالے اور بہنوئی میں کھینچا تانی رہتی ہے۔دہلی معاشرت میں چونکہ محاورے کا بہت استعمال ملتا ہے اس رشتے کو بھی محاورے میں اس کی اہمیت کے پیش نظر استعمال کیا جاتا ہے مثلاً (محاورہ)" دیوار کھوئے آلا، گھر کھوئے سالا "یعنی دیوار میں اگر آلا مراد کوئی خالی جگہ رکھی جائے تو دیوار کی مضبوطی میں فرق آتا ہے اسی طرح دہلی میں بھی "سالے" کو بہن کے گھر کی بربادی کا سبب بتایا گیا ہے۔

سَالی: (جلدسوم صفحہ۱۱):

بیوی بہن، خازنہ، خواہرزنہ، سالے کے مقابلے میں سَالی جو بیوی کی بہن ہوتی ہے، بہت اہمیت دی جاتی ہے کہ اسے آدھی گھر والی کہا جاتا ہے۔

سَاوَنی (جلدسوم صفحہ۲۰):

ہندو معاشرت میں ایک اہم رسم ہے جس میں مٹھائی، آم، ترکاری، میوہ جات، وغیرہ ساون کے مہینے میں جھولے کے سامان کے ساتھ دُلہا کے گھر سے دُلہن والوں کے ہاں بھیجا جاتا ہے۔ یہ رسم نسبت/ منگنی طے ہوجانے کے بعد برتی جاتی ہے۔

سَاہا (جلدسوم صفحہ۲۰):

لغوی معنی وقت، سماء، موسم، رُت، فصل ہے لیکن ہندو سماج میں ہندوؤں کی شادی کے دن مراد لیا جاتا ہے۔یا شادی بیاہ کا موسم

سگائی (جلدسوم صفحہ۸۶):

منگنی، روپنا، نسبت۔معاشرتی رواج کے مطابق لڑکا اور لڑکی کے خاندان کے بزرگوں کے مشورے اور باہم رضامندی سے شادی کے لیے لڑکا، لڑکی کو ایک دوسرے سے منسوب کرنے کی رسم کو سگائی کہتے ہیں۔ اس رسم کے اختتام پر فریقین کا منہ میٹھا کروایا جاتا ہے۔بعض اوقات پان کھلانے کی رسم بھی ادا کی جاتی ہے۔

سلام کرائی/ سلامی (جلدسوم صفحہ۸۸):

وہ رقم جو رخصتی کے وقت دُلہا کے سلام کرنے پر دُلہن والوں کی طرف سے دی جاتی ہے(۳۸) سلامی یا سلامانہ۔وہ نقدی جو دُلہن کی طرف سے رشتہ دار دُلہا کو نکاح کے بعد دیتے ہیں۔شادی کی اہم رسم ہے جس کی ادائیگی کے لئے دُلہا نکاح کے بعد دُلہن کے گھر میں داخل ہوتا ہے سب کو سلام کرتا ہے جس کے بدلے دُلہن کے رشتہ دار خصوصاً خواتین دُلہا کو پہلی بار دُلہا کے روپ میں گھر آنے پر سلامی کے طور پر کچھ رقم پیش کرتی ہے۔یہ رسم دہلی کے علاوہ ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں شادی کی رسومات کا حصہ ہے۔

سُلہج/ سَلج (جلدسوم صفحہ۹۲):

رشتہ ازدواج میں بندھنے کے بعد انسان کئی نئے رشتوں سے واقف ہوتا ہے جیسے ساس، سسر، سالی

،سالے، دیور، جیٹھ، نند وغیرہ اسی طرح دولہا کے لیے سالے کی بیوی سُلہج یا سَلَج کہلاتی ہے۔

سَمدَھن (جلد سوم صفحہ ۹۷):

دُلہا اور دُلہن کی ماں آپس میں ایک دوسرے کی سَمدَھن کہلاتی ہیں۔ اس لفظ کی اصل سَمبَندھَن ہے۔

سَمدَھی (جلد سوم صفحہ ۹۷):

سَمدَھن کا کاوند سَمدَھی کہلاتا ہے۔ دُلہا اور دُلہن کا باپ آپس میں سَمدَھی کہلاتے ہیں۔

سَمدِھیانا: (جلد سوم صفحہ ۹۷):

دُلہا یا دُلہن کا گھرانہ سمدھی کا گھر بیٹے یا بیٹی کے سسرال والے سمدھیانا کہلاتا ہے۔

سُوَیمبر یا سوامبر (جلد سوم صفحہ ۱۳۶):

یہ لفظ سویم بمعنی خود اور "بَر" بمعنی خاوند سے مرکب ہے یعنی اپنی پسند کا خاوند چھانٹ لینے کا قاعدہ (۳۹) ہندوؤں کی رسم ہے جس میں کنیا (لڑکی) پہلے "بَر" کو اُس کے کمال اور ہنر کو دیکھ کر خود چُن لیا کرتی تھی۔ اس کا عالی خاندانوں اور راجاؤں میں یہ دستور تھا کہ جب اُن کی لڑکی شادی کرنا چاہتی تھی تو وہ تمام امیروں اور راجاؤں کو اطلاع کر دیتے تھے کہ فلاں روز جن جن کو شادی کرنی ہو فلاں جگہ آئیں اور اپنے اپنے کرتب دکھائیں جس کا کرتب پسند آئے گا وہی یہ دُلہن پائے گا۔ اس محفل کو سویمبر رچنا کہتے تھے اور وہ لڑکی جو اپنا خاوند منتخب کرتی تھی اسے سویمبرا کہا جاتا تھا۔

سُہاگ (جلد سوم صفحہ ۱۳۶):

خاوند، شوہر کو کہتے ہیں خاوند کی حیات کا زمانہ بھی سُہاگ کہلاتا ہے (۴۰) "سُہاگ" ہندوؤں کے سماج میں شادی کی خوبصورت رسم بھی ہے جس میں شادی کے خاص گیت گائے جاتے ہیں۔ خواتین اس رسم کا اہتمام کرتی ہیں دُلہا اور دُلہن کی خواتین رشتہ دار ایک محفل میں جمع ہو جاتی ہیں جو گیت دُلہا کی طرف سے دُلہن کے شوق میں گائے جائیں وہ "سُہاگ" اور جو دُلہن کی طرف سے دُلہا کی تعریف میں گائے جائیں ان کو سُہاگ گھوڑیاں کہتے ہیں۔

سُہاگ پہننا (جلد سوم صفحہ ۱۳۷):

وہ تمام اشیاء اور زیور جو سہاگن ہونے کی حالت میں تو پہنیں اور رانڈ/بیوہ ہو کر اتار دیا جائے جیسے نتھ، چوڑیاں، مہندی، بیوہ، مسی، سرخ کپڑے وغیرہ

سُہاگ پٹارا/پُڑا (جلد سوم صفحہ ۱۳۷):

زیور کا ڈبہ یا سامان جو دُلہا کی طرف سے دُلہن کو دیا جائے جس میں کنگھی، عطر، سرمہ، مسی، اُبٹن اور سنگھار سے متعلقہ سامان ہوتا ہے سُہاگ پٹاری بھی کہتے ہیں۔

سُہائی/سُہائی تلائی (جلد سوم ۱۳۷):

اسے سُہال بھی کہا جاتا ہے۔ روغنی میٹھی تلی ہوئی روتی یا پکوان یہ روٹی میدے اور شکر/کھانڈ کے آمیزے سے بنائی جاتی ہے۔ شادی کی تقریب میں تقسیم ہونے والا خاص پکوان ہے۔ شادی کی رسم اُبٹن/بٹنا لگانے کے دن دُلہا اور دُلہن کے گھر یہ پکوان تیار کروایا جاتا ہے اور اُبٹن کی تقریب جیسے مائیوں کی تقریب بھی کہتے ہیں کے اختتام پر مہمانوں میں تقسیم کی جاتی ہے۔

سہرابندی/سہرابندھی (جلد سوم صف ۱۳۹):

سہرا، پھولوں یا موتیوں کی لڑیاں جو دُلہا کے سر پر لٹکائی جاتی ہیں۔ شادی کی رسومات میں سے خوبصورت رسم ہے۔ اس رسم میں برات/بارات روانہ ہونے سے پہلے دُلہا کے سر پر سہرا سجایا جاتا ہے جو عموماً بہنوئی باندھتے ہیں۔ سہرا باندھنے کے بعد دُلہا سب کو سلام کرتا ہے اور تقریب میں موجود لوگ اسے سلامی کے طور پر کچھ نقدی دیتے ہیں اور مبارک باد دیتے ہیں۔

سہرابندھائی (جلد سوم صفحہ ۱۳۹):

سہرا باندھنے کے بعد جو نیگ (انعام کے روپے) بہنوئیوں کو ملتی ہے اسے سہرابندھائی کہتے ہیں۔

شابالا/سہ بالا (جلد سوم ص ۱۵۹):

دُلہا کے آگے بیٹھنے والا، دُلہا کا نائب ہمدوش۔ ایران اور ہندوستان کے مسلمانوں کی رسم ہے۔ جب برات/بارات چڑھتی ہے تو ایک قریب کے رشتہ کے لڑکے کو جو دُلہا کے حسن و ہم سال ہم قد ہوتا ہے سہرا باندھ کر آگے بٹھا دیتے ہیں۔ اب زیادہ تر کم سن لڑکے کو بٹھایا کرتے ہیں۔

شادی (جلد سوم ۱۵۸):

لغوی مطلب خوشی، عید، جشن، خوشی کی تقریب بیاہ رسم کا نام ہے۔ اصطلاحی مفہوم شادی خانہ آبادی لیا جاتا ہے۔ شادی ایک معاشرتی، تہذیبی و سماجی رسم ہے جس کے تحت لڑکا، لڑکی کو عقد، نکاح کے بندھن میں شرعی طریقے سے باندھ دیا جاتا ہے۔

عُرس (جلد سوم ص ۲۶۸):

شادی کی دعوت، طعام عروسی، نکاح، طعام، ولیمہ بیاہ کی ضیافت (۴۱) آج کل زیادہ تر طعام ولیمہ کہا جتا ہے۔ "عُرس" یا طعام ولیمہ شادی کی تقریبات میں سے ایک اہم تقریب ہے۔ اس تقریب کا اہتمام دُلہن کے دُلہا کے گھر آنے کے بعد دوسرے یا تیسرے روز کیا جاتا ہے۔ جس میں شمولیت کے لیے خاندان والوں کی بڑی تعداد کو بلایا جاتا ہے۔ طرح طرح کے پکوان تیار کروائے جاتے ہیں۔ اس ضیافت میں شریک احباب دُلہن کو منہ دکھائی یا سلامی کے طور پر کچھ رقم تحفہ کے طور پر دیتے ہیں۔

کریوہ کی رسم (جلد سوم صفحہ ۴۹۱):

ہندوؤں کے سماج میں اس رسم کا رواج ہے۔ "کراوٗ" کا مطلب ہندی میں رانڈ/بیوہ کے ساتھ شادی کرنا ہے۔ متوفی خاوند کے چھوٹے بھائی کے ساتھ شادی کر لینا، اوڑھنا ڈال لینا، رانڈ کو گھر میں ڈالنا، یہ رواج عموماً چھوٹی ذاتوں جیسے جاٹوں، گوجروں
وغیرہ میں رائج ہے (۴۲)

کرواچوتھ (جلد سوم ص ۴۹۸):

یہ بھی ہندوؤں کی خوبصورت رسم ہے جس میں شادی شدہ خواتین /سہاگنیں اپنے سہاگ (شوہر) کی درازی عمر کے لیے برت/روزہ رکھتی ہیں۔ ہندوؤں کے ایک تہوار کا نام جو سہاگنوں سے منسوب ہے۔ ہندوؤں کے ایک تہوار کا نام جو کاتک کی چوتھی تاریخ ہوتا ہے۔ اس میں سہاگنیں برت رکھ کر پانی کے بھرونے (تالاب) کو پوجتی ہیں۔

گرہ پتر (جلد چہارم صفحہ ۴۳):

گرہ گُنڈلی، برک پھل، اچھے برے پھلوں کا زائچہ، لگن کنڈلی۔ ہندوؤں کی شادی سے متعلقہ رسم ہے۔ آج کل گُنڈلی ملانا بولا جاتا ہے۔ اس رسم کا قاعدہ یہ ہے کہ لڑکا، لڑکی کو رشتہ ازدواج میں باندھنے سے پہلے ان کے والدین یا سرپرست ان کے بارے میں زائچہ تیار کرواتے ہیں اگر یہ زائچہ مثبت تاثر دے تو گھر والے ان

کا رشتہ طے کر دیتے ہیں۔ اس رسم کو 'گرہ پتر' یا 'گُنڈلی ملانا' کی رسم کہا جاتا ہے۔ زائچہ بنانے کا رواج مسلمانوں میں بھی ہو گیا تھا۔

مائیوں بٹھانا/ماینو بیٹھنا (جلد چہارم صفحہ ۲۷۲):

اس رسم کو مانجھے (پلنگ) بیٹھنا بھی کہتے ہیں۔ شادی کی رسومات میں سے خوبصورت رسم ہے جو شادی سے کچھ روز پہلے منعقد کی جاتی ہے جس میں دُلہا کو زرد کپڑے پہنا کر چوکی پر بٹھاتے ہیں اور اُبٹن اس کے ہاتھ میں رکھتے ہیں۔ دُلہے کی بھابھیں، بہنیں دُلہا کو بٹنا/اُبٹن لگاتی ہیں اور چھیڑ چھاڑ کرتی ہیں۔ شگن کے گیت گاتی ہیں۔ مائیوں کی تقریب سے شادی کی دیگر تقریبات کا باقاعدہ آغاز ہو جاتا ہے۔ دُلہن کے مائیوں بٹھانے کا طریقہ قدرے مختلف ہے۔ دُلہن کو زرد کپڑے پہنائے جاتے ہیں۔ مسند/چوکی پر بٹھایا جاتا ہے اور سہاگنیں/صاحب خاوند خواتین اُس کے ہاتھ پر اُبٹن رکھتی ہیں اور منہ میٹھا کرواتی ہیں۔ مائیوں کی رسم کے بعد دُلہن کا گھر سے باہر نکلنا بند کر دیا جاتا ہے۔ گھر کی ایک کوٹھڑی میں تنہا رکھتے ہیں تاکہ کوئی مرد اس کے پاس تک نہ جا سکے اور اس کا تصور دُلہا کی طرف بندھے۔ مائیوں قطعی ہندوستانی رسم ہے۔ شادی سے کچھ عرصے قبل عمل میں آتی ہے۔ اس کے بعد سے شادی کے وقت تک پھر لڑکی کسی کے سامنے نہیں آتی (۴۳) مائیوں کی رسم کے بعد دُلہا دُلہن کے گھر والوں کی دعوت کا اہتمام کنبے کے دیگر گھرانوں میں کیا جاتا ہے۔ یہ سلسلہ مہندی تک جاری رہتا ہے۔ اس رسم کو اُبٹن/بٹنا لگانا کی رسم بھی کہتے ہیں۔ دہلی میں یہ رسم بڑی دھوم دھام سے منعقد کی جاتی ہے۔

منگنی (جلد چہارم صفحہ ۴۲۹):

نسبت، سگائی کرنا۔ ایک تقریب جس میں شادی سے پیشتر عورت کو مرد اور مرد کو عورت سے منسوب کر دیا جاتا۔ قرارداد نکاح بھی کہتے ہیں۔

نو باتیں چنوانا (جلد چہارم صفحہ ۶۰۸):

عورتیں میں بولا جاتا ہے صحیح نبات چُنوانا ہے۔ مصری کی نو (۹) ڈلیاں جو دُلہن کے مختلف اعضا یعنی دونوں کاندھوں، کہنیوں، گھٹنوں، پیٹھ اور ہاتھ پر رکھ کر عین ریت رسم کے وقت دُلہا کے منہ سے بغیر ہاتھ لگائے چنواتے یعنی کھلواتے ہیں۔ اُسے نو باتیں چنوانا عورتوں کی اصطلاح میں کہتے ہیں (۴۴)

نوٹنا/نوتنی ہونا۔ نوتھاری/نیوتا (جلد چہارم صفحہ ۶۱۳):

یہ رسم صرف اہل دہلی برتتے ہیں۔ لکھنو میں اس کا رواج نہیں۔ وہ نقدی جو بیاہ شادی میں صاحبِ

خانہ کو بطور رسم دی جاتی ہے نیوتا کہلاتا ہے۔نوتنی وہ ضیافت ہے جو شادی کی بابت نیوتا دینے والوں کو دی جاتی ہے۔آج کل ولیمہ بھی اس ضیافت کو کہا جاتا ہے۔نوتھاری وہ مہمان جو شادی یا ولیمہ میں نیوتا دینے آتے ہیں(۴۵)

ولیمہ (جلد چہارم صفحہ ۶۵۶):

شادی کی ایک تقریب: ضیافتِ نکاح، بیاہ کی دعوت: جو دُلہا کی طرف سے کی جاتی ہے۔ولیمہ وہ ضیافت یا دعوت طعام ہے جو دُلہا کی طرف سے دُلہن کے دلہا کے گھر آنے کے بعد شب زفاف کے اگلے روز دیا جاتا ہے۔

ولادت اور شادی کی طرح موت سے بھی چند رسوم وابستہ ہیں جو اگرچہ مختصر ہیں لیکن ان کا بیان بھی اہم ہے۔

برسی (جلد اول صفحہ ۳۸۵):

مردے کی ایک رسم جو ایک برس/سال بعد ادا کی جاتی ہے۔برس پورا ہونے کی فاتحہ، مردے کی سالانہ رسم۔مردے کے سال پورا ہونے کی فاتحہ خوانی(۴۶)

بھتی (جلد اول صفحہ ۴۳۱):

حلوائے مرگ، طعام ماتم، کڑوی کھچڑی، کڑوی روٹی(۴۷) وہ چانول/چاول جو ماتم میں پکا کر میت والوں کے گھر کنبہ والے بھیجا کرتے ہیں۔جس گھر میں میت/فوتگی ہو جائے عام رواج ہے کہ اہلِ کنبہ یا اہلِ محلّہ تین دن اہلِ میت کے لیے کھانا بھیجتے ہیں۔بتی کسی کے مرنے کے موقع پر عزیزوں کے گھر سے آیا ہوا کھانا۔

پانی بہانا (جلد اول صفحہ ۴۸۴):

پانی لنڈھانا، پانی گرانا، پانی اوندھانا عوام الناس میں ایک رسم ہے کہ میت کو لے جانے کے بعد گھر کا سب پانی بہا دیتے ہیں۔ان کے اعتقاد میں جب ملک الموت آدمی کی جان نکال چکتا ہے تو اپنے خون آلودہ ہاتھ گھر کے پانی میں ڈال کر دھوتا ہے۔

پُرسا لینا/دینا (جلد اول صفحہ ۵۱۶):

میت کے وارثوں کو دلاسا دینے کے واسطے اُس کے گھر جانا۔میت کے وارثوں کو دِلاسا دینا(۴۸)

میت والے کی عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر میت پر رونا، موت کی گھر دینا، نائی کا گھر گھر جا کر پکارنا جو شخص ماتم پُرسی کرنے آئے اُس کے ساتھ اہل میت کا منہ ڈھانک کر رونا صبر و تسلی کی باتیں سنانا، پرسا لینا کہلاتا ہے۔دہلی کی عورتوں میں اس رسم کا دستور یہ ہے کہ جب کوئی ماتم پُرسی کو آتا ہے تو پہلے اہل خانہ اپنا منہ ڈھانک کر رونے بیٹھتی ہیں۔پھر اُس کے ساتھ اور عورتیں بھی رونے لگتی ہیں۔اہل میت اس رونے کے ساتھ میت کا کچھ بیان بھی کرتی جاتی ہیں۔

تبارک (جلد اول صفحہ ۵۹۰):

مسلمانوں کی ایک مذہبی رسم کا نام ہے جو رجب کے مہینے میں مردہ کی بخشش کے واسطے اکتالیس بار سورۃ تبارک پڑھ کر ادا کی جاتی ہے۔اس میں اکثر میٹھی روغنی روٹی جس کے اُوپر سونف کلونجی وغیرہ لگی ہوئی ہوتی ہے تقسیم کی جاتی ہے۔

تجہیز و تکفین (جلد اول صفحہ ۵۹۴):

گور گڑھا کرنا، مردہ کو گاڑنا دبانا، کریا کرم کرنا، کفن کاٹھی کرنا(۴۹) تجہیز کے معنی مردہ کا سامان تیار کرنا اور تکفین کے معنی کفن پہنانا ہے۔دہلی میں یہ رسم ہندوؤں اور مسلمانوں کے سماج میں رائج ہے۔

تیجا (جلد اول صفحہ ۶۴۹):

سوم، پھول، فاتحہ سوم اور اس کی رسم: ہندوؤں میں اٹھاونی، پھول چُننا: یہ رسم مسلمانوں میں جس طرح برتی جاتی ہے اُس کی مفصل کیفیت حسب ذیل ہے۔

وفات کے تیسرے روز تیجے کی رسم ادا کی جاتی ہے اگر بدھ کو تیسرا روز پڑتا ہے تو ایک دن بڑھا دیتے ہیں۔عورتوں کا خیال ہے کہ اگر بدھ کو پھول کئے جائیں تو چار بدھ کو رنج اُٹھانا پڑتا ہے اور ویسا ہی موقع پیش آجاتا ہے۔اسی طرح اگر بدھ کو کوئی خوشی کا کام کیا جاتا ہے تو اُسے متواتر چار چار خوشیوں کا موقع ملتا ہے۔جس روز میت کو دفن کر کے آتے ہیں صاحبِ خانہ تیجے کا دن اُسی روز بتا دیتا ہے کہ فلاں روز رسم فاتحہ سوم ادا ہو گی۔تیجے کے روز صبح سے دس بجے تک مرد مقامِ فاتحہ پر جمع ہو جاتے ہیں اور عورتوں کے آنے کا تانتا تو شام تک برابر لگا رہتا ہے۔مہمانوں کے واسطے عمدہ عمدہ کھانے تیار کئے جاتے ہیں اور بعد از فاتحہ اُنہیں کھلائے جاتے ہیں۔مردوں کو کھلانے کا دستور امیروں میں اور عورتوں کو کھلانے کا طریق عام ہے۔عورتوں میں گھر کے اندر حلوے پر مردے کی ناز دلوائی جاتی ہے جسے بھتی یا حلوائے مرگ کہتے ہیں۔یہ فاتحہ ماتم دار یعنی صاحبِ خانہ یا چچا ماموں یا

باپ وغیرہ اندر آ کر دے جاتا ہے۔ باہر مردوں میں پورا قرآن شریف ایک ایک دو، دو سپارہ کر کے ختم کیا جاتا ہے اور مُردے کی روح کو ثواب پہنچایا جاتا ہے۔

چنوں پر فی چنا ایک ایک کلمہ پڑھا جاتا ہے۔ پڑھنے کے واسطے ساڑھے بارہ سیر چنے کافی ہوتے ہیں کیونکہ سوا لاکھ مرتبہ کلمہ پڑھا جانا چاہئے۔ جب چنے اور قرآن شریف ختم ہو جاتا ہے تو چنوں کو ایک چادر میں اکٹھا کر کے اس میں الائچی دانے ملا دیتے ہیں۔ اب فاتحہ خوانی شروع ہوتی ہے کئی آدمی باری باری قرآن شریف کی سورتیں پڑھتے ہیں جسے قُل بھی کہتے ہیں۔ پھر میت کے واسطے دُعائے مغفرت مانگتے ہیں۔ جب فاتحہ ختم ہو جاتی ہے تو ایک طرف سے لوگ چنے تقسیم کر دیتے ہیں۔ فاتحہ پڑھنے والے اور گجے میں پھول ڈالتے جاتے ہیں (گجا خوشبودار پانی ہے) یہ سارا سامان مع چادر پھول مردے کی قبر پر اُسی روز بھیج دیا جاتا ہے۔

"تیجا" کے دن ہی اگر کسی کا باپ مر جاتا ہے تو اُس وقت بیٹے کو جائز وارث قرار دے کر ننہال والوں کی طرف سے پگڑی بندھوائی جاتی ہے جسے دستار بندی کہتے ہیں جس طرح مرنے کے ساتھ ہی ایک جوڑا فی سبیل اللہ دیتے ہیں۔ اُس طرح تیجے کے روز بھی دوسرا جوڑا دیا جاتا ہے بلکہ دسویں، بیسویں مہینے اور چہلم کی فاتحہ کو بھی ایک ایک جوڑا دیا جاتا ہے۔ یہ رسم جلال الدین اکبر کے زمانہ میں ہندوؤں کی رسم سے لی گئی ہے جس کی غرض یہ بھی تھی کہ ہندوؤں اور مسلمانوں میں ہر قسم کے تہوار اور تقریب میں مطابقت پیدا کی جائے۔ چنانچہ پھول اس مناسبت سے نام رکھا گیا کیونکہ مردے کی سوختہ ہڈیوں کو ان کے ہاں پھول کہتے ہیں یہ سوختہ ہڈیاں تیجے کے دن گنگا میں ڈالنے کے لیے بھیج دی جاتی ہے۔ ہندوؤں میں اسے پھول چُننے یا اٹھاونی سے تعبیر کرتے ہیں اور ان کے ہاں بھی تیجے کے روز عزیز و اقارب کا جمع ہونا میت کی نرینہ اولاد کے سروں پر پگڑی باندھنا ظہور میں آتا ہے (۵۰)

چالیسواں (جلد دوم صفحہ ۹۳):

چالیس سے نسبت رکھنے والا، چالیس کی گنتی کا پورا ہونا: چہلم، فاتحہ چہلم مردے کی سوا مہینے کی فاتحہ مرنے والے کا سوگ عموماً چالیس دن تک منایا جاتا ہے اور سوگوار سیاہ لباس پہنتا ہے۔ باغ و بہار میں میر امن نے چہلم کی رسم کو اس طرح بیان کیا ہے (۵۱)

چہلم میں اپنے بیگانے چھوٹے بڑے جمع ہوئے جب فاتحہ سے فراغت ہوئی سب نے فقیر کو باپ کی پگڑی بندھوائی (۵۲)

چہلم (جلد دوم صفحہ ۱۴۴):

چہلم وہ رسم ہے جو میت کے سوا مہینے بعد ادا کی جاتی ہے۔ اس رسم کو چالیسواں بھی کہتے ہیں۔ چہلم اور چالیسواں ہندوستانی مسلمانوں کی رسم ہے (۵۳)

ڈھوڑھا (جلد دوم صفحہ ۳۳۱):

ہندوؤں میں جب کوئی بڑا بوڑھا مر جاتا ہے تو اس کی سدھنیں ایک گڈّ ابنا کر لاتی ہیں اور اس کے آگے ناچتی ہیں یا شب کے وقت ایک ٹوکرے پر لکڑیاں باندھ اُس پر پوشش ڈال چراغ جلا کر گاتی بجاتی ہیں اسے ڈھوڑھا کہتے ہیں۔

سَانپَا (جلد سوم صفحہ ۱۵):

صحیح لفظ سیاپا ہے۔ ماتم، سوگ، نوحہ، مردے کا سوگ جو قوم یا خاندان میں ایک مقررہ معیاد تک رہتا ہے۔ بددعا، رونا پیٹنا، کوسنا، گریہ زاری بھی اس لفظ کے مترادف ہیں۔ سانپا: ماتم، سوگ، پرسا (۵۴)

سانپے جانا (جلد سوم صفحہ ۱۵):

سانپے جانا بھی ہندوؤں سے منسوب رسم ہے لیکن دیگر مسلک سے تعلق رکھنے والے بھی اس رسم کو برتتے تھے۔ ماتم کے واسطے جانا، شریک ماتم ہونا، کنبہ کی عورتوں کا کنبہ کی میت میں معیاد مقررہ تک رونے پیٹنے جانا، سانپے جانا کہلاتا ہے۔

سَترویں/سترھویں (جلد سوم صفحہ ۳۱):

لغوی معنی سترہ یا سترہ تاریخ ہے۔ ہندو سماج میں میت کی وہ رسم جو سترہ روز بعد برتی یا ادا کی جاتی ہے۔ ہندوستان میں خاص طور پر دہلی میں مسلمان بھی سترویں کی ختم دلواتے تھے جیسے حضرت نظام الدین اولیاءؒ کا عرس جو شوال کی سترہویں تاریخ کو ہوتا تھا۔

سُنائی/سُناوَنی (جلد سوم صفحہ ۱۰۰):

موت کی خبر پر جو پردیس سے آئے، خبر مرگ: اُردو میں سناوَنی بولا جاتا ہے لیکن استادِ سخن نے سُنائی ہی باندھا ہے۔ لکھنؤ میں آج بھی سُنائی ہی مستعمل ہے۔

سُنَّتِ آبائی (جلد سوم صفحہ ۱۰۲):

باپ دادا کی رسم، قل کی ریت

سَوگ (جلد سوم صفحہ ۱۲۸):

وہ ایام جو کسی کے مرنے کے بعد غم کے اظہار کے لیے مقرر کیے جاتے ہیں۔ ایام سوگ مختلف اقوام میں مختلف مقرر کئے جاتے ہیں۔ کم از کم تین دن، تیرہ دن، یا چالیس دن تک مقرر کئے گئے ہیں۔ اس میں شادی، بیاہ، چوڑی، مہندی، کپڑے بدلنا، خوشی منانا، سویاں پکانا، تہوار منانا، سب کچھ خواتین چھوڑ دیتی ہیں۔ خاص طور پر ہندوستان میں یہ رسم رائج ہے۔

سوگ اُتارنا/اُٹھانا (جلد سوم صفحہ ۱۲۸):

ماتم دور کرنا، سوگ اُٹھانا، سیاپے سے نکلنا: کسی کے مرنے کے بعد چالیس دن تک سوگ کی کیفیت طاری رکھنے کے بعد سوگوار، سوگ یا ماتم کے دن ختم کر دیتے ہیں۔ چالیس دن بعد وہ تمام پابندیاں جو وہ خود پر دورانِ سوگ لگاتے ہیں اُٹھا دیتے ہیں۔ نئے کپڑے پہنے جاتے ہیں، خواتین مہندی، مسی کرتی ہیں پکوان پکوا کر تقسیم کئے جاتے ہیں(۵۵)

سِوم (جلد سوم صفحہ ۱۳۱):

تیسرا، سوم، تیجا: مردے کا تیجا، موت کے بعد کی رسم ہے جس میں میت کے دفن یا کریا کرم کرنے کے تین دن بعد سوگ کیا جاتا ہے۔ لوگ تعزیت کے لیے آتے ہیں تیسرے دن رسم قل خوانی کی جاتی ہے جس میں قرآن شریف پڑھایا جاتا ہے۔ مرنے والے کے لیے یہ ایصال ثواب کی دعا کی جاتی ہے۔ آخر میں قل خوانی یا سوم میں شریک افراد کو کھانا کھلایا جاتا ہے۔ یہ رسم مسلمان گھرانوں میں رائج ہے۔ ہندوؤں میں ہی رسم تیجا /پھول چننا کے نام سے کی جاتی ہے۔

عِدَّت (جلد سوم صفحہ ۲۶۵):

لغوی معنی تعداد، شمار، گنتی کے ہیں: وہ شرعی مدت جس میں عورت نکاح نہ کر سکے۔ عدت عورت پر طلاق کی صورت میں بھی واجب ہے اور بیوہ ہونے کی صورت میں بھی۔ مطلقہ کے لیے تین حیض یا تین مہینے کی عدت مقرر کی گئی ہے۔ عدت اس عورت کے لیے بھی مقرر کی گئی ہے جس کا شوہر وفات پا چکا ہو۔ اس عورت کے

لیے عدت کا دورانیہ چار ماہ میں بیس دن مقرر کیا گیا ہے۔ حاملہ کی عدت کے لئے وضع حمل تک عدت مقرر ہے۔ عدت ترکہ یا وراثت میں جھگڑا نہ ہونے کے سبب مقرر کی جاتی ہے تاکہ معلوم ہو جائے کہ اولاد کس خاوند سے ہوئی ہے اور اس کا ورثہ کس کی جائیداد پر ثابت ہوتا ہے۔ ہندوستان کی عورتوں میں عدت کی نسبت شرع اور غیر شرع سب امور ملا کر یہ رسم پڑ گئی ہے کہ سوا چار مہینے تک دہلیز لانگنا جس سے شرعاً نکاح جائز ہو اس کے سامنے آنا ،مِسّی، سرمہ، مہندی، عطر، تیل، خوشبو لگانا، چوڑیاں پہننا، نیا کپڑا تن پر لگانا ممنوع ہے۔

غسلِ میت (جلد سوم صفحہ ۳۰۶):

مردے/میت کو غسل دینا مردے کو نہلانا، سنان دینا: مرنے کے بعد میت/جنازہ کو غسل دیا جاتا ہے۔ ہر مذہب میں غسل کے اپنے طریقے ہیں۔ میت کو غسل دینے والے کو غسال اور عورت ہو تو غسالہ کہتے ہیں۔

قُل/رسم قُل خوانی (جلد سوم صفحہ ۳۹۲):

فاتحہ خوانی، عرس، پھول، تیجا، ختم، فاتحہ سوم: مسلم گھرانوں کی رسم ہے میت کو دفن کرنے کے تیسرے روز اس کا اہتمام کیا جتا ہے۔ برادری کے لوگوں کو بلا کر فاتحہ خوانی کی جاتی ہے۔ قرآن پاک پڑھ کر ختم دلوائے جاتے ہیں۔

کاج/کارج (جلد سوم صفحہ ۴۱۶):

ہندوستان کی ایک رسم ہے جس میں کسی بوڑھے آدمی کے مرنے کے بعد بڑی بھاری ضیافت/دعوت کی جاتی ہے۔ کاج ایسی ضیافت یا روٹی جو کسی عمر رسیدہ شخص جس میں مرد اور عورت دونوں شامل ہیں کے فوت ہونے کے بعد برادری میں دی جاتی ہے۔ ایسا شخص جس نے اپنی نسل کی تین پیڑیں دیکھی ہوں یعنی دادا، پردادا، کھڑ دادا کے مرنے کے بعد اس کے پوتے یا پرپوتے اس دعوت کا انتظام کرتے ہیں۔

کپال کریا کرنا (جلد سوم صفحہ ۴۶۵):

کپال کے معنی کھوپڑی، کاسہ سر ہے۔ ہندوؤں میں دستور ہے کہ جس وقت مردے کو جلاتے ہیں اور وہ جل چکتا ہے تو اس کا بیٹا یا کوئی جدی رشتہ دار اس کی کھوپڑی پھوڑتا اور اس میں گھی ڈالتا ہے اس رسم کو کپال کریا کرنا کہتے ہیں۔

کریا کرم کرنا (جلد سوم صفحہ ۵۰۰):

ہندوؤں کی رسم ہے تفصیل وہی ہے جو" کپال کریا کرنا" میں درج کی گئی ہے۔ مسلمانوں اس رسم کے لیے تجہیز و تکفین کرنا کہتے ہیں۔

کڑوی روٹی/ کڑوی کھچڑی (جلد سوم صفحہ ۵۰۵):

مرنے کا کھانا، بھتی، حلوائے مرگ: ہندوستان میں ہندو اور مسلم سماج میں رائج ہے۔ وہ کھانا جو مردے کے گھر والوں کو رشتہ دار کم از کم ایک دن اور زیادہ سے زیادہ تین دن تک اپنے پاس سے پکا کر بھیجتے ہیں۔ کڑوی روٹی کا کڑوی کھچڑی کہتے ہیں۔

کفنانا (جلد سوم صفحہ ۵۴۲):

مرنے کے بعد میت کو نہلا کر غسل دے کر کفن پہنایا جاتا ہے جو عموماً سفید رنگ کی کچھ چادریں ہوتی ہیں۔

نمازِ جنازہ (جلد چہارم صفحہ ۶۰۲)

یہ رسم صرف مسلمانوں میں رائج ہے۔ وہ نماز کفایہ جو مردے کی نجات کے واسطے اُس کی لاش پر کھڑے ہی کھڑے پڑھتے ہیں۔

انسانی زندگی کے لاتعداد سماجی و تہذیبی پہلو ہیں جن میں پیدائش، شادی اور موت ایسے پہلو ہیں جن سے بے شمار رسومات وابستہ ہیں اور ان رسومات کو بیان کرنے کے لیے لغت میں بہت سے الفاظ، تراکیب ملتی ہیں جن کے ذریعے اس سماج کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے جن کا وہ لازمی جزو رہی ہوں۔ درج بالا تمام رسومات جن کا تفصیلی ذکر پیدائش، شادی اور موت سے متعلقہ رسومات کے ضمن میں کیا گیا ہے۔ ان میں چلتا پھرتا ہندوستان اور خاص طور پر دہلوی تہذیب و تمدن، دہلوی بود و باش نظر آتی ہے "فرہنگ آصفیہ" مؤلف مولوی سید احمد دہلوی کہنے کو ایک لغت ہے جس میں الفاظ و تراکیب، روزمرہ محاورات، ضرب الامثال کے مطالب اور مترادفات تفصیل سے درج کئے گئے ہیں اور یہ زبان کے ضمن میں بڑی خدمت تصور کی جاتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ جس طرح اس لغت میں الفاظ و تراکیب کی تشریحات کے ذریعے اس عہد کی تہذیبی و سماجی پہلوؤں کو اور ان سے متعلقہ رسم و رواج، تقاریب کا مفصل بیان کیا گیا ہے وہ اس لغت کی تہذیبی اور سماجی اہمیت کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فرہنگ جہاں علمی و ادبی اور لسانی اہمیت کی حامل ہے وہاں وہ اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کی بھی ترجمان ہے اور اس میں عوام اور خواص دونوں طبقات شامل ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء ص ۱۵
۲۔ بحوالہ بالا ص ۱۱۳
۳۔ بحوالہ بالا ص ۱۲۱
۴۔ تاراچند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات، مترجم محمد مسعود احمد، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء ص ۲۲۳۔
۵۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء ص ۴۰۶
۶۔ اے۔ایل باشم۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، مترجم، ایس غلام سمنانی، نگارشات پبلشرز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۳۳
۷۔ اُردو لغت تاریخی اصول پر، جلد دوم، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۱۱۲۲۔
۸۔ فیروز الدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروز اللغات اُردو جامع، فیروز سنز لاہور، س۔ن، ص ۲۰۴۔
۹۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء ص ۳۹۴۔
۱۰۔ اے۔ایل باشم۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، مترجم، ایس غلام سمنانی، نگارشات پبلشرز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۹۔
۱۱۔ اُردو لغت تاریخی اصول پر، جلد دوم، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۱۱۳۴
۱۲۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد سوم، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۲۹۔
۱۳۔ مجیب محمد، تمدن ہند، پروگریسو بکس لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۲۷۵۔
۱۴۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد سوم، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۳۵
۱۵۔ فیروز بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۴۷۸۔
۱۶۔ اے۔ایل باشم۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، مترجم، ایس غلام سمنانی، نگارشات پبلشرز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۳۹۔
۱۷۔ اُردو لغت تاریخی اصول پر، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۹۹۷
۱۸۔ فیروز الدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروز اللغات اُردو جامع، فیروز سنز لاہور، ص ۹۰۰۔
۱۹۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد سوم، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۳۷۹
۲۰۔ فیروز الدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروز اللغات اُردو جامع، فیروز سنز لاہور، ص ۱۱۲۴۔
۲۱۔ بحوالہ بالا، ص ۱۱۳۳۔
۲۲۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد سوم، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۲۔
۲۳۔ بحوالہ بالا، ص ۱۴۲۔
۲۴۔ بحوالہ بالا، ص ۵۲۴۔
۲۵۔ فیروز الدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروز اللغات اُردو جامع، فیروز سنز لاہور، ص ۱۳۳۶۔
۲۶۔ اُردو لغت تاریخی اصول پر، اُردو لغت بورڈ کراچی ۱۹۴۷ء
۲۷۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۲۔
۲۸۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸۴۔
۲۹۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۷۔۱۴۶
۳۰۔ اُردو لغت تاریخی اصول پر، جلد دوم، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۱۵۶۔
۳۱۔ سید احمد دہلوی، مولوی، مؤلف، فرہنگ آصفیہ جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز اُردو بازار لاہور ۲۰۰۲ء

،ص۳۸۱۔
۳۲۔ اُردولغت تاریخی اصول پر، جلد دوم، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۴۵۹۔
۳۳۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور۔س ن، ص ۲۶۷۔
۳۴۔ محولا بالا، ص ۴۷۴۔
۳۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان، تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸۰۔
۳۶۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور، ص ۶۱۷۔
۳۷۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان، تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، باراول، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸۱۔
۳۸۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور، ص ۸۰۵۔
۳۹۔ اے۔ایل باشم۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، مترجم، ایس غلام سمنانی، نگارشات پبلشرز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۳۱۹۔
۴۰۔ بحوالہ بالا، ص ۲۳۳۔
۴۱۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور، ص ۸۹۳۔
۴۲۔ اے۔ایل باشم۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، مترجم، ایس غلام سمنانی، نگارشات پبلشرز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۵۔
۴۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان، تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸۲۔
۴۴۔ بحوالہ بالا، ص ۴۸۲۔
۴۵۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور، ص ۱۴۱۵۔
۴۶۔ بحوالہ بالا، ص ۱۹۵۔
۴۷۔ بحوالہ بالا، ص ۲۳۲۔
۴۸۔ بحوالہ بالا، ص ۳۰۴۔
۴۹۔ اُردولغت تاریخی اصول پر، جلد دوم، ترقی اُردو بورڈ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۴۵۹۔
۵۰۔ بحوالہ بالا، ص ۲۳۷۔
۵۱۔ میرامن دہلوی، باغ وبہار، کشمیر کتاب گھر اُردو بازار لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۴۵
۵۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ڈاکٹر، اُردو داستان تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸۶
۵۳۔ بحوالہ بالا
۵۴۔ فیروزالدین الحاج، مولوی، مرتب، فیروزاللغات اُردو جامع، فیروزسنز لاہور، ص ۶۸۷
۵۵۔ بحوالہ بالا، ص ۸۱۸

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی*

ادبی متون کے نہاں خانوں میں موجود گرہ بستہ مسائل کا علامتی نظام اور فرائیڈ

Abstract: *Psychoanalytic criticism has useful clues to sometime baffling symbols, actions, and settings in a literary work. Psychoanalytic criticism adopts the methods of Freud to interpret texts. It argues that literary texts, like dreams, express the secret unconscious desires and anxieties of the author. Critics may view the fictional characters as psychological case studies, attempting to identify such Freudian concepts as the Oedipus complex, Freudian slips, Id, ego and superego and so on. This paper deals with the literary criticism and theory presented by Freud based upon the literary works of Shakespeare and Dostoevsky.*

فرائیڈ پہلا نفسیات دان ہے کہ جس نے افسانوی ادب پر قلم اُٹھایا اور افسانوی کرداروں کی تخلیقی بنت کو تحلیل وتجزیہ کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی۔ علاوہ ازیں، فرائیڈ نے افسانوی کرداروں کے محاکمے کی مدد سے ڈرامہ نگاروں، ناول نویسوں اور افسانہ نگاروں کے گرہ بستہ مسائل کی کشادکاری کرتے ہوئے تفہیم ادب کا ایک نیا انداز اختیار کیا۔ افسانوی ادب کے حوالے سے فرائیڈ نے شیکسپیئر کے ڈراموں ''ہملٹ''، ''مرچنٹ آف وینس''، ''میکبتھ''، ''رچرڈ تھرڈ'' وغیرہ، دوستوفسکی کے ناول "The Brother's Karamazove"، سی۔ایف۔میئر کے ناول "Die-Richterin" کا تفصیلی جائزہ نفسیاتی بنیادوں پر پیش کیا۔ "The Interpretation of Dreams" میں بھی فرائیڈ نے شیکسپیئر کے ڈرامے ''اوتھیلو'' سے Displacement کی مثالیں فراہم کیں۔ مذکورہ کلاسیک ڈراموں اور ناولوں کے علاوہ فرائیڈ نے ولہلم جنس کی کتاب "Gradiva: Prompiian Fancy"، گوئٹے کی خودنوشت سوانح عمری، لینس کے ڈرامے "Rosmersholm" پر نفسیاتی مقالے تحریر کیے۔ بوناپاٹ کی اہم تنقیدی کتاب "The Life

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

"and Works of Edger Allen Poe" کا پیش لفظ تحریر کیا۔ شعری تخلیقات، شاعرانہ تجربے، مصوری اور سنگ تراشی کے کلاسیکل نمونوں کا نفسیاتی تجزیہ ان مقالوں کے علاوہ ہے۔

افسانوی ادب پر فرائیڈ کے مذکورہ مقالات عملی تنقید کی وہ اولیں مثالیں ہیں کہ جن میں ادبی روایات، سیاسی وسماجی حالات، تخلیق کے فکری اور فنی علائم ورموز کی بجائے تخلیق کار کی نفسیاتی الجھنوں اور ان کے مداوے کی تخلیقی صورتوں کی بازیافت کی گئی۔ فرائیڈ نے افسانوی کرداروں کے عمل اور ردِعمل کو علاماتی انداز میں پرکھتے ہوئے اُن لاشعوری محرکات کا سراغ لگایا جو تخلیق کے پس منظر میں تلاطم ریز رہتی ہیں۔ فرائیڈ کے مذکورہ مقالات نے جہاں ادبی تنقید میں نفسیاتی تنقید کی بنیاد رکھی تو وہاں اس کے نظریات نے لکھنے والوں کی توجہ نفسیاتی صداقتوں کی جانب مبذول کی۔ ان مقالات پر ہونے والے مباحث نے افسانوی ادب کی تخلیقی رو کو متاثر کیا۔

فرائیڈ نے نفسیاتی مریضوں کے خوابوں میں پائی جانے والی علامات اور ادب کے تخلیقی اظہار میں بہت سے مقامات پر مشابہت کی نشان دہی کی۔ اسے ادب سے تحلیل نفسی کے نظریے کی توثیق حاصل ہوتی چلی گئی جس کی سب سے بڑی مثال ہملٹ ہے۔ فرائیڈ کو ادبی متون کے فنی رموز، روایات اور تخلیقی تجربے کے ادبی محاسن سے زیادہ غرض نہ تھی اس لیے فرائیڈ نے انہیں نظرانداز کر دیا۔ اسی سبب سے کلیم الدین احمد نے تحلیلِ نفسی کے ماہرین سے یہ گلہ کیا(۱) کہ انہیں جمالیاتی اقدار اور جمالیاتی خصائص سے سروکار نہیں ہوتا۔ فرائیڈ کا استدلال یہ تھا کہ تخلیقی کرداروں اور نفسیاتی مریضوں کے خوابوں میں چنداں فرق نہیں ہے۔ جس طرز پر کسی نفسیاتی مریض کے خوابوں کی علامات اس کی الجھن تک رسائی حاصل کرنے میں مدد دیتی ہیں اُسی طرز پر تخلیقی ادب مصنف کی لاشعوری دنیا میں جھانکنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ فرائیڈ نے ''ہملٹ'' کی بنیاد پر اس کے کرداروں کے ابنارمل رویوں اور مصنف کے تزکیۂ نفس کو نمایاں کیا۔ ''ہملٹ'' کے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی عوارض کی تفصیل ہمیں فرائیڈ کے مذکورہ مقالے میں ملتی ہے۔ اس سلسلے میں فریڈرک اردھم نے دردمندی سے کہا: ''مختلف اوقات میں ماہرین نفسیات نے ہملٹ کا جو مطالعہ کیا اس کے نتیجے میں شاید ہی کوئی ذہنی بیماری ہو جسے اس سے منسوب نہ کیا گیا ہو۔''(۲) سیموئل اے۔ بام نے اپنے طویل مضمون "The Heart of Hamlet Mystry" میں کہا: ''شاید ہی کوئی نفسیاتی بیماری ہو جسے ہملٹ پر چسپاں نہ کیا جاسکتا ہو اور ڈرامے کی تفہیم کے لیے اسے کلید نہ بنایا جاسکتا ہے۔''(۳)

فرائیڈ نے شیکسپیئر کے ''ہملٹ'' پر مقالہ تحریر کرتے ہوئے اس ڈرامے کے کرداروں کے ذہنی عوارض کے ساتھ ساتھ ان علاقوں کو بیان کیا کہ جو مصنف کی لاشعوری دنیا میں الجھنوں کی صورت میں موجود تھے۔ اس

طرز کے ادبی جائزے نے افسانوی کرداروں کی تفہیم اور تخلیقی تجربے کی ساخت کو سمجھنے میں ایک جداگانہ انداز دیا۔ اس مقالے پر ہونے والے اعتراضات میں سے ایک اہم اعتراض یہ بھی تھا کہ نفسی معالج کی علاج گاہ میں آنے والے نفسیاتی مریضوں اور تخلیقی کرداروں میں امتیاز نہیں رکھا گیا اور تحلیل نفسی کے ماہرین کو چاہیے کہ وہ کسی بھی تخلیقی کردار کا جائزہ لیتے ہوئے اس فرق کو پیش نظر رکھیں۔ اس حوالے سے گریفن رقم طراز ہے:

> ''سیدھی سادی سی بات تو یہ ہے کہ کسی ڈرامے، نظم یا ناول کے کردار حقیقی زندگی کے ان مریض افراد کے مقابلے میں باندازِ دیگر تخلیق کیے گئے ہوتے ہیں جو کہ نفسی معالج کے پاس بہ غرض علاج آتے ہیں۔ اس لیے بھیڑ اور جھاڑی میں تمیز لازم ہے۔''(۴)

یہ بات محلِ غور ہے کہ فرائیڈ کے نزدیک نفسیاتی مریض کے واہموں، خوابوں اور تخلیقی ادب میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ فرائیڈ نے ادب کو خواب بیداری کا عمل قرار دیا اور ''ہملٹ'' کے متن سے کرداروں کے اعمال سے ان علامات کا کھوج لگایا جو بچپن اور لڑکپن کی کسی نہ کسی نفسیاتی الجھن کا اظہار بن رہی تھیں۔ فرائیڈ نے ہملٹ کے کردار کے پس منظر میں مصنف کی لاشعوری دنیا کی کارفرمائی کو شناخت کیا اور نفسیاتی عوارض کو اپنی گرفت میں لیا۔ اپنے مقالوں میں تحلیل نفسی کا انداز اختیار کرنے کے سبب فرائیڈ نے تخلیقی رو اور تنقیدی دنیا کو متاثر کیا۔ خالصتاً نفسیاتی حوالوں سے ہٹ کر فرائیڈ نے ایک علمی وادبی روایت کا آغاز کیا اور افسانوی ادب کے گم نام گوشوں کو شناخت دی۔ اس حوالے سے سائمن اور لیزر لکھتے ہیں:

> "Psychoanalysis provides a way to explore the deepest levels of meaning of the greatest fiction." (۵)

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو فرائیڈ نے ''ہملٹ'' کے کرداروں کے ابنارمل رویوں کا سراغ لگایا اور ان رویوں کے پس منظر میں شیکسپیئر کی دبی ہوئی نفسی جنسی خواہشات اور ناآسودہ اُمنگوں کے علاوہ اس کی نفسیاتی نشوونما کے مراحل پر روشنی ڈالی۔ فرائیڈ کے خیال میں ناآسودہ خواہشات لکھنے والوں کو ایک نیا جہانِ معنی تخلیق کرنے پر اور اپنی آرزوؤں کا مداوا کرنے پر اُکساتی ہیں۔ فرائیڈ کے خیال میں لکھنے والے اپنے تخلیقی اظہار کے وسیلے سے لاشعوری اُلجھنوں کے بوجھ سے آزاد ہوتے ہیں جس کی سب سے بڑی مثال ''ہملٹ'' ہے۔ فرائیڈ کا یہ استدلال صرف ''ہملٹ'' تک ہی محدود نہ تھا بلکہ اس نے تخلیقی ادب کے تمام مدارج کو ناآسودہ اُمنگوں اور ناآسودہ نفسی جنسی خواہشات کا شاخسانہ قرار دیا۔ فرائیڈ لکھتا ہے:

> "He (artist) desire to win honour, power, wealth, fame and the love of woman; but he lacks the means for achieving these satisfaction, consequently, like any

"other unsatisfied man, he turns away from reality and transfers all his interest, and his libido too, to the wishful constructions of his life of Phantasy." (۶)

شیکسپیئر کے مذکورہ ڈرامے کے علاوہ اس کے دیگر ڈراموں کے نفسیاتی محاکے بھی فرائیڈ نے تحریر کیے۔ ان ڈراموں میں مرچنٹ آف وینس، رچرڈ تھرڈ اور لیڈی میکبتھ کا کردار شامل ہے۔ (شیکسپیئر اور فرائیڈ کے حوالے سے مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کریں راقم کا مقالہ ''شیکسپیئر کی تخلیقی دنیا اور فرائیڈ کی نفسیاتی بصیرت'' مشمولہ ''تحقیق نامہ، شمارہ نمبر ۱۶، ص ۱۴)

دوستوفسکی کے ناول "The Brother's Karamazov" پر "Destoevsky and Parricide" کے عنوان فرائیڈ نے نہایت عمدہ مقالہ تحریر کیا۔ اس مقالے میں فرائیڈ نے دوستوفسکی کے کرداروں کو بنیاد بناتے ہوئے اور اس کی سوانح سے مدد لیتے ہوئے دوستوفسکی کے تخلیقی تجربے کو نفسیات دان کی آنکھ سے دیکھا ہے۔ مقالے کے آغاز میں فرائیڈ نے بڑے اعتماد کے ساتھ یہ کہا کہ دوستوفسکی کو تحلیلِ نفسی کے نظریے کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس حوالے سے فرائیڈ اس مقالے میں لکھتا ہے:

> "Destoevsky can not be understood with out Psychoanalysis i.e. he is not in need of it because he illustrates it himself in every character and every sentence." (۷)

> (دوستوفسکی کو تحلیل نفسی کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔۔۔ کیونکہ اس نے اپنے ہر کردار اور جملے میں اپنی ذات کو پیش کر رکھا ہے۔)

دوستوفسکی نے خود کو سوانح نگار (Biographer) کہا اور اس بات کا اقرار کیا کہ اس نے اپنی زندگی کے حالات وواقعات کو چن کر اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ دوستوفسکی کی یہ جہت فرائیڈ کے لیے خام مال کی حیثیت اختیار کر گئی۔

فرائیڈ نے دوستوفسکی کے مرگی کے دوروں کو اہمیت دی۔ فرائیڈ کے خیال میں دوستوفسکی کے بچپن اور لڑکپن میں یہ دورے معمولی نوعیت کے تھے مگر والد کی وفات کے بعد ان دوروں میں مریضانہ حد تک شدت آ گئی۔ فرائیڈ نے دوروں میں اس شدت کو ایڈی پس الجھاؤ کی نظر سے دیکھا۔ اس کے خیال میں دوستوفسکی کے دورے والد کی وفات سے متعلق منہ زور لاشعوری خواہش کی نفسیاتی سزا بن کر سامنے آئے ہیں۔ اس حوالے سے فرائیڈ نے کہا:

> "The attack (which is termed hyterical) is thus a self-punishment for a death wish against a hated father." (۸)

> (یہ دورے (جو ہسٹریا کی اصطلاح سے جانے جاتے ہیں) خود کو والد کی وفات کی خواہش رکھنے کی سزا کے طور پر سامنے آتے ہیں۔)

فرائیڈ نے دوستوفسکی کے نفسیاتی فسادات کا سراغ اس کے ناولوں کے تجزیے کی مدد سے لیا۔ اس طرح ادبی تاریخ میں ناول اور ڈرامہ کو پرکھنے کا یہ انداز پہلی مرتبہ متعارف ہوا۔ فرائیڈ نے ناولوں کی مدد سے دوستوفسکی کے ایڈی پس الجھاؤ اور اس کے مرگی کے دوروں میں تعلق دریافت کیا اور اس نفسیاتی بگاڑ کے تخلیقی اثرات کو بیان کیا کیونکہ فرائیڈ کے بقول اظہار کرنے سے ہی نفسیاتی فسادات حل ہوتے ہیں اور تخلیقی ادب اظہار کا معتبر ترین حوالہ ہے کہ جس کے پس منظر میں لاشعوری سطح پر لکھنے والے اپنے الجھاؤ کا راستہ تلاش کرتے ہیں۔

فرائیڈ نے دوستوفسکی کے کرداروں میں ہم جنس پرستی کے غیر معمولی مظاہر کا نفسیاتی پس منظر مصنف کے بچپن اور لڑکپن کے تجربات اور اطراف کے ماحول کے حوالے سے پیش کیا۔ شیکسپیئر اور دوستوفسکی کے افسانوی ادب پر فرائیڈ نے ان کے تخلیقی کرداروں اور ان کے حالاتِ زندگی کی مدد سے روشنی ڈالی اور ان نفسیاتی اُلجھنوں کو بے نقاب کیا جو اُن کی تخلیقات میں گم نام گوشے کی حیثیت رکھتی تھیں۔ ابنارمل رویوں کی بازیافت اور شناخت کے اس عمل کے دوران فرائیڈ نے کلاسیکل ڈرامے ''ہملٹ'' اور ناول "The Brother's Karamozov" کے ادبی محاسن پر زیادہ توجہ نہ دی۔ ناقدین کے خیال میں تحلیل نفسی دبستان سے تعلق رکھنے والے ادبی محاکموں کی یہی خامی ادبی روایات میں اس نظریے کو نمایاں جگہ نہ دے سکی۔ تحلیل نفسی کے اس اندازِ نظر کے بارے میں لائنل ٹرلنگ لکھتا ہے:

> "The first problem, and the most basic, may be that psychoanalysis in literary study has over and over again mistaken the object of analysis, with the result that whatever in sight it has produced tells us percious little about the structure and rhetoric of literary text." (۹)

> (مطالعۂ ادب میں تحلیل نفسی کا اولیں اور بنیادی مسئلہ اپنے تجزیے میں غلطی کرنے کے تسلسل پر مبنی ہے۔ یہ ہمیں باطنی دنیا کے بارے میں بے شک بہت کچھ بتاتا ہے مگر متن کے ادبی محاسن پر زیادہ نگاہ نہیں رکھتا۔)

لائنل ٹرلنگ سے ملتا جلتا اعتراض کلیم الدین احمد کا بھی ہے۔ کلیم الدین احمد نے ایڈلر کے دوستوفسکی پر لکھے جانے والے مقالے کے حوالے سے کہا کہ تحلیل نفسی کے ادبی جائزوں میں جمالیاتی اوصاف کے بارے میں معلومات نہیں ملتیں۔

کلیم الدین احمد کا یہ اعتراض فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر تینوں کے حوالے سے سامنے آتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ایڈلر جمالیاتی عمل کی وضاحت نہیں کرتا اور نہ ہمیں کسی فنکار کے جمالیاتی خصائص کے متعلق کچھ بتاتا ہے۔۔۔۔ یہ خامی اس میں ہی نہیں بلکہ فرائیڈ اور دیگر ماہرین تحلیل نفسیات میں بھی موجود ہے۔'' (۱۰)

تخلیقی عمل کے جمالیاتی اوصاف کو بیان کرنے کی توقع کسی ماہرِ نفسیات یا نفسیاتی نقاد سے نہیں رکھنی چاہیے کیونکہ نقدِ ادب کا یہ انداز ان کے دائرۂ عمل سے باہر ہے۔ عمرانی تنقید کا اپنا منصب ہے، رومانی کا اپنا۔ ہر تنقیدی دبستان اپنے مقررہ پیمانوں اور مزاج کی روشنی میں تخلیق کی پرکھ کرتا ہے۔ اس لیے نفسیاتی ناقدین اور ماہرین سے لائنل ٹرلنگ اور کلیم الدین احمد وغیرہ کا یہ گلہ بے جا سا معلوم ہوتا ہے۔

ہم نے اب تک فرائیڈ کے ان نمائندہ مقالات کا تذکرہ کیا ہے کہ جن کا تعلق براہِ راست افسانوی ادب کی عملی تنقید سے ہے۔ فرائیڈ کے کچھ مقالات ایسے بھی ہیں کہ جو نظری تنقید کی ذیل میں آتے ہیں۔ ان مقالات میں فرائیڈ نے کسی خاص تخلیق کی تحلیلِ نفسی کرنے کی بجائے ادبی رجحانات اور عمل کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا ہے۔ (ان مقالات کی تفصیل حواشی میں ملاحظہ فرمائیے) (۱۱)

افسانوی ادب پر فرائیڈ کے مذکورہ مقالوں سے یہ بات عیاں ہے کہ فرائیڈ کو افسانوی ادب سے گہرا شغف تھا۔ ادب بالخصوص افسانوی ادب سے فرائیڈ کی غیر معمولی دل چسپی کی وجہ سے اس کے مقالوں میں افسانوی ادب کا شستہ ذوق محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس ذوق کا ثبوت جہاں اس کے انتخابِ ادب سے ملتا ہے تو وہاں اس کے خطبات اور مقالات کی زبان اس کی دلیل بنتی ہے۔ فرائیڈ کے خطبات افسانوی اُسلوب کے حامل ہیں۔ اس کے خطبات اور مقالات کے انگریزی تراجم میں شاعرانہ زبان اور افسانوی طریقِ کار دکھائی دیتا ہے۔ نامعلوم اصل زبان (جرمن) میں ان اوصاف کی قدر و قیمت کیا ہوگی۔ یہ حقیقت مسلمہ ہے کہ ژونگ اور ایڈلر کی نسبت فرائیڈ کی زبان ادبی اوصاف کی حامل ہے۔ فرائیڈ نے ادب پر جو اثرات مرتب کیے، وہ سب اپنی جگہ تاریخی حیثیت رکھتے ہیں مگر یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ ادب نے خود فرائیڈ پر کیا اثرات چھوڑے۔ لائنل ٹرلنگ کی توجہ اس امر کی جانب ہوئی تھی۔ اس حوالے سے وہ رقم طراز ہیں:

"The effect of Freud upon literature has been no greater than the effect of literature upon Freud." (۱۲)

فرائیڈ پر ادب کے اثرات کی ایک نوعیت یہ بھی ہے کہ فرائیڈ کے ہاں تخلیقی اُمنگ کا اظہار عمر کے مختلف حصوں میں

راہ بناتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ایک عمر میں فرائیڈ ناول نگار بننے کا خواہاں تھا۔ اس کا ارادہ تھا کہ وہ اپنے ہاں آنے والے نفسیاتی مریضوں کے کوائف کی بنیاد پر ناول تحریر کرے۔ اگرچہ بوجوہ فرائیڈ ناول نگاری کی جانب نہ آ سکا، تاہم اس نے اپنے خطبات اور مقالات میں نفسیاتی مریضوں کے کوائف کو ڈرامائی اور افسانوی لہجے میں بیان کر کے اپنی تخلیقی اُمنگ کو آسودہ ضرور کیا۔ شہزاد احمد نے سٹیکل کے حوالے سے لکھا ہے: ''فرائیڈ ایک زمانے میں ناول نگار بننا چاہتا تھا۔ اس کی خواہش تھی کہ وہ اپنے مریضوں کے احوال رقم کر سکے۔ یہ بات فرائیڈ کے سوانح نگار کو خود سٹیکل نے بتائی تھی۔'' (۱۳)

اس موقع پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کیس ہسٹری افسانے، ناول یا ڈرامے کی صورت اختیار کر سکتی ہے؟ کیا نفسیاتی مریضوں کے اعداد و شمار اور کوائف کو مدنظر رکھ کر افسانوی ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے؟ کیا ابنارمل رویوں کے حامل افسانوی کردار درحقیقت کسی کیس ہسٹری کی بنیاد پر تحریر کیے گئے۔ مثال کے طور پر منٹو کا افسانہ ''مس ٹین والا'' کسی کیس ہسٹری کو مدنظر رکھ کر لکھا گیا تھا؟ اگر ایسا ہی ہے تو اس نوع کے افسانوں کا فنی مرتبہ کیا ہوگا؟ اُردو افسانے کی روایت میں کیس ہسٹری کے کوائف اور انداز پر مبنی افسانے تحریر کرنے کا سب سے زیادہ الزام ممتاز مفتی پر عائد کیا گیا اور اب نارمل کرداروں کے حامل افسانوں کے نئے لب و لہجے اور تکنیک کو کیس ہسٹری قرار دے کر استہزا کی نظر سے دیکھا گیا۔ ڈاکٹر محمد صادق نے تو ممتاز مفتی کے بارے میں یہاں تک کہہ دیا:

"In Mumtaz Mufti, the human interest is usually, subservient to psychoanalysis, and instead of getting material from life, he gets from clinics." (۱۴)

ممتاز مفتی نے فرائیڈ، ژونگ، ایڈلر، ہیولاک ایلس، ایرک فرام وغیرہ کے نظریات کا مطالعہ کر رکھا تھا۔ علاوہ ازیں، مغربی افسانے کی روایت سے بھی وہ بہ خوبی آشنا تھا۔ ممکن ہے کہ اس نوع کے مطالعے کے اثرات اس کے افسانوں پر پڑے ہوں۔ تاہم، ان اثرات سے زیادہ اہم وہ افسانوی علائم و رموز ہیں کہ جن کا خیال افسانہ نگار کو رکھنا پڑتا ہے اور اپنی زبان کی روایات کے سانچے میں انہیں ڈھالنا پڑتا ہے۔

منٹو کے افسانوں بالخصوص ''مس ٹین والا''، ''تقی کاتب''، ''پانچ دن'' وغیرہ جب کہ مفتی کے افسانوں ''ڈاکٹر کا استعمال''، ''موقعہ''، ''گڑیا گھر''، ''حد ہوگئی'' اور ''لیڈی ڈاکٹر'' وغیرہ خالصتاً نفسیاتی تکنیک پر مبنی افسانے ہیں۔ احسن فاروقی کی افسانوی مجموعے ''افسانہ کر دیا'' سے بھی اس نوع کی مثالیں ملتی ہیں۔ ان افسانوں کے علاوہ دیگر اُردو افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نفسیاتی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔ ہم اس کی

تفصیل میں جانے کی بجائے مذکورہ مثالوں تک خود کو محدود کرتے ہیں۔منٹو اور مفتی کے مذکورہ افسانوں میں نفسیاتی مسائل کی کشادکاری کے پس منظر میں معاصرانہ نفسیاتی نظریات اور صداقتیں کارفرما ہیں۔ان افسانوں کی تکنیک خالصتاً تحلیل نفسی پر مبنی ہے۔ہمارا خیال ہے کہ اس نوع کے افسانوں پر معاصرانہ علوم اور نظریات کا اثر ہوسکتا ہے لیکن افسانہ نگاروں کی افتادِ طبع کے عمل دخل اور انسانی نفسیات سے آگہی حاصل کرنے کے خداداد وصف کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔نفسیات اور ادب دونوں کا محور انسان اور اس کی حیات ہے۔یہ دونوں بہت سے مقامات پر یک جا ہو جاتے ہیں۔فرق صرف اتنا ہے کہ نفسیات دان اکتساب کی مدد سے ابنارمل رویوں کی فہم کرتا ہے جب کہ تخلیق کار اپنی غیر معمولی بصیرت کے سبب۔انسان کی فطرت اور اس کی نفسیاتی اُلجھنوں کی باریکی اور نازکی کو تخلیق کار کی آنکھ پہچان لیتی ہے۔تخلیق کار کے اس خداداد وصف کی موجودگی کا احساس فرائیڈ کو بھی تھا۔اس لیے وہ کہتا ہے:

"Imaginative writers are valuable colleagues.... in the knowledge of human heart, they are far ahead of us.... because they draw on source that we have not made accessible to sciene." (۱۵)

فرائیڈ نے انسانی نفسیات تک رسائی حاصل کرنے میں نفسیات کی سائنسی حدود کا تذکرہ کر کے اسے ادب کے مقابلے میں محدود امکانات کا حامل قرار دیا ہے کیونکہ اس کے نزدیک تخلیقی افراد انسانی نفسیات کی گہرائیوں میں اُترنے کے لیے ان وسائل کو بروئے کار لاتے ہیں جو سائنس کے دائرہ کار سے باہر ہیں۔

محض کیس ہسٹری کی موجودگی اور اس کے مطالعے کی مدد سے عمدہ افسانہ تحریر نہیں کیا جا سکتا۔اُردو افسانہ نگاروں کے ہاں اگر اس نوع کے افسانے ملتے ہیں تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ نفسیات اور ادب دونوں کا محور انسان اور اس کی حیات ہے۔ادب اور نفسیات کئی مقامات پر جا کر ایک ہو جاتے ہیں۔افسانہ نگار کو تخیل، وحدتِ تاثر، پلاٹ، زبان و بیان وغیرہ ایسے وسائل کو بہر حال بروئے کار لانا پڑتا ہے۔اس کی تحریروں میں نفسی رمزیت اس انداز سے نمایاں ہوتی ہے کہ ایک عہد اس میں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔جذباتی کیفیات اور نازک احساسات پر افسانہ نگار کی گرفت اس کے سوا ہے۔تخلیق کار اپنے فنی وسائل کو بروئے کار لاتا ہے اور افسانے کو کیس ہسٹری کا مکسچر نہیں بننے دیتا۔فرائیڈ کے پاس نفسیاتی مریضوں کے کوائف اور ان کے ابنارمل رویوں کے مشاہدے کا وسیع تجربہ تھا لیکن وہ خواہش رکھنے کے باوجود ناول نگار نہ بن سکا کہ اس کے لیے فنی

وسائل کی ضرورت پیش آتی ہے کہ جو طویل ریاضت یا خداداد صلاحیت کے سبب حاصل ہوتے ہیں۔
مذکورہ حقائق اور مباحث سے اندازہ ہوتا ہے افسانہ نگار انسانی نفسیات کا نباض ہوتا ہے۔وہ اپنی بصیرت سے کام لیتے ہوئے ابنارمل رویوں کی شناخت کرتا ہے اور ان رویوں کی تہہ میں اُتر کر افسانہ تحریر کرتا ہے۔

منٹو کو نفسیات شناسی کا خاصا زعم تھا۔منٹو ان چند افسانہ نگاروں کی ذیل میں آتا ہے جس کی نفسیاتی شناسی کسی درسی اکتساب کی مرہونِ منت نہیں ہے۔منٹو نے ابنارمل رویوں اور افراد کی نفسیاتی حالت سے اکتساب کیا اور افسانوں میں ابنارمل رویوں کو جگہ دی۔اس حوالے سے منٹو لکھتا ہے:

''جب کسی اچھے خاندان کی جوان، صحت مند اور خوب صورت لڑکی کسی مریل، بدصورت اور قلاش لڑکے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو ہم اسے ملعون قرار نہیں دیں گے۔دوسرے اس لڑکی کا ماضی، حال اور مستقبل اخلاق کی پھانسی میں لٹکا دیں گے، لیکن ہم وہ چھوٹی سی گرہ کھولنے کی کوشش کریں گے، جس نے اس لڑکی کے ادراک کو بے حس کر دیا۔''(۱۶)

منٹو کے حوالے سے عابد علی عابد کی یہ بات وقیع ہے:''منٹو ذہنی طور پر غالباً عصرِ حاضر کا سب سے توانا اور صحت مند ادیب ہے۔اسی لیے ذہنی بیماری اور نفسیاتی اُلجھن کو فوراً پہچانتا ہے۔''(۱۷) اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ابنارمل کرداروں کے حامل افسانے کسی کیس ہسٹری کی بنیاد پر نہیں لکھے گئے بلکہ افسانہ نگار کی بصیرت کے عکاس ہیں۔

ابنارمل نفسیات نے افسانوی ادب کے حوالے سے کئی سطحوں پر اثرات مرتب کیے لیکن ابنارمل نفسیات کے اثرات کے حوالے سے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نفسیاتی مریضوں کے احوال (کیس ہسٹری) نے افسانوی ادب کو نئے امکانات سے ہم کنار کیا۔البتہ ابنارمل نفسیات کے مباحث اور نفسیاتی صداقتوں نے افسانہ نگاروں کی توجہ باطنی دنیا کی جانب مبذول کی اور اس سطح پر اپنے اثرات رقم کر کے افسانے کو خارجی دنیا سے اُٹھا کر باطنی دنیا میں لے آئے۔ابنارمل نفسیات کے افسانوی ادب پر اثرات کو اسی تناظر میں دیکھنا چاہیے۔اس لیے اُردو افسانہ نگاروں کے ہاں نفسیاتی افسانوں کے پس منظر میں کسی کیس ہسٹری کا سراغ لگانا اس کی تخلیقی سطح کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔

اس نوع کے کتنے ہی مباحث ہیں کہ جو فرائیڈ کے مقالات کی بنیاد پر ادبی دنیا میں شروع ہوئے۔
فرائیڈ کے مقالات کی بنیاد پر شروع ہونے والے مباحث مثلاً تخلیق کار اور عصبی خلل، واہمہ اور متخیلہ، تخلیق اور لاشعور، افسانہ اور کیس ہسٹری، تخلیق اور خواب بیداری کا عمل، سرئیلزم وغیرہ نے ادبی دنیا میں نئے مکالمے کی فضا پیدا کی اور اس فضا کے اثرات کسی نہ کسی طور پر تخلیقی رو اور نقدِ ادب پر مرتسم ہوئے کہ جن کی تفصیل بیان کرنا الگ

سے ایک مقالہ تحریر کرنے کی متقاضی ہے۔

افسانوی ادب اور ادب کی دیگر شاخوں پر فرائیڈ کے عملی مقالات کے علاوہ فنونِ لطیفہ بالخصوص مصوری اور سنگ تراشی کے کلاسیکل نمونوں پر عملی تنقید کے حامل نفسیاتی محاکمے تحریر کیے جن میں لیونارڈو ڈاونچی کی مونا لیزا اور مائیکل اینجلو کا مجسمہ حضرتِ موسیٰؑ قابل ذکر ہیں۔ ان مقالات میں بھی فرائیڈ نے ہم جنس پرستی اور ایڈی پس الجھاؤ کے حوالے سے بات کی۔

شیکسپیئر اور دوستوفسکی کے افسانوی ادب کے تحلیل و تجزیہ کے علاوہ فرائیڈ نے اپنے بہت سے خطبات اور مقالات میں خالصتاً نفسیاتی نظریوں کا رُخ افسانوی ادب کی طرف موڑ کر نظری مباحث فراہم کیے۔ فرائیڈ کا نظریۂ لاشعور اگرچہ خالصتاً نفسیاتی بنیادوں پر تعمیر ہوا مگر اس نے اس نظریے کا رُخ شعر و ادب کی جانب موڑ کر لکھنے والوں کی توجہ لاشعوری دنیا کی طرف دلائی۔ اپنی سترہویں سالگرہ کے موقع پر فرائیڈ نے شاعروں اور فلسفیوں کو لاشعور کا موجد قرار دیتے ہوئے کہا:

> "The poets and philosophers before me discovered the unconscious.... what I discovered the scientific method by which the unconscious can be studies." (۱۸)

(مجھ سے پہلے شاعروں اور فلسفیوں نے لاشعور دریافت کر لیا تھا۔۔۔ میں نے وہ سائنسی طریقہ دریافت کیا ہے کہ جس کی بنیاد پر لاشعور کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔)

فرائیڈ نے لاشعوری دنیا کی بازیافت کو فقط سائنسی انداز تک محدود نہیں کیا بلکہ اس نے اس کا اطلاق شعر و ادب پر بھی کیا کہ جس کے بعد ادب اور لاشعور کے مباحث نے دنیا کے ہر خطے اور ہر زبان میں اپنی راہ بنائی۔ فرائیڈ نے شعور کی تین سطحوں، شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے عناصر کا سراغ تخلیقی سرگرمیوں کے پس منظر میں تلاش کیا۔ فرائیڈ نے اپنے نظری مقالات میں اید (id)، انا (ego) اور فوق الانا (super-ego) کو شخصیت کے تشکیلی عناصر قرار دے کر نمایاں تخلیق کاروں کے ہاں تخلیقی رویوں پر ان کے اثرات کو نمایاں کیا۔ فرائیڈ نے جبلتِ حیات (Life instints) اور جبلتِ مرگ (Death Instints) کو بھی ادب سے وابستہ کیا اور کہا کہ ان جبلتوں کی توانائی libido ہے، جو نفسی جنسی قوت سے تخلیقی قوت کا روپ دھار لیتی ہے۔ فرائیڈ نے انسانی شخصیت کی نشو و نما کو چار مراحل؛ دہانی مرحلہ (Oral Phase)، مبرزی مرحلہ (The Anal Phase)،

لِنگی مرحلہ (The Phallic Phase) اور پختگی کا مرحلہ (The Gentile Phase) میں تقسیم کر کے ان مراحل میں تخلیق کاروں کی نشو و نما کے تخلیق پر نفسیاتی اثرات سے بحث کی۔ مثال کے طور پر فرائیڈ نے شیکسپیئر کے ''ہملٹ'' پر مقالہ تحریر کرتے ہوئے شیکسپیئر کے لِنگی مرحلے کی نشو و نما پر سوالات اُٹھائے کہ اس کے نزدیک شیکسپیئر اسی مرحلے میں ایڈی پس الجھاؤ کو حل نہ کر سکا تھا اور اس کے لاشعور میں موجود اس الجھاؤ کا تزکیہ ''ہملٹ'' کی صورت میں ظہور پذیر ہوا۔ فرائیڈ کے خیال میں ان چاروں مراحل میں رویوں کی تثبت (Fixcation) آنے والی زندگی کے ابنارمل رویوں کی ساخت کرتی ہے۔ فرائیڈ کے خیال میں ان مراحل میں تثبت کا عمل لاشعوری سطح پر تخلیق پر نہایت گہرے اثرات مرتب کرتا ہے اور ان لاشعوری اثرات سے باہر آنے کی تگ و دَو تخلیقی عمل کا محرک بنتی ہے۔ اس حوالے سے منٹو کے والد کی سخت گیری، والد سے منٹو کی نفرت، والدہ کی بے توقیری کا کرب ناک احساس اپنے سوتیلے بھائیوں اور سوتیلی والدہ کی اہمیت کے خلاف رویہ انہی مراحل میں رونما ہوا۔ یہ عوامل منٹو کے افسانوں کے کاٹ دار لہجے اور باغیانہ رویوں کا نفسیاتی پس منظر فراہم کرتے ہیں۔ اسی طرح بیدی کے افسانوں میں بھرے پرے گھر کی عکاسی، خاندان کے افراد کا باہمی ربط، چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور اہلِ خانہ کا ایک دوسرے سے اٹوٹ تعلق بیدی کے ابتدائی گھریلو تجربات کا نفسیاتی حوالہ ہیں۔

فرائیڈ نے مذکورہ بالا نفسیاتی مباحث کا تعلق شعر و ادب سے قائم کیا۔ فرائیڈ کے انہی عملی اور نظری محاکموں کا اثر ہے کہ ٹی ایس ایلیٹ، ڈی ایچ لارنس، تھامس مان، ہربرٹ ریڈ اور رابرٹ گریوز جیسے اہلِ قلم نے فرائیڈ کے نظریات کی تائید اور تردید میں قلم اُٹھایا۔ فرائیڈ نے نفسیاتی اُلجھنوں کی تحلیل و تجزیہ کا جو انداز اختیار کیا، اس انداز نے آگے بڑھ کر شعر و ادب بالخصوص افسانوی ادب کو متاثر کیا۔ مغربی ادب کے علاوہ اُردو میں فرائیڈ کے نظریات کی تفہیم و توضیح کرنے اور نفسیاتی انداز تنقید اختیار کرنے والوں میں مرزا محمد سعید، محمد حسین ادیب، سید شاہ محمد، میرا جی، اختر اورینوی، رفیق الزماں، مظہر عزیز، حزب اللہ، وحید الدین، شمشاد عثمانی، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، ریاض احمد، سلیم احمد، علی عباس جلال پوری، ڈاکٹر شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر محمد اجمل، ڈاکٹر سلیم اختر، سید شبیہ الحسن، ڈاکٹر سلام سندیلوی، دیوندر اسّر اور شہزاد احمد وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان ناقدین نے فرائیڈ کے نظریات کو اُردو میں یوں پیش کیا کہ مباحث اور نت نئے نظریات کا سلسلہ شروع ہو گیا اور انہی مباحث نے ایک غیر محسوس انداز میں اُردو افسانے کی روایت پر تحلیل نفسی کے اثرات رقم کیے۔

حواشی وحوالہ جات:

(۱) کلیم الدین احمد: ''تحلیل نفسی اورادبی تنقید'' (مترجم ممتاز حسین)، لاہور، الفیصل ناشران، ۱۹۹۱ء، ص ۲۶۔

(۲) سلیم اختر، ڈاکٹر: ''نفسیاتی تنقید''، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۸۲ (بحوالہ)۔

(۳) ______ایضاً______

(۴) ______ایضاً______

(۵) Simon O. Lesser: "Fiction and Unconscious", Boston, Boston University Press, 1957. P.297.

(۶) Freud, Sigmund: "Introductory Lectures on Psychoanalysis", Vol.1, London, Penguin Books, 1976, P.423.

(۷) Freud, Sigmund: "the Complete Psychological Works of Sigmund Freud", Vol.XXI, Translated by James Strachey, New York, The Hograth Press, 1973, P.7.

(۸) ______ibid______

(۹) Trilling, Lional: "Liberal Imagination", London, Mercury Books, 1964, P.334.

(۱۰) کلیم الدین احمد: ''تحلیل نفسی اورادبی تنقید''، ص ۲۶۔

(۱۱) شعروادب کے حوالے سے فرائیڈ کے نظری مقالات حسب ذیل ہیں:

i. Studies in Hysteria (1895)
ii. The Antihetical Sense of Primal Word.
iii. The Uncanny.
iv. The occurrence in Dreams of Material from Fairy Tales.

فرائیڈ کے مذکورہ مقالات کے حوالے سے ایک صراحت نہایت ضروری ہے کہ ادب کے موضوع پر فرائیڈ کا اولیں مقالہ ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ یہ مقالہ "Creative Writers and Day Dreaming" کے عنوان سے شائع ہوا۔ زیادہ تر ناقدین فرائیڈ کی "Interpretation of Dreams" یا کچھ ناقدین نے لیونارڈو ڈاونچی کی مونالیزا پر فرائیڈ کے مقالے کو اولیت دیتے ہیں۔ فرائیڈ کی یہ دونوں تحریریں ۱۹۱۲ء میں شائع ہوئیں۔ زمانی اعتبار سے "Creative Writers and Day Dreaming" ہی کو اولیت کا درجہ حاصل ہے کیونکہ اسی مقالے سے فرائیڈ نے ادب اور نفسیات کے مباحث کا آغاز کیا تھا۔

(۱۲) Trilling, Lional: "Liberal Imagination", P.316.

(۱۳) شہزاد احمد: ''فرائیڈ: نفسیات کے دو دَور''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۲۲۔

(۱۴) M. Sadiq, Dr: "Twenith Century Literature", Karachi, Royal Books, 1983, P.315.

(۱۵) Freud, Sigmund: "Introductory Lectures on Psychoanalysis", Vol.II, P.412.

(۱۶) منٹو، سعادت حسن: ''منٹونامہ'' (افسانوی کلیات)، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء، ص ۲۸۷۔

(۱۷) عابد علی عابد، سیّد: ''گنجا فرشتہ''، مشمولہ ''نقوش'' منٹو نمبر، شمارہ ۴۹-۵۰، لاہور، ادارہ فروغِ اُردو، ص ۲۸۵۔

(۱۸) Trilling, Lional: "Freud and Literature" (Paper), "Freud: Critical Assessment" Vol.III, P.316.

پروفیسر (میریٹوریس) ڈاکٹر یوسف خشک*

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری**

اکیسویں صدی میں معدوم ہونے والی زبانیں: مسائل اور امکانات

Abstract: *Massive migration on the part of human beings on one hand gave birth to new interactions and new civilizations on the other hand these interactions resulted in death of certain civilizations. These massive migrations left their impact and influence on existing languages of the world too. Owing to this reason out of 7358 languages spoken in the world, 516 have completely vanished and are only found in records. Whereas 2500 languages face serious challenges and threats, and are declared endangered languages. According to a report by UNESCO, about 53 languages have died in span of 14 years from (2000 to 2014).*

This paper highlights the dying languages of world particularly endangered languages in Pakistan with certain measures and solutions to save and revitalize them.

انسانی معاشرے میں نقل مکانی مختلف تہذیبوں کی جانب ہجرت اور آبادکاری ایک طرف تہذیبوں کے ملاپ کا باعث بنی تو دوسری جانب اِس ادغام سے رفتہ رفتہ کئی تہذیبوں کا خاتمہ بھی ہوا جس کا اثر وہاں بولی جانے والی زبانوں پر بھی پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا میں بولی جانے والی 7358 زبانوں میں سے 516 مکمل طور پر ختم ہو چکی ہیں اور اب صرف حوالوں میں ہی ملتی ہیں۔ جبکہ دنیا کی 2500 زبانوں کو اس وقت شدید خطرہ لاحق ہے۔ صرف اس اکیسویں صدی میں سن دو ہزار سے 2014 تک کی یونیسکو کی رپورٹ کو دیکھا جائے تو ان چودہ برسوں میں 53 زبانیں اس دنیا سے ختم ہو گئیں اور جن ممالک میں یہ زبانیں مر گئیں اس کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

* پروفیسر (میریٹوریس) ڈاکٹر یوسف خشک، ڈین فیکلٹی آف آرٹس و لینگویجز، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیرپور

** ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی پشاور

2000 سے 2014 تک ختم ہونے والی زبانوں کی کل تعداد	ملک کا نام	معدوم ہونے والی زبانوں کی تعداد
53	اسٹریلیا	16
	امریکا	10
	انڈیا	5
	تائیوان اور برازیل	2 & 4
	ملائیشیا، نیپال، انڈونیشیا، کیمرون، ساؤتھ افریقہ، لیٹویا، ہنڈرس، پاپوانیوگنی گھانا، پیرو، شام، ایتھوپیا اور برطانیہ	(1)

برطانوی اخبار گارڈین کی ایک رپورٹ کے مطابق دنیا میں اس وقت جو چھ ہزار سے زائد زبانیں بولی جاتی ہیں ان میں سے لگ بھگ تین ہزار اس صدی کے اختتام تک ناپید ہو جائیں گی۔ کیونکہ نوّے فیصد زبانیں ایسی ہیں جن کے بولنے والوں کی تعداد ایک لاکھ سے کم ہے اور یہ تعداد دن بدن گھٹ رہی ہے عالمگیریت اور روابط کے نئے طوفان نے اس رفتار کو گزشتہ صدی کے مقابلے میں کئی گنا بڑھا دیا۔(2)

بی بی سی کی رپورٹ کے مطابق 537 زبانیں ایسی بھی ہیں جن کے بولنے والے پچاس سے بھی کم رہ گئے ہیں، لیکن زیادہ افسوس ناک حالت ان 46 زبانوں کی ہے جو آئندہ چند برسوں میں ختم ہونے والی ہیں کیونکہ انہیں سمجھنے اور بولنے والا صرف ایک ایک انسان باقی ہے۔(3) یا پھر "امریکہ میں انیس سو بانوے میں ایک ماہرِ لسانیات کی اس پیشینگوئی نے دنیا کو حیرت میں ڈال دیا کہ سن اکیس سو میں دنیا کی نوے فیصد زبانیں ختم ہو چکی ہوں گی۔"(4)

امریکی تنظیم 'ایتھنولوگ' جو دنیا بھر میں بولی جانے والی زبانوں کا ریکارڈ رکھتی ہے کا کہنا ہے کہ چار سو تہتر زبانیں ناپید ہونے کے خطرے سے دوچار ہیں۔(5)

آسٹریلیا کی تمام 231 قدیم زبانیں متروک ہوتی جارہی ہیں، **نیویارک ٹائمز کی رپورٹ** کے مطابق جب ریسرچر آسٹریلیا کے جنوبی حصے میں پہنچے تو انہوں نے دیکھا کہ ایک زبان جس کا نام "مگاٹی کی" معلوم ہوا، کے بولنے والے صرف تین افراد تھے، جبکہ ایک اور زبان "یاوورو" کے بولنے والے بھی تین ہی افراد تھے(6)۔

برٹش کولمبیا، اوریگون اور واشنگٹن سمیت شمالی امریکا کے شمال مغرب میں واقع خطے میں 55 زبانیں انگریزی کے غلبے کی وجہ سے اپنی آخری سانسیں لے رہی ہیں۔ مثال کے طور پر نیویارک ٹائمز کی رپورٹ کے مطابق اوریگون میں بہت سی زبانیں ایسی ہیں جنہیں بولنے اور سمجھنے والا ایک ہی فرد دنیا میں باقی بچاہے(7)۔

شاید یہ بات آپ میں سے چند لوگوں کے لیے حیرانگی کا سبب بنے کہ سعودی عرب میں الحمیریہ زبان بولنے والے افراد اپنے ملک کی سرکاری زبان سے ہی ناواقف ہیں۔ العربیہ ڈاٹ نیٹ کی رپورٹ کے مطابق صدیوں سے آباد چلے آنے والے بعض قبائل اپنی قبائلی روایات کے ساتھ اپنی زبانوں کو بھی زندہ رکھے ہوئے ہیں۔ ان میں "الحمیریہ" زبان بولنے والے 50 ہزار باشندے آج بھی عربی زبان سے واقف نہیں۔ ان کی مادری زبان "حمیریہ" کے بارے میں ماہرین کا خیال ہے کہ یہ "قوم عاد" کی زبان تھی(8)۔

اس طرح المہرہ قبیلے کے لوگ اپنی زبان"مہرۃ" کو زندہ رکھے ہوئے ہیں قبیلے کے لوگ اسی زبان کو تحریر وتقریر میں ذریعہ اظہار کے طورپر استعمال کرتے ہیں۔ تاہم مہرہ قبیلے کے افراد عربی زبان بھی جانتے ہیں لیکن وہ عربی کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں(9)

اس وقت ایشیا میں 2200 زبانیں بولی جاتی ہیں بھاشا ریسرچ اینڈ پبلی کیشن کی ایک رپورٹ میں بتایا گیاہے کہ پچھلے پچاس سالوں میں ہندوستان میں بولی جانے والی دوسوزبانیں مٹ گئی

ہیں۔ اس کی وجہ شہروں کی جانب نقل مکانی اور خانہ بدوش قبائل اپنی روایتی زبان بولنے سے احتراز کرنے لگے ہیں۔ اس ادارے کی ریسرچ کے مطابق 230 زبانیں مٹ چکی ہیں، جبکہ 870 مٹنے کے قریب ہیں۔ اس ادارے کے سربراہ اور ریسرچر **گنیش دیوی** نے وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ ہندوستان میں گھومنے پھرنے والے عطائی، مستقبل بتانے والے جوگی اور سپیرے چھوٹی چھوٹی زبانیں بولتے تھے جو اب مٹ چکی ہیں۔ مٹنے والی زبانیں بولنے والی افراد کی کل تعداد تقریباً پانچ کروڑ تھی۔ یاد رہے کہ ہندوستان کے آئین کے مطابق ہندی اور انگریزی سرکاری زبانیں ہیں جبکہ صوبائی سطح پر اردو اور بنگالی سمیت بائیس زبانیں زیر استعمال ہیں۔(10)

پاکستان میں اس وقت 72 زبانیں بولی جاتی ہیں اگر ان میں انگریزی جو عالمی رابطے کی زبان ہے، عربی جو مذہبی زبان ہے، فارسی جو آج بھی افغانستان سے ہجرت کرکے آنے والوں اور کوئٹہ میں ہزارہ کمیونٹی کے لوگ اسے بولتے ہیں اور ترکی جو ایک زمانے میں سب کانٹیننٹ کے حکمرانوں کی زبان تھی اس ترکی کو بولنے والوں کے چھوٹے گروہ شمالی علاقہ جات جو سینٹرل ایشیا سے جڑے ہوئے ہیں اور مغربی پاکستان کے علاقے وزیرستان پر نسیلی اراونڈ Kanigoram جہاں پر Burki Tribes آباد ہیں وہاں پر یہ زبان باقاعدہ بولی جاتی ہے لیکن اس کے علاوہ کافی رفیوجیز جو ازبک اور ترکمانستان اور افغانستان سے آکر پاکستان کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے ہیں وہ بھی اس ترکش زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ اگر ان کو بھی ملا لیا جائے تو پاکستان میں بولی جانے والی زبانوں کی تعداد 76 ہو جاتی ہے۔

پاکستان میں ۷۲ مقامی زبانیں جو بولی جاتی ہیں ان میں سے 26 زبانیں معدوم ہونے کے قریب ہیں۔ یونیسکو کے مطابق ان 26 زبانوں کو معدومیت کا خطرہ لاحق ہے جن زبانوں کو خطرات لاحق ہیں

کل زبانوں کی تعداد	زبانوں نام	علاقہ / صوبہ

26	بلتی، بٹیری، بہادرواہی، براہوی، بروشسکی، پلیچسو، دامیلی، ڈوماکی، گوارباتی، گوارو، کلاشا، کالکوٹی، کاٹی، کھوار، کنڈل شاہی، مائیا، اورمڑی، پلولہ ، پرِک سوی، سپٹی، طوروالی، اوشوجو، واخی، یدیغا، زنگسکاری	خیبر پختونخواہ 17، شمالی علاقہ جات 5، آزاد کشمیر اور مقبوضہ کشمیر 3، بلوچستان 1۔

ان میں بلتی، بٹیری، بہادرواہی، براہوی، بروشسکی، چلیسو، دامیلی، ڈوماکی، گوارباتی، گوارو، کلاشا، کالکوٹی، کاٹی، کھوار، کنڈل شاہی، مائیا(مائین)، اورمڑی، پلولہ ، پرِک سوی، سپٹی، طوروالی، اوشوجو، واخی، یدیغا اور زنگسکاری شامل ہیں (11)

جن میں شمالی علاقہ جات سے 5، آزاد کشمیر اور مقبوضہ کشمیر 3 سے، بلوچستان 1 اور باقی 17 کا تعلق خیبر پختونخوا سے ہے۔ ان 26 زبانوں کے معدوم ہونے کے واضح خطرات ہیں لیکن ان 26 میں سے بھی 11 زبانوں کو نہایت شدید خطرات ہیں اس حلقے میں جو 11 زبانیں شامل ہیں ان میں، پلولہ جس کے بولنے والوں کی تعداد 8600، بروشسکی 8700، یدیغا 5500، دمیلی 5500، کلاشا 5000، کالکوٹی 4000، سوی 3000، چلیسو 2000، اورمڑی 1000، ڈوماکی 500 اور کنڈل شاہی کے بولنے والے افراد کی تعداد بھی صرف 500 رہ گئی ہے، شامل ہیں۔

کیونکہ ان کے بولنے والوں کی تعداد دس ہزار سے بھی کم ہیں۔ ہم سے زیادہ ان کے بارے میں "یونیسکو" کو علم ہے اور "یو ایس ایڈ" کو انکی فکر ہے۔ درج نام پاکستان کے طول و عرض میں بولی جانے والی مگر اپنی سانسیں گننے والی گیارہ زبانوں کے ہیں۔

زبان کا نام	علاقہ جہاں موجود ہے	بولنے والے افراد کی کل تعداد
1۔ پلولہ	Eight villages in Sourthern Chitral, near Drosh, NWFP, Pakistan	8600
2۔ بروشسکی	Hunza-Nagar area and Yasin area in Gilgit District, Northern Areas of Pakistan	87000 According to the 2000 census
3۔ یدیغا	Lutkuh Valley of Chitral, west of Garam Chishma in Chitral district, NWFP, Pakistan	5500 According to the 2000 census
4۔ دامیلی	Damel valley, sourthern Chitral district, NWFP, Pakistan	5500 According to the 1987 census
5۔ کلاشا	Southern Chitral District, NWFP, Pakistan	5000 According to the 2000 census
6۔ کالکوٹی	Dir Kuhiston, Kalkot village KPK	4000
7۔ سوی	Sau village on the Kunar River, Afghanistan; Dir and Drosh in Chitral district,KPK, Pakistan	3000 According to the 1983 census
8۔ چلیسو	Koli, Palas, Jalkot area of the Indus Kohistan, east bank of the Indus River, Kohistan district, Pakistan	2000 In 1992, approximate estimate
9۔ اورمڑی	Pakistan & Afghanistan estimate: "less than about 50" in Afgh-; "a thousand" in Pakistan	1000،Kieffer 1977
10۔ ڈوماکی	Mominabad village, Gilgit District; Hunza valley, Domyall, Northern Areas of	500 According to the 1989 census

	Pakistan.	
11۔ کنڈل شاہی	village of Kundal Shahi in the Neelam Valley	500, and most of whom are over 40 years of age. (12)

چین میں بولی جانے والی مینڈرین زبان آبادی کے لحاظ سے دنیا کی سب سے بڑی زبان سمجھی جاتی ہے،انگریزی زبان دوسرے نمبر پر جبکہ ایتھنولوگ کے مطابق ہندی-اردو زبان چوتھے نمبر پر ہے۔ اردو پنجابی، پشتو، سرائیکی، سندھی اور ہندکو زبانیں ترقی کر رہی ہیں، جبکہ علاقائی زبانیں معدوم ہو رہی ہیں۔ اس کی وجوہات کیا ہیں آیئے اس طرف توجہ کرتے ہیں۔

زبانیں معدوم ہونے کی وجوہات:

یوں تو وجوہات بہت زیادہ ہیں، مگر سب سے بڑی وجوہات جو ہیں وہ درج ذیل ہیں:

1۔ عالمگیریت : دنیا رابطوں اور ضرورتوں کے اعتبار سے سکڑتی جا رہی ہے، ضرورت کی زبان بھی مادری زبانوں کی ضرورت کو ختم کر دیتی ہے۔ لوگ اپنے مستقبل کو مد نظر رکھتے ہوئے معیشیت سے وابستہ زبانوں کو شعوری طور پر ترجیح دے رہے ہیں جس کی وجہ ان کی دوسری نسل اور ان کی مادری زبان میں دوری پیدا ہونا شروع ہو رہی ہے۔

2۔ ہجرت: گاؤں سے شہر، چھوٹے شہر سے بڑے شہر، جہاں دوسری نسل اپنی مادری زبان کی جگہ رابطہ کی زبان پر انحصار کرتی ہے یوں وہ اپنی مادری زبانوں سے نا آشنا ہوتے جا رہے ہیں۔

3۔ اسکولز میں تعلیم کی زبان Medium of Instruction مادری / مقامی زبان میں نہ ہونا۔

4۔ ذرائع ابلاغ: مادری زبان میں نہ ہونا یا بہت محدود ہونا

امریکہ اور اسٹریلیا میں وہاں کی بیشتر مقامی زبانیں معدوم ہو گئیں اور اب وہاں سب کی زبان انگریزی بن گئی ہے یہی حال یورپ میں ہوا۔

زبان انسانی ضروریات کے تحت جنم لیتی ہے اور جب اس کی ضرورت کم ہو جائے یا ختم ہو جائے تو زبان از خود ختم ہو جاتی ہے، دنیا میں اور خصوصاً پاکستان میں وہ زبانیں جو دور افتادہ علاقوں میں بولی جاتیں ہیں انہیں اس علاقے کی بڑی زبانوں نے ختم کر دیا ہے اور یہ سلسلہ نہایت تیزی کے ساتھ جاری ہے، ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ اس سلسلے کے خلاف منصوبہ بندی کر کے اس رفتار کو کم کیا جا سکتا ہے مگر اس کا فی الحال کوئی مستقل علاج نہیں ہو سکتا۔

تجاویز:

1۔ پاکستان میں زبانوں کا لسانیاتی سروے کرایا جائے۔ یہ ذمہ داری وفاقی ادارے برائے قومی تاریخ و ادبی ورثہ کو سونپی جائے، یا اس مقصد کے لیے ایک خود مختار ادارہ یا کمیشن بنایا جائے ۔

2۔ زبانوں کو معدوم ہونے سے بچانے کے لیے تمام ملکی زبانوں کی علیحدہ علیحدہ لغات یا فرہنگ کو اس طرح تیار کرنا ہو گا جس میں الفاظ کا اندراج ان الفاظ کے سیاق و سباق کے ساتھ درست املاء میں تحریر کیا گیا ہو۔

3 تمام 72 پاکستانی زبانوں کی حکومتی سطح پر Documentation کی جائے اور تیزی سے بڑھتی ہوئی عالمگیر قربت کو مد نظر رکھتے ہوئے اسے ہر دس سال بعد Update کیا جائے۔

4۔ خطرے میں پڑے ہوئی 26 پاکستانی زبانوں کے لیے حکومت کو ایمرجنسی کا اعلان کرنا چاہیئے اور ثقافت و کلچر سے وابستہ وفاق سمیت ہر صوبے کی وزارت کو پانچ پانچ زبانیں ایڈاپٹ کر کے ان 26 زبانوں کی جلد از جلد ڈاکیومینٹیشن کروانی چاہیئے۔

5۔ ان زبانوں سے اب تک بیشتر زبانیں صرف بولی جاتی ہیں، ان کے حروف تہجی نہیں بنائے گئے اور نا ہی انہیں تحریری صورت دی گئی ہے، ان سب زبانوں کے لیے حروف تہجی اور قاعدے بنائے جائیں اور جن علاقوں میں یہ بولی جاتی ہیں وہاں کے پرائمری اسکولوں کے اساتذہ کی تربیت کر کے ان کے ذریعہ وہاں

کے مقامی بچوں کو یہ پڑھائے جائیں اور انہی سے مدد لیکر اس زبان کے مقامی محاوروں اور الفاظ کی لسٹ بنائی جائے اور ان کی لوک کہانیوں کو ان کی اپنی زبان اور تحریر میں محفوظ کیا جائے۔

(تمام زبانوں کی کہانیوں، گیت اور تاریخی روایات جو بھرپور ثقافت کے خزانوں سے مالامال ہیں، لیکن ان کا اگلی نسل تک منتقل ہونا دشوار ہو چکا ہے، اس لیے کہ وہ تمام تحریری صورت میں موجود نہیں ہے۔ لہذا جدید اصولوں کے مطابق ڈاکیومینٹیشن کی جائے لیکن اس بات کو یقینی بنایا جائے کہ اس طرح کی تحقیق میں محقق اور کمیونٹی پارٹنرشپ کی بنیاد پر کام کیا جائے)

6۔ حکومتی سطح پر کوشش کی جائے کہ لوگوں کو ان کے Door step پر وہ تمام یا زیادہ تر سہولیات فراہم کی جائیں جن کی کشش یا ضرورت عوام کے ہجرت کا سبب بن رہی ہے۔

7۔ اسکولز، کالجز و یونیورسٹیوں کے نصابات کو اس طرح تیار کیا جائے جو خطرے میں پڑی زبانوں کو Safe Gauard مہیا کر سکیں۔

8۔ زبانوں کے بچاو اور ان کی ترقی کے پھیلاو کے لیے یونیسکو کے ڈیٹا بیس کو یونیورسٹیز میں زیر استعمال لاتے ہوئے، مکیونٹی کے ساتھ انٹر ایکشن کو اہمیت دیتے ہوئے ایسے پراجیکٹ تیار کیے جائیں جن سے زبانوں کے کمزور پہلووں کو مضبوط کیا جاسکے تاکہ زبانوں سے منسلک، تہذیب و ثقافت اور معلومات کو محفوظ کیا جاسکے۔

9۔ پاکستانی ماہرین حکومتی اداروں / انسٹی ٹیوٹ کا Network تیار کیا جائے تاکہ ملک میں ہونے والے ہر خطے اور ادارے میں زبانوں پر ہونے والے Research Work کو Share کیا جائے اور ماہرین کی آرا کی روشنی میں زبانوں کے نئے زاویوں پر کام کیا جاسکے۔

10۔ حکومتی سطح پر تمام پاکستانی زبانوں کی پاکستانیت کے حوالوں سے اہمیت کی مسلسل Advocacy کی سلسلے میں کیلینڈر تیار کر کے اس کے مطابق کام کر کے نتائج حاصل کیے جائیں۔

11۔ تمام پاکستانی زبانوں کے ڈیٹا بیس کے لیے حکومتی سطح پر قانون پاس کیا جائے کہ جو بھی کتاب شایع ہو، اس سے پہلے مصنف اس زبان سے وابستہ لینگو یج اتھارٹی میں اس کی سی ڈی جمع کروا کر سرٹیفکیٹ

حاصل کرے اور یہ سرٹیفکیٹ شایع ہونے والی ہر کتاب کی شروع میں شامل ہونا چاہئیے۔ سرٹیفکیٹ کے بغیر شایع ہونے والی کتاب کے پبلشر کے خلاف قانونی کاروائی کا حق وابستہ لینگو یج اتھارٹی کو دیا جائے۔ اس طرح وصول ہونے والی سافٹ کاپیز کی معرفت تمام پاکستانی زبانوں کا بڑے پیمانے پر ڈیٹا بیس تیار کرنے کا عمل شروع کیا جائے۔

زبانیں انسانی تہذیب و تمدن کی نمائندگی کرتی ہیں اور ان میں اقوام کی حقیقی ثقافتی روح محفوظ ہوتی ہے اس لیے زبانوں کے معدوم ہونے سے وہ تہذیبیں، ثقافتیں اور اقدار جو ایک زبان صدیوں سے اپنے اندر پیدا کرتی ہے وہ زبان کے ساتھ مٹ جاتی ہیں، اس لیے ضرورت اس امر کی ہے جو زبانیں مٹ رہی ہیں یا جن زبانوں پر عالمی زبانوں کا گھیر اوء محسوس ہوتا دکھائی دے رہا ہے ان کے مقامی لوک ادب، محاوروں اور ضرب المثل اور ذخیرہ الفاظ کو محفوظ کیا جائے تاکہ تہذیب انسانی کا مطالعہ اگلی نسلوں کے لیے ممکن ہو سکے۔

حوالہ جات :

1. http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/linguistic-diversity-and-multilingualism-/on-internet/atlas-of-languages-in-danger.
2. http://www.theguardian.com/news/datablog/2011/apr/15/language-extinct-endangered .
3. http://www.bbc.com/urdu/science/2014/09/140903_language_extinction_sq
4. http://www.bbc.com/urdu/science/2009/10/091017_language_death .
5.Ibid .
6. http://www.nytimes.com/2013/07/16/science/linguist-finds-a-language-in-its-infancy.html?_r=0 .
7. http://www.nytimes.com/2007/09/18/world/18cnd-language.html .
8. http://english.alarabiya.net/tools/tags.html?tags=cbeb2e67-3cfd-4f44-8270-deb4d3468422&tagLabel=dayinglanguges%20of%20the%20future .
9. Ibid .
10. http://www.dawnnews.tv/news/121365.
11. http://www.unesco.org/languages-atlas/en/atlasmap.html dt. 15 feb 2016.
12. http://www.unesco.org/languages-atlas/en/atlasmap.html dt. 15 feb 2016.

*****

ڈاکٹر فاخرہ نورین*

ادبی متون کا تقابلی مطالعہ

Abstract:*Comparative studies are a part of academic research in the universities. Like translation it has been a major source of learning other cultures and societies. Comparative study of literature is a method of knowing and evaluating traditions of literature through comparison and contrast. Although it is no more that much important and in vogue way of study ,translation has almost replaced it but it is a way of studying literature. It has become more of a methodology of research so more useful and applicable now. It is necessary to know its kinds, techniques and a brief history in Urdu criticism ,so that it becomes more relevant for the scholars.*

تقابلی مطالعات ،دو یا دو سے زیادہ مختلف لسانیاتی، ثقافتی یا قومی گروہوں کے ادب سے متعلق اکادمیاتی شعبہ ہے۔عموماً مختلف زبانوں کے فن پاروں کے درمیان ہونے والا یہ مطالعہ ایک ہی زبان بولنے والی دو قوموں یا ثقافتوں سے متعلق بھی ہو سکتا ہے۔ایک ہی جیسے فن پاروں کے ساتھ ساتھ ادب کے ساتھ فن کی دیگر اقسام کا تعلق بھی تقابلی مطالعے کا موضوع ہو سکتا ہے۔تقابلی مطالعے کی تعریف وِکی پیڈیا(wikipedia) کے مطابق کچھ یوں ہے کہ:

''معاشرتی علوم میں یہ تحقیق کا ایک طریقہ کار ہے جس کا مقصد مختلف ممالک اور ثقافتوں میں تقابل ہے۔''(۱)

اس مقالے میں ہمارا مطمحِ نظر مختلف زبانوں اور ملکوں کے ادبی فن پاروں کا تقابل ہے لہٰذا تقابلی مطالعے کو ادب کے لحاظ ہی سے دیکھا جائے گا۔اور عمومی زبانوں کی تخصیص بحوالہ ادب زیرِ بحث لائی جائے گی۔مختلف زبانوں، ان کے فن پاروں کا تقابل یا موازنہ کیوں ضروری ہے یا ادب میں تقابلی مطالعے کی اہمیت کیا ہے؟اس سوال کا

*اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ کالج راولپنڈی۔

جواب تلاش کرنا بھی ضروری ہے۔

تنقید اور تحقیق دونوں ادب کے لیے نہایت ضروری ہیں۔ نقاد کسی فن پارے کے حسن و قبح کا تجزیہ کر کے اس پر کوئی حکم لگاتا ہے اور یوں اس فن پارے کے تعین مراتب کا مرحلہ طے ہو جاتا ہے۔ دوسری جانب محقق کا کام مواد کی جمع آوری سے کہیں آگے بڑھ کر کسی فن کار اور فن پارے کو تاریخ ادب میں مناسب جگہ دلانے کا ہے۔ تحقیق کا یہ فریضہ اور منصب بغیر تنقیدی شعور کے ناممکن ہے۔ تقابلی مطالعہ مکمل تنقید ہے اور تحقیق کا جزوی حصہ ہے۔

تقابلی مطالعہ ایک ہی زبان کے مختلف فن پاروں یا مختلف زبانوں کے ایسے فن پاروں کے باہم اشتراکات و اختلافات کے جائزے پر مشتمل ہوتا ہے، جن کی بنیاد پر کوئی ایک فن پارہ دوسرے فن پارے سے بہتر اور برتر قرار پاتا ہے۔ چونکہ یونیورسٹی میں ڈگری کی سطح پر عموماً ایم اے ہی سے مقالہ تحریر کرنے کی ضرورت آن پڑتی ہے اور ایم اے کی سطح کے طالب علم کو عموماً ۵۰ سے ۶۰ صفحات کا مقالہ تحریر کرنا ہوتا ہے۔ ان کے لیے بہترین اور آسان موضوعِ مقالہ کوئی سے دو فن پاروں مثلاً افسانوں، یا نظموں کا تقابلی مطالعہ ہو سکتا ہے۔ اس سے اوپر کی سطح یعنی ایم فل اور پی ایچ ڈی کے مقالے میں عموماً جزوی طور پر تقابلی مطالعے کیے جاتے ہیں اور یا پھر مختلف فن کاروں کا تقابلی مطالعہ ہی موضوعِ مقالہ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ تقابلی مطالعے کی تکنیک اور طریقہ کار سے بھی طالب علم کی واقفیت ہو۔

موجودہ عالمی تناظر میں کوئی ادب پارہ محض اپنے مانوس زبان و ادب کے دیگر ادب پاروں سے مقابلے میں نہیں ہوتا بلکہ چونکہ علم و ہنر اور فن کو تمام نوعِ انسانی کی میراث سمجھا جاتا ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے بولنے والے اور مختلف ثقافتی و تہذیبی سرزمینوں کے باسی انسان بہت حد تک ایک ہی جیسا محسوس کرتے اور لکھتے رہے ہیں۔ لہٰذا یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایک ہی خیال یا اندازِ بیان مختلف لسانی و ادبی روایتوں میں کیسے موجود رہا ہے۔ تقابلی مطالعے کا مقصد اگر دو فن پاروں کی انفرادیت اور علیحدہ شناخت کا تعین ہے تو ساتھ ہی ساتھ ان دونوں کے ایک جیسا ہونے اور بظاہر مختلف ہونے کے تاثر کو زائل کرنا بھی ہے۔ بین الاقوامی اور بین اللسانی سطح سے کہیں بلند ہو کر اب یہ بنی نوعِ انسان کے مشترک تجربات اور احساسات کے عکاس ادب پاروں کے ذریعے اس واقعیت اور تفہیم کی جانب مثبت قدم ہے جو ابلاغ کی تمام ترکاوٹوں اور اظہار کے تمام سانچوں کی خلیج پاٹتے ہوئے ایک وسیع تر انسانی برادری کی تشکیل کا کام کرتی ہے۔ یوں بظاہر دو فن پاروں کے درمیان ہونے والا یہ تقابل دو زبانوں، ثقافتوں اور ملکوں کو بھی سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

یہ طے ہو چکا ہے کہ تقابلی مطالعہ محض ایک تکنیک سے بلند تر چیز ہے۔ لہٰذا تقابلی مطالعہ کرنے والے کے لیے چند خصوصیات کا حامل ہونا ضروری قرار پایا جاتا ہے۔ کوئی بھی ادب پارہ اپنی لسانی و ادبی روایت کا تسلسل اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے اور یا پھر تنقیدی روایت کی رہنمائی میں اپنے مقام تک پہنچتا ہے۔ کسی فن پارے کے مقام و مرتبے اور اہمیت کی وجوہات کے تعین کے لیے اس زبان و ادب کی تنقیدی روایت کو جاننا ضروری ہے۔ لہٰذا تقابلی مطالعے کرنے والوں کے لیے زبانوں اور ادبی روایتوں، ادبی تنقید اور ان زبانوں کے اہم فن پاروں سے واقفیت ضروری ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بین شعبہ جاتی میدان مطالعہ ہونے کے سبب یہ سمجھ لینا چاہیے کہ مطالعۂ ترجمہ، سوشیالوجی، تنقیدی نظریات، ثقافتی مطالعے، مذہبی مطالعے کے ساتھ ساتھ تاریخ کا علم ہونا بھی تقابلی مطالعہ کرنے والے کے لیے ضروری ہے۔

ممکن ہے یہ اعتراض کیا جائے کہ تقابلی مطالعہ تو تخلیق کرنے سے بھی مشکل کام ہے اور اس کے لیے کوئی ہمہ دان لوگ ہی ہونے چاہییں۔ یہ بات کافی حد تک درست ہے کیونکہ تقابلی مطالعہ بین شعبہ جاتی مطالعہ ہے اور اس کے مطالعہ کار ادب کا مطالعہ کسی بھی طرح کی سرحد کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے کرتے ہیں یعنی چاہے وہ زمینی سرحدیں ہوں، زمانی، لسانی اور صنفی یا ادب کی، دیگر فنون مثلاً موسیقی، مصوری، رقص فلم وغیرہ کی امتیازی سرحدیں، مطالعہ کاران سب کو عبور کرتے ہوئے مطالعہ کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ ادب کا مقابلہ فنون ہی سے کیا جائے۔ یہ مختلف شعبہ ہائے جات مثلاً نفسیات، فلسفہ، سائنس، تاریخ، فنِ تعمیر، سماجیات اور سیاسیات وغیرہ تک سے ادب کا تقابل و موازنہ کرنے کا عمل ہے۔ لہٰذا یہ کہنا قطعی بے جا نہ ہوگا کہ یہ مختلف فن پاروں کو نہ صرف بیان کرنے بلکہ ان کی تشریح و توضیح کے ذریعے بظاہر موجود یا نظر آنے والے فرق کو ختم کر دینے والا عمل ہے۔

کہا جاتا ہے کہ چیزوں کی عظمت موازنے کے ذریعے سامنے آتی ہے۔ تقابلی مطالعہ دراصل کسی بھی ایسے فن پارے کی مخفی خصوصیات کو عیاں کرنے کا طریقہ ہے جو ایک مختلف سیاق و سباق کے حامل فن پارے سے موازنے کے ذریعے ان خوبیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ تقابلی مطالعے کے لیے کم از کم دو ایسے ادب پارے موجود ہوں جن میں چند اشتراکات ہوں اور چند اختلافات بھی ہوں تاکہ ان کے موازنے اور تقابل کے ذریعے ان کے تعینِ مراتب کا مرحلہ سر کیا جا سکے۔

> ''کوئی سے بھی دو متون کا تقابل کیا جا سکتا ہے، مگر تقابل زیادہ موثر تب ہوگا اگر تقابل کی مضبوط بنیاد ہو، یعنی اشتراکات کی اچھی خاصی تعداد، جس کی بنیاد پر ہم کسی خاص خیال، انکشاف،

معلومات epiphani اور بالآخر ناقابلِ ترجمہ (انتقال) اختلافات کا تعین بھی کر سکیں ...... یہ
ناقابلِ ترجمہ اختلافات جو زبان، ثقافت، تاریخ اور ماحول کے ساتھ ساتھ فن کی اقسام کے نیم
خودمختار قسم کے ارتقاء اور انفرادی فن کاروں کے ہنر اور تجربات کی بدولت اسلوب میں لامحالہ
ڈھل جاتے ہیں۔" (۲)

دوفن پاروں کے اشتراکات محض ان کے تقابلی مطالعے کا جواز فراہم کرتے ہیں۔تعیین مراتب کا مرحلہ ان کے اختلافات کی بنیاد پر ہوتا ہے۔گویا اشتراکات وہ بنیاد ہیں جن کی بدولت کوئی سے دوفن پارے اس قابل قرار پاتے ہیں کہ ان کا تقابل کیا جائے اور ان میں بہتر یا برتر تخلیق کا تعین کیا جانا ضروری ہے۔اشتراکات عموماً انسانی جذبات وخیالات، زبانوں تواریخ اور ثقافتوں میں مشترک عناصر کی بدولت وجود میں آتے ہیں جبکہ اختلافات چونکہ فرد کے ذاتی تجربے اور ہنر کے ساتھ ساتھ اس کی خلاقی کا اظہار ہوتے ہیں لہٰذا یہ وہ میدان ہے جہاں پر ان کے بہتر اور کمتر ہونے کا فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔

تقابلی مطالعے کے پیش نظر مقاصد میں سے ایک مقصد متون کو ان کی اصل ہیئت میں پڑھنے کا شوق ہے۔ تراجم اور تلخیص متن کو بہت حد تک دوسری زبان میں منتقل کر دیتے ہیں مگر یہ طے ہے کہ ترجمے کی مدد سے کسی فن پارے کے ادبی قد وقامت کا اندازہ لگایا نہیں جاسکتا۔لہٰذا تقابلی مطالعے دراصل ادب پارے کو اس کی اصل زبان اور سیاق وسباق میں پڑھنے کا عمل ہے۔تحقیق میں تقابلی مطالعے کا مقصد ادب پارے کو اس کے مماثل ادب پارے کے مقابل رکھ کر دونوں کی مشترک اور متضاد خصوصیات کی بنا پر کسی ایک کو دوسرے سے برتر یا بہتر قرار دینا ہے۔ایک طرح سے یہ محض ادب پاروں ہی کا نہیں بلکہ زبانوں، ثقافتوں، تواریخ، روایات، نظریات اور مروج طریقہ ہائے کار کا بھی تقابل ہے جو ان ادب پاروں کی تخلیق کا سبب بنتے ہیں۔مگر اس سے یہ سمجھنا مناسب نہیں کہ یہ کسی ایک ادب پارے کی تحقیر کا عمل ہے بلکہ یہ زیادہ وسعت کی حامل اور زیادہ تعاملی تخلیقات کا محرک بنتا ہے تاکہ مختلف زبانوں اور ثقافتوں کے حامل ہمارے اس سیارے کے مکین زیادہ انسان دوست بنیادوں پر ایک دوسرے کے قریب آسکیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اقوام کے درمیان انسانی بنیادوں پر تعلقات کو بڑھانے کے لیے ترجمے اور تقابلی مطالعے سے بہتر کوئی اور چیز نہیں کیونکہ دونوں بین شعبہ جاتی بھی ہیں اور بین الاقوامی بھی۔ یہ بحرِ علم کے ان موتیوں کے حصول کا ذریعہ ہیں جو کوئی اپنی انفرادی غوطہ خوری میں حاصل نہیں کر پاتا۔

ہر تحقیق کی طرح تقابلی تحقیق/مطالعے کے بھی دو الگ الگ طریقہ ہائے کار ہیں یعنی بیانیہ تقابل اور

اقداری تقابل۔

بیانیہ تقابل:

بیانیہ تقابل عموماً ادب پاروں کو بیان کرنے اور کبھی کبھار ان کی توضیح کرنے کا عمل ہے۔اس مطالعے کا مقصد کسی طرح کی کوئی تبدیلی یا اصلاح کرنا نہیں ہے بلکہ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ طریق مطالعہ ایسے کسی بھی مقصد سے دور بھاگتا ہے اور محض چیزوں اور فن پاروں کو بیان کرنے تک ہی محدود ہوتا ہے۔دراصل بیانیہ تقابل ادب پاروں کی ہیئت کو بیان کرنے کا عمل ہے۔نیز بظاہر نظر آنے والے اختلافات واشتراکات پر روشنی ڈالنا اور ان کی وضاحت کرنا بیانیہ تحقیق کا طریقہ کار ہے۔مثلاً دوادب پاروں کی ہیئت اور صنف کا تعین کرنا اور یہ طے کرنا کہ آیا وہ ان معیارات اور خصوصیات پر پورے اترتے ہیں یا نہیں۔

گویا کسی بھی دو ادب پاروں کا تقابل کرنے سے پیشتر ضروری ہے کہ ان کے تقابل کی وجوہات یا بنیاد کو واضح کیا جائے تاکہ بنیادی طور پر مماثل ہونا طے پا جائے۔

بیانیہ تقابل کی وضاحت میں یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اس کا مقصد کوئی حد لگانا ہرگز نہیں ہے نہ ہی تعین مراتب اور اقدار کا تقابل یا تعین اس کا مطمحِ نظر ہے۔بیانیہ طریق مطالعہ کوئی سی دو یا دو سے زیادہ اشیاء کا بھی ہوسکتا ہے کیونکہ اس کا مقصود صرف ظاہری مظاہر ہیں۔گویا بیانیہ طریقِ مطالعہ ایک خوبصورت منظر کی عکاسی، طلوعِ سحر اور لکڑی کی کرسی جیسے مضامین لکھنے کی مانند ہی ہے اور چیزوں کی دروں بینی اس کا میدان کبھی نہیں رہا۔

ہیئت کے مطالعے کے علاوہ دو اشیا کے اشتراکات واختلافات کا معروضی جائزہ بھی بیانیہ طریقِ مطالعہ کا حصہ ہے۔"کیا"، کیسے، کہاں، کون اور کیوں جیسے سوالوں کا جواب دینے کے اس عمل میں ہر طرح کی وضاحت اور تشریح کرنا بیانیہ طریق مطالعہ ہے۔یہ کسی بھی طرح کی تحقیق کا ابتدائی مرحلہ ہے جو بنیادی باتیں طے کر کے تحقیق کے اگلے مرحلے میں داخل ہونے میں مدد دیتا ہے۔اشتراکات چونکہ کسی بھی تقابلی مطالعے کی بنیاد ہوتے ہیں لہٰذا ضروری ہے کہ ایسے فن پارے لیے جائیں جو زیادہ سے زیادہ ایک دوسرے سے مماثل ہوں۔بیانیہ طریق مطالعہ دراصل اس فرضیے کی تشکیل میں رہنمائی کرتا ہے جو آگے جا کر تحقیق کی بنیاد بنے گا۔

جہاں تک بیانیہ مطالعے کے تحقیق میں استعمال اور افادیت کا تعلق ہے تو سب سے پہلا فائدہ تو یہ ہے کہ چونکہ مثال کے طور پر لیے گئے ادب پارے عموماً اپنی صنف کے نمائندہ ہوتے ہیں لہٰذا ان کی بنیاد پر اس صنف کے عمومی رجحان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اگرچہ یہ بات قدرے غیر منطقی معلوم ہوتی ہے کہ ایک فن پارے یا ایک

اکائی کی بنیاد پر پوری روایت یا تاریخ کے بارے میں کوئی اندازہ کیسے لگایا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے تو ضروری ہے کہ چند نمائندہ ادب پارے منتخب کر کے ان کا موازنہ اور تقابل دوسری زبان یا ثقافت کے اس سے مماثل ادب پاروں سے کیا جائے۔ یہ ایک منطقی اور قابلِ غور بات ہے مگر جیسا کہ بیان ہو چکا ہے کہ عموماً تقابل کے لیے وہی ادب پارہ یا فن پارہ منتخب کیا جاتا ہے جو ان تمام صنفی و اقداری خصوصیات سے مملو ہوتا ہے جو اس صنف کے لیے باعثِ امتیاز ہوتی ہیں۔ لہٰذا ایک ادب پارہ بھی اس پوری صنف یا روایت کے جائزے کے لیے کافی ہوتا ہے۔

بیانیہ مطالعے کا ایک اور استعمال آئندہ کی تحقیق کی منصوبہ بندی میں معاونت ہے۔ اشتراکات اور اختلافات کو دو الگ الگ خانوں میں بانٹ دینے کے بعد تقابلی مطالعے یا تحقیق کے اگلے مراحل کی کوئی نہ کوئی شکل نظر آنا شروع ہو جاتی ہے۔

جبکہ اس طریق مطالعہ کا تیسرا فائدہ یا استعمال یہ ہے کہ پانچ بنیادی سوالوں یعنی کیا، کیوں، کیسے، کون اور کہاں کا جواب دینے کے بعد کوئی نہ کوئی فرضیہ تشکیل پا جاتا ہے اور جیسا کہ تحقیق کا اصول ہے کہ ممکن ہے وہ فرضیہ آگے جا کر تحقیقی مطالعوں کے بعد بالکل مسترد کر دیا جائے اور حقیقت اس کے برعکس نکل آئے، مگر وہ ابتدائی طور پر تحقیق کو کوئی سمت تو عطا کر دیتا ہے۔

بیانیہ طریق مطالعہ جو اشتراکات اور اختلافات کی بنیاد پر کسی فرضیے کی تشکیل کا سبب قرار پاتا ہے، کی مثال کلیم الدین احمد کی ''اردو شاعری پر ایک نظر'' سے دی جا سکتی ہے۔

''درد کے اشعار میں درد بھی ہے، لیکن وہ دلدوزی نہیں جو میر کے اشعار میں پنہاں ہے۔ درد کے اشعار کی مثال ایک چوڑے اور عمیق دریا کی سی ہے جو بغیر کسی رکاوٹ اور بغیر کسی عجلت کے رواں ہے۔ سطح پر سکون ہے۔ کبھی کبھی کوئی موج اٹھ کر سطح دریا پر لہراتی ہے۔ پھر مٹ جاتی ہے مگر دریا ہمیشہ رواں ہے۔ میر میں یہ سکون و طمانیت نہیں، یعنی میر کے جذبات زیادہ پر جوش ہیں۔''(۴)

اسی طرح وہ ذوق اور سودا کا تقابل کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''سودا کی استادی اور قادر الکلامی ذوق کے حصہ میں آئی۔ لیکن وہ رنگین تخیل جو سودا کو فطرت نے ودیعت کیا تھا وہ جوش و خروش، وہ شوخی و ظرافت ذوق کی قسمت میں کہاں! بات یہ ہے کہ ذوق بالطبع ذرا خشک واقع ہوئے تھے۔''(۵)

مزید آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''اسلوب کے لحاظ سے مومن کی غزلوں میں وہ ناہمواری نہیں جو غالب کے کلام میں ملتی ہے۔ اشعار مختلف پایہ کے ضرور ہیں۔ بلند، معمولی، پست، لیکن طرز ادا میں وہ نمایاں فرق نہیں جس کا غالب کے سلسلہ میں ذکر ہوا۔ طرز ادا عموماً یکساں ہے۔ ناہمواری کا سبب خیالات کی بلندی و پستی، جذبات کی ندرت نزاکت ہے۔''(۶)

اقداری طریقہ تحقیق:

اقداری طریق مطالعہ یا (Normative) سٹڈی کی تفصیل میں جانے سے قبل ضروری ہے کہ Norm یا قدر کی تعریف ملاحظہ کر لی جائے۔

''قدر ایک روایتی معیار، نمونہ یا خاکہ ہے۔ یہ کارکردگی یا کامیابی کی پیائش کا اوسط پیمانہ ہے۔ کسی بھی شخص، چیز، رویے یا کامیابی کی وہ سطح مطلوب جس کی خواہش یا توقع کی جائے۔ یہ کسی بھی تقابل یا موازنے کی بنیاد ہے جس کے مطابق کسی بھی دوسری چیز کا تعین مرتب کیا جاتا ہے۔''(۷)

ادبی تقابل میں چونکہ ادب پاروں پر حکم لگاتے ہوئے تعیین مراتب کیا جاتا ہے لہٰذا ادبی تقابلی مطالعوں میں بیانیہ طریقِ مطالعہ کا استعمال کم اور اقداری طریق مطالعہ کا زیادہ استعمال ہوگا۔

دراصل اقداری طریق مطالعہ ادب میں موجود خوبیوں اور خصوصیات پر کوئی حکم لگانے کے بجائے اس بات میں زیادہ دلچسپی کی جاتی ہے کہ موجودہ خصوصیات کی بنیاد پر صورت حال کو مزید بہتر کیسے بنایا جا سکتا ہے۔ اس کا مقصد پہلے سے موجود کسی غیر تسلی بخش عنصر کی تصحیح ہے یا پھر مجوزہ ادب پارے کے سابقین کے لیے کوئی بہتری کی تجویز دینا ہے۔ یہ نہ صرف موجودہ ادب پارے کے حسن و قبح کا جائزہ لینے کا عمل ہے بلکہ مستقبل کی ادبی تخلیقات کے لیے ایک نمونہ یا مثال کا تعین کرنا بھی ہے۔

اقداری طریق مطالعہ کوئی سے دو ادب پاروں کی افادیت یا تسکین کا محاکمہ کرتا ہے اور زیرِ مطالعہ ادب پاروں میں سے بہترین کا انتخاب کرنا ہے۔

قدر یا (Norm) ایک مقررہ سطح ہے اور اس تک پہنچنا مطلوب ہے۔ یعنی ہر وہ تخلیق جو اس قدر سے کم سطح کی ہوگی وہ ایب نارمل قرار پائے گی اور محض اس قدر کی سطح تک آنے والا ادب پارہ ہی معیاری کہلانے کا حقدار ہوگا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ادب پارہ ان تمام معیارات و اقدار کو پورا کرنے کے بعد بعض خصوصیات میں اس سطح سے آگے نکل گیا اور مطلوب قدر سے زیادہ بلند سطح پر چلا گیا ہے تو کیا وہ بھی ایب نارمل قرار پائے گی؟ دراصل تقابلی مطالعے کا مقصد ہی ادب پاروں کی ان خصوصیات کی تحسین و فروغ ہے جو نارمل اور عمومی سطح سے بلند ہو کر

اختراع کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی پیرا نارمل خصوصیات ادب پاروں کو عام اور نارمل سے ہٹ کر آئندہ تخلیقات کے لیے رہنما ستارے بنا دیتی ہیں۔ اختراعات کو عموماً قبول عام حاصل نہیں ہوتا اور عام معمول سے ہٹ کر ہونے کی وجہ سے عموماً ان کی تفہیم میں بھی مسئلہ ہوتا ہے لہٰذا تقابلی مطالعے میں اقداری طریق کار کی بدولت اختراع کو اس کی پہچان اور مقام حاصل ہوتا ہے۔ اقداری مطالعے میں اس اختراع کے رد یا قبول کرنے کا فیصلہ ہوتا ہے۔ کلاسیک اختراعی تخلیقات اور آنے والوں کے لیے راستے متعین کرنے والے ادب پارے ہی تو ہیں جن کو مثال یا معیار کے طور پر سامنے رکھا جاتا رہا ہے۔

کیا تقابلی مطالعے کے لیے بہترین حکمتِ عملی اپنے ہی ادب میں سے ادب پاروں کا انتخاب ہے؟
جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ تقابل کسی بھی چیز یا ادب پارے کی قدر کے تعین کا بہترین طریقہ ہے لہٰذا بہتر یہ ہے کہ ایک ادب پارہ اپنے ادب اور دوسرا اپنے مقابل یا حریف ادب سے لیا جائے کیونکہ اصل مقابلہ تو اسی روایت سے ہے۔ چونکہ تقابل کا ایک مقصد بھی تقریباً وہی ہے جو ترجمے کا ہے یعنی ادبی روایت میں نئے اور صحت مند خون کی شمولیت۔ لہٰذا خلاقیت کے اظہار اور رہنما اصولوں کے طور پر تقابل اور بہتر ادب پارے کا انتخاب ضروری ہے۔ اردو ادب میں ایسے تقابل کے لیے انگریزی ادبی روایت سے انتخاب بے حد مفید ثابت ہو سکتا ہے کیونکہ ایک تو انگریزی ادب کی تاریخ اردو سے کہیں زیادہ عرصے پر محیط ہے دوسرے وسیع پیمانے پر بولی جانے والی زبان ہونے کی بدولت اس میں خلاقیت کے اعلیٰ نمونے موجود ہیں۔ اردو خوشہ چین ہونے اور مقابلتاً محدود ہونے کی بدولت انگریزی ادبی نمونوں میں سے پیرا نارمل اقدار و خصوصیات کو "benchmarks" کے طور پر استعمال کر سکتی ہے۔

اردو میں تقابلی مطالعے پر ایک نظر:

اردو ادب میں تقابلی مطالعے کا آغاز علی گڑھ تحریک کا مرہونِ منت ہے۔ اردو ادب میں اسی تقابلی مطالعے کو بنیاد بناتے ہوئے نئے ادب کی راہیں متعین کی گئیں۔ یہ تقابلی مطالعہ عموماً اقداری طریقِ کار پر مبنی تھا۔ حالی اردو کے پہلے نقاد ہیں ان کی ''مقدمہ شعر و شاعری'' نے اردو شاعری کی روایت کو اگر فرسودہ اور بے وقت کی راگنی سمجھا تو اس کی بنیاد اقداری طریق مطالعہ ہی تھا۔

تقابلی مطالعے اردو یا کسی بھی زبان و ادب کی تنقید و تحقیق کا کوئی نیا شعبہ یا طریقِ مطالعہ نہیں ہے بلکہ یہ سراسر تنقید ہے۔ کوئی بھی نقاد جب ایک فن پارے کو بہتر، مفید یا تسکین دہ حد تک قابلِ قبول قرار دیتا ہے تو وہ اس

کا مقابلہ کسی کمتر، غیر مفید فن پارے سے کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتا ہے۔ تعینِ مراتب یا حکم بغیر موازنے و تقابل ناممکن ہے۔ اردو تنقید کا باقاعدہ آغاز حالی سے ہوتا ہے مگر اس سے قبل بھی جب تذکرے، تقریظیں اور مشاعرے تنقیدی فرائض سرانجام دے رہے تھے تب بھی تقابل ایک بنیادی تکنیک کے طور پر تنقیدی عمل کا حصہ رہا ہے۔ تذکروں میں تنقیدی رائے دیتے وقت تذکرہ نویسوں نے فارسی شعراء سے تقابل کا عمل جاری رکھا جو زیادہ طویل اور تشریح کا انداز لیے ہوئے تو نہ تھا مگر بہر حال فارسی شعراء سے اردو شعراء کا مقابلہ، اردو شعراء کا اردو ہی کے شعراء سے تقابل تذکروں میں بھی مذکور ہے۔ ''نکات الشعراء''، ''تذکرۂ شعرائے اردو''، اور ''گلشنِ بے خار'' میں تقابلی مطالعے کی مثالیں عام مل جاتی ہیں۔

حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے قبل محمد حسین آزاد نے اپنے لیکچر میں اردو ادب کے لیے نئی راہیں متعین کرنے پر زور دیا۔ مغربی ادب سے خوشہ چینی اور اس کے تتبع کی دعوت دی، تو وہ بھی دراصل تقابلی مطالعے ہی کی ایک شکل تھی۔ انگریزی ادب کے مافیہ کو دیکھتے ہوئے اردو ادب کو قابل اصلاح قرار دینا، انگریزی کو اردو ادب کے مقابلے میں برتر قرار دینا تقابل کے بعد حکم لگانے کا عمل تھا۔

مولانا شبلی نعمانی کی ''موازنہ انیس و دبیر'' عملی تنقید ہے۔ جو شبلی نے اپنے تنقیدی نظریات کی روشنی میں کی اور انیس کو دبیر پر ترجیح دی۔ یہ تقابلی مطالعہ بیانیہ اور اقداری ہر دو لحاظ سے کیا گیا اور اردو کے لسانی و ادبی پس منظر میں انیس کو بہتر قرار دینے کا جو عمل شبلی نے انجام دیا اس کا اثر اردو کے تنقیدی مزاج پر یہ ہوا ہے کہ آج تک ان کی رائے پر نظر ثانی کی گنجائش باقی ہے۔

''مقدمہ شعر و شاعری'' کے ابتدائی صفحات ہی سے حالی نے انگریزی شعراء کے ساتھ تقابل کا جو سلسلہ شروع کیا وہ آخر تک جاری رکھا۔ مثلاً ''شعراء کا حسنِ قبول'' کے تحت لارڈ بائرن کی اہلِ انگلستان میں پرستش اور اس کے مقابلے میں لکھنؤ میں انیس و دبیر کی مقبولیت کا ذکر کر کے لارڈ بائرن کو قومی شاعر اور انیس و دبیر کو محض مذہبی شعراء قرار دے کر ان تینوں میں بائرن کو برتر قرار دیا ہے۔ ''شائستہ ملکوں'' کے ادب اور بازاری لوگوں کی تفریحِ طبع کا باعث قرار دینا، ابنِ رشیق اور ملٹن کی تنقیدی آراء کا ذکر کر کے ملٹن کی رائے کو جامع قرار دینا تقابلی مطالعہ ہی تو ہے۔

> ''ابنِ رشیق اور ملٹن کے بیان میں جو نازک فرق ہے اس کو غور سے سمجھنا چاہیے۔ ابنِ رشیق کی تعریف سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ عمدہ شعر کا سرانجام ہونا زیادہ تر حسن اتفاق پر موقوف ہے۔ شاعر کے مقصد و ارادہ کو اس میں چنداں دخل نہیں ہے۔ وہ شاعر کو عمدہ شعر کہنے کا طریقہ نہیں بتاتا بلکہ

بتا تا ہے کہ شاعر کے کون سے شعر کو عمدہ شعر سمجھنا چاہیے۔ بخلاف ملٹن کے کہ اس کے بیان میں دونوں پہلو موجود ہیں۔ اس سے عمدہ شعر کی پہچان اور عمدہ شعر کہنے کے ارکان دونوں باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں ہے کہ ملٹن کی تینوں شرطیں ملحوظ رکھنے سے ہمیشہ ویسے ہی سہل ممتنع اشعار سرانجام ہوں گے جن کا معیار ابنِ رشیق نے بتایا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو شاعر اس کی شرطوں کو ملحوظ رکھے گا اس کے کلام میں جا بجا وہ بجلیاں کوندتی نظر آئیں گی۔''(۸)

غرض کہ تمام مقدمے میں عربی، عبرانی اور فارسی کی مثالیں اور انگریزی نقادوں اور شعراء کا تذکرہ موجود ہے جن سے تقابل اور موازنے کے بعد حالی نے اردو کی بیشتر اصنافِ سخن کو محض دروغ گوئی اور قافیہ پیمائی کے زمرے میں رکھ کر قابلِ اصلاح قرار دیا ہے۔

حالی کے متبعین میں سے امداد امام اثر نے نہ صرف اردو شعراء کا تقابل انگریزی شعراء سے کیا بلکہ اردو انداز تنقید کا تقابل بھی انگریزی تنقید سے کیا۔ شعراء کے تقابل میں وہ بعض اوقات تو یونہی انگریزی شعراء کے نام لکھ دیتے ہیں مگر بعض جگہ وہ تقابل کرتے ہوئے اپنی رائے کو وقیع بھی بناتے ہیں۔ جبکہ تنقیدی رویوں کا تقابل کرتے ہوئے وہ کاشف الحقائق میں رقم طراز ہیں:

''وہ فن جسے انگریزی میں کری ٹی سزم کہتے ہیں فارسی اور اردو میں نہیں مروج ہے۔ یہ وہ فن ہے جو سخن سنجوں کی کیفیت کلام سے بحث کرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص دریافت کرنا چاہیے کہ پوپ جو ایک انگریزی شاعر ہے کس قابلیت کا سخن سنج تھا تو اس کی شاعری کا ایک پورا آزادانہ بیان انگریزی تصانیف میں ملے گا۔ یہ کیفیت فارسی اور اردو کے تذکروں کی نہیں ہے۔ ان ایشیائی تذکروں میں اگر دس نامی شاعروں کے کلاموں کی حقیقت کو دریافت کرنا چاہیے تو سب کی تعریف کمال مبالغہ پردازی کے ساتھ ایسے انداز سے حوالہ قلم نظر آئے گی کہ کچھ سمجھ میں نہ آئے گا کہ جامی کیا تھے۔ اور نظامی کیا تھے یا ناسخ کیا تھے اور راسخ کیا تھے۔''(۹)

متبعین حالی و شبلی میں سے مہدی افادی بھی تقابلی تنقید کے قائل ہیں مگر عملی تنقید میں وہ تفصیلی اور گہرے مطالعے کے بعد کیے جانے والے تقابل سے محروم رہتے ہیں۔

برصغیر پاک و ہند میں انگریزی تعلیم کے مروج ہو جانے کے بعد انگریزی ادب کے مشاہیر یہاں کے تعلیم یافتہ طبقے کے لیے نئے نہ رہے۔ یورپ سے تحصیلِ علم کے نتیجے میں بھی انگریزی زبان و ادب سے دلچسپی کو فروغ حاصل ہوا۔ مغرب کے اثرات نے یہاں ترقی پسندانہ خیالات کو تحریک دی اور علامہ محمد اقبال اس تحریک کی پہلی

علامت کے طور پر سامنے آئے۔ اقبال نے انگریزی اور ہندوستانی تہذیب و تمدن کا تقابل ہمیشہ سے مدنظر رکھا اور نتیجے میں وہ ان کی شاعری کے ایک مستقل مضمون کے طور پر سامنے آیا۔

اردو تنقید میں تقابلی مطالعے کے علمبردار عبدالرحمٰن بجنوری ہیں جو''محاسنِ کلامِ غالب'' کی صورت میں اپنی تہذیب اور روایات کے ساتھ ساتھ زبان و ادب کے سرمائے سے والہانہ وابستگی رکھنے والے نقاد کے طور پر سامنے آئے۔ مغربی علوم کی تحصیل نے ان پر مرعوبیت کے بجائے اپنے سرمایہ زبان و ادب سے محبت کا جذبہ پیدا کیا اور وہ اس مقصد کے ساتھ رقمطراز ہوئے کہ اپنی ملکی تخلیقات کو جانچ کر انھیں مغرب کے برابر یا ان سے بہتر ثابت کریں۔ محاسنِ کلام غالب میں بجنوری نے غالب کا مقابلہ نہ صرف دیگر مغربی شعراء سے کیا ہے بلکہ فلسفیوں، مصوروں اور فنکاروں تک سے بھی موازنہ و تقابل غالب کیا ہے۔ گویا محاسن کلامِ غالب ہمیں تقابلی مطالعے کی اس تعریف پر پورا اترتی دکھائی دیتی ہے جس کا ذکر اس مضمون کے آغاز میں یوں کیا گیا ہے:

''تقابلی مطالعہ بین شعبہ جاتی مطالعہ ہے اور اس کے مطالعہ کار ادب کا مطالعہ کسی بھی طرح کی سرحد کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے کرتے ہیں۔ یعنی چاہیے وہ زمینی سرحدیں ہوں، زمانی، لسانی اور صنفی یا ادب کا دیگر فنون مثلاً موسیقی، مصوری، رقص، فلم وغیرہ کی امتیازی سرحدیں، مطالعہ کار ان سب کو عبور کرتے ہوئے مطالعہ کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ ادب کا مقابلہ فنون ہی سے کیا جائے یہ مختلف شعبہ ہائے جات مثلاً نفسیات، فلسفہ، سائنس، تاریخ، فنِ تعمیر، سماجیات اور سیاسیات وغیرہ تک سے ادب کا تقابل و موازنہ کرنے کا عمل ہے۔''

محاسنِ کلام غالب میں جا بجا تقابل کی مثالیں بھری پڑی ہیں کیونکہ بجنوری نے غالب کا تقابل تمام بڑے شعراء و ادباء اور فلاسفہ سے کیا ہے اور جہاں پر یہ تقابل نہیں وہاں کلام غالب کو کسی بڑے فلسفی یا نقاد کی رائے کی روشنی میں پرکھا ہے۔ مثال کے طور پر ان جا بجا بکھری مثالوں میں سے چند اقتباسات زیرِ نظر ہیں جن کو دیکھ کر یہ اندازہ لگانا دشوار نہ ہوگا کہ بجنوری اس تقابل کی دھن میں ہر زمینی، زمانی، لسانی اور صنفی حد کو عبور کر گئے ہیں۔

''پس کیا تعجب ہے اگر اس یورپ زدگی کے زمانے میں طالب علم اور انگریزی تعلیم یافتہ مرزا غالب کا شیکسپیئر (Shakespeare) ورڈس ورتھ (Words worth)، ٹینی سن (Tennyson) سے مقابلہ کرتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں افسوس یہ کوتاہ نظر نہیں جانتے کہ شاعری اور تنقید پر کیا نادانستہ ظلم ہوتا ہے۔''(۱۰)

''کہاں بائن زش ہائی نے محض معنی جو عیش و الفت کے مضامین بصورتِ قطعات افسردگی کے ساتھ

بیان کر کے خاموش ہو جاتا ہے کہاں غالب جو دنیا کو اطلس کی مثال اپنے شانوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔'' (۱۱)

''غالب اور گوئٹے (Goethe) دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے۔ شاعری کا دونوں پر خاتمہ ہو گیا ہے۔'' (۱۲)

''مرزا الفاظ کے نازک سے نازک فرق کو خوب جانتے ہیں۔ وہ ادیبانِ فرانس کی طرح عقیدہ (Motpropre) کے پابند اور قائل ہیں۔'' (۱۳)

''میکائیل انجلو (Michael Angelo) کا قول ہے کہ مجسمہ ساز بت کو مرمر تراش کر نہیں بناتا۔ بلکہ حقیقت میں بت ابتدا ہی سے سنگِ سفید میں موجود اور جلوہ نمائی کا منتظر اور متقاضی ہوتا ہے...... یہی حالت مرزا کے ساختہ الفاظ کی ہے وہ ساختہ نہیں بلکہ ورجل (Virgil) کی مثال آفریدہ ہیں۔'' (۱۴)

''شیکسپیئر (Shakespeare) اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے۔'' (۱۵)

''طیطان (Titiani) کے رنگوں میں بھی وہی سکون ہے جو جنبش موقلم میں ہے اور گاگین (Caugin) کے رنگوں میں بھی وہی ہیجان ہے جو ارتعاش اس کے تخیل میں ہے۔ مرزا نے خود آفریدہ تشبیہات اور استعارات کا اس بے تکلف انداز سے استعمال کیا ہے کہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا یہ ہمیشہ سے ہماری زبان میں موجود تھے۔'' (۱۶)

''بعض نقاد مرزا غالب یا ٹیگور کے کلام کی سادگی سے سخت مغالطے میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔'' (۱۷)

''پال ورلین (Paul Verlin) کی مشہور نظم ''میرا خواب'' (Mon Reve Familier) مرزا کے مفصلۂ ذیل قطعے سے کس قدر مشابہ ہے۔'' (۱۸)

''غالب کا اس انداز کا کلام سب سے زیادہ فرانسیسی شاعر ملارمی (Millarme) سے مشابہ ہے۔'' (۱۹)

''مرزا کی دیوانگی جرمن دیوانے شاعر الفرڈ مام برٹ (Alfred Mom Bert) سے کچھ کم نہیں۔'' (۲۰)

''غالب کا فلسفہ سپی نوزا (Spinoza) ہیگل (Hegel) برکلے (Berkly) اور فشطے (Fichte) سے ملتا ہے۔'' (۲۱)

یہ اقتباسات محض چند مثالیں ہیں جن کی مدد سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ اگر چہ بجنوری جوش محبت

میں بعض اوقات محض تقابل برائے تقابل کر رہے ہوتے ہیں مگر بہر حال انھوں نے تجزیاتی تنقید کی داغ بیل ڈالی۔ ان کی تقابلی تنقید چاہیے اپنے ادبی سرمائے کو بہر حال مغرب سے برتر اور ہمہ گیر ثابت کرنے کی دھن ہو، مگر تعین مراتب کا فریضہ باحسن انجام دیتی ہے۔

بجنوری کی کھیپ کے نقادوں سے عبدالقادر سروری نے اپنے تنقیدی نظریات میں شاعری کو سائنس کے مدمقابل اور تکملہ ٹھہرایا ہے۔ تقابلی تنقید چونکہ اردو میں مغرب کے زیرِ اثر آئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ''اردو تنقید کا ارتقا'' میں تحریر کرتے ہیں:

> ''اس سے قبل اتنی تفصیل اور گہرائی کے ساتھ تقابلی تنقید کا پتا اردو میں نہیں چلتا اس سے قبل عموماً فارسی اور عربی شاعروں سے اردو شاعروں کا مقابلہ کیا جاتا تھا اور اس میں بھی مقابلہ کرنے والے کسی تفصیل سے کام نہیں لیتے تھے مغرب کے لکھنے والوں سے تو انھیں پوری طرح واقفیت ہی نہیں تھی، اس لیے وہ ان سے مقابلہ کیا کرتے...... چنانچہ انھوں نے کہیں ایسا کیا بھی ہے تو صرف کسی اپنے شاعر کے مقابلہ میں مغربی شاعر کا نام لے دیا ہے اور بس! لیکن یہ حقیقتاً تقابلی تنقید نہیں ہے۔
>
> تقابلی تنقید مغرب کے زیر اثر شروع ہوئی جس میں شاعروں کے ایک ایک شعر کا مقابلہ یورپ کے مختلف شاعروں کی نظموں سے کیا گیا۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس میں کہیں کہیں انتہا پسندی اور جذباتیت بھی پیدا ہو گئی ہے لیکن بہر حال اس میں بذاتِ خود جو تفصیل اور گہرائی ہے اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔'' (۲۲)

آل احمد سرور ان نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے خود کو کسی جتھے میں شامل کرنے کی کوشش کے بجائے اپنی پہچان اور انداز برقرار رکھنے کی کوشش کی وہ بھی اپنی عملی تنقیدوں میں مغرب کے شعرا سے اپنے شعراء کا تقابل کرتے ہیں اور مغرب زدگی کا شکار ہونے کے بجائے ایک سنبھلا ہوا رویہ روا رکھتے ہیں۔ مغرب زدگی اور انتہا پسندی کی ایک مثال جو تقابلی مطالعے کے ذریعے اردو کے تمام تر سرمائے کو ہیچ اور کمتر ثابت کرنے پر تل جانے والے کلیم الدین احمد ہیں جنھوں نے ''اردو شاعری پر ایک نظر'' کے ذریعے اردو ادب کو ہدفِ تنقید بنایا۔ ان کا مجموعی رویہ رد کرنے کا تھا وہ انگریزی اور اردو کا تقابل کرتے اور اردو کو از کار رفتہ بتا کر فرسودہ اور بے کار قرار دیتے چلے جاتے ہیں۔ ''اردو شاعری پر ایک نظر'' سے چند اقتباسات ان کے تقابلی طریقِ مطالعہ کی جھلک کے طور پر درج ذیل ہیں:

> ''......انگریزی ڈراما بہت جلد بیرونی اثر سے آزاد ہو گیا اور اس نے بالکل نئی راہ نکالی۔ اسی طرح

لیرک شاعری نے بھی کچھ دیر سے لیکن برابر کے لیے اطالوی اور فرانسیسی شاعری سے منہ موڑ لیا۔ اگر اردو شاعری اپنی ترقی کے اول مدارج طے کرنے کے بعد فارسی شاعری کے اثر سے آزاد ہو جاتی اور آزاد ہو کر اپنی دنیا الگ بناتی تو کچھ شکوہ شکایت کی گنجائش نہ ہوتی۔ لیکن یہ آزادی اس کی قسمت میں نہ تھی اسے کورانہ تقلید ایسی پسند ہوئی کہ یہ گویا ہمیشہ کے لیے لکیر کی فقیر بن گئی۔'' (۲۳)

تھیوفیل گوتی ایر کی ایک نظم کا ترجمہ پیش کر کے کلیم لکھتے ہیں:

''نظم، خصوصاً فرانسیسی نظم کا ترجمہ ناممکن ہے، لیکن پھر بھی اس کا اندازہ ممکن ہے کہ جو بات، جو ربط، تسلسل، تکمیل، ازلی و ابدی و عالمگیر غزل کی بازگشت اس نظم میں ہے وہ فراق کی غزل میں نہیں۔ فراق ایک ہی سانس میں راز کی باتیں، شکستِ ساز کی باتیں، نوبہارِ ناز کی باتیں، حسرتِ پرواز کی باتیں، عیسیٰ نفس دمساز کی باتیں کرتے ہیں، غرض باتیں ہی باتیں کرتے ہیں۔ ان باتوں کو طول دے سکتے ہیں یا ان کو مختصر کر سکتے ہیں۔ لیکن ان کی غزل میں وہ تکمیل، وہ صورت کا حسن، وہ اٹل بیان اور وہ اثر بھی نہیں جو اس نظم میں ہے۔'' (۲۴)

کلیم الدین احمد کے طریق تقابل میں حکم لگایا گیا ہے مگر وہ انگریزی ادب کے ضمن میں نہیں بلکہ اردو کو کم مایہ قرار دینے کے لیے ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

''ہاں تو کہنے کا مطلب یہ تھا کہ اردو میں مسلسل غزل اور قطعہ دو چیزیں ایسی تھیں جن پر نظم کی بنیاد رکھی جا سکتی تھی لیکن اس طرف زیادہ توجہ نہیں کی گئی جو مسلسل غزلیں اور قطعے ہیں ان میں پوری پوری نظمیت نہیں۔ پال والین کی ایک چھوٹی سی نظم ہے:

میرا دل رو رہا ہے
جیسے آسماں رو رہا ہے
آہ! یہ کیسی خلش ہے
جو میرے دل میں چبھی جا رہی ہے

زمیں پر چھتوں پر
بوندوں کی آواز کیسی شیریں ہے
کسی بیزار دل سے

بارش کے گیت کا لطف پوچھو
میرا دلِ حزیں
بلا وجہ رو رہا ہے
کیا کسی نے بیوفائی نہیں کی؟
یہ غم بلا وجہ ہے

بدترین درد وہی ہے
جس کی وجہ سمجھ میں نہ آئے
مجھے نہ کسی سے محبت ہے اور نہ کسی سے نفرت ہے
پھر بھی میرے دل میں کتنا درد ہے!

سکوتِ یاس اور دل کی رگوں کا ٹوٹنا اسے کہتے ہیں۔ یہ ذاتی تجربے کی عکاسی ہے۔ یہاں باتیں نہیں بنائی گئی ہیں۔ یہاں مضمون نہیں باندھا گیا ہے۔ یہاں جو مناسبت و مطابقت، جو ارتقائے خیال، جو ابتدا وسط اور انتہا میں گہرا ربط ہے وہ نہ آتش کی غزل میں ہے اور نہ نظیر اکبر آبادی کے قطعہ میں۔ (۲۵)

مابعد کے نقادوں نے انگریزی اور دیگر مغربی علوم والسنہ سے واقفیت کی بنا پر اردو ادب کا تقابلی مطالعہ جاری رکھا۔ تقریباً ہر دوسرے نقاد کے ہاں یہ روش مل جاتی ہے کیونکہ انسانی ذہن کا رجحان تجزیاتی ہے اور ہر دو معلوم اشیاء کے مابین تقابل اس کی خاصیت، لہٰذا نقاد کے علم کی جھلک اس کے تجزیوں اور تنقید میں نظر آنا معمول کی بات ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی محقق ہونے کے ساتھ ساتھ نقاد بھی ہیں اور ان کی تنقید میں گہرائی اور سنبھلا ہوا انداز ہے۔ تقابلی تنقید کے اس مختصر جائزے میں ان کی عملی تنقید کی مثال ملاحظہ ہو۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول ''شامِ اودھ'' کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے اپنے مضمون میں تحریر کرتے ہیں:

''یونانی ڈرامے میں ایک ہی پلاٹ ہوتا تھا مگر یہاں شیکسپیئر کے ڈرامے کی طرح ہر کردار سے وابستہ ایک پلاٹ ہے اور یہ سب پلاٹ ایک مرکزی پلاٹ سے جڑے ہوئے ہیں جس کے ساتھ سارے دوسرے پلاٹ ارتقا کرتے ہیں۔ شیکسپیئر کے ڈراموں ہی کی طرح ''شامِ اودھ'' کے پہلے باب میں تقریباً سارے اہم کردار سامنے آجاتے ہیں اور مرکزی کش مکش اور عمل کا احساس دلاتے ہیں۔'' (۲۶)

مگر تقابل کا یہ عمل کوئی حکم لگانے کے لیے نہیں بلکہ محض یہ تاثر لیے ہوئے ہوتا ہے گویا چلتے چلتے یونہی کچھ ملتا

جلتا یاد آ گیا اور اس کا سرسری تذکرہ کر کے نقاد آگے بڑھ گیا ہے۔جمیل جالبی کی عملی تقابلی تنقید عمومی طور پر یہی رنگ لیے ہوئے ہے یعنی کوئی فیصلہ صادر کرنا یا تقابل کے ذریعے کوئی نتیجہ نکالنا مقصود نہیں بلکہ محض مماثلت کی طرف اشارہ کرنا ہی مقصد تھا۔اسی نکتے کی وضاحت کے لیے ایک اور مثال ''انارکلی: ایک مطالعہ'' سے دلآرام کے کردار کا تجزیہ ملاحظہ ہو:

> ''تاج صاحب دلآرام کو اسی طرح شروع میں پیش کر دیتے ہیں جس طرح شیکسپیئر اوتھیلو میں ایاگو (Iago) کو پیش کرتا ہے۔جس کی اکھاڑ پچھاڑ اور کرتبوں سے سارے ڈرامے کا تارو پود بُنا جاتا ہے۔دلآرام پریشان ہے اور دوسری کنیزوں سے لڑمرنے کے لیے تیار ہے۔عنبر اس کی عزیز سہیلی ہے باقی سب ان کے خلاف ہیں۔معلوم ہوتا ہے کہ پہلے وہ منہ چڑھی تھی مگر اب اس کی کمان اتر گئی ہے۔اسے بھی ایاگو (Iago) کی طرح اپنی مجروح فضیلت (Injured merit) کا شدید احساس ہے۔''(۲۷)

اس مختصر جائزے سے اردو میں تقابلی تنقید کے تین عمومی رنگ سامنے آتے ہیں۔اولین یہ کہ انگریزی اور دیگر یورپی زبان وادب سے تقابل کے ذریعے اردو کو پسماندہ اور ناکارہ ادبی سرمائے کی حامل قرار دینا، جو کہ ظاہر ہے ناروا اور شدت پسندی پر مبنی رویہ ہے۔حالی اور کلیم الدین احمد اس کی ایک مثال ہیں۔تقابلی تنقید کا دوسرا غالب رجحان مغربی علوم والسنہ سے اردو زبان وادب کا تقابلی وموازنہ کر کے اردو کو ہر طرح سے آراستہ و پیراستہ اور ان سب سے برتر قرار دینا ہے جس کی ایک قابلِ ذکر مثال عبدالرحمٰن بجنوری ہیں جنھوں نے کلام غالب میں محض محاسن کی تلاش کی اور غالب کے کلام میں فلسفے سے لے کر مذہب اور فنِ تعمیر سے لے کر مصوری تک کی خصوصیات نہ صرف یہ کہ ڈھونڈ نکالیں بلکہ غالب کو تمام متذکرہ مشاہیرِ فن سے برتر قرار دے دیا۔یہ رجحان بھی ظاہر ہے کہ دوسری انتہا ہے اور قابل مذمت ہے۔تیسرا رجحان جس کی ایک مثال جمیل جالبی ہیں اور جو بادی النظر میں تقابلی تنقید محسوس ہوتی ہے، دراصل تقابل ہے ہی نہیں۔کیونکہ یہ تقابل یا موازنے کی کوئی شعوری اور نتیجہ خیز کوشش نہیں بلکہ برسبیل تذکرہ قسم کا حوالہ ہے اور ایک صورتِ حال کے ابلاغ کے لیے مماثل صورتِ حال، یا کردار کی مدد لینا ہے۔جبکہ تنقید کا منصب حکم لگانا بہتر اور برتر یا کمتر فن پارے یا قدر کا تعین ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ Wikipedia.org/wiki/comparative-research.2-9-12. 8.52pm
۲۔ Gregory Reid, "A Prolegomenon to comparative drama in Canada: In Defence of Binary Studies (2005) comparative Literature google.com
۳۔ موازنہ انیس و دبیر
۴۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر، حصہ اول، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، طبع دوم، ۱۹۸۸ء
۵۔ ایضاً، ص ۱۶۱
۶۔ ایضاً، ص ۲۰۱
۷۔ www.answers.com/topic/norm
۸۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر وشاعری، ساجد بک ڈپو کیپٹل پارک، اردو بازار لاہور، ص ۸۲
۹۔ بحوالہ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اردو تنقید کا ارتقا، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ص ۲۰۷
۱۰۔ عبدالرحمن بجنوری، محاسنِ کلامِ غالب، انجمن ترقی اردو ہند، اردو گھر نئی دہلی، ۱۹۸۳ء، ص ۸
۱۱۔ ایضاً، ص ۸
۱۲۔ ایضاً، ص ۹
۱۳۔ ایضاً، ص ۱۲
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۴
۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵
۱۶۔ ایضاً، ص ۱۶
۱۷۔ ایضاً، ص ۳۹
۱۸۔ ایضاً، ص ۴۴
۱۹۔ ایضاً، ص ۴۵
۲۰۔ ایضاً، ص ۴۶
۲۱۔ ایضاً، ص ۵۵
۲۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اردو تنقید کا ارتقا، محولہ بالا، ص ۳۰۳
۲۳۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر، محولہ بالا، ص ۳۱
۲۴۔ ایضاً، ص ۶۳
۲۵۔ ایضاً، ص ۸۶۔۸۵
۲۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، نئی تنقید، رائل بک کمپنی کراچی، ص ۱۵۱
۲۷۔ ایضاً، ص ۱۷۹

☆☆☆☆☆

جمیل حیات*

عالمی ادبی نظریات کے اردو زبان وادب پر اثرات

Abstract: *It is true that Urdu literature got much from international literary ideologies. These ideologies just like, dadaism, surrealism, romanticism and symbolism etc played an important role and definitely have a great influence on every language and literature. Urdu is a rich language as it has got much from western literary ideologies. These literary ideologies put their influence on prose e.g. novel and short story and poetry. This article tells briefly how Urdu literature got influenced by western literary ideologies and movements.*

اردو زبان وادب نے عالمی ادبی نظریات سے بہت کچھ حاصل کیا۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ اردو نے کس دور سے غیر ملکی ادب سے اپنا حصہ وصول کرنا شروع کیا تو ذہن سر سید احمد خاں کی طرف چلا جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں برِ صغیر میں مسلمانوں کے اقتدار کا جب خاتمہ ہوا تو اُس کے ساتھ ہی ان کا زوال بھی ہر لحاظ سے مکمل ہو گیا۔ یہ وہی زمانہ ہے جب مسلمانوں کے کھوئے ہوئے وقار کی بحالی کے لیے عملی اقدامات کا آغاز ہوا۔ یہ منصوبہ بندی علی گڑھ تحریک کے قافلہ کے سالار سر سید احمد خاں کے تدبر کا نتیجہ تھی۔ اس تحریک نے برصغیر کے مسلم معاشرے کی زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا۔ تاہم معاشرت، سیاست، مذہب اور ادب خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

یہ اسی تحریک کا فیضان ہے کہ برصغیر کے مسلمان ترقی یافتہ مغرب کے جدید افکار سے روشناس ہوئے۔ اسی تحریک سے اردو ادب کی ثروت میں اضافہ ہوا۔ مغرب کے زیرِ اثر بعض نئی اصنافِ ادب اردو میں رائج ہوئیں۔ ان میں ناول، سوانح نگاری، مضمون نگاری خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اردو میں تنقید نگاری کی اصل بنیاد بھی اسی زمانے میں رکھی گئی۔ تاریخ نگاری کا علمی انداز بھی اسی دور میں پیدا ہوا۔ نیچرل شاعری اسی

*استاد شعبہ اردو گورنمنٹ کالج باہتر (اٹک)۔

تحریک کا ثمر ہے۔ اس تحریک کے زیرِ اثر جو ادب پیدا ہوا؛ اُس کے مخاطب عوام تھے۔ اس کی وجہ بھی مغربی نظریات تھے۔ ۱۸۶۹ء میں سر سید نے سفرِ لندن اختیار کیا۔ اُس سفر کے دوران وہ ایسے خوشگوار تجربے سے دوچار ہوئے جس نے ان کے فکر و عمل میں بہت زیادہ تبدیلی پیدا کی۔

مغرب کے طریقۂ تعلیم نے سر سید کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ انھوں نے ایک ایسی درسگاہ کے خواب دیکھنا شروع کر دیے جہاں کیمبرج کے طرز پر تعلیم دلائی جا سکے۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے سائنٹیفک سوسائٹی کے اخبار میں متعدد مضامین لکھے اور محمڈن یونیورسٹی کے قیام کے لیے راہ ہموار کرنا شروع کر دی۔ لندن میں مطالعے کے دوران ہی انہوں نے ٹیٹلر، سپیکٹیٹر اور گارڈین جیسے اخبارات کا مطالعہ کیا تو انہوں نے پختہ ارادہ کر لیا کہ مسلمانوں کی تہذیبی زندگی میں انقلاب لانے کے لیے وہ بھی اسی نوع کا اخبار جاری کریں گے۔ رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' اُن کے اسی ارادے کی تکمیل تھا۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> '' علی گڑھ تحریک کا ریسرا فعال زاویہ ادبی ہے اور اس کے تحت نہ صرف اردو زبان کو وسعت ملی بلکہ اردو ادب اسالیبِ بیان اور روحانی معانی بھی متاثر ہوئی۔''[۱]

اس بات میں شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ اردو کی ادبی ساخت کو مسلمانوں کے تہذیبی اثرات اور عربی اور فارسی کے عناصر نے ایک لسانیاتی انقلاب سے دوچار کر دیا تھا تاہم یہ بات بھی درست ہے کہ عالمی ادبی نظریات نے جو کہ مختلف مواقع پر مختلف ممالک سے ظہور پذیر ہوئے؛ اردو زبان وادب پر بہت زیادہ اثر انداز ہوئے۔

اصنافِ نثر میں علی گڑھ تحریک کا ایک اہم کارنامہ اردو مضمون نویسی کا فروغ ہے اور اس کے اوّلین نمونے بھی اس تحریک نے ہی فراہم کیے۔ سر سید نے ''تہذیب الاخلاق'' کو سٹیل اور ایڈیسن کے رسائل ''سپیکٹیٹر'' اور ''ٹیٹلر'' کے انداز میں شائع کرنے کا منصوبہ بنایا تھا۔ ان دو مصنفوں کو سر سید، تہذیب کا پیغمبر شمار کرتے تھے اور ان کے مضامین کی برجستگی، غیر رسمی انداز، ڈھیلے ڈھالے اسلوب اور لطافت و شائستگی کے بے حد مداح تھے۔ چنانچہ ''تہذیب الاخلاق'' میں انہوں نے زندگی کے مسائل کو اسی فرحت بخش انداز میں پیش کرنے کی سعی کی۔ سر سید کے پیشِ نظر چونکہ ایک واضح اصلاحی مقصد تھا اس لیے انگریزی ''ایسے'' کی پوری روح سر سید کے مضامین میں پیدا نہ ہو سکی۔ تاہم علی گڑھ تحریک اور ''تہذیب الاخلاق'' کی وساطت سے اردو ادب کا تعارف ایک ایسی صنف سے ہو گیا جس کی جہتیں بے شمار تھیں اور جس میں اظہار کے بوقلموں قرینے موجود تھے۔

دنیائے شعر و ادب میں رومان بہت ہی عام سا لفظ ہے مگر اس کا مفہوم ہمارے ذہنوں میں کسی حد تک غلط متعیّن ہے۔ اکثر حسن و عشق کے ذکر کو یا پھر جمالیات کو رومانیت کہہ دیا جاتا ہے جو کلیۃً درست نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ رومانیت جسے انگریزی میں Romanticism کہتے ہیں ایک مخصوص طرزِ فکر اور زاویۂ نگاہ کا نام ہے اور یہ اصطلاح لفظ Romana یا رومانس romance سے مشتق ہے۔ Romana جنوبی خطے کی لاطینی زبان کو کہا جاتا ہے اور Romance زبانیں وہ ہیں جو جنوبی یورپ کے علاقوں میں بولی جاتی ہیں۔

رومانیت کی ابتدا بالعموم ایک ایسے شخص سے منسوب ہوتی ہے جس کی ذہانت کو اس کے عہد کے لوگوں نے تسلیم کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ اُس کا نام روسو ہے۔ روسو کا خیال تھا کہ علم انسان کو بہتر بنانے کی بجائے ہوشیار بنا دیتا ہے۔ اُس کا کہنا تھا کہ تخیل کی قوت ہر لحاظ سے فوقیت رکھتی ہے۔ روسو کے یہ خیالات انقلابی تھے اور اس کی یہ منفرد آواز کہ ''انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پا بازنجیر ہے'' بلند ہوئی تو اسے رومانیت کا مطلعِ اوّل قرار دیا گیا۔ رومانیت کا تعلق چونکہ شعور کی بجائے لاشعور سے ہے اس لیے یہ ایک بے حد پیچیدہ نفسیاتی کیفیت ہے۔ اس کی اب تک کوئی جامع تعریف مرتب نہیں ہوئی۔ رومانیت سے مراد وہ ماورائی عنصر ہے جو مخصوص ادب میں جزوِ خاص کے طور پر شامل تھا۔ بیشتر رومانی شعرا اس بات پر متفق ہیں کہ شاعری کا جادوئی عنصر تخیل کا کرشمہ ہے اور اس کا تعلق کسی ایسی مافوق الفطرت قوت کے ساتھ قائم ہے جس کا ادراک حواسِ خمسہ نہیں کر سکتے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''اس مافوق الفطرت کا ادراک رومانیت کا مطمع نظر ہے اور اس کی تلاش میں رومانی ایک ماورائی دھند میں کھو جاتا ہے اور ستاروں پر یوں نظریں جماتا ہے کہ کرۂ ارض فراموش ہو جاتا ہے۔''[۲]

رومانی جذبے نے اکثر اوقات کائنات کا نقشہ بدلنے میں مدد دی ہے چنانچہ رومانیت اُس داخلی قوت کا نام ہے جو نامعلوم کو دریافت کرنے اور نئی شے کی تخلیق پر آمادہ کرتی ہے، مغرب کی رومانی تحریک نے اردو زبان و ادب پر بھی گہرے نقوش ڈالے۔ جنگِ عظیم کے نتیجے میں دوسرے ممالک کی آزادی کی تحریکوں کا مطالعہ کیا گیا۔ انگریزی کے علاوہ دوسری زبانوں کے ادبیات کے مطالعے پر توجہ دی گئی اور ان سے اخذ و استفادے کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو نثر میں رومانیت کی ابتدا انگریزی کی بجائے ترکی تراجم سے ہوئی۔ سجاد حیدر یلدرم نے ترکی ادبیات پر خصوصی توجہ دی۔ ترکی میں رومانیت کا خاصا ذخیرہ موجود تھا۔ اسے اردو میں منتقل کیا گیا۔ نئے خیالات، نئے اسالیب اور نئے الفاظ و تراکیب نے ذہنی ساخت پر گہرا اثر ڈالا۔ یلدرم کے ساتھ ساتھ نثر نگاروں کی پوری کھیپ سامنے آتی ہے جنھوں نے رومانیت کے اثرات قبول کیے۔ ان میں خلیقی دہلوی، نیاز فتح پوری، حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھ پوری، مہدی افادی، سجاد انصاری اور قاضی عبدالغفار جیسے اہم نام شامل ہیں۔

جہاں تک شاعری کا تعلق ہے؛ رومانی اثرات سب سے پہلے اقبال کے یہاں نظر آتے ہیں۔ اقبال کو سر سید احمد خاں کی فعال تحریک سے آشنائی اپنے استاد، سید میر حسن کی وساطت سے حاصل ہوئی تھی اور وہ سر سید کے حامی اور مداح تھے۔ تاہم سر سید کی سوچ کے برعکس اقبال کے ہاں قوتِ فرمانروا کے سامنے بے باک ہونے کا جاجذبہ پیدا ہوا۔ فکری زاویے کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقبال اسی زمانے میں یعنی ۱۹۰۵ء سے پہلے نو افلاطونی نظریات سے متاثر تھے اور انہوں نے اس شئے گم گشتہ کو حاصل کرنے کی کوشش کی جسے حسنِ ازل کی حضوری حاصل تھی۔

ادبی زاویے سے اقبال نے انگریزی اثرات کو قبول کیا اور فارسی زبان کے آمیزے سے اردو میں ایک ایسے جاندار اسلوب کی افزائش کی جو ان کے طغیانِ فکر کو اپنے دامن میں سمیٹ لینے کی اہلیت رکھتا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''ذہنی ارتقا کے اس مرحلے پر جب اقبال کی رہنمائی مرزا غالبؔ، عبدالقادر بیدلؔ، ہیگل اور گوئٹے کر رہے تھے۔ انہوں نے ورڈز ورتھ کا اثر قبول کیا اور بقولِ خود دہریت سے بچ گئے۔'' [۳]

انگلستان اور جرمنی میں مطالعے کے دوران اقبال، رومی اور نطشے سے بالخصوص متاثر ہوئے۔ اقبال نے مشرق سے رومی کو رفیق چُنا اور ''جاوید نامہ'' لکھا۔ نطشے سے اقبال اس لیے متاثر تھے کہ اس کے فلسفے نے یورپ کے طرزِ عمل کو عقلی جواز فراہم کیا۔ یہ بات صحیح ہے کہ نطشے مقامِ کبریا سے واقف نہیں تھا تاہم اس کے کفر میں بھی اسلام کے بیشتر اجزا موجود تھے۔ چنانچہ ''انسانِ کامل'' کی تخلیق میں اقبال نے نطشے کے تصورِ انسان سے بھی اقتباس کیا۔ یورپ میں یونیورسٹی کی تعلیم کے دوران اقبال رومانی شعرا سے متعارف ہوئے۔ اقبال کی رومانیت کا اوّلین اظہار اُس وقت ہوا جب انہوں نے مشرقی اندازِ اظہار کو برقرار رکھتے ہوئے مغربی شاعری کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کی۔ چونکہ انہوں نے ورڈز ورتھ کو بہت غور سے اور گہرائی سے پڑھا تھا اس لیے انہوں نے جمالِ فطرت کو سمجھنے اور پھر انسان پر اس کا مفہوم آشکار کرنے پر کام کیا۔ چنانچہ مخزن کے صفحات پر ایک ایسے رومانی کے طور پر اقبال سامنے آتے ہیں جس نے خارجی مشاہدے کو داخل کی باطنی قوت کے ساتھ منسلک کیا اور یوں تخیل اور وجدان سے کائنات کے پُراسرار خزانوں کا راز آشکار کر دیا۔

اقبال اور ابوالکلام آزادؔ نے رومانیت کو معنوی طور پر فروغ دینے میں عمدہ خدمات سرانجام دیں۔ ان دو ادبا نے مستقبل کے ادب پر مستقل اثرات ڈالے۔ چنانچہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے بالکل بجا فرمایا ہے:

''اردو ادب کم سے کم بیسویں صدی کے اختتام تک ان اثرات سے ضرور روشنی حاصل
کرتا رہے گا۔''[۴]

مخزن کی وجہ سے رومانیت کی تحریک پھیل گئی اور وہ نوجوان سامنے آ گئے جو انگریزی علوم سے واقف تھے اور ادب میں انہوں نے اسلوب، ہیئت اور معنی کی نیرنگیوں کو سمونے کے لیے نت نئے تجربات کیے۔ اُس دور کے نوجوان اگرچہ تعلیم یافتہ تھے لیکن انہوں نے تخلیقی ادب میں کوئی کارنامہ سرانجام نہیں دیا تھا۔ اس لیے غیر ملکی ادب کی طرف توجہ دی گئی اور عنایت اللہ دہلوی، جلیل قدوائی، خواجہ منظور حسین، ظفر قریشی، شاہد احمد دہلوی، فضل حق قریشی، حامد علی خان اور صادق الخیری وغیرہ نے مغرب کے افسانوی ادب کو اردو میں منتقل کیا۔ انیسویں صدی کا انسان زندگی، عقل اور معاشرے کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف رہا۔

۱۹۱۷ء کے انقلابِ روس نے اشتراکیت، محنت اور سرمائے کے موضوع پر اہلِ فکر کی توجہ مرکوز کرنا شروع کی۔ لینن اور مارکس کے نظریات عام ہونا شروع ہوئے۔ روسی ادیبوں کے زیرِ اثر ادب و فن کی دنیا میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ مارکس کے نظریات کا اثر اردو ادب پر بھی ہوا۔ یہ ترقی پسند تحریک کی صورت میں ظاہر ہوا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے پیشتر تین ایسے ادب پارے شائع ہو چکے تھے جو اپنے اندر اس انجمن کے قیام اور اس تحریک کے آغاز کے لیے جراثیم رکھتے تھے۔ ان میں سے ایک تو پریم چند کا افسانہ ''کفن'' تھا۔ دوسرا چند افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' اور تیسرا احمد علی کے افسانوں کا مجموعہ ''شعلے'' تھا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز میں جن ادیبوں نے اس تحریک کو اپنایا ان میں کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، سبطِ حسن، سلام مچھلی شہری، حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک۔ عصمت چغتائی، اختر انصاری، فیض احمد فیض، علی سردار جعفری، اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، اسرار الحق مجاز، معین احسن جذبی اور احمد ندیم قاسمی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

ترقی پسند نظریات کی اشاعت کے لیے ''نیا زمانہ''، ''نیا ادب'' اور ''قومی جنگ'' جیسے رسائل جاری ہوئے۔ ترقی پسند تحریک، علی گڑھ تحریک کے بعد اردو ادب کی دوسری بڑی تحریک تھی جس کو منظم، فعال اور موثر ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ اردو ادب کی تمام اصناف، بالخصوص شاعری، افسانے اور تنقید کو اس تحریک نے بڑے پیمانے پر متاثر کیا۔ شاعری کے حوالے سے بات کی جائے تو جوش ملیح آبادی کو اس حد تک ترقی پسند کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں انقلاب کا نعرہ لگایا اور فرد کو موجودہ نظام کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کا مشورہ دیا۔ جوش کے بعد فیض احمد فیض ترقی پسند تحریک کے بڑے اہم شاعر ہیں جن کی نظموں میں ترقی پسند نظریے کا شعور واضح انداز میں موجود ہے۔ فیض کی شاعری میں موجود نظام کو بدلنے کی خواہش، حقیقت نگاری اور سیاسی

شعور کے اشارے جا بجا نظر آتے ہیں۔

بول کے لب آزاد ہیں تیرے   بول زباں اب تک تیری ہے
بول کہ تھوڑا وقت بہت ہے   بول کہ سچ زندہ ہے اب تک [۵]

علی سردار جعفری کے ہاں اشتراکیت کا پرچار نظر آتا ہے۔ مخدوم محی الدین نے ترقی پسند تحریک کے سیاسی رُخ کو اہمیت دی۔ اسرار الحق مجازؔ، ظالم سماج کے خلاف شکوہ بہ لب ہے:

تختِ سلطاں کیا، میں سارا قصرِ سلطاں پھونک دوں
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں [۶]

کیفی اعظمی، جان نثار اختر اور ساحر لدھیانوی کا شمار ایسے ترقی پسند شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے موجودہ نظام کی جبریت کے خلاف نعرہ لگایا اور شاعری کو نظریاتی تبلیغ کا وسیلہ بنایا۔ انگارے جو ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ ترقی پسند نظریات کا حامل تھا مگر اس سے بھی پہلے پریم چند نے افسانہ ''کفن'' لکھ کر اردو افسانے میں حقیقت پسندی کی بنیاد قائم کر دی تھی۔ بعد میں ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، اختر حسین رائے پوری، خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی اور قدرے مختلف رنگ میں سعادت حسن منٹو کا نام قابلِ ذکر ہے۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے دکھوں، پریشانیوں، طبقاتی کشمکش اور جہالت وغیرہ کو براہِ راست اردو افسانے کا موضوع بنایا۔ اگر یہ کہا جائے کہ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اردو افسانے کو عالمی معیار تک پہنچا دیا تو غلط نہ ہوگا۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی اسی لیے ترقی پسند افسانے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لیے حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری دونوں سے کام لیا۔۔۔۔۔ ''لحاف''، ''ہتک'' اور ''بو'' ایسے افسانوں میں تلذذ نہیں بل کہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تدبیر کاری کے متقاضی تھے۔''[۷]

کرشن شندر کا افسانہ ''ان داتا''، ''زندگی کے موڑ پر''۔ ''کالو بھنگی''۔ ''کچرا بابا''؛ سعادت حسن منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''نیا قانون''، ''موذیل'' اور احمد ندیم قاسمی کا ''مامتا''، ''ثواب'' اور ''پرمیشر سنگھ'' اس دور کے قابلِ ذکر افسانے ہیں۔

انیسویں صدی کا انسان زندگی، عقل اور معاشرے کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف رہا۔ چنانچہ ۱۸۴۱ء میں شیلنگ

نے ہیگل کے نظریات کو نشانہ بنایا تو سننے والوں میں اینگلز، بکونن اور کیر کے گور بھی شامل تھے۔ اگر چہ شیلنگ ، تجریدی صداقت اور مطلق صداقت میں کوئی ربط باہم تلاش نہ کر سکا لیکن کیر کے گور کو سوچ کی ایک نئی سمت مل گئی۔ یہی وجہ تھی کہ اُس نے انسانی شعور کا تجزیہ کیا اور انسان کو اپنی ذات پر کامل یقین پیدا کرنے کی طرف راغب کر دیا۔ وجودی فلسفے کے مفکرین دو گروہوں میں منقسم ہیں۔ ان میں سے کیر کے گور، جبریل مارسل اور رچرڈ کرونر وغیرہ کا رجحان مذہب کی طرف تھا۔ دوسری طرف ژاں پال سارتر اور مارٹن ہیڈیگر نے اپنے نظامِ فلسفہ سے خالقِ کائنات کی موجودگی کو بے ضرورت قرار دیا اور صرف فرد کے وجود کو اہمیت دی۔

جس طرح مغربی ادب پر فلسفے کا نظریہ ''وجودیت'' اثر انداز ہوا؛ بالکل اسی طرح مشرقی ادب پر تصوف کا نظریہ ''وحدت الوجود'' اثر انداز ہوا ہے لیکن وجودیت کے وسیع اثرات کے باوجود انگلستان کے فلسفیوں نے اس فلسفے کو اہمیت نہ دی۔ وجودیت دوسری جنگِ عظیم کے دوران ادب کا سب سے اہم فلسفہ بنی ؛ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا کے تقریباً تمام ادب پر اثر انداز ہوئی۔ وجودی ادب کی سب سے پہلی مثال روسی ناول نگار، دوستوفسکی کا ناول ''نوٹس فرام انڈر گراؤنڈ'' ہے جسے وجودی ادب کی بنیاد کہا جاتا ہے۔ دوستوفسکی کے ہم عصر، نطشے نے اپنی تصنیف ''زرتشت نے کہا'' میں بیک وقت وجودی فلسفہ اور وجودی ادب تخلیق کیا۔ ویسے نطشے کے وجودی افکار اس کی دوسری فلسفیانہ کتابوں میں بھی موجود ہیں۔ وجودیت کے نمائندہ فلسفیوں میں مارسل نے بہت سے ڈرامے بھی لکھے ہیں جو اس کے وجودی نقطہ نظر کے ترجمان ہیں۔ لیکن سارتر نہ صرف زیادہ قد آور وجودی فلسفی ہے بل کہ زیادہ قد آور وجودی ادیب بھی۔ سارتر کے ناول، ڈرامے اور افسانے وجودی ادب کے نہایت عمدہ شاہکار ہیں۔ اُس کے ناولوں میں THE DAIRY OF ANTOINE REQUENTIN اور THE AGE OF REASON ڈراموں میں THE FLIES اور افسانوں میں THE WALL خاص طور پر مشہور ہیں۔[۸] کامیو کے تینوں مشہور ناول THE FALL, THE PLAGUE اور THE OUT SIDER وجودی ادب کے نمائندہ ناول ہیں۔ اسی طرح بیسویں صدی کا عظیم ناول نگار کافکا ہے۔ اس کے دو ناول THE TRAIL اور THE CASTLE وجودی ادب کے اہم ترین ناولوں میں سے ہیں۔

عالمی ادب کے اس اہم نظریے، وجودیت کا اثر دنیا کے تمام ادب پر پڑا۔ بالکل اسی طرح اردو زبان و ادب بھی اس کے اثر سے خالی نہ رہا۔ قیامِ پاکستان کے بعد اردو کے نہایت ممتاز نقاد، حسن عسکری کی بدولت اردو ادب میں وجودی ادب اور وجودیت کا بہت اثر رہا ہے۔ اردو میں سارتر اور کامیو کے بعض افسانوں

اور ڈراموں کے ترجمے بھی ہوئے؛ وجودیت اور وجودیوں پر کچھ مضامین بھی لکھے گئے۔ شاید یہ کہنا بھی بالکل بجا ہے کہ مغربی ادبی نظریات میں سے سب سے زیادہ وجودیت پر اردو میں مضامین لکھے گئے۔ اردو کے بعض شعرا کے وجودی خصوصیات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ خصوصاً علامہ اقبال کو تو وجودی شاعر ثابت کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے تاہم ان تمام باتوں کے باوجود اردو کا کوئی بھی شاعر، ناول نگار یا افسانہ نگار وجودی فکر کا نمائندہ قرار نہیں دیا جا سکتا اگر چہ اس کے اثرات ضرور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

بیسویں صدی میں جہاں کئی نظریات نے جنم لیا۔ وہاں کئی طرح کے سائنسی نظریات بھی سامنے آئے۔ جرمنی کے فلسفی کارل مارکس (۱۸۸۲ء) اور آسٹریا کے ماہرِ نفسیات سگمنڈ (۱۹۳۹ء) کے اثرات کو بھی بے انتہا دخل ہے۔ انسانی فکر و نظر میں ان دونوں کے نظریات کی وجہ سے زبردست انقلاب برپا ہوا۔ مارکس نے جہاں ایک طرف انسان کے سماجی اور سیاسی شعور کو بے حد متاثر کیا۔ وہاں دوسری طرف انسانی داخلی زندگی اور نفسیاتی زندگی کی گہرائیوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے میں فرائڈ سے بڑی مدد ملی ہے۔ فرائڈ اور اس کے شاگرد ینگ جو کہ جدید نفسیات کے بانیوں میں سے ہیں؛ ان دونوں کے نظریات عہدِ حاضر کی ہر زبان کے شعر و ادب پر اثر انداز ہوئے ہیں۔

فرائڈ نے لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات کو تحلیلِ نفسی سے دریافت کرنے کی کوشش کی اور یوں واہموں کو شعوری سطح پر ادراک عطا کر دیا۔ فرائڈ کی نفسیات جہاں ہمیں بہت سی باتیں بتاتی ہے وہاں دو باتیں یہ بھی ہیں کہ انسان کے افکار و اعمال پر اس کی شعور سے زیادہ گرفت لاشعور کی ہے اور یہ کہ انسان کی پوشیدہ ذہنی زندگی غیر مرتب اور غیر مربوط ہے۔ انسان کے اندر کی اس بے ترتیبی اور انتشار کو ظاہر کرنے کے لیے ناول میں اندرونی خود کلامی یا شعور کی رو سے کام لیا گیا۔ ڈوروتھی رچرڈسن انگریزی ادب کی پہلی ناول نگار ہے جس نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا۔ اس کے بعد اس کی ہم عصر ناول نگار ورجینیا وولف نے اپنے ناولوں میں اس تکنیک کو بہتر طریقے سے استعمال کیا۔ رچرڈسن کے دوسرے ہم عصر ناول نگار جیمس جوائس نے تکنیک کو اس نقطہ کمال تک پہنچا دیا جہاں سے اس کو آگے لے جانا ممکن نہیں رہا۔ یہ اور بات ہے کہ جوائس کے بعد بیسویں صدی کے ایک اور عظیم ناول نگار ولیم فاکنر نے بھی اس تکنیک کو بڑے فنکارانہ انداز میں استعمال کیا ہے۔

اردو ادب میں شعور کی رو یا اندرونی خود کلامی کا استعمال بہت کم ہوا تاہم اس کا اثر ادب پر موجود ضرور ہے۔ حسن عسکری کے بعض افسانوں مثلاً ''چائے کی پیالی''، ''حرامجادی''، ''قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے'' وغیرہ میں اس تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ اس کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں اس

تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ پروفیسر غفور شاہ قاسم لکھتے ہیں:

''آگ کا دریا فنی اعتبار سے اردو ناول نگاری میں ایک نیا تجربہ ہے۔ اس ناول میں مصنفہ نے مغربی ناول کی تکنیک 'شعور کی رو' استعمال کی ہے۔ اس تکنیک کے استعمال کی صورت یہ ہوتی ہے کہ کردار کے ذہن میں جتنے بھی خیالات آتے ہیں وہ اپنی فطری ترتیب کے اعتبار سے ناول میں بیان کر دیے جاتے ہیں۔ خواہ ان خیالات کے درمیان کوئی منطقی ربط یا تاریخی تسلسل ہو یا نہ ہو۔''[۹]

قرۃ العین حیدر کے علاوہ انتظار حسین کے ناول ''بستی'' میں ''شعور کی رو'' کا استعمال ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوی مجموعے ''آخری آدمی'' کے کچھ افسانوں خصوصاً ''زرد کتا'' میں اس تکنیک کا استعمال ہوا۔ انیسویں صدی میں مغرب میں دو نظریے بہت زیادہ مشہور ہوئے۔ ان میں سے ایک حقیقت نگاری تھا جب کہ دوسرا فطرت نگاری۔ حقیقت نگاری کے معنی ادب یا فکشن میں حقائق کو اسی طرح پیش کرنے کے ہیں جیسے کہ وہ فی الحقیقت ہوتے ہیں۔ خواہ وہ حقائق ناخوشگوار ہی کیوں نہ ہوں۔

انیسویں صدی کا عظیم ناول نگار فلابیر (۱۸۳۱ء تا ۱۸۸۱ء) جو کہ فرانس سے تعلق رکھتا تھا؛ حقیقت نگاری کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔ اگرچہ فلابیر کو حقیقت نگاروں کے سکول سے نفرت تھی تاہم اس کے شہرۂ آفاق ناول ''مادام بواری'' کی اشاعت (۱۸۵۷ء) کے بعد فرانس میں فلابیر کو حقیقت نگاری کا خاص مفسر تسلیم کیا جانے لگا۔ فطرت نگاری کا آغاز بھی انیسویں صدی میں فرانس میں ہوا۔ اس کی ابتدا ۱۸۶۸ء میں فلابیر کے ہم عصر ایملی ژولا (۱۸۴۰ء تا ۱۹۰۲ء) کے ایک ناول کی اشاعت سے ہوئی۔ ژولا نے اس ناول کے دوسرے ایڈیشن میں پہلی مرتبہ لفظ فطرت نگاری استعمال کیا۔ فطرت نگاری، فکشن میں انسان کے موروثی اثرات اور ماحول کے اثرات کا مطالعہ کرتی ہے۔ انگلینڈ میں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے نمائندے ہنری جیمس اور جارج مور تھے۔ دراصل فطرت نگاری، حقیقت نگاری ہی کی توسیع ہے۔ بعض اوقات دونوں میں فرق کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی فطرت نگاری کو سخت تر حقیقت نگاری بھی کہا گیا ہے۔

بیسویں صدی کے تیسرے عشرے میں فطرت نگاری پر مارکس اور فرائڈ کا گہرا اثر تھا۔ مارکس کے اثر کے معنی تو یہ ہیں کہ انسان کی اہمیت لے دے کے اتنی ہے کہ وہ سماجی ارتقا کا ایک جزو ہے اور فرائڈ کے اثر کے معنی یہ ہیں کی انسان زیادہ تر اپنے شعور کے زیر اثر رہتا ہے۔ اردو ادب میں فطرت نگاری سے زیادہ حقیقت نگاری کا اثر رہا ہے۔ سرسید کے ساتھ جہاں اردو ادب میں اور بہت کچھ آیا؛ وہاں حقیقت نگاری بھی آئی۔ اُن

سے پہلے اردو ادب میں تخیل کی کارفرمائی زیادہ تھی جس کا ایک نتیجہ ہر چیز کے مبالغہ آمیز بیان کی شکل میں موجود تھا۔ داستانیں تو خیر تحیر انگیزی ہی کے لیے لکھی جاتی تھیں۔ لہذا ان میں مبالغہ آرائی کی کوئی انتہا نہ تھی۔ شاعری میں قصائد حقیقت سے بالکل دور رہتے تھے اور غزلیں مبالغہ آمیز باتوں سے خالی نہ تھیں۔

اٹھارھویں صدی میں نظیر اکبرآبادی حقیقت نگاری کیا یک مستثنیٰ مثال نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں پہلے پہل سرسید اور ان کے رفقاء نے اردو ادب اور اردو شاعری کو سچ بولنا سکھایا۔ ان کی یہ قائم کردہ روایت اقبال اور پریم چند سے ہوتی ہوئی آج کے دور تک پہنچی ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''حقیقت نگاری کی تحریک نے زندگی کے اس بدلتے ہوئے دھارے کو خوردبینی نظر سے دیکھا اور اسے بلاواسطہ موضوعِ ادب بنایا۔ بیسویں صدی میں اس کی واضح نمود منشی پریم چند کے ادب میں ہوئی۔''[۱۰]

پریم چند نے غربت میں آنکھ کھولی تھی۔ چنانچہ جب انہوں نے افسانہ لکھنا شروع کیا تو اس پس منظر نے انہیں بڑی مدد فراہم کی۔ انہوں نے بھوج، بیماری، توہم پرستی، جہالت اور بیکاری کو کہانیوں کا موضوع بنایا۔ پریم چند نے حقیقت نگاری کی اور انسان کو صداقت کا کھردرا چہرہ دیکھنے پر آمادہ کیا۔ ہمارے ادیبوں، شاعروں، ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کی کوشش یہ رہی ہے کہ زندگی کی سچی تصویریں پیش کی جائیں۔

حقیقت نگاری اور فطرت نگاری دونوں نے اردو ادب پر اثر ڈالا۔ بہت سے شاعروں اور ادیبوں نے یہ اثرات قبول کیے۔ اگر نثر کی بات کی جائے تو منشی پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہیں۔ عصمت چغتائی کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔ سعادت حسن منٹو پر موپساں کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں کے تمام مجموعے حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے ذیل میں آتے ہیں۔ ''ٹھنڈا گوشت''، ''آتش پارے''، ''دھواں''، ''چغد'' اور ''سیاہ حاشیے'' زیادہ اہم ہیں۔ اطہر پرویز منٹو کے بارے میں لکھتے ہیں:

''منٹو حقیقتوں کا عکاس ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں حقیقتوں کا رنگ بھرنے کے لیے کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتا۔۔۔۔۔ وہ نہ صرف کرداروں کے ذریعے حقیقت کی عکاسی کرتا ہے بل کہ ماحول کو بھی ایسا بنا کر پیش کرتا ہے۔''[۱۱]

ترقی پسند تنقید مارکس، لینن، اینگلز اور گورکی کے نظریات سے متاثر ہے۔ اور اس نے ادب کو معاشرے کی جدوجہد میں ایک کارآمد حربے کے طور پر استعمال کرنے کی طرح ڈالی۔ ترقی پسند ناقدین نے ادب

کا تجزیہ کرتے وقت سماجی، سیاسی اور تاریخی پس منظر کوملحوظِ خاطر رکھا اور اس مقصد کے لیے تنقید کا مارکسی پیمانہ اور سائنسی انداز استعمال کیا۔ ترقی پسند تنقید میں پہلا اہم نام اختر حسین رائے پوری کا ہے۔ ان کا مقالہ ''ادب اور زندگی'' ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز تصور کیا جاتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

''آرٹ کا مقصد تلاشِ حسن نہیں بل کہ ادب زندگی کا ایک شعبہ ہے اور انسانیت اس سے متاثر ہوتی ہے۔'' [۱۲]

اختر حسین رائے پوری کے نظریات اشترا کی فلسفۂ ادب سے ماخوذ ہیں اور ان میں گورکی اور ٹالسٹائی کی بازگشت موجود ہے۔ سجاد ظہیر کی تنقید اشترا کی نقطۂ نظر کی وضاحت اور ادب میں اس کے فیصلہ کُن اظہار کی مثال ہے۔ مجنوں گورکھ پوری کی تنقید نے رومانیت سے مارکسیت کی طرف سفر کیا۔ ان کا مقالہ ''ادب کی جدلیاتی ماہیت'' مارکسی فلسفے کی بنیادی سائنس کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ سید احتشام حسین ترقی پسند تنقید کے سب سے اہم نقاد تھے۔ انہون نے نہ صرف مارکسی تنقید کو بنیاد بنایا بل کہ اسے زندگی کے طرزِ عمل کے طور پر قبول بھی کیا۔ ترقی پسند تنقید میں احتشام حسین نظریاتی استقلال کی سب سے مضبوط آواز تھے اور آج بھی ترقی پسند تحریک میں جو روشنی نظر آتی ہے، زیادہ تر احتشام حسین کی تنقید سے ہی نکلی ہے۔

ممتاز حسین نے مارکسی نظریات کی وضاحت کی۔ چنانچہ اپنے اندازِ فکر کے اعتبار سے وہ ایک ایسے نقاد شمار ہوتے ہیں جنھوں نے ترقی پسند ادب کی بوطیقا لکھی۔ ظہیر کاشمیری نے ادب کو سماج کے طبقاتی نظام کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی۔ ان کے دو اہم مضامین ''لینن اور لٹریچر'' اور ''مارکس کا نظریۂ ادب'' ان کی نظریاتی اساس کو واضح کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ترقی پسند تنقید میں حقیقت نگاری کو ملحوظِ خاطر رکھا۔ ان کا طریقِ عمل سائنسی، انداز منطقی اور اسلوب جمالیاتی ہے۔ ترقی پسند ادب کو جو قبولِ عام حاصل ہوا۔ اس میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی عملی تنقید نے اہم کردار ادا کیا۔ سید وقار عظیم کی تنقید سماجی اور عمرانی تجزیے پر استوار ہے۔ انہوں نے ترقی پسند افسانے کو مقبولِ عام بنانے کے سلسلے میں خدمت سرانجام دی۔

بیسویں صدی میں جو نظریات مقبول ہوئے ان میں ایک ڈاڈا ازم ہے۔ بیسوی صدی کی دوسری دہائی میں اس ادبی تحریک نے فرانس میں جنم لیا۔ فرانسیسی شاعر ٹرسٹن زارا کا نام اس تحریک کی بنیاد رکھنے والوں میں سب سے اہم ہے۔ زارا نے ۱۹۱۸ء میں ڈاڈا ازم کی اشاعت کے سلسلے میں لیکچر دیے اور منشور شائع کیا۔ ڈاڈا ازم کا سب سے اہم اور نمایاں ادب ۱۹۱۹ء سے ۱۹۲۴ء تک شائع ہوا تھا۔ ڈاڈا ازم پہلی جنگِ عظیم سے پیدا شدہ حالات کے نتیجے کے طور پر وجود میں آئی۔ پہلی جنگِ عظیم کی ہولناک تباہ کاریوں اور انسانوں کی ظلم و

بربریت کے خلاف ردِ عمل کے طور پر اس تحریک کی بنیاد انکار اور بیزاری پر رکھی گئی۔ اس تحریک نے منطق، فلسفے، مذہب، اخلاق، آرٹ اور علم ہر قسم کی اقدار کی نفی کی۔ اردو انسائیکلو پیڈیا میں لکھا ہے:

''کامل عدم ہئیت کا عقیدہ جس نے جمالیات کے تمام مروجہ معیاروں پر حملہ کیا۔ اور یوں سرئیلزم اور اس کے بعد کی انتہا پسندانہ تحریکوں کی حوصلہ افزائی کی۔'' [۱۳]

ڈاڈا ازم کی بنیاد ۱۹۱۶ء میں ٹرسٹن زارا نے رکھی۔ ڈاکٹر روّش ندیم اور صلاح الدین درویش لکھتے ہیں:

''۱۹۱۶ء میں پہلی جنگِ عظیم کے دوران ہی زیورخ میں جلاوطن ہونے والے نوجوانوں نے ڈاڈا ازم کی بنیاد ڈالی۔ چنانچہ جرمن شاعر ہوگو پال، رومانیہ کے شاعر ٹرسٹن زارا اور السٹائن اور مصور ہینس اس ڈاڈائی تحریک کے پیش رو بنے۔ ایسے لوگوں کے ادب، فن اور تنقید کا خلاصہ، ادب، فن، اخلاقیات، مذاہب، اقدار، روایات، غرض ہر شے کی افادیت اور معنویت سے مکمل انکار ہے۔'' [۱۴]

ڈاڈا ازم ہر چیز سے انکاری تھی لیکن اس تحریک نے اس بیزاری اور برگشتگی کا کوئی نتیجہ نہیں نکالا۔ ان کے خیال میں حالات سے لڑنا بھی بے سود ہے اور ہر ایک چیز کی وجہ ڈھونڈنا بھی بے کار ہے۔ اس وجہ سے ڈاڈا ازم کو سادگی اور آزادی کا دوسرا نام بھی دیا جاتا ہے۔ یعنی ہر قدر سے آزادی۔ چونکہ یہ ایک منفی تحریک تھی اس وجہ سے زیادہ دیر تک نہ چل سکا اور جلد ہی زوال پذیر ہو کر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ اس کے ایک اہم رکن آندرے برٹن نے ٹرسٹن زارا سے اپنے راستے الگ کر لیے اور ایک نئی فنی اور ادبی تحریک ''سرئیلزم'' کی بنیاد رکھی۔ آندرے برٹن نے ۱۹۲۴ء میں سرئیلزم کا منشور جاری کیا جس کی بنیاد اس نظریے پر تھی کہ لاشعور تخیل کا سر چشمہ ہے اور شاعر، ادیب یا مصور کا کام اپنے تخیل کے زور سے لاشعور میں چھپی ہوئی حقیقت کو ہر قدر سے آزاد ہو کر پیش کرنا ہے۔ یعنی خیال کو اس کی اصل شکل میں عقل، جمالیات یا اخلاقیات کی طرف سے عائد کی جانے والی پابندی سے آزاد ہو کر پیش کیا جائے۔

سرئیلزم پر مشہور ماہرِ نفسیات سگمنڈ فرائڈ کے نظریات کا اثر ہے۔ فرائڈ کے خیال میں لاشعور کی بنیاد بھی گھٹی جنسی خواہشات پر ہے۔ سرئیلزم کے معنی ہیں حقیقت سے ماورا ایک اور حقیقت۔ چنانچہ اس حقیقت کے تحت فنون میں ان تمثالوں کو پیش کیا گیا جو شعور اور لاشعور کے سنگم پر تخلیق ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''سرئیلی تحریک بدنظمی اور بے ترتیبی کی منفی تحریک تھی تاہم اس تحریک نے خواب اور حقیقت کو ایک سنگم پر جمع کرنے کی سعی کی۔ چنانچہ ہر برٹ ریڈ نے اسے ایک ایسی

تحریک قرار دیا جو تخلیق کا زاویہ مشاہدے کی بجائے وجدان، تجزیے کے بجائے ادغام
اور حقیقت کے بجائے تمثال کی طرف موڑ دیتی ہے۔'' [۱۵]

سرئیلزم کا بنیادی مقصد خیال کو ہر قسم کی پابندیوں سے آزاد کرانا ہے کیونکہ یہ شعوری پابندیاں لاشعور کی مطلق حقیقت کو مسخ کر دیتی ہے۔ اس وجہ سے سرئیلزم میں فن کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ فن کار تحت الشعور میں ڈوب کر فن کی تخلیق کرے۔ یہی وجہ ہے کہ سرئیلزم میں تحت الشعوری محرکات کے تابع خوابوں یا جاگتی آنکھوں کے خوابوں کی بڑی اہمیت ہے۔ روش ندیم اور صلاح الدین درویش کا خیال ہے:

''اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ معروض ماحول کی جبریت کے تابع ہوتا ہے جب کہ تحت الشعور پنہاں ناآسودہ خواہشات وجذبات خواب میں ڈھل کر جب سامنے آتے ہیں تو معروضی جبریت کا ستایا ہوا انسان اس ماورائی ماحول میں اپنے آپ کو زیادہ آزاد خیال کرتا ہے۔ چنانچہ ادب وفن میں ماورائے واقعیت کو یوں برتا جاتا ہے کہ ایک فن کار عالمِ بیداری میں شعور کی موجودگی میں دیکھے گئے خواب یا خیال کو جب شعر، افسانے یا تصویر کا روپ دیتا ہے تو فن کار دراصل (surrealist manner) میں کام کر رہا ہوتا ہے۔'' [۱۶]

اس تحریک نے ابتدا میں مصوری کو اور پھر ادب کو متاثر کیا۔ چنانچہ میکس ارنسٹ، میرو، ڈولی اور مسان وغیرہ نے ایسی تصویریں پیش کیں جنھیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی اور آنکھ، رنگوں، زاویوں اور شکلوں کی مافوق الحقیقت پر چندھیا جاتی۔ اردو زبان میں دوسری زبانوں کے اثرات قبول کرنے کی صلاحیت نسبتاً زیادہ ہے۔ اپنی اسی خصوصیت کی بنا پر اردو نے نہ صرف دوسری زبانوں کے الفاظ اصوات بل کہ ان کی اصناف بھی قبول کی ہیں۔ اسی طرح یورپ کی اکثر ادبی تحریکوں اور نظریات کے اثرات بھی اردو تک پہنچ چکے ہیں اور اردو زبان نے ان اثرات کو اپنے مخصوص سماجی حالات کا خیال رکھتے ہوئے قبول کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاڈاازم اور سرئیلزم کے اثرات بھی کم ہی سہی لیکن اردو تک پہنچ چکے ہیں۔

ڈاڈاازم کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر چیز کی نفی کرتی ہے۔ معاشرے سے بغاوت، ہر قسم کی اقدار سے انکار اور مایوسی اس کا منشور۔ ان اصولوں کی روشنی میں دیکھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ اردو کا کوئی ادیب یا شاعر براہِ راست اس تحریک سے متاثر نہیں ہوا تاہم بعض ادیبوں اور شاعروں کے ہاں اس نظریے یا تحریک کے عناصر ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ن۔م۔ راشد، یوسف ظفر اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری میں اس تحریک کے

اثرات ملتے ہیں۔ راشد کی شاعری میں ایک ایسے فرد کا تصور ملتا ہے جس کا تعلق ماضی کے ساتھ مضبوط نہیں اور ماحول کی بدعنوانیوں کی وجہ سے بے اطمینانی کا شکار رہتا ہے۔

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بےکسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے [۱۷]

راشد کی بغاوت اپنے حقوق کے حصول کے لیے جنگ کی بغاوت ہرگز نہیں ہے بلکہ ہر چیز سے انکار اور نفی کی بغاوت بھی نہیں۔ اُس کی یہ بغاوت محبت۔ روایات، خدا یہاں تک کہ زندگی سے بغاوت ہے اور یہ بغاوت اسے خودکشی پر مائل کرتی ہے۔

منہ بسورے، رہگذاروں سے لپٹتے، سوگوار!
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اکتایا ہوا
میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں
کُود جاؤں ساتویں منزل سے آج [۱۸]

کرشن چندر، ن۔م۔ راشد کی شاعری کے بارے میں بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اُس (راشد) کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریبِ مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظامِ زندگی فرسودہ ہو چکا ہے۔ اُس کا مذہب، اُس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔'' [۱۹]

راشد نے پرانے اسلوب بیان سے بغاوت کر کے نظمِ معرا اور آزاد کو رائج کیا۔ اس کے علاوہ اس کی اکثر نظمیں مبہم بھی نظر آتی ہیں اور یہی وہ چیزیں ہیں جو راشد کو ڈاڈاازم کے قریب کر دیتی ہیں۔ جہاں تک سرئیلزم کی بات ہے تو اس سلسلے میں نظیر صدیقی نے تو یہ کہہ کر بات ختم کر دی ہے کہ اردو شاعری اس تحریک کے سائے سے بالکل محفوظ رہی ہے [۲۰]

لیکن جب سرئیلزم کے مقاصد کو سامنے رکھا جائے کہ خیال کو عقل اور ہر قسم کی اقدار کی پابندیوں سے آزاد کیا جائے کیونکہ یہ شعوری پابندیاں لاشعور کی اعلیٰ ترین قسم کی حقیقت کو مسخ کر دیتی ہیں۔ جب اس خیال سے ہم اردو ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اردو کے بعض ادیبوں اور شاعروں پر اس تحریک کے اثرات ملتے ہیں۔

شعرا میں سرئیلزم کے اثرات میراجی، یوسف ظفر اور ممتاز صدیقی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں جنھوں

نے شعور اور تحت الشعور کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ میرا جی پر یہ اثرات دوسرے شعرا کی نسبت زیادہ ہیں۔ اُن کی تخلیق میں لاشعوری عمل نمایاں ہے۔ اور ان کی اکثر تخلیقات جنسیت اور ابہام کا شکار ہیں۔ تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

''فرانس کی ایک اور تحریک سرئیلزم سے بھی میرا جی خاصے متاثر ہوئے۔ میرا جی کے ہاں آزاد تلازم اسی تحریک کا نتیجہ ہے۔'' [۲۱]

میرا جی کی شاعری میں مشاہدہ نفسی اور لاشعوری تجربات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ لاشعور کی یہ شاعری اظہار کے پرانے سانچوں کو قبول کرنے کی بجائے نئے سانچے اپنے ساتھ لاتی ہے اس لیے ان کے ہاں علامتیں بھی ذاتی ہیں:

یہاں ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ
یہ لہریں بہے جاتی ہیں اور مجھ کو بہاتی ہیں
یہ موج بادہ ہیں ساغر کہ خوابیدہ فضا دل میں جاگ اٹھتی ہے
مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ لہریں ابھی تک ساحلِ منظر سے ناواقف ہیں۔ یونہی اک بہانہ
کر رہی ہیں [۲۲]

جدید ادبی تحریک کے زوال کے مصنفین نے بھی اردو شاعری میں منیر نیازی، ناصر کاظمی، مجید امجد اور میرا جی کے ہاں سرئیلی عناصر کی نشاندہی کی ہے لیکن میرے خیال میں اردو میں surrealistic شاعری کی سب سے اچھی مثال میرا جی کی ہے اور ڈاڈا ازم کے اثرات ن۔م۔راشد کی شاعری میں سب سے زیادہ ہیں۔

انیسویں صدی میں مغرب میں مادیت پرستی کو پھر عروج حاصل ہونا شروع ہوا۔ چنانچہ ایک بار پھر انسان کی فطری آزادی کو مادے نے پابہ زنجیر کر دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس صدی کے آخر میں اس کے خلاف ردِ عمل ظاہر ہونا شروع ہو گیا۔ علامت نگاری کی تحریک نو رومانیت کا نتیجہ نہیں بل کہ اس کی ایک اور توسیع ہے۔ اس میں حقیقی زندگی کے برعکس نامعلوم سے تخلیقی رابطہ قائم کیا جاتا اور لاشعور سے ایسے اشارے تلاش کیے جاتے جن میں صدیوں پرانے اساطیری، تہذیبی اور معاشرتی مفاہیم کی بازگشت علامتی انداز میں سنی جاتی۔ فرانس میں اس تحریک کو ملارمے، والیری اور رامبو نے، انگلستان میں روزیٹی اور ییٹس نے جب کہ جرمنی میں رلکے اور اسٹیفن جارج وغیرہ نے پروان چڑھایا۔

علامت نگاری کی اس تحریک نے اوّلاً شاعری کو اور بعد میں ناول اور افسانے کو متاثر کیا۔ ملارمے

نے الفاظ کی دنیا کو مزید تباہی سے بچانے کے لیے اس کے گرد علامت کا حصار مرتب کیا۔ علامت نگاری کی تحریک پر اگرچہ ابہام کا الزام عائد کیا جاتا ہے تاہم اس تحریک کے شعرا نے ارضی سطح سے بلند ہو کر زندگی کے حُسن کو نئے زاویے سے پیش کیا۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''انگریزی ادب میں ییٹس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شاعری اسی رجحان کی آئینہ دار ہے۔ ہمنگوے کا ناول 'بوڑھا اور سمندر'، جیمز جوائس کی 'یولیس' اور جارج آرویل کے 'اینی مل فارم' میں علامت نگاری کو نسبتاً نئے زاویوں سے استعمال کیا گیا ہے۔''[۲۳]

بودلیئر، ملارمے اور والیری وغیرہ کے اثرات نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا۔ اور اس تحریک کی بازگشت یورپ سے باہر کے ممالک کی شاعری میں بھی سنی جانے لگی۔ اردو زبان و ادب کو بھی علامت نگاری کی تحریک نے متاثر کیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''افسانہ نگار اساطیر، داستانوں اور تلمیحات کے اُسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لیے بھی علامت کا کام دے سکتی ہو۔ با الفاظِ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان ایک پُل کا کام کرتی ہے۔ ''آخری آدمی'' (انتظار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔'' [۲۴]

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو انتظار حسین، جوگندر پال، انور سجاد، ڈاکٹر رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جنھیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جا سکتا ہو۔ ممتاز شیریں نے ''میگھ ملہار'' میں علامتی انداز اپنایا۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''رشید امجد نے محنت اور لگن سے اپنے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ نگار نظر آتا ہے۔''[۲۵]

میرا جی نے مغربی علامت نگاروں ملارمے وغیرہ کی علامت پسندی اور تجرید کو پسند کیا۔ انہوں نے خیال کو تمثالوں، علامتوں اور استعاروں میں پیش کیا۔ ان کی نظموں میں معنی کی جہات علامتی تعبیر سے سامنے آتی ہیں۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ مغربی ادبی نظریات نے اردو زبان و ادب کو مالا مال کر دیا۔ اردو زبان و ادب نے نہ صرف عالمی ادبی نظریات سے براہِ راست اثر قبول کیا بل کہ کئی اصناف کو بھی قبول کیا۔ افسانہ، ناول،

انشائیہ، نظم معریٰ کے علاوہ جاپانی صنف ''ہائیکو'' اور ''واکا'' ایسی اصناف ہیں جو عالمی ادب سے اردو ادب میں آئی ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۳۱۳
۲۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، لاہور، شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، س۔ن۔ ص ۷
۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۴۰۱
۴۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، مباحث، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء، ص ۲۹۰
۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۴۸۹
۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۴۸۹
۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ، حقیقت سے علامت تک، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷
۸۔ نظیر صدیقی، وجودیت، فلسفے اور ادب میں، اسلام آباد، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴۹
۹۔ خالد ندیم، ارشد نعیم، (مرتبین) لاہور، عبداللہ برادرز، ۲۰۰۸، ص ۲۳
۱۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۴۶۵
۱۱۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کے بہترین افسانے، (مرتب) اطہر پرویز، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، س ن۔ ص ۳۳
۱۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۵۲۱
۱۳۔ ایس اے رحمان (مرتبہ) اردو جامع انسائیکلوپیڈیا، جلد اوّل، ۱۹۸۷
۱۴۔ روّش ندیم ڈاکٹر، صلاح الدین درویش، ڈاکٹر، (مرتبین) جدید ادبی تحریکوں کا زوال، راولپنڈی، گندھارا بکس، اشاعت اوّل، ۲۰۰۲ء، ص ۳۷
۱۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۱۰۹
۱۶۔ روّش ندیم ڈاکٹر، صلاح الدین درویش، ڈاکٹر، (مرتبین) جدید ادبی تحریکوں کا زوال، راولپنڈی، گندھارا بکس، اشاعت اوّل، ۲۰۰۲ء، ص ۳۷
۱۷۔ ن۔م۔ راشد، ماورا، لاہور، مطبع سول اینڈ ملٹری گزٹ پریس، طبع سوم، ۱۹۵۳ء
۱۸۔ ن۔م۔ راشد، ماورا، لاہور، مطبع سول اینڈ ملٹری گزٹ پریس، طبع سوم، ۱۹۵۳ء، ص ۱۰۷
۱۹۔ ن۔م۔ راشد، ماورا، دیباچہ، کرشن چندر، لاہور، مطبع سول اینڈ ملٹری گزٹ پریس، طبع سوم، ۱۹۵۳ء، ص ۱۱
۲۰۔ نظیر صدیقی، اردو ادب کے مغربی دریچے، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۲ء، ص ۵۱
۲۱۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء، ص ۱۷۳
۲۲۔ میراجی، کلیاتِ میراجی، (مرتب) جمیل جالبی، ڈاکٹر، لندن، اردو مرکز، ۱۹۸۸ء، ص ۱۲۵
۲۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۱۱۵
۲۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ، حقیقت سے علامت تک، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۱۰ء، ص ۷۶
۲۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ، حقیقت سے علامت تک، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۱۰ء، ص ۷۸

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر اصغر دشتی* رڈاکٹر یاسمین سلطانہ**

ڈاڈاازم : انقلابی وسیاسی رجحانات کے عالمی اثرات کا مطالعہ

Abstract: *After 1st World War a movement emerged across Europe which was neither purely literary nor political. This movement was anti state, anti bourgeois and anti art. When 1st World War was on its peak European pacifist writers and artist began avant-grad movement which is called Dadaism. German poet Hugo Ball, Romanian poet Tristan Tzara, Hans Richter, Max Ernst, Marcel Duchamp were key figures in this movement. Under influence of this movement hatred of War was main objective. War had broken all political, Social and ethical norms and Values. Division of wealth was unjust and discriminatory. Politics evolved around such leaders who were war mongers. In retaliation Dadaists opposed the war and denied prevailing values of religion, philosophy, art and politics. This movement was finished very soon but like every movement it created long standing effects on politics and literature.*

انسانی زندگی ایک ایسے عمل کا نام ہے جس کا طبعی تحرک کبھی ختم نہیں ہوتا۔ جہانِ رنگ و بو پر طائرانہ نگاہ دوڑائیں تو اس کائنات کی ہر چیز میں تغیر و تبدل نظر آتا ہے۔ انسانی تہذیب کا ارتقا بھی اسی تغیر کا مرہون منت ہے۔ اگر تغیر رک جائے اور جمود کی فضاء قائم ہو جائے تو انسانی وجود ہی اس دنیا سے شاید ختم ہو جائے۔ تحریک جمود کی یک رنگی توڑ کر ہمہ رنگی اور تنوع پیدا کرنے کا عمل ہے اور اس کی تہہ میں تحرّک کا کوئی عنصر ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ [۱]

یورپ میں جب صنعتی انقلاب آیا تو سرمایہ داروں نے اپنے مفادات کے لیے انسانوں کا استحصال کرنا شروع کیا اور زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کے لیے نوآبادیات کی تلاش شروع کی تاکہ وہ ان نوآبادیوں

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ بین الاقوامی تعلقات، وفاقی اُردو یونیورسٹی۔

**اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی۔

سے خام مال حاصل کریں اور تیار مال کی کھپت وہاں کھپا سکیں۔ اس انقلاب کے انسانی معاشرے پر بہت برے اثرات پڑے دنیا میں طبقاتی کشمکش شروع ہوگئی اور یورپ کی تمام اقوام ایک دوسرے پر معاشی برتری حاصل کر نے کے لیے کشمکش میں مبتلا ہوگئیں۔ اس ضمن میں جرمنی، انگلینڈ، اٹلی، فرانس نے بڑھ چڑھ کر نوآبادیات پر قبضہ جمانا شروع کیا۔ جب ان طاقتوں کے مفادات کو دھچکا لگا تو 1914ء میں ایک عالمگیر جنگ چھڑ گئی جس نے آدھی دنیا کو اپنے حصار میں لے لیا۔ یہ جنگ 1914ء سے 1919ء تک رہی اس جنگ کے دوران انسان نے ثابت کر دیا کہ وہ جبلت کے ہاتھوں انتہائی کمزور ہے اور اتنی ترقی کے باوجود بھی وہ وحوش جیسی صفات ہی رکھتا ہے۔ وہ اپنے مفادات سے بری نہیں ہوسکتا۔ جب جنگ عظیم عروج پر تھی تو یورپ کے امن پسند ادیبوں، فنکاروں اور آرٹسٹوں نے ایک تحریک شروع کی جس کو ڈاڈاازم کا نام دیا گیا۔ ڈاڈاازم کی بنیاد زیورخ سوئزرلینڈ میں پڑی اور یہ جرمنی، فرانس، اٹلی، اسپین اور امریکہ تک پھیل گئی۔ سوئزرلینڈ چونکہ جنگ کے دوران کسی کی حمایت یا مخالفت اور اختلاف میں نہیں تھا اس لیے جنگ کے دوران بھی اِس ملک نے امن و آشتی کی فضاء قائم رکھی۔

ڈاڈاازم کی اصطلاح پر بے حد مباحثے ہوئے ہیں اِس کے متعلق ایک حکایت مشہور ہے جو ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی اپنی توضیحی لغت میں بیان کی ہے کہ ٹریسٹن زارا نے جب ڈکشنری کھولی تو اُس کی نگاہ لفظ ڈاڈا پر پڑی اُس نے اس تحریک کو ڈاڈاازم کا نام دیا در اصل لفظ ڈاڈا کے پیچھے کوئی فلسفہ نہیں ہے۔ اس تحریک سے وابستہ لوگوں کا خیال تھا کہ الفاظ یا اشیاء کے نام کے پیچھے کوئی فلسفہ نہیں ہوتا لوگ اپنی مرضی سے الفاظ کے معانی استعمال کرتے ہیں۔ اس تحریک کی بنیاد رکھنے والوں میں فرانسیسی شاعر ٹرسٹن زارا (Tristan Tzara) (۱۸۹۶۔۱۹۶۲ء) کو اہم مقام حاصل ہے۔ ٹرسٹن زارا نے ۱۹۱۸ء میں اس تحریک کا منشور شائع کیا اور ڈاڈاازم کی اشاعت کے سلسلے میں لیکچر دیے۔ ڈاڈاازم کا سب سے ممتاز ادب ۱۹۱۹ء سے ۱۹۶۴ء تک شائع ہوا تھا۔ جس میں لوئس ارگان (Lovis Aragan)، آندرے برٹن (Andre Breton) اور پال ایڈورڈ (Paul Edward) وغیرہ کی تحریریں شامل تھیں۔ یہ تحریک امریکہ اور جرمنی بھی پہنچ گئی۔ امریکہ میں فرانس پے سیبیا (Francis Picabia) اور جرمنی میں شاعر ہوگو بال اس تحریک کے نمائندے ٹھہرے۔ جرمنی میں اس تحریک نے سیاسی رنگ اختیار کیا تھا۔ اور برلن سے Dada Publications شائع ہوئیں۔ پے سیبیا کا Dada Periodical، ۱۹۱۷ء سے ۱۹۲۴ء تک بارسلونا، نیویارک، زیورخ اور پیرس سے چھپتا رہا۔ ۲؎ بنیادی طور پر ڈاڈاازم آرٹ کی تحریک تھی جس کو اُس کے ناقدین نے اینٹی آرٹ کا نام دیا لیکن جب اس کی شہرت چار دام میں پھیلی تو یہ صرف آرٹ تک محدود نہ رہی بلکہ اِس کے اثرات عالمی سیاست، ادب اور موسیقی کے ساتھ ساتھ زندگی کے ہر شعبے پر پڑے۔

پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں اور اس دور کے تاریک سایوں نے ان نوجوانوں کے ذہنوں کی بری طرح متاثر کیا جو دنیا میں خوبصورتی اور امن کے داعی تھے، جو انسانی ترقی اور خوشحالی کے خواب دیکھتے تھے، جو ثقافت، معاشرت اور معیشت کو اپنے خوابوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے، انھوں نے اپنی آنکھوں کے سامنے شہروں کو برباد ہوتے دیکھا، ہوا میں گولہ بارود کی بو محسوس کی' لاکھوں بے گناہ انسانوں کو کٹتے مرتے اور زخموں سے چور ہوتے دیکھا۔ یوں اس عہد کی سیاسی بساط نے آن کی آن میں اس تہذیب و ثقافت (جس پر مغرب فخر کرتا تھا) کا مستقبل مشکوک بنا دیا۔ چنانچہ یورپ کا وہ ''نام نہاد حساس ذہن'' جو اس المیہ سے بری طرح متاثر ہوا تھا اس نے یہ سمجھا کہ یہ المیہ اقدار و روایات اور اخلاقیات سے انحراف کے باعث پیدا ہوا ہے۔ ان کا ذہن یہ جاننے کے لیے تیار نہیں تھا کہ اس عہد کے سرمایہ دارانہ نظام اور اس کے نتیجے میں ابھرنے والے نئے معاشی سیٹ اپ یعنی نو آبادیاتی نظام کے مخصوص تدریجی ارتقاء نے اس المیہ کو جنم دیا ہے۔ دونوں عالمی جنگوں میں مغربی ممالک کے درمیان ہونے والی خون ریز محاذ آرائی معاشی منڈیوں کے حصول اور قبضے کے لیے ہی وقوع پذیر ہوئیں۔ کسی مقصد کے لیے منظم جدوجہد کا آغاز تحریک کہلائے گا۔ یہ تحریک کسی ایک فرد کی بھی ہوسکتی ہے۔ بعد میں اس کے ہم خیال افراد کا گروہ مکمل منصوبہ بندی کے ساتھ اسے پورے معاشرے کی فلاح و بہبود کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ تحریکات ادب، سائنس، سماج، سیاست، معیشت غرض ہر شعبہ ہائے زندگی کے جمود کو توڑ کر ان میں تحریک پیدا کرتا ہے اور زندگی کی نئی راہیں متعین کرتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں مغرب میں کئی تحریکوں نے جنم لیا۔ سیاست، معیشت، ادب غرض زندگی کا ہر میدان متضاد اور متصادم نظریات کی زد میں تھا۔ زندگی کا ہر شعبہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہا تھا بلکہ عالمی سطح پر سیاسی و ادبی رجحانات میں تیزی سے تغیر نظر آ رہا تھا۔

1916ء میں پہلی جنگ عظیم کے دوران ہی زیورخ میں جلاوطن ہونے والے نوجوانوں نے ڈاڈاازم کی بنیاد ڈالی۔ یہ جنگ کے خلاف ذہنی متاثرین کا شدید ردِ عمل تھا چنانچہ جرمن شاعر ہیوگو بال' رومانیہ کے شاعر ٹرسٹن زارا، السٹائن اور مصور ہینس اس ''ڈاڈائی تحریک'' کے پیشرو بنے۔ ان لوگوں کے ادب' فن اور تنقید کا خلاصہ ادب' فن' فلسفہ' اخلاقیات' مذاہب' اقدار' روایات غرض ہر شے کی افادیت اور معنویت سے مکمل انکار ہے۔ یہ مکمل انکار ڈاڈائی ادب اور فن میں در اصل مکمل انحراف کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ ۳؎ اس تحریک نے منطق، فلسفہ، مذہب، اخلاق، آرٹ اور علم کے مروجہ، روایتی سرمایہ دارانہ اقدار کی نفی کی۔ اردو جامع انسائیکلو پیڈیا کے مؤلفین نے ڈاڈاازم کو بین الاقوامی منکر کل قرار دیتے ہوئے اس کے بارے میں لکھا ہے۔

''کامل عدم ہیئت کا عقیدہ جس نے جمالیات کے تمام مروجہ معیاروں پر حملہ کیا۔

اور یوں سرئیلزم اور اس کے بعد کی انتہا پسندانہ تحریکوں کی حوصلہ افزائی کی'' [۴]

اس تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ جب ڈاڈائی تحریک سے متاثر حساس ذہنوں نے 14 جنوری 1916ء میں زیورخ کے ایک ہال میں اس رجحان کے ترجمان شاعروں اور مصوروں کی جن تصاویر کی نمائش کی اور دنیا کی مختلف زبانوں کی نظموں کو بیک وقت جس انداز میں پڑھا اس کا مقصد دوسری نوعیت کے شرفاء اور مروجہ فنی و ادبی جمالیات سے تعلق رکھنے والے ''حساس ذہنوں'' کو شدید ذہنی جھٹکوں سے گزارنا تھا۔ یقیناً یہ وکٹورین اور بورژوائی معیارات اور ضابطوں کے خلاف نئی مڈل کلاس کے نوجوانوں کا ردِعمل تھا چنانچہ مارسل دوشاں نے پیرس میں جب اپنی تصویروں کی نمائش کی تو اس نے ایک تصویر میں مونالیزا کے چہرے پر مونچھیں لگا کر تمام حاضرین کو چونکا دیا۔ جو تحریک کسی بھی نوع کی سیاسی، سماجی یا اخلاقی مقصدیت سے تعلق نہ رکھنے کی دعویدار ہو ان سے اگر اس نوع کے شاہکار تخلیق ہوتے ہیں تو کچھ غلط نہیں۔

جب اس تحریک سے وابستہ فنکاروں نے ٹیڑھے میڑھے اشتعال انگیز خطوط، پراگندہ فکر اور غیر فنی مواد کو ادب اور فن میں بغیر کسی جواز کے برتا تو اسے ایک طرف تو پہلی جنگ عظیم کے ظالمانہ نتائج کا ماحاصل قرار دیا گیا اور دوسری طرف ''مغربی تہذیب و معاشرت'' کے خلاف زبردست احتجاج اور انتقام قرار دیا گیا۔ ناقدین یہ بھی سوال کرتے ہیں کہ خود یورپ میں سرمایہ دارانہ نظام کی چیرہ دستیوں کے خلاف اپنے حقوق کے حصول کی جو جنگ وہاں کے لوگ مسلسل لڑ رہے تھے اور پھلتی پھولتی جمہوریتوں میں اپنے حقوق کو آئینی تحفظات فراہم کروانے کے لیے جس جدوجہد میں لگے تھے ڈاڈاازم کے انحراف پسندوں نے ان تحریکوں اور لوگوں کا ساتھ کیوں نہ دیا؟ انسانی حقوق کے لیے جو جنگ یورپ میں وہاں کے لوگ لڑ رہے تھے۔ ڈاڈاازم کے حامیوں نے اس طرف سے صرف نظر کیوں کیا؟ طرفہ تماشا یہ بھی ہے کہ ڈاڈازم کے احتجاج اور انتقام کو ''انسانی روح'' کی آزادی سے بھی تعبیر کیا گیا۔ اگرچہ اس احتجاج اور انتقامی ادب و فن کو بعد میں آنے والی نسل نے ادب و فن میں (Addition) قرار دیا۔ [۵]

اس تحریک کی بنیاد ان نوجوانوں کے ہاتھوں پڑی جو مختلف قوموں کے جلاوطن تھے۔ ان کے نظریئے کچھ یوں تھے۔

ا۔ مذہب، فلسفہ، روایت، معاشرتی پابندیاں اور اصول وضوابط آرٹ لایعنی اور بے کار محض ہیں۔ اس سے شخصی آزادی ختم ہو جاتی ہے۔

ب۔ سادگی، ہر قسم کی آلودگی سے مبرا و بالا کا دوسرا نام ڈاڈاازام ہے۔

ج۔ ہر چیز احمقانہ (غیر منطقی طریقہ سے) طریقہ سے معرضِ وجود میں آئی ہیں اس لیے تمام چیزیں یکساں ہیں۔

د۔ انسان بداعمالیاں اور ناہمواریوں کا تدارک نہیں کر سکتا اس لیے لڑنا جھگڑنا فضول اور لایعنی ہے۔

ھ۔ ڈاڈا تجریدیت کا سائین بورڈ ہے۔ اشتہار اور کاروباری تشہیر بھی شاعر کے عناصر ہیں۔

و۔ صالحین اور دانشور حضرات کی جملہ کوششیں بے معنی اور بے مقصد ہیں نوجوان طبقے کی برگشتگی اور شکست خوردگی کو مغرب کے اس دور کے سیاسی معاشرتی اور معاشی حالات کے تناظر میں ملاحظہ فرمائیں تو ان کا یہ رویہ غلط معلوم نہ ہو گا یہ وہ دور تھا جب مادہ پرستی اپنے عروج پر تھی۔ خود غرضی نے تمام انسانی اقدار کو تباہ کر ڈالا تھا۔ معاشرتی عدل اور مساوات فقط نام کو باقی تھے۔ دولت کی تقسیم کا اصول نہایت احمقانہ اور غیر منصفانہ تھی سیاست چند مخصوص لوگوں کا شغل اور وقت گزاری کا ذریعہ بن گئی تھی۔ مذہب کی آغوش میں کانٹے بھر گئے تھے جو بھی اس میں پناہ لینے کی کوشش کرتا زخمی ہو جاتا حالانکہ مذہب بے چین بے سکون اور دردمندوں کے لیے روزِ اول سے پناہ گاہ رہا ہے۔ اب جب مذہب ماں کی آغوش کا مزا کھو دے تو فرار اور برگشتگی کے سوا کیا باقی رہے گا۔

مشرق میں جب کبھی بھی بُرا وقت آیا لوگوں نے مذہب کی آغوش میں پناہ لی جہاں انہیں آرام وسکون دستیاب ہوا۔ تصوف نے ایک وقت کے لیے تو خود فراموشی طاری کر دی۔ اگرچہ یہ تصوف بھی معاشرے سے بغاوت اور فرار کا رنگ تھا لیکن نہایت کٹھن اور دشوار گزر حالات میں اس نے ٹھکرائے ہوئے لوگوں کا ہاتھ تھاما، انہیں تسلی تو دی۔ لیکن مغرب میں مذہب اس قابل بھی نہ رہا تھا۔ جب انسان پر سب در بند ہو جائیں اور امید کی کوئی کرن باقی نہ رہے تو ڈاڈاازم ایسی تحریک کا وجود میں آنا حیران کن بات نہیں یہ درحقیقت ایک ذہنی کیفیت تھی۔ اس تحریک سے وابستہ شعرا نے کوئی دعویٰ نہیں باندھا نہ ہی کوئی ڈینگ ماری بلکہ وہ اپنی آگ میں خود جلتے رہے۔ [۶] اس تحریک سے وابستہ فنکاروں نے جنگ کے خلاف مختلف قسم کے ادبی فن پارے شائع کیے اور تمام اہل دانش کو جنگ کے خلاف اُبھارا۔

اس تحریک کے حامی خود بھی جنگ کے مخالف تھے۔ انھوں نے جو آرٹ تخلیق کیے یا ادب تخلیق کیے اُس کا مقصد بھی جنگ سے بے زاری اور نفرت کا اظہار تھا۔ اس لیے انھوں نے یورپ کی عوام کو جنگ کے اثرات سے آگاہ کیا۔ اِن کے مخالفین بھی موجود تھے جنھوں نے ان کو مٹانے کی بھی کوشش کی۔ اِن فنکاروں نے اپنے اختلاط و میل ملاقات کے لیے والٹکا کا مقام مختص کیا۔ ڈاڈاازم سے وابستہ فنکاروں کی تعداد تو زیادہ نہیں ہے لیکن اِن میں سے چند بڑے نام قابل ذکر ہیں۔ اِن فنکاروں میں ٹریسٹن زارا، مارسل دوشاں، مکس رے یے سیپیا، ہیگو بال، جون پارنی فارڈ، میکس آرنسٹ، مارسل جنکو، جورج گراش، راہول ہسنس مین اور اینا ہوک وغیرہ شامل تھے۔ اِن فنکاروں کے جو نظریات تھے اِن کا اگر تجزیہ کیا جائے تو اِس تحریک کی چیدہ چیدہ خصوصیات سامنے آتی ہیں۔

(۱) بے معنی، لغو (None Senese)

ڈاڈا تحریک سے وابستہ فنکاروں نے حُسن و جمال کے تمام رائج شدہ نظریات کو رد کر دیا اور انھوں نے فن کو کیمرے کی آنکھ سے دیکھا۔ ایسی آنکھ بڑی بے رحم ہوتی ہے جو حقیقت پرست ہوتی ہے جو انسان کی کمزوریوں کو برداشت نہیں کرتی بلکہ اِن مناظر کو بھی بیان کر دیتی ہے جو تہذیب کے نام نہاد ٹھیکیدار بیان کرنا نہیں چاہتے۔ ان کے اِس عمل سے بورژوا طبقہ ان کے خلاف ہو گیا تھا۔

(2) تیار شدہ (Ready Made)

مارسل دوشاں نے ریڈی میڈ میں بہت کام کیا۔ یعنی ان لوگوں نے آرٹ کے جو اسکولوں کو غلامی سے آزاد کرا دیا۔ ڈاڈاازم کے حامیوں کا کہنا تھا کہ کوئی بھی نئی چیز بنانے کی ضرورت نہیں ہے پہلے سے جو چیزیں بنی ہوتی ہیں ان کو پیش کر دینا چاہیے۔ انھوں نے اخبار کے مختلف حصوں کو کاٹ کر ایک جگہ چسپاں کر کے آرٹ کا نیا نمونہ پیش کیا۔

(3) موقع (Chance)

ڈاڈاازم کی ایک خاصیت موقع بھی ہے۔ یعنی عام حالات میں جو چیز ہوتی ہوئی ممکن دکھائی نہیں دیتی ڈرامائی انداز میں ہو جائے۔ اس ضمن میں ہم تھامس ہارڈی کے ناولوں کی مثال دے سکتے ہیں۔

(4) طنز (Irony)

ڈاڈاازم کی خاصیت طنز تھا اِن لوگوں نے عینیت پرستی پر شدید قسم کا طنز کیا۔ ایسا طنز جو ناتھن سوفٹ کی گلیورز ٹریولز اور والیئر کی مائیکرومیگاس میں بھی نظر نہیں آتا۔ ان لوگوں نے خیال پرستی پر طنز کرتے ہوئے کہا کہ اپنے اردگرد بھوک، موت، مفلسی، بے بسی پر نظر کر لیجیے اور اساطیری باتیں بھول جائیے۔

(5) ناراضگی (Anger)

ڈاڈاازم سے وابستہ فنکاروں کے ہاں شدید برگشتگی پائی جاتی ہے۔ وہ آگ اور موت کے کھیل سے شدید بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ اس ناراضگی کو اُنھوں نے میڈیا اور اپنے فن پاروں کی مدد سے پیش کیا ہے۔

(6) ابہام (Ambiguity)

جرمن شاعر Hugo Ball نے اپنی شاعری میں ڈاڈاازم کے منشور کا پورا پورا خیال رکھا۔ Hugo Ball نے ایسی نظمیں تخلیق کیں جن میں صوتی آہنگ تو ہے لیکن الفاظ کے کوئی معنی نہیں جس سے ہم مفہوم تک نہیں پہنچ سکتے۔ اردو شاعری میں یہی ابہام ہمیں میراجی کے ہاں بھی ملتا ہے۔

(7) عکسی مونتاژ (Photomontage)

ڈاڈاازم سے وابستہ فنکاروں کا نظریہ تھا کہ جو چیز انسان کے آس پاس موجود ہوتی ہیں وہ لوگ درحقیقت خود کسی ایک واحد موضوع کا تصویری مظاہرہ کرنے یا جمالی اثر پیدا کرنے کے لیے متعدد تصویروں کو باہم جوڑنے کا فن یا طریقہ نہیں جانتے اسی لیے انھوں نے پہلے سے موجود چیزوں کو انوکھے انداز میں پیش کیا تا کہ لوگوں کے رویوں میں تبدیلی ہو سکے۔

(8) کولاج (Collage)

ڈاڈاازم سے وابستہ فنکاروں کے ہاں College نظر آتا ہے۔ کولاج کو ہم مصنوعی پن بھی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاڈاازم کے تخلیق کاروں کا کہنا تھا کہ ہمیں نئی چیزوں کی ضرورت نہیں ہے پہلے سے موجود جو چیزیں ہیں ان کو ہی استعمال میں لانا چاہیے۔ اس ضمن میں ٹریسٹن زارا کہتا ہے کہ ایک رنگین اخبار کے ٹکڑے کاٹ کر ہوا میں پھینک دو ٹکڑے جہاں جہاں جیسے جیسے آپ چاہیں چسپاں کر دیں اسی طرح ایک نئی چیز بن جائے گی۔

(9) مایوسی و نفرت (Despair and hatred)

ڈاڈاازم سے وابستہ ادیبوں نے ایسا ادب اور آرٹ تخلیق کیا جس سے مایوسی اور قنوطیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ انسانوں سے متنفر نظر آتے ہیں اس ضمن میں ڈاڈا ادیبوں کے علاوہ امریکن شاعر و نقاد جو کہ نوبل انعام یافتہ تھے یعنی ٹی ایس ایلیٹ کی مثال دی جا سکتی ہے جو اپنی شہرہ آفاق نظم ''ویسٹ لینڈ'' میں ایسا ہی تانا بانا بنتے ہیں کہ قاری یاسیت میں ڈوبتا چلا جائے۔

(10) تجریدیت (Avstraction)

زیورخ میں ڈاڈاازم کی ابتداء سے ہی تجریدیت نے اس تحریک میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ زیورخ ڈاڈائیوں نے تجریدیت کو اندرونی جبلی شعور کے حصول کا ایک راستہ سمجھا۔ اندرونی طور پر اس کا رخ عصری سماج کے خلاف ایک سیاسی رخ کے طور پر تھا۔ یہ تحریک ناکام عقلیت پسندی کے روپ میں خالص جبلت کی طرف تھی۔

(11) نقش بر نقش (Overpainting)

کولون کے ڈاڈائسٹ میکس ارنسٹ نے اس طرح کے کاموں کی ایک بنیاد رکھی جس میں اس نے طباعتی مواد کے صفحات کو اوور پینٹ کیا۔ اس نے وال پیپرز کو بھی اوور پینٹ کیا۔ ے

کسی تحریک کے وسیع اثرات کو معاشرے میں مقبول بنانے کے لیے اجتماعی کوشش بے حد ضروری ہے۔ تحریک چونکہ انفرادی عمل کم اور اجتماعی عمل زیادہ ہے اس لیے جہاں تحریک کو اہمیت حاصل ہے وہاں

وابستگان تحریک کا اپنا فکری اور جذباتی ہم آہنگی بھی بے حد اہم ہے۔ ۸ دراصل ہر تحریک اپنا دائرۂ عمل خود وضع کرتی ہے اور مفید حدود میں رہ کہ انسان اور معاشرے کی جامد حالت کو منقلب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ۹

اس ضمن میں دلبیر بندرہ (Dalbir Bindra) کہتے ہیں۔

''تغیر و تبدّل کی خواہش انسان کی فطرت میں شامل ہے چنانچہ تحریک اس فطری خواہش کو نہ صرف تکمیل کی راہ دکھائی ہے بلکہ انسان کو جبلی سطح پر آسودگی بھی مہیا کرتی ہے۔ ۱۰

کسی بھی تحریک کا مقصد اگر جامد معاشرے کو پیش پا افتادہ تصورات سے نجات دلا کر کسی نئی راہ پر گامزن کرنا ہو تو تحریک کا خطِ عمل آگے کی طرف بڑھتا ہے اور اگر مقصد صرف معاشرے کی تطہیر اور موجودہ آلائشوں کو دور کرنا ہو تو تحریک کا خطِ عمل رک جاتا ہے یا پیچھے کی طرف لوٹنے لگتا ہے۔ کسی تحریک کی کامیابی میں متعلّقین تحریک کی تعداد ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ لیکن اساسی اہمیت اس نظریاتی نصب العین کو حاصل ہے جو متعلّقین کو پہلے اپنی جانب متوجہ کرتا ہے پھر ان کے یقین کو پختگی سے ہمکنار کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی اور معاشرتی تحریکوں کا دائرۂ عمل زمانی اعتبار سے نسبتاً محدود ہوتا ہے اور پیش منظر بدلتے ہی تحریکیں اپنی قدر و قیمت کھو دیتی ہیں۔ ۱۱

تحریک خواہ کسی بھی حوالے سے منظر عام پر آئے اور پھر چاہے ناکام ہو جائے لیکن وہ اپنے اثرات ضرور چھوڑتی ہے۔ کچھ ایسی ہی صورت ڈاڈاازم تحریک کے حوالے سے سامنے آئی وہ اپنی موت آپ مر گئی لیکن زندگی کے ہر شعبے میں شکست خوردگی، فرار اور زندگی کی ہر دلچسپی یہاں تک کہ ہر روشن پہلو سے برگشتگی کے گہرے اثرات چھوڑے۔ ڈاڈاازم کے اثرات بہت دور رس تو ثابت نہ ہوئے مگر جنگ کے خاتمے پر پیرس میں جو ادب تخلیق ہوا وہ ڈاڈاازم کے زیر اثر تھا کیونکہ ٹریسٹن زارا سے بہت سے لوگ متاثر ہوئے تھے۔ ڈاڈاازم نے جو سرگرمیاں شروع کی تھیں اٹلی میں بھی اسکے اثرات پڑے تھے۔ امریکہ میں بھی لوگوں نے زیورخ کی طرح پناہ لی تھی۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد فرانس سے آئے ہوئے فنکاروں مارسل دوشاں اور پے سبیا نے فرانس کے آرٹسٹ منرے سے ملاقات کی اس طرح امریکہ بھی ڈاڈاازم کا مرکز بنا۔ ایز ریا دنڈیہ میں بھی ڈاڈاازم کے اثرات تھے۔

ایونی گارٹ فرانس میں بھی ڈاڈاازم کو فروغ حاصل ہوا فرانس میں ہی اس کے منشور کو دوشاں نے پیش کیا تھا اور ٹریسٹن زارا اور مارسل دوشاں نے اس کی خصوصیات پر لیکچر بھی دیے تھے۔ اس کے علاوہ نیدرلینڈ اور روس پر بھی اس کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ڈاڈاازم صرف پینٹنگ تک محدود نہیں رہی اس تحریک کے زیر اثر شاعری بھی تخلیق ہوتی رہی اور موسیقی کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ دنیا کی کوئی تحریک مرتی نہیں ہے کسی نہ کسی صورت میں وہ زندہ رہتی ہے۔ یہی صورتِ حال ڈاڈاازم تحریک کے ساتھ تھی۔ اول تو ڈاڈاازم کے نظریاتی حامی

جنگِ عظیم میں مارے گئے اس لیے یہ تحریک اتنی زیادہ مضبوط اور مستحکم بھی نہ ہو سکی پھر مختلف دیگر تحریکیں وجود میں آ گئی تھیں جن میں آندرے بریتون جو کہ پہلے ڈاڈاازم سے وابستہ تھے بعد میں سر بلند تحریک بنالی اسی طرح دیگر تحریکیں پروان چڑھیں اور ڈاڈاازم تحریک معدوم ہوتی چلی گئی۔ کسی حد تک ہم اردو ترقی پسند تحریک اور اس کے افسانوی مجموعے ''شعلے'' اور ''انگارے'' میں بھی ڈاڈاازم منشور سے وابستہ نظریات دیکھ سکتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اُردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۲۰۱۰، ص ۲۳
۲۔ سید شاہ سعید احمد، ''ڈاڈاازم، سرئیلزم اور جدید اُردو شاعری پر ان کے اثرات''، مشمولہ ''دریافت''، شمارہ ۹، ص ۴۰۷
۳۔ روشن ندیم، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال''، گندھارا بکس، راولپنڈی، ۲۰۰۲، ص ۷۰
۴۔ اُردو جامع انسائیکلوپیڈیا مرتبہ زیر سرپرستی جسٹس اے رحمان جلد اول ۱۹۸۷۔
۵۔ روشن ندیم، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال''، ص ۷۱
۶۔ مقصود حسنی، ''تحریکات اُردو ادب''، فہد پبلیشرز، لاہور، 1996 ص ص 6۔7
۷۔ www.available at http:// www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/techniques accessed on 18 November 2015.
۸۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اُردو ادب کی تحریکیں''، ص ۲۷
۹۔ Eric Hoffer, ''The true Believer'', New York, 1951 P:27
۱۰۔ Dalbir Bindra, "Motivation", U.S.A, 1966, P:9
۱۱۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اُردو ادب کی تحریکیں''، ص ۱۳۱۔

کتابیات:

۱۔ کتب اُردو :۔
حسنی، مقصود، ''تحریکات اُردو ادب''، فہد پبلشرز، لاہور، 1996
سدید، انور، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو، کراچی، 2010
ندیم، روشن، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال''، گندھارا بکس، راولپنڈی، 2002

۲۔ کتب انگریزی :۔
1. Bindra, Dalbir, "Motivation", U.S.A, 1966
2. Hoffer, Eric, "The true Believer", New Yourk, 1951

۳۔ تحقیقی مجلّہ:۔
احمد، سید شاہ سعید، ''ڈاڈاازم، سرئیلزم اور جدید اُردو شاعری پر ان کے اثرات''، مشمولہ ''دریافت''، شمارہ ۹

۴۔ انسائیکلوپیڈیا :۔
اردو جامع انسائیکلوپیڈیا، جلد اول، 1987

۵۔ ویب گاہ :۔
www.available at http:// www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/techniques accessed on 18 November 2015.

☆☆☆☆☆

عامر سہیل*

ادبی تھیوری کا مغالطہ

Abstract:*The present literary scenario of Urdu criticism introduced so many new literary approaches and disciplines in the modern era of globalization. All these approaches carry their social and cultural perspectives which provide help to understanding these phenomena. Besides Structuralism, Post Structuralism, Modernism, Post Modernism, Deconstruction and Feminism there is also another Literary Theory. This theory provides us a special and new way to understand a piece of literature in which the reader plays a very important role to recreate the text and generate new meanings at his own Such type of Reader Response Theory totally ignores the author and have no concern with the cultural perspective of that text. It looks that this theory creates new dynamics in criticism but practically it is a misleading approach especially in our eastern perspective. In the present essay I have discussed at length its fall out in Urdu language and literature.*

ادب کی تفہیم کے ضمن میں ادبی تھیوری کا ذکر جس شدومد کے ساتھ کیا جارہا ہے اُسکی وجہ سے کچھ ایسے مغالطے بھی جنم لے رہے ہیں جن پر سوچنا ضروری ہے۔ادبی تھیوری کا باضابطہ آغاز ارسطو کی بوطیقا سے ہوتا ہے۔ارسطو اپنے عہد کے مروجہ سماجی اور سائنسی علوم وفنون کا منتہی تھا لیکن ادبی شعریات کی تھیوری مرتب کرتے وقت اُس نے صرف اعلا ادبی فن پاروں کی روشنی میں اپنے تنقیدی افکار ونظریات وضع کیے۔ بوطیقا ایک خالص ادبی دستاویز ہے جس میں ادب کے علاوہ کسی اور علم یا فن کا سہارا لینے کا رجحان نہیں ملتا بلکہ ادبی فن پاروں سے ایسے عمومی اُصولوں کا استخراج کیا گیا ہے جن کی مدد سے جہاں ایک طرف ادب فہمی کے نئے دروا ہوئے وہاں اِن اُصولوں کا اطلاق ادبی دنیا میں وسعت کا باعث بھی بنا ہے۔ادبی تھیوری کی اسی روایت کو لانجائنس، فلپ سڈنی،

*صدر شعبہ اردو، پبلک اسکول ایبٹ آباد۔

ڈرائیڈن، شیلے، میتھیو آرنلڈ، ایلیٹ اور ہمارے ہاں الطاف حسین حالؔی نے جاری رکھا۔ساٹھ کی دہائی میں اسی ادبی تھیوری کو فرانس، جرمنی، روس اور انگریزی ممالک کے چند جید حکما وفضلا نے لسانیات، بشریات، عمرانیات ،مصوری اور کسی حدتک سائنسی علوم کے زیرسایہ پروان چڑھانے کا ڈول ڈالا۔اب ہوا یہ کہ مذکورہ علمی میدانوں میں جو نظریات مرتب شکل میں سامنے آچکے تھے اُن سب کا اطلاق براہِ راست ادب پر بھی کردیا گیا۔یہ بظاہر ایک بہت بڑا انقلاب نظر آتا ہے لیکن اس کے مضمرات پر ابھی تک ہماری (زیادہ تر اُردو نقادوں کی) نظر نہیں پڑی۔

سماجی علوم (ادب کے علاوہ) میں جو نظریات سامنے آئے اُس کی بدولت اِن علوم میں خاصی پیش رفت بھی ہوئی اور یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ یہ تمام نظریات اپنے اپنے محدود ڈسپلن کے اندر رہ کر ہی کارآمد ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ یہ سب علمی کاوشیں اپنی مخصوص حدود، نوعیت اور افادہ کی پیداوار ہیں۔ان نظریات سے حاصل شدہ علم خالص ادب کی سرحدوں سے ٹکراتا ضرور ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ادب کی تفہیم میں بھی ان کی اجارہ داری قبول کرلیں اور ان کے حدود نا آشنا اطلاقات اور مطالبات کو حتمی تسلیم کرلیں۔ادب کی راست تفہیم میں ان نظریات پر انحصار کرنا نہ صرف ادبی حدود وثغور سے تجاوز کرنا ہے بلکہ ادب فہمی کے راستے میں رکاوٹیں کھڑی کرنے کے مترادف ہے۔

اس وقت اُردو ادب میں جدیدیت، مابعد جدیدیت، ساختیات، پس ساختیات، ردِ ساختیات ،تانیثیت ،نوآبادیات، مابعد نوآبادیات اور گے تھیوری (Gay Theory) کے گرما گرم موضوعات اپنے خاص خاص مقاصد اور تناظرات کے ساتھ زیر بحث ہیں۔اور تماشا یہ ہے کہ ادب کی ہر تخلیق کو اب انھی دستیاب اصطلاحات کے سانچوں میں فٹ کر کے تجزیہ وتحلیل کے مراحل طے کرائے جارہے ہیں۔

ڈاکٹر امجد طفیل اپنے مضمون ’’تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔پرانی مصنوعات نئے لیبل‘‘ میں لکھتے ہیں:

> ’’ادبی نظریے کی بحث میں کچھ ایسی نئی بات نہیں ہے۔تو پھر نیا کیا ہے؟ چند بھاری بھرکم الفاظ اور اصطلاحات، کیا صرف نئے الفاظ اور نئی اصطلاحات لکھ دینے سے تصورات نئے ہوجاتے ہیں؟‘‘(۱)

یہ بات ادب کا ایک ادنیٰ قاری بھی جانتا ہے مغرب میں جنم لینے والی ہر فکر اور تحریک اپنا ایک تاریخی جواز اور ارتقائی حوالہ رکھتی ہے۔وہاں کوئی فکر راتوں رات پیدا ہوکر سماج میں انتشار کا باعث نہیں بنتی اس لیے وہاں علمی مکالمے کی فضا ہر وقت قائم رہتی ہے۔اس کے برعکس ہمارے ہاں کوئی بھی نئی فکر اچانک اپنی موجودگی کا اعلان کرتی

ہے جو بدقسمتی سے اپنے تناظرات سے پوری طرح منقطع ہوتی ہے لیکن اُس پر گرما گرم بحث کا سلسلہ اس طرح شروع ہو جاتا ہے گویا وہ ایک عرصے سے ہماری روزمرہ زندگی کا حصہ رہی ہے۔ اس نوع کے مکالمے فکری انتشار پیدا کرتے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا جدید تنقیدی نظریات بشمول ادبی تھیوری اُردو زبان و ادب میں پہلے سے موجود نظریات کو بیک قلم مسترد کر کے اپنی جگہ بنائیں گے؟ کیوں کہ بقول مشتاق صدف:

''نئی تھیوری ضابطوں اور کسی سکہ بند نظام کو قبول نہیں کرتی بلکہ معنی کے جبر کو توڑتی ہے۔'' (۲)

تو کیا نئی ادبی تھیوری کے معنی یہ سمجھتے جائیں کہ وہ اُردو ادب سے وابستہ تمام تہذیبی اور ثقافتی اقدار اور تناظرات کو کچلتے ہوئے اپنی جگہ بنائے گی؟ کیا نئی ادبی تھیوری پرانی تھیوریز کے ساتھ مفاہمت کی کوئی راہ نکال پائے گی یا اپنی طے شدہ شرائط منوانے میں کامیاب ہو جائے گی؟ اس طرح کے بے شمار خدشات ہم اُردو والوں کے دلوں میں موجود ہیں جن کا کوئی منطقی اور تشفی بخش جواب آنا ابھی باقی ہے۔ ستم بالائے یہ بھی ہے کہ اُردو ادب میں ایک گروہ ایسا بھی موجود ہے جو آئے دن اس نئی تھیوری کے حق میں مضامین، مقالات اور کتابیں تصنیف کرنے میں مصروف ہے۔ گویا انھوں نے اپنے طور پر یہ طے کر لیا ہے کہ چاہے کچھ بھی ہو جائے اُردو ادب میں اس نئی تھیوری کو شامل کر کے دم لینا ہے۔ یہ تحریریں بذات خود کیا اہمیت رکھتی ہیں اس کے بارے میں ڈاکٹر امجد طفیل کی رائے ملاحظہ ہو، وہ کہتے ہیں:

''اس نوعیت کے جتنے مضامین میری نظر سے گزرے ہیں، اُن سب کی مشترک خصوصیات یہ ہیں کہ لکھنے والے نئے نئے الفاظ کے پیچھے بھاگتے ہیں اور رُک کر خیال پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ بیشتر حالتوں میں جن معاصر مغربی دانشوروں کا حوالہ دیتے ہیں اُن کے اصل کام سے واقفیت حاصل کرنے کے بجائے تشریحی انداز میں لکھی گئی کتابوں پر بھروسا کرتے ہیں۔۔۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وہ جس دانشور کے بارے میں بات کر رہے ہوتے ہیں اُس سے دانش وری کی وہ طرز جنم لیتی ہے جسے ''مستعار دانشوری'' بھی نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ اس بات کا تعین دشوار ہے کہ یہ کس سے مستعار لی جا رہی ہے۔'' (۳)

مقامِ تعجب ہے کہ آخر اُردو زبان و ادب پر ایسی کون سی آزمائش آن پڑی ہے کہ ادبی تھیوری کو بزورِ شمشیر مسلط کرنے کی نوبت آ گئی ہے۔ اور ایک ایسی تھیوری جس پر ابھی مغرب میں بھی کوئی واضح لائحہ عمل طے نہیں ہوا اُسے کیوں ہنگامی بنیادوں پر لاگو کرنے کی سعی کی جا رہی ہے۔

میرے اُٹھائے گئے ان سوالوں کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اُردو والوں کو ہر جدید فکر یا نظریے سے دور رہنا

چاہیے۔ مدعا صرف اس قدر ہے کہ اُردو ادب میں جدید فکری رویوں کے جذب و قبول کا عمل ہمیشہ ایک فطری بہاؤ کے ساتھ جاری رہا ہے اور جو شئے اردو کے مزاج سے ہم آہنگ تھی وہ از خود اس کا حصہ بنتی چلی گئی اور اُسے منوانے کے لیے کسی خارجی سہارے کی ضرورت نہیں پڑی۔ عالمی سطح پر دیکھا جائے تو ادبی تھیوری کوئی ایسا عجوبہ نظر نہیں آتی کہ جس کی وضاحت و صراحت کرنے کے ساتھ ساتھ اُس کے نفاذ کی کوشش بھی کی جاتی رہی ہو۔ اُردو زبان و ادب میں جس طرح مارکسی، فرائیڈین، علامت پسندی اور ہیئت پسندی نے فطری ماحول میں رہتے ہوئے اپنی جگہ بنائی اسی طرح ادبی تھیوری میں اگر کوئی جان ہوئی تو وہ بھی ہمارے ادب کا جز بن جائے گی۔ اس کے لیے ٹیمیں تشکیل دینے کی ضرورت نہیں پڑے گی۔ ادبی تھیوری اور دیگر جدید مغربی افکار و نظریات کی اُردو میں شمولیت کے اعتبار سے ہمارے کچھ ناقدین نے مفروضے بھی وضع کر رکھے ہیں جن کا محاکمہ ہونا چاہیے مثلاً ضمیر علی بدایونی کا کہنا ہے:

''اب وہ زمانہ بیت گیا جب مشرق، مشرق تھا اور مغرب، مغرب، اب یہ دونوں ہی ایک ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ جو ایک کھیل میں الگ بھی ہیں اور شریک بھی دونوں ایک ہی Paradigm کے زیرِ اثر ہیں ان دونوں کرداروں کی یکجائی عالمی تمثیل کے تاثر میں اضافہ کر رہی ہے۔ وجودیت، مظہریت، ساختیات۔ ردِ تشکیل اور جدیدیت اور مابعد جدیدیت بدلتے ہوئے ثقافتی نمونوں کا ایک منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ موجودہ عہد گزشتہ ساری ادبی اور فلسفیانہ تحریکوں کے نتیجے میں وجود میں آیا۔'' (۴)

یہ مفروضہ صرف اُسی صورت میں قابلِ قبول ہو سکتا ہے جب یہ ثابت ہو جائے کہ ہماری اُردو ادب کی قدامت معاصر مغربی زبانوں کے برابر ہے۔ یا پھر ایسا دعویٰ مغرب کی جانب سے ہو جس میں اُردو زبان و ادب کی فضیلت کو آزادانہ طور پر تسلیم کیا گیا ہو۔ آخر ہم تمام مغربی علوم و فنون کو وحدت الوجود کے اُصول پر کیوں حل کرنا چاہتے ہیں۔ ہم یہ ماننے کے لیے تیار کیوں نہیں ہو سکتے کہ مشرق، مشرق ہے اور مغرب واقعی مغرب ہے۔ ہمارے ناقدین اس طرح کے دعوے کچھ اس ادا اور اپنائیت سے کرتے ہیں گویا مغرب کی تمام جامعات میں بھی حالؔی، شبلؔی، آزادؔ، محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر وزیر آغا کے تنقیدی نظریات پڑھائے جا رہے ہیں، کیوں کہ اگر بقول ضمیر علی بدایونی:

''اب وہ زمانہ بیت گیا جب مشرق، مشرق تھا اور مغرب، مغرب، اب یہ دونوں ہی ایک ڈرامے کے دو کردار ہیں۔'' (۵)

پھر ہمارے تمام ادیب، شاعر اور نقاد مغرب والوں کے لیے اجنبی نہیں ہونے چاہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ زمینی حقائق یکسر مختلف بلکہ متضاد صورتِ حال کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس تمام بُعد و اختلاف کے بعد بھی ہمارے نقاد مغرب کی ہر تھیوری اور فکر کو اُردو زبان و ادب پر لادنے میں لگے ہوئے ہیں، اور اچھے بھلے فن پاروں کو ایسی جناتی اصطلاحات کے جال میں پھنساتے ہیں کہ فن پارہ اپنی بلاغت اور جمالیات کو بچاتے بچاتے پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ اب کسی ادبی فن پارے کو ان نام نہاد جدید ڈسپلن کے حوالے سے پرکھنے اور پڑھنے کا مطلب یہ ہوا کہ ہم نے اصل متن کو فرضیوں کے انبار تلے ڈھیر کر دیا ہے اور دیگر علوم کو اس قدر حاوی کر دیا ہے کہ ادبی فن پارہ کہیں بیچ ہی میں دب کر دم توڑ دیتا ہے۔ ادبی فن پارے کی موت کو یقینی بنانے کے لیے ضروری تھا کہ مصنف کی موت کا اعلان پہلے کر دیا جائے تا کہ مادر پدر آزاد متن کو حسب منشا موڑا توڑا جا سکے۔ ادب کی اس تفہیمی کارروائی کو ''بین العلومیت'' کا تڑکا لگا دیا گیا تا کہ اس ادبی جائزے کو بھاری بھرکم اصطلاح میں چھپایا جا سکے۔ اگر اسی کا نام ادبی تھیوری ہے تو پھر اسے دور سے سلام۔ ہمارے ہاں مغربی چربہ ساز نقادوں نے ادب کی حدود اس قدر وسیع کر دی ہیں کہ اب اس میں باقی سب کچھ تو موجود ہے صرف ادب غائب ہے۔ اتنی بات تو ایک ادنیٰ قاری بھی جانتا ہے کہ کسی بھی سماجی یا سائنسی علم کو ختم کرنے کا آسان طریقہ یہ کہ اس علم کی تعریف اتنی محدود کر دی جائے کہ اُس کی ممکنہ اصل صفات کا ذکر بھی کم کم آنے پائے یا پھر اُس کی تعریفی حدود کو اتنا پھیلا دیا جائے کہ دیگر علوم بھی از خود اُس میں شامل نظر آئیں۔ ہمارے نقادوں نے دوسرے طریقے میں سہولت سمجھی اور اسے کامیابی سے آزما بھی ڈالا۔ ادبی تھیوری کے جید اور پیشہ ور نقادوں نے قاری کو آسانی مہیا کرنے کی خاطر ایسے ایسے رنگین شیشوں کے چشمے تیار کر لیے ہیں کہ اب ہر قاری اپنی پسند کا رنگین چشمہ پہن کر ادب کا بالاستعیاب مطالعہ کر سکتا ہے۔

مغرب میں بلا شبہ تنقید نے خاصی ترقی کی لیکن وہاں نئے نظریات میں رد و قبول کا ارتقائی فطری عمل بھی جاری و ساری رہا ہے جس کے باعث ہر تازہ فکر اپنے ماضی، حال اور مستقبل سے پوری طرح منسلک نظر آتی ہے اور اپنا معقول جواز بھی رکھتی ہے۔ جب کہ ہمارے ہاں اندھی تقلید اصل مسئلے کو عجیب ماورائی دھند میں گم کر دیتی ہے۔ ہمارے ہاں ویسے بھی مغرب کے چبائے نوالوں کو رواج دینے کا فیشن عام ہے۔ اُردو میں ادبی تھیوری کے نام پر دیگر علوم کو فروغ دینے کا عمل جس تیزی سے جاری و ساری ہے اُسے دیکھ کر خوف آتا ہے کہ وہ دن دور نہیں جب ہمارا اُردو ادب محض دوسرے سماجی علوم کی حاشیہ برداری کا فریضہ ہی انجام دینے کے قابل رہ جائے گا۔ ہمیں یہ بات کبھی فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ ہر زندہ ادب مشترک انسانی اقدار کو موضوع بناتا ہے اور اس سے فیض یاب ہونے کے لیے لازمی ہے کہ مصنف کو زندہ سمجھا جائے اور اُس کے ارادی منشا کی قدر افزائی بھی کی جائے۔

ادبی تھیوری کے تانے بانے ساختیاتی مظاہر کی مدد سے بھی تیار کیے گئے تھے اور ان مظاہر کا سب سے مضحکہ خیز پہلو یہ تھا کہ متن کو ہی سب کچھ فرض کر کے مصنف کو نکال باہر کر دیا گیا۔ (یہ منفی رویہ آگے چل کر یہ تقاضا بھی کر سکتا ہے کہ ہر نئی آنے والی کتاب پر مصنف کا نام لکھنے کا تکلف بھی نہ کیا جائے) اس کے مطابق متن خود مختار اور خود مکتفی ہے جبکہ قاری کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جو چاہے متن سے برآمد یا درآمد کرے۔ اس ادبی عقیدے نے من مانی اور من چاہی تشریحات و تعبیرات کا جو طومار لگایا اُسے دیکھ کر مصنف خود ورطہء حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ متن کو تمام تکلفات سے آزاد کرنا بھی ایک لایعنی عمل ہے۔ ساختیات کہتی ہے کہ ایک فن پارہ جب الفاظ کی ترتیب و تشکیل کے مراحل طے کر لیتا ہے تو اُس کے لیے یہ جاننا قطعاً ضروری نہیں ہوتا کہ مصنف نے اسے کس خیال کے تحت معرضِ وجود میں لایا تھا، اب متن کو سامنے رکھ کر عام قاری یا خاص ناقد مراقبہ کرے گا اور پھر اس کا کشف جو بتائے گا وہی درست ہو گا۔ یہاں عمومی نوعیت کے کچھ سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اگر کوئی فن پارہ اپنی ذات میں ایک کامل مفہوم رکھتا ہے تو کیا یہ مفہوم پیدا کرنے میں مصنف کا کوئی کردار نہیں؟ کیا کسی فن پارے میں جو ایک معنی موجود ہے یا کثیر معانی کے دریا بہہ رہے ہیں اب اُن میں مصنف کا کوئی حصہ نہیں بنتا؟ کیا ہم یہ فرض کر لیں کہ فن پارے سے جو معانی کشید کیے جا رہے ہیں وہ مصنف کے ذہن میں نہیں تھے اور نہ اُن تک وہ پہنچ سکتا تھا؟ کیا فن پارے میں موجود معانی کا سیلِ بے پناہ از خود پیدا ہوا ہے یا کوئی اور بھی اس کا ذمہ دار ہے؟ آخر یہ فرضیہ کیوں قائم کیا جائے کہ متن میں موجود معانی صرف قاری ہی کے ذہن میں آ سکتے ہیں اور وہی اس کا مکلّف ہے؟ مصنف کو اُس کی تصنیف سے بے دخل کر کے ہم ایسے کون سے ارفع مقاصد حاصل کر رہے ہیں جو اس سے قبل ممکن الحصول نہ تھے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمارے جدید تنقیدی رویے بالآخر قاری کو بھی نکال باہر کر دیں اور متن ہی کو دیوتا سمجھ کر اُس کی پرستش شروع کر دیں۔ اس نوع کے مزید کئی سوال ادبی تھیوری کے جدید علم برداروں سے پوچھے جا سکتے ہیں۔ یہاں ایک بات اور بھی کہنے کی جسارت کروں گا کہ کسی خاص تہذیبی و ثقافتی تناظر میں جنم لینے والا نظریہ جہاں اُس خاص ملک کی فلاح و بہبود اور سماجی فکر میں مثبت کردار ادا کرتا ہے وہیں وہ نظریہ کسی دوسری ثقافت میں سمِ قاتل بن سکتا ہے۔ ادبی تھیوری اور اس کے متعلقات اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ہمارے ہاں اُردو ادب میں مغربی سماجی تحریکوں اور رویوں کو جس اہتمام کے ساتھ جوڑا توڑا جا رہا ہے اُس سے تو یہی متبادر ہوتا ہے کہ جیسے یہ سب کچھ اُردو ادب کے لیے بہت ضروری ہے اور اس کی بقا کا آخری حل بھی اسی میں پوشیدہ ہے اور اگر ان جدید آلات کی معاونت حاصل نہ کی گئی تو ہم سب اَن پڑھ اور جاہل بن کر رہ جائیں گے۔

ضمیر علی بدایونی کی جس کتاب (جدیدیت اور مابعد جدیدیت) کا اُوپر حوالہ دیا گیا ہے اُس پر ایک نہایت فکر انگیز

تبصرہ انتظار حسین نے کیا تھا جو پہلے روزنامہ ''ڈان'' میں شائع ہوا اور بعدازاں جناب بدایونی نے اُسے اپنی دوسری کتاب میں محض اس نیت سے شامل کیا تاکہ وہ اُن تمام اعتراضات کا جواب دے سکیں جو انتظار حسین نے اُن کی کتاب پر کیے تھے۔ان اعتراضات پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے:

''ضمیر علی بدایونی کی عالمانہ کتاب ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' پر بات کرتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ اس نئے ادبی نظریے کے روبرو ادیب حواس باختہ نظر آتا ہے۔۔وہ خود کو اس منظرنامے میں ٹاٹ باہر محسوس کرتا ہے۔تخلیق کو تو نرا متن سمجھا جاتا ہے جس کے کارکا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔ایسا فلسفہ ادیبوں کو بھلا کس طور تحریک دے سکتا ہے اور کس طرح ادب میں نئے رجحانات کے لیے راہ ہموار کرسکتا ہے؟'' (۶)

انتظار حسین کے محسوس کردہ خدشات میں بڑا وزن ہے کیوں کہ ادبی تھیوری نے تخلیقات کی وضاحت اور صراحت کے جو معیارات متعارف کرائے اُن کی وجہ سے فن پارہ اب صرف متن پارہ بن کر رہ گیا ہے اس پر مستزاد یہ کہ تخلیق کار بذات اس سارے منظرنامے سے باہر جا پڑا ہے۔اور تو اور قاری اساس تنقید کی شعبدہ بازیوں نے ادبی مسرت اور تخلیق کار کی فراست دونوں کو دھندلا دیا ہے۔جدید ادبی تھیوری نے مصنف کے ارادی منشا سے انکار کرکے ہمارے بے شمار ادیبوں کی ادبی خدمات کو مشکوک بنا دینے میں کوئی کسر باقی نہیں چھوڑی۔کلام اقبال میں سے اگر ہم ''مسجد قرطبہ'' اور ''طلوع اسلام'' کا مطالعہ قاری اساس تنقید کی روشنی میں کریں اور اس میں تخلیق کار کے ارادہ منشا کو پیچھے دھکیل کر اپنے ارادی منشا کو شامل کریں اور ہر نیا قاری ان نظموں کے ساتھ یہی سلوک روا رکھے تو بالآخر یہ متن اُس مقام پر پہنچ جائے گا جہاں نظموں کا یہ متن بے معنویت کا مرقع بن کر رہ جائے گا۔ضمیر علی بدایونی جو کہ جدیدیت اور معابعد جدیدیت پر اچھی نظر رکھتے ہیں اُن کا کہنا ہے:

''موجودہ دور میں ادبی اور فلسفیانہ ڈسکورس کسی مخصوص معنویت کا پابند نہیں رہا۔ افلاطون کے مکالمات کی ارادی معنویت مشکوک ہے۔سقراط نے افلاطون کی شکل اختیار کی ہے یا افلاطون نے سقراط کو اپنے افکار کا ترجمان بنایا ہے۔قدیم ویدوں کا خالق کون ہے اور الف لیلیٰ کی طلسمی داستانیں کس نے تحریر کی ہیں۔اس کے علاوہ الحاقی ادب کی معنویت کا سرچشمہ کہاں تلاش کیا جائے۔جب مصنف ہی غائب ہے تو ارادی معنویت کا سراغ کہاں لگایا جائے۔'' (۷)

کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم ان جدید نظریات کو اُردو ادب میں متعارف کرانے کے چکروں میں مغربی تصورات کی بالادستی بلکہ دہشت گردی کو اُردو سماج میں مستحکم کررہے ہیں؟ ان نظریات کا مطالعہ اُردو دان طبقے کے دل و دماغ پر کچھ اس خوب صورت انداز میں اپنا تسلط جما رہا ہے جس کے باعث مغربی قوت کا رعب اور خوف بالواسطہ یا بلا

واسطہ ہماری نفسیاتی تربیت کا حصہ بنتا جارہا ہے۔جدیدیت، مابعد جدیدیت، نوآبادیات اور مابعد نوآبادیات جیسے تصورات جب اُردو ادب میں وارد ہوئے تو ان کی دخل اندازی نے ہمارے اُردو ادب کو اتنا کچھ دیا نہیں جتنا کہ لے لیا ہے۔مجھے ان تصورات کے علمی ہونے میں کوئی شبہ نہیں اور اس بات میں بھی کوئی شک نہیں کہ اُردو ادب میں ان کی آمد بعض سیاسی مقاصد بھی رکھتی ہے جس سے باخبر ہونا لازمی ہے۔اس بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کا بڑا مقصد بظاہر اُردو اور دیگر زبانوں کی ترویج و اشاعت تھا لیکن درپردہ وہ ہندوستان پر اپنی گرفت مزید مضبوط کرنا چاہ رہے تھے اور تاریخ نے ثابت کیا کہ وہ اپنے تمام مضموم ارادوں میں کامیاب بھی رہے تھے۔ہمارے نئے اور پرانے نقادوں کو اس بات کا یقیناً علم ہے کہ ادب ہرجائی ہوتا ہے اور یہی ہرجائیت ادب کی روح کا خاصہ ہے۔ہم آج جس نظریے کو اتنی اہمیت دے رہے ہیں کل اُس کا چلن بازار سے اُٹھ جائے گا اور ایک بار پھر ہمارا واسطہ مصنف اور اُس کے ارادی منشا سے پڑے گا۔وہ دن دور نہیں جب تخلیق کار کی تخلیقات وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اپنی تازہ کاری کا حسن برقرار رکھیں گی اور ان سے منسلک مغربی تنقیدی تصورات اور اصطلاحات کی آب و تاب گم ہو جائے گی۔اُس وقت ہمارے نقاد حضرات کسی نئی بشارت کی تلاش میں نکل کھڑے ہوں گے۔

عالمی ادب کے معمار اپنی روایات اور اُن سے حاصل ہونے والے تجربات کو فوقیت دیتے ہیں اور کسی خاص نظریے یا شخص کو تقدیس کے لبادوں میں لپیٹ کر اُس کی پرستش نہیں کرتے اور جذباتیت سے بچتے بچاتے ادبی سرحدوں کی حفاظت کرتے ہیں۔اس کے برعکس ہمارے ہاں سیاسی اور ادبی مقاصد کے باہمی فرق کو نظرانداز کرتے ہوئے ہر نئی اور علمی اصطلاح کو بے سوچے سمجھے ادب پر تھوپ دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے آج کا اُردو ادب دنیائے علم کی سماجی اور سائنسی اصطلاحوں اور تحریکوں کی تجربہ گاہ بنتا جارہا ہے۔اس امر میں کوئی شبہ نہیں کہ ادب میں ارتقا اور تبدیلی کا عمل ناگزیر ہے لیکن ہر تبدیلی اپنا ایک فکری جواز بھی رکھتی ہے جس سے آگاہ ہونا نقاد کی اخلاقی اور علمی ذمہ داری ہے۔اُردو ادب میں اس فکری جواز پر شاذ و نادر ہی بات کی جاتی ہے، کیوں کہ جب مغرب سے ہمیں بنے بنائے اور ڈھلے ڈھلائے تنقیدی سانچے وافر مقدار میں مہیا ہو جاتے ہیں تو پھر ایسی بیگار کا کیا جواز باقی رہتا ہے! اس سہل نگاری نے اُردو ادب میں لاادبی تحریک کا راستہ ہموار کرنا شروع کردیا ہے۔

بنے بنائے ہوئے راستوں پہ جا نکلے
یہ ہم سفر مرے کتنے گریزپا نکلے

ادبی تھیوری صرف اُسی صورت میں اپنی فکری ذمہ داری پوری کرے گی جب اس کی اساس ادبی فن پاروں پر

اُستوار ہوگی نہ کہ سماجی علوم وفنون کے مسائل ومظاہر اور اُن کے بے صرفہ اطلاقات پر۔ادبی معاملات میں اُردو والوں کی مغرب زدگی بھی دوہرے معیار کی حامل ہے۔اس اجمال کی تفصیل کچھ یوں ہے کہ اُردو والوں کا مغرب والوں کے ساتھ تخلیقی سطح پر مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے۔مغرب کے تخلیقی فن پارے ہمارے ہاں کتنے لوگ پڑھتے ہوں گے؟اول تو ان فن پاروں کے اُردو تراجم کی رفتار ہی خاصی کم ہے اتنی کم کہ اس کی مدد سے آپ کسی روایت کا کھوج نہیں لگا سکتے (اصل زبان میں مطالعہ کرنے والوں کی تعداد ممکن ہے کہ ایک فیصد تک ہو) اور بیشتر تراجم کا تعلق پرانے یا قدیم متون کے ساتھ ہے اور اُس وقت تک پُلوں کے نیچے سے کتنا پانی گزر چکا ہوتا ہے اُس کا اندازلگانا۔معاصر مغربی تراجم کا جو حال ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اُردو والے مغرب کے تخلیقی تجربے میں شامل ہونے سے بوجوہ قاصر ہیں۔ثقافتی بُعد کا مسئلہ اپنی جگہ ایک اٹل حقیقت ہے۔دوسری طرف مغرب میں جیسے ہی ادب یا دیگر علوم وفنون میں اُصول سازی کا عمل شروع ہوتا ہے اور نئے رجحانات پر فکری مباحث چھڑنے لگتے ہیں ہمارے ادیب اور نقاد بھی فوراً اُنھی مسائل پر بولنا شروع کر دیتے ہیں۔ہمارے نقاد جس اندھے اعتماد اور کے ساتھ ان جدید رویوں پر بولتے ہیں سُن کر تعجب ہوتا ہے کہ مغرب کے وہ مسائل جو ایک خاص صورتِ حال کی پیداوار ہیں اور جن کا ظہور فکری اور تاریخی ارتقا کا مرہونِ منت ہے وہ اچانک راتوں رات ہمارا مسئلہ کیسے بن گئے؟ کیا ہمارا یہ ادبی رویہ کوئی منطقی جواز رکھتا ہے؟ کیا اُردو ادب اب محض اسی قابل رہ گیا ہے کہ ہم مغرب کی ہر فکری تبدیلی کو ہنگامی بنیادوں پر اپنا مسئلہ بنالیں۔اگر ہمارے ناقدین اتنے ہی باشعور اور صاحبِ بصیرت ہیں تو اپنی ثقافتی صورتِ حال کو سمجھ کر اور فکری روایت کو پیشِ نظر رکھ کر خود اُصول سازی کیوں نہیں کرتے؟ادبی تحریکات، رجحانات اور تجربات کا تعلق کسی ملک یا تہذیب کی مخصوص صورتِ حال سے ہوتا ہے،ایسا نہیں ہوتا کہ فرانس، امریکہ، روس اور انگلستان میں کسی مسئلے پر ایک نظریہ سامنے آیا اور ہمیں یہ احساس ہونے لگے کہ یہ مسئلہ تو ہمارا بھی ہے اور پھر افراتفری کے عالم میں اُس کے اطلاقات کی فکر میں سرگرداں ہو جائیں۔اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو اس کا صاف صاف مطلب یہ ہوا کہ ہم نے اُصولِ تطبیق کو کائنات کی آخری صداقت مان کر اصل تحقیق وجستجو سے اپنا پیچھا چھڑا لیا ہے۔یہ اصولِ تطبیق اصلاً علمِ کلام کی ایک اصطلاح اور حربہ ہے جسے مذہبی معاملات میں برتا جاتا ہے اور عموماً اس کے نتائج علمی حوالے سے ٹھوس نہیں ہوتے کیوں کہ ادھر اُدھر کی تحقیقات کو بروئے کار لا کر کسی مخصوص عقیدے کو عقلی ونقلی دلیل سے مزین کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔مسلم فکر کو اُصولِ تطبیق کا نقصان یہ ہوا کہ اصل فلسفیانہ اور سائنسی افکار کا بہتا دریا آہستہ آہستہ خشک ہوتا چلا گیا۔اب یہی حربہ اُردو ادب میں استعمال کیا جا رہا ہے جس کی وجہ سے ہمارے ادب میں اس وقت

فکری بحران اور انتشار کی سی کیفیت پیدا ہوتی چلی جا رہی ہے۔اس وقت اُردو ادب کے یہی جدید دانشور مغرب کے علمی ادبی خزانوں کو اُن کے اصل پس منظر اور پیش منظر سے کاٹ کر مختلف ادبی اصناف پر چسپاں کرنے میں مصروف ہیں۔جدید کاروں کا یہ فرقہ خود کو بزعمِ خویش پڑھا لکھا اور روشن خیال سمجھتا ہے اور باقیوں کو قدامت پرست اور کم سواد کہہ کر مطمئن ہو جاتا ہے۔

ہر فکر کے باطن میں اُس کا رد بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔میشل فوکو نے ساختیات پر جو ضربِ کاری لگائی اُس کی وجہ سے ساختیات کا اپنے پیروں پر کھڑا رہنا ممکن نہیں رہا۔فوکو نے انسانی فطرت، سماج، ثقافت اور ادب کی مشترکہ میراث اور باہمی تعلقات کی طرف جو توجہ دلائی اُس کی وجہ سے فکرِ انسانی میں ایک نئی طرزِ فکر کا اضافہ ہوا ہے۔اس فکر کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ انسانی فکر شعور کی جادوئی اور موضوعی حد بندیوں سے باہر نکل کر اپنے اردگرد پھیلی اور مظاہر کے حوالے سے اپنے مسائل کی تفہیم کی جانب راغب ہوتی جا رہی ہے۔ادب کو اُس کا جائز مقام دلانے میں بھی فوکو کے افکار توجہ طلب ہیں۔ادب کی خدمت یہ نہیں ہے کہ اُس پر ادھر اُدھر کے افکار لا کر اس کی اصل صورت کو مسخ کر دیا جائے اور ادبی اقدار کو دیگر اقداری نظام کے تناظر میں دیکھنے کی روش اپنائی جائے بلکہ ادب صرف اُنہی علوم کی مداخلت برداشت کر سکتا ہے جو اس کی اصلیت کو برقرار رکھتے ہوئے ادب فہمی میں معاونت کریں۔مغرب پسند نقادوں کو یہ خاطر نشان رہے کہ خود مغرب میں ادبی تھیوری کی حشر سامانیوں کے خلاف بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔لیکن مقامِ تعجب ہے کہ مغرب میں ادبی تھیوری کی محدودیت اور اس کی اصولی مخالفت کے ضمن میں جو کچھ لکھا گیا ہم اُردو والوں نے اُس سے کچھ زیادہ تعرض نہیں کیا۔

ادبی تھیوری کے رطب ویابس میں صحت مند تنقید کی رہنمائی کے لیے چند گوہر آب دار بھی موجود ہیں جن سے استفادہ کیا جا رہا ہے اور کیا جانا چاہیے لیکن ادب کے ''بین العلومی مطالعات'' کا نعرہ خطرناک ہے کیوں کہ یہ طریقِ کار بالآخر اُس نقطے پر منتج ہوگا جہاں ادب کا وجود معدوم ہوتے ہوتے دوسرے علوم میں ضم ہو جائے گا۔دنیا کے تمام علوم وفنون اپنی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے نت نئے پیراڈئم قبول کرتے ہیں اور ادب کے ساتھ آج کل جو کچھ ہو رہا ہے اس پہ تو یہی گمان گزرتا ہے کہ ادب کی منفرد حیثیت کو ختم کرنے کی منظّم کوشش کی جا رہی ہے۔خدا کرے کہ میرا یہ گمان غلط ثابت ہو۔

حوالہ جات:

(۱) ڈاکٹر امجد طفیل، تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔پرانی مصنوعات، نئے لیبل، مشمولہ اردو کالم، شمارہ ۲، اگست ۲۰۱۵ء ادارہ تحقیقات اُردو، اسلام آباد، ص ۵
(۲) مشتاق صدف، ادبی تھیوری، شعریات اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۴ء، ص ۱۴

(۳)(۱) ڈاکٹر امجد طفیل، تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔ پرانی مصنوعات، نئے لیبل، مشمولہ اردو کالم، شمارہ ۲، اگست 2015ء ادارہ تحقیقات اُردو، اسلام آباد، ص ۵
(۴) ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ)، اختر مطبوعات، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص ۱۴-۱۳
(۵) ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ)، اختر مطبوعات، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص ۱۴-۱۳
(۶) ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رُخ، شہرزار، کراچی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۸
(۷) ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رُخ، شہرزار، کراچی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۱

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد نعیم*

صورتِ حال اور خود پسند جدیدیت

Abstract: *Urdu literature saw a "Reform boom" in the second half of nineteenth century. Most of the literati were engaged in understanding, and presenting their views on, the rapidly changing world around them. This article analyses a text produced in 1893 by Shad Azeemabadi, enhancing the need for reform in the Zenana. By underscoring the relationship of reform with colonial authorities and the position Shad held while engaging in cultural criticism, it is argued that a "self-conceited" discourse was created by the reformists which tried to hegemonies the female sphere and social hierarchy*.

انیسویں صدی کے آخری نصف میں اردو دنیا پر ''اصلاح پسندی'' کا رجحان غالب تھا۔ ناول نگار ہو، مذہبی عالم ہو یا شاعر اس عہد میں اجتماعی اور شخصی اصلاح کے لیے 'دردمندی' اور 'جوش' سے ایسی تحریریں لکھ رہا تھا جو سماجی تبدیلی برپا کرنے میں معاون تھیں۔ اسے یہ اعتماد اشاعت اور عام تعلیم نے عطا کیا تھا، جن سے مخاطبین کے نئے گروہ پیدا ہو رہے تھے۔ یوں بدلتی 'صورتِ حال' میں اکثر لکھنے والے اپنا اپنا زاویہ نظر پیش کر رہے تھے۔ اردو کے معروف شاعر شاد عظیم آبادی نے بھی اس رجحان میں حصہ ڈالا۔ انھوں نے عورتوں کی اصلاح کے لیے ایک کتاب صورتِ حال (1893ء) تحریر کی جو سٹی پریس پٹنہ سے شائع ہوئی۔ جنوری 1893ء میں اسی پریس سے شاد کی تاریخ بھی اشاعت کے مراحل سے گزری جس میں صورتِ حال کے بارے بھی اشتہار موجود ہے جو اس کی وجہِ تخلیق پر روشنی ڈالتا ہے:

> ''سب کو معلوم ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کے اکثر خاندان [کذا] کو بھوت پلید اور طرح طرح کے توہمات اور شادی بیاہ کے رسومات اور فضول خرچیوں نے دولتِ بے قیاس لوٹ کر تباہ و برباد کر دیا ہے۔ اب تک کوئی ایسی کتاب دلچسپ جس میں نہایت تفصیل سے ان باتوں کی برائیاں عمدہ محاوروں اور عورتوں کی بول چال میں ہوں دیکھنے میں نہیں آئی۔''(۱)

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، یونیورسٹی آف سرگودھا۔

شاد کے اپنے بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ رسومات اور توہمات کے معاشی نقصانات پر رنجیدہ ہیں۔اس کتاب میں انھوں نے مختلف تقریبات کے وقت ادا کی جانے والی رسوم،عمومی زندگی میں پائے جانے والے رواج، توہم پرستی اور بیماری کا علاج تعویذ گنڈے سے کیے جانے پر تنقید کی ہے۔کیا اس کتاب کو سادہ تشریحی انداز سے پڑھنا چاہیے کہ اس کے مندرجات مختصراً اپنے لفظوں میں بیان کر کے تعبیر کا حق ادا ہو جائے یا اسے تجزیے کی کسوٹی سے گزارا جائے؟ یہ سوال کرنا ضروری ہے کہ شاد کی اصلاح کے 'مقاصد' کیا ہیں؟ انھوں نے کن معیارات پر کسی رسم کو 'نقصان دہ' یا 'غیر معیاری' قرار دیا ہے اور ان کی اصلاح کے 'مضمرات' کیا ہیں؟ اس مضمون میں ہم انھی سوالات کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کریں گے۔

اس کتاب کے مطالعے میں ___ اور اردو کی بیشتر تحریروں کے مطالعے میں ___ عام طور پر غیر تاریخی تشریحی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔(۲) شاد نے ثقافتی اصلاح کا جو نمونہ اس کتاب میں پیش کیا ہے، اس کی قرأت زمان و مکان سے ماورا ایک ''اصلاحی'' اور ''نیک نیتی'' پر مبنی تحریر کے طور پر کی گئی ہے۔ایسا کرنا اس کے تاریخی پہلو سے انکار کرنا ہے۔یہ ماننا ہے کہ شاد ___ اور اردو کے سبھی ادیب بھی ___ ماورائے تاریخ تھے۔اس لیے ان کے نقطہ نظر کی صرف تشریح کی جاسکتی ہے، اس پر انتقاد یا تجزیہ ممکن نہیں۔یوں اب تک یہی بحث ہوتی رہی ہے کہ انھوں نے کیا کہا۔(۳) انھوں نے جو کہا اس کی 'تشکیل' میں ان کے تاریخی حالات کا کیا کردار ہے اور یہ کیوں کہا؟ ایسے سوالات پر عموماً خاموشی اختیار کی گئی ہے۔یہ خاموشی ممکنہ طور پر غیر شعوری بھی ہو سکتی ہے کہ ان سوالات کو اٹھانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی۔

یہ سمجھنا ضروری ہے کہ شاد نے اصلاح کا یہ بیانیہ خود تیار کیا، ان کے اپنے حالات نے انھیں یہ سب کہنے پر مجبور کیا یا وہ استعماری عمائدین (Colonial Officials) کی طرف سے چلنے والی بحثوں سے متاثر ہوئے۔یہاں یہ نظر میں رہے کہ ان کا زاویہ نظر موجود مختلف امکانات میں سے ایک ہے اور اسے ''واحد'' اور ''صحیح'' مانتے ہوئے حقیقت کے طور پر قبول کرنا درست نہیں۔یہ محض ایک رائے ہے جس کے غلط ہونے کا اتنا ہی امکان ہے جتنا اس کے درست ہونے کا۔کسی انسانی متن کی تعبیر کرتے ہوئے یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ لکھنے والا ایک تاریخی صورتِ حال میں اپنے ''فہم'' کے مطابق، موجود امکانات میں سے کوئی ایک 'رائے' یا ''ردِعمل'' منتخب کرتا ہے۔اس انتخاب پر اس کی ''حیثیت'' (Status) ___ جو عام طور پر سماجی یا معاشی بنیادوں پر متعین ہوتی ہے ___ اثر انداز ہوتی ہے۔شاد کی سوانح سے واضح ہے کہ وہ ہندوستانی سماجی نظام کو قبول کرتے ہوئے، اپنے اعلیٰ نسب کو فخریہ سامنے لاتے ہیں۔

صورتِ حال میں شاد افتراقی بیانیہ (Differential Discourse) وضع کرتے ہیں۔سب سے پہلے وہ بیان دیتے ہیں کہ مسلمان ہندوستان کے رہنے والے نہیں، باہر سے آئے ہوئے ہیں۔(۴) یہی وہ بنیادی پیمانہ ہے جسے اساس بنا کر وہ خوشی کے موقع پر ادا کی جانے والی رسوم کو غیر معیاری قرار دیتے ہیں کہ یہ سب ہندوستانی ہیں، ان کا مسلمانوں سے کوئی تعلق نہیں۔یہ بات ماننے کے لیے دو اصولی فیصلے کرنے پڑیں گے۔ایک یہ کہ ہندوستان سے اسلام قبول کرنے والے مسلمان نہیں یا کسی ہندوستانی نے اسلام قبول نہیں کیا۔ظاہر ہے دونوں باتیں امرِ واقعہ کے خلاف ہیں۔یا اسے یوں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ اگر مسلمان ہندوستان کے رہنے والے نہیں تو کیا صرف عرب ہی مسلمان ہیں۔اس لحاظ سے ایرانی، ترکی، افغانی اور وسط ایشیائی (۵) افراد بھی مسلمان نہیں ہیں۔اور اگر ان سب خطوں کے لوگ اسلام قبول کرنے کے بعد مسلمان کہلانے کے حقدار ہیں تو ہندوستانیوں کو اس حق سے محروم کرنے کی کوئی وجہ سمجھ نہیں آتی اور اگر ہندوستان سے اسلام قبول کرنے والے بھی مسلمان ہیں تو پھر شاد کا یہ افتراقی بیانیہ اپنی نہاد میں ہی غلط ثابت ہو جاتا ہے، جائے کہ اس پر استوار کی گئی اگلی ساری عمارت۔

شاد نے ثقافتی انتقاد (Cultural Criticism) کا جوزیہ منتخب کیا ہے وہ 'خارجی' ہے۔مراد یہ کہ وہ خود اس ساری ثقافتی سرگرمی کا حصہ نہیں بنتے، جس پر وہ نقد کر رہے ہیں۔وہ باہر سے ثقافت پر نظر ڈالتے ہیں اور اس میں موجود 'خرابیوں' کی نشاندہی کرتے ہیں۔خرابیاں وہ نتائج کی بنا پر دو طرح کی گنواتے ہیں: 'معاشی' اور 'شناختی'۔یہاں میں نے دانستہ مذہب کی بجائے شناخت کی اصطلاح استعمال کی ہے۔شاد نے جگہ جگہ اپنی سامعین ___ جنھیں وہ میری شہزادیو کہہ کر پکارتے ہیں ___ کو باور کرایا ہے کہ ان کے روزمرہ میں شامل رسم ورواج کا مسلمانوں اور ان کے مذہب سے کوئی تعلق نہیں بلکہ ''یہ طریقہ اس ملک کے بھائیوں کا ہے۔'' یوں اگرچہ شاد مذہبی بنیادوں پر رسوم کو رد کرتے ہیں۔تاہم اگر غور سے تحریر کا جائزہ لیا جائے تو ان کا مسئلہ شرع سے زیادہ شناخت کا ہے۔ان کا مرکزی سروکار مسلمانوں کو دیگر ہندوستانی گروہوں سے منفرد ثابت کرنے سے رہا ہے۔جہاں جہاں یہ انفرادیت کسی دوسرے گروہ سے اشتراک یا مماثلت حاصل کرتی ہے، وہاں وہاں شاد کی بے چینی بڑھ جاتی ہے۔یہ سوال بے محل نہیں کہ آخر شاد ایسی منفرد شناخت ابھارنے کے لیے کیوں بے چین ہیں۔اس سوال کا جواب صورتِ حال میں دو جگہ پر موجود ہے۔ایک مقام وہ جب شادی پر رقاصاؤں کو بلانے کے مشورے ہوتے ہیں تو صاحبِ خانہ کے مشیر لکھنؤ اور کلکتے سے ناچنے والیوں کو بلانے کی تجویز رکھتے ہیں۔شاد تنبیہ کرتے ہیں کہ ''قومی ہمدردی اور قومی خیر خواہی جس کو جتا جتا کر آپ نے انگریزوں میں رسوخ پیدا کیا ہے، اس کے یہی معنی ہیں...''(۶)

سو یہاں خود کو انگریزوں کی نظر میں سرخرو کرنے کا معاملہ ہے۔ ایسے اعمال اور تصورات جو 'پیا' کے من کو نہ بھائیں، ان سے 'سکھی' کیوں نہ دور جائے۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ انگریزوں میں رسوخ کے لیے خود کو 'قومی خیر خواہ' اور 'قومی ہمدرد' ثابت کرنا ضروری تھا۔ سرکاری مشینری میں بار ایسے ہی نہیں مل جاتا۔ اس نئی طرز کی سرکار میں اُسی کی بنتی جو اپنی 'قوم' کا نمائندہ ہو۔ مغل جاگیرداری نظام کے خاتمے پر، نئی انتظامیہ سے ربط ضبط قائم کرنا مقامی اشرافیہ کے لیے نیا امکان تھا۔

یہاں یہ دیکھ لینا چاہیے کہ انگریز مقامی انتظامی عہدوں کو کن بنیادوں پر پُر کرتے تھے۔ ہندوستانی آبادی کو انگریزوں نے فرقہ وارانہ بنیادوں پر تقسیم کر کے دیکھا۔ عدالتی نظام ہو یا میونسپلٹی کے لیے افراد کا تعین یا انتخاب کرنا ہو، یا مردم شماری کرنی ہو، سب سطحوں پر معاملات ''قومیت'' کی بنیادوں پر طے ہوتے تھے۔(۷) یوں اپنے گروہ کا نمائندہ بن کر میونسپل کمیٹی یا عدالت کا حصہ بنا جا سکتا تھا۔ یہ عجب اتفاق ہے کہ شاد ان دونوں سرکاری محکموں کا حصہ تھے۔ وہ معززینِ شہر سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے 'گروہ' کے نمائندہ بھی تھے۔ یوں شاد کا قوم کے لیے بے قرار رہنا سمجھ میں آتا ہے۔ میری رائے میں یہ 'نمائندگی کا بوجھ' ہے جو اصلاح کے لیے بنیادی فکری قوت اور نقد کے لیے معیار فراہم کر رہا ہے۔

سرکاری عمائدین کی طرف سے اصلاح کے منصوبے اور آبادی کو زیادہ 'مہذب' بنانے کے لیے مختلف تدابیر اختیار کی جاتی رہیں۔ ان میں تعلیمِ عامہ، نصابات، لیکچر اور مختلف محافل کا انعقاد شامل ہیں۔ شاد سرکاری اصلاح کے اس منصوبے کا حصہ تھے۔ یہ کہنا اس لیے ممکن ہے کہ وہ سرکاری کارندوں کے قریب رہے۔ ان کی ایما پر صوبہ بہار کی تاریخ لکھی، تاکہ بہار کے دورے پر آنے والے پرنس آف ویلز کی نذر گزاری جا سکے۔(۸) وہ استعماری سرکاری نصابات کی تیاری میں شامل رہے اور ان کی کتب نصابات میں شامل کی جاتی رہیں، اپنے گھر میں سماجی اصلاح کے لیے مختلف 'کمیٹیوں' (مکالمے یا مذاکرے کی محافل) کا اہتمام کرتے رہے۔ صورتِ حال ایسی ہی ایک کمیٹی کا نتیجہ ہے۔

شناختی مسئلہ ایک اور سبب سے بھی قابلِ توجہ ہے۔ کتاب کے اختتام پر شاد نے ایسے جملے لکھے ہیں، جن سے واضح ہوتا ہے کہ وہ انگریزوں کو باور کروانا چاہتے تھے کہ 'ہم مہذب ہیں' اور جو رسم و رواج مسلمانوں میں اس وقت رائج ہیں، ان کا مسلمانوں یا ان کے مذہب سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ 'تعلیم کی کمی' اور 'ہندوستان کی آب و ہوا کے اثر کر جانے' کا نتیجہ ہیں۔ وہ اضافہ کرتے ہیں کہ ان دو وجوہ کے باوصف اکثر خاندانوں نے تہیہ کر لیا ہے کہ وہ یہ رسوم و رواج نہیں اپنائیں گے۔ یہ کتاب لکھ کر انھوں نے ثابت کر دیا ہے کہ

''ان تمام لغویات سے مسلمانوں کے پاک مذہب کو کچھ علاقہ نہیں ہے۔ انھوں نے ان باتوں کو ہندوستان میں آ کر سیکھا ہے۔'' ایسا کرنا انھیں اس لیے ضروری محسوس ہوا کہ ''دوسری قوموں نے جو یہ سمجھ لیا تھا کہ یہ رسم و رواج مسلمانوں میں مذہبی ہیں''(۹) ان کی تصحیح کی جا سکے۔

انگریزوں میں 'رسوخ' اور ان پر ثابت کرنے کی کوشش کرنا کہ یہ 'ہندوستان' میں آ کر 'سیکھی' گئی رسمیں ہیں، دونوں باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اصلاحی کوششوں کا مرکز کون ہے۔ ان کوششوں کے مضمرات سے کس طرح افتراقی بیانیہ آگے چل کر 'علم' اور 'حقیقت' کی صورت میں ڈھل گیا یہ اب تاریخ کا حصہ ہے۔

یہ نتیجہ ایک اور پہلو سے بھی ثابت کیا جا سکتا ہے۔ شاد نے رسوم پر انتقاد کے لیے عموماً 'مہذب' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ان کے جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک مہذب کی نگاہ سے جب مقامی رسوم کو دیکھا جائے تو سب جہالت کی پوٹ نظر آتی ہیں۔ کتاب میں مذکور دُلھا ایک 'مہذب' انسان ہے۔ جب سالی، میراثن یا کوئی اور خاتون کوئی رسم ادا کرتی ہیں تو یہ مہذب آدمی ناگواری کا اظہار کرتا ہے۔ یہ صاحب آخر کن بنیادوں پر 'مہذب' ہیں۔ مہذب کی کوئی واضح تعریف تو شاد نے کتاب میں فراہم نہیں کی، تاہم اس کے اعمال اور اس دور کے دیگر اصلاح پسندوں کے بیانیے کو نظر میں رکھا جائے تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مہذب کسے کہا جاتا تھا۔ اصلاحی بیانیے کے مطابق مہذب سے مراد جدید تعلیم کے حامل سادگی پسند نوجوان ہیں، جو مقامی رسم و رواج کو جہالت کے دور کی یادگاریں تصور کرتے ہیں۔ یہ سرشار ہوں یا رشیدۃ النسا، دونوں کے ہاں مہذب وہی نوجوان ہے جو اوپر درج تعریف پر پورا اترتا ہو۔ خصوصاً سرشار کے ہاں تو وہی نوجوان تعلیم یافتہ کہلائے گا جو اپنے اطوار اور طرزِ حیات میں انگریزون کی پیروی کرے۔ جب اس تعلیم کی روشنی میں، 'خارج' سے دیسی رسوم کا مشاہدہ کیا جاتا ہے تو تمام کی تمام غیر مہذبوں کی یادگاریں ٹھہرتی ہیں۔ صورتِ حال کی دائی خیرن بھی اس پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ وہ شاد سے کہتی ہے کہ انھوں نے اصلاح کی آڑ میں عورتوں کی ہجو شروع کر دی ہے اور انھیں بالکل ہی گنوار، کافر اور بے وقوف قرار دے دیا ہے۔ وہ اضافہ کرتی ہے کہ یہ شاد کا ہی حوصلہ ہے: ''اب اتنی تو مجال نہیں کہ آپ کی طرح چار حرف پڑھ کر سب کو ناسمجھ بنا ڈالیں۔''(۱۰) اس سے صاف ہو جاتا ہے کہ تعلیم کی روشنی اور جدید طرزِ زندگی وہ بنیادی معیارات ہیں، جن کی کسوٹی پر پرکھنے سے تمام رسوم و رواج جہالت کی نشانیاں قرار پاتی ہیں۔

صورتِ حال میں ایک اور نئے رجحان کی خبر ملتی ہے۔ یہ رجحان انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اردو نثر میں تواتر سے جگہ پاتا ہے اور وہ ہے نسوانی اصلاح۔ ناول، قصہ، مکالمہ، مذہبی رسائل، احکامات اور نظم کے ذریعے اس ایک موضوع کو بڑے تواتر سے تحریر میں ڈھالا گیا ہے۔ اس رجحان کا جائزہ لینے والوں نے عموماً

اسے 'اصلاح'، 'سماجی بہتری' اور 'تربیت' جیسی اصطلاحوں میں دیکھا ہے۔ اس رجحان کے تحت مردوں کی عورتوں پر ایک نئی 'فوقیت' کا قیام بھی عمل میں آ رہا تھا۔ اس زاویے سے شاید اس رجحان کا جائزہ نہیں لیا گیا۔ اگر ہم اصلاح کے بیانیے کو دیکھیں تو یہ مردوں کی عورتوں کے منطقے میں دراندازی تھی۔ وہ خاص زنانہ جہاں عورتیں ہی کامل اختیار اور مہارت کی حامل تھیں، اس بیانیے کے مطابق اب ان معاملات میں بھی عورتوں کو مردوں کی تقلید کرنی چاہیے۔ عورتیں اپنے معاملات ____ ایسی سرگرمیاں جنھیں عام طور پر زنانہ سمجھا جاتا تھا، گھر کے اندر کی سرگرمیاں، رسم و رواج، خوشی غمی کی تقریبات وغیرہ ____ میں اب مردوں کی دست نگر بن جائیں۔ یوں دیکھیں تو اصلاح کا یہ بیانیہ سماجی درجہ بندی کو صنفی بنیادوں پر قائم کر رہا تھا۔ ایسا نہیں کہ اس سے پہلے عورتیں مردوں سے برتر تھیں، تاہم یہ ضرور ہے کہ خاص اپنے معاملات میں وہ بہت حد تک با اختیار تھیں۔ تاہم اب ان معاملات میں وہ ''جاہل عورتوں'' کی پیروی کرنے کی بجائے 'عالم فاضل' پڑھے لکھے مولویوں اور مردوں کی تقلید کریں۔ اس طرح سماجی سطح پر موجود ان لکھے معاہدے، جس کے مطابق مردوں اور عورتوں کا بعض خاص معاملات میں منطقہ علیحدہ علیحدہ تھا، اس کی تحلیل کر کے، مردوں کی عورتوں پر مطلق فضیلت کے زاویۂ نظر کو ترویج دیا گیا ہے۔ بنیاد اس فوقیت کی صنفی اور علمی ہے۔ جہاں تک علم کا سوال ہے تو یہ فوقیت عارضی نوعیت کی اور اضافی (Relative) ہے۔ کوئی بھی فرد ____ مرد ہو یا عورت ____ علم حاصل کر سکتا ہے۔ اس بنیاد پر ایک پوری صنف کو دوسری پر فوقیت دینا قرینِ انصاف نہیں۔ دوسری بات یہ کہ علم حاصل کرنا اور بات ہے اور اس کو اپنے فہم کا حصہ بنانا دوسری بات ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر طالب علم سیکھے ہوئے کو مکمل طور پر اپنے فہم کا حصہ بنا سکے۔ شاد کا زور بہر حال مردوں کی فوقیت جتانے پر ہے۔ کتاب لکھتے ہوئے مسلسل ان کے ذہن پر یہ درجہ بندی چھائی رہی اور جب موقع ملا وہ مثال سے اسے ثابت کرتے رہے۔ مثال کے طور پر گھر کے خرچ کا حساب مرد تو لکھ کر درست رکھتے ہیں، عورتوں کو اس کا سلیقہ ہے نہ وہ حساب سے واقف ہیں۔ (۱۱)

اصلاح کا یہ بیانیہ دو سطح پر شناخت قائم کرتا ہے، غیر ہندوستانی اور مردانہ۔ ان دونوں حوالوں سے دیکھیں تو شاد کا زاویۂ نظر تعصب کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ وہ کبھی گروہی شناخت ابھارتے ہیں اور کبھی صنفی فوقیت ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں ہندوستانی رسوم اس لیے قابلِ مذمت ہیں کہ ان کا تعلق مسلمانوں سے نہیں۔ اگر ایسی بات ہے تو ہندوستانی زندگی کے تمام مظاہر ہی قابلِ مذمت ہونے چاہییں۔ تاہم وہ ہندوستانی زندگی کے ایسے مظاہر جن سے ان کی سیادت (Hegemony) ثابت ہوتی ہو، انھیں پسندیدہ بنا کر پیش کرتے ہیں اور جہاں اشتراک اور کثرت ہو یا ان کی پسندیدہ سماجی درجہ بندی کے منقلب ہونے کا

اندیشہ ہو، وہاں وہ اصلاح کی بات چھیڑ لیتے ہیں۔ یوں ان کا اپنا بنایا ہوا بیانیہ تضادات کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ رسوم کو ثقافتی نفوذ کی بجائے شاید غلاظتی آمیزش سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود اپنی سیادت کو قائم کرنے والی رسوم اور مظاہر انھیں پسند ہیں۔ مثال کے طور پر انھیں سہرا ناپسند ہے، البتہ ذات برادری کا برہمنی درجہ بند نظام انھیں پسند ہے۔ وہ ایسے لباسوں کو پسندیدہ جانتے ہیں جن سے انسان کے کسی 'معزز' گروہ سے وابستہ ہونے کی خبر ملتی ہو جیسے ایران میں سیدوں کا کالا عمامہ اور ہندوستان میں برہمنوں کا جنیو ڈالنا۔ ایسے کسی سماجی مظہر کو ختم کرنا یا اس میں تبدیلی لانا شاد کے نزدیک درست نہیں۔ انھیں ایسی رسمیں ناپسند ہیں جن سے، ان کی نظر میں سماجی سطح پر کمتر درجے کے حامل افراد کوئی فائدہ حاصل کرتے ہیں یا مفروضہ درجہ بندی، کچھ دیر کے لیے ہی سہی، منقلب ہونے کا اندیشہ ہو۔ جیسے شادی کے موقع پر میراثنوں کا گالیاں دینا انھیں پسند نہیں۔ ایسی تمام رسمیں بھی وہ ختم کرنے کے حق میں ہیں جن سے بیوی کے مقابلے میں شوہر کی کمتری کا پہلو نکلتا ہو جیسے بھیڑ بننا۔ ذات برادری اور بارات کو گالیاں دینا دونوں ابتدائی زرعی عہد کی یادگار ہیں جب زمین کی کاشت سے 'ملکیت' کا تصور پروان چڑھا۔ (۱۲) جہیز دکھانے کے موقعے پر عورتوں کا چیزوں کے بارے باتیں کرنا اور نقص نکالنا ایسا امر ہے جس کی گرفت شاد نے بالکل ٹھیک کی ہے۔ تاہم یہاں بھی انھیں زیادہ قلق اس بات کا ہے کہ ''رزیل عورتوں'' کے طعنے مہنے سننے پڑ رہے ہیں۔ صنفی اور سماجی دونوں سطح پر بنائی گئی اس تفریق کے بعد یہ سمجھنا کہ کتاب 'مسلمانوں' کی فلاح کے لیے ہے، اسی وقت ممکن ہے جب 'مسلمان' کے دائرے میں صرف 'اشراف مرد' آتے ہوں۔ وہ عورتوں کو تاکید کرتے ہیں کہ انھوں نے پچھلی عورتوں کی صرف بری باتوں میں تقلید کی ہے۔ حال آں کہ ان کی اچھی باتوں کی پیروی کرنی چاہیے جیسے گھر داری کے کئی ہنر سیکھنا اور ''نہ رزیلوں کو سر چڑھانا، نہ نیچی قوموں سے بیٹھ کر گال سٹکے اڑانا۔'' (۱۳)

شاد ایسی رسموں کو درست جانتے ہیں جنھیں عقل مندوں نے کسی 'فائدے' کے واسطے تراشا ہے اور ان رسموں کی اصلاح چاہتے ہیں جنھیں چند 'لاخیروں' نے اپنے فائدے کے لیے گھڑ لیا ہے۔ اس سے سمجھنا آسان ہے کہ شاد کو کن کا فائدہ قبول اور کن کا 'نفع' نامنظور ہے۔ جہاں فائدہ معززین کا نکلتا ہے وہ مباح ہیں اور جہاں عامیوں کی بہبود ہوتی ہو وہ منکر ہے۔ اس کا رد مذہب، قومیت، عقل، منطق جس سے بن پڑے کرنا ضرور ہے۔ اسی سے رسوم کے معاشی پہلو کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ شاد نے رسوم کی مذمت کا بیانیہ شناخت کے بعد معاشی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ اس حوالے سے ہر وہ رسم بری ہے جس سے روپے کا ضیاع ہوتا ہو۔ معاشی نقصان کے ضمن میں بھی شاد کا بیانیہ اپنی سماجی حدود رکھتا ہے۔ یاد رہے کوئی بھی معاشی سرگرمی محض نقصان پیدا

نہیں کرتی، حتیٰ کہ آتش بازی میں بھی جو روپے صرف ہوں، وہ آگ میں نہیں جاتے، آتش بازی بنانے والوں کی جیب میں جاتے ہیں۔ دوسری سطح پر یہ بھی دیکھیے کہ ''شربت پلائی'' ہو یا ''گالی دلائی'' ایسی رسموں میں عامیوں کا فائدہ ہوتا ہے۔ شاد کا یہ بیانیہ اس معاشی گراوٹ سے پیدا ہوا ہے جس کا شکار جاگیر دار طبقہ انگریزی دور میں ہو گیا تھا۔ اب ایک طرف نئے معاشی امکانات کی تلاش شروع ہوئی دوسری طرف موجود پونجی کو پس انداز کرنے یا ''قومی کاموں'' میں خرچ کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ قومی کاموں کی بیخ بھی انگریزوں کے سیاسی بندوبست میں ہی شروع ہوئی۔ اور یاد رہے کہ وہی کام قومی اور ان میں ہی خرچ کی گئی رقم نیک نامی کا باعث بن سکتی تھی جو انگریزوں کے پسندیدہ ہوں۔ (۱۴) پرانی ثقافتی اقدار میں شاگرد پیشوں، ملازموں یا دوسرے پیشہ وروں کو خوشی کے موقع پر نوازا جاتا تھا، اور امارت دکھانے کا اور ان کی دستگیری کرنے کا یہ طریقہ رائج تھا۔ مگر نئے ''صورتِ حال'' میں ایسا کرنا نقصان کا سودا ہے۔ اسے ہمارے خیال میں نقصان کی بجائے 'صرف' کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ کہ اس سے روپئے ضائع نہیں ہو رہے ہے۔ ملازمین اور شاگرد پیشوں سے حاصل ہونے والے فوائد اور ان سے لیے جانے والے کاموں پر تو ایک جملہ بھی نہیں لکھا گیا، البتہ جہاں ان کا برسوں میں کسی دن فائدے کا موقع آیا اصلاح کی چھڑی آن پہنچی۔

ان سب اعتراضات کے باوصف صورتِ حال میں جس تفصیل کے ساتھ رسموں کو بیان کیا گیا ہے وہ لائقِ توجہ ہے۔ یہ شاید اشارہ ہے کہ اپنی تمام تر اصلاح پسندی کے باوصف شاد کے لاشعور میں کہیں ان رسموں کے لیے پسندیدگی موجود تھی۔ (۱۵) یہ پسندیدگی بھلے ہی وہ اصلاحِ احوال کے پردے میں چھپا گئے ہوں۔ بہر کیف تفصیلی بیان سے ان کی Fascination واضح ہے۔ خود انھوں نے اپنے بیٹے کی شادی تمام رسموں اور طمطراق سے کی۔ اور لطف کی بات یہ کہ اس کے لیے قرض بھی لیا۔ جو نصیحت وہ دوسروں کو کرتے رہے خود اس پر عمل نہ کر سکے۔

کتاب کا ایک اہم حصہ توہمات، ان کے کھوکھلے پن اور ان کے ذریعے ٹھگنے والے فریبیوں کی چالبازیوں کو بے نقاب کرنے پر مشتمل ہے۔ یہ حصہ رسوم کے بیان کی طرح خاصہ جاندار ہے۔ انھوں نے اوجھوں، پنڈتوں، ملاؤں، پیر کھیلنے والیوں اور نجومیوں وغیرہم کی فریب کاریوں کو بالتفصیل بیان کیا ہے۔ اُس دور میں بیماری کا علاج تعویذ گنڈے سے کرنے اور امراض کے حوالے سے جو توہمات موجود تھے، ان میں سے چند ایک کو مثالوں کے ساتھ شاد نے بیان کیا ہے۔ اس سے ایک طرف لوگوں کے تیقنات اور طرزِ فکر کا اندازہ لگانا ممکن ہے، دوسری طرف خوش عقیدہ لوگوں کو احمق بنانے والوں کی چالیں بھی بیانیے میں شامل کر کے شاد نے

صحیح معنوں میں آگاہی پھیلانے والے کا کردار ادا کیا ہے۔ اپنی اشرافی پوزیشن وہ یہاں بھی نہیں چھوڑتے اور ان کا نزلہ گھر کی ملازماؤں پر گرتا ہے کہ توہمات کی طرف اہلِ خانہ کو یہی دھکیلتے ہیں۔ اس انداز سے ایک طرف تو اپنی مخاطب 'بیگمات' کی ہمدردیاں سمیٹنے اور انھیں بالواسطہ انداز میں سمجھانے کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے، دوسری طرف اشرافی نقطۂ نظر سے انھیں ملازماؤں سے خبردار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ملازمین اور اس حیثیت کے لوگوں کے لیے شاد کے ہاں ہمدردی مفقود ہے۔

کتاب اردو تہذیب کے سفر میں ایک اہم موڑ کو سمجھنے میں معاون ہے۔ یہ دیکھنا ضروری ہے کہ کیا توہمات اور رسم و رواج کی مذمت کے بعد اس کتاب میں کسی منطقی یا عقلی فکر یا سماج کی طرف سفر موجود ہے؟ بصد افسوس اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ اردو میں اصلاح کے لیے لکھی گئی بیشتر کتب سماجی ترقی کی بجائے گروہی 'شناخت' کی تشکیل میں زیادہ مصروف نظر آتی ہیں۔ اس رجحان کو جدیدیت یا جدت کہنا مشکل ہے۔ میں اسے 'ادھوری' یا 'ٹوٹی پھوٹی' (۱۶) جدیدیت بھی نہیں کہوں گا۔ میری نظر میں یہ ''خود پسند جدیدیت'' ہے۔ اس میں شعوری کاوش اور خود شناسی کے عناصر موجود ہے، جو اسے جدید بناتے ہیں، تاہم خود پسندی کا عفریت ایسا ہے جو پچھلی ڈیڑھ صدی سے ہمیں بند گلی میں لیے جا رہا ہے۔ یوں ہماری جدیدیت کا انیسویں صدی سے شروع ہونے والا منصوبہ گروہی یا صنفی سیادت (Hegemony) کو قائم کرنے کے پھیر میں مسائل کا شکار ہے۔ اس لیے نہ تو سماجی بہتری کا امکان پوری طرح سے پھل پھول سکا ہے اور نہ صنفی مساوات کا مرحلہ قریب دکھائی دیتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات:

۱۔ شاد عظیم آبادی، تاریخ صوبہ بہار (پٹنہ: سٹی پریس، 1893ء)، سرورق۔

۲۔ اس کتاب پر دیکھیے وہاب اشرفی کی تنقید: وہاب اشرفی، شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2001ء)، ص 82-69۔

۳۔ امتیاز احمد نے لکھا ہے کہ مذہب اور مسلمانوں پر عموماً لکھتے ہوئے 'کتابی' زاویہ نظر مصنفین کے پیش نظر رہا ہے۔ مسلم سماجی ساخت پر کچھ تحریر کرتے ہوئے قرآنی احکامات کو سامنے لایا گیا ہے۔ سماجیات کے تناظر میں عام طور پر زندگی کے حقیقی عملی (Lived) پہلو کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ بات اردو ادیبوں اور ان پر لکھنے والے نقادوں پر صادق آتی ہے جو خیالات سے بحث کرتے ہیں ان کے سماجی نتائج کو درخورِ اعتنا نہیں جانتے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

Imtiaz Ahmad,"Introduction" in *Ritual & Religion among Muslims of the Sub-Continent,* ed. by Imtiaz Ahmad (Lahore: Vanguard, 1985), p.1-20.

۴۔ شاد، صورتِ حال (پٹنہ: سٹی پریس، 1893ء)، ص 1-20۔

۵۔ میں نے فی الوقت صرف وہی خطے لیے ہیں جہاں سے لوگ ہندوستان میں آئے۔ یہ کل اسلامی دنیا کا

جغرافیہ نہیں ہے۔

۶۔ شاد، صورتِ حال، ص100۔

۷۔ مثلاً لکھنو میں جو میونسپلٹی قائم ہوئی اس کے نو ممبران میں سے پانچ سرکاری ملازم اور چار غیر سرکاری اراکین تھے جن میں سے دو مسلمان اور دو ہندو تھے۔ سرکاری مشینری کی فرقہ وارانہ بنیادوں پر تقسیم کے حوالے سے مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

Veena Talwar Oldenburg, *The Making of Colonial Lucknow: 1856-1877* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), p 77-9.

انگریزوں نے ہندوستانی آبادی کی تفہیم میں کیسے خود ساختہ درجہ بندیاں قائم کیں جو بعد میں نصابی اور تاریخی کتب کے ذریعے 'علم' بن گئیں، اس کے تجزیے کے لیے ملاحظہ ہو:

Bernard S. Cohn, "The Census, Social Structure and Objectification in South Asia", in *An Anthropologist among Historians and Other Essays* (Delhi: Oxford University Press, 1987), p 224-54.

۸۔ شاد کی تاریخ جب نظرِ ثانی کے بعد دوسری مرتبہ چھپی تو دیباچے میں انھوں نے اس کی وجہِ تصنیف بیان کی۔ انھوں نے لکھا:

> "1875ء کے اواخر میں جب کہ شاہزادہ فلک رکاب معلیٰ جناب پرنس آف ویلز ہندوستان میں داخل ہو چکے اور گرما گرمی سے خبر مشہور ہوئی کہ ساعتِ چند کے لیے جناب محتشم الیہ پٹنہ و باقی پور میں بھی قدم رنجہ فرمائیں گے۔ یہاں کے رعایا و حکام نے پزیرائی کے بہت کچھ سامان مہیا کیے۔ از آں جملہ ایک کمیٹی میں جس میں تمام اراکینِ شہر جمع تھے اور خود صاحب کمشنر بہادر ضلع اس کے چیئرمین تھے، مجھ سے کہا گیا کہ تم بھی شاہزادہ ممدوح کی یادگار تشریف آوری میں کوئی کتاب لکھو بلکہ جن حضرات کو تاریخ سے ایک طرح کا لگاؤ تھا، وہ مصر ہوئے کہ صوبۂ بہار کے حالات و واقعات قلمبند کر دو۔ صاحب کمشنر بہادر ضلع نے بھی اس پر اپنی رضامندی ظاہر فرمائی۔۔۔۔"

مزید تفصیل دیکھیے: شاد عظیم آبادی، تاریخِ صوبۂ بہار، ص3۔

۹۔ شاد، صورتِ حال، ص168۔

۱۰۔ ایضاً، ص144۔ ۱۱۔ ایضاً، ص87۔

۱۲۔ برات کو گالیاں دینا ابتدائی زرعی عہد کی یادگار ہے۔ اس دور میں زمین اور مرد سے جڑی ہر شے کی ملکیت کا تصور سامنے آیا۔ یہ تصور پدری نظام کے اساسی تصورات میں شامل ہے۔ اسی سے 'باکرہ' کی 'عصمت' کی حفاظت کا خیال پیدا ہوا۔ اس دور میں ایک بستی کے مرد اچانک کسی دوسری بستی پر حملہ آور ہوتے اور وہاں کی عورتوں کو اٹھا لے جاتے۔ اس حملے کے دوران بستی میں موجود افراد سنگ زنی اور دشنام طرازی سے مزاحمت کی کوشش کرتے۔ یہی سنگ زنی آج بارات پر پھول برسانے کی صورت اختیار کر گئی ہے اور دشنام طرازی، گالیاں دینے کے روپ میں موجود ہے۔ بارات کا سارا انداز فاتح کا اور دُلھن والوں کے تمام اطوار مفتوح کے ہوتے ہیں۔ اس رسم کا تعلق کسی مذہب سے نہیں ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: علی عباس جلال پوری، رسومِ اقوام (جہلم: خرد افروز، 1993ء)، ص9-28۔

۱۳۔ شاد، صورتِ حال، ص147۔

۱۴۔ مرزا محمد سعید نے اپنے ناول میں ایک ایسے نو دولتیے پر تنقید کی ہے جو سرکاری کاموں میں خرچ کر کے انگریزوں کے ہاں رسوخ حاصل کرنے کی کوشش میں ہے: مرزا محمد سعید، خوابِ ہستی (اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء)

۱۵۔ اس نکتے کے لیے میں محمد سلیم الرحمٰن صاحب کا ممنون ہوں۔

۱۶۔ سلیم احمد نے ادھوری جدیدیت کا تصور پیش کیا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: سلیم احمد، ادھوری جدیدیت (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۷ء) سنجے جوشی نے ہندوستانی متوسط طبقے کے ہاں پائی جانے والی جدیدیت کو 'ٹوٹی پھوٹی' (Fractured) جدیدیت کہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

Sanjay Joshi, *Fractured Modernity : Making of Middle Class in Colonial* (New Delhi: Oxford University Press, 2002)*North India*

☆☆☆☆☆

فرزانہ ناز*

اردو زبان اور نحوی تحریک

Abstract: *The scientific study of languages is called linguistics. It is a vast field of learning and is divided into many parts .i.e morphology, phonology and syntax. Syntax is related to the order of words in a sentence.*

The first initiative on grammar was taken by poets. Later on scholars and linguists joined them. Insha Allah Khan's "Dariya latafat" and Roshan Ali Ansare's " Risal-sarf-w- nahw" were the prime books. Gilchrist, pamir, sohil plalls, kallog, Fateh Mohammad Jalandri, Ghulam Mustafa Khan, Abu Lais Siddiqui, Iktaadar Hussain and Dr. Abdus Salam contributed a great deal to it.

The history of syntax was laid in the era of Hazrat Ali but after centuries still there is a lot of work to be done in this field. As Attash Durani says, literature and research scholars, can't fulfill the needs of Urdu syntax till now, they cannot distinguish between and clause phrase. Punctuation is also ponder worthy problem. In this context we can say that Urdu syntax is waiting for revolutionary steps.

زبان کے سائنسی مطالعے کو لسانیات کہا جاتا ہے۔ کیوں کہ یہ ایک ہمہ جہت علم ہے۔ اس لیے یہ کئی شعبوں اور شاخوں میں منقسم ہے۔ عمومی لسانیات، زبان کے اس علم کے تمام شعبوں کے اساسی مسائل اور مباحث کے حوالے سے قواعد سازی اور تشریح و توضیع کرتی ہے۔ تقابلی لسانیات زبانوں کے ارتقا اور ادوار ادب کا تقابلی مطالعہ کرتی ہے نیز زبانوں کے لسانی رشتوں کا ادراک تاریخی و تقابلی لسانیات کا وظیفہ ہے۔ لسانیات کا وہ شعبہ جو لفظ کے ماخذ اور صوتی تغیرات سے بحث کرتا ہے اشتقاقیات کہلاتا ہے۔ اس کے علاوہ لغت نویسی بھی لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے۔

گوپی چند نارنگ "اردو زبان اور لسانیات" میں رقم طراز ہیں:

"ماہرین لسانیات نے زبان کی تین سطحوں (Hierarchies) کو تسلیم

*اسسٹنٹ پروفیسر، ریسرچ اسکالر پی ایچ ڈی اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

کیا ہے۔ ایک Phonology یعنی صوتیات دوسری Morphology یعنی لفظیات اور تیسری Syntax یعنی نحو۔'' (۱)

قواعد زبان، صرف اور نحو پر مشتمل ہوتے ہیں۔ عبدالسلام سندیلوی ''عمومی لسانیات'' میں اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''ہمارے یہاں قواعد کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ صرف میں لفظ اور اس کی ساخت کا مطالعہ کیا جاتا تھا۔ نحو میں مرکبات کا مطالعہ کیا جاتا تھا۔ جدید لسانیات میں بھی نحو کا موضوع جملہ اور اس کے اجزا ہی کو قرار دیا جاتا ہے۔ پرانے زمانے میں زیادہ توجہ صرف کے مطالعے پر دی جاتی تھی۔ آج نحو کو قواعد کا اہم جز و سمجھا جاتا ہے۔'' (۲)

نحو عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں راہ، طریق، قصد، اسلوب اور ارادہ ہیں۔ اہل عرب کے نزدیک یہ اعراب کا علم ہے۔ نحو کی یہ کوئی جامع تعریف نہیں ہے۔ اس لیے کہ بعض زبانوں میں سرے سے اعراب نہیں ہوتے۔ متاخرین عربی نے یہ مفہوم عربی زبان کو سامنے رکھ کر پیش کیے ہیں۔ دراصل ہر زبان میں مطلب و مفہوم ادا کرنے کے لیے الفاظ کی ترتیب کا مخصوص انداز ہوتا ہے۔ انھی طریقوں کی جزئیات کا نام نحو ہے۔

ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان نحو کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہر زبان میں ادائے مطلب کے لیے الفاظ کی ترتیب کا طریقہ ہے۔ یہ طریقے بعض مشترک ہوتے ہیں اور بعض کسی اور زبان میں بھی پائے جاتے ہیں اور بعض غیر مشترک، جو خاص ایک ہی زبان کے ساتھ مخصوص ہیں۔ انھی طریقوں کے جزئیات کا نام نحو ہے اور نحو کی تدوین کے یہ معنی ہیں کہ ان تمام جزئیات کا استقراء کر کے ان کو کلیات کے تحت لایا جائے۔'' (۳)

سو نحو کا تعلق ترتیب کلام سے ہے۔ مطلب کی ادائیگی میں فعل، فاعل اور مفعول کی ترتیب ہی نحو ہے یعنی الفاظ کی تقدیم و تاخیر اور ترتیب سے مراد نحو ہے۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ اس حوالے سے اپنی کتاب ''بنیادی اردو قواعد'' میں رقم طراز ہیں:

''نحو وہ علم ہے جس سے اجزائے کلام کو ترکیب دینے اور جدا جدا کرنے کا ڈھنگ آتا ہو اور کلمات کے ربط اور باہمی تعلق کا حال معلوم ہوتا ہے اور جس غلطی سے مطلب میں خلل واقع ہو اس سے یہ کلام کو بچاتا ہے۔'' (۴)

ڈاکٹر اقتدار حسین اپنی کتاب ''اردو صرف و نحو'' میں اس حوالے سے مفصلاً بحث کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''ایسی تراکیب کا تجزیہ اور مطالعہ جن میں صرف آزاد روپ شامل ہوں اس کو نحو کہتے

ہیں۔ نحو کی تعریف ہم یوں بھی کر سکتے ہیں کہ یہ ان اصولوں کا مطالعہ ہے جن کے مطابق مختلف تراکیب کو زیادہ بڑی تراکیب میں دے رہتے ہیں۔ یہ بڑی تراکیب دو الفاظ سے لے کر پورے جملے تک ہو سکتی ہے۔'' (۵)

مارفولوجی اور نحو میں بھی فرق ہے۔ مارفولوجی میں مطالعہ صرف لفظ کی حد تک محدود ہوتا ہے۔ جب کہ لفظ کے اوپر کی تمام سطحوں کا مطالعہ نحو کہلاتا ہے۔ اردو کی ابتدا میں روایتی اور تدریسی قواعد مرتب کی گئی جن میں مستشرقین کی تدریسی گرائمروں کے اثرات نمایاں ہیں بعد ازاں عربی و فارسی صرف و نحو کے زیر اثر اردو قواعد مرتب کی گئی۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند میں رقم طراز ہیں:

''اردو زبان کی تاریخ اور اس کے قواعد صرف و نحو پر اردو شعرا اور مصنفین کی توجہ پہلے بھی تھی۔ اردو کی قواعد نویسی پر مغربی مصنفین کے علاوہ خود اہل زبان نے بھی طبع آزمائی کی تھی۔ انشاءاللہ خان انشا کی دریائے لطافت اس سلسلہ کی ایک اہم کڑی ہے۔ روشن علی انصاری نے سنہ ۱۸۱۰ء میں رسالہ صرف و نحو کے نام سے ایک رسالہ تصنیف کیا۔ سرسید احمد خان نے بھی صرف و نحو پر ایک رسالہ لکھا۔ فارسی کا رواج ختم ہوا تو صحت زبان کا ایک پیمانہ ختم ہو گیا اور اسی لیے اردو میں درس و تدریس کے لیے قواعد کے مطالعے کی ضرورت محسوس ہوئی۔'' (۶)

سرسید احمد خان کی نثر کے نئے اسلوب سے جب منشیان ہند کو نجات ملی تو ''بات دل سے نکلے اور دل میں اُترے'' اسلوب نگارش کا معیار ٹھہرا۔ اس لیے سادگی کے ساتھ ساتھ زبان میں نحوی تبدیلیاں بھی در آئیں۔ اضافتوں کا استعمال کیا ہو گیا۔ طویل جملوں کی جگہ مختصر فقروں نے لے لی اور کوشش کی جانے لگی کہ اجزائے کلام کی ترتیب بول چال کے مطابق ہو۔

اردو قواعد نویسی کے آغاز اور ارتقا میں مستشرقین نے اہل زبان سے پہلے کاوشیں کی اور اپنے اپنے طور پر نحو کے حصے کی ترتیب قائم کی ہے۔ ان میں بھی ڈاکٹر گل کراسٹ کی قواعد زبان اردو کو تقدم حاصل ہے مگر اس میں صرف اور نحو کے الگ الگ مباحث نہیں ہیں۔ پامیر کی قواعد میں ہندوستانی اردو زبان کی نحو میں تقابلی نحو کا انداز پایا جاتا ہے۔ پامیر نے جملے کی وحدت خیالی پر زور دیا ہے پھر اجزائے جملہ کی اس فطری ترتیب پر جس کے مطابق خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔ پھر انھوں نے اسم کی مختلف حالتوں کو زیر بحث لا کر انگریزی اور اردو کا نحوی تقابل کیا ہے۔ علامت فاعل اور علامت مفعول کی نحوی تشریحات میں وہ سنسکرت اردو اور انگریزی کا تقابل پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد فعل کے نحوی پہلوؤں کی طرف اشارے کیے گئے ہیں اور آخر میں جملے میں ترتیب اجزا کی وضاحتیں بیان ہوئی ہیں۔

سہل کی جامع القوانین کے حصہ نحو میں پہلے مرکبات اور پھر جملے کی اقسام پھر فعل، فاعل اور مفعول کا بیان ہے۔ اس کے بعد صفت اور ترکیب کے لحاظ سے جملوں کی اقسام اور آخر میں اسموں کا بیان ہے۔ پلیلس (Plalls) نے حصہ نحو میں اول جملے کے اجزا، ترتیب الفاظ اور مسندالیہ کی مطابقت سے بحث کی ہے پھر صفت ضمیر، فعل، متعلقات فعل اور حروف کے نحوی پہلوؤں کی تشریحات پیش کی ہیں۔

کیلاگ (Kallog) نے حصہ نحو کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ نحو تفصیلی اور نحو ترکیبی۔ پہلے حصے میں اسم صفت، عدد و ضمائر، فعل، ظرف حروف اور تکرار الفاظ کے نحوی پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں سادہ جملے کی نحوی ترکیب، اجزائے جملہ اور اقسام جملہ پر بحث ہے۔ اس سلسلے میں ہندی قواعد ایڈون گریوز (Edwin Greeus) کی ہندی گرائمر سے جس کے حصہ نحو میں سب سے پہلے اسم کی فعل سے مطابقت سے بحث کی گئی ہے پھر حالتوں کے نحوی پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے اور آخر میں جملے میں الفاظ کی ترتیب و تکرار پر بحث کی گئی ہے۔ ایک باب میں فعل کے نحوی پہلو پر بھی بحث ہے۔

اردو دور اول کے قواعد نویسوں میں انشا کو تقدم اور فضیلت حاصل ہے۔ انھوں نے دریائے لطافت کے ایک حصے کو نحو کے لیے مختص کیا اور پھر ذیلی چار حصوں میں اسم کے نحوی مباحث اور پھر فعل اور حروف کے ساتھ نحوی مباحث کیے۔ دستور الفصاحت کے حصہ نحو میں تمہید کے بعد علم نحو کی تعریف، ترتیب، فاعل، مفعول اور علامت فاعل مفعول پر بحث ہے۔ پھر شرط و جزا، مرکب غیر تام اور اس کی اقسام مرکب اضافی، حروف ندا، عطف تاکید، اسم موصول، الفاظ کنایہ معرفہ ضمائر اور حروف کے متعلق مباحث ہیں۔

بعد کے ادوار کے قواعد نویسوں میں فتح محمد جالندھری کی مصباح القواعد اہم ہے۔ مولوی عبدالحق کی قواعد اردو مغربی اصول قواعد نویسی سے استفادے کا مظہر ہے۔ اس کے ترتیب مباحث حصہ نحو میں کیلاگ کی ہندی گرائمر کے حصہ نحو سے مماثل ہے مگر اہم نحوی مسائل پر دسترس کے لحاظ سے بہت اہم ہے۔

فن نحو کی تدوین جدید کے حوالے سے شبلی نعمانی کے نظریات بھی اہم ہیں۔ جن سے اردو قاعد نویسوں نے استفادہ بھی کیا وہ بیان کرتے ہیں:

''نحو کا اصلی تعلق الفاظ کی ترتیب و تقدیم و تاخیر سے ہے تو نحو کی ترتیب یہ ہونی چاہیے کہ کلام کے جو اجزا مقدم ہیں ان کا حال پہلے بیان کرے پھر اس سے کم درجے کے اجزا کا حال پھر ان سے کم کا، اس لحاظ سے پہلے مسندالیہ کا حال بیان کرنا چاہیے پھر مسند کا پھر متعلقات کا پھر توابع کا۔''(۷)

اسی طرح پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے کیفیہ میں اردو نحو سے متعلق بعض اہم تجاویز پیش کی گئیں۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ کے مطابق:

''پنڈت کیفی کی یہ تجویز قابل غور ہے کہ نحو کا کام جملے کے اجزا کے مختلف استعمالات سے بحث کرتا ہے۔ بعض الفاظ جملوں میں آ کر تعریض قواعد کے برعکس معنی دے جاتے ہیں۔ نحو ان اختلافات پر بحث کرتی ہے اس طرح بعض فقرے اور مرکبات جملوں میں آ کر مختلف معنی دیتے ہیں۔ ان کی بحث بھی نحو میں شامل ہونی چاہیے اور نحو میں معانی کے بعض ضروری نکات کو داخل کرنا چاہیے اور ایک حد تک ایسا کیا بھی گیا ہے۔''(۸)

زبان کے قواعد کے حوالے سے بعد ازاں مولوی عبدالحق کی قواعد اردو، جامع القواعد حصہ صرف ابواللیث صدیقی، جامع القواعد (حصہ نحو) ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان مرتب ہوئیں۔ ان کے علاوہ جدید لسانیاتی نقطہ نظر سے ''نئی اردو قواعد'' ڈاکٹر عصمت جاوید، ''اردو صرف و نحو'' ڈاکٹر اقتدار حسین خان اور ''بنیادی اردو قواعد'' ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ نے لکھی۔

ڈاکٹر سونیا چرنیکو دانے (روسی مصنفہ) نے اردو کے صیغے لکھ کر اردو نحو میں بعض جدید رجحانات کو پیش کیا ہے۔ اوٹو پیرین نے نحوی مطالعے کے سلسلے میں جو غور طلب تجاویز پیش کی تھیں۔ انھیں اس مصنفہ نے اردو کے نحوی استعمال کی تحقیق میں کامیابی سے برتا ہے۔ یہ اردو قواعد میں نئی چیز ہے جو اردو نحو میں مزید تحقیقی مطالعے کی راہیں کھولتی ہے جس سے اردو نحو وسعت پذیر ہوگی۔

ڈاکٹر عبدالسلام ''عمومی لسانیات'' میں رقم طراز ہیں:

''روبنس نے لکھا ہے کہ الفاظ کے مابین تین قسم کے لغوی رشتے پائے جاتے ہیں:

۱۔ Positional relations (مقام استعمال کے رشتے)

۲۔ Relations of Co-occurrences (ہم وقوعی کے رشتے)

۳۔ Relations of Substitutability (قائم مقامی کے رشتے)''(۹)

ڈاکٹر عبدالسلام لفظی گروہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''لفظوں کو ان کے نحوی تفاعل کی بنا پر لفظی گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ زبان کا ہر لفظ کسی نہ کسی لفظی گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔ بعض الفاظ چونکہ مختلف حیثیتوں میں مختلف کام انجام دیتے ہیں اس لیے ایک سے زائد لفظی گروہوں میں رکھے جا سکتے ہیں۔ بہت سے الفاظ کبھی صفت قرار پانے میں اور کبھی اسم۔ لہٰذا انھیں دونوں لفظی گروہوں

میں رکھا جائے گا۔''(۱۰)

نحوی تراکیب اوران کی درجہ بندی:

نحو کا بنیادی کام فقروں اور جملوں میں الفاظ کی ترتیب اوران کا مختلف سطحوں پر مطالعہ ہے۔ جملے کے اندر الفاظ کے مختلف گروہ ہوتے ہیں۔کسی جملے کے اندر موجود لفظوں کے یہ گروہ ترکیب کہلاتے ہیں۔

اقتدار حسین نحوی ترکیب کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کسی جملے میں جو مختلف قدرتی گروہ ہوتے ہیں ان کو ترکیب یا تعمیر ساخت (Construction) کہتے ہیں۔ایک ترکیب مارفیم یا الفاظ معنی کے لحاظ سے اہم گروہ ہوتا ہے۔''(۱۱)

ڈاکٹر گیان چند اپنی کتاب ''عام لسانیات'' میں ترکیب کی تعریف کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''مارفیموں یا لفظوں کے بامعنی گروہ کو ترکیب کہتے ہیں محض ایک مارفیم کی ترکیب نہیں ہوسکتی صرف وہ الفاظ یا (مارفیم) ایک ترکیب کہے جاسکتے ہیں جن میں آپس میں کوئی براہ راست تعلق ہو جیسے تم نے جس کو بلایا تھا وہ آگیا ہے۔ یہ پورا کلام بھی ایک ترکیب ہے اوراس سے یہ ترکیبیں بھی ہیں۔تم نے جسے بلایا تھا، جسے بلایا تھا، بلایا تھا، وہ آگیا ہے، آگیا ہے، آگیا''(۱۲)

جب کہ ایچ اے گلیسن (جونیر) تراکیب نحوی کے ابعادی مقاصد کے متعلق لکھتے ہیں:

''کسی جملے کی بامعنی ساخت کو بہتر طور پر اس کی سلسلہ وار ترتیب کی اصطلاح میں ہی بیان کیا جاسکتا ہے۔کوئی جملہ جو بولا یا سنا گیا ہو اس کی بہ یک نظر سامنے آنے والی ساخت ایک زنجیر ہے جس میں عناصر کو ترتیب وار رکھ دیا گیا ہو۔لفظ یا مارفیم یکے بعد دیگرے آتے ہیں لیکن وہ معنوی اعتبار سے لازماً ان سے متعلق نہیں ہوتے لیکن یہ رشتے دور کے عناصر کے ساتھ اور مختلف قسم کے ہوسکتے ہیں۔ جملے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ سامع ان رشتوں کو سمجھے ورنہ معنی تک رسائی نہیں ہوگی۔''(۱۳)

کسی جملے کے اندر مختلف الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ تمام الفاظ آپس میں یکساں تعلق نہیں رکھتے۔کچھ کا آپس میں گہرا تعلق ہوتا ہے اور کچھ کا کم گہرا مثلاً اس بہادر آدمی نے ایک خون خوار شیر کو مارا۔اس فقرے میں اس اور آدمی دونوں الفاظ اکٹھے ہیں مگر آدمی اور مارا اگرچہ دور دور ہیں لیکن ساختی اعتبار سے قریب ہیں۔اس طرح الفاظ کے درمیان جو مختلف درجہ کی قربت ہوتی ہے۔اسی اعتبار سے تراکیب بنتی ہیں۔تعلق کے علاوہ ترکیب کا الفاظ کے بامعنی گروہ سے ہونا بھی ضروری ہے۔جیسے بالا جملے میں ایک اور نے اکٹھے ہیں مگر وہ بامعنی گروہ سے نہیں ہیں۔چنانچہ بالا فقرے سے درج ذیل تراکیب بن سکتی ہیں:

(۱) اس بہادر آدمی نے ایک خون خوار شیر مارا۔

(۲) اس بہادر آدمی نے

(۳) ایک خون خوار شیر ماردیا

(۴) بہادر آدمی نے

(۵) ایک خون خوار شیر

(۶) بہادر آدمی

(۷) خون خوار شیر

اس طرح گویا اس جملے میں سات تراکیب ہیں۔

جزو متصل

جملوں اور جملوں سے چھوٹی تراکیب کا مختلف جزو میں تقسیم کر کے ان کا مطالعہ نحو کا میلان ہے۔ چھوٹی سے چھوٹی اکائی کو جزو کہتے ہیں۔اگر کسی بھی ترکیب کو صرف دو حصوں میں بانٹا جائے تو وہ اس ترکیب کے جزو متصل کہلائیں گے۔مثلاً پچھلی مثال کے دو اجزا ہیں۔اس بہادر آدمی نے، ایک خون خوار شیر مارا۔ایک فاعل ہے اور دوسرا خبر۔کسی ترکیب کو ہم الفاظ کی خاص ترتیب کہہ سکتے ہیں جو نحوی اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔یہ ترتیب دو حصوں میں بٹی ہوئی ہوتی ہے۔پہلے حصے میں کسی شخص یا چیز کا حوالہ ہوتا ہے جو مبتدا کہلاتا ہے اور دوسرے حصے میں اس حوالے سے کوئی بات کہی جاتی ہے جو خبر کہلاتی ہے۔

نحوی تراکیب کی اقسام

مختلف زبانوں میں تراکیب کی نوعیت اور ساخت مختلف ہوتی ہے۔بعض تراکیب زیادہ یا کم ہوسکتی ہیں اور بعض نایاب۔کسی بھی زبان کے نحوی تجزیے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی مختلف تراکیب کی ساخت کے لحاظ سے درجہ بندی کردی جائے تاکہ اس زبان کی نحوی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں مدد ملے۔مختلف زبانوں میں جو عام اقسام تراکیب ہیں ان کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

(۱) درون مرکزی تراکیب

(۲) بیرون مرکزی ترکیب

درون مرکزی ترکیب

ڈاکٹر محمد مغرالدین نے اپنے ایم فل کے مقالے میں اردو کے لفظی گروہوں سے تفصیلی بحث کی ہے۔اقتدار حسین اپنی کتاب ''لسانیات کے بنیادی اصول'' میں اقسام تراکیب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''درون مرکزی تراکیب، یہ وہ تراکیب ہیں جن کے جزو متصل میں سے کم از کم ایک جز ایسا ہوتا ہے جس کے استعمال کے طریقے وہی ہوتے ہیں جو کل ترکیب کے ہوتے ہیں۔ بعض بڑی ترکیب یا جملے میں ایک جزو متصل اور کل ترکیب کے نحوی استعمال ایک ہوں گے۔'' (۱۴)

مثلاً اچھا لڑکا ایک درون ترکیب ہے کیوں کہ اس میں ایک جزو متصل لڑکا کی وہی استعمالی نوعیت ہے جو کل ترکیب اچھا لڑکا کے ہیں جیسے اچھا لڑکا محنت کرتا ہے اور لڑکا محنت کرتا ہے۔

درون مرکزی تراکیب کی تعریف کرتے ہوئے گیان چند لکھتے ہیں:

''جس ترکیب کے قریبی مشمولوں میں ایک یا ایک سے زیادہ مشمول کار کے روپ گروہ میں ہو یعنی اس کی جگہ لایا جا سکے وہ ترکیب درون مرکزی ہوتی ہے مثلاً شریر لڑکا۔'' (۱۵)

بیرون مرکزی تراکیب

یہ وہ تراکیب ہیں جن کے کسی بھی جزو متصل کے استعمالی طریقے یا نوعیت ویسی نہیں ہوتی جیسے کہ کل کی ترکیب کی ہوتی ہے۔ مثلاً لڑکا گیا کے جز ''لڑکا'' اور نہ ہی ''گیا'' کے استعمالی طریقے وہی ہو سکتے ہیں جو کل ترکیب کے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''بیرون مرکزی تراکیب کی تعداد درون مرکزی سے کہیں زیادہ ہے۔ اس لیے ان کی گروہ بندی دشوار ہے۔ عام طور پر ان کی تین قسمیں کی جاسکتی ہیں۔ اشاری، اشدرا کی (ربطی) اور مسندی'' (۱۶)

ڈاکٹر اقتدار حسین بھی بیرون مرکزی تراکیب کی تعداد کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ وہ بہت زیادہ ہیں:

''دنیا کی زبانوں میں اس قسم کی تراکیب لاتعداد ہیں۔ چند تراکیب جو زبانوں میں عام ہیں ان کے تین بڑے گروہ ہیں۔ آمری حالت، ربطی تراکیب اور خبری ترکیب۔'' (۱۷)

آمری تراکیب کی تین اقسام ہیں۔ مفعول تراکیب، جاریہ تراکیب اور عطفی تراکیب۔ آمری تراکیب میں ایک جزو متصل آمر ہوتا ہے اور دوسرا محور مثلاً چھت پر ربطی تراکیب میں ایک جزو متصل رابط اور دوسرا اس کا خبری وصف ہوتا ہے۔ مثلاً نیک لوگ ہیں۔ اس میں ہیں رابط ہے اور نیک لوگ خبری وصف ہے۔

خبری تراکیب

ان تراکیب میں ایک جزو متصل کو عنوان اور دوسرے کو تبصرہ کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً علی بہادر آدمی ہے۔ اس فقرے میں علی عنوان ہے اور بہادر آدمی تبصرہ ہے۔ اسی طرح وہ لڑکی جو سو رہی ہے میں وہ لڑکی عنوان ہے اور باقی تبصرہ ہے۔

ڈاکٹر اقتدار حسین خاں ''اردو صرف و نحو'' میں رقم طراز ہیں:

''تراکیب کے جائزے میں دو باتیں خاص طور پر دیکھنی چاہیے۔ ایک یہ کہ ترکیب کے جزو کس روپ درجہ میں شامل ہیں اور دوسرے یہ کہ پوری ترکیب کس درجہ میں شامل ہے۔'' (۱۸)

مولوی عبدالحق نے تراکیب کو نحو تفصیلی اور نحو ترکیبی کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ قواعد اردو میں نحو تفصیلی کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''زبانوں میں جنس کی حالت بھی بہت مختلف اور پیچیدہ ہے اور حقیقی اور نحوی (غیر حقیقی) جنس میں اختلاف پڑنے سے پیچیدگی اور بڑھ جاتی ہے۔ اردو میں اگرچہ تین کے بجائے دو ہی جنسیں ہیں لیکن بے جان چیزوں کی تذکیر اور تانیث نے جو غیر حقیقی اور بے معنی ہیں۔ زبان کی مشکلات کو بڑھا دیا ہے۔ کوئی قاعدہ ایسا نہیں ہے کہ جس کی بنا پر ہم ایک شے کو مذکر کہہ سکیں اور دوسری کو مونث یہ بالکل زبان کے عام رواج پر منحصر ہے۔'' (۱۹)

تعریف اور ترکیب میں بھی فرق ہے جس کی وضاحت مولوی عبدالحق اپنی کتاب ''اردو صرف و نحو'' میں کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

''تعریف اور ترکیب میں فرق یہ ہے کہ تعریف میں الگ الگ ہر لفظ سے بحث کی جاتی ہے اور ترکیب میں جملے اور اجزائے جملہ سے۔ تعریف میں ہمارا مقصود لفظ ہوتا ہے اور ترکیب میں جملہ۔ ترکیب میں ہمیں بتانا پڑتا ہے کہ جملے کے اجزا کون کون سے ہیں اور کس قسم کے ہیں اور یہ سب اجزا مل کر جملہ بناتے ہیں۔'' (۲۰)

ماہرین لسانیات نے قواعد جملوں کی ساخت، مرکب بنانے کے ضابطوں اور معنوی تعلقات کے لحاظ سے دنیائی زبانوں کو تین بڑے خاندانوں میں منقسم کیا ہے جو آریائی، سامی اور تورانی زبانیں ہیں۔ وحید الدین سلیم لکھتے ہیں:

''ہماری زبان اردو اس حوالے سے ایک اہم انفرادی مقام رکھتی ہے۔ اس کا تعلق کسی نہ کسی طرح تینوں خاندانوں سے ہے۔ مترادفات بنانے کے علاوہ صرف و نحو کے اکثر اصول ان زبانوں سے مشترکہ طور پر اردو میں وارد ہوئے ہیں۔'' (۲۱)

اردو پر ان خاندانوں کی عربی، فارسی، انگریزی اور ترکی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ بالخصوص عربی اور فارسی کا اردو زبان کی ساخت اور قواعدی ضوابط کے حوالے سے اہم کردار ہے۔ اردو قواعد فارسی سے ماخوذ ہیں اور فارسی کے قواعد عربی سے مشتق ہیں۔ حتیٰ کہ علم نحو کے حوالے سے بھی دیکھا جائے تو علم اللسان عربوں کا پسندیدہ علم رہا ہے۔ علم نحو کی بنیاد بھی چوتھے خلیفہ راشد حضرت علیؓ کے دور میں ابوالاسود نے رکھی تھی۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

''ابوالاسود وئلی نے کہا کہ میں جناب امیرؑ کی خدمت میں حاضر ہوا۔ اس وقت آپ کو کسی فکر میں سر جھکائے بیٹھے دیکھا۔ میں نے فکر کی وجہ پوچھی۔ آپ نے فرمایا کہ تمہاری اس بستی میں، میں نے ایک شخص کو غلط بولتے سنا ہے میرے خیال میں یہ بات آئی کہ اصول عربیت پر ایک کتاب لکھوں...... پھر تین روز بعد میں خدمت میں حاضر ہوا تو مجھے ایک صحیفہ عنایت فرمایا...... اس روایت سے پتہ چلتا ہے کہ اس فن کا نام نحو حضرت علی نے تجویز فرمایا تھا۔'' (۲۲)

اس علم کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بیشتر ناقدین اسے قواعد کا انتہائی اہم حصہ گردانتے ہیں۔ ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

''جملے کی ساخت اور اس کے عناصر ترکیبی کے باہمی تعلق اور اس کے اصول کے مطالعے ''حکمت کا علم'' قرار دیا جا سکتا ہے۔'' (۲۳)

جدید لسانی تحقیق میں نحو کا دائرہ کار کسی بھی جملے اور اس کے اجزا تک پھیلا ہوتا ہے۔ جملے سے مراد چند الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایسا الفاظ کا مجموعہ جسے اہل زبان درست قرار دیں۔ قواعد کے اعتبار سے غلط جملہ از روگرامر غیر جملہ کہلاتا ہے۔ مثلاً:

ڈاکٹر نبیل نے اسے درد کی دوا دی۔

دوا ڈاکٹر نبیل درد نے دی اُسے

زبان کے اصول خارج سے مسلط نہیں ہوتے بلکہ انھیں بول چال سے اخذ کیا جاتا ہے۔ قواعد میں علم نحو اور جملے کی ساخت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک ترکیب بنیادی طور پر کسی جملے کا جزو ہوتی ہے۔ اس لیے جملے کے حوالے سے بھی مختصر بیان ضروری ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''لسانیات میں جملے کا تصور قواعدی جملے سے مختلف ہے۔ لسانیات میں جملے کی تعریف یہ ہے کہ کوئی قواعدی روپ جو کسی بڑے قواعدی ترکیب میں مشمول نہیں ہے، جملہ کہلاتا ہے۔'' (۲۴)

اردو قواعد نویسوں نے عربی کی تقلید میں جملے کی اقسام سچائی اور جھوٹ کی بنیاد پر کی ہیں۔ جامع القواعد میں ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے مقصد کے پیش نظر جملے کی اقسام بیان کی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''قائل کے پیش نظر یہ مقصد ہوتا ہے کہ کسی بات سے مطلع کیا جائے کبھی شے کے بارے میں استفہام موجود ہوتا ہے کبھی کسی فعل کے کرنے یا نہ کرنے کا حکم یا التماس کیا جاتا ہے یا کسی سے حصول کی تمنا اور کبھی فجائی جذبات کا اظہار۔'' (۲۵)

درج ذیل کے علاوہ جملوں کی چند اور اقسام بھی ہوتی ہیں لیکن ان کی تعداد کم ہوتی ہے۔ یہ نامکمل جملے کہلاتے ہیں:

حکمیہ جملے: یہاں آؤ، چلے جاؤ۔

بیانیہ جملے: دیر ہوگئی، غضب ہوگیا۔

کہاوتی: نہ نو من تیل ہوگا نہ رادھا ناچے گی۔

ٹکڑے: ضرور، اُف اللہ وغیرہ

سمعتی: سنیئے، ارے لڑکی۔

ڈاکٹر اقتدار حسین خبر، استفہام، امر اور فجائیہ کے علاوہ جملے کی تین خاص قسمیں بیان کرتے ہیں:

''جملے کی تین خاص قسمیں ہوتی ہیں (ا) سادہ جملے، (۲) مخلوط جملے اور مرکب جملے'' (۲۶)

ڈاکٹر عطش درانی لسانی و ادبی تحقیق میں اس حوالے سے اب تک کیے جانے والے کام کے ذکر کے بعد اس میدان کے چند تشنہ گوشوں کا ذکر کرتے ہیں۔ جہاں ابھی تک اہل زبان نہیں پہنچے۔ لکھتے ہیں:

''اردو نحو یا جملے کی تقطیع پر ابھی تک اہل ادب کا زور چل رہا ہے۔ مسند اور مسندالیہ، خبر یا مبداء کی وضاحت اور ان کے مرکبات یا ترکیبات کی توضیح کلمہ، جملہ، جملے کے اجزا یعنی (Phrases clause) کا فرق واضح نہیں۔ جملوں کی ترتیب و تخلیق میں رسمی اور غیر رسمی فقروں میں امتیاز کی طرف بھی اہل تحقیق کی نظر نہیں گئی۔ رموز و اوقاف بھی ابھی لاینحل بنے ہوئے ہیں۔ وقفہ (کاما) سب سے بنیادی معاملہ ہیں۔ دیگر علامتیں بعد کے مسائل ہیں۔ حرفِ ربط اور وقفے کا استعمال تحقیق طلب امور ہیں۔'' (۲۷)

یہ معروضات و حقائق اس امر کے متقاضی ہیں کہ اساتذہ تحقیق اور ماہرین لسانیات، علم زبان اور بالخصوص نحویات پر خصوصی توجہ مرکوز کریں تاکہ یہ مسائل لاینحل نہ رہیں اور دورِ علی میں صدیوں قبل جس نحویات کی تاریخ ہمارے ہاتھوں ہوئی تھی آج اس کے ثمر آور ہونے میں ہم نوائے وقت کا ساتھ دیں۔

حوالہ جات:

۱۔ گوپی چند نارنگ، اردو زبان اور لسانیات، رام پور، رضا لائبریری، یو پی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۸۹
۲۔ عبدالسلام، عمومی لسانیات، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۹۳ء، ص ۱۹۱
۳۔ غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ نحو)، لاہور، اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۳ء، ص ۷
۴۔ سہیل عباس بلوچ، ڈاکٹر، بنیادی اردو قواعد، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۰ء، ص ۳۸۱
۵۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، اردو صرف ونحو، نئی دہلی، ترقی اردو، ۱۹۸۹ء، ص ۷۰
۶۔ فیاض محمد، ڈاکٹر، عبارت بریلوی، ڈاکٹر، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد چہارم، ۱۹۷۲ء، ص ۲۳۶۔۲۳۵
۷۔ بحوالہ غلام مصطفیٰ خان، جامع القواعد محولہ بالا، ص ۱۳
۸۔ ایضاً، ص ۱۴
۹۔ عبدالسلام، عمومی لسانیات، ص ۱۹۲
۱۰۔ ایضاً، ص ۲۲۰
۱۱۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، لسانیات کے بنیادی اصول، علی گڑھ، جاوید منزل، ۱۹۸۵ء، ص ۸۹
۱۲۔ گیان چند، پروفیسر، عام لسانیات، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء، ص ۲۳۱
۱۳۔ ایچ اے گلین جونیر، توضیحی لسانیات ایک تعارف، ترجمہ عتیق احمد صدیقی، دہلی، اردو بورڈ، ۱۹۰۰ء، ص ۱۷۷
۱۴۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۹۴
۱۵۔ گیان چند، عام لسانیات، ص ۲۵۲
۱۶۔ ایضاً، ص ۲۵۵، ۱۷۔ ایضاً، ص ۹۶
۱۸۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، اردو صرف ونحو، ص ۷۷
۱۹۔ عبدالحق، قواعد اردو، نئی دہلی، ترقی اردو ہند، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴۳
۲۰۔ عبدالحق، اردو صرف ونحو، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۹
۲۱۔ وحیدالدین سلیم، مولوی، وضع اصطلاحات، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۲ء، ص ۵۳
۲۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۱ء، ص ۱۴۲
۲۳۔ الٰہی بخش اختر اعوان، کشاف تنقیدی اصطلاحات لسانیات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۵ء، ص ۴۸۵
۲۴۔ گیان چند، ڈاکٹر، عام لسانیات، ص ۲۴۵
۲۵۔ غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ نحو)، ص ۱۷
۲۶۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۹۸
۲۷۔ عطش درانی، ڈاکٹر، لسانی وادبی تحقیق، لاہور، نذیر سنز ایجوکیشنل پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۰۵

کتابیات:

۱۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۱ء
۲۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، اردو صرف ونحو، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۹ء
۳۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر، لسانیات کے بنیادی اصول، علی گڑھ، جاوید منزل، ۱۹۸۵ء
۴۔ الٰہی بخش اختر اعوان، کشاف اصطلاحات لسانیات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۵ء
۵۔ ایچ اے گلین جونیئر، توضیحی لسانیات ایک تعارف، ترجمہ عتیق احمد صدیقی، دہلی اردو بورڈ، ۱۹۰۰ء
۶۔ سہیل عباس بلوچ، ڈاکٹر، بنیادی اردو قواعد، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۰ء
۷۔ عبدالحق، مولوی، اردو صرف ونحو، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۱ء
۸۔ عبدالحق، مولوی، قواعد اردو، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۱ء
۹۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، عمومی لسانیات، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۹۳ء
۱۰۔ عطش درانی، ڈاکٹر، لسانی وادبی تحقیق، لاہور، نذیر سنز ایجوکیشنل پبلشرز، ۲۰۱۴ء
۱۱۔ غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ نحو)، لاہور، اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۳ء
۱۲۔ گوپی چند نارنگ، اردو زبان اور لسانیات، یو پی، رام پور رضا لائبریری، ۲۰۰۶ء
۱۳۔ گیان چند، پروفیسر، عام لسانیات، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء
۱۴۔ وحیدالدین سلیم، مولوی، وضع اصطلاحات، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۲ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر رابعہ سرفراز*

علمِ عروض کی بنیادی اصطلاحات

Abstract: *This article is about the basic terms of Ilm e Arooz(Science of Urdu poetry).Meter is an important element of Urdu poetry. It is the basic rhythmic structure of a verse. The study and the actual use of meters and forms of versification are known as prosody. A short syllable contains a short vowel with no following consonants. A long syllable contains either a long vowel or a short vowel followed by a consonant .The article describes the basic and important points of Ilm e Arooz. It concludes that the principles of Ilm e arooz are not as difficult as many of the readers considers so if we pay attention towards these basics we 'll be able to enjoy, understand and analyze the poetry in better way.*

اِصطِلَاح کے لغوی معانی ''دوسرے معانی مقرر کرنا'' (۱) کے ہیں۔ ہر علم کی مختلف اصطلاحات ہوتی ہیں جن کے ذریعے اس علم کی تفہیم یا اس تک اپنی مکمل رسائی چاہنے والا اس علم کی اصطلاحات پڑھتا اور ذہن نشین کرتا ہے۔ علمِ عروض اگرچہ تمام علوم وفنون سے ہٹ کر ہے لیکن یہ بھی دوسرے علوم کی طرح اپنی متعدد اصطلاحات کا حامل ہے۔ ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' میں ''اصطلاح'' کی تعریف بہت جامع انداز میں کی گئی ہے:

''اصطلاح سے مراد وہ لفظ ہے جو اپنے اصل معنی کی بجائے کسی خاص علم یا فن کے دائرے میں مخصوص معنوں کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اس علم یا فن سے تعلق رکھنے والے لوگ ان معنوں پر اتفاق رکھتے ہیں۔'' (۲)

محولہ بالا اقتباس کے حوالے سے ایک مثال یوں بھی دی جا سکتی ہے کہ لفظ ''خودی'' کے عام معانی ''غرور'' ''انا'' ''تکبر'' وغیرہ کے ہیں لیکن اقبال نے ''خودی'' کو بہ طور اصطلاح ''خودداری'' ''خودشناسی'' اور

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد۔

''خود آگاہی'' کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔

عروض ایک ایسا علم ہے جسے ہم سادہ الفاظ میں ''شعری آہنگ'' کی موزونیت / غیر موزونیت کو پرکھنے والا آلہ / پیمانہ کہہ سکتے ہیں۔ علمِ عروض کی متعدد اصطلاحات ہیں لیکن یہاں چند بنیادی اصطلاحات کو بیان کرنا انسب خیال کیا جاتا ہے۔

وزن:

وزن کے لغوی معانی تولنے کے ہیں مگر اصطلاحِ عروض میں کلمات کا حرکت اور سکون میں برابر ہونا ''وزن'' ہے لیکن حرکات کا یکساں ہونا ضروری نہیں جیسے حکایت، محبت دونوں لفظوں کی حرکات برابر ہیں لیکن یکساں نہیں ہیں۔

بحر:

بحر کسی ایک وزن پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ اپنے ماتحت کئی ایک اوزان رکھتی ہے جو اس بحر کے سالم و بنیادی رکن سے مزاحف صورتوں میں حاصل ہوتے ہیں۔ کندن لال کندن لکھتے ہیں کہ

''شعر کا وزن کرنے کے لیے سالم ارکان عشرہ اور رکن مزاحف مقرر ہیں، ان کی تکرار اور ترتیب سے بحر بنتی ہے گویا بحر مجموعہ رکن سوالم اور رکن مزاحف ہوتی ہے، اسے بحر کہتے ہیں اور ارکان بانٹ ہیں۔''(۳)

تقطیع:

تقطیع لفظ قطع سے ہے جس کے معانی ''کاٹنا'' یا ''ٹکڑا کرنا'' ہیں۔ اس طرح ''تقطیع'' کے لغوی معانی ''ٹکڑے ٹکڑے کرنا'' کے ہیں۔ اصطلاحِ عروض میں اس سے مراد شعر کے الفاظ کے ارکانِ بحر کے مطابق ٹکڑے کرنا تاکہ متحرک کے آگے متحرک اور ساکن کے آگے ساکن ہو۔ اس عمل سے شعر کا وزن میں ہونا یا بے وزن ہونا ظاہر ہو جاتا ہے۔ یاس یگانہ لکھتے ہیں:

''لغت میں تقطیع کے معنی پارہ پارہ کرنے کے ہیں اور اصطلاحِ عروض میں الفاظ بیت کے اتنے ٹکڑے کرنے کو کہتے ہیں جتنے اس بحر کے ارکان ہوں۔ یعنی بیت کے حروف ارکانِ بیت کے حروف پر اس طرح بٹھائے جائیں کہ متحرک کے مقابل متحرک اور ساکن کے مقابل ساکن ہو۔ یہ ضروری نہیں کہ مفتوح کے مقابل مفتوح، مکسور کے مقابل مکسور اور مضموم کے مقابل مضموم ہی ہو بلکہ کوئی حرکت ہو حرکت کے مقابل میں آنا چاہیے''(۴)

''تقطیع'' کے حوالے سے ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

ابنِ مریم ہُوا کرے کوئی

میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (۵)

غالب کی یہ غزل بحرِ خفیف مسدس مخبون محذوف (فاعلاتن، مفاعلن، فعلن) میں کہی گئی ہے۔ مطلع کی تقطیع درج ذیل ہے:

ابنِ مریم / ہوا کرے / کوئی
فاعلاتن / مفاعلن / فعلن
میرے دکھ کی / دوا کرے / کوئی
فاعلاتن / مفاعلن / فعلن

اصولِ سہ گانہ:

اصولِ سہ گانہ سے مراد سبب، وتد، فاصلہ ہے۔ جسے ہم اجزاے ارکان بھی کہہ سکتے ہیں۔۔

سبب (سببِ خفیف)

سبب سے مراد ایسا دو حرفی کلمہ ہے جس کا پہلا حرف متحرک ہو اور دوسرا حرف ساکن ہو مثلاً دَم، کم، دِل، سَر وغیرہ۔ اس کی دو اقسام ہیں ایک تو اوپر بیان کر دی گئی ہے جب کہ دوسری قسم ''سببِ ثقیل'' ہے۔ ''سببِ ثقیل'' سے مراد وہ دو حرفی کلمہ ہے جس کے دونوں حرف متحرک ہوں۔ ایسے الفاظ و کلمات عربی زبان میں کثرت سے ملتے ہیں لیکن اردو میں اس کی مثال ترکیب کی صورت میں ملتی ہے مثلاً ''عَرَبی'' میں ''عَرَ'' سببِ ثقیل ہے۔ اسی طرح ''دِلِ ناداں'' میں ''دِلِ'' سببِ ثقیل ہے۔

وتد:

''وتد'' کے لغوی معانی رسّی کے ہیں۔ اس کی جمع ''اوتاد'' ہے۔ ''وتد'' سے مراد سہ حرفی کلمہ ہے۔ اس کی دو اقسام ہیں۔

(۱) وتد مجموع

(۲) وتدِ مفروق

وتد مجموع:

ایسا سہ حرفی کلمہ جس کے پہلے دو حروف متحرک ہوں اور تیسرا حرف ساکن ہو مثلاً

کَرَم، قَلَم، شَجَر، بَدَل، وَفَا، جَفَا

وتدِ مفروق:

ایسا سہ حرفی کلمہ ہے جس کا پہلا اور تیسرا حرف متحرک ہو اور درمیان والا یعنی دوسرا حرف ساکن ہو ۔اس کی مثال بھی ترکیبی صورت میں ملتی ہے مثلاً ''شامِ فردا'' میں ''شامِ'' وتد مفروق ہے۔اس حوالے سے نجم الغنی لکھتے ہیں:

''اگر حرفِ اوّل وآخر متحرک اور حرفِ وسط ساکن ہو تو اُسے وتد مفروق کہتے ہیں جیسے باز، پان، بخت، جان، درد، زرد وغیرہ''(۶)

فاصلہ:

چار اور پنج حرفی کلمے کو فاصلہ کہتے ہیں۔اس کی حسبِ ذیل دو اقسام ہیں:

(۱) فاصلۂ صغریٰ

(۲) فاصلۂ کبریٰ

فاصلۂ صغریٰ:

ایسا کلمہ جو چار حرفی ہو لیکن چوتھا رآخری حرف ساکن ہو جبکہ پہلے تین حرف مسلسل متحرک ہوں جیسے بَرَکَت ، حَرَکَت ، وَطَنِی ، عَرَبِی وغیرہ۔

فاصلۂ کبریٰ:

ایسا کلمہ جو پنج (پانچ) حرفی ہو۔پہلے چار حرف مسلسل متحرک ہوں اور آخری رپانچواں حرف ساکن ہو مثلاً سَمَکَتُن ، خَبَرَتُن ، نَظَرَتُن وغیرہ۔

مثمن:

''مثمن'' سے مراد ''آٹھ'' ہے۔اگر عروض میں بحر کے ارکان ایک بیت (شعر) میں آٹھ ہوں تو اُسے ''مثمن'' بحر کہتے ہیں مثلاً

''فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن'' مذکورہ ارکان کی تعداد ایک شعر میں آٹھ ہو جاتی ہے اس اعتبار سے اسے ''بحرِ رمل مثمن سالم'' کہتے ہیں۔

مسدس:

''مسدس'' کے لغوی معانی ''چھ'' کے ہیں۔عروض میں بحر کے ارکان اگر ایک شعر میں چھ ہوں تو اُسے ''مسدس'' بحر کہتے ہیں مثلاً ''فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن'' مذکورہ ارکان کی تعداد ایک شعر میں چھ ہو جاتی ہے اس بنا پر اسے ''بحرِ رمل مسدس سالم'' کہتے ہیں۔

مربع:

''مربع'' کے لغوی معانی ''چار، چار والے، چار والی'' ہیں۔اگر بحر کے ارکان کی تعداد ایک شعر میں چار ہو تو اُسے ''بحرِ مربع سالم'' کہتے ہیں مثلاً ''مفاعیلن، مفاعیلن'' مذکورہ ارکان کی تعداد ایک بیت رشعر میں چار ہو جاتی ہے۔اس لحاظ سے اسے ''بحرِ ہزج مربع سالم'' کہتے ہیں۔

مضاعف:

''مضاعف'' کے لغوی معانی ''بڑھانا، دوگنا کرنا'' کے ہیں اور یہ عمل ہر بحر کے ساتھ ہو سکتا ہے مثلاً ''ہزج مسدس محذوف'' کے ارکان شعر میں چھ ہوتے ہیں۔اگر شعر میں ان ارکان کی تعداد بارہ (۱۲) ہو جائے تو پھر اس بحر کو ''بحرِ ہزج مسدس محذوف مضاعف'' کہیں گے۔

مزاحف:

مزاحف بحر کے ایسے رکن رارکان کو کہتے ہیں جو کسی زحف رزحاف سے حاصل کیا گیا ہو مثلاً ''ذحافِ مفاعیلن'' میں سے ایک زحف ''حذف'' ہے۔اس کا عمل یہ ہے کہ یہ رکن کے آخر پر واقع سببِ خفیف کو گراتا ہے۔یعنی زحفِ حزف سے ''مفاعیلن'' محذوف شکل ''مفاعل'' رہا اور اسے مانوس کرنے کے لیے ''فعولن'' سے بدل لیا اس طرح ''فعولن'' مزاحف رکن ٹھہرا یعنی ''مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن'' یہ مزاحف بحر ہے کیوں کہ ''فعولن'' بہ طریق زحفِ حذف حاصل کیا گیا ہے۔اس طرح اس کا پورا نام یوں ہے۔بحرِ ہزج مثمن محذوف الآخر ''مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن''۔

زَحف: زَحف کے لغوی معانی ''رینگنا، گھٹنوں چلنا'' ہیں جس کی جمع زحاف ہے۔اصطلاحِ عروض میں اس سے مراد وہ تغیر ہے جو بحور کے ارکان کو متحرک رساکن یا محذوف کر کے کیا جاتا ہے۔مرزا یاس عظیم آبادی لکھتے ہیں:

''اصولِ افاعیل میں بہ باعث نقصانِ حرکت یا نقصانِ حرف یا زیادتی حرف کے تغیر واقع ہوتا ہے تو اس تغیر کو زحاف اور ان ارکانِ متغیرہ کو مزاحف یا فروع رکان کہتے ہیں۔''(۷)

یہاں شعر کے عروضی حصوں کا بیان بھی ضروری ہے۔بنیادی طور پر شعر کے درج ذیل حصے ہوتے ہیں:

صدر حشو حشو عروض
ابتدا حشو حشو ضرب

مرا طریق امیری نہیں فقیری ہے
خودی نہ بیچ غریبی میں نام پیدا کر (۸)

اقبال کا یہ شعر ''بحرِ مجتث مثمن مخبون محذوف مسکن''(مفاعلن فِعَلاَتن مفاعلن فَعلُن)میں کہا گیا ہے۔شعر کے حصے اور تقطیع درج ذیل ہے:

عروض	حشو	حشو	صدر
ری ہے	نہی فقی	قَ اَمیر ی	مراطری
فعلن	مفاعلن	فِعِلاَ تن	مفاعلن

ضرب	حشو	حشو	ابتدا
دا کر	مِنَا پے	چَغرِ یبی	خُدِ ی نَپے
فعلن	مفاعلن	فِعِلاَ تن	مفاعلن

صدر: پہلے مصرعے کے پہلے حصے کو صدر کہتے ہیں۔

حشو: وہ رکن جو صدر/ابتدا عروض/ضرب کے درمیان واقع ہو۔

ضرب: دوسرے مصرعے کا آخری رکن جسے عجز بھی کہتے ہیں۔

شکستہ بحر: ایسی بحر جس کے ہر مصرعے کے درمیان وقف آتا ہو مثلاً (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) عروض میں ایسی کئی بحریں ہیں انھیں بحرِ مکرر بھی کہتے ہیں۔

فرع/فروع: ایسا وزن یا ایسے اوزان جو کسی بحر کے سالم افاعیل سے بہ طریقِ زحاف حاصل ہوں'فرع/فروع کہلاتے ہیں مثلاً ''مفاعیلن'' سے بہ زحفِ شتر''فاعلن'' اَشتر ہے جو فرع کہلاتی ہے۔

فکِ بحور: بحور کے دائروں کا مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ کس طرح ایک بحر کے سبب' وتد وغیرہ کی تقدیم وتاخیر سے بحریں نکلتی ہیں اور نکلنا ایسا ہوتا ہے کہ اس بحر کے وزن کے الفاظ نکل آتے ہیں۔ پھر ان الفاظ کی جگہ اصلی ارکان رکھ دیے جاتے ہیں۔ اس امر کو فکِ بحور کہتے ہیں۔ یہاں تک عروضی جزئیات اور اس سے متعلق اصطلاحات کی وضاحت کی گئی' اب چند باتیں بحور کی اقسام وتعداد اور زحاف کی اقسام وتعداد پر ہو جائیں۔ علمِ عروض میں کُل انیس (۱۹) بحور مروّج ہیں۔ ان کی دو اقسام ہیں جو درج ذیل ہیں:

مفرد بحریں: مفرد بحر ایسی بحر کو کہتے ہیں جس میں ایک ہی رکن کی تکرار اور اسی بحر کے زحاف آتے ہوں۔ ان کی تعداد سات ہے۔

(۱)ہزج
(۲)رجز

(۳)رمل
(۴)کامل
(۵)وافر
(۶)متقارب
(۷)متدارک

مرکب بحریں: مرکب بحریں ایسی بحریں ہوتی ہیں جو دو مختلف ارکان کی تکرار رکھتی ہوں۔ ان کی تعداد بارہ (۱۲) ہے۔

(۱)منسرح
(۲)مقتضب
(۳)مضارع
(۴)مجتث
(۵)طویل
(۶)مدید
(۷)بسیط
(۸)سریع
(۹)خفیف
(۱۰)جدید
(۱۱)قریب
(۱۲)مشاکل

اسی طرح زحاف کی بھی دو اقسام ہیں جو درج ذیل ہیں:

(۱)منفردہ زحاف

(۲)مزدوجہ زحاف

منفردہ زحاف: یہ ایسے زحاف ہیں جو رکن میں محض ایک ہی تغیر پیدا کرتے ہوں مثلاً زحف خرم کا کام وتد مجموع کا حرفِ اوّل گرانا ہے۔''مفاعیلن'' کا حرفِ اوّل (م) زحفِ خرم سے گرایا تو باقی ''فاعیلن'' رہ گیا جسے اصل الفاظ کے ساتھ اس کا ہم وزن رکن ''فعولن'' رکھ دیا۔ منفردہ زحاف کی تعداد بائیس ہے۔

(۲)مزدوجہ زحاف:

مزدوجہ زحاف وہ ہیں جو ایک سے زیادہ تغیر رکن میں واقع کریں۔ ان کی آگے دو اقسام حسبِ ذیل ہیں:

(۱) ثنائی (ثنائی وہ جو دو تغیر پیدا کریں)

(۲) ثلاثی (ثلاثی وہ جو دو سے زیادہ تغیر یعنی تین تغیر واقع کریں)

اسی طرح مزدوجہ زحاف کی تعداد کُل اکیس (۲۱) ہے۔

اس مضمون میں عروض سے متعلق بنیادی اور اہم نکات بیان کر دیے گئے ہیں۔ اس توقع کے ساتھ کہ نہ صرف عروض سے ناواقف اساتذہ بلکہ طلبہ بھی اس مضمون سے استفادہ کریں گے۔ ہر علم تب تک پیچیدہ اور اسے سیکھنا محال ہوتا ہے جب تک آپ اس کی اصطلاحات ازبر نہ کرلیں۔ عروض بھی ایک ایسا ہی علم ہے اگر اس کی بنیادی اصطلاحات کو ازبر کرلیا جائے تو اسے مکمل سیکھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آئے گی۔

حوالاجات:

۱۔ محمد عبداللہ خان خویشگی، فرہنگ عامرہ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۷ء، ص ۴۰۔
۲۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۔
۳۔ کندن لال کندن، ارمغانِ عروض، لاہور: دارالنوادر، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰۔
۴۔ مرزا یاس یگانہ، چراغِ سخن، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء، ص ۹۸۔
۵۔ اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۴ء، ص ۲۰۹۔
۶۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت (حصہ عروض)، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۔
۷۔ مرزا یاس عظیم آبادی، چراغِ سخن، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۹۶ء، ص ۱۰۵۔
۸۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۳۔

☆☆☆☆☆

عرفان شاہ*

شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت

Abstract: *Shanul Haq Haqqee (15th September, 1917-11th October, 2005) was a versatile genius having multi-dimensional vision and knowledge. He was at a time great linguist, lexicographer, researcher, scholar, critic, translator, biographer, fiction writer, an acknowledged great poet, a story writer for children, humorist, copywriter and a publicist. His respected father Moulvi Ahteshamuddin was also a great lexicographer poet, researcher and writer of great eminence.*

His creative works are in various from of Urdu literature in which he has shown his creativity and exhibited his new experiences in them. In his works his approach and vision had various angles and innovations. His writings in respect of credibility and correctness of language attained status of a certificate of perfection. His special interest in Lexicography represents his command on the subject and theme. During his honorary appointment in Urdu Development Board, Karachi, he served for many noble services which includes his lexicographic work on Urdu dictionary and issuance of quarterly "Urdu Nama". He also remained associated as Chief Editor Urdu Monthly "Mah-e-Nau" Karachi.

قائداعظمؒ نے واضح الفاظ میں یہ اعلان فرمایا تھا کہ پاکستان کی سرکاری زبان اردو ہوگی۔ افسوس اس پر عملدر آمد آج تک نہ ہوسکا، آزادی کے اوائل سالوں میں بیوروکریسی میں اکثریت مخلص خادم وطن افراد کی تھی۔ اس لئے اردو کو سرکاری زبان کے طور پر رائج کرنے کے اقدامات ترجیحات میں شامل رہے۔ وزارت تعلیم کے پیش نظر

* لیکچرر شعبہ اُردو، سراج الدولہ، گورنمنٹ ڈگری کالج، نمبر۲، ایف سی ایریا کراچی۔۷۵۹۰۰۔

ایک ایسے ادارے کا قیام تھا جس کے تحت بنیادی مسائل کو حل کر کے جلد از جلد 'اردو' کو قائداعظمؒ کے فرمان کے مطابق 'سرکاری زبان' کا درجہ دینے کے ساتھ ہی ہر سطح پر اردو کے فروغ و نفاذ کو ممکن بنایا جا سکے۔اس بارے میں بورڈ کے معتمد ثانی شان الحق حقی لکھتے ہیں:

''اردو زبان کی ترقی کے لئے ایک بورڈ کے قیام کی تجویز ابتدائی برسوں سے حکومت کے سرد خانے میں پڑی ہوئی تھی۔۔۔ ۱۹۵۸ء میں حضرت جوشؔ ملیح آبادی نے سرکاری رسالے 'آج کل' دہلی کی ادارت سے پنشن یاب ہو کر پاکستان کا قصد کیا۔اور اپنے بعض قدردان اور بہی خواہ ذی اثر حضرات کے ذریعے صدر اسکندر مرزا تک رسائی حاصل کی تو حکومت کو 'ترقی اردو' کی اسکیم یاد آئی،اور جوشؔ کے طفیل ایک ادارہ 'اردو ڈویلپمنٹ بورڈ' کے انگریزی نام سے قائم ہو گیا ان کو بورڈ کے ایک ممبر کے طور پر شامل اور لٹریری ایڈوائزر کے عہدے پر مقرر کر دیا گیا''۔۱۰

ترقی اردو بورڈ کے قیام میں اپنی سعئ جمیلہ کے بارے میں حضرت شبیر حسن خان جوشؔ ملیح آبادی رقمطراز ہیں:

''سہروردی صاحب [حسین شہید سہروردی] کو وزیر اعظم بنا دیا گیا اور میں فکر میں پڑ گیا کہ 'باب قرطاس و قلم' (ایکاڈمی آف لیٹرز) کے نام سے جو منصوبہ طیّار کیا ہے اس کو سہروردی صاحب کی بارگاہ میں کیوں کر پیش کروں۔اور جب میں نے اپنے ایک مخلص دوست منّان خان ایڈووکیٹ سے اس کے متعلق مشورہ کیا تو انہوں نے کہا کہ میرے ایک بہت اچھے دوست ہیں محمود الحق عثمانی صاحب جو سہروردی صاحب کے مقرب خاص ہیں ان سے کہوں گا کہ وہ آپ کو سہروردی صاحب سے ملا دیں چنانچہ ایک روز منان خان،عثمانی صاحب کو لیکر خود میرے گھر آ گئے اور معاملہ طے ہو گیا اس کے دوسرے ہی دن عثمانی صاحب نے مجھے سہروردی صاحب سے ملا دیا،سہروردی صاحب نے میری تجویز کو بہت پسند کیا اور وعدہ فرمایا کہ میں اکیڈمی قائم کرا دوں گا۔لیکن میری بدبختی دیکھیے کہ دوسرے ہی دن عثمانی اور سہروری کے مابین ایسا بگاڑ پیدا ہو گیا کہ ان کی آمدورفت ہی بند ہوئی۔۔۔بیگم شائستہ اکرام [ڈاکٹر بیگم شائستہ اکرام اللہ] کراچی آ گئیں۔اور آفتاب احمد خان صاحب وزیر اعظم کے سیکریٹری بلکہ دستِ راست بن گئے۔۔۔بیگم صاحبہ،سہروردی کی رشتے کی بہن تھیں،انہوں نے میرے مبالغہ آمیز 'محامد و محاسن' کچھ اس طرح دلنشین کر دیئے کہ سہروردی صاحب جو خود بھی ایک ادبی اور صاحب جوہر آدمی تھے،مجھ پر بے حد مہربان ہو گئے۔اس اثناء میں زبیری صاحب مرحوم [عترت حسین زبیری] تعلیمات کے سیکریٹری کے عہدے پر فائز ہو گئے۔۔۔اور مجھے مشورہ دیا کہ فنانس سیکریٹری ممتاز حسن صاحب سے مل لو۔انہوں

نے مجھ سے یہ کہا کہ آپ کی اکاڈمی کی تجویز بہت لمبی چوڑی ہے اگر آپ اس کو تدوین لغت تک محدود کر دیں تو فنانس اس کی منظوری دے دے گا،مجھے اپنی اس تجویز کے بچاؤ پر افسوس ہوا۔لیکن میں بے چارہ کر ہی کیا سکتا تھا،ناچار اسی شکل کو غنیمت سمجھا، میں نے ان کی بات مان لی 'ترقی اردو بورڈ' وجود میں آ گیا''۔۲۰

جوشؔ ملیح آبادی کے بیان اور شان الحق حقی کی تائید سے یہ بات حتمی ہے کہ 'ترقی اردو بورڈ' کے قیام کا سہرا یقیناً جوشؔ صاحب کے سر ہے وزارت تعلیم حکومت پاکستان کی قرارداد نمبر ایف ۱۱-۳/۵۷-ای IV بتاریخ ۱۴ جون ۱۹۵۸ء کے ذریعے 'ترقی اردو بورڈ' کا قیام عمل میں آیا،جس کی روح سے بورڈ کے مقاصد میں آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (کلاں) کی نہج پر اردو کی ایک جامع لغت کی تدوین کے علاوہ اردو کی ترقی کے سلسلے میں وہ ضروری کام بھی انجام دینا شامل تھے جو حکومت اسے تفویض کرے۔

بورڈ کی عملاً تشکیل سے قبل ہی مشیر تعلیم ایس ایم شریف کی سفارش پر وزارت تعلیم نے جوشؔ ملیح آبادی کا تقرر،مشیر ادبی کے ۲؍جون ۱۹۵۸ء کو بورڈ میں کیا۔جبکہ اس کی منظوری معاہدے کی شرائط اور مشیر ادبی کے فرائض طے کرنے کے لئے بورڈ کی نامزد کردہ خصوصی کمیٹی کا جلسہ وفاقی مشیر تعلیم کے کمرہ اجلاس میں ۱۰؍اکتوبر ۱۹۵۹ء کو شام ساڑھے پانچ بجے منعقد ہوا۔جسمیں مندرجہ ذیل اکابرین شریک ہوئے۔

۱۔ جناب ممتاز حسن،صدر
۲۔ بیگم شائستہ اکرام اللہ،نائب صدر
۳۔ جناب ایس ایم شریف،مشیر تعلیم (بلحاظ رکن)
۴۔ جناب ڈاکٹر مولوی عبدالحق،مدیر اعلیٰ اعزازی (لغات اردو)
۵۔ شان الحق حقی،سیکریٹری

جوشؔ صاحب کے فرائض کے بارے میں طے پایا کہ بورڈ جو کتابیں شائع کرے گا اس کے مسودات کو جانچنا اور مطبوعات کی نگرانی،لیکن ان امور میں جو لغت سے تعلق رکھتے ہیں مدیر اعلیٰ سے ہدایت لیں گے نیز یہ کہ مولوی عبدالحق صاحب اگر کچھ مزید فرائض جوشؔ صاحب کے ذمہ کرنا چاہیں تو تجویز کر سکتے ہیں،صدر جوشؔ صاحب کے کام پر نگرانی رکھیں گے اور ان کے کام کی ایک ششماہی رپورٹ مرتب کی جائی گی۔بیگم شائستہ اکرام اللہ نے جوشؔ صاحب سے پانچ سالہ معاہدے کی تجویز دی جبکہ مولوی عبدالحق کی رائے تھی کہ جوشؔ صاحب کو وہ فرائض سپرد کئے جائیں جو افسر انتظامی اور سیکریٹری انجام دیتے ہیں لیکن ان تجاویز سے باقی اراکین نے اتفاق نہیں کیا۔

بورڈ میں مشیرادبی کی حیثیت سے جوشؔ صاحب کو تین سال کیلئے معاہدے پر رکھنے کی منظوری اس شرط پر دی گئی کہ یہ معاہدہ دونوں جانب سے چھ مہینے کے نوٹس پر قابل فسخ ہوگا اور معقول جواز موجود ہونے کی صورت میں ایک مہینے کے نوٹس پر ختم ہو سکے گا، قابل تجدید ہوگا۔ مشاہرے کی مد میں ایک ہزار پانچ سو روپے ماہوار، علاوہ الاؤنس، حسبِ قواعد، یعنی کل ۱۶۵۰ روپے ماہوار ادا کیا جائے گا۔

ترقی اردو بورڈ کے تاسیسی اراکین مندرجہ ذیل تھے۔

۱۔	جناب ڈاکٹر ممتاز حسن احسن	صدر بورڈ، کراچی وسیکریٹری مالیات حکومت پاکستان
۲۔	ڈاکٹر بیگم شائستہ اکرام اللہ	نائب صدر، کراچی
۳۔	جناب عترت حسین زبیری	رکن، بورڈ وسیکریٹری وزارت تعلیمات پاکستان
۴۔	جناب ڈاکٹر مولوی عبدالحق	مدیر اعلیٰ، اردو لغت، رکن وصدر انجمن ترقی اردو پاکستان
۵۔	جناب جوشؔ ملیح آبادی	مشیر ادبی ولغت، رکن
۶۔	ڈاکٹر شہید اللہ	رکن، صدر شعبہ بنگالی، راجشاہی یونیورسٹی (ڈھاکہ)
۷۔	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	رکن، صدر شعبہ اردو، جامعہ کراچی
۸۔	جناب رازق الخیری	رکن، مدیر ماہنامہ 'عصمت' کراچی
۹۔	جناب شان الحق حقی	رکن، وزارت اطلاعات ونشریات، حکومت پاکستان، کراچی
۱۰۔	جناب پیر حسام الدین راشدی	رکن، سندھی ادبی بورڈ، کراچی
۱۱۔	ڈاکٹر سید عبداللہ	رکن، پرنسپل اورنیٹل کالج، لاہور
۱۲۔	جناب عبدالحفیظ کاردار	رکن ومعتمد، نائب مشیر تعلیم، وزارت تعلیمات پاکستان

بورڈ کا پہلا اجلاس ۳۰/جولائی ۱۹۵۸ء کو ہوا۔ جس میں لغت کے منصوبے کی تفصیلات طے کرنے کے لئے ایک کمیٹی مقرر کی گئی جس نے آوکسفرڈ ڈکشنری (کلاں) کی وسعت، نہج اور معیار پر مبنی لغت کی اشاعت کے بارے میں سفارشات پیش کیں۔ جنہیں فروری ۱۹۵۹ء میں منظور کیا گیا اور ڈاکٹر مولوی عبدالحق، بابائے اردو نے یکم مارچ ۱۹۵۹ء کو مدیر اعلیٰ اردو لغت کا منصب چھ سو روپے ماہوار اعزازیہ کے ساتھ سنبھالا[۳۰]۔ مولوی صاحب کی منشاء کے مطابق مختصر عملے کا تقرر ہوا۔ مولوی عبدالحق لغت کا کام ترقی اردو بورڈ میں کرنے کی بجائے انجمن ترقی اردو پاکستان کے دفتر میں اپنے مقرر کردہ مدیران لغت کے ساتھ کرتے تھے۔ ترقی اردو بورڈ جوشؔ ملیح آبادی اور تدوین لغت کے بارے میں مولوی عبدالحق کے تحفظات کے بارے میں شان الحق حقی لکھتے ہیں کہ:

''مولوی عبدالحق صاحب نے پہلے اجلاس میں شرکت سے گریز کیا، جس میں ان کا نام لغت کے مدیر اعلیٰ کے طور پر تجویز کیا گیا، بورڈ کے ارکان ان کی خدمت میں یہ پیش کش

لے کر حاضر ہوئے تو مولوی صاحب نے بورڈ سے اپنی برات کا اظہار کیا، اور کہا کہ جوش ملیح آبادی مقرر کئے جا چکے ہیں انہی سے کام لیجئے، میری کیا ضرورت ہے۔۔۔ وہ اس بھروسے پر پاکستان منتقل ہوئے تھے کہ اردو یہاں کی قومی وسرکاری زبان بنے گی۔ حکومت کو اردو کی ترقی کے لئے جو کام بھی کرانے ہوں گے 'انجمن ترقی اردو' ہی کے سپرد کئے جائیں گے۔ یہ تحریک پاکستان کے زمانے میں گویا تحریک کا ایک ذیلی ادارہ یا کم ازکم مویّد او ہمنوا سمجھی جاتی تھی۔۔۔ زبان ایک 'حساس' مسئلہ بن گئی تھی، حکومت کو ہر قدم پھونک پھونک کر رکھنا تھا، وہ اس معاملے میں کسی آزاد ادارے پر بھروسہ نہیں کر سکتی تھی، معاملات کی باگ دوڑ اپنے ہی ہاتھ میں رکھنا چاہتی تھی، چنانچہ اس نے اردو کی ترقی کے لئے ایک علیحدہ بورڈ بنایا تو یہ بات مولوی صاحب کو خوش نہیں آسکتی تھی، وہ کہتے تھے کہ آخر انجمن کس لئے ہے، انہوں نے بڑی ردّوکد کے بعد لغت کا مدیر اعلیٰ بننا اس شرط پر قبول کیا کہ جوشؔ صاحب کا لغت سے کوئی تعلق نہ ہوگا اور اس کے لئے جو عملہ مقرر کیا جائے اس کا انتخاب وہ خود کریں گے''۔[۴۰]

جوشؔ ملیح آبادی 'یادوں کی برات' میں اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''بورڈ بن گیا تو انجمن ترقی اردو کے صدر مولوی عبدالحق صاحب کو رکنیت کی دعوت دی گئی مولوی صاحب مجھ کو ناپسند کرتے تھے اس لئے انہوں نے یہ جواب دیا اگر مجھ کو لغت کا چیف ایڈیٹر نہیں بنایا گیا تو میں رکنیت کی دعوت کو ٹھکرا دونگا۔ ممتاز حسن صاحب نے مولوی عبدالحق صاحب کی اس ضد پر منہ بنایا۔۔۔ لیکن، کچھ سوچ کر منظور کر لیا، اب کیا تھا عبدالحق چیف ایڈیٹر ہو گئے، انجمن ترقی اردو کے دفتر میں لغت کا کام ہونے لگا۔۔۔ عبدالحق صاحب نے کوئی 'سوا یا ڈیڑھ برس تک' مجھ سے کوئی کام ہی نہیں لیا۔۔۔ تنگ آکر میں نے آخر ممتاز صاحب کو لکھا کہ مجھ سے لغت نویسی کا کام لیا جائے، اور جب انہوں نے مجھ کو لغت نویسی پر مقرر کر دیا، تو مولوی عبدالحق صاحب کو اس قدر تاؤ آگیا کہ وہ ادارت ورکنیت، دونوں سے دست برداری پر آمادہ ہو گئے''۔[۵۰]

ترقی اردو بورڈ کے قیام میں عملاً جناب ممتاز حسن سیکریٹری مالیات اور ڈاکٹر عترت حسین زبیری مشیر وزارت تعلیم حکومت پاکستان کا مرکزی کردار تھا، تشکیل بورڈ کے وقت حکومت نے صرف لغت سازی کے منصوبہ سے اتفاق کیا تھا، جس کی تصدیق جوشؔ صاحب بھی کرتے ہیں۔ بورڈ کے تحت باقی منصوبوں کی تکمیل میں جناب ممتاز حسن صدر اور شان الحق حقی سیکریٹری کی ذاتی دلچسپی اور کاوشوں کا دخل ہے، جنہوں نے اردو زبان کے فروغ اور نفاذ کے لئے بورڈ کی محدود حکومتی امداد میں سے کفایت شعاری اور قومی جذبہء خدمت سے سرشار ذاتی مراعات

لینےاوراسراف کرنے سے اپنے آپ کوالگ رکھا۔شان صاحب بورڈ میں اپنی شمولیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''بورڈ کی تشکیل ہوئی تو اس کے بارہ ارکان میں خاکسار کا نام بھی شامل تھا یہ جناب ممتاز حسن اور ڈاکٹر عترت حسین کی ذرّہ نوازی تھی، ہر دو حضرت تدوین لغت سے میرے والد مرحوم [مولوی احتشام الدین] کے شغف اور خود میری دلچسپی سے واقف تھے، ورنہ میں اس وقت وزارت اطلاعات کے محکمہ فلم و مطبوعات میں فقط ایک اسسٹنٹ ڈائریکٹر تھا''۔۶۰

مولوی عبدالحق بورڈ کے زیرنگرانی لغت کی تدوین کے حق میں نہ تھے، اس بارے میں شان الحق حقی صاحب کا بیان ہے کہ:

> ''بورڈ سے پہلی ملاقات میں مولوی صاحب نے یہ پیش کش بھی رکھی تھی کہ بورڈ اُسی لغت [لغت کبیر] کو کیوں نہ لے لے جو ابھی چھپی نہیں، دوسری لغت کی ضرورت ہی کیا ہے''۔۷۰

بورڈ کے منعقدہ اجلاس ۲رفروری ۱۹۵۹ء میں لغت کی تدوین کے بارے میں منظورہ کردہ سفارشات میں ڈاکٹر عترت حسین زبیری کی یہ تجویز بھی شامل تھی کہ اردو لغت کو آکسفورڈ ڈکشنری کے نمونے پر تاریخی اصول پر مدون کیا جائے۔ بورڈ کی تشکیل کے ضمن میں تدوین لغت، جوشؔ ملیح آبادی اور مولوی عبدالحق صاحبان کا ذکر یہاں اس لئے ضروری تھا کہ آگے آنے والے ان نکات کو سمجھنے میں مدد ملے گی جو اردو لغت کے ذیل میں زیر بحث آئیں گے۔

☆ شان الحق حقی کی اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات

وزات تعلیم و تحقیقاتِ علمی حکومت پاکستان نے [ابتداً وزارت تعلیم کا مکمل نام یہ ہی ہوا کرتا تھا] مراسلہ نمبر ایف ۱۱۔ ۳/ ۵۷ ای وی بتاریخ ۱۴ جون ۱۹۵۸ء کے تحت شان الحق حقی کو ترقی اردو بورڈ کراچی کا تاسیسی رکن نامزد کیا، بعدازاں ۲۸راپریل ۱۹۵۹ء کو انہیں معتمد بورڈ بھی بنا دیا گیا، شان الحق حقی نے بورڈ میں اٹھارہ سال چار ماہ چار دن خدمات انجام دیں، گرچہ انکی رضا کارانہ خدمت لغتِ جلد ہفت دہم (سترھویں) تک ہر موقع پر بورڈ کو حاصل کر رہی ہے بلکہ رجوع کرنے پر دستیاب رہیں۔ یہ بھی اہم بات ہے کہ مدیرِاعلیٰ پروفیسر ڈاکٹر ابواللیث صدیقی بھی (جلد اول تا ششم) شان الحق حقی سے مشاورت ہر قدم پر لیتے رہے جس کی تصدیق دفتری مراسلات اور نجی خطوط سے تو ہوتی ہے لیکن کسی بھی موقع پر مدیرِاعلیٰ نے اس کا اعتراف لغت کے کسی دیباچے میں نہیں کیا۔

'ترقی اردو بورڈ' کراچی میں عملاً لغت کی تدوین ۱۹۶۰ء سے شروع ہوئی، آکسفورڈ کی کلاں لغت المعروف آکسفورڈ انگلش ڈکشنری جو نیو انگلش بھی کہلائی، اس میں انگریز کی تین پشتوں کے تمام طبقات نے ستر برس تک اسمیں حصہ لیا اور تیرہ (۱۳) جلدوں کا یہ منصوبہ ۱۹۲۸ء میں پائے تکمیل کو پہنچا۔ جبکہ جرمنی آکیڈمی آف سائنس ان برلن اور انسٹی ٹیوٹ گوٹن کن کے زیرنگرانی سولہ (۱۶) جلدوں کے بتیس (۳۲) حصوں پر مشتمل جرمن ڈکشنری، 'ترقی اردو بورڈ' کی تاسیس کے بعد ۱۹۶۱ء میں منظر عام پر آئی۔ پاکستانی قوم بجا طور پر اردو کی عظیم الشان لغت کی نصف صدی میں تکمیل پر فخر کر سکتی ہے [لیکن اس پر مسلسل نظر ثانی کا کام جاری رہنا چاہیے]۔

شان الحق حقی کی اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات کا مطالعہ کرنے سے قبل اردو لغت (تاریخی اصول پر) کی چند ظاہری، معنوی اور معلوماتی نکات پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

(i) اردو لغت منصوبہء کے بانی ڈاکٹر عترت حسین زبیری تھے۔

(ii) لغت کا نام پہلے اردو (کلاں) لغت پھر محیط اردو لغت (اسی نسبت سے بورڈ کے مطبع خانہ کا نام 'محیط پریس' رکھا گیا) اور حتمی طور پر اردو لغت (تاریخی اصول پر) طے پایا۔

(iii) اردو لغت (تاریخی اصول پر) کی تدوین کے اصول وضوابط اور معیار کو آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق رکھا گیا ہے۔

(iv) ابتداً اردو لغت کو منصوبہء تیرہ (۱۳) جلدوں پر مشتمل تھا جو بائیس (۲۲) جلدوں میں مکمل ہوا۔

(v) ہر جلد (جہازی) سائز (۹x۱۱/۴) ایک ہزار صفحات [سوائے جلد اول اس کے کل صفحات بشمول ضمیمہ ایک ہزار ایک سو پچانوے (۱۱۹۵) میں] ہر صفحہ دو کام اور ہر کالم ۵۰ سطری ہے۔

(vi) دلکش اور جاذب اردو لغت (تاریخی اصول پر) محمد جمیل ۸۰ کی خطاطی کا فن پارہ ہے۔

(vii) اردو لغت پر جلد اول تا چہارم (۱-۴) ناشر، ترقی اردو بورڈ جلد پنجم (۵) پر اردو ڈکشنری بورڈ جلد ششم تا شانزدہم (۶-۱۶) اردو لغت بورڈ قوسین میں (ترقی اردو بورڈ) جبکہ جلد ہفت دہم تا بیست و دوم (۱۷ تا ۲۷) اردو لغت بورڈ، کراچی وفاقی وزارت تعلیم، حکومت پاکستان کا خود مختار ادارہ۔

(viii) اردو لغت (تاریخی اصول پر) کا آغاز (الف مقصورہ) سے کیا گیا جبکہ تمام لغات (اردو/ فارسی) (الف ممدوھ) سے شروع ہوتے ہیں۔

(ix) اردو لغت جلد اول تا ہفتم (۱-۷) ہینڈ کمپوزنگ اور قدیم طریقہ طباعت کے ذریعے منصۂ شہود پر آئیں۔

(x) اردو لغت جلد ہشتم (۷) کو پاکستان کی طباعتی تاریخ میں کمپوٹر کمپوزنگ کے ذریعے نسخ میں شائع

ہونے والی 'پہلی کتاب' کا اعزاز حاصل ہے۔

(xi) اردو لغت جلد اول تا شانز دہم (۱۔۱۶) نسخ پر شائع ہوئی۔

☆ **اردو لغت (تاریخی اصول پر)**

مطبوعہ جلدیں (سن وار)

شمار	جلد	مدیر اعلیٰ	سن طباعت	مشمولات
(۱)	جلد اول	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۷۷)	الف مقصورہ (الف)......تا...... ایہاں اوہاں
(۲)	جلد دوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۷۹)	الف ممدودہ (آ)......تا......بیبہار
(۳)	جلد سوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۱)	بھ......تا......پریہوا
(۴)	جلد چہارم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۲)	پڑ......تا......تحریراً
(۵)	جلد پنجم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۳)	تحریری......تا......تھیئڑ
(۶)	جلد ششم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۴)	ٹ......تا......جہاں گرد
(۷)	جلد ہفتم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۶)	جہاں گردی......تا......چھیہ
(۸)	جلد ہشتم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۷)	ح......تا......دانا
(۹)	جلد نہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۸)	داناؤں کی دُور بلا......تا......دھنک
(۱۰)	جلد دہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۹)	دھنک......تا......ریہو
(۱۱)	جلد یازدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۰)	رھ......تا......سن
(۱۲)	جلد دوازدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۱)	سن......تا......صیہونیت
(۱۳)	جلد سیزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۱)	ض......تا......فکر ہر کس بقدر ہمت اوست
(۱۴)	جلد چاردہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۲)	فکراً......تا......کمشیرن/کشمیرنی
(۱۵)	جلد پانزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۳)	کشمیری......تا......گر......گرانا
(۱۶)	جلد شانزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۴)	گرگر بدیا سر سر عقل/گیان......تا...... لوگڑا
(۱۷)	جلد ہفت دہم	مرزا نسیم بیگ (قائم مقام)	(۲۰۰۰)	لوگن......تا......متزادہ
(۱۸)	جلد ہژدہم	ڈاکٹر یونس حسنی	(۲۰۰۲)	مستعاد......تا......منھ ہے کہ بلا
(۱۹)	جلد نوزدہم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۳)	منہا......تا......نشاپور
(۲۰)	جلد بیستم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۵)	نشانات......تا......نھ
(۲۱)	جلد بیست و یکم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۷)	و......تا......ہزار ہا
(۲۲)	جلد بیست و دوم	فرحت فاطمہ رضوی (قائم مقام)	(۲۰۱۰)	ہزاری......تا......یئی

'اردو لغت' (تاریخی اصول پر) کا فنی جائزہ کیونکہ موضوع کا حصہ نہیں اس لئے اب ہم شان الحق حقی کی ان خدمات کا ذکر کرینگے جو انہوں نے 'اردو لغت' کے لئے انجام دیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کی تشکیل کے ذکر میں جوش صاحب اور مولوی عبدالحق صاحب کے معاملات کا تذکرہ کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا کہ لغت کی تدوین اور بورڈ کے معاملات کو بہتر انداز میں سمجھنے میں معاون ہونگے یہاں اس بات کا اعادہ اس لئے کیا ہے کہ ہم ساری توجہ شان الحق حقی کی ان خدمات کو واضح کرنے پر رکھیں گے جو تدوین لغت کے ضمن میں بورڈ کی تاریخ کا ناقابل فراموش باب ہے۔ جوش صاحب اور مولوی عبدالحق صاحب کے درمیان سرد مہری اور لغت کے کام کو سنجیدگی سے نہ لینے کے سبب وہ فرض بھی حقی صاحب نے اتارے جو ان پر واجب بھی نہیں تھے۔ حقی صاحب اہل زبان ہونے کے ساتھ ہی ایک ماہر لغت نگار زبان پر کامل قدرت کے مالک اور استاد شاعر مولوی احتشام الدین حقی دہلوی (پیدائش ۱۸۸۲ء وفات ۱۹۴۵ء) کے فرزند ارجمند اور وارثِ لغت نویسی تھے، اس لئے تدوین لغت سے میلان طبع موزوں تھا۔ چند مستند معتمد اہل دانش مولوی احتشام الدین حقی کو انجمن ترقی اردو ہند کے منصوبہ لُغت کبیر کا مدون کارکہتے ہیں لیکن یہ ہی وہ تناؤ تھا جو بورڈ کے وجود میں آنے کے بعد بھی حقی صاحب اور مولوی صاحب کے درمیان تدوین لغت کے لئے کشیدہ فضاء کا سبب رہا جبکہ جوش صاحب اپنے مخصوص مزاج علمی و ادبی مقام و رتبے کی وجہ سے مولوی عبدالحق کے کبھی مقرب نہ ہو سکے۔

اس بات میں دو رائے نہیں کہ قیام بورڈ کا اولین مقصد اردو لغت کی تدوین اور اس کے خالق جوش ملیح آبادی تھے اردو کی ترقی اور فروغ کے لئے یقیناً یہ جوش ملیح آبادی کی عظیم قربانی تھی کہ انہوں نے فطری مزاج کے برخلاف مدیر اعلیٰ اردو لغت کے منصب کے لئے مولوی عبدالحق کے مطالبے پر ان کے حق میں تعظیماً ردعمل سے گریز کیا اور ان کے مشورے کے پابند ہونے پر بھی رضا مند رہے۔

بورڈ کے پہلے معتمد عبدالحفیظ کاردار ایک سال سے کچھ زائد عرصے خدمات انجام دینے کے بعد جنوری ۱۹۵۹ء کو واپس اپنے سابقہ محکمے (تعلیمات) چلے گئے حکومت نے شان الحق حقی صاحب کو معتمد بناتے ہوئے انتظامی اور لغت کے معاملات کے لئے جوابدے کیا۔ مولوی عبدالحق صاحب نے تدوین لغت کے مدیر کے طور پر ڈاکٹر شوکت سبزواری، سید ہاشمی فرید آبادی اور ڈاکٹر محمد شہید اللہ کا تقرر کرتے ہوئے انہیں اپنے پاس

انجمن ترقی اردو کے دفتر میں ہی لغت کے کام پر معمور کیا۔ بورڈ کا مرکزی دفتر شہر کے ایک کونے (ڈرگ روڈ) اور شعبہء لغت کا دفتر دوسرے کونے سے (شاردا دیا مندر، واقع مشن روڈ) تھا، اس تقسیم کی وجہ مولوی عبدالحق کا جوشؔ ملیح آبادی کے ساتھ ایک جگہ نہ بیٹھنا تھا۔ اس صورت حال سے تدوین لغت میں حائل ہونے والے مسائل کے بارے میں حقی صاحب لکھتے ہیں:

''مجھے اعزازی سیکریٹری مقرر کر دیا گیا۔۔۔اس سے پہلے میرا بورڈ سے اتنا ہی تعلق تھا کہ جب جلسہ ہوا تو شرکت کے لئے چلا آیا، دفتر بہت دور ڈرگ روڈ پر لال کوٹھی کے پاس تھا، لہذا جانا آنا بھی آسان نہ تھا، اب یہ ذمہ داری مجھ پر آ پڑی تو جانا روز کا معمول بن گیا، ممبر اور سیکریٹری کی حیثیت سے مجلس ادارت کا بھی از روئے عہدہ رکن تھا اور حکومت کی ہدایت کے مطابق مجھے رفتار کار پر نظر رکھنی تھی۔ میں نے پہلے ہی دن فرداً فرداً اصحاب عملہ کے پاس جا کر ملاقات کی اور پوچھا کہ کون صاحب کیا کام کرتے ہیں ایک صاحب نے جو اسکالر بھرتی ہوئے تھے بتایا کہ میں مطالعہ کتب کرتا ہوں، کام کے الفاظ پر نشان لگاتا جاتا ہوں۔ معلوم ہوا کہ ایک ہی کتاب کوئی تین مہینے سے ان کے مطالعے میں ہے میں نے وہ ان سے لے لی اور اگلے دن پڑھ کر واپس کر دی کام کے الفاظ پر نشان لگا دیئے، ایک اور صاحب نے کہا وہ کارڈ نویسی میں کتاب پر سے نشان زدہ الفاظ اور جملے کارڈوں پر کتاب اور صفحے کے حوالے کے ساتھ نقل کرتے ہیں آج طبیعت ٹھیک نہ تھی چند ہی کارڈ لکھ سکے ہیں۔ معلوم ہوا کہ کارڈ نویس صاحبان دن بھر میں تیس پنتیس کارڈ لکھ لیتے ہیں میں نے ان سے بھی وہ کتاب لے لی اور رات تو کالی ہوئی مگر اگلے دن انہیں سوا سو کارڈ لکھ دے دیئے اور کہا کہ دن بھر میں جتنے کارڈ لکھے جائیں میری میز پر رکھوا دیا کریں میں شام کو آتا ہوں مجھے دلچسپی ہے دیکھ لیا کروں گا اگلے دن اٹھا لیا کریں اب وہ کس منہ سے میرے سامنے تیس پنتیس کارڈ رکھیں۔ مسکرا کر کہا، آپ کی اور بات ہے آپ کا مقابلہ تو مشکل ہے مگر خاصی کھلبلی مچی۔۔۔ایک دن میں انجمن کے دفتر بھی مدیر صاحبان سے ملاقات کے لئے پہنچا۔ ڈاکٹر سبزواری، مولوی سید ہاشمی فرید آبادی یہ دو اصحاب ادارت کے لئے مقرر ہوئے تھے، اور ڈاکٹر محمد شہید اللہ ہندی الفاظ کی اصل واشتقاق لکھنے پر کہ سنسکرت بھی جانتے تھے۔ اور اردو فاسی بھی بے شک وہ کام کے لئے موزوں آدمی تھے، ڈاکٹر سبزواری اس وقت موجود نہ تھے میں نے دیکھا کہ سید ہاشمی صاحب ایک رجسٹر پر لغت لکھ رہے ہیں میں نے کہا کہ ہاشمی صاحب لغت تو کارڈوں پر تیار ہوتی ہے بعد میں کوئی اضافہ اس مسودے میں کیا گیا تو کیونکہ ہوگا اور اس میں تو سندیں بھی نہیں، سندیں آئیں گی تو کیوں کر کھپائی جائیں گی۔ انہوں نے کہا ہم تو مولوی

صاحب کی مرتب کردہ لغت ہی کو نقل کر رہے ہیں اب اس میں اور اضافہ کیا ہوگا اور ہو تو پشت کا صفحہ خالی چھوڑتے ہی جاتے ہیں کچھ کھسیانے بھی ہوئے کہ یہ اس نے اچھی گرفت کی۔۔۔ مگر میں ان کی لغت نگاری کے اس طریقے کو دیکھ کر حیران رہ گیا دراصل سب وقت گھلانے اور کام کو ٹالنے کی باتیں تھیں لوگوں کے دل میں خواہ مخواہ یہ خیال بیٹھ گیا تھا، خصوصاً عملہء لغت کے دل میں کہ مولوی صاحب اس ادارے اور لغت نویسی کو اپنی لغت [لغت کبیر] کے ہوتے ہوئے چلنے نہیں دیں گے۔ 'تم بھی چلے چلو یونہی جب تک چلی چلے'، بورڈ سے پہلی ہی ملاقات میں مولوی صاحب نے یہ پیش کش بھی رکھی تھی کہ بورڈ اُسی لغت کو کیوں نہ لے لے جو ابھی چھپی نہیں، دوسری لغت کی ضرورت ہی کیا ہے''۔۹

اردو ڈکشنری بورڈ (ترقی اردو بورڈ) اور اردو لغت کے منصوبے کے بارے میں مولوی عبدالحق کے معتقدین نے ہمیشہ حقائق کو مبالغہ آرائی سے جھٹلانے کی کوشش دیدی دلیری سے کی ہے ملاحظہ فرمایئے:

''لغت کبیر اردو۱۰ کے لئے حکومت نے مولوی صاحب [مولوی عبدالحق] کی حیات میں ہی اردو لغت بورڈ قائم کر دیا تھا بلکہ مولوی صاحب کو اس کا مدیر اول اور سرپرست (مولوی صاحب، مدیر اعلیٰ تھے، سرپرست کبھی نہیں رہے) بھی مقرر کر دیا تھا کسی معاوضے کے بغیر [مولوی صاحب کا معاوضہ ۵۰۰ روپے ماہوار تھا] اس طرح انجمن نے ایک بڑے ادارے کو جنم بھی دیا، جس نے تادم تحریر اٹھارہ جلدیں مرتب وشائع کر دی ہیں خود مولوی صاحب کے زمانے میں بے شمار الفاظ کے کارڈ بن چکے تھے۔ انجمن پہلے لغات کے نمونے بورڈ بننے کے بعد بھی شائع کرتی تھی [انجمن اپنے رسالے 'اردو' میں لغت کبیر کے نمونے شائع کرتی تھی نہ کہ اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے''۔۱۱

اس صورتحال میں ہر گزرتے دن کے ساتھ اضافہ ہوا، حقی صاحب تدوین لغت میں ضوابط کی پابندی کے ساتھ ہی کام کی رفتار کو بھی مناسب حد میں رکھنا چاہتے تھے کہ منصوبہ اپنے طے شدہ وقت پر مکمل ہو سکے، مسئلہ اپنی جگہ کہ کام آگے بڑھے تو کیسے؟ سرکاری ملازمت کے تحفظ کا احساس سست روی اور تساہل سے ہٹنے نہیں دیتا تھا، دوسری طرف جوشؔ صاحب وقت کے پابند باقاعدہ دفتر آتے اور اپنا دفتر سجائے خالی بیٹھے رہتے یا ملاقاتیوں کا مجمع لگا رہتا، اس معاملے پر حقی صاحب رقمطراز ہیں:

''انہیں (جوشؔ صاحب) مجلس ادارت بھی شریک نہ کیا گیا یہ بات ہمارے لئے بڑی الجھن کا سبب تھی، بجٹ کے سلسلے میں حکومت کی طرف سے پوچھا گیا کہ ہر فرد کی بابت فرداً فرداً بتایا جائے کہ کیا کام کرتے ہیں میں نے جوابی مراسلہ مولوی صاحب کی

خدمت میں ملاحظے کے لئے بھیجا تو ان کی طرف سے یہ لکھا ہوا آیا کہ:

''ص ۲ پارہ ۲ میں یہ بتایا گیا ہے کہ مدیر اعلیٰ اعزازی کے لئے ایک ہمہ وقتی سینئر افسر کی ضرورت ہے۔ادبی مشیر جوش صاحب یہ کام انجام دیتے ہیں، یہ صحیح نہیں۔۔۔لغت کے سلسلے میں کسی ادبی مشیر کے تقرر کی سفارش نہیں کی اور نہ ادبی مشیر کا لغت کی تدوین سے کوئی تعلق رہا ہے اس پارے کو حذف کردیا جائے''۔۱۲

اس کے بعد تدوین لغت کے وہ تمام بنیادی کام جو مدیر اعلیٰ اور مدیران کو کرنا چاہیے تھے اپنے فرائض منصبی میں شامل نہ ہونے کے باوجود حقی صاحب نے محبِّ اردو ہونے کے ناطے انجام دیئے اور اس سلسلے میں مولوی عبدالحق سے مشاورت کا عمل بھی جاری رہا بہرحال مدیر اعلیٰ تو وہی [مولوی عبدالحق] تھے، اس ضمن میں اپنی مشاورت اور کام کے حوالے سے حقی صاحب کا ایک بیان ملاحظ ہو:

''میں نے اس کے بعد مدیروں کے کارڈ کا نمونہ تیار کیا، انہیں یکجا کیا، محفوظ اور ترتیب سے باندھ کر رکھنے کے لئے ایک فیتے دار طبلق کا نمونہ بھی خود ہی قینچی سے کاٹ کر اور فیتہ چپکا کر مولوی صاحب کی خدمت میں بھجوادیا کہ اگر منظور فرمائیں تو مدیر صاحبان کے لئے اس طرح کے کارڈ اور طبلق تیار کروادیئے جائیں''۔۱۳

ایسے بے شمار چھوٹے چھوٹے لیکن اہم امور حقی صاحب نے مسلسل انجام دیئے، لیکن مولوی عبدالحق نے ان کی مشاورت اور تجاویز کو کثرت سے نظر انداز کیا۔شان الحق حقی نے اردو لغت کے منصوبے کو قومی جذبے کے ساتھ اپنے اہم سرکاری منصب کے ساتھ مجموعی طور پر اٹھارہ سال اعزازی طور پر زندگی کی پہلی ترجیح کے طور پر انجام دیا، منصوبہ ءلغت کے لئے ان خدمات کو اجاگر کرنا مقصود ہے جو اردو لغت کی تکمیل کے لئے کلیدی نوعیت کی تھیں اور ان میں حقی صاحب کا کردار عملاً مرکزی نوعیت کا ہے۔اردو لغت (تاریخی اصول پر) کا بنیادی خاکہ کی مجلس اعلیٰ سے منظوری شان الحق حقی کی ذاتی کاوش تھی۔جس سے مجلس ادارت اور تدوین کاروں کو مثبت راہ ملی اور وہ عرق ریزی کی مشقت سے بھی دور رہے۔لغت کے لئے حقی صاحب کا پیش کردہ خاکہ اور رہنما اصول۔

☆ اصول ترتیب وتسوید اردو لغت (تاریخی اصول پر)

i) غایت وحدود کار

۱۔ یہ لغت تاریخی اصول پر مرتب کی جارہی ہے اور اس میں حتی الوسع انگریزی کی کلاں آکسفورڈ ڈکشنری کا اتباع کیا گیا ہے، چنانچہ اس میں اردو کے تمام متداول، متروک، نادر الاستعمال مفرد اور مرکب الفاظ، محاورات اور امثال درج کئے گئے ہیں نیز منتخب اعلام اور اقوال بھی جو کسی عنوان سے لغت کے حکم میں آتے

ہیں یا لغت میں جگہ پانے کے لائق ہیں شاملِ لغت کئے گئے ہیں۔

۲۔ دوسری زبانوں کے مرکب اور مفرد دخیل الفاظ بھی جو اردول بول چال میں رائج ہیں یا کسی زمانے میں رائج تھے یا اردو تصانیف میں استعمال ہوئے ہیں، عموماً شامل کئے گئے ہیں۔

۳۔ مقامی الفاظ بھی جو کسی خاص خطے سے مخصوص ہیں اور اردو مصنفین کی تحریروں میں ان کے استعمال کی مثالیں مہیا ہیں، درج لغت ہوئے ہیں پاکستانی زبانوں کے الفاظ جو اردو میں شامل ہوگئے ہیں یا اردو مصنفین نے برتے ہیں جہاں تک ممکن تھا شامل کئے گئے ہیں۔

۴۔ ترکیب کے ذیل میں وہ الفاظ بھی آتے ہیں جو اسم اور فعل یا اسم اور فعلِ امدادی سے مل کر بنتے ہیں (یہ بطور تابعات درج ہوئے ہیں) اور وہ بھی جو مستقل سابقوں یا لاحقوں سے مل کر بنے ہیں، ہر ترکیب لغت نہیں بنتی، البتہ جہاں ترکیب لگی بندی صورت رکھتی ہے، یا ترکیب سے معنی میں اضافہ ہوتا ہے، یا اجزائے ترکیب کا مفہوم علیحدہ علیحدہ مبہم یا ناقص ہے، وہاں مرکب کو مستقل کلمہ شمار کیا گیا ہے، ترکیب ناقص بھی ہوتی ہے جیسے: اب کے، اب تب، اب جب وغیرہ (متعلقاتِ فعل) اور تام بھی، جیسے: اب آؤ تو جاؤ کہاں، (روزمرہ) اب اللہ ہی اللہ (فقرہ)

۵۔ مختلف علوم وفنون کی مخصوص اصطلاحات کو بھی عموماً لغت میں جگہ دی گئی ہے، خصوصاً جو بنیادی نوعیت کی ہیں، لیکن ذیلی یا تحتی اصطلاحات عموماً خارج رکھی گئی ہیں کیونکہ ان سے خصوصی دلچسپی رکھنے والے عموماً ان کی تشریح وتفصیل لغت میں نہیں بلکہ متعلقہ علم وفن کی خصوصی کتابوں میں تلاش کریں گے۔جیسے: قضیہ مطلقہ عامہ، سیدھا مشک ہند، الٹا مشک ہند:

(مخصوص پینترے)، جذام الاظلفار، بحر رمل مطوی مخبون وغیرہ، صرف مشک ہند، جذام اور رمل کی تشریح کافی ہے۔

۶۔ اعلام میں سے صرف وہی درج کئے گئے ہیں جو ادب میں کسی خاص مجازی معنی میں مستعمل ہے جیسے حاتم بمعنی سخی، رستم بمعنی بہادر، بکثرت ادب میں استعمال ہوتے ہیں اور ان کی طرف تلمیح کی جاتی ہے، جیسے: طور، یوسف وغیرہ، یہی کلیہ معروف القاب پر بھی عائد ہوتا ہے، جیسے: اسداللہ شیرخدا، امام آخرالزماں، ذوالنورین، امام اعظم، روح اللہ، کلیم اللہ، بکرماجیت، کرشن کنھیا، سلطان الہند، غریب نواز، گنج بخش، محبوب سبحانی، قائداعظم، شاعر مشرق۔

۷۔ سابقے اور لاحقے میں مستقل کلمات کے طور پر لائقِ اندراج خیال کئے گئے ہیں، مثلاً

ا،ان، بن، بے (سابقہ نفی)، ان (لاحقہ حاصل مصدر) جیسے :انران، اُٹھان، وا (لاحقہ تحقیر وتصغیر)، جیسے: بھڑوا، رنڈوا، گھروا، مٹھوا، ان میں نیم لاحقے اور نیم سابقے بھی شامل ہیں، یعنی وہ جو سابقے یا لاحقے کے طور پر استعمال ہونے کے علاوہ علیحدہ بھی مستعمل ہیں یا کسی بامعنی کلمے سے مشتق ہیں، مثلاً (سہ رنگا، سہ درہ، سہ راہہ) آمیز، آمیزی (رنگ آمیزی، کم آمیز) باختہ (آبرو باختہ، حواس باختہ)۔

۸۔ لغت میں عریاں الفاظ کا اندراج ناگزیر ہے۔ جُملہ اعضائے بدن کے ناموں کے علاوہ فحش، بازاری، سوقیانہ، عوامی، ہر قسم کے الفاظ اور محاورے، یہاں تک کہ دشنام وغیرہ بھی لغت کے دائرے سے خارج نہیں ہیں، لیکن تشریح میں متانت ملحوظ رکھی گئی ہے، اور حتی الامکان مذموم مثالوں کے اندراج سے احتراز کیا گیا ہے۔

۹۔ تاریخی اصول کے تحت ہر لفظ کے استعمال کی مثالیں تا مقدور زبان کے ہر دور سے مع حوالہ پیش کی گئی ہیں اور الفاظ کے معنی یا تلفظ میں عہد بعہد جو تبدیلیاں وقوع ہو رہی ہیں ان کو واضح کیا گیا ہے اس سلسلے میں حسب ذیل تین دور قائم کئے گئے ہیں جس سے کم از کم ایک مثال درج کرنے کی کوشش کی گئی ہے:

(۱) از ابتدا تا ۱۷۰۰ء

(۲) از ۱۷۰۰ء تا ۱۸۵۷ء

(۳) از ۱۸۵۷ء تا حال

چونکہ مرتبین لغت کا منصب وضع لغت نہیں ہے اس لئے تالیف میں اپنی طرف سے الفاظ یا اصطلاحات وضع کرنے سے پرہیز کیا گیا ہے، صرف معلومہ الفاظ کا احاطہ کیا گیا ہے اور اختلافات کو واضح کر دیا گیا ہے البتہ تشریحات کی عبارتیں مرتبین نے اپنی (بلکہ اپنی اپنی) زبان میں اور اپنے اپنے محاورے کے مطابق لکھی ہیں جس سے وہ مانوس ہیں اور جو بہر حال مستند بھی ہے۔

ii) اُصولِ تدوین

☆ **طریقِ اندراج**

ہر لفظ کو ترتیب تہجی سے اعراب مکتوبی کے ساتھ درج کرنے کے بعد اس کا تلفظ اعراب ملفوظی کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے، پھر قواعدی (صرفی) حیثیت بتائی گئی ہے، پھر متبادل تاریخی مروجہ شکل (اگر کوئی ہے) پھر معنی کی تشریح کی گئی ہے اور مختلف معنی کی صورت میں ہر معنی کے تحت علیحدہ مثالیں تاریخ وار درج کی گئی ہیں اس کے بعد ضروری ہوا تو (فائدہ) کے زیر عنوان کسی خاص لغوی نکتے کی وضاحت کی گئی ہے جو تشریح کے علاوہ ہے

آخر میں اشتقاق درج کیا گیا ہے۔

☆ **ترتیبِ تہجی**

(i) لغت میں جو ترتیب تہجی اختیا کی گئی ہے اس کی تفصیل وترتیب یہ ہے:

ا، آ، ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ز، ژ، رھ، ڑ، ڑھ، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، کھ، گ، گھ، ل، لھ، م، مھ، ن، نھ، و، ہ، (ۃ)، ء، ی، ے۔

فائدہ ان سے سب حروف کلمہ کے شروع میں نہیں آتے، لیکن یہ سب اردو مستقل اصوات کے ترجمان ہیں اور علیحدہ صوتیوں (Phonemes) کی حیثیت رکھتے ہیں لہذا ان سب کا بطور مجرد حروف کے اندراج کیا گیا ہے، اور لفظ کی ترتیب میں بھی انہیں علیحدہ علیحدہ حروف شمار کیا گیا ہے۔

(ii) واو معروف کو واو مجہول پر اور یائے معروف کو یائے مجہول پر ترجیح دی گئی ہے، یعنی بڑی، بڑے سے پہلے درج ہوا ہے، یہ ترجیح صرف وہاں دی گئی ہے، جہاں 'ی یا' لفظ کے آخر میں سالم شکل میں آئی ہے، کلمے کے درمیان صرف معروف یا مجہول آواز کی بنا پر نہیں، کیونکہ ترتیب میں صرف شکل قابل لحاظ ہوتی ہے نہ کہ آواز، چنانچہ 'پی'، 'بے' سے پہلے درج کیا گیا ہے۔

(iii) رھ، ڑھ، لھ، مھ، نھ، اور ء کو علیحدہ حروف گردانا گیا ہے، کیونکہ یہ خواہ شروع میں نہ آئیں یا کم آئیں، لیکن اردو الفاظ میں بھ، تھ، کھ، گھ، وغیرہ ہی کی طرح موجود ہیں۔

(iv) تائے مدورہ (ۃ) اگر چہ صوتی ولغوی اعتبار سے حرف ت کی ہم قیمت یا اس کا بدل ہے، لیکن بلحاظِ صورت چھوٹی یا ہائے ہوز کی ہمشکل ہے: لہذا اسے ترتیب تہجی میں چھوٹی کے بعد رکھا گیا ہے جہاں املا اردو میں دونوں طرح مروج ہے وہاں لفظ کا اندراج تائے قرشت یا فوقانی (ت) کے لحاظ سے کیا گیا ہے اور متبادل صورت اسکے مقابل درج کر دی گئی ہے۔

(v) ترتیب تہجی کے ساتھ ساتھ اعرابی ترتیب کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے چنانچہ فتحہ سب سے پہلے اس کے بعد کسرہ اور آخر میں پیش، مثلاً اُدھر، اِدھر، اُدھر وغیرہ۔

☆ **املا**

املا کے ضمن میں حسبِ ذیل اصول اختیار کئے گئے ہیں:

ا۔ ی (معروف) اور ے (مجہول یا لین) میں تفریق ملحوظ رکھی گئی ہے، چھوٹی ی صرف معروف آواز کے لئے اور بڑی 'ے'

مجہول اور لین آواز کے لئے استعمال کی گئی ہے۔

۲۔ ہائے دوچشمی صرف مخلوط آوازوں کے لئے استعمال کی گئی ہے۔

۳۔ ہندی اصل کے الفاظ کے آخر میں عموماً 'ہائے مختفی' کی بجائے الف لکھا گیا ہے، لیکن چونکہ ان میں سے بعض الفاظ کثرت

سے 'الف' کی بجائے 'ہائے مختفی' سے لکھے جاتے ہیں ان کی یہ متبادل شکل بھی اصل لفظ کے مقابل درج کردی گئی ہے۔

۴۔ 'ہمزہ' جو اکثر عربی اسما کے آخر میں آتی ہے، اسے مجرد الفاظ سے حذف کردیا گیا ہے البتہ اشتقاق کے ذیل میں اصل عربی لفظ 'ہمزہ' کے ساتھ درج کیا گیا ہے، ترکیب میں جہاں 'ہمزہ' تلفظ میں آتی ہے وہاں لکھی گئی ہے۔

۵۔ اردو کلمات میں جہاں 'ہمزہ' کی آواز پیدا ہوتی ہے وہاں 'ہمزہ' لکھی گئی ہے۔

۶۔ ان مرکب الفاظ کو جو یکجا ہوکر ایک کلمہ شمار ہوتے اور بکثرت تحریر میں آتے ہیں، عموماً ملا کر لکھا گیا ہے، جیسے:

امسال، منجانب، وغیرہ لیکن جہاں ایسے مرکبات تحتی الفاظ کے طور پر آتے ہیں وہاں لامحالہ دو لغت ہوگئے ہیں۔م: 'قلم'

کے تحت قلم دان، 'تا' کے تحت تاوقیکہ۔

۷۔ مصادر میں جہاں دو 'نون' ساتھ آئے ہیں انہیں 'ن' مشدد میں تبدیل نہیں کیا گیا۔

۸۔ اگر املا میں اختلاف یا تنوع پایا جاتا ہے، تو وہ صورت قابل ترجیح خیال کی گئی ہے جو صوتی لحاظ سے مروج تلفظ کے زیادہ مطابق ہے۔

۹۔ 'الف' اور 'ہ' پر ختم ہونے والے الفاظ میں امالہ بڑی 'ے' سے ظاہر کیا گیا ہے اور 'ح' یا 'ع' پر ختم ہونے والے الفاظ میں جہاں امالہ واقع ہوا ہے وہاں 'ع' یا 'ح' کے ماقبل حرف کے نیچے کسرہ تصور کیا گیا ہے۔

☆ **اعراب**

لغت میں مندرج ہر کلمے کے اعراب تفصیل سے دیے گئے ہیں اور مختلف فیہ الفاظ کا تلفظ بھی واضح کردیا گیا ہے۔

☆ **اوقاف ورموز**

جدید مستند طریقے کی پابندی کی گئی ہے اور وہی علامات اختیار کی گئی ہیں جو انگریزی اور اردو کی جدید علمی تحریروں میں برتی جارہی ہے۔ مختصراً:

ا۔ وقفہء کامل کے لئے ڈیش کی جگہ نقطہ (ختمہ) لگایا گیا ہے۔

۲۔ وقفہء خفیف کے لئے کوما (،) اور مرکب جملوں میں مفہوم کی صراحت اور تحتی جملوں میں تمیز کے لئے حسب موقع نصف وقفی سیمی کولن (؛) استعمال کیا گیا ہے۔ تشریح میں معنی کی ایک ہی شق کے اندر خفیف فرق کو واضع کرنے کے لئے بھی سیمی کولن استعمال کیا گیا ہے، جیسے: مان، پاس، لحاظ، توقیر، قدر شناسی؛ اعتراف کولن (:) تفصیل واقتباس کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے یا دو عبارتوں کو مربوط کرنے کے لئے، نیز حوالے میں صفحہ نمبر۰۷ سے پہلے، اس صورت میں کہ کتاب کی کسی ایک جلد کا حوالہ دیا ہو، جیسے: سرسید، مضامین، ۵: ۳۰۰) افقی خط یا ڈیش (-) کا استعمال شاذ ہوا ہے اور ہائی فن (-) کا بالکل نہیں، ڈیش حذف کو ظاہر کرنے کے لئے آیا ہے، جیسے:

ناچ نہ جانوں (- جانے)، آنگن ٹیڑھا، یا جان کے تحت (- سے جانا)، یہاں ڈیش جان کا قائمقام ہے۔ آڑا خط (/) متبادل الفاظ کے درمیان لگایا گیا ہے، جیسے: ابا جان/ جانی، ستارہ (*) کسی کتاب کے نام کے ساتھ اس بات کی علامت ہے کہ یہ کسی اور زبان (مثلاً فارسی) کی کتاب ہے، جس میں کوئی اردو لفظ آیا ہے۔ کسی لفظ کی تشریح کے آخر میں اس بات کی علامت ہے کہ مثالوں کے ختم پر فائدہ کے تحت کچھ مزید روشنی اس کے معنی یا استعمال پر ڈالی گئی ہے۔ علامت استفہام (؟) جیسے کہ اردو میں عام طور پر رائج ہے، جملے کے آخر میں آتی ہے اور اس کا ذہن جملے کی طرف رکھا گیا ہے، یہ مشتبہ یا تحقیق طلب مقامات پر بھی لگائی ہے۔

☆ **تفصیل علامات**

< ماخوذ، از، م: اصطرلاب > لاط۔

> مبدل بہ، م: ف: گل + آب < ع: جلّاب۔

+ علامتِ تجزیہ، ع: (ذات) + ال + جنب۔

= مساوی یا بمعنی، م: [س، اد، سابقہ (=زیادہ) + ردھیہ (=رکاوٹ ڈالنا)؛

ا: الجھٹ

(=الجھاوٹ (رک) کی تخفیف) + ا، لاحقہ وصفی]

(قوسین) اصل کلمہ کے بعد برائے اعراب ملفوظی؛ متن کے ساتھ برائے حوالہ یا توضیح

مزید، اشتقاق میں برائے مادّہ یا تفصیل وتوضیح۔

- مرکبات کے اندراج میں اصل لفظ کا قائمقام۔

* (ستارہ) تشریح کے آخر میں (فائدہ) کی طرف رجوع کا اشارہ، حوالہ کتب میں غیر اردو کی علامت۔

... (نقاط) اسناد یا امثال بھی حذفِ عبارت کی علامت۔

,,'' (واوین) اقتباسات یا امتیازات کی علامت۔

☆ مخففات

اردو رسم الخط میں خود اتنا اختصار موجود ہے کہ مخففات کی زیادہ ضرورت نہیں لہذا ان کا استعمال محدود رکھا گیا ہے۔

☆ فہرست مخففات

ا =اردو	اپ = اپ بھرنش
اضا = اضافت	اف = افعال
امث = اسم مونث	امذ = اسم مرکز
انگ = انگریزی	اوستا = اوستائی
پ = پراکرت	پا = پالی
پر = پرتگالی	تر = ترکی
تن = تنوین	ج = جمع
جج = جمع الجمع	خف =خفیفہ
د=دیواں	رک= رجوع کریں
س = سنسکرت	سک = سکون
شد = تشدید	ص =صفحہ
صف =صفت	ضم =ضمہ
ع =عربی	عبر = عبرانی
عور = عورات،عورتوں کی بول چال	غم = غیرملفوظ
ف = فارسی	فت = فتحہ
فر = فرانسیسی	ف ل = فعلِ لازم
ف م = فعلِ متعدی	ق = قلمی

قب = مقابلہ کریں	ک = کلیات
کس = کسرہ	لاط = لاطینی
لین = لینہ	م = مثال
مث = مونث	مج = مجہول
مخ = مخلوط	مخت = مختص
مذ = مذکر	مع = معروف
مغ = مغنونہ	م ف = متعلق فعل

☆ کلمات کی قسمیں

مندرج کُل الفاظ کی تعریف وتقسیم حسب ذیل فہرست کے مطابق ہے:

اسمِ مذکر	:	م : گھوڑا ،اعتبار، ترانہ، درری، قطعہ، قصیدہ۔
اسم مونث	:	م : بکری، جنگ، لوری، کٹنی، غزل ،رباعی۔
متعلق فعل	:	م : اچانک، آہستہ، روزانہ، صریحاً۔
صفت	:	م : چھوٹا، گاڑھا، قدیم، مشہور، بھاری۔
حرف	:	(اس تعریف میں حرفِ جار، استفہام، عطف، نفی، تخصیص وغیرہ جملہ حروف شامل ہیں) : م : پر، میں، تک، کو، کیوں، نہیں، اور، لیکن، و، ز (مخفف از)وغیرہ۔
ضمیر	:	م : یہ، وہ، میں، تم۔
فعلِ لازم	:	م : بگڑنا، اچھلنا، کودنا، گرنا، نکلنا، مٹکنا۔
فعلِ مستعدی	:	م : بگاڑنا، اچھالنا، گرانا، کھولنا، کھلانا، بنانا۔
محاورہ	:	کوئی ایسی ترکیب جس میں کوئی فعل (جس کی گردان بھی کی جاتی ہے) ایک یا ایک سے زائد الفاظ سے مل کر مجازی معنی دے۔م :آبرو اتارنا، پانی پھیرنا، گل کھلانا، کھل کھیلنا، غم کھانا۔
روزمرہ	:	الفاظ کی کوئی ایسی بندش جو اہل زبان کی بول چال میں رائج ہو اور جس میں ردوبدل ٹکسال باہر یا غیر فصیح سمجھا جائے۔
م	:	اللہ دے اور بندہ لے ؛ آنکھوں سے نہیں دیکھا کانوں سے سنا ہے۔

کہاوت : کوئی ایسی ترکیب نحوی جو عموماً اپنے حقیقی معنوں سے متجاوز ہو کر بطور مثل بولی جاتی ہو،

م : ناچ نہ جانوں آنگن ٹیڑھا؛ انوکھے گانو میں اونٹ آیا، لوگوں نے جانا پرمیشر آیا؛ منھ لگائی، ڈومنی گاوے تال بے تال۔

فقرہ : کوئی ایسی بندھی ٹکی نحوی ترکیب جو مختلف جذبات، محسوسات، خیالات، مطالب وغیرہ (جیسے تحسین، دعا، شرط، قسم، طنز، نفرت، انکار، استہزاء، تنبیہ وغیرہ) کے اظہار کے موقع پر استعمال کی جاتی ہو، م :سبحان اللہ معاذ اللہ، اپنا منہ تو دیکھو، اللہ اللہ کرو۔

فجائیہ : م : آہا، واہ واہ، اوہو، حبذا، بل بے، بللے۔

حکائی یا نقلِ صوت (حکایت الصوت) : م : دھڑ دھڑ، چوں چوں، کھٹ کھٹ، غائیں غائیں، سائیں سائیں۔

علَم : اسمائے معرفہ، م : سکندر، افلاطون، فرہاد، فرعون، اس ذیل میں القابات و خطابات بھی شامل ہیں: م : یداللہ، ذوالقرنین۔

سابقہ، نیم سابقہ : سابقہ، جو محض بطور سابقہ مستعمل ہو، م :ن (نہوت، نکما، نگھرا) ؛ آن (ان بن، ان کہی) ؛ نیم سابقہ جو بغیر سابقہ بھی مستعمل ہو، جیسے، نیم : م : (نیم رس، نیم جان، نیم آستین، نیم قد) بد،م : (بدگہر، بدخصلت، بدزیب)۔

لاحقہ، نیم لاحقہ : لاحقہ، جو محض بطور لاحقہ مستعمل ہو، م :ناک (اندوہ ناک، غضبناک)، نیم لاحقہ، جو بغیر لاحقہ بھی مستعمل ہو، م : کش (دلکش

،نیم کش، کدوکش) فائدہ

(۱) لفظ کے لغوی و قواعدی تعارف میں جمع الجمع، قدیم اور شاذ کی اصطلاحیں بھی استعمال کی گئیں ہیں۔

(۲) ذیلی مرکبات کے تعارف میں مرکب اضافی، مرکب توصیفی، مرکب عددی، مرکب نحوی، مرکب وصفی، اور مرکب عطفی کو واضح کیا گیا ہے۔

(۳) اشتقاق کے ذیل میں مصدر، حاصلِ مصدر، اسمِ کیفیت، حالیہ تمام، حالیہ ناتمام اور موضوع کی اصطلاحیں استعمال کی گئیں ہیں۔

توضیح : ('موضوع' سے عبارت وہ الفاظ ہیں جو کسی دوسری زبان کے قاعدے پر ڈھالے گئے ہوں اور اپنی اصل زبان میں معتبر نہ ہوں)۔

iii) متبادل اشکال

کسی لفظ کی قواعدی حیثیت (کلمے کی قسم) بیان کرنے کے بعد اگر اس کی کوئی مثال یا اشکال پائی جاتی ہیں تو وہ درج کی گئی ہیں یہ متبادل اشکال اگر لفظ کی شکل سے مماثل اور ترتیب تہجی کی رو سے قریب ہی وقع ہوئی ہیں تو ان کا علیحدہ اندراج نہیں کیا گیا لیکن اگر کسی لحاظ سے مفید سمجھا گیا ہے تو علیحدہ بھی اندراج کیا گیا ہے۔

iv) تشریح نگاری

(i) تشریح نگاری میں حتی الامکان اختصار سے کام لیا گیا ہے۔ پہلے عموماً تعریف و تشریح اور پھر مترادفات درج کیے ہیں۔ اگر کوئی لفظ اسی شکل میں دو یا زیادہ قوعدی حیثیت رکھتا ہے تو ا۔ب۔ج کی ترتیب سے علیحدہ شقیں قائم کی گئی ہیں۔

(ii) جن ہمشکل الفاظ کی اصل واشتقاق مختلف ہے ان کا علیحدہ علیحدہ اندراج کیا گیا ہے۔

(iii) کسی کتاب کا اقتباس یا اس کی تخلیص بطور تشریح یا جزو تشریح درج ہے، تو اس کا حوالہ قوسین میں دے گیا ہے۔

اگر اقتباس یا اندراج کسی متداول لغت سے کیا گیا ہے تو اس کا حوالہ بلا تخصیص جلد

وصفحہ قوسین میں درج کر دیا گیا ہے۔

(iv) اسما وصفات عموماً بطور واحد مذکر درج کئے گئے ہیں ،افعال بطور،مصادر،کسی لفظ کی مونث یا جمع یامغیرہ حالت کاعنوان اسی صورت میں قائم کیا گیا ہے، کہ وہ کسی محاورے، کہاوت،مقولے وغیرہ کا جزِواول ہو، یااس کے ساتھ تحتی الفاظ یامرکبات کا سلسلہ ہو۔

v) اسناد

اسنادیعنی الفاظ کے استعمال کی مثالیں معنی کی ہرشق کے تحت علیحدہ علیحدہ تاریخی ترتیب سے مع حوالہ درج کی گئی ہیں۔

(i) سنین کے اندراج میں سن تصنیف یعنی کتاب کے پہلے ایڈیشن یا مسودے کی تکمیل کے سن کو ترجیح دی گئی ہیاگر یہ دریافت نہ ہوا تو مصنف کا سن وفات درج کیا گیا ہے،ایسی صورت میں مصنف کا نام کتاب سے پہلے درج ہے۔اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ مندرج سن مصنف کا سنِ وفات ہے نہ کہ کتاب کا سنِ تصنیف یاسنِ تالیف، جہاں سن غیر محقق ہے وہاں اس کے ساتھ سوالیہ نشان لگادیا گیا ہے۔

(ii) جن کتابوں کی کئی سے زائد جلدیں ہیں ان کے حوالے میں کتاب کے نام کے بعد پہلے جلد کا عدد،اس کے بعد کولن اوراس کے بعد صفحے کا نمبر درج ہے۔

(iii) جو کتابیں کسی دوسری زبان سے ترجمہ کی گئی ہیں ان کا نام اگر اصل کتاب کے نام سے مختلف ہے تو اس کے ساتھ ترجمے کا لفظ نہیں لکھا گیا ہے، اگر مماثل ہے تو لکھا گیا ہے۔

(iv) اسناد کے اندراج میں حسبِ ذیل مقاصد پیش نظر رہے ہیں۔

(الف) لفظ کی تاریخ متعین کرنا کہ تاریخ کے کس کس دور میں اس کے استعمال کی دستاویزی سند مہیا ہے۔

(ب) لفظ کے معنی اور استعمال کی وضاحت کہ یہ کس کس طرح، کس کس محل پر استعمال ہوا ہے تا کہ لفظ کا تعارف زیادہ مفصل اور مکمل ہو۔

(ج) لفظ کے رواج کی حدود یا وسعت کا تعین کہ شاذ ہے یا کثیر الاستعمال، کسی عہد میں ایک ہی مصنف یا ایک ہی علاقے میں ملتا ہے، یا متعدد مصنفین کے ہاں مختلف شہروں یا علاقوں میں۔

(د) چیدہ ادبی اقتباسات پیش کرنا، جن میں کوئی لفظ وارد ہوا ہو اور اس رابطے کی بنا پر اس میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی ہو۔ چنانچہ ہر مثال یا سند صرف لغوی معنی کی وضاحت نہیں کرتی، بلکہ اکثر صورتوں میں مختلف مثالیں مختلف فوائد رکھتی ہیں اس بنا پر بعض صورتوں میں ایک ہی دور یا ایک ہی سن کی ایک سے زائد مثالیں پیش

کی گئی ہیں لیکن بالعموم انتخاب اسناد میں اختصار سے کام لیا گیا ہے۔(آکسفورڈ ڈکشنری) میں اس کے برخلاف مثالیں کثرت سے درج کی گی ہیں اور بیشتر ذخیرہ اسناد کو مسترد کرنے کی بجائے لغت میں کھپا دیا گیا ہے)۔

vi) توضیع مزید

اسناد کے بعد بعض نحوی نکات کی مزید وضاحت جہاں ضروری ہوئی کر دی گئی ہے۔

vii) اشتقاق کا طریق اندراج

تشریح، اسناد، افعال اور فائدہ کے بعد عمودی بریکٹ کے درمیان اشتقاق درج کیا گیا ہے، اس میں پہلے لفظ کی اصل بتائی گئی ہے، مثلاً: ا(= مخفف اردو)، ع(= مخفف عربی)، ف(= مخفف فارسی) وغیرہ ،اس کے بعد مادہ قوسین میں درج کیا گیا ہے، مرکب اجزاء کا تجزیہ کیا گیا، اور لفظ کے اصل واشتقاق کی بابت کوئی اختلاف ہے تو اس کو بھی مختصراً لکھ دیا گیا ہے۔

viii) اعراب ملفوظی کا ضابط

لغت میں لائق غور باتیں یہ ہیں کہ ہائیے علیحدہ حروف شمار کئے گئے ہیں اور یہ حسب ذیل ہیں:

بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، رھ، ڈھ، رھ، ڑھ، کھ، گھ، لھ، مھ، نھ، (کل ۱۵)

ان میں سے بعض حروف کلمے کے شروع میں نہیں آتے، ان کی علیحدہ تقطیع نہیں قائم کی گئی (رھ، ڑھ، مھ، تھ)، لیکن ان پر تشریحی حاشیہ ضرور شامل ہوگا جیسے کہ ہر حرف پر ہوتا ہے اسی طرح ’ڑ‘ سے بھی کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا لیکن بطور حرف ہجا اس کا اندراج اور اس پر حاشیہ ضرور ہوگا کل حروف تہجی کی تعداد ۵۳ ہے۔

ix) اعراب مکتوبی کا اندراج

اعراب مکتوبی، اردو میں ۱۵اواول یا مصوتے آتے ہیں۔ ان میں سے بعض کی غنائی شکلیں بھی ہیں ان کے علاوہ کچھ دوہری آوازیں بھی ہیں، جنہیں انگریزی میں (Diphthong) کہتے ہیں لیکن انگریزی کے برخلاف اردو میں ان کو ہمیشہ دو اعراب سے واضع کیا جاتا ہے کوئی ایک حرف دوہری آواز ادا نہیں کرتا، جیسے کہ انگریزی میں ’y‘ یا ’i‘ بلکہ ’u‘ اور ’a‘ وغیرہ بھی دوہری آواز پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً (Daring, Serious, High, My) وغیر ہیں۔ وہ ان تمام مصوتے جو اردو یا دوسری زبانوں کے الفاظ میں واقع ہوتے ہیں اس لغت میں درج ہونگے۔

اس کے ساتھ ہی حقی صاحب نے شعبہ کارڈ کیبنٹ قائم کیا اور اس کے لئے ۶۰ خانوں پر مشتمل کئی کیبنٹ بنوائے، ہر خانے میں ایک ٹرے یا کشتی ہوتی ہے جس کے درمیان میں ایک سلاخ جس میں ان

کارڈوں کومنصبط کردیا جاتا ہے۔جن پر الفاظ، معانی اور سند درج ہوتی ہیں۔آج بورڈ میں تین لاکھ سے زائد کارڈ ران کیبنٹ میں محفوظ ہیں، مطالعہ کتب کے لئے حقی صاحب نے مغربی ومشرقی پاکستان [موجودہ بنگلہ دیش] جو کبھی ہمارے ملک کا حصہ تھا کے طول وعرض سے اسکالروں کی مدد حاصل کی، پانچ سو سے زائد اہل علم نے یہ فریضہ انجام دیا اس طرح کم وقت میں وسیع ذخیرۂ کتب کا مطالعہ ممکن ہوا۔

لغت، کے لئے بورڈ کی پہلی مجلس ادارت جس نے ابتدا طے شدہ منصوبہ ءلغت کی بارہ (۱۲) جلدوں میں سے آٹھ (۸) کا کام اول جلد کی اشاعت سے قبل مکمل کرلیا تھا اس کی ترتیب یوں تھی۔

☆ **مجلسِ ادارت**

(۱) ڈاکٹر شوکت سبزواری، صدر، مدیر اول

(۲) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، رکن

(۳) حفیظ ہوشیار پوری، رکن

(۴) شان الحق حقی، رکن ومعتمد ادارہ

(۵) مولانا نسیم امروہوی، مدیر

لغت کے مسودے تیار، مجلس ادارت کے سامنے رکھے جاتے، حقی صاحب کیوں کہ مسائل زبان ولغت کے بارے میں انتہائی محتاط رویہ رکھتے تھے، اور ممکنہ کوشش کرتے کہ کوئی غلطی نہ رہ جائے، اسی امکان کو دور کرنے کے لئے انہیں کی تجویز پر ادارتی مجلس مشاورت قائم کی گئی، تاکہ مسودات پر نظر ثانی کا کام بھی ماہرین کے تعاون سے اطمینان بخش ہو سکے۔

شان الحق حقی نے اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے لئے جو مخلصانہ خدمات انجام دیں، وہ تاریخِ اردو زبان وادب کا انمٹ حصہ ہیں۔انہوں نے تدوین لغت کا خشک کام جس شگفتہ انداز سے کیا وہ انہی کا خاصہ ہے۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس محسن اردو لغت کے ساتھ ارباب بورڈ نے جو روش رکھی، اس سے محبان اردو کو صدمے سے دوچار ہونا پڑا، اردو لغت کی پہلی جلد کی اشاعت کے موقع پر حقی صاحب کو پس پشت بلکہ گم نامی میں رکھنے کی قصداً کوشش ایسے افراد سے منسوب ہے، جن کے قد میدانِ لغت میں شان الحق حقی کے سامنے پور برابر ہیں۔جلد اول کی اشاعت ۱۹۷۷ء کے وقت حقی صاحب بورڈ سے سبکدوش ہو چکے تھے، لیکن پریس کاپی کی تیاری کے تمام مراحل مکمل کر گئے تھے۔اس کے باوجود جلد اول کے تعارف میں بورڈ کے صدر محمد ہادی حسین نے صفحہ 'ج' پر حقی صاحب کا ذکر انتہائی مختصراً صرف انتظامی حوالے سے کیا اور ایک لفظ بھی تدوین لغت کے ضمن ان کے

قلم سے حقی صاحب کے لئے ضبط تحریر نہ ہوسکا، اسی طرح مدیر اعلیٰ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے بھی اپنے مقدمے میں حقی صاحب کا کسی طور پر ذکر نہ مناسب خیال نہ کیا جبکہ صفحہ 'ز' پر ایسے اصحاب کے نام بھی نہ بھولے جن کی خدمات جلیلہ سے سب واقف ہیں۔

ان دو اصحاب سے بڑھ کر، مدیر اول کے مولانا نسیم امروہوی نے 'کچھ اس لغت کے باب میں' کے زیر عنوان طباعت میں تاخیر کے اسباب کے ذیل میں 'ہم اس موقع پر شان الحق حقی۔۔۔کے بہت بہت شکر گزار ہیں کہ ان کے تیار کئے ہوئے کارڈ پر ہر اعتبار سے لغت کے معیار پر پورے اترے اور وہ سب وقت بچ گیا جو ان۔۔۔کی سب سے زیادہ مہیا کی ہوئی مثالوں کا کتابوں سے مقابلہ کرنے میں خرچ ہوتا'۱۴ مولانا نسیم امروہوی، مدیر اول نے قلم کا سارا زور لگا کر یہ ثابت کرنے کی کوشش فرمائی ہے کہ حقی صاحب صرف کارڈ نویس تھے۔لغت نویس نہیں۔ساتھ ہی یہ ماننے پر مجبور بھی تھے کہ سب سے زیادہ اسناد حقی صاحب نے فراہم کیں ہیں، اس بارے میں مولانا نسیم امروہوی نے ایک مضمون میں لکھا:

> ''شان الحق حقی نے رکن مجلس ادارت کی حیثیت سے پورے مسودے کا مطالعہ کیا۔۔۔ٹائپ کئے ہوئے مسودے کے حاشیے پر اپنے مشورے تحریر فرمائے، جن کی روشنی میں ۔۔۔پریس کاپی کی تیاری شروع ہوگئی۔۔۔تقریباً دو لاکھ کارڈ سابق سیکریٹری جناب شان الحق حقی نے ذاتی دلچسپی سے لکھے ہیں''۔۱۵

مدیر اول مولانا نسیم امروہوی کا بیان اس بات کا کھلا اعتراف ہے کہ حقی صاحب کی اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات سے انکار ممکن ہی نہیں، جلد اول، ۶/اپریل ۱۹۷۸ء کو منظر عام پر آئی تھی، اور ٹھیک ایک ماہ بعد مولانا نسیم امروہوی کا یہ اعتراف ان کے 'ملامتِ ضمیر' کی دلیل ہے۔

شان الحق حقی تدوین لغت کے جس منصوبے سے منسلک ہوئے تھے، وہ کُل بارہ جلدوں پر مشتمل تھا۔بورڈ کے منتظمہ اردو شعبہء لغت سے وابستہ چند افراد کا یہ الزام کہ شان الحق حقی نے لغت کی اشاعت میں تاخیر کی اور وقت پر کام مکمل نہیں کیا، حقائق کے برخلاف ہے، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے طے شدہ وقت میں دگنا کام کیا۔حقی صاحب ۱۹۷۶ء میں اردو ڈکشنری بورڈ (ترقی اردو بورڈ) کے معتمد کی حیثیت سے مستعفی ہوئے، لغت کا منصوبہ ۱۹۶۰ء میں شروع ہوا، اور ۱۹۷۳ء تک نسیم شاد کے مطابق:

> ''لغت کی دس جلدیں مکمل ہو چکی ہیں اور باقی دو پر کام جاری ہے جو اگلے سال تک تیار ہو جائیں گی''۔۱۶

تدوین لغت کے لئے حقی صاحب کتنا ذخیرہ چھوڑ گئے تھے، اس بارے میں مدیر اعلیٰ

جلد ہشر دہم (اٹھارویں) ڈاکٹر یونس حسنی کا بیان ملاحظہ فرمائیے:

''اس جلد (اٹھارویں) کی اشاعت کے ساتھ بورڈ میں موجود حتمی مسودہ مکمل طور پر کام میں لایا جا چکا تھا اور اب روز کھودنے اور روز کھانے کا معاملہ درپیش تھا''۔ ۱۷

ڈاکٹر یونس حسنی کے اس اظہار سے بھی یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ حقی صاحب نے تدوینِ لغت کے معاملے میں تساہل نہیں کیا، البتہ وہ کام کے معاملے میں اوروں کو بھی مستعد دیکھنا چاہتے تھے اور شاید اسی لئے ہدف تنقید بنے۔ حقی صاحب کے کام کرنے اور کروانے کے بارے میں جمیل الدین عالیؔ لکھتے ہیں:

''ایک زمانے میں بورڈ کے صدر جناب ممتاز حسن مرحوم تھے۔۔۔ مجھے حقی صاحب کے بارے میں ان کی ایک بات برابر یاد رہتی ہے وہ فرماتے تھے حقی صاحب میں آپ ادیبوں کے لحاظ سے ایک بڑا عیب یہ ہے کہ وہ خود تو محنت کرتے ہی ہیں مگر چاہتے ہیں کہ بورڈ کے سب کارکن بھی محنت کریں، آپ ان سے خفا رہئے مگر یاد رکھئے کہ وہ بیک وقت بہت لائق اور مستعد کارکن ہیں ایسے لوگ آپ کو بہت کم ملیں گے''۔

۱۸

حقی صاحب کے بارے میں ترقی اردو بورڈ کے رویے اور لغت کے لئے ان کی خدمات کے بارے میں بورڈ سے وابستہ رہنے والے ممتاز شاعر جون ایلیا لکھتے ہیں:

''شان الحق حقی۔۔کی ذرہ پروری اور خورد نوازی کے باعث مجھے یہ شرف حاصل ہوا کہ ترقی اردو بورڈ کے ایک ناچیز لغت نویس کی حیثیت سے کام کروں۔۔۔انہوں نے بڑے نامساعد حالات میں بہت مطمئن ہو کر بے لوث اور بے عذ ضانہ خدمات انجام دی ہیں، اس عظیم لغت کی جس کی مثال بہت سی زبانوں میں ملنی مشکل ہے۔ مگر حقی صاحب کو مطعون و مطرود ہی قرار دیا گیا، داد کبھی نہیں دی گئی''۔ ۱۹

بورڈ نے جب بھی شان الحق حقی سے تدوین لغت کے سلسلے میں مشاورت طلب کی، انہوں نے کھلے دل کے ساتھ اس معاملے پر اپنی علمی رائے اور اقدامات تجویز کئے، مثلاً حقی صاحب نے ۱۶/ اکتوبر ۱۹۸۴ء کو قواعدِ اندراج واوقاف کے لئے بعنوان 'ادارتی کمیٹی کی توثیق کے لئے تجاویز' بورڈ کو مراسلہ بھیجا جس میں لکھا کہ:

قواعدِ اندراج واوقاف

۱۔ جن الفاظ کی اصل واشتقاق مختلف ہے ان کی علیحدہ شقیں بنائی جائیں اور ان کے تابعات بھی علیحدہ درج ہوں۔ مسودے میں کہیں کہیں خلط ملط پایا جاتا ہے۔

۲۔ متبادل کے لئے اوبلیک استعمال ہو، قابلِ حذف کے لئے بریکٹ۔ اوبلیک کے بعد ایک چھوٹے

ڈیش کا مطلب یہ ہوگا

کہ پچھلے دو الفاظ بدلے گئے ہیں، دو ڈیش تین الفاظ کے قائمقام ہوں گے اگر زیادہ پیچیدگی ہو تو نیز لکھ کر اندراج کر کے دوہرایا جاسکتا ہے۔

۳۔ (رک) ہموار طور پر کلمے کے بعد آئے جسکی رجوع کرانا مقصود ہے۔

۴۔ اعراب مکتوبی پابندی سے لگائے جائیں، یائے معروف کے ماقبل، جب کلمہ کے بیچ میں آئے، کسرہ اور واو معروف کے ماقبل پیش لگانا چاہیے۔

۵۔ شہد، جیٹ Jet، ٹھہرنا وغیرہ میں پہلے حرف پر جوزبر ہے، اس کے لئے 'فتحہ' اختیار کیا گیا تھا، اس کے بغیر ہماری زبان یا رسم الخط ناقص قرار پاتا ہے، گویا اس آواز کو ادا کرنے سے قاصر ہے، حالانکہ یہ آوازیں خود ہماری زبان میں موجود ہیں اسی طرح ابتداء، معالجہ (Comet) (کامٹ) وغیرہ میں ت، ل، م کے نیچے جوزیر آتا ہے اس کے لئے کسرہ مخففہ کی اصطلاح وضع کی گئی تھی، انہیں ترک نہیں کرنا چاہیے، ورنہ صحیح تلفظ کے اظہار میں ایک مستقل معذوری لاحق رہے گی۔

۶۔ اوقاف کے استعمال میں باقاعدگی ضروری ہے ہم نے انگریزی کا نظام اوقاف اپنا لیا ہے جواب دنیا بھر میں

رائج اور بہت معقول ہے وقفہ کامل کے لئے بھی جناب ہادی حسین مرحوم کی تجویز پر طے پایا تھا کہ نقطہ (فل اسٹاپ) استعمال کیا جائے، کیونکہ ڈیش کا اپنا مقام اور محلِ استعمال ہے ٹائپ کی طباعت میں نقطہ واضع ہوگا اور کوئی اشتباہ پیدا نہ ہوگا، یہ ہر زبان کے بنیادی مسائل ہیں اور اردو میں مستقل طور پر لٹکے نہیں رہنے چاہییں۔ بورڈ کی لغت مطلوبہ معیار قائم کرسکتی ہے۔ اوقاف کا استعمال ذہانت کے ساتھ کرنا چاہیے، جہاں جملہ ختم ہو وہاں وقفہ کامل، تشریحات میں مترادف الفاظ یا جملوں کے درمیان سیمی کولن، اگر سلسلہ کسی قدر تبدیلی کے ساتھ اور آگے چلے تو مزید تقسیم یا توضیح معانی کے لئے کولن مثال کے طور پر:

'چوڑی کی وضع کا جالی دار زیور جو کلائی میں پہنتے ہیں، اگر گھنگرو دار؛ پری بند؛ پری چھنک؛ پری چھن؛ جوئی'۔

دیگر:

'آنکھوں کا ایک مرض جس میں دن کو سورج کی روشنی کے سبب دکھائی نہیں دیتا، رات کو دکھائی دیتا ہے؛ روزکوری'۔

دیگر:

'دنیا میں گھومنا پھرنا؛ سیاحی؛ (مجازاً) بیکار گھومنا، آوارہ گردی'۔

دیگر:

'ہمت ہارنا؛ شکست مان لینا؛ عاجز ہو جانا'۔

ممکن ہے یہ خیال کیا جائے کہ اوپر کی مثالوں میں سیمی کولن کی جگہ کوما سے کام چل سکتا ہے لیکن بعض صورتوں میں اشتباہ پیدا ہونا لازم ہوگا اسے اصول کی پیروی مفید ہوگی تاکہ الفاظ اور مفہوم واضع رہے اور کسی موقع پر گنجلک واقع نہ ہو۔ اس سلسلے میں انگریزی لغات کے طریق کا مطالعہ مفید ہوگا، جو اصول انہوں نے اپنے تجزیے کی بناء پر اختیار کئے ہیں، ہمارے لئے بھی مفید ہوسکتے ہیں، یہ قواعد تمام علمی دنیا میں برتے جاتے ہیں، ہمیں اپنی بے قاعدہ روش پر اصرار نہیں کرنا چاہئے۔ خالی نقطے (...) حذف کو ظاہر کرینگے، اور لمبی لکیر (Paren Thesis) توضیع یا جملہ معترضہ وغیرہ کے طور پر حسب قاعدہ، جملے کے دونوں جانب آئیگی یا کومے کے ذریعے بھی جملہ معترضہ تو بند کیا جاسکتا ہے۔ متبادل جہاں ختم ہو وہاں کوما ضروری ہے، تاکہ معلوم ہو کہ یہاں سے سلسلہ دوبارہ جاری ہوا۔ اشتقاق کے اندراج میں دخیل الفاظ سے پہلے زبان کا حوالہ ضروری ہے، کولن کے ساتھ جہاں تک دریافت ہو مادہ یا (دھاتو) درج ہونا چاہیے کہ یہی اشتقاق نگاری کا اصل مقصد ہوتا ہے جو انہی لوگوں کے لئے کی جاتی ہے جن کو اس سے خصوصی دلچسپی ہو۔ مادّہ بریکٹ کے اندر درج ہوگا۔

۷۔ اشتقاق کے اندراج میں پہلی شرط یہ ہے کہ قریب ترین مآخذ یا مخرج کی طرف رجوع کیا جائے اس لئے اردو الفاظ کی پراکرتی شکل سنسکرت سے پہلے مذکور ہونی چاہئے ہم اصطرلاب کی اصل بتانے کے لئے ایک دم لاطینی (Strolabuim) یا یونانی (Astrolabum) پر نہیں پہنچیں گے۔ کیونکہ یہ لفظ ہم نے عربی سے لیا ہے، اور وہی ہمارا قریب ترین مآخذ ہے اسی طرح پراکرتی شکل سنسکرت پر مقدم ہے۔ لہذا ترتیب یہ ہوگی: اردو میں قدیم شکل، پراکرت، سنسکرت تمام الفاظ جو ہندی اردو میں مشترک ہیں انہیں اردو شمار کیا جائے گا نہ کہ ہندی۔ نام کے فرق سے زبان کی تعریف نہیں بدل جاتی یہ طریقہ اردو الفاظ کو ہندی لکھ کر اشتقاق سے دستبردار ہو جانے کا درست نہیں۔ پلیٹس پابندی سے پراکرت شکل درج کرتا ہے۔ (Turner) ٹرنر کی نیپالی ڈکشنری میں اشتقاق اور بھی تفصیل سے درج کیا گیا ہے یعنی اکثر جگہ دوسری پراکرت اصل کی زبانوں میں بھی لفظ کی مماثل صورتیں درج کردی ہیں؛ ہم کوئی نئی تحقیق نہ کرسکیں تو کم از کم تحقیق شدہ مواد کو رد نہ کریں، اضافت کے لئے جو ہمزہ تراکیب میں آتی ہے۔ املا کا لازمی جزو ہے اسے ترک نہیں کرنا چاہئے: جیسے کلمۂ شہادت، دیدۂ بینا مسودے میں شاذ

و نادر ہی نظر آتی ہے۔

شان الحق حقی صاحب کی اردو لغت (تاریخی اصول پر) سے کسی نہ کسی طور پر علمی و عملی وابستگی رہی اور انہوں نے پورے انہماک کے ساتھ تدوینِ لغت کے منصوبہ میں اپنا بھرپور کردار ادا کیا، جس کا اعتراف کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''جناب شان الحق حقی صاحب کا مخلصانہ و فراخ دلانہ تعاون اردو لغت بورڈ کو ہر وقت حاصل رہا، اور لغت کی ترتیب و تدوین نیز طباعت کا کام تیزی سے آگے بڑھتا رہا۔۔۔ بیرونی اسکالر کی حیثیت سے مسودے پر نظر ثانی کرنے والے حضرات خصوصاً جناب شان الحق حقی صاحب بھی ساتویں جلد کی تکمیل میں برابر کے شریک ہیں''۔[۲۰]

اس تفصیلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ حقی صاحب کی اردو لغت (تاریخی اصول پر) سے وابستگی 'سترھویں' جلد کی اشاعت تک قائم رہی، اور انہوں نے جو علمی و تحقیقی سرمایہ بورڈ کے لئے چھوڑا وہ 'اٹھارویں' جلد کی اشاعت تک کام آیا، انہوں نے کسی بھی مرحلے پر تدوین لغت کے کام سے اپنے آپ کو الگ نہیں کیا اور نہ ہی کبھی یہ سوچا کہ بورڈ نے میرے ساتھ حق تلفی کی ہے تو میں بھی کام میں رکاوٹ بنو بلکہ انہوں نے ثابت کیا کہ ان کی لگن صرف اور صرف خدمتِ اردو کے لئے ہے، صلہ و ستائش کے لئے نہیں۔

حواشی:

۱۔ شان الحق حقی، خودنوشت 'افسانہ در افسانہ' مشمولہ ماہنامہ 'افکار' کراچی، قسط ۲۷، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۱۷
۲۔ جوش ملیح آبادی، 'یادوں کی برات'، مکتبہ شعر و ادب، چوہدری اکیڈمی لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۲۸۸
۳۔ حقی، مراسلہ، بحوالہ ت اب/۴(۴) ۵۹، بتاریخ ۲۴/۷/۶۰، مملوکہ راقم
۴۔ حقی، قسط ۲۷، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۲۰
۵۔ ملیح آبادی، ص ۲۹۱
۶۔ حقی، قسط ۲۷، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۲۰
۷۔ محولہ بالا، ص ۲۲
۸۔ محمد جمیل، خطاطِ بے مثل محمد یوسف دہلوی بن محمد الدین کے شاگردِ خاص تھے۔ حقی صاحب نے بھی خطاطی محمد یوسف دہلوی سے سیکھی تھی۔ محمد یوسف دہلوی کیمبرج کے گریجویٹ تھے۔ ہجرت کے بعد اردو اکیڈمی سندھ، ایم اے جناح روڈ نزد ریڈیو پاکستان، کراچی کی فٹ پاتھ پر احباب کے ساتھ خوش گپیاں لگاتے تھے۔ ایک دن اسی سڑک (ایم اے جناح روڈ) کو عبور کرتے ہوئے ٹریفک حادثے میں جاں بحق ہوئے۔ (راقم)
۹۔ حقی، قسط ۲۷، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۲۱
۱۰۔ 'لغت کبیر' ریاست حیدر آباد دکن، بھارت کے والی میر عثمان علی خان کی سرکار نے اردو کی ایک جامع لغت کا

منصوبہ بنایا اور اس کا نگراں مولوی عبدالحق کو مقرر کرتے ہوئے بارہ سو روپے ماہوار کا وظیفہ چوبیس سال تک مسلسل جاری رکھا۔ دوسری جانب مولوی عبدالحق نے لغت کی ذمہ داری پانچ سو روپے ماہوار پر مولوی احتشام الدین حقی دہلوی (شان الحق حقی کے والد) کو سونپ دی۔ آپ ٹرپیل ایم اے (تاریخ، فارسی، انگریزی) ہونے کے ساتھ ہی شاعری میں ناداں دہلوی سے معروف تھے۔ مولوی عبدالحق کی خواہش تھی کہ انجمن ترقی اردو ہند کے تحت مرتب ہونے والی 'لغت کبیر' ان کے نام سے موسوم ہو۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ۲۰ سال مسلسل اور متواتر دن رات لگا کر مولوی احتشام الدین حقی نے یہ لغت ترتیب دی تھی۔ مزید تفصیلات کے لئے دیکھئے 'یادوں کا سفر' اخلاق احمد دہلوی، ص ۱۰۶ سے ۱۵۴۔ اس بارے میں جناب انتظار حسین روزنامہ 'ایکسپریس' کراچی مورخہ ۱۶ جنوری ۲۰۱۲ء میں اپنے کالم 'بندگی نامہ' میں لکھتے ہیں۔ اس منصوبے [لغت کبیر] کے بانی اور منتظم تو مولوی عبدالحق تھے اس بزرگ [مولوی احتشام الدین حقی دہلوی] کی ساری محنت پھر انہی سے منسوب ہوئی۔ (راقم)

۱۱۔ جمیل الدین عالیؔ، 'حرف چند' مشمولہ تاریخِ انجمن، بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بعد، شہزاد منظر انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۲ء ص ز

۱۲۔ حقی، قسط ۲۷، فروری ۱۹۹۴ء، ص ۲۴

۱۳۔ محولہ بالا، ص ۲۲

۱۴۔ نسیم امرہوی، 'اردو لغت' (تاریخی اصول پر)، جلد اول، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۷۷ء، ص ر

۱۵۔ امروہوی، 'اردو لغت ایک داستان دیدہ و دل' مشمولہ، روزنامہ 'جنگ' کراچی، ۵/مئی ۱۹۷۸ء

۱۶۔ نسیم شاد، 'ترقی اردو بورڈ کا مسئلہ' مشمولہ، روزنامہ 'مشرق' کراچی ۲۷/جون ۱۹۷۳ء

۱۷۔ ڈاکٹر یونس حسنی، 'دیباچہ' اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد ہشتدہم، ۲۰۰۲ء، ص و

۱۸۔ جمیل الدین عالی، 'نقار خانے' میں مشمولہ، روزنامہ 'جنگ' کراچی ۸/نومبر ۱۹۷۶ء

۱۹۔ جون ایلیا، 'نسیم کی غزل پر کچھ باتیں' مشمولہ ارمغانِ نسیم، ش ۰۱، جنوری تا اپریل ۲۰۰۹ء، نسیم امروہوی میموریل سوسائٹی کینیڈا، ص ۳۰

۲۰۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، 'دیباچہ اردو لغت' (تاریخی اصول پر) جلد ہفتم، ۱۹۸۶ء، ص ر

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد امتیاز*

اُردو ترکی الفاظ کا صوتی تغیّر

Abstract: *It is the law of nature regarding linguistic sounds that they modify on the basis of geography and ethnicity. The modification of language through people and geography is considered natural by the linguists. Such modifications are usually related to phonetics. The present article discusses those words of Urdu and Turkey Languages which reveal sound changes and these changes have brought about differences between the languages.*

صوتی تغیّر:

جغرافیائی، نسلی، اور غذائی اسباب کی بناء پر لب و لہجے کا تفاوت، تلفظ کا فرق اور آوازوں کا بدل جانا قانون فطرت کا ایک دلچسپ کرشمہ ہے۔ مختلف زبانوں کے تقابلی مطالعے میں اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح انسان ہمیشہ ایک حالت پر نہیں رہتا اسی طرح زبانیں اور ان کے الفاظ بھی کبھی خارجی اور کبھی داخلی عوامل کی بناء پر اپنے خال و خط بدلتے رہتے ہیں۔ ایک ہی لفظ کسی خاص ملک یا سرزمین میں کچھ ہوتا ہے دوسرے ملک یا خطۂ ارض میں جا کر کچھ ہو جاتا ہے۔ یہ عمل زبان کے اندر مختلف جہتوں سے ہوتا ہے۔[۱] زمان و مکان کے حالات کے مطابق زبان خود بخود بدلتی رہتی ہے اور اس تبدیلی کو ماہرینِ لسانیات زبان کا فطری ارتقاء قرار دیتے ہیں۔ اس ارتقاء کا انحصار زیادہ تر صوتی تشکیل اور تغیر و تبدل پر ہوتا ہے۔[۲]

تقابلی لسانیات میں صوتی تبدیلیوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ صوتی تبدیلی کے انکشافات ہی سے تقابلی لسانیات کی بنیاد بڑی تو غلط نہ ہوگا۔[۳]

چونکہ زبان کا تعلق انسان کی سماجی زندگی سے ہے اور مختلف حالات میں زندگی میں مختلف تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ اس لیے زبان میں ارتقاء اور نمو کا وجود لازمی ہے۔ ان تبدیلیوں کا پتہ صرف وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، سرحد یونیورسٹی آف سائنس اینڈ انفارمیشن ٹیکنالوجی، پشاور

زبان کا مطالعہ صوتی اعتبار سے کرتے ہیں اور جنھیں ان تبدیلیوں کا احساس بھی ہوتا ہے جو زمان و مکان کے تغیر سے ہوتی ہیں۔ یہ تبدیلی جو زبان کے اندر خاموشی سے ہو جاتی ہے ماہرینِ لسانیات کے نزدیک زبان کا فطری ارتقاء کہلاتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر زبان میں آوازیں بدل جاتی ہیں۔ان کے بدلنے سے لفظوں کا تلفظ بدل جاتا ہے۔لب ولہجہ میں فرق ہو جاتا ہے۔کبھی ایک زبان دوسری زبان کا اثر قبول کر لیتی ہے۔کبھی اپنے ماضی کی طرف واپس جانا چاہتی ہے۔ یہ تمام اسباب زبان کا ڈھانچہ بدلتے ہیں۔ ہر تبدیلی کا سمجھنا آسان نہیں ہے لیکن بہت سے علماء کا یہ بھی خیال ہے کہ جتنی تبدیلیاں ہوتی ہیں فطری اُصول کے تحت ہوتی ہیں۔۴

جدید لسانیات میں صوتی تبدیلیوں پر خصوصی توجہ صرف کی جا رہی ہے۔ ماہرین نے اس کی اہمیت اور افادیت کا مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیا ہے۔صوتی تبدیلیوں کو مختصراً ہم چند خانوں میں محصور کر سکتے ہیں: حذف، اضافہ، قصر، مد، شد اور مصمت آوازوں (Consonants) کا قریب المخرج یا متشابہ الصوت آوازوں سے بدل جانا۔ یہ تبدیلی کبھی تو بالکل سادہ ہوتی ہے، یعنی لفظ کے کسی ایک حرف یا حرکت میں تبدیلی ہوتی ہے اور کبھی پیچیدہ یعنی بیک وقت کئی حروف وحرکات پر اس کا اثر پڑتا ہے۔ دوسری صورت میں اشتراک کا کھوج لگانا نسبتاً مشکل ہوتا ہے لیکن عامتہ الورود اصول، تغیر پر اگر فرداً فرداً نظر حاوی ہو اور دوسری زبانوں میں اس لفظ کی اشکال پیشِ نظر ہوں تو صحیح نتیجے تک پہنچ جانا چنداں دشوار نہیں رہتا۔۵ اس قسم کے الفاظ کے سراغ سے تقابلی لسانیات کی بنیاد پڑی اور علماء و ماہرین نے دنیا بھر کی زبانوں کی ساخت کا مطالعہ کرنے کے بعد انھیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا۔۶

ایک زمانہ تھا کہ عربوں کے لیے ''گ'' کی آواز اجنبی، بلکہ وہ اس کا تلفظ نہیں کر سکتے۔مگر آج وہ اس کا تلفظ کر سکتے ہیں اور جمال کو گمال، یال اور قال کو گال ادا کرتے ہیں۔ ایران میں ق کو غ، حقیقت کو حقیغت اور شام میں ق کو ج، قاسم کو جاسم بولتے ہیں۔۷ ذیل میں مشترک الفاظ میں صوتی تغیر کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

دام: اس کی اصل یونانی لفظ ''درخم'' ہے جو عربی میں ''درہم'' اور فارسی میں ''درم'' ہو گیا۔ اُردو میں آکر ''دام'' بن گیا اور یہی لفظ جب یورپ گیا تو ''ڈرام'' ہو گیا۔

کیرانت: عربی کا ''قیراط'' جو آج کل انگریزی میں ''کیرٹ'' (Carat) کی صورت اختیار کیے ہوئے ہیں۔۸

ارسی: ایک دراوڑی لفظ تھا جو تعریب کے بعد اَرُز ہو گیا۔ عرب سے یورپ پہنچا تو رائس (Rise) بن گیا۔۹

دکن میں طلائی سکہ کا نام ''ہون'' تھا جو آخر میں مخفف ہو کر ہُن ہو گیا، اور آج ہماری زبان میں اس نسبت سے دولت کی کثرت کے معنی میں ''ہُن برسنا'' ایک یادگار رہ گیا ہے۔۱۰

ہند آریائی زبانوں میں ''ماں'' کے لیے جو اشکال ملتی ہیں درج ذیل ہیں:

سنسکرت	فارسی	ہندی	اُردو	پشتو	سندھی
ماتر	مادر	مائی/ماتا/میا	ماں	مور	ماؤ

اس لفظ کے کچھ اور روپ جو دنیا کی دوسری زبانوں میں پائے جاتے ہیں:

مدر، مؤتھیر، مودر، موذَر، مودِتر، مودیر، مائر، میتیر، موترے، مدر، مؤتھیر، مؤدِر، مودِتر، مودیر، مائر، میتیر، موترے، مےٹر، ماتھر، موتے ہتی۔۱۱

آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی کتب تاریخ ولغات کی شہادت سے معلوم ہوتا ہے کہ اہل ہندوستان لاکھ کو ''لک''۔ پاگ کو ''پگ'' اور کھانڈ کو ''کھنڈ''، بھانڈ کو ''بھنڈ''، ماٹھ کو ''مٹھ''، آنب کو ''انب''، مونگ کو ''منگ''، گاری کو ''گڈی''، گڑیا کو ''گڈی''، تلاب کو ''تل'' کہتے ہیں۔۱۲

اسی طرح صوتی تغیّر کی صورتِ حال ترکی میں دیکھیں تو ترکی میں بھی الفاظ کے اندر نہ صوتی تغیّر وتبدل ہوتا ہے بلکہ معنوی تبدیلی بھی ہوتی ہے۔۱۳ جدید ترکی ایک صوتیاتی زبان ہے اور اس میں ہر حرف کی آواز جدا اور مستقل ہے اور یورپ کی بہت سی زبانوں پر اس سلسلے میں اسے فوقیت حاصل ہے۔۱۴

الفاظ زمان ومکان کی تبدیلی کے ساتھ بدلتے بدلتے کیا سے کیا بن جاتے ہیں۔اس کو سمجھنے کے لیے ترکی کے ایک لفظ ''خاتون'' کی مثال کافی ہے۔اس لفظ نے خود ترکی کے بولنے والے مختلف گروہوں میں کیا کیا مختلف شکلیں اختیار کیں؟ اس کا اندازہ ذیل کے لفظ ''خاتون'' سے لگایا جا سکتا ہے:

خاتون، قانون، ہاتون، قادین، خوتون، خاتین، آتون۔

مذکورہ بالا تمام تلفظات ترکی بولنے والے مختلف قبائل کے ہیں جو زمان و مکان کے لحاظ سے ایک دوسرے سے دور تھے۔ یہ لفظ ہندوستان میں بہ شکل خاتون پہنچا اور یہاں کے لوگوں نے الگ اس پر طبع آزمائی کی۔ مثلاً الٰہ آباد کے علاقے کے لوگ اسے خاتونہ بولتے ہیں۔ خاتونہ، بوا خاتونہ، بی بی وغیرہ اور ہندوؤں نے اس کو ''کھتون اور کھتونہ'' بنا ڈالا۔''۱۵ اس قبیل کی کچھ اور مثالیں ڈاکٹر محمد صابر کے مضمون ''اردو میں ترکی اور منگولی الفاظ'' سے ملاحظہ ہو:

فارسی کا ''ناہید'' ترکی میں ''ناغید'' ہو جاتا ہے۔ فارسی کا ''ماہ'' ترکی میں ''دماغ'' ہو جاتا ہے۔ فارسی کا ''آفرین'' ترکی میں ''آبرین'' ہو جاتا ہے۔ فارسی کا ''فرشتہ'' ترکی میں ''برشت'' ہو جاتا ہے۔ فارسی کا ''پنج'' ترکی میں ''پنچ'' ہو جاتا ہے، یعنی ''ج'' ''چ'' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ بعض ترکی قبائل بعض الفاظ میں ''ق'' کا تلفظ ''خ'' کرتے تھے، جیسا کہ آج بھی حیدر آباد دکن کے لوگ ''ق'' کو ''خ'' بولتے ہیں۔ اور بعض قبائل ''ق''

کو''ہ'' کر دیتے ہیں۔مثلاً ''آق شام'' کو''آخ شام'' اور''اخشام'' بھی کہتے ہیں۔اسی طرح ''قانم'' کو''خانم'' اور''ہانم''۔قاغان کو خاقان اور ہاقان۔بعض ترکی قبائل''ی'' کا تلفظ''ج'' کرتے ہیں؛ مثلاً''یاش'' (بمعنی آنسو) کو''جاش'' اور''یلدرم'' (بمعنی بجلی کی کڑک) کو''جدرم'' کہتے ہیں۔''د'' سے شروع ہونے والے ترکی الفاظ قدیم زمانے میں''ت'' سے شروع ہوتے تھے؛ مثلاً ترکی کے موجودہ لفظ''داغ'' کی قدیم شکل''تاغ'' ہے۔۱۶

صوتی تغیّر وتبدل کی وجوہات: صوتی تغیرات کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں۔

۱۔عضویاتی اثرات: صوتی تبدیلیوں کی سب سے پہلی اور اہم وجہ عضویاتی ہے۔ایک نسل دوسری نسل کے لیے جولسانی ورثہ چھوڑ جاتی ہے وہ بعینہٖ ایک اور معین نہیں ہوتا۔یہ یادرکھنا چاہیے کہ ہرنسل کے بعداُس کی آوازیں اوراُس کے عضوی عادات واطوارغیرمحسوس طور پر کچھ نہ کچھ تبدیلی پاتے ہیں۔اس تبدیلی کی وجہ ہمسایہ زبانوں کا اثر ہے۔بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ جب کسی قوم کی ایک نسل کوایک اجنبی زبان بولنے والوں سے سابقہ پڑتا ہےتواس اجنبی زبان کی آوازیں اس نسل کے اپنے لفظوں پر جوعمل یارَدِعمل کرتی رہتی ہیں ان کے نتیجہ کےطور پراس تمام نسل کے مخارج تلفظ آہستہ آہستہ اپنی جگہوں سے ہٹنے لگتے ہیں۔۱۷

۲۔ادغامی اثرات: تلفظ کے بدلنے کی ایک صورت ادغامی اثرات ہے۔اس صورت میں ہوتایوں ہے کہ کسی حرف کا تلفظ پورا سننے کی وجہ سے بولتے وقت وہ غلط طریقہ پرادا کیا جاتا ہے۔اس قسم کے تلفظ کا اثر بالعموم کمزور آوازوں اور خاص کر حروفِ علت پر پڑتا ہے جو یا تو اسی حالت میں باقی نہیں رہتے یالفظوں میں سے غائب ہوجاتے ہیں۔اُردوالفاظ لالٹین (لانٹرن) فلالین (فلانل) اورلمبر (نمبر) کی تشکیل اسی اثر کے تحت عمل میں آتی ہے۔۱۸

☆

اُردوترکی الفاظ کاصوتی تغیّر:

اب ذیل میں اُردوترکی سے ایسے مشترک الفاظ پیش کیے جاتے ہیں جوایک ہی اصل سے ہیں لیکن صوتی تغیّر کے اثر سے ان کی شکلیں دونوں زبانوں میں مختلف ہوگئی ہیں۔اگرچہ صوتی تغیّر نے ان کی صورتیں بدل دی ہیں، پھربھی ان میں مشابہت پائی جاتی ہے۔اُردوترکی میں اس نوع کے بیشترمشترک الفاظ چونکہ بیک وقت کئی کئی صوتی تبدیلیوں سے متاثر ہوتے ہیں اس لیےان میں اجنبیت پیدا ہوگئی ہے لیکن پھربھی غوروفکر سے

ان کی اصلیت پہچانی جاسکتی ہے۔

د......ت:

ترک لوگ لہجے کے نرم ہیں۔وہ''د'' کی جگہ''ت'' تلفظ کرتے ہیں۔اگرچہ''د'' اور''ت'' کا نقطہ ادا ایک ہی ہے۔یعنی زبان کی نوک اوپر کے دانتوں کی پشت کو جالگتی ہے۔اسی مناسبت سے'د' اور'ت' قریب المخرج ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ترکی میں''د'' کی جگہ''ت'' کا تلفظ کیا جاتا ہے۔جیسے ذیل کے الفاظ دیکھیے:

اُردو	ترکی	اُردو	ترکی	اُردو	ترکی
اُمید	اُمیت(ümit)	فساد	فسات(Fesat)	اجتہاد	اجتہات (içtihat)
اجداد	اجدات(ecdat)	مراد	مرات(Murat)	خدمت	خدمت(Hizmat)
استمداد	استمدات(istimdat)	افراد	افرات(Efrat)	بد	بت(Bet)
رُشد	رُشت(Rüst)	عطارد	عطارت(utarit)	تقلید	تقلیت(Taklit)
توحید	توحیت(Tevhit)	تولد	تولت(Tevellüt)	جسد	جست(Ceset)
جہاد	جہات(Cihat)	سرحد	سرحت(Serhat)	فرد	فرت(Fert)
محمد	مہمت (Mehmet)				

خ......ح:

ترکی میں''خ'' کا لفظ''ح'' سے کیا جاتا ہے۔اگرچہ''ح'' بھی اپنا جگہ مستعمل ہے،لیکن ترکوں نے''خ اورح'' کوخلط ملط کردیاہےاورغیرزبان کےلوگوں کے لیےایک مشکل کھڑی کردی۔ذیل کےالفاظ سےاس کی بخوبی وضاحت ہو جائے گی۔

اُردو	ترکی	اُردو	ترکی	اُردو	ترکی
اخلاق	احلاق(Ahlak)	خبردار	حبردار(Haberdar)	خلق	حلق(Halk)
خدمت	حذمت(Hizmat)	خبر	حبر(Haber)	خستہ	حستہ(Hasta)
خوش	حوش(Hos)	خالص	حالص(Halis)	خادم	حادم(Hadim)
خراج	حراج(Haraç)	خلیج	حلیج(Haliç)	بخت	بحت(Baht)
خالہ	حالہ(Hala)	خانم	حانم(Hanim)	خلوص	حلوص(Hulüs)
خفیہ	حفیہ (Hafiya)	خیال	حیال(Hayal)	خیرات	حیرات(Hayrat)
داخل	داحل(Dahil)	خو	حو (Huy)	محتاج	محتاج(Muhtaç)

ج......چ:

یہاں یہ بات یادرہے کہ انگریزی حرف'' C '' ترکی میں جیم (ج) کی آواز دیتا ہے اور ''ç'' چے (چ) کی

آواز دیتا ہے ۔ترک اکثر ''ج (C)'' کو'' چ (ç) میں تبدیل کر لیتے ہیں۔حالانکہ ترکی میں یہ دونوں قائم بالذات حرف ہیں۔ج (c) اپنے طور پر ادا کیا جاتا ہے اور چ (ç) اپنے طور پر۔جیسا کہ ج (c) سے الفاظ دیکھیے:

جان (can)، جمعہ (cuma)، جواہر (cevahir)، جہان (cihan)، جہالت (cehalet)

اسی طرح چ (ç) سے الفاظ دیکھیے:

چنار (çinar)، چائے (çay)، چاقو (çakü)، چوبان (çoban)، چقماق (çakmak)

لیکن اُردو کے جن الفاظ کو ''ج'' سے ادا کیا جاتا ہے ترکی میں اکثر ''ج'' والے الفاظ ''چ'' سے ادا کیے جاتے ہیں۔جیسا کہ ذیل الفاظ سے واضح ہے:

اُردو	ترکی	اُردو	ترکی	اُردو	ترکی
محتاج	محتاچ (Muhtaç)	اجتہاد	اچتہاد (içtihat)	ازدواج	ازدواچ (Izdivaç)
تاج	تاچ (Taç)	بُرج	بُرچ (Burç)	خراج	حراچ (Haraç)
خارج	حارچ (Hariç)	خلیج	حلیچ (Haliç)	امتزاج	امتزاچ (Imtizaç)
علاج	علاچ (ilaç)				

ب......پ:

''ب اور پ'' دونوں دولبی ہیں اور قرب المخرج ہیں۔دونوں حرف اپنے اپنے طور پر ترکی میں ادا کیے جاتے ہیں۔''ب'' سے الفاظ دیکھیے۔

بدن (Beden)، برابر (Beraber)، براق (Burak)، بلکہ (Belki)

''پ'' سے الفاظ دیکھیے:

پنیر (Peynir)، پلاؤ (Pelav)، پہلوان (Pehlivan)، پیادہ (Piyade)

یہ قاعدہ ذہن میں رکھیے کہ ترکی کے جن الفاظ میں ''پ (P)'' آئے اور اگر "P" کے بعد حرف علت (Vowel) آئے تو "P" کی آواز "B" (ب) میں بدل جائے گی۔جیسے: Edep (ادب) سے Edebiyat (ادبیات)۔حساب (Hesap) حسابی (Hesabi)۔

اب ذیل میں چند ایسے الفاظ دیے جا رہے ہیں جو ہم اُردو میں ''ب'' سے ادا کرتے ہیں اور ''ترکی میں پ'' سے ادا کیے جاتے ہیں۔

اُردو	ترکی	اُردو	ترکی	اُردو	ترکی
ادب	ادپ (Edip)	ارتکاب	ارتکاپ (Irtikap)	اُسلوب	اُسلوپ (üslup)
اضطراب	اضطراپ (Istirap)	بازار	پازار (Pazar)	بت	پت (Put)
جبہ	جپہ (cüppe)	جذب	جذپ (cezp)	جانب	جانپ (canip)
حجاب	اتجاپ (Iticap)	احباب	احباپ (Ahbap)	مبہم	مپہم (Müpham)
سبب	سبپ (Sebep)	کتاب	کتاپ (kitap)	بادشاہ	پادشاہ (Padisah)
پاپوش	پاپوچ (Pabuç)				

ذ،ض......د:

اُردو کے جو لفظ ''ذ اور ض'' سے ادا کیے ہیں ترکی میں ایسے بعض لفظ ''د'' سے ادا کیے جاتے ہیں۔اور بعض اوقات ''ت'' سے ادا کیے جاتے ہیں۔مثلاً ذیل کے الفاظ دیکھیے:

غذا (Gida)   قاضی (Kadi)   کاغذ (Kagit)

د......محذوف:

ترکی کے بعض الفاظ کے آخر میں ''د'' محذوف ہے اور بولنے میں 'د' ادا نہیں کیا جاتا، جیسا کہ:

اُستاد (üsta)   استعداد (Istida)

ن،ب......م:

اُردو میں جہاں ''ن، ب'' متصل آنے کی صورت میں ''م'' کی آواز نکالی جاتی ہے۔جیسا کہ: جنبش، عنبر، تانبا میں، ترکی میں ن، ب کی جگہ م (m) بولا بھی جاتا ہے اور لکھا بھی جاتا ہے۔جیسا کہ ذیل کے الفاظ سے یہ بات واضح ہو جائے گی:

تنبیہ (Tembih)   انبار (Ambar)   انبیاء (Embiya)

زنبیل (Zembil)   طنبورہ (Tambura)   منبر (Mimber)

ق......ک:

ترکی میں ''ق اور ک'' کے تلفظ میں فرق روا نہیں رکھا جاتا۔اگرچہ یہی حال اُردو میں بھی ہے۔روزمرہ کی زندگی میں بولنے کی حد تک کوئی بھی ''ق اور ک'' کے فرق کو پیشِ نظر نہیں رکھتا، البتہ تحریری صورت میں

''ق اورک'' کی سختی سے پابندی کی جاتی ہے۔ ترکی میں ''ق اور ک'' کے لیے "k" کا حرف مستعمل ہے۔ ''ق'' ہو کہ ''ک'' دونوں صورتوں میں "k" ادا کیا جاتا ہے اور لکھا بھی جاتا ہے۔ ذیل کے الفاظ سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔

قابلیت (kabiliyet) قبر (kabir) طمطراق (Tumturak)

کاش کہ (keske) کتاب (kitap) قلم(kalem) کرامت(Karamat)

متفرق آوازیں:

چونکہ صوتیات کا تعلق بولنے سے ہے اس لیے کسی زبان کے بولنے والے جس طرح کسی زبان کو بولتے ہیں اُسی کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ذیل میں چند الفاظ ایسے دیے جا رہے ہیں جن کو اُردو میں ایک طرح سے ادا کیا جاتا ہے اور ترکی میں ایک آدھ حرف کی آواز کی تبدیلی سے انھیں ادا کیا جاتا ہے۔ اگرچہ اس کے لیے کوئی خاص قاعدہ اور اُصول تو نہیں ہے البتہ عوام کی بولی ہی کو دستاویز بنایا جا سکتا ہے۔ ذیل کے الفاظ سے یہ بات بخوبی واضح ہو جائے گی۔

اُردو	ترکی	اُردو	ترکی	اُردو	ترکی
تربوز	خربوزہ(Karpuz)	اجنبی	یابنجی(Yabanci)	تنور	تندور(Tandur)
حنا	ا(Kina)	غائب	کائپ(Kayip)	اضطراب	اصطراپ(Istirap)
اعتبار	ادبار(Idbar)	جانباز	جمباز(Combaz)	رنگ	رنک(Renk)
سفارش	سپارش(Siparis)	غالب	(گالپ)(Galip)		

ترتیب حروف میں فرق:

ویسے تو موجودہ وقت میں اُردو ترکی میں مشترک الفاظ کی تعداد تین ہزار کے لگ بھگ ہے۔ لیکن کئی ایک الفاظ دونوں زبانوں میں ایسے بھی ہیں جن کے حروف میں ترتیب کا فرق ہے اور حروف کی ترتیب کا یہی فرق دونوں زبانوں کے صوتی تغیّر وتبدل کی بنیادی وجہ ہے۔ مثلاً ذیل کے الفاظ نمونے کے طور پر دیکھیے:

محراب (Mirhab, Mirhap)، اُردو میں ''م'' کے بعد ''ح'' ہے جبکہ ترکی میں ''م'' کے بعد R(ر) ہے۔ اجنبی۔ اُردو میں ''ج'' کے بعد ''ن'' ہے۔ جبکہ ترکی میں ''ب''(b) ہے اور ''ج''(c) آخر میں۔ حالانکہ اُردو میں ''ی'' سے ماقبل ''ب'' ہے۔

اُردو اور ترکی میں لاطینی الفاظ کا تلفظ:

اُردو اور ترکی زبانوں نے اپنی اپنی ضرورت کے تحت لاطینی زبانوں کے الفاظ مستعار لیے ہیں۔ جدید سائنسی دور میں صنعت حرفت، اقتصادی یلغار اور ثقافتی اثرات کی بہ دولت اشیاء کا تبادلہ ہوتا رہتا ہے۔ اسی وجہ سے دونوں زبانیں بیک وقت لاطینی اور انگریزی الفاظ سے متاثر ہو رہی ہیں۔ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو دونوں زبانوں نے لاطینی اور انگریزی سے مستعار لیے ہیں، لیکن دونوں زبانوں نے یا تو اپنے اپنے مزاج کے مطابق صوتی تصرف کیا یعنی رد و بدل سے کام لیا اور یا جوں کے توں مستعمل ہیں۔ ذیل میں لاطینی اور انگریزی کے چند ایسے الفاظ پیش کیے جا رہے ہیں جو دونوں زبانیں اپنے اپنے مزاج کے مطابق تلفظ کرتے ہیں۔

اسکول	(Okul)	کالج	(Kolej)	آرکسٹرا	(Orkestra)
گیس	(Gaz)	پتلون	(Pantalon)	تمباکو	(Tütün)
ڈاکٹر	(دوکتور Doktor)	بس	(Otobüs)	ٹیلی وژن	(Televizyon)
ڈکٹر شپ	(Dikatürluk)	ٹائلٹ	(Tuvalet)	لیبارٹری	(Laboratuvar)
فوٹو گرافر	(Fotografçi)	موٹر کار	(Otokar)	کوآپریٹیو	(Kooperatif)
کمفرٹ	(Konfor)	کنٹریکٹ	(Konkrat)	کنفیڈریشن	(Konfederasyon)
کانگریس	(Kongre)	مشین	(Makine)	آرگنائزیشن	(Organizasyon)
بائیکاٹ	(Boykot)	پمپ	(Pompa)	پالیسی	(Politka)
ملین	(Milyon)	کلچر	(kültür)	ٹریکٹر	(TraktÖr)
ٹورنامنٹ	(Turnuva)	مائیکروب	(Mikrop)	ریڈیو	(Radyo)
چمپئین	(Sampiyon)	سیمنٹ	(çimento)	سینٹر	(SenatÖr)
ہوٹل	(Otel)	انگریزی	(Ingilizce)	فارم	(Formu)
اسٹیشن	(Istasyon)	سگریٹ	(Sigara)		

خلاصہ کلام یہ کہ صوتی تبدیلیاں مختلف اسباب کے تحت ظہور پذیر ہوتی ہیں جن میں سے ایک اہم جغرافیائی اور نسلی عوامل کی وجہ سے اعضائے صوت کی بناوٹ میں فرق ہے۔ صوتی تبدیلی کی ایک قسم قریب المخرج حروف صحیحہ ہے۔ اگرچہ اس میں لفظ کے معنی اور ایک حد تک شکل بھی قریب قریب وہی رہتی ہے۔ اس صوتی تبدیلی میں قریب المخرج حروف صحیحہ ایک دوسرے کی شکل میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ جیسے نمبر کی جگہ لمبر کہنا۔ ایک مقام پر غالب نے بھی نمبر کی جگہ لمبر لکھا ہے۔ [19] چوں کہ ''ن'' اور ''ل'' کا نقطہ ادا ایک ہے یعنی زبان کی نوک جا کر تالو کو لگتی ہے اسی لیے یہ تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔

صوتی تبدیلی کی ایک قسم یہ ہے کہ بعض لفظوں میں آوازیں اپنی ترتیب بدل دیتی ہیں۔ مثلاً رجحان

سے رجحان، فصیل سے صفیل، مطلب سے مطبل، کیچڑ سے چیکڑ بن جاتا ہے۔ ان تبدیل شدہ الفاظ میں کوئی نیا حرف نہیں ہے۔ حروف کی ترتیب بدلنے سے صوتی تبدیلی پیدا ہوئی۔

صوتی تغیّر و تبدل اور حذف و اضافہ کا ایک سبب سیاسی، اقتصادی حالات اور ثقافتی اثرات بھی ہے۔ جہاں تک اقتصادی یا معاشی اثرات کی بات ہے تو یہ بھی لسانی تاثر و تغیّر کا سبب بنتے ہیں۔ اکثر چیزوں کے وہی نام دوسرے ملکوں میں بھی مشہور ہو جاتے ہیں جو اُن کی جائے پیدائش ہوتی ہیں۔ اُردو میں کئی نئے الفاظ بیرونی ممالک کے اشیاء کی وجہ سے داخل ہوئے۔ جیسا کہ کمپیوٹر، ٹیلی وژن، ٹیلی فون، موبائل، ایکسرے، سوزوکی، الٹرا ساؤنڈ، بس، موٹر، پن، کلاشنکوف، فریج، وغیرہ وغیرہ۔

رہی بات ثقافتی اثرات کی تو اگر کوئی زبان کسی اعلیٰ درجہ کی تہذیب و تمدن رکھنے والی قوم کی زبان ہے تو وہ اپنے ساتھ اس قوم کے جدید تخیلات اور اُصول و مسائل بھی دوسرے ممالک میں لے جائے گی۔

حوالے و حواشی:

۱۔ شرف الدین اصلاحی۔ ''اُردو سندھی کے لسانی روابط'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۸۷ء، ص۔ ۲۲۹
۲۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور، ''ہندوستانی لسانیات'' مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص۔ ۴۱
۳۔ شرف الدین اصلاحی، کتابِ مذکور، ص۔ ۲۲۹
۴۔ احتشام حسین، ''اردو لسانیات کا خاکہ'' مرتبہ: آغا سہیل، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۷ء ص۔ ۲۸
۵۔ شرف الدین اصلاحی، کتاب مذکور، ص۔ ۲۳۱
۶۔ ایضاً، ص۔ ۲۳۱۔۲۳۲
۷۔ ایضاً، ص۔ ۲۳۳
۸۔ سید سلیمان ندوی، علامہ، ''نقوشِ سلیمانی'' اُردو اکیڈمی، سندھ، ۱۹۶۷ء، ص۔ ۲۹۶
۹۔ عبد القادر سروری، ''زبان اور علمِ زبان'' دکن، ۱۹۵۶ء، ص۔ ۳۸
۱۰۔ علامہ سید سلیمان ندوی، کتابِ مذکور، ص۔ ۲۹۶
۱۱۔ عبد القادر سروری، کتابِ مذکور، ص۔ ۲۴۸
۱۲۔ حافظ محمود شیرانی، ''پنجاب میں اُردو'' (حصہ اول)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء ص۔ ۸۔ ۹
۱۳۔ جیسا کہ: ''چی'' ترکی الاصل ہے جس کے معنی ہیں کام یا پیشہ۔ یہ لاحقہ ''پاور'' یا ''باور'' میں ترکوں نے اضافہ کیا اور اسے ''باورچی'' بنا لیا۔ یعنی وہ شخص جس کا پیشہ کھانا پکانا ہو۔
۱۴۔ ڈاکٹر محمد صابر، ''اُردو ترکی لغت'' ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء
۱۵۔ ڈاکٹر محمد صابر، ''اردو میں ترکی الفاظ'' مشمولہ: اُردو نامہ، کراچی، بابت ماہ جولائی ۱۹۶۳ء شمارہ نمبر ۱۳، ص۔ ۲۲
۱۶۔ ڈاکٹر محمد صابر، ''اردو میں ترکی اور منگولی الفاظ'' مشمولہ: اُردو نامہ، کراچی، بابت ماہِ جون ۱۹۶۳ء، شمارہ، نمبر ۱۳، ص۔ ۲۲۔
۱۷۔ ڈاکٹر سید محی الدین زور، کتاب مذکور، ص۔ ۴۲
۱۸۔ ایضاً، ص۔ ۴۵
۱۹۔ ایضاً، ص۔ ۴۹

محمد خاور نوازش*

"Divide & Rule" اور اُردو ہندی تنازع
(تفہیم اور حقائق)

Abstract: *There are always some popular statements in every subject which also become hypothesis for scholarly research. In the political history of India, "Divide & Rule" is always set forth as one of such hypotheses while discussing the policies and decisions made by British Colonizers. This popular hypothesis has influenced our Linguists and Historians of Urdu too. While discussing Urdu Hindi Controversy, they start from Fort William College and end at a popular thought that "One common language was divided by the British to regard the policy of Divide and Rule". This article raises some questions which challenges this argument plus hypothesis and discusses some important references to this context.*

سرسید احمد خان (۱۸۱۷ء۔ ۱۸۹۸ء) اور بھارتیندو ہریش چندر (۱۸۵۰ء۔ ۱۸۸۵ء) کے عہد سے لے کر تقسیمِ ہند تک بلکہ تقسیمِ ہند کے بعد سے آج تک بھی یہ خیال اُردو اور ہندی کی ننانوے فیصد تواریخ میں درج چلا آرہا ہے کہ سارے لسانی جھگڑے کی جڑ فورٹ ولیم کالج ہے۔ ابتدائی طور پر تو اس خیال کی بنیاد فورٹ ولیم کالج کے ہی اساتذہ گل کرسٹ، ولیم ٹیلر، ولیم پرائس اور منتظم ڈی رڈیل کی اُن تحریروں پر قائم ہوئی جن کی مختلف تعبیرات کا عمل انیسویں صدی کے نصف دوم سے تا حال جاری ہیں۔ اُس کے بعد متذکرہ خیال کو استحکام فریڈرک گروز، جارج گریرسن، ولیم فریزر اور ایف ای۔ کی ایسے مستشرقین کی تحریروں سے ملا لیکن اسے سب سے زیادہ توانائی عمومی نوعیت کے اس 'خاص' نظریے سے ملتی ہے کہ نو آبادیاتی نظام کے استحکام کی بنیاد Divide & Rule کی پالیسی پر تھی۔ انگریزوں نے اپنے مفادات کے پیشِ نظر ہندوستانیوں کو تقسیم کیا اور آپس میں لڑائے رکھا۔

*پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

اس مفروضہ تقسیم کا ہی ایک حصہ لسانی تقسیم بھی تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے منتظمین اور اساتذہ نے اس کے لیے ہندوستانی منشیوں سے مدد لی۔ Divide & Rule کا خیال دراصل محکوم ذہن کی پیداوار سمجھا جانا چاہیے۔ عین ممکن ہے کہ یہ خیال جن لوگوں کے بارے میں ہے انھوں نے ہی محکوم ذہن کی تحدید کے لیے کہیں اس کی نیو رکھی ہو۔ بہرصورت بیسویں صدی عیسوی کے ہندوستانی سماجی سائنسدانوں کی توجیہات نے اس خیال کو نظریہ بنا کر ذہنوں میں نقش کر دیا۔ نتیجے کے طور پر برطانوی ہند کی تاریخ کے کم و بیش ہر پہلو کا تجزیہ اس نظریے سے جوڑ کر کیا جانے لگا۔ اس روِش پر چلنے والوں میں ادبی دنیا کی شرکت بھی دوسرے ڈسپلنز والوں سے کم نہیں۔

انگریزوں کی ہندوستان میں سیاسی مہم جوئی کا آغاز صحیح معنوں میں جنگِ پلاسی (۱۷۵۷ء) سے ہوتا ہے۔ انگریزی عمل داری کو اگر بفرضِ محال جنگِ پلاسی سے بھی پہلے کے زمانے تک کھینچنا ہو تو زیادہ سے زیادہ اٹھارویں صدی کے آغاز یا سترہویں صدی کے آخری عشروں تک ہی جایا جا سکتا ہے جب اورنگ زیب عالمگیر کے ساتھ کمپنی بہادر کے کچھ معاہدے طے پائے۔ ہندوستان میں انگریزی عمل داری کی تاریخ میں ثقافتی اور علمی سرگرمیوں کا آغاز اٹھارویں صدی کے آخری برسوں میں کلکتہ سے ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ہندوستانی زبانوں پر تحقیقات کا آغاز ایشیاٹک سوسائٹی کے قیام (۱۷۸۴ء) سے ہوا۔ سر ولیم جونز پہلے ماہرِ لسانیات ہیں جنھوں نے سنسکرت پر باقاعدہ تحقیق کے بعد یورپی زبانوں کے ساتھ اس کے گہرے رشتے کو محسوس کیا۔ ۱۷۹۹ء میں فورٹ ولیم کالج کا سنگِ بنیاد رکھا گیا۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ فورٹ ولیم کالج کو اپنے قیام کے مقاصد حاصل کرنے کے باوجود ہمیشہ اپنے قائم رہنے کا جواز مہیا کرنا پڑا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے اربابِ اختیار اس کے قیام کے بیس پچیس برس بعد تک یہ سوال اُٹھاتے رہے کہ یہ ادارہ قائم رکھنا سرمائے کا درست استعمال بھی ہے یا نہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے اوائل برسوں میں ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی طرف سے کالج کی کارکردگی پر حکامِ بالا کو بھجوائی گئی رپورٹس کو سامنے رکھا جائے تو کمپنی کی کالج کے بارے میں تشویش صاف نظر آتی ہے۔ بہرکیف علمی حوالے سے پہلی دفعہ ایک واضح فیصلہ ۱۸۳۵ء کے انگلش ایجوکیشن ایکٹ کی صورت میں سامنے آیا۔ لارڈ میکالے کی پرانے تعلیمی نظام کو جس میں سنسکرت اور عربی کو خاص اہمیت حاصل تھی انگریزی کے ساتھ بدلنے کی تجویز وسیع تر حکومتی مفادات کے سیاق میں اہم سمجھی گئی۔ اس تجویز پر عمل درآمد کا اندازہ یوں تو پوری انیسویں صدی میں ہر صوبے کی منظرِ عام پر آنے والی سالانہ تعلیمی رپورٹس سے بھی کیا جا سکتا ہے لیکن کیا یہ پہلو حیرت انگیز نہیں کہ ایجوکیشن ایکٹ نافذ ہونے کے تیس سال بعد تک انگریز حکام علمی اصطلاحات کے مسئلے پر بھی متفق نہیں تھے

'سر جارج کیمبل جنھوں نے ۱۸۷۱ء میں لیفٹیننٹ گورنر بنگال بننے کے بعد [فارسی آمیز] اُردو میں تعلیم دینے پر پابندی عائد کر دی تھی' ۱۸۶۶ء میں ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے اجلاس میں دیگر انگریز علما اور افسروں کے ساتھ بحث میں اس بات پر مُصر تھے کہ علمی سائنسی اصطلاحات کے لیے مشرقی زبانوں (سنسکرت اور عربی) کو انگریزی پر ترجیح دی جائے (۱)۔ اس تمہید کا مقصد مندرجہ ذیل چند سوالات اُٹھانا ہے جن کے جوابات ہمارے وہ مورخین نہیں دیتے جو انگریزوں کے ہر فیصلے اور منصوبے میں Divide & Rule کی پالیسی کو گھسیٹ لاتے ہیں' یہاں تک کہ اُن کے نزدیک اُردو ہندی لسانی جھگڑے کو بھی اس پالیسی سے استثنا حاصل نہیں:

☆ شمالی ہندوستان میں زبان کی تہذیبی تشکیل سازی کا عمل پہلے مسلمان شعرا کی طرف سے اٹھارویں صدی کے نصف اول میں شروع ہوا۔ اِصلاحِ زبان کے نام پر عام بول چال کی ہندوی/ہندی سے خالص آریائی الفاظ نکال کر عربی اور فارسی کے فصیح الفاظ داخل کیے گئے۔ کیا اصلاحِ زبان کے پردے میں عربی اور فارسی الفاظ کی شمولیت بھی انگریزوں کی Divide & Rule کی پالیسی کا حصہ تھی؟

☆ فورٹ ولیم کالج میں للولال کوی نے 'پریم ساگر' ڈاکٹر جان گل کرسٹ کے کہنے پر لکھی۔ یہ کتاب لکھنے کی تحریک اگر انگریزوں کی Divide & Rule کی پالیسی کا حصہ تھی تو پھر اصل منافق اور سارے لسانی مسئلے کے ذمہ دار تو جان گل کرسٹ تھے نہ کہ للوجی لال کوی۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ ہماری تواریخ میں ڈاکٹر گل کرسٹ سے زیادہ للولال کوی مطعونِ خلائق بن چکے ہیں؟

☆ اُردو زبان کو پہلی دفعہ ۱۸۳۹ء میں دفتروں اور عدالتوں میں فارسی کی جگہ باقاعدہ طور پر جاری کیا گیا۔ ۱۹۰۰ء تک سرکاری اور عدالتی امور میں ہندی زبان اور دیوناگری خط کو اس کی ہم سری حاصل نہ ہوئی۔ اگر انگریزوں کی Divide & Rule کی پالیسی کو زبان کے ساتھ کوئی دخل تھا تو ۱۹۰۰ء تک کیوں ہندوؤں کی شنوائی نہ ہوئی؟

☆ کیا کسی آرکائیو میں یا کسی انگریز افسر کی نجی تحریروں میں کہیں بھی Divide & Rule کو زبان کے باب میں کوئی دخل دکھائی دیتا ہے؟ اگر ایسی کسی پالیسی کا واقعتاً وجود تھا تو سر انٹونی میکڈانل نے ۱۹۰۰ء کے حکم نامے بابت دفتری و عدالتی زبان پر وائسرائے ہند لارڈ کرزن کو وضاحت دیتے ہوئے یہ کیوں لکھا کہ صرف علی گڑھ کے مسلمان زعما نے اسے سیاسی رنگ دے دیا ہے وگرنہ اس لسانی مسئلے کا ہماری سیاسی حکمتِ عملی سے کوئی تعلق نہیں؟

عام طور پر Divide & Rule کو ایک سیاسی حکمتِ عملی یا حربہ سمجھا جاتا ہے جسے استعمال کرتے ہوئے طاقتور لوگ کسی سماج پر حکومت کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا مفروضہ ہے جو نوآبادیاتی ذہن کو روحانی تقویت بخشتا ہے بلکہ اب تو یہ اسطورہ کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ روایت ہے کہ برطانوی سامراج نے اپنی نوآبادیوں اور بالخصوص ہندوستان پر حکومت کے لیے یہ پالیسی اختیار کی۔ ہندوستان میں اس پالیسی کے واضح اظہار کے طور پر مورخین اکثر تقسیم بنگال (۱۹۰۵ء) اور جداگانہ انتخابات کے فیصلے (۱۹۰۹ء) کا حوالہ دیتے ہیں۔ اگر یہ دونوں فیصلے واقعتاً مذکورہ پالیسی کے ضمن میں کیے گئے تھے تو یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ برطانوی حکومت کو ان سے کوئی خاطر خواہ فائدہ حاصل نہیں ہوا۔ تقسیمِ بنگال کا فیصلہ صرف چھ سال بعد ۱۹۱۱ء میں واپس لینا پڑا اور جداگانہ انتخاب کا حق دینے سے حکومتی عمل داری میں پیدا ہونے والی نئی مشکلات بالآخر حکومتی بے عملی پر منتج ہوئیں۔ فی الوقت چونکہ سیاسی تاریخ ہمارے موضوع کا حصہ نہیں اس لیے اس بحث سے قطع نظر کہ Divide & Rule کی پالیسی سے کتنا فائدہ یا نقصان ہوا، ہم دیکھتے ہیں کہ اس مفروضہ پالیسی پر واضح عملی اقدامات بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں اُٹھائے گئے جبکہ ہندوستان کا لسانی مسئلہ انیسویں صدی کے اوائل برسوں سے جوڑا جاتا ہے۔ گویا قوم کو تقسیم کر کے سیاسی محاذ پر فوائد سمیٹنے کا خیال برطانوی حکمرانوں کو اس وقت آیا جب للولال کوی کے ذریعے ایک مشترک زبان کو تقسیم کیے کم و بیش ایک صدی گزر چکی تھی؟ دوسرا یہ ہے کہ جس مشترک زبان (کھڑی بولی رہندوستانی) کی اُردو اور ہندی میں تقسیم کو Divide & Rule کا نتیجہ قرار دیا جاتا ہے وہ فورٹ ولیم کالج کے قیام اور للولال کوی کے کارنامے سے صرف ایک صدی پہلے شمالی ہند میں اہم ادبی مقام حاصل کرنا شروع کر تی ہے۔ اس سے پہلے برج بھاشا صدیوں تک شمالی ہند کی بڑی ادبی زبان رہی۔ انگریزوں کی حکمرانی قائم ہونے سے بہت پہلے کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں شمالی ہند کی جدید ہند آریائی روایت کی نمائندہ تھیں۔ یہی نہیں دو رسوم الخط بھی موجود تھے اور دونوں میں ادب تخلیق ہو رہا تھا۔ تہذیبی سطح پر ہندو اور مسلمان الگ زندگیاں گزار رہے تھے یہ الگ بات ہے کہ کچھ حکمرانوں نے رواداری اور کچھ نے صلحِ کل کی پالیسی کے ذریعے انھیں باہم جوڑے رکھا۔ گویا تہذیبی حوالے سے دیکھا جائے تو ہندوستانی سماج میں ایک تقسیم پہلے سے موجود تھی، انگریز حکمران سماج کی تقسیم کے ذمہ دار نہیں۔ تاہم یہ ضرور ممکن ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں انھوں نے اس تقسیم سے کوئی فائدہ اُٹھایا ہو۔ جہاں تک اُردو ہندی مسئلے کا تعلق ہے تو ایک مشترک زبان میں تفریق سے لے کر جھگڑے اور پھر تقسیم تک کے مراحل میں اصلی اور اہم کردار خود ان زبانوں کے اہلیان کا ہے۔ عین ممکن ہے کہ سر

ولیم میور، سر جارج کیمبل، سر ایشلی ایڈن یا سر انٹونی میکڈانل' اُردو اور ہندی کے ضمن میں اپنی ذاتی پسند یا ناپسند بھی رکھتے ہوں جو اُن کے کسی فیصلے میں در آئی ہو لیکن اُس سے بھی یہ ثابت نہیں ہوتا کہ متذکرہ لسانی مسئلے کو برطانوی حکومت کی سیاسی حکمتِ عملی سے کوئی نسبت تھی یا یہ Divide & Rule کا نتیجہ تھا۔ امرت رائے یہی خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"….. I should mention that I did not, in the course of research, come across any specific documentary evidence to support the allegation that the East India Company initiated such a policy. That they used language as an additional instrument for widening the breach between Hindus and Muslim, the modality being different at different times. is not denied for a moment. But no primary evidence seems to demonstrate that the East India Company, or the Fort William College acting under its direction and control, initiated any such language policy. As regards Garcin de Tassy's statement, we would do well remember that it was made in the late sixties of the nineteenth century, well over sixty years after the foundation of Fort William College where this policy of linguistic separatism is vaguely supposed to have been fashioned. My contention is that Fort William College did not initiate a language policy that subsequently led to the division of the natural language Hindi/Hindavi into its two present forms, modern Hindi and modern Urdu."(2)

مندرجہ بالا اقتباس میں امرت رائے نے گارساں دتاسی کے جس بیان کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ تھا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ایک پالیسی کے تحت ہمیشہ اُردو کو ہندی سے الگ کر کے دیکھا اور اُردو میں عربی اور فارسی الفاظ کی شمولیت بھی کمپنی کی عمل داری میں منظّم منصوبے کے تحت ہوئی (۳)۔ کیا اس بیان کی روشنی میں یہ سمجھنا درست ہوگا کہ اصلاحِ زبان کی تحریک ایسٹ انڈیا کمپنی کے اشارے پر شروع ہوئی؟ کیونکہ اردو میں عربی اور فارسی الفاظ کا 'شعوری دخول' تو اصلاحِ زبان کی تحریک کے زیرِ اثر ہی شروع ہوا تھا۔ بلاشبہ یہ بات ایک خیال سے زیادہ درجہ نہیں رکھتی جو گارساں دتاسی نے غالباً 'پالیسی' کے لفظ کا جواز پیش کرنے کے لیے کی ہوگی۔ کسی محقق یا مورخ نے آج تک ایسا کوئی بیان درج نہیں کیا جس سے ظاہر ہو کہ اٹھارویں صدی کی عام بول چال کی زبان میں سے

ہندوی کے الفاظ ترک کر کے عربی وفارسی الفاظ کی آمیزش کا عمل کسی لسانی پالیسی کا حصہ تھا۔

’انگریزوں کی لسانی پالیسی‘ کے عنوان سے سید مصطفےٰ علی بریلوی کی ایک تالیف ۱۹۷۰ء میں منظرِ عام پر آئی۔ اس کتاب کو آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس کے زیرِ انتظام اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ نے انجمن پریس کراچی سے چھپوا کر شائع کیا اور اس کا مقدمہ مرزا علی اظہر برلاس نے لکھا۔ بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے کہ انگریزوں کی کوئی لسانی پالیسی واقعتاً موجود تھی جسے اس کتاب میں موضوع بنایا گیا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ مختلف اوقات میں دفتری زبان اور تعلیمی زبان کے حوالے سے انگریز حکام نے جو احکامات جاری کیے انھیں اکٹھا کر کے تبصرے کے ساتھ پیش کیا گیا اور اسے عنوان ’انگریزوں کی لسانی پالیسی‘ کا دے دیا گیا۔ گویا فاضل مؤلف وقتاً فوقتاً جاری ہونے والے احکامات کو اپنی دانست میں ایک پالیسی کی عملی صورتیں گردانتے ہیں۔ اس کتاب کے مقدمے میں مرزا علی اظہر برلاس لکھتے ہیں:

> ’’انگریزوں نے ہندوستان میں اپنے اقتدار کو جمانے اور مسلم اثرات کو مٹانے کے لیے جو مختلف طریقے اختیار کیے ان میں اُردو کی دشمنی سرفہرست تھی۔ مگر اپنے اس جذبے کو انگریزوں نے انتہائی چالاکی کے ساتھ اس طرح پیش کیا کہ ہندو اور مسلمان دونوں دھوکہ کھا گئے۔ ہندوؤں کے سامنے اُردو کو محض مسلمانوں کی زبان کہہ کر پیش کیا اور ان کے تعصب کو ابھارا...... ادھر مسلمان اُردو کو بلا شرکتِ غیرے اپنی زبان سمجھنے لگے، اور اس کے دعویدار بن گئے جس کی وجہ سے ہندوؤں کی عصبیت میں تیزی و تلخی پیدا ہوگئی۔ اس طرح دو طرفہ تعصّبات کو بھڑکا کر ایک ایسا منصوبہ بنایا کہ جس سے سوائے ان کے سب کو نقصان پہنچے۔ انگریزوں کی اس لسانی پالیسی اور اس کے سیاسی پس منظر پر ایسی کوئی کتاب میری نظر سے نہیں گزری جس میں اس پیچیدہ مسئلہ اور اس کے عوامل و محرکات پر بالتفصیل بحث کی گئی ہو۔ اس کمی کو‘ جو بہت عرصے سے تعلیم یافتہ طبقہ محسوس کر رہا تھا‘ عزیزی سید مصطفےٰ علی صاحب بریلوی نے بہت ہی محنت و جانفشانی سے اس کتاب کو لکھ کر پورا کر دیا۔‘‘ (۴)

اس اقتباس کے آخری دو جملوں میں یہ اعتراف کیا گیا ہے کہ اس سے پہلے ایسی کوئی کتاب موجود نہیں جو انگریزوں کی لسانی پالیسی کو موضوع بناتی ہو۔ ہندوستان کے سیاسی مسائل کی طرح لسانی جھگڑے کے حوالے سے بھی دستیاب مواد اور تاریخی حقائق کو نظر انداز کر کے یہ کہہ دینا نہایت آسان ہے کہ یہ انگریزوں کی سازش تھی۔ یہ مفروضہ ایک طرف برصغیر کی پس نو آبادیاتی فضا میں مورخین کے روحانی اطمینان کا باعث بنتا ہے تو دوسری طرف مزاج اور خواہش کے مطابق نتائج اخذ کرنے میں بھی آسانیاں پیدا کرتا ہے۔ متذکرہ کتاب کے تعارف کی مندرجہ ذیل چند سطور ملاحظہ کریں جن میں ثنا اللہ صدیقی کے قلم سے آرزومندانہ نتائج کی برآمد بھی

واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے:

> ’’تحریری کام فارسی میں ہوتا تھا اور اس چیز پر سب کا اتفاق تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندو، مسلمان اور سکھ سب فارسی سیکھنا ضروری سمجھتے تھے۔ سندھ، پنجاب، یوپی، بہار اور بنگال نیز دکن اور شمالی ہندوستان سب جگہ فارسی کا سکہ رواں تھا اور اس یکسانیت و یکرنگی نے ان بعید علاقوں کو آپس میں متحد اور ایک دوسرے سے قریب کر دیا تھا۔ انگریز کے لیے یہ اتحاد سم قاتل کی حیثیت رکھتا تھا۔ لہٰذا اس سے شروع ہی سے لڑاؤ اور حکومت کرو کی پالیسی پر عمل کرنا ضروری سمجھا۔ ان کے نزدیک اس مقصد کے حصول کا موثر ترین ذریعہ یہ دکھائی دیا کہ جس طرح ممکن ہو لسانی اتحاد و یک رنگی کو ختم کیا جائے...... انگریز نے پہلے مختلف علاقوں میں مختلف زبانوں کا ڈھونگ رچایا۔ پھر ہندوؤں اور مسلمانوں میں دو مختلف رسم الخط رائج کر کے ان کے درمیان افتراق اور انشقاق کی فضا پیدا کی۔ رسم الخط کے اختلاف سے ایک زبان کی کئی قسمیں ہوگئیں اور وہ مختلف زبانوں کے نام سے موسوم کی جانے لگیں جو زبان برصغیر میں لنگوافرانکا کی حیثیت رکھتی تھی اور دُور و نزدیک ایک نام ہندوی یا ہندوستانی سے موسوم کی جاتی تھی رسم الخط کے مختلف ہوتے ہی دو حصوں میں بٹ گئی۔ ایک حصہ پر اُردو کا اور دوسرے پر ہندی کا لیبل لگ گیا۔‘‘ (۵)

پہلی بات تو یہ ہے کہ متحدہ ہندوستان میں فارسی کبھی بھی اتحاد کی علامت نہیں رہی بلکہ حکومتی ایوانوں کی زبان تھی۔ ہندوستان پر مسلمانوں کی حکومت قائم ہونے کے بعد یہ سرکاری زبان بنی۔ سرکاری زبان اتحاد کی علامت نہیں بلکہ عوام کی مجبوری ہوتی ہے جسے ضرورت کے تحت سیکھا جاتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہندوستان میں دو رسوم الخط صدیوں سے چلے آرہے تھے اور ان میں ادب بھی برابر تخلیق ہوتا رہا۔ انگریزوں نے کسی ایک کے مقابلے میں دوسرا رسم الخط ایجاد نہیں کیا۔ انھوں نے ایک تیسرا رسم الخط (لاطینی/رومن) متعارف کرانے کی کوشش ضرور کی تھی جو ناکام ہوئی۔ تیسرا یہ کہ ہندو مسلم لسانی نفاق کی فضا کا سبب رسم الخط نہیں بلکہ دخیل الفاظ بنے۔ اُردو اور ہندی کی ثنویت میں رسم الخط بطور محرک بعد میں ابھرا۔ ’انگریزوں کی لسانی پالیسی‘ کے مؤلف مصطفےٰ علی بریلوی نے بھی پیش لفظ میں (۶) ہندی کی نمود کو انگریزوں کی طرف سے ہندوؤں میں قومی جذبات ابھارنے کی کوششوں سے جوڑا ہے جہاں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کا مفروضہ بھی یہی ہے کہ انگریزوں نے ’لڑاؤ اور حکومت کرو‘ کی پالیسی کے تحت ہندوؤں اور مسلمانوں کو سیاسی کے ساتھ لسانی محاذ پر ایک دوسرے کے مقابل کھڑا کیا۔ انگریزوں کی مفروضہ لسانی پالیسی پر غیر معروف ادیبوں یا غیر ادیب لکھاریوں کے ہاں تو ایک تھیسس کی موجودگی عام بات ہے لیکن کبھی کبھار اُردو کے معروف اور معتبر ماہرین لسانیات یا محققین کے ہاں بھی یہ مفروضہ کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ مرزا خلیل احمد بیگ اپنے ایک مضمون بعنوان ’اُردو، ہندی اور ہندوستانی‘ میں رقم طراز ہیں کہ ہندوؤں کی احیا پرستی اور انگریزوں کی ’لڑاؤ اور حکومت کرو‘ کی پالیسی کے تحت اسی ’اُردو‘ یعنی انگریزوں کی

’ہندوستانی‘ کو دیوناگری رسمِ خط میں لکھا جانے لگا اور عربی فارسی الفاظ کے اخراج سے ایک نئی زبان وجود میں آئی (۷)۔ ہندوؤں میں احیا پرستی کے رجحان کو دو حوالوں سے دیکھا جانا چاہیے۔ اول: عیسائی مشنریوں نے مذہبی سطح پر جو تحریک شروع کی اس کے اثرات انیسویں صدی کے ساتھ نمایاں ہونا شروع ہو گئے تھے جن کا ردِعمل احیائے ہندومت کی تحریکوں کی صورت میں سامنے آیا، دوم: احیائے ہندومت میں دراصل ’عیسائیت کا مقابلہ‘ مقصود تھا لیکن انگریز سامراج نے شعوری طور پر اس غلط تاثر کو پروان چڑھایا کہ ہندو احیائیت ’مسلمانوں کی طویل جبری حکومت‘ کا ردِعمل ہے۔ علاوہ ازیں اُردو رہندوستانی کو دیوناگری خط میں لکھنے کا آغاز اور عربی و فارسی الفاظ کا رَد اگر فورٹ ولیم کالج سے جوڑ کر یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ انگریزوں نے لڑائی کا بیج بویا تھا تو کیا اسے محض ایک اتفاق سمجھا جائے کہ انشا کچھ ہی عرصہ پہلے ’رانی کیتکی کی کہانی‘ میں عربی و فارسی الفاظ سے پاک زبان کی مثال پیش کر چکے تھے؟ یا اُن سے بھی پہلے حاتم، آرزو اور مظہر وغیرہ نے ہندوی الفاظ ترک کر کے جو مثال قائم کی وہ بھی محض ایک اتفاق تھا؟ اسی طرح کیا فورٹ ولیم کالج کے قیام سے پہلے کھڑی بولی رہندوستانی کے ناگری خط میں کوئی نمونے نہیں ملتے؟ گنگ کوی کے رسالے پر اختلافات سے قطع نظر رام پرساد نرنجنی، پنڈت دولت رام اور منشی سدا سکھ لال کی تصانیف کو کس طرح نظر انداز کیا جاسکتا؟ بلکہ ان مصنفین کی زبان میں برج بھاشا اور سنسکرت الفاظ کی خاصی ملاوٹ سے تو یہ خیال بھی باطل ہو جاتا ہے کہ للولال کوی نے پہلی دفعہ سنسکرت آمیز یا برج بھاشا آمیز ہندی لکھی۔ ان حقائق کی روشنی میں یہ نظریہ قائم کرنا احتیاط کا متقاضی ہے کہ انگریز سامراج نے کسی پالیسی کے تحت ہندوستان کی مشترک کھڑی بولی کو اُردو اور ہندی میں تقسیم کیا۔

ہماری ادبی تواریخ فورٹ ولیم کالج کے منشی للولال کوی کی ’پریم ساگر‘ کو Divide & Rule کی پالیسی کا اولین عملی قدم گردانتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی وساطت سے ہمیں پتا چلتا ہے کہ ڈاکٹر گل کرسٹ ’ہندووی‘ سے ہندوستان کی قدیم زبان مراد لیتے ہیں، وہ اسے بلا شرکتِ غیرے ہندوؤں کی ملکیت سمجھتے ہیں کیونکہ اُن کے خیال میں ہندوستان پر مسلمانوں کے حملے سے پہلے یہ زبان یہاں مستعمل تھی (۸)۔ اسے ڈاکٹر جان گل کرسٹ کا خود ساختہ نظریہ سمجھ لیتے ہیں کہ جب کسی مسلمانوں نے ہندوستان میں قدم نہ رکھا تھا تو یہاں عربی، فارسی اور ترکی کے الفاظ سے مستثنیٰ زبان رائج تھی اس لیے ’ہندوؤں‘ یا ’ہند‘ کی مناسبت سے اُسے ’ہندووی‘ [ہندو+وی] کہہ دینا بھی غلط نہیں۔ اس نظریے کے مطابق یہ سمجھنا بھی ٹھیک ہوگا کہ ’ہندوستانی‘ اُسی زبان سے ماخوذ ہے۔ لیکن یہ بات کسی طرح درست نہیں کہ ہندوستانی صرف عربی فارسی کے الفاظ شامل ہونے

سے بن گئی اور ان الفاظ کو نکال دیا جائے تو دوبارہ ’ہندووی‘ بن جائے گی۔ اول تو زبانیں مخصوص ارتقا کی پیداوار ہوتی ہیں، یہ کوئی فارمولا نہیں ہوتا کہ فلاں فلاں زبان کے الفاظ نکال دیں اور فلاں فلاں کے شامل کر دیں تو ایک نئی زبان بن جائے گی، دوم ’ڈاکٹر گل کرسٹ نے اگر للولال کوی کی ’پریم ساگر‘ کو اس فارمولے کے تحت ’ہندووی‘ کہا تھا تو وہ بلا شک وشبہ غلطی پر تھے۔ اغلب ہے کہ للولال کوی کو برج بھاشا سے کھڑی بولی میں ترجمے کا ٹاسک دیتے ہوئے ڈاکٹر گل کرسٹ نے وضاحت کر دی ہوگی کہ اسے ’ہندووی‘ میں لکھا جائے۔ بہتر ہوتا کہ وہ ’ہندووی‘ کے بجائے اسے ’فصیح ہندی‘ کہتے۔ بہر کیف اس کے باوجود قطعی طور پر یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ ہندوستانی کو اُردو اور ہندی میں تقسیم کرنے کے لیے ’پریم ساگر‘ لکھوائی گئی۔ ’پریم ساگر‘ کی تصنیف کے پیچھے لسانی تقسیم کے مفروضہ منصوبے کی نفی اس طرح بھی ہوتی ہے کہ ’پریم ساگر‘ کی تصنیف ۱۸۰۳ء میں شروع ہوئی اور ۱۸۱۰ء میں مکمل ہوئی۔ ڈاکٹر گل کرسٹ ۱۸۰۴ء میں فورٹ ولیم کالج سے سبکدوش ہو چکے تھے۔ اُس وقت جیمز مویٹ شعبہ ہندوستانی میں اسسٹنٹ پروفیسر تھے‘ ۱۸۰۶ء میں انھیں ڈاکٹر گل کرسٹ کی جگہ پروفیسر تعینات کیا گیا۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر جان گل کرسٹ انگریزوں کے کسی ایجنڈے پر عمل پیرا تھے تو کالج سے سبکدوش کیوں ہوئے۔ صرف سبکدوشی ہی حیران کن نہیں بلکہ اُن کے اور کالج کونسل کے درمیان کئی معاملات پر اختلافات بھی اس سبکدوشی کے اسباب کے طور پر زیرِ بحث آتے رہے ہیں۔ للولال کوی نے ’پریم ساگر‘ کی تصنیف کے دوران چھ برس تک جیمز مویٹ کی نگرانی میں اور صرف ایک برس ڈاکٹر گل کرسٹ کے ساتھ کام کیا۔ بفرضِ محال یہ تسلیم کر لیا جائے کہ لسانی تقسیم کے کسی ایجنڈے کے تحت ’پریم ساگر‘ لکھی گئی تھی تو بھی ڈاکٹر گل کرسٹ کو اس کا ذمہ دار قرار نہیں دیا جاسکتا۔

للولال کوی نے ’پریم ساگر‘ بلا شبہ ڈاکٹر گل کرسٹ کے کہنے پر لکھنا شروع کی تھی لیکن یہ کتاب مفروضہ لسانی منصوبے کے تحت نہیں لکھی گئی بلکہ جہاں ہندوستانی کے فارسی اسٹائل اور جینوئن اسٹائل میں تصنیفی کام کروایا جا رہا تھا وہاں ’ہندووی‘ اسٹائل میں بھی یہ ایک کتاب لکھوائی گئی۔ ’ہندووی‘ اسٹائل سے مراد ایسی کھڑی تھا جس میں [خالصتاً ہندوؤں کی زبانوں] برج بھاشا اور سنسکرت کے ذخیرۂ الفاظ سے استفادہ کیا جائے۔ یہ کتاب لکھوانے کا مقصد طالب علموں کو ’ہندوستانی‘ کے تمام اسٹائلز (اسالیب) سے آگہی بہم پہنچانا معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر گل کرسٹ نے ۱۸۰۳ء میں مختلف کتابوں پر انعام کے لیے کونسل کو ایک فہرست بھجوائی جس میں ’پریم ساگر‘ کے ایک حصے پر بھی دو سو روپے انعام کی تجویز پیش کی گئی تھی (۹)۔ اگر للولال کوی انگریزوں کے ایجنڈے

پر کام کر رہے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ اُن کے لیے کوئی انعام منظور نہ ہوتا۔

اُردو ہندی تنازع کو مذہبی تفاوت سے خاصی توانائی ملی لیکن غور کیا جائے تو ہندوؤں اور مسلمانوں میں مذہبی تقسیم پہلے سے موجود تھی۔

انگریزوں نے اسے قومیت، لسانیت اور علاقائیت کے ساتھ جوڑ کر محفوظ و مستحکم بنایا۔ انگریزوں کے ساتھ اگر کوئی ظلم صحیح معنوں میں منسوب کیا جاسکتا ہے تو وہ استحصال ہے اُس مجموعی ماحول کا جو انھیں میسر آیا۔ ذات پات کا تصور ہندوازم میں پہلے سے موجود تھا، خانقاہی روایات ہندوستان میں پہلے سے مستحکم تھیں، نوابین اور جاگیرداروں کی سلطنتیں اور ریاستیں پہلے سے موجود تھیں، طبقاتی فرق کئی صدیوں سے چلا آرہا تھا، تہذیبی شیرازہ بندی کے لیے مذہب، رسوم ورواج، زبان اور رسم الخط کا فرق بھی پہلے سے موجود تھا، انگریزوں کو یہاں قابض ہونے کے بعد کسی نوع کی تقسیم یا تفریق کے لیے پالیسی تشکیل دینا پڑی نہ ہی کوئی محنت کرنا پڑی' جو کچھ موجود تھا اُس میں سے موافق کا انتخاب کرلیا گیا اور مسندِ اقتدار پر براجمان ہونے کے بعد باقی مجموعے کا استیصال ہی انگریزوں کی اصل پالیسی رہا۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ انھوں نے ہندوؤں اور مسلمانوں کو لسانی سطح پر لڑا کر حکومت کی تو پھر یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اس لڑائی کے لیے انھیں ایک طرف بابو ہریش چندر کی پیدائش (۱۸۵۰ء) کا انتظار تھا تو دوسری طرف سرسید احمد خاں کی وفات (۱۸۹۸ء) کا، کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ ہندی تحریک کی راہنمائی بابو ہریش چندر نے کی' اُن کی قیادت اور کوششوں کے بغیر شاید اتنے تھوڑے وقت میں ہندی زبان اور دیوناگری خط قومی منظرنامے پر مستحکم حیثیت اختیار نہ کرتا۔ اسی طرح اگر اُردو والوں کے قافلے میں سرسید احمد خاں کی اثر انگیز اور مصمم ارادوں کی مالک شخصیت شامل نہ ہوتی تو شاید بہت پہلے اُردو کو عدالتوں اور دفاتر سے خارج کر دیا جاتا۔ 'لڑاؤ اور حکومت کرو' کی پالیسی کہیں یا Divide & Rule، یہ مفروضہ ہندوستان کے پس نوآبادیاتی ذہن کے تجزیاتی وفور کا منبع بن چکا ہے۔ انگریز سامراج نے برصغیر پر قابض ہونے کے بعد اقتدار قائم رکھنے کے لیے جو کچھ بھی کیا اُسے 'میسر/دستیاب' کا استیصال کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

اٹھارویں صدی کے ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں نظر آنے والا واضح ٹکراؤ انیسویں صدی میں شدید ہوا۔ انگریزوں نے تہذیبی فضا کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے نئے خیالات اور متمدن زندگی کا تصور عام کیا۔ اُن کا اصل ایجنڈا تمدنی ترقی کی اوٹ میں مقامی باشندوں کا معاشی استیصال تھا۔ لسانی سطح پر وہ یا تو شہری علاقوں کی

فارسی سے مرعوب اُردو زبان کی سرپرستی کرتے یا پھر دیہاتوں کی ہندی/ہندوی کی۔ لیکن انھوں نے دونوں کے بیچ کا راستہ 'ہندوستانی' کی صورت نکالا جسے اُردو والے اپنی زبان کا دوسرا نام قرار دینے میں اس لیے حق بجانب ہیں کہ بہرصورت وہ سنسکرت اور برج بھاشا آمیز ہندی نہیں تھی۔ اس کی تائید خود انگریز علما کے مختلف بیانات سے ہوتی ہے۔ دریائے سندھ سے راج محل تک اور ہمالیہ سے بندھیاچل تک نہ صرف ایک لنگوا فرانکا انگریزوں کی ضرورت تھی بلکہ دونوں رسوم الخط کا سمجھا جانا بھی ضروری تھا کیونکہ ہندوستان کی معیشت اور کاروبار پر سامراجی گرفت اس کے بغیر ممکن نہ تھی۔ فورٹ ولیم کالج میں انگریز افسروں پر زور دیا جاتا تھا کہ وہ دونوں رسوم الخط سیکھیں۔ کالج نے کبھی بھی ہندوؤں اور مسلمانوں کو ثقافتی سطح پر ایک ساتھ نہیں دیکھا، بلکہ دونوں فرقوں کو الگ الگ طریقے سے ڈیل کرنے کی حکمتِ عملی بنائی۔ دراصل انگریز دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے لڑانے پر وقت ضائع کرنے کے بجائے پہلے سے موجود تفریق کو تحفظ دے رہے تھے۔ اُس تفریق کو برقرار رکھنے کے لیے دونوں رسوم الخط میں کتابیں لکھوائیں، شائع کیں اور تعلیمی نصابوں کا حصہ بنائیں۔ کاروباری مقاصد کے لیے 'ہندوستانی' کو فروغ دیا گیا جسے نہ تو عربی فارسی الفاظ کے خروج سے تعلق تھا نہ ہی سنسکرت الفاظ کے دخول سے۔ الفاظ ترک کرنے یا اپنانے کا معاملہ ہندوستانیوں کی اپنی تہذیبی ترجیحات، بقا، مغائرت، احیا، شناخت اور رعونت ایسے مختلف النوع اسباب سے جڑا ہوا ہے۔ یہ تمام اسباب ماقبل انگریزی حکومت ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں اپنی متحارب خصوصیات کے ساتھ جنم لے چکے تھے۔ انگریزوں کو اگر ہرصورت لسانی جھگڑے کا ذمہ دار ٹھہرانا مقصود ہو تو زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ متذکرہ اسباب کی کارفرمائی اُن کے دورِ حکومت میں متشکل ہوئی۔ ظاہر ہے نئی تشکیل سازی فطری عمل نہ تھا بلکہ اس میں کئی اداروں، تنظیموں اور تحریکوں کا حصہ تھا اس لیے انگریز حکمران اس سے پہلوتہی نہ کر سکتے تھے سو انھوں نے لسانی مسئلے کو انتظامی سطح پر لیا۔ کسی زبان یا رسم الخط کو پورے ہندوستان سے یکسر خارج کیا نہ اُس پر پابندیاں عائد کیں۔ ضرورت اور وقت کے مطابق اور انتظامی سطح پر فیصلے لیے گئے، تاہم ہر فیصلے کے تناظر میں سامراجی مفادات کے تیقن کا حلف بھی موجود تھا۔ اگر انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی میں انگریزوں کا جھکاؤ ہندوؤں کی طرف زیادہ نظر آتا ہے تو اس کی درست تعبیر انگریزوں کی مسلم دشمنی کے بجائے یہ ہوگی کہ ایک سمجھدار سیاسی ذہن کبھی بھی آبادی کے زیادہ تناسب والے فرقے کے مقابلے میں کم تناسب والے فرقے کو نہیں نوازے گا۔ یوں بھی اٹھارہ سو ستاون کے واقعے کے بعد انگریزوں کی نظر میں مسلمان غیر معمولی اہمیت کی اہلیت کھو چکے تھے اور اپنی سوشل حالت کے پیشِ نظر قومی

دھارے سے نکلنے کی طرف قدم رکھ چکے تھے۔ان تاریخی حقائق کی روشنی میں یہ کہنا بے جانہ ہوگا کہ اُردو ہندی جھگڑے میں انگریزوں کا اہم حصہ اتنا ہی تھا کہ انھوں نے لسانی فیصلے اکثریت اور اقلیت کی چھلنی سے نکال کر لیے۔ایک فرقہ وارانہ سماج پر حکومت کرنے والوں کی غالباً یہ سیاسی مجبوری بھی ہوتی ہے۔

سرانٹونی میکڈانل ۱۹۰۱ء تک شمال مغربی صوبہ جات اور اودھ کے لیفٹیننٹ گورنر رہے اور مسلمانوں کی طرف سے شدید ردِعمل آنے کے باوجود عدالتوں اور دفتروں میں اُردو کے ساتھ ساتھ ہندی کے اجرا کا اپنا تاریخی فیصلہ برقرار رکھا۔کچھ مواقع ایسے ضرور آئے جب انھیں عوامی جلسوں کے علاوہ برطانوی حکامِ بالا کو بھی اپنے فیصلے کی جواز نما وضاحت دینی پڑی۔۱۸ر مئی ۱۹۰۰ء کو وائسرائے ہند لارڈ جارج کرزن کے نام خط میں لکھتے ہیں:

"It has been a long standing grievance with this vast mass of people that they were not officially allowed to represent their wants to the government in their mother tongue but had to employ an Urdu-petition writer every time they had to approach the authority. If that question could be decided with a sole eye to the greatest good of the greatest number, unquestionably the decision would be in favour of the Hindus. But a political danger of considerable magnitude here intervened. The dethronement of Urdu and the enthronement of Hindi, would mean an embittered war between Mahomedan and Hindu; and the excitement of Mahomedan hostility against the government. The time is not opportune for incurring that difficulty: I, therefore, refused the consider the question of Court language, but, after three years, consideration and consultation, I could not avoid the conclusion that the merest justice required that a man who approached the Government with a representation in his mother tongue should be heard.

The real grievance, although these Aligarh gentlemen [headquartered at the Mahomedan Anglo-Oriental College there] don't venture openly to say so, is that the alphabet of their former subjects [under Mughal rule], the Hindus , has been, even to a small extent, placed, after centuries of inferiority, on an equality with their own. They strive to bolster up a weak case with a shew of

linguistic argument, pretending that the Urdu lingua franca holds out the holy hope of a common language for India, and, I presume, of political solidarity. But to anyone with any acquaintance with Hindi and Urdu, it is a fundamental knowledge that for all purpose of literature, science, and art, Urdu is altogether out of it with Hindi, while, if the far-fetched idea of political solidarity is imported into the discussion, we are far more interested in a Hindu predominance than in a Mahomedan predominance, which, in the nature of things, must be hostile to us. But these speculations are merely chimerical; the business in hand is very limited and simple one. **The concession made was the very least which in the circumstances could be made: and it was made not because of any political considerations at all, but because of the overwhelming administrative necessity that people should not be debarred from access to the authorities by making them approach them through the channel of a language they did not know.** The question of the Court has been left for a future generation to solve."**(10)**

اس خط میں سرانٹونی میکڈانل کے علی گڑھ کے شرفا کے حوالے یہ تاثرات نہایت اہم ہیں کہ اُن کی اصل آزردگی یہ ہے جو وہ کھلے عام ظاہر نہیں کرتے کہ اُن کی سابقہ رعایا (ہندوؤں) کا رسم الخط خواہ معمولی سطح پر ہی سہی صدیوں بعد اُن کے رسم الخط کے مساوی حیثیت کا حامل ہوگیا ہے'[اس معاملے کا سیاسی امور کے ساتھ کوئی تعلق نہیں] اور اگر خوامخواہ اسے سیاست کے ساتھ جوڑا جاتا ہے اور کسی فریق کی طرف سیاسی جھکاؤ کا سوال اُٹھایا جاتا رہا تو ہماری ترجیح ہندو فوقیت ہوگی نہ کہ مسلم فوقیت جو فطرتاً ہمارے خلاف جائے گی' لیکن اُمید ہے کہ اس کی نوبت نہیں آئے گی۔سرانٹونی میکڈانل کے الفاظ واضح طور پر اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ شمالی مغربی صوبہ جات و اودھ میں اُردو کی جگہ ہندی نافذ کی گئی یا وہاں کے لوگوں کو لڑانے کی کوشش کی گئی۔اُردو کی حیثیت یا مقام پر کوئی ضرب کاری کیے یوپی کے ہندوؤں کو دفاتر میں ہندی زبان اور دیوناگری رسم الخط میں درخواست جمع کرانے کی اجازت دینے کو Divide & Rule سے جوڑنا کیونکر درست ہوگا۔

اٹھارہ سوستاون تک دخیل الفاظ کی بنا پر اُردو اور ہندی ایک مشترکہ [قومی] دھارے سے نکل چکی تھیں۔اٹھارہ سوستاون میں ملک کے سیاسی حالات میں نمایاں تبدیلی رُونما ہوئی۔اس نئے دور میں سرسید احمد خاں مسلمانوں کو نیا دستورِ زندگی مہیا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔وہ انھیں قومی دھارے میں واپس لانے کے

لیے زبان کی نشاۃ الثانیہ پر بھی زور دیتے ہیں۔ دوسری طرف ہندی والوں میں سے بھارتیندو ہریش چندر تو ابھی جوانی کے نشے سے لطف اندوز ہو رہے تھے البتہ راجہ شیو پرساد ایسے زعما علمی و ادبی منظرنامے پر موجود تھے۔ وہ ہندی کو بنیاد پرستی سے بچاتے ہوئے ایسا فطری اسلوب اختیار کرنے پر زور دے رہے تھے جس میں عربی فارسی کے عام فہم الفاظ بھی موجود ہوں لیکن رسم الخط کے معاملے میں وہ صرف دیوناگری کا رواج چاہتے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دور میں 'دخیل الفاظ کی بنا پر' اُردو ہندی ثنویت کم ہو کر 'رسم الخط کی بنا پر' مستحکم ہو جاتی ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کے نصف دوم میں اُردو ہندی کا لسانی تنازع صرف رسم الخط کے محاذ تک سمٹ آیا تھا اور پھر اسی محاذ پر فیصلہ کن لڑائی لڑی گئی۔ ہندوستان کی سیاسی تاریخ میں جس طرح اس خیال کی بازیافت بہت ضروری ہے کہ انگریزوں نے ہندوستان کا تخت مسلمانوں سے چھینا تھا جبھی اُن سے ہمیشہ بُرا سلوک کیا گیا اسی طرح ہندوستان کی ادبی و لسانی تاریخ میں اس خیال کی بھی بازیافت ضروری ہے کہ اُردو ہندی تنازع کا بیج انگریز سامراج نے بویا۔ ہر سماج میں انفرادی سچائیوں کی طرح کچھ اجتماعی سچائیاں بھی ہوتی ہیں۔ یہ اُس سماج کے دانشوروں پر منحصر ہوتا ہے کہ وہ اپنی انفرادی سچائیوں کو اجتماعی سچائیاں بنانے کے لیے کوشاں رہیں یا اجتماعی سچائیوں کو سماجی ارتقا کا حصہ سمجھتے ہوئے قبول کریں۔

حوالہ جات:

۱۔ گارساں دتاسی، خطبات گارساں دتاسی: ۱۸۵۰ء تا ۱۸۶۹ء، مترجمہ و شائع کردہ: انجمن ترقی اُردو، اورنگ آباد (دکن)، ۱۹۳۵ء، ص ۶۲۶

2. *A House Divided: The origin and Development of Hindi/Hindvi*, Oxford University Press, Delhi, 1984, P.11

۳۔ بحوالہ: بھاشا کا پراسنا، از: چندر بلی پانڈے، ناگری پرچارنی سبھا، کاشی (وراسی)، ۱۹۳۹ء، ص ۱۵۶

۴۔ برلاس، علی اظہر، مرزا، مقدمہ: انگریزوں کی لسانی پالیسی، مؤلفہ: سید مصطفےٰ علی بریلوی، انجمن پریس، کراچی، ۱۹۷۰ء، ص ۱۷۔۱۸

۵۔ صدیقی، ثنا اللہ، تعارف: انگریزوں کی لسانی پالیسی، ص ۲۸۔۳۰

۶۔ بریلوی، مصطفےٰ علی، سید، پیش لفظ: انگریزوں کی لسانی پالیسی، ص ۵۷

۷۔ بیگ، خلیل احمد، مرزا، اُردو، ہندی اور ہندوستانی، مشمولہ: اُردو زبان کی تاریخ، مرتبہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۳۹۸

۸۔ بحوالہ: اُردو کا ابتدائی زمانہ: ادبی تہذیب و تاریخ کے پہلو، از: شمس الرحمن فاروقی، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۰۱ء، دوسرا ایڈیشن، ص ۲۴۔۲۵

۹۔ بحوالہ: فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، از: ڈاکٹر عبیدہ بیگم، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۸۳ء، ص ۴۷۷

10. MacDonnell to Curzon, May 18, 1900. Curzon Papers, BL, IOLR, MSS EUR F/111/201/213. { In: *Bengal Tiger, Celtic Tiger: The Life of Sir Antony Patrick MacDonnell, 1844-1925,* Ph.D Dissertation written by Michael Brillman, Submitted to The Faculty of the Division of the Social Sciences, The University of Chicago, Vol. 1 (Chapter.3) , June 2009 PP. 241-242}

☆☆☆☆☆

پروفیسر ڈاکٹر شگفتہ حسین*

طاہرہ اقبال کی نثر کا اسلوبیاتی تجزیہ

Abstract: *Critics believes that literature does not only depicts real life but adds to reality. To analyze its contribution whatever paradigm we use, the artistic quality of literary work still remains. Tahira Iqbal is a Urdu short story writer. She has attained fame and acknowledgement in a very short span of time. She has attracted wide recognition and appreciation from the critics. In this article author tried to analyze her work stylistically because consciously or unconsciously she uses lexis, syntax, inversion, enumeration etc. This stylistic and analytical approach to assess or review her literary work is supportive to fathom her contribution in literature.*

اسلوبیاتی تنقید کو توضیحی لسانیات کی ایک شاخ قرار دیا جاتا ہے۔ زبان لسانیات کا موضوع مطالعہ ہے اور اسی زبان ہی کے ذریعے ایک تخلیق کار اپنے تخلیقی ہنر کا اظہار کرتا ہے اس لیے اسلوبیاتی تنقید ادبی تخلیقات کے متن میں موجود لسانیاتی خصائص کا مطالعہ کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیہ عام ادبی تجزیے سے قطعی مختلف انداز میں کیا جاتا ہے کیونکہ ادبی تجزیہ موضوعی جبکہ اسلوبیاتی تجزیہ متن کا معروضی تجزیہ ہوتا ہے جس میں توضیحی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ یہاں متن کی تشریح نہیں ہوتی اور نہ ہی یہ فیصلہ کیا جاتا ہے کہ یہ اسلوب اچھا ہے یا بُرا۔ ''اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے'' 1 اسلوبیاتی تنقید اس بات کی قائل نہیں کہ "Style is the man himself" یہ مصنف کو قطعی نظر انداز کر دیتی ہے اور صرف اس امر کا جائزہ لیتی ہے کہ مصنف نے زبان کو کس طرح استعمال کیا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان کا کہنا ہے کہ اس میں۔۔۔۔

*پروفیسر ایمریطس، شعبہ اردو، دی ویمن یونیورسٹی ملتان۔

''نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں''۔2

گویا یہ مطالعہ ''متن پر مبنی ہوتا ہے اسی لیے اسے متن آشنا (Text Oriented) اور متن مرکزی (Text Centred) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔ اس مطالعے میں ادبی متن کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور اسے خود مکتفی تسلیم کیا جاتا ہے''۔3

اسلوب کسی بھی فن کار کے منفرد و یکتا اظہار و الفاظ سے تشکیل پاتا ہے۔ جسے پھر قاری اپنے ضمیر کے مطابق سمجھ کر پڑھتا ہے۔ متن کے معنی زبان کی ہیت اور تفاعل سے تکمیل پاتے ہیں۔ اسلوبیاتی تجزیہ میں ہیت اور معنی کے درمیان پائے جانے والے رشتے کا معروضی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ تجزیہ قاری کو متن میں زبان کی کارفرمائی سے آگاہ کرتا ہے اور متن کو سمجھنے میں اس کی مدد کرتا ہے۔ اس کیلیے اسلوبی خصائص کو زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، اور معنیاتی سطوں پر نشان زد کیا جاتا ہے۔

اس مضمون میں، میں نے معروف ادیبہ طاہرہ اقبال کے اسلوب کا اسلوبیاتی تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

طاہرہ اقبال جدید اُردو افسانے کا ایک معروف نام ہے۔ ان کے افسانے اور ناولٹ بیشتر دیہاتی زندگی کی ایک ایسی تصویر پیش کرتے ہیں جو یقیناً حقیقت اور تخلیقی مبالغے کے امتزاج سے تیار ہوتی ہے۔ طاہرہ اقبال کی نثر کا مطالعہ احساس دلاتا ہے کہ ان کا لسانی مزاج اُردو انگریزی اور پنجابی تین زبانوں سے تشکیل پاتا ہے۔ انہیں اردو اور پنجابی پر خصوصی عبور حاصل ہے بلکہ وہ مخصوص سماجی سیاق وسباق میں ان زبانوں کو برتنے کا شعور بھی رکھتی ہیں۔ ان کی وہ کہانیاں جو دیہاتی پس منظر رکھتی ہیں ان کا لہجہ اور زبان ان کے مشاہدے کی دین ہے۔ اس لیے کہ کسی بھی شخص کا لسانی مزاج اسے ورثے میں یا فطرت سے ودیعت نہیں ہوتا۔ اس کا ماحول معاشرہ، اس کا عہد، تعلیمی پس منظر اور گرد و پیش میں بسنے والے افراد بناتے ہیں۔ یہی لسانی مزاج ادبی زبان کی صورت تخلیقات میں اظہار پاتا ہے، اور ادیب کا اپنا منفرد انداز قرار پاتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق یہی ''انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بناء پر ادیب دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے''۔4 اس انفرادیت کو پانے کیلیے تخلیق کار اپنے تخلیقی اور فن کارانہ لسانی مزاج سے اپنے اسلوب کی تشکیل کرتا ہے۔

طاہرہ اقبال زندگی کی سنگین حقیقتوں کو بیان کرنے کا فن جانتی ہیں اور ان کی یہ پیش کش فنکارانہ ذہانت سے ہوتی ہے۔ بقول انیس ناگی ان کے ''افسانے حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے ہیں۔ ان کے افسانوں کا خمیر آج کی دنیا سے اُٹھتا ہے''۔5 ان کے افسانوں اور ناولٹ میں انسانیت، وحشت، جہالت، طاقت، تعصب،

عقائد، ثقافت اور حقیقت یکساں سطح پر نمودار ہوتے ہیں۔ یہ سطح حاصل کرنے کیلیے وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر Cohesive Ties کا با قاعدہ اور درست استعمال کرتی ہیں۔ اسلوبیاتی تجزیے سے ہمیں ان کے ہاں تشبیہ، استعارہ، تجنیس صوتی، تکرار، تضاد اور قافیہ بندی کا التزام ملتا ہے۔ وہ سادہ، پیچیدہ، مرکب اور قطعیت کے حامل جملوں اور صوتی و سمعی امیجری کا بھی بہت زیادہ استعمال کرتی ہیں۔ اظہار کے نت نئے طریقوں اور نئے لسانی سانچوں کی تشکیل سے انہوں نے اپنا منفرد اسلوب حاصل کیا ہے۔ اسلوبیاتی وسائل کو زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطح پر برت کر طرزِ بیان میں اثر پیدا کرتے ہوئے جدتِ اظہار کی خوبی پائی ہے۔ بلاشبہ ان کی ''انفرادیت ان کے اچھوتے اسلوب میں پوشیدہ ہے''۔6 اور طاہرہ اقبال کی اسی پر کشش افسانوی نثر نے قارئین کا ایک وسیع حلقہ پیدا کر لیا ہے۔

طاہرہ اقبال کے اچھوتے اسلوب کے ادبی تجزیے تو بیشتر ہو رہے ہیں لیکن میں نے ان کے اسلوب کا لسانیاتی یا اسلوبیاتی تجزیہ کرنے کی ایک چھوٹی سی اور محدود طور پر کوشش کی ہے جسے بہر حال حتمی تو قطعی نہیں کہا جا سکتا۔

نحوی تجزیہ (Syntax Analysis)

i. عکسِ ترتیب یا تقلیب (Inversion):

جب مصنف لفظوں کے روائتی در و بست کو تبدیل کر دیتا ہے تو اسے عکس ترتیب یا تقلیب کیا جاتا ہے۔ اس کا استعمال شدتِ تاثر یا زور پیدا کرنے کیلیے کیا جاتا ہے۔ اور زیادہ تر اشعار میں اس کی مثالیں ملتی ہیں لیکن نثر میں بھی لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے کیلیے آج کل اس کا استعمال عام ہے۔ طاہرہ اقبال کی نثر میں اس کی کئی ایک مثالیں موجود ہیں۔ وہ معنی میں شدت پیدا کرنے کیلیے لفظوں کو ایسے ترتیب دیتی ہیں کہ ایک مختلف ساخت کا جملہ تیار ہو جاتا ہے۔ اس کے استعمال سے الفاظ ایک دوسرے کی روائتی جگہ لے لیتے ہیں نتیجتاً ایک پیچیدہ لیکن دلچسپ نحوی ساخت حاصل ہوتی ہے۔ جملوں کی ساخت میں گہرائی اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔

1) ''کیوں آتا ہے میرے پیچھے کتے کی طرح، بو سونگھتا ہوا، روک کے دکھا اگر روک سکتی ہے تُو اپنے آدمی کو''7

2) ''کیوں تھوک چاٹتی اس مصلن کا، اُترن پہنتی اس گوری کمین کی''8

3) ''مار ملکانی مار اور مار، اس کی جوانی کی تڑ نکال دے آج، بڑی آگ اس کے لگی ہے، انگ انگ جلتا ہے اس کا''9

4) ''نہ تو کیا لینے جا رہا ہے اندر؟ جو کام تیرے یا میرے کرنے کا تھا وہ آپ ہی کر رہے ہیں، اب تیرا کیا کام بیچ میں؟''10

5) ''کٹ کٹ قیمہ بن بن دونوں راہوں سے بہی، اللہ میری توبہ کیسے تڑپ تڑپ کے مری''11

6) ''اچھی لگی تھی مجھے، ابھی دل نہیں بھرا تھا اس سے۔۔۔خود چھیڑی تھی، اس نے یہ کہانی''12

7) ''ہماری زمینیں، ہماری محنتیں، ہمارا علاقہ۔۔۔۔قابض کوئی، رزق ہمارے کھائے کوئی''13

8) ''صدیوں کا بدلہ بنتا ہے تمہارا ان کی طرف، حساب چکا دو اب موقع ہے، پگی دبا دو اس حرامی کی، گرا ہوا ہے تمہارے پیروں میں''14

9) ''آپ بتا نہیں، خود آئی تھی میرے پاس''15

ii. شماریت(Enumeration):

یہ وہ لسانی اصطلاح ہے جو تفصیلات کی عکاسی کرتی ہے۔ طاہرہ اقبال کے یہاں اس لسانی اصطلاح کی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں۔ وہ ترتیب و توسیع کیلیے اس کو بڑی خوبی سے برتتی ہیں۔ لفظوں کی ایک زنجیر سی بن جاتی ہے اور معنیاتی ربط پیدا ہو جاتا ہے جو تسلسل بیان کو برقرار رکھتا ہے۔ اس لسانی اصطلاح کو برتتے ہوئے ادیب ان مختلف چیزوں کے نام پیش کرتا ہے جو آپس میں ایک دوسرے سے تعلق رکھتی ہوں۔

1) ''ایک سی ٹیڑھی میڑھی ہڈیوں پر منڈھا ہوا جلا بھنا چمڑا، ایک سی نوکیلی اُبھری پچکی چپٹی ہڈیوں والے گھٹنے، ٹخنے، کہنیاں، بیس بال سے بے ہنگم سر اور ایک سا ہی بالشت بھر ستر ڈھانپنے والا کپڑا''16

2) ''برگر، سینڈوچ، پکوڑے، سیخ کباب، بجیاں، لیمب روسٹ، لیگ پیس، چیسٹ پیس''17

3) ''مردانے سے آتی قرآن پاک کی قرأت کی صدائیں رقت انگیز تھیں۔ اگر بتیوں کی مہک قرآنوں کے بوسیدہ اوراق کی خوشبو، بدلتے موسم کی حدت میں روشندانوں، جالیوں، ستونوں میں چڑیاں تنکے پھنسا رہی تھیں''18

4) ''منڈی کے چبوتروں پر خربوزوں، تربوزوں کی پنڈیں دھری تھیں۔ کپاس کی گانٹھیں، گندم کے ڈھیر لگے تھے۔ پیاز، لہسن، بیر، چیڑ، شہتوت، پیلوں کی ڈھیریاں جمی تھیں''19

5) ''تب اس کی رنگت سرخ اور گلابی گلاب کی پتیوں سے کشید کی ہوئی تھی۔۔۔۔۔ اور اس کا قد و قامت جنگلی کیکر اور بکائن کے بوٹوں کو شرماتا تھا''20

6) ''رات کو لڑکیاں لال ٹین اور لیمپ کی روشنی میں اپنے منگیتروں، چچیرے، پھپھیرے، ممیرے، میسرے بھائیوں کے نام کے سوئیٹر بنتیں''21

iii. تضاد(Antithesis):

تخلیق کار دو متضاد معنی والے جملوں کو ایک دوسرے کے قریب لاتے ہوئے تضاد کا استعمال کرتا ہے۔ تضاد کا استعمال اس لیے ہوتا ہے تاکہ ایک مضبوط متضاد کیفیت پیدا کی جا سکے۔ مصنف ایک حتمی یکساں صورت کو تخلیق کرتے ہوئے دو متخالف عناصر کو اکٹھا کر دیتا ہے چاہے وہ ایک ہی جملے کے دو الفاظ ہوں۔ طاہرہ اقبال بھی چیزوں کو ایک خاص انداز سے بیان کرنے کیلیے تضاد کا سہارا بھی لیتی ہیں۔ اس کیلیے وہ صرف متضاد لفظوں کو تحریر نہیں کرتیں بلکہ ساختی متوازیت (ParallelismConstructional) کی طرز اپنا کر اسلوب میں جدت لاتی ہیں اور اسلوبیاتی تضاد سے تقابل کی فضا تخلیق کرتی ہیں۔

1) ''زبان کا ذائقہ اگر میٹھا، نمکین اور تُرش ہوتا ہے تو آخر پھیکا، بدمزہ اور کڑوا بھی تو ہوتا ہے نا''22

2) ''پتا نہیں دنیا کی تمام نازک اور خوب صورت چیزیں درشت اور بدصورت چیزوں کے پنجۂ استبداد میں کیوں جکڑی جاتی ہیں''23

3) ''دل کرے تو کُتیا کو نو لکھا ہار پہنا دیں، دل بھرے تو رانی کو پٹا چڑھا دیں''24

4) ''اُڑنے پر آئیں تو آسمان روند ڈالیں، گرنے پر آئیں تو قعرِ مذلت پھاند ڈالیں''25

5) ''عورتیں زور آور ہو جایا کرتی ہیں اور مرد کمزور''26

6) ''تو ساری حیاتی حویلی کی مالک رہی آج باندیوں کے ساتھ جُڑ بیٹھی''27

7) ''اختیار ہی تو بے اختیاری کی مہار ہے''28

8) ''علم کی نار، من کے نور میں ٹھنڈی ہوتی ہے''29

9) ''ایسی بے آسرا عورتوں کا جن کے پاس ضروریاتِ زندگی کی بہتات ہے لیکن تسکین زندگی کی قلت ہے''30

10) ''چراگاہوں اور شکارگاہوں میں چیخیں اور قہقہے، سرگوشیاں اور شور سب بولتا اور رینگتا''31

iv. تکرار(Repetition):

عام طور پر تکرار کا وصف شعر میں ہو تو ترنم اور آہنگ پیدا کرتا ہے اور جب یہی وصف نثر میں ہو تو اس سے متکلم کی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہوتی ہے۔ تکرار لفظوں کی ہو جملوں کی یا تراکیب کی اس سے بیان میں شدت پیدا ہوتی ہے اور جذباتی کیفیتوں کا اظہار ہوتا ہے۔ طاہرہ اقبال کے ہاں کسی ایک لفظ، یا دو تین لفظوں کی تکرار ملتی ہے جوان

کے کرداروں کے غصے، جذبوں کی شدت، جھنجھلاہٹ اور غم کی ترجمانی کرتی ہے مثلاً یہ مثالیں ملاحظہ کریں:۔

1) ''لیکن یہاں بندش لگی تو محض نمو پر، قد نہیں بڑھتا، جسم نہیں بڑھتا، دماغ نہیں بڑھتا'' 32

2) ''میں زندگی چاہتی ہوں جو اس دوا ایکڑ کے سوئمنگ پول اور ٹینس کورٹ والے محل میں دم توڑ چکی ہے، جو اندھے، گونگے، بہرے برف کے انسان میں دفن ہو چکی ہے، جو باہر ان تعفن زدہ کوٹھڑیوں میں کلبلاتی ہوئی نمو پا رہی ہے'' 33

3) ''بولتی بھی ہے، آگے سے بولتی بھی ہے، بالکل ماں کی طرح بولتی ہے'' 34

4) ''میراجی تجھ سے بھڑنے کو چاہتا ہے رے نقو، میراجی تیرا پَرنا اوڑھنے کو چاہتا ہے رے نقو، میراجی تیری ڈبی کی دھاریں لپیٹنے کو چاہتا ہے رے نقو'' 35

5) ''جب کھانے کو وافر ہوتا ہے تو کھانے کی طلب نہیں ہوتی اور جب کھانے کو کچھ نہیں ہوتا تو پھر انسان اسی کھانے کیلیے مرجاتا ہے'' 36

6) ''آخر پوچھوں بھی تو کس سے پوچھوں، کچھ باتیں ضروری پوچھنے کی بھی تو ہوتی ہیں ناں'' 37

7) ''یہ درگاہ کی ضرورت ہے، لڑکیوں کو مصلے بٹھانا سجادہ نشینوں کی ضرورت ہے اور لڑکیوں کی ضرورت اسی ضرورت سے سمجھوتے کا قصاص مانگتی ہے اور ضرورت سمجھوتے کیا کرتی ہے، خفیہ سمجھوتے، جانتے ہوئے انجان بننے کے سمجھوتے'' 38

8) ''آج بارلٹ گیا، آج بادشاہ ٹرگیا، آج رنڈاپے پے گئے'' 39

v. ساختی متوازیت(Constructional Parallelism):

ساختی متوازیت کا استعمال نثر میں بھی شعر کا سا ترنم اور نغمگی پیدا کر دیتا ہے۔اس کیلیے تخلیق کار دو یا دو سے زیادہ الفاظ یا چھوٹے چھوٹے مختصر جملے جن میں نحوی مماثلت یا مطابقت پائی جاتی ہو،تخلیق کرتا ہے۔

1) ''فریقین دلائل دیتے دیتے اور سنتے سنتے تھک چکے تھے لیکن کوئی تصفیہ عمل میں نہ آرہا تھا۔ حاضرین بحث مباحثہ کرتے کرتے کسی اور سمت نکل جاتے'' 40

2) ''ہر سوچ، ہر تصور، آلودہ آلودہ، غیر شفاف غیر واضح'' 41

3) ''محمد مسکین کا کیسا بدلہ لیا، کٹ کٹ، قیمہ بن بن، دونوں راہوں سے بہی، اللہ میری توبہ کیسے تڑپ تڑپ کے مری'' 42

4) ''اس دھرتی کا دل بھی عورت کے دل جیسا ہوتا ہے، رندتا مسلتا ہے پھر بھی بچھا رہتا ہے، مسلے جانے

کو، روند دیئے جانے کو۔۔۔'' 43

5) ''ملکانی ہتھیلیاں رانوں، سینے، ماتھے پر بلا امتیاز مار مار عورتوں پر گرتی اور عورتیں جُڑی بتیسیاں کھول کھول پانی ٹپکاتیں اور نیلو نیل چہرے کو پلوؤں پر گرم سانسیں پھونک پھونک ٹکوریں کرتیں'' 44

صوتی تجزیہ(Phonetic Analysis)

i. صوتی رمزیت(Sound Symbolism):

لسانی اصطلاح میں جب ایک جیسی آواز والے حروف سے تشکیل پانے والے الفاظ کو تخلیق کیا جاتا ہے تو اسے صوتی رمزیت کہتے ہیں یہاں صوتی دروبست سے معنی کا اظہار ہوتا ہے اسے Phonetic Symbolism بھی کہتے ہیں۔طاہرہ اقبال کی افسانوی نثر میں ایسی مثالیں موجود ہیں مثلاً

1) ''ملک نے گھڑ گھڑ گھڑ اک پورے زور سے حقہ گڑگڑا کے چاندی کی نے اگل کر دھول میں تھوکا'' (گ کی آواز) 45

2) ''سات، پانچ اور تین سال کے ان تین بچوں کو جنم دینے کے باوجود کیا اس نے ابھی ایسا کچھ سنبھال رکھا تھا کہ کوئی توازن و تناسب کے تیر سے اُچک لے جائے'' (ت کی آواز) 46

3) ''زرخروں کے تانت بج رہے تھے، پیٹ کا اپھارہ ڈکار بن بن معدے کی گیس اور بوئیں بکھیر بکھیر رہا تھا، معدے کا غار ہڑپ چھوہڑپ چھوسب غرق'' 47

4) ''ہڈی دولتاں نا کے کرناجے کررج کے روٹی وی نہ کھا سکے'' (ج اور ک کی آوازیں) 48

5) ''گندم کی سنہری بالیوں سی رنگت والی، سرسوں کی گندل سی ملوک لڑکی جو سر میں دھول ڈالے، بدن پر سیاہ لباس سجائے۔۔۔'' (س کی آواز) 49

ii. تجنیس صوتی(Alliteration):

تجنیس صوتی میں ایک جیسی آواز والے گروپ کے الفاظ ایک تواتر کے ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں۔طاہرہ اقبال اپنی تحریروں میں امتیازی خوبی پیدا کرنے کیلیے تجنیس صوتی سے کام لیتی ہیں اور اس طرح ایک جملے میں یکساں آوازوں کی تکرار کو تخلیق کرتی ہیں۔

1) ''کچے کوٹھوں، ذرا ذرا سی کچی کوتاہ قد ہٹیوں'' 50

2) ''سائیں! بیٹھو میں کملی گھگو گھوڑے اسارتی آپ ہی گھگھو ہوگئی نہ سمجھوں نہ جانوں بادشاہوں کی سیوا کیسے کروں۔دل گھوٹ پلادوں کہ ماس بھون کھلادوں، بھنبھیری ہار تیرے سانسوں میں گھوم جاؤں'' 51

3) ''مزار کے گرد انسانی چادر چکراتی رہی'' 52

4) ''لوڈے ویلے بھرے بھکنے گھر کو جندرا مارا، بھوری کے ماتھے پر ہاتھ پھیرا'' 53

5) ''لڑکے کتھیاں کھودا خروٹ کھیلتے تھے'' 54

6) ''رنگ ویکھ جویں لکڑی دا کچا انڈہ، کیہڑی کرماں آلی چھینٹ کے پئے گی'' 55

7) ''رولیا یوں پٹ رہا تھا جیسے منہ بند بوری میں بھرا بھوسہ کوٹا جا رہا ہو'' 56

iii. قافیہ بندی:

قافیہ بندی کی خوبی یوں تو شعر سے مختص ہے لیکن مقفیٰ نثر کا رواج بھی بہت پُرانا ہے۔ ایسی ہی نثر کیلئے مقفیٰ و مسجع کی اصطلاح مستعمل رہی ہے۔ طاہرہ اقبال کی نثر زمانہ قدیم کی مقفیٰ و مسجع نثر تو نہیں ہے لیکن وہ قافیہ بندی کا شعوری التزام کرتے ہوئے نثر میں شاعرانہ حسن تخلیق کرتی ہیں۔

1) ''کچے کوٹھوں، ذرا ذرا سی کوتاہ قد ہٹیوں، اُپلے تھپی دیواروں، اُپلوں کے گویروں اور ٹیوب ویل کی پکی کوٹھڑیوں کو انتخابی بینروں پوسٹروں اور تصاویر نے لپیٹ رکھا تھا'' 57

2) ''ملک گام دن بھر سوڈے کی بوتلیں کھول کھول کر پیتا، بسکٹوں کے پیکٹ کھاتا، گولیاں اور ٹافیاں چباتا اور مرونڈے ٹانگر اڑاتا، چلتے سے گھریلو سودا سلف کی پوٹلی باندھ کر ساتھ لے جاتا اور گھر چھوڑ کر پھر پلٹ آتا'' 58

3) ''دال بھات کھانا، موٹا جھوٹا پہننا، نا آسائش زندگی بھوگنا، ٹکراؤ کی کیفیت میں رہنا، جس کا منطقی نتیجہ اندر کہیں دُور تک خوف اور دہشت کی فضا کا لاگو ہونا ہے'' 59

4) ''لکڑی کے دندانوں والے کنگھوں سے مینڈھیاں گوندھتی تھیں، کنیزیں ان کے پیر دابتیں تھیں اور جھانویں سے ایڑیاں رگڑتی تھیں، کمہار چاک پر چڑھے کوزے ساخت کرتے، بت تراش مورتیاں گھڑتے، پھولوں سے رنگ کشید کر نقش ونگار بناتے، راج مزدور چوبارے اور محل اُسارتے، من چلے مرلیاں بجاتے'' 60

5) ''جیسے ادھ پکی ککڑی، ادھ کچی کیری، جیسے ون کی پھلیوں، شرینہ کے پھولوں ۔۔۔۔ جیسے کچی لکڑیوں کی بھڑک ۔۔۔۔ جیسے کستوری مہک'' 61

معنیاتی تجزیہ (Semantic Analysis)

i. لسانی انحراف:

جملوں کو ترتیب دیتے وقت لفظوں کا انتخاب ایسے کیا جاتا ہے کہ ہمارا جملہ قواعد کی عائد کردہ پابندی کے مطابق

ہو۔ اس پابندی کو ''انتخابی پابندی'' (Selectional Restriction) 62 کہا گیا ہے۔ اور جب کوئی لکھنے والا ان پابندیوں کو توڑتا ہے اور ایسا انداز اختیار کرتا ہے جو قواعد سے سراسر انحراف ہوتا ہے تو اسے ''لسانی انحراف'' کہا جاتا ہے۔ لسانی انحراف کی مثالیں اردو شاعری میں اکثر ملتی ہیں اور اب نثر نگار بھی انتخابی پابندیوں کو توڑتے ہوئے منفرد انداز اپناتے ہیں۔ طاہرہ اقبال انتخابی ضابطوں سے انحراف کرتی ہیں تو ایسی مثالیں سامنے آتی ہیں:

1) ''میز پر پڑا فائلوں کا ڈھیر ڈگر ڈگر سیدھا سر پر چڑھ دوڑا جیسے دشمن کا گھڑ سوار دستہ ٹاپیں مارتا، روندتا اور کچلتا ہوا'' 63

2) ''ان لپی کچی دیواروں سے دن رات لپٹا گھور اندھیرا سسکیاں بھرا کرتا تھا'' 64

3) ''بڑھیا تو آگے سے ہٹ ورنہ۔۔۔۔۔۔ اے ایس پی کا لہجہ بارود پکڑ گیا'' 65

4) ''تیرے تینوں مامے کرپانوں میں سل گئے، باپ تیرا سنگینوں میں پرو یا گیا'' 66

5) ''وقت کے سنگین تکلے پر چڑھا پٹھانی کے وجود کا گوڑھا لپٹتے لپٹتے ادھڑنے لگا تھا'' 67

6) ''اس مرد کے سنگ جیسے عمر کی ذرا ذرا سی کرچیاں چھلنی سے آنچل سے قطرہ قطرہ ٹپکتی ریتلے ٹیلوں کی بھربھری ریت میں گر گئی ہوں'' 68

7) ''سوہنو کے پیٹ میں بھوک نے سرنگ سی بنادی تھی اور وہ اس میں گرتا چلا جا رہا تھا'' 69

8) ''باہر گندم کے کھیت نسر گئے تھے، میڈھیوں سے گندھے ہوئے ہرے سٹے نوکیلی زبانیں لہراتے تھے جن کے رنگ پک رہے تھے جیسے مخمل کے تھانوں کو گھنے چڑھ رہے ہوں'' 70

9) ''کھولتے ہوئے مغز کی بھاپ کھوپڑی کے ڈھکن کو لرزانے لگی'' 71

10) ''سائیں! تجھے دکھی دیکھ دل ڈونگے پانیوں ڈبکی مارجاتا ہے کسی روز غوطہ نا کھاجائے'' 72

11) ''ہر مسام میں سے انتظار کے بُجھے دیئے کا اُٹھتا دھواں۔۔۔۔ اور اب ویران گڑھوں میں حسرت کی ٹھنڈی راکھ اڑتی رہ گئی تھی'' 73

12) ''کبھی کسی لڑکے کو چکھو بڑا وحشی ذائقہ ہوتا ہے، جنگلی پھل جیسا'' 74

13) ''سارے ماڈل لال ٹائیلوں کے گیلے بدن کو مسلتے دلتے اور ٹائروں کا حبس بھاپ بن کر باہر چھٹتا'' 75

بدیعی تجزیہ (Figurative Analysis)

تشبیہ (الف):

عام طور پر شاعری میں مختلف چیزوں کے درمیان تخیلاتی تعلق تخلیق کرنے کیلیے تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل وغیرہ کا خوبصورت استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن نثر میں بھی اگر طرزِ اظہار میں جدت وخوبی پیدا کرنا مقصود ہو تو تشبیہات لائی جاتی ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید دیگر لسانی خصائص کی نشاندہی کرنے کے ساتھ یہ جائزہ بھی لیتی ہے کہ جب کوئی تخلیق کار لفظی یا لغوی معنی کو نظر انداز کرتے ہوئے لفظوں یا جملوں کو ترتیب دیتا ہے تو کیا رنگ جماتا ہے۔

طاہرہ اقبال زندگی کی سنگین حقیقتوں کو بیان کرتی ہیں تو ان کی تشبیہات صرف حسین چہروں کی ملاحت کو ہی دوچند نہیں کرتی ہیں ایک بے رحم موازنے کو بھی جنم دیتی ہیں۔

1) ''پنڈلیوں پر زخم بن چکے تھے اور خون کے قطرے زخموں کے منہ پر یوں اُبھرے تھے جیسے موٹے موٹے آنسو ہوں'' 76

2) ''لڑکیاں منہ میں پلو دبائے بدن کی لچکیلی چمکیں لہراتی ڈولتی ہمکتی رہیں'' 77

3) ''بھائیو! ان سیاسی پارٹیوں کا مزاج بازاری عورتوں جیسا ہے، جو مال لگا دے اس کی جھولی میں آن گریں'' 78

4) ''آسیب زدہ تاریکی کو چیرتی تیز گام کوکتی چنگھاڑتی ہوئی کسوں میں رات بھر بجنے والے جنات کے ڈھول کے ردھم کو لپیٹ لے گئی'' 79

5) ''غفلت کے پردے سے تہجد کی اذانیں بلند ہوئیں'' 80

6) ''اس وقت گوبر کے ڈھیروں اور اُپلوں کے گویروں سے رینگنے والے کیڑوں کی مانند ننگ دھڑنگ بچے دُھول میں کُلبُلا رہے تھے'' 81

7) ''یہ آدھی لال آدھی ہری مکئی کا بوٹا سا لڑکی، جو دودھی بھٹے سی سنہری بھا مارتی تھی، لیکن اسے دیکھتی تھی تو پکے ہوئے لال بُھٹے کا رنگ پکڑنے لگتی تھی'' 82

8) ''منہ تو دیکھ جیسے گھویرے کے سر پر رکھی پاتھی، ہک دیکھ جیسے ہڑپے کے کھنڈروں میں سے نکلے مورتوں کے مٹکے'' 83

9) ''جس کے گھر میں سپنی ہو وہ تیرا سنگی کیسے بنے'' 84

10) ''تو گوبر کا کیڑا وہ پٹاری کا لعل'' 85

تقابل (ب):

طاہرہ اقبال کے ہاں بعض مقامات پر ایسا بے رحم تقابل ہوتا ہے جسے آپ تشبیہ قرار نہیں دے سکتے، وہ ایسا اس وقت کرتی ہیں جب انہیں صورتِ حال کی سنگینی کو یا کسی کیفیت کی شدت کو بڑھانا مقصود ہو۔ اس لمحے ان کا قلم کسی نشتر یا کٹار کی طرح بے رحمی سے چلتا ہے۔ Violent Image کو ایسے بیان کرتی ہیں کہ منظر قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔

1) ''سفید چادر میں لپٹا اس کا جسم سکڑ چکا تھا، جیسے ایک ہی دُھلائی میں ڈھیلا ڈھالا کپڑا شرنک ہو کر ناکافی ہو جائے۔ پتا نہیں گدھ نوچ لے گئے کہ کُتے بھنبھوڑ گئے۔ قصائی کی دکان پر ٹپکتی گوشت کی پنڈ مٹھی بھر ہڈیوں میں تبدیل ہو گئی'' 86

2) ''ایسا وحشی جیسے سیخوں پر چڑھا شکار، جیسے کوئلوں پر چربی پگھلتا سالم دُنبہ، جیسے زندہ جانور کی ران سے کٹا لہو ٹپکاتا، پھڑکتا، تڑپتا گوشت۔۔۔۔۔۔۔ہم عام نہیں منفرد ہیں'' 87

3) ''موسل میں لپٹی زہری حضرت صاحب کے پلنگ سے پھسلی، فرش پر گری، کڑک سی آواز کے ساتھ جیسے کسی چڑی، کبوتری کے مغز کا کانچ ٹوٹا ہو'' 88

4) ''عورتوں نے گھٹنوں پر ماتمی ہتھیلیاں ماریں جیسے تاریخ کا یہ المناک باب ابھی ان کی نظروں کے سامنے رقم ہوا ہو اور گرم خون اور کٹے پھٹے اعضا سامنے پڑے دھواں چھوڑتے ہوں'' 89

5) ''اتنا گھمنڈ اور اٹریکشن کیوں ہے ان بلڈی پاکستانیوں میں؟ سمجھتے کیا ہیں خود کو یہ مقروض، کرپٹ، دہشت گرد لوگ؟ گردنیں ہیں کہ الائچی کے پیڑوں سے ٹنگی ہیں'' 90

طاہرہ اقبال علاقائی زبانوں خصوصاً پنجابی زبان کے الفاظ کے استعمال سے بھی اپنی تحریر کو موثر بناتی ہیں۔ لطف یہ ہے کہ ان الفاظ کا استعمال اتنا بے ساختہ، برجستہ اور برمحل ہوتا ہے کہ قاری پر گراں نہیں گزرتا۔ یقیناً وہ لوگ جو دیسی زبان سے واقف نہیں وہ بھی مزہ لیتے ہیں اور کرداروں کے ماحول اور پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے معنی سے آشنا بھی ہوتے ہیں۔ بقول اسد محمد خان ان کی کہانیوں میں دیہاتی زندگی بالکل کچی گری جیسی ہوتی ہے 91 کچی گِری جیسی زندگی اور کچی گِری جیسی کہانیاں بیچنے کا سہرا ان کے اُسلوب کے سر ہے۔

1) ''ہڈی دولتاں ناکے کرنا جے کررج کے روٹی وی نہ کھا سکے بندہ'' 92

2) ''پنج ہزار روہٹی ہے، پنج ہزار کہنا سوکھا، کوٹھا مونہا منہ بھر جائے پنج ہزار سے بُو ہا بھی نہ کھلے'' 93

3) ''ماں سوئی کی چوبھ کو نرم گوشت میں گہرا نیچے ڈال کر کانٹے کو اُوپر اٹھاتی، نہ وڑ، بنے میں پیر مروڑا

کھا جائے ۔۔۔۔۔۔۔ پہلے تو دو جگہ گانڈا لگا ہوا ہے''94

4) ''پتے میں ہیں ساریاں نیکاں پا کاں میرے، پر کسی کا نام نہیں تو کیا، ہے تو یہ بھی بندے کا پتر۔۔۔۔!''95

5) ''چودھری کا سر اتنا پولا تھا کہ بس روڑا لگنے سے پچک گیا''96

6) ''دیکھ بی بی! عقیدت مندوں کا ہجوم جمع ہے۔ جا تُو بھی اُڈیک میں بیٹھ جا، سائیں! تُساں دیا لوہو اساں منگتے ہیں، سائیں! تساں دیا لوہو، اساں منگتے ہیں''97

7) ''پیو نے کہا نیک بیگم کھو میں نہا جا تو وہ اندھے کھو میں نہانے کو کُود گئی''98

8) ''یوں بھی کھانے کی تھوڑ، چھتر کی تھوڑ، تو پھر تناسب و توازن کے اُصول کے مطابق نام کی تھوڑ بھی تو ضروری ہے''99

9) ''جیسے سرسوں کے کیسری پھول اور چھولیے کے انگوری ڈوڈے سنگھار کرتے تھے اور خربوزوں کی واڑیوں سے اُڑ کر عطر پھلیل کا چھڑکاؤ ہوتا تھا''100

10) ''ہائے لوڈے ویلے بھرے بھکنے گھر کو جندرا مارا۔ بھوری کے متھے پر ہاتھ پھیرا''101

11) ''کوٹھے میں کوڈیاں والا ہے اور کمادوں میں کتلیوں والے گنے چُوپتے ہیں''102

12) ''مر گیا، نئیں بچدا۔ ملک جی گجی مارا اے۔ عارفہ مراثی نئیں بچدا''103

حوالہ جات:

1. گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''ادبی تنقید اور اُسلوبیات''2008، لاہور، سنگ میل پبلیکیشنز، ص15۔
2. مسعود حسین خان ''مطالعۂ شعر، صوتیاتی نقطۂ نظر سے''(مضمون) مشمولہ ''مقدماتِ شعر و زبان''، مسعود حسین خان، 1966، حیدر آباد، شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، ص18۔
3. خلیل احمد بیگ، مرزا، ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید''2005، علی گڑھ، شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ص35۔
4. عابد علی عابد، سید، ''اسلوب''2001، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص42۔
5. انیس ناگی، ''فلیپ''، ''سنگ بستہ''(افسانوی مجموعہ) طاہرہ اقبال، 1999، فیصل آباد، قرطاس، ادیبوں کا اشاعتی ادارہ۔
6. منشاء یاد، ''طاہرہ اقبال کے دو ناولٹس'' دیباچہ، مشمولہ ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) 2009، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ص7۔
7. طاہرہ اقبال ''ریخت''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''(افسانوی مجموعہ) 2003ء، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ص27۔
8. طاہرہ اقبال ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص31۔
9. طاہرہ اقبال ''رئیس اعظم''(ناولٹ) 2009ء اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ص135۔
10. ایاًب ص187۔
11. ایاًب ص156۔
12. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص60۔
13. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ) ص175۔
14. ایاًہ ص175۔
15. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص67۔

16. طاہرہ اقبال، ''امیر زادی''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص132۔
17. طاہرہ اقبال، ''جناح باغ''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''(افسانوی مجموعہ)، 2008ء، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ص154۔
18. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص97۔
19. طاہرہ اقبال، ''ہڑپہ کی چرواہی''(افسانہ) مشمولہ ''ماہنامہ شاعر''ممبئی، فروری 2010، ص44۔
20. طاہرہ اقبال، ''پٹھائی''(افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ''ص212۔
21. طاہرہ اقبال، ''گراں''(ناولٹ) مشمولہ سہ ماہی فنون، لاہور، خاص شمارہ، شمارہ نمبر 131، جولائی تا دسمبر 2011، ص272۔
22. طاہرہ اقبال، ''امیر زادی''(افسانہ)، مشمولہ ''ریخت''ص136۔
23. طاہرہ اقبال، ''خواب کہانی''(افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ''ص156۔
24. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص760۔
25. ایاًہ ص76۔
26. ایاًہ ص89۔ 27. ایاًہ ص98۔ 28. ایاًہ ص30۔
29. ایاًہ ص44۔ 30. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ) ص163۔
31. طاہرہ اقبال، ''گنجی بار''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص132۔
32. طاہرہ اقبال، ''روزن''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص179۔
33. طاہرہ اقبال، ''ناگفتی''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص133۔
34. طاہرہ اقبال، ''گھم گھم مدھانی''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص163۔
35. طاہرہ اقبال، ''گنجی بار''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص143۔
36. طاہرہ اقبال، ''ناگفتی''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص112۔
37. طاہرہ اقبال، ''وچولن''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص147۔
38. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ) ص146۔
39. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص97۔
40. طاہرہ اقبال، ''تپسیا''(افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ''ص33۔
41. طاہرہ اقبال، ''اِک عجب چال چل گیا وہ شخص''(افسانہ)، مشمولہ ''ریخت''ص183۔
42. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ)، ص156۔
43. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ)، ص40۔
44. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ)، ص189۔
45. طاہرہ اقبال، ''کھندے''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص84۔
46. طاہرہ اقبال، ''زلیخا''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص80۔
47. طاہرہ اقبال، ''جناح باغ''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص154۔
48. طاہرہ اقبال، ''گراں''(ناولٹ) ص399۔
49. طاہرہ اقبال، ''پٹھائی''(افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ''ص313۔
50. طاہرہ اقبال، ''انتخاب''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص93۔
51. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص76۔
52. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ) ص152۔
53. طاہرہ اقبال، ''دیسوں میں''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص45۔
54. طاہرہ اقبال، ''جوڑا گھوڑا''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص168۔
55. طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم''(ناولٹ) ص118۔
56. طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ''(ناولٹ) ص86۔
57. طاہرہ اقبال، ''انتخاب''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص93۔
58. طاہرہ اقبال، ''ریخت''(افسانہ) مشمولہ ''ریخت''ص24۔
59. طاہرہ اقبال، ''روزن''(افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار''ص179۔

60 طاہرہ اقبال، ''ہڑپہ کی چرواہی'' (افسانہ) مشمولہ ''ماہنامہ شاعر'' ص 25۔
61 طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم'' (ناولٹ) ص 150۔
62 خلیل احمد بیگ، مرزا، ''تنقید اور اسلوبیاتی تنقید'' ص 139۔
63 طاہرہ اقبال، ''راونڈ دی کلاک'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 69۔
64 طاہرہ اقبال، ''پٹھانی'' (افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ'' ص 213۔
65 طاہرہ اقبال، ''ماں ڈائن'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 99۔
66 طاہرہ اقبال، ''دیسوں میں'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 43۔
67 طاہرہ اقبال، ''پٹھانی'' (افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ'' ص 214۔
68 طاہرہ اقبال، ''جوڑا گھوڑا'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 167-168۔
69 طاہرہ اقبال، ''بھوک بھنور'' (افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ'' ص 154۔
70 طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ'' (ناولٹ) ص 94۔
71 طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ'' (ناولٹ) ص 31۔
72 ایضاً ص 26۔ 73 طاہرہ اقبال، ''گراں'' (ناولٹ) ص 392۔
74 طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم'' (ناولٹ) ص 150۔
75 ایضاً ص 163۔ 76 طاہرہ اقبال، ''حسن کی دیوی'' (افسانہ) مشمولہ ''سنگ بستہ'' ص 171۔
77 طاہرہ اقبال، ''جوڑا گھوڑا'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 159۔
78 طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ'' (ناولٹ) ص 39۔ 79 طاہرہ اقبال، ''گراں'' (ناولٹ) ص 262۔
80 طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم'' (ناولٹ) ص 151۔
81 طاہرہ اقبال، ''انتخاب'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 91۔
82 طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ'' (ناولٹ) ص 35
83 ایضاً ص 74۔ 84 طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم'' (ناولٹ) ص 132۔
85 طاہرہ اقبال، ''ملیچھ'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 62۔
86 طاہرہ اقبال، ''وہ'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 253۔
87 طاہرہ اقبال، ''لوکاں والا اسکول'' (افسانہ) مشمولہ ''اسالیب 1'' اسالیب پبلی کیشنز کراچی، نومبر دسمبر 2010، ص 77
88 طاہرہ اقبال، ''رئیس اعظم'' (ناولٹ) ص 135۔ 89 طاہرہ اقبال، ''گراں'' (ناولٹ) ص 267۔
90 طاہرہ اقبال، ''شپلا کے پھول'' (افسانہ) مشمولہ ''کولاژ'' کولاژ پبلی کیشنز، کراچی، اگست تا اکتوبر 2010، ص 34۔ 91 اسد محمد خان، ''پیش لفظ''، ''گنجی بار'' ص 7۔
92 طاہرہ اقبال، ''گراں'' (ناولٹ) ص 399۔
93 طاہرہ اقبال، ''جوڑا گھوڑا'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 159۔
94 طاہرہ اقبال، ''علی بیٹا اور۔۔۔۔'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 71۔
95 طاہرہ اقبال، ''گنجی بار'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 147۔
96 طاہرہ اقبال، ''چرواہا'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 127۔
97 طاہرہ اقبال، ''ملیچھ'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 67۔
98 طاہرہ اقبال، ''دیسوں میں'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 43۔
99 طاہرہ اقبال، ''سیرگاہ'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 282۔
100 طاہرہ اقبال، ''مٹی کی سانجھ'' (ناولٹ) ص 94۔
101 طاہرہ اقبال، ''دیسوں میں'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 45۔
102 طاہرہ اقبال، ''گنجی بار'' (افسانہ) مشمولہ ''گنجی بار'' ص 129۔
103 طاہرہ اقبال، ''کھنڈے'' (افسانہ) مشمولہ ''ریخت'' ص 83۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر خواجہ زاہد عزیز*

کشمیر میں اُردو نثر نگاری......ایک جائزہ

Abstract: *Persian remained an official language of Kashmir for six hundred years. The primary impressions of Urdu are found in the poetical writings of Mughal Era's (1586-1752) Kashmiri Poets. The elementary efforts which are made for Kashmiri prose writing, Urdu contributed a lot for the promotion of Kashmiri prose and drama writings. Urdu also made medium of expression for the publicity of national issues. The writers of Jammu, Poonch and Kashmir played a vital role for the promotion of Urdu prose-writing. The Legislative Assembly of Jammu and Kashmir declared Urdu an official language of Kashmir in 1956. Jammu and Kashmir academy of arts, culture and languages established in Srinagar in 1958 for the enhancement of art, culture and languages. This institution played an important role for the development of Urdu language and literature. Urdu prose-writing is flourishing by leaps and bounds under the auspices of Kashmiri writers, intellectuals and dramatists.*

ریاست جموں و کشمیر میں فارسی زبان سالہا سال تک ثقافتی سفیر کی حیثیت سے مقبول رہی۔ شہنشاہیت کی ترجمان اس زبان کا جلال اور وقار کشمیر میں تقریباً چھ سو سال قائم رہا لیکن بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی اس شیریں زبان کا ستارہ جموں و کشمیر کے آسمانِ ادب سے ڈوب گیا۔ اُردو زبان سرحدوں کو روندتی ہوئی آگہی کا نور بن کر ریاست میں داخل ہوئی اور اس نے یہاں کے اطراف میں فارسی کی ذیشان جانشیں کا رُتبہ حاصل کرلیا۔ گزشتہ دو سو سال کے دوران جن زبانوں نے کشمیر میں اپنا دائرہ اثر وسیع سے وسیع تر کیا ان زبانوں میں اُردو کا نام سرفہرست آتا ہے۔ ریاست میں بالعموم اور وادی میں بالخصوص اُردو کوئی پرانی زبان نہیں لگتی۔ اگرچہ یہ یہاں کے

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ کشمیریات، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

لوگوں کی مادری زبان نہیں۔ اُردو کے ابتدائی نقوش کشمیر میں مغلیہ عہد (۱۵۸۶-۱۷۵۲) کے کشمیری شعرا کے کلام میں نظر آتے ہیں۔ انیسویں صدی کے کشمیری شعرا نے جو ریختے لکھے ہیں وہ اُردو اور کشمیری کا مرکب لگتے ہیں۔ ان کشمیری شعرا میں پرمانند، محمود گامی، رسول میر، کرشن راز دان اور نعمہ صاحب شامل ہیں (۱)۔ اُردو کی خدمت کرنے میں اُن کشمیریوں کا ایک اہم کردار ہے جو وادی سے ہجرت کر کے لاہور، لکھنؤ، دہلی اور الٰہ آباد میں آ کر آباد ہوئے۔ ان کشمیریوں نے اپنی اُردو دانی کا لوہا ہر کسی سے منوایا۔

۱۹۴۷ء سے قبل سرینگر سے جتنے بھی اخبار اور رسالے شائع ہوئے ان میں اُردو رسائل کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ ڈراموں کے روپ میں نثر نگاری کی جو ابتدائی کوششیں کشمیری زبان میں کی گئی ہیں، اس نثر نگاری اور ڈرامہ نگاری کے پیچھے بھی اُردو کا ہاتھ رہا ہے۔ قومی مسائل کی تشہیر کے لیے بھی اُردو کو ہی ذریعہ اظہار بنایا گیا ہے۔ اُردو نے کشمیر کی علاقائی زبانوں کشمیری، ڈوگری، گوجری اور پہاڑی کے لیے بھی منبع فیضان کا کام دیا ہے۔ ان علاقائی زبانوں کو نئی تحریکوں اور فکری نہجوں سے ممیّز کرنے میں اُردو نے رہنمایانہ کردار ادا کیا ہے۔ کشمیر میں فارسی زبان کو تقریباً چھ سو سال تک علمی و ادبی زبان کا درجہ حاصل رہا۔ لیکن جب کشمیر میں اُردو زبان کو سرکاری سرپرستی حاصل ہوئی تو اُردو نے فارسی کو پیچھے دھکیل کر اس کی جگہ لے لی اور سب سے پہلے اس جادو اثر زبان نے اپنا اثر جموں اور پونچھ پر ڈالا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی جموں میں ادبی سرگرمیوں کا سلسلہ شروع ہوا۔ جس کی وجہ چند نامور شاعروں اور ادیبوں کی جموں میں موجودگی تھی۔ جن میں بالخصوص پنڈت دتا تریہ کیفی، جعفر علی خاں، اثر لکھنوی اور خوشی محمد ناظر کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ ریاست میں شروع میں چونکہ نشر و اشاعت پر کڑی بندشیں عائد تھیں۔ اس لیے مقامی ادیبوں کی تخلیقات ریاست سے باہر شائع ہونے والے اُردو اخباروں اور رسالوں میں شائع ہوتی رہیں۔ ۱۹۲۴ء میں جب لالہ ملک راج صراف نے ریاست کا پہلا مکمل اُردو اخبار رنبیر جاری کیا تو اس سے مقامی شاعروں اور ادیبوں کو نشر و اشاعت کا ایک وسیلہ ہاتھ آ گیا جس کے بغیر اس سے قبل وہ خود کو نامکمل سا محسوس کرتے تھے (۲)۔ آہستہ آہستہ اس اخبار نے ایک ادبی سکول کا درجہ حاصل کر لیا اور مقامی ادیبوں کا ایک ایسا گروہ تیار ہو گیا جن کی تخلیقات ریاست سے باہر تخلیق ہونے والے ادب سے کسی طرح بھی کم تر نہ تھیں۔

پونچھ سے چراغ حسن حسرت کی شاداب طبیعت نے اُردو زبان میں اپنی ادبی تخلیقات پیش کیں۔ چراغ حسن حسرت ایک طرف ساری اُردو دنیا کا قابلِ لحاظ نام ہے تو دوسری طرف سرزمینِ پونچھ سے اپنے تعلق

کے باعث اس علاقے کی علمی و ادبی تاریخ و ورثہ کی اہم ترین شہادت اور معتبر ترین حوالہ بھی ہیں۔ یہ ایک ہمہ جہت ادبی شخصیت کے مالک تھے۔ جنہوں نے تاریخ، صحافت، شاعری اور دوسرے ادبی میدانوں میں انمٹ نقوش چھوڑے ہیں (۳)۔ پُونچھ اور جموں کے دوش بدوش وادی کشمیر کے مردم خیز خطے نے ایک مؤرخ، سوانح نگار، شاعر، ناول نگار اور صحافی محمد دین فوق کو ادب کے میدان میں لا کھڑا کیا۔ آپ نے ادب کی بہت سی اصناف پر قلم فرسائی کی۔ کشمیری النسل ہونے اور کشمیر سے محبت کے پہلو کے باعث انہوں نے اپنی تحریروں اور سخن کا رُخ کشمیر کے موضوع کی طرف کر دیا۔ یوں اُن کی ہر تخلیق میں کشمیر کسی نہ کسی صورت اور رنگ میں جلوہ گر ہونے لگا۔ علم و فن نے آپ کی ادبی خدمات پر آپ کو ماہرِ کشمیریات اور علامہ محمد اقبال جیسی شخصیت نے بھی مجدد کشامرہ کہا (۴)۔ *تاریخ کشمیر، رہنمائے کشمیر، اسلام اور کشمیر، تاریخ اقوام کشمیر، مشاہیر کشمیر، تذکرہ خواتین کشمیر، تاریخ بڈشاہی، کشمیر کا نادر شاہ، سفر نامہ کشمیر، شاہی سیرِ کشمیر، شباب کشمیر، حکایات کشمیر، اور کشمیر کے راجے مہاراجے* ان کی زندہ یادگاریں ہیں (۵)۔

صحافتی میدان میں اُردو زبان کے اخبارات نے یکے بعد دیگرے جنم لینا شروع کیا۔ چنانچہ جموں سے *امر، وطن، گلاب، شمشیر، نیا کشمیر، سویرا، دیش سیوک، نیا سماج، لوک راج، انقلاب، نوائے قوم، اُجالا، مساوات،* اور *سچ* شائع ہوئے۔ جبکہ پُونچھ کی اُردو خیز سرزمین سے *پربھات، المجاہد* اور *سورن کوٹ* شائع ہوئے۔ سری نگر سے *رہنما، دہقان، کشمیر سماچار، نوائے قوم، خورشید، ہمدرد، خالد، خدمت* اور *البرق* وغیرہ مختلف اوقات میں منظر عام پر آئے۔ اخبارات کے ساتھ رسائل و جرائد بھی شائع ہوتے رہے۔ جن میں *پرتاپ، فردوس، لالہ رُخ، رتن، تنظیم، تعلیم جدید، بازیافت، پمپوش، کاروان، ہی مال، کوثر ناگ، زون* اور *بادام واری* قابل ذکر ہیں۔ یہ رسائل ایک چوتھائی صدی تک اُردو کا ادبی مزاج بنانے اور اسے نکھارنے میں انتھک کوششیں کرتے رہے (۶)۔

ابتداء میں اُردو نثر کی طرف بہت کم توجہ دی گئی اور زیادہ زور شعر و شاعری کی طرف دیا گیا جس کی وجہ سے نثری کام زیادہ نہ پنپ سکا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ملک میں آزادی کے ساتھ ساتھ جب شعر و ادب کی ترقی کے لیے اجتماعی شعور پیدا ہوا تو ریاست میں اُردو کی ترقی کا ایک زریں دور شروع ہوا۔ یہاں تک کہ ۱۹۵۶ء میں ریاستی آئین کے تحت جموں و کشمیر قانون ساز اسمبلی نے اُردو کو باضابطہ طور پر سرکاری زبان کا درجہ دیا (۷)۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کشمیر میں اُردو نثر نے انگڑائی لینی شروع کی۔ برصغیر کی تقسیم کشمیر کی سیاسی، سماجی، معاشی اور بالخصوص تمدنی و

تہذیبی زندگی کے لیے ایک عہد ساز دور کی حیثیت رکھتی ہے۔ کشمیر میں اُردو ریاستی آئین کے تحت سرکاری زبان قرار دی جا چکی ہے۔ جس کے نتیجے میں اُردو زبان کی روز افزوں ترقی کے ساتھ ساتھ یہاں شاعروں کے دوش بدوش نثر نگار، تمثیل نگار، افسانہ نویس، ڈرامہ نگار اور صحافی تیزی کے ساتھ اُبھرتے گئے جنھوں نے اپنی تخلیقات کو پیش کر کے کشمیر میں اُردو نثر نگاری کی کمی کو پورا کیا۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کشمیر کی حکومت نے پرائمری اور مڈل جماعتوں کی درسی کتب مقامی مصنفین سے ہی لکھوائیں۔ ان مصنفین میں پریم ناتھ پردیسی، پروفیسر صاحبزادہ حسن شاہ، میر غلام رسول نازکی، تنہا انصاری، غلام احمد کشفی، غلام حسین نحوی اور پروفیسر بی ڈی مل شرما قابلِ ذکر ہیں (۸)۔ ۱۹۵۸ء میں جب فن، تمدن اور زبانوں سے متعلق جموں وکشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر و لینگویجز کا وجود سری نگر میں عمل میں لایا گیا تو اس ارادے نے نہایت فیاضی کے ساتھ دوسری زبانوں کے علاوہ اُردو کی طرف بھی خاص توجہ دی۔ اُردو نثر و نظم اور دوسری تخلیقات کو منظر عام پر لانے کے سلسلے میں اس ادارہ نے نثر نگاروں، افسانہ نویسوں، کہانی کاروں اور شاعروں کو مالی امداد دینے کا سلسلہ شروع کیا تا کہ وہ اپنی تصنیفات شائع کرا سکیں۔ اسی ادارہ کی کوششوں سے ہی آج تک درجنوں اُردو کتب چھپوا کر ایک خاص کمی کو پورا کیا گیا۔ اُدباء کی حوصلہ افزائی کے پیشِ نظر مالی امداد سے قطع نظر معیاری کتب کی اشاعت کے لیے ہر سال انعامات دینے کی روایت بھی کلچرل اکادمی ہی نے ڈالی۔

جن کشمیری نثر نگاروں کی تصانیف ۱۹۵۸ء کے بعد منظرِ عام پر آئیں ان میں ڈاکٹر حامدی کاشمیری کا نام سرفہرست ہے۔ وہ ایک نظریہ ساز، صاحبِ بصیرت، سربرآوردہ ادیب، شاعر اور نقاد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ اُن کی نثری کاوشوں میں *جدید اُردو نظم اور یورپی اثرات*، *نئی حسیت اور عصری اُردو شاعری*، *غالب کے تخلیقی سرچشمے*، *میر کا مطالعہ*، *غالب اور اقبال*، *کارگہ شیشہ گری*، *ناصر کاظمی کی شاعری*، *جدید شعری منظر نامہ*، *بُلندیوں کے خواب*، *سراب*، *حرفِ راز اور امکانات*، *تنقید ایک نئے تناظر میں*، *انتخاب غزلیات میر*، *اُردو تنقید کا مجموعہ مرتب اور ریاست جموں کشمیر میں اُردو ادب* قابلِ ذکر ہیں (۹)۔

اُردو اور کشمیر کا رشتہ یوں تو رسمی طور پر سو، سوا سو سال سے زیادہ پُرانا نہیں ہے لیکن اُردو جس تہذیبی لہر کی کوکھ میں پلی اور پنپی اور پھر جس کے شانے پر سوار ہو کر صفت جام پھری، اس سے کشمیر کی اُنس و آشنائی صدیوں کے عرصے کو محیط ہے۔ اس رشتے کی گرہیں کھولنے کی جستہ جستہ کوششیں اگر چہ وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہیں لیکن اس موضوع پر سچے معنوں میں داد پروفیسر عبدالقادر سروری کو دینا پڑتی ہے جن کی پرورش کشمیر سے ہزاروں

میل دور جزیرہ نمائے دکن کی سنگلاخ چٹانوں میں ہوئی۔ ان کے آباؤ اجداد صدیوں پہلے کشمیر سے ہی حیدر آباد دکن جا کر آباد ہو گئے تھے۔ عبدالقادر سروری اُردو کے ایک مقتدر، معتبر مُحقق اور ناقد کی حیثیت سے جامعہ عثمانیہ سے جامعہ کشمیر میں اُردو شعبہ کے صدر کی حیثیت سے تشریف لائے اور کشمیر میں آ کر ان کے قلم کا تیشہ اندھیری وادیوں میں چراغاں کرنے لگا۔ انہوں نے *کشمیر میں فارسی ادب کی تاریخ*، *کشمیر کے دو بھائی دو ادیب اور کشمیر میں اُردو* (حصہ اول، دوم، سوم) جیسی کتابیں لکھ کر نثری ترقی کی راہ میں اپنا حصہ ڈالا (۱۰)۔

کشمیر میں نثری ادب کی ترقی و ترویج میں جن ادیبوں نے بھرپور کردار ادا کیا ان میں نور شاہ کی نثری کاوشیں *انتخاب اردو ادب*، *پائل کے زخم اور یہ میری دُنیا*، محمد امین پنڈت کی *مختصر تاریخ کشمیر اور لداخ کی کہانی*، تنہا انصاری کے خطوط کا مجموعہ *خاطرِ احباب*، *صحیح اُردو بولیے اور تعلیم زبان*، عشرت کشتواڑی کی *تاریخ کشتواڑ*، کے ڈی مینی کی *تاریخ پونچھ*، ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کی *ادبی قدریں اور نفسیات*، *لاوے کا سمندر اور شعوری عمل*، پروفیسر نند لال طالب کی *جوہر آئینہ*، شبنم قیوم کی *ایک زخم اور سہی اور یہ کس کا لہو بہا*، ملک راج آنند کی *جانے وہ کیسے لوگ تھے*، ڈاکٹر اکبر حیدری کا ناول *فطرت*، *میر انیس بحثیت رزمیہ شاعر*، *میر ضمیر اور دیوان نامی*، *تحقیق و انتقاد*، *مطالعہ زور اور نسخہ میر بخط میر*، شیخ محمد عبداللہ کی *آتش چنار*، پروفیسر سیوا سنگھ کی *کشمیر میں پنجابی زبان و ادب*، علی محمد لون کی *شاہد ہے تیری آرزو*، ڈاکٹر کاشی ناتھ پنڈت کی *خواجہ حافظ شیرازی کا مفصل مطالعہ*، ڈاکٹر محمد زمان آزردہ کی *فانوس خیال*، *شیریں کے خطوط*، *غبار کارواں* اور *مرزا سلامت علی ربیر۔ حیات و کارنامے*، ڈاکٹر برج پریمی کی *سعادت حسن منٹو۔ حیات و کارنامے*، *ذوق نظر*، *حرف جستجو*، *جلوہ صدرنگ اور چند تحریریں*، جگن ناتھ آزاد کی *اقبال اور کشمیر*، غلام رسول سنتوش کا ناول *سمندر پیاسا ہے*، ڈاکٹر مشعل سلطان پوری کی *نگارشات*، امر مالموہی کی *زعفران زار*، بھوشن لال بھوشن کی کتاب *صرف پانچ ہزار*، موہن یاور کی *سیاہ تاج محل اور اپنا گھر* شامل ہیں (۱۱)۔

کشمیر میں مضمون نگاری اور انشاء پردازی کی تحریک کا بڑا سبب اخبار اور رسائل ہیں۔ ریاست میں جس بہتات سے روزنامے و ہفت روزہ شائع ہو رہے ہیں ان کے مدنظر یہ حیرت کی کوئی بات نہیں کہ یہاں بے شمار مضمون نگار پیدا ہوئے۔ کیونکہ اخباروں کے اجراء کی تحریک سے ہی لکھنے والوں کو ایک تحریک ملی۔ اخبارات و رسائل نہ ہوتے تو ایسا نہ ہو سکتا تھا لہٰذا اس دور میں نثر نگاروں کا کارواں تشکیل پانا ایک لازمی بات ہے۔ چنانچہ دورِ حاضر کے مضمون نگاروں کی تخلیقات میں موضوعات کے لحاظ سے بہت وسعت پائی جاتی ہے۔ تاریخ، تہذیب و ثقافت، ادب و فن، تعلیم و صنعت گری غرض ہر موضوع پر مضامین لکھے جا رہے ہیں اور یہ مضامین جہاں

اُردو نثر نگاری میں پیش رفت کے حامل ہیں وہاں زیادہ رچے ہوئے شعور کی آگہی بھی دیتے ہیں۔ صحافتی شعبہ میں اُردو نثر کو فروغ دینے میں کشمیر کے جن قابلِ ذکر اخبارات و رسائل نے اہم کردار ادا کیا ان میں *خالد، جدید، رہبر جدید، وُلر، جمہور، آئینہ، رہنما، ہلال، جموں، سندیش، پیامِ انقلاب، آفت، اقبال، روشنی، زمیندار، مزدور، نیا سنسار، کشمیر، اُجالا، نوائے کشمیر، قومی آواز، نوجیون، جہان نو، سلسبیل، محافظ، چٹان، چنار، نگینہ، ارمغان، ہمارا کشمیر، وادی کی آواز، سرچشمہ حیات، اذان، دبستان، سویرا، محاذ، قومی درد، میزان اور بڈشاہ* شامل ہیں (۱۲)۔ جموں و کشمیر کے تمدنی و ادبی احیائے نو کے پیش نظر کلچرل اکادمی سری نگر نے گزشتہ تیس برسوں میں اُردو زبان کے فروغ میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس ادارے کی زیرِ نگرانی ایک دو ماہی ادبی جریدہ *شیرازہ* محمد یوسف ٹینگ کی ادارت میں جاری کیا گیا جو اب ایک ماہنامہ کی صورت میں چھپ رہا ہے۔ نثر نگاروں کی تخلیقات کو عوام سے روشناس کرانے کے سلسلے میں سالنامہ *ہمارا ادب* بھی نہایت باقاعدگی کے ساتھ شائع ہو رہا ہے۔ اور اس کے کئی نمبر مثلاً *مشاہیر نمبر، جموں و کشمیر نمبر، شخصیات نمبر اور اولیا نمبر* شائع کیے جا چکے ہیں (۱۳)۔

کشمیر میں اُردو نثر کی ترقی و ترویج میں اخبارات کے ساتھ ساتھ جن رسائل و جرائد نے اہم کردار ادا کیا ان میں قابل ذکر امر سنگھ کالج کا میگزین *لالہ رُخ*، سری پرتاپ کالج کا میگزین *پرتاپ* اور اسلامیہ کالج کا *بادم واری* ہیں۔ اس کے علاوہ کشمیر یونیورسٹی، سری نگر کے شعبہ اُردو کا تحقیقی میگزین *بازیافت* تحقیقی، تنقیدی، لسانی اور ادبی تخلیقات کو منظرِ عام پر لا رہا ہے (۱۴)۔ اُردو زبان و ادب کی خدمت انجام دینے میں ریاست کے ریڈیو اسٹیشن اور ٹیلی ویژن کی ادبی خدمات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں صحافتی ادارے، اُردو زبان و ادب کی توسیع و تشہیر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان اداروں نے کشمیر کے اُردو دان طبقوں، سکولوں اور کالجوں میں زیرِ تعلیم طلباء و طالبات کو صحیح تلفظ، مناسب لب و لہجہ، صحیح تذکیر و تانیث اور صحیح زبان سیکھنے کے مواقع بھی فراہم کیے۔

اُردو نثر کی ترقی و ترویج کے لیے کشمیر میں قابل تعریف حد تک ادبی ترقی کی منزلیں طے ہو چکی ہیں۔ اُردو نثر نگاری اس خطہ میں فن اور موضوع دونوں اعتبار سے وسعت، تنوع اور نئے نئے افکار سے ہمکنار ہو رہی ہے اور کشمیر کی نئی نسل کے ادیبوں، نثر نگاروں، ڈرامہ نویسوں اور دانشوروں کا ایک بڑا کارواں تخلیقی راہوں پر رواں دواں نظر آ رہا ہے۔ ان ہی قلم کاروں کی کاوشوں سے کشمیر میں اُردو کے شاندار مستقبل کی بشارت مل سکتی ہے۔ اسی زبان کی مدد سے ریاست جموں و کشمیر کی تینوں اکائیوں کے ثقافتی و تہذیبی رشتوں کو برقرار رکھنے اور فروغ دینے کا کام انجام دیا جا سکتا ہے بلکہ اس ثقافتی سرمایہ کو پاکستان اور دیگر ممالک میں روشناس کروانے میں

اُردو ہی کے دامن کو تھام کر کامیابی کی منازل حاصل کی جا سکتی ہیں۔

حوالہ جات:

(۱) محمد یوسف ٹینگ، *کشمیری زبان اور اُردو*، سرینگر، ۱۹۶۷ء، ص ۵۳
(۲) فتح محمد ملک، پروفیسر، *پاکستان میں اُردو*، جلد پنجم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۲۰۰۶، ص ۱۴۵
(۳) ایضاً، ص ۴۴۳
(۴) محمد اجمل خان نیازی، ڈاکٹر *فوق الکشمیر*، لاہور، ۱۹۹۰، ص ۴۱
(۵) ایضاً، ص ۲۳۱
(۶) پریم ناتھ بزاز، *تاریخ جدوجہد آزادی کشمیر*، لاہور، ۱۹۹۲، ص ۲۱۳
(۷) نذیر آزاد، *کشمیری پر اُردو کے اثرات*، دہلی، ۲۰۱۲، ص ۶۷
(۸) محمد احمد اندرابی، *جموں و کشمیر میں اُردو کے پچاس سال*، جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، سرینگر، ۱۹۹۸، ص ۱۶۷
(۹) حامد کاشمیری، *معاصر تنقید ایک نئے تناظر میں*، سرینگر، ۱۹۹۲، ص ۲۷
(۱۰) محمد یوسف ٹینگ، *کشمیر میں اُردو*، جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، سرینگر، ۱۹۹۸، ص ۱۴۹
(۱۱) محمد احمد اندرابی، *جموں و کشمیر میں اُردو کے پچاس سال*، جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، سرینگر، ۱۹۹۸، ص ۱۶۹
(۱۲) ایضاً، ص ۱۷۳
(۱۳) ایضاً، ص ۱۷۱
(۱۴) ایضاً، ص ۱۷۲

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر خالد محمود خٹک*

خوانین قلات کی زیرِ سرپرستی بلوچستان میں اردو کا فروغ

Abstract: *Though the usage of Urdu is very old in Balochistan,.but its literary sample are not found any where before the complete Quliyat of Mohammad Hassan Brahvi sinci 1847. It was the time when Khanate of Kalal were promoting and flourishing in literature gradually. The Quliyat of Mohammad Hassan Brahvi headed by the Khanate in the different areas facilitated the literary people like Abid Shah Abid, Mohammad Hussain Anqa, Yousaf Aziz Magsi, Naseem Talvi, Gul Khan Naseer etc, who in Urdu literature in different fields through their creative efforts paved the way for the promotion and progress of Urdu. This whole background was literally and scholarly headed by the Khanate of kalat. Due to this Urdu spread in for flung areas and become a common mode of expression in this region.*

ستارہویں صدی میں قلات پر خوانین کی حکومت قائم ہوئی۔ زمانے کے گرم وسرد سے گزرتے ہوئے میر احمد خان احمد زئی نے ۱۶۶۶ عیسوی میں قلات حکومت کے بانی کی حیثیت سے ریاست کا انتظام سنبھالا۔ ابتداء میں یہ حکومت قلات اور سوراب کے علاقوں پر مشتمل تھی۔ بعد کے ادوار میں باغبانہ، خضدار اور مستونگ پر فتوحات کے نتیجے میں ریاست قلات کو وسعت حاصل ہوئی۔ بعد ازاں کچھی کا علاقہ بھی خواتین کے زیرِ تسلط آ گیا۔ سید محمود شاہ بخاری اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

''میر احمد خان احمد زئی حکومت کے بانی کی حیثیت سے ۱۶۶۶ء میں حکمران منتخب ہوئے۔ ریاست قلات اس وقت قلات اور سوراب کے علاقوں پر مشتمل تھی۔ مستونگ مغلوں کے قبضے

*چیئرمین شعبہ اردو، جامعہ بلوچستان کوئٹہ۔

میں تھا۔ باغبانہ اور خضدار نیز درہ مولہ کے متصلہ علاقے پر جدگال قابض تھے اور شال کوٹ (کوئٹہ) افغانوں کے زیرِ تسلط تھا...... میر احمد خان نے اپنے عہد میں کئی جنگیں لڑیں اور افغانی حکومت کے مغل گورنروں کو کئی بار شکست دی نتیجے میں باغبانہ اور مستونگ فتح کر کے اپنی ریاستی حدود میں وسعت پیدا کی۔''۱

تاریخ اور تاریخی عوامل سے قطع نظر یہ نکتہ وضح کرنا مقصود ہے کہ خوانین قلات کے زیرِ اثر بلوچستان کا وسیع علاقہ زیرِ نگرانی رہا ہے۔ مختلف زمانوں میں یہ حدود گھٹتی بڑھتی رہی ہیں۔ ان میں جو اہم علاقے تہذیبی، علمی اور معاشی اعتبار سے معروف رہے ان میں خود قلات، خضدار، مستونگ، گندھاوا اور ان کے گردونواح شامل ہیں جن پر ریاستی حکومت کے ہمہ جہت اثرات مرتب ہوئے۔ ان کا ایک پہلو ادبی فضا کا قیام اور اس کے ارتقاء کے منازل کا طے ہونا تھا اس زاویہ نگاہ سے جب ہم دیکھتے ہیں تو خوانین سے بہت پہلے ہمیں خضدار میں علمی اور ادبی سرگرمیوں کا انمٹ سراغ ملتا ہے۔ یہ عمل صرف بلوچستان کے لیے ہی نہیں بلکہ پورے برصغیر کے لیے قابلِ فکر ہے کہ خضدار میں رابعہ خضداری کی علمی اور ادبی سرگرمیاں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں ان کے بارے میں محمد عوفی کے تذکرے ''لباب الالباب'' میں بنیادی معلومات اس طرح ملتی ہیں کہ وہ فارسی کی صاحب دیوان شاعرہ تھیں اور فارسی کے اولین شاعر رودکی سے ان کے ادبی مراسم تھے اس کی تصدیق حافظ محمود شیرانی نے اپنی کتاب ''پنجاب میں اردو'' میں ''لباب الالباب'' کے حوالے سے کی ہے۔ محققین نے رابعہ خضداری کے بارے میں جو معلومات بعد میں یک جا کی ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے۔

رابعہ خضداری چوتھی صدی ہجری میں بلوچستان کے اہم شہر خضدار میں پیدا ہوئی اس خطے کے پس منظر میں یہ بات بہت اہمیت کی حامل ہے کہ خضدار وہ مقام ہے جہاں رابعہ کی ادبی سرگرمیاں اس طرح شروع ہوئیں کہ وہ فارسی کی پہلی خاتون شاعرہ کا اعزاز حاصل کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ مگر اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ رابعہ کو اسی ادبی سرگرمی کی وجہ سے اپنی جان بھی گنوانا پڑی۔ ''لباب الالباب'' سے لے کر شبلی کی شعر العجم تک سب ہی اس ادبی موت پر سوگوار نظر آتے ہیں۔

''رابعہ فارسی کے قدیم ترین شعراء رودکی، شہید بلخی، اور ابوشکور وغیرہ کی ہمعصر ہے اور اس کا تعلق خاندان سامانیہ کے اس ممتاز دور سے ہے جو فارسی شعر وادب کا اولین دور کہلاتا ہے۔ سامانیہ دور طاہریہ اور مضویہ کے خاتمہ پر ۳۹۰ھ سے شروع ہوتا ہے۔ اس میں نہ صرف یہ کہ بڑے بڑے علماء وفضلاء وشعراء پیدا ہوئے بلکہ یہ بھی ہوا کہ ایرانی ادب اپنے قومی وملکی مزاج سے پہلی بار ہم آہنگ ہوا۔ رابعہ کا اس عہد سے تعلق ہے۔ اور اس کی ادبی وفنی شخصیت فارسی ادب کے اس ابتدائی دور سے ایسی مستحکم ہو چکی

> تھی کہ قدیم تذکرہ نگار جو اس وقت عورتوں کا ذکر تو درکنار ان کا سرِعام نام لینا بھی گناہ سمجھتے تھے۔ رابعہ کا ذکر کیے بغیر نہیں رہ سکے۔'' ۲

ان کی شاعری آج پوری طرح محفوظ نہیں لیکن جو کچھ بچ رہا ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فارسی کے توسط سے اردو میں داخل ہونے والی بیشتر تلمیحات کا سب سے پہلے استعمال رابعہ نے اپنی فارسی شاعری میں کیا تھا۔ ''لیلیٰ مجنوں'' کی معروف داستان کو غزل کے منظر نامے میں معنویت کا سہارا دینے کے لیے رابعہ ہی نے ''لیلیٰ مجنوں'' کی تلمیح کو استعمال کرنا شروع کیا جو آج اردو شاعری کا اہم حصہ بن چکی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر انعام الحق کوثر کا کہنا ہے۔

> ''اسی نے پہلی دفعہ فارسی شاعری میں لیلیٰ مجنوں کی داستان بطور تلمیح استعمال کی۔'' ۳

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ قلات کے پڑوسی خضدار میں ایک ایسی ادبی فضا موجود تھی جس میں معاشرے کے بے شمار لوگ اپنی اپنی سطح پر ادبی سرگرمیوں کا موثر حصہ بنے ہوئے تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ تاریخوں بالخصوص ادبی تاریخوں نے اس علمی اور ادبی فضا کو محفوظ کرنے میں موثر کردار ادا نہیں کیا ہے۔ ورنہ رابعہ خضداری کے معاصرین کی ایک طویل فہرست بھی آج ہمارے سامنے ہوتی کیوں کہ کوئی ایک شاعر تنہا کسی جزیرے میں رہ کر اپنی ادبی سرگرمیوں کو فروغ نہیں دیتا ہے بلکہ وہ معاشرے کا حصہ بن کر نہ صرف معاشرے کی عکاسی کرتا ہے بلکہ اس میں روح بھی ڈالتا ہے۔ اس پس منظر کی وضاحت کرتے ہوئے آغا نصیر خان احمد زئی لکھتے ہیں۔

> ''رابعہ کے بعد سے بلوچستان کے فارسی علم و ادب کی تاریخ پر کئی صدیوں کا دبیز پردہ پڑا ہوا ہے تاہم دینی مدرسوں اور درسگاہوں میں فارسی زبان کے ترویج اور ادبیات و تاریخ کے شعبوں میں اس خطے کے اہل قلم کی کاوشوں کے نشانات جگہ جگہ پائے جاتے ہیں۔'' ۴

معلومات کی عدم فراہمی کی وجہ سے بلوچستان میں اس عہد کی علم و ادب کی سرگرمیوں پر سے اب تک پردہ اٹھانا ممکن نہیں ہوا ہے۔ ورنہ یہ لازم تھا کہ زندگی جوں جوں آگے بڑھتی گئی تھی اس کی تصوریں بھی اتنی روشن اور واضح ہو کر سامنے آتی رہتیں۔ پھر بھی اس صورت حال سے واضح ہوتا ہے کہ خضدار کی یہ ابتدائی سرگرمیاں بالاخر خوانین کے عہد میں اس طرح سے مرتب ہوئیں کہ سرکاری خط و کتابت فارسی میں ہونے لگی۔ سفارتی مراسلت اور معاہدوں کی تحریری صورتیں اگرچہ عوام الناس کے سامنے تو نہیں ہیں لیکن تاریخوں میں ان کی موجودگی یہ بتاتی ہے کہ زبان و ادب کا سلسلہ پھیلتے پھیلتے روزمرہ کے کاروبار مملکت پر حاوی ہوتا چلا گیا تھا۔ اسی پس منظر میں میر احمد خان احمد زئی کے وزیر ملا محمد حسن براہوئی کی ادبی کاوشیں اپنا رنگ بکھیرتی نظر آتی ہے اس سے قطع نظر کہ کاروبار سلطنت میں ان کا کردار منفی تھا یا مثبت، ادبی خدمات کے پس منظر میں ان کا مقام بہت بلند اور گہرا ہے۔ محمد حسن براہوئی کے فارسی اور اردو دیوان کے ساتھ ان کے براہوئی کلام کی بازگزشت بھی سنی جاسکتی ہے۔ جس

کی وضاحت ڈاکٹر انعام الحق کوثر نے یوں کی ہے۔

> ''آپ بیک وقت بلوچی براہوئی، فارسی اور اردو میں شعر گوئی کا ملکہ رکھتے تھے۔ آپ کے پانچ قلمی دیوان دستیاب ہوئے ہیں۔ ان میں چار تو فارسی زبان میں ہیں۔ پانچویں قلمی نسخے کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ فارسی میں ہے۔ اور اکتالیس اوراق پر مبنی ہے۔ اس میں صرف مسدس ہیں۔ حصہ اردو کے اوراق اکتیس ہیں۔ اس نسخے کی لوح سنہری ہے۔ ہر ورق پر دوہرا سنہری حاشیہ موجود ہے۔ بعض عنوانات اور مقطعے سرخ روشنائی سے لکھے ہوئے ہیں۔ کاتب گل محمد ساکن بلدہ، طیبہ کندہ، تاریخ پانزدہم شہر رجب المرجب ۱۲۶۷ھ (مطابق ۱۶ مئی ۱۸۵۱ء)'' ۵

فارسی شاعری تو رابعہ خضداری کے اولین نقوش کا تسلسل تھا۔ جب کہ اردو شاعری اس خطے میں اب تک کی معلومات کے مطابق پہلی مرتبہ کلیات محمد حسن براہوئی کے ذریعے سامنے آئی ہے۔ ان سے پہلے کسی اور شاعر کا اردو کلام اب تک دستیاب نہیں ہوا ہے۔

محمد حسن براہوئی کا اردو کلیات ۱۸۴۷ء میں مکمل ہوا جس کی کتابت قلات ہی کے کاتب گل محمد نے ۱۸۵۲ء میں مکمل کی۔ کتابت کی تکمیل کے تین سال بعد حالت قید میں محمد حسن براہوئی کا انتقال ہو گیا۔ محمد حسن براہوئی کی اردو میں یہ ادبی کاوش اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ وہ اگر خوانین قلات کے دربار سے وابسطہ نہ ہوتے تو شاید انہیں اردو شاعری کا پس منظر جاننے اور سودا کے کلام پر تضمین کہنے کے مواقع نہیں ملتے۔ چوں کہ خوانین قلات کے توسط سے ان کے روابط ہندوستان بھر کے ادبی مراکز کے والیان سے تھے۔ اس لیے وہاں جو بھی ادبی سرگرمی ہوتی تھی وہ مکمل طور پر یا اس کے نقوش خوانین قلات کے توسط سے ان تک ضرور پہنچتے تھے۔ اسی لیے وہ یہ جانتے تھے کہ سودا کا کلام کیا ہے۔ اور اس کے کس مصرعے کو اپنی تضمین کا حصہ بنایا جائے۔ یہی نہیں انہوں نے اسلوب اور موضوعات میں بھی ولی دکنی کی تقلید کرتے ہوئے جمال پرستی میں اپنی راہ نکالی ہے۔ قلات میں رہتے ہوئے بعض غزلوں میں ان کا لب ولہجہ اور لفظیات تک ولی کے مطالعے کی شہادت دیتے ہیں۔ ولی سے فکری اور ادبی رابطہ بھی قلات میں رہتے ہوئے مہربان خوانین قلات کے ذریعے ہی ہوا تھا۔ اسی سبب وہ ولی دکنی کے کلام کے مطالعے سے گزرے تھے۔ یہ بات ثابت کرتی ہے کہ قلات کے خوانین نے اس خطے میں علم و ادب کے فروغ میں اپنی بے لوث خدمات انجام دیں اور اگر وہ ایسا نہیں کرتے تو ملا محمد حسن براہوئی نے اپنے مطالعے کے زور سے اردو کے حق میں جو فضا پیدا کی تھی وہ ہرگز پیدا نہیں ہوتی۔ جدید تحقیق نے تو یہ بھی ثابت کیا ہے کہ محمد حسن براہوئی کے اسلوب پر صرف ولی اور سودا کے اثرات نہیں ہیں بلکہ ان کے کلام کا ایک نمایاں حصہ وہ بھی ہے جو معنویت، سہل

نگاری اور اثر انگیزی میں میر تقی میر کی غزلیات سے بھی متاثر ہے۔ اس سلسلے میں بشرہ تحسین لکھتی ہیں۔

> ''مجموعی طور پر کلیات میں ۱۰۹۳ مصرعے ہیں جن میں سے ولی کے رنگ میں ۵۱۸، میر کے رنگ میں، ۳۲۸، سودا کے رنگ میں ۲۰۸، مصحفی کے رنگ میں ۲ مصرعے ہیں۔ ۱۰ مصرعے ایسے ہیں جن پر میر اور سودا دونوں کے اثرات ہیں۔ ایک مصرعے پر سودا، ولی اور میر تینوں کے اثرات ہیں۔ چار مصرعوں پر ولی اور میر کے اثرات ہیں۔ ۱۲ مصرعوں پر سودا اور ولی کے اثرات ہیں جبکہ دس ایسے ہیں جن پر کسی دوسرے کا رنگ نہیں ہے۔'' ۶

ستارہویں اور اٹھارویں صدی کے ناقابل فراموش شعرا ولی دکنی، میر تقی میر اور سودا کے آہنگ لب و لہجے، انداز بیان طرز تکلم اور اردو غزل کی جاذبت کو اس خطے میں متعارف کرانے میں محمد حسن براہوئی نے جو بنیادی کام کیا اس کا سہرا قلات اور خوانین قلات کو جاتا ہے۔ کیوں کہ وہ یہ داغ بیل نہ ڈالتے تو اردو کبھی نہ کبھی تو اس خطے میں کسی نہ کسی طور آ ہی جاتی مگر یہ قدم بہت پہلے محمد حسن براہوئی کے توسط سے سامنے آیا ہے۔ ان کا وہ کلیات جو ۱۸۴۷ء میں مکمل ہوا یقیناً اپنی تکمیل کے زمانے سے بہت پہلے شروع کیا جا چکا ہوگا۔ وہ تین خوانین قلات کے دور میں وزیر رہے اس پس منظر میں ان کی عمر اور آغاز شاعری کی احتیاط سے تخمینہ لگایا جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انہوں نے ۱۷۷۵ء یا اس کے آس پاس اپنی اردو شاعری کا آغاز کیا تھا۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا محمد حسن براہوئی نے خود اردو کو سیکھا؟ اور سیکھا تو کس ذریعے سے سیکھا کہ وہ اس قابل ہو گئے کہ پورا کلیات ردیف الف سے ی تک مکمل کرنے پر قادر ہو گئے؟ کیوں کہ ہر زبان جاننے والا شاعر نہیں ہوتا اور شعر کہنے سے پہلے زبان پر قدرت ہی نہیں فکری سطح پر بھی بڑی ریاضت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سوال اس بات کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ اگرچہ اس عہد میں صرف انہیں کا کلام محفوظ رہا ہے مگر اردو کا ماحول قلات اور اس کے گرد ضرور موجود تھا۔ اس کا سراغ لگانے کے لیے ماضی میں شاہدتیں تلاش کی جائیں تو ہمیں مسعود سعد سلیمان لاہوری کے خضدار آنے اور یہاں قیام کرنے کی فارسی تذکروں کے ذریعے خبر ملتی ہے۔ جس کی وضاحت کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی نے پنجاب میں اردو میں وضاحت سے لکھا کہ وہ خضدار تشریف لائے یہاں قیام کیا اور پھر گجرات چلے گئے۔ مسعود سعد سلیمان کا ذکر اس موقع پر اس لیے ضروری ہے کہ ان کے بارے میں دو شہادتیں ایسی ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ عربی، فارسی کے صاحب دیوان شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اردو کے بھی صاحب دیوان شاعر تھے۔ محمد عوفی نے ''لباب الالباب،، اور امیر خسرو نے اپنے فارسی دیوان ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے میں اس بات کی تصدیق کی ہے کہ ان کا اردو دیوان بھی موجود تھا۔ انہوں نے یہ دیوان جہاں کہیں بھی مکمل کیا اردو کے صاحب دیوان شاعر ہونے کے ناطے یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ ان کی

اردو پر قدرت، گرفت، زبان دانی اور شعری سرگرمیوں کے اثرات اس وقت کے خضدار پر ضرور پڑے تھے جہاں ان سے پہلے رابعہ خضداری نے اپنی فارسی شاعری کا جادو جگایا تھا۔ لہٰذا اب تک کی معلومات کے تناظر میں یہ کہنا درست ہے کہ ادبی سطح پر اردو کا اس خطہ میں پہلا رابطہ مسعود سعد سلیمان کے ذریعے قلات کے پڑوس خضدار میں شروع ہوا۔ زبان و بیان اور ان میں لکھے پڑھنے کا عمل رفتہ رفتہ اپنے دائرہ کار کو وسعت دیتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہے کہ بلوچستان میں وہ اردو جو محمد حسن براہوئی کے کلیات کی شکل میں نمودار ہوئی مسعود سعد سلیمان کے ذریعے یہاں متعارف ہوئی تھی۔ چوں کہ اس زبان کا ڈھانچہ اس وقت عربی فارسی اور ترکی کے اثرات سے مرتب ہوا تھا لہٰذا یہاں کے لوگوں کو ان زبانوں کے درمیان میں رہتے ہوئے سمجھنے، جاننے، سیکھنے اور لکھنے پڑھنے کی سطح پر وہ دشواریاں نہیں ہوئیں جو کسی نئی زبان کو سیکھنے میں ہوتی ہے۔ لہٰذا رفتہ رفتہ اردو کا ماحول اور اس کی ادبی سرگرمیوں کی فضا خضدار سے بڑھ کر قلات گرد و نواح سے ہوتی ہوئی بلوچستان بھر میں رفتہ رفتہ اس طرح پھیل گئی کہ یہاں کے مقامی باشندے محمد حسن برائی نے اردو کی اس فضا میں اس زبان پر وہ قدرت حاصل کر لی کہ صاحب دیوان بنے۔ حمد، نعت، منقبت، غزل، قصیدہ، قطعات جیسی اصناف میں اظہار خیال پر قادر ہو گئے۔ اس پورے سفر میں خوانین قلات یقیناً اس وقت داخل ہوئے جب ان کی حکومت قائم ہوئی۔ اور جو سہولتیں انہوں نے زندگی کے دیگر شعبوں کو فراہم کیں وہ اردو اور اردو دانوں کو فراہم کر کے فروغ اردو میں بے حد موثر خدمات انجام دیں۔ اردو کی اس خطے میں اٹھان دراصل خوانین ہی کا فیضان ہے اگر وہ اس ماحول کی پذیرائی نہ کرتے تو یہاں اردو شاعری کی رفتار اس قدر تیز نہ ہوتی۔

محمد حسن براہوئی کے بعد کی صورت حال پر اردو ادبی تاریخیں خاموش ہیں۔ اس ابتری کی تصویر یہ ہے کہ آب حیات سے لے کر رام بابو سکینہ تک اردو کی جتنی بھی تاریخیں لکھی گئیں کسی ایک میں بھی بلوچستان کے حوالے سے اردو کی سرگرمیوں کے بارے میں ایک لفظ تک موجود نہیں ہے۔ نہ ہی اس خطے میں انعام الحق کوثر کی کتاب ''بلوچستان میں اردو'' سے پہلے کسی نے کوئی منظر نامہ ہمارے سامنے رکھا ہے۔ انعام الحق کوثر کو جو بھی معلومات فراہم ہوئی ہیں وہ بھی محمد حسن براہوئی کے بعد ۱۹۱۱ء تک کی اردو کی ادبی سرگرمیوں کے بارے میں کوئی تصویر پیش نہیں کر سکی ہیں۔ نہ ہی کسی اور ذریعے سے کوئی اور اضافہ ممکن ہو سکا ہے۔ ماسوائے اس کے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''تاریخ ادب اردو'' کی جلد اول میں بلوچستان کے حوالے سے ایک ضمیمہ شامل کیا ہے۔ انہوں نے دلائل سے یہی نتیجہ نکالا ہے کہ محمد حسن براہوئی سے پہلے اس خطے میں اردو کا بھرپور ماحول اور ادبی فضا موجود تھی۔ اس سے آگے وہ بھی اس ساٹھ سالہ جلا میں رنگ نہیں بھر سکے جو ''بلوچستان میں اردو'' یا دیگر تحریروں میں

نظر آتا ہے۔اس کے معنی ہرگز یہ نہیں کہ اردو یہاں بجھ گئی یا دب گئی تھی بس کوتاہی یہ ہوئی کہ پرانی دستاویزات اور شہادتیں محفوظ نہیں رہ سکیں۔

۱۹۱۱ء میں لورالائی میں مشاعروں کی بازگشت انعام الحق کوثر کے ذریعے سامنے آتی ہے۔اس زمانے میں ژوب اور کوئٹہ میں بھی اردو شاعری اور مشاعروں کی ادھوری اور نامکمل روداد یں منظر پر دکھائی دیتی ہیں۔البتہ ۱۹۱۴ء میں لورالائی میں ہونے والے مشاعروں میں پڑھے جانے والے کلام کے گلدستے ''قندیل خیال'' میں کرانی کوئٹہ کے باشندے عابد شاہ عابد کا وہ اردو کلام مطبوعہ شکل میں ہمیں نظر آتا ہے۔جو''قندیل خیال'' میں ستمبر ۱۹۱۴ء سے جون ۱۹۱۵ء میں وقفے وقفے سے شائع ہوا۔اس وقت عابد شاہ عابد سرکاری ملازمت کے سلسلے میں بھی کوئٹہ اور کبھی نوشکی میں مقیم تھے۔عابد کا مجموعہ کلام ''گلزار عابد'' ۱۹۱۵ء میں شائع ہوا جو آج بھی محفوظ ہے۔اگرچہ اس کی طباعت کی ابتدا کی شاہدتیں قندیل خیال کے توسط سے ملنا شروع ہوگیں تھیں مگران کا کلام یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ ان اشاعتوں سے بہت پہلے اپنی اردو شاعری شروع کر چکے تھے۔فرح جبین لکھتی ہیں۔

''بنیادی طور پر آپ فارسی کے شاعر تھے مگر اردو کی اہمیت وافادیت کو دیکھتے ہوئے اردو میں بھی شعر کہنا شروع کیے۔یہ وہ دور تھا جب انگریز سامراج اردو کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کر رہا تھا لیکن لاشعوری طور پر اس عمل سے اردو زبان نے ترقی کی منازل طے کیں۔ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کو''قندیل خیال'' کے مشاعروں نے مزید نکھارا ان دنوں آپ نوشکی میں نائب تحصیل دار تھے۔مگران کا شعری ذوق یہاں کھینچ لایا۔'' ۷

اگرچہ یہ بات قطعیت سے نہیں لکھی جاسکتی کہ انہوں نے اس کا آغاز کب کیا تھا۔اسی اصول کے ماتحت کہ کوئی بھی مجموعہ کلام ایک دن میں مکمل نہیں ہوتا۔محتاط اندازہ لگایا جائے تو یہ بات قابل تسلیم سطح پر سامنے آتی ہے کہ عابد شاہ عابد نے اپنی اردو شاعری کا آغاز ۱۸۹۰ء یا اس کے آس پاس ضرور شروع کر دیا تھا یوں وہ خلا جو محمد حسن براہوئی کی تکمیل کلام اور ۱۹۱۱ء کے شاعروں کے درمیان ساٹھ سال پر محیط ہے سکڑ کر تیس سے پینتس سال کا رہ جاتا ہے۔اس سلسلے میں مطالعہ اور فکری ریاضتوں کا عمل مستقل جاری رہے تو ایسی شہادتیں تلاش کی جاسکتی ہیں جو اس خلا کو پر کر سکیں قلات کے اثر ونفوذ کا کوئٹہ ژوب،لورالائی تک پھیلنا اردو کے پس منظر میں اس عمل کا تسلسل ہے جو خوانین قلات کی زیر سرپرستی قلات میں شروع ہوا تھا۔یوں ایک صدی کے دورانیے میں اس کے اثرات دور و نزدیک ہر جگہ تک جا پہنچے اس کی مزید توثیق اس بات سے ہوسکتی ہے کہ محمد حسین عنقا نے ۱۹۲۰ء میں مچھ، سبی اور کوئٹہ میں اپنی شعری اور نثری خدمات سے اردو ادب کو فروغ دینے میں بے مثال کام کیا۔ان کا پہلا مجموعہ کلام ۱۹۳۴ء میں ''رحیل کوہ'' کے نام سے سامنے آیا۔جس میں ان کی ابتدائی نظمیں جو ایک خاص سیاسی منظر نامے کو سمیٹے ہوئے ہیں اکھٹی کی گئی ہیں۔ حالانکہ وہ اس وقت اپنی سیاسی افکار سے ہٹ کر بھی نظمیں،

غزلیں،قطعات،رباعیات اور دیگر اصناف نظم پر کام کر رہے تھے۔ان کا غیر مطبوعہ سہ لسانی مجموعہ کلام ''سوغات'' جس کی دریافت میں نے کر کے اسے ۲۰۰۷ء میں اپنے پی ایچ ڈی مقالے کے ذریعے متعارف کرایا۔بعدازاں یہ اور عنقا کے بارے میں اسی جیسی بہت سی معلومات اور اردو کی ادبی خدمات کو دریافت کر کے ''رحیل کوہ'' کی اشاعت ثانی کے مقدمے میں بیان کر کے عنقا کی تمام ادبی خدمات کو واضح کیا ہے۔عنقا خود خوانین قلات کے بہت زیادہ عملی معترف تھے۔قلات کے وزیراعظم شاہ شمس کے مظالم کے خلاف اردو شاعری میں قلمی جہاد کرنے والے وہ سرکردہ شاعر تھے یوں قلات اور خوانین قلات سے ان کی محبتوں کا اثر ان کی اردو شاعری میں رچا بسا ہوا گہری سطح تک ملتا اور کھلتا جاتا ہے۔عملی زندگی میں بھی وہ خان قلات کے سپاہی نظر آتے ہیں۔

''انہیں احمد یار خان والئی ریاست قلات سے روحانی لگاؤ تھا۔اس روحانی لگاؤ کی نسبت سے انہوں نے ساری عمر خان قلات کی اسٹیٹ، وردی اور احمد یار خان کیپ پہن کر گزاری۔'' ۸

انہوں نے نثری سطح پر خوانین کی حمایت میں نہ صرف مضامین ''بلوچی دنیا'' میں شائع کروائے بلکہ بلوچوں کی ایک تاریخ ''بلوچ قوم کے دور قدیم کی تاریخ'' بھی لکھی۔جو وسائل نہ ہونے کے باوجود بہت تگ ودو سے شائع کرائی ان کی ہر تحریر پر قلات اور خوانین قلات کے موثر نقوش نہ صرف اوپری سطح پر موجود ہیں بلکہ داخلی سطح پر بھی وہ ان محترم بزرگوں سے اپنی محبتوں کے اعتراف میں ہمہ وقت نظر آتے ہیں۔

عنقا کے فکری اور علمی ساتھی نسیم تلوی نے بھی اردو خدمت میں وہی رویہ اختیار کیا جو محمد حسین عنقا نے اختیار کیا تھا۔انہوں نے ادب کے ساتھ ساتھ صحافت کے میدان میں بھی اپنی خدمات انجام دیں لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ ان کی عمر بھر کی بے شمار اور بے پناہ خدمات کا کوئی منظّم ریکارڈ موجود نہیں ہے۔ماسوائے ان چند مضامین کے جو مختلف موقعوں پر شائع ہو کر سنبھال لئے گئے۔یہ ممکن ہی نہیں کہ ان کی خدمات کم رہی ہوں کیوں کہ وہ بھی عنقا ہی کی طرح اردو کے ہمہ وقت لکھاریوں میں سے تھے۔لہٰذا اردو نظم ونثر کا بے شمار ذخیرہ ہوگا جو انہوں نے تخلیق وتعمیر کیا۔مگر اپنی زندگی کے پیچ وخم میں نہ صرف کہ وہ خود اسے مرتب نہیں کر سکے بلکہ بعد میں بھی کسی نے بروقت کوشش کر کے اس کمی کو پورا کرنے کی ضرورت محسوس کی۔نسیم تلوی پر آج لکھنے والوں نے بھی توجہ چھوڑ دی ہے جس سے یہ اندیشہ ہونے لگا ہے کہ ماضی کا یہ ستارہ مستقبل کے دھندلکوں میں گم گشتہ ہو کے نہ رہ جائے۔اس سلسلے میں ۲۰۱۰ء میں صرف مقالہ برائے ایم اے اردو میں ایک محققہ نے اعتراف کیا ہے کہ اب ان کا ذخیرہ ان کے آبائی گاؤں ''تلی'' تک میں موجود نہیں ہے۔اس لیے انہوں نے شعری اور نثری خدمات کے وہ

چھوٹے چھوٹے سے اجزا جو بکھرے ہوئے تھے انہیں یک جا کر کے نسیم تلوی کے نام کو زندہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس پس منظر کی وضاحت کرتے ہوئے اسماء سکندر اپنے مقالے میں لکھتی ہیں۔

> ''جب میں نے مواد کے حصول کے لیے کام کرنا شروع کیا تو میں خوش تھی کہ اتنا آسان عنوان ملا ہے اور مجھے اس حوالے سے مواد بھی آسانی سے مل جائے گا کیوں کہ نسیم تلوی کا تعلق میرے ہی گاؤں سے ہے اس لیے مجھے کوئی بھی مسئلہ نہیں ہوگا۔ ان کے گھر والے آسانی سے مل جائیں گے۔ لیکن یہ میری خوش فہمی تھی کیوں کہ جب میں نے کام کا آغاز کیا اور ان کے آبائی گاؤں تلی سے معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی تو وہاں بھی عجیب صورت حال دیکھنے کو ملی وہ یوں کہ ۲۲ جولائی کے آنے والے اچانک سیلاب کی تباہ کاریوں کی وجہ سے گاؤں کے لوگ اپنے گھر بار چھوڑ کر چلے گئے تھے۔ جس کی وجہ سے یہاں سے بھی خاطر خواہ معلومات حاصل کرنے میں کافی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ لیکن میں پھر بھی اپنی تلاش کو جاری رکھے ہوئے تھی۔ ایک عرصہ کے بعد مجھے ایک ایسے آدمی کا پتہ ملا جو نسیم تلوی کا پڑوسی رہ چکا تھا بلکہ ان کے اور نسیم تلوی کے گھر کے درمیان میں صرف ایک دیوار کا فاصلہ تھا۔ اس کا نام ماسٹر سید ابراہیم شاہ ہے اور یہ تلی گاؤں کے ریٹائرڈ جے وی ٹیچر ہیں۔ ان کی عمر ۸۲ برس ہے۔ ان کا نام تو مل گیا مگر ان کی رہائش کے بارے میں پتہ نہیں تھا لیکن آخر کار وہ بھی مل گیا ان سے نسیم تلوی کے حالات زندگی کے بارے میں تو کافی معلومات ملیں مگر ان کے کام کے بارے میں خاطر خواہ مواد نہیں ملا۔''۹

کاش مستقبل کا کوئی ریاضت کوش محقق اس جانب توجہ کر کے نسیم تلوی کے مضامین و اشعار کو تلاش کر سکے۔

اسی عہد میں یوسف عزیز مگسی نے اردو اور فارسی شاعری پڑھنے والوں کی روح کو گرمایا جینے کے سلیقے سکھائے۔ ان کے مضامین اور مکاتیب نے اس عہد کی واضح اور موثر تصوریں پیش کیں۔ انہوں نے اس سلسلے میں مختلف زاویے تلاش کئے جن میں سے تین کا تعلق اردو ادب سے اور ایک کا عملی خدمت سے ہے۔ یہ تین پہلو اردو شاعری، اردو مضمون نگاری اور اردو مکتوب نگاری کے میدان ہیں۔

اردو شاعری تو ان سے پہلے بھی جاری تھی لیکن اس خطے میں اب تک کی معلومات کے مطابق اردو مضمون نگاری اور اردو مکتوب کے بانی وہی ہیں۔ جب کہ عملی خدمت میں جامعہ یوسفیہ جھل مگسی نے تعلیم کے میدان میں اہل بلوچستان کے لیے وہ خدمات انجام دیں جو سر سید نے برصغیر میں علی گڑھ کالج کے لیے انجام دیں تھیں۔ یعنی اردو کا وہ فروغ جو بظاہر تنہا ایک آدمی کے اثرات سے شروع ہوا تھا پھیلتے پھیلتے مستونگ، گندھاوا، جھل مگسی، سبی اور ڈھاڈر تک پھیل گیا۔ یوسف عزیز مگسی کی ان اردو خدمات نے ایسا زور پکڑا کہ پھر اردو ادب کے سفر کو اپنی جگہ بنانے میں وقت نہیں لگا۔ انہی کے زیر اثر نوشکی میں میر گل خان نصیر نے اردو شاعری اردو نثر اور اردو میں تاریخ نگاری کے نمونے تخلیق اور مرتب کئے۔ ان کی شاعری کے موضوعات ان کے

عہد کا فکری نظریاتی اور انسانی حقوق کی صورت حال کا مطالعہ مکمل کرتے ہیں۔ گل خان نصیر نے یوسف عزیز مگسی سے زیادہ ہر صنف میں لکھا مگر جو نقوش چلے آرہے تھے ان کو اور زیادہ بہتر بنانے میں اپنی پوری زندگی لگادی اور آج یہ عالم ہے کہ ان سب کے فیضان سے اردو ادب کا کوئی شعبہ، کوئی گوشہ، کوئی فکری، عملی اور تحقیقی پہلو ایسا نہیں ہے جیسے سامنے نہیں لایا جارہا ہو۔ یعنی زمانے کے گرم و سرد عروج و زوال کے باوجود خوانین قلات نے جو سرپرستی اردو کو دی، آج اس کے رنگ اس طرح نکھر کر سامنے آرہے ہیں کہ بلوچستان میں اردو کی سرگرمیوں کو اردو کے مرکزی دھاروں میں عزت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ محمود شاہ، بخاری، سید، ''بلوچستان زمانہ قدیم سے قیام پاکستان تک''، ص ۲۳۵

۲ فرمان فتح پوری، ''بلوچستان کا ادب اور خواتین''، ص ۲۲۔۲۱

۳۔ انعام الحق، کوثر، ڈاکٹر، ''بلوچستان میں اردو کی قدیم و نثری دستاویزات''، ص ۴

۴۔ احمد زئی، آغا نصیر خان، ''بلوچستان میں فارسی تاریخ نویسی''، ص ۵۱

۵۔ انعام الحق، کوثر، ڈاکٹر، ''بلوچستان میں اردو''، ص ۳۳۱

۶۔ بشرہ تحسین، ''فرہنگ کلیات محمد حسن براہوئی مع تعلیقات''، ص ۴۰

۷۔ فرح جبین ''عابد شاہ عابد کی اردو شاعری''، ص ۱۳

۸۔ خالد محمود، خٹک، ڈاکٹر ''محمد حسین عنقا افکار و آثار''، ص ۰۹

۹۔ اسما سکندر، ''نسیم تلوی احوال و آثار''، ص ۱۷

کتابیات:

۱۔ اسما سکندر، ''نسیم تلوی احوال و آثار''، مقالہ برائے ایم اے اردو، سردار بہادر خان ویمنز یونیورسٹی، کوئٹہ، ۲۰۱۰ء

۲۔ انعام الحق، کوثر، ڈاکٹر، ''بلوچستان میں اردو'' مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، اسلام آباد، 1994ء

۳۔ انعام الحق، کوثر، ڈاکٹر، ''بلوچستان میں اردو کی قدیم دفتری دستاویزات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1986ء

۴۔ بشرہ تحسین، ''فرہنگ کلیات محمد حسن براہوئی مع تعلیقات''، مقالہ برائے ایم فل اردو، یونیورسٹی آف ایسٹ حیدر آباد، ۲۰۱۱ء

۵۔ خالد محمود، خٹک، ڈاکٹر ''محمد حسین عنقا افکار و آثار''، مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو، بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ، ۲۰۰۵ء

۶۔ فرح جبین ''عابد شاہ عابد کی اردو شاعری''، مقالہ برائے ایم اے اردو، سردار بہادر خان ویمنز یونیورسٹی، کوئٹہ، ۲۰۱۱ء

۷۔ فرمان فتح پوری، فارسی کی پہلی شاعرہ، رابعہ، ''بلوچستان کا ادب اور خواتین''، وعدہ کتاب گھر، کراچی ۷ جنوری، ۲۰۰۲ء

۸۔ محمود شاہ بخاری سید، ''بلوچستان زمانہ قدیم سے قیام پاکستان تک''، بخاری ٹریڈرر، کوئٹہ 1987ء

۹۔ نصیر خان، آغا، احمد زئی، ''بلوچستان میں فارسی تاریخ نویس، صریر بولان، انجمن فارسی بلوچستان، کوئٹہ، نومبر 1990ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر وسیم انجم */ڈاکٹر علی کمیل قزلباش **

بلوچستان کی اردو شاعری

(ادوار و عوامل)

Abstract: *If the history of Urdu literature in Baluchistan, is out to be written then it should began from the beginning of history of Pakistan.In this Province, the Urdu literature prospered in the cradle of Persian literature. Urdu has also taken a tinge of Balochi, Pashto, Birahvi, Sindhi and Saraiki.*

In this article the Urdu poetry from the land of Baluchistan is divided into 05 eras. The first era is of beginning of Urdu poetry and classic poets. In the second era, the vastness of Urdu poetry is summarized. Third era can be remembered as the most glorious one. That is the time when most of the famous poets of Urdu came forward. And the foundation of modern Urdu poetry was also laid in that era.

Fourth is related with the development of the modern poetry. Last and fifth era is the unfurling of new generation.

بلوچستان کے نام کے ساتھ ہی ایک تصویر جو خیال اول کے لباس میں تشکیل پاتی ہے۔ وہ ''نفی'' کی ہے یا ''نہیں'' کی ہے۔ کیونکہ اس صوبے کو رقبے کے فیاضی کے علاوہ ہر حوالے سے بے نیازی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ بیشتر اپنی جہالت کے ہاتھوں باقی اربابِ کبریائی کے دعویداروں کے غفلت کی ٹھوکر کے باعث۔

بہر حال اگر تاریخ کے بطن میں جھانکا جائے تو تاریکی ہی کثرت سے بولے گی۔ مگر کوئی ایسی مایوسی کی بات بھی نہیں ہے۔ اس سرزمین پر، اس سرزمین کے لوگوں نے جنگوں، بدامنیوں اور غلامی کے خلاف، کبھی غلامی

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی اسلام آباد۔

**مدیر: پیغام آشنا، ثقافتی قونصلیٹ، سفارت اسلامی جمہوریہ ایران، اسلام آباد۔

کے لئے، اچھے خاصے رنج سہے ہیں۔ اور عجیب سرزمیں ہے یہ، جہاں زندگی کے علاوہ زندگی کی کوئی بھی سہولت میسر نہیں ہے۔ جہاں پیٹ پالنے کے سوا کوئی بھی کام درخورِ اعتنا نہیں سمجھا جاتا۔ یعنی یہاں کی زندگی اس صحرا بلکہ اس دشت بے آب و گیاہ کی مانند ہے جس میں نہ کہیں وجود ہے نہ موجود۔ اگر صرف سراب۔ وہ بھی سرابِ شعلہ بجاں۔

لیکن عجیب تو یہ ہے کہ اس دشت میں سرابوں کی سعی میں زندگی کی علامات کے پاسدار، کھردرے سے، کرخت سے، ملگجے سے آدمی۔ نہ جانے کس آئین پر کاربند ہیں، نہ جانے کس ایمان کے پیرو ہیں جو عرفی کے اس شعر پر عقیدہ رکھتے ہوئے سرابوں سے یاری لگائے بیٹھے ہیں کہ:

زنقص تشنہ لبی دان بہ عقل خویش مناز
دلت فریب گراز جلوہ سراب نہ خورد

یہی وہ عشق ہے جو فریب خوردگی کے پروں سے بھی پرواز کر لیتا ہے اور یکا یک اس صحرا میں ایک برگد نمودار ہو جاتا ہے رابعہ خضداری کی طرح۔

اس صحرا کے پہاڑی سلسلوں سے جہاں درندگی ہی سانس لے سکتی ہے۔ یکا یک ایک نہر طلوع ہوتی ہے۔ مست توکلی کی طرح جام درک کی طرح، تاج محمد تاجل کی طرح اور.....

اس صحرا کے چٹیل میدان کے تشنہ لبی کے نوحے سورج کی تپش میں کم اور سردی کے بے رحم قزاقیت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں یکا یک کسی باران کی سی مترنم آواز سے محو رقص ہوتے ہیں اور وہ آواز پیر محمد کاکڑ، ملا عبدالسلام اور عبدالعلی اخوندزادہ کی صورت میں ہوتی ہے۔ جبکہ اسی طرح کے دیگر سلسلے، نقطے جو پھیل کر کائنات بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ویسے یہ سب بھی کم ہوتا ہے۔ لیکن یہاں یہ کم بھی کم ہوتا ہے۔

یعنی بلوچستان کے پاس کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی ہمیشہ بہت کچھ دینے کیلئے رہا ہے۔ سو اس فیاض نژاد زمین سے جو کہ بذاتِ خود مایوسی کی آماجگاہ ہے مایوس ہونا انصاف نہیں۔

اس سرزمین پر فارسی، بلوچی، پشتو اور براہوئی کی معیت میں سندھی، سرائیکی، پنجابی وغیرہ نے بھی پرورش پائی ہے۔ اور اردو کو بھی اسی طرح یہاں زیادہ نہیں تو کم از کم اپنی سرشت سے اپنے حصے اور رنگ میں اس سرزمین نے ضرور نوازا ہے۔

''انگریزوں کی آمد سے پہلے بلوچستان میں اردو زبان کی رسائی چند ہندو تاجروں تک محدود تھی۔ سرکاری، درباری، عدالتی، سفارتی سطح پر بلوچستان میں فارسی زبان کا دور دورہ تھا''۔ (بلوچستان میں اردو شاعری، ص ۲۴)

اور پھر ''اٹھارویں صدی میں خان قلات میر نصیر خان اول (۱۷۵۰ ۔ ۱۷۹۴) نے متعدد ہندوستانی مہمات میں والی و بانی افغانستان احمد شاہ ابدالی کا ساتھ دیا. بالخصوص مرہٹوں کے خلاف پانی پت کی تیسری لڑائی (۱۷۶۱) میں پچیس ہزار بلوچ، براہوئی اور پشتونوں نے حصہ لیا،۔۔۔۔۔۔ جہاں لشکری، دہلی، لکھنو اور اودھ کے اردو بولنے والے عساکر کے ساتھ گھل مل گئے''۔ (بلوچستان میں تذکرہ اردو، ص۲)

جبکہ ''سید احمد شاہ بریلوی کے ساتھ جو پانچ چھ سو علماء آئے تھے انہوں نے یہاں اردو زبان و ادب کیلئے بہت کام کیا۔ یہیں سے ۱۸۲۶ کے بعد اردو شاعری اور اردو زبان پڑھنے اور بولنے کی صلاحیت اور رجحان پیدا ہو چکا تھا''۔ (بلوچستان میں اردو ادب، ص،۸)

''اردو باقاعدہ طریقے سے بلوچستان میں اسوقت رائج ہوئی جب ۱۸۷۷ میں انگریزوں نے برٹش بلوچستان پر باقاعدہ تسلط حاصل کیا۔۔۔۔ انگریزوں کے تسلط کے بعد بلوچستان میں دفتری کاروائی اردو میں ہونے لگی۔ (بلوچستان میں اردو ادب، صص،۸،۹)

اس طرح پہلے سے بھی کسی حد تک بنی ہوئی فضا کے مطابق بلوچستان کے اہل قلم نے فارسی کے ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے کی مشق کی جانب دھیان دیا اور ''برٹش بلوچستان میں اردو شاعری کے پہلے علمبردار سردار محمد یوسف پوپلزی اور لالا فتح چند نسیم تھے''۔ (بلوچستان میں اردو، ص،۱۷۴)

لیکن میر نصیر خان اول کے ساتھ ہندوستانی مہمات میں ''ملا محمد حسن براہوئی کے اباواجداد کو بھی کئی بار اردو مراکز میں جانے کا اتفاق ہوا اور ملا موصوف نے انہی سے اردو سیکھی. (بلوچستان میں تذکرہ اردو، ص،۲)

یہی ''ملا محمد حسن براہوئی بلوچستان میں اردو شاعری کے نقشِ اول ہیں. وہ اپنا اردو دیوان ۱۸۴۲ میں مرتب کر چکے تھے''۔ (بلوچستان میں اردو شاعری، ص،۲۴)

ویسے بلوچستان میں ادبی سرگرمیوں کا آغاز مشاعروں سے ہوتا ہے. یعنی ''۱۹۱۱ء کے لگ بھگ لورالائی میں مشاعروں کا آغاز ہوا''۔ (بلوچستان میں تذکرہ اردو، ۱۷۴)

یعنی بلوچستان میں ادبی سرگرمیوں کے آغاز کا اعزاز اس شہر کو جاتا ہے. کوئٹہ چونکہ دارالخلافہ ہے. لہٰذا ''لورالائی کی ادبی سرگرمیوں کا اثر کوئٹہ پر بھی پڑا اور ۱۹۲۷ میں محمد صادق شاذ کی کوششوں سے بزم ادب قائم ہوئی''۔ (بلوچستان کا ادب بیسویں صدی میں، ص،۱۹)

اسی طرح پہلا اردو ادبی رسالہ بھی لورالائی سے شائع ہوتا ہے.'' ستمبر ۱۹۱۴ میں سردار محمد یوسف پوپلزئی اور لالا فتح چند نسیم ''قندیل خیال'' کا اجراء ہوا۔ یہ ماہنامہ دہلی سے چھپ کر لورالائی سے شائع ہوتا تھا''۔ (بلوچستان میں اردو شاعری، ص،۲۵)

یہاں شاید یہ ذکر بھی بے جا نہ ہو کہ آج کے مقابلے میں اس وقت کی فضا فن اور ادب کیلئے زیادہ وسعت اور گنجائش رکھتی تھی۔ وہ زمانہ نہ صرف مشاعروں کے آغاز کا تھا بلکہ اسی لورالائی میں ڈرامے، تھیٹر اور میلے لگتے تھے۔ نہ صرف لورالائی بلکہ ژوب، کوئٹہ، گلستان اور دیگر کئی شہر بھی اس طرح کے فضا کی شہادت دیتے ہیں۔ لیکن آج ان شہروں میں اور تو کیا پکنک منانے تک کو فتووں کی نذر کیا جا رہا ہے۔ کیونکہ، گلا جو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے تیرا۔

بلوچستان میں اردو شاعری کے بنیاد گزار ملا محمد حسن براہوئی، اگرچہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر ہیں اور اس کے ساتھ براہوئی میں بھی طبع آزمائی کر چکے ہیں لیکن ان کی اردو شاعری کا مزاج قطعی طور پر ولی دکنی کا ہے.

کف مشاطہ تیری زلف کوں چوں شانہ کیا
شانۂ تیز سے ویرانی صد خانہ کیگل و بلبل نے دیکھا باغ میں چوں مکھ تیرا
شرم سیں دونوں نکل، باغ کو ویرانہ کیا

(کلیات محمد حسن براہوئی، ص،۳۱)

انہی کے ساتھ ہم فارسی کے قادر الکلام شاعر نواب گل محمد خان زیب مگسی، سید عابد شاہ عابد کا ذکر بھی کر سکتے ہیں۔ جن کے دیوان طبع ہو چکے ہیں. یہ دور ۱۹۲۰ء پر محیط ہے۔

اس کے بعد کا دور سیاسی ابتری کا دور ہے۔ ہمارے شعراء اپنی زبانوں کے علاوہ اردو میں بھی مزاحمتی رنگ کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔ جبکہ اس کے ساتھ برِصغیر پر اقبال کا اثر اس قدر مکمل ہے کہ کوئی بھی ان سے متاثر ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔ لہٰذا ہمارے مزاحمتی شاعر بھی اقبال سے متاثر ہوتے ہیں. جن میں ہم میر یوسف عزیز مگسی، میر گل خان نصیر اور محمد حسین عنقا کے نام گنوا سکتے ہیں۔ ان کے ہاں فنی کمزوریاں تو مل سکتی ہیں. لیکن فطری حوالے سے جرات اور غلامی کی فضا سے آزادی کی آواز ایک ایسے وقت میں اٹھاتے ہیں جہاں سردار بھی خدا ہے. اور سرکار بھی۔

بمثلِ جونک سرداروں نے ہم کو چوس رکھا ہے
رنگ لائے گا یہ خونِ بے زباں کب تک
اٹھو! اے نوجوانو! اب عمل کا وقت آیا ہے
یہ طفلانہ تسلی اور یہ آہ و فغان کب تک (نصیر)

(بلوچستان میں اردو شاعری، ص،۱۰۳)

دوسرا دور: اس کے بعد کا دور وہ ہے جس میں شاعری کے فنی محاسن اور پختہ کاری کی جانب دوبارہ دھیان چلا جاتا ہے۔ یہاں شعراء کی فہرست بھی طویل ہو جاتی ہیں. جن میں آغا صادق حسین (جو عروضی استاد ہونے کے

باعث پاکستان اور خصوصاً بلوچستان کے اکثر شعراء کے استاد رہے)، محشر رسول نگری، ڈاکٹر عبدالحمید کاکڑ، اثر جلیلی، عیش فیروز پوری، اخگر سہارنپوری، عبدالرحمان غور، ماہر افغانی اور دیگر قابلِ ذکر ہیں۔

اس دور میں روایتی غزل کے ساتھ موضوعاتی نظمیں شاعروں کی بساط میں تھیں۔فکری حوالے سے یہاں بھی اقبال ہی کے اثرات زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ان شعراء کا ایک انفرادی یا نمایاں پہلو بلوچستانیات ہے.جن میں یہاں کے رسم و رواج، پیداواری خصوصیات یا مقامات اور موسموں کا ذکر ملتا ہے۔ آغا صادق کا یہ شعر اسی قبیل کا ہے:

سر سبز و پر بہار ہیں بادام کے درخت
بولان کا سنگار ہیں بادام کے درخت

(بلوچستان میں اردو شاعری،ص،۱۳۴)

غزل کا مزاج روایتی ہے لیکن غور کے ہاں کچھ مزاحمتی رنگ ملتا ہے.

صبا ہے پابہ سلاسل بہار مہر بلب
قفس نصیب چمن کیلئے ترستے ہیں
وہی ہے عالمِ غربت کی دشت پیمائی
وطن میں رہ کے وطن کیلئے ترستے ہیں

(بلوچستان میں اردو شاعری،ص.۱۶۱)

خمریات کا روایتی رنگ، چاشنی اور فنی شاہستگی کے ساتھ میسر ہے:

یہی نہیں ہے کہ پیر مغاں سے ملتی ہے
جو ذوق مے ہو تو مے آسماں سے ملتی ہے
شراب ناب کی مستی تو عام ہے ماہر
نگاہ یار کی مستی کہاں سے ملتی ہیں

(بلوچستان میں اردو شاعری،ص.۱۸۷)

غزل اور نظم کے ساتھ حمد اور نعت پر بھی روایتی رنگ غالب ہے.لیکن سلام، مرثیہ اور منقبت کی فضا کچھ اور ہے۔ موضوعات اور اسالیب کے حوالے سے تجربات کی کوششیں نظر آتی ہیں اور محافل بھی باقاعدگی سے برپا ہوتی ہیں.

کربلا کا منظر نامہ تمام اردو شاعری میں گرمی کی شدت کے قیامت سے سجھایا جاتا ہے.لیکن اثر جلیلی نے کوئٹہ کی موسم کو مدِنظر رکھتے ہوئے اسے برفانی فضا میں پیش کیا ہے۔ یہاں ''برفنامہ'' کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

خیمہ زن فصل خزاں ہے چمنستانوں میں
کوھساروں سے سوا برف ہیں میدانوں میں

منجمد خون ہوا جاتا ہے شریانوں میں
سرد ہے آتشِ سیال بھی پیمانوں میں
خون لب زخم تک آتے ہوئے گھبراتا ہے
فرش پر قطرہ جو گرتا ہے وہ جم جاتا ہے

(ایضاً،ص،۱۷۳)

تیسرا دور: یہ دور نہ صرف شعر گوئی کا ہے بلکہ ان میں اکثر شعراء کی کتابوں کی اشاعت کا تسلسل بھی جاری رہا ہے۔جن میں اکثریت آغا صادق کے شاگردوں کی ہے۔یہ دور روایت کے ساتھ جدیدیت کے رنگ میں بھی رنگا ہوا ہے. یہاں شعراء کی فہرست بھی مزید طویل نظر آتی ہے .جن میں عین سلام، تابش نگینوی، نور محمد ہمدم، رفیق راز، استاد رشید انجم، رب نواز مائل، سید عابد شاہ عابد، عطا شاد، ریاض قمر، انور رومان، امداد نظامی، ناگی عبدالرزاق خاور، قاضی عالم ضمیر، صلاح الدین ناسک، نسیم احمد نسیم، اعتبار ساجد، سعید گوہر، خورشید افروز، شرافت عباس، عرفان الحق صائم اور حاوی اعظم قابل ملاحظہ ہیں۔

غزل یہاں بھی اپنے آب و تاب پر ہے.روایت کی بالا دستی اسی طرح قائم ہے.بلوچستانیت کا رنگ بھی غالب ہے.نظم پابند اور معری ہے لیکن اس کے ساتھ جدید رنگ نہ صرف غزل پر بلکہ نظم پر بھی مسلط نظر آتا ہے.جبکہ آزاد اور نثری نظمیں بھی پڑھنے کو ملتی ہیں۔دیگر شعراء کے علاوہ عطا شاد اپنے منفرد تراکیب کے ذریعے غزل اور نظم دونوں کو نیا فن بخشنے میں جبکہ رب نواز مائل کی نظمیں بھی جدت سے ہمکنار ہیں۔انور رومان کا اگر چہ بہت کم شعراء میں ذکر ملتا ہے۔لیکن ان کی نثری نظمیں خیال کی چاشنی اور ندرت کے باعث دلکشی سے خالی نہیں.ان کی ایک نظم جس میں بلوچستان کے قبائل اور زبانوں کی آمیزش فنکارانہ انداز میں نظر آتی ہے.ملاحظہ ہو.عنوان ہے''شناخت''۔

میں محبت خیل ہوں/ قلب زئی ہوں/ضمیرانی ہوں/ اور/ اگر میں آپکا بھائی نہیں/ دوست نہیں/ عزیز نہیں/ سیال نہیں/ برات نہیں/ ایلم نہیں/ تو پھر۔۔۔۔۔میں/ اک تخیل کا اڑتا ہوا پرنچا ہوں/ ایک تصور کا مٹتا ہوا نشان ہوں/ انسانیت کا مزار ہوں۔ (بلوچستان میں تذکرہ اردو، صص ،۱۳۔۱۴)

یہاں عین سلام کی غزل کی چند اشعار بھی ملاحظہ ہوں:

روغن سنگ و برگِ آب ہوا	::	نفس رنگ و روح تاب ہوا
میں کہ صحرائے تشنگی، پانی	::	تو کہ آئینہ سراب ہو
عمر برفاگ کا وہ کھیل سلام	::	جس میں ہوتی ہے کامیاب ہو

(بلوچستان میں تذکرہ اردو،صص ،۱۳،۱۴)

رہنواز مائل نت نئے خیالات اور احساسات کا شاعر ہے ان کے ہاں اسلوب بھی دوسروں سے الگ ملتا ہے ملاحظہ کریں:

مت پوچھئے کلید خوشی کس کے پاس تھی
اب کے ہوا بھی موجب خوف و ہراس تھیہر نوں کی ڈار بھی تو بلکتی ہوئی ملی
جنگل کی زندگی بھی وہاں کس کو راس تھی
سوچا تو آرزؤں کی نہریں رواں ملیں
دیکھا تو زندگی بھی سسکتی سی پیاس تھی

(پتھر کی میلی آنکھ،ص،۱۱۹)

عطا شاد کے ہاں نظم وغزل دونوں انکے اپنے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ایک غزل کے چند شعر ملاحظہ ہو۔جن میں شاید آپ کو کوئٹہ کے موسم کی سرد لہر بھی محسوس ہو:

اک لمحہ سہی عمر کا ارمان ہی رہ جائے
اس خلوتِ یخ میں کوئی مہمان ہی رہ جائے
قربت میں شبِ گرم کا موسم ہے تیرا جسم
اب خطہء جاں وقف زمستان ہی رہ جائے
مجھ شاخ برہنہ پہ سجا برف کی کلیاں
پت جڑ پہ تیرے حسن کا احسان ہی رہ جائے

(سنگاب،ص،۴،۳)

ان کی اس مختصر نظم میں بلوچستان کی تاریخ تہہ در تہہ اپنی کہانی سناتی نظر آتی ہے.ایک مضبوط نظم بھی ہے.جو شعریت کو بہاؤ عطا کرتا ہے۔ عنوان ہے ''وفا''

میری زمین پر
ایک کٹورے پانی کی قیمت
سو سال وفا ہے
آؤ ہم بھی پیاس بجھائیں
زندگیوں کا سودا کرلیں

(سنگاب،ص،۱۳۱)

چوتھا دور: اس وقت بلوچستان کی شاعری ملکی سطح پر بھی نمائندگی کرتی نظر آتی ہے اور فضا کچھ ایسی ہے کہ نئے آنے والوں کو پتھروں پر چلنے کی بجائے کہکشائیں ملتی ہیں.یعنی اچھی فضا،اچھے اساتذہ کے ساتھ نئی تراکیب اور

موضوعات کا نیا پن انکے ساتھ ادبی انجمنیں جو آبیاری کا سلسلہ جاری رکھے ہوئے ہیں.ملک کے ادبی رسائل سے رابطہ برقرار ہیں۔ نئے آنے والوں کیلئے ہر طرح کی راہیں کھلتی ہیں.جبکہ مجتبیٰ حسین،شمیم احمد،خلیل صدیقی، سحر انصاری جیسے اھل قلم اور اساتذہ کا دم بھی سایہء ہما سے کم نہیں تھا۔

لہٰذا شعر ونثر دونوں حوالوں سے نہ صرف نئے بلکہ توانا نام بھی سامنے آتے ہیں اسلئے بہت سے اہل قلم شاعر اور افسانہ نگار دونوں اعزاز حاصل کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں.شاعری پر جدت غالب آجاتی ہے.اور شعراء میں ایک آدھ کو چھوڑ کر تمام کے ہاں نیا رنگ نظر آتا ہے.لیکن غزل زیادہ اور نظم کم موضوع سخن ہے. اور ادبی مباحث میں ملکی شعری منظرنامہ پوری طرح سانس لیتا نظر آتا ہے. یہاں اگر ہم عرفان احمد بیگ سے شروع کرتے ہیں تو فہرست میں بیرم غوری اور یا مقبول جان،سرور جاوید،زاھد آفاق،سلطان ارشد القادری، صدف چنگیزی،افضل مراد،محسن شکیل،ڈاکٹر عصمت درانی،راغب تحسین،ڈاکٹر منیر رئیسانی،ڈاکٹر علی کمیل قزلباش، معین اختر نقوی،اورنگ زیب احساس،عارف ضیا،عظمی جون،سید نوید حیدر ھاشمی،حنیف کاشف اور رشید حسرت کے علاوہ بہت سے دیگر نام ہیں جو باقاعدگی سے بلوچستان کے شعری منظرنامے پر آب وتاب کے ساتھ موجود ہیں.تاہم ان میں کچھ نام ایسے بھی ہیں جو ملکی اور بین الاقوامی سطح پر بھی اردو ادب کے حوالوں کا حصہ ہیں۔

یہاں نت نئے موضوعات اور تجربات کے حوالے موجود ہیں اور نئی شاعری کے لوازماتی تراکیب کو بھی شامل رکھا جاتا ہے.لیکن ایک نکتہ جو حرف آغاز تھا اب بھی مکمل طور پر بلوچستان کے شعری منظرنامے کو انفرادیت سے ہمکنار رکھے ہوئے ہے اور ہے وہی بلوچستانیات کا رنگ۔

جبکہ ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ اسی دور میں شاعرات بھی شامل فہرست ہوتی نظر آتی ہیں.جبکہ اس سے قبل ایک آدھ نام ایک مختصر دورانیے کیلئے پڑھنے کو مل جاتا ہے.جیسے سارہ خان سارہ،سمیرا سحر،تسنیم صنم، نجمہ واحد،جہاں آرا تبسم اور زیب النساء غزشین جو باقاعدہ شاعری کررہی ہیں۔انکے علاوہ موسمی شاعرات کی بھی ایک فہرست بن سکتی ہے جو شاید وقت کے ساتھ ساتھ مستقل آب وتاب کے ساتھ بھی سامنے آجائیں۔ویسے یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بلوچستان کے مزاج کی کرختگی میں عورت کی صلاحیتوں کو زندہ درگور کرنے کی بدوی روایت ابھی تک بے دم نہیں ہوئی ہے۔

غزل کی زندہ روایت کو جدید چہرے کے ساتھ پیش کرنے والے مذکورہ بالا شعراء میں ہر ایک حوالے کے طور پیش ہونے کا حق رکھتا ہے لیکن یہ ہونا چونکہ ممکن نہیں تو ملاحظہ ہوں چند شعراء کی غزلوں کے اشعار سرور جاوید کے ہاں یہ شکستگی ہے۔

موت سی خامشی مجھ سے نہیں دیکھی جاتی
میرے لہجے کو صدا دو مجھے ڈر لگتا ہے
کیسے آئینے ہیں حالات کے ہر چہرے پر
میری آنکھوں کو بجھا دو مجھے ڈر لگتا ہے
(سرِ مجلس شب، ص،۶۳)

جبکہ عصمت درانی کے ہاں یہ اعتماد ہے:

یہاں کسی کے تصرف میں آفتاب نہیں
سو شب گزاریئے مہتاب سے کرن لے کر
ہوئی جو شام تو خالی نشیمنوں کی طرف
طیور لوٹ گئے ٹوٹتے بدن لے کر
(دھوپ کی آواز، ص، ۳۹)

چونکہ نظم اپنے پورے آب و تاب سے اردو شاعری کے منظرنامے پر اپنی ہیئت منوانے میں کامیاب ہوتی نظر آ رہی ہے .لہٰذا یہاں بھی اب نظم گوئی کا ایک رجحان نظر آ رہا ہے .ڈاکٹر منیر رئیسانی کی ایک مختصر نظم:

دل اداسی میں مسکراتا ہے
دیکھ سرما کی شام کا جادو
(روشنی گلابوں پر، ص،۱۲۳)

افضل مراد کی نظم ''ماں جب تک زندہ تھی'' نئے پن کے ساتھ سانس لے رہی ہے:

ماں جب تک زندہ تھی
تب تک شہر کی خاطر
اس کے حفظ و امان کی خاطر
روز دعائیں کرتی تھی
ماں جو شعر سے ناواقف تھی
ماں جو گاؤں میں رہتی تھی
وہاں سے اپنے دامن میں
دن رات دعا بھجواتی تھی
یہ کہتی تھی
یارب! شہر میں امن ہی رکھنا
میرا بیٹا شہر کے دفتر میں نوکر ہے
یارب! شہر کو ہر دنگے سے جس میں کسی کا خون بہے

دور ہی رکھنا
یارب! شہر کو کسی جلوس کی زد پہ نہ لانا
نفرت سے بچانا
امن ہی رکھنا
میرا بیٹا شہر کے دفتر میں نوکر ہے
یارب! شہر کو شیطانوں سے دور ہی رکھنا
اپنے امن کے سارے فرشتے اس خدمت پر قائم رکھنا
ماں جب تک زندہ تھی
گاؤں سے شہر کو
اپنے پھیلے دامن میں دن رات دعائیں بھجوائی تھی
ماں کی دعاؤں کے صدقے میں
شہر سلامت
شہر ابھی تک زندہ ہے
(برف پر جلتے دیئے، صص ۱۳۹۔۱۴۰)

نئی نظم کی بنیادوں کیلئے راقم کی ایک نظم اس زاویئے سے بھی ''صدقہ''

میرے دروازے پر کل اک
سائل آیا
اور صدا دی
''لے لو بابا!
صدقہ لے لو
ہمت اور جرات کا صدقہ
تم لوگوں کے شہر میں انکی
قلت بے حد
بے حد قلت
دیکھ رہا ہوں''
میں نے دروازہ کھولا تو
دروازہ کھلنے نا پایا

اسی طرح ہائیکو کو بھی بلوچستان میں کچھ زیادہ پذیرائی ملی اردو کے علاوہ دیگر تمام زبانوں میں بھی ہائیکو کہے جا رہے ہیں .اس سلسلے میں محسن شکیل، افضل مراد کی کتابیں بھی آ چکی ہیں .جبکہ سرور جاوید، عصمت

درانی، علی کمیل قزلباش اور منیر رئیسانی بھی باقاعدگی سے ہائیکو کہنے والوں میں شامل ہیں۔

مجموعی طور پر بلوچستان کی اردو شاعری خاص کر تراکیب اور اصطلاحات کے حوالے سے اپنی الگ شناخت بنانے میں کامیاب ہے. اور زیادہ توجہ بھی غزل کی جانب دی جارہی ہے. لیکن یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ اسکو ایک الگ مکتب یا مرکز کے طور پر ابھی تک متعارف ہونے میں کامیابی نہیں ہوئی ہے اور نہ ہی کوئی بہت بڑا نام عطا کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اسکی ایک وجہ شاید ابھی اس استعداد کا نہ ہونا ہے۔ جبکہ دوسری جانب نقادان و صاحب نظران کی بے توجہی بھی ہے. آپ دیکھ سکتے ہیں کہ اکثر ادبی تجزیوں، حوالوں اور شعری انتخابوں میں بلوچستان قطعی طور پر نظر انداز ہوتا ہے۔ یا کیا جاتا ہے۔ اسکے علاوہ ذرائع ابلاغ اپنے طور پر اس صوبے پر خط تنسیخ کھینچ چکے ہیں۔ صرف قومی ایام پر سرکاری چینلوں میں کوئٹہ کے کسی ایک شاعر کو کوٹے کا شاعر جان کر چاروں صوبوں کی زنجیر کی کمی پوری کردی جاتی ہے۔

پانچواں دور: بلوچستان کی اردو شاعری میں نئی کونپلیں بھی بڑی تابنا کی کے ساتھ کھل رہی ہیں۔ نئے ناموں نے بڑی تیزی سے رنگوں سے قوس قزح سجانا شروع کیا ہے. نظم اور غزل دونوں حوالے روشن تر نظر آتے ہیں۔ دونوں میں نیاپن، کشادہ منظر کے ساتھ نمایاں ہے. حتٰی غزل کے ایسے اشعار بھی ان کے ہاں ملتے ہیں جو اپنی پختگی اور چاشنی کے حوالے سے ان کی اپنی عمروں سے ان قد کاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں ان ناموں میں محسن چنگیزی، صادق مری، دانیال طریر، احمد شہریار، احمد وقاص، جوانمرگ عدن عدیم، فیصل گوندل، فیصل ندیم، طالب حسین طالب، کامران قمر وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مضافاتی شاعری ویسے بھی اس حوالے سے شاکی رہتی ہے. کہ اسے نظر انداز کیا جاتا ہے لیکن بلوچستان مضافات سے بھی ایک مرحلہ نیچے کو ہے یعنی اضافات کے خانے تک محدود ہے. بہر حال:

ہم کہ اظہار کے خوگر ہیں ظہور اپنا مآل
انکے انکار کی دیوار گر اونچی ہے تو کیا

کتابیات:

١ احمد، فاروق، ڈاکٹر۔ بلوچستان میں اردو ادب، بولان اکیڈمی، لاہور، ١٩٩٨ء۔
٢ جاوید، سرور۔ سر مجلس شب۔ جنوری ١٩٩٨ء. لاہور۔
٣ درانی، عصمت۔ دھوپ کی آواز۔ ستمبر ٢٠٠٧ء۔ کوئٹہ۔ ناشاد پبلشرز۔
٤ رئیسانی، منیر۔ روشنی گلابوں پر۔ دسمبر ٢٠٠٧ء۔ لاہور۔ الحمد پبلشرز۔

۵ شاد، عطا۔ سنگاب۔ ٢٠٠١ء۔ کوئٹہ۔ ناشاد پبلشرز۔
٦ کوثر، انعام الحق، ڈاکٹر۔ بلوچستان میں اردو۔ نومبر ١٩٦٨ء۔ لاہور۔ مرکزی اردو بورڈ۔
٧ ایضاً بلوچستان میں مذکرہ اردو، اکتوبر۔ ٢٠٠٩ء۔ کوئٹہ۔ ادارہ تصنیف و تحقیق بلوچستان
٨ مائل، ربنواز۔ پتھر کی میلی آنکھ۔ نومبر ٢٠٠٤ء کوئٹہ۔ سکام ادبی اکیڈمی۔
٩ مراد، افضل۔ برف پر جلتے دیئے۔ ٢٠٠٧ء کوئٹہ۔ قلات پبلشرز۔
١٠ ایضاً بیسویں صدی میں بلوچستان کا ادب۔ اپریل ٢٠٠٠ء کوئٹہ۔ قلم قبیلہ ادبی ٹرسٹ۔
١١ ناصر، آغا محمد۔ بلوچستان میں اردو شاعری۔ جنوری ٢٠٠٠ء۔ کوئٹہ۔ کوژک پبلشرز۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عاصمہ غلام رسول*

پنجابی صوفی شعرا کی نعت گوئی

Abstract: *Art of Naat is full of sanctity and delicate. It consists of all the matter regarding the virtues and qualities of Holly Prophet (P.B.U.H) either in the form of prose or poetry. Circle of Naat is becoming vast with the passage of time.There are different forms and formats for Naat but the compulsory factor for each is to follow the law of religion. This article is about the Naat of featured Punjabi Sufi Poets Baba Bullah Shah, Mian Muhammad Bakhsh,Waris Shah, Sufi Ghulam Rasool AlamPuri and Khawaja Ghulam Fareed. Naat of these Sufi poets is full of Islamic thoughts and ways of living..*

نعت عربی زبان کا لفظ ہے۔اس کا مادہ ن، ع،ت ہے جس کے معنی تعریف ووصف کے ہیں ۔مشہور عربی لغت ''المنجد''میں اسکا مفہوم اس طرح بیان کیا گیا ہے۔''نعتا'' تعریف کرنا، بیان کرنا،اچھی صفات دکھانا،نعت خوبصورت چہرے والا ہونا،اچھا اخلاق والا ہونا۔''(۱)

مصباح الغات میں نعت کے معنی اس طرح بیان ہوئے ہیں ۔''نعتہ (ف) نعتا'' تعریف کرنا، بیان کرنا،صفات حسنہ کا بیان حضورؐ کی صفات کا بیان''(۲)

الحاج مولوی فیروز اللغات میں نعت کے معنی اس طرح ہیں۔نعت (بفتح اول وسکون دوم وسوم)(ع۔ا۔مث) (۱) مدح،ثنا،تعریف وتوصیف (۲) رسول اکرم کی شان میں کیے گئے مدحیہ اشعار،اردو جمع،نعتوں،نعتیں (۳) پنجابی اردو ڈکشنری میں نعت کے معنی اس طرح بیان ہوئے ہیں۔

نعت (مث)۔حضرت محمد کی شعروں میں مدح،صفت،تعریف،خصوصا رسول پاکﷺ کی''(۴)

وڈی پنجابی لغت میں نعت کا مفہوم اس طرح ہے۔

نعت (ع۔مونث)۔صفت ثنا تعریف،وڈیائی،۲۔حضرت محمد دی شان وچ لکھے گئے شعر(۵)

* کوآرڈینیٹر شعبہ پنجابی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد۔

نعت کے لغوی معنی صفت وثنا کے ہیں لیکن پنجابی زبان وادب اور دنیا کے تمام زبان وادب میں لفظ نعت صرف اور صرف حضرت محمد کی مدح میں کئے گئے موثر الفاظ کا نام ہے جس کا تعلق دینی احساس اور عقیدت مندی سے ہے،لہذا اس کو خالص دینی اور اسلامی ادب قرار دیا گیا ہے۔

راجا رشید محمود لکھتے ہیں

''اب قریباً دنیا بھر کی مسلم علاقوں کی زبانوں میں نعت لغوی معنوں کے دائرے سے نکل کر اصطلاحی کے واضح اور وسیع تناظر میں نظر آنے لگی ہے۔لفظ نعت سے ایک خاص قسم کی شاعری مراد لی جاتی ہے۔جس میں حضورؐ کی پاکیزہ شخصیت کی تعریف و توصیف کی جاتی ہے۔''(٦)

نعت کے اصطلاحی معنی کے حوالے سے پروفیسر محمد اقبال جاوید لکھتے ہیں۔

''حضور اکرم کی شان میں کہاں جانے والا ہر کلمہ،نعت ہے مگر اصطلاح کا ہم ایسی ہر منظوم کوشش کو نعت کہتے ہیں جس میں ستائش رسول کی دل آویزیاں ہوں۔''(۷)

نعت میں چونکہ حضور کی مدح مراد لی جاتی ہے۔ایسی تمام نظمیں اور نثری ادب جس میں رسولؐ کی تعریف وتوضیح اور محبت وعقیدت کا اظہار کیا گیا ہو،وہ نعت ہی کے زمرے میں آتی ہے یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ نعت کی اصطلاح صرف شاعری ہی نہیں بلکہ حضورؐ کی تعریف وتوصیف،آپ کی حیات طیبہ ہے متعلق جو بھی نثری مواد ملتا ہے وہ سارے کا سارا نعت ہی کے زمرے میں آتا ہے۔

نعت کا موضوع مقدس، نازک اور وسیع ہے۔اس سے مراد وہ تمام ذخیرہ ہے جو آنحضورﷺ کے فضائل وشمائل پر مشتمل ہو خواہ وہ نثری صورت میں ہو یا شعری پیرائے میں۔ایسی تحریر جس کا تاثر ہمیں حضورﷺ کی بارگاہ سے قریب کر دے نعت کے درجے پر ممکن ہوتی ہے۔نعت میں حضور پاکﷺ کی سیرت وجمال،صفات اور احکامات کا بیان کیا جاتا ہے۔حلیم حاذق کے بقول:

''نعت رسول کے موضوعات دو اہم بنیادی سطحوں پر استوار ہوتے ہیں ایک طرف رسول رحمتؐ کا دنیوی واخروی امتیاز واختصاص ہے تو دوسری جانب نبی رحمتؐ کی امت کا دنیوی واخروی اعزاز واکرام کا بیان ہے اور اس کی تیسری سطح رحمتہ العالمین کے عالمگیر اقدار اور رحمتِ کونین کے تصورات ہیں جو ہر فرد بشر بلکہ تمام مخلوقات کے لیے ہیں''۔(۸)

نعت کے موضوعات کا دائرہ کار وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پھیلتا جا رہا ہے۔انسانی تہذیب وتمدن نعت کے

دائرے سے ملتے ہیں تو اس موضوع میں معنویت کا تنوع اور وست پیدا ہوئی ہے۔نعت گوئی کسی ایک فارم یا ہئیت تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ نعت گو جس فارم یا ہیئت کو استعمال کرنا چاہے اسے استعمال کرسکتا ہے۔البتہ شریعت کی مکمل پاسداری اولین شرط ہے۔اسی لیے نعتیہ شاعری میں فنی مہارت کے ساتھ ساتھ مقام رسالت و نبوت کا حقیقی احترام بھی از حد ضروری ہے۔اسی حوالے سے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''دراصل نعت گوئی کی منزل وہ منزل ہے جہاں ایک مداحِ رسول کو الوہیت و رسالت کی حدود شناسی اور عبودیت و محبوبیت کے نازک ترین رموز کا عرفان ہونا لازمی ہے۔
اس مقام پر جذبات و احساسات میں حد درجہ توازن و اعتدال اور افکار و نظریات میں بے پناہ پاکیزگی و طہارت کی شدید ضرورت پیش آتی ہے''(۹)

نعت اسلامی معاشرے کے افراد کے نفسیاتی نظام میں تغیرات پیدا کرتی ہے۔فرد کی یہی ذہنی کیفیات آگے چل کر معاشرتی یگانگت اور اخوت کا سبب بنتی ہیں۔مسلم معاشرے میں پیدا ہونے والے بچے کا ماں پہلا لفظ ''اللہ'' سکھاتی ہے جو اس کے ذہن کے ساتھ ساتھ دل پر نقش ہو جاتا ہے۔پھر بچے کے سامنے درود پاک کا ورد کرتی ہے جس کی طرز اور سر اس کے ذہن و دل پر مثبت اثرات مرتب کرتے ہیں۔اس طرح مسلم معاشرے کی خوشبو بچے کے اندر اترتی جاتی ہے۔مسلمان گھرانوں میں فرد کی شخصیت میں دینی شعائر سے محبت اور اللہ اور اللہ کے رسول ﷺ کے احکامات کی پابندی کا احساس اجاگر ہوتا ہے۔حمد و نعت کو ادراک حسن کی ایک صورت قرار دیا گیا ہے۔درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''حمد میں مختلف سطحوں پر اللہ تعالی کی مختلف نعمتوں کا ذکر کر کے اس کی حمد و ثنا بیان کی جاتی ہے۔نعت کا سلسلہ بھی اسی حسن ازل کے ادراک کی (ایک خاص زاویے سے) کوشش ہے''(۱۰)

بابا بلھے شاہ پنجابی زبان و ادب کے نڈر اور بے باک صوفی ہیں۔ہمیں ان کی کافیوں میں بھی جا بجا حضور سے عقیدت و محبت کا اظہار ملتا ہے کیوں کہ ایک سچا صوفی جانتا ہے کہ حضور اکرم ﷺ ہی وہ واحد ہستی ہے جن کی تعلیمات کی پیروی کیے بغیر ہم ذات وحدت تک نہیں پہنچ سکتے۔حضور اکرم صلی علیہ والہ وسلم کی ذات اقدس تمام عیبوں سے پاک اور افضل ہے اس کائنات میں سب سے پہلے آپ کا نور پیدا کیا گیا۔آپ کو تمام نبیوں کا سردار اور ساری کائنات کا نبی دو جہانوں کے لیے رحمت اور معجزات کی سب سے کثیر تعداد آپ کو عطا کی گئی علاوہ ازیں مقام محمود عطا فرمایا۔خود اللہ تعالی حضور سرور عالم کی رضا چاہتا ہے۔اللہ تعالی کے کلام میں بہت سے احکام صادر فرمائے مثلا نماز، روزہ، زکوۃ، حج، حق گوئی، راست بازی، امن پسندی وغیرہ لیکن کسی بھی عمل کی بابت یہ نہیں فرمایا کہ یہ اعمال ہم بھی کرتے ہیں ہمارے فرشتے بھی کرتے ہیں اے مومنو! تم بھی کرو۔سوائے دورد پاک کے یعنی حضور ﷺ کا

ذکر آج نہ صرف تمام عالم میں ہر گھڑی، ہر لمحہ اور ہر جگہ ہوتا ہے اور یہ ذکر حضرت آدم کی پیدائش سے بھی پہلے سے جاری ہے کیونکہ عرش پر جہاں لا الہ اللہ محمد رسول اللہ درج ہے اور قیامت تک درج رہے گا۔

اَنا اَحد دا گیت سنایو
اَنا اَحمد ہوں پھر فرمایو
اَنا عَرَب بے عین بتایو
پھر نام رسول دھرایوای (۱۱)

قرآن مجید میں ارشاد ہے، ورفعنا لک ذکرک (اور ہم نے آپ کا ذکر بلند کر دیا (۱۲) حضور اکرم ﷺ کو اللہ تعالی نے خصوصی نوازشات سے نوازا ہے دنیا میں ایک لاکھ چوبیس ہزار پیغمبر آئے۔اللہ تعالی نے ان میں سے بعض انبیاء کرام کو خصوصیت کی بناء پر مختلف مدارج کے مالک ہیں۔ ہر ایک کو ایک خصوصیت دی گئی پر سید المرسلین حضرت محمد کو خصوصی درجات، مقامات اور فضیلت عطا کی گئی۔اللہ تعالی نے آپ کو اپنے فضل سے ہر قسم کے گناہ سے اور ہر قسم کی اخلاقی کمزوریوں سے مبرا پیدا کیا ہے۔اور آپ کو تمام عیبوں سے پاک افضل اور اعلی بنایا آپ سردار و دو عالم ہیں۔کائنات کی چیز کے لئے رحمت بن کر آئے اللہ تعالی نے حضور ﷺ کی اطاعت کو اپنی اطاعت قرار دیا ہے، اور آپ کی امت کو دوسری امتوں سے افضل اور ممتاز بنایا۔پنجابی کے نامور صوفی شاعر وارث شاہ نے اپنے شہرہ آفاقی کلام ''ہیر وارث'' کے آغاز میں حمد باری تعالی کے بعد حضور ﷺ سے اپنی بے پناہ محبت و عقیدت کا اظہار یوں ملتا ہے۔

دوئی نعت رسول مقبول والی' جیں دے حق نزول لولاک کیتا
خا کی آکھ کے مرتبہ وڈادتا' سبھ خلق دے عیب تھیں پاک کیتا
سرور ہوئے کے اولیاں انبیاں دا'اگے حق دے آپ نوں خاک کیتا
کرے امتی امتی روز محشر'خوشی چھڈ کے جیو غمناک کیتا۔(۱۳)

نعت کا فن بہت نازک ہے اور اس بات کا اعتراف ہر شاعر نے کیا ہے۔کیونکہ نعت خالص مذہبی صنف سخن ہے جس میں حد نہ تجاوز کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی مقرر حد سے نیچے رہا جا سکتا ہے۔ میاں محمد بخش کی سیف الملوک میں نعتیہ اشعار اسلامی طرز فکر' اسلامی طرز حیات کے اوصاف کے ذکر سے مزین ہیں۔ان کے نعتیہ اشعار پنجابی کی شاعری میں خوش کن اضافہ ہے۔فکری لحاظ سے انھوں نے نعت کے دامن کو وسیع کرنے میں حتی المقدر کوشش کی ہے نبی کریم کی ذات اور اسلامی نظام کے پہلوؤں کو نعت کے پیرائے میں بیان کرنے کی سنجیدہ کاوشیں ہیں۔ممدوح کائنات سے محبت و عقیدت اور خلوص و احترام ان کی نعتوں سے عیاں ہے۔ان کا نعتیہ کلام

منفرد اسلوب اور فکر کا حامل ہے۔

واہ کریم امت دا والی' مہر شفاعت کردا — جبرائیل جیہے جس چا کر، نبیاں دا سرکردہ
اوہ محبوب حبیب ربانا' حامی روز حشر دا — آپ یتیم، یتیماں تائیں ہتھ سرے پر دھردا
ے لکھ واری عطر گلابوں دھوییٔے نت زباناں — نام انہاں دے لائق ناہیں، کیہہ قلمے دا کانا (۱۴)

قرآن مجید میں جا بجا آپ کا ذکر ملتا ہے۔جس سے بارگاہ خداوندی میں حضورؐ رحمتہ العالمین کے مقام و مرتبے کا تعین ہوتا ہے۔قرآن مجید کئی حوالوں سے نعت گو شعراء کے لئے ماخذ بنتا ہے۔نعتیہ مضامین کے استلال اور ثبوت کے لئے اکثر شاعر قرآن سے حوالے لیتے ہیں جن میں آپ کے اسماء اور القابات کے متعلق الفاظ و آیات، شان ولادت، آپ کی حیات طیبہ کے متعلق بہت سے پہلوؤں کے بارے میں جانکاری ملتی ہے۔پنجابی کے نامور صوفی غلام رسول عالمپوری نے اپنے کلام میں آپ ﷺ کی مدح کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ آپ رحمت عالم اور نور کی کائنات ہیں آپ ہی کی بابرکت ذات کی بدولت مخلوق دنیا اور آخرت میں کامیاب ہوگی۔

مہر نبوت نال منقش عظمت وصف اخلاقی — جمع کلم وچ حرف زبانی شاہ سوار براقی
ثاقب نجم قمر تے شمسوں انور گوہر خاکی — جیں تے پاک قدم دی برکت فخر کرے وچ پاکی (۱۵)

نبی پاک کی ذات ہی کی بدولت انسان نہ صرف اس دنیا میں کامیاب ہے بلکہ آخرت میں بھی بخشش نبی پاک کی ذات و برکات کی وجہ سے ہی ممکن ہے۔مدینہ منورہ جانے کے ارادے، تمنا اور تڑپ کا اظہار یہ خواہش کس مسلمان کے قلب میں نہیں ہے، اپنی نظروں سے اس شہر کے ذروں کو بوسے دینے کی خواہش وہاں کے پتھروں سے اپنے تلوؤں کو گلنار بنانے کی خواہش کی تکمیل کے لئے عظیم صوفی شاعر خواجہ فرید حج کرنے بھی گئے۔

وادیاں راہ مدینے والیاں — سا گی باغ بہشتی چالیاں
ہر ہر آن سدا خوش حالیاں — سکھ سہرے ڈکھ ماندے ہن
عرب شریف دی سوہنی ریتے — لا دے دل نوں پرم پلیتے
وسرے چاچڑ صدقے کیتے — اصلوں محض نہ بھاندے ہن (۱۶)

مندرجہ بالا صوفی شعرا کے نعتیہ کلام کے جائزے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے اسلام کی نشرواشاعت کے لیے نعت گوئی کے فن کا بخوبی استعمال کیا۔ان صوفی شعرا کی نعتیہ شاعری اسلامی طرزِ فکر اور طرزِ حیات کے بیان سے بھرپور ہے جو عوام اور خواص دونوں کو دین کی محبت کے ساتھ ساتھ نبی کریمؐ کی ذات بابرکات کے فضائل و اوصاف سے روشناس کرانے کا ایک اہم وسیلہ ہے۔

حوالہ جات:

(۱) سعد حسن خاں یوسفی، مولانا، پروفیسر (مترجمین) عربی اردو المنجد، کراچی: دارالاشاعت اردو بازا، کراچی نمبرا اشاعت، ۱۹۹۴ء، ص ۱۰۲۸
(۲) عبدالحفیظ بلیاوی ابوالفضل، مولانا، مصباح الغات، لاہور: الکرم مارکیٹ اردو بازار، س ۔ن، ص ۸۳۷
(۳) فیروز الدین، مولوی الحاج، فیروز اللغات اردو، لاہور: فیروزسنز، اشاعت، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۳۳
۴۔ پنجابی اردو ڈکشنری، سردار محمد خاں' لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۰۹ء، ص ۳۲۹۱
۵۔ وڈی پنجابی لغت اقبال صلاح الدین لاہور: عزیز پبلشرز اردو بازار، ۲۰۰۲ء، ص ۲۷۱۶
۶۔ راجا رشید محمود، نعت کائنات، لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء، ص ۱۳
۷۔ محمد اقبال جاوید، پروفیسر، مرتب! مخزن نعت، لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۷۹ء، ص ۷
۸۔ حلیم حاذق، اصول نعت گوئی، کراچی: نعت ریسرچ سنٹر، ۲۰۱۶ء، ص ۲۶
۹۔ ایضاً، ص ۴۷
۱۰۔ کاشف عرفان، نعت اور جدید تنقیدی رجحانات، کراچی: نعت ریسرچ سنٹر، ۲۰۱۶ء، ص ۲۴۴
۱۱۔ آصف خان، محمد، مرتب! آکھیا بلھے شاہ، لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ ص ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۷
۱۲۔ القران، پارہ ۳۰، سورۃ الشرح، آیت ۴
۱۳۔ شریف صابر، مرتبہ! ہیر وارث شاہ، لاہور: مموریل کمیٹی، ۱۹۸۶ء، ص ۲
۱۴۔ اقبال صلاح الدین، مرتب! سیف الملوک، لاہور: عزیز پبلشرز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱
۱۵۔ اقبال صلاح الدین، مرتب! احسن القصص، لاہور: عزیز پبلشرز، ۱۹۸۹ء، ص ۱۳۰
۱۶۔ آصف خان، محمد، مرتب! آکھیا خواجہ فرید نے، لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۲

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد سفیان صفی* / پروفیسر محمد صادق**

پہاڑی اور ہندکو۔ایک زبان کے دو لہجے

Abstract: *An important language spoken in most parts of Kashmir is called Pahari language while the language of Hazara division KP is called Hindko Language. Beside, Hazara, Hindko is also spoken in some parts of Peshawar and Kohat division of KPK. Some researchers of Pahari and Hindko languages are of the view that these are two different languages but their arguments are not strong. There are many reasons which prove that Pahari and Hindko are two different accents or dialects of the same language, because there are many morphological and grammatical resemblances and similarities in both the languages. In this article the same issue is discussed and it has been proved in the light of solid evidences that Pahari and Hindko is the same language with a difference of vocabulary and pronunciation of only a few words.*

پہاڑی زبان آزاد کشمیر کے ایک بڑے حصے میں بولی جانے والی زبان ہے۔اس زبان کا تعلق ہند آریائی خاندان کے ایک گروہ ''پشاچہ'' یا ''دردی'' سے ہے۔یہ زبان مزید بھی کئی ذیلی گروہوں میں منقسم ہے۔تاہم اسے مغربی گروہ کی زبانوں میں شمار کیا جاتا ہے اور مغربی گروہ میں وہ زبانیں شامل ہیں جو جموں وکشمیر کے علاقوں میں بولی جاتی ہیں۔اس زبان کا تعلق کھکھہ یا کھاشہ قبائل سے جوڑا جاتا ہے۔ کریم اللہ قریشی کے مطابق بعض تاریخی کتابوں میں ان قبائل کو کشان یا اخشان بھی کہا گیا ہے۔(۱)

آریاؤں کے یہ قبائل مختلف اوقات میں مشرقی یورپ اور وسطی ایشیاء سے ہوتے ہوئے ایران آئے اور پھر ایران

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ **مانسہرہ۔خیبر پختون خواہ

سے برصغیر پاک و ہند میں داخل ہوئے۔یہ قبائل ایران میں بھی کافی عرصہ تک مقیم رہے۔برصغیر پاک و ہند میں وارد ہونے کے بعد ان قبائل نے کوہِ ہندوکش کے جنوبی علاقوں میں اقامت اختیار کی۔آریاؤں کے ان گروہوں کی آمد کو کریم اللہ قریشی نے ان الفاظ میں سمیٹا ہے۔

> ''کھاشہ قبائل برصغیر پاک و ہند میں وارد ہونے والے آریاؤں کا وہ گروہ ہے جو اپنے اصلی وطن مشرقی یورپ اور وسطِ ایشیاء سے ہجرت کرنے کے بعد صدیوں مشرقی ایران میں قیام پزیر رہا اور ۱۵۰۰ قبل مسیح یا اس سے کچھ پہلے ہندوکش کے جنوب میں گلگت بلتستان (دردستان) اور کشمیر میں آبسا''۔(۲)

پہاڑی زبان خود بھی اگرچہ کئی لہجوں میں تقسیم ہے تاہم اس کا لسانی نظام، تاریخی وتہذیبی پس منظر اور زبان کے تمام لہجے ہزارہ میں بولی جانے والی ہندکو سے بہت مشابہت رکھتے ہیں۔اس لیے راقم کا خیال ہے کہ ہندکو اور پہاڑی ایک ہی زبان کے دو مختلف نام ہیں۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ بہت سے محققین نہ صرف پہاڑی زبان کو ہندکو زبان سے بالکل الگ تھلگ زبان قرار دیتے ہیں بلکہ پہاڑی زبان کا تذکرہ کرتے ہوئے ہندکو کو سرے سے زیرِ بحث ہی نہیں لاتے۔ حالانکہ ہندکو اور پہاڑی دو علیحدہ علیحدہ زبانیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی زبان کے دو لہجے ہیں۔اگر کسی سے پوچھا جائے کہ سوائے چند الفاظ اور لہجے کے وہ کون سے اصول وقواعد ہیں جو دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے الگ کرتے ہیں تو جواب ندارد۔علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام ایم۔فل کی سطح کے لیے چھاپی گئی کتاب ''پاکستانی زبانیں۔۔مشترکہ لسانی وادبی ورثہ'' جس کے مرتب ڈاکٹر انعام الحق جاوید اور عبداللہ جان عابدہیں، اس کتاب میں ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، کریم اللہ قریشی اور ڈاکٹر صغیر خان نے ''ہندکو اردو لسانی وادبی اشتراک'' اور ''پہاڑی اردو لسانی وادبی اشتراک'' کو الگ الگ ابواب کے تحت بیان کیا ہے۔حیرت ہوتی ہے کہ ان مذکورہ محققین نے بغیر کسی علمی استدلال اور جواز کے انہیں الگ اور مختلف زبانوں کے طور پر درج کیا ہے جبکہ پہاڑی اور ہندکو زبانوں کے درمیان کوئی ایسا قابلِ ذکر فرق نہیں ہے جو دونوں میں حدِ فاصل پیدا کرے۔اگر کچھ فرق ہے تو وہ لہجے کے لحاظ سے ہے۔صرف لہجے کے فرق یا دس پندرہ فیصد الفاظ کے اختلاف کے ساتھ کسی زبان کو علیحدہ یا الگ زبان نہیں قرار دیا جاسکتا۔ویسے بھی بیشتر زبانوں کے بارے میں عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہر پندرہ یا بیس میل کے بعد لہجے کے حوالے سے زبانوں میں تغیر وتبدل واقع ہو جاتا ہے کیوں کہ گردونواح کی مختلف زبانیں اس زبان کے لہجے اور الفاظ کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔رانا فضل حسین زبانوں کے لہجوں میں فرق کے

حوالے سے لکھتے ہیں:۔

''یہ حقیقت مسلمہ ہے کہ ہر دس میل کے بعد ایک ہی زبان میں
لہجے کا فرق ہوتا ہے مگر اس فرق سے نئی زبان کا ظہور نہیں ہوتا''۔ (۳)

ہندکو اور پہاڑی معنوی لحاظ سے ایک ہی طرح کا مفہوم رکھتی ہیں۔ ہندکو سے مراد ہند کے پہاڑوں میں بولی جانے والی زبان ہے جبکہ پہاڑی زبان کی وجہ تسمیہ بھی یہی ہے کہ پہاڑوں میں بولی جانے والی زبان۔ ڈاکٹر ظفر حسین ظفر پہاڑی زبان کی وجہ تسمیہ سے متعلق لکھتے ہیں:۔

''پہاڑی کی نسبت پہاڑوں سے ہے۔ بڑے بڑے سلسلہ ہائے کوہ
کے دامن میں بسنے والے لوگوں کی زبان پہاڑی کہلاتی ہے۔'' (۴)

پروفیسر زبیر احمد قاضی کے مطابق جارج گریئرسن نے اپنی معروف کتاب lingustic survey of india میں ہندکو کو لہندا کی ایک بولی قرار دیا ہے۔ لہندا کے معنی مغرب کے ہیں۔ یعنی مغربی علاقوں میں بولی جانے والی زبان یا بولی۔ (۵) اسی طرح پہاڑی زبان کے حوالے سے بھی گریئرسن نے لکھا ہے کہ پہاڑی زبان ہند آریائی خاندان کا ایک ذیلی گروہ ہے جو مزید تین چھوٹے چھوٹے گروہوں میں منقسم ہے جن میں مشرقی، وسطی اور مغربی گروہ شامل ہیں۔ گریئرسن نے جموں وکشمیر کی پہاڑی زبان کو مغربی علاقوں کی زبان قرار دیا ہے اور اس کے لیے unspecified کا لفظ استعمال کیا ہے۔ (۶) یعنی کسی خاص علاقے سے اسے مخصوص نہیں کیا۔ اس صورتِ حال پر پروفیسر زبیر احمد تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''گریئرسن نے مغربی پہاڑی کی جو حدود بیان کی ہیں ان میں ریاست جموں وکشمیر میں بولی جانے والی پہاڑی کی دو مغربی کشمیر میں بتائی ہیں لیکن یہ واضح نہیں کیا کہ مغربی کشمیر میں پہاڑی کے کون کون سے علاقے ہیں۔ تاہم مغربی کشمیر کے بارے میں زمینی اور جغرافیائی حقائق کی روشنی میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ پونچھ اور راجوری کے اضلاع (بشمول موجودہ میر پور، کوٹلی، بھمبر، اور باغ کے اضلاع) مغربی کشمیر کے علاقے ہیں جہاں پہاڑی زبان بولی جاتی ہے لیکن حیرانی کی بات ہے کہ گریئرسن نے کشمیر کے جنوب مغرب کا پورا ضلع مظفر آباد اور وادی کشمیر میں پہاڑی زبان کے تمام دوسرے علاقوں کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے''۔ (۷)

گریئرسن کے ان اقتباسات سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ ہندکو یا پہاڑی مغربی علاقوں میں بول جانے والی زبانیں ہیں۔ چونکہ گریئرسن نے پہاڑی یا ہندکو زبان کی حدود متعین نہیں کیں اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دونوں

زبانیں مختلف نہیں ہیں بلکہ ایک ہی وسیع علاقے کی پیداوار ہیں۔ چونکہ ہماری بحث کا موضوع ہندکو اور مغربی گروہ میں شامل پہاڑی زبان سے ہے جو آزاد جموں وکشمیر میں بولی جاتی ہے اور مختلف لہجوں میں تقسیم ہونے کی وجہ سے لسانی تنازعہ کا سبب بنی ہوئی ہے۔ اس لیے یہاں وہ اشتراکات تلاش کیے جائیں گے جو دونوں کو ایک ثابت کرتے ہیں۔

عام اصول ہے کہ دو زبانوں کے لسانی اشتراک یا اختلاف کو جانچنے کے لیے ان زبانوں کے حروفِ تہجی، مصادر، ذخیرہ الفاظ، رسم الخط اور قواعد صرف ونحو کو دیکھا جاتا ہے۔ اگر دو زبانوں میں یہ مذکورہ عناصر ایک جیسے ہوں تو اس کا مطلب ہے کہ یہ دونوں زبانیں مختلف یا الگ الگ نہیں ہیں بلکہ ایک ہی زبان ہے جسے محض لہجے کے اختلاف یا کسی اور وجہ سے الگ الگ سمجھ لیا گیا ہے۔ اسی اصول کے تحت ہندکو اور پہاڑی زبان کے بنیادی مصادر و الفاظ اور اصول وقواعد پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ سوائے لہجے کے دونوں زبانوں میں کوئی فرق نہیں۔ ہندکو اور پہاڑی زبان کے لہجوں کے اس فرق کی طرف اشارہ کرتے ہوئے عالم چوہدری رقم طراز ہیں:۔

''دریائے چناب اور جہلم کے درمیان واقع ریاست جموں وکشمیر کا وہ علاقہ جو پوٹھوہار سے لیکر مظفر آباد تک پھیلا ہوا ہے اور جس کے اطراف میں جموں، مری، ہزارہ اور جہلم کے علاقے ہیں، پہاڑی زبان بولنے والوں کا مسکن ہے۔ اس علاقے میں بولی جانے والی پہاڑی زبان تھوڑے بہت لہجاتی فرق کے باوجود تقریباً ایک ہی ہے''۔ (۸)

کسی زبان میں لہجے کی تبدیلی کا عمل ہر اس جگہ کارفرما رہتا ہے جہاں گردونواح میں مختلف بولیوں یا زبانوں کا وجود ہو اور وہ اثر انداز بھی ہو رہی ہوں۔ یہی فرق ہندکو اور پہاڑی زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو بات سمجھ آجاتی ہے کہ پہاڑی زبان میں اتنے لہجے کیوں کر پیدا ہوئے۔ کشمیر کے مغربی علاقے پونچھ، راولاکوٹ، میر پور، کوٹلی اور بھمبر وغیرہ جہاں پہاڑی زبان بولی جاتی ہے، یہ علاقے چونکہ پوٹھوہار اور پنجاب کے علاقوں، گجر خان، راولپنڈی، دینہ، گجرات، کہوٹہ اور مری وغیرہ کے قریب ہیں اس لیے ان علاقوں میں بولی جانے والی پہاڑی زبان پر پنجابی اور پوٹھوہاری زبان کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ پہاڑی زبان میں لکھی گئی میاں محمد بخش کی تخلیق ''سیف الملوک'' کا مطالعہ کیا جائے تو پنجابی زبان کے اثرات بڑے واضح نظر آتے ہیں۔ مثلاً سیف الملوک میں شامل حمدِ باری تعالیٰ سے یہ دو اشعار ملاحظہ کیجیے۔

سدا بہار دئیں اس باغے کدے خزاں نہ آوے   ہوون فیض ہزاراں تائیں ہر بھکھا پھل کھاوے (۹)
بال چراغ عشق دا میرا روشن کر دے سیناں   دل دے دیوے دی روشنائی جاوے وِچ زمیناں

پہاڑی زبان کا دوسرا لہجہ وہ ہے جو آزاد کشمیر کے علاقوں ،نکیال ،کھوئی رٹہ اور کوٹلی کے کچھ علاقوں میں بولا جاتا ہے ۔گوجر آبادیوں اور پوٹھوہار کے علاقوں کے ساتھ قربت کی وجہ سے یہ لہجہ بھی پوٹھوہاری اور گوجری سے متاثر ہے ۔پہاڑی زبان کا ایک تیسرا لہجہ بھی ہے جسے پونچھی لہجہ کہا جاتا ہے ۔یہ لہجہ پونچھ کے علاوہ راولاکوٹ ،باغ اور سدھنوتی وغیرہ میں بولا جاتا ہے ۔بعض محققین اس لہجے کو پہاڑی زبان کا مرکزی لہجہ بھی قرار دیتے ہیں ۔کیونکہ ان تمام علاقوں کی واحد زبان پہاڑی ہے ۔حتیٰ کہ ان علاقوں میں رہنے والے گوجر اور دوسری قومیں بھی پہاڑی زبان ہی بولتی ہیں ۔ پہاڑی زبان کا چوتھا بڑا لہجہ جو ایک وسیع علاقے کا احاطہ کرتا ہے ،کرناہی یا ہندکی لہجہ کہلاتا ہے ۔یہ لہجہ آزاد کشمیر میں ضلع مظفر آباد ،وادیِ نیلم ،وادی جہلم ،کرناہ اور ضلع باغ میں بولے جانے کے علاوہ جموں وکشمیر میں اننت ناگ ،بارہ مولا اور سری نگر وغیرہ میں جبکہ پشاور اور ہزارہ کے تمام علاقوں میں بولا جاتا ہے ۔خواجہ غلام احمد پنڈت کے مطابق کشمیری ،گوجری ،بلتی اور شنا زبانوں کے سوا آزاد کشمیر میں جو زبانیں بولی جاتی ہیں ان سب کو پہاڑی زبان کہا جا سکتا ہے ۔(۱۰) یہاں باقی زبانوں سے خواجہ صاحب کی مراد یقیناً ہندکو زبان ہی ہے جسے لہجے کی وجہ سے الگ سمجھا جا رہا ہے ۔پھر اس حقیقت کو بھی جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ ہزارہ ایک دور میں باقاعدہ کشمیر کا حصہ تھا اور ان میں تاریخی ولسانی روابط بھی موجود تھے ۔بلکہ ایک روایت کے مطابق ہزارہ کا قدیم نام ابی ساریز (Abisares) ہے جس کا قدیمی کتب میں ذکر ہوا ہے ۔یہ علاقے سکندر اعظم نے کشمیر کے راجہ ابی ساریز کو دیئے تھے ۔(۱۱)

کشمیر کے پہاڑی علاقوں کے لوگوں اور ہزارہ کے لوگوں کے درمیان ہندکو لسانی روابط رنجیت سنگھ کے دور میں فروغ پائے ۔چونکہ کشمیر ایک کثیر اللسانی خطہ تھا اس لیئے لہجے کے فرق کی وجہ سے یہ زبان ہزارہ و پشاور میں ہندکو اور آزاد کشمیر میں پہاڑی کہلائی ۔بشیر احمد سوز 'ہزارہ میں ہندکو زبان وادب کی تاریخ' میں لکھتے ہیں :۔

''مختلف ادوار میں اس کو کئی نام دیئے گئے اور مختلف علاقوں میں دوسری زبانوں کے اختلاط اور ملاپ کی وجہ سے اس کے لب ولہجہ میں بھی معمولی معمولی تبدیلیاں رونما ہوتی رہیں اور کئی لفظ اس زبان میں شامل ہوتے رہے ۔ کبھی یہ ہنکو اور اندکو کے روپ میں جلوہ آراء ہوئی تو کہیں پہاڑی ،لاہوری ،گجراتی ،جہلمی اور سرائیکی کہلائی '' ۔(۱۲)

یہی وجہ ہے کہ آج ہزارہ اور آزاد کشمیر کے پہاڑی علاقوں کے لوگوں کی عام بول چال کی زبان پہاڑی یا ہندکو کہلاتی ہے ۔علاقائی وسعت کے اعتبار سے اس لہجے کو دوسرے تمام لہجوں پر برتری حاصل ہے ۔مظفر آباد ،وادی نیلم ،وادیِ جہلم اور باغ وغیرہ کے گردونواح میں ایبٹ آباد ،مانسہرہ ،بالاکوٹ ،کاغان وناراں ،ہری پور اور تناول

کے علاقے ہیں ۔اسلیئے ہزارہ و پشاور اور آزاد کشمیر کے ان علاقوں میں زبان کا لہجہ ایک جیسا ہے اور پہاڑی زبان کے دوسرے لہجوں سے قدرے مختلف ہے ۔کیونکہ ہزارہ میں بولی جانے والی دوسری زبانوں کے اثرات ہندکو/ پہاڑی زبان پر موجود ہیں ۔مثلاً پہلے آزاد کشمیر میں پہاڑی زبان کا لہجہ ڈاکٹر صابر آفاقی کی غزل کے ان چند اشعار میں دیکھیں اور پھر اس کا موازنہ مانسہرہ کے معروف ہندکو شاعر فضلِ اکبر کمال کی غزل کے ساتھ کریں تو صاف معلوم ہوگا کہ دونوں زبانوں میں کوئی قابل ذکر فرق نہیں ہے ۔

تن سارا چکنا چور ہویا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔دس ملماں لاواں کتھے کتھے
اتبار نہ ماہڑی گل دار ہیا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ھن قسماں کھاواں کتھے کتھے (۱۳)

اب فضل اکبر کمال کی غزل کے چند اشعار دیکھیں جس کے الفاظ ہو بہو مندرجہ بالا اشعار کی طرح ہیں ۔

ہو کے یار بے غم کتھا جل سیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔کتر کے توں مڑے کھم کتھا جل سیں
مچ طعنے تکو سنڑ نے پے سن۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ہونڑاں کو توں لازم کتھا جل سیں (۱۴)

یہاں پیش کی گئی ان دو مختلف لہجوں کی غزلوں کا لسانی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ سوائے لہجے کے ان دونوں میں کوئی خاص فرق نہیں ہے ۔اسی طرح میاں کریم اللہ قریشی کی کتاب '' پہاڑی اور اردو ۔۔ایک تقابلی جائزہ '' کے تعارف میں پہاڑی زبان کا ایک اقتباس دیکھیں جسے اگر ہندکو زبان میں دھرایا جائے تو لہجے اور زبان کی ہو بہو وہی شکل ہوگی جو میاں کریم اللہ قریشی کے اس اقتباس میں ہے ۔اقتباس ملاحظہ ہو'' بچہ تکو میں سو وار آکھیئے ہون پڑھنا چھوہڑ دہ ۔مچ پڑھنے نال مغز خراب ہوگیندے ۔بس تدھ کافی پڑھ کہدا'' ۔(۱۵)

ترجمہ :۔'' بیٹا تمھیں سو مرتبہ کہہ چکی ہوں کہ اب پڑھنا چھوڑ دو ۔زیادہ پڑھنے سے دماغ خراب ہو جاتا ہے ۔بس تم نے اب بہت پڑھ لیا '' ۔

اس اقتباس میں میں شامل تمام الفاظ ہندکو میں ہو بہو شامل ہیں ۔

غرض الگ الگ سمجھی جانے والی دونوں زبانوں کا لسانی جغرافیہ اور وجہ ءتسمیہ یکساں ہونے کے علاوہ بنیادی گرائمر ،قواعد صرف ونحو ،صوتیات ،رسم الخط حتیٰ کہ دونوں زبانوں کے حروفِ تہجی اور اندازاً اسی (۸۰) فیصد مصادر اور الفاظ بھی ایک جیسے ہیں ۔نیز دوسری زبانوں مثلاً سنسکرت ،انگریزی ،پنجابی ،گوجری ،ہندی ،عربی وفارسی اور اردو سے اخذ واستفادہ کا سلسلہ بھی یکساں ہے ۔صرف لہجوں کا فرق ہے جس کی بنیاد پر پہاڑی زبان کے چند محققین پہاڑی کو ہندکو سے الگ زبان قرار دینے پر مصر ہیں ۔پروفیسر ذوالفقار احمد خان اپنے مضمون میں لکھتے ہیں :۔

'' پہاڑی زبان اپنے لب ولہجے ،ذخیرہ ءالفاظ اور صوتی نظام کے لحاظ سے ہندکو ،پوٹھو

ہاری اور پنجابی سے بہت قریب ہے۔

یہ زبان خطہء آزاد کشمیر میں میر پور سے لیکر مظفر آباد کے دور افتادہ علاقوں تک معمولی فرق کے ساتھ موجود ہے''۔(۱۶)

پہاڑی زبان کے ممتاز محقق کریم اللہ قریشی نے بھی سوائے لہجے کے معمولی فرق کے دونوں زبانوں میں کوئی امتیاز پیدا نہیں کیا اور دونوں زبانوں کے درمیان الفاظ اور لہجے کے فرق کو یوں واضح کیا ہے:۔

''ضلع راجوری اور پونچھ میں ''مجھے، تجھے'' کیلئے جموں کی ڈوگری کے ''مکی تکی'' کے اثر کی وجہ سے ''مگی تگی اور بعض جگہوں پر ''مغی تغی'' کہا جاتا ہے، جبکہ پونچھ کے سرن کوٹ علاقہ سے تقریباً دس کلومیٹر کے فاصلہ پر مینڈھر میں یہی ''مگی تگی'' یا ''مغی تغی'' ،مئیں توئیں میں بدل جاتا ہے اور پورے ضلع مظفر آباد اور وادیِ کشمیر کے دوسرے علاقوں میں ''مکوتکو' بولا جاتا ہے۔اسی طرح ان دو اضلاع (پونچھ، راجوری) میں بعض جگہوں کا ''آناً، جاناً'' (آنا، جانا) اور ''ر اساڑا تساڑا'' (ہمارا، تمھارا) ''اچھنا، گچھنا'' اور ''اسنا تسنا'' یا اساں نا، تساں نا ہو جاتا ہے۔جبکہ ضلع مظفر آباد اور وادیِ کشمیر کے دوسرے علاقوں میں ''اینا، گینا'' اور ''استا، تستا بولا جاتا ہے''۔(۱۷)

یہاں ذیل میں وہ تمام اہم اشتراکات ترتیب وار پیش کیے جاتے ہیں جو دونوں زبانوں کو سوائے لہجے کے فرق کے ایک ثابت کرتے ہیں۔مثلاً پہلے حروفِ تہجی اور گنتی کو دیکھ لیجئے جو دونوں زبانوں میں ایک جیسے ہیں۔ ہندکو ماہرین لسانیات کے مطابق ہندکو کے حروفِ تہجی کی تعداد اردو زبان کے حروفِ تہجی کی تعداد کے برابر ہے۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد نے بحوالہ مولوی عبدالحق اردو حروفِ تہجی کی تعداد پچاس (۵۰) لکھی ہے(۱۸) جبکہ پہاڑی زبان کے حروف تہجی کی تعداد بھی اتنی ہی ہے مگر میاں کریم اللہ قریشی نے الف مدآ/، معکوسی نون، ہائے خفی کے علاوہ ہائے دوچشم/ ھ/ کے استعمال سے بننے والی آوازوں کو شامل کر کے پہاڑی زبان کے حروف تہجی کی تعداد/ ۶۵ /تک پہنچا دی ہے مگر یہ تمام حروف اور آوازیں وہی ہیں جو ہندکو میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔میاں کریم اللہ قریشی کے مطابق پہاڑی کی تمام آوازوں کے لیے بھی وہی علامات یا حروف استعمال ہوتے ہیں جن پر اردو رسم الخط کی عمارت کھڑی ہے۔(۱۹) اردو زبان کے حروفِ تہجی وہی ہیں جو ہندکو کے بھی ہیں۔لہٰذا پہاڑی اور ہندکو حروفِ تہجی میں بھی کوئی تفاوت نہیں۔ذیل میں میاں کریم اللہ قریشی کے پیش کردہ حروفِ تہجی دیکھئے۔

آ، ا، ب، بھ، پ، پھ، پھ، ت، تھ، تھ، تھ، ٹ، ٹھ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، چھ، چھ ح، خ، د، دھ، ڈھ، ذ، ر، ڑ، ڑ، ڑھ، ز، ژ، ژ، س، سہ، ش، شھ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، کھ،

کھ، گ، گھ، ل، لھ، م، مھ، ن، نھ، ں، و، ہ، ھ، ء، ی، ے۔ (۲۰)

اب گنتی کے حوالے سے بھی ہندکو اور پہاڑی میں یکسانیت دیکھ لیں۔

گنتی میں اشتراک

پہاڑی	ہندکو	اردو	پہاڑی	ہندکو	اردو
ہک	ہک	ایک	دو	دو	دو
ترے	ترے	تین	چار	چار	چار
پنج	پنج	پانچ	چھے	چھے	چھ
ست	ست	سات	اٹھ	اٹھ	آٹھ
ناؤں	ناؤں	نو	دس	دس	دس

کسی بھی زبان میں بنیادی اہمیت اس کے اجزائے کلام کو حاصل ہوتی ہے۔اجزائے کلام میں دو چیزیں سب سے اہم ہوتی ہیں جنہیں اسم اور فعل کی اصطلاح سے جانا جاتا ہے۔اجزائے کلام میں ترتیب کے لحاظ سے اسم کے بعد فعل آتا ہے۔غور سے دیکھا جائے تو کسی جملے کی بناوٹ میں سب سے اہم کردار فعل کا ہی ہوتا ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ فعل کے بغیر کوئی جملہ بنتا ہی نہیں تو زیادہ مناسب ہے۔کریم اللہ قریشی فعل کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

''فعل عمل کے ہونے یا نہ ہونے اور عمل کے زمانے کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ اس کی مختلف حالتوں اور جنس کی بھی ترجمانی کرتا ہے''۔(۲۱)

اس لیے فعل اجزائے کلام کا سب سے ضروری اور اہم حصہ ہوتا ہے۔فعل میں کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر کیا جاتا ہے۔فعل کی بنیاد مصدر ہے جس کی نشانی اردو میں فعل کے آخر میں آنے والا ''نا'' ہے جبکہ ہندکو اور پہاڑی میں بھی مصدر کے آخر میں ''نا'' یا ''ڑاں'' آتا ہے۔قواعد کے لحاظ سے مصدر فعل کی وہ شکل ہے جس سے فعل کی تمام دوسری شکلیں یا الفاظ بنتے ہیں۔ ہندکو اور پہاڑی دونوں زبانیں نہ صرف اسمِ عام اور اسمِ خاص میں یکساں ہیں بلکہ سینکڑوں افعال ایسے ہیں جو دونوں زبانوں میں ایک جیسے ہیں اور ان کے برتنے کا طریقہ کار بھی یکساں ہے۔

ذیل میں چند مشترک مصادر کی ایک فہرست دی جاتی ہے جو دونوں زبانوں کے لسانی اختلاف کا پردہ چاک کرتی ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ مصادر نہ صرف پہاڑی اور ہندکو میں ایک جیسے ہیں بلکہ اردو زبان کے ساتھ بھی ان مصادر کا اشتراک موجود ہے۔اردو کی طرح بیشتر مصادر کے آخر میں' نا ' آتا ہے۔مثلاً اس طرح

کے کچھ مشترک مصادر پرنظر ڈالیں جو ہندکو اور پہاڑی کے ایک زبان ہونے پر دال ہیں۔

پہاڑی	ہندکو	اردو	پہاڑی	ہندکو	اردو
تروڑنا	تروڑنا	توڑنا	جلنا	جلنا	جانا
پَہنا	پہنا	دہکنا	پڑھنا	پڑھنا	پڑھنا
موڑنا	موڑنا	موڑنا	مروڑنا	مروڑنا	مروڑنا
جوڑنا	جوڑنا	جوڑنا	آنکلنا	آنکلنا	آنکلنا
آنڑاں	اینا	آنا	چڑھنا	چڑھنا	چڑھنا
کڑھنا	کڑھنا	پکڑھنا	ابلنا	ابلنا	ابلنا

بہت سے مصادر ایسے بھی ہیں جن کے آخر میں ''اڑاں'' آنے سے مصدر کی علامت ظاہر ہوتی ہے۔مثلاً

بیٹھڑاں	بیٹھڑاں	بیٹھنا	اٹھڑاں	اٹھڑاں	اٹھنا
پیئڑاں	پیئڑاں	پینا	آنڑاں	آنڑاں	آنا
کھیڈڑاں	کھیڈڑاں	کھیلنا	کھانڑاں	کھانڑاں	کھانا
جمڑاں	جمڑاں	جمنا	دیکھڑاں	دیکھڑاں	دیکھنا

حروفِ تہجی اور بنیادی مصادر کے علاوہ دونوں زبانوں کے ذخیرہ الفاظ کے تین چوتھائی حصے میں پوری یکسانیت موجود ہے۔اشیائے خوردونوش سے لیکرلباس،زیورات،سامان آرائش وزیبائش،اوزارحتیٰ کہ بازاراور سکول سے متعلق اشیاء کے نام بھی ایک جیسے ہیں۔ذیل میں اس طرح کے الفاظ کی ایک فہرست پرنظر ڈلیں۔

پہاڑی	ہندکو	پہاڑی	ہندکو	
اڈہ	اڈہ	استاد	استاد	
امانت	امانت	حرام	حرام	
بت	بت	حصہ	حصہ	
پتلا	پتلا	پریشان	پریشان	
پگڑی	پگڑی	وہم	وہم	
حساب	حساب	تہمت	تہمت	
تھیلا	تھیلا	تھالی	تھالی	
ٹوکرا	ٹوکرا	یاری	یاری	
ثبوت	ثبوت	چٹھی	چٹھی	
پانی/پانڑیں		پانی	پٹی	پٹی

پہاڑی اور ہندکو کے مشترک تابع مہمل الفاظ کی فہرست

پہاڑی	ہندکو	پہاڑی	ہندکو
کرایہ ورائیہ	کرایہ ورائیہ	چمچ شم	چمچ شم
میز شیز	میز شیز	ٹھیکہ ویکہ	ٹھیکہ ویکہ
آلوشالو	آلوشالو	ٹماٹرشماٹر	ٹماٹرشماٹر

اسمائے ضمیر

مختلف اسماء کے طور پر یا اسماء کی جگہ استعمال ہونے والے الفاظ اسمائے ضمیر کہلاتے ہیں۔قواعد کی رو سے ہندکو اور پہاڑی ضمائر زیادہ تر ایک جیسے ہیں۔بعض ضمائر کے حروف اگرچہ مختلف نظر آتے ہیں تاہم بنیادی حرف یا بنیادی مادہ دونوں زبانوں کے ضمائر کا ایک جیسا ہی ہے۔ ذیل میں اسمائے ضمیر کی مختلف شکلوں ضمیرِ شخصی،ضمیرِ معکوسی،ضمیرِ اشارہ،ضمیرِ اضافی،ضمیرِ موصولہ اورضمیرِ استفہام میں اشتراک و یکسانیت دیکھیں۔

پہاڑی ضمائر	ہندکو	اردو ضمائر	پہاڑی ضمائر	ہندکو	اردو ضمائر
مڑا/مہاڑا	مڑا	میر	ایہہ	ایہہ	یہ
کونڑ	کونڑ	کون	اوہ	اوہ	وہ
میں	میں	میں	تسیں	تُسیں	تم/آپ
تستا/تساڑا	تُستا/تسدا	تمھارا	اِن دا	اِن دا	اِن کا
اُندا	اُندا	اُن کا	کِس	کِس	کِس
کتنے	کتنے	کتنے	اُس	اُس	اُس
انہاں	اُنہاں	انھوں	اِنہاں	اِنہاں	اِنھوں
توں	تُوں	تو	اِس	اِس	اِس

لفظی اشتراکات کا جائزہ لینے کے بعداب گرائمر کے لحاظ سے ہندکو اور پہاڑی زبان میں اشتراک اور یکسانیت پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

فعل کے لحاظ سے زمانے کی مختلف حالتوں فعل ماضی،فعل حال اور فعل مستقبل کو ظاہر کرنے کے لیے اردو کے علاوہ ہندکو اور پہاڑی دونوں زبانوں میں ایک جیسا طریقہ رائج ہے جس میں بنیادی فعل یا مادہ ایک ہی رہتا ہے مگر اس کی مُشتق صورتوں میں تھوڑا بہت تغیر آجاتا ہے۔ہندکو میں فعل حال،ماضی اور مستقبل کے لیے مصدر کی مختلف حالتیں یوں ہونگی کہ جیسے جلنا مصدر سے جُلدے،جلسیں اور جُلساں جبکہ پہاڑی زبان میں بھی جلنا مصدر سے یہی حالتیں بنیں گی۔مثلاً۔جُلدے،جلسیں اور جُلساں۔جملوں کی ترتیب اردو قواعد کی طرح پہاڑی اور

ہندکو میں بھی ایک جیسی ہے۔یعنی سب سے پہلے فاعل پھر مفعول اور آخر میں فعل۔اگر مفعول ہے تو وہ لگا ئیں گے ورنہ صرف فاعل اور فعل۔ذیل میں پہلے اردو اور پھر ہندکو و پہاڑی کی چند مثالیں دیکھیں۔

فعلِ حال	فعل ماضی	فعل مستقبل
وہ خط لکھتا ہے	اس نے خط لکھا	وہ خط لکھے گا
میں روتا ہوں	میں رویا	میں روؤں گا

اردو زبان میں لکھے گئے ان تینوں زمانوں کے جملوں کی صورت ہندکو اور پہاڑی زبان میں یوں ہوگی۔

فعل حال ہندکو	فعل ماضی ہندکو	فعل مستقبل ہندکو	فعل حال پہاڑی	فعل ماضی پہاڑی	فعل مستقبل پہاڑی
اوہ خط لکھدے	اس خط لکھیا	اوہ خط لکھسی	اوہ خط لکھدے	اس خط لکھیا	اوہ خط لکھسی
میں روندا	میں رویاں	میں روساں	میں رونداں	میں رویاں	میں روساں

ان مثالوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہندکو اور پہاڑی زبان کے مشترک اصولوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ دونوں زبانوں میں اردو کی طرح بنیادی فعل تبدیل نہیں ہوتا اور جملوں کی ترتیب بھی یکساں رہتی ہے۔اردو زبان میں فعل حال میں مصدر کی نشانی تا ہے، تی ہے، تا ہوں، تے ہو وغیرہ سے ظاہر ہوتی ہے جبکہ ہندکو اور پہاڑی زبان میں مصدر کے ساتھ داں، دی اے، دے وغیرہ جیسے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔فعل ماضی میں مصدر کی علامت 'نا' کو ہٹا کر 'ا' 'ے' اور 'ی' کا استعمال کیا جاتا ہے اور ہندکو و پہاڑی زبان میں بھی مصدر کی علامت 'نا' حذف کر کے اس کی جگہ 'ا' 'آ ساں' 'یا' 'یاں' اور یائے معروف و یائے مجہول کا اضافہ کیا جاتا ہے۔اسی طرح فعل مستقبل کے لیے اردو علامت گا، گے، گی کا استعمال کیا جاتا ہے جبکہ ہندکو اور پہاڑی زبان میں فعل مستقبل ظاہر کرنے کے لیے فعل کے آخر میں 'ساں' اور 'سیں' کا زیادہ تر استعمال کیا جاتا ہے۔غرض دونوں زبانوں میں جملوں کی بناوٹ کے اصول یکساں ہیں اور بنیادی افعال بھی اپنی جگہ قائم رہتے ہیں۔اس کے باوجود دونوں لہجوں کو الگ الگ زبانیں تصور کرنا چہ معنی دارد؟۔اب گرائمر کے کچھ مزید قواعد پر بھی نظر ڈالیں۔

فعل لازم اور فعل متعدی

فعل لازم اور فعل متعدی میں بھی جملوں کی ترتیب دونوں زبانوں میں ایک جیسی ہے۔فعل لازم جو مفعول کے بغیر بھی اپنا پورا مفہوم دیتا ہے، یہ ہندکو اور پہاڑی زبان میں بھی اردو جملے کی ترتیب سے آتا ہے۔مثلاً انور

بیٹھے دے۔۔انور بیٹھا ہوا ہے۔اکمل کھلتے دے۔اکمل کھڑا ہے۔ان جملوں میں مفعول کے بغیر یعنی صرف فاعل اور فعل سے ہی جملہ اپنا پورا مفہوم پہنچاتا ہے جبکہ فعل متعدی میں فاعل اور فعل کو مفعول کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔مثلاً رشید کتاب پڑھدے۔۔رشید کتاب پڑھ رہا ہے۔اختر گانڑاں سنڑدے۔اختر گانا سن رہا ہے۔ان جملوں میں مفعول کے بغیر مفہوم پوری طرح ادا نہیں ہوتا۔چنانچہ اردو اور ہندکو و پہاڑی کے مندرجہ بالا جملوں کو دیکھا جائے تو فاعل، فعل اور مفعول کی ترتیب ایک جیسی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قواعد کے اعتبار سے فعل لازم اور فعل متعدی بنانے کے طریقے دونوں زبانوں میں یکساں اور ایک جیسے ہیں۔

فعل امر بنانے کا قاعدہ

اردو میں فعلِ امر بنانے کے لیے مصدر کی علامت ''نا'' کے لیے فعل کو ہٹا دیا جاتا ہے اور جو لفظ رہ جاتا ہے وہی واحد مخاطب (تو) اس کی جگہ آخر میں ''ی'' یں، یے اور ''وٗ'' لگاتے ہیں۔ہندکو اور پہاڑی زبان میں بھی مصدر سے فعل امر بنانے کے لیے مصدر کی علامت ''نا'' ہٹا دی جاتی ہے جس سے فعلِ امر بن جاتا ہے۔مثلاً لکھنا مصدر سے اردو میں لکھ اور ہندکو و پہاڑی زبان میں 'لخ' بن جاتا ہے۔اسی طرح پینا مصدر سے اردو میں پیئو اور ہندکو و پہاڑی میں ''پی'' بن جاتا ہے۔ذیل میں چند مزید مثالیں دیکھیں۔

ہندکو مصدر	پہاڑی مصدر	اردو مصدر	ہندکو فعل امر	پہاڑی فعل امر	اردو فعل امر
گنڑنا	گنڑنا	گننا	گنڑ/گنڑو	گنڑ/گنڑو	گِن/گنو
آنڑاں	آنڑاں	آنا	آ/آوٗ	آ/آوٗ	آ/آوٗ
مڑنا	مڑنا	مڑنا	مڑ/مڑو	مڑ/مڑو	مڑ/مڑو
اچھلنا	اچھلنا	اچھلنا	اچھل/اچھلو	اُچھل/اچھلو	اچھل/اچھلو
پڑھنا	پڑھنا	پڑھنا	پڑھ/پڑھو	پڑھ/پڑھو	پڑھ/پڑھو

قواعد واحد جمع

واحد سے جمع بنانے کے جو قواعد اردو زبان میں مقرر ہیں وہی قواعد ہندکو اور پہاڑی زبان میں بھی استعمال ہوتے ہیں جو اردو اور پہاڑی کے دونوں لہجوں کے قریبی لسانی تعلقات کی عکاسی کرتے ہیں۔ہندکو اور پہاڑی زبان میں واحد مونث سے جمع مونث بنانے کیلئے اردو کی طرح کئی ایک جیسے طریقے رائج ہیں۔مثلاً بعض الفاظ کے آخر میں ''اں'' کا اضافہ یا استعمال اس وقت کیا جاتا ہے جب الفاظ کا خاتمہ یائے معروف ''ی'' پر ہو اور ان الفاظ کو واحد مونث سے جمع مونث بنانا مقصود ہو۔مثلاً ذیل کی مثالیں دیکھیں۔

واحد ہندکو	جمع ہندکو	واحد پہاڑی	جمع پہاڑی	واحد اردو	جمع اردو
کڑی	کڑیاں	کڑی	کڑیاں	لڑکی	لڑکیاں
کاپی	کاپیاں	کاپی	کاپیاں	کاپی	کاپیاں
کرسی	کرسیاں	کرسی	کرسیاں	کرسی	کرسیاں
چڑی	چڑیاں	چڑی	چڑیاں	چڑیا	چڑیاں

بعض الفاظ میں واحد سے جمع بنانے کے لیے تھوڑا سا تغیر بھی رونما ہو جاتا ہے تاہم بنیادی لفظ اپنی جگہ پر موجود رہتا ہے۔مثلاً اردو میں واحد مئونث کی جمع بنانے کے لیے لفظ کے آخر میں ’’ یں‘‘ اور ہندکو و پہاڑی زبان میں ’’ اں‘‘ کا استعمال کرتے ہیں۔اس تھوڑے سے تغیر کے ساتھ چند مثالیں دیکھیں۔

ہندکو واحد	پہاڑی واحد	ہندکو جمع	پہاڑی جمع	اردو واحد	اردو جمع
نصیحت	نصیحت	نصیحتاں	نصیحتاں	نصیحت	نصیحتیں
مسجد	مسجد	مسجداں	مسجداں	مسجد	مسجدیں
جماعت	جماعت	جماعتاں	جماعتاں	جماعت	جماعتیں
رحمت	رحمت	رحمتاں	رحمتاں	رحمت	رحمتیں
تریمت	تریمت	تریمتاں	تریمتاں	عورت	عورتیں

بہت سے الفاظ ایسے بھی ہیں جن میں اردو کی طرح الفاظ کے آخر میں آنے والا حرف ’ا‘ ہٹا کر اس کی جگہ یائے مجہول ’’ے‘‘ کا اضافہ کر کے جمع بنائی جاتی ہے۔ہندکو و پہاڑی زبان میں اس اصول کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔مثلاً۔

ہندکو واحد	ہندکو جمع	پہاڑی واحد	پہاڑی جمع	اردو واحد	اردو جمع
کھوڑا	کھوڑے	کھوڑا	کھوڑے	گھوڑا	گھوڑے
بڈھا	بڈھے	بڈھا	بڈھے	بھوڑا	بھوڑے
کتا	کتے	کتا	کتے	کتا	کتے
آرا	آرے	آرا	آرے	آرا	آرے
کیلا	کیلے	کیلا	کیلے	کیلا	کیلے

کچھ مشترک الفاظ ایسے بھی ہیں جو پہاڑی زبان کے دونوں لہجوں میں بطورِ واحد استعمال ہوتے ہیں مگر مفہوم جمع کا رکھتے ہیں۔اس طرح کے الفاظ اردو زبان کے ساتھ بھی اشتراک رکھتے ہیں۔ذیل میں دونوں زبانوں کے مشترک اور مختلف الفاظ کی ایک فہرست دیکھیں۔

اردو	ہندکو	پہاڑی	اردو	ہندکو	پہاڑی
جرگہ	جرگہ	جرگہ	کلاس	کلاس	کلاس
فوج	فوج	فوز/فوج	جلسہ	جلسہ	جلسہ
جلوس	جلوس	جلوس	رش	رش	رش
مجمع	مجمع	مجمع	محفل	محفل	محفل

تذکیر و تانیث

تذکیر و تانیث دو طرح کی ہوتی ہے۔حقیقی تذکیر و تانیث اور غیر حقیقی تذکیر و تانیث۔حقیقی تذکیر و تانیث میں جانداروں کے نر اور مادہ کو لیا جاتا ہے جبکہ غیر حقیقی تذکیر و تانیث میں بے جان اشیاء کو بطورِ مذکر و مونث ظاہر کیا جاتا ہے۔غیر حقیقی تذکیر و تانیث کے لیے دونوں زبانوں میں کوئی خاص اصول یا قاعدہ نہیں ہے۔اس میں اشیاء کی جنس کا تعین قیاس یا روایت پر کیا جاتا ہے۔مثلاً میاں کریم اللہ قریشی کے مطابق اردو کی طرح پہاڑی میں تمام زبانیں مونث ہیں اور دن اور مہینے مذکر لیکن دونوں میں ’جمعرات‘ شاید آنے والی رات کے قیاس پر مئونث ہے۔(۲۲) غیر حقیقی تذکیر و تانیث میں اس طرح کے کئی اور اختلافات بھی ملتے ہیں۔بہر حال یہاں ذیل میں حقیقی تذکیر و تانیث کے وہ اصول و قواعد زیرِ بحث لاتے ہیں جو اردو اور ہندکو و پہاڑی کے دونوں لہجوں میں ایک جیسے ہیں۔مثلاً۔مذکر سے مونث بنانے کیلئے پہاڑی زبان میں بھی بعض مذکر الفاظ کے آخر میں ’’انی‘‘ یا ’’اڑیں‘‘ کا اضافہ کیا جاتا ہے۔اگر لفظ کا لہجہ مظفر آبادی یا ہندکی ہو تو تب بھی اس کی مونث بنانے کے لیے آخر میں ’’ڑیں‘‘ لگا دیتے ہیں۔بہر حال بنیادی مادہ ایک ہی رہتا ہے۔

ہندکو مذکر	ہندکو مونث	پہاڑی مذکر	پہاڑی مونث
نائی	نائیانی	موچی	موچیانی/موچیانڑیں
مولوی	مولویانی/مولویانڑیں	درزی	درزیانڑیں
نوکر	نوکریانڑیں	دیور	دیورانی/ درانڑیں

بعض مذکر الفاظ کے آخر میں ’’ی‘‘ یا ’نی‘ کا استعمال کرتے ہیں۔اگر لفظ کے آخر میں ’’ا‘‘ آ جائے تو اس لفظ کو ہٹا کر صرف ’ی‘ کا اضافہ کرتے ہیں۔ مثلاً

ہندکو مذکر	ہندکو مئونث	پہاڑی مذکر	پہاڑی مئونث
نکا	نکی	نکا	نکی
ننڈا	کُڑی	ننڈا/گدرا	کُڑی/گدری
سدھن	سدھنی	سدھن	سدھنی
فقیر	فقیرنی	فقیر	فقیرنی
شیر	شیرنی	شیر	شیرنی

اگر چہ غیر حقیقی تذکیر و تانیث میں بھی کچھ اصول و قواعد مقرر ہیں تاہم آسان فہمی کے لیے اتنی بات کافی ہے کہ اردو کی طرح پہاڑی اور اردو زبان میں بھی کتابوں اور نمازوں کے نام مونث بولے جاتے ہیں جبکہ دریاؤں، پہاڑوں اور اللہ کے صفاتی نام مذکر بولے جاتے ہیں۔

محاورات زبان کی ترقی اور مٹھاس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ استعاروں اور مجازِ مرسل کی طرح محاورات بھی اپنے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ اہلِ زبان کے ذریعے جن محاورات کی تشکیل و تخلیق ہوتی ہے وہ بغیر کسی تغیر و تبدل کے زبان کا حصہ بنے رہتے ہیں۔ انور جمال اس حوالے سے رقم طراز ہیں:۔

> ''محاورہ اصولِ گرائمر کی خلاف ورزی نہیں کرتا اور نہ ہی کسی قسم کے تصرف، کمی بیشی یا تغیر کی مداخلت کو برداشت کرتا ہے۔ محاورہ اپنے تعینات اور معنی میں مکمل ہوتا ہے''۔(۲۳)

کسی زبان کے محاورات مستقل ذخیرہ الفاظ کے طور پر موجود رہتے ہیں اور زبان کو فنی لحاظ سے مربوط اور مستحکم رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے محارات کی ایک خاص اہمیت اور وقعت بنتی ہے۔ بعض اوقات کئی محاورات مختلف زبانوں میں معنوی اور اور لفظی لحاظ سے ایک جیسے بھی نظر آتے ہیں تاہم محاورات بنیادی طور پر کسی زبان کی اپنی تخلیق ہی ہوتے ہیں۔ اگر دو زبانوں میں محاورات کی اکثریت ایک جیسی ہو تو اس کا مطلب یہی سمجھا جائے گا کہ وہ دو مختلف زبانیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی زبان کے دو مختلف لہجے ہیں۔ اس طرح کی صورتِ حال ذیل میں پہاڑی اور ہندکو میں دیکھی جاسکتی ہے۔

محاورات میں اشتراک

ہندکو لہجہ	پہاڑی لہجہ	اردو	معنی
گپ مارنا	گپ مارنا	گپ مارنا	ہنسی مزاق کرنا
گردن نیویں ہونڑاں	گردن نیویں ہونڑاں	گردن نیچی ہونا	شرمندہ ہونا
ہک ہک کہڑی گنڑاں	ہک ہک کہڑی گنڑاں	ایک ایک گھڑی گننا	شدت سے انتظار کرنا
اس کنو سنڑنا اس کنو کڈھنا	اس کنو سنڑنا اس کنو کڈھنا	اس کان سننا اس کان سے اڑا دینا	نصیحت کی پرواہ نہ کرنا

ضرب الامثال میں اشتراک

ضرب المثل کسی زبان میں مسلسل تجربے اور مشاہدے کے بعد وجود میں آتی ہے اور کسی خاص موقع یا

واقعہ کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ پہاڑی اور ہندکو میں استعمال ہونے والی اکثر ضرب الامثال ایک جیسی ہیں اگر کہیں فرق موجود ہے تو وہ بھی بہت معمولی نوعیت کا ہے جس سے یہ پتا چلتا ہے کہ ان میں سوائے لہجوں کے اور کوئی فرق نہیں۔ ذیل میں دونوں زبانوں میں شامل مشترک ضرب الامثال کی کچھ مثالیں دیکھیں۔

اردو	پہاڑی	ہندکو	معنی
ایک بات ہزار منہ	ہک گل ہزار منہ	ہک گل ہزار منہ	ایک ہی معاملے سے متعلق مختلف آراء ہونا
تندرستی ہزار نعمت ہے	تندرستی ہزار نعمت ہے	تندرستی ہزار نعمت ہے	صحت مند اور تندرست رہنا سب سے بہتر ہے
اندھا گائے بہرا سنے	انہاں گاوے ڈورا سنڑیں	انہاں گاوے ڈورا سنڑیں	بے وقوفوں کی محفل
گدڑی میں لعل	گوڈری بچ لعل	گوڈری بچ لعل	بے ہنروں میں ہنرمند
ایک چپ ہزار سکھ۔	ہک چپ ہزار سکھ	ہک چپ ہزار سکھ	خاموش رہنے میں بڑا فائدہ ہے

پہاڑی اور ہندکو جو ایک ہی زبان کے دو مختلف لہجے ہیں، ان مذکورہ اشتراکات پر نظر ڈالنے کے بعد اگر اب بھی کوئی انہیں علیحدہ اور الگ الگ زبان قرار دے تو اس کا مطلب ہے کہ یا تو وہ شخص لسانی قاعدوں سے ناواقف ہے یا کسی علاقائی تعصب کا شکار ہے۔ چند ایک الفاظ کا فرق ضرور موجود ہے مگر وہ چند الفاظ زبان کو علیحدہ مقام نہیں دے سکتے۔ غرض ہزارہ ڈویژن میں بولی جانے والی ہندکو اور دارالحکومت مظفر آباد سمیت آزاد جموں و کشمیر کے تمام حصوں میں بولی جانے والی پہاڑی زبان کے درمیان سوائے چند ایک گنتی کے الفاظ اور لہجوں کے کوئی فرق نہیں۔ بعض اوقات ایک ہی ضلع کے دو قریبی قصبوں میں بھی لہجے کا فرق آ جاتا ہے۔ مثلاً ضلع مانسہرہ کے ایک گاؤں شنکیاری میں روزمرہ استعمال کے بہت سے الفاظ زبر(َ) کے ساتھ یوں بولے جاتے ہیں ۔بَوری، سَوٹی، گَولی، مَوری ، جَوڑی وغیرہ۔ یہی الفاظ شنکیاری سے پانچ میل آگے ایک دوسرے گاؤں ڈھوڈیال میں پیش(ُ) کی ادائیگی سے انجام دیے جاتے ہیں۔ مثلاً یہی الفاظ بالترتیب یوں بولے جائیں گے۔ بُوری، سُوٹی، گُولی، مُوری اور جُوڑی۔

بہر حال الفاظ کی ادائیگی میں فرق یا چند الفاظ کی کمی بیشی سے زبان کی الگ حیثیت قائم نہیں ہو جاتی۔ زبانیں بننے کا عمل صدیوں جاری رہتا ہے اور پھر تب جا کر اظہار کے قابل کوئی زبان وجود میں آتی ہے۔

چنانچہ ہزارہ اور آزاد کشمیر، ان دونوں علاقوں میں بولی جانے والی پہاڑی زبان جو اِدھر ہندکو اور ادھر پہاڑی

کہلاتی ہے میری دانست میں ایک ہی زبان ہے جسے محض لہجوں میں اختلاف کی وجہ الگ الگ زبانیں قرار دیا گیا ہے۔غرض پہاڑی زبان کا میر پوری لہجہ ہو یا مظفرآباد اور ہزارہ میں بولے جانے والا لہجہ، یہ دونوں لہجے اپنے اپنے علاقوں جموں وکشمیر، آزاد کشمیر اور ہزارہ ڈویژن کے مقبولِ عام لہجے ہیں۔دونوں لہجوں میں موجود کتب پہاڑی زبان کے پھیلاؤ، لسانی وسعت اور اس کی روز افزوں ترقی کی غماز ہیں۔

حوالہ جات:

(۱) کریم اللہ قریشی ''اردو اور پہاڑی: لسانی وادبی اشتراک'' مضمون مشمولہ 'پاکستانی زبانیں مشترک لسانی وادبی ورثہ' علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۰۹ء ص، ۳۶۱
(۲) ایضاً
(۳) رانا فضل حسین '''' جموں وکشمیر کا لسانیاتی جائزہ'' مضمون مشمولہ ادبیات، سہ ماہی، خصوصی شمارہ، جلد ۱۸، شمارہ ۸۰/ ۹۷، اکادمی ادبیات پاکستان
اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص۔۵۳۲
(۴) ظفر حسین ظفر، ڈاکٹر'' کشمیر کی علاقائی شاعری میں بقائے باہمی کے تصورات'' مضمون مشمولہ 'رہبر' علمی و ادبی مجلّہ، آزاد کشمیر کالج ٹیچرز
ایسوسی ایشن (ایکٹا)، ۱۳۔۲۰۱۲ء، ص، ۵۹
(۵) زبیر احمد، پروفیسر، قاضی'' پہاڑی اور اردو کی لسانی ہم آہنگی'' مضمون مشمولہ ''سروش'' جلد، ۲۵، شمارہ ۱، گورنمنٹ کالج میر پور، ۲۰۱۰ء، ص، ۳۱۲
(۶) ایضاً ص، ۳۱۲ (۷) ایضاً ص، ۳۱۳
(۸) عالم چوہدری ''تحقیقی مقالہ ''جموں وکشمیر میں اردو زبان وادب کا ارتقاء'' مقالہ پی ایچ ڈی، کراچی یونیورسٹی کراچی، ص، ۱۲
(۹) میاں محمد بخش ''سیف الملوک'' نظامت اوقاف مظفرآباد، ص، ۶
(۱۰) خواجہ غلام احمد پنڈت '' آزادی کی دہلیز پر'' جنگ پبلشرز لاہور، ۱۹۹۱ء، ص، ۸۰
(۱۱) محمد ناصر داؤد ''ثقافت ہزارہ'' مضمون مشمولہ ''ہزارہ'' سہ لسانی علمی، تحقیقی اور ادبی مجلّہ، ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ، ہزارہ چیئر، ۱۳۔۲۰۱۲ء، ص، ۷
(۱۲) بشیر احمد، سوز '' ہزارہ میں ہندکو زبان وادب کی تاریخ'' ادبیاتِ ہزارہ ایبٹ آباد، ۲۰۰۹ء، ص، ۱
(۱۳) ڈاکٹر صابر آفاقی ''ھڈ اں دی پیڑ'' گوجری ادبی بورڈ مظفرآباد، ۲۰۱۰، ص، ۶۳
(۱۴) فضل اکبر کمال ''مثال پبلشرز فیصل آباد، ۱۹۱۴ء، ص، ۳۶
(۱۵) کریم اللہ قریشی '' پہاڑی اور اردو۔ایک تقابلی جائزہ'' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص، ۲
(۱۶) پروفیسر ذوالفقار احمد خان ''اردو اور پہاڑی کے مشترکہ الفاظ اور ان کی صوتیات'' مضمون مشمولہ ''پاکستان میں اردو'' پانچویں جلد (کشمیر) مرتبین، پروفیسر فتح محمد ملک، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص، ۳۳۸
(۱۷) کریم اللہ قریشی '' پہاڑی اور اردو۔ایک تقابلی جائزہ'' ص، ۶۰
(۱۸) ارشد محمود ناشاد ''پاکستانی زبانیں۔۔مشترکہ لسانی وادبی ورثہ'' ص، ۳۲۶
(۱۹) کریم اللہ قریشی '' پہاڑی اور اردو۔ایک تقابلی جائزہ'' ص، ۳۶۱
(۲۰) ایضاً ص، ۳۶۳
(۲۱) ایضاً ص، ۲۶۷
(۲۲) کریم اللہ قریشی ''پاکستانی زبانیں۔۔مشترکہ لسانی وادبی سرمایہ'' ص، ۳۲۸
(۲۳) انور جمال ''ادبی اصطلاحات'' نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص، ۹۹

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عبدالستار ملک*

اُردو نصاب و درسیات: تحقیق و تنقید

Abstract: *The curriculum is the basic axis in the teaching learning process of any subject. The curriculum should be helpful to attain all the objectives .On one hand it should be effective while on the other hand it must inculcate interest and fulfill the psychological needs of the learners .The textbook is the fundamental element and end result of curriculum development process. It is an effective and very useful source of learning and considered a part of pedagogy which mediates transfer of knowledge and skills. The Urdu curriculum requires modern research and new format according to contemporary needs .The research paper analytically discusses the contemporary situation of Urdu curriculum till intermediate level and highlights the areas which need attention of Urdu researchers and institutions of curriculum development in modernistic perspective.*

الغرض نصاب سے مراد وہ مضامین نہیں جو مدرسے میں پڑھائے جاتے ہیں بلکہ اِس میں تعلیم کے وہ تمام اساسی امور اور تمام بامقصد تعلیمی پروگرام، تجربات اور سرگرمیاں شامل ہیں، جو مدرسے کی زیرِ نگرانی، مدرسے کے اندر یا باہر وقوع پذیر ہوں اور تعلیمی عمل کی تکمیل میں معاون ہوں۔الغرض مدرسے کی پوری زندگی نصاب ہے۔سلیبس اور نصاب میں غلط ابہام پایا جاتا ہے۔سلیبس صرف پڑھنے لکھنے یعنی کتابی علم تک محدود ہوتا ہے اور یہ عموماً پڑھائے جانے والے عنوانات اور کتابوں کی فہرست وغیرہ کا نام ہے۔جبکہ نصاب تمام نصابی اور ہم نصابی سرگرمیوں، تجربات اور تعلیمی ماحول کا نام ہے۔

*سینیئر سبجیکٹ سپیشلسٹ اردو، گورنمنٹ بوائز ہائر سیکنڈری سکول اٹک شہر۔

اُردو نصابات کی ترتیب وتشکیل اِس امر کی متقاضی ہے کہ یہ زبان کی تعلیم کے جدید معیارات، نئے تقاضوں اور ضرورتوں سے ہم آہنگ ہوں۔ اگر اُردو کی تعلیم کے عمل کو بامقصد اور مفید بنانا ہے تو اُردو نصابات ودرسیات کی اصلاح اور تشکیلِ نو کرنی ہوگی اور نصابات کو جدید عصری اور سماجی ضرورتوں کا متحمل، عملی زندگی سے مربوط اور جدید ادبی وعلمی رجحانات کا حامل بنانا ہوگا، تاکہ درست خطوط پر طلبہ کی تربیت ونشوونما ہو سکے۔

پاکستان میں نصابِ اُردو ایک جامع، مبسوط دستاویز ہے۔ جو درج ذیل ابواب پر مشتمل ہے:

۱۔ تدریسِ اُردو کے بنیادی اہداف۔ عمومی اہداف
۲۔ خصوصی اہداف ۳۔ تدریسی مقاصد
۴۔ مجوزہ عنوانات ۵۔ درسی کتب کی تدوین وطباعت کے لیے سفارشات۔ ۶۔ تعلیمی سرگرمیاں۔
۷۔ سمعی وبصری معاونات۔ ۸۔ اساتذہ کی تربیت
۹۔ رہنمائے اساتذہ۔ ۱۰۔ جائزہ امتحانات (۲)

تدوینِ نصاب اور نصاب سازی ایک پیچیدہ عمل ہے۔ متعدد ماہرین نے تدوینِ نصاب کے بارے میں اپنے نظریات اور ماڈل پیش کیے ہیں۔ اِن ماہرین کے نظریات کی روشنی میں تدوینِ نصاب کے عمل میں درج ذیل پانچ عناصر بنیادی ہیں۔

۱۔ حالات کا تجزیہ:

نصاب کی تشکیل یا نظرِ ثانی کے لیے پہلے حالات کا تجزیہ ضروری ہے۔ معاشرتی ضروریات، دستیاب وسائل، اساتذہ، مدرسے کی عمارت، سہولیات، موسم کے جائزے کے بعد نصاب کی تشکیل وترمیم کا عمل سائنسی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

مقاصد کا تعین:

نصاب سازی میں تعلیمی مقاصد اور منزل کا تعین بہت ضروری ہے۔ ہر ملک وقوم کے نظریات، فلسفۂ حیات اور معاشرتی ومعاشی ضروریات اور طلبہ کے نفسیاتی تقاضوں کے پیشِ نظر نصاب کے مقاصد کا تعین کیا جاتا ہے۔ مقاصدِ تعلیم، نصابِ تعلیم کا سب سے اہم عنصر ہے۔ نصاب کے باقی تمام عناصر اِن کے حصول کے لیے کام کرتے ہیں۔ مقاصد ہی تمام عناصر کو باہم مربوط وہم آہنگ رکھتے ہیں۔

مقاصدِ تعلیم کچھ دائمی ہوتے ہیں۔ جن کا تعلق قوم کے بنیادی تصورات ونظریات سے ہوتا ہے اور

کچھ عارضی ہوتے ہیں جو وقتی ضرورتوں اور تقاضوں کے مطابق تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ نصابی مقاصد اس لیے بھی اہم ہیں کہ اِن کی مدد سے ہمیں اپنی کارکردگی اور منزل سے فاصلے کا علم ہوتا ہے۔ مقاصد قومی امنگوں، ملک کی ضروریات اور افکار ونظریات کی ترقی کے ضامن ہوتے ہیں۔

۳۔ مواد کا انتخاب:

تدوینِ نصاب میں مواد کا انتخاب اور اُس کی ترتیب وتنظیم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ مواد کے انتخاب میں طلبہ کی ذہنی سطح، طبعی عمر، طلبہ کی دلچسپیوں، قومی ومقامی تقاضوں، سماجی، معاشی اور عملی زندگی کے پہلوؤں کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ تعلیمی مواد کا چناؤ نصابی عمل کا اہم مرحلہ ہے۔ جب نصاب کے مقاصد کا تعین کر لیا جاتا ہے تو یہ سوال سامنے آتا ہے کہ یہ مقاصد کس طرح یا کن ذرائع سے حاصل کیے جائیں گے؟ بالفاظ دیگر نصاب میں کون سے اور کیسے تعلیمی وتدریسی تجربات، سرگرمیاں، مضامین وموضوعات شامل ہوں گے؟ انتخابِ متن بے حد حزم واحتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔

۴۔ طریقۂ تدریس:

مواد کی ترتیب وتنظیم کے بعد اِس کو طلبہ تک پہنچانا مقصود ہوتا ہے۔ نصابی مواد کے مضمون اور موضوع، طلبہ کے درجے اور دستیاب وسائل کے مطابق طریقۂ تدریس متعین ہوتا ہے۔ نصابی مواد، اُستاد، طلبہ، مدرسے میں دستیاب سہولیات اور ماحول سب مل کر تدریسی طریقوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ طریقۂ تدریس کے مؤثر یا غیر مؤثر اور کامیاب یا ناکام ہونے کا فیصلہ جائزے کے نتائج پر منحصر ہے۔

۵۔ جائزہ:

نصاب سازی کے عناصر میں سے ایک لازمی عنصر اندازۂ قدر (Evaluation) ہے۔ اس کا التزام نہایت ضروری ہے۔ تاکہ جو کچھ پڑھایا جائے اُس کی جانچ ہو سکے اور یہ معلوم ہو سکے کہ کس حد تک اغراض ومقاصد کا حصول ممکن ہوا ہے اور کس لحاظ سے تکمیلِ مقاصد میں کمی رہ گئی ہے۔ مقاصد کی تکمیل میں کمی کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ انتخاب میں کوئی نقص ہو، طریقۂ تدریس میں کوئی کمزوری ہو، جائزے کے نتائج کی بنیاد ہی پر انتخابِ مواد اور طریقۂ تدریس وغیرہ میں اصلاح ممکن ہے۔

نصاب کی تاثیر اور افادیت کو پرکھنے کے لیے جائزے کا سہارا لیا جاتا ہے۔ جائزے کا مقصد نصاب

کی خامیوں، پیچیدگیوں اور انتظامی کوتاہیوں کی نشان دہی کر کے اُنھیں دور کرنا ہے۔ تدوینِ نصاب ایک مسلسل عمل ہے اور اس کی ضروریات اور تقاضے وقت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ اس لیے وقت کے ساتھ نصاب میں ترمیم و اضافہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ چنانچہ جائزے کا عمل ہمیشہ جاری رہنا چاہیے۔ جائزہ، نصابی مقاصد، درسی مواد، طریقۂ تدریس اور طریقۂ امتحان کو خوب سے خوب تر بنانے میں رہنمائی کرتا ہے۔

سروے، سوالنامے، تبصرے، موضوعی و معروضی تخمین (Assessment)، امتحانات، اساتذہ، طلبہ اور عوام کی آرا وغیرہ نصابی جائزے کے ذرائع ہیں۔

تدوینِ نصاب کے وقت چند اصولوں مثلاً صحت، جامعیت، تنوع، مناسبت، اہمیت، تدریج، تسلسل، توازن اور لچک کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے۔

درسی کتاب:(Text Book)

درسی کتاب نصابِ تعلیم کا آئینہ ہے۔ درسی کتاب سے مراد وہ کتاب ہے جو ایک خاص درجے یا جماعت میں مقررہ عرصے کے دوران کسی مضمون کی تدریس کے لیے مجوزہ نصابِ تعلیم کے مطابق لکھی جاتی ہے۔

Good کے مطابق:

> *(1)Any manual of instruction.(2)a book dealing with difinite subject of study, systematically arranged, intended for use at specified level of instruction,and used as principal source of study material for a given course.*[۳]

درسی کتاب کی اہمیت مسلّمہ ہے اور یہ تدریسی عمل میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ زبان کی تدریس درسی کتاب کے بغیر تقریباً ناممکن ہے۔ کیونکہ بلند خوانی، تلفظ کی اصلاح وغیرہ بغیر درسی کتاب انجام نہیں پاسکتی۔ یہ معلم و متعلّم دونوں کے لیے یکساں مفید ہے۔ ایک طرف اِس کے ذریعے معلم کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ اسباق کے لیے مواد اور مشقیں تیار کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ وہ یہی وقت دیگر تدریسی اعانات، سرگرمیوں اور سبق کی تیاری میں صرف کر سکتا ہے۔ دوسری طرف یہ طلبہ کے لیے بھی آسانی، دلچسپی اور توجہ کا باعث بنتی ہے۔ درسی کتاب کے ذریعے بچے خود بھی تحصیل کر سکتے ہیں۔ جو معلومات اِدھر اُدھر منتشر ہوتی ہیں،

وہ بچوں کی دسترس سے باہر ہوتی ہیں۔ درسی کتاب کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ اس سے تدریس میں یکسانیت پیدا ہوتی ہے اور بہتر طور پر تدریس کی ترتیب و تنظیم اور منصوبہ بندی کی جا سکتی ہے۔

درسی کتاب پر تنقید بھی کی گئی لیکن اس ساری تنقید کے باوجود اس کی مقبولیت میں کمی نہ آئی۔ عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ درسی کتاب کے استعمال سے بچے لکیر کے فقیر بن جاتے ہیں اور اِسی کو منہاج و مقصود سمجھ لیتے ہیں۔ درسی کتاب کے ساتھ طلبہ کو اگر اضافی مطالعہ کرایا جائے تو یہ اعتراض بہت حد تک رفع ہو سکتا ہے۔

ایک اچھی، معیاری درسی کتاب میں دو طرح کی خصوصیات ہونی چاہئیں۔

ظاہری (تکنیکی) خصوصیات:

کتاب کو متن و معنی کی خوبیوں کے باوصف ظاہری خوبیوں سے بھی آراستہ ہونا چاہیے۔ اِس کی جلد مضبوط اور خوبصورت ہو۔ سرِ ورق دیدہ زیب ہو، کاغذ عمدہ، کتابت اور طباعت صاف اور واضح ہو۔ تصاویر، نقشے، خاکے، چارٹ وغیرہ رنگین، دلکش اور جاذبِ نظر ہوں۔ کتاب کا سائز اور حجم موزوں اور قیمت مناسب ہو۔

باطنی خصوصیات:

۱۔ اعلیٰ نصب العین اور فلسفۂ حیات کی ترجمان ہو اور تعلیمی مقاصد کی تکمیل کرتی ہو۔

۲۔ ہر قسم کی تنگ نظری اور تعصب سے پاک ہو۔

۳۔ زبان سادہ، سلیس، ٹکسالی، با محاورہ اور طرزِ بیان شگفتہ ہو۔

۴۔ موضوعات دلچسپ اور مواد کی پیش کش میں جاذبیت، تنوع اور توازن ہو۔

۵۔ متن و مواد طلبہ کی ذہنی سطح، طبعی عمر، نفسیاتی تقاضوں اور استعداد کے مطابق ہو۔ اِس میں تدریج و تسلسل ہو۔ اور حقیقی زندگی سے ہم آہنگ ہو۔ نیز متن اور مواد طلبہ کی استعداد کے مطابق اور بتدریج آسان سے مشکل کی طرف ہو اور اُس کا دیگر مضامین سے ربط ہو۔

۶۔ سبق کے آخر میں مشقیں مناسب تخلیقی انداز کی حامل ہوں اور جائزے کا التزام ہو تا کہ جو کچھ پڑھایا جائے اُس کی جانچ ہو سکے۔ کتاب کے آخر میں فرہنگ ہو۔

۷۔ ہر سبق کے آغاز میں مقاصد کا بیان ہو۔

۸۔ ذخیرۂ الفاظ کو باقاعدہ سائنسی بنیادوں پر تحقیق کے ذریعے مرتب کر کے مختلف درجات میں تقسیم کیا جائے۔

۹۔ قواعد و انشا کی تربیت کے لیے مناسب اور معیاری مواد دستیاب ہو۔

اُردو کی درسی کتاب کی تدوین خاص توجہ کی محتاج ہے۔اس کے لیے جہاں مصنف کو زبان واَدب پر عبور ہو، وہاں نفسیاتِ تعلیم سے بھی آگاہی ضروری ہے۔ اِسے معلوم ہو کہ ایک خاص عمر اور ماحول کے بچوں کے لیے کس قسم کا مواد موزوں ہے اور اس میں نثر و نظم کا تناسب کیا ہو؟ کون سے تدریس اور جائزے کے طریقے مناسب ہوں گے؟ کون سی سرگرمیاں ہوں گی؟ ایک خاص سطح پر ہم نصابی سرگرمیوں اور اضافی مطالعہ (لائبریری) وغیرہ کا کتنا کردار ہوگا؟ کون سی لسانی اور ادبی مہارتیں مطلوب ہیں؟ کیا مکمل طور پر لسانی اور روزمرہ امور کو سامنے رکھنا ہے یا اَدب کا بھی پیوند لگانا ہے اور اگر ادب کی آمیزش کرنی ہے تو کس سطح پر اور کس قدر؟ اُردو اور دیگر ترقی یافتہ زبانوں میں تدریسِ زبان پر کی گئی تحقیقات اُس کے سامنے ہوں اور بین الاقوامی طور پر ایک معیاری درسی کتاب کے ڈیزائن اور اس کے طریقہ کار سے آگاہ ہو۔ جو مصنف ان جملہ امور سے آگاہ ہوگا وہی ایک بہتر، مفید اور دلچسپ کتاب تالیف کر سکتا ہے۔

ابتدائی سطح (پرائمری) کی اُردو درسی کتب:

سید فخر الحسن نے ابتدائی درجے کی درسی کتاب کی درج ذیل خصوصیات بیان کی ہیں:

> تحتانیہ کے طلبہ میں عموماً ایک ریڈر یعنی انتخابات کی درسی کتاب پڑھائی جاتی ہے۔ یہ کتاب ایسی ہونی چاہیے کہ اس کے ذریعے بتدریج بچوں کو بلند آواز سے پڑھنے میں مہارت ہو جائے۔ لہٰذا: (الف) اِس کی زبان معیاری ہو اور اسباق میں سبقاً سبقاً اور درجہ بدرجہ بلحاظ اشکال و دقت ترقی ہوتی جائے تاکہ چہارم کے ختم ہونے پر وہ اس قابل ہو جائیں کہ معمولی اخبارات، رسالے اور معمولی کتابیں پڑھ سکیں۔ (ب) الفاظ کے انتخابات میں بھی احتیاط کی جائے اور ہر کتاب میں ڈھائی تین سو الفاظ کا اضافہ ہو۔ (ج) اسباق میں تنوع ہو لیکن کوئی سبق ایسا نہ ہو کہ بچوں کو نفسِ مضمون کے سمجھنے میں دقت ہو۔[۴]

اِس کے علاوہ آسانی، دلچسپی، تنوع، خوبصورتی اور رنگینی کے پہلوؤں سے بھی کسی صورت صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔

حصہ نثر تو خود مؤلفین ہی تحریر کرتے ہیں۔ البتہ نظموں کے انتخاب میں بچوں کے گیت، حکایتی، بیانیہ، اخلاقی، تخیلاتی، مکالماتی اسباق نیز حب الوطنی، انسانی اور قومی ہمدردی کے موضوعات خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

مولانا آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، علامہ اقبال، حفیظ جالندھری، شفیع الدین نیّر، قیوم نظر، آغا شاہد کشمیری، عابد نظامی، محشر بدایونی، نظر زیدی، اختر شیرانی، حمید اللہ افسر، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم جیسے شعرا کی نظمیں شاملِ نصاب کی جا سکتی ہیں۔ اِس کے ساتھ جدید شعرا کو بھی جگہ دی جائے۔ یہاں یہ امر خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ بچوں کی نظموں میں روانی، ترنم اور موسیقیت لازمی عنصر ہے۔ مشاہدے میں یہ بات آتی ہے کہ موجودہ درسیات میں جدید شعرا کی ایسی نظمیں بھی شامل کی جا رہی ہیں جن میں ترنم و موسیقیت نام کو نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بچے اس ذوق و شوق سے نظموں کو یاد نہیں کرتے جس طرح آج سے تیس پینتیس سال پہلے کیا کرتے تھے۔ راقم کو ابھی تک پرائمری درجے کی بہت سی نظمیں یاد ہیں۔ جیسے جماعت اول میں میرے خدا میرے خدا، جاگو جاگو گڑیا رانی، بلبل کا بچہ، ایک تھا راجہ ایک تھی رانی، دوسری جماعت میں دیس ہمارا پاکستان، چوتھی جماعت میں، میں کیا بنوں گا، پانچویں میں پن چکی اور حمد، ع: تعریف اُس خدا کی جس نے جہاں بنایا جیسی نظمیں میری عمر کے افراد کے حافظے میں محفوظ ہیں۔

وسطانی درجہ (ایلیمنٹری) کی اُردو درسی کتب:

وسطی درجہ زبان کی لسانی مہارتوں پر عبور کی اگلی منزل ہے۔ اِس لیے ابتدائی درجہ کی طرح یہاں بھی تدریجی ذخیرۂ الفاظ کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے کتاب تالیف کی جاتی ہے۔ نثری اسباق مؤلفین خود لکھتے ہیں۔ اگرچہ بعض اوقات سطح کے مطابق چند موزوں اسباق ادیبوں کی تحریروں سے بھی لیے جاتے ہیں۔ البتہ نظموں کا انتخاب مختلف شعرا کے کلام سے کیا جاتا ہے۔

اِس درجے میں طلبہ کی عمر اوسطاً گیارہ سے پندرہ سال ہوتی ہے۔ یہ عمر رومانی شاعری، دقیق اور تخیل آمیز مضامین کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ اس لیے اِس درجے میں حمد و نعت، بیانیہ، حکایتی، اخلاقی، ملی اور مکالماتی موضوعات پر ہی نظمیں شامل کی جا سکتی ہیں۔ اگرچہ نظموں کی شمولیت کا ایک مقصد زبان دانی کے ساتھ ذوقِ ادب سے آشنائی اور لطفِ سخن کا حصول بھی ہے۔ اس لیے جہاں نظموں میں لفظی اور معنوی خوبیاں ہوں، وہاں وہ بچوں کی ذہنی سطح کے مطابق بھی ہوں جن سے انھیں فرحت اور انبساط بھی حاصل ہو اور ادبی مذاق اور کردار کی تعمیر بھی ہو۔

پرائمری اور وسطانی درجوں میں ماحول کی ترجمانی بھی ضروری ہے۔ نصاب ایسا ہو کہ کسی ایک علاقے کا نہیں بلکہ ہر خطے کی علاقائی زندگی کے اسباق اِن میں شامل ہوں، جس سے ہر بچہ ہمہ گیر پاکستانی رنگ

میں رنگ جائے اور وہ محسوس کرے کہ اُردو ایک خطے کی نہیں بلکہ پاکستان کے ہر علاقے کی زبان ہے۔

ثانوی اور اعلیٰ ثانوی درجے پر اُردو کا نصاب:

تحقیقات کے مطابق ادب کی شمولیت کی مناسب سطح ثانوی اور اعلیٰ ثانوی ہی ہے۔ ہمارے ہاں بھی ثانوی سطح سے ہی ادب کی تدریس شروع ہوجاتی ہے اور زبان کی تدریس بتدریج گھٹتی جاتی ہے۔

اِس سطح پر بڑا مسئلہ نثر و نظم کا تناسب اور اصناف کا انتخاب ہے۔ شاعروں اور ادیبوں کی نمائندگی بھی چیلنج ہے۔ یہاں کلاسیکی اور جدید ادبا اور شعرا کے انتخاب میں توازن ہوتا کہ طلبہ کلاسیکی ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ جدید اور زمانی ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات سے بھی روشناس ہوسکیں۔ یہ اُن کی متوازن اور جمالیاتی تربیت کے لیے بہت ضروری ہے۔ کچھ عرصہ قبل ہماری درسیات میں یہ نقص تھا کہ صرف کلاسیکی ادیبوں اور شاعروں کو ہی نمائندگی ملتی تھی۔ لیکن اب اِس پہلو کی طرف توجہ دی گئی ہے۔

نثر میں اِس سطح پر ادب سے روشناس کرانے کے لیے مختلف ادبی اصناف کے اقتباسات اور انتخابات پیش کیے جاتے ہیں۔ ادبی اقتباسات کا انتخاب حد درجہ حزم واحتیاط اور سلیقے کا تقاضا کرتا ہے تاکہ طلبہ میں ادبی تفہیم اور ذوق کی نمو کے ساتھ دلچسپی بھی برقرار رہے۔ مختلف اصناف اور مختلف اساتذہ کرام کے کلام کے انتخاب سے یہ مقصد حاصل ہوسکتا ہے۔ اصنافِ ادب اور قدیم وجدید ادیبوں اور شاعروں کی نمائندگی میں توازنِ وتناسب کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹنا چاہیے۔

یہاں یہ بھی ضروری ہے کہ اقتباس کے ماخذ کا ذکر اور مصنف وشاعر کے تخلیقی شعور پر مختصر مگر جامع تنقیدی نکات موجود ہوں۔ اس تعارف سے ایک ذہنی پسِ منظر تیار ہوجاتا ہے اور طلبہ کو سبق سے دلچسپی پیدا ہوجاتی ہے۔ دوسرا فائدہ یہ کہ طلبہ کتب خانہ سے وہ کتاب حاصل کرکے پڑھ سکتے ہیں۔ اس طرح اُن میں کتب بینی کے شوق کو جلا ملتی ہے۔ جدید نصاب میں یہ ہدایت کی گئی ہے کہ مصنّفین اور شعرا کا مختصر تعارف دیا جائے۔

قومی نصاب کی دستاویز میں ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح دونوں پر ہدایت کی گئی ہے کہ ادب کے ذریعے زبان کی تدریس مقصود ہے لیکن درسی کتب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درسی کتب بنیادی طور پر موضوعی ہوتی ہیں، لسانی پہلو پر کم توجہ دی جاتی ہے۔ نیز اخلاقی پہلو کے ساتھ آزادانہ اور جمہوری رویے کی پرورش بھی ضروری ہے۔

ایک نمایاں خامی یہ کہ ہماری درسیات میں مردانہ رویہ ہی غالب ہے۔ پرائمری سے انٹرمیڈیٹ تک ساری درسیات کو دیکھنے سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ یہ مردانہ درسیات ہیں جو صرف بچوں اور لڑکوں کے لیے ہیں۔

بچیوں اور لڑکیوں کی دلچسپی کا کوئی عنصر اور موضوع شاملِ درسیات نہیں۔ ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح پر خواتین شعرا کی نمائندگی بالکل نہ ہونا بھی ایک قابل غور امر اور سوالیہ نشان ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ قومی اُردو نصاب کی جدید دستاویز (۲۰۰۶ء) میں بھی حصہ شاعری میں خواتین شعرا کی نمائندگی نہیں ہے۔

درسی کتابوں میں ایک اہم مسئلہ املا کا ہے۔ ایک ہی درجے کی کتابوں میں املا کے بے شمار اختلافات موجود ہیں۔ ضرورت اِس امر کی ہے کہ ٹیکسٹ بک بورڈ یا وفاقی ادارہ برائے نصاب، مولفین و مرتبین کتب کی رہنمائی کے لیے املا، رموزِ اوقاف اور اعراب وغیرہ کے لیے ایک رہنما کتاب شائع کرے۔ تاکہ پہلی سے بارھویں جماعت تک املا کا ایک طریقہ رائج ہو۔ درسیات کے معاملے میں یہ معیار بندی بہت ضروری ہے۔

دوسری طرف اساتذہ کو بھی املا کے تربیتی کورس کرائے جائیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ استاد ایک طرح سے املا لکھ رہا ہے اور کتابوں میں املا دوسرے انداز سے موجود ہے۔ مثلاً اُستاد تماشہ لکھ رہا ہے اور کتاب میں تماشا لکھا ہوا ہے۔ اسی طرح اُستاد اگر تشبیہہ لکھ رہا ہے تو کتاب میں تشبیہ لکھا ہوا ہے۔ کتابوں میں رموزِ اوقاف کے التزام کی بھی ضرورت ہے۔ اکثر عبارتیں بغیر سکتہ اور وقفہ کے لکھی ہوئی ہیں۔ راقم کا مشاہدہ ہے کہ ثانوی بلکہ اعلیٰ ثانوی درجے تک طلبہ کی اکثریت تشدید، اضافت، استفہامیہ، ندائیہ، سوالیہ، حتیٰ کہ سکتہ اور ختمہ سے بھی آگاہ نہیں۔

اِسی طرح ہمارے ابتدائی قاعدوں میں نون غنہ، واوٗ معدولہ کی تو الگ مشق کی صورت میں وضاحت مل جاتی ہے لیکن واوٗ معروف و مجہول کا تصور نہیں۔ نتیجتاً اساتذہ جوڑ توڑ کراتے وقت معروف و مجہول کے فرق روا نہیں رکھتے۔ قومی ادارۂ نصاب کی نئی نصابی دستاویز میں اِس پہلو پر بہت واضح ہدایات موجود ہیں۔

ایک اور مسئلہ اعراب کا ہے۔ اگرچہ اُردو ایک غیر اعرابی رسم خط ہے لیکن درسی کتابوں اور بالخصوص ابتدائی درجے کی کتابوں میں ضروری اعراب کا التزام لازم ہے۔ ابتدائی درجے میں دیکھا گیا ہے کہ بچے اِس کو اُس اور اِدھر کو اُدھر وغیرہ پڑھتے رہتے ہیں۔ اِسی طرح اوپر کے درجوں میں عربی کے ایسے الفاظ جن میں اشتباہ ہوسکتا ہے، اُن پر اعراب لگائے جائیں۔

متونِ نظم ونثر میں تدریج، تسلسل اور ارتقا کا فقدان نظر آتا ہے۔ نظموں کے انتخاب میں عموماً تدریج کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک نظم ایک ہی ٹیکسٹ بک بورڈ کے دو درجات میں شامل کردی گئی ہے یا بعض اوقات ایسا ہوا کہ ایک نظم اگر بلوچستان میں تیسری جماعت میں ہے تو پنجاب میں چوتھی جماعت میں ہے۔

نظمیں اپنے موضوع اور مواد کے اعتبار سے بچوں کی ذہنی سطح اور اُن کے جغرافیائی ماحول کے مطابق ہوں اور اخلاقی پہلوؤں کے ساتھ بچوں کی دلچسپی کو بھی مدِنظر رکھا جائے۔ وفاقی نصاب ساز ادارہ اور چاروں ٹیکسٹ بک بورڈ نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کریں تاکہ معیاری ادب سامنے آسکے۔

حصہ پرائمری میں لکھی گئی بہت سی نظمیں بغیر نام کے اور اکثر غیر معیاری ہیں۔ یہ اچھا رجحان نہیں۔ نئے نصاب (۲۰۰۶ء) میں یہ ہدایت کی گئی ہے کہ کوئی نظم بغیر نام کے شامل نہ کی جائے۔ موضوعات اخلاقی بھی ہوں اور تخلیقی رویے اور آزادانہ سوچ کو بھی پروان چڑھائیں۔

اگرچہ وفاقی نصاب ساز ادارے نے ہر درسی کتاب کے ساتھ فرہنگ کی سفارش کی ہے۔ تاہم تمام ٹیکسٹ بک بورڈوں کی فرہنگ کے معیار میں یکسانیت نہیں۔ بعض درسی کتابوں کے ساتھ فرہنگ کا اہتمام بھی نہیں کیا گیا ہے۔ مشقوں کے معیار میں بھی بہتری کی گنجائش ہے۔

نصاب کا عملی پہلو:

اُردو تعلیم و تدریس کا اہم اور اساسی پہلو اِسے عملی افادیت سے ہمکنار کرنا ہے۔ ادب کی تعلیم اپنے دائرے میں خواہ کتنی ہی اہمیت کی حامل کیوں نہ ہو، عملی زندگی کے گوناگوں مسائل سے عہدہ برآ ہونا اِس کے بس سے باہر ہے۔ زمانے کے تقاضے بدل گئے ہیں اور تعلیم محض معاشی منفعت کے ساتھ منسلک ہو کر رہ گئی ہے۔ اب مضامین کی اہمیت مارکیٹ طے کر رہی ہے۔ اِس لیے عصری تبدیلیوں کے زیرِ اثر اُردو کی تدریس کو مادی وافادی پہلو، عوامی اور روزمرہ زندگی اور روزگار کے مسائل سے الگ کر کے دیکھنا مناسب نہیں۔ زبان کا عوام سے رشتہ ہی زبان کی زندگی اور بقا کا ضامن ہوتا ہے۔ عوام کی اکثریت ہی زبان کے فروغ اور ارتقا کا باعث بنتی ہے۔ اَب ہم اُردو کی تعلیم کو محض شعروادب تک محدود نہیں رکھ سکتے اور کوئی بھی زبان صرف ادب کے بل بوتے پر زندہ رہ کر ترقی نہیں کر سکتی۔ اِس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ دفتری، تجارتی، صحافتی وغیرہ، زندگی کے مختلف شعبوں کو سامنے رکھ کر نصاب تیار کیا جائے۔ چنانچہ اُردو کی تدریس میں بیک وقت اِس کی علمی، تعلیمی، کاروباری، عوامی اور دفتری حیثیت کو بھی سامنے رکھنا ہے۔ جب کوئی زبان ماہرین کی زبان ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف شعبوں اور پیشہ وروں کی زبان بنتی ہے تو اِس میں وسعت کے ساتھ گہرائی بھی آتی ہے۔ ابتدائی سطح پر تو ادبی پہلو کی بجائے عملی پہلو پر زیادہ زور ہو، زبان سہل اور عام فہم ہو اور روزمرہ کے استعمال اور ابلاغ کا اچھا وسیلہ ثابت ہو۔ نصاب کا مقامی ماحول سے ارتباط بہت ضروری ہے۔ نصابی کتب کا بیشتر مواد گردوپیش اور قرب وجوار کی زندگی اور معاشرے کی

ضرورت کا عکاس ہونا چاہیے۔ نصاب ایسا ہو کہ طلبہ اپنی ضرورت کی زبان کم سے کم عرصے میں سیکھ سکیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

> اُردو کے مسائل پر تین حیثیتوں سے غور کیا جاتا ہے: اولاً محض زبان کی حیثیت سے، ثانیاً ادب کی حیثیت سے، ثالثاً علوم وفنون کی زبان کی حیثیت سے۔ میرے خیال میں یہ تینوں مسئلے ایک ہی مرکزی مسئلے کے مختلف پہلو ہیں اور ان سب[۵] کے درمیان ایک ضروری رابطہ موجود ہے۔ لہٰذا اِن سب پہلوؤں کو یکجا دیکھنا لازمی ہے۔

پاکستان میں اُردو کی حیثیت محض زبان کی نہیں بلکہ یہ ملک کے ہر حصے کے باشندوں کے لیے ذریعہ اظہار اور وسیلۂ اتحاد ہے۔ اس لیے اس کا نصاب بھی کثیر المقاصد اور کثیر الجہتی کا تقاضا کرتا ہے۔ اُردو محض شعروادب کی زبان نہیں بلکہ اس میں علم وفن بھی ہے اور فکر ونظر بھی۔ اس کی ایک حیثیت کلاسیکی بھی ہے اور دوسری جدید زبان کی بھی۔ ہمارے سکول وکالج میں اُردو زبان لسانی انداز کی بجائے ادب کے ذریعے پڑھائی جاتی ہے۔ یہ بجا ہے کہ ادب کی تدریس ذہن کی تہذیب کرتی ہے لیکن روزمرہ کے امور میں زبان کا اطلاقی پہلو اہم ہے۔ اِس لیے کم از کم وسطانی درجہ تک تو اُردو کا نصاب عملی اور فنکشنل ہو۔ ڈاکٹر محمد صدیق خان شبلی نے ہماری اِس نصابی خامی کا اِن الفاظ میں ذکر کیا ہے۔

> ایک میٹرک پاس طالب علم شاملِ نصاب عبارات کی تشریح کر سکتا ہے اور اشعار کا مطلب بیان کر سکتا ہے۔ امتحانی اعتبار سے اہم چند موضوعات پر چھوٹا موٹا مضمون اور کلاس میں لکھوائے ہوئے خطوط، درخواستیں وغیرہ بھی لکھ سکتا ہے۔ وہ افعال کی گردانیں اور قواعد کے دوسرے سوال بھی حل کر سکتا ہے۔ لیکن عام زندگی میں اُردو سے کام لیتے ہوئے ہچکچاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔[۶]

سننا، بولنا، پڑھنا اور لکھنا یہ لسانی مہارتیں عملی پہلوؤں سے زیادہ تعلق رکھتی ہیں۔ اِس سطح پر اُردو نصاب کی بنیاد ابلاغی مہارتوں اور بطورِ زبان ذریعۂ اظہار پر ہو اور ایک زندہ اور ترقی پذیر زبان کی حیثیت سے اِس کی تدریس کی جائے۔ ہم اپنے اُردو نصاب کے مقاصد کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ پرائمری سطح پر بنیادی لسانی مہارتیں سکھانے پر زور دیا جاتا ہے۔ وسطانی سطح پر اِن مہارتوں کی مزید مشق ہوتی ہے۔ ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح پر زیادہ توجہ ادب کی طرف ہوتی ہے۔ ابتدائی منزل پر تدریسِ زبان کا مقصد یہ ہے کہ بچہ لسانی اظہار پر قدرت حاصل کرے۔ لہٰذا اِس درجہ پر لسانی مہارتوں کی تنظیم اِس طرح ہو کہ مطلوبہ نتائج برآمد ہو سکیں۔ نصاب میں اُردو بطورِ دفتری اور عدالتی زبان، محکمہ پولیس اور محکمہ مال وغیرہ کی زبان کے نمونے شامل ہونے چاہئیں۔

ثانوی اور اعلیٰ ثانوی مرحلے پر نصاب محض شعری وادبی نمونوں پر مشتمل نہ ہو بلکہ طلبہ کے سامنے زبان کے ایسے نمونے شامل کیے جائیں جس سے یہ احساس ہو کہ اُردو محض شعر گوئی اور داستان نگاری کی زبان نہیں بلکہ ایک زندہ اور متحرک زبان ہے اور اِس میں تمام علوم کی تحصیل اور زندگی کے تمام مسائل کو پیش کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ زمانے کی ضرورت کے مطابق انگریزی میں بھی ESP کی اصطلاح در آئی ہے۔ اَب زبان سیکھتے وقت بھی روزگار اور معاش کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ عملی زندگی میں طلبہ کو مراسلت، عرضی نویسی، اخبار بینی وغیرہ جیسے امور سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس لیے عملی پہلو پر توجہ بھی ضروری ہے۔

قواعد کا نصاب:

جہاں تک قواعد وانشا کی تعلیم کا تعلق ہے، ہمارے ہاں قواعد کی تعلیم نظری ہے، عملی نہیں۔ اگرچہ موجودہ درسیات میں قواعد کو سبق میں مربوط انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، تاہم ابھی بھی اِس میدان میں ایک واضح، ٹھوس، مربوط اور ارتقا پذیر منصوبہ بندی کی ضرورت ہے۔ ایک کمی جو شدت سے محسوس کی جاتی ہے، وہ ہے قواعد کی کتب کا نہ ہونا۔ جس کے نتیجے میں طلبہ واساتذہ بازار میں دستیاب امدادی کتب پر انحصار کرتے ہیں جو نہ تو ماہرین کی تیار کردہ ہوتی ہیں اور نہ ہی اُن میں تدریج وارتقا کا خیال رکھا جاتا ہے۔

دوسری طرف نصاب بھی رہنمائی نہیں کرتے۔ قومی ادارہ برائے نصاب کی جدید دستاویز ۲۰۰۶ء میں صرف قواعد کے عنوانات اور مضمون، درخواست، خط وغیرہ کی نشاندہی کر دی گئی ہے کہ یہ شاملِ درسیات ہونے چاہئیں۔ عنوان کی کوئی تحدید نہیں کی گئی۔ پرائیویٹ پبلشرز اندازے سے امدادی کتابوں میں موضوعات ومواد کا انتخاب کرتے ہیں۔ ایک اور خامی جو جدید نصابی دستاویز ۲۰۰۶ء میں ہے کہ چہارم، پنجم کے نصاب میں بھی مضمون کا ذکر نہیں آیا۔ حالانکہ عملی طور پر دوسری تیسری جماعت سے کسی موضوع پر چند جملے لکھنے کا رواج عام ہے۔

اگرچہ موضوعات کے اعتبار سے قومی، نصابی دستاویز میں رہنمائی دی گئی ہے، لیکن کسی سطح یا جماعت کے نصاب کے بارے میں کوئی تخصیصی ہدایت نہیں کہ موضوعات کا کتنا حصہ شامل ہوگا۔ اِسی طرح تدریسِ قواعد کے نصاب میں تسلسل اور تدریج کا فقدان نظر آتا ہے۔ جماعت دوم سے ہی پرائیوٹ پبلشرز نے قواعد کے کتابوں کا آغاز کر دیا ہے۔ یہ مصنّفین وناشرین اپنے خودساختہ معیار کے مطابق اُردو کا نصاب مقرر کر کے گائیڈوں، خلاصوں اور ٹیسٹ پیپرز وغیرہ کی شکل میں شائع کر دیتے ہیں۔ اگر کسی ایک جماعت کے لیے مرتب کی جانے والی مختلف اداروں کی قواعد کی کتب کا آپس میں موازنہ کیا جائے تو اِن میں موضوعات کی ترتیب

وتدریج میں یکسانیت نہیں ملتی۔ بعض کتب میں موضوعات زیادہ ہیں اور بعض میں کم۔ ہر کتاب اور مصنف کا انداز، اسلوب اور معیار جدا ہے۔

ابتدائی درجے سے اعلیٰ ثانوی سطح تک عموماً اُردو کے اساتذہ کو علم نہیں ہوتا کہ مختلف سطحوں یا جماعتوں کے لیے قواعد کا کیا اور کتنا نصاب مقرر کیا گیا ہے؟ اور ادارہ نصاب وتعلیم کی جانب سے قواعد کی تدریس کے لیے کیا ہدایات دی گئی ہیں؟ قواعد کی ایک اہم بات یہ ہے کہ کتاب اور درسی کتاب میں ربط ہونا چاہیے ورنہ مقصد فوت ہو جائے گا۔

اُردو قاعدے کی تدریس:

قاعدہ کے معنی بنیاد، دستور اور قانون کے ہیں۔ قاعدہ کسی زبان کی بالکل ابتدائی کتاب ہوتی ہے جس پر زبان کی تدریس کی بنیادیں استوار ہوتی ہیں۔ قاعدے کا مقصد بچوں کو زبان کی آوازوں کی پہچان، حروفِ تہجی کی شناخت اور ان حروف کو ملا کر الفاظ ومرکبات بنانے کی مشق کرانا ہے۔

اُردو قاعدہ جماعتِ اول کے ایک حصے میں ابتدائی کتاب کے طور پر پڑھایا جاتا ہے۔ جسے اول ادنیٰ کہتے ہیں۔ قومی ادارہ برائے نصاب کے ۲۰۰۲ء کے مربوط نصاب میں اُردو قاعدے کی تدوین کی بابت یہ ہدایات ملتی ہیں:

> جماعت اول کے ایک حصے میں ابتدائی قاعدہ ہوگا۔ جس میں حروف، اِن کی شکلیں، اِن کی آوازیں، اعراب اور سادہ الفاظ اور جملے لکھے جائیں اور حسبِ موقع تصاویر دی جائیں۔ پڑھنا سکھانے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جن کی توضیح تصاویر کے ذریعے سے با آسانی کی جاسکتی ہو۔ ایک وقت میں ایک سے زیادہ حروفِ علت نہ پڑھائے جائیں۔ ہر نئی آواز کو سابقہ آوازوں سے مربوط کر کے نئے الفاظ بنائے جائیں اور ذخیرۂ الفاظ میں بتدریج اضافہ کیا جائے۔[۲]

یہ ہدایات وتجاویز وہ رہنما اصول ہیں جنھیں قاعدے کے مرتب کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ قاعدے کی بنیاد حروف شناسی اور حروف خوانی ہے۔ یعنی ہر حرف کے ساتھ ادا ہونے والی آواز سے آگاہی۔ چنانچہ ابتدائی قاعدے کا بنیادی مقصد حروفِ تہجی کی بامعنی شناخت اور تفہیم ہے۔ اگلا مرحلہ اِن حروف کے جوڑ اور الفاظ بنانے کی مشق اور جملے کی ادائیگی ہے۔ چاروں صوبائی ٹیکسٹ بک بورڈز اور وفاقی ٹیکسٹ بک بورڈ الگ الگ

قاعدے شائع کرتے ہیں۔ اِس کے علاوہ پرائیویٹ پبلشرز کی بھی ایک بڑی تعداد موجود ہے۔

چاروں صوبائی ٹیکسٹ بورڈز اور وفاقی وزارت تعلیم کے اُردو قاعدے کے مطالعہ اور تفصیلی تجزیہ کی ایک کوشش ڈاکٹر ممتاز منگلوری نے اپنی تالیف ''پاکستان میں اُردو کے سرکاری قاعدے ایک جائزہ''[10] میں کی۔

یہ تالیف ۱۹۸۸ء میں مقتدرہ سے شائع ہوئی۔ فاضل مؤلف نے مذکورہ تمام اُردو قاعدوں کا صفحہ بہ صفحہ تفصیلی مطالعہ، الفاظ و مرکبات شماری اور پھر اس شمار کا تقابل و تجزیہ کیا۔ یہ جائزہ فنی اعتبار سے وقیع اور تقابلی مطالعات کے لیے ایک عمدہ نمونہ پیش کرتا ہے۔ اس جائزے کی تکمیل پر انھوں نے ایک معیاری اُردو قاعدے کی تالیف کے لیے درج ذیل تجاویز دیں:

۱۔حروف کے تعارف میں تقدیم وتاخیر کے لیے علمی بنیاد ہونی چاہیے۔
۲۔حرکات کو حروف کے تعارف کے دوران نہ پڑھایا جائے۔
۳۔حروف کے تعارف کے لیے ایسی اشیا/تصاویر استعمال کی جائیں جن کے ناموں کے شروع میں وہ حرف آتا ہو۔ اشیا بچے کے ماحول اور مشاہدے میں شامل ہوں۔
۴۔حروف کے تعارف کے دوران ان کی مفرد اور مرکب شکلوں کا بھی تعارف کرایا جائے۔
۵۔رنگوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نئے حروف اور نئے الفاظ کے لیے الگ رنگ استعمال کیے جائیں۔
۶۔ایک وقت میں ایک ہی چیز سکھائی جائے۔
۷۔سادہ اور عام الفاظ جملے بنانے کے لیے استعمال کیے جائیں۔ جملے بنانے کے شوق میں الفاظ کو اُن کے اصل معانی سے ہٹ کر نہ استعمال کیا جائے اور نہ ہی ناقص مبہم اور ادھورے جملے بنائے جائیں۔
۸۔اس سطح پر جملے بناتے ہوئے روزمرہ اور محاورے سے گریز کیا جائے۔
۹۔جملوں میں استعمال ہونے والے الفاظ کا پہلے پڑھنا سکھایا جائے اور پھر انھیں استعمال کیا جائے۔
۱۰۔سب قاعدوں میں نستعلیق رسم الخط اختیار کیا جائے۔
۱۱۔ضخامت کو معقول حد میں رکھا جائے۔
۱۲۔تصاویر کو چار رنگ میں شائع کیا جائے اور کتاب کے لیے بہتر کاغذ استعمال کیا جائے۔
۱۳۔پاکستان کے جھنڈے کو صحیح رخ سے چھاپا جائے تاکہ چاند ہلال کی شکل میں ہو۔
۱۴۔قاعدوں کے معلم ایڈیشن شائع کیے جائیں۔ رہنمائے اساتذہ مرتب کی جائیں

اور اس نگرانی کا انتظام ہو کر استاد مطلوبہ طریق تدریس کے مطابق پڑھائیں۔
۱۵۔قاعدے کی تدریس کے لیے ضروری معاونات (چارٹ حروف/مرکبات کے کارڈ، تصاویر وغیرہ) کی موجودگی کو یقینی بنایا جائے۔ (ص ۱۶۰۔۱۶۱)

دوسری کوشش نذیر احمد تشنہ کا ایم فل کا مقالہ بعنوان ''اُردو کے مروجہ قاعدوں کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ''[9] ہے اس تحقیق میں انھوں نے پاکستان میں اُردو کے مروجہ قاعدوں کے تین گروہ بنائے ہیں۔

۱۔ ابجدی ترکیبی طریقہ وصوتی ترکیبی طریقہ۔
۲۔ تحلیلی طریقہ (جملہ واری اور لفظ واری کے قاعدے)۔
۳۔ مخلوط طریقہ (بین وگو، صوتی وابجدی اور ارکان سازی کا امتزاج)۔

تیسرے گروہ کے قاعدوں کو بہتر قرار دیا گیا ہے۔ اُن کے الفاظ میں

اِس گروہ کے قاعدے متن کی مقدار، معیارِ متن کی پیش کش انداز اور اسلوب اور بچوں کی ذہنی سطح کے عین مطابق ہونے کے اعتبار سے باقی قاعدوں کی نسبت بہتر ہیں۔ اس لیے یہی طریقہ تدریس اُردو کے مقاصد کے حصول کے لیے بہتر ثابت ہوسکتا ہے۔

ہندوستان میں ایک ایسی وقیع علمی کاوش ڈاکٹر ابومحمد سحر کا مضمون ''روایتی طرزِ عمل (اُردو قاعدے)''[10] ہے۔

سحر صاحب نے بچوں اور بالغوں کے لیے لکھے گئے دونوں قسم کے قاعدوں کو سامنے رکھا۔ اس مطالعے اور تجزیے سے جو بات نمایاں ہوئی وہ انتشاری کیفیت تھی۔

پاکستان میں تیسری اہم کوشش ڈاکٹر شاہد اقبال کامران کے پی ایچ ڈی مقالے بعنوان ''پاکستان میں اُردو زبان کی درسیات ونصابات کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ'' میں نظر آتی ہے۔ ان کی تحقیق کے چیدہ چیدہ نکات درج ذیل ہیں

۱۔قاعدوں میں کچھ غیر معروف تصویریں استعمال ہوئیں ''مثلاً غ کے لیے غبارے کی تصویر کو چھوڑ کر غار کی تصویر بنانے کی کوشش کرنا اپنے اندر افادیت کا کوئی پہلو نہیں رکھتا۔'' اسی طرح ''ع'' کی آواز کے لیے عینک، عورت کی تصویر کی بجائے عربی شخص کی تصویر۔[11]

۲۔بلوچستان کے قاعدے میں تصاویر کی اس قدر افراط ہے کہ ان کی افادیت گم ہو کر رہ گئی ہے۔ یہاں حروف کی آوازوں کے لیے تین یا چار سے زیادہ متبادلات موجود ہیں۔[12]

۳۔قاعدے میں حروفِ تہجی پڑھانے کی ترتیب میں حروف کی تقدیم وتاخیر بھی دیکھنے میں آتی ہے۔[13]

۴۔سکھائے گئے الفاظ ومرکبات کی تعداد میں بھی نمایاں فرق سامنے آیا ہے مثلاً صوبہ خیبر پختونخواہ کے قاعدوں میں مجموعی طور پر آٹھ سوپچیس (۸۲۵) الفاظ ومرکبات، پنجاب کے قاعدے میں تین سو پچھتر (۳۷۵)، سندھ کے قاعدے میں پانچ سوتینتیس (۵۳۳)، بلوچستان کے قاعدے میں چار سو باسٹھ (۴۶۲) اور وفاقی وزارت تعلیم کے اُردو قاعدے میں پانچ سوتینتیس (۵۳۳) الفاظ ومرکبات سکھائے گئے ہیں۔[14] مذکورہ تحقیقات کا تعلق ،حکومتی اداروں کے شائع کردہ قاعدوں سے رہا ہے۔ پرائیویٹ پبلشرز کی بھی ایک بڑی تعداد قاعدے شائع کررہی ہیں۔ راقم کے ذاتی مشاہدے کے مطابق اِن میں کہیں زیادہ خامیاں پائی جاتی ہیں۔مثلاً گابا پبلشرز کے نوآموز اُردو قاعدہ میں مواد کی اس قدر افراط ہے کہ اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔املا کی غلطیاں بھی عام ہیں۔اسی طرح کفایت اُردو قاعدے میں ڈاکیا کو ڈاکیہ لکھ دیا گیا ہے اور غبارہ لکھ کر اوپر تشدید لگادی گئی ہے۔حتیٰ کہ مقتدرہ قومی زبان پاکستان کے اپنے شائع کردہ ''معیاری اُردو قاعدہ''میں لفظ ''غبارہ'' لکھا گیا ہے۔[15] پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ کے قاعدے میں بھی غبارہ اور فوارہ لکھا گیا ہے۔بعض قاعدوں میں مشکل حروف کا تصور دینے کے لیے انتہائی مشکل تصاویر دی گئی ہیں مثلاً فوجی فاؤنڈیشن کے قاعدے میں ''ق'' سے ''قاش'' بتایا گیا ہے۔اِسی طرح بعض جملے بناوٹ کے لحاظ سے درست نہیں ہوتے۔مثلاً پانی پودے کو دو۔بعض مہمل جملے بھی دیکھنے میں آتے ہیں۔کوشش کی جائے قواعد کے لحاظ سے درست اور بامعنی جملے لکھے جائیں۔ حرف کے ساتھ ابتدائی مختصر اشکال کا بھی اندراج ہونا چاہیے تاکہ طلبہ کی آنکھیں ان سے آشنا ہوجائیں اور اساتذہ کے لیے بھی رہنمائی کا سبب بنے۔ بیشتر قاعدوں میں نہ تو بچوں کی نفسیات کو مدِنظر رکھا جاتا ہے اور نہ ہی اساتذہ کے لیے ضروری اشارات موجود ہوتے ہیں۔اساتذہ کے لیے رہنمائے اساتذہ بھی ہونا ضروری ہے اور قاعدے پر بھی اساتذہ کے لیے ضروری ہدایات موجود ہوں۔اُردو قاعدہ مرتب کرتے وقت چند امور کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

۱۔حروف کی تعداد یکساں ہو۔ اُردو لغت بورڈ کی تعدادِ حروف کی ترتیب کو سامنے رکھا جائے۔ قاعدے کے ضمن میں ہوسکتا ہے کہ ہائیہ آوازیں بنیادی آوازوں کے بعد سکھائی جاسکتی ہیں۔

۲۔اُردو قاعدہ اپنی پیشکش کے اعتبار سے پُرکشش، رنگین اور دلچسپ ہونا چاہیے۔

۳۔الفاظ میں حروف کے جوڑوں کو ممتاز کرنے کے لیے مختلف رنگوں کا استعمال کیا جائے۔ سرِورق بھی جاذبِ نظر ہو اور معنی ومفہوم کے اعتبار سے بہترین اور خوبصورت رنگوں کا امتزاج ہو۔تصاویر کی اس قدر

افراط نہ ہو کہ افادیت ہی ختم ہوجائے۔

۴۔تصاویر ایسی منتخب کی جائیں جو بچے کے ماحول اور مشاہدے میں ہوں اور ان کا روزمرہ زندگی سے تعلق ہو۔تصاویر دلکش ہوں۔کریہہ، بھدی اور ڈراؤنی نہ ہوں۔

۵۔حروف سے جو الفاظ بنائے جائیں وہ آسان ہوں اور تصاویر بچوں کی ذہنی سطح کے مطابق ہوں۔

۶۔قاعدوں میں حروفِ علت (مصوتوں)،الف ممدودہ، واؤ معروف ومجہول، یائے معروف ومجہول، واؤلین اور یائے لین،تشدید، جزم،واؤ معدولہ کا تصور دیا جائے۔

ابتدائے بچپن کا نصاب:

ابتدائے بچپن (Early Childhood) کی تعلیم کی بنیاد اٹلی کی ڈاکٹر ماریا مونٹیسوری کے بنائے ہوئے سکول (۱۹۰۷ء) اور جرمن فلسفی فریڈریک فروبل کے قائم کردہ مدرسہ کنڈر گارٹن (۱۹۳۸ء) کے اصولوں اور نظریات پر ہے۔تاہم فروبل اور مونٹیسوری کے بعد زمانے نے کافی ترقی کی۔ماہرینِ تعلیم ونفسیات نے اپنے تجربات اور انکشافات کے ذریعے اس میں کئی اصلاحی اور ترقی کے پہلو نکالے۔

جہاں تک پری پرائمری درسیات کا تعلق ہے۔ہمارے ہاں عمومی طور پر پرائیویٹ پبلشرز کی کتابیں رائج ہیں۔جن کے انتخاب میں ہرادارہ آزاد ہے۔بہرحال انتخاب جو بھی ہو، چند نکات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔

اگر غور کیا جائے تو اِس درجہ میں بچوں کا نصاب ،لوری کے میٹھے اور سریلے بولوں سے شروع ہوتا ہے، پھر نرسری کے گیتوں، پرندوں، جانوروں کے کردار پر مبنی خودساختہ واقعات، پریوں کی کہانیوں اور زبانی سنائی جانے والی کہانیوں کی باری آتی ہے۔یہ مواد بتدریج غیرتحریری اصناف سے گزرتا ہوا تصویروں تک پہنچتا ہے۔ جس میں تحریری مواد کم لیکن تصویریں رنگین، دلکش اور دلچسپ ہوتی ہیں۔بچوں کے لیے نظموں کا انتخاب کرتے وقت یہ دیکھا جائے کہ اِس میں ایسی چیزوں کے نام آئیں جن سے وہ واقف ہیں۔ جیسے چڑیا، کوّا، بلی، کتا، گدھا، چوہا، چاند وغیرہ۔اسی طرح رشتہ داروں میں ابو، امی، بھائی، بہن، دادا، دادی، نانا، نانی وغیرہ کے نام لائے جاسکتے ہیں۔

یہ ضروری ہے کہ ان میں موسیقیت اور آہنگ پر زور دیا گیا ہو۔نرسری کے گیت مختصر بحر کے اور مترنم ہوں۔کیونکہ بچے گنگنانے کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں اور اکثر نثری جملوں کو بھی گاتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

''بچوں کو محض وہی گیت مرغوب ہیں جو اُن کی فطری دلچسپیوں کو احاطے میں لیے ہوئے ہوں۔ وہ اِن گیتوں کی طرف بے ساختہ راغب ہوں گے جو اُن کے نفس کو سکون دیں اور جذبات کو مسرور کریں۔''[۱۶]

چھوٹے بچوں کو خاص طور پر گیت اور نظمیں گانا اچھا لگتا ہے۔ موجودہ ترقی کے دور میں سریلی دھن والے اور آسانی کے ساتھ گائے جانے والے گیت اور بچوں کی دلچسپی کے موضوعات کی عکاسی کرنے والی نظموں کا انتخاب کیا جاسکتا ہے۔ ایسی نظموں کا انتخاب بھی ممکن ہے جنھیں کھیل کود کے ذریعے سکھایا جاسکے۔ لیکن بے معنی نظمیں شاملِ درسیات کرنا اور رٹانا درست نہیں، کیونکہ بچہ انھی بے معنی باتوں کو مقصودِ تعلیم سمجھنے لگتا ہے۔

اگرچہ وسائل کی کمی سے پری سکول تعلیم پرائیویٹ اداروں تک محدود ہے لیکن موجودہ دور میں پری سکول تعلیم کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی ہے۔ اس لیے حکومت نے جماعت اول ادنی کا آغاز کردیا ہے اور حکومت کے پیشہ ورانہ اداروں میں ابتدائے بچپن کی تعلیم (Early Childhood Education) میں گریجویشن اور ایم۔ اے کی ڈگریاں دی جارہی ہیں۔ چونکہ پری سکول کا عرصہ بہت حساس اور اہم ہے، اس لیے اس کے نصاب کی تدوین میں بھی بہت احتیاط کی ضرورت ہے۔ اس میں آرٹ، رول پلے، موسیقی، کہانیوں، متعدد سرگرمیوں اور دیگر تدریسی معاونات کے ذریعے تعلیم دی جاتی ہے۔ آزادی، آنکھ اور ہاتھ کا ربط وتعلق اور قوتِ فیصلہ اہم مقاصد ہوتے ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ کہانیاں اور کھیلیں ایسی ہوں جو با مقصد ہوں۔ کمپیوٹر کو بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ پڑھنے کے لیے مواد شوخ رنگوں اور دلکش تصویروں سے مزّین ہو، جو بچوں کی دلچسپی اور توجہ مبذول کرے۔ کھیلوں اور مختلف سرگرمیوں کے ذریعے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کیا جائے۔

بچوں کی ذہنی سطح اور ماحول کے مطابق موزوں کھیلوں کا انتخاب بھی اہم ہے۔ کھیل بچوں کے بچپن کے طرزِ عمل کا خاصہ ہے۔ اس لیے بچپن ہی سے وہ قدرتی طور پر کھیل کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ کھیل کے ذریعے ہی بچے کی تمدنی زندگی کا آغاز ہوتا ہے اور یہ فطری عمل پنگوڑے کی عمر ہی سے شروع ہوجاتا ہے۔ کھیل بہت سی دبی ہوئی خواہشات، جذبات اور جبلّیات کی تسکین کا ذریعہ ہیں۔ کھیل کے ذریعے بچے کی تخلیقی قوتوں کی تربیت ہوتی ہے۔ اِس لیے پری سکول سطح پر کھیل اور تعلیم میں ہم آہنگی پیدا کرنا شخصیت کی ہمہ پہلو نشوونما کے لیے ضروری ہے۔ مدرسہ کا ماحول تفریح اور مسرت سے خالی ہو تو بچے گھٹن محسوس کرتے ہیں۔ ابتدائی درجے کی تدریسی کتابوں میں متعدد کھیلوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ اِسی قیاس پر پری پرائمری کے لیے اُردو زبان کی تدریس کے لیے کھیلیں ترتیب دی جاسکتی ہیں۔

ابتدائے بچپن کی تعلیم (Early Childhood Education) کا مقصد بچوں کو ذہنی، جسمانی، معاشرتی، جذباتی، لسانی اور تخلیقی صلاحیتوں کی نشوونما کے مواقع کی اس طرح فراہمی ہے کہ بچوں کی شخصیت کی متوازن اور ہمہ جہت نشوونما ہوسکے۔ پری سکول کا عرصہ اڑھائی سے پانچ سال تک ہے۔ اس عمر کے بچے جب سرگرمیوں میں شریک ہوں تو اُن کی نگرانی اور رہنمائی کی ضرورت ہے۔ یہ سرگرمیاں پہلے سے مرتب ہوں اور سلیقے سے منصوبہ بندی کی گئی ہو۔ مثلاً پنسل پکڑنا، کتاب کے ورق اُلٹنا، چیزوں کو سلیقے سے اپنی جگہ رکھنا وغیرہ۔ اندازِ نشست کا بھی بڑا کردار ہے۔ اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ کچھ بچے منہ کے بل لیٹ کر لکھ رہے ہوتے ہیں۔ ایسی خامیوں کی طرف بھی توجہ دینی چاہیے۔

کہانی کا بھی بڑا کردار ہے۔ بچے ابتدائی عمر سے ہی نانی، دادی سے کہانیاں سننے کے مشتاق ہوتے ہیں۔ اس لیے بچوں کی شخصیت کے اِس پہلو سے بھی نصاب وتدریس میں فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ کہانی ایسی ہو جو بچے کے سامنے نئی دنیا پیش کرے۔ اِس کی معلومات کو وسیع اور تجربات کو منظم کرے اور اِسے مسرت پہنچائے۔ ایسی فرضی، سچی اور تاریخی کہانیاں ہوں جن سے بچوں کے اخلاق سنوریں اور کردار میں عظمت واستقلال پیدا ہو۔ مخربِ اخلاق اور کھوکھلے قصے کہانیوں سے پرہیز لازم ہے۔

معاونِ نصاب مواد کی ضرورت واہمیت:

چونکہ درسی کتاب پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ اس سے استاد اور شاگرد دونوں لکیر کے فقیر بن جاتے ہیں اور وسعت نظر نہیں رہتی۔ اِس کا ازالہ یوں ممکن ہے کہ بچوں کے لیے ایسا معاون نصاب ادب تخلیق کیا جائے جو زبان وبیان اور افادیت کے لحاظ سے بچوں کے لیے موزوں ہو۔ اس میں نثر وشعر دونوں طرح کی اصناف شامل ہیں۔ یہ معاونِ نصاب مواد، پریوں، پرندوں، جانوروں کی کہانیوں سے لے کر سماجی، سوانحی، شعری اور افسانوی ادب تک محیط ہے۔ اِسے احتیاط اور انتظام کے ساتھ مرتب کیا جائے۔ درسی کتاب کے آخر میں زائد مطالعہ کی رہنمائی کی خاطر معاون کتابوں کی فہرست دی گئی ہو۔

ابھی ہم نے اول ادنیٰ واعلیٰ کے معاونِ نصاب مواد پر بات کی۔ جماعت دوم اور سوم میں اس سے بالا درجے کی کتابیں مطلوب ہیں۔ جن کی زبان بہت آسان ہو اور ایسی کہانیاں اور نظمیں ہوں جو آسان اور باتصویر ہوں۔ چوتھی پانچویں جماعت کے لیے بچوں کی دنیا، بچوں کا باغ جیسے رسائل موزوں ہیں۔ چھٹی سے آٹھویں تک نونہال، پھول اور تعلیم وتربیت جیسے رسائل طلبہ کے زیرِ مطالعہ رہ سکتے ہیں۔ دینی رسائل میں نور، کوثر، بزمِ قرآن

اور پیغام جیسے رسائل اِس سطح کے لیے موزوں ہیں۔

معاونِ نصاب مواد، نصابی ادارہ تجویز کرے۔جس کی ایک مختصر فہرست رہنمائی کے لیے درسی کتاب کے آخر میں موجود ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اساتذہ بچوں کو اِن کتب و رسائل کے مطالعے کے فوائد بتا کر اِنھیں ترغیب دیں۔اِن کے ذوقِ مطالعہ کو تیز کریں۔ ہمارا المیہ ہے کہ ہمارے گھریلو بجٹ میں کتاب یا رسالہ خریدنے کے لیے عام طور پر گنجائش نہیں ہوتی ۔ہم بچوں کو ویڈیو گیمز اور قیمتی کھلونے تو لے کر دے دیتے ہیں۔لیکن کتاب یا رسالے پر چند روپے خرچ کرنے میں ہچکچاہٹ کا مظاہرہ کرتے ہیں۔بچوں کا ادب ہماری سب سے زیادہ توجہ کا متقاضی ہے۔بچوں کی تعلیم و تربیت اور سیرت کی تعمیر و تشکیل میں نصاب کے ساتھ موزوں معاونِ نصاب مواد کا مطالعہ ضروری ہے۔اِس سے بچوں میں مطالعے کا شوق پیدا ہوتا ہے، مطالعہ کی عادت پروان چڑھتی ہے اور اِن کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا ہے۔

بچوں کے ادب پر جو تحقیقی کام ہوا ہے، اِس کو بڑھاتے ہوئے اِس موضوع پر معاونِ نصاب مواد کے نقطۂ نظر سے مزید تحقیق کی ضرورت ہے تا کہ درجہ وار اور جماعت وار معاونِ نصاب مواد کا تعین ہو سکے اور اِسے ہر جماعت میں اضافی مطالعے کے لیے منظور کیا جائے اور اِسی بنیاد پر سکولوں کے کتب خانوں میں دستیاب ہو۔مثلاً پانچ سال کے بچے کے لیے جانوروں کے کرداروں کی رنگین، دلکش کہانیاں کشش کا باعث رکھتی ہیں ۔یہاں ضروری ہے کہ تصویر سادہ، رنگین ،دلکش اور خوبصورت ہو اور گرد و نواح کے ماحول کی عکاس ہو۔مثلاً کھیت، باغ، لوگ، جانور۔ چھ سے آٹھ سال کے بچے کے لیے ہلکے پھلکے گیتوں کی کتابیں جن کے ذریعے آدابِ زندگی سکھائے جاسکتے ہیں، مفید ثابت ہوتی ہیں۔نو سے بارہ سال کی عمر کے بچوں میں جسمانی، جذباتی، ذہنی اور تخلیقاتی تبدیلیاں تیزی سے ظہور پذیر ہو رہی ہوتی ہیں۔ اِس لیے اِن کے لیے سیر و سیاحت، شہزادی شہزادے اور پریوں کی کہانیاں کشش کا باعث رکھتی ہیں جو اِن کی قوتِ متخیلہ کو مہمیز دیں۔ مزاحیہ مضامین و لطائف بھی کشش کا باعث ہیں۔

اِس سے بڑی عمر کے بچے طلسماتی اور تخیّلاتی دنیا سے نکل آتے ہیں اور اَب اُن کا جھکاؤ حقیقتوں کی طرف ہوتا ہے اس لیے اِس سطح پر زندگی کے ٹھوس حقائق ،سائنس، جغرافیہ، تاریخ جیسی کتب کا انتخاب کرنا چاہیے۔

بچوں کے ادب کے ضمن میں چودہ سال تک کی عمر کے بچوں کے لیے کام ملتا ہے۔ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح کے طلبہ کے لیے باقاعدگی کے ساتھ تحقیقی کام بہت کم ہوا اور ایسی کتابیں نایاب ہیں جو اِس عمر کے

بچوں کے لیے مقصدیت کے ساتھ لکھی گئی ہوں ۔تاہم اِس عمر کے طلبہ عام ادبی کتابوں میں دلچسپی لینے لگتے ہیں۔صرف کتابوں کے انتخاب میں ان کی رہنمائی درکار ہے۔

بچوں کے لیے درجہ بدرجہ اور متناسب ادب تیار کرنے کے لیے بہت محنت اور ریاضت مطلوب ہے۔نظم کی بابت ابتدائی نصاب کے زیرِ عنوان بحث ہو چکی۔ یہاں کہانی کی بات کرتے ہیں۔انسانی تعلّم میں کہانی کی بہت اہمیت ہے۔قرآنِ کریم، انجیلِ مقدس، مہا بھارت اور رامائن میں اگلی قوموں کی کہانیوں اور قصوں کے بیان کو اصلاح کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔آج کل بہت سی تخیلاتی، مہماتی اور جاسوسی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔لیکن یہ کہانیاں فنی لحاظ سے بھی کمزور ہیں اور اخلاق و کردار پر بھی مضر اثرات ڈالتی ہیں۔بچوں کی کہانی کے لیے ہمدردی، خلوص، ذوقِ سلیم اور حساسیت کی ضرورت ہے۔کیونکہ نونہالِ چمن کی آبیاری سب سے اہم فریضہ ہے۔

بچوں کے ادب کی تخلیق بڑوں کے ادب کے مقابلے میں مشکل ہے۔ یہاں ادیب کو بچوں کی فطرت کا رازدان بننا پڑتا ہے اور اپنے ادب پارے، شعر ہو یا نثر، کو موزوں اور اسلوب کے لحاظ سے بچوں کی فطرت سے ہم آہنگ کرنا پڑتا ہے تا کہ اِس میں اُن کی دلچسپی اور مسرت کا سامان پیدا ہو۔بچوں کا ادب لکھنے والے مصنف میں عام سطح سے ہٹ کر کچھ اضافی صفات درکار ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ وہ زبان کے عالمانہ استعمال پر قدرت رکھتا ہو اور دوسرا بچوں کی نفسیات اور ایک مثالی معلم کی بصیرت سے بہرہ ور ہو۔اُردو میں بچوں کے ادب کے بانی مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

> جاننے والے جانتے ہیں کہ جب تک انسان خود بچہ نہ بن جائے تب تک بچوں کے مناسب کتاب نہیں لکھ سکتا۔۔۔ پھر اُنھیں بار بار کاٹنا اور بنانا، لکھنا اور مٹانا، بڈھا ہو کر بچہ بننا، پھرتے، چلتے، جاگتے، سوتے بچوں کے ہی خیالات میں رہا۔مہینوں نہیں بلکہ برسوں صرف ہوئے جب وہ بچوں کے کھلونے تیار ہوئے۔ [۱۷]

ہم نے سب سے زیادہ تغافل تربیتِ اطفال کے شعبے میں روا رکھا ہے۔ ہمارے معاشرتی فضا میں ماں کی گود، گھر کا ماحول، گلی محلے کی فضا اور مکتب و مسجد میں وہ روح اور توانائی نہیں جو بچوں کی شخصیت کی جامع نشو و نما اور ترقی کے لیے ضروری ہے۔کتاب سازی کا عمل بچے کی ذہنی نشو و نما اور تعمیر شخصیت کے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے ۔بچوں کے ادب کی تخلیق عرق ریزی کا کام ہے۔نوخیز اذہان کی نشو و نما اور تشکیل و تعمیر کے لیے ایسا ادب ہو جو جہاں اُن کی شخصیت میں نکھار، شگفتگی اور کشادہ ظرفی پیدا کرے وہاں اُن میں صحت مند ادبی ذوق کی پرورش بھی

کرے۔ ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرے، لکھنے کی تحریک ابھارے اور تنقیدی صلاحیت کو جلا دے اور اُس کا ہر لفظ ، ہر جملہ، ہر عبارت اپنے اندر تاریخی، جغرافیائی، تہذیبی اور سائنسی معلومات رکھتی ہو اور وہ مواد بچوں کی عمر اور اُن کی ذہنی سطح اور تعلیمی اہلیت کے مطابق ہو۔

ہمارے ہاں بالکل ابتدائی عمر کے بچوں کے لیے رسائل نایاب ہیں۔ انگریزی ادب کی طرز پر رسائل رنگین آرٹ پیپر پر رنگین تصاویر اور خاکوں سے مزّین ہوں۔ اِن میں نقطے ملایئے، رنگ بھریے، تصویر مکمل کیجیے اور راستہ تلاش کیجیے جیسی ذہنی سرگرمیاں دی جاسکتی ہیں۔ بچوں کے لیے لغات اور انسائیکلو پیڈیا کی بھی از بس ضرورت ہے۔ لغات کے ضمن میں کچھ ابتدائی کاوشیں کی گئی ہیں جنھیں آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔ قومی نصاب اُردو لازمی (پہلی تا بارھویں جماعت ۲۰۰۶ء) میں لغت کے استعمال کو پانچویں جماعت سے شروع کرنے کی ہدایات ملتی ہیں۔ بچوں کے انسائیکلو پیڈیا کا میدان تو بالکل خالی پڑا ہے۔ ترقی یافتہ ممالک کی مثالوں کو سامنے رکھ کر دلکش، تصویری اور آسان فہم انسائیکلو پیڈیا تیار کیے جاسکتے ہیں۔

رہنمائے کتب:

دنیا کے تمام ترقی یافتہ ممالک میں درسی کتب کے ساتھ ساتھ رہنمائے اساتذہ بھی شائع کی جاتی ہے تا کہ تدریس کو بہتر بنانے میں اساتذہ
کی معاونت کی جاسکے۔ نئی تعلیمی پالیسی میں نصاب کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ رہنمائے اساتذہ یا کم از کم درسی کتاب کے معلم ایڈیشن کی اشاعت بھی ضروری ہے۔ رہنمائے اساتذہ کا یہ مقصد ہرگز نہیں ہے کہ استاد کو اس کتاب کا پابند بنا کر اس کی ذہنی صلاحیتوں کو مفلوج کر دیا جائے، بلکہ یہ کتاب محض مشعلِ راہ ہے، منزل نہیں۔ موقع محل کے اعتبار سے تدریس کے دوران استاد اس سے مدد لے سکتا ہے اور رہنمائی حاصل کرسکتا ہے۔ ایک معیاری نصاب کا تقاضا ہے کہ ہر سطح کے لیے رہنمائے کتب مرتب کی جائیں۔ جن میں سبقی اقدامات، مسائل کے حل کی تدابیر اور تکنیکیں اور اطلاقی پہلوؤں کے لیے ہدایات درج ہوں۔ جدید قومی نصاب میں رہنمائے اساتذہ کے ضمن میں درج ذیل ہدایات ملتی ہیں۔

درسی کتب کو صحیح طریقہ سے پڑھانے کے لیے رہنمائے اساتذہ کا خصوصیت سے انتظام کیا جائے۔ رہنمائے اساتذہ کے مقاصد مندرجہ ذیل ہیں۔ مصنّفین کو لازم ہے کہ رہنمائے اساتذہ مرتب کرتے وقت انھیں پیشِ نظر رکھیں:

۱۔ تعلیم کے عمومی مقاصد اور ہر جماعت کے خصوصی مقاصد سے شناسا کیا جائے۔

۲۔ استاد کو یہ علم ہو کہ کوئی خاص سبق کس مقصد کے لیے شاملِ نصاب کیا گیا ہے۔

۳۔ استاد ہر سبق کی تیاری اس کے اپنے خصوصی و عمومی مقاصد سے لے کر جائزے تک با آسانی کر سکے۔

۴۔ لسانی سرگرمیوں میں پیش آنے والی مشکلات کا حل بتایا جائے۔

۵۔ لغات، تلفظ، تلمیحات، ضرب الامثال وغیرہ کی مکمل وضاحت کی جائے۔

۶۔ اساتذہ کو سمعی و بصری معاونات کے صحیح استعمال سے واقف کرایا جائے۔

۷۔ درسی کتب میں شامل تصاویر کی تدریسی ضروریات سے واقف کرایا جائے۔

۸۔ طلبہ کی قوتِ حافظہ اور فکر و تخیل کو متحرک کرنے کے لیے دروں فعال (Interactive) سوالات مرتب کیے جائیں۔۱۸

الفاظ شماری:

ہماری اُردو کی درسی کتابوں کی تدوین میں سب سے بڑا مسئلہ ہر درجے کے لیے ذخیرۂ الفاظ کا تعین اور درجہ بندی ہے۔ ہماری درسیات کی تدوین سائنسی خطوط پر نہیں ہوتی۔ درسی کتب میں ذخیرۂ الفاظ کا تدریجاً استعمال نہیں ہوتا۔

ضرورت اس امر کی ہے کہ درسی کتب اس طرح مرتب کی جائیں کہ بچوں کے مبلغ علم میں بتدریج اضافہ ہوتا جائے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مروجہ الفاظ کی چھان بین کر کے دیکھا جائے کہ کون سے الفاظ کثیر الاستعمال اور ضروری ہیں اور کون سے قلیل الاستعمال؟ اصول تو یہ ہے کہ جن الفاظ کا چلن عام ہو اور روزمرہ زندگی میں زیادہ مستعمل ہوں، جو متداول رسالوں، اخباروں اور کتب میں زیادہ پائے جاتے ہوں اُن کو پہلے اور جو کم مستعمل ہیں انھیں بعد میں لایا جائے۔ اگرچہ نئے نصاب (۲۰۰۶ء) میں کلاس ۱ تا ۳ ابتدائی ڈھائی ہزار الفاظ، کلاس ۴ تا ۵ ابتدائی پانچ ہزار الفاظ، کلاس ۶ تا ۸ کم از کم سات ہزار الفاظ و تراکیب، کلاس ۹ تا ۱۰ کم از کم دس ہزار الفاظ و تراکیب اور کلاس ۱۱ تا ۱۲ کم از کم پندرہ ہزار الفاظ و تراکیب کا تعین کیا گیا ہے لیکن کوئی معیاری پیمانہ نہ ہونے کی وجہ سے مرتبین و مصنّفین محض اندازے سے کام لیتے ہیں۔ جس کے باعث بعض اوقات ایک ہی درجے میں مختلف سطح کا ذخیرۂ الفاظ دیکھنے میں آتا ہے اور تدریج وارتقا کا عمل متاثر ہوتا ہے۔ اِس انتشار کو دور کرنے کے لیے سائنسی بنیادوں پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ قومی ادارۂ نصاب، صوبوں کے اشتراک سے ہر درجے کے لیے معیاری ذخیرۂ الفاظ کا تعین کر دے اور وقت کے ساتھ اس کی تجدید ہوتی رہے۔ چاروں ٹیکسٹ

بک بورڈوں کی درسی کتب کے مرتبین، درسی مواد ترتیب دیتے وقت اِس ذخیرۂ الفاظ کو سامنے رکھیں تو زیادہ مربوط اور احسن انداز میں درسی کتب تالیف کی جاسکتی ہیں۔ دنیا کے علمی معاشروں میں تو یہ رجحان پچھلی صدی کے آغاز سے جاری ہے۔

> بیسویں صدی میں بیشتر زبانوں کی الفاظ شماری کی گئی ہے اور اُن میں مختلف لفظوں کی تعدّد ووقوع کی بنا پر نتیجے نکالے گئے۔ کولمبیا یونیورسٹی کے پروفیسر تھارن ڈائک نے 1921ء میں انگریزی کی الفاظ شماری کر کے بیس ہزار الفاظ پر مشتمل ایک فہرست مرتب کی۔[۱۹]

بکنگھم اور ڈالک (Buckingham and Dolch) نے ۱۹۳۶ء میں ملے جلے الفاظ کی فہرست شائع کی۲۰ تھارن ڈائک (Thorndike) اور لارج (Lorge) نے ۱۹۴۴ء میں تیس ہزار عوامی الفاظ کی فہرست شائع کی۔ جس نے درسی کتابوں کی تالیف کے لیے بنیادیں فراہم کیں۔[۲۱] 1939ء میں ریورینڈ منزیل نے چھتیس گڑھی بولی کے تین ہزار الفاظ کا شمار کیا۔ 1935ء میں ریورینڈ جون کونگ (J.Koniy) نے دس لاکھ ہندی الفاظ کا شمار کر کے چار ہزار اہم ترین الفاظ کی فہرست شائع کی۔ اسی سال میں ایک امریکن مشنری نے ترکی زبان کے الفاظ شماری کی۔[۲۲] انگریزی میں الفاظ کا تعددِ استعمال برمنگھم یونیورسٹی کے انگریزی بینک (کوائفیہ) میں شامل کیا گیا۔ جس کی بنا پر Cobuild ڈکشنری وجود میں آئی۔[۲۳]

ڈاکٹر عطش درانی کے مطابق:

> تعددِ حروف کی ایک تحقیق ۱۹۵۸ء میں ڈاکٹر محمد افضل نے کی تھی۔ پھر ڈاکٹر ممتاز منگلوری (۱۹۸۲ء) نے، نادرا اور مقتدرہ قومی زبان کے تعاون سے حروفِ استعمال کی ایک اور تحقیق (۱۹۹۹ء) انجام دی گئی۔ جس کی بنیاد پر کمپیوٹر کا کلیدی تختہ وجود میں آیا۔[۲۴]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے روزمرہ الفاظ کی فہرست تیار کی۔ جسے مرکزی اُردو بورڈ نے شائع کیا۔ اس کا ترجمہ بھی چاروں بڑی صوبائی زبانوں میں ہو چکا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کو وزارت تعلیم نے پاکستان کی تیسری جماعت تک کے بچوں کا ذخیرۂ الفاظ معلوم کرنے کا ایک پروجیکٹ بھی دیا تھا۔ جو انھوں نے ایک سال میں مکمل کر کے دیا۔۲۵ لاہور کی مدیحہ اعجاز اور ساتھیوں نے کھیلوں، خبروں، مالیات، ثقافت، فنون، تفریحات، تجارت، ادب اور ابلاغیات وغیرہ کے پچاس ہزار الفاظ سے تعددِ الفاظ معلوم کرنے کی کوشش کی۔[۲۶] ساٹھ کی دہائی

میں کینیڈا سے پنجاب یونیورسٹی میں آئے ہوئے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بارکر نے صحافتی الفاظ شماری کی۔[۲۷] انسٹیٹیوٹ آف ایجوکیشن اینڈ ریسرچ (IER) پنجاب یونیورسٹی لاہور نے سکول کے بچوں کے لیے اُردو لفظ شماری کی اور زرعی یونیورسٹی فیصل آباد نے بھی کسانوں کو روزمرہ اُردو میں زرعی معلومات دینے کے لیے ذخیرۂ الفاظ جمع کیا تھا۔

ہندوستان میں حسن الدین احمد نے اُردو مدرسہ اسلامیہ سنگاریڈی (آندراپردیش) کے کارکنوں کی مدد سے ۱۹۶۰ء میں الفاظ شماری کا کام شروع کیا اور تکرارِ الفاظ کی بھی نشاندہی کی۔ انھوں نے دس شعبوں کا انتخاب کیا۔

> ۱۔ حصہ نظم: جو غزل، قصیدہ، مرثیہ اور رباعیات پر مشتمل ہے۔
> ۲۔ حصہ نثر ۳۔ مذہبی کتب، ۴۔ نصابی کتب، ۵۔ تاریخ و سوانح، ۶۔ صحافت،
> ۷۔ سفرنامے، ۸۔ افسانے وناول، ۹۔ سرکاری زبان و قانون، ۱۰۔ بول چال اور فلمی زبان۔[۲۸]

۱۹۴۴ء میں مقبوضہ جموں کشمیر میں آسان اُردو الفاظ کی فہرست شائع کی گئی۔۲۹ اس کے علاوہ حیدر آباد کے ماہرِ تعلیم سجاد مرزا صاحب نے الفاظ کی ایک فہرست مرتب کی۔[۳۰]

ضرورت اس امر کی ہے کہ ان ساری تحقیقات کو سامنے رکھ کر اس کام کو آگے بڑھایا جائے۔ سائنسی بنیادوں پر کی گئی تحقیقات کے نتائج سے ہی زبان کے حقیقی استعمال پر مبنی تدریجی نصاب کو مرتب کیا جاسکتا ہے۔ ایک درسی کتاب کے معیار کو جانچنے کے لیے ۵۰ء کی دہائی سے کوششوں کا پتہ چلتا ہے۔ غالباً نیشنل ایسوسی ایشن آف سیکنڈری سکول پرنسپلز واشنگٹن نے ٹیکسٹ بک کے جائزے کے پیمانے پر 1951ء میں پہلا بلٹن (Bulleton) شائع کیا۔ 1960ء کے بعد تیار شدہ فارمولے اور چیک لسٹوں کا رواج ہوا۔ ترقی یافتہ ممالک کے ساتھ ترقی پذیر ممالک نے بھی اِن خطوط پر کام شروع کر دیا۔

انڈیا کی نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ (NCERT) نے اِس میدان میں مطالعات اور تحقیقات کا آغاز کر کے جنوبی ایشیا میں سبقت حاصل کی۔ دوسرے مضامین کے ساتھ زبان کی کتابوں کا بھی جائزہ لیا گیا۔ پاکستان میں اِس پہلو کی طرف بہت کم توجہ دی گئی۔ یونیورسٹی سطح پر زیادہ تر ایم۔ اے اور ایم۔ فل کے مقالات میں مختلف درجے کی کتابوں کا جائزہ لیا گیا۔ جو اِس سمت میں کوئی معیاری پیمانہ مہیا نہیں کرتے۔

پی ایچ ڈی سطح پر اِس منصوبے پر چند مقالے ملتے ہیں مثلاً ملک محمد آصف نے ۲۰۰۱ء میں ابتدائی

تعلیم کے مربوط نصاب کے ماڈل کی تیاری۳۱ اور شاہد اقبال کامران نے ۲۰۰۳ء میں پاکستان میں اُردو زبان و ادب کی درسیات ونصابات کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ کے موضوع پر تحقیق کی۔[۳۲] رحمان نے ۲۰۰۴ء میں سیکنڈری سطح کی کیمسٹری کے قومی نصاب کا تجزیہ کیا۔[۳۳] منزہ اختر نے ۲۰۰۴ء میں سیکنڈری سطح کے نصاب کا ماڈل پیش کیا۔[۳۴] غلام بہلول نے ۲۰۰۹ء میں سیکنڈری سطح کی انگریزی کا ماڈل تیار کیا۔[۳۵] ایک اہم کاوش خالد محمود کی ہے جنھوں نے ۲۰۱۰ء میں درسی کتاب کے جائزے کا پیمانہ مرتب کیا۔۳۶ یہ وقیع اور معیاری علمی کام ہے۔

انگریزی زبان میں درسی کتاب کے جائزے سے متعلق بے پناہ لٹریچر موجود ہے۔ یونیسکو کی گائیڈ بک میں ٹیکسٹ بک پر تحقیق کرنے والے اداروں کی طویل فہرست دی گئی ہے،[۳۷] جو ترقی یافتوں قوموں کی اس مسئلے پر سنجیدگی کی غماز ہے۔ یونیسکو اور ورلڈ بینک نے پاکستان میں نصاب سے متعلق چند تحقیقات کی ہیں۔ مثلاً ورلڈ بینک نے ۲۰۰۲ء میں آزاد جموں کشمیر میں[۳۸] اور یونیسکو نے[۳۹] ۱۹۹۷ء اور ۲۰۰۸ء میں ۴۰ نصاب پر ریسرچ پیپر تیار کیے۔

انٹرنیٹ پر بہت سی تحقیقات موجود ہیں۔ مثلاً Eric (Education resource Information Centre) اور OCLC (online computer Library Centre) پر۔ اسی طرح Google پر اور بھی متعدد تحقیقات موجود ہیں۔ جن سے ایک زبان کی درسی کتاب کا جائزہ لینے میں رہنمائی مل سکتی ہے۔

جدید دور میں ایک کتاب کو جانچنے کا آسان اور معروف پیمانہ پڑتال فہرست (Check list) مستعمل ہے۔ جس کے ذریعے محققین، اساتذہ اور طلبہ ایک کتاب کی پرکھ کر سکتے ہیں۔ مثلاً معروف ماہرِ تعلیم ڈیوڈ ولیم نے انگریزی زبان کی کتاب کے لیے چیک لسٹ مرتب کی۔[۴۱] اِسی طرح ایک امریکی پروفیسر نے کتاب کے جائزے کا ایک آلہ ترتیب دیا۔ جو انٹرنیٹ پر موجود ہے۔[۴۲] ترقی پذیر ممالک میں ایران کی شیراز یونیورسٹی کے حسن انصاری اور عصمت بابائی نے انگریزی (بطورِ غیر ملکی زبان) کی دس درسی کتابوں پر تبصروں اور چیک لسٹوں کو سامنے رکھ کر نتائج اخذ کیے۔[۴۳] اِسی طرح یونیورسٹی پترا ملائشیا کے تین پروفیسروں نے انگریزی زبان کی درسی کتاب کے جائزے کے لیے چیک لسٹ تیار کی۔[۴۴] اِسی طرح کی متعدد چیک لسٹیں انٹرنیٹ پر موجود ہیں۔ جن کا ذکر باعثِ طوالت ہے۔ ہمیں بھی چاہیے کہ عالمی سطح پر ہونے والی تحقیقات سے فائدہ اُٹھائیں اور اُردو

زبان کی درسی کتابوں کے جائزے کے لیے معیاری پیمانے مرتب کریں۔

حوالا جات:

۱۔ J.F Kerr, Changing, the Curricum University of London Press,1968,

۲۔قومی نصاب برائے اُردو لازمی، پہلی تا بارھویں جماعت، حکومتِ پاکستان، وزارت تعلیم اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

۳۔C.V Good, Dictionary of Education, McGraw- Hill Inc, New York, 1973, .P.605

۴۔سید فخر الحسن، طریقۂ تعلیم اُردو، اعظم اسٹیم پریس حیدر آباد دکن، ۱۳۵۴ف، ص ۱۹۷

۵۔سید عبداللہ، ڈاکٹر، خطبۂ استقبالیہ، مطبوعہ مقالات اُردو تدریس کانفرنس (منعقدہ لاہور ۲۶ر دسمبر تا ۳۰ر دسمبر ۱۹۶۱ء)، اُردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۴، ص ۱۲

۶۔محمد صدیق خان شبلی، ڈاکٹر، عملی/فنکشل اُردو، مشمولہ تدریسِ اُردو (جدید تقاضے)، مرتبہ ڈاکٹر عطش درانی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۹۴

۷۔مربوط نصاب، جماعت اول تا سوم، شعبہ نصابات اسلام آباد، وفاقی وزارت تعلیم، حکومت پاکستان، ۲۰۰۲ء ص ۳۴

۸۔ممتاز منگلوری، ڈاکٹر، پاکستان میں اُردو کے سرکاری قاعدے (ایک جائزہ) مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۶۰۔۱۶۱

۹۔تشنہ، نذیر احمد، اُردو کے مروجہ قاعدوں کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، مقالہ ایم فل اُردو (غیر مطبوعہ)، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، اپریل ۱۹۹۲ء، ص ۳۱۳

۱۰۔ابو محمد سحر، ڈاکٹر، روایتی طرزِ عمل (اُردو قاعدے) مشمولہ اُردو املا اور رسم الخط، ایک محاکمہ، مکتبہ ادب، مالویہ نگر بھوپال، ۱۹۹۹ء، ص ۱۳۸۔۱۴۰

۱۱۔شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریسِ اُردو، پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۳۲۹

۱۲۔ایضاً ص ۳۳۰

۱۳۔ایضاً ص ۳۳۲۔۳۳۱

۱۴۔ایضاً ص ۳۳۲۔۳۳۳

۱۵۔معیاری اُردو قاعدہ، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۱۰ء، ص ۱۹

۱۶۔منور جہاں رشید، تعلیم بذریعہ کھیل، ادارہ تالیف وترجمہ، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۶۳

۱۷۔آزاد، محمد حسین، مولانا، مشمولہ نگارستان آزاد مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، شہرزاد بی۔۱۵۵ بلاک ۵ گلشن اقبال، کراچی ۲۰۱۰ء، ص ۲۶۴

۱۸۔قومی نصاب برائے اُردو (لازمی) پہلی تا بارھویں جماعت ۲۰۰۶ء، ص ۹۱

۱۹۔گیان چند، پروفیسر، عام لسانیات، ترقی اُردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۶۱۸۔۶۱۹

۲۰۔E.W. Dolch & J.A Clement. Textbook. In Walter S. Munroe (ed), Encyclopedia of Educational Research, The Macmillan Company, New York, 1949, P.1479

۲۱۔__do__

۲۲۔گیان چند، پروفیسر، عام لسانیات، ترقی اُردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۶۱۸۔۶۱۹

۲۳۔عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو کے سب سے زیادہ مستعمل الفاظ، مطبوعہ ماہنامہ اخبارِ اُردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۲۰۰۸ء، ص ۹

۲۴۔عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو قاعدے میں تعددِ حروف کی بنیادیں، مطبوعہ ماہنامہ اخبارِ اُردو، ستمبر ۲۰۰۲ء، ص ۵

۲۵۔ایم نذیر احمد تشنہ، پروفیسر، اُردو زبان کے حروفِ تہجی، مطبوعہ ماہنامہ اخبارِ اُردو، جنوری ۲۰۰۸ء، ص ۴۹

۲۶۔بحوالہ عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو کے سب سے زیادہ مستعمل الفاظ، جون ۲۰۰۸ء، ص ۹

۲۷۔عبدالرحمٰن بارکر، ڈاکٹر، تعلیم زبان کے بنیادی سہارے، مشمولہ مقالات اُردو تدریس کانفرنس، منعقدہ لاہور ۲۶ دسمبر تا

۳۰. دسمبر۱۹۶۱ء، اُردو مرکز، لاہور،۱۹۶۴ء، ص ۳۳
۲۸۔احسن الدین احمد، اُردو میں الفاظ شماری، مطبوعہ اُردو نامہ شمارہ ۴۰، ترقی اُردو بورڈ کراچی، ص ۶۶
۲۹۔ایضا، ص ۶۵ ۳۰۔ایضاً، ص ۶۵
۳۱۔Malik Muhammad Asif, Development of Model Curriculum for Elementary Education in Pakistan, Unpublished Ph.D thesis (Edu) , Bahauddin Zakariya University Multan, 2001.
۳۲۔شاہد اقبال کامران، پاکستان میں اُردو زبان کی درسیات ونصابات کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ، غیر مطبوعہ مقالہ پی ایچ ڈی (اُردو) علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء
۳۳۔F.Rehman, Analysis of National Science Curriculum (Chemistry) at secondary level in Pakistan, Unpublished Ph.D thesis (Edu), University of Arid and Agriculture, Rawalpindi 2004.
۳۴۔Munazza Akhtar, Analysis of Curriculum Process and Development of a Model for Secondary School Level in Pakistan, Unpublished Ph.D thesis (Edu),University of Arid and Agriculture, Rawalpindi, 2004.
۳۵۔Ghulam Bahlol, Development and validation of Model in English at Secondary Level in Pakistan, Unpublished Ph.D thesis (Edu), International Islamic University Islamabad, 2009.
۳۶۔Khalid Mehmood, Developing Criteria for the Evaluation of Text books, Unpublished Ph.D thesis (Edu) ,Allama Iqbal Open University Islamabad 2010.
۳۷۔Falk Pingel, Unesco Guidebook on Textbook Reseach and Textbook Revision, George Eckest Institute for International Textbook Research, Braunchweigh Paris, 2010.
۳۸۔Azad Jamu and Kashmir Textbook Evaluation, SEMIOTIC Internation, Unpublished Study Commissioned by World Bank Islamabad, 2002
۳۹۔UNESCO ,Study on Primary School Curriculum and Textbook in Pakistan, Islamabad. 1997. 104-106.
۴۰۔UNESCO, Pakistan Curiculum Design and Development 2008, at www.ibe.unesco.org/regional/asian network pdf/ndreppk.pdf/ retrieved on 30-02-2012
۴۱۔David Willians, Developing Criteria for textbook evaluation. ELT journal valume 37/3 July 1983, P 225
۴۲۔Textbook Evaluation Tool at www.state.nj.us/education/ njpep/clasroom/text_eval /textbook_evaluation_tool.html.
۴۳۔Hassan Ansary & Esmat Babaii, Universal Characteristics of

☆☆☆☆☆

سیّد طارق حسین رضوی* /ڈاکٹر سیّد جاوید اقبال**

سندھ کے اردو ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط: اشاعت، روایت اور اثرات

Abstract: *Literary Magazines relate or establish information in order to enhance education and literature in the society. This flats the ways of vital explanatory concepts to exact independent concepts. Literary Magazines not only present the contents such as poetry, story, novel or criticism but also exhibit the letters of the readers to the editors of the Magazines.*

These letters with the topics and subjects are the exact source of study, disparage, explanatory and descriptive analysis. These letters build a strong bridge relation between the writer of the literature and the literary mind.

In this article, such letters of the readers from the literary Magazines, published from Sindh are studied They express and illustrate the views and overviews which influence over the literature and literary magazines so that significance and relativity of such letters of the readers can be visualized and envisaged properly.

مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے درمیان خط بنیادی طور پر ترسیل خیالات کا ذریعہ ہوتا ہے لیکن خطوط کی سطروں میں اکثر مکتوب نگاروں کے خیالات، ان کے جذبات، احساسات، رجحانات ومیلانات، اخلاق و کردار اور اس کے نجی زندگی سے متعلق معلومات خطوط میں نظر آتی ہے۔اس کے علاوہ مکتوب نگار کے عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات کی جھلک بھی ملتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شخصیت اور فن کے عمیق تحقیقی اور تنقیدی مطالعے میں، یہ مکتوبات اولین اور بنیادی مآخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔

* اُستاد شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور، ** ڈین فیکلٹی آف آرٹس، سندھ یونیورسٹی، جام شورو۔

اردو مکتوب نگاری کے ارتقائی سفر میں ادبی رسائل نے اپنے آغاز ہی سے بنیادی نوعیت کا کردار ادا کیا ہے اور قیامِ پاکستان کے بعد سندھ سے شائع ہونے والے اردو ادبی رسائل میں مشاہیر کے خطوط کے علاوہ قارئینِ رسائل کے مکاتیب کی اشاعت بھی ابتدا ہی سے نظر آتی ہے۔ ان میں بچوں کے ادبی رسائل ہوں یا خواتین کے، مختلف تحریکوں اور نظریات سے وابستہ ادبی رسائل ہوں یا تحقیقی مجلّات یا مخصوص ادبی اصناف کی ترویج کے لیے وقف کیے گئے ادبی رسائل اور اردو زبان و ادب کی ترویج کے لیے عمومی ادبی رسائل سب ہی شامل ہیں۔ یوں قارئین کے ان خطوط کی تعداد ہزاروں تک پہنچ جاتی ہے۔

چنانچہ پیشِ نظر مقالے میں قارئین کے خطوط کی، ادبی، تحقیقی، سوانحی اور تنقیدی اہمیت، ان کے مرتبہ اثرات کا ایک جائزہ اور ان کی روشنی میں مزید تحقیقی امکانات کو پیش کیا جائے گا۔

قارئین کے خطوط کی اشاعت کا دارو مدار مدیر کی شخصیت پر ہوتا ہے اور ان خطوط کے مطالعے سے جہاں اور بہت سی چیزوں کا علم ہوتا ہے وہیں رسالے کے مزاج اور اس کی جہت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ قارئین کے صفحے پر خط لکھنے والوں میں عام قاری کے ساتھ ساتھ نام ور ادیب بھی شامل نظر آتے ہیں۔ ان خطوط کا بنیادی مقصد رسائل میں شائع ہونے والے مضامین، افسانے، ناول، ڈرامے، نظمیں، غزلیں، اداریے اور تبصرۂ کتب وغیرہ سے متعلق اپنی آرا اور تجاویز پیش کرنا ہوتا ہے۔ یوں ''ایک قاری مدیر کا غیر اعلانیہ طور پر معاون بھی ہوتا ہے۔''[۵] نام ور ادیب اور شعرا، بہ حیثیت قاری اس صفحے پر مدیر کے نام خط کے ذریعے کسی ادبی فن پارے پر جس قدر آزادی اور بے باکی سے اپنی تجاویز، آرا پیش کرتے ہیں وہی قاری جب مضمون نگاری کی جانب آتے ہیں تو محتاط ہو جاتے ہیں۔ قارئین کے یہ مکاتیب بنیادی طور پر تین کام سرانجام دیتے ہیں۔

۱۔ سب سے پہلے یہ ان ادیب اور شعرا حضرات کے تنقیدی نظریات، ان کی علمی و ادبی بصیرت اور ان کا اسلوبِ تحریر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

۲۔ دوم، رسائل میں شائع ہونے والی ادبی تخلیقات کی تفہیم، تجزیے اور تشریح کا سبب بنتے ہیں اس طرح عام قارئین کو ادب کے سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں معاونت کرتے ہیں۔

۳۔ سوم، دیگر قارئین میں علمی، ادبی اور تنقیدی ذوق پیدا کرنے اور پھر ملا کر بہ ذریعہ خط ان رجحانات اور خیالات کو احاطۂ تحریر میں لانے کا جذبہ بیدار کرتے ہیں۔

مکتوب الیہ اور مکتوب نگار کے مابین موجودہ فاصلہ درحقیقت ایک حجاب کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس حجاب کی موجودگی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مکتوب نگار اپنے دلی جذبات و احساسات بے خوف و خطر بیان

کرتا چلا جاتا ہے لیکن اگر مکتوب الیہ سے براہ راست خطاب ہو تو ادب، لحاظ، شرم اور قدرے خوف کی وجہ سے وہ ساری باتیں کہنا ممکن نہیں ہوتیں جو خط کے پردے میں با آسانی ممکن ہو جاتی ہیں۔ بعینہٖ قارئین کے خطوط میں ہمیں یہ پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ رسالے کے توسط سے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ماہ نامہ ''سخنور''، کراچی میں قارئین کے صفحے پر شائع ہونے والا ایک خط قارئین کے مکتوبات پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے، مثلاً ماہ نامہ ''سخنور'' کے مدیر، نقوش کے نام درج ذیل خط ملاحظہ کیجیے

''مکرمی نقوش صاحب!

السلام علیکم

جب سے آپ کو میرا نیا پتہ معلوم ہوا ہے تب سے آپ کا رسالہ سخنور (بشمول شمارہ نمبر ۱۲۔ جون ۹۹ء) باقاعدگی سے مل رہا ہے۔ مشکور ہوں۔ خاص کر اس لیے کہ خود کو اس عنایت کا مستحق نہیں پاتا۔ رسید تو ایک آدھ بار آپ کو بذریعہ فون دے چکا ہوں۔ تحریری طور پر اپنے تاثرات سے آگاہ کرنے میں الجھن مانع رہی کہ مدیران کو خط لکھنے کے مروّجہ آداب سے ناواقف ہوں۔ مدیرانِ گرامی کو ان کے جریدے کے مشمولات کے سلسلے میں جس مجرمانہ غلو کے ذریعہ خوش فہمی کے جال میں کسا جاتا ہے اس سے غریب مدیر بھی نہیں بچ پاتا کہ آخر وہ بھی انسان ہے۔ وہ ان تعریفی خطوط کو زبان خلق سمجھنے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں بُری روایتیں امر بیل کی طرح نشو و نما پاتی ہیں۔ اس امر بیل کا پودا ماہ نامہ ''بیسویں صدی'' دہلی نے لگایا تھا۔ اس رسالے میں اشاعت کے لیے دو غیر تحریری شرائط تھیں۔ اوّل یہ کہ شاعر یا افسانہ نگار کے نام کے ساتھ ڈگری کا دم چھلا ضرور ہو۔ اس رسالے میں زیادہ تر چھپنے والوں کے نام (بشمول عصمت چغتائی، کرشن چندر وغیرہ) مع ان کی ڈگری کے چھپتا تھا۔ بغیر ڈگری والا شاذ و نادر ہی اس رسالے میں جگہ پاتا تھا۔ دوسری شرط یہ تھی کہ شاعر یا افسانہ نگار کا ایک خط رسالے کے مدیر کے اعلیٰ ادبی معیار، ان کے ادبی مرتبے اور خاص کر اس رسالے میں شائع ہونے والے کالم ''تیر و نشتر'' کی بے لگام تعریف سے پُر، تحریر کے ساتھ منسلک ہو۔ یہ خطوط ہر تحریر سے پہلے چھاپے جاتے تھے۔ یہ بات کوئی راز نہیں رہی کہ تیر و نشتر جو خوشتر گرامی (پنڈت رام نہ کھامل) کے نام سے چھپتا تھا ہری چند اختر کی کاوش ہوتا تھا۔ اب ہندو پاک کا شاید ہی کوئی جریدہ ہو جو اس ''وبائے

اشاعتِ خطوطِ قارئین درمدحِ مدیران'' سے محفوظ ہو۔ ہاں ان خطوط میں کبھی کبھی ایک آدھ ایسے جملے راہ پا جاتے ہیں جنھیں تنقیدی کہا جا سکتا ہے۔

ادبی جریدہ نکالنا عموماً گھاٹے کا سودا ہوتا ہے اور باقاعدگی سے ماہ بہ ماہ یہ گھاٹے کا سودا کرنا جس خلوص اور جرأتِ رندانہ کا مظہر ہے اس کی داد نہ دینا زیادتی ہوگی مگر رسالہ نکالنا ایک ذریعہ ہے مقصد نہیں۔ ذریعہ ہے معیاری ادب کی تخلیق اور اس کے فروغ کا، جب کوئی رسالہ اپنا معیار متعین کر لیتا ہے تو اس میں اشاعت کے خواہش منداس کے معیار کے پیشِ نظر اپنی تحریروں کو بہتر سے بہتر بنانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اگر ہر تحریر کی کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی طرح اشاعت کی صورت نکل آئے تو پھر تردّد کی کیا ضرورت ہے۔ یونہی ہمارا قومی مزاج ''کاتا اور لے دوڑی'' کا ہے اگر معیاری تخلیقات کی مقدار اشاعت پذیر جرائد کی گنجائش سے کم ہو تو خانہ پری غیر معیاری تحریروں سے ہی ہوگی ہمارے یہاں یہی کچھ ہو رہا ہے۔ رسالہ نکالنا مشکل کام ہے اس کا اعتبار قائم کرنا اس سے مشکل کام ہے۔

ان تمام باتوں سے آپ کی حوصلہ شکنی مقصود نہیں ہے بلکہ آپ کو ان خوش فہمیوں سے محفوظ رکھنا ہے جس میں مبتلا ہو کر آپ ابتدا کو انتہا نہ سمجھنے لگیں۔ ناانصافی ہوگی اگر یہ اعتراف نہ کیا جائے کہ ''سخنور'' کا ہر شمارہ سابقہ شمارے سے بہتر ہو رہا ہے جو آپ کی ان تھک محنت اور لگن کا ثبوت ہے۔ ''توصیفی اور مدحیہ خطوط'' کی اشاعت سے پرہیز اگر ممکن نہیں تو کم از کم ان کے مضر رساں اثرات سے خود کو محفوظ رکھنے کی کوشش کیجیے۔ مجھے ریحان صدیقی کا یہ مشورہ صائب معلوم ہوتا ہے کہ نظمیں زیادہ شائع کی جائیں جب کہ آزاد غزل، ماہیا، ثلاثی، تروینی وغیرہ قطعاً شائع نہ کی جائیں۔ اس مشورے پر غلام مصطفی تبسم کا پیچ و تاب لطف دے گیا انھوں نے جس انداز سے کسی شاعر یا ادیب کے کام کو سراہنے کا اصرار کیا ہے وہ ان کی معصومیت کی دلیل ہے گویا ہر تحریر جو لکھی جائے اس کی تعریف و توصیف میں زمین آسمان کے قلابے ملانا ضروری ہے۔ ادبی رسائل کا مقدمہ لڑتے وقت جوش میں انھوں نے اپنا مقدمہ خود بگاڑ لیا۔ ادبی رسائل جن حالات میں نکلتے ہیں اور جتنی تعداد میں بکتے ہیں یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ بعض حضرات نے اپنا گھر تک رسالوں کی نذر کر دیا پھر بھی کام یابی نہیں ہوئی۔ جوش میں ایک اور شاہکار دلیل پیش کر دی، رسالے میں اگر پروف کی غلطیاں ہیں اس کو اعتراض بنانا بے

جا ہے۔ اس غلطی کی طرف مدیر کا کوئی قریبی جاننے والا یا ملنے والا ذاتی طور پر بھی توجہ مبذول کرادے گا۔ اللہ آپ کو نادان دوستوں کے شر سے محفوظ رکھے۔

خیر طلب۔ نجم فضلی

۔کراچی ۱؎

ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط سے متعلق نجم فضلی کی رائے جزوی طور درست ہے، کیوں کہ عمومی طور پر ہمارے ادبی حلقوں میں قارئین کے مکاتیب سے متعلق ایسا ہی تاثر پایا جاتا ہے لیکن یہ رائے مکمل طور پر صحیح نہیں، اردو کے معیاری ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان میں صرف تعریفی خطوط ہی جگہ نہیں پاتے بلکہ ان میں تنقیدی خطوط بھی شامل ہوتے رہے ہیں۔ مدیر کے نام خطوط، علمی، ادبی، تاریخی اور سوانحی حوالے سے بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اس بات کا درست اندازہ وقت گزرنے کے بعد ہوتا ہے۔ قدیم معیاری ادبی رسائل کی فائل اٹھا کر دیکھ لیں، انکشافات کی ایک دنیا ملے گی، کس دور کا قاری شعر و ادب کے حوالے سے کس طرح سوچ رہا تھا؟ اور کیا سوچ رہا تھا؟ پسند اور ناپسند کا کیا معیار تھا؟ کس ادیب کو کن وجوہات کی بنا پر مقبولیت حاصل ہوئی؟ آج سے پچاس سال قبل دائیں اور بائیں بازوؤں سے وابستہ ادیبوں کے آپس میں تعلقات کیسے تھے؟
ادیبوں کی نظریاتی، علاقائی، نسلی، اور مسلکی گروہ بندی کی نوعیت کیسی تھی؟ اور اب کیا صورت حال ہے؟ قارئین کس صنفِ ادب میں زیادہ دل چسپی لے رہے تھے؟ ان کے علمی اور ادبی ذوق کا معیار کیا تھا؟ ایک ہی دور کے نمایاں ادبی رسائل میں قارئین کے مکاتیب کا جائزہ تحقیق کے متعدد در وا کرتا ہے۔

زیر نظر مقالے میں ہم سندھ سے شائع ہونے والے ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط کی روشنی میں اس بحث کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ماہ نامہ قومی زبان کراچی میں شائع ہونے والے خط کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''آپ نے ایک لطیفے پر توجہ نہیں فرمائی، کوئی سی بھی لغت اٹھا کر دیکھ لیں جس میں اردو فارسی یا عربی کے الفاظ رومن حروف میں لکھے ہوں اس میں قوم کو QAUM اور قومی کو QAUMI لکھا ہوا پائیں گے خود بابائے اردو کی لغت میں جو انجمن نے ہی شائع کی ہے اس میں بھی املا یہی ملے گی یعنی بابائے اردو اس کا رومن املاء "u" سے بتا گئے اور ان ہی کی انجمن کے جریدہ میں "o" سے ہے۔ اسے کہتے ہیں من چہ سرایم و طنبورۂ من چہ سراید'' ۲؎

ماہ نامہ ''سخنور'' کراچی کے سرورق کے حوالے سے اظہر عباس تحریر کرتے ہیں

:

''آپ اتنی محنت کرتے ہیں اس کے باوجود کہیں نہ کہیں گڑبڑ ہو جاتی ہے، مثلاً مئی کا شمارہ دیکھ لیں ٹائٹل کے تجریدی آرٹ کا مفہوم جو میں سمجھا ہوں اللہ کرے کوئی نہ سمجھا ہو۔ ہاں ایسے ٹائٹل سائنس یا میڈیکل کے کسی پرچے پر ہوں تو ہمیں اعتراض نہیں پھر مئی کے شمارے میں شام بارک پوری (بنگلہ دیش) کا افسانہ بسیرا پڑھا ''بسیرا'' اگر بچوں کے ادب میں شامل ہوتا تو ہم کسی حد تک گوارہ کر ہی لیتے مگر؟ ۳

معروف نقاد جلیل قدوائی ماہ نامہ قومی زبان میں کتابت کی غلطی پر گرفت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کتاب پر اتنا اچھا ریویو قومی زبان میں شائع فرمایا مگر اس کا احسان نہیں مان سکتا کہ کتاب کا نام چشمہ آفتاب کے بجائے ''چشمہ شفا'' رکھ دیا آخر کیا بات ہے؟ انجمن ترقی اردو کو تو ہر حیثیت سے مثال قائم کرنی چاہیے اور دوسری انجمنوں کی رہنمائی کرنی چاہیے صرف قدامت سے کام نہیں چلتا''۴

قارئین رسالے میں موجود ادبی تخلیقات کو تو پڑھتے ہی ہیں لیکن ان کی نظر رسالے کے صوری حسن پر بھی مرکوز رہتی ہے سرورق کی ترتیب، رنگ، تصاویر سب ہی چیزوں پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں، انھیں تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یہ سب آرا اور تجاویز رسالے کے صوری حسن میں اضافے کا باعث بنتی ہیں۔ ماہ نامہ ''قومی زبان'' کراچی میں قارئین کے خطوط ''ردِعمل'' کے عنوان کے تحت عرصے سے شائع ہو رہے ہیں، شہزاد منظر اس رسالے میں صوری حسن کے حوالے سے تجویز دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میں جس جانب خاص طور پر توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں وہ مضامین کے درمیان انگریزی الفاظ و اقتباسات کا استعمال ہے علمی اور ادبی مضامین میں آج کل انگریزی الفاظ و اقتباسات کا استعمال لازمی ہو گیا ہے۔ کاتب صاحبان انگریزی سے ناواقف ہوتے ہیں جس کے باعث وہ جب انگریزی لکھتے ہیں تو اس کا پڑھنا بہت دشوار ہو جاتا ہے، دوم یہ کہ اس سے حسنِ کتاب بھی متاثر ہوتا ہے اس لیے بہتر ہے کہ جن مضامین میں انگریزی الفاظ استعمال ہوں انہیں پہلے ٹائپ کروا کر فلم بنوالی جائے اور کاتب کو مضامین دیتے وقت انگریزی الفاظ کی فلمیں بھی دے دی جائیں اس طرح کاتب کا بھونڈا پن دور ہو جائے

گا۔''۵

اسی حوالے سے رضی اشرف ماہ نامہ ''افکار'' کراچی میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں:

''افکار'' پابندی سے مل رہا ہے حیرت ہوتی ہے آپ کی ہمت لگن اور استقامت پر ادھر مہینہ ختم نہیں ہوتا کہ اگلے ماہ کا شمارہ حاضر۔ آپ جس خوبی نفاست سے اس کی آبیاری کر رہے ہیں یہ آپ ہی کا حصہ ہے۔ یوں تو ''افکار'' کا ہر شمارہ صوری اور معنوی لحاظ سے اپنی سابقہ روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہے مگر بعض شمارے کچھ زیادہ نفیس، حسین اور دلکش ہوتے ہیں ان میں زیرِ نظر شمارہ ستمبر ۱۹۸۳ء بھی ہے اس کا سرورق پُرکشش ہے۔''۶

قارئین کے خطوط میں موجود پسند، ناپسند، تعریف، حوصلہ افزائی اور نکتہ چینی رفتہ رفتہ رسالے کے معیار کو بلند کرنے کا باعث بنتی ہیں، کتابت کی غلطیاں، کتابت کا انداز، اشتہارات، سرورق، تصاویر کی اشاعت ان سب کا معیار ابتدا میں اس قدر بہتر نہیں ہوتا جتنا وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ قارئین کی آرا کی روشنی میں اصلاحات کرنے کے نتیجے میں بہتر ہوتا چلا جاتا ہے۔

قارئین کے خطوط میں ہمیں ایسے خط بھی ملتے ہیں جو کہ ادبی تخلیقات پر لسانی حوالے سے تنقید کرتے ہیں۔ ان خطوط میں موجود لسانی مباحث دیگر قارئین کے علم میں اضافے کا باعث بنتے ہیں۔ لسانی مباحث پر مشتمل تحقیقی نوعیت کے خطوط کی اشاعت کی سب سے مستحکم روایت ہمیں سہ ماہی ''اردو نامہ'' کراچی میں قارئین کے خطوط کے لیے مختص صفحات بہ عنوان ''مراسلات'' میں ملتی ہے۔ ''اردو نامہ'' کا یہ فورم تمام قارئین کے کھلا ہوا تھا۔ ترقی اردو بورڈ کا سہ ماہی مجلّہ ''اردو نامہ'' اگست ۱۹۶۰ء تا ۱۹۷۷ء جاری رہا۔ اس دوران کل ۵۴ شمارے منظر عام پر آئے۔ اوسطاً چھ خطوط فی شمارہ پیش کیے جاتے تھے۔ کم و بیش تین سو خطوط ادبی اور بالخصوص لسانی اور لغت نویسی سے متعلق مباحث پر اس مجلّے میں شائع ہوئے۔ ان خطوط کے ذریعے اردو میں لغت نویسی سے متعلق بہت سے دقت طلب اور پیچیدہ مسائل کا حل سامنے آیا۔ اردو حروف تہجی، تلفظ، دخیل الفاظ، املا، روزمرہ اور محاورے سے متعلق تحقیقی نوعیت کے خطوط نے نئے مباحث پر کھل کر گفتگو کرنے کا موقع فراہم کیا۔ دراصل اس سلسلے کا آغاز ترقی اردو بورڈ کے زیرِ اہتمام شائع ہونے والی لغت کی وجہ سے ہوا۔ اردو زبان کے ماہرین سے آرا اور تجاویز طلب کی جاتی تھیں جن کی روشنی میں بورڈ نے لغت مرتب کرنا شروع کیا اور پھر اس لغت کے شائع ہونے پر مباحث مزید آگے بڑھے۔ ''اردو نامہ'' میں شامل خطوط، اردو کے نام ور ماہرین لسانیات کے علاوہ دیگر علوم و فنون سے تعلق رکھنے والے صاحبِ ذوق حضرات کے بھی ہیں۔

تحقیقی نوعیت کے خطوط کے تسلسل میں ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کا ایک خط ''اردو نامہ''، ستمبر ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔

''عرصہ ہوا کسی تقریر میں اور بعد میں ایک مضمون میں (رسالہ ساقی فروری ۱۹۵۴ء میں) عرض کیا جا چکا ہے کہ ولی [دکنی] نے خود ہی اپنا اور اپنے پیر کا نام اس شعر میں بیان کیا ہے ۔بعد شاہ نجفؒ ولی اللہ، پیر کامل علی رضا پایا۔یعنی اے ولی اللہ حضرت علیؑ کے بعد علی رضا جیسا پیر کامل حاصل ہوا ہے۔اس شعر سے یہ بھی ظاہر ہے کہ ولی گجراتی نے ان سے نقشبندیہ سلسلے میں بیعت نہیں کی تھی۔ (جس کی ابتدا حضرت ابوبکر صدیقؓ سے ہوتی ہے بلکہ ایسے سلسلے میں بیعت کی تھی جس کی ابتدا حضرت علیؑ سے ہوتی ہے۔اس شعر کے مطالعے کے بعد ولی کے نام کے متعلق غالباً پھر شک وشبہ کی گنجائش نہیں رہ جاتی''۔۷

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے اس خط میں ولی کے نام کے بعد ان کے مرشد کے حوالے سے بھی تفصیل درج کی ہے۔اور تصوف میں ان کے سلسلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ڈاکٹر صاحب نے ولی گجراتی کے نام پر اپنی تحقیقی رائے پیش کی تو ڈاکٹر عندلیب شادانی نے اس پر اعتراض کرتے ہوئے ایک مکتوب تحریر کیا جو''اردو نامہ'' میں اکتوبر ۱۹۶۷ کے شمارے میں شائع ہوا۔ڈاکٹر شادانی کی رائے میں''ولی اللہ'' ولی کے نام کے طور پر شعر میں نہیں آیا بلکہ یہ انھوں نے حضرت علیؑ کے لیے کہا ہے اور شاعر اپنا تخلص اور نام غزل کے مقطع میں لکھتے ہیں ۔اور ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے جس شعر کا حوالہ دیا ہے۔وہ مقطع نہیں لہٰذا ولی کا نام ولی اللہ نہیں۔''

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے اپنے مخصوص انداز تحریر میں اس خط کے جواب کا آغاز اس طرح کیا:

''بالکل اتفاقیہ طور پر اردو نامہ'' (اکتوبر ۱۹۶۷ء) کے باب مراسلات کے تحت محترم ڈاکٹر شادانی صاحب کا گرامی نامہ دیکھا جو انہوں نے راقم الحروف کی اصلاح کے لیے لکھا تھا۔ قاعدہ تو یہ ہے کہ جس شخص کی اصلاح کی جائے اسے اس اصلاح کی نقل یا کم از کم اطلاع ضرور دی جائے۔کیوں کہ ضروری نہیں کہ وہ شخص خود ہی ایسی اصلاح کو ڈھونڈ نکالے اور مستفیض ہو سکے۔معلوم نہیں ڈاکٹر صاحب نے اس دیرینہ نیاز مند کو کیوں محروم رکھا''۔۸

اس کے بعد ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے قلی قطب شاہ اور انشاءاللہ خان انشا کی غزلیات سے درمیان کے اشعار میں نام اور مقطعے میں بھی، نام کی پانچ مثالیں پیش کی ہیں جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ایک شاعر ایک ہی غزل میں مقطع کے علاوہ بھی اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔

''ان مثالوں سے واضح ہو گیا کہ مقطع کی موجودگی کے باوجود شاعر اپنا نام دوسرے اشعار میں لا سکتا ہے اور صرف مقطع میں ہی نام لانا ضروری نہیں اور جب یہ بات صحیح ہے تو پھر ولی کے نام سے متعلق راقم الحروف کی عرض داشت میں کیا شبہ باقی رہ جاتا ہے؟ ولی نے اسی لقب کی رعایت ہی سے تو شاہ نجف کا ذکر کیا ہے۔۹

''اردو نامہ''، شمارہ ۹ میں ایک تحقیقی مقالہ بعنوان'' ریاض الفردوس'' شائع ہوا۔''اردو نامہ''، شمارہ ۱۰ میں''مراسلات'' ہی میں رشید حسن خان کا ایک مکتوب شائع ہوا۔جس میں انھوں نے اسی مقالے پر علمی، ادبی اور تحقیقی نوعیت کے اعتراضات کیے۔رشید حسن خان اپنے مکتوب کے آغاز میں رقم طراز ہیں کہ:

''بعض اعتبارات سے یہ مضمون توجہ طلب ہے۔مقالہ نگار نے ایک قابلِ ذکر کتاب کا تعارف کرایا ہے اس میں شک نہیں کہ اس تالیف کے کئی اجزا مختلف اعتبارات سے اہم ہیں۔لیکن اس سلسلے میں مقالہ نگار اگر زیادہ توجہ سے کام لیتے تو اچھے مقالے کی افادیت میں واقعی اضافہ ہو جاتا۔مقالہ نگار نے ریاض سے کئی تحریریں نقل کی ہیں۔اس خیال کے تحت کہ یہ کم یاب یا نایاب ہیں۔لیکن ان میں سے بیش تر عام طور سے دستیاب ہیں۔اس طرح اہم اور غیر اہم تحریریں یکساں ہو گئی ہیں اور افادیت کا وہ پہلو نمایاں نہیں ہوا جو بہ صورت دیگر نمایاں ہوتا۔مقالہ نگار نے ان تحریروں کے ضروری متعلقات پر بھی توجہ نہیں کی ہے۔اور ضروری حواشی کا اصول مد نظر نہیں رکھا ہے۔اس طرح وہ معلومات سامنے نہیں آ سکیں جن کے عدم اضافے سے ان کی افادیت بڑی حد تک مجروح ہو گئی ہے۔مولفِ ریاض نے کتاب کے آخر میں ان کے حالات بھی درج کیے ہیں۔مقالہ نگار نے اختصار کے ساتھ انھیں کو اپنی عبارت میں پیش کیا ہے۔افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس میں کئی باتیں مولف ریاض کی تحریر کے خلاف ہیں۔ریاض الفردوس کوئی نایاب کتاب نہ سہی کم یاب ضرور ہے۔اچھا ہوتا اگر اس کی کم یابی کا لحاظ رکھتے ہوئے صحتِ جامعیت کا اصول مد نظر رکھا جاتا۔''۱۰

اس کے بعد رشید حسن خان نے درج بالا اقتباس میں ذکر کیے گئے نکات کے مطابق تحقیقی اصولوں سے روگردانی کی نشان دہی کی اور تصحیح متن اور حواشی کی اغلاط کی درجنوں امثال پیش کی ہیں۔ان کا یہ مکتوب جہاں مذکورہ مقالہ نگار کے لیے رہنمائی کا باعث تھا وہیں موجودہ دور کے دیگر محققین و قارئین کے لیے علم میں اضافے

اور تحقیق کے فن سے آ گاہی کا سبب بھی ہے۔ رشید احمد خان کا یہ مکتوب، مکتوب نگاری کی تاریخ میں علمی اور تحقیقی موضوعات پر مبنی ایک ایسے مکتوب کی حیثیت رکھتا ہے، جو اعتراضات اور سوالات کی پیش کش کے ساتھ ساتھ سنجیدہ علمی اور فکری اسلوب کو منظر عام لاتا ہے۔ رشید حسن خان کا ایک اور مکتوب ''اردو نامہ'' شمارہ ۲۶، مراسلات کے ضمن میں شائع ہوا جو ایک مکتوب نگار کے شعر کے بارے میں استفسار کے جواب کے طور پر تحریر کیا گیا ہے۔ شعر تھا:

در بزم وصال تو بہنگام تماشا
نظارہ زجنبیدن مژگان کہ دارد

یہ مکتوب بھی رشید حسن خان کی علمی اور تحقیقی بصیرت کا آئینہ دار ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ ان کے یہ حیثیت قاری یہ مکاتیب پورے پورے مضامین پر بھاری ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ اس مجلّے میں شائع ہونے والے ایک مکتوب کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اردو نامہ کا تازہ شمارہ نمبر ۱۰ موصول ہوا۔ نمونۂ لغت میں صفحہ ۶۴ میں اکابر مشاہیر ادب کے ساتھ ایک اصغر الاصاغر کا حوالہ دیکھ، حیرت وندامت دونوں سے گڑ گیا۔ یہ کیا کیا آپ لوگوں نے خواہ مخواہ اپنی کتاب کا معیار استناد گرادیا۔ اب خوگر حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ صفحہ ۶۲ اور ۶۳۔ ابلیس...... آدم کی پیدائش سے پہلے عبادت و ریاضت کی بدولت فرشتوں کے زمرے میں شامل اور ان کا معلم ہو گیا تھا۔ یہ ساری طباعت بالکل بے سند اور محض عوام کے عامیانہ عقیدے کی ترجمان ہے۔ ابلیس جب کہ بہ تصریحِ قرآن، جن تھا (کان من الجن) اور جن ہی آخر تک رہا اس کا فرشتۂ مغضوب ہونا تمام تر مسیحی عقیدہ ہے۔''۱۱

''اردو نامہ'' کے شمارہ ۲۴ میں عبدالماجد دریابادی نے، لغت کے سلسلے میں ایک لفظ ''اجازہ'' کے متعلق اپنے مکتوب میں دلائل پیش کیے لیکن غلطی سے ''اجازہ'' کو اس مکتوب میں ''اجارہ'' لکھ دیا گیا اور وہ شائع بھی کر دیا گیا۔ ذیل میں ان کے اس خط کا اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

''حصہ لغت کو حسب معمول بڑے شوق سے پڑھا اور مستفید ہوا۔ صرف دو لفظوں سے متعلق ہلکی سی کھٹک رہی۔ اجارہ کے تحت میں بعض علوم کا ''اجازت نامہ'' بھی اگر بڑھا دیا جائے ۔تو کیسا ہے مثلاً فن طب میں اجارہ مسیح الملک سے حاصل کیا۔ فنِ حدیث میں اجارہ علمائے حرمین سے لائے۔''۱۲

یہاں لفظ اجازہ لکھنا تھا اور غلطی سے اجارہ لکھ دیا گیا۔ اس کے بعد انھوں نے اجارہ لفظ کے بارے

میں تحریر کیا ہے کہ:

''جلیل کا ایک مصرع   دین اللہ کا ہے اس میں اجارہ کیا ہے

اس ''اجارہ'' کو آپ واضح طور پر کس معنی کے تحت میں لائیں گے؟''۱۳

اس غلطی کے شائع ہونے پر انھوں نے ایک اور مکتوب میں منفرد انداز میں اس جانب توجہ دلائی ہے:

''آپ کا شمارہ نمبر ۲۴ پڑھا، اپنا مراسلہ اس میں پڑھ کر سر پیٹ لیا۔ اجازہ میں ز کے نقطے اڑا کراسے ''اجارہ'' بنا دینا آپ کے کاتب کا کمال فن ہے۔ کیا انھوں نے مجھے بے نقط سنانے کی ٹھان لی ہے؟ میں نے ''اجازہ'' اور ''اجارہ'' دونوں لفظوں پر الگ الگ عرض خیال کیا تھا، انھوں نے دوئی کو مٹا کر دونوں لفظ کو ایک کر دیا۔ پڑھنے والوں نے میرے متعلق کیا رائے قائم کی ہوگی۔ اپنی بدخطی کا میں خود بہت زیادہ قائل ہوں لیکن اس درجہ رسوائی کم ہی میرے نصیب میں آئی ہوگی۔''۱۴

عبدالماجد دریابادی نے اپنے ایک اور مکتوب میں مشہور نظم ''جان بیٹا خلافت پہ دے دو'' کی ''اردو نامہ'' میں اشاعت پر اس نظم کے حوالے سے اہم معلومات تحریر کی ہیں:

''یہ نظم ۱۹۲۲ء میں ایک جیبی چوورقے پر ''صدائے خاتون'' کے عنوان سے شائع ہوئی تھی اور دو پیسے کی نذر ہو گئی۔ میری کتاب، محمد علی کی ذاتی ڈائری، جلد اول مثلاً صفحہ ۶۱، داہن کالم کے آخری شعر کا پہلا مصرع یہ یاد پڑتا ہے، کالے پانی خوش ہو کے جانا۔''

اسی طرح بائیں کالم کے آخری شعر کے دونوں مصرعوں میں بجائے ''تجھ'' کے ''تم'' تھا۔
اہم ترین غلطی نظم کے سب سے آخری شعر میں ہوئی صحیح مصرع یوں تھا

ے چین یاسیںؔ ہم نے نہ پایا

یاسین تخلص گم نام شاعر کا تھا۔ افسوس ہے کہ اس وقت کچھ خیال نہ آیا اور دس بارہ سال ہوئے خیال آیا تو شاعر کا پتہ بہت کچھ چلانا چاہا کہ کون تھے؟ کیا تھے؟ کچھ پتہ ہی نہ چل پایا۔ انھیں کی ایک دوسری نظم بھی اس وقت خوب چلی ہوئی تھی۔ یہی بحر، یہی موضوع ، پہلا شعر تھا ش

کہہ رہے ہیں کراچی کے قیدی
ہم تو جاتے ہیں دو دو برس کو

علی برادران کا جو مقدمہ کراچی میں ہوا، اس ننھے منے چو ورقے کا عنوان تھا ''ندائے مظلوم۔''۱۵؎

عبدالماجد دریابادی نے اپنی معلومات کو بجائے ایک مضمون کے، ایک خط کی صورت میں پیش کیا ہے۔

قارئین کے خطوط میں اس نوعیت کی بہ کثرت مثالیں ملتی ہیں جو ان خطوط کی تحقیقی اور تاریخی اہمیت کو اجاگر کرتی ہیں۔ مالک رام اردو کے معروف محقق تھے انھوں نے اردو کے ادیبوں کا ایک تذکرہ ''تذکرہ معاصرین'' ترتیب دیا۔ جو کہ محققین اور مطالعے کے شوقین حضرات کے لیے ایک نہایت کارآمد اور حوالے کی کتاب ہے۔ لیکن کتاب کی ترتیب کے دوران انھیں کس کس طرح کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ ان کے مکتوبات میں مذکور ہے۔ اپنے ایک خط میں وہ خواجہ حمیدالدین شاہد کو رقم طراز ہیں کہ:

''سب سے زیادہ دشواری پاکستان کے مرحوم اصحاب کے حالات جمع کرنے میں پیش آ رہی ہے۔ میرا خیال ہے اس دور کے انتقال کرنے والوں کے حالات کہیں جمع نہیں ہو رہے ہیں۔ بعد کو تاریخ ادب لکھنے والوں کو جو دقت پیش آئے گی، وہ ظاہر ہے۔ آج جو سہولتیں مہیا ہیں۔ وہ کل نہیں ہوں گی۔ موجودہ دور کے لکھنے والوں کو اس کا خیال رکھنا چاہیے۔''۱۶؎

راشد جے پوری نے قسط وار ماہ نامہ ''سب رس''، کراچی میں ''سخنوران جے پور'' کے عنوان سے مضمون تحریر کیا۔ اس میں انھوں نے عابد عرف کلن کے حوالے سے مالک رام کی تصنیف تذکرہ تلامذۂ غالبؔ (طبع اوّل) کا بھی ذکر کیا۔ مالک رام نے اس کا جواب بصورت خط خواجہ حمیدالدین شاہد کو لکھا:

''اکتوبر ۱۹۸۵ء کا شمارہ کل ملا، اس میں سخنورانِ جے پور کی نویں قسط شامل ہے۔ عابد عرف نواب کلن کے تحت لکھا ہے کہ تلمذ: مالک رام نے اپنے تذکرۂ تلامذہ غالب (طبع اوّل) میں انھیں غالب کا شاگرد بتایا ہے۔ جب کہ بعض حضرات نے اس رائے سے اختلاف کیا ہے۔ جناب عروج نے اپنی کتاب بزمِ غالب میں اس رائے سے اختلاف کیا ہے۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ تلامذہ غالب (طبع اوّل) میں عابدؔ کا ذکر ہی نہیں، تلمذ غالب کا کیا

ذکر (طبع دوم میں بھی ان کا نام شامل نہیں) جناب عروج نے بھی اپنی کتاب میں کہیں اختلاف نہیں کیا۔ انھوں نے عابد کے ترجمے میں نہ مالک رام کا ذکر کیا ہے۔ نہ اس کی کسی رائے سے اختلاف کیا ہے۔ کر بھی کیسے سکتے تھے۔ جب تلامذہ غالب میں ان کے حالات ہیں ہی نہیں۔ خدا معلوم جناب راشد اسدی جے پوری نے یہ کیوں کر لکھ دیا۔''۱۷؎

محمد احمد سبزواری اردو ادبی رسائل کا باقاعدگی سے مطالعہ کرنے والی ایک ادبی شخصیت تھے جو رسائل کے مطالعے کے دوران نظر آنے والی غلطیوں کی تصحیح، علمی و ادبی مسائل پر اپنی آرا کا اظہار اور مجموعی طور پر رسائل کی بہتری کے لیے مسلسل خطوط تحریر کرتے رہے ہیں۔ فروری ۱۹۸۶ء میں ماہ نامہ ''سب رس'' میں ان کا ایک خط شاملِ اشاعت ہے۔ اس خط کے ابتدائی حصے میں انھوں نے مرزا ظفر الحسن کی کتاب ''ذکر یار چلے'' میں مذکور شہاب الدین کے حوالے سے اپنی یادداشت تحریر کی ہے جب کہ جولائی ۱۹۸۵ء کے ''سب رس'' میں سری نواسن کے مضمون، جو پنڈت ونشی دھر سے متعلق ہے، کے حوالے سے معلومات تحریر کیں ہیں لکھتے ہیں کہ:

''پنڈت جی اورنگ آباد میں میرے استاد رہے ہیں۔ غالباً یہ بات کم ہی لوگوں کو معلوم ہوگی کہ جامعہ عثمانیہ میں جہاں اردو ذریعۂ تعلیم تھی وہاں انٹرمیڈیٹ میں جو طلبہ اردو بطور مضمون اختیاری پڑھتے تھے، اُنھیں اردو کے ساتھ ہندی بھی لازمی پڑھنا پڑتی تھی۔ پنڈت جی اورنگ آباد کالج میں جز وقتی لیکچرار تھے۔ جس کا معاوضہ صرف پچھتر روپے تھا۔ مولوی عبدالحق ان کو بہت چاہتے تھے اور ان ہی کی وجہ سے یہ کالج میں آئے۔ وہ ان سے انجمن میں بھی کام لیتے تھے تا کہ ان کو کچھ رقم ماہانہ مل جایا کرے۔ مولوی صاحب ہی کوششوں سے پنڈت جی ۱۹۳۸ء میں جامعہ عثمانیہ میں ہندی اور سنسکرت کے کل وقتی لیکچرار مقرر ہو گئے۔''۱۸؎

محمد احمد سبزواری کے اس نوعیت کے خطوط ایک لحاظ سے تعلیقات کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ مختلف مضامین و مقالات میں مذکور شخصیات، اہم واقعات، علاقوں اور اداروں کے حوالے سے گراں قدر معلومات فراہم کرتے ہیں۔ محمد احمد سبزواری نے مذکورہ خط میں پروفیسر شفقت رضوی کے سلسلۂ مضامین ''توحید و مرتبہ رسالت'' پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ جو کہ اسلامی عقیدے اور پیغمبرِ اسلام کی بلند رتبہ و شخصیت کے حوالے سے غیر مسلم شعرا کے افکار کی پیشکش پر مشتمل ہے۔ پروفیسر شفقت رضوی نے غیر مسلم شعرا میں جان بیسٹیٹ نفیس بھوپالی کا ذکر کیا تھا۔ محمد احمد سبزواری نے نفیس بھوپالی کو غیر مسلم شعرا کی فہرست میں شامل کرنے پر اعتراض کیا اور اس حوالے سے خط کے آخری حصے میں لکھتے ہیں کہ:

''نفیس بھوپالی کا نام تھامس جیمز بیٹسیٹ تھا۔ان کے والد ۱۸۸۴ء میں ہندوستان آئے اورنواب سکندر بیگم کے عہد میں بھوپال آ کر پرنس آف ویلز اسکول کے ہیڈ ماسٹر ہوگئے۔ نفیس، ۱۸۶۷ء میں بھوپال میں پیدا ہوئے ان کی تعلیم وتربیت نواب شاہجاں بیگم کے محل میں ہوئی۔چوبیس پچیس سال کی عمر میں یہ مسلمان ہوگئے۔اورمحمد سلیمان عرف اچھے صاحب کے نام سے مشہور ہوئے۔میں نے انہیں دیکھا ہے۔بڑے گورے چٹے تھے۔ان کے دولڑکے محمد نعمان اورمحمد عرفان گو مجھ سے سنیئر تھے مگر میرے زمانے میں اسکول میں پڑھتے تھے۔نفیس صاحب کی مادری زبان اردو بن چکی تھی۔یہ ترکی اور فارسی میں بڑی روانی سے گفتگو کرسکتے تھے۔فرانسیسی سمجھ لیتے تھے۔انگریزی اور پرتگیزی بھی جانتے تھے ۔شعروشاعرہ میں، یہ امیر مینائی کے شاگرد تھے۔نفیس کوغیر مسلموں میں شریک کرنا ان کی روح پرایک ظلم ہے۔ان کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

زاہد جو تجھ کو اپنی عبادت پہ ناز ہے
میں بھی گناہ گار ہوں رب غفور کا''۱۹

ماہرالقادری اردوزبان وادب کے علاوہ تاریخ،فقہ اورسیاسیات جیسے علوم سے بھی گہرا شغف رکھتے تھے۔تحریر وتقریر میں وہ اپنی مدلل رائے کا برملا اور بلاجھجک اظہار کرتے تھے۔''اردونامہ'' کے مطالعے کے دوران انھیں مختلف مضامین ومقالات میں جہاں کہیں تاریخی اور تحقیقی نوعیت کے تسامحات نظر آئے،ان پر انھوں نے گرفت کی ہے۔

''ٹیڑھی حویلی''میں ڈاکٹر اشرف کے بارے میں لکھا:''ان کی شاعری بھی قابل ذکر ہے۔''
(صفحہ ۱۶۵)

''ڈاکٹر اشرف الحق مرحوم سے راقم الحروف کی بلدہ حیدرآباد میں بارہا ملاقاتیں رہی ہیں ۔عریاں تخلص کرتے تھے۔ان کا مجموعۂ کلام میں نے پڑھا ہے۔اس میں عریانیت تو حد سے زیادہ ہے مگر رفیع احمد خاں کی فحش شاعری کی طرح زبان وبیان اورخیال کا لطف اور چٹخارہ نہیں ہے۔شاہد احمد دہلوی (مدیر ماہ نامہ ساقی) نے عریاں کے دیوان کو پرنٹر اور پبلشر کے نام کے بغیر چھپوایا تھا۔ڈاکٹر اشرف الحق نے راقم الحروف کو بھی خوب خوب بے نقط سنائی ہیں اور ماہر القادری کو ماہر البادری بنا کر''تنابز الالقاب کا ارتکاب کیا ہے۔بعض اوقات بعض شخصیتوں

کے بارے میں اکابرومشاہیر کی رائیں مبالغہ آمیز اورغلط فہمی میں ڈالنے والی ہوتی ہیں۔''۲۰

اردونامہ میں شائع ہونے والے ایک مضمون جو'محمد امیر خان راجہ صاحب محمود آباد' کی شخصیت پر تھا،کے بعض واقعات کی صحت پراعتراض کرتے ہوئے انھوں نے لکھا کہ:

''راجہ صاحب محمودآباد مرحوم کے اتالیق اوراساتذہ میں میر نفیس کا نام دیا گیا ہے۔حالانکہ میرنفیس،میر انیس کے فرزند تھے اورراجہ محمودآباد کے دادا امیرالدولہ راجہ امیرحسن خان کے شاعری میں استاد تھے۔اورراجہ محمودآبا کی ولادت سے پندرہ برس پہلے وفات پاچکے تھے۔

''قائداعظم جناح......اورسبھاش چندربوس کو بھی ان کی تحریک کے لیے روپیہ دیا۔''

''راجہ محمودآباد، امیر احمد خاں کے والد مہاراجہ محمودآباد تو ۱۹۳۱ء یا ۱۹۳۲ء میں فوت ہو چکے تھے۔اس وقت پاکستان کی تحریک کہاں شروع ہوئی تھی جس کے لیے وہ قائداعظم کو روپیہ دیتے؟ سوبھاش چندر بوس کی تحریک کا اس زمانے میں سرے سے کوئی وجود نہ تھا......یہ بات بھی صحیح نہیں ہے کہ کانگریس کو چھوڑ کر مولانا محمد علی مسلم لیگ میں شامل ہوگئے تھے(صفحہ ۱۶۰)مولانا محمد علی مرحوم کی وفات کے زمانے تک مسلم لیگ مسلمانان ہند کی عوامی جماعت نہیں بنی تھی۔اورمولانا جوہر راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں مسلم لیگ کے نمائندے کی حیثیت سے شریک نہیں ہوئے تھے۔اس کے بعدان کا انتقال ہوگیا،اوربیت المقدس میں دفن ہونے کی سعادت حاصل ہوئی۔۱۹۴۶ء میں قائداعظم نے مسلم لیگ کے سربراہ کی حیثیت سے مسلمانوں کو انگریز خطابات واپس کرنے کا حکم دیا اورمتعدد خطاب یافتہ مسلمانوں نے خطابات واپس کردیے۔یہ وہ زمانہ تھا جب انگیزوں کے چل چلاؤ کا وقت تھا۔مشہور مزاح نگار شاعر احمق پھپھوندوی نے اپنی رباعی میں کتنا بھرپور طنز کیا ہے۔

جاتے جاتے بھی دے رہے ہیں خطاب
گرچہ فہرست اب کے چھوٹی ہے
سمجھیں اس کو غنیمت اہل وفا
بھاگتے بھوت کی لنگوٹی ہے

مولانا حسرت موہانی برطانوی حکومت کے انتہائی مخالف تھے۔انھوں نے احمق پھپھوندی کی اس رباعی کو بعض جلسوں میں سنایا لوگ سمجھے کہ یہ

رباعی مولانا حسرت کی ہے۔''[۲۳]

اردو نامہ شمارہ ۶۴ میں ''آفریں لاہوری بہ حیثیت قصیدہ نگار'' مقالہ شائع ہوا جس میں ماہر القادری نے نظیری کے حوالے سے رقم کیے گئے ایک واقعہ پر اعتراض کیا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''اس مقالے میں جو یہ لکھتا ہے کہ ''نظیری کو بارہا سونے سے تولا گیا۔ موتیوں سے منہ بھر دیا گیا (صفحہ ۲۶) اس کا کتابی حوالہ فاضل مقالہ نگار کو ضرور دینا چاہیے تھا۔ نظیری کے حالات میں راقم الحروف کی نظر سے کوئی ایسی روایت نہیں گزری۔ موتیوں اور جواہرات سے منہ بھرنے کا واقعہ محمود غزنوی کے درباری شاعر عنصری سے متعلق ہے۔ مقالہ نگار کا یہ کہنا کہ نظیری کو بارہا سونے سے تولا گیا نہ صرف مبالغہ آمیز بلکہ خلاف واقعہ معلوم ہوتا ہے۔ اس قسم کے واقعات محض سماعت، حافظہ اور یادداشت کی بنا پر مضامین میں درج نہیں کرنے چاہییں۔''[۲۴]

اردو نامہ ہی میں ایک اور مقالہ میران تالپور کی شاعری پر بھی ماہر القادری نے توجہ دلائی ہے۔ اور مثال بھی پیش کی ہے۔

''اس سلسلے میں اتنا عرض کروں گا کہ بادشاہوں، شاہزادوں اور امیروں کی شاعری کا مسئلہ مشتبہ ہے۔ ہمارے دور میں نظام دکن کے صاحبزادے نواب معظم جاہ بہادر شجیع کی ہزاروں غزلیں دوسرے شاعروں کی کہی ہوئی ہیں۔ وہ خود ناموزوں طبع واقع ہوئے ہیں۔ ہز ہائی نس نواب سعادت علی خاں والی ریاست ٹونک کی غزلیں حضرت جام کی کہی ہوئی تھیں۔

ترے غم کی شکایت کر رہا ہوں
یہ کیا کفران نعمت کر رہا ہوں
انھیں دیکھو وہ رخصت ہو رہے ہیں
مجھے دیکھو میں رخصت کر رہا ہوں

اتنے اچھے اشعار تک جام صاحب نے والی ٹونک کو کہہ کر دے دیے تھے۔ یہ بات میں پوری تحقیق کے ساتھ کہہ رہا ہوں۔ تین بار ٹونک جانا ہوا۔ ہز ہائی نس نواب سعادت علی خاں مرحوم کے ساتھ شکار میں بھی سفر کا اتفاق ہوا۔ ان کے ساتھ تھیٹر بھی دیکھا شرف ہم طعامی و ہم کلامی بھی حاصل رہا۔ مشاعروں میں بھی شرکت رہی۔''[۲۳]

تحسین سروری کا ایک مضمون ''غالب کی ایک غیر مطبوعہ تحریر''، سہ ماہی ''اردو نامہ'' شمارہ جولائی تا ستمبر ۱۹۶۱ء شائع ہوا۔ یہ تحریر کتاب ''مناظرہ'' کے آخر میں تھی۔ تحسین سروری ۱۹۶۱ء میں جب ہندوستان گئے تو وہاں عبدالقادر سروری کے کتب خانے میں اس کتاب سے استفادہ کیا اور غالب کی تحریر کو ملاحظہ بھی۔ ۔ واپس آ کر انھوں نے اس تحریر کے حوالے سے مضمون لکھا۔ یہ تحریر اس سے قبل خلیق انجم صاحب کی کتاب ''غالب کی نادر تحریریں'' میں شائع ہو چکی تھی۔ رشید حسن خان نے تحسین سروری کے مضمون پر معترض ایک خط شان حق حقی سیکریٹری ترقی بورڈ کو تحریر کیا۔ شان الحق حقی نے خط کو اردو نامہ میں شائع نہیں کیا البتہ تحسین سروری کو بھیج دیا۔ تحسین سروری نے رشید حسن خان کو ایک سخت جواب تحریر کیا۔ اور بعد ازاں ''اردو نامہ'' میں ایک مضمون غالب کی ایک غیر مطبوعہ تحریر پر لکھا۔ یہ مضمون اردو نامہ شمارہ ۳۳ میں شامل ہے۔ اور اس میں وہ طویل مکتوب جو اس واقعے کے بعد تحسین سروری نے شان الحق حقی کو لکھا تھا، شامل ہے۔

غالب کی مذکورہ تحریر خلیق انجم کو ڈاکٹر مختار الدین احمد آرزو نے فراہم کی تھی۔ اور ڈاکٹر مختار نے اس سے قبل یہ تحریر اردوئے معلیٰ کے غالب نمبر میں شائع کرا دی تھی۔ لیکن جب یہ تحریر تحسین سروری نے اپنے مضمون میں شائع کی تو اس سے قبل دونوں مقامات پر شائع ہونے والی تحریروں میں اور اس تحریر میں اختلاف تھا۔ رشید حسن خاں نے ان اختلافات کو بھی اپنے مکتوب میں واضح کیا تھا۔ تحسین سروری نے اپنے مکتوب بنام شان الحق حقی میں اس حوالے سے لکھا کہ:

''ان حضرات کے اعتراض نامے سے ایک کام کی بات یہ معلوم ہوئی کہ خود مختار الدین آرزو نے مناظرہ معنی وزکی، والی کتاب کا نسخہ نہیں دیکھا تھا۔ بلکہ کتاب کے پہلے مالک محمد اشرف صاحب انجینئر نے انھیں اس کی نقل بھیجی تھی۔ اب غالب کی یہ تحریر نقل در نقل ہو کر خلیق انجم صاحب کی کتاب تک پہنچی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بے چارے غالب کی مٹی پلید ہو گئی، اور مختار الدین آرزو کا نام ہو گیا۔ رشید حسن خاں نے اپنے خط میں مختار الدین آرزو کی عبارت نقل کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ پروفیسر سروری صاحب کے پاس غالب کی کوئی اور تحریر بھی ہے۔ یہ قطعاً غلط ہے۔ یہ آرزو صاحب کا گمراہ کن خیال ہے۔ واقعہ یہ ہوا ہوگا کہ محمد اشرف صاحب نے کتب خانہ فروخت کرتے وقت غالب کی اس تحریر کو نقل کر لیا جس کی ایک نقل آرزو صاحب کو بھیج دی اس کے بعد کتاب کچھ دنوں تک عرشی حیدر آبادی کے پاس پڑی رہی۔ پھر پروفیسر سروری صاحب کے کتب خانہ میں داخل ہو گئی۔ اس کے بعد آرزو

صاحب سے کسی ملاقات میں سروری صاحب نے غالب کی اس تحریر کا ذکر کیا ہوگا۔اس سے آرزو صاحب نے یہ سمجھ لیا کہ انھیں محمد اشرف صاحب سے غالب کی جو تحریر ملی تھی اس سے الگ کوئی اور تحریر سروری صاحب کے پاس ہے۔

مجھ پر رشید حسن خان کا یہ بھی اعتراض ہے کہ میں نے صحت عبارت کا کوئی خیال نہیں رکھا اور جہاں عبارت مشتبہ یا غلط معلوم ہوئی اس پر سوالیہ نشان یا کسی دوسرے طریقے سے اظہار نہیں کیا تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ میں یہ غلط کام کرتا ہی کیوں جب کہ میں مطمئن ہوں کہ میں نے غالب کی تحریر کو لفظ بہ لفظ صحیح نقل کیا ہے۔اور اس میں کوئی جملہ بے ربط ہے نہ بے مطلب ہے تو پھر بھی شبہ کی گنجائش کہاں سے نکالتا اس کے علاوہ میرا عقیدہ ہے کہ مرزا غالب کبھی غلط اردو نہیں لکھتے تھے۔'' ۲۴؎

تحقیقی نوعیت کے معاملات میں کس درجہ احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے، مذکورہ خط میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

وارث سرہندی نے اردو نامہ میں قسط وار شائع ہونے والی لغت کے مندرجات پر اپنی آرا کا اظہار بذریعہ مکتوبات میں کیا، جو الفاظ کے معانی، روزمرہ محاورات، مترادفات، ضرب الامثال، تذکیر و تانیث اور استناد جیسے مسائل اور مباحث پر مبنی ہیں۔

اس لغت کی ترتیب کے دوران اردو الفاظ کی تذکیر اور تانیث بھی بیش تر مباحث کا موضوع بنی اور مختلف ماہرین نے اپنے علم کے مطابق اپنی آرا مکتوبات کے ذریعے اردو نامہ میں پیش کیں۔گھوڑا، کتا، گدھا ان جانوروں کی تانیث کیا ہونی چاہیے۔اردو میں عموماً کیا مستعمل ہے؟ پہلے ماہر القادری نے اپنی آرا پیش کیں۔بعدازاں وارث سرہندی نے بھی۔وہ لکھتے ہیں:

''محبی ماہر القادری صاحب نے کتا کی تانیث کتی پر اعتراض کیا تھا۔جس پر بحث چل رہی ہے۔میں ماہر صاحب کی دقتِ نظر کا معترف ہوں۔جس ژرف نگاہی اور تعمق سے وہ مطالعہ کرتے ہیں۔وہ انھیں کا حصہ ہے۔تاہم کتی اور کتیا کی بحث میں ان کی تائید کرنے سے قاصر ہوں۔جناب سہیل بخاری نے اپنے تازہ مکتوب میں پنجابی زبان کی مثال پیش کی ہے کہ پنجابی میں بندر اور کتا کی تانیث باندری اور کتی آتی ہے۔مگر اردو میں کتیا اور بندریا ہی مستعمل ہے۔حقیقت یہ ہے کہ قاعدے کے لحاظ سے کتیا اور بندریا وغیرہ تصغیر کے صیغے ہیں

لیکن اردو میں یہ اسمائے مصغرہ بہ طور پر مونث استعمال ہونے لگے اور مونث کے اصل صیغے متروک ہو گئے۔'ججمان' کے باب میں، میں ماہر صاحب سے متفق ہوں۔'ججمان' میزبان کو نہیں کہتے۔بلکہ کمین کی ضد ہے۔مثلاً ہم کسی کے ہاں مہمان ہو کر جائیں تو اس کو میزبان کہیں گے، مگر ججمان کبھی نہ کہیں گے۔کمینوں، شاگرد پیشوں کا آقا ہی ججمان کہلاتا ہے۔اس ضمن میں جناب سہیل بخاری نے یہ کہاوت پیش کی ہے۔کٹے گا ججمان کا سیکھے گا نائی کا۔'' ۲۵؎

خلیق نقوی نے تذکیر و تانیث کے حوالے سے وارث سرہندی کے دلائل پر حاشیہ تحریر کیا۔انھوں نے وارث سرہندی سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا کہ:

''خلاف قیاس کہنا تو درست نہ ہوگا۔لوٹا کی تانیث لٹیا ہے۔لوٹی نہیں اسی طرح کی اور مثالیں بھی مل سکتی ہیں۔گدھی اور چڑی اب بھی بولتے ہیں جیسے چڑی مار۔'' ۲۶؎

وارث سرہندی نے بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے خلیق نقوی کے تحریر کردہ حاشیے کے جواب میں تحریر کیا کہ:

''حاشیہ نگار نے میری رائے کی تردید فرماتے ہوئے جو مثال یا دلیل پیش کی ہے۔وہ میری رائے کی تائید کرتی ہے۔تعجب ہے کہ فاضل حاشیہ نگار نے غور نہیں فرمایا۔لٹیا لوٹا کی تانیث نہیں بلکہ تصغیر ہے۔بے جان اشیا کی تذکیر و تانیث نہیں ہوتی۔البتہ بے جان اشیا میں سے بعض کو اردو میں مذکر اور بعض کو مونث بولتے ہیں لیکن یہ نہیں کہ اگر کوئی بے جان چیز مذکر بولی جاتی ہے کہ وہ حقیقتاً مذکر ہے اس کی مونث بھی ہونی چاہیے۔لوٹا کی تانیث تلاش کرنا غلط ہوگا۔یوں تو پھر سیب، امرود، اچار اور مربہ وغیرہ کی تانیث بھی تلاش کرنی ہوگی۔'' ۲۷؎

اس سے قبل مذکورہ خط میں وارث سرہندی نے ''ارنی'' کے اندراج پر پلیٹس کی لغت کے حوالے سے توجہ مبذول کرائی تھی۔اس کے علاوہ ''اڑ بند'' اور ''اڑ باٹ'' کے ساتھ پلیٹس کی لغت کے حوالے سے دیگر الفاظ بھی درج کرنے کا مشورہ دیا تھا۔چنانچہ لغت میں ان کا اندراج اُسی طرح کیا گیا اور اس کو صفت بتایا گیا۔اس پر بھی وارث سرہندی نے صرفی حیثیت سے اندراج کے لیے اپنی یہ رائے پیش کی کہ:

''اڑ گئی/ گیا درج ہے اور اس کو صفت بتایا گیا ہے۔جو درست ہے۔لیکن یہ دو لفظ ہیں یعنی اڑ گئی اور اڑ گیا۔جن کو یک جا کر دیا گیا ہے۔ان میں سے پہلا مونث اور دوسرا مذکر۔اس

لیے محض صفت کہہ دینے سے پوری وضاحت نہیں ہوتی ۔اگران دونوں کو یک جا رکھنا ضروری ہے ۔توصف کے بعد مث / مذ کا اضافہ ضرور کرنا چاہیے تاکہ ان کی صرفی حیثیت کی وضاحت پوری طرح ہو سکے۔''۲۸

الفاظ توجہ کے، مبذول کرانے کے بعد، عین اسی طرح لغت میں درج کیے گئے ہیں۔ساتھ دو اور الفاظ'' اڑا'' کے معنی میں ہیں انھوں نے پلیٹس کی لغت میں دیے گئے معنی'' رکا ہوا''، ''مشکل''، ''تکلیف دہ'' کا ذکر کیا اور ان معانی کے اندراج کی سفارش کی نیز''اڑان جھلا اور اڑان سنگ'' کے بعد مزید ایک لفظ پلیٹس ہی کے حوالے سے اڑان چھو کے اندراج پر بھی زور دیا۔لغت میں ان دونوں کو وارث سرہندی کی سفارش پر ہی درج کیا گیا ہے۔

مولانا ماہر القادری نے بھی اردو نامہ میں اردو لغت کی قسط وار اشاعت پر لغت کے مندرجات پر اپنی تنقید ،تبصرہ، آرا اور تجاویز ملا کر مکتوب میں پیش کی ہیں۔

''اردو لغت کی تیسری قسط جولائی تا ستمبر کے اردو نامہ میں پڑھی اور ترقی اردو بورڈ کی محنت، تحقیق اور دیدہ ریزی پر اس کے لیے دل سے دعائیں نکلیں۔دو چار مقامات پر مجھے کھٹک محسوس ہوئی۔طالب علمانہ حیثیت سے اس کا اظہار کر رہا ہوں۔مقصد خدانخواستہ مکابرت اور طنز و تعریض نہیں بلکہ افہام و تفہیم اور اصلاح و ترقی ہے ۔صفحہ ۴۲ ابر رحمت خدا کا بھیجا ہوا بادل ،کیا وہ بادل جو زحمت و عذاب ثابت ہوتا ہے ۔خدا کا بھیجا ہوا نہیں کسی اور کا بھیجا ہوا ہوتا ہے ؟ابر رحمت ہو یا ابر عذاب دونوں قسم کے بادل خدا ہی کے بھیجے ہوئے ہوتے ہیں۔ابر رحمت کی تشریح میں اس انداز کی عبارت ہونی چاہیے۔

ابر رحمت ......خدا کا بھیجا ہوا بادل جو زحمت و عذاب کی بجائے نشاط و آسودگی کا سبب بن سکے۔''۲۹

ماہر القادری نے اپنی رائے کا اظہار جن الفاظ میں کیا ہے وہ ان کے علم کے ساتھ ساتھ ان کے مزاج کا بھی عکاس ہے۔''ابر رحمت'' کے حوالے سے انھوں نے جو تجویز پیش کی تھی لغت میں اس سے استفادہ کیا گیا ہے۔ایک اور مکتوب میں ماہر نے لغت میں شامل لفظ''احاطہ'' کے معنی میں درجِ الفاظ میں ''گھیر'' کے اندارج کی تجویز پیش کی اس حوالے سے وہ مزید لکھتے ہیں۔

''احاطہ'' کی تشریح کے سلسلے میں ایک اور بات بھی آنی چاہیے تھی ۔وہ یہ کہ یو۔پی کے قصبات و دیہات میں احاطہ کو حاطہ بھی بولتے ہیں ۔الف حذف کر دیا جاتا ہے ۔چنانچہ فرہنگ آصفیہ

میں اس کی صراحت موجود ہے۔

عوام بفتح الف بولتے ہیں اور کبھی الف حذف کر دیتے ہیں''(صفحہ ۱۲۲ مطبوعہ گلزار محمدی اسٹیم پریس لاہور سنہ 1918)''۳۰

اپنی اس رائے اور تجویز کے بعد ماہر القادری نے اردو لغت کے مرتبین سے تدوینِ لغت سے متعلق اپنی ایک جامع رائے پیش کی جو ان کے تجربے اور مشاہدے کو واضح کرتی ہے:

''واضعینِ لغت کی نگاہ مطبوعہ لغات سے باہر بھی رہنی چاہیے۔فرہنگِ آصفیہ اور نور اللغات میں احاطہ کے معنی میں گھیر نہیں لکھا اس لیے آپ کے یہاں کی لغت میں بھی گھیر نہیں آیا۔ حیرت ہے کہ اتنے مشہور اور عوامی لفظ سے ترقی اردو بورڈ کے ارکان ناواقف ہیں۔یہ اگلے واضعینِ لغات کی بھول چوک ہے کہ گھیر جیسا عوامی لفظ لکھنا ان سے رہ گیا یہ کمی آپ کی مرتبہ لغت میں پوری ہو جانی چاہیے تھی۔''۳۱

ماہر القادری نے تذکر و تانیث کے حوالے سے بھی اپنی رائے کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے۔

''کوئی شک نہیں دلّی اور لکھنؤ کی معیاری زبان ہے اور ان کا عام طور پر اتباع کیا جاتا ہے ۔مگر دلّی اور لکھنؤ کی زبان میں جہاں کہیں اختلاف واقع ہوتا ہے۔وہاں یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ دلی اور لکھنو کے علاوہ دوسرے خطوں میں اردو بولنے والوں نے کس لفظ کو قبول کیا ان کی قبولیت اور پسندیدگی بھی زبان میں سند سمجھی جانی چاہیے۔مثلاً لکھنؤ میں لفظ کو مذکر اور مونث دونوں طرح بولتے ہیں ۔دہلی میں لفظ کو مذکر بولا جاتا ہے ۔دوسرے خطوں کے رہنے والے بھی جن کی مادری زبان اردو ہے۔لفظ کو مونث نہیں مذکر بولتے ہیں۔فکر کو لکھنو والے مونث اور اہل دہلی مذکر بولتے ہیں۔مگر دوسرے خطوں کے اردو بولنے والوں میں اس لفظ کو مذکر بولے جانے کا رواج نہیں (اس کا فکر اچھا ہے)وہ اسے مونث (اس کی فکر اچھی ہے)بولتے ہیں۔

مقصود گزارش یہ ہے کہ اس قسم کے اختلافی الفاظ کی شرح کرتے ہوئے ترقی اردو بورڈ کی مرتبہ لغت میں اس کا ذکر ضرور آنا چاہیے کہ اردو بولنے والوں میں عام رواج کس لفظ کا ہے۔''۳۲

قیصری بیگم کی تصنیف''کتابِ زندگی'' اردو نامہ میں قسط وار شائع ہوئی۔ماہر القادری نے لغت کے

علاوہ ''کتابِ زندگی'' کی مختلف اقساط میں موجود تسامحات کو بھی اپنے مکتوبات میں موضوع بنایا ہے۔

''دلہن سجی، سجائی، جھکی، جھکائی شرمائی، لجائی، ریل کی سیٹ پر بیٹھی تھی اور سب گھونگھٹ اٹھا اٹھا کر دلہن کا منہ دیکھ رہے تھے (صفحہ ۱۲۷)

''دلہن کی منہ دکھائی سسرال آنے کے بعد ہوتی ہے۔ یہ کبھی سننے اور دیکھنے میں نہیں آیا کہ ریل کے ڈبے میں رشتے دار دلہن کا منہ دیکھنا شروع کر دیں۔ جس زمانے کا یہ ذکر ہے۔ اس زمانے میں مسلمان گھرانوں میں پردے کی سخت پابندی تھی۔ ریل کے ڈبے میں دلہن کی منہ دکھائی سے بے پردگی ہوئی۔''۳۳

اسی قسط میں ایک اور مقام پر مصنفہ نے خوب کا لفظ چار سطروں میں بار بار استعمال کیا ہے۔ ماہر نے اس لفظ ''خوب'' کے استعمال کو بھی قابلِ گرفت جان کر لکھا کہ:

''ٹائپ کی چار سطروں میں چھے جگہ خوب آیا ہے۔ ایسے موقعوں پر تکرار لفظی سے بچنے کے لیے دوسری صفات (خوب کے مترادف) لانی چاہیے تھیں''۔

تحریر میں الفاظ، روزمرہ محاورے اور تراکیب اگر موقع محل کی نسبت سے درست استعمال نہ کیے جائیں تو جملوں میں نقص رہ جاتا ہے اور ان میں فصاحت کا تناسب کم ہو جاتا ہے۔''۳۴

کتاب زندگی ہی کے حوالے سے چند اور مقامات پر ماہر نے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔

''ماموں صاحب کے سب ہی بچے سعادت مند، متواضع اور نیک خصلت ہوئے۔ (صفحہ ۱۳۰)

نیک خصلت نکلے لکھنا تھا۔

ہم نے اپنے گھروں میں ایسے غصے نہیں دیکھے (صفحہ ۱۳۲)

اردو میں غصہ کی جمع نہیں آتی۔

اور سب نے منہ ہاتھ دھویا (صفحہ ۱۳۴)

ہاتھ منہ دھویا لکھنا چاہیے تھا۔''۳۵

ماہر القادری نے مذکورہ خط میں تسامحات کی جانب اشارہ کیا تھا۔ اردو بورڈ کی جانب سے شان الحق حقی نے ان کا جواب شعرا اور مشاہیر کے اشعار اور تحریروں سے سند کے ساتھ دیا۔ ماہر القادری نے ان مستند

جوابات پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا۔

''ترقی اردو بورڈ کی مرتب کردہ لغت میں اساتذہ اور مشاہیر شاعروں اور ادیبوں کے شعروں اور تحریروں سے سند لی جاتی ہے۔ استناد کا یہ طریقہ درست اور معقول ہے۔ مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ ان حضرات سے کبھی کبھار زبان و اظہار اور بیان میں تسامح بھی ہو جاتا ہے۔ وہ تسامح سند نہیں بن سکتا۔

شعرا کے یہاں قافیوں کی پابندی اور رعایت تسامح کا سبب بنتی ہے۔ مثلاً آغا شاعر دہلوی جو زبان کے مستند استاد ہیں وہ کہتے ہیں۔

کھلے پھول سبزے لہکنے لگے
گلستاں میں بلبل چہکنے لگے

اردو میں سبزہ (بہ معنی ہریالی) کی جمع نہیں آتی۔ قافیے کو نباہنے کے لیے ان سے تسامح ہوگیا۔ اس کے برخلاف مولانا سید سلیمان ندوی مرحوم نے ستو پیا لکھا ہے۔ حالانکہ ستو ہر حالت میں جمع بولا جاتا ہے۔ (اس نے ستو پیے)

میر تقی میر کی غزل کا شعر ہے۔

جہاں پہلے بہاریں ہوگئی ہیں
وہاں اب خار زاریں ہوگئی ہیں

اس میں ہوگئی ہیں سے سند لی جائے گی۔ مصرعِ اولیٰ میں ہوگئی ہیں سے مراد ہیں بہاریں آ کر چلی گئی ہیں یا بہاروں کا آنا اور پھیرا ہو چکا ہے۔ مصرعہ ثانی میں ہوگئی ہیں کا مفہوم ہے: پیدا ہوگئی ہیں یا اگ آئی ہیں۔ اس لیے میر کے اس شعر میں خارزار کی جو جمع (خارزاریں) استعمال ہوئی ہے وہ قابل استناد نہیں ہے۔

سر سید احمد خاں نے اٹلی کا انگریز تحریر فرمایا ہے۔ علامہ شبلی نعمانی نے پیکاں کو مونث لکھا ہے۔ حالانکہ پیکاں مذکر ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر نے لطف کی جمع (لطفوں) استعمال کی ہے اردو میں لطف کی جمع لطفوں نہیں آئی سید ناصر نذیر فراق کے قلم سے نوکریں نکل گیا۔ نوکر کا مونث نوکرانی ہے اور اس کی جمع نوکریں نہیں نوکرانیاں ہے۔ نوکر مذکر ہے اس کی جمع نوکروں آتی ہے۔

اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ خدانخواستہ ہمارے اکابر شعرا اور اہل قلم غلط نگار تھے۔ یہ حضرات تو زبان وادب کے محسن ہیں اور ان کا لکھا ہوا اور فرمایا ہوا سند ہے۔ مقصد گزارش یہ ہے کہ ان کے تسامحات سند نہیں بن سکے۔ ان کے تسامحات پر مطلع ہونا یہ مرتبین لغت کے مطالعے ذہانت وفراست، زبان دانی اور ذوق وجدان پر منحصر ہے۔''۳۶

ماہر القادری نے اپنی مدلل رائے اردو ادب کے ممتاز شعرا اور اہل قلم کے تسامحات کے ساتھ پیش کر دی۔ انھوں نے اپنی اس رائے کو کہ تسامحات سند نہیں بن سکتے اپنے ایک سے زائد مکتوبات میں دہرایا ہے۔ مگر ان کی یہ رائے کہیں بھی مشاہیر ادب پر ہتک یا طنز آمیز لہجے میں صرف تنقید برائے تنقید کی آئینہ دار نہیں بلکہ تدوینِ لغت کے مدارج سے متعلق اصلاحی اور تعمیری فکر کو پیش کرتی ہے۔

اردو نامہ کے علاوہ سندھ کے دیگر ادبی رسائل میں بھی شائع ہونے والے قارئین کے خطوط میں لسانی اور تحقیقی مباحث پر مشتمل خطوط بہ کثرت ملتے ہیں۔ ماہ نامہ ''قومی زبان''، کراچی شمارہ جون ۱۹۸۴ء میں خسروی صاحب کا مضمون ''مصوری درسی قاعدہ'' شائع ہوا جس میں اردو حروف تہجی کے ۱۵ ویں حرف ''ڑ'' سے متعلق تجویز پیش کی گئی تھی۔ حبیب صدیقی صاحب نے اپنے خط میں مفصل اظہار خیال کیا ہے:

''آکسفورڈ یونیورسٹی کی ایک کتاب (J.T.PLITTS) کے حوالے سے ایک لفظ ڑوڑا دریافت کیا ہے جس کو موصوف چاہتے ہیں کہ درسی قاعدہ میں شامل کیا جائے لیکن گستاخی معاف یہ بے معنی لفظ غالباً کسی انگریز کی زبان سے ادا ہو کر اسی کے لہجہ میں چھپ گیا ہوگا میں حیران ہوں کہ ''ڑوڑا کیا شے ہے اور اس لفظ کو کن معنوں میں استعمال کیا گیا ہے کیوں کہ اس لفظ کے معنی اور مفہوم کی کوئی تشریح فاضل مصنف نے نہیں کی'' [۳۷]

حکیم محمد سعید کا ایک خط صحتِ الفاظ کی جانب توجہ مبذول کراتا ہے جو کہ ماہ نامہ ''قومی زبان'' کراچی میں شائع ہوا:

''صحت تلفظ کا مسئلہ لسانی، ادبی اور علمی اعتبار سے خصوصی اہمیت رکھتا ہے کچھ تو اس لیے کہ غلط تلفظ سے لغوی تغیر پیدا ہو جاتا ہے اور کچھ اس لیے کہ بعض الفاظ کی معنویت کا تاریخی پس منظر نگاہوں کے سامنے نہیں آتا۔ ایسے ہی الفاظ میں دو قمری مہینوں کے نام ہیں جن کے تلفظ میں عام طور پر غلطیاں واقع ہوتی ہیں اور وہ ہیں جمادی الاولیٰ اور جمادی الآخرہ بعض لوگ اسے بہ فتح جیم جمادی بولتے ہیں جب کہ اس کا صحیح تلفظ ضم جیم جمادی ہے اور اس میں

معنویت کے ساتھ ساتھ اس کی وجہ تسمیہ پر روشنی پڑتی ہے۔

دوسری غلطی یہ ہوتی ہے کہ بعض لوگ اسے جمادی الاول کہتے ہیں حالانکہ عربی قواعد کے مطابق تانیث کی وجہ سے اس کی صفت اولیٰ اور اُخریٰ یا آخرہ اور ثانیہ آنی چاہیے۔ ان تمام معنوی اور تاریخی مضمرات کی طرف مستند عربی لغات سے چند ارشادات پیش خدمت ہیں یقین ہے کہ یہ صحیح تلفظ میں معاون ہوں گے۔''۳۸

اس کے بعد حکیم محمد سعید صاحب نے عربی کی لغات سے حوالہ جات پیش کیے ہیں۔ یہ خط ان کی لسانی معاملات میں دل چسپی کا اظہار اور قارئین کے لیے علم میں اضافے کا باعث ہے۔ ادبی رسائل کے مشمولات میں شعری تخلیقات، مضامین ومقالات کی بہ نسبت زیادہ مقبول ہوا کرتی ہیں۔ فنِ عروض کے ماہر شعرا جب ان شعری تخلیقات کا محاسبہ کرتے ہیں تو خطوط ہی کے ذریعے عموماً اپنی رائے اور تجاویز کا اظہار کرتے ہیں ،اسی نوعیت کا ایک خط ماہ نامہ ''افکار'' کراچی میں راغب مراد آبادی میں شائع ہوا رقم طراز ہیں کہ:

''محسن بھوپالی نے جناب حمید یورش کی کسی غزل کے آخری شعر پر اظہار خیال کیا ہے شعر یہ ہے:

کہیں اترا ہو صحیفوں کا متن
کرب عنوان کا ہم پر اترا

محسن صاحب نے متن کو متن باندھا ہے جو غلط ہے بلاشبہ متن بروزن وطن نہیں لیکن بحر رمل مسدس مخبون مقصور۔ فعلاتن اور رمل مسدس مخبون شعث یا مخبون مسکن مقصور۔ فعلاتن فعلاتن فعلاں بھی غور طلب ہیں۔ اول الذکر میں فعلاں بکسرہ عین اور ثانی الذکر میں بسکون عین ہے مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

سر مجنوں پہ بھی تو ہے مشہور
کہ ہوا ناقہ لیلیٰ کا عبور

اور

کسی کے لب پہ میں مرجاتا کاش
کسی کے چہرے پہ ناخن کی خراش

ان اوزان کے صدر وابتدا میں بجائے فعلاتن کے فاعلاتن سالم بھی آتا

ہے۔حمید یورش کے شعر کے مصرعہ اولیٰ پر اب غور فرمائیے تو اسے درست
پائیں گے۔''۳۹

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کا ایک مضمون ''ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی'' قومی زبان میں شائع ہوا۔۴۰ اس مضمون میں شامل ایک شعر کے حوالے سے ڈاکٹر رضوان علی نے خط تحریر کیا اور مضمون میں موجود فروگزاشتوں کا فرداً فرداً ذکر کیا ہے۔اس وقت قومی زبان کے مدیر مشفق خواجہ تھے:

''تحقیق و تدقیق سے آپ کو جو غایت درجے کی دل چسپی ہے،اس کے پیشِ نظر جی چاہا کہ میں آپ کی توجہ ان میں سے بعض پرچوں میں علمی فروگزاشت کی طرف مبذول کراؤں۔امید ہے کہ ناگوارِ خاطر نہ ہوگا۔کیوں کہ میرے خیال میں ذمہ داری ایڈیٹر صاحب کی ہے۔شمارہ مارچ میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری صاحب کے مضمون ''ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی'' میں (ص ۲۱) میر کے شعر،

اکسیر پر مہوس اتنا نہ ناز کرنا
ہے کیمیا سے بہتر دل کو گداز کرنا

میں 'مہوِس' اعراب کے ساتھ لکھا گیا ہے (یعنی واو مکسور) یہ درست نہیں، صحیح لفظ واو پر زبر کے ساتھ مہوس ہے،جس کے معنی ہیں ہوس زدہ، مبتلائے ہوس،یعنی عربی کا یہ لفظ اسم مفعول ہے،جیسے منور، ملوث، معزز وغیرہ،(افسوس کہ بہت سے ''دانش ور'' آخر الذکر دونوں لفظ غلط پڑھتے ہیں یا بولتے ہیں) جب کہ مہوس زیر کے ساتھ اسمِ فاعل ہے،یعنی دلانے والا،جیسے معلم، مدبر وغیرہ،۔۔۔ایک عجیب بات اس مضمون میں اسی صفحہ ۲۳ پر یہ ہے کہ ''ڈارون نے جو بات انیسویں صدی کے آخر میں کہی وہ مولانا روم تیرہویں صدی میں کہہ چکے تھے'' یہ بات بہت ہی محلِ نظر ہے،مولانا روم نے کہیں یہ نہیں کہا کہ انسان بندر یا اس کی ترقی یافتہ شکل ہے، ڈارون کے اس نظریہ پر مغرب میں ہی بعد میں بہت تنقید ہوئی۔پھر مولانا روم سے بہت قبل تخلیق کے اس ارتقائی عمل کا ذکر (یعنی جمادات سے نباتات اور نباتات سے حیوانات) عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں کیا ہے۔یہ درحقیقت ایک یونانی نظریہ تھا اور عباسی دور ترجمہ میں یہ اسلامی دنیا میں مقبول ہوا لیکن مسلمان عام طور پر تخلیقِ انسان کے سلسلہ میں قرآنی نظریہ پر قائم رہے،یعنی آدمؑ کو اللہ تعالیٰ

نے مستقل بہ حیثیت انسان ہی تخلیق کیا،وہ چمپینزی سے آدم نہیں بن گئے۔''۴۱

ڈاکٹر رضوان علی کی جانب سے اٹھائے گئے سوالات کا جواب ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنے ایک مکتوب کے ذریعے دیا جو کہ قومی زبان میں 'ردِ عمل' کے عنوان کے تحت شائع ہوا۔

''اردو لغت

۲۰ اگست ۱۹۹۵ء

محبِّ مکرم مشفق خواجہ صاحب، سلام مسنون

اگست کا ''قومی زبان'' دیکھ رہا تھا۔اُس میں آپ کے نام ڈاکٹر سید رضوان علی صاحب کا مکتوب بھی پڑھنے کو ملا اور دل چسپی کا باعث ہوا۔ڈاکٹر صاحب موصوف نے ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے بارے میں میرے مضمون کے ایک شعر کو نہ جانے کیوں دردؔ کے بجائے میرؔ سے منسوب کر دیا۔بہت مشہور شعر ہے اور میرؔ کا نہیں دردؔ کا ہے۔

اس شعر میں ''مُہوِس'' کو مہوس یعنی حرف ماقبل س کو مفتوح لکھنے کا مشورہ دیا گیا ہے۔اس خیال سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔شعر میں اس لفظ کو بہ صورت اسم مفعول نہیں بہ صورت اسم فاعل ہی استعمال کرنے کا محل ہے۔شاعر کا مخاطبہ ہوس زدہ سے نہیں بلکہ کیمیا گر سے ہے جو اکسیر کو دوسرے اجزا کے ساتھ کوٹ پیٹ کر سونا بنا لینے کو کمال فن جانتا ہے اور اس پر خود ناز کرتا ہے۔دردؔ نے اکسیر سے کیمیا تیار کرنے والے کو یہ نکتہ ذہن نشین کرایا ہے کہ دل کا گداز کرنا اکسیر سے بہتر ہے۔اس لفظ کے حوالے سے ڈاکٹر صاحب نے ''قومی زبان'' کے قارئین کو عربی سکھانے کی جو کوشش فرمائی ہے وہ بھی خوب ہے اور اردو زبان کے مزاج سے بے خبری کا سراغ دیتی ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے میری عبارت میں ایک اور غیر ضروری اضافہ فرما کر مجھے تنقید کا نشانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔میں نے اپنے مضمون میں بندر کا کہیں کوئی ذکر نہیں کیا البتہ ارتقائے حیات انسانی کی منزلوں کے ذکر میں مولانا روم اور ڈارون دونوں کے نام ضرور لیے ہیں اس لیے میرے عقیدے کے بارے میں ڈاکٹر صاحب نے جو نتیجہ اخذ کیا وہ کسی طرح درست نہیں ہے۔ڈاکٹر صاحب نے اپنی دانست میں قومی زبان کے بارے

میں قارئین کو ایک نئی اطلاع یہ بھی فراہم کی ہے کہ مغرب میں بھی ڈراون پر بہت تنقید ہوتی ہے۔ بجا ہے اور ابھی یہ تنقید جاری ہے لیکن اس بحث کو یہاں چھیڑنے کا موقع نہیں۔ آپ کے توسط سے کسی وقت ڈاکٹر صاحب سے ملاقات کا موقع ملا تو تبادلہ خیال سے یہ بحث سلجھا لی جائے گی۔ ادیب سہیل صاحب نے حاشیے میں بیدل کا شعر نقل کر کے میری معلومات میں اضافہ کیا ان کا بہت بہت شکریہ   والسلام

نیاز مند فرمان فتح پوری۔''۴۲؎

قارئین کے ان خطوط میں علمی و ادبی اختلافات، ان پر تنقید کرنے کا اسلوب دیگر قاری کو بھی نظر آتا ہے۔ مزید یہ کہ ایسے معاملات میں تصریحات کس طرح اور کس انداز میں کی جاتی ہیں؟ ان کی اشاعت سے قارئین اور دیگر آگاہ ہوتے ہیں، اعتراضات اور اختلافات پر مبنی خطوط کے مطالعے سے قارئین کے ذہنوں میں جو سوالات پیدا ہوتے ہیں وہ مزید غور و فکر اور مطالعے کا رجحان پیدا کرتے ہیں اور جب ان اعتراضات اور اختلافات سے متعلق جوابات سامنے آتے ہیں تو وہ بہت سی علمی، ادبی، نظریاتی اور فکری الجھنوں کو دور کرنے کا باعث ہوتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل خطوط کے حوالے سے ملاحظہ کیجیے۔

تابش دہلوی اردو کے معروف شاعر ہیں۔ فن شاعری کے رموز سے آشنا ہیں۔ ان کی فن شاعری سے متعلق ماہرانہ اور ناقدانہ آرا قارئین کے خطوط کی صورت میں مختلف ادبی رسائل میں ملتی ہیں۔ ان کے ایسے ہی ایک خط کا اقتباس ملاحظہ کیجیے جو کہ ماہ نامہ ''افکار'' میں قارئین کے خطوط بہ عنوان 'یارانِ محفل' میں شائع ہوا:

وہی اس دور کے شاہیں ہیں جو لوگ
نازِ مرغابی و بط کھینچتے ہیں

شاہیں تو کسی دور میں بھی مرغابیوں اور بطخوں کے ناز بردار نہیں رہے اور بہ فرض ایسا ہے بھی تو شعر میں ندرت خیال کیا ہے شاہین تو مرغابیوں اور بطوں کی کھال کھینچتے ہیں۔

ہم تو ہیں خشک سرابوں کے سفیر
مفت نازِ یم و شط کھینچتے ہیں

گویا تر سراب بھی ہوتے ہیں۔ فضا ابن فیضی کی یہ غزل پڑھ کر رنج ہوا کیوں کہ میں انھیں معتبر شاعر خیال کرتا تھا۔ نومبر کے شمارے میں شہرت

بخاری صاحب کی غزل کا یہ مصرع:

ا د ا س یو ں ہو ں کہ جیسے کچھ ہو نے و ا لا ہے

بحر سے ساقط ہے۔ ''کچھ ہونے والا'' میں ہائے ہوز گر جاتی ہے اور اس طرح مصرع میں سکتہ واقع ہوا ہے۔''۴۳؎

اس خط کی اشاعت کے بعد یہ بحث آگے بڑھی۔ پھر محسن بھوپالی بات کو آگے بڑھاتے ہیں اور اپنے خط میں لکھتے ہیں:

''دسمبر کے شمارے میں محترم تابش دہلوی کا خط میں نے توجہ سے پڑھا انھوں نے فضا ابن فیضی کی غزل (مطبوعہ شمارہ ستمبر ۹۵ء) کے بعض اشعار پر عملی تنقید کی ہے۔ فضا صاحب کے اس شعر:

ہم بھی چاقو سے زلیخا لے کر
انگلیوں پر وہی قط کھینچتے ہیں

کے بارے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ مصرعہ اولیٰ میں چاقو سے پروف ریڈنگ کی غلطی ہے یہاں ''چاقوئے ہونا چاہیے تھا اور یہی صحیح بھی ہے۔ تابش صاحب کی تنقید پر میں اضافہ کرنا چاہتا ہوں۔ فضا صاحب کے مندرجہ بالا شعر میں چاقوئے زلیخا تلمیح کے طور پر آیا ہے۔ تلمیح کے بارے میں یہ طے ہے کہ اس میں ترمیم نہیں کی جاسکتی چوں کہ یہ تلمیح قرآن کریم کے احسن القصص سے لی گئی ہے اس لیے اس تلمیح میں نہ واقعاتی ترمیم کی گنجائش ہے اور نہ ہی کسی لفظی ترمیم کی۔ اصل قصے میں زلیخا کے اپنی سہیلیوں کو چھریاں دینے کا ذکر ہے نہ کہ چاقو کا۔ واضح رہے کہ چاقو بہت بعد کی ایجاد ہے۔ ترجمہ ملاحظہ کیجیے''ان عورتوں کی زبان درازی سنی تو انھیں بلا بھیجا اور ان کے واسطے مسندیں لگا دیں اور ان میں سے ہر ایک کے ہاتھ میں چھری دے دی اور بولی کہ (اے یوسف) ذرا ان کے سامنے آ جاؤ اس پر وہ حیران رہ گئیں اور اپنے ہی ہاتھ زخمی کر لیے''۔ (آیت نمبر ۳۰، سورۃ یوسف، تفسیر ماجدی)۔''۴۴؎

جولائی ۱۹۹۴ء میں ماہ نامہ افکار کراچی کے شعری حصے میں منظر حنفی کی غزل شائع ہوئی محسن بھوپالی اُن کی غزل کے مطلع پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''منظر حنفی کے مطلع میں عمامہ غلط وزن کے ساتھ باندھا گیا ہے، ان کا مطلع ہے:

آج کل بستی میں کوئی خاص ہنگامہ نہیں
شہر یاروں میں کسی کے سر پر عمامہ نہیں

عمامہ کا صحیح تلفظ عمامہ ہے (فرہنگ عامرہ) نہ کہ عمامہ

زاہد کا عمامہ ہو یا شیخ کی دستار
ان دونوں پہ طرہ ہے مرا دامن تر آج
(داغ)''۴۵

تابش دہلوی اس بحث کو مزید آگے بڑھاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''منظر حنفی کے مطلع (درج ذیل) پر محسن بھوپالی کا اعتراض غلط ہے:

آج کل بستی میں کوئی خاص ہنگامہ نہیں
شہر یاروں میں کسی کے سر پر عمامہ نہیں

محسن بھوپالی نے صرف فرہنگ عامرہ پر بھروسہ کیا دوسری لغات بھی دیکھ لیتے تو یہ اعتراض نہ کرتے ملاحظہ ہو غیاث اللغات مطبوعہ ایران صفحہ ۱۲۔ عمامہ: بکسر اول و تخفیف میم اول/ بمعنی دستار (از منتخب مدار و سکندری و بحر الجواہر و کشف و قاموس بہار عجم) و بہ تشدید میم نیز آمدہ است۔''۴۶

محسن بھوپالی بہ حیثیت قاری ایک اور خط میں دو شاعرات کی غزلوں پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سعدیہ روشن کا مقطع محل نظر ہے وہ ماشاء اللہ عربی داں ہیں لیکن ان سے بھی سہو ہو گیا انھوں نے ذہن کی ''ہ'' کو بالفتح باندھا ہے جب کہ وہ بالجزم ہے ان کا مقطع ہے:

ذہن میں سعدیہ آتا ہے کیا کچھ
وہی شیشہ محدب کر رہی ہوں

نجمہ خان کی غزل میں ایک مصرع بحر سے خارج ہے ان کا شعر ہے:

یہ بجا ہے کہ ہر غم زندگی ہے تری زندگی کے حصار میں
کبھی دل کے سوز و گداز کا تری چشم تر سے ظہور ہو

اس بحر میں رکن متفاعلن چار بار آتا ہے شعر کا دوسرا مصرع وزن پر پورا اترتا ہے جب کہ

پہلا مصرع خارج از بحر ہے۔ بظاہر کاتب کی غلطی بھی نظر نہیں آتی بہر حال صراحت ضروری ہے۔''۴۷

نجمہ خان نے محسن بھوپالی کی جانب سے کیے جانے والے اس اعتراض کا جواب اپنے مکتوب میں یوں دیا۔

''جون کے افکار میں میری غزل کے ایک مصرع پر اعتراض ہوا ہے میرے سامنے اس کا اصل ڈرافٹ نہیں ہے میں اس سلسلے میں یہ کہہ سکتی ہوں کہ ممکن ہے سہو قلم ہو یا سہو کتابت ......بہر حال صحیح مصرعہ یہ ہے:

یہ بجا ہے کہ ہر غم زندگی ہے تری نظر کے حصار میں''۴۸

ابوظہبی سے سعدیہ روشن صدیقی نے بھی محسن بھوپالی صدیقی صاحب کی جانب سے کیے جانے والے اعتراض کا جواب ماہ نامہ افکار کے 'یارانِ محفل' میں خط کی صورت دیا ہے:

''افکار کا تازہ شمارہ مل گیا شکریہ اس میں اردو کے مشہور شاعر جناب محسن بھوپالی صاحب نے ارشاد فرمایا ہے کہ مجھ سے سہو ہو گیا ہے۔ اطلاعاً عرض ہے کہ میں سجدہ سہو ادا کرنے کے لیے ہر وقت تیار ہوں اپنی غلطیوں کی اصلاح کرنا چاہتی ہوں چنانچہ میں نے مقتدرہ قومی زبان کی شائع کردہ محمد عبداللہ خویشگی صاحب کے مرتب کردہ اردو کی مشہور لغت فرہنگ عامرہ سے رجوع کیا اس کے صفحہ ۲۸۲ پر ''ذ'' کے باب میں لفظ ذہن پر دو طرح اعراب لگائے گئے ہیں

۱۔ ذِہن (جیسا کہ محسن بھوپالی صاحب نے لکھا ہے)
۲۔ ذَہن (جیسا کہ میں نے لکھا ہے)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم ذہن دونوں طرح سے لکھ سکتے ہیں۔''۴۹

سرشار صدیقی کے بہ حیثیت قاری تنقیدی اور تبصراتی خطوط بھی ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں، ایک خط مدیر ماہ نامہ افکار کے نام ہے جو افکار میں شائع ہونے والی شعری تخلیقات کے معیار کے حوالے سے توجہ مبذول کراتا ہے، اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''مرتضیٰ برلاس کہنہ مشق شاعر ہیں لیکن ان کا یہ مصرع قابلِ غور ہے

ایک ہو تم کہ سہمے ہوئے ہو موسم کی نیرنگی سے

اس میں کہ لفظ ’کے‘ وزن سے پڑھیے تب بحر مکمل ہوتی ہے اسی طرح دوسرے مصرعے

اور پھر ہم پہ لغزش کا الزام دھرا ہے سوچو تو

اس میں ’اور پھر‘ کا ٹکڑا محل نظر ہے اس مصرعہ کا وزن درست کرنے کے لیے اور کے لفظ کو مخفف کر کے ’ار‘ پڑھیے تو کام چلتا ہے ورنہ ’پھر ہم‘ بگڑ کر ’پھرم‘ کی شکل اختیار کر لے گا ......حیدر اقبال آف کیلگری بھی اپنے مصرعوں میں واضح طور پر بے وزنی کا شکار ہیں۔ ہر چند میری باتیں بظاہر نہایت دقیانوسی ذہنیت کی عکاس ہیں لیکن غزل کی شریعت میں یہ بے راہ روی اور بے پروائی بہت مکروہ بدعت ہے۔ میرا خیال ہے کہ آپ کو افکار کی عزت و ناموس کے لیے ایسے معاملات پر گہری اور کڑی نظر رکھنی چاہیے۔‘‘۵۰؎

مارچ ۱۹۹۸ء کے شمارے میں سلطان سبحانی نے اپنے خط میں تابش دہلوی کے ایک شعر میں اصلاح کرتے ہوئے تجویز پیش کی کہ:

رنگ برنگے رنگ ہیں کتنے جن سے یہ پربستہ ہے
کنج چمن میں تتلی کیا ہے خود بھی ایک گلدستہ ہے

سلطان سبحانی نے ’رنگ برنگے رنگ ہیں کتنے‘ کی بجائے ’رنگ برنگے نقش ہیں کتنے‘ کی تجویز دی۔

تابش دہلوی نے اس اعتراض پر اپنے خط میں موقف پیش کیا کہ:

’’اس سلسلے میں میری گزارشات درج ذیل ہیں:

۱۔ لفظ رنگ کی جگہ متبادل لفظ نقش دینے کے لیے کوئی دلیل نہیں دی اس لیے سبحانی صاحب کا اعتراض میری سمجھ میں نہیں آیا۔

۲۔ رنگ برنگے رنگ ہیں کتنے‘‘ میں لفظی تجنس سے جو نغمگی پیدا ہوئی ہے وہ لفظ نقش سے مجروح ہے۔

۳۔ دوسرے مصرعے میں تتلی کو گلدستہ کہا ہے پھولوں میں رنگ ہوتے ہیں نقش نہیں ہوتے۔

۴۔ رنگ برنگے کے معنی لغوی اعتبار سے طرح طرح قسم قسم کے بھی ہیں اور

اس ٹکڑے میں یہی معنی مراد ہیں اور اس طرح رنگ برنگ کا رنگ سے کوئی معنوی تصادم نہیں لغات میں رنگ برنگے کے درج ذیل معنی ہیں۔

۱۔ رنگ برنگ: مختلف اقسام، مختلف رنگ جامع اللغات، جلد دوم، ص ۱۱۳۵۔

۲۔ رنگ برنگ: مختلف صورتوں یا وضع قطع طرح طرح کے قسم قسم کے (اردو لغت بورڈ ترقی اردو) جلد دہم، ص ۷۵۴۔

۳۔ رنگ برنگ کا: طرح طرح کا گونا گوں، بھانت بھانت کا مختلف الوان بوقلموں پچ رنگا فرہنگِ آصفیہ، جلد دوم، ص ۳۷۲۔

مجھے خوشی ہے کہ میری غزل سبحانی صاحب کے لیے جاذب توجہ ہوئی اور اس طرح ایک ادنیٰ نکتہ زیر بحث آیا۔‘‘۵۱؎

ماہ نامہ افکار نومبر ۱۹۹۸ء کے حصۂ نظم میں حسین مشیر علوی کی ایک نظم ’’لاتقنطوا من رحمتہ اللہ‘‘ شائع ہوئی۔ دسمبر ۱۹۹۸ء کے شمارے میں کوثر الہ آبادی اور پروفیسر ڈاکٹر عطیہ خلیل نے اس نظم کے حوالے سے اپنی آرا کا اظہار بہ ذریعہ خطوط کیا۔ کوثر الہٰ آبادی کا شمارے میں شامل نثری وشعری تمام تخلیقات پر تنقیدی رائے کا مقصد ان کا صوری و معنوی حسن پیش کرنا ہے:

’’نومبر ۱۹۹۸ء کا شمارہ ملا۔ کچھ کہنے کو دل چاہا تو یہ خط لکھنے بیٹھ گیا ہوں۔ قیصر تمکین صاحب نے محترم احمد ندیم قاسمی کے متعلق جو کچھ رقم فرمایا ہے وہ اس سے کہیں زیادہ کے حق دار ہیں۔ بہت سے لوگ جو ابھی ہونٹ سیے بیٹھے ہیں وہ قاسمی صاحب کے چلے جانے کے بعد بولیں گے۔ آپ کا ادبی البم والا صفحہ اگر آرٹ پیپر پر ہو تو اور بھی اچھا ہو بعض اوقات تصویریں دھندلا جاتی ہیں۔

حصہ نظم میں حسین مشیر علوی کی ’نظم لاتقنطو امن رحمتہ اللہ‘ بہت اچھی نظم ہے عنوان کی کتابت میں کچھ غلطیاں ہیں تقنطو کے آگے الف آئے گا اور رحمتہ کی ت پر پیش نہیں بلکہ زیر ہے۔ آمنہ عالم صاحبہ کی نظم خودکشی اچھی ہے۔ اقبال متین صاحب کا دوسرا شعر سمجھ میں نہیں آیا......احمد رئیس صاحب کی غزل میں جنگ وجدل کی بجائے جنگ وقتال لکھنے میں کون سی ندرت تھی؟ اس کے علاوہ چھٹے شعر میں کاتب صاحب نے چار مرتبہ تری اور ترا کو تیری اور تیرا لکھ دیا، اس طرح مصرع وزن سے بالکل ہی گر گیا۔ منصور ملتانی

صاحب کے پانچویں شعر میں طہور کو ہائے مشدد کے ساتھ پڑھنے میں وزن پورا آتا ہے ورنہ نہیں۔ملک زادہ جاوید صاحب کی غزل میں کاتب صاحب نے زیاں کو ضیاں لکھ دیا۔عاصی رضوی صاحب کے دوہے بہت لاجواب ہیں ......ڈاکٹر محمد مظفر الدین فاروقی صاحب 'دھماکہ' کے انجام میں کیا کہنا چاہتے تھے سمجھ میں نہیں آسکا تلمیحات کے موضوع پر تو بڑے اچھے افسانے لکھے گئے ہیں انتظار حسین کا آخری آدمی اس سلسلے میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ یہ افسانہ ان کی شناخت بن گیا ہے۔''۵۲؎

سندھ کے اردو ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط میں موجود فنِ شاعری، علمِ عروض، الفاظ و محاورات، تلفظ اور املا سے متعلق لسانی، تحقیقی اور تنقیدی مباحث بالخصوص رسائل میں ادبی تخلیقات کی اشاعت کے معیار کو بہتر بنانے میں معاون ثابت ہوئے۔مختلف ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط میں علمی اور تحقیقی مسائل اور مباحث بھی ملتے ہیں، ایسا ہی ایک معاملہ جنوری ۱۹۵۶ء قومی زبان کراچی میں راغب مراد آبادی کی ایک غزل کی اشاعت پر ہوا۔حمایت علی شاعر نے خط کے ذریعے اس غزل سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کیا:

''راغب مراد آبادی کے نام سے جو دو غزلیں شائع ہوئی ہیں ان میں سے ایک غزل (دل کی بستی عجیب بستی ہے) کے بیش تر اشعار حیدر آباد دکن کے مشہور شاعر سکندر علی وجد کے ہیں۔میں اسے توارد مان لیتا لیکن پورے پورے شعر کا توارد ذرا غور طلب ہے یقین ہے کہ راغب صاحب حقیقت کا اعتراف کرلیں گے۔''۵۳؎

راغب مراد آبادی نے ۱۶ فروری ۱۹۵۶ء قومی زبان کراچی میں مفصل اور مدلل خط لکھ کر اس کا جواب دیا۔واضح رہے کہ اس وقت قومی زبان کی اشاعت کا دورانیہ ۱۵ روزہ تھا۔

''حمایت علی شاعر صاحب سے گزارش کروں گا کہ براہ کرم وہ اس امر کی وضاحت فرمائیں کہ جناب وجدؔ حیدر آبادی نے یہ غزل کب کہی تھی اور سب سے پہلے کس مجلّے میں شائع ہوئی تھی میں نے یہ غزل تقسیم سے کئی برس پہلے کہی تھی لیکن حال ہی میں مطلع کے علاوہ قریب قریب ہر شعر میں ترمیم کردی اور بعد ترمیم یہ غزل قومی زبان میں بھیج دی۔کاش جناب حمایت علی شاعر میرے استفسار کے جواب میں حضرت وجد کی غزل قومی زبان میں برائے اشاعت بھیج کر لفظ بیش تر کا اطلاق صحیح ثابت فرما کر گراں بار احسان فرمائیں۔حمایت علی صاحب کا جواب قومی زبان میں شائع ہونے کے بعد میں توارد کے موضوع پر تفصیلی گفتگو

کی جرأت کروں گا تاکہ کوئی مفید نتیجہ برآمد ہو سکے اخیر میں پھر عرض کردوں کہ میں حمایت صاحب کے پرخلوص مکتوب کا شکریہ ادا کرتا ہوں'' [۵۴]

اہل علم و ادب شاعر کی اپنی شاعری سے محبت اور جذباتی تعلق کو جانتے ہیں لیکن یہاں یہ امر قابل غور ہے کہ حمایت علی صاحب کے اعتراض جو کہ سرقہ کے زمرے میں آتا ہے کے باوجود راغب مراد آبادی کا جوابی مکتوب عالمانہ، محققانہ اور مدلل ہونے کے ساتھ ساتھ لہجے کی شائستگی، سنجیدگی اور تحمل مزاجی کا بھی عکاس ہے۔ان حضرات نے علمی و ادبی اختلافات کو ذاتی نوعیت کے اختلافات میں تبدیل نہ کر کے قارئینِ ادب کی غیر محسوس طریقے سے تہذیبی، علمی، ادبی اور اخلاقی تربیت کا کام بھی انجام دیا ہے۔اس بحث کا اختتام ڈاکٹر عبادت بریلوی کے مکتوب نے کیا وہ لکھتے ہیں کہ:

''سکندر علی وجد کی جس غزل کے بارے میں حمایت علی شاعر نے راغب کو متوجہ کیا تھا اس کی نقل مرسل ہے۔یہ غزل وجد کے مجموعۂ کلام 'ہرترنگ' کے صفحہ ۱۳۷ پر ہے۔جسے اپریل ۱۹۴۴ میں عبدالحق اکیڈمی نے حیدر آباد دکن سے شائع کیا۔وجد کی یہ غزل ۱۹۳۸ء کے لگ بھگ ماہ نامہ 'شہاب' حیدر آباد میں چھپی اور میری نظروں سے گزری تھی۔وہ میرے کالج کے ساتھیوں میں سے ہیں۔''۵۵؎

اس کے بعد عبادت بریلوی نے وہ غزل جس کا حوالہ انھوں نے پیش کیا تحریر کی:

دل کی بستی عجیب بستی ہے
یہ اجڑنے کے بعد بستی ہے
ابرِ نیساں برس کے ہو نہ خجل
چشم ساقی سے مے برستی ہے
سارا عالم خواب کا عالم
ساری ہستی فریب ہستی ہے
خوف صیاد آشیاں کو نہیں
برق کے زیر سرپرستی ہے
وجد مت بھول اوج قسمت پر

ہر بلندی کے بعد پستی ہے

سہ ماہی 'اردو نامہ' کراچی میں قارئین کے خطوط کے لیے مختص صفحات پر قاضی عبدالودود کا ایک خط شائع ہوا جو تحقیقی غلطیوں کی تصحیح کے حوالے سے ہے:

''اردو نامہ کا تیسرا شمارہ ملا، شکریہ۔ اس نوع کے رسالے کی ضرورت تھی مگر اس شمارے کے ایک سے زیادہ مضامین میں بے اصل یا مشتبہ باتیں درج ہیں۔ بعض کی طرف آپ کی توجہ منعطف کراتا ہوں (۱) صفحہ ۱۰ میں ہے کہ سودا کی وفات کے بعد ان کا کلیات حکیم سید اصلح الدین خاں نے مرتب کیا۔ دیباچے سے ثابت ہے کہ سودا کے دوران حیات میں حکیم صاحب نے دیوان ترتیب دیا تھا۔ اس سلسلے میں یہ امر قابل ذکر تھا کہ کلیاتِ مطبوعہ ان کے نہیں، غلام احمد نامی ایک مجہول الاحوال شخص کے مرتب کیے ہوئے نسخے پر مبنی ہے۔ (۲) صفحہ ۱۴ شاہ عالم کا تلمذ سودا سے نہ ثابت ہے اور نہ قرین قیاس ہے، میں اس کی تردید بہت دن ہوئے کر چکا ہوں۔ (۳) صفحہ ۲۷ میں بحر حکمت کا ذکر ہے جو بقول مضمون نگار لکھنؤ میں ۱۲۱۴ھ میں چھپا تھا۔ فہرست اشپرنگر کے دیباچے سے ثابت ہے کہ اس زمانے میں وہاں مطبع نہ تھا۔''[۵۶]

ڈاکٹر شوکت سبزواری کا ایک خط بنام گیان چند ماہ نامہ قومی زبان میں مراسلات کے تحت شائع ہوا اور ادب کے دو نام ور اور معروف محققین کے درمیان علمی اور تحقیقی امور پر اختلاف اور اس کے حل کا تذکرہ اس خط میں ملتا ہے:

''نقوش کے خطوط نمبر میں آپ کا مکتوب بنام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ میری نظر سے گزرا اور اس کا وہ حصہ خاص طور سے میں نے غور سے پڑھا تھا۔ جس میں آپ نے میرے مقالے (شائع شدہ نذرِ عرشی) پر اعتراض کرتے ہوئے فرمایا ہے کہ (سبزواری نے) سنسکرت یا ہندی کے انوسوار اور چندر بندو میں (بھی) خلط ملط کر دیا ہے لیکن چونکہ آپ نے یہ اعتراض ناخوش گوار انداز میں کیا تھا۔ اس لیے میں اپنی دیرینہ عادت کے مطابق خاموش رہا اور اس علمی مسئلے پر اظہار خیال مناسب نہ جانا۔ مجھے خیال گزرا کہ اگر میں نے آپ کے اعتراض کی وضاحت چاہی یا اس سلسلے میں کچھ لکھا تو آپ پہلے ہی کسی مسئلے پر

جس کا تعلق میری کسی تحریر سے ہو، اظہار خیال کو ''بھڑوں کے چھتے'' میں کلوخ اندازی سے تعبیر کر چکے ہیں۔ میرے لکھنے کے بعد آپ کے اس خیال کو تقویت پہنچے گی اور عجب نہیں کہ مزید ناخوش گواری ہو۔ اب جبکہ آپ نے اپنے مکتوب گرامی میں اس کا اعتراف کر لیا ہے کہ آپ نے یہ ''عدم احتیاط'' کی بنا پر کیا تھا۔ آپ کو مجھ سے کوئی شکایت نہیں تو میرا فرض ہو جاتا ہے کہ میں نے اگر آپ کے شائع شدہ خط کے انداز تحریر سے کوئی ناگواری محسوس کی تھی تو اب آپ کی شرافت، سلامت روی اور خلوص کا کھلے دل سے اعتراف کروں اور آپ کو یقین دلاؤں کہ حاشا وکلا میں علمی مسائل میں اختلاف رائے اور اس کے اظہار کو بُرا نہیں سمجھتا۔ آپ مجھے سنسکرت کا فاضل بتاتے ہیں حالانکہ میں اس زبان کا ایک ادنی طالب علم ہوں۔ میری خواہش ہے کہ آپ اس کی وضاحت فرمائیں کہ سنسکرت یا ہندی کے انوسوار اور چندر بندو میں خلط ملط سے آپ کی کیا مراد ہے۔ انوسوار ایک آواز ہے۔ اور چندر بندو اس کی علامت۔ ان دونوں میں خلط ملط نہیں ہوسکتا اور نہ میں نے خلط ملط کیا ہے، بہر حال آپ اپنے اشکال کی وضاحت فرمائیں اور تائید میں میری عبارت کا وہ حصہ نقل کریں جس سے آپ نے مذکورہ نتیجہ نکالا۔ امید ہے کہ آپ محض حقائق حق کے لیے زحمت گوارا فرمائیں گے۔''[۵۷]

یہ خط بھی علمی مسائل تقریضی اختلاف اور ان کے حل کی تلاش میں احسن اور سنجیدہ رویوں کا عکاس ہے۔ ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط کے صفحات پر تنقیدی نوعیت کے خطوط بھی ہوتے ہیں اور تقریظی بھی۔ متوازن اور مثبت تنقید پر مبنی خطوط بھی کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔ رسائل کے مدیران کا ان خطوط کی اشاعت سے براہ راست تعلق ہوتا ہے۔ ان صفحات سے تنقیدی آرا پر مبنی کچھ خطوط بہ طورِ مثال یہاں پیش کیے جاتے ہیں اور محض تاثراتی بھی۔

رام لال لکھنؤ سے سہ ماہی ''بادبان'' کراچی میں اپنے خط ''بنام مدیر'' لکھتے ہیں:

''دونوں شماروں کے اداریے قابل توجہ ہیں۔ دونوں میں محمد حسن عسکری بہ طور حوالہ موجود ہیں۔ دوسرے شمارے میں عسکری کے حوالے سے اردو ادب میں جمود پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ یہ بات بجا طور پر کہی گئی ہے کہ بہت سے لکھنے والے محض نقادوں کی منضبط پروپیگنڈا بازی اور منظّم ادبی سازشوں کے باعث مشہور و معروف بن بیٹھے ہیں۔ آپ کے مذکورہ

اداریے اور شمارہ ایک کے اداریے میں شامل کئی سطور سے آپ کے ادارتی نقطۂ نظر کی پوری طرح وضاحت ہوگئی ہے جن کے ساتھ اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ میرے نزدیک گذشتہ پچاس برسوں میں فکشن کے ساتھ سارا گھپلا تنقید (ترقی پسند و جدیدیت پسند) نے کیا ہے۔ دونوں نے گروہی تنقید کو ہوا دی ہے۔'' ۵۸

سہ ماہی ''بادبان'' کے اسی شمارے میں معروف نقاد ڈاکٹر سلیم اختر کا خط بھی قابل توجہ ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے مدیر بادبان ناصر بغدادی کی جانب سے ''بادبان'' کے اداریوں میں زیر بحث آنے والے معاملات پر اپنی رائے کا اظہار کیا ہے:

''آپ نے بادبان کے سلسلے میں جن دشواریوں کا تذکرہ کیا ہے اس پر چنداں تعجب نہ ہوا۔ حسد، بغض، جلن یہ ہمارے ادب میں سکہ رائج الوقت ہے میں مدتوں اس کا شکار رہا ہوں تب حضرت علیؓ کا یہ قول نظر سے گزرا کہ وہ شخص بدقسمت ہے جس کا کوئی حاسد نہیں۔ یقین مانیے اس سے مجھے روشنی ملی اور وزیر آغا نے جو دشنامی مہم شروع کر رکھی ہے اسے برداشت کرنے کی ہمت پیدا ہوگئی۔ آپ کا وزیر آغا کے بارے میں جو تجربہ ہے، آغا صاحب کے بیشتر سابق دوست اس سے ملتے جلتے تجربات بیان کر سکتے ہیں کیونکہ آغا صاحب کو دوستوں کی نہیں ادبی مزارعین کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر ہر ادیب کے لیے انور سدید بننا ممکن نہیں ہوتا۔'' ۵۹

''بادبان'' کے دوسرے شمارے پر تبصراتی مکتوب از ڈاکٹر سلیم اختر، ''بادبان'' کے اس تیسرے شمارے میں شامل ہے۔ اس خط میں سلیم اختر نقادوں اور شاعروں ادیبوں کے تنقید سے متعلق خیالات اور رویوں پر اظہار خیال کرتے ہیں:

''اداریہ میں نقاد اور تنقید کے ماضی کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا بحوالہ محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر آفتاب احمد لکھنے والے نقادوں کی نگاہ التفات سے عام طور پر محروم ہیں۔ کوئی ان کا نوٹس لینے والا نہیں.....'' بیالیس برس قبل کی شکایت آج بھی عام ہے۔ اس لیے کہ ہمارے نقاد کا فریضہ بس یہی رہ گیا ہے کہ وہ ہر لکھنے والے پر مقالہ باندھتا رہے۔ اہل قلم کو تعریف کی ٹافیاں کھلاتا رہے۔ لطیفہ یہ ہے کہ آپ نیک نیتی سے کسی کی تعریف کرتے بھی ہیں تو وہ خوش نہیں ہوتا کہ تعریف بہ مقدار نہیں ہوتی۔

میں سمجھتا ہوں کہ نقاد کو تخلیقات کے آئینہ میں تہذیبی صورت حال کے نقوش تلاش کرنے

چاہییں۔ وہ تخلیق کے ذریعے سے تخلیق کار کے تشخص کا تعین کرے اور اگر خدا توفیق دے تو پھر ان سے فکر کا جو موزیک تیار ہوتا ہے اسے مستقبل کے لیے اشاریہ نما بنانے کی سعی کرے۔'' ۶۰

ڈاکٹر سلیم اختر کے خطوط کے درج بالا اقتباسات ادب اور ادیبوں کے رویوں سے متعلق ان کی خیالات پیش کرتے ہیں۔ تنقید اور بالخصوص نقاد کے حوالے سے ان کی رائے ادبی تنقید کے اس پہلو کو اجاگر کرتی ہے کہ تخلیق کار کا اپنی اقدار، اپنی روایات اور اپنی تہذیب سے کتنا؟ کیسا؟ اور کس طرح کا رشتہ قائم ہے؟ وہ اپنے سماج، اپنی تہذیب کو ادبی تہذیب کو ادبی تخلیقات میں پیش کرتے وقت کس زاویے سے روشنی ڈال رہا ہے؟ ڈاکٹر سلیم اختر کی یہ رائے قارئین ادبی رسائل کے لیے ادبی تنقید کا منصب اور اس کے وسیع تر دائرہ کار کو سمجھنے میں یقیناً معاون ہوگا۔

ماہ نامہ افکار میں حمایت علی شاعر کی منظوم خودنوشت آئینہ در آئینہ اگست ۱۹۹۵ء تا ستمبر ۱۹۹۹ء، ۵۰ اقساط میں شائع ہوئی جو کہ تین ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے۔ افکار میں شائع ہونے والے قارئین کے خطوط کی کثیر تعداد اس منظوم خودنوشت کے اشاعتی عرصے میں اس خودنوشت سے متعلق سوالات، تجاویز اور آرا پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی ساتھ حمایت علی شاعر اس عرصے میں قارئین کی جانب سے اٹھانے جانے والے سوالات، ان کی تجاویز اور آرا پر اپنے موقف کو پیش کرتے رہے۔ درجنوں ادیبوں اور شاعروں کے سینکڑوں خطوط اس منظوم خودنوشت کی تفہیم و تشریح میں معاون ثابت ہوئے۔ اس خودنوشت کے دو تین اشعار پر ادبی حلقوں میں سخت تنقید کی گئی۔

یہاں جو بھی تھے آباد غیر بنگالی
تھے ڈھول کی طرح ان کے بھی اندروں خالی
یہ ڈھول بجتے تھے باہر کی ضرب سے اکثر
وہ بے خبر رہے، اندر کے کرب سے اکثر
ہر اک کھلونے کی چابی تھی انڈیا میں کہیں
بنا تھی ساری خرابی کی انڈیا میں کہیں

حمایت علی شاعر نے ان اشعار کے حوالے سے کی جانے والی تنقید کا جواب دیتے ہوئے لکھا:

''افکار کے تازہ شمارے میں اپنے دوست شاہین (غازی پوری) کا خط پڑھا۔ انھیں میری منظوم سوانح حیات کے دو اشعار سے شدید شکایت ہے۔ اتفاق سے یہی دو اشعار کراچی میں بھی کچھ ایسے شعرا کو جن کا آبائی تعلق ہندوستان کے صوبہ بہار سے ہے، بہت گراں گزرے اور

انھوں نے یہاں کے بعض معروف ادبی، سیاسی رسائل واخبارات میں میری مخالفت کا ایک سلسلہ شروع کر رکھا ہے۔صرف ان دو اشعار کی بنا پر ان حضرات نے مجھے پاکستان دشمن اور ہندوستان کا ایجنٹ ہی نہیں اسلام اور امت مسلمہ کا مخالف تک لکھ دیا اور میرے ڈانڈے مکتی باہنی سے لے کر سندھو دیش کے پاکستان دشمنوں تک سے ملا دیے۔یہی نہیں، میرے خلاف غزلوں کے اشعار کے علاوہ چالیس پچاس اشعار کی نظمیں تک چھپوا دیں......

دل چسپ بات یہ ہے کہ ایسے سنگین الزامات کے ثبوت میں میرا ایک شعر بھی نہیں دیا گیا اور جن نظموں کے حوالے دیے وہ سب میری ایوارڈ یافتہ کتابوں کے ہر ایڈیشن میں موجود ہیں......

اچھے لوگ ہر جگہ موجود ہوتے ہیں۔وہاں یقیناً ایسے غیر بنگالی بھی تھے جو ان کے دکھ درد میں دل سے شریک تھے مگر بات مجموعی طرزِ عمل کی ہے تاریخ مجموعی عمل کی گواہی دیتی ہے۔میں نے اپنے اشعار میں غیر بنگالیوں کے اسی کردار وعمل کی طرف اشارہ کیا ہے...... بدگمانیاں اور نفرتیں بے سبب پیدا نہیں ہوتیں! ہمیں دوسروں پہ الزام رکھنے سے پہلے اپنا چہرہ بھی آئینے میں دیکھ لینا چاہیے۔میں نے اپنی سوانح حیات کا عنوان آئینہ در آئینہ اسی لیے رکھا ہے کہ اس آئینے میں ہم سب کا چہرہ نظر آئے...... ہماری طرزِ فکر اور ہمارے اعمال کے نتیجے میں وہاں بنگلہ دیش بن گیا اور یہاں بھی خطرات منڈلا رہے ہیں۔اس کے ذمہ دار ہم سب ہیں یا تو ہم نے تحریکِ پاکستان کو سمجھا نہیں تھا یا ہواؤں میں غبارے اڑا رہے تھے۔ہمیں ہر مسئلے کو تاریخی حقیقتوں کی روشنی میں سمجھنا اور پرکھنا چاہیے۔جب ہم انفرادی طور پر شہری نسبتیں اپنے ناموں کے ساتھ محفوظ رکھ سکتے ہیں، لکھنوی، دہلوی، جالندھری، بھوپالی وغیرہ تو وہ اجتماعی تہذیبیں جن کی جڑیں تاریخ میں پیوست ہیں، کیسے نظر انداز کی جاسکتی ہیں۔ہمیں انھیں قبول کرنا پڑے گا اور انھیں اپنا کر ملک اور قوم کی راہیں متعین کرنی پڑیں گی۔اردو کی مقبولیت کا راز بھی اسی دو طرفہ اپنائیت میں پوشیدہ ہے۔

میں نے کوشش کی ہے کہ ہر مسئلے کی بنیاد پر نظر رکھوں۔مشرقی پاکستان کے بارے میں بھی میرا تجزیہ غیر جانب دارانہ ہے۔میرے تمام اشعار کو اپنے سیاق وسباق کے ساتھ پڑھیے حاشیوں میں میں نے تاریخی حوالے بھی دیے ہیں۔''۶۱

حمایت علی شاعر نے اس مفصل خط میں اپنے موقف کی وضاحت کی ہے اور اپریل ۱۹۹۹ء ماہ نامہ

افکار کی محفل میں ایک اور تفصیلی خط کے ذریعے اسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔۶۲

۹۰ کی دہائی کے آخر میں اس ادبی معرکے کی بازگشت سندھ سے شائع ہونے والے تقریباً سبھی ادبی رسائل میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔

انجم اعظمی صاحب نے اپنے ایک مضمون ''پاکستان میں رضیہ فصیح احمد کے ناول ''آبلہ پا'' پر اردو ناول'' میں تبصرہ کیا جو ماہ نامہ افکار کراچی، اگست ۱۹۶۷ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ستمبر ۱۹۶۷ء کے شمارے میں ''یاران محفل'' میں رضیہ فصیح احمد نے اس کا جواب خود ایک خط کے ذریعے دیا۔رضیہ فصیح احمد کا جواب قارئین کے سامنے افسانوی ادب کی تخلیق سے متعلق بنیادی نوعیت کے مباحث پیش کرتا ہے۔

> ''انجم اعظمی لکھتے ہیں کہ ''آبلہ پا'' ایک کچے ذہن کی پیداوار ہے۔وہ کسی تخلیق کو ناکام تو کہہ سکتے ہیں کہ فکر ہر کس بقدر ہمت اوست، مگر کسی لکھنے والے کو اس سے ملے بغیر ایسے الفاظ سے نوازنے کے مجاز نہیں ہوسکتے۔میں نہیں جانتی کہ انجم اعظمی صاحب کا ذہن کچا ہے یا دم پخت مگر ان کی تحریر کے اس حصے میں غیر ذمہ داری کا عنصر بدرجہ اتم موجود ہے۔
>
> 'رضیہ فصیح احمد زندگی کے دکھوں سے ناآشنا ہیں' ایک صورت ناآشنا شخص دوسرے کے بارے میں یہ بات وثوق سے کیسے کہہ سکتا ہے جواب صرف ایک ہے سنی سنائی باتوں پر، اور مجھے یقین ہے کہ ناول پر تبصرہ بھی صرف سنی سنائی پر کیا گیا ہے۔اگر ان کے پاس اسے پڑھنے کا وقت نہیں تھا تو اس پر لکھنا کیا ضرور تھا۔اسے غیر اہم اور ناقابل ذکر ناولوں کی فہرست میں ڈال دیتے جیسا کہ ان کی تحریر سے ثابت ہوتا ہے۔کلیے بنا کر ناول نہیں لکھے جاتے۔اعظمی صاحب تو اپنے مضمون میں ایک ہی نسخہ سب کو بتلائے دے رہے ہیں کہ ''بھئی آگ کا دریا'' جیسا آفاقی ناول لکھتے جاؤ اور بقائے دوام کے دربار میں سجتے جاؤ۔بڑے اور تاریخی المیے آسمان سے نہیں ٹپکتے۔وہ بھی شخصی اور انفرادی دکھوں سے عبارت ہوتے ہیں۔انسانی رشتوں کی پیداوار ہوتے ہیں۔شیکسپیئر کے سارے ڈرامے ایسے ہی دکھوں سے پر ہوتے ہوئے بھی آفاقی ہیں۔ناول انسانی زندگی سے بنتے ہیں۔خوابوں سے نہیں، خواب انسانی زندگی کا حصہ ہیں۔مگر محض خواب ہی زندگی نہیں ہوتے۔انجم اعظمی مانیں نہ مانیں مگر عورتوں پر مردوں کا ظلم اپنی جگہ صدیوں پرانی اور اٹل حقیقت ہے اور اس سے ابھرنے والے المیے زندگی سے دور نہیں ہوسکتے۔''۶۳

قیامِ پاکستان کے بعد سندھ سے اردو کے بہ کثرت ادبی رسائل منظرِ عام پر آئے ہیں۔اس مقالے میں محض چند ادبی رسائل میں سے قارئین کے مکاتیب کو پیش کیا گیا تاکہ ان میں مذکور مختلف النوع ادبی مسائل و مباحث کی ایک جھلک دیکھی جاسکے۔ادب کے عام قاری سے لے کر صفِ اول کے محققین، ناقدین، ادیب اور شعرا کے خطوط میں شامل ہیں اور یہ امر بھی کچھ کم باعثِ حیرت نہیں کہ ان صفحات میں موجود مشاہیر کے خطوط ان کے مجموعۂ مکاتیب میں شامل نہیں۔یعنی ادبی رسائل کے قارئین کے خطوط کے صفحات میں منتشر ہیں اور بہ حیثیت قاری، مشاہیر کے خطوط میں موجود مباحث کو نہ تو زیرِ بحث لایا گیا اور نہ ہی ان مکاتیب کی ترتیب و تدوین ہی پر توجہ دی گئی۔

سینکڑوں رسائل میں موجود قارئین کے ہزاروں خطوط اپنے اندر علمی، تحقیقی اور تنقیدی معاملات سموئے ہوئے ہیں۔جن کے جائزے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان رسائل نے قارئین، ادبی تخلیقات اور تخلیق کار کے درمیان ایک تکون قائم کردی ہے۔جس کی وجہ سے قاری ادب کے مطالعے کے نتیجے میں ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات براہ راست ادیب سے کرسکتا ہے اور جواباً ادیب اپنا موقف بذریعہ خط بیان کرسکتا ہے۔قارئین کے خطوط چوں کہ مدیر کی پسند اور ناپسند کے مرحلے سے گزر کر ہی شائع ہوتے ہیں لہٰذا کسی بھی ادبی رسالے کے مندرجات میں سے صرف ان خطوط کا ہی مطالعہ کرلیا جائے تو رسالے کے معیار، اس کی جہات، مدیر کے مزاج اور اس کی صلاحیتوں کا بہ خوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔قاری، ادیب اور تخلیقی نگارشات کے درمیان قائم اس تکونی سلسلے کو پراثر، معنی خیز اور کام یاب بنانے میں مدیر کا کردار بنیادی نوعیت کا ہوتا ہے۔تعریفی خطوط کا شائع کرنا تو نہایت پسندیدہ کام ہوسکتا ہے۔لیکن تنقیدی خطوط کو شائع کرنا حوصلے کی بات ہے۔قارئین کے خطوط میں شاعر، محقق، نقاد، افسانہ نگار ڈرامہ نگار، ناول نگار، سفرنامہ نگار، سب ہی کے خطوط شامل ہیں۔یہ فورم ہر طرح کے قاری کے لیے کھلا ہوا ہے۔لہٰذا ایک شمارے میں شامل اداریہ، مضامین، مقالات، افسانوی و شعری ادب، تبصرۂ کتب، طنز و مزاح سب پر قارئین کے خطوط میں تبصرے اور تجاویز ملتے ہیں۔اس حوالے سے خط کی صنف کو ہی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔جس کے ذریعے صرف کسی ایک نکتے پر بھی اپنی رائے، کوئی سوال یا جواب پیش کیا جاسکتا ہے۔اردو مکتوب نگاری کے ارتقا میں ادبی رسائل کے کردار کا ایک اہم پہلو یہ قارئین کے خطوط بھی ہیں۔ان خطوط کے اوصاف، ان کا اسلوب اور ان کی تہذیب ادبی رسائل میں ہی ارتقائی مدارج طے کررہی ہے۔

اردو ادبی رسائل کی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ ادبی رسائل شائع کرنا مدیران کے لیے مالی نفع کا باعث کبھی بھی نہیں رہے، یا یوں کہہ لیجیے کہ مالی فائدہ کے حصول کے لیے کسی ادبی رسالے کا آغاز نہیں ہوا۔یہ

کام تو صرف ادیبوں نے جاری رکھا جو اردو ادب کی ترقی اور ترویج کے لیے کوشاں رہے ادبی رسائل کا یہ تابناک سفر مدیرانِ رسائل کے انتھک جذبے، حوصلے اور مالی قربانیوں سے معمور ہے۔لہٰذا ایسے مدیران کے لیے اپنے پرچوں پر تنقیدی اور بعض اوقات نہایت سخت تنقیدی خطوط کا خود شائع کرنا آسان نہیں۔لیکن وہ اس تکونی سلسلے کے نتیجے میں موصول ہونے والے خطوط کے ثمرات سے بہ خوبی آشنا تھے۔قارئین کے خطوط میں بعض اوقات ایسے ایسے علمی، ادبی اور نظریاتی مسائل زیرِ بحث آجاتے ہیں جو فکر و نظر کے نئے در وا کرتے ہیں۔نثری اور شعری تخلیقات پر کڑی تنقید نہ صرف ان تخلیق کاروں کی اصلاح بلکہ مجموعی طور پر ان رسائل کے معیار اور اردو ادب کے معیار کو بہتر بنانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

غزلوں اور نظموں کے اشعار، افسانوں کے کردار اور ان کے موضوعات سے متعلق باریک اور لطیف نکات اور جزئیات سے متعلق بعض اوقات قاری نہیں سمجھ پاتا لیکن ان خطوط میں موجود تنقیدی آرا ادبی تخلیقات کی اصلاح کے ساتھ ساتھ ان کی تفہیم و تشریح کا باعث بھی بنتی ہیں۔یوں یہ خطوط معاشرے میں ادب کی ترویج، تفہیم اور اثر پذیری کے حوالے سے گہرے اور مفید اثرات مرتب کرتے ہیں۔گزشتہ عرصے میں اردو ادبی رسائل میں شائع ہوئے قارئین کے خطوط کا مطالعہ اس امر کا عکاس ہے کہ جن ادبی رسائل نے ان خطوط سے صرفِ نظر کیا اور اس صحت مند ادبی روایت کو اہمیت نہ دی وہ اپنے معیار کو بلند نہ کرسکے۔یہ خطوط تو مثلِ آئینہ ہیں جن میں اردو ادبی رسائل میں شائع ہونے والے ادب کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔

ان مکتوبات کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ انھوں نے قارئینِ ادب کی ذہنی، فکری اور نظری تربیت میں بھی اہم کردار ادا کیا، مطالعے کے شوق کو پروان چڑھایا، تنقیدی بصیرت کو فروغ دیا اور اس کے ساتھ ساتھ سوال کرنے کے آداب اور جواب دینے کی تہذیب کو بھی پیش کیا۔یوں ادبی رسائل کے طویل اشاعتی عرصے میں ان مکتوبات نے ایک منظّم ادبی ورکشاپ کی صورت میں ادب، قارئینِ ادب اور ادیبوں کی اصلاح اور تربیت کے فرائض بھی انجام دیے اور قارئینِ ادب کے تعلق کو قلم اور کتاب سے جوڑے رکھا ہے۔

خط لکھنا ہماری تہذیبی اور ادبی روایت کا ایک اہم جز و رہا ہے۔صنعتی یلغار کے باعث یہ روایت یقیناً متاثر ہوئی ہے لیکن اس مختصر جائزے کے بعد یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جو سرمایہ ہمارے پاس پہلے سے موجود ہے اس کی فکر کرتے ہوئے اسے محفوظ کرنا چاہیے اور انھیں تحقیق و تنقید کا موضوع بنانا بھی چاہیے کیوں کہ کتب خانوں میں ادبی رسائل کی مخدوش صورتِ حال کسی سے مخفی نہیں، اس سلسلے میں کئی امکانات پیشِ نظر ہیں، مثلاً

کسی ایک ادبی مجلّے میں شائع ہونے والے قارئین کے خطوط کا انتخاب۔

کسی ایک ادبی مجلّے میں شائع ہونے والے کسی ایک قاری کے خطوط کا مجموعہ۔

مختلف مجلّات میں کسی ایک قاری کے غیر مدون خطوط کا مجموعہ وغیرہ۔

مختلف قارئین کے متفرق مجلّات میں شائع ہونے والے ایسے خطوط جن میں مختلف موضوعات پر مباحث اور شعر و ادب پر تاثرات ہوں، انھیں یک جا کرنا بھی مفید ہوسکتا ہے۔ مثلاً:

قارئین کے خطوط میں اردو افسانے کے مباحث۔

قارئین کے خطوط میں اردو غزل کے مباحث۔

قارئین کے خطوط میں اردو نظم کے موضوعات اور ہیت پر مباحث وغیرہ۔

قارئین کے خطوط میں کسی ایک شخصیت کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے، مثلاً:

قارئین کے خطوط میں فیض اور ان کی شاعری کا مطالعہ۔

قارئین کے خطوط میں غالب اور ان کی شاعری کا مطالعہ۔

قارئین کے خطوط میں غالب اور ان کی نثر کا مطالعہ۔

قارئین کے خطوط میں رشید حسن خان کی تحقیق نگاری کا تنقیدی مطالعہ۔

اکثر قاری ایک ہی خط میں کئی حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔ مثلاً کسی ادیب کی وفات پر تعزیتی کلمات، کسی کی افسانہ نگاری کے فن پر اظہارِ خیال، کسی شاعر کی نظم پر تنقید، رسالے کے معیار پر تاثرات وغیرہ، اس نوعیت کے خطوط کا الگ سے مجموعہ شائع کیا جاسکتا ہے یا اگر ادبی مباحث بھی ہیں تو اس قاری کی مکتوب نگاری اور اس کے ادبی شعور کو بھی کسی مضمون میں اجاگر کیا جاسکتا ہے اور اس نوعیت کے مزید مجموعے مرتب کیے جاسکتے ہیں مثلاً:

ادبی روایت اور مسائل سے متعلق قارئین کے خطوط کا مجموعہ

تحقیق اور تنقید کے عصری رجحانات سے متعلق قارئین کے خطوط کا مجموعہ وغیرہ

قارین کے خطوط پر مضمون نگاری بھی دل چسپ اور متاثر کن مشغلہ ہوسکتا ہے، مثلاً:

قارئین کے خطوط میں طنز و ظرافت

قارئین کے خطوط میں معاصرانہ چشمک

قارئین کے خطوط میں سیاسی مباحث

قارئین کے خطوط میں ادبی مباحث

قارئین کے خطوط میں ادبی تبصرہ نگاری

قارئین کے خطوط میں فکری مباحث

سہ ماہی ''سیپ''، کراچی کے قارئین کا ادبی شعور

سانحہ مشرقی پاکستان اور قارئین کے خطوط

قارئین کے خطوط میں رشید امجد کے فکر و فن کا مطالعہ

جمیل الدین عالی کی شاعری قارئین کی نظر میں

ماہ نامہ پرواز کے قارئین اور بیرون پاکستان لکھے جانے والے اردو ادب پر ان کے اثرات:

''الحمرا'' لاہور میں شائع ہونے والے خطوط میں عصری ادب پر تنقید

رشید حسن خان بہ حیثیت قاری

ڈاکٹر انور سدید کی بہ حیثیت قاری محاکمہ نگاری

ماہر القادری کی بہ حیثیت قاری لسانی خدمات

اسلامی ادب اور قارئین کے خطوط

ترقی پسند ادب اور قارئین کے خطوط

ن۔م راشد کی شاعری پر اعتراضات کا جائزہ قارئین کے خطوط کی روشنی میں

قارئین کے خطوط میں تعزیت نگاری

قارئین کے خطوط کی اشاریہ سازی

پشاور سے شائع ہونے والے ادبی رسائل میں قارئین کے خطوط کا اشاریہ

قارئین کے خطوط میں پاکستانی ثقافت کا مطالعہ

قارئین کے خطوط میں لسانی عصبیت کا مطالعہ

قارئین کے خطوط میں علاقائی عصبیت کا مطالعہ

قارئین کے خطوط میں مذہبی عصبیت کا مطالعہ

قارئین کے خطوط میں مسلکی عصبیت کا مطالعہ

شعرا کے خطوط

افسانہ نگاروں کے خطوط

قارئین کے خطوط کے اسالیب

ہندوستانی قارئین کے پاکستانی ادبی رسائل میں خطوط

پاکستانی قارئین کے ہندوستانی ادبی رسائل میں خطوط

قارئین کے خطوط میں محاکمہ نگاری

قارئین کے خطوط میں توضیحی مطالعے وغیرہ

الغرض قارئین کے خطوط کو تحقیق، تنقید، جائزہ نگاری اور ترتیب وتدوین کا موضوع بھی بنا کر حواشی و تعلیقات کا کام بھی کیا جا سکتا ہے اور مختلف ادوار کے قارئین کے خطوط کا تقابلی مطالعہ بھی۔ یوں اردو ادب مین قارئین کے خطوط کا مطالعہ اور مطالعات ایک بالکل نیا موضوع قرار پائے گا۔

حوالہ جات:

۱۔ نجم فضلی، اگست ۱۹۹۹ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، سخنور، کراچی، ص ۲۷۔
۲۔ خسروی، ستمبر ۱۹۸۴ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۷۸۔
۳۔ اظہر عباس، سید، اگست ۱۹۹۶ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، سخنور، کراچی ص ۸۳۔
۴۔ جلیل قدوائی، دسمبر ۱۹۸۴ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۸۲۔
۵۔ شہزاد منظر، نومبر ۱۹۸۳ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۸۲۔
۶۔ رضی اشرفی، نومبر ۱۹۸۴ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۹۰۔
۷۔ غلام مصطفی خان، ڈاکٹر بنام مدیر، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ، کراچی شمارہ ۲۶، ص ۹۳۔
۸۔ ایضاً، شمارہ ۳۰، ص ۱۱۲۔ ۹ ایضاً، ص ۱۱۳۔
۱۰۔ رشید حسن خان، بنام شان الحق حقی، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ، کراچی، شمارہ ۱۰، ص ۸۱۔
۱۱۔ عبدالماجد دریا آبادی، بنام شان الحق حقی، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ، کراچی، شمارہ ۱۲، ص ۱۱۲۔
۱۲۔ ایضاً، شمارہ ۲۴، ص ۶۵۔ ۱۳۔ ایضاً۔ ۱۴۔ ایضاً، شمارہ ۲۵، ص ۱۰۶۔
۱۵۔ ایضاً شمارہ ۲۱، ص ۷۰۔
۱۶۔ مالک رام بنام حمیدالدین شاہد، مشمولہ، ماہ نامہ، سب رس، کراچی، شمارہ اگست، ۱۹۸۱ء، ص ۱۵۔
۱۷۔ ایضاً، جنوری ۱۹۸۶ء، ص ۴۰۔
۱۸۔ محمد احمد سبزواری، بنام حمیدالدین شاہد، ماہ نامہ، سب رس، کراچی فروری، ۱۹۸۶ء، ص ۴۵۔
۱۹۔ ایضاً، ص ۴۷۔
۲۰۔ ماہر القادری بنام شان الحق حقی، مشمولہ سہ ماہی اردونامہ کراچی شمارہ، ۵۱، ص ۱۷۲۔
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۲۲۔ ایضاً، شمارہ، ۴۷، ص ۹۰۔ ۲۳۔ ایضاً، شمارہ ۴۸، ص ۱۱۴۔
۲۴۔ تحسین سروری بنام شان الحق حقی، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ کراچی، شمارہ ۳۳، ص ۵۴۔
۲۵۔ وارث سرہندی بنام شان الحق حقی، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ کراچیؒ، شمارہ ۴۸، ص ۱۱۹۔
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۲۴۔
۲۷۔ ایضاً، شمارہ ۴۹، ص ۱۱۷۔ ۲۸۔ ایضاً، شمارہ ۴۸، ص ۱۲۲۔
۲۹۔ ماہر القادری بنام شان الحق حقی، مشمولہ، سہ ماہی، اردونامہ کراچی شمارہ ۱۱، ص ۹۲۔
۳۰۔ ایضاً شمارہ، ۲۹، ص ۱۴۵۔ ۳۱۔ ایضاً، شمارہ ۲۹، ص ۱۴۶۔ ۳۲۔ ایضاً شمارہ ۳۸، ص ۱۴۱۔
۳۳۔ ایضاً، شمارہ ۳۸، ص ۱۱۴۔ ۳۴۔ ایضاً۔ ۳۵۔ ایضاً۔ ۳۶۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔
۳۷۔ حبیب صدیقی، نومبر ۱۹۸۴ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان کراچی، ص ۸۷۔
۳۸۔ محمد سعید، حکیم، اپریل ۱۹۸۵ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۸۷۔
۳۹۔ راغب مرادآبادی، جون، ۱۹۸۳ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۸۱۔

۴۰۔ فرمان، فتح پوری، ڈاکٹر، مارچ ۱۹۹۵ء، مضمون ڈاکٹر سلیم الزمان صدیقی، مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۱۹۔
۴۱۔ رضوان علی، سید ڈاکٹر، اگست ۱۹۹۵ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۳۷۔
۴۲۔ فرمان، فتح پوری، ڈاکٹر، اکتوبر ۱۹۹۵ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی ص ۳۷۔
۴۳۔ تابش، دہلوی، دسمبر ۱۹۹۵ء، خط، مشمولہ، ماہ نامہ، افکار کراچی، ص ۸۰۔
۴۴۔ محسن، بھوپالی ۷ اپریل ۱۹۹۶ء خط مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۸۱۔
۴۵۔ ایضاً، نومبر ۱۹۹۴ء، ص ۸۰۔
۴۶۔ تابش دہلوی، ۱۹۹۴ء، خط مشمولہ افسانہ نمبر، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۳۱۷۔
۴۷۔ محسن، بھوپالی، جون ۱۹۹۸ء، خط، مشمولہ، افسانہ نمبر، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۷۶۔
۴۸۔ نجمہ خان، جولائی ۱۹۹۸ء خط، مشمول، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۷۹۔
۴۹۔ سعدیہ روشن اکتوبر ۱۹۹۸ء خط مشمولہ، ماہ نامہ افکار، کراچی، ص ۸۱۔
۵۰۔ سرشار صدیقی، جنوری، ۱۹۹۸ء خط، مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۷۹۔
۵۱۔ تابش دہلوی، اپریل، ۱۹۹۸ء خط، مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۷۹۔
۵۲۔ کوثر، الہ آبادی، دسمبر، ۱۹۹۸ء، خط مشمولہ، ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۸۲۔
۵۳۔ حمایت علی، شاعر، یکم فروری، ۱۹۵۲ء، خط مشمولہ پندرہ روزہ قومی زبان، کراچی، ص ۱۰۔
۵۴۔ راغب مرادآبادی، ۱۶ فروری ۱۹۵۲ء، خط مشمولہ پندرہ وزہ قومی زبان، کراچی، ص ۱۵۔
۵۵۔ عبادت بریلوی، ۱۶، مارچ ۱۹۵۶ء، خط مشمولہ پندرہ روزہ، قومی زبان، کراچی، ص ۱۵۔
۵۶۔ عبدالودود، قاضی، اپریل ۱۹۶۱ء، خط مشمولہ سہ ماہی، اردونامہ، کراچی، ص ۸۶۔
۵۷۔ شوکت سبزواری، جنوری ۱۹۶۹ء، خط مشمولہ ماہ نامہ، قومی زبان، کراچی، ص ۷۷۔
۵۸۔ رام لال، جنوری ۱۹۹۶ء، خط مشمولہ سہ ماہی، بادبان، کراچی، ص ۳۷۶۔
۵۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، جنوری ۱۹۹۶ء، خط مشمولہ سہ ماہی، بادبان، کراچی، ص ۳۷۶۔
۶۰۔ ایضاً، ص ۳۷۷۔
۶۱۔ حمایت علی، شاعر، ستمبر ۱۹۹۸ء، خط مشمولہ ماہ نامہ، افکار، کراچی، ص ۸۱ تا ۸۹۔
۶۲۔ ایضاً، اپریل، ۱۹۹۹ء، ص ۸۰ تا ۸۱۔
۶۳۔ رضیہ، فصیح احمد، مکتوب بنام صہبا لکھنوی، مشمولہ، ماہ نامہ افکار کراچی، شمارہ ستمبر، ۱۹۶۷ء، ص ۸۷۔

کتابیات:

۱۔ سہ ماہی ''اردونامہ'' کراچی شمارے: ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۲۶، ۳۳، ۴۷، ۵۱، ۵۲۔
۲۔ ماہ نامہ ''افکار''، کراچی، شمارے: ۱۹۶۷ء، جون، ۱۹۸۳ء، نومبر ۱۹۸۴ء، ۱۹۹۴ء، دسمبر ۱۹۹۵ء، ۷/ اپریل ۱۹۹۶ء، جنوری، ۱۹۹۸ء، اپریل، ۱۹۹۸ء، جون ۱۹۹۸ء، جولائی ۱۹۹۸ء، ستمبر ۱۹۹۸ء، اکتوبر ۱۹۹۸ء، دسمبر، ۱۹۹۸ء۔
۳۔ سہ ماہی، بادبان، کراچی، شمارہ: جنوری ۱۹۹۶ء۔
۴۔ شعبہ جاتی مجلہ ''تحقیق''، سندھ یونیورسٹی، جام شورو: مکتوبات نمبر حصہ اوّل (جنوری ۔ جون، ۲۰۱۲ء)، مکتوبات نمبر حصہ دوم (جولائی تا دسمبر، ۲۰۱۲ء)
۵۔ ماہ نامہ ''سب رس''، کراچی، شمارے: اگست، ۱۹۸۱ء، فروری، ۱۹۸۶ء
۶۔ ماہ نامہ ''سخنور''، کراچی، شمارے: اگست ۱۹۹۶ء، اگست ۱۹۹۹ء
۷۔ پندرہ روزہ/ ماہ نامہ ''قومی زبان''، کراچی، شمارے: یکم فروری، ۱۹۵۲ء، ۱۶/ مارچ ۱۹۵۶ء، ۱۶/ فروری ۱۹۵۲ء، جنوری ۱۹۶۹ء، ستمبر، ۱۹۸۴ء، دسمبر ۱۹۸۴ء، نومبر ۱۹۸۳ء، نومبر ۱۹۸۴ء، اپریل ۱۹۸۵ء، مارچ ۱۹۹۵ء، اگست ۱۹۹۵ء، اکتوبر ۱۹۹۵ء،

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر کمال جامڑو*

پاکستانی زبانوں کا لوک ادب: ایک مختصر جائزہ

Abstract: *Folk literature is a real picture of the society. It presents the portrait of any nation's culture, traditions, rituals and rhythms of life. Folk poetry can be thought of as a beautiful flower in a desert which not only has an aesthetic charm but also an inimitable fragrance. When we go through the history of man, we discover many facts about the way man used to live by studying their folk literature and living. Like other enlightened nations, folk poetry of Pakistani languages is also very rich in thought and tune. It has a lasting impact on the society.*
Sindhi, Punjabi, Pushto, Balochi, Siraiki and Brahvi are main and basic languages of the provinces of Pakistan. They all are rich in their folk literature. The folklore of these languages is interlinked and few genres are same content wise and rhythmically. Some folk tales and stories are popular and common in all the languages.
This paper will highlight the facts about the folk literature of Pakistani languages through their comparison.

پاکستان میں مختلف زبانیں بولی جاتی ہیں، جن میں اردو زبان کو قومی زبان اور رابطے کی زبان کی حیثیت حاصل ہے، 8 ستمبر 2015ء کو سپریم کورٹ آف پاکستان نے آئین کے آرٹیکل 251 کے تحت اردو زبان کو دفتری زبان کی حیثیت سے نافذ کرنے کا حکم دیتے ہوئے صوبائی زبانوں کی ترقی کے لیے صوبائی حکومتوں کو اقدامات کرنے کا کہا۔ صوبائی زبانوں میں پنجابی، سندھی، بلوچی اور پشتو سرِ فہرست ہیں۔ ان زبانوں کے علاوہ پاکستان میں سرائیکی، براہوی، ہندکو، چترالی، بلتی اور دیگر زبانیں بھی بولی جاتی ہیں۔ ان زبانوں کے فروغ کے لیے صوبائی حکومتوں نے مختلف ادارے بنائے ہیں۔ سندھ میں سندھی زبان کو سرکاری حیثیت حاصل ہے، پرائمری سے یونیورسٹی تک یہ زبان ذریعہ تعلیم ہے۔ اس کی ترقی کے لیے سندھی ادبی بورڈ، سندھی لینگویج

*ستاد، شعبہ سندھی، وفاقی اردو یونیورسٹی، کراچی۔

اتھارٹی اور دیگر ادارے کام کر رہے ہیں۔

اسی طرح پنجاب میں پنجابی ادبی بورڈ اور دیگر صوبوں میں اپنی اپنی زبان کے لیے ادارے کام کر رہے ہیں۔ ان تمام زبانوں میں کثرت سے شعر و ادب تخلیق ہو رہا ہے۔ میڈیا کے ادارے اپنا اپنا کردار ادا کر رہے ہیں۔ اخبارات و کتب کی اشاعت کا سلسلہ بھی جاری و ساری ہے۔ نثر خواہ نظم کی ہر صنف پر طبع آزمائی بھی خوب ہو رہی ہے۔

پاکستان کی تمام زبانوں میں لوک ادب بھی وسیع پیمانے پر موجود ہے۔ صدیوں سے یہ سلسلہ جاری ہے۔

دنیائے ادب میں لوک ادب کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہ عام لوگ تخلیق کرتے ہیں، اس کے بعد آبیاری بھی خود ہی کرتے ہیں۔ کسی ایک فرد کی تخلیق تمام عوام کی میراث بن جاتی ہے۔ ماضی کے لوک ادب کے تخلیق کار کا نام عام طور پر معلوم نہیں ہوتا تھا۔ بہت کم تخلیق کاروں کے نام ریکارڈ پر آ سکے ہیں۔ اس وقت جو بھی لوک ادب تخلیق ہو رہا ہے، اس کے تخلیق کار کا نام بھی سامنے آ رہا ہے، لوک ادب کی مخصوص اصناف سخن ہیں، جو عام طور پر دیہاتی علاقوں میں لوک شعراء، قصہ گو، چرواہے، کسان، مزدور وغیرہ تخلیق کرتے ہیں۔ وجہ تخلیق تفریح کے ساتھ ساتھ اخلاقیات کی تربیت اور اپنی زبان و ثقافت سے محبت اور فروغ ہے، لوک ادب میں عام لوگوں کی دانائی (Folk Wisdom) پنہاں ہے، کسی قوم کی رسومات، رہن سہن، عادات و اطوار جاننے ہوں تو اس کے لوک ادب کا مطالعہ کیا جائے۔

ہمارے کلاسیکی اور جدید ادب کا سرچشمہ لوک ادب ہی ہے، تمام دنیا لوک ادب کی اہمیت و افادیت سے اچھی طرح واقف ہے، باہر کی دنیا میں لوک ادب کو جو اہمیت دی جاتی ہے، ہمارے یہاں وہ اہمیت نہیں دی جا رہی۔ ہمارے یہاں عام تاثر یہ ہے کہ چونکہ یہ دہقانی ادب ہے، اس لیے پڑھے لکھے لوگوں کا اس کے ساتھ کیا تعلق ہو سکتا ہے؟ ہمارا ملک تو ایک ترقی پذیر ملک ہے، جس کی اکثریتی آبادی دیہی ہے۔ دیہی روایات سے کنارہ کشی کو ہی ہم ترقی سمجھتے ہیں، مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ: امریکہ و برطانیہ جیسے ترقی یافتہ ممالک میں لوک ادب یا دیہی روایات کے لیے ہماری سوچ کے برعکس سوچا جاتا ہے۔ وہ لوگ اپنے لوک ادب کو نہ صرف بڑی اہمیت دیتے ہیں بلکہ اس کے فروغ کے لیے مختلف ادارے قائم کر رکھے ہیں، جن میں The Folklore Societies کا اہم کردار ہے، ہمارے یہاں لوک ادب کے فروغ کے لیے کوئی الگ ادارہ نہیں ہے، لوک ورثہ مشترکہ طور پر خدمات سرانجام دے رہا ہے۔

لوک ادب کو انگریزی میں Folklore- Literature اردو میں لوک ادب دیگر پاکستانی زبانوں سندھی، پنجابی اور سرائیکی میں لوک ادب، براہوی اور بلوچی میں خلقی ادب یا اُلسی ادب کہتے ہیں۔ ان کی اصناف میں کئی باتیں

مشترک ہیں۔ بنیادی موضوعات تو وہی ہیں، مگر ہر ایک زبان میں اُسے اپنے رنگ و ڈھنگ میں پیش کیا گیا ہے۔

پاکستانی زبانوں کے لوک ادب میں جو اصناف پائی جاتی ہیں وہ نثر و نظم پر مشتمل ہیں۔ نثر میں لوک کہانیاں، قصے اور عشقیہ داستان جبکہ نظم میں لوری، چھلہ، رزمیہ گیت، لوک گیت، شادی بیاہ کے گیت، فصل بونے اور اگانے کے دوران کہے جانے والے گیت، برسات کے گیت، موسم کے گیت، پہیلیاں، مُناظرے، کہاوتیں اور دیگر شامل ہیں۔ اس مقالے میں پاکستانی زبانوں کے لوک ادب کے مشترکہ نکات پیش جائیں گے۔

چونکہ پاکستان ایک زرعی ملک ہے اور تمام صوبوں میں زراعت پیشہ لوگ کثرت سے بستے ہیں، لہٰذا ان کے لوک ادب میں بھی بڑی مماثلت پائی جاتی ہے، بلکہ کچھ اصناف تو جوں کے توں ہر خطے میں رائج ہیں۔ یہاں پر پاکستان کی نمایاں زبانوں کے لوک ادب کا مختصر جائزہ پیش کر کے مماثلت ظاہر کی جائے گی۔ لوک ادب کی تخلیق کے لیے متعلقہ زبان کا جغرافیہ ہونا لازمی ہے۔ کیونکہ یہ زمین سے جڑا ہوا ہے۔ جو لوگ جس زمین پر رہتے ہیں، وہاں کی زبان بولنے کے ساتھ ساتھ تہذیب و ثقافت کے وارث ہونے کی صورت میں ہی اچھا لوک ادب تخلیق کر سکتے ہیں۔

کچھ زبانیں ایک سے زائد علاقوں اور ملکوں میں کثرت سے بولی جاتی ہیں۔ مگر ان میں ہر علاقے یا ملک میں خصوصی طور پر لوک ادب تخلیق نہیں ہوتا۔ ان زبانوں میں سب سے بڑی مثال اردو زبان کی ہے، اردو پاکستان کی قومی زبان ہونے اور ہر صوبے کے خصوصی طور پر بڑے شہروں میں کثرت سے بولے جانے کے باوجود اس میں یہاں لوک ادب تخلیق نہیں ہو رہا۔ اس حوالے سے پروفیسر قمر رئیس کی مرتبہ کتاب اردو میں لوک ادب میں کتاب کے ناشر نریندر ناتھ سوز لکھتے ہیں کہ؛

اردو کے لوک ادب اور اس کی عوامی جڑوں کی تحقیق پاکستان میں نہیں ہو سکتی۔ اس لیے کہ اپنی جڑوں سے دور کچھ مہاجرین کے علاوہ اردو وہاں کسی فرقہ کی زبان نہیں۔ اس کی جڑیں احاط ہندوستان کی دھرتی میں پیوست ہیں۔ اس لیے اردو کے عوامی یا لوک ادب کی تحقیق کا حق ہندوستان کے اسکالر ہی ادا کر سکتے ہیں اور یہ اساسی طور پر ان کی ذمہ داری ہے۔ (ڈسٹ کور کتاب اردو میں لوک ادب) اردو لوک ادب سے متعلق پاکستان میں لکھنے کی کوشش تو کی گئی ہے مگر اردو میں تخلیقات نہیں مل رہی۔

حمد و ثنا اور نعتیہ مضامین پاکستان کی تمام زبانوں کے لوک ادب میں پائے جاتے ہیں۔ دینی و مذہبی رنگ بھی نمایاں نظر آتا ہے۔ پیر و مرشد اور اولیاء اللہ کا ذکر بھی بڑی عقیدت سے کیا جاتا ہے۔ لوک ادب قومی و ملی جذبات سے سرشار ملتا ہے، قومی نفسیات، ذات پات، عقائد، پسند ناپسند، پیار و نفرت کے جذبات، تمدنی و

تہذیبی اخلاقیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔

لوری ہر ایک زبان میں موجود ہے۔ مگر اُسے سندھی، بلوچی، سرائیکی اور براہوی میں لولی کہتے ہیں، جبکہ پشتو میں لوری کے لیے جو گیت گایا جاتا ہے، اُسے اللہ ہُو کہا جاتا ہے۔ اردو، پنجابی اور سرائیکی میں لوری بولتے ہیں۔ کچھ مقامات پر سرائیکی میں لولی تو کچھ مقامات پر لوری کہتے ہیں۔

چھلہ (Ring band) محبوب کی نشانی ہے، لوک شاعری میں اسے خاصی شہرت حاصل ہے، سندھی، سرائیکی، بلوچی، براہوی اور پنجابی لوک شاعری میں اسے الگ صنف کی حیثیت دی گئی ہے۔ اس کے علاوہ دیگر اصناف میں بھی چھلے کا ذکر ملتا ہے، مثال کے لیے ایک پنجابی لوری پیش کی جاتی ہے، جس میں چھلے کا ذکر ہے:

چھلا نوں نوں تھیوے
پتر مٹھڑے جیوے
مولا سبھ نوں دے وے (2)

چھلہ اور مُندری کی ثقافتی اہمیت ہے۔ یہ پیار کی نشانی بھی ہیں، دو پیار کرنیوالے ایک دوسرے کو دیتے ہیں، چھلہ اور مُندری منگنی یا شادی بیاہ پر دلہن کو پہنائی جاتی ہے۔ پہنانے کی باقاعدہ رسم بھی ادا کی جاتی ہے۔ اس کے دوران چھلہ اور مندری کے گیت گائے جاتے ہیں۔

خواتین اپنے شوہر یا محبوب کے چھلہ اور مندری کی نہ صرف دل سے حفاظت کرتی ہیں بلکہ آپس میں ان پر اتراتی بھی ہیں، کچھ خواتین تو پوری زندگی اسے سنبھال کر رکھتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوک ادب میں اس موضوع کو بڑی اہمیت حاصل ہے، یہاں پر مثال کے لیے ایک سندھی چھلہ گیت پیش کرتے ہیں:

یڙ منھنجو لو پایءَ
ائی منھنجو لو پایءَ
یئن ویو جیل تنھنجو لو پایءَ
ِرِی پیو کوہہ ی، کوہہ جی نار ی
کوہہ جی نیسری، لون مان ی وریو.
یڙ منھنجو لو(3)...

مفہوم: اس گیت میں ایک ایسی خاتون کی کہانی ہے، جس کا چھلہ کنویں میں پانی بھرتے ہوئے گر گیا ہے اور وہ اُسے ڈھونڈھ رہی ہے، گیت میں چھلہ کی اہمیت اور گرنے کی پوری کہانی بیان کر کے اپنی سکھیوں کو چھلہ

ڈھونڈنے کی منتیں کر رہی ہے۔

لوک کھیلوں اور رقص کا ذکر بھی لوک گیتوں میں کیا جاتا ہے۔ بلوچی لوک ادب میں ایک صنف ہے لیب لچہ، جس کے لیے پروفیسر انور نسیم لکھتے ہیں کہ : لیب لچہ کے لفظی معنی کھیل کی منظومات ہیں اسی کو لیب سوت اور کھیل کا سوت بھی کہا جاتا ہے۔۔۔اس میں ایسے الفاظ آتے ہیں جو کوئی معنی نہیں رکھتے، ایسے لگتا ہے کہ ردھم کو برابر کرنے کے لیے بولے جاتے ہیں اور زیادہ تر کھیلوں کے لیے بولے جاتے ہیں اور یہ بچے گاتے ہیں برسات کے موسم میں اور دیگر ایسے مواقع پر۔(4)

ایسے بول سندھی زبان میں بھی بولے جاتے ہیں، جو بچے گاتے ہیں۔اس صنف سے ملتی جلتی سندھی زبان میں ایک صنف کھگی (ءِکی) بھی ہے، جس کے الفاظ کے معنی نکالنا بہت مشکل ہیں، جناب حیران خٹک لکھتے ہیں؛ پشتو کے لوک ورثہ میں ایک ایسی صنف ہے، جسے وہ گرانے وینا کانے کہتے ہیں، جس کے معنی مشکل ادا جملے ہیں۔ان جملوں کو نہ صرف ادا کرنا مشکل ہے، بلکہ معنی نکالنا بھی مشکل ہے۔(5)

پشتو میں لوبہ ایک ایسی صنف ہے، جس کے لفظی معنی کھیل یعنی ڈرامہ یا Play کے ہیں۔ یہ مکالمات پر مشتمل صنف ہے، جسے دوگانے کی صورت میں گایا جاتا ہے۔اسی طرح دیگر زبانوں میں ایسے کئی لوک گیت ہیں، جو مکالمہ پر مشتمل ہوتے ہیں۔سندھی زبان کے لوک گیت چینو اور چھلڑو وغیرہ بھی اس سے مشابہت رکھتے ہیں مناظرو بھی منظوم مکالمات پر مشتمل صنف ہے، جس میں دو اشیاء/ کرداروں کے درمیان مناظرہ ہوتا ہے۔ اسی طرح سندھی، سرائیکی، بلوچی اور براہوی کی کئی اصناف آپس میں بہت ملتی جلتی ہیں۔لوک شاعر کو ان زبانوں میں سُگھڑ بھی کہا جاتا ہے۔

بلوچی زبان کا گیت امبا، سندھی زبان کے ہمرچو جیسا ہے۔اسی طرح بلوچی کا لیلی مور سندھی زبان کے مورو جیسا ہے۔ یہ اصناف براہوی زبان میں بھی موجود ہیں۔ لیلی مور کو لیلیٰ مور بھی کہتے ہیں۔عاشق لیلیٰ، مجنوں کی محبوبہ سے اپنی محبوبہ/ محبوب کو تشبیہ دیتے ہیں، مور ایک خوبصورت پرندہ ہے۔سندھی زبان میں مورو شہر کا نام بھی ہے تو ایک لوک گیت بھی ہے، مور کے خوبصورت پروں اور چال کو نظر میں رکھ کر یہ گیت محبوب کے لیے گایا جاتا ہے۔

ایمبا/ امبا محنت کشوں کا لوک گیت ہے، جو اپنے آپ میں بہت جوش و جذبہ اور ولولہ جگانے کے لیے گاتے ہیں۔سندھی زبان میں یہ مضمون ہمرچو میں موجود ہے، جس کے معنی ہیں ہم راہ/ ایک ہی راستے پر چلنے والے یا کام کرنے والے آؤ مل کر کام کریں/ کام نمٹائیں۔

براہوی زبان کا ایک لوک گیت لئیکو جاپانی صنف ہائیکو سے مشابہت رکھتا ہے۔سندھی جدید شاعری میں ہائیکو پر

بھی طبع آزمائی کی جاتی ہے تو خالص سندھی صنف ٹیڑو (ہائیکو نما/ سندھی ہائیکو) بھی لکھا جاتا ہے، براہوی کے حوالے سے پروفیسر سوسن براہوی لکھتے ہیں کہ؛

پچھلے چند برسوں میں ہائیکو کے حوالے سے ایک بہت بڑا تہلکہ مچا کہ یہ پاکستان میں درآمد ہوئی ایک نئی صنف ہے جو جاپان کی اختراع ہے۔ جو نہایت مختصر جامع اور بہترین صنفِ سخن ہے۔کاش یہی تعریفیں براہوئی لئیکو کے حوالے سے بھی قبول کی جاتیں جو صدیوں پہلے سے براہوئی لوک شاعری میں موجود ہے۔ جسے براہوئی سگھڑوں نے جاپان کے ہائیکو سے بہت پہلے ایجاد کیا تھا، ہوسکتا ہے باہر کی دُنیا نے اسے براہوئی سے دیکھ کر نقل کی ہو۔ یہ صنفِ سخن ہو بہو جاپانی ہائیکو کی بحر کی طرح 5+7+5 ہے۔(6)

سرائیکی اور پنجابی میں بھی اس قسم کے کئی لوک گیت ملیں گے۔اسی طرح موسم کے لوگ گیت، برسات کے گیت وغیرہ بھی تمام زبانوں میں پائے جاتے ہیں۔

براہوی اور بلوچی کی تو اکثر اصناف ایک ہی ہیں، جیسا کہ زہیریگ، لاڑو/ لاڈو، لیلڑی، وغیرہ۔شادی بیاہ کے گیت تمام زبانوں میں موجود ہیں۔ان گیتوں میں لاڈو/ لاڈا/ لاڑو سندھی، سرائیکی، بلوچی اور براہوی میں بہت زیادہ مقبول ہے۔

لوک شاعری کے بولوں میں تکرار بھی پائی جاتی ہے، کئی مقبول گیت اپنی تکرار سے پہچانے جاتے ہیں۔ان میں سندھی زبان کا ہو جمالو بلوچی کا ہالو ہلو، لیلڑی، اور دیگر زبانوں کے کچھ گیت آجاتے ہیں۔

لوک شاعری اور نثر میں رزمیہ شاعری اور کہانیوں کو بھی ایک اہمیت حاصل ہے۔خصوصی طور پر لوک شاعری میں اپنے بہادروں کی ہمت و جوان مردی کا ذکر نمایاں ہوتا ہے۔خاص طور پر پشتو لوک ادب میں رزمیہ موضوعات کا عنصر زیادہ ملتا ہے، جس کی بڑی وجہ پختون قبائل کا جنگجو ہونا ہے۔پشتو لوک گیتوں کی صنف دمروتو کسرونہ، میں دو پشتون قبیلوں یا خیلوں کے درمیان جنگ کا ذکر ہے۔

پاکستان کی مختلف لوک داستانیں یہاں کے لوگوں کی مشترکہ میراث ہیں، جن میں سسئی پنہوں، ہیر رانجھا، سہنی میہار (مہیوال)، مومل رانو، عمر مارئی وغیرہ زیادہ مقبول ہیں۔ پاکستان کی تمام زبانوں کے لوک ادب میں ان لوک قصوں یا نیم تاریخی عشقیہ داستانوں کو خاصی جگہ دی گئی ہے۔سسئی سندھ کی اور پنہوں بلوچستان کا تھا۔اس لیے سندھی، سرائیکی، بلوچی اور براہوی میں اسے یکساں مقبولیت حاصل ہے، ہیر رانجھا پنجاب سے تعلق رکھنے کے باوجود یہاں کی ہر زبان میں مقبول و مشہور ہے۔

سہنی میہار کی مختلف روایات ہیں، سندھ کے لوگوں کا دعویٰ ہے کہ یہ یہاں کی داستان ہے، جبکہ پنجاب کے

لوگ اسے اپنے خطے کا قصہ تصور کرتے ہیں۔ میہار کو میہوال کہتے ہیں، عمر مارئی، مومل رانو اور دیگر داستانیں سندھی، سرائیکی، بلوچی و براہوی میں نہ صرف مشہور و مقبول ہیں بلکہ ان کے لوک ادب کا حصہ بھی ہیں۔

نیم تاریخی داستانوں کے ساتھ ساتھ لوک کہانی بھی لوک ادب کا حصہ ہے۔

لوک کہانی بیان کرنے کا بھی ایک عجیب و دلکش انداز ہے۔ ڈاکٹر یاسمین سلطانہ لکھتی ہیں کہ؛ کہانی سنانے والے نے بس اتنا کہا:

کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں، کسی بدیسی کا واقعہ نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔گاؤں گھر کی بات ہے۔جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر جی چاہے رکھیے۔ مجھے کہانی کہنا ہے۔اور آپ کو سننا۔ دو بھائی تھے۔ چنو منو نام، کہلاتے تھے پٹھان۔مگر ننھیال، جولاہے ٹولی میں تھا اور ددھیال سیّد واڑے میں!!۔۔۔

لیجئے جناب کہانی کہنے والے نے کہی اور سننے والے نے سنی تا کہ ایک جاگی ہوئی بیدار دنیا میں اپنے تخیل سے ایک نئی دنیا تخلیق کریں۔(7)

اسی طرح پہیلیاں بھی تمام زبانوں کے لوک ادب میں صدیوں سے رائج ہیں۔ بجھارت بھی پہیلی کی ایک قسم ہے۔اس کی بھی مختلف اقسام ہیں اور دینے اور بوجھنے کا بھی دلپذیر انداز ہے۔ بجھارت کو سندھی میں گجھارت کہتے ہیں۔ راقم الحروف اپنے مقالہ میں لکھتا ہے کہ؛ گجھارت دینے کا بھی مخصوص انداز ہوتا ہے، پھر اُسے ڈھونڈھنے کے لیے بھی الفاظ کا ذخیرہ اور ذہانت شرط ہے، دینے والا کہے گا، دھیان سے سُنو، آ رہی ہے، ڈھونڈھنے والا ڈھونڈھنے میں لگ جائے گا، اگر گجھارت میں کسی نام یا چیز کی طرف اشارہ ہوگا تو کسی انسان کے نام یا کسی جانور، کسی چیز یا کسی درخت کے نام سے اگر وہ گجھارت کھلنی ہوگی تو ڈھونڈھنے والا تیزی سے پچاس سو نام لیتا جائے گا، اگر اُس سے بھی وہ کھل نہ سکی تو کسی اور علامت کو اسی طرح ڈھونڈھے گا، کھول یا جواب کا کسی نے اگر چالیسواں حصہ بھی بتا دیا تو پھر بھی واہ واہ ہو جاتی ہے اور زوردار آواز سے کہا جاتا ہے کہ گئی، ٹوٹ گئی وغیرہ وغیرہ اگر نہیں ٹوٹے گی یا ٹوٹ جائے گی تو دونوں صورتوں میں گجھارت دینے والا اُس کا مکمل جواب بتاتا ہے۔(8)

کہاوتیں اور اصطلاحیں بھی تمام زبانوں کے لوک ادب کے ذخیرے میں اضافہ کرتی ہیں۔کئی کہاوتیں تو یہاں کی ہر زبان میں موجود ہیں۔ایسا لگتا ہے کہ ایک دوسرے سے لی گئی ہیں۔ پروفیسر ڈاکٹر طاہر تونسوی کے مقالے سے مثال کیلیے دو کہاوتیں پیش خدمت ہیں؛

1۔ سستا روئے بار بار، مہنگا روئے ایک بار

2۔ساس بھی کبھی بہو تھی(9)

اسی طرح فارسی کی کہاوت ہمت مرداں، مدد خدا بھی تمام زبانوں میں رائج ہے۔

لوک ادب کی تخلیق کی تاریخ ہزاروں برسوں پر محیط ہے۔ پاکستان کی مختلف زبانوں میں تخلیق شدہ لوک ادب سینہ بسینہ اپنا سفر طے کر کے اس منزل پر پہنچا ہے۔اس کی با قاعدہ اشاعت کا آغاز برصغیر پر انگریزوں کی آمد سے شروع ہوا، سندھی، پنجابی، سرائیکی، بلوچی، براہوی، اور پشتو لوک ادب کی اشاعت، تدوین و ترتیب، تحقیق و ترویج کے لیے انگریز دور حکومت میں اقدامات شروع کئے گئے۔ پنجابی لوک ادب کے سلسلے میں پروفیسر ڈاکٹر نبیلہ رحمٰن لکھتی ہیں کہ؛ جس کا آغاز یورپی مشنریز نے پنجاب میں آمد سے قبل ہی بمبئی، کلکتہ اور سیرام پور ایسے دور افتادہ شہروں میں بیٹھ کر تحقیق سے کر دیا تھا۔اس ضمن میں پہلی پیشکش ولیم کیری کی A Grammar of Punjabi Language تھی جو 1812ء میں سیرام پور سے شائع ہوئی۔سیرام پور میں اسی سال لگنے والی آگ میں ولیم کیری کی ہی تالیف پنجابی ڈکشنری اور دیگر مسودات کو آگ بھی لگی 4)) وگرنہ کچھ اور علمی و ثقافتی شہ پارے متجسّین یورپ کو ملتے۔1832ء میں Journal of Asiatic Society کا اجرا ہوا۔اس Asiatic Society کی بنیاد سر ولیم جونز کی سربراہی میں 1784ء میں ایشیا ٹک سوسائٹی آف بنگال کے نام سے رکھی گئی تھی جس کا مقصد ہندوستان کی تہذیب و ثقافت و تمدن اور عوامی نفسیات کے بارے میں آگہی حاصل کرنا تھا چنانچہ Asiatic Research کے نام سے پنجابی زبان و ادب، لوک ریت و رواج، تواریخ اور متھالوجی کے بارے میں لکھے گئے مضامین سامنے آئے۔ سر جیمز ایبٹ نے راجا پورس اور سکندر یونانی کی جنگ، پوٹھوہار کے یونانی مجسموں، پنجاب کی لوک داستانوں خاص طور پر راجا رسالو کے بارے میں مضامین لکھے۔

1850ء میں بوٹے شاہ کی فارسی کتاب تواریخ پنجاب کے ایک حصے کا ترجمہ جو منشی بہلول نے کیا تھا، بھی لدھیانہ پریس سے چھپا اور 1851ء میں J.Newton کی پنجابی گرامر شائع ہوئی۔1854ء میں ایل نیوٹن (L.Newton) اور ایل جینویر (L.Janiver) نے پنجابی کی پہلی ڈکشنری Dictionary of the Punjabi Language لدھیانہ سے شائع کی۔ان تینوں کتب کی اشاعت سندھ و پنجاب پر کمپنی کی حکومت کے عزم کا شاخسانہ تھی۔ کیونکہ زبانوں کی لغات گرامر اور ثقافت عوام کی سوچ اور خیالات تک پہنچنے کا پہلا قدم ہوتی ہیں۔(10)

گو کہ سندھی زبان اس خطے کی قدیم اور ترقی یافتہ زبانوں میں سے ہے۔مگر اس زبان و ادب پر سرکاری سطح پر سندھ میں انگریز دور حکومت (1947-1843) میں کام شروع ہوا۔انگریزوں نے اسے سرکاری و دفتری

زبان بنانے کے ساتھ ساتھ اسکالرس کی ایک کمیٹی کے ذریعے اس کے اسکرپٹ کا ایک معیار مقرر کیا، جو عربی فارسی وسندھی طرز کا تھا اور آج بھی رائج ہے۔ لوک ادب پر تحقیق و ترویج کا کام بھی اسی دور سے شروع ہوا۔ لوک ادب پر یہ کام ابتدائی تو تھا مگر مؤثر نہیں تھا۔

پاکستان بننے کے بعد عالمی شہرت یافتہ عالم پروفیسر ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ کی سربراہی میں سندھی ادبی بورڈ کی جانب سے ایک انتہائی مؤثر لوک ادب اسکیم کے ذریعے 1957 سے 1958 تک سندھ کے دور دراز علاقوں سے لوک ادب کی تمام اصناف اکٹھی کی گئیں۔ جمع شدہ مواد (43) ضخیم کتابوں کی صورت میں 1991 تک شایع ہوتا رہا۔ اس کے بعد دور حاضر میں راقم الحروف نے سندھی لوک ادب پر کام کیا ہے۔ اس سلسلے میں اب تک سات کتب شایع ہو چکی ہیں۔

سندھی کی بنسبت پاکستان کی دیگر زبانوں کے لوک ادب کو جمع کرنے کا کام بہت کم ہوا ہے، ہماری اسکیم سے Idea لے کر دیگر زبانوں کے لوک ادب کے لیے بھی کام شروع کیا جائے۔ اس سلسلے میں خصوصی طور پر صوبائی حکومتیں اقدامات کریں۔

اگر ہم نے اپنے لوک ادب کو جمع کرنے میں مزید دیر کی تو بہت جلد ہی اس سے محروم ہو جائیں گے۔ لہٰذا سرکاری وغیر سرکاری طور پر جلد سے جلد اقدمات کیئے جائیں۔

حوالہ جات :

1. قمر رئیس، پروفیسر (مرتب)، (1990)) اردو میں لوک ادب، سیمانت پرکاشن نئی دہلی، انڈیا، ص : ڈسٹ کور۔
2. جامڑو کمال، ڈاکٹر (2015ء) مرتب، پاکستانی زبانوں کا لوک ادب (مقالہ جات : ایک روزہ پہلی قومی لوک ادب کانفرنس) شعبہ سندھی، وفاقی اردو یونیورسٹی کراچی۔ ص۔۔
3. جامڑو کمال، ڈاکٹر، (2008ء)، سندھوء جاگیت محکمہء ثقافت، حکومت سندھ، کراچی ص 120 :
4. پاکستانی زبانوں کا لوک ادب، ص 127 :
5. ایضاً، ص98 :
6. ایضاً، ص146 :
7. ایضاً، ص104 :
8. ایضاً، ص70 :
9. ایضاً، ص22 :
10. ایضاً، ص 45 :

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر مظہر عباس*

روشن خیالی، سیکولرازم اور اُردو ناول

Abstract: *At present, our society has become helpless pray to such curses as religious fundamentalism and resultant intolerance and terrorism. Our present scenario is replete with Nihilism (meaninglessness), Ontological uncertainty and a deep sense of insecurity. Magnanimity, fellowship, tolerance and all that constitutes a society , in the real sense of the world , has been replaced by such bans as narrowness of vision , excessive egotism, intolerance , sectarianism dogmatism. In consequence of all this, the cultural life has been paralyzed. The State also realized that over emphasis on religion , breeds fanaticism, fundamentalism thought line cultural narcissism; hence the need for an optimistic and secular state should positively be created and popularized among masses. So, when the Prime Minister of the State attends the festival of Holi, he is actually implicitly propagating the concept of a state that has a secular and optimistic vision. Now, keeping in view this promising situation, it is up to us to explore literature curriculum, in order to promote this optimistic and secular thought. Here it must be explained that "secular" not necessarily always means anti religion. It is interesting to note that Urdu fiction, when viewed through this lens, amazed all because it has always been optimistic and secular, since its origin. This paper is an attempt to bring forward this theoretical basis of Urdu Novel.*

یورپ میں احیاءِ علوم کی تحریک کے ذریعے اس انسانی شعور کو زندہ کرنے کی کوشش کی گئی جسے قرونِ وسطیٰ میں مذہبی طبقے نے ختم کر دیا تھا۔ ارسطو کی موت کے کچھ ہی عرصہ بعد روم کے بادشاہوں نے عیسائی مذہب قبول کر

*شعبہ اردو گورنمنٹ ولایت حسین اسلامیہ کالج ملتان۔

لیا۔ مذہبی طبقے نے خدا کے بیٹے، پر ہونے والے ظلم کی اس طرح تشہیر کی کہ رومی بادشاہوں سمیت عام آدمی بھی خود کو اس گناہ میں شریک سمجھنے لگا۔ ’گناہ‘ کے فلسفے کو اس حد تک اُجاگر کیا گیا کہ تمام عقلی اور شعوری روایات پس پردہ چلی گئیں۔ فلسفے کی تمام بڑی درس گاہیں بند کر دی گئیں۔ تمام عقلی علوم کو کفر قرار دیا گیا۔ عقل وشعور پر عقیدے اور توہمات کو فوقیت دی گئی اور یورپ جہالت کی تاریکی میں گم ہو گیا۔ اس لیے اس عہد کو تاریک دور یا زمانۂ جاہلیت کہا جاتا ہے۔ احیاء علوم کی تحریک کے ساتھ قدیم یونانی علوم اور فکر وفلسفے کو زندہ کرنے کی کوشش کی گئی تا کہ اس روح اور فکر کو زندہ کیا جا سکے جو انسان کی عظمت کی ضامن تھی۔

احیاء علوم کی تحریک کا اگلا قدم روشن خیالی کی تحریک کی صورت سامنے آیا۔ علم و دانش، عقل وخرد، آزادہ روی، آزاد خیالی اور تعقل پسندی کو فروغ حا
صل ہوا۔ چرچ کی طرف سے دیے گئے فلسفۂ حیات کی جگہ روشن خیال تصورِ حیات سامنے آیا۔ روشن خیال مفکرین نے خدا کے بارے میں نیا نقطۂ نظر دیا۔ ان کا خیال یہ ہے کہ خدا نے اس کائنات کو کچھ اُصولوں پر قائم کیا ہے اور وہ ان اُصولوں میں مداخلت نہیں کرتا۔ انسانی زندگی سے براہِ راست اس کا تعلق نہ ہونے کے برابر ہے۔ انسان کی بہتری اور فلاح کا تعلق اس کے اپنے اعمال کے ساتھ ہے۔ اسے اگر ترقی کرنا ہے تو اپنی عقل کو رہنما بنانا ہوگا۔ مذہبی جذباتیت اور بے جا حدود وقیود کو رد کرنا ہوگا۔ کائنات کی تفہیم اور تسخیر کے لیے عقل واستدلال کا سہارا لینا ہوگا۔ روشن خیالی اور خرد افروزی کی اس تحریک میں کوپرنیکس، جان کیپلر، گلیلیو گلیلی، نیوٹن، ڈیکارٹ اور آئین سٹائین جیسے فلسفی اور سائنس دانوں کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ یورپ میں عظیم سائنسی دور کا آغاز ہوا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر رفعت اقبال خان لکھتے ہیں:

> ’’اٹھارویں صدی کے یورپی معاشرے میں 'Enlightenment' یا روشن خیالی ایسی تحریک تھی جس نے عقل ودانش کی برتری، انسانی وقار کے تحفظ اور فلاح و بہبود، مادی ترقی اور انتقادی عقل کا پرچار کرتے ہوئے سیاسی استبدادیت یا مطلق العنان بادشاہت، روایت کی بالادستی اور کلیسائی پاپائیت کو سیاسی ومذہبی معاملات سے نکالنے کا تقاضا کیا۔‘‘ [۱]

اس میں کوئی شک نہیں کہ یورپ کی تمام تر مادی اور سائنسی ترقی کے پس منظر میں پندرھویں صدی کی احیاء علوم کی تحریک Renaissance، سولھویں صدی کی اصلاحِ دین جیسی تحریکیں نظر آتی ہیں۔ سترھویں، اٹھارویں اور انیسویں صدی میں سائنسی انقلاب نے جدید صنعتی سماج کی بنیاد رکھی۔ روشن خیالی کا دائرہ بھی وسیع ہوا۔ عالمگیریت اور ہمہ گیریت جیسے نظریات بھی روشن خیالی کے دائرے میں شامل ہوئے۔ فرسودہ مسلمات کی

اندھی تقلید کی جگہ مساوات، تحمل، بردباری، بے تعصبی، رواداری، وسعتِ قلب ونظر، مذہبی، سیاسی اور فکری حوالوں سے نئے خیالات کو خوش دلی سے قبول کرنے کی طرح ڈالی گئی۔

سیکولرازم اور لبرل ازم جیسے تصورات نے معاشرتی سطح پر غلبہ حاصل کیا۔ اگرچہ ان دونوں نظریات کا فروغ بھی رینساں کے ساتھ جڑا ہے۔ یہاں مختصراً بتانا مقصود ہے کہ سیکولرازم مذہبی اجارہ داری، غلبہ، فرسودہ مذہبی تصورات کی اندھی تقلید کے خلاف ایک ردِعمل تھا۔ چرچ نے ہر اس فکر اور علم کی بیخ کنی کی جو عقل، تعقل اور غور وفکر پر بنیاد رکھتا تھا۔ فلسفہ اور دیگر تمام علوم کو کفر وارتداد قرار دے کر بین کیا جا چکا تھا۔ ردِعمل میں احیاء علوم اور احیاءِ دین کی تحاریک نے جنم لیا اور سیکولرازم کو فروغ حاصل ہوا۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں لکھا ہے:

> "In the European Middle Ages there was a strong tendency for religious person to demise human affairs and meditate on God and the afterlife. As a reaction to the medieval tendency, secularism, at the time of the Renaissance, exhibited itself in the development of humanism, when people began to show more interest in human cultural achievements and the possibilities of their fulfillment in this world.[2]

انسانی عقل، عمل، محنت، جدوجہد اور انسانی صلاحیتوں پر اعتبار کیا گیا۔ تقدیر، مقدر اور حیات بعد از مرگ جیسے تصورات کو رد کیا گیا اور موجودہ زندگی کو ان دیکھی آنے والی زندگی پر فوقیت دی گئی۔ فرد اور معاشرے پر مذہب کے تسلط کو ختم کیا گیا اور سیکولر ریاستوں کا قیامِ عمل میں آیا۔ مذہبی تسلط کے خلاف ردِعمل سے لے کر سیکولر ریاستوں تک کا سفر بلاشبہ صدیوں پر محیط ہے۔ صنعتی انقلاب کے بعد یورپی ریاستوں کا عمومی رویہ سیکولر رہا۔ اس کی بنیادی وجہ مقامی سطح پر آنے والی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور معاشی تبدیلیاں ہیں۔ ان تبدیلیوں کے نتیجے میں سامنے آنے والے مسائل کا حل مذہب یا روایتی تصورات کے ساتھ کرنا ممکن نہ تھا۔ اس لیے ریاست نے ان مسائل کا حل عصری تقاضوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے سیکولر انداز میں تلاش کیا۔ سیکولرازم کے فروغ کے ساتھ انسان میں رواداری، برداشت، وسیع القلبی اور وسیع النظری پیدا ہوئی۔ مذہبی نوعیت کے تمام تعصبات ختم ہوئے۔ ہزار سالہ گھٹن کا شکار ذہن مذہبی غلبے سے آزاد ہوا۔ خدا، کائنات اور انسان کے حوالے سے نئے سرے سے غور وفکر کرنا شروع کیا گیا۔

اردو ناول میں بھی روشن خیالی اور سیکولر نظریات کا اثر بہت گہرا نظر آتا ہے۔ اُردو ناول نگاروں نے

مذہبی تعصّبات سے ماورا ہو کر انسان اور انسان سے وابستہ مسائل اور انسان کے اس کائنات میں امکانات کو اُجاگر کیا۔ یہ کہا جائے کہ اردو ناول کا تو آغاز ہی اس زمانے کے اعتبار سے ایک روشن خیال اقدام تھا تو بے جا نہ ہوگا۔ ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے پہلے ناول کے دیباچے میں عورتوں کی تعلیم کی ضرورت پر زور دیا۔ انہوں نے مذہبی تعلیم کو ناکافی قرار دیا اور انہوں نے ضرورت محسوس کی کہ ایسی کتاب لکھی جائے جو پڑھنے میں بھی دلچسپ ہو اور عورتوں کو توہمات اور جہالت سے وابستہ فکر سے آزاد کرے[۳]۔ اگرچہ نذیر احمد نے عورتوں کی تعلیم سے زیادہ تربیت پر زور دیا اور اصغری جیسے یک رُخے کردار کو مثالی قرار دیا۔ اس کے باوجود ان کا یہ اعتراف کرنا کہ اب عورتوں کو بھی تعلیم کی اشد ضرورت ہے یہ اس زمانے کے اعتبار سے روشن خیال فکر تھی۔

نذیر احمد کا ناول 'ابن الوقت' اگرچہ گہرے طنز کا حامل ہے۔ اس میں ابن الوقت کے مغربی طرزِ زندگی، مغربی لباس، چُرٹ پینے جیسے رویوں پر طنز کیا گیا ہے، لیکن اس ناول میں بھی ہمیں روشن خیال فکر اور سیکولر نظریات کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ ابن الوقت نے ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں میں ایک انگریز مسٹر نوبل کی جان بچائی۔ فسادات کے فرو ہونے کے بعد مسٹر نوبل کی کاوش سے جاگیر پائی اور مسٹر نوبل کی صحبت میں اٹھنا بیٹھنا شروع کیا۔ مسٹر نوبل نے اسے بتایا کہ یورپ والوں کی ترقی کا راز وسیع تر سلطنت میں نہیں ہے بلکہ اس وسیع تر سلطنت اور ترقی کا راز جدید علوم میں ہے۔ ان جدید علوم کی بدولت یورپ والوں نے ریل ایجاد کی، تار برقی، اسٹیمر اور ہزار ہا نفع بخش اشیاء بنائیں[۴]۔ یہ خیالات سیکولر اور روشن خیالی پر مبنی ہیں۔ اگرچہ ابن الوقت کے کردار کے ذریعے نذیر احمد نے مغربیت پسندوں پر طنز کیا ہے، لیکن مسٹر نوبل کا نام ہی اس کے مہذب، روشن خیال اور سیکولر ہونے کی دلیل بن جاتا ہے۔ حجۃ الاسلام کے طویل لیکچر نے اگرچہ ابن الوقت کے خیالات کو بدل دیا، لیکن اس کے اُٹھائے ہوئے سوالات اُردو ناول میں روشن خیالی اور سیکولر نظریات کی ابتدائی شکل ضرور اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ غربت کو تقدیر نہیں سمجھتا، غربت کی اصل وجہ ختم کرنا چاہتا ہے، حاکم اور محکوم قوم کے درمیان بڑھتی دوری کو ختم کرنا چاہتا ہے۔ جبر اور قدر پر بھی اس کے خیالات روایتی نہیں ہیں۔

روشن خیالی اور سیکولر نظریات کے گہرے رنگ پریم چند کے ناولوں میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ پریم چند اگرچہ روایت پسند آدمی ہیں، لیکن روایت پرست نہیں۔ سماجی، سیاسی، مذہبی اقدار میں بہتری کے خواہش مند ہیں۔ ان کے کچھ کردار انسان کی محنت اور عظمت کا ذکر کرتے ہیں۔ مذہب کی بے جا اور اندھی تقلید کے خلاف ہیں۔ 'میدانِ عمل' کا ایک اہم کردار 'غزنوی' کے خیالات خالصتاً سیکولر ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''مذہب کا دور ختم ہو رہا ہے بلکہ یوں کہو کہ ختم ہو گیا۔ صرف ہندوستان میں اس کی کچھ

جان باقی ہے۔ یہ معاشیات کا دور ہے۔ اب قوم میں دار و نادار، مالک اور مزدور اپنی اپنی جماعتیں بنائیں گے۔'' [۵]

'غزنوی' مذہبی بنیاد پر انسانی تفریق کا قائل نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ اصل مسئلہ معاشیات کا ہے اور ایک دو صدی بعد ایسا دور ضرور آئے گا جب دنیا میں برابری کی بنیاد پر ایک سلطنت قائم ہوگی۔ ساری دنیا کے لیے ایک قانون، ایک نظام اور ایک معیارِ زندگی ہوگا۔ قوم کے خادم قوم پر حکومت کریں گے یعنی غریب اور مزدور حکومت کریں گے اور حاکم اور محکوم کا فرق ختم ہو جائے گا[۶]۔ یہ خالصتاً اشتراکی نظریات ہیں۔ عوامی حکومت، مساوات اور وسائل کی منصفانہ تقسیم کے تصورات پریم چند کے ناولوں میں بھی ہیں، لیکن وہ خونی انقلاب کے حق میں نہیں۔ پریم چند کے سیکولر اور روشن خیال تصورات زیادہ واضح اور کھل کر ان کے ناول 'گئودان' میں نظر آتے ہیں۔ ہوری، گوبر، دھنیا یہ تینوں ناول کے اہم اور مرکزی کردار ہیں۔ تینوں کرداروں میں روشن خیالی اور سیکولر نظریات نظر آتے ہیں۔ گوبر نے جھنیا نام کی بیوہ سے تعلق استوار کیا۔ وہ حاملہ ہو گئی اسے اپنے گھر میں چھوڑا اور خود شہر بھاگ گیا۔ یہاں ہوری جیسا روایت پسند انسان اور اس کی بیوی دھنیا نے خالصتاً سیکولر اور روشن خیال رویے کا اظہار کیا۔ مذہب اور سماج کے ٹھیکیداروں نے ان پر پنچایت بٹھائی، سو روپیہ نقد اور تیس من غلہ تاوان عاید کر دیا، ایسے میں ہوری کی بیوی دھنیا کا مکالمہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس نے مذہب، سماج اور برداری کے بنائے ضابطوں کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔[۷]

سجاد ظہیر کا ناول 'لندن کی ایک رات' بھی اپنے موضوع کی مناسبت سے روشن خیال اور سیکولر نظریات کا حامل ہے۔ ناول کے زیادہ تر کردار مذہبی حوالے سے روشن خیال فکر کے حامل ہیں۔ مذہبی، نسلی اور لسانی تعصّبات سے ماورا، لندن کے کہر آلودہ موسم میں اپنے غلام دیس سے دور زندگی گزار رہے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار نعیم الدین احمد ہے جو تاریخ کا طالب علم ہے اور کئی برسوں سے لندن میں رہ کر اپنا ڈاکٹریٹ کا مقالہ مکمل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ نعیم کے ساتھ ساتھ راؤ، اعظم، عارف، کریمہ بیگم، شیلا، احسان وغیرہ غرض سبھی کردار اپنی تمام تر انفرادیت کے باوجود داخلی طور پر ایک دوسرے سے جُڑے ہیں۔ تمام ہندوستانی کردار روشن خیال اور سیکولر سوچ کے مالک ہیں۔ ہندوستان کی غلامی اور برطانوی استعماریت سے نالاں ہیں۔ نعیم کے گھر پارٹی کے دوران شیلا نعیم کو اپنی محبت ہیرن کے بارے میں بتاتی ہے۔ ہیرن سے ہندوستانی روحانیت پر مکالمہ کر رہی ہوتی ہے اس وقت ہیرن کے خیالات خالص سیکولر ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ

''روحانیت کیا ہے؟ مذہب میں ڈوبا ہوا دماغ! ہیرن کہنے لگا تم اخباروں میں پڑھتی

ہوگی کہ ہمارے ہاں ہندو، مسلمان اور سکھ ایک دوسرے سے لڑتے رہتے ہیں مذہبی
سوالات کی بنا پر، لیکن اس کا یہ معنی ہے کہ ان میں روحانیت یا مذہب بھری ہوئی ہے؟
بالکل نہیں____'' [۸]

ہیرن ان تعصّبات کا خالصتاً سیاسی پس منظر بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس ملک کی قوم غلام ہو، اسی فیصد انسانوں کو پیٹ بھر کر کھانا نہ دستیاب ہوتا ہو، جس میں مریض کو دوا دستیاب نہ ہو، علم گنتی کے لوگوں تک محدود ہو وہاں مذہب اور روحانیت ہی انسان کی پناہ بنتی ہیں۔

کرشن چندر نے اپنے ناولوں میں سیکولر اخلاقیات اور روشن خیالی کو خاص فکری تناظر میں پیش کیا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے مارکسی نظریات کے زیر اثر ادب میں عوام دوستی کے تصور کو فروغ دیا۔ مارکسزم تقدیر، مقدر اور روایتی مذہبی عقائد کو رد کرتا ہے۔ انسان کی تقدیر اس کی محنت اور جدلیاتی مادیت کے ضابطوں میں تلاش کرتا ہے۔ اس لیے کرشن چندر نے بھی اپنے ناولوں میں روایتی مذہبی توہمات اور چھوت چھات کے نظام کی نفی کی ہے۔ ذات پات کے نظام کو رد کیا ہے۔ ان کے ناول 'شکست' کا مرکزی کردار شیام شہر کے کالج میں پڑھتا ہے۔ چھٹیوں پر اپنے گاؤں آتا ہے۔ شیام نئے تصورات اور نئے فکری نظام سے محبت کرنے والا، انقلابی سوچ رکھنے والا نوجوان ہے۔ شیام کے خیالات روشن خیال اور سیکولر ہیں۔ وہ ہندوستان تو کیا پوری دنیا کے انسانوں کو بھائی سمجھتا ہے۔ انہیں الگ دیکھنے کے بجائے اکٹھا مل جل کر امن و آشتی کا برتاؤ کرتے، بہتر تہذیب، بہتر نظامِ زندگی اور ایک بہتر فلسفے کی تعمیر کرتے دیکھنا چاہتا ہے۔[۹]

عبداللہ حسین کا ناول 'اُداس نسلیں' میں بھی روشن خیال فکر اور سیکولر نظریات موجود ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار نعیم جدید تعلیم سے آراستہ ہے۔ وہ اپنے خاندانی پس منظر سے بھی آگاہ ہے۔ وہ جانتا ہے کہ روشن آغا کو ۱۸۵۷ء میں ایک انگریز کی جان بچانے کے سلسلے میں جاگیر ملی، انہوں نے اپنے دوست کو بھی اپنی زمین میں کچھ حصہ دیا۔ نعیم کی پرورش اس کے چچا ایاز بیگ نے کی جو لکڑی کا کاروبار کرتے اور اعلیٰ طبقات میں اٹھتے بیٹھتے تھے۔ نعیم روشن آغا کی بیٹی عذرا سے محبت کرتا ہے۔ اپنے گاؤں آتا ہے، فوج میں بھرتی ہو کر جنگِ عظیم اوّل میں لڑنے کے لیے چلا جاتا ہے۔ ایک بازو سے محروم ہو کر واپس آتا ہے۔ کاشت کاری شروع کرتا ہے۔ دہشت گردوں کے ایک گروپ میں شامل ہو کر، ریلوے لائنیں اُڑاتا ہے۔ عذرا سے شادی کرتا ہے، کانگریس میں شامل ہو کر تقریریں کرتا ہے۔ جیل جاتا ہے، آزاد ہو کر محکمہ تعلیم میں انڈر سیکرٹری تعینات ہوتا ہے۔ یہاں تک آتے آتے نعیم کے مزاج میں کئی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ وہ اپنی بیوی عذرا سے دور ہوتا ہے اور سیکرٹری انیس

الرحمٰن کے قریب ہو جاتا ہے۔ انیس الرحمٰن سیکولر نظریات کا مالک ہے۔ خدا، مذہب اور مذہب کے منفی استعمال کے حوالے سے اس کے نظریات قابلِ توجہ ہیں۔ انیس الرحمٰن کے خیالات جاننے کے لیے اقتباس ملاحظہ ہو:

''جانتے ہو ہم نے خدا کو کیوں ایجاد کیا ہے؟ اپنے آرام کی خاطر کیونکہ ہم سوچنا نہیں
چاہتے، اور سچائی کی تلاش میں سوچنا دنیا کا مشکل ترین کام ہے____ مذہب، اس
سے کیا حاصل؟ دنیا کے تمام مذہب محبت کا پرچار کرتے ہیں۔ ھنہ! پر ہوتا کیا ہے۔
جونہی آپ ایک مذہب کو اپنا لیتے ہیں آپ کے دل میں نفرت کا، تعصب کا بیج بو یا جاتا
ہے، دوسرے مذہب کے خلاف، دوسرے تمام مذاہب کے خلاف____'' [۱۰]

انیس الرحمٰن کا کردار بنیادی طور پر انسانی ضمیر کی آواز بنتا ہے۔ مذہب کے نام پر کروڑوں انسانوں کا خون بہایا گیا۔ اس مذہبی تعصب اور جنون نے انسان کو انسان کا دشمن بنایا۔ ایسے ہی سیکولر تصورات عبداللہ حسین کے ناول 'نادار لوگ' میں نظر آتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار ملک اعجاز اور اس کا چھوٹا بھائی سرفراز دونوں سیکولر اور روشن خیال کردار ہیں۔ سرفراز کے ان تصورات کے پیچھے اس کے بچپن کا تجربہ ہے۔ اس تجربے نے عمر بھر کے لیے اس کے مزاج کو ایک خاص رنگ میں ڈھال دیا۔ سرفراز نے آٹھویں میں وظیفے کا امتحان دیا۔ وہ اس کا بڑا بھائی ملک اعجاز دونوں مطمئن تھے کہ وظیفہ لگ جائے گا، مگر سرفراز کے اندر ایک بے چینی کی کیفیت تھی جو اسے بار بار مسجد لے جاتی، وہ گڑگڑا کر وظیفے کے لیے دعائیں مانگتا۔ اس نے 'بابا چلے شاہ' کے مزار پر پانچ روپے کی منت مانی، روز سکول سے واپسی پر منت کی تحریر دیکھنے چلے شاہ کے مزار پر جاتا۔ اس کا وظیفہ رہ گیا۔ اس دن کے بعد سرفراز کا مذہب اور اس طرح کی مذہبی رسومات سے دل اُٹھ گیا۔

''اس دن کے بعد نہ میں بابے چلے کے مزار پر گیا اور نہ ہی میں نے مسجد کا رُخ کیا، بی بی کہتی، تھ تھ تھ، اللہ میاں کو وظیفہ لگنے کی رشوت دیتے تھے؟ ایسی نمازیں قبول نہیں ہوتیں۔ لالہ ہنس کر کہتا چھوڑ اس کا پیچھا، محنت کرنے دے، نمازوں سے کیا ہوتا ہے۔'' [۱۱]

اس ناول کے تقریباً سبھی کردار سیکولر خیالات کے حامی ہیں۔ ملک اعجاز مزدور یونین میں تھا۔ مزدور اس کی دل سے عزت کرتے، اس نے کئی مواقع پر ملک جہانگیر کی مدد کی۔ برادری ازم اور ذاتی مفاد کی خاطر مِل میں کئی مرتبہ مزدوروں کی ہڑتال کو رکوایا۔ آخر تنگ آ کر اور ضمیر کی آواز پر اس نے مزدوروں کو مزید دھوکا دینے سے انکار کر دیا اس وقت ملک جہانگیر نے اس کی گنے کی کھڑی فصل کو تباہ کرا دیا اس وقت الیاس کمہار اور چاچے احمد کا مکالمہ بھی معنی خیز ہے۔

''ناں چوہدری، بیٹھنا نہیں، کام کو جا رہا ہوں۔ سویرے کھیت پر گیا تھا۔ سنتے ہی جا پہنچا تھا۔ ظلم ہوا ہے۔ خدا ان کو

اس کا بدلہ دے گا۔ کیوں، خدا کو اور کوئی کام نہیں؟ چاچا بولا۔ ظلم ظلم سے چکایا جاتا ہے۔''[۱۲]

مستنصر حسین تارڑ کا ناول 'راکھ' بھی سیکولر خیالات کا حامل ناول ہے۔ مشاہد، مردان، زاہد کالیا، ڈاکٹر ارشد تمام کردار مذہبی، نسلی یا طبقاتی تعصّبات سے بلند ہیں۔ انسان اور انسانیت پر اعتقاد رکھتے ہیں۔ مشاہد کے خیالات جاننے کے لیے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''نسل انسانی کا سب سے بڑا کارنامہ ــــــ ایک فخر ــــــ ایک بلند بانگ آئیڈیل قربانی ہی تو ہے۔ اور قربانی آپ کو کہاں لے جاتی ہے؟ کافرستان کے وہ الٹر، وہ بڑے بڑے پتھر جن پر لاکھوں بھیڑ بکریاں کٹیں اور ان کا خون بہا تو پتھر تو پتھر ہی رہا اس پر کیا اثر ہوا۔ یا جن کی قربانی ہوئی۔ مرضی سے ہاتھ میں پرچم پکڑے ہوئے یا مرضی کے خلاف جنہیں دھکیل دیا گیا ان سب کا End result کیا ہوا؟''[۱۳]

بچپن سے ہی مشاہد کے ذہن میں ایسے سوالات سر اُٹھاتے جو روایتی مذہبی تصورات سے مختلف تھے۔ ان ہی دِنوں میں اس نے ایسے تجربے کو سہا جو ساری زندگی اس کی شخصیت پر گہرے اور ان مٹ نقوش چھوڑ گیا۔ تقسیم، ہجرت اور فسادات کے تجربے کو ایک بچے نے سہا اور اپنے ذہنی معیار کے مطابق نتائج اخذ کیے۔ اس نے اپنے باپ سے سوال کیا کہ ہندو رام تو بے قصور اور اچھا آدمی تھا اسے بے گناہ قتل کر دیا گیا اور لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہندو تھا اس لیے دوزخ میں جائے گا۔

''پر اباجی وہ تو گلی میں بیٹھ کر حقہ پیتا تھا اس نے کبھی کسی کو کچھ نہیں کہا تو وہ کیوں دوزخ میں جائے گا ــــــ بیٹے کیا پتہ کیا ہونا ہے ــــــ اور اباجی وہ شاہ جی جو تھانیدار تھے ــــــ وہ روزہ رکھ کر لوٹ مار کروا رہے تھے اباجی ــــــ وہ سب لوگ کہتے ہیں وہ جنت میں جائیں گے۔ کیوں؟''[۱۴]

ناول میں بار بار روایتی مذہبی تعصّبات اور تصورات پر سوال اُٹھائے گئے ہیں۔ سیکولر اور روشن خیال تصورات کی گہری عکاسی فاروق خالد کے ناول 'اپنی دعاؤں کے اسیر' میں بھی کی گئی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار شرف الدین فیاضی ہے۔ فیاضی ایک باشعور کردار ہے۔ زندگی، انسان، کائنات، خدا کے حوالے سے واضح سیکولر نظریات رکھتا ہے۔ فیاضی سینئر پروفیسر تھا۔ ریٹائر ہو کر پرائمری سکول میں پڑھانے لگا۔ وہاں سے الگ ہو کر ایک کارخانے میں چوکیدار کی ملازمت کرنے لگا۔ فیاضی رات بھر ملازمت کرتا، طالب علم اور ملنے والوں سے ملتا، مطالعہ کرتا۔ فیاضی مذہب، خدا اور عبادات کا روایتی تصور نہیں رکھتا۔ بلکہ ایک سیکولر انسان کی طرح مذہب کے روایتی تصورات کا باغی ہے۔ فیاضی ان معنوں میں باغی نہیں کہ مذہب کا انکار ہو بلکہ اس کے ذہن میں کچھ سوالات ایسے ضرور جنم لیتے ہیں جو اسے روشن خیال اور روایتی مذہبی تصورات کا باغی بنا دیتے ہیں۔

فیاضی ناول کے ایک کردار عارف کی موت پر افسوس کی غرض سے جاتا ہے۔ وہاں وہ قرآن کی تلاوت کرتا ہے۔ اس وقت اس کے ذہن میں کچھ سوالات جنم لیتے ہیں۔ وہ جزا اور سزا کے روایتی تصور کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔

''موت اور زندگی کو پیدا کرنے کا مطلب آزمائش ہے اور اگر آزمائش کے بعد جزا اور سزا ہے تو کیا ہم اس زندگی میں خود مختار ہیں؟ اگر ایسا ہے تو اختیار کا اختیار دینے کے بعد اس کی جانچ پڑتال کیا معنی رکھتی ہے۔''[۱۵]

مذہب میں ڈر اور خوف کے ذریعے اتباع کی فلاسفی کو بھی فیاضی قبول نہیں کرتا۔ اس کا خیال یہ ہے کہ کافر بھی تو زندگی، انسان، رشتے، فرائض، ذمہ داریوں کو اچھی طرح نبھاتے ہیں۔ پھر انہیں ڈرایا کیوں جاتا ہے؟ کیا انہیں ایک خاص سمجھ اور سوچ سے ڈرایا جاتا ہے اور اسے عظمت اور معنویت کا نام دیا جاتا ہے۔ مذہب خود اپنی باریکیاں نہیں سمجھتا اور سمجھانے اور منوانے پر بضدر رہتا ہے۔[۱۶]

مصطفیٰ کریم کا ناول 'راستہ بند ہے' بھی مذہب کے حوالے سے روایتی تصورات کو رد کرتا ہے۔ ناول میں جنس کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار واجد مذہبی انسان ہے۔ امام مسجد ہے۔ تلاوت کرتا ہے تو سامعین کے دل تک اس کی تاثیر جاتی ہے۔ گاؤں کی شادی شدہ عورت اور ایک بچی کی ماں نوراں سے جنسی تعلق قائم کرنے کی پاداش میں، سزا کے بعد گاؤں سے نکال دیا جاتا ہے۔ واجد اپنی ذلت اور رسوائی کو برداشت نہیں کر سکتا، جہادیوں کے ساتھ کشمیر پہنچ جاتا ہے، وہاں جا کر وہ ایک روحانی ہستی بن جاتا ہے۔ اپنی عبادت اور ریاضت کی بدولت دور دور تک اس کی شہرت ہو جاتی ہے۔ وہ نوجوانی میں ہی اپنی جنسی جبلت کو ختم کر دیتا ہے۔ نوراں کی بیٹی شاداں جوان ہوتی ہے وہ اسے ڈاکوؤں سے بچانے کی خاطر واجد کے پاس کشمیر پہنچا دیتی ہے۔ واجد شاداں سے شادی کر لیتا ہے۔

ایک دن چشمے پر کپڑے دھوتی شاداں پر ایک فوجی جنسی زیادتی کی کوشش کرتا ہے۔ مگن شاہ اسے فوجی سے بچاتا ہے اور فوجی کو جان سے مار دیتا ہے۔ شاداں کے پیٹ میں موجود بچہ ضائع ہو جاتا ہے۔ وہ شدید تکلیف میں اپنے شوہر سے ہمدردی کی توقع لگائے ہوتی ہے اور واجد اس سے سوال پر سوال کیے جاتا ہے کہ کیا اس کے ساتھ زیادتی ہو گئی یا نہیں۔ شاداں غصے سے جواب دیتی ہے کہ مجھ سے پوچھنے کے بجائے اپنے خدا سے پوچھو وہ بتا دے گا وہاں پر واجد پر جو انکشاف ہوتا ہے وہ ملاحظہ ہو:

''واجد سکتے میں آ گیا۔ اس کی ایک خفیہ کائنات تھی جس میں وہ اکثر خدا سے ہم کلام ہوتا۔ سوالات کرتا اور اسے جوابات ملتے ــــــ واجد کو اچانک احساس ہوا کہ اسے کوئی جواب نہیں مل سکتا۔ اس کی خفیہ کائنات میں اس وقت

مکمل خاموشی ہے۔کوئی بولنے والانہیں۔تو کیا____ تو کیاوہ خود کو جواب دیتا رہا تھا۔'' [۱۷]

خود آ گاہی اور خودفریبی کا احساس اس وقت شدید ہوگیا جب دم توڑتی شاداں نے اسے بتایا کہ وہ بچہ واجد کا نہیں تھا۔اس وقت واجد کی تمام تر عبادت، ریاضت، روحانیت اورانسانیت کہیں چھپ گئی۔وہ شاداں کی مدد کرنے کے بجائے اسے چھوڑ کر حجرے سے باہر نکل گیا۔یہاں ناول نگار کے روشن خیال اور سیکولر تصورات سامنے آتے ہیں کہ مذہب اور روحانیت ایک سطح پر فریب اور آڑ بن جاتے ہیں جن کے پیچھے انسان اپنی خود غرضی، خودفریبی اور مفاد پرستی کو چھپاتا ہے۔ان سارے مباحث کو سامنے رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اردو ناول کی روایت کا بڑا حصہ (تاریخی ناول کو چھوڑ کر) روشن خیال اور سیکولر نظریات سے متاثر ہے۔اردو ناول نگاروں نے روایتی اور مذہبی تصورات کے بجائے زندگی کے حقائق کی عقل اور دلیل کے ساتھ نقاب کشائی کی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ رفعت اقبال خان، ڈاکٹر: ''خردافروزی اور روشن خیالی''، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۱۶

2. www.britannica.com/ebchecked/topic/532006/secularism dated: 7-1-2015

۳۔ نذیر احمد دہلوی: ''مراۃ العروس''، ادارہ فروغِ اردو وسائنس، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص: ب

۴۔ نذیر احمد دہلوی: ''ابن الوقت''، ادارہ فروغِ اردو وسائنس، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۴۳

۵۔ پریم چند: ''میدانِ عمل''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۵ء، ص ۲۷۰

۶۔ ایضاً، ص ۲۷۰

۷۔ پریم چند: ''گئودان''، پروگریسو بکس، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳۷

۸۔ سجاد ظہیر: ''لندن کی ایک رات''، دانیال، کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۲

۹۔ کرشن چندر: ''شکست''، ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۵ء، ص ۴۱، ۴۲

۱۰۔ عبداللہ حسین: ''اُداس نسلیں''، قوسین، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۵۳۱، ۵۳۲

۱۱۔ عبداللہ حسین: ''نادار لوگ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۲۳۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۶۶

۱۳۔ تارڑ، مستنصر حسین: ''راکھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۵۳

۱۵۔ فاروق خالد: ''اپنی دعاؤں کے اسیر''، قوسین، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۰

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ مصطفیٰ کریم: ''راستہ بند ہے''، شہزاد، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص ۲۸۳

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد اشرف کمال*

مرزا رُسوا۔ناول سے نفسیات تک

Abstract: *Mirza Ruswa was a man of qualities. He was a famous novelist, playwright, scientist, mathematician and a psychological critic in Urdu. His novel "Umrao jan ada" is a quite familiar in Urdu literature. He showed different aspects of culture and language of Lakhnao in his novel. This novel is called first complete novel in Urdu literature due to its plot construction.*

Mirza Ruswa in his letters on psychology seems to be a founding writer of psycho approach in art and poetry in Urdu literature.

مرزا محمد ہادی رُسوا لکھنؤ کے علاقہ باگ ٹولہ میں ۱۸۵۸ء میں پیدا ہوئے۔اُن کے والد کا نام آغا محمد تقی تھا جنھیں ریاضی اور منطق میں مہارت حاصل تھی۔ان کا خاندان متمول تھا۔ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کی۔سولہ سال کی عمر میں والدین کے سایہ سے محروم ہوگئے۔ان کی پرورش کے ذمہ داری کی وجہ سے ان کی خالہ اور ماموں نے ان کی جائیداد ہتھیا لی۔حالات مزید خراب ہونے پر مرزا رسوا شیخ حسین بخش کی سرپرستی میں آ گئے جو کہ ان کے والد کے دوست تھے۔

علم نجوم، علم ہئیت اور اقلیدس سے دلچسپی رکھتے تھے۔کمال الدین سے منطق اور غلام حسین کنتوری سے طب کی تعلیم حاصل کی۔(۱) عربی ،فارسی اور انگریزی زبان سیکھی۔ رڑکی انجینئر سکول میں داخل ہوکر اورسیئری کا امتحان پاس کیا اور ریلوے کے محکمے میں اورسیئر لگ گئے۔کیمسٹری سے دلچسپی بڑھی تو چھٹی لے کر سائنس کے تجربات میں وقت صرف کرنے لگے۔تلاش روزگار میں دوبارہ نکلے تو کرسچن کالجیٹ کالج میں ۲۵ روپے ماہوار پر فارسی پڑھانے کی نوکری مل گئی۔شاعری میں مرزا دبیر سے اصلاح لی اور ان کے بعد ان کے بیٹے مرزا جعفر اوج سے بھی اصلاح لی، دیوان غالب زبانی یاد کیا ہوا تھا۔

*ایسوسیئیٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوئیٹ کالج، بھکر۔

ملازمت کے ساتھ ساتھ تحصیل علم کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔۱۸۸۴ء میں میٹرک، ۱۸۹۱ء میں ایف اے کرلیا۔کچھ عرصہ مختلف اداروں میں تدریس سے منسلک رہے۔حیدرآباد میں مترجم کی نوکری کے دوران بہت سی کتابوں کے ترجمے کیے، ان کتابوں میں کئی نفسیات کے علم کی کتابیں بھی شامل تھیں۔عثمانیہ یونیورسٹی میں ملازمت کے سلسلے میں موجود رہے، اور یہیں آپ کو اورینٹل کولمبیا یونیورسٹی امریکہ کی طرف سے Ph.D. کی اعزازی ڈگری بھی دی گئی۔

صحافت سے دلچسپی ہوئی تو ہفت روزہ رسالہ ''الحکم'' اور ایک رسالہ ''اشراق'' کے نام سے نکالا۔ موسیقی سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔اور مختلف راگوں کے حوالے سے ان کی معلومات کمال کی تھیں۔

انھوں نے شاعری سے ادبی زندگی کا آغاز کیا، نظمیں، ناول، ڈرامے لکھے۔پہلی نظم ''لیلیٰ مجنوں'' تھی ۱۸۸۷ء میں شائع ہوئی۔ان کے ناولوں میں امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء)، شریف زادہ (۱۹۰۰ء)، ذات شریف، افشائے راز (۱۹۰۲ء)، اختری بیگم، خونی شہزادہ (۲۲۸ صفحات) شامل ہیں۔ان ناولوں میں امراؤ جان ادا بہت مشہور ہوا۔دیگر موضوعات پر بھی کتابیں لکھیں۔ان کے مراسلات بھی اہمیت کے حامل ہیں جن میں انھوں نے نفسیات کے رموز بیان کیے جنھیں ڈاکٹر محمد حسن نے مرتب کر کے شائع کیا یوں وہ پہلے نفسیاتی نقاد کے طور پر اردو میں متعارف ہوئے۔

۱۹۰۷ء میں اردو ٹائپ رائٹر ایجاد کا ''کی بورڈ'' ایجاد کیا۔۱۹۰۸ء میں اردو شارٹ ہینڈ بھی مرزا نے ایجاد کی۔۱۹۲۱ء میں دارالترجمہ حیدرآباد دکن سے منسلک ہوئے تو فلسفہ کی اور کچھ نفسیات کی کتب ترجمہ کیں۔(۲) ان کے لکھے گئے ڈراموں میں مرقع لیلیٰ مجنوں، اسرارِ طلسم شامل ہیں۔

تراجم میں بہرام کی رہائی، طلسمات، خونی جورو، خونی بھید، خونی عاشق (میری کوریلی کے ناول کا ترجمہ)۔ دارالترجمہ حیدرآباد میں انھوں نے جو کتابیں ترجمہ کیں ان کتابوں میں مبادی علم النفس، مصباح المنطق، حکمتہ اشراق، معاشرتی نفسیات، مفتاح الفلسفہ، ، جمہور یہ افلاطون قابل ذکر ہیں۔ان کے علاوہ بھی ان کی کئی مطبوعات ہیں۔مرزا ہادی رُسوا نے حیدرآباد میں ۲۱/اکتوبر ۱۹۳۱ء کو ۱۰ بجے دن وفات پائی۔

مرزا ہادی رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' ایک نفسیاتی ناول بھی ہے اور اردو کا پہلا مکمل ناول کہلانے کا حقدار بھی ہے جو کہ ناول کے فنی تقاضوں پر پورا اترتا ہے۔اس کا پلاٹ منفرد اور عمدہ ہے۔امراؤ جان ادا مکالمہ نگاری، کردار نگاری اور منظر نگاری کے حوالے سے بھی ایک عمدہ ناول ہے۔ناول ''امراؤ جان ادا'' میں لکھنو کی معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے۔اس کی کہانی ایک طوائف کی زندگی کے نشیب و فراز پر مبنی ہے۔امراؤ جان ادا کی

کئی بار ڈرامائی اور فلمی تشکیل بھی ہو چکی ہے۔

امراؤ جان ادا ایک ایسا ناول ہے جس میں نہ صرف لکھنو کی تہذیب دکھائی گئی ہے بلکہ مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی نفسیات بھی بیان کی گئی ہے۔مرزا محمد ہادی رسوا اس ناول کا آغاز ان الفاظ سے کرتے ہیں:

لطف ہے کون سی کہانی میں
آپ بیتی کہوں کہ جگ بیتی

سنئے مرزا رسوا صاحب! آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کے پوچھتے ہیں۔مجھ کم نصیب کی سرگزشت میں ایسا کیا مزا ہے جس کے آپ مشتاق ہیں۔ایک ناشاد، نامراد، آوارہ وطن، خانماں برباد، ننگ خاندان، عار دو جہان کے حالات سن کے مجھے ہرگز امید نہیں کہ آپ خوش ہوں۔''(۳)

یہ ناول تمہید کے علاوہ چار حصوں پر مشتمل ہے، حصہ اول تا سوم اور اختتامیہ۔اختتامیہ میں رسوا جب اپنے اس ناول کا مسودہ تیار کر کے امراؤ جان ادا کو دیتے ہیں تو اسے دھچکا سا پہنچتا ہے کہ یہ ناول اس کی رسوائی کو عام کرنے کا سبب بنے گا۔امراؤ جان ادا کے یہ جملے ملاحظہ ہوں:

''مرزا رسوا صاحب جب آپ نے میری سوانح عمری کا مسودہ مجھے نظرثانی کے لیے دیا تھا، مجھے ایسا غصہ آیا کہ جی چاہتا تھا پرزے پرزے کر کے پھینک دوں۔بار بار خیال آتا کہ زندگی میں کیا کم رسوا ہی ہوئی کہ اس کا افسانہ بعد مرنے کے بھی باقی رہے کہ لوگ اس کو پڑھیں اور مجھ کو لعنت ملامت کریں۔''(۴)

امراؤ جان ادا ایک خوبصورت لڑکی تھی جس میں صنف نازک کی بہت سی خصوصیات جمع ہوگئی تھیں۔امراؤ جان ادا نے مگر خود کو اتنا زیادہ حسین قرار نہیں دیا۔رسوا کے جواب میں امراؤ جان ادا اپنا نقشہ ان الفاظ میں کھینچتے ہیں:

''کھلتی ہوئی چمپئی رنگت تھی، ناک نقشہ خیر کچھ ایسا برا نہ تھا۔ ماتھا کسی قدر اونچا تھا۔آنکھیں بڑی بڑی تھیں۔بچپنے کے پھولے پھولے گال تھے۔ناک اگرچہ سُتواں نہ تھی مگر چپٹی اور پھنیہ پھری بھی نہ تھی۔ڈیل ڈول بھی سن کے موافق اچھا تھا۔اس قطع پر پاؤں میں لال گلبدن کا پائجامہ چھوٹے چھوٹے پائچوں کا، ٹول کا نیفہ، نینوں کی کرتی، تنزیب کی اوڑھنی، ہاتھوں میں چاندی کی تین تین چوڑیاں، گلے میں طوق،

> ناک میں سونے کی نتھنی ،اور سب لڑکیوں کی نتھنیاں چاندی کی تھیں۔کان ابھی تازے چھدے تھے ان میں صرف نیلے ڈورے پڑے تھے۔سونے کی بالیاں بننے کو گئی تھیں۔''(۵)

مرزا رسوا کو زبان پر پورا عبور حاصل ہے۔اس ناول میں ان کی زبان دانی اور روزمرہ کے حوالے سے لکھنوی زبان کی چاشنی پائی جاتی ہے۔

اس ناول میں مرزا رسوا نے عورتوں کے جذبات اور نفسیات کی عکاسی خوبصورت الفاظ میں کی ہے۔مرزا رسوا امراؤ جان ادا کی زبانی عورت کے چاہنے جانے کے حوالے سے جذبات کی عکاسی کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''مرزا رسوا صاحب میرے نزدیک ہر عورت کی زندگی میں ایک وہ زمانہ آتا ہے جب وہ چاہتی ہے کہ اسے کوئی چاہے۔ یہ نہ سمجھئے گا کہ خواہش چندروزہ ہوتی ہے بلکہ عنفوان شباب سے اس کی ابتدا ہوتی ہے اور سِن کے ساتھ ہی اس کا نشو ونما ہوتا رہتا ہے جس قدر سن بڑھتا ہے اسی قدر یہ خواہش بڑھتی رہتی ہے۔''(۶)

ناول میں اہم چیز اس کا طرز اظہار ہے۔خیال اور پلاٹ تو اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں ہی مگر اس کے ساتھ ساتھ جس مہارت کے ساتھ پوری کہانی کو مرزا رسوا نے گرفت میں رکھا ہے اس کا جواب نہیں۔انداز بیان اور اسلوب کی چاشنی کے حوالے سے محمد حسن ناول امراؤ جان ادا کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''انداز بیان اور لطف زبان کے اعتبار سے بھی امراؤ جان ادا اردو کے چند کامیاب ترین ناولوں میں سے ہے۔۔۔مرزا رسوا نے اس قصے کو امراؤ جان ادا کی زبانی بیان کر کے نسوانی زبان کی گھلاوٹ نرمی اور بے تکلفی اور رنگینی پیدا کرنے کا جواز نکال لیا ہے۔انداز بیان سادہ بھی ہے اور رنگین بھی لیکن یہ رنگینی مرصع کاری سے پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ گفتگو کے لب لہجے اور بے ساختگی سے ابھری ہے۔''(۷)

امراؤ جان ادا کا اصل نام امیرن ہے،اس ناول کے کرداروں میں امراؤ جان ادا کا باپ سیدھا سادہ آدمی ہے اور مقبرے کا جمعدار ہے،اس کا دشمن بدمعاش دلاور خان امراؤ جان ادا کو اغوا کر لیتا ہے۔
اس کے بعد ناول میں خانم کا کردار اہم ہے جو کہ ایک کوٹھے کی ناظم ہے،خادمہ بوا حسینی جو کہ امراؤ کو اپنی بیٹی سمجھتی ہے۔۔بوا حسینی کا خاوند مولوی صاحب ہے۔مولوی صاحب اور بوا حسینی نے امراؤ کو امراؤ جان ادا بنایا شعرو شاعری سکھائی۔

یہاں کچھ اور کردار متعارف ہوتے ہیں جن میں امیر جان جو کہ نزاکت میں یکتا ہے،بدصورت بیگا جان جو گانے میں ماہر ہے۔پری پیکر خورشید جو کہ محبت کی پیاسی ہے،اور بسم اللہ جان۔
خود پسند راشد صاحب اور اس کے علاوہ شریف،صاحب ذوق نواب سلطان اور اس کا وفادار نوکر۔
بسم اللہ جان کا آشنا نواب چھبن اور اس کا چچا بڑے نواب اور کمینہ نوکر حسنو،فیض آباد میں امراؤ جان ادا کا بھائی جو اسے قتل کرنے آتا ہے مگر رونے لگ جاتا ہے۔اکبر علی کان جو لکھنؤ سے امراؤ کی واپسی کے بعد اس کا دوست بنتا ہے۔وہ دیہاتی دوست جو امراؤ جان سے بھوجی بھوجی کہہ کر پان مانگتا ہے۔اکبر علی خاں کے گھر والے جیسے بیوی،ماں،باپ اور بڑھیا بنو کی ماں،امراؤ جان ادا کی نوچی جو حسین اور کم ظرف ہے اس کے علاوہ گوھر مرزا کا کردار بھی اپنی اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں۔

مرزا ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا کے علاوہ بھی کئی ناول تحریر کیے ہیں وہ امراؤ جان ادا جیسی شہرت تو نہیں رکھتے مگر پھر بھی اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں۔

مرزا رسوا کے ناولوں سے ایک نیا رنگ شروع ہوتا ہے۔امراؤ جان ادا،شریف زادہ،اور زات شریف کا مصنف جدید رنگ کا ہے رسوا نے تاریخی ناول نگاری چھوڑ کر حقیقت نگاری کو شعار بنایا۔انھوں نے اپنے ناولوں کو اپنے زمانے کی تصاویر سے سجایا بسایا۔روزمرہ کی زندگی سے پلاٹ اخذ کیے۔اور چند معمولی شخصیتوں کو لے کر ان کی عظمت اور دلآویزی کا احساس دلایا۔رسوا نے انسانی فطرت کا غائر مطالعہ کیا۔(۸) مرزا ہادی رسوا کا ناول ''شریف زادہ'' اپنے موضوع کے اعتبار سے امراؤ جان ادا سے مختلف ہے۔وہ اپنے اس ناول کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اگرچہ میری تالیفات میں شریف زادہ یعنی مرزا عابد حسین کی سوانح عمری کا تیسرا نمبر ہے۔لیکن میرے خیالات کے سلسلہ میں یہ پہلا ناول ہے جو میں نے بطور سوانح عمری کے تحریر کیا ہے۔(۹)

اس ناول میں مرزا ہادی رسوا نے شخصیت نگاری کو جس طرح پیش کیا اور مہارت سے بیان کیا ہے اس سے سوانح نگاری کی خصوصیات پیدا ہوئی ہیں۔

> قصہ کہانیوں کے لکھنے والے بھی ایک قسم کے مؤرخ ہوتے ہیں بلکہ ان کی لکھی ہوئی تاریخ یعنی ان کا لکھا ہوا قصہ اس واقعہ نویسی سے جسے تاریخ کہتے ہیں۔ایک حیثیت سے زیادہ قابل اعتبار اور قدر کے لائق ہے اس لیے کہ تاریخ نویس خاص شخصوں کے

اخلاق یا تمدنی حالات سے بحث کیا کرتے ہیں۔ممکن ہے کہ ایک شخص کی سیرت میں باعتبار کسی خصوصیت کے کوئی مادہ یا قوت حد اعتدال سے کم یا زیادہ ہو لہٰذا اس شخص واحد کے واقعات اور حالات میں عمومیت نہیں۔(۱۰)

رسوا کے ناولوں میں جہاں لکھنوی تہذیب کی عکاسی ملتی ہے وہاں ان ناولوں سے سبق بھی حاصل ہوتا ہے۔سبق کے ساتھ ساتھ در پردہ معاشرے کی اصلاح کا کام بھی ہوتا ہے۔رشید احمد صدیقی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''رسوا اور نذیر احمد دونوں نے ناول کو اصلاح تمدن کا آلہ کار بنایا۔ایک نے لکھنؤ، دوسرے نے دہلی سے اس مہم کا آغاز کیا۔اس وقت لکھنؤ اور دہلی ہی ہماری تہذیب کے سب سے اہم مرکز تھے رسوا اور نذیر دونوں نے عورت کو اصلاح معاشرت کا محور قرار دیا۔دونوں کے یہاں عورتیں مختلف طبقے اور ماحول کی ہیں لیکن نسوانی نہاد کے اعتبار سے یکساں ہیں۔''(۱۱)

ادب،مصنف اور قاری کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ادیب چاہے کتنا بھی غیر جانبدار اور غیر متعصب کو اس کی ذات، انداز اور مزاج کے اثرات کسی نہ کسی شکل میں فن پارے میں ضرور آجاتے ہیں۔ایک ہی موضوع پر مختلف ادیب مختلف انداز میں اپنی تخلیقات پیش کرتے ہیں جس کی وجہ ان کی اپنی اپنی نفسیات اور ذہنی میلانات ہیں۔ہر ادیب اپنے انداز میں سوچتا ہے اور دوسروں سے جدا جذبات رکھتا ہے اسی طرح وہ اپنے جذبات کی ترجمانی اور عکاسی میں بھی دوسروں سے الگ انداز اپناتا ہے۔اسی بات کو نفسیاتی تنقید نشان زد کرتی ہے کہ کس طرح ادیب کی شخصیت اور اس کی ذہنی الجھنیں فن پارے کا حصہ بنتی ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر ادبی نفسیات کی درجہ بندی یوں کرتے ہیں:

الف:مختلف اصناف ادب کے نفسیاتی محرکات کا سراغ، وضاحت اور تخلیقی عمل یا مخصوص تخلیقات سے ان کے رابطہ کی تفہیم

ب:تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت اور پھر اس کی روشنی میں تخلیقی شخصیت کا مطالعہ۔

ج:نفسیاتی اصولوں کے سیاق وسباق میں مخصوص تخلیقی کاوشوں کی تشریح وتوضیح اور پھر ان کے ادبی مرتبہ کا تعین(۱۲)

احساس کمتری، احساس برتری، خبط اور کسی بھی قسم کا ذہنی واعصابی خلل ، وغیرہ شعراء کی زندگیوں میں مختلف مسائل کو جنم دیتے ہیں نفسیات میں جن کا مطالعہ نئے انکشافات کا باعث بنتا ہے

مصنف تخلیق کے دوران قاری کی نفسیات کو سامنے رکھتے ہوئے اس بات کا خیال رکھ سکتا ہے کہ قاری ادب پارے سے کس طرح لطف اٹھا سکتا ہے۔کیونکہ فن پارے کی تکمیل جہاں مصنف کو ذہنی اور نفسیاتی تسکین فراہم کرتی ہے وہاں قاری کو بھی اس کے نفسیاتی اور ذہنی مسائل کی روشنی میں اس پر اپنے اثرات مرتب کر سکتی ہے۔

اگر ایک ناول لکھا گیا ہے تو نفسیاتی تنقید نہ صرف اس کے کرداروں کا تجزیہ کر سکتی ہے بلکہ اس کے مصنف کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کو بھی زیر بحث لا سکتی ہے۔مگر ایک اہم بات یہ ہے کہ نفسیاتی تنقید فن پارے کی اصلیت، ماہیئت اور ہیئت سے کچھ سروکار نہیں رکھتی نہ اس بارے میں کچھ انکشاف کر سکتی ہے۔نہ وہ فن پارے کے بارے میں کوئی قدر متعین کر سکتی ہے اور نہ ہی اس کے معیار کے بارے میں کوئی فیصلہ سنا سکتی ہے۔(۱۳)

اردو میں نفسیاتی تنقید کے حوالے سے ایک اولین اور اہم نام مرزا رسوا کا ہے جنھوں نے پانچ تنقیدی مراسلات لکھے جن سے ان کے نفسیاتی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ڈاکٹر محمد حسن نے مرزا رسوا کے نفسیات کے حوالے سے مراسلات کو''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات'' کے نام سے علی گڑھ سے''ادارہ تصنیف'' کے تحت ۱۹۶۱ء میں مرتب کر کے شائع کرایا۔

اس کتاب میں مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرزا صاحب کی شاعری از مرزا ہادی عزیز لکھنوی، سیرت مرزا از ممتاز حسین صاحب عثمانی مدیر اودھ پنچ، تعلیقات و اشاریہ شامل ہے۔

مرزا رسوا نے اپنے علم اور نفسیاتی موشگافیوں کو اپنی ناول نویسی میں بھی استعمال کیا ہے بلکہ ان سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔یہی وجہ سے ہے امراؤ جان ادا جیسے ناول کو ہم ایک نفسیاتی ناول کہنے میں حق بجانب ہیں۔بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

''مرزا رسوا پہلے ادیب ہیں جنھوں نے ادب کی پرکھ کے لیے نفسیاتی اصولوں سے کام لینے کی تلقین کرتے ہوئے خود بھی ان ہی اصولوں کے تحت اظہار خیال کیا۔''(۱۴)

مرزا ہادی رسوا کا کام نفسیات کے حوالے سے اہمیت کا حامل ہے۔

''نفسیات کی کتب کے ترجمہ سے انھیں بہت سے مسائل کو علم النفس کی روشنی میں دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ان کتابوں کے مطالعہ نے انھیں نفسیاتی سوچ عطا کی۔مرزا ہادی رسوا نے پانچ تنقیدی مراسلات رسالہ معیار لکھنؤ کے لیے لکھے تھے جو کہ بعد میں رسالہ''زمانہ'' کانپور میں بھی شائع ہوئے۔''(۱۵)

مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات کو مرتب کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''یہ تنقیدی مقالات آج بھی اردو تنقید میں ایک نئی آواز ہیں۔ یہ آواز، آوازِ بازگشت نہیں اس میں نئے دور کی بصیرت ہے۔'' (۱۶)

ان مراسلات سے مرزا رسوا کے جدید علوم اور ادب کا نفسیاتی و سائنسی توضیحات کے حوالے سے مطالعہ کرنے میں آسانی پیدا ہوتی ہے۔ چونکہ مرزا رسوا سائنس سے خصوصی دلچسپی رکھنے والے قلم کار تھے، اسی لیے انھوں نے ادب کو بھی جدید علوم کے تناظر میں دیکھنے اور تجزیہ کرنے کے حوالے سے ان مراسلات میں اپنے افکار پیش کیے ہیں۔

''مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزا و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہے جا سکتے ہیں ان میں بصیرت بھی ہے اور ندرت بھی۔۔۔ پہلا سوال مرزا کے سامنے یہ تھا کہ ادب کے وسائل اور ماخذ کیا ہیں اور وہ کن ذرائع سے جمالیاتی انبساط بخشتا ہے۔'' (۱۷)

شعر میں لفظ و معنی کی بحث میں مرزا ہادی رسوا لکھتے ہیں:

''شعر پر نظر کرنے کے دو رخ ہیں ایک آزادیٔ لفظ، دوسرے آزادیٔ معنی، جس زمانہ مین الفاظ کی باریکیوں کی طرف زیادہ نظر کی جاتی ہے توجہ اسی طرف مبذول ہو جاتی ہے معنویت کا خیال جاتا رہتا ہے اور جب معنویت کا خیال پیدا ہوتا ہے تو لفظی باریکیاں ترک ہو جاتی ہیں۔ ان دونوں میں نسبت عکسی ہے ایک کی افراط۔ دوسرے کی تفریط کا موجب ہوتی ہے۔'' (۱۸)

انھوں نے شاعر کی ذہنی افتادگی اور شعر کی تخلیق کے بارے میں جو نظریات پیش کیے ان سے اُن کی نفسیاتی کاوشوں کا پتہ چلتا ہے۔ ایک اور جگہ شعر کی شان میں لکھتے ہیں:

''علم طبیعات، الٰہیات اور شعر بظاہر ان کے مقاصد جدا جدا ہیں اور شاعر کو حکیم سے اول مرتبہ پر رکھا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ حکیم سے وہ کام نہیں ہو سکتا جس کو شاعر نازک خیال انجام دے سکتا ہے فطرت سے دقیق مسائل کو اخذ کرنا اور اس کو عام فہم اور موثر الفاظ میں کہہ جانا خاص شاعر ہی کا کام ہے اور کسی سے نہیں ہو سکتا۔ میں اس سے بھی زیادہ ترقی کر کے کہتا ہوں کہ حقائق اور معارف کو جس پیرایہ سے شاعر ادا کر سکتا ہے

فلسفی کی مجال نہیں کہ اسے بیان کر سکے۔ (۱۹)

مرزا رسوا ایک جامع الحیثیات شخصیت کے مالک تھے۔ انھوں نے کئی حوالوں سے قلم اٹھایا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ سائنسدان اور علم ریاضی کا ماہر ہونے کے ساتھ ساتھ وہ ایک ناول نگار اور نقاد کی حیثیت سے ابھرے۔ انھوں نے جدید علوم کی بدولت اپنے ناولوں میں گہرے سماجی مطالعے کو بروئے کار لاتے ہوئے ان مسائل کی طرف دھیان دیا جو کہ معاشرے کے چھپتے ہوئے مسائل تھے۔ اور اپنی اس کوشش میں وہ ایک کامیاب قلمکار کے طور پر یاد کیے جاتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ علی عباس حسینی، ناول اور ناول نگار، ملتان، کاروان ادب، ۱۹۹۰ء، ص ۱۵۹
۲۔ ایضاً، ص ۱۶۰
۳۔ ہادی رسوا، مرزا، امراؤ جان ادا، لاہور مشتاق بک کارنر، ص ۲۶
۴۔ ایضاً، ص ۱۹۵
۵۔ رسوا، مرزا ہادی، امراؤ جان ادا، مئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۲ء، ص ۴۰، ۴۱
۶۔ ایضاً، ص ۴۹
۷۔ ایضاً، ص ۱۳
۸۔ آل احمد سرور، اردو ناول کا ارتقا مشمولہ اُردو ادب کی فنی تاریخ مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری،، لاہور، الوقار پبلیکیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۸
۹۔ دیباچہ از رسوا، شریف زادہ، ص ۳
۱۰۔ ذات شریف، مرزا رسوا، دیباچہ، ص ۲
۱۱۔ کچھ اس کتاب کے بارے میں از رشید احمد صدیقی، دیباچہ و تعلیقات، ڈاکٹر محمد حسن، مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، علی گڑھ، ادارہ تصنیف، ۱۹۶۱ء، ص ب
۱۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی دبستان، لاہور، مکتبہ عالیہ، ص ۱۵۴
۱۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی دبستان، ص ۱۵۴
۱۴۔ سلیم اختر، نگاہ اور نقطے، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء،، ص ۸۳
۱۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مرزا رسوا: اردو میں نفسیاتی تنقید کی اولین مثال مشمولہ ماہنامہ قومی زبان، کراچی، دسمبر ۲۰۱۵ء، ص ۸۷
۱۶۔ محمد حسن، ڈاکٹر (مرتب) مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، علی گڑھ، ادارہ تصیف، ۱۹۶۱ء، ص ۶
۱۷۔ مقدمہ از محمد حسن، رسوا کے مراسلات، ص ۷
۱۸۔ ایضاً، ص ۵۴
۱۹۔ ایضاً، ص ۵۹

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد سلمان بھٹی */عابد سلیم **

اُردو ناول میں سیاسی شعور

Abstract: *Politics is a social knowledge which is closely related to Literature like other social knowledge. Until literature does not reflect the social situation, it cannot present the true picture of the society. No writer can be a realist if he is alienated from the political situation of his country. Right from the outset the Urdu novel has presented the contemporary politics in it, as it can effectively present the intricate topics due to of depth and flexible plot construction. Urdu novel has discussed social realities but there are some writers who do not ignore politics, society and their relation with literature. Country politics is the basic theme of their novels. In this list Prem Chand, Krishan Chandar, Quratulain Haidar, Khadija Mastoor, Abdullah Hussain, Intizar Hussain and Mustasir Hussain Tarar are most prominent names.*

لفظ ''سیاست'' انگریزی لفظ "Politics" کا اردو ترجمہ ہے۔ "Politics" ایک یونانی لفظ "Polis" سے ماخوذ ہے جس کے معنی ''شہری ریاست'' کے ہیں۔ یونان میں ایتھنز اور سپارٹا کی ریاستوں کے لیے یہی لفظ بولا جاتا تھا۔ "Polis" کے دیگر مترادفات میں "Politeia"، "Politika" اور "Politike Techne" شامل ہیں جن کے معنی بالترتیب ''قانون''، ''سیاسی سرگرمیاں یا ریاست سے متعلق کوئی بھی چیز'' اور ''سیاسی یا انتظامی مہارت'' ہے۔ Hannah Arendt نے اپنی معروف کتاب "The Human Condition" میں Politics کو اس انداز سے بیان کیا ہے:

"Politics is the most important form of human activity because it involves interaction amongst free and equal citizens. It thus

*اسسٹنٹ پروفیسر، ** پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور۔

gives meaning to life and affirms the uniqueness of each individual." 1

ڈاکٹر تاراچند طاقت کو سیاست کا لازمی حصہ تصور کرتے ہیں ان کا کہنا ہے:

''سیاست لازمی طور پر طاقت کے عمل دخل کا نام ہے۔ یہ تحکم اور اطاعت کا ایک رشتہ ہے جس کی بنیاد یہ ہے کہ قوت استعمال کرنے کی طاقت موجود ہو۔ جب کوئی ایک گروہ اپنی اس خودی کا احساس اپنے اندر پیدا کر لیتا ہے تو وہ اس رشتے کو استعمال کرنا چاہتا ہے اور بیرونی لوگوں کے اس کے استعمال کرنے پر غضب ناک ہوتا ہے۔''۲

سیاست ایک سماجی علم ہے اس لیے اس کی کوئی حتمی تعریف کرنا ممکن نہیں ہے۔ سیاست کا دوسرے سماجی علوم مثلاً تاریخ، اخلاقیات، معاشیات، نفسیات اور سماجیات سے بہت گہرا رشتہ ہے۔ اس لیے ہر دور میں سیاسی مفکرین اسے اپنے اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتے آئے ہیں کبھی سیاست کو اخلاقیات کے تابع کر دیا گیا تو کبھی اسے اخلاقیات سے مکمل آزادی دے دی گئی جس کا نتیجہ معاشرے میں قتل و غارت گری کی صورت میں سامنے آیا غالباً اسی وجہ سے ونسٹن چرچل نے کہا تھا کہ جنگ میں تو انسان صرف ایک دفعہ مرتا ہے مگر سیاست میں اسے کئی بار موت سے ہمکنار ہونا پڑتا ہے۔ سیاسی ماہرین کا ایک گروہ سیاست کو طاقت کے حصول کا ذریعہ سمجھتا ہے تو دوسرا گروہ اسے صرف عوام کی فلاح و بہبود تک محدود رکھتا ہے۔ عمومی طور پر سیاست کو اس سائنس کے زمرے میں گردانا جاتا ہے جو حکومتی یا شہری معاملات کو چلانے کے لیے استعمال میں لائی جاتی ہے اور انسان کو ایسے قواعد وضوابط سے روشناس کراتی ہے جن کے اجراء کے ذریعے کسی بھی ریاست یا ملک کو منظم طریقے سے چلایا جاسکتا ہے۔ مملکت کے نظم و نسق کے ساتھ ساتھ سیاسی مفکرین کے نزدیک ملکی باشندوں کی انفرادی صلاحیتوں کو اجاگر کرنا اور بنیادی سہولیات ہر فرد کو مہیا کرنا بھی سیاست کے زمرے میں آتا ہے۔ ارسطو سیاست کو اخلاقیات کے تابع رکھتا ہے اور انصاف پسند معاشرے کی تشکیل پر زور دیتا ہے۔ سیاست کا خاص موضوع مملکت ہے۔ قبل مسیح اور بعد کے سیاسی مفکرین نے مملکت اور فرد کو سیاست کے اہم ترین عناصر میں شامل کیا ہے۔ مسلم مفکرین نے بھی سیاسیات میں مملکت کو خاص اہمیت دی ہے اور اسلامی مملکت میں اقتدارِ اعلیٰ کا مالک اللہ تعالیٰ کی ذات کو قرار دیا ہے۔ امام غزالی، ابن خلدون اور سید جمال الدین افغانی نے اسلامی ریاست میں سیاست کے عمل دخل کو شریعت اور اخلاقیات کا پابند قرار دیا ہے اقبال اور سرسید احمد خان کے ہاں ہمیں جدید سیاسی نظریات نظر آتے ہیں مگر ان کے ہاں بھی سیاست اخلاقیات کی قید سے آزاد نہیں ہے۔

جہاں تک سیاست اور ادب کے باہمی رشتے کا تعلق ہے تو یہ ایک ٹھوس حقیقت ہے کہ جب تک

ادب اپنے دور کی سیاسی صورت حال کا عکاس نہیں ہوگا اس وقت تک وہ معاشرے کی سچی تصویر پیش کرنے سے قاصر رہے گا۔ کوئی ادیب بھی ملکی سیاسی صورت حال سے الگ رہ کر حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ سیاست سے تو ایک عام انسان بھی خود کو الگ تھلگ نہیں رکھ سکتا پھر ادیب جو عام انسانوں سے زیادہ حساس ہوتا ہے کس طرح بین الاقوامی اور خاص کر ملکی سیاسی صورت حال سے کنارہ کش ہو سکتا ہے۔ یہ اس کے لیے ناممکنات میں سے ہے۔ احمد ندیم قاسمی اپنے ایک مضمون میں ادیبوں کو ملک کی سیاسی صورت حال سے باخبر رہنے کی تلقین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''سیاست سے کسی کو مفر نہیں اور پھر سیاست سے فرار زندگی سے فرار ہے اور زندگی سے فرار خود اپنے انسانی شرف و منصب کی ذمہ داریوں سے فرار ہے۔ سیاست سے میری مراد کوئی خاص قسم کی سیاست نہیں ہے۔ یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ سبھی اہل قلم اور اہل فن نظریاتی لحاظ سے ہم خیال ہوں۔ میں صرف اس بات پر اصرار کر رہا ہوں کہ وہ چاہے کوئی سا بھی سیاسی نقطۂ نظر اختیار کریں مگر انہیں سیاست سے بدکنا نہیں چاہیے کہ ہمارا سیاسی مستقبل ہی بہت حد تک ہمارے ادبی وفنی مستقبل کو بھی متعین کرے گا۔''[۳]

قاسمی صاحب کے نزدیک ادب اور سیاست کا رشتہ ناگزیر ہے اور ہر ادیب کو اپنی ذمہ داری کا احساس کرتے ہوئے اس رشتے کی پاسداری کرنی چاہیے۔ عموماً سیاست کا مطلب کسی سیاسی پارٹی سے وابستگی، اس میں شمولیت، الیکشن اور وزارت ہی سمجھ لیا جاتا ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے سیاست کا تعلق تو کسی بھی قوم کی تہذیب وثقافت اور معاشرت سے بہت گہرا ہے:

> ''سیاست صرف الیکشن یا صرف ممبری یا صرف وزارت تک محدود نہیں ہوتی۔ ہماری اس سیاسی گہما گہمی کے جو نتائج مرتب ہوں گے وہ ہمارے نظام حکومت کے علاوہ ہماری معیشت، معاشرت اور تہذیب کو بھی متاثر کریں گے۔ یوں پاکستان کے اہل قلم اور اہل فن کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ اس سیاسی چہل پہل کا بغور مطالعہ کریں اور اپنے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق ان سرگرمیوں کا فنکارانہ تجزیہ کریں اور ان کے خیال میں جو عناصر صحیح راہ سے بھٹکے جا رہے ہیں ان کے ذہنوں اور ضمیروں پر دستک دے کر انہیں صراط مستقیم پر لائیں۔ بے شک وہ کوئی نعرہ سر نہ کریں، بے شک وہ سیاسی جلسوں اور جلوسوں میں حصہ نہ لیں، بے شک وہ سیاسی بیانات جاری نہ کریں مگر اتنا ضرور یاد رکھیں کہ ان کے ادب و فن کے قارئین ان سے ذہن وضمیر کی اس چمک کی توقع رکھتے ہیں جو انہیں بھٹکنے سے بچائے رکھے اور ان کے لیے حق و باطل میں تمیز آسان ہو جائے۔''[۴]

ایک ادیب کی تمام تر سیاسی ذمہ داریوں کو مندرجہ بالا اقتباس سے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ کوئی بھی

ادیب جب تک ملکی سیاسی صورت حال کو اپنے فن کا حصہ نہیں بنائے گا تب تک وہ اپنی قومی وملی اور ادبی ذمہ داریوں سے عہدہ برا نہیں ہو سکتا۔

اردو ادب اپنی ابتداء ہی سے عصری سیاست کو کسی نہ کسی انداز میں پیش کرتا چلا آیا ہے۔ اس کے ابتدائی نقوش ہمیں شاعری میں ملتے ہیں۔ جعفر زٹلی کی ''زٹلیات'' اس حوالے سے ایک اہم تصنیف ہے۔ برصغیر میں مسلمانوں کا زوال، مغلیہ سلطنت کی تباہی و بربادی اور آئے دن حکومتوں کی تبدیلی ہمیں اس دور کی شاعری میں مؤثر انداز میں ملتی ہے۔ میرؔ، دردؔ، سوداؔ، مظہر جان جاناں اور اس دور کے دیگر شعرا نے ملکی سیاسی صورت حال کی بہت خوبصورت عکاسی اپنے کلام میں کی ہے۔ شاعری کے بعد جب اردو نثر اس قابل ہوگئی کہ انسان کے مافی الضمیر کو احسن طریقے سے بیان کر سکے تو نثر میں سیاسی اور معاشرتی موضوعات ہی ادیبوں کی توجہ کا مرکز بنے۔ فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اردو کے داستانوی ادب کو ترقی کی نئی راہوں سے روشناس کرایا۔ ان ماہرین فن نے اگرچہ ترجمہ نگاری پر اپنی صلاحتیں صرف کیں لیکن ان داستانوں میں ہمیں مقامی ماحول اور ملکی سیاست کی ہلکی سی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ داستان کے بعد ناول نے جنم لیا تو اس میں بھی ملکی سیاست اور اس دور کی سیاسی صورت حال اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ بیان ہونے لگی۔ دیگر اصناف نثر کے برعکس ناول اپنی ضخامت اور لچکدار پلاٹ کے باعث سیاست جیسے پیچیدہ موضوعات کا مکمل اور مؤثر احاطہ کر سکتا ہے۔

اردو ناول کا سیاسی حوالے سے جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے آغاز ہی سے یہ برصغیر کی سیاسی صورت حال کو کسی نہ کسی انداز میں پیش کرتا چلا آیا ہے۔ مسلم دور حکومت کے بعد انگریزوں کی آمد، اُن کی سیاسی وسماجی ریشہ دوانیاں اور ان کے اثرات، 1947ء میں تقسیم ہند کے نتیجے میں دو آزاد مملکتوں کا وجود میں آنا اور پھر ان نو آزاد ملکوں میں آئے روز بدلتی حکومتیں اور سیاسی افراتفری یہ سب ایسے واقعات ہیں جو اپنے مکمل سیاسی پس منظر کے ساتھ اردو ناول کا مؤثر سیاسی حوالہ بنے ہیں۔ تقسیم کے بعد بھارت اور پاکستان میں جمہوریت، مساوات اور انصاف کے نام پر عوام کو جس انداز میں ظلم وستم کا نشانہ بنایا گیا وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ سیاست دانوں اور جاگیرداروں کے گٹھ جوڑ سے مفلس اور مفلوک الحال لوگ جس طرح معاشرتی استحصال کا شکار ہو رہے ہیں اس سے بھی ہر ذی فہم واقف ہے اپنی سماجی ذمہ داریوں کو سمجھنے اور اپنے قلم کو سیاست کے محسوس اور غیر محسوس جبر کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرنے والے ادیبوں نے اس پامال، محکوم اور استحصال زدہ طبقے کا دفاع کرنے کے لیے اپنی تحریروں کو استعمال کیا ہے جس کا خوبصورت اظہار اُردو ناول میں ملتا ہے کیونکہ دیگر اصناف ادب کے برعکس ناول اپنی ضخامت کی وجہ سے زندگی اور اس کے مسائل کو بہتر انداز میں

پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔اردوناول نگاری میں موضوعاتی لحاظ سے زیادہ تر سماجی حقائق کو پیش کیا گیا ہے مگر کچھ ادیب ایسے بھی ہیں جو اپنے واضح سیاسی شعور کے باعث سیاست اور سماج کے رشتے کو پیش نظر رکھتے ہوئے معاشرتی مسائل کا حل اسی زاویے سے نکالنے پر یقین رکھتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں ہمیں سیاسی تجزیے کے ساتھ ساتھ سیاسی مباحث بھی ملتے ہیں۔ان ناول نگاروں میں کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، عبداللہ حسین، انتظار حسین، اعجاز راہی اور فخر زماں کے نام اہم ہیں۔

اُردو ناول میں سیاست کی پیش کش کے ابتدائی نقوش ہمیں نذیر احمد کے ہاں نظر آتے ہیں۔سرسید تحریک کے ساتھ گہری وابستگی کی وجہ سے چونکہ نذیر احمد مقصدی ادب تخلیق کر رہے تھے اور اصلاح معاشرہ کا مقصد ایک لمحے کے لیے بھی فراموش نہیں کر سکتے۔اس لیے ان کی تحریروں میں کوئی سیاسی نقطۂ نظر تو دکھائی نہیں دیتا مگر 1888ء میں شائع ہونے والا ناول ''ابن الوقت'' کسی حد تک نذیر احمد کے سیاسی شعور کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔اگرچہ اس ناول پر بھی علی گڑھ کی مقصدیت کی بڑی گہری چھاپ ہے اور اپنی اقدار و روایات اور ثقافت کی پاسداری کی تلقین مؤثر انداز میں کی گئی ہے مگر ناول میں قدم قدم پر مشرقی اور مغربی تہذیب کا تصادم بھی نظر آتا ہے۔اس تصادم میں سماج اور مذہب کے ساتھ ساتھ نذیر احمد اپنے مخصوص انداز میں عصری سیاست کو بھی کسی نہ کسی انداز میں بیان کرتے نظر آتے ہیں''ابن الوقت'' کے متعلق ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ لکھتے ہیں:

> ''نذیر احمد شعوری طور پر ایک ایسا ناول تحریر کرنا چاہتے ہیں جس میں 1857ء کی جنگ آزادی کے بعد ہندوستان کی سیاسی، سماجی، مذہبی زندگی کی عمومی تصویر کشی ہو۔ مسلمانانِ ہند کو جنگ آزادی میں حصہ لینے کی پاداش میں جن مصائب سے گزرنا پڑا اسے سننے کے لیے چیتے کا جگر چاہیے۔نذیر احمد نے اس سیاسی انقلاب کو ''ابن الوقت'' کے پلاٹ کے لیے منتخب کیا تو ان کے پیش نظر یہ حقیقت موجود تھی کہ آج کے سیاسی واقعات ہی مستقبل میں تاریخ قرار پاتے ہیں بلکہ سیاسی واقعات کی کروٹیں ہی تاریخ کو جنم دیتی ہیں۔''۵

''فسانۂ آزاد'' میں سرشار نے لکھنؤ کی سماجی و معاشرتی زندگی کی زبردست تصویریں پیش کی ہیں۔ اپنے عہد کے سماج کی پیش کش میں سرشار سیاست کو بھی نظر انداز نہیں کرتے کیونکہ کسی بھی معاشرے میں سیاست کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔چار جلدوں پر مشتمل اس ناول میں جہاں ہمیں ترکی اور روس کی جنگ نظر آتی ہے۔وہیں سیاسی صورت حال کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔بحیثیت مجموعی ''فسانۂ آزاد'' کا غالب رجحان سیاسی سے زیادہ سماجی حقیقت نگاری کا ہے۔عبدالحلیم شرر کا نمائندہ ناول ''فردوسِ بریں'' ہے۔ یہ ایک تاریخی

ناول ہے جس میں فرقۂ باطنیہ کی خوں ریز کارروائیوں اور پھر تاتاریوں کے ہاتھوں ان کی عبرت ناک شکست کو موضوع بنا کر ملتِ اسلامیہ کے ایک پر آشوب دور کی عکاسی کی گئی ہے۔یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ آج کے سیاسی واقعات کے بطن سے ہی آنے والے کل کی تاریخ جنم لیتی ہے اس لیے ''فردوسِ بریں'' اپنی تاریخی اہمیت کے ساتھ ساتھ اپنے دور کی سیاسی صورتِ حال کو بھی پیش کرتا نظر آتا ہے۔اس ناول کے سب سے جاندار کردار شیخ علی وجودی کے ''طریقۂ واردات'' کو بنظر غائر دیکھا جائے تو اس کے ڈانڈے اکیسویں صدی کی سیاسی رسہ کشی سے ملتے نظر آتے ہیں اس سلسلہ میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

> ''شیخ علی وجودی کے کردار کی تہ میں پہنچتے ہوئے آج کے اکیسویں صدی کے اس نفسیاتی اور ذہنی دباؤ کو سمجھ سکتے ہیں جو انسان سے انسان کا ایک مخصوص پالیسی کے تحت قتل کراتا ہے..........ہم ہٹلر، مسولینی اور امریکی رہنماؤں کی اس شقی القلبی اور ناقابل معافی مظالم کی بھی تفہیم کر سکتے ہیں جس نے ہیروشیما اور ناگاسا کی پر ایٹم بم پھنکوا کر لاکھوں انسانوں کو پیوند خاک کر دیا تھا۔''٦

پریم چند اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں جن کے سامنے ایک واضح سیاسی نقطۂ نظر موجود تھا اور جس کی بھرپور ترجمانی انہوں نے اپنی تحریروں میں کی۔ پریم چند کا یہ سیاسی نقطۂ نظر گاندھی کی تعلیمات سے بہت زیادہ متاثر ہے۔وہ گاندھی کی تعلیمات سے اس حد تک متاثر ہوئے کہ انہوں نے سرکاری نوکری بھی چھوڑ دی غالباً اسی لیے پریم چند کے نقاد انہیں ''گاندھی واد'' قرار دیتے ہیں۔ پریم چند کے ناولوں کی ایک بڑی خوبی اپنے دور کی سیاسی کشمکش کا بھرپور اظہار ہے۔''گوشۂ عافیت''، ''چوگانِ ہستی'' اور ''میدانِ عمل'' ان تینوں ناولوں میں عصری سیاست پوری آن بان سے جلوہ گر نظر آتی ہے۔''گوشۂ عافیت'' جو پہلی جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد مکمل ہوا ہے اپنے دور کی سیاسی افراتفری کی مؤثر عکاسی کرتا ہے۔اس دور کی سیاسی صورت حال کچھ یہ تھی:

> ''یہ وہ زمانہ تھا کہ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور برصغیر پاک و ہند میں بیداری کی ایک نئی روح جنم لے چکی تھی، آزادی کی جدوجہد کے لیے کانگریس اور دوسری سیاسی جماعتوں کی سرگرمیاں بڑھ گئی تھیں اور ملک کا متوسط اور تعلیم یافتہ طبقہ ان تحریکات میں دلچسپی لینے لگا تھا۔ترک موالات کی تحریک شروع ہو چکی تھی۔ بدیشی مال کا بائیکاٹ اور سودیشی تحریک کا فروغ ہو رہا تھا۔گاندھی جی کی کوششوں سے سیاسی بیداری مزدوروں اور کسانوں میں پھیل رہی تھی۔''۷

اگر دیکھا جائے تو یہی تمام سیاسی واقعات ''گوشۂ عافیت'' کا پلاٹ مرتب کرتے ہیں۔''چوگانِ ہستی'' اس وقت منظر عام پر آیا جب سول نافرمانی اور عدم تعاون کی تحریکیں تقریباً ختم ہو چکی تھیں لیکن گاندھی کا

عدم تشدد کا فلسفہ ابھی تک ہندوستانی عوام کو اپنے سحر میں گرفتار کئے ہوئے تھا۔اس ناول کا مرکزی کردار سورداس ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے جا بجا احساس ہوتا ہے کہ سورداس کے روپ میں گاندھی بول رہا ہے۔ یہ پریم چند کا طویل ترین ناول ہے اور یہی طوالت اس کی خامی بن گئی ہے۔اس کے باوجود اپنے سیاسی تاثر کی وجہ سے ''چوگانِ ہستی'' فکری سطح پر ضرور اہمیت کا حامل ہے۔ ''میدانِ عمل'' اس وقت لکھا گیا جب سائمن کمیشن کے بائیکاٹ سے آزادی کی تحریک میں ایک بار پھر زندگی کی لہر دوڑ گئی تھی۔ ناول میں ہندو خاندان کو موضوع بنایا گیا ہے۔ امر کانت اپنے بزرگوں کے روایتی طرز زندگی سے بغاوت کر کے خود کو قوم کے لیے وقف کر دیتا ہے۔ وہ ایک گاؤں میں جا کر کسانوں میں سماجی و سیاسی بیداری کے لیے کام کرنے لگتا ہے۔اس کی بہن بھی سیاسی تحریکوں میں اس کے ساتھ نظر آتی ہے۔ بالآخر پورا خاندان ہی اس آگ میں کود پڑتا ہے۔ناول میں کچھ ایسے واقعات بھی بیان کئے گئے ہیں جو غیر حقیقی لگتے ہیں اور اس کی وجہ پریم چند کا آدرشی ہونا ہے لیکن اس آدرش پسندی کے باوجود ''میدانِ عمل'' اپنے دور کی سیاسی عکاسی کا بھرپور مظہر ہے جس میں پریم چند نے اپنے دور کے سیاسی ہیجان اور پیچیدگیوں کو بڑے واضح انداز میں کہانی کا حصہ بنایا ہے۔

پریم چند کے بعد جن ناول نگاروں نے اپنی تحریروں میں سماج اور اس سے متعلقہ مسائل کے ساتھ ساتھ ملکی سیاست کو موضوع بنایا ان کا تعلق براہِ راست ترقی پسند تحریک سے تھا۔خود پریم چند بھی اس تحریک کا ایک حصہ تھے اور اس کے اثرات بھی ان کے افسانوں کے ساتھ ساتھ ناولوں میں بہت واضح ہیں اس لیے ان نئے لکھنے والوں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اُردو ناول کو فکری اور فنی ہر دو لحاظ سے اس بلندی سے آگے لے جائیں جہاں تک پریم چند اسے پہنچا چکے تھے۔ظاہر ہے یہ کوئی آسان کام نہ تھا اس لیے اس دور میں ہمیں صرف عزیز احمد ایسے واحد ناول نگار نظر آتے ہیں جو اپنے ناولوں میں سیاسی مسائل اور پیچیدگیوں کو بیان کرتے ہوئے ناول کے فن کو متاثر نہیں ہونے دیتے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''آگ'' دونوں میں فکر و فن کے لحاظ سے عزیز احمد کمال کی بلندیوں کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو حسن عسکری جیسے مستند نقاد نے بہت سراہا ہے اور اسے اُردو کا ''اجتماعی ناول'' قرار دیا ہے۔ یہ ناول اگرچہ حیدرآباد دکن کے رئیسوں کی عیاشیوں اور جنسی کجرویوں کو بیان کرتا ہے مگر اس میں جدید اور قدیم کے تصادم کے ساتھ ساتھ عصری سیاست کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ناول میں وہ مقام خاص اہمیت کا حامل ہے جہاں ریڈیو پر تقسیم ہند کا اعلان کیا جا رہا ہوتا ہے مگر اربابِ اختیار کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی کیونکہ انہیں پورا یقین ہے کہ ریاست کا اختیار ان کے ہاتھوں میں ہی رہے گا۔عزیز احمد کے دوسرے ناول ''آگ'' میں بیسویں صدی کی ابتداء سے قیام پاکستان تک کے زمانے

کا احاطہ کیا گیا ہے۔اس میں عزیز احمد نے ہندوستان کی اہم سیاسی تحریکات، مختلف سیاسی پارٹیوں کی جدوجہد اور ان کے طریقہ کار کو بڑے مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔اس ناول کے حوالے سے یہ بات اہمیت کی حامل ہے کہ اگرچہ ''آگ'' کا موضوع کشمیر اور اس کی زندگی ہے مگر عزیز احمد نے اس میں انقلاب روس اور اس کے بعد کی سیاسی تبدیلیوں خاص طور پر برصغیر پر اس کی وجہ سے مرتسم ہونے والے سیاسی و سماجی اثرات کا بڑی باریک بینی سے جائزہ لیا ہے ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''تاشقند سے بھڑکتی ہوئی آگ بخارا پہنچی، مرو پہنچی، دوشنبہ پہنچی 1918ء میں بخارا کی اشتمالی جماعت کی پہلی کانگریس نے مسلم مزدوروں پر پورے اعتماد کا ریزولیوشن پاس کیا اور سرخ فوج کے دروازے ترکستان کے مزدوروں کے لیے کھول دیئے گئے۔ 1921ء میں بخارا میں اشتمالی جمہوریت قائم ہوئی..........جنوب میں دوسری قسم کی آگ پھیلتی جا رہی تھی۔ جلیانوالہ باغ میں انسان گھٹنوں اور کہنیوں کے بل رینگے اور ان پر آگ برسی اور پھر ہوتے ہوتے ملک بھر میں آگ لگتی گئی اور بجھتی گئی اس لگتی اور بجھتی آگ کے خاکستر میں اپنوں نے اپنوں کو بھون کر کھانا شروع کیا اور اس آگ کی چنگاریاں پیر پنجال کی سفید مانگ پر بھی پڑیں اور صدیوں کی سردی پگھلنے لگی۔''۸

تقسیم ہند کے نتیجہ میں 1947ء میں پاکستان کا قیام جہاں سیاسی سطح پر مسلم لیگ کا بہت بڑا کارنامہ ہے وہیں تقسیم نے صدیوں سے موجود اس اخلاقی، تہذیبی، معاشی اور معاشرتی نظام کو بھی بُری طرح سے متاثر کیا جو ہندو مسلم مشترکہ تہذیب اور رہن سہن سے وجود میں آیا تھا۔تقسیم ہند نے جہاں اس مشترکہ کلچر پر کاری ضرب لگائی وہیں سماج اور خاندانوں کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔اس سارے ہنگامہ خیز دور کی عکاسی ہمارے ادب میں بڑے بھرپور انداز میں ملتی ہے۔تقسیم کے بعد اُردو ناول میں جاگیرداری کے خاتمہ، فسادات، ہجرت، نئے ملک میں مہاجرین کی آبادکاری کے مسائل، اپنی جڑوں سے کٹ جانے پر ایک طرح کی ماضی پرستی اور سماج کے دیگر مسائل کے ساتھ ساتھ اس دور کی سیاست کو بھی بھارت اور پاکستان دونوں ملکوں کے ادیبوں نے تخلیقی سطح پر پیش کیا ہے کیونکہ آگ اور خون کا جو دریا اس وقت ان کے سامنے تھا اُس سے کوئی بھی شخص متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔تقسیم کے فوراً بعد قرۃ العین حیدر فکر اور فن ہر دو لحاظ سے اُردو ناول میں جدت کی علم بردار نظر آتی ہیں۔ان کے ناولوں میں جہاں جاگیرداری اور تعلقہ داری کلچر کے خاتمے کا نوحہ نظر آتا ہے جو ان کے ناقدین کے بقول ان کی کمزوری ہے وہیں وہ اپنے ناولوں میں تقسیم ہند کے محرکات اور اثرات کا سیاسی حوالے سے بھی جائزہ لیتی ہیں۔ ''میرے بھی صنم خانے''، ''سفینۂ غم دل''، ''آخر شب کے ہم سفر'' اور ''آگ کا دریا'' ان تمام

ناولوں میں سماج کے ساتھ ساتھ اپنے دور کی سیاسی افراتفری بھی نظر آتی ہے۔ ''میرے بھی صنم خانے'' میں وقت اور سیاست کی سنگین حقیقتوں کا بیان ہے جن کی بدولت ''غفران منزل'' کے باسیوں کی زندگی میں شدید اضطراب پیدا ہوجاتا ہے اور وہ خود کو غیر محفوظ تصور کرنے لگتے ہیں۔ ''سفینۂ غم دل'' 1940ء سے 1947ء تک کے واقعات کا احاطہ کرتا ہے اسے ''میرے بھی صنم خانے'' کا تسلسل بھی کہا جاسکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی پہچان ان کا شہرہ آفاق ناول ''آگ کا دریا'' ہے۔ جسے ڈاکٹر خالد اشرف نے ''نیم تاریخی اور نیم فلسفیانہ'' ناول قرار دیا ہے۔ اڑھائی ہزار سال کی تاریخ کو ناول میں کامیابی کے ساتھ بیانیہ کا حصہ بنادینا قرۃ العین حیدر کی ذہانت کا ثبوت ہے۔ ''آگ کا دریا'' کی کہانی گوتم بدھ کے دور کے ایک سو سال بعد سے لے کر پاکستان کے قیام کے پہلے عشرے تک محیط ہے۔ اس ناول کے حوالے سے ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں۔

> ''قرۃ العین حیدر نے برصغیر کے تہذیبی سفر کے حوالے سے انسانی عظمتوں کا کھوج لگایا ہے۔ قدیم دور کے گوتم نیلمبر سے جدید دور کے گوتم نیلمبر تک یہ سفر برصغیر کی ثقافتی، سیاسی اور طبقاتی جدوجہد کا دائرہ مکمل کرتا ہے۔''۹

''آگ کا دریا'' میں سیاست کے مباحث اس مقام پر عروج پر نظر آتے ہیں جہاں پاکستان کا مطالبہ کیا گیا ہے لہٰذا کانگریس اور مسلم لیگ کے درمیان آویزش اور اختلافات کو ناول میں اس طرح برتا گیا ہے کہ فن پر آنچ نہیں آنے پاتی۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ سیاسی نقطۂ نظر سے قرۃ العین حیدر کیونکہ پنڈت نہرو کی ہم خیال تھیں اس لیے ''آگ کا دریا'' میں بھی گوتم اور کمال دونوں کے نزدیک ہندوستان کے مسائل کا حل نہرو کے سیاسی افکار میں مضمر ہے۔ قرۃ العین حیدر کے سیاسی نقطہ نظر پر بات کرتے ہوئے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کہتے ہیں:

> ''سیاست میں بھی قرۃ العین حیدر کا اپنا ایک نقطۂ نظر ہے اور ان کا آئیڈیل جواہر لال نہرو جیسا سوشلسٹ سیاسی رہنما ہے۔''۱۰

غالباً اسی وجہ سے ناول میں قرۃ العین حیدر کا جھکاؤ کانگریس کی طرف زیادہ ہے اور مسلم لیگ کا ذکر کرتے ہوئے وہ غیر جانبداری کا دامن ہاتھ سے چھوڑ بیٹھتی ہیں اور تعصب کا شکار ہوجاتی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالسلام تو اس بارے میں دوٹوک فیصلہ سناتے ہوئے اپنے مقالے ''بیسویں صدی میں اُردو ناول'' میں لکھتے ہیں۔ مسلم لیگ اور مسلم لیگی ان کے نزدیک ایک کثافت کا سمبل ہیں۔ ظہور احمد اپنے مقالے میں رقمطراز ہیں:

> ''میرے بھی صنم خانے'' میں ''آگ کا دریا'' کی نسبت کانگریس اور نہرو سے ہمدردی کچھ زیادہ ہی نظر آتی ہے اور بعض موقعوں پر کانگریس کی تحریکوں کو بڑے پرخلوص جذبے کے تحت بیان کیا گیا ہے جبکہ مسلم لیگ کے بارے میں انہوں نے اپنے بیان

> میں انتہائی تنگ دلی کا مظاہرہ کیا ہے۔''۱۱

ناقدین کی ان آراء کے تحت اگر قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مسلم لیگ اور کانگریس کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ان کا کانگریس کی طرف جھکاؤ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں رہتی اور غالباً اسی وجہ سے ''آگ کا دریا'' پاکستان میں متنازعہ حیثیت اختیار کر گیا۔ ہر ادیب کا کیونکہ زندگی، ادب اور سماج کے ساتھ ساتھ سیاست کے متعلق بھی اپنا ایک خاص نقطۂ نظر ہوتا ہے جس کا عکس اس کی تحریروں میں لازماً ظاہر ہوتا ہے اس لیے اس قسم کی باتوں سے قرۃ العین حیدر کے فن پر کوئی آنچ نہیں آتی اور نہ ہی ان کا ادبی مقام و مرتبہ کم ہوسکتا ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' میں جہاں بنگال کی سیاسی تحریک نظر آتی ہے وہیں مطالبہ پاکستان اور پھر تقسیم ہند کو بھی بڑی خوبصورتی سے موضوع بنایا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دیگر ناولوں کے برعکس یہ ناول لکھنؤ کی بجائے بنگال کے پس منظر میں ہے۔ ناول کا ہیرو ریحان داد اپنے سماج دشمن نظریات کی وجہ سے دہشت پسندوں کی ایک تنظیم کا حصہ بن جاتا ہے اور پھر آزادی کی جدوجہد میں شریک ہوجاتا ہے جہاں دیپالی سرکار اس کی ہم قدم ہے۔ ناول کے آخر میں آزادی کے بعد ریحان داد Establishment کا حصہ بن جاتا ہے جو قرۃ العین حیدر کے تقریباً تمام ناولوں میں ہوتا ہے اس حوالے سے ڈاکٹر خالد اشرف کا کہنا ہے:

> ''جاگیردار مزاج و ذہنیت کی بنا پر اشتراکیت کی مخالفت اور اشتراکیوں کی کردار کشی ان کی مجبوری ہے۔''۱۲

مختصر یہ کہ قرۃ العین حیدر کے جاگیردارانہ مزاج اور جانب داری کے باوجود ہمیں یہ بات تسلیم کرنی پڑتی ہے کہ تقسیم کے بعد کی سماجی صورت حال اور سیاسی اتھل پتھل کو جس انداز میں انہوں نے فنی چابک دستی کے ساتھ اُردو ناول کا مؤثر حوالہ بنایا ہے یہ انہی کا خاصہ تھا اور اُردو کا کوئی اور ناول نگار اس میدان میں قرۃ العین حیدر کی ہمسری کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ''سنگم'' میں ''آگ کا دریا'' کی تکنیک کے تحت ہندوستان کی تقریباً نو سو سال کی تاریخ کو پیش کیا ہے جس میں وقت کے بدلتے دھاروں کے ساتھ ساتھ سماج اور سیاست بھی نشیب و فراز کا شکار نظر آتے ہیں۔ ''سنگم'' میں برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی تہذیبی زندگی بھی نظر آتی ہے۔ ناول کا آغاز محمود غزنوی کے حملے سے ہوتا ہے اس کے بعد علاؤالدین خلجی اور اکبر کے دور کو سمیٹتے ہوئے لکھنؤ اور دلی کی سلطنتوں کے زوال کی داستان بھی اس ناول میں نظر آتی ہے۔ ناول کا ہیرو ''مسلم'' شعور کی رو کے تحت ہر دور میں موجود ہے۔ 1857ء کی جنگ آزادی، انگریزوں کا لال قلعہ پر قبضہ اور پھر سرسید اور قائداعظم کی پالیسیوں پر بھی احسن فاروقی نے کافی جاندار بحث کی ہے۔ ان کے دیگر ناولوں ''شام اودھ''،

''آبلہ دل کا''، ''رہ ورسم آشنائی'' اور ''رخصت اے زنداں'' کے برعکس ''سنگم'' میں وقت اور سیاست کے سامنے انسان کی بے بسی زیادہ مؤثر انداز میں سامنے آئی ہے۔ اپنے مخصوص طنزیہ اسلوب کی بناء پر کرشن چندر اہمیت کے حامل ہیں مگر ان کے فن کو زودنویسی کے ساتھ ساتھ کثیر نویسی نے بھی نقصان پہنچایا ہے۔ ان کا ناول ''جب کھیت جاگے'' مکمل طور پر سیاسی ناول ہے جس میں تلنگانہ کی کسان تحریک کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کرشن چندر کے دیگر ناولوں مثلاً ''شکست''، ''غدار'' اور ''تیری یادوں کے چنار'' میں بھی عصری سیاست کسی نہ کسی صورت میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح ''گدھے کی واپسی'' ایک سیاسی طنزیہ ہے۔ کرشن چندر کے ہاں سیاست اور مظلوم سے ہمدردی پریم چند کی طرح دل سے نہیں اٹھتی بلکہ ان کی سیاست اور اشتراکیت دونوں کو ڈرائنگ روم کی سیاست کہا گیا ہے۔ انتظار حسین اپنے سحر انگیز اسلوب کی بدولت قاری کو اپنا اسیر کر لیتے ہیں۔ ان کا ناولٹ ''چاند گہن'' تقسیمِ ہند کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔

انتظار حسین کے تینوں ناول ''بستی''، ''تذکرہ'' اور ''آگے سمندر ہے'' جہاں تقسیم کے نتیجے میں اپنوں سے دوری، ہجرت، فسادات اور نئے علاقوں میں آبادکاری کے مسائل سے بحث کرتے ہیں وہیں ان ناولوں میں سیاسی افراتفری کی ہلکی سی جھلک بھی نظر آ جاتی ہے۔ ادب میں سیاست کی آمیزش کو انتظار حسین پسند نہیں کرتے لیکن اس کے باوجود ان کی تحریروں میں سیاست کسی نہ کسی چور دروازے سے داخل ہو ہی جاتی ہے اور اس کی وجہ سماج اور سیاست کا مضبوط رشتہ ہے۔ تحریک آزادی کے پس منظر میں لکھا گیا خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' اس وجہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے کہ اس میں سیاست کی کارفرمائیاں افراد کے کردار وعمل کے ذریعے بیان کی گئی ہیں۔ ناول کی کہانی دوسری جنگِ عظیم سے شروع ہو کر تقسیم ہند پر ختم ہوتی ہے۔ ایک ہی گھر میں کانگریس اور مسلم لیگ کے حمایتی موجود ہیں۔ مرکزی کردار بڑے چچا کا ہے جو گاندھی اور نہرو کے نظریات کے پرچار میں اس قدر مصروف ہیں کہ انہیں گھر کی طرف توجہ دینے کا وقت بھی میسر نہیں اور انگریزوں کے اس قدر مخالف کہ اپنے بیٹے جمیل کی سرکاری ملازمت کی کمائی کو حرام سمجھتے ہیں۔ سیاست انسان کے افعال واعمال اور کردار کو کس حد تک متاثر کر سکتی ہے اس بات کا اندازہ ''آنگن'' سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ ناول میں سیاست کی پیش کش اور کرداروں کی باہمی کشمکش کے حوالے سے ڈاکٹر مشتاق احمد وانی کا کہنا ہے:

> ''خدیجہ مستور نے ''آنگن'' میں کرداروں کی ایسی باہمی کشمکش پیدا کی ہے جو سیاست سے زیادہ سیاست کی تباہ کاریوں کی عکاسی کرتی ہے۔ سیاست کس طرح خونی رشتوں کے تقدس کو ختم کرتی ہے، دلوں میں نفرتوں کے بیج بو دیتی ہے اور ایک ہی خاندان سے

> تعلق رکھنے والے افراد میں مستقبل کے لیے نئی راہیں متعین کرتی ہے۔ اس کی زندہ اور متاثر کن عکاسی ''آنگن'' میں کی گئی ہے۔''۱۳

''آنگن'' میں خدیجہ مستور نے سیاسی بیانات اور ریکارڈ کو صحافتی انداز میں پلاٹ کا حصہ نہیں بننے دیا بلکہ اسے تخلیقی انداز میں پیش کیا ہے جس کے باعث فنی نقطۂ نظر سے بھی ''آنگن'' ایک کامیاب ناول قرار پاتا ہے۔ خدیجہ مستور کا دوسرا ناول ''زمین'' ہے جس میں انہوں نے تقسیم کے بعد پاکستان کے سیاسی واخلاقی زوال کو موضوع بنایا ہے۔ ''زمین'' کی کہانی ایک مہاجر لڑکی ساجدہ کے گرد گھومتی ہے۔ اس ناول میں پاکستان کے اہم سیاسی واقعات مثلاً لیاقت علی خان کا قتل، صوبائی حکومتوں کی ناکامی، قادیانیوں کا قتل عام اور ملک کے پہلے مارشل لاء کو تخلیقی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ موضوعاتی سطح پر ''زمین'' کو ''آنگن'' کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔

عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' کی کہانی کا آغاز 1857ء کی جنگ آزادی سے ہوتا ہے اور 1947ء میں تقسیم ہند تک کے سیاسی وسماجی حالات وواقعات اس میں موجود ہیں۔ ناول میں جنگ کی تباہ کاریوں کے ساتھ ساتھ تقسیم ہند، ہجرت، فسادات اور سیاست کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ عبداللہ حسین کے ہاں سیاست ''آنگن'' کی طرح پس منظر میں نہیں ہے بلکہ اس کی حشر سامانیاں بڑے واضح انداز میں نظر آتی ہیں۔ ان کے آخری ناول ''نادار لوگ'' کو ''اداس نسلیں'' کی توسیع قرار دینا بے جا نہ ہوگا اس میں 1974ء تک کے پاکستان کے سیاسی وسماجی حالات کی تصویر کشی ملتی ہے۔ ''نادار لوگ'' میں پاکستان کی آئے دن بدلتی ہوئی سیاسی صورت حال، مارشل لاء، نئی سیاسی جماعتوں کی تشکیل وتنظیم جیسے واقعات سے بحث کی گئی ہے۔ عبداللہ حسین کے دیگر ناولوں میں ''باگھ''، اور ''قید'' شامل ہیں۔ بطور ناول نگار عبداللہ حسین کی پہچان ''اداس نسلیں'' ہی ہے جو اردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا پانچ جلدوں پر مشتمل ناول ''لہو کے پھول'' 1969ء میں منظر عام پر آیا۔ اس طویل ناول میں برصغیر کی ہنگامہ خیز تاریخ اور سیاست کی مؤثر انداز میں عکاسی کی گئی ہے لیکن طوالت کے باعث یہ ناول فنی سطح پر کمزور ہو گیا ہے۔ ''لہو کے پھول'' کی کہانی 1911ء کے بعد سے شروع ہوتی ہے جو 1947ء میں تقسیم ہند اور پھر دو نئی مملکتوں کے آزادی کے بعد کے سیاسی وسماجی حالات کو اپنے دامن میں سمیٹتے ہوئے گاندھی کے قتل اور پھر ہندوستان کے پہلے پنج سالہ منصوبے پر ختم ہوتی ہے۔ اس ضخیم ناول میں ہر طبقے اور ہر عمر کے افراد نظر آتے ہیں جن میں راجے مہاراجے بھی شامل ہیں اور وہ غریب مزدور اور کسان بھی جن کی نعشوں پر اس امیر طبقے کی امارت قائم ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول میں اس دور کی تمام سیاسی تحریکوں اور ان سے وابستہ افراد بھی موجود ہیں۔ ان تحریکوں میں تحریک خلافت، عدم تشدد کی

تحریک،فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق لوگوں کی تحریکیں،کانگریس اور مسلم لیگ کی سیاسی تحریک،سماجی بہبود کے اداروں کی تحریکیں اور آزادی کے لیے جان دینے والے پرخلوص لوگوں کی تحریک شامل ہے۔''لہو کے پھول'' کے حوالے سے ڈاکٹر ممتاز احمد کا کہنا ہے:

''یہ تحریک آزادی کے حوالے سے سیاسی رجحان کا ایسا ناول ہے جو رزمیاتی کیفیت کا حامل ہے۔''۱۴

حیات اللہ انصاری کیونکہ کانگریسی تھے اس لیے ناول میں اکثر مقامات پر کانگریس مخالف نظریات رکھنے والوں کے ساتھ تعصب برتا گیا ہے لیکن ناول کی طوالت کی وجہ سے یہ پہلو زیادہ اجاگر نہیں ہونے پاتا۔ اپنی کچھ کمزوریوں کے باوجود''لہو کے پھول'' سیاسی حوالے سے اہم ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔فضل احمد کریم فضلی کا ناول''خون جگر ہونے تک'' قحطِ بنگال کی سچی اور اس درجہ مؤثر تصویر کشی کرتا ہے کہ اکثر مقامات پر قاری کی آنکھیں بھیگ جاتی ہیں۔اس ناول کا بنیادی موضوع تو قحط زدہ عوام کی عکاسی سے متعلق ہے مگر کہیں کہیں سیاسی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں مثلاً ناول میں ایک جگہ بڑے زمیندار بابو جی یہ کہتے نظر آتے ہیں:

''یہ جمہوریت ومہوریت سب واہیات چیز ہے۔انتظام ڈنڈے کے زور سے ہوتا ہے اور یہ ڈنڈے کا زور اونچی جاتیوں کا حق ہے، نیچ کا نہیں.....''۱۵

رشیدہ رضویہ نے اپنے ناولوں میں عرب ممالک خاص کر عراق کی سیاسی صورت حال کو مؤثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔ان میں عراق کے ساتھ ساتھ پاکستان کی بدلتی ہوئی سیاسی صورت حال کے نقوش بھی ملتے ہیں کیونکہ ان کے کردار دونوں ممالک سے وابستہ ہیں۔''لڑکی ایک دل کے ویرانے میں'' اور''گھر میرا راستے غم کے''دونوں ناولوں میں عراق کی سیاست اور تاریخ کی دل آویز ہم آہنگی نظر آتی ہے۔دوسری جنگ عظیم،عراق پر بمباری،آزادی کے مطالبات،عراق کی آزادی،شاہ فیصل کی بادشاہت کے آغاز اور پھر ان کے قتل کی داستان ''لڑکی ایک دل کے ویرانے میں'' کا پلاٹ ترتیب دیتی ہے۔''گھر میرا راستے غم کے'' میں بھی عراق کی سیاسی صورت حال اور عربوں کی نفسیات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔1970ء میں منظر عام پر آنے والا ناول''اسی شمع کے آخری پروانے'' اس لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ اس میں انہوں نے پاکستانی سیاست و تاریخ کو موضوع بنایا ہے۔اس میں 1959ء سے 1969ء تک کی پاکستانی سیاست کو کہانی کا روپ دیا گیا ہے۔اس ناول میں پاکستان کے پہلے مارشل لاء کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی سیاسی وسماجی تبدیلیوں کو ڈاکٹر ممتاز احمد کے بقول ''عالمانہ احساس'' کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

پاکستان کی سیاسی،سماجی اور تہذیبی تاریخ میں سقوط ڈھاکہ کا سانحہ ہمیشہ پاکستانی عوام کو خون کے آنسو رلاتا رہے گا اور اس عبرت ناک شکست اور شرمندگی کی یاد بھی تازہ کرتا رہے گا جس کا سامنا ہمیں بھارت کے ہاتھوں کرنا پڑا۔یہ واقعہ جہاں پاکستان کی سماجی اور تہذیبی تاریخ میں ناقابل فراموش ہے۔وہاں سیاسی حوالے سے بھی پاکستانی تاریخ کا انمٹ حصہ ہے کیونکہ مشرقی پاکستان کی علیحدگی میں دشمن کی سازشوں کے ساتھ ساتھ ملکی سیاست اور سیاست دانوں کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔اس خونیں سانحے کو اگرچہ بڑے پیمانے پر ادب کا حصہ بننا چاہیے تھا خاص کر ناول کا کیونکہ اپنی وسعت اور ہمہ گیری کے باعث صرف ناول ہی ان تمام محرکات اور عوامل کو احسن طریقے سے بیان کر سکتا ہے جن کے باعث وطن عزیز دولخت ہوا لیکن اس قومی المیہ کے حوالے سے ابھی تک زیادہ ناول سامنے نہیں آئے صرف چار ناول نگاروں الطاف فاطمہ،طارق محمود،رضیہ فصیح احمد اور سلمیٰ اعوان نے سقوط ڈھاکہ کو اپنے ناولوں کا مؤثر اور جاندار حوالہ بنایا ہے۔الطاف فاطمہ کا ناول''چلتا مسافر'' ایک سید فیملی کی کہانی بیان کرتا ہے جو بہار سے لٹے پٹے پاکستان پہنچے تھے اور یہاں انہیں ایک دفعہ پھر اسی قتل وغارت گری کا سامنا کرنا پڑا جس سے وہ 1947ء میں دوچار ہوئے تھے۔اس ناول میں مصنفہ نے بنگلہ دیش کے کالجوں اور یونیورسٹیوں کے طلبہ کی سیاسی سرگرمیوں کو بنیاد بناتے ہوئے پاکستان سے علیحدگی کی تحریک کو پیش کیا ہے۔بنگلہ دیش کے قیام سے قبل کالجوں اور یونیورسٹیوں کے طلبہ کی احتجاجی تحریکیں،جلسے جلوس،شہید ڈے اور اسی قسم کی دیگر سیاسی سرگرمیاں ناول میں جابجا نظر آتی ہیں اور یہی سرگرمیاں آگے چل کر پاکستان کی تقسیم کا باعث بنتی ہیں۔''چلتا مسافر'' میں نفرتوں کی وہ دیوار کہیں نظر نہیں آتی جو بنگالیوں اور غیر بنگالیوں میں حائل تھی اسی لیے ناقدین اس ناول کو''غیر حقیقی'' قرار دیتے ہیں۔طارق محمود کا ناول''اللہ میگھ دے'' بھی''چلتا مسافر'' کی طرح طلبہ کی ان سیاسی سرگرمیوں کو اپنا موضوع بناتا ہے جنہوں نے بنگلہ دیش کے قیام کے لیے مضبوط جواز فراہم کیا مگر ان محرکات کا کہیں ذکر نہیں ملتا جن کی وجہ سے پاکستان دونیم ہوا۔ناول میں اکثر مقامات پر طارق محمود کا نقطہ نظر انسان کی اس ازلی بے بسی اور بے چارگی کا ہے جس کے تحت اس کے تمام مہرے تقدیر کے سامنے مات ہو جاتے ہیں اور جو کچھ مقدر میں لکھا ہے ظہور میں آکر رہتا ہے۔ناول کا ہیرو عمر تقدیر کے اسی جبر کے سامنے بے بس ہے اور بالآخر اسے نہ چاہتے ہوئے بھی مشرقی پاکستان چھوڑنا پڑتا ہے کیونکہ اب وہ بنگلہ دیش بن چکا ہے۔رضیہ فصیح احمد کا ناول''صدیوں کی زنجیر'' کئی خاندانوں کو ایک زنجیر میں بندھا دکھاتا ہے جن کا عبرت انگیز انجام سقوط ڈھاکہ کے وقت ہوتا ہے۔یہ ایک طویل ناول ہے جس میں بنگلہ دیش کے قیام سے قبل مغربی پاکستان کے جاگیردارانہ کلچر کی بھی تصویریں ملتی ہیں۔مصنفہ نے اس ناول میں مشرقی پاکستان کی سیاست،قتل وغارت گری

اوران خونی واقعات کو بھی مؤثر انداز میں پیش کیا ہے جن میں لاتعداد لوگ اپنے ہی بھائی بندوں کے ہاتھوں مارے گئے۔اس ناول کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں ان سیاسی محرکات سے کسی حدتک بحث کی گئی ہے جن کی وجہ سے بنگلہ دیش کا قیام عمل میں آیا۔ناول میں اُس وقت کی ہندوستانی قیادت کی جانب سے بنگالی رہنماؤں کی حمایت، مکتی باہنی کی سرپرستی اور پھر پاکستانی فوجی قیادت کے جنرل اروڑا کے سامنے ہتھیار ڈالنے جیسے واقعات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے اور آخر میں شیخ مجیب الرحمٰن کا قتل بھی ناول کا اہم حصہ بنتا ہے۔ پاکستانی سیاست اور بیرونی سازشوں کی مکمل روداد ہمیں اس ناول میں نظر آتی ہے۔سلمٰی اعوان کے ناول ''تنہا'' میں سمعیہ عرف سومی کے ذریعے مشرقی پاکستان کی علیحدگی کو بیان کیا گیا ہے۔سمعیہ کا تعلق مغربی پاکستان سے ہے مگروہ اس حدتک جذباتی لڑکی ہے کہ جان بوجھ کر مشرقی پاکستان کی ایک یونیورسٹی میں داخلہ لیتی ہے کیونکہ وہ ''پوربو پاکستان'' سے محبت کرتی ہے۔سمعیہ کا انجام بھی ''اللہ میگھ دے'' کے عمر سے مختلف نہیں ہوتا کیونکہ سیاست اور حالات کے سامنے دونوں ہی مجبور ہیں۔''تنہا'' میں طلبہ کی سیاسی سرگرمیوں سے آگے بڑھتے ہوئے ان محرکات کا بھی جائزہ لیا گیا ہے جن کی وجہ سے یہ سانحہ وقوع پذیر ہوا۔سلمٰی اعوان کے نزدیک منفی سیاست اور سیاست دانوں کی غلطیاں ہی وہ بنیادی سبب تھیں جن کی وجہ سے ملک دوٹکڑے ہوا۔جیسا کہ پہلے بتایا جاچکا ہے اس عظیم قومی سانحے پر ابھی تک گنتی کے چار اہم ناول ہی منظر عام پر آئے ہیں حالانکہ اس موضوع پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے ڈاکٹر ممتاز احمد خان کا اس حوالے سے کہنا ہے:

> ''اس (سقوط ڈھاکہ) پر کوئی بڑا ناول نہیں آیا جو اس المیہ کے حوالے سے ایسا یونیورسل ناول بن جاتا جس کے آئینے میں ہم دنیا کے ان ممالک کو بھی دیکھ سکتے ہوتے جن کے علاقے ان سے الگ ہو کر علیحدہ ملک بن گئے مثلاً بوسنیا، کروشیا، ایسٹ تیمور یا وہ ممالک جن میں عالمی سامراج نے دیواریں کھینچ دیں اور عوام انتہائی پر آشوب ادوار سے گزرے مثلاً جرمنی، ترکی، کوریا، ویت نام، کانگو وغیرہ۔''[16]

پاکستان کے دیہی معاشرے کی عکاسی میں سید شبیر حسین کا ناول ''جھوک سیال'' اور غلام الثقلین نقوی کا ''میرا گاؤں'' خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔تقسیم کے بعد پاکستانی دیہی معاشرے کی عکاسی ان دونوں ناولوں میں بھرپور انداز میں نظر آتی ہے۔''جھوک سیال'' کی کہانی اس دور سے متعلق ہے جب پاکستان کے قیام کی تحریک زوروں پر تھی اور پنجاب میں مسلم لیگ اور یونینسٹ پارٹی انتخابی معرکہ آرائی میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے لیے تمام ہتھکنڈے استعمال کر رہی تھیں۔ یہ ایک ایسے گاؤں کی کہانی ہے جس میں مظلوم اور پسا ہوا طبقہ معاشی غلامی کے ساتھ ساتھ سیاسی غلامی میں بھی گرفتار ہے۔ پیر عدالت شاہ جیسے نام نہاد صوفیوں

کی معاشرتی اور سیاسی سیاہ کاریوں کی تمام روداد ہمیں ''جھوک سیال'' میں ملتی ہے۔غلام الثقلین نقوی کا ''میرا گاؤں'' 1947ء سے 1965ء تک کے حالات کی کہانی پنجاب کے ایک گاؤں چک مراد کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ناول میں گاؤں کی زندگی کی سیدھی سادھی کہانی ہے جہاں لوگوں کو ملکی سیاست سے کوئی خاص سروکار نہیں ہوتا لیکن جب کبھی ملکی سطح پر کوئی بڑی سیاسی تبدیلی رونما ہوتی ہے تو اس ایک ہی ڈگر پر چلتی ہوئی زندگی میں ذرا سا ارتعاش ضرور پیدا ہو جاتا ہے مثلاً پاکستان میں جنرل ایوب نے جب مارشل لاء نافذ کیا تو اس موقع پر بابا حیات کی ایک اور کردار سے گفتگو ملاحظہ ہو:

> ''اب بادشاہ کون ہوگا''.........؟'' بابا حیات نے پوچھا
> ''بادشاہ؟'' میں نے حیران ہو کر پوچھا
> ''ہاں، ہاں ملکوں پر بادشاہ ہی تو حکومت کرتے ہیں ہمارے بڑے بوڑھے کہا کرتے تھے کہ کبھی چُغتے یہاں بادشاہی کرتے تھے پھر سکھ بادشاہ ہوئے اور ان کے بعد انگریزوں کی باری آئی''
> میں بے اختیار ہنس پڑا تو بابا حیات نے کہا ''اس میں ہنسنے کی کیا بات ہے؟''
> ''پاکستان میں کسی ایک شخص کی بادشاہی نہیں بابا۔ پاکستان جمہوری ملک ہے''۔
> ''جبھی تو سب لوگ بادشاہ بنے بیٹھے ہیں۔سید پور کا ذیلدار جب سے ڈسٹک بورڈ کا ممبر بنا ہے وہ علاقے پر بادشاہی کرتا ہے۔ پٹواری ہمارا بادشاہ ہے وہ جو ہمارا بڑا ممبر شہر میں رہتا ہے وہ بھی تو ہمارا بادشاہ ہے، دن دیہاڑے ڈاکے پڑتے ہیں اور قتل ہوتے ہیں کوئی پوچھتا نہیں۔''ے

بابا حیات کسی قسم کے سیاسی شعور کا مالک نہیں مگر اس کا برجستہ جواب ''جب ہی تو سب لوگ بادشاہ بنے بیٹھے ہیں''۔ پاکستان میں موجود نام نہاد جمہوری نظام کے منہ پر ایک زوردار طمانچہ ہے۔ دیہی معاشرے کی عکاسی کے حوالے سے یہ دونوں ناول ہمیشہ قابل ذکر رہیں گے۔شوکت صدیقی کے ناولوں کا غالب رجحان پاکستانی معاشرے کی حقیقت پر مبنی عکاسی کا ہے مگر سماجی مظالم اور ناانصافیوں کے ساتھ ساتھ ان مظالم کی تہہ میں موجود سیاست اور سیاست دانوں کی سیاہ کاریاں بھی سنجیدہ قاری کی نظر سے پوشیدہ نہیں رہتیں۔اس حوالے سے ''جانگلوس'' قابل ذکر ہے۔تین جلدوں پر مشتمل اس ناول میں پاکستان میں موجود نام نہاد جمہوریت کس طرح جاگیردارانہ نظام کو تقویت دے رہی ہے اور کس طرح جاگیردار اور سیاست دان مل کر غریب عوام کو مکروفریب کے ایک نا ختم ہونے والے جال میں گرفتار کئے ہوئے ہیں ان سب عوامل کا بڑی باریک بینی سے جائزہ لیا گیا ہے۔ ناول میں جن مقامات پر

جاگیرداروں اور سیاست دانوں کے گٹھ جوڑ کو دکھایا گیا ہے وہاں قاری انگشت بدنداں رہ جاتا ہے کیونکہ جمہوریت کے نام پر پاکستانی سیاست کا یہ تاریک چہرہ دیکھنے کی ایک محبِّ وطن پاکستانی میں سکت نہیں ہے۔

پاکستان میں آئے دن کی سیاسی تبدیلیوں اور انتشار کے نتیجہ میں مختلف ادوار میں مارشل لاء کا نفاذ بھی ایک تلخ حقیقت ہے۔ 1958ء، 1969ء اور 1977ء، 1999ء میں پاک سرزمین آئین سے محروم اور آمروں کے رحم و کرم پر تھی۔ ان پرآشوب ادوار کو ادیبوں نے بڑی فنکاری کے ساتھ تخلیقی سطح پر ادب کا حصہ بنایا ہے۔ خاص کر اُردو ناول میں اس عہد کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس دور کا ادب ناول سمیت علامتی و اشاراتی نوعیت کا ہے۔ اور اس کی وجہ زبان کے ساتھ ساتھ قلم پر لگائی گئیں وہ پابندیاں ہیں جن کا سامنا مارشل لاء کے بارے میں لکھنے والوں کو ہر دور میں کرنا پڑا۔ ظاہر ہے جب زبان و قلم پر پہرے بٹھا دیئے جائیں تو انسان کا مافی الضمیر علامتی اور اشاراتی انداز میں اظہار کی نئی صورتیں پیدا کر لیتا ہے اس لیے اگر ہم مارشل لاء ادوار میں لکھے گئے ناولوں کا مطالعہ کریں تو ان میں ہمیں اس دور کی سیاسی سرگرمیاں اور ملکی صورت حال براہِ راست تو نظر نہیں آتی مگر کسی نہ کسی صورت میں اس کا اظہار ضرور مل جاتا ہے۔ پابندیوں کے ان ادوار میں منظر عام پر آنے والے ناولوں میں انسانوں کی بے بسی، بے چینی اور ایک طرح کی معاشرتی گھٹن نمایاں ہے جو آنے والے کسی انقلاب کی منتظر ہے۔ اس دور کے متعلق لکھنے والوں میں فخر زماں نمایاں ہیں۔ ان کے پنجابی ناولوں اور شعری تصنیفات کو 1978ء میں حکومت پنجاب نے ضبط کر لیا تھا۔ ان کے تین اُردو ناولوں میں اس دور کی سیاسی افراتفری اور معاشرتی گھٹن کے واضح اشارے ملتے ہیں۔ ''بے وطن'' ایک معتوب اور استحصال زدہ شہری کی کہانی ہے۔ ''سات گمشدہ لوگ'' اور ''ایک مرے ہوئے شخص کی کہانی'' میں بھی اس مذہبی اور سیاسی منافقت کا پردہ چاک کیا گیا ہے جو اس دور میں انسان کے لیے وبال جان بن چکی تھی۔ اعجاز راہی کا ناول ''معتوب'' اس لیے خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں ضیاء الحق دور میں حساس اور آزاد خیال لوگوں کی شخصی آزادی کو سلب کیے جانے کا تذکرہ ہے۔ ناول کا ہیرو اپنے اصولوں پر کسی بھی قیمت پر سمجھوتہ کرنے کو تیار نہیں جس کی پاداش میں اسے ملازمت سے نکالا جاتا ہے، فوجی عقوبت خانوں میں طرح طرح کی اذیتیں دی جاتی ہیں اور بغیر کسی جرم کے اس کی جاسوسی کی جاتی ہے۔ ضیاء الحق دور میں ''نظام مصطفیٰ ﷺ'' کے سرکاری طور پر نافذ ہونے کے بعد وہ تمام لوگ جو کل تک سوشلزم اور اشتراکیت کے حامی تھے کس طرح راتوں رات مذہبی لبادہ اوڑھ کر اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے تحریر و تقریر میں مذہبی لفظیات کا استعمال کرنے لگتے ہیں ان سب حالات کو ''معتوب'' میں پوری فنی چابکدستی کے ساتھ تخلیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ احمد داؤد کے ناولٹ ''رہائی'' میں بھی فرد کی جذباتی

گھٹن اور معاشی پسماندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ صدیق سالک کا ناول ''پریشر ککر''، انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' اور انیس ناگی کا ''دیوار کے پیچھے'' یہ تینوں ناول ضیاء الحق دور میں منظر عام پر آئے اس لیے ان میں بھی فرد کی جذباتی و معاشرتی گھٹن اور طاقت کے سامنے کمزور انسانوں کی بے بسی کی داستان ملتی ہے۔ یہ بے بسی اور لاچاری اظہار رائے پر پابندیوں کی وجہ سے جہاں پورے معاشرے میں سرایت کر چکی ہے وہاں اس سیاسی نظام سے بے زاری بھی ظاہر کرتی ہے جو وطن عزیز میں ابھی تک کوئی مؤثر تبدیلی نہیں لا سکا۔

اسی دور میں بھارت میں جوگندر پال کا ناول ''نادید'' سامنے آتا ہے۔ یہ موضوعاتی سطح پر اردو ناول میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اس ناول میں اندھوں کو بنیاد بنا کر سیاست میں منافقت کے پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ناول کی کہانی ایک Blind House میں پروان چڑھتی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ''بابا'' ایک حادثے میں بصارت حاصل کر لیتا ہے اور بعد میں دولت، منصب اور اقتدار کی خواہش میں مکر و فریب کی زندگی گزارنے لگتا ہے۔ جوگندر پال نے اس ناول میں جہاں سیاست میں منافقت اور شک کے تاریک پہلوؤں کو بیان کیا ہے وہاں ان آنکھوں والوں پر بھی بھرپور طنز کیا ہے جو سب کچھ دیکھ کر بھی نابینا بنے رہتے ہیں۔ جوگندر پال کا دوسرا ناول ''خواب رو'' تقسیم کے وقت ہجرت کرنے والوں کی ماضی پرستی سے متعلق ہے۔ ''پار پرے'' میں انہوں نے ایک ایسی مثالی بستی قائم کی ہے جس میں سیاست دانوں کی منافقتیں، ریاکاریاں اور جبر تو حسب معمول موجود ہیں اگر وہاں موجود تمام انسان جن کی بنیاد انہوں نے ''کالے پانی'' کے ماحول سے اٹھائی ہے بڑے امن و امان اور بغیر کسی تفریق کے رہتے ہیں۔ مجموعی طور پر جوگندر پال سیاست کے بھیانک چہرے کو اپنے ناولوں میں پیش کرنے والے اہم ناول نگار ہیں۔ جیلانی بانو نے ''ایوان غزل'' میں دوسری جنگ عظیم سے سقوط حیدر آباد تک کے دور کو موضوع بنایا ہے مگر ان کی پہچان ان کا ناول ''بارش سنگ'' ہے جو 1985ء میں منظر عام پر آیا۔ اس میں مصنفہ نے حیدر آباد دکن میں کمیونسٹ پارٹی کی قیادت میں چلنے والی تلنگانہ تحریک کو بڑے مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اس ناول کو معروف نقاد ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے بہت سراہا ہے ان کا کہنا ہے:

> ''حیدر آباد دکن کی تلنگانہ تحریک پر پُر تاثیر ناول لکھنا معمولی بات نہیں تھی۔ کرشن چندر کے مختصر کینوس کے ناول ''جب کھیت جاگے'' میں مواد و اسلوب کے اعتبار سے اس تحریک کا پڑھنے والے کو شعور ہو جاتا ہے تاہم پورے سماجی، اقتصادی، تہذیبی و ثقافتی منظر نامے میں ماجرے کی بازیافت اور اہم کرداروں کی تخلیق کے حوالے سے ''بارش سنگ'' کئی قدم آگے ہے۔''۱۸

عبدالصمد کا ناول ''دو گز زمین'' تقسیم ہند کو موضوع بناتے ہوئے بھارت، پاکستان اور بنگلہ دیش

تینوں ممالک کے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار شیخ الطاف حسین مختلف ادوار میں مختلف سیاسی تحریکوں سے وابستہ رہتا ہے۔ اس میں تحریک خلافت کے بعد مسلم لیگ اور کانگریس کے درمیان ٹکراؤ کو بھی مؤثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پاکستان، بنگلہ دیش اور بھارت کی سیاسی اتھل پتھل کے حوالے سے یہ ایک اہم ناول ہے۔ مشرف عالم ذوقی کا ناول ''بیان'' ہندوستان کی اس منفی اور سنگ دل سیاست کا بڑے جرأت مندانہ انداز میں پردہ چاک کرتا ہے جس کے تحت بھارت جیسے نام نہاد سیکولر ملک میں دن بدن مسلمانوں پر عرصۂ حیات تنگ کیا جا رہا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات میں مسلمانوں کے قتل عام کے پیچھے ہندوؤں کی بھیانک سیاست کی مؤثر تصویر کشی ''بیان'' کو اردو ناول میں اہم مقام عطا کرتی ہے، دیوان بریندر ناتھ عرف ظفر پیامی کا ناول ''فرار'' اس حوالے سے اہم ہے کہ اس میں تقسیم ہند سے قبل کے منظر نامے کے ساتھ ساتھ تقسیم پاکستان کے نتیجہ میں بنگلہ دیش کے قیام تک کے دور کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ناول میں ان پاکستانی قیدیوں کی تصویر کشی بھی نظر آتی ہے جن کو ڈھاکہ میں شکست کے بعد بھارتی جیلوں میں بھیج دیا گیا تھا۔ اپنی طوالت کے باوجود سیاسی حوالے سے ''فرار'' ایک اہم ناول ہے۔ شفق نے ''کانچ کے بازی گر'' میں سیاسی و سماجی سطح پر ان مظالم کو ناول کی کہانی کا حصہ بنایا ہے جو اندرا گاندھی نے ایمرجنسی کے دور میں بھارتی عوام پر روا رکھے۔

مستنصر حسین تارڑ اپنے مخصوص اسلوب اور اندازِ بیان کی بنا پر جہاں اُردو سفر نامہ نگاری میں خاص مقام کے حامل ہیں وہیں اُردو ناول نگاری میں انہوں نے ''بہاؤ''، ''راکھ''، ''قربتِ مرگ میں محبت''، ''قلعہ جنگی''، ''فاختہ''، ''ڈاکیا اور جولاہا''، ''خس و خاشاک زمانے'' اور ''اے غزال شب'' جیسے شاہکار ناول تخلیق کر کے اُردو ناول نگاری کو ترقی کی نئی راہوں سے روشناس کرایا ہے۔ ''بہاؤ'' سیاسی سے زیادہ تہذیبی ناول ہے۔ یہ ناول مصنف کے تخیل اور قوت تخلیق کا بہترین ثبوت ہے۔ سیاسی نقطۂ نظر سے تارڑ کے ناولوں میں ''راکھ'' سب سے اہم ہے۔ اس ناول میں تقسیم ہند کے نتیجے میں فسادات اور قتل و غارت گری کے ساتھ ساتھ پاکستانی معاشرے میں سیاسی عدم استحکام اور جمہوری کلچر کی پامالی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ 1965ء اور 1971ء کی جنگوں کے خوفناک نتائج اور پھر تقسیم پاکستان کا المیہ بھی مصنف کے مخصوص انداز میں ناول کا حصہ بنتا ہے۔ ان تمام تاریخی حوالوں نے نہ صرف تاریخی بلکہ سیاسی سطح پر ''راکھ'' کو ایک مؤثر اور جاندار ناول بنا دیا ہے۔ اس ناول کے بارے میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کا کہنا ہے:

> ''اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے اپنے ملک کے سیاسی، سماجی، تہذیبی، حربی اور تاریک پہلوؤں کو کہ جن میں سقوط ڈھاکہ کی الم انگیز داستان بھی شامل ہے کامیابی

> سے فنی اور فکری طور پر برتا ہے۔''۱۹

اپنے موضوع اور فکر انگیز پہلوؤں کی بناء پر ''راکھ'' جدید اُردو ناول میں منفرد مقام کا حامل ہے۔ ''فاختہ'' ایک علامتی ناولٹ ہے جس میں ریچھ، عقاب، اونٹ، بن مانس، فاختہ اور خرگوش جیسے جانوروں کو علامتی انداز میں پیش کر کے یہ دکھایا گیا ہے کہ سپر پاورز کس طرح تیسری دنیا کے پسماندہ اور غریب ممالک کو اپنے زیر نگیں کرنے کے در پہ ہیں۔ 2002ء میں منظر عام پر آنے والا ناول ''قلعہ جنگی'' افغان جنگ سے متعلق ہے۔ اس سے پہلے انیس ناگی نے ''کیمپ'' میں افغان جنگ کو موضوع بنایا ہے مگر ''قلعہ جنگی'' اس سے کہیں آگے کی چیز ہے۔ افغان جنگ کے ساتھ کیونکہ ایک خاص قسم کی سیاست بھی وابستہ ہے اس لیے ڈاکٹر ممتاز احمد خاں اسے سیاسی رجحان کا ناول قرار دیتے ہیں۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ قلعہ جنگی میں کچھ مجاہدین پھنس گئے ہیں جن کا تعلق مختلف ممالک سے ہے۔ یہ لوگ تعفن زدہ ماحول میں رہنے پر مجبور ہیں کیونکہ اگر یہ باہر نکلنے کی کوشش کرتے ہیں تو امریکی بمباری سے مارے جائیں گے بالآخر موت ان کا مقدر بنتی ہے۔ یہ ناول اگرچہ جنگ اور اس کے مضر اثرات سے متعلق ہے مگر افغان جنگ کے پس منظر میں موجود عالمی طاقتوں کی خطرناک سیاست بھی اس ناول میں نظر آتی ہے۔ ''راکھ'' اور ''قلعہ جنگی'' اپنے سیاسی حوالے کی بناء پر اُردو کے اہم ناولوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ''اے غزال شب'' میں تارڑ نے روس میں اشتراکیت کے زوال کے بعد کی سیاسی صورت حال کو موضوع بنایا ہے۔

مذکورہ بالا ناولوں کا غالب رجحان سیاست سے متعلق ہے۔ یہ ناول اپنے دور کے سیاسی انتشار اور افراتفری کو مؤثر انداز میں بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ سیاسی رجحان کے حامل ان ناولوں کے علاوہ ہمارے ادب میں بڑی تعداد میں ایسے ناول بھی موجود ہیں جن کا غالب رجحان تو سماجی و معاشرتی عکاسی کا ہے مگر اپنے دور کی سیاسی جھلکیاں ان ناولوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ حسین الحق کا ''بولو مت چپ رہو'' اور ''فرات''، پیغام آفاقی کا ''مکان''، علی امام نقوی کا ''تین بتی کے راما''، شیراز زیدی کا ''جہنمی لوگ'' اور الیاس احمد گدّی کا ''فائر ایریا'' اسی نوعیت کے ناول ہیں۔ ان کے علاوہ شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' اگرچہ تہذیبی ناول ہے مگر اس میں موجود محلاتی سازشیں جن کا وزیر بیگم کو قدم قدم پر سامنا کرنا پڑتا ہے کسی نہ کسی سطح پر اپنا سیاسی حوالہ بھی رکھتی ہیں۔ اسی طرح انگریزوں کی نوآبادیاتی پالیسی اور ان کی سازشیں اور پھر ٹھگی کے ادارے سے وابستہ افراد کا طریقۂ واردات اور سب سے بڑھ کر نوابوں اور معززین کے ہاں نوکروں کی شکل میں جاسوسوں کا باقاعدہ نظام اس ناول میں ایک مضبوط سیاسی حوالہ فراہم کرتا ہے۔ تاریخی رجحان کے حامل ناولوں میں بھی مخصوص دور کی سیاست دیکھی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے حسن منظر کا ناول ''العاصفہ'' اور قاضی عبدالستار کے

ناول ’’داراشکوہ‘‘ اور ’’صلاح الدین ایوبی‘‘ اہمیت کے حامل ہیں۔ فنتسیائی (Fantasy) نوعیت کے ناولوں میں محمد خالد اختر کا ’’بیس سو گیارہ‘‘ اور جمیل واسطی کا ’’پنگل کا جزیرہ‘‘ ایسے ناول ہیں جن کو ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کے بقول سیاسی فنتسیائی ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سیاست جو کسی بھی معاشرے کا لازمی حصہ ہے چاہے وہ بین الاقوامی اور ملکی و قومی سطح پر ہو یا خاندانی رقابت کی شکل میں سازشوں کی سطح سے بلند نہ ہو سکے ہر وقت اور ہر دور میں کسی نہ کسی صورت میں انسان کو اپنی حشر سامانیوں کا اسیر کیئے رکھتی ہے جس کا بھرپور اظہار ہمیں اُردو ناول میں نظر آتا ہے۔

حوالہ جات:

1- www.bsos.umd.edu/gupt/oorhan/lecture

۲۔ تاراچند، ڈاکٹر، مسلم افکار سیاست، ملی دار الکتب، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۲۴

۳۔ احمد ندیم قاسمی، تہذیب و فن، مکتبہ فنون، لاہور، بار دوم، اگست ۱۹۷۹ء، ص ۱۸۷-۱۸۶

۴۔ ایضاً ص ۱۸۸

۵۔ رشید احمد گوریجہ، ڈاکٹر، اُردو ناول میں تاریخی ناول، گنج شکر پرنٹرز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۴۳-۱۴۲

۶۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۸۰

۷۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، آج کا اُردو ادب، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء، ص ۲۲۲-۲۲۱

۸۔ عزیز احمد، آگ، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۹۸

۹۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، پاکستان میں ناول، مشمولہ، اظہار، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۵

۱۰۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، آج کا اردو ادب، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء، ص ۲۴۲

۱۱۔ ظہور احمد، پاکستان میں اردو ناول۔ ۱۹۷۰ء تا ۱۹۹۰ء، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل اُردو، مملوکہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص

۱۲۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اردو ناول، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۵۰

۱۳۔ مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر، تقسیم کے بعد اُردو ناول میں تہذیبی بحران، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص ۳۵۲-۳۵۱

۱۴۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۴۴

۱۵۔ فضل احمد کریم فضلی، خون جگر ہونے تک، دبستان، کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۱۵۰

۱۶۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اُردو ناول ہیئت، اسالیب اور رجحانات، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۷۱

۱۷۔ غلام الثقلین نقوی، میرا گاؤں، ضیائے ادب، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۲۶۰

۱۸۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اُردو ناول ہیئت، اسالیب اور رجحانات، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۲۷۲

۱۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۸۳

☆☆☆☆☆

رخسانہ بلوچ*

’’کئی چاند تھے سر آسماں‘‘ اور ہندیورپی تہذیب کا بیانیہ

Abstract: *The Indian culture underwent much transformation during the colonial era as the imperialists brought in the said transformation albeit various measures. "Kai Chaand Thay Sar e Asmaan" by Shamsur Rahman Farooqi depicts the cultural transformation fully. The research study seeks to explore and highlight this aspect through fiction so as to sensitize the reader with the fact how meaning is grounded in text.*

ہندوستان دنیا کے نقشے پر واحد خطہ تھا جسے نوآبادکار اپنے لیے کسی نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ یہاں کے وسائل، یہاں کی تہذیب و ثقافت اور زبان کشاں کشاں استعمار کو کھینچ لائی۔ نوآبادکاروں نے بظاہر تو یہاں پر تاجروں کا روپ دھار کر آئے لیکن جب انھوں نے یہاں کچھ وقت گزارا تو یہیں کے ہو کر رہنے کا اٹل فیصلہ کر لیا۔ اس کے لیے انھوں نے مختلف اقدامات کیے۔ یہ اقدامات مختلف النوع تھے۔ کبھی تو اصلاحات کے نام پر اپنے قدم مضبوط جمائے اور کبھی مراعات کے نام پر۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ناول ’’کئی چاند تھے سر آسماں‘‘ میں برصغیر کی تہذیب کا وہ حصہ روشن کیا ہے جہاں نوآبادیاتی نظام اپنے سیاہ پنجے ہماری تہذیب و ثقافت کی شہ رگ میں پیوست کر چکا تھا۔ اس ناول کا قاری ۱۸۸۱ء میں آنکھ کھولتا ہے جب ہندوستان میں مسلمانوں کی قوت کا شیرازہ بکھر چکا ہے۔ ان کی شان و شوکت میں آخری کیل ٹھونکا جا چکا ہے اور ان کی عظمت و عزت کا جنازہ نکلا چاہتا ہے۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ہر عروج زوال سے دوچار ہوتا ہے۔ تہذیب و ثقافت اور کلچر کا معاملہ بھی کچھ اسی طرح کا ہے۔ تہذیب یا کلچر تغیر پذیر ہے۔ اس میں ارتقائی مدارج طے کرتے ہوئے بہت سی تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی حکومت سے قبل گنگا جمنی تہذیب طویل عرصہ تک غالب

*شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد۔

رہی پھر مسلمانوں کی اس خطے میں آمد کے ساتھ ہی ایک نئی تہذیب نے جنم لینا شروع کیا جسے ہند اسلامی تہذیب کہا گیا۔ ہندوستان کے ساتھ عربوں کے تعلقات کا آغاز تو قبل از اسلام ہی ہو چکا تھا، اس بات کے شواہد ملتے ہیں کہ تجارت کے سلسلے میں ان کے جہاز ساحل حضر موت سے چل کر ہندوستانی ساحلوں سے ہوتے ہوئے چین تک جایا کرتے تھے۔(۱)۔اور وہ سندھ کی بندرگاہوں میں اکثر تجارتی مال کی خرید و فروخت کیا کرتے تھے لیکن آٹھویں صدی عیسوی میں محمد بن قاسم کی فتح سندھ سے شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کا ایک نیا سلسلہ شروع ہوا اور اس خطے کے ثقافتی تشخص میں تبدیلی واقع ہوگئی۔ دو قوموں کے درمیان تخلیقی سطح پر نہایت ضروری ہے۔ ملت اسلامیہ میں اپنے تاریخی پھیلاؤ کے عمل سے گزرتے ہوئے برصغیر کے دائرے میں داخل ہوئی تو اس نے اس شعبے کی موجودہ صورتحال کو تیزی سے متاثر کیا۔

برصغیر کی نئی ثقافتی اور تہذیبی تالیف میں تعلیم و تصنیف کے بعد دوسرا اہم شعبہ زبان و ادب کا تھا اس حوالے سے بھی سلاطین کا عہد حکومت روشن مثالوں کا حامل نظر آتا ہے۔۱۶ویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اسلامی ہندوستان کے ایک نئے شاندار اور پُر امن دور کا آغاز ہوا یعنی مغلیہ عہد حکومت کی بنیاد پڑی جس کے تحت فارسی زبان و ادب کو نمایاں عروج حاصل ہوا۔ مسلم حکمرانوں کی ایک ہزار سالہ شان و شوکت اور منصب و جاہ انیسویں صدی تک آتے آتے زوال پذیر ہونا شروع ہو گئے تھے۔ اب انہیں ایک نئی تہذیب اور کلچر کی یلغار کا سامنا تھا جو بدیس سے آئے ہوئے انگریزوں کا مسلط کردہ تھی۔ دراصل پوری تہذیب کی شکل میں ہند اسلامی تہذیب کو تاریخ میں پہلی مرتبہ ایک ایسی روایت سے واسطہ پڑا جو اپنی فطرت میں بڑی جارحانہ اور طاقتور تھی اس تہذیب کا غلبہ طاقت کے بل بوتے پر تھا برطانوی سامراج نے یہاں اپنے قدم اتنی مضبوطی سے جما لیے تھے کہ مسلمان ان کی نو آبادی بن کر رہ گئے تھے پھر برطانوی اقتدار کے پوری طرح مسلط ہو جانے کے بعد مسلمانوں اور ہندوؤں کے تعلقات میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔ دونوں اقوام کو نہ صرف ایک نئے حاکم کو تسلیم کرنا تھا بلکہ ان کی زبان اور ثقافتی اقتدار سے بھی مفاہمت پیدا کرنی تھی۔ ہندو طبقہ چونکہ طویل عرصہ تک مسلم حکومت کے زیر اثر رہا تھا اس لیے ان میں جذب و قبولیت کی صلاحیت پختہ ہو چکی تھی۔ البتہ مسلمانوں کو نئے نظام کو قبول کرنے میں دیر لگی پھر ایک وقت ایسا آیا کہ انہیں اپنے قومی تشخص کو برقرار رکھنے کے لیے انگریز کی عطا کردہ مراعات پر انحصار کا کرنا پڑا۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سر آسمان'' میں ہند اسلامی تہذیب کے زوال کو بڑی شائستگی اور نفاست کے ساتھ بیان کیا گیا ہے مذکورہ ناول کو تہذیبی ناول کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ فاروقی

صاحب کا اصرار بھی یہی ہے۔ ناول کے آخر میں 'اظہار تشکر' کے عنوان سے یہ وضاحت موجود ہے۔

''......اسے اٹھارویں اور انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب اور انسانی اور تہذیبی و ادبی سروکاروں کا موقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔''(۲)

''یہاں زوال آمادہ تہذیب کے آخری دنوں کی چمک اور برگ و بار کا پورا نقشہ آ جاتا ہے''(۳)

خستگی، بوسیدگی، شکستگی اور حزن و ملال کی دیمک قلعہ معلیٰ کو چاٹ کر کھوکھلا کر چکی ہے۔ اقتدار کی طاقت تیزی سے منتقل ہو رہی ہے۔

''کئی چاند تھے سر آسماں'' کو تہذیبی ناول تسلیم کرتے ہوئے بہت سی باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ مثلاً حکیم احسن اللہ خان جیسے غدار کو فاروقی نے اپنے ناول کا ہیرو کیوں پیش کیا؟

'۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی کے سب سے بڑے غدار حکیم احسن اللہ خان کے روزنامچہ Memories of Hakim Ahsanullah Khan مرتبہ ڈاکٹر معین الحق کا پہلا تفصیلی تجزیہ و محاکمہ۔ حکیم احسن اللہ خان برطانوی استعمار کے جاسوسِ خاص تھے۔ جس نے محل میں ہونے والی انقلابی سرگرمیوں کی لمحہ بہ لمحہ روداد سے انگریزوں کو آگاہ کیا۔ اور بہادر شاہ ظفر کو جنرل بخت خان کے مشورے پر عمل سے روکا۔ بہادر شاہ ظفر کو دہلی خالی کرنے سے باز رکھا اور ۱۸۵۷ء کے جہاد کو اپنی سازشوں سے ناکام بنا دیا۔ اگر بہادر شاہ ظفر بخت خان کے مشورے پر روہیل کھنڈ چلے جاتے تو جنگ کا نقشہ بدل سکتا تھا۔ ہڈسن کے سامنے بہادر شاہ ظفر کی سجدہ ریزی حکیم احسن اللہ کے ذریعے ممکن ہوئی۔ جس کا صلہ انھیں دو سو روپے ماہانہ پنشن کے طور پر ملا۔ اس غداری کے باوجود حکیم احسن اللہ نے ساری زندگی گمنامی میں کیوں بسر کی؟ احسن اللہ کی جاسوسی اور غداری کا علم لوگوں کو ہو چکا تھا۔ لوگ انھیں قتل کرنا چاہتے تھے لیکن بہادر شاہ انھیں اپنا مخلص سمجھتے تھے اور انگریزوں کے درمیان رابطہ کا معتبر ذریعہ جانتے تھے۔ لہٰذا ہر مرتبہ احسن اللہ کی جان بخشی بہادر شاہ ظفر کی وجہ سے ہو جاتی۔ حکیم احسن اللہ جیسے غدار کو شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں ایک ہیرو کے طور پر کیوں پیش کیا؟''(۴)

ناول کا تہذیبی اعتبار سے بیانیاتی تجزیہ کرتے ہوئے یہ امر سامنے آتا ہے کہ اب ہند اسلامی تہذیب، ہند یورپی تہذیب میں ضم ہو رہی ہے گویا یورپ خصوصاً برطانیہ کا نو آبادیاتی نظام ہندوستان کی قدیم تہذیب، روایت اور وسائل حیات پر مسلط ہوتا جا رہا ہے۔ نو آبادیاتی نظام نہ صرف اپنی نو آبادی میں تہذیبی تبدیلیاں لاتا ہے بلکہ اس کے متن کو بھی تبدیل کر دیتا ہے۔

ایڈورڈ سعید اپنی کتاب میں شرق شناسی (Orientalism) میں ایسی ہی متنی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ نوآبادیاتی طاقت اس حد تک حاوی ہو جاتی ہے کہ اس کے مفکرین، سیاح، تجزیہ نگار اور مصنفین سبھی ایسا متن اختیار کرتے ہیں جس میں مغرب اور مشرق کے درمیان فرق پیدا کرتے ہوئے مغرب کو تو ایک اعلیٰ نسل قرار دیا جاتا ہے جبکہ مشرق کو اس کے مقابل انسانیت کے درجے سے بھی گراتے ہوئے اسے صرف معلومات حاصل کرنے کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا ہے اور بعض مصنفین تو ایسی نوآبادی کو صرف انگریزی تہذیب کی پسماندہ تحریف قرار دیتے ہیں مثلاً

ایڈورڈ سعید (Edward Said) کا کہنا ہے کہ:

''اسلام پر کام کرنے والے شرق شناسوں نے اسلام سے فاصلے کو فائدہ مند رویے کے طور پر نہیں لیا حالانکہ اس رویے سے وہ اپنے تمدن کو بہتر طور پر سمجھ سکتے تھے اس کے برعکس اسلام سے بیگانگی نے یورپی تمدن کے اعلیٰ تر ہونے کے احساسات میں ان کے دل و دماغ میں مشرق کی نسبت اکراہ کو بھی راہ ملی اور مشرق میں اسلام بھی شامل ہے جس کو ایک کمتر (اور عام طور پر مضرت رساں اور خطرناک) مشرق کا نمائندہ خیال کیا جاتا تھا''۔(۵)

جب ہم کئی چاند تھے سر آسماں، کے تہذیبی متن کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں وہاں اسی نوآبادیاتی ذہنیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ یہاں ہندوستانیوں کو خصوصاً مسلمانوں کو فرنگیوں کی تحقیر اور تضحیک کا نشانہ بننا پڑتا ہے۔ انگریز یہاں حکومت کے متمنی تھے اس لیے وہ یہاں کی تہذیب و ثقافت کو اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن وہ خود کو برتر اور مقامی لوگوں کو کمتر اور گھٹیا گردانتے ہیں ناول میں بارہا ایسے مواقع آئے ہیں مثلاً مارسٹن بلیک کا یہ رویہ!

''صاحب کے بارے میں اسے یہ بھی یقین تھا کہ عام فرنگیوں کی طرح انہیں بھی ہند اور اہل ہند کی کوئی بھی بات ایک آنکھ نہیں بھاتی.....''(۶)

چونکہ انگریز عمل دار طبقہ یہ طے کر چکا تھا کہ اب بادشاہی کا سلسلہ موقوف ہونے کو ہے اور اب ہندوستان کے سیاہ و سفید کے مالک ہم ہی کو بننا ہے اسی لیے وہ یہاں کے شرفا کی تذلیل کرنے اور انہیں ہر موقع پر نیچا دکھانے سے بھی نہیں چوکتے اور وہی ولیم فریزر جو نواب شمس الدین احمد کے انتہائی قریب ہوتا ہے اور خود کو نواب کا چچا کہلواتا ہے مطلب نہ نکلنے پر وہ نواب شمس الدین کو زک پہنچانے اور ذلیل و رسوا کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ یہاں فریزر کے جملے طنز کی گہری کاٹ لیے ہوئے ہیں۔

''فریزر کے چہرے پر مصنوعی مسکراہٹ اسی طرح برقرار تھی لیکن اب اس کا لہجہ پہلے کی

طرح صاف نہ تھا بلکہ فرنگی انداز لیے ہوئے تھا!''اور دلاور الملک، جہانگیرہ اب کیسی ہیں؟ سنا تھا نصیب دشمناں ان کا مزاج ناساز ہے. جی چاہے تو نور باغ میں جھولے ڈلوا دیئے جائیں، وہاں تشریف لیے آئیں، دل بہل جائے گا۔''(۷)

جہانگیرہ بیگم کا نام بھرے بازار میں غیروں کے سامنے لینا ایسی توہین تھی کہ اس پر تلواریں نکل آنا غیر مناسب نہ تھا نواب شمس الدین کا یہ حال تھا کہ کاٹو تو لہو نہیں بدن میں۔ اس زمانے میں شرفا کی بیٹیوں کا نام غیر مردوں کی زبان پر آنا انتہائی ذلت و رسوائی کا موجب سمجھا جاتا تھا اور اس کے یہی معنی اخذ کئے جاتے کہ اس بی بی اور نام لینے والے میں آشنائی ہے پھر سیر باغ کی دعوت یوں بھی نہایت توہین آمیز تھی اس میں کئی اشارے پوشیدہ تھے۔ یہ اشارے کنائے ایسے کانٹے تھے جو شمس الدین احمد کے کانوں میں چبھوئے گئے تھے یعنی بالفاظ دیگر:

''نور باغ، تمہارے باپ کی ملکیت رہا ہوگا، لیکن اب ہماری ملکیت ہے جس جگہ جہانگیرہ بیگم کے باپ پر قاتلانہ حملہ ہوا تھا وہاں اب جہانگیرہ بیگم خوش فعلیاں اور اٹکھیلیاں کرنے آتی تھی یا آسکتی تھی۔ ایک کنایہ یہ بھی تھا کہ ہم جیسوں کے گھرانے کی عورت کے لیے شہر یا قلعے کے اندر کوئی باغ نہیں، شہر سے دور انگریز کے باغ میں منہ چھپا کر آؤ تو آؤ۔''(۸)

صرف ولیم فریزر پر ہی موقوف نہیں اس عہد کا ہر طاقتور مقتدر طبقے کا انگریز جو برائے نام کمپنی کا ملازم تھا ہندوستانیوں کی ہر سطح پر تحقیر و تذلیل کر کے لطف محسوس کرتا تھا۔ ان کا بنیادی مقصد ہندوستان میں تاج برطانیہ کی سطوت دائمی کے لیے فضا سازی تھا۔ اس فضا سازی کے لیے انھوں نے اپنا عمل دخل یہاں کے مقامی باشندوں کی زندگی میں اس حد تک بڑھا لیا تھا کہ اسے روکنا ممکن نہ تھا۔

''فریزر کی رعونت اور اس کا یہ اعتماد کہ وہ خود کو ملک ہند کے رؤسا اور زعماء کے گھریلو معاملات اور نجی کردار و اطوار میں مداخل ہونے کا استحقاق رکھتا تھا، یہ باتیں ملک ہند اور اہل ہند کیلئے کسی خوش آئند مستقبل کی خبر نہ دیتی تھیں۔''(۹)

جنرل اختر لونی بھی اسی قسم کے انگریزوں میں سے تھا جو بظاہر یہاں کی تہذیب و ثقافت کے رسیا تھے لیکن ان کا حقیقی مقصد اہل ہند خصوصاً مسلمانوں کی کمزوریوں کا اندازہ لگا کر ہر شے میں شراکت داری تھا یہاں تک کہ انھوں نے ان شاہانہ اطوار کو بھی اپنے لیے لازم کر لیا جو صرف بادشاہ وقت کے لیے مخصوص تھے۔ وہ آن بان اور کرّ و فر جو مغل بادشاہوں کا طرہ امتیاز تھا۔ انگریز عملداروں کا یہ طبقہ اس کو بھی اپنی ذلت سے منسوب کرنے کا خواہاں تھا:

''اختر لونی نے خود کو پوری طرح ہندی رنگ میں رنگ لیا تھا اور یہاں کے امراء فضلا کے مزاج و منہاج سے ہمدردانہ واقفیت رکھتا تھا..''(۱۰)

''بادشاہ کے سوا کسی کو چتر لگانے کی اجازت نہ تھی اور یہ ایسی سخت ممانعت تھی کہ مادھوراؤ سندھیا اور غلام قادر روہیلہ بھی اس کا احترام کرتے تھے لیکن یہاں بھی اختر لونی نے یہ بدعت کی تھی کہ شاہی انداز کا چتر تو نہیں لیکن انگریزی وضع کی چھتری ایک خادم کے ہاتھ میں دے کر اسے اپنے پیچھے ہودمیں کھڑا رکھتا تھا۔ اختر لونی کی بدعتیں ریذیڈنٹی کے نانوشتہ رسوم کا حصہ شمار ہونے لگی تھیں۔''(۱۱)

دوسری جانب ولیم فریزر کی جسارتیں عروج پر نظر آتی ہیں جو مغل بادشاہ اورنگزیب عالمگیر کی تقلید میں دلی کا گشت کیا کرتا تھا۔ اس کے خیالات فاروقی صاحب نے یہاں رقم کیے ہیں۔

''.......وہ خود کو اقتدار اور جاہ وجلال میں نہیں تو علم اور تمکنت میں اورنگزیب کے برابر ہی گردانتا تھا۔ اور کمپنی بہادر کا عینی وجود اس کی نظر میں آج نہیں تو بس کوئی دن جاتا تھا کہ اسی مرتبے پر فائز ہونے والا تھا جس پر اورنگزیب عالمگیر نصف صدی تک متمکن رہا تھا۔ جس طرح اورنگزیب نے سارے ملک ہند، سارے بنگالہ و کامرپ اور سارے ملک دکن کو اپنے زیرنگیں کر لیا تھا، فریزر کے خوابوں میں اب یہی کام کمپنی بہادر انجام دے رہی تھی، یا انجام دینے والی تھی۔''(۱۲)

غرض حکومت برطانیہ کے تحت انگریز استعمار ہندوستان کے طول وعرض میں اپنے قدم مضبوطی سے جما چکا تھا اور زندگی کا کوئی شعبہ باقی نہ بچا تھا جو انگریزوں کی عمل داری سے باہر رہ گیا ہو۔ اسی لیے پوری طرح کھل کھیلنے کی آزادی میسر ہوتی گئی۔ نواب شمس الدین احمد خان کے ساتھ ان کا رویہ نہایت تحقیر آمیز ہے وہ نہایت مکارانہ انداز میں حکومت کر رہے تھے بلکہ ہمارے ترکش کے تیر ہمیں پر خالی کر رہے تھے۔ نواب شمس الدین کے خلاف رویوں میں تضحیک کو ناول میں کئی مقامات پر بیان کیا گیا ہے یہاں مصنف کے تخیل کی باریک بینی سراہے جانے کے قابل ہے کہ انھوں نے کمال ہنرمندی سے سیاسی وسماجی تغیرات سے رویوں میں آنے والی تبدیلی کو قلم بند کیا ہے۔

''وہاں تو سب سدھے ہوئے تھے، ایک سنتری نے چالاک مسکراہٹ مسکرا کر جواب دیا'' ہماری کیا مجال جو پھاٹک نہ کھولیں لیکن صاحب کلاں بہادر سکھ کر گئے ہیں...سو جانے، کے لیے یہ محاورہ صرف بادشاہ ذی جاہ کے لیے بولا جاتا تھا۔ اس دو ٹکے کے مجہول النسب فرنگی کی یہ مجال کہ ہمارے بادشاہ دین پناہ کے لیے جو فقرہ استعمال ہوتا ہے اسے یہ تھیالے۔ ملک تو یہ لیے ہی جا رہے ہیں اب ہمارے خاص روزمرے اور محاورے بھی اپنے اوپر صرف کرنے لگے۔''(۱۳)

یہ بھی طاقت کا کرشمہ ہے کہ نچلا طبقہ اس طاقتور تہذیب کا سدھایا ہوا ہے اور فوکو کی بات یہاں سچ ثابت ہوتی ہے کہ بااثر مقتدر ہی یہ طے کرتا ہے کہ کیا کہنا چاہئے اور کیا نہیں کہنا چاہئے ڈسکورس کی تبدیلی اس عبارت کی آخری

سطروں میں عیاں ہے۔

زبان طاقت کے تعلقات کو "reflect" کرتی ہے اور یہ احساس ہمیں ہمیشہ ہوتا ہے، جب جب ہم وزیر بیگم کو مردوں سے ہم کلام ہوتے سنتے ہیں۔ طاقت کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اسے دوسروں کی کمزوریوں کا شعور ہوتا ہے اور وہ اس شعور کی دولت سے بھی مالا مال ہے۔ اس پر طرہ اس کی ذہانت وذکاوت اور موقعے کی مناسبت سے اظہار جذبات۔ ''اس نے نواب کا ہاتھ کھینچ کر اپنے سینے پر رکھا اور کہنے لگی۔ ''اب دیکھئے نہ آپ کی تخت وتاراج نے میرے دل کا کیا حال کر دیا۔ دھڑکن تیز ہوگئی۔ کہیں غشی نہ چھا جائے۔'' اور پھر۔ ''اس بار وزیر نے خود کو نواب کے بازوؤں میں آنے دیا۔ اور ان کے شانے پر سر رکھ کر بولی۔ ''اللہ آپ کی خوشبو ایسی ہے کہ اگلایوں ہی نشے مین لغزش کھا کر چاروں ہاتھ پاؤں سے گرے۔ ساگر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں'، مرزا فخرو سے پہلی ملاقات ہے۔ ''ہم تو آپ کے طلب گار بن کر یہاں آئے ہیں صاحب عالم، ہم تو پہلے ہی آپ کے بندۂ بے دام ہونے کو تیار بیٹھے ہیں، پھر نرخ بالا کرنے یا ارزاں کرنے کا کچھ مذکور نہیں ہو سکتا، لیکن۔۔۔!'' لیکن جس کی حوصلہ افزائی نہیں کرنی اس کے لئے شیریں لیکن خیر مقدمی لہجے سے بالکل عاری آواز میں گفتگو ہے۔ نواب ضیاء الدین احمد بلا تکلف ٹھکرا دیئے جاتے ہیں۔ (۱۴)

پھر جب شمس الدین احمد کا سامنا ولیم فریزر سے ہوتا ہے تو اس موقع پر کہے گئے فریزر کے مکالموں میں بھی بہت سے رمز پوشیدہ ہیں جن سے انگریز، استعمار کی حکمت عملی واضح ہوتی ہے کہ وہ کس طرح Divide and Rule کی پالیسی پر عمل پیرا تھے۔

''بھتیجے یہ تم ہو اس طرح تلوار سونتے ہوئے اندھیرے میں... میں اگر تمہیں چور یا قاتل سمجھ کر گولی مار دوں تو....؟ نہیں میں تو گولی نہ چلاتا لیکن یہ سنتری حرامزادے پرلے سرے کے احمق ہیں'' ''وہ ہنسا۔''(۱۵)

یہ انیسویں صدی کے نصف اول کا وہ معاشرہ ہے۔ جو سیاسی، معاشی اور اخلاقی سطح پر مسلسل شکستگی اور ژولیدگی کا شکار ہے۔ ہندیورپی تہذیب، ہنداسلامی تہذیب کو کچل کر تیزی سے غلبہ پا رہی ہے لیکن انگریز نہ صرف طاقت کے بل بوتے پر یہاں غلبہ پا رہے تھے بلکہ وہ یہاں کے مقامی لوگوں کے مزاج سے بہت حد تک واقفیت حاصل کر چکے تھے اس ضمن میں جان لارنس اور سائمن فریزر کا مکالمہ خصوصی اہمیت رکھتا ہے جس میں اپنی نوآبادی کے لئے طنز اور حقارت پوری طرح عیاں ہے۔

''تو آپ کے خیال میں رعایا کی طرف سے کوئی جوابی کارروائی نہ ہوگی؟ بریلی کا معاملہ؟.....''

''بریلی والا معاملہ اور تھا، اسے بھول جایئے۔ دلی کے عیش پسند لوگ اور جوابی کارروائی؟'' سائمن فریزر ہنسا۔ ''ہم اگر قوت اور استقلال کا مظاہرہ مناسب موقعوں اور مناسب جگہوں پر کریں گے تو جوابی کارروائی کی کسی کو سدھ بھی نہ ہوگی۔ دلی کے امیر اب لونڈوں اور طوائفوں پر مرتے ہیں، عزت پر نہیں'' فیریزر بھی ہنسا اس بار اس کی ہنسی میں حقارت کے کھٹے نشئے کی مہک اور بھی نمایاں تھی...'' (۱۶)

علی حیدر ملک کے بقول یہ خیال کچھ غلط نہیں اس وقت کے امراو رؤسا ہر طرح کی اخلاقی برائیوں اور بدکرداری میں مبتلا نظر آتے ہیں یہ گھن کھائی ہوئی تہذیب کی واضح نشانی ہے اب کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج سے دلی کے لال قلعے تک کوئی علاقہ انگریزوں کے تصرف سے باہر نہ تھا کوئی۔ ایسا فرد، گروہ یا جماعت اور طاقت بھی نہ تھی جو انگریز استعمار کے روزافزوں اثر و رسوخ اور حکمرانی کی راہ میں مزاحم ہونے کی اہل ہو۔ سید مظہر جمیل اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

''وہ سارے سورما، جنگجو، بہادر، طالع آزما شہزادے، سپہ سالار، نواب، جاگیردار، سردار، راجے، مہاراجے، جن کے سر میں انگریزوں کی سرپرستی کے بغیر حکمرانی کی ہو اسمائی تھی، سب ایک ایک کر کے نیست و نابود کئے جا چکے کبھی میدان جنگ میں اور اکثر فریب، سازش اور مکاری کی بساط پر۔'' (۱۷)

لیکن یہاں انہیں کریم خان جیسے مضبوط لوگوں کا منا بھی کرنا پڑتا ہے ایسے لوگ خال خال ہی تھے جو مالک کی وفاداری میں اپنی جان کی پرواہ نہیں کرتے طاقت کے نشے میں چور فرنگی حاکم ان لوگوں کی تحقیر جس طرح کرتے ہیں اس کا بیان ناول میں بڑی خوبی سے ہوا ہے۔

''فریزر نے بڑی مشکل سے خود کو ضبط کیا'' تم شمس الدین احمد کے ساتھ پلے بڑھے نہیں ہو''

''پلا بڑھا تو آپ کا کتا بھی آپ کے بابا لوگوں کے ساتھ ہے سرکار'' کریم خان نے بظاہر مسکین لہجے میں کہا لیکن اس بار پھر اسے صلے میں کئی سونٹے کھانے پڑے۔

''ہم تمہیں کتے سے بدتر موت ماریں گے'' اس بار سائمن فریزر مسکرایا ''ہم تمیں سور کی کھال میں سلوا کر جمنا میں پھکوا دیں گے۔'' (۱۸)

سائمن فریزر اپنے چچازاد ولیم فریزر کے قتل کا بدلہ لینے کے لیے بے چین ہے اسی لیے وہ صرف شک کی بنا پر بہت سے لوگوں کو دھر والیتا ہے جن میں شمس الدین کا خاص وفادار کریم خان بھی شامل ہے۔ جو ولیم فریزر کا قاتل بھی ہے۔ سائمن فریزر اس موقع پر یہ تاثر دینا چاہتا ہے کہ فرنگی حکام کی جان سے کھیلنا کوئی بچوں کا کھیل نہیں۔ لیکن وہ ان سے خوفزدہ بھی ہے۔

''اسے یقین تھا کہ ملک ہند میں ہمارا وجود و قیام استبداد اور خوف کے بل بوتے پر ہے

اگر طاقت میں کہیں کوئی تخفیف یا تخویف میں کوئی نقص آیا تو یہ لوگ ہمیں چشم زدن میں اس طرح نوچ کھائیں گے جس طرح ہمالیہ کے بھالو شہد کی مکھیوں کا چھتہ نوچ کر سارا شہد پی لیتے ہیں۔'' (۱۹)

فاروقی صاحب ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کو ہند اسلامی تہذیب، کے ساتھ ہی اس عہد کے معاشرتی و تہذیبی سروکاروں کا آئینہ بھی قرار دیتے ہیں وہ اس بات کا شدت سے احساس رکھتے ہیں کہ جس دور کی تہذیبی فضا کو وہ قلمبند کرنے جا رہے ہیں وہ ہند اسلامی تہذیب کی خاکستر کے سوا کچھ نہیں رہ گئی تھی لہٰذا اسلامی تہذیب میں عہد مغلیہ کا درخشندہ باب ہمیشہ کے لیے بند ہونے کو ہے۔ انیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں قلعہ معلیٰ کا اقتدار مکمل طور پر انگریز حکمرانوں کے سامنے بے بس ہوتا چلا گیا تھا۔ سید مظہر جمیل کا تبصرہ اس صورتحال کا عکاس ہے۔

''مذکورہ ناول جس عہد کی سرگزشت سناتی ہے اس وقت بے شک تخت دہلی پر شہنشاہ ہندوستان ظل سبحانی ابولظفر سراج الدنیا والدین محمد بہادر شاہ غازی، خلد اللہ مسلہ وسلطانہ جلوہ افروز تھے لیکن وقت کی طنابیں شہنشاہ عالم پناہ کے ہاتھوں سے روز بروز اور لمحہ بہ لمحہ نکلتی چلی جاتی تھیں اور جہاں پناہ عملاً قلعہ معلیٰ میں محصور تھے کہ اب وہ اپنی مرضی سے نہ تو قلعہ معلیٰ کی فصیل سے باہر جانے پر قادر تھے اور نہ اپنی خواہش سے تخت شاہی پر جلوس اور اجلاس فرما ہونے کا اختیار رکھتے تھے۔ مغل شہنشاہیت کے جلالت مآب تاجدار، والی ہندوستان، ظل سبحانی محض ایک لاکھ روپے کے وظیفہ خوار بن کر رہ گئے تھے جو ماہ بہ ماہ ریذیڈنٹ گورنر جنرل بہادر کے دستخط عالیہ سے جاری ہوتا تھا....'' (۲۰)

گویا مسلمانوں کی ایک ہزار سالہ شان و شوکت کے آثار گھٹتے گھٹتے محض ایک مصنوعی طرز بود و باش میں تبدیل ہو کر رہ گئے تھے۔ ابتری، انتشار اور اضمحلال کی بھاری تہہ تھی جو پوری فضا پر جم چکی تھی۔ معاشرتی چہرے کے خدوخال اس طرح مسخ ہو چکے تھے جس کی شناخت پُرتصنع اسباب کے بغیر ممکن نہ تھی۔

''امرائے دربار اور روسائے سرکار منافقت فریب کاری اور چاپلوسی کے پتلے تھے۔'' (۲۱)

یہ لوگ وقتی مصالحت اور ذاتی مفادات کو ہر بات پر ترجیح دیتے تھے۔

دوسری جانب حکیم احسن اللہ خان جیسے لوگ بھی تھے جو اپنے دل میں قوم کا درد رکھتے تھے اور جن کی دوربین و دوررس نگاہ آنے والے حالات کا بہت پہلے مشاہدہ کر رہی تھی۔

''یہ رعونیت اور جابرانہ گھمنڈ فرنگی مزاج کا خاصہ تھا۔ حکیم احسن اللہ خان کو اندیشہ تھا کہ اقتدار میں افزائش کے ساتھ صاحبان انگریز کے عجب و تکبر اور اہل ہند کے تئیں ان کے استخفافانہ برتاوے میں اور بھی اضافہ ہوگا۔ امرا کی امارت، شرفا کی شرافت اور غربا کی غیرت، سب کی

فصلیں ایک ہی درانتی سے کٹیں گی۔ اگر یہ لوگ حاکم بن بیٹھے تو فرعون اور نمرود کے بھی کان
کاٹیں گے۔'' (۲۲)

صاحب کلاں بہادر ولیم فریزر پر جب عیاں ہوتا ہے کہ نواب شمس الدین احمد اور وزیر خانم کا سنجوگ ہو چکا ہے تو وہ نواب سے بدلہ لینے کے لیے طرح طرح کے ہتھکنڈے آزماتا ہے سب سے پہلے تو وہ نواب شمس الدین کو اپنے علاقے سے بے خبر اور حکومت کے لیے نااہل ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ (۲۳) پھر تحریری طور پر اس کے خلاف کارروائی کرتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ چونکہ نواب احمد بخش خان سے ان کی والدہ ''مدی'' نے نکاح ان کی پیدائش کے بعد کیا۔ لہٰذا فیروز پور جھرکہ کی نوابی پر شمس الدین خان کا کوئی حق نہیں اور ان کے چھوٹے بھائی امین الدین خان اور ضیاء الدین زیادہ حقدار ہیں۔ جب اس کی کوششیں زیادہ بارآور ثابت نہیں ہوتیں تو وہ حکیم احسن اللہ خان (جو نواب شمس الدین کے گھرانے کے معالج خاص رہ چکے تھے) کو طلب کر کے مدد کا خواہاں ہوتا ہے۔ یہاں بھی اس کے لہجے سے رعونت اور تکبر عیاں ہے۔ حکیم صاحب کا رویہ اسے سخت ناگوار گزرتا ہے لیکن یہاں وہ اپنی طاقت کے بل بوتے پر ہمیں آئینہ دکھاتا ہے۔ حکیم صاحب کے انکار پر وہ کچھ یوں گویا ہوتا ہے۔

''کیوں منصب کیوں نہیں؟ فریزر نے سر کہ جبیں ہو کر کہا ''کیا آپ سرکار کمپنی کے وفادار نہیں ہیں؟'' ''خطا معاف، لیکن میں نہیں گمان کرتا کہ اس معاملے کا کوئی ربط وفاداری سرکار کمپنی سے ہے'' حکیم صاحب نے بھی تیوری پر بل لا کر جواب دیا'' ''اور اگر ہو بھی تو میں نمک خوار بادشاہ ہوں، نمک خوار کمپنی نہیں۔''
''اور تمہارا بادشاہ کمپنی بہادر کا نمک خوار ہے۔ عمدۃ الملک حکیم احسن اللہ خان...!'' (۲۴)

یہ اسی مغل ریاست کا زوال ہے جو اپنی طاقت اور جلال سے کلچر اور زبان پر اثر انداز ہوتی رہی تھی۔ فوکو کی ڈسکورس تھیوری اس امر کی وضاحت کرتی ہے کہ ایک وقت میں جو طاقت ور ہوتا ہے وہ دوسرے لمحے میں کمزور ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ مغل طاقت فرنگی کی بڑھتی ہوئی طاقت کے سامنے اب انتہائی بے بس اور لاچار دکھائی دے رہی تھی۔ جب حکیم صاحب یہ تمام روداد بادشاہ کے گوش گزار کرتے ہیں تو وہ ایسے کمزور اور بے بس ہیں کہ خفگی یا غصہ ظاہر کرنے سے بھی گریزاں ہیں۔

''بادشاہ نے خاموشی سے احسن اللہ خان کا بیان سنا نہیں برا تو بہت لگا کہ فریزر کی ہمتیں اتنی کھل گئیں ہیں لیکن حکیم صاحب کے سامنے کچھ ظاہر نہ کرنا ہی بہتر تھا، کیونکہ بادشاہوں کی خفگی بے نتیجہ نہیں ہوتی اور ظاہر ہے کہ بادشاہ کے پاس اس وقت کوئی طاقت نہ تھی جس کے بل بوتے پر وہ فریزر کے بارے میں کوئی موثر اقدام کر سکتے۔'' (۲۵)

میں نے شروع میں ذکر کیا تھا کہ فوکو کے کہنے کے مطابق ڈسکورس میں طاقت ایک بہت اہم عنصر ہے لیکن طاقت سے مراد کسی چیز پر قبضہ نہیں۔ کسی کا حق چھیننا نہیں بلکہ اس کے نزدیک طاقت سے مراد ہے کسی کو اپنی خواہش کے مطابق سوچنے سے روکنا یا کسی کی آزادی کو محدود کرنا۔ مذکورہ ناول میں انیسویں صدی کے نصف اول کے معاشرے کا حال بھی کچھ اس قسم کا ہے کہ بظاہر تخت پر بہادر شاہ ظفر متمکن ہیں لیکن طاقت کا مرکز تیزی سے انگریز استعمار تک منتقل ہو رہا ہے یہی اس علاقے کا سچ ہے اور المیہ یہ ہے کہ اس سچ کو وہ معاشرہ قبول کیے ہوئے ہے۔

ہند یورپی تہذیب کے غالب آنے سے جہاں اور بہت سی قدریں پامال ہو رہی ہیں وہاں سماج کے طاقتور ادارے بے بس اور کمزور دکھائی دے رہے ہیں۔

''مثلاً شادی بیاہ کا ادارہ جو ہند اسلامی تہذیب کا مضبوط ترین ادارہ تھا یہ کسی نہ کسی شکل میں موجود تو ہے لیکن اس کی (Sanity) کو 'رکھیل' متاثر کر رہی ہے''۔ (۲۶)

یہ تہذیبی تغیر ہی ہے کہ اس زمانے کی بہت سی عورتیں اپنے عہد کے طاقتور مردوں کی بن نکاحی، بی بی بن کر رہنے میں فخر محسوس کرتی ہیں سید مظہر جمیل لکھتے ہیں۔

''اس زمانے میں وزیر خانم اور وزیر خانم جیسی عورتیں، معاشرے کا ایک نہایت اہم اور فعال طبقہ تھیں جنھیں نام نہاد تہذیب کی علامت کا درجہ بھی حاصل تھا۔ ان کا شمار طبقہ نشاط اور طوائفوں میں نہیں ہوتا تھا بلکہ اشرافیہ کے تہذیبی نظام نے اس کو طبقاتی سطح پر قدرے مقبولیت کی سند بھی دے رکھی تھی۔ 'بن نکاحی' بیویاں بالمعموم عام نکاحی بیویوں کے ہم پلہ تو نہ تھیں لیکن اس معاشرتی منصب کی عدم موجودگی میں بھی یہ خوش فہم مخلوق کم و بیش ویسے ہی تمکنت کا اظہار کرتی تھی جو منکوحہ بیویوں کا مقدر ہوا کرتا تھا۔ زیادہ تر رؤسا، امرا اور نوابین کے اخلاف اور وارثین میں ان کی اولادوں کو وہ عزت و مقام حاصل نہ ہوتا تھا جو باقاعدہ شادی شدہ زوجین کی اولادوں کو ہوا کرتا ہے.....'' (۲۷)

اس دور میں بیبیاں رکھ لی جاتی تھیں۔ عام طور پر نکاح یا شادی کی کوئی اسلامی یا عیسائی رسم ادا کیے بغیر ہی بی بی کو اپنی دسترس میں لے لیا جاتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوتا کہ کسی عورت کو بی بی بنانے سے پہلے یا فوراً بعد اپنے افسر بالا کو تحریری یا اکثر زبانی اطلاع دے دی جاتی تھی لیکن یہ پابندی بھی صرف متوسط درجے کے صاحبان تک تھی بڑے صاحبان مثلاً رکن مجلس، گورنر بڑی ریاستوں کے ریذیڈنٹ، بڑے بڑے فوجی افسران یہ لوگ اپنی بیبیوں کے بارے میں کسی کو اطلاع دینے کے بھی روادار نہ تھے اور بعض صاحبان تو اپنی بی بی کو بالکل خفیہ رکھتے۔

ہندوستان چھوڑتے وقت یا اپنے وصیت نامے میں بہت سے صاحبان اپنی بی بی یا بیبیوں کے نام کچھ رقم یا جائیداد لکھ جاتے تھے اور کچھ ان کا بالکل تذکرہ نہ کرتے اور ان کو ان کے حال پر چھوڑ دیتے تھے۔

اکثر ایسا بھی ہوتا کہ کم ذات کی بی بی کو چھوڑ کر اعلیٰ ذات کی بی بی منتخب کر لی جاتی اور پرانی بی بی، اپنے نطفے اور اس کے بطن کی اولاد کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا۔ ہندوستانی روٗسا تو بیبیاں رکھتے ہی تھے، انگریز حکومت کے چھوٹے بڑے افسر بھی اس سہولت سے فیضیاب ہوتے تھے۔

''ہر انگریز ایک نہیں دو چار یا چھ ہندوستانی، بیبیاں رکھتا تھا۔ طوائفوں یا ارباب نشاط سے عارضی تعلق یا کبھی کبھی کا آنا جانا اس پر مستزاد تھا۔'' (۲۸)

فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ اگر کوئی انگریز اعلانیہ کسی بی بی کو اپنی منکوحہ یا 'بیوی' تسلیم کر لیتا تو بھی انگریزی قانون میں ایسی شادی کی کوئی وقعت نہ تھی ان کے خیال میں شادی وہی درست تھی جو عیسائی رسوم کے مطابق ہو یا جسے کمپنی کی کے منظور شدہ انگریزی عدالت کے سامنے انجام دیا گیا ہو۔ لیکن انگریزوں کی ہندوستانی نکاحی بیویوں کا بھی اپنی اولاد پر کوئی خاص حق یا دعویٰ نہ ہوتا تھا۔ حد سے حد یہ کہ ان کے دو نام رکھے جاتے ایک عیسائی اور ایک ہندوستانی۔ ہندو یا مسلمان۔ بچوں کی تربیت فرنگی اصولوں پر کی جاتی تھی اور سات آٹھ برس کی عمر ہونے پر بچے کو ماں سے بجبر واکراہ لے کر ولایت روانہ کر دیا جاتا۔

مارسٹن بلیک کے قتل کے بعد وزیر خانم سے اس کے بچے مارٹن بلاک اور سوفیہ کو ٹنڈل بہن بھائی اپنی ملکیت میں لے لیتے ہیں۔ وزیر کے لاکھ چاہنے کے باوجود بھی وہ ان کا بپتسمہ مسیحیوں کی طرح کرا لیتے ہیں۔ اس موقع پر ان کے رویوں میں طاقت کا واضح شعور موجود ہے۔

''بی بی بیٹھ جاؤ۔ بچوں پر تم کوئی حق ثابت نہیں کر سکتیں۔ ہم کمپنی کی عدالت سے اور ضرورت پڑی تو مہاراجہ کی عدالت سے تمہارے خلاف ڈگری پلک جھپکے میں لا سکتے ہیں۔'' (۲۹)

آخر کار وزیر کو ہمیشہ کے لیے اس کے دونوں بچوں سے جدا کر دیا جاتا ہے اور یہ بچے مسیحی مذہب کے مطابق تربیت پاتے ہیں۔ ان بیبیوں کو ہر طرح کے آرام تو میسر تھے، نوکر چاکر بھی حاضر خدمت رہتے لیکن ان کا مستقبل صاحب کی خوشنودی، خوش طبعی اور جنسی آسودگی ہی پر منحصر تھا۔

''جس دن کوئی بی بی صاحب کے جی سے اترتیں، بس اس دن سے وہ بے وسیلہ، بے یار و مددگار اور محتاج ہو کر راندہ درگاہ ہو جاتی تھی۔ (۳۰)

چونکہ ہندوستانی عورتوں کا بڑا طبقہ انگریز حکمرانوں کے تصرف میں رہتا تھا اس لیے ناول میں بہت سے ایسے کردار آتے ہیں جو ہندوستانی شرفاء میں شمار ہوتے تھے مثلاً اودھ کے کرنیل، ولیم گارڈنر اور دکن کے جرنیل پامر کے حالات ناول میں مذکورہ ہیں کہ ان صاحبان کی ہندوستانی بیگمات بڑے کروفر کی مالک تھیں۔ دیگر بیبیوں کے برعکس ان کی اولادیں ہندوستان میں رہیں اور ان کا شمار شرفا میں ہوتا تھا۔ یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ کرنیل گارڈنر کی بیگم اعلیٰ خاندان سے تھیں وہ نواب کھمبائیت کی بیٹی اور خود صاحب جائیداد و مال تھیں اور جنرل پامر کی بیگم تو شہنشاہ عالم ثانی فردوس منزل کی منہ بولی بیٹی تھیں۔ اس لیے ان خواتین کو دیگر بیبیوں کے برعکس بیگمات کا درجہ حاصل رہا ان خواتین کی آن بان کے چرچے سارے دلی میں تھے اور وزیر خانم جیسی خواتین بھی ان جیسے منصب کی خواہاں تھیں۔

یہاں وزیر خانم کے مکالمے اور اس کا رویہ بھی شادی بیاہ کے ادارے کی کمزوری کی دلیل ہے۔ یہاں بدلتی ہوئی اقدار کے ساتھ اس کے رویے کی تبدیلی یہ بھی باور کراتی ہے کہ وہ سماجی شعور کی حامل عورت ہے۔

''میں کل کی گڑیا نہ تھی اپنی مرضی کی عورت تھی..... اور یوں تو نہیں کہ میں پہلی مسلمان عورت تھی جس نے فرنگی مرد کیا تھا۔ فیض النساء بیگم، وہ تو اعلیٰ حضرت عالی گوہر شاہ عالم بہادر شاہ فردوس منزل کی منہ بولی بیٹی تھیں۔ جنہوں نے پامر صاحب سے بیاہ رچایا تھا۔ اور پھر وہ دکن والی بیگم بھلا سا نام تھا ان کا... خیر النساء بیگم، کہ آصف جاہ نظام الملک بہادر کے دربار میں جو کمپنی فرنگی کا وکیل ریذیڈنٹ تھا، کہتے ہیں انھوں نے اس سے شادی سے پہلے ہی رشتہ گانٹھ لیا تھا۔ اور فردوس منزل ہی کی ایک اور بیٹی جو لکھنؤ کے نواب کے یہاں بیاہی تھیں ان کے مظالم سے تنگ آ کر نکل گئی تھیں، پھر گاڈنز صاحب انگریز کے بیٹے سے انھوں نے دوسرا بیاہ رچایا تھا۔'' (۳۱)

دلی کے اسسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ جنرل ڈیوڈ اختر لونی کے حرم میں گیارہ (اور بقول بعضے تیرہ) ہندوستانی بیبیاں تھیں جو اکثر اس کے ساتھ ہاتھیوں کے جلوس میں ہوا خوری کے لیے نکلا کرتی تھیں۔

ریذیڈنٹ ولیم فریزر کئی کئی بیبیوں پر تصرف رکھتا تھا اور امرد پرستی کا بھی شوقین تھا۔ غرض ناول میں جن انگریز حکمرانوں اور افسروں کے تذکرے آئے ہیں ان کی بابت یہ بات طے تھی کہ ہندوستانی عورتوں پر ان کا تصرف بہت زیادہ تھا۔ خود نواب شمس الدین احمد خان کی والدہ بھی ایک میواتی خاتون تھیں جن سے نواب احمد بخش والی فیروز پور ولوہارو نے بعد ازاں نکاح بھی پڑھوالیا تھا۔

''ان کی ماں نہ صرف غیر کفو تھیں بلکہ نواب کی منکوحہ بھی نہ تھیں سارا گھرانہ ان کے خلاف تھا لیکن اپنی حکمت عملی اور احمد بخش خان کو خوش رکھنے میں اپنی جانفشانیوں کے

باعث ساری مخالفت کا سدباب کر دیا۔نواب احمد بخش خان نے مدی سے باقاعدہ نکاح کر لیا اور انہیں بہو خانم کا خطاب دے کر اپنی محل ہونے کا اعلان کر دیا اور ساتھ ہی ساتھ نواب شمس الدین احمد کو فیروز پور جھرکہ کی نوابی کا جانشین بھی مقرر کر دیا۔'' (۳۲)

لیکن فرزند اکبر ہونے کے باوجود شمس الدین خان کی ولی عہدی کا استحقاق آخر وقت تک باعث نزع رہا کہ ان کی والدہ غیر کفو اور ان کی پیدائش کے وقت بن نکاحی تھیں اسی سبب سے ان کے سوتیلے بھائیوں کو ان پر فوقیت حاصل رہی اور جب ولیم فریزر حسد اور رقابت کی آگ میں جلتا ہے تو وہ اسی بات کو بنیاد بنا کر اپنی رائے گورنر جنرل لارڈ ولیم بنٹنگ (Lord William Bentinck) کے گوش گزار کر دیتا ہے۔

''لہٰذا نواب گورنر جنرل بہادر باجلاس کونسل (Gavernor General in concil) کی خدمت میں اس سفارش کا اعادہ کیا جاتا ہے کہ سر چارلس مٹکاف کے روبرو جو بٹوارہ دلاور الملک نواب احمد بخش خان نے ریاست اپنی کا کیا تھا اسے دوبارہ رائج کر دیا جائے تاکہ دلاور الملک کے یتیم بچے مسمیٰ امین الدین احمد اور ضیاء الدین احمد اپنے اپنے حق کو حاصل کر سکیں اور اس طرح اپنی بہنوں اور والدہ کی بھی پرورش کر سکیں۔'' (۳۳)

ان غیر نکاحی بیبیوں کے بطن سے پیدا ہونے والی اولادیں مغلیہ عہد کے آخری دور کے حکمرانوں کے لیے شدید اضطراب اور عبرت کا سبب تھیں۔سید مظہر جمیل لکھتے ہیں:

''وہ اپنی مظلومیت کے باعث معاشرتی ہمدردیاں بٹورنے کی بہتر صلاحیت رکھتی تھیں۔لیکن اس سماجی دباؤ کے باوجود وہ اس مرتبے اور اعزاز کے مستحق نہ سمجھے جاتے تھے جو انہیں خاندانی وقار اور افتخار بخش سکتا تھا۔ جہاں کہیں جائیداد، ملکیت توریت میں شراکت داری کا معاملہ درپیش ہوتا، وہاں بھی جس کی لاٹھی اس کی بھینس کا اصول ہمیشہ ہی اٹل رہا ہے۔لیکن یہ بات کیا کم تھی کہ باپ کا نسبی تعلق غیر قانونی ازدواج کی حامل اولاد کو بھی حاصل ہوا کرتا تھا۔'' (۳۴)

جس عہد کی سیر فاروقی صاحب ہمیں کراتے ہیں وہاں ''بیبیوں'' کو پابند کرنا یا اپنے متوسلین میں شامل کرنے کا شغل صرف رئیسوں، حاکموں اور امیروں تک ہی محدود نہ تھا بلکہ اچھے خاصے ثقہ مزاج لوگ بھی اس شوق میں گرفتار ہوا کرتے تھے اور بظاہر اس علت کو اشرافیہ طبقے کی تہذیبی اقدار میں غیر اخلاقی یا ناپسندیدہ حرکت قرار دینے کی بجائے ایک عام سماجی ضرورت کے طور پر لیا گیا تھا۔جس پر انگشت نمائی تک کو غیر ضروری فعل سمجھا جاتا تھا اور ظاہر ہے کہ اس کا سبب وہی ڈسکورس ہے جسے مقتدر طبقہ طے کر رہا تھا۔درحقیقت فاروقی صاحب نے اس عہد کے سچ کو دریافت کر کے اسے قارئین کے سامنے تمام فنی باریکیوں کے ساتھ پیش کرنے کی

سعی کی ہے یہ ناول اوپری سطح پر محبت کی ایسی داستان ہے جس میں کامیابی اور ناکامی و محرومی ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی تہہ میں ایسی گہری حقیقتیں پوشیدہ ہیں جو انیسویں صدی کے نصف اول کے ہندوستان کی تاریخی، سیاسی اور تہذیبی صورتحال کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں اس زمانے میں ہندوستانیوں کے تئیں انگریزوں کا رویہ اور انگریز حکام کی اپنی طاقت کو روز بروز مزید مستحکم کرنے کی بھرپور کوششیں اور دوررس حکمت عملی...،اس کی طرف بھی بہت سے اشارے ناول میں موجود ہیں۔(۳۵)

مسلمانوں کی اعلیٰ تہذیبی اقدار کا گوہر نایاب انگریز استعمار کے بوٹوں تلے روندا جا چکا تھا۔تہذیب کیا تھی صرف ایک مصنوعی ڈھانچہ باقی تھا جو شکستہ اور بوسیدہ ہو کر اپنی جڑیں کھوکھلی کر بیٹھا تھا۔حتیٰ کہ شادی جیسے مقبول سماجی ادارے کی طاقت بھی کمزور پڑ رہی تھی اور ماورائے نکاح تعلقات زیادہ مضبوط اور توانا ثابت ہو رہے تھے۔

''ان دنوں مرد لوگ بے کھٹکے طلاقیں دیتے اور بے تکلف کئی کئی آشناؤں سے ایک ساتھ راگ سہاگ رکھتے تھے اور بعض بعض تو آشنائیاں نکاح سے زیادہ نبھاتے....'' (۳۶)

میں نے شروع میں ذکر کیا کہ اس تہذیب کا غلبہ طاقت کے بل بوتے پر تھا یہ دعویٰ ناول کے مطالعے کے بعد سچ ثابت ہوتا ہے کہ کس طرح برطانوی سامراج نے اپنی کمپنی کا عمل دخل بڑھا کر یہاں کی غالب تہذیب یعنی مغلوں کی تہذیب اور کلچر کو کمزور کر کے طاقت فرنگی تہذیب کا جال پھیلا دیا اور مسلمان ان کی نوآبادی بن کر رہ گئے تھے۔فوکو اپنی ڈسکورس تھیوری میں متن کو نہیں ڈسکورس کو اہمیت دیتا ہے چنانچہ مذکورہ ناول کا تہذیبی حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے زبان و بیان کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔فاروقی صاحب نے اس ناول میں جہاں دلی، رام پور اور میوات کے علاقوں کی تہذیبی جھلکیاں دکھائی ہیں وہیں نئی زبان کے پھیلاؤ کا احوال بھی رقم کیا ہے۔ڈاکٹر فاروق عثمان کے مطابق ثقافت کا اظہار مادی اور غیر مادی دو طریقوں سے ہوتا ہے۔ان کے خیال میں ثقافتی مظاہر کا مادی حصہ ان تمام اشیاء پر مشتمل ہے جو حواس سے محسوس کی جا سکتی ہے۔مثلاً آلات و اوزار، گھریلو استعمال کی اشیاء ذرائع نقل و حمل، مشینری وغیرہ جبکہ غیر مادی حصے میں روایت، آداب معاشرت، میل جول کے رویے، لوک ریت، فنون اور رسوم و رواج کو شامل کیا جا سکتا ہے مادی مظاہر ثقافت کے فروغ کا سامان مہیا کرتی ہیں دوسری طرف نفسی و روحانی تسکین کی خواہش غیر مادی یعنی فکری اور جمالیاتی مظاہر کا سبب بنتی ہے۔(۳۷)

ڈاکٹر غلام علی الانا کے خیالات بھی ان سے ملتے جلتے ہیں۔

''ثقافت ایک طرف انسان کی مادی زندگی کے لیے ضروری اشیاء، اوزار، اسلحہ، لباس اور

رہائش وغیرہ سے واسطہ رکھتی ہے اور دوسری طرف غیر مادی یعنی روحانی زندگی سے متعلق چیزوں جیسا کہ زبان، علم وادب فن، مذہب، اخلاق اور قانون سے بھی نسبت رکھتی ہے۔''
(۳۸)

ڈاکٹر جی الانا زبان اور علم وادب کو ثقافت کے غیر مادی مظاہر میں شامل کرتے ہیں۔ یہ وہ چیزیں ہیں جو غیر محسوس انداز میں تغیر اور تبدل کو قبول کرتے ہوئے ارتقاء کے مراحل سے گزرتی ہیں تاریخ عالم کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ قدیم قوموں اور تہذیبوں نے صرف علم سے استفادہ کر کے کسی قوم پر سبقت اور برتری حاصل کی ہے۔ انگریز آئے تو برصغیر میں تجارت کی غرض سے تھے لیکن جب انھوں نے یہاں اپنا اقتدار مستقل قائم کرنا چاہا تو ضرورت محسوس کی کہ یہاں کی تہذیب وثقافت اور زبان سے واقفیت حاصل کی جائے۔ ایسا اسی صورت میں ممکن تھا کہ وہ یہاں کے علمی وادبی ذخائر سے استفادہ کرتے، اس وقت تک فارسی زبان کا عمل دخل بہت زیادہ تھا لیکن مغلوں کی سرپرستی سے اردو زبان کی ترویج ونشوونما بھی تیزی سے جاری تھی لیکن مسلمانوں کا ادبی سرمایہ فارسی میں ہی تھا۔

جب بھی کوئی قوم یا ایک زبان بولنے والے لوگ دوسری زبان سے استفادہ کرتے ہیں تو اس مقصد کے لیے ترجمہ کے ذریعہ سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے۔ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد بھی ایسے بارآور نتائج کا حصول تھا جو بعد میں انگریزوں کو حاصل ہوئے لیکن لاشعوری طور پر مسلمانوں کی خدمت یوں ہوئی کہ ان کی زبان اردو کو ٹھوس بنیادیں فراہم ہوگئیں فورٹ ولیم کالج میں پہلا چھاپہ خانہ قائم کیا گیا اور کثیر ادبی سرمایہ جو فارسی اور عربی میں تھا اردو میں منتقل ہوا۔

مذکورہ ناول میں کثرت سے اردو اور فارسی اشعار کا استعمال جہاں بیانیہ کو تقویت دیتا ہے وہیں ہماری قدیم تہذیب کی عکاسی بھی ہوجاتی ہے کہ اس ادبی تہذیب میں شعر سننے اور سنانے کو آداب محفل اور طرز گفتگو میں غیر معمولی اہمیت حاصل تھی۔ موقع ومحل کے لحاظ سے دلچسپ اور اعلیٰ درجے کے اشعار سنانا بڑی خوبی اور بڑائی کی علامت سمجھا جاتا تا۔ ناول میں یہ پہلو کمال ہنرمندی اور چابکدستی سے نمایاں ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انگریز کے مقتدر طبقے کا طاقتور فرد بھی ہمیں شعر وشاعری کا دلدادہ اور مشرقی تہذیب کا رسیا دکھائی دیتا ہے، لیکن اس کی شخصیت بھی دوہرے معیار کی حامل ہے اس کے بارے میں فاوقی صاحب لکھتے ہیں۔

''فارسی بے تکان بولتا تھا اور شعر ریختہ سے بھی شغف رکھتا تھا ان سب کے باوجود فریزر صاحب نہایت ظالم وجابر بھی مشہور تھا۔ کاشتکاروں اور زمینداروں سے لگان کی وصولی اور شرح میں وہ

اس قدر سختی کرتا تھا کہ دہلی اور مضافات میں گاؤں کے گاؤں ویران ہوگئے تھے۔'' (۳۹)

فریزر کا حلیہ ملاحظہ کیجئے!

''ولیم فریزر کا لباس ہندوستانی تھا۔ اورنگ آبادی ہمرو کا ایک بر کا تنگ پاجامہ، بدن پر باریک تنزیب کا کرتا، اس پر سیاہ مخملی نیمہ یعنی، انگرکھا جس کی آستینیں نیچے سے کٹی ہوئی تھیں... آٹھوں انگلیوں میں بیش قیمت انگوٹھیاں، گلے میں سچے موتیوں کا ہار، پاؤں میں زری کے کام کی نکے دار جودھ پوری، سر پر سرخ بوٹیوں کا چہرہ، ریشمی بلدار، غرض ولیم فریزر بالکل دلی کا امیرزادہ لگتا تھا۔'' (۴۰)

فریزر نہ صرف اپنی وضع قطع میں ہندوستانی دکھائی دیتا ہے بلکہ اس کی چال ڈھال، لب ولہجہ اور نشست وبرخاست سب میں ہندوستانی تہذیب رچی بسی ہوئی ہے حتیٰ کہ اس کے دیوان خانے کی آرائش، قالین اور گاؤ تکیوں، سے بھی کی گئی ہے وزیر خانم کے ساتھ مکالمہ اس کی زبان دانی کا واضح ثبوت ہے۔ ''اہلاً و سہلاً۔ آمدنت باعث دل شادی ما! فریزر صاحب کا لہجہ بہت صاف تھا لیکن اہل زبان جیسا نہ تھا۔'' (۴۱)

ولیم فریزر کے علاوہ بھی ناول میں بہت سے انگریز امراو روٴسا کا ذکر آتا ہے جو ایسے طور طریقے اپنائے ہوئے ہیں۔ جنرل اختر لونی کا ذکر بھی ہم کر چکے ہیں اس میں شک نہیں کہ اس خطے پر حکومت کرنے کے لیے انہیں یہاں بولی جانے والی زبان سے کسی نہ کسی حد تک واقف ہونا لازم تھا لیکن وہ یہاں کی زبان اور متن میں بہت سی تبدیلیوں کا باعث بھی بن رہے تھے ہنداسلامی تہذیب چونکہ ہندیورپی تہذیب میں ضم ہو رہی تھی اس لیے یورپی زبان کے اثرات بھی تیزی سے مرتب ہو رہے تھے مثلاً وزیر خانم، مارسٹن بلیک سے وابستہ ہونے کے بعد بہت سے انگریزی الفاظ کا مطلب ومفہوم سمجھنے لگی تھی اگرچہ وہ تلفظ درستگی کے ساتھ ادا کرنے سے قاصر تھی۔

''وہ کرسمس کو کسمس، کہتی، شمپین کو سمپین، بولتی اور بارسلی کو پیتر سیلی، کہتی۔ دوسری طرف صاحب بھی ہندی الفاظ کا تلفظ ادا کرنے میں کچھ کم توڑ موڑ نہ کرتے تھے۔ وزیر سے تو مارسٹن بلیک اچھی خاصی ہندی میں گفتگو کرتا، لیکن نوکروں سے، اور دوسرے انگریزوں سے بات کرتے وقت وہ اچھے بھلے ہندی الفاظ کی مت بگاڑ کر رکھ دیتا تھا۔ 'پکدان' کو 'پکڈ ن' پیکدانی، کو پگڈنی، چھینٹ، کو چنڑ، چٹھی، کو چٹ، چپٹی، کو شپو، سپاہی کو سپائے، کھچڑی، کو کچری، بنا دینا تو اس کے بائیں ہاتھ کا کھیل تھا۔'' (۴۲)

فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ ایسے موقع پر جب مارسٹن بلیک کے لہجے میں انگریزیت در آئی تو وزیر خانم کو سخت ناگوار گزرتا لیکن وہ اپنے لہجے سے ظاہر نہ ہونے دیتی۔

''شاباش میری پیاری بہن'' مارسٹن بلیک نے کہا۔ ایسے موقعوں پر اس کے لہجے اور الفاظ دونوں میں انگرزیت آجاتی تھی جو وزیر خانم کو بہت بری لگتی... میں تم سے بہوت بہوت خوش ہو۔' (۴۳)

زبان سے واقفیت کی واضح دلیل یہ بھی ہے کہ مارسٹن بلیک کے قتل کے بعد وزیر اکثر مواقع پر مارسٹن کی انگریزی کہاوتوں کو یاد کرتی ہے جب وہ ولیم فریزر کے ہاں محفل میں شریک ہوتی ہے تو فینی پارکس کے اپنی تعریف و تحسین میں پڑھے گئے اشعار کے حقیقی مفہوم سے تو نا آشنا ہے لیکن اس زبان سے اس حد تک واقفیت ضرور تھی کہ یہ اس کے حسن کی زیبائی کو مدنظر رکھ کر پڑھے گئے ہیں۔

طاقتور تہذیب کا اثر اتنا راسخ ہے کہ بادشاہ ذی جاہ کے فرزند ارجمند مرزا فتح الملک بہادر بھی انگریزی زبان کی تعلیم لینے پر مجبور ہیں۔

> ''انگریز نے آ کر طور طریق، رسم و رواج، اصول و فروع، تاریخ و افسانہ، سب کی شکل بدل دی۔ انگریز نے اہل ہند کو یہ باور کرانا شروع کر دیا تا کہ اہل ہند جن باتوں کے دلدادہ ہیں وہ سب باتیں اب غلط نہیں تو از کار رفتہ ہو چکی ہیں لیکن مرزا فتح الملک بہادر کا عقیدہ تھا کہ حالات بدلنے میں یہ راز بھی مضمر ہے کہ انہیں اپنی مرضی کے موافق بدلا جا سکتا ہے.... انھوں نے ایک انگریز نوکر رکھ کر انگریزی پڑھنی شروع کر دی تھی...'' (۴۴)

اس ناول کی زبان، جو کہ اس عہد کی زبان ہے، کے علاوہ اس ناول کی ایک اور نمایاں خوبی، اس کا تہذیبی یا کلچرل پہلو ہے۔ لیکن اس تہذیب اور کلچر میں رنڈیوں کی جو اہمیت و فضیلت کس قدر نمایاں ہے۔ اور یہ ہندوستان کا وہ دور ہے جب کوٹھا ایک کلچرل ادارہ بن چکا تھا۔

> ''ایک اور کلچرل ادارہ رنڈیوں کا ہے۔۔۔۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اس سوسائٹی میں عشق کو کیا درجہ حاصل تھا؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ عشق کوئی شرم کی بات نہیں سمجھی جاتی تھی اور دوسری یہ کہ عشق اس معاشرے میں عام تھا۔'' (۴۵)

طوائف اور عشق کے علاوہ اس ناول میں جو تہذیبی عناصر ملتے ہیں، ان میں مشاعرہ، اور خاص طور پر روزمرہ کی گفتگو میں اشعار کا برجستہ استعمال ہے، شعری مذاق کے ترفع کی سب سے عمدہ مثال وہ مکالمہ ہے جو شبِ عروسی مرزا فخرو بہادر نے وزیر کے ساتھ تبادلہ اشعار کی صورت میں کیا۔ مرزا فخرو نے میاں سلیم کا یہ شعر پڑھا۔

هوس چوں شیر بر اطراف آں سیمیں بدن گردد
کہ زیر دامن او دیدہ نقش پاے آهوے؟

تو آہو کے تلازمہ کے جواب میں وزیر نے مصحفی کے اس شعر کی طرف اشارہ کیا۔

وہ آہوے رمیدہ مل جائے تیرہ شب گر
کتّا بنوں شکاری اس کو بھنبھوڑ ڈالوں

اس میں کوئی کلام نہیں کہ فاروقی کا یہ ناول ہندوستان کی تہذیب کی سچی عکاسی کرتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈاکٹر فاروق عثمان۔ ''اردو ناول میں مسلم ثقافت'' ملتان، بیکن بکس، ۲۰۰۲ء، ص ۹۰
۲۔ شمس الرحمن فاروقی ''کئی چاند تھے سرآسماں'' کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۶ء، ص ۸۲۵
۳۔ انتظار حسین ''دی ڈان''، ۶/جون ۲۰۰۷ء
۴۔ ماہنامہ 'ساحل'' کراچی، مئی ۲۰۰۶ء
۵۔ ایڈورڈ سعید ''شرق شناسی'' (ترجمہ: محمد عباس)، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۵ء، ص ۲۸۵، ۲۸۶
۶۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۱۸۸
۷۔ ایضاً، ص ۴۱۴ ۸۔ ایضاً، ص ۴۱۴ ۹۔ ایضاً، ص ۴۱۵
۱۰۔ ایضاً، ص ۲۵۵ ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۷۰، ۳۷۱ ۱۲۔ ایضاً، ص ۱۷
۱۳۔ ایضاً، ص ۴۲۰
۱۴۔ شگفتہ حسین، ڈاکٹر، کتابی سلسلہ ''انگارے''، ملتان، شمارہ ۵۴، جون ۲۰۰۷ء، ص ۳۲
۱۵۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۴۲۳
۱۶۔ ایضاً، ص ۵۰۷
۱۷۔ سید مظہر جمیل، ''ماہنامہ سمبل'' جنوری تا جون ۲۰۰۷ء، ص ۲۹۱
۱۸۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۴۸۰
۱۹۔ ایضاً، ص ۵۰۶
۲۰۔ سید مظہر جمیل، محولہ بالا، ص ۲۹۱، ۲۹۲
۲۱۔ ایضاً، ص ۲۹۲ ۲۲۔ ایضاً، ص ۳۶۳
۲۳۔ سید مظہر جمیل، محولہ بالا، ص ۳۵۵
۲۴۔ ایضاً، ص ۳۶۲ ۲۵۔ ایضاً، ص ۳۶۳
۲۶۔ ڈاکٹر شگفتہ حسین، ماہنامہ ''انگارے''، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰
۲۷۔ سید مظہر جمیل، محولہ بالا، ص ۳۰۴
۲۸۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۱۷۳
۲۹۔ ایضاً، ص ۲۱۶
۳۰۔ سید مظہر جمیل، محولہ بالا، ص ۳۰۵
۳۱۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۱۷۶
۳۲۔ ایضاً، ص ۳۵۶ ۳۳۔ ایضاً، ص ۳۵۶
۳۴۔ سید مظہر جمیل، محولہ بالا، ص ۳۰۴
۳۵۔ احمد محفوظ مشمولہ ''اردو دنیا'' ۲۰۰۷ء
۳۶۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۳۶۵
۳۷۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، محولہ بالا، ص ۱۰۳
۳۸۔ غلام علی الانہ، ڈاکٹر، ''زبان اور ثقافت''، ص ۴۸
۳۹۔ شمس الرحمن فاروقی، محولہ بالا، ص ۲۲۶
۴۰۔ ایضاً، ص ۲۳۰
۴۱۔ ایضاً، ص ۲۳۰ ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۸۷ ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۹۳ ۴۴۔ ایضاً، ص ۶۸۹
۴۵۔ کرار حسین، پروفیسر، ''سوالات و خیالات'' کراچی، فضلی سنز لمیٹڈ، اردو بازار، مئی ۱۹۹۹ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شاہد نواز*

'راکھ' میں پاکستانی سماج

Abstract: *Mustansur Hussain Tarar is renowned Urdu literary figure: His novels are very valuablepart of tradition of Urdu novel. His favourtesubject are love, old civilisation, Pakistani society and history. This article presents an anylsis of Raakh. Raakh is a face of Pakistani social, political and religious history. This study focus on presentation ofPakistani society in Raakh.*

ناول ادب کی وہ صنف ہے جس میں کسی بھی موضوع کو کہانی کی صورت میں پیش کر کے ناول نگار اپنا نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔ ناول کی وسعت خیالی اور کینوس کے پھیلاؤ کی وجہ سے یہ صنف تمام نثری اصناف میں ایک ایسے امتیاز کی حامل ہے۔ جس سے دیگر اصناف ادب محروم سمجھی جاتی ہیں یوں تو ناول کی کئی اقسام ہیں۔ مگر وہ ناول جو اپنے عہد اور سماج کے عکاس ہوتے ہیں، قارئین میں زیادہ پسند کیے جاتے ہیں۔ ناول نگار بنیادی طور پر اپنے عہد اور سماج کا وہ کردار ہوتا ہے' جو اس عہد اور سماج کے باقی افراد کی طرح زندگی بسر کرتا ہے مگر اس زندگی سے مشاہدات و تجربات کشید کرنے میں مختلف ہوتا ہے۔ بلاشبہ ناول لکھنا بڑے نابغۂ روزگار کا خاصہ ہے۔ دنیا کی جن زبانوں میں ناول کی صنف موجود ہے، وہاں پر ایسے ناولوں اور ناول نگاروں کی کثیر تعداد موجود ہے جنہوں نے اپنے عہد اور سماج کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا ہے۔

اردو ناول کی روایت میں بیشتر ناول نگاروں کے اپنے عہد اور سماج سے کلی یا جزوی طور پر جڑے رہنے کا رجحان موجود ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر تا حال، ناول نگاروں نے اپنے عہد اور سماج کو بھرپور طریقے سے موضوع بنایا ہے۔ اردو ناول کی روایت میں بعض ناول کلی طور پر اپنے عہد اور سماج کے عکاس ہیں۔ انہیں ناولوں میں سے ایک مستنصر حسین تارڑ کا ''راکھ'' بھی ہے۔

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، یونیورسٹی آف سرگودھا۔

مستنصر حسین تارڑ اردو ناول کی روایت میں اب اپنا لوہا منوا چکے ہیں۔ ان کا پسندیدہ موضوع محبت اور سماج ہے۔ ان کے بیشتر ناولوں میں محبت یا پھر سماج کی کہانیاں ملتی ہیں۔ تارڑ کی شناخت کئی حوالوں سے ہمارے ذہن میں لشکارے مارتی ہے۔ مگر میرے نزدیک ان کی سب سے بڑی پہچان ناول نگار کی ہے۔ اردو ناول کی روایت کو *بہاؤ، راکھ، قربت مرگ میں محبت، ڈاکیا اور جولاہا، قلعہ جنگی، اے غزال شب اور خس وخاشاک زمانے* جیسے ناولوں سے مزین کرنے والا یہ ناول نگار آج بلاشبہ اردو کے معتبر ترین ناول نگاروں میں سے ایک ہے۔

تارڑ کے ناولوں میں عمومی طور پر اپنے اردگرد کی زندگی کا بھرپور مشاہدہ دکھایا گیا ہے۔ اگرچہ بعض حوالوں سے انہیں غیر فطری رومانویت پسند ادیب ہونے کا طعنہ بھی سننا پڑتا ہے، مگر یہ عنصر ان کے سفرناموں میں زیادہ ہے اور شاید اس کی بنیادی وجہ سفرنامے کی ضرورت اور سفرنامے کے قاری کی ذہنی اپج کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے ناولوں میں صرف *پیار کا پہلا شہر، قربت مرگ میں محبت* اور *ڈاکیا اور جولاہا* میں یہ کیفیت قدرے موجود ہے۔ *بہاؤ، راکھ، قلعہ جنگی، اے غزال شب اور خس وخاشاک زمانے* بلاشبہ ان لغزشوں سے ماورا ہیں۔

مستنصر حسین تارڑ کا ناول *راکھ* دراصل پاکستان کے سماج کی کہانی ہے۔ ایک ایسا سماج جو آہستہ آہستہ اپنے اندر سہل پسندی، منافقت، بے عملی، غیر عقلی اور جذباتیت کے عناصر کی وجہ سے ایک ایسی آگ میں سلگ رہا ہے جس کا انجام صرف اور صرف راکھ ہونا ہے۔

راکھ وسیع کینوس پر پھیلا ہوا اردو کے اہم ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس ناول کا آغاز تقسیم ہند کے اردگرد ہوتا ہے اور یہ بیسویں صدی کی نویں دہائی تک کے احوال پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ یوں یہ ناول دراصل پاکستانی سماج کی پچاس سالہ جزوی روداد ہے۔ اس روداد میں پاکستان کی سیاسی، سماجی اور مذہبی صورتحال کو زیادہ شدت سے پیش کیا گیا ہے۔ یوں تارڑ کا یہ ناول پاکستانی سماج کے حوالے سے اہم تاریخی دستاویز بن چکا ہے۔ اس ناول میں جزوی طور پر سفرنامہ کی جھلک نظر آتی ہے مگر مجموعی طور پر اپنے پلاٹ، مناظر کی رنگارنگی، کرداروں کی حرکیات اور زبان اور اسلوب میں مقامی رچاؤ بساؤ؛ اس ناول کو اردو کے صفِ اول کے ناولوں میں شامل کرتا ہے۔

ناول نگار جب قلم اٹھاتا ہے تو عمومی طور پر اس کے مدنظر کئی مراحل اور ہدف ہوتے ہیں۔ اپنی تخلیقی حس کو مطمئن کرنے کے ساتھ ساتھ وہ اپنے سماج کا باشعور فرد ہونے کے ناتے کہانی کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ وہ تحریر سماج میں رہنے والے لوگوں کا مشاہدہ اور تجربہ معلوم ہوتی ہے۔

راکھ میں مرکزی کہانی کے ساتھ ساتھ بے شمار مناظر اور واقعات یوں منسلک کیے گئے ہیں کہ وہ

مرکزی کہانی کو سپورٹ کرنے کے ساتھ اپنے سماج کے مختلف رویوں کو آشکار کرتے چلے گئے ہیں۔ ناول کا آغاز شکار کے منظر سے ہوتا ہے جو قادر آباد کے قریب دریا کا منظر ہے۔ نیم علامتی رنگ میں آغاز لینے والا یہ ناول چار علامتوں سے قاری کو شروع سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ چار علامتیں چار مختلف حوالوں پر مبنی ہیں۔ قادر آباد کے قریب شکار، وادی سوات کا سلیٹی منظر، کامران کی بارہ دری کے قریب بہتا راوی اور چوک چکلہ۔ اصل میں یہ چاروں مناظر ہمارے سماج کے چار تہذیبی رنگ ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار مشاہد دراصل ہمارے سماج اور تاریخ کو بیان کرنے والا راوی ہے۔ وہ خود اس تاریخ اور سماج کا حصہ ہے۔ جس کو ہمارے سامنے بیان کرتا چلا جارہا ہے۔

تقسیم ہند سے لے کر بیسویں صدی کی نویں دہائی تک وہ کون سا اہم واقعہ یا منظر نامہ ہے جس کی جھلک ہمیں اس ناول میں نظر نہیں آتی۔ راکھ اس وقت منظر عام پر آیا جب ہمارے ہاں سرد جنگ کا خاتمہ ہوا۔ ہمارے حکمرانوں اور عالمی ٹھیکداروں کے پاس لوگوں اور سرکش ممالک کو سدھارنے کا ایک ہی طریقہ تھا اور وہ جنگ تھا۔ آج ہم جس جنگ کے نتائج بھگت رہے ہیں۔ یہ بھی انہیں مقاصد کے لیے امریکہ بہادر نے شروع کی۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ کسی جنگ کا انجام بخیر نہیں ہوتا۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ آج تک دنیا کے بیشتر دانشوروں اور زمام کاروں نے یہ نہیں سوچا کہ جنگ کس لیے ہوتی ہے اور کیا جنگ میں کوئی ہار جیت بھی ہوسکتی ہے۔ ایسا ممکن نہیں ہے کہ جنگ میں کسی کی ہار یا کسی کی جیت ہو۔ یہ ہار جیت بہت عارضی اور سادہ لوح لوگوں کو تسلی دینے کے لیے ہوتی ہے۔ جنگیں جدید دور میں انڈسٹری بن چکی ہیں اور ان کا مقصد ملکوں کی معیشت کو رواں دواں رکھنا ہے۔ اسی بنا پر راکھ کا مصنف ناول کے ابتدائی حصے میں ہی جنگ کا حتمی نتیجہ ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

> ''سچ کیا ہے اور ایک بہتر دنیا کا خواب کیا ہے اور کیا اس خواب کے لیے جدو جہد کرنا جائز ہے۔ اور کس کا کیا سچ ہے؟ کونسا سچ... یہ... یہ... یا... یہ سچ۔ تمام جنگوں کا End Result کیا ہوا؟ ٹھنگ۔ ٹھنگ۔ ڈسٹ ان ٹو ڈسٹ۔ خاک در خاک اور راکھ راکھ میں۔''(۱)

دراصل یہ وہ حقیقت ہے کہ جس کا ادراک مختلف سماجوں اور عالمی ٹھیکیداروں کو ہو جائے تو دنیا امن کا گہوارہ بن جائے۔ جنگ سے دنیا میں کہیں بھی پائیدار امن نہیں آتا۔ یہ جنگ مختلف تہذیبوں، ممالک اور سماجوں سے لے کر گروہوں اور افراد تک چلی جائے۔ آخر کار کچھ نہیں بچتا سوائے راکھ کے۔

راکھ میں عصری سماج اور عہد کے بے شمار مناظر موجود ہیں۔ مثلاً تقسیم ہند سے قبل کے مناظر، تقسیم

ہند کے وقت لاہور کی سماجی زندگی کی جھلک، فسادات اور اس کے نتیجے میں ہونے والی لوٹ مار اور قتل و غارت، پاکستان کی ابتدائی سیاسی و سماجی حالت، پہلا مارشل لا اور مشرقی اور مغربی پاکستان میں جنم لینے والی آویزشیں۔ پاک بھارت ۶۵ء کی جنگ اور ایوب خان کا چل چلاؤ۔ بھٹو جیسے عوامی لیڈر کی آمد آمد، یحییٰ خان کا طرز عمل، حکمرانوں کی عیاشیاں اور عوامی ردعمل، ۷۱ء میں سقوط ڈھاکہ اور جنگ کے مناظر، بھٹو دور کی جمہوریت اور اس میں پائی جانے والی لغزشیں، بلوچستان میں فوجی آپریشن، ضیاء کی آمد اور سماج میں حقیقی ضیاء کا خاتمہ۔ بھٹو کی پھانسی، ضیاء الحق کا اسلام اور اس کے نتیجے میں جنم لینے والے معاشرتی مسائل۔ افغان جنگ اور اس میں ہمارا کردار۔ کراچی میں بگڑتے حالات اور مقامی آویزشیں، اقلیتوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے المناک سلوک کی داستانیں اور بابری مسجد کے انہدام کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ردعمل یہ وہ تمام حقائق ہیں، جن کو ناول نگار نے افسانویت کے رنگ میں پیش کر کے دراصل پاکستان کے مورخین کے لیے ایک چیلنج پیدا کر دیا ہے۔ اس ناول میں موجود متوازی تاریخ کی مدد سے قاری اپنے عہد اور سماج کے بارے میں ایک مختلف زاویے سے حقائق کو دیکھ سکتا ہے۔

تقسیمِ ہند ہوئی تو سرحد کے دونوں اطراف فسادات نے جنم لیا۔ ان فسادات نے دونوں طرف انسانوں کو مذہب اور قومیت کے خانوں میں تقسیم کر کے قتل و غارت کرنا شروع کر دی۔ اپنے ضمیر اور دل کو مطمئن رکھنے کے لیے اتنا کافی تھا کہ وہ دوسرے مذہب اور قوم کا ہے۔ اُن حالات میں ان کرداروں کو بھی نہیں بخشا گیا' جواب کسی مذہب یا قوم کے لیے کسی فائدے یا نقصان کا باعث نہیں بن سکتے تھے۔ یہی وہ آگ تھی جو پورے سماج اور اس کی اقدار کو راکھ کرتی نظر آتی ہے۔ لاہور میں ہونے والے فسادات پر راکھ میں بہت تفصیل سے بحث ملتی ہے۔ کئی تکلیف دہ مناظر راکھ کے صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ انہیں مناظر میں سے ایک منظر ملاحظہ ہو:

> ''اور انہی دنوں میں شاہ عالمی دروازے کے اندر واقع ایک وسیع اور قدیم آبادی کو آگ لگا دی گئی۔ یہ بھی ایک ناممکن کارنامہ تھا۔ ہندو شاہ عالمی دروازے کو مکمل بند کر کے محصور ہو چکے تھے۔ اور اس علاقے کے اندر بقول کسے چڑیا بھی نہیں جا سکتی تھی۔ لیکن ایک... جانباز مجسٹریٹ محمد غنی چیمہ نے جان پر کھیل کر چند مزید جانبازوں کو شاہ عالمی کے زیر زمین گندے نالے کے ذریعے اندر پہنچایا اور انہوں نے اطمینان سے سکونت پذیر کافروں کے مکانوں اور دکانوں کو آگ لگا دی۔ شاہ عالمی کئی ہفتوں تک جلتا رہا اور کئی مہینوں تک سلگتا رہا۔''(۲)

لاہور کی سماجی زندگی کا بھرپور عکس راکھ میں نظر آتا ہے۔ کہیں خواتین کے بے ڈھنگے نام رکھے جا رہے ہیں تو،

کہیں منٹو کے گھر کے شیشے توڑے جا رہے ہیں۔ کہیں فلموں اوران کے اداکاروں کو دیکھنے کے منصوبے بن رہے ہیں، تو کہیں فلموں کی شوٹنگ دیکھنے کا پروگرام محلوں میں نو خیز عشق کی داستانیں چل رہی ہیں، تو تپتی دوپہروں میں لُو اُبلتی سڑکوں پر محبوباؤں کے انتظار کیے جا رہے ہیں۔ غرض انسانی سماج کے کتنے فطری مناظر ہیں جو راکھ میں بکثرت ملتے ہیں۔

لاہور میں ''بھوانی جنکشن'' فلم کی شوٹنگ کے ایام میں ''راکھ'' کے کرداروں کی زبانی ایک منظر ملاحظہ ہو۔

> ''بھوانی جنکشن کی آمد نے لاہور ریلوے اسٹیشن کا چہرہ مہرہ بدل دیا۔ عمارت کے ماتھے پر تانگہ سٹینڈ کے عین اوپر ''لاہور'' کی بجائے ''بھوانی جنکشن'' پینٹ کر دیا گیا۔ جہاں جہاں سائن بورڈ تھے۔ ان پر بھی اس نامانوس شہر کا نام لکھا گیا۔ پلیٹ فارم پر ایکسٹرا اداکار لٹھے کی کھڑ کھڑ کرتی دھوتیاں اور نہرو ٹوپیاں پہن کر انقلاب زندہ باد کے نعرے لگاتے رہتے۔ نہرو اگرچہ اتنا پسندیدہ نہ تھا۔ لیکن اس جیسی ٹوپی پہن کر چند ڈالر بنا لینے میں کیا حرج تھا۔'' (۳)

یہ وہ مناظر ہیں جو کسی مورخ کی دسترس میں نہیں آ سکتے۔ ایک ادیب پیش کیے گئے واقعات کی تواریخ کے اندراج میں قطعاً دلچسپی نہیں لیتا اور نہ ہی اس کا یہ فریضہ ہے۔ ادیب کا اصل فریضہ تو واقعات کی روح اور حقیقت کو افسانویت کے رنگ میں اس طرح پیش کرنا ہوتا ہے کہ فن پارہ ادب، سماج، تاریخ اور عہد کا آئینہ دار بن جائے۔

تقسیم کے وقت ہجرت کے موضوع پر تواریخ نگاری میں حقائق اور اعداد وشمار کے انبار لگے ہوئے ہیں۔ مگر انسانوں کے جذبات واحساسات کو جس طرح ادیب پیش کرتے ہیں، وہ مورخ کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ آزادیٔ ہند کے بعد جب مہاجرین پاکستان آئے تو مختلف شہروں میں ابتدائی طور پر مقیم ہوئے۔ بعدازاں وہ اپنے لیے مستقل ٹھکانے پانے میں کامیاب ہوئے۔ ان مہاجرین کی حالت زار ہر بڑے ادیب نے دکھائی ہے۔ تارڑ کے ہاں بھی بہت سے مناظر اس حوالے سے موجود ہیں۔ ان مناظر میں سے صرف ایک منظر دیکھیے، تارڑ نے ان مہاجروں کے المیے کو چند الفاظ میں سمو دیا ہے:

> ''ان پناہ گیروں کی شکلیں ایسی تھی کہ کوئی بڑے سے بڑا اداکار ان جیسی شکل بنانے پر قادر نہیں تھا۔ ہزاروں برسوں سے کسی گھر میں رہنا۔ آس پاس کے ویرانوں کو قبروں سے آباد کرنا۔ پھر ان گھروں کو ایک تنکا اٹھائے بغیر چھوڑنا۔ پھر بھوک، دکھ اور بیماری اٹھا کر چلتے جانا۔ اور اپنی ماؤں کو بیٹیوں کو بھی ننگے بدن دیکھنا۔ بہت کچھ دیکھنا اور کچھ

> نہ کر سکنا۔ بچوں کو کرپانوں میں پروئے دیکھنا اور کچھ نہ کر سکنا۔ بھوک اور بیماری اور موت سے بے شرم ہو جانا۔ تب جا کر کچھ کچھ ویسی شکل بنتی ہے جوان پناہ گیروں کی تھی۔ یہ تو بنائے نہ بنے۔'' (۴)

اقتباس کے آخری جملے میں جو کرب ہے وہ کسی طرح مورخ کے ہاں اظہار نہیں پا سکتا۔

راکھ میں ہمارے سماج کے بے شمار مناظر جا بہ جا بکھرے پڑے ہیں۔ ان مناظر کی ترتیب اور واقعاتی تسلسل نے اس ناول کو ہمارے سماج کی پچاس سالہ تاریخی دستاویز بنا دیا ہے۔ پاکستان وجود میں آیا تو ابتدا ہی سے بے شمار مسائل کا شکار ہو گیا۔ ایسے میں حکمرانوں میں سے بیشتر اپنے مفادات کے لیے زور آزما رہے۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان اپنی ابتدا میں ہی غیر حقیقی ڈگر پر چل نکلا۔

ابتداء میں جذبۂ حب الوطنی میں آپس کی رنجشیں، ناانصافیاں، اقرباپروریاں اور ایک دوسرے کے حقوق پر قبضے کو نظر انداز کیا جاتا رہا۔ مسلسل ان کارروائیوں نے پاکستان کو کھوکھلا کرنا شروع کر دیا۔ پاکستان کے ابتدائی دور حکومت میں زیادہ تر عنان حکومت مغربی پاکستان کے سیاستدانوں اور فوجی وسول افسران کے ہاتھ میں رہی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرقی پاکستان میں بہت ابتدا سے دبی دبی آوازیں اٹھتی رہیں۔ ان آوازوں پر کان دھرنے کو نہ تو ہماری حکومت کے پاس وقت تھا اور نہ ہی دیگر مقتدر طبقات کے پاس۔ یہ دبی دبی آوازیں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ باقاعدہ احتجاج میں تبدیل ہوتی گئیں۔ سماجی، سیاسی، ثقافتی اور معاشی تحقیر نے مشرقی پاکستانیوں کے دل میں مغربی پاکستان اور حکومتوں کے حوالے سے عدم اطمینان پیدا کر دیا۔ سونے پہ سہاگہ ہماری فوجی حکومتوں نے ہر مسئلے کا حل طاقت کے استعمال میں جانا۔ جس کا حتمی نتیجہ پاکستان کی تقسیم کی صورت نمودار ہوا۔ مستنصر حسین تارڑ کے ہاں مشرقی اور مغربی پاکستان کے درمیان پائی جانے والی آویزش، مقتدر طبقوں کے اندازِ حکمرانی، احتجاج اور سقوط ڈھاکا پر تفصیل سے بحث ملتی ہے۔ کئی کردار اور مناظر اس تاریخی حقیقت پر پڑے پردوں کو قارئین کے لیے سرکاتے نظر آتے ہیں۔

پاکستان کی سول اور فوجی افسرشاہی میں مشرقی پاکستان کے لوگوں، لینڈاسکیپ اور کلچر کے حوالے سے جو رویے پائے جاتے تھے، ان میں سے صرف ایک منظر ملاحظہ ہو اور پھر سوچیے کہ ان رویّوں کے بعد بھلا کون متحد رہ سکتا ہے:

> ''بابر سول سروس کے آخری برسوں میں تھے۔ اور جیسور کی پوسٹنگ کو ''ٹف پوسٹنگ'' کے طور پر برداشت کر رہے تھے۔ ان کا آرکیٹکٹ روزانہ کراچی سے کال کر کے ان سے ان کی زیر تعمیر کوٹھی کے باتھ رومز کی ڈائمنشنز کے بارے میں دریافت کرتا۔ ظاہر

> ہے ریٹائرمنٹ کے بعد انہوں نے کراچی میں سیٹل ہونا تھا کہ یہی تہذیب یافتہ رویہ تھا۔ سروسز میں وہ مشرقی پاکستان کے کوٹہ میں سے آئے تھے۔ صرف اس لیے Natives اتنے بریلینٹ (Brilliant) نہیں تھے۔ ذرا ڈل وٹڈ تھے اور بابر بہاری ہونے کے باوجود اپنے سبارڈی نیٹس (Subordinates) سے باقاعدہ بنگالی میں ''تومی کیمون آچھو'' پوچھ سکتے تھے۔ اس کے علاوہ وہ نہایت انکساری سے کہا کرتے تھے کہ میں نے اپنی زبان کو بنگالی ماحول کے باوجود آلودہ ہونے نہیں دیا۔'' (۵)

انہیں تحقیر آمیز رویئوں کی وجہ سے بنگالی اپنے حقوق کے لیے اٹھ کھڑے ہوئے۔ اور پھر انہیں Non Brilliant اور کمزور جثّے والے لوگوں نے انتہائی زیرک، سمجھدار اور طاقتور لوگوں کو دھول چٹا دی۔ سقوط ڈھاکا المیہ دراصل ہماری تاریخ کا وہ موڑ ہے جہاں پر ہمیں ہمارے کیے کی بہت جلد سزا مل گئی۔ مگر ہمیں اتنے بڑے المیے کے بعد بھی یہ حقیقت نہیں سمجھ آسکی کہ کثیر اللسانی و ثقافتی سماج کو صرف اور صرف باہمی عزت اور انصاف پر مبنی نظام کے تحت یکجا رکھا جاسکتا ہے۔ سقوط ڈھاکا کے اثرات ہمارے سماج پر تھوڑے عرصے کے لیے رہے اور پھر وہی تکلیف دہ سازشیں شروع ہوگئیں۔

مستنصر حسین تارڑ کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ وہ تاریخ کے ہر اہم موڑ اور کردار کو اپنی بیان کردہ کہانی میں فطری رنگ میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ ذوالفقار علی بھٹو ہماری تاریخ کا ایک دیومالائی کردار ہے۔ وہ عوام کے لیے ہیرو اور خواص کے لیے قابل بحث کردار ہے۔ راکھ میں ذوالفقار علی بھٹو کی سیاسی زندگی کے ابتدائی ایام کی جھلکیاں موجود ہیں۔ ان کے طرز حکومت پر طنز بھی ہے اور ان کے فیصلوں پر شاباش بھی۔ انہیں مناظر میں سے ایک منظر ملاحظہ ہو، جہاں پر وہ دیومالائی کردار کے اس فیصلہ پر افسردہ ہیں، جس کی وجہ سے بھٹو خود پھندے میں پھنستا چلا گیا۔

> ''ایک سیاسی جینئس کا ایک تکبر ہوتا ہے۔ اور وہ ہمیشہ اس کا شکار ہوجاتا ہے۔ کیا ضرورت تھی؟ مشاہد سوئٹزرلینڈ میں تھا۔ ہوزری کی چند مشینیں خریدنے کے لیے۔ لیکن یہاں وہ خبر ملی۔ جو ممکن نہیں لگتی تھی۔ ضیاء کی فی الحال کوئی حیثیت نہ تھی اور بھٹو کی تھی۔ اور اس کے باوجود اس نے اس کے گلے میں پھانسی کا پھندا ڈالنے کا اہتمام کرلیا۔ لفظ ''اہتمام'' قابلِ غور ہے۔ آپ اگر پاور میں ہیں تو کچھ بھی اہتمام کرسکتے ہیں۔'' (۶)

تارڑ کے ہاں بھٹو کی المناک موت کا ذمہ دار ضیاء الحق کے ساتھ ساتھ بھٹو کا ذاتی سیاسی تکبر بھی ہے۔ بلاشبہ یہ سیاسی تکبر اگر معاملہ فہمی میں بدل جاتا تو آج پاکستان بالکل الگ رخ پر سفر کر رہا ہوتا۔ راکھ میں قیام پاکستان سے لے کر ۹۰ء کی دہائی تک کے ہر اہم واقعے پر بحث ملتی ہے۔ افغان جنگ نے ہمارے سماج پر جو

اثرات ڈالے اس پر بہت تفصیل کے ساتھ مناظر ملتے ہیں۔ حتیٰ کہ ضیاء الحق کی موت اور پھر نئے سیاسی سفر کی ابتدائی جھلکیاں بھی اس ناول میں موجود ہیں۔ ناول کے اختتامی حصے سے صرف ایک منظر۔ اس منظر میں ۹۲ء میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد پاکستان میں ہونے والے ردعمل کا ذکر ہے۔ یہ ردعمل دراصل ہمارے سماج کے اس جذباتی مظہر کا علمبردار ہے جس نے ہمیشہ ہمیں دور تک دیکھنے سے روکا ہے:

> ''لاہور کارپوریشن کے دو بل ڈوزر شاہ عالمی چوک کے سنہری مندر کی بنیاد میں اپنے آہنی بلیڈ گھسائے اسے مسمار کر رہے تھے۔ درجنوں متاثرین کدالوں اور بیلچوں کی مدد سے ایک ناقابل گرفت جوش میں غرق، مندر کی دیواروں کو ڈھانے کی کوشش کر رہے تھے۔ کچھ لوگ مندر کے سنہری کلس کی بلندی تک جا پہنچے اور اسے توڑنے میں مصروف تھے۔ عمارت اور عقیدے پرانے ہوں تو ان کو ڈھانا آسان نہیں ہوتا۔ اس لیے پچھلے دو گھنٹوں سے بل ڈوزر اور کدالیں اس قدیم ساخت سے نبرد آزما تھیں اور بہت آہستہ آہستہ ایک ایک اینٹ مشکل سے الگ ہوتی تھی۔'' (۷)

''راکھ'' دراصل ہمارے سماج اور تاریخ کو محفوظ کرنے والی ایسی ادبی دستاویز ہے جس کی مدد سے ہم اپنے سماج اور عہد کی تاریخ کا ازسرنو جائزہ لے سکتے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ کے ہاں یہ سماجی اور سیاسی شعور دیگر ناولوں میں بھی بکثرت ملتا ہے۔ اس لحاظ سے مستنصر حسین تارڑ اردو کے ان ناول نگاروں میں شامل ہیں جنہوں نے اپنے سماج کو ادب میں محفوظ کرنے کا کامیاب تجربہ کیا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص۱۴
۲۔ ایضاً، ص۴۷
۳۔ ایضاً، ص۹۹
۴۔ ایضاً، ص۱۰۲
۵۔ ایضاً، ص۱۵۳
۶۔ ایضاً، ص۴۶۲
۷۔ ایضاً، ص۵۶۸

☆☆☆☆☆

نجیبہ عارف*

دریا کے سنگ: ایک مختلف نوعیت کا کرداری ناول

Abstract: *Nisar Aziz But (1927-) is a famous novelist of twentieth century. Her four novels Nagri Nagri Phira Musafer, Nay Chraghay Nay Gulay, Darya kay Sang and Karwan i Wajood have been published and received well by the critics. Her autobiography Gay'e Dino Ka Suragh suggests that her early two novels along with the fourth one have clear glimpse of her personal life. In these three novels, she has contemplated upon the intellectual, emotional and social aspects of a South Asian educated woman who has to go through many phases and multiple stages to find and determine her identity in a patriarchal society. However in her fourth novel, Darya kay Sang, she has surpassed her feminine concerns and deals with the queries, doubts and curiosities of the human soul. This novel is different from other novels in respect of technique and subject. She has raised very valid and genuine questions regarding individual as well as collective efforts of human race in the context of the intellectual history of mankind. This paper reviews the n ovel in terms of theme, form and technique.*

دریا کے سنگ نثار عزیز بٹ کا تیسرا ناول ہے جو پہلی بار ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے ان کے دو ناول نگری نگری پھرا مسافر[1] اور نئے چراغے نئے گلے[2] شائع ہو چکے تھے۔ اس کے بعد ان کا چوتھا ناول کاروان وجود[3] شائع ہوا۔ دریا کے سنگ کے علاوہ باقی تینوں ناول نسائی کرداروں کے گرد گھومتے ہیں اور یہ نسائی کردار اپنی نوعیت اور تشکیل، ہر دو حوالے سے بہت مضبوط اور منفرد نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے نثار عزیز بٹ کا ایک واضح جھکاؤ نسائی زندگی کے فکری، جذباتی اور معاشرتی اتار چڑھاؤ کی عکاسی کی طرف دکھائی دیتا ہے اور سطحی نظر سے دیکھیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ چوں کہ وہ خود خاتون ہیں اس لیے قابلِ فہم طور پر ان کی تخلیقی جہات کی حدود نسائی دائروں تک ہی محدود ہیں لیکن ان کا ناول دریا کے سنگ واضح طور پر اس تصور کی نفی کرتا ہے۔

* صدر شعبہ اردو (خواتین)، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

اس ناول کے دو مرکزی کردار ہیں۔ ایک دریا اور ایک اس کے کنارے آ کر جی اٹھنے والا انسان، جو زندگی کے بنیادی سوالوں پر خود سے الجھ رہا ہے۔ یہ سوال محض قومی یا بین الاقوامی سیاست اور معاصر عہد کی سماجی، سیاسی یا اقتصادی و معاشرتی صورت حال کے تناظر میں پیدا نہیں ہوتے۔ یہ وہ آفاقی سوال ہیں جن سے ہر دور کا انسان، ہر صورت حال میں نبرد آزما ہوتا رہا ہے۔ ادھر کچھ عرصے سے ہم نے زندگی کے بنیادی سوالوں پر غور کرنے اور انھیں زیرِ بحث لانے کی عادت ترک کر دی ہے۔ مدت سے ہم نے خود اپنی ذات کی کٹھنائیوں، گہرائیوں اور پہلو داریوں پر نظر کرنا چھوڑ دیا ہے اور اپنے آپ کو خارجی حقیقتوں کے پیمانے سے ناپنے لگے ہیں، مثلاً سیاسی صورتِ حال، عالمی منڈی میں قدر و قیمت، ٹیکنالوجی میں مہارت، معیشت کی قوت، ہتھیاروں کی بہتات وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ معاصر ادب میں بھی وہی ادب پارے معتبر ٹھہرتے ہیں جن کا بنیادی موضوع باطن کے بجائے خارج کی دنیا ہو۔ یہ سچ ہے کہ انسان کے خارجی تناظر کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ اجتماعی زندگی کے خدوخال انفرادی صورت حال کی تشکیل کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ معاشروں اور ثقافتوں کے باہمی تعامل نے جغرافیائی حد بندیوں کو جھٹلا کر رکھ دیا ہے، مگر اس کے باوجود یہ بھی سچ ہے کہ انسان کے اندر ابھی بھی ایک ایسی دنیا آباد ہے جس کے آفاق ہنوز کسی پرواز کے منتظر ہیں۔ نثار عزیز بٹ کے ناول اسی سدرۃ المنتہیٰ کی طرف پرواز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے انسان کی باطنی دنیا کے اسرار کھولے ہیں۔ اس کی کمیاں، اس کی کجیاں، اس کے امکانات، اس کی تجدیدات، اس کی غیر معمولی توانائیاں، اس کی ناقابلِ یقین کمزوریاں، ان سب کا احاطہ کرنا تو کجا، ہم نے تو ان کے بارے میں سوچنا بھی چھوڑ دیا ہے۔ مگر نثار عزیز بٹ کے تخلیقی بہاؤ کا رُخ اسی جانب ہے۔

ان کا یہ ناول اس اعتبار سے بھی ان کے دوسرے ناولوں سے مختلف ہے کہ دیگر ناولوں میں ہمیں کہیں نہ کہیں ان کے سوانحی اثرات مل جاتے ہیں جن کی تصدیق ان کی آپ بیتی گئے دنوں کا سراغ[4] سے ہو جاتی ہے لیکن دریا کے سنگ میں انھوں نے ایک فکشنی دنیا تخلیق کی ہے جو حقیقت کے قریب رہ کر بھی اس سے کچھ اوپر اٹھی ہوئی ہے اور جس کے کردار حقیقی دنیا کے کردار ہوتے ہوئے بھی اس سے کچھ نہ کچھ ماورا ہیں۔ ان کرداروں میں ایک انوکھا پن ہے، ایک عجیب سی ٹیڑھ ہے۔ مثال کے طور پر قاری کو اس وقت شدید حیرت ہوتی ہے جب ناول کا مرکزی کردار اپنے گھر کی دشت جیسی ویرانی سے گھبرا کر مال روڈ پر نکل آتا ہے اور تنہائی کی پٹاری سے نکلتے یادوں کے سانپ دیکھ کر انھیں بہلانے کی کوشش میں ایک چائے خانے میں بیٹھ جاتا ہے۔ جب کوئی کردار ایسے

ذہنی ہیجان اور انتشار کا شکار ہو اور اسے گھر اور دریا سے دُور آ کر کسی چائے خانے میں بیٹھنے کی ضرورت پڑے تو عمومی فکر کے مطابق وہ کس مشروب کا آرڈر دے گا؟ ظاہر ہے کہ چائے کا، کیوں کہ وہ چائے خانے میں ہے، یا پھر کافی کا، یا قہوے کا، یا کسی جوس کا، بئیر کا یا شیمپئن کا۔ لیکن نہیں۔ وہ ان میں سے کسی چیز کا آرڈر نہیں دیتا۔ آرڈر دیتا ہے تو ملک شیک کا۔ یہاں ملک شیک اس کردار کی ذہنی کیفیت سے بالکل میل نہیں کھاتا۔

> گھر میں ایسی ویرانی تھی.... کہ مجھے دشت یاد آ گیا۔ گرد آلود در و دیوار خاموش تنہا کمرے حسین علی سویا پڑا تھا۔ اسے جگا کر میں نے کہا کہ میرا کمرہ اچھی طرح سے صاف کر دے اور رات کا کھانا بنا لے... خود میں نہا دھو کر گھر سے نکل آیا اور مال روڈ کا رُخ کیا... چہل پہل کاریں... دکانیں... میرے گزشتہ ماحول اور تخیلے سے اتنا تضاد تھا کہ سفر کی تھکن اور شور سے میرا سر چکرا گیا۔ چناں چہ ایک چائے خانے میں ملک شیک کے گلاس کے سامنے میں کرسی پر نڈھال بیٹھا رہا.... جب زندگی کے اتنے مراحل سے گزر گیا تو تنہائی سے کیوں نہ نبٹ پاؤں گا خیر جو بھی مدعا ہو اس لمحے ملک شیک کے گلاس کے سامنے بیٹھا میں بے حد مضمحل تھا۔[۵]

اس کا آرڈر سن کر قاری کو جھٹکا سا لگتا ہے۔ ظاہر ہے یہ کردار حقیقی نہیں جس نے کسی خاص وجہ سے اس موقع پر ملک شیک کا آرڈر دیا ہو، یہ تو ایک فکشنی کردار ہے جسے مصنفہ کے تخیل نے تخلیق کیا ہے تو پھر ملک شیک کی کیا اہمیت ہے؟ ناول میں کہیں بھی ملک شیک کا ذکر دوبارہ نہیں ہے کہ اس کے کسی ربط کا کھوج لگایا جا سکے۔ کیا مصنفہ یہ کہنا چاہتی ہیں کہ ان کا کردار رسمی اور معمول کے رویوں سے انحراف کرنے اور اپنی ایک الگ سوچ رکھنے والا انسان ہے، جسے اپنی الجھنوں سے نجات پانے کے لیے کسی رسمی یا گھسے پٹے فراری راستے کی تلاش نہیں ہے، یا ملک شیک ذہنی پاکیزگی اور تقدس کو ترجیح دینے کا اشارہ ہے جس کا مظاہرہ کردار اپنی باقی کی زندگی میں کرتا رہتا ہے۔ اس کردار کی نفسی و ذہنی تحلیل انتہائی دلچسپ عمل ہو سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا بھی کھوج لگایا جا سکتا ہے کہ کوئی ناول نگار کسی کردار کی تخلیق کرتے ہوئے اپنی ذات اور معروضی مشاہدات کو کس طرح آمیخت کرتا ہے کہ ایک نئی شخصیت کا خاکہ ابھرنے لگتا ہے جس طرح ایک جیسے کیمیائی مرکبات کی مقداروں کو کم و بیش کر کے بالکل نئے کیمیائی مرکب اور محلول بنائے جا سکتے ہیں، یا ریاضی کی مساوات میں محض اعداد کو گھٹا بڑھا کر نئی نئی مساواتیں قائم کی جا سکتی ہیں، ایسے ہی مصنف کسی کردار کی تشکیل میں حقیقت اور افسانے کے ترکیب میں معمولی ردوبدل سے کیسے نئے امکانات کی تشکیل کر سکتا ہے۔

ایسا ہی ایک اور منظر وہ ہے جس میں ہیرو کو اپنے روزمرہ امور سرانجام دیتے ہوئے نماز پڑھتے ہوئے دکھایا گیا

ہے۔ ہیرو کوئی مذہبی کردار نہیں ہے۔ پورے ناول میں کہیں بھی اس کے مذہبی کوائف کا بیان نہیں ملتا لیکن وہ اپنے معمولات کے دوران نماز ادا کرتا نظر آتا ہے۔ یہ انسانی زندگی کی ایسی تفصیل ہے جو صرف اس وقت فکشنی کردار میں نمایاں کی جاتی ہے جب اس کی مدد سے شخصیت کا کوئی خاص پہلو واضح کرنا مقصود ہو لیکن اس ناول میں ہیرو کا نماز پڑھنا اس کی فکشنی شخصیت کے ارتقا یا انکشاف میں کوئی اہم کردار ادا نہیں کرتا۔ بس ایک روزمرہ کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

دریا اس ناول کا دوسرا اہم ترین کردار بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ اسے ایک علامت بھی کہہ سکتے ہیں، زندگی کے تسلسل، روانی اور بے نیازی کی علامت۔ ایسا پانی جو تمام تر آلودگیوں اور آلائشوں کو دھو ڈالتا ہے اور جس کے اندر گھل کر سیاہ و سفید سب ایک ہو جاتے ہیں۔ یوں دریا ابدیت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ساجد دریا کی محبت کا اسیر ہے اور بار بار خود کو دریا کے کنارے لوٹ آنے پر مجبور پاتا ہے۔ دریا اسے اپنے باطن پر نظر ڈالنے اور اس سے ملاقات کرنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ دریا کے کنارے وہ گناہ و ثواب، جزا و سزا اور شکست و فتح جیسے سیال الفاظ کی حقیقت پر غور کرتا ہے۔ زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیتیں جو پانی پر بنے ہوئے نقش کی طرح ناپائدار ہیں، وقتی طور پر انسان کو کیسے گرداب کی طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں۔ وقت کا تحیر بھی بہتے ہوئے پانی کی تمثال سے ابھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ اس میں زندگی کے گزراں ہونے، ہر پل ہر لمحہ نئے سے نیا ہونے اور ایک ظاہری وجود قائم رکھتے ہوئے بھی ہر لحظہ ایک تغیر، ایک تبدیلی کی زد میں ہونے کی حقیقت کا ادراک ہے۔ ساجد کا زندگی کے بارے میں غور و فکر، اپنے مطالعات اور تجربات سے نتائج اخذ کرنے کا رویہ اور اپنے نتائج کو تاریخ اور تہذیب کے مظاہر کی روشنی میں پرکھنے کا ہنر اس بہتے ہوئے دریا کی تمثال سے اور بھی بامعنی نظر آنے لگتا ہے اور محض دریا کی محبت اس کے ذہنی سفر کے مقامات کی طرف اشارہ کرتی رہتی ہے۔ یعنی انسان جو کچھ بھی سوچتا ہے، طے کرتا ہے، متعین کرتا ہے، بالآخر اس سے آگے نکل جاتا ہے۔ یوں مصنفہ نے ایک ایسی علامت قائم کر دی ہے جو مسلسل اس کے مرکزی کردار کے باطنی مراحل کا استعارہ بنے رہنے پر قادر ہے کیوں کہ دریا کی طرح انسان کا ذہنی و باطنی سفر بھی رنگ بدلتا ہے، رفتار بدلتا ہے، انداز بدلتا ہے اور مزاج بدلتا ہے۔

اس ناول کا سب سے پرلطف پہلو بلکہ یوں کہیں کہ کردار اس کے قاری کا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے مصنفہ نے اس میں ایک دلچسپ انداز اختیار کیا ہے۔ یہ پورا ناول دراصل ایک مکالمہ ہے، جس کا مخاطب قاری بلکہ تاثرات اور ردعمل کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ یوں یہ ناول ایک گہری حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور وہ یہ کہ تخلیقی عمل کے ہزارہا اسرار میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ہر 'میں' کو اپنے اظہار کے لیے کسی نہ کسی 'تو' کی ضرورت

رہتی ہے، خواہ وہ کوئی خارجی وجود رکھتا ہو یا محض تخیل کا تراشا ہوا ایک ہیولیٰ ہو۔ یہ 'تو' جو اس ناول میں ایک واضح شناخت اور حیثیت کے ساتھ سامنے آتا ہے، ان تمام تخلیقات کا بھی جزو ہوتا ہے جن میں اسے سامنے نہیں آنے دیا جاتا۔ اکثر لکھنے والے اس امر پر بہت زور دیتے ہیں کہ وہ صرف اپنے لیے لکھتے ہیں، کسی قاری یا نقاد کو ذہن میں رکھ کر نہیں لکھتے۔ ہوسکتا ہے کہ لکھنے کے عمل کے دوران ایک ایسا مرحلہ بھی آ جاتا ہو، جب ہر چیز کا احساس شعور سے خارج ہو جاتا ہو اور اس لمحے میں قاری کا تصور بھی شعور کی حد سے باہر نکل جائے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ لکھنے والا شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے عہد، اپنی معاصر تہذیب اور اپنی زبان کے عصری طرزِ اظہار کا پابند رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر وہ شعوری طور پر ان پابندیوں کو توڑنے کی کوشش کرتا ہے تو یہ کوشش بھی اس کے مخصوص دائرے میں مقید رہتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ باور کرنا محال ہے کہ کوئی لکھنے والا اپنے پڑھنے والے کے تصور سے کلیتاً آزاد ہوسکتا ہے۔ خود لکھنے کا عمل اس امر کا متقاضی ہے کہ اسے کوئی پڑھے۔ پڑھے جانے کی خواہش لکھنے کے عمل کا عین ہے۔ اگر یہ خواہش نہ ہو تو کوئی بھی بات محض سوچنا ہی موجود ہوتا ہے۔ البتہ اس قاری کی نوعیت الگ الگ ہوتی ہے۔ کوئی اپنے موجود قارئین میں سے کسی ایک فرد یا طبقے کو ذہن میں رکھ کر لکھتا ہے، کوئی کسی غیر موجود قاری کا تصور باندھتا ہے اور کوئی کسی ایسے مثالی یا تخیلاتی قاری کے لیے لکھتا ہے جس کے بارے میں اسے یقین ہوتا ہے کہ وہ اس کے لکھے ہوئے ایک ایک لفظ، نقطے، حتیٰ کہ رموز اوقاف کی علامات کو بھی اسی اکملیت اور شدت سے سمجھ اور محسوس کرسکتا ہے، جس سے وہ لکھی گئی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں لکھنے والا اپنی ذات کے ایک حصے یا اپنے کسی ہم زاد کو، اپنا مخاطب بناتا ہے اور یوں خود ہی لکھاری اور خود ہی قاری بن کر اپنی شمع کو دونوں طرف سے جلا کر لطف اٹھاتا ہے۔ بہرحال کوئی نہ کوئی قاری لکھنے والے کے سامنے ضرور موجود ہوتا ہے۔ لکھی جانے والی تصنیف کے مقام و مرتبے کا تعین کرتے ہوئے یہ امر بھی زیرِ غور رکھا جا سکتا ہے کہ اس کا مطلوبہ قاری کون ہے۔ اس حقیقت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ قاری کا تصور جہاں لکھنے والے کے لیے ایک مہمیز کا کام دیتا ہے، وہاں ایک قید ایک رکاوٹ بھی بن جاتا ہے اور لکھنے والا غیر شعوری طور پر خود کو 'تو' کی توقعات پر پورا اترنے کے لیے مجبور پاتا ہے۔ بعض اوقات وہ قاری کے تقاضے نبھانے کے لیے اپنے معیارات میں کمی بیشی کا مرتکب بھی ہوتا ہے۔ نتیجتاً اس کی تحریر سے انفرادیت اور ذاتی اپج کی خوشبو اڑ جاتی ہے۔ ادبی تحریروں میں 'میں' اور 'تو' کی اس ثنویت اور ایکائی پر ایک علیحدہ مقالہ لکھا جاسکتا ہے۔ نثار عزیز بٹ نے اس ناول میں قاری کی بات دھیان سے سننے کے باوجود اپنی من مانی کرنے کا روّیہ اختیار کیا ہے اور یہی وجہ ہے ان کا ناول ٹائپ ناول نہیں بنا۔ انھوں نے اس جبر کا اظہار کیا ہے جو لکھنے والا قاری کے تصور سے بعض اوقات محسوس کرتا ہے۔ اگر چہ قاری کی

موجودگی کا احساس لکھنے والے کو نئی نئی دنیاؤں کے انکشاف پر اکساتا اور پروازِ تخیل کی بلند سے بلند تر منزلوں کی طرف لے جاتا ہے لیکن کبھی کبھی یہ احساس لکھنے والے کے لیے ایک بوجھ، ایک جبر بھی بن جاتا ہے۔

> اس لمحے تو آپ کے لیے جی رہا ہوں۔ آپ کو خوش کرنے کے لیے جتن کر رہا ہوں جو گزر گئی سو گزر گئی اب مسخرے اور بھانڈ جتنا ہی درجہ مجھے دے دیجیے۔ بے چارے مسخرے اور بھانڈ آپ کو خوش کرنے کے ہر جتن کرتے ہیں۔ قلابازیاں تک لگا لیتے ہیں۔ آپ ہنس لیں لیکن ان کو آپ نے ہمیشہ حقیر جانا۔ برا مت مانیے آپ سے ایک سوال پوچھنے کو جی چاہتا ہے آپ کو صرف وہی لوگ کیوں قابل عزت دکھائی دیتے ہیں جو آپ پر جبر کریں آپ کو کسی قابل نہ سمجھیں؟
> جس نے آپ کی عزت کرنا چاہی آپ کو اہمیت دی آپ کا دل پر چانا چاہا۔ اس کی آپ جان کے دشمن بن جاتے ہیں اس کے سر سے فٹ بال کھیلتے ہیں۔ کیا آپ اپنے آپ کو اس درجہ گھٹیا سمجھتے ہیں کہ صرف انھی کی عزت کر سکتے ہیں۔ جو آپ کو گھٹیا نہ سمجھے اور آپ کی عزت کرے وہ خود بے عزت! ایک بار پھر میں پانی پینے اندر چلا گیا۔ پھر برآمدے میں ٹہلتا رہا سوچا ایسے بھی جوابی حملے کیا ضرورت تھی کہ آپ کے حملے کا جواب میں بھی حملے سے دوں۔ ہم آپ کون الگ الگ ہیں۔ جیسے آپ ویسا میں۔ اپنے ہی سر گھونسا مارنے سے فائدہ! لیکن کیا کروں، میرا یہ قلم ہی شتر بے مہار ہے، جدھر جی چاہے منہ اٹھا کر چل دیتا ہے میں تو خود بہت بامروت آدمی ہوں۔ کبھی کسی سے سخت بات نہیں کہہ سکتا، مبادا اس کا دل دکھ جائے۔ اچھا بہت تو تو میں میں ہو چکی اب بتایئے آگے کدھر کو چلیں... کہانی! میری کہانی؟.... زندگی کا نشہ بڑا تیز ہوتا ہے ایک اکیلی دُکیلی زندگی سے پورا نہیں ہوتا۔ یہ نشہ پورا کرنے کو دوسروں کی زندگیوں میں بھی حصہ لگانا پڑتا ہے۔ کہانیاں کہہ سن کر، غیبت کرکے، تانک جھانک سے![۶]

تیسری بات جو اس ناول کو انفرادیت عطا کرتی ہے، وہ اس ناول میں موجود دیگر ادبی شہپاروں کا تذکرہ ہے۔ ادبیات عالیہ، فلسفہ اور سائنس کے میدانوں میں لکھنے والے لوگ اپنے افکار کے جوہر کے ساتھ اس ناول کے مرکزی کردار سے مکالمہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ایک طرح سے خود اس ناول کے کردار بن جاتے ہیں۔ بین المتونیت کا کھوج لگانے والوں کے لیے اس میں دلچسپی کا خاصا سامنا ہوسکتا ہے۔ مثلاً میرؔ کے اشعار ہیں، جنھیں ساجد، اپنی صورت حال پر منطبق پاتا ہے:

> میر کے شعر نے دل پر کاری ضرب لگائی ہے۔ آپ سے باتیں کرتے کرتے اٹھ کر اندر گیا کہ شعر تلاش کروں ہوسکتا ہے شعروں سے میرا احوال آپ پر زیادہ اچھی طرح واضح ہو سکے لیکن میرے پاس صرف چند ایک مختصر انتخاب رکھے ہیں۔ مومن، میر،

حسرت اور غالب کے اور وہ بھی بہت برے چھپے ہوئے- حسرت کے ہاں محبت میں وارفتگی کے بڑے اچھے شعر ہیں لیکن ان کے ہاں مجھے اب تک شوریدہ سری کا کوئی شعر نہ ملا البتہ میر کے ہاں ایسے شعر وافر ہیں-

مررہ کہیں بھی میر جا سرگشتہ پھرنا تا کجا

میر صاحب جانے کس واردات کا شکار ہوئے کہ نہ اپنے ہاتھ آئے نہ ہمارے آپ کے... ''غبار اک ناتواں سا''، ''مانند گردِ جادہ''، ''خاک سررہ''، معلوم ہوتا ہے آدمی نہیں بگولا ہیں لیکن ہم آپ جو ان کے اشعار پر سر دھنتے ہیں... کیا ان کے احوال سے اجنبی اور بے خبر ہو سکتے ہیں؟ ۷

یا کیٹس (John Keats: 1795-1821) کی نظم جو اسے ایک نئے خیال کی رو میں بہا دیتی ہے:

لیکن سچ پوچھیں تو کیٹس کی یہ پرانی نظم آج بالکل نیا لبادہ اوڑھ کر میرے سامنے آئی ہے- آج میں پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو اپنی زندگی کے بہت سارے طویل طویل سال مجھے کیٹس کے ''گریشین ارن'' پر کندہ تابلو کی طرح ساکن نظر آتے ہیں- منجمد... غیر متحرک... لیکن خوش و خرم، بالکل پریوں کی کہانی کے انجام جیسے- ۸

یا سنکلیئر لوئیس (Sinclair Lewis: 1885-1951) کی کہانی:

اس لمحے مجھے گدگدی ہو رہی ہے کہ اچانک ایک پرانی پڑھی ہوئی کہانی یاد آ گئی... کہانی امریکن ناول نگار سنکلیئر لوئیس کی لکھی ہوئی تھی اور میں نے اس زمانے میں پڑھی تھی جب میں سبھی کچھ پڑھ لیتا تھا- کہانی کا مرکزی کردار حسب و نسل کے معاملے میں بڑا متعصب تھا- اس نے کسی بڑی بوڑھی سے سن رکھا تھا کہ ان کے آباؤ اجداد میں کوئی اہم لوگ ہو گزرے ہیں (شہزادے یا کاؤنٹ یا جانے کون؟)... البتہ ایک حبشی غلام ضرور تھا!! میں بھی شاید اپنے شجرے میں کوئی کلغی ڈھونڈ رہا تھا... اب جو ملا ہے وہ آپ کے سامنے ہے- ہاہاہا! ۹

اور سینٹ پال (Saint Paul) کا خط:

رومیوں کے نام اپنے خط میں سینٹ پال لکھتے ہیں:

شریعت آنے تک دنیا میں گناہ تو تھا مگر جہاں شریعت نہ ہو وہاں گناہ محسوب نہیں ہوتا... پس ہم کیا کہیں؟ کیا شریعت گناہ ہے؟ ہرگز نہیں بلکہ بغیر شریعت کے میں گناہ کو نہ پہچانتا- مثلاً اگر شریعت یہ نہ کہتی کہ تو لالچ نہ کر تو میں لالچ کو نہ جانتا مگر گناہ نے موقع پا کر حکم کے ذریعے سے مجھ میں ہر طرح کا لالچ پیدا کر دیا کیوں کہ شریعت کے بغیر گناہ مردہ ہے تو گویا شریعت نے گناہ کو زندہ کیا، تصورِ گناہ اور ''حسرتِ گناہ'' کو جنم دیا- ۱۰

یہ تمام حوالے اس کردار کو زمان و مکان کی حدوں کے پار لے جاتے ہیں- یہ بین الثقافتی تجربات بنی نوع انسان کی ان

مشترکہ صفات کے زمانی و مکانی بہاؤ کا پتا دیتے ہیں جو اسے ایک دوسرے سے باندھے ہوئے ہیں- ایک خاص ملک، ایک خاص معاشرے اور ایک خاص مذہب سے تعلق رکھنے کے باوجود وہ انسانی جذبات و احساسات اور ایک بنیادی تقدیر کے رشتے سے ہر ملک، ہر مذہب، ہر زمانے کے انسانوں سے بندھا ہوا ہے- یہ ناول انسانیت کی آفاقی اقدار پر ایمان کا اظہار ہے- یہی وجہ ہے کہ اس کا ہیرو تاریخ اور جغرافیے کے چاروں ابعاد میں سفر کرتا ہے اور مقامیت کی تمام تر حد بندیوں کے باوجود کسی بھی دور، کسی بھی خطے کے انسان کا نمائندہ ہو سکتا ہے- اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ادب، فلسفہ، سیاسیات، تاریخ اور تہذیب کے مباحث میں عصری حدود و قیود میں جکڑے ہونے اور اپنے اپنے ورثے کی زنجیروں سے بندھے رہنے کا جبر انسان پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے-

غرض تکنیک اور کردار نگاری، دونوں کے حوالے سے دریا کے سنگ ایک منفرد اور دلچسپ بیانیہ تشکیل دیتا ہے اور اپنی بنیادی تھیم کے اعتبار سے بھی معاصر ناولوں سے مختلف نظر آتا ہے- اگرچہ اس ناول کے زمان و مکان کا تعین کرنا ناممکن نہیں ہے اور یہ ایک واضح زمانی و مکانی سیاق و سباق میں تخلیق کیا گیا ہے لیکن اس میں اٹھائے جانے والے سوالات کسی زمانی و مکانی تناظر کے پابند نہیں-

حوالہ جات:

۱- نثار عزیز بٹ، نگری نگری پھرا مسافر (لاہور: مکتبہ اردو، ۱۹۵۵ء)-
۲- ایضاً، نے چراغ نے گلے (لاہور: احمر اشعر پبلشرز، ۱۹۷۳ء)-
۳- ایضاً، کاروانِ وجود (لاہور: احمر اشعر پبلشرز، ۱۹۸۰ء)-
۴- ایضاً، گئے دنوں کا سراغ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)-
۵- ایضاً، دریا کے سنگ (لاہور: احمر اشعر پبلشرز، ۲۰۰۵ء)، ص ۴۹-۵۰-
۶- ایضاً، ص ۹-۱۰-
۷- ایضاً، ص ۱۱۰-۱۱۱-
۸- ایضاً، ص ۱۱۹-
۹- ایضاً، ص ۱۲۳-
۱۰- ایضاً، ص ۱۲۴-

☆☆☆☆☆

منزہ مبین*

پریم چند کے افسانوں میں اخلاقی اقدار کی عکاسی

Abstract: *In the point of view of some critics, PREM CHAND is the leader and pioneer of the short story if not the first short story writer in Urdu. He is the one who brought the short story form the word of fairy tales to the real world. He has chosen many social, moral and political issues. He felt, when other kind of literature can be used for social and political reforms than why stories are slaved to the time pass and enjoyment alone. Every writer has an area of interest to writer on, similar, Prem chand selects realism in the field of social values. He presents real characters with strong romantic and social values. he appeared as a teacher in his stories. He tries to introduce these values to the people of India. He points out all in social pitfalls values. He highlights these values by bringing them side by side. Inspite of using mild and soft tone, he still wants to remove evils and spread goods.*

پریم چند کو بعض نقادوں کے خیال کے مطابق اگر اردو کا پہلا افسانہ نگار تسلیم نہ بھی کیا جائے پھر بھی انہیں اردو افسانہ کا رہنما اور پیش رو سب ہی تسلیم کرتے ہیں۔ یہ پریم چند ہی ہیں جنہوں نے کہانی کو جنوں پریوں اور بھوتوں کی خیالی اور غیر فطری فضا سے نکال کر اپنے عہد کی تنقید اور زندگی کا ترجمان بنایا۔ پریم چند نے جب اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت افسانوی ادب پر داستان کی غیر فطری فضا چھائی ہوئی تھی۔ لوگ داستان کو وقت گزاری کا ایک مشغلہ سمجھتے تھے۔ انہیں اس کے اصلاحی، اخلاقی پہلو سے چنداں سروکار نہ تھا۔ ہر افسانہ و ناول نگار کی دلچسپی کا مخصوص میدان ہوتا ہے۔ پریم چند کا میدان اخلاقی اقدار کی عکاسی ہے وہ ایسے عینی کردار پیش کرتے ہیں جو انسانی زندگی کے حقیقی اور بلند پہلوؤں کی نمائندگی کریں۔ پریم چند اپنے افسانوں

*لیکچرر ویمن صوابی یونی ورسٹی۔

میں بحیثیت ادیب کے ساتھ معلم بھی نظر آتے ہیں مگر وہ موعظت کو بھی فن بنا کر پیش کرتے ہیں۔ وہ ہندوستانی معاشرے میں موجود اخلاقی اقدار کی صورت حال سے اپنے قارئین کو آگاہ کرنا چاہتے تھے۔ پریم چند زندگی کے ہر پہلو پر گہری نظر ڈالتے ہیں۔ وہ سماجی اقدار کا تجزیہ کر کے زندگی کے روشن اور تاریک دونوں ہی پہلوؤں سے ہمیں روشناس کراتے ہیں۔ لیکن در پردہ ان کی مخلصانہ اور مشفقانہ کوشش یہی ہوتی ہے کہ اچھائیوں کا بول بالا ہو اور برائیوں کا خاتمہ ہو جائے۔

پریم چند کے فن کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ انہوں نے جو ناول و افسانے لکھے ان کا شمار بہترین فکشن میں ہوتا ہے۔ انہوں نے بہت سے معاشرتی، اخلاقی اور سیاسی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر انہیں انسانی اصلاح کا ذریعہ بنایا۔ پریم چند نے محسوس کیا کہ جب دوسری اصناف ادب سے بہت سے اصلاحی، اخلاقی حتی کہ سیاسی کام لئے جا سکتے ہیں تو کہانی کو حصول انبساط، ذہنی تعیش، اور وقت گزارنے کا ذریعہ کیوں سمجھا جائے۔ پروفیسر جابر علی سید اصول انتقاد ادبیات (ایک تنقیدی جائزہ) میں رقمطراز ہیں کہ

'ہر افسانہ و ناول نگار کا ایک خاص یا محدود دائرہ کار ہے۔ کسی چھوٹے یا بڑے ہنر مند کا ہوتا ہے۔ پریم چند کا میدان اخلاقی قدریں ہیں وہ ان کو Promote کرنے کی کوشش میں ایسے عینی کردار پیش کرتے ہیں جو انسانی زندگی کے رومانوی اور بلند پہلوؤں کی نمائندگی کریں۔'' (۱)

اس اقتباس کو مدنظر رکھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند اپنے ہر افسانہ و ناول کا اخلاقی و رومانوی مقصد وکٹر ہیوگو، رومین رولاں اور ٹالسٹائی کی طرح پہلے ہی سے سوچ لیتے یا مقرر کر لیتے تھے۔ جیسے کوئی بڑا نظم گو شاعر اپنی کسی طویل نظم کا عنوان سوچ لیتا ہے مثلاً شاہنامہ، ایلیڈ، اینیڈ، مہابھارت، رامائن وغیرہ۔ پریم چند کے اکثر کردار اس طرح اخلاق کی دنیا کی ایپک تعمیر کرتے ہیں۔ یہ افسانے کسی آدرش یا مقصد کو سامنے رکھ کر تخلیق کیے گئے ہیں۔ پریم چند کے ناول میدان عمل، گئودان، پردہ مجاز، بازار حسن، نرملا، چوگان ہستی اور افسانوں میں حج اکبر، کفن، شکوہ شکایت، سیر درویش، بڑے بھائی صاحب، عید گاہ، سوتیلی ماں، زیور کا ڈبہ وغیرہ یہ سب چھوٹے پیمانے پر ہی سہی مگر ایپکین ہیں۔ ان کے ناولوں اور افسانوں میں بیشتر کے ناموں میں ہی اتنی برگزیدگی، وسعت اور بلندی نظر آتی ہے کہ وہ ہمیں ایپک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اردو نثر کے آفاق (مقبول اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۵ء) میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ

'' پریم چند نے رومانیت کے مرغزار سے گزر کر پہلی دفعہ افسانے کو زندگی کی حقیقت

> اوراس دھرتی کی خوشبو سے آشنا کیا تھا۔انھوں نے مشرق کے مخصوص تہذیبی اندازکو رواج دینے اوراخلاقیات کا قلعہ مضبوط کرنے کی کوشش کی اور یوں داستان کی خیالی محفل آراستہ کرنے کے بجائے افسانے میں ارضی حقیقتوں اور معاشرتی کروٹوں کو کامیابی سے سمودیا۔۔۔۔۔ترقی پسنداد باء نے اس بنے بنائے سانچے کوتو قبول کرلیا لیکن پریم چند کے وضع کردہ اخلاقی نظام کو قبول کرنے کے بجائے۔۔۔۔سیاسی حقیقت نگاری کی طرح ڈال دی۔'' (۲)

پریم چند گہرا سماجی شعور رکھتے تھے اور سماجی مسائل کے پس منظر میں اخلاقی اقدار کی بیخ کنی کرنے والے محرکات سے بھی بخوبی آگاہ تھے۔جس کا بہترین اظہار ہمیں ان کے افسانہ ''کفن'' میں ملتا ہے۔گیسو، مادھو اور بدھیا ایک انتہائی غربت زدہ گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں جو بنیادی ضروریات زندگی سے بھی محروم ہیں ۔کھانے پینے کے لالے پڑے ہوئے ہیں فاقوں تک نوبت پہنچ گئی۔بدھیا جو ایک حاملہ عورت تھی۔بیماری اور بھوک کی شدت سے تڑپتی رہی مگر علاج معالجہ کا کوئی بندوبست نہیں تھا۔وہ جس معاشرے کا حصہ ہیں وہاں مر جانے والے کی آخری رسوم ادا کرنے سب آجاتے ہیں مگر زندوں کا کوئی پرسان حال نہیں۔اگر وہی رقم جو تدفین کے لیے دی گئی' اسکی بیماری میں دی جاتی تو وہ اس اذیت ناک موت سے بچ جاتی۔گاؤں کے وہ لوگ جو اس خستہ حالت میں خبر گیری کرنا، نامناسب سمجھ کر نہیں آئے تھے نہ صرف آئے بلکہ کفن دفن کے لیے مدد امداد بھی کی ۔غریب انسان کو جو مادی چیزیں مل رہی ہیں ان کا تعلق اچھا یا برا ہونے سے نہیں ہے۔کیونکہ معاش کے اثرات عقیدے پر بھی پڑتے ہیں۔معاشی بدحالی سے اخلاقی اقدار اپنا وجود کھو دیتی ہیں۔اور لوگ جو رقم دیتے ہیں وہ گیسو اور مادھو اپنی عیش میں اڑا دیتے ہیں اور کچھ اس طرح سے جذبات کا اظہار کرتے ہیں کہ

> ''جس کی کمائی ہے وہ تو مرگئی۔۔۔۔جاتے جاتے بھی ہماری زندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کرگئی۔ '' (۳)

اسی طرح ''فردوس خیال'' میں شامل افسانے راہ نجات، بھوت، ایسے افسانے ہیں جن میں کچھ محرومیاں تو بالائی طبقے کی عطا کردہ ہیں مگر ان کی مصیبتوں میں اضافہ ان کی جھوٹی انا، ناک اونچی رکھنے کی خواہش، بدلہ لینے اور حسد کی وجہ سے اپنا اور دوسرے کا گھر پھونکنا ہوتا ہے۔انیسویں صدی میں انگریزوں کے غلبے کے ساتھ ہی باشندگان ہندوستان کی حالت ناگفتہ بہ ہونے لگی۔بالخصوص مسلمانوں کے لیے انتہائی عذاب ناک ثابت ہوا۔یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ کسی قوم پر جب زوال کا عمل شروع ہوتا ہے تو یہ کسی ایک شعبے تک محدود نہیں رہتا بلکہ زندگی کا ہر پہلو اس کی زد میں آجاتا ہے۔یہی حال باشندگان کا ہوا۔اقتدار سے محروم ہوتے

ہی وہ معاشی، معاشرتی، تعلیمی اور تہذیبی سطح پر بھی محرومیوں کا شکار ہوگئے۔خارجی وداخلی انتشار نے صدیوں سے ارتقاء پاتے اخلاقی اور تمدنی رویوں کو تنکا تنکا کردیا اور قوم، مذہب، خاندان اور حسب ونسب کی شناخت، زوال کی دھند میں کھوگئی۔پریم چند بنیادی طور پر ایسا معاشرہ تشکیل دینا چاہتے ہیں جہاں اخلاقی اقدار مساوات اور یکسانیت کا بول بالا ہو اور امیر وغریب کا فرق نہ ہو۔مثلاً اپنے اس افسانے میں ''راہ نجات'' میں لکھتے ہیں کہ

> ''یار یہ انیائے تو نہیں دیکھا جاتا۔جب بھگوان دیں تو سر جھکا کر چلنا چاہیے۔ یہ نہیں کہ اپنے برابر کسی کو سمجھے ہی نہیں۔۔۔۔'' (۴)

انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے سے مسائل کا حل بتایا ہے۔وہ حالات وواقعات کو عبرتناک انداز میں بیان کر کے افراد معاشرہ کو اپنی اصلاح وبہتری کا شعور دلاتے ہیں۔مکالمات کا انداز بھی سادہ اور عمرو مرتبہ کے مطابق ہوتا ہے۔مثلاً افسانہ ''راہ نجات'' میں اس طرح سے لکھتے ہیں کہ

> ایک روز بدھو نے پوچھا ''کیوں جھینگر اگر اپنی ایکھ جلانے والے کو پاجاؤ تو کیا کرو؟ سچ کہنا۔'' جھینگر نے متانت سے کہا۔''میں اس سے کہوں گا کہ بھیا تم نے جو کچھ کیا وہ بہت اچھا کیا۔میرا گھمنڈ توڑ دیا۔مجھے آدمی بنا دیا۔''
>
> بدھو:''جو میں تمہاری جگہ ہوتا تو اس کا گھر جلائے بنا نہ مانتا۔
>
> جھینگر:''چار دن کی جندگانی میں بیر بڑھانے سے کون پھائدہ؟ میں تو اب اسے برباد کر کے کیا پاؤں گا؟''
>
> بدھو:''بس یہی تو آدمی کا دھرم ہے مگر بھائی کرودھ (غصہ) کے بس میں ہو کر بدھی الٹی ہوجاتی ہے۔'' (۵)

''حج اکبر'' ایک افلاس زدہ اور معاشی دباؤ سے پسے ہوئے بے روح طبقاتی معاشرے کی کہانی ہے۔جہاں لوگ اجتماعی شعور اور اخلاقی اقدار سے بے نیاز ہوتے ہیں۔جس کی وجہ سے نچلے طبقے کے لوگوں کی شخصیتیں مسخ ہوجاتی ہیں اور وہ خودغرضی، کاہلی اور حقیقت پسندانہ سوچوں کے ہاتھوں مجبور ہو کر ایک دوسرے کی ہمدردی اور انسان دوستی کے بنیادی رویوں سے عاری ہوجاتے ہیں۔پریم چند اس افسانے میں معاشرے کے طور واطوار، رسم و رواج کو طنز کی نظر سے دیکھتے ہیں۔جس غریب کے پاس روزی کمانے کے وسائل نہیں وہ بھی جدید معاشرے کے ساتھ چلنے پر مجبور ہے۔جیسا کہ لکھتے ہیں

> ''منشی صابر حسین کی آمدنی کم تھی اور خرچ زیادہ ۔اپنے بچہ کے لیے دایہ رکھنا گوارا نہیں کرسکتے تھے۔لیکن ایک تو بچے کی صحت کی فکر اور دوسرے اپنے برابر والوں سے ہیٹے بن کر رہنے کی ذلت اس خرچ کو برداشت کرنے پر مجبور کرتی تھی۔'' (۶)

پریم چند اپنے افسانوں میں نچلے پسے ہوئے طبقے کے دکھ اور تکالیف کو محسوس کرتے ہوئے ان کے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ان کے نزدیک یہ طبقہ بھی انسان ہے اور انہیں بھی زندگی بہتر طریقے سے بسر کرنے کا بنیادی حق ہے لیکن اونچ نیچ کے معاشرے میں اونچے طبقے سے تعلق رکھنے والے مغرور، متکبر اور عیش کے دلدادہ لوگ ان کی مجبوریوں اور دکھوں کو محسوس نہیں کرتے اور اپنے عیش و آرام کے لیے ان کے حقوق بھی غصب کر لیتے ہیں۔''پوس کی رات''میں کردار''ہلکو''مفلسی کی زندگی بسر کر رہا تھا مگر کسان کا بیٹا' ہونے کے ناطے مزدوری کرنا اپنی توہین سمجھتا ہے۔کیونکہ جاگیرداری نظام میں مزدوری کرنا باعث توہین خیال کیا جاتا ہے۔افسانہ نگار نے اس افسانے میں اس چیز کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کچھ لوگ اپنی مفلسی کے خود ذمہ دار ہوتے ہیں کیونکہ وہ غلط سماجی روایات کے غلط افکار کے شکنجے میں اپنے آپ کو اس قدر جکڑ لیتے ہیں کہ خود ہی اپنے استحصال کا سبب بن جاتے ہیں۔جب ہلکو کی بیوی نے اس سے کہا کہ کھیتی چھوڑ دو اور مزدوری کرو تو ہلکو کی جانب سے جواب آیا کہ

''ہلکو نے مایوسانہ انداز سے کہا جی میں تو میرے بھی یہی آتا ہے کہ کھیتی باڑی چھوڑ دوں منی تجھ سے سچ کہتا ہوں مگر مجوری کا کھیال کرتا ہوں تو جی گھبرا اٹھتا ہے کسان کا بیٹا ہو کر اب مجوری نہ کروں گا۔چاہے کتنی ہی درگت ہو جائے۔کھیتی کا مرجاونہ نہیں بگاڑوں گا۔۔۔'' (۷)

بغور نظر دیکھا جائے تو پریم چند نے انسان کی بے بسی کو بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ بندہ چاہے جس قدر بھی مفلسی کی زندگی بسر کر رہا ہو اپنی خودداری کا بھرم اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے لیے پھرتا ہے اس لیے وہ ہرگز نہیں چاہتا کہ کوئی اس عزت کو اچھالے۔اسی طرح بیوی کا اپنے شوہر سے جذباتی لگاؤ یہاں''ضد برائے محبت''کو بیان کیا گیا ہے۔اور پھر بیوی کا احساس کرنا کہ اس کے شوہر کو سرعام ذلیل و رسوا نہ کر دے،اور بے بسی کے عالم میں روپے دے دینا ایک بیوی کی محبت کا ثبوت ہے۔اسی طرح سردی کی شدت میں تنہائی کا احساس،ایک جانور سے محبت اور دوستی اور اس سے روحانی تعلق پیدا ہونا،''ہلکو'' کی کل کائنات محسوس ہوتی ہے۔مثلاً

''اس نے جبرا کو ڈھیرے سے اٹھایا اور اس کے سر کو تھپ تھپا کر اسے اپنی گود میں سلا لیا۔کتے کے جسم سے معلوم نہیں کیسی بدبو آرہی تھی پر اسے اپنی گود سے چمٹاتے ہوئے ایسا سکھ معلوم ہوتا تھا جو ادھر مہینوں سے اسے نہ ملا تھا۔جبرا شاید یہ خیال کر رہا تھا کہ بہشت یہی ہے اور ہلکو کی روح اتنی پاک تھی کہ اسے کتے سے بالکل نفرت نہ تھی۔۔۔ایسی انوکھی دوستی نے اس کی روح کے سب دروازے کھول دیئے تھے۔۔۔'' (۸)

پریم چند کا کسان جانوروں سے محبت کرتا ہے اس کا مرنا جینا ان کے ساتھ ہے۔جانوروں سے

رفاقت کا یہ احساس اور دوستی و وابستگی پریم چند کے افسانوں میں ایک اخلاقی قدر کے طور پر نظر آتی ہے۔

وہ تمام ان اسباب کی نشاندہی اپنی کہانی کے ذریعے کرتے ہیں جن سے اخلاقی اقدار پامال ہو رہی تھیں۔افسانہ نگار قاری کو فکری یا جذباتی اعتبار سے کس بلندی تک لے جانا چاہتا ہے' اس کا انحصار بڑی حد تک اپنی بصیرت اور مقصدیت پر ہوتا ہے۔پریم چند کے افسانہ''روشنی''کا وہ منظر دیکھئے۔جب سرکاری افسر تالاب میں ڈوبتے ہوئے اندھے بوڑھے آدمی کو اپنی جان پر کھیل کر باہر نکالتا ہے تو اندھا اس سے تشکر آمیز لہجہ میں پوچھتا ہے:

''تم کون ہو بھائی'' مجھے تو کوئی مہاتما معلوم ہوتے ہو''۔

بغیر جواب دیتا ہے' تمہارا خادم ہوں''۔

'' تمہارے سر پر کسی دیوتا کا سایہ معلوم ہوتا ہے۔''

'' ہاں''ایک دیوی کا سایہ ہے۔''

'وہ کون دیوی ہے؟''

'' وہ دیوی پیچھے کے گاؤں میں رہتی ہے۔''

'' تو کیا وہ عورت ہے؟''

''نہیں' میرے لیے تو وہ دیوی ہے۔'' (۹)

افسر کا یہ کہنا کہ''نہیں' میرے لیے وہ ایک دیوی ہے'' بظاہر ایک جملہ ہے لیکن غور کیجیے تو اس مختصر سے جملہ میں افسانہ نگار نے پورے فلسفہء مذہب اور فلسفہ اخلاق کو سمو دیا ہے۔

اسی طرح افسانہ''لاٹری''میں پریم چند نے دولت کے پجاریوں کی پردہ دری اور بنیا ذہن کی عکاسی کی ہے۔یہ بھی بتایا ہے کہ آج کے مادی دور میں ہر شخص راتوں رات دولت مند بننے کا خواہش مند ہے۔کیونکہ مادہ پرستی نے دولت کی اشتہا کو اور تیز کر دیا ہے۔لیکن آج کا انسان بغیر کسی محنت کے دولت کی دیوی کے حصول کے خواب دیکھتا ہے۔دولت کی ہوس نے انسان کو انسانیت سے دور کر کے اپنوں کو اپنوں سے جدا کر دیا ہے۔اس ہوس نے بداعتقادی اور رشک و شبہ کی فضا کو جنم دیا ہے۔لیکن دولت میں ایسی کشش ہے کہ اسکے حصول کے لیے ایک مذہب سے بیگانہ ملحد اور مذہب کا مذاق اڑانے والا انسان بھی مذہب کا لبادہ اوڑھ کر ظاہری عبادت و بندگی میں لگ کر دیوتاؤں میں اپنے اعتقاد کا اظہار کر کے مذہب کے ذریعے اپنا الو سیدھا کرنا چاہتا ہے۔چونکہ سرمایہ دار کا اصل مذہب اور دین روپیہ پیسہ ہوتا ہے۔اس لئے اس کے عقیدہ کا بودا پن اور اس کی ضعیف الاعتقادی اسے جوتشیوں اور نجومیوں کا گرویدہ بنا دیتی ہے اور وہ ان کے سہارے اپنا مقصد پورا کرتا ہے۔

"۔۔۔اپنا رعب داب بھی رہے گا۔اچھے اچھے گھٹنے ٹیکیں گے۔ہاں جب تک اچھی جائیداد نہ ہو کسی کو روپیہ نہ دیا جائے۔چاہے کتنا ہی معتبر آدمی ہو۔مجبوری معتبروں کو بھی غیر معتبر بنا دیتی ہے۔۔۔۔" (۱۰)

دولت کی ہوس بھائی کو بھائی سے اور دوست کو دوست سے جدا کر ان کی زندگیوں کو تلخ بنا دیتی ہے۔دو باتوں کا ضمناً ذکر کیا ہے کہ ایک تو یہ کہ آج کے نوجوان خواہ لڑکے ہوں یا لڑکیاں عیش پسندی کو سرمایہ حیات سمجھتے ہیں۔وہ کسی طرح کی ذمہ داری قبول کرنے سے دور بھاگتے ہیں حتی کہ شادی بیاہ کے بندھن سے بھی آزاد ہی رہنا چاہتے ہیں۔کیونکہ اس سے ان کی آزادی اور تعیش کی زندگی پر آنچ آتی ہے۔

پریم چند کے افسانہ "زیور کا ڈبہ" میں اس انسانی کمزوری کی نشان دہی کی ہے جسے ہم دکھاوا یا نمود و نمائش کی زندگی کہتے ہیں۔یہ دکھاوے کی زندگی ہندوستانیوں میں مغربی تہذیب کو اپنانے کی وجہ سے آئی ہے۔ہر انسان اس کمزوری کا شکار تھا۔اسے اس کی پروا نہیں کہ اس نمود کی زندگی کو اپنانے کے لئے اس کی مشرقیت کو نقصان پہنچے گا۔اس کی روحانیت تباہ ہو جائے گی۔مگر عارضی نمود کی زندگی اسے برے سے برا کام کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔لیکن پریم چند برائی کے مدمقابل خیر کی قوت کو ہمیشہ غالب دکھاتے ہیں۔مثلاً

"پرکاش کھانا کھا کر لیٹا تو اس کا ضمیر اسے ملامت کر رہا تھا۔۔۔۔۔ٹھاکر صاحب کے گھر پہنچ کر اس نے آہستہ سے اندر کا کمرا کھولا اور اندر جا کر ٹھاکر صاحب کے پلنگ کے نیچے ڈبہ رکھ دیا۔۔۔آج ڈبہ لوٹا کر اسے ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے وہ ایروپلین پر بیٹھا ہو۔فضا میں اڑا جا رہا ہے۔اوپر،اوپر اور اوپر۔" (۱۱)

اس لئے انہوں نے آخر میں شر کی قوت کو مغلوب ہوتے دکھایا ہے کہ ابھی بھی انسان کا ضمیر مردہ نہیں ہوا۔اسے جب اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے وہ فوراً تائب ہو جاتا ہے۔

"شکوہ شکایت" پریم چند کا ایک ایسا افسانہ ہے جس میں انہوں نے اپنی زندگی کے ایک واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔پریم چند نے ایک مرتبہ اپنا نیا کوٹ ایک غریب مستحق کو دے کر اپنی بیوی شیوہ رانی دیوی کی ناراضگی مول لی تھی۔لیکن پریم چند کی انسان دوستی نے یہ بات پسند نہ کی تھی کہ وہ سردی میں ایک نیا کوٹ پہنیں اور ایک غریب انسان سردی کی شدت سے ٹھٹھرتا رہے۔اس افسانے میں ایک اور معاشرتی برائی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے کہ میاں بیوی کے مزاجوں کا تضاد اور ذہنی فاصلے اولاد پر اچھا اثر نہیں ڈالتے۔اس اختلاف کی وجہ سے بچوں کی تربیت صحیح نہیں ہو سکتی بلکہ اس شکوہ شکایت کی چکی میں بچے پس کر بے راہ روی اختیار کر لیتے ہیں جس کا کوئی تدارک نہیں ہو سکتا ہے۔پریم چند نے ہندوستانی معاشرہ بالخصوص ہندو معاشرہ کی بہت سی ان فرسودہ رسموں سے بھی

اختلاف کیا ہے جو شادی بیاہ کے موقع پر اب تک لکیر کے فقیر کی حیثیت سے اب تک ادا کی جا رہی ہیں۔اس لیے انہوں نے ان میں سے بعض رسوم کو بھی اس افسانے میں اپنے طنز کا نشانہ بنا کر ان سے بچنے کی راہ دکھائی ہے۔مثلاً

"پچھلے سال لڑکی کی شادی تھی۔آپ کو یہ ضد تھی کہ جہیز کے نام کانی کوڑی بھی نہ دیں گے چاہے لڑکی ساری عمر کنواری بیٹھی رہے۔آپ اہل دنیا کی خبیث النفسی آئے دن دیکھتے رہتے ہیں پھر بھی چشم بصیرت نہیں کھلتی۔جب تک سماج کا یہ نظام قائم ہے۔۔۔برائی بدستور قائم رہتی ہے۔۔۔کنیا دان کی رسم آئی آپ ہمیشہ کنیا دان کی رسم پر ہمیشہ سے اعتراض ہے۔ اسے آپ مہمل سمجھتے ہیں۔۔۔" (۱۲)

پریم چند کے مشاہدے کی باریک بینی اور اسلامی تہذیب وثقافت اور مسلمانوں کے تہواروں سے واقفیت کا اندازہ اس افسانے "عیدگاہ" سے ہوتا ہے۔پریم چند اگرچہ ایک ہندو افسانہ نگار ہیں لیکن عید کے تقدس،اس کی اہمیت اور اس بابرکت دن کے بارے میں ان کی معلومات اس بات کا پتہ دیتی ہیں کہ انہوں نے اس مبارک تہوار کی رسوم اور اخلاقی مظاہرات کو قریب سے دیکھا ہے۔مثلاً

"وہ عیدگاہ نظر آئی۔جماعت شروع ہو گئی ہے۔۔۔یہاں کوئی رتبہ اور عہدہ نہیں دیکھتا۔ اسلام کی نگاہ میں سب انسان برابر ہیں۔دہقانوں نے بھی وضو کیا اور جماعت میں شامل ہو گئے۔کتنی باقاعدہ منظم جماعت ہے۔لاکھوں آدمی ایک ساتھ جھکتے ہیں۔ایک ساتھ دوزانو بیٹھ جاتے ہیں اور یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔۔۔کتنا پر احترام رعب انگیز نظارہ ہے گویا اخوت کا ایک رشتہ ان تمام روحوں کو منسلک کیے ہوئے ہے۔" (۱۳)

انہوں نے اس افسانے میں نادار اور خوش حال بچوں کا تقابل کر کے یہ باآور کرانے کی کوشش کی ہے کہ سماجی رویوں کے اخلاقیات پر کس قدر مثبت و منفی اثرات پڑتے ہیں۔عسرت و ناداری جہاں بچہ کو ذکی الحس بنا دیتی ہے وہاں اس میں خلوص وخوداری کے جوہر بھی جنم دیتی ہے۔یہ خلوص وخوداری اسے اپنوں اور بیگانوں کے لئے قربانی کا درس دیتی ہے۔اس خلوص میں انسانیت سے ہمدردی اور احترام چھپا ہوتا ہے لیکن امارت اور دولت کا نشہ نہ صرف ایک انسان کو خودغرض اور مطلب پرست بنا دیتا ہے۔اور انسانیت کے مقام سے بھی گرا دیتا ہے۔امیر تو دوستی کو بھی خودغرضی کی بھینٹ چڑھا دیتا ہے اور اس کی خودغرضی اسے خود پرستی اور دوسروں سے لاتعلقی کا سبق سکھاتی ہے۔لیکن غریب و نادار نہ صرف دوستی کا احترام کرنا جانتے ہیں بلکہ ان میں بزرگوں کا ادب،ان کے آرام و آسائش کا بھی خیال ہوتا ہے۔اپنے ہمجولیوں کے لیے بھی پاس مروت ہوتا ہے۔جبکہ خودغرض طبقہ ان اوصاف سے عاری نظر آتا ہے۔

مشرق میں اخلاقیات کے دائرے میں اہم عنصر بڑوں کا احترام سب پر لازم ہوتا ہے۔ایسی ہی صورت حال ہمیں پریم چند کے افسانے ''بڑے بھائی صاحب'' میں نظر آتی ہے۔بڑا بھائی خود کتنا ہی نکما، بیوقوف ہو لیکن عمر میں بڑا ہونے کی وجہ سے وہ اپنا یہ حق سمجھتا ہے کہ بڑے پن کو قائم رکھنے کے لئے وہ چھوٹے بھائی کو بات بات پر ٹوکے اور اس رہنمائی کا پورا پورا حق ادا کرے کیونکہ یہ حق اسے عمر نے عطا کیا ہے۔جس کا استعمال وہ ضروری سمجھتا ہے۔چھوٹا بھائی خواہ علم و دانش میں بڑے بھائی سے کتنا بھی آگے ہو لیکن اس کی خوردسالی اسے بڑے بھائی کے آگے جھکے رہنے پر مجبور کرتی ہے۔

''پہلا سوال ہوتا، کہاں تھے؟اس کا جواب خاموشی کے سوا میرے پاس کچھ نہ ہوتا۔نہ جانے میری زبان سے یہ بات کیوں نہ نکلتی کہ ذرا باہر کھیل رہا تھا۔میری خاموشی اعتراف گناہ سمجھی جاتی۔۔۔'' (۱۴)

لیکن کبھی کبھی چھوٹے پر اس کا ردعمل بھی ہوتا ہے اور وہ بڑے بھائی کے مقابلہ میں بغاوت پر اتر آتا ہے۔اس لئے پریم چند نے یہ بھی بتادیا کہ چھوٹا بھائی بڑے بھائی کی کسی نصیحت کو اسی وقت قبول کرے گا جب بڑا بھی خود اس پر عمل پیرا ہو۔ ہر طبقہ کے پس ماندہ لوگ ان افسانوں کے ذریعے اپنی حقیقت سے باخبر ہو کر اپنی اصلاح کا ذریعہ بنا سکتے ہیں۔ان کے افسانوں میں مشرقیت اجاگر ہوتی ہے بلکہ ایک ولولہ تازہ کی بنیاد بھی استوار ہوتی ہے۔پریم چند زندگی کے ہر پہلو پر گہری نظر ڈالتے ہیں۔وہ سماجی اقدار کا تجزیہ کر کے زندگی کے روشن اور تاریک دونوں ہی پہلوؤں سے ہمیں روشناس کراتے ہیں۔لیکن در پردہ ان کی مخلصانہ اور مشفقانہ کوشش یہی ہوتی ہے کہ اچھائیوں کا بول بالا ہو اور برائیوں کا خاتمہ ہو جائے۔وہ اپنی شخصیت کی ان ذاتی خوبیوں کی وجہ سے متانت، اور سنجیدگی کا دامن نہیں چھوڑتے۔اس متانت میں ذاتی اخلاق، وضع داری اور مشرقی اقدار کا جابجا عمل دخل نظر آتا ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانہ ''سوا سیر گہیوں'' میں اس دور کے معاشرتی رویوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے کہ کس طرح لوگ سیدھے سادھے کسانوں کو لوٹ کر انہیں اپنا غلام بنا لیتے ہیں۔افسانے میں شنکر نامی کردار قناعت پسند اور سادہ انسان ہوتا ہے۔جو کھانا نہ ملے تو پریشان نہیں ہوتا بلکہ چربن پر گزارہ لیتا ہے۔ چربن نہ ملا تو پانی پی لیا اور رام کا نام لے کر سو رہتا ہے۔لیکن مہمان نواز انتہا کا تھا۔جب کوئی مہمان آجاتا تو اس کی خوب خاطر داری کرتا، خود تو بھوکا رہ لیتا لیکن مہمان کی خاطر میں کمی نہ چھوڑتا تھا۔

''اپنے کام سے کام نہ کسی کے لینے میں نہ کسی کے دینے میں۔چھکا پنجا نہ جانتا تھا۔چھل کپٹ کی کی اسے چھوت بھی نہ لگی تھی۔ودیا نہ جانتا تھا کھانا ملا تو کھا لیا نہ ملا

تو چربن پر قناعت کی۔۔۔ مگر جب کوئی مہمان دروازے پر آجاتا تو اسے یہ غنا کا راستہ ترک کر دینا پڑتا تھا۔خصوصاً جب کوئی سادھو مہاتما آجاتے تھے تو اسے لازماً دنیاوی باتوں کا سہارا لینا پڑتا۔خود بھوکا سو سکتا تھا مگر سادھو کو کیسے بھوکا سلاتا بھگوان کے بھگت جو ٹھہرے۔'' (۱۵)

قزاقی پریم چند کا ایسا افسانہ ہے جس میں بچوں کی نفسیات ،حکومت کے کارندوں کے آمرانہ انداز، عورتوں کی نرم مزاجی اور رحم دلی کو بڑی فن کاری سے پیش کیا ہے۔ نیز ان ملازموں کے خلوص اور وفاداری کو جو کسی افسر یا حاکم کے ساتھ برسوں رہ کر اپنی ذات اور نوکری کے لالچ سے بے نیاز ہو کر اپنے حاکم اور بالخصوص اس کے بچوں کے لئے اپنی زندگی وقف کر دیتے ہیں۔ان کے بچوں میں انہیں ایسی اپنایت محسوس ہونے لگتی ہے کہ وہ ایک لمحہ کے لیے انہیں بھلا سکتے ہیں نہ ان سے جدا ہی ہو سکتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر انوار احمد

قزاقی ایک کرداری افسانہ ہے۔ پریم چند کے بہت کم افسانے ایسے ہیں جن میں محض ایک ہی کردار کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہو۔محبت ،اخلاق اور خودداری کے پیکر قزاقی کا نقش اس دلآویزی سے ابھارا گیا ہے کہ عالمی ادب کے شاہکار ''کابلی والا'' سے قزاقی کا موازنہ کیا جا سکتا ہے۔'' (۱٦)

پریم چند کے افسانوں کی ایک نمایاں خصوصیت ان کی مثالیت پسندی ہے۔ان کی دلی خواہش ہے کہ معاشرہ میں جو برائیاں جڑ پکڑ چکی ہیں، اور مزید جنم لے رہی ہیں وہ سب کی سب مٹ جائیں۔اور ان کی جگہ اچھائیاں لے لیں۔تاکہ مثالی معاشرہ معرض وجود میں آسکے۔جس میں شرافت ہو، نیکی ہو، محبت ہو، خلوص ،انسانیت کا احترام ،ایک دوسرے سے ہمدردی ہو۔تاکہ خیر کی قوتوں کا بول بالا ہو۔اور شر کی قوتوں کو مٹایا جا سکے۔اس کی بہترین مثال ان کا افسانہ ''تہذیب کا راز'' ہے۔اس افسانے میں انہوں نے مختلف سوالات اٹھائے۔مثلاً

سوال یہ ہے کہ مہذب کون ہے اور نامہذب کون؟ تہذیب کی علامتیں کیا ہیں؟ سرسری نظر سے دیکھیے تو اس سے زیادہ آسان اور کوئی سوال ہی نہ ہوگا۔بچہ بچہ اس کا جواب دے سکتا ہے، لیکن ذرا غور سے دیکھیے تو سوال اتنا آسان نہیں معلوم ہوتا۔۔۔۔۔ میرے دل میں سوال پیدا ہوا دونوں میں مہذب کون ہے؟ خاندانی وقار پہ جان دینے والا جاہل دمڑی یا روپیہ پر خاندانی وقار کو قربان کرنے والے رائے رتن کشور؟'' (۱۷)

پریم چند کی مثالی دنیا میں مہذب انسان کی وہ تعریف نہیں جیسی کہ وہ اس معاشرے میں دیکھ رہے تھے۔جہاں ان اصول وضوابط پر چلنا ضروری نہیں جو ہر مہذب سماج کی بنیادی اکائی ہوتے ہیں۔پریم چند نے

تاریخی اور نیم تاریخی واقعات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے کے علاوہ بہت سے ایسے مسائل کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔جن کی وجہ سے قومیت ،مشرقیت اور تہذیبی بنیادیں کمزور ہورہی تھیں زیرِنظر افسانے میں پریم چند بہت مایوس نظر آتے ہیں۔افسانے کا اختتام ان سطروں پر کرتے ہیں کہ

> ''تہذیب صرف ہنر کے ساتھ عیب کرنے کا نام ہے۔آپ برے سے برا کام کریں لیکن اگر آپ اس پر پردہ ڈال سکے تو آپ مہذب ہیں،شریف ہیں۔جنٹلمین ہیں۔ اگر آپ میں یہ وصف نہیں تو آپ غیر مہذب ہیں ،دہقانی ہیں،بدمعاش ہیں۔یہی تہذیب کا راز ہے۔'' (۱۸)

انسان میں جذبہ خیر، ہمدردی اور نیکی پر اعتماد و یقین اور انگریزی استعماری نظام نوآبادیاتی نظام سے نفرت ،آزادی اور حب الوطنی پریم چند کی فکر اور فن کی اہم قدریں ہیں۔وہ ایک ایسے معاشرے کے خواہاں تھے جہاں اخلاقی اقدار پروان چڑھیں اور ایک صحت مند معاشرہ تشکیل پائے۔وہ ہندو،عیسائی،سکھ اور مسلمان وغیرہ کی تفریقوں کے قائل نہ تھے۔اور ایک سچے ہندوستانی کی طرح سب سے ملا کرتے تھے۔پریم چند کی تحریریں اس امر کی غماز ہیں کہ بحیثیت ادیب سماج میں انھوں نے جو معائب ومحاسن دیکھے وہ ان کی نشاندہی کر رہے تھے۔ان کے کردار سادہ اور سیدھے ہیں۔جن کی فطرت میں خیر کا جذبہ ضرور موجود ہوتا ہے اور بالآخر خیر کا یہ جذبہ بروئے کار آ کر رہتا ہے۔بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا ''پریم چند کے افسانوں میں خیر وشر کی دھوپ موجود ہے۔'' (۱۹)ان کے افسانوں میں انسانی جذبوں کے سچے رنگ،خلوص' محبت' نیکی اور قربانی پائی جاتی ہے اور اس کے ساتھ ہی انسانوں میں نفرت' رقابت' حسد کے جذبات بھی موجود ہیں۔خیر وشر کی آمیزش اور پہلو بہ پہلو موجود ہونے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مثبت جذبہ غالب رہتا ہے۔کیونکہ ان کے افسانوں میں مقصدیت اور اصلاح کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مذہب،معاشرت اور سیاست میں اپنی قوم کے چال چلن کی عکاسی ،اچھی روایات اور رسوم کی حوصلہ افزائی ،فضول رسموں کی مخالفت اور کہانی ہی کہانی میں اپنی اخلاقی اقدار اور مخصوص شاخت کے اظہار پر ان کی خاص نظر تھی۔

حوالہ جات:

۱۔ جابر علی سید، پروفیسر،اصول انتقادادبیات (ایک تنقیدی جائزہ)،دارالنوادر، لاہور،۲۰۱۲ء،ص ۹۲
۲۔ انور سدید،ڈاکٹر،اردو نثر کے آفاق،مقبول اکیڈمی لاہور،۱۹۹۵ء، ص ۱۰
۳۔ اورنگزیب عالمگیر،ڈاکٹر،اردو کے ۲۵ افسانے ،افضل پرنٹرز، لاہور،۲۰۱۰ء،ص ۱۵۲
۴۔ ایضاً، ص ۱۲۵
۵۔ ایضاً، ص ۱۲۶

۶۔ طاہر منصور فاروقی ، پریم چند کے بے مثال افسانے ،الحمد پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص ۱۰۷
۷۔ اورنگزیب عالمگیر،ڈاکٹر ،اردو کے ۱۲۵افسانے ،افضل پرنٹرز، لاہور، ۲۰۱۰ء،ص ۱۶۳
۸۔ ایضاً،ص ۱۶۰
۹۔ پریم چند، واردات، مکتبہ جامعہ، دہلی، ۱۹۳۷ء،ص ۸۷
۱۰۔ عبیداللہ خان، ڈاکٹر، پریم چند کے دس منتخب افسانے، علمی کتاب خانہ، لاہور،۱۹۸۲ء،ص ۴۸
۱۱۔ منشی پریم چند، زادراہ، بستان ادب انارکلی، لاہور،۱۹۳۶ء،ص ۴۳
۱۲۔ عبیداللہ خان، ڈاکٹر، پریم چند کے دس منتخب افسانے، علمی کتاب خانہ، لاہور،۱۹۸۲ء،ص ۹۸،۹۹
۱۳۔ ایضاً،ص ۱۰۷
۱۴۔ ایضاً،ص ۱۱۴
۱۵۔ اورنگزیب عالمگیر،ڈاکٹر،اردو کے ۱۲۵افسانے ،افضل پرنٹرز، لاہور،۲۰۱۰ء،ص ۱۶۸
۱۶۔ انوار احمد،ڈاکٹر،اردو فسانہ ایک صدی کا قصہ،مثال پبلیشرز،فیصل آباد،۲۰۱۰ء،ص ۲۲۸
۱۷۔ طاہر منصور فاروقی ، پریم چند کے بے مثال افسانے ،الحمد پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص ۱۹۱،۱۹۲
۱۸۔ ایضاً،ص ۱۹۸
۱۹۔ زکریا محمد، خواجہ،،ڈاکٹر، دیباچہ پریم چند کے بہترین افسانے،ص ۱۵

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر روبینہ الماس*

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں طبقاتی شعور

Abstract: *Quratulain Haider is a leading figure in literary Urdu fiction. So far as class consciousness is concerned, it is vividly seen in her novels. She has presented the class division that aroused on social level in post colonial era in an effective way. The society of Sub-Continent was clearly divided into elite and lower classes .In post-colonial era middle class took birth in the society. She belonged to an elite class. Therefore, she is a true representative of that class.*

Middle class has been discussed along with the upper class. In the end of aristocracy and in the beginning of industrial system, the class which was aroused in the society was very irritating for the aristocracy. Hinduism was already divided into different caste systems. But provisionally these three classes were there. Quratulain Haider has presented the clash between upper class and middle class in her novels.

قرۃ العین حیدر اُردو افسانوی ادب میں ہمیشہ سے ایک چیلنج رہی ہیں۔ بہت کچھ تفہیم کے باوجود مزید تفہیم کی گنجائش باقی رہ جاتی ہے۔ جہاں تک ان کے طبقاتی شعور کی بات ہے تو قرۃ العین کے یہاں طبقاتی شعور اس طبقاتی شعور سے قطعی مختلف ہے جو ہمارے یہاں ترقی پسندوں کا رہا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول میرے بھی صنم خانے ہے۔ناول کا آغاز دوسری جنگ عظیم سے ہوا ہے اور اختتام ۱۹۴۷ء کے پرآشوب دور کے بعد کے حالات پر ہوا ہے۔ناول کے ابتدائی صفحات میں تمام کرداروں

*لیکچرار' شعبۂ اردو' اسلام آباد ماڈل کالج فار گرلز (پوسٹ گریجویٹ)' ایف سیون ٹو' اسلام آباد

سے متعارف کرایا گیا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر سلیم (متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا انسان) شہلا رحمٰن (متوسط طبقے کی نمائندہ) کنور عرفان علی، رخشندہ بیگم (کنور عرفان علی کی بیٹی) اوشیر مہری (آرٹسٹ)، سید افتخار جو تحریک چلا رہے ہیں اور اس وقت کی سیاست کا نمائندہ کردار ہیں۔ چوہدری شمیم محض ایک طفیلیہ کردار ہے جو اعلیٰ طبقات سے وابستہ رہتا ہے مزید کرداروں میں پولو، پی چو (رخشندہ بیگم عرف روشی کے بھائی) کرن، ول، گنی، ڈائمنڈ، کرسٹابل اور حفیظ احمد۔ پی چو اور رخشندہ کے مشترکہ دوست ہیں۔خورشید چھوٹے کنور کا لڑکا جو رخشندہ بیگم کا کزن ہے۔نئی روشنی سے متاثر مارکسزم کا قائل اور مزدور طبقے کا نمائندہ کردار ہے۔کنور رانی سلطنت آراء بیگم، رخشندہ کی والدہ، خورشید کی بہن قمر آراء اور دیگر کرداروں میں ڈاکٹر لینا دینا، قدیمی اور وفادار ملازم جو ہندو اور مسلمان ہر دو قسم کے ہیں۔

رخشندہ بیگم عرف روشی، ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو اعلیٰ طبقے کی مکمل نمائندہ ہے۔اس طبقے کی تمام روایات واقدار سے مزین اور تمام مشاغل کی شائق Intellecutal کردار ہے۔ یہ انٹیلکچوئلزم متوسط طبقے کے انٹیلکچوئلزم سے قطعی مختلف ہے جس پر قرۃ العین حیدر طنز کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم اس کردار کو قرۃ العین حیدر کا ہمزاد کہہ سکتے ہیں۔

ناول ''میرے بھی صنم خانے'' اس عہد کے معاشرے کی صورت کا ایک معروضی مطالعہ پیش کرتا ہے۔اس عہد کی شخصیات اپنی کرداری خصوصیات کے ساتھ اجاگر ہوتی ہیں۔ مثلاً کنور عرفان علی خان کا کردار، اعلیٰ طبقے کا یہ کردار منہدم ہوتی ہوئی تہذیب کا مکمل المیہ نظر آتا ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں اعلیٰ اور نچلے طبقے کے درمیان متوسط طبقہ ابھر رہا تھا۔متوسط طبقہ جس کی اپنی روایات اور اپنے کمپلیکسز ہیں۔ مذہب معاشرہ، نظریاتی اختلافات، آزادی، ترقی پسندیت اور انقلاب یہ تمام مسائل اسی طبقے سے وابستہ رہے ہیں اور اعلیٰ طبقہ سب سے زیادہ اسی طبقے سے خائف رہا ہے۔جیسا کہ کنور عرفان علی کے باب میں دیکھا جا سکتا ہے۔

> ''انھیں چند چیزوں سے بے پناہ نفرت تھی، مثلاً وہ ان حقیر نو دولتوں کا ناقابل معافی وجود کسی طرح برداشت نہ کر سکتے تھے جنھیں اب تکلفاً اوپری یا متوسط طبقہ کہا جاتا ہے۔اس طبقے نے ہر ملک میں، ہر جگہ، ہر زمانے میں بڑی گڑبڑ پھیلائی ہے بڑی بڑی گستاخانہ جراتیں کی ہیں۔اس لڑتی جھگڑتی خودغرض، کاروباری، بورژوا دنیا میں سب سے الگ تھلگ صرف اپنے طبقے کے مٹھی بھر افراد کے ساتھ وہ پرانی تہذیب، پرانی روایات کے ورثے کو لیے بیٹھے تھے۔''(۱)

جاگیردارانہ نظام میں حکم دینا اور اس حکم کی بجا آوری کی اتنی عادت رہی ہے کہ اب بدلے ہوئے حالات سے

مفاہمت پیدا کرنا بہت مشکل تھا۔ متوسط طبقہ جو اپنے بل بوتے آگے بڑھ رہا تھا، اپنی مرضی کا مالک تھا۔ اس کا نہ کوئی آقا تھا نہ غلام۔ لہٰذا جاگیرداروں کو اس طبقے سے خطرہ محسوس ہوتا تھا۔ کنور عرفان علی کا بھی یہی مسئلہ تھا۔ پھر اشرافیہ پشتوں کے نظام کو منہدم ہوتے دیکھ رہے تھے اور تذبذب کا شکار تھے۔

قرۃ العین حیدر ایک طرف اپنے طبقے کی بڑائی بیان کرتی ہیں، دوسری طرف، ان تمام لوگوں پر طنز کرتی دکھائی دیتی ہیں جو سیاست پر بحث کرنا اور اس کی اہل و نا اہل پر انگلی اٹھانا اپنا فرض اولین سمجھتے ہیں۔ یہاں قرۃ العین کے یہاں ایک طرح کا احساسِ برتری دکھائی دیتا ہے اور دوسری طرف متوسط طبقے کے حوالے سے خاص طرح کی نخوت جس میں شاید کینہ کی بھی جھلک ہے۔

خورشید مکمل طور پر مارکسزم سے متاثر اور ہندوستان میں انقلابِ روس کے انقلاب کا خواہاں تھا۔ اس عہد کے ان افراد کا نمائندہ ہے جو عملی طور پر انقلاب کے راستے پر رواں تھے۔ اس عہد کے لیفٹیسٹ جاگیردارانہ نظام کے اپنے اندر باغی پیدا ہو گئے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جو اپنی سابقہ حیثیت برقرار نہ رکھ سکے تھے اور اپنے ہی خاندان میں دوسرے درجے کی مخلوق کی حیثیت سے زندگی بسر کر رہے تھے۔

متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا ڈاکٹر سلیم متوسط سائیکی کا مکمل نمونہ ہے۔ وہ غفران منزل کے باسیوں سے ملتا ہے ان کی پارٹیوں میں شامل ہوتا ہے۔ رخشندہ بیگم سے کسی حد تک محبت بھی کرتا ہے مگر احساس خود پسندی اس کی شخصیت کا حصہ ہے۔ اشرافیہ کے معاملے میں اپنے کمپلیکس کا اظہار بھی کرتا ہے۔ مغرور ہے، ایک طرح سے وہ بھی دوہرے پن کا شکار ہے۔

> ''وہ بے چینی سے اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ بیکار بے مصرف امیرزادے جو اسی طرح کلبوں میں سگار کے دھوئیں اڑاتے اور کوک ٹیل کے گلاس خالی کرتے کرتے سوسائٹی کے اسکینڈلز پر زندہ رہتے ہوئے اپنی عمریں بتاتے ہیں۔ وہ ان کی اس دنیا سے اتنا عاجز تھا کسی نے ٹھیک کہا تھا یہ غفران منزل والے جہاں جاتے ہیں اپنے ساتھ آفتاب کی حیات زا کرنیں بکھیرتے جاتے ہیں۔''(۲)

ناول کی ابتداء سے ہی اشرافیہ کی خوشحال زندگی کے نقوش پیش کیے گئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر خود اس طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ انھیں اس طبقے کے تضادات کا احساس تو تھا مگر ایک ہمدردی کے ساتھ دراصل وہ خود کشمکش اور تذبذب کا شکار رہی ہیں۔ وہ کھل کر اس طبقے کی مخالفت نہ کر سکتی تھیں کیونکہ بات اپنے پر آتی ہے متوسط طبقے کو برداشت کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان کے یہاں تضادات ڈھونڈتی ہیں۔ ان پر رائے زنی کرتی ہیں۔ ان کے رویے پر اظہار افسوس بھی کرتی ہیں۔ جو اشرافیہ کے ساتھ متوسط طبقے کا رہا۔ سارا معاملہ دراصل نفسیاتی

نوعیت کا ہے اور احساس برتری اور احساسِ کمتری کی جنگ۔ اپنے کلچرڈ ہونے کا احساس قرۃ العین حیدر میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہے اور ان کی تحریریں دراصل اعلیٰ طبقے کے شاندار ماضی کا ماتم دکھائی دیتی ہیں۔

ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کا ایک اور کردار شہلا رحمٰن ہے، جو اونچے طبقے سے حسد بھی کرتی ہے، اسے رشک کی نظر سے بھی دیکھتی اور اس طبقے میں شامل ہونے کی کوشش بھی کر رہی ہے وہ پڑھی لکھی اچھی خاص انٹیلیکچوئل خاتون، شاعرہ ہے اور ایسے انداز اختیار کرتی ہے جو اسے نمایاں بھی کریں اور اس کو خوبصورت بھی دکھائیں۔ اعلیٰ طبقے کے اس گھرانے جسے کرواہاراج کے نام سے متعارف کرایا گیا ہے کی ایک پارٹی میں شمولیت کے لیے آئی ہوئی ہے۔ اس سے ہمارا تعارف اس طرح ہوتا ہے۔

> ''جب وہ سب قہوے کی پیالیاں لینے کے لیے پینٹری کی طرف جا رہی تھیں اس وقت رخشندہ نے اس گھنگریالے بالوں اور چمپئی رنگت والی لڑکی کو دیکھا جو بے حد کوشش سے بن بن کر کچھ لوگوں سے گفتگو میں مصروف تھی۔''(۳)

ان چند جملوں میں قرۃ العین نے شہلا رحمٰن کی شخصیت کے خاص پہلو بناوٹ کی طرف اشارہ کر دیا ہے جو ایک طنز ہے اور اس بات کا بھی ثبوت فراہم کرتی ہے کہ اشرافیہ نے متوسط طبقے کو اپنی عینک سے دیکھا ہے۔ وہ انھیں ناپسند کرتے ہیں مگر دنیائے کاروبار اس طبقے کے بغیر چل نہیں سکتا۔ چنانچہ برداشت کیے چلے جاتے ہیں۔ سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ متوسط طبقے کے تذکرے کے ساتھ ہی قرۃ العین حیدر کے منہ کا ذائقہ تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ اپنے اعلیٰ طبقے کی عکاس نظر آتی ہیں۔

وہ طبقہ جو نچلا طبقہ ہے اور ناول میں اعلیٰ طبقے کے ملازمین کی حیثیت سے متعارف ہوا ہے وہ صرف وفادار طبقے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کی سائیکی اس کی ضروریات، اس کی کرداری خصوصیت کا کوئی مطالعہ پیش نہیں کیا گیا۔ متوسط طبقہ بھی اس لیے دکھائی دیتا ہے کہ وہ مسلسل اعلیٰ طبقے کے لیے خطرہ بنا ہوا ہے جسے برداشت نہیں کیا جا سکتا۔ دراصل اعلیٰ طبقہ انقلاب سے خوفزدہ ہے کیونکہ افسر شاہی ختم ہونے کے ساتھ ان کی یہ حیثیت بھی ختم ہو جائے گی۔ جس سے یہ لوگ سبکدوش نہیں ہونا چاہتے۔

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول ''سفینۂ غمِ دل'' (۱۹۵۲ء) ہے جو موضوع کے لحاظ سے کسی حد تک ''میرے بھی صنم خانے'' کا تسلسل محسوس ہوتا ہے۔ ذرا ترقی یافتہ اسلوب میں تجرباتی قسم کی تحریر ہے۔ بے شمار کرداروں سے مزین یہ ناول تقسیم سے پہلے اور بعد کے حالات پر تبصرہ کرتا ہے کہیں وقت کا تصور موجود ہے۔ دیگر کرداروں کے ساتھ مصنفہ خود بھی واحد متکلم ''میں'' کی حیثیت سے موجود ہیں۔ ماحول کی تبدیلی جس سے

قرۃ العین حیدر ذہنی ہم آہنگی پیدا کر رہی تھیں، غیر جانبداری کے باوجود اپنے طبقے کی نمائندگی میں پیش پیش رہی ہیں۔

ناول کے اہم کرداروں میں ایلمر ریکسٹن، ارون، میرا، علی، راحیل، مس اسٹیلا عباسی، فواد، ریاض الدین اور لیلیٰ شامل ہیں۔ یہ سب آپس میں باہم وابستگی رکھتے ہیں اور ایک مشترکہ تہذیب جو ہند، اسلامی اور عیسائیت پر مبنی ہے کے پروردہ ہیں۔ بقول ڈاکٹر عبدالمغنی:

''اس داستان حیات کے چارا ہم خاندانوں میں ایک مصنفہ کا بھی ہے جب کہ یہ چاروں مل کر درحقیقت ایک مشترک ہندو مسلم عیسائی سماج یا مخلوط تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں۔''(۴)

فیوڈل طبقے کی ایک عمدہ مثال رضا میاں کا کردار ہے جو علی کے چچا زاد ہیں اور لکھنؤی تہذیب کا مکمل نمونہ۔ خاص الخاص نواب ہیں اور نوابین کی تمام خرافات ان کے مزاج میں موجود ہیں۔ عیاش انسان ہیں، اس وقت تھیٹر عام ہو رہا تھا اس میں بھی شوق فرماتے تھے اور آنے جانے والی اداکاراؤں سے راہ و رسم بھی رکھتے تھے۔ نیز گھریلو ملازمین اور مزارعوں کو اپنی خاص جاگیر سمجھتے تھے۔ جس کی ایک مثال بختاور کا کردار ہے۔

''تو بختاور ہے نا''___ علی نے پوچھا

''جی ہاں''_____ بھیا

''رضا بھیا نے میر چھمن سے میرا نکاح پڑھوا دیا تاکہ میں کبھی ان کے گھر سے نہ نکل سکوں__''

''اپنے گھرانے کے اس ماحول سے شدید تکلیف اس (علی) نے محسوس کی۔ اسے پتہ نہیں تھا کہ اس طرح کے واقعات وہاں آئے دن ہوتے رہتے تھے۔''(۵)

عالیہ باجی رضا میاں کی ٹھیکرے کی مانگ تھیں۔ مگر انھوں نے اُس سے شادی سے صاف انکار کر دیا تھا بختاور کے واقعے اور اس کے بعد علی کے نظریاتی اختلافات کی وجہ سے رضا میاں علی کے دشمن ہو گئے اور وہ ایلمر کے ذریعے علی کو بار بار جیل بجھواتے رہے۔ خود علی اسٹیلا کو چاہتا تھا اور ایلمر بھی اسٹیلا میں دلچسپی رکھتا تھا۔ تمام کردار آپس میں الجھے ہوئے ہیں۔ ایک طرح کے بے سمتی کا احساس ہر جگہ پھیلا ہوا ہے۔ ایک دوسرے سے روحانی رشتے استوار کرنا چاہتے ہیں مگر وہ نظام جو ان اعلیٰ طبقے کے پروردہ افراد کا یوٹو پیا ہے، اختتام پذیر ہے جس کا دکھ مصنفہ کو ہے اور ادراک بھی ہمیں ناول کا واحد متکلم کردار ''میں'' کہتا دکھائی دیتا ہے۔

''اسٹیلا عباسی___ تم جو لیڈی اسٹیلا ریکسٹن کی گوڈ چائلڈ ہو۔ جب تک تم اور تمہارا یہ نام باقی ہے۔ تمہاری کلاس بھی زندہ رہے گی تم اپنے طبقے کی بہترین سمبل ہو۔''(۶)

مندرجہ بالا تفصیلات کو سامنے رکھا جائے تو ہمیں یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ قرۃ العین کے یہاں طبقات

کے متعلق وہ تفصیلات نہیں جو مارکسزم میں موجود ہیں۔

''پونم مہیشو روشاریہ'' جو نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ نام، عہدہ اور دولت حاصل کرنے کے بعد اعلیٰ طبقہ میں شامل ہو چکا ہے۔ یہاں اس ناول میں طبقات کی تقسیم دولت اور نامور عہدوں کی وجہ سے دکھائی گئی ہے۔ بدلے ہوئے حالات میں جب اشرافیہ کا خاندانی وقار، اقدار، جاگیریں سب تباہ ہو چکا ہے اور سرمایہ دار طبقہ، نئی اقدار نو دولتیہ طبقہ کے طور پر ابھرا ہے تو طبقات کی تقسیم کی ساری سائیکالوجی بھی تبدیل ہو گئی ہے اور بدلے ہوئے حالات اور بدلے ہوئے معاشرے میں وہی اعلیٰ ہے جس کے پاس دولت ہے۔ یعنی شرافت، نجابت، برس ہا برس کی تہذیب دم توڑ چکی ہے۔

''آج کی رات__ وہ اسی آواز میں آہستہ آہستہ کہتا رہا____ آج کی رات تم سب میری مٹھی میں ہو۔ تمہارے طبقے کے استحکام اور بقا کا صرف میرے رحم و کرم پر انحصار ہے۔'' اس نے میری طرف جھک کر کہا ''تمہارا سارا سیٹ اپ میرے قبضے میں ہے۔ کیا تم میرے عہدے کی عظمت سے واقف نہیں___؟ نہ غالباً تم یہ جانتی ہو کہ ملک کے سارے اعلیٰ ترین ہندو گھرانوں سے جن میں کئی راجواڑے بھی شامل ہیں، میرے لیے پیام آ چکے ہیں___ یہ تمہاری اصلیت ہے جس کو میں نے پہچانا ہے___''(۷)

نفرت کے اس اظہار کے ساتھ ہی جاگیردارانہ نظام اپنے کھوکھلے پن کے ساتھ زمین بوس ہوتا دکھائی دیتا ہے اور مصنفہ کسی حد تک غیر جانبدارانہ رویہ اختیار کرنے میں کامیاب رہی ہیں۔ ناول کے اختتام پر وہی تقسیم، تبدیلی اور پرانے فیوڈل نظام کا اختتام۔

''ہمیں چراغ ہمیں پروانے'' ہنری جیمس کے ناول ''دی پورٹریٹ اوف اے لیڈی'' (۱۸۸۱ء) کا ترجمہ ہے، جو ۱۹۵۸ء میں شائع کیا گیا۔ یہ ناول انگریزی ادب کا بڑا ناول ہے اور اُس عہد میں تحریر کیا گیا جو انگریزوں کی اپنی کالونی برعظیم (ایشیاء) میں عروج کا زمانہ ہے۔ یہی دور مارکسی نظریات کے عروج کا زمانہ بھی تھا جو مختلف ممالک میں انقلاب کا باعث بن رہا تھا۔

''ہمیں چراغ ہمیں پروانے'' میں امریکی کرداروں کو یورپ کے کلچر اور ماحول میں دکھایا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار امریکی لڑکی ازابل ہے جو اپنی خالہ مسز توشیت کی خواہش پر تعلیم حاصل کرنے کے لیے یورپ انگلستان آتی ہے۔ ازابل کے توسط سے کئی اور کردار سامنے آتے ہیں جن کا بالواسطہ یا بلاواسطہ ازابل سے تعلق ہوتا ہے۔ ان میں مسٹر توشیت (ازابل کے خالو) رالف (ازابل کا کزن) لارڈ وار برٹن (انگریز جاگیردار) کیسپر گڈ ووڈ (امریکی، ازابل سے محبت کرتا ہے)، اسٹیک پول، ہنری ایٹا، اوسمنڈ (متوسط طبقے کا انگریز، مصور

،ازابل کا شوہر) مادام مرل (اوسمنڈ کی دوست اور اس کی بیٹی کی ماں) یہ تمام کردار کہانی کی بنت میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں اور کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ انگریز حکمران کی حیثیت کے حوالے سے ہندوستانی عوام کو جاہل اور تن آسان ہی گردانتے تھے۔ رویوں، شعور اور سلوک کی یہ مماثلت مصنفہ کو اس ناول کے ترجمے پر مجبور کرتی دکھائی دیتی ہے۔

''خداوند___! یہاں کتنے طبقے ہیں؟ کم از کم پچاس ساٹھ تو ضرور ہوں گے!
___ میں نے معاشرتی درجے بندی کی کبھی پروا نہیں کی یہاں امریکن
ہونے کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ کسی طبقے سے منسلک ہو کر زندہ رہنا نہیں پڑتا۔
''واقعی انگریزی معاشرے کے کسی ایک طبقے سے تعلق رکھنا کتنی ہولناک بات
ہوتی ہوگی۔ نہیں تو ان کے یہاں کے سماج کے بعض خانے خاصے آرام دہ ہیں۔ خصوصاً اوپر
والے۔''(۸)

یہاں اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ براعظیم ہی ذات پات میں منقسم نہیں تھا بلکہ انگلستان جیسے نسل پرست ملک کی رگوں میں بھی طبقاتی نظام گردش کر رہا تھا۔ یہ طبقاتی نظام، طبقاتی سوچ اور طبقاتی اخلاقیات واقدار انگریز اپنے ساتھ براعظیم میں بھی لائے۔ انیسویں صدی میں انگلستان جن حالات اور رجحانات سے گزرا، بعد کے سالوں میں براعظیم کا مقدر بنے۔

مسز توشیت امارت پسند طبیعت کی مالک جو اشراف کا طریقہ رہا۔ مسٹر توشیت کی وفات کے بعد مسز توشیت کے توسط سے ازابل کی ملاقات مادام مرل سے ہوتی ہے جو ایک گھاگ عورت ہے۔ وہ ازابل کو اس کی نئی جاگیردارانہ حیثیت سے دیکھتی ہے اور ذہن میں اسکیم تیار کرتی ہے اور مسٹر اوسمنڈ جو مادام مرل کا دوست رہا ہے، سے ملوانے کے لیے فضا تیار کرتی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہو جاتی ہے۔ مادام مرل اور مسٹر اوسمنڈ اپنے پروپیگنڈے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مسز توشیت کے لیے یہ بڑی پریشان کن صورتحال تھی۔

''گلبرٹ اوسمنڈ انھیں برے نہ لگتے مگر یہ خیال کہ یہ آدمی اب ان کی بھانجی سے
شادی کرنا چاہ رہا ہے، انھیں بالکل نہ بھایا۔''(۹)

گلبرٹ اوسمنڈ نچلے متوسط طبقے کا ایک ایسا انسان ہے جو سماج پر قرض کی طرح بوجھ بنے رہتے ہیں اور سماج سے اپنے وجود کا ٹیکس وصول کرتے ہیں۔ جنھیں دوسرے لفظوں میں طفیلیے کہا جا سکتا ہے۔ اوسمنڈ کے لیے ازابل جیسی لڑکی سے شادی کرنا خالی از مفاد نہ تھا، اس میں ان کے لیے دوہری فینٹیسی تھی۔

''گلبرٹ اوسمنڈ نوادر کے عاشق تھے۔ یہ لڑکی ان کے نوادر کے ذخیرے میں بڑا قابلِ
قدر اضافہ تھی۔ گلبرٹ اوسمنڈ نے ستاروں کی اس چال کو کبھی معاف نہ کیا تھا کہ وہ کسی

انگریز ڈیوک کے یہاں پیدا نہیں ہوئے۔''(۱۰)

اس اقتباس سے گلبرٹ اوسمنڈ کی نفسیات عیاں ہوتی ہے جو ایک متوسط طبقے کا پروردہ ہے۔ جو اپنا طبقہ تبدیل کرنے کا خواہشمند ہے۔ متوسط طبقے کا نمائندہ کردار ہے۔ آگے چل کر گلبرٹ اوسمنڈ کا کردار نمایاں ہوتا ہے اور قاری پر عیاں ہوتا ہے کہ وہ ایک بے کار نمائش پسند انسان ہے۔ نکما اور نکھٹو اس کی ساری نظر ازابل کی دولت پر تھی، وہ اسے شیشے میں اتارتا ہے اور اس سے شادی کر لیتا ہے۔ شادی کے بعد ازابل پر حقیقت عیاں ہوتی ہے۔

قرۃ العین حیدر لاشعوری وشعوری طور پر اس ناول کے حالات وواقعات کا تقابل براعظیم پاک وہند کے حالات وواقعات سے کر رہی تھیں اور یہی تقابل اس ناول کے ترجمے کا محرک بنا۔

''آگ کا دریا'' (۱۹۵۹ء) ہندوستان کے ڈھائی ہزار سال پہلے کی تاریخ سے شروع کیا گیا ہے (اور ۶ حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے) یہ وہ دور ہے جب آریا کا دور ہندوستان میں شروع ہو چکا تھا اور معاشرہ مختلف ذاتوں میں تبدیل ہو گیا تھا۔ قرۃ العین نے اس وقت پانچ طبقات کا تذکرہ کیا ہے۔ کشتری، برہمن، ویش، شودر اور چنڈال۔

ناول ''آگ کا دریا'' میں عمومیت کے ساتھ برعظیم کی تاریخ اور بدلتی ہوئی سیاست ومعاشرت اور تہذیب کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ نیز جنم لینے والے المیوں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ براعظیم ہمیشہ سے بیرونی اقوام کے لیے کشش کا باعث رہا ہے۔ لہٰذا اس کی ساخت وپرداخت میں ان آنے والی اقوام کے طفیل تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ کبھی بہت سطحی نوعیت کی اور کبھی بہت شدید نوعیت کی۔ مگر آریہ کا قائم کردہ طبقاتی نظام اپنی جڑیں مضبوط کرنے میں کامیاب رہا اور تاریخ میں بہت دور تک اس نظام کی زنجیر نے یہاں کے معاشرے کو جکڑے رکھا۔ وقت بدلنے کے ساتھ اذہان میں تبدیلی آئی مگر یہ تبدیلی بڑے پیمانے پر نہیں آئی، معاشرے میں تفریق کا عمل جاری رہا۔

قرۃ العین حیدر نے انگریزوں کے یہاں موجود طبقاتی نظام کو بھی بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔
''سرل کی قوم، انگلستان میں طبقاتی کاسٹ سسٹم کی شدت سے قائل تھی۔ ہند میں
انھوں نے سیاہ اور سفید کی نسلی تفریق کی بنیاد ڈالی تھی۔ مدراس بلیک ٹاؤن، یورپین
ٹاؤن اور وائٹ ٹاؤن میں بٹا ہوا تھا۔''(۱۱)

اس اقتباس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ یورپ بھی نسلی امتیازات سے پاک نہیں۔ نسلی احساسِ تفاخر اس کی رگوں میں بھی گردش کر رہا تھا۔ جب کہ ہندوستان کی سرزمین پہلے ہی ذات پات کی تقسیم سے دوچار تھی۔ اب جبکہ

برعظیم میں انگریز سامراج اپنے قدم جما چکا تھا یہاں ایک نیا طبقاتی نظام پروان چڑھ رہا تھا۔ سامراجی نظام کا اعلیٰ طبقہ وہ انگریز جو وائٹ ٹاؤن میں رہتے تھے۔ دوسرا طبقہ (متوسط) وہ انگریز جن کی نسل ہندوستانی قوم سے خلط ملط ہوگئی تھی اور تیسرا طبقہ (نچلا طبقہ) ہندوستانی قوم جو بلیک ٹاؤن میں رہتی تھی۔

سماج میں جنم لینے والے نئے طبقے متوسط طبقے کے متعلق بھی اظہار خیال ملتا ہے یعنی وہ دور ہے جب معاشرہ تکون کی شکل اختیار کر رہا تھا یعنی اعلیٰ طبقہ، متوسط طبقہ اور نچلا طبقہ، اب تک آقا اور غلام تھے، حاکم ومحکوم، مگر اب دونوں کے درمیان تیسرا طبقہ ابھر رہا تھا۔ جو صاحبِ جائیداد نہ تھا مگر کسی کے اختیار میں بھی نہیں تھا۔ جس کا وجود کہیں تو دونوں کے درمیان توازن پیدا کر رہا تھا اور کہیں مسائل۔ اس طبقے نے جہاں اعلیٰ طبقے کو غیر محفوظ بنایا وہاں نچلے طبقے کو اس کے حقوق سے آگاہ کیا۔ پرانی وضع داریوں اور نئے قوانین کے درمیان ستون بننے والا یہ متوسط طبقہ مذہب اور اخلاقیات کی چھتری تلے خود بہت سے تحفظات کا خواہشمند تھا۔ انگریز کی کامیابی دراصل اس کی ذہنی بلاغت کی وجہ سے تھی۔ انگریز بدلتے ہوئے حالات کو پہلے سے بھانپ لیتا اور اس کے مطابق لائحہ عمل تیار کر لیتا ہے اور حالات کو اپنی مرضی ومنشاء کے مطابق موڑ لیتا تھا۔ اب بدلے ہوئے حالات کے مطابق انگریز نے کامیابی سے اپنے کردار کو تبدیل کیا مگر اپنی گرفت ڈھیلی نہ کی۔ اب جب کہ برعظیم کی عوام سیاسی شعور حاصل کر رہی تھی تو انگریز نے نئی وفاداریاں وضع کرلیں اور ہندو، مسلم کو قومیت اور معاشرے میں موجود طبقات کو ان کی سائیکالوجی کے مطابق آپس میں الجھا دیا۔

> ''طبقاتی الٹ پھیر کے اس پس منظر کے ساتھ بنگال میں سب سے پہلے نشاۃِ ثانیہ کی تحریک شروع ہوئی تھی۔ نئی ہندو بورژوازی (اوپری متوسط طبقہ) قیادت کے لیے تیار تھی۔ ملازمتیں حاصل کرنے کی دوڑ میں بھی ہندو، مسلمانوں سے آگے نکل گئے تھے۔ مسلمانوں میں خوف کی سائیکالوجی پیدا ہونی شروع ہوگئی تھی۔ اس خوف کو اچھے موقعے پر انگریز نے ہوا دی __ وفادار انگریزی خواں مسلمانوں کا مڈل کلاس بننا شروع ہوا۔''(۱۲)

قرۃ العین حیدر نے طبقات کو دائرے کی شکل میں دکھایا ہے۔ اعلیٰ طبقہ ______ متوسط طبقہ ______ نچلا طبقہ ______ متوسط طبقہ اور پھر اعلیٰ طبقہ۔ انسانی تاریخ اسی طرح دائرے میں سفر کرتی ہے اور طبقات میں تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ یہاں اس ناول میں معاشرے کے سبھی طبقات کو قرۃ العین حیدر نے پیش کیا ہے۔

''آخرِ شب کے ہمسفر'' (۱۹۷۹ء) قرۃ العین حیدر کا چوتھا ناول اور ماضی کی صدائے بازگشت ہے۔

ابھی تک قرۃ العین حیدر ماضی کے کسی واقعے سے شروع کر کے تقسیم ہند کے المیے (Irony) سے گزر کر اس کے بعد کے مضمحل حالات پر ناول کا اختتام کرتی آئی ہیں۔ یہ ناول بھی تقسیم سے پہلے کے حالات تحریکِ آزادی اور بائیں بازو کی آزادی کی جارحانہ کوششوں سے شروع ہوتا ہے اور تقسیم کے بعد کے حالات اور تقسیم کے وقت کی نسل کی مضمحل روحوں کے المیے پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔

ناول کا زمانہ دوسری جنگ عظیم کا زمانہ ہے کمیونسٹ پارٹی کو دہشت گرد جماعت قرار دیا جا چکا تھا۔ اوما، ریحان، دیپالی اور روزی اسی جماعت کے لیے کام کرتے تھے۔ اوما بیرسٹر رائے کی بیٹی تھی اور اس کی سیاسی سرگرمیوں سے بیرسٹر رائے اور دیگر شرفاء تنگ تھے۔ کیونکہ طبقہ اشراف سے تعلق اسے محفوظ بنائے ہوئے ہے اور ان کی سیاسی سرگرمیاں اشراف پر سوالیہ نشان ہیں۔ لہٰذا بیرسٹر رائے کو بار بار کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی کو قابو میں رکھیں۔ مگر اوما باز نہ آتی تھیں۔ اوما اور ریحان لندن میں اکٹھے پڑھے تھے اور نئے نظریات کا خاصہ اثر ان پر تھا۔

تاریخ وقت کے دھارے میں ہی نہیں اپنا سفر طے کرتی بلکہ زمینی وسعتوں میں اپنا پھیلاؤ بھی ظاہر کرتی ہے۔ فرانسیسی جاگیرداری نظام کے منہدم ہونے کی کہانی برطانیہ میں دوہرائی گئی اور برطانوی جاگیرداری نظام کے منہدم ہونے کی کہانی برعظیم میں دوہرائی گئی۔ استحصالی قوتوں کی نوعیت مختلف ہوتی ہے مگر سماج پر اثرات یکساں رہتے ہیں۔ لہٰذا سماج کے مختلف طبقات کے درمیان مفاہمت، منافرت اور کشمکش جاری رہتی ہے۔ بقول خورشید انور:

> ''نظاموں میں تبدیلی مختلف نوعیت کے تضادات کی بناء پر ہوتی ہے۔ سماجی ارتقاء کے ہر دور میں متضاد قوتیں موجود رہتی ہیں جو کہ سماج کو مختلف دھاروں میں بہانے کی کوشش کرتی ہیں۔ مثلاً جہاں ایک طرف حکمران طبقہ نظام کو بدستور قائم رکھنے کے لیے کوشاں رہتا ہے وہیں دوسری جانب اس کے مخالف طبقے نظام میں تبدیلی لانے کے لیے جدوجہد کرتے ہیں طبقوں کی تقسیم فطری طور پر سماج کو ایک سماجی کشمکش کی طرف مائل کرتی ہے۔''(۱۳)

سماج میں موجود طبقات کے درمیان یہی کشمکش قرۃ العین حیدر کے یہاں کبھی نمایاں ہوکر سطح پر آ جاتی ہے اور کبھی بین السطور اپنا کردار ادا کرتی رہتی ہے۔ اسی کشمکش کی شکار دیپالی سرکار، جہاں اوما دیبی کی دولت دیکھ کر اپنے طبقے کی حیثیت اور مشکلات کا تجزیہ کرتی ہے وہاں وہ سندر بن میں ریحان الدین احمد کے ساتھ رہتے ہوئے میزبان خاندان (نچلا طبقہ) کی عسرت کا جائزہ بھی لیتی ہے۔

''دیپالی نے غربت کا دور سے مطالعہ کیا تھا وہ سفید پوش طبقے کی ناداری سے واقف تھی،
جو اس کی اپنی ناداری تھی۔ اس نے شہر کے غرباء کا افلاس دیکھا تھا مگر ایسی غربت
اسے آج تک نظر نہیں آئی تھی۔'' (۱۴)

بنگال کے وسائل پر انگریزوں نے سب سے پہلے قبضہ کیا تھا۔ یہاں کے لوگ سب سے پہلے بیزار ہوئے اور اپنے لیے کچھ کرنے کی کوشش کی۔ روسی انقلاب نے سب سے پہلے بنگال کے مزدوروں کو مرتب کیا اور بغاوت پر آمادہ بھی۔ وقت نے کایا پلٹ دی نئے دور میں بدلے ہوئے حالات میں ان تمام لوگوں نے دولت کے سامنے گھٹنے ٹیک دیئے، جو بڑی جرأت، جوش اور عزم کے ساتھ انقلاب لانے کے لیے سروں سے کفن باندھ کر نکلے تھے۔ قرۃ العین حیدر کے کردار جتنے جارحانہ انداز کے مالک ہوتے ہیں، حالات کے ساتھ اتنی ہی جلدی سمجھوتہ کر لیتے ہیں۔ ایسا صرف اپنے طبقے کی تبدیلی کی خواہش کرواتی ہے۔ قرۃ العین کے نزدیک اعلیٰ طبقہ ہمیشہ توجہ کا مرکز رہتا ہے اور ہر طبقہ اس میں شمولیت کے لیے بے قرار رہتا ہے۔ جیسے ہی انھیں موقع ملتا ہے وہ اپنے تمام نظریات کو پس پشت رکھ کر اپنا طبقہ بدل لیتے ہیں۔

''وہی روزی جو آج سے صرف سال بھر قبل کفن باندھ کر میدان کارزار میں کود پڑی
تھی۔ پولیس کی لاٹھیاں کھائی تھیں۔ جیل میں معافی مانگنے سے انکار کیا تھا۔
دولت، مرتبہ اور آسائشیں انسان کی اتنی جلدی کایا پلٹ دیتے ہیں؟'' (۱۵)

دیپالی اپنی تمام انقلابی مہم جوئی سے گزرنے اور ریحان احمد سے ناکام عشق کے بعد ایک امیر بیرسٹر مسٹر سین سے شادی کر لیتی ہے اور حالات سے سمجھوتہ کر لیتی ہے۔ مفادات نے اوما اور ریحان کو آخر وقت تک جوڑے رکھا، اب بغاوت کا طوق اتار دیا گیا ہے۔ ریحان کا بیٹا گھر چھوڑ کر چلا گیا ہے جس کے لیے ریحان بہت پریشان ہے اور دیپالی کو بتاتا ہے:

''باغی ہو کر گھر سے نکل گیا۔ تیرہ سال کی عمر میں۔ ابھی سے شاعری کرتا ہے۔ بھوکی
پیڑھی کا ہمدرد شاعر۔'' (۱۶)

بنگلہ دیش کے معرضِ وجود میں آنے کے ضمن میں جو کشت و خون ہوا اس میں ارجمند منزل بھی محفوظ نہ رہ سکی اور سب مارے گئے۔ دیپالی تمام حالات پر ششدر رہ جاتی ہے۔

''یہاں اتنی خونریزی ہوئی اور نتیجہ کیا نکلا؟ مغربی پاکستان سے آئی ہوئی بورژوازی کو
نکال کر ایک نئی مقامی بورژوازی نے اس کی جگہ لے لی۔'' (۱۷)

قرۃ العین حیدر کا ہاتھ تاریخ کی نبض پر ہے۔ تاریخ خود کو دوہراتی ہے۔ یہ مطالعہ

قرۃ العین نے بار بار پیش کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ سرمایہ داری نظام نے جس بورژوا عہد کو جنم دیا۔ وہ صورتیں بدل بدل کر جاری رہا۔

ناول گردشِ رنگِ چمن (۱۹۸۴ء) کی کہانی پچھلی ڈیڑھ صدی کا احاطہ کرتی ہے۔ اہم کردار دلنواز بیگم، مہرو بیگم جو مغل شہزادیاں ہیں اور امتدادِ زمانہ نے انھیں طوائف بنا دیا ہے۔ بیگم گلرخ بانو عرف نواب فاطمہ، متوسط طبقے کے شریف مسلمان کی بیٹی جو باپ کی وفات کے بعد در بدر ہوئی اور بالآخر طوائف بننے پر مجبور۔ ان کرداروں کے علاوہ نگار خانم اور شہوار خانم دو بہنیں ہیں جو بدلے ہوئے دور میں نو دولتیہ طبقے کی عکاس ہیں اور خود کو جاگیردار طبقے کی چشم و چراغ ظاہر کرنے پر مصر (یاد رہے یہ طبقہ تقسیم کے بعد وجود میں آیا تھا) ہیں۔ عندلیب بیگم اپنی ماں نواب بیگم کے ردِعمل میں ایک باعزت زندگی گزارنے کی خواہش رکھتی ہیں۔ چنانچہ ڈھاکہ پرشاد کی ملازمت کے دوران اپنے مسلم استاد شکور حسین کی طرف راغب ہوتی ہیں اور اس سے شادی کرنا چاہتی ہیں۔

''ایک مسلم مڈل کلاس گھرانے کا تصور کیا جس کا ایک اصول پرست نوجوان بطور قومی
خدمت ستم رسیدہ نواب فاطمہ عرف نواب بیگم کی شامت زدہ لڑکی عندلیب بانو
عرف بلبل دی ڈانسر کو معاشرے میں واپس لائے گا۔'' (۱۸)

عندلیب بیگم کی شکور حسین سے شادی ہوتی ہے مگر عندلیب بیگم کے ساتھ بھی وہی ہوتا ہے کہ معاشرہ بلکہ شوہر خود بھی اس کی سابقہ زندگی کو معاف نہیں کرتا۔ عندلیب بیگم طلاق لے کر اپنی ننھی بیٹی عنبر اور فلو مینا کے ساتھ گھر اور شہر چھوڑ کر اپنی ماں نواب بیگم کے پاس چلی جاتی ہیں۔

دوسری طرف نگار خانم اور شہوار خانم ہیں جو بدلے ہوئے حالات میں دولت مند ہو چکی ہیں۔ مگر اس سرمایہ داری نظام میں اور اس کی پروردہ ہوتے ہوئے بھی وہ جاگیردارانہ نظام کی فینٹیسی سے باہر نہیں نکل پائیں اور اپنا تعلق جاگیردار گھرانے سے ظاہر کرتی ہیں۔ طبقۂ اشراف میں شمولیت کی یہ کوشش قرۃ العین کو پسند نہیں ہے۔

''چاندنی بیگم'' (۱۹۸۹ء) قرۃ العین حیدر کا واحد ایسا ناول جس کا عنوان کسی شعر سے اخذ شدہ نہیں۔ اس کی کہانی مربوط بھی نہیں اور کوئی واضح مقصد بھی نہیں دکھائی دیتا۔ ''چاندنی بیگم'' جو ناول کی ہیروئن ہیں ابتداء ہی میں مر جاتی ہیں۔ نہ ہی ان کا کردار زیادہ متحرک نظر آتا ہے۔ چھوٹے سے قصباتی اسکول سے نکل کر بڑے گھرانے میں آتی ہیں مگر جذب نہیں ہو پاتیں۔ صفیہ سلطانہ جو پورے ناول میں تواتر سے موجود ہیں، مصنفہ کی بے اعتنائی کا شکار ہوتی ہیں۔

کہانی کی ابتداء شیخ اظہر علی سے ہوتی ہے جو ایک جاگیردار ہیں اور وکیل بھی، زمینی جائیداد کے

مقدمے جیتنے کے لیے مشہوران کا بیٹا قنبر علی نئے رجحانات کا مالک ہے۔ شیخ صاحب کی بیگم جو بٹو باجی کہلاتی ہیں ایک سوشل ورکر ہیں اور قوم کی ہمدرد ہیں۔

''ایک تو صفیہ سلطانہ کا کانوٹ اسکول دیکھ کر جان جلی۔ بوبی میاں کے بیاہ کی تیاریوں میں جو روپیہ وہ لوگ بہا رہے ہیں اس سے تو نادار عورتوں کے لیے ایک انڈسٹریل ہوم کھول سکتے تھے''۔ (۱۹)

یہاں دو باتیں واضح ہوتی ہیں، ایک تو یہ کہ انگریز چلے گئے، مگر ہماری ذہنی غلامی ختم نہیں ہوئی۔ دوسری یہ کہ جاگیرداروں نے زوال کے باوجود اپنی نوابانہ عادتیں اور فضول خرچیاں ختم نہیں کیں۔ یعنی اشرافیہ اپنے طور طریقوں میں اُسی طرح مگن ہیں۔ انھیں نچلے طبقے کی مشکلات کا کوئی احساس نہیں۔ نچلے طبقے کے لیے قرۃ العین حیدر کے یہاں ایک ہمدردی کا جذبہ ابھرتا نظر آتا ہے اور اپنے طبقے کی تنگدلی کا احساس اجاگر ہوتا ہے۔

بیلا قنبر علی کے گرد جال بنتی ہیں۔ بڑے ڈرامائی انداز میں راجہ رگھبیر سنگھ جو قنبر علی کے دوست ہیں کے توسط سے شادی ہوتی ہے۔ بیلا نئی حیثیت سے ایک نئی زندگی کا آغاز کرتی ہیں۔

''رانی کھیت پہنچ کر ایک کاٹیج کرائے پر لیا۔ نوکر کا بندوبست کرنے نکلے۔ بیلا نے چولہا ہنڈیا سنبھالی۔ پھر جھڑی لگ گئی__ بارش تھمتی تو بیلا خریداری کرنے نکلتیں قیمتی کپڑوں کے ڈھیر لگا دیے۔''(۲۰)

عرصہ دراز سے رکی ہوئی خواہشات سطح پر آجاتی ہیں۔ اچانک ملنے والی دولت انسان کا توازن کھو دیتی ہے۔ بیلا کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ چنانچہ انھوں نے وہ سب کیا جو وہ کرنا چاہتی ہیں اور انھیں تنگیٔ حالات کی وجہ سے موقع نہیں ملتا تھا۔ قرۃ العین نے اپنی کلاس (فیوڈل طبقے) کے دوغلے پن کو بڑی اچھی طرح بیان کیا ہے۔ ادھر بیلا بھی اپر کلاس کا ہر ممکن طور پر خود کو حصہ ثابت کرنے کی کوشش کرتیں ہیں مگر کہیں نہ کہیں چوک ہو جاتی ہے۔

چاندنی بیگم کو گھر لے آنے پر بیلا، قنبر علی سے خوب جھگڑا کرتیں ہیں۔ چاندنی بیگم سب کچھ سنتی ہیں۔ مگر لاچار رہتی ہیں۔ فجر کی نماز کے لیے اٹھنا چاہتی ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ لائیٹ نہیں ہے چنانچہ موم بتی جلانے کی کوشش کرتی ہیں۔

''ماچس اٹھائی۔ ایسی کم قیمت حقیر چیز چاندی کے منے سے کیس میں رکھی تھی۔ جیسے بیلا سی عورت اس کوٹھی میں بحیثیت بیگم قنبر علی___ سب اللہ کی قدرت کے کھیل ہیں۔''(۲۱)

ماچس جلائی، دیا سلائی گر گئی اور ریشمیں لحاف جل اٹھا۔ یہاں تک کہ سارا گھر (ریڈ روز ہاؤس) جل گیا۔ شاگرد پیشہ بھی آدھا جل گیا۔ مگر شاگرد پیشہ کے لوگ بچ رہے۔ یہاں چاندنی بیگم کا کردار ختم ہو گیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے

قرۃ العین حیدر نے چاندنی کا کردار یہ دکھانے کے لیے پیش کیا ہے کہ امیر غریب لوگوں کے ساتھ کیسا سلوک کرتے ہیں۔ یا اشراف کا وہ طبقہ جو اپنی دولت کھو چکا ہے اپنی اعلیٰ اقدار اور اعلیٰ تعلیم کے باوجود معاشرے میں کوئی حیثیت حاصل نہیں کر پاتے۔ سابقہ اشراف کی یہ نسل، جس کی شناخت گم ہوگئی یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ چاندنی پرانی اشراف کے گم ہونے کی علامت اور نئی اشراف کی تخلیق کا اشاریہ ہے۔

''کارِ جہاں دراز ہے'' قرۃ العین حیدر کا سوانحی ناول ہے، جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد ۱۹۷۷ء، دوسری جلد ۱۹۷۹ء اور تیسری جلد ۲۰۰۱ء میں شائع ہوئی۔ پہلی جلد میں بارہویں صدی سے ۱۹۴۷ء تک کا وقت ہے۔ جس میں مصنفہ نے سید سجاد حیدر یلدرم کے علاوہ اپنے دیگر رشتہ داروں اور خاندانی دوستوں کا تذکرہ کیا ہے۔ جن میں اہم سیاسی و ادبی شخصیات بھی شامل ہیں۔ دوسری جلد میں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۶ء تک کا عہد ہے اور اس جلد میں اپنے، اپنے خاندانی حالات کے ساتھ اپنے عہد کے اہم لوگوں کا تذکرہ کیا جبکہ تیسری جلد میں موجودہ دور کے اہم سیاسی و ادبی لوگوں کے ساتھ، ایک بار پھر اپنے خاندان کو دوہرایا ہے۔ بقول رضی عابدی:

''طبقاتی اور نسلی برتری کی تسکین کے لیے ''کار جہاں دراز ہے'' لکھا گیا۔ یہ ایک ضخیم نیم دستاویزی افسانوی خودنوشت ہے۔ ایک سوانحی ناول ایک فیملی ساگا جس میں قصہ گوئی کی ہر نئی پرانی تکنیک کو استعمال کیا گیا۔ خطوط، ڈائری، نظمیں، تاریخی واقعات، اشعار، افسانوں اور کہانیوں پر مشتمل سب اندازِ بیان ____ استعمال کیے گئے ہیں____''(۲۲)

اس کے باوجود ''کار جہاں دراز ہے'' صرف ایک فیملی ساگا نہیں۔ اس میں برعظیم پاک و ہند کی بنتی بگڑتی صورتحال وقت کے آئینے میں شفاف طور پر دکھائی گئی ہے۔ برعظیم جو ہمیشہ طبقات میں تقسیم رہا، آنے والے حملہ آوروں یا اقوام نے اپنے اثرات مرتب کیے اور طبقات کی ایک نئی ترکیب و ترتیب وضع ہوئی۔ یہ عہد انگریز سرکار کا عہد ہے، یہ عہد جاگیری نظام کے ختم ہونے کا عہد ہے۔ یہ عہد افسر بابو کا عہد ہے۔ معاشرے کی ایک نئی تقسیم، طبقات دو سے تین میں تبدیل ہو گئے۔ متوسط طبقہ ابھر آیا، جو نہ آقا ہے اور نہ غلام برعظیم پاک و ہند کی تاریخ کا نیا پہلو۔ یہ خطہ جو آقائی تھا یا غلامائی، اب نئے تجربات سے گزر رہا ہے۔ مگر طبقات ہر سطح پر وضع ہوتے ہیں۔ انسان کی فطرت میں شامل ہے کہ وہ خود کو نمایاں حیثیت میں دیکھے دوسری جلد میں تقسیم کے بعد کی صورتحال پر روشنی ڈالتی ہیں:

''تقسیم طبقاتی خطوط پر ہوئی تھی۔ انڈیا و پاکستان کے فوج میس، کلب، پوش تعلیمی ادارے فوجی، ایڈمنسٹریشن سب انگریز کے بنائے ہوئے تھے اور قطعاً یکساں تھے___ ہندوستان و پاکستان بورژوا حکومتوں کے سربراہ اور افسران بالا نہ صرف

> امپریل لندن میں آکر پر تکلف ڈنر اڑاتے ہیں جبکہ ان کے ملکوں کے کروڑوں عوام فاقے کر رہے ہیں بلکہ فیوڈل مرغن کھانے تیار کرنے میں ایک دوسرے کی مدد کرتے ہیں۔"(۲۳)

یہ براعظیم پاک وہند کی زمینی حقیقت ہے کہ ذات پات، طبقات ان کی روح میں سرائیت کیے ہوئے ہیں اور یہ قرۃ العین حیدر کا شعور ہی ہے جو معاشرے کے ایک بڑے المیے کو اس طرح سے، پیش کرتی ہیں۔ براعظیم پاک وہند میں طبقات اتھل پتھل ہو رہے تھے۔ نوابین کے لیے بھی لمحہ فکر یہ تھا اور ان کے ملازمین کے لیے بھی کیونکہ یہ ملازمین بڑے فخر سے بتاتے تھے کہ ہم فلاں نواب کے یہاں کام کرتے ہیں۔ طبقات نئے سرے سے ترتیب پا رہے تھے۔ مگر غیر طبقاتی نظام کے رائج ہونے کی کوئی امید نہ تھی۔

> "اس بد قسمت برصغیر کی آزادی کو تیس سال ہونے آئے۔ اب تک کچھ نہ ہوا اس صورتحال کا ذمہ دار کون ہے؟ وہی زبوں حالی، وہی طبقاتی تفریق۔"(۲۴)

قرۃ العین حیدر کے مطابق انڈیا، پاکستان دونوں جگہ حالات یکساں تھے انگریز جو حفظِ مراتب قائم کر گئے تھے وہ جاری تھا۔ مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ طبقاتی تقسیم کا یہ سلسلہ اور نظام انگریزوں سے بہت پہلے کا تھا۔ ان کے لیے زمین ہموار تھی، انھوں نے بس بیج ڈالنا تھا، طبقات کی نئی فصل کے لیے حالات سازگار تھے۔ وقت کے ساتھ قرۃ العین حیدر کے رویے میں تبدیلی آئی ہے۔ جلد سوم میں اس کا واضح اظہار ملتا ہے۔ قرۃ العین جب اپنے اردگرد کا جائزہ لیتی ہیں تو انھیں ہر جگہ طبقات نظر آتے ہیں۔ یعنی ہر معاشرہ طبقات میں تقسیم دکھائی دیتا ہے۔ مختلف ممالک کے حوالے سے بھی انھوں نے اس بات کا جائزہ لیا ہے لکھتی ہیں:

> "کلاس سسٹم" اشتراکی ملکوں میں بھی رہی۔ مجھے وہ منظر کبھی نہیں بھولے گا جب شمالی روس کے شہر اسکوف میں ایک اعلیٰ درجہ کے کلب میں ہم تین ہندوستانی مندوبین کی دعوت کی گئی۔ ہمارے میزبان فوجی وردیوں میں ملبوس جنرل بھی تھے اور اعلیٰ عہدیدار سویلین بھی۔ ایوانِ طعام کے دریچوں کے باہر عوام کی بھیڑ جمع تھی جو کھڑکیوں کے شیشے سے جھانک جھانک کر ہمیں دیکھتے رہے۔"(۲۵)

مجموعی طور پر تینوں جلدوں میں مصنفہ کے خاندان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے اور طبقاتی جھلکیاں بھی، جو قرۃ العین حیدر کے طبقاتی شعور کو نمایاں کرتی ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ قرۃ العین حیدر، میرے بھی صنم خانے، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ۳۶، ۳۷۔
۲۔ حیدر، میرے بھی صنم خانے، ۸۰۔

۳۔ حیدر، میرے بھی صنم خانے، ۹۲۔
۴۔ عبدالغنی، قرۃ العین حیدر کا فن (نئی دہلی: موڈرن پبلی شنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء)، ۵۳۔
۵۔ قرۃ العین حیدر، سفینۂ غمِ دل (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ۶۱۔
۶۔ حیدر، سفینۂ غمِ دل، ۸۸۔
۷۔ حیدر، سفینۂ غمِ دل، ۱۷۹۔
۸۔ قرۃ العین حیدر (مترجم)، ہمیں چراغ ہمیں پروانے مصنف: ہنری جیمس (لاہور: مکتبۂ جدید، ۱۹۵۸)، ۶۱، ۶۲۔
۹۔ حیدر، ہمیں چراغ ہمیں پروانے، ۲۷۶۔
۱۰۔ حیدر، ہمیں چراغ ہمیں پروانے، ۳۰۹۔
۱۱۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ۱۵۱۔
۱۲۔ حیدر، آگ کا دریا، ۲۷۴۔
۱۳۔ خورشید انور، قرۃ العین حیدر کے ناول میں تاریخی شعور (نئی دہلی: انجمن ترقیٔ اُردو ہند، ۱۹۹۳ء)، ۲۷۔
۱۴۔ قرۃ العین حیدر، آخرِ شب کے ہمسفر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ۹۳۔
۱۵۔ حیدر، آخرِ شب کے ہمسفر، ۲۷۸۔
۱۶۔ حیدر، آخرِ شب کے ہمسفر، ۳۰۱۔
۱۷۔ حیدر، آخرِ شب کے ہمسفر، ۳۳۶
۱۸۔ قرۃ العین حیدر، گردشِ رنگ چمن (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۸۷ء)، ۲۸۸۔
۱۹۔ قرۃ العین حیدر، چاندنی بیگم (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ۱۴۔
۲۰۔ حیدر، چاندنی بیگم، ۶۳۔
۲۱۔ حیدر، چاندنی بیگم، ۱۶۳۔
۲۲۔ عابدی، تین ناول نگار، (لاہور: پولی پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)، ۳۶۔
۲۳۔ قرۃ العین حیدر، کارِ جہاں دراز ہے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء) ۴۶۳، ۵۳۶۔
۲۴۔ حیدر، کارِ جہاں دراز ہے، ۲۴۷۔
۲۵۔ حیدر، کارِ جہاں دراز ہے، ۹۹۷۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر طاہرہ اقبال*

مستنصر حسین تارڑ کے ناولوں میں المیوں کا تسلسل

Abstract: *"Novel is concentrated the whole period of life & history of specific period. The Novels of Mustansar Hussain Tarar express the complete history of accident and tragedies happened in different eras & capacity of time. These tragedies are national, cultural & some time personals. It mean that in the novels of Tarar we live again in past history of cultural tragedies. We come to know the previous & present facts."*

مستنصر حسین تارڑ کے ناول اس شعر کی فکری تاریخی اور عمرانی توسیع و تفسیر معلوم ہوتے ہیں۔

وقت کرتا ہے پرورش برسوں
حادثہ ایک دم نہیں ہوتا

تارڑ کا ہر ناول کسی بڑے حادثے یا المیے کے گرد بنا گیا ہے اُس زمانے کی ساری کیفیت فطرت اور افراد و اقوام کی پوری سازش تفصیلات اور جزئیات کو اس طرح بیان کیا گیا کہ وقت کی بساط پر پرورش پاتے حادثے اپنی ساری عمل داری اور عوامل و محرکات کی سچائیوں کے ہمراہ ایک متحرک تصویر ہو جاتے ہیں۔ یہ المیات قومی تہذیبی تاریخی اور کہیں کہیں ذاتی بھی ہیں۔ خصوصاً یہ قومی و تاریخی حادثات و المیات ناول کے صفحات پر اپنے سبھی مضمرات اور سیاق و سباق کے ساتھ قاری سے اپنا اشتراک قائم کرتے ہیں یعنی ہم اپنی گزری تاریخ و تہذیب اور المیوں کو پھر سے جیتے ہیں۔ ان حالات و واقعات کے پس منظر اور پیش منظر سے آگاہی حاصل کرتے ہیں جو فاصلوں اور مصلحتوں کی دھند میں لپٹے ہوئے ہیں نتیجہ وہی کہ تاریخ کی تاریخ یہی ہے کہ انسان، قومیں اور نسلیں تاریخ سے کچھ نہیں سیکھتیں تا آنکہ خود اس کی بھینٹ چڑھ جاتی ہیں۔

ناول نہ تو تاریخ ہے نہ سماجیات و نفسیات لیکن یہ سارے دھارے ناول کی بڑی ندی میں آ کر ملتے

*صدر شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی فیصل آباد۔

ضرور ہیں۔ اسی لیے ناول کسی عہد، کسی واقعے کی تخلیقی دستاویز بن جاتا ہے۔ یہ سوال نفسیات، طبعیات، سماجیات اور تاریخ کا مشترکہ ڈسکورس ہو سکتا ہے کہ انسانوں کی بھیڑ بھاڑ میں سے چند افراد باقی انسانوں کے دل و دماغ پر کیونکر قابض ہو جاتے ہیں۔ انسانوں کا انسانوں پر یوں مسلط ہو جانا اکثر اوقات طاقت اور اقتدار کی دین ہے لیکن بعض اوقات قدرت خود کچھ لوگوں میں ایسی قوت یا صلاحیت ودیعت کر دیتی ہے جس کی تاثیر انسانوں کو بنا کسی زور زبردستی کسی شخص کا مطیع بنا دیتی ہے۔ اس سیاسی و تاریخی کلیہ سے ادب کی اقلیم بھی مستثنیٰ نہیں ہے۔ اُردو ادب کی چھوٹی سی تاریخ ایسے بڑے بڑے ناموں سے مملو ہے جنھوں نے قارئین کو اپنا مطیع بنا رکھا اور آسمانِ ادب پر سدا جگمگاتے رہے۔ مختلف اصناف ادب میں سے ناول نگاری پر غور کریں تو یہ فہرست نسبتاً مختصر نظر آتی ہے۔ انھی چند ناموں میں سے ایک بڑا نام مستنصر حسین تارڑ کا ہے۔ جو اپنے ناولوں کی تعداد اور معیار کی بنا پر بیسویں صدی کے عظیم ناول نگار ثابت کیے جا سکتے ہیں۔

ناول افسانہ نہیں ہے کہ زندگی کا ایک مڑا ہوا کونا سیدھا کیا اور پھر کسی دوسرے کونے کی تلاش۔

ایک ناول ایک پوری زندگی پورے عہد پوری تاریخ کو جیتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ کوئی ادیب اپنی زندگی میں ایک ہی اچھا ناول لکھ پاتا ہے۔ جیسے گؤدان، امراؤ جان ادا، فردوس بریں، آگ کا دریا، بستی، آنگن، ٹیڑھی لکیر، اداس نسلیں، آگ کا دریا، پھر ایک خاموشی اس بگ بینگ میں آخر بڑا ارتعاش ہوا بہاؤ اسی گونج کے ساتھ راجہ گدھ، غلام باغ، کئی چاند تھے سرِ آسمان لیکن بہاؤ صدیوں کی بھٹی سے صیقل ہو کر نکلا۔ تارڑ کے فن کی وہ سندھو ندی جس میں کئی دریاؤں کے دھانے آ کر ملتے ہیں۔ بہاؤ کے متعلق اختر حسین لکھتے ہیں:

''بہاؤ ایک ایسی بڑی ندی کے بارے میں ہے جو ہمیشہ سے چیزوں اور برتنوں میں بہہ رہا ہے ہر ناول پانی کی اس بڑی دھارا کا متلاشی ہوتا ہے۔ یہی افسانے اور ناول کا فرق ہے اور یہی فرق مستنصر حسین تارڑ کے اس ناول کا طرۂ امتیاز ہے۔ بہاؤ اس صدی کا بہت بڑا ناول ہے۔''(۱)

یہ سندھو گھاگھرا ندی تارڑ کے ناول کو اپنی ساری زرخیزی، تہذیبی ثروت مندی، تاریخی عظمت اپنے عہد کا بیانیہ اپنی مٹی کی مہک اور پاروشنی کے وجود سے پھوٹتی وہ روشنی جس نے ناول کو قدیم موہنجوداڑو کی عالیشان تہذیب کے سارے تحفے بخش دیئے۔ شاید یہ اسی پرانی تہذیب کا سحر ہے کہ فن کا وہ تعویذ جو اس ناول کے سینے میں آیت کی طرح رکھا ہے کہ جس نے ناول کو ہر دور کی قرأت بنا دیا ہے۔

یہ فن کا تعویذ جہاں قدرت کی عطا ہے وہیں ریاضت بھی کہ کیمیا گر مس خام کو کیونکر زرِ خالص بناتا

ہے نیا گر ریت کے پہاڑ سے کیونکر سونا نکالتا ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید لکھتے ہیں:

''یہ شہر ریت کی کئی تہوں کے نیچے آوئے کے پکے برتنوں میں مقید ہے اس کا سماجی اور تہذیبی نظام انسانی جبلتوں سے غذا حاصل کرتا تھا۔ یہاں پرندے مور بھینسے رُکھ جھیل پانو ڈوبومٹی کھیت بیج فصل آوہ، کنک کوٹنی، مونگلی، بانجھ پن، زرخیزی ڈور کا ورجن سمرو پھکی گاگرا اور پاروشنی سب ہی ایک دوسرے کے وجود میں گم ہو ہو کر ملتے دکھائی دیتے ہیں۔''(۲)

یہ سبھی عناصر اور عوامل ہر ناول کا خام مصالحہ ہوتے ہیں۔ فیصلہ تو یہاں صائب ہوتا ہے کہ اس خام مصالحے کو کس مقدار کس جگہ، کس انداز میں استعمال کرنا ہے۔ یہیں کوئی ناول بہت سے ناولوں میں سے کامیابی کا ہما اپنے سر پر بٹھا لیتا ہے۔ سرسوتی ندی کا بہاؤ اسی پانچ ہزار سال پرانے تہذیبی رچاؤ اور تاریخی اسناد میں مصنف کو راز داں بنا لیتی ہے۔ اسی عہد کی زبان و بیاں دیو مالا، کاروبار و عوامل ہنرمندیاں، پیشے، تعمیرات، مذہب، عقائد، رسوم و اقتدار، برتن سازی، سنگ تراشی، آلات و وسائل۔

غرضیکہ وہ منہدم تہذیب سانس لیتی ہوئی کھنڈروں میں سے پورے قد اور توانائی سے اٹھ کر قاری سے معانقہ کرتی ہے۔ لیکن اس کا مرکز وحید وہ المیہ ہے جو تہذیبوں، نسلوں اور قوموں کے زوال اور انہدام میں سے ابھرتا ہے کہ تہذیبیں، نسلیں اور قومیں فطرت اور قدرت کے جبر کے مقابل پسپا ہو جاتی ہیں۔

یہ ناول اُس انسانی تہذیب کی بازیافت ہے جو ملبوں میں دفن کھنڈروں میں ناپید آثاروں میں گم اور آثارِ قدیمہ کی کتابوں میں دفن بے جاں بے روح تاریخ ہے جس پر یاد کے پھول بھی نہیں چڑھائے جاتے ہیں۔ ان کھنڈروں کی تعمیر اُن ملبوں کی کھدائی ان آثاروں کی دریافت اُن مردوں کی زندہ اور جاندار عکاسی ناول کے سینے پر پُر رونق آوازوں، چیزوں، فعالیتوں، سرگرمیوں سے چھلکتا موہنجوداڑو پھر سے تعمیر کر دینا تارڑ کا ہی ہنر ہو سکتا ہے۔ یہ ناول بھرپور متخیّلہ اور تاریخ کے پورے سچ کا امین ہے۔ صدیوں پرانی تہذیب کی عمرانی جہات اور انسانی نفسیات کی نیرنگیاں اس کائنات میں فرد کی نارسائی اور زمین میں موجود کسی تقدیر جیسی جابر طاقت کے سامنے بے اختیاری انسانی المیہ ہے جسے ناول کے آغاز میں پرندے کی پیاس اور بے سمتی اور پھر موت کے تناظر میں رمزیت کے اسلوب میں پیش کیا گیا ہے:

''یہاں وہ باس تیرے نتھنوں میں آئی ڈورگا نے نتھنے سکیڑے کونسی لوگوں کے کڑھنے کی اور ان پر ظلم ہونے کی باس جو تو کہتا تھا کہ پھیلتی ہے اور ان بستیوں تک بھی جاتی ہے جہاں ایسا نہیں ہوتا۔''(۳)

سرسوتی کے کناروں آباد اس بستی کو سیراب کرتی یہ ندی جب خشک ہوتی ہے تو ایک اور بڑے انسانیاتی سماجی اور نفسیاتی المیے کو جنم دیتی ہے۔ انسانوں کا اپنے مسجود سے ایمان اٹھ جاتا ہے۔ موہنجوداڑو اور ہڑپہ کے معبد خانوں میں پوجا جانے والا مقدس بیل جو ہندو مت میں مقدس گائے میں بدل گیا ہے۔ یہ دونوں مویشی قدیم روایتی زرعی معاشرے میں زرخیزی اور تقدیس کے استعارے بنتے ہیں۔ لیکن دراوڑوں کی اس قدیم بستی میں ندی کے سوکھنے فصلوں کے راکھ ہونے بھوک پیاس سے جانداروں کے مرنے اور انسانوں کی قحط زدگی ان جانوروں کی تقدیس بھی پامال کر دیتی ہے۔ اُن کی اہمیت اور مرکزی حیثیت جاتی رہتی ہے۔ وہ انہیں کھانے لگتے ہیں۔ وہ اپنی دھرتی ماتا سے بھی نقل مکانی کرنے اور شاداب زمینیں تلاش کرنے لگتے ہیں۔ یہیں سے یہ المیہ بھی جنم لیتا ہے کہ انسان اپنی آدمیت عقائد اور وابستگیاں تبدیل کرتے ہوئے ہمیشہ خسارے میں رہا ہے۔ سب سے سنگین سچ اور اٹل حقیقت پیٹ ہے جو اپنی بھوک کے کنویں میں سبھی آداب قرینے دفن کر دیتا ہے۔ بھارت میں ہونے والے ایک سروے کے مطابق بہاؤ کو گزشتہ صدی میں تخلیق کیے جانے والے دس بہترین ناولوں میں شامل کیا گیا ہے۔(۴)

تارڑ کے کسی ناول میں بھی گھپ تاریکی ہرگز نہیں ہے یہاں بھی امید کی علامت سمرو اور پاروشنی کے بطن سے پھوٹتی ہے کہ وہ بھوک کے صحرا میں بھی جانبر رہتے ہیں۔ تاریخ کا یہ خاص عہد ایک المیے کی نذر ہوا لیکن یہ عہد بہاؤ کے صفحات میں پھر سے جی رہا ہے اور عہد جدید سے ایک علامتی ربط بھی قائم کرتا ہے کہ کہیں ہم بھی سرسوتی ندی والی بستی کی طرح انہدام اور تباہی کی طرف تو نہیں بڑھ رہے ایک اور تاریخی المیہ جبڑے کھولے کہیں ہماری سمت جست تو نہیں بھر چکا اسی لیے ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''مستنصر کا مسئلہ صرف اپنی جڑوں کی تلاش نہیں بلکہ اس سارے عمل کی بازیافت سے وہ ایک پیغام دے رہا ہے کہ ہمارا عہد بھی دریائے گھاگھرا کے کنارے آباد بستی کی طرح اپنے انجام کی طرف بڑھ رہا ہے ہم نے بھی اپنے گرد ایک حصار کھینچ لیا ہے جہاں تازہ ہوا اور نئے امکانات کا گزار ان خال خال ہی ہے۔''(۵)

بہاؤ کے تخلیقی مزاج میں ڈھلی ایک اور کہانی قربت مرگ میں محبت ہے جس میں خود دریائے سندھ کے وجود کو خطرات لاحق نظر آتے ہیں۔ یعنی سندھو دریا کے کناروں آباد بستیاں جس طرح معدوم ہو گئی تھیں۔ اس طرز کا المیہ پھر کہیں راہ میں تو نہیں ہے فلیش بیک کے ذریعے سفرنامے کی تکنیک میں راوی اپنی گزری ہوئی زندگی کے حالات سے قاری کو آگاہ کرتا ہے اور قصہ مکمل ہونے کے بعد خود ابدی نیند سو جاتا ہے۔ یہ المیاتی انجام

ایک تہذیب نسل اور عہد کے انجام کی خبر سناتا ہے۔

عظمیٰ طارق لکھتی ہیں:

''اس ناول میں موت کی آہٹ ہے۔اس میں جذبوں کی موت وعدوں کی ارادوں کی موت اور سب سے بڑھ کر جیتے جاگتے زندہ لہو سے گرمائے ہوئے بدنوں کی موت نظر آتی ہے۔''(۶)

یہ محبت اور موت کی کہانی ہے جو بہاؤ کا ہی تسلسل نظر آتی ہے۔لیکن اس المیے میں سے بھی محبت جانبر نکلتی ہے۔ چاہے دریا کے سوکھتے سوتے تہذیبوں نسلوں بزرگوں وطنوں سے دوری کے جبر کو اگلتے ہیں لیکن دراوڑی نسل سے ہم چھرگی کو ایک فلسفیانہ جہت دے دی ہے جس طرح وہ آریاؤں کی غلامی میں چلے گئے تھے یہ جاگیرداروں اور وڈیروں کی غلامی میں ہیں۔عجب المیہ ہے اس تاریخی سماجی تقسیم اور روائتوں کا بھی۔مدنیت کے آغاز وعروج میں سرائیت یکساں المیہ۔

پیار کا پہلا شہر میں بھی پاسکل کی معذوری اور یک طرفہ محبت ایک المیے کو جنم دیتی ہے۔ جو پیرس کی خوبصورتیوں کو بھی اداس کر دیتا ہے۔اس ناول میں جسمانی معذوری سے زیادہ ذہنی اپاہج پن ایک المیہ کی طرح سامنے آتا ہے۔جپسی (۱۹۸۷ء) یہ بھی خودنوشت کے اسلوب میں لکھا ناول ہے جس میں ایک خانہ بدوش شہری بودوباش میں بھی اپنی فطرت کی سمت لوٹ لوٹ جاتی ہے پاسکل کی طرح ہی ایک ناکام محبت کا شکار ہوتی ہے۔یوں ناول ایک بھرپور شخصی المیہ کا حزنیہ اظہار بن جاتا ہے۔

دیس ہوئے پردیس میں بھی جلاوطنی اور بے وطنی میں سے کئی المیے جنم لیتے ہیں۔ایک المیہ خود مصنف کے لفظوں میں یوں بیان ہوتا ہے:

''اپنے وطن کی تو بات اور ہوتی ہے ناں برکت علی۔۔۔تو پھر ہم یہاں کیا کر رہے ہیں۔ہم یہاں جڑیں پکڑ گئے ہیں اب نہ مرتے ہیں اور نہ بڑھ کر درخت بنتے ہیں۔اب ہم نہ ادھر کے ہیں اور نہ اُدھر کے۔۔۔''(۷)

ڈاکیا اور جولاہا میں بھی محبت کے کھیس میں المیے کے دھاگے کی بنت ہے۔نتالیہ کی محبت جو خطوط میں ہی ملفوف رہتی ہے۔ڈاکیا وہ ہرکارہ ہے جو موت کا پیغام لے کر ہر کسی کے پاس پہنچتا ہے جس کا پتہ درست پاتا ہے اسے تقدیر ازل کی ڈاک تھما دیتا ہے۔یہ تقدیر اور موت کا سچ بھی کسی جبر جیسے المیے کو جنم دیتا ہے۔

''راکھ'' ایک بڑے انسانی المیے کی طویل داستان ہے۔۱۹۹۷ء میں چھپنے والا یہ ناول قومی وجود اور جغرافیائی بنیادوں کی شکست وریخت کے المیہ کا رزمیہ ہے۔جب انسان خود اپنے ہاتھوں اپنے چمن کو خاکستر کر

دیتا ہے۔''راکھ کا خمیر جن دکھوں سے تیار ہوا ہے ان میں گروہی گھٹیا اور بے ضمیر سیاست جمہوری کلچر کی پامالی ۱۹۴۷ء اور ۱۹۷۱ء کی پاک بھارت جنگ اور اس کے خطرناک نتائج برصغیر کی تقسیم، فسادات، لوٹ مار تشدد، انسانی خون کی ارزانی مشرقی پاکستان کے سقوط سے بنگلہ دیش کی تخلیق اصل تاریخ کا مقابلہ کرنے سے گھبراہٹ اور شکست کی کیفیت اپنی جڑوں کی تلاش میں ناکامی، مذہبی فرقہ واریت، فکری انتشار مختلف قسم کے مہلک قومی امراض گم ہوتی پہچان اور بے سمتی شامل ہیں۔(۸)

یہ سبھی تاریخی حقائق انسانی کوتاہیاں، منافقتیں اور راہ گم کردہ نسلیں ایک بڑے المیے کے بنیادی عناصرِ ترکیبی ہیں جو اس شبستان کو راکھ بنانے کے محرکات ہیں۔راکھ عصری تاریخ کا مہابیانیہ ہے۔جو شبستان کے راکھ ہونے کی المیاتی تفسیر ہے۔خود مصنف اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔

''راکھ لکشمی مینشن شاہ عالمی کی عمارتوں سے اُڑی اور ہمارے چہرے ڈھک گئے ابھی اس کو پونچھ بھی نہ سکے تھے کہ مشرقی پاکستان کی راکھ نے پورے چہرے کو چھپا لیا۔راکھ سمبل ہے تہذیب کے ختم ہونے کا راکھ میں چنگاری ہوتی ہے۔یعنی آس اور اُمید کا ختم نہ ہونے والا سلسلہ کہ ایسی راکھ میں اظہار اور شوبھا کی شادی ہو جاتی ہے۔ اظہار پاکستان سے اور شوبھا مشرقی پاکستان کے حوالے سے یوں ہم تعلق ختم نہیں کر سکتے اگر مشرقی پاکستان کو الگ کر دیں تو باقی کچھ نہیں رہ جاتا۔''(۹)

یہ ناول ہمارے قومی وجود کی شکست وریخت کا حزنیہ ہے۔انسانوں اور قوموں کی شناست کے حوالے ہی بدل جائیں۔اس سے بڑا المیہ اقوام کی تاریخ میں دوسرا کوئی کیا ہوگا۔قلعہ جنگی میں بھی ایک حیات اور طرزِ فکر کو پسپائی سے دوچار ہونا پڑا جیسے کبھی جنرل نیازی نے مشرقی پاکستان میں ہتھیار ڈال کر ایک بڑے قومی المیے کو مسکراتے ہوئے قبول کر لیا تھا۔یہاں بھی معاملہ شکست کا ہی ہے لیکن قبولیت کا انداز فرق ہے۔جس نے شکست کو بھی بہرحال اک حرمت ضرور بخش دی۔ملا عمر کا فرار ہو جانا اس امر کی علامت ہے کہ جنگ ابھی جاری ہے حتمی فیصلہ ہونا ابھی باقی ہے۔

المیات کی اس تاریخ میں اس قوم نے بارہا شکست کے زخم کھائے لیکن یہ ہار مختلف تھی ایک بڑی ٹیکنالوجی اور ایٹمی طاقت کے سامنے معصوم عقیدوں اور جذبوں کا ڈٹ جانا اور طے شدہ شکست کے باوجود تادمِ آخر مقابلہ کرنا شکست کے عمل کو زبردست رزمیہ بنا دیتا ہے۔گھوڑا وہ علامت ہے جو اپنی طاقت اور جثّے کے باوجود بھوکے انسانوں کا مقابلہ نہ کر سکا لیکن شدید بھوک اُسے مار کر بھی نگل نہ سکی یعنی علامت وہی کہ عقیدوں اور

جوع ارض کی جنگ کبھی تمام نہیں ہوتی یہ مکالمہ اس ناول کا مرکزی خیال ہے:

''تم جیت نہیں سکتے۔'' ہاں۔۔۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ یہ ایک ہاری ہوئی جنگ ہے۔ پھر بھی لڑنا چاہتا ہوں۔ تصور کامل ہمیشہ ہار جاتا ہے۔۔۔ اگر وہ جیت جائے تو تصور کامل نہیں ہوتا۔۔۔ ہر عقیدہ ایک برین واشنگ ہی تو ہوتی ہے ڈیڈی۔۔۔ اگر ایسا نہ ہو تو مذہبی تاریخ میں کوئی نیا عقیدہ کبھی قبول نہ کیا جائے۔''(۱۰)

اے غزال شب ایک شاہکار ناول ہے جس کا کینوس وسیع اور المیہ عالمگیر ہے۔ اس سے بڑا حادثہ کیا ہوگا کہ لینن اور اسٹالن کے نظریات کو پوجنے والے خود ہی اُن کے مجسمے بھی ڈھال کر بیچنے لگے۔ پوری دنیا سے سرخ سویرا کی چاہ میں روس کے نئے اقتصادی اور سیاسی وسماجی نظام میں ڈھلنے والوں کو اچانک یہ اطلاع ملی کہ وہ جس پیغمبر کی تعلیمات سے چمٹے رہے تھے۔ وہ زائد المعیاد ٹھہریں جس نظام کے وہ ناگزیر پرزے تھے۔ وہ نظام ہی ناکارہ ہوا۔ وہ جو اپنی زمینیں اپنے پیارے چھوڑ کر ایک آدرش ایک نظریے اور آرزو میں بھاگے چلے گئے تھے۔ وہ آدرش وہ تمنا ہی جھوٹ نکلی۔ روس میں اشتراکی نظام کا ٹوٹنا صرف سیاسی یا معاشی نظام کی تبدیلی نہ تھی بلکہ کچھ عقیدوں مذہب عشق اور بشریاتی تاریخ کے بہت سے خوابوں اور ارمانوں کے خون ہو جانے کی المناک داستان ہے۔

غفور احمد لکھتے ہیں:

''اے غزال شب ایک نظریاتی پس منظر رکھتا ہے اور سرخ سویرے کے طلوع وغروب کی کہانی سناتا ہے۔''(۱۱)

مزدورں، کسانوں، ناداروں اور بے کسوں کا خواب سرخ سویرا پھریرا ایک لمبا عرصہ لہراتا رہا۔ لیکن پھر وہی سرمایہ دارانہ ہتھکنڈے وہی استحصالی ہاتھ پھر سے کامیاب ہوئے اور اصل المیہ تو یہ ہے کہ لینن کے فلسفے کو کسی عقیدے کی طرح اپنا کر اس کی عملی تفسیر کے لیے اجنبی زمینوں میں رچ بس جانے والے وہاں محض بوجھ اور فالتو ہو گئے جب اُس نظام کے انہدام کے ساتھ اُن کی معنویت کا سوال آن کھڑا ہوا پھر تو وہ وہاں اجنبی ٹھہرے۔ جس تاریخی فلسفے کے حامل عہد سے جڑے تھے جب وہ عہد ہی غرق انقلاب ہوا تو پھر جینے کے دو ہی رستے رہ گئے ''سمجھوتہ'' یا مراجعت لینن کے مجسموں کو ڈھال کر روزگار بنا لینے کا سمجھوتہ یا پھر اپنی زمینوں کی سمت ''مراجعت'' لیکن اب یہ مراجعت آسان نہ تھی کہ اگر ادھر سیاسی بنیادوں پر بنے رشتے تھے تو ادھر گزرتا وقت پرانے رشتوں کو بھلا چکا تھا یوں اک عظیم جذباتی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی اور انسانی المیے کا جنم ہوتا ہے۔

خالد فتح محمد نے لکھا:

''اے غزل شب میں اگر دیکھا جائے تو کوئی کہانی نہیں اور اگر کرداروں کی محرومی اکلاپے تنہائی، اُداسی، مایوسی Idiosyncracies کا مطالعہ کیا جائے تو وہ ازل سے جاری اُس کہانی کو لیے آگے چل رہے ہیں۔''(۱۲)

یہاں انہدام نظاموں، جذبوں، خوابوں اور شناختوں کا مشترکہ المیہ ہے۔

''وارث میں جب کسی بھی کلیسا کے ماتھے پر یا اُس کے اندر ایک صلیب آویزاں دیکھتا ہوں اور وہ بے شک لینن کے کسی مجسمے سے نہ ڈھالی گئی ہو تو بھی وہ صلیب میرے سینے پر داغی جاتی ہے جیسے بیل یا گائے کا مالک اُس کے جثّے کو داغ دیتا ہے۔۔۔ وارث ہم جو درخشاں مستقبل کے نقیب تھے طوائفیں ہو گئے ہیں۔ سرمایہ داری نظام کے دلال بن گئے ہیں۔''(۱۳)

فاختہ اگرچہ تارڑ کا پہلا مختصر ضخامت کا ناول ہے لیکن اس میں بھی انسانیت کے زوال کا کرب موجود ہے۔ دو سپر پاور تیسری دنیا کے استحصال کے ذریعے سے دنیا کا امن تباہ کر رہی ہیں۔ فاختہ کا کردار امن کی علامت ہے۔ ریچھ اور عقاب دو سپر پاور کی علامتیں ہیں۔ خرگوش اونٹ بن بانس وغیرہ تیسری دنیا کے پسماندہ اور غریب ملکوں کے علامتی نمائندے ہیں۔ خرگوش کی صورت میں تیسری دنیا کے استحصال شدہ کردار کو پیش کیا گیا ہے۔ یہیں سے یہ المیہ ابھرتا ہے کہ طاقت ور اور امیر ممالک غریب ملکوں کے وسائل زمینیں اور اقتدارِ اعلیٰ چھین لیتے ہیں اور انہیں اپنے اشاروں پر ناچنے کو مجبور کر، اُن کی انا اور غیرت کو دفن کر دیتے ہیں۔

''کسی نے روسی زبان میں مجھے ناچنے کا حکم دیا۔۔۔ آواز جانی پہچانی تھی۔ میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا ریچھ اونٹوں کے درمیان اپنے دونوں پاؤں پر کھڑا مجھے کھا جانے والی نظروں سے دیکھ رہا تھا۔۔۔ تمہارے لمبے کان جڑ سے اکھیڑ دیے جائیں گے اگر ریچھ مہاراج کے حکم پر عمل نہ کیا۔''

''خس وخاشاک زمانے'' کئی صدیوں پر محیط تاریخی پس منظر میں گزرتے حالات وواقعات کا مہا بیانیہ ہے جس میں متحدہ ہندوستان کی معاشرتی زندگی مختلف مذاہب اور تہذیبوں کے حامل افراد کے باہمی اختلاط کی عکاسی پھر اس مشترکہ سماج کا انہدام جس کی دھول میں انسانیت منہ چھپا کر سکتی ہے۔ اسی راکھ سے پاکستان کی چنگاری کا بھڑکنا اور پھر اس کی نظریاتی مملکت کا بکھرنا یہ ایک بڑے کینوس کا عظیم ناول ہے جس میں کئی تہذیبیں تاریخیں المیے اور حادثات خصوصاً پنجاب کی بساط زمین پر برسرِ پیکار دکھائے گئے ہیں۔ اور آخر پھر وہی احساسِ زیاں۔

''کچھ بھی باقی نہ رہا تھا۔۔۔ نہ وہ گھوڑی اتھری اور نہ ہی مرزے کی بکی اور نہ وہ شانداری اور نہ وہ ہار۔''(۱۴)

تہذیبوں کا تصادم نظریوں کی آویزش، طبقات اور نسلوں کی تفریق عقیدوں اور ارادتوں کا شب خون اک لمبی داستان حزن وملال ہے جس میں بے شمار کردار سانحات تاریخی موڑ، زمانے معاشرتیں اس طرح ظہور کرتی ہیں کہ گزرتا ہوا وقت ایک موجزن سمندر نظر آتا ہے جس میں سب تیرتا اور پھر ڈوب جاتا ہے۔ صدیاں اور زمانے تہذیبیں اور کردار سب خس وخاشاک یہی زمانے اور وقت کا کڑوا سچ ہے کہ آخر فنا۔

یہ سچ اگر چہ اتنا ہی پرانا اور تلخ ہے۔ جتنا پرانا خود زمانہ اور مدنیت ہے لیکن اس کا اظہار صدیوں کے دھارے اور وقت کے تسلسل کے ساتھ جس طرح اس ناول میں ہویدا ہوتا ہے وہ کسی بھی تاریخ یا دستاویز سے زیادہ مستند، ٹھوس اور پُر اثر ہے۔ یہاں سانپوں کی فصل بھی لہلہاتی ہے اور امیر بخش کے بال ایک لمحہ کے حادثے میں اپنی سیاہ رنگت کھو کر سفیدی اوڑھ لیتے ہیں۔ یہ سفیدی اُس دانش کا ادراک ہے انسانوں کو طبقوں، فرقوں، عقیدوں، نظریوں اور سنہری خوابوں میں مقید کرنے والے عناصر کی یکجہتی اور نظریاتی انسلاک ازلی وابدی ہے۔ یہ عقیدے اور نظریے انسان کو اپنے غلاف میں ملفوف کر کے تہذیب شائستگی اور انسانیت کے فرضی اور منافقانہ نام تو دیتے ہیں لیکن دراصل یہی انسانوں کے درمیان نفرتوں اور قتل وغارت کا جواز بھی بنتے ہیں۔

انسان کا المیہ یہ ہے کہ وہ ان کا بآسانی شکار ہو جاتا ہے۔ وہ ان خوش رنگ غلافوں میں ملبوس خود کو باقی تمام عقیدوں اور نظریوں سے اعلیٰ وارفع سمجھنے لگتا ہے۔ اسی لیے ناول میں سانسی کا کردار ایک ہیرو کے طور پر آتا ہے جو اپنی جبلت اور فطرت کے ساتھ جیتا ہے اور پابندیوں یا کتر و بیونت سے عاری ایک سچے انسان کا نمائندہ کھرے سچ کے ساتھ جیتا ہے اگر چہ اس بحر زخار ناول میں متلاطم واقعات کردار حادثات المیات کثیر الجہات ہیں۔ کسی پہلو کو مرکزی نقطہ قرار نہیں دیا جا سکتا حادثات اور المیات کی فصل در فصل اُگتی اور کٹتی ہے اور شاید المیات کا تسلسل ہی اس کی بنیادی اکائی ہے۔ منشا یاد کے بقول:

''اس ناول کا کوئی ایک موضوع متعین نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ہر اچھے ناول کی طرح یہ بھی اپنے اندر زندگی کے سارے ہی رنگ اور ذائقے لیے ہوئے ہے اور اسے کسی جگہ ملک اور زمانے تک محدود نہیں کیا جا سکتا کہ اس میں کئی زمانے اور برصغیر پاک و ہند اور دنیا کے بہت سے اہم واقعات وسانحات اور تاریخی حوالے ملتے ہیں تاہم آسانی کے لیے ہم اسے ایک سماجی، سیاسی اور فکری ناول کہہ سکتے ہیں۔''(۱۵)

زمانے ڈھیر ہیں حادثات ان سے بھی زیادہ ہیں لیکن ایک حالیہ حادثہ انسانیت کا بڑا امتحان ثابت ہوتا ہے۔ جب جسموں کے چیتھڑے اڑانا جہاد اور معصوم انسانوں کا قتل عام انتقام کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر سفیر اعوان کی

رائے ہے۔

اگر خس وخاشاک زمانے کو گارشیا مارکیز کے عظیم ناول One Hundred Years of Solitude کا اُردو نعم البدل کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا انتساب اور آخری سے پہلے صفحے پر موجود ایک حوالے کے درمیان ربط معنی خیز اور توجہ طلب ہے جہاں وہ لکھتے ہیں:

''ایک آدم۔۔۔تم کون سے آدم کی بات کرتے ہو۔۔۔وہاں تو بے انت تھے اور تم اُن میں سے ایک ہو سکتے ہو۔۔۔اور یوں ہر آدم کی ایک حوا تھی۔۔۔اور ان کے بدن تو پیراہنوں سے آزاد تھے۔''(۱۶)

مجموعی طور پر تارڑ کے سبھی ناول ایک فکری اکائی کا تسلسل محسوس ہوتے ہیں جن کا آغاز پیار کا پہلا شہر (۱۹۷۴ء) جپسی (۱۹۸۱ء) میں موجود ذاتی المیات سے ہوتا ہے جو بہاؤ (۱۹۹۲ء) میں ہزاروں برس پرانی تہذیبی بنیادوں کی تلاش میں المیوں کی شناخت کرواتا ہے یہی شناخت راکھ (۱۹۹۷ء) میں جلتی بجھتی چنگاری کی صورت اختیار کرتی ہے۔ دیس ہوئے پردیس (۱۹۹۱ء)، قلعہ جنگی (۲۰۰۲ء) میں سیاسی حقائق کی تخلیقی تفسیر ہے تو اے غزال شب (۲۰۱۰ء) اور خس وخاشاک زمانے (۲۰۱۰ء) جیسے عظیم ناول فن ناول نگاری کے سنگ میل ٹھہرتے ہیں۔ ان تمام ناولوں کو سامنے رکھ کر اگر مصنف کے فلسفۂ زندگی اور نظریہ حیات کا تجزیہ کیا جائے تو عجب یکجائی اور اتحاد نظر آئے گا کہیں تضاد یا منتشر خیالی موجود نہیں فن کے اتنے طویل سلسلے میں کسی دوئی کے در آنے کا خدشہ ضرور رہتا ہے لیکن یہاں عجب یکتائی ہے کہ نسل انساں اور انسانیت کے درپے ساری قوتیں اور خطا کاریاں دراصل المیات کا تسلسل ہیں جن سے مفر ممکن نہیں۔ یہ مطالعہ انتہائی دلچسپ ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ اختر حسین، چہارسو، مدیر: گلزار جاوید، اسلام آباد: مارچ ۲۰۱۵ء، ص ۴۵
۲۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، بہاؤ کا مطالعہ، مشمولہ: فلیو لاہور: ایف سی کالج، ۲۰۰۸ء، ص ۴۸
۳۔ مستنصر حسین تارڑ، بہاؤ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۴
۴۔ غلام حسین میمن، ہمہ جہت شخصیت مستنصر حسین تارڑ تعلیم وتربیت، لاہور: فیروز سنز، ۲۰۱۵ء، ص ۴۱
۵۔ رشید امجد، ڈاکٹر، مشمولہ: دریافت، کراچی: شمارہ ۹، جلد ۳، نومبر ۱۹۹۵ء، ص ۵۸
۶۔ عظمیٰ طارق، بحوالہ غفور احمد، نئی صدی نئے ناول تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۴ء، ص ۱۴۵
۷۔ مستنصر حسین تارڑ، دیس ہوئے پردیس، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۲۲۵۔۲۲۶
۸۔ ممتاز احمد، ڈاکٹر، خان، اُردو ناول کے اہم زاویے، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۳ء، ص ۱۹۹
۹۔ مستنصر حسین تارڑ سے گفتگو، قراۃ العین طاہرہ، تسطیر، سہ ماہی خصوصی شمارہ، جلد ۳، جولائی اگست

۱۹۹۹ء،ص ۳۴

۱۰۔ مستنصر حسین تارڑ، قلعہ جنگی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۱۲۳۔۱۲۴

۱۱۔ غفور احمد، نئی صدی نئے ناول (تحقیقی وتنقیدی مطالعہ)، لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۴ء، ص ۱۶۱

۱۲۔ خالد فتح محمد، فریموں کے اندر لکھا گیا ناول، مشمولہ: چہار سو، مدیر: گلزار جاوید، اسلام آباد: مارچ ۲۰۱۵ء، ص ۳۶

۱۳۔ مستنصر حسین تارڑ، اے غزال شب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص ۸

۱۴۔ مستنصر حسین تارڑ، خس وخاشاک زمانے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص ۱۵

۱۵۔ منشا یاد، خس وخاشاک زمانے (مضمون)، مشمولہ: ماہنامہ الحمرا، مدیر: شاید علی خان، لاہور: نومبر ۲۰۱۰ء، ص ۴۲

۱۶۔ محمد سفیر اعوان، ڈاکٹر، خس وخاشاک زمانے ایک مابعد جدید تجزیہ مشمولہ: معیار، جولائی تا دسمبر، ڈاکٹر رشید امجد، ۲۰۱۲ء، ص ۴۰۷

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر روبینہ رفیق * ڈاکٹر فرزانہ کوکب **

سعادت حسن منٹو کے اسلوب میں جملوں کی نشتریت اور معنویت

Abstract: *For the last two decades researchers and critics have focused their attention towards Saadat Hassan Manto (1912-1955) and made voluminous efforts to publish his total works and evaluate him by each angle of socio-political and psychological criticism. However, Sajjad Sheikh, Dr Ali Sana Shakir and Anees Nagi are pioneers of this trend. In this paper the reasons of the popularity of Manto have been elucidated and irony as the lethal weapon of Manto's art has been elaborated with important examples.*

زندگی میں تعزیرات، فتووں، اور تہمتوں کا سامنا کرنے والا سعادت حسن منٹو اپنی وفات کے بعد ایک طرح سے پاکستان کا قومی افسانہ نگار بن گیا۔ پاکستان کی مزدور انجمنوں نے اپنے ایک ترجمان رسالے کا منٹو نمبر چھاپا، پنجاب یونیورسٹی جیسی محتاط یونیورسٹی نے اُس پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھنے کی اجازت دی، سو علی ثناء شاکر بخاری نے یہ مقالہ لکھ کر ڈاکٹریٹ کیا، پروفیسر سجاد شیخ نے ویو پوائنٹ لاہور میں پہلی مرتبہ یہ نکتۂ نظر پیش کیا کہ علی گڑھ یونیورسٹی نے اس پر اپنے دروازے طبی بنیادوں پر نہیں فکری بنیادوں پر بند کئے تھے۔ انیس ناگی نے منٹو کی شخصیت کے بعض پہلوؤں پر فکر انگیز سوالات اٹھائے اور بعد کے زمانوں میں وارث علوی، طاہرہ اقبال، عامر فہیم وغیرہ نے نقوش منٹو نمبر، گُلِ خنداں منٹو نمبر اور برگِ گل منٹو نمبر میں گراں قدر اضافے کئے۔

> ''منٹو ان چند معدودے چند ادیبوں میں ہے۔ جن کے ہاں جینے اور لکھنے کے مفاہیم لغوی نہیں ہوتے اور مراداً ایک ہو جاتے ہیں۔''(۱)

درحقیقت منٹو کے اسلوب میں جملے اور الفاظ اس قدر جاندار، متحرک، فعال اور غالب ہیں کہ بعض اوقات پوری کہانی، کہانی کے واقعات، کہانی کے موضوع کی تلخی اور زہرخندی، معنویت اور وسعت ایک طرف اور محض ایک

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ اسلامیہ بہاولپور۔
**اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

جملے یا کہیں کہیں ایک لفظ سے جھنجوڑ دینے اور رونگٹے کھڑے کر دینے کا ملکہ دوسری طرف۔ ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف لکھتے ہیں:۔

> ''حقیقت یہ ہے کہ منٹو لفظوں کی معنویت کو سمجھتا تھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس نے لفظ کی حرمت کو قائم رکھا اور کفایتِ لفظی سے صحیح معنوں میں کام لیا۔''(۲)

ویسے بھی منٹو اپنے اسلوب پر کسی خارجی آرائش کا غلاف نہیں چڑھاتا۔ خوبصورت اور انوکھی علامتیں اور رنگین سحر طراز الفاظ منٹو کے اسلوب کا حصہ ہو ہی نہیں سکتے۔ بلکہ بعض اوقات وہ زبان کا استعمال اس طرح کرتا ہے کہ لفظ دہکتے انگارے بن جاتے ہیں اور جملوں کی تلخی اور نشتریت میں اتنی شدت اور قوت ہے کہ یہ دل و دماغ کو چھیرے چلے جاتے ہیں۔ سعادت حسن منٹو کو بھی اس کا احساس تھا۔ اسی لئے تو اس نے کہا تھا:۔

> ''لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں۔ لیکن میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا۔ سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔''(۳)

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ منٹو کا اسلوب پڑھنے والے کو ایک ایسے تجربے سے ضرور دوچار کرتا ہے جس میں استعجاب بھی ہے اور اشتعال بھی۔ منٹو کے افسانوں کے موضوعات ان کا بیانیہ، مکالمے اور کہانی جس حد تک سنگینی اور بے رحمی لیے ہوئے ہوتے ہیں۔ وہیں بعض جملوں اور لفظوں میں یہ سنگینی اور کڑواہٹ، بے رحمی اور سنگ دلی کی اشیاؤں کو چھونے لگ جاتی ہے۔ منٹو کے طنز کا ہی وار کبھی خالی نہیں جاتا۔ ڈاکٹر انوار احمد نے اس حقیقت کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے:۔

> ''یہ واقعہ ہے کہ منٹو کا بنیادی وصف طنز ہے۔ اس کا جتنا موثر استعمال منٹو نے کیا ہے شاید ہی کسی اور نے کیا ہو۔''(۴)

منٹو کو خود بھی اپنے جملوں میں طنز کی بے رحم کاٹ اور سنگینی کا مکمل ادراک تھا۔ تبھی تو اس نے یہ اعتراف کرنے میں کسی ہچکچاہٹ کا مظاہرہ نہیں کیا اور اپنے قاری کو بڑی جرأت اور بے باکی سے یہ باور کراتا ہے:۔

> ''ہماری تحریریں آپ کو کڑوی کیسی لگتی ہیں۔۔۔۔ نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون کو صاف کرتے ہیں۔''(۵)

منٹو کو ادبی سرجن اور ادبی ڈاکٹر کا خطاب دینا ہی مناسب لگتا ہے اور اس ادبی سرجن اور ادبی ڈاکٹر کی ساری مہارت کے لئے اسکا ''طنز'' بھی ایک بہت بڑا ذریعہ اور حربہ ہے۔ جس سے وہ ضرورت کے مطابق کبھی نشتر کا کام لیتا ہے اور کبھی کڑوی کسیلی گولی کا۔ منٹو کے طنز کا وار کبھی خالی نہیں جاتا۔ اسکا طنز سے بھرپور لب ولہجہ اس کے افسانوں میں ہر حوالے سے جاری وساری دکھائی دیتا ہے۔'' ڈاکٹر انوار احمد پورے یقین سے یہ دعویٰ کرتے

ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''میں اگر کہوں کہ اردو افسانے کو منٹو نے یہ لہجہ سکھایا تو یہ مبالغہ نہ ہوگا۔''(٦)

منٹو کے لہجہ زہرناک تلخی بھرنے میں اس کے طنز اور معنی خیزیت سے بھرپور الفاظ اور جملوں کا کردار اتنا اہم اور نمایاں ہے کہ بعض اوقات ایک لفظ اور ایک جملے میں پوری واردات پنہاں ہوتی ہے اور یہ لفظ اور جملے منٹو کے مدعا کو ہی کما حقہ بیان نہیں کرتے بلکہ جہانِ معنی کے کہتے ہی دروا کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان لفظوں اور جملوں کو دودھاری تلوار کہا جائے یا زہر میں بجھے ہوئے نشتر۔ بہرحال یہ اپنا کام مکمل کر کے ہی چھوڑتے ہیں۔

منٹو کے پہلے افسانوی مجموعے ''آتش پارے'' میں شامل اس کا پہلا طبع زاد افسانہ ''تماشا'' اپنے موضوع، پس منظر اور نکتہ نظر کے حوالے سے جتنا حساس ہے اور ''جلیانوالہ باغ'' (۱۹۱۹ء) کے سانحے کی ساری ہولناکی، کرب اور انسانی نفسیات پر اس طرح کے المناک واقعات کے مہلک اثرات کو جتنی کامیابی سے بیان کرتا ہے وہیں اس افسانے کے آخر کے دو تین جملے جو ایک سات سالہ بچے اور اس کی والدہ کے بیچ میں ایک مکالمے کی صورت میں بیان کئے گئے ہیں، قاری کے رونگٹے کھڑے کر دیتے ہیں۔

خالد کے گھر کے سامنے جب ایک نوجوان لڑکا انگریز کی گولی کا زخم کھا کر گرتا ہے اور بے ہوش ہو جاتا ہے۔ خالد کا باپ خالد کے بلانے پر کھڑکی میں جا کر دیکھتا ہے مگر بادشاہ کے خوف سے اس کی مدد کرنے کے لئے باہر نہیں جاتا۔ آخر میں خالد روتے ہوئے اپنی ماں سے پوچھتا ہے کہ اس لڑکے کو کس نے مار؟ تو ماں جواب دیتی ہے کہ شرارت کی ہوگی اس نے۔ تو خالد پوچھتا ہے کہ اس لڑکے کا باپ سکول جا کر اس کے استاد کی شکایت ہیڈ ماسٹر سے نہیں کرے گا؟ تو ماں اور خالد کے بیچ میں مکالمہ ملاحظہ کیجئے:۔

> ''اس لڑکے کا ماسٹر بہت بڑا آدمی ہے۔''
>
> ''اللہ میاں سے بھی بڑا۔''

ننھے خالد کا معصومیت بھرا یہ سوال ''اللہ میاں سے بھی بڑا'' اس دنیا اور سماج کے ان تمام انسانوں کے منہ پر ایک بہت بڑا طمانچہ ہے۔ جہاں انسانی طاقت اور قوت کو ہی سب سے بڑا سمجھ لیا جاتا ہے۔ جبکہ دنیا کے تقریباً تمام مذاہب میں یہ اعلان کرتے ہیں کہ اصل طاقت اور قوت کا منبع صرف وہ ہی ہستی ہے جو ہم سب کی بلکہ اس پوری کائنات کی خالق ہے جو سب دنیاوی طاقتوں سے بڑی ہے اور سب کچھ اس کے دائرہ اختیار میں ہے پھر بھی انسان پر اپنے ہی جیسے دوسرے انسانوں کو Power سمجھ کر ان کے خوف میں مبتلا اور مغلوب ہو جاتا ہے۔

منٹو کو غلامی اور غلام بنانے والوں سے شدید نفرت تھی۔ اس لئے انگریزوں سے اپنی نفرت کا اظہار

کے لئے منٹو ''نیا قانون'' اور ''خونی تھوک'' جیسے افسانے بھی تخلیق کرتا ہے۔

''خونی تھوک'' میں جب ایک انگریز صاحب ایک بڑے قلی کو ٹھوکر مار کر گرا دیتا ہے۔ قلی اپنی جان کی قیمت دس روپے لگتی دیکھ کر ''صاحب'' کو اپنے قریب بلا کر اس کے منہ پر تھوک دیتا ہے اور خالد کی گود میں دم دے دیتا ہے اور جج ملزم کو معمولی جرمانے کے بعد بَری کر دیتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو ایک جملے میں ایک استحصالی اور ریاکار نظامِ معاشرت اور دوہرے معیار پر استوار نظام قانون کا پردہ کچھ اس طرح سے چاک کرتا ہے:۔

''قانوں کا قفل ضرور طلائی چابی سے کھل سکتا ہے۔ مگر ایسی چابی ٹوٹ بھی جایا کرتی ہے۔''

''نیا قانون'' میں منگو کوچوان کی انگریزوں کی غلامی اور نفرت آمیز سلوک سے نجات کی امید توڑ دینے کے لئے صرف ایک جملہ میں ہی پورا مدعا بیان کر دیا گیا ہے اور یہ جملہ صرف منگو کوچوان کو ہی نہیں بلکہ باقی سب کو ہی اچھی طرح باور کرواتا ہے کہ طاقتوروں کے بنائے ہوئے ایک استحصالی اور غیر متوازن معاشرے میں قانون کی نئی نئی تعبیریں محض طاقتور کو مزید طاقتور بنانے اور کمزور کو کمزور تر کرنے کے لئے کی جاتی ہیں:۔

''نیا قانون، نیا قانون، کیا بک رہے ہو۔ قانون وہی ہے پرانا۔''

ایک نا انصاف اور ظالمانہ سماج میں نظام قانون صرف طاقتوروں کے ہاتھ مضبوط کرتا ہے کمزوروں کے لئے صرف ایک ہی قانون ہے جو انہیں نا انصافی اور ذلت کے سوا کچھ نہیں دیتا۔ پھر خواہ وہ عدالت انگریز سرکار کی ہو یا پاکستان کی۔ ساڑھے تین آنے میں جب پھگو بھنگی دو دن کی بھوک سے مجبور ہو کر کریم درزی کی جیب میں ہاتھ ڈال کر ساڑھے تین آنے نکال لیتا ہے۔ (حالانکہ وہ درزی اسکا پانچ روپے کا مقروض تھا) تو پاکستانی عدالت اسے ایک برس کے لئے جیل بھیج دیتی ہے۔ یہاں اس افسانے کا ایک کردار ''رضوی صاحب'' ان جھوٹے دنیاوی طاقتوروں کے مقابلے میں اس حقیقی طاقتور یعنی خدا کو بڑی جرات سے مخاطب کر کے کہتا ہے:۔

''اگر کوئی خدا ہے تو میری اس سے درخواست ہے کہ خدا کے لئے تم یہ انسانوں کے قوانین توڑ دو۔ ان کی بنائی ہوئی جیلیں ڈھا دو۔ اور آسمانوں پر اپنی جیلیں خود بناؤ۔ خود اپنی عدالت میں ان کو سزا دو۔''

اور پھر یہ آخری جملہ اندرونی کرب اور اذیت کی شدت کو ایک بھرپور احتجاج کی شکل دے دیتا ہے جو ایک زہرناک طعنے کی صورت اختیار کر لیتا ہے:۔

''کیونکہ اور کچھ نہیں تو کم از کم خدا تو ہو۔''

درحقیقت منٹو ظالم یا مظلوم سے زیادہ اس سماج اور نظام کے درپے ہے جو انسانوں کو ظالم اور مظلوم بناتا ہے

طاقتور اور کمزور میں تقسیم کرتا ہے۔ محمد حسن عسکری کے بقول:۔

''انہوں نے (منٹو) ظالموں پر لعنت بھیجی ہے نہ مظلوموں پر آنسو بہائے ہیں۔ انہوں نے یہ فیصلہ نہیں کیا کہ ظالم لوگ بُرے ہیں یا مظلوم اچھے۔'' (۷)

منٹو کے لئے وہ سماج، نظام اور تہذیب و تمدن ہرگز قابل قبول نہیں جس میں طاقتور اور ظالم ہو۔ غلط و صحیح، جائز و ناجائز جو جی میں آئے کر کے گزرے لیکن کمزور کے لئے کسی بھی صورت میں احتجاج کرنے کی بھی گنجائش نہ ہو۔

منٹو کے افسانہ ''نعرہ'' میں جب سیٹھ اپنے مکان کا دو مہینہ کا کرایہ نہ دے سکنے پر کیشو لال کو گالیاں دیتا ہے اور کیشو لال اس کے بعد شدید ذہنی اذیت اور نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تو افسانے کے آخر میں جب اس سے اور کچھ نہیں بن پڑتی تو وہ ایک عالیشان ہوٹل کے نیچے کھڑے ہو کر منہ اوپر کر کے اپنی بھڑاس کان کے پردے پھاڑ دینے والے ایک نعرے ''ہت تیری'' کی صورت میں نکالتا ہے۔ یہ نعرہ سن کر ایک شخص اپنی بیوی سے جو یہ شور سُن کر ڈر جاتی ہے کہتا ہے۔ ''پگلا ہے''۔

یہ محض دو لفظ نہیں بلکہ ایک ایسا آئینہ ہیں جس میں منٹو اس نظام میں ایک کمزور فرد کی بے بسی کو بڑے غور سے دیکھتا ہے اور پھر اس ظالم نظام کے تضاد کو ہمارے سامنے عیاں کر دیتا ہے۔ انقلاب کا خیال اور نئے نظام کی تمنا اپنی جگہ مگر انجام کار محض ایک احساسِ تکلیف اپنی جگہ ایک بڑی حقیقت اور منٹو اس حقیقت کو دکھاتا ہے۔

ایک ریاکار، تضادات پر مبنی اور استحصالی نظامِ معاشرت میں مذہب کی آڑ میں وحشت و بربریت کا کھیل جس طرح کھیلا جاتا ہے۔ منٹو اس سفاک کھیل کا پردہ چاک کرنے کے لیے بھی اپنے جملوں کے نشتر بڑی مہارت سے چلاتا ہے۔

''موذیل'' جب ترلوچن اور اس کی محبوبہ کرپال کور کو مذہبی جنونیوں کے ہاتھوں قتل ہونے سے بچاتے ہوئے سیڑھیوں سے لڑھک کر شدید زخمی ہو جاتی ہے اور جب ترلوچن اس کے ننگے بدن پر اپنی پگڑی اتار کر پھیلاتا ہے تو موذیل اپنے ننگے بدن سے ترلوچ کی پگڑی ہٹاتی ہے اور کہتی ہے:۔

''لے جاؤ اس کو۔۔۔۔ اپنے اس مذہب کو۔ مذہب کے نام لیوا ایک انسان کے ننگے جسم کو دیکھ کر تو شرم سے پانی پانی ہو جاتے ہیں مگر ننگِ انسانیت کسی فعل سے ان کی پیشانی پر ندامت کا ایک قطرہ نہیں آتا۔''

یہ جملے پڑھ کر کسی کے بھی رونگٹے کھڑے ہو جائیں گے۔ دنیا کے کسی بھی مذہب میں مذہبیت اور مذہب کے نام پر کسی بھی شناختی حوالہ کو انسانی جان سے اہم یا قیمتی نہیں سمجھا گیا اور مذہب بچانے کے نام پر انسانوں کی بلی

چڑھاتا، سوائے جاہلیت، وحشت اور بربریت کے کچھ نہیں۔

ایک اور افسانے ''خالی بوتلیں خالی ڈبے'' میں منٹو اپنے ایک کردار کے ذریعہ مذہب کے نام نہاد ٹھیکیداروں پر، بہت کھل کے ہتک آمیز طنز کرتا ہے۔

''وہ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جاسکتے ہیں۔''

بلاشبہ ایک ماہر سرجن عملی جراحی کے سارے اوزاروں کی مدد سے جو کام کرگزرتا ہے۔منٹو وہی کام ایک یا دو لفظوں یا جملوں سے کرگزرتے ہیں۔کسی بھی معاشرے میں غلط مذہبی عقائد اور رسومات کے گورکھ دھندے اور توہمات کے پُرفریب نظام پر اتنا گہرا طنز کرنے کی جرأت کرنے کے لیے کسی ''منٹو'' کی ہی ضرورت ہوگی، جو اپنے افسانے کے ایک کردار ''بابو گوپی ناتھ'' سے یہ جملہ کہلواتا ہے:۔

''رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے۔''

منٹو کے ایک اور افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں ایک پاگل جب اپنے دوست سے پوچھتا ہے کہ یہ پاکستان کیا ہوتا ہے۔تو وہ بڑے غور وفکر کے بعد جواب دیتا ہے۔

''ہندوستان میں ایک ایسی جگہ جہاں استرے بنتے ہیں۔''

تقسیم ہند کے حوالے سے فسادات کی آگ کی ہولناکی اپنی جگہ اور منٹو کے اس ایک جملے اور اس جملے میں بھی محض ایک نقطہ ''استرے'' کو ایک پورا آتش فشاں کہا جاسکتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ لفظ ''استرا'' بلاغت، معنی خیزی اور تفہیم کے سارے مقاصد پورے کردیتا ہے۔

''نگار عظیم'' اس لفظ کی تفہیم تو اس کی پوری معنی خیزیت کے ساتھ کچھ اس طرح کراتے ہیں۔

''استرے ہی کیوں؟ تاکہ سکھوں اور مسلمانوں کی داڑھیاں اور ہندوؤں کی چوٹیاں صاف کی جاسکیں۔جس سے یکسانیت پیدا کی جاسکے۔''(۸)

ظلم وزیادتی، ناانصافی، ریاکاری، استحصال پر مبنی سماج اور نظامِ معاشرت کا کوئی گوشہ کوئی پہلو منٹو کی نظر سے پوشیدہ نہیں رہ سکتا۔

ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:۔

''اردو افسانے میں جب بھی حق، انصاف کی خاطر بے باکی اور مزاحمت، ریاکاری کے خلاف للکار، انسانیت سے لگاؤ کے بلند آہنگ اقرار اور آزادیٔ اظہار کا ذکر ہوتا ہے۔سعادت حسن منٹو کا حوالہ ناگزیر ہوجاتا ہے۔''(۹)

منٹو کے افسانوں پر روس اور فرانسیسی افسانوں نگاروں کے گہرے اثرات ہیں لیکن تقلید کی بجائے اجتہاد کا رنگ غالب ہے۔اس لیے منٹو کی حقیقت نگاری گرگنیف، چیخوف، موپساں اور بالزاک سے خاصی حد تک مختلف ہے۔مذکورہ افسانہ نگاروں کے ہاں حقیقت کی ترجمانی میں ایک دھیما پن پایا جاتا ہے جبکہ منٹو کے ہاں ایک تیزی، تندی اور تیکھا پن ہے اور یہی تیزی، تندی اور تیکھا پن منٹو کی حقیقت نگاری کی پہچان ہیں۔

روس افسانہ نگاروں میں سے بھی منٹو بالخصوص چیخوف اور میکسم گورکی دونوں سے زیادہ اثر لیتا ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی اس کا تقابل کچھ اس طرح کرتے ہیں:۔

''گورکی کے ہاں زندگی کے نظام اقدار کا جو واضح اور گہرا شعور ملتا ہے۔وہ منٹو کے ہاں نسبتاً کم ہے۔اس لیے وہ گورکی کے مقابلے میں چیخوف کی طرف زیادہ مسائل معلوم ہوتا ہے۔کیونکہ گورکی کے ہاں زندگی کا تجزیہ ہے، چیخوف کے ہاں اس کی عکاسی ہے۔''(۱۰)

سجاد شیخ نے بھی اپنے ایک مضمون ''منٹو اور روسی ادیب'' میں منٹو کے ایسے افسانوں کا ذکر کیا ہے اور فہرست دی ہے۔جن پر روس ادیبوں کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

منٹو کا ایک افسانہ ''شغل'' جو میکسم گورکی کے افسانہ ''Twenty six men and a girl'' کو تکنیک سے لکھا گیا ہے اس افسانہ میں کچھ مزدور جو صبح سے شام تک ایک پہاڑی سڑک پر کام کرتے رہتے ہیں۔ایک دن اس سڑک پر ایک موٹر آتی ہے جس میں سے ایک نوجوان برآمد ہوتا ہے۔اور سنتو چمار کی بیٹی رام دائی کو لے کر چلا جاتا ہے اور وہ پنڈت جو رام دائی کو موٹر میں بٹھاتا ہے اس پنڈت اور مزدوروں کے بیچ مکالمہ کچھ اس طرح سے ہوتا ہے۔پنڈت کہتا ہے:۔

''امیر آدمی ہیں ان کے شغل کچھ اسی طرح کے ہوتے ہیں۔''

مکالمہ میں کمزور، مجبور اور بے بس انسانوں کی بے بسی کا احساس ایک ایسے زہر خند طنز میں ڈھل جاتا ہے جو جتنا عیاں ہے اس سے کہیں زیادہ پنہاں ہے۔ایک ایسے سماج پر منٹو ایک جملے سے بھرپور وار کرتا ہے۔جس میں جابر اور طاقتور کے لیے کمزور اور مجبور انسانوں کی جان اور عزت سے کھیلنا بھی ایک شغل ہے۔

آفات، مصائب یا بلائیں خواہ آسمان سے نازل ہوں یا دنیا والوں کی اپنی پیدا کردہ غریبوں اور کمزوروں کو ہی اپنا شکار بناتی ہیں۔مقتدر طبقہ عام طور پر ان سے محفوظ ہی رہتا ہے۔منٹو کے ایک افسانے ''پانچ دن'' کا ایک کردار 'سکینہ' ہے۔بنگال کے قحط میں انسانوں کی موت کی منڈی جس طرح لگی۔سکینہ اس کو دیکھنے اور

خوداس قحط کا شکار ہوجانے کے بعداس کی سوچ اورلب ولہجہ میں انسانی بے بسی اور بے چارگی اپنا اظہار ایک زہر آلود طنز کے ساتھ کچھ اس طرح کرتی ہے:۔

''میں نے سوچا ایک آدمی کا مرنا موت ہے۔۔۔۔ایک لاکھ آدمیوں کا مرنا تماشا ہے۔۔۔۔اول تو اتنے آدمیوں کا مرنا ہی سب سے بڑی حماقت ہے۔''

منٹو سماج اور معاشرے کے ان پہلوؤں جو معاشرے کے لیے ناسور کی حیثیت رکھتے ہیں کو جس بے رحمی، جرأت اور بے باکی سے بیان کرتا ہے۔منٹو کے جملے اور الفاظ اہم کردار ادا کرتے ہیں جو نہ صرف منٹو کے نکتۂ نظر اور مافی الضمیر کو پوری مہارت سے سامنے لاتے ہیں بلکہ منٹو کے لیے اس کے حصولِ مقصد کا سب سے اہم ذریعہ اور معاون ومددگار بھی قرار پاتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ منٹو اور فحاشی، مشمولہ:منٹو۔حقیقت سے افسانے تک، شمیم حنفی، اشاعت اول، شہرزاد، کراچی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷

۲۔ سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری از ڈاکٹر احمد بختیار اشرف، مشمولہ منٹو کی بیس کہانیاں، مرتبہ ڈاکٹر اے بی اشرف، ڈاکٹر انوار احمد، کاروان ادب، ملتان صدر، ص ۲۹۱،۲۹۲

۳۔ لذتِ سنگ از سعادت حسن منٹو، مشمولہ لذتِ سنگ۔سعادت حسن منٹو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۱۵

۴۔ سعات حسن منٹو۔برصغیر کا تخلیقی ضمیر، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ڈاکٹر انوار احمد، نقشِ ثانی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۲۶۷

۵۔ افسانہ نگار اور جنسی مسائل از سعادت حسن منٹو، مشمولہ:منٹو۔حقیقت سے افسانے تک، شمیم حنفی، اشاعت اول، شہرزاد، کراچی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۵۴

۶۔ سعات حسن منٹو۔برصغیر کا تخلیقی ضمیر، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ڈاکٹر انوار احمد، نقشِ ثانی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۲۴۰

۷۔ حاشیہ آرائی از محمد حسن عسکری، مشمولہ سیاہ حاشیے، سعادت حسن منٹو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵

۸۔ منٹو کا سرمایہ فکر وفن، از نگار عظیم مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک لیجنڈ، مرتبہ ڈاکٹر ہمایوں اشرف، اشاعت اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص ۸۶۵

۹۔ سعات حسن منٹو۔برصغیر کا تخلیقی ضمیر، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ڈاکٹر انوار احمد، ص ۲۴۰

۱۰۔ منٹو کی حقیقت نگاری از عبادت بریلوی، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک لیجنڈ، مرتب ڈاکٹر ہمایوں اشرف، ص ۴۳۴

☆☆☆☆☆

نازش ارشاد* ڈاکٹر محمد رحمان**

عطیہ سید کی افسانہ نگاری: ایک مطالعہ

Abstract: *There are some prominent writers of Urdu Literature in Haara region but Dr.Syed Abdullah is one of the best writers among them . He was not only a critic , but a good researcher at the same time . Atiya Syed , his daughter is also a philosophical fiction writer . She is the author of three novels and a collection of three short stories . Her collections of short stories are HIKAYAT-E-JUNOO , KHAZAN MAIN KONPAL and DASHT BARISH AOUR RAAT . She describes different aspects of the society which are about the present. The researcher discusses all these aspects of the Atiya syed's short fiction.*

عطیہ سید اردو ادب کی معروف افسانہ نگار ہیں۔وہ اردو کے ممتاز محقق، دانشور، نقاد اور ماہر تعلیم ڈاکٹر سید عبداللہ کی صاحبزادی ہیں۔ڈاکٹر سید عبداللہ نے اردو زبان وادب کے لیے بے شمار خدمات انجام دیں اور اپنی پوری زندگی اردو زبان کے فروغ کے لیے وقف کردی تھی۔

عطیہ سید کا شمار اسّی (۸۰) کی دہائی کی ان خواتین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنی فکری و فنی صلاحیتوں کی بدولت فنِ افسانہ نگاری میں شہرت حاصل کی اور قارئین کے دل ودماغ کو اپنا گرویدہ بنالیا۔علم و ادب سے ان کا رشتہ بہت پُرانا ہے۔ان کے ہاں زندگی کے مختلف روپ الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ان کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۸۷ء میں افسانہ " کرسمس کی شب " سے ہوا جو سب سے پہلے ۱۹۸۸ء میں رسالہ " فنون میں شائع ہوا جسے ادبی حلقوں نے بے حد سراہا اور اس حوصلہ افزا ردعمل کے نتیجے میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''شہرِ ہول'' منظر عام پر آیا۔عطیہ سید کا بنیادی حوالہ ایک فلسفی کا ہے لیکن انہوں نے افسانہ نگاری فسادات اور بستیوں کا اُجڑنا جیسی جزئیات ناصر کی غزل میں بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ہجرت ہی ان کو یادِ ماضی

*ایم فل ریسرچ اسکالر۔
**اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ۔

میں بھی خوب نام پیدا کیا۔ان کے افسانے مختلف موضوعات کا احاطہ کرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ان کے ہاں رومان ،حقیقت اور عصر حاضر کے تمام مسائل کہانی کی صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں ۔انہوں نے اپنے افسانوں کو متنوع موضوعات اور منفرد و رنگین اسلوب سے سجایا ہے اور ان علامات اور استعارات کا استعمال کرتے ہوئے وہ انتہائی فنکاری اور چابکدستی کا مظاہرہ کرتی ہیں ۔ یہ علامات قاری کو بھول بھلیوں میں گم نہیں کرتیں بلکہ اسے حقیقت سے آشنا کرتی ہیں ۔(۱)

افسانہ نگاروں کے اس ہجوم میں اپنی ذات کی انفرادیت کو منوانا اور اپنے داخلی و خارجی کرب کو نمایاں کرنا کوئی آسان کام نہیں مگر نگاہ بینا اور عقل و عرفان ہو تو کائنات کے ذرے ذرے میں بے پناہ موضوعات نظر آتے ہیں ۔کائنات کی ہر اعلیٰ وارفع چیز کہانی کا موضوع بن سکتی ہے ۔اسّی (۸۰) کی دہائی میں افسانہ لکھنے کے سفر کا آغاز کرنے والی اس افسانہ نگار کے ہاں امریکن بود و باش ،حقیقت ماضی کی یاد ،تنہائی ،غم ،اُداسی ،انسانی جذبات کے مرقعے ،اجتماعی نا آسودگیاں ،غرض ان تمام پہلوؤں کو پیش کرنے کا انداز مختلف ہے ۔ان کا اپنا منفرد اسلوب ہے جس میں سنجیدگی ،گہرائی ،وسعت اور جدت ہے ۔فلسفہ ،عالمی ادب ،تاریخ ،عالمی سیاست ان سب پر عطیہ سید کی گہری نظر ہے اور کمال خوبی سے وہ یہ علم اپنے افسانوں میں غیر محسوس طریقے سے سمو دیتی ہیں ۔

عطیہ سید کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کے افسانے فنی اور فکری حوالے سے قابل تحسین ہیں ۔ان کے افسانے عصر حاضر کے تمام تقاضوں اور رجحانات کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں ۔ وہ رومان اور حقیقت کو ساتھ لے کر چلتی ہیں ۔ان کی کہانیوں میں عشق و محبت کے جذبات بھی ملتے ہیں اور معاشرتی و سیاسی مسائل کا بیان بھی ۔افراد کی ذہنی الجھنیں ،پریشانیاں اور مادہ پرستی بھی عطیہ سید کے افسانوی موضوعات کا حصہ ہیں ۔ان کے ہاں سماجی زندگی سے حاصل شدہ موضوعات وسعت فکر کی بلندی ،تجربات کی گہرائی ،مشاہدے کی گہرائی اور فن کی پختگی سے تشکیل پاتے ہیں ۔

عطیہ سید کے افسانوں میں اسلوبیاتی حوالے سے بھی رنگا رنگی اور تنوع نظر آتا ہے ۔سادگی ،سلاست اور روانی ان کی کہانیوں کا نمایاں وصف ہے ۔وہ روایت کی پاسداری بھی کرتی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ جدت پسندی بھی ان کی فکشن میں جگہ پاتی ہے ۔ان کے افسانوں میں شعری وسائل ،اساطیری حوالے اور تلمیحات و

استعارات کا فنی استعمال بھی دکھائی دیتا ہے ۔حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی تمثیلی اور شاعرانہ اسلوب بھی عطیہ سید کے فن کا خاصہ ہے ۔ وہ اپنے افسانوں میں جزئیات نگاری پر خاص توجہ دیتی ہیں جس سے اُن کی تحریروں میں روانی آجاتی ہے اور افسانوں میں مقصدیت اور افادیت واضح طور پر نظر آتی ہے ۔وہ اپنے مقصد کو بیان کرنے کے لیے نہایت مناسب اور موزوں الفاظ کا استعمال کرتی ہیں ۔ان کی زبان میں شیرینی شائستگی اور روانی موجود ہے ۔وہ اپنے جذبات کو خوبصورت لفظوں میں ڈھالنے کا فن بخوبی جانتی ہیں ۔ان کے افسانے محض ذاتی آشوب کا بیان نہیں بلکہ وہ اپنے ماحول اور گردوپیش سے بھی غافل نہیں رہیں ۔ان کی کہانیاں فکر و نظر کی تمام تر گہرائی اور وسعت سمیٹے ہوئے ہیں ۔ زمانے کے مزاج سے آشنا اس افسانہ نگار کے ہاں مشاہدے کی گہرائی ،موضوعات کا اچھوتا پن ،لہجے کی تروتازگی اور ندرتِ بیان ایسی خوبیاں ہیں جن کی بدولت اُن کے افسانے شہرت کی بلندیوں تک جا پہنچتے ہیں ۔جذبے کا سچا اور کھرا اظہار ان کے فن کا خاصہ ہے ۔زندگی کے حقائق کے ساتھ ساتھ ان کے افسانے کلاسیکیت اور جدت کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں ۔

انھوں نے زندگی کے حالات و واقعات کو جس طرح دیکھا ،پوری سچائی اور خلوص کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا ۔دردمندی پوری طرح اُن کی کہانیوں پر چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے ۔اس دردمندی کے سوتے امریکن طرز زندگی اور معاشی ، سیاسی و سماجی اور معاشرتی حالات سے پھوٹتے ہیں ۔ان کی اکثر کہانیوں میں امریکن زندگی سے گہری واقفیت رچی بسی ہوتی ہے ۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعے امریکی معاشرت کا ایک وسیع منظر نامہ پیش کرتی ہیں جو اُن کے گہرے مشاہدے اور شعور کا مظہر ہے ۔انہوں نے اپنے افسانوں میں امریکن طرز زندگی کے نقائص کو نہایت عمدہ پیرائے میں بیان کیا ہے ۔وہ اس معاشرے کی نفسانفسی ،دولت کی چکاچوند ،افراط و تفریط اور سرمائے کے ارتکاز کے ساتھ ناداری ،غربت اور محرومی کو ادل بدل کر نہایت مہارت سے قاری کے سامنے لاتی ہیں ۔اسی موضوع کے زیر اثر وہ بیرون ملک میں آباد تارکین وطن کو درپیش ذہنی و جذباتی اور عملی مسائل کے ساتھ ساتھ انسان کے بدلتے ہوئے رویوں کو بھی اپنے افسانوں کا حصہ بناتی ہیں ۔

عطیہ سید ایک حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں ۔وہ تخیلی دنیا کی مصوری اور تصویر کشی کرنے کی بجائے حقیقی

دنیا کے واقعات کو اپنا موضوع بناتی ہیں۔ وہ بڑی کامیابی سے معاشرتی حقیقت نگاری اور انسان کے تحت الشعور کی بہت سی ڈھکی چھپی حقیقتوں کو واضح کرتی ہیں۔ اُنھوں نے مختلف کرداروں کے ذریعے ایک ہی معاشرے میں مقیم افراد کے متضاد طبقاتی فرق کو بہت عمدگی سے اپنی کہانیوں میں بیان کیا ہے جس کے اظہار کے لیے وہ خوبصورت علامات اور استعارات سے استفادہ کرتی ہیں۔ ایک طرف وہ معاشرے میں پھیلنے والی بھوک، افلاس اور اس کے اثرات کی نشاندہی کرتی ہیں تو دوسری طرف فرقہ وارانہ فسادات کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دیتی ہے۔ اگرچہ عطیہ سید کے ہاں جذباتی وابستگی، جنسی موضوعات اور رومان کا ذکر خال خال ہی دکھائی دیتا ہے لیکن ان مرقعوں میں بھی انفرادیت اور تکنیکی وفنی ندرت اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ ان کے افسانوں کی جڑوں میں تہذیبی بازیافت کا عمل بھی موجود ہے۔ وہ ماضی کے دریچوں میں جھانک کر کھوئے ہوئے مناظر کی تلاش کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ عطیہ سید کے اکثر افسانے متصوفانہ رجحان کے تحت لکھے گئے ہیں۔ وہ گرجا گھروں کی پُراسراریت، مریم کے مجسموں اور نیم تاریکیوں سے متاثر دکھائی دیتی ہیں جو اُن کے روحانی ہونے کی دلیل ہے۔

عطیہ سید کی اکثر کہانیاں سفرناموں کے انداز میں لکھی گئی ہیں جبکہ کچھ کہانیوں میں طنز و مزاح ہے۔ اس سے بھی قاری محظوظ ہوتا ہے۔ ان کے ہاں تہذیبی حوالے سے براہ راست اور زیریں سطح پر طنز کی لہر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

عطیہ سید کا شمار اُن افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنی ذہانت، عمیق مشاہدے اور فنِ افسانہ نگاری کی بدولت اردو ادب میں ایک غیر معمولی مقام حاصل کیا۔ ان کی کہانیوں کی سب سے بڑی فنی خوبی ان کی سلیس زبان اور سادہ بیانی ہے۔ وہ بوجھل اور بھاری بھرکم الفاظ وتراکیب سے اپنے افسانوں کو خوبصورت بنانے کی کوشش نہیں کرتیں بلکہ اس کی جگہ اپنے آس پاس بکھری حقیقی زندگی سے اخذ شدہ علامات اور استعارات کا استعمال کرتی ہیں جو ہر طبقے کے قاری کے لیے سمجھنا آسان ہوتا ہے۔

عطیہ سید کو کردار نگاری پر زبردست قدرت حاصل ہے۔ ان کے کردار اور ان کے آس پاس پھیلے معاشرے اور ماحول کے ان گنت کرداروں میں چند منتخب لوگ ہیں۔ جو ان کے مقاصد کے حصول میں ان کے ساتھ قدم بہ قدم چلتے ہیں۔ یہ کردار زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھتے ہیں۔ عطیہ سید نے اپنے معاشرے کے ان

کرداروں کو جس انداز میں دیکھا، پرکھا اور آزمایا اسی صورت اپنے افسانوں میں بیان کیا۔ عطیہ سید کی فنکاری کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا مختصر سا تعارف کراتی ہیں اور پھر کردار خود اپنے عمل اور فعل سے اپنی شخصیت کی تعمیر کرتا ہے۔

عطیہ سید مکالمہ نگاری کے فن سے بھی واقف ہیں اور مکالمے کی ضرورت وحدود سے آگاہ ہیں۔ ان کے مکالمے بے ساختہ اور فطری رنگ لیے ہوئے ہیں۔ ان میں کہیں بھی مصنوعی پن کا احساس نہیں ہوتا بلکہ یہ مکالمات کرداروں کے افعال، حرکات وسکنات اور ان کی نفسیات سے روشناس کروانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

عطیہ سید نے اپنے افسانوں میں جو فضا بندی اور منظر نگاری کے نمونے پیش کیے ہیں وہ نہ صرف افسانے میں رنگا رنگی اور سحر انگیزی پیدا کرتے ہیں بلکہ وہ قاری کو آخر تک کہانی کے ساتھ باندھے رکھتی ہے اور قاری خود کو اس منظر کا حصہ محسوس کرتا ہے۔ ان کے ہاں مناظر کی کیفیات کی تجسیم کا عمل بار بار دکھائی دیتا ہے۔ عطیہ سید کی اکثر کہانیاں منظر کشی اور جزئیات کے ذریعے آگے بڑھتی ہیں لیکن ان کی تفصیلات کہانی میں جھول پیدا نہیں کرتیں بلکہ یہ تمام اجزا مل کر ان کی کہانی کو مزید پُر تاثیر اور دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ (۲)

عطیہ سید کے افسانے بیانیہ لیکن حددرجہ جاذب توجہ نثر کے نمونے ہیں۔ ان کے افسانوں میں مکالمے کم اور بیانیہ انداز زیادہ ہے۔ وہ بیانیہ تکنیک کی مختلف اقسام کو اپنے افسانوں میں استعمال کرتی ہیں۔ بعض اوقات وہ خود ان کرداروں میں جیتی جاگتی محسوس ہوتی ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ واقعات خود ان کی زندگی کا حصہ ہوں۔ وہ خود کلامی کی تکنیک سے بھی اپنے افسانوں کے حسن کو بڑھاتی ہیں۔ عطیہ سید مستقل مزاج اور یکتا ہیں۔ اپنی وضع قطع، لباس اور گفتگو وغیرہ میں بھی انفرادیت پسندی کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ اس مقصد کے زیر اثر وہ نئی تشبیہات واستعارات استعمال کرتی ہیں اور ہر نئے خیال کو ان استعارات کے پردے میں بیان کرتی ہیں اور اپنا مقصد قاری کے سامنے رکھتی ہیں۔

عطیہ سید کے افسانوں میں تشبیہات واستعارات کا ایک جہان آباد ہے۔ اپنی تحریروں کو دلکش اور پُرکشش بنانے کے لیے کئی جگہوں پر محاورات اور ضرب المثال سے بھی کام لیتی ہیں۔ وہ موقع محل کی مناسبت سے محاورات کا استعمال کرتی ہیں جس سے کہانی کی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے۔ فلیش بیک بھی ایسی فنی خوبی ہے جو عطیہ سید

کے اکثر افسانوں میں نظر آتی ہے۔اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے وہ ماضی اور حال کی کڑیوں کو ملاتی ہیں اور ماضی کے سہانے وقت میں پناہ لیتی ہیں۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ خوبصورت اور معیاری لفظیات ، شعریت ،استعاراتی انداز ، علامتی رجحان ، بیانیہ انداز ، مکالماتی اسلوب اور کہیں کہیں تحریری اسلوب ایسے عناصر ہیں جو ان کے افسانوں کو فنی لحاظ سے منفرد اور مضبوط بناتے ہیں۔عطیہ سید کے افسانوں کے اہم موضوعات منطقی پلاٹ ، بے ساختہ مکالموں ،نفسیاتی تجزیہ اور اُن کی فلسفیانہ سوچ نے اُن کو ایک عمدہ افسانہ نگار بنا دیا ہے۔

"شہرِ ہول" ایک متاثر کُن افسانہ ہے۔اس افسانے کا موضوع مغربی معاشرے میں پائے جانے والے ایسے لوگوں کے بارے میں ہے جو پیسے کمانے میں ڈوبے ہوئے ہیں۔دن رات ڈالر اور پاونڈ حاصل کرنے کی دوڑ۔اولاد کو والدین کی پرواہ نہیں۔عطیہ سید نے اُس مغربی تہذیب کا بغور مشاہدہ کیا۔یہی کچھ ''شہر ہول'' کا موضوع ہے۔اس افسانے کو پڑھ کر بندہ حیرت میں ڈوب جاتا ہے کہ عطیہ سید مغربی تہذیب سے کس حد تک واقف ہیں۔

عطیہ سید کے ایک اور مجموعے ''حکایتِ جنوں'' میں شامل افسانے پاکستانی معاشرے کے احساسات وجذبات اور مسائل کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ان کے اکثر افسانوں کے پلاٹ امریکہ کی روشنی اور فضا میں ہیں لیکن اس مجموعے کے افسانوں میں مشرقیت کی جھلک نظر آتی ہے۔''حکایتِ جنوں'' میں عطیہ سید نے مشرقی اقدار اور رویوں کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے۔اسی مجموعے میں شامل افسانے "رقص" میں آسیہ کا کردار بہت اچھا ہے اور مشرقیت کی بہترین مثال ہے۔'' فریب آرزو'' بھی بہت خوبصورت افسانہ ہے اور سیاسی موضوع رکھتا ہے۔''مٹھی میں بند لمحہ'' ایک اور بہترین افسانہ ہے۔اس کا ہیرو ہندو اور ہیروئن ایک مسلم خاتون ہے۔ان کی ملاقات جو امریکہ میں ہوتی ہے اور محبت کا کنول کھلتا ہے۔اسی موضوع کی مناسبت کی وجہ یہ ہے کہ ''مٹھی میں بند لمحہ'' ایک خوبصورت اور یادگار فوٹو ہے جو خوبصورت تلازمہ ہے۔ایک اور شاہکار افسانہ ''خونچکاں'' ایک لرزا دینے والی حقیقی کہانی ہے۔یہ ایک نفسیاتی افسانہ ہے جو لکھنے والے کی فن کارانہ مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

عطیہ سید کے افسانے زندگی کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ان کے افسانوں میں سادگی اور سلاست

ہے۔کردار اور واقعات مانوس اور شناسا ہوتے ہیں۔اس بارے میں پروفیسر بشیر احمد سوز لکھتے ہیں:

> " عطیہ سید کہانی کو اس سلیقے اور عمدگی سے شروع کرتی ہیں کہ تنکا تنکا آشیانہ بنتا ہے۔پتہ ہی نہیں چلتا اور سحر کا اثر شروع ہو جاتا ہے۔عطیہ سید کے افسانے دھیمی آنچ پر پکتے ہیں اور بھاپ سے ان کے کردار بنتے ہیں۔"(۳)

عطیہ سید کہانی کو بڑے سلیقے سے پیش کرتی ہیں وہ ایک ایک لفظ جوڑ کر کہانی کا ایسا تار پود تیار کرتی ہیں کہ انسان حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔اُن کے دیگر افسانوں میں "عشق تمام" ایک ایسا افسانہ ہے جو اپنے الفاظ اور اپنے موضوع سے انصاف کرتا ہے۔" ہوٹل سلازار" ایک نفسیاتی موضوع پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ پردیس میں امیدوں کو دل میں سجا کر لے جانے والے ایک نوجواں کی کہانی جس کو تہذیبی فرق کا احساس وہیں جا کر ہو جاتا ہے۔ایک عام آدمی پر تہذیب کا گہرا اثر نہیں ہوتا لیکن ایک احساس طبع افراد پر اس کا گہرا اثر پڑتا ہے۔اپنے ملک ، علاقے اور زبان کا احساس پردیس میں ہی جا کر ہوتا ہے۔اس افسانے کا کردار بہزاد جس کو پہلا دھچکا اس وقت لگتا ہے جب تیرھویں منزل کو چودھویں منزل قرار دیا گیا تھا۔عطیہ سید کے افسانوں میں ''کھڑکی'' کی علامت معنی خیز ہے۔کھڑکی کہیں تنہائی کو ظاہر کرتی ہے اور کہیں کھڑکی لاتعلقی کو۔کہیں بھیڑ کے خوف میں شناخت کو گمشدگی کے ڈر کو۔ بہزاد بھی کھڑکی میں کھڑا ہو کر سوچتا ہے۔وہاں صرف نفسا نفسی کا عالم ہے۔بہزاد جب اکتاہٹ کا شکار ہوتا ہے تو اسے اپنا شہر یاد آتا ہے اور افسانہ انجام کو پہنچتا ہے۔پردیس میں جب راہ فرار اگر چاہیے ہو تو وہ وطن واپس لوٹنے کی نیت یا خیال ہی ہے۔عطیہ سید کی کہانیوں میں ایک خاص عنصر یہی پایا جاتا ہے۔اسی وجہ سے ''ڈھلوان'' اور ''دہلیز'' جیسے افسانے تخلیق ہوتے ہیں۔ہم جس معاشرے میں رہتے ہیں۔عطیہ سید نے اس معاشرے کی تصویر کشی کی ہے۔" خاموشی اور طلسم دلربا" میں صوفی بزرگ اور اس کا مرید دونوں میں فریب دہی کا کھیل کھیلتے نظر آتے ہیں۔(۴)

عطیہ سید نے اردو فکشن نگاری میں قدم رکھتے ہی ایسی کہانیاں لکھیں جنہوں نے انسانیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور وہ یہ کہنے پر مجبور ہو گیا کہ عطیہ سید نے افسانے کو زندہ رکھا ہوا ہے۔اُن کی فکشن نگاری کے بارے میں احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

عطیہ سید نے فنی طور پر بیدی اور کرشن چندر کی روایت کو زندہ رکھا وہ ایک زندہ فکشن نگار کے طور پر سامنے آئیں۔انھوں نے کہانی کو بھی زندہ رکھا اور روایت کو بھی۔"(۵)

اسی طرح جیلانی کامران لکھتے ہیں:

"Atiya syed writes good prose, understands man psychalogy and has an aptitude to make her fiction intresting" to the dawn Lahore.(6)

رشید امجد کے خیالات یہ ہیں:

''عطیہ سید ان فکشن نگاروں میں سے ہیں جن کا ایک ایک جملہ گہری معنویت رکھتا ہے"(۷)

عطیہ سید کے افسانوں میں متعدد خصوصیات پڑھنے والے کے لیے بڑی جاذب توجہ ہیں۔انہوں نے اپنے افسانوں میں کردار نگاری، واقعات نگاری اور افراد کی داخلی اور نفسیاتی کشمکش کو بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔اس سلسلے میں خالدہ حسین اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں:

عطیہ سید کے افسانوں میں متعدد خصوصیات پڑھنے والے کے لیے بڑی جاذب توجہ ہیں۔انہوں نے اپنے افسانوں میں کردار نگاری، واقعات نگاری اور افراد کی داخلی اور نفسیاتی کشمکش کو بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔اس سلسلے میں خالدہ حسین اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں:

"میں افسانے کے علاوہ ان کے سفر نامے کا ضرور ذکر کروں گی جس پر اس کتاب کا نام رکھا گیا۔یہ عطیہ سید کے منفرد اسلوب، بیانیہ پر غیر معمولی قدرت، شگفتہ بیانی اور کیفیات کو قاری تک منتقل کرنے کی صلاحیت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔اس کی شستہ نثر، اپنے باوقار علمی رنگ و آہنگ کے ساتھ کبھی کبھی شاندار ترجمے کا لطف دیتی ہے۔عطیہ سید نے اردو فکشن کا اُفق وسیع کیا ہے۔وہ اپنی تمام تر مغربیت کے باوجود مشرقی ہے۔ایسے لکھاریوں کی موجودگی سے ہمیں گلوبل ولیج کے عفریت سے خوفزدہ ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔"(۸)

الغرض عطیہ سید اردو افسانے کی ایک توانا آواز ہے۔وہ صرف لکھتی نہیں سوچتی بھی ہیں۔وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔انہوں نے مشرقی اور مغربی دونوں طرح کے افسانے لکھے اور اپنے افسانوں کے ذریعے امریکیوں کی زندگی کے کئی ایسے گوشے سامنے لائے جو پاکستانیوں کی نظروں سے اوجھل ہیں۔وہ پاکستانی جو امریکہ

جاتے ہیں وہ امریکیوں کے گلیمر کی مناسبت یا پھر اپنی خریداری کی مصروفیت کے باعث ان پہلوؤں کو نہیں دیکھ پاتے جن پر عطیہ سید کی نظر پڑی ہے۔ان کی کہانیوں میں علامتی سہاروں کی محتاج نہیں وہ بے نیاز بولتے افسانے سناتی ہے اور بھر جب سانس لینے کو رُکتی ہیں تو دوسرا افسانہ بُن رہی ہوتی ہیں۔عطیہ سید کے افسانوں سے ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ مشرقیت اور مغربیت میں کیا فرق ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے اپنی مثال آپ ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ افتخار جالب، تبصرہ ''خزاں میں کونپل'' از عطیہ سید، سنگ میل لاہور۔۲۰۰۴ء۔ص ۱۹
۲۔ سعادت سعید، تبصرہ ''دشت، بارش اور رات'' از عطیہ سید، دستاویز لاہور،۲۰۱۳ء، ص ۴
۳۔ پروفیسر بشیر احمد سوز، "ہزارہ میں اردو زبان و ادب کی تاریخ "ادبیات ہزارہ، تحقیق و اشاعت، ابیٹ آباد، جون ۲۰۱۰ء، ص نمبر ۱۳۵
۴۔ عطیہ سید، فلیپ "دشت بارش اور رات" دستاویز لاہور،۲۰۱۳ء
۵۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر سلمیٰ بینگلی، ''عطیہ سید کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ'' مشمولہ ''سپوتنک'' لاہور، ص ۱۴۱۔۱۴۲
۶۔ عطیہ سید، فلیپ "دشت بارش اور رات" دستاویز لاہور،۲۰۱۳ء
۷۔ ایضاً
۸۔ خالدہ حسین ''متکلم افسانے'' مشمولہ الحمراء (ماہنامہ)، لاہور،۲۰۱۴ء ص نمبر ۴۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر تحسین بی بی*

اردو افسانے میں دیہی معاشرت کی روایت

Abstract: *While looking at " Urdu fiction" we see that it presents the ' rural life ' its different issues in one or another way. Different fiction writers have relation to ' rural life. They have seen this specific life from very close. so they describe the farmers, landowners , natural beauty and rural life, in a political and beautiful way. Rural social life offers very enriched and scenic topics for Urdu fiction. Urdu literature and especially fiction has taken 'rural life ' in a special deal and developed it in such a climax that it is at the top list in 'International Literature.' This research paper has shed light on different fiction writers with reference to rural life, and its different aspects.*

اردو افسانہ نگاری کو اپنے آغاز و ارتقا کے مراحل ہی سے کچھ ایسے افسانہ نگار میسر آئے کہ جن کا تعلق دیہاتی زندگی سے تھا اور اسی دیہاتی زندگی کی کدورتوں اور آسائشوں سے انھوں نے اپنی زندگی کے ماہ و سال بیتائے۔ اردو افسانہ شروع ہی سے ٹیگور، موپساں اور چیخوف کے افسانوی رجحان سے نہایت درجے متاثر رہا۔ یہ ایسے عناصر ہیں کہ جنھوں نے شعوری طور پر اردو افسانے میں کسان، جاگیردار اور ان ہر دو سے متعلق ماحول کی عکاسی کی ،لامحالہ یہ عکاسی دیہات کی عکاسی ہے۔

برصغیر پاک و ہند میں ماحول و معاشرت کے اعتبار سے شہر اور دیہات کی تقسیم بہت پرانی ہے۔ شہر تمدنی ترقی کا مظہر ہے تو دیہات کو یہ اولیت حاصل ہے کہ جہاں سے یہ تمدنی ترقی شروع ہوئی اور اردو ادب میں ہر افسانہ نگار نے دیہاتی زندگی کو موضوع بنا کر اس کے مختلف زاویے اور رویے پیش کر کے شہری زندگی کے علم برداروں کو جہاں وہاں کی فضا کے بارے میں معلومات فراہم کی وہاں دیہاتی زندگی کے خوبصورت مرقعے بھی پیش کیے۔ دیہی زندگی و معاشرت کی عکاسی اصلاحی پہلو بھی رکھتی ہے اور ذہنی آسودگی کی آمین بھی ہے۔ دیہاتی موضوعات کی پیشکش کے حوالے سے ادبی اور نظریاتی سوچ کا عمل دخل آغاز ہی سے ہے۔ دیہاتی زندگی

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ویمن یونیورسٹی صوابی۔

کی عکاسی میں زیادہ تر انہی افسانہ نگاروں نے پیشکش کی ہے، جو ادب برائے زندگی کے علمبردار تھے۔ انہی کے ساتھ بیشتر تعداد ان افسانہ نگاروں کی ہے جنھوں نے ترقی پسند ادب کے تحت افسانے لکھے اور افسانے کو اپنے نظریات کی ترویج کا نظریہ بنایا۔ وقت کے ساتھ ساتھ نئے رجحانات کے آنے سے دیہاتی زندگی بھی شہری زندگی کے اثرات سے بچ نہ سکی۔

اردو افسانہ میں دیہاتی معاشرت کی عکاسی کی اہم وجوہات ہیں جن میں اول دیہاتی زندگی کے خوبصورت مرقعے پیش کرنا اور منظر نگاری کر کے دیہات کی دلکشی کو افسانے کے کینوس پر لانے کی کوشش کرنا تاکہ فطری خوبصورت زندگی ادب کا حصہ بن جائے۔ یوں افسانہ نگاروں کا مقصد اپنے افسانوں میں کسی نظریے کا پرچار کرنا نہیں ہے بلکہ وہ دیہاتی زندگی سے دلی وابستگی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ دوسری بڑی وجہ دیہاتی زندگی کی عکاسی کی یہ رہی ہے کہ دیہات میں ہمیشہ استحصالی اور استبدادی نظام کے پھلنے پھولنے کی راہیں ہموار رہی ہیں جس کی وجہ سے سسکتی انسانیت کی شدت میں اضافہ ہوا۔ ترقی پسند یا حقیقت پسند افسانہ نگاروں نے اسی بنا پر دیہات کی حقیقی تصویر کشی کی تاکہ انسانیت سوز مظالم اور ظلم و استبداد کی کڑواہٹ کو پیش کر کے ان کے خلاف دیہات کے اشخاص کو شعور دینے کے ساتھ ساتھ ان کے اصل مقام کا احساس دلایا جا سکے اور تیسری اہم وجہ یہ تھی کہ دیہات کی فطری لیکن گنوار زندگی میں تعلیم کا عمل دخل کم تھا وہاں کی ضعیف الاعتقادی، سادگی و گنواری کے ساتھ ساتھ مذہبی غلط رسم و رواج کی پاسداری نے بھی دیہاتی زندگی کی فضا کو آلودہ کر رکھا تھا اور ان زندگی کی تلخیوں اور کڑواہٹوں کو افسانے میں پیش کرنے کے لیے دیہاتی زندگی کی اس نوع کی عکاسی نہایت ضروری تھی تاکہ ان پہلوؤں سے بھی دیہات کو پیش کر کے دیہات کی اصلیت کو سامنے لانا ضروری تھا۔ اسی لیے اردو افسانہ نگاروں میں سے ہر کسی نے سماجی زندگی کی عکاسی کی تو کسی نے معاشرتی زندگی کی، کسی نے مذہبی اقدار کے تحت دیہات کی عکاسی کو ضروری سمجھا تو کسی نے غلط رسم و رواج اور ضعیف الاعتقادی کو پیش کرنا ناگزیر جانا۔ یہی وہ وجوہ اور اسباب ہیں کہ جو اردو افسانے میں آغاز سے لے کر اب تک اسی لیے پیش کیے جا رہے ہیں کہ زمانے کے ساتھ ساتھ دیہاتی معاشرت کے مسائل میں بھی روز افزوں اضافہ ہوتا چلا جا رہا ہے اور افسانے کے موضوعات میں کوئی کمی باقی نہیں رہی۔

دیہاتی زندگی و معاشرت نے اردو افسانوی ادب کو متنوع موضوعات سے مالا مال کیا اور افسانے کو بامِ عروج تک پہنچا دیا۔ یہ واحد صنف ہے جس نے صرف ایک پہلو کے حوالے سے لاتعداد اور بے مثل نمونے فراہم کیے اور اردو ادب کو مالا مال کر دیا۔ افسانوی ادب میں افسانہ واحد صنف نثر ہے کہ جس کو دیہاتی

موضوعات کی عکاسی کے حوالے سے ایک خاص شناخت حاصل ہوئی اور جس کی بنا پر اردو افسانہ نہ صرف فنی عروج تک پہنچا بلکہ اسے عالمی ادب کے شانہ بشانہ رکھا جاتا ہے۔

جیسا کہ سطور گزشتہ میں بیان کیا گیا ہے کہ اردو افسانہ اپنے آغاز ہی سے دیہاتی زندگی کا عکاس رہا ہے اور اس زندگی میں سب سے زیادہ جس پہلو کو مدنظر رکھا گیا ہے وہ دیہی معاشرت ہے۔ ہندوستان کی دیہی معاشرت ایک مخلوط معاشرت تھی، مذہب کے لحاظ سے بھی اور معاش کے لحاظ سے بھی۔ یہ بہت سی تلخیوں اور کڑواہٹوں سے آراستہ تھی۔ اس بنا پر آغاز ہی سے اردو افسانے میں دیہی معاشرت کی عکاسی کی ایک بھرپور روایت قائم ہوگئی۔ اس روایت کا آغاز کرنے والوں میں سرِفہرست منشی پریم چند کا نام آتا ہے۔ اردو افسانے کو اپنے آغاز ہی میں جن موضوعات نے گھیرا وہ دیہات ہی سے اخذ کیے گئے تھے۔ اس کی اساس دیہاتی زندگی کی عکاسی سے پختہ ہوئی ہے اور منشی پریم چند نے اپنی اولین کہانیوں کے ذریعے دیہاتی افسانے کی روایت کو شروع کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

''پریم چند نے ابتدا میں صرف ہندوستان کی دیہاتی معاشرت کے افسانے لکھے۔'' (۱)

پریم چند کا یہ وصف ہے کہ انھوں نے دیہات سے اپنا رشتہ استوار رکھا یہاں تک کہ ان کے آخری دور کے افسانے بھی دیہاتی زندگی ہی سے نمو پاتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں کی فضا بالکل ہندوستانی ہوتی ہے۔ ان کے افرادِ افسانہ بھی ہندوستان اور زیادہ تر دیہات کے ہیں۔ ہندوستان کا اصلی تمدن دیہاتی تمدن ہے۔ پریم چند بڑی خوبصورتی اور خوبی سے اس تمدن اور اس کی روایت کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ''ان میں ہندوستان کے دل کی دھڑکنیں بھر دی گئی ہیں۔'' (۲)

اسی طرح ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''پریم چند نے دیہات سے اپنا ناتا کبھی نہ توڑا اور اس کے آخری دور کے افسانوں میں بھی دیہات ایک زندہ حقیقت بن کر نمو پاتا ہے۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ اردو افسانے میں دیہات کو پیش کرنے کی صحت مند روایت پریم چند نے قائم کی۔ پریم چند نے ہی اسے فروغ دیا تو یہ کچھ غلط نہیں ہوگا۔'' (۳)

پریم چند خود بھی دیہات سے تعلق رکھتے تھے اور دیہات میں ہی پرورش پائی تھی۔ اس اعتبار سے ان کا مطالعہ عمیق اور مشاہدہ وسیع تھا کیونکہ دیہاتی زندگی کو قریب سے دیکھا تھا۔ وہ جب دیہاتی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں تو ایک ایک پہلو کو بڑی وضاحت کے ساتھ اپنی خامیوں اور خوبیوں کے ساتھ افسانے کا موضوع بنا لیتے ہیں۔ ان

موضوعات میں کسانوں کی بے بسی، جاگیرداروں کے مظالم، سود کی لعنت، سسکتی ہوئی انسانیت، غلط رسم و رواج، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، مروجہ رسوم اور دیہاتی مسائل کی دیگر بہت سی جہتیں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے دیہات کی خوبصورت عکاسی کی اور دیہی آبادی کے کوائف و مسائل اور ان کی نفسیات سے متعارف کروایا۔ اس کے ساتھ ہی دیہاتیوں کی زندگی، رہن سہن، وہاں کے معمولاتِ روزمرہ اور دیہات کی سیاسی، معاشی، اخلاقی و معاشرتی زندگی کے ہر گوشے پر قلم اٹھایا۔

''پریم چند پہلے افسانہ نگار تھے جنھوں نے ہندوستان کے چھوٹے شہروں، قصبوں، دیہاتوں، کھیتوں، کھلیانوں اور چوپایوں سے اپنی کہانیوں کے لیے موضوع اخذ کیا تھا۔'' (۴)

اسی طرح ڈاکٹر وزیر آغا، پریم چند کے افسانوی موضوعات کا تذکرہ اپنے ایک مضمون میں یوں بیان کرتے ہیں:

''پریم چند زمین کی سوندھی سوندھی باس سے بہت قریب تھا اس نے تخیل کی رفعتوں کے بجائے زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج کی واضح کروٹوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔'' (۵)

پریم چند کے عہد میں ملک پر جاگیردارانہ نظام مسلط تھا۔ بیشتر آبادی دیہاتوں پر مشتمل تھی اور دیہی عوام زندگی کے لوازم سے محروم تھے۔ اس کی بڑی وجہ دیہی معاشرے میں زمیندرانہ اور ساہوکارانہ نظام کا راج تھا۔ اقتدار محض چند ہاتھوں میں تھا اور دیہی معاشرے میں زمیندار، اس کے کارندے، پنڈت اور ساہوکار اپنے اپنے مفاد کے لیے سرگرم رہتے جو حکمران طبقے کا مشترکہ مفاد تھا۔ پریم چند نے اس پُرآشوب دور کا تذکرہ اپنے افسانوں میں کیا ہے اور سب سے پہلے افسانوں کو دیہات کے غریب کسان، مزدوروں اور کھیت کھلیانوں سے روشناس کرایا۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے پہلے دور میں ایسے افسانے تخلیق کیے جن کا مقصد دیہات و گاؤں کے کسان اور محنت کش طبقے کے مسائل اور ان کا حل ڈھونڈنا تھا۔ بقول ڈاکٹر معین الدین عقیل:

''اس دور میں خاصی تعداد میں ایسے افسانے لکھے جن میں متوسط طبقے کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی زندگی کی بڑی حقیقی اور مؤثر تصویریں ہیں۔'' (۶)

اس حوالے سے ان کے پہلے دور کے افسانوں میں ''بے غرض محسن''، ''خون سفید''، ''روشنی''، ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''بدنصیب ماں''، ''آہ بے کس''، ''مجبوری''، ''بانکا زمیندار''، ''حسرت'' اور ''صرف ایک آواز'' وغیرہ شامل ہیں۔

''رام سیوک کے خون اور گوشت کی آرزو میں وہ اپنا گوشت اور خون خشک کر چکی تھی۔

ایک بچہ بھی اسے گرا سکتا تھا مگر اس سے سارا گاؤں ڈرتا تھا۔ہم زندہ انسانوں سے نہیں ڈرتے ہیں مردوں سے ڈرتے ہیں۔‘‘(۷)

’’اجڑا ہوا گاؤں کھویا ہوا اعتبار ہے جو بڑی مشکل سے جمتا ہے۔‘‘(۸)

ان افسانوں میں پریم چند نے ظالم زمینداروں کے ہاتھوں برباد ہوتے کسانوں کی تصویر کشی کی ہے اور زمینداری نظام سے کسانوں کی نجات کو واضح کیا ہے کہ اس سسٹم کے خاتمے میں ہی کسانوں کی نجات تھی۔لیکن اسی زمینداری نظام سے مہاجنی کاروبار پیدا ہوا جس کا پرچار پریم چند نے اپنے افسانوں میں شدت سے کیا کہ مفلس کا شکار سود پر روپے لے کر گویا مہاجنوں کے زرخرید غلام بن جاتے اور یوں کسان دائمی طور پر افلاس میں گھر جاتے تھے۔ پریم چند نے متعدد افسانوں میں ایسی صورتیں وموضوعات پیش کیے ہیں جس کی مثال افسانہ’’بیٹی کا دھن‘‘ ہے۔

’’گنگا جلی نے کہا میں نے ایک اُپائے سوچی ہے کہو تو بتاؤں چودھری اٹھ کر بیٹھ گیا۔ قالب بے جان میں جان آ گئی۔ پوچھا کون سی اُپائے ہے بیٹی؟ گنگا جلی نے کہا میرے کہنے جھگڑے ساہوکار کے یہاں رکھ دو میں نے سمجھ لیا ہے دینے بھر کے روپے نِکل آئیں گے۔‘‘(۹)

زیورات کا گروی رکھنا، زمین اور مستقبل کی فصل پر سرکاری کاغذ بنوانا گویا خود کو ہمیشہ کے لیے رہن رکھوانا تھا اور یوں جاگیردارانہ ومہاجنی نظام کا یہ نتیجہ تھا کہ کسان مزدور و بھکاری بن جائیں اور کبھی بھی اپنے حق کے لیے نہ بول پائیں۔

اسی طرح دیہاتی معاشرت کا عکاس افسانہ’’راہِ نجات‘‘ ہے جس میں بدھو اور جھینگر برصغیر کے دیہات کے نمائندہ کردار ہیں۔ بدھو چرواہا ہے اور اپنی بھیڑوں پر نازاں، جھینگر کسان ہے اور اپنے لہراتے کھیت پر مغرور۔ دونوں میں جھگڑا ہو جاتا ہے اور انتقام و بربادی کی زد میں آ جاتے ہیں۔اس افسانے میں پریم چند نے دیہات کی سادہ زندگی انتقام کی آگ اور پھر اعترافِ جرم و گناہ کر کے راہِ نجات کا سفر خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔اسی سلسلے کی کڑی کا ایک اور افسانہ’’پنچایت‘‘ بھی ہے جس میں دو دیہاتی دوستوں کی کہانی بیان کی گئی ہے کہ کس طرح سے دیہات کا پورا معاشرہ ان پر اعتماد کرتے ہوئے کسی بھی فیصلے میں انصاف کی میزان ان دونوں میں سے کسی ایک کے سپرد کر دیتے ہیں۔اس افسانے میں پریم چند نے دیہات کی کسمپرسی، بے چارگی اور جمود کی حقیقت افروز عکاسی کرتے ہوئے ایک بہترین مستقبل کی خواہش اور خوشگوار ماحول کی آرزو بھی سامنے لائی ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانوں میں دیہاتی زندگی کی قدروں کی نمائندگی کرتے ہوئے دیہاتی گھریلو مسائل رشوت ستانیوں، استحصالی قوتوں کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جس کی واضح مثال افسانے ’’بدنصیب ماں‘‘، ’’اندھیرا‘‘، ’’مشکل ہدایت‘‘، ’’حج اکبر‘‘، ’’دودھ کی قیمت‘‘ وغیرہ ہیں۔

متذکرہ بالا افسانوں میں پریم چند نے دیہات کے نچلے طبقے کی مجبوریوں، دکھوں اور مقہوریوں کی اثر انگیز تصویریں پیش کی ہیں اور نچلے متوسط طبقے کے لوگوں کو بطور کردار اپنے افسانوں کا حصہ بنایا اور دیہات کی پیش کش میں امیر و غریب کی طبقاتی آویزش کو بھی نمایاں کیا ہے۔جس کی واضح مثال افسانہ’’گلی ڈنڈا‘‘ ہے۔ جس میں عہد اور مرتبے کا امتیاز تک ختم ہو جاتا ہے اور حفظ مراتب کی حدیں ٹوٹ گئیں۔

پریم چند نے اپنے آخری دور کے افسانوں میں بھی دیہی معاشرت کی عکاسی کی ہے اور افسانے کو زندگی کی کھلی ہوئی دھوپ میں لا کر کھڑا کیا ہے۔اس حوالے سے ان کے افسانوں میں’’راہِ نجات‘‘، ’’پوس کی رات‘‘، ’’سوا سیر گیہوں‘‘، ’’دو بیل‘‘ وغیرہ شامل ہیں۔جن میں حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے دیہات میں بسنے والوں کی حسرت و ناداری کو بلا کم و کاست پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ دیہات کے کسان اپنی شب و روز محنت اور جانفشانی کے باوجود بھی زندگی کی سہولیات سے محروم ہیں اور اس سرمایہ دارانہ و جاگیردارانہ نظام میں ان کو سکھ کا سانس تک لینا نصیب نہیں ہو رہا ہے۔

’’میں اس کھیتی کا لگان دوں گی، کہے دیتی ہوں جینے کے لیے کھیتی کرتے ہیں مرنے کے لیے نہیں کرتے ہیں۔‘‘(۱۰)

پریم چند کی دیہات نگاری کا ایک اہم زاویہ ان کی بے رحم حقیقت نگاری کی صورت میں بھی سامنے آیا ہے جس کی واضح مثال ان کا افسانہ’’کفن‘‘ ہے جس میں پریم چند نے ایک دیہات کے باسیوں کی جگر چاک کیفیت سامنے لائی ہے اور دیہات کے فطری ماحول و اقدار کو بیان کیا ہے۔’’کفن‘‘ اسی دیہات کی کہانی ہے جسے پریم چند نے پہلے کسی نے قابل اعتبار نہیں سمجھا تھا اور اس میں ایسے دو دیہاتیوں کو افسانہ کا موضوع بنایا گیا ہے جن کے متعلق یہ تصور بھی کرنا محال تھا کہ وہ زندگی میں اتنے اہم ہو سکتے ہیں۔ پریم چند نے اسی دیہات اور انھیں دیہاتیوں کو زندگی اور فن کے صحیح اور فنکارانہ امتزاج سے حیات جاودانی بخشی ہے۔

جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے، جاڑوں کی رات تھی فضا سناٹے میں غرق سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔ (۱۱)

اس طرح پریم چند نے اپنے افسانوں کو مقامی رنگ دے کر انھیں حقیقت اور واقعیت سے قریب تر کر دیا جو ان کے گہرے مشاہدہ اور وسیع نفسیاتی مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ ان کے افسانوں میں حقیقت کی دھڑکنیں صاف سنائی دیتی ہیں اور تاثر کی لکیر دور تک چلی جاتی ہے جو احساسات و تاثر سے بھرپور ہے۔

بقول ڈاکٹر احمد صغیر:

''پریم چند نے بہت سارے افسانے لکھے جس میں عام طور پر گاؤں کی زندگی کی عکاسی ملتی ہے لیکن پریم چند صرف فوٹو گرافر نہیں ہے وہ افسانے میں ایک کسک بھی بھرتا ہے ایک شعور بھی بھرتا ہے اور آنے والے احساسات کو متاثر بھی کرتا ہے۔'' (۱۲)

اردو دیہات نگاری میں پریم چند ایک مینارہ نور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف دیہات کو ایک مستقل موضوع کے طور پر قبول کیا ہے بلکہ اس کے ہر گوشے کو منور کیا ہے۔ بقول انور سدید:

''دیہات نگاری میں پریم چند کے افسانے متنوع زاویے پیش کرتے ہیں اور ان کے اظہار کے قرینے بوقلموں ہیں۔'' (۱۳)

غرض پریم چند کے افسانوں پر نظر ڈالیں تو ان کے افسانوں کا محور عموماً دیہات ہی رہا۔ اس لیے کہ وہ خود بھی ایک دیہات کے رہنے والے تھے اور مہاتما گاندھی بھی دیہاتوں کی زندگی کو بہتر بنانے کی تلقین کرتے تھے۔ دیہاتی زندگی میں جو پریشانیاں انتشار اور پیچیدگیاں پیدا ہو جاتی تھیں پریم چند ان کا حل و آگاہی بھی رکھتے تھے۔ جس کا پرچا اپنے افسانوں میں نہایت عمدگی سے کر کے اردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا اور ادیبوں کو ایک نئی راہ سے آگاہ کیا۔ پریم چند کا یہ ادبی کارنامہ کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ پریم چند نے افسانوں کے ذریعے دیہاتی معاشرت کی ایسی روایت شروع کی جس کو آگے بڑھانے والوں کا ایک بڑا حلقہ پیدا ہو گیا اور پریم چند کی اس روایت کی تقلید برصغیر میں بڑے پیمانے پر ہوئی۔ بہت سے افسانہ نگاروں نے پریم چند کے جواز میں ہی اردو افسانے میں دیہات کو پیش کرنے کی کوشش کی ان میں سب سے اولین نام پنڈت سدرشن کا ہے۔ پنڈت سدرشن نے پریم چند کی تقلید کرتے ہوئے دیہات کی غربت، تنگ دستی اور افلاس کے ساتھ ساتھ دیہات کی سماجی برائیوں اور دیہات کے معاشرتی ماحول کو اپنے افسانوں میں خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔

بقول ڈاکٹر انور سدید:

''پنڈت سدرشن کی دیہات نگاری میں سماجی بیداری کے نقوش واضح نظر آتے ہیں۔'' (۱۴)

پنڈت سدرشن کے افسانوی مجموعے ''سدابہار پھول'' میں دیہات کی زندگی ایک نئے زاویے سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔

پریم چند کی روایت کا اثر قبول کرنے والے ایک اور افسانہ نگار اعظم کریوی ہیں۔ اعظم کریوی نے دیہات کی معصومیت کو مثالی انداز میں پیش کیا ہے۔ اعظم کریوی اصلاح پسندی، حقیقت نگاری و سادہ بیانی کی وجہ سے پریم چند کے زیادہ قریب معلوم ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے مجنوں گورکھپوری یوں لکھتے ہیں:

''اگر کوئی پریم چند کے اثر کو اپنے اندر جذب کر سکا ہے تو وہ اعظم کریوی ہیں۔ ان کے افسانے بھی دیہات کی عام زندگی سے متعلق ہوتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں مقامی رنگ کافی بھر دیتے ہیں۔'' (۱۵)

اعظم کریوی نے دیہات کی دروں بینی کا زاویہ نہایت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ ان کے ہاں دیہات ایک خود کفیل کائنات ہے۔ جس کے بہت سے تہ دار گوشے ان کے افسانوں میں نمایاں ہوتے ہیں۔ اعظم کریوی دیہی معاشرت و زندگی کے پیچیدہ مسئلوں کو حقیقت پسندی کا جامہ پہنا کر پیش کرتے ہیں۔ دیہی معاشرت کے حوالے سے ان کے افسانے ''ہیرو''، ''ایڈیٹر''، ''گناہ کی گھڑی''، ''انصاف''، ''پگلی''، ''مایا''، ''دکھیا'' اور ''کنواں'' وغیرہ اہم ہیں۔ جن میں انھوں نے دیہاتی معاشرت کی عکاسی ہر حوالے سے بہترین طور پر کی ہے۔

دیہات نگاری کو جو انداز و فن پریم چند سے ملا اس کو مزید نکھارنے میں علی عباس حسینی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں میں بھی برصغیر کے دیہات کی سادہ زندگی کی تصویریں ملتی ہیں۔ علی عباس حسینی نے نچلے طبقے میں پروان چڑھنے والے مسائل و مشکلات کی عکاسی نہایت خوبی سے کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی دیہاتی معاشرے کے معاشرتی، اخلاقی، سیاسی و سماجی حالات و واقعات کا تجزیہ بھی اپنے افسانوں بالخصوص ''میلہ گھومتی''، ''ارے یہ قابیلی آلے''، ''ہمارا گاؤں''، ''باسی پھول'' وغیرہ میں دلکشی سے کیا ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں میں یوپی کے مشرقی اضلاع کے دیہات کی نمائندگی کی ہے۔ اسی کے ساتھ ہی بقول ڈاکٹر انور سدید:

''علی عباس حسینی نے دیہاتی افسانے میں اظہار کے نئے تجربے کرنے کی کوشش بھی کی۔'' (۱۶)

پریم چند کی حقیقت نگاری و دیہات نگاری کا اثر قبول کرنے والوں میں ایک نام اختر اورینوی کا بھی ہے۔ اختر اورینوی نے اپنے افسانوں میں داخلی و خارجی مصوری کے ذریعے دیہات کی پیش کش کی۔ ان کے

افسانوں میں دیہات کے غریب کسان کی تنگ دستی وافلاس اور محرومیت کی جھلک نمایاں نظر آتی ہے جس کی واضح مثال ان کے افسانے ''بیل گاڑی''، ''تسکین حسرت''، ''بے بس''، ''پاگل'' اور ''دوما ئیں'' وغیرہ ہیں۔ جن میں انھوں نے دیہاتی محنت کشوں کے باطن میں جھانک کر ان کی بے بسی ومظلومیت اور جاگیرداروں و زمینداروں کے ظلم واستحصال کو بیان کیا ہے۔اختر اورینوی کا موضوع صوبہ بہار کے دیہات ہیں۔

انھوں نے مختلف دیہاتی کرداروں کے ذریعے دیہاتی زندگی کی بھیانک حقیقت کا پرچار کیا ہے۔

اختر اورینوی کے دیہاتی معاشرت کے عکاس افسانوں کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں:

''ان کے دیہاتی افسانے معنی خیز ہیں اور اختر اورینوی نے ان پر شکر کا غلاف چڑھانے کی کوشش نہیں کی۔'' (۱۷)

اردو افسانے میں دیہی معاشرت کی یہ روایت پریم چند سے کرشن چندر کو منتقل ہوئی ہے اور چند پریم کے بعد کرشن چندر اردو کے بڑے دیہات نگار ہیں۔ ''طلسم خیال'' سے لے کر ''دسواں پل'' تک متعدد مجموعوں میں کرشن چندر نے کشمیر کی دیہاتی زندگی کو بڑی رعنائی اور خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں کشمیری دیہات کی غربت، مزدوروں کی بے بسی ومفلوک الحالی اور کسانوں کی لاچاری کا تذکرہ کیا ہے۔ان کے یہاں دیہاتی زندگی کا تاروپود بکھرا نظر آتا ہے اور انھوں نے بڑی ہمت وحوصلے سے دیہات کی بعض اقدار کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔اس کے ساتھ ہی کرشن چندر نے دیہاتی ماحول وفضا کو زیادہ اہمیت دی ہے۔اس حوالے سے ان کے اہم افسانوں میں ''آنگی''، لاہور سے بہرام گلی تک'' اور ''بالکونی، زندگی کے موڑ پر''، ''گرجن کی ایک شام''، ''تالاب کی حسینہ'' وغیرہ شامل ہیں۔

''مسافر کو سارو گاؤں بہت ہی پسند آیا۔بس کوئی بیس پچیس کچے گھر پسد مٹی سے لپے ہوئے۔ ناشپاتیوں، کیلوں اور سیبوں کے درختوں سے گھرے ہوئے۔ سبی کے درختوں میں پھول آئے ہوئے تھے۔ کچی سبز چھوٹی چھوٹی ناشپاتیاں لٹک رہی تھیں اور کھیت مکی کے پودوں سے ہری مخمل بنے ہوئے تھے۔'' (۱۸)

اسی طرح افسانہ ''جہلم میں ناؤ پر'' کی مثال ملاحظہ ہو:

''وہ کشمیر کی حسین صبح کا ایک نادر نمونہ تھی۔ دلکش خدوخال، سروقد دلآویز رنگت، لیکن جس چیز نے مجھے زیادہ متاثر کیا وہ اس کی ظاہری.....'' (۱۹)

کرشن چندر نے دیہات کی پیشکش کا فیاضی اور فکری زاویہ تراشا ہے اور دیہات کی جذباتی زندگی کو فکری نفسیاتی اور فلسفیاتی وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔کرشن چندر اس دیہات کا افسانہ نگار ہے جس کی فضائیں حسین و

دلکش مرقع پیش کرتی ہیں۔اردو افسانے میں کرشن چندر پہلا افسانہ نگار تھا جس نے شہر اور دیہات کی آویزش کو شعوری طور پر افسانے میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔

کرشن چندر کی طرح راجندر سنگھ بیدی کی بھی اولین پہچان دیہاتی افسانوں سے مرتب ہوئی ہے۔ بیدی کے دیہاتی افسانوں کی تعداد زیادہ نہیں مگر دیہات ان کے افسانوں کا اہم ترین جزو نظر آتا ہے۔ان کے افسانوں میں جو پرخلوص سادگی ہے وہ دیہاتی معاشرے کی عطا نظر آتی ہے۔ بیدی نے دیہات کو صرف کسان کا معاشرہ بنا کر پیش نہیں کیا بلکہ اس معاشرے کے نچلے طبقے کے کرداروں کو موضوع بنایا۔ ''بھولا''، ''من کی من میں''، ''مادھو اور کالکارنی''، ''سار گام کے بھوکے'' وغیرہ اس کی نمائندہ مثالیں ہیں۔

بیدی دیہات کا ایک زیرک اور ہوشمند ناظر ہے۔ ان کے افسانوں میں دیہات اور اس کی معاشرتی وسماجی زندگی، دیہاتی معاشرے کے روشن اور تاریک پہلو واضح نظر آتے ہیں۔

اسی طرح اوپندر ناتھ اشک نے پریم چند کی روایات کو آگے بڑھانے میں بڑی مدد کی۔اوپندر ناتھ اشک جب دیہی معاشرت کی عکاسی اپنے افسانوں میں کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند کی آواز ان کے افسانوں میں ابھر کر سامنے آرہی ہے۔ بقول ڈاکٹر احمد صغیر:

''ان کے افسانوں کے کئی مجموعے ہیں جن میں رومانی، نفسیاتی اور عام تاثراتی افسانوں کے علاوہ دیہی زندگی کی دھڑکنیں بھی واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔'' (۲۰)

اوپندر ناتھ اشک نے اپنے افسانوں میں دیہاتی معاشرت وماحول کی عکاسی کے ساتھ ہی دیہات کی معصومیت کو بھی اجاگر کیا ہے۔اس حوالے سے افسانہ ''ڈاچی'' اور ''کونپل''، ''امن کا طالب'' وغیرہ زیادہ مشہور ہوئے ہیں۔

''جہاں مفلس کا کوئی پرسان نہ ہو اور مزدوروں کو پیٹ بھر کر روٹی نہ ملے وہیں بدامنی پھیلتی پھولتی ہے۔'' (۲۱)

کرشن چندر سے یہ روایت چلتی ہوئی احمد ندیم قاسمی تک پہنچتی ہے، احمد ندیم قاسمی نے بالخصوص پنجاب کی دیہاتی زندگی کو موضوع بنایا ہے ان کا بچپن دیہات میں گزرا اور انہوں نے اس زندگی کے ان پہلوؤں کو نکال دیا ہے جن کا تعلق وہاں کے وڈیروں اور ان کے مزارعوں سے متعلق ہے۔احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے شمال مشرق میں اس علاقے کو اپنا موضوع بنایا جہاں اونچی نیچی خشک ریتلی پہاڑیوں کے دامن میں چھوٹے چھوٹے بے شمار گاؤں آباد ہیں۔ بقول پروفیسر سید وقار عظیم:

''احمد ندیم قاسمی پنجاب کے دیہاتوں سے قریبی لگاؤ کی بنا پر صرف یہیں کے مسائل کو موضوع بناتا ہے اور ان کے حسن و قبح کو ایک مصور کی طرح دیکھتا اور شاعر کی طرح پیش کرتا ہے۔'' (۲۲)

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں فکری و موضوعاتی اعتبار سے جو اسلوب اختیار کیا اس نے دیہات کو اپنے تہذیبی منطقوں، ملکوتی وصف، نفسانی جبلتوں، روائتی سادگی اور رواداریوں کے ساتھ ساتھ ناخواندگی، مجروح انسانیت، معاشرتی آلام، بدنصیبوں کے بحرظلمات اور ضعیف اعتقادات سے تڑپتی زندگی کے تمام پہلوؤں کو منظر عام پر لایا ہے۔امتیاز علی تاج ندیم کے اولین افسانوی مجموعے کے دیباچے میں ندیم کے افسانوں کو دو اعتبار سے بالکل نئی چیز قرار دیتے ہیں۔(۱) پریم چند کے افسانوں کا تعلق یو۔پی کے دیہاتوں سے تھا، جبکہ ندیم پنجاب کے دیہاتوں کو اپنا موضوع بناتا ہے۔(۲) دیہاتوں سے ہمدردی رکھنے کے باوجود پریم چند اکثر افسانوں میں شہری کے نقطہ نظر سے ان کی زندگی کو دیکھتے ہیں لیکن ندیم نہایت بے تکلفی سے دیہات کو دیہات کے نقطہ نظر سے منکشف کرتا ہے۔(۲۳)

ندیم کے افسانوں میں دیہات منفعل حیثیت رکھتا ہے۔اور پنجاب کی تہذیب اپنے تمام لوازمات و رسم و رواج کے کے ساتھ ان کے افسانوی مجموعوں ''چوپال''، ''طلوع و غروب''، ''بگولے''، ''گرداب''، ''نیلا پتھر''، ''کپاس کا پھول''، وغیرہ میں شامل افسانوں میں موجود ہے۔اور اپنے افسانوں میں دیہات کی طرز معاشرت، گاؤں کی فضا، وہاں کی طبقاتی کشمکش، ظلم و ستم اور بدحالی کو بہت پر درد اور جاندار طریقے سے پیش کیا ہے اس حوالے سے ان کے اہم افسانے ''ثواب، بوڑھا سپاہی، بیگار، پکا مکان، ایک رات چوپال پر، غریب کا تحفہ، ادھورا گیت، نیم وا دریچے، بڈھا کھوسٹ، رئیس خانہ، شعلہ گل، الحمد اللہ، نیلا پتھر، ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد، کپاس کا پھول، ماسی گل بانو، آتش گل، سفارش، جب بادل امنڈے اصول کی بات'' وغیرہ وغیرہ ہیں جن میں دیہاتی معاشرت کی عکاسی اس عمدگی سے کی گئی ہے کہ دیہات میں پنپنے والی تہذیب، حالات و واقعات ہر پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔ندیم نے اپنے افسانوں میں کسانوں، مزدوروں، اور نچلے طبقے پر ظلم و ستم و استحصال کرنے والے جاگیرداروں، چودھریوں اور ساہوکاروں کی تصویر کشی کی ہے۔

''کیونکہ جب زمیندار یا اس کا کارندہ تمہیں گھر کتے ہیں تو وہ ایک تمہاری توہین نہیں کرتے دنیا کے سب جوانوں کے منہ پر تھوکتے ہیں۔'' (۲۴)

اسی طرح سے ایک اور افسانے میں اس ماحول کی عکاسی یوں کی ہے۔

'جب اس نے سامنے پہاڑی پر بکھرے ہوئے گاؤں کو دیکھا تو اس کے خاکستر

گھروندے اجنبی سے بھی معلوم ہوئے اور مانوس بھی۔دور مغربی پہاڑ کی سب سے بلند چوٹی میں پیوست سنہری سورج کی طرف دیکھ کر وہ مسکرایا۔دہقان کاندھے پر ہل رکھے پگڈنڈیوں پر سے ہوتے ہوئے بڑے راستے کی طرف آرہے تھے اور گاؤں کے تنوروں میں سے دھوئیں کے بہت سے مینار بلند ہو رہے تھے۔ (۲۵)

احمد ندیم قاسمی دیہاتیوں کے احساسات و جذبات کے سچے ترجمان اور وہاں کے رنگارنگ قدرتی مناظر کے صحیح مصور ہیں۔اور دیہاتی معاشرت کی مرقع نگاری جس فنکارانہ طور پر کی ہے اس کی مثال ملنا بہت مشکل ہے۔

سطور بالا میں بیان کیے گئے افسانہ نگاروں نے دیہاتی زندگی کی خلوصِ نیت سے عکاسی کر کے اردو افسانے کی اس نہج سے آبیاری کی۔ان افسانہ نگاروں کے بعد کچھ اور افسانہ نگاروں کی ایک بڑی کھیپ سامنے آئی ہے کہ جن کے یہاں بھی دیہاتی زندگی کی مخصوص جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں اور جنھوں نے اس زندگی کے کئی گوشوں کو اس طرح وا کیا کہ پڑھنے والا دنگ رہ جاتا ہے اور ان افسانہ نگاروں کے تجربے، مشاہدے اور زیرکی کی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ہر افسانہ نگار کے یہاں دیہات کا ایک الگ زاویہ، الگ پہلو اور الگ جہت ہے۔کسی کے یہاں بھی یکسانیت کا شائبہ تک نہیں ہے۔ہر شخص نے موضوعات میں تنوع پیدا کیا ہے۔اس دور میں سامنے آنے والے افسانہ نگاروں میں پریم ناتھ پردیسی، بلونت سنگھ، پریم ناتھ در، ٹھاکر پونچھی، راما نند ساگر، شمس آغا، جمیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی، صادق حسین، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، ابوالفضل صدیقی، خان فضل الرحمٰن خان، رفیق حسین، فرخندہ لودھی، اکرام اللہ، غلام محمد، شہزاد منظر وغیرہ شامل ہیں۔ان افسانہ نگاروں نے اپنی افسانہ نگاری کا ایک طویل تسلسل پر مشتمل موضوع دیہات کی پیشکش کو رکھا ہے اور دیہات کے ساتھ اپنی دلی وابستگی کا خوب اظہار کیا ان کے فن پاروں میں دیہات کی سوندھی مٹی سے ان کی دلی وابستگی کا اظہار چھلکا پڑتا ہے۔

کرشن چندر کی طرح ان افسانہ نگاروں میں سے پریم ناتھ پردیسی، ٹھاکر پونچھی، پریم ناتھ در، راما نند ساگر، شمس آغا نے دیہات کی تصویر کشی میں کشمیری دیہات کی نمائندگی کی ہے اور کشمیر کو کرشن چندر کی قلم سے دیکھا اور اپنے افسانوں میں کشمیری دیہات کے مرقعے پیش کرتے ہوئے کشمیری دیہات کی اصلیت سامنے لائی ہے۔وہاں کے نچلے متوسط طبقے کی محرومیت اور مسائل کی نمائندگی کی اس حوالے سے پریم ناتھ در کا افسانہ ''ٹروی بس''، راما نند ساگر کا ''دل کے خوں کرنے کے فرصت ہی ہی سہی'' اور شمس آغا کے افسانے ''افتاد''، ''سراب'' وغیرہ اہم ہیں۔

اسی طرح بلونت سنگھ کے افسانوں کا پس منظر پنجاب ہے۔پنجاب کے دیہات وہاں کی تہذیب،

وہاں کی روایتیں اور اونچ نیچ سب حقیقتوں کی عکاسی بلونت سنگھ کے یہاں ملتی ہے۔

بلونت سنگھ کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جو فن اور زندگی کے راز سے آگاہی رکھتے ہیں۔ بلونت سنگھ نے اپنے افسانوں میں دیہاتیوں کے دلوں میں ابھرنے والے جذبوں کی تصویر کشی کی ہے۔ انھوں نے پنجاب کو اس کے اصلی روپ میں دیکھا اور پیش کیا وہاں کے ماحول وفضا کی بھی نمائندگی خوبصورتی سے کی ہے۔ اس حوالے سے ان کے افسانے ''پنجاب کا البیلا''، ''کالی تتری''، ''جگا'' وغیرہ عمدہ مثالیں ہیں۔

''جو کچھ اس نے لوٹا سب بڑی توند والوں کا تھا، غریبوں کی کمائی کا ایک پیسہ اس کے پاس نہ تھا۔'' (۲۶)

بلونت سنگھ نے دیہات کے خارجی ماحول کی اور وہاں پر پلنے بڑھنے والے باسیوں کے جذبات، تاثرات ومشاہدات تک کا مطالعہ کیا۔ انھوں نے مختلف کرداروں کے ذریعے دیہاتی زندگی کی بھیانک تصویروں کو بے نقاب کیا ہے۔ کیونکہ پنجاب کے دیہات کے ساتھ بلونت سنگھ کی بڑی گہری وابستگی ہے۔ ان کے افسانے دیہاتی زندگی کی حقیقی عکاسی ہیں۔ بقول سید وقار عظیم:

''بلونت سنگھ نے پنجابی دیہات کے ٹھیٹ پن کو اپنا موضوع بنایا اور اس ٹھیٹ پن کو بڑے مخلصانہ اور لطیف انداز میں ناظر تک پہنچایا۔'' (۲۷)

بلونت سنگھ نے اپنے افسانوں میں حالیہ دور کی نمائندگی کی ہے تو دوسری طرف جمیلہ ہاشمی نے اپنے افسانوں میں دیہاتی ماحول ومعاشرت کو ماضی کے دریچے میں بیان کیا ہے۔ جمیلہ نے مشرقی پنجاب کے اضلاع جالندھر اور ہوشیار پور کے دیہات کی تصویر کشی کے ساتھ ہی چولستان کے صحراؤں کی نمائندگی بھی اپنے افسانوں میں کی ہے۔ بقول انور سدید:

''جمیلہ ہاشمی کے فن نے ایک دیہات سے دوسرے دیہات تک اور ایک فضا سے دوسری فضا تک تخلیقی سفر طے کیا ہے۔'' (۲۸)

جمیلہ ہاشمی کے افسانوں میں دیہات کی سماجی ناہمواریوں کا احساس موجود ہے۔ انھوں نے دیہی معاشرت کو باریک بینی سے پرکھا اور اپنے افسانوں میں اس کا اظہار بھی عمدگی سے کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی جمیلہ نے اپنے افسانوں میں شہروں اور دیہاتی زندگی کے تضاد شہری یلغار کے مناظر کو خوبصورتی سے افسانوں میں سمویا ہے۔ دیہی معاشرت کی عکاسی کے حوالے سے ان کا افسانہ ''شدت''، ''رات کی ماں''، ''زوہی'' وغیرہ مشہور ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد کے بقول:

''اس کے پہلے افسانوی مجموعے ''آپ بیتی، جگ بیتی'' میں پنجاب (مشرقی پنجاب)

کی وہ فضا ہے جسے بلونت سنگھ، بیدی، منٹو اور ندیم موثر انداز میں پردہ تخلیق بنا کر یادگار نقوش پیش کر چکے ہیں۔'' (۲۹)

اسی دور میں دیہی معاشرت کی نمائندگی کرنے والا اور ایک افسانہ نگار صادق حسین ہے۔ صادق حسین نے شمال مغربی سلسلہ کوہ کے دوسری جانب کے پوٹھوہار کے دیہات کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے اور دیہات کی روح کو اپنے افسانوں میں ڈھال کر اس کے مختلف پہلوؤں کو پورے جوش وجذبے سے موضوع بنایا ہے۔ صادق حسین نے دیہاتی زندگی کو اپنے افسانوں ''پتھیرا''، ''پھونچیاں''، ''دادو''، ''خون کی پگڈنڈی'' اور ''برگد کا پیڑ'' وغیرہ میں اجاگر کیا ہے اور ان میں دیہاتی معاشرے کی پیشکش تہہ تک جا کر کی اور دیہاتی زندگی کے ہر رنگ کو دکھایا ہے۔

''یہ گاؤں میں آئے دن ہوتا ہی رہتا تھا ایک خون دوسرے خون کی وجہ بن جاتا تھا اور دوسرا خون تیسرے خون کی، اس طرح انتقام کا یہ سلسلہ پشت در پشت چلتا رہا تھا۔'' (۳۰)

اس دور میں ایسے افسانہ نگار بھی سامنے آئے ہیں، جنھوں نے دیہی معاشرت کو مستقل موضوع کے طور پر تو نہیں برتا لیکن زندگی کی حقیقتوں کی عکاسی کرتے ہوئے کچھ موضوعات و پہلو دیہات سے چنے اور ان کو دیہاتی فضا و ماحول میں پیش کیا۔ ان افسانہ نگاروں میں حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، دیوپندر ستیارتھی، ابوالفضل صدیقی، چودھری محمد علی ردولوی، خان فضل الرحمٰن خان، وقار انبالوی، رفیق حسین، حسین شاہد، فرخندہ لودھی، اکرام اللہ، سید باقر علیم، غلام علی، شہزاد منظر اور ایوب جوہر وغیرہ شامل ہیں۔

ہر آنے والے افسانہ نگار نے اس روایت کی پاسداری ہی نہیں کی بلکہ اپنے اس عمیق مشاہدے اور تجربے سے اس معاشرت کی بہت سی جہتوں کو آشکار کیا۔ بعضوں نے مقصدیت اور کچھ نے تفنن طبع کے تحت دیہی معاشرت کی نمائندگی کی۔ جس روایت کو لے کر افسانہ نگار آگے بڑھے وہ روایت مخلوط طرز معاشرت کی علمبردار ہے۔ بیشتر افسانہ نگاروں نے دیہاتی زندگی کو انسانی زندگی کے مشابہہ قرار دیا ہے۔ ایسی زندگی کہ جو فطرت کی امین ہے۔ لیکن افسوس کہ انسان کی خود غرضی، لالچ، نمود ونمائش نے اسے داغدار کر دیا۔

افسانہ نگاروں کی بڑی تعداد جدید دور میں بھی سامنے آئی ہے جنھوں نے اپنے افسانوں میں دیہاتی زندگی کے کینوس اور دیہی معاشرت کے نقوش بکھیرے ہیں۔ اور دیہات کو موضوع بنا کر کہانیاں لکھی ہیں اور دیہاتی افسانے کو جدیدیت سے ہمکنار کرنے میں ''غلام الثقلین نقوی'' کا نام سرِ فہرست ہے جنھوں نے دیہات سے اپنا رشتہ مضبوطی سے قائم رکھا۔ غلام الثقلین دیہی معاشرت کا پروردہ ہے۔ غلام الثقلین کے

افسانوں میں دیہات اور محبت ایک ہی دھارے میں نظر آتے ہیں۔ غلام الثقلین کے پاس دیہی زندگی کے مشاہدے کے ساتھ ساتھ تجربہ بھی ہے۔ جس کا اظہار وہ اپنے افسانوں میں بھی نہایت خوبصورتی سے کرتے ہیں۔ جس کی مثال افسانہ ''تصویر'' میں ملاحظہ کریں۔

''یہ گاؤں مدت سے ہماری عیاشیوں کے لیے سرمایہ مہیا کر رہا ہے۔ اب یہی سرمایہ میں گاؤں کی بہبود پر خرچ کروں گا، جہالت اور مفلسی کے خلاف لڑوں گا۔'' (۳۱)

غلام الثقلین کے افسانوں میں دیہات صرف پس منظر کا کام نہیں دیتا بلکہ دیہات ایک کردار کی صورت میں بھی جلوہ گر ہوتا ہے جس کے ہمراہ انھوں نے نہ صرف اپنی زندگی گزاری ہے بلکہ اپنے دکھ سکھ اسی سے منسلک کیے ہیں۔ اور وہاں کی آسائشات و مسائل سے ہر حالت میں سمجھوتہ کرتے ہوئے ان کی وضاحت اپنے افسانوں میں بھی کی ہے۔ دیہی معاشرت کی عکاسی کے حوالے سے ان کے افسانے ''تصویر''، ''تلوار کی دھار''، ''سید نگر کا چودھری''، ''ہم سفر''، ''گاؤں کا شاعر''، ''وہ لمحہ''، ''کاغذی پیراہن'' اور ''جلی مٹی کی خوشبو'' وغیرہ اہم ہیں جن سے ان کی دیہات سے فطری محبت کے جذبات ابھر کر سامنے آتے ہیں اور دیہی زمین سے دلی وابستگی کے نمونے جا بجا ان کے افسانوں میں بکھرے پڑے ہیں۔

''جنگ سے لے کر اب تک وہ ضلع گوجرانوالہ کے ایک گاؤں میں اپنے رشتہ داروں کے پاس رہا تھا۔ اس نے گندم کی بوائی میں ان کا ہاتھ بٹایا تھا۔ نم دار مٹی کی باس بھی سونگھی تھی۔ یہ دھرتی بھی پرائی نہیں تھی پر اس مٹی کی خوشبو کچھ اور ہی تھی جس میں اس کا اپنا خون پسینہ ملا ہوا تھا۔'' (۳۲)

غلام الثقلین نے دیہات کی تصویر کشی اتنی جاندار کی ہے کہ اس کے اور دیہات کے درمیان کوئی فرق موجود نہیں بلکہ دیہات ثقلین نقوی کے اندر کوٹ کوٹ کر بھرا پڑا ہے جو موقع محل پر سامنے آتا ہے اور جو نہ صرف محسوس ہوتا ہے بلکہ اس کو چھوا بھی جا سکتا ہے۔ ثقلین کے اس انداز کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں کہ:

''افسانے میں دیہات کا یہ انوکھا اور پر کیف ذائقہ کسی اور افسانہ نگار کے ہاں بہت کم نظر آتا ہے۔'' (۳۳)

غلام الثقلین نے جدیدیت کی طرف قدم بڑھاتے ہوئے دیہات کی پیشکش میں ایک نئی جہت کا اضافہ کیا جس کی بدولت ان کے فن کا ایک اور پہلو ابھر کر سامنے آیا جس سے مستقبل کے افسانے نے بھی بھرپور فائدہ حاصل کیا۔ اسی طرح اردو افسانے میں دیہات کی جدید پیشکش میں دوسرا نام چودھری محمد نعیم کا ہے۔ انھوں نے بھی اپنے افسانوں میں دیہی معاشرت کی عکاسی خوبصورتی سے کی ہے اور دیہات کی فضا و ماحول وہاں کی

سب حقیقتوں کے دروا کیے ہیں۔

اپنے افسانوں میں ماضی، حال اور مستقبل کے ربط و تسلسل کو بیان کیا ہے جس کا واضح ثبوت ان کا دیہی افسانہ ''بس ایک کہانی'' ہے۔ جس میں دیہات کی پیشکش کا یہ انداز بالکل اچھوتا اور نیا ہے جو عصری حسیت کے ساتھ ساتھ ماضی کو بھی کریدتا ہے۔

جدید افسانے کی ایک معتبر آواز سریندر پرکاش کی بھی ہے۔ انھوں نے دیہی معاشرت کے متعدد زاویوں و پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں سمویا ہے۔ دیہات کی کھلی فضا، فصل پکنے کی خوشی، آہستہ آہستہ تھل کے آگے بڑھنے کا خطرہ و خوف، اپنی ذات کے تحفظ کا احساس، چوپال کے فیصلے، ان کے ساتھ ہی دیہاتی زندگی کے سماجی و معاشرتی معاملات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر علامتی انداز میں بیان کیا ہے اور دیہات کی پیشکش میں انقلابی تبدیلیاں سامنے لائی ہیں۔ سریندر پرکاش نے فیصل آباد (لائل پور) کے دیہات کی نمائندگی کی اور اس حوالے سے نہ بھولنے والا افسانہ اس کا علامتی افسانہ ''بجوکا'' ہے۔ جس میں دیہاتی زندگی کے کئی پہلو سمیٹے گئے ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں میں مشتاق قمر نے دیہات کو اپنے فن کی اولین وابستگی قرار دیا ہے۔ انھوں نے افسانوی مجموعہ ''لہو اور مٹی'' میں شامل افسانوں میں دیہی معاشرت کی تصویر کشی نہایت خوبصورتی سے کی ہے۔ ان کے افسانوں میں دیہات سے دلی وابستگی ان کی شہر آمد کے بعد بھی اسی زور و شور سے دکھائی دیتی ہے جتنی کہ دیہات میں رہتے ہوئے اس کی عمدہ مثال ان کا علامتی افسانہ ''گیلی مٹی کا بت'' ہے۔ مشتاق قمر کے دیہات کی پیشکش میں اس جدید رویے کو کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

جدید و عہد حاضر میں دیہی معاشرت کی روایت میں منشا یاد کا ادبی سفر نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ منشا یاد نے اپنے دیہات کی سونی مٹی سے اپنی محبت کا اظہار افسانوں کی صورت میں کیا۔ منشا یاد کو اپنے عہد کے افسانہ نگاروں میں یہ انفرادیت بھی حاصل ہے کہ انھوں نے دیہات کی عکاسی میں فکر کے ساتھ فن کے تجربے بھی کیے ہیں۔

ڈاکٹر انوار احمد منشا یاد کے دیہی افسانوں کے متعلق لکھتے ہیں:

''بطور افسانہ نگار منشا یاد کی انفرادیت تین حوالوں سے قوت حاصل کرتی ہے ایک اس کی معصوم دہقانیت، دوسرے پنجاب کے لوک گیتوں اور لوک دانش کا رس اور بصیرت اور تیسرے افسانے کی روایت سے اس کی تخلیقی وابستگی۔'' (۳۴)

منشا یاد کے اپنے افسانوی مجموعوں ''بند مٹھی میں جگنو''، ''ماس اور مٹی''، ''خلا اندر خلا'' اور باقی مجموعوں میں شامل افسانے ''دوپہر اور جگنو''، ''گھر سے باہر ایک دن''، ''باگھ بگھیلی''، ''راستے بند ہیں''، ''بوکا''،

’’کاشی‘‘،’’تھوہر کا کانٹا‘‘ اور ساجھے کا کھیت وغیرہ میں دیہی معاشرت کی نمائندگی و تصویر کشی نہایت خوبصورتی سے کی ہے۔ منشا یاد دیہات کے باشندوں، رسم ورواج، زمیندار، مزدور، کسانوں کو موضوع بنایا ہے اور ان کے افسانوں میں دیہاتی زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں اور تلخیوں کے ساتھ جلوہ نما ہے۔

’’گاؤں سے کچھ فاصلے پر کھیتوں کے درمیان بہتا راج بہا، جس میں ننگ دھڑنگ لڑکے بالے مویشیوں کو نہلاتے تو خود بھی غوطے لگاتے اور پانی کے کھیل کھیلتے ......راج بہا اور گاؤں کے درمیان بیچ مچ کے خربوزوں کا ایک کھیت بھی تھا۔ چاروں طرف سے ببولوں، بیریوں اور شیشمو سے گھرا ہوا۔‘‘(۳۵)

منشا یاد جب دیہاتی زندگی پر افسانے لکھتے ہیں تو وہاں کے ماحول، مناظر، رسم ورواج، کرداروں اور دیہات کے پہلوؤں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری خود کو وہاں محسوس کرتا ہے۔ دیہات کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو کہ جوان کے افسانوں میں تشنہ رہ گیا ہو۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز مقام رکھتے ہیں۔

دیہات کے پس منظر سے ماضی کی بازیافت کا ایک زاویہ نجم الحسن رضوی کے افسانوں میں نمایاں ہے۔ نجم الحسن رضوی نے سندھ کے دیہاتوں کو موضوع بنایا اور اسی کے ساتھ جدید افسانے کی دنیا میں ایک اور افسانہ نگار مرزا حامد بیگ کا نام بھی آتا ہے۔ اس کے تخلیقی اظہار کو درست سمت ہی دیہات سے ملی ہے۔ ان کے متعدد افسانے دیہاتی زاویے کی نمائندگی کرتے ہیں جن میں ’’بابے نور محمد کا آخری گیت‘‘ اور ’’سونے کی مہر‘‘ وغیرہ شامل ہیں۔ جن میں مرزا حامد بیگ نے مخصوص کرداروں کو گرفت میں لیا ہے۔ مرزا حامد بیگ کے ہاں دیہات ایک سرمدی نغمہ کی صورت میں سامنے آیا ہے جس میں غم کے عناصر زیادہ ہیں۔ اور دیہاتیوں کے غم ودکھ ان کے مسائل ومشکلات ہر پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید ان کے دیہی افسانوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

’’مجھے یقین ہے کہ دیہات کا زاویہ حامد بیگ کے اظہار کا ایک مستقل زاویہ ہے اور شہرت اس کے قدم چوم لے گی تب بھی وہ اپنی کھوج دیہات کے وسیلے سے ہی جاری رکھے گا۔‘‘(۳۶)

اسی جدید روایت کا ایک اور افسانہ نگار مظہر الاسلام بھی ہے جس نے پنجاب کے دیہات کو موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے اردو افسانے میں دیہی معاشرت کی روایت میں لوک گیت کو شروع کر کے ایک نئے رجحان کی بنیاد رکھی۔ اس حوالے سے ان کا مشہور افسانہ ’’بارہ ماہ‘‘ ہے جس میں لوک گیتوں کا رنگ ہے۔ جدید دیہاتی افسانے میں مظہر الاسلام کے اس تجربے کو قابلِ رشک نظر سے دیکھا جائے گا۔

جدید افسانے میں دیہات کی پیش کش کے حوالے سے بہت زیادہ تجربے سامنے نہیں آئے۔ چند افسانہ نگاروں نے دیہات کو آگے بڑھانے میں کوشش کی اور دیہی معاشرت کے ہر چھوٹے بڑے موضوع کو افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اور وہاں کے ماحول، مناظر، رسم ورواج اور کرداروں کو بہ احسن وخوبی بیان کیا ہے۔ سطور بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ جدید افسانہ نگاروں کی فہرست میں احمد زین الدین، ڈاکٹر رشید امجد، احمد جاوید، خالدہ حسین، عبدالرشید تبسم، انور سدید، شہزاد منظر، سید باقر علیم، ایوب جوہر، اکرام اللہ وغیرہ شامل ہیں۔ جنھوں نے دیہاتی زندگی کو موضوع بنا کر اس کے مختلف زاویے اور رویے افسانوں میں پیش کر کے شہری زندگی کے علمبرداروں کو جہاں وہاں کی فضا کے بارے میں معلومات فراہم کی وہاں دیہاتی زندگی کے خوبصورت مرقعے بھی پیش کیے۔

حوالہ جات:

۱۔ محمد عمر مہاجر، مرتبہ فریسہ عقیل، اردو افسانے کا تشکیلی دور، شمیم بک ایجنسی کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۶۳
۲۔ ایضاً، ص ۶۳
۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، ابلاغ پبلشرز لاہور، اشاعت دوم ۲۰۰۵ء، ص ۱۹
۴۔ سید مظہر جمیل، ترقی پسند افسانہ۔ حقیقت سے تجرید تک، مضمون مشمولہ مکالمہ، کراچی، ہم عصر اردو افسانہ، ترتیب مبین مرزا، اکادمی بازیافت کراچی، جنوری ۲۰۰۸ء تا جولائی ۲۰۰۹ء، ص ۴۲۸
۵۔ وزیر آغا، اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص ۱۲۵
۶۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل، تحریک آزادی میں اردو کا حصہ، ص ۵۶۹
۷۔ پریم چند، آہ بے کس، مشمولہ پریم پچیسی، زمانہ پریس، کانپور، حصہ اول، ۱۹۵۴ء، ص ۱۹۵
۸۔ پریم چند، بانکا زمیندار، مشمولہ پریم پچیسی، زمانہ پریس کانپور، حصہ دوم، ۱۹۱۸ء، ص ۱۷
۹۔ پریم چند، بیٹی کا دھن، مشمولہ پریم بتیسی، زمانہ پریس، کانپور، حصہ اول، دسمبر ۱۹۲۰ء، ص: ۴۳
۱۰۔ پریم چند، پوس کی رات، مشمولہ فردوس خیال، انڈین پریس، الہ آباد، ۱۹۲۹ء، ص ۳۷۵
۱۱۔ پریم چند، کفن، مشمولہ مجموعہ منشی پریم چند، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص: ۶۳۷
۱۲۔ احمد صغیر، ڈاکٹر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ (۱۹۸۰ء کے بعد)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۹ء، ص ۳۱۱
۱۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، ص ۳۵
۱۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، ص ۳۷
۱۵۔ مجنوں گورکھپوری، افسانہ، ص ۱۳۰۔۱۲۹
۱۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، ص ۳۹
۱۷۔ ایضاً، ص ۴۳
۱۸۔ کرشن چندر، آنگی، مشمولہ، زندگی کے موڑ پر، مکتبہ اردو لاہور، ۱۹۴۳ء، ص ۸۴
۱۹۔ کرشن چندر، جہلم میں ناؤ پر، مشمولہ، ہم وحشی، کتابی دنیا لکھنو، ۱۹۴۷ء، ص ۱۴۱
۲۰۔ احمد صغیر، ڈاکٹر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ، ص ۳۱۳
۲۱۔ اوپندر ناتھ اشک، امن کا طالب، مشمولہ ڈاچی، اردو بک سٹال لاہور، ۱۹۳۹ء، ص ۷۷
۲۲۔ وقار عظیم، سید، ’’داستان سے افسانے تک‘‘ الوقار پبلی کیشنز۔ ۲۰۱۴ء، ص: ۲۰۲
۲۳۔ امتیاز علی تاج، دیباچہ، ’چوپال‘۔ از احمد ندیم قاسمی، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۳۹ء، ص ۲۲

۲۴۔ احمد ندیم قاسمی، پکامکان، مشمولہ طلوع وغروب، نیا ادارہ لاہور،۱۹۴۳ء، ص ۱۴۱
۲۵۔ احمد ندیم قاسمی، جب بادل امنڈے، مشمولہ، درودیوار، اساطیر پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۴۸
۲۶۔ بلونت سنگھ ''جگا'' مشمولہ 'جگا' نیا ادارہ لاہور، ۱۹۴۷ء، ص:۲۲
۲۷۔ وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ایضاً، ص ۲۵۶
۲۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، ص ۸۸
۲۹۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ۔ایک صدی کا قصہ'' ایضاً، ص:۱۵۴
۳۰۔ صادق حسین، ''خون کی پگڈنڈی'' مشمولہ 'پھولوں کے محل' ادارہ فروغ اردو لاہور، ۱۹۶۳ء، ص:۱۵۴
۳۱۔ غلام الثقلین نقوی، تصویر، مشمولہ بند گلی، بک ورلڈ لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۱۳
۳۲۔ غلام الثقلین نقوی، جلی مٹی کی خوشبو، مشمولہ نغمہ اور آگ، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۱۶۰
۳۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، ص ۱۰۲
۳۴۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ، ص ۴۶۷
۳۵۔ منشا یاد، ساجھے کا کھیت، مشمولہ تماشا، افسانہ منزل، سیونتھ ایونیو اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۳۹
۳۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، ص ۱۳۳

☆☆☆☆☆

* حافظہ شہلا اقبال/ڈاکٹر روبینہ ترین **

آپ بیتی اور خواتین ادیب: فنی رموز اور اہمیت

Abstract: *"In the Sub-continent, Urdu Female writers are playing a vital role for women's status in the society since last century . Their autobiographies reveal many aspects of this journey of women's struggle. To explore and understand this journey, a reader must has some points or questions in his mind during his study of these autobiographies of Urdu Female Writers. This essay throws light on these "Questions" and the value of these auto-biographies."*

خودنوشت سوانح حیات یا آپ بیتی ایک دلچسپ اور اہم صنفِ ادب ہے۔آپ بیتی میں سوانح نگار اپنی زندگی کی داستان خود رقم کرتا ہے، بعض مصنفین انہی واقعات کو بیان کرتے ہیں جو ان کی نظر میں اہم اور ان کی زندگی میں دوررس ہوتے ہیں مگر بعض برے بھلے تمام واقعات اور حادثات کو اہمیت دیتے ہیں۔سوانح عمری یا آپ بیتی کی شرطِ اول بے لاگ سچائی ہے اور جس کے ساتھ وہ اپنی خارجی اور باطنی زندگی کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتا ہے، اپنی ہر خوبی اور خامی کا اعتراف کرتا ہے۔انسانی فطرت میں ہے کہ وہ دوسروں اور بالخصوص اہم شخصیات کی زندگی کے نشیب وفراز، انکے عقائد اور خیالات کے بارے میں آگہی حاصل کرنا چاہتے ہیں، اور یہ تجسس آپ بیتی میں قارئین کی دلچسپی کو بڑھاتا ہے، پھر صرف یہی نہیں، انسانوں اور بالخصوص زندگی میں تگ ودو کے بعد کوئی نمایاں مقام حاصل کرنے والی شخصیات کی آپ بیتی دوسرے انسانوں کے لئے سبق آموز بھی ہوتی ہے، انسان ماضی سے سیکھتا ہے اور آنے والی نسلوں کے لئے ان کے آباواجداد کی زندگیاں ان کی تاریخ اور ان کا ماضی ہیں، اور انہی آپ بیتیوں کی روشنی میں کسی قوم یا تہذیب کے عہد بہ عہد بدلتے معیاراتِ زندگی اور ترقیوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔لیکن ایسا تبھی ممکن ہے جب مصنف سچائی اور دیانت داری سے اپنی زندگی کو پھر سے مرتب کرنے

*پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
**ڈین، فیکلٹی آف اسلامک سٹڈیز اینڈ لینگویجز، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

اور جانچنے اور اپنے عہد کے سماجی تعلق کو پرکھنے اور اسے بیان کرنے کا سلیقہ رکھتا ہو۔

خودنوشت کا مفہوم کئی علماء وادباء نے مختلف لفظوں میں بیان کیا جس سے آپ بیتی کی مختلف خصوصیات سامنے آتی ہیں۔

Oxford Dictionary میں Autobiography کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے(1) "The story of one's life written by himself."

Encyclpedia Americana میں آپ بیتی کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

"Autobiography is literally a man's recording of his own life... it may be confessional in which the motive is unburden one's self of a feeling of guilt apologetic, ..exploratory, when he uses the the act of writing of as an instrument of research and a probing into his own hitherto unexamined behavioural patterns;or simply egocentric portraiture, when the writer assumes that his life is worth sharing with others."(2)

علم الدین سالک لکھتے ہیں:

''سوانح نگاری ایک قسم کی تاریخ ہوتی ہیں، تاریخ میں ایک قوم یا ایک ملک کے واقعات مربوط کر کے بیان کئے جاتے ہیں مگر سوانح نگاری میں انفرادیت کا پہلو غالب ہوتا ہے اور یہ ایک فردِ واحد کی زندگی کے کارناموں پر مشتمل ہوتی ہے یہ افسانے کا رنگ رکھتی ہے مگر افسانہ نہیں ہوتی۔۔اس میں صحتِ واقعات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔''(۳)

یوسف جمال انصاری کے مطابق:

''ہماری زندگی وہ خواہ انفرادی ہو یا اجتماعی۔گونا گوں تجربات سے مرکب ہے۔ہر سانس ایک تجربہ ہے اور ہر لمحہ ایک عالم ہے۔ یونہی زندگی کا سفر طے ہوتا رہتا ہے.....اور جب ہم اپنی سوانح مرتب کرتے ہیں.... تو گویا ہم ہر سانس کا محاسبہ لے رہے ہیں۔''(۴)

ڈاکٹر پرویز پروازی لکھتے ہیں۔

''خودنوشت کے فن میں کم ازکم تین عناصر اہم ہیں۔لکھنے والے کی یادداشت، لکھنے والے کا اسلوب اور لکھنے والے کے اردگرد کا حلقہء رجال واحباب۔ایک اور بات یاد رکھنے کی ہے کہ کم گوئی اور اخفائے ذات کے نتیجہ میں حقائق کا اخفاء بھی ہوسکتا ہے اور

اکثر لوگ ایسی باتیں بیان کرنے کی جرأت نہیں کرتے جو ان کی شخصیت کے کمزور پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہوں''(۵)

ان مختلف تعریفوں کی روشنی میں آپ بیتی کے فن کے جو بنیادی اصول اور خصوصیات سامنے آتی ہیں، وہ درج ذیل ہیں۔

۱۔ آپ بیتی نگار اپنی ہی داستان خود بیان کرتا ہے۔

۲۔ سچائی آپ بیتی کا اولین اصول ہے۔اگر چہ یہ ایک دشوار عمل ہے لیکن پھر بھی مصنف کا انداز بے باک، سچا اور غیر جانبدار ہونا چاہیے۔

۳۔ خودنوشت محض خارجی تجربات کا مجموعہ نہیں ہوتی بلکہ مصنف کے تجربات، مشاہدات احساسات اور عقائد سے لبریز خارجی اور باطنی دنیاؤں کا مرکب ہوتی ہے۔

۴۔ آپ بیتی نگار اپنی زندگی کا تجزیہ کرتا ہے اور اپنی خوبیوں کے ساتھ خامیوں کا بھی اعتراف کرتا ہے۔

۵۔ خودنوشت میں مصنف اپنی زندگی کے ان اہم واقعات اور لمحات کو سامنے لاتا ہے جن کی روشنی میں اس کی زندگی کے خارجی و باطنی پہلو نمایاں ہوں۔

۶۔ خودنوشت اگر چہ مصنف کی انفرادی زندگی کے مختلف رنگوں کو تو سامنے لاتی ہے مگر اس کے ساتھ اس سے جڑے ہوئے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات وواقعات بھی مصنف اپنے نقطۂ نظر کے مطابق بیان کرتا ہے اس میں احتیاط کرنی ہوگی کہ مصنف کی شخصیت جو کہ مرکزی کردار ہے، ثانوی سطح پہ نہ رہ جائے۔

۷۔ آپ بیتی مصنف کی زندگی کا افسانہ ہوتی ہے، اس کے بیان میں افسانوی رنگ زیادہ ملتا ہے، یہ داستان ایک ناول کی طرح ہوتی ہے جس کا ہیرو خود مصنف ہوتا ہے مگر صحتِ واقعات بھی اس کا لازمی جزو ہے۔

آپ بیتی کی یہ تمام خصوصیات ہی اس کی اہمیت اور دلچسپی کا بھی باعث ہیں۔اس میں مصنف خود اپنی داستان رقم کرتا ہے، اور اس سے بہتر اس کی زندگی کے واقعات کی حقیقت اور ان کے پیچھے کارفرما خارجی و باطنی عوامل کے بارے میں کوئی نہیں بتا سکتا۔اسی لئے مختلف اہم شخصیات کے مکاتیب، ڈائریوں اور دیگر تحریروں کو ان کے نگارشِ احوال کا بہترین ماخذ قرار دیا جاتا ہے۔نفسیاتی تنقید میں تحلیلِ نفسی کے لئے مکتوبات اور ڈائریاں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔تا کہ ان کی مدد سے ان شخصیات کی تخلیقات کے فکری وفنی رموز کو سمجھا جاسکے۔

آپ بیتی ایک نہایت کٹھن عمل ہے بظاہر یہ آسان ہے کہ اس کے لئے مصنف کو کسی روایت کو پرکھنے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنی یادداشت کے بل بوتے پر اپنی داستان خود بیان کرتا ہے مگر اپنی داستان کو بے

با کی اور سچائی سے بیان کرنا ہی نہایت دشوار ہے۔ کیونکہ دوسروں کے بارے میں سچ کہنا یا ان کی ذات کا تجزیہ کرنا نسبتاً آسان ہے مگر اپنی ہی ذات کا جج بننا مشکل ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں

''آپ بیتی میں اپنی محبت اور دوسروں کا خوف ہر وقت دامن گیر رہتا ہے وہ نہ اپنے گناہوں کی صحیح فہرست پیش کرسکتا ہے نہ اپنا صحیح جج بن سکتا ہے'' (ص ۶)

ان کے مطابق جج بن کر اپنے آپ کو اشتہاری مجرم بنانے والے بہت کم دیکھے ہیں کیونکہ یہ قانونِ حفظِ ذات کے خلاف ہے۔ اس کے علاوہ یادداشت بھی ایک اہم عنصر ہے، زیادہ تر آپ بیتی بڑھاپے میں لکھی جاتی ہیں اس وقت انسان کی سوچ بھی بدل جاتی ہے۔، اول یہ کہ اتنا وقت گزر جانے کے ساتھ بہت سی چیزیں اور واقعات بھول جاتے ہیں۔ اور سوچ کے بدلاؤ کے باعث کئی باتیں غیر اہم لگتی ہیں اور مصنف انہیں قلمبند کرنے کے قابل نہیں سمجھتا۔

اگر چہ یہ حقیقت ہے کہ مصنف خودنوشت میں اپنی آپ بیتی بیان کرتے ہوئے کبھی مکمل طور پر غیر جانبدار نہیں رہ سکتا ہے، کبھی وہ خود کو بہت اچھا ثابت کرنے کے لئے ایسے واقعات پیش کرتا ہے جو اس کی خامیوں کے رخنوں کو بھی بھر دیں اور کبھی وہ اس قدر عاجزی وانکساری سے کام لیتا ہے کہ اس کی شخصیت ہی منظر سے ہٹ جاتی ہے، دونوں حوالوں سے افراط وتفریط دیکھنے میں آتی ہے یا پھر بعض اوقات اپنی خامیوں کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ وہ خوبیاں دکھنے لگتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ ان تمام کمزوریوں کے باعث آپ بیتی کو سوانح عمری کے مقابلے میں ناقص قرار دینے کے باوجود اس بات کا بھی اعتراف کرتے ہیں۔

''بایں ہمہ آپ بیتیاں سوانح نگار کے لئے نہایت مفید مواد مہیا کرتی ہیں۔ بڑے بڑے جرنیلوں، سیاستدانوں، شاعروں، مفکروں اور ادیبوں نے اپنے حالات جب بھی لکھے ان کے ضمن میں یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان کے فن، فکر اور کارناموں کے ارتقاء کے اسباب پر مستند مواد فراہم ہوا۔ اہم واقعاتِ زندگی کی باریک جزئیات اور ان کے پس پردہ انسانی محرکات کا سلسلہ (ایک حد تک) خود بخود سامنے آجاتا ہے۔'' (۷)

آپ بیتی کی اہمیت اس کی تاریخی حیثیت کے باعث بھی ہے کیونکہ ہر انسان اپنی ثقافت، معاشرے اور ماحول سے جڑا ہوتا ہے، اس سے کئی لوگ وابستہ ہوتے ہیں، بہت سے لوگ اس کی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں یوں مصنف اپنی ذات کی کہانی کے ساتھ اپنے عہد کی کہانی بھی بیان کرتا ہے۔ وہ اپنے خاص نقطۂ نظر سے اس معاشرے کو پیش کرتا ہے اور ایک تاریخی محقق کے لئے ایسی آپ بیتیاں یوں بھی کارآمد ثابت ہوتی ہیں کہ

محض اسے اس عہد کے کوائف ہی نہیں ملتے بلکہ ایک ہی عہد کے مختلف اصحاب کی آپ بیتیاں ہر شخص کا الگ الگ نقطۂ نظر پیش کرتی ہیں یوں ایک ہی دور کو کئی پہلوؤں سے جانچنے کا موقع ملتا ہے۔ کیونکہ آپ بیتیاں لکھنے والوں کا تعلق کسی ایک خاص شعبے سے نہیں ہوتا، کسی کا تعلق حکمران طبقے سے ہوتا ہے تو کسی کا سرکاری انتظامی ڈھانچے سے، کوئی سیاست سے تعلق رکھتا ہے تو کوئی ادب کے شعبے سے۔ اور پھر ادب میں بھی خواتین اور مردوں کا الگ الگ انداز پایا جاتا ہے۔

اردو ادب میں اس فن کے حوالے سے جو خواتین ادیب سامنے آئیں ان کی زندگیاں، سوچ اور تخلیقات بھی اسی معاشرے سے متاثر رہیں۔ ایک خاتون ادیب اپنی آپ بیتی لکھے گی تو اس کے تحفظات، رویوں اور اس کے اپنے ظاہر و باطن کے اظہار کے حوالے سے مسائل ہمیشہ سے رہے ہیں، ان مسائل اور سوالات کا جائزہ لینے کے لئے پہلے اس کے برصغیر میں سماجی مقام کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

عورت کیا ہے؟ مختلف مذاہب، تہذیبوں اور معاشروں نے عورت کے متعلق مختلف تصورات پیش کئے۔ کبھی اسے دیوی کا روپ دیا گیا تو کبھی اسے بغداد، مصر، یونان اور روم کے بازاروں میں لا کر بٹھا دیا گیا، جہاں اس کی بولیاں لگائی گئیں، کبھی اس کے نام پر محل بنوائے گئے اور کبھی اسے انہی قلعوں کی دیواروں میں چنوا دیا گیا۔ عورت کے کئی رشتوں کے تحت کئی روپ سامنے آتے ہیں مگر یہ وہ روپ ہیں جو اس معاشرے نے اسے دیے۔ جس میں اسے ڈھالا گیا۔ جب جب عورت نے اپنا وہ روپ سامنے لانا چاہا جو اس کا حقیقی روپ ہے تو اس پدرسری معاشرے میں اسے برا بھلا کہ کر اس کے اس روپ کو جھٹلانے یا پھر کم تر ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔

ہندوستانی تہذیب میں بھی دوسری تہذیبوں کی طرح ابتدائی دور میں مادرانہ نظام رائج تھا، موہنجوڈرو کی تہذیب میں عورت کی حیثیت افضل تھی۔ آریہ معاشرے کے ابتدائی زمانے میں رگ وید میں شواہد ملتے ہیں کہ کس طرح آہستہ آہستہ معاشرہ مادرانہ نظام سے پدرانہ نظام کی طرف بڑھا تب مادرانہ نظام کو حقارت سے دیکھا جانے لگا، اس کے رسم ورواج کو فحش قرار دیا جانے لگا۔ پھر بھی آریاؤں کے ابتدائی زمانے میں کاشتکاری کے پیشے کے باعث عورت گھر کی چار دیواری میں قید نہ تھی، اچھی بیوی وہ تھی جو چاق وچوبند ہو اور زیادہ سے زیادہ بچے پیدا کرے، شوہر کے مرنے کے بعد اسے ستی نہ کیا جاتا بلکہ بھائیوں کے حوالے کر دیا جاتا۔ اگر چہ بیٹی پر باپ اور شادی کے بعد بیوی پر شوہر کی صورت میں عورت پر مرد کا تسلط ضرور قائم ہو چکا تھا۔ مہا بھارت کے زمانے تک عورت کی حیثیت مزید کم ہوتی چلی گئی۔

اس کے بعد عورت مزید رسوم میں جکڑتی چلی گئی، بچپن کی شادیوں نے رواج پایا، بیواؤں کی شادی

قطعی طور پر منع کر دی گئی، ستی ایک قابلِ تعریف رسم بن گئی۔ چاہے اس میں عورت اپنی خوشی سے قربانی دے دیتی یا اسے زبردستی جلا دیا جاتا۔ ڈاکٹر مبارک علی لکھتے ہیں:۔

> ''وہ عورتیں جنہیں اغواء کر لیا جاتا تھا، یا جن کی زبردستی آبروریزی کر دی جاتی تھی، انہیں معاشرہ قبول نہیں کرتا تھا، اس کے علاوہ دھرم شاستروں میں اور خاص طور پر منوشاستر میں عورت کے رہنے سہنے، کھانے پینے اور طور طریق کے بارے میں آداب مقرر کئے۔ اس کے لئے لکھنا پڑھنا غیر ضروری قرار دے دیا گیا اور شوہر کی خدمت اس کی زندگی کا اول و آخر مقصد قرار دیا گیا۔'' (۸)

اسلام میں قرآن وسنت کے مطابق عورت کا سماجی مقام ہونے کے باوصف بادشاہی نظام کے تحت اس وقت دنیا میں مسلم معاشرہ جو صورتحال اختیار کر چکا تھا اس میں عورت کی سماجی حیثیت ایک باندی کی سی اختیار کر چکی تھی۔ جہاں بادشاہوں نے اپنے محلات میں بیگمات کی حیثیت سے کئی کئی عورتوں کو رکھنا شروع کر دیا۔ ایرانی اور بازنطینی بادشاہوں نے باقاعدہ حرم کی بنیاد رکھی۔ حرم میں رہنے والی ان عورتوں کا تعلق صرف بادشاہوں سے ہوتا تھا اور اس کے مرنے کے بعد بھی وہ آزاد نہ تھیں، ان کو حرم سے باہر کی دنیا سے بے خبر رکھا جاتا۔ خواجہ سرا ان پر کڑی نگاہ رکھتے۔ مسلمان حکمران خاندانوں میں سب سے زیادہ عظیم الشان حرم عثمانی خلفاء کا تھا، اگر کسی کنیز کو کسی اور کے ساتھ جنسی تعلق میں ملوث دیکھ لیا جاتا تو اس کی سزا کے طور پر اسے بوری میں بند کر کے فاسفورس میں ڈبو دیا جاتا۔ سلطان کے مرنے پر اس کے پورے حرم کو ایک دوسرے محل میں منتقل کر دیا جاتا تھا جو ''آنسوؤں کا محل'' کہلاتا۔

ہندوستان میں بادشاہ کے علاوہ امراء کے بھی اپنے حرم اور زنان خانے ہوتے تھے۔ بہر حال یہ حرم اور زنان خانے عورتوں کے لئے ایک قید تھے جہاں رہ کر ان کا باہر کی دنیا سے تعلق ٹوٹ جاتا تھا۔ اس لئے ایسے حالات میں بہت کم عورتوں نے ذہنی طور پر ترقی کی، کیونکہ پابندیوں کی وجہ سے وہ جذبات کا اظہار نہیں کر سکتے تھے۔ زنان خانے کی چار دیواری میں مقید عورت تنہائی اور توہم پرستی کا شکار تھی۔ اپنے مردوں کی نظروں میں مقام حاصل کرنے کے لئے ہر طرح کی قربانی دینے کو تیار رہتی اور سازشیں بھی کرتی۔ اس کی خواہشات مرد کے تابع ہو چکی تھیں۔ لیکن ایسے میں دوسری طرف وہ بازاری عورت تھی جو تعلیم بھی حاصل کرتی، کئی فنون میں مہارت حاصل کرتی اور تہذیب سیکھتی یوں گھروں میں بیٹھی علم وفن کی دنیا سے نابلد عورتوں کے مقابلے میں ایسی عورتیں مردوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگیں۔

وہ گھر جو پہلے ہی زنان خانے اور مردان خانے میں بٹے ہوئے تھے ان میں فاصلے اور بھی بڑھ گئے۔ ایسی محدود دنیا میں عورت تہوار اور تقریبات منانے یا پھر رشتوں کے جوڑ توڑ کرنے اور مردوں کی بے اعتنائی کے نتیجے میں تعویز گنڈوں اور جادو ٹونے جیسے توہمات کا شکار تھیں۔

لیکن برِصغیر کی اس مجموعی صورتِ حال میں یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ عورت مکمل طور پر منظر نامے سے غائب تھی۔ اس قدر نامساعد حالات میں بھی کئی عورتوں نے خود کو منوایا۔ بادشاہ اکبر کے دور میں ہی جان بیگم کو تفسیرِ قرآن لکھنے پر پانچ ہزار دینار دیے گئے۔ شاہی فرامین پر جہانگیر کے ساتھ نور جہاں کے دستخط اور مہر بھی ثبت ہوتے تھے۔ بادشاہ بابر کی دختر اور ہمایوں کی بہن گلبدن کا تحریر کردہ ''ہمایوں نامہ'' اس دور میں مغل خواتین کی علوم وفنون پر دسترس کا ثبوت ہے۔ شاہجہاں اور ملکہ ممتاز بیگم کی دختر جہاں آراء کا تحریر کردہ چشتی سلسلے کے بزرگوں کا تذکرہ ''مونس الارواح'' آج بھی محققین کے لئے نہایت کارآمد کتاب ہے۔ زیب النساء مخفی ایک نامور اور صاحبِ دیوان شاعرہ تھیں۔ دکن کی چاند بی بی بیجا پور کی سلطان تھیں جنہوں نے مغلوں کی یلغار کے خلاف بے مثال شجاعت سے اپنی سلطنت کا دفاع کیا تھا۔ شہری آبادی میں شرفاء اپنی بیٹیوں کو خانگی مدرسوں کے ذریعے تعلیم دلواتے تھے۔ سترھویں صدی میں تاج اور شیخ رنگریزن جیسی ہندی شاعرات سامنے آئیں۔

ہندوستانی معاشرے میں تبدیلی اس وقت آئی جب انگریزی اقتدار قائم ہونے کے بعد یورپی تعلیم اور اس کے اثرات یہاں پہنچے۔ ہندوؤں کی سماجی تحریک برہمو سماج نے عورتوں کے سماجی مقام کے لئے کاوش کی ستی کی رسم کی مخالفت اور بیواؤں کی شادی کی حمایت کی۔ کم عمری کی شادی کے مسائل کی طرف توجہ دلائی گئی۔ برہمو سماج، آریہ سماج، تھیوسوفیکل سوسائٹی اور دوسری سماجی تحریکوں کو قدامت پرست مذہبی لوگوں کی زبردست مخالفت کا سامنا کرنا پڑا کیونکہ وہ اسے مذہبی معاملات میں مداخلت سمجھتے تھے۔ مگر ان تحریکوں نے کم از کم تعلیم یافتہ طبقے میں یہ شعور پیدا کیا کہ عورت کی آزادی اور اس کا مساوی سماجی رتبہ معاشرے کے لئے انتہائی ضروری ہے جبکہ اس وقت مسلمان معاشرے میں عورتوں کی آزادی اور ان کے حقوق کے لئے کوئی جدوجہد نہیں کی گئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد سرسید نے ہندوستان بالخصوص شمالی ہندوستان کے مسلمانوں میں تجدد کی تحریک شروع کی مگر وہ بھی مردوں کے لئے تھی، البتہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ہندوستانی سماج کی مسلم عورتوں کی تربیت کے لئے تھے۔

لیکن مجموعی طور پر اب منظر نامہ بدل رہا تھا۔ اگرچہ جن گھروں پر سرسید کی چھاپ تھی وہاں لڑکیوں کو صرف دینی تعلیم دی جاتی تھی اور پردہ کی بھی سختی تھی، پھر بھی کئی خواتین تعلیمی، ادبی اور سیاسی سطح پر سامنے آ رہی

تھیں۔ علی گڑھ میں تعلیم حاصل کرنے والی لڑکیوں کے لئے کالا برقع اور سفید غرارہ آزادی کی علامت تھا۔ بقول کشور ناہید

''لباس کے توسط سے سماجی احساس کو تحریکِ پاکستان اور قائدِ اعظم کے واشگاف الفاظ نے مہمیز دی کہ: ''کوئی قوم پچاس فیصد آبادی کو گھروں میں قید رکھ کر ترقی نہیں کرسکتی ہے۔''(۹)

اردو آپ بیتی تخلیقی فن کی حیثیت سے انیسویں صدی کے آخری عشروں میں روشناس ہوئی اور اس صدی کے آخر تک ایسی کتابوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے جسے آپ بیتی کا نام دیا جاسکے، البتہ خطوط، مثنویوں اور سفرناموں کی شکل میں ایسی کتب ضرور مل جاتی ہیں۔ اردو کی پہلی آپ بیتی محمد جعفر تھانیسری نے ''تواریخِ عجب'' عرف ''کالا پانی'' ۱۸۸۵ء میں لکھی۔ ۱۸۸۵ء میں ہی شہر بانو بیگم دختر نواب اکبر علی خان (رئیس پاٹودی نے اپنی آپ بیتی ''بیتی کہانی'' لکھی لیکن ڈیڑھ سال بعد ۱۸۸۷ء میں اس میں دیباچہ شامل کر کے اسے کتابی شکل دی۔ اس آپ بیتی کی اہمیت اردو کی اولین خودنوشت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی ہے کہ اس دور میں جب برصغیر میں خواتین کو عموماً صرف قرآن کی تعلیم دی جاتی تھی اس دور میں ایک عورت کا ایک غیر معروف صنفِ ادب کو اپنانا ایک حیرت انگیز بات ہے جب کہ مصنفہ کی تعلیم بھی واجبی سی ہے۔ اس کے مقدمہ میں ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں۔

''اس عہد میں کہ ہندوستانی خواتین میں حصولِ علم اور تصنیف و تالیف کا ذوق ابھی عام نہیں ہو سکا تھا اور اپنے ابتدائی و تشکیلی مرحلے میں تھا، کسی خاتون کا تصنیف پر آمادہ ہونا اور پھر ایک ایسی صنفِ ادب کو اختیار کرنا جو اس وقت عام نہیں تھی، ایک قابلِ توجہ امر ہے۔''(۱۰)

لیکن یہ آپ بیتی اس اعتبار سے بھی اہم دستاویز ہے کہ اس کی روشنی میں اس دور کی عورت کے مقام اور معاشرے میں کردار کا جائزہ لیا جا سکتا ہے کہ وہ شہر بانو بیگم جو کہ رئیس پاٹودی کی لاڈلی بیٹی تھی، ایک نواب گھرانے میں پیدا ہونے والی اس بچی کی پیدائش پر اس طرح جشن منایا گیا جیسے بیٹے کی پیدائش پر منایا جاتا ہے۔ وہ نازونعم میں پلی بڑھی، بچپن میں ہی اس کی شادی بھی کر دی جاتی ہے اور پھر اس کے باپ کی وفات کے بعد والدہ کا رویہ، نامساعد حالات اور شہر بانو بیگم کا ان حالات میں ہمت اور صبر سے مقابلہ اہم ہے۔

اردو میں خواتین کی خودنوشتیں آغاز میں بہت کم ہیں۔ ۱۹۲۱ء میں عطیہ فیضی نے ''زمانۂ تحصیل'' کے

عنوان سے یورپ میں حصولِ علم کے لئے گزارے گئے دنوں کی روداد لکھی ہے۔ اس کے بعد قرۃ العین کا سوانحی ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' ۱۹۷۷ء (جلد اول) اور ۱۹۷۹ء (جلد دوم) میں منظرِ عام پر آیا۔ بیسویں صدی کے آخری عشرے سے اردو میں خواتین کی آپ بیتیوں کی روایت کو زیادہ فروغ حاصل ہوا اور ''بری عورت کی کتھا'' (کشور ناہید، ۱۹۹۴ء)، ''جو رہی سو بے خبری'' (ادا جعفری، جولائی ۱۹۹۵ء)، ''ہم سفر'' (حمیدہ اختر حسین، ۱۹۹۵ء)، ''کاغذی ہے پیرہن'' (عصمت چغتائی، ۲ء)، ''آئینے کے سامنے'' (عطیہ داؤد، ۲۰۰۹ء)، ''یاد کی رہگزر'' (شوکت کیفی، ۲۰۰۴ء)، ''گئے دنوں کا سراغ'' (ثار عزیز بٹ، ۲۰۰۴ء)، ''جینے کا جرم'' (ش۔فرخ، ۲۰۱۳ء)، ''میرا بچپن'' (عذرا عباس، ۱۹۹۴ء) اور ''یہ بازی عشق کی بازی ہے'' (فرخندہ بخاری، ۲۰۱۲ء)، وغیرہ جیسی اہم خودنوشتیں منظرِ عام پر آئیں اور صرف طبع زاد ہی نہیں بلکہ چند دیگر زبانوں میں خواتین کی لکھی ہوئی آپ بیتیوں کا بھی اردو ترجمہ کیا گیا مثلاً ''رسیدی ٹکٹ'' از امرتا پریتم، ''پردے سے پارلیمنٹ تک'' از شائستہ سہروردی اکرام اللہ (۲۰۰۲ء)، عابدہ سلطان (ایک انقلابی شہزادی کی خودنوشت) از عابدہ سلطان (۲۰۰۷ء) اور ''مشرق کی بیٹی'' از بینظیر بھٹو (۱۹۹۵ء) وغیرہ۔

جن خواتین کی اردو خودنوشتیں سامنے آتی ہیں ان کا تعلق کسی ایک شعبے سے نہیں ہے کوئی سیاست سے تعلق رکھتی ہے تو کوئی صحافت سے، کوئی خود ادیب ہے تو کوئی صرف ادیب کی بیوی ہونے کے ناطے سے آپ بیتی لکھتی ہے۔

میرے پیشِ نظر وہ خواتین ہیں جن کا تعلق ادب سے ہے۔ ان آپ بیتیوں میں مختلف خواتین کے مختلف رویے سامنے آتے ہیں، ہر ایک کی ترجیحات بھی مختلف ہیں۔ ان تفرقات کو تبھی سمجھا جا سکتا ہے اگر مندرجہ ذیل سوالات ایک آپ بیتی پڑھتے ہوئے پیشِ نظر رکھیں۔

۱۔ خاندانی پس منظر اور ماحول یعنی کس طبقے اور کس خاندان سے اس کا تعلق ہے، کیونکہ خاندانی پس منظر اور وہ ماحول جس میں ایک انسان پرورش پاتا ہے وہ اس کی شخصیت میں اہم کردار ادا کرتا ہے اور مصنفہ کے آپ بیتی کے انداز پر بھی اثرانداز ہوتا ہے۔

۲۔ کیا مصنفہ نے آپ بیتی میں صرف اپنی ذات کو اہمیت دی ہے یا وہ اپنے سے متعلق چند دیگر اہم کرداروں کو بھی سامنے لاتی ہے؟ اگر کردار پیش کرتی ہے تو وہ کن کرداروں کو اہمیت دیتی ہے یا کیا مصنفہ نے اس قدر عاجزی کا رویہ اپنایا ہے کہ اس کا اپنا کردار ہی کہیں پس پردہ چلا گیا ہے؟ مثلاً بعض خواتین ایسی پتی ورتا بیویوں کے روپ میں سامنے آتی ہیں کہ ان کی آپ بیتی ان کی اپنی زندگی کی داستان کم اور ان کے شوہر کی آپ بیتی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔

۳۔ آپ بیتی کا ایک اہم عنصر ''صداقت'' ہے، اپنی زندگی کی داستان کے بیان میں سچائی کے راستے کی بڑی رکاوٹ ''دوسروں کا خوف'' خواتین کے ہاں اور بھی بڑھ جاتا ہے کیونکہ ہمارے معاشرے میں ''غیرت'' کا لفظ عورت کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہے اور اس حوالے سے اس کے ہر فعل کو مردوں کی نسبت زیادہ کڑی نظر سے دیکھا جاتا ہے، جب جب کسی عورت نے بے باکی کا مظاہرہ کیا اسے اس کی قیمت ادا کرنی پڑی۔

۴۔ بطور عورت اپنی زندگی کے حقائق بیان کرتے ہوئے کس قدر اخفاء سے کام لیا گیا ہے اور کس قدر مبالغہ سے؟ اگرچہ کسی کی زندگی کے بیان میں سچ اور جھوٹ میں فرق کرنا بہت مشکل ہے کیونکہ کسی انسان کے بارے میں اس کی اپنی ذات سے بہتر کوئی نہیں جانتا۔ تاہم دیکھنا یہ ہے کہ مصنفہ نے کس قدر اپنی خوبیوں کو پیش کیا ہے اور کس قدر خامیوں کا اعتراف کیا گیا ہے؟

۵۔ کیا وہ ان واقعات کو پیش کرتے ہوئے اپنی ذات کا تجزیہ کرتی ہیں یا نہیں اور کس قدر اپنے خیالات اور نظریات کو پیش کرتی ہیں۔؟

۶۔ آپ بیتی پیش کرنے کا مقصد کیا ہے؟
آپ بیتی میں فنی اعتبار سے کیا تکنیک اختیار کی گئی ہے؟

مختلف خاتون ادیبوں نے ادب کا شعبہ مختلف مقاصد کے لئے چنا، کسی نے اسے ذریعہ معاش کے طور اپنایا، تو کسی کا مقصد اپنی شناخت تھا۔ جن خواتین کی آپ بیتیاں سامنے آتی ہیں ان کی ان کے خاندانی پس منظر اور طبقات کے مطابق درج ذیل درجہ بندی کی جاسکتی ہے۔

اول وہ خواتین ہیں جن کا تعلق ادبی خاندان سے تھا، ان کے ماں باپ بھی ادیب اور اہلِ علم تھے، ایسی خواتین کو بچپن سے ادبی ماحول ملا، ادبی رسائل بچپن سے ان کے مطالعے میں شامل ہوتے، ان کے ملنے ملانے والے بھی ادیب تھے۔ ایسی خواتین کے ہاں اتنی مشکلات نہیں تھیں جو ادب اور ان کے درمیان حائل ہوتیں۔ جیسا کہ قرۃ العین حیدر کا تعلق ایک ادبی خانوادہ سے تھا۔ اور وہ اس اعلیٰ نسبی اور خاندانی تفاخر کا اظہار اپنے سوانحی ناول ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں بھی کرتی ہیں۔ ان میں بعض ایسی خواتین ہیں جو ادیب نہیں تھیں مگر ادبی پس منظر یا کسی ادیب کی بیوی ہونے کے ناطے ان کی خودنوشتوں کو ادب میں ایک مقام ملا مثلاً مثلاً حمیدہ اختر، شوکت کیفی وغیرہ۔

دوم وہ خواتین ہیں جو بالائی طبقے سے یا پھر مراعات یافتہ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان خواتین کے پاس یا تو بہت پیسہ تھا یا بے پناہ حسن یا طاقتور حوالے کے باعث ادب کے میدان میں ان کی قدر افزائی کی گئی۔ مثلاً ادا جعفری، شارعزیز بٹ ایسی خواتین ہیں کہ انہیں ادب میں اپنا مقام بنانے کے لئے بہت قربانیوں کا سامنا

نہیں کرنا پڑا۔

سوم ایسی خواتین جو واقعی باغی تھیں، ایک ادیب بننے کے لئے ان کے راستے میں بہت سی رکاوٹیں تھیں، بڑی رکاوٹ ان کا خاندان تھا اور پھر عورت سے متعلق جن روایات کی پابندی کی عموماً توقع کی جاتی تھی ان روایات اور ممنوعات کو انہوں نے اپنے قلم اور تجربات کے ذریعے توڑنے کی کوشش کی، ان فرسودہ روایات کے خلاف اظہار کیا، عورت سے متعلق مختلف موضوعات اور مسائل پر قلم اٹھایا اور یوں قلم کے ذریعے عورت کی آزادی کے لئے آواز اٹھائی۔ ایسی خواتین کو اپنی اس روش کی قیمت اسکینڈلز کی صورت میں بھی ادا کرنی پڑی۔ اس حوالے سے واجدہ تبسم، کشور ناہید، امرتا پریتم، عطیہ داؤد اورش۔ فرخ کی طرح کئی نام لئے جاسکتے ہیں مگر ان کی آپ بیتیاں بھی ایسی ہی خواتین کی تگ ودو سے بھری زندگی کی علامات ہیں۔

یہ وہ سوالات اور عناصر ہیں جنہیں پیشِ نظر رکھ کر برصغیر جیسے ترقی پذیر خطے میں ادیب عورت کی تاریخ، اس کے سماجی مقام اور اس کے راستے کی بہت سی رکاوٹوں کو سمجھا جاسکتا ہے جن میں سب سے بڑی حقیقت یہ ہے کہ ایک مرد کو سچ بولنے کی قیمت اس طرح ادا نہیں کرنا پڑتی جس طرح سے ایک عورت کو کرنا پڑتی ہے بالخصوص جب اس سچ کا تعلق اس کی اپنی ذات سے یا اپنے جیسی دیگر خواتین سے جڑا ہو۔

خواتین کی خودنوشتوں میں آزادیٔ اظہار اور بے باکی کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ امرتا پریتم کا ''رسیدی ٹکٹ'' میں الگ انداز ہے، ''یہ بازی عشق کی بازی ہے'' میں فرخندہ بخاری کا مختلف رویہ ہے، ''یادکی رہگزر'' میں شوکت کیفی نے ایک تحریک اور اپنی مشکلات بیان کرتے ہوئے اور رویہ اختیار کیا ہے، جبکہ کشور ناہید بظاہر بے باکی اور آزادیٔ اظہار کے باوجود اعترافات میں محتاط رہیں یا کچھ خواتین نے ڈھکے چھپے لفظوں میں کہیں کہیں اظہار کیا مگر معاشرتی قدریں ہر جگہ خواتین خودنوشتوں کی راہ میں حائل رہیں۔

مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو خواتین کی آپ بیتیوں میں مردوں کے مقابلے میں جو نمایاں فرق نظر آتا ہے اور جو اہم مسئلہ ہے وہ کھل کر اظہارِ بیان کا ہے اور اس کی وجہ یہ معاشرہ ہے، یہ معاشرہ جس میں آج بھی عورت آزاد زندگی نہیں جی سکتی۔ اس کی تربیت سے لے کر مرتے دم تک جن زنجیروں میں وہ جکڑی نظر آتی ہے، مرد ان سے مکمل طور پر آزاد نظر آتا ہے۔ عورت کو مختلف مذاہب اور معاشروں نے ہمیشہ کم تر ثابت کرنے کی کوشش کی۔ جس بچے کو شروع سے یہ احساس دلایا جائے کہ وہ کم تر ہے، وہ کبھی دوسروں سے آگے نہیں بڑھ سکتا یا بغیر سہارے کے اپنے قدموں پر کھڑا نہیں ہوسکتا، کسی کے سہارے کے بغیر اس کی کوئی عزت نہیں، اس بچے کا کیسا کردار ہوسکتا ہے؟ جس سوچ کو بچپن سے دبانے کی کوشش کی گئی اس میں کشادگی کیونکر پیدا ہوسکتی ہے۔ اس طرح

کے ماحول میں جس بچی کی پرورش ہوگی وہ خود بخود یہ سوچنے لگے گی کہ وہ چھوئی موئی ہے، ہوا کا جھونکا بھی اسے نقصان پہنچا سکتا ہے، کسی مرد کے سہارے کے بغیر وہ قدم بھی باہر نہیں نکال سکتی۔ بلکہ وہ ان اصولوں کے خلاف کسی دوسری عورت کو بھی جاتا دیکھتی ہے تو اسے برا سمجھتی ہے، مگران تمام تر بندشوں کے باوجود عورت کو جب بھی تھوڑی سی روشنی ملی، روایات کے اس زندان سے ذرا بھی فرار کا رستہ ملا تو اس نے اسے اپنایا یا پھر اس قدر بندشوں نے اسے فرسودہ روایات کے خلاف بغاوت پر مجبور کردیا اور اپنا راستہ خود بنانے کی کوشش کی۔ تاریخ میں کئی ایسی خواتین ملتی ہیں جنہوں نے ان رسومات کو توڑنے کی کوشش کی۔

وہ خواتین جنہوں نے سچ بولنے کی کوشش کی اور عمومی بندشوں کو توڑا، یقیناً انہیں اس کی قیمت بھی ادا کرنا پڑی، لوگوں نے ان پر بہت سخت الفاظ میں تنقید بھی کی مگران کے ایسے اعترافات، ایسے جملے اور ایسی باتیں کچھ عرصہ تو یقیناً تہلکہ مچاتی ہیں مگر آہستہ آہستہ معاشرہ ان حقائق کو قبول بھی کرنے لگتا ہے، اوران کی سوچ میں بہتری آنے لگتی ہے، ذہنی سطح بلند ہوتی ہے جب وہی باتیں ان کتب کے ذریعے براہِ راست یا پھر سوشل میڈیا کے ذریعے ہر طبقے تک پہنچتی ہیں، تو ایک بار لوگ چونکتے ہیں مگر آہستہ آہستہ وہی معاشرہ ان حقائق کو قبول کرنے لگتا ہے۔ ایسی خواتین ہی اوران کی تحریریں ہی معاشرے میں عورت کے مقام اوراس کی سوچ کو ترقی دینے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اس حوالے سے بھی ان آپ بیتیوں کا مطالعہ نہایت اہمیت کا حامل ہے۔

حوالہ جات:

1- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxford University Press, 1998 (Fifth Edition), Page 68.

2- Encyclopaedia Americana Essays on Biography and Autobiography, Grolier Incorporated, Volume No.2,Page 803.

۳۔ علم الدین سالک، مولانا، ''آپ بیتی کے بعض نمایاں پہلو''، مشمولہ نقوش آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۴۰۔

۴۔ یوسف جمال انصاری، ''آپ بیتی اوراس کی مختلف صورتیں''، مشمولہ نقوش آپ بیتی نمبر، ص ۶۹

۵۔ پرویز پروازی، ڈاکٹر، پس نوشت اور پسِ پس نوشت، نیا زمانہ پبلی کیشنز، لاہور، سن ندارد، ص ۳۱

۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ''آپ بیتی''، مشمولہ نقوش آپ بیتی نمبر، ص ۶۱

۷۔ ایضاً، ص ۶۳

۸۔ مبارک علی، ڈاکٹر، ''تاریخ اور عورت''، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص ۸۴۔

۹۔ کشور ناہید، ''عورت خواب اور خاک کے درمیان''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۴

۱۰۔ شہر بانو بیگم (مصنفہ)، ''بیتی کہانی''، مقدمہ و مرتب از ڈاکٹر معین الدین عقیل، ادارہ علمی، حیدرآباد، ۱۹۹۵ء، ص ۸

حواشی:

۱۔ تحقیقی مجلّہ ''تحقیق'' کے مشترکہ شمارہ ۹۔۸ (۹۵۔۱۹۹۴) میں فروری ۱۹۹۶ء میں اسے پہلی بار ڈاکٹر معین الدین عقیل نے مرتب کر کے مقدمہ کے ساتھ شائع کیا، اور ۱۹۹۵ء میں حیدرآباد سندھ اسے الگ کتابی شکل میں بھی شائع کیا گیا۔ انہوں نے اسے اردو کی اولین نسوانی خودنوشت قرار دیا۔ تفصیل کے لئے دیکھیں دیباچہ ''بیتی کہانی''، مرتبہ ڈاکٹر معین الدین عقیل، ص ۷ تا ۲۴

۲۔ ''کاغذی ہے پیرہن''، عصمت چغتائی کی خودنوشت رسالہ ''آج کل'' میں مارچ ۱۹۷۹ء سے مئی ۱۹۸۰ء تک ۱۴ قسطوں میں شائع ہوئی۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر نورین رزاق*

دیہات کے داخلی و خارجی مسائل

(پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں کی نظر میں)

Abstract: *Rural and Urban life styles are to some extent similar but different in nature. Some Pakistani short story writers like Tahira Iqbal, Jamila Hashmi etc painted various issues of rural atmosphere, traditions, cast system, injustice, economic differences, female's issues and other various problems with the help of plot, characters, atmosphere and dialogue. In this article an accumulative analysis has been presented that how Pakistani female short story writers feel internal and external problems of rural life.*

پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں دیہاتی طرزِ معاشرت، تہذیب و ثقافت اور مسائل و مشکلات کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں دیہاتی زندگی کے متعدد پہلوؤں اور زاویوں کی پیش کش میں مشاہدے کی ژرف نگاہی نظر آتی ہے۔ دیہات کا اپنا ایک مربوط داخلی نظام ہے۔ دیہاتی معاشرے کے مخصوص سماجی میلانات اور طرزِ زندگی کے باعث اس کی کوکھ سے جنم لینے والے مسائل بھی الگ تھلگ ہیں۔ دیہی اور شہری زندگی بعض مماثلتوں کے باوجود الگ الگ ہے۔ ان کے مسائل اور وسائل مختلف ہیں۔ ریت اور روایتیں فرق ہیں۔ پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں دیہی زندگی کے حوالے سے باریک بین نگاہ اور مشاہدے کی سچائی دیکھی جا سکتی ہے۔ ان خواتین افسانہ نگاروں نے پلاٹ، کردار، فضا، ماحول اور مکالمہ ہر حوالے سے دیہی زندگی کے مختلف رنگ پیش کیے ہیں۔ اردو افسانے کی تاریخ میں پریم چند نے سب سے پہلے دیہاتی زندگی کو اہمیت دی۔ اس کے بعد دیگر افسانہ نگاروں نے اس موضوع کو قابلِ اعتنا سمجھا۔ خواتین افسانہ نگاروں میں جن کے ہاں دیہات نگاری مستقل موضوع کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان میں جمیلہ ہاشمی اور طاہرہ اقبال کے نام سرفہرست ہیں۔ ان دونوں افسانہ نگاروں کا منظر نامہ مشرقی اور مغربی پنجاب کے دیہاتوں سے

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، لاہور کالج برائے خواتین یونی ورسٹی، لاہور

تشکیل پاتا ہے۔ علاوہ ازیں سائرہ ہاشمی، پروین عاطف، بشریٰ اعجاز، نیلم احمد بشیر اور شہناز شورو کے افسانوں میں اندرون سندھ اور پنجاب کے دیہاتوں کے مسائل کی عمدہ تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے دیہاتی طرزِ زندگی کے متنوع رنگوں کو افسانے کی فضا کا فطری حصہ بنا دیا ہے۔

سید وقار عظیم دیہاتی زندگی کے موضوعات کی وسعت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ دیہات کی دنیا ایک اتھاہ سمندر ہے اور جو کوئی اس سمندر کی تہہ میں جا سکے اس کے لیے موتیوں کی کمی نہیں۔''[1]

پاکستانی افسانہ نگار خواتین کے ہاں دیہاتی زندگی کا ماحول، فضا، نام نہاد اقدار، رسوم و رواج، کسان کا استحصال عورت کے ساتھ بہیمانہ سلوک، جاگیردارانہ نظام، غلام در غلام نسلوں کی سوچ، طاقت اور اقتدار کا نشہ، مقتدر طبقے کی من مانی، توہمات، تعلیم سے دوری اور جہالت، اقتصادی و معاشرتی دشواریاں، طبقاتی اونچ نیچ، ذات برادری کا سسٹم اور لوگوں کے دکھ، تکلیف، ایثار، خلوص اور دیگر کئی پہلوؤں کی کامیاب اور ہمہ رنگ تصویر کشی ملتی ہے۔ ان کی باریک بین نگاہ نے دیہاتی مناظر کو افسانوں میں اس طرح سمویا ہے کہ وہاں کے دکھ درد بولتے محسوس ہوتے ہیں۔ دیہات کی رواں دواں زندگی میں چوپال سجتی ہے۔ پنچایت فیصلے کرتی ہے۔ کچی پکی پگڈنڈیوں پر الہڑ مٹیاریں چلتی پھرتی ہیں۔ کھیت کھلیانوں میں کسان کا پسینہ بہتا ہے۔ دیہاتوں کے گلے شکوؤں، لڑائیوں اور محبتوں کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ اب دیہاتی نظام میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ پرانی قدروں کے بدلنے سے کاروبارِ زندگی متاثر ہوا ہے۔ کشیدہ تعلقات، طویل دشمنیاں، معیشت کی بدحالی، شہروں میں قائم شدہ صنعتیں، اچھی اُجرت اور روزگار کے بہتر مواقع سے زرعی پیداوار میں اضافہ کرنے والے ہاتھوں کی کمی ہو رہی ہے۔ لوگ صدیوں پرانے ناتے توڑ کر اجنبی سرزمینوں کا رُخ کر رہے ہیں لیکن دوسری طرف قدیم دیہاتی نظام جوں کا توں نظر آتا ہے۔ جس میں زمین دار اور وڈیرے افضل مخلوق ہیں۔ کسان کا استحصال کیا جاتا ہے۔ عورت خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ غیرت کے نام پر قتل ہوتے ہیں۔ دیہاتی رسوم و رواج پر سختی سے عمل کیا جاتا ہے اور کھیتوں کھلیانوں کے درمیان رومان جنم لیتے ہیں۔

خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں دیہاتی زندگی کا وسیع میورل Mural بنتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے افسانوں میں ہل، کھیت، ناند، چارہ، گوبر، حقوں کی گڑگڑاہٹ، منجھیاں، پیڑھیاں، گائے، بھینسیں، بیل، سانی، چارہ، پنچائتیں، چلم، ٹیوب ویل، سرکنڈے، پیپل، نیم، دھریک، چھپر، تنور، چنگیریں، لسی، وتر، کنک، کنویں، گھڑے، مرونڈے، بھوبھل اور دیگر اشیا کا ذکر ملتا ہے۔ پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں نے دیہاتی سماج کے روح فرسا اور مکروہ حقائق پیش کیے ہیں۔ انھوں نے اس معاشرے کی برہنہ حقیقتیں بے باکی اور جرأت سے

تحریر کی ہیں۔عسرت، ناداری، بھوک اور افلاس جیسی سنگین سماجی صداقتیں، سادہ لوح مجبور و مقہور اور محنت کش طبقہ، دہقانوں کی اقتصادی بدحالی، بہیمانہ رسوم و رواج، وٹے سٹے کی شادیاں، ولور، عورت کی خرید و فروخت، کم سن لڑکے لڑکیوں کی بے جوڑ شادیاں، جرگہ و پنچایت سسٹم کے منفی و مثبت و نتائج مخصوص ثقافت و اقدار اور ذہنیت، جہالت، اوہام پرستی اور دیگر مسائل کو بغائرنظر دیکھا اور عمدگی سے پیش کیا ہے۔

دیہاتی زندگی میں جاگیردارانہ نظام بہت اہمیت رکھتا ہے۔زمانے کی ترقی کے باوجود دیہاتوں میں جاگیردارانہ اور وڈیرہ شاہی نظام موجود ہے۔قدیم اور جدید دیہاتی ماحول میں تبدیلی کے باوجود آج بھی جاگیردارانہ نظام کے ظلم و استبداد، طاقت اور جبر نے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے افراد کی زندگی مشکل کر رکھی ہے۔زمین دار وڈیرے، جاگیردار وسیع اراضی کے مالک ہیں اور کسان، مزارع اور غریب طبقہ اس کی رعایا شمار ہوتا ہے۔جاگیردار حاکمِ اعلیٰ ہوتا ہے اور کسان اس کا دست نگر، اس لیے کسان اپنی من مانی اور فیصلے کرنے کی حد تک انفعالی شخصیت ہوتا ہے۔محنت کرنے اور خون پسینہ بہانے میں یہی کسان پیش پیش نظر آتا ہے۔اس کے باوجود جاگیرداروں اور بالائی طبقے کا ظلم اور مطلق العنانیت ماضی میں بھی برقرار تھی اور آج بھی یہ نظام جوں کا توں قائم ہے۔زمانہ بدل رہا ہے لیکن دیہاتوں میں کسانوں، مزدوروں اور غریبوں کی قسمت نہیں بدلی۔

''صدیوں پہلے بھی یہ ڈراما آج ہی کی طرح چلا کرتا تھا....طاقت اندھی تھی اور طاقت وروں کے ہاتھ میں تھی۔وقت ایک ہی جگہ کھڑا تھا۔'' ۲؎

دیہاتوں میں مضبوطی سے قائم اس جاگیردارانہ نظام میں جب کسی نے حکم عدولی کی کوشش کی، انصاف مانگا یا حق اور سچ کا راستہ تلاش کیا تو نتیجہ غریب کی بہو، بیٹیوں کی آبروریزی کی صورت میں نکلا ہے۔

''مالکوں کے سامنے اکڑتا ہے کتے...... یہ رکھی تیری نیچ ذاتی کی عزت.... بوڑھے لال دین نے دیکھا۔پھر سیاہ ڈھاٹوں کے اندر ابلیں دندنانے لگے اور اس کی آنکھوں کے سامنے اس کی معمر نماز اور روزے کی پابند شریکِ حیات اور بہو بیٹیوں کے باحیا بدنوں کی دھجیاں اڑا دی گئیں___ شیطانوں کی فتح کے مہیب قہقہوں میں مسجد کے ذاکر کی آواز نحیف و نزار تھی......'' ۳؎

'چودھری نواز کے آدمی رائفل اٹھائے داخل ہوئے۔کریم جولاہے اور اس کے بیٹے پر رائفلیں تان لی گئیں۔اُن کے پیچھے چودھری نواز داخل ہوا۔کریم کی بیوی کو چولھے کے پاس سے گھسیٹا اور اسے بےلباس کرنے لگا___ ہانپتے ہوئے کریم سے کہنے لگا۔اس بوڑھی بھینس سے میں نے منہ کالا اس لیے کیا کہ تم دیکھ سکو۔اب منہ کا ذائقہ ٹھیک کرنے کے لیے تیری بیٹی چاہیے....دونوں ماں بیٹی بے آبرو کرنے کے بعد نواز نے

کہا جاؤ۔اب ثبوت پیش کرو آنکھوں دیکھے گواہ ہو۔'' ۴؎

وڈیروں کے مزاج اور گندی ذہنیت کے حوالے سے طنز کا بھرپور انداز پروین عاطف کے افسانے کے اس اقتباس میں دیکھیے:

''جونیجو سائیں کی گدھ نما گرسنہ نگاہیں۔ایک خصوصی ہوس تو سائیں کے بدن میں غریب کے گھر لڑکی پیدا ہونے کی خبر سُن کر ہی سرسرانے لگتی لیکن جوان ہو کہ اگر وہ بیوہ یا مطلقہ ہو جائے تو وہ خوشی سے پھولا نہ سماتا تھا۔'' ۵؎

دیہاتی معاشرے میں خارجی جبر اور گھٹن کی وجہ سے عورت کی داخلی و باطنی شکست و ریخت اور اس کے نتیجے میں گلتے سڑتے احساسات تعفن کا ڈھیر بن جاتے ہیں۔خواتین افسانہ نگار دیہات میں پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشان کرتی ہیں۔جاگیردارانہ معاشروں میں عورت کی حیثیت اشیائے صرف اور منقولہ جائیداد کی طرح ہوتی ہے۔خاص طور پر کمی کمین عورتوں کا کام حویلی کے مردوں کو رِجھانا، لبھانا اور دل لگی سمجھ لیا جاتا ہے۔عورت کا جنسی اور جذباتی استحصال معمول ہے۔غریب طبقے کی عورت حسین ہو تو اس سے بیک وقت باپ، بیٹا اور بھائی حقِ خدمت لے سکتے ہیں۔

''....ارے کُھری! شک تو مجھے بہت پہلے سے تھا۔کون سا مہینہ لگا ہے بول! چھوٹے کا ہے، بڑے کا یا منجھلے کا یا پھر___'' ۶؎

''ظفر اللہ سے شادی کے بعد اس نے سوچا میں صرف نام کی چودھرائن کہلواؤں گی۔گاؤں والوں کے دکھ سکھ میں شریک رہوں گی اور یہ ثابت کر دوں گی کہ امیر اور غریب میں کوئی فرق نہیں۔سب انسان ہیں انسان، سب کو جینے کا حق ہے۔محنت کرنے والے کو اس کا حق ملے گا، انصاف ہوگا۔وہ چلتے پھرتے مستقبل کے خواب دیکھتی رہتی اور ظفر اللہ ان خوابوں کی تصدیق کرتا رہتا۔'' ۷؎

یہ تو نچلے طبقے کی عورت کے استحصال کا انداز ہے لیکن حویلیوں میں رہنے والی عورتیں بھی کم مظلوم نہیں ہوتیں۔ان کے لیے زندگی اتنی تنگ کر دی جاتی ہے کہ وہ خودکشی کر لیں یا ان کی بے جوڑ شادیاں کر کے سر سے بوجھ اُتارنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

''....فضل علیا کی لڑکی نکالے یا ولیا کی، کسی کا جھگا بھن لے یا بندہ مار دے۔ہمیں کیا یہ تو جوانی کے شغل ہیں۔اب چودھریوں کے پُتر یہ بھی نہ کیا کریں تو پھر کیا کریں۔کنک کا زور فارغ بیٹھ کر نکلنے سے رہا۔مگر زور نکالنے کا یہ طریقہ بھی ٹھیک نہیں مجھے تو ان کی فکر ہے۔فضل کی حرکتیں......اُن کی تم فکر چھوڑ و رحمت اللہ وڈی اور منجھلی کی فکر کرو۔اگر

انھوں نے کاغذوں پر دستخط نہ کیے تو کیا ہوگا۔ یہ سوچو، چودھری صوبے کی زمینوں کی
ونڈ میرے لیے تو زندگی موت کا مسئلہ ہے مگر تم....'' ۸
''اس کا جنازہ رات کو اُٹھے گا۔ جس لڑکی کو سورج نے بھی ننگی آنکھ سے نہیں دیکھا اس
کے مردے کو دفن کرنے کے بعد خان صاحب واپس آئے تو......گرج اور چمک.......
خان صاحب نے ایک ملازم کو حکم دیا، جاؤ بھاگ کر جاؤ اور قبر پر بیٹھے رہو۔ قبر پر بیٹھے
ہوئے آدمیوں کو کسیاں دے آؤ اور انھیں تاکید کرو کہ اگر بارش ہو جائے تو پورا خیال
رکھا جائے کہ قبر کہیں سے بیٹھ نہ جائے یا ننگی نہ ہو جائے۔'' ۹

دیہات میں ستم خوردہ، نا آسودہ، محروم اور ہاری ہوئی عورتوں کے ساتھ ظلم کی ایک کریہہ ترین صورت قرآن سے شادی یا حق بخشائی کی رسم ہے۔ اس الم ناک پہلو کے پیچھے بہت سے محرکات ہیں۔ جاگیردار اور وڈیرے جائیداد کا بٹوارا نہیں چاہتے۔ جائیداد کے بٹوارے کی صورت میں انھیں مالی حیثیت کم ہو جانے کا خدشہ لاحق رہتا ہے۔ وہ چھوٹے زمین دار کہلانا پسند نہیں کرتے۔ جائیداد کا بٹوارا روکنے کے لیے عموماً بہانے تراشے جاتے ہیں کہ لڑکیاں ذہنی طور پر شادی کے قابل نہیں یا ان کے برابر اور جوڑ کا رشتہ موجود نہیں ہے۔ سندھ کے دیہاتوں میں آج بھی یہ رسم موجود ہے۔ یہ ظلم کسی ایک لڑکی کے ساتھ نہیں کیا جاتا بلکہ بے شمار لڑکیاں اس کا شکار ہیں۔ حق بخشوانے کی رسم کے لیے عمر کی بھی قید نہیں ہے۔ ایک مثال درج کی جا رہی ہے:

''آج لڑکیوں کے حقوق بخشوانے یا قرآن سے شادی کی رسم ایک طویل عرصے بعد
منائی گئی تھی.... 32 لڑکیاں ایک قرآن اور نہ رخصتی نہ شہنائی، سرخ سرخ لباسوں میں
دلھن بنی ہوئی لڑکیاں جو نہ تو بیوہ تھیں نہ سہاگنیں۔'' ۱۰

پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں نے غیر فطری زندگی گزارنے والی عورتوں کے جذبوں کے نکاس کے لیے اپنائے گئے راستوں کی نشان دہی بھی کی ہے۔ حویلیوں میں قیام کرنے والے عارضی مہمان، ڈرائیور اور دیگر نوکر پیشہ افراد کے ذریعے چوری چھپے جنسی و جذباتی ضرورتیں پوری ہوتی ہیں۔ جسمانی اتصال کے فطری عمل سے آسودگی اور اطمینان پانے والی نام نہاد سہاگنوں کے ناجائز بچے دنیا میں آنے سے قبل موت کے گھاٹ اتر جاتے ہیں۔ یہ عمل راز داری کے ساتھ ہوتا ہے۔ اسی طرح کا راز طشت از بام ہونے پر وڈے سائیں کے ردعمل اور حق بخشائی کی دلھن کے درمیان مکالمہ ملاحظہ کریں:

''نور بانو تیر کی مانند آگے بڑھی اور کلام پاک اپنے سینے سے لگا لیا۔ یہ میرا خصم ہے۔
میں اس کی بیوی ہوں۔ تم ہی سب لوگوں نے تو میری اس سے شادی کی تھی۔ بے حیا!
وڈا سائیں اس کے پیٹ کی طرف لپکا.....خبردار جو کوئی میرے قریب آیا یا کسی نے

میرے بچے کو کوئی نقصان پہنچانے کی کوشش کی جو بھی آگے بڑھے گا اس پر قرآن کی مار
پڑے گی سنا؟
یہ اس کا بچہ ہے اس نے مقدس کتاب کو اپنے پیٹ کی ڈھال بنا لیا۔'' ۱۱
''حویلی کے تپتے ہوئے جبر آلود ماحول میں نئی کونپلیں بھی سر اٹھاتیں۔ یہ اور بات کہ
انھیں وہیں کچل دیا جاتا تھا.......دائیوں کی آمد و رفت بڑھ جاتی.......ملازمائیں
چوکیدارنیاں بن جاتیں۔ کمروں میں نوزائیدہ بچوں کی ایک آدھ گھٹی گھٹی چیخ.........
گورکن بھی شناسا ہو گئے تھے۔ ننھی ننھی بے شمار قبریں بن چکی تھیں... پلاسٹک کی
تھیلیوں میں ان کے گلے گھونٹے جاتے تھے........ڈرائیور خانساماں اور دیگر ملازم
........سب اب تک نہ جانے حویلی میں کتنے بچوں کے باپ بن چکے ہوتے اگر یہ
قبریں نہ کھودی جاتیں.......کسی کو ماں بننے کا اعزاز حاصل نہیں.. کوئی باپ ہونے کی
سند حاصل نہیں کر رہا تھا اور قبریں تھیں کہ بڑھتی جا رہی تھیں۔'' ۱۲

ان حویلیوں میں ایسی عورتوں کی بڑی تعداد نظر آتی ہے جو بیویاں ہونے کے باوجود عیاش پسند شوہروں کی موجودگی میں بھی حق زوجیت سے محروم رہتی ہیں۔ انھیں خاندان کی عزت و ناموس خاموشی اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ حویلی کی طویل راہداریاں، بلند فصیلیں، پختہ و نیم پختہ صحن، پراسرار غلام گردشوں میں سر پٹکتی بیاہتا عورتوں کی قسمت میں صرف انتظار ہے۔

''پہلی بیویاں تو عرصہ دراز سے شوہروں سے محروم ہو چکی تھیں۔ اب کبھی کبھار شام
ڈھلے ازدواجی حقوق جبری مشقت کی طرح پورے ہو جاتے تھے۔ بنجر، پتھریلی زمین
ذرا دیر کو سسک اُٹھتی تھی اور پھر گرما گرم بھاپ، پھر لامتناہی انتظار، بے مراد انتظار، بے
سود انتظار'' ۱۳

درج بالا تصاویر حویلیوں کی بیبیوں کی ہیں جو افسانہ نگاروں نے کامیابی کے ساتھ پیش کی ہیں۔

وٹے سٹے کی شادی کا رواج بھی دیہاتوں میں عام نظر آتا ہے۔ عورت جنسِ ارزاں ہے۔ اس لیے اُسے جس طریق اور جب چاہے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ وٹے سٹے یا ادلے بدلے کی شادی کے لیے سندھ، پنجاب، خیبر پختونخواہ اور بلوچستان میں مختلف نام استعمال کیے جاتے ہیں۔

شغار بدلے کی شادی کو کہتے ہیں یعنی اس شرط پہ اپنی بہن بیٹی یا کسی محرم رشتہ دار لڑکی کا نکاح کسی سے کرنا کہ بدلے میں وہ بھی اپنی بہن، بیٹی یا کوئی رشتہ دار خاتون نکاح کے لیے پیش کرے۔ یہ رسم تقریباً ملک بھر میں مختلف ناموں سے موجود ہے۔ اس کو پنجاب میں وٹہ سٹہ، سندھ میں اڈو بڈو اور سرحد میں بدل کہتے ہیں۔ ۱۴

ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

''...اور ماسٹر کے ساتھ کون جائے گا؟ وڈیرے نے ذو معنی انداز میں پوچھا کتنی بہنیں ہیں تیری؟
ایک سائیں، مراد کا سر کچھ اور جھک گیا
ہوں''
کوئی بھابی؟
نہیں سرکار
کوئی رشتہ دار یا کوئی سنگیتانی ـــ یار وغیرہ؟ وڈیرے نے دائیں آنکھ دباتے ہوئے پوچھا۔
اور کوئی نہیں سائیں۔ چاچے کے بھی صرف چار لڑکے ہی لڑکے ہیں۔ اچھا ـــ اور تیری ماں ـــ کیا بہت پیاری ہے تجھے ـــ؟
سائیں آپ حکم کریں.... سائیں اُس کی کیا مجال'' ۱۵

افسانہ سُچا ریشم (مشمولہ کافی کی پیالی اور محبت) میں ''سیما پیروز'' نے پچاس سالہ سکینہ کا حال پیش کیا ہے جس کی چاروں بیٹیاں دیوروں کی وٹے سٹے کی شادی میں کام آ گئیں اور بیٹا اپنی شادی کے لیے بضد ہے کہ وہ اس کے سُسر سے نکاح کرے۔

دیہاتوں میں عورتوں کی خرید و فروخت ایک اہم مسئلہ ہے۔ عورت ایک جنس اور کموڈٹی (Commodity) کی حیثیت رکھتی ہے جسے بیچ کر ضرورت کی چھوٹی موٹی چیزیں خریدی جا سکتی ہیں۔ آسائشیں حاصل کی جا سکتی ہیں یا پھر چیز کے بدلے چیز یعنی لڑکی دو لڑکی لو۔ ۱۶

پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں سے لیے گئے یہ چند اقتباسات اس بات کی توثیق کر دیں گے۔

''چند مرد ایک جوان ہوتی لڑکی کا سودا چکا رہے تھے۔ وہ اس کے پاس کھڑے اُس کا منہ کھلوا کر دیکھ رہے تھے۔ پھر اُن کے ہاتھ اُس کے سینے سے ہوتے ہوئے اس کی رانوں کو ٹٹولنے لگے۔ دلال بڑی مہارت سے اُس کے جسم کی خوبیاں گنوا رہا تھا....'' ۱۷

''....اس کا باپ ازلی نکھٹو تھا۔ بڑی بہن کو اس نے بھاری رقم لے کر اپنی عمر سے بڑے آدمی کے ساتھ بیچ دیا تھا۔ مورا، زہرہ کی اونچی، لمبی، گوری چٹی، بہن نے اپنے جنم اور پالن کے اخراجات ایک ہی بار چکا دیئے اور اپنے دادا جیسے مرد کے ساتھ چون و چرا کیے بغیر چلی گئی اور کبھی واپس نہ آئی۔ کہتے ہیں کہ اس کے شوہر نے اس کے کھانے پینے کے لیے دو دودھیلی گائیں رکھ دی تھیں اور دل بہلانے کے لیے ایک سجیل ملازم۔'' ۱۸

''چلونی کچھر یو چلیں، دادا اپنی نویں ووہٹی دیکھنے کو رالیں کیر رہا ہے....
ہٹ پرے گدھی کیوں نہ رالیں کیرے، شالا جم جم کیرے۔ آخر کو رگ روپوں کا بھرا ہے، کوئی مفتی نہیں اُٹھا لایا اسے۔
پنج ہزار کی ووہٹی ہے۔ پنج ہزار کہنا سوکھا، کوٹھا مونہا منہ بھر جائے پنج ہزار سے، بوہا بھی نہ کھلے....'' ۱۹

ظلم کی دوہری صورت اس وقت نظر آتی ہے، جب باپ بیٹی کو وٹے سٹے کی شادی میں استعمال کرنا چاہے اور ماں اس کو اچھے داموں بیچنے کی کوشش میں مصروف ہو۔ ''سعیدہ گزدر'' کے اس افسانے میں ظلم کا نقشہ دیکھیے کہ جس میں بھوک اور غربت کے ہاتھوں مجبور ماں بیٹی کے بکنے کو اپنی خوش حالی اور نجات کا ذریعہ سمجھتی ہے:

''جب سے لالی بڑی ہو رہی تھی۔ کھاتو کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اسے کس طرح ناتھے سے چھپا کر رکھے۔ دوسری لڑکیوں کے تو اونے پونے دام لگے تھے.... لالی اپنی بہنوں میں سب سے خوب صورت نکلی تھی.... کھاتو چاہتی تھی کہ تھوڑا وقت اور نکال کر لالی کا ہاتھ کسی اچھے آدمی کے ہاتھ میں دے دے اور جو دام ملیں ان کی گائے خرید لے۔ لالی کو وہ اپنی نجات کا واحد ذریعہ سمجھتی تھی۔'' ۲۰

بعض صورتوں میں لڑکی کے ایک دفعہ دام وصول کرنے کے بعد ماں باپ کی خواہش ہوتی ہے کہ بیٹی بیوہ ہو جائے تا کہ اس کی دوبارہ قیمت لگ سکے۔

''بابا! تم چاہتے ہو کہ وہ انتقام لے؟ وہ حیران ہو کر پوچھنے لگی، تم چاہتے ہو کہ میرا شوہر مارا جائے اور میں پھر تمھارے پاس واپس آ جاؤں۔ تا کہ تم مجھے میر بخش کے سپرد کر سکو۔ دوبارہ میری قیمت وصول کر سکو۔ اُس کی آواز میں رنج تھا۔'' ۲۱

دیہاتوں میں ولور کی قبیح رسم بہت پرانی ہے۔ اس جدید دور میں بھی یہ رسم ختم کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ آج کے دور میں اس رسم میں لڑکی کی قیمت میں اضافہ کی صورت میں تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ جو مائیں خود اس رسم کی بھینٹ چڑھ چکی ہوتی ہیں وہ بھی اپنی بیٹیوں کو معاشی پس ماندگی سے نکلنے کا ذریعہ سمجھتی ہیں۔

''رضیہ بی بی سوچتی ـــ بس تین چار سال اور ـــ اور پھر ہم غریب نہیں رہیں گے۔ مجھے ابھی سے اپنے بھانجے میر بخش سے کہہ دینا چاہیے کہ وہ ڈھیر سارے ولور کا بندوبست کرے ـــ میری بیٹی پندرہ ہزار سے کم کی تو کسی طور نہیں.... تب میں بڑا سا گھر بناؤں گی۔'' ۲۲

یہ ان لکھا، اٹل قانون اور رواج پشت ہا پشت سے چلا آ رہا ہے۔ اس غیر انسانی اور غیر شرعی اقدام پر کوئی سماجی قدغن نہیں۔ یہ رسوم و رواج تکلیف دہ ہونے کے باوجود فخر سے نبھائے جاتے ہیں۔

''سردار.....نے چالیس ہزار ولور کے ساتھ ایک کارندے کو جاناں خاں کے پاس اُس کی بیٹی کے رشتے کے لیے بھیج دیا۔ چالیس ہزار۔ رضیہ بی بی اور جاناں خاں کو یقین نہیں آ رہا تھا.....'' ۲۳

لوگ اس رسم کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ ''ولور'' کے حوالے سے ملنے والی رقم عورتوں کے لیے قابلِ فخر بات ہے۔ جس عورت کی جتنی زیادہ قیمت لگائی جاتی ہے وہ اسی قدر خوش قسمت سمجھی جاتی ہے۔ افسانے کا یہ حصہ دلیل کے طور پر پیشِ خدمت ہے۔

''بھابی کو اپنی اونچی قیمت میں خریدے جانے کا بھی فخر تھا ان کی برادری کی سب سے خوب صورت لڑکی کی قیمت ستر ہزار لگی تھی اور اس کے بعد سب سے بڑی قیمت اس کی تھی.... پندرہ سال کی عمر میں سوا لاکھ روپے میں خریدی گئی تو باپ نہال ہو اٹھا تھا۔'' ۲۴

دیہاتوں میں کاروکاری اور غیرت کے نام پر خواتین کا ظالمانہ قتل آج بھی جاری ساری ہے۔ پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں نے اس نام نہاد عزت و غیرت کے انداز کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے عورت کی بے وقعتی اور رسم و رواج کی غیر ضروری پرستش کی تصویریں دکھائی ہیں۔ مشرقی معاشرے میں مرد بااختیار اور عورت بے اختیار ہے۔ عورت کی زندگی اور قسمت کے فیصلے مرد کرتا ہے۔ گوٹھوں، دیہاتوں اور قصبوں میں جرگہ اور پنچایت سسٹم رائج ہے جس کے یقینی فوائد ہیں لیکن دراصل بعض حوالوں سے یہ ظلم و ستم کی عدالتیں بھی ہیں جس کے فیصلے کے خلاف کوئی عدالتِ عظمیٰ بھی کارروائی نہیں کر سکتی۔ کچھ علاقوں میں عورت سے چھٹکارا پانے یا بدلہ لینے کا بہترین یہ طریقہ ڈھونڈا گیا ہے کہ پہلے عورت کو ہوس کا نشانہ بنایا جائے اور پھر کاری کا الزام لگا دیا جائے۔ خاص طور پر باکردار، باحیا، عورت جو عزت و ناموس کی حفاظت میں پائے استقلال میں لغزش نہ آنے دے اور نگاہِ غلط کا جواب نہ دے۔ یہ نظرِ کرم زمین دار، وڈیرے، یا جاگیردار کی طرف سے ہو تو جرگے اور پنچائتیں وڈیروں کے زیرِ اثر اور اشاروں پر چلنے لگتی ہیں۔ ایسی عورت کو کاری ثابت کرنا آسان ترین کام ہے۔ کسی لنجے، لنگڑے، ذہنی اور جسمانی معذور شخص کے ساتھ حرام کاری کا الزام ثابت کرنا مشکل امر نہیں۔ کاریوں کے الگ قبرستان بنائے گئے ہیں۔ اس غیر انسانی سلوک پر عورت کی فلک شگاف چیخیں بھی بے حسی کی گرد نہیں ہٹا سکتیں۔

کاری کے حوالے سے بہت سے ایسے کیسز سامنے آئے ہیں جن کے پس پشت کوئی سیاسی یا معاشی مقصد بھی ہوتا ہے۔ زاہدہ حنا اس حوالے سے لکھتی ہیں کہ سندھ میں کاروکاری کی شرم ناک رسم کو منفعت بخش کاروبار کے طور پر

استعمال کیا جاتا ہے۔ جیکب آباد کے چیف سردار نے اپنے اخباری انٹرویو میں بتایا کہ کاروکاری کے زیادہ تر کیس اس لیے داخل کیے جاتے ہیں کہ یا تو جرمانے کی رقم اینٹھی جائے یا پھر کسی قرض سے جان چھڑائی جائے۔ یہ رسم کسی کی زمین یا جائیداد پر قبضے اور انتقام کے لیے بھی ادا کی جاتی ہے۔ ۲۵ ایک مثال دیکھیے:

''تم خوب جانتی ہو اپنی منگیتر کو کسی غیر کے حوالے کرنا آسان نہیں اور آج میں اپنے حق کو وصول کر کے رہوں گا۔۔۔ چاہے تم چیخو یا چلاؤ، یا رو۔۔۔ تاج بی بی! جب سب لوگ تمھیں کالی کہیں گے تو پھر میں تم کو یاد آیا کروں گا۔۔۔ سردار سے میرا انتقام پورا ہو جائے گا۔ وہ سردار ہے اور میں ایک عام آدمی لیکن دیکھو میں اس کی عزت کو کالا کر رہا ہوں۔ وہ زور سے ہنسا......'' ۲۶

دیہاتوں میں کم سن، خوب رو بیویوں کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھنا فخر کی علامت ہے۔ جرگوں اور پنچایتوں میں یک طرفہ فیصلوں کی بنیاد سنسنی خیز جھوٹی اطلاعات ہیں۔ اگر کوئی خوبرو عورت کسی وڈیرے، جاگیردار اور زمین دار کے لحات زندگی رنگین کرنے سے انکاری ہو جائے تو بھی کاری کرا دی جاتی ہے۔ کاری ہونے سے بچنے کے لیے ایک صورت یہ ہے کہ وہ ان وڈیروں کی رکھیل بن کر حویلی میں رہے۔ اس کے لیے بھی خوب صورت نقش و نگار اور چہرے کی جاذبیت لازمی شرط ہے۔ بدصورت کاری عورت کے لیے یہ گنجائش موجود نہیں ہے۔ بعض اوقات کاری کرنے کے لیے حکم کا انداز کچھ یوں ہوتا ہے:

''...لڑکی کو کاری کرنا ہو تو تاش کھیلتے کھیلتے کہتا ہے۔ جاؤ بابا لے جاؤ۔ مغرب سے پہلے فارغ کر دو بے چاری کو وہ بھی آرام سے سو جائے اپنی قبر میں اور تم بھی نماز کے لیے پہنچو وقت پر۔'' ۲۷

دیہاتیوں کے اندر غیرت ایک بنیادی صفت ہے۔ وہ اپنی عزت اور غیرت کے لیے قتل ہو جانے اور قتل کر دینے سے گریز نہیں کرتے۔ عورت کی لاج قائم رکھنا ان کی عظمت کی دلیل ہے۔ وہ اپنی جھوٹی ناموس و ننگ برقرار رکھنے کے لیے سفاکی کی کسی بھی انتہا کو چھو سکتے ہیں۔ دیہاتی معاشرے میں عناد اور فساد پھیلانے اور لوگوں کو اشتعال دلانے میں زمین داروں اور وڈیروں کا ہاتھ ہوتا ہے۔

''تاجل ماسٹر کا قتل۔۔۔ بے غیرتی کے شبہ میں۔۔۔ مراد کے ہاتھوں۔۔۔ واہ سائیں واہ۔۔۔ بڑا غیرت مند جری تھا۔ دوہرا قتل۔۔۔ غیرت کا اعزاز، ایسے شیر مرد کو تو دس دفعہ سلام ہے سائیں۔

پولیس آ گئی.... تھانے دار....ہوں۔۔۔ مراد علی ولد حاکم علی۔۔۔ کوئی پرانی دشمنی تو نہیں تھی مقتول سے تمھاری؟

نہیں صاحب۔۔۔ یہ صرف غیرت کے جوش میں قتل کیے ہیں۔۔۔ مائی باپ

اور یہ کون ہے تمھاری — بہن؟ — یہ تو نابالغ لگتی ہے''
بالغ تھی صاحب! مراد حلق کی پوری قوت سے چلایا۔'' ۲۸

''دادا جی نے دیکھا کہ پھوپی جھری سے باہر جھانک رہی ہے تو پھر — دادا جی مرحوم نے نہ کچھ دیکھا، پستول نکالا، بھیجا اُڑ کر لوہے کی سلاخوں سے جا چپکا اور پھر — نہ جنازہ، نہ قبر، ہمارے خاندان کی غیرت اللہ اللہ!'' ۲۹

پروین عاطف کے افسانے کا یہ حصہ دیکھیے جس میں کاری کی جانے والی عورت کے تڑپنے کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔

''امینہ ماسی کو کاری کرتے وقت انھوں نے کس بے دردی سے کند کلہاڑی مار مار کر اُس کی گردن، اُس کے تن سے جدا کی تھی اور جب اس کی گردن پوری طرح بدن سے الگ نہیں ہوئی تھی اور بڑی عید پر قربان ہونے والی بھیڑ کی طرح اس کا کٹا ہوا بدن زمین سے گز گز اوپر اُچھل رہا تھا تو انھوں نے اوندھے منہ سے ایک گڑھے میں گرا کر اُس پر بیلچوں سے مٹی ڈالنا شروع کر دی تو کسی ایک شخص نے اُس کے ایسے بے روح خاتمے پر کلمۂ شہادت تک پڑھنا گوارا نہ کیا تھا۔'' ۳۰

دیہات کی سماجی قدروں اور اداروں میں سے اہم ادارہ اور قدر جرگہ اور پنچایت کی صورت میں نظر آتا ہے۔ جہاں قول نبھائے جاتے ہیں اور تصفیے ہوتے ہیں۔ دیہاتی لوگوں کی عدالتوں اور کچہریوں تک رسائی آسان نہیں اس لیے گاؤں بھر کے بڑے بزرگ اکٹھے بیٹھ کر مسائل کا حل نکال لیتے ہیں۔ یوں طویل مدت تک مقدمات کے فیصلوں کا انتظار کرنے کی بجائے فوری حل تلاش کر لیا جاتا ہے۔ خواتین افسانہ نگاروں نے جرگہ سسٹم کے منفی پہلو بھی دکھائے ہیں۔ خاص طور پر پروٹہ سٹہ کی طرح کے فیصلوں کے لیے یہ جگہ بہترین ہے۔

'چودھری جی! مجھے ایک بازو دلائیں — یہ کہاں کا انصاف ہے کہ میری بیٹی پر قابض ہیں اور اپنی لڑکی بھی نہیں دیتے'' ۳۱

دیہاتیوں کے دیگر معاملاتِ زندگی کے حوالے سے مخصوص رواج ہوتے ہیں لیکن موت کے حوالے سے بھی ان کے رسم و رواج الگ ہیں۔ خاص طور پر گاؤں کے چودھریوں کے لیے جنازے کی تیاری، میت کی تدفین، رسم قل سے لے کر چہلم تک ہر معاملہ عزت کا مسئلہ ہوتا ہے۔ دیہات میں باقاعدہ پیشہ ور عورتیں ماتم اور بین کرنے کے لیے چودھریوں کے گھروں میں جاتی ہیں۔

''گل یہ ہے کہ ڈاکٹروں نے تو ابے ہوراں کا جھٹ پہر ہی بتایا ہے۔ ساہ تو گنے نہیں جا سکتے مگر تین سال کی لمبی بیماری نے انھیں اندر سے کھور دیا ہے۔ اب ان میں کچھ بچا نہیں۔ ہمیں اپنی تیاری کر لینی چاہیے کیسی تیاری بھائی جی؟ اوئے بھولیا! ابے ہوراں کی ٹور کی اور کس کی؟ چودھری صوبہ جتنا بڑا تھا اتنی ہی بڑی اس کی پھوہڑی ہونی

چاہیے۔'' ۳۲

''ایموں جیسا اس علاقے میں کوئی نہیں روتا بڑا سوہنا روتی ہے۔ اسی لیے تو دور دور سے لوگ پھوہڑیوں پر اسے بلاتے ہیں۔'' ۳۳

دیہاتی معاشرے میں عورت کے لیے رائج قوانین اٹل اور سخت ہیں۔ زمانہ بدلنے کے ساتھ دیہاتوں میں تبدیلی آ رہی ہے لیکن آج بھی بیش تر گھرانوں میں زچگی کے دوران حاملہ کو اسپتال جانے کی اجازت نہیں ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

''اللہ رکھی ہماری خاندانی دائی ہے۔ قبلہ والد صاحب کی پیدائش بھی اسی کے ہاتھوں ہوئی اور پھر ہمارے خاندان کی ریت و روایت ہے کہ عورتیں حویلی سے باہر نہیں جا سکتیں...... پردادا جی مرحوم کی دو بیویاں زچگی کے دوران مر گئیں لیکن شہر اور ہسپتال، توبہ توبہ بڑی بے حیائی! بے غیرتی اور ہمارے خاندان کی غیرت اللہ اللہ اللہ'' ۳۴

دیہاتوں میں ذات برادری کا نظام پوری طاقت کے ساتھ قائم ہے۔

''چودھری کرم داد تمھارا مجھ سے یہ بات کہنا جائز نہ تھا۔ تم جانتے ہو، کہ تم جٹ ہو اور ہم راج پوت — اور راج پوت مر تو سکتا ہے لیکن بیٹی کبھی برادری سے باہر نہیں دیتا...'' ۳۵

دیہاتی معاشرے میں عورت ایک بوجھ ہوتی ہے اور بیٹوں کے معاملے میں نسل آگے بڑھنے کی خواہش دیہاتیوں کو بے چین رکھتی ہے۔ اس لیے کم سن لڑکے لڑکیوں کی بے جوڑ شادیوں سے بھی دریغ نہیں کیا جاتا۔ طاہرہ اقبال کے افسانے کے یہ حصے دیکھیے:

''بارہ تیرہ سال کا لڑکا بالغ ہو جاتا ہے یہ ہے ہی زنخا، ورنہ بالو جیسی عورت سامنے ہو تو آٹھ سال کا لڑکا بھی اک جھٹکے میں جوان ہو جائے......اسے کھلا پلا، دیسی گھی کی نالیں دے اسے۔ دودھ میں دیسی انڈے پھینٹ کے پلا، بادام اور لسی کی اُڈیک میں بیٹھے گی۔ کنواری کے سینے پر رکھا صبر کا باری پتھر نکاح کے دو بولوں کے ساتھ ہی اُٹھ جاتا ہے اور پھر بند ٹوٹے راجباہ کی طرح جدھر روڑھ لے جائے بہ نکلے'' ۳۶

''چودھری قاسم علی! تجھے پتہ ہے نا کہ ووہٹی کیا ہوتی ہے؟ ہاں ابّا... عورت ہوتی ہے ابا جیسے امی —، اوئے نئیں کملیا... گری ہوتی ہے کچی گری، بس کچر کچر چر جاؤ ذرا بھی نہ بچے.... جا میرا پُت (بیٹا) آپ ہی دیکھ لے کچی گری ہے کہ پکی — تجھے یاد ہے نا چودھری قاسم علی! پہلے گھنڈر (گھونگھٹ) اٹھانا ہے اور پھر باتیں کرنی ہیں۔ اپنی ووہٹی سے — اندر سے کنڈی لگا لینا یاد سے...'' ۳۷

سائرہ ہاشمی کے افسانے ''پہاڑوں کی روح'' (مشمولہ زندگی کی بند گلی) میں سولہ سالہ لڑکی کا چار سالہ بچے سے نکاح کر دیا جاتا ہے۔ اس کا باپ اس ظلم میں برابر کا شریک ہے کیوں کہ اسے نوٹوں کی چادر سے ڈھانپ دیا گیا ہے۔

پاکستان خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں دیہاتی پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں گفت گو فطری اور اس طبقے کی فکر سے ہم آہنگ دکھائی گئی ہے۔ان افسانوں میں پنجابی لب ولہجہ کا مخصوص ٹھیٹھ پن، حقیقت نگاری کا عنصر اور پنجابی کلچر افسانے کی فضا میں رچے بسے ہیں۔ کچھ خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں دیہاتی بول چال کے مخصوص اور مقامی الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔خاص طور پر طاہرہ اقبال کے افسانوں میں پنجابی اور مقامی الفاظ کے ساتھ اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں۔دیہاتی پس منظر میں لکھے گئے افسانوں کی زبان کرداروں کی ذہنی سطح، انفرادی خصوصیات، مزاج، پیشوں اور سماجی سوچ و خصوصیات کو ظاہر کرتی ہے۔صرف ایک مثال درج کی جا رہی ہے:

''دُھت درے گندے پیر، جھاڑ جھنکار کے اندر گھسو یہ پکھی نہیں کوٹھا ہے۔'
شریکنیوں نے بولیاں ماریں
چُنی! یہ کوٹھا ہے کہ مسیت (مسجد)
بیائیاں پھٹی ڈھول بھری ایڑیاں دہلیز پر زور زور ماریں جیسے چسنے کی تھاپ دیتی ہوں
تمھیں کجا جنیوں کو کیا پتہ کوٹھا مسیت ہی ہوتا ہے
جھاڑو پکڑ چھنڈ چھنڈ مارا
'کوٹھی (دل) تو مسیت سنی ہے کیوں بھئی دھک دھک رب رب جپے ہے کوٹھا تو بھاں بھاں کرے، مسیت کیوں کر ہوا؟
'مراثنیو تمھیں کبھی جڑا ہو تو پتہ ہونا۔گندی، مُشک والیوں اندر پیر نہ رکھنا، دیکھو تو مٹی گوہے سے بھرے ہوئے، جو ویں تمھاری دھوتیوں پر چلتی ہیں۔میرا کوٹھا نہ تر کاؤ''[۳۸]

پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں دیہاتی حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں داخلی و خارجی تلازمات، تشبیہات و استعارات اور سمبلز اس معاشرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ان میں افسانہ نگاروں کی قوتِ مشاہدہ، ذہن کی ندرت اور اختراع کی صلاحیت دیکھی جاسکتی ہے۔ان تشبیہات و استعارات کی مدد سے کرداروں کی نفسی کیفیات اجاگر کرنے اور ماحول سازی کا کام بخوبی لیا گیا ہے۔چند مثالیں درج کی جا رہی ہیں:

''چودھری کے چہرے پر لمبی بیماری نے نقاہت کی ڈونگھی لکیریں کھینچ دی تھیں جن سے تو ریئے کے نسرے ہوئے پھلوں جیسی زردی باہر کو اُمڈ پڑتی تھی۔''[۳۹]

''راجہ جی! نئی باسمتی سوادی ہوتی ہے یا پرانی باسمتی؟
میں تجھ سے چاول پکوانے نہیں آیا، جا اُس سے جا کر پوچھ جاتی ہے یا....راجہ جی! یہ سارے چھوکرے نئی باسمتی کے شوق میں میری کوٹھری میں آتے ہیں لیکن جب پرانی کا سودا چکھ لیتے ہیں تو پھر نئی بےسوادی کیوں لگتی ہے پتہ نہیں کیوں راجہ جی۔۔۔؟''[۴۰]

ماحول اور فضا کی افسانے میں بہت اہمیت ہوتی ہے۔ پلاٹ اور کردار کی درمیانی کڑیوں میں واقعات کا تانا بانا بنتے وقت ماحول، زمان و مکان اور فضا سے عمل زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔اسی فضا کا ایک حصہ منظر نگاری ہے جسے فنی اصطلاح میں فضا سازی بھی کہتے ہیں۔منظر نگاری کی افسانے میں بہت اہمیت ہوتی ہے۔ پاکستانی افسانہ نگار خواتین نے دیہاتی زندگی اور ماحول کے مرقعے پیش کرتے ہوئے ماہر مصور کی سی مشاقی دکھائی ہے۔ انھوں نے الفاظ کی مدد سے تصاویر تخلیق کر کے نہ صرف افسانے کی تاثیر میں اضافہ کیا ہے بل کہ سوچ کو مہمیز بھی دی ہے۔دیہی زندگی کے حوالے سے ان کے ہاں جزئیات نگاری میں قوتِ مشاہدہ اور قوتِ بیان نظر آتی ہے۔ دیہاتی مناظر اور کرداروں کی کیفیات واحساسات کو اجاگر کرنے کے لیے کی گئی تصویر کشی میں حقائق کی مدد سے ماحول اور فضا سازی کی گئی ہے۔مشاہدے کی آمیزش اور جزئیات نگاری نے مناظر کے تاثر میں اضافہ کیا ہے۔ دو مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''گاڑی گاؤں کے گرد بہتے کھال کے ساتھ ساتھ پختہ سڑک پر چلنے لگی جس کے کنارے سرکنڈوں، جھاڑ، کریوں کی جھاڑیاں، ساون کا پانی پی خوب شاداب ہوئی کنڈیاڑیاں، لالو لال تھیں، جن کے ڈیلے اور جنگلی پھل توڑ کر ماں اچار ڈالتی ۔۔۔ انھی سرکنڈوں کے جھاڑوں میں سے خشک کانے اور سروٹے کھود کر ماں روشنی کرتی ۔۔۔سڑک کے دوسرے کنارے میلوں مسافتوں کے کھیت پھیلے تھے جن پر ہری بھری فصلوں کے ہلکے گہرے شیڈز کی جیسے رلی بچھی ہو جن کی مینڈھوں سے ادھیارے کی گائے کے لیے وہ گھاس کھودتی تھی ۔۔۔ درختوں تلے بندھے جانوروں کے پیچھے پیچھے اب گھروں کا سلسلہ شروع ہوا تھا۔''[۴۱]

''نہر کے دوسرے کنارے تنگ سی پگڈنڈی پر گھوڑی جھانجھر بجاتی آئی، زہرہ نے نگاہ اٹھا کے دیکھا سلطان کا بیٹا مراد پل کی جانب بڑھ رہا تھا۔مراد نے لمبے ڈب چھوڑ کر قیمتی لنگی باندھ رکھی تھی۔اس کے دو گھوڑا بوسکی کے کرتے کی ڈھیلی باہیں ہوا میں مچل رہی تھیں۔سورج کی کومل کرنیں مراد کی گوری پیشانی پر چمکیں اور زہرہ کی آنکھوں میں سورج اور چاند ایک ساتھ طلوع ہوئے۔شیشم اور کیکر کے پھُولوں کی میٹھی بھینی خوشبو سارے ماحول میں پھیل گئی۔دوب میں بیٹھا چڑیوں کا جھنڈ پھر پھر کرتا اڑا اور زہرہ نے محسوس کیا کہ یہ مراد کے قدموں کی آہٹ تھی جو طلوع ہوئی اور بکھر گئی۔ ہر جگہ چاروں طرف پھولوں کی زردی میں گندم گوں پانی کی سرخی میں اور اس کے سراپے میں۔''[۴۲]

پاکستانی خواتین افسانہ نگاروں نے دیہات کے مختلف النوع مسائل، حالات اور ماحول کو بڑی خوب صورتی سے

پیش کیا ہے۔ یہ افسانے دیہاتوں کے سماجی، معاشی، سیاسی اور تمدنی صورتِ حال کے عکاس اور آئینہ دار ہیں۔

حواشی:

(۱) وقار عظیم، سید۔ نیا افسانہ۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، طبع دوّم، ۱۹۵۷ء۔ ص ۲۵
(۲) پروین عاطف۔ ''سسی''، مشمولہ، بول میری مچھلی۔ لاہور: الفیصل، ۲۰۰۷ء۔ ص ۱۷۷
(۳) ایضاً ۔ ''ٹافیاں''، مشمولہ، میں میکی پیا اُجلے۔ لاہور: الفیصل، ۲۰۰۳ء۔ ص ۳
(۴) شمع خالد۔ ''سگ گزیدہ''، مشمولہ، سوکھے پیڑ۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔ ص ۹۵، ۹۶
(۵) پروین عاطف۔ ''سسی''، مشمولہ، بول میری مچھلی۔ ص ۱۷۹
(۶) طاہرہ اقبال۔ ''گندا کیڑا''، مشمولہ، ریخت۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔ ص ۳۲
(۷) فردوس حیدر۔ ''مٹی کا قلعہ''، مشمولہ، بارشوں کی آرزو۔ کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔ ص ۱۳، ۱۴
(۸) بشریٰ اعجاز۔ ''صوبہ''، مشمولہ، آج کی شہرزاد۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔ ص ۱۳۴
(۹) طاہرہ اقبال۔ ''شب خون''، مشمولہ، سنگ بستہ۔ فیصل آباد: قرطاس، ۱۹۹۹ء۔ ص ۲۷، ۲۸
(۱۰) شہناز شورو۔ ''حویلی''، مشمولہ، زوال دکھ۔ فیصل آباد: مثال پبلی شرز، ۲۰۰۵ء۔ ص ۱۴۱
(۱۱) نیلم احمد بشیر۔ ''لے سانس بھی آہستہ''، مشمولہ، لے سانس بھی آہستہ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء۔ ص ۱۸۳، ۱۸۴
(۱۲) شہناز شورو۔ ''حویلی''، مشمولہ، زوال دکھ۔ ص ۱۴۸
(۱۳) ایضاً ۔ ص ۱۴۰
(۱۴) رابعہ الربا۔ عورت (مصائب و جوہات، نفسیات) لاہور: دعا پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔ ص ۸۷
(۱۵) شہناز شورو۔ ''کاروکاری''، مشمولہ، زوال دکھ۔ ص ۱۵۸
(۱۶) مظہر جمیل سیّد۔ آشوبِ سندھ اور اردو فکشن۔ کراچی: اکادمی بازیافت۔ ۲۰۰۲ء۔ ص ۲۵۸، ۲۵۹
(۱۷) سائرہ ہاشمی۔ ''جذبے کی قیمت''، مشمولہ، اور وہ کالی ہوگئی۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۸۷ء۔ ص ۵۳، ۵۴
(۱۸) فرخندہ لودھی۔ ''پُروا کی موج''، مشمولہ، شہر کے لوگ۔ لاہور: یونی ورسل بکس، طبع سوّم، ۱۹۹۶ء۔ ص ۱۷۱
(۱۹) طاہرہ اقبال۔ ''جوڑا گھوڑا''، مشمولہ، ریخت۔ ص ۱۵۸-۱۵۹
(۲۰) سعیدہ گزدر۔ ''لالی''، مشمولہ، آگ گلستان نہ بنی۔ کراچی: پاکستانی ادب پبلی کیشنز، سنہ ندارد۔ ص ۱۱۶، ۱۱۷
(۲۱) سائرہ ہاشمی۔ ''اور وہ کالی ہوگئی''، مشمولہ، اور وہ کالی ہوگئی۔ ص ۱۹
(۲۲) ایضاً ۔ ص ۱۰، ۱۱
(۲۳) ایضاً ۔ ص ۱۴
(۲۴) شہناز شورو۔ ''فطرت اور روایت''، مشمولہ، زوال دکھ۔ ص ۴۲
(۲۵) زاہدہ حنا۔ پاکستانی عورت: آزمائش کی نصف صدی مشمولہ، عورت زندگی کا زنداں۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔ ص ۸۹
(۲۶) سائرہ ہاشمی۔ ''اور وہ کالی ہوگئی''، مشمولہ، اور وہ کالی ہوگئی۔ ص ۲۰
(۲۷) پروین عاطف۔ ''سسی''، مشمولہ، بول میری مچھلی۔ ص ۱۸۴
(۲۸) شہناز شورو۔ ''کاروکاری''، مشمولہ، زوال دکھ۔ ص ۱۶۰
(۲۹) طاہرہ اقبال۔ ''ریخت''، مشمولہ، ریخت۔ ص ۲۶
(۳۰) پروین عاطف۔ ''سسی''، مشمولہ، بول میری مچھلی۔ ص ۱۸۰
(۳۱) طاہرہ اقبال۔ ''تپیا''، مشمولہ، سنگ بستہ۔ فیصل آباد: قرطاس، ۱۹۹۹ء۔ ص ۳۴
(۳۲) بشریٰ اعجاز۔ ''صوبہ''، مشمولہ، آج کی شہرزاد۔ ص ۱۲۴
(۳۳) ایضاً ۔ ص ۱۲۸، ۱۲۹
(۳۴) طاہرہ اقبال۔ ''ریخت''، مشمولہ، ریخت۔ ص ۳۰

(۳۵) ایضاً ۔ ''آپے رانجھا ہوئی''، مشمولہ، سنگ بستہ۔ ص ۴۷
(۳۶) ایضاً ۔ ''عزت''، مشمولہ، گنجی بار۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔ ص ۴۷
(۳۷) ایضاً ۔ ص ۴۴، ۴۵
(۳۸) ایضاً ۔ ''پکھّی''، ص ۱۸۹
(۳۹) بشریٰ اعجاز۔ ''صوبہ''، مشمولہ، آج کی شہرزاد۔ ص ۱۲۲
(۴۰) طاہرہ اقبال۔ ''وچولن''، مشمولہ، ریخت۔ ص ۱۴۸
(۴۱) فرخندہ لودھی۔ ''پُروا کی موج''، مشمولہ، شہر کے لوگ۔ ص ۱۷۴
(۴۲) طاہرہ اقبال۔ ''ماں بیٹا اور۔۔۔''، مشمولہ، گنجی بار۔ ص ۷۵-۷۶

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شاہدہ دلاور شاہ*

’’تاریخ یوسفی‘‘ سے ’’شیکسپیئر کے دیس‘‘ تک

Abstract: *This travelogue is about United Kingdome where writer lived for four months and deeply observed the socio-cultural patterns of life of the Pakistani British and identified the conflicts and differences. Being an Architect, Ghafer Shahzad's writing style is different from others particularly the urban details and the controlling forces of mega cities. This article critically analyzes the standards set before by the author himself before writing travelogue. The travelogue is like a story starting from the north of the United Kingdome and ending at the south i.e. London. The areas of interest of the authors go from socio-cultural and architectural issues to the historical perspective and finally ends with literary activities place with other poets taking. This also highlights the literary scenario of United Kingdome and the attitudes of the poets locally settled as well as visiting from Pakistan. There are characters, ambiance, history and built environment of United Kingdome presented in this travelogue. The diction of the writer is very fluent and urges the reader to continue till its end.*

اسے تو شاید یہ گمان بھی نہ ہو کہ انگلستان کا سفر ایک عظیم سفر نامہ بن جائے گا۔ غافر شہزاد نے جب اسے مکمل کیا، اس پر نظر ثانی کی یا اسے اپنی ایک لکھت کے طور پر سوچا تو یہ باقاعدہ ایک سفر نامہ بن گیا۔ ڈاکٹر صاحب کی طبیعت شعر و ادب کی طرف مائل ہونے کی وجہ سے ان کو پوری دنیا کا ادبی سرمایہ اور اہلِ سرمایہ اچھے لگتے ہیں۔ ان کا عالمی ادبا سے فعال واسطہ ان کے شوق وارفتگی کی علامت ہے۔ سفر نامہ لکھنے کی توفیق ہر کسی کو نہیں ہوتی۔ یہ ایک پرکشش بیانیہ صنف سخن ہوتی ہے۔ انسان کی سرشت میں ہے کہ وہ تبدیلی چاہتا ہے۔ جس طرح بچہ ایک جگہ

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، ایف سی کالج یونی ورسٹی لاہور۔

ٹک کر نہیں بیٹھ سکتا اسی طرح لکھاری لکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہ بے چینی اسے آمادۂ سفر کرتی ہے۔ نئی جگہوں کی سیر اسے اکتاہٹ سے کوسوں دور لے جاتی ہے۔ یہ ذریعہ ہی اسے اقوام عالم، متفرق تہذیبوں، اور تاریخ و جغرافیہ سے واقفیت فراہم کرتا ہے۔ نئے علوم جاننے کی بیتابی ہی اس کی بے چینی کا باعث ہے۔ جس طرح انسانی وجود کے ساتھ کہانی نے جنم لیا بالکل اسی طرح سفر نامہ نگاری کی ابتدا بھی تاریخ نویسی کی ہم عمر ہے۔ جب ہم اردو ادب کی بات کرتے ہیں تو ۱۹ویں صدی سے ہی سفر نامے کا آغاز دکھائی دیتا ہے۔ یوسف خان کمبل پوش کا سفر نامہ ’’تاریخ یوسفی‘‘ جو کہ ’’عجائبات فرنگ‘‘ کے نام سے معروف ہوا، اسے ہی اردو کا پہلا سفر نامہ ہونے کی سند حاصل ہے۔ یہ ۱۸۳۷ء میں انگلستان میں سفر کے دوران لکھا جانے والا سفر نامہ دس سال بعد طباعت کے مراحل میں سے گزرا۔ اردو کے سفر نامہ نگاروں کی تحریروں پر آغاز میں جغرافیہ اور تاریخ نے خوب خوب حکمرانی کی اور حقیقتوں پر مبنی تہذیبی صفات پڑھنے والوں کے افکار کو منور کرتی رہیں۔ پھر بیسویں صدی کے نصف اول کے لکھاریوں نے اپنی ذات کو بھی ملوث کیا اور اپنی تنقیدی تحقیقی آراء سے بھی نوازا۔ تقسیم کے بعد والوں نے اپنے آپ کو ماضی کے جزیروں سے باہر نہ آنے دیا۔ عصرِ حاضر والوں نے خود کو ہی مرکزی نقطہ گردانا اور اسے ذات کے اظہار کی صنف سمجھ لیا۔ یوں وقت کے ترازو کے ایک پلڑے میں ناول اور دوسرے میں سفر نامہ نظر آنے لگا۔ سفر ناموں پر انڈیا میں ڈاکٹر قدسیہ قریشی اور پاکستان میں ڈاکٹر انور سدید کا کام قابل رشک ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سفر وسیلہ ظفر ہوتا ہے۔ سفر کی کئی اقسام ہیں مثلاً تعلیمی، ادبی، جنگی، سیاسی، خیالی، جمالی، سوالی اور شاہی، تفریحی، معاشی، مذہبی، سماجی اور ہجرتی وغیرہ۔ بعض لوگ سیاح اور مسافر کو ایک ہی نظر سے دیکھتے ہیں، جو دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ تفریق یوں بیان کی ہے کہ:

> ’’سیاح تو اپنا راستہ خود بناتا ہے ۔۔۔۔۔ جب کہ مسافر حرکت کرتے ہوئے بھی حرکت کی نفی کرتا ہے۔‘‘ (۱)

سفر عربی زبان سے ماخوذ ہے۔ جس کے معنی مسافت، قطع کرنا یا مسافت طے کرنا کے ہیں۔ جیسے سیروافی الارض۔۔۔ سفر نے آدم سے موسیٰ اور موسیٰ سے نبی آخر الزماں ﷺ اور نبی آخر الزماں ﷺ سے تاریخ یوسفی اور پھر تاریخ یوسفی سے شیکسپیئر کے دیس میں، کے مصنفین ۔۔۔ سب کو جسمانی و روحانی اعتبار سے متحرک رکھا۔

> ’’عہد قدیم سے لے کر اب تک تجارت، حصول علم و عبرت، تبلیغ دین، سیاسی مقاصد براری، تلاشِ معاش اور زیارت مقامات مقدسہ وغیرہ وہ چند مقاصد ہیں جنہوں نے نسل انسانی کے پاؤں میں چکر ڈال رکھا ہے اور یوں ان متنوع مقاصد کے حامل اسفار نے مختلف سفر ناموں کو جنم دیا ہے۔‘‘ (۲)

سفرنامہ ایک بیانیہ صنفِ سخن ہے جو انسان کی متلون مزاجی کا ثبوت ہے۔ اس میں لکھنے کے وقت کی قید نہیں ہے۔ دورانِ سفر یا اخیر سفر پر سفرنامہ نگار اپنے تجربات، تاثرات و مشاہدات قلم بند کر سکتا ہے۔ سفرنامہ، لکھنے والے کی سوچ کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس میں فنکاری تو ہوتی ہے مگر ان کی کوئی خاص تکنیک نہیں ہوتی۔ سفرنامہ نگار ظاہری آوازوں کے ساتھ احساس بھرے دل کے سنگ باطنی صداؤں کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ سفرنامہ میں اسلوب کے نئے تجربات کی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ اسے واحد متکلم کی آپ بیتی بھی کہا گیا ہے۔ کچھ لوگ اسے خطوطی تکنیک بھی کہتے ہیں۔ جس میں اپنے احباب کو خط لکھ کر سفر کے مسائل بتائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے:

> ''تجربات کو محسوس کی سطح پر لانے کے لیے لسانیاتی پیکر ایک نئی کشفی حالت سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ سفرنامے میں ایسے ایک دو نہیں کئی مقام آتے ہیں۔ کبھی یہ سفر خارج سے داخل کا سفر ہے۔۔۔۔۔۔۔ یا پھر داخل سے خارج کا سفر۔'' (۳)

جو سفرنامہ نگار نئے واقعات و تجربات کو خیال اور احساس کی چاشنی سے قاری کی توجہ کھینچتا ہے وہی کامیاب سفرنامہ نگار ہوتا ہے۔ بقول مرزا حامد بیگ کہ

> ''تخلیقی سفرناموں کی شگفتہ بیانی راضی بہ رضا ہونے کی علامت ہے۔'' (۴)

مولانا شبلی نعمانی جیسے جید راہنما بھی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ سفرناموں سے تہذیبوں اور مذاہب سے آشنائی لی جائے۔ وہ اپنے سفرنامہ روم و مصر و شام کے آغاز میں خود بیان فرماتے ہیں کہ

> ''ایک مدت سے ہماری جماعت میں سیر و سیاحت کا طریقہ بند ہے اور اس وجہ سے اسلامی ممالک کے صحیح حالات سے بالکل اطلاع نہیں حاصل ہوتی، لوگوں کا یہ تقاضا کچھ بے جا نہیں۔ مجھ کو خود اپنی حالت یاد آئی کہ سفر سے پہلے قسطنطنیہ کا کوئی سیاح مل جاتا تو میں گھنٹوں وہاں کے حالات پر پوچھا کرتا۔۔۔۔۔۔۔۔۔ یہ اسباب تھے جنہوں نے مجھ کو ان اوراقِ پریشاں کی ترتیب پر آمادہ کیا۔'' (۵)

سفرنامہ چوں کہ آنکھوں دیکھا حال ہوتا ہے اس لیے اس میں صداقت و سچائی چھپی ہوتی ہے۔ انسان چوں کہ دنیا میں آتے ہی اس نئے جہان کو کھوجنے میں مصروفِ عمل ہوتا ہے، لہٰذا اس کی سرشت میں ہے کہ وہ ہر نئی چیز، جگہ اور تہذیب و رہتل کی جانکاری پائے۔ اس طرح سفرنامہ نگار کو ممکن حد تک تحقیقی اصولوں کی طرح دروغ گوئی سے اجتناب کرنا چاہیے۔ اس تخلیقی تجربے کو واسطہ ایمان و حق گوئی رکھنا چاہیے۔ اس سلسلے میں مرزا ادیب لکھتے ہیں:

> ''سفرنامہ نگار جو کچھ دیکھتا ہے، جو کچھ پاتا ہے، جس جس مقام سے گزرتا ہے، اس کی ساری خوشبوئیں، اس کے سارے باطنی رنگ اور اس کی وہ ساری باطنی کیفیات جو

> سراسر پردہء راز میں چھپی ہوتی ہیں ان سب کو سمیٹ لیتا ہے۔ وسائل اور ذرائع پر تکیہ کر کے یہ چیز ممکن نہیں ہے۔ سفرنامہ نگاری لازماً ایک تخلیقی تجربہ ہے اس کا اطلاق انہی معنوں میں ہوتا ہے جو تخلیقی تجربے سے وابستہ کیے جاتے ہیں۔'' (۶)

سفرنامہ نگاری ڈاکٹر غافر شہزاد کا شعبہ نہیں ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ انہیں سفر سے ہمیشہ فرار رہا ہے، اس بات کا اظہار انہوں نے اپنے اکلوتے سفرنامے ''شیکسپیئر کے دیس میں'' کے دیباچے میں بھی کیا ہے۔ یہ سفرنامہ محض اس کو اتفاق سمجھئے کہ ڈاکٹر غافر شہزاد نے اسے تحریر کیا ہے۔ یہ بھی ممکن نہ ہوتا اگر اپنے پیشے کے اعتبار سے وہ ایک آرکیٹیکٹ نہ ہوتے اور ان کو عمارتوں کی تاریخ سے دلچسپی نہ ہوتی۔ پرانی عمارتوں سے دلچسپی نے ہی ان کو تاریخ و کلچر کی جانب متوجہ کیا۔ انہوں نے ''لاہور۔ گھر، گلیاں، دروازے'' اگر تحریر کی تو یہ بھی محض ایک اتفاق تھا۔ اگر ان کی ڈاکٹر مبارک علی سے ملاقات نہ ہوئی ہوتی، جیسا کہ انہوں نے اس کتاب کے پیش لفظ میں تحریر کیا ہے، اور ڈاکٹر مبارک علی ان کو لاہور کے موضوع پر ہونے والی کانفرنس میں مقالہ پڑھنے کی دعوت نہ دیتے تو اس کتاب کا بنیادی مضمون ''بدلتے معاشرتی تناظر میں گھر کی ہیئت'' نہ لکھا جاتا اور پھر مضامین کا یہ تسلسل کتاب کی شکل اختیار نہ کرتا۔ اتفاقات کے اس سلسلے کو میں ان کی کتاب ''لاہور کے مینار'' کے ساتھ جوڑنا چاہتی ہوں جس کے دیباچے میں انہوں نے لکھا ہے کہ مظفر علی سید نے انہیں تعمیرات کے موضوع پر اردو میں لکھنے کی جانب متوجہ کیا اور انہوں نے اپنے ماسٹرز کے تھیسز کا اردو میں ترجمہ کر کے ''لاہور کے مینار'' کی صورت میں شائع کیا۔ ان دونوں کتابوں پر پنجاب گورنمنٹ کے انفارمیشن اینڈ کلچر ڈیپارٹمنٹ کی جانب سے انہیں بیسٹ بک ایوارڈ بھی مل چکے ہیں جو کیش پرائز کی صورت میں تھا۔

''شیکسپیئر کے دیس میں'' پہلی بار 2007ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر غافر شہزاد کا یہ سفر جولائی تا نومبر 2005ء کے چار مہینوں پر مشتمل تھا۔ برطانیہ جیسے بڑے اور ترقی یافتہ ملک کو اپنی تمام تفصیلات کے ساتھ دیکھنے، سمجھنے اور پھر اس کی تہذیب و ثقافت پر لکھنے کے لیے یہ بہت ہی کم عرصہ ہے۔ مگر ہم اس سے قبل ان کی تعمیرات اور تاریخ کے حوالے سے دیگر کتابوں کو تحریر کرنے کے ان کے تجربے کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ابتدا انہوں نے شاعری سے کی مگر جلد ہی فکشن کی جانب متوجہ ہوئے۔ فکشن نے ان کے اندر موجود تخلیقی جوہر کے اظہار کو بھرپور موقع فراہم کیا۔ ان کی تحریر کے اندر اگر قارئین کے لیے دلچسپی موجود رہتی ہے تو یہ ان کا اسلوب ہی ہے۔ یہ اسلوب ان کے افسانوں میں وقائع نگاری اور کردار نگاری دونوں میں دکھائی دیتا ہے۔

ڈاکٹر غافر شہزاد کا یہ سفرنامہ میں نے دو سال پہلے پڑھا تھا۔ اب دوبارہ دیکھا تو کئی نئی باتیں میرے سامنے آئیں

، جو میں احاطہ تحریر میں لانا چاہتی ہوں۔ ڈاکٹر غافر شہزاد نے سفر نامہ کے دیباچے میں وضاحت سے لکھ دیا ہے کہ ان کے نزدیک سفر نامہ نگاری کیا ہے؟ وہ لکھتے ہیں،

> ''سفر نامہ نگاری اردو ادب کی دیگر اصناف سے کئی لحاظ سے مختلف اور قدرے مشکل بھی ہے۔ مشکل اس لیے کہ دیگر اصناف ادب جیسے افسانہ وشاعری وغیرہ میں صرف لکھنے والے کی تخلیقی صلاحیتوں کی آزمائش ہوتی ہے مگر سفر نامہ لکھنے والے کو بہت باریک بین اور جغرافیائی وملکی معاملات سے آگاہ ہونا چاہیے، تحریر رواں اور دلچسپ ہونی چاہیے، جس ملک یا شہر کا سفر کیا جارہا ہے وہاں کی تاریخ، لوگوں کا طرزِ رہن سہن، تہذیب، ادب، تعمیرات کے بارے میں کماحقہ علم ہونا چاہیے، مشاہداتی آنکھ اور دلچسپ اسلوب کے بغیر سفر نامہ قاری پر اپنی گرفت قائم نہیں رکھ سکتا''۔(۷)

ڈاکٹر غافر شہزاد نے اپنے لیے خود ہی ایک معیار متعین کر کے یہ سفر نامہ لکھا ہے۔ ان کے نزدیک سفر نامہ نگاری کے لیے محض تخلیقی صلاحیتوں کی ضرورت نہیں ہوتی اس کے علاوہ سفر نامہ نگار کا اس ملک کی تاریخ وتہذیب، طرزِ رہن سہن، ادب، تعمیرات سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ اب اگر ان باتوں کو بنیاد بنا لیا جائے تو اردو زبان میں لکھنے والے بڑے بڑے سفر نامہ نگاروں کے سفر نامے مسترد ٹھہریں گے۔ یوں لگتا ہے کہ اپنے اس کڑے معیار کی وجہ سے ہی وہ دوسرا سفر نامہ تحریر نہیں کر سکے۔

''شیکسپئر کے دیس میں'' کا اگر مجموعی طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ ایک سفر نامہ ہی نہیں ہے بل کہ برطانیہ کا وہ حصہ کہ جہاں ایشین آباد ہیں، ان کی زندگی اور ان کو درپیش مسائل کے تناظر میں لکھا جانے والا ایک دلچسپ منظر نامہ بھی ہے۔ ان صفحات پر پاکستانی برٹش کی زندگی کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ پاکستانیوں کی تین نسلوں کا ذکر غافر شہزاد نے نہایت تفصیل اور دردمندی کے ساتھ کرتے ہوئے ان کی پریشانیوں اور اپنے بچوں کے حوالے سے درپیش خدشات کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ اس کے اندر کا فکشن نگار کھل کر سامنے آتا ہے اور وہ یہاں کی سماجی اور مذہبی زندگی پر بے لاگ تبصرہ کرتا ہے۔

> ''برطانیہ میں مقیم پاکستانیوں کی تین نسلیں ہیں، پہلی نسل ساتویں اور آٹھویں دہائی میں یہاں رہائش پذیر ہوئی اس نسل نے یہاں کی فیکٹریوں میں مزدوروں کی کمی کو پورا کیا، آمدن بہت کم تھی، رہنے کے لیے رہائشی مکانات اور سہولتیں برائے نام تھیں،۔۔۔۔۔۔۔دوسری نسل جو آٹھویں اور نویں دہائی میں یہاں رہائش پذیر ہوئی، وہ لوگ بھی بنیادی طور پر مزدور ہی تھے ان کا جنم پاکستان میں ہوا تھا مگر اپنے والد کی اولاد ہونے کے سبب ان کو برطانوی شہریت مل گئی۔۔۔۔۔۔۔تیسری نسل کے لوگ وہ ہیں جنہوں نے یہاں پر ہی جنم لیا، یہیں کے ہسپتالوں میں پیدا ہوئے

> یہیں کے سکولوں میں تعلیم حاصل کی ان کا پاکستان کے ساتھ کوئی گہرا رشتہ یا جذباتی وابستگی نہیں ہے وہ خود برطانوی شہری کہلاتے ہیں''۔۔۔(۸)

سفر نامہ کے ایک لحاظ سے تین حصے بنتے ہیں۔ پہلے حصے میں لاہور سے مانچسٹر تک کا سفر، برطانیہ میں مقیم پاکستانیوں کی زندگی کے شب وروز، ان کے مسائل، نفسیات، معاشیات، سوچ اور دلچسپیوں پر مشتمل ایک تحریری گواہی ہے۔ مختلف شہروں میں جہاں پاکستانی آباد ہیں، ان کی زندگی کے شب وروز کے حوالے سے کئی اہم باتیں شامل کی گئی ہیں ان کے ساتھ ساتھ برطانیہ کی تاریخ وتہذیب کے حوالے بھی ملتے ہیں جو خاصا تحقیق طلب کام تھا۔ دوسرے حصے میں تفصیل کے ساتھ لندن اور اس میں زندگی گزارنے والوں کے حوالے سے تجزیاتی سطح پر پیش کیے جانے والے حقائق ہیں جنہیں فکشن کے انداز میں پیش کی گیا ہے۔ لندن اور اس کے نواح میں موجود ملٹن کینز، آکسفورڈ، کیمبرج اور دیگر شہروں کے بارے میں دلچسپ باتیں لکھی گئی ہیں۔ ان تمام جگہوں پر سفر کے دوران ہی ان کی تاریخ وتہذیب کو ڈاکٹر غافر شہزاد نے اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔ کتاب کے باہر بجا طور پر لکھا گیا ہے ''ایک ماہرِ فنِ تعمیر کا سفر نامہ''۔ تیسرے حصے میں برطانیہ میں علمی و ادبی سرگرمیوں کی روداد ہے، مشاعروں کا ذکر ہے۔ ڈاکٹر غافر شہزاد نے یہ مشاعرے احمد فراز، اوریا مقبول جان، علی اکبر عباس کی معیت میں پڑھے ہیں جہاں منصور آفاق ان سب کا میزبان تھا۔

لندن کی تاریخ وتہذیب، پہلی اور دوسری عالمی جنگوں کے دوران لندن میں ہونے والی تباہی، اس کے بعد لندن کی تعمیر نو اور جدید تر سہولتوں کی فراہمی، تیز رفتار زندگی کا ساتھ دینے کے لیے تیز رفتار ذرائع آمدورفت اور ان کا طریقہ کار، لندن کی آرٹ گیلریاں، میڈم تساؤ گیلری اور اوپن ہاؤس لندن کی نمائش کے حوالے سے غافر شہزاد نے نہایت دلچسپ پیرائے میں اپنے سفر کی مختلف جہات کو پیش کیا ہے۔ وہ جب سفر کے دوران وہاں کے ساحلوں اور لینڈ سکیپ کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے قلم کی روانی دیکھنے لائق ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ ان سب چیزوں کا موازنہ پاکستان کے ساتھ بھی کرتے چلے جاتے ہیں جس کے سبب یہ سفر نامہ دو آتشہ ہو جاتا ہے۔

اس سفر نامہ میں سفر سے زیادہ وہاں کی معاشرت اور اس میں ہونی والی تبدیلیوں کے بارے میں زیادہ توجہ سے لکھا گیا ہے۔ آغاز میں ہی ڈاکٹر غافر شہزاد اپنی راہ متعین کر لیتا ہے کہ جب وہ لکھتا ہے،

> اگر ہم دو تین سو سال قبل کے سفر نامہ نگاروں کا مختلف ممالک کا لکھا ہوا احوال پڑھیں تو ہماری آنکھ کے سامنے اس عہد کی معاشرت، تہذیب، سیاست، مذہب، تعمیرات، ادب لطیف، گویا ایک جہان آشکار ہو جاتا ہے۔(۹)

اس جہان کو آشکار کرنے کے لیے یقیناً غافر شہزاد نے اس سفر نامہ میں بہت محنت کی ہے۔ خاص طور پر آرکیٹیکچر کے

طالب علموں کے لیے اس سفر نامہ میں برطانیہ اور خاص طور پر لندن کی تعمیرات کے حوالے سے بہت کچھ شامل ہے۔انھوں نے ایک آرکیٹیکٹ ہونے کی وجہ سے جدید شہر کو کامیابی سے چلانے والی تمام انتظامی قوتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے پاکستان کے شہروں کے ساتھ لندن کا تقابل کیا ہے۔وہ جب مادام تساؤ گیلری میں جاتے ہیں تو وہاں ان کو محض مومی مجسمے ہی دکھائی نہیں دیتے۔وہ مادام تساؤ گیلری کی تاریخ اور وقت کے ساتھ اس میں ہونے والے ارتقا کا بھی ذکر کرتے ہیں۔اسی طرح ٹیٹ ماڈرن گیلری میں بھی محض پینٹنگز کی نمائش ہی نہیں بل کہ انگلینڈ میں پینٹنگز کے رجحانات میں آنے والی تبدیلیوں کو تذکرہ بھی ہے۔ پکڈ لی، ٹریفالگر اسکوئر اور سوہا سکوئر کی جب بات کرتے ہیں تو ان جگہوں پر سر انجام پانے والی سرگرمیاں اور ان کرداروں کا تذکرہ کرنا نہیں بھولتے۔

> ''پکڈ لی اسکوئر کو ہم لاہور کے لکشمی چوک سے مشابہہ محسوس کرتے ہیں بالکل اسی طرح یہاں بھی سنیما گھروں کی بھر مار رہی ہے کھانے پینے کے لیے رات بھر بلکہ صبح کے ناشتے تک یہاں رونق رہتی ہے کمی ہے تو صرف ڈرنک اور ڈانس پارٹی کی، وگرنہ دیگر سرگرمیاں اور کلچر کافی حد تک مماثلت رکھتے ہیں''(۱۰)

> ''چیئرنگ کراس لاہور اور ٹریفالگر اسکوئر لندن میں ایک اور مماثلت بھی ہے چیئرنگ کراس لاہور میں مرکزی عمارت پنجاب اسمبلی ہے جو شاہراہ فاطمہ جناح سے آتے ہوئے نظر آتی ہے اور مرکز میں سمٹ مینار ہے جو دوسری اسلامی سربراہی کانفرنس کے انعقاد کی یاد میں تعمیر کیا گیا ہے، جب کہ ٹریفالگر اسکوئر میں مرکزی عمارت نیشنل آرٹ گیلری کی ہے دونوں عمارتوں کی روکار میں رومن ستون (Column) باہمی مشابہت پیدا کرتے ہیں''۔(۱۱)

سفر نامہ میں عام طور پر بہت سے کردار ہوتے ہیں جن میں سفر نامہ نگار کا کردار بہت نمایاں حیثیت سے قاری کے سامنے آتا ہے۔مگر یہاں صورت حال مختلف ہے۔ایک تو سفر نامہ نگار خود کو قدرے پس منظر میں رکھتے ہوئے دکھائی دینے والے منظر نامہ، حالات و واقعات، اور تہذیب و معاشرت کو بہت نمایاں طور پر بیان کرتا ہے اور دوسرا دو تہذیبوں کے باہمی موازنے سے جو صورت حال بنتی ہے اس کو جگہ جگہ پیش کرتا نظر آتا ہے۔

> ''وہ پاکستانی جو انگلینڈ میں آ کر بس گئے ہیں سارا دن سفر کرتے ہوئے میلوں کو کلومیٹروں میں تبدیل کر کے فاصلوں کا اندازہ کرتے رہتے ہیں یا شاپنگ سنٹرز کے اندر قیمتوں کو دیکھتے ہوئے سٹرلنگ پونڈ کو پاکستانی روپے میں تبدیل کر کے evaluate کرتے رہتے ہیں، اعداد و شمار کی اس گھمن گھیری نے ان کی شخصیات پر بھی اثرات مرتب کئے ہیں''(۱۲)

ایک اور اہم بات جو سفر نامہ نگار کی توجہ کھینچتی ہے وہ وہاں کے شہروں اور تجارتی مراکز کا منظر نامہ ہے۔اس کو باہم موازنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہمارے ہاں قدیم اور تاریخی شہروں کا بھی وہ تشخص نہیں بن پا رہا کہ جو بننا چاہیے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہم نے اپنی پرانی عمارتوں کو بے ڈھنگے قسم کے بورڈوں کے پیچھے چھپا دیا ہے۔اس نے ہمارے شہروں کا حسن چھین لیا ہے۔ایک جگہ لکھتے ہیں؛

> ''یہاں عمارات اور سڑکوں پر کہیں بھی تشہیری کمپنیوں کے بڑے بڑے بورڈ نظر نہیں آتے بلکہ دوکانوں کے ماتھے پر بھی بہت مناسب سائز اور انداز تحریر میں محض دوکان یا دفتر کا نام تحریر ہوتا ہے کسی طرح بھی عمارت کے خدوخال کا تشخص ان بورڈوں سے قطعی متاثر نہیں ہوتا بلکہ شہر کا مجموعی تشخص اور جمالیات غالب رہتی ہے۔یہی کسی قوم کے مہذب اور تعلیم یافتہ ہونے کا ثبوت ہے لاہور میں شاہراہ قائداعظم پر انگریزی عہد کی کئی عمارات آج بھی موجود ہیں مگر عدم توجہی اور غیر مناسب تشہیری بورڈ آویزاں کرنے پر ان عمارات کی جمالیات دب کر رہ گئی ہے''۔(۱۳)

اس حوالے سے دیکھا جائے تو یہ سفر نامہ محض ایک سفر کی داستان تک محدود نہیں رہتا بل کہ اس کا تعلق تاریخ و تہذیب اور معاشرے سے براہ راست جڑ جاتا ہے۔ڈاکٹر غافر شہزاد محض چار مہینے برطانیہ میں رہے مگر یوں لگتا ہے کہ ان کی باریک بین آنکھوں نے وہ سب کچھ دیکھ لیا جو وہاں تین چار دہائیوں سے رہنے والوں کی نظروں سے اوجھل تھا۔سفر نامہ کا وہ حصہ جہاں شیکسپئر کے حوالے سے دلچسپ باتیں لکھی گئی ہیں، شیکسپئر کی جائے پیدائش اور اس سے منسوب دیگر عمارتیں آج بھی اسی طرح محفوظ رکھی گئی ہیں۔ان کے بارے میں بات کرتے ہوئے جس اسلوب کو اختیار کیا گیا ہے اس نے ان حقائق کو اور بھی دلچسپ بنا دیا ہے۔

> شیکسپیئر کی وفات سے ڈھائی صدیوں بعد تک کسی کو بھی ولیم شیکسپیئر کے ڈراموں کی عظمت کا اندازہ نہ تھا اور جب ان ڈراموں نے شہرت حاصل کی تو ولیم شیکسپیئر کی شخصیت ایک ساحر کی سی بن گئی کہ جسے جان کر بھی لوگ اس کے بارے میں کچھ نہیں جانتے تھے۔پھر کیا تھا، اندازے اور مفروضے سے سٹریٹفورڈ میں موجود ان گھروں اور عمارتوں کو شیکسپیئر کی نسبت سے محفوظ کر لیا گیا اور آج پورا شہر ہی سیاحوں سے بھرا نظر آتا ہے۔دریائے ایون (Avon) کے کنارے ہولی ٹرنٹی (Holy Tirinity) چرچ کہ جہاں ولیم شیکسپیئر دفن ہے، آج بھی اس کے ریکارڈ روم میں ولیم شیکسپیئر کی پیدائش اور وفات کی تواریخ کا اندراج موجود ہے''۔(۱۴)

سفر نامہ کے آخری حصہ میں انگلینڈ میں ہونے والی علمی و ادبی سرگرمیوں اور مشاعروں کا تذکرہ ہے۔احمد فراز نے وہاں علی اکبر عباس کی موجودگی میں مشاعرے میں شرکت سے انکار کر دیا تھا۔اس مشکل کو منصور آفاق نے

سفرنامہ نگاری کی مدد سے کیسے حل کیا یہ اپنی جگہ الگ داستان ہے مگر اس سے پاکستانی شعرا کے رویوں اور ردِ عمل کا پتہ چلتا ہے۔اس حصے میں لندن، برمنگھم اور بریڈفورڈ کے مشاعروں کا تذکرہ ہے۔اس حصے میں وہاں کے ان جیتے جاگتے کرداروں کی سرگرمیاں بھی پڑھنے کو ملتی ہیں جن کے دم قدم سے یہ محفلیں آباد ہیں۔اس سفرنامہ میں ان کے تذکرہ نے ان کی شخصیات کو اردو ادب میں ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔

ماخذ:

۱۔۔۔یوسف کمبل پوش، مقدمہ: عجائبات فرنگ، مرتبہ تحسین فراقی، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۲۸۲
۲۔۔۔وزیر آغا، ڈاکٹر، ''بیس دن انگلستان میں''، ماہ نامہ اردو ایان، سرگودھا، ۱۹۸۷
۳۔۔۔وحید قریشی ڈاکٹر، تبصرہ، ''اے آب رود گنگا'' از رفیق ڈوگر، معاصر (۲) ص ۵۹۹
۴۔۔۔مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ''اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ''، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴
۵۔۔۔شبلی نعمانی، مولانا، ''سفرنامہ روم و مصر و شام''، قومی پریس دہلی، انڈیا، ۱۸۹۴ء، ص ۲
۶۔۔۔میرزا ادیب، اوراق، جنوری فروری، ۱۹۷۸ء، لاہور، ص ۲۰
۷۔۔۔غافر شہزاد، ڈاکٹر، ''شیکسپیئر کے دیس میں''، فکشن ہاؤس مزنگ، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۹
۸۔۔۔ایضاً، ص ۴۰ تا ۳۹
۹۔۔۔ایضاً، ص ۹
۱۰۔۔۔ایضاً، ص ۱۰۱
۱۱۔۔۔ایضاً، ص ۱۰۲
۱۳۔۔۔ایضاً، ص ۵۱
۱۴۔۔۔ایضاً، ص ۲۲۹

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر صدف فاطمہ *

اختر ریاض الدین اور "سات سمندر پار"

Abstract: *Akhter Riazuddin is considered as one of the most famous travel guide writers in Urdu literature. His travel guides are equipped with all necessary requirements of modern Urdu travel guides. He is a journalist and this quality creates a difference in his writings and it can easily be observed in his usage of the words.*
Another quality is that he has presented his experiences in the most interesting and simple manner so that readers may understand them with no trouble. His entertaining diction is enjoyed by readers.

اختر ریاض الدین نے اس سفرنامے میں اپنے سفر کی روداد قلم بند کی ہے۔مصنفہ نے اپنے سفری حالات کوائف اور تجربات کو مخصوص انداز میں بیان کیا ہے۔ٹوکیو کا ذکر ۲۷ صفحات پر، ماسکو کا ذکر ۳۷ صفحات پر، لینن گراڈ کا ذکر ۲۰ صفحات پر مشتمل ہے۔کراچی سے نیلپر، قاہرہ لندن اور نیویارک جاتے ہوئے ان جگہوں کے بارے میں نہایت مختصر بنایا ہے۔انھوں نے ان ممالک کا بہت باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے۔ایک حقیقی سیاح کی طرح ہر نئی چیز کو جاننے کے لیے کوشاں نظر آتی ہیں۔

جدید اردو سفرنامہ نگاری میں ایک اہم نام اختر ریاض الدین کا ہے۔ان کے سفرنامے جدید سفرنامہ کے فنی تقاضوں کو کسی حد تک پورا کرتے ہیں۔اختر ریاض الدین نے عملی صحافت کا فائدہ اٹھایا ہے۔ان کی فکر کو بلندی عطا کرنے میں صحافت کا اہم کردار رہا ہے۔اختر ریاض الدین نے اپنے تجربات اور مشاہدات کو دلچسپ اسلوب میں قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔اس سفرنامے کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ طنز و مزاح کے ذریعے اپنی فنکارانہ آراستگی کو عروج تک پہنچاتی ہیں۔جوان کا اپنا منفرد اسلوب ہے۔

اختر ریاض الدین کی نسوانیت کا ذکر آئے تو اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ انھوں نے تھیٹروں، عجائب خانوں اور نوادرات کو ہی اہمیت نہ دی بلکہ خاتون ہونے کے ناتے انھوں نے ہوٹل،

*اے۔۴۷، طارق بن زیاد ہاؤسنگ سوسائٹی، جناح ایونیو، ملیر ہالٹ، ایئرپورٹ، کراچی۔

طعام کدوں اور باورچی خانوں تک رسائی حاصل کی۔

''ہر ملک اپنے مخصوص کھانوں کے لیے مشہور ہے۔ ٹمپورا یعنی تلی ہوئی مچھلی یا سبزی یہاں کی خاص الخاص شے ہے۔ یہ گہرے گہرے بناسپتی گھی کے کڑھاؤ میں دھیمی دھیمی آنچ پر بیسن کی طرح ایک آمیزے میں تلی جاتی ہے۔ ہمارے تکوں کا جواب ان کے پاس باقی پا کی توری ہے۔ مرغی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے جو نمک مرچ لگا کر سیخوں پر بھونے جاتے ہیں اور خاصے مزیدار ہوتے ہیں۔(۱)

بیگم اختر ریاض الدین کے بیان میں ایک فنکارانہ گرفت اور ایک فنکارانہ آراستگی اپنے عروج پر نظر آتی ہے، اور ہلکا ہلکا مزاج ان کی نگارشِ گوہر میں ایک سلک ریشم کی طرح بل کھاتا جاتا ہے وہ جس بے ساختگی اور بے تکلفی سے آپ کو جاپان کے خیابانوں اور گیشا خانوں اور صنعت و تجارت کے ہنگامہ زادوں اور تعلیم و تربیت کے دبستانوں کی سیر کراتے ہیں۔

''گیشا ایک نہایت اعلیٰ شائستہ مہذب اور ہنرمند طوائف ہے۔ یہ نوابی پیشہ اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ خود جاپانی معاشرہ گیشاؤں کی تربیت میں کئی کئی سال لگتے ہیں اور انھیں گانا، بجانا، ناچنا، باذوق گفتگو، حاضر جوابی، لطیفے، پہیلیاں، کھیل اور کئی قسم کے فنونِ لطیفہ سکھائے جاتے ہیں تاکہ شام کو مردوں کو تفریح مہیا کرسکیں۔ گیشا کو مرد کی رگ رگ سے واقف کیا جاتا ہے کہ کس طرح اسے بہلاتے ہیں اس کے دماغی اور جسمانی بوجھ ہٹاتے ہیں۔ کس طرح ناز نخرے اور پیار سے شراب پلاتے ہیں۔ عموماً کاروباری دعوتیں گیشا خانوں میں دی جاتی ہیں اور لاکھوں کروڑوں کے کاروباری معاملوں کے فیصلے بھی ان ہی رنگین محفلوں میں کیے جاتے ہیں، رات گزارنے کے لیے بہت بھاری رقم ادا کرنی پڑتی ہے اس لیے عموماً ناچ گانے کے بعد ٹھنڈے ٹھنڈے گھر واپس چلے جاتے ہیں۔''(۲)

صنفہ نے ہوٹل کی تصویر کشی منفرد انداز سے کی ہے۔

''ہوٹل نہایت صاف ستھرا، کمرے میں ہر جدید آسائش غسل خانہ اتنا شفاف کہ قدم رکھنے کے بجائے اس کے قدم لینے کو جی چاہے۔ ربڑ کے چپل اوندھے بستروں کے نیچے رکھے ہوئے جن پر پرچی لگی ہوئی (Disinfected) جراثیم سے پاک۔ پانی کے گلاسوں پر بھی یہی پرچیاں چسپاں، مغربیت تو بستر سے ہی شروع ہوگئی تھی یعنی دو کمبل پلنگ کے آہنی شکنجے میں اس قدر جکڑے ہوئے کہ آپ کس طرح ان میں گھس نہیں سکتے سوائے اس کے کہ سرہانے کی طرف سے آہستہ آہستہ اپنے جسم کو چھوٹی چھوٹی قسطوں میں اندر پہنچایا جائے اور جب پہنچ جائے تو بھی گردن اور چہرہ دونوں باہر

ٹھنڈے تکیے پر بے گھر مہاجروں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔''(۳)

ان کی نثر میں تجزیاتی پہلو بھی نمایاں ہے ایک جگہ رقم طراز ہیں کہ:

''پھول ہالینڈ کا پیشہ ہے لیکن جاپانیوں کے لیے ایک طریقۂ زندگی ہے۔ ایک سڑا ایسا قصاب بھی اپنی دکان پر دو چار پھول لٹکائے بیٹھا ہے۔ پھولوں کی سجاوٹ محض ایک فن ہی نہیں بلکہ ایک فلسفہ ہے۔ گل آرائی اور گلدانوں پر دیوان کے دیوان لکھے ہوئے ہیں شاید ایک جاپانی گلدان چننے میں زیادہ وقت لگاتا ہے اور دلہن چننے میں کم سجاوٹ کا ہر نیا طریقہ ایک فلسفہ حیات کا غماز اور عکاس ہے۔ حیاتِ فانی اور بقائے ابدی کے راز ٹہنیوں کے زاویوں، پھولوں کے رنگوں اور ڈنڈیوں کی اونچائی، نیچائی سے بنائے جاتے ہیں، ترتیب گل قلب انسانی کی اندرونی کیفیتیں عیاں کرتی ہے پھولوں کے سالانہ جشن ہوتے ہیں۔ مختلف پھولوں کے مختلف موسموں میں تہوار منائے جاتے ہیں جن میں نوعمر جاپانی لڑکیاں ناچتی ہیں۔''(۴)

سات سمندر پار میں خالی مزاح، رنگینی اور روانی ہی نہیں اس میں ایسی تخلیقی اور جبلی قوتِ احساس، فکری ادراک کا بہترین سنگم ملتا ہے۔ جو بہت کم دیکھنے میں آتا ہے۔ اس میں جدت اور شوخی کا امتزاج ہے جس میں رنگینی اور لطافت کے پس منظر میں مغربی فکر اور مشرق کا دل دھڑکتا ہے۔

مصنفہ نے تشبیہات کے لیے نسوانی پسند کو ہی اہمیت دی ہے وہ ہری مرچوں کا ذائقہ پیدا کرنے میں بڑی مہارت رکھتی ہیں، اس گنجان جزیرے میں جہاں انسان اچار کی طرح ڈبوں میں بند ہوں اور سب نہایت قریب قریب رہتے ہوں اور تخلیہ اور تنہائی عنقا ہو وہاں ایک دوسرے کے حقوق کا بہت خیال رکھا جاتا ہے۔(۵)

انگریزی ادب کی تدریس اور صحافت کے عملی تجزیے نے ان کے فکری آفاق کو بہت وسعت دی ہے:

''انگریز ہمارے لیے دو بہترین روایتیں چھوڑ گئے ہیں ایک ڈپٹی کمشنر اور دوسری لپٹن کی چائے۔''(۶)

بیگم اختر ریاض ٹوکیو کی خوبصورتی اور وہاں کی سماجی زندگی کے احوال کو اپنے مخصوص اسلوب میں بیان کرتی ہیں مشرقی تہذیب کی پروردہ ہونے کے ناتے انھوں نے وہاں کی ہر چیز کو مشرقی تہذیب کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

''جاپانی مرد کا چہرہ جاپانی عورت کے مقابلے میں ستا ہوا ہے۔ مثلاً اگر عورت کا چہرہ پانچ سیر کا گلابی گوشت ہے تو مردانہ مکھڑا پونے چار سیر کا، عورت وہاں کی بے تحاشا پلی ہوئی ہے۔ اب فیشن میں نوعمر لڑکیوں نے کمر پتلی کرنی شروع کر دی ہے۔ لیکن پھر بھی اوسط چہرہ بھاری طباق اور ٹانگیں سندھی پلنگ کے پائے، کمونو تو عیب پوشی کرسکتا تھا، یہ

موٹی سکرٹ تو خود اپنی ٹانگ کھولے اور لاجوں بھی نہ مرے۔'' (۷)

سفرنامے میں جہاں جاپان کی تہذیب وثقافت کا بیان دلچسپ اور دلکش انداز میں کیا گیا ہے وہیں دوسری طرف جاپان کے سیاسی سماجی معاشرتی تاریخی حالات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے ایک حساس ادیب جاپان پہنچ کر پہلی جنگ عظیم اور دوسری جنگ عظیم کو کبھی نظر انداز نہیں کرسکتا۔ ہیروشیما کے سانحے کے بعد اس ملک کی داستان بہت حیرت ناک ہے۔

''جاپان کو پہلی جنگ عظیم کے بعد مشرق کا جنٹلمین یعنی سب سے مہذب ملک قرار دیا گیا اور دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا کا ظالم ترین قصاب ٹھہرایا گیا ان دونوں مبالغوں کے درمیان کچھ گنجائش ہے اور اگر غور سے تاریخ کے اوراق دہرائے جائیں تو شاید دونوں بیانات سچ ہوں۔ (۸)

سفرنامے میں جاپان سے زیادہ روس کی تہذیب ومعاشرت کا بیان ہے روس میں لینن گراڈ جو ماضی اور حال کی تہذیب وتمدن کا گہوارہ تسلیم کیا جاتا ہے اختر ریاض نے ایک حقیقی سیاح کی طرح ہر چیز کو جاننے کی کوشش کی ہے۔لینن گراڈ پہنچ کر ان کا تجسس اور بڑھ جاتا ہے یہاں کا میوزیم لینن گراڈ کا مجسمہ وغیرہ کو دیکھ کر حیرت زدہ ہو جاتی ہیں ایک ادیبہ ہونے کے ناطے منظر نگاری میں ان کو کمال حاصل ہے قدرتی مناظر کا بیان شگفتہ اسلوب میں بیان کرتی ہیں۔انھوں نے لینن گراڈ کی خوبصورتی کے متعلق لکھا ہے کہ:

''جب سورج کی تھرکتی ہوئی کرنیں لینن گراڈ کو چھوتی ہیں تو اس کی گونا گونی بوقلمونی نمایاں ہو کر ابھرتی ہے، ونٹر پیلس کا رنگ ہریالہ آبی ہے، کیرو تھیٹر انگوری ہے۔ بحری فوج کی عمارت سرسوں کی طرح بسنتی گرجوں کے گنبد آفتابوں کی طرح طلائی، ہر عمارت کا رنگ جدا ہے معلوم ہوتا ہے کہ قوسِ قزح نے اپنے رنگ سمیٹ کر اس شہر کے خمیر میں گندھوا دیے ہیں۔'' (۹)

روس کے تعلیمی معیار نے اختر ریاض الدین کو بے حد متاثر کیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کا تعلیمی معیار اتنا بلند ہے کہ گریجویشن کرنے کے بعد روزگار با آسانی دستیاب ہو جاتا ہے۔بیگم اختر ریاض الدین نے روس میں ۲۱۲ پبلشنگ ہاؤس، ۱۳۰ زبانوں میں کتابیں شائع ہونے پر مسرت کا اظہار کیا ہے۔ یہاں کے کتب خانوں کا حال یہ ہے کہ ان میں ہرنامور ادیب کی کتابیں موجود ہیں۔

اختر ریاض الدین کا یہ سفرنامہ ادبی اور معلوماتی بھی ہے۔انھوں نے روس میں اردو زباں کی صورتِ حال کا مشاہدہ کیا اور اپنے تجربات واحساسات کا اظہار منفرد اسلوب سے کیا ہے:

''روسی لوگ بہترین ماہرین السنہ ہیں جب وہ کوئی زبان سیکھنے پر آجاتے ہیں تو اہل

زبان کو مات کردیتے ہیں، روسی وزارتِ خارجہ کے چند اعلیٰ ارکان فارسی اور اردو بے تکان بولتے ہیں ایک افسر نے تو قلعہ معلّٰی کی وہ زبان چھانٹی کہ میری زبان تو ٹیڑھی ہونی شروع ہوگئی۔ ایک روسی سے ادبی قسم کی اردو بگھارنے کے لیے بہت بڑا جگرا چاہیے۔ وزارتی ڈیلیگیشن جو لاہور آیا تھا اس کا ترجمان اتنی با محاورہ اور صحیح اردو بولتا تھا کہ اس کے سامنے مجھے منہ کھولتے ہوئے شرم آرہی تھی۔'' (۱۰)

اختر ریاض الدین نے تشبیہات واستعارات کے ذریعے بھی مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے نسوانی پسند کو ہی زیادہ اہمیت دیتی ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے مزاح پیدا کر کے سفرنامے کو دلچسپ بنا دیا ہے یہ ان کا اپنا منفرد اسلوب ہے۔

''اس گنجان جزیرے میں جہاں انسان اچار کی طرح ڈبوں میں بند ہوں۔'' (۱۱)

اختر ریاض ایک عورت ہونے کی وجہ سے امور خانہ داری کی جزئیات کو بیان کرنے میں کافی دلچسپی لیتی ہیں یہاں کے کھانے، پکوان کے طور طریقے پر گفتگو کرتی ہیں اور اپنے ملک سے موازنہ کرنے میں بھی گریز نہیں کرتی ہیں علاوہ ازیں وہ روس کی رقص وموسیقی کا ذکر شگفتہ اسلوب میں کرتی ہیں:

''سوان لیک (swanlake) بیلے تو رقص کی معراجِ موسیقی کی آخری پہنچ اور حسن کا اولین وجد ہے (ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ) اسے کتنے جنات نے مرتب کیا کتنی پریوں نے ناچا چائے کوسکی کا جنون پائے رقصاں کا فسوں معلوم ہوتا تھا کہ جسم اور تمام اعضا موسیقی میں تحلیل ہو کر رہ گئے تھے موسیقی صرف زمین پر محیط نہیں تھی بلکہ آسمانی خلائیں اس سے معمور تھیں۔'' (۱۲)

اختر ریاض الدین کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ بے ساختگی اور بے تکلفی سے جاپان کی تہذیب وثقافت کو بیان کرتی ہیں۔سفرنامے کا بیانیہ بہت دلچسپ ہے۔ ایک مشرقی عورت ہونے کے باوجود جاپان کی گیشا خانوں کا بیان بے باک انداز میں کرتی ہیں، جاپان میں مرد عورتوں پر تین طرح حاوی ہیں اور ایک عورت اپنے خاوند کو خوش کرنے کے لیے کیا نہیں کرسکتی ہے۔سفرنامہ نگار نے جاپان کے اس کلچر پر بے حد افسوس کیا ہے کہ اس ملک میں مرد کے لیے سب عیش وآرام ہے۔عورت کے جذبات واحساسات کا کوئی خیال کرنے والا نہیں ہے۔ انھوں نے اپنے ردعمل کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔

''جاپان خاص الخاص مردوں کا ملک ہے اس میں خدا نہ کرے کہ میں کبھی عورت پیدا ہوتی، زندگی کے سارے عیش مرد ذات کے لیے مخصوص ہیں، اسلام نے مرد کو مجازی خدا ہی کہہ کے چھوڑ دیا جاپان میں اس خدائے مجازی کی پرستش ہوتی ہے جاپانی مرد اپنی بیوی سے صرف غربت اور بے رونقی منسوب کرتا ہے اور تفریح کے لیے وہ کپڑے

بدل کر سیدھا گیشا گھر پہنچتا ہے اور وہیں دن بھر کی تھکن اتارتا ہے اور بیوی کا ظرف دیکھیے کہ وہ خاوند کو گیشا گھر جانے کے لیے کپڑے پہناتی ہے اور اگلے روز گیشا گھر کا بل ادا کرتی ہے۔'' (۱۳)

سفرنامے میں جاپان سے زیادہ روس کی تہذیب و معاشرت کا بیان ہے روس میں لینن گراڈ جو ماضی اور حال کی تہذیب و تمدن کا گہوارہ تسلیم کیا جاتا ہے، اختر ریاض نے ایک حقیقی سیاح کی طرح ہر چیز کو جاننے کی کوشش کی ہے، لینن گراڈ پہنچ کر ان کا تجسّس اور بڑھ جاتا ہے یہاں کا میوزیم، لینن گراڈ کا مجسمہ وغیرہ کو دیکھ کر حیرت زدہ ہو جاتی ہیں ایک ادیبہ ہونے کے ناتے منظر نگاری میں ان کو کمال حاصل ہے، قدرتی مناظر کا بیان شگفتہ اسلوب میں بیان کرتی ہیں انھوں نے لینن گراڈ کی خوبصورتی کے متعلق لکھا ہے۔

''جب سورج کی تھرکتی ہوئی کرنیں لینن گراڈ کو چھوتی ہیں تو اس کی گونا گونی بوقلمونی نمایاں ہو کر ابھرتی ہے ونٹر پیلس کا رنگ ہریالہ آبی ہے کیرو تھیٹر انگوری ہے، بحری فوج کی عمارات سرسوں کی طرح بسنتی گرجوں کے گنبد آفتابوں کی طرح طلائی، ہر عمارت کا رنگ جدا ہے معلوم ہوتا ہے کہ قوسِ قزح نے اپنے رنگ سمیٹ کر اس شہر کے خمیر میں گندھوا دیے ہیں۔'' (۱۴)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ سفرنامہ بہت دلچسپ ہے۔ سفرنامے کے فنی لوازم کو برتنے کی حتی المقدور کوشش کی گئی ہے زبان و بیان اور اسلوب کے اعتبار سے جدید اردو سفرنامہ نگاری میں ان کی مقبولیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ جدید اردو سفرنامے کی روایت کو آگے بڑھانے میں یہ سفرنامہ ایک کڑی کی حیثیت رکھتا ہے اس سفرنامے میں صرف مزاح اور رنگین بیانی ہی نہیں ہے بلکہ اس میں سفرنامہ نگار کے فکری احساس کا بھی دخل ہے۔ جو سفرنامے کو بلندی کی طرف لے جاتا ہے۔

سات سمندر پار میں خالی مزاح رنگینی اور روانی ہی نہیں اس میں ایسی تخلیقی اور جبلی قوت، احساس، فکری ادراک کا بہترین سنگم ملتا ہے جو بہت کم دیکھنے میں آتا ہے۔ اس میں جدت اور شوخی کا امتزاج ہے جس میں رنگینی اور لطافت کے پس منظر میں مغربی فکر اور مشرق کا دل دھڑکتا ہے۔

مصنفہ نے تیزابیت کو ہلکے اور لطیف مزاح میں اس طرح لپیٹا ہے کہ قاری ان کے تاثر کی شدت میں شامل ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔

ان کے سفرناموں میں خودنمائی کا عنصر موجود ہے۔ چنانچہ بڑے بڑے افسروں، حاکموں اور ان کی بیگمات کا ذکر، اعلیٰ درجے کے ہوٹلوں کا قیام، عمدہ کار میں سفر۔ اپنے سی ایس پی خاوند کا یہ تکرار تذکرہ قاری کو ہر قدم پر احساس

کمتری میں مبتلا کر دیتا ہے۔ ان کے سفرناموں میں شوخی و رنگینی موجود ہے۔ انھوں نے بالکل انوکھے موضوعات کو بیان کر کے اسے دوسرے سفرناموں سے منفرد قرار دیا ہے۔

مصنفہ نے مزاحیہ اندازِ اختیار کیا ہے زبان سادہ اور سلیس استعمال کی ہے۔ تہذیب اور تاریخ کا احاطہ مکمل طور پر کیا ہے یہ ایک اعلیٰ درجے کا سفرنامہ ہے۔

حوالہ جات:

(۱) سات سمندر پار، اختر ریاض الدین، پہلی مرتبہ مکتبہ اردو ڈائجسٹ، سمن آباد لاہور، ص ۲۹
(۲) صدف فاطمہ، ڈاکٹر، خواتین کے اردو سفرناموں کا تحقیقی مطالعہ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۲۰۱۱ء، ص ۳۵۹
(۳) ایضاً، ص ۳۶۰
(۴) سات سمندر پار، اختر ریاض الدین، پہلی مرتبہ مکتبہ اردو ڈائجسٹ، سمن آباد لاہور، ص ۲۲
(۵) صدف فاطمہ، ڈاکٹر، خواتین کے اردو سفرناموں کا تحقیقی مطالعہ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۲۰۱۱ء، ص ۵۸
(۶) سات سمندر پار، اختر ریاض الدین، پہلی مرتبہ مکتبہ اردو ڈائجسٹ، سمن آباد لاہور، ص ۶۷
(۷) ایضاً، ص ۱۴
(۸) ایضاً، ص ۴۶
(۹) ایضاً، ص ۱۵۴
(۱۰) ایضاً، ص ۱۱۷
(۱۱) ایضاً، ص ۱۴۷
(۱۲) ایضاً، ص ۱۲۴
(۱۳) ایضاً، ص ۱۷
(۱۴) ایضاً، ص ۱۵۴

☆☆☆☆☆

ایم۔خالد فیاض*

عالمی ادب اور منٹو کی تنقیدی نظر

Abstract: *Saadat Hassan Manto was not only a great Urdu short story writer but also a very serious critic of world literature. His analysis about some world classics piece of art are very valuable in the world of Urdu criticism. His results are still valid in the era of 21st century. Here in this article the research is trying to evaluate the critical concepts of Saadat Hassan Manto.*

عالمی ادب خصوصاً روسی اور فرانسیسی ادب سے منٹو کی نہ صرف دلچسپی بہت زیادہ تھی، بلکہ اس حوالے سے اُن کی تنقیدی نظر بھی بہت گہری تھی۔ اُن کی دلچسپی کا نتیجہ اُن تراجم کی صورت سامنے آیا، جو وہ روسی اور فرانسیسی فن پاروں کے وقتاً فوقتاً کرتے رہے اور تنقیدی بصیرت کا اظہار اُن مضامین میں ہوا، جو انہوں نے روسی اور فرانسیسی ادب اور ادبا پر تحریر کیے۔

منٹو سماجی نقاد ہی نہیں ادبی نقاد بھی تھے۔ یہ بات اپنی جگہ پر کہ اُن کے اندر کا سماجی نقاد، ادبی نقاد سے زیادہ طاقت ور اور بلند قامت تھا مگر اس کے باوجود فکشن پر جو چند مضامین انہوں نے تحریر کیے، اُن میں سے کچھ کا شمار اردو کی فکشن کی تنقید کے اعلیٰ نمونوں میں کیا جا سکتا ہے۔ خاص طور پر فکشن پر تنقید کے اتنے واضح عملی نمونے ہمیں منٹو کے ہاں پہلی بار نظر آتے ہیں۔ فن پاروں کے تجزیہ اور اُن کی پرکھ سے منٹو کی تنقیدی بصیرت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ان تجزیوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نقاد کو متن کا کس قدر ڈوب کر مطالعہ کرنا چاہیے۔

یہاں ہمارا موضوع منٹو کے وہ مضامین ہیں جو اُنہوں نے عالمی ادب کے حوالے سے رقم کیے تھے۔ یہ تعداد میں اگرچہ کچھ زیادہ نہیں لیکن اس کے باوجود روسی اور فرانسیسی ادب کو اور خاص طور پر فکشن اور فکشن نگاروں کو سمجھنے میں آج بھی معاون ہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے اپنی مضمون نگاری کا آغاز ہی روسی فکشن نگار میکسم گورکی کی سوانح اور فن پر مبنی ایک

*ایسوسی ایٹ پروفیسر (اُردو) گورنمنٹ زمیندار پوسٹ گریجوایٹ کالج، گجرات۔

مضمون سے کیا تھا۔ یہ پہلا مضمون بقول ڈاکٹر علی ثنا بخاری ''میکسم گورکی---ملتِ احمر کا مایہ ناز مفکر'' کے عنوان سے رسالہ ''ہمایوں'' کے دسمبر ۱۹۳۴ء کے شمارہ میں شائع ہُوا تھا۔(۱) اب ہمیں یہ مضمون ''میکسم گورکی'' کے عنوان سے ملتا ہے جسے منٹو نے بعد میں ترمیم و اضافے کے ساتھ اپنے مضامین کے پہلے مجموعہ ''منٹو کے مضامین'' میں شامل کیا، جو ۱۹۴۲ء میں شائع ہُوا تھا۔(۲)

روسی اور فرانسیسی فکشن نگاروں پر منٹو کے مضامین کا دورانیہ بھی یہی ۱۹۳۴ء سے ۱۹۴۲ء کا ہے۔ صرف ایک مضمون دوستوفسکی پر ۱۹۴۸ء کا ملتا ہے جس کی حیثیت سوانحی ہے۔ بنیادی طور پر منٹو نے روسی اور فرانسیسی ادبا پر کُل دس مضامین لکھے، جن میں سے بیش تر اُنہوں نے ''ہمایوں'' کے روسی اور فرانسیسی ادب نمبروں اور ''عالمگیر'' کے روسی ادب نمبر کے لیے تحریر کیے۔ جب کہ یہ تمام خصوصی نمبر ۱۹۳۵ء اور ۱۹۳۶ء میں شائع ہُوئے۔(۳) لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے اپنے ادبی سفر کے آغاز سے ہی تراجم کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کو اپنی تنقیدی نگاہ کا مرکز بھی بنالیا جس کا یقیناً تخلیق کار منٹو نے پورا پورا فائدہ اُٹھایا۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہُوا کہ منٹو کا پہلا مضمون میکسم گورکی کی سوانح اور فن پر تھا۔ یہ مضمون (اپنی ترمیم شدہ صورت میں) اس قدر جامع اور مفصل ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ ابتدا میں روس کا وہ ادبی اور سماجی پس منظر واضح کیا گیا ہے جس میں گورکی اور گورکی کی تخلیقات پروان چڑھیں، پھر گورکی کی سوانح اور پھر گورکی کی تصانیف کا تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ اور اُس کا حاصل، قلم بند کر دیا گیا ہے۔ اس مضمون کے مطالعہ کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں گورکی پر اب بھی اس سے زیادہ جامع مضمون کوئی اور نظر نہیں آتا۔ اس مضمون کو لکھتے ہُوئے منٹو نے صرف گورکی کی تصانیف کا ہی غائر مطالعہ نہیں کیا بلکہ گورکی پر لکھی گئی مغربی تنقید کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور اُس سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ منٹو نے گورکی کے مختلف افسانوں اور ناولوں کا تجزیہ کرتے ہُوئے اپنے جو نتائج پیش کیے ہیں اُن سے اختلاف کی گنجائش بہت کم نکل پاتی ہے۔ مثلاً گورکی کے مختلف افسانوں خاص طور پر ''چھبیس مزدور اور ایک دوشیزہ'' کا ذکر اور مطالعہ کرنے کے بعد وہ لکھتے ہیں:

> ''وہ دنیا جو گورکی اپنے افسانے میں پیش کرتا ہے، ہماری دیکھی بھالی نہیں ہے اور وہ کردار جو اُس کے افسانوں کے محرک ہیں، ہم اُن سے ناآشنا ہیں۔ مگر اس کے باوجود کہ ہم اُس سرزمین کے جغرافیائی حالات کے سوا کچھ نہیں جانتے، گورکی ہمیں اُن گہرائیوں تک لے جاتا ہے اور روسی زندگی کی ایک ایسی قلمی تصویر ہماری آنکھوں کے سامنے کھینچ دیتا ہے، جس سے عکسی تصاویر عاجز ہیں۔''(۴)

منٹو، گورکی کا دیگر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں سے تقابل بھی کرتے ہیں اس تقابل میں کہیں کہیں تو بہت عمدہ تجزیہ ملتا ہے مگر کہیں جذباتی اور تاثراتی انداز بھی در آتا ہے۔ مثلاً ایسا تجزیہ بہت سنبھلا ہُوا اور معروضی ہے، جب منٹو لکھتے ہیں کہ:

> ''گورکی کے پروردہ غریب ہیرو 'تشخص' سے بے گانہ ہوں، وہ زندگی کی شاہ راہوں پر بھٹکے ہُوئے ناکارہ انسان ہوں، مگر ان میں ایک نمایاں خصوصیت ضرور ہے، جس کی مثال روسی ادب میں اور کہیں نہیں ملتی۔ وہ دوستوفسکی اور تورگنیف کے پیش کردہ کرداروں کی طرح اپنی تیرہ بختی کا گلہ نہیں کرتے۔''(۵)

لیکن ایسا بیان تاثراتی انداز اختیار کر لیتا ہے:

> ''روس کے اُن تمام مفکروں اور اُن کی تمام تصانیف میں سے جو انسانی قلوب پر اثر انداز ہوتی ہیں، بلاشک وشبہ گورکی سب سے بڑا مفکر اور اُس کا شاہ کار 'ماتا' سب سے اعلیٰ۔''(۶)

''ماتا'' (ماں) پر منٹو نے انتہائی تفصیل سے لکھا ہے۔ ''ماتا'' کی کردار نگاری، منظر کشی اور اسلوب کی خوبیوں پر گہری نگاہ کی ہے اور اس طرح ''ماتا'' کی ادبی اور فنی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ گورکی کے فن کی باریکیوں کو منٹو نے کس کس طرح تلاش کیا ہے اس کا ثبوت ''ماتا'' سے متعلق منٹو کا یہ اقتباس ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''گورکی یہ افسانہ لکھنے سے پیش تر چاروں طرف نگاہ دوڑا کر حقیر سے حقیر واقعات کو بھی فراہم کر لیتا ہے کہ شاید وہ کسی جگہ کے لیے موزوں ہوں۔ شوربے کی تلخی، مرد کے بُوٹ سے چمٹی ہُوئی برف، کسی عورت کے بالوں میں اٹکے ہُوئے برف کے گالے، لکڑیاں کاٹتا ہُوا لکڑہارا، دہکانوں کی بھدی گفتگو، پیانو کے چھیڑے ہُوئے نغمے، سنتری کی آنکھوں میں حیوانی جھلک، بازاروں میں اُڑتی ہُوئی کیچڑ اور کارخانوں کے بلند دودکشوں کا سیاہ دھواں۔ ان تمام کم حقیقت اور مہمل چیزوں کے اجتماع سے اس کا دست فکر ایسے مناظر پیش کرتا ہے جو اپنے اندر اثر پیدا کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔''(۷)

منٹو نے ''ماتا'' کا فنی مطالعہ بہت گہرائی سے کیا ہے اور اسی لیے اُن کا اس ناول کے بارے میں تنقیدی انداز، اُن ترقی پسند نقادوں سے مختلف ہے جنہوں نے صرف اور صرف ''ماتا'' (ماں) کا موضوعاتی مطالعہ کر رکھا ہے۔ گو منٹو نے ''ماتا'' کے ساتھ ساتھ گورکی کے ناول ''فوما گورڈیف'' کا بھی تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے مگر ''ماتا'' کی فنی عظمت کو جس خوبی سے انہوں نے اجاگر کیا ہے وہ ایک کمال ہے۔

منٹو نے جب گورکی کے افسانوں کے تراجم کیے اور انہیں ''گورکی کے افسانے'' کے عنوان سے ۱۹۴۶ء (۸) میں شائع کرایا تو اُس میں اپنا ایک مقدمہ بھی شامل کیا۔ اگرچہ وہ مقدمہ منٹو کے اسی مضمون ''میکسم گورکی'' کی

تلخیص پر ہی مبنی تھا مگر کچھ باتوں کا اضافہ گورکی سے متعلق منٹو کے تازہ وژن کا پتہ دیتا ہے۔ مثلاً اُس مقدمہ کے آخری پیراگراف میں اُن کا یہ بیان قابلِ غور ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''گورکی، جن مفلس، مصیبت زدہ روسیوں کا ہم سے تعارف کراتا ہے، اُن کی فطرت؛ غربت اور بُری عادتوں کی زنجیروں میں ایسی بُری طرح جکڑی ہوتی ہے، اُن کے دلوں کو بُرے اعمال اور ارادوں نے ایسا سیاہ کر رکھا ہے، اُن کے ماحول میں راہ راست پر چلنے کی ترغیب دلانے والے اثرات، اتنے کم اور کم زور ہیں کہ ہمیں ان کے انسان ہونے میں کیا، زندہ رہنے پر تعجب ہوتا ہے، لیکن انسانیت کی اس عبرت انگیز بربادی میں بھی ایک روشنی کبھی کبھی نظر آجاتی ہے، جس پر اگر اپنی نظر قائم رکھ سکیں تو گورکی کے ویرانے آباد معلوم ہونے لگتے ہیں، جو ہم کو یقین دلاتی ہیں کہ انسانیت کا جوہر کبھی کم نہیں ہوسکتا۔۔۔ گورکی نے انسانیت کا جو جوہر دریافت کیا ہے، وہ انسانی ہم دردی ہے، ایک جذبہ، جو پست حیوانی زندگی کی تاریکی کو اُسی طرح ریزہ ریزہ کر دیتا ہے جیسے بجلی، کالی گھٹاؤں کے اندھیرے کو۔''(۹)

''ہمایوں'' کے روسی ادب نمبر میں منٹو نے دو تنقیدی مضامین تحریر کیے۔ پہلا ''روسی ادب پر ایک طائرانہ نظر'' اور دوسرا ''پشکن'' کے عنوان سے لکھا۔ تنقیدی حوالے سے، ان میں سے پہلا مضمون انتہائی کم زور اور سرسری نوعیت کا ہے۔ دوسرا مضمون بعنوان ''پشکن'' قدرے بہتر کہا جاسکتا ہے۔ ''روسی ادب پر ایک طائرانہ نظر'' میں منٹو کا اسلوب کہیں خطیبانہ اور کہیں شاعرانہ رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ Superlative الفاظ کا بے پناہ استعمال اور تاثرات کا بے جا اظہار اس مضمون کی اہمیت اور افادیت کو کم کر دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نقاد روسی ادبا سے اس قدر متاثر ہے کہ جذباتی سطح پر مغلوب ہو کر رہ گیا ہے۔ پشکن پر مضمون اگرچہ مختصر ہے مگر جامع ہے۔ یہاں پشکن کی سوانح اور شاعرانہ حیثیت کو منٹو نے چند الفاظ میں اجاگر کر دیا ہے۔ خاص بات یہ کہ پشکن کی لکھی گئی ایک تمثیل کو بھی ایک شعری کمال کا درجہ دے کر منٹو اُسے ایک عظیم شاعر تسلیم کرتے ہیں۔ بقول اُن کے:

> ''پشکن نے شیکسپیئر کے افکار سے متاثر ہو کر آزاد بحر میں طبع آزمائی کی اور ایک تمثیل سپرد قلم کی۔ اس تمثیل کا نفسِ مضمون روس کی مضطرب فضا ہے۔ گو قابل ادیب نے اپنے کرداروں کی نفسیات بیان کرنے میں کمال فن کاری کا نمونہ دکھایا ہے مگر پھر بھی وہ صحیح تمثیل ہونے کی بجائے ایک تمثیلی نظم ہی کہلا سکتی ہے۔ وہ ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک شعریت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ پشکن ایک اعلیٰ تمثیل نگار نہ تھا بلکہ ایک مستند عظیم شاعر۔''(۱۰)

''تورگنیف کی موت'' کے عنوان سے منٹو کا مضمون اگرچہ تنقیدی نہیں لیکن انتہائی پُر اثر ہے جس میں

تورگنیف کی بیماری اور موت کے لمحات کا افسانوی انداز میں بیان متاثر کن ہے۔تورگنیف پر تنقیدی اور اور تجزیاتی آرا کا اظہار منٹو نے اپنے مضمون ''روسی ادبا کا تعارف'' میں کیا ہے۔

''ہمایوں'' کے روسی ادب نمبر کے بعد ۱۹۳۶ء میں ''عالمگیر'' کا روسی ادب نمبر شائع ہُوا۔اُس میں منٹو نے ''روسی ادبا کا تعارف'' کے عنوان سے ایک بے حد اہم اور تفصیلی مضمون لکھا۔اس مضمون کو بلا شبہ ''ہمایوں'' کے روسی ادب نمبر میں شامل مضمون ''روسی ادب پر ایک طائرانہ نظر'' کا ترمیم و اضافہ شدہ مضمون کہا جا سکتا ہے۔اس مضمون میں اُن خامیوں اور کمیوں پر بہت حد تک قابو پا لیا گیا جو پہلے مضمون کا وافر حصہ تھیں۔اس میں سنبھلا ہُوا، بڑی حد تک معروضی اور تجزیاتی و تنقیدی اسلوب دکھائی دیتا ہے جس سے منٹو کے تفصیلی اور گہرے مطالعے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ابتدا میں روسی ادب کی مختصر تاریخ بیان کی گئی ہے اور پھر الیگزنڈر پشکن سے لے کر سلوگب تک بارہ روسی فکشن نگاروں کی نگارشات کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔خاص طور پر طالسطائی، دوستوفسکی، تورگنیف اور چیخوف کا تنقیدی مطالعہ خاصے کی چیز ہے۔ان مصنفین پر منٹو کی چند منتخب آرا ملاحظہ کیجیے۔مثلاً:

''تاریخ سے طالسطائی کا سلوک بہت عجیب ہے۔وہ تاریخ کی عظیم الشان شخصیتوں مثلاً نپولین اور الیگزنڈر اول کے کارناموں کی طرف کوئی توجہ نہیں دیتا۔اس کی بجائے وہ یہ خیال پیش کرتا ہے کہ تاریخی عمل، عوام کی خوابیدہ حرکات کا نتیجہ ہوتا ہے۔''(۱۱)

''دوستوفسکی کے ناول محض قصے کہانیاں نہیں۔دراصل اُس نے ناول نویسی کے فن کو جو ہمیشہ سے محض دلچسپی فراہم کرنے کے لیے وقف رہا تھا بلند ترین مقام پر پہنچا کر اُسے حق کا پیغام بر بنا دیا اور اس طرح آرٹ اور مذہب کو ایک جان کر دیا۔''(۱۲)

''تورگنیف کا فن قدرتی عطیات کا بے مثل اجتماع ہے۔اُس کی فکر و نظر ہر چیز میں نفوذ کرتی ہے۔وہ اپنے مشاہدات کی تصویر کشی کرتے وقت بھدے نقوش سے ہمیشہ پرہیز کرتا ہے۔وہ نہ زیادہ چابک دست مصور ہے اور نہ ایک زبردست تجزیہ کرنے والا۔وہ ایک اعلیٰ دماغ کا حقیقت نگار ہے جس کی حقیقت نگاری شعریت کی نہایت ہی شیریں چاشنی میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے۔''(۱۳)

''چیخوف کے مختصر افسانے روسی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔اس کے کردار روزمرّہ زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔اُس کا تخیل شاعرانہ مبالغے سے پاک ہے۔۔۔وہ اپنے افسانوں میں دنیا کے تمام نشیب و فراز اور انسانی درد کی تمام کیفیتیں ایک ہی پلاٹ میں بیان کرنے کے بجائے زندگی کی صرف ایک قاش پیش کرتا ہے۔یہی چیخوف کا کمال ہے اور اسی کمال نے اُسے زندگی کا بہترین مصور بنا دیا۔''(۱۴)

غرض یہ کہ اس مضمون سے منٹو کے روسی ادب کے وسیع مطالعے کا ہی نہیں اُس مطالعے کے بہتر

حاصلات کا بھی بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔روسی فکشن کو اس قدر گہرے طور پر پڑھنا اور متناسب اور واضح تنقیدی آرا پیش کرنا کسی طرح آسان نہیں جب کہ منٹو یہ کام اپنے ابتدائی ادبی دور میں ہی سرانجام دے چکے تھے۔اور اگر ہم غور کریں تو بعد میں آنے والی اُردو تنقید میں روسی فکشن نگاروں سے متعلق انھی آرا کی گونج سنائی دے گی۔

روسی ادب کے حوالے سے اُن کی آخری تحریر ''دوستوفسکی: پیدائش سے موت تک'' ہے جو ۱۹۴۸ء میں شائع ہوئی۔یہ مضمون دوستوفسکی کی سوانح اور خاص طور پر سائبیریا میں سزائے موت کے مشہور واقعہ سے متعلق اور اس واقعہ کے دوستوفسکی کی نگارشات پر اثرات پر مبنی ہے۔یہاں بھی ''تورگنیف کی موت'' والے مضمون کی طرح تنقیدی پہلو تو نہ ہونے کے برابر ہے لیکن منٹو کا افسانوی طرز یہاں بھی تمام واقعات کو موثر انداز سے بیان کرنے پر قادر نظر آتا ہے۔

فرانسیسی ادب اور ادبا سے متعلق منٹو کے چار مضامین ملتے ہیں اور یہ چاروں ''ہمایوں'' کے فرانسیسی ادب نمبر میں شائع ہوئے (اور غالباً امکان ہے کہ یہ اسی غرض سے لکھے گئے تھے۔) اس سے پہلے منٹو، فرانسیسی ادیب وکٹر ہیوگو کی کتاب "The Last Days of the Condemoned" کا ''سرگزشتِ اسیر'' کے عنوان سے ترجمہ کر چکے تھے جس میں منٹو کا مختصر دیباچہ شامل تھا۔

فرانسیسی ادب سے متعلق منٹو کا پہلا مضمون ''انیسویں صدی کے مشہور فرانسیسی انشا پرداز'' کے عنوان سے ہے۔اگرچہ یہ مضمون انتہائی سرسری اور بنیادی معلومات تک محدود ہے مگر اس کے باوجود گستاوٗ فلابیئر، ایمائل زولا اور چارلس بادلیئر سے متعلق منٹو کی کچھ اہم تنقیدی آرا قابل توجہ ہیں۔مثلاً فلابیئر کی ''مادام بوواری'' کے بارے میں منٹو کا یہ تجزیہ بہت خوب ہے۔لکھتے ہیں:

''مادام بوواری' میں اُس (فلابیئر) نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ طبقۂ اعلیٰ کا کوئی فرد بغیر انفرادی صلاحیتوں کے جب اُس دنیا کو چھوڑ کر جس میں وہ آباد ہے بھاگنے کی کوشش کرتا ہے، ہمیشہ نفرت انگیز ہُوا کرتا ہے۔''(۱۵)

اور ایمائل زولا سے متعلق یہ تنقیدی رائے وقعت کی حامل کہی جا سکتی ہے:

''زولا کا مقصد اپنے وقت کی صحیح تصویر کشی کرنا تھا مگر وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکا۔اس لیے کہ اُس نے اپنی تصانیف میں صرف انسانی کمزوریوں اور برائیوں ہی کا تذکرہ کیا ہے۔۔۔زولا کی طرزِ نگارش بہت بلند نہیں ہے مگر اُس کے مختصر افسانوں میں ہمیں اُس کے تخیل کے نادر نمونے ملتے ہیں جنھیں ادب میں بہت ممتاز جگہ حاصل ہے۔''(۱۶)

جب کہ بادلیئر کی فنی قدر و قیمت کا تعین منٹو نے ان الفاظ میں کیا ہے:

''بادلیئر نہ مصور تھا اور نہ حسین اشیا کو تلاش کرنے والا---وہ سیاہ چیز کو سفید پر ترجیح دیتا تھا۔--بادلیئر کی شاعری، دہشت اور بدصورتی اور اُن مہالک سے جورات کے وقت منڈلاتے ہیں اور بھوتوں کی تصاویر سے جو روح کی تاریک گہرائیوں میں داخل ہوتے ہیں، بھری پڑی ہے۔ دراصل جب بادلیئر کوئی تصور پیش کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو وہ بالکل غیر فطری ہوتا ہے۔''(۱۷)

غرض یہ کہ منٹو کا یہ مضمون اگرچہ زیادہ بھرپور اور تنقید کا کوئی اعلیٰ نمونہ نہیں مگر ''روسی ادبا'' پر لکھے گئے پہلے مضمون سے یہ مضمون تنقیدی سطح پر بہت بہتر ہے۔ گو سرسری ہے مگر جذباتی اور تاثراتی اسلوب سے گریز اور ممکنہ حدتک معروضی آرا پر مبنی ہے۔ اسی لیے انتہائی مختصر ہونے کے باوجود بڑی حدتک اہم تنقیدی مضمون کہا جا سکتا ہے۔

فرانسیسی ادب کے حوالے سے منٹو کا دوسرا مضمون، مشہور فرانسیسی مفکر اور ادیب ''والٹیئر'' سے متعلق ہے۔ اس میں منٹو نے محض والٹیئر کی مختصر الفاظ میں سوانح اور اُس کی فکر اور فن پر مغربی نقادوں کی چند آرا کوٹ کرنے پر اکتفا کرنا کافی سمجھا ہے۔ اس لحاظ سے اس مضمون کی حیثیت ایک تعارف کی سی ہے۔

''موپساں اور ٹالسٹائی کا نظریۂ فنون لطیفہ'' منٹو کا ایک اہم تنقیدی مضمون ہے۔ یہ مضمون اصل میں موپساں کے نظریۂ فن پر ٹالسٹائی کی تنقید کا احاطہ کرتا ہے۔ ٹالسٹائی نے اپنے ایک مضمون میں موپساں کے فن اور نظریۂ فن پر شدید اعتراضات کیے تھے۔ منٹو نے اپنے اس مضمون میں پہلے موپساں کے نظریۂ فن کی وضاحت کی ہے، پھر ٹالسٹائی کا نظریۂ فن واضح کرنے کے بعد ٹالسٹائی کے وہ تنقیدی خیالات جن کا اظہار اُس نے کیا تھا، اقتباسات کی صورت یہاں پیش کر دیے ہیں۔ اس طرح ٹالسٹائی کی تنقید کے اُس پس منظر کی خوب وضاحت ہو جاتی ہے کہ جس میں ٹالسٹائی کی موپساں پر تنقید پروان چڑھتی ہے۔ موپساں کے نظریۂ فن کے بارے میں منٹو بتاتے ہیں:

''وہ صرف انسان کی زندگی کو بعینہٖ اسی طرح بیان کرتا تھا جیسی اُس کی آنکھیں دیکھا کرتی تھیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ دنیا کے لوگوں کے نزدیک اُس کے مشاہدے کے نتائج بعض اوقات ناگوار ہوتے ہیں۔--موپساں کے آرٹ کے متعلق اتنا کہ دینا کافی ہے کہ وہ نیکی کو بدی پر ترجیح نہیں دیتا، نہ وہ ایک کردار کو دوسرے کردار پر برتری بخشتا ہے، اور نہ وہ اپنی حکایت بیان کرتے وقت درمیان میں ٹھہر کر زندگی کے معانی پر بحث کرنا شروع کرتا ہے۔ دراصل اُس کا مقصدِ وحید اپنے مشاہدات بیان کرنا ہے۔''(۱۸)

جب کہ ٹالسٹائی کے نظریۂ فن کی وضاحت منٹو ان مختصر الفاظ میں کرتے ہیں:

''ٹالسٹائی آرٹ کو حسن کاری، خوب صورت اشیا کا پیدا کرنا، ایک کھیل یا ذریعۂ مسرت نہیں مانتا۔ وہ آرٹ کو ایک ذریعۂ اتحاد کہتا ہے جو انسان کو انسان کے ساتھ

احساسات کی ایک ہی لڑی میں منسلک کر دے۔''(۱۹)

اس کے بعد وہ تمام اقتباسات ہیں جو ٹالسٹائی نے موپساں کے فن پر تنقید کے حوالے سے لکھے۔ اس طریقۂ کار سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ دونوں کے نظریۂ فن میں اختلاف ہی وہ بنیادی وجہ ہے جس کی بنیاد پر ٹالسٹائی کی موپساں کے فن پر تنقید سامنے آتی ہے۔ لیکن منٹو اس ساری بحث کے بعد خود بالکل خاموش رہتے ہیں۔ وہ آخر میں دونوں نقطہ ہائے نظر پر خود بحث کرنا ضروری خیال نہیں کرتے اور نہ اس ضمن میں اپنی رائے قلم بند کرتے ہیں۔ اس وجہ سے بظاہر تشنگی کا احساس پیدا ہوتا ہے مگر منٹو نے یہاں جو تنقیدی تکنیک اپنائی ہے اُس پر غور کرنے سے یہ احساس جاتا رہتا ہے کیوں کہ ہم جان لیتے ہیں کہ منٹو جو کہنا چاہتے تھے وہ اُنہوں نے اپنے تکنیکی برتاؤ سے کہ دیا ہے۔ لہٰذا یہ مضمون اس حوالے سے کافی دلچسپ اور اہم ہے۔

فرانسیسی ادب کے حوالے سے منٹو کا آخری مضمون ''وکٹر ہیوگو اور مسئلہ سزائے موت'' ہے جو اصل میں اُس دیباچہ کی اضافہ شدہ شکل ہے جسے منٹو نے ہیوگو کے ناول ''سرگزشت اسیر'' کی ابتدا میں شامل کیا تھا۔ اس مضمون میں منٹو، ہیوگو کے ناول ''سرگزشت اسیر'' کے نفس مضمون کو معاشرتی نقطۂ نظر سے اہمیت کا حامل قرار دیتے ہوئے بتاتے ہیں کہ ہیوگو کا اصل مقصد اس ناول کے لکھنے کا یہ تھا کہ سزائے موت کا وجود دنیا سے حرف غلط کی طرح مٹ جائے۔ لہٰذا منٹو کے نزدیک:

''مصنف کے پیشِ نظر کسی خاص فرد کا تحفظ نہیں وہ تمام مجرموں کی طرف سے وکالت کرتا ہے خواہ وہ عہد حاضر کے ہوں یا ازمنۂ مستقبل کے۔ ہیوگو انسانی حقوق کا یہ مقدمہ سب سے بڑی عدالت یعنی سوسائٹی میں پیش کرتا ہے۔--وہ، زندگی اور موت کے سوال کو جو ایک واضح اور عیاں مسئلہ ہے، اس کے حقیقی قیام گاہ پر روزِ روشن میں دکھانا چاہتا ہے۔ انہیں تاثرات کی تخلیق کے لیے اُس نے یہ کتاب لکھی۔--اس خیال کے پیشِ نظر کہ اُس کی کتاب زمان و مکان، امصار و افراد کی تخصیص سے آزاد ہو، مصنف نے 'سرگزشت اسیر' میں کسی خاص فرد، خاص مقام، خاص جرم، خاص عدالت اور خاص جلّاد کا ذکر نہیں کیا۔''(۲۰)

اس طرح منٹو، ہیوگو کے اس ناول کی اُس ٹریٹمنٹ کی تھاہ کو پا لیتے ہیں جس یہ ناول کُل انسانیت کے لیے بامعنی بنتا ہے۔

اس سارے مطالعے میں ہم دیکھتے ہیں کہ منٹو کا روسی اور فرانسیسی ادب کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ بہت گہرا اور وسیع تھا بلکہ ناقدانہ بصیرت کا حامل بھی تھا۔ اُن کی تنقیدی آرا بعض صورتوں میں انتہائی متوازن اور جان

دار ہیں۔ بلاشبہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کی افسانوی عظمت کے پیچھے اُن کے اس مطالعے اور ناقدانہ نقطۂ نظر کا بہت اہم ہاتھ تھا۔

حوالہ جات:

۱۔ علی ثنا بخاری، ڈاکٹر: ''مضمون اور منٹو کے مضامین''، مشمولہ ماہنامہ ''انگارے''، ملتان، شمارہ نمبر ۲۵، (منٹو نمبر)، جنوری ۲۰۰۵ء، ص: ۳۳ تا ۳۴

۲۔ بحوالہ شمشیر حیدر شجر: ''منٹو: ماہ و سال کے آئینے میں''، مشمولہ ''سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)، مرتبین: شمشیر حیدر شجر، نوید الحسن، لاہور، جی۔سی۔ یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص: ۱۹

۳۔ بحوالہ محمد سعید: ''نوادرات منٹو''، لاہور، ادارۂ فروغ مطالعہ، ۲۰۰۹ء، ص: ۱۷ تا ۱۸

۴۔ منٹو، سعادت حسن: ''منٹو نما''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص: ۶۵۶

۵۔ ایضاً، ص: ۶۵۷

۶۔ ایضاً، ص: ۶۶۷

۷۔ ایضاً، ص: ۶۶۸

۸۔ بحوالہ شمشیر حیدر شجر: ''منٹو: ماہ و سال کے آئینے میں''، مشمولہ ''سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)، ص: ۲۰

۹۔ منٹو، سعادت حسن: ''منٹو باقیات''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص: ۱۹۷

۱۰۔ ایضاً: ''پشکن''، مشمولہ ''نوادرات منٹو''، مرتب: محمد سعید، ص: ۱۹۳

۱۱۔ ایضاً: ص: ۱۶۰

۱۲۔ ایضاً: ص: ۱۶۷ تا ۱۶۸

۱۳۔ ایضا: ص: ۱۷۰

۱۴۔ ایضاً: ص: ۱۷۶

۱۵۔ ایضاً: ص: ۲۱۶

۱۶۔ ایضاً: ص: ۲۱۸

۱۷۔ ایضاً: ص: ۲۲۱

۱۸۔ ایضاً: ص: ۲۲۷ تا ۲۲۸

۱۹۔ ایضاً: ص: ۲۲۹

۲۰۔ ایضاً: ص: ۲۳۷ تا ۲۳۸

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر ریحانہ کوثر*

نقدِ یلدرم پر ایک تحقیقی نظر

Abstract: *"Syed Sajjad Haider Yaldrim was such a creative writer and literary predecessor whose works are included in M.A Urdu Syllabus of almost every university. The historians and critics of Urdu language turn him as being only the translator of Turkish short stories, while on the other hand he is also the writer of a substantial amount of his creative works. In this essay, an overview is being taken of the criticism on the art of Syed Sajjad Haider Yaldrim, and hence proved that he was not only a translator or a romantic writer but the emotions of love for the country and nation along with the love of religion is also evident in his works."*

''یلدرم نے بہت زیادہ نہیں لکھا۔ ان کی تمام تخلیقات جو کتابوں کی صورت میں شائع ہوئیں۔ سال گرہ کے ایک کم قیمت تحفے کے طور پر ایک چھوٹے سے ستھرے پیکٹ میں سما سکتی ہیں۔ چند افسانے اور مختصر ناول، چند ڈرامے، کچھ مضامین تنقیدی یا محض مقالات، کچھ ہلکے پھلکے خاکے شاید کچھ نظمیں اور بس......''۱

پطرس بخاری کا یہ خیال اس ادیب کے بارے میں ہے جس کی تحریروں کے پہلے مجموعے ''خیالستان'' کے اٹھارہ سالوں میں اٹھارہ ایڈیشن نکل چکے تھے۔ پہلا ایڈیشن ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا تھا اور اپنی اشاعت کے چند ہفتوں کے اندر یہ ایسی مقبول تصنیف بن گیا جسے بار بار بڑی رغبت سے پڑھا گیا۔''۲

میرے پاس سجاد حیدر کی تحریروں کے دوسرے مجموعے ''حکایات واحتساسات'' کی ایک فوٹو کاپی ہے جو مجھے ایک خوش ذوق بزرگ انجینئر کی عنایت سے حاصل ہوئی ہے جسے شاید انھوں نے پرانی کتابوں کی کسی دکان سے خریدا ہوگا۔ کیوں کہ اس پر دو جگہ اس کے پہلے دو مالکان کے نام اُن کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے ثبت ہیں۔ کتاب کے شروع میں شیخ محمد عبدالرشید انور کا نام مندرج ہے اور ساتھ یہ جملہ ہے ''جماعت دہم گورنمنٹ ہائی سکول

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی لاہور۔

مردان''......صفحہ ۱۳۰ پر جہاں افسانہ ''عورت کا انتقام'' ختم ہوتا ہے۔ وہاں خالی صفحے پر انگریزی میں ایک دوسرا نام یوں مندرج ہے۔

Sh. Abdul Razzaq Class 8th Islamia School Kohat City

آج یہ کتاب ایسی نایاب ہے کہ سجاد حیدر یلدرم پر لکھنے والوں میں سے شاید کسی نے بھی نہیں دیکھی۔ ذکر تو ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے بھی کیا ہے، ثریا حسین نے بھی اور ڈاکٹر اورنگ زیب عالم گیر نے بھی، لیکن اس کے بارے میں جس طور پر لکھا ہے اس سے صاف واضح ہوتا ہے کہ یہ کتاب انہوں نے اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھی۔[۳]

ایک ایسا مصنف جو کسی زمانے میں آٹھویں دسویں جماعت کے طالب علموں تک میں مقبول تھا۔ جس کی تحریروں کی تعداد کچھ ایسی زیادہ بھی نہیں اور جس کی عظمت کا اعتراف ادیب ساز مدیر صلاح الدین احمد نے ان لفظوں میں کیا ہے۔

> ''یلدرم ایک بہت بڑے انشا پرداز تھے اور زندگی کے حسن کو ایک نادرہ کار چابک دستی سے الفاظ کے حسن میں منتقل کرنے کی ایک بے مثال قدرت رکھتے تھے اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک بہت بڑے اسٹائلسٹ تھے ایک بہت بڑے صاحب اسلوب اور اگر مولانا محمد حسین آزاد ان سے پہلے نہ پیدا ہو گئے ہوتے تو وہ یقیناً اُردو کے پہلے صاحب طرز انشا پرداز ہوتے۔''[۴]

اس پائے کی ادیب کی تحریروں سے ہمارے اُن نقادوں کی بھی بے اعتنائی کا یہ عالم ہے جو بطور خاص اس کے فن پر کتابیں لکھ رہے ہیں کہ سوائے ''خیالستان'' کے اس کا کوئی دوسرا مجموعہ ان کی نظر میں نہیں ہے اور ''خیالستان'' میں بھی ''خارستان وگلستان'' عنوان ہی کی ترجمہ شدہ تحریریں ان کی نظروں میں ایسی کھبی ہوئی ہیں کہ انہیں ''حضرت دل کی سوانح عمری''، ''چڑیا چڑے کی کہانی'' اور ''حکایت لیلیٰ مجنوں'' جیسی طبع زاد کہانیاں نظر ہی نہیں آتیں جو بقول رشید احمد صدیقی اس مجموعے کی جان ہیں۔[۵]

''خارستان وگلستان''، رومانی فضا کی حامل کہانیاں ہیں۔ کسی رومانی کہانی کو غیر رومانی اسلوب میں نہیں لکھا جا سکتا۔ لہٰذا ان کا اسلوب رومانوی ہے اور یلدرم نے انہیں اُردو میں منتقل کرتے ہوئے ان کے اسلوب کو بھی اُردو میں منعکس کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک اچھے ترجمہ کی اصلی خوبی یہی ہوتی ہے کہ وہ اصل تحریر کے مضمون و معانی ومفہوم کو پورے کا پورا اپنی زبان میں منتقل کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے اسلوب کو بھی اپنے ترجمے میں اصل کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے، سجاد حیدر یلدرم نے ترکی سے ترجمہ کی ہوئی رومانی تحریروں میں اس کی کوشش

ہے۔ لیکن انہوں نے ترکی کی صرف رومانی تحریروں ہی کا ترجمہ نہیں کیا، ''صحبت ناجنس''، ''نکاح ثانی'' اور ''سودائے سنگین'' جیسے افسانوں کا بھی ترجمہ کیا ہے جن کا موضوع نفسیاتی اور معاشرتی مسائل ہیں۔ اِن تحریروں کا اسلوب رومانی اسلوب سے قطعاً مختلف ہے۔ سیدھا سادہ بیانیہ اسلوب ہے جس میں حسب موقع لطیف طنز سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ان کی طبع زاد کہانیوں میں ''چڑیا چڑے کی کہانی''، تمثیلی رنگ کی حامل ہے۔ ''حضرت دل کی سوانح عمری'' میں بھی اس اسلوب کو خوب صورتی سے برتا گیا ہے۔ لیکن افسوس کہ چالیس (۴۰) صفحات کی رومانوی اسلوب کی ''گلستان وخارستان'' کا ڈھول پیٹنے میں ہمارے نقاد ایسے منہمک رہے کہ انہیں اتنے ہی صفحات پر محیط[۶] ''حکایت لیلیٰ مجنوں'' کا نہ اسلوب نظر آیا۔ اور نہ اس کہانی کی منفرد فنی خصوصیات کو دریافت کرنے کی فرصت ملی۔

بے اعتنائی اور بے توجہی کا یہ رویہ ان کہانیوں کے ساتھ ہے جو ''خیالستان'' میں شامل ہیں وہ ''خیالستان'' جو تقریباً سبھی یونی ورسٹیوں کے ایم۔ اے اُردو کے نصاب میں شامل ہے اور جس کے برے بھلے سینکڑوں ایڈیشن اب (۲۰۱۶ء) تک شائع ہو چکے ہوں گے۔ باقی جہاں تک یلدرم کی دوسری تحریروں کی بات ہے تو یہ حال ہے کہ ہمارے عام باذوق قارئین میں سے کچھ نے تو شاید یہ کتابیں پڑھی ہوں گی لیکن ہمارے نقادوں کو ان کے صرف نام ہی معلوم ہیں۔ مثلاً ''حکایات واحتساسات'' جس کے اختتام پر یہ عبارت ہے:

> ''یہ کتاب سید سجاد حیدر صاحب کے مختصر افسانوں اور مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے یعنی اسے خیالستان حصہ دوم سمجھنا چاہیے۔''
> تعداد صفحات ۲۳۶

قیمت

ملنے کا پتہ

سید سجاد حیدر صاحب بی۔ اے، رجسٹرار۔ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

منیجر صاحب مسلم یونیورسٹی بک ڈپو علی گڑھ

دارالاشاعت پنجاب۔ ۱۹۵۔ ریلوے روڈ لاہور

شیخ مبارک علی صاحب تاجر کتب اندرون لوہاری دروازہ، لاہور

میرے پیش نظر اس کتاب کی جو فوٹو کاپی ہے اس پر اس کی تاریخ اشاعت ۱۳۴۵ھ دی گئی ہے۔ یہ ہجری سال ۱۲ جولائی ۱۹۲۶ء کو شروع ہوتا ہے اس سال کے ذی الحج کی پہلی تاریخ کو عیسوی سال ۱۹۲۷ء کے جون کی دو تاریخ تھی[۷]۔ اس اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ ''حکایات واحتساسات'' ۱۲ جولائی ۱۹۲۶ء سے جون ۱۹۲۷ء کے درمیان میں کسی وقت شائع ہوئی ہو گی یہ وہ زمانہ تھا جب سجاد حیدر علی گڑھ میں بطور رجسٹرار مسلم

یونیورسٹی موجود تھے۔ وہ ۱۹۲۹ء میں یہاں سے سبک دوش ہوکر واپس سول سروس میں گئے۔ ۸؎

''حکایات واحتساسات'' کا ذکر تو یلدرم پر تفصیل کے ساتھ لکھنے والے سبھی نقادوں نے کیا ہے لیکن اسے دیکھا ان میں سے شاید کسی نے بھی نہیں، اگر دیکھا ہوتا تو پروفیسر ثریا حسین اپنے مضمون میں جہاں سید سجاد حیدر یلدرم کی تمام دستیاب تحریروں کے عنوانات درج کر رہی تھیں وہاں ''احتساسات'' میں شامل چند تحریروں کے عنوانات دینے کے بعد ''وغیرہ'' نہ لکھتیں، یہ لکھنے کے بعد کہ ''مندرجہ ذیل نگارشات وتراجم اس وقت تک دستیاب ہوسکے ہیں''۔ تمام نگارشات کے عنوانات کا اندراج ضروری تھا، ''وغیرہ'' لکھنے کے کیا معنی ہیں؟ ۹؎

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے ''مطالعہ یلدرم'' میں ''نادرات یلدرم'' کے عنوان کے تحت یلدرم کی جو تحریریں شامل کتاب کی ہیں ان میں سے پہلی تین تحریریں (ا) گم نام خطوط (ب) جہاں پھول کھلتے ہیں (ج) زیارتِ قاہرہ وقسطنطنیہ...... یلدرم کے مجموعے ''حکایات واحتساسات'' میں بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے گمنام خطوط کو مجلّہ ''ہمایوں'' جنوری ۱۹۲۳ء کے حوالے سے...... ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' کو ''حکایات و احتساسات'' ۱۹۲۶ء کے حوالے سے اور ''زیارتِ قاہرہ وقسطنطنیہ'' کو ''تمدن'' جولائی، اگست ۱۹۱۱ء کے حوالے سے شائع کیا ہے۔

کسی مصنف کی کوئی تحریر اگر کتابی شکل میں آنے سے پہلے کسی رسالے یا رسالوں میں بھی شائع ہو چکی ہو اور پھر اس کی زندگی میں خود اس کے زیر اہتمام کتابی شکل میں شائع ہوئی ہو تو کتاب میں شامل ہونے والی قرأت اور متن کو ہی منشائے مصنف کے مطابق اور معتبر سمجھا جاتا ہے۔ تحقیق وتدوین کے اس مسلمہ اُصول کی روشنی میں یہ چاہیے تھا کہ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن اپنی کتاب ''مطالعہ یلدرم'' میں مندرجہ بالا تحریروں کے وہی متن شامل کرتے جو ''حکایات واحتساسات'' میں شامل ہیں۔ کیوں کہ یہ یلدرم کی زندگی میں شائع ہونے والے آخری متون ہیں جن کے بارے میں یہ یقین کیا جاسکتا ہے کہ ان پر مصنف نے نظر ثانی کی ہوگی۔ مصنف کی زندگی میں شائع ہونے والے آخری متن کو چھوڑ کر کسی پہلے متن کو لینا اصول تحقیق وتدوین کے منافی ہے۔ قطع نظر اس بے اُصولی کے، ''مطالعہ یلدرم'' کی فہرست میں ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' کو ''حکایات واحتساسات'' مطبوعہ ۱۹۲۶ء سے لیا گیا ظاہر کیا ہے جبکہ کتاب کے ص ۱۲۷ پر جہاں یہ دو صفحے کی تحریر ختم ہوتی ہے...... وہاں حکایات و احتساسات کو ۱۹۳۰ء کی اشاعت ظاہر کیا گیا ہے۔

''گم نام خطوط'' کے عنوان سے ایک ترجمہ شدہ طویل کہانی کو ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے ''نادرات یلدرم'' کے عنوان کے تحت مجلّہ ''ہمایوں'' ۱۹۲۳ء کے حوالے سے اپنی کتاب میں شامل کیا ہے۔ یہ کہانی

''حکایات واحتساسات'' میں شامل ہے۔ حیرت ہے کہ انہوں نے اسے ۱۹۲۶ء میں شائع ہونے والی اس کتاب سے لینے کے بجائے ۱۹۲۳ء میں شائع ہونے والے مجلّہ ''ہمایوں'' سے لیا۔ اگر ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' کے انشائیہ کو ''حکایات'' سے لیا تھا تو اسے بھی وہیں سے لینے میں کیا قباحت تھی جب کہ منشائے مصنف کے مطابق ہونے کے اعتبار سے اس کو فوقیت بھی حاصل ہے۔

ایک محقق اور مدون ومرتب کا یہ فرض ہوتا ہے کہ جب اُس کے سامنے کسی متن کی ایک سے زیادہ قرأتیں ہوں تو وہ یہ واضح کرے کہ اُس نے کسی ایک کو کس بنیاد پر اپنی مرتبہ کتاب میں شامل کیا ہے۔ اختلاف نسخ یا متن کو حواشی میں یا متن کے شروع میں (جیسا بھی مناسب ہو) ظاہر کرے۔

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے تاثر تو یہی دیا ہے کہ وہ ''حکایات واحتساسات''، ''مطالعہ یلدرم'' مرتب کرتے وقت ان کی دست رس میں تھی، یہ نہیں بتایا کہ انہوں نے سید سجاد حیدر یلدرم کی مذکورہ بالا تمام تحریروں کو اس کتاب سے لینے کے بجائے صرف...... ''جہاں پھول کھلتے ہیں''...... ہی کو کیوں لیا۔

نقد یلدرم کے حوالے سے ایک اور کتاب اقتدار حسین صاحب کی ہے۔ ''زندگی اور فن'' کے نام سے آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس کراچی کی جانب سے ۱۹۹۹ء میں یہ کتاب شائع کی گئی۔ ۱۱۳ صفحات پر مشتمل اس کتاب کا پیش لفظ مصنف نے لکھا ہے جبکہ کتاب کا مقدمہ پروفیسر ڈاکٹر وقار احمد رضوی نے لکھا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کے فن سے متعلق تفصیلی مباحث ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کی کتاب میں بھی شامل ہیں اور ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر کی کتاب میں بھی (آگے چل کر بحث آئے گی)۔ لیکن مذکورہ دونوں کتابوں میں یلدرم کی زندگی سے متعلق معلومات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ جب کہ اقتدار حسین صاحب کی اس کتاب میں سجاد حیدر یلدرم کے حالات زندگی کے حوالے سے عمدہ اضافہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہ اضافہ بھی سید سجاد حیدر یلدرم کے بیٹے مصطفےٰ حیدر کا مرہون منت ہے، کیونکہ اقتدار حسین صاحب نے مکمل انحصار مصطفےٰ حیدر کی ہی فراہم کردہ معلومات پر کیا ہے، وہ مصطفےٰ حیدر، جو اپنے باپ کی وفات کے وقت عمر میں بھی چھوٹا تھا۔ اقتدار حسین صاحب تھوڑی سی محنت اور کر لیتے تو یلدرم کے معاصرین کی تحریروں یا اسی طرح کے اور ذرائع سے اس حوالے سے مزید معلومات اکٹھی کر سکتے تھے۔

سید سجاد حیدر یلدرم کے فن پر بات کرتے ہوئے اقتدار حسین صاحب نے رومانیت، رومانیت اور کلاسیکیت کا فرق، رومانیت اور حقیقت نگاری، کون سا ادیب رومانی ہوتا ہے، رومانیت کے عناصر، یورپ میں رومانوی تحریک، اردو ادب میں رومانوی تحریک پر گفتگو کرنے کے بعد سجاد حیدر یلدرم کی رومانیت پر بحث کی ہے۔

اقتدار حسین نے س بحث میں سجاد حیدر یلدرم کو اردو کا ایسا پہلا اور آخری ادیب قرار دیا ہے جن کے ہاں رومان پسندی پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔[10] لیکن یہ بحث صرف ''خیالستان'' ہی کو سامنے رکھ کر کی گئی ہے۔ ''حکایات واحتساسات'' کا بھولے سے بھی کہیں ذکر نہیں آیا۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقتدار صاحب کو علم ہی نہیں ہے کہ سجاد حیدر یلدرم کی کوئی کتاب ''حکایات واحتساسات'' بھی ہے۔ لیکن یہ بات بھی قابل تعریف ہے کہ انھوں نے ''حکایات واحتساسات'' کا تذکرہ اس طرح بھی نہیں کیا کہ وہ سنی سنائی باتوں یا اِدھر اُدھر سے پکڑ دھکڑ کر کے اس کتاب کے بارے میں کچھ کہہ جاتے۔

ص نمبر ۹۰ سے مصنف نے یلدرم اور سجاد انصاری، یلدرم اور ناصر علی، شرر اور ریاض کا تقابل کیا اور ص ۱۰۳ سے ۱۰۶ تک ''انشائے لطیف یلدرم'' کے بعد کے عنوان سے نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار کے تراجم، خلیقی دہلوی اور افضل علی کی تحریروں پر بحث کی ہے اور افضل علی[11] کو سجاد حیدر یلدرم کا ہیرو قرار دیا ہے اور آخر میں یلدرم کی افسانہ نگاری پر خامہ فرسائی کی ہے۔ ان کے مطابق جن لوگوں نے دوسری زبانوں سے کامیاب ترجمے کر کے اردو ادب کے دامن کو وسیع اور مالا مال کیا ہے ان میں یلدرم کا نام سرفہرست ہے۔[12]

ڈاکٹر اورنگ زیب عالم گیر نے ...... ''سجاد حیدر یلدرم، تحقیقی وتنقیدی مطالعہ'' کے عنوان سے ایک سو ستاسی (۱۸۷) صفحات کی جو کتاب شائع کی، یہ اپنے نام سے تاثر دیتی ہے کہ یہ یلدرم کی تمام تحریروں، افسانوں، انشائیوں، سفرناموں، رپورتاژوں، تمثیلی تحریروں، ترجمہ شدہ کہانیوں اور ڈراموں کے مطالعہ پر محیط ہو گی جب کہ اصل صورتِ حال یہ ہے کہ اس میں یلدرم کی صرف ایک کتاب ''خیالستان'' کی پانچ کہانیوں کے بارے میں لکھا گیا ہے ان پانچ میں سے بھی تین ترکی سے ترجمہ ہیں، طبع زاد صرف دو ہیں۔ کتاب کے شروع میں ''سجاد حیدر یلدرم کا فن'' کے عنوان سے ایک باب ہے جو چوبیس صفحات پر مشتمل ہے اس میں یلدرم کے احوال بھی ہیں، مختصر افسانے کے حوالے سے یلدرم کے افسانوں پر گفتگو بھی ہے ان کے اسلوب کے بارے میں دوسروں کی آرا کا اپنے لفظوں میں بیان بھی اور ساری گفتگو کا لبِ لباب (پانچ کہانیوں کے حوالے سے) یہ ہے کہ یلدرم رومانی تھے اور انہوں نے مرد وزن کی زندگی میں جنس کی اہمیت پر روشنی ڈال کر بعد میں آنے والوں کے لیے زیادہ کھل کر لکھنے کی راہ ہموار کر دی۔

ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی اس کتاب کا نام ''یلدرم کا تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ'' رکھا ہے اس کتاب میں انہوں نے صفحہ ۱۱ پر ''مطلوب حسینان'' کو ایک سو بانوے صفحات پر اور صفحہ چالیس پر ستاسی (۸۷) صفحات پر مشتمل لکھا ہے۔ مقالہ یا کتاب لکھتے وقت جو کتابیں پیش نظر ہوں ان کا اندراج کتاب کے آخر میں

''کتابیات'' کے عنوان کے تحت ہوا کرتا ہے۔ ڈاکٹر اورنگ زیب عالم گیر نے اسے کتاب کے شروع میں صفحہ گیارہ پر اپنے دیباچے اور یلدرم کے سوانحی خاکے کے بعد جگہ دی ہے۔

سجاد حیدر یلدرم اور اُن کے فن پر باقاعدہ کتابیں، میرے علم کی حد تک بس یہی تین ہیں، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے ''مطالعہ یلدرم'' میں یلدرم کی زندگی پر کچھ نہیں لکھا۔ ڈاکٹر اورنگ زیب عالم گیر نے ایک بے حد مختصر خاکہ سا دیا ہے جو حد درجہ تشنہ ہے۔ یلدرم کی نگارشات کی جو فہرست انہوں نے دی ہے اس کا ادھورا ہونا اس سے ظاہر ہے کہ اس میں ''حکایات واحتساسات'' کے حصہ احتساسات کی ایک بھی تحریر کا نام نہیں ہے۔ جبکہ اقتدار حسین نے سجاد حیدر یلدرم کے حالاتِ زندگی کے حوالے سے عمدہ معلومات فراہم کی ہیں۔ لیکن جب فن پر بات کرنے کی باری آئی تو اقتدار صاحب نے یورپ سے رومانی تحریک کا آغاز کیا ہے اور پھر یلدرم کی رومانیت تک پہنچے ہیں اور سارا زور خیالستان کے ترجمہ شدہ افسانوں پر دیا۔ ''حکایات واحساسات'' جیسی اہم کتاب کا انہیں غالباً علم ہی نہیں ہے۔

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن اور ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر نے یلدرم کی رومانویت اور انشا پردازی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے۔ ''خیالستان'' کے ترجمہ شدہ افسانوں کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ ''خیالستان'' کی سبھی تحریریں انہوں نے سامنے نہیں رکھیں۔ یلدرم کے سفرنامے اور رپورتاژ اور ''حکایات واحتساسات'' میں شامل دیگر تحریریں شاید ان کی نظر سے نہیں گزریں ورنہ شاید ان کے یلدرمی جائزے اتنے یک رخ اور نامکمل نہ ہوتے۔

علمی اور ادبی رسائل میں کبھی کبھار یلدرم کے فن کے بارے میں تحریریں نظر آجاتی ہیں لیکن ان کے لکھنے والوں کے سامنے بھی صرف ''خیالستان'' ہی کے مشمولات ہوتے ہیں۔ یلدرم کو اُن کی تمام نگارشات کی روشنی میں آج تک دیکھنے کی کوشش نہیں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں اُردو کا ایک ایسا آزاد خیال اور ترقی پسند ادیب سمجھا جاتا ہے جو انگریزی تہذیب سے بے حد متاثر تھا اور عورت جس کے اعصاب پر سوار تھی اور جو مرد وزن کے آزادانہ اور کھلے ڈلے میل ملاپ کا خواہاں تھا۔

''گلستان وخارستان'' اور اسی قسم کے ایک دو اور ترجمہ شدہ افسانوں کی روشنی میں نقادوں کو یلدرم ایک ایسے ادیب نظر آتے ہیں جو کسی نہ کسی بہانے عورت اور نسوانی حسن پر اظہار خیال کی راہ نکال لیتے ہیں۔ ان کے خیال میں...... ''یہ یلدرم کا وہ مرغوب ودل پسند موضوع ہے جو اُن کی جنس سے شیفتگی اور دل چسپی کو ظاہر کرتا ہے...... Libido، جسمانی لمس، بوسوں اور جسم کے جنسی شغف کا حامل بیان (جسم کے) نشیب وفراز اور جسمانی خطوط اور گولائیوں کو انہوں نے اپنا موضوع بنایا ہے۔[13]

افسوس کہ سید سجاد حیدر یلدرم کے بیشتر نقادوں کو ان کی چند ترجمہ شدہ تحریروں میں مرد و زن کے جنسی احوال وکوائف کی چالیس پچاس صفحات پر مشتمل گنتی کی چند تصویریں تو بہت نمایاں نظر آتی ہیں لیکن ''جلال الدین خوارزم شاہ'' جیسے ترجمہ شدہ طویل ڈرامے میں ان کی دین سے والہانہ شیفتگی، محبتِ وطن اور الفتِ ملت کے جذبات سے لبریز ہزاروں سطور دکھائی نہیں دیتیں۔۱۴؎ اس ڈراما کے ترجمے کے پیش لفظ میں سجاد حیدر یلدرم نے جو چند سطور رقم کی ہیں اگر ہمارے نقاد ان ہی کو غور سے پڑھ لیتے تو اُنہیں معلوم ہو جاتا کہ یلدرم ویسے نہیں تھے جیسا انہوں نے سمجھا ہے۔

سید سجاد حیدر یلدرم کیا تھے؟ اسے سمجھنے اور جاننے کے لیے ڈراما ''جلال الدین خوارزم شاہ'' ترکی زبان سے ترجمے سے پہلے ''عرضِ مترجم'' کے عنوان سے یلدرم کی لکھی ہوئی چند سطور پیش خدمت ہیں:..........

''نامق کمال بک''، ترکی ادبیاتِ جدید کے زندۂ جاوید بانیوں میں سے ہے۔ وہ، وہ ہے جس کے معنی آفریں قلم نے بقول پروفیسر براؤن کے ''وطن'' کے عام لفظ کو محض زاد بوم کے مفہوم سے بلند کر کے عشقِ ملک وملت کا، دین ومذہب کا حامل کر دیا میں اس ڈرامے سے جتنا متاثر ہوا ہوں اگر اس کا شمہ بھی ناظرین کے دل میں پیدا کر سکا تو میں سمجھوں گا میری محنت وصول ہو گئی۔

مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ — سید سجاد حیدر

۲۵ستمبر ۱۹۲۵ء

یہ ڈراما یلدرم نے پینتالیس (۴۵) سال کی عمر میں ترجمہ کیا۔ یہ وہ عمر ہوتی ہے جس میں بالعموم جذبات میں اعتدال اور ٹھہراؤ، خیالات میں استحکام اور توازن پیدا ہو چکا ہوتا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ ملک وملت سے محبت کے جذبات کا غلبہ اُن پر ادھیڑ عمر میں ہوا، ورنہ جوانی میں وہ جنس وجوانی ہی کے دل دادہ تھے لیکن اس قسم کی رائے بھی سید سجاد حیدر یلدرم کے احوال وکوائف سے لاعلمی ہی پر مبنی ہو گی کیوں کہ انہوں نے ۱۹۰۴ء میں ۲۴ سال کی عمر میں ''سفر بغداد'' کے عنوان سے جو سفر نامہ تحریر کیا ہے۔۱۵؎ اس میں بھی دین اور ملت سے محبت کے وہی جذبات کار فرما نظر آتے ہیں جن کے زیر اثر انہوں نے ۴۵ سال کی عمر میں ''جلال الدین خوارزم شاہ'' کا ترجمہ کیا۔

دین اور ملت سے ان کی والہانہ شیفتگی کا اس جوانی کے زمانے میں بھی یہ عالم تھا کہ معمولی معاملات میں بھی مسلمانوں کی درماندہ حالتوں کو دیکھ کر مغموم ہو جاتے تھے۔ بحری جہاز میں سفرِ بغداد کے دوران میں ان کے مشاہدے میں یہ بات آئی کہ جہاز کے درجہ اول اور دوم میں سوائے اُن کے اور ایک ترک مسلمان کے کوئی مسافر نہ تھا یہ درجے یہود ونصاریٰ سے بھرے ہوئے تھے۔ مسلمان مسافر تمام کے تمام تیسرے درجے میں ٹھنسے

ہوئے تھے یہ دیکھ کر انہیں افسوس ہوا کہ......''مسلمانی حکومت میں بھی دولت اور دولت کے ساتھ عیش و آرام دوسری قوموں ہی کے پاس ہے''......۱۶؎ (یاد رہے کہ عراق ان دنوں ترکوں کی سلطنت اسلامیہ کا حصہ تھا) بغداد ۱۹۰۴ء میں بھی اُس زمانے کے ہندوستان سے تمدنی اعتبار سے بہت آگے تھا۔ عورتیں کھلے چہروں کے ساتھ بازاروں میں پھرتی نظر آجاتی تھیں۔ لیکن وہ سید سجاد حیدر یلدرم جسے ہمارے نقادوں نے پروانۂ حسن و جوانی دکھانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی اپنے بھرپور عہد شباب (بہ عمر چوبیس سال) میں بھی کہیں بغداد کے جنت نگاہ جلوؤں سے از خود رفتہ ہوتا نظر نہیں آتا بلکہ جب بھی وہ ان کا ذکر کرتا ہے ایسے اسلوب میں کرتا ہے جسے رومانیت سے دُور کا بھی واسطہ نہیں۔ شوخی اور شگفتہ بیانی البتہ اپنے پورے نکھار کے ساتھ موجود ہے۔ مثلاً ایک جگہ بغداد کے مسلمانوں کی مادی دولت سے محرومی اور عیسائیوں اور یہودیوں کے پاس اس کی فراوانی کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''یہ تو اس دولت کا حال ہے جو چلتی پھرتی چھاؤں کہی جاتی ہے......مگر قدرت نے ایک دولت یہاں مساوی تقسیم کی ہے اور وہ دولت حسن ہے، یہود و نصاریٰ وارمنی و عرب، عراق کی سب قومیں اس سے برابر بہرہ مند ہوئی ہیں۔ جہاز پر سوائے میرے اور دیگر چند ہندیوں کے، جو کربلائے معلیٰ کی زیارت کو جا رہے تھے کوئی سانولا نہ تھا۔ یہ تو مردوں کی کیفیت تھی اور عورتوں کے حسن کا عالم تو یہاں کچھ اور ہی ہے۔ میں نے بغداد میں اب تک سوائے حبشیوں کے کوئی کریہہ المنظر عورت نہیں دیکھی۔ حسن یہاں سب میں یکساں ہے لیکن چونکہ عیسائیوں اور یہودیوں میں پردہ مطلق نہیں اس لیے جلبِ نظر یہ زیادہ کرتی ہیں''۔۱۷؎

دینی ادب پر نظر نہ ہونے کے سبب سید سجاد حیدر یلدرم کے خیالات میں تجدد کی جھلکیاں نظر آتی ہیں لیکن وہ ہمیشہ مہذب، شائستہ اور نستعلیق ہی رہے۔ لامذہب یا مذہب بیزار کبھی نہ ہوئے، دین اور آئمہ دین کو ہمیشہ انہوں نے ادب واحترام کی نظروں سے دیکھا جس کی گواہی ان کے ہم عصروں نے بھی دی ہے اور ان کی تحریریں بھی اس کی شاہد ہیں۔ اس سلسلے میں چوبیس برس کی عمر میں لکھے گئے ان کے سفر نامہ بغداد سے ایک شہادت پیش کی جاتی ہے:

''اللہ اللہ! بغداد کی خاک میں کیسے کیسے بزرگ سوتے ہیں۔ امام موسیٰ کاظم وامام محمد تقی علیہم السلام، شیخ عبدالقادر جیلانی رحمتہ اللہ علیہ اور امام ابوحنیفہ رحمتہ اللہ علیہ۔ ان کے مزاروں کی زیارت میں نے کی اور ہر جگہ نہ معلوم کن کن خیالات کا ہجوم ہوا۔ افسوس ہے کہ میں مذہبی آدمی نہیں اور نہ مجھے مذہبی واقفیت ہے۔ تاہم میرے بے بہرہ دل پر اس امر کا اثر ہوتا تھا کہ میں ان بزرگوں کی حضوری میں ہوں جو اپنے علم، اپنی فضیلت اور اپنے تقدس کی وجہ سے اسلام اور مسلمانوں کے لیے باعثِ فخر اور سبب برکت

تھے۔"[18]

سجاد حیدر کو طالب علمی کے زمانے میں نواب اسماعیل خاں رئیس دتاولی کا قرب ان کو انگریزی پڑھانے کے سلسلے میں حاصل ہوا۔ نواب اسماعیل ایک عرصہ تک مکہ معظّمہ میں رہے تھے جو اُن دنوں ترکوں کی سلطنت کا حصہ تھا۔ نواب صاحب ترکی اور عربی بخوبی جانتے تھے اور ترکوں کے مداح تھے۔ نواب صاحب کی صحبت نے سید سجاد حیدر یلدرم کو بھی ترکوں کا گرویدہ بنا دیا۔ بی۔ اے کرنے کے بعد جب وہ کچھ عرصہ بغداد اور قسطنطنیہ میں بہ سلسلہ ملازمت مقیم رہے۔ تو ترک، ترکی اور ترکی ادب سے ان کی محبت فزدں تر ہوگئی۔ یہاں تک کہ عشق کے درجے تک جا پہنچی۔ ایک مرتبہ جب رشید احمد صدیقی نے ان سے پوچھا کہ......ترکی ادب ہی جان دار ہے یا اس میں آپ کی حسنِ نظر کا بھی کمال ہے تو انہوں نے یہ جواب دیا کہ......ترکی......ترکوں کی زبان ہے...... یہ ان ہی کی زبان ہوسکتی ہے۔ یہ اُن لوگوں کی زبان ہے جو نہ کبھی غلام رہے نہ کسی کو غلام رکھا یہ معرکہ آراؤں کی زبان ہے اس میں ترک تازی ہے۔[19]

سید سجاد حیدر یلدرم کی اس گفتگو سے عیاں ہے کہ ترکوں اور ترکی سے ان کے عشق کا سبب ترکوں کی حریت پسندی اور معرکہ آرائی تھی۔ آدمی جب عشق کرتا ہے تو اپنے محبوب کی ہر ادا کو اپنے قلب و نظر میں سمونے کی کوشش کرتا ہے سید سجاد حیدر یلدرم نے بھی یہی کیا انہوں نے ترکی ادب کی تمام جہات اور اس کے تمام جلووں کو اُردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں جنسی معاملات کی عکاسی کرنے والی رومانی تحریریں بھی ہیں۔ ہمارے نقادوں نے صرف جنسی تحریروں ہی کو دیکھا اور سید سجاد حیدر یلدرم کی جنس دوستی اور رومانیت کا ڈھول بجانا شروع کر دیا۔ اس ڈھول کو بجاتے بجاتے اب تقریباً سو سال ہوگئے ہیں۔ کسی کام کو سو سال تک کرتے رہنا ایک بڑا عرصہ ہے۔ یلدرم نے ترکی ادب سے جنسی تحریروں سے کہیں زیادہ دوسری تحریروں کے تراجم بھی کیے ہیں اور ایک معقول تعداد ان کی طبع زاد تحریروں کی بھی ہے۔ جن رسائل میں سید سجاد حیدر یلدرم شائع ہوتے رہے ہیں، وہ بھی کتب خانوں سے مل سکتے ہیں بس اک محنت کی ضرورت ہے اور سید سجاد حیدر یلدرم کو ان کی جملہ تحریروں کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ پطرس بخاری۔ "سید سجاد حیدر" (مضمون) "پگ ڈنڈی"، امرتسر جلد ۹، شمارہ ۵۔ ص ۱۰۲

۲۔ ثریا حسین، پروفیسر۔ انتخاب سجاد حیدر یلدرم۔ لکھنؤ: اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۰
ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے نذر سجاد حیدر کے ایک مضمون مطبوعہ "ماہِ نو" کراچی دسمبر ۱۹۵۷ء کے

حوالے سے "خیالستان" کی پہلی اشاعت کا سال ۱۹۱۱ء لکھا ہے (مطالعہ یلدرم، نذر سنز لاہور، طبع اول مارچ ۱۹۷۱ء۔ ص ۳۰)

۳۔ اورنگ زیب عالم گیر، ڈاکٹر۔ سجاد حیدر یلدرم، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۵ء
ڈاکٹر اورنگ زیب نے تصانیف یلدرم کی جو فہرست (ص ۳ تا ۴) دی ہے۔ اس میں "حکایات و احتساسات" کے عنوان کے نیچے صرف حصہ "حکایات" کی تحریروں کے عنوانات دیے ہیں۔ "احتساسات" میں شامل کسی ایک تحریر کا بھی ذکر نہیں کیا۔ ثریا حسین نے "احتساسات" کے مشمولات میں "میں چاہتا ہوں کہ" کے عنوان سے بھی ایک تحریر کا ذکر کیا ہے۔ جب کہ اس نام کی کوئی تحریر اس مجموعے میں شامل نہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے "احتساسات" میں شامل تمام تحریروں کے عنوانات نہیں دیے اسی طرح "حکایات" میں شامل طبع زاد تحریروں کا ذکر بھی نہیں ہے اس سے قطع نظر ثریا حسین کی دی ہوئی تصانیف یلدرم کی فہرست انتہائی گمراہ کن بھی ہے۔ اس میں "خیالستان" کا اندراج بطور ایک تحریر کے نمبر ۳۷ پر الگ سے بھی موجود ہے اور اس سے پہلے نمبر ۲۵ سے ۳۵ تک "خیالستان" میں شامل تحریروں کے عنوانات علیحدہ علیحدہ نمبروں کے ساتھ بھی موجود ہیں جس سے یہ گمان پیدا ہوتا ہے کہ "خیالستان" نام کی کوئی تحریر الگ سے بھی یلدرم کے قلم سے نکلی تھی۔

۴۔ صلاح الدین احمد، مولانا۔ ادبی دنیا۔ لاہور، ۱۹۵۱ء بحوالہ معین الرحمٰن ڈاکٹر، مطالعہ یلدرم، ص ۱۳۷

۵۔ یہ رائے رشید احمد صدیقی نے علی گڑھ میگزین نومبر۔ دسمبر ۱۹۲۱ء میں "خیالستان" کے نئے ایڈیشن کی اشاعت پر ظاہر کی تھی۔ بحوالہ ثریا حسین، کتاب مذکور، ص ۹

۶۔ "خیالستان" مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار مطبوعہ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز لاہور (اگست ۱۹۷۰ء) میں "خارستان و گلستان" ص ۱ سے ص ۴۰ تک اور "حکایتِ لیلیٰ و مجنوں" ص ۱۶۸ سے ص ۲۰۸ تک پھیلی ہوئی ہے۔

۷۔ عبدالقدوس ہاشمی (مرتب) تقویم تاریخی، کراچی: مرکزی ادارۂ تحقیقات اسلامی۔ ۱۹۶۵ء

۸۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، کتاب مذکور، مقدمہ ص ۱۷

۹۔ ثریا حسین، پروفیسر، "یلدرم اور اُردو افسانہ" مشمولہ انتخاب سجاد حیدر یلدرم (مذکورہ بالا) ص ۱۰

۱۰۔ اقتدار حسین، "سید سجاد حیدر یلدرم۔ زندگی اور فن"، کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۹۹ء، ص ۸۰

۱۱۔ میر افضل علی یلدرم کے ہم زلف تھے، "تخیلّات" کے مصنف بھی

۱۲۔ کتاب مذکور، ص ۱۰۸

۱۳۔ اورنگ زیب عالم گیر، ڈاکٹر، کتاب مذکور، ص ۱۴۹

۱۴۔ نامق کمال بک کے اس ترکی ڈراما کا ترجمہ ۱۹۲۵ء میں مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ میرے پیش نظر اس کا وہ متن ہے جسے پروفیسر ثریا حسین نے اُتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ کے تعاون سے "انتخاب سجاد حیدر یلدرم" میں شامل کر کے شائع کیا۔ ڈراما کی یہ اشاعت ۲۶۰ صفحات پر مشتمل ہے۔

۱۵۔ سجاد حیدر یلدرم کا یہ سفرنامہ ان کی کتاب "حکایات و احتساسات" میں شامل ہے۔ میرے پیش نظر اِس کی جو اشاعت ہے وہ ۱۳۴۵ھ بمطابق ۱۹۲۶ء۔ ۱۹۲۷ء کی ہے۔

۱۶۔ یلدرم، سجاد حیدر، "حکایات و احتساسات"، ص ۱۵۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۶۹

۱۹۔ رشید احمد صدیقی "یلدرم کی یاد میں" پگڈنڈی، ص ۹۷

☆☆☆☆☆

ڈاکٹرشیویہ ترپاٹھی*

کلیم الدین احمد کی تنقید کے فکری سرچشمے

Abstract: *Kalimuddin Ahmad is one of most disputed and contentious critics of Urdu literature. His writings infuriated Urdu literary circles, literate and readers. He negated almost everything from the treasure of our literature. He was blamed of suffering from superiority as well as inferiority complexes, self imposing burden of corrective measures for Urdu literature, being ignorant of cultural and literary background of Urdu and intentionally creating fuss for gaining publicity and attention. However, when the blame game was over and dust of negatives settle down, other aspects of his writings were discussed. Causes of his different literary tone, temperament, opinion and ideas may be personal, familial, social and educational. This paper aims at inquiring the literary influences over Kalimuddin Ahmad that shaped his perspective and opinion towards literature.*

کلیم الدین احمد کی یکتائے روزگار تنقید کو سمجھنے کے لیے ان کے فکری سرچشموں کو نگاہ میں رکھنا نہایت ضروری ہے۔ ان کی تنقید کا انداز اس دور کے اردو ادب و تنقید کے مزاج سے کافی فرق تھا۔ کلیم الدین احمد پر متعدد دفعہ یہ الزام عاید کیا گیا کہ وہ مغرب پرست ہیں۔ ان کی تنقید سطحی اور سرسری طور پر اردو ادب کا مطالعہ کرتی ہے۔ کیا واقعی یہ الزامات واجب ہیں؟ اس بات کا تعین کرنے کے لیے بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ مشرق و مغرب کے وہ کون سے اثرات تھے جنھوں نے اُن کی شخصیت اور فکر کو متاثر کیا؟ وہ کون سے محرکات تھے جنھوں نے اُن میں اِس قدر مغربی تنقید سے استفادے کا شوق پیدا کیا کہ اُن کے افکار مغرب زدگی کے احاطے میں داخل ہو گئے۔ کیا کلیم الدین احمد اِن اثرات کو صحیح طور پر برت سکے؟ کیا

***اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو ، بریلی کالج بریلی، یوپی، انڈیا۔**

یہ اثرات اردو کے مزاج کے مطابق تھے؟ اِن سوالوں کے ساتھ اِس نقطے پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ کیا کلیم الدین احمد کی عجوبۂ روزگار تنقید اردو ادب سے اُن کی عدم واقفیت یا سرسری مطالعے کا نتیجہ تھی نیز کلیم الدین احمد کے کیمبرج جانے سے پہلے اُن کی ابتدائی ادبی شعور اور خاندان کی علمی و ادبی ماحول کو بھی نگاہ میں رکھنا کارآمد ہے۔

کلیم الدین احمد کے ادبی شعور کی پرورش ابتداء سے مشرقی ماحول میں ہوئی۔ گھر میں ادبی ماحول تھا۔ والد، بڑے ابّا، والد کے نانا حکیم پریشاںؔ، بڑے بھائی، والد اور بڑے ابّا کے دوستوں میں اکثر شاعری کرتے تھے۔ والد عظیم الدین احمد عربی و فارسی کے پروفیسر تھے اور لپزگ یونیورسٹی جرمنی کے تعلیم یافتہ تھے۔ ان کی نظمیں کلیم الدین احمد نے 'گل نغمہ' کے نام سے شائع کیں اور اس پر مقدمہ لکھ کر اپنی ادبی زندگی کی شروعات کی۔ بڑے ابا فہیم الدین احمد کا کلام 'ولولے' کے نام سے شائع ہوا۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد اور حافظ عبدالکریم کی دیکھ ریکھ میں ہوئی۔ محمڈن اینگلو عربک اسکول میں تاریخ اسلام اور دیو مالا بھی پڑھی۔ عربی اور اردو کی تعلیم بطور خاص ہوتی تھی۔ اسکول میں محمد مسلم ان کے استاد رہے جنھوں نے بعد میں 'شاد کی کہانی شاد کی زبانی' ترتیب دی تھی۔ اس فضا کے اثر سے کلیم الدین احمد اسکول کے دنوں سے ہی شاعری کرنے لگے۔ اس دور کے چند اشعار پیش ہیں:

عجلت عشق میں مضمر ہے تیرے دل کی شکست
ذوق ہنگامۂ عریاں کو ذرا تھام ابھی
ننگ زیست ہے وہ دل درد سے جو گھبرایا
زندگی سے تنگ آیا ہے تو جا فنا ہو جا
رازِ عاشقی سے ہاں! دل کو آشنا کر لے
چھوڑ اس خودی کو چھوڑ اور اٹھ خدا ہوجا [۱]

شرمیلے اور خلوت پسند کلیم الدین احمد مشاعروں اور محفلوں میں خاموش سامع کی حیثیت سے ہی شریک ہوتے تھے۔ اپنے ابتدائی کلام پر انھوں نے ثمرؔ سے بھی اصلاح لی۔ گھر کی فضا اینٹی شادؔ تھی۔ شاید ماحول نے ان میں شادؔ کے متعلق خصوصی دلچسپی پیدا کر دی جو بعد میں کلیات شادؔ مرتب کرنے کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ گھر میں اردو، عربی اور فارسی کی کتابیں، دواوین، داستانیں اور مخطوطے موجود تھے۔ حافظؔ، خاقانیؔ، نظیریؔ، عرفیؔ، صائبؔ، بیدلؔ، خسرو، میرؔ، انشاؔ، ذوقؔ، مومنؔ، داغؔ، امیرؔ مینائی، رندؔ، وزیرؔ اور بحرؔ کے دواوین، باغ و بہار، فسانۂ عجائب، توبۃ النصوح، لعل نامہ، تورج نامہ، بالا باختر، کوچک باختر، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش رُبا کا مطالعہ کیا۔ ان کتابوں

نے کلیم الدین احمد کے ابتدائی ادبی شعور کو مستحکم کیا۔ گھر میں بند پڑی ان الماریوں سے انھیں وہابی فکر کے متعلق رسائل تسعہ، تقویت الایمان اور صراط مستقیم بھی حاصل ہوئے۔ ان رسائل کی ورق گردانی سے شرک اور اس کے اقسام، بت شکنی، خدا کے علاوہ کسی کے آگے سجدہ نہ کرنا، معجزات اور کرامات کے ممنوع ہونے کے متعلق اثرات قبول کیے۔ تمام طرح کے سوالات بھی ان کے ناپختہ ذہن میں اٹھتے رہے۔ وہابی تحریک کو سمجھنے کے شوق میں انھوں نے 'تذکرہ صادقہ' اور 'تاریخ عجیب' کا بھی غور وخوض کے ساتھ مطالعہ کیا۔ اس تحریک کے جفاکشوں، ان کی پاکبازی، ان کی قوت برداشت، ان کے جذبۂ خیر اور ترقی قوم سے بے حد متاثر ہوئے۔ وہابی تحریک کی تاریخ، وہابیوں پر ہونے والے ظلموں، ان کا طریقۂ کار، ان پر چلنے والے مقدمات کی تفصیلات نے انھیں اس قدر متاثر کیا کہ پروفیسر ہونے کے بعد انھوں نے اس پر مکمل کتاب لکھنے کا منصوبہ بنایا اور کافی مواد جمع کیا۔ یہ کتاب تو وجود میں نہیں آسکی پر اس تحریک کے اثرات کلیم الدین احمد پر شعوری ولاشعوری طور پر تاعمر قائم رہے۔

اسی زمانے میں انھوں نے اپنی پسندیدہ غزلوں اور نظموں کو 'کشکول' اور 'سبد گلچیں' کے عنوان سے دو کاپیوں میں جمع کیا۔ دو سو سے زیادہ غزلیں قدیم شعرا اور رعب، نوح، عزیز، عابد، سیماب، جوش، تپش، جوہر، حسرت، فانی، اصغر وغیرہ کی تھیں۔ اس وقت زبان و بیان کی ندرت کا دل پر زیادہ اثر ہوتا تھا۔ مگر حسرت، فانی اور اصغر کی غزلیں بھی نقل کیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ سے آگے بڑھ کر ''مزید کچھ'' کی تلاش تھی۔ ان اشعار میں بقول کلیم الدین احمد انھیں Substitute living مل گئی۔ 'سبد گلچیں' میں جوش، سیماب، ساغر، ظفر علی خان، حالی، اکبر، فضل الحق آزاد، اختر شیرانی، روش صدیقی وغیرہ کی ایک سو پچیس نظمیں جمع کیں۔ کلیم الدین احمد پر یہ الزام لگایا گیا کہ غزل کو رد کرنے اور نظم کو برتنے کا رجحان ان کی مغرب زدگی کے باعث ہے لیکن سفر ولایت کے کافی سال پہلے ان نظموں کا انتخاب وجود میں آچکا تھا اور یہ نظمیں پرانی طرز کی نظموں کی طرح نہ تھیں۔ گویا کہ ان کی طبیعت کا رجحان نظموں کی طرف کافی پہلے سے تھا اور غزلوں کے دوش بدوش نظمیں بھی انھیں متاثر کرتی تھیں۔ اس کاپی میں سب سے زیادہ نظمیں ساغر کی شامل تھیں اور اختر شیرانی کی نظم 'اے عشق کہیں لے چل' نے انھیں بہت متاثر کیا تھا۔

کلیم الدین احمد نے شرر، سرشار اور راشد الخیری کے ناولوں کو بھی بطور خاص پڑھا۔ شرر کو اردو کا اسکاٹ کہا جانا یا راشد الخیری کے یہاں غم کی زیادتی اس وقت بھی انھیں ناگوار گزری۔ سرشار کے ناولوں نے انھیں سب سے زیادہ متاثر کیا جبکہ یہ داستانوی فضا رکھتے تھے۔ شاید اوائل عمر میں پڑھی گئی داستانوں اور سرشار کے ناولوں کا ہی اثر تھا کہ ان کی کتاب 'اردو زبان اور فن داستان گوئی' میں وہ سخت گیری نہیں پائی جاتی۔ بلکہ ایک

قسم کی نرمی اردو داستانوں کے متعلق برتی گئی ہے۔ سرشار کے یہاں زندہ تصویروں اور خصوصاً خوجی کی کردار نگاری نے انھیں متاثر کیا۔ ناول 'کامنی' کی تعمیری خوبیوں سے بھی وہ متاثر ہوئے۔ راشد الخیری کے یہاں غم کی زیادتی ونمائش انھیں ناپسند تھی۔

حالی کے شعر ''غزل اور قصائد کے ناپاک دفتر'' نے انھیں چونکایا کیوں کہ اس وقت تک غزل کے اشعار میں انھیں عطر وگلاب کی خوشبو معلوم ہوتی تھی۔ غور کرنے پر حالی کی اس بات میں صداقت نظر آئی۔ یہ بات ذہن نشین ہوئی کہ غزلوں سے علیحدہ اور اس کے محدود میدان سے پرے بھی کوئی دنیائے شاعری ہے۔ غرضیکہ کلیم الدین احمد کو غزل کی خامیوں کا احساس پہلی مرتبہ حالی کے زیر اثر ہوا۔ اقبال کی غزلیں ان کی نظموں کے سامنے پھیکی نظر آئیں۔ عربی قصائد میں تازگی کا احساس ہوا تو فارسی قصائد میں تخیل کی پرواز کا۔ قصائد میں تشبیب ہی زیادہ پسند آئی۔ مدح سے جلد گزر جاتے تھے کیوں کہ مصنوعی سی معلوم پڑتی تھیں۔ لندن یونیورسٹی میں بھی انھوں نے عربی بطور Subsidiary Subject لیا اور اس طرح وہاں بھی ان کا تعلق مشرقی ادب سے بنا رہا۔ مشرقی ادب ان کے دل کے قریب تھا۔ اپنے خطوط میں اپنے بڑے بھائی سے وہ اردو کی اچھی کتابوں کی فرمائش کرتے کیوں کہ لندن کی فضا و ماحول میں ان کی طبیعت اچاٹ ہونے لگتی۔[۲]

اِن تمام باتوں پر نگاہ رکھیں تو یہ کہنا زیادتی معلوم ہوتی ہے کہ اردو ادب سے کلیم الدین احمد کو سطحی واقفیت تھی۔ انھیں مشرقی ادب سے اوائل عمر سے ہی دلچسپی تھی اور مشرقی ادب سے ان کا تعلق تاعمر قائم رہا۔ اپنے والد عظیم الدین احمد سے انھوں نے کافی اثر قبول کیا۔ ان کے والد راسخ کی شاعری کو بہت پسند کرتے تھے۔ کلیم الدین احمد نے اپنے زیر نگرانی راسخ پر پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کرائی۔ عظیم الدین احمد کا ایک مقالہ 'میر تقی میر کی شاعری پر ایک نظر' کے عنوان سے 'معاصر' میں شائع ہوا تھا۔ اسی عنوان سے استفادہ کرتے ہوئے کلیم الدین احمد نے اپنی دو کتابوں کے عنوان 'اردو شاعری پر ایک نظر' اور 'اردو تنقید پر ایک نظر' رکھے۔ معاصر میں شائع ہونے والے عظیم الدین احمد کے مضامین پر نگاہ رکھیں تو ان میں وہی رنگ نظر آتا ہے جو کلیم الدین احمد کے یہاں ملتا ہے۔ مشرقی ادب کے مطالعہ سے بھی انھوں نے چند نتائج اخذ کیے۔ ظاہر ہے ابتدائی عمر میں جو ماحول انھیں حاصل ہوا اس نے ان کے ادبی ذوق کی تربیت کی۔ یہ اثرات تمام عمر ان کی تنقید میں ظاہر ہوتے ہیں۔ انھیں صرف مغربی اثرات کا نتیجہ قرار دینا درست نہیں۔

کلیم الدین احمد کی تنقید پر مشرقی فکر و ماحول و ادب کے اثرات کا جائزہ لینے کے بعد اب ان اثرات و محرکات پر بھی روشنی ڈالنا بہتر ہوگا جو کہ اُنھوں نے مغرب سے مستعار لئے اور جو اُن کے فکر و شعور اور تنقیدی

بصیرت کی بنیاد بنے۔ اُن کی تنقید پر مغربی خصوصاً انگریزی تنقید کے اثرات بخوبی دیکھے جاسکتے ہیں۔ انھوں نے انگریزی ادب میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ فرنچ زبان میں بھی ٹرائی پوس کیا۔ مغربی ناقدین کے جن خیالات کو دوسرے اردو نقادوں نے کتابوں کے ذریعہ سمجھا کلیم الدین احمد نے لندن میں دورانِ تربیت ان سے براہ راست استفادہ کیا۔ لندن میں F.R.Leavis سے ٹیوٹوریلس لیے۔ I.A.Richards کے لیکچرز سنے۔ Patts,Attwater,Dr.Willey,G.G.Coulton F.L.Lucas, Sir Arthur Quiller Couch, E.M.Forster وغیرہ ان کے استاد رہے۔ ایلیٹؔ سے انھوں نے براہ راست استفادہ نہیں کیا مگر ان کی تصنیفات کے ذریعہ ان سے قبول کئے۔ کلیم الدین احمد کی نظریاتی تنقید پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ازراپاؤنڈؔ، کولرجؔ، شیکسپئرؔ اور میتھیو آرنلڈؔ کے خیالات سے بھی استفادہ کیا۔ غرض کہ ایک لمبی فہرست ہے اُن مغربی ناقدین کی جن کے اثر کے تحت کلیم الدین کے تنقیدی شعور کو پختگی حاصل ہوئی۔ ان میں سے تین نام خصوصی توجہ کے حامل ہیں۔ ایف۔ آر۔ لیوس، ایلیٹ اور آئی۔ اے۔ رچرڈز۔۔۔

ایف. آر. لیوسؔ اور کلیم الدین احمد:

لیوسؔ کیمبرج میں کلیم الدین کے ہدایت کار تھے۔ کلیم الدین احمد نے چالیس میں سے چھتیس ٹیوٹوریلز انھیں سے لیے تھے۔ ظاہر ہے ان کا سب سے زیادہ وقت لیوسؔ کے ساتھ ہی گزرا اور وہ ان سے بے حد متاثر ہوئے۔ بقول کلیم الدین احمد ''ڈاکٹر لیوس نے مجھے نقاد بنایا۔''[۳] آل احمد سرورؔ کے خیال میں: ''ایف. آر. لیوس کے شاگرد ہونے کی وجہ سے ان کے یہاں ادب کے معیاروں کے معاملے میں ایک سخت گیری ملتی ہے جو مجموعی طور پر صحت مند ہے۔''[۴]

لیوس انگریزی تنقید میں اپنی سخت گیری کے باعث مشہور تھے۔ ان کی سختی بعض دفعہ تلخی میں تبدیل ہو جاتی تھی۔ ان کے ہمنوا کم اور مخالفین زیادہ تھے۔ اس کا اثر ان کی ترقی پر بھی پڑا۔ انھوں نے عمر کا لمبا وقفہ مالی دشواریوں میں گزارا مگر ان کا انداز نہ بدلا۔ یہی سختی ہمیں کلیم الدین احمد کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ لیوس کے متعلق انھوں نے لکھا ہے:

> ''ان کا معیار بہت بلند تھا۔ کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ وہ ضرورت سے زیادہ سخت گیری کرتے ہیں لیکن وہ آرنلڈ کے اس قول پر عمل کرتے تھے Let us keep our standard high وہ نہایت آزاد خیال اور نڈر نقاد تھے اور تلخ سے تلخ بات کہنے میں انھیں ذرا بھی جھجک نہ ہوتی تھی۔''[۵]

کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ باتیں خود کلیم الدین احمد کی تنقید پر صادق آتی ہیں۔ انھوں نے اپنے معیار کو ہمیشہ بلند رکھا اور صاف، بے لاگ فیصلے کیے۔ گرچہ اس میں ان کے مزاج کی انفرادیت کا بھی دخل تھا مگر لیوس کی شخصیت اور تنقید کے اثرات کا بھی اس میں اہم حصہ تھا۔ لیوس اور کلیم الدین احمد کے مزاج اور طرز عمل میں بھی کافی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ لیوس کو زندگی بھر اپنے والد ہیری لیوس سے عقیدت رہی اور کلیم الدین کی عقیدت بھی اپنے والد کے لیے ہمیشہ قائم رہی۔ یہاں تک کہ 'گل نغمہ' میں اس نے جانبداری کی صورت لے لی۔ کلیم الدین احمد کی طرح لیوس کے مزاج میں بھی نرمی اور سختی کا امتزاج تھا۔ کلیم الدین احمد متعدد دفعہ اپنا مزاج پیورٹین قسم کا بتاتے ہیں۔ لیوس نے خود کو پیورٹین نہیں کہا مگر ان کے نقادوں نے انھیں ایک قسم کے JoylessPuritanism میں مبتلا بتایا ہے۔ لیوس کی پہلی کتاب New Bearings in English Poetry کا شدید ردعمل ہوا اور یہی حشر کلیم الدین احمد کی ''گل نغمہ'' اور ''اردو شاعری پر ایک نظر'' کا ہوا۔ لیوس کے لیے جس طرح کے القاب انگریزی والوں نے وضع کیے مثلاً Neurotic, Authoritarian, Impossibly Haughty, Exhibiting Suppressed Hysteria, Showing Crazed Paranoia, Claustrophobically book based, Often Conspicuously wrong, Having Persecution Mania, Petty, وغیرہ وغیرہ۔ ظاہر ہے یہ الفاظ ادبی اختلافات کی تمام حدوں کو پار کر جاتے ہیں۔ کم و بیش اسی قسم کے الفاظ سے کلیم الدین احمد کو اردو والوں نے نوازا۔ ان کی تنقید کو تاثراتی، معلمانہ، منفی، متنازعہ، احساس کمتری میں گرفتار، نرگسیت کی شکار، مغرب زدہ، غیر تسلّی بخش، جارحانہ اور نہ جانے کیا کیا کہا گیا۔ لیوس کی تنقید پر اس کے ہمعصروں نے جو شدید ردِّ عمل کیا تھا وقت گزرنے کے ساتھ اس کی تیزی کم ہوتی گئی۔ بعد میں غور و فکر کے بعد ناقدین ادب لیوس کے خیالات سے متاثر ہوئے۔ اسی طرح کلیم الدین احمد کی بھی شدید مخالفت ہوئی لیکن ٹھنڈے دماغ سے غور کرنے پر لوگ ان سے متاثر بھی ہوئے۔ لیوس و کلیم الدین احمد دونوں کی عظمت کا احساس ادباء و ناقدین ادب کو دیر سے ہوا۔ لیوس کے آخری عمر کے کارناموں میں فلسفیانہ رنگ موجود ہے۔ تو کم و بیش ہلکے فلسفیانہ رنگ کے ارتعاش کلیم الدین احمد کی تصانیف میں بھی ملتے ہیں۔ جیسے جیسے لیوس کے یہاں ادبی پختگی میں اضافہ ہوا، انکا جارحانہ انداز اور سختی کم ہوتی گئی۔ یہی حالت کلیم الدین احمد کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ لیوس ہمیشہ اپنے شاگردوں کے لیے ہمدردانہ انداز رکھتے تھے پر اپنے ساتھی اساتذہ اور ادباء کے لیے جنھیں وہ غلط خیالات و تصورات کی پیروی کرتے دیکھتے وہ کبھی نرمی نہیں برتتے۔ یہی بات کلیم الدین احمد کے لیے بھی کہی جاتی ہے۔ ایک دفعہ جب عبد

القادر سروری ایک امتحان کے سلسلے میں ان سے ملے تو کہا:

''آپ طالب علموں پر رحم کرتے ہیں اور ہم لوگوں کے ساتھ سخت گیری کرتے ہیں
.....یہ جائز بھی ہے کیوں کہ ہم لوگ کچھ Profess کرتے ہیں۔''۶

یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ یوں تو لیوس کا خاص میدان فکشن تھا پر ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۳ء تک یعنی کلیم الدین احمد کے قیام لندن کے وقفے میں انھوں نے شاعری پر کام کیا تھا۔ لیوس کی تخلیقی کاوشوں کو چار ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ پہلا دور تھا اور اس میں لیوس نے سترہویں صدی سے بیسویں صدی تک انگریزی شاعری کو پھر سے دریافت کرنے پر زور دیا تھا۔ کلیم الدین احمد کے قیام لندن کے زمانے تک ان کی صرف New Bearings in English Poetry منظر عام پر آئی تھی۔ کلیم الدین احمد کی پہلی مکمل تصنیف 'اردو شاعری پر ایک نظر' تھی جس میں اردو کی کلاسیکی شاعری سے لے کر دور حاضر تک کی شاعری کو پرکھا گیا تھا۔

لیوس نے سہ ماہی رسالہ Scrutiny جاری کیا تھا کیوں کہ اپنی پہلی کتاب کے بعد اسے احساس ہوا تھا کہ ایک کتاب سے کام نہیں چلے گا۔ عوام کے ادبی شعور کو مسلسل جھنجھوڑنے کی ضرورت ہے۔ اسی انداز میں کلیم الدین احمد نے سہ ماہی رسالہ 'معاصر' شروع کیا۔ Scrutiny کو لیوس نے New Cambridge Criticism کو لوگوں تک پہنچانے کا ذریعہ بنایا۔ اس میں سختی کے ساتھ اقدار ادب کو برتا گیا اور یہ عصری ادب کے قابل قدر کارناموں کے لیے ایک پلیٹ فارم بن گیا۔ اس میں قدیم ادب کی نسبتاً سخت اور سنجیدہ معیاروں کی روشنی میں تفتیش کی گئی۔ کلیم الدین احمد کے سہ ماہی رسالے 'معاصر' نے بھی پٹنہ اور ہندوستان میں یہی کام انجام دیا۔ تمام گراں قدر مقالے اور مباحثات اس کے شماروں میں شائع ہوئے اور تنقید کے معیار کو بلندی عطا کرنے کے ساتھ ساتھ ادب میں اہم اضافے بھی کیے۔ معاصر میں انھوں نے طلبہ کے مقالوں کو بھی شامل کیا۔ خاص طور سے اسی مقصد کے لیے انھوں نے Current Studies نام کا رسالہ جاری کیا اور اس کے ذریعہ اساتذہ و طلبہ میں تحقیق کا شوق پیدا کیا۔ اس کے علاوہ پندرہ روزہ Off the Record بھی شروع کیا جس میں یونیورسٹی میں ہونے والے واقعات پر تبصرے اور طلبہ کے مضامین، مقالے، اسکیچز وغیرہ ہوتے تھے۔ غرضیکہ لیوس نے کیمبرج تنقید کو فروغ دیا اور کلیم الدین احمد نے پٹنہ کالج اور یونیورسٹی کے اساتذہ اور طلبہ کی تخلیقی کاوشوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ لیوس نے Scrutiny میں شائع اپنے مقالوں کو For Continuity کے نام سے کتابی صورت میں شائع کیا تو کلیم الدین احمد نے 'معاصر' میں شائع اپنے مضامین کو 'سخن ہائے گفتنی' کے عنوان کے تحت جمع کیا۔ غرضکہ کلیم الدین احمد کا طرز عمل بہت حد تک لیوس سے متاثر رہا۔ لیوس کی تنقید کی نمایاں

خوبیاں تھیں ان کا تاریخی شعور، تجزیاتی انداز، عملی تنقید، معاشرے کی تنقید اور عصری شعور کی تربیت میں دلچسپی، فن پارے پر توجہ، اخلاق کی اہمیت اور سائنس و ادب کو ایک کلچر کی دو شاخیں تصور کرنا۔ لیوس کی تنقید کو سمجھنے کے لیے ان عناصر سے مختصر بحث کرنا ضروری ہے۔ لیوس کی تنقید میں واضح طور پر تاریخی شعور ملتا ہے۔ اس کا انداز مورخانہ تھا۔ وہ تاریخ کو روایت سے منسلک کر کے چلتا ہے اور زبان پر بھی اس کے اثرات کا ذکر کرتا ہے۔ وہ تاریخی پس منظر میں فن پارے کو سمجھنا چاہتا ہے اور فن پارے کے ذریعہ کسی دور کی تاریخ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بقول لیوس:

''تاریخ اور معاشرے کے مطالعے میں ادب معاون ہوتا ہے۔........معاشرے کی تہذیب کا اس کی روایت سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ کلچر اور روایت کے درمیان زبان ایجنٹ کا کام کرتی ہے۔''۷

لیوس کے یہاں تاریخی شعور روایت کی تفہیم میں معاون ہوتا ہے اور یہ روایت تجربات، ادب اور زبان پر اپنے واضح نقوش قائم کرتی ہے اور اسی وجہ سے ادب کی اہمیت کا تعین کرنے میں معیار کا کام کرتی ہے۔ کلیم الدین احمد بھی تاریخی شعور کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ جب تک کہ ادبی تاریخ، ادبی وراثت کو نگاہ میں نہیں رکھا جاتا اس بات کا تعین مشکل ہے کہ شاعر یا ادیب نے ادب میں کیا اضافہ کیا ہے اور کس طرح سے۔ بقول کلیم الدین احمد:

''کوئی شاعر، کوئی فنکار اپنا علیحدہ وجود نہیں رکھتا۔ اس کی صحیح قدر و قیمت ہمیں اس وقت معلوم ہوتی ہے جب ہم اسے دوسرے شعرا اور فنکاروں کی صف میں لا کھڑا کرتے ہیں۔''۸

لیوس زبان پر بھی تاریخ اور روایت کے اثرات واضح کرتا ہے:

"There is a prior cultural achievement of language, language is not a detachable instrument of thought and communication. It is the historical embodiment of its community's assumptions and aspirations at levels which are so subliminal much of the time that language is their only index." ۹

لیوس کا تاریخی شعور ترقی یافتہ اور غیر معمولی طور پر حساس تھا۔ اس کے مطابق ادبی نقاد کو تاریخ کا علم ہونا ضروری ہے۔ فن پارہ بغیر کسی بنیاد کے نہیں ٹھہر سکتا۔ اسی لیے لیوس ایلیٹ کے تصورِ روایت کو مانتا ہے کیوں کہ بقول Paul Dean:

"Leavis saw that Eliot's conception of tradition-and of dynamic

relationship between the poetry of past and of present - his idea of literature as an order, an organic whole offered the solution to the problem of establishing a critical judgment as more than merely personal, a problem leavis wrestled with all his life."۱۰

غرض یہ کہ لیوس کے لیے تاریخی شعور وہ شئے ہے جو روایت کا تحفظ کرتے ہوئے پس منظر کے طور پر تعین اقدار میں معاون ہوتا ہے اور ذاتی فیصلوں کو معروضیت بخشتا ہے۔ لیوس کے آگے تاریخ ادب کے ہر دور کی خوبیاں اور انفرادیت واضح تھیں۔ کلیم الدین احمد نے اپنی خودنوشت میں ذکر کیا ہے کہ امتحان کے ایک پرچے کے سلسلے میں جس میں اقتباس دیکھ کر اس کے دور کا تعین کرنا ہوتا تھا کس طرح لیوس نے ان کی مدد کی اور ہر دور کی خاصیتوں کو کلیم الدین احمد کے ذہن نشین کر دیا۔ کلیم الدین نے بھی تاریخی شعور کو ضروری قرار دیا مگر ان کی عملی تنقید میں تاریخی شعور اس طرح سے نہیں برتا گیا۔ وہ بس زنجیر کی کڑیاں ملانے اور شعراء وادباء کو ادوار میں تقسیم کرنے تک محدود ہے۔ اس تاریخی شعور سے وہ پس منظر یا تعین اقدار کا کام نہیں لیتے۔ اسی وجہ سے احسن فاروقی نے کلیم الدین احمد کے تاریخی طریقۂ کار پر اعتراض کیا ہے۔۱۱

لیوس کی تنقید کی دوسری اہم خوبی اس کا تجزیاتی انداز ہے۔ بقول کلیم الدین احمد ''لیوس کو عملی تنقید میں یدطولیٰ حاصل تھی'' ۱۲ اور عملی تنقید کے لیے لیوس کا طریقہ کار ہمیشہ تجزیاتی رہا۔ کلیم الدین احمد نے اپنی خودنوشت میں بیان کیا ہے کہ کس طرح جب وہ ٹیوٹوریلس کے لیے لیوس کے یہاں جاتے تو لیوس ایک ایک نظم کا تجزیہ کرتے۔ لیوس نے عملی تنقید میں رچرڈز سے اثر قبول کیا تھا لیکن تجزیاتی تنقید میں وہ ایلیٹ کے قریب تھے۔ رچرڈز کے یہاں نفسیات کا غلبہ تھا، جبکہ ایلیٹ ادب کو بطور ادب جانچنا چاہتے تھے۔ لیوس نفسیات اور مارکسیت سے پہلو تہی کرتے ہوئے ادب کو ادبی معیاروں پر ہی جانچنا چاہتے تھے۔ یہی بات کلیم الدین احمد بھی بار بار دہراتے ہیں۔ لیوس فن پارے پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ اسی لیے اسے American School of New Criticism سے بھی وابستہ خیال کیا گیا۔ حالانکہ کہ لیوس ان سے فرق ہے کیوں کہ وہ ایسے کسی تصور کو نہیں مانتا جس میں انسان کے ہاتھوں وجود میں آئی تخلیق کو محض ہیئت و جمالیات تک محدود کر کے اپنے آپ میں مکمل قرار دیا جاتا ہے۔ لیوس ایسے تصور کی مذمت کرتا ہے جو تخلیق کو سماج، روایت اور تہذیب سے کاٹ کر تنہا کر دیتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ وہ ادب میں پہلے ادبی عناصر کی تلاش کرتا ہے اور اسی لیے متن پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ لیوس چاہتا ہے کہ ذہین اور بلند اقدار اشخاص اپنے طور پر متن کا معنی پیش کر کے فن پارے کی معنوی جہات میں اضافہ کریں۔ وہ یہ بھی کہتا

ہے کہ نظم کو صحیح طور پر پڑھ سکنا بھی اس کی تفہیم کا ذریعہ ہے اور یہ کسی شخص کی ذہانت اور حسیات کا امتحان ہے۔ اسی ادبیت کی تلاش کے باعث لیوس کے یہاں مواد سے زیادہ ہیئت پر زور ملتا ہے۔ لیوس کے ایک شاگرد کا قول تھا:

"The fact that his arguments are always founded on the works of author themselves, make them unassailable on their own premises."۱۳

مگر دقت یہ تھی کہ فنی عناصر پر حد سے زیادہ زور دینے سے دوسرے متعلقات سے ادب کا رشتہ استوار رہنا مشکل ہو جاتا ہے۔ لیوس یوں بھی مارکسی نظریہ سماج اور اشتراکیت کو اپنانا صحیح نہیں خیال کرتا تھا۔ اس کشمکش سے ابھرنے کے لیے اس نے ادب میں ایک Third Realm تلاش کیا جس کے متعلق Greenwood کہتا ہے:

"Leavis introduced the idea of third realm as a name for method of existence of literature, works which are not private like dream or public in the sense of something that can be tripped over but exist in human minds as a work of collaborative reconstitution." ۱۴

ظاہر ہے کہ لیوس کے اس جہان میں نہ انتہا کی حد تک ذاتیات ہے اور نہ سماجیات۔ اس میں روایت کا تحفظ، تفتیش اور ایجاد بھی ہے اور انسانی ذہن کی کارفرمائیاں بھی۔ کلیم الدین احمد بھی ادب میں تمام متعلقات کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے اس کی ادبیت کو ہی بنیاد بناتے ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد ''ادب دوسری انسانی سرگرمیوں سے علیحدہ نہیں اور نہ ہو سکتا ہے۔''۱۵

پر انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ یہ غیر ادبی معنی خیزی تب خطرناک ہو جاتی ہے جب اس میں ادبی ڈسپلن اور توازن نہ ہو۔ اس لیے وہی معنی خیزی اور مواد مفید ہے جسے ادب پاروں سے اخذ کیا جائے یا کیا جا سکتا ہو۔ یعنی غیر ادبی معنی کی ادب سے گہری وابستگی ہونی ضروری ہے ورنہ ادبیت ذائل ہونے لگے گی۔ اسی لیے ادب کو سختی سے بطور ادب پرکھا جانا ضروری ہے۔ کلیم الدین احمد الفاظ و متن پر نگاہ رکھتے ہوئے لفظی معنی کے دائرے سے آگے بڑھ کر ان تجربات کا احاطہ کرنے کی بات کرتے ہیں جو اس فن پارے میں پوشیدہ ہیں۔ یہ تجربات ظاہر ہے ادب سے باہر بھی اپنے متعلقات رکھتے ہیں۔ لیوس بھی یہی کہتا ہے کہ دوسرے متعلقات سے پوری واقفیت رکھتے ہوئے نقاد چند مخصوص اقدار کی بنا پر فیصلے کرتا ہے۔ اس کی وضاحت کلیم الدین احمد یوں کرتے ہیں

کہ جمالیاتی اقدار کی جڑیں سماج اور اخلاق میں پیوست ہوتی ہیں۔ان میں کسی قسم کا تضاد نہیں۔مگر ادب کو فلسفہ، مذہب یا سیاست کی تشہیر کا آلہ محض بننے سے بچانے کے لیے ادب کی ادبیت پر توجہ مرکوز رکھنی ہوگی۔

لیوس نے عملی تنقید پر بہت زور دیا اور فنکاروں وفن پاروں پر تنقید پیش کر کے عملی تنقید کے عمدہ نمونے چھوڑے۔اسی طرح کلیم الدین احمد نے بھی اردو کے تقریباً تمام ادیبوں اور کئی فن پاروں پر عملی تنقید پیش کی۔ 'عملی تنقید' کے عنوان سے ان کی ایک کتاب بھی منظر عام پر آئی۔لیوس کے مطابق تنقید کے ذریعے عصری ادراک اور معاشرے کی تربیت کرنا نقاد کا فرض ہے۔ساتھ ہی نقاد کا پہلا فرض فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔ کلیم الدین احمد بھی اپنی تنقید کے ذریعہ عصری ادب اور ادبی مزاج کی تربیت کرنا چاہتے ہیں۔وہ تنقید کے اصول قائم کرتے ہیں اور عملی تنقید کے ذریعے اردو شعرا و ادباء کو بیدار کرتے ہیں۔ وہ بھی نقاد سے فیصلے دینے کی امید کرتے ہیں:

> ''آج بھی یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ تنقید تعریف نہیں۔تنقید تشریح نہیں،تنقید پرکھ ہے۔نظم یا کسی فن پارے کے متعلق فیصلہ کرنا ہے۔اس کی خوبیوں کی نشاندہی کرنا اور اس کی خامیوں کی بھی۔اگر ہم خوبیوں کی نشاندہی کریں اور خامیوں سے چشم پوشی کر لیں تو یہ بد دیانتی ہوگی۔اگر ہم خوبیوں اور خامیوں میں فرق نہ کر سکیں۔اگر ہمیں اچھے اور برے کی تمیز نہ ہو تو تنقید لکھنا ادبی جرم ہے۔''۱۶

لیوس اپنے مضمون Two cultures? The significance of C.P. Snow میں بقول Paul Dean کہتا ہے:

> Science like every other branch of intellectual activity, is an enquiry by the human mind, not by some impersonal entity, external to or absolved from, human procedures and responsibility. Science is obviously of great importance to mankind, its of great cultural importance, But to say that, is to make value judgment a human judgment of value. The criteria of judgment of value and importance are determined by a sense of human nature and human need and can't be arrive at by science itself, they are not and can't be a product of scientific method or anything like it.

> They are an expression of human responsibility" ۱۷

کلیم الدین احمد بھی شاعری کو سائنس و فلسفے سے برتر قرار دیتے ہیں کیوں کہ شاعری اعلیٰ حقیقتوں سے متعارف کراتی ہے۔بقول کلیم الدین احمد ''شاعری راز کائنات کو بے نقاب کرتی ہے۔''۱۸ وہ مختلف علوم و فنون مثلاً عمرانیات، تاریخ، نفسیات وغیرہ سے فائدہ اٹھانے کا درس دیتے ہیں۔ان کے ذریعے فن پارے کی تفہیم میں مدد لیتے ہیں پر سائنس کو ادب پر مسلط نہیں کرنا چاہتے۔بقول کلیم الدین احمد:

> ''کسی خاص سائنس میں جو دریافتیں ہوئی ہوں انھیں عام کلچرل عمل سے وابستہ کرنا اور سائنس کی تحقیقات و ایجادات کو انسان دوست کلچر کے حصول میں لگا دینا یہی نقاد کا مقصد ہے۔''۱۹

لیوس اور کلیم الدین احمد دونوں سائنس کی ایجادات و نتائج کے انسانی زندگی پر فوائد کے منکر نہیں تھے مگر ادب اور سائنس کو خلط ملط نہیں کرتے۔لیوس کو طنزاً "Good Doctor" کہا جاتا تھا لیکن کلیم الدین احمد سنجیدگی کے ساتھ کہتے ہیں ''نقاد ایک قسم کا طبیب بھی ہے''۲۰ کیوں کہ نقاد ان چیزوں کا پتہ لگانے اور ہٹانے کی کوشش کرتا ہے جو صحتمند اور آسودگی بخش زندگی کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔وہ تعصب ہو یا غرور، معاشی یا سیاسی عوامل وعقائد ہوں، حیات و اوہام، ادبی نظریے یا تعلیمی طریقے، میکانکی تکنیک یا تجارتی اخلاق۔یہ عناصر گویا ایک قسم کے جراثیم ہیں جو ادب کے اہم فریضے، کامل سکون و تناسب عطا کرنے میں دقت پیدا کرتے ہیں۔نقاد حساس آلے کی طرح ان جراثیم کا پتہ لگاتا ہے۔

لیوس اخلاق پر بہت زور دیتا ہے۔The Great Tradition میں وہ ہیئت و اخلاق اور فن و زندگی کا رشتہ استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔وہ فن کو زندگی سے اور جمالیات و ہیئت کو اخلاق سے الگ کرنے کو تیار نہیں۔وہ کہتا ہے کہ فن کے وہ نمونے جو ہیئت پر کم توجہ دیتے ہیں اکثر کمتر درجے کے ہوتے ہیں۔کلیم الدین احمد بھی یہی کہتے ہیں کہ جمالیاتی اقدار کی جڑیں سماج اور اخلاق میں پیوست ہوتی ہیں۔ان میں کسی قسم کا تضاد نہیں۔اسی طرح ادبی تنقید صرف ادب کی ہی نہیں زندگی کی بھی جانچ ہے۔ادبی نقاد کو یہ بھی دریافت کرنا ہوتا ہے کہ شاعری کا اپنے عصر کی روحانی اور سماجی زندگی سے کیا رشتہ ہے۔آخر میں لیوس کا ایک قول درج ہے:

> "A judgement is personal or it is nothing but it also aspires to be more than personal, to have probative force, albeit in a non-scientific way."۲۱

اسی قول کی تائید کلیم الدین احمد بھی کرتے ہیں۔ان کے مطابق تنقیدی فیصلے ذاتی صحیح مگر مخصوص اقدار کو بنیاد بنا کر

کیے جاتے ہیں اور تمام متعلقات سے واقفیت کے ساتھ۔

ٹی.ایس.ایلیٹ اور کلیم الدین احمد:

ایلیٹؔ سے کلیم الدین احمد نے براہ راست استفادہ نہیں کیا تھا پر ان کی تخلیقات اور ایف.آر.لیوس کے توسط سے کلیم الدین احمد ایلیٹ سے متاثر ہوئے۔ ایلیٹؔ کے نظریاتِ نقد کے تین بنیادی ستون ہیں۔ کلاسیکی انداز،، ادبیت پر نگاہ اور روایت و تاریخ کا شعور۔ ایلیٹؔ کی تنقید میں کلاسیکی ادب کا رنگ ملتا ہے۔ اس کے لیے کلاسک کے معنی ہیں ''معیاری'' اور ''عظمت'' کے۔ وہ کلاسک کے منفی معنوں میں اسے استعمال نہیں کرتا۔ بقول ایلیٹؔ:

> ''اگر کوئی لفظ ایسا ہے جس میں کلاسک کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہو سکتی ہیں اور زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کر سکتا ہے تو وہ لفظ کاملیت یا پختگی ہے۔''[۲۲]

یہ کاملیت یا پختگی کسی کامل تہذیب میں جس کا زبان و ادب پختگی حاصل کر چکا ہو، کسی پختہ دماغ کی تخلیق کے طور پر وجود میں آتی ہے اور تب کلاسک جنم لیتا ہے۔ پختگی حاصل کرنے کے لیے ایلیٹؔ تاریخی شعور کو ذریعہ بناتا ہے۔ تاریخی شعور کے معنی ایلیٹؔ کے یہاں یہ ہیں کہ شاعر اپنی قوم کی تاریخ سے پوری طرح واقف ہو اور کم سے کم ایک دوسری انتہائی مہذب قوم کی تاریخ کا بھی اسے علم ہو۔ جب اس شعور کی روشنی میں ایک کامل دماغ پختہ زبان میں کوئی تخلیق پیش کرتا ہے تو اس میں ایک قسم کی جامعیت پیدا ہو جاتی ہے اور وہ فن پارہ اس قوم کے ساتھ ساتھ دوسری اقوام کے لیے بھی قابل قدر ہو جاتا ہے۔ اس طرح آفاقی ادب وجود میں آتا ہے۔ تاریخی شعور، لکھتے وقت مصنف کے اندر یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ ماضی کا سارا ادب اس کی آنکھوں کے سامنے زندہ ہے اور یہ احساس اس کی تخلیق پر اپنے اثرات چھوڑتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹؔ کہتا ہے کہ زندہ مصنفین کے ہاتھوں ہی مردہ مصنفین زندہ رہتے ہیں۔ بقول ایلیٹؔ:

> ''شاعری جذبات کے اظہار کا نام نہیں بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں شخصیت سے فرار کا نام ہے۔''[۲۳]

اس قول کے معنی یہی ہیں کہ شاعری یا ادب محض ذاتی یا شخصی جذبات کا اظہار نہیں بلکہ اس میں ایک قوم کی تاریخ کے پس منظر میں آفاقی جذبات، جو گہرے اور بنیادی ہوتے ہیں کارفرما ہوتے ہیں۔ کلیم الدین احمد پر نگاہ ڈالیں تو وہ بھی کلاسکی انداز سے متاثر نظر آتے ہیں۔ کلاسیکی ادب یونانی مفکرین و ادباء سے خصوصی طور پر متاثر تھا۔ اس لیے اس میں منطق کا دخل تھا۔ کلیم الدین احمد کے یہاں بھی کلاسک بمعنی معیاری ہی ہے پر اس کی وجہ سے ان

کے یہاں سخت گیری پیدا ہو گئی ہے۔ بعض دفعہ ان کے منطق کی کسوٹی پر بھی اردو ادب کھرا نہیں اترتا جب کہ ادب کا منطقی ہونا ضروری نہیں۔ غرضیکہ کلیم الدین احمد کے یہاں وہ سختی ہے جو کلاسیکیت کے خلاف احتجاج کا باعث بنی تھی۔ وہ بھی تاریخی شعور کو ضروری قرار دیتے ہیں اور شاعر و نقاد کے لیے اپنی زبان کے تمام ادب اور دوسری زبانوں کے اہم فن پاروں سے واقفیت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ ایلیٹؔ تاریخ کے شعور کے لیے ادراک کو ضروری قرار دیتا ہے تو کلیم الدین احمد بھی ادیب یا شاعر کو صاحب دماغ شخص قرار دیتے ہیں اور ان کے مطابق انسان کی ساری قابلیت شاعری میں مکمل طور پر عکس پذیر ہوتی ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

> ''شاعری انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب و تمدن کے سر کا تاج ہے۔''[۲۴]

ظاہر ہے یہاں کلیم الدین احمد کا مطلب اسی کاملیت سے ہے جس کا ایلیٹ خواہاں تھا۔ اسی طرح ایلیٹ جس جامعیت اور شخصیت و جذباتیت سے فرار کا ذکر کرتا ہے اسے کلیم الدین احمد ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

> ''فن وقت کے بہاؤ کو ایک لمحے کے لیے روک کر اس لمحے کو ابدیت بخشتا ہے۔''[۲۵]

وقت کے ساتھ بدلتا شعور جذبات اور تجربات میں بھی تغیر پیدا کرتا رہتا ہے۔ انھیں بدلتے ہوئے تجربات میں سے کسی نفیس تجربے اور احساس کا انتخاب کر کے فنکار اپنے ذریعہ اظہار کا بہترین استعمال کر کے اس تجربے کو لافانی بنا دیتا ہے۔ تجربہ لافانی تبھی ہو سکتا ہے جب اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے وہ جامع، عمومی اور بنیادی بن جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد آفاقی ادب کے خواہاں ہیں۔ وہ آفاقیت کے اس حد تک قائل ہیں کہ تمام دنیا کے ادب کے لیے ایک سے معیار قائم کرنا چاہتے ہیں:

> ''وہی تنقید مفید ہے جو دنیا کو روحانی اور دماغی مقاصد کے لیے ایک Confederation سمجھتی ہے اور خصوصی و مقامی اور عارضی رشتوں سے آزادی اختیار کر لیتی ہے۔ دنیائے ادب، دنیائے خیالات ایک ہے۔ اس کو مختلف حصوں میں تقسیم کرنا، مختلف قسم کی رکاوٹیں پیدا کرنا، خودکشی کرنا ہے۔ اس مصنوعی تقسیم کا نتیجہ ہے کہ ہمارے فیصلے جزوی ہوتے ہیں۔ ہمارے خیالات کی دنیا تنگ ہو جاتی ہے اور ہم ایک قسم کی جارحانہ دماغی اور روحانی نخوت کا شکار ہو جاتے ہیں جو غول بیاباں کی طرح ہماری تباہی کا سبب ہوتی ہے۔''[۲۶]

کلیم الدین احمد آفاقیت پر زور دیتے ہیں تو ایلیٹ سے چند قدم آگے بڑھ جاتے ہیں کیوں کہ ایلیٹؔ مقامی رنگ کے تحفظ پر زور دیتا ہے۔ وہ شاعری و ادب کے ذریعہ قوم کی زبان کو ترقی دینا چاہتا ہے۔ وہ اس بات کا بھی اعتراف کرتا ہے کہ شاعری کا مقصد ایک قوم سے دوسری قوم کو الگ کرنا نہیں ہے کیوں کہ کلچر کے زندہ جاوید

ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے ساتھ اس کے ابلاغ میں مضمر ہے۔کلیم الدین احمد ایسے گہرے اور پائدار تجربات کوادب کا موضوع بنانا چاہتے ہیں جن میں ابدیت ہو۔جو زماں ومکاں کی حدوں سے پرے ہوں۔کسی ایک دور میں مختلف ملکوں میں ہی نہیں بلکہ مختلف ادوار میں بھی ان کی افادیت قائم رہے۔ایلیٹ بھی اس بات کا قائل ہے کہ سچی شاعری کسی مقبول رویہ کی پرستار نہیں ہوتی۔اس رویے کی مقبولیت کے بدلنے کے بعد بھی حقیقی شاعری زندہ رہتی ہے یعنی وہ وقتی تاثرات کی اپج نہیں ہوتی۔مقبول رویہ کواپنانے کے باعث تو خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جاتی ہے۔مگر حقیقی شاعری میں وہی تازگی اور توانائی اس کے بعد بھی باقی رہتی ہے۔

کلیم الدین احمد بھی ایلیٹ کی طرح ادراک کوضروری قرار دیتے ہیں۔وہ شاعر کو صاحب دماغ شخص قرار دیتے ہیں اور نقاد کے لیے مختلف علوم وفنون سے واقفیت کوضروری خیال کرتے ہیں۔وہ ادب کو محض جذبات کا کھیل نہیں بلکہ شعوری غور وفکر،تلاش وجستجو،غور وخوض کا نتیجہ گردانتے ہیں۔ایلیٹ بھی تنقید کے لیے باخبری کو ضروری سمجھتا ہے اور تخلیق کے لیے بے خبری اور باخبری دونوں سے فائدہ اٹھاتا ہے۔بقول ایلیٹ:

’’شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور وخوض کا بھی ہوتا ہے۔اصل میں
خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا چاہیے اور وہاں باخبر رہتا ہے
جہاں اسے بے خبر رہنا چاہئے۔یہ دونوں غلطیاں اسے بالکل ذاتی بنا دیتی ہیں۔‘‘۲۷

یعنی شاعر کے لیے روایت وتاریخ اور ماضی کے ادب سے واقفیت ضروری ہے پر فن کے اچھوتے پن اور تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے مروجہ اقدار سے بے اعتنائی برتنا بہتر ہے۔اگر اس باخبری اور بے خبری کا امتزاج نہ ہو تو شاعری میں ایک قسم کا نقص پیدا ہو جاتا ہے۔بقول ایلیٹ:

’’شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی
جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔‘‘۲۸

ظاہر ہے شاعری ایلیٹ کے لیے ذریعہ تفریح یا کھیل محض نہیں۔وہ اس کے لیے چند نکتوں کو ذہن میں رکھنے پر برابر زور دیتا ہے اور اسی لیے کہتا ہے کہ تنقیدی شعور رکھنے والے بہتر تخلیق کرتے ہیں۔تنقید کی بنیاد واضح اصولوں پر ہوتی ہے اور جن اشخاص میں تنقیدی شعور ہوتا ہے وہ فن میں ان بنیادوں کی جانب سے غافل نہیں رہتے ہیں۔اسی بات کو کلیم الدین احمد اس طرح واضح کرتے ہیں:

’’کسی مصنف کی تصنیف میں جو محنت صرف ہوتی ہے اس کا بڑا حصہ تنقیدی محنت ہے۔
چھان بین،ترتیب وتعمیر،کچھ بدلنا اور خارج کرنا،خامیوں کو دور کرنا اور پھر جانچنا۔یہ
محنت،یہ کاوش صرف تخلیقی نہیں۔تنقیدی بھی ہے۔میں سمجھتا ہوں کہ جس قسم کی تنقید

ایک ماہر یا لکھنے والا اپنے کام میں صرف کرتا ہے وہ سب سے زیادہ زندہ یا بلند ترین قسم
کی تنقید ہے......بعض فنکار دوسرے فنکاروں سے بہتر ہوتے ہیں تو صرف اسی لیے
کہ ان کی قوت تنقید زیادہ اچھی ہے۔‘‘۲۹

اس اقتباس میں کلیم الدین احمد نے ایلیٹ کے قول کی تائید بھی کی ہے کہ مصنف کا تنقیدی شعور تخلیق کو بلندی عطا کرتا ہے اور یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ جو جانچ پرکھ فنکار اپنی تخلیق کی کرتا ہے وہ بہترین قسم کی تنقید ہے کیوں کہ فنکار اپنے فن پارے کے منظر عام پر آنے سے پہلے مختلف پہلوؤں سے اس پر غور وخوض کر کے اس کی خامیوں کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے اور یہ عمل تب تک جاری رہتا ہے جب تک وہ مطمئن نہیں ہو جاتا۔خامیوں کی طرف انگشت نمائی کر دینے سے نسبتاً مشکل ہے خامیوں کو دور کرنا۔اور اسی لیے موخر الذکر زیادہ قیمتی قسم کی تنقید ہے۔

ایلیٹ کی تنقید کا دوسرا اہم نکتہ ہے روایت کا تتبع جو اس کے کلاسیکی مزاج سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ روایت اس کی نظر میں وراثت میں ملنے والی شے نہیں بلکہ یہ محنت اور ریاضت سے حاصل ہوتی ہے۔روایت کے اثرات سے مستفید ہونے کے لیے بھی وہ تاریخی شعور پر زور دیتا ہے۔بقول ایلیٹ:

’’شعوری حال ایک حد تک ماضی کی آگہی کا نام ہے۔‘‘۳۰

ایلیٹ آنکھ موند کر روایت پر چلنے کا قائل نہیں اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ ہر زبان کا ادب اپنی ایک ادبی روایت رکھتا ہے۔کوئی شاعر کوئی فنکار تنہا اپنی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔شاعر یا فنکار کی اہمیت اسے پچھلے شعرا اور فنکاروں کے درمیان رکھ کر ہی معلوم کی جاسکتی ہے۔وہ اس اصول کو تاریخی تنقید کا نہیں بلکہ جمالیات کا ہی اصول مانتا ہے۔کلیم الدین احمد بھی یہی کہتے ہیں کہ جب تک ادبی تاریخ،ادبی وراثت کو نگاہ میں نہیں رکھا جاتا اس بات کا تعین مشکل ہے کہ شاعر یا ادیب نے ادب میں کیا،اضافہ کیا ہے اور کس طرح سے۔بقول کلیم الدین احمد:

’’کوئی شاعر کوئی فنکار اپنا علیحدہ وجود نہیں رکھتا۔اس کی صحیح قدر و قیمت ہمیں اس وقت
معلوم ہوتی ہے جب ہم اسے دوسرے شعراء اور فنکاروں کی صف میں لا کھڑا کرتے
ہیں۔‘‘۳۱

اسی طرح صحت مند ادب کے لیے وہ انسانی کلچر سے دلچسپی کو ضروری بتاتے ہیں۔انھیں اوریجنلٹی کی ضرورت کا بھی احساس ہے:

’’ادب میں جہاں ایک طرف روایت کی اہمیت ہے تو دوسری جانب نئے نئے تجربوں
کی بھی اہمیت ہے۔نئے تجربے پرانے تجربوں کی تنسیخ نہیں کرتے اور نئے ہونے کی
وجہ سے انھیں پرانے تجربوں پر فوقیت بھی نہیں اور ان کے نمایاں ہونے سے پرانے
تجربے یا پرانا ادب مردہ نہیں ہو جاتا۔‘‘۳۲

ایلیٹ کے یہاں تیسرا اور سب سے اہم عنصر ہے ادب کو بحیثیت ادب پرکھنے پر زور۔ کوئی شے ادب ہے یا اس کی فرضی صورت محض، اس کا تعین اسے ادبی معیاروں پر پرکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد اس کی عظمت کو جانچنے کے لیے غیر ادبی معیار بھی فائدہ مند ہو سکتے ہیں۔ ایلیٹ کا مشہور قول ہے:

''ادب کی عظمت کو دوسرے اصولوں سے بھی سمجھا جا سکتا ہے مگر ادب کا عدم یا وجود صرف ادبی معیاروں سے ہی طے کیا جا سکتا ہے۔'' اس قول سے کلیم الدین احمد ہمیشہ متاثر رہے اور ان کی نظریاتی تنقید میں متعدد دفعہ اس کا اظہار ہوا مثلاً:

> ''غلط خیالی سے بچنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم یہ کبھی نہ بھولیں کہ شاعری شاعری ہے، کوئی اور چیز نہیں۔''۳۳

اسی ادبیت کی تلاش میں ایلیٹ فن پارے پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ وہ شاعر کی شخصیت کے بجائے فارم اور تکنیک پر زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گہرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فنکارانہ عمل کی۔۳۴ ظاہر ہے یہاں اس کے نظریے میں شدت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ شاعری کا تعلق دوسرے علوم سے قطع نہیں کرنا چاہتا مگر شاعری کو ان علوم کے تابع بھی نہیں کرتا۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعری میں اخلاقی اور سماجی اثر ممکن ہے لیکن شاعری اپنی جگہ اس نوع کے سب اثرات سے بالاتر ہے۔ وہ ایک اصطلاح گڑھتا ہے ''مابعد الطبیعاتی ادراک'' اور اسے ہی اصل شاعری قرار دیتا ہے۔ اس اصطلاح میں ادراک، شعور، غور و خوض، تلاش، جستجو کا تصرف جذبات و خیالات و تجربات کی انسانی دنیا سے پرے نکل جاتا ہے۔ شاید اسی کو واضح کر کے کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''آئینۂ شاعری میں سمجھ میں نہ آنے والی شانتی کی جھلک ہے۔'' ایلیٹ فن پارے پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور کہتا ہے کہ نظم کے معنی مختلف قارئین طے کرتے ہیں۔ وہ تاریخی شعور پر نگاہ رکھتا ہے پر شخصیت کو گم نہیں ہونے دیتا۔ اسی لیے وہ مارکس کے فلسفے کو بھی من و عن نہیں مانتا۔ وہ چاہتا ہے کہ انسان سماج کا رکن ہوتے ہوئے بھی اپنی شخصیت کو محفوظ رکھے ادبیت کی اسی تلاش کے لیے ایلیٹ چند اصول وضع کرتا ہے۔ مثلاً:

☆ فن کے لیے اقدار سے بے اعتنائی بہتر ہے۔

☆ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔

☆ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبے کا اظہار ہوتا ہے اور یہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے۔۳۵

☆ شاعر ادراک و احساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار

سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے، اسے مالا مال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔۳۶

☆ شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے۔ یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لیے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے اور ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔۳۷

☆ شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے اور جمع رکھنے کے لیے ایک ظرف کی مانند ہے جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرات جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لیے متحد ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع ہو کر ایک نیا مرکب نہ بن جائیں۔۳۸

☆ شاعر کی قوت حاسہ مختلف و متضاد چیزوں میں ربط پیدا کرتی ہے اور مناسبت ڈھونڈ نکالتی ہے۔ بقول ایلیٹ:

> "When a poets mind is perfectly equipped for its work;it is constantly amalgamating disparate experiences. The ordinary man's experience are chaotic,fragmentary and irregular............ in the mind of poet these experiences are always forming new wholes."

☆ ہم شعر کہنا بند نہیں کرتے کیوں کہ ہمارا شعور برابر بدلتا رہتا ہے۔

☆ تنقید کی بنیاد بھی وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔

☆ ادبی تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے۔

☆ تنقید کے لیے مقصدی ہونا لازمی ہے۔

☆ تنقید میں تجزیہ نئے پن اور تازگی کی دلیل ہے۔

کلیم الدین احمد کی نظریاتی تنقید پر نگاہ ڈالیں تو ان میں سے اکثر نکات ان کے یہاں نظر آتے ہیں۔ وہ شاعری کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> ''شاعری اچھے اور بیش قیمتی تجربوں کا حسین و مکمل و موزوں بیان ہے۔''۳۹

اس ایک جملے میں تجربے کی بلندی، پیش کش میں حسن، بیان میں تکمیل، مکمل تبلیغ اور شاعری کی موزونیت، نغمگی

اور تناسب کا ذکر کلیم الدین احمد نے کر دیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ہم شاعری کی تعریف کر بھی پائے تو یہ سعیٔ لاحاصل ہوگی۔ اس بات کی کلیم الدین احمد بھی تائید کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ سوال شاعری کی تعریف کا نہیں سوال یہ ہے کہ شاعری کا زندگی سے کیا تعلق ہے؟ زندگی اور سماج کے لیے شاعری کی کیا اہمیت ہے؟ وہ خیال اور جذبہ دونوں کو تجربے کے زمرے میں لے آتے ہیں۔ کبھی یہ تجربات اچھوتے اور نفیس ہوتے ہیں اور کبھی ان کے بیان میں نیا پن ہوتا ہے۔ شاعر کی قوت حاسہ اور قوت متخیلہ پر بھی کلیم الدین احمد زور دیتے ہیں کیوں کہ انھیں کی وجہ سے شاعر ماحول سے اثرات قبول کرتا رہتا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

''گر چہ یہ اثرات جلدی مٹ جاتے ہیں پھر بھی قوت حاسہ انھیں دیر تک محفوظ رکھتی ہے اور انھیں مربوط و مسلسل کر کے نئی شکل میں پیش کر سکتی ہے۔''۴۰؎

فن تنقید کے متعلق بھی ان کے خیالات ایلیٹ سے متاثر ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''تنقید مشکل ترین فن ہے۔ ہر فن کی طرح اس کے بھی اصول وضوابط اور اغراض و مقاصد ہیں۔''۴۱؎

کسی فن پارے پر تنقید کرتے وقت وہ اس کے فنی پہلوؤں پر ہمیشہ نظر رکھتے ہیں مثلاً الفاظ، اسلوب، وزن، آہنگ، لہجہ وغیرہ اور اپنی نظریاتی تنقید میں بھی ان عناصر سے سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ تخلیق و تنقید کے ناگزیر تعلق کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ تنقید تخلیق سے ہی اصول نقد اخذ کرتی ہے۔ اسی طرح تنقید میں ان کا طریقہ کار تجزیاتی ہی رہتا ہے اور اس ضمن میں وہ رچرڈز کے بجائے ایلیٹ سے زیادہ متاثر ہیں۔

کلیم الدین احمد ایلیٹ کی جس بات کے لیے تعریف کرتے ہیں وہ یہ کہ ایلیٹ ایک دو جملوں میں ایسی بات کہہ جاتا ہے جو دوسروں کی کتابوں سے زیادہ وزنی ہوتی ہیں اور جن کی تشریح کے لیے ایک کتاب درکار ہے۔''۴۲؎ کلیم الدین احمد ایلیٹ کی اس خوبی سے بہت متاثر نظر آتے ہیں اور ان کی تنقید میں جملہ سازی کی کوشش صاف نظر آتی ہے مثلاً:

☆ فن وقت کے بہاؤ کو ایک لمحے کے لیے روک کر اس لمحے کو ابدیت بخشتا ہے۔

☆ ادبی تنقید صرف ادب کی ہی نہیں بلکہ زندگی کی جانچ ہے۔

☆ وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں ایک باہمی کھیل ہوتا ہے۔

☆ الفاظ جامد نہیں سیال ہوتے ہیں۔

☆ شعر خاص خاص لفظوں کا مجموعہ ہوتا ہے مگر یہ یاد رہے کہ لفظوں کا ہر مجموعہ شعر نہیں ہوتا۔

☆ جہاں تغیر و تبدل ممکن ہے وہاں لازمی طور پر تکمیل کی کمی ہوگی وغیرہ۔

آئی۔ اے۔ رچرڈز اور کلیم الدین احمد:

رچرڈز نفسیات کے راستے سے ادب میں داخل ہوتا ہے اور فن پارے پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہوئے تجزیے پر زور دیتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے لندن میں رچرڈز کے لیکچرز سنے اور اس کے انداز بیان اور طریقہ کار سے متاثر ہوئے۔ ان کی دو کتابوں 'ادبی تنقید کے اصول' اور 'عملی تنقید' رچرڈز کی کتابوں کے عنوان Principles of literary criticism اور Practical criticism کا اردو ترجمہ ہی ہیں۔ جہاں لیوس نے صرف عملی تنقید پیش کی رچرڈز نے نظریاتی اور عملی تنقید دونوں کے نمونے چھوڑے۔ کلیم الدین احمد رچرڈز کی تجزیاتی تنقید کی تعریف کرتے ہیں مگر اس کے یہاں علم نفسیات کی بے اعتدالی پر تنقید بھی کرتے ہیں۔ رچرڈز نے سائنسی طریقہ کار اپنانے کی بات کی ہے پر وہ جانتا تھا کہ شاعری یا ادب اور سائنس دو متفرق شے ہیں۔ سائنسی طریقہ کار اس لیے بہتر ہے کہ اس میں بات کو دلائل کے ساتھ ثبوتوں کی روشنی میں واضح کیا جاتا ہے۔ شاعری زبان کے لحاظ سے سائنس سے بہت فرق ہے۔ سائنس میں جہاں حقیقی بیانات ہوتے ہیں وہیں شاعری میں Pseudo-statement یا کاذب بیان۔ شاعری کا کام سچے بیانات دینا نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد بھی کہتے ہیں کہ انسانی خیالات و جذبات شاعر کے لیے خام مواد ہوتے ہیں۔ انھیں وہ من وعن نہیں بیان کرتا بلکہ نت نئی صورتوں میں جلوہ گر کرتا ہے۔ اس سے نظموں میں بوقلمونی پیدا ہوتی ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

''نظم میں اگر خیالات کے خام مواد میں کوئی کیمیاوی تغیر نہ ہو تو نظم کامیاب نہیں ہوسکتی۔''۴۳؎

یہاں ایک لفظ 'کیمیاوی تغیر' آیا ہے۔ جس طرح علم کیمیا میں دو مختلف اشیا کے ملنے سے تیسری شے وجود میں آتی ہے جو پہلی دونوں چیزوں سے روپ، رنگ اور خصائص میں الگ ہوتی ہے اور اپنی انفرادی صورت و خصوصیات رکھتی ہے۔ اسی طرح خیالات و زبان جب ملتے ہیں تو جو فن پارہ وجود میں آتا ہے اس میں دونوں چیزیں گھل مل گئی ہوتی ہیں اور ایک نئی حسین شے وجود میں آتی ہے۔ اسی مقام پر رچرڈز شاعری میں عقیدے یا اعتقادیات کو داخل کرنے سے منع کرتا ہے۔ اس کے مطابق شاعری اس وقت مجروح ہوتی ہے جب ہم اس میں اعتقادات کو داخل کرتے ہیں کیوں کہ اکثر انسانی اعتقادات غلط ہوتے ہیں۔

رچرڈز کے مطابق زبان کے استعمال کو سائنٹفک اور جذباتی دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے اور

شاعری کا تعلق موخر الذکر سے ہے۔زبان کے جذباتی استعمال کے چار حصے ہیں: معنی یا مفہوم، تاثر جو ان اشیا سے وابستہ ہو جن کا بیان کیا جا رہا ہے، مصنف کا لہجہ اور مصنف کا شعوری یا غیر شعوری مقصد یا مدعا۔رچرڈز کے مطابق زبان کے سائنٹفک استعمال کے ذریعے حقیقی بیانات پیش کرنا انسان کے لیے زیادہ فائدہ مند ہے مگر جذبات کی تزئین وتکمیل کے لیے شاعرانہ بیان ضروری ہیں۔سائنس اور شاعری کے میدان کو متفرق قرار دیتے ہوئے بھی رچرڈز ادب میں سائنس کی شاخوں خصوصاً علم نفسیات سے مدد لینے کی بات کرتا ہے۔وہ اقدار کا نفسیاتی نظریہ پیش کرتا ہے۔یہ وہ اقدار ہیں جو ادب اور تنقید پر اثر انداز ہوتی ہیں۔نفسیات پر رچرڈز کا زور غلو کی حد تک جا پہنچتا ہے۔وہ کہتا ہے:

''اگر علم نفسیات میں اس سے کم ترقی کی جائے جتنی علم طبیعات میں کی جا چکی ہے تو
اس کے عملی نتائج غیر معمولی طور پر سامنے آئیں گے۔''۴۴

کلیم الدین احمد بھی نفسیات سے مدد لینا ادب کے لیے سود مند خیال کرتے ہیں اس تعاون میں توازن ضروری ہے۔فنی تخلیق ذہنی سرگرمیوں میں سے ایک ہے اور نفسیات جس کا میدان دماغ ہے فن اور فنی کارناموں کو سمجھنے میں مدد ہو سکتی ہے۔علم نفسیات کو برتنے میں وہ انتہا پسندی سے بچنے کی ہدایت دیتے ہیں۔بقول کلیم الدین احمد:

''ہمیں نفسیات سے مفید نکتے مل سکتے ہیں۔اس سے بصیرت میں گہرائی آتی ہے۔
بشرطیکہ نقاد کی دلچسپی ادبی رہے محض نفسیاتی نہ ہو جائے۔''۴۵

رچرڈز علم نفسیات سے مستفید ہوتے ہوئے بتاتا ہے کہ زندگی کی طرف معقول رویہ اختیار کرنے کی راہ میں پہلا قدم یہ ہے کہ فطرت انسانی کو زیادہ سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جائے۔زندگی اور اس کے ساتھ انسان کا شعور تغیر پذیر ہے۔زندگی کے کسی بھی شعبے میں وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ جو باتیں ہمارے آباؤ اجداد کے لیے بہتر تھیں وہ موجودہ نسل اور آنے والی نسل کے لیے بھی بہتر ہوں گی۔مگر انسانی فطرت تبدیلیوں کی مزاحمت کرتی ہے۔ہمارے دور کی تبدیلیوں کے باعث شاعری سے بھی نئے قسم کے تقاضے کیے جانے چاہیے کیوں کہ نظم تجربے کا ریکارڈ ہوتی ہے۔کلیم الدین احمد بھی اس بات کی تائید کرتے ہیں کہ فن عین فطرت ہے اور اس سے جبلی آرزوؤں اور فطری ضرورتوں کی تسکین ہوتی ہے۔بقول کلیم الدین احمد:

''مذہب کی طرح شاعری کا سرچشمہ بھی وہ جبلی ضرورتیں ہیں جو ہماری انسانیت کی
ذمہ دار ہیں۔''۴۶

یہاں کلیم الدین احمد نے ایک اضافہ یہ کیا ہے کہ صرف وہ جبلی ضرورتیں جو انسان کو حیوان سے فرق کرتی ہیں شاعری کی بنیاد ہیں۔مثلاً محبت، عقیدت، روحانی سکون اور کاملیت کی آرزو۔

شاعری یا ادب کی تفہیم اور اس سے لطف اندوز ہونے کا طریقۂ کار کیا ہے اس سے بھی رچرڈز بحث کرتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ جب ہم کسی نظم کو پڑھتے ہیں تو سب سے پہلے سامنے آتی ہے ذہن کے پردوں پر لفظ کی جھنکار اور پھر اس کے بعد لفظ کا احساس۔اس سے لفظ کو ایک جسم ملتا ہے۔اس کے بعد ذہن کی آنکھوں پر الفاظ کے ذریعے پیش کردہ اشیا کی تصویر ابھرتی ہے۔ان اشیا سے متعلق دوسری تصویروں کی طرف بھی ذہن رجوع ہوتا ہے۔اس مقام پر ذہنوں کا انفرادی فرق نمایاں ہوتا ہے۔اس کے بعد تجربے کی شورش یا تحریک ذہن اور جذبات کے دھاروں کی شکل میں آگے بڑھتی ہے۔ذہنی دھارا سمجھنے میں سہل ہے مگر شاعری میں اس کی اہمیت کم ہے۔وہ جذباتی دھارے کو ابھارنے اور اسے صحیح روش پر ڈالنے کا ذریعہ محض ہے۔ذہنی دھارا خیالات سے بنتا ہے اور یہ خیالات ہماری دلچسپیوں کے غلام ہوتے ہیں۔جذبات کا دھارا فعال ہوتا ہے اور تجربے کی شورش بہت حد تک اسی پر منحصر ہوتی ہے۔نظم ذہن میں موجود دلچسپیوں کے توازن کو برہم کر دیتی ہے یا پہلے سے موجود خلل کو دور کر دیتی ہے۔شاعرانہ تجربہ ان خلل پذیر دلچسپیوں کا اپنی جگہ سے ہل کر واپس توازن حاصل کرنے کا عمل ہے۔غرضکہ رچرڈز کے لیے انسان دلچسپیوں کا نظام ہے۔ذہانت اس کی مدد ضرور کرتی ہے پر یہ انسان کی روح رواں نہیں۔کلیم الدین احمد اس حد تک نفسیاتی طریقہ کار کو نہیں برتتے پھر بھی انھوں نے شاعرانہ عمل کی جو وضاحت کی ہے اس میں رچرڈز سے استفادہ نظر آتا ہے۔کلیم الدین احمد کے مطابق بغیر شعر کے پیکر میں ڈھلے یعنی الفاظ کا جامع پہنے بغیر تجربہ مکمل نہیں ہوتا۔یہ تجربہ خیال بھی ہو سکتا ہے اور جذبہ بھی۔یہاں کلیم الدین احمد خیال سے قطع تعلق نہیں کرتے۔وہ بھی الفاظ کے احساس کو مانتے ہیں:

''ہر لفظ کا ایک پیکر ہوتا ہے۔اسے بولتے ہیں تو لفظ کی ساخت کو ہم منہ میں محسوس
کرتے ہیں۔سنتے ہیں تو ایک خاص صوتی پیکر کا احساس ہوتا ہے۔سوچتے ہیں تو
آنکھوں کو اس کا صوری پیکر نظر آتا ہے۔یہ پیکر کئی پیکروں سے مل کر بنتا ہے اور اس کی
مختلف کیفیتوں کو ہم اپنے حواس خمسہ کی مدد سے محسوس کر سکتے ہیں۔''۴۷

رچرڈز نے جسے الفاظ کا احساس کہا ہے، اس اقتباس میں کلیم الدین احمد نے اسی کی اپنے طور پر وضاحت کی ہے۔رچرڈز شاعری میں الفاظ کی اہمیت کے متعلق کہتا ہے:

''قریب۔قریب ساری شاعری میں لفظوں کی آواز اور احساس جس کو ہیئت کا نام
دیا جاتا ہے تاکہ اسے مواد سے ممیز کیا جا سکے پہلے اثر کرتا ہے اور الفاظ کے معنی اس
بات سے لطیف طریقے پر متاثر ہوتے ہیں.........ہم انھیں اپنی مرضی کے مطابق معنی
دے سکتے ہیں۔وہ معنی جو ہم انھیں دیتے ہیں یقیناً ایسے ہوتے ہیں جو ان محرکات کے

لیے نہایت موزوں ہوتے ہیں جو نظم کی ہیت کے ذریعے حرکت میں آتے ہیں۔'' ۴۸؎

یہاں رچرڈز ہیت کو مواد پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ الفاظ کی وسعت کا بیان کرتا ہے۔ اسی خیال کو کلیم الدین احمد یوں پیش کرتے ہیں:

''ہر لفظ میں احساس کی ایک مخصوص لہر پوشیدہ ہوتی ہے۔'' ۴۹؎

کلیم الدین احمد کے مطابق شعری الفاظ میں معنی کی کئی سطحیں ہوتی ہیں اور ہر لفظ میں گنجینۂ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ لفظ کے معنی موقع و محل کے اعتبار سے بدل جاتے ہیں۔ اگر لفظ کی وسعتوں سے کام لیا جائے تو معنی میں گہرائی اور پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔

رچرڈز دلچسپیوں کے نظام میں جس توازن کی بات کرتا ہے اسے کلیم الدین احمد اپنی نظریاتی تنقید میں روحانی سکون سے منسلک کر دیتے ہیں۔ انھیں شاعری کی روحانی قدر و منزلت کا احساس ہے۔ زندگی کے اعلیٰ مفہوم سے واقفیت اور زندگی کی زرینی اور تکمیل کی خواہش ہی انسان کو جانور سے الگ کرتی ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

''آئینہ شاعری میں پوری پوری ہم آہنگی، کامل اتفاق اور سمجھ مین نہ آنے والی شانتی کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور یہی ہم آہنگی، اتفاق اور شانتی زندگی کی جستجو کا حاصل ہے۔'' ۵۰؎

رچرڈز اور کلیم الدین احمد کے نظریات میں یہاں بہت فرق نہیں ہے۔ تکمیل یا روحانی شانتی کی آرزو بھی انسان کی جبلی ضرورت اور دلچسپی ہی ہے۔ کلیم الدین احمد بھی اسی تنظیم و تناسب کے متلاشی ہیں جو رچرڈز چاہتا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد:

''شاعر تیز اور گہرے جذبات کو نئی مناسبت اور تنظیم کے ساتھ پیش کرتا ہے۔'' ۵۱؎

رچرڈز جب کہتا ہے کہ جو شاعر لکھتا ہے اس کا مقصد تجربے کو قاری کے ذہن میں منتقل کر دینا ہے۔ الفاظ پہلی حیثیت میں تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں اور دوسری دفعہ ویسے ہی تجربے کا سبب بن جاتے ہیں۔ مگر دونوں حیثیتوں میں وہ تجربے کا حصہ ہوتے ہیں تو کلیم الدین احمد بھی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں۔ شاعر بیان میں جس کو کنی سے کام لیتا ہے اس کا:

''ایک مقصد تو یہ ہے کہ وہ تجربہ اپنے پورے حسن اور زرینی کے ساتھ بے کم و کاست، واضح اور متعین لفظوں کا روپ بھر لے اور دوسرا یہ کہ وہ تجربے کو ہو بہو قارئین تک پہنچا دے۔'' ۵۲؎

وہ مزید کہتے ہیں کہ ہر لفظ بجائے خود ایک مختصر خیال ہوتا ہے اور مختصر تاثرات بھی اور یہ خیال و تاثرات آئینہ شعر میں نظر آتے ہیں۔

رچرڈز الفاظ پر گرفت کو شاعری کی حیرت انگیز قدرت قرار دیتا ہے لیکن وہ الفاظ کے انتخاب میں شاعر کے شعوری دخل کو نہیں مانتا۔ اور اس کے مطابق ناگزیر ہونے کا احساس ہی ان الفاظ کے انتخاب کی واحد شعوری بنیاد ہے۔ وہ وزن کو بھی رکنوں کے ساتھ کرتب بازی نہیں مانتا بلکہ انھیں بھی شاعری کے شخصی محرکات سے متعلق ٹھہراتا ہے۔ اس کے مطابق بحر، وزن صنف و بندش کا انتخاب عقلی معاملہ نہیں بلکہ ایک جبلی محرک اس کی بنا میں ہوتا ہے۔ اسی لیے رچرڈز شاعری کو استادی، کتب بینی، دست کاری یا کرتب بازی سے الگ قرار دیتا ہے۔ کلیم الدین احمد ان ساری باتوں کی تائید کرتے ہیں مگر وہ ان سب میں شاعر کے شعور کا دخل مانتے ہیں، پھر اس شعور کی انفرادیت کے ذریعے شاعر کی شخصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کے مطابق شاعر کا لہجہ اس کی شخصیت پر منحصر ہوتا ہے۔ تجربوں کی ذاتی سطح میں بدلاؤ بھی لہجے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ شاعری کو وہ بھی ہاتھ کا کرشمہ نہیں بتاتے بلکہ اس کے لیے ایک قسم کے Dedication کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ پائدار ادب کے لیے وہ گہرے اور بنیادی تجربات پر زور دیتے ہیں۔ مگر وہ شاعر کے شعور، غور و فکر کو کہیں نظر انداز نہیں کرتے مثلاً شاعری میں وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب کو وہ باہمی کھیل قرار دیتے ہیں۔ یہ پورا عمل شعوری ہے۔ رچرڈز کی طرح اسلوب کو بھی وہ شاعر کی شخصیت کا ہی عکس مانتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب کے تجزیے کے ذریعے ہی نقاد شاعر کے دماغ تک رسائی حاصل کر سکتا ہے اور اس کی دماغی کیفیات کا جائزہ لے سکتا ہے۔ رچرڈز الفاظ کے ناگزیر ہونے کی بات کرتا ہے تو کلیم الدین احمد بھی کہتے ہیں:

''جہاں تغیر و تبدل ممکن ہے وہاں لازمی طور پر تکمیل کی کمی ہوگی۔'' ۵۳؎

غرضکہ کلیم الدین احمد رچرڈز سے استفادہ کرتے ہوئے بھی اپنی تنقید کو نفسیاتی بے اعتدالی سے بچاتے ہیں۔ اسی طرح جب رچرڈز تجزیہ کرتے وقت فن پارے کو تاریخ سے الگ کر کے اس کے متن پر توجہ کرتا ہے تو کلیم الدین احمد فن پارے کی تاریخ اور ادبی روایت سے قطع تعلق کرنے کو صحیح نہیں قرار دیتے البتہ جہاں انھیں رچرڈز کے نظریات صحیح معلوم ہوتے ہیں وہ کھل کر اس کا اعتراف کرتے ہیں مثلاً رچرڈز کے ہمنوا ہو کر وہ کہتے ہیں:

''شاعر اپنے عہد میں ادراک کے بلند ترین مقام پر فائز ہوتا ہے۔'' ۵۴؎

یا ''فن انسان کی کسی فطری اور جبلی ضرورت کی تسکین کرتا ہے اور بزرگ آرٹ محرک اور زندگی بخش ہوتا ہے۔'' ۵۵؎

مختصر یہ کہ کلیم الدین احمد نے توازن واعتدال برقرار رکھتے ہوئے رچرڈز کے سائنسی طریقہ کار، نفسیاتی انداز اور تجزیاتی تنقید سے استفادہ کیا ہے۔

لیوس، ایلیٹ اور رچرڈز کے علاوہ کلیم الدین احمد نے عام طور سے مغرب کے ان ناقدین سے استفادہ کیا ہے جن کے خیالات وتصورات انھیں غور وفکر کے بعد صحیح معلوم ہوئے۔ کبھی یہ استفادہ مکمل اور تفصیلی ہوتا ہے تو کبھی کسی مخصوص پہلو پر۔ مثلاً **ازراپاونڈ** سے استفادہ کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ یہ نقاد کا فرض ہے کہ وہ سماجی اور شخصی خیالات ونظام کی دنیا کو تباہ ہونے سے بچائے۔ ازراپاونڈ کے قول کا ترجمہ کلیم الدین احمد یوں کرتے ہیں:

''ادب کا تعلق ہر خیال اور رائے کی صفائی، زور اور صحت سے ہے۔ اس کا تعلق اوزار کی صحت وصفائی سے ہے، خیال کی مواد کی صحت سے ہے، سائنس کی محدود اور کمیاب ایجادوں یا ریاضی سے قطع نظر لفظوں کے بغیر آدمی نہ سوچ سکتا ہے اور نہ اپنے خیالات دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔ ان لفظوں کی صحت اور وقار ادیبوں پر منحصر ہے۔ جب ان کا کام مریضانہ ہو جاتا ہے۔ جب ذریعہ اظہار، الفاظ وخیالات کی موزونیت کے جوہر میں کیڑے پڑ جاتے ہیں یعنی الفاظ میں گدلاپن، ناوابستگی بے اعتدالی اور اس قسم کی خرابیاں آجاتی ہیں تو سماجی اور شخصی خیالات ونظام کی دنیا تباہ وبرباد ہو جاتی ہے۔''۵۶

اور بقول کلیم الدین احمد اس تباہی سے نقاد ہی بچا سکتا ہے۔

وہ آرنلڈ کے اس قول سے تاعمر متاثر رہے کہ ''Let us keep our standards high''

آرنلڈ کہتا ہے کہ نقاد کو ہمیشہ تازہ خیالات کا اضافہ کرتے رہنا چاہیے۔ اس قول کی تائید وتشریح کرتے ہوئے کلیم الدین احمد کہتے ہیں:

''وہی فیصلہ درخور اعتنا ہے جو صاف اور غیر جانبدار اور معلومات دماغ کرتا ہے۔ نقاد کو ہمیشہ علم، نئے اور تازہ علم کی پیاس چاہئے کیوں کہ دنیا کے بہترین خیالات وتصورات اور معلومات سے واقفیت ہی اسے آزادی خیال عطا کر سکتی ہے۔''۵۷

اسی خیال کو بنیاد بنا کر وہ کہتے ہیں کہ دنیائے ادب اور دنیائے خیالات ایک ہے۔ اگر نقاد ہر زبان وادب، علوم وفنون سے استفادہ کرتا رہے گا تو ادب کے فیصلے مکمل ہوں گے، جزئی نہیں۔

کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی ہے اسے کلیم الدین احمد بہترین قرار دیتے ہیں۔ کولرج کی تعریف کا ترجمہ وہ یوں کرتے ہیں:

''یہ اجزاء کو ترتیب دینے والی سحر آفریں طاقت ہے۔ اس کا کرشمہ ہے کہ متضاد اور غیر

متوازن چیزوں میں توازن اور میل کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ اسی کے فیض سے پرانی اور جانی ہوئی چیزوں میں نیاپن اور شگفتگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور جذبات میں معمول سے زیادہ خروش کے ساتھ زیادہ امن اور سکون بھی نظر آتا ہے۔ تیز اور زندہ فہم اور پرخروش جذبات اور امنگوں پر مستحکم اختیار بھی اس کی ودیعت ہے۔ یہی مترنم سرور کا احساس ہے۔ یہی کثرت کو وحدت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ یہی متعدد خیالات کو ایک زبردست خیال یا جذبے کے زیر اثر کرتی ہے اور اس میں تغیر پیدا کرتی ہے۔''۵۸

بقول سید تنویر حسین:

''یہاں کلیم الدین احمد نے کولرج کی اصطلاح Esemplastic power کا بڑا خوبصورت ترجمہ 'سحر آفریں طاقت' کیا ہے۔ انھوں نے کولرج کی تعریف تخیل کا نرا ترجمہ نہیں پیش کیا بلکہ منطقی ربط کے ساتھ اردو کے قالب میں کچھ اس طرح ڈھالا ہے کہ اپج معلوم ہوتی ہے۔ یہی ان کا کمال ہے۔''۵۹

اس ضمن میں کلیم الدین احمد شیکسپیر کے اس قول سے بھی تاثر قبول کرتے ہیں:

''شاعر کی آنکھ زمین سے آسمان کی طرف دیکھتی ہے اور پھر آسمان سے زمین کی طرف دیکھتی ہے اور جو کچھ وہ دیکھتی ہے اسے شاعر کا تخیل جاندار اور پائدار صورت عطا کرتا ہے۔''۶۰

بقول کلیم الدین احمد شاعر کا تخیل غیر معمولی ہوتا ہے۔ یہ شاہین کی طرح بلند پرواز بھی ہوتا ہے اور تیز نظر بھی۔ دور اور نزدیک کی تمام چیزوں پر اسی وجہ سے شاعر اپنی دسترس رکھتا ہے۔ اسی طرح شاعری کی اہمیت واضح کرنے میں کلیم الدین احمد نے آرنلڈ، رچرڈز، ایلیٹ اور **مڈلٹن مری** کے حوالوں سے مدد لی ہے۔ کلیم الدین احمد نے نہ صرف مغربی ناقدین سے اخذ واستفادہ کیا ہے بلکہ ان خیالات کو سلیقے سے اردو زبان کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ ظاہر ہے اس استفادے میں بعض خامیاں بھی رہ گئی ہیں مثلاً نظریاتی طور پر تو کلیم الدین احمد مذکورہ اصولوں کو قبول کرتے ہیں مگر عملی طور پر انھیں برتنے میں ناکام ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے اس طرز عمل کا جائزہ لیتے ہوئے عبدالمغنی کہتے ہیں:

''واقعہ یہ ہے کہ جناب کلیم الدین احمد کا تنقیدی نقطۂ نظر ایف آر لیوس کے انداز نظر سے مختلف ہے۔ اس لیے کہ لیوس نے متعدد انگریزی ادباء اور شعرا کی تحسین میں مثبت تنقیدیں بھی لکھی ہیں جب کہ جناب کلیم الدین احمد کی سبھی تنقیدیں منفی ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے بھی Science and poetry اور Principles of literary criticism لکھ کر ادب کے فکری پہلو پر روشنی ڈالی۔ یہاں تک کہ The meaning of meaning میں تو اس نے معنی کی تہوں پر ہی بحث کی جب کہ

جناب کلیم الدین احمد، صرف فن، اس کی ہیئت اور عبارت پر ہی سارا زور صرف کرتے ہیں۔ درحقیقت موصوف اٹھارویں صدی کے انگریزی نقاد ڈاکٹر جانسن کی طرح ضابطہ پسند تھے اور وکٹورین عہد کے انگریزی نقاد متھیو آرنلڈ کی مانند ایک اسکول ماسٹر کی طرح اردو کے ادباء و شعراء کو ذوق فن اور آفاقی شعور ادب کے سبق سکھانا چاہتے تھے۔ جبکہ انیسویں صدی میں رومانی عہد کے اہم ترین نقاد کولرج کی وسعت نظر اور عمیق فکر کا کوئی پرتو جناب کلیم الدین احمد کے ذہن پر نہ پڑا۔''[۶۱]

غور طلب ہے کہ ڈاکٹر جانسن انگریزی تنقید کے ابتدائی دور میں کلاسکی خوبیوں پر زور دینے کے لیے ضابطے تجویز کرتے تھے۔ ڈاکٹر عبدالمغنی کے مطابق کلیم الدین احمد کا عہد اردو تنقید کا ابتدائی دور نہ تھا اور شبلی و حالی کی معرکہ آرا تنقیدوں کے علاوہ عبدالحق اور رشید احمد صدیقی کی تنقید کے نمونے کلیم الدین احمد کے سامنے تھے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''الیٹ اور لیوس کی فہمائش کے باوجود کلیم الدین احمد Common Pursuit کی راہ اختیار کرنے پر آمادہ نہ ہوئے......... انھوں نے وحدۃ الاشریک رہنا پسند کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے انیسویں صدی کے بصیرت مند رومانی نقاد کولرج کو چھوڑ کر اسی صدی کے آخر میں وکٹورین نقاد متھیو آرنلڈ کا معلمانہ طرز تنقید اختیار کر لیا...... انھوں نے عالمی ادب اور آفاقی ذوق کی بات بھی اس طرح کی جس طرح آرنلڈ اپنے ہمعصر انگریزوں سے انھیں تنگ نظر اور بد ذوق قرار دے کر کیا کرتا تھا۔ لیکن آرنلڈ نے اعلیٰ اور سنجیدہ تنقید حیات کا جو تصور پیش کیا تھا کلیم الدین احمد اس کی گہرائیوں اور وسعتوں تک نہ پہنچ سکے۔ انہوں نے واقعہ یہ ہے کہ آرنلڈ کے بحر تنقید کے ساحل سے صرف خذف چینی کر لی اور اسلوب نقد میں اسرار و تکرار کا ایک طرز بیان اس سے سیکھ لیا۔''[۶۲]

ظاہر ہے کہ ڈاکٹر عبدالمغنی کی آراء شدت کے باوجود صداقت سے عاری نہیں۔ یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ کلیم الدین احمد مغرب سے استفادے کا حق شاید پوری طرح ادا نہیں کر سکے اور میدان نقد میں وہ ایک سخت کلاسیکی نقاد کی طرح پیش آتے رہے۔

حوالاجات:

۱۔ کلیم الدین احمد، اپنی تلاش میں حصہ اول، کلچرل اکیڈمی، گیا، ۱۹۷۵ء، ص ۵۹۔۶۰
۲۔ کلیم الدین احمد اپنے خطوط کے آئینے میں، مشمولہ حیات کلیم، مرتبہ سید محمد حسنین، مگدھ یونیورسٹی گیا، ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۹
۳۔ کلیم الدین احمد، اپنی تلاش میں حصہ اول، کلچرل اکیڈمی، گیا، ۱۹۷۵ء، ص ۲۰۰
۴۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳

۵۔ کلیم الدین احمد، اپنی تلاش میں حصہ اول، کلچرل اکیڈمی، گیا، ۱۹۷۵ء، ص ۲۰۰
۶۔ ایضاً۔ ص ۲۱۵
۷۔ ابرار رحمانی، کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ، تخلیق کار پبلشرز دہلی ۱۹۹۹ء، ص ۱۵۶
۸۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، کے جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۲
۹۔ Michal Bell, F.R.Leavis(1988)Google.com Pg.No.9
۱۰۔ Pg.No.9,Paul Dean,The Last Critic?The Importance of F.R.Leavis,Google.com
۱۱۔ احسن فاروقی، اردو میں تنقید، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۷۴ء، ص ۹
۱۲۔ کلیم الدین احمد، اپنی تلاش میں حصہ دوم، بہار اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۱۹۶
۱۳۔ Pg.No.6,Paul Dean,The Last Critic?The Importance of F.R.Leavis,Google.com
۱۴۔ Pg.No.11,F.R.Leavis,Edward Greenwood,Longman Group,London,1978,Google.com
۱۵۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، کے۔ جی۔ سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، دہلی، ۱۹۸۳ء، ص ۳۴
۱۶۔ کلیم الدین احمد، اقبال ایک مطالعہ، کریسنٹ سوسائٹی، گیا، ۱۹۷۹ء، ص ۱۵۶
۱۷۔ Pg.No.12,Paul Dean,The Last Critic?The Importance of F.R.Leavis,Google.com
۱۸۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر، حصۂ اول، بُک امپوریم، پٹنہ، ۱۹۸۵ء، ص ۳۲
۱۹۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، بک امپوریم، پٹنہ، ۱۹۸۳ء، ص ۳۴
۲۰۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۷
۲۱۔ Pg.No.14,Paul Dean,The Last Critic?The Importance of F.R.Leavis,Google.com
۲۲۔ جمیل جالبی، ایلیٹ کے مضامین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص ۱۹۶
۲۳۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی ۲۰۰۴ء، ص ۶۱۴
۲۴۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم، پٹنہ، ۱۹۸۵ء، ص ۳۱
۲۵۔ کلیم الدین احمد، اقبال ایک مطالعہ، کریسنٹ سوسائیٹی، گیا، ۱۹۷۹ء، ص ۱۹۸
۲۶۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۳
۲۷۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۶۱۳
۲۸۔ ایضاً۔ ص ۶۱۳
۲۹۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۱۹
۳۰۔ ابرار رحمانی، کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ، تخلیق کار پبلیشرز، دہلی، ۱۹۹۹ء، ص ۱۳۹
۳۱۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۳
۳۲۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۱۹۸۳ء، ص ۴۳۶
۳۳۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۰
۳۴۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۴ء، ص ۶۱۱
۳۵۔ ایضاً۔ ص ۶۲۲
۳۶۔ ایضاً۔ ص ۶۲۴
۳۷۔ ایضاً۔ ص ۶۲۰
۳۸۔ ایضاً۔ ص ۶۱۰
۳۹۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم، پٹنہ ۱۹۸۵ء، ص ۳۴
۴۰۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سیدین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۲۶
۴۱۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۱۹۸۳ء، ص ۱۶
۴۲۔ کلیم الدین احمد، اپنی تلاش میں حصہ دوئم، بہار اردو اکادمی، پٹنہ، ۱۹۸۷ء، ص ۲۰۰

۴۳۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۴۷
۴۴۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۴ء، ص ۵۲
۴۵۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۱۹۸۳ء، ص ۳۶
۴۶۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم، پٹنہ ۱۹۸۵ء، ص ۳۱
۴۷۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۵۹
۴۸۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی ۲۰۰۴ء، ص ۵۴۱
۴۹۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۵۹
۵۰۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم، پٹنہ ۱۹۸۵ء، ص ۳۲
۵۱۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۳۸
۵۲۔ ایضاً۔ ص ۲۵
۵۳۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم، پٹنہ ۱۹۸۵ء، ص ۴۴
۵۴۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۲۶
۵۵۔ ایضاً۔ ص ۲۱
۵۶۔ ایضاً۔ ص ۳۷
۵۷۔ ایضاً۔ ص ۳۲
۵۸۔ ایضاً۔ ص ۲۸
۵۹۔ سید تنویر حسین، اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات، سائمہ پبلکیشن، سبزی باغ، پٹنہ، ص ۱۰۸
۶۰۔ کلیم الدین احمد، ادبی تنقید کے اصول، سید جی سید ین میموریل ٹرسٹ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۸۳ء، ص ۲۷
۶۱۔ ماہنامہ مریخ، پٹنہ، فروری ۱۹۸۴ء، ص ۴
۶۲۔ ماہنامہ آج کل، دہلی، مئی ۱۹۸۴ء، ص ۹

☆☆☆☆☆

یاسمین سلطانہ فاروقی*

نصر اللہ خان کالم نگاری کے آئینے میں

Abstract: *Pakistan has produced some of the finest columnists during the course of its history. Nasrullah Khan ranks arguably amongst the top, especially among a few selected ones who have adopted the humorous style of writing. His career spans almost 50 years beginning from his association to none other than the father of journalism Maulana Zafar Ali Khan. From him, he learnt the initial journalistic traits while working under him for his daily 'Zamindar'. Then came the era of Indo-Pak partition and the disturbing events that followed. Nasrullah Khan migrated to Pakistan and took the job of a playwright. His aired dramas, from Radio Pakistan soon gained popularity, earning him recognition and fame. Yet Nasrullah Khan's ambition and passion once again pulled him into column writing and he joined daily Hurriyyat. His absorbing and thought-provoking columns were so well received that he continued with the paper as a regular contributor till the time the same remained in circulation. Nasrullah Khan was also a regular contributor to the daily Jang and the weekly Takbeer for a long time. The following research entitled 'Nasrullah Khan Column Nigari Kay Ainey Mein' is an in-depth analysis of the columnist's expertise particularly with reference to his humorous approach pursued in columns published in the aforementioned dailies and periodicals. Additionally the research also deals with 'Baat Se Baat', a collection of crafted articles. The research especially highlights Nasrullah's style, command over the language and his effective use of humor, together with the works of his contemporaries. The analysis so done captures the essence of Nasrullah's edge in comparison to the leading others of his time. The analysis fulfills the*

*استاد شعبہ ابلاغِ عامہ، جامعہ کراچی

qualitative and quantitative requirements of this research.Nasrullah Khan was undoubtedly a brave exponent of freedom of expression. His humorous yet sensitive and informative articles not only overwhelmed the readers but also kept them aware of important happenings. He will always be remembered as a shining star on the sky of journalism.

نصر اللہ خان کا شمار اردو صحافت کے معروف فکاہیہ کالم نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے شگفتہ اسلوب کی بنا پر نمایاں مقام حاصل کیا۔ ان کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ واحد فکاہیہ کالم نویس ہیں جنھوں نے کم و بیش نصف صدی تک مسلسل کالم نویسی کی۔ اس عرصے میں وہ ملک کے مشہور اخبارات و رسائل سے وابستہ رہے جن میں روزنامہ "حریت"، روزنامہ "جنگ" اور ہفت روزہ "تکبیر" سرِفہرست ہیں۔ نصر اللہ خان کا قلم اگرچہ تحریر و تخلیق کے دیگر شعبوں مثلاً ڈرامانویسی اور خاکہ نگاری میں بھی رواں رہا، تاہم ان کی اوّل و آخر پہچان کالم نگاری ہی رہی اور اسی شعبے کو انھوں نے اوّلیت بھی دی۔ ان کی تحریر کی شگفتگی اور روانی نے قارئین کو نہ صرف ان کی طرف متوجہ کیے رکھا بلکہ ایک صاحبِ اسلوب کالم نگار کی پہچان بھی دی۔

آزادیِ تحریر و تقریر کو مہذب معاشرے کی اعلیٰ قدر مانا گیا ہے اور صحافت اس کی علمبر دار ہوتی ہے۔۔ صحافت رائے عامہ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ عہد حاضر میں جو پیشے اپنے اثرات کے اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں ان میں صحافت کا شعبہ عملی زندگی میں سرفہرست ہے۔ صحافت کو کسی بھی ریاست میں نہایت معتبر اور ذمہ دار اداروں کی حیثیت حاصل ہوچکی ہے۔ جدید دور میں جہاں دنیا سکڑ کر عالمی گاؤں (global village) کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ دور دراز علاقوں سے رابطے قائم کرنے اور باخبر رہنے کے لئے عمومی طور پر جن وسائل اور ذرائع کی ضرورت شدت سے محسوس ہوتی ہے ان میں ذرائع ابلاغ سب سے زیادہ اہم ہیں۔[۱]

قدیم زمانے میں کبوتر، نامہ بری، پیغامات کی ترسیل اور جاسوسی کے لئے استعمال کئے جاتے تھے۔ اب ذرائع ابلاغ اتنے ترقی یافتہ ہوگئے ہیں کہ "برقیہ" (Electronic) اور "ورقیہ" (مطبوعہ ذرائع) (Print media) کے ذریعے چشمِ زدن میں عوام الناس تک ابلاغ ہو جاتا ہے۔ ریڈیو، ٹی وی پر نشر ہونے والے

پروگرام اور خبریں جہاں دنیا بھر میں تہلکہ مچا دیتی ہیں وہیں اخبارات میں چھپی ہوئی تحریروں اور خبروں کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے چونکہ اخبار میں شائع ہونے والا مواد عرصہ تک محفوظ رہتا ہے اور بوقت ضرورت کام آتا ہے۔ اسی لئے "برقیاتی" کے ساتھ "ورقیاتی" (مطبوعہ) ذرائع کی اہمیت کسی طور کم نہیں ہے۔ کسی بھی اخبار کے دو حصے ہوتے ہیں خبریں(News) اور تجزیہ / بحث(Views)۔ خبر صرف واقعہ کا مِن و عن بیان ہے جبکہ کالم یا تجزیہ واقعہ کے تمام پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے لکھا جاتا ہے جو کہ ایک نہایت ذمہ دارانہ اور محنت طلب کام ہے جس کے لئے معلومات، خوبصورت انداز تحریر کے علاوہ اخلاق جرأت کی بھی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ کالم نگار کے مخاطب یا تو عوام الناس یا پھر حکمران ہوتے ہیں۔

میکسیکو اعلان کے مطابق "دنیا بھر کے صحافی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ صحافت سماجی ذمہ داری کا نام ہے۔[۲]"

کالم نگار اپنی ذمہ داری سمجھتے ہوئے معاشرے کے ناسوراور سلگتے مسائل پر قلم اٹھاتا ہے۔ ماضی میں خبروں سے ہی کالم کا کام لیا جاتا تھا چونکہ اس وقت صحافتی ضابطۂ اخلاق اور قوانین وضع نہیں ہوئے تھے اس لئے اصل واقعات اور خبروں کو بڑھا چڑھا کر اور محض لفاظی کے سہارے کام چلایا جاتا تھا۔ مدیر خبروں کو اپنی ذاتی پسند نہ پسند کے معیار کے مطابق لکھا کرتے تھے جس خبر کو جیسے چاہے لکھ دیں۔ مدیران اخبار کے اس غیر متوازن رویے سے اس وقت کے حکمرانِ وقت خفا رہتے تھے۔ ماضی میں اخبارات مدیر کے زیر اثر ہوا کرتے تھے جو کسی بھی اخبار کا اجراء اپنے نظریات کے مطابق کیا کرتے تھے۔ اگر یہ مدیر حکومت وقت سے خوش ہوتا تو بے جا تعریفوں کے پل باندھ دیتا اور اگر حکمرانوں سے ناخوش ہوتا تو اس کی خبریں، تجزیے اور تبصرے سخت ترین الزامات سے بھرپور ہوتے جس کے باعث مدیران اخبار اکثر و بیشتر عتاب کا شکار رہتے۔ کبھی پابند سلاسل کئے جاتے تو کبھی اخبارات کی اشاعت تک بند کر دی جاتی تھی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اخبارات و رسائل پر آمروں یا جابر حکمرانوں کی گرفت مضبوط تھی اس دور کو اگر صحافتی تاریخ کا سیاہ دور کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔

امریکا میں انیسویں صدی کا ابتدائی دور "زرد صحافت" Yellow Journalism کا دور تھا۔ اس زمانے میں صحافتی اصولوں یا اخلاقی اقدار کی پابندی نہیں کی جاتی تھی۔ اسے امریکی تاریخ صحافت کے تاریک ترین دور کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اخبارات میں ہر قسم کی تحریریں شائع ہوتی تھیں۔ مخالفین کی کردار کشی فیشن بن چکا تھا۔ خاص طور پر سیاسی مخالفین کو نیچا دکھانے کیلئے انتہائی اوچھے اور اخلاق سے گرے ہوئے ہتھکنڈے اختیار کئے جاتے تھے اور اس مقصد کیلئے شائع ہونے والی تحریریں کالموں کی شکل میں جگہ پاتی تھیں۔[۳]

اردو صحافت کے آغاز کے زمانے میں صورت حال بہت مختلف ہوا کرتی تھی۔

اردو صحافت میں کالم نویسی کا آغاز بیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں ہوا۔ جب اردو کا پہلا اخبار "جام جہاں نما" ۱۸۲۲ء میں کلکتہ سے شائع ہونے لگا تو اس وقت صحافتی کالم کے نام سے کوئی بھی آشنا نہ تھا۔ مگر اُس دور کی خبروں کا اسلوب آج کے کالم سے ملتا جلتا ہے۔ خبریں محض واقعاتی رپورٹنگ نہیں ہوتی تھیں بلکہ جہاں ان میں ضروری سمجھا جاتا تجزیہ و تبصرہ بھی شامل کر دیا جاتا۔ اردو صحافت میں موجودہ انداز کے کالم کا آغاز مولانا ابوالکلام آزاد نے "الہلال" میں "افکار و حوادث" کے عنوان سے طنزیہ اور مزاحیہ کالم لکھ کر کیا پھر ۲۱۔ ۱۹۲۰ء میں مولانا چراغ حسن حسرت نے کلکتہ کے روزنامہ "نئی دنیا" میں دو کالم لکھنے شروع کئے۔ مولانا عبدالمجید سالک نے اردو صحافت کا پہلا باقاعدہ کالم لکھا۔ یہ تمام کالم اپنے اسلوب اور طرز تحریر کے لحاظ سے فکاہیہ یا مزاحیہ ہوا کرتے تھے جن میں برجستگی و شگفتگی نمایاں ہوتی۔ زمانہ ماضی میں کالم نگار سے زیادہ کالم کی اہمیت تھی۔ اس لئے کالم نگار قارئین کی ضیافت طبع کا سامان کیا کرتے تھے۔ مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اور اخبارات کے پھیلاؤ

اور اثر نفوذ کے ساتھ کالم نگاری کی اہمیت میں بھی اضافہ ہوتا گیا اور اخباری کالموں کی نوعیت میں بھی تبدیلیاں ہوتی چلی گئیں۔ ایسے موضوعات جو اخبارات کے اداریوں کی سنجیدگی کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے انہیں کالموں میں جگہ ملنے لگی اور صرف مزاح بھی ان کالموں کی شرط نہ رہا اور مزاح کی جگہ طنز نے لے لی۔[۴]

آہستہ آہستہ کالم اخبارات کا جزولاینفک بنتے چلے گئے ان کی اہمیت دوچند ہوگئی۔ آج کسی صحافتی کالم کے بغیر اخبار کا اعتبار قائم نہیں ہوتا۔ کالم اور کالم نویس اخبارات کی پہچان بن گئے ہیں اور اس کی اشاعت کے ساتھ ساتھ اس کی آمدنی میں اضافے کا بھی ذریعہ ہیں۔ اچھے کالم نگار اور تجزیہ کار اخبارات کی ضرورت ہیں۔ لوگ خبر کو تو سرسری دیکھ لیتے ہیں لیکن کالم اور تجزیے کو نہایت توجہ سے پڑھا جاتا ہے اور کالم ہی کے ذریعے رائے عامہ ہموار کی جاتی ہے اور عامۃ الناس کا اظہار ہوتا ہے۔

یوں تو جدید صحافت پوری کی پوری مغربی انداز میں ڈوبی ہوئی ہے لیکن کالم نگاری پہ یہ چھاپ زیادہ ہی نظر آتی ہے۔ کالم نگاری کی شہرت بھی دراصل چھاپے خانے کی ترقی اور اس کے نتیجے میں اخبار کی عوام تک رسائی کی مرہون منت ہے۔ جس دور میں مغربی دنیا میں صحافت پر لگی پابندیوں اور ٹیکسوں میں نرمی کی گئی، دراصل وہی اخبارات کے پھیلاؤ، ان کی تعداد اور تنوع میں اضافے کا زمانہ ہے۔ یہی وہ دور ہے جب سر رچرڈ اسٹیل اور جوزف ایڈیسن کے "شگفتہ مضامین" بعد ازاں انشائیہ اور فکاہیہ کالم کی مستقل شکل اختیار کر گئے۔ کالم نگاری کے فن نے ایسی ترقی کی کہ جلد ہی وہ دور بھی آگیا جب والٹر لپ مین جیسے کالم نگار بیک وقت ڈھائی سو اخبارات میں چھپنے لگے۔ اسی قبیلے میں آرٹ بکوالڈ نے بھی اپنا نام لکھوالیا، جس نے سیاسی اور سماجی زندگی پر وہ تبصرے کئے کہ پلٹزر Pulitzer پرائز جیسے وقیع انعام کا حق دار ٹھہرا۔

بین الاقوامی شہرت یافتہ کئی کالم نویس اتنے موثر ثابت ہوئے کہ ان کی رائے کا احترام بڑی بڑی حکومتوں نے بھی کیا۔ امریکہ میں کامیاب کالم نویسوں کو "سیاسی پنڈت" کا معروف نام بخشا گیا۔

مغرب میں کالم نگاری کے آغاز کے بارے میں Edwin Emery، Phillip H. Ault اور Warren K. Agee اپنی کتاب میں لکھتے ہیں۔

> Recent years have seen the rise of the newspaper columnist, who offers a highly personalized view of the news. Washington is the home base for most of the famous national columnist. A newspaper often publishes the column of conflicting columnists to give its readers several viewpoints and then reaches its own editorial conclusion with little regard to the view of these men.

ماضی قریب اور حالیہ برسوں میں ان کالم نگاروں کو عروج ملا جو کہ کالموں کی شکل میں اپنا مخصوص نکتۂ نظر پیش کرتے ہیں۔ امریکہ میں واشنگٹن قومی سطح پر لکھنے والے مشہور کالم نگاروں کا اصل ٹھکانہ ہے۔ اخباروں میں عام طور پر مختلف الرّائے مختلف نکتۂ نظر کے حامل کالم نگاروں کو جگہ دی جاتی ہے تاکہ قاری کو ہر قسم کے موقف کی موجودگی میں اپنی رائے قائم کرنے میں آسانی ہو۔[۵]

جدید طرز کی خبروں کی طرح کالم نگاری کو بھی مغرب سے لیا گیا ہے۔ کالم نویسی کی ابتداء میں یہ تحریریں مزاحیہ ہوتی تھیں جن کے ذریعے قارئین کی ذہنی ضیافت کا سامان کیا جاتا تھا مگر وقت گزرنے کے ساتھ اخباری کالموں میں بھی تبدیلیاں آئیں اور کالموں میں شوخی و ظرافت کی جگہ طنز نے لے لی جبکہ مزاح ان کالموں کی شرط نہ رہا۔[۶]

> بہت سے ایسے مشہور کالم نگار گزرے ہیں جن کے پاس نہ صحافت کی باقاعدہ سند تھی اور نہ ہی کوئی تربیت مگر انہوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور خوبصورت انداز تحریر سے قارئین کے دلوں میں جگہ بنالی اور اخبارات کی ضرورت بن گئے۔ اگر پاکستان میں فکاہیہ کالم نگاری کے پس منظر میں دیکھا جائے تو مجید لاہوری اس معیار پہ پورے اترتے ہیں جن کے پاس باضابطہ کوئی تعلیم نہیں تھی۔ کچھ کالم

نگاروں کے کالم ادبی رنگ لئے ہوتے ہیں اور وہ باقاعدہ ادیب و شاعر بھی ہوتے ہیں۔ جیسے ابن انشاء ، شوکت تھانوی، مشفق خواجہ ، ابراہیم جلیس وغیرہ اپنے وقت کے مشہور ادیب و شاعر تھے۔ یہ بھی ایک طویل بحث ہے کہ کالم نگاری ادب عالیہ کا حصہ ہے یا نہیں؟ اس ضمن میں یہ ہی بات مشہور ہے کہ صحافت ''جلدی میں لکھا ہوا ادب ہے''۔کالم نویس کا اپنا مخصوص انداز ہوتا ہے۔ جو اسے دوسروں سے ممیز اور ممتاز کرتا ہے۔ کالم کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ مختلف کالم نویس مختلف شعبوں میں تخصیص حاصل کرتے ہیں اور اپنے خصوصی تجربے اور علم کی بنیاد پر کالم لکھتے ہیں۔[۷]

ایکسپلورنگ جرنلزم کے مصنف مسٹر آر۔ ای۔ ولز لکھتے ہیں۔

> کالم کسی کے ذاتی خیال پر بھی مبنی ہو سکتا ہے اور دوسروں کے خیالات پر بھی۔ اس میں سائنس، طب، فیشن وغیرہ کے تخصیصی موضوعات پر بھی لکھا جاسکتا ہے۔کالم کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی اسلئے یہ اسلوب، موضوع اور دلچسپی کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بالکل جدا ہوتے ہیں۔[۸]

کالم اور کالم نگاروں پر تبصروں اور تعریفوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ۔

کالم دراصل ایک کالم نگار کی ذاتی رائے پر مبنی حالات حاضرہ یا کسی خاص واقعے پر تبصرہ یا تجزیہ ہے جو کسی مستقل عنوان کے تحت اخبار میں باقاعدگی سے روزانہ،ہفتہ وار، یاماہانہ شائع ہوتا ہے جس میں کالم نگار اپنے مخصوص طرز تحریر میں خیالات وافکار کا نہ صرف اظہار کرتا ہے بلکہ اپنے لکھے ہوئے ہر لفظ کا ذمہ دار بھی ہوتا ہے اسی تحریر کو کالم نگاری کہا جاتا ہے۔

کالم نویسی کا آغاز اٹھارویں صدی عیسوی میں ہو گیا تھا اور کالم نویسی کی بدولت صحافت میں جدّت وندرت بھی پیدا ہوئی مگر اس میدان میں اصل ترقی انیسویں وبیسویں صدی میں ہوئی۔

یہ وہ دور تھا جب بڑے بڑے صحافی عملی طور پر اس شعبے میں آئے اور اپنے بے لاگ تبصروں، تیز و تند تحریروں اور پُر مغز تجزیوں کی بدولت صحافت کے خار زاروں میں قدم جمانے میں کامیاب ہوئے۔ وہ زمانہ شخصی صحافت کے لئے نیا تھا چونکہ نووارد اکثر جارحانہ مزاج لیے ہوتے ہیں، اس لئے بے باک و جرأت مند صحافیوں کو سچ کی پاداش میں جیلوں کی صعوبتیں بھی برداشت کرنا پڑیں اور حکمرانوں کے خلاف سر اٹھانے کا خمیازہ بھی بھگتنا پڑا۔ مگر ان کا قلم کبھی نہیں رکا، چلتا رہا اور قارئین کے شعور وفکر میں اضافہ کرتا رہا اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔

حالات و واقعات پہ کالم نگار کے اظہار خیال کی یہ بے باکی اور جرأت اسے قارئین کی نظروں میں اہم مقام عطا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ قاری اور کالم نگار کے درمیان ایک ذہنی ہم آہنگی کا رشتہ استوار ہو جاتا ہے اور قاری کالموں میں لکھے گئے الفاظ پہ یقین کرنے لگتا ہے اور بہت سے سیاسی اور سماجی معاملات میں خود کو اس کا ہم خیال گردانتا ہے۔ عام طور پر کالم نویس صحافی ہوتے لیکن اپنے اپنے شعبوں کے ماہرین بھی اکثر یہ کام سرانجام دیتے ہیں۔ مثلاً ماہر معاشیات، ماہر طب، ماہر قانون، سیاستدان، ماہر تعلیم وغیرہ اور عصر حاضر میں ڈاکٹر مبشر حسن (ماہر معاشیات)، اعتزاز احسن(ماہر قانون، سیاستدان)، ڈاکٹر عبدالقدیر خان (سائنسدان)، ڈاکٹر ہارون الرشید(ماہر تعلیم)، ڈاکٹر عطاء الرحمن(سائنسداں و ادیب)، ڈاکٹر رؤف پاریکھ (محقق)، ڈاکٹر پرویز ہود بھائی(پروفیسر فزکس)، اوریا مقبول جان(دانشور، بیوروکریٹ)، فقیر ایس اعجاز(بزنس مین)، آئی اے رحمان (حقوق انسانی کے علمبردار)، احتشام ضمیر (فوجی افسر)، حسین حقانی (تجزیہ کار، سفارتکار)، علامہ کوکب نورانی اوکاڑوی(مذہبی اسکالر)، مرزا اختیار بیگ (معاشیات) اور تاج حیدر(سیاست دان) وغیرہ باضابطہ کالم لکھتے ہیں اور ان کے بیشتر کالم مقبول خاص وعام بھی ہوئے اور نکتہ چینی کا باعث بھی بنے۔

پاکستان میں کثیر تعداد میں اردو اخبارات ورسائل شائع ہوتے ہیں اور قارئین کی ایک بڑی تعداد ان میں موجود کالموں سے استفادہ کرتی ہے۔ ان اخبارات ورسائل میں لکھنے والے کالم

نویسوں کی اچھی خاصی تعداد موجود ہے۔ جو مختلف موضوعات پر قلم اٹھاتے ہیں اور اپنے افکار و خیالات کو ضبط تحریر میں لاتے ہیں۔ ابتداً برقیاتی ذرائع ابلاغ کی تیز رفتاری اور ترقی دیکھ کر یہ سوچ پروان چڑھنے لگی تھی کہ کہیں مطبوعہ ذرائع ابلاغ صفحہ ہستی سے ہی نابود نہ ہو جائیں لیکن لکھے ہوئے اور چھپے ہوئے لفظ نے اپنی اہمیت کو بالکل کم نہ ہونے دیا۔ بتدریج ترقی کی منازل طے کرتے گئے اور آج پہلے سے کہیں زیادہ مستحکم شکل میں دنیا کے ہر گوشے میں اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ آج کا سمجھدار قاری پچھلے دن کی خبروں، کالم نگاروں کے تبصروں اور تجزیوں اور اداریوں کے لئے آج بھی اخبارات سے ہی رجوع کرتا ہے۔ کیوں کہ یہ تفصیلی خبریں، تبصرے اور تجزیے صرف مطبوعہ ذرائع ابلاغ میں ہی دستیاب ہوتے ہیں اور اُن میں صرف حال ہی کا ذکر نہیں ہوتا بلکہ سیاق و سباق کے ساتھ مکمل طور پر آگاہ کیا جاتا ہے۔ اس طرح یہ مطبوعہ ذرائع اخبارات کی شکل میں ایک محفوظ سرمایہ بن جاتے ہیں جو مستقبل کی سمت متعین کرنے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔

کالم نویس اپنے خیالات کا اظہار آزادی سے کرتا ہے اور اس اظہار کے لئے کوئی سنجیدہ پیرایہ اختیار کرتا ہے اور کوئی طنز و مزاح کو اپناتا ہے۔ ہر ایک کا اپنا مخصوص انداز تحریر ہوتا ہے جو اس کالم نویس کی پہچان بن جاتا ہے۔ کالم چونکہ تعلیم یافتہ طبقے کے لئے ہوتا ہے جن کا ایک مخصوص انداز فکر ہوتا ہے اور اسی لئے وہ ایسے کالم نویس کو پڑھنا چاہتے ہیں جو ان کے خیالات کا ترجمان ہو۔ اس لئے اکثر ایک ہی اخبار میں مختلف مکتبہ فکر کے کالم نگار اپنی تحریر کے جوہر بکھیرتے دکھائی دیتے ہیں۔ جو کہ ان کی ذاتی رائے پر مبنی ہوتے ہیں۔ اسی لئے اخبار کا ادارتی صفحہ قارئین کی رائے سازی میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔

اردو صحافت میں طنزیہ / مزاحیہ یا فکاہیہ کالم لکھے جانے کی ابتداء منشی سجاد حسین کے اخبار ''اودھ پنچ'' سے ہو چکی تھی اور یہ ایک ایسی ابتداء تھی کہ اس کے آغاز سے لے کر عہد حاضر تک اردو کا کوئی اخبار بنا مزاحیہ کالم کے بغیر ہوتا۔ نصراللہ خان اپنے کالموں میں زیادہ تر سیاست کے موضوع پر لکھا کرتے تھے۔ مگر وہ ایسے الفاظ منتخب کرتے تھے کہ جس سے شوخی و لطافت کا ایسا

مضمون بنتا تھا کہ قاری اس سے جڑتا چلا جاتا۔ ان کے کالموں کو دیکھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ہر جملہ چست، باموقع اور برمحل ہے۔ یہ ان کی تحریر ہی کی خوبی تھی جو پڑھنے والے کے ذہن پر ایک خوشگوار تاثر قائم کرتی۔ بقول نصیرہ اعظم (سینئر صحافی اور افسانہ نگار)۔

> ''نصراللہ خان کی تحریر کا کمال یہ تھا کہ وہ سیاسی واقعات کو طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں با آسانی لکھ لیتے ہر چند کے یہ ایک مشکل کام تھا۔ کیونکہ اس میں معیار اور مذاق کا توازن اتنا نازک ہوتا ہے کہ صرف ایک روشن ذہن، معاشرے کا نبّاض اور اردگرد ہونے والی ناانصافیوں کا مخالف اور الفاظ کا درست استعمال کرنے والا تصنیف نگار ہی اس کا اہل ہو سکتا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کچھ ہچکچاہٹ نہیں کہ نصراللہ خان اس ضمن میں بلند مرتبے پر نظر آتے ہیں۔'' ۹

نصراللہ خان کا مقام اس لیے بھی منفرد نظر آتا ہے کہ وہ ابراہیم جلیس، مجید لاہوری اور ابن انشاء جیسے معاصرین کے ہوتے ہوئے بھی اپنی عملی صحافت کے دوران کم و بیش ۲۵ برس تک روزنامہ ''حریّت'' میں اپنا فکاہیہ کالم ''آداب عرض'' تواتر سے لکھتے رہے۔ اتنے طویل عرصے تک ایک ہی انداز میں تحریر کا معیار برقرار رکھنا کمال ہوتا ہے اور خان صاحب کو یہ کمال کماحقہ' حاصل تھا۔ کالم نگاری کے بارے میں نصراللہ خان کا اپنا یہ خیال تھا۔

> ''ہر وہ تحریر جو معیاری ہو اور جس سے عام آدمی کی فکر بلند ہو، وہ ادب کا حصہ ہوتی ہے اور ایسے الفاظ جن سے کسی کی دل آزاری ہو انہیں کبھی کالم کا حصّہ نہیں بنانا چاہیئے اور نہ ہی کبھی مذاق سے گرے الفاظ استعمال کرنا چاہیئے۔'' ۱۰

> اسی بات کو ڈاکٹر جمیل جالبی کچھ اس طرح تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔

> ''ان کی تحریر میں ایک ایسی ادبیت ہے جو ان کے کالموں کو زندہ رکھے گی۔ ان کے کالم خالص مزاح کی خوبصورت مثال ہیں، باتیں کرنا، باتیں لکھنا اور بات سے بات

نکالنا، نصر اللہ صاحب کا کمال ہے۔ ابن انشاء نے گلابی اردو کو جدید اسلوب میں ڈھال کر اپنا اسلوب تحریر بنایا تھا۔ ابن انشاء کی تحریر کی یہ خوبی تھی کہ آپ اسے شروع کریں گے تو ختم کئے بغیر نہیں رہیں گے اور آخر میں جب ختم کریں گے تو صرف مزے کا احساس باقی رہ جائے گا۔ نصر اللہ خان کی تحریر کی خوبی یہ ہے کہ آپ اسے شروع کریں گے تو ختم کئے بغیر نہیں رہیں گے لیکن آخر میں مزے کے احساس کے علاوہ چند فقرے اور باتوں کے چند نئے پہلو بھی آپ کے ذہن میں محفوظ رہ جائیں گے اس سطح پر نصر اللہ خان، ابن انشاء سے آگے ہیں۔"[۱۱]

نصر اللہ خان کی تحریر میں دریا کی روانی کے ساتھ ساتھ سمندر کا جوش اور شور ہے۔ وہ اپنے بلند و بانگ قہقہوں اور اور اپنے شوخ فقروں سے قاری کو سونے نہیں دیتے بلکہ اس کی دلچسپی بر قرار رکھتے ہوئے اسے جگائے رکھتے ہیں۔ ان کے کالموں میں معیار کا بر قرار رہنا، زبان و بیان کی انفرادیت اور طنز و مزاح کا بہترین نمونے استعمال نظر آتے ہے۔ انہوں نے طنز و مزاح کے تقریباً سارے ہی طریقے استعمال کئے مگر اس طرح سے کہ نہ کبھی قاری کو جھٹکے لگے نہ زبردستی مزاح پیدا کرنے کا احساس ہوا، انہوں نے ہر جگہ اعتدال اور میانہ روی سے کام لیا نہ کہیں غیر ضروری ترکیبوں اور اشعار سے تحریر کا وزن بڑھانے کی کوشش کی نہ لفظی بازیگری کے ذریعے الٹ پھیر کر کے مزاح پیدا کیا۔ مزاح ان کی فطرت کا حصہ تھا۔ وہ بذلہ سنج شخص تھے اور شریفانہ مزاح کا یہ انداز ہماری تہذیبی اور روایتی معاشرت کا حصہ ہے۔ وہ اسی مشرقی مہذب تہذیب کے پروردہ تھے اور معاشرتی و مذہبی اقدار کے امین بھی تھے۔ ان کے اسی مزاح کے بارے میں شبنم رومانی نے کہا تھا۔

"نصر اللہ خان کا کالم مزاح کے پیرائے میں معاشرے کے کمزور پہلوؤں پر بھرپور تنقید ہوتا ہے۔ اس کا مقصد محض ہنسنا ہنسانا نہیں بلکہ ہنسی ہنسی میں انسانی ضمیر کو جھنجھوڑنا ہے۔"[۱۲]

نصر اللہ خان کا من پسند موضوع سیاست رہا ہے۔ انہوں نے طویل عرصے پر محیط اپنی کالم نگاری میں سب سے زیادہ فکاہیہ کالم سیاست پر ہی لکھے۔ صحافت چونکہ رائے عامّہ کے اظہار کا ذریعہ ہوتی ہے اس لئے ملکی سیاست پر نصر اللہ خان نے ہمیشہ بلاروک ٹوک جو صحیح سمجھا لکھ ڈالا اور دو ٹوک مؤقف اختیار کیا۔ ایک خبر کو لے کر اس کے گرد واقعات کے تانے بانے سے مزاح پیدا کرنا اور بھی دشوار ہوتا ہے۔ مگر وہ واقعات و حالات پہ بڑی آسانی سے مزاحیہ کالم لکھ لیا کرتے تھے۔ روزانہ کالم لکھنے کے حوالے سے انہوں نے ایک بار کہا تھا۔

"میں ہر صبح اخبار اٹھانے سے پہلے دعا کے لئے ہاتھ اٹھاتا ہوں اور دعا کرتا ہوں کہ یا اللہ! آج کسی بڑے آدمی نے کوئی حماقت کی بات کہی ہو۔ شاید ہی کوئی دن گزرا ہو جس دن یہ دُعا قبول نہ ہوئی ہو۔"[۱۳]

ایس ایم معین قریشی کہتے ہیں۔

"اخباری کالم کو تو قاری زیادہ در نورد اعتبار نہیں سمجھتے تھے۔ مرکز نگاہ اداریہ ہوتا تھا جو حالا ِحاضرہ یا صرف اخبار کی پالیسی بلکہ بڑی حد تک قارئین کے جذبات واحساسات کی عکاسی کرتا تھا یا کرتا ہے۔ کالم عام طور پر مطالعے کو ترستا تھا۔ اس لیے کہ اس میں گھسی پٹی باتیں، لطائف اور جانے بوجھے حقائق فرسودہ انداز میں بیان کئے جاتے تھے۔ نصر اللہ خان کا کالم کی روایت کو آگے بڑھانے میں سب سے بڑا حصہ یہ ہے کہ انہوں نے کالم کو قابل مطالعہ بنایا۔ وہ موضوعات خلا سے نہیں لیتے تھے۔ وہی عام مسائل و سائل جن سے لوگ دوچار تھے بڑے دلنشین، دلچسپ اور پرلطف پیرائے میں بیان کر کے کالم کی اہمیت وافادیت کو دوچند کر دیتے تھے۔ اسی طرح کالم نگاری کی روایت کو فروغ حاصل ہوا اور اسی لئے نصر اللہ خان صاحب کو ایک رجحان ساز کالم نویس کہا جائے تو بے جانہ ہو گا۔"[۱۴]

سینئر صحافی اور نصر اللہ خان کے "حریت" کے ساتھی ظفر قریشی ان کی کالم نویسی کے بارے میں کہتے ہیں۔

"روزانہ فکاہیہ کالم لکھنا نہایت مشکل کام ہے۔ مگر نصر اللہ خان یہ کام بڑی آسانی سے کر لیا کرتے تھے۔ وہ اعتدال پسند کالم نگار تھے سچ بات کہتے ہوئے گھبراتے نہیں تھے۔ 'اور'، 'چونکہ'، 'چنانچہ' کی جھاڑیوں میں چھپتے بھی نہیں تھے۔ وہ خبروں سے اپنے کالم کے موضوعات چنتے تھے۔ ان کے پاس "زمیندار" کا تجربہ تھا جو انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کرتا۔ ان کے مقابلے میں ان کے ہم عصر کالم نویس الفاظ کے الٹ پھیر سے مزاح پیدا کرتے تھے جو کبھی کبھی پھکڑپن کی حدود کو چھوجاتا تھا۔ ان کی تحریر جداگانہ ہوتی اور واقعات خواہ کتنے ہی پرانے کیوں نہ ہوں تازہ پھولوں کے ہار لگتے تھے۔ جو نصر اللہ خان اپنے کالموں میں پُرو دیا کرتے۔ وہ شگفتہ مزاج رکھتے تھے اس لئے ان کی کوشش ہوتی تھی کہ ایسے موضوعات والی خبر منتخب کریں جس پر تحریر کیا گیا کالم شگفتہ ہو تلخ نہ ہو۔ نصر اللہ خان نے طویل عرصے تک تن تنہا بڑے بڑے ادیبوں کا مقابلہ کیا اور کہیں بھی، کسی بھی مرحلے پر خود کو کمزور ثابت نہیں کیا۔ ان کے مقابلے میں ابن انشاء، انعام درانی، ابراہیم جلیس ہوا کرتے تھے۔ ابن انشاء تاریخ اور تاریخی کرداروں کے ساتھ مخول کرتے تھے جب کے انعام درّانی کا لہجہ کبھی کبھی واقعی تلخ ہوجایا کرتا اور ابراہیم جلیس کا طنز بھی بہت کاٹ دار ہوتا مگر نصر اللہ خان کے پاس اعتدال ہے۔ وہ اپنے دور کے فکاہیہ کالم نویسوں میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔"۱۵؎

معروف صحافی اور شعبہ صحافت کے استاد پروفیسر ڈاکٹر توصیف احمد خان نے نصر اللہ خان کی کالم نگاری کے بارے میں لکھا ہے کہ:

وہ اپنے معاصرین میں منفرد مقام رکھتے تھے۔ ابراہیم جلیس سیاسی موضوعات طنزیہ لکھتے تھے، ابن انشاء سیاسی و سماجی موضوعات پہ مزاحیہ انداز میں لکھا کرتے، مگر نصر اللہ خان معتدل صحافت کے قائل تھے۔ وہ سیاست کے حوالے سے حساس موضوعات پر نہیں لکھتے تھے بلکہ عام دلچسپی کے موضوعات کو مزاحیہ انداز میں پیش کرتے البتہ بھٹو دور میں انہوں نے سخت کالم بھی مزاحیہ رنگ دے کر لکھے وہ کسی دائیں یا بائیں بازو کی حمایت نہیں کرتے تھے اعتدال کے قائل تھے۔۱۶؎

نصر اللہ خان قلم کو قوم کی امانت سمجھتے تھے اور مرتے دم تک اس پر قائم بھی رہے اور اپنے قلم کی آن بان اور شان کو تقریباً نصف صدی تک برقرار رکھا اور قلم کا سودا نہ کیا۔ بقول محمود عزیز۔

"نصر اللہ خان، مولانا عبدالمجید سالکؒ، چراغ حسن حسرتؒ کے سلسلہ صحافت و کالم کی آخری کڑی تھے۔ وہ صحافیوں کے اس کاروان سے تعلق رکھتے تھے جو اب معدوم ہے انہیں زبان و بیان کی لطافتوں و نزاکتوں سے بھرپور آگاہی تھی ان کا اسلوب تحریر موقع کی مناسبت سے بہار دکھاتا تھا۔ انہوں نے کبھی بھدی یا بدنما تحریر نہیں لکھی۔ ان کا انداز رواں اور شگفتہ تھا۔"۱۷؎

نصر اللہ خان کے کالم نہ صرف عوام الناس بلکہ خواص میں بھی شہرت رکھتے تھے۔ ان کے کالموں کو قبول عام کی سند حاصل تھی اور بہت سے سیاستدانوں کے علاوہ مشاہیر و دانشور بھی ان کے کالموں کے رسیا تھے۔ حکیم محمد سعید (شہید) مرحوم نے اپنے مضمون میں نصر اللہ خان کے لئے لکھا تھا۔

کالم لکھنا دراصل بات کرنے کا فن ہے خاص طور پر اس کے لئے مجلسی گفتگو کا انداز و اسلوب ضروری ہے اور دوسری شرط یہ ہے کہ کالم نگار صرف سخن سازی یا انجمن آرائی یا طنز و مزاح پہ ہی اکتفا نہ کرے بلکہ فکر و بصیرت کے چراغ بھی روشن کرے، فکر و احساس کی ترجمانی کرے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ سارے کام نصر اللہ خان بڑی خوبی اور انفرادیت کے ساتھ کرتے ہیں وہ ایک منفرد اور عظیم کالم نگار صرف اسی

لئے نہیں ہیں کہ وہ نصف صدی کی مشق اور تجربہ رکھتے ہیں بلکہ اس لئے کہ قاری ان کا کالم پڑھ کے بہت کچھ سیکھتا ہے۔ حسنِ بیان اور حسنِ زبان کے جو صاف ستھرے اور دلکش نمونے ان کے ہاں ملتے ہیں وہ پڑھنے والوں ہی کے لئے نہیں لکھنے والوں کے لئے بھی مشعل راہ ہوتے ہیں۔ نصراللہ خان کے کالم کا ایک جملہ ہے۔

ہماری کوئی قومی شناخت نہیں ہم سب مغربی ممالک کے شناختی کارڈ بنے ہوئے ہیں۔

یہ مختصر جملہ نصراللہ خان کے منفرد اوصاف کی نمائندگی کرتا ہے، ان میں فکری و معنوی بلوغت، ہلکی سی کسک پیدا کرنے والا طنز، بے ساختہ اسلوب، تعمیری سوچ، رواں زبان میں متانت و شائستگی کے ساتھ ایسی حقیقت بیان کر دی ہے کہ جو اب ندامت آمیز تبسم کے سوا کچھ نہیں۔۱۸؎

نصراللہ خان بات سے بات نکالنے کے ماہر تھے۔ انھوں نے اپنے کالموں میں بات سے بات پیدا تو کی، مگر لفظوں کے زبردستی الٹ پھیر سے مزاح نہیں پیدا کیا۔ مزاح ان کے اسلوب نگارش سے خود ہی پیدا ہو جاتا تھا ان کے مزاح میں متانت اور شائستگی تھی۔ انہوں نے لفظی کرتب اور پھکڑ پن سے اپنی تحریر کو محفوظ رکھا۔ ان کی حس ظرافت کمال کی تھی۔ انہوں نے طنز نگاری کے پردے میں جھلاّہٹ نہیں دکھائی نہ مزاح کی آڑ میں مسخرہ پن کیا۔ بزرگی کو پہنچ کر بھی ان کا دل بچوں جیسا معصوم شریر اور ریا سے پاک تھا۔ ان کی طبیعت کی شوخی اور چلبلا پن ان کو نچلا نہیں بیٹھنے دیتے تھے۔ وہ سنجیدگی سے لکھتے لکھتے اچانک چٹکی کاٹ جاتے اور ایسا شوخ فقرہ لکھتے کہ قاری خنداں زیرلب پہ مجبور ہو جاتا۔ مزاحیہ کالم میں مسلسل مزاح کی تازگی برقرار رکھنا خاصا مشکل کام ہے مگر اس معاملے میں نصراللہ خان کو قدرت حاصل تھی۔ اسی لئے لوگ صبح سویرے اٹھ کر نصراللہ خان کے ''آداب عرض'' کو ضرور پڑھا کرتے اور خوشگوار انداز میں اپنے دن کا آغاز کیا کرتے۔ یہی وجہ تھی کہ نصراللہ خان کا کالم اخبار کی مقبولیت کی ضمانت بن گیا تھا اور ان کی کالم نگاری کی وجہ سے اخبار

کے قارئین اور اس کی فروخت، دونوں میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ وہ اپنے دور کے مقبول ترین فکاہیہ کالم نگاروں کی صف میں نمایاں مقام رکھتے تھے۔

بقول ڈاکٹر عبدالسلام۔

> نصراللہ خان کی تحریر میں ادبی ظرافت اور طنز لطیف کی وجہ یہ ہے کہ خاصے پڑھے لکھے آدمی ہیں۔ ان کی بینائی کافی کمزور ہے۔ اس کے باوجود وہ برابر مطالعہ کرتے رہتے ہیں اور شائع ہونے والی ہر اچھی کتاب کو پڑھتے ہیں۔ ان کا فارسی کا مطالعہ بھی اچھا خاصہ ہے۔ ان میں یہ خوبی بھی ہے کہ ان کا علم حاضر ہے اور انہیں بروقت اشعار بھی خوب یاد ہیں۔ بعض اوقات اشعار میں ہلکا سا تصرّف کر کے عجب لطف پیدا کر دیتے ہیں۔ پچھلے سال وہ امریکہ گئے تھے انہیں جو زرمبادلہ مِلا تھا وہ اس کی کتابیں خرید کر لائے کسٹم والوں نے چیکنگ کے وقت جب ان کا سوٹ کیس کھولا تو انہیں توقع تھی کہ شاید اس میں VCR ہو مگر انہیں بڑا تعجب ہوا کہ جب اس میں سے ''ول ڈوراں'' کے ''اورینٹل ہیریٹیج'' کا پورا سیٹ برآمد ہوا۔ ان کے وسیع مطالعے اور علمی پس منظر کی بناء پر ہی ان کے کالم دوسروں سے مختلف نظر آتے ہیں ہماری کرکٹ ٹیم کا حال سب کے سامنے ہے۔ نصراللہ خان لکھتے ہیں کہ ایک مرتبہ وہ ماہر امراض چشم کے پاس آنکھوں کے معائنہ کروانے گئے۔ معائنہ کرنے کے بعد اس نے پوچھا کہ ''کیا آپ پاکستان کی کرکٹ ٹیم میں ہیں؟۔ کالم نویس نے کہا اس سوال کا مقصد؟ ماہر امراض چشم نے کہا ماشاءاللہ آپ کی نظر بتا رہی ہے۔ اگر آپ اس ٹیم میں نہیں ہیں تو آپ کو ہونا چاہیئے۔ ہماری ٹیم کے کھلاڑیوں کو کھیل کے میدان میں گیند نظر نہیں آتی اور آپ کی نظر ایسی ہے کہ آپ کو کھلاڑی تک نظر نہیں آئیں گے اور کرکٹ کا کھیل یہ ہے کہ جب تک کھلاڑی کو اپنے سوا کوئی اور

کھلاڑی نظر آئے تو اس میں خود اعتمادی پیدا نہیں ہوتی اور خود اعتمادی خود میں ہونا چاہیئے ٹیم میں نہیں۔۱۹؎

ایک اور کالم کے اقتباس ملاحظہ فرمایئے۔

اس کا عنوان ہے "کل ہند ہیجڑا کانفرنس" اس کانفرنس کے صدر اور نامہ نگار کے مکالمے ملاحظہ ہوں۔

نامہ نگار: اس وقت ملک میں ہیجڑوں کی تعداد کیا ہے؟

صدر: جو سچ مچ کے ہیجڑے ہیں یعنی ظاہری ہیجڑے وہ لاکھوں کی تعداد میں ہیں البتہ باطنی ہیجڑوں کے سلسلے میں ابھی سروے کا کام جاری ہے۔

نامہ نگار: باطنی ہیجڑے کیا ہیں؟

صدر: جو مرد ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں مردانگی نہیں ہوتی اوپر سے مرد اور اندر سے ہیجڑے۔ اگر سروے کا کام مکمل ہو گیا تو ہمارا خیال ہے کہ ملک میں ہیجڑوں کی اکثریت ہو گی اور ایسے تو ستّر برس سے اوپر سب ہی ہماری طرح کے ہو جاتے ہیں۔

نامہ نگار: کیا آپ اقوام متحدہ میں بھی شرکت کریں گے؟

صدر: اقوام متحدہ میں شرکت کرنے کی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ اس کے بیشتر کام ایسے ہی ہیں کہ وہ ہمارے معلوم ہوتے ہیں لیکن جب ہماری حکومتیں قائم ہو جائیں گی تو ہم اقوام متحدہ میں بحیثیت حکومتوں کے شریک ہوں گے۔ آپ غور کیجئے کہ جب سلامتی کونسل میں ہیجڑوں کے کارکن شامل ہوں گے تو امن عالم کی کیا صورت ہو گی۔ ہر طرف سے گیت، تالیوں اور گھنگھروؤں کی آواز سنائی دے گی۔

نامہ نگار: تیسری دنیا کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

صدر: کیسی تیسری دنیا؟ تیسری دنیا تو ہم ہیں۔ پہلی دنیا مَردوں کی، دوسری دنیا عورتوں کی، بیچ کی دنیا جسے آپ تیسری دنیا کہہ سکتے ہیں وہ ہماری ہونی چاہیئے۔"۲۰؎

مسلسل لکھنا اور پھر اچھا لکھنا بھی واقعی کمال ہے اس میں لکھنے والے کی شخصی اور فطری صلاحیتیں تو کام کرتی ہی ہیں مگر اس کے اپنے بھی کسبی کمال بھی ہوتے ہیں جو وہ اپنے ذاتی تجربات اور دیدہ وری سے حاصل کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہ نصر اللہ خان جو باآسانی بین الاقوامی سیاست پر بھی لکھ لیتے تھے اور ہر موضوع پر قلم اٹھا لیتے تھے اس کی وجہ ان کا غیر معمولی مطالعہ اور عالمی پیمانے پر حالاتِ حاضرہ سے واقفیت تھی۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہے کہ وہ بیرون ملک سے جب بھی لوٹتے تازہ ترین تصنیفات ساتھ لاتے انہیں انگریزی پر بھی عبور تھا۔ فارسی روانی سے بولتے تھے۔ عربی سے آشنا تھے۔ پروفیسر سحر انصاری نے ان کی کالم نگاری کے لئے ایک جگہ لکھا ہے۔

نصر اللہ خان صاحب کے مشاہدے، طبع حساس اور حسِ مزاح کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ پھر ان کا مزاح جدید فیشن کا پروردہ نہیں جس میں ایک پر قینچ تحریر کا سا احساس ہوتا ہے بلکہ ان کا مزاح ہماری ادبی و تہذیبی روایت سے ہم رشتہ ہے۔ ان کے یہاں کلاسیکی فارسی اور اردو کے بے شمار مصرعے، کہاوتیں، ضرب الامثال بڑی خوبصورتی سے نظر آتے ہیں جن سے مزاح کی ایک خاص کیفیت جنم لیتی ہے۔ اسی طرح وہ انگریزی اور جدید علوم سے بھی اپنے خاص انداز میں استفادہ کرتے ہیں۔ اس کی مثال "غالب کی شرح انگریزی میں" اور "واٹر گیٹ ہاؤس" ہیں۔ اس طرح سیاسی زندگی اور ہمارے گرد و پیش کے ماحول و مزاج کے بڑے دلچسپ خاکے اس میں نظر آتے ہیں۔ لیکن ان تحریروں کا مقصد محض ہنسنا ہنسانا نہیں ہے۔ تبسّم کے پردے میں وہ ایسی چبھتی ہوئی بات کہہ دیتے ہیں کہ پڑھنے والا دیر تک محظوظ رہتا ہے۔ ان کے بعض کالم اپنی ادبی اہمیت اور اسلوب کی بنیاد پر مستقل حیثیت کے حامل ہیں۔ مثلاً

”ترقی پسند نکاح“، ”صادقین“، ”فیضؔ صاحب کی پینسٹھویں سالگرہ“، ”علامہ اقبال کے بارے میں“ اس کے علاوہ بھینسوں پر انہوں نے بہت پر لطف کالم لکھا کچھ مثالیں ان کے کالم سے دیکھئے۔

فیض صاحب تو عمر کی اس منزل میں داخل ہوگئے ہیں جہاں ان سے نکاح ہی پڑھوایا جاسکتا ہے۔ ۲۱

سحر انصاری فیض کے حوالے سے تحریر کرنے کالم میں رقم طراز ہیں۔

یاروں نے جب فیض صاحب کی پینسٹھویں سالگرہ منائی تو فیض صاحب نے اپنی اس سالگرہ کی تقریب میں فرمایا کہ ساٹھ برس کی عمر میں تو خیر سٹھیانے کی سالگرہ منانے کی بات سمجھ میں آتی ہے لیکن پینسٹھ برس کی عمر میں پینسٹھیانے کی سالگرہ سمجھ میں نہیں آتی، چھوٹا منہ بڑی بات، کیا عرض کریں۔ اگر ہم فیض صاحب کی پینسٹھویں سالگرہ کی تقریب میں موجود ہوتے تو اس کا جواب فیض صاحب کو یہ دیتے کہ حضور یہ آپ کے سٹھیانے کی پانچویں سالگرہ ہے۔ (فیضؔ صاحب کی پینسٹھویں سالگرہ)

ایک کالم ”تڑنگ“ کے عنوان سے بھی لکھا اور اس بظاہر بے معنیٰ لفظ کو فیضؔ صاحب کے اشعار میں ڈال کر جہانِ معنیٰ پیدا کر دیا ہے۔ لکھتے ہیں۔

فیض کی وہ غزل لیجئے جو فیضؔ صاحب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ اس میں ’چلے‘ بار بار کانوں کو برا لگتا ہے آپ ”تڑنگ“ رکھ کر دیکھئے۔

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار ”تڑنگ“
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار ”تڑنگ“

اور

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئی دار سے نکلے تو سوئے دار ”تڑنگ“

(واضح رہے کہ ریڈیو سے ایک زمانے میں ہر پروگرام یا اشتہار کے بعد ایک ٹیون بجتی تھی ”تڑنگ“۔ نصر اللہ خان نے اشعار میں معمولی سی تحریف کر کے ”تڑنگ“ کے استعمال سے لطف پیدا کیا ہے۔)

نصر اللہ خان کا کالم بھی مزاح کے پیرائے میں معاشرے کے کمزور پہلوؤں پر بھرپور تنقید ہوتا ہے۔ اس کا مقصد ہنسنا ہنسانا نہیں، بلکہ ہنسی ہنسی میں انسانی ضمیر کو جھنجھوڑ دینا ہے اور یہ کمال ایک عمر کی ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ۲۲

نصر اللہ خان کا شمار ملک کے مایہ ناز کالم نگاروں میں ہوتا ہے اور انھوں نے فکاہیہ کالم نگاری میں اپنی حیثیت کو منوایا اور طویل عرصے تک فکاہیہ کالم نگاری کے میدان میں رہ کر اس کے معیار کو بلند کیا اور اس میں اپنے مخصوص انداز کے ذریعے اپنی صحافی اسلوب کو واضح کیا ان کی خوش قسمتی تھی کہ ان کو بہت اچھا عہد میسّر آیا جس کا انہیں بہت فائدہ بھی ہوا۔ انہوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی کہ پڑھنے والے کو ان کی تحریر میں خوشگواریت کا احساس ہو، انہوں نے اپنے کالموں کو خوشگوار بنانے کے لئے کبھی اوچھے ہتھکنڈے استعمال نہیں کئے۔ کبھی کسی کی ذات کو اپنے مذاق کا نشانہ نہیں بنایا اور ذاتیات کو کبھی قلم کی زد میں نہیں آنے دیا۔ ان کی کامیابی اور کالم نگاری کے میدان میں نیک نامی کی وجہ ان کے قلم کی سچائی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نصر اللہ خان کی کالم نگاری کا عہد اچھے کالم نگاروں اور ادیبوں کا عہد تھا جس میں دنیائے ادب و صحافت کے بڑے بڑے نام موجود تھے۔ نصر اللہ خان نے ان تمام صحافیوں کے ہوتے ہوئے مسلسل محنت اور صلاحیتوں کے ذریعے ساکھ بنائی۔ ان کی تحریروں میں فکاہ کے ساتھ ادبی انداز انھیں دوسرے کالم نگاروں سے ممتاز کرتا ہے اور ان کے بہت سے کالم کسی بھی ادبی شہ پارے سے کم نہیں۔ ہفتے وار، پندرہ روزہ یا مہینے میں ایک آدھ بار لکھنے والے کالم نویس اگر ادبی شہ پارے تخلیق کریں تو حیرت کی بات نہیں لیکن روزانہ بلاناغہ اور مستقل لکھنے والے اپنے

معیار کو نیچے نہ آنے دیں اور مسلسل بر قرار رکھیں تو یہ بات ان کی غیر معمولی صلاحیت اور اعلیٰ ادبی ذوق کی غماز ہے۔ نصراللہ خان نے نہ صرف فکاہیہ کالم نویسی کے معیار کو بلند کیا بلکہ قارئین کو مزاح اور پھکڑ پن کے فرق سے آشنا کروایا۔ ان کی فکری تربیت کے ساتھ ساتھ ذوق طبع کو بھی بلند کیا۔ انہوں نے کبھی سطح سے گری ہوئی بات کی نہ نچلے درجے کا مذاق کر کے زبردستی ہنسانے کی کوشش کی۔ ہمیشہ اپنا جداگانہ، ادیبانہ، مشفقانہ، پُر لطف اور اصلاح آمیز اندازِ تحریر بر قرار رکھا۔ وہ فکاہیہ کالم نگاری کرتے کرتے ادب کے حلقہ بگوشوں میں شامل ہو گئے اور فن صحافت کے وقار میں اضافے کا سبب بنے۔ پروفیسر متین الرحمٰن مرتضیٰ لکھتے ہیں۔

> وہ بالغ النظر کالم نویس تھے ان کا اسلوب ادبی تھا۔ ان کے کالم مستقل مزاجی کا عنصر لئے ہوئے ہوتے تھے۔ انہوں نے معاصرین میں جگہ بنائی۔ ابراہیم جلیس کے مقابلے میں ان کا انداز زیادہ اچھا تھا۔ آج کل ان کے پائے کا کوئی فکاہیہ کالم نگار نہیں ہے ان کی بالغ النظری کے باعث ان کے کالموں میں ایک تمکنت نظر آتی ہے۔ وہ اپنی طرز کے آخری فکاہیہ کالم نویس تھے۔ [۲۳]

حالیہ کالم نویسی میں تحریر کی وہ روایتی اقدار، مزاح کا اعلیٰ معیار، طنز کے مہذب پیرائے کا فقدان نظر آتا ہے۔ معدودے چند فکاہیہ کالم نویسوں کے زیادہ تعداد طنز و مزاح کے نام پر جو کچھ لکھ رہی ہے اسے مزاح ہر گز نہیں کہا جاسکتا اچھا مزاح لکھنے والے خال خال ہی رہ گئے ہیں۔

عہد حاضر کے بڑے بڑے نقادوں اور دانشوروں نے نصراللہ خان کے کالموں اور ان کے اسلوب پر رائے زنی کی اور اپنے الفاظ سے ثابت کیا کہ نصراللہ خان کس مقام و مرتبے کے کالم نویس تھے اور انھوں نے کس طرح سے اس صنف صحافت کو اپنے مخصوص رنگ و آہنگ سے آگے بڑھایا۔ ڈاکٹر اسلم فرخی جو کہ نصراللہ خان کے دوست بھی تھے۔ فرماتے ہیں۔

> نصراللہ خان کے زمانے میں سب بڑے کالم نگار تھے۔ ہر ایک کا اپنا جداگانہ انداز تھا۔ مجید لاہوری، ابن انشاء، ابراہیم جلیس سب بہترین تھے۔ مشفق

> خواجہ کے کالموں میں طنز کی کاٹ ہوتی، ابن انشاء کا مزاح ہلکا پھلکا ہوتا اور نصراللہ خان کے مزاح میں دلکشی اور روانی ہوتی تھی۔ اب اخباروں میں مزاحیہ کالم تقریباً ختم ہو گئے ہیں اور جو مزاح لکھتے بھی ہیں وہ پہلے کالم نگاروں کے سامنے بچے معلوم ہوتے ہیں۔ [۲۴]

معروف صحافی سجّاد میر نصراللہ خان کے ساتھ کچھ عرصے حرّیت میں رہے، وہ نصراللہ خان کے بارے میں رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

> وہ اپنے عہد کے بڑے کالم نگاروں کا دور تھا۔ سب منفرد اور ممتاز تھے۔ نصراللہ خان بھی ان ہی میں سے ایک تھے۔ ان کے پاس شگفتگی تھی، تنوع تھا، تحریر طنز و مزاح سے آراستہ ہوا کرتی اور وہ اپنے برجستہ فقروں سے تحریر کو شگفتہ بناتے۔ بہترین کالم نگار تھے۔ انہوں نے فکاہیہ کالم نگاری کے قد میں اضافہ کیا۔ ایک زمانے میں حرّیت ان ہی کے کالموں کی وجہ سے چلتا تھا۔ [۲۵]

بیسویں صدی کی صحافت میں طنز نگاروں کا جہاں بھی تذکرہ ہو گا نصراللہ خان ہر اوّل دستے میں ہوں گے۔ وہ طنز نگاری میں احترام اور شائستگی کو فراموش نہیں کرتے تھے مگر مصلحت سے بالاتر ہو کر تلخ حقائق کو سامنے لاتے ان کے قلم کے نشتر سے نہ کوئی سیاستدان بچتا نہ ہی کوئی اعلیٰ افسر اس کی کاٹ سے محفوظ رہتا۔

معروف دانشور محقق خواجہ رضی حیدر جو کہ نصراللہ خان کے حرّیت کے ساتھی تھے، انہوں نے کالم نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے جو کچھ کہا حرف بہ حرف سچ ہے، کہتے ہیں۔

> نصراللہ خان کا کالم ہر ناہمواری کے مخلصانہ شعور کا فنکارانہ اظہار ہے۔ اس اظہار کے لئے خان صاحب مزاح میں ہرن کے ہمراہ بھاگتے ہیں اور طنز میں کتوں کے ساتھ شکار کھیلتے ہیں۔ وہ مشابہت اور تضاد کے بیک وقت استعمال سے تحریر کو

> شگفتہ رکھتے ہیں۔ لفظی بازی گری کے بجائے رعایت لفظی سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ واقعے میں شریک بھی ہوتے ہیں اور اس کے مبصّر بھی ہو جاتے ہیں۔ طویل مشاہدہ، عمیق تجربہ اور گہرا مطالعہ نصر اللہ خان کی ذکاوت کا اثاثہ ہیں۔ ان کا دل مشرقی ہے اور دماغ مغربی لیکن ان کا سارا وجود پاکستانی ہے۔۲۶

نصر اللہ خان نے جہاں سیاست اور سیاسی صورت حال پر گہری نظر رکھی اور موضوع تحریر بنایا وہیں اہلِ اقتدار کو خصوصیت سے اپنے طنز کا نشانہ بنایا چونکہ کالم کی صنف ایسی ہے جس میں تحقیق سے زیادہ تاثراتی اور تجرباتی تحریریں لکھی جاتی ہیں اور بلاشبہ نصر اللہ خان کے کالم ان کے تجربوں کا نچوڑ ہوتے تھے۔ وہ زمانے کے گرم و سرد چشیدہ تھے۔ ان کا مزاح بھی مزے لینے والا مزاح تھا قارئین کو لطف اندوز کرنے والا مزاح۔

جمیل الدین عالی نے ان کی فکاہی کالم نگاری کے لئے کہا تھا۔

> فکاہیہ کالم نویسی سے انسان خوش ہوتا ہے، کوئی آپ کو ہنسائے تو یہ اس کی کامیابی ہے اور نصر اللہ خان ایک کامیاب ترین فکاہیہ کالم نویس تھے۔ آج سے تقریباً ۲۰ سال پہلے بہت مضبوط کالم لکھے جاتے تھے۔ نصر اللہ بہت قابل تھے۔ شُستہ اردو میں کالم لکھتے، سیاسی کالم ان کی پہچان تھے۔ بہت مقبول تھے۔۲۷

نصر اللہ خان متروک و نامانوس الفاظ کی بھرمار سے نہ تحریر کو مشکل بناتے تھے اور نہ ہی چراغ حسن حسرت کی طرح علمی معلومات اور ذخیرہ الفاظ کے بے جا استعمال سے قارئین کے ذہن کو بوجھل کرتے، ان کا اپنا سادہ اور دلکش انداز تھا جس میں صرف ان کا اپنا رنگ چھلکتا۔ اس میں نہ ابن انشاء کی طرح ہندی الفاظ کی بہتات تھی اور نہ ہی ابراہیم جلیس کی طرح سفاکانہ طنز۔ ان کے یہاں سادگی اور پُرکاری ہے اور زبان و بیان کا رچاؤ ہے۔ ان کا مخصوص انداز جس میں بے ساختگی اور روانی ہے ان کے اخلاصِ نیت کا نتیجہ ہے۔ انہیں اپنے وطن اور ہم وطنوں سے جو محبت تھی اور اس کی ترقی کے لئے وہ جو حصہ ڈال سکتے تھے، اپنے وطن کی محبت میں ڈوبے ہوئے کالموں کی صورت میں پیش

کر دیا کرتے تھے۔ ملکی سیاست، ملکی سالمیت، معیشت اور اس سے متعلق جتنے کالم لکھے گئے ہیں۔ وہ زیادہ تر ان ہی موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن میں حب الوطنی کا پہلو نکلتا ہو۔ انہوں نے پاکستان بنتے ہوئے دیکھا تھا۔ پرانے لوگوں کے ساتھ رہے تھے۔ ان کی سوچ بھی ویسی ہی خالص تھی۔ بقول رضا علی عابدی۔

> نصر اللہ خان کو تمام صحافتی گُر آتے تھے۔ تجربہ کار صحافی تھے انہوں نے قدیم صحافیوں خاص طور پر ظفر علی خان کے ساتھ رہ کر بہت کچھ سیکھا تھا۔ ان کے انداز میں وہی قدیم صحافیوں والی صحافت کا انداز جھلکتا تھا۔۲۸

ایک فرق جو نصر اللہ خان کی کالم نگاری اور دوسرے کالم نگاروں میں ہے وہ ان کی غیر جانب داری ہے، ان کی کسی بھی جماعت کے ساتھ نہ سیاسی وابستگی رہی نہ نظریاتی۔ وہ خالص صحافی تھے اور یہ بھی ان کی مقبولیت کی ایک وجہ تھی وہ دائیں بازو اور بائیں بازو دونوں میں مقبول تھے۔ وہ اپنی طرز کے آپ موجد تھے۔ وہ خوش نصیب تھے کہ ان کو زندگی میں ہی وہ مقام ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ وہ فکاہی کالم نویسی کے جس قبیلے کے فرد تھے اب وہ کم یاب ہوتا جارہا ہے۔ انھوں نے فکاہیہ کالم لکھنے کی روایت کو دوام بخشا۔ اس کا ثبوت ہر مکتبہ فکر میں ان کے قارئین کی موجودگی اور جن اخباروں میں وہ لکھا کرتے تھے، ان اخبارات کی سرکولیشن کے ساتھ ساتھ، قدر و منزلت میں اضافہ بھی ہے۔ ان کے کالم لکھنے سے اخباروں کو باذوق قارئین کے ساتھ اچھی شہرت بھی ملی۔ تائیداً معروف صحافی فرہاد زیدی بھی یہی کہتے ہیں۔

> ایک اچھا کالم نگار اخبار کی قدر (Prestige) میں اضافہ کرتا ہے۔ نصر اللہ خان بذلہ سنج اور دلچسپ شخص تھے۔ ان کی شخصیت اور کالم میں کوئی فرق نہیں تھا۔ وہ کالموں میں اپنے طنز و مزاح کے ذریعے زندگی کی روشن راہ (Lighter Side) پیش کیا کرتے تھے۔ اب ان کے معیار کا کوئی

فکاہیہ کالم نویس موجود نہیں۔ انہوں نے فکاہیہ کالم نویسی کو بلند مقام عطا کیا تھا۔۲۹

نصر اللہ خان کی کالم نگاری کا جائزہ لینے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ نصر اللہ خان ایک ایسے کالم نویس تھے جنھیں ان کے قارئین میں سے ان کے ہمنوا اور ناقدین دونوں کی طرف سے پسندیدگی کی سند ملی اور ان کی کامیابی کی سب سے روشن دلیل ان کی تقریباً پچاس برس پر محیط فکاہیہ کالم نگاری جس میں کبھی کوئی تعطل نہیں آیا۔ مسلسل اور بلاناغہ لکھنا ان کی شہرت بھی اور پہچان بھی تھی۔ اتنے طویل عرصے تک فکاہیہ کالم نویسی میں دور دور تک کوئی نام نظر نہیں آتا۔ یہ اعزاز بھی صرف نصر اللہ خان صاحب کو ہی حاصل ہے۔

عام طور پر کالم نویس اچھے موضوع کی تلاش میں رہتے ہیں اور مل بھی جائے تو بعض اوقات اس سے انصاف نہیں کرپاتے۔ موضوع نصر اللہ خان کا کبھی مسئلہ نہیں رہا۔ ان کی اٹھان اور تربیت اپنے عہد کے نابغہ روزگار شخصیات کے ہاتھوں میں ہوئی۔ جن کے زیر اثر ایک دنیا نے فیض پایا اور کامیابیاں سمیٹیں۔ نصر اللہ خان کے والد ''جگت'' استاد تھے۔ سینکڑوں طلباء نے ان سے اکتساب علمی کیا۔ یہ ان کے والد کا فیضانِ نظر تھا کہ نصر اللہ خان آدابِ فرزندگی کے علاوہ دنیاداری کے شریفانہ چلن بھی سیکھ پائے۔ صحافت میں مولانا ظفر علی خان کے مکتبِ صحافت کی بدولت عوام الناس تک اپنامؤقف دلچسپ و دلکش طریقے سے پیش کرنے کا گر سیکھا۔ انھوں نے اوائل عمری سے ہی نامور قلم کاروں اور صاحبان علم کے درمیان زندگی گزاری اس لئے زبان وبیان پہ مکمل عبور حاصل تھا۔ وہ جو بات کہنا چاہتے با آسانی کہہ گزرتے۔ چونکہ کم عمری میں ہی اساتذہ کا کلام اور ادب عالیہ کا مطالعہ کرچکے تھے ساتھ میں انگریزی و فارسی پر بھی قدرت رکھتے تھے اس لئے اپنی بات کو بہترین اسلوب میں بیان کرنا جانتے تھے۔ الفاظ، محاورے، اشعار، ضرب الامثال کی ان کے یہاں کوئی کمی نہیں تھی۔ الفاظ ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے وہ جہاں سے چاہتے لفظ اچک

لیتے تھے اور عام سے موضوع کو بھی خوبصورتی سے پیش کر دیتے۔ ہر چند کے ضعیف ہو چکے تھے مگر اُن کی تحریروں میں جوانوں کا سا دم خم اور شگفتگی و تازگی باقی تھی۔

ایک اور ایسی صفت ان کا غیر معمولی قوت حافظہ اور گہرا مشاہدہ تھی۔ انھیں انتہائی پرانے پرانے واقعات سیاق وسباق کے ساتھ ازبر تھے۔ اپنے گردوپیش ہونے والے واقعات کو بھی نظر میں رکھتے تھے اسی لئے کوئی بھی ملکی یا غیر ملکی مسئلہ یا معاملہ ان کی دوربینی نگاہ سے اوجھل نہیں ہوا کرتا تھا۔ انھوں نے قومی یا بین الاقوامی معاملات پر جو بھی لکھا جم کے لکھا اور کبھی ٹال مٹول اور کام چلانے کے لئے نہیں لکھا۔ وسیع مطالعے نے انہیں ہمیشہ کالم نگاری میں مدد فراہم کی اور انھوں نے مختلف موضوعات پر بڑی جامعیت کے ساتھ لکھا اور خاص طور پر ایسے موضوعات منتخب کئے جن کے ذریعے ملکی مسائل کا کوئی حل نکل سکے جن میں اصلاح کا پہلو ہو۔ نصر اللہ خان صاحب کی ایک اور صفت ان کی حب الوطنی ہے۔ وہ حقیقی معنوں میں وطن کی محبت سے سرشار تھے۔ ''سب سے پہلے پاکستان'' ان کا مقصد حیات تھا ان کے تمام کالم ایک سچّے پاکستانی کے کالم ہیں۔ خاص طور پر ہندوستان کے متعلق ان کے جتنے بھی کالم ہیں ان کا انداز انتہائی جارحانہ ہے اور ان میں سخت لب و لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ ان کے قلم کی سچائی اور بے باکی دیکھنا ہو تو ان کے انڈیا کے متعلق کالم دیکھنے چاہیئے۔ ہر چند کے قدامت پسند گھرانے سے تعلق رکھتے تھے مگر روشن خیال اور کشادہ قلب تھے۔ تحریر و تقریر اور گفتگو میں اعتدال پسندی کو ملحوظ رکھتے تھے۔ ذمہ دارانہ صحافت کے امین تھے اور اعتدال پسندی ان کا شعار تھا۔ کسی کی دل آزادی نہیں کرتے تھے۔ بات ایسی کرتے تھے کہ سانپ بھی مر جائے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے۔ دوست دشمن سب ان کی خوبیوں کے معترف تھے۔ دوست نواز تو تھے ہی مگر حریفوں و معاصرین میں سے کسی کے لئے بھی بغض و عناد نہیں رکھا۔ اگر کبھی کہیں کوئی معاصرانہ چشمک ہوئی بھی تو فراخ دلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے جلدی بھلا دیا کرتے۔ باوجود یہ کہ وہ باغ و بہار شخصیت کے مالک تھے، آدابِ مجلسی سے پوری طرح واقف تھے مگر اکثر تقریبات میں شرکت سے پہلو تہی کرتے کہ بڑے لوگ اور سیاستدان کھانے پہ بلا کر، ان کی مروّت سے فائدہ اٹھا

کر اپنے حق میں بات کروانے کی کوشش نہ کرپائیں اور ان کے کالموں میں غیر جانبداری کے رویوں پر کوئی حرف نہ آنے پائے اور وہ ہمیشہ حرف حق لکھتے رہیں۔

نصر اللہ خان کے بارے میں اُس وقت کے گورنر سندھ محمود۔ اے۔ ہارون نے اپنے پیغام میں کہا تھا۔

نصر اللہ خان ہماری صحافت کی ان باقیات الصالحات میں ہیں جنھوں نے ان بزرگ صحافیوں کی آنکھیں دیکھی ہیں جن کے لئے صحافت ایک عبادت اور مشن تھی۔ انھوں نے مولانا ظفر علی خان جیسے نڈر اور بے باک صحافی کے سامنے زانوئے تلمذ طے کیا اور مشہور زمانہ اخبار ”زمیندار“ میں کام سیکھا۔ نصر اللہ خان نے ان سنہری روایات کو اپنایا جو آبِ زر سے لکھنے کے لائق ہیں جس میں قلم کی عظمت کو بہو بیٹی کی عصمت کی طرح عزیز رکھا جاتا تھا۔ اس زمانے کے عبقری صحافیوں کی صحبت نے ان کو وضعداری، شرافت اور بردباری کی دولت سے مالا مال کیا۔ افسوس کہ یہ نسل اب معدوم ہوتی جاتی ہے۔ نصر اللہ خان ملک کے ان سینئر اور بزرگ صحافیوں میں سے ہیں جن کا دَم صحافت کی آبرو ہے، ایسے ہی بے لوث صحافی ہماری صحافت کا بھرم رکھے ہوئے ہیں۔ نصر اللہ خان کی صحافت اور کالم نگاری کی عمر پچاس (۵۰) سال ہے وہ مسلسل تیس (۳۰) سال سے کالم لکھ رہے ہیں اور اب تک ریکارڈ بارہ ہزار کالم لکھ چکے ہیں۔ ۷۵ پچھتر سال کی عمر میں بھی ان کا قلم رواں دواں ہے۔ بلاشبہ وہ ملک کے منفرد کالم نگار ہیں۔ ۳۰

سید ضمیر جعفری نے نصر اللہ خان کے لئے کہا کہ۔

میں انھیں اس دور کے کالم نگاروں کا ”فیلڈ مارشل“ اور کالم نگاری کا ”دریائے سندھ“ سمجھتا ہوں۔ مولانا چراغ حسن حسرت (سندباد جہازی) کے بعد صرف ابنِ انشاء اور نصر اللہ خان نے ایسے کالم لکھے جو اعلیٰ فکاہی ادب کے نور نظر معلوم ہوتے ہیں۔

نصر اللہ خان کو ہم اس فن کا لیجنڈ (Legend) کہہ سکتے ہیں۔ ان کی کالم آرائی میں عالم آرائی کا حسن اپنے کمال پر جھلکتا ہے۔ ۳۱

ہفت روزہ ”تکبیر“ کے مدیر محمد صلاح الدین نے نصر اللہ خان کے بارے میں لکھا کہ۔

مزاح نگار کا پیشہ ورانہ تعلق اگر صحافت سے ہو تو اس کا قلم محض موڈ کے تابع نہیں رہتا، روز مرّہ کی زندگی کے تازہ واقعات، حوادث، بیانات، فیصلے، پالیسیاں اور مختلف موضوعات پہ نگاہوں کے سامنے آنے والی تحریریں اس کی حِس مزاح کو گدگداتی رہتی ہیں اور طبع آزمائی کے لئے عنوانات کا ایک وسیع دستر خوان اس کے سامنے سجا رہتا ہے۔ صحافتی مزاح کا حق صرف وہی ادا کر سکتا ہے جو بت سریع الحِس ہو، شگفتہ مزاجی اس کی فطرتِ ثانیہ ہو، زبان کی لطافتوں کا اسے گہرا شعور ہو۔ ایک خزانہ اس کے ذہن میں محفوظ ہو اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خلق خدا کے ساتھ وہ دردمندی و دِلسوزی کا گہرا رشتہ رکھتا ہو۔ نصر اللہ خان کی شخصیت میں یہ سارے ہی اوصاف جمع ہیں۔ اسی لئے ان کی مزاح نگاری منفرد بھی ہے اور سدا بہار جوانی سے ہمکنار بھی۔ ۳۲

ڈاکٹر جمیل جالبی نے نصر اللہ خان کے بارے میں کہا کہ:

باتیں کرنا۔ باتیں لکھنا اور بات بات نکالنا یہی نصر اللہ خان کا فن ہے۔ اس فن میں اور اردو صحافت میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ ان کے انداز بیان میں اردو زبان کی روایت بولتی ہے۔ ان کے اظہار میں بات چیت کا عام لہجہ پورے زور کے ساتھ ہم کلام ہوتا ہے اور ہم بڑی سے بڑی بات کو ان کے مخصوص شگفتہ و مزاحیہ انداز میں ہضم کر لیتے ہیں۔ ان کے ہاں زور زور سے چہک چہک کر باتیں کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی تحریر میں خاموشی نہیں بلکہ شور اور قہقہے لگانے کا پتہ چلتا ہے۔ وہ پڑھنے والے کو سونے نہیں دیتے بلکہ اپنی ہنسی سے اپنی اونچی آواز سے، اپنے برجستہ فقروں سے

جگائے رکھتے ہیں۔ پھر پر لطف بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ذاتیات بالکل نہیں ہوتی بلکہ کسی کی ذات اگر ان کے قلم کی زد میں آتی ہے تو ذات کو بات میں لپیٹ کر اس طور پر چھُپا لیتے ہیں کہ بات بھی کہہ جاتے ہیں اور زیر قلم ذات بھی زخمی نہیں ہوتی ان کے کالم خاص مزاح کی خوبصورت مثال ہیں۔ وہ روز کالم لکھتے ہیں لیکن کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ان کا قلم تھک گیا ہے یا وہ بالجبر لکھ رہے ہیں پہلے دن سے لے کر آج تک ان کے قلم سے ویسے ہی پھول جھڑ رہے ہیں۔ ان کے کالموں میں معیار کی ایسی یکسانیت ہے کہ بہت کم کالم نویسوں کے ہاں ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نصر اللہ خان صاحب اپنے مخصوص انداز کی کالم نویسی میں آج ملک کے سب سے بڑے کالم نویس ہیں۔ وہ باتوں کے بادشاہ ہیں۔ شوخی، چہل، مزاح اور بے باکی ان کے کالموں کا ایسا وصف ہے کہ پڑھنے والا ان کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ نصر اللہ خان کے قلم کی سچائی نے، فقروں کی گرمی نے، زبان و بیان کی حِس نے، مزاح کی شگفتگی نے، طنز کی حدّت نے یقیناً عام آدمی کے شعور میں اضافہ کیا ہے۔ ان کی تحریر میں ایک ادبیت ہے جو ان کے کالموں کو زندہ رکھنے گی۔ زبان و بیاپر جیسی قدرت نصر اللہ خان کو ہے وہ اس رنگ کے کسی صحافی کو حاصل نہیں۔ ۳۳

پروفیسر انجم اعظمی کہتے ہیں کہ:

نصر اللہ خان میں طنز و مزاح کی حیرت انگیز صلاحیت ہے۔ برس ہا برس سے روزانہ ایک کالم لکھنے کے باوجود وہ تازہ دم ہیں۔ ان کے مزاح میں ہر روز ایک نیا بانکپن ہوتا ہے اور اصل ان کے مزاح میں تازگی و شگفتگی کا اوّلین سبب ان کی وہ بے پایاں محبت ہے جو انہیں انسانوں سے ہے۔ یہ محبت ہوائے صبح کا جھونکا بن کر ان لفظوں کی طرح کھلاتی جاتی ہے ان کی اس محبت میں نصر اللہ خان کی شخصیت کی معصومیت اور سادگی نے مل کر عجب رنگ پیدا کیا ہے۔ ان کے ہاں تھکن کے کوئی معنٰی نہیں ہر نیا

دن ان کے لئے زندگی کی بشارت ہے اور ہر دن کے واقعات و حالات، تبصرہ و تنقید چاہتے ہیں اور اچھا تبصرہ ہمیشہ مزاح کا مطالبہ کرتا ہے اور محبت مزاح کا سامان بہم کرتی ہے۔ ہماری آپ کی خامیاں اس مزاح کی موجودگی میں نصر اللہ خان کے شعور کی میزان پر پہنچ کر طنز کی صورت اختیار کر لیتی ہیں تا کہ اس بہانے اپنی خامیوں اور کمزوریوں کی چبھن محسوس کی جائے۔ لیکن اس سارے عمل میں نصر اللہ خان کے ہر کالم میں ایک نئی قوت ہوتی ہے۔ نصر اللہ خان کے لئے طنز و مزاح، کالم نگاری اور تحریر دراصل ان کی زندگی کے سفر سے عبارت ہے۔ اس میں نہ کہیں نمود و نمائش کی خواہش ہے نہ شہرت کی طلب ہے نہ اوروں کے مقابلے میں بڑا ادیب بننے کی آرزو ہے۔ وہ تسلسل سے ہر دن زندگی کا حساب چکاتے ہیں زندہ رہتے ہیں اور ہر سانس میں زندہ رہنے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں اور طنز و مزاح کے فن کے ذریعے اس بنیادی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں کہ وہ تنہا زندہ رہنے کے بجائے اپنے لوگوں کے ساتھ زندہ ہیں۔ ان کے ساتھ ہنس بول کر ان میں گھل مل کر ان سے محبت کرتے ہوئے اور ان کی خامیوں کی ہنسی ہنسی میں اس طرح نشاندہی کرتے ہوئے کہ اگلا دن زیادہ روشن اور تابناک ہو۔ یہی تابناکی ان کے فن میں ہے اور ان کی انفرادیت کی دلیل ہے۔ وہ طنز و مزاح میں انتہائی منفرد انداز کے مالک ہیں۔ وہ بڑی خاموشی سے باتیں کرتے کرتے اچانک چٹکی بھر لیتے ہیں۔ وہ اپنے مخصوص طرز میں لکھنے کے ساتھ ساتھ اس سے ہٹ کر طنز و مزاح کے سارے طریقوں کو آزماتے ہیں اور بہت اعتدال کے ساتھ اس طرح اپنے اسلوب میں وسعت اور وزن بھی پیدا کرتے ہیں اور اسی وجہ سے وہ کبھی کبھی نہیں بھی ہنستے، بلکہ سنجیدہ ہو جاتے ہیں اس وقت شدت سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ طنز و مزاح کی تخلیق کے ساتھ ساتھ اس کے مقصد سے بھی پوری طرح واقف ہیں۔ نصر اللہ خان کے مزاج اور مزاح میں تھکن کا سوال ہی

نہیں اٹھتا۔ جس طرح زندگی ہر لمحہ رواں دواں اور جواں ہے۔ اسی طرح نصراللہ خان کا فن ہر لمحے سے زندگی کی نئی قوت کا اکتساب کرتا ہے۔ دراصل زندگی سے قوت حاصل کرنے کا یہ فن ہی نصراللہ خان کا اصل فن ہے اور اسی کا دوسرا نام ان کی ظرافت ہے۔[۳۴]

جناب شبنم رومانی نصراللہ خان کے بارے میں کہتے ہیں کہ:

نصراللہ خان گاہے ماہے یا ہفتے دو ہفتے وار نہیں لکھتے بلکہ روز ایک کالم سپرد اخبار کرتے ہیں اور برسوں سے یوں ہی لکھے جارہے ہیں۔ ان کا کالم اب اخبار کا جزو لانیفک بن گیا ہے۔ وہ نہایت وضع داری کے ساتھ ہر صبح ''آداب عرض'' کرتے کسی تمہید مزید کے بغیر اپنی دلچسپ گفتگو شروع کر دیتے ہیں، کبھی گدگداتے ہیں تو کبھی چٹکیاں لیتے ہیں اور چند منٹوں میں اپنے قاری کو شگفتہ خاطر اور تازہ دم کر کے عرصۂ محنت کی طرف روانہ کر دیتے ہیں۔ روزانہ ایک کالم لکھنا ایک طرح کی مشقت /ڈیوٹی ہے۔ نصراللہ خان ان معدورے چند لوگوں میں سے ہیں جو ڈیوٹی میں بیوٹی کا اور مشقت میں مسرّت کا رنگ پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہر کالم میں ان کا انفرادی اسلوب لشکارے مارتا ہے۔ وہ بات سے بات تو پیدا کرتے ہیں مگر لفظوں کے الٹ پھیر سے مزاح پیدا نہیں کرتے۔ مزاح ان کے اسلوبِ نگارش سے خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ نصراللہ خان کا کالم مزاح کے پیرائے میں معاشرے کے کمزور پہلوؤں پر بھرپور تنقید ہوتا ہے۔ اس کا مقصد محض ہنسنا ہنسانا نہیں بلکہ ہنسی ہنسی میں انسانی ضمیر کو جھنجھوڑ دینا ہے اور یہ کمال ایک عمر کی ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے۔[۳۵]

پروفیسر سحر انصاری کہتے ہیں:

ہمارے یہاں طنز و مزاح کی روایت خاصی قدیم ہے لیکن ایسا مزاح جسے پڑھ کر سنجیدہ آدمی کو رونا نہ آئے۔ کم ہی لکھا گیا ہے۔ نصراللہ خان ان ہی کمیاب مزاح نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے مزاح کو ایک مزاح کے طور پر پیش کیا ہے اور لفظی کرتب، تحریف، پیروڈی، لطیفہ گوئی اور پھکڑ پن سے اپنی تحریر کو اس طرح محظوظ رکھا ہے کہ رشک آتا ہے۔ نصراللہ خان کے مشاہدے، طبع حساس اور حسِ مزاح کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ پھر ان کا مزاح جدید فیشن کا پروردہ نہیں ہے۔ جس پر ایک ''پر فنچ'' تحریر کا سا احساس ہوتا ہے بلکہ ان کا مزاح ہماری ادبی، تہذیبی روایت سے ہم رشتہ ہے۔ ان کے یہاں کلاسیکی، فارسی اور اردو کے بے شمار مصرعے، کہاوتیں، ضرب الامثال بڑی خوبصورتی سے نظر آتے ہیں۔ جن سے طنز و مزاح کی ایک خاص کیفیت جنم لیتی ہے۔ اسی طرح وہ انگریزی اور جدید علوم سے بھی اپنے خاص انداز میں استفادہ کرتے ہیں۔ اس کی مثال ''غالبؔ کی شرح انگریزی میں'' اور ''واٹر گیسٹ ہاؤس''ہیں۔ اسی طرح سیاسی زندگی اور ہمارے گرد و پیش کے ماحول و مزاح کے بڑے دلچسپ خاکے اس میں نظر آتے ہین۔ لیکن ان تحریروں کا مقصد ہنسنا ہنسانا نہیں ہے۔ تبسّم کے پردے میں وہ ایسی چبھتی ہوئی بات کہہ دیتے ہیں کہ پڑھنے والا دیر تک نہ صرف محظوظ ہوتا ہے بلکہ محفوظ بھی رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ میری مراد ہے اُن حرکات سے محفوظ رہنے کی کوشش کرتا ہے جن کے کارٹون نصراللہ خان اپنی تحریروں میں بناتے ہین۔ ان میں بعض کالم اپنی ادبی اہمیت اور اسلوب کی بناء پر مستقل حیثیت کے حامل ہیں۔ مثلاً ''ترقی پسند نکاح''، ''علامہ اقبال کے بارے میں''، ''صادقین''، ''علی بخش کا انٹرویو''، ''فیض صاحب کی پینسٹھویں سالگرہ''۔[۳۶]

حکیم محمد سعید نے نصر اللہ خان صاحب کے بارے کی جس فراخ دلی اور محبت سے تعریف کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علمی اور ادبی شخصیات میں کتنا اونچا مقام رکھتے تھے۔ حکیم صاحب کہتے ہیں۔

"میرے نزدیک نصر اللہ خان کسی ایک شخص کا نام نہیں ہے۔ کیوں کے اشخاص بوڑھے ہو جاتے ہیں، تھک جاتے ہیں، قلم پر ان کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے، افکار کی تازگی بوسیدگی سے بدل جاتی ہے۔ ماضی و خال کے باہمی فاصلوں کی لکیریں صرف خط و حال ہی میں نہیں بلکہ تحریروں میں بھی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ لیکن نصر اللہ خان کا اشہب قلم آج بھی جواں اور تازہ دم ہے اور ان کی تحریریں جس پسندیدگی اور دلچسپی سے نصف صدی پہلے پڑھی جاتی تھیں آج بھی اسی وفور شوق کے ساتھ پڑھی جاتی ہیں۔ تہذیبی، معاشرتی، ذہنی اور عملی اچھائیوں پر ان کا تعین اتنا پختہ ہے کہ مایوسیاں ان کے گھر پھٹکنے نہیں پاتیں۔ یہ بات نصر اللہ خان صاحب کے ایمان کا حصہ ہے کہ تہذیب و تمدّن اور سیاست و صحافت کی دنیا میں انقلاب وہ تغیر پیدا ہو سکتا ہے لیکن خیر کی اقدار میں کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ اچھی اور بھلی بات قدیم یا جدید نہیں ہوتی بلکہ ماہ و سال کے زمانی فاصلوں کی قید سے بلند تر اور دائمی ہوتی ہے۔ نصف صدی میں جو تغیرات رونما ہوئے ان کے حسن سے نصر اللہ خان کی نوکِ قلم میں اور بھی چمک دمک پیدا ہوئی اور ایک نیا جلوۂ حسن اس میں پیدا ہوا تبسم اور شگفتگی ان کی زندگی اور ان کے احساس کا ہی حصہ نہیں بلکہ ان کے قلم کے مزاج و اسلوب کا بھی حصہ ہے۔ ان کا کالم پڑھنے کے بعد پیدا تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ خان صاحب کو بات کہنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ وہ ایک منفرد اور عظیم کالم نگار صرف اس لئے نہیں ہیں کہ وہ نصف صدی کی مشق اور اس کا تجربہ رکھتے ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ پڑھنے والا ان کے کالم پڑھ کر بہت کچھ سیکھتا بھی ہے۔ اشعار

اکثر ان کے کالموں کی زینت ہوتے ہیں۔ اردو اور فارسی کے معیاری اشعار منتخب کرتے ہیں جس سے پڑھنے والے کے ذوق کی تسکین بھی ہوتی ہے۔

فکری اور معنوی بلاغت، ہلکی سی کسک پیدا کرنے والا طنز، بے ساختہ اسلوب، تعمیری سوچ، رواں زبان، متانت و شائستگی ان کی تحریر کا حصہ ہیں۔ ان کے کالم کے ہر فقرے سے ان کے پختہ کلچرل شعور کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ۱۷؎

حوالہ جات:

۱) ناز، احسن اختر، (۱۹۹۰ء) صحافتی ذمہ داریاں، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص۔ ۱۱

۲) ترقیاتی صحافت، (۱۹۸۸ء)، بی اے۔ یونٹ ۱۸-۱۰، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ص۔ ۴۷

۳) اصول صحافت، (۱۹۹۳ء)، کوڈ ۴۳۰، یونٹ ۲۹۔ بی اے، علامہ اقبال اوپنی یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۲۹۷

۴) تہامی، عابد مسعود، (۲۰۰۵ء)، جرنلزم، عظیم اکیڈمی اردو بازار، لاہور، ص۔ ۸۶، ۸۵، ۸۴

۵) Emery, Edwin, Ault, Phillip H. Agee, Warrank. "Introduction to Mass Communication (2nd Edition) Mead & Company NY. 1965, Pg-29-30

۶) تہامی، عابد مسعود، (۲۰۰۵ء)، جرنلزم، عظیم اکیڈمی اردو بازار، لاہور، ص۔ ۱۷

۷) جالندھری، شفیق، (۲۰۰۸ء) صحافت و ابلاغ، اے ون پبلشرز۔ الفضل مارکیٹ، اردو بازار لاہور، ص۔ ۱۱۰

۸) جالندھری، شفیق (۱۹۹۳ء)، اردو کالم نویسی، اے ون پبلشرز، اردو بازار کراچی، ص۔ ۱۷

۹) نضیرہ اعظم۔ مقالہ نگار کو انٹرویو ۲۰۱۵۔ ۱۲۔ ۲

۱۰) ایضاً

۱۱) ڈاکٹر جمیل جالبی۔ فن اور شخصیت، صفحہ ۶، حرّیت ایمپلائز یونین ۱۹۸۳ء

۱۲) ادب، صحافت کا پنر ملن، شبنم رومانی، فن و شخصیت حریت ایمپلائز یونین، صفحہ۔ ۱۹

۱۳) احمد حاطب صدیقی "جو اکثر یاد آتے ہیں"، صفحہ ۱۲۴۔ ۱۲۳۔ ۱۲۲، ایمل پبلیکیشن، اسلام آباد ۲۰۱۴ء

۱۴) ایس ایم معین قریشی

۱۵) ظفر قریشی۔ انٹرویو۔ ۳۱ دسمبر ۲۰۱۵

۱۶) ڈاکٹر توصیف احمد خان۔ انٹرویو ۳۰ دسمبر ۲۰۱۵ء

۱۷) محمود عزیز۔ قومی زبان، صفحہ ۵۹۔ انجمن ترقی اردو ۲۰۰۷ء

۱۸) حکیم محمد سعید ''نصر اللہ خان تہذیب وشائستگی کا اہم ادارہ'' تقریب سپاس۔یونی کیریز ۱۹۹۴ء
۱۹) ڈاکٹر عبدالسلام۔صفحہ ۲۴۶۔۲۳۶، ''نصر اللہ خان اور مزاحیہ کالم''۔ ہم سخن۔ اشاعت خصوصی ۸۲۔۱۹۸۱ء جناح گورنمنٹ کالج
۲۰) ایضاً
۲۱) پروفیسر سحر انصاری، تقریب سپاس، نصر اللہ خان، یونی کیر نیز ۱۹۹۴ء
۲۲) ایضاً
۲۳) پروفیسر متین الرحمن مرتضیٰ۔مقالہ نگار سے ملاقات، ۵ دسمبر ۲۰۱۲ء
۲۴) ڈاکٹر اسلم فرخی، مقالہ نگار کو انٹرویو، ۲۰/اکتوبر ۲۰۱۵ء
۲۵) سجّاد میر۔مقالہ نگار سے ملاقات، ۲۰/اپریل ۲۰۱۴ء
۲۶) فن اور شخصیت۔خواجہ رضی حیدر، صفحہ ۱۵
۲۷) جمیل الدین عالی۔مقالہ نگار کو انٹرویو۔۲۹ جنوری ۲۰۱۱ء
۲۸) رضا علی عابدی۔مقالہ نگار کو انٹرویو۔۱۹/اکتوبر ۲۰۱۴ء
۲۹) فرہاد زیدی۔مقالہ نگار سے ملاقات۔۶ جون ۲۰۱۱ء
۳۰) محمود۔اے، ہارون تقریب سپاس۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۱) سید ضمیر جعفری۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۲) محمد صلاح الدین، تقریب سپاس۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۳) جمیل جالبی۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۴) پروفیسر انجم اعظمی۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۵) شبنم رومانی، تقریب سپاس۔نصر اللہ خان۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۶) سحر انصاری، تقریب سپاس۔نصر اللہ خان۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،
۳۷) حکیم سعید۔یونی کیریز۔۲۴ نومبر ۱۹۹۴ء،

*****

ڈاکٹر محمد رفیق الاسلام*

باغ و بہار؛ مابعدالطبیعیاتی مطالعہ

Abstract*: Metaphysics is the Universal fact which is deep rooted in human civilization. Social sciences are based on metaphysics and literature generates from society. So is the way that literature and metaphysics co-incide. In Urdu literature, such Tales, which have been heared and read from centuries, are replete with metaphysics.This article argues on themetaphysical elements in Urdu Tale "Bagh o Bahar".*

فورٹ ولیم کالج کی داستانوں میں جو داستان شہرت کے بامِ عروج پر پہنچی وہ میر امن دہلوی کی ''باغ و بہار'' ہے۔ میر امن نے اِسے گل کرسٹ کی فرمائش پر ۱۸۰۱ء میں لکھنا شروع کیا۔ یہ ۱۸۰۲ء میں مکمل ہوئی اور اِس کا تاریخی نام ''باغ و بہار'' رکھا جس سے ہجری سال ۱۲۱۷ نکلتا ہے۔ رشید حسن خان کی تحقیق کے مطابق میر امن نے ''باغ و بہار'' کو پہلے ''قصہ چہار درویش'' کے نام سے ۱۸۰۱ء میں تالیف کیا۔ پھر ۱۸۰۲ء میں اس پر نظر ثانی کی اور اس کا تاریخی نام ''باغ و بہار'' رکھا۔(۱) یہ داستان پہلی بار فورٹ ولیم کالج پریس سے ۱۸۰۴ء میں طبع ہوئی۔(۲)

''باغ و بہار'' کے ماخذ سے متعلق خاصی تحقیق ہوئی ہے۔ خود میر امن نے لکھا ہے کہ اِس کا ماخذ میر عطا حسین خاں تحسین کی ''نوطرزِ مرصع'' ہے۔ جو کہ فارسی قصہ ''چہار درویش'' سے ترجمہ کی گئی ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا خیال ہے کہ فارسی ''قصہ چہار درویش'' حاجی محمد ربیع انجب کی تالیف ہے اور یہی ''نوطرزِ مرصع'' کا ماخذ ہے لیکن وہ یہ اندازہ نہیں لگا پائے کہ ''قصہ چہار درویش'' کب تالیف کی گئی۔ لکھتے ہیں:

> ''مرزا محمد ربیع انجب نے فارسی قصہ چہار درویش کب تحریر کیا؟ اِس ضمن میں وثوق سے کچھ کہنا ممکن نہیں۔''(۳)

قصہ چہار درویش کے ایک اور ماخذ کا ذکر میر امن نے اپنے دیباچے میں کیا ہے کہ یہ قصہ حضرت امیر خسروؒ نے

*اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، بغداد روڈ، بہاول پور

اپنے مرشد حضرت نظام الدین اولیاؒ کی بیماری کے دِنوں میں تخلیق کر کے اُنھیں سنایا تھا اور اُنہوں نے دعا دی تھی کہ جو شخص یہ قصہ سنے گا وہ صحت یاب ہوگا۔ میر امن کی اِسی بات کو ڈاکٹر گل کرسٹ نے تسلیم کرتے ہوئے طبع اوّل کے انگریزی دیباچے میں لکھا:

> "This work has long been admired in the orignal perfian, under the name of the QISSU,I CHUHAR DURWESH or the tale of the Four Dervifes.It was compofed in that beautiful tongue by UMEER KHOOSORO, for the purpofe of entertaining his friend and religious infltruetor, NIZAMOOD DEENI UOLIYA,during a fit of ficknefs.(4)

مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی اور ڈاکٹر گیان چند نے بہ دلائل ثابت کیا ہے کہ ''قصہ چہار درویش'' کسی صورت بھی حضرت امیر خسروؒ کی تالیف نہیں بلکہ کافی عرصہ بعد تخلیق کی گئی۔ یہ قصہ صرف بوجۂ عقیدت یا عوام کی توجہ حاصل کرنے کے لیے اُن سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ پروفیسر محمود شیرانی کی دلیل قرینِ قیاس ہے۔ وہ رقم طراز ہیں:

> ''مسلمانوں میں قصوں اور افسانوں کے متعلق ہر زمانے میں تعصب رہا ہے۔ علمائے کرام مخرب اخلاق قصوں کے ہمیشہ مخالف رہے ہیں ۔۔۔ اِس لیے کوئی تعجب نہیں اگر امیر خسروؒ کو اِس کا مصنف بتا کر اور نظام الدین اولیاءؒ سے تبریک دلوا کر مرتب قصہ نے اِس کو مقبول عام بنانے کی غرض سے دروغ مصلحت آمیز والا حیلہ تراشا ہو۔ نیم مذہبی قصوں میں مصنفین قاری و سامع کو ثوابِ دارین کی بشارت اکثر دیا کرتے ہیں۔'' (۵)

''باغ و بہار'' کے عمدہ اُسلوبِ بیان نے جہاں اِسے حیاتِ دوام عطا کی وہاں اِس کے مؤلف کی شہرت کو بھی چار چاند لگا دیئے۔ ''باغ و بہار'' طویل عرصے سے داستانوی تنقید و تحقیق کا بنیادی موضوع رہی ہے۔ ہر قابلِ قدر محقق نے اِس پر لازمی توجہ صرف کی ہے تبھی تو ڈاکٹر سلیم اختر نے لکھا ہے:

> ''فورٹ ولیم کالج سے وابستہ اہلِ قلم میں سید حیدر بخش حیدری، میر بہادر علی حسینی، میر شیر علی افسوس، مرزا کاظم علی جوان اور خلیل علی خاں اشک وغیرہ نمایاں حیثیت کے حامل ہیں، لیکن میر امن اور اُن کی باغ و بہار نے جو شہرت اور مقبولیت حاصل کی وہ تاریخ اُردو ادب کا اہم وقوعہ ہے۔ اگر یہ سب اہلِ قلم نثر کے آسمان پر ستارے بن کر چمکے تو میر امن بلا مبالغہ اِن کے مقابلے میں چاند ثابت ہوا۔'' (۶)

میر امن دہلوی کا اصل نام میر امان تھا۔ لطف تخلص کرتے تھے۔ اُن کے بزرگوں نے ہمایوں کے دور میں قربِ

شاہی حاصل کیا اور ہمیشہ جاگیر اور انعامات سے نوازے جاتے رہے۔ امن ۱۷۳۳ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ دہلی کی خستہ حالی اور احمد شاہ ابدالی کے حملے (۱۷۵۶ء) کے بعد سورج مل جاٹ نے جب سب مال و اسباب لوٹ لیا تو دہلی چھوڑ کر ۱۷۶۱ء میں عظیم آباد (پٹنہ) پہنچے۔ کچھ عرصہ وہاں قیام کیا پھر کلکتہ چلے گئے جہاں دلاور جنگ کے بھائی میر محمد کاظم خاں کے اتالیق مقرر ہوئے۔ (۷) جب فورٹ ولیم کالج قائم ہوا تو بہادر علی حسینی کے توسط سے ڈاکٹر جان گل کرسٹ تک ان کی رسائی ہوئی اور ۴ مئی ۱۸۰۱ء کو ماتحت منشی کی حیثیت سے چالیس روپے ماہانہ مشاہرے پر کالج میں ملازم کر لیے گئے۔ (۸) پہلے ''باغ و بہار'' تصنیف کی۔ پھر ۱۸۰۲ء میں چھ ماہ کے عرصے میں ملا حسین واعظ کاشفی کی کتاب ''اخلاقِ محسنی'' کا ترجمہ ''گنجِ خوبی'' کے نام سے کیا۔ ۴ جون ۱۸۰۶ء کو کالج کی ملازمت سے سبک دوش کر دیئے گئے۔ (۹) کالج کی ملازمت سے فراغت کے بعد اُن کے حالات پردۂ اخفا میں ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر: ''یوں محسوس ہوتا ہے گویا قدیم زمانے کی مانند ایک داستان گو آیا محفل کو رات بھر داستان سے برمایا اور صبح دم رخصت ہو گیا۔'' (۱۰)

''باغ و بہار'' میں مسلم معاشرت کی عکاسی نمایاں نظر آتی ہے۔ اگرچہ کہیں کہیں ہندی عناصر بھی موجود ہیں مگر داستان نگار نے اُنہیں قصہ کو آگے بڑھانے یا واقعے میں رنگ بھرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ بادی النظر مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ داستان نگار کا مقصد تبلیغِ اِسلام ہے جہاں کہیں اُسے موقع میسر آتا ہے وہ اِسلامی عظمت کا اظہار ضرور کرتا ہے۔ بہت سے مقامات پر اُس نے ترویجِ مسلک کا فریضہ بھی سرانجام دیا ہے اور اپنے اہلِ تشیع ہونے کو قابلِ فخر گردانا ہے۔ داستان کی ابتدا اور اختتام کے علاوہ کرداروں کی زبانی بھی وہ اپنے مسلک کا کھلم کھلا اعلان کرتا ہے۔ مثلاً خواجہ سگ پرست کی زبانی کہتا ہے:

> '' غلام کا دین یہ ہے کہ خدا واحد ہے، اُس کا کوئی شریک نہیں اور محمد مصطفیٰ ﷺ کا کلمہ پڑھتا ہوں اور اُس کے بعد بارہ امام کو اپنا پیشوا جانتا ہوں اور آئین میرا یہ ہے کہ پانچوں وقت کی نماز پڑھتا ہوں اور روزہ رکھتا ہوں اور حج بھی کر آیا ہوں اور اپنے مال سے خمس زکواۃ دیتا ہوں اور مسلمان کہاتا ہوں۔'' (۱۱)

میر امن اپنے کرداروں کے ذریعے اِسلامی حقانیت کو واضح کرتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ اِسلامی آفاقی تعلیمات کا اثر غیر مسلموں پر بہت جلد ہوتا ہے اور وہ اِن تعلیمات سے متاثر ہو کر اِسلام قبول کر لیتے ہیں۔ خواجہ سگ پرست کے قصے میں جہاں اُسے وزیر زادی کے ذریعے مصائب سے نجات ملتی ہے وہاں داستان نگار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب خواجہ سگ پرست قبلہ رُخ ہو کر دوگانہ نوافل شکرانے کے طور پر پڑھنے لگا تو وزیر زادی حیران ہو کر اُس سے

پوچھنے لگی کہ وہ کیا کر رہا ہے؟ یہاں داستان نگار نے تبلیغ کا موقع نکالا اور اسلامی تعلیمات یوں بیان کیں:

''جس خالق نے ساری خلقت کو پیدا کیا اور تجھ سی محبوبہ سے میری خدمت کروائی اور تیرے دِل کو مجھ پر مہربان کیا اور زنداں سے خلاص کروایا۔ اُس کی ذات لاشریک ہے اُس کی عبادت میں نے کی اور بندگی بجالایا اور ادائے شکر کیا۔ یہ بات سن کر کہنے لگی تم مسلمان ہو؟ میں نے کہا شکر الحمدللہ کہ یہ ہمارے دین کی شریک ہوئی۔ غرض میں لا الہ الا اللہ محمد رسول اللہ پڑھا اور اُس سے پڑھوایا۔ پھر وہاں سے گھوڑوں پر سوار ہو کر چلے۔ رات کو اُترتے تو وہ ذکر دین ایمان کا کرتی اور سنتی اور خوش ہوتی۔'' (۱۲)

اِسی طرح سراندیپ کی شہزادی پہلے خواجہ سگ پرست سے بوجہِ مسلمانی نفرت کرتی ہے اور اُس کے قتل کے درپے ہوتی ہے لیکن جب وہ اِسلام سے متعلق اُس کی باتیں سنتی ہے تو اِسلام کی حقانیت سے متاثر ہو کر فوراً مسلمان ہو جاتی ہے۔ مشہور فرانسیسی مستشرق گارساں دتاسی ''باغ و بہار'' کی اِس مبلغانہ کاوش کو بنظرِ استحسان دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اِسلامی قصوں میں تبلیغِ اسلام کی جانب کسی نہ کسی پیرایے میں ضرور اشارہ کیا جاتا ہے جب کہ غنائی شاعری تصوف، عشق مجازی اور ہمہ اوست کے مسائل سے آگے نہیں بڑھتی۔ قصوں میں اِسلامی عقائد اثباتی نوعیت کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں اور اِسلام کی جانب غیر مسلموں کو نہایت مؤثر انداز میں رجوع (راغب) کیا جاتا ہے۔ (۱۳) اِس تمہید سے یہ باور کرانا مقصود تھا کہ ''باغ و بہار'' کی مجموعی فضا پر اِسلامی مابعد الطبیعیات کا گہرا اثر ہے۔

وجودیات (الٰہیات) کے ضمن میں دیباچے کی ابتدا ہی میں میرامن نے اپنا عقیدہ واضح کر دیا ہے کہ اللہ پاک ہے۔ وہی اِس کائنات کا خالق و مالک ہے۔ دنیا اور اس میں موجود تمام مخلوقات اُس کی خلقت کا ادنیٰ نمونہ ہیں۔ وہ واحد ہے اور اُس کی وحدت کائنات کے ذرے ذرے میں عیاں ہے۔ کسی کے بس میں نہیں کہ وہ اُس کی ثنا کا حق ادا کر سکے۔ داستان نگار کا یہی عقیدہ داستانوی واقعات کے ساتھ جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ بادشاہ آزاد بخت کا قصہ ہو یا چاروں درویشوں کے احوال یا کہ خواجہ سگ پرست کی داستان، ذاتِ باری تعالیٰ کی وحدانیت اور کارسازی پر ایمان ہر جگہ نظر آتا ہے۔ تبھی تو داستان نگار لکھتا ہے:

''بادشاہ پانچوں وقت کی نماز کے بعد اپنے کریم سے کہتا۔ اے اللہ! مجھ عاجز کو تو نے اپنی عنایت سے سب کچھ دیا ہے لیکن ایک اس اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا۔ یہی ارمان جی میں باقی ہے کہ میرا نام لیوا اور پانی دیوا کوئی نہیں اور تیرے خزانہ غیب میں سب کچھ موجود ہے، ایک بیٹا جیتا جاگتا مجھے دے تو میرا نام اور اس سلطنت کا نشان قائم رہے۔'' (۱۴)

بادشاہ آزاد بخت کا یہ ملتجانہ انداز جہاں اُن دیکھے خدا کی قوتِ اعلیٰ اور بااختیار حکمرانی کا اعلان کر رہا ہے۔ وہاں

اسلامی عقائد اور اللہ تعالیٰ کی صفات کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ مثلاً انسان کی تخلیق، طبعی دنیا کی آسائشیں، مال و دولت اور اولاد اُسی ذات کی عطا کردہ ہیں۔ انسان شعوری و غیر شعوری طور پر اس ذات ہی کا محتاج ہے۔ بادشاہ کا عبادت میں مشغول ہونا اور دعا کے ذریعے کرامات و معجزات کا منتظر ہونا خدا اور انسان کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ خدا اور بندے کا یہ تعلق انسان کو جینے کا ڈھنگ سکھاتا ہے اور اُس کے دِل میں یقین پیدا کرتا ہے کہ ایک ایسی قوت ہے جو سب سے اعلیٰ و برتر ہے۔ سب کچھ اُس کی طاقت اور اختیار کے تحت ہے۔ اگر انسان اُس کی طرف رجوع کرے تو اُس کے تمام مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ اِسی لیے خردمند وزیر بادشاہ کو تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے: "خدا کی جناب سے ناامید ہونا ہرگز مناسب نہیں جس نے ہیژدہ ہزار عالم کو ایک حکم میں پیدا کیا تمہیں اولاد دینی اس کے نزدیک کیا بڑی بات ہے؟'' (۱۵)

مابعد الطبیعیات کے بنیادی پہلو الٰہیات کے علاوہ داستان نگار اِس کے دیگر گوشوں کو بھی زیرِ تحریر لایا ہے۔ بادشاہ کا گوشہ نشین ہو جانا، درویشوں کے ظاہری حلیے اور تیز آندھی میں بھی چراغ کا جلتے رہنا، قبرستان کی فضا اور درویشوں کے قصوں میں مسلسل سفر، جستجو، لگن، اپنے مقصد کو پانے کی تمنا اور ناکامی کی صورت میں غیبی رہنمائی ایسے حوالے ہیں جو تصوف کے گہرے اثر کا پتا دیتے ہیں۔ تصوف کے راستے میں عشق کو مشعل بنا کر اخلاقیات کا دامن تھامے ایک عبد معبود کے قرب کی راہیں طے کرتا ہے۔ اِس داستان کے مرکزی کردار بھی اعلیٰ اخلاقی قدروں سے متصف ہیں۔ دوسرے درویش کا قصہ تو اس معاملے کی خوب ترجمانی کرتا ہے کہ وہ نا صرف سخی ہے بلکہ دوسروں کی مشکلات کے حل کے لیے اپنی جان کو خطرے میں ڈالتا ہے۔ خواجہ سگ پرست بھی اخلاقیات کے اعلیٰ معیار پر ہے کہ باوجود بار بار دھوکا کھانے کے وہ مشکل وقت میں اپنے بھائیوں کی مدد کرتا ہے اور اُن کے بارے میں ذرا بھی بغض نہیں پالتا۔ اِسی طرح حقوق العباد اور والدین کی اطاعت و فرماں برداری کا ذکر بھی ملتا ہے۔ وزیرزادی سوداگر بچے کے روپ میں والد کی رضامندی کے لیے عین اِسلامی عقیدہ دہراتی ہے:

''پس رضامندی پدر کی خوشنودی خدا کی ہے اور اگر وہ مجھ سے ناراض ہوں گے تو میں ڈرتا ہوں کہ شاید دعائے بد نہ کریں کہ دونوں جہاں میں خدا کی رحمت سے محروم ہوں''۔ (۱۶)

تقدیر ایسا مابعد الطبیعیاتی عنصر ہے جس کے انسانی زندگی پر اثرات مسلمہ ہیں۔ میرامن نے ''باغ و بہار'' میں متعدد مقامات پر نہ صرف کرداروں کا تقدیر پر ایمان ظاہر کیا ہے بلکہ واقعاتی کش مکش میں ایسے حالات کی منظر کشی بھی کی ہے جو سراسر تقدیر ہی کے مرہونِ منت ہیں۔ تقدیر کے حوالے سے پہلی تحریر ہمیں اُس کتاب میں نظر آتی ہے جس میں بادشاہ آزاد بخت پڑھتا ہے: ''اگر کسی شخص کو غم یا فکر ایسی لاحق ہو کہ اُس کا علاج تدبیر سے نہ ہو سکے۔ تو

چاہیے کہ تقدیر کے حوالے کرے اور آپ گورستان کی طرف رجوع کرے۔'' (۱۷) پھر دوسری جگہ تقدیر کا کرشمہ نظر آتا ہے کہ بصرے کی شہزادی جسے اُس کے باپ نے اپنے وطن سے نکال دیا تھا مقدر کے سبب کثیر مال و دولت کی مالک بن کر شہزادیوں کی طرح رہنا شروع کر دیتی ہے کیوں کہ اُس کے نصیب میں شہزادیوں جیسی حیات بسر کرنا لکھا ہے۔ اِسی طرح داستان کے دیگر کردار بھی تقدیر پر کامل یقین رکھتے ہیں اور اپنے آپ کو نصیب کے لکھے کے آگے بے بس تصور کرتے ہیں۔ مثلاً وزیرزادی بولی: ''اماں جان! تقدیر سے لڑا نہیں جاتا۔ چاہیے انسان بلائے ناگہانی میں صبر کرے اور امیدوار فضل الٰہی کا رہے۔ وہ کریم ہے۔ مشکل کسو کی اٹکی نہیں رکھتا''۔ (۱۸)

داستان نگار نے جہاں مثبت کرداروں کی عکاسی کی ہے وہاں ایسے مابعدالطبیعیاتی منفی کردار بھی پیش کیے ہیں جو ازل سے انسان کو راہِ مستقیم سے بھٹکاتے آئے ہیں۔ اُن میں سے ایک اہم کردار شیطان ہے۔ شیطان انسان کا ازلی دشمن ہے اور انسان کو ورغلا کر اُن امور میں ضرور ڈالتا ہے جو اُس کے لیے محرمات و ممنوعات ہوں۔ دوسرے درویش کے قصے میں نوجوان کو منع ہوتا ہے کہ وہ پری کے قریب نہیں جائے گا اور نہ ہی کتاب کسی کو دے گا۔ مگر شیطان کے اُکسانے پر جب غلبۂ شہوت ہوتا ہے تو وہ یہ دونوں کام کر بیٹھتا ہے اور مصیبت میں پھنس جاتا ہے۔ اِس طرح داستان نگار اس آفاقی حقیقت کو بیان کرتا ہے کہ انسان ہمیشہ اپنی کم عقلی اور شیطان کی پیروی کے سبب مصیبت میں پھنستا ہے۔ تاریخی و مذہبی روایات سے ثابت ہے کہ انسان کو راہِ مستقیم سے ہٹانے اور غیر خدا کی پرستش پر لگانے کا کام سب سے پہلے شیطان نے کیا اور اِس کام کے لیے وہ طلسم و غیر فطری ذرائع کا سہارا بھی لیتا آیا ہے جیسے سامری کا بنایا ہوا سونے کا بچھڑا جو انسانوں کی طرح آوازیں نکالتا تھا۔ ''باغ و بہار'' میں بھی اِس طرح کی شیطانی کارستانی کا ذکر داستان نگار یوں کرتا ہے:

> ''تب وہ جوان مرد بولا کہ بادشاہ اور تمام رئیس اس شہر کے اندھے ہوئے ہیں۔ عجیب طرح کا ان کا رویہ اور مذہب ہے۔ یہاں بت خانے میں ایک بت ہے کہ شیطان اس کے پیٹ میں سے نام ذات اور دین ہر کسو کا بیان کرتا ہے۔ پس جو کوئی غریب مسافر آتا ہے بادشاہ کو خبر ہوتی ہے۔ اسے منڈپ میں لے جاتا ہے اور بت کو سجدہ کرواتا ہے۔ اگر ڈنڈوت کی تو بہتر نہیں تو بچارے کو دریا میں ڈبوا دیتا ہے اگر وہ چاہے کہ دریا سے نکل کر بھاگے تو آلت اور خصیے اس کے لمبے ہو جاتے ہیں ایسے کہ زمین میں گھسٹتے ہیں مارے بوجھ کے وہ ہرگز چل نہیں سکتا۔ ایسا کچھ طلسم اس شہر میں بنایا ہے۔'' (۱۹)۔

اُردو کی دیگر داستانوں کی طرح ''باغ و بہار'' کا تصورِ کائنات بھی منفرد ہے جہاں خیر و شر کی آویزش نظر آتی ہے۔ شر

کے نمائندے عام طور پر غیر مرئی مخلوقات ہیں جو طبعی اجسام اوڑھے انسانوں کے ساتھ برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ خیر اگرچہ کچھ عرصے کے لیے مغلوب ہو جاتا ہے مگر خدائی مدد ساتھ ہونے کے سبب آخری فتح اُسے ہی حاصل ہوتی ہے۔ اِسی طرح داستان نگار نے جنات، دیو، پریوں اور انسانوں کے آپس میں میل جول اور راہ و رسم سے ایک نئی دنیا تخلیق کی ہے۔ جہاں وہ آپس میں رشتے ناتے کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے کام آتے ہیں اور مخالفت کی صورت میں ایک دوسرے کے کاموں میں رکاوٹ ڈالتے ہیں۔ یہ اُردو کی واحد داستان ہے جس میں جنات اور انسانوں کے درمیان کشاکش اور چھینا جھپٹی والی فضا کے ساتھ ساتھ مروت، محبت اور امن کی فضا بھی دکھائی گئی ہے۔ ملک شہبال (جنوں کا بادشاہ) اپنی بیٹی روشن اختر کا نکاح آزاد بخت کے بیٹے شہزادہ بختیار سے کرتا ہے بلکہ اُس کی پیدائش سے پہلے ہی فیصلہ کر لیتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی یا بیٹے کا عقد آدم زاد سے کرے گا۔ جنوں کی شہزادی شہرِ نیم روز کے شہزادے کے سپرد کی جاتی ہے۔ جنوں کا بادشاہ ملک صادق پیر مردِ عجمی کی بیٹی پر عاشق ہے اور یہ برداشت نہیں کر سکتا کہ کوئی اُسے اپنا لے۔ دریائے قلزم کا بادشاہ ملکہ فرنگ کو اور اُس کے ساتھ بہزاد خان کو بھی لے جاتا ہے، کوہ قاف کا جادوگر دمشق کی شہزادی (سوداگر زادہ یمن کی بیوی) کو درخت کے نیچے سے لے اُڑتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کے یہ غیر فطری واقعات مبالغہ ہرگز معلوم نہیں ہوتے بلکہ پلاٹ میں وحدت اور اثر پیدا کر کے ایک ایسی دنیا کا تصور پیدا کرتے ہیں جو ماوراالنظر ہے مگر اُس کا موجود ہونا بعید از عقل بالکل نہیں۔ داستان نگار اِس اَن دیکھی دنیا کی معلومات کاغذ کی زینت بنا کر نہ صرف انسان کے تجسس کو تسکین پہنچانے کا سامان فراہم کرتا ہے بلکہ یہ پیام بھی دیتا ہے کہ داستانوں کی چاشنی و دلفریبی اِسی مابعدالطبیعیاتی دنیا کے وجود میں مضمر ہے۔

''باغ و بہار'' کا اپنا تصورِ زمان و مکاں ہیں کہ جہاں فاصلے پل بھر میں سمٹ جاتے ہیں۔ دنیا انسانی تخیل کے سامنے ایک چھوٹے سے کُرے میں بند نظر آتی ہے۔ ملکوں ملکوں کے درویش چند لمحوں میں روم پہنچ جاتے ہیں۔ جنات کے سامنے بھی مکانی فاصلوں کی کوئی وقعت نہیں۔ انسانوں کے سامنے بھی فاصلے اہمیت نہیں رکھتے کہیں اُن کی قوتِ بازو کام آتی ہے تو کہیں غیبی مدد اُن کا سہارا بنتی ہے۔ یہی عالم زمان کا ہے کہ داستان کے ظاہری ڈھانچے میں اگرچہ وقت رواں نظر آتا ہے لیکن باطنی سطح پر ٹھہرا ہوا ہے۔ تمام درویشوں کے واقعات آزاد بخت سے ملاقات سے پانچ یا سات سال قبل کے ہیں پھر شہزادہ بختیار کے سات سال کا ہونے تک وہ بادشاہ کے ہاں قیام کرتے ہیں مگر جنوں کے بادشاہ شہبال کے حکم سے جب اُن کی محبوبائیں اُنہیں واپس دی جاتی ہیں تو یوں لگتا ہے جیسے وہ چند لمحے قبل کی بچھڑی ہوئی ہیں۔ بارہ یا چودہ سال کا یہ عرصہ اُن پر ذرا بھی ہجر و تکلیف کے اثرات ثبت نہیں کرتا۔

عشق کی اپنی کوئی مادی ہیت وصورت نہیں۔ یہ ایک نفسیاتی وفکری رجحان ہے جو غیر مادی وغیر طبعی حقیقتوں کا مظہر ہے۔ یہ جذبہ دنیا سے بے نیازی پیدا کرتا ہے اور کسی دوسرے کی خاطر اپنا سب کچھ لٹا کر زیست کرنے کو روا اور مستحسن تصور کرتا ہے۔ اگرچہ مادی طور پر عاشق خسارے میں رہتا ہے لیکن روحانی طور پر عظمت اِس کا مقدر ٹھہرتی ہے اور عاشق ہی کو بقائے دوام حاصل ہوتی ہے۔ راہِ عشق آسان نہیں بلکہ پُرخوں ہے جہاں قدم قدم پر عاشق کو نادیدہ اور پر ہیبت مشکلات سے سابقہ پڑتا ہے۔ انہی مشکلات کے سبب ایک بزرگ ایک جوان کو نصیحت کرتا ہے: ''اے جوان! حق تعالیٰ ہر ایک انسان کو عشق کی آنچ سے محفوظ رکھے دیکھ تو عشق نے کیا کیا آفتیں برپا کی ہیں، عشق ہی کے مارے عورت خاوند کے ساتھ ستی ہوتی ہے اور اپنی جان کھوتی ہے اور فرہاد و مجنوں کا قصہ سب کو معلوم ہے''۔ (۲۰) داستان نگار یہ بھی بتاتا ہے کہ عشق اور عقل میں ضد ہے۔ جس چیز کو عقل تسلیم نہیں کرتی وہ کرشمے عشق کر دکھاتا ہے۔ داستان کے چاروں درویش عاشق صادق ہیں جو مشکلات برداشت کرتے ہیں حتی کہ مایوس ہو کر جان دینے لگتے ہیں مگر اُن کے کردار میں بے وفائی کا شائبہ تک نہیں آتا۔

آزاد بخت اور چار درویشوں کے احوالِ حیات کے گرد گھومتی داستان ''باغ و بہار'' اپنی ہیت میں قصہ در قصہ کی صورت تحریر کیا جانے والا دلچسپ شاہکار ہے۔ اِس میں کائنات کے طبعی عناصر کے ساتھ ساتھ غیر طبعی عناصر کی آمیزش تجسس اور دلچسپی کی فضا قائم کر کے انسانی فطری تسکین کا سامان فراہم کیا گیا ہے۔ یہاں عقل و شعور اور ادراک کے راستے فلسفے اور تصوف کی دنیا میں قدم رکھا گیا ہے۔ جہاں خدا، قسمت، تقدیر، مافوق الفطرتیت اور عشق جیسے تمام پہلو اِس کا موضوع بنے ہیں وہاں مادی دنیا کی بے ثباتی، انسان کی فانیت، غیر مادی دنیا کی ابدیت اور انسان کا خدائی کارسازی کے سامنے مجبور و بے بس ہونا جیسی حقیقتوں کی تفہیم بھی کرائی گئی ہے۔ یوں داستان نگار نے مابعد الطبیعیات کے ہر پہلو کو قصے کی رَو میں شامل کرتے ہوئے یہ مہر ثبت کر دی ہے کہ داستان گوئی مابعد الطبیعیات سے دامن بچا کر قبولیتِ عامہ کی سند حاصل نہیں کر سکتی۔

حوالہ جات وحواشی:

۱۔ رشید حسن خان: مقدمہ باغ و بہار از میر امن دہلوی، لاہور، نقوش پبلشرز، ۱۹۹۲ء، ص ۵۱
۲۔ حامد حسن قادری (داستان تاریخ اُردو، ص ۱۰۱) اور ڈاکٹر گیان چند (اُردو کی نثری داستانیں، ص ۱۷۰) نے اس کی پہلی طباعت کا سال ۱۸۰۳ء لکھا ہے جب کہ رشید حسن خان نے اپنی مرتبہ باغ و بہار کے آخر میں اِس کی طبع اوّل کے آخری صفحے کا جو عکس دیا ہے اُس پر واضح ۱۸۰۴ء کا سال درج ہے۔ ملاحظہ ہو باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص ۷۰۷
۳۔ حامد بیگ، ڈاکٹر مرزا: مقدمہ باغ و بہار از میر امن، لاہور، اُردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۴ء، ص ۸۶

۴۔ جان گل کرسٹ، ڈاکٹر: عکس دیباچہ باغ و بہار مشمولہ باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص ۷۰۵
(واضح رہے کہ انگریزی متن میں گل کرسٹ نے متعدد بار انگریزی حرف "S" کی بجائے انگریزی حرف "F" استعمال کیا ہے جسے حوالے میں ویسے برقرار رکھا گیا ہے۔)
۵۔ محمود شیرانی، پروفیسر حافظ: ''قصہ چہار درویش'' مشمولہ کاروان سال نامہ، ۱۹۳۳ء، ص ۲۰۹
۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۲۹۲
۷۔ جامع اُردو انسائیکلوپیڈیا، جلد اوّل، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، حکومت ہند، ۲۰۰۳ء، ص ۷۰
۸۔ عتیق صدیقی: گل کرسٹ اور اُس کا عہد، علی گڑھ، انجمن ترقی اُردو (ہند)، ۱۹۶۰ء، ص ۱۲۱
۹۔ احمد فاروقی، ڈاکٹر خواجہ: مقدمہ گنج خوبی از میر امن، دہلی، شعبۂ اُردو، دہلی یونی ورسٹی، ۱۹۶۶ء، ص ۸
۱۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص ۳۱۴
۱۱۔ میر امن دہلوی: باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، لاہور، نقوش پبلشرز، ۱۹۹۲ء، ص ۲۱۶
۱۲۔ ایضاً، ص ۲۳۲
۱۳۔ گارساں دتاسی بحوالہ داستان تاریخ اُردو از حامد حسن قادری، کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، س ن، ص ۱۰۳
۱۴۔ میر امن دہلوی: باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص ۱۱
۱۵۔ ایضاً، ص ۷۸
۱۶۔ ایضاً، ص ۱۲۸
۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷
۱۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰
۱۹۔ ایضاً، ص ۱۳۹
۲۰۔ ایضاً، ص ۱۹۸

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر نورینہ تحریم بابر*

ایک منفرد اردو سوانح عمری، اورنگ زیب: توضیحی مطالعہ

Abstract : Aurangzeb" is one of the finest and earliest biography by renowned historian Rasheed Akhter Nadvi . This biography contains all the elements of interest and scholarships for Muslim thought, identity and values of the subcontinent during the reign of Aurangzeb. Rasheed Ahmed Nadvi has tried to dispel the impression created by various historian against Aurangzeb's policy of extension and rigid political and religious pursuits. Besides Rasheed Ahmed Nadvi has highlighted the importance of religion, in Government in multi religious country. He has also pointed out weaknesses and fallacies of Aurangzeb to retain the originality of the Biography as a scholar.

مغل فرمانروا اورنگزیب عالمگیر کی ہنگامہ خیز روداد حیات پر مبنی سوانح بہ عنوان اورنگزیب اردو زبان میں رشید اختر ندوی کی تحریر کردہ پہلی سوانح ہے۔ مغل فرمانرواں اورنگ زیب عالمگیر کی یہ سوانح 1952ء میں احسن برادرز کے اہتمام سے پہلی بار شائع ہوئی۔ برِصغیر میں مسلم شناخت، مسلم اقتدار اور مسلم اقدار کی تاریخ کے حوالے سے یہ سوانح توضیح وتعبیر جدید کے لا انتہا امکانات اپنے اندر رکھتی ہے اور رشید اختر ندوی نے ان جملہ امکانات کو اپنی اس تالیف میں بھرپور طریقے سے موضوع بنایا ہے۔ ان میں سب سے بڑا امکان مسلمانانِ برِصغیر کی اجتماعی زندگی کی ساخت اور شناخت کے حوالے سے اورنگ زیب کے کردار کی تفصیلات کا حقیقی تعین کرنا ہے۔ یہ تعین اس لئے بھی ضروری ہے کہ بعض متعصب مورّخین نے اپنے خاص سیاسی، مذہبی اور علاقائی تعصّبات کی بنا پر اورنگ زیب کو بطور خاص نشانہ بنائے رکھا۔ اس بنا پر رشید اختر ندوی نے مناسب وموزوں خیال کیا کہ اورنگ زیب کی شخصیت، سیاست، حکمت عملی اور حربی دائرہ کار کی وسعت، تسلسل اور نتائج کے

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد۔

حوالے سے متعصب مورّخین کی جمع کی ہوئی گرد کو صاف کرنے کی کوشش کریں۔ اورنگ زیب کی سوانح عمری تحریر کرنے کے لئے جو جذباتی نسبت اور عقیدت درکار تھی اور جو اصولی طور پر ہر تاریخی شخصیت کی سوانح تالیف کرتے ہوئے، مؤلف اور مورّخ میں ہونی ہی چاہیے، رشید اختر ندوی اس کا برملا اعتراف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

> ''اورنگ زیب سے مجھے محض اس لئے عقیدت ہے کہ اس مسلمان قوم کا سب سے بڑا محسن تھا جو پہلے، پوری کی پوری ہندوستان میں آباد تھی اور اب ہندوستان و پاکستان میں بٹ گئی ہے۔ آدھی وہاں رہ گئی ہے اور آدھی یہاں آ گئی ہے۔ اگر قوموں کے محسنوں سے محبت وعقیدت کوئی بُرا فعل ہے تو یقیناً میں مجرم ہوں۔ لیکن اگر قومی محسن محبت وعقیدت کے قابل ہیں تو اورنگ زیب سے میری محبت قابل ستائش ہے۔ اورنگ زیب سے میری یہی محبت اس کتاب کی اوّل اور آخری محرک ہے۔ میں نے یہ کتاب کسی ذاتی فائدے کے لئے نہیں لکھی، ذاتی فائدے کے لئے اس سے زیادہ بکنے والے موضوعوں پر لکھا جا سکتا تھا''(1)۔

معروف مورّخ جادو ناتھ سرکار نے اپنی تالیف History of Aurganzib (کلکتہ 1921ء) میں اورنگ زیب عالم گیر کو اس کی حکمت عملی کے حوالے سے طرح طرح کے مطاعن کا عنوان بنایا تھا۔ رشید اختر ندوی کے پیش نظر، دیگر کتب تاریخ کے علاوہ سرکار کی تالیف کردہ تاریخ اورنگ زیب کے مندرجات بھی موجود تھے اور اس بات کا مطالبہ بھی کر رہے تھے کہ سرکار کے مندرجات اور تجزیات کی مدلل انداز میں اور تاریخی حقائق کی بنیاد پر تصحیح کی جائے۔ ویسے بھی رشید اختر ندوی کو اس بات کا قلق تھا کہ ہندو اور انگریز مورخین نے کوشش کر کے اورنگ زیب عالمگیر کے تاریخی کردار کو گھنانے اور نیچا دکھانے کی سعی کی ہے۔ اورنگ زیب کی سوانح کو از سرِنو مرتب کرنے کا بنیادی محرک ہندو اور انگریز مورّخین کا یہی یک رخا اور مخصوص حکمتِ عملی کے ساتھ وابستہ رویّہ تھا۔ رشید اختر ندوی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''میں نے اورنگ زیب پر محض اس لئے قلم اُٹھایا کہ ہندوستان و پاکستان اور بیرونی دنیا کے لوگوں نے مسلمان قوم کے اس انتہائی مخلص فرد کے ساتھ ہمیشہ زیادتی کی اور بہت کم لوگوں نے اسے پورے طور پر سمجھا۔ حتیٰ کہ اپنوں نے بھی اس کے چہرے کو صحیح خدوخال کا جائزہ لینا ضروری نہ جانا۔

حقیقت یہ ہے کہ ہندو اور انگریز مورّخین نے جو مسلمان قوم کے ہمیشہ مخالف رہے ہیں اکبر کو اونچا ظاہر کرنے اور اس کے مقابلہ میں اورنگ زیب کو رسوا کرنے میں ہمیشہ دلچسپی لی۔ آج سے چند سال پہلے ہماری علمی اور سیاسی دنیا پر یہ دونوں بُری طرح چھائے تھے۔ اور زیادہ تر وہی کتابیں ہر مکتب میں رائج تھیں جو ہندوؤں اور انگریزوں نے اپنے مخصوص مفاد کے پیشِ نظر تحریر کی تھیں اور یہ کتابیں جن لوگوں نے پڑھیں، انہیں یقیناً یہی بات معلوم ہوئی کہ اورنگ زیب متعصب، ظالم، بیوقوف اور نافرض شناس تھا اور اکبر مغلِ اعظم اور دیوتاؤں کا دیوتا تھا۔ حالانکہ اکبر اور اورنگ زیب میں قطعاً کوئی مقابلہ نہ تھا۔ دونوں دو مختلف 'مدرسوں' سے تعلق رکھتے تھے۔ ایک اس جماعت کا فرد تھا جو اسلام کو وجۂ نجات سمجھتی ہے اور دوسرا اس گروہ کا علمبردار تھا جس کے پیشِ نظر اسلام کی تباہی اور اس کی ذلّت و رسوائی تھی۔ اسلام کی ذلّت و رسوائی کے محرک مغل کو تو ہمارے دشمن مورّخین نے اوپر اُٹھایا اور اسے جس نے ملّت کی صحیح خدمت کی، نیچے گرا دیا''(**2**)۔

اورنگ زیب عالمگیر کے تاریخی منصب اور مغربی مورخین کے اورنگ زیب کی مساعی کی تعبیر میں تعصب کے بارے میں رشید اختر ندوی کا یہ مؤقف علامہ اقبال کے نقطہ نظر سے متصل نظر آتا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے خطبہ علی گڑھ 1910ء میں اورنگزیب عالمگیر کے بارے میں تعلیمی اداروں میں پڑھائی جانے والی کتبِ تواریخ کے رُخ، مزاج اور مواد کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے کہا تھا کہ:

''......ان لوگوں کے لئے جن کا عالمگیر سے متعلق علم ہندوستانی تاریخ کے مغربی ترجمانوں سے حاصل کردہ ہے، عالمگیر کا نام ہی ظلم و جبر کی تمام تر اقسام بے رحمی، غدّاری اور سیاسی سازشوں کے ساتھ منسلک ہے...... عالمگیر کی سیاسی زندگی کے محرکات قانونی اور اخلاقی طور پر بالکل جائز اور درست تھے۔ عالمگیر کی زندگی اور اس کے عہد کے ایک تنقیدی مطالعے سے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اس کے خلاف عائد کئے گئے تمام تر الزامات کی بنیاد معاصر حقائق کی غلط تعبیر اور اس وقت کی اسلامی ریاست میں عمل پیرا، مختلف سماجی اور سیاسی قوتوں سے متعلق مکمل غلط فہمی پر استوار ہے''(**3**)۔

اورنگ زیب کے کردار اور تاریخی اثر آفرینی کے بارے میں طرح طرح کی غلط فہمیوں کو، کہ جن کا تذکرہ تو عام ملتا ہے لیکن ان کے مقابل مورّخین کا موقف اور دلیل کیا تھی اور ہے؟ رشید اختر ندوی اس ضمن میں شکوہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

''پاکستان بننے سے پہلے جن مصنفین نے مغلوں کے متعلق لکھا، ان میں سے کسی نے یہ جرأت نہیں کی۔ ہندو اور انگریز مصنفین نے جان بوجھ کر اکبر کو بہت اونچا اُٹھایا تا کہ اورنگ زیب کو نیچے گرانے میں لوگ انہیں نا منصف نہ سمجھ سکیں۔ جن مسلمان مورّخین نے اس موضوع پر قلم اٹھایا وہ بھی عام روش کی مخالفت نہ کر سکے۔ سوائے مولانا شبلی کے جنہوں نے ایک مختصر سا رسالہ اس موضوع پر لکھا۔ مجھے مولانا شبلی مرحوم سے بھی شکوہ ہے کہ انہوں نے وسائل کی کثرت کے باوجود اس اہم موضوع پر تفصیلی بحث نہ کی اور اب تک مسلمان عوام یہی سمجھتے رہے اورنگ زیب ہی وہ بدنصیب بادشاہ ہے جس نے ہندوستان سے مسلمانوں کی حکومت ختم کی۔ ان لوگوں کی نگاہ میں اورنگ زیب کا دامن جہاں اس بدنصیبی سے بھرا ہے، وہاں وہ بھائیوں کے قتل، بھتیجوں کے ساتھ بے انصافی اور باپ کے ساتھ گستاخی کرنے کا بھی مجرم ہے۔ چند خواص کو چھوڑ کر اب تک بہت سے نوجوانوں کو یقین ہے کہ اورنگ زیب نہ صرف مذکورہ جرائم کا مرتکب ہوا، اس نے ہندوستان میں ایک ایسے نظامِ حکومت کی بنیاد رکھی جو سراسر تعصب اور مذہبی تنگ نظری پر مبنی تھا''(**4**)۔

رشید اختر ندوی کی تحقیق کے مطابق ہندو اور انگریز مورّخین نے مختلف محرکات کے پیشِ نظر اکبر کو بڑا اور نمائندہ اور مثالی مغل حکمران ثابت کرنے کے لئے جان بوجھ کر اورنگ زیب کے منصب اور مرتبے کو نیچا دکھانے کی کوشش کی لیکن اپنی تالیف اورنگ زیب کے 'حرفِ اوّل' میں رشید اختر ندوی نے خود مغل فرماں روا جلال الدین اکبر کے بارے میں بھی یہی اسلوب اختیار کرنے کی کوشش کی ہے یعنی اورنگ زیب کے کردار اور منصب اور رتبے کو بڑھانے کے لئے جان بوجھ کر اور قدرے غیر ضروری طور پر اکبر کو مطعون کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''اکبر کی حرکتیں، مذہبی رواداری اور ہر ایک کے ساتھ انصاف پر مبنی نہ تھیں۔ اس کی حرکات کے تحت الشعور میں محض ایک ذہنی پستی کارفرما تھی۔ اسے اپنی جہالت کے

سبب اسلام سے آگاہی نہ تھی۔ وہ جانتا نہ تھا کہ مسلمان رہ کر بھی ایک بادشاہ رعایا کے ساتھ انصاف اور شریفانہ سلوک کر سکتا ہے۔ اسے علم نہ تھا عمر بن عبد العزیز نے مسلمان بادشاہ ہوتے ہوئے اور عمر فاروقؓ نے امیر المومنین ہوتے ہوئے انسانوں کے ساتھ کیا سلوک کیا تھا۔ اکبر محض ایک جابر و قاہر بادشاہ تھا۔ اس کے سوا وہ کچھ بھی نہ تھا۔ حالات نے اسے ہمایوں کی مسند عطا کی۔ خان بابا نے اپنی شرافت اور روایتی وفاداری کی بنا پر اسے اس مسند پر بیٹھنے کے گُر بتائے اور پھر اس کی جابرانہ اور قاہرانہ ذہنیت نے اسے نئے نئے حیلے بہانے سکھا دیئے۔ اس نے ہندوؤں کے دل موہنے کے لئے کرشن کا روپ دھارن کیا۔ خود کو اوتار سمجھا۔ مسلمانوں کو بیوقوف بنانے کے لئے خود کو خدا کے صفات سے متصف کیا۔

ایک مسلمان کے نقطہ نگاہ سے اس کی کوئی حرکت بھی قابلِ تعریف نہ تھی۔ ہندوؤں نے اسے یقیناً پسند کیا۔ راجہ ٹوڈرمل، بیربل اور مان سنگھ جیسے لوگوں نے اسے ہندو قوم کا بہت بڑا محسن قرار دیا۔ اس لئے کہ وہ اپنا نہ تھا۔ اس نے اپنے مذہب سے اور اپنی ملّت سے غدّاری کی تھی۔ ہندو قوم اور انگریز کا یہ خاصہ ہے کہ یہ دونوں قومیں ہر اس مسلمان کو بڑا سمجھتی ہیں جو اسلام اور قوم کے ساتھ غدّاری کرے۔ اکبر کو کچھ اپنے زمانے میں ایسے لوگ مل گئے جنہوں نے اسے اُوپر اُچھالا۔ جو کسر باقی رہ گئی تھی وہ انگریز مورّخین اور ہندوؤں نے پوری کر دی اور اکبر کو محض اس لئے سب سے زیادہ بڑائی عطا کی کہ اس نے ملّت کی جڑ ہوں پر کلہاڑا چلایا تھا۔ ایک ایسی تخریب کی بنا رکھی تھی جس نے اسلامی عمارت کی جڑوں میں ڈائنا میٹ رکھ دیا'' **(5)**۔

فاضل مؤلف پر 'ندویت' کا غلبہ نظر آ رہا ہے۔ اکبر کا انداز حکمرانی اور اکبر کی فہم دین ایک الگ اور نہایت مفصّل موضوع ہے۔ پھر اکبر اور اورنگ زیب کے درمیان جہانگیر اور شاہ جہاں کے طویل ادوار موجود ہیں۔ ہر مغل حکمران کے عصری مسائل، اندازِ جہانبانی اور طریقہ کار میں فرق رہا ہے۔ لیکن ایک امر پر سب متفق نظر آتے ہیں کہ کسی بھی عنوان، کسی بھی صورت، کسی بھی قیمت اور کسی بھی نام پر سلطنت کے اختیار اور اقتدار کو مضبوط و مستحکم اور وسیع ہونا چاہیے۔ اکبر اور اورنگ زیب میں 'طریقہ واردات' کا فرق ضرور ہوگا، جہانبانی کا مطمحِ نظر، دونوں کا ایک نظر آتا ہے۔ اپنی تالیف اورنگ زیب میں اگر رشید اختر ندوی اپنی پوری توجہ اورنگ زیب کے

محاسن اور مسائل، جدوجہد اور کامیابیوں پر مرکوز رکھتے اور اپنے موقف اور نقطہ نظر کی تقویت کے لئے دلائل کے انبار لگاتے تو زیادہ موزوں اور موثر معلوم ہوتا۔ انہوں نے اکبر کی مذمّت میں اچھا خاصا زور صرف کر دیا، شاید اس کی ضرورت نہ تھی۔

اپنی تالیف کردہ سوانح اورنگ زیب کے تعارف کا اساسی اور کلیدی استدلال، دراصل جلال الدین محمد اکبر کی مذمت ہے۔ رشید اختر ندوی نے اس موضوع پر ایک طویل بحث پیش کی ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

''مجھے اعتراف ہے کہ اکبر کو 'خوش قسمتی' سے بہت اچھا دور نصیب ہوا اور اس کی جہالت سے سیاسی فائدہ اُٹھانے والے چند بہت ذہین اور طباع علماء و حکماء اس کے دربار میں آن جمع ہوئے تھے۔ مجھے یہ بھی اعتراف ہے کہ ان علماء میں شیخ مبارک، شیخ ابوالفضل اور شیخ فیضی یگانہ روزگار افراد تھے۔ یقیناً یہ تینوں اور باقی 'اکبری رتن' آفتاب و ماہتاب تھے۔ میں ان کے چہروں پر گستاخی کی لکیریں ڈالنے کو علم اور فن کی توہین سمجھتا ہوں لیکن میرے نزدیک ان سب کی حیثیت محض گاندھی جی، مسٹر چرچل، لینن، اسٹالین، ٹرومین ہٹلر، نپولین یا زیادہ نرم لفظوں میں لارڈ بائرن شیکسپئر، امراء القیس، ٹالسٹائی، گورکی اور دوسرے عظیم فن کاروں کی ہے۔

ان میں شیخ مبارک، ابوالفضل، فیضی اور کوئی دوسرے لوگ یقیناً مسلمان ماں باپ کے ہاں پیدا ہوئے۔ مگر ان کی ہر علمی صلاحیت اور فنّی قابلیت کے باوجود مسلمان قوم ملّی نقطہ نگاہ سے ان کے وجود پر کبھی قیامت تک فخر نہیں کرے گی۔ وہ داتا گنج بخش، حضرت نظام الدین اور بابا فرید گنج کا نام تو یقیناً بڑی عقیدت سے لے گی۔ یقیناً ہر فرض شناس اور ملّت کے مفاد سے آگاہ مسلمان ماں اپنے بچے کو نظام الدین، فرید گنج اور داتا گنج بخش کے نقشِ قدم پر چلنے کی تلقین کرے گی مگر کوئی یہ نہ چاہے گی اس کا بیٹا بڑا ہو کر شیخ مبارک، ابوالفضل اور فیضی بنے۔

یہ بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ یہ تینوں بزرگ کیسے تھے۔ آیا مسلمان تھے یا اسلام سے خارج تھے۔ یہ بحث علماء کی ہے اور یہ ان کو ہی زیب دیتا ہے۔ ہمارے کہنے کا مقصد صرف یہ تھا کہ اکبر نے ان لوگوں کے ساتھ مل کر اپنی جہالت، کم علمی اور بد مذاقی کے سبب جو راہ وضع کی اس نے مسلمان قوم کو بے حد نقصان

پہنچایا۔اس سے مسلمان عوام کے ذہن اور عام مذہبی رجحان پر بہت بُرا اثر پڑا۔

> مذہبی رواداری، انصاف، ہر ایک کے ساتھ شریفانہ سلوک بہت اونچا مسلک ہے۔ان صفات حسنہ میں رسول اللہؐ، ابوبکرؓ، عمر فاروقؓ، اور علیؓ کا مقابلہ، دنیا کا کوئی اکبر اور جہانگیر نہیں کرسکتا۔مگر ان میں سے کسی نے وہ حرکتیں نہیں کیں جو اکبر نے کیں'' (6)۔

لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ رشید اختر ندوی اپنے 'موضوع سے خارج بحث' کو پھیلاتے چلے جارہے ہیں۔اکبر اور اس کے معاصر علماء وفضلا کی قابلیت اور دینداری کو جانچنے کے لئے نہ صرف ہمارے پاس بلکہ اسلامی تاریخ کے کسی دور میں، کسی کے بھی پاس ایسا اختیار نہیں رہا کہ وہ کسی کا عقیدہ جانچ کر، کسی مقتدرہ کے تحت یہ اعلان کرسکے کہ وہ صحیح مسلمان ہے یا نہیں۔ یہ بات نا قابل فہم وادراک ہے کہ اورنگ زیب کی عظمت کو اُجاگر کرنے کے لئے اورنگ زیب کے پردادا جلال الدین محمد اکبر کی مذمت کیونکر لازم آتی ہے۔اکبر کا کوئی فعل ہمارے لئے حجت نہیں، بالکل اُسی طرح جس طرح اورنگ زیب کی کوئی روش یا کوئی عمل ہمارے لئے ملّی اعتبار سے حجت یا قابل تقلید نہیں ہے۔برِصغیر میں مغل اقتدار شخصی ملوکیت کے وہ تمام تر اوصاف اپنے اندر رکھتا ہے جو کسی بھی مذہب کے ماننے والے مطلق العنان حکمران روا رکھ سکتے ہیں۔ ہندوستان ایک کثیر المذاہب خطہ ہے، جہاں دیرپا، اچھی، مؤثر اور مقامی مذاہب، افراد، قبائل اور اقدار کے ساتھ مفاہمت بھی ایک حکمت عملی تھی اور اس کی ضرورت تھی۔اس موضوع پر علمی تاریخی اور تحقیقی طور پر مباحث ہوسکتے ہیں، ہونے چاہئیں، لیکن ایسے علمی مباحث میں غصے کا عنصر، اچھے خاصے موقف کو بھی کمزور کرنے کا باعث بن سکتا ہے۔قیاس چاہتا ہے کہ اورنگ زیب کے اسلام یا مسلمان ہونے کو ایک سیاسی عامل کے طور کے معاملات سیاست و ریاست میں استعمال کرنے کو روا اور درست ثابت کرنے کے لئے رشید اختر ندوی، اکبر کے طرز عمل کے حوالے سے ایک ردِعمل کی فضا تیار کرنے کی کوشش کررہے ہیں۔مثال کے طور پر مفروضہ کہ؛ چونکہ اکبر دین سے دور ہوگیا تھا اس لئے اس کا پوتا اورنگ زیب نہایت دین دار تھا۔چونکہ اکبر نے بقول رشید اختر ندوی اسلام سے 'غدّاری' کی تھی، اس لئے لازم تھا کہ اکبر کا پوتا اورنگ زیب اس کی تلافی کرتا۔رشید اختر ندوی اس بات کو نظر انداز کرتے نظر آتے ہیں کہ برِصغیر میں مغل فرماں روا مذہب کے اعتبار سے مسلمان ضرور تھے لیکن برِصغیر میں مغل اقتدار اسلامی ریاست کا نمونہ نہیں تھا۔ بلکہ اسلامی تو دور کی بات ہے وہ صرف مسلمانوں کی حکومت کا نمونہ بھی نہیں تھے۔مغل اقتدار میں مرکزیت سلطنت کی بقا، توسیع اور دوام کو حاصل تھی۔یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ جلال

الدین اکبر کے عہد میں بھی سلطنت کی بقا، توسیع اور دوام حکمت عملی کے بنیادی اجزاء تھے اور اورنگزیب عالمگیر کے عہد میں بھی حکمت عملی کے بنیادی اجزاء یہی تھے یعنی سلطنت کی بقا، توسیع اور دوام۔اور دونوں مغل بادشاہوں نے اسی کے لئے اپنے اپنے انداز میں کام کیا۔

رشید اختر ندوی کے پاس جلال الدین اکبر کے حوالے سے اس قدر زیادہ مواد اور الزامات موجود ہیں کہ اگر وہ ایک مستقل کتاب اس عنوان کی لکھ لیتے تو زیادہ موزوں بات تھی لیکن انہوں نے اکبر کے بارے میں اپنی جملہ معلومات کے اظہار کے لئے اورنگ زیب کی سوانح کو ہی مناسب مقام خیال کیا۔اپنے موقف کے تسلسل میں رشید اختر ندوی اکبر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اکبر اگر اسلام سے انکار کر کے ہندو ہو جاتا اور خلوصِ نیت کے ساتھ ہندو مذہب کی پیروی کرتا تو میرے نزدیک وہ اتنا بڑا مجرم نہ تھا جتنا کہ اب ہے۔وہ خود کو مسلمان بھی کہتا رہا اور ہندوؤں کو فریب دینے کی کوشش بھی کی۔اس نے ہر دلعزیزی کی دولت سے جھولی بھرنے کی خاطر، مسلمانوں کو بھی دھوکے میں رکھا اور ہندوؤں کو بھی اور اسلام میں ایک ایسی تحریف کی۔ایک ایسے ناکارہ، فضول اور لغو مذہب کی بنا رکھی جسے انسانی ذہن انتہائی گری ہوئی حالت میں بھی قبول نہیں کرسکتا۔
>
> اس نے عوام کو دھوکا دیا اور ہر دلعزیزی کی دولت پالی۔اس نے اپنی حکمت عملی کے سبب اس ہندو ملک میں بڑی عظمت پائی ہے۔اسے لوگوں نے سجدے کئے، اس کے تخت کے سامنے، بڑے اُونچے لوگوں کے سر جھکے۔اس نے جابر مرہٹوں کی پیشانیوں پر اپنے پاؤں کی دھول ملی۔ہٹ کے پکے راجپوت راجاؤں کی بیٹیاں، اپنے حرم میں داخل کیں۔ یہ یقیناً بڑی دنیاوی بڑائی تھی مگر اس بڑائی کو حاصل کرنے کے لئے اس نے نا قابل معافی جرم کئے۔اس نے مذہب سے غدّاری کی، اس نے اسلام کے بنیادی احکام کی خلاف ورزی کی۔اسلام کی تعلیمات کا مضحکہ اُڑایا اور سب سے بڑھ کر مسلمان عوام کو دھوکا دیا۔اس نے اسلام اور ملّت سے دھوکا کر کے یقیناً اپنی سلطنت کو وسعت بخشی۔اپنی شخصی اور خاندانی سربلندی کا ایک بہت اونچا معیار قائم کیا، لیکن قومی نقطہ نگاہ سے یہ کوئی کارآمد سودا نہ تھا۔ یہ سراسر گھاٹے اور نقصان کی روش تھی اور ہندوستان میں مسلمان حکومت کے زوال کا اصل سبب یہی روش تھی۔متعصب

انگریزوں اور ہندوؤں نے مغل حکومت کی تباہی کا باعث اورنگ زیب کو گردانا ہے حالانکہ اصل مجرم اکبر تھا۔ اگر اکبر حد سے تجاوز نہ کرجاتا، بابر کی طرح ایک شریف مغل بننے کی کوشش کرتا'' (7)۔

اکبر کی مذمت میں رشید اختر ندوی انہیں 'ہندوستان میں مسلمان حکومت کے زوال کا اصل سبب' قرار دے رہے ہیں اور یہ بھی، افسوس ناک امر یہ ہے کہ اورنگ زیب کے حوالے سے کیا جارہا ہے۔ یعنی چونکہ انگریزوں اور ہندوؤں نے مغل حکومت کی تباہی کا باعث اورنگ زیب کو گردانا ہے اس لئے لازم تھا رشید اختر ندوی 'اصل مجرم اکبر' کو قرار دیتے۔ قیاس چاہتا ہے کہ رشید اختر ندوی انگریز اور ہندو مورّخین کے استدلال اور طرز تحقیق کو 'اپنے ہیرو' کے حق میں استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ حالانکہ تاریخی عمل کی صداقت یہ سکھاتی ہے کہ ہر حکمران یا صاحب اقتدار کے، ہر عمل، ہر فعل اور ہر حکمت عملی کو اس کے مخصوص عہد کے مسائل اور رجحان کو سامنے رکھ کر جانچنا چاہیے۔ تاریخ کو کسی ایک یا یکساں اسکیل سے نہیں ناپا جاسکتا۔ رشید اختر ندوی بتاتے ہیں کہ اکبر کو مغل اعظم بنانے والے دراصل انگریزی عہد کی پیداوار ہیں۔ لکھتے ہیں:

''اکبر کو جن لوگوں نے مغلِ اعظم بنایا ہے۔ اکبر کو جن لوگوں نے انصاف کا دیوتا اور رواداری کو امام سمجھا ہے وہ انگریز عہد کی پیداوار ہیں۔ خود اکبر کے زمانے میں بڑے علماء اور نیکوکار اور مخلص مسلمانوں کو اس شخص کی حکمت عملی سے انتہائی نفرت تھی۔ کتنے مسلمان علماء نے اس کے خلاف بغاوت کی۔ کتنوں نے اس کی حرکتوں کو اسلام کی تعلیمات کے خلاف قرار دیا۔ ان میں سے کئی کو اکبر نے سزائیں دیں، کئی کو قتل کرایا۔

ہر جابر بادشاہ کے دور میں مخلص اور نیکوکار لوگوں کے ساتھ ایسا ہوتا رہا ہے۔ اکبر بھی ایک جابر بادشاہ تھا۔ خود کو خدائی صفات سے متصف کرنے والا اپنے سامنے انسانی سروں کو جھکانے اور کروڑوں انسانوں کو فریب دینے والا شخص جابر بادشاہ تو ہوسکتا ہے مگر اسے منصف، عادل اور مسلمان بادشاہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا نام یقیناً جلال الدین تھا مگر اس نے نہ دین کو جمال عطا کیا اور نہ جلال بخشا'' (8)۔

اکبر کے بارے میں اپنے سخت گیر، یک طرفہ طے شدہ موقف کے حوالے سے رشید اختر ندوی خود کو پہلا پاکستانی مصنف خیال کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ:

''مجھے افسوس ہے کہ پاکستان بننے کے بعد میں غالبًا پہلا مصنف ہوں جس نے اکبر

کے متعلق اس قسم کی رائے ظاہر کی ہے اور اس مغل اعظم کے چہرے پر قلم کی سیاہی ملی ہے'' (9)۔

اگرچہ ایک چہرہ دھونے کے لئے کسی دوسرے چہرے پر قلم کی سیاہی ملنا، اصولی اور علمی انداز نہیں ہے لیکن رشید اختر ندوی نے محض تضاد اور فرق کو نمایاں کرنے کے لئے مغل تاریخ کے دو نامور فرماں رواؤں کے تقابل اور فرق کو نمایاں کرنا ضروری خیال کیا۔ جس دلیل کی بنیاد پر ہندو اور انگریز مورخین نے اورنگ زیب کو مطعون کرتے ہوئے مغل اقتدار کے خاتمے کا باعث قرار دیا، ویسے ہی دلائل اور مطاعن کے ساتھ رشید اختر ندوی نے اکبر کو مغل اقتدار کے خاتمے کا باعث قرار دیتے ہوئے اسے 'اصل مجرم' قرار دیا ہے۔ حالانکہ تاریخ یہ بتارہی ہے کہ مغل اقتدار کے خاتمے کا باعث نہ اکبر قرار دیا جاسکتا ہے اور نہ ہی اورنگ زیب۔ دونوں مغل فرماں رواؤں نے اپنے اپنے انداز سے مغل سلطنت کو استحکام اور دوام عطا کرنے کی کوشش کی۔ مغل سلطنت اپنی طبعی عمر پوری کرکے، علم وعمل کی دنیا میں پیچھے رہ جانے کے باعث زوال کا شکار ہوئی۔

اورنگ زیب کی سوانح تالیف کرتے وقت رشید اختر ندوی جہاں جہاں اورنگ زیب کے مفاخر بیان کرتے ہیں وہاں وہاں اکبر سے تقابل کرنا اور اکبر کو موردِ الزام ٹھہرانا نہیں بھولتے۔ اورنگ زیب کی عظمت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''......اورنگ زیب میں ایسا کوئی بھی عیب نہ تھا وہ انسانی کردار کے اعتبار سے بہت اونچا، بہت پاکیزہ اور بہت بڑا آدمی تھا۔

یہاں صرف اتنا سمجھ لیجئے کہ اورنگ زیب ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں میں وہ پہلا مسلمان بادشاہ تھا جس نے اپنی روزی آپ کمائی، جس نے ٹوپیاں بنائیں، قرآن اور دوسری مذہبی کتابوں کی کتابت کی اور اس طرح اپنے اخراجات کے لئے مزدوری کی۔ اپنی روٹی آپ کمانے اور اپنے لئے لباس مہیا کرنے کے لئے ٹوپیاں بننے کی داستان، وضعی داستان نہیں ہے۔ ہر انگریز اور ہندو مورّخ نے اسے اورنگ زیب کی کہانی کہتے وقت دہرایا ہے۔ جادوناتھ سرکار نے تو اس روایت کو کافی اہمیت دی ہے۔

اتنی بڑی سلطنت کا مالک اور اتنی بڑی قلمرو کا تاجدار ہوتے ہوئے اگر ایک شخص ٹوپیاں بُنتا ہے، کتابیں کتابت کرتا ہے تاکہ اپنی روٹی آپ کمائے تاکہ

اپنے جسم کے لئے آپ لباس خریدے۔ایسے شخص سے یہ توقع قطعاً نہیں کی جاسکتی کہ وہ کسی شخص کے ساتھ بھی زیادتی یا ظلم کرے گا۔ظلم کی توقع اکبر سے کی جاسکتی تھی جس نے اپنی ہردل عزیزی کی خاطر بڑے بڑے دھوکے کئے،جس نے اپنے تعیش اور آرام کی خاطر کبھی کرشن کا روپ دھارن کیا اور کبھی خدا کا لباس پہنا۔مگر اس اورنگ زیب سے یہ توقع کیسے ہوسکتی ہے جس نے اپنے آپ کو کبھی عزیز نہ جانا۔جس نے ننگے فرش پر بچھونے کئے جو چٹائیوں پر سویا، جو پیوند لگے ہوئے کپڑے پہنتا، جو کی روٹی کھاتا اور رات رات بھر مُصلّے کی پشت پر لدا رہتا،جس کے محل میں کوئی عیاشی کی چیز نہ تھی۔ جو گانا تک نہ سنتا،شراب نہ پیتا اور کوئی ایسی حرکت نہ کرتا جس سے اس کے نفس کو راحت پہنچے''(10)۔

رشید اختر ندوی نے اورنگ زیب کے پسندیدہ شعار و اخلاق کی طرف متوجہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ وہ اپنے ہاتھ سے محنت مزدوری از قسم ٹوپیاں سینا،مقدس کتب کی کتابت کرنا کے ذریعے رزقِ حلال کماتے تھے۔ ایک مطلق العنان بادشاہ کے حوالے سے یہ نہایت متاثر کن مصروفیات ہیں۔لیکن ان سے زیادہ اہم امور جن کا تعلق مزاج کی سادگی،خوش خطی اور سلائی کڑھائی میں دلچسپی سے نہیں بلکہ سیاست و ریاست اور نظم حکومت کے ساتھ ہے، کے حوالے سے اورنگ زیب کے انقلابی اقدامات کیا تھے؟ کیا انہوں نے عام لوگوں کی تعلیم،صحت اور انتقال اقتدار کے طریقہ کار میں کوئی انقلابی تبدیلی کی؟ یا مغل فرماں رواؤں کے طریقہ کار کو باقی رکھا؟ تاریخ یہ بتاتی ہے کہ اورنگ زیب کے عہد حکومت میں مغل نظم و نسق اور ریاستی اختیار کے دستور وہی رہے جو اس سے پہلے تھے اور جو اس دور کے بعد بھی باقی رہے۔یعنی اقتدار کے مالک ایک ہی خاندان کے افراد رہے۔ رشید اختر ندوی ایک جمہوریت پسند،آمریت و ملوکیت سے بےزار اور ریاست کو عامۃ الناس کے معاش کا ذمہ دار خیال کرنے والے دانشور کی شہرت رکھتے ہیں،لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ اورنگ زیب کے حوالے سے انہیں ان کی شعار دینی سے حد درجہ دلچسپی اور اس کا برملا اظہار زیادہ متاثر کرتا ہے۔

رشید اختر ندوی کا اس سوانح عمری کی تالیف کے وقت بنیادی استدلال یہ رہا ہے کہ اورنگ زیب نے ایک مجاہد اور فرض شناس مسلمان کی حیثیت سے ملّت کی ڈوبتی کشتی کو بچانے کی جدوجہد کی(11)،اور'ملّت کی ڈوبتی کشتی' کو بچانے کے لئے وہ اورنگ زیب کے ہر فعل اور ہر عمل کو روا اور جائز خیال کرتے ہیں۔

رشید اختر ندوی کے خیال میں اورنگ زیب نے اپنے باپ سے اقتدار چھین کر اور نظر بند کر کے دراصل ایک حدیث کی روایت پر عمل کر کے ثوابِ دارین حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔یہ ایک حیرت انگیز استدلال ہے، جو شاید اس سے پہلے اس معاملے میں پیش نہ کیا گیا ہو۔رشید اختر ندوی لکھتے ہیں:

''اس نے یقیناً بوڑھے اور بےکار باپ سے تاج چھینا،اس نے یقیناً باپ کو نظر بند کیا۔لیکن کب،صرف اس وقت جب باپ نے اس کے نیک ارادوں کی تکمیل میں رکاوٹ پیدا کی۔اورنگ زیب،اوّل و آخر مسلمان تھا اور اسے وہ حدیث یاد تھی جسے مستند مورّخین نے روایت کیا ہے۔یہ حدیث حضرت ابوبکرؓ اور ان کے بیٹے عبدالرحمٰن کے متعلق ہے۔حضرت ابوبکرؓ شروع دور میں جب مدینہ تشریف لائے تو عبدالرحمٰن مکہ ہی میں رہ گئے تھے اور کفار کے لشکر کے ساتھ باپ اور باپ کے پیر و مرشد رسول اللہؐ پر چڑھائی میں شریک ہوئے۔لڑائی کے خاتمہ کے بعد عبدالرحمٰن نے بڑے فخر کے ساتھ باپ سے کہا باپ واللہ عین لڑائی میں آپ دو بار میرے تیر کی زد پر آئے۔میں چاہتا تو میرا تیر آپ کی شاہ رگ چاٹ جاتا مگر آپ میرے باپ تھے اور میرا دل آپ پر تیر نہ چلا سکا۔باپ نے یہ بات سنی اور بیٹے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر جواب دیا۔خدا جانتا ہے میرے بیٹے۔اگر لڑائی میں تم میرے تیر کی زد پر آئے ہوتے تو میں تمہیں کبھی نہ چھوڑتا۔میرے ہاتھ تم پر یقیناً تیر چلاتے۔حضرت ابوبکر صدیقؓ نے یہ بات محض اس لئے کہی تھی کہ وہ سچّے تھے۔اگر عبدالرحمٰن ان کے تیر کی زد پر یا ان کی تلوار کے سامنے آئے ہوتے تو وہ انہیں کبھی معاف نہ کرتے۔وہ اس وقت یہ قطعاً فراموش کر دیتے کہ عبدالرحمٰن ان کے بیٹے تھے۔اس لئے کہ ان کے نزدیک صرف مشن سب کچھ تھا۔مشن کی ناکامی کو وہ کسی صورت میں برداشت نہ کر سکتے تھے''(12)۔

جس 'مشن' کی طرف رشید اختر ندوی اشارہ کر رہے ہیں،اس کا تذکرہ بیسویں صدی کے اوائل سے پہلے اس پیمانے پر نظر نہیں آتا کہ ایک مطلق العنان فرماں روا،وسیع سلطنت جس کے زیرنگیں ہو،ملّت اسلامیہ،یا مسلم کمیونٹی کی حفظ و بقا کے لئے جدوجہد کرتا نظر آئے۔یہ ایک نقطہ نظر ہے۔جس کا یکساں احترام ضروری ہے لیکن یہ اپنے موضوع پر تحقیق اور علمی بحث کے امکان کو یکسر ختم نہیں کر دیتا۔رشید اختر ندوی کی تالیف کردہ اورنگ زیب کی اس دلچسپ سوانح کا محور یہی تحفظ اسلام کا نظریہ ہے۔رشید اختر ندوی اپنے اس تصور پر پورے

استدلال کی عمارت تعمیر کرتے چلے جاتے ہیں:

''اورنگ زیب کے سامنے یہی بڑا مشن تھا۔ اورنگ زیب نے آٹھ سال کی عمر سے لے کر بادشاہت پانے کی عمر تک جو تعلیم پائی تھی اس سے اس نے یہی سیکھا تھا کہ اسلام کی محبت اوّل ہے۔ ملّت کے مفاد کا تحفظ ہر چیز پر مقدم ہے۔ اس نے اپنے باپ کو نظر بند کیا۔ بھائیوں سے لڑا، ان کے گلے کاٹے۔ محض اس لئے کہ وہ ملّت کو تباہ کر رہے تھے۔ اکبر سے لے کر شاہ جہاں تک جو حکومت ہو رہی تھی وہ ملّت کے مفاد کے لئے انتہائی مضر تھی۔ داراشکوہ اور شجاع یقیناً اس سے بڑے تھے اور بادشاہوں کے دستور کے مطابق حکومت پانے کے پہلے حق دار وہ دونوں تھے۔ وہ دونوں سے چھوٹا تھا مگر اسلام میں نہ بادشاہت وراثت میں بٹی ہے اور نہ اورنگ زیب کے نزدیک یہ جائز دستور تھا۔ شاہجہاں نے ایک ناجائز بات کی حمایت کی۔ اورنگ زیب نے آخر وقت تک باپ کا احترام کیا لیکن جب باپ نے جہاں آرا بیگم کی مدد سے اسے چھپ چھپ کر شکست دینی چاہی تو اورنگ زیب کو باپ کی نظر بندی پر مجبور ہونا پڑا۔ باپ یقیناً قابلِ احترام ہے۔ باپ کے سامنے بیٹے کی آنکھیں اُٹھنی نہیں چاہئیں مگر ہم نے اوپر جو روایت بیان کی اس کے پیش نظر اورنگ زیب کا فعل جائز ہی نہیں ضروری تھا۔

شاہجہاں داراشکوہ کو اپنی جگہ دینا چاہتا تھا۔ داراشکوہ یقیناً سب سے بڑا بیٹا تھا۔ وہ ولی عہد تھا مگر اس کے عقائد اورنگ زیب کے نزدیک ملّت کے مفاد کے انتہائی خلاف تھے۔ داراشکوہ اگر شاہ جہاں کی جگہ پاتا تو ہندوستان سے مسلمان قطعاً ختم ہو جاتے اور نہ جانے اس قوم کا حشر کیا ہوتا جو یہاں حکومت کرنے آئی تھی۔ اس قوم کے ایک فرد ہونے کی حیثیت سے اورنگ زیب کا یقیناً وہی فرض تھا جو اس نے انجام دیا۔ وہ بادشاہوں کے وارث کی حیثیت سے سامنے نہیں آیا۔ اس نے شاہ جہاں کے بیٹے اور وارث کی حیثیت سے باپ کے تاج وتخت پر قبضہ نہیں کیا، اس نے ایک مجاہد اور فرض شناس مسلمان کی حیثیت سے ملّت کی ڈوبتی کشتی کو بچانے کی جدوجہد کی۔ باپ اس جدوجہد میں رکاوٹ بنا تو اس نے باپ کے احترام کو ملحوظ رکھتے ہوئے اُسے راہ سے دور ہٹا دیا۔ بھائی آڑے آئے تو اس نے بھائیوں کی پرواہ نہیں کی۔

اورنگ زیب کے دامن سے جتنی ناانصافیاں وابستہ کی گئی ہیں وہ حقیقت میں ناانصافیاں نہیں ہیں۔ وہ اس کے جائز اور ضروری فعل تھے۔ ایک فرض شناس مسلمان کی حیثیت سے اس کا کام وہی تھا جو اس نے کیا۔ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو ملّت سے غداری ہوتی، اور اورنگ زیب کو ملّت کی نگاہ میں وہ جگہ نہ ملتی جو اسے اب حاصل ہے''

(13)۔

یہ اس نقطہ نظر کا خلاصہ خیال کرنا چاہیے جو رشید اختر ندوی نے اس سوانح میں اختیار کیا ہے۔ اورنگ زیب کو رشید اختر ندوی نے اپنے دل پسند تصنیفی طریقہ کار کے مطابق ۸۸ مختصر ابواب میں رقم کیا ہے۔ رومانی ناول ہوں، یا تاریخی ناول، تاریخ ہو اور تجزیہ، رشید اختر ندوی چھوٹے چھوٹے ابواب میں ایک بڑے منظر کو پیش کرنے کی مہارت رکھتے دکھائی دیتے ہیں۔ تالیف اورنگ زیب کے اٹھاسی ابواب کے عنوانات اس طرح سے ہیں۔

بچپن، تعلیم، عملی تربیت، پہلا منصب سپہ سالار اعلیٰ، دوسرا منصب نائب السلطنت، معزولی، تیسرا منصب نیابت گجرات، چوتھا منصب بلخ پر چڑھائی، قندھار کا محاصر، قندھار پر دوسرا حملہ، نیابت دکن کا دور، اصلاحات، نظم ونسق، باپ سے الجھاؤ، فتوحات، دیوگڑھ، جوار، کرناٹک، گلکنڈا، بیجاپور، دارا کی شرارت، شاہجہاں کی بیماری، اورنگ زیب کی دانائی، تخت نشینی کے لئے جدوجہد، چاروں بھائی، دارا، مراد اور شجاع، باہمی اتحاد، معاہدہ، منزل ومقصود واحیائے اسلام، سوئے منزل روانگی، سموگڑھ کی لڑائی، فتح کے بعد، قصہ مراد، تاج پوشی، دارا اور شجاع کا انجام، مراد کا انجام، شاہجہان کی موت، نیابتِ الٰہی، یہ مسند، اکبر حقدار نہ تھا، میزانِ عمل، جشن تاج پوشی، نظم ونسق، بنیادی تبدیلی، وزراء کا عمل دخل، روح بدلی، عدل وانصاف، دیوان، صوبے، فوجدار، اورنگ زیب اور ہندو، جذبہ اور خراج محصول، ہندو ملازمین، ست نامی، سکھ، مرہٹے، مرہٹے، سیواجی، سیواجی اور مغل، سرکوبی، میر بخشی، صدر الصدور، احتساب، برید یا ڈاک، فوج، تنخواہ، توپ خانہ، بحری بیڑہ، شکست، فرار، نئی سازش، سنبھا، سخت اقدام، اختتام، راجپوت، اورنگ زیب کی خواہش، دکنی ریاستیں، بیجاپور، انجام بہ خیر، آخر، عوام، تعلیمی جدوجہد، اخلاقِ عامہ، اقتصادی معیشت، صنعتی پیداوار۔

یہ جملہ ابواب اورنگ کی ہنگامہ خیز حیات کا بھرپور احاطہ کر لیتے ہیں۔ رشید اختر ندوی نے اپنے مصادرِ تحقیق میں مستند ومعروف تواریخ کو بنیاد بنایا ہے۔ ان میں تزک جہانگیری اور رقعاتِ عالمگیری کے علاوہ

خوافی خان کی منتخب اللباب، محمد صالح کنبو کی عمل صالح، سر جادو ناتھ سرکار کی History of Aurangzib، عبدالقادر بن ملوک شاہ بدایونی کی تالیف منتخب التواریخ، امام ابو یوسف کی معروف تالیف کتاب الخراج، ابن جریر الطبری کی تالیف تاریخ الرسل والملوک، ابن الاثیر کی تالیف تاریخ الکامل اور ابن ہشام کی سیرۃ نبویہ شامل ہیں۔

اورنگ زیب ایک دلچسپ سوانح ہے۔ رشید اختر ندوی کثرت سے حوالوں کا اندراج کرتے ہیں۔ بیشتر کتبِ تواریخ چونکہ فارسی میں تھیں لہٰذا یہ سوانح فارسی اقتباسات سے بھری پڑی ہے۔ اس احتیاط نے سوانح کے پایہ استناد کو قوی کیا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ رشید اختر ندوی اس سوانح کی تالیف کے وقت حد درجہ جذباتی نظر آتے ہیں۔ وہ ایک مورّخ تھے اور مسلمانوں کی تاریخ میں سے ہیرو یعنی قابل تقلید سیرت و کردار کے نمونے کی تلاش میں رہتے تھے۔ انہوں نے اورنگ زیب کو، جو بنیادی طور پر مغلیہ سلطنت کا ایک شہنشاہ ہی تھا ایک نجات دہندہ، ایک دینی ریاست کا سربراہ اور مسلماں حکمرانی کا نمونہ تصور کر لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک مصنف کے طور پر رشید اختر ندوی کے جذباتی ہونے کی، ورنہ ذاتی طور پر رشید اختر ندوی جیسا کہ وہ اپنی تالیف کردہ کتبِ تاریخ میں جا بجا اموی اور عبّاسیوں کی مذمت اس وجہ سے کرتے نظر آتے ہیں کہ انہوں نے خلافت کو ملوکیت اور شہنشاہیت سے بدل دیا تو پھر کیونکر ممکن ہے کہ اورنگ زیب کے مطالعے کے وقت رشید اختر ندوی اپنے موقف سے پھر جائیں۔ ہاں مگر جوش عقیدت کا معاملہ کچھ اور تھا اور یہ امر متحقق ہے کہ محقق اور مورّخ کو نہ تو جوش میں آنا چاہے اور نہ ہی عقیدت کا شکار ہونا چاہیے۔ اورنگ زیب میں رشید اختر ندوی نے اس مغل شہنشاہ کے ہر فعل کا جواز، اس کی حکمت عملی اور رزم آرائی پر کئے گئے ہر اعتراض کو رد کیا ہے۔ لیکن بہت سارے مقامات پر وہ زیادہ متاثر نہیں کر پائے۔ مثلاً کتاب کے سینتیسویں (۳۷) باب مراد کا انجام میں انہوں نے مستند کتب تواریخ کی مدد سے شہزادہ مراد کو اورنگ زیب کی طرف سے گوالیار کے قلعے میں قید کرنے اور بوقت گرفتاری اورنگ زیب کی طرف سے دی گئی ضمانت کہ ''برادر عزیز کی جان کو کوئی خطرہ لاحق نہ ہوگا'' کی صریحاً خلاف ورزی کرتے ہوئے ایک مقدمہ قتل میں ماخوذ کیا اور قاضی کی عدالت میں مقدمہ قتل چلایا جہاں رشید اختر ندوی نے شہزادہ مراد کا، قاضی صاحب کی جرح کے جواب میں دیئے گئے بیان کا خلاصہ رقم کیا ہے۔ شہزادہ مراد نے قاضی سے کہا کہ ''بادشاہ اگر اپنے وعدوں کا خیال رکھ کر مجھ نامراد کے خون سے پرہیز کرتے تو ان کی سلطنت و دولت کو کوئی نقصان نہ پہنچتا، اگر خواہ ناخواہ، بادشاہ کی مرضی یہ ہے کہ اس ضعیف کا وجود بے سود درمیان میں نہ رہے تو اس قسم کے آدمی کے خون کو بہانہ بنانے کا کیا فائدہ'' **(14)**۔ مقدمہ قتل ثابت کیا گیا اور شہزادے کو قصاص کی

سہولت دینے کی بجائے ہلاک کرنے کو ترجیح دی گئی۔ یہ برِصغیر میں امورِ ریاست و سیاست میں مذہب کو استعمال کرنے کی ایک افسوس ناک مثال شمار کی جا سکتی ہے۔ یہاں بحث کو سمیٹتے ہوئے رشید اختر ندوی نے ایک ناقابل فہم تبصرہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں کہ ''اورنگزیب اپنے معاملات کو ہم سے بہتر سمجھتا تھا اور چونکہ شرعی نقطہ نگاہ سے امام تھا، اس لئے اسے ملت کی بھلائی کے لئے ایسے افراد کے قتل کی اجازت تھی۔ جن سے فتنہ و فساد برپا ہونے کا اندیشہ ہو'' **(15)**۔ یہ ایک ناقابل قبول موقف اور جواز ہے۔ مغلیہ سلطنت شرعی ریاست نہ تھی اور نہ ہی دیگر مغل شہنشاہوں کی طرح اورنگ زیب ملت اسلامیہ کے لئے درجہ امامت یا منصب خلافت پر فائز تھا۔ وہ ایک دنیادار حکمران تھا جس نے اسلام کے شعار اور ظواہر کی پابندی کی اور اسلام کے نام کو سیاسی اغراض کے لئے جواز کے طور پر استعمال کرنے کی طرح ڈالی۔ قیاس چاہتا ہے کہ رشید اختر ندوی کو اورنگ زیب شرعی نقطہ نگاہ سے امام قرار دیتے ہوئے اپنے موقف اور استدلال کے ضعف و ناتوانی کا پورا احساس تھا۔ یہی احساس کتاب کے ترتالیسویں (۴۳) باب جشن تاجپوشی میں ایک بلند آہنگ اختیار کر لیتا ہے اور ملوکیت و شہنشاہیت سے بے زار، امن انصاف، برابری اور عامۃ الناس کے فلاح و بہبود کو ریاست کی بنیاد ذمہ داری خیال کرنے والا دانشور، رشید اختر ندوی کی شخصیت میں بیدار ہو جاتا ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ سوانح اورنگ زیب کے اسی ترتالیسویں باب کی درج ذیل سطور ہی میں کتاب کے مولف رشید اختر ندوی کا حقیقی موقف بیان ہوا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ قطعاً بے انصافی اور غلط بیانی ہوگی اگر ہم یہ دعویٰ کریں کہ اورنگ زیب کا دربار ایک بادشاہ کا دربار نہ تھا۔ وہ یقیناً بادشاہ تھا وہ خود کو ان القاب کا مستحق سمجھتا جن سے اس کے آباؤ اجداد کو مخاطب کیا جاتا۔ وہ دربار لگا کر بیٹھتا، شاہی محلوں میں رہتا، گو وہ قصیدے نہ سنتا، گانے سے شوق نہ فرماتا۔ اس کے دربار میں جب کوئی پیغامبر یا سفیر پیش ہوتا تو اس کی سادگی کو دیکھ کر یقیناً متحیر ہوتا لیکن دربار کی شان و شوکت اس تحیر کو دور کر دیتی۔ اورنگ زیب کی خلوت یقیناً ایک صوفی، زاہد خشک اور ایک عابد کی خلوت تھی۔ لیکن اس کا ظاہر ایک مسلمان بادشاہ کا ظاہر تھا۔ ذاتی طور پر ہمیں اورنگ زیب سے بھی شکایت ہے کہ اس نے یہ ظاہری آداب بھی کیوں ترک نہ کئے۔ کیوں اس نے حضرت عمر بن عبدالعزیز کے طریق کار کی پابندی نہ کی۔ کیوں شاہزادوں کی شاہزادگی عمومیت میں نہ بدل دی۔ کیوں محمد اعظم و کام بخش کو شہزادوں کی طرح پالا۔ کیوں اس تصنع اور ملمع کو نہ اُتار پھینکا۔ اور کیوں اس شخصی حکومت کو جمہوریت میں

تبدیل نہ کردیا۔ وہ اگر اپنی زندگی ہی میں ملت کے کسی بہت ہی صالح فرد کو ملت کی امامت کے لئے چن کر آئندہ کے لئے امیر کی منظوری اور عدم منظوری کا حق ملت کے سپرد کر دیتا تو ملّت اسے اپنا ایک ایسا محسن مان لیتی جس کی مثال مادرِ گیتی کبھی کبھی پیدا کرتی ہے......اورنگ زیب ابھی بادشاہ تھا۔ ابھی وہ حضور پرنور، ابھی اس کی نظر نظرِ انوار تھی۔ ابھی وہ عالی تاباں کوکبِ سپہر سلطنت تھا۔ ابھی وہ شہزادوں اور دوسرے امراء کو خلعت ہائے فاخرہ عطا کرتا، انہیں جواہرات، موتی اور مطلا و مسجع سود جوں والے ہاتھی بخشتا۔ ابھی وہ ایسی ایسی تلواریں اپنے پاس رکھتا، جن کی قیمت بیس بیس ہزار روپیہ ہوتی۔ وہ شہزادوں کو ساٹھ ساٹھ ہزار روپے کی قیمت کے سرپیچ اور بارہ بارہ لاکھ روپے نقد دیتا''(16)۔

اورنگ زیب پر اُردو زبان میں یہ اپنی نوعیت کی واحد سوانح خیال کی جاسکتی ہے۔ واضح طور پر رشید اختر ندوی نے اپنی محبوب شخصیت کے دفاع کے لیے یہ سوانح تحریر کی، اور خوب کی، اُردو زبان کے سوانحی ادب میں یہ ایک بلند پایہ سوانح خیال کی جاسکتی ہے۔

حوالہ جات:

1۔ رشید اختر ندوی، اورنگ زیب، (لاہور: احسن برادرز، طبع اول، 1952ء) ص5، 6
2۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص6، 7
3۔ محمد اقبال، ملت اسلامیہ ایک عمرانی، مترجم شاہد اقبال کامران (فیصل آباد: جاوید پبلشرز، اشاعت اوّل، 1989ء) ص33، 34
4۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص12، 13
5۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص8، 9
6۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص7، 8
7۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص9، 10
8۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص10۔11
9۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص12
10۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص13، 14
11۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص15
12۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص14
13۔ اورنگ زیب، رشید اختر ندوی، ص15، 16
14۔ اورنگ زیب، مراد کا انجام، ص329، 330
15۔ اورنگ زیب، مراد کا انجام، ص330
16۔ اورنگ زیب، جشن تاج پوشی، ص372 تا 374

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر قاضی عابد*

احمد ندیم قاسمی کے خاکے

(بیسویں صدی کی متوازی ادبی تاریخ)

Abstract: *This article tries to explore some new dimensions of the tradition of literary histories. Questioning the methodology of writing a literary history it discusses the new paradigm shift in the discipline. It provokes the question of parallel literary history. It also deals a bitter fact that no history of the 20th century Urdu literature has been written. While talking about the sources of an unwritten history it throws light on possibilities. Ahmed Nadeem Qasmi wrote some pen sketches of his contemporary writers and intellectuals. These sketches may be used by future historiographers of the literary tradition of Urdu of 20th century. Some o the events and critical point of view of Ahmed Nadeem Qasmi will help in this regard. This article explore such events and point of view.*

دو چار سوالوں یا مفروضوں سے بات شروع کرتے ہیں:۔

i- ادبی تاریخ کیا ہوتی ہے اور اس کے عناصر ترکیبی اور ماخذات کیا ہوتے ہیں؟

ii- کیا بیسویں صدی کی ادبی تاریخ لکھی گئی ہے؟

iii- اگر نہیں تو، بیسویں صدی کی ادبی تاریخ لکھنا کیوں مشکل ہے؟

iv- متوازی ادبی تاریخ کیا ہے یا ہوتی ہے اور اگر ایک دور اپنے ادبی مورخ کی تلاش میں ہے تو کیا وہاں متوازی ادبی تاریخ کا کوئی جواز ہے؟

v- بیسویں صدی کی ادبی تاریخ کے ماخذات کیا ہوں گے؟

*پروفیسر شعبۂ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان.

پہلے سوال کا بلیغ جواب تو ڈاکٹر جمیل جالبی (۱)، ڈاکٹر تبسم کاشمیری (۲) اور علی جواد زیدی (۳) کے علاوہ گیان چند جین (۴) نے بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ ان تمام ادبی مورخین کا ادبی تاریخ کا تصور اپنے پیش رو مورخین کی نسبت زیادہ جامع اور بلیغ ہے۔ یہاں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا یہ اقتباسات اس سوال کے جواب کے طور پر درج کیے جا رہے ہیں۔

''دورِ حاضر میں ادبی تاریخ کو ایک وسیع زمانی تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اسے محض ادب کے محدود شعبہ سے بہر حال آزاد ہونا چاہیے، اس لیے ادبی تاریخ کے مورخ کی بصیرت سیاسی، سماجی یا واقعاتی تاریخ کے مورخ سے زیادہ ہونی چاہیے۔ سماجیات کا مورخ اپنے محدود دائرہ کار میں سمٹتا ہوا تاریخ کا سفر کرتا ہے جب کہ ادبی مورخ تاریخ کے تمام دھاروں اور شعبوں پر بہ یک وقت نظر ڈالتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔

ادبی تاریخ میں ادب کے مختلف ادوار کی صرف خصوصیات ہی بیان کرنے کا تصور اب پرانا ہو چکا ہے۔ ادبی تاریخ کو سیاسی اور تہذیبی تاریخ کے مختلف دھاروں کے بہاؤ میں رکھ کر بھی دیکھنا چاہیے۔'' (۵)

☆

''ادبی مورخ کا ایک اہم فریضہ یہ ہے کہ وہ ادبی تاریخ کے ارتقائی عمل میں ماضی کے ادبی ذخائر کا جائزہ لیتا ہے مگر اس کا کام محض جائزہ لینے کی حد تک محدود نہیں ہے۔ اس کا بنیادی کام ادبی ذخائر کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک ادبی محقق کا کام ماضی کے ذخائر کو دریافت کرنا ہے۔ حقائق، واقعات اور سوانحات کی صحت کو جانچنا ہے۔ ماضی کے تسامحات کو دور کرنا ہے اور مختلف افراد سے منسوب غلط روایات کی تردید کرنا اور تحقیقی کام میں درست حقائق کو سامنے لانا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی مورخ کو ادبی محقق بھی ہونا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے اعلیٰ درجے کی تنقیدی بصیرت کا مالک بھی ہونا چاہیے۔ ادبی مورخ میں اگر تنقیدی بصیرت نہ ہو گی تو وہ ادبی مورخ کا کردار ادا نہ کر سکے گا۔ (۶)

☆

''ادبی تاریخ ماضی کی بازیافت ہے اس کا ایک اہم مقصد گئے گزرے زمانوں کو زندہ کرنا ہے۔ ادبی مورخ ماضی کے اندھیرے منظروں میں سفر کرتا ہے۔ خوابیدہ داستانوں کو بیدار کرتا ہے۔ گرد میں دبی ہوئی دستاویزات کو جھاڑتا ہے اور ان دستاویزات کے اوراق پر ماضی کے نام ور کرداروں سے متعارف ہوتا ہے اور ان سے مکالمہ کرتا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ تاریخ کے ان کرداروں سے مانوس ہو جاتا ہے اور اس کی دوستی ان لوگوں سے بڑھتی جاتی ہے۔ ادبی مورخ کو حال سے سفر کرتے ہوئے ماضی کے ان زمانوں تک جانا پڑتا ہے کہ جن زمانوں میں یہ ادبی کردار زندہ تھے اور اپنے تخلیقی عمل سے اپنے عہد کو متاثر کر رہے تھے۔ مورخ ان کرداروں کے دکھ درد میں شریک ہوتا ہے۔ ان کی تنہائیوں اور مجالس میں حاضر رہتا ہے اور ان سے تخلیقی عمل کے بارے میں بات چیت کرتا ہے۔ ماضی کی بازیافت کے لیے ادبی مورخ کا متخیلہ نہایت تیز ہونا چاہیے۔ اس کا متخیلہ بے جان ماضی میں روح ڈال دیتا ہے۔ ساکن زمانوں کو متحرک کر دیتا ہے اور سوئی ہوئی مجلسوں میں روح ڈال دیتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے خوب صورت مثال ''آبِ حیات'' کی ہے جہاں ادبی کرداروں کی نقل و حرکت، گفتگو، ان کی زندہ دلی اور تخلیقی زندگی کے نہایت جان دار مرقع بنائے گئے ہیں۔

تاریخ کے سفر میں ماضی کے تاریک اور نیم تاریک اندھیروں میں انسان، معاشرے اور تہذیب و ثقافت کے مظاہر میں ادب کی مختلف صورتوں کا جائزہ لینا بے حد مشکل کام ہے۔ افراد کے دھندلے خاکوں، بجھے بجھے مرقعوں اور خوابیدہ ادبی شعور سے ہم کلام ہونا آسان نہیں ہے۔ یہ ادبی مورخ کا کڑا امتحان ہے کہ وہ کسی دور کو سمجھنے اور سمجھانے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔'' (۷)

دوسرے سوال کا جواب نفی میں ہے۔ کیوں کہ ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ادبی تواریخ ابھی انیسویں صدی تک پہنچ پائی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی مختصر ترین اور ڈاکٹر انور سدید کی مختصر تاریخ بیسویں صدی کے اہم اور غیر اہم ادیبوں کے ناموں کی کھتونی ہے۔ ان دونوں تواریخ پر ڈاکٹر گیان چند جین کا تبصرہ بہت معروضی ہے۔ (۸) ''تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاک و ہند'' بیسویں صدی کی ادبی روایت کو لخت لخت دیکھتی ہے

اورمختلف مزاج،نظریات،عقیدتیں اورتعصّبات رکھنے والے ناقدین/محققین کوئی ایک مرکزی نقطۂ نظر تشکیل نہیں دے سکے۔ حال ہی میں اس کی تدوینِ نو نے بھی ادبی تاریخ کے سنجیدہ قارئین کو مایوس کیا ہے(۹)۔ ڈاکٹر محمد صادق کی انگریزی زبان میں لکھی ہوئی ادبی تواریخ جس نقطۂ نظر کی حامل ہیں اوران کے جو مسائل ہیں ان کا جائزہ رالف رسل(۱۰) نے بحسن وخوبی لیا ہے اور رہی سہی کسر فرانسس پریچٹ(۱۱) نے پوری کردی ہے۔ وہاب اشرفی کی لکھی ہوئی تاریخِ ادب(۱۲) بھی قابل ذکر قرار نہیں دی جاسکتی۔ ناموں کی فراوانی اور تاریخِ ادب کے دیگر عناصر کی کمی اس تاریخ کا المیہ ہے۔ یوں دیکھا جائے تو بیسویں صدی کا اُردو ادب ابھی اپنے مؤرخ کے انتظار میں ہے۔ اگر آغاز سے انیسویں صدی تک ڈاکٹر جمیل جالبی کو چار جلدیں ترتیب دینی پڑیں تو ۲۰ صدیں کے ادبی مؤرخ کو صرف اس صدی کے لیے چار سے زیادہ جلدوں کی ضرورت ہوگی____ نوآبادیاتی زمانے سے پسِ نوآبادیاتی زمانے تک کئی ادبی تحریکوں کے ثمرات کا جائزہ لینے کے ساتھ کئی بڑے غیر وابستہ ادیبوں کا اپنے زمانے کے تہذیبی، ثقافتی اور سیاسی وسماجی تناظر میں محاکمہ تقریباً اتنی ضخامت کا طلب گار ہوگا۔ یہی وہ مشکلات ہیں جنھیں تیسرے سوال کے ذیل میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اب یہ دیکھنا ہوگا کہ آخری متوازی ادبی تاریخ کیا ہوتی ہے اور وہ کس طرح سے ایک جامع ادبی تاریخ کا ماخذ یا متبادل بیانیہ بنتی ہے۔ دراصل ایک مرتب شدہ تاریخ کے متوازی مختلف اصناف یا کسی ایک عہد، یا پھر کسی ایک بڑے تخلیق کار کی سوانح، زمانہ اورادبی جہات کا جائزہ متوازی ادبی تاریخ کے زمرے میں آتا ہے اور یہی بعد میں نئی لکھی جانے والی ادبی تاریخ کا ماخذ بھی بنتی ہے۔ گویا متوازی ادبی تاریخ مختلف اجزا پر مشتمل ایسا ذخیرہ ہوتا ہے جسے کوئی ادبی مؤرخ اپنی مبسوط اور مربوط ادبی تاریخ کی تشکیل میں استعمال کرتا ہے۔ متوازی ادبی تاریخ میں تحقیق،تنقید،سوانح،خودنوشت عمرانخ عمریاں، خاکے، مرقعے، دستاویزات، سیاسی اور سماجی علوم کی کتب، آثاریات اور تاریخ کی کتب سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ متوازی ادبی تاریخ کا سب سے بڑا جواز یہ ہوتا ہے کہ اس کے اندر ایک مربوط ادبی تاریخ کا ماخذ بننے کی اہلیت اور قدرت ہوتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے ہم عصر ادیبوں کے جو خاکے تحریر کیے ہیں، وہ ایک لحاظ سے متوازی ادبی تاریخ کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ خاکے دو کتابوں میں جمع کیے گئے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''میرے ہم سفر'' ان کی زندگی میں (۲۰۰۲ء) میں شایع ہوا(۱۳)۔ اس کتاب کی اشاعت سے پہلے اِن میں سے کچھ خاکے مختلف رسائل میں چھپے تو ان پر ردّعمل کا ایک طوفان سا برپا ہوا۔ خاص طور پر فیض احمد فیض کے خاکے پر ایک جواب در جواب سلسلہ بھی

شروع ہوا۔ دوسرا مجموعہ ''میرے ہم قدم'' قاسمی صاحب کی وفات کے بعد ان کی صاحب زادی نے ترتیب دیا(۱۴)۔ یہ مجموعہ ۲۰۰۷ء میں شایع ہوا۔ پہلے مجموعے میں ۱۳ جبکہ دوسرے میں ۱۹ شخصیات کے خاکے شامل ہیں۔ گویا کل ۳۲ شخصیات کو اِن دو کتابوں میں موضوع بنایا گیا ہے۔ ان میں زیادہ تر ادیب ہیں، کچھ اصحابِ علم ہیں اور کچھ سیاسی رہنما بھی شامل ہیں جو سیاست کے میدان میں ایک خاص نظریے سے وابستگی کے حوالے سے معروف ہیں۔

مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا غلام رسول مہر سے قاسمی صاحب عقیدت کا رشتہ رکھتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ دونوں اصحابِ علم صحافی ہیں یا مؤرخ ہیں۔ ادب سے ان کا رشتہ ثانوی حیثیت کا ہے۔ ان دونوں اصحاب کے حوالے سے عقیدت کی جو رَو اِن دونوں تحریروں میں نظر آتی ہے، اس سے اگرچہ مستقبل کا ادبی مورخ کچھ زیادہ فیض نہیں اٹھا سکتا لیکن کچھ اشارے کنائے اس کے کام ضرور آسکتے ہیں۔ مولانا غلام رسول مہر نے غالب شناسی کے حوالے سے اگرچہ اہم کام کیا ہے اور اقبال کے شعری مجموعوں کی شرحیں بھی لکھی ہیں لیکن اعجاز حسین بٹالوی(۱۵) اور کچھ دیگر لوگ مہر وسالک کے سیاسی سفر کو ایک اور طرح سے دیکھتے ہیں۔ ''انقلاب'' کی صحافتی پالیسی آدھا تیتر آدھا بٹیر کی طرز کی تھی کہ یہ بیرونِ پنجاب مسلم لیگ کا حامی تھا اور اندرون پنجاب انگریز پرست یونینسٹ پارٹی کا حامی تھا۔ قاسمی صاحب نے بھی اس دوعملی کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن بہت محتاط انداز میں اور عقیدت میں ملفوف!

> ''انقلاب'' ملکی پیمانے پر مسلم لیگ کا ہم نوا ہونے کے باوجود صوبائی مسائل پر ملک صاحب کی یونینسٹ پارٹی کا مؤید تھا۔ پنجاب میں قائداعظم کی تشریف آوری کے بعد ان سے ملک خضر حیات خان کے شدید اختلاف اور ''انقلاب'' کی یونینسٹ حکمتِ عملی ملک بھر میں ہدفِ طعن بن رہی تھی اور خود مجھے بھی ''انقلاب'' کی صوبائی پالیسی کے لفظ لفظ سے اختلاف تھا مگر سالک صاحب سے میری عقیدت مندی میں شمہّ بھر بھی فرق نہ آیا۔'' (''میرے ہم سفر''، ص۱۸)

اسی طرح قیامِ پاکستان سے پہلے اور بعد سالک کی ترقی پسندوں کی حمایت، باوجودیکہ ان کے صاحب زادے بھی ڈاکٹر تاثیر کی طرح ترقی پسندوں کے خلاف ہوگئے تھے، کا ذکر بھی ایک ایسا ادبی ماخذ ہے جو آنے والے مؤرخ کے کام آئے گا۔ اسی طرح ترقی پسند ادب کا ایک اچھا تجزیہ سالک کے لفظوں میں قاسمی صاحب نے یوں نقل کیا ہے:

''قیامِ پاکستان کے بعد جب ترقی پسند ادب کی تحریک زوروں پر تھی اور بعض علما کا واحد وظیفۂ حیات یہ رہ گیا تھا کہ وہ ترقی پسند ادیبوں کے خلاف نت نئے فتوے جاری کریں۔ پھر جب اس رَو میں سالک صاحب کے اور میرے بعض مشترک احباب بھی بہہ گئے اور انھوں نے میرے نظریۂ فن سے اختلاف کی وجہ سے مجھے ننگی ننگی گالیوں سے بھی نوازا، اور جب خود سالک صاحب کے بیٹے اور میرے دوست مسٹر عبدالسلام خورشید کو بھی اس ادبی انجمن سے متعدد اختلافات پیدا ہو گئے جس کا میں سیکرٹری تھا، تو سالک صاحب نے علی الاعلان میرا، یعنی انجمنِ ترقی پسند مصنفین کا ساتھ دیا۔ ڈاکٹر تاثیر ان کے پرانے دوست اور میرے کرم فرما تھے۔ (میرے قطعات کے مجموعے کا مختصر سا مگر خوبصورت ابتدائیہ اِنھی نے لکھا تھا) مگر سالک صاحب نے صاف لفظوں میں انھیں غیرت دلائی کہ ماضی میں ترقی پسندوں کے ایک اہم رہنما ہونے کے باوجود آپ ان کی مخالفت کرتے بھلے نہیں لگتے۔'' (''میرے ہم سفر'' ص ۱۹)

☆

''ایک بار ترقی پسند ادب کی تحریک کا ذکر چلا تو کہنے لگے کہ ''تاریخ کے ہر دور میں اپنے زمانے سے کچھ آگے بڑھ کر سوچنے والے اور اپنے وقت کے نقائص پر بے قرار ہو جانے والے موجود رہے ہیں۔ دور کیوں جاؤ، یہی دیکھ لو کہ ذوق کے زمانے میں غالب بھی موجود ہے اور امیر مینائی کے زمانے میں حالی کی آواز بھی آ رہی ہے اور نوح ناروی کے وقت میں اقبال کا نغمہ بھی گونج رہا ہے۔ اور پھر یہ تو آپ کی بات ہے۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۲۴،۲۵)

منٹو پر لکھا گیا خاکہ بھی ادبی تاریخ کا ایک بڑا ماخذ بن سکتا ہے۔ یہ خاکہ نہ صرف منٹو کی سوانح پر اچھی روشنی ڈالتا ہے بلکہ منٹو کے تخلیقی عمل کے محرکات اور کچھ سماجی تناظرات کو بھی سامنے لاتا ہے۔ منٹو پر لکھنے والوں نے اس کی شراب نوشی کے عمل پر صفحے کے صفحے ضائع کیے ہیں۔ حتیٰ کہ اس پر حال ہی میں بننے والی فلم بھی اسی تاثر کے سمندر میں ڈوب گئی ہے۔ لیکن اس خاکے سے منٹو کی انسان دوستی، بے پناہ تخلیقی قوت اور کہانی کہنے کے فن پر اس کی بے پناہ قدرت اور کہانی کو سمجھنے کی بے پناہ تنقیدی حس کے ساتھ ساتھ منٹو کی زندگی کے نیم روشن گوشے بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ منٹو اور قاسمی صاحب کا تعلق دونوں اطراف سے مبنی بر اخلاص ہے۔ منٹو اور ندیم کی خط

وکتابت اور پھر عسکری سے دوستی کے زمانے میں سنگ میل میں قاسمی صاحب کا کھلا خط۔ یہ سب ہماری ادبی زندگی کے نمایاں موڑ ہیں۔ فرانسیسی ادب سے ترقی پسندوں کی بیزاری کے پیچھے جو نفسیاتی خوف موجود رہا ہے اس کا تجزیہ ابھی کیا جانا باقی ہے، لیکن خیال رہے کہ منٹو اپنے ابتدائی تخلیقی زمانے سے ہی روسی ادب کے ساتھ ساتھ فرانسیسی ادب کا قائل رہا ہے (۱۴)۔ اسی طرح ہمیں یاد کرنا ہوگا کہ سید سجاد ظہیر بھی ''لندن کی ایک رات'' اور ''انگارے'' کی کہانیوں میں فرانسیسی ادب کے گھائل رہے ہیں۔ منٹو اور قاسمی صاحب کے تعلق کو منٹو کا ایک جملہ جس خوبصورتی سے واضح کرتا ہے وہ بھی اپنی جگہ ایک افسانہ ہے:

''منٹو اس دوران میں دو تین پیگ چڑھا چکا تھا۔ اس کا رنگ بالکل مٹی ہو رہا تھا۔ وہ بولا ''دیکھو احمد ندیم قاسمی، میں نے تمھیں دوست بنایا ہے۔ اپنے ضمیر کی مسجد کا امام مقرر نہیں کیا۔ مجھے وعظ نہ دیا کرو، سمجھے؟'' (''میرے ہم سفر''، ص ۷۲)

ن م راشد کے حوالے سے ندیم کی تحریر ایک اہم تاریخی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے۔ شیخوپورہ میں احمد ندیم قاسمی جس سکول میں پڑھتے تھے، راشد کے والد وہاں ہیڈ ماسٹر تھے۔ ان دنوں کے راشد کی خوش پوشاکی، سخت گیری اور شخصیت کی دلآویزی کا تذکرہ کھلے دل سے کیا گیا ہے۔ اگرچہ راشد اور قاسمی صاحب کے تعلقات بعد میں کافی کشیدہ بھی رہے۔ یہاں پر قاسمی صاحب کو ایک تسامح بھی ہوا ہے۔ راشد ایم اے انگریزی کے نہیں بلکہ ایم اے معاشیات کے طالب علم تھے۔ خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کی وجہ سے راشد کے ساتھ جھگڑے کی تفاصیل اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہیں۔ آج اس واقعے کا تانیثیت کے تناظر میں بھی جائزہ لیا جا سکتا ہے جس سے شاید قاسمی صاحب اس تہمت کے دائرے سے باہر آ جائیں کہ اس لمحے وہ عمومی ایشیائی مردانہ رجعت پسندی سے مغلوب ہو گئے تھے۔ اسی طرح ایک نیلی پوش اور ایک خاکسار کا اپنے گاؤں میں پانی اور چار آنے کے حوالے سے مکالمہ اور پھر ملتان میں آبکاری کے محکمے سے منسلک قاسمی صاحب اور کمشنر کے دفتر سے متعلق ن م راشد کے قیام کا ذکر بھی ادبی مؤرخ کے لیے ایک اہم بات ہے۔ دہلی کے ریڈیو اسٹیشن پر منٹو کی راشد سے چھیڑ چھاڑ والا واقعہ بظاہر تو لطیفے جیسا لگتا ہے لیکن وہ ادب اور تخلیقی تجربے کے زندگی کے ساتھ ربط ضبط کے اس زمانے کے تنقیدی نظریات کے حوالے سے ایک اہم بات ہے۔ راشد جیسا جدید شاعر بھی زندگی اور ادب کے رشتے کے حوالے سے ارسطوئی نظریات کا حامل نظر آتا ہے جب وہ اصرار کے ساتھ کہتا ہے کہ مجھے رقص کا تجربہ ہے۔ اس لیے 'اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے۔

اس خاکے میں نہ صرف جدید اردو نظم کے حوالے سے بہت اہم باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں بلکہ

راشد کے تخلیقی عمل کے حوالے سے بھی بامعنی اشارے موجود ہیں۔ راشد کی شخصیت میں بیک وقت جو نخوت گیری اور تکبر موجود تھا، اس کا بھی کنایتاً ذکر موجود ہے اور جو نرم دلی تھی اس پر بھی بات کی گئی ہے۔

ہم عصریت اور کچھ دیگر اسباب (نیاز مندانِ لاہور کا حلقہ) (۱۷) راشد صاحب کی شعر شناسی یا شاعروں کی قدر شناسی میں کس طرح مزاحم رہی۔ قاسمی صاحب نے اس حوالے سے دو واقعات خوبصورت انداز میں بیان کیے ہیں:

"ایک روز میں فراق گورکھپوری کی جدید غزل کی تعریف کرنے لگا تو راشد صاحب فوراً معترض ہوئے اور فرمایا کہ حفیظ جالندھری، فراق سے بدرجہا بہتر غزل کہتے ہیں۔ حفیظ کی غزل قدیم لہجے کی یقیناً عمدہ غزل تھی مگر غزل کے حوالے سے انھیں فراق کے مقابل لانا مجھے بھلا نہ لگا۔ چناں چہ ہمارے درمیان دونوں شعرا کی غزلوں کی انفرادیتوں کی بحث چل پڑی۔ آخر راشد صاحب نے کہ "دیکھیے غزل کہنے والے شعرا کے سلسلے میں میرے پاس ایک کسوٹی ہے۔ اگر کوئی شاعر اس کسوٹی پر کھرا اترتا ہے تو ٹھیک ورنہ اسے وہ درجہ نہیں دیا جا سکتا جو عموماً دیا جاتا ہے۔ کسوٹی یہ ہے کہ اگر فراق آپ کا پسندیدہ غزل گو ہے تو آپ کو اس کے کم سے کم سات ایسے اشعار از بر ہونے چاہئیں جو اچھے اور معیاری اشعار ہوں۔ انصار ناصری اور قدوس یہاں موجود ہیں۔ اب فراق کے سات شعر سنائیے۔ اچھے ہوئے تو یہ اصحاب ان کی داد دیں گے ورنہ خاموش رہیں گے۔ چلیے سنائیے سات شعر۔"

سات کیا، اُس زمانے میں تو مجھے فراق کے ستر عمدہ اشعار یاد تھے، سو میں نے سات شعر سنائے تو حاضرین نے ہر شعر پر کھل کر داد دی۔ تب میں نے راشد صاحب سے عرض کیا کہ "یہی کسوٹی حفیظ جالندھری کے سلسلے میں بھی استعمال ہونی چاہیے۔ چناں چہ راشد صاحب! اب آپ حفیظ صاحب کی غزل کے سات بھرپور شعر سنائیے۔"

راشد صاحب اس پر تیار ہو گئے۔ انھوں نے بسم اللہ اس شعر سے کی:

کشتی خدا پہ چھوڑ کے، بیٹھا ہے مطمئن
دریا میں پھینک دوں نہ کہیں ناخدا کو میں

میرے منہ سے بے اختیار یہ الفاظ نکل گئے۔ "راشد صاحب! اس شعر میں لفظ

"پھینک" کا تو کوئی جواب ہی نہیں۔"

اس پر راشد صاحب ایک دم بھڑک اٹھے۔ بولے "میں تنقید کے اس انداز کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے باقی اشعار نہیں سناؤں گا۔" پھر وہ اٹھے اور کمرے سے نکل گئے۔ مجھے ان کی اس حد تک کی زود رنجی کا علم نہ تھا۔ افسوس ہوا کہ انھوں نے میری (بزعمِ خویش) "شگفتگی" کا برا مانا۔" ("میرے ہم سفر"، ص ۹۸، ۹۹)

☆

"میں نے روزنامہ "امروز" کی ادارت سے مستعفی ہونے کے بعد ۱۹۶۳ء میں رسالہ "فنون" نکالا تو راشد صاحب کو بھی خط لکھا کہ وہ اپنے کلام سے نوازیں۔ غالباً وہ اُن دنوں ایران میں تھے۔ انھوں نے نظم تو بھیجی مگر ساتھ ہی یہ بھی لکھا کہ اس کا معاوضہ کراچی میں میری بیٹی کو بجھوا دینا، کیوں کہ میں معاوضے کے بغیر کسی رسالے کو کلام نہیں بجھواتا۔ میں ان کے حکم کی تعمیل کی۔ اس دوران میں "فنون" کی کسی اشاعت میں پروفیسر فتح محمد ملک صاحب کا ایک مضمون، جو نئے شاعروں کے بارے میں تھا، درج ہوا۔ اتفاق سے فیض، راشد اور میراجی کے علاوہ انھوں نے میرا ذکر بھی کیا تھا۔ اس پر راشد صاحب نے مجھے لکھا کہ آپ اپنے رسالے میں اپنی ہی تعریف چھپواتے ہیں تو کیا آپ نے یہ رسالہ اپنی تشہیر کے لیے جاری کیا ہے؟ میں نے تفصیل سے جواب عرض کیا کہ شعر میں بھی کہتا ہوں۔ اگر کسی مضمون میں میرا ذکر آ جائے تو میں کیا کروں۔ اس کے بعد وہ کئی بار لاہور تشریف لائے مگر ایک بار بھی مجھے مطلع نہ کیا۔ شاید وہ کسی وجہ سے مجھ سے کچھ زیادہ ہی خفا ہو گئے تھے۔" ("میرے ہم سفر"، ص ۱۰۳)

فیض پر لکھا گیا خاکہ اگرچہ سب سے زیادہ ہنگامہ خیز ہے اور قاسمی صاحب کی تحریروں کا کوئی بھی معروضی جائزہ ان کی فیض صاحب کو ناپسند کرتے ہوئے موضوعی طریقۂ کار کو اختیار کرنے کی روش کی طرف اشارہ کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ بات اس جگہ سے شروع کی جاتی ہے، جہاں اس تہمتِ عشقِ پوشیدہ میں راشد اور فیض تو درکنار قاسمی صاحب کے پسندیدہ کردار ضمیر جعفری، حفیظ جالندھری وغیرہ بھی برابر کے ساجھے دار ہیں اور وہ ہے انگریز کی فوج میں شمولیت! اس سے پہلے ڈاکٹر جمیل جالبی اور کچھ اور لوگ بھی یہ سوال اٹھا چکے تھے کہ فیض استعمار دشمن ہوتے ہوئے فوج میں کیوں بھرتی ہوئے۔ نو آبادیاتی دور کے ادبی مورخ کو یہ سوال ان ادیبوں کی تخلیقات

کا جائزہ لیتے ہوئے تنگ کرتا رہے گا مگر ترقی پسندوں کے لیے یہ مرحلہ یوں آسان ہوگیا تھا کہ اب معاملہ فسطائیت سے جنگ تھا، اس سوال کو شاید ایک اور سوال سے سمجھا جا سکتا ہے۔

برٹرینڈ رسل جیسا امن پسند جو پہلی عظیم جنگ کے اس قدر خلاف تھا، آخر دوسری عالمی جنگ کو ناگزیر کیوں قرار دیتا ہے۔ فیض، راشد اور رسل کے لیے مشترکہ بات فسطائیت سے لڑنا ہے۔ قاسمی صاحب کی استعمار دشمنی اپنی جگہ قابلِ قدر لیکن ان اصحاب کے نزدیک شاید وقت کا تقاضا کچھ اور تھا۔ یہ ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے اور قاسمی صاحب کی یہ آرا مستقبل کے مؤرخ کو اس صورتِ حال کا تجزیہ کرنے پر آمادہ کریں گی گو کہ انھوں نے راشد اور فیض کو سالک اور مہر جیسی رعایت نہیں دی:

''''دوسری عالمی جنگ کے دنوں میں راشد بھی فیض وغیرہ کی طرح انگریز کی فوج میں بھرتی ہو کر شاید کیپٹن کہلانے لگی۔ جوش ملیح آبادی نے ان اہلِ فن کی اس حیرت انگیز قلابازی کی شدید مذمت کی اور ایک بھرپور نظم لکھی جس کا عنوان ''چند روز اور'' فیض کی نظم ہی سے لیا گیا تھا۔ اس نظم میں جوش نے انگریز کی فوج میں بھرتی ہونے والوں کی جی کھول کر تضحیک کی تھی۔ میں ان دنوں رسالہ ''ادبِ لطیف'' کا مدیر تھا۔ جوش صاحب نے نظم ''ادبِ لطیف'' میں اشاعت کے لیے بھجوائی۔ میرے لیے مشکل یہ تھی کہ اس نظم کی اشاعت سے راشد، فیض، تاثیر وغیرہ کو مجھ سے شدید شکایت ہوتی۔ میں نے سوچا اس نظم کی نقول ان سب کو بھجواؤں اور یہ نظم ان شعرا کے ردّعمل کے ساتھ رسالے میں درج کر دوں۔ میں نے ایسا ہی کیا مگر ان حضرات نے چپ سادھ لی۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۹۷)

☆

''انھوں نے برصغیر کی تاریخ کے سفاک ولین، برطانیہ کی فوج میں کرنل کا عہدہ قبول کر کے اپنے چاہنے والوں پر ستم ڈھایا تھا۔ مجھے یہ تو معلوم ہی تھا کہ فیض صاحب ملک کے حاکم انگریز کی فوج میں بھرتی ہو چکے ہیں مگر مجھے اس وقت شدید صدمہ پہنچا جب میں انھیں فوج کے پتے پر خط لکھنے بیٹھا۔ میں نے ان کا یہ پتہ اپنے نہایت عزیز دوست (اور ہفت روزہ ''شیرازہ'' کے مدیر) محمد فاضل صاحب سے حاصل کیا تھا۔ فیض صاحب کا پتہ یہ تھا:

کرنل فیض احمد فیض۔ ایم، بی، ای
ڈپٹی ڈائریکٹر مورال ڈائریکٹوریٹ
جنرل ایڈجوٹنٹ برانچ
جنرل ہیڈکوارٹرز۔۔۔نئی دہلی

فیض صاحب کے اس عجیب وغریب پتے نے مجھے دنوں تک اداس رکھا۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۱۱۵، ۱۱۶)

فیض صاحب والے خاکے اور ایک آدھ اور موقعے پر ۱۹۴۹ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے منعقد ہونے والے اجلاس کے حوالے سے بھی جو کچھ لکھا گیا ہے۔ وہ ہماری ادبی تاریخ کی ایک اہم بات ہے اور قاسمی صاحب کیوں کہ انجمن کے سیکرٹری تھے، اس لیے ان کے بیانات کو اہم ترین ماخذات کے طور پر لیا جانا چاہیے۔ وحید قریشی، انور سدید وغیرہ کے مبنی بر تعصب خیالات کو ان بیانات کی روشنی میں مکرر پرکھا جا سکتا ہے۔ یہ قاسمی صاحب اور ترقی پسندوں کی خود احتسابی تھی کہ بعد کے اجلاس میں یہ فیصلے واپس لے لیے گئے:

''جب نومبر ۱۹۴۹ء کی کانفرنس کے سلسلے میں انجمن کے نئے منشور اور کانفرنس میں پیش کی جانے والی قراردادوں پر بحث مباحثے کے لیے ترقی پسند مصنفین مل بیٹھتے تھے تو فیض صاحب ان محفلوں میں شاذ ہی شرکت کرتے تھے۔ اسی کانفرنس میں اُس قرارداد کو بھی پیش ہونا تھا جس کا مضمون غیر ترقی پسند ادیبوں کے بائیکاٹ پر مشتمل تھا، اور وہ مفصل منشور بھی منظور ہونا تھا جو انتہا پسندی کا شاہکار تھا۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۱۱۱)

☆

''نومبر ۱۹۵۱ء میں رہا ہو کر میں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے جنرل سیکرٹری کی حیثیت سے ایک اور کل پاکستان کانفرنس کا اہتمام کیا۔ اس دوران میں پورے ملک کی شاخوں کی تائید کے ساتھ وہ انتہا پسندانہ قرارداد واپس لے لی جس میں بڑے بڑے اہلِ قلم کا بائیکاٹ کیا گیا تھا۔ کل پاکستان کانفرنس کراچی میں منعقد ہوئی۔ اس میں نہ صرف متذکرہ قرارداد باقاعدہ واپس لی گئی بلکہ منشور پر بھی نظرِ ثانی کی گئی اور قریب قریب وہی منشور منظور ہوا جو انجمن کے آغاز میں مرتب ہوا تھا۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۱۱۳)

اس خاکے کے آخر میں فیض صاحب کی شاعری پر قاسمی صاحب کی رائے کو معروضی تو ہرگز نہیں کہا

جاسکتا لیکن وہ مستقبل کے ادبی مؤرخ کو فیض کے ادبی سرمائے کی ازسرِنو جانچ کی طرف ضرور مائل کرے گی:

''میں نے جہاں فیض کی میٹھی رسیلی شاعری کا ذکر کیا وہاں یہ بھی لکھا کہ فیض فکر و حکمت کی گہرائیوں میں جانے سے شعوری طور پر گریز کرتے تھے، ورنہ جس طرح انھوں نے اپنی شاعری میں انقلاب کے موضوع کو مترنم بنا دیا، اسی طرح وہ فکری شاعری کو بھی فنی جمالیات کا ایک شعبہ بنا سکتے تھے۔ ان کے ہاں اگر فکری گہرائی نہیں ہے تو نقاد حضرات ہی اس کے اسباب پر روشنی ڈال سکتے ہیں کہ ایک نہایت پڑھے لکھے اور اردو، پنجابی کے علاوہ انگریزی، عربی اور فارسی زبانوں پر حاوی شخصیت نے فکری شاعری کو عملاً کیوں روکے رکھا، جب کہ غالب اور پھر اقبال اور دورِ حاضر میں راشد کی شاعری نے فکر کو شعر میں ڈھالنے کا کام آسان بنا دیا تھا۔'' (''میرے ہم سفر''، ص ۱۵۴)

احمد ندیم قاسمی سے دل کا رشتہ رکھنے والے احمد فراز پر ایک خاص حوالے سے نازل شدہ عتاب کی کہانی بیان کرتے ہوئے مسعود مفتی (۱۸) نے ضمیر جعفری کے گھناؤنے کردار کی بات کی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ قاسمی صاحب ضمیر جعفری کے حوالے سے اسی واقعے سے بے خبر ہوں، بالخصوص جب وہ واقعہ احمد فراز کی جان بھی لے سکتا ہو مگر قاسمی صاحب نے ہم وطنی کے لحاظ سے انھیں مرقعِ خیر ہی دکھایا ہے۔ یہ ان معدودے چند خاکوں میں سے ہے جو مستقبل کے ادبی مورخ کے لیے اپنے اندر کوئی اور مواد نہیں رکھتا ____ خدیجہ مستور، احسان دانش اور امتیاز علی تاج کے خاکے بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ تاج صاحب اور خدیجہ اور ہاجرہ کے حوالے سے کوئی زیادہ اہم باتیں ان خاکوں کا حصہ نہیں بن سکیں۔

محمد طفیل کے خاکے میں کئی ایسی باتیں ہیں جو ادبی صحافت کے مؤرخ کے بھی کام آسکتی ہیں اور بیسویں صدی کے ادبی مورخ اور قاری دونوں کے سامنے یہ صورتِ حال بھی آسکتی ہے کہ 'پہلے خان، پھر خانِ خاں، پھر خانِ خاناں ہو گئے' ____ محمد طفیل، حفیظ جالندھری، ضمیر جعفری وغیرہ پر موجود مواد سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قاسمی صاحب نے دائیں بازو کے مرکز کی طرف بھی اپنے خاندانی پس منظر یا کچھ اور اسباب کی بنیاد پر کشش محسوس کی ہے۔ ان احباب کی جن باتوں کو انھوں نے زمرۂ خوب میں رکھا ہے، ان شخصیات کے دیگر ہم عصروں نے انھیں عیوب کے دائرے میں شامل کیا ہے۔ بیسویں صدی کا ادبی مورخ ان ماخذات کی چھان پھٹک سے خود کسی فیصلے تک پہنچے گا۔

اختر شیرانی سے ایک ذاتی تعلق ہونے کے باوجود نسبتاً معروضی انداز میں ان کی زندگی کے کئی مصادر اور ان کی شاعری اور ان کے دیگر اہم شعرا پر اثرات کی طرف بھی بامعنی اشارے کیے گئے ہیں جو مستقبل کے ادبی مورخ کے لیے اہم مواد کی حیثیت رکھتا ہے:

''حق بات یہ ہے کہ اختر شیرانی کی شاعرانہ خصوصیات کا غیر مشروط اعتراف کیے بغیر اردو شاعری کی سچی تاریخ مرتب ہو ہی نہیں سکتی۔ یقیناً اختر کی وفات کے بعد ہمارے نقادوں نے اس بے مثال شاعر سے گناہ کی حد تک بے اعتنائی برتی مگر عالمی تاریخِ شعرا پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ زرِ خالص کی پہچان میں بعض اوقات ذرا زیادہ مدت گزر جاتی ہے۔'' (''میرے ہم قدم''، ص ۴۰)

ظہیر بابر اور اختر حسین جعفری کے خاکوں میں یقیناً ان دونوں تخلیق کاروں کے حوالے سے بہت اہم معلومات یک جا ہوگئی ہیں یہ مواد مستقبل میں ادبی تاریخ کی تدوین و تشکیل میں بے حد معاونت کر سکتا ہے۔ ظہیر بابر اردو کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں، وہ قاسمی صاحب کے بھانجے اور خدیجہ مستور کے شوہر تھے۔ صحافت سے ادب کی دنیا تک ان کے امتیازات قابلِ تعریف ہیں۔ ظہیر بابر کے بچپن کا ایک واقعہ ظاہر کرتا ہے کہ ایک پُرتخیل فرد کس طرح ان کے اندر اوائل عمری سے موجود تھا۔

لیکن یہاں پر ایک سوال ادبی مورخ کے لیے ضرور اٹھے گا کہ فیض اور راشد کو انگریزی فوج کی ملازمت پر معتوب قرار دینے والے احمد ندیم قاسمی اپنے بھانجے کی برٹش آرمی میں شمولیت پر سرشار کیوں ہیں اور پھر خود ظہیر بابر کا اپنا ہی فیصلہ کہ یہ نوکری ان کے لیے موزوں نہیں ہے:

''میں نے ظہیر کو فوج میں ایک کلرک کے طور پر بھرتی کرا دیا۔ تب انگریزی حکومت کا دور تھا۔ ظہیر کو لکھنؤ کے فوجی ہیڈ کوارٹر میں جگہ ملی۔ خوش قسمتی سے میرے عزیز دوست چودھری محمد صادق (جہانیاں) بھی کلرک ہی بھرتی ہو کر لکھنؤ پہنچے۔ یوں ظہیر کو ایک طرح کی سرپرستی تو میسر آ گئی مگر اس کے اندر کا ادیب اور صحافی بے چین رہا۔ چند ہی ماہ بعد مجھے اس نے خط لکھا جس کا آغاز اس نے ساحر لدھیانوی کے اس مشہور شعر سے کیا:

محبت ترک کی میں نے، گریباں سی لیا میں نے
زمانے اب تو خوش ہو، زہر یہ بھی پی لیا میں نے

میں تو یہ شعر پڑھ کر تھرا گیا۔ بھائی جان کو لکھا کہ اگر آپ اجازت دیں تو میں ظہیر کو مستعفی ہونے کا مشورہ دوں۔ انھوں نے بھی ساحر کے اس شعر کے حوالے سے فوراً اجازت دے دی۔ ظہیر کی ملازمت کا ابھی آغاز ہی تھا، اس لیے اس کے استعفے کی منظوری میں دیر نہ لگی۔'' (''میرے ہم قدم''، ص ۳۹، ۴۰)

اسی خاکے میں ایوب خان کے مارشل لا کے دوران پی پی ایل اے پر قبضے اور قدرت اللہ شہاب کے کردار پر بھی جو باتیں کی گئی ہیں وہ بھی ایک ادبی مورخ کے لیے بابِ تصدیق کھولتی ہیں۔

اختر حسین جعفری کے خاکے میں ایک اور آمر ''ضیاء الحق'' کے دور میں سچ لکھنے والوں کی عمومی مشکلات کو بھی سامنے لایا گیا ہے اور خود جعفری مرحوم کو جو ایک زود حس انسان تھے جو کچھ بھگتنا پڑا، اس کی تفصیل پہلی مرتبہ ہمارے سامنے آتی ہے۔ اگرچہ اس خاکے کا کچھ مواد جعفری کے دوسرے مجموعۂ کلام ''جہاں دریا اترتا ہے'' کے دیباچے میں بھی موجود ہے (۱۹)۔ اس خاکے میں جہاں جعفری کی شاعری کے پس منظر، اس کے وسیع المطالعہ ہونے اور کئی زبانوں کے ادب سے شناسائی کی بات کی گئی ہے، وہیں پر شاعری کی تفہیم اور قبول کے حوالے سے بھی کچھ باتیں کی گئی ہیں، جب ایک قاری ایک خاص وضع کا ادب پڑھنے کا عادی ہو جاتا ہے تو اسے ایک اور وضع کی شاعری پسند نہیں آتی۔ علی عباس جلال پوری اور اختر حسین جعفری کا ادبی تنازع اسی قبیل کا ہے۔ پھر اہل قلم کانفرنس میں ضیاء الحق کا اختر حسین جعفری کی نظموں کے اقتباسات سنا کر ادیبوں کو ڈرانا دھمکانا بھی ہماری ادبی تاریخ کا ایک ایسا باب ہے جس پر لکھا جانا باقی ہے۔ اس تحریر کے اندر اس دور کے بلاواسطہ ماخذات موجود ہیں۔ ضیاء الحق نے جو تقریر پڑھی وہ کس نے لکھی تھی؟ اس بارے میں ادبی دنیا میں کئی قیاس آرائیاں ہیں۔ یہ حضرت مظفر علی سید کا کارنامہ تھا۔ جناب وحید قریشی کا پھر آں جہانی کے ساتھ کا ہی حصہ بننے والے صدیق سالک، قاسمی صاحب نے لکھا ہے کہ وہ تقریر صدیق سالک نے ہی تحریر کی تھی:

''تب ایک روز ایک عجیب حادثہ ہوا۔ جعفری صاحب گوجرانوالہ سے لاہور تشریف لائے اور ''فنون'' کی اس ہفت روزہ محفل میں شریک ہوئے۔ ''فنون'' کا تازہ شمارہ بیشتر اہلِ محفل کے ہاتھوں میں تھا۔ یکا یک سید علی عباس صاحب نے جعفری صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے فرمایا ''جعفری صاحب! آپ جو شاعری کر رہے ہیں وہ کس کے لیے کر رہے ہیں؟ میں اپنے آپ کو ایک پڑھا لکھا فرد سمجھتا ہوں اور فلسفے کے علاوہ میں نے اردو، فارسی، انگریزی وغیرہ کی شاعری کا مطالعہ بھی بالاستیعاب کیا ہے مگر

آپ کی کوئی نظم میرے پلے نہیں پڑتی۔ اگر آپ نہ عوام کے لیے لکھتے ہیں نہ پڑھے لکھے طبقے کے لیے، تو پھر کس کے لیے لکھتے ہیں؟ آپ کی audience کون سی ہے؟''

بھری محفل میں جعفری صاحب کے ساتھ سید صاحب کی یہ گفتگو میرے علاوہ تمام حاضرین کے لیے حیرت انگیز تھی مگر جعفری صاحب کا چہرہ بتا رہا تھا کہ سید صاحب کا یہ استدلال ان کے لیے صرف حیرت انگیز ہی نہیں درد انگیز بھی ہے۔ وہ کچھ نہیں بولے۔ محفل برخاست ہوئی تو واپس گوجرانوالہ چلے گئے۔ دوسرے روز تشریف لائے تو ان کے ہاتھ میں ایک غزل نما نظم تھی (جو ان کے مجموعۂ کلام ''آئینہ خانہ'' میں شامل ہے) اس میں سید صاحب کی تنقید کا ایسا بھرپور جواب شامل تھا کہ میں اور میرے علاوہ حاضرین ___ دیر تک یہ اشعار پڑھتے رہے اور جھومتے رہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

نہ فکر سدرہ نشیں میری، نہ رفعتِ آسمان میری
نہالِ غم پر مرا بسیرا، ہر شجر تک اُڑان میری
صدا کے رستے پہ شہرِ مفہوم دور سے دور تر لگا ہے
مرا ہر اک لفظ پابریدہ، خلل گرفتہ زبان میری
کہیں تو معدومیوں کی شمعوں میں نیم روشن تھا نام میرا
کہیں پہ بے حرف لوحِ تنزیل تھی شبِ نکتہ دان میری
بس ایک آنسو کے دخل نے منظرِ وفا کو بدل دیا تھا
بس ایک موجِ خفی کے آگے حسِ رواں تھی چٹان میری
یہ آتشیں تیر کس مکاں سے شبِ مناجات آ لگا ہے
دھواں دھواں ہے کتاب میری، لہولہو ہے زبان میری

(''میرے ہم قدم''، ص ۲۸، ۲۹)

''اس سے پہلے ملک کے جابر صدر جنرل ضیاء الحق نے ایک اہل قلم کانفرنس میں ان شعراء کو بے بھاؤ کی سنائیں جو اُن کی رائے میں ''پاکستان دشمن'' تھے۔ اس سلسلے میں بھی انہوں نے جن شعراء کی نظموں کے اقتباسات پڑھے ان میں نمایاں نظمیں جعفری

صاحب کی تھیں۔خاص طور پر وہ بے مثال نوحہ جو جعفری صاحب نے ذوالفقار علی بھٹو مرحوم کی موت کے حوالے سے لکھا تھا۔صدر صاحب ایسی نظموں کے مصنفین اور انہیں شائع کرنے والوں کو دھمکاتے رہے (اور شائع کرنے والا میں تھا جو اکادمی ادبیات کے ایک فاؤنڈنگ فیلو کی حیثیت میں صفِ اول میں بیٹھا تھا) سب اہلِ قلم کو معلوم تھا کہ صدر کی یہ تقریر صدیق سالک نے لکھی ہے جو صدر کے دستِ راست تھے۔ مجھے فوری طور پر علم نہ ہوسکا مگر دوسرے روز معلوم ہوا کہ جعفری صاحب کی شاعری پر صدر کے اس سراسر بے معنی اور بے ظالمانہ حملے کا جعفری صاحب نے شاید اثر لیا۔افواہ ہے کہ انہیں ''ہارٹ اٹیک'' ہوگیا۔مگر یہ غلط ہے۔دراصل انہیں صدر کی یاوہ گوئی پر شدید غصہ آیا اور نہایت حساس تو وہ تھے ہی تب گوجرانوالہ کے معروف وکیل اور ادیب ارشد میر، جعفری صاحب کو جلسے سے اٹھا کر ہوٹل میں لے گئے اور ان کا غصہ ٹھنڈا کرنے کی کوشش کرتے رہے۔میں نے صبح کو انہیں دیکھا تو بالکل نارمل تھے۔''

(''میرے ہم قدم''،ص۳۳،۳۴)

ان دونوں کتابوں میں اور ادیبوں اور سیاسی کارکنوں کے خاکے بھی موجود ہیں۔جن میں یقیناً ایسا مواد موجود ہے جو بیسویں صدی کی ادبی تاریخ کے متن اور حواشی دونوں کا ماٰخذ بن سکتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب اُردو''، ۱۹۸۲ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ز تا ل (پیش لفظ)
۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ''، ۲۰۰۳ء، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۹ تا ۱۴ (پیش لفظ)
۳۔ زیدی، علی جواد، ''تاریخ ادب کی تدوین''، ۱۹۸۳ء، لکھنؤ، نصرت پبلشرز، ص ۸ تا ۱۱
۴۔ جین، گیان چند، ڈاکٹر، ''اردو کی ادبی تاریخیں''، ۲۰۰۰ء، کراچی، انجمن ترقی اردو، ص ۱۵ تا ۳۴
۵۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ''، ص ۱۰
۶۔ ایضاً، ص ۱۱
۷۔ ایضاً، ص ۱۱
۸۔ جین، گیان چند، ڈاکٹر، ''اردو کی ادبی تاریخیں''، ص ۷۹۵ تا ۸۰۸ اور ۸۹۲ تا ۸۹۳
۹۔ 'تاریخ ادبیات مسلمانان برصغیر پاک و ہند' کی پانچ جلدیں جو اردو زبان و ادب کے حوالے سے ہیں، کی تدوینِ نو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی زیرِ ادارت دوبارہ شائع ہوئی ہیں لیکن تدوینِ نو کا یہ کام بھی زیادہ متاثر کن نہیں ہے۔
۱۰۔ رالف رسل، ''اُردو ادب کی تاریخ کیسے نہ لکھی جائے'' (ترجمہ: سحر انصاری)، مشمولہ، اُردو کی ادبی تاریخیں: نظری مباحث، مرتبہ: سلمان احمد، ۱۹۹۹ء، حیدرآباد پاکستان)، قصر الادب، ص ۱۸۱ تا ۱۸۸
11. Pritchett, Frances, W, Nets of awareness, Urdu Poetry & its critics, 1994, London, University of California Press, P-XIII, XIV
۱۲۔ وہاب اشرفی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب اُردو''، ۲۰۰۷ء، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، (تین جلدیں)
۱۳۔ قاسمی، احمد ندیم، ''میرے ہم سفر''، ۲۰۰۲ء، لاہور، اساطیر
۱۴۔ قاسمی، احمد ندیم، ''میرے ہم قدم''، ۲۰۰۷ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز
۱۵۔ بٹالوی، اعجاز حسین، ''علامہ اقبال کے آخری دو سال''، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز
۱۶۔ سعادت حسن منٹو، رسالہ 'ہمایوں' کے روسی ادب اور فرانسیسی ادب نمبر شائع کرنے میں اپنا حصہ ڈالا۔ان دونوں سائل کے مشمولات اب احمد سلیم اور حمیرا اشفاق نے منٹو صدی میں مکرر شائع کردیئے ہیں، دیکھیے:
منٹو، سعادت حسن، ''فرانسیسی ادب کے شاہکار''، ترتیب و تدوین: حمیرا اشفاق، ۲۰۱۲ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز
منٹو، سعادت حسن، ''روسی ادب کے شاہکار''، ترتیب و تدوین: احمد سلیم، ۲۰۱۲ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز
۱۷۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر، ''اشارات''، ۱۹۹۶ء، کراچی، مکتبہ دانیال، ص ۱۱۶ تا ۱۳۰
۱۸۔ مسعود مفتی، خطبۂ صدارت، حلقہ اربابِ ذوق راولپنڈی، مشمولہ، ادب اور عصرِ حاضر، مرتبہ، عابد سیال، ڈاکٹر، ۲۰۰۸ء، راولپنڈی، نقش گر پبلی کیشنز، ص ۲۳،۲۴
۱۹۔ جعفری، اختر حسین، پیش کلام (از احمد ندیم قاسمی)، ۱۹۹۳ء، لاہور، فروا پبلشنگ ہاؤس، ص ۱۱ تا ۱۴

☆☆☆☆☆

English Section

Research Journal "ALMAS" Vol: 18, 2016
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University, Khairpur Sindh, Pakistan.

ALMAS

ISSN-No. 1818-9296

VOL: 18

Editor: Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk

Department of Urdu
Shah Abdul Latif University
Khairpur, Sindh, Pakistan 2016

Patron -in- Chief **Prof. Dr. Parveen Shah**
Vice Chancellor

Editor **Dr. Muhammad Yousuf Khushk**
Meritorious Professor & Dean
Faculty of Arts & Languages

Assistant Editors : **Dr. Soofia Yousuf**
Chairperson Department of Urdu

Prof. Muhammad Kazim Zaidi
Shah Abdul Latif University
Khairpur

E-mail: yousuf.khushk@gmail.com

Institutional Rate Rs. 1000-00 (in Pakistan)
US $30-00 (else where)

Personal Rate Rs. 700-00 (in Pakistan)
US $25-00 (else where)

International Editorial Advisory Board

1. **Dr. Christina Oesterheld**
   Department of Modern Indology,South Asia Institute University of Heidelberg, Germany.

2. **Prof. Dr. Moienuldin Jinabade**
   Center of Indian Languages Jawaharlal Nehru University Delhi, India.

3. **Dr. Shahabuddin Saqib**
   Department of Urdu, Aligarh Muslim University Aligarh, India

4. **Prof. Dr. Halil Toker**
   Chairman Department of Urdu Istanbul University Turkey.

5. **Dr. Ludmila Visalvia**
   Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences Moscow, Russia.

6. **Dr. Muhammad Mahmood ul Islam**
   Department of Urdu Dhaka University,Bangladesh.

7. **Kensako Mamiya**
   Research Institute for World Languages Osaka University Japan.

8. **Dr. Thomas Stemmer**
   President Allama Iqbal Research Group Seville University, Spain.

9. **Dr. Muhammad Kio Marsi**
   Department of Urdu,University of Tehran IranFateh

National Editorial Advisory Board

1. **Prof. Fateh Muhammad Malik**
   Er. Rector, International Islamic University, Islamabad.

2. **Prof. Dr. Anwar Ahmed**
   Visiting Professor, Bahauddin Zakirya University Multan

3. **Prof. Dr. Moeen-ul-Din Aqeel**
   Er. Professor Department of Urdu Karachi University, Karachi.

4. **Prof. Dr. Rasheed Amjad**
   Chairperson Department of Urdu
   Alkhair University , Islamabad Campus, Islamabad.

5. **Prof. Dr. Rubeena Tareen**
   Dean Faculty of Languages & Islamic Studies
   Bahauddin Zakirya University Multan

6. **Prof. Dr. Najeeb Jamal**
   Department of Urdu
   Forman Christian College University Lahore

7. **Prof. Dr. Zia-ul- Rehman**
   Dean Social Sciences Sardar Bahader Khan Women University Balochistan Barori road Quetta.

8. **Prof. Dr. Syed Jawed Iqbal**
   Dean Faculty of Arts,University of Sindh Jamshoro.

9. **Dr. Badshah Muneer Bukhari**
   Department of Urdu, Peshawar University Peshawar.

Muhammad Malik*

Faiz, Fascism and Mahatama Gandhi

These days in Pakistan, the remnants of Progressive Writers Movement, are passionately discussing that why `Faiz Ahmed Faiz, their comrade and leader joined British Army?

In his essay Ahmed Nadeem Qasmi has alleged that Faiz Ahmed Faiz joined colonial army in spite of being the protagonist of anti_colonialism sentiments. To absolve Faiz Ahmed Faiz of his charge, Abdullah Malik has written a long essay with the title, "Faiz and British Army". I think the answer of the question, why Faiz joined British army, lies in another question that why Faiz left high rank of British army? Colonel Faiz Ahmed Faiz had satisfactorily answered both these questions during his lifetime. Faiz says about his decision to resign from the high rank of British Army:

> "When the war was over and destination of independence was visible, British Government started planning about the future constitution of India. On the other hand Muslim League's movement for Pakistan reached at its peak. At that time I was in Rawalpindi, the headquarters of Northern command. There I was to look after military public relations in that region and alongwith some other senior Indian Officers I

Er. Rector International Islamic University Islamabad.

> was attending their secret conferences. It made clear to me these facts:
>
> "Firstly: After this war British and Americans were planning a war against "Northern Threat" or "Soviet Russia".
>
> Secondly: Independent and sovereign Pakistan was undesirable for them.
>
> Thirdly: If ever India gets freedom or partitioned, army will not be divided and it will remain under British command.

These realities were proven when Viceroy Lord Wavell came to address an army gathering in Rawalpindi in March or April 1946. On the assumption of Northern threat, they were to make Indian colony a base against Russia. Socialist Republic State of Russia was bitterly pinching them. They were planning to annihilate it. Therefore complete independence of India was out of question.

I was stunned by his plight. I have heard of hypocrisy but was stocked at its manifestation. Till yesterday British and Americans were fighting against Hitler, Togo and Mussolini, side by side with Russia and today they are engaged in

intrigues against her. Then I decided that my war has entered in a new phase. Independence of India and struggle for the foundation of Pakistan became part of my faith. It then became imperative to unveil the conspiracies of idiots against socialist Russia. Although for me meaning of struggle did not change but the arena as well as destination were changed. We cannot be traitor to our country, our principles and international socialism. I asked then what happened. Faiz replied while winding up his watch, "then time came to leave". {*Ham Keh Thehray Ajnabi,* pp 77_79}

This statement of Faiz makes it crystal clear that he decided to leave high rank in the British Indian army on ideological grounds. When it was proved that British Government is against the creation of Pakistan and they are hectically working to hinder it; allies of yesterday have become enemies today; and a cold war is inevitable between capitalists and communists, then Faiz ignoring worldly pleasures resigned from the army and accepted editorship of daily "Pakistan Times".

At that time, under the order of Quaid_i_Azam Muhammad Ali Jinnah, Mian Iftikhar_ud_Din was making arrangements for the publication of Pakistan Times, before the creation of Pakistan. Thus Faiz Ahmed Faiz for his national cause as well as international communist objective threw off luxurious life of an army colonel and entered in the poor and laborious world

of a journalist. It was also the only reason of serving in the British Indian army.

When during a conversation Dr. Ayaub Mirza expressed this perplexity which is held by respectable Ahmad Nadeem Qasmi, Faiz then replied:

> "Dear there is no perplexity in this regard. I joined army to actively oppose fascism."

It was time when dark shadows of Japanese Fascism were spreading over entire Asia and German Fascism from Europe was overwhelming Soviet Russia. When Hitler invaded Soviet Union, Indian communist intellectuals joined capitalist war against fascism while saying, "It's war, war of freedom". Faiz was one of these intellectuals.

Faiz had joined military service on the basis of his ideological orientation; not interest_oriented at all. If we just read his poems of that time, as internal evidence, this fact becomes evident. In his poems, "Teer_gee hai keh umad_ti challiaati hai", Phir noor_I_sehar dast_o_greban hai sehr say", " Meray hamdan meray dost" and above all in the poem "To a Political Leader", his ideological notion is crystal clear Faiz himself mentioned that in the poem " To a Political Leader", he meant Mahatma Gandhi by a "Political Leader". While understanding this poem in the light of historical facts described in the sixth chapter, "Uneasy Interval" of Maulana Abul Klam Azad's book, "India Wins Freedom", then we become well familiar with the revolutionary, political and ideological notions of Faiz. It's better that if we read this political poem once again and comprehend in the light of historical facts:

	SIYASI LEADER KE NAM	
TO A POLITICAL LEADER	Sal_ha_sal ye be asra, jakre hu	
Year by year these unprotected,	e hat	
bound hands Have remained	Rat ke sakht o siya sine men	
fixed in the hard, black bosom	paiwast rahe,	
of night,	Jis tarah tinka samundar se ho	
As a straw may be ardent in	sargarm_e_satez,	
strife with the sea,	Jis tarah titri kuhsar pe yalghar	
As a butterfly may make an	kare;	
attack on a mountain;	Aur ab rat ke sarigin o siya sine	
And now in the stony and black	neri	
bosom of night	Itne gha o hain, ke jis simt	
There are so many wounds, that	nazar jati hi	
whichever way the eye goes	Ja_ba_ja nur_ne ek jal_sa bun	
Everywhere light has woven a	rakha hai,	
sort of web,	Dur se subh ki dharkan ki sada	
From afar the sound of the	ati hai	
throbbing of dawn comes.	Tera sarmaya, teri as yehi hat	
The people's hands have been	to hain!	
your coat of mail,	Aur kuchh hai bhi tere pas?	
Your wealth: what else has lent	Yehi hat to hain.	
you strength, but they	Tujhko manzur nahin ghalba_	
You do not wish this darkness to	e_zulmat, lekin	
prevail,	Tujhko manzur hai ye hath	
Yet wish those hands lopped	qalam ho_ja en,	
off, and the new day,	Aur mashriq ki kamin_gah	
Now throbbing in its estern	men dharakta hu a din	

ambush, doomed	Rat ki ahani maiyat ke tale	
Under night's iron corpse to lie	dab_ja e!	
entombed.		
Your wealth, your hope, are		
these same hands		
Have you anything else?___ it is		
these same hands.		
You do not desire the victory of		
darkness, but		
You desire that these hands be		
cut off.		
And that day, throbbing in the		
ambuscade of the east,		
Sink under the iron corpse of		
night!		

This poem was created at the time when Hitler attacked Soviet Russia in pursuit of his ambitions to overcome entire Europe. This step of Hitler united capitalist West and Soviet Russia to counter Fascism. Hitler was winning. On the other side Japanese Fascism was casting its shadow on South Asia. The President of All India Congress, Maulana Abul Kalam Azad was astonished to know that the "Executive Council" of congress under the leadership of Gandhiji was openly and actively supporting Fascism. Maulana Abul Kalam Azad was only to oppose Fascism there. Jawahar lal Nehru agreed to Maulana Abul Kalam Azad's stance to a certain extent. Nevertheless he could not support Abul Kalam Azad for being under the might of Gandhi. The proof of Maulana Abul Kalam Azad's veracity, sensitivity and bravery is that he raised his

voice against Gandhi's love for Fascism. Referring to Allahabad session of All India Congress committee from 29th April to 2nd May 1946, Maulana writes in his memoir, "India wins Freedom":

> "I then referred to the imminent peril of invasion by Japan. I sharply criticized those who believed or said that Japan would give India freedom. National self_respect demanded that we should not think in terms of a change of masters. We would resist the Japanese aggression in spite of our differences with the British. There could be no welcome for Japan, whether active or passive".

Mahatma Gandhi very much opposed this thought. Under his influence, eminent leaders of Congress were actively supporting fascism. Therefor Maulana personally visited Gandhiji to convince him.

> "I also told him that it was my conviction that once the Japanese set foot on Indian soil it would become our sacred duty to oppose them with every means at our disposal. I felt that it would be intolerable to exchange an old master for a new one . I was surprised to find that Gandhiji did not agree with me. He told me in unqualified terms that if the Japanese army ever came into India it would come not as our enemy but as the enemy of the British Things reached a climax when he sent me a letter to the effect that my stand was so different from his that we could not work together. If Congress wanted Gandhiji to lead the

> movement, I must resign from the presidentship and also withdraw from the Working Committee".

Maulana expressed his apprehensions in the form of some burning questions at the All India Congress committee meeting. But he was bewildered to know that:

This letter of Mahatma Gandhi was conveyed to Maulana Abul Kalam Azad, early in the morning on the 7th July 1942. On this royal verdict, British writer Beverley Nichols comes in my mind. In his book "Verdict on India" he for the first time highlighted strong resemblance between the thought and action of Gandhiji and Hitler. Nichols points out similar resemblance between the course of action of Congress and Nazi parties. In this book published from London for the first time in 1944, the author wrote a chapter with the title of "Heil Hindu" about Mahatma Gandhi and Indian National Congress. Here resemblance to popular Nazi slogan "Heil Hitler" is not merely of thought but the author has vividly stated:

"However, it is not with Gandhi the man that we are here concerned, but Gandhi the dictator, and the Fascist organization which he has created, called Congress, which obeys the slightest crack of his whip....... Firstly, it is Fascist in principle...... Secondly, it is Fascist in practice. It is a Gandhi dictatorship...... Thirdly, it is Fascist by open confession........ In January 1941,the German radio station at Zeesen, in a special broadcast, proclaimed...... "The German people respect Mahatma Gandhi as much as Adolf Hitler. Herr Hitler has the same principles as Mahatma Gandhi." (pp.161.....165).

This evidence of a contemporary and impartial British scholar proves fascism_loving of Mahatma Gandhi and fascist

strategy of Congress under the influence of his dictatorship. The way Maulana Abul Kalam Azad after 50 years politely satirizes the fascist thought and dictatorial actions of Mahatma Gandhi, Faiz Ahmad Faiz too presents it beautifully and attractively in the poem, " To a Political Leader". In the first stanza he highlights long struggle of oppressed and enslaved humanity. It has become a unique example in the modern poetry:

Extract from "To a Political Leader"

Year by year these unprotected, bound hands Have remained fixed in the hard, black bosom of night, As a straw may be ardent in strife with the sea, As a butterfly may make an attack on a mountain; And now in the stony and black bosom of night There are so many wounds, that whichever way the eye goes Everywhere light has woven a sort of web, From afar the sound of the throbbing of dawn comes.	Sal_ha_sal ye be asra, jakre hu e hat Rat ke sakht o siya sine men paiwast rahe, Jis tarah tinka samundar se ho sargarm_e_satez, Jis tarah titri kuhsar pe yalghar kare; Aur ab rat ke sarigin o siya sine neri Itne gha o hain, ke jis simt nazar jati hi Ja_ba_ja nur_ne ek jal_sa bun rakha hai, Dur se subh ki dharkan ki sada ati hai	

Steadfastness of the straws in war against the sea, loving assualt of the partridges on the hill; and in the struggle for independence endurance of the masses irrespective of body comforts is spread over half the century, it's not story of few years. As a result of this

revolutionary struggle, armies of dark night seem retreating. Guise of night is ragged and bright light of the dawn is peeping out, there. The morning star of independence has appeared. But tragically, Gandhi instead of paving the way for the onrush of independence is endeavoring to "Change the Lords". He is busy to welcome fresh Japanese colonial rule at the place of weary and retreating British colonialism. In the second and last stanza of the poem, Faiz very passionately addresses Mahatma Gandhi.

Extract from "A Political Leader"

You do not desire the victory of darkness, but You desire that these hands be cut off. And that day, throbbing in the ambuscade of the east, Sink under the iron corpse of night	Tujhko manzur nahin ghalba_e_zulmat, lekin Tujhko manzur hai ye hath qalam ho_ja en, Aur mashriq ki kamin_gah men dharakta hu a din Rat ki ahani maiyat ke tale dab_ja e!	

It is a strange coincidence that the burning question which Faiz raises while addressing Mahatma Gandhi, is similar to the question Maulana Abul Kalam Azad raised befores the members of working committee of All India Congress which he revealed after fifty years. Being disappointed in working committee, he took the matter to Mahatma Gandhi personally. But Mahatma refused to discuss this question logically and members of the working committee had surrendered to the dictatorship of Gandhiji instead of analyzing it with reason.

Our progressive and open_minded intellectuals have hardly attempted to analyze this poem of Faiz in its historical context. That is why estimable Ahmad Nadeem Qasmi could not comprehend the entry of Faiz in the British army in its right perspective. In fact Faiz joined British army to reinforce ideological war and then after this enlightenment, resigned from the high rank of British army on the ideological grounds.

A heated debate was going on in Pakistan those days as to why Faiz Ahmad Faiz the progressive joined the public relations department of the British Indian army during the World War II. The participants mainly include the remnants of Progressive Writers Association who regard Faiz both as their leader and respected colleague.

Poet, writer and journalist Ahmad Nadeem Qasmi has thrown the first stone. In his sketch of Faiz first published in a magazine and now included in his book "Meray Ham Safar" (The People who came in my life), Qasmi has accused Faiz of joining an imperialist army despite the fact that as a writer he was one of the standard bearers of anti_imperialist campaign. Well_known journalist and author Abdullah Malik, has written a lengthy article titled "Faiz and British Army" in defence of the poet.

I tend to believe that answer to the question as to why Faiz entered the British-Indian Army lies in another question as to why Faiz Quit the army? A satisfactory answer to both questions by Faiz himself while talking to his biographer Ayub Mirza. Faiz has said, "The Muslim League, under the leadership of Quaid-e-Azam had put forth a formal demand for the creation of Pakistan. Since in my official capacity, I sat in high-level meetings with British officials, I was fully aware of their anger and dismay over the demand for Pakistan.........the Naval and other military rebellions against the foreign rule had shaken the British Empire, now appeared to the changing course. As the war

ended (World War II), and the independence looked around the corner, the British government got hurry with making future constitutional plans for India. This was the time when the Pakistan movement was also touching its zienith. In those days I was posted at Rawalpindi which was the headquarter of Northern Command. My job was to look after the Public Relations aspects of military. Perhaps inadvertently I got invited the head quarters. Some other senior Indian officers also participated in there meetings. Through there meeting few things became very clear to me. There were:

(1) After the conclusion of World War II, the British and American strategists were making preparations for possible conflict with the Soviet Union.

(2) They were apposed to the creation of an independent Pakistan.

(3) Even if India wins freedom, or is divided into two independent states, the British Indian army will remain as single entity under the command of British officers.

My assessment was confirmed by the Vice-Roy, Lord Wavell during his visit to Rawalpindi in March or April of 1946. After attending the Voice-Roy's Darbar we were invited for lunch at the residence of General Rees (?) who was GOC of the area. There the Viceroy made frightening observations about the Indian politics. I had heard about betrayal but had never witnessed its true demonstration as I was seeing now. I was shocked indeed, and right at that moment decided that our struggle for freedom has entered a new phase, and that I must fight for independence of India and the creation of Pakistan. The time had arrived to quit the army, I thought."

> "Until yesterday America and Britain were allies of the Soviet Union against Hitler's Germany and Italy's Mussolini and now they were engaged in conspiracies against the Soviet Union. I decided that our struggle was entering a new phase. Creation of Pakistan and total independence of India were the objectives I firmly

> believed in. Along with that it had become essential to explore the conspiracies hatched against socialist Russia. I could never imagine betraying my country, violating my beliefs and ditching the International Socialism………Hence I decided that the time had arrived to Quit the army."

The above quoted statement of Faiz leaves no doubt that he had decided to resign from the British-Indian Army purely on ideological grounds. Once it became clear to him that the British Government was against the creation of Pakistan; that the allies of yesterday had turned into enemies of today, and that a cold war was inevitable between the capitalist and socialist blocks, he decided to say farewell to the life of comfort and jumped into the foray of politics by accepting editorship of the Pakistan Times. This happened about a year before the independence. The Pakistan Times was in the process of being launched from Lahore. The owner Mian Iftkharuddin was spearheading the venture on the advice of Quaid-e-Azam Muhammad Ali Jinnah. As we have noticed, Faiz's decision to quit army and take the bumpy road of journalism was dictated by his commitment to international socialism and Pakistani nationalism. Thus his reasons to join army were no different than his reasons to quit the army. To clarify his position further he told his biographer, that "there should be no confusion about it that I had joined army to fight fascism."

Faiz in the above statement is talking about the time when the German fascism had trampled over Europe and was posing a serious threat to Soviet Union; and the Japanese fascism had run over Far East and was knocking at the doors of India. As soon as Hitler invaded the Soviet Union, leftist Indian intellectuals declared their full support to the Allied Nation's war efforts against fascism. The war was termed "as war for freedom" and the slogan was readily adopted by the Indian Left. Faiz belonged to the same group of Indian leftist intellectuals.

Faiz in the above statement in talking about the time when the German fascism had trampled over Europe and was

posing a serious threat to Soviet Union; and the Japanese fascism had run over Far East and was knocking at the doors of India. As soon as Hitler invaded the Soviet Union, leftist Indian intellectuals declared their full support to the Allied Nation's war efforts against fascism. The war was termed 'as war for freedom' and the slogan was readily adopted by the Indian Left.

That Faiz's stint with the army was dictated by his ideological and not "good life" concern is very well reflected in his following poems: "Teer-gee-hai keh umadti he challi aati hai"; "Phir Noor-e-Sehar dost-e-greban hai sehr say"; "Meray Hamdam Meray Dost", and "siasi leader key Naam". The last mentioned poem was addressed to Mohatama Gandhi. If we try to interpret and understand this poem in the light of historical facts stated by Moulana Abul Kalam Azad in the sixth chapter of his book "India Wins Freedom", we would know for better Faiz's revolutionary political beliefs and ideals. We are therefore reproducing that poem here for its careful study in the backdrop of political facts.

TO A POLITICAL LEADER	**SIYASI LEADER KE NAAM**	
Year by year these unprotected, bound hands	Sal-hasal ye be-asra, jakre hu'e hat	
Have remained fixed in the hard, black bosom of night,	Rat ke sakht o siya sine men paiwast rahe,	
As a straw may be ardent in strife with the sea,	Jis tarah tinka samundar se ho sargarm-e-satez,	
As a butterfly may make an attack on a mountain;	Jis tarah titri kuhsar pe yalghar kare;	
And now in the stony and black bosom of night	Aur ab rat ke sarigin o siya sine mein	
There are so many wounds, that whichever way the eye goes	Itne gho o hain, ke jis simt nazar jati hi Ja-ba-ja nur-ne ek jal-sa	

Every where light has woven a sort of web,	bun rakha hai,	
From afar the sound of the throbbing of dawn comes.	Dur se subh ki dharkan ki sada ati hai	
Your wealth, your hope, are these same hands—	Tera sarmaya, teri as yehi hat to hain! Aur kuchh hai bhi tere pas? Yehi hat to hain,	
Have you anything else?--- it is these same hands.	Tujhko manzur nahin ghalba-e-zulmat, lekin	
You do not desire the victory of darkness, but	Tujhko manzur hai ye hath qalam ho-ja en,	
You desire that these hand be cut off,	Aur mashriq ki kamin-gah men dharakta hua din	
And that day, throbbing in the ambuscade of the east,	Rat ki aahni majiyat ke tale dar-ja' e!	
Sink under the iron corpse of night!		

This poem was written at a time when Hitler, after the conquest of Europe had attached the Soviet Union. This resulted in to an alliance between the West and Soviet Union to put_up a united front against fascism. Hitler appeared to having an upper hand. At the same time Japanese brand of fascism was swiftly expanding its empire in Asia. As president of the Indian National Congress, and a man blessed with perception to see through the fascist game, Moulana Azad was extremely upset over the support the Working Committee of Congress was extending to the Fascist regimes. The Most amazing part of the development was that the support to fascism was given under the leadership and urgings of Mohatama Gandhi. Moulana Azad was to soon discover that with the circles of Congress high command his was the lonely voice rose against

fascism. To an extent Pundit Jawaharlal Nehru shared Maulana's views but he lacked courage to speak out against Gandhi Jee. Azad indeed deserves complements for his unqualified and open opposition to Gandhi Jee's friendly posture towards fascism. Discussing the (Congress) Working Committee's meeting in Allahabad April 29, 1944, Azad in "India Wins Freedom" writes, "(see English text)

> "I referred to the imminent peril of invasion by Japan. I sharply criticized those who believed or said that Japan would give India freedom. National self_respect demanded that we should not think in terms of a change of masters. We would resist the Japanese aggression in spite of our differences with the British. There could be no welcome for Japan, whether active or passive."

Mahatma Gandhi very much opposed this thought. Under his influence, eminent leaders of Congress were actively supporting fascism. Therefore Maulana personally visited Gandhi Jee to convince him.

> "I also told him that it was my conviction that once the Japanese set foot on Indian soil it would become our sacred duty to oppose them with every means at our disposal. I felt that it would be intolerable to exchange an old master for a new one .. I was surprised to find that Gandhi Jee did not agree with me. He told me in unqualified terms that if the Japanese army ever came into India it would come not as our enemy but as the enemy of

the British ..Things reached a climax when he sent me a letter to the effect that my stand was so different from his that we could not work together. If Congress wanted Gandhi Jee to lead the movement, I must resign from the presidentship and also withdraw from the Working Committee".

Azad thought he had made a convening presentation of his views in the working committee but was astounded to find out the committee's version on the controversy. He writes: "After a long, winding discussion the members reached the conclusion that we should have complete faith and trust in the wisdom of Gandhi Jee. And that if we continued to have unwavering faith in the leadership of Gandhi Jee, he will soon on later find out some solution to the difficult situation confronting us .. Following Gandhi's adverse reaction to Azad's views, the differences between the two leaders acquired serious dimension. Azad goes on, (see English text)

Gandhi Jee's dictatorial order, which stripped off Azad of all positions within the party, reminds us the comments on Gandhi of Beverly Nichols, the British author of "Verdict on India." He was the first writer to point out the identity of outlook between Gandhi and Hitler, and the Indian National Congress and the German Nazi party published in 1944, chapter of the book which is devoted to the study of Gandhi and the Congress carries the intriguing title of "Heil Hindi". Very obviously the selection of title is designed to reminds us the fact that the author finds no difference between the popular Nazi slogan "Heil Hitler" and "Heil Hindu" as well as the implications of this similarity under the above title Nichols writes,

"However, it is not with Gandhi the man that we are here concerned, but Gandhi the dictator, and the Fascist organization which he has created, called Congress, which obeys the

slightest crack of his whip.......... First, it is Fascist in principle.......... Secondly, it is Fascist in practice. It is a Gandhi dictatorship.......... Thirdly, it is Fascist by open confession.......... In January 1941, the German radio station at Zeesen, in a special broadcast, proclaimed.......... "The German people respect Mahatma Gandhi as much as Adolf Hitler. Herr Hitler has the same principles as Mahatma Gandhi." (pp.161..........165).

The observations of an apparently neutral British author about Gandhi's love for fascism, and pro_fascist tilt of congress under Gandhi's dictatorial leadership, can't be dismissed as a mere political kite plying. Maulana Azad in "India Wins Freedom" testified to the same although he maintained some lofty posture as it was characteristic of him, and did not think it advisable to make his opinion public until decades after the death of Gandhi Jee.

The fascist disposition and authoritarian stance of Gandhi, which were to become satirical target of Azad, are also very well exposed in Faiz's afore mentioned poem "Siasi Leader Key Naam" (An address to a political leader). Faiz like Azad does not cross the limit of cultured conduct and chooses to express his views in the form of poetry which is both scintillating and a superb attempt at communication. In the opening stanza the poet is at his splendid bent as he draws the portrait of an agonizing and long drawn out struggle for freedom of a nation which has fallen in the painful shackles of imperialism. The intellectual content of the poem, the sensitivity, which oozes out of the content, and the uncommon and exceptional manner of expression makes "Siasi leader Key Naam"

without doubt, as the finest example of modern Urdu poetry. Notice the opening section:

Year by year these unprotected, bound hands	Sal-hasal ye be-asra, jakre hu'e hat	
Have remained fixed in the hard, black bosom of night,	Rat ke sakht o siya sine men paiwast rahe,	
As a straw may be ardent in strife with the sea,	Jis tarah tinka samundar se ho sargarm-e-satez,	
As a butterfly may make an attack on a mountain;	Jis tarah titri kuhsar pe yalghar kare;	
And now in the stony and black bosom of night	Aur ab rat ke sarigin o siya sine mein	
There are so many wounds, that whichever way the eye goes	Itne gho o hain, ke jis simt nazar jati hi	
Every where light has woven a sort of web,	Ja-ba-ja nur-ne ek jal-sa bun rakha hai,	
From afar the sound of the throbbing of dawn comes.	Dur se subh ki dharkan ki sada ati hai	

The tireless struggle for freedom, the ardent strife of straw against the ocean, the attack of butterfly on a mountain, is spread over more than a century. Against this revolutionary endeavor the dark night of sufferings appears to be retreating, and the soft, soothing light of dawn is beginning to unfold itself. The bells of freedom are ringing, but tragically, sight at this moment Mahatama Gandhi the ground for living in freedom; he appears to be willing to change the masters. Instead of giving the last push to the tired, crumbling British imperialism, Gandhi Jee is seen making prepositions to welcome to the youthful and surging imperialism of

Japan. In the second and last stanza of the poem Faiz is found in a state of agony and distress as he addresses Gandhi Jee in the following words:

You do not desire the victory of darkness, but	Tujhko manzur nahin ghalba-e-zulmat, lekin	
You desire that these hand be cut off,	Tujhko manzur hai ye hath qalam ho-ja en,	
And that day, throbbing in the ambuscade of the east,	Aur mashriq ki kamin-gah men dharakta hu a din	
Sink under the iron corpse of night!	Rat ki adhani majiyat ke tale dar_ja' e!	

It is very interesting and informative coincidence, that the question which Faiz had asked while addressing Gandhi Jee in early forties, the same question as also raised by Moulana Abul Kalam Azad about the same time before the members of Congress Working Committee, and having keen disappointed by their response addressed the question directly to Gandhi Jee. Faiz's poem was published at the time it was written but Azad's encounter with Gandhi was not made public, for his advice, about half a century after the fact.

It is a pity that our progressive and enlightened intellectuals have never tried to evaluate this poem in its historical perspective. This probably is the reason that my respected friend Ahmad Nadeem Qasmi could not see Faiz's joining the British_ Indian Army in its proper perspective. It is a fact that Faiz had joined the army for ideological reasons, and for those very reasons he had resigned from a high_ranking place in the army.

*****

María Isabel Maldonado García*

Debate on Urdu as the Official Language of Pakistan: English versus Urdu

Abstract: *Although India had implemented Hindi and English as official languages through the Official Languages Act of 1963, there is no provision stating that Hindi is the national language of India. On the contrary, Pakistan is now trying to implement Urdu as the official language of Pakistan while it has been the national language. Article 251 of the Constitution of 1973 had a disposition for the replacement of English by Urdu as the official language of Pakistan within 15 years. However, mostly by inertia, the previous governments were unable to do so, until the Supreme Court ruling in September 2015 revived the issue. Finally, the Supreme Court and, later on, the Federal Government, notified that Urdu would be the official language of Pakistan and since then the government of the provinces have been making efforts to implement the ruling. Although the Court ruling is very clear in terms of spirit the language utilized in the order is very vague. Moreover, what is also not clear is the new status of the English language. Offices continue to send official notices in English and at the same time are trying to comply with the ruling of the Supreme Court utilizing translations in Urdu. It seems, English is still operating as the official language and Urdu has been added as an additional official language. As a matter of fact, Urdu can take over as official language when English will be abandoned clearly. In this regard, considering the fact that English language is the language of international lcommunication, foreign education, science and social media the new policies have resulted in a discussion among the language scientists on whether it is really*

***Institute of Languages University of the Punjab, Pakistan**

possible to eliminate English and if yes, what loss Pakistan would have to face by doing so. The result of the discussion seems to be that English is not a language in recession in Pakistan, rather the opposite. In this study the challenges, opportunities and prospects of the new linguistic reality that the order of the Supreme Court caused, will be discussed and analyzed. The study also suggests an amendment in the Constitution to deal with this issue and make the language clear, effective, and implementable without any vagueness and confusion.

Introduction

The 1960 Constitution of Pakistan (and the 1950 Constitution of India), had a provision to implement Urdu (and Hindi) as official language within 15 years of the approval of the Constitution, at which point English was supposed to stop being the official language of Pakistan. In the case of India, the clause came into effect on the 26th of January of 1965, nevertheless, causing distress in those areas which were not Hindi speaking since they were already using English and they would have had to learn Hindi. There were protests in various areas of the country, such as Maharashtra, Punjab, West Bengal and other areas. In Tamil Nadu these protests, that occurred pre and post partition, became violent (Hardgrave, 1965: 399-407). There were general protests, riots, student and political interventions, etc.

> No agitation of similar intensity and scale had ever before been known in Madras, and it demonstrated deep- seated dissatisfaction with the language policy of the Government of India and the mounting strength of some new political forces (Forrester, 1966).

The result of this language movement was that the Parliament passed the Official Languages Act, 1963, which allowed for the continuation of the use of the English language for official communication besides Hindi language, even subsequently to the year 1965.

> 3. Continuance of English language for official purposes of the Union and for use in Parliament.- Notwithstanding the expiration of the period of fifteen years from the commencement of the Constitution, the English language may, as from the appointed day, continue to be used, in addition to Hindi (Official language Act 1963).

In Pakistan the situation has been very different. On September 8th, 2015, the Supreme Court of Pakistan passed a ruling that reminded the government, the officials and the general public about the pledge regarding Urdu as official language in the Constitution. The Constitution of Pakistan in its article 251 talks about the national and official languages of the country. As it stands, article 251 has a special clause for Urdu to become the official language of Pakistan within fifteen years of the commencing date of the Constitution. That time was 1988 and according to the directives of the Supreme Court of Pakistan in 2015, the language chosen by Quaid-i-Azam Muhammad Ali Jinnah to be the national language of Pakistan, was still not being implemented according to the constitutional dispositions.

The Constitution of Pakistan stated the following:

> **Article 251 of the Constitution**
> (1) The National language of Pakistan is Urdu, and arrangements shall be made for its being used for official and other purposes within fifteen years from the commencing day.

> (2) Subject to clause (1), the English language may be used for official purposes until arrangements are made for its replacement by Urdu.
> (3) Without prejudice to the status of the national language, a provincial assembly may by law prescribe measures for the teaching, promotion and use of a provincial language in addition to the national language (The Constitution of the Islamic Republic of Pakistan).

For this reason, an order was given by the Supreme Court of Pakistan on September 8th 2015 by which it was stated by the petitioners Muhammad Kowkab Iqbal and Syed Mehmood Akhtar Naqvi about the problem behind the implementation of Urdu in Pakistan:

> …state and the Government are deliberately not implementing Article 251 of the Constitution and on account of the non implementation of this provision a societal and linguistic divide has been created in society. It was further argued that this constitutional provision was to be implemented within 15 years of the date of coming into effect of the Constitution. The said period expired in the year 1988 and while 27 years have elapsed since then the said mandatory provision has still not been implemented (Supreme Court of Pakistan, Sept. 8, 2015).

The Supreme Court of Pakistan deemed that the petitioners were correct in their demands and mentioned in the order that the Government of Pakistan was guilty of not following the commands of the Constitution:

On various occasions we have pointed out that the rule of law begins with the powerful; if the Government itself does not follow the commands of the Constitution then it cannot legitimately exercise authority to enforce the law on the general public (Ibid.).

Then, it proceeded to give various directives to the Government on how Urdu, as the official language of Pakistan, should be implemented. Some of these were that all government orders and notifications were to be translated into Urdu, the language of the court should be Urdu, etc.

Developments after the Court Order

Since the order was passed in September, 2015 there have been new developments in the de facto application of the Supreme Court order. For example on October 24th, 2015 *The Indian Express* published an article titled *Ditching Urdu, Pakistan PM Nawaz Sharif speaks in English at UN, faces contempt case* (*Indian Express*, 2015). The article spoke about the fact that a petition had been filed against Prime Minister, Nawaz Sharif, who ignoring the directives of the Supreme Court had rendered a speech in the English language during a meeting of the UN General Assembly, while the leaders of other countries did so in their respective official languages. The Pakistani PM was facing contempt in this regard (APP, 2015).

On November 7th, 2015 a report by Hasnaat Malik titled ‘Punjab government requests Supreme Court to tweak its Urdu verdict,’ spoke about the steps the provincial government had taken in regards to the translation of laws and the deadline of three months for the implementation of the directives which were to end in December 2015 (*Tribune,* 2015). On January 24th, 2016, *The Express Tribune* published a report stating that the Prime Minister of Pakistan was delivering speeches in English and had failed to implement the order of the translation of all

available laws within three months (*The Express Tribune,* 2015). On January 29th, another report titled ‘Urdu as official language: Top court calls for progress reports’ surfaced and explained that the Supreme Court was demanding reports of the implementation of the order of September 8th within a month, since the Supreme Court had given a three month deadline during which the respondents had failed to submit (*Tribune,* 2015). *The Nation* newspaper, on March 1st pointed out the situation of the lawyers themselves in an article, (Will Urdu ever become official language?*)* explaining that the law professionals themselves were undergoing difficulties, as all proceedings of the court were written in English and they did not speak in Urdu when they appeared before the courts and this is the language they preferred to speak and work with (*The Nation,* 2016). *Dawn* newspaper in its article of May 8th titled ‘*CJP calls for use of Urdu language for official purpose*’ replied to the article of March 1st stating that the Chief Justice of Pakistan, Mr. Anwer Zaheer Jamali had highlighted the importance of Urdu for legal proceedings and the progress was most noted in Sindh (*Dawn,* 2016).

Challenges of the New Language Environment

These reports are important due to the fact that they reflect the level of difficulty Pakistan is facing to make Urdu the official language of Pakistan. The challenges noted are the following:

1. **The current language situation in the country:** Pakistan has 72 languages and only approximately 8% of the Pakistan population speaks Urdu as a native language (CIA World Facts, 2016). This is not to say that the rest do not speak it, rather, they speak it with different levels of proficiency not as a native language. Some do not speak it, and there are those who do present various levels of understanding in writing, reading speaking and listening. This means that 92 % of the population speaks it as a second language or does not speak it at all.

2. **Constitutional challenges:** Another important problem, not even thought of yet, is the fact that the Constitution of Pakistan does not consider speaking Urdu as an obligation of its citizens, neither states so in any of its articles. Hence, the previous mentioned linguistic situation is present. If speaking Urdu language was an obligation of all citizens of Pakistan, the Government would be obliged to provide measures so that all citizens had access to the learning of the language, which in turn would raise the literacy level of the citizens of the country and would ensure the learning of Urdu.

3. **System of Education:** The Pakistan system of education is not unified. In fact, the most usual ones are public, private and seminaries (*madrassahs*). The public schools have teachers who cannot write, neither speak Urdu properly, which in turn, produces the same type of students. In the private schools the medium of instruction is English and so, their students are very proficient in this language since the staff is qualified and speaks it well, in order to meet the needs of American schools but mainly of the Cambridge examinations which are conducted in the English language and require a high proficiency level, Urdu is taught as a subject. Finally, the *madrassahs* create students who are proficient in Urdu language, and in many cases Arabic language, but they lack modern and technological knowledge and skills in science and other subjects (Maldonado Garcia, 2016).

4. **The Language of the Court Order:** The language of the order passed by the Supreme Court of Pakistan presents various lexical elements which can be viewed as an open door for vagueness and seems, in fact, apologetic. For example the original text of the court order as given below ramifies many debatable points:

i) "The provisions of Article 251 shall be implemented with full force and without unnecessary delay by the Federal and Provincial Governments;
ii) The timelines (given in letter dated 06.07.2015 reproduced above) which are given by the Government itself must be considered for implementation by the Government in line with Article 251 for implementation.
iii) The Federal Government as well as Provincial Governments should coordinate with each other for uniformity in the "rasm-ul-khat" (script) for the National language;
iv) Federal as well as provincial laws should be translated in the National languages within three months;
v) Statutory, regulatory and oversight bodies shall take steps to implement Article 251without unnecessary delay and also ensure compliance by regulates;
vi) In the competitive examinations at Federal level the recommendations of government bodies noted above, should be considered by the Government for implementation without unnecessary delay;
vii) Judgments in cases relating to public interest litigation and judgments enunciating a principle of law in terms of Article 189 must be translated in Urdu and should be published in line with Article 251 of the Constitution;
viii) In Court cases government departments should make all reasonable efforts to

submit their replies in Urdu to enable citizens to effectively enforce their legal rights;

ix) If, subsequent to this judgment, any public bodies or public officials continue to violate the constitutional command contained in Article 251, citizens who suffer a tangible loss directly and foreseeably resulting from such violation shall be entitled to enforce any civil rights which may accrue to them on this account" (Supreme Court of Pakistan, 2015).

The language of the order is vague sometimes and due to this results in vague instructions to the Government of Pakistan. For example:

i) *Without unnecessary delay*: It implies that if there is a necessary delay, article 251 shall not be implemented with full force. It does not provide the definition of *unnecessary delay.* What may be a necessary delay for a Government department, it may not be so by the Supreme Court. The term is vague.

ii) The Government had given a deadline but it was not abiding by it. It is unclear what the order is trying to imply with this particular point.

iii) *Provincial Government should coordinate [...]. Should be translated, within three months [...], Should be considered [...]* The word "should" implies advice rather than order. *Should make all 'reasonable' efforts to submit their replies in Urdu:* This statement implies that replies in English are also allowed. What is the use of the word 'reasonable?' The order could simply state that all correspondence, questions, answers, and proceedings will

be made only in Urdu and for this English (except terms which have no translation in Urdu) is not allowed.

iv) *Uniformity in the "rasm-ul-khat:"* The order does not specify how this uniformity needs to be achieved.

v) *Oversight bodies shall take steps to implement Article 251*: The order does not clarify which steps need to be taken. *Without unnecessary delays*: Again the question of the definition of a necessary delay arises.

vi) *Must be translated in Urdu*: The difference between 'must' and 'should' needs to be explained to reflect the spirit of the court order.

viii) *Violation shall be entitled to enforce any civil rights which may accrue to them on this account*: How enforcement of any civil right will be carried out is not explained.

5. Lexical issues in Urdu: Other than the court order, Urdu is not rich in offering Urdu terms for many concepts which are lexically represented through the English terms. Consequently, people are forced to utilize Arabic or Persian languages or borrow English terms to express a certain concept. Interestingly, these Arabic and Persian words are difficult to understand while common people understand and use various English words in daily life. For example:

Table 1. Concepts borrowed from Arabic or English.

Used in Urdu	Origin	English Word
Maqiyas-ul-Hararat	Arabic	Thermometer
Raees-ul-Jamia	Arabic	Vice Chancellor/ Principal

Aza-i-Raeesa	Arabic	Vital parts
Kuliya-tul-Binnat	Arabic	Girl's college

Linguists, as well as the court and the general public cannot ignore the issue of familiarity with Anglicisms which have become a part of the Urdu language itself. **The Urdu language has borrowed many terms from English that are used to express everyday concepts:**

Table 2. Anglicisms in Urdu with equivalent, where the English origin word is still used:

Familiar Words in English	**Alternative Words Used by Many in Pakistan**
Roomi Chair	Kursi Roomi
University	Jamia
Humanities	Insaniyat
Thermometre	Maqiyas-ul-Hararat
Vice Chancellor	Raees-ul-Jamia/Principal
College	Kulia
Girls' College	Kuliya-tul-Binnat
Vote	Haq-i-Rai-dehi
Member	Rukan
Timetable	Nizam-ul-Auqat

Words from English with no equivalent term:

There are many words in Urdu that have been borrowed from English language and have no equivalent in Urdu (Maldonado Garcia, 2015). For this reason, the English term is used:

Table 3. Words in English with no real equivalent in Urdu

Doctor (PhD)	Allama/ Doktore (in Arabic) no one really uses these terms
Doctor (Medical)	Hakeem, Tabeeb, etc., have different connotations
Domicile	
Professor	
Director	Nazim with different connotations
Division	
Police/ other government departments/offices	
Diseases/BP/ECG	
Mobile	
Etc.	

Urdu has received loanwords from Hindi, Arabic, Persian, etc. therefore, the translation from English will depend on these languages. The use of English terminologies due to social media, technology and education has become widespread and more popular than the rest (Maldonado Garcia, 2015). Retaining English terms in Urdu seems to be a solution to the problem but the massive use of English terminology in all fields of knowledge and lack of the Urdu vocabulary makes this task time-taking and very difficult, perhaps impossible.

The lack of unity among the people of Pakistan and their prejudices sometimes reflects in the languages. People seem to be using specific Persian and Arabic words according to their sectarian affiliation. For example: Allah Hafiz (Arabic) vs Khuda Hafiz (Persian) and so on. *Al-Bakistan, Al-Banjab* are more examples of this trend, and some people have started Arabic sounds and pronunciations in Urdu words such as *'baad' auqat* instead of 'baaz' auqat. This also shows a sign of weak nationalism in the Pakistanis which hurdles in the way of consensus on the national issues.

Recommendations

Looking at the linguistic situation on the ground, the challenges found are not only being faced by Pakistan, India also experienced challenges in implementing the new language policy after the partition 1947:

> Even though Hindi was perhaps the most natural choice, there were many blocks to its achieving success as the national language. One of these was the high position of English-a position it has retained until today despite the plan to phase it out of all government communications by 1965. The desire to have an Indian language replace English was actually part of nationalist thinking since the 1920's (Nayar, 1969: 98).

Baldridge maintains the same contention:

> However, because of English's importance internationally and the many advantages conferred upon those who could speak it, the study of English continued with even greater vigor than before, whereas Hindi suffered in many regions where people perceived little need for it. This ensured that a large section of the educated population who went into government services needed to use English in performing their jobs. Accordingly, English has merely

> shared its position as an official language with Hindi rather than relinquishing the role entirely (Baldridge, 1996).

Pakistan has been facing many challenges in regards to language since its inception. In the past reforms of the Urdu language were made according to the need of the time (Maldonado Garcia, 2014). To eliminate these language related hurdles various amendments and reforms are required. These are the following:

1. Constitutional amendments: A few amendments to article 251 can be added which can create a conducive environment for the implementation of Urdu as the official language of Pakistan. At the moment the article stands like this:

> **251. National language.-**
>
> (1) The National language of Pakistan is Urdu, and arrangements shall be made for its being used for official and other purposes within fifteen years from the commencing day.
> (2) Subject to clause (1), the English language may be used for official purposes until arrangements are made for its replacement by Urdu.
> (3) Without prejudice to the status of the National Language, a Provincial Assembly may by law prescribe measure for the teaching, promotion and use of a provincial language in addition to the national language (The Constitution of Pakistan).

In this regard Article 251.1 should be amended as:

> *(1) The National language of Pakistan is Urdu and all Pakistani citizens have the right and obligation to know it and use it.*

The article should be amended so that Pakistanis are able to use their language for whichever purpose they chose whether it is in official spheres, education business or any other. Furthermore, all Pakistanis need to be able to understand it and speak it at any occasion they need it with the purpose of communication with other citizens. As the official language, they should feel proud to be able to use it.

Concerning Article 251.3, it has been observed that in various provinces such Khyber Pukhtunkhwa and perhaps Balochistan, Urdu is not being taught properly, neither English.

In this regard, it should be a priority to achieve language proficiency in such locations. The curriculum changes need to be put into practice in order to support the constitutional changes. These sort of policies have been sensitive in the past due to the weak leadership at national level and strong voice at regional level. A great majority of the Pakistani people believe in the undisputed status of the Constitution 1973 therefore the political will and development of infrastructure throughout the country is required to meet these challenges.

2. Curriculum changes following the proposed constitutional changes

In relation to Para no. 2 of the article of the Constitution, it is now obvious that due to globalization, English has risen to be the lingua franca of the internet, technology, science and education. In order to compete at international level all children need to be able to learn it and reach fluency so that their lack of language skills does not make them isolated from the rest of the world in any sphere they chose. This policy would assist as well in the eradication of the elitist system that has become the status quo in Pakistan.

The reform could be implemented in the following manner:

Children should be educated in English language in primary and secondary schools so that Pakistani citizens are able to conduct

themselves at national and international levels and environments in official and unofficial matters.

If the teaching of English is ignored, Pakistanis will be unable to excel internationally and compete for jobs in the international market. If the teaching of Urdu is ignored, the linguistic legacy of Pakistan would slowly be lost to the passage of time. Learning and conducting oneself in Urdu is the natural right of the citizens of Pakistan.

An article as recent as December 2014 states that:

> PTI leaders have asserted that they want a “uniform education system” in the country wherein every child will have the equal right to quality education. According to them the only solution to eliminate this disparity in education is to make English as a medium of instruction as early as in class one (5+) at the public schools. The Khyber Pukhtunkhwa government says it has prepared new textbooks and plans to train 350 teachers, who will in turn train 23,000 teachers (Torwali, 2014).

This government has again made Urdu the language of instruction. The article continues:

> For a multilingual country like Pakistan the educationists suggest a trilingual plan: child’s mother language at the early stages; at a later stage a second (national language) is to be introduced; and afterwards a third language (English) must be incorporated (Ibid.).

If this approach is put in practice, it would have terrible effects on the children. From grade 1 onwards the policies need to be consistent and not change languages at once, since children learn through reinforcement. In this regard, Urdu as a medium of instruction could be a temporary policy. However, the country needs language trained teachers who are able to produce students who are able to speak and write Urdu well. In this sense, trained language teachers are the need of the day if national languages proficiency is to be improved. Furthermore, various education

systems are operating at the same time in Pakistan. These systems are classified mainly into three types; private schools, public schools and at last *madrasahs* which all have different syllabi.

Table 4. Different Types of Syllabi of Pakistani Schools:

• **Government Syllabi**	• **Cambridge Syllabi**	• **Religious Syllabi**
• Public	• Private	• Islamic Schools (English Medium)
• Private	• Autonomous under Government	• Registered Madrassah (Public school syllabi)
• Autonomous schools	• ----	• Unregistered Madrassah
• ----	• ----	• Mosque education

As seen above, different types of schools follow different syllabi. Unification of the national syllabus is imperative in order to achieve higher levels of literacy. If the government of Pakistan could achieve this goal like in many developed countries, the people of Pakistan would benefit and it would raise the standard of education in a uniform manner as well as the levels of literacy.

Currently, Urdu language is the medium of instruction in public schools. However, it has been observed that a system of translation into the various regional languages is utilized in some areas with the purpose of explaining the students the meaning of the lessons. These students find themselves incapable of attaining higher levels of proficiency in Urdu language. Without any double there is also a higher level of disadvantage as compared to those who study in schools in which the medium of instruction is English, those students of the private schools.

Curriculum has become a provincial matter after the passage of 18th Amendment but the center and provinces are yet to agree on the process and financial matters. The Federal Government will have to allocate a special budget. After the constitutional amendments have been approved changes to the national curriculum will be necessary.

Implementing the amendment of the Constitution Para n. 1 of article 251, Urdu should be implemented as a medium of instruction as well as its inclusion in the national curriculum so that it will be taught in all Pakistani public schools. That too, ensuring the regional language is taught as well, which should still be included as a subject. It should be a real medium of instruction and not being taught through translation into the local languages. Perhaps teachers with excellent Urdu skills should be deputed to those schools in areas where teachers with these skills lack. Capacity building programs can be beneficial for this purpose.

Further, in regards to Para n. 2, the English language instruction should be compulsory for all students so that Pakistani students can utilize it and be fluent in it. At the present time, the citizens of Pakistan present different levels of proficiency. While some are fluent, mainly the privileged middle-upper class, the great majority cannot speak it at all and some in between enjoy various levels, some can read, some can read and write, but the great majority are unable to speak it correctly. Directed measures should be implemented to ensure that the teachers are fluent in English. These measures can include intensive courses of English language topped with a minimum of 7.5 score in a compulsory English language IELTS without which completion of their degree would not be possible. Only then the teaching degree will be obtained. It has been found that Pakistani universities which advertise English as a medium of instruction, in many occasions are teaching in Urdu, Punjabi and other regional languages. In this manner, it is impossible to achieve full English proficiency.

This language confusion will not assist in relieving the country from the present chaos. In addition, the above mentioned

measures can help channel similar literacy and will ensure the same educational and professional prospects for all Pakistani citizens, helping them compete in a globalized environment.

Being Urdu and Arabic medium, the madrassahs are producing students who are proficiently conducting themselves in Urdu as these institutions have been able to train students efficiently in this language. These experts can be involved immediately in the translation of the official language and drafting as well as training of the teachers in Urdu language.

Later, at a subsequent phase, steps could be taken so that the students of these institutions can receive education in English without disrupting the rest of their studies. The amendments are directed towards raising the literacy rate and unifying the system of education making the language syllabi homogeneous throughout the country.

With regards to Para n. 3 of the article, the provincial languages should be taught as separate subjects from grade 1 onwards. In some provinces, the provincial language is the medium of instruction, however, in others the provincial language is taught as a subject. In this environment there is no homogeneity in the teaching of the provincial languages which is resulting in poor proficiency as there is no continuity. All provinces should ensure the teaching of the provincial languages.

3. Other language reforms

In addition, with the purpose of preserving the linguistic legacy of Pakistan, language experts need to be engaged on researching the rest of the Pakistani languages, like Hindko, Gujarati, etc. For this purpose, institutions that will study these languages should be created by the Federal Education Ministry, ensuring their documentation and continuance.

a. **Commission for Urdu as Official Language**: A special commission should be created to mediate between linguists and government for the regulation of the Urdu language reforms and policies. It should operate under the National Language Promotion Department.

b. **Strengthening of National Language Promotion Department, Pakistan:**[1] *Idāra-ē-Farōġh-ē Qaumī Zabān*. A project can be launched consisting of a body which could regulate the evolution of Urdu. Many countries of the world have their institutions that regulate the changes in their languages. Some of these bodies are, for example; the Royal Academy of Spanish Language,[2] Académie Française,[3] Queen's English Society,[4] etc. There is also such bodies in India for Urdu, the National Council for Promotion of Urdu Language,[5] as well as the Urdu Academy.[6] The name of the Pakistani organization could be extended to include the official language of Pakistan becoming the National and Official Language Promotion Department. The functions of this department can be strengthened and designed for a better management of promotion activities of the language and ensuring that all Pakistanis can speak the official language of Pakistan.

c. **Translation Project**: Books of all subjects/disciplines must be translated into Urdu having in consideration the introduction of the new Urdu words and terminology.

d. **Supporting Material**: Labs, computer applications, keyboards, telephones, or other technological, medical, scientific usages/information/knowledge must be translated into Urdu.

[1] See detail on National Language Promotion Department http://www.nlpd.gov.pk/

[2] See detail about Royal Academy of Spanish Language https://www.rae.es

[3] See detail about Académie Française http://www.academie-francaise.fr/

[4] See detail about Queen's English Societyhttp://queens-english-society.org/

[5] See detail about the National Council for Promotion of Urdu Language http://www.urducouncil.nic.in/

[6] See detail about the Urdu Academy, India http://urduacademydelhi.com/

e. **Permanent Translation Institutions**: Institutions must be established that will consist of experts from all local and foreign languages to translate every new research/knowledge into Urdu. Iran has such forum that translates every new book published in any corner of the world once it needs.

f. **University for the uplift of Urdu language:** A University is required to produce experts on Urdu language, Urdu linguistics, as well as translation from Urdu to other languages and vice-versa because Urdu experts would be required for defense, foreign affairs/ embassies and any other sphere where the official language would apply. Therefore, the Urdu University means a university that will produce experts of Urdu and English languages. Even other languages will be required to study there because translations will be needed from English or other languages to Urdu.

g. **Programs in Translation Studies:** Every university must start with the purpose of creating individuals who are able to perform the necessary tasks.

h. **Timeline**: Rationally speaking, this purpose needs time as it is a long term project. At the moment, Urdu can be adopted as an official language (in process of implementation). The process is challenging due to habit resistance and high level of prestige and support of the English language. This process must be undertaken in the light of acceptability from all the stakeholders living in Pakistan. Controversial policies cannot survive long term, while the issue of official language must be dealt with, keeping all aspects in mind. A timeline should be given for the achieving of 100% literacy rate.

i. **Funding and Monitoring**: Specific funding should be provided to the Education Ministries or a special body/departments created for this task for achieving the 100% literacy rate milestone. The monitoring unit would be imperative to ensure appropriate utilization of the funds.

j. **Human Resources:** Human Resource is also necessary for achieving all of the above mentioned tasks as well as for translation of documents from English to Urdu in all the Government departments and universities.

Conclusion

The main challenge in the process of implementation of Urdu as official language is the level of efforts in terms of time, human resource, financial resources, and expansion of the translation process.

Pakistan is suffering from low literacy rates as compared with developed countries of the world. It is of utmost importance that the curriculum be unified in all private and public schools of the country so that the students can have access to better education as well as having similar language opportunities so that they can compete in international environments. The proposed reforms will lead to a lift in the literacy rate.

The constitutional amendments proposed in this study are directed towards reforms in education and language which are very much needed. These policies will ensure that Pakistani citizens become truly bilingual as well as ensuring fluent mobility around the premises of the country. Furthermore, they will ensure access to foreign higher education institutions and international professional environments.

If the linguistic situation in Khyber Pukhtunkhwa has shown significant improvement during the years 2011-2012, it means that the literacy level can be radically improved in other provinces as well. It will be interesting to measure the effects of the educational reforms that the Government of the Punjab has undertaken so far. Efforts of this sort, in addition to the proposed ones can be put in practice to achieve higher levels of literacy in the country.

Attention needs to be paid to the language legacy of the country. This can be achieved progressively, so as not to cause disturbances, at the same time that the citizens are educated towards multilingual proficiency and being able to manage themselves in different cultural and language environments.

The significance of the English language cannot be overlooked, therefore Pakistan needs to have a university or a network of universities which can produce language experts. The purpose of the Urdu university is to produce experts in English as well as Urdu, because if an expert in Urdu is ignorant of English he/she cannot translate any documents. Therefore, these Urdu related reforms are not meant to eliminate English, instead they mean to uplift Urdu to the level of an international language.

Bibliography :

Baldridge, J. (1996). *Reconciling Linguistic Diversity: The History and the Future of Language Policy in India.* Ohio: University of Toledo. Honors Thesis. Retrieved from: http://www.ling.upenn.edu/~jason2/papers/natlang.htm.

Canada. Office of the Commissioner of Official Languages (2011) The Official Languages Act, 1963. Delhi: Universal Law Publishing Co. Pvt. Ltd.

Central Intelligence Agency. (2016). *Pakistan*. *In The World Fact Book.* Retrieved from: https://www.cia.gov/library/publications/resources/the-world-factbook/geos/pk.html.

Forrester, D. B. (1966). The Madras anti-Hindi agitation, 1965: Political protest and its effects on language policy in India. *Pacific Affairs*, 39(1/2), 19-36.

Hardgrave, R.L. (1965) The Riots in Tamilnad: Problems and Prospects of India's Language Crisis,' *Asian Survey*, 5. 399-407.

Hasnain, F. (March 1, 2016). Will Urdu ever become official language? *The Nation.* Retrieved from: http://nation.com.pk/newspaper-picks/01-Mar-2016/will-urdu-ever-become-official-language.

Lewis, M. Paul. (2009). *Ethnologue: Languages of the World. 17th ed.* Dallas, Tex.: SIL International.

Maldonado García, M. I. (2016). Reforming the National Curriculum: Teaching the National and Provincial Languages of Pakistan. *Journal of Elementary Education*. 25, 2.

Maldonado García, M. I. (2015). A Corpus Based Quantitative Survey of the English Elements in the Basic Vocabulary of Urdu Language. *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 5, No. 4(1).

Maldonado García, M. I. (2014) The Urdu Language Reforms. *Almas*, 15.

Malik, H. (2016). Urdu as official language: Top court calls for progress reports. *The Express Tribune.* Retrieved from: http://tribune.com.pk/story/1036109/urdu-as-official-language-top-court-calls-for-progress-reports/.

Malik, H. (2015). Punjab govt requests Supreme Court to tweak its Urdu verdict. *The Express Tribune*. Retrieved from: http://tribune.com.pk/story/986709/review-petition-punjab-implores-sc-to-tweak-its-urdu-verdict/.

Nayar, B. R. (1969). *National Communication and Language Policy in India*. New York: Frederick A. Praeger, Publishers.

PTI. (2015). Ditching Urdu, Pakistan PM Nawaz Sharif speaks in English at UN, faces contempt case. *The Indian Express*. Retrieved from: http://indianexpress.com /article/world/world-news/ditching-urdu-pakistan-pm-nawaz-sharif-speaks-in-english-at-un-faces-contempt-case/#sthash.INmJfkei.dpuf.

Staff Reporter. (2016).CJP calls for use of Urdu language for official purpose. *Dawn.* Retrieved from: http://www.dawn.com/news/1256922.

The Constitution of the Islamic Republic of Pakistan 1973 (2010). http://www.na.gov.pk/publications/ constitution.pdf.

The Express Tribune. (January 24, 2016). Urdu as official language: Supreme Court to hear contempt pleas against PM. Retrieved from: http://tribune. com. pk/story/1033215/urdu-as-official-language-supreme-court-to-hear-contempt-pleas-against-pm/.

Torwali, Z. (2014). Tampering with Curriculum in Pakistan's Khyber Pakhtunkhwa. *Sharnoff's Global Views*. Retrieved from: http://www.sharnoffsglobalviews.com/curriculum-pakistans-pakhtunkhwa-431/ 1-3-2015.

*****