Research Journal "ALMAS" Vol: 15, 2013-14
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University,
Khairpur Sindh, Pakistan.

تحقیقی مجلّہ

ISSN NO.1818-9296

الماس

(شمارہ پانزدہم)

مدیر: پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک

(۱۵)

\Documen
and
id\Deskto
Mono for

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ
پاکستان ۲۰۱۳۔۲۰۱۴ء

سرپرست اعلیٰ : پروفیسر ڈاکٹر پروین شاہ
وائس چانسلر

مدیر : پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک
ڈین فیکلٹی آف سوشل سائنسز اینڈ آرٹس

مدیر معاون : ڈاکٹر صوفیہ یوسف
چیئرپرسن شعبہ اردو

پروفیسر محمد کاظم زیدی

ناشر : شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ، پاکستان

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

تاریخ اشاعت : ۲۰۱۴ء

طابع : مبارک آرٹ پرنٹر، شہباز آرکیڈ، پاکستان چوک کراچی۔

قیمت : ۴۰۰ (چار سو روپے) پاکستان اور بیرون ملک ۲۵ ڈالر مع ڈاک خرچ

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

تحقیقی مجلہ "الماس" سال میں ایک بار شائع 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 چاہیے۔
- ایسا مقالہ الماس میں اشاعت کے لیے نہ روانہ کیا جائے جو کسی اور تحقیقی مجلے میں بھی اشاعت کے لیے بھیجا جا چکا ہو ایسی صورتحال میں مقالہ نگار کو چاہیے کہ اس سلسلے میں وہ واضح نشاندہی کرے۔
- مقالے کو نوری نستعلیق فونٹ سائز ۱۴ 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 ہارڈ کاپی A4 سائز کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجی جائے۔
- مقالے میں شامل جدول وتصاویر واضح ہونی چاہئیں تاکہ ان کا عکس دوبارہ با آسانی لیا جاسکے۔
- مقالے کے صفحہ اول پر دائیں طرف مقالہ نگار کے نام کے بعد عنوان مقالہ اور اس کے بعد انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں اس کا ملخص (زیادہ سے زیادہ دوسو الفاظ پر مشتمل) ہونا چاہیے۔ 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 جز، 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 فہرست اسناد 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 کیاجائے۔
- مقالے کے آخر میں تمام ماخذ یا حوالوں کی تفصیل شامل کرتے ہوئے اس ترتیب کو ملحوظ رکھا جائے۔

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

مجموعہ مقالات کو اندراج کرنا ہو: محقق کا نام، عنوان مضمون، جس مجلے 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:۔

http;//www.salu.edu.pk/research/publication/journal/urdu/almas
(مورخہ:۲۵ نومبر ۲۰۰۷ء)

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 . Hard copy 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 "…varios authors argue (Smith 1988.Chandler 1991)….".

Quotation should be in single quotation mark, double with in single. Long quotations of four or more than four lines should be indented without quotes.

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 جینابڑے
سینٹر آف انڈین لینگوئجز 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
ایسوسی ایٹ 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 لینگوئجز 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
ڈاریکٹر سیالکوٹ کیمپس یونیورسٹی آف گجرات۔

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 اسلام آباد۔

۵۔ پروفیسر ڈاکٹر روبینہ ترین
ڈین فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

۶۔ پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال
ڈاریکٹر ڈسٹنس ایجوکیشن، دی اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

۷۔ پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الرحمن، 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

☆ اداریہ — مدیر 07

☆ مجید امجد ایک کثیر الجہات شاعر — ڈاکٹر فخر الحق نوری 08

☆ وقت ۔۔مکتب سے بھاگا ہوا وحشی (وزیر آغا کی نظموں میں تصورِ زماں کا مطالعہ) — ڈاکٹر زاہد منیر عامر 21

☆ چند تراميم راشد کا بین المتونی مطالعہ_امیجری کے تناظر میں — ڈاکٹر محمد نعیم بزمی 27

☆ روایتی اردو نظم میں نفسیاتی عناصر — ڈاکٹر عنبرین منیر 41

☆ شکیب جلالی کی شاعری میں تمثیل نگاری — ڈاکٹر شاہدہ دلاور شاہ 64

☆ شہر فرید میں اردو غزل کی روایت — ڈاکٹر رحمت علی شاد 76

☆ اردو شاعرات کا مزاحمتی لحن (ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک) — ثروت اختر 100

☆ ''بالِ غالب'' _غیر مطبوعہ (بلوچستان میں لکھی جانے والی پہلی شرح دیوان غالب اردو) — ڈاکٹر خالد محمود خٹک 113

☆ علامہ اقبال کی تین طویل نظموں کے مشترکہ موضوعات — ڈاکٹر زینت افشاں 122

☆ افسانوی ادب میں خواتین قلم کاروں کا تاریخی وتہذیبی شعور — ڈاکٹر یوسف خشک 129

☆ ایملی حبیبی کے ناول سعید کی پراسرار زندگی کا تجزیاتی مطالعہ (انتظار حسین کی ترجمہ نگاری کے تناظر میں) — محمد افتخار شفیع 137

☆ مبین مرزا کے افسانوں میں شہری سندھ کی ثقافت — کرن سنگھ 150

☆ مشتاق احمد یوسفی کے مضحک کردار_ایک مطالعہ — ارشاد علی 161

☆ حسن منظر کی واقعیت نگاری میں بنت حوا کی تجسیم — مہرو نہ لغاری 174

☆ میلہ گھومنی _کتنی حقیقت، کتنی کہانی — ڈاکٹر جمیل اختر محبی 188

☆ لبیک _ایک منفرد حج نامہ — ڈاکٹر روبینہ رفیق 198

☆ جدیدیت پسند تنقید کا ادارہ جاتی انداز: معروضیت کا واہمہ — ڈاکٹر علمدار حسین بخاری 213

☆ حالی اور مقدمہ شعر وشاعری: امتزاجیت کی اولین مثال — ڈاکٹر قاضی عابد 229

☆ تاریخ دکن: ایک نادر تصنیف — ڈاکٹر معین الدین عقیل 256

☆ رشید حسن خان کی تدوینی خدمات کا جائزہ — طاہر عباس طیب 265

☆ اردو رسم الخط کے مسائل — ڈاکٹر محمود الاسلام 271

☆ اردو ادبی تحقیق: چند سوال اور تفہیمی زاویے — ڈاکٹر شفیق انجم 281

☆ جنوبی پنجاب کے منتخب متنوع مدارس میں تدریس اردو (ایک تحقیقی جائزہ) — ڈاکٹر روبینہ ترین 297

☆ اردو آٹھویں جماعت کے لیے_ایک جائزہ (خیبر پختونخوا میں رائج نصاب کے حوالے سے) — ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری 324

☆ ریاست پونچھ میں اردو — ڈاکٹر ظفر حسین ظفر 342

☆ مارفیم، مارفیمیات اور اردو میں مستعمل کچھ مارفیم — ڈاکٹر رؤف پاریکھ 355

☆ قواعدِ زبان: ایک بیان اور ردبیان — محمد خاور نوازش 372

☆ سرائیکی زبان کے اوصاف ومحاسن — ڈاکٹر مقبول گیلانی 385

☆ اقبال بنام منشی محمد الدین فوق (مطالعۂ متون) — ڈاکٹر محمد سفیان 403

☆ سامراجیت وملوکیت پر اقبال کی تنقید: ایک تحقیقی مطالعہ — ڈاکٹر شیراز 423

☆ نقوش کا لاہور نمبر_تحقیقی وتنقیدی جائزہ — ڈاکٹر محمد اشرف کمال 441

☆ مت سہل ہمیں جانو۔۔مطالعۂ میر کا ایک انداز — حیدر قریشی 455

☆ Prof. Fateh Mohammad Malik — *Intizar Hussain and the Pre-ModeModes ofExpression* V

☆ Maria Isabel Maldonado Garcia — The Urdu Language Reforms XIV

اداریہ

معزز قارئین!   السلام علیکم۔

شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سے شائع ہونے والے تحقیقی مجلّہ الماس کا شمارہ پانزدہم پیش خدمت ہے ۔شعبہ اردو، ایران، بنگلا دیش، انڈیا، اسپین اور جرمنی کے ساتھ ساتھ پاکستان کے تمام اسکالرز کا تہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہے جنھوں نے اپنے تحقیقی وتنقیدی مقالات ہمیں اس شمارے کے لیے ارسال کیے اور خصوصی شکریے کی مستحق ہے مجلس مشاورت اور ماہرین الماس جن کی مستقل دلچسپی اور بروقت رہنمائی ہمارے حوصلے بلند رکھے ہوئے ہے ۔

حسب معمول دیگر شماروں کی طرح "الماس" کا یہ شمارہ بھی بذریعہ انٹرنیٹ، آن لائن شائع کر دیا گیا ہے، **جسے قارئین ویب سائٹ** http:// www.salu.edu.pk/research.publication/journals/urdu/almas پر بھی ملاحظہ فرما سکتے ہیں۔

(ڈاکٹر یوسف خشک)

مدیر

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ، پاکستان۔

Email: yousuf.khushk@gmail.com

فون: 0092-243-9280291-552835

موبائل: 0092-300-3130972

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری*

مجید امجد: ایک کثیر الجہات شاعر

Abstract : *This article depicts that Majeed Amjad has a Multidimensional creative personality. He is a versatile poet. His multidimensional approach is shown in the selection of subjects and topics of a vast range, adopting different kinds of forms, structures and patterns to express his poetic experiences and creating a variety of writing styles and poetic diction to communicate his ideas and thoughts in attractive manners. Actually, this is his distinction and individual identity among his contemporaries.*

غالب نے کہا تھا:

ہے رنگِ لالہ وگل ونسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے   (۱)

صوفیانہ فکر سے مستنیر یہ شعر بزبانِ استعارہ موجودات میں وجود، صفات میں ذات یا کثرت میں وحدت تلاش کرنے کی دعوت دیتا ہے۔صوفیہ کے نزدیک معرفتِ حق کے حوالے سے یہ نکتہ اس قدر کلیدی حیثیت رکھتا ہے کہ اسے دائرۂ تصوف میں نقطۂ پرکار کا مقام دیا جا سکتا ہے۔کوئی سالک اسے حرزِ جاں بنائے بغیر حقیقتِ مطلقہ (Ultimate Truth) کے عرفان کا پر پیچ و پر اسرار سفر طے کر لینے کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔یہ وہ نردبانِ عشق ہے، جسے بامِ یار کے نزدیک سمجھا گیا ہے۔

معرفتِ حق یا عرفانِ ذات کے مذکورہ کلیے میں ایک باریک سی گرہ بھی ہے، وہ یہ کہ اگرچہ وجود، ذات یا وحدت، موجودات، صفات یا کثرت میں یا بالفاظِ دیگر خالق یا صانع تخلیقات یا مصنوعات میں جلوہ گر و عکس فگن ہے، تاہم کسی موجود پر وجود، صفت پر ذات یا جزو کثرت پر وحدت کا اور اسی طرح کسی تخلیق پر خالق یا صنعت پر صانع کا

*** پروفیسر شعبہ اردو اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور۔**

اطلاق نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہو جائے، تو یکراں توحید، تحدید کا شکار ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ جز و کو کل کا حصہ ہونے کے باجود کل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ تمثیلی سطح پر یہ بات متعدد مثالوں سے سمجھی جا سکتی ہے، جن میں ایک مثال سورج اوراس کی شعاعوں کی ہے۔ سورج کی تمام شعاعیں اسی سے سرزد ہوتی ہیں کہ وہی ان کا منبع و مخرج ہے، لیکن ہم کسی شعاع کو کلیتہً سورج قرار نہیں دے سکتے۔

صوفیانہ فکر کے مذکورہ کلیے کو ایک درجے میں، عظیم تخلیقی استعداد کے حامل انسانوں اوران کے تخلیقی کارناموں پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے کہ انھیں خالقِ حقیقی اوراس کی تخلیق کردہ کائنات کی نیابت کا ارفع واعلیٰ منصب اور مقام حاصل ہوتا ہے اور دونوں میں زبردست مماثلت پائی جاتی ہے۔ اردو شعرا میں مجید امجد بھی ان معدودے چند تخلیق کاروں میں آتے ہیں، جو ایسے ہی بلند رُتبے پر فائز ہیں اور جن کی شاعری نے عظمت کا ایسا ہی معیار قائم کیا ہے۔ میرا یہ بیان محض جذباتی تاثر کی حیثیت نہیں رکھتا، بلکہ میں نے مجید امجد کی شعری کائنات میں ایک سالک کی حیثیت سے داخل ہو کر سلوک کے بہت سے مرحلوں کو طے کرنے کے بعد یہ نتیجا اخذ کیا ہے۔ مجید امجد کی حیرت زا شعری کائنات کے سفرِ معرفت کے دوران میں مجھے جن پر پیچ اور پُراسرار وادیوں میں قدم رکھنے کا موقع ملا ہے، وہاں تنوع ہی تنوع ہے، وہاں رنگ ہی رنگ ہیں۔ میرے مشاہدات و واردات کا ماحصل یہ ہے کہ مجید امجد ایک ایسی کثیرالجہات تخلیقی شخصیت (Multidimensional Creative Personality) کے مالک ہیں، جو اپنے جلوؤں کی بہار کثرت میں دکھاتی ہے۔ وہ ایک ایسی ذات ہے جو اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے اپنی گوناں گوں صفات کا اظہار کرتی ہے۔ مجید امجد کی تخلیقی شخصیت کا ہر مظہر اوران کی ذات کی ہر صفت انھی کا عکس لیے ہوئے ہے اور یوں ان کی شناخت کا وسیلہ بھی ہے لیکن کسی مظہر اور کسی صفت کو کلیتہً مجید امجد قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر کہ عکسِ ذات، اصلِ ذات کا متبادل نہیں ہوتا، حالانکہ عکس پر اصل ہی کی مہر ثبت ہوتی ہے۔

مجید امجد کی تخلیقی شخصیت کے حوالے سے مجھے عرفانِ ذات کا ادعا ہرگز نہیں ہے، تاہم جیسا کہ بیان ہوا، مجھ پر ان کی شعری کائنات کے سفرِ معرفت کے دوران میں یہ انکشاف ضرور ہوا ہے کہ وہ ایک کثیرالجہات شاعر ہیں۔ یوں تو ہمارے بعض نقاد ہر کس و ناکس شاعر کے بارے میں محض چند موضوعات دیکھ کر ہی، اس کی تنوع پسندی کا مغالطہ انگیز بیان جاری کر دینے کے عادی ہیں، لیکن میرا اور مجید امجد کا معاملہ ان نقادوں اور شاعروں سے یکسر مختلف ہے۔ مجید امجد حقیقتاً تنوع پسند اور کثیرالجہات شاعر ہیں اور میں نے ان کی تنوع پسند اور کثیرالجہتی کا مشاہدہ محض ان کی شاعری کے متنوع موضوعات اور مضامین ہی کے آئینے میں نہیں کیا، بلکہ اس امر کی گواہی ان کے تخلیقی عمل اور شعری تجربے کے ہر پہلو سے حاصل کی ہے۔ میں نے دیکھا ہے کہ ان کے ہاں افکار و خیالات،

ہیئت و اسلوب، آہنگ و تمثال، بدیع و بیان، بحور و قوافی، فنِ شعر کے دیگر لوازم اور شعری لغت، گویا ہر پہلو سے تخلیقی شخصیت کے اظہار میں زبردست تنوع اور رنگا رنگی پائی جاتی ہے۔ ان کی تنوع پسندی کا اندازہ صرف ان کے فن پاروں کی پس منظری فضا یا لینڈ سکیپ سے بھی لگایا جا سکتا ہے، جسے عام طور پر دیہی ماحول تک محدود سمجھنے کی غلطی کی جاتی ہے، حالانکہ اس میں قصباتی ماحول کے عناصر اور بڑے شہروں کی ہنگامہ خیز زندگی کے متنوع رنگ بھی بکھرے ہوئے ہیں۔ یہی حال ان کی شاعری کے دوسرے پہلوؤں کا ہے۔ ان تمام پہلوؤں اوران میں پائی جانے والی کثرت کا احاطہ کرنا تو محال معلوم ہوتا ہے، تاہم میں نے آپ کو اپنے واردات و مشاہدات میں شامل کرنے کے لیے مجید امجد کی تخلیقی شخصیت کے اظہار کے تین بڑے زمروں کو منتخب کیا ہے:

(ا) موضوع

(ب) ہیئت

(ج) شعری لغت

ہر زمرے کی تین تین بنیادی جہتیں میرے احاطۂ بحث میں شامل ہیں۔ یہ تثلیث توحید کی نقیض نہیں، بلکہ اس کی طرف سمت نمائی کرتی ہے۔ بیان کردہ زمروں اوران کی جہتوں کے حوالے سے یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں کوئی اجنبیت یا مغائرت نہیں ہے۔ یہ جگہ جگہ ایک دوسرے میں دخیل ہوتے رہتے ہیں اوران کے باہمی انجذاب و انضمام سے مزید جہتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ موضوع سے متعلق زمرے میں شامل تین منتخب جہتیں یہ ہیں:

(۱) رومان و محبت　　(۲) سماجیات و عمرانیات　(۳) فکر و فلسفہ

مجید امجد کے تخلیقی اظہار کا اولین دور وہی ہے، جو اُردو شاعری میں رومانوی رجحان کے فروغ و تسلط کا زمانہ ہے، چنانچہ انھوں نے بھی اکثر نوجوان شعرا کی طرح، اپنی انفرادیت متعین کرنے کی کوشش کے باوجود، اختر شیرانی جیسے سینئر رومانوی شعرا سے اثرات قبول کرتے ہوئے ''آہ یہ خوش گوار نظارے''۔ ''موجِ تبسم''۔ ''حسن'' اور ''صبحِ نو'' جیسی نظموں میں فطرت نگاری بھی کی اور عہدِ شباب کے فطری جذبات کی مناسبت سے ''ایک پرنشاط جلوس کے ساتھ''۔ ''سرِ بام''۔ ''کون؟''۔ ''بندا''۔ ''سوکھا تنہا پتا''۔ ''لاہور میں''۔ ''ملاقات''۔ ''بہ فرشِ خاک'' اور ''ہمسفر'' جیسی نظموں میں کسی قدر افسردہ جذباتی لہجے میں کسی بے نام ہیولے کے بارے میں دیکھے گئے موہوم ماورائی محبت کے خوابوں کو بھی بیان کیا۔ ان نظموں میں وہ کسی ان دیکھے یا سرسری طور پر دیکھے محبوب کا ہم سفر بن کر اپنی جبلتوں کی تسکین کا سامان تو فراہم کرنا چاہتے ہیں، مگر یہ تعین نہیں ہو پاتا کہ وہ محبوب کون اور کیسا

ہے۔یہ سلسلہ تا دیر جاری رہا۔

مجید امجد کی عاشقانہ شاعری میں حقیقت و واقعیت کا رنگ اس وقت اُبھرا، جب انھیں 1958ء میں ایک جرمن لڑکی شالاط کے ساتھ محبت کا ذاتی تجربہ ہوا۔اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا نے اہم دستاویزوں کی عدم دستیابی کے باوجود بعض غزلوں کے متفرق اشعار اور بعض نظموں مثلاً ''کوئٹے تک''۔''میونخ''۔''افسانے''۔''ریلوے اسٹیشن پر'' اور ''ایک فوٹو'' وغیرہ کی مدد سے ان کی داستانِ محبت کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔(۲) ان نظموں میں واضح طور پر عورت کے وجود کی رعنائی دیکھی جا سکتی ہے۔اگر چہ مجید امجد کو محبت کا یہ تجربہ ''وصال'' سے متمتع نہ کر سکا اور انھیں زہر سے بھری تھیلیوں کو خالی کرنے کا موقع نہ ملا، لیکن انھوں نے شو، کی طرح اس زہر کو بھی اُمرت بنا لیا۔یہ ان کی شخصیت کی توانائی ہی تو ہے، جس نے انھیں ذاتی جبلتوں کی پست سطح سے بلند کر دیا اور وہ اپنے بعض ہمعصر شاعروں کے برعکس جنسی الجھنوں کا شکار ہونے اور ان کا اظہار کرنے سے محفوظ رہے۔ان کی محرومی نے تو ایک ایسے لازوال درد اور کسک کی شکل اختیار کر لی، جو ان کی ذات سے پھیل کر آفاق گیر انسانی ہمدردی اور دردمندی میں ڈھل گئی اور یوں تین ماہ کی محبت قرنوں پر حاوی ہو گئی:

فاصلوں کی کمند سے آزاد
میرا دل ہے کہ شہر میونخ ہے
چار سو، جس طرف کوئی دیکھے
برف گرتی ہے، ساز بجتے ہیں (میونخ) (۳)

مجید امجد کی شعری کائنات میں سماجیات و عمرانیات کا دائرہ بہت پھیلا ہوا ہے۔اس میں شامل بعض موضوعات کی اساس ترقی پسندانہ ہے۔مثلاً ''یہی دنیا؟'' اور ''قیصریت'' جیسی نظمیں عہدِ غلامی کی یاد دلاتی ہیں، جب برصغیر کے باشندے برطانوی سامراج کا ظلم و ستم سہنے پر مجبور تھے۔آزادی کے بعد بھی حکمرانوں کے تیور تبدیل نہ ہوئے۔چنانچہ ''جہانِ قیصر و جم میں'' ایسی ہی صورتِ حال کا اشاریہ ہے۔اسی طرح مجید امجد کی متعدد نظموں مثلاً ''خدا: ایک اُچھوت ماں کا تصور''۔''ہڑپے کا ایک کتبہ''۔''جاروب کش''۔''بارکش''۔''ہوٹل میں''۔''بس اسٹینڈ پر''۔''ایک فلم دیکھ کر''۔''ایکٹریس کا کنٹریکٹ'' اور ''پہاڑوں کے بیٹے'' وغیرہ میں مختلف حوالوں سے طبقاتی تفاوت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ان میں سماجی اونچ نیچ، ادنیٰ اعلیٰ کی تفریق، معاشرتی جبر اور محنت کشوں کے استحصال کی مختلف صورتوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے، لیکن سطحی مماثلت کے باوجود مجید امجد کا تخلیقی رویہ اکثر ترقی پسند اشتراکی ملاؤں سے یکسر مختلف ہے۔دراصل مجید امجد اشتراکی انقلاب کی راہ ہموار کرنے کا بے ثمر فریضہ ادا

کرنے کے لیے شاعری کو کھردری تشہیر (پراپیگنڈا) کے پست درجے پر لانا گوارا نہیں کرتے تھے۔وہ تو ہر موضوع کے نفیس شعری اظہار کے قائل تھے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں کسی طبقاتی انقلاب کو برپا کرنے کے بلند بانگ دعوے ہیں اور نہ دشنام طرازی کا غیر شائستہ وطیرہ۔وہ ایک حقیقت نگار تو ہیں، مگر شاعری اور وقائع نویسی یا صحافت کے فرق سے پوری طرح آگاہ ہیں۔چنانچہ ان کے ہاں تلخ سماجی حقائق کی تصویریں لطیف محسوسات کے ساتھ ہم آہنگ ہو گئی ہیں اور اس کی بنیادی وجہ ان کی حد درجہ دردمندی ہے۔دیکھی اور اَن دیکھی قوتوں کے جبر میں مبتلا انسان، مجید امجد کی سماجی و عمرانی شاعری کا خاص موضوع ہے۔ایسا انسان جو پیٹ کا دوزخ بجھانے کے لیے ہر حال میں زندگی کا تسلسل جاری رکھنے پر مجبور ہے۔''طلوعِ فرض'' کے سب کردار کولھو کے بیل بن کر رہ گئے ہیں:

وہ نکلا پھوٹ کر نورِ سحر سے
نظامِ زیست کا دریائے خوں ناب پسینوں، آنسوؤں کا ایک سیلاب
کہ جس کی رو میں بہتا جا رہا ہے
گداگر کا کدو بھی، جامِ جم بھی کلھاڑی بھی، درانتی بھی، قلم بھی (۴)

''پنواڑی'' میں مذکورہ عمل نسل در نسل منتقل ہوتا دکھائی دے رہا ہے۔مجید امجد کی شاعری کا اخلاقی حوالہ بھی بڑا مضبوط ہے، انھوں نے زندگی کے مختلف معاملات میں بڑھتے ہوئے اخلاقی انحطاط کو شدت سے محسوس کیا ہے۔انھیں ''متروکہ مکان'' میں، دلوں میں کھنچتی دیواریں، ''ایک کوہستانی سفر کے دوران'' میں گردن فرازانِ جہان کی ایک جھکی ٹہنی سے بھی گئی گزری زندگی اور ''توسیعِ شہر'' میں تمدنی ترقی کے نام پر درخت کٹوانے کے پیچھے ہوسِ زر کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے۔انھوں نے ''آٹوگراف'' میں تخلیقی فنکار کا کھلاڑی کے ساتھ تقابل کر کے اول الذکر کی محرومیوں کے المیے کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ معاشرے کی تبدیل ہوتی ہوئی قدروں کا نوحہ بھی لکھا ہے، اسی طرح ان کے احساس کو ''ایکسیڈنٹ'' جیسے تلخ سماجی حقائق بھی جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔

مجید امجد کا عمرانی شعور انسان کے تہذیبی و تمدنی ارتقاء میں پیش روی کرنے والے آزادی پسند انسانوں کو خراجِ تحسین پیش کرنے سے بھی عیاں ہوا ہے۔اسی طرح وہ مخصوص تاریخی تناظر کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے نئی نسل کے لیے پرانی نسل کی سخت کوشی اور قربانی کا اعتراف بھی کھلے دل سے کرتے ہیں۔اس ضمن میں بالترتیب ان کی دو نظمیں ''پیش رو'' اور ''پھولوں کی پلٹن'' دیکھی جا سکتی ہیں۔اگر چہ مجید امجد کا دل دراآئینہ کی طرح پوری دنیائے انسانیت کے لیے باز رہتا ہے، تاہم وہ خاص موقعوں پر مادرِ وطن کی محبت کے اسیر ہو کر جغرافیائی سرحدوں کو بے

پناہ تقدس مآب تصور کرنے لگتے ہیں۔ان کا جذبۂ حب وطن خاص طور سے حالتِ جنگ میں اُبھر کر سامنے آجاتا ہے۔''ریڈیو پر اک قیدی''۔''اے قوم''۔''۱۲ر دسمبر۱۹۷۱ء''اور''ہم تو سدا تمھاری پلکوں کے''اور اس طرح کی اور بھی کئی نظمیں اس امر کی گواہ ہیں ۔الغرض مجید امجد کے موضوعات کا سماجی وعمرانی زمرہ اپنے دامن میں بہت کچھ لیے ہوئے ہے۔

یوں تو سماجی وعمرانی موضوعات سے متعلق اکثر نظموں میں بھی مجید امجد نے جذبہ وخیال کے ساتھ فکر و فلسفہ کو آمیز کردیا ہے،تاہم بعض نظموں میں فکر و فلسفہ سے روشنی حاصل کرنے کا انداز دیگر خصوصیات پر غالب آگیا ہے۔ انھوں نے ایسی کئی نظموں میں زمان ومکان اور حیات وکائنات کے ان بوجھے سوالوں کو مابعد الطبیعیاتی فلسفوں کے ساتھ ساتھ جدید طبیعیاتی وکیمیائی سائنس کی مختلف شاخوں سے اکتسابِ نور کر کے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔وہ معلوم اور نامعلوم دنیاؤں کے بارے میں غور وفکر کرتے ہیں اور ازل وابد، آغاز وانجام اور وجود وعدم کے بہت سے پُراسرار گوشوں کو کھوجنے کی سعی کرتے ہیں ۔فکر و فلسفہ کے مختلف پہلوؤں کا اظہار ان کی جن نظموں میں ہوا ہے،ان میں''حرفِ اوّل''۔''جینے والے''۔''واماندہ''۔''مسلخ''۔''صدا بھی مرگِ صدا''اور''مرے خدا مرے دل''جیسی نظمیں بھی شامل ہیں،تاہم اس ضمن میں جن نظموں میں زیادہ بہتر انداز میں اور زیادہ رغبت سے اظہار خیال کیا گیا ہے ان میں''یہ دوپہر''۔''دو پہیوں کا جستی دستہ''۔''یہ سر سبز پیڑوں کے سائے''۔''سب سینوں میں''اور''ان سب لاکھوں کروں''...... بطورِ خاص دیکھی جا سکتی ہیں۔

فکر و فلسفہ کے حوالے سے مجید امجد کا سب سے زیادہ مرغوب موضوع''وقت''ہے۔مذکورہ نظموں میں سے اکثر نظموں میں بھی جزوی طور پر وقت کے بارے میں اظہارِ خیال ملتا ہے،لیکن اس حوالے سے''وقت''۔''کنواں''اور''امروز''جیسی نظمیں خاص طور سے مجید امجد کی فکر کی نمائندگی کرتی ہیں۔وقت کے بارے میں ان کا فلسفہ اس حوالے سے بہت حوصلہ افزا اور رجائیت سے معمور ہے کہ وہ وقت کی جبریت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی زندگی کی لذتیں کشید کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔بحیثیتِ مجموعی مجید امجد کی فکری وفلسفیانہ نظموں کا خاص پہلو یہ ہے کہ وہ فکر و فلسفہ کی گتھیوں کو سلجھاتے ہوئے اتنی دور نہیں نکل جاتے کہ شادی وغم کے ملے جلے رنگوں سے آراستہ گردوپیش کی فنا پذیر،مگر خوبصورت دنیا سے ان کا اور ان کے قارئین کا رشتہ ٹوٹ جائے:

یہ صہبائے امروز جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
بہ دورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں
ہوا کہ یہ جھونکا، جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے

پڑوسن کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو چھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے، میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
انھی چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے، وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے (امروز)

(۵)

مجید امجد کی شعری کائنات کے موضوع سے متعلق زمرے کی تینوں جہتوں کا مشاہدہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ وہ ان گنے چنے شاعروں میں آتے ہیں،جن کے ہاں موضوعات کی بے حد فراوانی ہے اور ان کی تخلیقی شخصیت اپنے کسی عمل کو دہرانا کسرِ شان سمجھتی ہے۔جہاں تک مجید امجد کی شاعری میں ہیئتی تنوع کا تعلق ہے،اسے بھی تین بڑی جہتوں میں رکھ کر دیکھا جا سکتا ہے،جن میں:

(۱) کلاسیکی ہیئتیں (۲) مغربی ہیئتیں (۳) مخلوط یا امتزاجی ہیئتیں

شامل ہیں۔آخر الذکر کو آپ ہیئتی تجربات کا نام بھی دے سکتے ہیں۔کلاسیکی ہیئتوں سے مراد وہ ہیئتیں ہیں، جو عربی الاصل یا فارسی الاصل ہیں اور اُردو شاعری میں فارسی شاعری کے زیرِ اثر رائج ہوئیں۔انھیں بحر و قافیہ اور تعدادِ مصاریع کے معین نظام کی پابندی کرنے کی بنا پر پابند نظم کی ذیل میں رکھا جاتا ہے۔ابتدائی دور میں مجید امجد کی توجہ زیادہ تر ایسی ہی ہیئتوں کی طرف رہی۔بعد کے ادوار میں وہ شاذ و نادر ہی کسی کلاسیکی ہیئت کی طرف راغب ہوئے۔ابتدائی نظموں میں مجید امجد کے ہاں سب سے زیادہ مثنوی کی ہیئت مستعمل رہی۔انھوں نے مثنوی کی صنفی خصوصیات کو تو درخورِ اعتنا خیال نہیں کیا،البتہ حالی واقبال کے زیرِ اثر محض ہیئت کے طور پر مثنوی کی طرف توجہ دی۔''گلی کا چراغ''اور''قیصریت''جیسی نظمیں مثنوی ہی کی ہیئت میں ہیں۔غزل کو مجید امجد نے بطورِ صنف بھی اپنایا ہے اور بطورِ ہیئت بھی۔یاد رہے غزل، قطعہ اور قصیدہ تینوں کی ہیئت بنیادی طور پر ایک ہی ہے۔ابتدائی دور کی بہت سی نظموں مثلاً''نووارد''اور بعد کے ادوار کی بعض نظموں مثلاً''اے قوم''میں یہی ہیئت برتی گئی ہے۔اسی طرح قطعہ ترکیب بند (مثلاً''حالی'')اور قطعہ ترجیع بند (مثلاً''آ، یہ خوشگوار نظارے'') کی ہیئتوں میں بھی قلم نگاری کی گئی ہے۔مجید امجد نے مسمط کی (مثلث سے معشر تک) آٹھ ہیئتوں میں سے بھی بعض ہیئتیں اپنائی ہیں۔مثلاً نظم''شاعر''میں مثلث کی ہیئت اختیار کی گئی ہے اور''توسیعِ شہر''میں مسدس کی۔مجید امجد نے کلاسیکی ہیئتوں کے استعمال میں جزوی تصرفات سے بھی کام لیا ہے۔یہ تصرفات زیادہ تر مسمطی ہیئتوں میں نظر آتے ہیں۔مثال کے طور پر''طلوعِ فرض''میں روایتی ترتیبِ قوافی سے مختلف ترتیب قوافی میں لکھے گئے

مثلث کے دو، دو بندوں کو یک جا کر کے چھ چھ مصرعوں کے بند بنا دیے گئے ہیں:

گلستاں میں کہیں بھونرے نے چوسا
گلوں کا رس، شرابوں سا نشیلا　　کہیں پر گھونٹ اک کڑوا کسیلا
کسی سڑتے ہوئے جوہڑ کے اندر
پڑا اک رینگتے کیڑے کو پیا　　مگر مقصد وہی دو سانس جینا (٦)

اُردو شاعری میں رواں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی انگریزی شاعری کے توسط سے مغربی ہیئتوں کے ورود کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ مجید امجد بھی ان کی طرف جلد ہی متوجہ ہوئے۔ ان میں مسمط سے ملتا جلتا، انگریزی شاعری میں مروج ہیئتی سلسلہ اسٹیزا اور آزاد نظم خاص طور سے ان کی توجہ کا مرکز بنی۔ اول الذکر پابندی اور ثانی الذکر آزادی کی مظہر ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں موجود اسٹیزا ئی ہیئتوں میں لکھی گئی نظموں میں سب سے زیادہ نظمیں ترتیب قوافی کے تنوع کے ساتھ چار مصرعی، یعنی کواٹرین اسٹیزا کی صورت میں ہیں۔ ''پیش رو'' اور ''ہزاروں راستے ہیں'' اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ مجید امجد نے اسٹیزا کی دوسری شکلوں کو بھی اپنایا ہے۔ بلکہ ایک آدھ نظم مثلاً ''امروز'' میں دو اسٹیزا ئی ہیئتوں کو یک جا کرنے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ اس نظم کے پہلے دو بند اوٹے واریما یعنی آٹھ آٹھ مصرعوں کے اسٹیزا وں، جبکہ تیسرا بند رائم رائل یعنی سات مصرعوں کے اسٹیزا ے پر مشتمل ہے۔

آزاد نظم کے حوالے سے مجید امجد کی شاعری کے دو پہلو ہیں: ایک پہلو تو ایسی آزاد نظموں سے متعلق ہے، جیسی اکثر جدید شاعروں کے ہاں مل جاتی ہیں، جیسے ''زندگی اے زندگی'' اور ''یہ سرسبز پیڑوں کے سائے'' لیکن ان نظموں کے حوالے سے مجید امجد کو کوئی خاص امتیاز حاصل نہیں ہے، بلکہ یہ نظمیں ان کی اپنے پیش رووں ——

راشد اور میراجی وغیرہ سے اثر پذیری کی غماز ہیں۔ ان کی انفرادیت دورِ آخر میں لکھی گئی ان دو ڈھائی سو آزاد نظموں کے توسط سے سامنے آئی ہے، جو فعلن فعلن، فعل فعولن اور ان سے متعلق دیگر زحافات پر مبنی اوزان پر مشتمل ہیں اور نثر کے بہت قریب ہیں (٧)۔ ان میں ''پھولوں کی پلٹن'' اور ''سب سینوں میں...'' جیسی شاہکار نظمیں شامل ہیں:

سب سینوں میں یکساں بجے ہوئے علم اک دوسرے کے سب احوالوں کے،
اور سب سینے خالی ہیں ان دانستوں سے،
جن میں یک جائی کی نشو و نما ہوتی ہے،

اپنی اپنی اناؤں کے ان بے تسنیم بہشتوں میں سب الگ تھلگ ہیں،
ان کے علموں کی ڈالی پر استفہاموں کا میوہ نہیں لگتا،
سب نے اپنی دانستوں سے اُبھرنے والے سوالوں کی جانب دروازے اپنے دلوں کے مقفل کر کے
چابیاں اب دوزخ کے پچھواڑے میں پھینک بھی دی ہیں۔

(سب سینوں میں...) (٨)

اگرچہ بعض نقادوں نے ایک ہی بحر کے کثرتِ استعمال کے باعث ان نظموں سے یکسانیت کی شکایت بھی کی ہے، تاہم سو فی صد یکسانیت اس لیے ممکن نہیں کہ ایک ہی بحر میں خواہ کتنی ہی آزاد نظمیں لکھی جائیں، ان میں خود بخود تنوع پیدا ہوتا چلا جاتا ہے، کیونکہ آزاد نظم کا کوئی ایک معیّن سانچہ (Set Pattern) نہیں ہے۔

یوں تو مجید امجد نے کلاسیکی اور مغربی ہیئتوں میں بھی اپنے شعری تجربوں کی مناسبت سے جزوی تصرفات کیے ہیں، لیکن ایک ہیئت ساز شاعر کے طور پر ان کی اہمیت خاص طور سے ان نظموں کے حوالے سے ہے، جن میں کلاسیکی اور مغربی ہیئتوں کے امتزاج و اختلاط سے اور اپنی افتادِ طبع سے بالکل نئی ہیئتیں وضع کرنے کے تجربے کیے ہیں۔ ایسی نظموں میں مجید امجد نے غیر روایتی بند بنانے، بحر کے ارکان میں کمی بیشی کرتے ہوئے خاص ترتیب اور تناسب سے مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے، اندرونی قوافی برتنے، بیرونی قوافی کی ترتیب میں جدت طرازی سے کام لینے، ایک سے زیادہ بحریں استعمال کرنے اور ایسے ہی دوسرے حربے آزمانے کی دلکش کوششیں کی ہیں، ایسی بہت سی نظموں میں ''شب رفتہ'' کا منظوم دیباچہ ''حرفِ اوّل'' اور طویل ترین نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' بطور خاص دیکھی جا سکتی ہیں۔ ثانی الذکر اپنے اندر مختلف النوع ہیئتوں کو سموئے ہوئے ہے۔ نظم کا ابتدائی حصہ (ایک استثنا کو چھوڑ کر) چار چار مصرعوں کے بارہ غیر روایتی بندوں پر مشتمل ہے۔ (٩) استثنائی بند کے سوا ہر بند میں اس امر کا التزام کیا گیا ہے کہ پہلے دو مصرعے آپس میں جبکہ بعد کے دو نسبتاً مختصر مصرعے آپس میں ہم وزن ہیں، پہلے دو مصرعے ہم قافیہ بھی ہیں، تیسرا مصرع قافیے کی قید سے آزاد ہے، چوتھے مصرعے کے حوالے سے یہ التزام کیا گیا ہے کہ اسے تسلسل کے ساتھ تمام بندوں میں ہم قافیہ بنا دیا گیا ہے، دیکھیے:

میں نے اک عمر اسی معمورۂ ظلمات میں رقصاں، جولاں
ہر قدم اپنے ہی قدموں کی صداؤں سے گریزاں، لرزاں
جگر جام سے چھنتے ہوئے نشوں میں مگن

خاک ان راہوں کی یوں خاک بہ سر چھائی ہے
جس طرح ایک سہارے کی تمنا میں کسی ٹوٹتے تارے کی حیات
مہ و انجم کے سفینوں کی طرف اپنے بڑھائے ہوئے ہات
خمِ افلاک سے ٹکرا کے بھسم ہو جائے
ان خلاؤں میں کسے تابِ پر افشانی ہے (۱۰)

اس وضع کے بارہ بندوں کے بعد مختلف (اور مختصر) بحر میں مثنوی کے آٹھ شعر آ جاتے ہیں، ان کے بعد ابتدائی بندوں کی وضع کے مزید انیس بند ہیں، جنھیں مطلع نما دو اضافی مصرعوں پر ختم کیا گیا ہے۔ یہ دو اضافی مصرعے مذکورہ بندوں کے ابتدائی دو، دو مصرعوں کے ہم وزن ہیں، ان مصرعوں کے بعد نغمۂ کواکب کے زیرِ عنوان بالترتیب دائموس، فیبوس، اُرانوس، پلوطو اور کرۂ ارض کے نغمے قلم بند کیے گئے ہیں۔ ان نغموں کو بحروں اور ہیئتوں کے فرق کی بنا پر ایک دوسرے سے بآسانی ممیز کیا جا سکتا ہے۔ اس طویل نظم کا اختتام ابتدائی بندوں کی وضع کے تین بندوں پر ہوا ہے۔ کلاسیکی ہیئتیں ہوں، مغربی ہیئتیں ہوں یا مخلوط اور امتزاجی ہیئتیں، مجید امجد کے ہاں تینوں جہتوں میں موضوع اور ہیئت کی ایسی زبردست ہم آہنگی ملتی ہے، جسے نامیاتی وحدت (Organic Unity) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں ہیئت سازی کے معاملے میں کسی کاوش یا مشقت کا کوئی خاص احساس نہیں ہوتا، بلکہ یوں لگتا ہے، جیسے ان کا شعری تجربہ، موضوع اور ہیئت کی وحدت و کلیت میں ظہور پذیر ہوا ہے۔ قیوم نظر اور مختار صدیقی جیسے ہیئت ساز شاعروں کے ہاں وحدت و کلیت کا ایسا معیار کم کم ہی دکھائی دیتا ہے۔

مجید امجد شعری لغت (Poetic Diction) کے استعمال کے معاملے میں بھی بہت تنوع پسند واقع ہوئے ہیں۔ ایک طرف ان کا اسلوب فارسی آمیز زبان سے آراستہ ہے تو دوسری طرف انھوں نے ہندی آمیز زبان کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اسی طرح ان کی شعری لغت کی تیسری جہت بول چال کی عام فہم اُردو زبان کی صورت میں نمایاں ہوئی ہے۔ مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی نہایت توانا تخلیقی شخصیت کا اظہار کرتے ہوئے شعری لغت کی ان تینوں جہتوں میں زبان کو محض آلۂ کار کے طور پر استعمال نہیں کیا، بلکہ اس کے خلاقانہ استعمال سے لفظوں میں جان سی ڈال دی ہے۔ جہاں تک مفرس زبان کے استعمال کا تعلق ہے، یہ ہماری شعری روایت کا تسلسل ہے اور گنی چنی استثنائی مثالوں سے قطع نظر، ہر شاعر نے اپنی ضرورت اور استعداد کے مطابق اس تسلسل کو آگے بڑھایا ہے۔ مجید امجد کے سینئر ہم عصر رجحان ساز شاعر ن۔م۔ راشد نے تو اپنی تمام تر انحراف پسندی اور

جدیدیت کے باوجود زیادہ تر مفرس زبان کے برتنے پر ہی اکتفا کیا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا ایک بڑا حصہ بھی، راشد سے مختلف مگر فارسی آمیز زبان کے استعمال کی مثال ہے۔ اس میں ان کی بیشتر غزلیں، ابتدائی ادوار کی اکثر نظمیں اور بعد کے ادوار کی بھی متعدد قابلِ ذکر نظمیں (مثلاً ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' اور ''صدا بھی مرگِ صدا'') شامل ہیں۔ ان میں فارسی الفاظ و تراکیب کا خوب صورت استعمال دیدنی ہے:

نہ کوئی سقفِ منقش، نہ کوئی چترِ حریر
نہ کوئی چادرِ گل اور نہ کوئی سایۂ تاک
بس ایک تودۂ خاک
بس ایک ٹھیکریوں سے ڈھکی ہوئی ڈھلوان
بس ایک اندھے گڑھے میں ہجومِ کرمکِ کور
بس ایک قبۂ گور
نہ کوئی لوحِ مسطر، نہ کوئی خشتِ نشاں (صدا بھی مرگِ صدا) (۱۱)

اُردو شاعری میں ہندی آمیز زبان کا استعمال ہندی گیتوں اور دوہوں کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ بعض شاعروں کے ہاں یہ اثر پذیری کچھ زیادہ ہی دکھائی دیتی ہے۔ ان میں مجید امجد کے ایک اور قابلِ ذکر سینئر ہم عصر شاعر میرا جی کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی دھرتی پوجا نے ہندی آمیز زبان کا غلبہ بھی والہانہ انداز سے قبول کیا ہے۔ مجید امجد کا معاملہ ان سے بالکل مختلف ہے، تاہم ان کے کلیات میں ایسی متعدد نظمیں موجود ہیں، جو ہندی آمیز زبان کی اچھی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ میں ایسی دو نظموں کا حوالہ خاص طور سے دینا چاہوں گا: ایک ''توسیعِ شہر'' اور دوسری ''بنواڑی''۔ یہ دونوں نظمیں بنیادی طور پر ہندی کے نظامِ اوزان یعنی پنگل کی بحروں میں لکھی گئی ہیں۔ اس اعتبار سے ان دونوں نظموں میں ہندی آمیز زبان کے استعمال کی خاص معنویت سامنے آتی ہے۔ ''بنواڑی'' میں تو کردار بھی ہندو ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس کا تو تہذیبی پس منظر بھی ہندوؤں ہی سے متعلق ہے۔ ایسی باریک باتوں کا خیال رکھنا واقعی قابلِ داد ہے:

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کمسن بالا بیٹھا پان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے

ایک پتنگا دیپک پر جل جائے، دوسرا آئے (۱۲)

یوں تو مجید امجد کی شاعری کے ہر دور میں ایسی اِکاڈُ کا نظمیں مل جاتی ہیں، جن میں روزمرہ بول چال کی عام فہم اُردو زبان برتی گئی ہے، لیکن اس ضمن میں خاص طور سے وہ دو ڈھائی سو نظمیں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں، جو دورِ آخر میں تخلیق ہوئیں۔ ایک مخصوص تخلیقی بہاؤ میں لکھی گئیں ان نظموں میں زیادہ تر گفتگو، مکالمے اور افسانہ طرازی کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ اس تکنیک کے ساتھ وہی زبان معنوی مناسبت رکھتی تھی، جس میں بات چیت کی جاتی ہے۔ چنانچہ مجید امجد نے زیادہ ایسی ہی زبان استعمال کی ہے اور ''ایکسیڈنٹ'' اور ''پھولوں کی پلٹن'' جیسی پر تاثیر نظمیں تخلیق کر کے زبان کے استعمال کے نئے امکانات دریافت کیے ہیں:

.....پھر وہ ٹہلتے ٹہلتے ہمارے پاس آجاتے

بڑے تصنع سے ہنستے اور کہتے،

''ننھو، سردی تمھیں نہیں لگتی کیا؟''

ہم سب بھرے بھرے جزدان سنبھالے،

لوحیں ہاتھوں میں لٹکائے،

بنا بٹن کے گریبانوں کے پلّو اُدھڑے کاجوں میں اٹکائے،

تیز ہواؤں کی ٹھنڈک اپنی آنکھوں میں بھر کر

چلتے چلتے تن کے کہتے: ''نہیں تو، کیسی سردی، ہم کو تو نہیں لگتی''۔

(پھولوں کی پلٹن) (۱۳)

اور اب آخر میں مجھے اپنے دائرۂ بحث کو مکمل کرتے ہوئے یہ کہنا ہے کہ مجید امجد کی شعری کائنات کی مذکورہ جہتیں اور ان کے علاوہ ایسی ہی بہت سی جہتیں ان کی تخلیقی شخصیت کی نمائندگی کرنے کے باوجود اس کا متبادل نہیں ہیں۔ مجید امجد کی تخلیقی شخصیت ان جہتوں کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ ہمیں عرفانِ ذات کی منزل حاصل ہو نہ ہو، یہ جہتیں اثباتِ ذات کا وسیلہ ضرور ثابت ہو سکتی ہیں۔

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر

یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں (۱۴)

حوالہ جات وحواشی:

(۱) مرزا اسد اللہ خان غالب۔ دیوانِ غالب (مرتبہ حامد علی خان) لاہور: مجلس یادگار غالب پنجاب یونیورسٹی،

۱۹۶۹ء۔ ص ۱۰۸۔

(۲) ڈاکٹر وزیر آغا۔ مجید امجد کی داستانِ محبت۔ لاہور: آواز جرس پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔

(۳) مجید امجد۔ کلیاتِ مجید امجد (مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا) لاہور: الحمد پبلی کیشنز، طبع سوم، ۲۰۱۰ء۔ ص ۳۲۷

(۴) ایضاً۔ ص ۷۷۔

(۵) ایضاً۔ ص ۱۰۱۔

(۶) ایضاً۔ ص ۷۶

(۷) اس ضمن میں رسالہ قند میں شائع شدہ مجید امجد کا وہ انٹرویو دیکھا جا سکتا ہے جو انھوں نے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیا۔ دیکھیے: قند (ماہنامہ)۔ مردان: جلد ۳ شمارہ ۸۔۹، دورِ ثانی ۱۳، مئی جون ۱۹۷۵ء۔ ص ۱۷۸۔

(۸) مجید امجد۔ کلیاتِ مجید امجد۔ ص ۶۷۸

(۹) دسواں بند چار کے بجائے تین (ایک لمبے اور دو مختصر) مصرعوں پر مشتمل ہے۔ راقم کا قیاس ہے کہ مجید امجد نے توازن کا خیال رکھتے ہوئے چار مصرعے ہی کہے ہوں گے۔ مگر نجانے ایک مصرع کیوں اور کیسے متن کا حصہ نہ بن سکا۔ بہر حال دستیاب صورت میں یہ بند یوں ہے:

آج بھی جب کہیں رستے میں، کسی موڑ، کسی منزل پر

کسی دیوار سے ٹکرا کبھی پھسل جاتا ہے

کوئی دامن کہ جسے نازِ گل افشانی ہے

[مجید امجد۔ کلیاتِ مجید امجد۔ ص ۴۱۸]

(۱۰) مجید امجد۔ کلیاتِ مجید امجد۔ ص ۴۸۷

(۱۱) ایضاً۔ ص ۳۵۸

(۱۲) ایضاً۔ ص ۸۹

(۱۳) ایضاً۔ ص ۴۹۶

(۱۴) مرزا اسد اللہ خان غالب۔ دیوانِ غالب۔ ص ۸۰

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر زاہد منیر عامر *

وقت......مکتب سے بھاگا ہوا وحشی لڑکا

(وزیر آغا کی نظموں میں تصورِ زمان کا مطالعہ)

Abstract: *Dr.Wazir Agha(May 18,1922....September 7, 2010) was not only a renowned critic but he was a prominent poet as well. He also launched a literary movement to promote light essay (INSHAEA) in Urdu literature. He wrote several books containing remarkable light essays and standard criticism. His Urdu poems are full of delicate thought and deep philosophical ideas. Problem of time is one of the major topics discussed in his poetry. In this article, the concept of the development of time in Wazir Agha's poetry has been discussed in detail in the light of his poetical works captioned Chehek Uthi Lafzon ki Chagal.*

زندگی کو پیمانۂ امروز و فردا سے ناپنے کے رواجِ عام نے ایک غلط فہمی عام کر دی ہے۔ وہ یہ کہ شب و روز و ماہ و سال کا سانچہ وقت کا پیمانہ ہے حالانکہ وقت کی پیمائش ایک اضافی بات ہے۔ وقت کی بابت ایسا اضافی اور لایخل تصورات بھی وقت کی طرح قدیم ہیں جنھیں فلاسفہ کی بحثوں اور منطقیوں کی نکتہ طرازیوں نے بہت الجھا رکھا ہے بات صرف اتنی ہے کہ وقت کائناتی تغیر کا احساس ہے............مکان (space) ایک کینوس ہے جس پر لحظہ لحظہ رنگا رنگ نقوش ظاہر ہو رہے ہیں۔ یہ نقوش زندگی ہیں اور جس ترتیب سے یہ نقوش ظہور پذیر ہو رہے ہیں وہ ترتیب، وقت ہے۔ اگر وقت کا تعین ماہ و سال سے ہوتا تو زمین کی گردش سے نکل جانے والے فنا سے آزاد ہو جاتے جب کہ ہم جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے۔

وقت اگر تغیر کا وہ احساس ہے جو حافظے کی مدد سے قائم رہتا ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ فن کار اس احساس کا کن سطحوں پر سامنا کرتا ہے، فن کار کے ہاں اس احساس کی کئی سطحیں ممکن ہیں آج کی صحبت میں ہم دیکھیں گے کہ وزیر آغا کے ہاں وقت کن کن پہلوؤں سے جلوہ گر ہوا ہے۔ وزیر آغا کی نظموں سے ان کے تصورِ وقت کی دریافت

٭پروفیسر شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور، پاکستان

سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہمارا یہ جائزہ ان کی کتب: شام اور سائے، دن کا زرد پہاڑ اور نردبان [۱] تک محدود ہے۔

وزیر آغا کے ہاں وقت کے حوالے سے جو مباحث ابھر کر سامنے آئے ہیں ان میں لمحے کی گریز پائی اور اس کے حوالے سے فنا پذیری کا احساس، وقت کا دائروی تصور، یہ خیال کہ وقت سفاک ہے، تخلیق کے لمحۂ موجود کو امر کر دینے کا خیال اور وقت کے ایک لڑھکتے ہوئے گولے کا تصور ساتھ ساتھ چلتا نظر آتا ہے۔

اس سب کچھ پر نظر ڈالنے سے پہلے ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ وزیر آغا نے وقت کو اپنے تلازماتی اور تمثالی نظام میں کس کس مجسم روپ میں دیکھا ہے وزیر آغا کے ہاں وقت کی تجسیم بہت کثرت سے نہیں کی گئی لیکن جہاں کہیں بھی کی گئی ہے وہ وقت کے خصائص پر باریک نگہی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ نردبان کی نظم ''ایک خواب'' میں وزیر آغا نے زمانے (زمان) کو ''مکتب سے بھاگا ہوا وحشی لڑکا'' قرار دیا ہے [۲]۔ ''دعا'' میں شب و روز کو ایک بیاض قرار دیا ہے جس پر مرتسم ہونے والے نقوش کو اپنے object کے قدموں کے نشان سے مماثل بتایا ہے جو شاعر کے لیے دستخطوں کی مانند ہیں [۳] نظم ''عجب ہے یہ سلسلہ'' میں وقت کے چہرے کا وہ رخ دکھایا گیا ہے جس کی ہزار صد ہزار آنکھیں ہیں [۴] میرے خیال میں وزیر آغا نے وقت کو مکتب سے بھاگا ہوا وحشی لڑکا قرار دے کر شاعرانہ نظام میں ممکن ترسیل کا حق ادا کیا ہے۔

ہر چند کہ یہاں اس لڑکے کے لیے زمانہ کی تشبیہ لائی گئی ہے لیکن زمانہ اور زمان اس مقام پر یک جا ہیں میں اس تشبیہ کو اس لیے مکمل قرار دے رہا ہوں کہ وقت (اگر مجسم صورت کی بحث ہو) شب و روز، فرد کے آگے بھاگ رہا ہے، فرد (جو سماج کی علامت ہے) اسے گرفت میں لینے کے لیے اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ یہ دونوں باتیں وحشی لڑکے پر صادق آتی ہیں لیکن شاید پوری نظم کے مطالعہ سے یہ مسئلہ الجھتا ہوا محسوس ہو کیونکہ شاعر کہتا ہے:

زمانہ، وہ مکتب سے بھاگا ہوا وحشی لڑکا
جو میرے تعاقب میں گر گر کے پاگل ہوا تھا
اسے دھن اگر تھی تو بس اس قدر تھی
کہ وہ اپنی مٹھی میں مجھ کو گرفتار کر کے دکھائے
زمان و مکاں کی حدوں میں
کسی صاف تختی کے چہرے پہ لکھے

سیاہی کے بے نام نقطے پہ رکھنے کا خوگر بنائے (ایک خواب [۵]) بظاہر یہاں معاملہ میری دلیل کے برعکس نظر آتا ہے لیکن فی الاصل یہ مطالعہ میری دلیل کو مستحکم کرتا ہے کہ یہ معاملت فن کار اور وقت کے مابین ہے۔ عام آدمی

کی دوڑ وقت کے پیچھے ہوتی ہے جب کہ تخلیقی فن کار وقت کے آگے چلتا ہے۔عام آدمی، وقت کا تعاقب کرتا ہے جب کہ وقت، فن کار کا تعاقب کرتا ہے اور مندرجہ بالا سطور میں شاعر نے فن کار کے ساتھ وقت کی خواہش دوام کا تذکرہ کیا ہے۔

بات جب فن کار اور وقت کے استثنائی معاملے پر ہو رہی ہے تو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ ازل اور ابد کی ڈور میں گرفتار کائنات میں فن کار کہاں کھڑا ہے وزیر آغا اس کا جواب دیتے ہیں

بجرے کا تنہا مسافر ہوں

دریا کے دونوں کناروں میں سیّال سا رابطہ ہوں

ابد سے ازل کی طرف اور ازل سے ابد کی طرف بہہ رہا ہوں (ازل سے ابد تک ۶)

میرے خیال میں اوپر کے سوال کا جواب بہت واضح طور پر اس اقتباس میں آ گیا ہے اس لیے آگے بڑھتے ہیں۔ عام سی بات ہے کہ گزرا ہوا وقت نہیں لوٹ سکتا۔شاعر، تخلیقی لمحے میں وقت کی بازیافت کر لیتا ہے لیکن کسی رس بھرے لمحے کی بازیافت کی عمر کتنی ہوتی ہے، صرف چند ثانیے اور اس لمحاتی بازیافت کا تعلق بھی کیفیت کی شدت سے ہے۔وزیر آغا نے جہاں بھی بازیافت کا مسئلہ اٹھایا ہے انھیں اس میں ناکامی کا عنصر غالب نظر آیا ہے۔

کسی بیتے لمحے کو جب ڈھونڈتا ہے
تمھیں دیکھتا ہے
تو تم ......دفعتاً
اپنی چندھیائی آنکھوں پہ ہاتھ اپنے رکھ کر
بگڑ کر
بڑے زور سے، کرب سے چیختے ہو (سر پھرا ۷)

یہاں نہ صرف وقت 'تم' میں مجسم ہو گیا ہے بلکہ اس کرب کا انعکاس بھی بھرپور طریقے سے کر دیا گیا ہے جو لمحہء رفتہ کی بازیافت میں ناکامی کی صورت میں آدمی کا مقدر ہے

یک بیک
قرنوں پہ پھیلے کارواں نے جھرجھری لی ......چل پڑا
اس بھرے لمحے کا محمل
اونٹنی کی پشت پر مچلا
سنہری گھنٹیوں نے چیخ کر مجھ سے کہا
تو رہ گیا ...... (درماندہ ۸)

یہی وہ مقام ہے جہاں رفتہ وگزشتہ لمحے، لمحے کی سفا کی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔لمحہء موجود، گزشتہ زمانی تسلسل

کا ایک مجموعہ ہے جو اس سفا کی کا مظہر بن جاتا ہے جس سے رہائی ممکن نہیں ایک نظم ''چمکتا لمحہ'' میں یہ تینوں باتیں یعنی لمحے کی سفا کی، لمحہء موجود کے ایک کل ہونے کا احساس اور اس کے سامنے انسان کا مجبورِ محض ہونا زیر بحث آئی ہیں۔

چمکتے ہوئے تند لمحے کی زد سے تو کب بچ سکے گا
یہ چمکیلا لمحہ کہ تیرے عقب میں ازل سے رواں ہے
تجھے روند کر یوں بڑھے گا کہ جیسے
پرِ کاہ سے مختلف تو نہیں ہے
لچکتے ہوئے سرد زینے پہ پاؤں رکھے
تو ......کسی ایسی منزل کی جانب رواں ہے
جہاں اس لپکتے ہوئے تند لمحے کی زد سے اماں ہے
مگر ایسی منزل کہاں ہے
یہ لمحہ کہ خود ان گنت ساعتوں سے مرتب ہوا ہے
یہ لمحہ کہ صورت بدل کر شب و روز میں ڈھل گیا ہے
شب و روز اک دوسرے کے تعاقب میں بڑھتے
مہ و سال کی ایک لمبی سی مالا لیے ہیں
وہ مالا تری نرم گردن میں اک طوق سا بن کر اب جھولتی ہے
یہ لمحہ......یہ سیمابی چمکیلا منکا
لپک کر تیری لمبی مالا کے حلقے میں آتا ہے جس دم
تو مالا کا بڑھتا ہوا بوجھ گردن کو تیری
زمیں بوس ہونے پہ مجبور کرتا ہے......اور تو
بڑی بے بسی سے
تعاقب میں آتی ہوئی موت کو دیکھتا ہے
(چمکتا لمحہ ۹)

یہی بات قدرے تغیر کے ساتھ نظم ''سال کا پہلا دن'' میں بھی بیان ہوئی ہے جہاں وقت کو ایک خونخوار درندے کے روپ میں دکھایا گیا ہے ۱۰ وقت کی گریزپائی خونخواری اور فرد کی اس تک نارسائی کے ان تمام احساسات کے ساتھ کوئی تخلیقی فن کار لمحے کو گرفت میں لینے کے خیال سے آزاد نہیں ہو سکتا وزیر آغا نے بھی وقت کو گرفت میں لینے کی بات کی ہے ان کے ہاں کہیں تو تخلیق ایک تیز نکیلی میخ کی صورت وقت کے اڑتے دامن میں اپنے پنجے گاڑ رہی ہے ۱۱ اور کہیں فن کار کا اپنی طرف متوجہ ہو جانا ۱۲ شب و روز کے طلسم کو گرفت میں لے لینے کی علامت بن جاتا ہے ۱۳

وقت ہو یا زمانہ، ہمہ وقت درپے حیات ہے فن کار اس سے کیونکر نجات پاتا ہے ملاحظہ ہو:

سیاہی کے جادو سے باہر نکل کر میں اپنے ہی عرفان سے جگمگایا
زمانہ مجھے دیکھ کر مجھ پہ جھپٹا
مگر میں تو اک جھیل تھا میرے اندر زمانوں کے بجرے تھے
بجروں سے سیال سونے کی کرنیں نکلنے لگی تھیں
زمانہ مجھے اپنے پنجے میں لینے کو جھپٹا مگر ایک پل میں
وہ خود میری مٹھی میں محبوس تھا
(ایک خواب ۱۴)

اس کے بعد ہمیں وزیر آغا کے ہاں وقت کے دائروی تصور پر نگاہ ڈالنا ہے، وزیر آغا کے ہاں وقت کے دائروی چکر کا مبحث براہ راست کہیں بھی موضوع نہیں بنا ہے۔ اگرچہ ان کی نظموں میں وقت کی دائروی گردش کا احساس بہت گہرا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی اکثر نظموں کے بطون میں تکرار اور دائرے کے مباحث پنہاں ہیں لیکن بایں طور کہ نظم کی سطح سے نیچے اتر کر غواصی کرنے ہی سے معلوم ہو سکتے ہیں اس سلسلہ میں ان کی نظمیں؛ ننھے مزدور ،چنچل، تہذیب، بانجھ، سنگِ زرد بطور خاص دیکھی جا سکتی ہیں۔

اس صحبت میں تصورِ وقت کے سلسلے کا آخری مبحث لمحے کی گریز پائی اور اس کے حوالے سے فنا کے احساس کا غلبہ ہے۔ غالباً یہی مسئلہ وزیر آغا کے ہاں باعتبارِ مقدار سب سے زیادہ غور و فکر کا باعث بنا ہے۔ یہ مسئلہ بالکل آغاز ہی کی نظموں سے سامنے آجاتا ہے مثلاً نظم ''دائرہ'' جو ۱۹۵۱ء میں لکھی گئی اور ان کی نظموں کے پہلے مجموعے شام اور سائے کی چوتھی نظم ہے۔ اسی سے ہی یہ مسئلہ ہمارے سامنے آجاتا ہے:

شگفتہ گلو
دیکھنا دوسروں کی امانت ہیں گوہر
جنھیں تم سمجھتے ہو اپنا تمھارے نہیں ہیں
یہ تابندہ موتی جنھیں تم رلاتے ہوئے ہنس رہے ہو
ابھی پل میں تم سے جدا ہو رہے ہیں (دائرہ ۱۵)

یہی مسئلہ نظموں: ندامت، ۱۶ پرانی بات ۱۷، شام ۱۸، نارسائی ۱۹، جسم ۲۰، بجھی راکھ کا انگ ۲۱ اور سیل بلا ۲۲ تک چلتا چلا جاتا ہے اور

......اندھیرے کی بجتی سلوں میں
فقط ایک پل کی چمکتی ہوئی داستان
(بجھی راکھ کا انگ ۲۳)

ہونے کا احساس شاعر کے لیے بیک وقت قنوطیت و رجائیت دونوں کا سبب بن جاتا ہے۔ بالعموم وزیر آغا نے

لمحے کی فنا پذیری کے احساس سے قنوطیت کشید نہیں کی بلکہ اس فنا پذیری کو ترفع (Sublimation) بخشتے ہوئے اسے مثبت تفکر کی رعنائی عطا کی ہے اور یہی وزیر آغا کا اعزاز ہے۔

حوالے:

۱۔ یہ تینوں کتب ان کی شعری کلیات چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل میں شامل ہیں مطبوعہ لاہور: مکتبہ فکر و خیال ۱۹۹۱ء
۲۔ نردبان مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۴۶۱
۳۔ ایضاً ص ۴۸۵
۴۔ ایضاً ص ۴۵۸
۵۔ ایضاً ص ۴۶۱
۶۔ ایضاً ص ۴۹۰
۷۔ شام اور سائے مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۲۸۸
۸۔ دن کا زرد پہاڑ مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۳۷۰
۹۔ شام اور سائے مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۲۹۴
۱۰۔ دن کا زرد پہاڑ مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۳۳۴
۱۱۔ شام اور سائے مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۲۶۴
۱۲۔ دن کا زرد پہاڑ مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۳۲۸
۱۳۔ نردبان مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۴۶۷
۱۴۔ ایضاً ص ۴۶۱
۱۵۔ شام اور سائے مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۲۱۵
۱۶۔ ایضاً ص ۲۱۷
۱۷۔ ایضاً ص ۲۴۹
۱۸۔ ایضاً ص ۲۶۶
۱۹۔ ایضاً ص ۲۸۷
۲۰۔ ایضاً ص ۲۹۰
۲۱۔ نردبان مشمولہ چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل ص ۴۲۴
۲۲۔ ایضاً ص ۴۵۶
۲۳۔ ایضاً ص ۴۲۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد نعیم بزمی*

چند ترامیمِ راشد کا بین المتونی مطالعہ ـــــ امیجری کے تناظر میں

Abstract : *N.M.Rashid made , off and on , additions , amendments or alterations in his some poems. To observe the additions and amendments , Dr.Jameel Jalbi's article " Rashid ki Chund Nazmon ki Ibtedaai Soortain" and " Meray Bhi Hain Kuch Khawb " edited by Prof. Dr. Fakhar ul Haq Noori are important sources. In this research paper , some additions and amendments in poems made by the poet (N.M.Rashid) have been discussed and analysed in the light of imagery. The researcher is with the view that imagery plays dynamic role in creating , developing and revising the text of poetry. Infact , imagery is the basic principle of creating poetry and revisiting the poetry as well. In this way , imagery opens new horizon of intertextuality*

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''نیا دور'' کے لیے ارسال کردہ ن ـ م راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتوں کو محفوظ رکھا اور ان کا اصل متن اپنے ایک مضمون ''راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتیں'' میں ضروری توضیحات کے ساتھ پیش کر دیا۔ (۱) جن چار نظموں کا ابتدائی متن انھوں نے پیش کیا، ان میں ''حسن کوزہ گر (۲)''، ''ریگ دیروز''، ''پانی کی آواز'' اور ''پیرپڈ'' [نثری نظم] شامل ہیں۔ نظموں کی ان ابتدائی صورتوں کی پیش کش کا جواز پیش کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے:

> ''......میرا مقصد صرف یہ ہے کہ مختصر تعارف کے ساتھ وہ چند نظمیں، جن کے مسودات میرے پاس محفوظ ہیں، آپ کے سامنے پیش کر دوں تا کہ آپ خود ان ترمیموں پر غور کر کے دیکھیں کہ فنی نقطۂ نظر سے ان تبدیلیوں سے نظم کی شکل و صورت میں، اس کی ہیئت میں، اس کی قوتِ اظہار میں کیا کمزوری یا کیا قوت پیدا ہو گئی ہے۔'' (۲)

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، سول لائنز، لاہور

علاوہ ازیں، ڈاکٹر فخر الحق نوری کی مرتبہ بیاضِ راشد بعنوان: ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' (۳) میں ایک نظم بعنوان ''تمنا کے تار'' کی ابتدائی صورت بعنوان ''تمنا'' موجود ہے۔ یہ نظم بھی ترامیم راشد کے مطالعے کے حوالے سے اہم ہے۔

امیجری شاعری کا ہیولیٰ مع رنگ و روغن تشکیل دیتی ہے۔ اس کی اقلیم معنی و آہنگ تک وسیع ہے اور یہ شاعری میں معنی و ہیئت کے ارتباطِ باہمی سے نت نئے رنگ تشکیل دیتی ہے۔ شاعر امیجری کے زیر اثر ایک بار نظم کہنے کے بعد جب بھی اس پر نظرِ ثانی کرتا ہے تو یہی امیجری اسے ترامیم کی راہ بھی سجھاتی ہے۔ مذکورہ بالا نظموں کی ابتدائی اور آخری صورت کا تقابلی مطالعہ تخلیقی عمل میں امیجری کے اہم کردار کو سامنے لانے میں اہم کردار ادا کر سکتا ہے۔ سب سے پہلے نظم ''تمنا کے تار'' کی دونوں صورتوں کا تقابلِ باہمی امیجری کی روشنی میں پیش کیا جاتا ہے:

بیاضِ راشد کی رُو سے نظم ''تمنا کے تار'' مشمولہ ''لا=انسان'' کا ابتدائی تحریری روپ ''تمنا'' کے عنوان سے ہے [جس پر راشد نے خطِ تنسیخ کھینچ رکھا ہے]۔ یہ ابتدائی روپ ۸/ مارچ ۱۹۶۶ء کا محررہ ہے۔ سب سے پہلے عنوان کو زیرِ بحث لاتے ہیں۔ نظم کے ابتدائی روپ کا عنوان ''تمنا'' ہے ترمیمی عمل کے بعد اسے ۷ا مارچ ۱۹۶۶ء کو ''تمنا کے تار'' سے تبدیل کیا گیا ہے۔ عنوانِ اولیں (تمنا) سپاٹ اور اکہرا ہے۔ شاعر کے امیجری اساس ذوق نے عنوان کو امیجری کے مقتضا کے مطابق تبدیل کر کے ''تمنا کے تار'' کر دیا ہے اور یوں یہ عنوان نظم کی نیابت بہتر انداز میں کر سکتا ہے۔ علاوہ ازیں، نیا عنوان نظم کی اولیں سطروں سے ماخوذ بھی ہے۔ نظم کے دونوں متون کی ابتدائی سطریں ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

[آخری/مرجہ متن]

تمنا کے ژولیدہ تار
گرہ در گرہ ہیں تمنا کے نادیدہ تارا!
ستاروں سے اترے ہیں کچھ لوگ رات
وہ کہتے ہیں: ''اپنی تمنا کے ژولیدہ تاروں کو سلجھاؤ،
سلجھاؤ اپنی تمنا کے ژولیدہ تار،
ستاروں کی کرنوں کے مانند سلجھاؤ
مبادا ستاروں سے برسیں وہ تیر
کہ رہ جائے باقی تمنا نہ تارا!''

(تمنا کے تار)

[متن کی اولین صورت]

تمنا کے ژولیدہ تار
گرہ در گرہ ہیں تمنا کے نادیدہ تار
ستاروں سے اترے ہیں کچھ لوگ رات
وہ کہتے ہیں: سلجھاؤ اپنی تمنا کے ژولیدہ تار
ستاروں کی کرنوں کی مانند سلجھاؤ
وہ کہتے ہیں: ''ورنہ ستاروں کی کرنیں بنیں گی وہ تیر
کبھی زندہ بچتا نہیں جن کا زخمی اسیر!''

(تمنا)

متن کی اولین اور آخری صورتوں کے درمیان بھی ایک صورت موجود ہے جسے متن کی میانی صورت کہا جا سکتا ہے۔ بیاضِ راشد بعنوان ’’میرے بھی ہیں کچھ خواب‘‘ میں نظم بعنوان ’’تمنا کے تار‘‘ کے مندرجہ بالا جزو کی چھٹی سطر (ستاروں کی کرنوں کے مانند سلجھاؤ) کے بعد راشد نے جو سطریں پہلے پہل درج کی تھیں وہ درج ذیل ہیں:

’’ورنہ ستاروں کی کرنوں سے برسیں گے وہ تیر

کہ ہو جائیں گے جن سے یہ تار

مبادا کہ ہو جائیں ژولیدہ تر اور نا دیدہ تر!‘‘

درج بالا سطروں پر خطِ تنسیخ کھینچ کر راشد نے ایک طویل سطر [مبادا ستاروں سے برسیں وہ تیر کہ رہ جائیں باقی تمنا نہ تار] درج کی جسے حتمی صورت قرار دیا گیا۔ یہی طویل صورت موجودہ کلیاتِ راشد میں دو سطروں میں منقسم کر کے درج کی گئی ہے۔ الغرض، یوں مذکورہ نظم پارے کی تین صورتیں شاعر کے قلم سے منظرِ عام پر آئی ہیں۔ زیرِ بحث نظم پارے کی تینوں صورتوں کا تقابلی مطالعہ امیجری کا مطالعہ بن جاتا ہے۔

پہلی دو سطروں میں (جو متن کی تینوں صورتوں میں غیر مبدل ہیں) امیجری کے اولین اور بنیادی دائرے کی تشکیل کی گئی ہے۔ ’’تمنا کے ژولیدہ تار‘‘ کا امیج ان سطروں یا اسٹرانی سے نمود کرتا ہے اور نظم کے تخلیقی ارتقا کے لیے ایک محرک بن جاتا ہے۔ اسی امیج کی توضیح کے لیے اگلی سطر (گرہ در گرہ ہیں تمنا کے نا دیدہ تار) لائی گئی ہے۔ اس سطر نے امیج کی ژولیدگی کو سلجھا دیا ہے اور اس امیج کے ایک وصف ’’نا دیدہ پن‘‘ کو نمایاں کر کے اس کو unfold کرنے کا آغاز کر دیا ہے۔ نظم کی باقی ماندہ سطریں اسی امیج کو unfold کرنے کے ضمن میں لائی گئی ہیں۔

اگلی سطر سے نئے اسٹرانی کا آغاز ہوا ہے اور یہ سطر دونوں متون (متروکہ و مروجہ متون) میں ایک سی ہے۔ ’’رات کو ستاروں سے اترنے والے لوگ‘‘ ایک collective (اجتماعی) امیج ہے۔ دوسری سطر سے اس امیج کا مکالمہ شروع ہوا ہے جس سے اس امیج کے ناصحانہ کردار کی خبر ملتی ہے۔ تقابلی جدول میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ سطر دونوں متون میں مختلف ہے۔ اولین (متروک) متن میں یہ سطر یوں ہے: ’’سلجھاؤ اپنی تمنا کے ژولیدہ تار‘‘ اور آخری یعنی مروجہ متن میں یوں ہے: ’’اپنی تمنا کے ژولیدہ تاروں کو سلجھاؤ‘‘۔ دونوں مثالوں میں الفاظ ایک سے ہیں لیکن ترتیب بدل دی گئی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ ترتیب محض آہنگ کی تشکیل کے لیے بدلی گئی ہے یا اس ترمیم کا معنوی جمالیات سے بھی کوئی تعلق ہے؟ بظاہر یہ ترمیم آہنگ اساس معلوم ہوتی ہے لیکن اگر ستاروں سے اترنے والے لوگوں کے اجتماعی امیج کی ناصحانہ اور حاکمانہ خصلت کو پیشِ نظر

رکھا جائے تو مروجہ سطر میں تحکمانہ پن موجود ہے جو سطر کے آخری لفظ ’’سلجھاؤ‘‘ سے پوری طرح عیاں ہے۔ اسی کیفیت کی ترسیل کے لیے شاعر نے الفاظ کی ترتیب میں تبدیلی کی ہے۔ اگرچہ اس تبدیلی سے آہنگ میں بھی خفیف سی تبدیلی واقع ہوئی ہے لیکن یہ ترمیم بنیادی طور پر امیجری کی ایک نہایت لطیف ترمیم ہے اور امیجری میں اس ترمیم کے توسط سے فی الاصل آہنگ اور معنی کی جمالیات میں انجذاب باہمی کی ایک موثر صورت بن پائی ہے۔

مروجہ متن میں اگلی سطر: ’’سلجھاؤ اپنی تمنا کے ژولیدہ تار‘‘ اولین متن کی چوتھی سطر کے ایک حصے کا اعادہ ہے۔ شاعر نے اس سطر کا اختتام ’’ژولیدہ تار‘‘ پر کر کے پھر سے نظم کے بنیادی امیج کو اُجال دیا ہے۔ اس سطر میں ’’ژولیدہ تار‘‘ اور ماقبل سطر میں ’’سلجھاؤ‘‘ پر زور بنیادی طور پر نظم کے بنیادی امیج کو اجالنے کی کاوش ہے۔ مروجہ متن کی چھٹی سطر (ستاروں کی کرنوں کے مانند سلجھاؤ) اولین متن میں بھی موجود ہے لیکن پانچویں سطر کے طور پر۔ یہ سطر مذکورہ اجتماعی امیج (ستاروں سے اترنے والے لوگ) کے وعظ کا تسلسل ہے اور ان کے واعظانہ پہلو کی تشریح بھی کر رہی ہے۔ یہ سطر زمین والوں یا انسانوں کے ایک فرشتہ صفت اسلوبِ حیات کی نشاندہی بھی کر رہی ہے۔ اس اسلوبِ حیات کی نشاندہی سے ستاروں سے اترنے والی مخلوق کے نوری نہاد ہونے کا اثبات بھی ہو جاتا ہے۔ اگرچہ شاعر نے مذکورہ اجتماعی امیج کو کہیں بھی فرشتہ نہیں لکھا ہے لیکن اس کے خصائل یقیناً فرشتہ صفت ہی ہیں۔ شاعر کا فرشتے کا امیج استعمال کرنے سے گریز بے معنی نہیں ہے۔ (اس کا ادراک نظم کے اگلے اسٹرانیز سے ہو جائے گا۔)

مذکورہ نظم پارے کے حوالے سے اہم ترمیم اگلی سطروں میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ نظم پارے کا مروجہ، اولین اور میانی متن پیشِ نظر رہے تو امیجری کا واضح ایک تقابل رونما ہوتا ہے۔ سہولت کے لیے تینوں متون کو درج ذیل جدول میں ایک بار پھر پیش کیا جاتا ہے:

[اولین (متروک) متن]	[میانی (متروک) متن]	[آخری(
وہ کہتے ہیں: ’’ورنہ ستاروں کی کرنیں بنیں گی وہ	’’ورنہ ستاروں کی کرنوں سے برسیں گے وہ تیر	مبادا ستاروں سے
تیر	کہ ہو جائیں گے جن سے یہ تار	کہ رہ جائے باقی
کبھی زندہ بچتا نہیں جن کا زخمی اسیر!‘‘	مبادا کہ ہو جائیں ژولیدہ تر اور نا دیدہ تر!‘‘	

اولین متن میں ستاروں کی کرنوں کو تیر میں ڈھالا جا رہا ہے۔ میانی متن میں ستاروں کی کرنوں سے تیر برسنے کی

بات کی جارہی ہے۔آخری متن میں ستاروں سے تیر برسنے کا منظر اُجاگر کیا جارہا ہے۔امیجری کی رو سے آخری متن تخلیقیت سے ہمکنار ہوا ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے امیجری کے بل بوتے پر متخیلہ کا صداقت نامہ متعارف کرا دیا ہے۔ستاروں سے تیر برسنا عذاب کی نشانی ہے جس کے نتیجے میں تمنا اور تارسب کا خاتمہ ہوسکتا ہے؛ تمنا اپنے تمام تاروں سمیت ختم ہوسکتی ہے۔آرزوئے گناہ کے ساتھ ساتھ آرزوئے نیک بھی مٹ سکتی ہے۔یوں زندگی لایعنیت میں ڈھل سکتی ہے۔یہ لایعنیت عذاب کا روپ ہے۔میانی متن میں تمنا کے تاروں کو عذاب کے نازل ہونے کے نتیجے میں مزید ژولیدہ اور نادیدہ ہونے کی خبر دی ہے۔غور کیا جائے تو یہ شاعر جس تاثر کا ابلاغ چاہتا ہے، یہاں نہیں ہوسکا ہے اور اس بات کا احساس شاعر کو بھی ہے کہ اس کے تخیلی تجربہ کو ابھی امیجری کی مناسب فضا میسر نہیں آسکی۔اسی لیے وہ یہاں بھی تبدیلی کرنے پر مجبور ہوگیا اور پیش کردہ امیجری پر نظر ثانی کرسکا۔اس کے علاوہ، اولین متن میں شاعر نے ''زخمی اسیر'' کا امیج متعارف کرایا جس کی خاص بات یہ ہے کہ وہ ستاروں کی کرنوں کے تیروں سے بچ نہیں سکتا۔زخمی اسیر کا امیج مناسب سیاق وسباق نہ ہونے کی وجہ سے نظم پارے میں فٹ نہیں ہوسکا ہے اور غرابت کا احساس دلا رہا۔زخمی اسیر اور تیروں میں مناسب ارتباط کی کمی کا شدید احساس ابھرتا ہے۔واضح طور پر پتا چل رہا ہے کہ شاعر نے ''تیر'' اور ''اسیر'' کے ذریعے آہنگ کو خوش تر بنانے کی کاوش کی ہے اور معنی کے اقتضا کو کسی حد تک نظر انداز کیا ہے۔امیجری کے اعتبار سے اس جھول کے احساس نے اسے نظر ثانی پر مجبور کیا۔اگرچہ دوسری بار اس نے معنی کو اہمیت دی لیکن چونکہ اس بار وہ ستاروں سے اترنے والے ناصحین کے مزاج (عذاب الیم کی خبر دینے کا مزاج) پوری طرح اجاگر نہ کرسکا تھا اور تمنا کے تاروں کے ژولیدہ تر و نادیدہ تر ہونے کی بات کرکے اپنی آئیڈیالوجی کو برقرار نہیں رکھ پایا تھا سو وہ دوبارہ متعلقہ سطروں پر نظر ثانی کرنے پر مجبور ہوگیا۔جس کے نتیجے میں وہ بالآخر محکم امیجری تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہوسکا۔

غور کیا جائے تو شاعر نے نظم پارے کی آخری سطروں پر امیجری کے نامکمل تجربے کی بنیاد پر نظر ثانی کی اور بالآخر امیجری کے اس نقطۂ کمال تک پہنچ گیا جو نظم کی داخلی فضا کی طلب ہے۔اس ترمیم کے لیے آہنگ یا عروض محرک نہیں ہے بلکہ نظم پارے یا اسٹرافی کا معنوی اقتضا سمت نما بنا ہے۔امیجری میں معنی اور آہنگ کے ارتباط واتصال کو فوکس کیا جاتا ہے۔ایسا نہیں ہے کہ محض آہنگ کی کھتونی سے معنی کے دھارے پھوٹ رہے ہوں یا معنی آہنگ کی انگلی پر جھولتا ہوا نظر آئے۔یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک رائے کا اندراج ضروری ہے:

''کسی مجرد صوتی نظام کی کوئی شاعرانہ قیمت نہیں ہوتی۔صوتی نظام کی شاعرانہ قیمت

اس معنوی نظام کے تابع ہوتی ہے، جو الفاظ میں مضمر ہوتا ہے۔اس نظریے کی روشنی میں یہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے کہ صوتی فضا قائم کرنے کی غرض سے لکھے گئے مصرعوں میں کوئی معنوی حوالہ نہیں ہوتا؟'' (۴)

اگرچہ شمس الرحمٰن فاروقی اصولی طور پر صوتی نظام کو معنوی نظام کے تابع سمجھتے ہیں لیکن ان کی نظر میں شعر یا نظم میں معنی کا تناسب کم یا زیادہ ہوسکتا ہے۔ان کے الفاظ ہیں:

''وہ شعر یا نظم جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہوگی، اس وقت تک اچھے شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کرسکتی جب تک اس میں معنی کی سطح کما حقہ موجود نہ ہو۔یہ الگ بات ہے کہ کسی جگہ معنی کا تناسب زیادہ ہو اور کسی جگہ کم۔معنی جتنے پیچیدہ اور خوبصورت ہوں گے آہنگ بھی اتنا ہی خوبصورت اور پیچیدہ ہوگا لیکن یہ ضروری نہیں کہ پوری نظم میں معنی کی ایک ہی سطح برقرار رکھی جائے۔راشد نے اکثر ایسا کیا ہے کہ نسبتاً کم پیچیدہ معنی رکھنے والے (یا رچرڈز کی زبان میں صرف ظاہری مفہوم رکھنے والے) الفاظ یا ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کے بارے میں ہمیں صرف دھندلا سا احساس ہوتا ہے کہ یہ کن خیالات کی قائم مقامی کررہے ہیں۔'' (۵)

درج بالا اقتباس میں شمس الرحمٰن فاروقی کی اس بات سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ معنی کی پیچیدگی اور خوبصورتی، آہنگ (یا ہیئت) کو بھی حسب حال پیچیدہ اور خوبصورت بنا دیتی ہے۔ان کی اس بات سے معنی کا آہنگ پر تفوق ثابت ہوتا ہے۔لیکن یہ تفوق اس طرح کا نہیں ہے کہ نظم میں آہنگ تابع مہمل بن کر رہ جائے۔آہنگ کی اہمیت نظم میں ایسی ہے جیسے کھیر میں شکر۔شکر کا تناسب کھیر کو مزید لذیذ تو بنا سکتا ہے لیکن کھیر کا متبادل ثابت نہیں ہوسکتا۔

پوری نظم میں معنی کی ایک ہی سطح برقرار رکھنا ممکن نہیں ہوتا۔تخلیقی عمل کہیں چشمے کے پانی کی مانند تنگنائے سے گزرتا ہے اور کہیں دریا کے چوڑے پاٹ سے آہستہ روی کے ساتھ۔نظم میں معنی مع آہنگ کبھی تند رو ہوتا ہے اور کبھی آہستہ خرام لیکن یہ نظم میں کبھی مرتا نہیں ہے اور نہ ہی صوتی فضا کی تشکیل کے لیے نظم میں اضافی مصرعے لائے جاتے ہیں۔نظم میں مخصوص فضا کی تشکیل بھی امیجری کے ایما اور اقتضا پر ہوتی ہے۔یہ محض صوتی نظام کی کمی دور کرنے کے لیے نہیں ہوتی۔یہ فضابندی نظم کے امیجز کے خدوخال اجاگر کرکے نظم کو کسی خاص منطق یا جمالیات سے ہمکنار کرنے کی غرض سے ہوتی ہے۔

الغرض،نظم میں معنی اور آہنگ کے بہاؤ کو زندہ رکھنا امیجری کا فریضہ ہے۔شاعری امیجری ہی کی بدولت معنی و آہنگ کے ارتباط پر مبنی جمالیات پیش کرتی ہے۔جہاں امیجری میں کوئی شکستگی یا بے ترتیبی رونما ہوتی ہے وہاں معنی اور آہنگ کے ارتباط میں شدید قسم کا سقم پیدا ہوجاتا ہے۔اسی وجہ سے کبھی معنی،آہنگ کی انگلی پر جھول سکتا ہے۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ امیجری میں یہ شکستگی اور بھدا پن کیونکر رونما ہوتا ہے؟ اس کا جواب امیجری کی شعریات کو پیش نظر رکھ کر دیا جاسکتا ہے۔امیجری کی رو سے جب شاعر تخیلی تجربے کو الفاظ میں مقید کرتے ہوئے معنی کو آہنگ کے ذریعے دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے تو امیجری derail ہوا شروع ہوجاتی ہے۔امیجری کا بنیادی اقتضا جذب وخیال کی پرآہنگ پیش کش ہے نہ کہ آہنگ کے توسط سے معنی کی جزوی نمود۔اس امر کا اندازہ راشد کے مذکورہ بالا نظم پارے کے مختلف متون کے تقابلی مطالعے سے ہوجاتا ہے کہ جب شاعر نے محض آہنگ کو اہمیت دی اور معنی کو اس کے تابع بنایا وہاں امیجری کی راست روی متاثر بلکہ مجروح ہونے لگی اور شاعر کو اس بات کا احساس بھی ہوگیا۔اسی لیے وہ معنی کے مقتضا پر امیجری پیش کرنے پر پابند ہوا۔اس بات کے ثبوت کے لیے زیر بحث نظم کے دیگر اجزا پر امیجری کی روشنی میں بات کر کے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

زیر بحث نظم (تمنا کے ژولیدہ تار) کے مذکورہ بالا نظم پارے کے بعد [مروجہ کلام میں] کل بائیس سطریں ہیں اور متروک کلام بعنوان ''تمنا'' میں بارہ سطریں یا مصرعے ہیں۔یوں یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاعر نے نظم کے اولین متن کے مقابلے میں آخری اور حتمی متن میں خاصا تصرف بلکہ اضافہ کیا ہے۔اولین متن اور حتمی متن میں کم وبیش دس سطروں کا فرق ہے۔کیا یہ فرق شاعر کے تخلیقی ذہن کو سمجھنے میں خاص اشارت نہیں کرتا؟ کیا اضافی مصرعوں کی رونمائی کو محض صوتی فضا کی تشکیل سے موسوم کرنا چاہیے؟ کیا حتمی متن میں کم وبیش دس مصرعوں کا اضافہ نظم کے معنوی نظام سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا؟ اس سوال کا جواب صوت ومعنی کے روایتی مباحث کے ذریعے دینا ممکن نہیں ہے۔صوت ومعنی کے اصل مباحث نظری سے زیادہ اطلاقی ہیں اور کسی شعری متن کے قالب سے از خود نمودار ہوتے ہیں بالکل اس طرح جیسے تاروں میں سے سُر۔تاروں میں سے سُر کی نمود اسی وقت ممکن ہے جب متن کے deep structure میں اترا جائے اور تخلیقی عمل کو کسی اکلوتے نظریے کی بندش کے بغیر سمجھنے کو کوشش کی جائے۔تخلیقی عمل کو کلیت کے ساتھ دیکھنے کا رویہ کسی تنقیدی تھیوری کے پاس عملاً نہیں ہے۔امتزاجی تنقید بھی اس دعوے کو اس وقت تک عملی جامہ پہنانے سے قاصر ہے جب وہ شعری متن میں اترنے کا کوئی محکم اور جامع راستہ تلاش نہیں کرتی۔ایسا تنقیدی اصول تلاش نہیں کرتی جو تخلیقی اصول بھی ہو۔آج کی

تنقید بنیادی تخلیقی اصول تلاش کیے بغیر ہی تھیوریاں گھڑتی جارہی ہے اور منزل ہے کہ ہنوز دور است۔

امیجری بنیادی تخلیقی اصول ہونے کے ناتے بنیادی تنقیدی اصول بننے کی حقدار بھی ہے۔ضرورت اس امر کی ہے کہ اس کی قلب ماہیت کر کے اسے شعریات کا درجہ دیا جائے اور اسے نظم کی قرأت کا ذریعہ بناتے ہوئے مصنف کے تخیلی سرچشموں کا سراغ لگانے،سماجی اور جمالیاتی لطافتوں کی تفہیم میں استعمال کیا جائے۔

امیجری کی روشنی میں زیر بحث نظم کے باقی ماندہ اجزا میں تصرف،تبدل اور اضافے کی تفہیم کے لیے دونوں متون کا تقابل ضروری ہے:

اولین متن بعنوان ''تمنا'' [متروک]

تمنا کے ژولیدہ تار ـــــ /ستاروں سے اترے ہوئے راہگیر/کہ نور ہی نور جن کا خمیر/تمنا سے واقف نہیں ـــــ نہاں پر عیاں/تمنا کے تاروں کی ژولیدگی ہی کا راز/ہم ان سے یہ کہتے ہیں:''اے اہلِ مریخ!''/ہم عاجزی سے،خوشامد سے کہتے ہیں:''اے پیارے مریخیر!/کیا نہیں دیکھتے تم تمنا کے ژولیدہ تاروں کے رنگ؟''/مگر ان کو شاید رنگوں سے رغبت نہیں/کہ دیکھے نہیں ہیں انھوں نے محبت کے رنگ/محبت میں سرخوش نگاہوں کے رنگ/گناہوں کے رنگ!(رک:حاشیہ نمبر۳)

حتمی متن بعنوان ''تمنا کے ژولیدہ تار'' [مروّج]

تمنا کے ژولیدہ تار ـــــ /ستاروں سے اترے ہوئے راہگیر/کہ نور ہی نور جن کا خمیر/تمنا سے واقف نہیں ـــــ نہاں پر عیاں/تمنا کے تاروں کی ژولیدگی ہی کا راز/تمنا ہمارے جہاں کی،جہانِ فنا کی متاعِ عزیز/مگر یہ ستاروں سے اترے ہوئے لوگ/سرشتۂ ناگزیر ابد میں اسیر/ہم ان سے یہ کہتے ہیں:''اے اہلِ مریخ ......''/(جانے وہ کن کن ستاروں سے ہیں)/ادب سے خوشامد سے کہتے ہیں:اے محترم اہلِ مریخ/کیا تم نہیں دیکھتے ان تمنا کے ژولیدہ تاروں کے رنگ؟''/مگر ان کو شاید کہ رنگوں سے رغبت نہیں/کہ رنگوں کی ان کو فراست نہیں/ہے رنگوں کے بارے میں ان کی اخیال اور ـــــ /ان کا فراق ووصال اور ـــــ /ان کے مہ وسال اور ـــــ /بڑی سادگی سے یہ کہتے ہیں ہم:/محترم اہلِ مریخ،دیکھے نہیں/کبھی تم نے ژولیدہ باہوں کے رنگ؟/محبت میں سرخوش نگاہوں کے رنگ؟/گناہوں کے رنگ؟......''

درج بالا ہر دو متون کے سرسری تقابلی مطالعے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ دونوں متون کی اولین پانچ سطریں ایک سی یعنی غیر مبدل ہیں۔علاوہ ازیں،اولین متن کا چھٹا مصرع،حتمی متن کا نواں مصرع ہے۔اسی طرح اولین متن کا نواں،گیارھواں اور آخری مصرع حتمی متن میں بالترتیب تیرھویں،اکیسویں اور آخری مصرع

کے طور پر موجود ہے۔اس کے علاوہ،اولین متن کے دو مصرعے (ساتواں اور آٹھواں) جزوی تبدیلی کے بعد حتمی متن میں گیارھویں اور بارھویں مصرعے کے طور پر موجود ہیں۔اولین متن کا دسواں مصرع حتمی متن میں شامل نہیں کیا گیا یعنی مستقل طور پر حذف کر دیا گیا۔علاوہ ازیں، حتمی متن میں گیارہ مصرعے (مصرع نمبر ۶، ۷، ۸، ۱۰، ۱۴ تا ۲۰) نئے ہیں جو اولین متن میں نہیں تھے۔بنیادی طور پر اولین متن کے تمام مصرعے سوائے ایک مصرعے کے من وعن یا جزوی تبدیلی کے بعد حتمی متن میں شامل کیے گئے ہیں۔

زیر بحث نظم پارے میں اتنے زیادہ مصرعوں کا اضافہ تخلیقی عمل کی تفہیم کے حوالے سے ایک بہت بڑا سوال اُٹھاتا ہے؟ یہ بات تو بالکل واضح ہے کہ دونوں متون [متروکہ و مروجہ] میں امیجری ہی کارفرما ہے لیکن شاعر نے نظر ثانی کرتے ہوئے امیجری کو حسب ضرورت extend کیا ہے۔[وہ چاہے تو امیجری کو حسب ضرورت compressed بھی کر سکتا ہے، جیسا کہ اس نے نظم ''حسن کوزہ گر (۲)'' میں کیا ہے اور اولین متن کے برعکس حتمی متن میں مصرعے کم کر دیے ہیں] ۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے تخیلی تجربے کو امیجری نے ظاہر تو کیا لیکن مکمل طور پر نہیں۔کہیں امیجری میں ایسے رخنے بھی رہ جاتے ہیں جو نظم کی معنوی جمالیات کو مجروح کرتے ہیں۔ایسے میں ان رخنوں کو امیجری کے مقتضا کے مطابق بھرنا ضروری ہو جاتا ہے۔بعض اوقات ایسا عمل غیر ضروری ابہام کو جو نظم میں جمالیاتی ؤ ہیئتی بحران پیدا کرنے کا باعث بن سکتا ہو، ختم کرنے کے لیے بھی اختیار کیا جاتا ہے۔عام طور پر شاعر جب نظم کے کسی امیج کے خد وخال پوری طرح اجال نہ سکا ہو تو وہ اضافی مصرعے نظم میں اتارتا ہے۔جیسا کہ زیر بحث نظم پارے کے حتمی متن میں کیا گیا ہے۔حتمی متن کے سات مصرعے (۱۴ تا ۲۰) اہلِ مریخ کے خد وخال اجاگر کرنے کے لیے لائے گئے ہیں۔''اہلِ مریخ'' کے امیج (جو اصل میں انسانی سرشت سے نابلد اجنبی مخلوق کا امیج ہے۔راشد کے فکری نظام کی رو سے یہ ملاّ کا امیج بھی ہو سکتا ہے اور فرشتوں کا بھی) کی تمنا کے ژولیدہ تاروں کے رنگوں یعنی خواہشاتِ گناہ سے ناواقفی قدرے تفصیل سے بیان ہونی چاہیے تھی، سو شاعر نے نظم کی داخلی فضا یعنی امیجری کے مطابق ہی نئے مصرعوں کی گنجائش پیدا کر کے اہل مریخ کے امیج کو مزید پہلو دار بنا دیا ہے۔یہی عمل شاعر نے نظم پارے (حتمی متن) میں مصرع نمبر ۶، ۷ اور ۸ کے تداخل سے کیا ہے۔ان تین مصرعوں میں بشر او راہل مریخ کے امیجز کی توسیع وتوضیح تضاد کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے کی گئی ہے۔

الغرض، نظم ''تمنا کے ژولیدہ تار'' میں مصرعوں کا اضافہ بے محل نہیں ہے۔یہ اضافہ عین امیجری کے اقتضا پر کیا گیا ہے اور ان مصرعوں کی شمولیت کسی بھی طرح سے آہنگ یا صوتیاتی نظام کو خوش رنگ بنانے کے لیے

نہیں کی گئی۔امیجری کے توسط سے اس مختصر بین المتونی تجزیے سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ تخلیقی عمل میں سے گزرتے ہوئے شاعر امیجری ہی کو مشعلِ راہ بناتا ہے۔امیجری میں معنی کو تفوق حاصل ہے۔معنی کے بغیر امیجری بے رنگ اور بے ڈھب ہو جاتی ہے۔نظم میں آہنگ معنی کے ساتھ اس طرح لپکتا ہے جس طرح گھڑ سوار کا سایہ اس کے ساتھ چلتا ہے۔خیال رہے کہ نظم میں امیجری کی اساس معنی ہے آہنگ ہرگز نہیں۔

راشد کی دیگر تین آزاد نظموں (حسن کوزہ گر ۲، ریگِ دیروز، پانی کی آواز، اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ) میں بھی امیجری ہی کارفرما ہے اور ان نظموں پر شاعر نے نظر ثانی بھی امیجری ہی کی روشنی میں کی ہے۔حسن کوزہ گر (۲) کے اولین (متروک) متن میں ۱۲۷ مصرعے ہیں جبکہ اس کے مروجہ (حتمی) متن میں ۱۰۲ مصرعے موجود ہیں۔اس کا مطلب یہ ہے کہ مجموعی اعتبار سے شاعر نے زیر بحث نظم کے مصرعوں میں کمی کی ہے۔اس تخفیف کا اجمال درج ذیل ہے:

۱۔ مروجہ (حتمی) متن میں اولین متن کے کل ۱۲۷ مصرعوں میں سے صرف ۷۲ مصرعے شامل کیے گئے ہیں اور ان ۷۲ مصرعوں میں بھی چند ایک مصرعوں میں معمولی جزوی تبدیلی روا رکھی گئی ہے۔

۲۔ مروجہ (حتمی) متن میں ۳۰ نئے مصرعوں کا اضافہ کیا گیا ہے۔

اتنی زیادہ تبدیلیوں اور ترمیموں سے نظم کا نقشہ بدلا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اس تغیر کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ رائے دی: ''حسن کوزہ گر (۲) میں جو ترمیمیں کیں وہ بہت بنیادی نوعیت کی ہیں۔''(۶)

اگرچہ ڈاکٹر جالبی نے ان ترامیم کی تخلیقی عمل کی روشنی میں وضاحت نہیں کی لیکن انھوں نے ان ترامیم کی اہمیت کا اظہار کر دیا ہے۔

نظم ''حسن کوزہ گر (۲)'' کے اولین متن میں سے ۵۵ مصرعوں کا اخراج امیجری کے حوالے سے ایک اہم سوال اٹھاتا ہے کہ کیا امیجری غیر ضروری تفصیل، توسیع اور بے ربطی کی متحمل ہو سکتی ہے؟ پچھلے صفحات میں جیسا کہ نظم ''تمنا کے ژولیدہ تار'' میں جائزہ لیا گیا کہ شاعر نے اولین متن کی نسبت حتمی متن میں کئی سطروں کا اضافہ کیا۔یہ بھی واضح کیا گیا کہ یہ اضافہ امیجری کے تقاضا کو پیش نظر رکھ کر کیا گیا تھا۔نظم ''حسن کوزہ گر (۲)'' میں امیجری کی صورتحال مختلف ہے۔نظم کا اولین متن شاعر کی نظر میں بے ربط پھیلاؤ کا مرتکب ہوا تھا اس لیے اس بار اس نے مصرعوں میں تخفیف کی اور نظم میں امیجری کو غیر ضروری کثافاتِ کیف سے پاک کر کے توازن میں لانے کی کوشش کی ہے۔مصرعوں کی تخفیف سے باقی ماندہ نظم کی امیجری میں مزید ایک بے ربطی سی پیدا ہوئی جسے

شاعر نے نئے مصرعوں اور نظم میں موجود مصرعوں میں جزوی ترمیم کر کے درست کیا ہے۔

زیرِ بحث نظم میں ایک اور تبدیلی امیجری کے نقطۂ نظر سے بڑی اہم ہے۔شاعر نے نظم کے حتمی متن کا آغاز اولین متن کی سطر ۱۹ تا ۲۷ سے کیا ہے۔اس تبدیلی سے بھی نظم کی امیجری ایک خاص زاویے سے مرتب ہوگئی ہے۔حتمی متن کے اس اولین اسٹرانی کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ اس میں شاعر نے فعلِ ماضی کے ذریعے امیج ''حسن کوزہ گر'' کی کیفیتِ قلبی کو رقم کیا ہے (نظم کے دیگر اسٹرافیز میں شاعر نے بالعموم فعلِ حال کا صیغہ استعمال کیا ہے)۔چونکہ اس کیفیت کا تعلق ماضی کے مقطعے سے تھا اس لیے اس کا بیان آغازِ نظم ہی میں ہونا چاہیے تھا۔علاوہ ازیں،اس اسٹرانی کے ذریعے شاعر نے نظم ''حسن کوزہ گر (۱)'' سے ایک منطقی ربط برقرار رکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔اس اسٹرانی کی ابتدائی تین سطریں:

اے جہاں زاد
نشاطِ اس شبِ بے راہ روی کی
میں کہاں تک بھولوں؟

بڑی معنی خیز ہیں۔حسن کوزہ گر (۱) میں بنیادی امیج (حسن کوزہ گر) کی (ماقبل) یاترا کے حاصل کو ''شبِ بے راہ روی کی نشاط'' قرار دے کر شاعر نے زیرِ بحث نظم کا تعلق ''حسن کوزہ گر (۱) سے جوڑ دیا ہے۔

امیجری کے نقطۂ نظر سے نظم ''حسن کوزہ گر (۲)'' کے متون کا تقابل شاعر کے تخلیقی رویوں کا ایک اہم مطالعہ ثابت ہو سکتا ہے۔اس تقابل کے لیے سمت نما کے طور پر چند اشارات درج بالا سطور میں دے دیے گئے ہیں۔نظم ''تمنا کے ژولیدہ تار'' کے متون کے تحلیلی و تقابلی مطالعے کو بطور مثال پیشِ نظر رکھا جائے تو زیرِ بحث نظم (حسن کوزہ گر ۲) میں شاعر کی جانب سے کی جانے والی تراamیم اور اضافات بھی امیجری کے مباحث و مسائل بنتے نظر آئیں گے۔بالکل اسی طرز پر امیجری کو سمت نما بناتے ہوئے راشد کی دیگر دو آزاد نظموں (ریگِ دیروز، پانی کی آواز، اُس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ) کے متون کا تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔اگلی سطور میں نظم ''ریگِ دیروز'' کی تراامیم کا امیجری کی روشنی میں جائزہ لیا جائے گا۔

نظم ''ریگِ دیروز'' کی اولین صورت کے حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے:

''ساقی فاروقی نے راشد کی ایک نظم ''ریگِ دیروز'' کا پہلا مسودہ بھجوایا اور لکھا ہے کہ :'یہ نظم چھپنے تک improve ہوتی چلی گئی ہے۔یہ راشد کی craftsmanship کی زندہ مثال ہے۔' یہ نظم راشد کے مجموعے لا=انسان میں شامل ہے۔''(۷)

نظم کے دونوں متون کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اولین متن تین اسٹرافیز پر مشتمل ہے۔اولین متن کے مصرعِ اول: ''تُو محبت کے خرابوں کا مکیں'' کی تکرار ہر اسٹرانی کے آغاز میں ہوئی ہے۔اس مصرعے میں شاعر نے ترمیم کی اور مصرعے کی صورت یہ بنی: ''ہم محبت کے خرابوں کے مکیں''۔اس مصرعے میں صیغۂ جمع متکلم کے استعمال سے شاعر کا انفرادی تخیلی تجربہ نسلِ انسانی کا مشترکہ تجربہ بن کر ابھرا ہے۔صیغے کی تبدیلی نے امیجری کو صداقت آشنا بنا دیا ہے۔اولین متن میں خطابیہ انداز امیجری کی لطافتوں کی نمود میں حارج تھا اور ایک تصنع آمیز ابہام پیدا کر رہا تھا جس کا ازالہ شاعر نے صیغۂ جمع متکلم استعمال کر کے، کر دیا ہے۔اس صیغے کا استعمال نظم کی امیجری کو ایک راست سمت میں گامزن کرنے کا محرک بنا ہے۔بنیادی طور پر شاعر نے اولین متن کے مصرعوں میں سے ایک مصرع حذف کر دیا ہے اور باقی مصرعوں میں صیغے کی مناسبت سے اور چند دیگر جزوی تبدیلیاں کی ہیں۔علاوہ ازیں، شروع میں آٹھ مصرعوں پر مشتمل دو اسٹرافیز کا اضافہ کیا ہے۔یہ اضافی مصرعے امیجری کی رُو سے پیش آئندہ مصرعوں کی پیشگی تشریح و تفسیر معلوم ہوتے ہیں۔یوں یہ اضافی مصرعے امیجری کی رو سے اضافی ہی رہتے ہیں کیونکہ شاعر کا تخیلی تجربہ ان مصرعوں کے بغیر بھی مکمل معلوم ہوتا ہے۔(ایسا لگتا ہے کہ شاعر نے ردِّ ابہام کی غرض سے ان مصرعوں کا اضافہ کیا ہے حالانکہ ان کی چنداں ضرورت نہ تھی)۔البتہ اولین متن میں کی جانے والی تراامیم امیجری کی رو سے برموقع معلوم ہوتی ہیں۔صیغے کی ترمیم کا تو درج بالا سطور میں ذکر کیا گیا اب مصرعوں میں کی جانے والی جزوی تبدیلیوں کی بات ہو جائے۔بہ تقاضائے تقابل نظم پارے کے دونوں متون ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں:

اولین (متروک) متن	حتمی (مروجہ) متن
تُو محبت کے خرابوں کا مکیں	ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
کنجِ دل میں کسی باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ	کنجِ ماضی میں ہیں باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ
جو کسی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکے	اور کبھی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکیں
تو رہیں سدِّ نگاہ نیند کے بھاری پردے	تو رہیں سدِّ نگاہ نیند کے بھاری پردے
تُو محبت کے خرابوں کا مکیں!	ہم محبت کے خرابوں کے مکیں!
ایسے تاریک خرابے کہ جہاں	ایسے تاریک خرابے کہ جہاں
دور سے تیز پلٹ جائیں وفا کے آہو	دور سے تیز پلٹ جائیں ضیا کے آہو
ایسے سنسان خرابے کہ جہاں	
ایک بس ایک صدا گونجتی ہو	ایک، بس ایک، صدا گونجتی ہو
وہ بھی آلامِ کہن سال کی یاہو یاہو	شبِ آلام کی ''یاہو! یاہو!''

تُو محبت کے خرابوں کا مکیں
ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتا رہا
سایہ ناپید تھا_____
سایے کی تمنا کے تلے سوتا رہا!

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا_____
سایے کی تمنا کے تلے سوتے رہے!

صیغۂ جمع متکلم کے استعمال سے پوری نظم کی امیجری میں نمایاں تبدیلی آئی ہے۔نظم کا فکری دھارا انفرادے اجتماع کی جانب رواں ہوگیا ہے۔مذکورہ نظم پارے کے اولین استراقی میں ''محبت کے خرابوں کے مکین'' سے ایک اجتماعی امیج تراشا گیا ہے اور پھر اس کے خد وخال پر توجہ دی گئی ہے۔یہ اجتماعی امیج نظم کا بنیادی امیج ہے۔اس کو ذیلی امیج ''کنجِ ماضی میں باراں زدہ طائر'' کے ذریعے اجالا جا رہا ہے۔اولین متن میں شاعر نے ''کنجِ ماضی'' کی جگہ ''کنجِ دل'' کی ترکیب استعمال کی تھی جو یقیناً نظم کے بنیادی امیج کی مناسب وضاحت کرنے سے قاصر تھی۔غور کیا جائے تو یہ ترکیب کا تبدل بنیادی امیج پر گہرے تعمق کے نتیجے میں سامنے آیا ہے۔''کنجِ ماضی'' کا ذیلی امیج نسلِ انسانی یا کسی قوم کی ماضی پرستی کا اظہاریہ بن جاتا ہے۔اب دیکھا جائے تو شاعر کی یہ ترمیم امیجری کے حوالے سے کس قدر اہم ہے۔''کنجِ دل'' کا امیج اس تاثر کی ترسیل سے قاصر ہے جو شاعر کا مقصود ہے۔''کنجِ دل'' کی جگہ ''کنجِ ماضی'' کا امیج نظم کے آخری استراقی میں لائے جانے والے ایک اور اہم امیج ''ریگِ دیروز'' کا جواز پیدا کر دیتا ہے۔

اگلے استراقی میں شاعر نے ''محبت کے خرابوں'' کی وضاحت کی ہے۔ان خرابوں کو تاریک قرار دے کر شاعر نے امیجری کا دائرہ تشکیل دیا ہے۔''محبت کے تاریک خرابوں'' کے امیج کی توضیح کے لیے شاعر نے اولین متن میں ''وفا کے آہو'' کی برگشتگی بیان کی تھی۔یقیناً ''وفا کے آہو'' بھی ذیلی امیج ہے جو استراقی کے بنیادی اجتماعی امیج ''تاریک خرابوں'' کے نقش اجاگر کرنے کے لیے لایا گیا ہے۔استراقی میں پیش کردہ امیجری کی فضا کو پیشِ نظر رکھا جائے تو ''وفا کے آہو'' کا امیج یہاں مس فٹ تھا جسے شاعر نے حتمی متن میں ''ضیا کے آہو'' سے بدل دیا ہے۔''ضیا کے آہو'' کا امیج، بنیادی امیج کے خد خال اجاگر کر رہا ہے۔اس طرح شاعر کی یہ ترمیم امیجری کو متناسب، مربوط اور موزوں بنانے کا سبب بنی ہے۔علاوہ ازیں ، اسی استراقی میں سے شاعر نے ایک مصرع (ایسے سنسان خرابے کہ جہاں)حذف بھی کیا ہے۔(دیکھیے اولین متن)۔اس مصرعے کی استراقی میں اس لیے جگہ نہیں بن پا رہی تھی کہ اگلے مصرعوں میں ایک صدا کے گونجنے کا ذکر ہے۔مزید، اولین متن میں استراقی کے آخری مصرعے میں استعمال ہونے والی ترکیب ''آلامِ کہن سال'' ابلاغ میں کمی کے باعث حذف کر دی گئی

اور اس کی جگہ ''شبِ آلام'' کا سبک اور سریع الفہم ذیلی امیج متعارف کرا کے امیجری کے دائرے کو مکمل کر دیا ہے۔''تاریک خرابوں'' کی مناسبت سے ''شبِ آلام'' کے امیج کی پیش کش نظم کی داخلی فضا کے مطابق ہے۔

الغرض، درج بالا ترامیم راشد کا مطالعہ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ امیجری ہی شاعری کی اولین صورت تخلیق کرتی ہے اور اس میں تزئین و آرائش، تناسب و توازن اور داخلی و ہیئتی ارتباط بھی اسی کی بدولت ممکن العمل ہوتا ہے۔مزید، اس امر کی توضیح بھی کی گئی ہے کہ بین المتونیت intertextuality کا ایسا زاویہ جو تخلیقی عمل کی تفہیم میں مدد ومعاون ثابت ہو، امیجری کے توسط سے سامنے لایا جا سکتا ہے۔

حواشی وحوالہ جات:

۱۔ ملاحظہ کیجیے: ''ن۔م۔راشد___ایک مطالعہ (مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی) : کراچی، مکتبہ اسلوب : ۱۹۸۶ء : ص ۲۲۰ تا ۲۳۱''
۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ن۔م۔راشد_____ایک مطالعہ : ص ۲۲۴
۳۔ محمد فخر الحق نوری، ڈاکٹر (مرتب) :میرے بھی ہیں کچھ خواب (بیاضِ راشد) مع مطبوعہ متن : لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی : ۲۰۱۰ء : ص ۹۰
۴۔ شمس الرحمن فاروقی : ن م راشد: راشد صدی منتخب مضامین (مرتبین: ڈاکٹر فخر الحق نوری، ڈاکٹر ضیاء الحسن) : اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان : ۲۰۱۰ء : ص ۳۱۷
۵۔ ایضاً ، ص ۳۲۰
۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ن۔م۔راشد_____ایک مطالعہ : ص ۲۲۳
۷۔ ایضاً ، ص ۲۳۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عنبرین منیر *

روایتی اردو نظم میں نفسیاتی عناصر

(تنقیدی و تحقیقی جائزہ)

Abstract : *The poetry before 1857, was evidently traditional in themes and form , yet it dealt with the psychology of humans in a subtle manner. The portrayal of feelings and depiction of inner psyche in the poems of that era provides ample raw material for psychological study of humans giving new perspectives and opening new dimensions. More importantly, psychological aspects can be easily traced in the mythological shades and exemplary characters of "Masnavi", emotions in "Marsia" , the elements of catharsis through accusation in "Shehar Ashob", andsexual perversion in "Raikhti."*

انسانی معاشرے کے تشکیلی دور سے ہی انسان اور انسانی نفسیات تخلیق و فن اور فنکارانہ بصیرت کا جز و لازم رہا اس لیے یہ کہنا کہ ادب میں نفسیاتی عناصر کا وجود جدید نفسیاتی نظریات کی ترویج و ساختیت سے پہلے سرایت کر چکا تھا بے جا نہ ہوگا ۔آج دنیا کے دیگر علوم کی مانند نفسیات دریافت کے عمل سے گزر رہی ہے ۔دریافت موجود اشیاء کی جستجو، تلاش اور تصدیق و تحقیق کا نام ہے ۔ایسے حقائق جو انسانی تاریخ، ادب اور دیگر فنون لطیفہ میں بکھرے ہوئے ہیں نفسیات انھیں ایک پلیٹ فارم مہیا کرتی ہے ۔اردو کلاسیکی شاعری کا بنیادی موضوع بھی انسان، خدا اور کائنات کے باہمی تعلقات کی ظاہری اور باطنی پہلوؤں کی آئینہ داری ہے ۔اس لیے کلاسیکی اردو شاعری میں نفسیاتی عناصر کی جستجو قدیم شعراء کے نفسیاتی فریم کو سمجھنے میں معاون ہوگی ۔

اردو شاعری کلاسیکی دور سے کلام موزوں اور مقفیٰ سمجھی جاتی ہے ۔یعنی وزن اور قافیہ شاعری کی بنت کا حصہ رہا۔اس وزن اور قافیہ کے ساتھ شاعرانہ خیال بھی کم اہم نہیں تھا ۔بعد ازاں اصناف شاعری کی تقسیم مزید دو بنیادوں پر ہونے لگی۔اوّل موضوع کی بنیاد پر اردو شاعری میں حمد، نعت، قصیدہ، مرثیہ، شہر آشوب، ہجو، ریختی اور

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اپوا کالج لاہور۔

گیت رواج پائے اور ہیئت کے اعتبار سے غزل، مثنوی، رباعی، قطعہ، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند اور مستزاد لکھے گئے ۔انیسویں صدی کے اواخر میں جدید اردو شاعری کے آثار وابتداء کے بعد اردو غزل کے علاوہ دیگر اصناف شاعری کو اردو نظم کی زمرے میں لایا جاتا ہے ۔جسکی ایک متنوع روایت موجود تھی ۔رشید امجد لکھتے ہیں:

''دکنی عہد سے بیسویں صدی تک آتے آتے اردو نظم نے کئی رنگ، کئی روپ اختیار کیے۔''(۱)

ان روایتی ہیئتوں میں انسانی نفس کی سچائیاں ہمیشہ انسانی تخیل کی آمیزش سے بوقلموں رہیں خصوصاً انسانی جذبات مثلاً خوشی، محبت، رشک اور خوف و اندوہ کی نیرنگی نے انسانی جبلت سے لے الٰہیات تک لامحدود وسعتوں کا احاطہ کیا ۔یہی جذبات روایتی شاعر کو نفسیاتی نظریات کی دریافت سے بیشتر ہی انسانی نفسیات کے عکاس بناتے ہیں ۔جذبات کی تعریف نفسیات کی کتاب میں کچھ یوں کی جاتی ہے:

Philip G. Zimbardo لکھتے ہیں:

> "Since the beginning of time, people have tried to understand the stirred-up, affective states that they often experience. The ancient Greeks believed that there were four characteristic emotional temperaments, each based on the dominance of a particular fluid in the body: sanguinary (blood), melancholic (black bile) choleric (yellow bile) and phlegmatic (phlegm). Aristotle was the first to distinguish between the physiological and psychological components of emotion, which he referred to as its "matter" and its "form or idea" respectively. Seventeenth and eighteen century philosophers generally thought that the emotions were instinctive and non-rational and thus represented the animal side of human beings. In contrast to the emotions were the uniquely human attributes of reason and intellect...(۲)

اگر ہم ایک لمحے کے لیے دنیا، زندگی اور شاعری سے جذبات نکال دیں تو محبت، خوشی، خوف اور نفرت کا احساس جاتا رہے ۔ایک تجربے سے گزرنے کے بعد انسان کے پاس کوئی تاثر ہو نا ظہار کی ضرورت؛ نہ پانے کی خوشی نہ کھونے کا غم؛ انسان کچھ سیکھ ہی نہ سکے ۔انسانی تعلقات اور ان پر استوار معاشرتی زندگی ناممکن اور تہذیبی زرخیزی مفقود ہو جائے ۔شوقِ طلب حسن و ترفع جاتی رہے ۔مسرت کے ذرائع اور فنون کی افزائش رک

جائے، نہ کوئی تصورِ جاناں کے لیے فرصت نکالے اور نہ تخلیق کی معیبت جھیلے۔جذبات انسانی بقا کے ساتھ ساتھ فنونِ لطیفہ کے بھی آلات ہیں۔شاعری میں جذبات کی اہمیت کو مسعود حسن رضوی یوں بیاں کرتے ہیں:

> ''اب رہے جذبات یہ تو ابتدا ہی میں لکھا جا چکا ہے کہ دنیا کی ساری رونق اور چہل پہل جذبات ہی کے دم سے ہے اور انسانی معاشرے کی عمارت جذبات ہی کی بنیاد پر ہے۔اس سے قطع نظر جذبات بھی آخر نفس انسانی کا جزو ہیں۔اس لئے جو تعلیم جذبات کی نشو ونما اور ان کی تربیت وتہذیب سے چشم پوشی کرے گی اس سے تکمیل انسانیت کا فائدہ نہ ہوگا۔۔۔لفظ جذبات خواہشات نفسانی کا مترادف نہیں ہے بلکہ انفعالات نفسانی یا کیفیات وجدانی کا۔اور ہمدردی، ایثار، تعظیم، حب وطن، قوم پرستی وغیرہ بھی جذبات میں داخل ہیں۔''(۳)

اردو شاعری اور جذبات نگاری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ہیئت اور موضوعات کے اعتبار سے شاعری خواہ روایتی ہو یا جدید انسانی نفس کی سچائیوں کا مظہر ہے۔اردو کی مقبول ترین صنف شاعری غزل جو باطنی واردات، قلبی کیفیات اور صوفیانہ وجدان کی ترجمان ہے اپنی جذبات نگاری کے باعث باطنی صداقتوں کی امین رہی ہے۔

عشق کی سرمستی ہو یا ہجر کا اندوہ، حسن کی کرشمہ سازی، رقیب کی کینہ پروری، ہوس پرستی، عاشق کے دل کے وسوسے ہوں یا نفسیاتی وایمائی احساسات غزل نے ہر میدان میں خود کو منوایا۔مرزا سودا کا یہ شعر بھی نفسیاتی حقیقت کا آئینہ دار ہے

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا ''مرزا سودا''(۴)

مشہور شاعر میر تقی میر کے ہاں بھی نفسیاتی واردات اور درد وغم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا ''میر''(۵)

دورِ آخر کے کلاسیکی شاعر غالبؔ کے اشعار میں جذبہ اور عقل کی یکجائی سے جذبات وشعور کا جو تصادم ابھرتا ہے

وہ بے مثال ہے۔مثلاً وہ کہتے ہیں کہ خواہشات اور دکھ اظہار نہ ہو پائے تو مزید تکلیف دہ ہو جاتے ہیں۔

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور ''غالب''(۶)

———

بیضہ آسا، ننگِ بال و پر ہے یہ کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو، گر رہا ہو جائیے ''غالب''(۷)

علاوہ ازیں اردو غزل کے عشقیہ رنگ کے اشعار میں جنسی جذبے کی تہذیب وشائستگی اور تعلی وشخصی رنگ کے مقطعوں میں نرگیست کے رجحانات کے آثار قابل دریافت ہیں۔سلیم اختر غزل کی نفسیاتی اہمیت کو ان لفظوں میں اجاگر کرتے ہیں:

> ''نفسیاتی تنقید کی رو سے فنکار خواہ کسی صنف کو بھی اپنے اظہار کے لیے استعمال کرے، جہاں تک تخلیق سے وابستہ تخلیقی محرک اور تخلیقی عمل کا تعلق ہے تو لاشعور چونکہ ان کا منبع ہوتا ہے اور اسی سے ان کا رنگ چوکھا ہوتا ہے اس لیے ان کے نفسیاتی مطالعے میں اظہار کے لیے اپنائی گئی اس مخصوص صنفِ ادب کا مطالعہ بھی شامل ہو جائے گا۔''(۸)

فراق گورکھپوری، اختر اورینوی، سید شبیہ الحسن اور سلیم احمد ایسے ناقدین نے اپنی تحریروں میں غزل کی نفسیاتی اہمیت واضح کرنے کی کوششیں کی ہے۔غزل میں دروں بینی، داخلیت اور عشق وعاشقی پر جس طرح زور دیا جاتا رہا ہے۔یہ سب بھی نفسیاتی مطالعے کے لیے خام مواد بنے۔اس ضمن میں خوابیدہ اور واضح جنسیت جو اہم ترین کردار ادا کرتی ہے اس پر بھی جدید ناقدین نے خاصا زور دیا ہے۔

اردو شاعری کو مجموعی طور پر حصہ غزل اور حصہ نظم میں منقسم کیا جائے تو کلاسیکی دور میں بظاہر مقبولیت کا تاج غزل کے سر پر رکھا ہے۔اور نظم اپنی موضوعاتی تسلسل اور ہیئت کے تنوع کے باعث زبان زدِ عام نہیں۔اگرچہ تقریباً تمام غزل گو شعرا نے کسی نہ کسی ہیئت کی نظم گوئی بھی کی جیسے سوداؔ قصیدے اور ہجو کے میدان کے شہسوار ہیں اور میرؔ، مومنؔ اور غالبؔ مثنوی اور قصیدے گوئی پر بھی راغب رہے لیکن قارئین پر جو سحر ان کی غزلوں نے طاری

کیا وہ دیگر اصناف نظم سے ممکن نہ ہوا۔ ایسا نہیں کہ کلاسیکی دور میں نظم گوئی کی روایت ضعیف ہے یا اس میں انسانی کرب واضطراب، جنون ووحشت اور فلسفیانہ موضوعات کا موثر پیرائے میں اظہار موجود نہیں بلکہ جدید نقادوں کے مطابق اردو قدیم نظم عمرانی، سماجی اور خارجی تجربات کی ترجمانی کی بنا پر زندگی کے حقائق اور مقصدیت کے نزدیک رہی۔

ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''دوسری اصناف کے مقابلے میں نظم مقصدیت کے زیادہ قریب رہی۔ نظیر کا آدمی نامہ ہو یا میر وسودا کے شہر آشوب اور ہجویات، صورتِ حال کی براہ راست عکاسی کسی نہ کسی حد تک نظم کا خاصہ رہی ۱۷۰۷ء (اورنگ زیب کی وفات) سے ۱۸۵۷ء جنگ آزادی کے اختتام تک کی پر آشوب زندگی، طوائف الملوکی اور اجتماعی شکست وریخت کے اثرات اگرچہ غزل میں محسوس کیے جا سکتے ہیں لیکن اس کی مکمل اور براہ راست تصویریں شہر آشوب اور ہجویات ہی میں دکھائی دیتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مقصدیت کی جس تحریک نے جنم لیا اس کے اظہار کے لیے نظم ہی سب سے موثر ذریعہ ٹھہری۔''(۹)

۱۸۵۷ء سے پہلے بھی نظم خارجی ماحول، مسائل اور محرکات کی عکاسی کے لیے مقبول صنف تھی لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد کے دگرگوں حالات کی بہتری کے لیے جس مقصدی ادب کا آغاز سر سید احمد خاں کی تحریک سے ہوا اس میں نظم کی اہمیت دوچند ہو گئی۔ حالیؔ، آزادؔ اور اسماعیل میرٹھی جیسے نظم گو شاعر اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں میں پڑھی جانے والی فطرت کی عکاس اور اخلاقی درس کی حامل نظمیں بھی ادب برائے زندگی کے تصور سے الگ نہیں کی جا سکتیں۔

اظہاری بیان خواہ وہ نثری ہو یا شعری عام طور پر دو واضح انداز واسالیب کا مظہر ہوتا ہے براہ راست اور بلواسطہ، وضاحتی اور علامتی، طویل سماجی عناصر کا آئینہ یا باطنی واردات کا ترجمان۔ اکثر صوفیا، غزل گو شعرا اور فلسفی باطنی حقائق کے اظہار میں اشاروں، کنایوں اور استعاروں سے مدد لیتے ہیں جبکہ ماہر عمرانیات، مورخ اور نظم گو واقعات، کیفیات اور کرداروں کو ماضی کے پس منظر پر اجاگر کرتے ہیں۔ اسی لیے نقادوں کی نظر میں نظم

خارجیت اور غزل داخلیت سے منسوب ہے۔ لیکن یہ کوئی مقررہ تخلیقی اسلوب یا اصول نہیں جن سے باہر قدم نہیں رکھا جا سکتا۔ غزل اور نظم کئی اظہاری پیرائیہ کے باعث داخلی اور خارجی رجحانات کی حد بندی سے معری بھی رہے۔ ادبی تاریخ شاہد ہے کہ نظموں کی اساس داخلیت اور مشاہدہ باطن اور غزلوں کی سماجی مظاہر اور عوامل بھی بنتے رہے چنانچہ بالآخر نظم اور غزل کو ہیئت کی بنیاد پر الگ کیا گیا۔ نظم مسلسل اظہار بیان اور غزل غیر متصل تصورات سے ہی پہچانی جاتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''جس طرح ہر ذی رُوح کی ایک اپنی صورت اور مزاج ہے جو اسے دوسروں سے الگ اور جدا کرتا ہے، بالکل اسی طرح ہر صنفِ ادب اپنی ہیئت خوشبو اور مزاج کے باعث دوسری اصناف سے مختلف ہوتی ہے۔''(۱۰)

گویا جدید نظم گو شعرا نے اردو نظم کو محض خارجیت کی چکا چوند سے نکال کر انفرادی اور داخلی رنگوں سے آراستہ کیا لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ روایتی اصناف نظم مثنوی، مرثیہ، قصیدہ ہجو اور شہر آشوب سماجی اور انفرادی نفسیاتی عناصر سے بے بہرہ ہیں۔ خصوصاً اردو مثنوی اگرچہ اردو میں فارسی زبان کے زیر سایہ پروان چڑھی، مگر اس کی جذبات نگاری، اساطیریت اور تمثیلی قصہ گوئی عہد قدیم کی زائیدہ ہو کر بھی عہد جدید میں انسانی ذہن پر اساطیری سحر کے غماز ہیں۔ بآسانی کہا جا سکتا ہے کہ ہر جدت قدامت کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''نفسیات جس کا میدان عمل انسانی دماغ ہے۔ سب سے نئے علوم میں سے ایک ہے ایسی بات نہیں ہے کہ دماغ کی ترقی سے پہلے دماغ سے متعلق کوئی علم نہ تھا۔''(۱۱)

مثنوی کی کہانیوں میں اپنے اساطیری رنگ اور کردار نگاری کے اسلوب کے حوالے سے اندرون بینی کے مواقع موجود ہیں۔ جہاں مثنویوں پر وصل وفراق کے نفسیاتی کوائف سے جنس نگاری اور فحاشی کے الزام لاگو ہوئے وہاں جنسی جبلت کی زندگی میں مرکزیت ایک سطح پر نفسیاتی صداقتوں کا اعتراف ہے۔

اردو مثنوی نگاری کا آغاز دکنی دور میں ہوا اس دور کی اکثر مثنویات فارسی مثنویات کا ترجمہ تھیں اس کے علاوہ تصوف کی تشریح اور مذہبی اشاعت بھی ان مثنویات کا موضوع رہیں۔ دکنی شعرا جس خوشحال قطب وعادل شاہی عہد میں مثنوی کی طرف متوجہ ہوئے شمالی ہند میں وہ مفقود تھی۔ شمالی ہند کے انتشار نے غزل گوئی کے داخلی

اجمال اور رمزیہ اسلوب کو جلا بخشی ۔ ایسے شعرا جو شمالی ہند میں غزل گوئی کے شانہ بشانہ مثنوی نگاری کرتے رہے ان میں فائز دہلوی، شاہ مبارک آبرو اور شاہ ظہور الدین حاتم شامل ہیں ۔ میر و سودا کے دور میں اس گھٹنوں چلنے والی بچی نے کھڑے ہونا سیکھا ۔ غزل کے شہنشاہ میر تقی میر کے قلم سے نکلی ہوئی مثنویاں ان کی غزلوں کی مانند عشقیہ جذبات اور داخلیت کے آئینے داری کے ساتھ میں اجتماعی زندگی کی بھی عکاس ہیں ۔ البتہ میر کی سوانحی لعل وجوہر سے مرصع اسلوب میں لکھی گئی مثنوی ''خواب وخیال میر'' عشق کے ذاتی تجربات کے بیان میں کسی نفسیاتی کیس ہسٹری سے کم نہیں ۔ اس مثنوی میں میر کے عالم جنوں کی منظوم تصویریں ان کے حقیقی نفسیاتی حقائق کی پردہ دار ہیں ۔

ڈاکٹر ناہید کوثر لکھتی ہیں:

> ''خواجہ احمد فاروقی اس مثنوی کے نفسیاتی پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان کے ذہن میں جو الجھاؤ یا پیچیدگی، جنسی جذبات کے دبانے سے پیدا ہوئی تھی، وہ جیتے جی ختم نہ ہو سکی بلکہ اس نے نفس کے نہاں خانوں پر قبضہ کر لیا اور تخیل کی گرم رفتاری نے ایک وہمی صورت یا خیالی پیکر چاند میں دیکھنا شروع کر دیا ۔''(۱۲)

میر کے دور اور اس کے مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے حمید ہاشمی اور سارہ شاہد میر' کو شیزوفرینیا میں مبتلا قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بہت سے جھاڑ پھونک کرنے والوں کو بلوایا گیا تا کہ ان پر اپنے درود آزمائیں ۔ دوسرے معالجیں بھی آئے مگر انہیں پھر بھی کچھ افاقہ نہ ہوا اور پھر بالآخر خزاں کا موسم آ گیا ۔ اب گویا ان کے جنوں کا حصار کسی جادو کے اثر سے خود بخود ٹوٹ گیا ۔ جس تصور نے ان کے ذہن پر گہرا اثر کر رکھا تھا ۔ وہ مکمل طور پر تحلیل ہو گیا ۔ ان کی جنونی کیفیات ختم ہونے لگیں ۔(۱۳)

حمید ہاشمی اور سارہ شاہد کے ان نتائج سے اختلاف کرنے والے بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ میر کی سوانحی مثنوی میں عشقِ پری وش سے ذہنی انتشار اور واہمہ (Hallucination) کی کیفیات سامنے آتی ہیں ۔ یہاں واہمہ (Hallucination) سے مراد حقیقی حسی تجربے کی عدم موجودگی میں اس کا ادراک اور اس پر

یقین ہے ۔ جیسے اشیاء، چہرے، پرچھائیاں دیکھنا اور مختلف آوازیں سننا ۔ مثنوی ''خواب وخیال میر'' میں غیر طبعی اور طبعی نفسیات کے کئی پہلوؤں کی شناخت کی جا سکتی ہے ۔

اردو مثنویوں میں میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے ۔ بے نظیر اور بدر منیر کی داستانِ محبت پر مشتمل یہ مثنوی نہ صرف مثنوی نگاری کے فنی تقاضوں کی سان پر پورا اترتی ہے بلکہ اپنے تمام تر داستانی اسلوب اور مافوق الفطرت عناصر کے باوجود نفس انسانی کی بنیادی صداقتوں سے معمور ہے ۔ اردو شاعری میں کردار نگاری کے ابتدائی نقوش اسی مثنوی کی دین ہیں ۔ خصوصاً ماہ رخ کا کردار اپنی جنسی ہوس و جبلی خواہشات اور حسد کے جذبات سے حقیقی عورت کے قریب تر ہو جاتی ہے ۔ ڈاکٹر ناہید کوثر لکھتی ہیں:

> ''ماہ رخ کا کردار ایک ہوس پرست، رقیب عورت کا کردار ہے اس کا عشق جنسی بے راہروی کی نشاندہی کرتا ہے ۔ ماہ رخ کے نزدیک پیار کا مفہوم محض جنسی تشنگی کی تسکین ہے ۔ اس کا شہزادے کو اٹھا لے جانا، ہر طرح اسکی دل دہی کرنا پھر اس کی بے وفائی پر اس سے انتقام لینا ۔ اس کے کردار میں حرکت و عمل کے ساتھ نسوانی فطرت کے جذبہ رشک و رقابت کو نمایاں کرتے ہیں ۔''(۱۴)

میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کا موازنہ اکثر دیا شنکر نسیم کی مثنوی ''گلزارِ نسیم'' سے کیا جاتا ہے ۔ اس مثنوی کا قصہ گل بکاولی کی داستان سے ماخوذ ہے ۔ اس کے کرداروں کی نفسی کیفیات اور جذبات سحر البیان کی مانند حقیقت سے قریب نہیں ۔ مبالغہ، نازک خیالی اور اختصار نے اس مثنوی کو نفسیاتی حقائق سے بھی دور رکھا ہے ۔ البتہ واجد علی شاہ کے دور آخر میں لکھی جانے والی نواب مرزا شوق کی مثنوی ''زہرِ عشق'' گلزارِ نسیم کی نسبت عشقیہ جذبات کی ترجمانی میں زیادہ موثر اور کامیاب رہی ۔ مشرقی معاشرے میں عورت جب رسوائی کے خوف سے اپنی جبلی خواہشات کا گلا گھونٹ دیتی تو کشمکش اور خیبت (Frustration) اس کا نصیب بن جاتی ہے جو اسے کبھی کبھی خودکشی کا انتہائی قدم اٹھانے پر مجبور کرتی ہے ۔ عشقیہ کہانی کا موت اور خودکشی پر خاتمہ کوئی نئی بات نہیں لیکن اس مثنوی میں معاشرتی جبر کے سامنے مرکزی کردار کا ہتھیار ڈالنے کے تصور میں لاذات (Id) اور فوق الانا (Super Ego) کے تصادم کا سراغ تلاش کیا جا سکتا ہے ۔ فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''ہیروئین عجب کشمکش میں مبتلا ہوئی ۔''(۱۵)

مومن خاں اپنی معاملہ بندی سے آراستہ غزلوں کے علاوہ اپنی عشقیہ مثنویوں میں حالاتِ زندگی کی عکاسی کے باعث نفسی کیفیات کے سچے آئینہ دار ہیں ۔روایت ہے کہ انہوں نے کئی عشق کیے ۔قول غمگین، حکایات صنم اور قصہ غم کے عنوان سے جو مثنویاں لکھی وہ حسن بتاں کے ذکر کے باوجود جنس نگاری اور ہوسنا کی سے کوسوں دور ہیں ۔ڈاکٹر سلیم اختر اردو غزل گو شعرا کی مثنویوں کا نفسیاتی تجزیہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میر تقی میر اور داغ ایسے شعرا نے اپنے عشق (اور مومن کی صورت میں تو معاشقوں) پر جو مثنویاں لکھی ہیں ان سے واضح ہو جاتا ہے کہ غزل ہی نہیں بلکہ مثنوی بھی دل کی واردات کا کوائف نامہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہے ۔خاص طور پر عشق کے نتیجہ میں اپنے جنون پر میر نے جو مثنوی ''خواب و خیال میر'' لکھی ہے ۔دیوانگی کی جزئیات نگاری کے لحاظ سے وہ اچھی خاصی کیس ہسٹری بن جاتی ہے ۔نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو ''زہر عشق'' کی تاثیر اس تصویر کشی میں مضمر ہے جو نسوانی فطرت اور اس کے نفسی اور جنسی تقاضوں سے واقفیت کے بغیر ناممکن ہے ۔ ''(۱٦)

داستان گوئی بیان اور قوت گویائی کا تہذیبی ثمر اور مجلس زندگی کا جمالیاتی نقش ہے ۔فنی روایت میں نظم کی ظہور پذیری نثر سے پہلے مانی جاتی ہے اس لیے مثنوی کے قصے اور کردار سماجی، ثقافتی معاشی اور مابعد الطبیعاتی عوامل پر محیط ہیں ۔انسان تمدن پذیر ہوا تو مظاہر نے انسانی شعور و لاشعور میں حسن خیر اور صداقت کے معیارات قائم کیے ۔یہ معیارات زندگی کے بوقلموں تجربات اور تخلیقی تجربے کی بھٹی میں تپ کر علامتوں کے کندن میں ڈھلے اور داستانی کردار کے وسیلہ سے تجریدی ارتکاز اُبھرا ۔ ہیرو کی مہم جوئی اور مددگار بزرگ کی ذہنی تصاویر عالمگیر صداقت کی مانند قاری کے ذہن کا حصہ قرار دی جاسکتی ہیں ۔داستانی عناصر کے لاشعوری مفاہم کی جستجو ماہر نفسیات ژونگ کے نظریات کی ناگزیر جہت ہے ۔ژونگ داستانی لحن اور منظم علامتی متخیلہ کی نفسیاتی تحلیل کا پیش رو ہے ۔ڈاکٹر سہیل احمد خاں لکھتے ہیں:

> ''پریوں کی کہانیوں سے خوف کے معنی ہیں تخیل اور جذبے کی رنگا رنگی اور انسانی صلاحیتوں کے امکانی صورتوں کا خوف ان دیکھی زمینیں، پھولوں اور موتیوں سے بھرے ہوئے جزیرے اڑتے ہوئے تخت، بولتے ہوئے درخت، انسانی صفات کے حامل جانور، دیو اور پریاں جس کائنات کی تصویر تیار کرتے ہیں اس میں کائنات کے مختلف

> طبقوں اور مخلوقات کے مختلف درجوں کو ایک عظیم وحدت کا حصہ سمجھا جاتا ہے ۔''(۱۷)

ژونگ کے تصور اجتماعی لاشعور کے تناظر میں اردو مثنویاں اور ان کے کردار کی ایک نئی معنوی جہت وا ہوتی ہے ۔ژونگ اپنی نخست مثالوں کی فہرست میں داستانوں کے کرداروں کو بھی جگہ دیتا ہے اس کے مطابق داستان کا مرکزی ہیرو انا (Ego) کی علامت ہے ۔کہانی پڑھنے والا خود کو اسی ہیرو سے مماثل جانتا ہے ۔یہ ہیرو جس برائی، جن اور دیو سے لڑتا ہے وہ اس کا سایہ (Shadow) ہے جو اس کی ذات کے شیطانی حصہ کا نمائندہ ہے ۔مرکزی کردار جب کسی شہزادی یا پری کو بچاتا ہے تو یہ شہزادی حسن پاکیزگی، سچائی اور معصومیت کی تجسیم ہوتی ہے ۔ہیرو کو راستہ دکھانے والا نیک بزرگ کی رسائی جس چشمے تک کراتا ہے وہ ابدیت اور اجتماعی دانش کا سرچشمہ ہے ۔ہیرو، ہیروئین کی محبت انیما اور انیمس کی نخست مثال کا مظہر ہے ۔

Foster Watson لکھتے ہیں:

> "The Anima or Animus is the archetype through which you communicate with the collective unconscious generally, and it is important to get into touch with it. It is also the archetype that is responsible for much of our love and life. We are, as an ancient Greek myth suggests, always looking for our other half, the half that the God took from us in members of the opposite sex. "(1۸)

یہ علامتیں مثنوی میں نفسیاتی عناصر کے ساتھ کردار نگاری کی فنی تکنیک کی تفہیم کی راہ بھی ہموار کرتی ہیں ۔مثنوی کے کردار اور ان کے مکالمے سادہ، جذباتی اور تخیلی سطح پر داستانی انداز رکھنے کے باوجود انسانی اجتماعی شعور و لاشعور کا تجریدی پیرائیہ اور نفسی تجربے کا نقش اول ہیں ۔ڈاکٹر طارق ہاشمی مثنوی کے کرداروں پر فنی بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''سحر البیان کے کردار خاص ہونے کے باوجود مثالی ہیں لیکن اس مثالیت میں حقیقت کی آمیزش اور انداز بیان کی قدرت کے باعث کردار کا مصنوعی پن بہت حد تک حقیقت میں بدل جاتا ہے ۔''(۱۹)

اردو میں طربیہ اور ہجویہ مثنویاں بھی نفسی جذبات کی عکاس ہیں ۔ان مثنویوں کی نفسیاتی وجہ کے متعلق ناہید

کوثر لکھتی ہیں:

> ''ہجویہ مثنویوں کے وجود میں آنے کی بھی ایک نفسیاتی وجہ ہے جبر و استبداد، ظلم وتشدد کے دور میں یا تو انسان غم کا پیکر بن کر رہ جاتا ہے، آنسو اور سسکیاں اس کا سہارا ہوتی ہیں یا پھر اس پر ایک جھنجھلاہٹ کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے وہ گھبراتا ہے، غم سے نجات کی صورت پیدا نہیں کر سکتا، ظلم وستم کی آہنی دیوار سے ٹکرا نہیں سکتا، مجبوراً وہ گالی گلوچ، طعن وتشنیع اور پھکڑ پن پر اتر آتا ہے۔ ایک انفعالی سی کیفیت اس پر طاری ہو جاتی ہے۔ اس انفعالی کیفیت کو فعالی کیفیت میں بدلنے کے لیے وہ ہجو سے کام لیتا ہے۔''(۲۰)

اردو ہجو گوئی میں جعفر زٹلی سودا اور میر کی مثنویوں میں ہجویہ خصوصیات کے ساتھ انسانی نفسیاتی محرکات مثلاً خفت اور ذہنی بحران کا اظہار موجود ہے۔ یہی ہجو گھٹن اور استبداد کے زمانے میں شہر آشوب لکھنے کے رجحان کو بھی پروان چڑھاتی ہے۔ بدحالی اور انتشار کے دور میں زمانہ کو برا کہنا انسان کی فطرت ہے۔ ان میں معاشرتی مسائل کی تصویر کشی، اخلاقی گراوٹ کی کہانی ملتی ہے جو کسی بھی روایتی ہیئت میں کہی جا سکتی ہے۔ عطش درانی لکھتے ہیں:

> ''شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں، جس میں کسی شہر کی تباہی اور بربادی کا حال لکھا ہوتا ہے۔ شہر آشوب میں صرف کسی شہر کی گلیوں، بازاروں کے مٹنے ہی کا ذکر نہیں ہوتا۔ بلکہ دراصل یہ کسی مٹتی تہذیب کا نوحہ ہوتا ہے تہذیبی قدروں ماتم، انسانیت کی بربادی کی داستان ہوتی ہے۔ اس میں علم وفن سے بے قدری، اشراف کی ذلت وخواری، انسانیت کا فقدان، لوگوں کی مالی اور اقتصادی حالت، سوچنے کا انداز، جرائم کی صورتوں اور معروف شخصیتوں کا ذکر آتا ہے۔''(۲۱)

گویا شہر آشوب کتھارسس کا ذریعہ ہے اس کی مثال جدید دور میں ٹی وی پر ہونے والی ٹاک شو کی سی ہے جو شہر بھر کے دردناک خبریں سنا کر سامعین کے غم وغصہ کا دباؤ کم کرتے ہیں اور سننے والے رات کو ٹی وی بند کر کے چین کی نیند سو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''شہر آشوب اس دور میں غم واندوہ میں غرق معاشرے کا کتھارسس کر رہے تھے۔''(۲۲)

مثنوی اور شہر آشوب کے علاوہ مرثیہ ایک ایسی صنف شاعری جس پر علم نفسیات کے حوالے سے تفصیلی

مباحث اُٹھائے گئے ہیں۔ میر ضمیر، میر خلیق، میر دبیر اور میر انیس اردو کے قد آور مرثیہ گو شاعر ہیں۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی مرثیہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''مرثیہ عربی لفظ ''رثا'' سے بنا ہے جس کے معنی ہیں مرنے والے کی تعریف وتوصیف۔ گویا مرثیہ ایسی صنف شعر ہے جس میں کسی مرنے والے کا ذکر اور اس کی تعریف حسرت وغم کے انداز میں کی جاتی ہے۔ ظاہری ہیئت کے اعتبار سے ابتداء میں مرثیے کی کوئی خاص شکل متعین نہ تھی۔۔۔ مگر بعد میں مسدس رائج ہو گئی۔۔۔ مرثیہ تمام اصناف سخن میں ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اول: اردو شاعری میں مرثیہ وہ واحد صنف شعر ہے جو عربی یا فارسی سے مستعار نہیں (اردو مرثیہ فارسی مرثیہ سے بالکل ایک مختلف چیز ہے) یہ اردو شعرا کی اپنی ایجاد ہے۔''(۲۳)

مرنے والے کا ذکر خیر کا محرک محبت عقیدت اور جذباتی کیفیات ہو سکتی ہیں اس لیے مرثیے کا اسلوب اپنی جگہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر رقمطراز ہیں:

> ''شاعری کے دکنی دور میں قلی قطب شاہ سے لے کر ولی تک بیشتر شعرا نے مذہبی عقیدت کی بنا پر اس کی طرح خصوصی توجہ دی۔ شمالی ہند اور بالخصوص لکھنؤ میں مرثیے میں بڑی جدتیں کی گئیں۔ چنانچہ سراپا نگاری سے لے کر تلوار اور گھوڑے کی تعریف اور گرمی کی شدت کے بیان وغیرہ کی صورت میں مرثیے مین کئی اصناف کی خصوصیات جمع ہو گئیں جس کے نتیجے میں مرثیے میں بیک وقت ڈرامے اور رزمیہ کے اوصاف جمع ہو گئے۔''(۲۴)

مرثیہ واقعہ کربلا کے شعری بیان سے قارئین اور سامعین میں رحم، دہشت، عقیدت اور غم واندوہ کے جذبات ابھارنے کا نام ہے۔ اس لیے بہترین مرثیہ نگار کا مقصد اور پیش نظر غایت اولیٰ اشک فشانی ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

> ''مثنوی کی طرح مرثیہ کا میدان بھی بہت وسیع ہے اور بہت تنگ بھی ہے۔ مرثیہ میں رزمیہ شاعری ممکن نہ ہو سکی۔ مرثیہ اصل میں مرثیہ ہے یعنی رونا ہے، ماتم ہے، سینہ کوبی و

فغاں وشیون ہے اورابتداء میں اسی قسم کے مضامین مرثیہ میں ہوتے تھے ۔لیکن رفتہ رفتہ بہت سے اور مضامین بھی داخل ہوئے اورگریہ وزاری کے حلقہ میں رزم کی داستان سجائی گئی ۔اس لیے مرثیہ ایک مخلوط سی صنف بن گیا ہے مغربی شاعری میں ایک صنف ہے جسے ایلجی کہتے ہیں جس میں کسی کی موت پر آنسو بہائے جاتے ہیں اور دوسری صنف ہے جسے ایپک کہتے ہیں ۔اورجس میں مہتم بالشان رزم کی داستان ہوتی ہے اگر کوئی شاعر ایلجی لکھتے لکھتے ایپک لکھنے لگے تو نتیجہ معلوم مرثیہ میں کچھ ایسی ہی بات ہوتی ہے ۔"(۲۵)

میر انیس،جنھوں نے مرثیہ کی صنف کو اوج کمال تک پہنچایا، کے مرثیوں پر تنقید کرتے ہوئے اکثر نقاد ان میں ایپک اور ڈراما کے عناصر کا عکس دیکھتے ہیں ۔ان دونوں اصناف میں انسانی نفسیات کو بطور خاص ملحوظِ خاطر رکھا جاتا ہے اس لیے اس بحث میں انسانی نفسیاتی عناصر کا ذکر ناگزیر ہے اس سلسلہ میں احسن فاروقی کی کتاب "مرثیہ نگاری اور میر انیس" کی اہمیت مسلم ہے ۔وہ لکھتے ہیں:

"یہ مسلمہ ہے کہ ادب کے مطالعہ کے لیے اسے اس کے سماج اور اس سماج کے نفسیات سے الگ نہ کرنا چاہیے ۔صحیح سائنسی طریقہ پر عامل وہی نقاد کہا جا سکتا ہے جو ادب پر سماجی نفسیات کے مطابق نظر ڈالے ۔"(۲۶)

احسن فاروقی کے مطابق مرثیہ گوئی کے زیر اثر محفل کی اشک فشانی پر ارسطو کے تصور تزکیہ کا اطلاق نہیں ہو سکتا ۔وہ لکھتے ہیں:

"اس کا مقصد حاضرین مجلس کے جذبات کو اس درجہ ابھارنا ہوگا کہ وہ پیٹ پیٹ کر رونے لگے چہ جائے کہ اس میں حزنیہ شاعری کی طرح غم کی تصویر اس طرح پیش کی جائے کہ دیکھنے والوں کو تسکین ہو اور وہ راہ عمل میں زیادہ مستعدی سے گامزن ہونے کے لیے تیار ہو ۔"(۲۷)

احسن فاروقی مرثیہ میں موجود ڈرامائی عناصر کے لیے کردار نگاری کی جدید اصطلاح کے استعمال کو درست نہیں گردانتے ۔

"ہمارے ہاں قصیدہ گویوں،مثنوی نگاروں، داستان گویوں سب نے تعریف ہی کی ہے کرداری خاکے نہیں کھینچے ۔"(۲۸)

ان کے نزدیک کردار نگاری سے مراد انسان کی عام کیفیات کو دکھانا ہے ۔اور جب شاعر ایسا نہیں کرتے اور صرف اعلیٰ صفات کا بیان کرتے ہیں تو ایسی شاعری پر کردار نگاری کی اصطلاح ثبت نہیں کرنی چاہئے ۔وہ لکھتے ہیں:

"کسی شخص میں انفرادی صفت دکھانا غلط نفسیات نگاری ہے اور محض سطحی عام باتیں ہر شخص میں ایک سی دکھانا صحیح نفسیات نگاری ہے ۔اس مثال سے ایک بہت اہم غلطی ظاہر ہوتی ہے جو یہ صاحب ہی نہیں بلکہ لاتعداد صاحبان ڈراموں اور ناولوں پر رائے دینے میں کرتے ہیں وہ یہ ہے کہ نفسیات نگاری ان کے لیے کسی فرد میں ان ہی صفات کو دکھانا ہے جو بالکل عام ہوں اگر کوئی مخصوص بات دکھائی گئی تو ان کے نزدیک غلطی ہے ۔"(۲۹)

احسن فاروقی کے جواب میں کئی نقادوں نے دلائل دیے ڈاکٹر صفدر حسین نے اپنی کتاب "کارنامہ انیس" میں لکھا:

"مولانا امام اثر اور مولانا شبلی کے زمانے سے اردو نقادوں کا یہ عام خیال تھا کہ انیس کے مراثی ایپک کا اعلیٰ نمونہ ہیں لیکن لکھنؤ میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی قیادت اور حضرت نیاز فتح پوری کی پشت پناہی میں اس موقف پر بحث کا آغاز ہوا کہ مراثی انیس ایپک شاعری کی شرائط پوری نہیں کرتے ۔"(۳۰)

ڈاکٹر صفدر حسین نے میر انیس کے کرداروں پر اٹھنے والے اعتراض کا ان لفظوں میں جواب دیا۔

"انیس نے عمر و سن کے تفاوت اور دوسرے نفسیاتی امتیازات کو نمایاں کر کے بھی کرداروں میں تنوع کے امکانات پیدا کیے چنانچہ بچوں کی گفتگو کا انداز علیحدہ ہے ۔جوانوں کا علیحدہ اور بوڑھوں کا ان سے مختلف ۔"(۳۱)

ان تمام مباحث کی بنیاد اس کسوٹی پر مرثیہ کو پرکھنا ہے، جو مرثیہ گو کے پیش نظر ہی نہ تھی ۔مرثیہ واقعہ کربلا کا

ماتمی بیان ہے جس میں امام حسینؓ اوران کے ساتھیوں کا کردار مثالی متبرک اور قابل تقلید ہے وہ تاریخ اسلام کے ہیرو ہیں اور یہی مرثیہ کا مدعا ہے کہ وہ اسے اپنی عظمت وجلال کے ساتھ سامعین تک پہنچا سکیں۔مرثیہ تمہید، چہرہ، رخصت، سراپا، رزمیہ، شہادت اور دعا پر بالترتیب مبنی ہوتا ہے۔اسے اس کے حقیقی معیارات سے جانچنا چاہیے۔نفسیاتی حقائق کی دریافت میں اس کی قدر و قیمت کا از سر نو تعین گمراہ کن ہوسکتا ہے۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''بات یہ ہے کہ شاعر اور سامعین اس زبردست مذہبی جذبہ سے کچھ ایسے متاثر ہوتے ہیں مرثیہ کو صرف شاعری نہیں سمجھتے اور سننے والے بھی اس معیار شاعری سے نہیں جانچتے۔ کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ کوئی مذہبی مضمون موضوع شاعری نہیں ہوسکتا۔ضرور ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ شاعر اپنی شخصیت کو الگ تھلگ رکھے۔''(۳۲)

اس تمام بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرثیہ میں کردار نگاری، مکالمہ نگاری اور غم واندوہ نگاری میں انسانی نفسی حقائق کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔البتہ یہ تمام مثالی کردار ہیں اس لیے ان سے ایک عام انسانی نفسی کیفیت کا تقاضا بے جا ہے۔لیکن یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اردو کے ابتدائی کردار نگاری، جذبات نگاری، مکالمہ نگاری کے آثار غزل مثنوی اور مرثیہ میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

تاریخ ادب کی کتب میں اردو کلاسیکی شاعری اپنے خاتمے یعنی ۱۸۵۷ء سے پہلے دکنی دور، دہلوی دور اور لکھنوی دور میں تقسیم ہے۔اردو غزل، قصیدہ، رُباعی، مرثیہ اور مثنوی کی اصناف کا ذکر بھی انہی ادوار کے ذیل آتا ہے۔یہ تین ادوار تین مکاتیبِ فکر اور تین اسالیب شاعری کے نمائندہ ہیں۔ان بلند بانگ اسالیب کی موجودگی میں مرکز سے دور ایک ایسا شاعر بھی ہے تھا جو شاید اپنے وقت سے بہت پہلے پیدا ہوا۔اور سب سے الگ اپنی پہچان بنانے میں کامیاب رہا۔یہ شاعر نظیر اکبرآبادی ہے۔

عبدالمومن فاروقی لکھتے ہیں:

''نظیر کے عہد کی شاعرانہ فضا اسی جیسی فطرت کی خلقت کے لیے بظاہر سخت ناموزوں تھی لیکن فطرت کا کلیہ توڑنا یا استثناء سے اس کا ثبوت مقصود تھا۔اس لیے نظیر کو تصنع کا مخالف اور واقعیت کا علمبردار بنا کر بھیجا۔نظیر اردو شعر کی دنیا کا پہلا باغی ہے جس نے

تحریک انقلاب کا سنگ بنیاد رکھا۔یہ نظیر، غالب، انیس اور اکبر کا متحدہ اثر ہے جس نے نادر کاکوروی، سرور جہاں آباد، اقبال، صفی۔۔۔فانی اور جوش جیسے صاحبان فکر و بصیرت شعرا اردو میں پیدا کیے جنہوں نے پرانی روش کو ترک کر کے فطرت، انسان اور زندگی کا غائر مطالعہ کیا۔''(۳۳)

نظیر سودا اور میر کے ہم عصر گمنام شاعر تھے۔ان کی گمنامی ان کی فنی کم مائیگی کے بجائے ان کے دور کی عام روش سے دوری کا شاخسانہ تھی۔وگرنہ زبان اور معلومات میں بہت کم شاعر ان کے کمال کو چھو سکتے ہیں۔انہوں نے انسانی زندگی، جذبات، معاشرت، تہوار اور رسوم سے لے کر عام استعمال کی اشیاء یعنی آٹا، دال، پیسہ، کوڑی اور جھونپڑا کے موضوع پر نظمیں لکھ کر زندگی کے حقائق کو محسوس کیا۔ کلاسیکی غزل گوئی کے دور میں ایسی نظمیں جدت طرازی سے بھی کچھ بڑھ کر ہیں۔''نظم آدمی نامہ''میں نظیر نے انسانی شخصیت کی جتنی قسموں کو مجسم کیا اور اشراف و کمینہ سے لے کر شاہ تا غلام تک جو تمثیلیں پیش کیں وہ انہیں کسی ماہر نفسیات کی طرح انسانی کردار و صفات کا رمز شناس بناتی ہیں۔ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''اس دور کی خالص نظم کے ضمن میں اہم ترین نام نظیر اکبرآبادی کا ہے یوں تو نظیر نے مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، منقبت، قطعات اور رُباعیات میں وافر شعری سرمایہ پیش کیا لیکن اس کی اصل عطا خالص نظم کا وہ حصہ ہے جس میں اُس نے اپنی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔''(۳۴)

نظیر اکبرآبادی نے متنوع خارجی موضوعات کے ساتھ عشق و عاشقی کے موضوع پر بھی قلم اٹھایا۔اگرچہ ان کے عشقیہ تجربہ میں میر سا سوز و گداز ناپید ہے مگر معاملہ بندی کا حسن محبوب سے گلے، شکوے اور ہجر و وصال کی کیفیات میں انسانی جبلت کا برملا اظہار انہیں داخلی احساسات کا مصور بنا دیتا ہے۔اس نوعیت کی نظموں میں انسانی فطرت اور کائناتی فطرت آپس میں شیر و شکر ہیں۔یہ فنی عنصر انسانی نفس و فطرت کے نبض شناسی کے بغیر ممکن نہیں مثلاً نظم ''دید بازی''میں نظیر کی نفس آشنائی دیکھی جاسکتی ہے۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''نظیر درد کی طرح آگاہ راز نہ تھے اور دنیائے تجربات پر ان کا تصرف تھا اس لیے وہ ہر قسم کے تجربے نظم کرتے تھے ان کی نظموں میں بوالہوسی بھی ہے اور عشق حقیقی کی بلند

اورلطیف کیفیتیں بھی۔ ہاں تو نظیر آگاہ راز نہ تھے۔ لیکن وہ عشق کے بلند اورلطیف منزلوں سے واقف تھے۔"(۳۵)

نظیر اکبر آبادی کی نظموں میں موجود خواب کی کیفیات واحساسات اور خواب آفرینی کو مکمل نفسیاتی تناظر میں دیکھنا ممکن نہیں لیکن انسانی تجربات اور شعوری خواہشات کا ایک میلہ ہے جو فلم کی طرح چلتا جاتا ہے۔ نظم ''خواب کا طلسم'' اور ''خواب عشرت'' میں نہ صرف ایک نوجوان کے خواب میں گلشن چمن، شیشہ صراحی، جام اور دلربا کی موجودگی اس کی ان کہی خواہشات کی نمائندہ ہیں بلکہ خواب کا ناگہاں خاتمہ بھی خواہش کی ادھوری تسکین کا ترجمان ہے۔

یارو، ذرا سنو یہ عجب سیر ہے بڑی — صحن چمن میں ابر کی آ کر لگی جھڑی
پی کر شراب عیش کی ہردم کڑی کڑی — کل بے خبر ہو رات کو سویا میں جس گھڑی
اس خواب میں مجھے اک عمارت نظر پڑی
گلشن کہیں چمن، کہیں شیشہ صراحی جام — فرش طلا بچھا کہیں یکسر جڑت کا کام
تھی نقرئی زمیں تو سنہرے تمام بام — طاق در طاق اس کے جھمکتے تھے یوں مدام
گویا کہ اینٹ اینٹ جواہر کی ہے جڑی
دیکھی جو میں نے ہائے وہ کافر سی مہ لقا — اوپر نظر گئی جو مری سر سے تا بپا
صورت وہ قہر چاند کا ٹکڑا سا بے بہا — وہ حسن کا بیان تو جاتا نہیں کہا
نقشہ وہ جس کے پاؤں پہ لوٹے پری پڑی
ایدھر تو جوش عشق، ادھر حسن اور جنوں — ناز و ادا کی آ کے لگی ہونے ڈھپ ودھوں
ان عشرتوں میں آہ نصیبوں کو کیا کہوں — چاہا میں اس پری سے جو کچھ اور کچھ کہوں
اتنے میں ہائے یار مری آنکھ کھل گئی (خواب کا طلسم)(۳۶)

نظیر انسان اور انسانی متعلقات کی پیش کش میں کہیں کہیں کردار نگاری، منظر نگاری اور مکالمہ نگاری سے کام لیتے ہیں جو ان کی شاعری کو ڈرامائی خصوصیات سے آراستہ کرتا ہے۔ ان کی طویل نظمیں ''مہادیو کا بیاہ'' اور

''لیلےٰ مجنوں'' اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں نظم ''جوگی کا سچا روپ'' میں خود کلامی کیفیت بھی پیدا کی گئی ہے۔

عورت کے جذبات اور احساسات کو اس کی زبان سے پیش کرنا اور اس کی ہیجانی کیفیات کو ابھارنا کی کوشش میں ریختی کے نام سے لکھنوی معاشرے میں ایک صنف پھوٹی۔ جسے عطش درانی نے چند غیر مروج اصناف میں شامل کرتے ہوئے لکھا۔

''اردو زبان میں غزل کو ریختہ کہا جاتا تھا۔ بعد ازاں یہی لفظ اردو زبان کے لیے بولا جانے لگا۔ اور پھر اس کی مونث ریختی وجود میں آئی۔ جس کے معنی عورتوں کی سی باتیں کرنا ہیں۔ یعنی ایسے اشعار جو عورتوں کی زبان، نسوانی جذبات اور احساسات کو بیان کریں۔ اس صنف کا آغاز دکن سے ہوا۔ جب ابھی اردو شاعری بام عروج کو نہ پہنچی تھی۔ جب اردو شاعری لکھنو پہنچی تو وہاں کی عیش ونشاط اور رنگینیوں نے اس کی نوک پلک سنواری اور اسے نازک دوشیزہ کی طرح بنایا سنوارا۔ یوں اس دور کے اخلاقی انحطاط، مذاق، جھنول اور مختلف شوق ہائے فضول نے ریختی جیسی اصناف کو جنم دیا۔ عابد مرزا بیگم جان صاحب اور رنگین جیسے شعرا نے ریختی پھکڑ پن اور خرافات کی وہ طومار جمع کیے کہ توبہ ہی بھلی۔"(۳۷)

عشق کے جذبات کو خواتین کی جانب اور زبان سے بیان کرنا ہندی گیت نگاری کا حصہ رہا ہے۔ گیت اور دکنی دور میں لکھی جانے والی ریختی میں ہیجان انگیزی اور نفسانی خواہشات اکسانے کا انداز موجود نہ تھا محض عورت کی نفسیات تھی۔ نفسانی خواہشات کا برملا غیر متوازن اور مشرقی اقدار کے برخلاف اظہار بھی ناپسندیدہ تھا۔ لکھنوی ریختی کو اکثر نقاد لکھنوی معاشرے میں موجود جنسی کجروی اور اخلاقی بے راہروی کی زائیدہ قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''چنانچہ اس زمانے کے لوگ بھی صنف لطیف کو پوری عیش وعشرت کا سامان بنا لینے کے بعد، جب حد سے باہر ہوئے تو انہوں نے اپنی ابنارمل خواہشات کو بھی تسکین دینی چاہی۔ ان ابنارمل خواہشات کی تسکین کے سلسلے میں جانے انہوں نے کیا کیا ہوگا۔ اس کی تفصیلات ظاہر ہے ہمارے سامنے نہیں آسکتیں۔ البتہ آرٹ اور ادب میں اس

کی جھلکیاں نظر آجاتی ہیں ایک جھلک ریختی کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے ۔ جب اس زمانے کے شاعر دل کھول کر صنف لطیف سے دلچسپی لے چکے اور جو کچھ چاہتے تھے وہ انہوں نے کرلیا تو اس کے بعد انہوں نے اپنی نجی صحبتوں میں بھی وہی ماحول پیدا کرنے کی کوشش کی ۔ وہ اس طرح کہ عورتوں کی زبان میں چند ایسے خیالات کو پیش کیا جن سے عورتوں کی رغبت ان کی طرف ظاہر ہو جن سے یہ پتہ چلے کہ جنسی زندگی میں عورت کس طرح مرد کے لیے بے قرار رہتی ہے ۔''(۳۸)

ریختی کا اسلوب بیان مخرب اخلاق اور انتہاپسند تھا مگر انسانی ذہنی عیاشی سے جو انسانی اخلاق سوزی اور بے اعتدال خواہشوں کی گراوٹ پیدا ہوسکتی ہے اس کی نشاندہی کی اولین کوشش نے اسے انسانی نفسیات کا مظہر بنا دیا ۔ ریختی کے اکثر خالق اگرچہ مرد تھے لیکن عورتوں کی فطرت ،لکھنوی اور مشرقی معاشرے کی پابندیوں سے جن کجرویوں کی طرف مائل ہورہی تھی اسکے حقیقی بیان میں اپنا ثانی نہ رکھتے تھے ۔ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''ان سب میں ایک مخصوص ماحول کے سائے میں سانس لیتی ہوئی عورت کی نفسیات کی تصویریں ہیں جن میں حقیقت اور واقعیت کا رنگ ہے ۔۔۔بہر حال ریختی میں یہ خصوصیت غالب ہے ۔اس میں صنفِ نازک کی نفسیات کے بہت اچھے نمونے ملتے ہیں اور خصوصا اس وقت کے سماجی ماحول کے سانچے میں ڈھلی ہوئی نفسیات کے نمونے ۔''(۳۹)

ریختی کہی اجی رنگین کی یہ ایجاد ہے
منہ چڑاتا ہے موا انشاء جیا کس واسطے (رنگین)(۴۰)

تو اور بھی کر پیار گلے میرے لپٹ جا
طعنے مجھے اب دیتے ہیں لوگ زنانی (رنگین)(۴۱)

آج ریختی نہیں لکھی جاتی اور اپنی فحش نگاری کی بنا پر نا مقبول بھی ہے ۔لیکن اس صنف میں مشرقی معاشرے کی زندگی میں جو بے عنوان مسائل عیش پرستانہ ذہنیت کی پیداوار اور بوالہوسی اور بے اعتدالیوں کا قصہ ہیں ان کا کھلا اقرار اور اس حوالے سے انسان کی فطری فراریت پسندی کا چرچا حیران کن ہے ۔

تاریخ اردو نظم میں منظوم ڈرامائی نظم ''اندر سبھا'' کو ایک اہم موڑ کہا جا سکتا ہے ۔رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''(امانت نے ۱۲۷۰ھ مطابق ۱۸۵۳ء) میں اپنی کتاب اندر سبھا تیار کی جو کامیڈی ہے ۔اور چونکہ اس میں گانا اور ناچ بھی شامل ہے لہذا موسیقی اور کامیڈی ہے جو اوپرا کی ایک قسم ہے ۔''(۴۲)

اردو نظم میں کردار نگاری ،مکالمہ نگاری اور ڈرامائی اسلوب کے حوالے سے مثنوی کی صنف مقبول رہی ہے ۔اندر سبھا میں ان عناصر کا التزام اسے اردو کے پہلے منظوم ڈراما میں تبدیل کرتا ہے ۔یہی عناصر اندر سبھا کے لازمی اجزائے ترکیبی ہیں ۔

عشرت رحمانی رقمطراز ہیں؛

''لیکن ان کی طبع خداداد کی جدت پسندی اور قدرت بیان کا کمال ہے کہ مثنوی کا انداز اختیار کرنے کے باوجود انہوں نے غیر شعوری طور پر ڈرامائی تدبیر کاری کو ملحوظ رکھا اور ڈرامے کے لوازم داخل کر دیے ۔پلاٹ کے لیے اس دور کے تقاضے اور پیش نظر مثنویوں کے اسلوب کے مطابق راجہ اندر اور دیو، پریوں کے واقعات کا انتخاب کیا لیکن تذبذب تصادم اور کش مکش کے لازمی عناصر نیز مکالموں اور حرکت و عمل کا انداز منظوم داستان یا مثنوی میں اس خوبی سے شامل کیا کہ فنی کمزوریوں کے باوجود ایک مکمل ڈرامے کی تشکیل عمل میں آئی ۔''(۴۳)

اندر سبھا کی ہندو دیو مالائی کہانی میں پلاٹ کردار اور ڈرامے کے دیگر فنی عناصر بہت کمزور ہیں ۔گیتوں اور غزلوں کی کثرت سے غیر حقیقی کرداروں سے نفسی حقائق بھی دب گئے ہیں ۔البتہ کہیں کہیں پریوں کے مکالموں میں عورتوں کے جذبات اور کیفیات واقعات کے تناظر میں شاعر کے ماحول کے رنگ بھر دیتے ہیں ۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''نظم میں خارجیت کے اس رجحان کے تحت منظوم کہانیوں کے علاوہ امانت لکھنوی کے ڈراما اندر سبھا کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ ڈراما میں کرداروں کی کشمکش ،رجحانات کا تصادم اور واقعات کی ایک مربوط و مسلسل پیش کش شاعر کے غیر شخصی طریق کار کی

غماز ہے۔بے شک منظوم کہانی یا منظوم ڈراما میں داخلیت کا رجحان اس حد تک ضرور ہوتا ہے کہ یہاں دوسرے کرداروں کے احساسات وجذبات میں خود شاعر کے احساسات وجذبات کا پرتو دکھائی دیتا ہے تاہم بحیثیت مجموعی یہ شاعری کیفیات کی بلاواسطہ انداز سے مظہر نہیں ہوتی۔"(۴۴)

مجموعی طور پر اردو کلاسیکل شاعری میں اگر چہ انسانی نفسیات کے تانے بانے بہت پیچیدہ اور گنجلک نہیں لیکن شاعروں کے پرواز تخیل میں انفرادی اور اجتماعی نفسیات کے سادہ نمونوں کی نشاندہی اردو نظم کی تفہیم کے نئے راستے کھول سکتی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ رشید امجد،ڈاکٹر،نظم سے پاکستانی نظم تک چند باتیں،مشمولہ:پاکستانی ادب ۱۹۴۷ تا ۲۰۰۸ء،انتخاب شاعری اردو، ساتھ ترتیب وانتخاب:رشید امجد اور فاروق علی،اسلام آباد:اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۹ء،ص ۳۹

۲. Philip G. Zimbardo, Psychology and life, England: foresman and company Ninth Edition 2000, P:367

۳۔ مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری،لاہور:پاپولر پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۶ء،ص ۳۶ اور ۳۷

۴۔ سودا مرزا،انتخاب کلام،ترتیب:محمد رضا کاظمی کراچی:اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۰۹ء،ص ۱۶

۵۔ میر تقی میر،کلیاتِ میر،(جلد سوم)،مرتبہ: کلب علی خاں فائق،لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۲ء،ص ۲۹

۶۔ غالب،مرزا،دیوانِ غالب،لاہور:خزینہ علم وادب،۲۰۰۱ء،ص ۱۶۴

۷۔ ایضاً،ص ۳۳۷

۸۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،نفسیاتی تنقید،لاہور: مجلس ترقی ادب،۲۰۰۷ء،ص ۲۵۶

۹۔ رشید امجد،ڈاکٹر،نظم سے پاکستانی نظم تک چند باتیں،ایضاً ص ۴۰

۱۰۔ وزیر آغا،ڈاکٹر،نظم جدید کی کروٹیں،لاہور:سنگت پبلی کیشنز،۲۰۰۷ء،ص ۹

۱۱۔ کلیم الدین احمد،Psychoanalysis and Literary Criticism،مترجم:ممتاز احمد،تحلیل نفسی اور ادبی تنقید،لاہور:الفیصل ناشران،۱۹۹۱ء،ص ۱۷

۱۲۔ ناہید کوثر،ڈاکٹر،اردو شاعری کا ارتقاء،لاہور،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی،۱۹۹۳ء،ص ۱۸۰

۱۳۔ حمیر ہاشمی/سارہ شاہد،شیزوفرینیا سے شاعری تک،مشمولہ:ماہ نو،جلد ۵۹،شمارہ نمبر ا،(مدیر:صفدر بلوچ) لاہور:ادارہ،اردو مطبوعات پاکستان ،جنوری ۲۰۰۶ء،ص ۵۶

۱۴۔ ناہید کوثر،ڈاکٹر،اردو شاعری کا ارتقاء،ایضاً ص ۲۱۵

۱۵۔ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،فریب عشق،بہار عشق زہر عشق،لاہور: آئینہ ادب،۱۹۷۶ء،ص ۶۹

۱۶۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،نفسیاتی تنقید، ایضاً ص ۲۶۵،۲۶۶،۲۶۷

۱۷۔ سہیل احمد خاں،ڈاکٹر،مجموعہ سہیل احمد خاں،لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۹ء،ص ۱۲۲

۱۸. Fostor watson, Encyclopedia of World Great Psychologists, New Delhi: Anmol Publication Pvt, Ltd., 2004, P.1244

۱۹۔ طارق ہاشمی ڈاکٹر،جدید نظم کی تیسری جہت،لاہور: دستاویز مطبوعات،۲۰۰۳ء،ص ۲۹

۲۰۔ ناہید کوثر،ڈاکٹر،اردو شاعری کا ارتقاء،ایضاً ص ۲۵۶

۲۱۔ عطش درانی،ڈاکٹر،اصناف اُردو کی مختصر تاریخ،لاہور: مکتبہ میری لائبریری ۱۹۸۶ء،ص ۸۶

۲۲۔ جمیل جالبی: ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،(جلد دوم حصہ اول)،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۸۶ء،ص ۴۸۴

۲۳۔ رفیع الدین ہاشمی،ڈاکٹر،اصناف ادب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۷۶ء،ص ۵۰ تا ۵۲

۲۴۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،نفسیاتی تنقید،ایضاً ص ۲۶۴

۲۵۔ کلیم الدین احمد،اردو شاعری پر ایک نظر،لاہور،عشرت پبلشنگ ہاؤس،س۔ن،ص ۲۵۹

۲۶۔ احسن فاروقی،محمد،مرثیہ نگاری اور میر انیس،لاہور:اردو اکیڈمی،۱۹۵۱ء،ص ۷

۲۷۔ ایضاً،ص ۲۷ اور ۲۸

۲۸۔ ایضاً،ص ۸۵

۲۹۔ ایضاً،ص ۸۷

۳۰۔ صفدر حسین،ڈاکٹر،کارنامۂ انیس،راولپنڈی:شرکت قلم،۱۹۶۹ء،ص ۵۵

۳۱۔ ایضاً،ص ۴۷

۳۲۔ کلیم الدین احمد،اردو شاعری پر ایک نظر، ایضاً ص ۲۵۹

۳۳۔ عبدالمومن فاروقی ،(مقدمہ)،کلیاتِ نظیر،مصنف:نظیر اکبر آبادی،لاہور،شعر وادب،بارھواں ایڈیشن ۱۹۸۶ء،ص ۶۹

۳۴۔ وزیر آغا،نظم جدید کی کروٹیں،ایضاً ص ۳۱۰

۳۵۔ کلیم الدین احمد،اردو شاعری پر ایک نظر،ایضاً ص ۳۱۶

۳۶۔ نظیر اکبر آبادی،کلیاتِ نظیر،لاہور: مکتبہ شعر وادب،بارھواں ایڈیشن،۱۹۸۶ء،ص ۲۶۲ تا ۲۶۷

۳۷۔ عطش درانی،اصناف اردو کی مختصر تاریخ،ایضاً ص ۸۴ اور ۸۵

۳۸۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر،تنقیدی زاویے،کراچی:اردو اکیڈمی سندھ،طبع دوم،۱۹۶۱ء،ص ۱۸۵

۳۹۔ ایضاً

۴۰۔ رنگین، سعادت یار خاں، مشمولہ: لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، مصنف: ابواللیث صدیقی، لاہور: اردو مرکز ، ۱۹۶۷ء، ص ۳۹۲

۴۱۔ رنگین، سعادت یار خاں، مشمولہ: تنقیدی زاویے، مصنف: ڈاکٹر عبادت بریلوی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، طبع دوم ۱۹۶۱ء، ص ۱۸۵

۴۲۔ رام بابو سکسینہ، A history of Urdu literature، تاریخ ادب اردو، مرزا محمد عسکری، (مترجم) لاہور: علمی کتاب خانہ، ۱۹۸۶ء، ص ۵۰۹۔ ۵۱۰

۴۳۔ عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقاء، لاہور: شیخ غلام اینڈ سنز پبلشرز ۔ ۱۹۶۸ء، ص ۱۰۳، ۱۰۲

۴۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نظم جدید کی کروٹیں، ایضاً ص ۳۱۳

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شاہدہ دلاور شاہ*

شکیبؔ جلالی کی شاعری میں تمثال کاری

Abstract : *Shakaib Jalali was a modern poet of ghazal. He gave a new trend in ghazal. His vocabulary and terminology as used in his poetry gave new thought to Urdu ghazal. In this article, the image making has been used as basic tool. Various verses have been sorted out to support the basic theme. Shakaib Jalali has been placed in the tradition of Urdu ghazal to evaluate its status among contemporary poets.*

جہانِ ادب میں جو چیز عموماً شاعری کو نثر سے ممتاز کرتی ہے وہ شاعری کے مخصوص فنی محاسن ہوتے ہیں، مثلاً الفاظ کا تخلیقی سطح پر استعمال، تراکیب کی نادرہ کاری، تلمیحات کی بازیافت، تشبیہات و استعارات اور اساطیر وغیرہ کا درست اور بروقت استعمال۔ مندرجہ بالا تمام محاسن سے ارفع وصفِ تمثال کاری ہے۔ جو تخلیق کار اس جادو کو اپنے شہ پارے میں حلول کر لیتا ہے تو پھر یہ جادو، تخلیق کار کی تخلیقی حسن اور اس کی قوتِ متخیلہ مشاہدات، جاذبیت، واردات، لفظی چناؤ، قافیہ ردیف، وزن آہنگ اور تراکیب کی دروبست کو تخلیقی وحدت میں ڈھال کر جہانِ معنی کی دنیا میں قاری کی طبع لطیف پر، پُر لطف فضا کی اوڑھنی ڈال دیتے ہیں۔ دنیا کے ہر اچھے ادب میں تمثال کی باس لازمی موجود ہوتی ہے۔ جو لوگ اپنی شاعری سے تمثال کی سحر کاری سے اجتناب کرتے ہیں ان کی شاعری روکھی، کھردری اور خشک نثر بن کر رہ جاتی ہے۔

شکیب جلالی کی شاعری دوسرے تخلیق کاروں سے اس لیے کافیمنفرد ہے کہ ان کی شاعرانہ تمثال کاری اپنے عروج پر ہے۔ انہوں نے اپنی مخصوص تشبیہات و استعارات، تلمیحات کی بازیافتگی، علامات و اساطیر کے حسین چناؤ، نادر تراکیب سازی اور الفاظ کے تخلیقی استعمال سے اپنے قاری کے لیے نئی نئی جہات وا کر دی ہیں۔ ان ہی

*ایسوسی ایٹ پروفیسر ایف سی کالج یونیورسٹی لاہور۔

شعری محاسن سے اُن کے فن میں مخصوص جاذبیت اور تاثیر کا عنصر نمایاں ہے۔وہ اپنے افکار کے اظہار کے لیے اپنے احساس کی کیفیات، واردات اور مشاہدات کو بروئے کار لائے ہیں۔انہوں نے الفاظ کے دروبست، وزن و آہنگ، قافیہ ردیف کے تعین میں بھی قوتِ متخیلہ اور تخلیقی وحدت کو گزند نہیں پہنچنے دی۔یوں کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ انہوں نے اپنی شعریات کی بنا ہی پختہ تمثال کاری کی جادوگری پر رکھی۔جو کہ ہر آنے والے زمانے کی جان ہے۔ان کی تمثال کاری کا احاطہ لب و لہجے کے اعتبار سے محاکاتی، استعاراتی اور علامتی ہے۔ان کی سحر انگیز تمثال کاری اردو شاعری میں تازہ کاری کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔ان کی چشمِ روشن کائنات کے مناظروں، شباہتوں اور صورتوں کی کرشمہ سازی کو محسوس کرتی ہے اور خارج میں داخلی محسوسات کی بھی کہیں کہیں تصویر کشی کرتی دکھائی دیتی ہے۔کیا خوبصورتی سے تصور آرائی کرتے ہیں:

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح
دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں (۱)

شکیب جیسے جیسے کسی منظر پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اس کی تمثالیں ان کے لاشعور سے نکل آتی ہیں۔اور ان کے تخلیقی تجربے کا لازمی جز و بنتی جاتی ہیں۔

بھاگتے سایوں کی چیخیں، ٹوٹتے تاروں کا شور
میں ہوں اور اک محشرِ بے خواب آدھی رات کو

......

دیکھ زخمی ہوا جاتا ہے دو عالم کا خلوص
ایک انساں کو تری ذات سے دکھ پہنچا ہے

......

بات میری کہاں سمجھتے ہو
آنسوؤں کی زباں سمجھتے ہو (۲)

واقعات کی صورت گری گویا شکیب جلالی کا مشغلہ تھا۔انہوں نے جو لفظی تصویر تخلیق کی وہ کبھی کبھی جذبات کے لیے بہت زیادہ متاثر کن لگتی ہے۔جو اکثر حقیقی مناظر سے بھی زیادہ پُرکشش ہوتی ہے۔تمثال کی تخلیق میں انہوں نے رمز و کنایہ پر مبنی ایسے ایسے مناظر کشید کیے ہیں جو پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اس طرح اثر و نفوذ رکھتے ہیں کہ شاعر کے تجربے کا متبادل لگتے ہیں۔شکیب کا استعاراتی نظام پہاڑ کی مانند مضبوط و مستحکم ہے۔اور

استعارہ بہت حد تک تمثال کے قریب ہے۔استعارہ کے بارے میں یہاں تک بھی کہا جا سکتا ہے کہ بصیرت اور دانش کی ابتدا استعارہ سے ہی پھوٹتی ہے۔معروف انگلش شاعر W.B.YEATS نے کہا ہے کہ wisdom speaks first in image.

شکیب کی غزل میں رمزیت اپنے جوبن پر ہے۔جو اختصار کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی کثیر الجہات مفاہیم بانٹتی ہے۔شکیب کی تمثیلی شاعری میں معنوی تہہ داری کے ساتھ بہت زیادہ وسعت کی گنجائش ہے۔مثلاً وہ کہتے ہیں:-

پائلیں بجتی رہیں کان میں سودائی کے
کوئی آیا نہ گیا رات کے سناٹے میں (۳)

......

ہُوا جو صحنِ گلستاں میں راج کانٹوں کا
صبا بھی پوچھنے آئی، مزاج کانٹوں کا
ہم اپنے چاکِ قبا کو رفو تو کر لیتے
مگر وہی ہے ابھی تک مزاج کانٹوں کا (۴)

آپ کے لفظ اپنی ذات میں جو تصویریں پیش کرتے ہیں ان سے علاقہ یافتہ محاکاتی تلازمات بھی ان کو ایک سلسلہء تصاویر بنانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کرتے۔یہ مناظر اور رنگوں بھری تصویریں اپنے خاص پیکروں کو جوڑ کر قاری کے قلب و نظر پر اترتی چلی جاتی ہیں۔شکیب جلالی کے اشعار میں سلسلہء خیال اور تمثالوں سے لبریز خزانے مقید ہیں۔ان کے ہر شعر کی فضا الگ ہے اور شعر کا اپنا ایک پس منظر ہے جو اپنی ندرت کی بنا پر قاری کو مخصوص گرد و پیش کی سیر کراتا ہے۔شکیب جلالی کے پاس طویل تمثالی بلیغ سلسلہ موجود ہے۔جو تصویریں شکیب جلالی کے پاس موجود ہیں وہ کسی اور شاعر کے پاس شاذ ہی ہوں۔ان کی تصویریں اور تصورات اپنے اظہار و تفہیم سے سراپا تمثالوں کو جنم دیتے ہیں۔

آپ کے لفظ آپ کے مشاہدات و احساسات اور واردات و افکار کی مورت گری ہیں۔وہ اس مورت گری کے ذریعے اپنے باطن اور ضمیر کا بھرپور اظہار بھی کرتے ہیں۔اس کے لفظ فی نفسہٖ معنی ء پیکر ہیں۔وہ عمدہ تمثال کاری سے عالمِ صورت کی تصویر کشی کر کے، پڑھنے والے کے سامنے نئے جہانوں اور نئی جہات کا میلا سجا دیتے ہیں۔ان کی یہی ادا آئینہء دل و دماغ یا مراۃِ خیال، سچائی کے نقشے کھولتی ہے۔اس سچائی کی خوبصورتی کو حسنِ معنی کہتے ہیں اور لفظ بھی اسی عالمِ معنی کے مناظر کے اجزا ہوتے ہیں۔

شکیب جلالی کا علامتی شعری نظام بھی بہت طاقتور اور مقبول ہے۔جس کے سبب ان کی تمثالیں ،باطن کے محسوسات سمیت اشعار کے لبادے میں دلوں پر وار کرتی ہیں۔اگر چہ شکیب جلالی کی محاکات پسندی اور تصویر کاری کو بہت سے بعد میں آنے والے شعرا نے بھی اپنایا مگر شکیب جلالی کی اُڑان تک نہ پہنچ سکے۔

ایزرا پاؤنڈ کی طرح شکیب جلالی بھی ادب کو کافی حد تک تمثال کاری پر محمول کرتے ہیں۔ان کی چند مثالیں ہی طول وعرض میں پھیلے ہوئے ادبی دفاتر سے اعلیٰ ہیں۔شکیب جلالی کے مضبوط اسلوب تصویر کشی کے اثرات نے اردو زبان اور اردو پڑھنے والوں میں تصویر کشی کا رجحان پیدا کیا ہے۔جب بھی کسی اعلیٰ تخلیق کار کے تخلیقی فن پارے سامنے آتے ہیں تو اس فنکار کی زیست کاری کے ماضی اور حال کے گوشے ذہن میں تازہ ہو جاتے ہیں۔اور پھر ان کا اعادہ اس لیے بھی لازم ہو جاتا ہے کہ قاری اسے آئیڈیلائز کرتا ہے سو اس کے بارے میں جاننا چاہتا ہے۔

لغوی اور اصطلاحی معنی کے اعتبار سے تمثال کاری کا مفہوم نہایت وسیع ہے جسے احاطہ ءحدود میں لانا انتہائی مشکل ہے۔بعض اوقات نقاد تمثال کاری اور محاکات نگاری کے مفہوم میں کوئی دوئی نہیں برتتے۔ تمثال انگلش کے لفظ ''Image'' کا اردو ترجمہ ہے۔خیال کو تصویر،تصور، پیکر،تشکیلیت ، نقشے اور منظر کے طور پر بھی استعمال کرلیا جاتا ہے۔تمثال کاری میں تخلیق کار اپنے داخلی احساس،جذبے اور تجربے کا ابلاغ کرتا ہے۔جب کہ محاکات میں شاعر کسی خارجی منظر سے متاثر ہو کر اس کی لفظی تصویر کھینچ کر پیش کرتا ہے۔ان تمام الفاظ میں ایک حد تک معنوی وحدت موجود ہے۔

شکیب نے خیال کے ہمہ جہت زاویوں کی یک جائی کی ہے۔معاصر شعری دنیا کے متعدد محاسن و حقائق ان کی امیجری میں آئے ہیں۔اس رہ نوردیِ شوق تنوع کی شاعر کے بین السطور تنوعات بھی نادر اور عجیب ہیں۔ان کی طرزِ ادا اور ندرتِ بیان کی خوشبو کے ذائقے عصرِ حاضر کے جدید اُسلوب کی توسیع وترقی کے امکانات میں موجود ہیں۔شکیب جلالی نے جتنا لکھا معیار وقدر سے صرفِ نظر نہیں کیا۔ان کے مختلف اسلوبِ سخن اور کائناتی وژن کی نظر سے دیکھیں تو جہانِ انسان قلیل جب کہ ان کا موضوع ''اِنس'' طویل دکھائی دیتا ہے۔جس میں کئی کئی جہان،موضوعات اور کائناتیں سکڑتی اور پھیلتی ہیں۔وہ لفظ وخیال سے نئی معنویت کا رنگ نئی صورتوں میں برتنے کے عادی ہیں۔معاملاتِ قلب ونظر ہوں یا حسن وعشق،آغازِ سخن سے ہی تجسیمِ تصورِ جمال کی بنت کاری دکھائی دیتی ہے۔آپ کہتے ہیں:

کوئی دیکھے تو سہی یارِ طرح دار کا شہر
میری آنکھوں میں سجا ہے لب ورخسار کا شہر
دشتِ احساس میں شعلہ سا کوئی لپکا تھا
اسی بنیاد پر تعمیر ہوا پیار کا شہر
اس کی ہر بات میں ہوتا ہے کسی بھید کا رنگ
وہ طلسمات کا پیکر ہے کہ اسرار کا شہر
میری نظروں میں چراغاں کا سماں رہتا ہے
میں کہیں جاؤں مرے ساتھ ہے دلدار کا شہر
مسکراتے رہیں سینے کے دہکتے ہوئے داغ
دائم آباد رہے درد کی سرکار کا شہر (۵)

شکیب جلالی نے پامال موضوعات میں بھی تازگی بھر کے نئے بیج لگائے ہیں جیسے:

تھے حادثوں کے وار تو کاری،مگر مجھے
مرنے نہیں دیا خلشِ انتقام نے
اک سانس کی طناب جو ٹوٹی تو اے شکیبؔ
دوڑے ہیں لوگ جسم کے خیمے کو تھامنے (۶)

عمدہ تمثال کاری کا نمونہ ملاحظہ کیجیے:

کسی کا جسم اگر چھو لیا خیال میں بھی
تو پور پور مری مثلِ شمع جلنے لگی (۷)

......

میں لوٹ آیا ہوں خاموشیوں کے صحرا سے
وہاں بھی تیری صدا کا غبار پھیلا ہے (۸)

شکیب جلالی پر تخلیقی عمل دست بستہ اُترتا محسوس ہوتا ہے۔

میں جو پربت پر چڑھا وہ اور اونچا ہوگیا
آسماں جھکتا نظر آیا مجھے میدان پر
بس چلے تو اپنی عریانی کو اس سے ڈھانپ لوں
نیلی چادر سی تنی ہے جو کھلے میدان پر (۹)

آپ قادرالکلام شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ نرم خو اور صلح جو شاعر ہیں۔ان کی اپنی زندگی پر اسرار نقطے کے گرد

گردش کرتی ہے۔سناٹے میں چونکا دینے والی امیجری ان کی شاعری میں جزو لاینفک ہے۔اسی لیے انہیں جدید اردو غزل کا سرمایہء افتخار اور Images کا شاعر کہا جاتا ہے۔انہوں نے نہ تو قدامت پسندی کی چٹان سے سر پھوڑا اور نہ ہی جدیدیت کی موسلا دھار بارش میں حساسیت کو پامال ہونے دیا۔انہوں نے کلاسیکیت اور جدیدیت کے خطِ استوء پر اپنی الگ شناخت بنائی۔البتہ انہوں نے غیر حقیقی منظر نامے سے بھرپور انحراف کیا۔

اسی لیے تو ہوا رو پڑی درختوں میں
ابھی میں کھل نہ سکا تھا کہ رُت بدلنے لگی
اُتر کے ناؤ سے بھی کب سفر تمام ہوا
زمیں پہ پاؤں دھرا تو زمین چلنے لگی
کہیں پڑا نہ ہو پرتو بہارِ رفتہ کا
یہ سبز بوند سی پلکوں پہ کیا مچلنے لگی
نہ جانے کیا کہا اس نے بہت ہی آہستہ
فضا کی ٹھہری ہوئی سانس پھر سے چلنے لگی
جو دل کا زہر تھا کاغذ پہ سب بکھیر دیا
پھر اپنے آپ طبیعت مری سنبھلنے لگی
جہاں شجر پہ لگا تھا تیر کا زخم شکیب
وہیں پہ دیکھ لے، کونپل نئی نکلنے لگی (۱۰)

شکیب جلالی نے پودوں سے سرکتی ہوئی تراکیب اور حسین لفظیات کو اپنی امیجری کے دربار میں جگہ دی۔انہوں نے اپنے تار تار بدن اور ریزہ ریزہ پیرہن زیست کے لوتھڑوں سے خوشگوار نغمگی ء کیفیاتِ تر و تازہ کشید کی ہیں۔

ستارے سسکیاں بھرتے تھے اوس پڑتی تھی
فسانہء جگر لخت لخت ایسا تھا
ذرا نہ موم ہوا پیار کی حرارت سے
چٹخ کے ٹوٹ گیا دل کا سخت ایسا تھا
یہ اور بات کہ وہ لب تھے پھول سے نازک
کوئی نہ سہہ سکے لہجہ کرخت ایسا تھا (۱۱)

اردو شاعری کے آسمانِ ادب پر اُبھرنے والے اس چمکدار ستارے نے اردو غزل کے جدید خد و خال بنائے اور پھر خوب سنوارے۔انہوں نے غزل کے طویل سناٹے کو توڑا۔یکسانیت پر ارتقائی عمل کی قطار بچھائی اور دورِ اضطراب کے تسلسل کو توڑا۔بقول اقبال منہاس:

''نئے افکار کی روشنی پھیلی تو ایوان غزل میں اونگھنے والے اندھیرے تحلیل ہونے لگے۔ایسے میں شکیب جلالی نے اردو غزل کی آبرو بچائی۔شکیب نے اردو غزل کو ایک نئی تازگی عطا کی جس سے غزل پھلنے پھولنے لگی اور جو یہ کہہ رہے تھے کہ غزل پر جمود طاری ہو گیا ہے شرم کے مارے منہ چھپانے لگے۔'' (۱۲)

جدت ،نازک خیالی اور حساسیت شکیب جلالی کا خاصہ ہے۔جدید شاعری کے تمام رموز و علائم اور انفرادیت ان کی پہچان ہے۔انہوں نے مبالغہ اور قصیدہ گوئی ۔خوشامد اور حاشیہ برداری سے کلی طور پر اجتناب برتا۔فطرت و مناظر سے محبت کرنے والوں کی عظمت اس وقت مزید صورت پذیر ہوتی ہیں جب ہو ہر اسراریت کی فضا میں سے قاری کو باہر نہیں نکلنے دیتا اور قاری قدیم شعری روایت سے جدید فضاؤں میں سانس لیتا ہے۔

خالد اقبال یاسر نے کہا ہے کہ:

''اردو شاعری کے مزاج میں شکیب جلالی سب سے بڑی تبدیلی لے کر آیا ہے۔اس نے محبوب کے تصور کو ہی بدل دیا ہے۔اس کے اسلوب سے بھی بہت سے شعرا متاثر ہوئے۔جن میں عدیم ہاشمی،خالد احمد، نجیب احمد،افضل منہاس اور نصرت چوہدری وغیرہ شامل ہیں۔ان میں سے کچھ نے اپنی الگ پہچان بھی بنائی ہے۔'' (۱۳)

شکیب جلالی کی شاعری کا ایک خاصہ یہ بھی ہے کہ وہ غیر مرئی چیزوں کو تجسیم کرتے ہوئے نہیں جھجکتے جو بہت سے دیگر شعرا کی شاعری میں کم کم ہوتا ہے۔کمال ہنرمندی سے انہوں نے یہ فن اپنے اشعار میں برتا ہے۔

شکیب جلالی کی ہر تصویر زندہ جاوید، مجسم ہے اور بولتی ہے۔اس سلسلے میں عابد خورشید رقم طراز ہیں:

''شکیب کے ہاں کسی واقع کے فوری بعد کا منظر اپنے خدوخال کے ساتھ مجسم صورت میں نظر آتا ہے۔'' (۱۴)

جدید نظم کی ہیئتی و فکری تعمیر و تشکیل میں بھی شکیب جلالی نے خاص کردار ادا کیا۔غزل کی طرح نظم میں بھی انہوں نے نئے استعاروں اور تراکیب کی مدد سے بھرپور تمثال نگاری کی۔انہوں نے اپنی نظم کو بھی اپنے مضبوط ہاتھوں سے روایت کے گھیرے سے نکال کر نئی ڈگر پر لانے کی سعی کی ہے۔ان کے تجربات کو اہل ادب کی خوش دامنی نے خوشی خوشی سمیٹا ہے۔انہوں نے علامتی مفاہیم سے سڈول اور مہذب خیال ترتیب دیے۔

شکیب جلالی نے غیر مرئی چیزوں اور باتوں کو تقسیم کر کے نظم کو بامِ عروج تک پہنچایا ہے جیسا کی وہ لکھتے ہیں:

اونگھتے رستے کے ہر ذرے نے پل بھر کے لیے
اپنی پلکوں کی جھجکی درزوں سے جھانکا
اور آنکھیں موندھ لیں

شکیب جلالی نے خیال کی بند درزوں سے راستے وا کیے ہیں اور لو کو روکنے والوں کی مخالفت میں کرنوں کو آگے بڑھنے کی گزرگاہیں فراہم کی ہیں۔تیرگی کو پاٹ کر اُجالے گزارنے کا فن ان کے ہاں خداداد ہے۔داخلی آہنگ سے حرف تراشتا ہوا یہ فنکار بڑی ہنرمندی سے دوامِ شہرت تک پہنچا۔نئی ڈکشن کے اس شاعر نے نظم کو نئے ذائقے سے متعارف کرایا ہے۔

شکیب جلالی نے نظم ونثر دونوں میں یکساں خیال کاری کی ہے۔وہ جب افسانہ لکھتے ہیں تو خیال کی رعنایاں اُمڈ اُمڈ کر اپنا رنگ جماتی ہیں۔وہ افسانے کی مکمل تکنیک سے آگاہ ہیں۔محسن عباس اپنے **مضمون** ''بزمِ جوہر اور شکیب جلالی''،''گوشۂ شکیب جلالی''میں رقم طراز ہیں:-

> ''وہ افسانوی نثر کی اونچ نیچ سے بھی واقف تھے اور اگر کسی اجلاس میں افسانہ پیش ہوتا تو اس کی تکنیک پر بڑی خوبصورت بحث کرتے۔محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود افسانہ نگار ہیں۔کچھ ایسا ہی 19 اکتوبر 1962ء کو نظر آیا جب سلیم حسن مرزا نے افسانہ ''ملک صاحب''تنقید کے لیے پیش کیا،جس پر یوسف شیدائی،حسن اختر جلیل ،احمد ہمیش اور دیگر نے اپنا اپنا نکتہ ءنظر بیان کیا لیکن شکیب جلالی نے افسانے کے مرکزی خیال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا کہ ایک افسانے میں دو افسانے بہ یک وقت ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ملک صاحب اور ان کی بیوی کا کردار جنسی پہلو کا آئینہ دار ہے اور کلرک اور اس کی بیوی معاشرتی صورتِ حال کے عکاس ہیں۔فاضل افسانہ نگار نے جنسی پہلو کو پوری وضاحت کے ساتھ ہمارے سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔اور وہ اس میں کسی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔لیکن دوسرا حصہ فالتو ہے۔اگر ان دونوں کرداروں کو دو الگ الگ کرداروں میں پیش کیا جاتا تو زیادہ بہتر ہوتا'' (۱۵)

بہت سے محاسن کے حامل شکیب جلالی کی تنقیدی بصیرت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔اس میدان میں بھی اُنھوں نے بے پناہ جوہر دکھائے۔ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے تاریخ ساز پرچے ''اوراق'' کے لیے کئی نظموں کے تجزیاتی مطالعے شکیب جلالی سے کروائے۔اسی طرح احمد ندیم قاسمی نے بھی ''فنون'' کے لیے ان کی خدمات حاصل کیں۔اپنے جوہر آباد میں قیام کے دوران ''بزمِ جوہر'' میں باقاعدگی سے وہ تنقیدی اجلاسوں میں شرکت کرتے تھے۔وہ کبھی غیر مثبت تنقید نہ کرتے۔فن کار کو نہیں بلکہ جوہر پارے کو دیکھتے اور پھر بات کرتے۔

پیروز بخت قاضی لکھتے ہیں :-

> ''شکیب جلالی کی نظمیں اور تبصرے بڑی دلچسپی سے سنے جاتے تھے۔یوسف شیدائی ہفتہ وار نشست کی کارروائی رجسٹر میں درج کرتا اور خبر بنا کر اشاعت کے لیے بھیجتا تھا۔'' (۱۶)

جہاں شاعرانہ تمثال کاری،اس کی باریکیاں اور اس کی گیرائی و گہرائی سے وہ شناسا تھے وہاں نثری ادب میں بھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں تھے۔بزمِ جوہر میں ہی جب نثری فن پارے پیش کیے جاتے تو شکیب جلالی تنقیدی گفتگو میں پیش پیش رہتے اور انتہائی دیانتدارانہ رائے سے حاضرین کو مستفید کرتے۔

جہاں شکیب جلالی کی شاعری میں تمثال کاری کی گرفت ہے وہاں اُن کی شاعری میں تازہ لہو کا بھی ذکر بڑے کروفر سے موجود ہے۔تازہ لہو جو کہ زندگی کی علامت ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ جذبوں کی شدت اور محسوسات کا عنصر بھی نمایاں ہے۔وہ کہتے ہیں:-

فصیلِ جسم پر تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدودِ وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی (۱۷)

ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں کہ:-

''شکیب جلالی کے لہو میں تر کبوتر کا امیج بہت نمایاں ہے جو اس کے لاشعور کا غماز ہے۔'' (۱۸)

شکیب جلالی کی ساری تصویریں متحرک ہیں اور ان کی شاعری کے اصل جوہر بھی متحرک تصویروں میں ہی کھلتے ہیں۔انہوں نے علامت نگاری کا ایک لہلہاتا ہوا عمدہ نظام دیا ہے جس کے طفیل اردو غزل جدت کے راستے پر رواں دواں ہوئی۔اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سدید فرماتے ہیں کہ:-

> ''میں نے اردو غزل میں علامت نگاری کی جدید روایت کو آگے بڑھانے والوں میں شکیب جلالی کو سرِ فہرست رکھا ہے۔اس کی صرف چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔اور دیکھیے کہ جدید غزل کس طرح قصرِ افلاک سے اُتر کر زمین کی باس کے ساتھ گھل مل گئی ہے۔اور وہی الفاظ جن کا داخلہ غزل کے قصرِ مرمریں میں ممنوع تھا۔زندگی کے حقائق سے معمور ہوئے تو اس زندگی کی تصویریں بن گئے۔'' (۱۹)

شکیب جلالی نے اردو غزل کو صحیح معنوں میں جدید پیرہن سے آراستہ کیا۔جدید اسلوب کے ساتھ نئی نئی علامتوں کا زیور پہنایا۔وہ ایک رجحان ساز شاعر کے طور پر سامنے آئے۔ان کی تمثال کاری کے بارے میں عطاء الرحمٰن

قاضی فرماتے ہیں :-

''شکیب اپنی غزل میں جن فنی وسائل کو بروے کار لائے ہیں ان میں تمثال کاری بہت نمایاں ہے۔شکیب ماورائے لمس احساسات اور مجرد خیالات کے ٹھوس حسیاتی سطح کی حامل تمثالوں میں ڈھالنے کی تخلیقی صلاحیت سے مالامال ہیں۔''(۲۰)

شکیب جلالی نے بڑی سہولت کے ساتھ غزلیں لکھیں جو تمثال کاری کی عمدہ مثالیں ہیں اور قاری کو ان کی شاعری سے شعر ڈھونڈنے نہیں پڑتے بلکہ غزلوں کی غزلیں اس پیرائے میں مل جاتی ہیں۔

گلے ملا نہ کبھی چاند بخت ایسا تھا
ہرابھرا بدن اپنا درخت ایسا تھا
کہاں کی سیر نہ کی توسنِ تخیل پر
ہمیں تو یہ بھی سلیماں کے تخت ایسا تھا
اِدھر سے گزرا تھا ملکِ سخن کا شہزادہ
کوئی نہ جان سکا، سازو رخت ایسا تھا (۲۱)

......

اتر گیا ترے دل میں تو شعر کہلایا
میں اپنی گونج تھا اور گنبدوں میں رہتا تھا
میں ساحلوں میں اُتر کر شکیب کیا لیتا
ازل سے نام مرا پانیوں پہ لکھا تھا (۲۲)

......

خزاں کے چاند نے پوچھا یہ جھک کے کھڑکی سے
کبھی چراغ بھی جلتا ہے اس حویلی میں
عجب نہیں جو اُگیں یاں درخت پانی کے
کہ اشک بوئے ہیں شب بھر کسی نے دھرتی میں (۲۳)

......

جب بھی سکوتِ شام میں آیا ترا خیال
کچھ دیر کو ٹھہر سا گیا آبشارِ بھی
کچھ عقل بھی ہے باعثِ توقیر اے شکیب
کچھ آ گئے ہیں بالوں میں چاندی کے تار بھی (۲۴)

......

درخت راہ بتائیں ہلا ہلا کر ہاتھ
کہ قافلے سے مسافر بچھڑ گیا ہے کوئی
یہ آسماں سے ٹوٹا ہوا ستارہ ہے
کہ دشتِ شب میں بھٹکتی ہوئی صدا ہے کوئی (۲۵)

......

بس چلے تو اپنی عریانی سے اس کو ڈھانپ لوں
نیلی چادر سی تنی ہے جو کھلے میدان پر

......

وہ خموشی انگلیاں چٹخا رہی تھی اے شکیب
یا کہ بوندیں بج رہی تھیں رات روشندان پر (۲۶)

حوالہ جات:

۱۔ شکیب جلالی، ''روشنی،اے روشنی''، مکتبہ فنون، لاہور 1972ء، ص : 30
۲۔ شکیب جلالی، ''روشنی،اے روشنی''، ص : 155
۳۔ ایضاً، ص : 157
۴۔ ایضاً، ص : 154
۵۔ ایضاً، ص : 101,102
۶۔ ایضاً، ص : 54
۷۔ ایضاً، ص : 17
۸۔ ایضاً، ص : 19
۹۔ ایضاً، ص : 28,29
۱۰۔ کلیاتِ شکیب جلالی، ''روشنی،اے روشنی'' ناشر احمد ندیم قاسمی، لاہور 1972ء ، ص: 3
۱۱۔ ایضاً، ص : 1
۱۲۔ اقبال منہاس، مضمون ''شکیب جلالی'' مشمولہ ''فنون'' شمارہ نمبر 10 لاہور
۱۳۔ خالد اقبال یاسر، اقتباس، انٹرویو، مشمولہ، ''خبریں'' سنڈے میگزین 10 نومبر 2002ء
۱۴۔ عابد خورشید، ''شکیب جلالی کی شاعری میں موت کا استعارہ''، مشمولہ، ''شکیب جلالی فن اور شخصیت'' از: ذوالفقار احسن، نقش گر پبلی کیشنز راولپنڈی، 2007ء لاہور۔
۱۵۔ ''بزم جوہر اور شکیب جلالی'' از حسن عباس، مشمولہ، ''اسالیب'' شمارہ نمبر 9، اکتوبر تا دسمبر 2009ء سرگودھ
۱۶۔ ''روشنی کا طالب''، از: پروفیسر پیروز بخت قاضی، مشمولہ: ماہنامہ ''سپوتنک'' لاہور 2000ء ، لاہور
۱۷۔ ''کلیاتِ شکیب جلالی''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور 2004ء ، ص: 104
۱۸۔ ذوالفقار احسن، ''شکیب جلالی ۔۔۔ ایک مطالعہ''، ''شکیب جلالی ناقدین کی نظر میں''، اظہار سنز، اردو بازار لاہور، 2009ء ، ص : 145
۱۹۔ ایضاً
۲۰۔ ذوالفقار احسن، ''شکیب جلالی ۔۔۔ ایک مطالعہ''، ص : 145
۲۱۔ کلیاتِ شکیب جلالی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور 2004ء ، ص : 105
۲۲۔ شکیب جلالی، ''روشنی،اے روشنی'' مکتبہ فنون، لاہور 1972ء ص : 20

۲۳۔ ایضاً، ص : 22
۲۴۔ ایضاً، ص : 24,25
۲۵۔ ایضاً، ص : 27

۲۶۔ ایضاً، ص : 29

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر رحمت علی شآد*

شہر فرید میں اُردو غزل کی روایت

Abstract :*In this essay a brief history of the evolution of ghazal besides its literal and technical defination is discussed.A brief introduction and some selected extracts from around seventy poets of Pakpattan have been presented in this artical with a special focus on technical and intellectual evolution of urdu Ghazal. All the published and unpublished work of these poets has been identified. It may be noted here that is not an exhaustive introduction of the poetry produced in Pakpattan. However,one may have an adequate understanding of the works selected here. The idea behind including the works of all the well-known and the less well-known poets is to develop an evaluative context. The poetry produced in the present era is in fact a continuation of the creative works of the great saint of the Islamic world, Hazrat Baba Fareed. Historically, the present work is expected to play asignificantly complementaryrole in thepoetic tradition of Pakpattan.*

غزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں: عورتوں کے بارے میں گفتگو کرنا یا عورتوں سے عشق و محبت کرنا۔ ہرن جب شکاری کتوں کی گرفت میں آ کر بے بسی کی حالت میں درد والم سے کراہتا ہے تو اسے بھی غزل کا نام دیا جاتا ہے۔ بہر حال غزل کا انداز بیان، لب ولہجہ اور اسلوب نرم، کومل، لطیف اور شگفتہ ہوتا ہے۔ اصطلاحی حوالے سے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ غزل اشعار کا ایسا مجموعہ ہوتا ہے جس میں شاعر محبوب کے حسن وجمال اور زیبائی ورعنائی کی تعریف وتوصیف کرتا اور اس کے حسن وعشق کا دم بھرتا ہے۔

جدید دور میں داخل ہو کر غزل محض حسن وعشق کے گرد ہی نہیں گھومتی بلکہ متنوع موضوعات کو اپنے اندر سمو کر اپنے دائرہ کار کو مزید وسیع کر چکی ہے۔ اس طرح اس میں غم جاناں اور غم دوراں کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ، حکیمانہ، اخلاقی، تہذیبی، عمرانی اور معاشرتی مضامین بھی در آئے ہیں۔ جن سے غزل کا رنگ تبدیل ہو گیا

* استاد شعبہ اردو گورنمنٹ فریدیہ پوسٹ گریجویٹ کالج پاک پتن۔

ہے یعنی غزل نے زمانے کی نزاکتوں کو سمجھتے ہوئے ان تمام موضوعات و رجحانات کو اپنے اندر جگہ دی ہے جن کی وہ متقاضی تھی۔ بہر حال اس میں رمزیت ہے، ایمائیت ہے، اختصار ہے، اجمال ہے، لوچ ہے، گھلاوٹ ہے، نغمگی ہے، موسیقی ہے، جلال و جمال کی رعنائیاں اور سحر خیزیاں ہیں، ادائیں ہیں، غرور نغمہ ہے، آہیں ہیں، ناز و نخرے ہیں، اشارے کنائے ہیں، مسکراہٹیں ہیں اور وہ سب کچھ ہے جو غزل کی سج دھج ہے اور غزل کی روح ہے۔ غزل میں شامل ان گنت رنگوں کے متعلق پروفیسر عارف عبدالمتین لکھتے ہیں:

''غزل امیروں کی محفل میں پہنچ گئی تو دل لوٹ لیے؛ غریبوں کے ڈیرے میں در آئی تو متاعِ صبر و قرار چھین لی؛ صوفیوں کے تکیوں میں سے ہو کر گزری تو ہُو حق کے نعرے بلند ہونے لگے؛ قلندروں نے اسے دیکھا تو سینے چاک کر لیے؛ زاہدوں اور پاکبازوں نے اسے پایا تو ہنگامہ برپا کر دیا؛ شیخ نے اس کے قدموں کی چاپ سنی تو نعرہ لگایا اور رند بادۂ خوار کے تصور میں بھی چلی آئی تو اس نے مستی میں آ کر جام مے چوم لیا۔ غزل میں ان گنت رنگ جمع ہوئے تب کہیں جا کر یہ غزل بنی''۔ ا؎

غزل کی مختصر تاریخ کا اگر جائزہ پیش کیا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری، فارسی شاعری کے زیر اثر پروان چڑھی۔ فارسی اور عربی زبان میں لکھے جانے والے قصائد کی ابتدا حسن و عشق پر مبنی مضامین سے ہوا کرتی تھی۔ قصائد کی اسی ابتدا اور تمہید نے غزل کے نام سے مستقل صنفِ شاعری کی حیثیت اختیار کر لی۔ امیر خسرو کو اردو شاعری کا موجد گردانا جاتا ہے کیوں کہ ان کی غزلوں میں فارسی اور اردو کی آمیزش تھی۔ اردو شاعری کا آغاز دکن سے ہوا جہاں سب سے پہلا نام سلطان محمد قلی قطب شاہ کا لیا جاتا ہے جس کے کلیات میں غزل، قصائد، مثنویاں، رباعیاں اور مرثیے وغیرہ شامل ہیں۔ دکنی دور کا سب سے بڑا اور اہم نام ولی دکنی کا ہے جس نے اردو غزل کو پروان چڑھایا اور عروج بخشا۔ ولی سے متاثر ہو کر شمالی ہند کے شعرا نے اردو غزل کی طرف توجہ دی۔ جن شعرا نے غزل کی طرف توجہ دی اُن میں آبرو، مضمون، حاتم اور سراج الدین خاں آرزو شامل ہیں جو ایہام گوئی کے حوالے سے مشہور رہیں۔ ان کے بعد غزل اپنے سنہری دور میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس سنہری دور میں میر، درد اور سودا جیسے عظیم شعرا نے تغزل، تصوف اور قصائد میں کارہائے نمایاں سرانجام دیے۔ علاوہ ازیں مصحفی، میر حسن اور انشاء نے غزل کو نیا رنگ بخشا۔ ان کے بعد آتش اور ناسخ نے زبان اور محاورے پر زور دیا۔ ان کے بعد غالب، ذوق، مومن، ظفر، داغ اور امیر کا دور آتا ہے۔ حسرت، فانی، اصغر اور جگر نے غزل کو نیا لباس پہنایا اس دور کو قدیم اور جدید دور کا سنگم کہا جا سکتا ہے۔ مجموعی طور پر غزل کا نیا دور جوش، فراق، اقبال، فیض، مجاز،

عدم اور جذبی سے شروع ہوتا ہے۔ جدید دور میں قتیل شفائی، حفیظ جالندھری، عبدالحمید عدم، احمد ندیم قاسمی، ناصر کاظمی، احمد فراز، منیر نیازی، پروین شاکر، امجد اسلام امجد، ادا جعفری، ظفر اقبال، بیدل حیدری، انجم رومانوی، شہرت بخاری، سلیم احمد اور دیگر بہت سے ایسے نام ہیں جنھوں نے غزل میں نت نئے تجربات کیے، نئے نئے مضامین باندھے اور غزل کو نئی جہتوں سے نوازا۔

اگر سرزمین پاک پتن کا ادبی حوالے سے تاریخی جائزہ لیا جائے تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ شہر فرید نے بڑی بڑی عظیم شخصیات پیدا کی ہیں۔ ان میں سے کچھ بقول غالبؔ ''خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں'' اور کچھ لوگ اب پاک پتن کے ادبی منظر نامے پر ابھر رہے ہیں۔ بہر حال مرنے والوں اور زندوں نے بقول پروین شاکر ''مر بھی گئے تو کہاں لوگ بھلا ہی دیں گے۔۔۔ لفظ میرے مرے ہونے کی گواہی دیں گے'' کے مصداق اپنے آپ کو زندہ رکھنے کی عمدہ کاوشیں کی ہیں لیکن پھر بھی بہت سے شہرتِ عام حاصل کرنے سے قاصر رہے کیوں کہ انھیں کوئی ایسا نقاد میسر نہ آ سکا جو انھیں قعرِ گمنامی سے نکال کر منظرِ عام پر لاتا۔ بقول یونس فریدی ''تجھ سے فنکار تو گمنام ہی مر جاتے ہیں'' لیکن چند ایک ایسی شخصیات بھی ہیں جنھوں نے نہ صرف اپنے آپ کو منوایا بلکہ شہرتِ دوام بھی حاصل کی۔

قدیم پاک پتن (اجودھن) کا شعری منظر نامہ سوائے دو ایک ناموں بابا فرید الدین مسعود گنج شکرؒ اور سید وارث شاہؒ کے گمنامی کے گہرے بادلوں میں ڈھکا دکھائی دیتا ہے۔ تحقیق کے بعد بہت سے ایسے نام ملے ہیں جو پاک پتن کے ادبی منظر نامے سے یکسر غائب تھے حالاں کہ ان کے اشعار فنی و فکری پختگی و بالیدگی سے بھرپور دکھائی دیتے ہیں۔ بہر حال زمانی اعتبار سے ان تمام شعرا کا مختصر مگر جامع جائزہ پیش کیا جا رہا ہے اور یہ تجزیاتی شعری سفر بابا فرید الدین مسعود گنج شکرؒ سے شروع ہو کر عہدِ جدید کے شعرا تک پھیلا ہوا ہے۔

شہر فرید میں اگر شاعری کی جڑوں کو تلاش کیا جائے تو زمانۂ قدیم یعنی بارہویں (۱۱۷۴ تا ۱۲۶۵ء) صدی عیسوی میں سلسلہ چشتیہ کے مشہور و معروف بزرگ بابا فرید الدین مسعود گنج شکرؒ کا نام پہلے شاعر کے طور پر سامنے آتا ہے جنھوں نے رشد و ہدایت کے لیے پنجاب کے شہر اجودھن (پاک پتن) کا انتخاب کیا۔ ان کے ملفوظات کے دو مجموعے ''راحت القلوب'' اور ''اسرار الاولیا'' کے نام سے منصۂ شہود پر موجود ہیں۔ یہ ریختہ بھی حضرت بابا فرید گنج شکر کے نام سے ہی منسوب ہے۔

وقتِ سحر، وقتِ مناجات ہے
خیز در آں وقت کہ برکات ہے

چوں کہ بابا فرید کو پاک پتن کی تاریخ میں پہلے شاعر کی حیثیت حاصل ہے جن کا کلام دستیاب بھی ہے اور وہ زمانہ قدیم کی اردو کا نمونہ بھی ہے، مثال ملاحظہ فرمائیں۔

اٹھ فریدا ستیا جوں راکھا وچ جوار
جب تک ٹانڈا نہ گرے تب لگ کوک پکار
فریدا جے تو عقل لطیف ہیں، کالے لکھ نہ لیکھ
آنپڑے گریوان میں سرنیواں کر کے دیکھ ؎

پاک پتن کے ادبی ورثے میں بابا فریدؒ کے بعد سب سے اہم نام سیّد وارث شاہ کا ہے جو ۱۸۲۳ء میں جنڈیالہ میں پیدا ہوئے۔ پھر انھوں نے شوقِ علم میں قصور کا سفر کیا کیوں کہ اس دور میں قصور کو علم اور تصوف کا گڑھ سمجھا جاتا تھا۔ وہاں انھوں نے مولوی غلام محی الدین اور مولوی غلام مرتضیٰ سے علم و معرفت کی منزلیں طے کیں۔ پرانے زمانے میں یہ دستور تھا کہ ظاہری علم کے بعد باطنی علم بھی حاصل کرنا ضروری تصور کیا جاتا تھا اس لیے وارث شاہ نے یہ روحانی علم حاصل کرنے کے لیے پاک پتن بابا فرید الدین مسعود گنج شکرؒ کی درگاہ کا رخ کیا اور اس وقت کے گدی نشین مخدوم جہانیاں کی بیعت کر کے تصوف اور معرفت کی منزلیں طے کرتے ہوئے سلسلہ چشت سے وابستہ ہو گئے اور پاک پتن کے نواحی قصبے ملکہ ہانس کو اپنا مسکن بنا کر مشہور پنجابی عشقیہ داستان ''ہیر رانجھا'' تخلیق کی جس نے وارث شاہ کو شہرت کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ سید وارث شاہ کے پنجابی زبان و ادب کے ساتھ ساتھ اردو زبان میں بھی اشعار ملتے ہیں۔ دو اشعار پیش کیے جا رہے ہیں۔

جس دن کے ساجن بچھڑے ہیں تس دن بیمار ہویا
اب کٹھن بنا کیا فکر کروں گھر بار سبھی بیمار ہویا
بن جانی جان خراب بہی یا آتش شوق کباب بہی
جوں ماہی بحرِبے آب بہی نت رون نال پیار ہویا ؎

پاک پتن کی شعری روایت میں تیسرا اہم نام سخن ڈبائیوی (صوفی ظفر شاہ بخاری) کا ہے جو ایک صاحبِ دیوان صوفی شاعر تھے جو ۱۸۸۶ء میں پیدا ہوئے اور ان کا دیوان ''کلیاتِ سخن'' کے نام سے منظر عام پر آچکا ہے۔ اُن کے کلام میں حقیقت اور مجاز کی بہت ہی عمدہ جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وہ صاحب اسلوب شاعر تھے اور اُن کے ہاں متصوفانہ عناصر کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔ اُن کے کلام میں آقائے کریم ﷺ کی محبت اور شوقِ دیدار کی وارفتگی جگہ جگہ دیکھی جا سکتی ہے۔

یادِ محبوب نے ہستی کو بھلا رکھا ہے
شوقِ دیدار نے وارفتہ بنا رکھا ہے

پاک پتن کا ایک محلہ، محلہ ظفر آباد ان ہی کے نام سے منسوب ہے کیوں کہ اسی محلے میں ان کا مزار موجود ہے۔ جو عوام الناس کے لیے مرجع خلائق بنا ہوا ہے۔

چراغ الدین محمد دائم جنوری ۱۹۰۱ء کو پیدا ہوئے۔ قدیم رنگِ سخن کے حامل ہیں۔ بے ساختگی اور غنائیت اُن کے کلام کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

یوں اجنبی نگاہوں سے دیکھا ہمیں کہ بس
کچھ بھی نہ جانتے ہوں وہ چاہت کے باب میں

(غیر مطبوعہ کلام)

شہر فرید میں شعری ارتقا کے حوالے سے ایک معتبر اور اہم نام مرزا محمد سعید بیگ گرگانوی کا ہے وہ ۱۹۰۲ء میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کے اسلوب میں فنی و فکری پختگی کا عمل نظر آتا ہے۔ ان کے کلام (غیر مطبوعہ) میں متنوع موضوعات ملتے ہیں۔ وارداتِ حسن و عشق کو شعرا کی اکثریت نے اپنے اپنے انداز سے بیان کیا ہے مگر یہی موضوع مرزا سعید بیگ سعید نئے انداز سے بیان کرتے ہیں۔ روایتی موضوع کے باوجود اجتہادی فکر کا ابھر کر سامنے آنا انھی کا خاصہ ہے۔ تمنائے دید کی بدولت دل کو دلِ خانہ خراب کہنا اور اپنے محبوب سے زیادہ اپنی آنکھوں کی تعریف کرنا ہی وہ ندرت ہے جو انہیں دوسروں سے منفرد اور ممتاز کرتی ہے۔

میری پسند کی تو کوئی اہمیت نہیں
وہ خود سما گئے ہیں نگہِ انتخاب میں

جز یادِ دوست اور تمنائے شوقِ دید
رکھا ہی کیا ہے اس دلِ خانہ خراب میں

(غیر مطبوعہ کلام)

شمیم قطبی دہلوی ۱۹۱۱ء میں پیدا ہوئے جنھیں استاد شاعر کی حیثیت حاصل ہے۔ بہت سے شعرا ان کے شاگرد ہیں۔ ان کی شاعری اپنے عہد میں ایک معتبر آواز بن کر ابھری۔ ان کے کلام (غیر مطبوعہ) میں ندرت اور اچھوتی تراکیب جا بجا دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے اشعار فنی و فکری پختگی کا عمدہ نمونہ ہیں، لکھتے ہیں:

نہ پوچھو کون ہیں ، کیوں راہ میں ناچار بیٹھے ہیں
مسافر ہیں سفر کرنے کی ہمت ہار بیٹھے ہیں
پلایا ہے کسی نے جب سے اپنا بادۂ الفت
کبھی ہوشیار بیٹھے ہیں ، کبھی سرشار بیٹھے ہیں

پاک پتن کی شعری روایت میں سنین کے اعتبار سے اگلا نام چشتی کپورتھلوی کا ہے جو ۱۹۱۴ء میں پیدا ہوئے تھے۔ان کا کلام غیر مطبوعہ صورت میں موجود ہے۔جب بھی وہ وارداتِ حسن و عشق کی بات کرتے ہیں تو ان پر یہ گمان گزرتا ہے کہ وہ ناسٹلجیا کا شکار ہیں کیوں کہ اکثر انھیں گزرے ہوئے زمانے میں محبوب کی یاد ستانے لگتی ہے وہ لکھتے ہیں:

گلستانِ محبت کا فسانہ یاد آتا ہے
تری محفل میں جو گزرا زمانہ یاد آتا ہے

بجانا تالیاں بے ربط سی ٹھنڈی ہواؤں میں
برہنہ پا چمن میں آنا جانا یاد آتا ہے
(غیر مطبوعہ کلام)

اسلم ثاقب ۲۱ جنوری ۱۹۱۹ء کو پیدا ہوئے ایک بھی شعری مجموعہ چھپ کر منظرِ عام پر نہیں آسکا کیونکہ غیر مطبوعہ کلام ویسے ہی پڑا ہے ڈرامہ نگاری اور شاعری کے حوالے سے اپنے عہد کے زود گو شعرا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔وارداتِ عشق میں وہ عشق کو لاانتہا سمجھتے تھے۔

اِک قیامت آگئی اٹھ گیا جس دم نقاب
اس نظامِ عشق کو لا انتہا سمجھا تھا میں

''کیفِ دوام'' کے خالق باقر شاہجہاں پوری ۱۹۲۰ء میں پیدا ہوئے جن کو پڑھنے کے بعد یہ کہنے میں کوئی امر مانع نہیں کہ انہیں پاک پتن کی شعری روایت میں استاد شاعر کی حیثیت حاصل ہے۔ان کے شعری اسلوب اور استادانہ حیثیت کے حوالے سے سید نصیر الدین نصیر رقم طراز ہیں۔

''استادانہ اور پھر منجھا ہوا شعر کہہ لینے کے ساتھ وہ سخن فہمی میں خاصا درک رکھتے تھے۔دراصل یہ لوگ اساتذہ متقدمین کی یادگار تھے اب تو نہ وہ لوگ ہیں اور نہ وہ علم و فن'' ؎

باقر شاہ جہاں پوری کے ہاں وارداتِ عشق کی جھلکیاں جابجا نظر آتی ہیں جہاں ایک طرف ان کے ہاں افشائے رازِ دل اور سرِ محفل آنسوؤں کے بہہ نکلنے سے رسوائی کا خدشہ موجود ہے تو وہاں دوسری طرف یہ خدشہ بھی موجود ہے۔کہ اگر یہی دل حریم حسن میں نگاہِ ناز کے قابل نہ نکلا تو کیا ہوگا بقول باقر شاہجہاں پوری:

کسی پہ ہو گیا افشائے رازِ دل تو کیا ہو گا
نکل آئے اگر آنسو سرِ محفل تو کیا ہو گا

چلا ہوں لے کے نذرانہ حریمِ حُسن میں لیکن
نہ نکلا دل نگاہِ ناز کے قابل تو کیا ہو گا
(کیفِ دوام)

کنور مہندر سنگھ بیدی ۱۹۲۰ء میں پیدا ہوئے۔پاک پتن کی اردو شعری روایت میں مہندر سنگھ بیدی کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے ان کی دو تخلیقات ''یادوں کا جشن''(انتخاب)اور ''طلوعِ سحر'' کے نام سے منظرِ عام پر آچکی ہیں۔دنیا کی بے ثباتی،محبت کا آفاقی انداز اور اعلیٰ اخلاقی قدریں ان کے موضوعات ہیں۔

فردِ عصیاں کی قسم ، رحمتِ یزداں کی قسم
عاقبت زیرِ نگیں تھی مجھے معلوم نہ تھا

شہر فرید کے شعری ارتقا میں اگلے تین نام مولوی منظور اختر (پ:۲۲،اکتوبر ۱۹۲۲ء)،بسمل حیاتوی (پ:۱۱،اگست،۱۹۲۳ء)اور رضی عظیم آبادی(پ:۱۹۲۴ء) کے ہیں۔مذکورہ بالا تینوں شخصیات کا ایک بھی شعری مجموعہ منصۂ شہود پر تو نہیں آسکا لیکن ان کا کلام فنی و فکری معیار پر پورا اترتا محسوس ہوتا ہے۔ان کا غیر مطبوعہ کلام اگر منظرِ عام پر آجائے تو پاک پتن کی ادبی روایت زیادہ مستحکم نظر آئے گی۔

نہ آرزوئے تقدس نہ مے کشی کا خیال
ترے خیال میں حائل ہو کیوں کسی کا خیال
(بسمل حیاتوی)

ہوں گے کبھی تو جلوہ نما جیتے جی رضی
عمرِ رواں کٹی ہے اسی انتظار میں
(رضی عظیم آبادی)

شہر فرید کی ادبی روایت میں سیّد یوسف ترمذی وہ فرد فرید ہیں جنھوں نے طنز و مزاح کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا اور غم ہائے روزگار کو اپنے قہقہوں کی لپیٹ میں لے لیا۔نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

خبر ہو اُن کے آنے کی تو میں گھر میں نہیں گھستا
بڑی طرار ہیں تینوں کی تینوں سالیاں میری

زمانی اعتبار سے پاک پتن کی شعری روایت پر نظر دوڑائی جائے تو اگلا اہم اور نمایاں نام لطیف ادیب کا ہے جو ۱۹۲۸ء میں پیدا ہوئے تھے۔فنی و فکری حوالے سے ان کا کلام میں خاص پختگی پائی جاتی ہے۔ان کا کوئی شعری مجموعہ منظر عام پر نہیں آسکا لیکن ان کے غیر مطبوعہ کلام میں سہل ممتنع کا استعمال ،پختی ،اسلوبی اور موضوعاتی رنگارنگی جا بجا دیکھنے کو ملتی ہے۔

زندہ رہتا ہے زمانے میں سدا نام اُس کا
منزلِ دار پہ جو نغمہ سرا ہوتا ہے

دم نمودِ سحر ہے لطیفؔ جاگو بھی
ہر ایک اہلِ قفس سے کہو کہ آنکھ مُلے
(غیر مطبوعہ کلام)

شعری مجموعہ ''شہرِ وفا'' کے خالق سیّد صفدر اجمیری ۱۹۳۵ء میں پیدا ہوئے تھے۔تادمِ آخر وکالت کے پیشے سے منسلک رہے اور طبع موزوں ہونے کی بدولت جاندار کلام تخلیق کرنے کا عمل بھی جاری رکھا جو ان کے ادبی ذوق کا غماز ہے۔غموں سے انتقام لینے کے لیے وہ جام ضروری قرار دیتے ہیں اور ان کے نزدیک محبوب کا وصل بھی ضروری ہے چاہے وہ مختصر وقت کے لیے ہی کیوں نہ ہو،لکھتے ہیں۔

ساقیا ایک جام کافی ہے
غم سے یہ انتقام کافی ہے

گر رفاقت تری میسر ہو
مجھ کو بس ایک شام کافی ہے
(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی شعری روایت کا ایک اور اہم نام مرزا مصاحب بیگ کا ہے جو جون ۱۹۳۶ء کو پیدا ہوئے تھے جن کا کوئی شعری مجموعہ منصۂ شہود پر تو نہیں آسکا لیکن غیر مطبوعہ کلام اپنی مثال آپ ہے جتنا لکھا خوب لکھا۔موضوعات کا تنوع ان کے کلام میں نظر آتا ہے۔فنی و فکری پختگی ان کے کلام کا حصہ ہے۔حالات کی تنگی کا قصوروار کسی کو بھی نہیں ٹھہراتے بلکہ ایسے ویسے حالات کا ذمہ دار خود کو ہی گردانتے ہیں اسی مضمون کو وہ یوں بیان کرتے ہیں۔

کچھ گلا احباب سے نہ کاتبِ تقدیر سے
سر قلم اپنا کیا خود اپنی ہی شمشیر سے
(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی شعری روایت کا بہت اہم اور نمایاں نام غیب برہانی کا ہے جو ۱۹۳۷ء میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کا اکلوتا شعری مجموعہ ''پرتوِ خیال'' ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا تھا۔اس کے علاوہ ان کے دو مجموعے اشاعت کے منتظر ہیں۔غیب برہانی دراصل پُر امید لب و لہجے کے شاعر تھے۔وہ ماضی اور حال میں بھٹکنے کی بجائے درخشاں مستقبل کی طرف لے جانا چاہتے تھے۔اس بارے میں سجاد حارث لکھتے ہیں۔

''غیب دراصل انسان کے روشن مستقبل کے نقیب ہیں ان کا لب ولہجہ رجائی ہے اور وہ نہ تو احیائے ماضی کے طلب گار ہیں اور نہ حال کی انسانی جدوجہد سے مطمئن ہیں۔وہ انسان کے اس درخشاں مستقبل کے لیے انسانی عزم اور جدوجہد کی تعمیر کرنا چاہتے ہیں''۔ ۶

ان کا کلام پڑھتے ہوئے فنی و فکری پختگی کا احساس ہوتا ہے۔موضوعات کی بوقلمونی ان کے ہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کے اشعار، رنج و غم، غربت اور بے بسی، وارداتِ عشق و محبت، خیال کی ندرت معاملہ بندی اور رجائی لب و لہجے کی عمدہ تصویر ہیں۔نمونہ کلام کے چند اشعار حاضر خدمت ہیں۔

کس رہ سے ہو کے نکلے گا سانسوں کا قافلہ
چاروں طرف حیات کے غم کی فصیل ہے
(پرتوِ خیال،ص:۷۷)

تمھاری یاد کا جبریل جب بھی آتا ہے
صحیفے ہم پہ وفا کے اترنے لگتے ہیں
(پرتوِ خیال:۲۶)

مجید سالک رضوی ۱۰،اگست ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے تھے۔اُن کا شعری مجموعہ ''حسرتوں کے دیار'' زیر

طبع ہے۔ادبی حوالے سے جہاں تک ان کے فنکار ہونے کی بات ہے اس میں شک نہیں کہ وہ ایک بہت اچھے شاعر تھے جن کے فکروفن میں پختگی جھلکتی ہے۔متنوع موضوعات کو احاطۂ قلم میں لائے۔کلام میں ندرت اور تضاد سے پیدا کردہ سے شعری حسن قابلِ تحسین ہے۔

پیاسا ہوں کب سے آج تو دریا اچھال دے
ایسا نہ ہو تو پھر مجھے دریا میں ڈال دے

(غیر مطبوعہ کلام)

۱۸، اپریل ۱۹۳۸ء میں پیدا ہونے والے ریاض گوہر اویسی کا کوئی شعری مجموعہ منظرِ عام پر نہیں آسکا۔انھوں نے بھی بہت سے موضوعات کو اپنے کلام میں سمویا ہے۔اپنی عظمتِ خیال سے عمومی رویوں کو بطریقِ احسن بیان کر دیتے تھے۔

نظر میں سوچ کا طوفاں دکھائی دیتا ہے
ہر ایک شخص پریشاں دکھائی دیتا ہے

(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کے شعری ارتقا میں جعفر عباس انساں کا تذکرہ نہایت ضروری ہے جو ۲، اپریل ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے تھے اور ابھی تک بقیدِ حیات ہیں۔اپنا غیر مطبوعہ کلام زیورِ طبع سے آراستہ نہیں کر سکے۔ان کا کلام ندرتِ فکر کا نمونہ ہے۔

چراغِ فکر کی ننھی سی لو بھی گُل کر دی
ہوائے جبر کی ہر لہر بزدلانہ ہے

(غیر مطبوعہ کلام)

ظہور حسین ظہور یکم مارچ ۱۹۳۹ء کو پیدا ہوئے تھے۔پاک پتن کی ادبی روایت میں ان کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں لیکن ان کا تشخص بحیثیت پنجابی شاعر ابھر کر سامنے آتا ہے۔اُن کے دو مجموعے منظرِ عام پر آچکے ہیں۔وہ دوستی کے بھرم کے لیے احترام اور خلوص کو ضروری تصور کرتے ہیں۔

درمیاں سے خلوص اٹھ جائے
دوستی کا بھرم نہیں رہتا

(غیر مطبوعہ کلام)

سنین کے اعتبار سے پاک پتن کی ادبی روایت میں اگلا نام احمد سعید سروش کا ہے جو یکم مارچ ۱۹۳۹ء کو پیدا ہوئے تھے اور ابھی بقیدِ حیات ہیں۔اُن کا کوئی مجموعہ منظرِ عام پر نہیں آسکا۔تمام حوالوں سے خوبصورت اشعار تخلیق کرتے رہے ہیں۔کہتے ہیں کہ وہ بچے جن کے ہاتھوں میں کتابیں ہونی چاہئیں وہ افلاس کی بدولت ایسا نہیں کر پا رہے۔

مفلسی نے جکڑا ہے شہر بھر کے بچوں کو
وہ جنھیں ضرورت ہے قاعدوں کتابوں کی

(غیر مطبوعہ کلام)

۱۳اپریل ۱۹۳۹ء کو جنم لینے والے امین شاہد پاک پتن کی ادبی تاریخ میں ایک معتبر حوالہ ہیں۔اُن کا شعری مجموعہ ''بہار سے پہلے'' ۱۹۹۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔صاحبِ اسلوب شاعر تھے فنی وفکری پختگی ان کے کلام میں نظر آتی ہے۔اس سلسلہ میں پروفیسر اکرم ناصر کی رائے ملاحظہ فرمائیں:

'حاجی صاحب ایک کہنہ مشق شاعر ہیں۔پنجابی اور اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے ہیں۔چھوٹی بحر اور روایتی انداز کی استادانہ غزل کہنے پر عبور رکھتے ہیں''۔[۷]

امین شاہد کے کلام میں موضوعات کی رنگا رنگی نظر آتی ہے کہیں تعجب اور تحیر کی کیفیات سے دوچار ہونا پڑتا ہے تو کہیں وہ سحر خیزی کا درس دیتے نظر آتے ہیں نمونہ کلام حاضرِ خدمت ہے۔

عشق کا یہ کمال حیرت ہے
ان کو میرا خیال حیرت ہے

(بہار سے پہلے:۴۶)

اذنِ مقبولیت ، خدا کی قسم
شب کی آہ و فغاں سے ملتا ہے

(بہار سے پہلے:۱۰۶)

شعری مجموعہ ''چاند کسے دیکھتا رہا'' کے خالق محمد شریف ساجد ۱۵ اپریل ۱۹۴۳ء کو پیدا ہوئے تھے اور ابھی بقیدِ حیات ہیں۔پاک پتن کی شعری روایت میں منفرد ممتاز شخصیت کے حامل محمد شریف ساجد نے بے شمار موضوعات کو اپنے کلام میں سمونے کی بہترین کوشش کی ہے ان کے ہاں اعلیٰ تخیل، عشقِ حقیقی و عشقِ مجازی کی آمیزش، فن وفکر کی افقی و عمودی جہات، ظاہر و باطن اور دین و دنیا کے تضادات فنی تقاضوں کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔

اس بارے میں ساجدہ نیر کی رائے ہے:

''چوں کہ یہ شاعری اپنے تخیلی تناظر میں معروضیت کے ساتھ ساتھ معبودیت، عشقِ مجازی کے دوش بدوش عشقِ حقیقی، ارضی موضوعات کے سنگ سماوی معاملات اور ظاہر کی معیت میں باطن کو پرت در پرت سموئے ہوئے ہے۔ شاعر کے تصور اور تحریر میں دنیا اور دین یکساں منعکس و منکشف ہو کر اپنے قاری کو بہ یک وقت جلال و جمال سے سرشار و سرفراز کرتے ہیں''۔ [۸]

ان کے ہاں اندیشۂ گردشِ دوراں، غم والم کی کیفیات کے علاوہ زاہد سے چھیڑ چھاڑ جیسے موضوعات بھی ملتے ہیں لیکن غموں اور دکھوں کی کثرت کے باوجود ان کا لہجہ پُرامیدی نظر آتا ہے۔

وقت پھیلا گیا غبار تو پھر
تم بھی غم کا ہوئے شکار تو پھر
زاہدا ! کیا ترا اجارہ ہے
بخشے جائیں گناہ گار تو پھر

(چاند کسے دیکھتا رہا: ۲۷)

ان کی شاعری میں متصوفانہ عناصر کثرت سے ملتے ہیں۔ اولیائے کرام خصوصاً بابا فرید الدین گنج شکرؒ کا ذکر بڑے خلوص اور پیار محبت سے کرتے ہیں۔ بابا فریدؒ سے ان کی عقیدت کا منظر ملاحظہ ہو۔

غم و آلام سے پائی ہے رہائی ساجدؔ
ہم درِ گنج شکرؒ چھوڑ کے جاتے کیسے

(چاند کسے دیکھتا رہا: ٦٦)

اس کے بعد محمد علی فریدی (پ: ۱۲، اگست ۱۹۴۴ء) اور خادم چشتی (پ: اگست ۱۹۴٦ء) پاک پتن کی شعری روایت کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں۔ خادم چشتی کا پنجابی شعری مجموعہ ''رب راکھا'' اپنی ایک منفرد پہچان رکھتا ہے۔ ان کی اُردو غزل میں بھی فکری گہرائی کے آثار ملتے ہیں۔ نمونۂ کلام ملاحظہ ہو:

ذکر میرا تمھاری محفل میں
ہے سنا بار بار رہتا ہے

(غیر مطبوعہ کلام: محمد علی فریدی)

آؤ طے کر لیں محبت کا یہ رستہ کل تک
ٹوٹ جائے نہ سفر کا ہی ارادہ کل تک

(غیر مطبوعہ کلام: خادم چشتی)

پروفیسر سید جاوید حیدر ترمذی (پ: ۸، جون ۱۹۴۸ء) ابھی بقیدِ حیات ہیں۔ کوئی مجموعہ منظرِ عام پر نہیں لا سکے۔ غزل گو شاعر ہیں۔ سادگی اور پُرکاری پر مشتمل اچھے شعر کہہ لیتے ہیں۔

بات ایسی سنا گیا کوئی
شب کی نیندیں اڑا گیا کوئی

(غیر مطبوعہ کلام)

پروفیسر سید واجد علی واجد (پ: ۲۲ نومبر ۱۹۴۸ء) ساری زندگی درس و تدریس سے وابستہ رہے۔ کوئی شعری مجموعہ منصۂ شہود پر نہیں لا سکے۔ وہ بڑی آب و تاب سے اپنا شعری سفر جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ان کی شاعری کے متعلق راقم الحروف اپنے ایک مطبوعہ مضمون میں رقم طراز ہے:

''سید واجد علی شاہ کی غزل زندگی کا آئینہ ہے۔ ان کے ہاں زمانے کی تلخیاں، شکست و ریخت، تباہی و بربادی یہ تمام حقیقتیں زندگی سے جڑی ہوئی نظر آتی ہیں۔ انھوں نے انسان کی باطنی کیفیات کو عمدہ پیرائے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے'' [۱۰]

نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

بس اس قدر ہے دیکھیے رودادِ آگہی
کہ مجھ کو اپنے آپ کی اب بھی تلاش ہے

لے چلو ساتھ مرے لفظوں کے جگنو واجدؔ
تم بھی ظلمت کے اندھیروں سے گزر جاؤ گے

(ادبی مجلہ المسعود: گورنمنٹ فریدیہ کالج پاک پتن)

موج دین فریدی (پ: ۱۰ فروری ۱۹۴۹ء) کا ابھی تک ایک بھی شعری مجموعہ شائع نہیں ہو سکا۔ موضوعات کا تنوع ان کے ہاں نظر آتا ہے۔ وہ چاہت کے لیے سمندر کا استعارہ استعمال کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ یہ دنیا فانی ہے اسی لیے تو دارا اور سکندر جیسے بڑے بڑے بادشاہ بھی اس دنیا سے کوچ کر گئے، لکھتے ہیں:

یہ چاہت ایک سمندر ہے
سب دنیا اس کے اندر ہے

اس دنیا سے کر کوچ گیا
خواہ دارا ، خواہ سکندر ہے

(غیر مطبوعہ کلام)

شعری مجموعے ''اجمال'' کے خالق پروفیسر اکرم ناصر یکم نومبر ۱۹۵۲ء کو پیدا ہوئے۔ اُن کا شعری سفر ابھی جاری ہے۔ اُن کے ہاں ہجر و وصال کی کیفیات، فنی و فکری گہرائی اور حسن و جمال کے جلوے بکھرے نظر آتے ہیں۔ وارداتِ حسن و عشق میں وہ محبت کے ہاتھوں مجبور نظر آتے ہیں۔

مرے نقصان میں جاتا ہے یہ تو جان لیتا ہوں
تمھارا فیصلہ بس احتراماً مان لیتا ہوں
مجھے معلوم ہے ملنے سے اس کے کچھ نہیں ملتا
اسے مل کر ہمیشہ مفت کا احسان لیتا ہوں

(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی اردو شعری روایت کا ایک اور متحرک نام میاں رفیق قیصر (پ: یکم جنوری ۱۹۵۴ء) کا ہے۔ ابھی بقیدِ حیات ہیں۔ دو خوبصورت شعری مجموعوں ''جیسے جھیل میں کنول'' اور ''برف موسم میں جلنے لگتا ہوں'' کے خالق کا غالب موضوع رومانویت ہے ویسے تو ان کے ہاں موضوعات کی رنگا رنگی دیکھنے کو ملتی ہے مگر وارداتِ حسن و عشق کے حوالے سے غیر محسوس طریقے سے ایسے نقوش ابھارتے ہیں کہ شعری تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں جو ان کی شعری کائنات کو اور بھی حسین بنا دیتی ہیں۔

ٹھہر جاؤ چلے جانا ، ابھی کچھ رات باقی ہے
محبت کی کہانی کی ابھی کچھ بات باقی ہے

جو آنسو سے بہے آنسو تو ظالم مت نکال آنکھیں
ابھی تو بوندا باندی ہے ابھی برسات باقی ہے

(جیسے جھیل میں کنول)

ریاض نعمی یکم جنوری ۱۹۵۴ء کو پیدا ہوئے۔ عمر کا آخری حصہ دیوانگی کی کیفیت میں گزرا کوئی مجموعہ منظرِ عام پر نہیں آ سکا۔ فنی و فکری پختگی ان کے غیر مطبوعہ کلام میں جا بجا دیکھی جا سکتی ہے۔ صنعتِ تضاد کا استعمال نہایت عمدگی

سے کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کوئی نہیں کسی سے جدا بستیوں سے دور
یہ آسماں زمیں سے ملا بستیوں سے دور

(ادبی مجلہ المسعود: گورنمنٹ فریدیہ کالج پاک پتن)

اورنگ زیب عالم گیر (پ: ۲۷ ستمبر ۱۹۵۴ء) کا تمام کلام ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ ابھی بقیدِ حیات ہیں۔ ان کی شاعری میں عقلی توجیہات کا سلسلہ نظر آتا ہے۔ بقول شاعر:

اضطراب زندگانی کم کرے گا
تیرا غم ہی دور سارے غم کرے گا

(غیر مطبوعہ کلام)

شہر فرید کی ایک اور ادبی شخصیت کرم علی کیفی (پ: ۱۹۵۵ء) کے پانچ شعری مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں جن میں سے چار پنجابی اور ایک اردو کا ہے۔ اردو شعری مجموعے کا نام ''بقعۂ نور'' ہے۔ میں انہیں عروضی شاعر تو نہیں کہوں گا ہاں البتہ شعری آہنگ کی بدولت بروزن اور عمدہ اشعار کہنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے موضوعات کی بوقلمونی کا احساس ہوتا ہے۔ وارداتِ حسن و عشق میں محبوب کو چاہت کا یقین دلانے کا انداز ملاحظہ ہو:

تم کو چاہت کا یقیں ایسے دلا دیتے ہیں
چیر کے دل تیری تصویر دکھا دیتے ہیں

پاک پتن کی شعری روایت میں یونس فریدی کا نام اپنی منفرد پہچان رکھتا ہے۔ وہ ۴، اگست ۱۹۵۵ء کو پیدا ہوئے اور ابھی بقیدِ حیات ہیں۔ ان کا کوئی شعری مجموعہ تو منظرِ عام پر نہیں آ سکا مگر جتنا بھی غیر مطبوعہ کلام ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ راقم کے خیال میں وہ سہلِ ممتنع کے بادشاہ ہیں۔ چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں بڑی بڑی باتیں کہنا کوئی ان سے سیکھے۔ ان کی شاعری بہت سے موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔ ان کے کلام میں غمِ جاناں کے ساتھ ساتھ غمِ دوراں کا ذکر بھی ملتا ہے وہ ہمیشہ سچ بات کہنے سے نہیں چوکتے۔

ایسا بھی نہیں جراتِ اظہار نہیں ہے
سچ بات کوئی سننے کو تیار نہیں ہے

اس کی دہلیز پہ رکھ دیتے ہیں جا کر آنکھیں
جو گزر جاتا ہے ہر بار چرا کر آنکھیں
(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی شعری روایت میں ابوسجاد ساغر کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے جو ۱۱ اکتوبر ۱۹۵۶ء کو پیدا ہوئے۔کوئی مطبوعہ شعری مجموعہ نہیں ہے۔اُن کا کلام متعدد موضوعات کا احاطہ کرتا ہے۔انھوں نے نہ صرف اردو زبان میں طبع آزمائی کی ہے بلکہ پوربی زبان میں بھی لکھنے کی سنجیدہ کاوش کی ہے، لکھتے ہیں:

سمروں تورے نام کی مالا او پیتم دلدار
سندر مکھ کو درشن دیجو میں تورے بلہار
(غیر مطبوعہ کلام)

زمانی اعتبار سے طالب شاکر (پ: ۶ ۱۹۵ء) اور فضل الرحمٰن فضل (پ: ۱۹۵۸ء) نے شہر فرید کے شعری ارتقا میں اپنا حصہ ڈالا۔دونوں کا کلام ابھی غیر مطبوعہ پڑا ہے۔طالب شاکر کے کلام میں کلاسیکیت اور رومانویت کا حسین امتزاج ملتا ہے جب کہ فضل الرحمٰن فضل کے ہاں حُسن و عشق کے علاوہ تصوف کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔

مرا جنوں تو زمانہ سمجھ نہیں سکتا
کہ تیری طرح میرا عشق بھی نرالا ہے
(طالب شاکر)

رازِ ہستی کو فاش کرتا ہوں
جب میں خود کو تلاش کرتا ہوں
(فضل الرحمٰن فضل)

پاک پتن کی شعری روایت کا ایک اہم نام ایوب اختر ہے جو ۱۲ اپریل ۱۹۶۳ء کو پیدا ہوئے تھے اور ابھی زندہ ہیں۔ان کا کوئی مجموعہ نہیں چھپ سکا بلکہ غیر مطبوعہ کلام اپنی تمام تر خصوصیات کے باوجود ویسے ہی پڑا ہے۔ان کے کلام میں پڑھنے والوں کو جھنجھوڑ دینے کی صلاحیت موجود ہے مثلاً وہ لکھتے ہیں:

وہ کھو بیٹھا حواس اپنے جسے تاوان لینا تھا
جب اس کا اپنا بیٹا رات گھر واپس نہیں آیا (غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی شعری روایت کے اگلے پڑاؤ میں ڈاکٹر اسد اجمیری (پ: ۸، اکتوبر ۱۹۶۴ء)، رفیق

ہمایوں (پ: ۶ جون ۱۹۶۵ء)، سیّد اخلاق احمد اخلاق (۳۰ مئی ۱۹۶۶ء) اور راجا نیر (پ: ۱۵، اکتوبر ۱۹۶۶ء) کے نام قابل ذکر ہیں۔یہ چاروں ابھی بقید حیات ہیں۔نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

کل رات میں بھی سو نہ سکا اضطراب میں
کاٹے ہیں میں نے وصل کے لمحے عذاب میں (غیر مطبوعہ کلام: اسد اجمیری)
ہزار وعدے کیے ایک بھی وفا نہ ہوا
وہ آج تک میرا درد آشنا نہ ہوا (غیر مطبوعہ کلام: رفیق ہمایوں)

زر بنا انسان کی پہچان کیوں
قدر انسانی کا ہے بحران کیوں
یہ تکبر اور نخوت سوچ لے
اِک فرشتہ بن گیا شیطان کیوں
(غیر مطبوعہ کلام: سیّد اخلاق احمد اخلاق)

مذکورہ ناموں میں راجا نیر کا نام اہمیت کا حامل ہے۔اُن کا شعری مجموعہ ''محبت زندگی ہے''[۱] اشاعت کے بعد اہل ذوق سے پذیرائی حاصل کر چکا ہے۔اُن کی غزل میں دھرتی پوجا کا تصور ملتا ہے۔وہ اپنی مٹی سے رشتہ استوار رکھنے کے خواہش مند ہیں۔یہی وجہ ہے کہ دیہاتی زندگی کی مٹتی قدریں انھیں تشویش میں مبتلا کر دیتی ہیں۔

لفظ گونگے ہو گئے چوپال بہری ہو گئی
زندگانی کی فضا یک لخت زہری ہو گئی
تجھ کو چھوڑ کے جانا موت سمجھتے ہیں
دیکھ لے دنیا! یہ تیرے مہمان سبھی (راجا نیرؔ)

سنین کے اعتبار سے پاک پتن کی شعری روایت کو مکمل کرنے والے اگلے تین شعرا میں ایک پروفیسر یاسمین برکت (پ: ۲۶ جولائی ۱۹۶۶ء) ہیں جو ہمیں اب داغ مفارقت دے چکی ہیں۔ان کے ہاں فنی و فکری پختگی کا عنصر نمایاں ہے۔اِس کے بعد تائب نظامی (پ: ۱۴ مئی ۱۹۶۸ء) اور ظفر رشید یاسر (پ: ۱۲، اپریل ۱۹۶۹ء) کے نام آتے ہیں۔تائب نظامی اور ظفر رشید یاسر ابھی بقید حیات ہیں۔تائب نظامی نے واردات حسن

وعشق کے علاوہ زمانے کی اونچ نیچ کو بھی موضوع بنایا ہے جب کہ ظفر رشید یاسر کے ہاں منفرد اسلوب کے ساتھ ایک فکری اُٹھان کا احساس موجود ہے۔ وہ مختلف موضوعات پر طبع آزمائی کر چکے ہیں۔ تینوں شعرا کا کوئی مجموعہ کلام چھپ کر سامنے نہیں آیا۔ نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

نمونہ کلام یاسمین برکت:

چشم تر پہ نقش ہے ان منظروں کا سلسلہ
بڑھتے بڑھتے بڑھ گیا ہے فاصلوں کا سلسلہ

(ادبی مجلّہ المسعود: گورنمنٹ فریدیہ کالج پاک پتن)

نمونہ کلام تابؔ نظامی:

دولت و مال و زر کا کیا کرنا
ہم فقیروں نے گھر کا کیا کرنا

نمونہ کلام ظفر رشید یاسر:

چور دروازے سے اب رستہ بنانا ہے مجھے
عصرِ نو کا یہ تقاضا بھی نبھانا ہے مجھے

(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی اردو شعری روایت کا ایک اہم اور ابھرتا ہوا نام جمشید کمبوہ کا ہے جو ۱۴ مارچ ۱۹۷۰ء کو پیدا ہوئے تھے اور اپنے اس تخلیقی سفر کو جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے دو شعری مجموعے "جامِ جمشید" اور "سفرِ نعت" منصۂ شہود پر آ چکے ہیں۔ اردو نعت کی روایت میں شامل ہونے کے ساتھ ساتھ وہ اردو شعری روایت کا بھی ایک اہم رکن ہیں۔ ان کے کلام میں عربی اور فارسی تراکیب، تشبیہات و استعارات اور دیگر فنی و فکری عوامل بکثرت موجود ہیں۔ اُنھوں نے مختلف موضوعات پر قلم اُٹھایا اسی لیے موضوعات کا تنوع ان کے کلام میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ وارداتِ عشق و محبت میں انہیں دل اور ذہن کے درمیان لٹنے کا شدید دکھ ہے، لکھتے ہیں۔

میں دل و ذہن کے درمیاں لٹ گیا
یوں محبت میں سارا جہاں لٹ گیا
جس کی تعمیر خود میرے خوابوں نے کی
وہ زمیں لٹ گئی، آسماں لٹ گیا

(جامِ جمشید)

محمود احمد محمود (پ: ۱۸ اگست ۱۹۷۰ء) اس روایت کی اگلی کڑی ہیں۔ وہ ذوق و شوق کے ساتھ تخلیقی سفر جاری رکھے ہوئے ہیں۔

اتر کے دھرتی پہ دن کی صورت
چمکتے جگنو بجھائے سورج

(غیر مطبوعہ کلام)

پاک پتن کی شعری روایت کا ایک خوب صورت اور اہم نام ڈاکٹر اظہر کمال کا ہے جو ۲۷ مئی ۱۹۷۲ء کو پیدا ہوئے اور اپنے تخلیقی سفر کو مسلسل جاری رکھے ہوئے ہیں۔ وہ اچھے ہومیو ڈاکٹر اور اچھے شاعر کا خوب صورت امتزاج ہیں۔ ان کا شعری مجموعہ ابھی تک طباعت کے عمل سے تو نہیں گزر سکا ہاں البتہ غیر مطبوعہ کلام اتنی مقدار میں موجود ہے جس سے ایک سے زیادہ شعری مجموعے منظرِ عام پر آ سکتے ہیں۔ رومانوی انداز میں خوب صورت جذبات و احساسات کی عکاسی ان کے کلام کا خاصہ ہے۔ ان کے ہاں غمِ جاناں سے غمِ دوراں تک کا سفر دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس مشینی اور مادی دور کی عکاسی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کچھ ایسے دکھ دیے مسند نشین لوگوں نے
اچھال ڈالی ہوا میں زمین لوگوں نے

فقط حیات سے رشتہ بحال رکھنے کو
بنا لیا ہے بدن کو مشین لوگوں نے

(غیر مطبوعہ کلام)

اردو شعری روایت کا ایک معتبر نام محمد افتخار شفیع کا ہے جو ۱۷ اگست ۱۹۷۳ء کو پیدا ہوئے جو نہ صرف محقق، نقاد، استاد اور شاعر ہیں بلکہ اچھے انسان بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے ادبی سفر کو بڑی آن بان سے جاری رکھا ہوا ہے وہ ہر وقت تخلیقی عمل سے جڑے نظر آتے ہیں اسی وجہ سے ان کی بے شمار تخلیقات منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ کاغذ، قلم اور دوات سے ان کا رشتہ کافی مضبوط ہے۔ بحیثیت شاعر، اردو شاعری کے ارتقا میں ان کا نمایاں حصہ ہے۔ ان کا اردو شعری مجموعہ "نیلے چاند کی رات" بہت اہمیت کا حامل ہے۔ موضوعات کا تنوع ان کے ہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے کلام میں روایت، اقدار اور اپنی تہذیب و تاریخ سے گہرا تعلق صاف دکھائی دیتا ہے۔ بقول شاعر:

اب شہر کی تمام بلاؤں سے دُور ہے
اِک پھول پہ فریب ہواؤں سے دُور ہے

بکھری پڑی ہیں آج بھی اس پہ کہانیاں
ٹیلہ جو ریت کا مرے گاؤں سے دُور ہے

پاک پتن کی اردو شعری روایت میں درج ذیل چار نام سامنے آتے ہیں: یاسین ہاتف (پ:۱۸اپریل۱۹۷۴ء)حمیدہ بانو جو(پ:۲۰اگست ۱۹۷۵ء)،''محبت ہم سفر میری'' کے خالق صغیرانور اور یہی کتاب جو آپ کے ہاتھوں میں ہے''شہر فرید کے شاعر'' کے مؤلف نوید عاجز (پ:۱۸ اکتوبر ۱۹۷۸ء)۔ مذکورہ چاروں شعرا ابھی اپنے تخلیقی سفر کو جاری رکھے ہوئے ہیں۔ان میں سے یاسین ہاتف شاعری سے زیادہ لاہور ہائی کورٹ میں وکالت کو ترجیح دیے ہوئے ہیں جب کہ حمیدہ بانو کا شعری مجموعہ''خزاں رسیدہ'' زیرِ طبع ہے۔ان کا نمونہ کلام یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔

رنج و الم زمانے کے انسان سہہ گیا
دکھ سے بھری حیات کو ذیشان سہہ گیا
(غیر مطبوعہ کلام:یاسین ہاتف)

لمحہ لمحہ گلاب کی صورت
وہ کھلا اِک کتاب کی صورت
(غیر مطبوعہ کلام:حمیدہ بانو)

اب بوڑھے دلچسپی سے کب ہیر کی تانیں سنتے ہیں
اب وہ پہلا لطف کہاں ہے گاؤں کی چوپالوں میں
(محبت ہمسفر میری از صغیر انور)

رکھتے ہمیں جو یاد تم اپنی دعاؤں میں
کٹتی نہ پھر یوں عمر مسلسل سزاؤں میں
آئی ہے راس جب سے قفس کی فضا مجھے
گھٹنے لگا ہے جی مرا تازہ ہواؤں میں
(غیر مطبوعہ کلام: نوید عاجز)

اُردو رباعیات کا مجموعہ'' خوشبو میں نہاتے رنگ'' کے خالق قاضی عطاالرحمٰن ہیں جو۱۲ جنوری ۱۹۷۹ء میں پیدا ہوئے۔ایک ادبی گھرانے سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ادبیت ان کے رگ و پے میں رچی بسی ہے۔وہ ایک پڑھے لکھے استاد،نقاد،محقق اور وسیع المطالعہ شاعر ہیں۔اُن کا شعری اسلوب خاصا پیچیدہ ہے۔وہ عام لوگوں کے شاعر نہیں ہیں۔ان کا ایک مخصوص اسلوب اور تخلیقی مزاج ہے جس کے اندر رہ کر وہ اپنے تجربات و مشاہدات کو شعری پیکر میں ڈھالتے رہتے ہیں۔قاضی صاحب کو علم عروض پر بھی بے پناہ گرفت حاصل ہے۔فنی و فکری آمیزش ان کے کلام میں دیکھی جا سکتی ہے۔انھوں نے اپنے کلام میں متنوع موضوعات سمونے کی بہترین کوشش کی ہے۔نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

کسی یقین میں ڈھلتے گمان جیسا ہے
جدا ہے اس سے مگر وہ ، ہر آن جیسا ہے
دریچہِ شب رفتہ سے جھانکتا منظر
یہ کہہ رہا ہے یقیں بھی گمان جیسا ہے

فیض الحسن فیضی جو۱۰دسمبر۱۹۸۰ء کو پیدا ہوئے تھے ان کا تخلیقی سفر آگے کی طرف جاری ہے۔ان کے دو اردو شعری مجموعے''اسے روک لو ابھی''اور''پوری آنکھیں،آدھا خواب''مارکیٹ میں دستیاب ہیں۔وہ عہد جدید کے شاعر ہیں۔وہ جدت کے ساتھ ساتھ روایت کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔اس سلسلہ میں اسلم کولسری کا خیال ہے:

''انھوں نے جدت کو اس خوب صورت انداز میں روایت میں سمویا ہے کہ ایک منفرد اور کھلتا ہوا رنگ وجود میں آیا ہے جو کہ پڑھنے والے کی آنکھ اور دل دونوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے''۔ ۱۱

فیض الحسن فیضی کے کلام میں آگے بڑھنے کے روشن امکانات موجود ہیں۔ان امکانات کی وسعت کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں عصری شعور بھی نمایاں ہے۔انھوں نے اپنے تجربات و مشاہدات کو مختلف انداز میں برتا ہے۔نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

مجھے بھی بچوں کو روٹی کھلانی ہوتی ہے
سو کام کرتا ہوں پوروں میں درد ہوتے ہوئے
(پوری آنکھیں آدھا خواب)

آج تمھارے ہجر کو پورا سال ہوا ہے
آج تمھارے ہجر کی پہلی سالگرہ ہے

شہرِ فرید کی اردو شعری روایت میں شامل ایک نام علی اشرف کاوش ہے کا ہے جو ۳، اپریل ۱۹۸۳ء کو پیدا ہوئے۔ ان کا شعری مجموعہ ''ہاں تم میرے ہو'' چھپ کر منظرِ عام پر آچکا ہے۔ فنی و فکری لوازمات پر پوری اترتی شاعری اپنے اندر متنوع رنگوں کو سموئے ہوئے ہے۔ ان رنگوں میں حسن و عشق کے جلوے بھی بکھرے ہوئے ہیں جن میں رومانوی فضا غالب ہے۔ ان کے لب و لہجے میں جدت بھی ہے اور ندرت بھی۔ ان کے متعلق وصی شاہ لکھتے ہیں:

''اشرف کاوش کی شاعری میں رومانوی فضا بھی پائی جاتی ہے اور سماجی رویوں کے خلاف بغاوت بھی۔ اشرف کاوش فکر و خیال کے اعتبار سے جدید لکھنے والوں کی صف میں آتے ہیں البتہ اس کی غزلوں کا لب و لہجہ گیتوں کی طرح نرم، میٹھا اور کومل ہے''۔ ۱۲

نمونہ کلام ملاحظہ فرمائیں:

مشکلوں سے گلاب ہوتے ہیں
خواب ورنہ عذاب ہوتے ہیں
(ہاں تم میرے ہو۔ ص: ۵۵)

پاک پتن کی شعری روایت میں مندرجہ ذیل چاروں نام دنیائے ادب میں نووارد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں: یاسر رضا آصف (پ: ۲۵ دسمبر ۱۹۸۳ء)، عمران شاہد (پ: ۱۶ جنوری ۱۹۸۶ء)، عباس علی شاہ ثاقب (پ: یکم جون ۱۹۹۲ء) اور ندیم صادق نامی (پ: ۲ مئی ۱۹۹۲ء)۔ مذکورہ شعرا نووارد ہی سہی لیکن ان کے کلام میں یہ بات ضرور چھپی ہوئی ہے کہ ان چاروں کے اندر آگے بڑھنے کا جذبہ موجود ہے۔

مذکورہ چاروں شعرا کا نمونہ کلام یہاں پیش کیا جا رہا ہے تاکہ آپ ان کے کلام میں پوشیدہ فکر و فن کے ساتھ ساتھ، کلام میں موجود معائب و محاسن سے آگہی حاصل کر سکیں۔ ان میں سے عمران شاہد کا ایک مجموعہ ''دو پل کی محبت'' منظرِ عام پر آچکا ہے اور ان کا دوسرا شعری مجموعہ ''انتساب'' زیرِ طبع ہے۔ باقی احباب کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ یہ شعرا جس توانائی کے ساتھ لکھ رہے ہیں اس سے یقیناً پاک پتن کا شعری مستقبل تابناک ہو گا۔ نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

بارود کے ذرے جو فضاؤں میں رہیں گے
پھر کیسے پرندے یہ ہواؤں میں رہیں گے
(غیر مطبوعہ کلام: یاسر رضا آصف)

ہم سے کچھ عشق کے اسیروں کو
درد ہی ساز گار ہوتا ہے
وقت کو کون روک پایا ہے
وقت تو بے مہار ہوتا ہے
(غیر مطبوعہ کلام: عمران شاہد)

نہ ہم دل لگی کی جسارت کریں گے
نہ غم کی کھڑی اب عمارت کریں گے
(غیر مطبوعہ کلام: عباس علی شاہ ثاقب)

وہ منظر جا بجا رکھا گیا ہے
درِ حیرت کھلا رکھا گیا ہے
(غیر مطبوعہ کلام: ندیم صادق)

پاک پتن میں اردو غزل کے فنی و فکری ارتقا کے حوالے سے اس مضمون میں تقریباً ستر کے قریب شعرا کا نہایت مختصر تعارف اور نمونہ کلام پیش کیا گیا۔ تمام شعرا کے مطبوعہ کلام اور غیر مطبوعہ کلام کی نشان دہی بھی کر دی گئی ہے۔ یہ کسی حوالے سے بھی پاک پتن میں تخلیق ہونے والی شاعری کا مکمل تعارف نہیں ہے۔ ہاں البتہ آپ مذکورہ تمام شعرا کے سرسری تعارف کے ساتھ ساتھ ان کے کلام سے بنیادی آگہی حاصل کر سکتے ہیں۔ شہرِ فریدؒ کے معروف اور غیر معروف سبھی شعرا کے اس کتاب میں موجود تذکرے سے پاک پتن کی شعری روایت کو ایک لڑی میں پرو کر مکمل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شہرِ فرید میں شعر و ادب کی تخلیق کا سلسلہ جو بابا فرید الدین مسعود گنج شکرؒ سے شروع ہوا تھا ابھی تک جاری ہے۔ تاریخی اعتبار سے تمام شعرا نے اپنے اپنے عہد میں پاک پتن کی شعری روایت میں حصہ ڈال کر اس روایت کو مستحکم اور مکمل کرنے کی کوشش کی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ عارف عبدالمتین، پروفیسر۔ مضمون ''غزل اور اس کا ارتقا'' مشمولہ ''امکانات'' ٹیکنیکل پبلیشرز، لاہور، ۱۹۷۵ء ص: ۴۳
۲۔ فرید الدین مسعود، گنج شکرؒ ''کلامِ فرید'' مکتبہ دانش، لاہور، ۱۹۷۶ء ص: ۸۴
۳۔ مجید امجد، اسرار زیدی (مرتبین)۔ ''شہرِ غزل'' بزمِ فکر و ادب، لاہور، ۱۹۵۹ء ص: ۶
۴۔ نصیر الدین نصیر، سیّد۔ مضمون ''تمھیں پھر پتہ چلے گا جو ہم اٹھ گئے جہاں سے'' مشمولہ ''کیفِ دوام'' از باقر شاہ جہاں پوری، زاویہ لاہور، ۲۰۰۲ء ص: ۱۵

۵۔باقر شاہ جہاں پوری۔ ''کیفِ دوام''، زاویہ، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص:۸۰
۶۔سجاد حارث۔مضمون ''یوٹوپیا'' مشمولہ ''پرتوِ خیال'' نسیم پبلشنگ کمپنی، دیپال پور، ۱۹۷۸ء، ص:۲
۷۔اکرم ناصر، پروفیسر۔دیباچہ مشمولہ ''بہاروں سے پہلے'' از محمد امین شاہد، بابا فرید پرنٹنگ پریس، پاک پتن، ۱۹۹۷ء
۸۔ساجدہ نیر۔فلیپ ''چاند کسے دیکھتا رہا'' از محمد شریف ساجد، نئی میڈیا افیئرز، لاہور، ۲۰۰۷ء
۹۔رحمت علی شاد۔مضمون ''پروفیسر سید واجد کی غزل'' مشمولہ علمی و ادبی مجلہ ''المسعود'' گورنمنٹ فریدیہ پوسٹ گریجوایٹ کالج، پاک پتن، ۲۰۱۰ء، ص:۶۸
۱۰۔اسلم کولسری۔فلیپ ''پوری آنکھیں، آدھا خواب'' از سید فیض الحسن فیضی، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء
۱۱۔وصی شاہ۔مضمون ''ہر دور میں'' مشمولہ ''ہاں تم میرے ہو'' از علی اشرف کاوش، سجاد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص:۱۳

☆☆☆☆☆

ثروت اختر*

اردو شاعرات کا مزاحمتی لحن (ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک)

Abstract:- *Resistance is a reaction against the behavior or act of injustice,tyranny and foreign powers.It has been a tendency among the writers and thinkers to act against the social and political injustice,economical instability and civil war.It showed prominence after the fall of Mughals in Urdu literature. Poetry had played a strong & effective role in this regard. This paper presents the resistant voices of female urdu poets in perspective of era to era changes and tendencies from the early period till 1947.*

مزاحمت کسی رویئے یا ظلم، استبداد اور غیر ملکی طاقتوں کے خلاف ردِ عمل ہے۔ اربابِ دانش و سخن کا یہ شیوہ رہا ہے کہ وہ معاشرتی و سیاسی بے انصافیوں، معاشی ناپائیداری اور خانہ جنگی کے خلاف ردِ عمل کرتے رہے ہیں۔ یہ اردو ادب میں زوالِ مغلیہ سے واضح طور پر نمایاں ہوئی۔ اس ضمن میں شاعری کا کردار نہایت طاقت ور اور موثر رہا۔ اردو شاعرات کے کلام میں مزاحمت، انفرادی اور اجتماعی دونوں صورتوں میں اُجاگر ہوئی۔ اردو شاعرات کے کلام میں مزاحمتی لحن کی نشاندہی عہد بہ عہد تغیرات اور رجحانات کے تناظر میں کی گئی ہے تاکہ ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک کے سیاسی، معاشرتی اور صنفی استحصال کے خلاف ردِ عمل کو پیش کیا جا سکے۔

مزاحمت انسانی انقلاب کے ارتقائی عمل کا ناگزیر حصہ تصور کی جاتی ہے اور اس کا اظہار جرات مندانہ اور ترقی پسندانہ رویوں کی صورت ہوتا رہا ہے۔ انسان جب شعورِ ذات اور ادراکِ حیات سے پردہ اُٹھاتے ہوئے آگے بڑھا تو زندگی کے ماضی و حال کے صالح عناصر کی پرکھ، تہذیب و اقدار کی بدلتی صورتیں اور شخصی آزادی کا تصور اس کے طرزِ احساس اور اسلوب میں نمایاں طور پر ظاہر ہوا۔ روسو کا یہ جملہ کہ :

" Man is born free and every where he is in chains"

''آدمی آزاد پیدا ہوا اور ہر جگہ زنجیر میں جکڑا ہوا ہے''

* شعبۂ اردو، یونیورسٹی آف کراچی، کراچی

درحقیقت اپنی معنویت میں مزاحمت اور ردِعمل کی نشاندہی کرتا ہے ۔یہ حقیقت ہے کہ جہاں زندگی اور اس سے منسلک رویے اور تضادات ذہن کو تفکر، اضطراب اور تجسس پر مائل کرتے ہیں وہیں تخلیق کار کی حساسیت اسے اپنے عہد سے جوڑ کر عصری فہم، سماجی شعور اور کشمکش حیات کے متضاد رویوں سے آشنائی بھی عطا کرتی ہے(۱) اس تناظر میں جب اردو شاعرات کے اسلوبِ سخن کا مطالعہ کیا جائے تو بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے کلام میں مزاحمت انفرادی واجتماعی دونوں صورتوں میں نمایاں ہوئی ہے ۔صنفی و ذاتی کشمکش میں کہیں یہ دبی چنگاریوں کی طرح سلگتی رہی تو کہیں گونج بن کر شعلہ انقلاب میں ڈھل گئی، کہیں سامراجیت وآمریت کے خلاف صف آراء دکھائی دی تو کہیں مردانہ استحصال پر نوحہ کناں ۔اردو شاعرات کے کلام میں مزاحمتی لحن کی ابتدا شاید اسی وقت ہو گئی تھی جب پہلی شاعرہ نے اپنی ذات پر قدغن لگائے جانے اور اپنی صنفی محکومی پر احتجاج قلم بند کیا تھا۔اس وقت وہ برملا اس کا اظہار نہ کر سکی ہو لیکن اس کے فہم وادراک میں مزاحمتی رویے پروان چڑھتے رہے ۔کبھی یہ چھپے لفظوں کی صورت نمایاں ہوئے تو کبھی مردانہ لب ولہجے میں اپنے ردِعمل کو ظاہر کیا۔قدیم شاعرات کے کلام میں ،اپنے عہد کے تناظر میں عشقیہ وقلبیہ واردات کا بیاں بہ کثرت عیاں ہوا ہے لیکن کہیں کہیں غمِ ذات اور آشوبِ زمانہ کو بھی موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔شہزادی زیب النساء مخفی دختر اورنگ زیب عالمگیر جو باضابطہ طور پر پہلی اردو شاعرہ قرار دی جاتی ہیں ۔مورخین کے مطابق شہزادی زیب النساء نہایت ذہین، طباع، صاحب علم وفضل اور صاحب جوہر خاتون تھی ۔انہوں نے اردو میں جو کچھ کہا ہے وہ ان کے آخری دور کا کلام ہے، جس کی تصدیق مشہور فرانسیسی عالم ومستشرق پروفیسر گارسن دتاسی اور نواب نصیر حسین خیالؔ کرتے ہیں ۔کہا جاتا ہے کہ شاہزادی کا باقی اردو کلام دستبرزمانہ ہو گیا صرف چند اشعار موجود ہے(۲) ان میں ایک کا لب ولہجہ کچھ یوں ہے ۔

ے آ کر ہماری لاش پہ کیا یار کر چلے
خوابِ عدم سے فتنہ کو بیدار کر چلے (۲)

شہزادی زیب النساء کے بعد میرؔ وسوداؔ کے زمانے کی کچھ خواتین کا کلام ملتا ہے جن میں بیگم بنت میر اور سیدالنساء حرماں کے ان اشعار کا طرزِ اسلوب ملاحظہ کیجیے ۔

ے برسوں خمِ گیسو میں گرفتار تو رکھا
اب کہتے ہو کیا تم نے مجھے مار تو رکھا
اتنا بھی غنیمت ہے طرف سے تری ظالم
کھڑکی نہ رکھی روزنِ دیوار تو رکھا (بیگم بنت میر)(۳)

ے دردِ دل، دردِ جگر، کاوشِ دل، کاہشِ جاں
اتنے آزار ہیں اور ایک کلیجہ میرا (سیدالنساء حرماں) (۴)

اٹھارویں صدی کی نمائندہ شاعرات کے کلام کے مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کے یہاں سوز وگداز، درد واثر، جوش ومستی، یاس وحسرت سب کی مثالیں ملتی ہیں(۵) جو اس دور کا عمومی انداز تھا۔اس دور میں عورتوں کے شعری اظہار کو معیوب سمجھا جاتا تھا اور ان کو وہ قدر ومنزلت حاصل نہیں تھی جو شعراء کا خاصہ تھا۔یہ شاعرات طبقہ اشرافیہ سے تعلق رکھتی تھی اور ان کے کلام میں ان حالات کے تناظر میں جو غیر شعوری ردِعمل عیاں ہوا اسے ذاتی وشخصی بے اعتنائی اور محرومیوں کا سبب کہا جا سکتا ہے ۔ایسی ہی شاعرات میں خاندانِ تیموریہ کی خاتون شاعرہ نواب اختر محل بیگم اختر، والئی ریاستِ بھوپال کی بیگم نواب شاہ جہاں بیگم شیریںؔ، بادشاہِ اودھ واجد علی شاہ کی زوجہ نواب محبوب بیگم، بادشاہ شاہ عالم کی دختر حیات النساء سلطانؔ، نواب آصف الدولہ کی زوجہ بیگم جان جانیؔ، نواب مرزا محمد تقی خان ہوس کی صاحبزادی پارسا قابل ذکر ہیں ۔ان کے منتخب اشعار میں سوز وگداز کی جھلک یوں اجاگر ہوئی ہے ۔

ے لکھ کر ہمارا نام زمیں پر مٹا دیا
ان کا تھا کھیل، خاک میں ہم کو ملا دیا (نواب اختر محل بیگم اختر) (٦)

ے دردِ فراق ہی میں صدا مبتلا رہے
دنیا میں اس طرح بھی رہے ہم تو کیا رہے (نواب شاہ جہاں بیگم شریںؔ)

ے کیا پوچھتا ہے ہمدم اس جانِ ناتواں کی
رگ رگ میں نیشِ غم ہے کہیے کہاں کہاں کی (بیگم جان بہو بیگم جانیؔ)

ے تن صورتِ حباب بنا اور بگڑ گیا
یہ قصر لاجواب بنا اور بگڑ گیا
چلتا نہیں ہے ابلقِ ایام ایک چال
اکثر یہ بدرکاب بنا اور بگڑ گیا (پارسا) (۷)

اس دور کی اکثر شاعرات نے برملا اپنے تخلص کا استعمال کیا، جو ابتدا کی شاعرات کے یہاں مفقود نظر آتا ہے لیکن پابندیوں کے سبب مندرجہ بالا شاعرات کا کلام، دیوان کی صورت مرتب نہ ہو سکا اور اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ، دکن کی مشہور طوائف چنداماہ لقا، قرار پائی ۔ان کا دیوان ۱۷۹۸ء میں مرتب ہوا۔تمام تذکرہ نویس اس

بات پر متفق ہیں کہ شاعرات میں پہلی مرتبہ انہوں نے ہی اپنا دیوان ترتیب دیا، جس کی تصدیق اس بیان سے واضح ہے۔

"اردو کی پہلی صاحبِ دیوان شاعرہ چندا ماہ لقا تسلیم کی جاتی ہے" (۸)

چونکہ اس عہد کا مزاج عشق و واردات محبت کی ترجمانی سے عبارت رہا اس لئے اس دور میں جو شاعرات نمایاں ہوئیں ان میں اکثریت طوائفوں کی تھیں۔ اسی بناء پر "تذکرہ شمیم سخن" کے مولف و مصنف عبدالحئی صفا بدایونی نے اس تذکرہ کے دوسرے حصے کو شاعرات سے منسوب کیا ہے، جس کا مقصد اس عہد کی نمائندہ شاعرات کے احوال کے ساتھ باپردہ و باعصمت، اعلیٰ خاندان کی شاعرات اور شاعرات بازاری کے درمیان فرق پیدا کرنا بھی تھا۔ تذکرہ شمیم سخن دوم کے دیباچہ کے مطابق:

"ہم نے اس حصے کو دو فصل پر منقسم کر دیا ہے۔ فصل اول میں عوراتِ بازاری کا ذکر ہے، فصل دوئم میں عوراتِ پردہ نشین و باعصمت کا ذکر لکھا ہے، ہم کو شرم آئی کہ ہم مثل دیگر تذکرہ نویسوں کے عوراتِ بازاری و پردہ نشیں کو ایک طرح بلا امتیاز یاد کریں" (۹)

اسی نقطہ کی نشاندہی کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں کہ "بہارستان ناز میں ہر چند کہ بیشتر شاعرات طبقہ طوائف سے تعلق رکھتی ہیں لیکن اس سے یہ خیال کرنا کہ شعرو شاعری سے صرف طوائفوں کو دلچسپی رہی، درست نہ ہوگا۔ اکثر شریف زادیاں بھی فنِ شعر میں کمال رکھتی تھیں، ان کا بھی ذکر اس میں موجود ہے (۱۰)۔ غرضیکہ اس عہد میں ناسازگاری حالات کی ہلکی سی جھلک بھی شاعرات کے یہاں مل جاتی ہے۔ سوگواری، مایوسی، دنیا کی بے ثباتی، اپنوں سے بچھڑنے کا صدمہ، حالات کا شکوہ جیسے مضامین ان کے کلام میں صنفی محرومیوں کی بخوبی عکاسی کرتے ہیں (۱۱)۔ مرزا علی خان کی اہلیہ بڑی بیگم ثریاؔ، خاکساری اور شاعرہ بازاری مشتریؔ کے ان اشعار کا لب ولہجہ ملاحظہ کیجیے:

ے
بتا دیں ہم تمہارے کاکل شبگوں کو کیا سمجھے
سیہ بختی تھی اپنی یا اسے کالی بلا سمجھے
جدھر دیکھا اٹھا کر نیم بسمل کر دیا اس کو
تری مژگاں کو ہم سوفار پیکان قضا سمجھے (بڑی بیگم ثریاؔ)

ے
مصیبتوں میں کوئی کام آ نہیں سکتا
کہ اپنے درد کو دل بھی بتا نہیں سکتا
لکھا نصیب کا کوئی مٹا نہیں سکتا
کسی کے درد کو ہمدم بٹا نہیں سکتا (خاکساری) (۱۲)

ے
جیتی بھی رہتی تو مشکل تھی رہائی مجھ کو
سستی چھوٹی جو ترے ہاتھ سے مر کر چھوٹی (مشتریؔ) (۱۳)

انیسویں صدی کی ابتدا تعلیم نسواں کے شعور اور فروغ کے حوالے سے اہم سمجھی جاتی ہے۔ ہندوستان کے طول و عرض میں جہاں جہاں انگریزوں کی عملداری قائم ہوتی گئی وہاں تعلیمی شعور اجاگر ہوتا گیا۔ محترمہ زاہدہ حنا کے مطابق:

"یہ برطانوی راج کا خنجر تھا جو قدامت پرستوں کے سینے پر چل رہا تھا اور ہندوستانی عورتوں کے لئے "چاک قفس" کو چاک کر رہا تھا۔ سماج اور روایات کی "اسیر" یہ عورتیں اب باغ کی دیوار دیکھنے پر ہی اکتفا نہیں کر رہی تھیں، جدید تعلیم انہیں روایات کے قفس" سے پرواز کر جانے کی ہمت عطا کر رہی تھی۔" (۱۴)

اب بھی زمانے کی روش باپردہ اور گھریلو عورت کے آزادانہ اظہار کے لئے سازگار نہ تھی۔ طبقہ اشرافیہ سے متعلق شاعرات، اظہار خیال تو کر سکتی تھی مگر انھیں دیوان مرتب کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ "تذکرہ شاعرات اردو" میں ایسی شاعرات کا ذکر موجود ہے جو صاحب طرز شاعرات بھی تھیں اور صاحبِ دیوان بھی لیکن ان کے شعری کارنامے تاریخ کے دھندلکوں میں گم ہو گئے ان میں احمدی بیگم احمدیؔ، بیگم حجاب دختر نواب اعظم علی خان، نواب صدر محل صدرؔ، حیات النساء حیاؔ، نواب شاہ جہاں بیگم شیریںؔ، نجم النساء عفت ماہؔ وغیرہ شامل ہیں (۱۵)۔ اس دور کی شاعرات کے کلام میں اپنی کم مائیگی کا احساس زیادہ شدت سے اجاگر ہوا۔ ان اشعار کا لب ولہجہ ملاحظہ کیجیے۔

ے
شمع جلانے آئے ہیں آج وہ مری قبر پر
چلو خدا کے واسطے بادِ صبا الگ الگ
خاک ہو زندگی بھلا ترے مریض عشق کی
میں ہو دوا سے دُور دُور مجھ سے دوا الگ الگ (۱۶)

اسی عہد کے لکھنو کے ایک متمول خاندان کی تعلیم یافتہ خاتون، مستور بیگم مستورؔ کے صرف ایک شعر کا لحن ملاحظہ کیجیے

ے
خزاں میں بھی نہ کسی سال کم ہوئی وحشت
رہا ہے اپنا گریبان بے رفو برسوں (۱۷)

فصیح الدین رنج کے تذکرے ''بہارستان ناز'' میں ایک شاعرہ رضیہ جمیلہ کا ذکر بھی ہے، جنھوں نے بہت سے دیوان چھوڑے۔ان کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے

؎ اے جمیلہ نملا بت نملا مجھ کو خدا
دنیا میں اس طرح بھی رہے ہم تو کیا رہے (۱۸)

۱۸۵۷ء سے پہلے شاعرانہ فضا منجمد ہو چکی تھی۔وہی فرسودہ مضامین، گل و بلبل کے قصے، حکایاتِ حسن و عشق بیان کی جارہی تھیں لیکن ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے ہندوستانیوں کی خارجی زندگی ہی کو نہیں بلکہ ان کے ذہنوں کو بھی بدلنا شروع کر دیا۔بہت سی اصلاحی تحریکیں ایک ساتھ شروع ہوئیں جنھوں نے عوام کے ذہن، ان کی فکر کو بہت متاثر کیا۔(۱۹)

۱۸۵۷ء کے بعد سر سید احمد خان نے ہندوستان خاص طور سے شمالی ہندوستان کے مسلمانوں میں تجدد کی تحریک شروع کی مگر اس سے عورتوں کو بالکل الگ رکھا گیا۔اس لئے کہ ان کے ذہن میں عورتوں کے مقابلے میں مردوں کی برتری اور اہمیت کا خیال بیٹھا ہوا تھا۔سر سید عورتوں کی تعلیم کے خلاف تھے۔عورتوں کے لئے ان کے ذہن میں جدید تہذیب اور بدلتی ہوئی دنیا کا کوئی نقشہ نہیں تھا مگر حقیقت یہ ہے کہ سر سید کے ہم عصروں میں بہت سے لوگ تعلیم نسواں کے حامی تھے۔ان میں مولوی نذیر احمد، کسی حد تک شبلی، مولوی ذکا اللہ، عبدالحلیم شرر، مولوی ممتاز علی اور الطاف حسین حالی سب سے اہم ہیں(۲۰)۔عورتوں کے منصب میں اضافہ تعلیم نسواں کے بغیر نہیں ہو سکتا تھا، یہ بات شاعروں میں حالی نے سمجھی اور انھوں نے تعلیم نسواں کا مقدمہ زور و شور سے لڑا۔وہ سر سید کے مرید و معتقد تھے لیکن اس بارے میں ان کے خیالات سر سید احمد خان سے مختلف تھے(۲۱)۔ انھوں نے اپنی نظموں اور مضامین میں عورت کی عظمت و اہمیت اجاگر کرنے کے ساتھ اس کی صنفی محرومیوں اور ناانصافیوں کے خلاف بھرپور احتجاج رقم کیا۔اس حوالے سے لکھی گئی نظموں میں ''چپ کی داد'' اور ''مناجات بیوہ'' قابل ذکر ہیں۔اپنے ایک مضمون میں انھوں نے یہاں تک لکھا کہ ''ہمارا معاشرہ اس وقت تک ترقی نہیں کر سکتا جب تک ہماری عورتوں کی تعلیم نہیں ہوگی''(۲۲)۔مولوی سید احمد دہلوی، مولوی ممتاز علی، شیخ عبداللہ، بیگم عبداللہ اور علامہ راشد الخیری نے بھی تعلیم نسواں کی تحریک کو آگے بڑھانے میں نہایت اہم کردار ادا کیا اور انھیں یہ باور کرایا کہ ایک مکمل انسان ہونے کے ناتے، وہ اپنے حقوق کی جنگ بخوبی لڑ سکتی ہیں۔خواتین کی معاشرتی اور سماجی بہبود کے لئے کی جانے والی انھی کوششوں کا ہی ثمر تھا کہ بیسویں صدی کی ابتدا سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی حوالے سے نئے عہد کا آغاز ثابت ہوئی۔علم کے شعور نے عورت کی ذہنی بالیدگی کا کام ضرور

کیا لیکن ابھی تک اس میں اتنی جرات نہیں آئی تھی کہ وہ اپنے آلام و مصائب کا الزام دوسروں کے سر ڈال سکے۔جیسا کہ ان اشعار کے لب و لہجے سے عیاں ہے۔

؎ اک آہ شعلہ بار سے دل کو جلا دیا
لو آج ہم نے اسکا بھی جھگڑا مٹا دیا
تقصیر یار کی نہ قصورِ عدو ہے کچھ
اختر ہمارے دل ہی نے ہم کو جلا دیا (نواب اختر محل اختر)

؎ مرتا ہوں کوئی ہائے مددگار نہیں ہے
دل جس نے لیا وہ بتِ عیار نہیں ہے (عفت)

؎ دردِ فراق میں ہی سدا مبتلا رہے
دنیا میں اس طرح بھی رہے ہم تو کیا رہے (نواب شاہجہاں بیگم شیریں) (۲۳)

نئے عہد کے تقاضوں اور صنفی مساوات و حقوق کا ادراک ہی تھا جس نے اس دور کو ڈپٹی نذیر احمد، علامہ راشد الخیری، عظیم بیگ چغتائی و دیگر اہل فن و ادب عطا کئے جنھوں نے اپنی پر اثر تحریروں کے ذریعے نہ صرف عورت کا کھویا ہوا وقار و ذاتی تشخص بحال کیا بلکہ اسے مردوں کے معاشرے میں جینے کا حوصلہ بھی بخشا۔یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی نمائندہ شاعرات نے فرسودہ روایات کے خلاف بھی علم بغاوت بلند کی اور اپنی ذات پر کیے گئے مظالم پر بھرپور احتجاج بھی ظاہر کیا۔اس حوالہ سے زاہدہ خاتون شیروانیہ، ایک حساس اور باشعور شاعرہ کے طور پر سامنے آئیں۔انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے خواتین کی پسماندگی، حق تلفیوں اور معاشرے کے غلط سلوک کے خلاف آواز بلند کی (۲۴)۔ان کے پہلے مجموعہ کلام ''آئینہ حرم'' کی مسدس کا یہ بند ملاحظہ کیجیے جس میں خواتین کی حالتِ زار کی تصویر کشی کچھ یوں کی گئی:

؎ کیا کہوں کیسے الم دیدہ و ناشاد ہیں ہم
خستہ جور ہیں ہم۔کشتہ بیداد ہیں ہم
تختہ مشق ستانِ بازیِ صیاد ہیں ہم
آدمی کاہے کو ہیں۔پیکر فولاد ہیں ہم
ہائے یہ ظلم۔کہ بے جرم چلائیں خنجر
اس پہ یہ حکم۔کہ فریاد نہ آئے لب پر (آئینہ حرم، ص ۲۱) (۲۵)

محترم شان الحق حقی اس نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ زاہدہ خاتون نے اس میں مردوں

اورعورتوں کو بڑی دلسوزی سے انقلاب پر اُبھارا ہے خاص طور اپنے حقوق طلب کرنے اور سیاسی شعور بیدار کرنے کی بڑی پرجوش تلقین کی ہے۔ان کا طویل مسدس آئینۂ حرم، اقبال کے شکوے کا ہم رنگ و ہم آہنگ ہے(۲۶)۔زاہدہ خاتون نے مذہب وشرع کے حوالے سے بھی اس بات کو اُجاگر کیا کہ برصغیر کے مسلمانوں نے خواتین کے سلسلے میں غلط رویہ اختیار کیا۔نظم ''عالمِ نسواں کا انقلاب'' کے یہ اشعار ان کے مزاحمتی لحن کے غماز ہیں(۲۷)۔

ے
عورتوں کے حق میں ہر مذہب کا، ہر ملت کا مرد
جانور تھا، دیو تھا، عفریت تھا، شیطان تھا
باپ ہو یا بھائی ہو، شوہر ہو یا فرزند ہو
مرد کل اشکال میں فرعون بے ساماں تھا
ایک مورت، ایک کھلونا، اک تنِ بے جان تھا (۲۸)

ان کے دوسرے مجموعہ کلام ''فردوسِ تخیل'' میں جنگِ طرابلس، جنگِ بلقان اور پہلی جنگِ عظیم کے سانحات پر لکھی گئی نظمیں ان کے بھرپور مزاحمتی لحن کی عکاسی کرتی ہیں۔نظموں ''بصائرِ سیاسیہ، عالمِ خواب، شہر آشوبِ اسلام، جنگِ فرنگ'' وغیرہ میں اس عہد کی بین الاقوامی سیاست اور اسلامی ریاستوں پر سامراجی تسلط کے خلاف احتجاجی نقطۂ نظر واضح ہوا ہے

ے
برپا کیا وہ حشر سپہ کے خرام نے
ہتھیار ڈالے امن نے فتنے کے سامنے
چرخِ زمانہ دیدہ لگا دل کو تھامنے
زیرِ زمیں پناہ کہا روحِ سام نے
ہے ذمہ دار قتلِ ملک زادہ سربیا
چھڑوائی جنگ اسی فرسِ بے لگام نے
جوزفِ فرانس کی حکومت کو کردیا
اندھا جنون ولولہ انتقام نے (نظم جنگِ فرنگ۔فردوسِ تخیل ص۲۰)(۲۹)

''مثنوی عالمِ خواب'' کے یہ بند ملاحظہ ہو جس میں طرابلس پر اٹلی کے قبضے کے تناظر میں مزاحمتی رویے کا اظہار نمایاں ہے۔

ے
بپا تھا سر بفلک کیمپ اٹلی والوں کا
تمام شہر پہ قبضہ تھا بدخصالوں کا
زباں سے نکلا کہ اے تیری شان کے قربان
ریاض خلد میں! اور دخلِ لشکرِ شیطاں (فردوسِ تخیل، ص ۴۲) (۳۰)

یہ اس زمانے کی ستم ظریفی کہیے یا قدامت پرستی کہ اتنی باشعور شاعرہ ہونے کے باوجود زاہدہ خاتون شروانیہ گوشہ گمنامی میں رہیں اور ادبی دنیا میں اپنے اصلی نام کے بجائے ز خ ش کے نام سے جانی گئیں اور باوجود تعلیم یافتہ ہونے کے خاندانی رواج کے مطابق وہ نہ کسی عام جلسہ میں شریک ہوسکیں اور نہ کسی خاص علمی مباحثہ وغیرہ میں جانے کی نوبت آئی لیکن اخباری مطالعہ اور کتب بینی سے وہ ہندوستان ہی نہیں بلکہ ایشیا، یورپ اور دیگر براعظموں سے بھی واقفیت حاصل کرچکی تھیں(۳۱)۔شاید یہ مغربی دنیا میں جنم لینے والی نسائی تحریک کے اثرات تھے جس نے ایشائی خواتین کو اپنے حقوق کے لئے آواز اٹھانے پر کمربستہ کیا اور ان کے افکار و اسلوب میں مزاحمتی رنگ نمایاں ہوا۔

درحقیقت یہ نسائی شعور اور اقبال کی انقلابی فکر ہی کا فیضان تھا کہ ۱۹۰۱ء سے ۱۹۴۷ء کے دوران ایسی شاعرات منظر عام پر آئیں جن کے کلام میں عظمتِ انسانی، بیداری ملت اور صنفی مساوات پر کھل کر اظہار خیال کیا گیا۔یہ دور ہر لحاظ سے انقلاب آفرین رہا اس میں پہلی جنگِ عظیم کے اثر سے تحریک آزادی اور اپنے معاشرے کے لئے ایک نئے نظام کا تصور گہرا ہوا اس کے ساتھ اپنے بنیادی حقوق کا تحفظ اور ترقی پسندانہ نقطہ نظر کی انفعالیت نے شاعرات میں اضطراری کیفیت وذوق استفہام اجاگر کیا۔ان رجحانات کا عکس محترمہ جہاں بانو بیگم، بیگم اسمٰعیل، ثروت جمیل، شہزادی تیمور جہاں حجاب، کنیز فاطمہ حیا، سعیدہ خیرآبادی، آمنہ برجیس و دیگر کے کلام میں بخوبی نمایاں ہوا۔قومی و ملی ابتذال نے ان کے پیانِ عمل کو کچھ اس طرح کا مزاحمتی لحن عطا کیا۔

ے
سونے والے جاگ غفلت سے سحر ہونے کو ہے
پھر ہم آغوشِ تجلی برگ و بر ہونے کو ہے
قافلہ کا کوچ پھر اے بے خبر ہونے کو ہے
تو پڑا سوتا ہے کیوں، کیا دربدر ہونے کو ہے (جہاں بانو بیگم)

ے
خدا کے واسطے اے مسلمِ خوابیدہ اُٹھ تو بھی
ترا یہ خوابِ غفلت ایک دن خوابِ گراں ہوگا
معیبت ہے کہ نسواں میں نہیں احساس خودداری
نہ ہوگا اب اگر پیدا تو کب اے خواہراں ہوگا (بیگم اسمٰعیل)

ـ زخم کھاکھا کے جو دشمن کو دعا دیتے تھے
آج باہم وہی لڑ کٹ کے مرے جاتے ہیں
جن کے سینوں میں تھا گنجینہ ضبط و الفت
حال پر اپنے وہ اغیار کو ہنسواتے ہیں (ثروت جمیل)

ـ ترقی کے منازل چومتے ہیں پائے ہمت کو
اُٹھائیں یوں قدم اک موج بیداری رواں کر دیں
وہ پابندی جو سکھلا دے ہمیں بے لوث قربانی
نثار اس قید پر ہم سیکڑوں آزادیاں کر دیں (کنیز فاطمہ حیاؔ)

ـ ہوشیار ہوا ے اربابِ وطن بیدار ہوا ے اربابِ وطن
یہ جنگ کی خونیں تدبیریں
یہ جبر و ہوس کی تعزیریں
ڈوبی ہیں لہو میں شمشیریں
ہوشیار ہوا ے اربابِ وطن بیدار ہوا ے اربابِ وطن (آمنہ برجیس) (۳۲)

اسی دور کی بعض شاعرات کے کلام میں عورت کی سماجی حیثیت، بے بسی اور صنفی استحصال پر بھی کھل کر اظہار خیال کیا گیا۔ ان میں سعیدہ جہاں مخفی، رابعہ خاتون پنہاںؔ بریلوی، صفیہ شمیمؔ ملیح آبادی، محترمہ بلقیس فاطمہ بیکس، سلمیٰ تصدق حسین، سعیدہ عروج مظہر، سوزاں بیگم (دختر سعیدہ خاتون اخترؔ)، فاطمہ تبسم فاروقی، منور سلطانہ منور لکھنوی، گوہر اقبال حور، تاجور زیبؔ عثمانیہ، ساجدہ خاتون ساجدہ، خورشید اقبال حیاؔ و دیگر قابل ذکر ہیں۔

جبر و استحصال کے خلاف ان کا مزاحمتی لحن کچھ اس طرح واضح ہوا۔

ـ فاطمہ زہرہ کے دلدوز تحمل کی قسم
گنبدِ چرخ کو اک بار تو لرزاں کر دیں
جبر اور ظلم کی بنیاد کو ڈھا کر رہنو
آؤ اب ہمتِ مرداں کو حیراں کر دیں (سعیدہ جہاں مخفی)

ـ اس حیات، منتشر سے اے خدائے لایزال
کر عطا جذبِ حقیقت سے حقیقی اتصال
مست کر دے روح کو سکرِ خمارِ معرفت
چشمِ دل ہو محوِ دیدارِ نگارِ معرفت (رابعہ پنہاںؔ)

ـ قلعہ ظلم و ستم کی تو اُڑا سکتی ہے خاک
قصرِ استبداد کی بنیاد ڈھا سکتی ہے تو
آہنی تیرے ارادے عزمِ طوفانی ترے
راہِ ہمت میں بھلا کب ہچکچا سکتی ہے تو (صفیہ شمیم ملیح آبادی) (۳۳)

ـ دکھا دے اپنی عظمت کی حقیقت اہلِ بینش کو
تو سرِ رازِ ہستی ہے زمانے پر عیاں ہو جا

شرارِ زیرِ خاکستر کی صورت کیوں سلگتی ہے
جلا دے خرمنِ اغیار کو آتش فشاں ہو جا (سلمیٰ تصدق حسین)

ـ ہم مذاقِ شورشِ دوراں اُڑاتے ہی رہے
یعنی ہر اک حادثہ پر مسکراتے ہی رہے
منھ کی کھائی ہے فلک نے یہ جو سمجھا مٹ گئے
خاک ہو کر بھی زمانہ بھر پہ چھاتے ہی رہے (سعیدہ عروج مظہر)

ـ بے زباں ہیں ہم نہ بے حس ہیں نہ سرگرداں ہیں ہم
اک نگارِ مُتَخن سے سلسلہ جنباں ہیں ہم
گردشِ ایام کی دھمکی میں مت آجائیو
اے تمناؤ تمہاری زیست کا امکاں ہیں ہم (سوزاں بیگم)

ـ تم جو کہو وہ بجا یہ بھی کوئی بات ہے
ہم جو کریں وہ خطا یہ بھی کوئی بات ہے
مجھ سے وفا کا حساب عشق کا خانہ خراب
آپ سدا بے وفا یہ بھی کوئی بات ہے (منور سلطانہ منور لکھنوی) (۳۴)

بیسویں صدی کے اس عشرے تک فسطائی طاقتوں کے خلاف مزاحمت عروج پر پہنچی تو ادب میں کارل مارکس کے سوشلسٹ نقطۂ نظر کے تحت ترقی پسندی کو فروغ حاصل ہوا۔ ترقی پسند تحریک نے معاشرے کے ہر اس پہلو کے خلاف احتجاج کیا جو استحصال کا باعث بنا۔ یہ استحصال مزدور کی محنت کا ہو یا عورت کے جسم پر، خون ساہو کار چوسے یا زمیندار، غلامی خواہ انگریز کی ہو یا مذہب کے نام پر تو ہمات کی، ترقی پسندوں نے ان سب کے خلاف آواز بلند کی (۳۵)۔ شاعرات میں یہ جذبہ مزاحمت اختر جہاں انجم، رضیہ انور امروہوی، سحاب قزلباش، زاہدہ خلیق الزماں، رفیعہ بانو رضویہ مضطر و دیگر کے یہاں اُجاگر ہوئی، جس کا اندازہ ان کے کلام کے منتخب اشعار سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

ـ ہمارے دم سے چمن میں ہے رنگ و بوئے وفا
اُٹھے جو ہم تو تری بزم میں رہیگا کیا (اختر جہاں انجم)

ـ خانماں برباد لوگوں کو ملا ہے اب سکوں
اب نئی رنگینیوں سے جگمگائے گا وطن
اب کوئی راون اُٹھائے گا نہ سیتا پر نگاہ
اب کوئی ظالم نہ بیچے گا شہیدوں کے کفن (رضیہ انور امروہوی)

ـ ہم اہلِ ظرف ابھی تک ہیں ایک جنسِ لطیف
جنھوں نے رنگِ تبسم دیا زمانے کو (سحابؔ قزلباش) (۳۶)

ـ میں اس دنیا کو مضطر اپنے نعروں سے ہلاؤں گی
فروغِ سوزِ غم سے آگ دنیا میں لگاؤں گی

اُٹھوں گی میں جلال وعزم وہمت کا علم لے کر
بڑھوں گی موت کی صورت بغاوت کا علم لے کر (رفیعہ بانو رضویہ مضطر) (۳۷)

اس دور کی اکثر شاعرات کے طرزِ اظہار کا غالب حصہ نظموں کا ہی رہا، جس میں مقصدی رنگ نمایاں تھا۔ اس عرصے میں رونما ہونے والے عالمی وقومی واقعات تحریکات اور ادبی رجحانات کے تناظر میں مزاحمت و مقاومت کی نئی صورتیں سامنے آئیں۔ اپنے عصر سے وابستگی کے باوصف، ان شاعرات کے کلام کا مزاحمتی لحن سماجی حدبندیوں، معاشرتی جبر اور تہذیب واقدار کی بدلتی صورتوں کے تحت رونما ہوا۔ اس کے ساتھ اپنے دور کے سیاسی مسائل اور غلامی کے احساسات و اثرات کا واضح شعور بھی موجود رہا، جوان کے پیمانۂ عمل کو انقلاب کے لئے اُکساتا اور استحصال کے خلاف ردِعمل کو مستحکم کردیتا۔ ظاہر ہے کہ یہ انقلابی خیالات یوں ہی جنم نہیں لیتے، اس کے پس پردہ پوری دنیا میں عورت کا بدلتا ہوا تصور، آگہی وعلمی بصیرت اور بدلتی ہوئی اقتصادی ومعاشرتی صورتِ حال ہے (۳۸)۔ اردو شاعری کی ابتدا سے ۱۹۴۷ء تک کیے گئے اس مطالعہ سے یہ بات بخوبی عیاں ہو جاتی ہے کہ ہر متمدن عہد کی نمائندہ شاعرات میں اپنے صنفی حقوق کا ادراک، بدرجہ اتم موجود تھا اور اس کا برملا اظہار مزاحمتی لحن کی صورت اُجاگر ہوا۔

حوالہ جات وحواشی :۔

۱) طارق، قرۃ العین، ''ادب، نسائی تحریک اور ہم عصری حقائق'' مشمولہ جہان ادب، مڈویک میگزین روزنامہ جنگ، جون ۲۰۰۸ء کراچی۔
۲) احمد، محمد جمیل، '' تذکرہ شاعراتِ اردو (موجدین)'' قومی کتب خانہ، بریلی، ۱۹۴۴ء ص ۷۸، ۱۴۸۔
۳) ایضاً ص ۱۵۱۔
۴) ایضاً ص ۱۵۷۔
۵) ایضاً ص ۸۱۔
۶) تذکرہ شمیم سخن اور تذکرہ اذکار خواتین میں یہ شعر اختر محل کے نام سے درج ہے لیکن تذکرہ شاعرات اردو میں محمد جمیل احمد نے اسے درج نہیں کیا اور اسے حیات انیس میں میر انیس کے نام سے منسوب کیا ہے۔ بہ حوالہ تذکرہ شاعراتِ اردو از محمد جمیل احمد، قومی کتب خانہ، بریلی ص ۱۶۱۔
۷) ایضاً، ص ۱۹۸، ۱۸۴، ۱۹۵۔
۸) رحمانی، نجمہ، ''آزادی سے قبل شاعرات۔ ایک جائزہ (آزادی کے بعد اردو شاعرات)'' مقالہ ایم فل، بھارت آفسٹ پریس، دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۲۰۔
۹) فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، ''اردو شعراء کے تذکرے اور تذکرہ نگاری'' انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۸ء، ص ۴۹۳
۱۰) ایضاً، ص ۴۶۳۔
۱۱) رحمانی، نجمہ، ص ۲۱۔
۱۲) احمد، محمد جمیل، ص ۱۶۵، ۱۶۳۔
۱۳) رنج، حکیم فصیح الدین، ''بہارستان ناز'' مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵ء، ص ۲۰۲
۱۴) حنا، زاہدہ، ''عورت: زندگی کا زنداں (مضامین)'' شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء ص ۲۰۵۔

۱۵) احمد، محمد جمیل، ص ۱۶۷، ۱۶۴، ۱۵۴، ۱۵۹۔
۱۶) ایضاً ص ۱۸۸۔
۱۷) ایضاً ص ۱۹۸۔
۱۸) رنج، حکیم فصیح الدین، ص ۱۲۲۔
۱۹) رحمانی، نجمہ، ص ۴۴۔
۲۰) مہدی، صغرا، ''تحریک نسواں کے علمبردار خواجہ الطاف حسین حالی'' مطبوعہ فیمینیزم اور ہم از فاطمہ حسن، ۲۰۰۲ء ص ۲۱۔
۲۱) حنا، زاہدہ، ''عورت: زندگی کا زنداں'' شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء ص ۲۸۷۔
۲۲) مہدی، صغرا، ص ۲۱۔
۲۳) احمد، محمد جمیل ص ۱۶۲، ۱۷۷، ۱۹۸
۲۴) حسن، فاطمہ، ڈاکٹر، ''ز خ ش (حیات وشاعری کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ)'' انجمن ترقی اردو، کراچی ۲۰۰۷ء ص ۲۶۶۔
۲۵) ش، ز خ، ''آئینہ حرم'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۲۱ء ص ۲۱۔
۲۶) حقی، شان الحق، ''ز خ ش (خطوط کے آئینے میں)'' مطبوعہ نکتہ راز، عصری کتب خانہ، ۱۹۷۲ء، ص ۲۸۳
۲۷) حسن، فاطمہ، ڈاکٹر، ص ۲۶۶، ۲۶۷۔
۲۸) ایضاً ص ۲۶۹۔
۲۹) ش، ز خ، ۱۹۴۱ء ''فردوس تخیل'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۴۱ء، ص ۲۰۔
۳۰) ایضاً ص ۴۲
۳۱) احمد، محمد جمیل، ص ۴۰۹، ۴۱۰۔
۳۲) ایضاً ص ۲۷۲، ۲۷۹، ۳۰۶، ۳۶۸۔
۳۳) ایضاً ص ۵۹۷، ۴۹۸، ۵۲۵۔
۳۴) بریلوی، شفیق، ''تذکرہ شاعراتِ پاکستان'' مکتبہ خاتون پاکستان، کراچی ۱۹۶۱ء، ص ۳۸۔ ۱۹۹، ۲۰۰، ۱۳۶، ۲۰۴
۳۵) اختر، سلیم، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۷۔۱
۳۶) بریلوی، شفیق، ص ۳۶، ۴۲، ۱۳۴
۳۷) احمد، محمد جمیل، ص ۶۱۶
۳۸) فاطمی، علی محمد، ''نئے افسانے کی نئی عورت'' مشمولہ مکالمہ، کراچی جنوری تا جون ۲۰۰۵ء، ص ۵۶۔

فہرستِ اسنادِ محولہ :

۱) حنا، زاہدہ، ''عورت: زندگی کا زنداں (مضامین)'' شہرزاد، کراچی ۲۰۰۴ء۔
۲) صدیقی، سرشار، ''واحد متکلم'' ہمارا ادارہ، کراچی ۲۰۰۶ء۔
۳) نیر، طاہرہ، ڈاکٹر، ''اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار'' انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۹۹ء۔
۴) امجد، رشید، ڈاکٹر، ''مزاحمتی ادب'' اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء۔
۵) مرزا، مبین، ''مکالمہ'' اکادمی بازیافت کراچی، ۲۰۰۵ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر خالد محمود خٹک*

''بال غالب''(غیر مطبوعہ)

(بلوچستان میں لکھی جانے والی پہلی شرح دیوان غالب اردو)

Abstract :*Bal-e-Ghalib Unpublished is an Explanation of Dewan-e-Ghalib Urdu which is written by Muhammad Hussen Anqa. This Explanation was started to be written in Haripur Jail in 1948, and was completed in the same Jail in 1951. During the process of completion his explanation he was well touched with Dewan-e-Ghalib Urdu Nuskha-e-thair. This explanation is Unique in the sense that form beginning to end. it is completed in the Jail, and has also new writing style. It is the first Explanation of Dewan-e-Ghalib Urdu Written in Balochistan. Muhammad Hussain Anqa could not find the chance to publish it. So it is still kept unpublished with his elder son Mir Shoukat Hussain Anqa (late) in the town named"Mach"Balochistan.*

علمی، ادبی اور صحافتی حلقوں میں عنقاؔ کی شناخت بحیثیت شاعر، مورخ، صحافی اور نثر نگار خاصی مستحکم چلی آتی ہے۔ یہ منصب ان کی مطبوعہ اردو کتب اور مضامین کے ذریعے عطا ہوا ہے۔ لیکن ان کے مطبوعہ ادبی سرمایہ کے ساتھ ساتھ غیر مطبوعہ ادبی ذخیرہ بھی بہت وسیع اور انتہائی قابلِ قدر ہے۔ اس نوع کے سرمایے میں اردو کا شعری اور نثری کام اس قدر زیادہ ہے کہ موضوعاتی تقسیم کے اعتبار سے اسے کئی کتب میں طبع کیے جانے کا کام ابھی اردو سے محبت رکھنے والوں پر قرض ہے۔ غیر مطبوعہ کاموں میں ایک انتہائی وقیع اور مبسوط کام ایسا ہے جس پر نصف صدی سے زیادہ کی دھول جمی ہوئی تھی مگر اس افق سے رنگوں کی کرنیں اب پھوٹنا شروع ہو چکی ہیں۔ ان کا یہ گراں مایہ کام دیوان غالب اردو کی شرح بنام ''بال غالب'' ہے۔ یہ ایک ایسی دریافت ہے جس کا انکشاف اور تعارف اس تحریر کے توسط سے پہلی مرتبہ ہو رہا ہے۔

دیوان غالب اردو کی شرح لکھنے کا کام کوئی نیا نہیں۔ مشاہیر اور نقد آور ادبی شخصیات نے جزوی یا کلی

* **چیئرمین، شعبہ اردو، جامعہ بلوچستان، کوئٹہ۔**

طور پر غالب کے اشعار کی تشریح اپنی اپنی اپج کے مطابق کی ہے۔ یہ سفر جاری ہے اور آئندہ بھی جاری رہے گا۔ لیکن ''بال غالب'' کی دریافت سے یوں طمانیت ہو رہی ہے کہ اس سفر میں بلوچستان نے بھی اپنا حق محمد حسین عنقا کے ذریعے ادا کیا ہے۔ یہ مسودہ نسبتاً دبیز کاغذ کی ایک کاپی پر مصنف نے خود اپنے قلم سے تحریر کیا ہے۔ زمانے کے سرد اور گرم کے باعث صفحات کے کنارے زردی مائل ہوتے جا رہے ہیں مگر کالی روشنائی میں فاؤنٹین پین سے لکھا ہوا مواد اب بھی واضح اور پڑھے جانے کے قابل ہے۔ خوش خط، باریک لکھائی بالکل وہی ہے جو ان کی مطبوعہ کتب بالخصوص ''رجیل کوہ''[2] اور ''بلوچ قوم کے دورِ قدیم کی تاریخ''[3] کے ابتدائی مسودات اور دیگر غیر مطبوعہ مسودات میں ملتی ہے۔ یہ مسودہ ان کے بڑے صاحبزادے شوکت حسین کے پاس ان کے گھر ''مچھ''[4] بلوچستان میں محفوظ ہے۔ ان کے صاحبزادے بھی یہ مسودہ عنقا کا ہی بتاتے ہیں لہٰذا اس مسودے کی بحیثیت مصنف ان سے نسبت کسی شک وشبہ سے بالاتر ہے۔ علاوہ ازیں مسودے کے دیباچے کا اختتام مصنف نے اپنا نام محمد حسین عنقا لکھ کر کیا ہے۔ جس سے یہ شہادت ملتی ہے کہ ''بال غالب'' شرح دیوان غالب اردو محمد حسین عنقا کی ہی تحریر کردہ ہے۔

کاپی کے صفحات میں اوسطاً پچیس (۲۵) سطور فی صفحہ کے اعتبار سے مواد ہے۔ ہر مکمل سطر میں اوسطاً چوبیس (۲۴) الفاظ ہیں۔ علاوہ ازیں بیشتر صفحات کے حاشیوں پر بھی خاصا مواد موجود ہے۔ جس کے باعث صفحات کا مواد عمومی اعداد و شمار سے بڑھ جاتا ہے۔ مصنف نے یہ مواد ابتداً مختلف بکھرے اوراق پر تحریر کیا تھا۔ بعد میں اسے مذکورہ کاپی پر تسلسل سے صاف کر کے اتارا ہے۔ شرح کا نام ''بال غالب'' بھی انہیں کا تجویز کردہ ہے۔ جو سرورق کے طور پر مرتب کردہ کاغذ کی پیشانی پر فاؤنٹین پین اور کالی روشنائی سے لکھا گیا ہے۔ اس کاپی کا مواد بھی مصنف کی نظر ثانی کے عمل سے کئی مرتبہ گزرا ہے۔ مگر یہ نظر ثانی ایک ہی دور میں بہت قریب کے دورانیوں میں کی گئی ہے۔ کیونکہ لکھائی حروف کی موٹائی، انداز کتابت اور سیاہی وہی ہے جو اصل تحریر کے پہلے لفظ سے آخری لفظ تک نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ مسودہ مسلسل لکھے گئے ۳۰۷ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ صفحہ نمبر مصنف نے اپنے قلم سے لگائے ہیں۔ اور اس کا شمار وہاں سے کیا ہے جہاں سے تشریح شروع ہوتی ہے محتاط اندازے کے مطابق آج اگر اس مسودہ کو ۵ء۷×۵ء۹ انچ کے طول وعرض کی کتابی شکل میں کمپوز شدہ چودہ (۱۴) فونٹ میں لایا جائے تو یہ مسودہ چار سو (۴۰۰) سے زائد صفحات لے گا۔ اس تحقیق سے ''بال غالب'' میں شامل مواد کی ضخامت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

صفحہ نمبر ایک سے غالب کے اشعار کی تشریح شروع کر دی گئی ہے اور اس کا انداز یہ قائم کیا گیا ہے کہ

سب سے پہلے غزل نمبر دیا گیا۔اس کے بعد شعر نمبر لکھ کر مکمل شعر درج کیا گیا ہے۔پھر لغت کا عنوان دے کر ان الفاظ کے معنی دیئے گئے ہیں جو ان کے نزدیک مشکل یا وضاحت طلب ہیں۔بعد ازاں آسان نثر کی سرخی لگا کر شعر کے الفاظ کی ترتیب میں ردوبدل کر کے نثر بنا دیا گیا ہے۔یہ آسان نثر بالعموم ایک ایک سطر پر مشتمل ہے۔ آخر میں تشریح کی سرخی قائم کر کے شعر کی تشریح کی گئی ہے۔مثلاً

غزل نمبرا

شعر نمبرا

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا   کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

لغت: پیرہن معنی لباس، کرتہ۔پیکر معنی جسم

آسان نثر:۔   نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے۔ہر تصویر کے جسم پر کاغذی لباس ہے۔

تشریح:۔   اس عنوان سے اس شعر کی تشریح بیان کی گئی ہے۔شعر کی تشریح اس قدر مفصل ہے کہ اس کا پھیلاو ڈھائی صفحات پر محیط ہے محتاط اندازے کے مطابق اس ایک شعر کی تشریح گیارہ سو الفاظ پر مشتمل ہے۔علاوہ ازیں نکات کی مدلل توضیح کے لیے غالب ہی کے تین اشعار وقفے وقفے سے لکھ کر ان کے مفاہیم سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ ۵

یہ طریقہ کار "بال غالب" کے صفحہ ایک سو چھتیس غزل نمبر پچاس شعر نمبر دو سو تیئیس تک بالکل اسی طور پر برقرار رکھا گیا ہے۔شعر نمبر دو سو چوبیس (۲۲۴) سے آخری شعر تک اشعار لکھنا موقوف کر دیئے گئے ہیں۔ نیز کہیں کہیں لغت بھی درج نہیں ہے۔یعنی غالب کے اشعار کی تشریح کے لیے مذکورہ بالا دو مختلف طریقوں کو کام میں لایا گیا ہے۔

ان کے شرح کے یہ دونوں طریقے ان کی اپنی ایجاد ہیں یا اس سے پہلے بھی کسی کے یہاں نظر آتے ہیں۔اس سوال کا جواب اس مرحلے پر بہم پہنچانا بے حد مفید ہوگا۔حالی کی یادگار غالب، شرح حسرت موہانی، شرح سید علی حیدر طباطبائی، مقدمہ دیوان غالب مصنفہ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، شرح مولوی عبدالباری آسی لکھنوی اور آغا محمد باقر کی "بیان غالب" میں سے کسی ایک شرح میں بھی یہ دونوں اوصاف انفرادی اور اجتماعی طور پر یکجا نظر نہیں آتے۔بیشتر نے صرف منتخب اشعار کی تشریح کرتے ہوئے شعر لکھ کر تشریح کی ہے۔یا کسی نے لغت کا اضافہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔مگر غزل نمبر، پھر شعر نمبر، پھر شعر، لغت، آسان نثر کی سہولت فراہم کر کے تشریح نہیں کی ہے۔ان کے طریقہ کار سے قریب ترین آغا محمد باقر کی شرح "بیان غالب" کا انداز ہے۔لیکن

یہاں بھی فرق یہ ہے کہ پہلے پوری غزل لکھ کر دو مصرعوں کے درمیان میں شعر نمبر لکھا گیا ہے۔اس کے بعد لغت کا عنوان دیئے بغیر الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں اور یہ تعداد میں "بال غالب" کی لغت سے ہر جگہ کم ہیں۔اس کے بعد مختلف شارحین کی شرح بلا اختصار درج کر کے کسی ایک یا زائد شرح سے اتفاق کیا ہے۔اور اگر کسی سے اتفاق نہیں تو اپنی شرح آغا محمد باقر نے لکھ دی ہے۔عنقا کی شرح اتفاق یا اختلاف پر مبنی نہیں بلکہ ان کی طبع زاد ہے۔ البتہ کہیں کہیں انہوں نے دوسرے شارحین کے حوالے دے کر اپنے موقف کو الگ بیان کرتے ہوئے اس پر زور بھی دیا ہے۔

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شرح کا انداز ان کا اپنا ہے البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بعض مقامات پر انہوں نے آغا محمد باقر کی شرح سے استفادہ کیا ہے۔کیونکہ مواد کی چھان پھٹک کے بعد یہ یقین ہے کہا جا سکتا ہے کہ "بال غالب" کی تصنیف کے دوران جو کتاب سب سے زیادہ ان کے زیر مطالعہ رہی وہ آغا محمد باقر کی "بیان غالب" ہے۔جو ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۸ء تک پانچ بار مسلسل طبع ہوئی۔"بیان غالب" کا ۱۹۴۸ء کا عالم گیر پریس لاہور کا شائع کردہ پانچواں ایڈیشن ان کے ذاتی ذخیرہ کتب واقع میچھ میں آج بھی نیم خستہ، آب خوردہ حالت میں موجود ہے۔اس شرح سے استفادہ محض وسعت مطالعہ کے لیے تھا۔اسے کسی مقام پر کسی نوعیت کے ادبی سرقہ کے لیے استعمال نہیں کیا گیا ہے۔

"بال غالب" کے مسودے کی چھاپ پھٹک کرتے ہوئے اس سوال کا جواب تلاش کرنا انتہائی مشکل تھا کہ انہوں نے دیوان غالب کے کسی نسخے کو سامنے رکھ کر تشریح کی ہے۔کیونکہ دیوان غالب کے کئی نسخوں کے بہت سے ایڈیشن ۱۹۴۸ء کے اختتام تک چھپ کر سامنے آ چکے تھے۔جب کہ اکتوبر ۱۸۴۱ء سے ۱۸۶۳ء کے وہ نسخے جو غالب کی زندگی میں شائع ہوئے تھے۔۱۹۴۸ء آتے آتے نایاب ہو چکے تھے۔لہٰذا اس مسودے کا موازنہ نسخہ بھوپال، مطبوعہ مرتبہ حمید احمد خان۔نسخہ شیرانی، عکسی اشاعت۔نسخہ رام پور جدید مطبوعہ۔ دیوان غالب مرتبہ عرشی، اشاعت پنجم ۱۹۳۹ء۔دیوان غالب، نسخہ عرشی تبصرہ مالک رام سے کیا گیا تو بدلی ہوئی ترتیبوں کے ساتھ ساتھ اشعار اور اشعار کے الفاظ میں اختلاف نظر آیا انتہائی عرق ریزی کے بعد جب نتیجے تک پہنچنا ممکن نہ ہوا تو اسی ملال کے عالم میں دیوان غالب، نسخہ طاہر مطبوعہ ۱۹۳۶ء تک رسائی ہوئی اور اسی مقام پر اس الجھے ہوئے سوال کا درست جواب مل گیا۔"بال غالب" میں غزلوں کی ترتیب وہی ہے جو دیوان غالب نسخہ طاہر میں۔البتہ انہوں نے تشریح کے لیے منتخب غزلوں کے جو نمبر قائم کئے ہیں وہ ان کے اپنے ہیں۔ابتدائی چند غزلوں کے بعد نمبروں کی مماثلت ٹوٹی ہوئی نظر آتی ہے۔اسی طرح انہوں نے بعض غزلوں کے تمام اشعار کی

بھی تشریح نہیں کی اور نمبر بھی اپنی طرف سے درج کیئے ہیں۔کہیں فردیات کو شامل تشریح کی اور کہیں چھوڑ دیا ہے۔اسی طرح بیشتر قصائد،مرثیہ،رباعیات اور قطعات کو بھی شامل تشریح نہیں کیا ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا رجحان غزلوں کی شرح کرنے کی طرف زیادہ تھا۔دیگر اصناف کی شرح میں ان کی دلچسپی زیادہ نہیں تھی۔ جن اشعار کو تشریح کرتے ہوئے چھوڑ دیا گیا یا جن کی صرف سادہ سی نثر کی گئی ہے ان کے مطالعہ سے ایسا معلوم ہوتا ہے۔کہ وہ اس ذیل میں دیگر شارحین کی تشریح سے متفق ہیں یا پھر انہیں ان اشعار میں اسی پر پیچ معنویت کا سراغ نہیں ملتا جو محتاج تشریح ہو۔اس بارے میں نہ تو انہوں نے خود کوئی وضاحت کی ہے اور نہ ہی تشفی آمیز مدلل جواز شرح کے بغور مطالعے کے بعد فراہم ہوتا ہے۔

انہوں نے''بال غالب'' کی تصنیف کے سلسلے میں جس جواز کو سب سے اہم ٹھہرایا ہے وہ اس وقت دستیاب دیوان غالب اردو کی شرحوں کا غیر اطمینان بخش معیار تھا۔اس کے علاوہ جن امور کو انہوں نے اشارتاً بیان کیا ہے وہ یہ ہیں۔

- ☆ دیوان غالب افکار کا ایک سیلاب ہے جس تک ذہنوں کی رسائی نہیں ہو پاتی۔
- ☆ عامیانہ خیالات،مبتذل محاورات،سوقیانہ تشبیہات،مروجہ استعارات اور چالو تراکیب سے بچ کر انوکھے خیال،انوکھے ڈھنگ سے بیان کرنا غالب کا طرہ امتیاز ہے۔یہی وہ بنیادی پتھر ہے جس سے اکثر شارح حضرات ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔غالب نے زندگی کے ہر پہلو اور موضوع پر لکھا ہے۔تنقید کی ہے،رہنمائی کی ہے،اخلاقی قدریں،سماجی روشیں،مذہبی رسمیں،سیاسی اٹھانیں سب کچھ غالب کے اردو کلام میں ہے۔کوئی کمی اور کوتاہی ہے تو ان کے اشعار کو سمجھنے اور شرح کرنے میں ہے۔
- ☆ غالب کے ڈھکے چھپے سیاسی افکار تو دبیز پردوں میں ہیں لیکن جن اشعار کے معنی صریحاً سیاسی ہیں ان پر شارحین نے تعشق و تصوف کا خول چڑھا دیا ہے۔

شارحین حضرات فرض کر بیٹھے ہیں کہ جس زمانے میں غالب تھا،سیاسی شعر کہنا مروج ہی نہیں تھا۔یہ خیال سولہ آنے درست نہیں ہے۔غالب بھی غدر ہند ۱۸۵۷ء سے پہلے اور بعد کے سیاسی حالات، جوروجفا،سزاؤں،پھانسیوں معاشی استحصال اور تباہی و بربادی کا عینی شاہد تھا۔اس نے لطیف پیرایوں تشبیہات اور استعاروں میں ان باتوں کو بیان کیا ہے۔شارحین حضرات ان استعاروں کے ابہام کو بوجھ نہیں سکے۔

زبان و بیان کی سادگی اور فوری ابلاغ کی صلاحیت ان کی بڑی خوبی ہے۔جس سے تشنگان تشریح اپنی پیاس بجھانے کے بعد فرحت و اطمینان محسوس کرتے ہیں۔یہ وصف ان تشریحات میں بہت زیادہ ہے جن کا پھیلاؤ ایک صفحہ یا اس سے زیادہ یا کسی قدر کم ہے۔شعر کی تشریح کے دوران غالب ہی کے کلام سے قریب تر مفاہیم کے اشعار کا انتخاب تشریح کی قدر و قیمت میں اضافے کا باعث ہے۔یہ کام صرف وہی سخن شناس کر سکتا ہے۔جس کے حافظے میں پختگی،مطالعے میں وسعت اور قریب الموضوع اشعار کو یکجا کرنے کی خداداد اور اکتسابی صلاحیت موجود ہو۔تشریح اور وہ بھی دیوان غالب کی مختلف النوع تفہیم اس بات کا منہ بولتا ثبوت ہے کہ وہ ایسے نابغہ روزگار تھے جن کی نگاہ غالب کی طرح عام روش سے ہٹ کر صرف جدتوں پر ٹھہرتی تھی۔ان امور سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب کے شارحین میں ان کا مقام بلند اور منفرد ہے۔

شماریاتی جائزہ:......

نمبر شمار	مسودہ کے خدوخال	تعداد/مقدار
۱	پیش لفظ مصنف	۶ صفحات
۲	صفحات شرح	۳۰۷ صفحات
۳	کل صفحات	۳۱۳ صفحات
۴	شامل شرح تعداد غزلیات	۱۷۶ غزلیں
۵	تعداد شرح اشعار (غزلیات)	۱۲۵۹ اشعار
۶	تعداد شامل شرح ابیات	۱۰۹ اشعار
۷	تعداد قطع بند اشعار	۱۳ اشعار
۸	تعداد قصیدہ شامل شرح،نواب تجمل حسن خان نواب فرخ آباد، بادشاہ بہادر شاہ ظفر	۲ عدد
۹	تعداد اشعار (شرح) قصیدہ	۱۲=۵+۷ اشعار
۱۰	تعداد مرثیہ شامل شرح،عارف کا مرثیہ،معشوق کا مرثیہ	۲ عدد
۱۱	تعداد اشعار (شرح) مرثیہ	۲۲=۱۲+۱۰ اشعار
۱۲	تعداد رباعی شامل شرح	۱ عدد

۱۳	تعداداشعار(شرح)رباعی	۲	اشعار
۱۴	کل اشعارشامل شرح	۱۴۱۷	اشعار

ان کی شرح ''دیوان غالب'' بعنوان ''بال غالب'' کے مباحث اور شماریاتی جائزے سے جو ادبی حقائق منظرعام پرآ کر اس شرح کی اہمیت کو دوبالا کرتے ہیں وہ یہ ہیں ۔

۱۔ آزادی کے بعد موجودہ پاکستان میں ''دیوان غالب'' کی اردو میں لکھی جانے والی یہ اولین شرح ہے۔

۲۔ یادگار غالب سے لے کر جوش ملسیانی کی ''دیوان غالب'' اور پروفیسر طفیل دارا کی شرح ''رموز غالب'' تک لکھی جانے والی شروح میں سے یہ واحد شرح ہے جو خیال سے اختتام تصنیف تک مکمل طور پر کسی جیل میں لکھی گئی ہے۔

۳۔ ''بال غالب'' شرح ''دیوان غالب'' ان کا ایسا منفرد ادبی کارنامہ ہے جس کا اعزاز ان کے علاوہ کسی اور بلوچستانی کو اب تک حاصل نہیں ہو سکا ہے۔

۴۔ ان اشعار کی تعداد کا تناسب بہت زیادہ ہے جن کی شرح دوسری شروح کے مقابلے میں نسبتاً مفصل کی گئی ہے۔

۵۔ ''بال غالب'' میں مروجہ شرح سے ہٹ کر تہ دار معنویت کے عمدہ ابلاغ کے رجحانات بہ طرز اتم موجود ہیں۔

۶۔ جہاں کہیں ضروری سمجھا ہے زیر مطالعہ شروح کے مفاہیم سے اختلاف کرتے ہوئے معنی و مفہوم کے نئے گوشے تلاش کیے ہیں اور ان کا حوالہ بھی دیا ہے۔

۷۔ غالب کے موضوعات میں سیاسی افکار کے غلبے کی نشاندہی محض کھینچا تانی نہیں بلکہ سخن فہموں اور غالب شناسوں کے لیے ''دیوان غالب'' کو ایک نئے زاویے سے سمجھنے کی دعوت ہے۔ یہ ایسے منفرد اور نئے منکشف ہونے والے نشانات ہیں جو روایتی شرحوں کی آمیزش و اشتراک سے غالب کے فن و فکر کی نئی راہیں نئی صدی کے تقاضوں کے مطابق متعین کر سکتے ہیں۔

حوالے،حواشی،تعلیقات

۱۔ پورا نام میر محمد حسین اور عنقا تخلص تھا ان کا تعلق بلوچوں کے گزی زئی قبیلے سے ہے۔ وہ ۱۹۰۷ء میں مچھ بولان (بلوچستان) میں پیدا ہوئے۔ ان کی تصانیف ہمہ جہت انداز کی ہیں۔ شاعری ہو یا نثر، اردو، فارسی، براہوئی، بلوچی اور عربی میں ہو یا انگریزی میں ان کی تصانیف ان کی شخصیت کا پرتو ہیں۔ ان کی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ تحریر اور کلام سے یہ یقین ہو جاتا ہے کہ شاعر نغز گو بھی ہیں، انقلابی قائد بھی، عاشق مزاج بھی، مزدور پیشہ بھی، دل میں غم کے سمندر موجزن ہیں مگر لب سے ہنسی اور تبسم کے پھول بھی برسا لیتے ہیں۔ ان کی متنوع تصانیف کی درجہ بندی اگرچہ آسان کام نہیں کیوں کہ ہمہ جہت ہونے کے ساتھ ساتھ بکھری ہوئی بھی ہیں لیکن ان کی کل تخلیقات جو بہ شکل مطبوعہ، غیر مطبوعہ یا کتابت شدہ حالت میں بصد از تلاش بسیار حاصل کی گئیں ہیں۔ ۲۱ اکتوبر ۱۹۷۷ء کو وفات پائی۔

۲۔ یہ شعری مجموعہ اردو کی تیس اور فارسی کی گیارہ نظموں پر مشتمل ہے جو ۱۹۳۴ء میں کراچی سے شائع ہوا۔ یہ مجموعہ کلی طور پر محمد حسین عنقا کے سیاسی افکار و نظریات کا ترجمان ہے۔ ''زحیل کوہ'' کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ عابد شاہ عابد کے اردو مجموعہ کلام ''گلزار عابد'' مطبوعہ ۱۹۱۵ء کے بعد پہلا اور بلوچستان میں مجموعی طور پر دوسرا شائع ہونے والا اردو مجموعہ کلام ہے۔ یہ شعری مجموعہ ڈاکٹر خالد محمود خٹک نے ۲۰۰۶ء میں دوبارہ شائع کرایا ہے۔

۳۔ جس کی تصنیف کا آغاز ۱۹۴۸ء کے وسط سے ہوا۔ جب انہوں نے بلوچستان سے متعلق تاریخی مواد کو سمیٹنا شروع کیا۔ ۱۹۷۰ء کے آخر میں یہ کام مکمل کیا گیا۔ جو بائیس سال تک جاری رہا۔ ۱۹۷۴ء کے اوئل میں ''بلوچ قوم کے دور قدیم کی تاریخ'' مکمل ہو کر مطبوعہ شکل میں سامنے آئی۔ اس کا بنیادی موضوع بلوچ قوم کی تاریخ ہے۔

۴۔ کوئٹہ سے ۱۰۰ کلومیٹر کے فاصلے پر بولان کے پہاڑی سلسلوں کے درمیان واقع ایک قصبہ ہے جس کی وجہ شہرت انگریزوں کے زمانے میں وہاں تعمیر کی گئی جیل ہے۔ بعد ازاں ریلوے اسٹیشن کی تعمیر اور اس سلسلے میں قائم کیے جانے والے دوسرے سرکاری محکموں کی ملازمین کی وجہ سے یہاں کی آبادی وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتی چلی گئی ہے۔ اس کا ریلوے اسٹیشن ایک زمانے میں اس لیے بھی مشہور تھا کہ اس قصبے کے اردگرد سے نکالے جانے والا کوئلہ بذریعہ ریل تقسیم ہندوستان سے پہلے پورے ہندوستان میں بھیجا جاتا تھا۔ قیام پاکستان کے بعد بھی اسی ذریعے سے کوئلے کی ترسیل جاری رہی تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ صورت حال میں کافی تبدیلی آئی ہے اور اب یہاں کا کوئلہ سڑک کے ذریعے ملک کے مختلف حصوں میں پہنچایا جاتا ہے۔ جس کا استعمال خشت سازی کی صنعت میں ہوتا ہے۔

۵۔ نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا ۔۔۔ کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

لغت ۔۔۔ پیرہن معنی کرتہ پیکر معنی جسم

آسان نثر ۔۔۔ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے، ہر تصویر کے جسم پر کاغذی لباس ہے

تشریح ۔۔۔ شعرا اکثر خدا کو نقاش ازل اور مصور مطلق کہتے ہیں اور اسی اعتبار سے انسان کو نقش و تصویر باندھا کرتے ہیں ویسے تو ہر آدمی کے تجربہ میں یہ امر واقعہ آیا ہے کہ دنیا میں کوئی ایسا فرد بشر نہیں جو اپنی روزمرہ کی زندگی میں مطمئن ہو اور کسی قسم کی فکر محسوس نہ کرتا ہو، چاہے وہ بادشاہ ہو یا گداگر، امیر ہو یا غریب، ہنرمند ہو یا بے ہنر، عالم ہو یا جاہل، مرد ہو یا عورت، غرض جو بھی ہو کسی نہ کسی تردد میں ضرور مبتلا ہوگا کیوں کہ اس کی روزمرہ کی زندگی میں کوئی نہ کوئی خلا ضرور ہوگا۔ انسانی کائنات کی اس عالم گیر مشترک حالت کو شعر کا جامعہ پہنا کر بیان کرنا مقصود تھا۔ شعر میں سے اگر استعارہ، تشبیب اور تمثیل کو نکال دیا جائے تو وہ بے روح ہو کر رہ جائے، لہٰذا اس استعارے سے کام لیا گیا، نقش سے مراد انسان لیا گیا اور رعایات شعری کے طور پر شوخی تحریر، فریادی، پیکر تصویر، کاغذی پیرہن وغیرہ کے لفظ اختیار کیے گئے، کاغذ پر لکھنے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اسے فریاد سے منسوب کیا گیا اور لکھنے والے کی جس حرکت کا نتیجہ فریادی شکل میں ظاہر ہوا ہے اس کو شوخی تحریر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اور نوشتہ نے کاغذ کا جو لباس پہنا ہے اسے فریادی کی علامت قرار دیا گیا ہے۔ لہٰذا شعر کی آسان تر تشریح یوں ہوئی کہ یہ کون ہے جس کی تحریر میں اتنی شوخی ہے کہ جس سے نوشتہ بالذات چیخ اٹھا ہے اور رہائی لینے کے لئے اس نے کاغذ کا لباس پہن لیا ہے۔

مطلب یہ کہ خدا سے بالواسطہ شکایت کی گئی ہے اور اس نے شعر میں جان پیدا کی ہے کہ کائنات میں یہ کیا نظام تقدیر ہے جس سے کوئی فرد بشر بھی مطمئن نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ آخر تقدیر لکھنے والے کو یہ کیا ستم ظریفی سوجھی کہ جس کی بھی تقدیر لکھی ہوا ایسی لکھی کہ تقدیر کا دستاویز پانے والا ہر متنفس چیخ اٹھا ہے۔ اس مضمون کو ایک اور طرز سے ایک اور جگہ یوں بیان کرتا ہے۔

مے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیجیے
لئے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

افسوس ہے کہ بعض شارحین نے اپنی سخن نافہمی کا بار غالب پر ڈالتے ہوئے اس شعر کو بے معنی قرار دیا ہے حالاں کہ خود مرزا غالب نے ایک خط میں اس کے معنی کی طرف ان لفظوں میں اشارہ کیا ہے۔

"ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلود کپڑے بانس پر لٹکا کر لے جانا، پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگر چہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو موجب رنج و ملال و آزار ہے" (عود ہندی)

مانا کہ یہ پوری تشریح نہیں لیکن رہنمائی ضرور ہے۔ چنانچہ قلم کی سرسراہٹ کو فریاد سے تعبیر کیا جاتا ہے وہاں کاغذ کی سرسراہٹ کو بھی فریاد سے منسوب کیا جا سکتا ہے، شعر میں دل کشی اور موثر بات پیدا ہی ایسی جدت طرازیوں سے ہوا کرتی ہے۔ کاغذ چونکہ اپنی حیات میں ناپائیدار ہوتا ہے۔ یہی ناپائیداری کا رونا ہے جو اسے گرم فریاد رکھتا ہے۔ لہٰذا شعر کی تشریح یوں بھی ہوتی کہ نقش اپنے نقاش سے شاکی ہے کہ آخر نقاش کو یہ کیا ستم ظریفی سوجھی کہ اس نے اس کی فطرت ہی ایسی بنائی کہ گریہ کیا کرے، مطلب یہ کہ انسان کو ایسی زندگی بخش دی جس کے ساتھ فریاد لازم و ملزوم قرار پائی ایک اور جگہ یوں کہتا ہے۔

نالہ سرمایہ یک عالم و عالم کف خاک
آسماں بیضہ قمری نظر آتا ہے مجھے

۲۔ اگرچہ "بال غالب" کی تصنیف کا زمانہ آغاز ان کی تحریروں میں کہیں دستیاب نہیں ہوتا لیکن یہ طے ہے کہ ۴ دسمبر ۱۹۴۸ء کو مزا سنائے جانے، ہری پور جیل میں منتقل اور پھر دانتوں کے علاج کے لیے پشاور جیل جاتے ہوئے وہاں لائبریری میں "الہامات غالب" کے مطالعے کے بعد ہری پور جیل واپس آنے ہوئے وہاں کتب مطالعہ کی فراہمی اور تصنیف کے لیے دستیابی میں کچھ وقت ضرور لگا ہوگا۔ جب کہ دیباچے کے اختتام پر وہ اس اختتامی جملے میں لکھتے ہیں۔

"محمد حسین عنقا بلوچ۔ بی کلاس قیدی سنٹرل جیل ہری پور ہزارہ صوبہ سرحد ۱۸/ دسمبر ۱۹۵۱ء"

جس سے ثابت ہوتا ہے کہ "بال غالب" کی تکمیل دوران اسیری ہری پور جیل میں ۱۸/ دسمبر ۱۹۵۱ء کو ہوئی۔ لہٰذا یہ کہنا بجا ہوگا کہ اس کی تکمیل میں کم از کم ڈھائی برس ضرور صرف ہوئے ہوں گے۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر زینت افشاں*

علامہ اقبال کی تین طویل نظموں کے مشترک موضوعات

Abstract: *In this article, conjoint topics of the three lengthy poems of world-famous Urdu Poet Allama Muhammad Iqbal have been reviewed. These poems are "Saqi Naama", "Zauq O Shauq" and "Masjid e Qurtuba". In creative point of view, these poems have very prominent and acclaimed ranks in Urdu poetry. The subjects addressed in these poems are highly creditable and striking. The common subjects of these three everlasting poems have been elaborated in this article.*

ساقی نامہ، ذوق وشوق اور مسجد قرطبہ علامہ اقبال کی تین نہایت ہی معروف نظمیں ہیں۔ علامہ اقبال کی یہ تینوں نظمیں ان کی کتاب بالِ جبریل (۱) میں شامل ہیں۔ یہ نظمیں اپنے فنی اور فکری عوامل کے باعث کلامِ اقبال میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں میں علامہ نے جن مشترک موضوعات پر گفتگو کی ہے، ان کا فکری تجزیہ حسب ذیل ہے:

(۱)

علامہ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' ۱۶۵ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں علامہ اقبال نے زمان اور عشق کے موضوعات پر بحث کی ہے۔ ان دو موضوعات کے ضمن میں عقل و خرد اور جذبہ تخلیق بھی زیر آئے ہیں۔ نظم کا آغاز تصورِ وقت سے ہوتا ہے۔ یہ مہتم بالشان مسئلہ فکرِ اقبال میں نہایت اہمیت کا حامل رہا ہے۔ اقبال نے شاعری کے علاوہ اپنی نثری تحریروں میں اس کی گرہ کشائی کی ہے۔ انہوں نے اُردو نظموں کے علاوہ فارسی اشعار میں بھی اس مسئلہ کو بڑی آب و تاب سے بیان کیا ہے۔ اپنے معاصر فلسفیوں سے اس مسئلہ کے ضمن میں ان کے بحث مباحثے بھی رہے ہیں۔ انہوں نے مسلم فلاسفہ کے

استاد شعبہ اردو یونیورسٹی آف ایجوکیشن لاہور، فیصل آباد کیمپس۔

ساتھ غیر مسلم فلاسفہ کے افکار سے بھی استفادہ کیا ہے لیکن انہوں نے تصورِ وقت کے سلسلے میں جو افکار پیش فرمائے ہیں ان پر کسی بھی مسلم یا غیر مسلم فلسفی کے نظریات کا پرتو نہیں ہے۔ ''مسجدِ قرطبہ'' کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے:

''سلسلۂ روز و شب، نقش گر حادثات
سلسلۂ روز شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفی کائنات
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزل آخر فنا''(۲)

''زمان'' اقبال کے نزدیک معیار اور میزان کا درجہ رکھتا ہے، یہ ہر چیز کو پرکھتا ہے، اور اس کی فناپذیری یا جاودانیت کا فیصلہ صادر کرتا ہے۔ اس کائنات میں کسی بھی چیز کو دوام نہیں سوائے خدا کی ذات کے، ہاں مگر وہ چیز یا شخص جو عشق کی خوشبو سے معطر ہو جائے، اقبال نے زندگی کی اس جاودانی کی طرف کچھ اس انداز میں اشارہ کیا ہے:

''مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا

اور زمانے بھی ہیں، جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبریل، عشق دلِ مصطفیٰؐ
عشق خدا کا رسولؐ، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے، پیکرِ گِل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام''(۳)

☆

چوں کہ عشق، اصلِ حیات ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ نورِ حیات اور رازِ حیات کا لازمہ بھی ہو۔ اقبال کے ہاں عشق کو یہی مقام حاصل ہے۔ وہ عقل اور خرد کی اہمیت کے قدرداں ضرور ہیں لیکن وہ عقل کو عشق کے تابع رکھنے پر زور دیتے ہیں کیوں کہ عشق ہی وہ جذبہ ہے، جس میں کُن کا راز پوشیدہ ہے۔ اقبال کی مسجدِ قرطبہ کی عمارت بھی خالی خولی اینٹ پتھر سے متشکل دکھائی نہیں دیتی، بلکہ وہ اس کے پس منظر میں عاشقانہ جذبوں کی نمود کو بھی دیکھ لیتے ہیں:

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود(۴)

☆

مسجدِ قرطبہ کے جلال و جمال میں مردِ خدا کا جلال و جمال پوشیدہ ہے۔ اس کی جاوداں زندگی کا راز وہ مردِ سپاہی ہے کہ جس کی زرہ 'لاالہٰ' سے تاب ناک ہے۔ اقبال مردِ خدا کے جلال و جمال کا تذکرہ کرتے ہوئے مردِ مومن کی ان دیگر خصوصیات کا ذکر بھی کرتے ہیں، جن کا اظہار ان کی دیگر نظموں میں بھی ہوا ہے۔ مردِ مومن کی صفات بیان کرتے ہوئے انہوں نے فرنگ اور تہذیبِ فرنگ پر بھی گفتگو کی ہے اور انقلاب کی اس اثر آفرینی کا تذکرہ بھی کیا ہے جو کشمکش کی قوت سے زندہ و بیدار ہے۔

(۲)

علامہ اقبال کی نظم ''ذوق وشوق'' ۱۳۵ اشعار پر مشتمل ہے۔ذوق وشوق کے اکثر و بیشتر اشعار فلسطین میں کہے گئے ہیں۔اس نظم کا سرنامہ فارسی کا یہ شعر ہے:

''دریغ آدمم زاں ہمہ بوستاں
تہی دست رفتن سوئے دوستاں'' (۵)

☆

اس نظم میں علامہ اقبال نے عشق وعقل کے مدارج ومقامات پر بحث کرنے کے ساتھ ساتھ وصل اور فراق کی معنویت کو بھی اجاگر کیا ہے۔اس نظم کی تراکیب علامہ بوصیریؒ کے قصیدہ بردہ شریف کی یاد دلاتی ہیں۔علامہ نے سرزمینِ حجاز میں صبح کے سماں سے نظم کا آغاز کیا ہے۔چند اشعار میں مدینہ طیبہ کی منظر نگاری کے بعد وہ خیال کی دنیا میں سفر کرتے ہوئے ماضی کے تابناک ایوانوں میں پہنچ جاتے ہیں۔حال کا ماضی کے ساتھ موازنہ کرتے ہوئے وہ کچھ یوں رطب اللسان ہوتے ہیں:

''کیا نہیں اور غزنوی کارِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
ذکرِ عرب کے سوز میں، فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات نے عجمی تخیلات
قافلہ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں
گرچہ ہیں تابدار ابھی گیسوئے دجلہ وفرات
میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو''(۶)

اس نظم کے تیسرے بند میں وہ نعتیہ ٹکڑا ہے جس کی مثال اُردو شاعری تو رہی ایک طرف، شاید ہی دنیا کی کسی دوسری زبان میں بھی مل سکے۔یہ حصہ اقبال کے تصورِ عشق کی معراج ہے کیوں کہ ان کے نزدیک ''عشق تمام مصطفیٰ، عقل تمام بولہب''..........ان کیفیاتی جذبوں کی آئینہ دار ہے جو محبت رسولؐ کے عرفان اور وصال کے معالات اور واردات کی عکس گری پر مشتمل ہے۔اقبال کے ہاں محبت کی

دوامیت اور جاودانیت کے ضمن میں وصال کے مقابلے میں فراق کو بے پناہ مقام حاصل ہے کیوں کہ یہ وہ آگ ہے جو کبھی بھی ٹھنڈی نہیں ہوتی:

''عالم سوز وساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذتِ طلب
عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جُو رہی میری نگاہِ بے ادب
گرمیِ آرزو فراق، شورشِ ہائے و ہو فراق
موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق''(۷)

(۳)

علامہ اقبال کی نظم ''ساقی نامہ'' ننانوے (۹۹) اشعار پر مشتمل ہے۔اس نظم میں علامہ اقبال نے عقل وعشق اور خودی وعرفانِ ذات کے مسائل پر گفتگو کی ہے۔ان مسائل کے ضمن میں وقت، سکون اور حرکت کے فلسفیانہ مظاہر بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔بنیادی طور پر یہ نظم خودی اور اس کے مراحل سے بحث کرتی ہے۔چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

''یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے
خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات
خودی جلوۂ بدمست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے، نہ حد سامنے
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے

کرن چاند میں ہے، شرر سنگ میں
یہ بے رنگ ہے ڈوب کر رنگ میں
خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے"(۸)

☆

علامہ اقبال کی یہ تینوں نظمیں فکری اور فنی ہر دو حوالوں سے گراں قدر اہمیت کی حامل ہیں۔ خاص طور پر "مسجدِ قرطبہ" اور "ذوق وشوق"............ یہ نظمیں اپنی تراکیب سازی میں اتنی بلند ہیں کہ ادبیاتِ عالم میں بلندتر مقام پر رکھے جانے کے لائق ہیں۔ اقبال نے ان میں اپنے فن کا کمال دکھایا ہے۔ چوں کہ حسن اور صداقت ان کے نزدیک ایک ہی چیز ہیں اس لیے آرٹ کا کرشمہ یہ ہے کہ وہ روحانی اور اخلاقی قدروں کا احساس اور توازن حسن وصداقت کے ذریعے پیدا کرے۔ اقبال کی سب سے بڑی خوبی ان کا شاعرانہ خلوص ہے۔ ان کے خلوص میں جلال بھی ہے اور جمال بھی۔ مسجدِ قرطبہ میں انہوں نے کہا کہ معجزہائے ہنر آنی وفانی ہیں مگر سوائے اس جذبے اور خلوص کے، جو اس فن کے پس منظر میں ہویدا ہے۔ اگر کوئی فن کار زندگی کو فراوانی اور فروغ عطا نہیں کرسکتا اور اس کا فن مسرت او بصیرت نہیں بانٹتا اور حقائقِ حیات کے الجھے تاروں کو نہیں سلجھاتا تو وہ فن بے معنی اور مہمل ہے:

"اے اہلِ نظر، ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا"(۹)

☆

اقبال شاعرِ حیات اور حقیقت کا ترجمان ہے۔ اس نے اپنی مذکورہ بالا نظموں میں سوز وساز

زندگی کے موضوع کو نہایت ہی خوبصورت اور لطیف استعاروں اور تشبیہات سے مزین کیا ہے۔ اس کے الفاظ کا دروبست اس قدر خوبصورت اور اعلا ہے کہ سر دُھنے بغیر چارہ نہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے ٹھیک ہی تو کہا ہے:

"زندگی کی ایک اعلا قدر حسن ہے۔ یہ کائنات کا ابدی جوہر اور زندگی کے انکشاف کا ایک لطیف وسیلہ ہے۔ شاعر کا سینہ تجلی زارِ حسن ہوتا ہے۔ اس کے دل میں کائنات کے حسین ترین اوصاف کا عکس موجود ہوتا ہے۔ وہ فطرت کے حسن کو اسی طرح اپنی شخصیت میں جذب کرتا ہے، جیسے بھنورا پھولوں کے رس کو۔ اس کو فطرت یا زندگی میں جہاں کہیں حسن نظر آتا ہے، وہ اس کی توجیہہ کے لیے بےتاب ہوجاتا ہے لیکن اقبال کا تصورِ حسن بھی سکونی نہیں بلکہ اس میں حرکت اور قوت کی آمیزش موجود ہے جو شعر وادب میں ایک نیا نقطۂ نظر ہے۔ اس کو اس کا احساس ہے کہ بغیر جلوۂ حسن وہ شاعری تخلیق نہیں کرسکتا۔ اگر حسن نہ ہو تو اس ساز کے مثل ہے، جس کے سب تار ٹوٹ گئے ہوں:

بے تو جانِ من چو آں سازے کہ تارش درگسست
در حضور راز سینۂ من نغمہ خیزد پے بہ پے"(۱۰)

حوالہ جات:

۱۔ محمد اقبال: کلیاتِ اقبال (اردو): لاہور: اقبال اکادمی پاکستان: ۱۹۹۵ء: ص ۴۱۹۔۴۳۸۔۴۵۰
۲۔ ایضاً: ص ۔۴۱۹۔۴۲۰
۳۔ ایضاً: ص ۔۴۲۰۔۴۲۱
۴۔ ایضاً: ص ۔۴۲۱
۵۔ ایضاً: ص ۔۴۳۸
۶۔ ایضاً: ص ۔۴۳۹۔۴۴۰
۷۔ ایضاً: ص ۔۴۴۲
۸۔ ایضاً: ص ۔۴۵۶
۹۔ ایضاً: ص ۔۶۳۰۔۶۳۱
۱۰۔ یوسف حسین خاں: روحِ اقبال: لاہور: آئینہ ادب: ۱۹۹۶ء: ص ۳۶۔۳۷۔

☆☆☆☆☆

پروفیسر ڈاکٹر یوسف خشک*

افسانوی ادب میں خواتین قلم کاروں کا تاریخی اور تہذیبی شعور

Abstract: *The story is very ancient tradition in the subcontinent, which has passed through different periods of history. With the addition of Arab and Iranian traditions, it has got new shape. In 20th Centaury various theories have hit the social life at every level and this process continues in the twenty-first century as well. Author of this paper has analyzed the historical and cultural consciousness in the fiction of 19th to 21st century, presented by renowned female writers of Urdu literature.*

برصغیر میں کہانی کی روایت بہت قدیم ہے جو تاریخ کے مختلف ادوار سے گذرتی ہوئی عرب و ایران کی داستانوی روایت کی آمیزش سے نئی اور منفرد صورت میں سامنے آئی ۔یہ داستانوی کہانی ۱۸۵۷ء کے بعد مغربی اثرات کو قبول کر کے ناول و افسانے کے قالب میں ڈھل گئی ۔

انیسویں صدی برصغیر میں بہت سی تبدیلیاں لائی جن میں جدید مغربی علوم و نظریات نے یہاں کی معاشرتی زندگی کو ہر سطح پر متاثر کیا ۔تعلیم و اصلاح نسواں کی ضرورت کو شدت سے اس لیے محسوس کیا گیا کہ سماج کو بدلنے میں یہ طبقہ (صنف نازک)اہم کردار ادا کر سکتا ہے ۔خواتین کے متعدد رسائل کے اجرا نے معمولی پڑھی لکھی خواتین کو تصنیف و تالیف کی طرف راغب کیا ۔خواتین نے ادب کے مختلف رجحانات و تحریکوں کے زیر اثر افسانوی ادب تخلیق کیا ۔ابتدا میں سماجی دباؤ کی وجہ سے یہ خواتین اپنی تخلیقات کو قلمی نام یا والد اور بیٹے کے نام سے چھپواتی رہیں ۔

ابتدا ہی سے خواتین قلم کاروں کے افسانوں میں تاریخی و تہذیبی شعور اپنی ذات کا اظہار اور بہتر زندگی کی خواہش پنہاں رہی ، رشیدۃ النساء،محمدی بیگم، اکبری بیگم،عباسی بیگم،صغرا ہمایوں، آصف جہاں، امت الوحی، نذر سجاد وغیرہ کے نام اردو کی ابتدائی نثر نگار خواتین اہم ہیں ۔

* ڈین، فیکلٹی آف سوشل سائنسز و آرٹس، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور پاکستان ۔

حجاب امتیاز علی نے اپنی کہانی کی ابتدا حسن و عشق اور محبت کے رجحان سے کی ۔حجاب امتیاز کے افسانوں میں ہم جدید زمانے کی عورت کی تصویر بھی دیکھ سکتے ہیں، وہ طبقۂ امرا کی زندگی کو اپنا موضوع بناتی ہیں ۔حجاب امتیاز نے اپنی نثر کو ایک بے مثال آہنگ سے آراستہ کر کے اسے شاعرانہ رنگ عطا کیا ۔وہ منظر نگاری پر خاص توجہ دیتی ہیں ۔ان کی کردار نگاری بھی اردو کے تمام ادیبوں سے مختلف ہے ۔اس امتیاز کی ایک وجہ ان کے مستقل کرداروں کا تجربہ ہے ۔ان کے ناولوں میں مافوق الفطرت فضا موجود ہے:

> پراسرار رات کی طلسماتی تاریکی میں اس کی مدہوشی کی آنکھ ان آنکھوں کو دیکھتی جو خون کبوتر کی طرح سرخ ہوتیں ۔اس کی غفلت کے کان ایک آواز کو سنتے اور اس کے دل میں امید انبساط کی ایک چپ چاپ سی لہر اٹھتی جسے سرخ آنکھوں کی دہکتی ہوئی، آناً فاناً اپنی لپیٹ میں لے خاکستر کر ڈالتی (۱)

خواتین اہل قلم جو فرسودہ اور روایت پسند معاشرتی نظام کو بدلنا چاہتی تھیں انھوں نے ترقی پسند رجحان کو اپنی تحریروں میں اجاگر کیا ۔رشید جہاں کے افسانے اس رجحان کا نقطہ آغاز ہیں ۔رشید جہاں نے رومانیت کے بجائے آنے والی نسلوں کے لیے نئی راہ ہموار کی ان کے افسانوں میں متوسط طبقے کے مسائل کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے ۔انقلابی فکر اور معاشرے کی انصاف و مساوات کے اصولوں پر تعمیر نو کی شدید خواہش ان کی تحریروں کا خاصہ ہے ۔وہ مجموعی طور پر جدید فنی تکنیکوں کو مہارت سے استعمال کرتی ہیں ۔ان کے افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''مانیں گے تو کس کا! پارٹی کا! پارٹی بھی کس کی؟ چند لفنگے کمیونسٹ لٹیروں اور مفت خوروں کی! سب کے سب ایک سے ہیں کسی کو خوشحال نہیں دیکھ سکتے ۔کام چور دوسروں کی دولت پر دانت لگائے بیٹھے ہیں ۔اگر دولت جمع کی ہوتی تو پتہ چلتا، دولت جمع کرنا کس کو کہتے ہیں ۔ہم نے کیا کیا مصیبتیں اس دولت جمع کرنے میں نہیں اٹھائیں افسر کی کیا کیا دھتکاریں نہیں سنیں، انھیں خوش کرنے کو کون سا جتن نہیں کیا ۔جس نے رشوت چاہی اس کو رشوت دلوائی، جس نے عیش و عشرت چاہا وہ مہیا کیا ۔ترقی کی سیڑھیاں چڑھنا کوئی ہنسی کھیل ہے؟ بہت سی باتیں آدمی کو ایسی کرنی پڑتی ہیں کہ خود سے اعتراف نہیں کر سکتا۔۔۔۔'' (۲)

عصمت چغتائی بے باک اور انقلابی سوچ رکھنے والی قلم کار ہیں۔عصمت اپنی کہانیوں میں انسانی نفسیات کے موضوع بناتی ہیں ۔ان کے افسانے اپنے عہد اور معاشرے کی سچی اور بولتی ہوئی تصویریں ہیں ۔ان کے اسلوب کی انفرادیت،عورتوں کی زبان،مخصوص لب ولہجہ اور چنچل پن ہیں ۔وہ متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کی الجھنوں،محبت ونفرت اور خاموش جذبوں کی عکاس ہیں۔ کرشن چندر عصمت کے افسانوں پر اس طرح تبصرہ کرتے ہیں:

> عصمت کا نہ صرف افسانہ دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے بلکہ فقرے، کنائے، اشارے ایک طوفان کی سی بلاخیزی کے ساتھ چلتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔(۳)

عصمت چغتائی کے افسانے بہو بیٹیاں سے اقتباس ملاحظہ کیجیے وہ کس طرح تلخ حقائق کو لفظی پیکر عطا کرتی ہے:

> ’’مگر خود اس کو سمجھ میں نہیں آتا وہ کون سا پاپ کر رہی ہے۔دنیا میں کیا نہیں بکتا اور کیا نہیں خریدا جاتا ــــ۔معصوموں کا خون بھی تو آٹے میں گندھ کر بکتا ہے،کاری گر کا گاڑھا پسینہ بھی تو کپڑے کے تھان رنگ کر فروخت کیا جاتا ہے۔ایک کلرک کی پوری زندگی چالیس روپے مہینے پر بک جاتی ہے،ایک ٹیچر کی پوری عمر کا سودا اتنے ہی داموں ہو جاتا ہے پھر اس جسم خاکی کے لیے کیوں اتنی لے دے۔‘‘(۴)

قرۃالعین حیدر کو موضوعات، تکنیک کے تنوع اور فنی دسترس کے اعتبار سے اردو فکشن میں امتیاز اور انفرادیت حاصل ہے(۵)۔وہ ایک فلسفی،مورخ اور تہذیب شناس دانشور ہیں جن کے افسانوی کردار وقت کے ساتھ مفاہمت نہیں کرتے بلکہ اس سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ڈاکٹر شمیم حنفی کے بقول:

> ’’قرۃالعین حیدر کی کہانیوں میں آتش رفتہ کے سراغ کی وہی جستجو ملتی ہے جس نے اقبال کی شاعری کو تہذیب و تاریخ کے ایک عمرانی تجربے کا آئینہ خانہ بنایا۔یہ تجربہ ذاتی احساس اور اجتماعی احساس کی ثنویت کو ختم کرتا ہے اور ایک ہمہ گیر وحدت پر منتج ہوتا ہے اس تجربے کی مدد سے ماضی و حاضر ایک دوسرے کے قریب ہی نہیں ایک دوسرے کا تکملہ بھی ہے۔‘‘(٦)

قرۃالعین حیدر کے مطالعے کی وسعت اور شعور کی گہرائی ان کے ایک ایک لفظ سے عیاں ہوتی ہے۔ ہر واقعے کو وہ شدت سے محسوس کرنے کے بعد قلم کے حوالے کرتی ہیں ۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ’’زندگی کی یہ خوفناک ٹریجک Ironies تم تو صرف یہی کہتے ہو میرے بھائی جو

> یونانی ڈرامے کا مطالعہ کرتے ہو،لیکن زندگی یونانی ڈرامے کے اس جیومیٹری کی طرح کے پیٹرن اور اس فارمولے سے کہیں زیادہ شدید ہے۔یونانی ٹریجڈی سرد ہوتی ہے۔زندگی کی ٹریجڈی نہیں ۔زندگی موت ہے جو ہر وقت آتی رہتی ہے اور نہیں آتی اور جب آجاتی ہے تو پتہ نہیں چلتا کہ اگر نہ آتی تو کیا حرج تھا‘‘(۷)۔

ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں تاریخی ارتقا موجود ہے۔انھوں نے تقریباً معاشرے کے ہر پہلو کو موضوع بنایا۔ان کے افسانوں کے پلاٹ پیچیدہ اور دلچسپ ہیں ۔وہ سماجی اور معاشی مسائل کا بکثرت ذکر کرتی ہیں ۔ان کا طنزیہ لہجہ ان کی پہچان ہے۔

> ’’اگر تم اشترا کی سماج کے خلاف ایک زوردار کتاب لکھنے لگو تو میں تمھیں روٹی ،کپڑا دینے کو تیار ہوں ـــ۔ جب کتاب مکمل ہو جائے گی تو تمھیں کوئی ہوٹل الاٹ کرا دونگی۔اس کے بعد اگر تم اسی موضوع پر کئی کتابیں لکھ دیں تو اگر تمھیں کسی ملک کا سفیر بنا کر نہ بھیج سکی تو پھر مصنفین مجوزہ احتسابی کمیٹی کا صدر بنا دونگی۔‘‘(۸)

جیلانی بانو اقتصادی ناہمواریوں اور طبقاتی کشمکش کو موضوع بناتی ہیں۔ان کے افسانے عورت کے باطنی کرب،آزادی میں گھاٹے کا سودا میں ذہنی کیفیات اور مشرقی عورت کے مسائل کو پیش کرتی ہیں۔مٹی کی گڑیا کا ایک اقتباس:

> ’’ہر روز رات ہوتے ہی اندھیرا ان کے دلوں میں بھر جاتا اور وہ دن بھر کی ناکامی کا غصہ اتارنے کے لیے ایک دوسرے سے لڑ پڑتے۔سب اپنے سے کمزور ہستی کو قصوروار ٹھہراتے، مائیں بچوں کو مارتیں ۔ماؤں کو ان کے شوہر پیٹتے،بہووں کو خبر ان کی ساسیں لیتیں اور صرف بہوئیں رہ جاتیں جو دن بھر کی سخت محنت کے بعد شام کو ساس کی گالیاں شوہر کی مار اور رات بھر کی بھوک پاتیں۔‘‘(۹)

جمیلہ ہاشمی سیاسی وسماجی ماحول کو تاریخی وتہذیبی تسلسل کے سانچے میں پیش کرتی ہیں۔ان کی کہانیوں میں ذاتی و اجتماعی کرب کی عکاسی موجود ہے۔ان کے افسانوں میں ماضی تخلیقی محرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے حقیقی کرداروں اور ان کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کی ہے۔جنس کو بھی وہ اپنا موضوع بناتی ہیں لیکن دھیمے انداز میں ۔تلاش بہاراں جمیلہ ہاشمی کا اہم ناول ہے جس میں تقسیم سے قبل برصغیر کی نئی نسل کے مسائل پیش کیے گئے ہیں:۔

> ’’شاید اس نے اپنے خط کو اگلی بہتر بہاروں کے انتظار میں ختم نہیں کیا تھا، بہار جو اس کے لیے کبھی آ نہ سکی ۔بہار جو ہم سب کے لیے کبھی آ نہ سکے گی۔بہار جس کی تلاش میں

قافلے سرگرداں نکلیں گے مگر اسے پا نہ سکیں گے۔ نہ جانے کب تک ہماری جلوتوں میں اندھیرا رہے گا ہماری آنکھیں بند رہیں گی۔ کنور کماری تھا کر کے بعد کون اٹھے گا نہ جانے کون۔ مستقبل تاریکی میں ہے اور کسی کی نگاہوں میں آنے والی سحر بے حجاب نہیں۔"(۱۰)

خالدہ حسین مشرقی روایت اور تہذیبی مزاج سے اپنا تعلق استوار رکھتے ہوئے علامت اور تجریدیت کے رجحانات کو اپنے افسانے میں پیش کرتے ہوئے ماورائی فضا تشکیل دیتی ہیں۔ وہ ایک پڑھی لکھی عورت کے محسوسات کو پیش کرتی ہیں جو ایک نئی دنیا کے سامنے موجود ہے اور اپنی شناخت کرانا چاہتی ہے۔ خالدہ حسین کے افسانے سے ایک اقتباس:

"ہاں ۔۔۔ تم ٹھیک کہتے ہو ۔ اچھا اب میں چلوں ۔ وقت ہوگیا ہے ۔ اس نے گھڑی دیکھ کر کہا مگر اس کے جانے کے بعد ۔۔۔۔ فوراً بعد میں نے اگلے روز اس کے آنے کی ساعت متعلق سوچنا شروع کر دیا۔ کیونکہ ساعتیں ایک دوسرے میں گھل مل کر سیال بنیں پورے وجود کے اندر باہر چاروں سمت بہہ نکلی تھیں اور وہ یہ کہہ گئی تھی کہ لفظوں میں سوچنا اور سوچ کے متعلق سوچنا نہایت متبذل حرکت ہے کتنی عجیب و غریب بات ہے کہ وہ اور میں ۔۔۔۔ ہم دونوں ابتذل سے اس قدر خوفزدہ ہیں ۔ مگر یہ کیا کہ وہ اس کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتی ۔ اس کی آنکھوں میں ایک جانتا ہوا سا ۔۔۔۔ راز بھرا احساس تھا وہ یقیناً جانتی ہے ۔(۱۱)

بانو قدسیہ کی افسانوی تحریریں اردو ادب میں اہم مقام رکھتی ہیں انھوں نے متعدد ناول، افسانے، ناولٹ اور ڈرامے تخلیق کیے۔ بانو قدسیہ کے ڈراموں میں موجودہ دور کی زندگی، اور معاشرتی تضادات، پاکستانی معاشرے کے مسائل اور ہمارے مجموعی رویوں میں موجود منافقت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ تصوف ان کی تحریروں کو ان کے معاصرین سے منفرد کرتا ہے۔

وہ نئی اور پرانی نسل کے درمیان ذہنی فاصلوں اور پھر نئی نسل کے اندر مشرقی اور مغربی تہذیبی کشمکش کو مثبت انداز میں پیش کرتی ہیں ۔ ایک ڈرامے سے اقتباس:

عارف: میں شادی سے بہت خوفزدہ ہوتا ہوں، رومانہ۔

رومانہ: میرے ساتھ بھی

عارف: تمہارے ساتھ ہی تو خوف آتا ہے ۔۔۔۔ میں نے دل میں تمھارے ساتھ خوشی کو پائیدار بنا رکھا ہے ۔ تم اور خوشی ایک ہی چیز کا نام ہو ۔۔۔۔۔

میں ڈرتا ہوں کہ کہیں شادی خوشی اور تمھارا گلہ نہ گھونٹ دے(۱۲)

سیدہ عفرا ابخاری کے افسانوں میں روایت پرستی کے باوجود ایک ایسی عورت موجود ہے جو لکیر کی حد سے باہر کی طرف اپنا نقش ثبت کرتی ہے ۔ انتظار حسین لکھتے ہیں کہ:

"عفراء بخاری کے افسانے اس سماجی حقیقت نگاری کے رنگ کے حامل ہیں جو نسوانی فکشن کی روایت کا طرہ امتیاز ہے ۔ یہ افسانے ایسے معاشرے کا تصور ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں جہاں حالات کا جبر افراد کو اور خاص طور پر عورتوں کو انسانی وقار کے مقام سے مستقل ذلت کی طرف دھکیل رہا ہے"۔(۱۳)

وہ نفسیاتی الجھنوں کی نشاندہی اشاریت سے کرتی ہیں ۔ ان کی کہانیوں میں مشاہدے کی گہرائی موجود ہے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"ہاں وہ کاغذ میرے پاس نہیں مگر دنیا جانتی ہے میں اس کی بیوی تھی _____ اور وہ اس پہلی مغرور عورت کو چھوڑ کر سالوں صرف میرا ہو کر رہا۔ اس کے ایک ہزار کے کاغذ کے بدلے اس نے میرے نام سے پچاس ہزار کی بیمہ پالیسی خریدی۔ وہ اس کاغذ کی بنا پر مجھ سے نہیں جیت سکتی۔ اس تنگ دل عورت کو ایک دن میرے در پر ناک رگڑنا پڑے گی ۔ اسے میرے حق کو ماننا ہوگا اور مجھے اپنے برابر جگہ دینی ہوگی ۔"(۱۴)

فہمیدہ ریاض ہمہ جہت تخلیقی صلاحیتوں کی مالک ہیں ۔ وہ پاکستانی معاشرے میں موجود تضادات اور عدم مساوات کے خلاف جوجہد کر رہی ہیں ۔ شاعری کے علاوہ انھوں نے اپنی اس جدوجہد کو اپنی نثری تحریروں اور افسانوی تحریروں کے ذریعے جاری رکھا ہے ۔ انھوں نے اپنے ناول "زندہ بہار" میں پاکستانی سیاست، مشرقی پاکستان کے المیہ اور بنگلا دیش کو درپیش مسائل کو موضوع بنایا ہے۔

"آپ کے یہاں کلاشنکوف نہیں ہوتے ۔

"نہیں تو"

ہمارے یہاں تو اب طلبہ کے پاس کلاشنکوف ہی ہوتے ہیں ۔ افغان مجاہدین نے روسیوں سے چھینے ہیں۔ مگر ہمارے ہاں یہ الجھاؤ نہیں ہوتا کہ مرنے والے اور مارنے والے کا تعلق کس جماعت سے ہے۔ آپ کے ہاں بعض چیزوں پر عجب دھند چھائی ہوئی ہے یہ تک کوئی وثوق سے نہیں بتاتا کہ آخر کرنل طاہر کو کیوں پھانسی دی گئی ۔(۱۵)

ڈاکٹر عطیہ سید کے افسانوں کا پس منظر مغربی ہے۔وہ ان ترقی یافتہ اور فی کس آمدنی کے گراف پر امیر ترین سوسائٹی کے پس پردہ زندگی کے تلخ حقائق کو سامنے لاتی ہیں۔کس طرح سرمایہ دارانہ نظام انسانیت کا مذاق اڑاتا ہے اور ہم جو تیسری دنیا میں بسنے والے ہیں اس ترقی یافتہ سوسائٹی کی ظاہری صورت سے مرغوب رہتے ہیں۔وہ اپنی کہانیوں میں واحد متکلم کی صورت میں موجود رہتی ہیں۔عطیہ سید کا افسانہ بنت اسرائیل'' یہودی قوم کے احساس برتری،ان کی ذہنیت اور ان کا دوسری اقوام کے ساتھ رویے کو اس طرح واضح کرتا ہے کہ اس پر سہل ممتنع کی شعری اصطلاح کا اطلاق ہوتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''میرے آباء صحراؤں کی خاک چھاننے والے خانہ بدوش تھے مگر خدا کے منظور نظر کہ خداوند یہودا نے خود ہمارے جد امجد کو ار سے بلا بھیجا۔۔۔۔۔ ہمارا نصب العین روحانی نجات نہیں بلکہ پیمان وفا کی تکمیل ہے۔ اب مجھ پر ہنا ڈیوڈ کی تمکنت اور مخفی احساس برتری کا راز کھلا اور میں نے کہا اچھا تو تم یہودی ہو۔تمھاری قوم سب قوموں سے برتر تمھارے نبی سب نبیوں سے برگزیدہ۔اسی احساس برتری نے تمھیں دوسری قوموں سے الگ تھلگ کر دیا ہے۔۔۔۔۔۔اس نے کہا'' آسمان کو چھوتی چوٹیاں ہمیشہ تنہا ہوتی ہیں۔۔۔۔ہم المناک ہیرو ہیں۔ ہمارے باطن میں، ہماری روح کی پنہائیوں میں کوئی نامعلوم تاریکی سرسراتی ہے جو نفی کرنے،من وسلویٰ کو ٹھکرانے،پیغمبروں کو جھٹلانے اور ان کی نافرمانی کرنے پر اکساتی ہے۔۔۔۔مگر میں اسرائیل کی بیٹی ہوں''۔(۱٦)

یہ اردو ادب کی خواتین فکشن نگاروں کا ایک مختصر اجمالی جائزہ ہے جس کے ذریعے ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ خواتین قلم کاروں نے ابتدا سے ہی مشرق کی تہذیبی و تاریخی روایت سے پیوستہ رہتے ہوئے جدید رجحانات کو اپنایا اور اپنے معاشرے کی حقیقت پر مبنی تصویر کشی کی۔مجموعی طور افسانوی ادب میں خواتین قلم کاروں کی تحریریں ہمارا ادبی سرمایہ ہے جو دیگر اوصاف کے ساتھ تاریخی و تہذیبی شعور سے بھرپور ہے ۔

حوالہ جات:

۱۔ حجاب امتیاز(۱۹۵۰ء)اندھیرا خواب،ص۲٦۴۔
۲۔ رشید جہاں،صفر،مشمولہ خواتین کے منتخب افسانے،مکتبہ اردو ادب لاہور،س ن،ص ۱۰۱۔
۳۔ کرشن چندر،چوٹیں اردو مرکز گنت روڈ لاہور،س ن،ص ۷۔
۴۔ عصمت چغتائی،بہو بیٹیاں،مشمولہ خواتین کے منتخب افسانے،مکتبہ اردو ادب لاہور،س ن،ص ۹٦۔

۵۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی (۲۰۰۳ء)افسانے میں قرۃ العین کے فنی و فکری رویے مشمولہ قرۃ العین خصوصی مطالعہ، بیکن بکس ملتان،ص ۴۳۱۔
٦۔ ڈاکٹر شمیم حنفی نظارہ درمیاں ہے''مشمولہ ایضاً،ص ۴۴٦۔
۷۔ قرۃ العین،جہاں پھول کھلتے ہیں،مشمولہ خواتین کے منتخب افسانے،مکتبہ اردو ادب لاہور،س ن،ص ۱۳۹۔
۸۔ ہاجرہ مسرور(۱۹۵۳ء)اندھیرے اجالے،مکتبہ اردو لاہور،ص ۹۹۔
۹۔ جیلانی بانو(۱۹۹۳ء)نئی عورت،فکشن ہاؤس لاہور،ص ۹۴۔
۱۰۔ جمیلہ ہاشمی(۲۰۰۳ء)تلاش بہاراں،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،ص ۴۳۲۔
۱۱۔ خالدہ حسین(۱۹۸۹ء)پہچان،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،ص ۷٦۔
۱۲۔ بانو قدسیہ(۱۹۹۹ء)تحفظ،مشمولہ دوسرا قدم،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،۳۹۳۔
۱۳۔ انتظار حسین(۱۹۹۸ء) سیدہ عفرا بخاری ایک سماجی حقیقت نگار مشمولہ نجات،عفرا پبلی کیشنز لاہور،ص ۱۱۔
۱۴۔ سیدہ عفرا بخاری(۱۹۹۸ء)گونگی،مشمولہ نجات،عفرا پبلی کیشنز لاہور،ص ۷۷۔
۱۵۔ فہمیدہ ریاض،(۱۹۹٦ء)زندہ بہار،دستاویز لاہور،ص ۳٦۔
۱٦۔ عطیہ سید(۲۰۰۴ء)خزاں میں کونپل،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،ص ۱۵۰۔

☆☆☆☆☆

محمد افتخار شفیع*

ایملی حبیبی کے ناول سعید کی پراسرار زندگی کا تجزیاتی مطالعہ

(انتظار حسین کی ترجمہ نگاری کے تناظر میں)

Abstract: *Novel earned a prominent place in the gallery of Arabic literature in twentieth century. Emile Abebi is an eminent novelist in Arabic language. His novel "the sacred life of seed(saeed:the pessoptimist) "is a mignificant addition inArabic literature. The pivotal point of his novel is the miserable life of the Arabs living in Israel.Intezar hussain translated the Habibi,s novel in to Urdu.The researcher and the writer of this article has discussed the English text and its translated version in Urdu.. It not only does clarify the literary characteristics of the translator but also helps the content and extrinsic and intrinsic dimensions of the novel .*

ترجمہ نگاری کے فن کے حوالے سے جو نقطہ ہائے نظر ادب میں موضوعِ بحث بنے ہیں۔ان میں ایک مشترک اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ترجمہ نگاری کے عمل کے دوران مترجم کے سامنے وسیع تر مقصدیت ہوتی ہے۔اس سے نا صرف زبان ہی کی سطح پر انسانی علوم میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ ذہنی کشادگی کے اس عمل میں معاشرے کا بنیادی مزاج بھی شعور کے کئی ارتقائی مراحل طے کرتا ہے۔چوں کہ مترجم ایک خاص نقطۂ نظر اور واضح مقصدیت کو سامنے رکھ کر ترجمے کے لیے مواد کا انتخاب کرتا ہے اس لیے مختلف ملکوں سے تعلق رکھنے والے افراد پر مشتمل عالمی برادری کو اپنی اپنی صورت حال دوسروں تک پہنچانے میں مدد ملتی ہے۔ٹرانس لیشن (Translation) کا لفظ یوں تو مغرب کی جدید زبانوں میں لاطینی سے آیا ہے لیکن اردو میں اس کا تعلق انگریزی سے زیادہ عربی اور فارسی سے بنتا ہے،مظفر علی سید کے مطابق:

> ''اردو اور فارسی میں ترجمے کا لفظ جس کا اشتقاقی رابطہ ترجمان اور مترجم دونوں سے ہے،عربی زبان سے آیا ہے،اہلِ لغت اس کے کم سے کم چار معنی درج کرتے ہیں،

*** استاد شعبہ اردو گورنمنٹ کالج ساہیوال۔**

> ایک سے دوسری زبان میں نقل کلام،تفسیر و تعبیر، دیباچہ اور کسی شخص کا بیان احوال یا تذکرہ شخصی ہے،یہ سب معانی باہم مربوط ہیں''(۱)

اردو میں ترجمہ نگاری کی روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنا خود اردو ادب،یہ اردو تراجم ہی تھے جن کے سبب اردو لسان وزبان کی نشوونما ہوئی ،اور یہ ہندستان کے مختلف علاقوں میں قبولیت عام کی مسند پر متمکن ہوئی ۔ اردو میں تراجم کے سلسلے کا آغاز سترھویں صدی کے ساتھ ہوا۔''ملاوجہی کی کتاب ''سب رس'' منظر عام پر آئی جو دکنی زبان سے ترجمہ کی گئی تھی ۔محققین کا خیال ہے کہ 'سب رس' شاہ جی نیشاپوری کی فارسی کتاب 'دستور عشق' کا اردو ترجمہ ہے۔اس کو اردو زبان کی پہلی رزمیہ تحریر بھی کہا جاتا ہے''(۲)

اٹھارویں صدی میں ولی اللہ قادری کا شیخ محمود کی فارسی کتاب ''معرفت السلوک'' کا اردو ترجمہ،اور اس کے بعد کربل کتھا،طوطی نامہ،شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کا قرآن کا اردو ترجمہ،تحسین کے نوطرز مرصع وغیرہ جیسے تراجم کے بعد فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں لایا گیا تو میر امن، حیدر بخش حیدری،شیر علی افسوس ،نہال چند لاہوری،مرزا کاظم علی جوان، مرزا علی لطف،مولوی امانت اللہ شہید، شیخ حفیظ الدین،مظہر علی خاں،خلیل علی خان اشک،للولال جی ، بہادر علی حسینی، اکرام علی اور بین نرائن کے نام اردو کے چند اہم مترجمین کی صورت میں منظر عام پر آئے۔فورٹ ولیم کالج کے انتظامی دائرہ کار سے باہر بھی محمد حسین کلیم،شریف خاں دہلوی، رجب علی بیگ سرور، کیپٹن ٹیلر،تامس روبک، جان پارکس، نظام الدین چشتی ، ہرچند گھوش اور فقیر محمد گویا وغیرہ نے ترجمہ نگاری کے فن کے حوالے سے نام کمایا،اس عہد کے بعد اردو زبان میں مختلف زبانوں سے تراجم کا سلسلہ جاری ہے،مغرب اور مشرق کے اہم کلاسیک کا ایک معقول حصہ اردو میں منتقل کیا جا چکا ہے،جس کی ایک وجہ ڈاکٹر احمد سہیل کے خیال میں ترجمے کے عمل کا معاشرتی جبریت سے وابستہ ہونا ہے،لکھتے ہیں:

> ''معاشرتی احوال سے بے چینی ، بے اطمینانی،انسانوں کے ہاتھ انسانوں کا استحصال نوآبادیات،سرخ،سفید اور نیلے سام راج کا پھیلاؤ،لاطینی امریکہ میں سام راجیت کی ہٹ دھرمی ،کمیونزم کا شور،امریکہ اور افریقہ میں نسلی تعصبات، ہندستان پاکستان میں ایمرجنسی ،مذہبی جنونیت، پاکستان میں وقفے وقفے سے مارشل لا کا نفاذ،شخصی آزادی کی سلبی ،نئے ورلڈ آرڈر کا نقارہ،نائن الیون کے بعد کی عالمی صورت حال نے ترجمے کے آفاق کو وسیع کیا''(۳)

اردو کے مترجمین نے جہاں دنیا کی ہر اہم زبان کے ادب کو اردو میں منتقل کیا ہے وہاں معاصر عرب

ادبا و شعرا کے ترجمے بھی کتابی صورت میں کم کم سہی لیکن منظر عام پر ضرور آئے ہیں۔بعض رسائل و جرائد میں عربی ادب کے بالعموم اور فلسطینی ادب کے بالخصوص تراجم مختلف گوشوں کی شکل میں سامنے آتے رہتے ہیں۔مگر مقدار کے لحاظ سے تراجم کی شرح نہ ہونے کے برابر ہے،اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ اکثر و بیشتر عرب ممالک میں آزادیِ رائے پر پابندی ہے،سلاطین کی مدح سرائی کے علاوہ کم موضوعات ہیں،جنھیں کوئی اور ترجمے کے لائق سمجھے،گھٹن زدہ معاشروں میں اسی وجہ سے مطلوبہ آزادی کی قابلِ قدر مقدار نہ ہونے کے سبب اس ادب کا مقام شاید ثانوی درجہ بھی نہیں رکھتا۔البتہ جو عرب شعرا و ادبا،ملک سے باہر بیٹھ کر ادب تخلیق کر رہے ہیں ان کے موضوعات عمومی ہونے کے ساتھ ساتھ سیاست آمیز احتجاج پر مبنی بھی ہوتے ہیں۔جمیل الدین عالی انجمن ترقی اردو کے تحت شائع ہونے والے عربی ناول کے ایک ترجمے کے دیباچے میں اسی بے بضاعتی کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ہمارے اور عرب دنیا کے مابین ایسے روابط بہت کم ہیں،حیرت کی بات یہ ہے کہ ہم تاریخی،جغرافیائی اور جذباتی طور پر اس دنیا سے اتنے قریب ہوں،قریباً ۱۹۷۳ء سے ہمارے لاکھوں شہریوں کی معاش وابستہ ہو اور اس وابستگی کے فیوض زرِ مبادلہ کی صورت میں یہاں مسلسل پہنچے ہوں،لیکن شعبہ ادب میں کتابوں سے استفادہ اور ادیبوں کے تبادلے نہ ہونے کے برابر ہوں۔(۴)

پچھلی چند دہائیوں میں عربی ادب سے براہِ راست تراجم اور دوسری عالمی زبانوں سے ترجمہ در ترجمہ کے عمل کو خاصی تقویت ملی ہے۔تحریکِ آزادیِ فلسطین کو موضوع کے طور پر اپنانے والی عرب شاعری کے بالواسطہ اور بلاواسطہ تراجم تو کثیر تعداد میں شائع ہوئے ہیں لیکن نثری تراجم کی تعداد کم ہے۔عربی ادب کے وابستگان بھی نثر کی طرف بہت بعد میں متوجہ ہوئے۔قدیم عربی ادب میں حکیمانہ اور فلسفیانہ مقولوں،کاہنوں کی کہاوتوں اور قصے کہانیوں کی کثیر تعداد موجود ہے،لیکن نثر کی باقاعدہ اصناف کی طرف عربی سخن ور بہت بعد میں آئے یوں جذبات نگاری سے تعقل پسندی کی طرف کا یہ سفر زیادہ پرانا نہیں لگتا۔جدید اصنافِ نثر کی تاریخ بھی عربی ادب میں خاصی مختصر ہے۔مغربی دریچوں سے جو روشنی عربی کی طرف آئی اس کے اثرات تو بہت پہلے مرتب ہونا شروع ہو گئے تھے لیکن اس میں باقاعدگی بیسویں صدی کے ابتدائی پچاس سالوں میں آئی۔عربی ادب میں جدید اصنافِ نثر کی مقبولیت اور اس کے آغاز کے ابتدائی دنوں پر روشنی ڈالتے ہوئے عبدالحلیم ندوی کہتے ہیں:

> ''مغربی ادب اور مغربی فکر و نظر کے اثر سے عربی ادب میں جو نئے فنون،نئے رجحانات اور نئے مکاتبِ فکر و نظر پیدا ہوئے تھے اور ان کے مطابق جو تجربے ہوئے وہ سابقہ زمانے کے اعتبار سے نئے اور بڑی حد تک اچھوتے تھے،لیکن آج کل کے معیار سے ان میں پختگی،گہرائی اور گیرائی نہیں پیدا ہو پائی تھی۔یہ کام جنگِ عظیم کے بعد سے ہونا شروع ہوا اور دوسری جنگِ عظیم کے بعد کمال کو پہنچا''۔(۵)

اسی دور میں مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کے زیرِ اثر عربی ادب میں ناول،افسانہ،ڈراما اور سفرنامہ جیسی اصناف لکھی جانے لگیں۔''یہ دور محمد علی پاشا کے دور سے لے کر پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے تک چلتا ہے''(۶)۔یہی دور تھا جب جدید عربی ادب میں مصطفیٰ لطفی،منفلوطی،مارون النقاش اور خلیل جبران جیسے ادیبوں کے نام منظرِ عام پر آئے۔ہیکل کا عربی ناول ''زینب'' اور المویلحی کا ''حدیث عیسیٰ بن ہشام'' بھی اس دور کی تخلیقات ہیں۔

ابتدائی دور میں نئی متعارف کردہ اصنافِ سخن کی طرح ناول کی بنیاد میں بھی کچھ کمی اور کج روی محسوس ہوتی ہے۔ناول عربی ادب میں ایک نئی صنف ہے،اس نے بیسویں صدی میں ہی عرب دنیا میں مقبولیت حاصل کی،اس سے پہلے اس کو فروغ حاصل نہ ہونے کی بہ ظاہر وجہ عربی ادب کی تاریخ کے مخصوص حالات ہیں۔چھٹی صدی عیسوی سے پندرھویں صدی عیسوی تک کے طویل دور میں عربی ادب بہت سے ارتقائی مراحل سے گزرا،اس میں تجربات کے مختلف موڑ آئے۔جس زمانے میں یورپ کی علمی دنیا میں ناول سب سے اہم مقام پر فائز تھا،عربی ادب کے دامن میں پرانے شعری ذخائر کو از سرِ نو تازہ کرنے کے نظریے کے سوا کچھ اور نہ تھا،عربی ادب کے جمود کے زمانے میں جب یورپی ادب ناول کے فروغ کے لیے کوشاں تھا تو عربی ادب میں کیا صورت حال تھی،اس کی صحیح عکاسی سلمیٰ خضری الجیوسی نے یوں کی ہے:

> ''جب انیسویں صدی میں عربی ادب میں نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوا تو شاعروں کو اپنی پرانی روایت سے ایسا بہت سا سرمایہ میسر آیا جس کی مدد سے وہ نئی عمارت کھڑی کر سکتے تھے،فنی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو دورِ جمود سے ورثے میں ملی ہوئی پامال اور فرسودہ نظم کو زبان و بیان کی ایک نئی توانائی اسی صورت بخشی جا سکتی تھی کہ پھر سے قدیم شاعری سے رجوع کیا جاتا اس لیے کہ توانائی تو اپنی زبان کے بہترین نمونوں سے استفادہ کر کے حاصل کی جا سکتی ہے''(۷)

عربی ادب نے اسی قدیم شاعری سے از سر نو توانائی تو حاصل کر لی لیکن نثری ادب کو ملنے والی حیاتِ نو کا عمل کچھ دہائیوں کے لیے موخر ہو گیا۔ عربی ادب میں ایسے ناول خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں مسئلہ فلسطین بنیادی موضوع کے طور پر ابھرتا ہے، لیکن بیسویں صدی میں معروف فلسطینی ادیب ایملی حبیبی کا ناول ''سعید کی پراسرار زندگی'' خاصی اہمیت رکھتا ہے، اردو میں ممتاز افسانہ نگار انتظار حسین نے اس کا خوب صورت ترجمہ کیا ہے، یہ ترجمہ براہِ راست عربی ادب کی بجائے اس کے انگریزی ترجمے "The Secret Life of Saeed" سے کیا گیا ہے۔ جس کو انگریزی کے قالب میں سلمیٰ خضریٰ الجیوسی اور ٹریورلی گاسک نے ڈھالا ہے۔ ایملی حبیبی کو عربی ناول نگاروں میں یوں انفرادیت حاصل ہے کہ وہ اسرائیل کے اندر مختلف اسرائیلی اداروں سے وابستہ رہے ہیں، اس لیے مقبوضہ فلسطین کی اندرونی صورت حال کی جو متوازن اور خوب صورت عکاسی، ایملی حبیبی نے کی ہے وہ شاید کسی اور ذریعے سے ممکن بھی نہ تھی، پیٹر ریان (Peter Ryan) ناول نگار کی انفرادیت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "Emile Habibi, the now deceased author, was no less puzzling than his novel. As a Palestinian living with in Israel an Israeli-Palestinian, he served on the Israeli Knesset for three terms and was one of Israel's most well respected Arab Journalists. The Secret Life of Saeed has won him acclaim both in Israel and The Arab World, not just because of its fear less dissecting of the Israeli-Palestinian conflict but also because of the freshness and humour of his style" (۸)

''قنوطِ رجائی'' ایک ایسا کردار ہے جس نے اسرائیل میں بھرپور وقت گزارا ہے اور اس کی شخصیت میں وہ تمام ''اوصاف'' موجود ہیں جو ایک ''اسرائیلی عرب'' (۹) میں ہونے چاہئیں۔ اس ناول میں ۱۹۴۸ء اور ۱۹۶۷ء کی عرب اسرائیل جنگوں کی صحیح تاریخ پیش کی گئی ہے۔ اسی وجہ سے یہ بات شاید غلط نہیں کہ ناول کی تفہیم کے لیے فلسطین اور اسرائیل کی معروضی صورت حال سے آگاہی بھی ضروری ہے، اس خطے کی تاریخ کے بہت سے مناظر اس ناول میں دکھائی دیتے ہیں۔ پیٹر ریان (Peter Ryan) کے مطابق:

> "Before reading Saeed its recommended that you familiarize yourself with the basic history of the Israeli-Palestinian conflict, especially the events of literature, most notably Shakespeare and a 1001 Nights. But regardless of your level of familiarity with the Israeli-Palestinian conflict or the classics of both western and eastern literature" (۱۰)

ایملی حبیبی فلسطینی ناول نگاروں میں اس لیے اہم ہیں کہ وہ اسرائیل کے اندرونی حالات اور وہاں ہونے والی انسانی حقوق کی خلاف ورزیوں سے مکمل طور پر آگاہ ہیں۔ فلسطین میں رہنے والے عرب آزادی اور عزتِ نفس کے حوالے سے جن حالات کا شکار ہیں۔ یہ ناول خوب صورت انداز میں اس کی عکاسی کرتا ہے۔

ایملی حبیبی کا شمار اسرائیل کی کمیونسٹ پارٹی کے بانی ارکان میں ہوتا ہے، انھیں اپنی پارٹی کے ٹکٹ پر تین مرتبہ اسرائیلی پارلیمان کی رکنیت کا موقع بھی ملا۔ اس کے علاوہ وہ ایک نیم ہفت روزہ پرچے ''الاتحاد'' کے چیف ایڈیٹر بھی رہے۔ لیکن بقول سلمیٰ خضریٰ الجیوسی:

> ''ایملی حبیبی کو سب سے زیادہ شہرت اس وقت ملی جب فکشن لکھنے والے کی حیثیت سے ۱۹۶۹ء میں ان کے افسانوں کا مجموعہ، چھے دنوں کی کہانیاں، کے نام سے شائع ہوا'' (۱۱)

اپنے ناول ''سعید کی پراسرار زندگی'' میں وہ پہلے سے مروج راستوں پر نہیں چلے بل کہ انھوں نے اپنے لیے ایک منفرد اور علاحدہ راستہ ڈھونڈا ہے۔ دیکھا جائے تو فلسطینی ادیبوں کے ہاں المیہ اور طربیہ کا امتزاج نظر آتا ہے لیکن طنزیہ اسلوب اس ادب میں کم ہی نظر آئے گا، ایملی حبیبی نے بھرپور انداز میں طنزیہ اور کاٹ دار اندازِ تحریر اختیار کیا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار سعید ایک عجیب و غریب قسم کا ہیرو ہے۔ بادی النظر میں وہ ایک احمق آدمی محسوس ہوتا ہے۔ جو اپنے ایک نامعلوم دوست کو تفصیلی خط لکھتا ہے جس میں وہ اسرائیل میں اپنے قیام کے دوران حاصل شدہ تجربات بیاں کرتا ہے۔ وہ اپنی زندگی کے بہت سے خفیہ گوشے بھی بے نقاب کرتا ہے۔ ان خفیہ گوشوں کو بے نقاب کرنے میں اس نے بے باکی اور جرأت سے کام لیا ہے۔ کیوں کہ وہ ایک غیر زمینی مخلوق

کی مدد سے اب عالمِ بالا میں مقیم ہے، اور وہاں اس کی زندگی ہر لحاظ سے محفوظ ہے۔

سعید جب اپنی داستان سناتا ہے تو قاری کو اس کی دکھ بھری زندگی کے بارے میں جان کر دکھ ہوتا ہے۔ عالمِ بالا کے محفوظ گوشے میں بیٹھ کر جب وہ اپنی دل خراش داستان بیان کرتا ہے تو اس مسلسل بحران میں بسر کی ہوئی سعید کی زندگی کے متنوع پہلو سمٹ کر سامنے آجاتے ہیں۔ وہ ایک متضاد زندگی گزار رہا ہے۔ اس موقع پر اس کے ہاں متضاد رویوں کی موجودگی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ناول نگار نے سعید کو ''قنوطرجائی'' یعنی "Pessoptimist" کا نام دیا ہے۔ ''قنوطرجائی'' کی اصطلاح عربی ناول میں بالکل نئی ہے۔ اور ''قنوطرجائی'' کی داستانِ غم بیس برس سے اوپر کیا دوار کا احاطہ کرتی ہے۔ اس میں اسرائیلی عربوں کے مصائب، ذلت اور زندگی کے افسردہ پہلوؤں کو واقعاتی انداز میں کام یابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایملی حبیبی نے اس عہد کے مختلف تاریخی واقعات کے اردگرد فکشن کا جال بُن کر اور اس میں کچھ نجی زندگی کے رنگ بھر کر ایک فن پارے کی شکل دے دی ہے۔

ایملی حبیبی نے ناول کے مرکزی کردار سعید کو صیہونی مملکت کا جاسوس بتایا ہے، جو اپنی فطری بزدلی اور کم زوری کی بدولت مملکتِ اسرائیل کے مخبر کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ حکام کی مسلسل خوشامد اور چاپلوسی کے باوجود اس کی حیثیت دگرگوں ہی رہتی ہے اور وہ کوئی باعزت مقام حاصل نہیں کر پاتا۔

ناول کے پہلے دو تہائی حصے میں مرکزی کردار سعید کی دو محبتوں کا ذکر ملتا ہے۔ پہلی محبت یعاد کے ساتھ، ناول کے ابتدائی حصے پر اسی کی چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ اور دوسری محبت یعاد ثانی کے ساتھ جو یعاد اول ہی کی توسیع ہے۔ سعید کی داستانِ محبت بعض اوقات اس کی داستانِ عبرت مٹتی دکھائی دیتی ہے۔ سعید ناول کا ایک ایسا کردار ہے جس سے قاری کو بعض اوقات ہم دردی ہونے لگتی ہے۔ مثلاً سعید حکومت کے ساتھ ضرورت سے زیادہ وفاداری کا مظاہرہ کرتا ہے، اس کی وفاداری کے یہ نمونے اسرائیلی عربوں کی زندگی کے اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہیں جس میں ان کا آزادانہ طور پر سانس لینا بھی محال ہے۔ یہ کردار ''احمق'' ہونے کے ساتھ ''دانا بینا'' بھی لگتا ہے۔ عربی میں دانا بینا احمق کا کردار کوئی نیا نہیں ہے ایک بہت ہی مقبول و محبوب کردار رُجہا کا ہے یوں سمجھیے کہ یہ کردار عربی میں ملا نصیر الدین کا بدل ہے''(۱۲)

انتظار حسین نے ایملی حبیبی کے ناول کا ''سعید کی پراسرار زندگی'' کے نام سے ترجمہ کیا ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ترجمہ نگاری کی ایک عمدہ مثال ہے۔ انتظار حسین کے ترجمے کا اسلوب اس نوع کا ہے کہ اس میں کسی مرحلے پر بھی ترجمہ ہونے کا گمان نہیں ہوتا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ ہمارے ہی ماحول کی منظر کشی کی گئی ہے۔ اس

ناول میں موجود اصطلاحات اور تلمیحات کے عربی ہونے کی وجہ سے ہی یہ اندازہ ہو پاتا ہے کہ یہ ترجمہ ہے۔ اردو میں رائج ترجمہ نگاری کے طریقۂ کار پر بحث کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے کہا تھا کہ:

''مجموعی طور پر ترجموں کے ذریعے ہمارے تخلیقی ادب کو زیادہ فائدہ نہیں پہنچا۔ جس کی سب سے بڑی وجہ یہ رہی کہ ہمارے مترجمین، ترجمے کی اہمیت سے ناواقفیت کی بنا پر اسے تخلیقی مسئلہ نہیں سمجھتے۔ ترجمے کا جواز محض کہانی یا موضوع کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا نہیں۔ اصل بات تو ترجمے کے ذریعے ترقی یافتہ زبانوں کے اسالیب کو اپنی زبان میں ڈھالنے اور رائج کرنے سے پیدا ہوتی ہے''(۱۳)

اگر حسن عسکری مرحوم انتظار حسین کا ترجمہ دیکھتے تو شاید وہ اپنی رائے پر نظرثانی کرتے۔ انتظار حسین نے ترجمے میں زبان کے اس ''چٹسکورے پن'' کو برقرار رکھا ہے جو ترجمے کے دوران عموماً زیادہ توجہ کے لائق نہیں سمجھا جاتا۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''تو اے یارِ گرامی! میں وہی دفتری چھوکرا ہوں، آخر تمھیں یہ خیال کیوں نہیں آیا کہ دفتر کا چھوکرا کہاں چھو ہوگیا''(۱۴)

''تمہارے اجداد نے اپنے پیش رووں کی عمارتوں پر عمارتیں کھڑی کیں لیکن پھر ماہرین آثارِ قدیمہ کا زمانہ شروع ہوگیا۔ وہ بالائی سطح پر منہدم کرتے چلے گئے اور نیچے کھدائی کرتے چلے گئے۔ اگر وہ یہی کرتے رہے تو تم ڈنو ساروں تک پہنچ جاؤ گے''(۱۵)

''یعاد کی بہن میری منت سماجت کرنے لگی کہ بھیا! تم میری بہن کی عزت سے مت کھیلنا۔ آخر میں ٹکڑا لگایا، چاہو تو بعد میں قانونی طور پر اسے اپنا بنا لینا''(۱۶)

''سعید کی پراسرار زندگی'' اصل متن سے ٹریور لی گاسک اور سلمیٰ خضرئی الجیوسی کے انگریزی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ انتظار حسین کا بہ طور مترجم کمال یہ ہے کہ کہیں کہیں ان کا ترجمہ ٹریور لی گاسک اور سلمیٰ خضرئی الجیوسی کے ترجمے سے بھی زیادہ متوازن اور معتبر دکھائی دیتا ہے، مثلاً چند نمونہ جات ملاحظہ ہوں:

"There is nothing more Sacred than human blood on the earth, and therefore, perhaps our land is called to be a sacredland" (۱۷)

ترجمہ: ''روئے زمین پر انسانی خون سے زیادہ مقدس اور کوئی شے نہیں، اس لیے ہمارے دیس کو ارضِ مقدس کہا جاتا ہے'' (۱۸)

"These are the people who have returned after two thousand years and look at their wonderful memory"(۱۹)

ترجمہ: ''یہ وہ لوگ ہیں جو دو ہزار سال بعد اپنے دیس میں لوٹ کر آئے ہیں۔ سبحان اللہ! ان لوگوں کا حافظہ بھی قیامت کا ہے'' (۲۰)

ناول میں ایک جگہ پر جب ''قنوطر جائی'' سعید اپنے خاندان کے موروثی مسائل کو بیان کرتا ہے تو جہاں وہ دیگر اخلاقی برائیوں کا ذکر کرتا ہے وہاں یہ ان کی سابق بیویوں کو طلاق دے کر ہر سال نئے ماڈل کی بیوی لانے کے قبیح عمل کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ انتظار حسین کے ترجمے کی مشاقی ملاحظہ ہو:

"Besides beingso optimist, there is an other old characteristic of the members of our family, that they are at home in divorcing wives" (۲۱)

ترجمہ: قنوطر جائی ہونے کے علاوہ بھی ہمارے قدیمی خاندان کی ایک صفت ہے اور وہ یہ کہ ہمارے خاندان والے طلاق دینے میں بہت طاق ہیں'' (۲۲)

ایک جگہ سعید جب عرب شہزادوں کی اخلاقی حالت بیان کرتا ہے تو وہ ایک باشعور اور بصیرت کا حامل شخص محسوس ہوتا ہے۔ اس مرحلے پر انتظار حسین کا اسلوب ترجمہ بھی مہارت سے بھرپور دکھائی دیتا ہے:

"The Princes drink, and when they no beyond their selves and fire starts running in their veins, they declare those traitors who demand to follow the resolutions of the security council of U.N.O." (۲۳)

ترجمہ: ''جب شہزادے پی کر بدمست ہو جاتے ہیں تو پھر آگ بگولہ ہو کر ان لوگوں پر غداری کا الزام لگاتے ہیں جو اقوامِ متحدہ کی سلامتی کونسل کی قراردادوں پر عمل درآمد کا مطالبہ کرتے ہیں''۔ (۲۴)

ناول کی زبان سادہ و سلیس ہے۔ ایک سادہ لوح انسان اپنی روداد جس انداز میں بیان کرتا ہے اس

لحاظ سے ہی اسلوب ہی موزوں دکھائی دیتا ہے۔ ایملی حبیبی نے مختلف جگہوں پر فلسطینی روزمرہ، محاورے، تلمیحات اور ضرب الامثال کو ناول میں اس طرح کھپایا ہے کہ وہ مستعار لیے ہوئے دکھائی نہیں دیتے۔ انھی خوب صورتیوں کی بدولت طویل طرزِ بیان کے لیے بھی ایجاز و اختصار کا کلیا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ناول میں ایمائیت اور دھیما پن موجود ہے۔ خطابیہ انداز اور گھن گرج سے ہٹ کر سیدھے سادھے اسلوب میں کہانی اپنا آغاز کرتی ہے۔ تمام ترفنی چابک دستیوں اور مہارتوں کے باوجود ناول نگار کا اصل ہدف مملکتِ اسرائیل کی وہ متشدد پالیسیاں ہیں جو اس نے ایک قابض ریاست کے طور پر جاری رکھی ہوئی ہیں۔ سعید اس پورے ناول میں ایک ایسا شخص دکھائی دیتا ہے جو بہ ظاہر فہم و ادراک رکھتا ہے، لیکن اس کے لیے نظریہ یا عقیدہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا اور جو اپنے ''ننگِ خاندان'' ہونے کا ذکر بھی بڑی دلیری کے ساتھ کرتا ہے:

''ڈاکٹر کا حیفہ میں کلینک تھا جہاں وہ میری بہن کے ساتھ فلرٹ کیا کرتا تھا۔ جب ہم نقل مکانی کر کے لبنان میں ٹائر کے مقام پر پہنچے تھے تو وہاں یہ صاحب ہمارے منتظر بیٹھے تھے۔ میرا ماتھا ٹھنکا کہ اس کے اور میری بہن کے بیچ کیا چکر چل رہا ہے'' (۲۵)

''جناب! آپ یقین کریں کہ دنیائے عرب میں جو بھی بڑھیا جھک کر چلتی ہے وہ ہمارے خاندان سے ہوگی'' (۲٦)

''سعید کی پر اسرار زندگی'' میں ایملی حبیبی نے ایک ایسی دنیا کا نقشہ پیش کیا ہے جس میں جنگل کا قانون رائج ہے، جہاں ہر بڑا اور قوی ہیکل جانور اپنے سے کم زور کا استحصال کرتا ہے۔ ایک میکانکی قوت ہے جو اندھا دھند پالیسیوں پر عمل درآمد کرتی ہے، اسی کی کارروائیوں کی بدولت لوگوں کی وسیع پیمانے پر وطن بدری، گرفتاریاں اور جسمانی تشدد کا سلسلہ جاری ہے۔ اس موقع پر سعید چالاکی کے ساتھ خود حفاظتی کا ایک حصار اپنے گرد بناتا ہے، وہ اس راز سے آگاہ ہے کہ جب ظلم و تشدد کے عمل کے پس منظر میں ریاستی ادارے ملوث ہوں تو انسانوں کو اپنی جان کی حفاظت یقینی بنانے کے لیے کچھ بھی کر گزرنا چاہیے۔ اس فارمولے پر عمل درآمد کے دوران اس کی اپنی حیثیت اچھی خاصی مزاحیہ بن جاتی ہے، لیکن اس مزاحیہ کیفیت کے پس منظر میں بہت بڑا المیہ جنم لیتا ہے اپنی شخصیت کے اس پہلو سے وہ بھی آگاہ ہے۔

ناول میں اسرائیلی ریاست کی منظم دہشت گردی کی داستانِ خوں چکاں یوں بیان ہوتی ہے جیسے عشق و محبت کا کوئی دل پذیر قصہ ہو۔ ناول نگار نے اس میں سے بھی مزاح کا کوئی نہ کوئی پہلو ڈھونڈ لیا ہے۔ علامتی انداز میں کیے گئے اس طنز میں حالات کی بڑی بھرپور عکاسی نظر آتی ہے، ایک مثال دیکھیں:

> ''میرے باپ کو خدا غریقِ رحمت کرے۔ وہ گولی کا نشانہ بن گیا۔ میں بچ گیا اس طور
> کہ ایک گدھا کہیں سے بھٹک کر گولیوں کی زد میں آ گیا انھوں نے اسے گولی ماردی، تو
> میرے بجائے وہ مارا گیا۔ گویا اس کے بعد جو میری زندگی اسرائیل میں بسر ہوئی وہ
> مجھے اس بدقسمت حیوان کی عطا تھی''(۲۷)

اس طربیہ ناول میں بہت سے ایسے پہلو بھی موجود ہیں جو ایک المیہ سے مشابہ ہیں۔ اس کی قرأت کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ مزاحیہ اسلوب میں بھی انسان کے جذبات کی بھرپور عکاسی ممکن ہے۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کامیاب تخلیق میں وہ نسخہ شامل ہے جس میں فلسطینی قوم کی روحانی بیماریوں سے مکمل شفا ہے۔ ناول نگار نے بڑی کامیابی کے ساتھ سادہ لوح کرداروں کے ذریعے قارئین کو احساس کی دولت سے مالا مال کیا ہے۔

سعید کے خاندان کے ساتھ جو المیہ ہوا۔ اس سے وقتی طور پر وہ پریشان تو ہوا، لیکن اس کی خصلت میں کوئی بنیادی تبدیلی نہ آئی۔ بلکہ وہ ایک ایسے خوف زدہ آدمی کی شکل میں سامنے آیا جو اپنے آقاؤں کے خوش نودی کے لیے شعور کی پوری بیداری کے ساتھ کوئی بھی عمل کرنے کو تیار ہے۔ اس کے اندر کا انسان اس وقت خودداری کی نعمت سے آشنا ہوتا ہے، جب اسرائیلی جیل میں پہرہ داروں کے ہاتھوں اس کی خوب درگت بنتی ہے اور وہ جیل میں زخموں کی شدت سے پڑا کراہ رہا ہوتا ہے۔ اس وقت اس کے قریب لیٹا بہادر سعید اس سے خطاب کرتے ہوئے اس کے اندر عزتِ نفس پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس موقع پر اس کے اندر ایک نئی کیفیت جنم لیتی ہے جو اس کی سابق زندگی کی ذلت و خواری سے یکسر مختلف ہوتی ہے۔ وہ بہ ظاہر زخموں سے چور اور خون میں لت پت ہے لیکن بہادر سعید اس کا ناصح خود پر مسلط انھی دکھوں اور تکالیف کے باوجود استقامت اور دلیری کا مظاہرہ کرتا ہے۔

اس مرحلے پر قاری کے دل میں سعید کے ساتھ ہم دردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ چوں کہ وہ بنیادی طور پر ایک حساس آدمی ہے اور اس کا خوف زدہ ہونا بھی سیاسی نظام کی بے رحمی کی بدولت ہے۔ اس لیے اس کی شخصیت میں ایک بنیادی تبدیلی وقوع پذیر ہوتی ہے اور وہ ایک احمق کا نقاب اتار کر پھینک دیتا ہے اور واضح طور پر اسرائیل کے لیے خدمات انجام دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس مرحلے پر سعید ایک مضحکہ خیز کردار نہیں لگتا۔ یہاں ناول کا رنگ بھی کسی حد تک تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس مرحلے پر سعید کی خواہش تو یہ ہونی چاہیے تھی کہ وہ فلسطینیوں کی تحریکِ آزادی میں شامل ہو جائے لیکن اس خواہش کو برقرار رکھنے کی سکت بھی اس کے منحنی وجود میں باقی نہیں رہی۔ البتہ اس کے دل میں ایک آرزو ہے کہ وہ کسی طرح اس نوجوان کی جدوجہد آزادی کے ساتھ فکری

طور پر وابستہ ہو جائے جس کی تکمیل کے لیے اس کی بیوی اور بیٹے نے جان کا نذرانہ پیش کیا ہے۔ لیکن اس سدا کے بزدل شخص کے لیے یہ کام بھی کچھ آسان نہیں۔ اس سے آگے کی صورت حال کو علامتی انداز میں بیان کیا گیا ہے، کہ اب وہ ایک بلی پر ٹنگا ہوا ہے، جہاں وہ ایک مددگار کے تعاون سے پہنچا ہے اس کے عزیز و اقارب اسے نیچے اترنے کی تلقین کر رہے ہیں اور وہ اس کی تاب نہیں رکھتا۔

''سعید کی پراسرار زندگی'' ایمل حبیبی کا ایک رجحان ساز ناول ہے اور انتظار حسین کے اردو ترجمے نے کامیابی کے ساتھ اسے برصغیر کے قارئین تک پہنچایا ہے۔ اس نوع کے ترجمے میں کہیں بھی اصل ناول کی معنویت اور افادیت مجروح نہیں ہوئی۔ اور نہ ہی اس پر ترجمے کا گمان ہوتا ہے۔ انتظار حسین بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار ہیں لیکن ایک مترجم کے طور پر انھوں نے اپنی الگ سے پہچان قائم کی ہے۔ فلسطینی تحریک آزادی سے متعلق بہت سا مواد اردو ادب میں ترجمہ نگاری کے عمل کے ذریعے منتقل ہوا ہے لیکن یہ ناول اس لیے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس سے اسرائیل کے اندرونی حالات و واقعات کی عکاسی ہوتی ہے اور اردو ادب کا قاری مقبوضہ فلسطین (اسرائیل) کے اندر کی انسانی زندگی کو سمجھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

حوالہ جات وحواشی:

۱۔ اعجاز راہی، (مرتب)**اردو زبان میں ترجمے کے مسائل**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۳۳
۲۔ احمد سہیل، ڈاکٹر، ''ترجمہ نگاری۔ چند پہلو''، سہ ماہی، **تسلسل**، راولپنڈی: شمارہ ۳، جلد ۲، ۲۰۰۸ء، ص ۳۵۱
۳۔ احمد سہیل، ڈاکٹر، ''ترجمہ نگاری۔ چند پہلو''، ص ۳۵۲
۴۔ مذہبیات اور سیاسیات کا شعبہ الگ ہے۔ ان شعبہ جات میں ادب سے کہیں زیادہ کام ہوا ہے، لیکن ہمارے پیش نظر اس وقت چوں کہ خالص ادب ہے اس لیے یہاں مذہبی اور سیاسی تحریروں کا تذکرہ شاید بے سود رہے۔
۵۔ انتظار حسین، (مترجم)، **سعید کی پراسرار زندگی**، ایمل حبیبی، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۶ء، ص ۸
۶۔ عبدالحلیم، ندوی، **عربی ادب کی تاریخ**، جلد اول، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء، ص ۷
۷۔ عبدالحلیم، ندوی، **عربی ادب کی تاریخ**، ص ۸
۸۔ انتظار حسین، (مترجم)، **سعید کی پراسرار زندگی**، ایمل حبیبی، ص ۱۱
۹۔ web: Peter Ryan, "The Pessoptimist", http//middle-eastwindo.com/node/4, Dec, 2004
۱۰۔ ''اسرائیلی عرب'' کی اصطلاح ان افراد کے لیے وضع کی گئی ہے جو عرب فلسطینی ہیں اور اسرائیل کے باقاعدہ شہری ہیں۔ یہ لوگ اپنے لیے اس اصطلاح کو پسند نہیں کرتے اور خود کو اسرائیل میں رہنے والے فلسطینی قرار دیتے ہیں۔ ان کی تعداد تقریباً ۱۱لاکھ ہے۔ ایمل حبیبی اور عزمی بشارۃ نے ان لوگوں کی اجتماعی نفسیات کی خوب منظر کشی کی ہے۔
۱۱۔ web: Peter Ryan, "The Pessoptimist", Dec, 2004
۱۲۔ انتظار حسین، (مترجم)، **سعید کی پراسرار زندگی**، ایمل حبیبی، ص ۱۵
۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱
۱۴۔ شوکت علی شاہ، سید، (مرتب)، **اردو زبان۔ مسائل اور امکانات**، ملتان: مجلس تقریباتِ ملی، ۱۹۹۲ء، ص

۲۰۲

۱۵۔ انتظار حسین، (مترجم) **سعید کی پراسرار زندگی**، ایملی جیبی، ص ۳۳

۱۶۔ ایضاً، ص ۷۵

۱۷۔ ایضاً، ص ۹۹

۱۸۔ web: Traverlygosic, "The Pessoptimist", http:/middle east windo.com/node/4, Dec, 2002

۱۹۔ انتظار حسین، (مترجم) **سعید کی پراسرار زندگی**، ایملی جیبی، ص ۵۷

۲۰۔ web: Traverlygosic, "The Pessoptimist", Dec 2002

۲۱۔ انتظار حسین، (مترجم) **سعید کی پراسرار زندگی**، ایملی جیبی، ص ۵۷

۲۲۔ web: Traverlygosic, "The Pessoptimist", Dec. 2002

۲۳۔ انتظار حسین، (مترجم) **سعید کی پراسرار زندگی**، ایملی جیبی، ص ۶۲

۲۴۔ web: Traverlygosic, "The Pessoptimist", Dec. 2002

۲۵۔ انتظار حسین، (مترجم) **سعید کی پراسرار زندگی**، ایملی جیبی، ص ۶۲

۲۶۔ ایضاً، ص ۴۰

۲۷۔ ایضاً، ص ۶۲

☆☆☆☆☆

کرن سنگھ *

مبین مرزا کے افسانوں میں شہری سندھ کی ثقافت

Abstract :*Study of cultural aspects in literature is of course, not only a significant but an absorbing subject too. An obvious reason for it that we find out during the early moments of such a study, is that cultural aspects reveal a great amount of inner tendencies of both an individual and a society simultaneously. Through these tendencies a reader discovers the influence of ground realities of a society in a particular era on human minds.*

Mubeen Mirza, a celebrated short story writer of contemporary Urdu Literature, has tremendously depicted cultural elements of Urban Sindh. In his well concieved and masterly crafted short stories he gives voice to human life of urban Sindh with all its cultural and social issues. Many of renowned contemporary literati and critics have acknowledged him for his valuable contribution to present Urdu short story in general and presentation of urban Sindh in particular.

ادب میں ثقافت کا مطالعہ ہمیشہ ایک اہم اور قابلِ غور موضوع رہا ہے۔اس لیے کہ یہ وہ موضوع ہے جس کے حوالے سے ہم کسی تہذیب اور کسی سماج کے اُن رویوں کو بھی سمجھ سکتے ہیں جو اُس کے داخل میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کی عکاسی کرتے ہیں اور جن کے ذریعے پورا سماج ایک بدلی ہوئی شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے۔یہ اظہار اُس کے افراد کے رویوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے، اُس کی طرزِ سیاست میں بھی اور اُس کی اخلاقی نظام میں بھی۔اسی اظہار کے ذریعے ہم کسی سماج کی بدلتی ہوئی تاریخ کے سفر کا بھی جائزہ لیتے ہیں۔شاید اسی لیے ڈی ایچ لارنس نے ثقافت کو سماج کے داخلی احوال کا سچا مظہر کہا ہے۔

اردو فکشن میں سندھ کی ثقافت کا مطالعہ کئی اہم پہلو رکھتا ہے۔اس موضوع کی مکمل اور جامع تفہیم کے لیے ضروری ہے کہ ان سارے پہلوؤں کو دیکھا جائے شہری پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ایک ایسے تخلیقی فن کار کے فن

* کراچی

کا جائزہ لیں گے جو اپنی منفرد فن کارانہ اور تحقیق وتنقید کی روشنی میں غور وفکر کر کے نتائج اخذ کیے جائیں، تا کہ سندھ اُس کی ثقافت اور ادب کا پورا منظرنامہ واضح ہو سکے۔ چناں چہ اس وقت ہم سندھ کی ثقافت کے شہری پہلو پر بات کریں گے اور یہ گفتگو ایک ایسے تخلیقی فن کار کے حوالے سے کی جارہی ہے جو اپنی منفرد فن کارانہ پہچان کے ساتھ ایک فکری اور نظریاتی شناخت بھی رکھتے ہیں اور جن کے فکر وفن کے بارے میں اس عہد کے بڑے تخلیق کاروں، دانش وروں اور نقادوں نے گفتگو کی ہے اور اُن کے فن کو اس عہد کے ادب کی گراں مایہ تخلیقات میں شمار کیا ہے۔

مبین مرزا (۱۹۶۵ء) شاعر، نقاد، مترجم اور افسانہ نگار ہیں۔ وہ ۸۰ء کی دہائی سے افسانے لکھ رہے ہیں (۱) اور وہ اُن افسانہ نگاروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں جو اس وقت عصری مسائل پر لکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا مجموعہ ''خوف کے آسمان تلے'' دسمبر ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا ہے۔ یوں تو اس مجموعے میں صرف گیارہ افسانے شامل ہیں، لیکن یہ افسانے اپنی عصریت اور افسانہ نگار کے فن کارانہ اظہار کی وجہ سے ناقدین کی خاص توجہ کا مرکز بنے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں بہت اہم معاشرتی اور سماجی مسائل کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ مبین مرزا کے افسانوں میں خاص طور پر کراچی کے اُن مسائل پر توجہ دی گئی ہے، جنھوں نے یہاں کی تہذیب کو متاثر کیا ہے، یہاں کی ثقافت کو تغیر دیا ہے۔ کراچی کے لوگ ان حالات میں کیسے رہ رہے ہیں، کس کرب سے گزر رہے ہیں؟ یہاں کے نوجوانوں کی سوچ اور فکر کا دھارا کدھر جارہا ہے؟ وہ ایسا سوچنے پر کیوں مجبور ہیں، کیوں ذہنی انتشار اور احساسِ محرومی کا شکار ہیں؟ افسانہ نگار نے ان سارے مسائل کو فن کارانہ دیانت داری، ذمہ داری اور حوصلے سے بیان کیا ہے۔ اسی لیے عہدِ حاضر کے سب سے بڑے افسانہ نگار انتظار حسین نے مبین مرزا کو آج کے زمانے کا نمائندہ افسانہ نگار کہا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> مبین مرزا کے افسانوں کو دیکھ کر مجھے تھوڑا تعجب ہوا کہ اچھا کسی نے اس آشوب سے اثر لیا ہے اور اس سے انسانی جانوں پر، لوگوں کے دل و دماغ پر جو گزر رہی ہے اسے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ یہ کیا کم بات ہے کہ کسی لکھنے والے نے ہمارے زمانے کے اس لرزہ خیز انسانی تجربے کو چھونے کی جراُت کی۔ یہی ایک بات مبین مرزا کے افسانے کو اپنے دور کے افسانوں سے ممیّز کرتی ہے۔ (۲)

رؤف نیازی معروف نقاد ہیں۔ جدید تھیوریز کے حوالے سے انھوں نے اپنے عہد کے ادب کا

مطالعہ بڑی توجہ سے کیا ہے۔ وہ مبین مرزا کے افسانوں کے متعلق ژاں پال رچر کے قول کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ژاں پال رچر (Jean Paul Richer) کا قول ہے کہ بزدل خطرہ سے پہلے ہی خوف زدہ رہتا ہے۔ ڈرپوک خطرہ نمودار ہو جانے پر اور بہادر خطرہ ٹل جانے کے بعد۔ غالباً تخلیق کاروں کا شمار ان بہادروں میں ہوتا ہے جو خطرہ ٹل جانے کے بعد خوف محسوس کرتے ہیں۔ مبین مرزا بھی ایک ایسا ہی تخلیق کار ہے جو گئے دنوں کی دہشت، ظلم، درندگی اور بربریت سے اب تک لرزاں ہے۔ ''سفید پردہ''، ''خوف کے آسمان تلے'' اور ''دامِ وحشت''، ایسی ہی کہانیاں ہیں جن کی نس نس میں خوف اور قدم قدم پر جان و مال کے خطرے کا احساس بسا ہوا ہے۔ (۳)

افسانہ ''سفید پردہ'' میں نوجوان منور جو کراچی کے اکثریتی طبقے کے نوجوانوں کی علامت ہے، معیاری تعلیم حاصل کرنے کے باوجود نوکری نہ ملنے کی وجہ سے احساسِ محرومی اور ذہنی انتشار میں مبتلا ہے۔ اس محرومی اور انتشار کی وجہ سے یہ نوجوان اپنے پرائے، اچھے برے کی تمیز کھو بیٹھا ہے۔ ایسے ہی نوجوان خود کو زمانے کی دوش پر چھوڑ دیتے ہیں اور کہیں سے کہیں نکل جاتے ہیں۔ جب انھیں ہوش آتا ہے تو پانی سر سے گزر چکا ہوتا ہے۔ منور بے روزگاری سے تنگ آ کر اتنا ڈیپرس ہو جاتا ہے کہ نوکری نہ ملنے کا قصوروار اپنے والد کو سمجھتا ہے جو اس کی سفارش نہیں کرتا۔

> تنگ کر بولا، ''کوئی فکر نہیں ہے انھیں میری، انھیں فکر ہے بس اپنی انا کی، اپنے وقار کی۔ ان کی بلا سے اولاد جائے بھاڑ میں۔ لوگ اپنے بچوں کو اِدھر اُدھر جہاں چانس ملے سیٹ کرا دیتے ہیں۔ لیکن ہمارے لیے کوٹا سسٹم ہے، ہمارے لیے ملازمتوں پر پابندیاں لگی ہوئی ہیں۔ اس لیے کہ ہمارے ابا اولاد کی سفارش کر کے اپنی ناک نہیں کٹوانا چاہتے۔ صرف اس لیے اماں! صرف اِس لیے بے کار پھر رہا ہوں میں، ہاں۔'' (۴)

سندھ میں کوٹا سسٹم سن ۷۰ء کے عشرے میں رائج ہوا، ۱۹۷۳ء میں اسے آئینی تحفظ دیا گیا۔ پاکستان میں یہ نسخہ پہلے سے کارآمد تھا' پاکستان میں یہ کوٹا سسٹم سن ۵۰ء کے عشرے میں مشرقی اور مغربی پاکستان کے مابین سرکاری ملازمتوں اور دیگر امور کے سلسلے میں رائج ہوا تھا لیکن اس کے بعد کوٹا سسٹم پاکستان کی مستقل

تقدیر بن گیا۔"(۵) سندھ میں یہ کوٹا سسٹم ابتداً دس سال کے لیے رائج کیا گیا تھا کہ سندھ کے دیہی اور پس ماندہ طبقات کو آگے لا کر قومی دھارے میں شامل کیا جائے۔ سندھ کے دیہی علاقوں میں وہ سہولیات اور ذرائع میسر نہیں ہیں جہاں سے فیضیاب ہو کر یہاں کے نوجوان سندھ کے ترقی یافتہ شہروں میں جہاں سہولیات زیادہ ہیں، ان کا مقابلہ کر سکیں۔ مگر پھر اس میں وقتاً فوقتاً سیاسی مقاصد کے تحت بھی توسیع کی گئی۔ اس قانون کے تحت سندھ کے دیہی علاقے سے تعلق رکھنے والا کم معیار والا نوجوان بھی نوکری اور پیشہ وارانہ تعلیم کے لیے مدِمقابل کھڑا ہو جاتا ہے، اس سے شہری طبقے کے مفاد پر زد پڑتی ہے۔ جس پر وہ احتجاج کناں بھی ہیں۔

ایسے لوگ جنھیں نوکری یا پیشہ وارانہ تعلیمی اداروں یعنی میڈیکل کالج، انجینئرنگ کالج اور یونی ورسٹی میں مطلوبہ تعلیم کا مواقع حاصل نہ ہو سکے وہ اس احساسِ محرومی یا ذہنی انتشار کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس کا مداوا وہ ایسی تنظیموں میں ڈھونڈتے ہیں جو ان کے حقوق کی بات کریں، جوان کے بے قرار دل کو قرار دیں، جوان کے مفادات کے تحفظ کا وعدہ کریں، انھیں ذہنی سکون دیں۔ ایسے نوجوان گھر والوں کی نصیحتوں پر کان نہیں دھرتے۔

"ایک دن ابا کو بھی پتا چل گیا کہ بھائی تنظیم کا کارکن بن گیا ہے۔ اس دن انھوں نے اماں سے صرف اتنا کہا، "اس سے کہو تنظیم چھوڑ دے یا گھر چھوڑ دے۔ دو بچیاں بن بیاہی بیٹھی ہیں ابھی اِس گھر میں، میں جھگڑے مول لینے کے قابل نہیں ہوں۔" اماں نے بھائی سے کہا لیکن اس نے کوئی اثر نہیں لیا۔ بولا، "گھر تو چھوڑ سکتا ہوں اب میں، لیکن تنظیم نہیں چھوڑ سکتا۔" اس کے بعد واقعی وہ کئی دن گھر نہیں آیا۔(٦)

کراچی میں گزشتہ کئی برسوں سے ایسی فضا ہے کہ آناً فاناً حالات خراب ہو جاتے ہیں، ہنگامے شروع ہو جاتے ہیں، پھر پولیس اور رینجرز دندناتی پھرتی ہے، چھاپے مارتی ہے، پکڑ دھکڑ کرتی ہے۔ گلیوں میں کھمبے بجنا شروع ہو جاتے ہیں۔ لڑکے ایک دوسرے کو پولیس اور رینجرز کی آمد کی اطلاع کھمبا بجا کر دیتے ہیں جس سے ماؤں کے دل میں ہول اُٹھنے لگتا ہے۔

"جب رینجرز والوں یا پولیس والوں کی موبائل کسی محلے میں گھستی ہے تو تنظیم کے لڑکے کھمبے بجا کر ایک دوسرے کو خبر کر دیتے ہیں۔ سمجھو یہ کھمبے نہیں بج رہے، خطرے کی گھنٹی بج رہی ہے۔ ہوشیار کرتے ہیں چھوکرے ایک دوسرے کو۔ ہاں تم پولیس کو بھی دیکھو، آئے دن چھاپے مار مار کر گھروں سے اٹھا رہی ہے لڑکوں کو۔"(۷)

لڑکے مورچے بنا کر پولیس اور رینجرز کا مقابلہ کرتے ہیں۔ انھیں کلاشنکوف دی جاتی ہے، اس لیے

کہ اب ہتھیار ہی ان کے دوست احباب اور عزیز رشتہ دار ہو جاتے ہیں ان ہتھیاروں کے سہارے نامعلوم منزل کے حصول میں سرگرداں رہتے تھے۔ واپسی کا کوئی راستہ باقی نہیں بچتا۔ جب انھیں اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے تو پانی سر سے گزر چکا ہوتا ہے۔ اب انھیں ماں باپ، بہن بھائی سب یاد آتے ہیں، لیکن وہ ان سے مل نہیں سکتے کہ موت ہر وقت تعاقب میں رہتی ہے:

تب ایک دم کہیں سے اندھا کر دینے والی تیز روشنیاں اُس پر پڑیں ...... آگے کا سارا منظر اِن روشنیوں نے تاریک کر دیا۔ اس سے پہلے کہ وہ کچھ سوچتا، سنبھلتا یا واپس پلٹتا کئی پٹاخے ایک ساتھ چھوٹے اور ہواؤں کے کئی جھونکے باریک باریک کنکریوں کی طرح اُس کے جسم سے آ کر ٹکرائے۔ اُسے لگا ہواؤں نے اُسے پیچھے کی طرف اُچھالا اور اس کے بدن میں سے راستہ بناتی ہوئی گزر گئیں۔ وہ اپنے قدموں پر کھڑا نہ رہ سکا۔ گرتے ہوئے اس نے فرح کی چیخ سنی، "نہ...... ہیں... ں ں... ں ں... ں!" اُسے کچھ اور پٹاخوں کا شور سنائی دیا۔ پھر بھاری بھاری بوٹوں کی دھمک محسوس ہوئی اور ساتھ ہی گہری نیند تیزی سے اس پر طاری ہونے لگی۔(۸)

"خوف کے آسمان تلے" کی فضا بھی خوف اور اضطراب کی ہے۔ ہنگامے، فائرنگ، دہشت اور چیخ پکار ہے۔ اس کیفیت سے سب بیزار ہیں مگر زبان کھولنے کی تاب نہیں لاتے۔ چند لوگوں نے اپنے مفاد کی خاطر اکثریت کو یرغمال بنا رکھا ہے۔

یہاں تو کسی کے ساتھ کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اس شہر کے باسی تو یرغمال بنا لیے گئے ہیں۔ مختلف سیاسی گروہوں نے شہر کے مختلف حصوں پر قبضہ جمایا ہوا ہے۔ سب — ہم سب قیدی ہیں۔ یہاں کوئی اپنی مرضی سے نہیں جی سکتا۔ جنگل کا قانون ہے یہاں۔(۹)

سندھ کی شہری زندگی کے کلچر اور خاص طور پر اس کے شہروں کی فضا میں ہر طرف ایک گہری بے بسی کا عالم ہے، لیکن کوئی کچھ نہیں کر سکتا۔ دل نہ چاہتے ہوئے، کڑھتے ہوئے اپنی جھینپ کو مٹاتے ہوئے سب خاموشی اور بے بسی سے وہی کام کرتے ہیں جس کا انھیں حکم ملتا ہے۔ اس لیے کہ اُن کے پاس اور کوئی چارۂ کار نہیں ہے۔ یہ یہاں زندہ رہنے کی قیمت ہے جو ہر شخص کو نہ چاہنے کے باوجود چکانی ہے۔ اس پوری فضا کو افسانہ نگار نے بڑی مہارت سے اور بڑے سلیقے سے بیان کیا ہے۔ اسی لیے اُن کا فن بڑی پختگی کا حامل نظر آتا ہے۔

انھوں نے ذرا سی گردن گھما کر دیکھا تو واقعی تین آدمی دائیں بائیں ذرا فاصلے پر یوں

کھڑے تھے جیسے ووٹ ڈالنے والے کی نگرانی کر رہے ہوں کہ وہ کس خانے میں مہر لگا رہا ہے۔خوف کا ایک شدید ریلا اُن کے وجود سے آ کر ٹکرایا۔وہ اندر ہی اندر بُری طرح لرز گئے۔اب قومی اسمبلی کے امیدواروں کا پرچہ سامنے تھا۔اس کا مطلب ہے کہ دائیں بائیں موجود لوگوں نے انھیں غلط خانے میں مہر لگاتے دیکھ لیا ہے، انھوں نے دل ہی دل میں سوچا۔اُن کی ٹانگیں کپکپا گئیں۔انھوں نے مہر سامنے دھرے قومی اسمبلی کے پرچی پر رکھی، اس کے نیچے سے صوبائی اسمبلی والا پرچہ نکال کر جلدی جلدی تہہ کیا اور بیلٹ بوکس میں ڈال دیا۔انھوں نے محسوس کیا جیسے اُن کے ہاتھوں میں رعشہ آ گیا ہے۔اگر واقعی انھوں نے دیکھ لیا ہے تو پروفیسر کیانی پھر تمھاری خیر نہیں، وہ خود سے مخاطب تھے۔انھوں نے جلدی سے مہر اُٹھائی اور اُسی خانے میں لگا دی جس میں نہ لگانے کا تہیہ کر کے آئے تھے۔اس کے بعد بڑے اطمینان کے ساتھ وہ پرچہ تہہ کرنے کے لیے یوں لہراتے ہوئے اُٹھایا جیسے سب کو دکھانا چاہتے ہوں کہ انھوں نے کس خانے میں مہر لگائی ہے۔پھر اُسے سج سج تہہ کیا اور بیلٹ بوکس میں ڈال کر واپس مڑ گئے۔(۱۰)

جیسا کہ آغاز میں کہا گیا ہے کہ مبین مرزا خاص طور سے عصری مسائل کو موضوع بناتے ہیں۔ان مسائل کے انسانوں اور معاشرے پر کیا اثرات پڑتے ہیں، وہ اس کی بہت عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔ ''دامِ وحشت'' میں موجودہ دور کی اس وحشت کی عکاسی کی گئی ہے جو پوری دنیا پر چھائی ہوئی ہے۔اس کے ہم پر بھی اثرات پڑے اور شاید سب سے زیادہ پڑے ہیں۔مبین مرزا نے زیرِ نظر افسانے میں ایک الگ انداز سے اس مسئلے کو دیکھا اور پیش کیا ہے۔یہ شہر جو ایک طرف غریب پرور ہے تو دوسری طرف متمول لوگوں کا مسکن بھی جن کی سوچ کے دھارے، اخلاقی اقدار اور ثقافتی رنگ غریبوں سے کتنا قدر مختلف بیان کیا گیا ہے۔شیخ سخاوت علی کا کردار اسی سوچ کی غمازی کرتا ہے۔سخاوت علی کا کراچی میں جما جمایا کاروبار ہے۔لاکھوں روپے کی آمدنی ہے۔امریکا میں گیارہ ستمبر کے ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر حملے کے بعد وہ پریشان ہے اور گرین کارڈ لینے کا خواہش مند ہے جس کی حملے سے پہلے اس نے ضرورت ہی محسوس نہیں کی تھی۔اس افسانے میں افسانہ نگار نے کراچی کے کاروباری علاقے کا نقشہ کھینچا ہے۔یہ کراچی کا پرانا گنجان آباد علاقہ اور کاروباری مرکز ہے جہاں چلتے ہوئے

کھوے سے کھوا چھلتا ہے۔

صدر، فریئر روڈ، اردو بازار، جامع کلاتھ، جوڑیہ بازار اس سے آگے بولٹن مارکیٹ اور ٹاور تک کا سارا علاقہ ڈیڑھ کروڑ کی آبادی والے شہر کراچی کا اس قدر گنجان آباد حصہ تھا کہ یہاں گاڑی میں نہیں گھوما جا سکتا تھا۔لہٰذا جس علاقے میں کام ہوتا وہاں ایک جگہ گاڑی پارک کر کے وہ گلی گلی کوچہ کوچہ پیدل گھومتا اور کام نبٹاتا چلا جاتا۔(۱۱)

گزشتہ کچھ برسوں سے پاکستان میں خودکش حملوں کا ایک نیا رُجحان پیدا ہوا ہے جس سے بڑے بڑے شہر متاثر ہوئے، کراچی بھی اس سے مبرا نہیں رہا۔ان خودکش حملوں سے کاروباری مرکز، ثقافتی ادارے، دفاعی ادارے، بلکہ مسجدیں، امام بارگاہیں اور دیگر عبادت گاہیں بھی محفوظ نہیں رہیں امن وسلامتی کے ضامن خود امن وسلامتی کے طالب ہوئے جس نے ہر شخص کو خوف میں مبتلا کر دیا ہے۔مسجدوں پر گارڈ لگائے جانے لگے۔

مسجد کے دونوں دروازوں پر کئی کئی گارڈ اور بم ڈسپوزل اسکواڈ کے لوگ تعینات تھے جو جمعے کی نماز کے لیے آنے والے ہر شخص کی اچھی طرح تلاشی لینے کے بعد اُسے مسجد میں داخل ہونے کی اجازت دیتے تھے۔(۱۲)

افسانہ ''بے خواب پلکوں پہ ٹھہری ہوئی رات'' کے کئی پہلو ہیں، کئی سطحیں ہیں جن کی مختلف تجزیہ کاروں نے اپنے تجزیے میں نشان دہی کی ہے۔ڈاکٹر انور سدید نے اسے پدرانہ شفقت کا خیال انگیز افسانہ کہا ہے۔مظہر جمیل اسے منفرد نوعیت کی کہانی قرار دیتے ہوئے دو مختلف نسلوں اور رویوں کی کہانی بتاتے ہیں۔(۱۳)

یہ افسانہ ہجرت در ہجرت کے روداد ہے، عذاب در عذاب کی کہانی ہے۔شیخ تنویر احمد نے تقسیمِ ہند کے بعد ہجرت کر کے مغربی بنگال میں اپنا بسیرا بنایا ہے جو ان دنوں مشرقی پاکستان تھا، مگر چوبیس سال بعد یہ مشرقی پاکستان بنگلہ دیش بن جاتا ہے اور اس کے لیے یہاں کی زمین تنگ ہو جاتی ہے، حالات انھیں یہاں سے نکلنے پر مجبور کر دیتے ہیں، اب نیا ٹھکانا کراچی ہے جہاں لاکھوں کی تعداد میں ہجرت کر کے آنے والے بستے ہیں۔سندھ کا یہ شہر مہاجروں کا سب سے بڑا مرکز ہے مگر ٹھیک چوبیس سال بعد یہاں بھی وہی مسائل اور وہی حالات درپیش ہیں۔

اک اور دریا کا سامنا تھا منیرؔ مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اترا تو میں نے دیکھا

شیخ تنویر احمد کے بیٹے اقبال کو مقتدر حلقے اُٹھا لیتے ہیں اور اسے تین دن کی مہلت دیتے ہیں کہ وہ ان کا آلۂ کار بنے اور مطلوبہ بیان دے، مگر یہ انکاری ہے۔ انکار کی سزا ان کے ہاں ٹارچر اور موت ہے۔

میرے اس انکار کا کیا نتیجہ نکلے گا، میں جانتا ہوں اور میں اس کے لیے تیار بھی ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ مجھے ٹارچر کیا جائے گا، میرے جسم میں چار پانچ، نو یا چودہ گولیاں راستہ بناتی گزر جائیں گی لیکن اس کے باوجود وہ جیت نہیں سکیں گے۔ میں آپ سے سچ کہتا ہوں انکل...! آپ سے میری ایک گزارش ہے۔ ابو کو سمجھائیے، وہ مجھے کہیں نہیں بھیجیں۔ میری جگہ میری بہنوں کو بھیج دیں۔ وہ دل چھوٹا نہ کریں۔ میں اُن کے نام پر حرف نہیں آنے دوں گا۔ میں بزدل نہیں ہوں—اور ہاں ایک بات اور انکل، اگر میں قتل ہو جاؤں تو ایف آئی آر ضرور درج کروائیے گا۔ ہر قتل کی ایف آئی آر درج کروائیے گا۔ آئندہ آنے والوں کو جو دستاویز ہمارے عہد کی ملے، اُس میں ہر حساب درج ہونا چاہیے، ہر گوشوارہ مکمل ہونا چاہیے"۔ (۱۴)

اس افسانے میں افسانہ نگار نے فلیش بیک تکنیک استعمال کرتے ہوئے اس شہر کے بیس سال پہلے والے تہذیبی اور ثقافتی نقوش بھی اُبھارے ہیں۔

پھر یہ ہوا کہ گردشِ ایام پیچھے کی طرف دوڑنے لگی۔ گزرے ہوئے بیس برسوں کے واقعات آنکھوں کے سامنے آنے لگے، کیا کیا نہیں ہوا اس شہر میں۔ ہاں واقعی کیا کیا نہیں ہوا، لیکن یہ شہر اب بھی بسا ہوا ہے۔ مختلف رنگ، مختلف قومیتیں، مختلف زبانیں، مختلف قبیلے، لیکن سب یک جا— یک جان— رنگ برنگے پھولوں سے بنا ایک گلدستہ کتنے عفریت کتنی بلائیں اس کے درپے۔ اگر ہماری اجتماعی زندگی کے اڑتالیس برسوں کی تاریخ مجسم ہو کر ہمارے سامنے آ کھڑی ہو تو ہم اس سے آنکھیں نہیں ملا سکتے۔ کیسا شرم ناک فعل کیا ہے ہم نے اپنے ساتھ—اپنی آنے والی نسلوں کے ساتھ— تف بریں احوالِ دیدہ و دل—! (۱۵)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مبین مرزا نے اپنے افسانوں میں سندھ کی شہری ثقافت کے بہت سے رنگ اور بہت سے پہلو سمیٹ لیے ہیں۔ انھوں نے اس زندگی کی سماجی، سیاسی، اخلاقی، لسانی، تہذیبی اور مذہبی معاملات کی نقشہ کشی بڑی خوبی کے ساتھ اور بڑی کامیابی سے کی ہے۔ اُن کے فن کی سب سے اہم بات یہ ہے

کہ انھوں نے ہر جگہ ایک تخلیق کار کی حیثیت سے اپنی دیانت داری اور غیر جانب داری کو پوری طرح برقرار رکھا ہے۔ مبین مرزا کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کے اسلوب کے حامل ہیں۔ اُن کے کردار اتنے متحرک اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں کہ ایک لمحے کے لیے بھی اُن کے بارے میں غیر حقیقی ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ معروف نقاد پروفیسر فتح محمد ملک نے اُن کے بارے میں لکھا ہے:

مبین مرزا ایک جواں سال مگر پختہ اور نادرہ کار فن کار ہیں۔ جب سے ترقی پسند افسانہ نگاری کی خلاف علامتی اور تجریدی افسانہ نگاروں کا تخلیقی ردِعمل سامنے آیا ہے ہمارے ہاں زندگی کی ترجمانی اور تنقید کی سی تنقیدی اصطلاحات بڑی حد تک نامعتبر ہو کر رہ گئی ہیں۔ مبین مرزا کے افسانوں نے ان اصطلاحات کو ایک نیا اعتبار بخشا ہے۔ ایک ایسے زمانے میں جب ہمارے ہاں علامت اور تجرید، ساختیات اور مابعد ساختیات کے ادبی فیشن نے اردو فکشن میں انقلابی حقیقت نگاری کی روایت کو دھندلا رکھا ہے، مبین مرزا نے ہمارے جیتے جاگتے معاشرتی اور روحانی منظرنامے کو اپنی توجہ کا مرکز و محور بنا رکھا ہے۔ چناں چہ مبین مرزا کے افسانوں نے مجھے اپنی قومی زندگی کی خطرناک ترین بیماری کی خبر بھی دی ہے اور اس بیماری سے نجات کے لیے نسخۂ شفا بھی عطا کیا ہے۔ (۱۶)

ہر اہم اور ذمہ دار تخلیق کار اپنے عہد کی صورتِ حال، اس کے مسائل اور اُس کی ثقافت کو بیان کرتے ہوئے یہ حقیقت ہمیشہ یاد رکھتا ہے کہ اُسے اپنے سماج میں منفی رویوں اور منفی احساسات کو فروغ نہیں دینا ہے، بلکہ مایوسی کے اندھیروں کو کم کرنے اور روشنی کو پھیلانے میں ایک اہم کردار ادا کرنا ہے۔ افسانہ نگار کا فن یہ کام اُسی وقت کر سکتا ہے جب اُس کی فکر مثبت ہو۔ جدید فکر کے حامل نقاد رضی مجتبیٰ نے مبین مرزا کے افسانوں کا تذکرہ اس انداز سے کیا ہے:

اپنی سرشت میں ''خوف کے آسمان تلے'' کے سارے افسانے ایک مثبت فکر اور ایک دبیز حسیت رکھنے والے ہونہار افسانہ نگار کی تخلیقات ہیں۔ ان افسانوں میں نہ تو کرتب بازی ہے، نہ شعبدہ کاری اور نہ پس جدیدیت کا لسانی خبط۔ یہ ساری کہانیاں ہمارے ماحول اور معاشرے کو لاحق ایک خطرناک مرض کی نشان دہی کرتی ہے۔

> ”خوف کے آسمان تلے“ بلاشبہ افسانوی ادب میں ایک گراں قدر اضافہ ہے بلکہ ان لوگوں کے لیے ایک اشارہ بھی ہے جو جدیدیت اور روایت کو Problematic بنا کر اپنے افسانے لکھ رہے ہیں جن کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ ہم زمین پر نہیں بلکہ خلا میں معلق ہیں۔(۱۷)

اس دور کی جدید اردو افسانہ نگاری میں جن تخلیق کاروں کا اہم حصہ ہے اور جنھوں نے اس دور میں اپنی ایک منفرد شناخت قائم کی ہے، پروفیسر سحر انصاری، مبین مرزا کو ان میں اہم مقام دیتے ہیں۔ اس حوالے سے انھوں نے لکھا ہے:

> ادب کی ہر صنف کی طرح افسانے کی پہچان اور پرکھ کے لیے ایک مخلصانہ رویہ درکار ہوتا ہے۔ مبین مرزا کے افسانے تخلیقی بصیرت، فن کارانہ شعور، گہرے مشاہدے، احساس کی شدت، زبان کے غیر معمولی تخلیقی استعمال، اسلوب اور تکنیک کے نوبہ نو تجربوں اور موضوعات کے تنوع کی بدولت انھیں نہ صرف اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتے ہیں، بلکہ ان کے تابناک مستقبل کی بھی نشان دہی کر رہے ہیں۔ مبین مرزا کے افسانوں کا یہ مجموعہ توجہ کے ساتھ پڑھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدید افسانے میں مبین مرزا کا contribution کس قدر اہم ہے اور یہی جہت انھیں جدید اردو افسانے میں ایک معتبر حیثیت دلانے کے لیے کافی ہے۔(۱۸)

مبین مرزا اس عہد کے ایک باشعور اور گہری نظر رکھنے والے افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اس عہد کے ممتاز اہلِ دانش اور ناقدین سے بجا طور پر داد وصول کی ہے۔ اُن کے فن میں عصری مسائل، اس دور کی صداقتیں اور انسانی صورتِ حال کے حقائق کے ساتھ ساتھ، سندھ کے شہروں میں رہنے والوں کے احساسات و جذبات کی بے لاگ ترجمانی اور تصویر کشی ملتی ہے اور ان کے ہاں وہ حقائق بیان ہوئے ہیں جو کم افسانہ نگاروں کے ہاں نظر آتے ہیں۔ ان کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے اور وہ انسانی نفسیات اور انسانی جذبوں کا بھی گہرا شعور رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے فن میں شہری سندھ کی ثقافت کو جس طرح ابھارا ہے، وہ اُن کے فن کا ایک بہت کامیاب اور قابلِ تقلید حوالہ ہے۔

حواشی/حوالہ جات:

(۱) مبین مرزا کی پہلی تحریر ملتان کے ایک اخبار میں شائع ہوئی۔ اُن کی غزلیں، نظمیں ۸۰ء کی دہائی کے ابتدائی برسوں میں ادبی رسائل و جرائد میں شائع ہونے لگی تھیں۔ پہلا افسانہ ادبی جریدہ ”اوراق“ میں ۱۹۸۳ء میں اور پہلا تنقیدی مضمون ادبی رسالہ ”فنون“ میں ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ اب خود بھی ”مکالمہ“ کے نام سے ایک ادبی پرچہ شائع کر رہے ہیں۔ ایک اشاعتی ادارہ اکادمی بازیافت کے منتظم ہیں۔

(۲) انتظار حسین، فلیپ، ”خوف کے آسمان تلے“ اکادمی بازیافت، کراچی، دسمبر ۲۰۰۴ء

(۳) رؤف نیازی، ”کچھ صورت گر افسانوں کے“، کراچی، ۲۰۰۷ء، ص۔ ۱۵۸

(۴) ”سفید پردہ“، ”خوف کے آسمان تلے“، ص۔ ۴۴

(۵) (۱) شہزاد منظر، ”سندھ کے لسانی مسائل“، فکشن ہاؤس لاہور، ۱۹۹۴ء، ص۔ ۲۰۳)
(۲) شہزاد منظر کے کوٹا سسٹم کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔
دس فی صد میرٹ کی بنیاد پر۔ پچاس فی صد پنجاب، انیس فی صد سندھ (جس میں گیارہ اشاریہ چار فی صد دیہی علاقے اور سات اشاریہ چھ فی صد شہری علاقے کے لیے) گیارہ اشاریہ پانچ فی صد صوبہ سرحد کے لیے۔ تین اشاریہ پانچ فی صد بلوچستان کے لیے اور باقی ماندہ حصہ آزاد کشمیر اور وفاق کے زیرِ انتظام علاقوں کے لیے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ سندھ کے دیہی علاقوں میں سندھی اور شہری علاقوں میں مہاجروں کی غالب اکثریت آباد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سندھ کا ۱۹ فی صد کوٹا میں سے سندھیوں کو ۴ء۱۱ فی صد اور مہاجرین کو ۶ء۷ فی صد حصہ دیا گیا ہے لیکن حالات کچھ اس طرح پیدا ہوئے ہیں کہ کراچی کا حقیقی کوٹا ۵۰ء۲ فی صد ہو کر رہ گیا ہے۔ (صفحہ ۲۰۳)

(۶) ”سفید پردہ“، ”خوف کے آسمان تلے“، ص۔ ۴۸

(۷) ایضاً، ص۔ ۵۰

(۸) ”سفید پردہ“، ایضاً، ص۔ ۵۴

(۹) ”خوف کے آسمان تلے“، ص۔ ۶۷

(۱۰) ایضاً، ص۷۰

(۱۱) ”دامِ وحشت“، ص۷۶

(۱۲) ایضاً، ص۸۰

(۱۳) مظہر جمیل، ”آشوبِ سندھ اور اردو فکشن“، اکادمی بازیافت کراچی ۲۰۰۳ء، ص۔ ۲۰۴

(۱۴) ”بے خواب پلکوں میں ٹھہری رات“، ص۔ ۹۸

(۱۵) ایضاً، ص۔ ۹۳

(۱۶) فتح محمد ملک، پروفیسر، مشمولہ ارتکاز، شمارہ ۶، ۲۰۰۵ء، ص۔ ۳۶۶

(۱۷) مجتبیٰ، رضی، مشمولہ ارتکاز، شمارہ ۶، ۲۰۰۵ء، ص۔ ۳۷۸، ۳۷۹

(۱۸) ”تنقیدی اُفق“، پاکستان اسٹڈی سینٹر، کراچی، ۲۰۱۴ء، ص۔ ۲۷۶

☆☆☆☆☆

ارشادعلی *

مشتاق احمد یوسفی کے مضحک کردار۔ایک مطالعہ

Abstract : *Mushtaq Ahmad Yousafi is an important and great comedian of present era.In his writings he introduces the characters,it seems that we are familiar with them.so that,we can see them in our daily life.These characters have the characteristics of humanity.They have good qualities as well as faults.These characters in there faults have humourous aspects in them. They create fun through their sign of humor. The charactors of Yousafi are the characters of our life. Those blunders which are facts of our society. In yousafi's characters are presented with devotion and powers. .His every word shows deep thought of society.Observation of Yousafi is broad.On opposite factors of social life his signs are very thoughtful.0n one side his writing gives us hapiness and soothing effect on the other hand it provides material of thoughts and worries.*

مشتاق احمد یوسفی عہد حاضر کے بڑے اہم مزاح نگار ہیں۔انہوں نے جو کردار پیش کئے ہیں وہ جانے پہچانے محسوس ہوتے ہیں لہٰذا ان کی جھلک ہم روزمرہ زندگی میں دیکھ سکتے ہیں' یہ کردار انسانی صفات کے حامل ہیں ان میں خوبیاں بھی ہیں اور خامیاں بھی ہیں۔یہ کردار اپنی خامیوں میں مضحک پہلو لئے ہوئے ہیں،وہ اپنی انہی مضحکہ خیز حرکات سے ظرافت پیدا کرتے ہیں۔یوسفی کے کردار ہماری زندگی کے کردار ہیں وہ حماقتیں جو ہمارے معاشرے کی حقیقتیں ہیں۔یوسفی کے کرداروں میں اسی زور اور استقلال سے موجود ہیں جیسی کہ معاشرے میں ملتی ہیں۔ان کا ہر جملہ گہرے سماجی شعور کا پتا دیتا ہے یوسفی کا مشاہدہ وسیع ہے سماجی اور معاشرتی زندگی کے متضاد پہلوؤں پر ان کے اشارے بہت فکر انگیز ہیں ان کی تحریر جہاں فرحت اور مسرت بخشتی ہے وہاں سوچ اور فکر کے لیے مواد بھی مہیا کرتی ہے۔

*یونیورسٹی آف ایجوکیشن لاہور.

مرزا: مشتاق احمد یوسفی کا کردار مرزا انتہائی اہم اور خوبصورت کردار ہے، یوسفی اس کردار کا تعارف اس طرح سے کرواتے ہیں۔

''مرزا عبدالودود بیگ کا تعارف کراتا جاؤں، یہ مرا ہمزاد ہے''۔

مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں میں مرزا کا کردار مرکزی نوعیت کا ہے۔چراغ تلے کے نگارخانے میں ہمیں مرزا کے علاوہ اور بھی بہت سے ضمنی کردار دکھائی دیتے ہیں لیکن مرزا عبدالودود بیگ ان کا ہمزاد ہونے کے باعث زیادہ شہرت کا حامل ہے۔مرزا کے کردار کی خصوصیت یہ ہے کہ یوسفی نے اس کردار سے بڑے بڑے کام لئے ہیں، جہاں بھی ان کی بات گر رہی ہو،مرزا نمودار ہوتے ہیں طنز کے نشتر کو تیز کرنا ہو تو مرزا ہی کام آتے ہیں،کوئی بات غیر معمولی بے تکلفی کے ساتھ اور کسی رورعایت کے بغیر کہنی ہو یہ مرزا ہی کا ذمہ ہوتا ہے۔مرزا کا کردار بے حد جاندار اور بہت زیادہ بھرپور ہے۔مشتاق احمد یوسفی لگ بھگ ہر مضمون میں مرزا کے لئے گنجائش نکال لیتے ہیں، ان کا ذکر آئے تو سمجھ لیجئے اب کوئی نئی اور چونکا دینے والی بات ہونے والی ہے۔مرزا ایک ایسا کردار ہے جو ہر مسئلے میں اپنی رائے دینا اپنا فرض سمجھتا ہے،کوئی بھی مسئلہ ہو کوئی بھی الجھن ہو،مرزا اس الجھن کو سلجھانے کیلئے اپنی قیمتی رائے ضرور دیتے ہیں مثلاً:

''مرزا کہتے ہیں کہ کلام غالب کی سب سے بڑی مشکل اس کی شرحیں ہیں،وہ نہ ہوں تو غالب کا سمجھنا چنداں مشکل نہیں۔وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ دنیا میں غالب واحد شاعر ہے جو سمجھ میں نہ آئے تو دوگنا مزہ دیتا ہے''۔(۱)

صورتحال کیسی بھی ہو،مرزا اس کی تاویل اپنی منطق کے مطابق کرتے ہیں،اس سلسلے میں وہ کسی کی بات پر یقین نہیں کرتے بلکہ ان کے نزدیک صحیح وہ ہے جو وہ کہتے ہیں،لہٰذا ان کی ایک تاویل کی دلکشی دیکھئے:

''مرزا اس صورت حال کی کچھ اور ہی تاویل کرتے ہیں،فرماتے ہیں کہ طوائف کو تھانے سے ''این او سی'' (نو ابجکشن سرٹیفکیٹ) اس لئے لینا پڑتا ہے کہ پولیس پوری طرح اطمینان کرے کہ وہ اپنے دھندے پر ہی جا رہی ہے، وعظ سننے یا سیاست میں حصہ لینے تو نہیں جا رہی''۔(۲)

مرزا عبدالودود بیگ جن کو مشتاق احمد یوسفی نے اپنا ہمزاد کہا ہے،اس کردار کے بارے میں ڈاکٹر ظہیر فتح پوری لکھتے ہیں:

''رہے خود مرزا، سو وہ یقیناً ہمارے مزاحیہ کرداروں میں زندہ جاوید رہیں گے''۔(۳)

جبکہ عبداللہ شاہ کا خیال ہے:

> ''مرزا......ان کا لافانی کردار ہے جس کا ذکر آتے ہی مسکراہٹیں جاگ اٹھتی ہیں''۔(۴)

ڈاکٹر احسن فاروقی اس کردار کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''یہ کردار ہماری بالکل روایت اور یوسفی صاحب کے تجربے کی چیز ہے، وہ حماقتیں جو ہمارے معاشرے کی حقیقتیں ہیں، ان کے اندر اسی زور اور استقلال سے موجود ہیں جیسی کہ معاشرے میں ملتی ہیں''۔(۵)

ڈاکٹر اسلم فرخی کی رائے بھی ملاحظہ ہو:

> ''مرزا اور پروفیسر عبدالقدوس، یوسفی کے دو ایسے کردار ہیں جن میں خوجی اور حاجی بغلول کی سی شدت یا چچا چھکن کا سا نیم مضحک انداز تو نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ دونوں، انسان اور معاشرے کی مستقل حماقتوں اور عالمگیر ناہمواریوں کی علامت بن کر ہمارے اعصاب پر اس طرح چھا گئے ہیں جس طرح یوسفی نے انہیں اپنے خانہ دل میں مکین بنایا ہے۔''(۶)

مرزا اپنے آپ کو عقل مند سمجھتے ہیں اس لئے وہ اپنی عقل مندی میں سب کو شریک کرنا چاہتے ہیں، لہٰذا وہ دوسروں کو وقتاً فوقتاً اپنی دانش مندانہ نصیحتوں سے نوازتے رہتے ہیں۔

پروفیسر عبدالقدوس:

پروفیسر عبدالقدوس بی ٹی گولڈ میڈلسٹ ہیں اس لئے ان کا مزاح طرفگی کا حامل ہو جاتا ہے۔

> ''ہم نے ایک دن پروفیسر قاضی عبدالقدوس ایم اے بی ٹی سے کہا کہ بقول آپ کے انگریز تمام ایجادات کے موجد ہیں، آسائش پسند بے حد پریکٹیکل لوگ ہیں، حیرت ہے چارپائی استعمال نہیں کرتے۔ بولے ادوان کسنے سے جان چھڑاتے ہیں''۔(۷)

پروفیسر قاضی عبدالقدوس کا معصومانہ لب ولہجہ اور معصومیت مزاح کا باعث ہے، یہ بھی نظر میں رہے کہ یوسفی اعلیٰ اور بے جوڑ چیزوں کا پیوند کس فنکارانہ حسن سے لگاتے ہیں۔

آغا تلمیذ الرحمٰن چاکسوی:

چراغ تلے کا ایک شاہکار کردار ہے۔ ''یادش بخیر'' میں مشتاق احمد یوسفی نے آغا تلمیذ الرحمٰن چاکسوی کا ایک زبردست خاکہ پیش کیا ہے۔ یہ کردار ماضی پرستی کا شکار ہے۔ ہمارے معاشرے میں ایسے کرداروں کی بہتات

ہے جو ہر وقت ماضی کی یادوں میں کھوئے رہتے ہیں۔ آغا صاحب کا بھی ماضی سے بے پناہ عشق ہے۔ ماضی پرستی ان کے رہن سہن میں اتنی ناہمواری پیدا کر دیتی ہے کہ آغا صاحب کا پورا کردار مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ جدائی ان کے لئے کرب انگیز ہے۔ اس جدائی کے خوف سے وہ ایک خود ساختہ نفسیاتی فارمولے پر عمل کرتے ہیں کہ مل کر بچھڑنے کا جو درد ہوتا ہے وہ ذرا دیر مل بیٹھنے کی وقتی خوشی سے سات گنا شدید ہوتا ہے اس لئے انہوں نے اپنے مرے ہوئے دوستوں کی یادوں کو اپنے دل میں بڑے قرینے سے سجا رکھا ہے۔ ان کے بعض دوست انہیں محض اس لئے عزیز ہیں کہ وہ ان سے پہلے مر گئے ہیں۔ آغا تلمیذ الرحمٰن کی ماضی سے محبت اس درجہ ہے کہ اس دور میں رہتے ہوئے انہیں اکبر کے دور سے بہت پیار ہے۔ اس دور کی خوبیوں پر اس طرح نثار ہوتے رہتے ہیں جیسے اس دور کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہوں۔ مشتاق احمد یوسفی بڑے وثوق سے ان کے بارے میں کہتے ہیں کہ اگر یہ مہابلی اکبر کے عہد میں ہوتے تو ضرور علاؤالدین خلجی کے عہد کو یاد کر کے آنسو بہاتے، اس ناسٹلجیا کے مریض کے کمرے پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو اس سے بھی ان کی ماضی پرستی کا اندازہ ہوتا ہے۔ یوسفی نے لکھا ہے کہ آغا کی زندگی ایک خاص نکتہ پر آ کر ساکن ہو گئی ہے جیسے گراموفون کی سوئی کسی میٹھے بول پر اٹک جائے، اس کردار کے بارے میں احمد جمال پاشا کی رائے ہے:

> ''یوسفی کے ہیرو آغا تلمیذ الرحمٰن چاکسوی ان ماضی پرستوں کے نمائندے ہیں جن کے مطابق دنیا کے تمام قابل ذکر واقعات سال پہلے ہو چکے ہیں۔ ان کا کام زندگی کی چنگاریوں سے الاؤ بنانے کی بجائے ماضی کی راکھ کو کریدنے اور گزرتے ہوئے زمانے کے اندھیروں میں بھٹکنا ہے۔ آغا ہر اعتبار سے ایک مکمل مزاحیہ کردار کی بہت اچھی جھلک ہے''۔(۸)

پڑھیئے گر بیمار میں یوسفی نے ہمیں کئی مزاحیہ کرداروں سے ملوایا ہے، ان کے کرداروں میں ہماری ملاقات ایک ایسے بزرگ سے ہوتی ہے جو یوسفی کے بقول مرے ہوئے آتے ہیں اور جیتے ہوئے واپس چلے جاتے ہیں۔

زرگزشت میں یوسفی نے زر پرستوں کی جو دنیا دکھائی ہے اس دنیا میں اینڈرسن عباد الرحمٰن قالب، احسن فاروقی، نواب کرنا ٹک، طاس پاشا کبو، جمعدار، اجمل خان، چاچا فضل دین، یعقوب الحسن غوری، شیخ نور الحسن خان، سیف الملوک، خان یوسفی اور لطیفی رونق افروز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

زرگزشت کا اہم کردار اینڈرسن کا خاکہ سب سے مکمل ہے۔ مسٹر اینڈرسن کا حلیہ اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> ''سر بیضوی اور ویسا ہی صاف اور چکنا جس پر پنکھے کا عکس اتنا صاف تھا کہ اس کے بلیڈ

گنے جاسکتے تھے......بھرے بھرے چہرے پر سیاہ فام عینک، کچھ پڑھنا یا پاس کی چیز دیکھنی ہوتو ماتھے پر چڑھا کر اس کے نیچے سے دیکھتا تھا۔آنکھیں ہلکی نیلی......گرجدار آواز، جسم مائل بہ فربہی، رنگ وہی جو انگریزوں کا ہوتا ہے، آپ نے شاید دیکھا ہوگا چینیوں کا چہرہ عمر سے بے نیاز ہوتا ہے اور انگریز کا جذبات سے عاری بلکہ بعض اوقات تو چہرے سے بھی عاری......''(۹)

اس حلیے کے ذریعے اینڈرسن کا کردار مجسم ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے، یوسفی نے اس کردار کے ذریعے ہندوستان پر انگریزوں کے رعب و دبدبہ کی جھلک بھی دکھائی ہے۔انگریزوں نے برصغیر کے باشندوں سے جو ناروا سلوک کیا تھا، اس کردار کے ذریعے اس کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ یوسفی کا اینڈرسن کے مضحک کردار کو پیش کرنے میں نفرت کا اظہار بھی واضح ہوتا ہے۔اس مضحک کردار کو پڑھ کر ہنسی آجاتی ہے۔اس کردار کے ساتھ یوسفی کی نفرت طنزیہ نہیں بلکہ ہمدردانہ ہے۔

حکیم صاحب:

یوسفی نے ایک حکیم صاحب کا کردار بھی پیش کیا ہے جن کے بارے میں پڑھتے ہوئے معاشرے کے حکیموں کا نقشہ، طور طریقے اور رنگ ڈھنگ آنکھوں کے سامنے پھر جاتے ہیں۔

اللہ پاک نے ان کے ہاتھ میں کچھ ایسا اعجاز دیا تھا کہ ایک دفعہ ان سے رجوع کرنے کے بعد کوئی بیمار خواہ وہ بستر مرگ پر ہی کیوں نہ ہو، مرض سے نہیں مر سکتا تھا، دوا سے مرتا تھا۔مرض کے جراثیم کے حق میں ان کی دوا گویا آب حیات کا حکم رکھتی تھی، غریبوں کا علاج مفت کرتے تھے مگر روٴسا کو فیس لئے بغیر نہیں مارتے تھے۔حکیم صاحب اونچا سنتے ہی نہیں بلکہ اونچا سمجھتے بھی تھے یعنی صرف مطلب کی بات۔شاعری بھی کرتے تھے، ہم اس پر اعتراض کرنے والے کون، لیکن مصیبت یہ تھی کہ طباعت میں شاعری اور شاعری میں طباعت کے ہاتھ دکھاتے تھے، مطلب یہ ہے کہ دونوں میں وزن کے پابند نہ تھے۔

مشتاق احمد یوسفی نے آب گم میں مرزا عبدالودود بیگ اور پروفیسر قاضی عبدالقدوس کے علاوہ کئی نئے کردار پیش کئے ہیں ان میں قبلہ بشارت، رحیم بخش سیٹھ، والد بزرگوار اور مرزا الزمان بیگ کے کردار قابل ذکر ہیں۔

قبلہ:

قبلہ کا کردار آب گم کے کرداروں میں سب سے زیادہ جاندار دکھائی دیتا ہے، مشتاق احمد یوسفی نے (حویلی) کے عنوان سے جو باب لکھا ہے، قبلہ اس میں نمودار ہوتے ہیں۔یوسفی ان کا تعارف اس طرح کرواتے ہیں:

یادش بخیر میں نے ۱۹۴۵ء میں جب قبلہ کو پہلے پہل دیکھا تو ان کا حلیہ ایسا ہو گیا تھا جیسا اب میرا ہے۔

حویلی میں ایک کردار بشارت علی فاروقی ہے اور قبلہ ان کے خسر ہیں۔قبلہ کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں، قبلہ کا حلیہ کچھ اس قسم کا ہے۔

''چہرے، چال اور تیور سے کوتوال شہر لگتے تھے، کون کہہ سکتا تھا کہ بانس منڈی میں ان کی عمارتی لکڑی کی ایک معمولی سی دکان ہے۔نکلتا ہوا قد، چلتے تو قد، سینہ اور آنکھیں تینوں بیک وقت نکال کر چلتے تھے۔ارے صاحب کیا پوچھتے ہیں اول تو ان کے چہرے کی طرف دیکھنے کی ہمت نہیں ہوتی تھی اور کبھی جی کڑا کر کے دیکھ بھی لیا تو بس لال بھبھوکا آنکھیں ہی آنکھیں نظر آتی تھیں......کچھی کچھی مونچھیں جنہیں گالی دینے سے پہلے اور بعد میں تاؤ دیتے۔گٹھا ہوا کسرتی بدن، ململ کے کرتے سے جھلکتا تھا۔ کیکری کی سلائی کا چوڑی دار پاجامہ، آپ رات دو بجے بھی دروازہ کھٹکھٹا کر بلائیں تو چوڑی دار میں ہی برآمد ہوں گے۔''(۱۰)

مشتاق احمد یوسفی نے قبلہ کا جو تعارف کروایا ہے اور جو حلیہ بیان کیا ہے، اس کے مطابق قبلہ بشارت علی فاروقی کے خسر ہیں اور بانس منڈی میں ان کی دکان ہے لیکن وہ اپنے حلیہ سے دکاندار نہیں بلکہ کوتوال شہر دکھائی دیتے ہیں، قبلہ کے کردار میں جمال کم اور جلال زیادہ ہے۔ان کا پسندیدہ لباس چوڑی دار پاجامہ ہے اور وہ بھی اتنا تنگ کہ دھوبی اس کو سوکھنے کے لئے نہیں پھیلاتا بلکہ بانس پر چڑھا کر سکھاتا ہے۔

قبلہ کی طبیعت اور مزاج کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب بشارت علی فاروقی ان کے داماد بنتے ہیں۔اس لمحہ قبلہ کے مزاج میں جو اتار چڑھاؤ ہے، یوسفی نے اسے بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔قبلہ کے کردار میں غصہ جزو لاینفک کی حیثیت رکھتا ہے، وہ ہمہ وقت غصے میں بھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ان کے حد سے بڑھے ہوئے غصے نے انہیں مضحک کردار بنا دیا ہے۔ جب غصے سے بھرے ہوئے آگ بگولہ بنے ہوئے قبلہ کا حلیہ آنکھوں کے سامنے آتا ہے تو قاری کے لئے ہنسی ضبط کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔قبلہ کے کردار کا غصے کے علاوہ ایک اور مضحک پہلو قابل غور ہے۔قبلہ کانپور کے رہنے والے تھے، جب قبلہ کو ہجرت کرنا پڑی اور وہ کراچی آگئے تو اپنے ساتھ حویلی کی تصاویر مختلف زاویوں سے بنوا کر ساتھ لے آئے۔کراچی میں جب ان کی حالت بے سروسامانی کی تھی اور انہیں حویلی کی بجائے فلیٹ بھی رہنے کو نہ ملا تو قبلہ کی حالت اور ان کی مضحک حرکات دیکھنے

سے تعلق رکھتی ہیں۔

> ''کانپور سے ہجرت کر کے کراچی آئے تو دنیا ہی اور تھی ،اجنبی ماحول، بیروزگاری، بے گھری مختلف زاویوں سے کھچوا لائے تھے۔ ذرا یہ سائیڈ پوز دیکھئے اور یہ شارٹ تو کمال کا ہے۔ ہر آئے گئے کو فوٹو نکال کر دکھاتے کہ 'یہ چھوڑ کر آئے تھے' جن دفتروں میں مکانوں کے الاٹ منٹ کی درخواست دی تھی، ان کے بڑے بڑے افسروں کو بھی کٹہرے کے اس پار سے تصویری ثبوت، استحقاق دکھاتے ''یہ چھوڑ کے آئے تھے'' واسکٹ اور شیروانی کی جیب میں اور کچھ ہو یا نہ ہو حویلی کا فوٹو ضرور رہوتا تھا''۔ (۱۱)

قبلہ کا کردار دلچسپ، جاندار اور بھرپور مضحک ہے۔ یوسفی نے اسے بہت مہارت سے پیش کیا ہے۔ اس کردار کی پیش کش کے سلسلے میں یوسفی اپنے فن کی بلندیوں پر دکھائی دیتے ہیں۔ قبلہ کا کردار اردو ادب کے مزاحیہ کرداروں کی صف اول میں شامل ہونے کی تمام تر خصوصیات کا حامل ہے۔ اسے بجا طور پر آب گم کے تمام کرداروں میں مرکزی کردار قرار دیا گیا ہے۔

مرزا وحیدالزماں بیگ:

اس کردار کا اصل نام بدھن ہے مگر یہ وحیدالزماں بیگ اور خلیفہ کے نام سے سامنے آتا ہے۔ مرزا وحیدالزماں بیگ بشارت کا ملازم ہے، بشارت نے اسے کوچوان کے طور پر ملازم رکھا ہے لیکن کچھ عرصے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ وہ حجامت بھی بنالیتا ہے اور مالش بھی کر لیتا ہے یعنی اپنے قدیم پیشے کے اعتبار سے نائی ہے۔

مرزا وحیدالزماں بیگ کے کردار کے ذریعے یوسفی نے بعض معاشرتی حقائق اور بدلتے ہوئے تہذیبی نظام سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ مرزا وحیدالزماں بیگ کی کہانی سناتے ہوئے بتایا ہے کہ اس کا اصلی نام ''بدھن ہے'' اور اس کا پیشہ حجامت بنانا ہے لیکن اس کا بیٹا تعلیم یافتہ ہے اور وہ اپنے باپ کے پیشے سے ذلت محسوس کرتا ہے۔ وہ نہ صرف اس کا پیشہ تبدیل کروادیتا ہے بلکہ اپنے والد کا نام بھی بدھن سے مرزا وحیدالزماں رکھ دیتا ہے۔

مرزا وحیدالزماں بیگ مولا قسم کا کردار ہے، ان کا ذکر اس طرح سے کیا گیا ہے:

> ''مرزا وحیدالزماں بیگ اس دن سے خلیفہ کہلائے جانے لگے، ویسے یہ الہ دین تم تھا کام کم اور ڈینگیں بہت مارتا تھا۔ مرزا عبدالودود بیگ اسے الہ دین بے چراغ کہتے تھے۔ بزرگوار نے اس کو الہ دین کی بجائے خلیفہ کہنا اس شرط پر منظور کیا کہ آئندہ اس کی جگہ کوئی اور کوچوان ملازم رکھا جائے گا تو اسے بھی خلیفہ ہی کہیں گے۔'' (۱۲)

مشتاق احمد یوسفی نے آب گم میں جو کردار پیش کئے ہیں، ان میں اکثر کرداروں کا ایک مخصوص تکیہ کلام ہے، جسے وہ بار بار دہراتے ہیں تو مزاح پیدا ہوتا ہے۔ مرزا وحیدالزماں بیگ کا بھی ایک مخصوص تکیہ کلام ہے جب وہ اس کا استعمال کرتا ہے تو مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اکثر اپنی گفتگو کا آغاز ''قصور معاف'' کے فقرے سے کرتا ہے۔

> ''مرزا وحیدالزماں بیگ جس کے نام کے آگے یا پیچھے کوچوان لکھتے ہوئے کلیجہ خون ہوتا ہے، اپنا ہر جملہ ''قصور معاف'' سے شروع کرتا ہے۔ ملازمت کے انٹرویو کے دوران اس نے دعویٰ کیا ہے کہ میں موٹر ڈرائیونگ بھی بہت اچھی جانتا ہوں۔ بشارت نے جل کر حقارت سے کہا تو پھر تم تانگہ کیوں چلانا چاہتے ہو؟ دعا کے انداز میں ہاتھ اٹھاتے ہوئے کہنے لگا، پاک پروردگار آپ کو کار دے گا تو کار بھی چلالیں گے۔'' (۱۳)

مولانا کرامت حسین:

مولانا کرامت حسین کا کردار بہت خوبصورت ہے۔ مولانا کراچی کی تنگ و تاریک بستی کے رہنے والے ہیں جہاں زندگی کے آسائش اور آرام تو ایک طرف، بنیادی ضروریات بھی میسر نہیں۔ بشارت ان کے حال پر رحم کھا کر انہیں اپنی لکڑی کی دکان میں منشی رکھ لیتے ہیں تا کہ ان کے مالی حالات بہتر ہو سکیں۔ مولانا کا کردار مفلوک الحال طبقے کی نمائندگی کرتا ہے جب ان کے حالات سے واقفیت ہوتی ہے تو ہمدردی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ مولانا بڑی کراماتی قسم کے بزرگ ہیں، وظیفے پڑھتے رہتے ہیں۔ بشارت نے کار خریدی لیکن وہ کچھ عرصہ بعد خراب ہو گئی، لہٰذا بشارت نے اسے فروخت کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس موقع پر کار کی جلد فروخت کے لئے مولانا کا وظیفہ کرنے کا انداز خاصا دلچسپ ہے۔

> ''دو تین دن میں گاڑی اور گتے پر گرد اور آرا مشین سے اڑتے ہوئے برادے کی دبیز تہیں چڑھ گئیں۔ مولانا کرامت حسین نے جو اب فرم کے منیجر کہلاتے تھے، ونڈ اسکرین کی گرد پر انگلی سے 'خوش آمدید' اور 'ٹرک بکاؤ ہے' لکھ دیا، جو دور سے نظر آتا تھا۔ روزانہ ظہر کے وضو کے ساتھ حروف پر گیلی انگلی پھیر کر انہیں روشن کر دیتے، نماز با جماعت کے بعد مسجد سے آ کر گاڑی پر دم کرتے، فرماتے تھے ایسا جلالی وظیفہ پڑھ رہا ہوں کہ جس چیز پر بھی پھونک ماردی جائے، وہ یا تو چالیس دن کے اندر اندر بک جائے گی ورنہ وظیفہ پڑھنے والا خود اندھا ہو جائے گا۔ دن میں تین چار دفعہ اپنی آنکھوں کے سامنے ہاتھ کی کبھی دو کبھی تین یا چار

انگلیاں دائیں بائیں گھماتے"۔(۱۴)

ماسٹر فاخر حسین:

ماسٹر فاخر حسین کا ذکر آتے ہی روایتی ماسٹروں کا حلیہ ان کا طریق تدریس آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ماسٹر فاخر اگرچہ عالم فاضل قسم کے استاد بنتے ہیں لیکن ان کا طریقہ تدریس اوران کی حرکات وسکنات کافی مضحکہ خیز ہیں۔ماسٹر صاحب نہ صرف یہ کہ پڑھاتے خوب ہیں بلکہ اپنے شاگردوں کو نصیحتیں بھی کرتے رہتے ہیں۔ انہیں امتحان میں سوال حل کرنے کا طریقہ بھی بتاتے رہتے ہیں،جن سے ان کے شاگرد بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں۔جب شاگرد ماسٹر فاخر حسین کے مشورے پر عمل کرتے ہیں تو کیسی مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ ماسٹر فاخر حسین اپنے شاگردوں پر اس حد تک چھائے ہوئے ہیں کہ وہ ان کی ہر بات کو پلے سے باندھ لیتے ہیں۔

"سنہ کو بطور آلہ تسخیر ممتحن استعمال کرنے اور تاریخ کے صحیح تعین سے متعلق ماسٹر فاخر حسین کی نصیحت انہوں نے گرہ میں باندھ لی۔انہیں اپنی صحیح تاریخ پیدائش معلوم نہیں تھی،چنانچہ ان کے خانے میں وہ بڑی دیانت داری سے نامعلوم لکھ دیا کرتے تھے"۔ (۱۵)

صبغے:

"صبغے اینڈ سنز" کتابوں کے ایک ایسے تاجر کی داستان حسرت ہے جس کی دکان کبھی بگڑے ہوئے رئیس کی لائبریری کی مانند تھی۔کتابوں کے سلسلے میں ذاتی پسند وناپسند کا زیادہ خیال تھا اور پھر جو کتاب اچھی لگتی اسے بیچنے کو تیار نہیں،جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دکان چل نکلی اور دکانداری ٹھپ ہو گئی۔صبغے کے کردار کی یہی رنگارنگی دلچسپی کا باعث ہے۔

کردارنگاری مشتاق احمد یوسفی کا مرغوب حربہ ہے،وہ کرداروں کی زبانی بڑی اہم باتیں کر جاتے ہیں،پھر انہیں اپنا ہمزاد بھی کہتے ہیں۔مشتاق احمد یوسفی کی کردارنگاری کے حوالے سے طارق حبیب لکھتے ہیں:

"ان کے تخلیق کردہ کردار مروجہ مطالب میں مزاحیہ کہلائے جانے سے قبل اس فکر کی دعوت دیتے ہیں کہ کیا ہمارا مطالعہ مزاحیہ کردارنگاری کے حوالے سے کیا درست ہو گا۔یہ سبھی کردار یقیناً مزاحیہ نہیں،مزاحیہ کردار سے متعلق پیش کی جانے والی تعریف کے پیش نظر تو معاشرے کا ہر کردار تھوڑی بہت ناموزونیت کا شکار دکھائی دیتا ہے تو کیا

معاشرے کے ہر شخص کو مزاحیہ کردار کہا جا سکتا ہے؟یقیناً نہیں۔مشتاق احمد یوسفی کے کردار دراصل اسی سطح کی معاشرتی ناہمواری اور بڑھتی ہوئی حساسیت کا شکار ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی کے کچھ کردار ایسے ہیں جو اکثر کسی دوسرے کردار کے بطن سے جنم لیتے ہیں یا پھر ان میں ضم ہو جاتے ہیں یا کسی پچھلے کردار کا کوئی بہتر یا کم بہتر روپ ہیں۔ چند ایک کے علاوہ کچھ کردار ایسے بھی ہیں جن کا ماخذ خود مشتاق احمد یوسفی کی اپنی ذات دکھائی دیتی ہے مثلاً کوئی کردار ان کی داخلی کیفیت کا غماز ہے تو کوئی خارجی زندگی کا مظہر،کوئی ان کا باطن ہے کوئی ظاہر۔دوسرے لفظوں میں یوں کہئے کہ اپنے ہی کردار یا اپنی ہی شخصیت کے مختلف رویے،جہتیں اور رنگ دکھانے کے لئے انہوں نے علیحدہ علیحدہ کردار تخلیق کئے ہیں۔"(۱۶)

فرغام الاسلام:

مشتاق احمد یوسفی کی فکری وفنی جادوگری میں ایک کردار "فرغوص" سے ملتے ہیں جو فرغام الاسلام صدیقی کا مخفف ہے۔کردار تخلیق کرنے میں مشتاق احمد یوسفی کو کمال حاصل ہے،وہ صرف کردار ہی نہیں بناتے بلکہ ان کی حرکات و سکنات بھی حسب ضرورت کر لیتے ہیں ان میں ایسی روح پھونک دیتے ہیں کہ وہ فرضی کردار نہیں لگتے۔ان کی کردارنگاری کے حوالے سے امجد اسلام امجد لکھتے ہیں:

"کردار کی تصویر کشی میں پانچوں حسیات سے کام لیتے ہیں۔چنانچہ آپ مسٹر اینڈرسن، عبادالرحمٰن قالب،نحاس پاشا کنجو اور خان سیف الملوک خان وغیرہ کو نہ صرف دیکھ، سن اور چھو سکتے ہیں بلکہ سونگھ اور چکھ بھی سکتے ہیں"۔(۱۷)

مشتاق احمد یوسفی کے بنائے ہوئے نگارخانے میں ایک کردار فرغام الاسلام صدیقی ایم اے ایل ایل بی سینئر ایڈووکیٹ کا ہے جن کو لڑکے فرغوم کہتے ہیں،ان کا کردار بھی طنز ومزاح کے پھول کھلاتا دکھائی دیتا ہے۔یہ بہت وضع دار قسم کے انسان ہیں اس لئے یوسفی نے ان کا تعارف بھی وضع داری سے کرایا ہے۔

"بڑے وضع دار آدمی ہیں اور اس قبیلے سے ہیں جو پھانسی کے تختے پر چڑھنے سے پہلے اپنی ٹائی کی گرہ درست کرنا ضروری سمجھتا ہے۔زیادہ تر کار سے سفر کرتے ہیں اور اسے بھی کمرۂ عدالت تصور کرتے ہیں۔چنانچہ کراچی سے اگر کابل جانا ہو تو اپنے محلے کے چوراہے سے ہی درۂ خیبر کا راستہ پوچھنے لگیں گے۔"(۱۸)

فرغوم صاحب کی حد سے بڑھی ہوئی وضعداری ہی انہیں مزاحیہ کردار بنانے کا باعث بنتی ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے اکثر کرداران کی بینک کی پیشہ وارانہ زندگی سے متعلق ہیں اور زیادہ تر ان کے قریبی دوست ہیں جو معاشرے کے متوسط طبقے کے لوگ ہیں اور محرومیوں کی چکی میں پس رہے ہیں، بہت زیادہ محبت کرنے والے ہیں۔اینڈ رسن کی حیثیت مشتاق احمد یوسفی کے افسر اعلیٰ اور بنک کے جنرل منیجر کی ہے، اس تخلیق کرنے میں یقیناً افسانوی رنگ آمیزی بھی کی گئی ہوگی مگر یہ نہایت اہم اور اپنی نوعیت کا واحد کردار ہے۔بقول مجتبیٰ حسین:

''اینڈ رسن کا ذکر المیہ اور طربیہ دونوں حدوں کو توڑ کر ہمیں وہاں لے جاتا ہے جہاں
ہنسنے اور رونے کا فرق مٹ جاتا ہے''۔(۱۹)

اسلوب احمد انصاری کے خیال میں......:

''مشتاق احمد یوسفی نے ماضی کے جس جس نقش اور جس جس یاد کی بھی باز آفرینی کی
ہے، اسے ایک نئی ہیئت اور رنئے رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے، تبدیلی ہیئت کی اس
صلاحیت کو فن کار کا اعجاز کہیے''۔(۲۰)

الغرض مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ذاتی و اجتماعی محبت، انسان دوستی، حیوانوں سے محبت، اخلاقی اقدار، فکر و فن کا تعین، دوسروں کے معاملے میں بے جا مداخلت، آمریت کے مضر اثرات، ماضی پرستی، ذاتوں، قوموں اور اداروں کا نفسیاتی مطالعہ، جنسی بے راہ روی، علم نباتات و جمادات، وغیرہ جیسے موضوعات اور افکار نے جگہ پائی ہے۔مشتاق احمد یوسفی کی نثر طنز و مزاح کی دلکش آمیزش سے ترتیب پاتی ہے، موضوعات کا تنوع ان کے ہاں سب سے اہم اور مقامیت کی جگہ آفاقیت نمایاں ہے، وہ کسی گروہ یا کسی ایک طبقے کے لئے لکھنے والوں میں سے نہیں ہیں، کم تعلیم یافتہ بھی انہیں پڑھ کر لطف اندوز ہوتا ہے اور تعلیم یافتہ بھی۔ان کے ہاں ہر نیا نقش پہلے کی نسبت زیادہ پختہ، زیادہ تخلیقی رچاؤ، زیادہ گہرائی اور علمی وقار کا مظہر بن کر سامنے آتا ہے۔امید ہے کہ ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے باعث ان کا نام تا دیر سلامت رہے گا۔

ڈاکٹر اشفاق ورک، یوسفی کے مضحک تعارف اس طرح کرواتے ہیں:

''اینڈ رسن'' کا تذکرہ ہو یا اپنی ذات نشانے پر ہو، ہر شخصیت کا کیری اچراتی لگن، محنت اور ذہانت سے تیار کرتے ہیں۔مسٹر ولیم اینڈ رسن جو انتہا درجے کا شرابی اور جملے باز سکاٹ ہے، خود کو انگریز کہلوانے کو گالی سمجھتا ہے، اس کی بائیں ابرو بے ایمان دکان دار کی طرح اوپر چڑھی ہوئی۔یعسوب الحسن غوری کا کردار انگریز کی تعظیم و تکریم میں اس حد تک غلو برتتے کہ انہیں فطری تقاضوں سے بالاتر سمجھتے۔

''ڈی سوزا'' جو صبح ساڑھے آٹھ بجے رجسٹر پر سجدہ ریز ہوتا ہے، تو سلام پھیرتا ہے۔عبدالرحمٰن قالب ہیں جو شیروانی کی اوپر کی جیب میں فاؤنٹین پن کی طرح مسواک لگاتا اور دن بھر بیٹھے اخبار کی جوئیں بینتے رہتے۔

''احسن احمد فاروقی'' جنہیں وہ پھکڑ آدمی کا لقب عطا کرتے تھے۔ادیب سہانپوری جن کا اپنی بھاوج سے خوف کھانے کا یہ عالم تھا کہ وہ بھائی کے فلیٹ میں گندے لطیفے اور اپنا کلام نہیں سناتے تھے۔نحاس پاشا گنجو، حیدر آبادی اردو میٹھے مدراسی لہجے میں بولتے تھے۔''(۲۱)

اشفاق ورک نے اس کے علاوہ بھی یوسفی کے ضمنی کرداروں کا ذکر کیا ہے جن میں چاچا فضل دین، مسز شوارز، نورالحسن شیخ، طاہر صاحب، مسٹر راٹھور، مس ریمز ڈن وغیرہ۔(۲۲)

مشتاق احمد یوسفی کے کردار ہماری زندگی کے کردار ہیں وہ حماقتیں جو ہمارے معاشرے کی حقیقتیں ہیں۔یوسفی کے کرداروں میں اسی زور اور استقلال سے موجود ہیں جیسی کہ معاشرے میں ملتی ہیں۔ان کا ہر جملہ گہرے سماجی شعور کا پتا دیتا ہے یوسفی کا مشاہدہ وسیع ہے سماجی اور معاشرتی زندگی کے متضاد پہلوؤں پر ان کے اشارے بہت فکر انگیز ہیں ان کی تحریر جہاں فرحت اور مسرت بخشتی ہے وہاں سوچ اور فکر کے لیے مواد بھی مہیا کرتی ہے ان کے مزاح میں وہ لغزش نہیں جو دوسرے مزاح نگاروں کو کبھی پھکڑ پن کے گڑھے میں گرا دیتی ہے تو کبھی پستی کی اخلاقی گراوٹ، میں یوسفی کی ذکاوت ہر جگہ نئے پھول کھلاتی ہے مزاح کے تمام ادب آداب اور تقاضے یوسفی کے ہاں مکمل شکل میں ملتے ہیں زندگی کی چھوٹی چھوٹی چیزوں کے متعلق ایسی شگفتہ باتیں لکھتے ہیں کہ جی چاہتا ہے انہیں بار بار پڑھا جائے ان کے لہجے کا دھیما پن ظرافت کا نمایاں وصف بن جاتا ہے۔جس کے باعث ان کے مزاحیہ کردار ابھر کر ہمارے دلکش ساتھی بن جاتے ہیں۔

یوسفی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فطری مزاح نگار ہیں ان کی تحریروں میں سلیقہ مندی، رکھ رکھاؤ اور خوبصورت تشبیہات کا خصوصی اہتمام ملتا ہے۔مزاح پیدا کرنے کے لیے ان کے جملے رواں، شگفتہ اور بے ساختہ ہوتے ہیں وہ بات سے بات نکال کر ایسے گہرے اور پوشیدہ معنی پیدا کرتے ہیں کہ ان کی تحریر کسی مفکر کی بے ساختہ گفتگو کا حصہ معلوم ہوتی ہے عام موضوعات میں مزاح کے انوکھے اور چونکا دینے والے گوشے تلاش کرنا یوسفی کا ہی کام ہے۔یوسفی نئے لکھنے والوں میں اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کا انداز بہت سنبھلا ہوا اور متوازن ہے ان کے ہاں آمد ہی آمد ہے۔اسلوب سب سے جداگانہ اور واضح ہے۔

بیسویں صدی میں اردو مزاح نگاری نے ترقی کے بہت سے مدارج طے کیے۔رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، ابن انشا، کرنل محمد خان، شفیق الرحمان، شوکت تھانوی اور بے شمار لکھنے والے اپنے اپنے انداز سے حصہ ڈالتے

رہے مگر یوسفی نے اردو مزاح نگاری کے پورے عہد کو اپنے نام منسوب کر لیا یوسفی میں خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی داستان سنائیں یا دوسروں کی، خود کو فاصلے پر نہیں رکھتے بلکہ خود ان واقعات کا جزو بن جاتے ہیں لہٰذا ان کا عقیدہ ہے کہ جو قوم اپنے آپ پر جی کھول کر ہنس سکتی ہے وہ کبھی غلام نہیں ہو سکتی۔

حوالہ جات:

۱۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۶۔
۲۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۶۳۔
۳۔ حبیب، طارق مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے سے آب گم تک، الحمد پبلیکیشن لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۷۳۔
۴۔ حبیب، طارق، مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے سے آب گم تک، الحمد پبلیکیشن لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۲۱۴۔
۵۔ حبیب، طارق، مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے سے آب گم تک، الحمد پبلیکیشن لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۱۱۔
۶۔ حبیب، طارق، مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے سے آب گم تک، الحمد پبلیکیشن لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۷۷۔
۷۔ یوسفی، مشتاق احمد (1990) آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۳۸۔
۸۔ سیپ، شمارہ نمبر ۱۲، کراچی، ص ۲۷۶۔
۹۔ یوسفی، مشتاق احمد، زرگزشت، مکتبہ دانیال کراچی ۱۹۸۵ء، ص ۲۵۔
۱۰۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۳۴۔
۱۱۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۴۶۔
۱۲۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۴۱۔
۱۳۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۱۲۴۔
۱۴۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۳۔
۱۵۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۷۷۔
۱۶۔ حبیب، طارق، مشتاق احمد یوسفی شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۲۔
۱۷۔ حبیب، طارق، مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے سے آب گم تک، الحمد پبلیکیشن ۱۹۹۷ء، ص ۲۰۳۔
۱۸۔ یوسفی، مشتاق احمد، آب گم، کراچی، مکتبہ دانیال ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۔
۱۹۔ حسین مجتبیٰ، چہرہ در چہرہ، نئی آواز دہلی، ۱۹۹۷ء، ص ۱۹۵۔
۲۰۔ علی گڑھ میگزین، طنز و ظرافت نمبر 53، ص ۲۳۷۔
۲۱۔ ورک، اشفاق احمد، اردو نثر میں طنز و مزاح، بیت الحکمت، لاہور ۲۰۰۴ء، ص ۳۷۳۔
۲۲۔ ورک، اشفاق احمد، اردو نثر میں طنز و مزاح، بیت الحکمت، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۳۷۵۔

☆☆☆☆☆

مہرو نہ لغاری*

حسن منظر کی واقعیت نگاری میں بنتِ حوا کی تجسیم

Abstract: *Hasan Manzar is twenty first century's leading fiction writer with multidimensional creative experiments and critical approach toward the world cultures and its foundations .He not only highlights the sorrows,happiness and longings of ordinary or common man but also real flesh and blood or dust and tears ,victims of oppression and voilance,scarred by pain and injustice.He introduced many such characters from various locales and cultures.His writings provide good study of societies oppressed and sensitve segment especially women and youngones. .His writings can be highlight for his feminist apporach.Hasan Manzar introduces women characters far away from abstration,allegorical meanings or romanticism, instead they are grounded in stark realism.In this article the researcher has pointed the basic outlines towards feminst features with the refrences of Hasan Manzar's novel and shortstories.*

اکیسویں صدی میں یہ اردو ادب کی خوش قسمتی ہے کہ اس کے دامن میں چند ایسے لکھک موجود ہیں جو ادب کو کلچر کی پیشکش میں غیر جانبدار مبصر کے طور پر پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ جو ہر شعبہ زندگی کو تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حسن منظر بھی اردو ادب کے دامن میں ایک ایسے ادیب ہیں جن کی اہمیت چند وجوہات کی بناء بڑی اہم ہے۔ جس عہد میں وہ جیے اور جی رہے ہیں وہ تہذیبی سیاسی، جغرافیائی، سماجی، مذہبی، معاشی اور ادبی شکست و ریخت کے لحاظ سے بے حد متکلم عہد ہے۔ بیسویں صدی اپنے جلو میں سیاسی سماجی ادبی تحاریک کا ایک متنوع جہات سرمایا لائی۔ لہٰذا تاریخی ورثہ اور تخلیقی تجربے کے اعتبار سے حسن منظر کو ایک ایسا دور (۱۹۳۴ء سے لیکر اب تک) میسر آیا۔ جہاں انہوں نے ہر جہت پر زندگی کے بدلتے ہوئے رنگ

*شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان۔

دیکھے۔ان کے تجربات متنوع اورمشاہدات کی ایک وسیع دنیا ہے۔پریم چند سے لیکراب تک مغربی اورخود اردو ادب کے مشاہیر کی تخلیقات سے واقفیت،کلاسیکل فنون سے شغف دنیائے ادب کا بغور جائزہ اورنفسیاتی وسماجی سطح سے اُنکا مختلف مما لک میں کلچر کے غالب عناصر کا مطالعہ انہیں ایک ایسے متفکرانہ ومدبرانہ بیانیہ پرا کساتا ہے۔جس سے ان کی تخلیقات سند اعتبار پر متمکن ہوتی ہیں امجد طفیل ان کی تحریروں میں ہمہ گیر عناصر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں؛

""حسن منظر کے افسانوں کا یہ آہنگ کہ انہوں نے نے جدید معاشرت کو اپنے افسانوں میں تفصیل سے پیش کیا ہے انہیں اردو افسانے میں ایک نمایاں مقام دیتا ہے۔کہ حسن منظر کے افسانے پڑھتے ہوئے ہمیں طرح طرح کے معاشرتی اور تہذیبی منطقے دکھائی دیتے ہیں وہ اردو قاری کے لیے ایسے ذائقے بناتے ہیں جو مختلف اور خوش کن ہیں""(۱)

وسیع تر تخلیقی تجربات،سیاسی وسماجی تموجات کلچر اوراس کے اہم ستون کا مشاہدہ انہیں موضوعات کے ایسے چناؤ پر آمادہ کرتا ہے۔جہاں وہ توازن اوراعتدال کی طرف جاتے ہے۔انہیں اگر کسی چیز نے لکھنے پر مجبور کیا تو بقول ان کے اجتماعی زندگی کی ناہمواریوں کے یا پھر زندگی کی مشکلات سے جھوجھتے انسان دیکھ کر:

""کسی نے مجھے لکھنے پر کبھی مجبور نہیں کیا،سوائے زیست کے تقاضوں اورسماج کی ناہمواری کے"۲

حسن منظر کے ادبی نظریات اس بنیادی فکر سے تعلق رکھتے ہیں جس کا مقصد معاشرے اورسماج میں موجود ایسے تمام عناصر کو بدلنا ہے جس میں بہت کچھ ظالمانہ ہے۔وہ بچپن سے غریبی امیری،مظلوم اورظالم،عیاش اورمحنت کش،کھیت کھلیان اورمحلوں سر بفلک عمارتوں،خودغرضی اورایثار،ذات پات کی اونچ نیچ،مذہبی عصبیت،ایک نسل کی دوسری نسل پر فوقیت سرمایہ داری اور جاگیرداری کی پیدا کردہ اس سماجی زندگی اوراس کے تفاوت کو ناپسند کرتے تھے۔ان کے افسانوں میں عموماً بنیادی اور گھمبیر نوعیت کے معاشرتی،معاشی،سیاسی،مذہبی نظریاتی مسائل کو پیش کیا جاتا ہے۔جو بھوک کی ان متنوع شکلوں سے جنم لیتے ہیں جہاں پہنچ کرانسان اپنی بنیادی حیوانی جبلت کی سطح پر شناخت ہوتا ہے وہ استحصال کرتا ہے کبھی اپنی ہی جنس کا،کبھی فطرت سے برسرِ پیکا رنظر آتا ہے۔حسن منظر کے موضوعات کا تنوع مختلف طبقات،مختلف منطقوں اورعلاقائی کلچر تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ فطرت کی دیگر انواع بھی اس میں شامل ہوجاتی ہیں لیکن بنیادی چیز :

""انسانی طبائع اور ماحول کا عمیق مطالعہ۔ظالم اورمظلوم کے نت نئے بدلتے روپ اوران

کی بے ریا نقاب کشائی،کچلے ہوئے لوگوں کے احساسِ تنافر اور دکھ کی نمود اور یہ ادراک کہ اس جنتِ ارضی پر بسنے والا سب سے خطرناک درندہ انسان ہی ہے جو اپنی ہی نوع کے خود کمزور وناتواں کا شکار کرتا ہے اوراس کے لیے قانون،مذہب اوررسوم ورواج کو اپنی ڈھال بناتا ہے۔یہ سب ہے مگر حسن منظر کوئی بلند آہنگ ترقی پسند نہیں""(۳)

حسن منظر نے کبھی خود کو کسی بھی تحریک سے وابستہ نہیں کیا۔بلکہ انہوں نے اپنے لیے مقاصد کا تعین خود کیا۔وہ زندگی کی دوڑ میں تیز بھاگنے کی بجائے ہمیشہ خود کو اس سے الگ تھلگ رکھنے کے عادی رہے ہیں۔ان کی تخلیقات ان کے ہی متعین کردہ اصولوں کی آئینہ دار ہیں۔لہذا جب وہ لکھ رہے ہیں تو خواہ جدید افسانے کا دور ہو یا ترقی پسندانہ رجحان،یا ادب جدید سماجی علوم بشریات،نفسیات،مارکسزم،جمالیات کے زیرِ اثر مختلف نظریات کی کٹھ پتلی بن کر رہ گیا ہو انہوں نے اپنا ادب اپنے تصورِ زیست کے مطابق تخلیق کیا۔

۱۹۸۰ء کی دہائی سے وہ باقاعدہ لکھ رہے ہیں۔ہر سال دو سال کے عرصہ میں ان کی تخلیقات منظر عام پر آرہی ہیں اور یہ ٹھیک وہ زمانہ ہے جب اردو اور عالمی ادب میں جدید افسانے کے بعد تانیثیت کی تحریک کو سند اعتبار مل رہا ہے۔حسن منظر کی انفرادیت ان موضوعات کے تنوع،مقامیت کی رنگا رنگی،واقعیت نگاری،کلاسیکل ادب کے اصولوں پر کاربند رہنے اور مسلم زبان دانی میں ہے۔ان کی تخلیقات میں اس قدر تنوع ہے کہ کسی بھی مخصوص طبقہ،سماج معاشرے،گروہ یا رجحان کی نمائندگی وعکاسی کا الزام ان پر عائد نہیں کیا جا سکتا۔لیکن اس نیرنگی میں اگر کسی رنگ کی آمیزش نسبتاً زیادہ یا جانی پہچانی ہے تو وہ سماج اور کلچر کی پیشکش میں عورت کی حقیقی تجسیم کا رنگ ہے۔

انسان کے خمیر میں سب سے مہلک چیز اس کا احساسِ برتری ہوتا ہے۔یہ احساسِ برتری کسی بھی قسم کے اختیار کے مل جانے پر انسان کو خود غرض اور کمینہ بنا دیتا ہے۔ابنِ آدم اور بنتِ حوا کے درمیان بھی ایک نفرت اور محبت کا عجیب کھیل عرصے سے کھیلا جارہا ہے۔دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم لیکن ان کا آپسی رشتہ،ایک دوسرے پر صنفی برتری کی دوڑ اور ایک کا دوسرے پر مقتدر ہونا اب ظالم ومظلوم کے رشتہ میں بدل چکا ہے۔اس سارے کھیل میں عورت فطرت کی طرف سے عطا کردہ صلاحیتوں (یا کمزوریوں) کی بنا پر ہار چکی ہے۔مرد نے جس چالاکی اور ہوشیاری سے عورت کو دبایا،اس کی بہترین جسمانی اور ذہنی صلاحیتوں کو مسخ کیا اس سے عورت پر صدیوں سے شعور وادراک کی ترقیوں کے دروازے بند ہو چکے ہیں۔ایک جرمن خاتون فلاسفر کی

اس بات میں کس قدر معنی پوشیدہ ہیں کہ:

"تاریخ کی کتابیں جھوٹ بولتی ہیں کہ میرا وجود نہیں تھا"

کائنات میں عورت کو اپنے وجود کا احساس دلانے کے لیے بھی ایک طویل جد جہد درکار رہے کیونکہ مرد نے سماج، مذہب اور سائنس سے اپنے اختیارات کا استناد حاصل کر رکھا ہے۔حسن منظر کی تحریروں میں عورت کی تلخ سماجی زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔دراصل وہ ایک ایسا مصنف ہے جو کلچر کے تین اہم ستونوں کو اپنی تنقیدی نگاہ سے جانچتا ہے۔مذہب، سیاست اور سماج۔بقول ممتاز حسین "بہترین نقاد وہ ہے جو پورے کلچر کا نقاد ہے" لہٰذا حسن منظر کے ناولوں میں بھی یہ تنقیدی شعور دیکھا جا سکتا ہے یوں بھی کسی معاشرے میں کسی طبقے کی حیثیت کا تعین ان ہی عوامل سے ہوتا ہے۔حسن منظر کے ناولوں میں بھی عورت کا اپنا ایک مخصوص تصور یا کردار ہے،ان کے ہاں دیگر لکھنے والوں کے برعکس عورت نہ تو محض سراپا حشر ساماں ہے نہ محض جذبات کی تمثال آفرینی کا ذریعہ۔ان کے ہاں عورت کا ایک روپ ملتا ہے جو حقیقی زندگی سے قریب تر ہے۔جس کا عمل اور ردِ عمل جغرافیائی حقائق کے عین قریب تر ہے۔وہ زمین زادی ہے اور مرداساس معاشرے میں مسائل سے نبرد آزما ہے انہوں نے اپنی تخلیقات میں جس عورت کو پینٹ کیا ہے۔وہ نہ تو کالی کا روپ ہے نہ اناپورنا دیوی، نہ اختر شیرانی کی سلمٰی اور ریحانہ اس کے پیشِ نظر ہیں نہ ہی قرۃالعین حیدر کی بالائی طبقہ کی انٹلکچوئل عورت ہے۔اس کے ہاں جو عورت ملتی ہے وہ ایک جیتی جاگتی عام عورت ہے۔ان کی تخلیقات میں عورت تمام تر زمینی حقائق کے ساتھ موجود ہے۔یہ عام عورت اپنے مسائل کے ساتھ کسی قدر مجبور عورت ہے جس کے بعد کشور ناہید کا ادب کے لکھکوں سے یہ شکوہ بھی باقی نہیں رہتا:

"مجبور عورت ہماری شاعری تو کجا افسانے میں بھی نہیں ہے۔آخر ہمارے ادب میں عورت کا تصور یا اس سے مکالمہ، اس کا پیرہن کیوں موجود نہیں ہے۔تصورِ گناہ کی تشریح تو کیوں نہیں ہوتی۔" (۴)

بلکہ حسن منظر نے اپنی تخلیقات میں جس عورت کو پینٹ کیا ہے۔وہ کئی اعتبارات سے ایک سنجیدہ، متین اور مجبور عورت کی تصویر ہے۔حسن منظر کے ہاں عورت نورانی حسن کا پیکر ہے نہ انقلاب کا داعی باغی کردار ہے۔اس کے خدوخال اس کی چتا سے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔اپنی اصل میں وہ ہر سماج میں موجود ایک ایسی عورت ہے جسے اپنی زندگی دوہرے معیارات کے ساتھ زمینی حقائق پر مبنی حالات کے تحت بسر کرنی ہے۔اس طور پر کہ وہ اسی سماج کا ہی جیتا جاگتا کردار بن کر سامنے آئے۔حسن منظر کے ہاں عورت کی وہ روایتی تجسیم بھی نہیں ہے جو بقول

کشور ناہید:

"اردو ناول میں چاہے وہ عبداللہ حسین ہوں کہ مستنصر حسین تارڑ عورت کی وجودی حیثیت، ایک پینٹنگ میں ضرورت کے تحت چہرے کی طرح ہوتی ہے جو چغتائی ہوں کہ اللہ بخش، کبھی گلاب کے ساتھ اور کبھی بھینسوں کے ساتھ موجود ہوتی ہیں"]۵

یقیناً حسن منظر نے جس عورت کو پینٹ کیا ہے وہ سماوی اور نورانی پیکر کی شکل میں اپنے وجود کا جواز پیش نہیں کرتی۔بلکہ حسن منظر نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں عورت کا جو روپ پیش کیا ہے اس میں زندگی کی حرارت عورت جھلک بھی دیکھی جا سکتی ہے۔اور اس کی ذاتی زندگی سے پیدا ہونے والے المیوں کے گداز پن کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔مثلاً ناول کی دنیا میں وہ پہلی بار مصلحت رسم سوزی سے کام لیتے ہوئے ایسے "کم رو" نسوانی کردار بھی متعارف کراتے ہیں جو قارئین بالخصوص مرد قارئین کی قوتِ ترغیب کے لیے کشش سے عاری کردار ہے۔

"اس کی عمر کیا ہوگی؟ یہ ہی پینتالیس یا چھیالیس۔یہ وہ عمر ہوتی ہے۔جب یا اس سے کچھ پہلے عورتیں خود کو بوڑھی لگنے لگتی ہیں" [٦] "اس میں نیا کیا ہے؟۔ہمیشہ کی طرح وہ پسلیوں کے اوپر آگے سے سپاٹ تھی اور اسی طرح پسلیوں کے نیچے پیچھے سے بھی سپاٹ ......بغیر خوشوں، اور ٹہنیوں کے پتوں کے کھجوروں کے درخت جیسی وہ مجھے ہمیشہ نظر آتی تھی۔اب اس زمین میں جہاں پہلے اونٹوں کے قافلے چلتے تھے یہ کھجور کے درخت کی تشبیہ اس پر پہلے سے بھی زیادہ صادق تھی۔" [۷]

مرد سماج کے لیے عورت وقت گزاری اور جنسی حوالے سے منہ کا ذائقہ بدلنے کا ایک ذریعہ ہی ثابت ہوئی ہے۔اب وہ خواہ رفاقت اور رشتوں کو ترسی ہوئی رابکا [پیر شیبا کی ایک لڑکی] ہو جس کی تنہائی اور ذہنی انتشار کے پیشِ نظر اس سے ملنے والا ہر مرد اسے اس حوالے سے دیکھے یہاں تک کہ وہ مذہبی پیشوا بھی جس کے پاس وہ اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کے لیے جاتی ہے یا پادریوں کی ہوس کا شکار ہونے والی ننیں یا ایک دھوبی کے البھنے پر اوتار رام کو اپنی پاکیزگی ثابت کرنے کے لیے انگاروں پر چلنے والی سیتا، گویا باوفا عورت بھی مرد کا غیر مشروط التفات نہ پا سکی۔عورت ہر روپ میں مرد کی دستِ نگر اور محکوم رہی ہے۔حسن منظر کا یہ مخصوص نظریہ ادب ہے جو ادب میں سماجی زندگی کی حقیقتوں کے تخلیقی اظہار پر مبنی ہے۔

"اور فکشن ہے کیا: زندگی کو اس کے ہر روپ میں آئینہ دکھانا" [۸]

حسن منظر کے ناولوں میں عورت جہاں مظلومیت کے لبادے میں نظر آتی ہے وہاں اس نے کلیرس اور جیور جیانا [ماں بیٹی] ایسے باہمت کردار بھی تخلیق کیے ہیں۔

''ایسے نسائی کردار جن کے المیے ان کی پیدائش سے پہلے ہی شروع ہوجاتے ہیں۔رنگ ونسل ومذہب کی سرحدیں پار کرجاتے ہیں۔اور جن کی ابتلاء میں شخصی و انفرادی خرابی کے ساتھ رفتارِ عالم بھی کارفرما نظر آتی ہے۔کہ وہ اپنی زندگیوں میں دنیا کی بے انصاف ،لاپرواہ، اور کسی کے جذبات واحساسات کو خاطر میں نہ لانے والی روش کو جھیلتی اور سہتی بلکہ جی کر گزارتی ہیں''(۹)

ناولٹ ''ماں بیٹی'' میں بھی حسن منظر بنیادی طور پر ابن آدم اور بنت حوا کی ایک دوسرے کے ساتھ نباہ اور اس سے زیادہ کشمکش حیات کی تگ ودو کو بیان کیا ہے۔اس ناول میں دو مرکزی نسوانی کرداروں کی بدقسمتی کا احوال پیش کیا گیا ہے۔یہ کہانی بنیادی طور پر عورت کی کہانی ہے۔جسے مردوں کے اس سماج میں اپنی بقا کا مسئلہ درپیش ہے۔اس کا بنیادی سوال روٹی کپڑا اور مکان کا ہے۔جہاں وہ عافیت سے اپنی زندگی گزار دے لیکن سماج، مذہب کا ٹھیکیدار مرد اس عورت کو اپنی خواہشات کی بھینٹ چڑھانے کے لیے محبت، پناہ، معاش کئی طرح کے ترلے کرتا ہے اور بالآخر عورت جب یہ جواء کھیلنے پر آمادہ ہوجاتی ہے تو اسے اپنی غرض کی اندھی دنیا میں دھکیل کر غلاظت کی ڈھیری پر بٹھا دیتا ہے جس کے آگے اس عورت کے لیے بند گلی ہے۔یہاں اس کی مریضانہ ذہنیت اس عورت کی بےبسی کا لطف لیتی ہے اور جب وہ اس سب کھیل تماشے سے کسی نہ کسی طرح نکل جاتی ہے تو اپنے ہی زخم چاٹنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

''ڈیشنی نے اپنی زندگی میں ایک مرد کو آنے دیا، میں نے دوبار یہ غلطی کی۔اب تم بتاؤ کیا پوچھنا چاہتی ہو؟ ان گنت لے جا کر ڈبونے والوں سے میرا برقع میری حفاظت کرتا ہے اب تم سمجھیں؟ دونوں مردوں سے تعلق کیا تھا؟ ان کا سہارا لینا، جو عورت کی سب سے بڑی غلطی ہوتی ہے''۱۰

''ایک آخری بات مرد عورت کا شوہر ہو یا اُمیدوار دونوں صورتوں میں he is highly unpredictable''۱۱

لیکن حسن منظر کے نسوانی کردار مجہول کردار نہیں ہیں وہ باوجود دل شکن حالات کے اپنے اپنے دائرے میں بہتر

زندگی کے لیے ہردم کوشاں رہتے ہیں حسن منظر کی تحریروں میں عورت کا جو روپ ہے وہ زیادہ حقیقی اور ایک مثبت طرزِ عمل کا حامل ہے۔وہ دیکھتے ہیں کہ یہ سماج جو جس کی لاٹھی اس کی بھینس کے نظریہ پر کارفرما ہے، وہاں کمزور اور مظلوم انسان کی حالت خاصی مخدوش ہے۔عموماً وہ اپنی تحریروں میں معاشرے کے دو گروہوں کے حوالے سے تحفظات کا اظہار کرتے ہیں ۔ایک طرف نوجوان نسل ہے جس میں خصوصاً نوعمر بچے جس طرح سماج میں جنسیت کے روز بروز بڑھتے ہوئے رجحان سے متاثر ہو رہے ہیں اور دوسرا سماج میں عورت کی زندگی کی مشکلات ومصائب پر بھی ان کی گہری نظر رہتی ہے۔وہ دیکھتے ہیں کہ سماج کے غالب عناصر سب سے زیادہ جس طبقہ کا استحصال کر رہے ہیں وہ عورت کا طبقہ ہے۔یہ وہ سماج ہے۔جہاں عورت کے حوالے سے رویے خاصے متشددانہ ہیں۔کہیں عورت پر مذہبی حوالے سے جبر کیا جاتا ہے۔کہیں سیاست کی بھینٹ چڑھا دیا جاتا ہے۔کہیں ذات برادری میں معصوم بچیوں کو مردانہ فیصلوں کا پابند ہونا پڑتا ہے۔کہیں یہ غیرت کی علامت بن گئی ہیں جس کی بناء پر ان کا قتل بھی جائز ہے کہیں کاری کی جاتی ہیں، کہیں خانگی مسائل ان کی تعلیم میں رکاوٹ ہیں۔

''کسی کے منہ سے نہ نہیں سننا چاہتا تھا۔اس کی اجازت نہیں تھی میری بیٹی،اس کی تیسری بیوی میکے جائے۔کئی دفعہ سالوں کو منع کرچکا تھا تمھاری بہن تمھارے گھر نہیں جائیگی۔''[۴۰]۱۲

''کچھ عجیب سا نہیں لگتا ہے عورتیں لڑکیاں ایسے استعمال کی جارہی ہیں جیسے جرمانے کی رقم کمزور بھر رہے ہوں''[۲۹۳]۱۳

''بڑی ہونے سے پہلے لڑکیاں معاملہ سُلجھانے کو دوسری کے جوان کیا بوڑھوں کو بھی دے دی جاتی ہیں اور وہ کب ان کے بڑے ہونے کا انتظار کرتے ہیں ۔جو مزہ چھیلے (بچے) میں ہے وہ جوان بکرے کے گوشت میں کہاں''[۲۸۹]۱۴

''ایک پڑھے لکھے قیدی نے کہا ''فرسودہ قبائلی نظام نے اپنی لاج رکھنے کو ایسی خوبیاں اپنے لیے گھڑ رکھی ہیں۔جیسے بہن کی لاج''[۲۸۹]۱۵

''معشوق علی خان کے باپ نے پیر صاحب کی خدمت کے لیے اس کی بارہ سالہ لڑکی ،یعنی اپنی پوتی دی: 'آپ کے پیر دبائے گی' اور اوپر سے پانچ لاکھ روپے۔''[۲۹۵]۱۶

ان کے نسوانی کردار اپنی شکل وشباہت سے زیادہ اپنی کرداری خصوصیات سے اُبھرتے ہیں ۔ان کے ناول العاصفہ میں لوء لوء کا کردار ایک مظلوم اور استحصال یافتہ طبقے کی نمائندگی کرتا ہے یہ کردار عرب معاشرت میں

عورت کے مظلوم طبقے کی علامت بن کر اُبھرتا ہے۔یہ کردار ہمیں یاد دلاتا ہے کہ عرب معاشرہ ابھی تک زمانہ جاہلیت کی ان ظالمانہ رسوم و رواج سے نہیں نکل سکا جن میں چودہ،پندرہ سو سال پہلے وہ مبتلا تھا اگر چہ آنحضورﷺ اوران کے ساتھیوں نے اسلام کی طرف سے

عورت کو دیے جانے والے حقوق پر عمل پیرا ہو کر ایک مثال قائم کردی تھی مگر ناول موجودہ عہد کے ایسے زمینی حقائق کو بے نقاب کررہا ہے۔جن کا تعلق اسلام کے بنیادی انسانی حقوق کی خلاف ورزی سے ہے ۔ایسا معاشرہ جس میں عورت معاشرے کا ایک غیر فعال رکن ہے ۔اب بھی بیٹیاں شادی کے نام پر بیچی جاتی ہیں ۔انکی زندگی کا مقصد گھروں میں قید رہ کر آنے والے دنوں میں شادی کا انتظار کرنا اور سہولیات سے آراستہ زندگی کا خواب دیکھنا ہے۔مردوں کا ایک ایسا بالا دست معاشرہ جو اپنی فکری، علمی،تعلیمی اور عملی سطح پر زوال آمادہ اور مجہول ہے وہاں عورت کی پسماندگی اور مظلومیت کس درجہ پر ہے یہ ناول اس نقطے پر بھی بات کرتا نظر آتا ہے ایسے معاشرے میں عورت یا تو نسل بڑھانے کا سامان ہے یا پھر بازاری سطح پر جسم فروشی کے لیے مجبور۔عورتوں کی اپنی تعلیم،مقصدِ حیات،شعور اور خواہشات کوئی معنی نہیں رکھتی ۔لہٰذا لوء لوء جب گھر کی گھٹن سے تنگ آکر گھر سے بھاگتی ہے مرد سماج کے اور زیادہ ظالم پنجے میں جا پھنستی ہے

"جس آدمی سے مجھے لوء لوء کی تصویر ملی تھی ،ایرانی تھا ۔اس نے بتایا تھا بعد میں اُسے کچھ بیماریاں ہوگئی تھیں اندرونی بھی اور کھال کی بھی ۔جن کے بعد ایسے کرنسی نوٹ کی طرح جو سرکولیشن میں نا رہا ہو جسے قومی بنک واپس لے لیتا ہے اور وہ غائب ہوجاتا ہے۔وہ سوسائٹی میں سرکولیشن سے غائب ہوگئی ۔یہاں سمندر چاروں طرف ہے اور اس پانی میں شارکس بھی ہیں ۔پتا نہیں قدرت کے کس بنک نے واپس لے لیا" ١٧

تو دوسری طرف اسی سماج میں منیرہ جیسی زندہ دل عورتیں بھی موجود ہیں جن کے پاس بہتر زندگی گزارنے کے لیے ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے جہاں وہ شیوخ کی تیسری چوتھی بیوی بن کر اپنے معاشی طور پر آسودگی کے سامان تو پیدا کرلیتی ہیں لیکن اس کی انہیں بڑی بھاری قیمت چکانا پڑتی ہے۔

مردا ساس سماج میں عورت ذات کی کمزوری،غیر فعالیت کو فروغ دینے میں جاگیردارانہ اور اقتداری ذہن کا ہاتھ ہے۔سندھ کے دیہاتوں میں جس طرح جاگیرداری نظام نے خاندان کے ادارے میں گھناونا پن، بے حیائی،جنسی گھٹن استحصال اور خود غرضی کو جنم دیا ہے اس کی بہترین عکاسی ان کے ناول 'دھنی بخش کے بیٹے' میں ہوتی ہے۔جہاں ایک طرف کمسن مریم کا کردار ہے۔جو مرد کی مریضانہ اور ہوس پرستانہ خوہشات کی

بھینٹ چڑھ جاتی ہے اور بغاوت یا استحصال کا کوئی جذبہ اس کے ہاں پیدا نہیں ہوتا ۔کہ کمزور ذہنوں سے سوچنے کی صلاحیت بھی سلب کرلی گئی ہے حرمت کا کردار ہے جو ایسے جاگیرداروں کی انا اور نفسانی خواہشات کی تسکین میں معاون کا کردار ادا کرتی ہیں مصنف نے ناول میں کئی ایسے کردار پیش کیے ہیں جو معاشرے میں اس کی سماجی حیثیت کا تعین کرتے نظر آتے ہیں اس سماج میں میں عورت کی حیثیت بھیڑ بکری سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی ۔جو کہیں غیرت کے نام پر قتل کردی جاتی ہے ۔اور اس کاری کا جنازہ بھی رات کے اندھیرے میں پڑھ کر دفنا دیا جاتا ہے۔

"ان کے ہاں کا امام اسکی نمازِ جنازہ پڑھنے کو تیار نہیں ہوا تو عورت والے بابا کے پاس آکر منتیں کرنے لگے 'تم پڑھا دو'بابا نے آخر کو حامی بھر لی اور کہا،'نعش کو نہلا کر لانا' ۔ان کے جانے کے بعد اس نے مجھ سے کہا تو پڑھا دیجیو' مجھے لگا اس کام سے وہ بھی بچ رہا ہے" ١٨

اسی معاشرے میں مریم جیسی نا بالغ اور کمسن بچیاں ہیں جن کو ان کے باپ چند ٹکوں کے عوض وڈیروں، جاگیرداروں کے ہاتھوں نکاح کے نام پر فروخت کردیتے ہیں اور ان کا اپنی زندگی پر اختیار ختم ہوجاتا ہے۔

"یہی کہ ایک مرد نے اپنی عورت کو بلوایا، وہ اس کو پہنچا دی اور اس نے حقِ شرع ادا کیا۔"

"نہیں ایک کمسن بچی کو۔"

حرمت بھنائی ہوئی اٹھ کر مریم کے پاس گئی۔اس کے دوپٹے کو الٹا اور اس کے ایک کھٹی نارنجی جتنے سینے کو اپنے ایک ہاتھ کی انگلیوں اور انگوٹھے کے درمیان دبا کر اٹھاتے ہوئے بولی ،یہ کمسن بچی ہے؟"

مریم پھٹی پھٹی آنکھوں سے اپنی سوکن،ساس یا نائیکا کو دیکھ رہی تھی کہ اچانک کیا ہونے لگا ۔اس کا جسم اس کا اپنا ہے بھی یا نہیں ۔جس کے ساتھ جس کا جو جی چاہے کرے۔" ١٩

اس معاشرے میں عائشہ جیسی لڑکیاں بھی ہیں جن کی کوئی بھی معذوری سماج کے لئے نا قابلِ برداشت ہے۔لہذا ایسی لڑکیاں اگر اس دنیا سے چلی بھی جاتی ہیں تو اس پر شکر

ادا کیا جاتا ہے" اچھا ہوا چلی گئی۔ بڑی ہو جاتی تو کون اس سے شادی کرتا۔ ہمیشہ
دوسروں کے لیے بوجھ بن کر رہتی، روتے گزرتی ۲۰

یا پھر زلیخا جیسی لڑکیاں ہیں جو پیدا ہی خاندانی رسم ورواج پر بھینٹ چڑھنے کے لیے ہوتی ہیں۔ تو دوسری طرف ان جاگیرداروں کے ہاں کام کرنے والی ہاریوں کی بہو بیٹیاں ہیں جو بنی (زمینوں) کو پانی ملنے والے وارے کی راتوں میں وڈیرے کی اپنے ہاریوں کو ماں کی رکھوالی پر مامور کر کے ان کی گھر والی یا ان بیاہی بیٹیوں کو اپنی خدمت کے لیے بلالی جاتی ہیں۔ (افسانہ وارو)

حسن منظر کی تحریروں میں طوائف کے کردار بھی جنسی جذبہ یا متعلقاتِ جنس سے مبرّا انسانی حیاتی سطح پر پیش کئے جاتے ہیں۔ ان کے ہاں طوائف کے کردار بھی سماجی تضادات کو محسوس کرتے ہوئے قاری کے سامنے زہر بجھے سوالات رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا سب سے مئوثر کردار "ببّا کی رات" میں فاطمہ کا کردار ہے ایرانی انقلاب کے نتیجہ میں "جب سوسائٹی نے فاطمہ جیسی جو عورتیں پیدا کر رکھی تھیں ان سے ایکا ایکی رشتہ توڑ لیا تھا جیسے ان عورتوں کی پیدائش سوسائٹی کی مرضی کے خلاف خود بخود ہو گئی ہو۔ نیا انقلاب جسے بازرگان پایا زار کا انقلاب کہا جا رہا تھا سماج کے طبقات کو جوں کا توں رکھنے پر آمادہ تھا اور صرف اس کثافت کو دور رکھنے کے عزائم رکھتا تھا جس سے اس کے خیالوں سماج متاثر تھا مثلاً نشہ آور اشیاء کا کاروبار، جسموں کی خرید و فروخت، اس امکان سے کہ زر کا نظام اگر نہ بدلے تو جسم اور منشیات پھر متاعِ بازار بن سکتے ہیں اُسے چنداں سروکار نہ تھا۔"۲۱

یہ ایک ایسی عورت ہے جو جسمانی تلذذ کے لیے جسم فروشی نہیں کر رہی بلکہ یہ اس کی اور اس کے بچوں کی ضروریات کو پورا کرنے کا ایک ہنر ہے اور واحد ہنر ہے جو وہ جانتی ہے۔ پھر اس کا ماحول ہے جس میں اس نے آنکھ کھولی اور اپنے اردگرد یہی دنیا دیکھی۔

"میرا علاقہ جہاں میں رہتی ہوں وہاں رہنے والی ہر عورت اور لڑکی کا چہرہ رات کو ایک
ہی جیسا دکھائی دیتا تھا" ۲۲

"یہ سوال بارہا میں اپنے آپ سے پوچھ چکی تھی کہ میری کوئی مرضی ہے یا مجھے بغیر مرضی
عطا کئے ہوئے خدا تشکیل کر بیٹھا ہے۔ نہ میرے لیے نہ میرے آسمان سے اترے
ہوئے بچوں کے لیے دنیا میں کوئی جگہ تھی اور نہ ہی مجھے اور ہمیں کھلانے کی ذمہ داری
کسی پر عائد ہوتی تھی بشمول خدا؟" ۲۳

فرض شناسی اور ادائیگی کے نام پر جب ایک عورت ہی ایک عورت کو سزا دینے کے لیے اس پر کوڑا اٹھاتی ہے تو

انسانی فکر میں موجود جبر و سفا کی کی تلخی کچھ مزید سوا ہو جاتی ہے حقیقت حال کی اس سنگینی کو محسوس کرتے ہوئے حسن منظر نے جس طنزیہ انداز میں اس پر نظر ڈالی ہے اس کی کاٹ بہت اندر تک محسوس کی جا سکتی ہے

"یعنی یہی کہ جس طرح صدیوں میں دوسرے مردوں نے مجھے بدل ڈالا اور وہ نہیں بننے دیا جو مجھے، ہر عورت کو بننا چاہیے تھا اس طرح تم نے اس عورت کی جنس بدل ڈالی جس کا کام پنگورے کی ڈوری کھینچ کر لالا کرنا تھا۔ لیکن میری ہی طرح تم نے اسے بھی خرید لیا اور اس کے ہاتھ میں آج چمڑے کا کوڑا تھما دیا۔" یہ افسانہ نگار کا غصہ ہے اس نظام کے خلاف جس نے انسان سے اس کے بنیادی حقوق چھیننے کی کوشش کی ہے اسے انسان سے مشین بننے پر مجبور کیا ہے اور یہ سب ہمیشہ سے اس کی بھلائی اور خیر سگالی کے نام پر ہوتا آیا ہے۔" (۲۴)

حسن منظر طوائف کے کردار کی پیشکش میں ایک خاص دردمندی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ وہ طوائفوں کے اندر بھی ایک حساس انسان،، کو ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ ان کے اندر خیر کا جذبہ اور ایک خاص طرح کی سنجیدگی اور متانت کا احساس ملتا ہے افسانہ اندھیرے کی کرنیں میں وہ ایک ایسی کمسن طوائف کو پیش کر رہے ہیں جو باوجود بھانت بھانت کے لوگوں سے واسطہ پڑنے کے ابھی بھی معصومیت اور الھڑپن رکھتی ہے حسن منظر اپنے اس افسانے کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

"ایک ہستی جسے سماج نے اسکی مرضی پوچھے بغیر اپنے دوزخی حصے میں دھکیل دیا
ہے۔ لیکن وہ وہاں رہتے ہوئے بھی اس آدمی کو شراب کے نشے میں سردی سے سکڑتے
نہیں دیکھ سکتی۔ جو جرنلسٹ ہے لیڈر گر ہے، دانشور ہے، اسے تھوڑی سی رقم خرچ کر
کے تھوڑی دیر کے لیے سماج کے اوپر کے کمپارٹمنٹ میں لے آیا ہے۔ اور وہاں سے
جاتے ہوئے لڑکی کو اس کی رحمدلی کے بدلے میں سوئے ہوئے مفکر سے کیا مل رہا
ہے؟ وہ اس کے ساتھ کیا کر رہا ہے؟ ایک بھونڈا تکلیف دہ مذاق۔ اس کی
معصومیّت۔ وہ سوچ کر سویا ہے، اس وقت تھکی جائیگی جب وہ مچھر مار دوا کی پھوار اس
عارضی جنت سے بدا ہوتے ہوئے خوشبو سمجھ کر خود پر ڈالے گی اور صبح اُٹھ کر وہ اسپرے
کے خوبصورت ٹن کو وہاں میز پر اوندھا پڑا دیکھے گا۔ ڈھکنا کہیں، جیسے لڑکی کو صبح صبح
گھبراہٹ میں وہاں سے رخصت ہوتے وقت زور کا دھکا اٹھا ہو اور ٹن اور ڈھکنا اس
کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر گئے ہوں" ۲۵

حسن منظر نے عورتوں کے جن کرداروں کو پیش کیا ہے وہ نہ تو محض پاکستانی خواتین کے کردار ہیں نہ کسی مخصوص طبقہ کی نمائندہ کردار ہیں۔ بلکہ حسن منظر جس سماج کا مشاہدہ کرتے ہیں اس سماج کے غالب، غاصب اور فعال عناصر ان کے مشاہدہ میں آتے ہیں اس کے ساتھ ہی وہ استحصال یافتہ، اور کمزور طبقہ کی حالت، زار کا مطالعہ بھی بڑی دردمندی سے کرتے ہیں وہ دیکھتے ہیں کہ سماج کا سب سے مظلوم طبقہ عورت اور بالخصوص طوائف کا ہے وہ عورت کو ہر روپ میں کسی نہ کسی ابتلاء میں پھنسا ہوا دیکھتے ہیں۔

حسن منظر کا اپنا الگ طرز تحریر اور ایک فکری نظام ہے ان کی تحریروں میں جذباتیت بہت کم ہے اگر کہیں ہے تو عورت ذات کے حوالے سے استحصال انہیں جذباتی کر دیتا ہے۔ جب سماج میں موجود للّی، امیرن (ندیدی) اور یلدہ (راکنگ چیر) مرد کی اس ہوس کا شکار بنتی ہیں جو اس کے کسی ذہنی تشنج یا خلفشار کا نتیجہ ہے لیکن اس کے نتائج کا تمام تر بھگتان عورت کے ذمہ واجب الادا ہے تب حسن منظر کے ہاں کی عورت جو عموماً بڑی خاموش طبع ہے چپ نہیں رہتی۔ تب وہ اس سماج اور معاشرے کے منہ پر ایک تمانچہ رسید کرتی ہے اور اپنی تباہی و بربادی کے ذمہ دار شخص کے چہرے سے نقاب اتارنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی

> ''چتن میری امیرن کو زمیندار کے بیٹے کی نظر لگ گئی۔تمھاری ماں تو کہتی تھیں 'نیچ بھوکے ہوتے ہیں ان کی نظر بڑی ظالم ہوتی ہے'۔ پر میں نے تو یہ ہی دیکھا تم اونچوں کی نظر نے مجھے بھی اور میری امیرن کو بھی کھا لیا۔اب میں کون سی لئی لاف پڑھوں!''۲۶

ڈاکٹر انوار احمد اس افسانہ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''راکنگ چیئر کی یلدہ ہے۔ جو سالہا سال ایک مرد کی رغبت، خوف اور محبت میں ابن حسن کو اپنا بدن پیش کر کے اس کے افرادِ خانہ میں رنڈی کے لقب سے پکاری جاتی ہے۔اور پھر جب ابن حسن باپ کے تاؤ دلانے پر اس سے شادی کر لیتا ہے۔مگر سہاگ رات کو اسے طعنہ دیتا ہے۔ کہ شوہر کو پیش کرنے کے لیے اس کے پاس نیا کیا ہے۔تو پھر حسن منظر کے مہذب اور شائستہ نگارخانے میں ایک کھلبلی مچ جاتی ہے، یلدہ پہلی دفعہ خود کو ایک آزاد روح اور بدن کی مالک خیال کرتی ہے، ''تم نے ابھی تھوڑی دی پہلے مجھے کتیا کہا تھا،تم نے کتیا کو رات بھر کبھی بھونکتے کبھی سنا ہے۔؟ معلوم ہے کتنے گھروں میں اس کی آواز جاتی ہے'[سوئی بھوک،ص۔۱۶۷،۱۶۶] میں سمجھا

> کرتی تھی شادی کے بعد نئی چیز نئی زندگی ہوتی ہے، پتہ چلا نہیں نیا جسم ہوتا ہے۔وہی چیز جس کے لیے سوسائٹی کی مظلوم ترین لڑکیوں کی نتھ اتارتے ہیں اور پھر عمر بھر شیخی مارتے ہیں اس کی نتھ تو میں نے اتاری تھی ان میں اور تم کیا فرق ہے، مجھے افسوس ہے مسٹر ابن حسن سن آف سید محمد تقی،تم نے جلدی میں جس تالاب میں میرا ہاتھ پکڑ کر چھلانگ لگائی تھی، وہ سڑے ہوئے پانی کی تلیا ہے،[ایضاً ص ۱۸۱]'' [۲۷]

اس پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ جولاہوں، بھنگیوں اور ان جیسوں کی عزت، زندگی ان شرفاء کے لیے ایک کھیل تماشا سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ یوں ہی چندا اور امیرن، یلدہ اور للیاں لٹتی رہیں گی اور یوں ہی مرد ابن الحسن، ایثار الدین اور رچتن کے چہرے بدل بدل کر اسے لوٹنے کے لیے آتا رہے گا۔ بربادی و رسوائی بھی اس کھیل میں ان ہی کا مقدر ہے کیونکہ خود سماج مرد کا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ امجد طفیل، ''حسن منظر کے افسانوں میں عالمگیریت''،مشمولہ ''کہانی گھر'' شمارہ محولہ بالا ص:۱۷۰۔
۲۔ حسن منظر، ڈاکٹر، انسان کا دیش، قوسین لاہور ۱۹۹۱ء ص ۶
۳۔ غلام حسین ساجد، حسن منظر کی ندیدی مشمولہ کہانی گھر کتابی سلسلہ ۳/۴ مرتب زاہد حسن، اپریل/ستمبر ۲۰۱۲ء ص ۱۵۰
۴۔ کشور ناہید، ہمارے ادب اور فنون لطیفہ میں مجبور عورت کیوں کہاں ہے؟''مشمولہ فہموم او رہم، مدیر فاطمہ حسن، وعدہ کتاب گھر کراچی، ۲۰۰۵ء ص ۲۱۲۔۲۱۱
۵۔ کشور ناہید، ایضاً ص ۲۰۹
۶۔ حسن منظر ڈاکٹر، دو مختصر ناول، شہرزاد پبلشرز کراچی، ۲۰۰۹ ص ۷
۷۔ ایضاً، ص ۱۴
۸۔ حسن منظر ڈاکٹر، مضمون ''اردو ناول کل، آج اور کل''مشمولہ رسالہ دنیا زاد، کتابی سلسلہ ۳۸، مرتب آصف فرخی کراچی، اپریل ۲۰۱۳ء، ص ۱۴
۹۔ آصف فرخی ڈاکٹر، مضمون حسن منظر کے دو مختصر ناول'' مشمولا کہانی گھر، کتابی سلسلہ ۳/۴ مرتب زاہد حسن، اپریل/ستمبر ۲۰۱۲ء، ص ۱۴۴]
۱۰۔ حسن منظر ڈاکٹر، دو مختصر ناول، ص ۱۴۱
۱۱۔ ایضاً ص ۱۴۰
۱۲۔ حسن منظر ڈاکٹر، انسان اے انسان، شہرزاد پبلشرز کراچی، ۲۰۱۳ء ص ۲۰
۱۳۔ ایضاً ص ۲۹۳
۱۴۔ ایضاً، ص ۲۸۹
۱۵۔ ایضاً
۱۶۔ ایضاً، ص ۲۹۵
۱۷۔ حسن منظر ڈاکٹر، العاصفہ، شہرزاد پبلشرز کراچی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۷۵
۱۸۔ حسن منظر، ڈاکٹر، دھنی بخش کے بیٹے، شہرزاد پبلشرز کراچی، ۲۰۰۸ء ص ۸۱

۱۹۔ ایضاً ص،۵۳۹

۲۰۔ ایضاً ص۹۳

۲۱۔ حسن منظر،ڈاکٹر،انسان کا دیش،بارے لکھنے کا پھبیاں ہوجائے، قوسین پبلشرز لاہور۱۹۹۱ء ص۱۶۹

۲۲۔ حسن منظر ڈاکٹر[چاپا کی رات،ص۳۱]

۲۳۔ [چاپا کی رات،ص۳۰]

۲۴۔ الیاس شوقی، ''حسن منظر کی افسانہ نگاری'' مشمولہ کہانی گھر رسالہ محولہ بالا،ص ۱۳۳ تا ۱۳۴۔

۲۵۔ انسان کا دیش،بارے لکھنے کا پھبیاں ہوجائے،ص ۱۶۶/۱۶۵

۲۶۔ حسن منظر ڈاکٹر ہندیدی،شہرزاد پبلشرز،بار دوم ۲۰۱۱ء ص ۷۶

۲۷۔ نوار احمد ڈاکٹر،اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ،مثال پبلشرز،فیصل آباد،طبع دوم ۲۰۱۰ء ص۳۹۳ تا ۳۹۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر جمیل اختر محبی *

'میلہ گھومنی' - کتنی حقیقت، کتنی کہانی

Abstract: *The Urdu progressive fiction writers use realism to designate a recurrent way of representing life in their works. They write fiction which creates an illusion that they reflect lives as lived by the common man. They are deliberately selective in their materials. Their characters are drawn usually from the middle class or the working class-people without highly exceptional endowments who live through ordinary experiences of childhood, adolescence, love, marriage, infidelity and death in a routine manner.*

Ali Abbas Hussaini was one of those progressive writers who used realism to represent life in his writings. He is considered to belong to Premchand's school but he adopted a some what different mode and technique in his works. This article is an attempt to study the different aspects of realism as delineated in his famous "Mela Ghoomni" along with his art of characterization and technique of narration.

کہانی کے آغاز میں افسانہ نگار حقیقت کا التباس پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ''کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں، کسی بدیسی واقعے کا بیان نہیں، اپنے ہی دیس کی داستان، گاؤں گھر کی بات ہے، جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر چاہیے، رکھیے، مجھے کہانی کہنا ہے اور آپ کو سننا۔'' سنی سنائی باتوں میں جھوٹ کی آمیزش ہو سکتی ہے، مگر آنکھوں کی دیکھی باتیں سچی ہوتی ہیں، ان میں واقعیت کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ گو مکمل سچائی کا دعویٰ یہاں بھی نہیں کیا جا سکتا۔ شنیدہ واقعات میں مجبوری ہوتی ہے۔ ایک فاصلہ ہوتا ہے، جب کہ دیدہ واقعات میں حضوری ہوتی ہے، قربت ہوتی ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کہتا ہے کہ یہ بدیسی واقعے کا بیان نہیں، اپنے ہی دیس کی داستان ہے، گاؤں گھر کی بات ہے۔ گاؤں گھر کی بات قابل مشاہدہ ہوتی ہے۔ ان میں مقامیت کا

* صدر شعبۂ اردو وفارسی، ایچ۔ ڈی۔ جین کالج، ویر کنور سنگھ یونیورسٹی، آرہ، بہار (انڈیا)

عنصر ہوتا ہے، تہذیب وروایات کی خوشبو رچی بسی ہوتی ہے۔اس کی فضا اور ماحول جانا پہچانا ہوتا ہے۔اس میں اجنبیت اور غیریت کا احساس نہیں ہوتا۔افسانہ نگار کی آرزو ہے کہ کہانی میں پیش کردہ واقعات کا قاری یقین کرے۔انھیں حقیقت کا حامل سمجھے۔ساتھ ہی اسے یہ احساس بھی ہے کہ محض حقیقت سے کہانی نہیں بنتی، کسی واقعہ یا واقعات کے سلسلے کو کہانی بنانے کے لیے کچھ اور چیزیں زیبِ داستان کے طور پر آمیز کرنی پڑتی ہیں۔حقیقت کا برہنہ اظہار تو رپورٹنگ میں ہوتا ہے، کہانی میں نہیں۔اگر ایسا ہوا تو فن کو نقصان پہنچتا ہے۔کہانی حقیقی واقعات کے بیان کا نام نہیں، بلکہ واقعات کی تخلیق کا نام ہے۔بقول رابرٹ بوکس: ''کہانیاں وقوع پذیر نہیں ہوتیں، انھیں تخلیق کرنا پڑتا ہے۔''میلہ گھومنی بھی ایک تخلیق ہے جس کی تشکیل مشاہدہ اور تخیل پر استوار ہوئی ہے۔

یہ بات مسلم ہے کہ زیرِ نظر کہانی فن کار کے داخلی تجربے کی کہانی نہیں۔وہ ذات کے نہاں خانوں میں سفر نہیں کرتا بلکہ اس کا رُخ خارج کی طرف ہے۔اس کی حقیقت نگاری خارجی نوعیت کی ہے، مگر یہ سماجی یا سیاسی، یا تاریخی دستاویز نہیں۔اس میں کہانی کا صنفی جوہر موجود ہے۔ہم سبھی جانتے ہیں کہ علی عباس حسینی، پریم چند اسکول سے وابستہ تھے یا انھیں پریم چند اسکول کا افسانہ نگار باور کیا جاتا ہے لیکن اس کہانی کے پیشِ نظر یہ بات بڑے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ فن کار پر اصلاح پسندی کا بھوت سوار ہے، نہ مثالیت پسندی کا اسے جنون ہے۔وہ تو صرف حقیقت کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے اور وہ بھی فن کارانہ معروضیت کے ساتھ۔کہا جاسکتا ہے کہ میلہ گھومنی بھی پریم چند کی کہانیوں کی طرح دیہات کی کہانی ہے۔یہ سچ ہے کہ یہ گاؤں کی کہانی ہے اسے پریم چند اور حسینی کے درمیان نقطۂ اشتراک قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن دونوں کے گاؤں میں بین فرق ہے۔پریم چند کی کہانیوں میں گاؤں کی مٹی کی جو خوشبو ملتی ہے، گاؤں کا جو جیتا جاگتا ماحول ملتا ہے وہ میلہ گھومنی میں مفقود ہے۔گاؤں تو ہے مگر بس نام کی حد تک، نہ گاؤں کی مانوس فضا ہے اور نہ اس کی مٹی کی مہک۔فن کار گاؤں کی روح میں اترنے سے قاصر رہا ہے۔ایک اور نقطۂ اشتراک دونوں فن کاروں کی کہانیوں میں نشان زد کیا جاسکتا ہے وہ ہے زمین دار کی موجودگی۔مگر حسینی جہاں زمین دارانہ ذہنیت کا پردہ فاش کرتے ہیں وہیں اس کی شرافت اور اخلاقیات کو بھی پیش کرتے ہیں۔میر صاحب اپنے چھوٹے بھائی کی ہوس پرستی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے چنو منو کی نہ صرف یہ کہ پرورش و پرداخت کا بار برداشت کرتے ہیں بلکہ دونوں بھائیوں کی بے راہ روی پر قدغن لگانے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ان کی شادی کراتے ہیں، شادی کے اخراجات پورے کرتے ہیں اور جب منو بیمار ہوتا ہے تو اس کے علاج کے لیے روپے بھی دیتے ہیں۔یہاں زمین دار گھرانے کے افراد کے ذریعہ جنسی استحصال کا منظر نامہ

ضرور سامنے آتا ہے، لیکن میر صاحب خود شرافت کے پیکر نظر آتے ہیں۔البتہ ان کی انصاف پسندی اور عدل گستری پر انگلی اُٹھائی جاسکتی ہے۔یہ سوال اُٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر ان کے اندر ایسی ہی شرافت تھی تو اپنے بھائی کی تادیب کے لیے کون سی پیش قدمی کی، مگر کہانی میں اس کا موقع ہی نہیں آتا۔میر صاحب کے زمین دارانہ اخلاق پر درج ذیل اقتباس سے بھی روشنی پڑتی ہے:

''میر صاحب ہل کھانے لگے۔نوکری کرنے آئی تھی۔اگر انکار کرتے ہیں اور گھر سے نکال دیتے ہیں تو اسے معصیت کی طرف دھکیل دیتے ہیں۔پیٹ کے لیے انسان کیا کچھ نہیں کرتے، اگر اپنے ہاں بار دیتے ہیں تو گھر میں ماشاءاللہ کئی چھوٹے میر صاحبان ہیں۔کہیں چنو منو کی نسل اور نہ بڑھے۔ان ناموں کی یاد سے ذہن میں ایک خیال پیدا ہوا اور وہ مسکرا مسکرا کر بیوی سے سرگوشی کرنے لگے۔پھر منو کی ماں کو بلوا کر انھوں نے اسے نادرشاہی حکم دے دیا۔''ہم نے منو کی نسبت طے کر دی۔اس سے کہہ دو کل اس کا عقد ہوگا۔''

یہاں میر صاحب کی داخلی نفسی کیفیت کی ایک تصویر اُبھرتی ہے۔وہ خیر وشر کی کش مکش میں مبتلا ہیں۔میلہ گھومنی ان کے یہاں کام کی تلاش میں آئی ہے۔وہ آزاد طبیعت کی عورت ہے۔ایسی عورت کو گھر میں پناہ دینے کا صاف مطلب ہے خطرہ مول لینا۔اندیشہ ہائے دور دراز سے وہ بے چین ہو جاتے ہیں۔دوسری طرف ان کی اخلاقی حس بھی بیدار رہتی ہے۔نوکری دینے سے انکار اور گھر سے باہر کا راستہ دکھانے میں خطرہ اس بات کا ہے کہ وہ معصیت کی دلدل میں پھنستی نہ چلی جائے۔میر صاحب کی تمام تر ہمدردیاں میلہ گھومنی کے ساتھ ہیں۔ان کے رویے میں شرافت اور خیر خواہی کی جھلک ملتی ہے۔معاً ان کے ذہن میں منو کی شادی کا خیال آتا ہے۔یہ شادی ان کے مقاصد کے حصول کی ضمانت ثابت ہوسکتی ہے۔یہ خیال آتے ہی ان کے تفکرات کے بادل چھٹ جاتے ہیں، کشاکش دور ہو جاتی ہے۔اسے زمین دارانہ حزم واحتیاط یا ہتھکنڈے کا نام دیا جاسکتا ہے، لیکن میر صاحب کے زمین دارانہ اخلاق وشرافت کی نفی نہیں کی جاسکتی۔

کہانی کی سب سے اہم جہت جنسی حقیقت نگاری کی ہے۔پوری کہانی میں جنسی رو بہت تند اور تیز ہے۔اس ذیل میں کہانی کے ان ساختیوں کو نگاہ میں رکھنا ضروری ہے:

(۱) ماں پرجا کی طرح میر صاحب کے ہاں کام کرنے آئی تھی، ان کے چھوٹے بھائی صاحب نے اس سے کچھ اور کام لیے اور نتیجے میں ہاتھ آئے چنو منو۔

(۲) دونوں جوان ہوتے ہی اعصاب کے شکار ہوئے، خون کی گرمیاں وراثت اور ماحول سے ملی تھیں، دونوں جنسیات کے میدان میں بڑے بڑے معرکے سر کرنے لگے۔

(۳) اگر اپنے ہاں بار دیتے ہیں تو گھر میں ماشاءاللہ کئی چھوٹے موٹے میر صاحبان ہیں، کہیں چنو منو کی نسل اور نہ بڑھے۔

(۴) میر صاحب کو اطمینان سا ہو چلا کہ نسخہ کارگر ہوا اور اعصاب کے دو بیمار ایک ہی چٹکلے میں اچھے ہو گئے۔

(۵) جب میر صاحب کو خبر ملی کہ عیادت کے بہانے یاروں کی نشستیں ہونے لگیں اور منو بہو نے نینوں کے بان چلانا شروع کر دیے تو انھوں نے بی جولاہن کو کچھ روپے دے کر گھر بھیجا اور بیٹے کے علاج اور بہو کی نگرانی کی تاکید کی۔

(٦) ایسے ہی ایک موقع پر چنو غم بھلانے اور جی بہلانے دیوانی کے پاس آ بیٹھا۔ خاطر تواضع ہوئی اور باتوں کا سلسلہ چھڑ گیا۔ درد بیان ہوئے، تنہائیوں کا ذکر چھڑا اور اس کے دور کرنے کے ذرائع پر غور رہا۔ بالآخر ایک شب امتحان کی قرار پائی۔

یہ کہانی چنو منو اور میلہ گھومنی کے اردگرد گھومتی ہے۔ گاؤں کے ایک زمین دار ہیں، میر صاحب۔ ایک جولاہن ان کے گھر کام کرنے آتی ہے۔ میر صاحب کے چھوٹے بھائی اس سے کچھ اور کام لیتے ہیں۔ چنو منو اسی جولاہن اور میر صاحب کے چھوٹے بھائی کی کارستانیوں کا نتیجہ ہیں۔ دونوں جوان ہوتے ہیں تو اعصاب کے شکار ہوتے ہیں۔ جنسیات کے میدان میں بڑے بڑے معرکے سر کرنے لگتے ہیں۔ چنو کا ایک لڑکی سے نکاح ہو جاتا ہے۔ اس کی بیوی چار بچے جنم دے کر موت کے منھ میں چلی جاتی ہے۔ منو چھٹے سانڈ کی طرح کھیت چرتا رہتا ہے۔ اس کی ہنگامہ آرائیوں کا غلغلہ دور تک پہنچتا ہے۔ ہر ٹولہ محلہ سے فریاد کی صدائیں بلند ہونے لگتی ہیں۔ اسی درمیان اتفاق سے میلہ گھومنی کا گاؤں میں ورود ہوتا ہے۔ اس کا تعلق ایک نامعلوم قبیلہ سے ہے۔ وہ میر صاحب کے یہاں کام کی تلاش میں آتی ہے۔ میر صاحب اس کا نکاح منو سے کر دیتے ہیں اور اپنی دانست میں ایک تیر سے کئی شکار کر لیتے ہیں۔ ایک سال تک ان کی کوئی شکایت نہیں ملتی۔ محسوس ہوتا ہے میر صاحب کا نسخہ کارگر ہوا، مگر یہ ان کی خوش فہمی ہے۔ منو کو نشہ کی لت پڑتی ہے۔ وہ بیمار ہوتا ہے۔ دوست یار عیادت کے لیے آتے ہیں اور بقول افسانہ نگار ''منو کی بہو نے نینوں کے بان چلانا شروع کر دیے۔ منو کی یہ بیماری جان لیوا

ثابت ہوتی ہے۔ ادھر چنو کی بیوی قبل از وقت مرا ہوا بچہ جن کر موت کی آغوش میں جا پہنچتی ہے۔ اب دونوں آزاد ہیں۔ دونوں میں ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ بالآخر ایک شب امتحان کی قرار پاتی ہے۔ صبح سرخرو ہوتی ہے تو ان دونوں کے عقد کی بات چلتی ہے۔ شادی ہوتی ہے۔ پھر چار ماہ بعد چنو بھی بیمار پڑتا ہے۔ ایک حکیم صاحب سے معجون لے کر کھاتا ہے۔ اس کے بعد افیون کی لت لگتی ہے۔ اختلاج کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ بالآخر وہ بھی آخری سانس لیتا ہے۔ چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی بیوہ ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الٰہ آباد چلی جاتی ہے۔

گویا پوری کہانی تانا بانا ایسے واقعات سے تیار ہوتا ہے جن کا تعلق جنسی عمل سے ہے۔ سارے کردار ہوس کی زد میں ہیں۔ درزی ہے تو ہوس پرست، میر صاحب کے چھوٹے بھائی ہیں تو ہوس پرست، چنو، منو اور ان کی ماں سب اخلاق باختگی کے شکار ہیں، پھر منو کے یار دوست بھی کم نہیں۔ نوجوان کسان بھی کسی سے پیچھے نہیں۔ میلہ گھومنی تو خیر پیاس کی صحراہی ہے۔ گویا جنسی ہوس کا طوفان ہے جو پوری بستی کی فضا پر چھایا ہوا ہے۔ یہ طوفان اس وقت تھمتا نظر آتا ہے جب چنو منو یکے بعد دیگرے موت کی نیند سو جاتے ہیں اور میلہ گھومنی گاؤں چھوڑ دیتی ہے۔ جنس زدگی کے اس پرشور طوفان پر معاشرے کی اخلاقی پابندیوں کی گرفت بے حد کمزور ہے۔ میر صاحب اس بہاؤ پر بندھ باندھنے کی کچھ تدبیر کرتے ہیں، لیکن ان کا رویہ شترمرغ کے رجحان کی غمازی کرتا ہے۔ ان کا سب سے بڑا کنسرن یہ ہے کہ وہ کسی طرح اپنے خاندان کے افراد کو دلدل میں اُترنے سے روک سکیں اور بس ورنہ پورے گاؤں کی فضا آزادانہ روی کی ہے۔ پورا ماحول گندگی میں لت پت ہے۔ یہ گندگی گھر کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔

میلہ گھومنی ایک مختصر کینوس کی کہانی ہے، لیکن اس مختصر کہانی میں پانچ پانچ کرداروں کو موت کی نیند سلا دیا جاتا ہے۔ پوری کہانی قبرستان کے مماثل نظر آتی ہے۔ میر صاحب کے چھوٹے بھائی چنو منو کی پیدائش کے بعد دنیا سے چل بستے ہیں۔ درزی کی بیوی مر جاتی ہے، منو مرتا ہے، پھر چنو کی بیوی مرتی ہے اور آخر میں چنو بھی اس دنیا کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔ درزی کی بیوی اور میر صاحب کے چھوٹے بھائی کی موت کا رمز نہیں کھلتا۔ چنو کی بیوی قبل از وقت مرا ہوا بچہ جنتی ہے اور اس کی وجہ سے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ منو اور چنو کی موت کا سبب فن کار تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی موت کا ذمہ دار کون ہے؟ ان کی حد سے بڑھی ہوئی جنس زدگی یا نشہ کی لت یا پھر وہ عورت جو ان کی زندگی میں آتی ہے۔ کیا عورت جنس اور نشہ میں کوئی رشتہ بھی ہے؟

شراب نوشی کے متعلق ایک عام خیال یہ ہے کہ یہ غم غلط کرنے کا سبب ہے۔مگر چنو اور منو کو کون سا غم ہے،اس سلسلے میں کہانی کوئی اشارہ نہیں کرتی۔شراب نوشی کے متعلق دوسری بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ اس سے سرور اور کیف پیدا ہوتا ہے۔سرور و کیف آتش ہوس کو بھڑکاتا ہے۔اس آگ کو بجھانے کے لیے ایک عورت کا وجود لازمی ہے۔کہانی میں یہ تمام عوامل موجود ہیں۔عورت ہے اور وہ بھی اعصاب زدہ عورت،چنو اور منو کی جنس زدگی شباب پر ہے۔بظاہر ان کی موت کا سبب نشہ کی لت ہے،لیکن اس کے پیچھے ہوس کی بھڑکتی ہوئی آگ ہے اور اس کی تسکین کے لیے ایک عورت موجود ہے۔منو کے بارے میں افسانہ نگار رقمطراز ہے:"پوچھ گچھ سے کھلا کہ چھ مہینے سے اسے نشے کا شوق ہے اور جس طرح وہ نشہ بیوی پر اُتارتا ہے اسی طرح غصہ ماں پر۔"

منو ماں پر غصہ اُتارتا ہے لیکن بیوی پر نشہ اُتارتا ہے۔نشہ اُتارنے میں جنسی عمل کی طرف معنی خیز اشارہ ہے۔مگر جب وہ بیمار رہتا ہے تو وہ نشہ اُتارنے کے لائق ہی نہیں رہتا۔افسانہ نگار بھی اس قصہ کو طول نہیں دینا چاہتا اور منو کو موت کے گھاٹ سلا دیتا ہے اور کہانی میں ایک نئی سچویشن پیدا کرتا ہے۔چنو اور میلہ گھومنی کی ملاقات،دونوں کا ایک دوسرے کے قریب آنا اور پھر شادی۔اس شادی کا انجام بھی حسرت ناک ہوتا ہے۔افسانہ نگار کہتا ہے،چوتھے مہینے چنو کی کمر لچک گئی۔اکڑنا،برنا،تن کے چلنا چھوٹ گیا۔حکیم صاحب کے معجون پر کچھ دن کام چلا۔پھر افیون کی لت پڑی اور پھر دل کی بیماری ہوئی۔ایک ایسے شوہر سے ایک پیاسی عورت کیوں کر خوش ہوسکتی ہے۔ایسے میں مرتے وقت چنو کا یہ کہنا کہ اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا؟ آئرنی کو جنم دیتا ہے۔اس کے قول کے تضاد کو نمایاں کرنے کے لیے معافن کار یہ اطلاع دیتا ہے:"چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوہ گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الہ آباد چلی گئی۔"ایک عورت خوش کب ہوتی،اس کی مختلف توضیحات ہوسکتی ہیں۔اس لیے میلہ گھومنی کا راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ"لاجونتی کی لاجو"سے موازنہ کرنے کی ضرورت نہیں۔بیدی ایک عورت کی نفسیاتی حقیقت پر انگلی رکھتے ہیں جب کہ حسینی ایک جنسی سچائی کو بے نقاب کرتے ہیں اور وہ بھی تخلیقی ہوش مندی کے ساتھ۔انتہائی حزم و احتیاط کے ساتھ یہاں لذتیت کے راستے مسدود ہیں۔اگر یہ مقصدی یا نظریاتی کہانی ہوتی تو کم از کم جذباتیت کو تو راہ ملتی ہی۔مگر ایک بے حد نازک موضوع پر ہوتے ہوئے بھی یہ کہانی ان تمام لغزشوں سے پاک ہے۔

پروفیسر خورشید احمد نے فلپ راو کے حوالے سے فطرت نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"یہ (فطرت نگاری) حقیقت پسندی کی وہ قسم ہے جس میں فرد نہ صرف اپنے ماحول

کے تابع ہوتا ہے بلکہ پورے طور پر ماحول کے ذریعہ ہی متعین ہوتا ہے۔"

(اردو افسانے پر مغربی اثرات،بحوالہ کریٹکس اینڈ لمسز آن ماڈرن فکشن،ص:۴۸)

مزید یہ کہ موصوف نے ورنن ایل پیرنگٹن کے حوالے سے فطرت نگاری کے معیارات کی ایک فہرست پیش کی ہے جن میں معروضیت،بے باکی وکٹوریائی اخلاق کا استرداد،مواد کی طرف نا اخلاقی کا رویہ،جبریت کا فلسفہ اور حیوانی اور نیوراتی فطرت کے حامل کردار کی پیش کش شامل ہیں۔ان معیارات پر میلہ گھومنی کو پرکھا جائے تو لازماً یہ فطرت نگاری کا افسانہ قرار پاتا ہے۔میلہ گھومنی کے کردار بھی وراثت اور ماحول کے تابع ہیں۔معروضیت اس کہانی کا خاصہ ہے،بے باکی اور بے لاگ پن کی صورت یہاں بھی نمود کرتی ہے،جنسی حقائق کی پیش کش میں وکٹوریائی اخلاق کا استرداد نمایاں ہے۔یہاں افسانہ نگار نہ منصف ہے اور نہ اخلاقی معیار کا پابند،جو کچھ واقع ہوا ہے اسے بے کم و کاست بیان کر دیا گیا ہے،گویا مواد کی طرف اس کا رویہ سرتا سر ا اخلاقی کا ہے۔اس کہانی کے کردار بھی جبریت کے شکار ہیں۔یہ جبریت جبلت کی بھی ہے اور ماحول کی بھی،پھر یہ کردار حیوانی اور نیوراتی فطرت کے حامل بھی ہیں۔

علم نفسیات کی رو سے انسان کی شخصیت اور کردار کی تعمیر میں وراثت اور ماحول اہم رول ادا کرتا ہے۔اس سچائی کو مدلل اور پُرزور انداز میں اتنی بار دُہرایا گیا ہے کہ اب یہ کلیہ بن چکا ہے،میلہ گھومنی کی بنیاد اسی کلیہ پر استوار ہے۔افسانہ نگار چنو منو کی اعصاب زدگی اور جنسی آزادروی کا ذکر کرتے ہوئے خاص طور پر اس حقیقت کو نشان زد کرتا ہے کہ انھیں خون کی گرمیاں وراثت اور ماحول میں ملی تھیں۔کہانی کا یہ جملہ کارڈنیل فعل یا nuclic کی حیثیت رکھتا ہے،یہ بنیادی فعل اس اعتبار سے بامعنی ہے کہ یہ عمل کار کی عمومی کارکردگیوں سے باہم پیوستہ ہے۔کہانی کے تمام واقعات اس کلیہ کی تائید و توثیق کرتے ہیں۔بالفاظ دیگر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کہانی مہابیانیہ کے زیر اثر ہے۔یہ اور بات ہے کہ افسانہ نگار مابعد وضعیاتی ناقدوں کی طرح اس کلیہ یا مہابیانیہ کا انکار نہیں کرتا بلکہ اسے کہانی میں ایک حربے (tool) کے طور پر استعمال کرتا ہے جو کہانی کی تمام اکائیوں کو نہ صرف باہم مربوط کرتا ہے بلکہ انھیں بامعنی اور روشن بھی بناتا ہے۔

کہانی کی ایک اور جہت معاشرتی حقیقت نگاری کی ہے۔اس زاویہ سے اگر کہانی کا جائزہ لیا جائے تو پوری کہانی سماجی نظام اور معاشرتی اقدار و روایات کے خلاف قائم ہوتی نظر آتی ہے۔کہانی کے آغاز میں ہی

چنومنو کی ذات کے حوالے ملتے ہیں۔ذات پات کے نظام کا تعلق سماج سے ہے، ذات وبرادری کا نظام کسی بھی طبقہ کے معیار زندگی کا ہی تعین نہیں کرتا بلکہ اس کے سماجی مرتبہ کا بھی عکاس ہوتا ہے۔غالباً اسی سبب سے ہندو تہذیب میں اسے مذہبی منظوری حاصل ہے۔چنومنو کی ماں جولاہن تھی اور اس کا باپ سید،لیکن وہ دونوں پٹھان کہلاتے تھے،مگر پٹھان کیوں؟ جولاہا کیوں نہیں؟ یا پھر سید کیوں نہیں؟ ذات خاندان کی شناخت ہے، خاندان پدری ہوتا ہے یا مادری۔اوّل الذکر صورت میں دونوں بھائیوں کو سید کہلانا تھا کیوں کہ ان کی رگوں میں ایک سید کا خون دوڑ رہا تھا یا پھر جولاہا کہلانا تھا کہ اس کی ماں اسی ذات کی تھی۔کیا یہاں افسانہ نگار ذات پات کے نظام پر طنز نہیں کر رہا ہے یا کیا وہ اس نظام کے کھوکھلے پن کو اُجاگر نہیں کر رہا ہے؟ کیا وہ یہ بتانا نہیں چاہتا کہ اس نظام کی اپنی کوئی ٹھوس بنیاد نہیں؟ اس میں گھپلے ہوتے رہے ہیں۔کہانی میں ایک اور مقام پر ذاتی نظام کا مضحکہ اُڑایا گیا ہے۔ذکر میلہ گھومنی کا ہے۔افسانہ نگار لکھتا ہے:

”راویانِ صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے، وہ بنجارن سے ٹھکرائن بنی، ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کنجڑن، کنجڑن سے درزن اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے۔“

ایک صاحب نے پوچھا۔”اور اس کے بعد؟“

وہ دونوں شانے اٹھا کر اور دونوں ہاتھ پھیلا کر بولے۔”خدا ہی جانے! شاید اس کے بعد فرشتوں سے آنکھ لڑائے گی۔“

چنومنو کی ذات کے بیان میں طنز کا پہلو نمایاں تھا۔اس جگہ مزاح کی چاشنی موجود ہے۔جہاں طنز سے کام لیا گیا ہے وہاں راوی خود افسانہ نگار ہے لیکن جہاں مزاح سے کام لیا جا رہا ہے وہاں راوی بدل جاتا ہے۔افسانہ نگار کی جگہ ایک ظریف لے لیتا ہے۔بہر طور طنزیہ لہجہ ہو یا مزاحیہ دونوں صورتوں میں ذاتی نظام کے خلاف ایک محاذ قائم ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔اسی طرح خاندانی نظام کو بھی کہانی میں مذاق کا نشانہ بنایا گیا ہے۔منو کی موت کے بعد اس کی ماں اور بیوی دونوں سوگ مناتی ہیں لیکن اس سوگ میں اخلاص کا نام ونشان نہیں، ریاکاری اور نمائش زیادہ ہے۔سوگ منانے میں مقابلہ ہوتا ہے۔متوفی سے سچی ہمدردی نہ ماں کو ہے نہ بیوی کو۔اسی طرح ساس اور بہو میں بھی مفاہمت اور یگانگت کی کمی صاف نظر آتی ہے۔غم کے موقع پر بھی وہ دونوں خوش ہیں کہ

دونوں کو ایک دوسرے سے نجات حاصل ہونے کی گھڑی آگئی ہے۔پھر وہ دونوں آزاد ہوں گے۔کیا یہاں رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے کا منظرنامہ نہیں؟ کیا یہ انسانی اقدار کی شکست وریخت کا مرحلہ نہیں؟ کیا یہاں حقیقی زندگی سے روگردانی کا عمل نہیں؟ اور کیا یہاں دکھاوے اور ملمع کی ہوئی زندگی کی صورت نہیں اُبھرتی؟

معاشرتی زندگی کا ایک اور اہم پہلو رسوم وروایات کا تسلسل ہے۔یہ رسوم وروایات ہی ہیں جو کسی معاشرہ کو وحدت و یک جہتی سے ہم کنار کرتے ہیں۔شادی بیاہ کی رسوم بھی ان میں ایک ہے۔شادی بیاہ کی کچھ شرطیں اور کچھ حدیں ہوتی ہیں۔چنو اور میلہ گھومنی ان حدوں کو پار کر چکی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ دیہات کا مولوی جو شرع کی کتابیں اب تک نہ بھولا تھا۔نکاح کے ممنوع ہونے کا فتویٰ صادر کر دیتا ہے۔فتویٰ کے بعد چنو کی ماں کا ردِعمل قابلِ غور ہے۔وہ کہتی ہے: ”چل اے گھر چل۔مانگ میں میرے سامنے سیندور بھر دینا۔وہ اب تیری بیوی ہے۔میں خوش، میرا خدا خوش!“ اس ردِعمل سے جس طرح معاشرتی روایات واقدار کا شیرازہ بکھرتا نظر آتا ہے، وہ محسوس کرنے کی چیز ہے۔ماں بیٹے کے رویے کی زد میں صرف سماجی رسوم ہی نہیں، شرعی حدبندیاں بھی ہیں۔نکاح وعدت کے احکام کی کھلم کھلا خلاف ورزی ہوتی نظر آتی ہے۔سماجی نظام اور معاشرتی ومذہبی اقدار وروایات کو چیلنج کرنے کا فریضہ ایسے افراد کے ذریعہ انجام پاتا ہے جو جنسی آلودگی میں لت پت ہیں۔میلہ گھومنی اس کی سب سے بڑی علامت ہے۔افسانہ نگار کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ حد سے بڑھی ہوئی اعصاب زدگی صرف زندگی کو تباہ و برباد نہیں کرتی بلکہ معاشرتی روایات واقدار کی بھی بیخ کنی کرتی ہے۔

میلہ گھومنی ایک وجودی کہانی نہیں لیکن میلہ گھومنی کی آزادہ روی اور مختلف قماش کے مردوں کے ساتھ آزادانہ جنسی اختلاط کی بنا پر اس کے رویے کو وجودی قرار دیا جا سکتا ہے۔پھر اس کے عمل سے رسوم وروایات کا انہدام اور قدروں کی پامالی کا جو منظرنامہ سامنے آتا ہے اس کا ڈانڈا بھی وجودی رویے سے ملتا محسوس ہوتا ہے۔اسی طرح چنو کی فریب زدگی بھی وجودیت کے مطالعہ کا حصہ بن سکتی ہے۔

علی عباس حسینی کو بیانیہ پر زبردست قدرت حاصل ہے، غیر ضروری واقعات سے احتراز، بلاضرورت مکالمہ سے اجتناب اور توضیحی تفصیلات اور تکرار سے پرہیز کے نتیجہ میں کہانی میں فنی چستی اور ارتکاز کے ساتھ ساتھ حسنِ ایجاز کی صفت نمایاں ہے۔اسی حسنِ ایجاز نے رمزی لب ولہجہ کو جنم دیا ہے۔یہ رمزیت ارضی حقائق اور انسانی مسائل سے آنکھیں چرانے کا بہانہ نہیں بنتی بلکہ حقیقت کے انکشاف کے لیے ترغیب وتشویق کا ذریعہ بنتی ہے۔زبان وبیان کے معاملے میں فن کار اس قدر محتاط نظر آتا ہے گویا تنے ہوئے رسّے پر چل رہا ہو۔یہاں

لفظوں کا بے جا اصراف ہے، نہ جملوں کی زیادتی ۔زبان و بیان میں اس قدر احتیاط کے باوجود کہانی میں آورد کا نام و نشان نہیں ،ایک فطری بہاؤ موجود ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے بیانیہ پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں کچھ واقع نہیں ہوتا ۔لہٰذا اس میں آغاز، وسط اور اختتام کا جھگڑا نہیں ہوتا ۔بیانیہ رُک نہیں سکتا، ختم ہوسکتا ہے۔غزل کا شعر یا غزل کی کیفیت والی نظم بس رُک جاتی ہے ۔اسے اختتام کی ضرورت نہیں ہوتی ۔''
>
> (بحوالہ مضمون چند کلمے بیانیہ کے بیان میں مشمولہ تنقید شش ماہی ،۲۰۱۱ء،ص:۵۷)

افسانہ کا تعلق بیانیہ سے ہے۔ بیانیہ میں کچھ واقع ہوتا ہے لہٰذا بقول فاروقی ''یہ رُک نہیں سکتا، ختم ہوسکتا ہے۔''غزل کے شعر میں اختتام ہوتا ہے یا نہیں ایک علیحدہ بحث ہے ۔فی الحال موضوع بحث افسانہ ہے۔ افسانہ'میلہ گھومنی' کی تکنیک کی یہ قابلِ ذکر خصوصیت ہے کہ اس کا بیانیہ رُکتا نہیں، ختم ہوتا ہے۔مگر ختم ہو کر بھی ایک نئے آغاز کا امکان روشن کر جاتا ہے۔ یہ قاری کے تجسس کو ختم نہیں کرتا ۔آگے کیا ہوا؟ کا سوال کہانی ختم ہونے کے بعد بھی اس کے ذہن میں اُمڈتا ،گھمڈتا رہتا ہے۔قاری کو یقین ہو جاتا ہے کہ میلہ گھومنی کا الہٰ آباد جانا ایک نئے سلسلۂ واقعات کو جنم دے گا پھر ایک نئی کہانی بنے گی۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر روبینہ رفیق*

''لبیک''......ایک منفرد حج نامہ''

Abstract: *"Labbaik" by Mumtaz Mufti is an unique but controversial (to some extent) travelogue of Holy Journey (Hujj). The frank and unconventional style, diction and behaviour of Mufti laid the ground for this controversy. Actually this diction and behaviour gave it the beauty which no other religous travelogue has been able to achieve, specially the sensory expression, enthusiasm and exuberance made this travelogue such a piece of writing which left an everlasting impression. This article is a study of these unique expressions.*

دورِ حاضر میں اُردو کے نثری ادب کی مقبول ترین صنف بلاشبہ سفرنامہ ہی ہے ۔اس کی مقبولیت کا سبب انسان کے باطنی خدوخال میں موجود حیرت، استعجاب اور اضطراب کی وہ کیفیت ہے جو آج دنیا کے سکڑ کر عالمی گاؤں(Global Village)میں تبدیل ہونے کے باوجود بھی اسے ساتواں در کھولنے اور چوتھے کھونٹ کی جانب سفر کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔نئے منطقوں اور نئے منظروں کو دیکھنے اور جاننے کی آرزو اس کے پاؤں میں چکر باندھ دیتی ہے اسی لیے تو کہا گیا کہ ''دل کا بے چین اصل خانہ بدوش اپنے خیموں کے نیچے تازہ گھاس نہیں اُگنے دیتا''(۱)۔اسی خود اختیاری خانہ بدوشی کو ڈاکٹر سلیم اختر ''من کی ترنگ'' اور ''اپنا انعام آپ'' کہتے ہیں(۲)۔

یہ اضطرابی کیفیت روزِ ازل سے انسان کی سرشت میں شامل ہے جو کبھی تو اسے کائنات کی معنویت کی تلاش پر سفر آمادہ کرتی ہے اور کبھی ذات کے امکانات کی دریافت کے لیے۔ یوں انسان کی خانہ بدوشی کی کئی جہتیں ہیں جو مادی دنیا کے ایک گوشے سے لے کر روح کے بے اَنت کناروں تک پھیلی ہیں ۔''کوئی اپنے اندر سفر کرتا ہے۔کوئی باہر۔کوئی دونوں طرف۔ذات و صفات کے انکشاف کا یہ بڑا ذریعہ ہے''(۳)۔ذات و

صفات کے ساتھ یہ کائنات کے کئی رازوں کی دریافت کا بھی بڑا وسیلہ ہے اس لیے سفر کی خواہش کا چراغ سیاح کے دل کے طاق پر مسلسل جلتا ہے اور سفر کے دوران پیش آنے والے واقعات، تجربات اور مشاہدات بعض اوقات اتنے منہ زور ہوتے ہیں کہ ان کے اظہار کی آرزو سیاح کی داخلی ضرورت بن جاتی ہے۔ اسی آرزو اور داخلی ضرورت نے سفرنامے کی صنف کو جنم دیا۔

''فنی طور پر سفرنامہ وہ بیانیہ ہے جسے سفرنامہ نگار سفر کے دوران یا اختتامِ سفر پر اپنے مشاہدات، کیفیات اور قلبی واردات سے مرتب کرتا ہے۔''(۴)

گویا سفرنامہ ایک ایسی بیانیہ رُوداد ہے جس میں سیاح خارجی مشاہدات و تجربات کو اپنے مزاج اور بصیرت کی آمیزش سے داخلی واردات کے لہجے میں بیان کرتا ہے اور جس کا مرکزی تاثر آگہی اور مسرت کے بے شمار پہلو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ بصیرت اور مسرت کے وہی تابناک پہلو جو بڑے ناول یا عظیم افسانے یا کسی بھی نوعیت کے اعلیٰ ادب کی دین ہوا کرتے ہیں۔ یوں سفرنامہ خالص فکشن نہ ہونے کے باوجود اپنے اندر اس کے کئی رنگ اور ذائقے رکھتا ہے، تاثر کے اعتبار سے بھی اور تکنیک کے اعتبار سے بھی۔

''سفرنامہ ایک ایسی نان فکشن ضرور ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتامیہ کی تعمیر میں فکشن کی جھلک ملتی ہے۔''(۵)

اس تکنیکی مماثلت کے باوجود سفرنامہ اپنی ایک الگ جداگانہ انفرادیت کا حامل ہے۔ اس انفرادیت میں ایک ایسی اجتماعیت ہے جس کی بنا پر اسے اُم الاصناف کا درجہ دیا گیا۔

''سفرنامے میں چونکہ رپورتاژ، افسانے، روزنامچے، خطوط اور داستان جیسی اصناف کا تھوڑا تھوڑا ذائقہ موجود رہتا ہے اس لیے کچھ ناقدین نے سفرنامے کو اُم الاصناف قرار دیا ہے۔''(۶)

سفرنامے میں مختلف دیگر اصناف کی اسی جھلک نے کبھی تو اسے آپ بیتی کی سگی بہن (۷) قرار دیا اور کبھی رپورتاژ کا دوسرا نام (۸)۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ سفرنامہ محض آپ بیتی ہے نہ محض رپورتاژ۔ سیاح کے چشم دید واقعات و ذاتی تجربات پر مبنی ہونے کے باعث اور اپنی ''نرگسیت کے پاسپورٹ'' پر سفر کرنے کی وجہ سے اس میں آپ بیتی کا ہلکا سا عنصر ضرور شامل ہوتا ہے مگر جدید سفرنامہ اب ''میں'' کی اسیری سے رہا ہوتا نظر آ رہا ہے۔ اب سفرنامہ نگار کائنات کا یا اپنے آپ کا مرکز و محور نہیں، بلکہ کائنات، ذات اور صفات کے انکشاف کی حیرتیں اس کے وجود کو اپنی بے کرانیوں میں ایک نقطہ ثابت کرنے پر آمادہ نظر آتی ہیں۔

دوسری طرف رپورتاژ اپنی بیانیہ تکنیک یا روداد نویسی کی وجہ سے سفرنامہ سے مماثل یا اس کی ایک شاخ تو قرار دیا جا سکتا ہے۔ کلی طور پر سفرنامہ نہیں کیوں کہ سفر جو سفرنامہ کی بنیادی شرط ہے۔ رپورتاژ کی بنیادی شرط نہیں اگر چہ رپورتاژ سفر پہ بھی لکھا جاتا ہے مگر ایک خاص مقصد کے تحت کیے گئے سفر پر مختصراً یہ کہ سفرنامہ اور رپورتاژ میں مماثلت کے باوجود بہت نمایاں فرق بھی ہے وہ یہ کہ:

''سفرنامہ واقعات کی تفصیل و تشریح پیش کرتا ہے اور رپورتاژ میں پیش آنے والے واقعات سے لیا گیا تاثر۔''(۹)

گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ سفرنامہ وسیع کینوس پر، اشیاء، مناظر اور اشخاص کی، سفرنامہ نگار کے جذبات و احساسات اور فکر و بصیرت سے مملو، متحرک جزئیات سے بھرپور ایک تفصیلی تصویر ہے جو ہمارے حواس پر اثر انداز ہوتی ہے اور رپورتاژ ایک چھوٹے کینوس پر منی ایچر کی مانند مرکزی موضوع اور مقصد کو اُبھارنے والی ضروری جزئیات کی ایک اجمالی تصویر...... سفرنامے میں عام طور پر کسی خاص موضوع کی تحدید نہیں ہوتی مگر سفرنامے کی ایک قسم ایسی ضرور ہے جس میں موضوع کی مرکزیت اس کا مطالبہ بھی ہے اور فن بھی یعنی حج کے سفرنامے جنہیں حج نامے بھی کہا گیا۔ یوں حج نامے رپورتاژ کی قریب ترین صورت ہیں جس میں خاص موضوع یا مقصد کو مدِنظر رکھتے ہوئے سفر اختیار کیا جاتا ہے۔ اس نوع کے سفرنامے میں موضوع یا مقصد کی مرکزیت ہی اس کا حسن ہے اس لیے کہ حج کے سفرنامے بنیادی طور پر محبت کے سفرنامے ہیں اور محبت کائنات کی سب سے حسین شے ہے۔

اُردو میں بے شمار حج نامے اس حسین سچ کے گرد طواف کا خوب صورت منظر ہیں۔ ان میں تقاضائے محبت بھی نظر آتا ہے، اظہارِ عقیدت بھی، اعترافِ گناہ بھی ہے اور بخشش و عطا کی طلب بھی۔

ان میں ممتاز مفتی کا ''لبیک'' ایک جداگانہ ندرت کا حامل ہے۔ اس کی ندرت اس کے عنوان سے لے کر اس کے مندرجات میں موجود خود فراموشی اور والہانہ شیفتگی کی وہ کیفیت ہے جو روح کی تاروں کو چھیڑ دیتی ہے۔ یہ عشق یاترا کی ایسی دل موہ لینے والی رُوداد ہے جو انسان کی داخلی کائنات کو بے کراں وسعت عطا کرتی ہے۔

1968ء میں ممتاز مفتی نے قدرت اللہ شہاب اور ان کی بیگم، ڈاکٹر عفت شہاب کی معیت میں سفرِ حج کیا۔ اس سفر کی رُوداد سب سے پہلے سیارہ ڈائجسٹ میں سولہ اقساط میں شائع ہوئی۔ یہ اشاعت تہلکہ خیز ثابت ہوئی۔ عقل و دانش کے حصار میں مقید خدا کو عرشِ معلیٰ تک محدود کرنے والے اس سفرنامے کے

مندرجات، زبان اور لب ولہجے پر معترض ہوئے۔بات صرف اعتراضات تک محدود نہ تھی بلکہ سیارہ ڈائجسٹ کے مدیر قاسم محمود کو دھمکیاں تک دی گئیں۔یوں یہ کتاب متنازع ہو کر رہ گئی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ آج بھی حج کے خوب صورت ترین سفر ناموں کا ذکر چھڑے تو سب سے پہلے بے ساختہ زبان پر ’’لبیک‘‘ کا نام آتا ہے۔

دراصل ’’لبیک‘‘ ایک ایسے شخص کے Surrender کا بلند آہنگ اور دل کی گہرائیوں سے نکلتا ہوا اعتراف ہے جو عقل اور دانش کے اونچے جھروکوں میں کھڑا اپنی انا کی سلامتی کی تگ و دو میں مصروف نظر آتا ہے۔یہ اعتراف وہ مات ہے جس میں جیت کے سارے روشن پہلو دمکتے ہیں۔’’لبیک‘‘ ایک نعرۂ مستانہ ہے ایک ایسے رند کے وجود کے پاتال سے اُبھرتا ہوا نعرہ جو تمام عمر صراطِ مستقیم سے بچنے کی دُعائیں کرتا رہا۔’’لبیک‘‘ عجز میں ڈوبی ایک صدا ہے اس وجود کی جو ایک عمر ’’میں‘‘ کے شور سے لبالب بھر کر چھلکتا رہا۔’’لبیک‘‘ ایک سرگوشی ہے جو حاضری اور حضوری کی کیفیت سے سرشار ہو کر کائنات میں ایک مسلسل گونج بن کر پھیل جاتی ہے۔

’’لبیک‘‘ 1975ء میں کتابی صورت میں شائع ہوئی یہ 23 ابواب پر مشتمل ہے جو سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی بعثت کے بعد کے 23 سالوں سے معنوی طور پر جڑی ہوئی ہے۔آغازِ سفر سے مکہ مکرمہ میں قیام تک کی رُوداد 13 ابواب پر مشتمل ہے جو سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی مکی زندگی اور مدینہ منورہ میں قیام سے متعلق آخری 10 ابواب رحمت اللعالمین صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی مدنی زندگی سے بڑی خوب صورت مماثلت رکھتے ہیں۔یوں اس سفرِ محبت میں حاضری اور حضوری کی جو کیفیتِ عشق ہے وہ روداد سفر کے اظہار کے فنی طریقہ کار اور اس کے عنوان میں بھی موجود ہے۔اس طرح ایک جذب آمیز انفرادیت آغاز ہی سے اس سفر اور سفر نامے کی مرکزی خصوصیت بن جاتی ہے۔

عام طور پر حج کا سفر اندر کی شدید طلب اور خواہش کی بنا پر اختیار کیا جاتا ہے اور یہ خواہش بسا اوقات اتنی شدت اختیار کر لیتی ہے کہ آنکھ سمندر بن جاتی ہے اور دل صحرا......مگر دل ہی کے کسی کونے میں یہ ایقان بھی موجود ہوتا ہے کہ زادِ راہ، حوصلہ اور وقت کی سہولت کے باوجود اس سعادت کا فیصلہ خود خدا اور اس کے رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے دربار میں ہی ہوتا ہے۔

ے جسے چاہے اُس کو نواز دے

مفتی کا سفرِ حج بھی ایک حسین بلاوے اور خوش قسمتی کی خوب صورت مثال ہے کیوں کہ یہ سفر بظاہر شوق اور خواہش کی اسیری میں اختیار نہیں کیا گیا۔

’’میرے دل میں حج کرنے کی خواہش کبھی پیدا نہ ہوئی تھی......ذہنی طور پر میں ایمان

اور شکوک کے درمیان لٹکا ہوا تھا۔میں سمجھتا تھا ماننے کے لیے جاننا ضروری ہے۔ زندگی کے پچاس سال میں نے جاننے کے چکر میں گنوا دیئے تھے۔ان دنوں میں پکا دانش ور تھا۔خدا کو مانتا تھا نہ اسلام کو۔اپنے مذہب پر شرمندہ تھا۔‘‘(۱۰)

اس پس منظر میں حج کے اس سفر میں خواہش سے زیادہ مشیت کا دخل نظر آتا ہے۔اسی لیے مفتی کے دل میں اس کی طلب بیدار کی گئی اور غیر معمولی واقعات کے سلسلے نے جنم لیا۔کبھی کسی مست کے ذریعے،کبھی کسی مجذوب کے حوالے سے اور کبھی مسلسل ایک طرح کے خوابوں کے ذریعے اس طلب میں تڑپ پیدا کی گئی اور اُمید وبیم کی کیفیت کے باعث تڑپ ایک والہانہ شیفتگی، آمادگی اور بندگی کی شکل اختیار کر گئی۔

’’دفعتاً میں نے محسوس کیا جیسے اللہ اور اس کے رسولؐ کا مجھ سے گہرا تعلق ہو۔میرے دل سے منہ زبانی مسلمان ہونے کا کانٹا نکل گیا۔میرے بند بند میں ایک نیا رشتہ اُبھرا۔ میں عبد ہوں، عبد ہوں، میرا خالق مجھے بلا رہا ہے۔ میں جاؤں گا، ضرور جاؤں گا، حج کرنے کے لیے نہیں اپنے اللہ کو سلام کرنے کے لیے، اپنے خالق کا شکریہ ادا کرنے کے لیے، کہ اس نے مجھے بنایا۔ایسا بنایا جیسا میں ہوں ۔ میں جاؤں گا اپنے اللہ کو منانے کے لیے جاؤں گا یہی عبدیت کی غایت ہے کہ بنانے والے کو منائے۔‘‘(۱۱)

یوں اس سفر کا سبب اور خواہش اپنے اندر ایک انفرادیت لیے ہوئے ہے اور یہ انفرادیت اس سفر کی مجموعی کیفیت میں بھی ہے اور روداد میں بھی۔’’لبیک‘‘ حج کے عام سفر ناموں کی طرح شروع سے ہی تقدس کی رقت آمیزی سے بھیگا ہوا نہیں ہے بلکہ اس میں شوق کی بے تابی اور خوشی کا والہانہ انداز ملتا ہے۔ماجرا یہ ہے کہ اس میں لکھنے والے کی ظاہری اور باطنی شخصیت اپنے تمام تر پہلوؤں سمیت موجود ہے جو اجتماعی طرزِ عمل کی تقلید کی بجائے اپنی ذات کے چشمے سے چیزوں کو دیکھنے کا عادی ہے۔اور اس دیکھنے میں انفرادیت ہے حج کے سفر کی تقدس آمیز خاموشی کو ایک نئے زاویے سے دیکھا اور دکھایا ہے۔

’’زائرین کے ہاتھوں میں تسبیحیں تھیں۔جو دانہ دانہ رینگ رہی تھیں۔ہونٹ ہل رہے تھے۔طیارے کی فضا اُداس تھی۔زائرین جذبے سے بھیگے ہوئے تھے۔لیکن اس جذبے سے چھینٹے نہیں اُڑ رہے تھے غالباً اس لیے کہ یہ جذبہ خالص خوشی کا جذبہ نہ تھا، احترام، ادب اور تشکر نے خوشی کے پر کاٹ رکھے تھے......زائرین کے چہروں پر کوئی ولولہ نہ تھا۔آنکھوں میں کوئی ستارہ نہیں چمک رہا تھا۔ایسے لگتا تھا جیسے ہم سرزمین حجاز

کونہیں جا رہے تھے بلکہ ہمارا طیارہ ہائی جیک ہو چکا تھا۔ ہائی جیکرز ہمیں کسی نا معلوم منزل کی طرف لیے جا رہے تھے۔"(۱۲)

دراصل مفتی کے ہاں بلاوے کو حاضری بنانے کی شدید آرزو نظر آتی ہے۔ حج اس کے نزدیک ایک میکانکی فرض نہیں بلکہ "ایک کیفیت ہے، ایک جذبہ ہے، ایک سرشاری ہے، ہر وہ چیز جو اس کیفیت میں مخل ہو، دریچہ ہے۔ کھڑکی ہے، بُت ہے"(۱۳)۔ یہ کیفیت حاضری اور حضوری کی خوشی بلکہ سرخوشی سے لبریز ہے اور خوشی مفتی کے لیے ایک فعالی کیفیت کا نام ہے جس کا اظہار اس سفر میں کئی مقامات پر ہوتا ہے۔

"میں ان لوگوں میں سے ہوں جو عالم خوشی میں ناچتے گاتے ہیں۔ حال کھیلتے ہیں..... میرا جی چاہتا تھا زائرین اُٹھ کر ناچیں نعرے لگائیں لبیک اللھم لبیک ...... میرا دل چاہتا تھا ہم میں سے کوئی بھی اس سرزمین پر پاؤں رکھنے کی خوشی میں والہانہ انداز میں دونوں ہاتھ اُٹھا کر "یا علی" کا نعرہ لگائے اور پھر وجدان کی کیفیت میں چلا جائے۔ یا اللہ! میں حاضر ہوں اور حضوری کی خوشی میں بے خود ہو کر دمادم مست قلندر کی ایک دھمال شروع کر دے لیکن زائرین سر لٹکائے کھڑے رہے...... کھڑے رہے۔"(۱۴)

سفر، حاضری اور مناسک کی ادائیگی کے ہر مرحلے پر سرخوشی کی یہ لہر اس سفرنامے کو تاثراتی سطح پر حج کے دیگر سفرناموں سے منفرد بناتی ہے اور شاید یہی وہ انفرادیت ہے جس نے رسمی تقدس کے بوجھ سے بوجھل ذہنوں کو ناپسندیدگی کا اظہار اور اعتراضات کرنے پر اُکسایا لیکن میرے خیال میں یہ جذبے کی بے ساختگی ہے، یہ بندے اور خدا کے درمیان حائل پردوں کو اُٹھا دینے کی جذب آمیز کیفیت ہے۔

"میرے اندر خوشی کا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا تھا اس احساس پر خوشی کہ میں میدانِ عرفات میں تھا..... میرا جی چاہتا تھا کہ اس خوشی پر اکیلے میں جا کر ناچوں، دھمال کھیلوں، کوئی ایسا ڈھول بجاؤں جس کی ضرب ساٹھ لاکھ زائرین کے قلب پر پڑے اور وہ سب دیوانہ وار خیموں سے باہر نکل آئیں۔ اپنی اپنی تسبیحیں پھینک دیں۔ نوافل پڑھنا بھول جائیں اور پھر ہم سب مل کر اس کو ڈھونڈ نکالیں جس کے حکم پر ہم وہاں حاضری دینے آئے تھے اور حاضری کا حکم دینے کے بعد ہم میں شامل ہو گیا تھا اور ہمیں میں چھپا بیٹھا تھا۔"(۱۵)

یہ اُس عظیم تجربے کی والہانہ شیفتگی ہے جو کثرت میں وحدت کا جلوہ دکھاتی ہے جو اپنی اگلی منزلوں میں "میں نا ہیں سب توں" کا اعتراف کرواتی ہے اور بالآخر انا الحق کا نعرہ لگوا کر سولی پر چڑھا دیتی ہے۔

"لبیک" عبد اور معبود کے دائمی رشتے کی معنوی پرتیں کھلنے کے سفر کی روداد بھی ہے۔ اس لیے کہ یہ تعلق جتنا واضح ہے اتنا ہی پوشیدہ بھی ہے۔ انسان اس کا بڑا چرچا کرتا ہے لیکن اس تعلق کی صحیح نوعیت جاننے کے لیے ایک عمر درکار ہوتی ہے۔ بعض اوقات تو انسان اس تعلق کو جان لیتا ہے مگر اکثر اوقات جان لینے کے مغالطے میں مبتلا رہتا ہے۔ جبھی تو اللہ کے بارے میں ہمارا تصور مولویانہ ذہنیت اور رسمی تعلیم کی سطحیت سے پیدا شدہ مغالطے پر مبنی ہے کہ:

"اللہ میاں بہت بڑے ہیں اور وہ بہت زود رنج ہیں۔ بات بات پر غصہ کھاتے ہیں۔ ان کی لاٹھی بے آواز ہے جسے گھمانے میں وہ اپنا بیشتر وقت صرف کرتے ہیں۔ وہ دوزخ کے دروازے پر بیٹھے ہیں اور ان کا واحد مشغلہ یہ ہے کہ گناہ گاروں کو پکڑ پکڑ کر دوزخ میں جھونکتے رہیں۔"(۱٦)

لیکن مفتی ملائیت کے تخلیق کردہ خدا کے اِس تصور کو قبول نہیں کرتا۔ وہ بندے اور خدا کے ابدی، لازوال اور حسین تعلق کو خالق کی رحیمی اور محبت کے تناظر میں دیکھتا اور دکھاتا ہے۔

"اللہ تعالیٰ تو ایک گڈریا ہیں جنھیں اپنی بھیڑوں سے اتنی محبت ہے کہ ہر وقت انہی کے خیال میں محو رہتے ہیں۔"(۱۷)

مفتی اس حقیقت کو دوہراتا ہے کہ عبد اور معبود کا رشتہ محبت کا رشتہ ہے، مامتا کا رشتہ ہے۔ مفتی کے نزدیک اللہ ایک Mother Figure ہے۔

"حقیقت یہ ہے کہ اللہ ہماری ماں ہے اسے اپنی تخلیق سے اتنی محبت ہے جتنی ماں کو بچوں سے ہوتی ہے۔"(۱۸)

اور اسی لیے مفتی نے "لبیک" میں جگہ جگہ اللہ سے لاڈ کیے ہیں۔ دُعائیں دی ہیں نخرے دکھائے ہیں...... شکوے کیے ہیں۔

"...... یہاں کئی صورتوں میں رکاوٹیں سامنے آتی ہیں۔ کیوں آتی ہیں سامنے یہ کیا مداری پن ہے خود ہی جذبہ پیدا کرتا ہے، خود ہی بلاتا ہے، خود ہی رکاوٹیں کھڑی کرتا ہے۔"(۱۹)

اور:

> ''پانی کیوں نہیں برساتے؟ میں نے چلا کر کہا'' دیکھتے نہیں کہ بڈھا کب سے تیرے پرنالے کے نیچے کھڑا ہے اس کی نگاہیں پنڈولم کی طرح چل چل کر دھندلا گئی ہیں۔اس کی گردن متورم ہوگئی ہے،اس طلب کی آرزو پوری کیوں نہیں کرتے۔''(۲۰)

یہ لاڈ صرف وہی شخص کر سکتا ہے جس نے اللہ سے ''رج'' کے پیار کیا ہو اور اس والہانہ محبت کے نتیجے میں اللہ اس کے اندر ٹھنڈے میٹھے چشمے کی طرح بہتا ہو۔جس سے وہ جب چاہے پیاس بجھالے، جب چاہے روح کو کثافتوں سے پاک کرلے۔

''لبیک'' ایک ایسے سفر کا بیانیہ ہے جس میں ظاہری وجود سے زیادہ روح کے سفر کے اشارے ملتے ہیں۔اس کی سفر کی سمت باہر سے زیادہ اندر کی جانب ہے۔یہ ایسی منزل کا سفر ہے جس میں پاؤں یا سر کے بل نہیں دل کے بل چلنا پڑتا ہے......مفتی نے دل اور روح کا یہ سفر وجدان کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر طے کیا ہے۔وجدان وہ تیسری آنکھ ہے جو باطن کے تہوں میں کھلتی ہے اور چوتھی سمت کے بھید بھرے راستے واضح ہونے لگتے ہیں۔حقیقت پر پڑے پردے سرکنے لگتے ہیں اور ان دیکھی روشنیاں اس کو بھی اپنے دائرے میں لے آتی ہیں۔جو دکھائی نہیں دیتا لیکن ہر جگہ موجود ہے۔وہ جو ذرے ذرے میں منکشف ہے لیکن سب سے گہرا راز بھی۔

دراصل وجدان کی طاقت محدود حواس میں شامل ہو کر ان کو لامحدود قوت اور وسعت عطا کرتی ہے اور پھر حواس دنیا کا سب سے حسین اور سب سے انوکھا مشاہدہ اور تجربہ کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔وہ ہے غیر مرئی احساسات کی تجسیم اور مشاہدہ حق کا حسی تجربہ۔''لبیک'' مفتی کی حسی تجربیت کی ان انوکھی وارداتوں کے محسوساتی بیان کا ایسا دل کش نگار خانہ ہے جس کی ہر تصویر بے مثال اور لاجواب ہے۔

> ''خانہ خدا کی چھت سے ایک پُر اسرار چہرہ اُبھرا ماتھے پہ تیوری، آنکھوں میں بے پناہ محبت، ہونٹوں میں ایک بلاوا۔اس مسکراہٹ سے بجلی سی گی میں دیوانہ وار اٹھ بھاگا اور کوٹھے کے پھیرے لینے لگا۔''(۲۱)

اور:

> ''پھر جو میں نے نگاہ اُٹھائی تو دیکھا کہ وہ بیرونی دروازے کی سیڑھیوں پر اپنے عصا پر ٹھوڑی رکھے بیٹھا ہے۔کپڑوں پر جا بجا پیوند لگے ہیں۔چہرے پر جھریاں لٹک رہی ہیں، پپوٹے آنکھوں کو ڈھانپے ہوئے ہیں۔جب بھی کوئی وداع ہونے والا

> دروازے سے باہر نکلتا تو وہ محبت بھری نظروں سے اسے دیکھتا اور اپنی انگلی بڑھا کر کہتا ''مجھے چھوڑ کے نہ جاؤ، مجھے ساتھ لے چلو، میری انگلی پکڑ کر مجھے ساتھ لے چلو۔''(۲۲)

یہ حسی تجربیت اگلے مرحلے میں روحانی تجربے اور قلبی واردات میں ڈھل جاتی ہے۔روح میں اُٹھنے والی موجوں کا تحرک ایک ایسی کیفیت کو جنم دیتا ہے جس میں بذاتِ خود ایک طوفانی بہاؤ ہے اور جو قاری کے قلب ونظر کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔مفتی نے ان نفسیاتی اور روحانی کیفیات کو ان کے تمام تر مدوجزر کے ساتھ بڑی فن کاری سے کبھی استعاراتی اور کبھی تمثیلی انداز میں بیان کیا ہے۔

> ''میرے وجود کے فیتے کو گویا چنگاری دکھا دی گئی اور وہ زو......زو......زوں سے راکٹ کی طرح فضا میں اڑ گیا۔میرے بدن پر سرخ چیونٹے رینگنے لگے۔ان سرخ چیونٹوں کے سروں پر جلتے دیئے تھے، ان دیوں کے شعلے گویا انگلیاں تھیں جو سب کوٹھے کی طرف اشارے کر رہی تھیں۔میری نس نس میں سوڈے کی بوتلیں کھل گئیں۔ان سے بلبلے اُٹھنے لگے، پھر میرے قلب میں ایک دھماکہ ہوا، میرے وجود کی دھجیاں اُڑ گئیں اور سارے حرم شریف میں بکھر گئیں۔''(۲۳)

مفتی کے وجود کی یہ سیال کیفیت بے شمار مقامات پر نظر آتی ہے مگر پھر ایسا بھی ہوتا ہے وہ یک لخت اپنی جون بدلتا ہے، ٹھوس ہو جاتا ہے، محبت کی رو میں بہتے بہتے غصے اور تند مزاجی کی کسی جھاڑی میں اٹک جاتا ہے پھر کف اُڑاتا ہے زور زور سے ہاتھ نچا کر اپنی ''میں'' کا ورد کرتا ہے۔

> ''اس روز منیٰ میں عجز واحترام کی وہ ملمع اُتر گئی اور نیچے سے میں نکل آیا۔''میں'' کے اندھے پاجی نے آنکھیں کھول دیں۔میں اندھا نہیں ہوں، مجھے کسی لاٹھی کی ضرورت نہیں ہے۔میں کیا پرواہ کرتا ہوں کسی کی۔قدرت رہبر ہے تو پڑا ہو۔میں کسی کا محتاج نہیں ہوں۔''(۲۴)

دراصل یہ نفس کی عیاری ہے جو قدم قدم پر ''پہنچ جانے'' کے خطرے کو محسوس کرتے ہوئے روکاوٹیں ڈالتی ہے اور ''میں'' بن کر ساتھ رہتی ہے۔وسوسے ڈالتی ہے جمروں کی طرف پھینکا گیا کنکر اُڑ کر واپس یونہی تو منہ پر نہیں آ لگتا۔

مفتی کا طرزِ عمل ان کی مجذوبانہ محبت، دربار پر بیٹھ کر رسمی عبادت کا شغل اپنانے کی بجائے محبوب کو

بند بند میں محسوس کرنے کی کیفیت، اپنی کثافت کا شدید احساس اور اللہ اور اس کے رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو ایک اکائی کی شکل میں دیکھنے والی نظر اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ مفتی نے چوتھی سمت کے بھید بھرے منظروں پر نگاہ رکھی ہوئی ہے۔ جبل الرحمت کے سفید پتھر اور خانہ خدا کے سیاہ پتھر کا ادغام کتنا معنی خیز ہے:

''پھر چاروں طرف سے رات کی سیاہی نے منور پتھر کی طرف یورش کر دی گویا
گردوپیش سیاہ پتھر کا بنا ہوا کوٹھا بن گیا۔ اس کالے کوٹھے میں سفید پتھر دل کی طرح
دھڑک رہا تھا۔''(۲۵)

''کالے کوٹھے میں دل کی طرح دھڑکتا سفید پتھر'' اس سفرِ شوق کی اس آخری منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کے آگے کوئی راستہ، کوئی منزل نہیں۔ اب مسافر لا الہٰ الا اللہ کے مرحلے سے گزر کر محمد رسول اللہ کی منزل کی طرف گامزن ہے۔ اس لیے سفر کا لہجہ بدل گیا، وہ محبت جو حرم پاک اور مکے کی گلیوں میں مجذوبیت کا رُوپ دھار لیتی ہے اُسے ہوش وخرد کی دنیا میں واپس آنا ہے کہ اب جس منزل کی طرف محبت سفر آمادہ ہے وہ اُس کا دربار ہے جس کے حضور حاضر ہونے کے لیے حواس کو بحال رہنا ہے۔ عجز کو با کمال ہونا ہے کہ یہ اس کی محفل ہے جو وجہِ تخلیق کون ومکاں ہے جو حبیبؐ ربِ ہر جہاں ہے جس کے حضور خدا نے آواز کو پست رکھنے کا حکم دیا ہے۔ آواز ہی نہیں نگاہ بھی، وجود بھی ...... با خدا دیوانہ باش وبا محمدؐ ہوشیار۔

''لبیک'' میں مدینے کی جانب سفر میں یہ کیفیت بہت نمایاں ہے۔ بظاہر ایسا لگتا ہے کہ جس والہانہ پن کا اظہار سفرِ مکہ معظّمہ میں کیا گیا ہے وہ سفرِ مدینہ میں مفقود ہے۔ اس کے باوجود کہ:

''جب میں وطن سے روانہ ہوا تھا تو اگرچہ بظاہر حج کے لیے چلا تھا لیکن دل ہی دل
میں میری منزل مدینہ منورہ تھی۔''(۲۶)

دراصل اس سفر میں جذبے کی وارفتگی کی بجائے باطنی خلا کی کیفیت مقامِ رسالتؐ کے ادراک اور اپنی کثافت کے احساس کے باعث ہے۔ کثافت کے اسی احساس نے قدموں کو جھجکنے پر مجبور کر دیا ہے۔ درِ رسالت مآبؐ پر حاضری کا یہ انداز جہاں مفتی کے جذبوں اور عقیدتوں کی گہرائی کو منکشف کرتا ہے وہیں ان جذبوں کی سیلابی کیفیت پڑھنے والے کے دل ودماغ اور نظم وضبط کے سارے بند توڑ ڈالتی ہے اور وہ اپنے اندر سے بہہ کر مفتی کا ہمزاد بن جاتا ہے۔

''یا رسول اللہ ﷺ! میرے دل سے ایک منت اُبھر رہی تھی جسے دبانے کی شدید کوشش
ناکام ہوئی جا رہی تھی۔ یا رسول اللہ ﷺ! یہاں میں ستر ہزار نمازیں اپنے نام کرانے

کے لیے حاضر نہیں ہوا۔ بہشت میں اپنی جگہ محفوظ کرانے کے لیے یہاں نماز پڑھنے کا
متمنی نہیں ہوں میں تو صرف اس لیے یہاں نماز پڑھنا چاہتا ہوں کہ تیرے گھر کی دہلیز پر
کھڑا ہو کر تجھے سلام کروں۔ وہ سلام نہیں جو دوسروں پر سلامتی بھیجتا ہے، جو کتابوں
میں لکھا ہوتا ہے بلکہ وہ سلام جو ایک ادنیٰ عاجز مسکین شخص ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی کو
جھک کر ماتھے پر ہاتھ رکھ کر کرتا ہے۔''(۲۷)

جذبوں کی اس تڑخا دینے والی کیفیت کے باوجود یہاں ہوش وخرد کی دنیا سے رابطہ بحال ہونے کے آثار صاف دکھائی دیتے ہیں۔ گردوپیش کی فضا اپنی انفرادیت کا احساس دلاتی ہے اور وہ مکہ معظّمہ اور مدینہ منورہ کے ماحول کی تاثیر قدرت اللہ شہاب کی زبانی یوں بیان کرتے ہیں:

''مکہ معظّمہ قانون ہی قانون ہے اور مدینہ منورہ رحمت ہی رحمت ہے۔''(۲۸)

مدینہ شہر کی گھمبیرتا کو بھی قدرت کے حوالے سے یوں معنی دیتے ہیں:

''مدینہ شہر کو آج تک کسی نے نہیں سمجھا، کسی نے نہیں جانا۔ یہاں جو بھی آتا ہے اس کی
توجہ حضور ﷺ کی طرف لگی ہوتی ہے۔ سب کی نگاہیں حضور ﷺ کی طرف اُٹھتی ہیں۔
سب کے دل حضور ﷺ کے لیے دھڑکتے ہیں، سب دلوں کا فوکس حضور ﷺ پر
مرکوز ہے۔ صرف حضور ﷺ فوکس میں ہیں باقی سب کچھ دھندلا ہے۔ آؤٹ آف
فوکس۔ حضور ﷺ ایک عظیم مینار ہیں۔ یہ شہر اس مینار کا سایہ ہے۔''(۲۹)

اس بات کی صداقت میں کوئی شک نہیں لیکن ''لبیک'' میں مدینہ منورہ کے سفر اور قیام کے متعلق تجربات کے بیان میں اس کیفیت کا اظہار کم نظر آتا ہے البتہ مکہ معظّمہ کے قیام کے دوران یہ کیفیت ضرور موجود ہے کہ مفتی کے دل ودماغ اور نظروں کا فوکس اللہ میاں ہیں اس لیے مدینہ منورہ کی تفصیلات میں اس حوالے سے تشنگی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اس لیے کہ مکہ معظّمہ ''ماں'' کا گھر ہے جہاں محبت کا اظہار والہانہ وارفتگی سے کیا جا سکتا ہے۔ مدینہ منورہ درِ حبیب ﷺ ہے جہاں زبان گنگ ہو جاتی ہے۔ اُٹھتے قدم رک جاتے ہیں۔ جذباتی سہارے تلاش کرنا پڑتے ہیں۔

قدرت اللہ شہاب، مفتی کا وہ جذباتی سہارا ہیں ''رانجھن دی جھوک'' جانے کے لیے جن سے وہ ''نال چلنے'' کی بنتی کرتے ہیں صرف یہی نہیں ہر قدم پر درپیش حیرتوں کا استفسار اور مختلف مرحلوں پر طلوع ہونے والے سوالوں کا اظہار بھی وہ قدرت سے ہی کرتے ہیں اور ہر مشکل گھنڈی کو کھولنے کے لیے انہی کی

طرف رجوع کرتے ہیں۔ذوالفقار تابش اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''ممتاز مفتی کا یہ رپورتاژ پڑھ کر جانے مجھے قرآن مجید کی وہ تمثیل کیوں بار بار یاد آئی جس میں حضرت موسیٰ اور حضرت خضرؑ کے ایک عجوبہ سفر کا بیان رقم ہوا ہے......اس سفر کے دو مسافروں میں سے ایک جانتا ہے کہ اسے بتانے والے نے گزرے ہوئے اور آنے والے لمحوں کے اسرار سے آگاہی بخش رکھی ہے۔وہ علم رکھتا ہے اور متین ہے۔دوسرا نہیں جانتا اس لیے اس کے حصے میں تحیر آتا ہے......اس رپورتاژ میں بھی مجھے یوں لگا جیسے قدرت اللہ شہاب جانتے ہیں اور چپ ہیں۔ممتاز مفتی استفسار کرتے ہیں اور مضطرب ہیں۔جاننے اور معلوم کرنے کی خواہش انہیں ہر پل آتش زیرِ پا رکھتی ہے۔''(۳۰)

اور مفتی کی جاننے کی آرزو اتنی زور آور اور ضدی ہے کہ شہاب کا پلو پکڑ کر بیٹھ گئی......حاضری کا مفہوم کیا ہے؟دُعا کسے کہتے ہیں؟گنگا جمنی توجہ کیا ہے؟افضل ترین عبادت کیا ہے؟اور شہاب نے روحانی اور وجدانی دنیا کے سیکھے ہوئے سبق مفتی کے سامنے بیان کر دیئے یوں علمی اعتبار سے مفتی اور اس سفر نامے کو نئی وسعت دی۔پھر مفتی جسے پروین عاطف پنجاب میں فصل کی کٹائی کے موقع پر بجنے والا ڈھول کہتی ہے(۳۱)۔ڈم ڈم بجنے لگا اور''لبیک'' کے ذریعے چاروں اُور شہاب کی روحانی بلند مرتبی کا اعلان کرنے لگا۔کہیں اسے پُر اسرار کہا،کہیں انوکھا تپسوی......شہاب کی شخصیت کا یہ پہلو پورے سفر نامے میں مرکزی موضوع کے ساتھ ساتھ نمایاں ہوتا چلا گیا ہے۔یوں کہا جاسکتا ہے کہ اللہ اور رسول اللہ ﷺ کے بعد قدرت اللہ شہاب اس سفر نامے میں سب سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔شہاب کے حوالے سے مفتی نے نہ صرف اپنے علم میں اضافہ کیا ہے بلکہ ایسے واقعات اور تجربات بھی بیان کیے جو بظاہر خلافِ منطق محسوس ہوتے ہیں۔عقل و دانش جن کی گواہی دینے کے لیے تیار نہیں البتہ وجدان ایسا کر لے یہ عین ممکن ہے۔حرمِ پاک میں میزاب رحمت کا واقعہ اور مسجد نبوی میں مردِ قدیم کی آمد اور قدرت اللہ شہاب اور مفتی کو اپنی شفیق بانہوں کے حصار میں لے لینا ایسے ہی واقعات ہیں لیکن ان واقعات کی صداقت پر غلط گمان اس لیے نہیں کرنا چاہیے کہ خدا اور رسول ﷺ کے معاملات میں زیبِ داستان کے لیے ہی جھوٹ بولنا کسی مسلمان کا ضمیر گوارا نہیں کرتا۔

مفتی کی تخلیقی شخصیت کے تمام پہلو ان کے سفر ناموں میں ضرور جھلکتے ہیں۔ان کی نفسیاتی ژرف نگاہی جس طرح سرفراز جیسے نظم و نسق کے متوالے میں جنت کی خواہش کو تلاش کر لیتی ہے اس طرح اس کا شخصیت

نگار قلم مختلف افراد کو بیان کرتے ہوئے شخصیت نگاری کے جوہر دکھانے لگتا ہے۔قدرت اللہ شہاب کے علاوہ قیصر،ڈاکٹر عفت اور رحیدہ کور کی شخصیات ہیں۔ان کے علاوہ وہ بزرگ بھی ہیں جن کے روحانی کشف و کمالات کا ذکر مفتی کی بیشتر تخلیقات میں ملتا ہے۔میری مراد ایڈووکیٹ صاحب،جان محمد بٹ اور حاجی صاحب سے ہے۔

''لبیک'' کی ایک انفرادیت یہ ہے کہ اس میں حج کی رسمی عبادات کی تفصیل اور ان سے اخذ شدہ کیفیات کا رسمی بیان نہیں ہے بلکہ یہ عشق کی ایسی سرشاری کا اظہار کرتا ہے جو ہر طرح کے رکوع اور سجود اور جنت،دوزخ کی خواہش سے بے نیاز ہے۔

> ''بیشتر زائرین حرم میں بیٹھ کر عبادت میں مصروف رہتے ہیں۔میں نے بہت کوشش کی کہ میں بھی اس شغل کو اپناؤں لیکن میرا دل نہ مانا۔جب محبوب سامنے ہو اُس کی موجودگی کو آپ بند بند میں محسوس کریں تو پھر ذکر اور حمد و ثناء کی کیا گنجائش سامنے رہ جاتی ہے۔''(۳۲)

اور:

> ''کئی زائر تسبیح کے منکوں کے ساتھ مصروف تھے۔میں نے محسوس کیا کہ جیسے وہ محبوب کی موجودگی میں بیٹھ کر اُسے پیار بھرے خط لکھ رہے ہوں۔''(۳۳)

یہ حقیقت ہے کہ اس عبادت سے عشق بہتر ہے جو محض ایک جسمانی اور ذہنی ورزش کا درجہ رکھتی ہے جس میں وجود پر تھکن اور دل پر تالے پڑے ہوں اور جن میں چھوٹی چھوٹی خباثتیں،خواہشیں،خود غرضیاں اور آسائشوں کی طلب مقید رہتی ہے اور جو موقع پا کر باہر نکلتی ہے اور مقام و حضوری کا احساس کیے بغیر عبادت اور تپسیا کو اس طرح''بھنگ'' کر ڈالتی ہے کہ اکثر کو اس کا ادراک ہی نہیں ہو پاتا۔مفتی نے اِن چھوٹی چھوٹی سچائیوں کی طرف بڑی خوب صورتی سے توجہ دلائی ہے۔

> ''ایک طرف ایک شخص دوسرے کو اپنے سفر کا حال سنا رہا تھا۔دوسری طرف نظم و ضبط کا ایک شیدائی طواف کی بدنظمی پر لیکچر پلا رہا تھا۔زبردستی اِرد گرد کے لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کر رہا تھا۔کوئی بات ہے یہ کہ عورتیں اور مرد مل کر طواف گاہ کے درمیان ایک دوسرے سے ٹکرائیں......جناب طواف گاہ کے درمیان ایک چھوٹی سی دیوار کھڑی کی جاسکتی تھی۔''(۳۴)

مفتی نے اِن تصویروں میں وہ سچائی دکھائی ہے جس کی طرف سے ہم عموماً آنکھیں بند رکھتے ہیں

یعنی حج کی عبادت کی اصل روح کو چھونے کی بجائے فروعات کے چکر میں پڑے رہتے ہیں۔

مفتی کا یہ سفرنامہ حج کے دیگر سفرناموں میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ اس میں حج کی خارجی کیفیات سے زیادہ باطنی اور روحانی کیفیات کا جذب و کیف میں ڈوبا اظہار ملتا ہے۔مفتی نے حج کو ایک فرض سے زیادہ عبد اور معبود کے رشتے کی بنیادی اساس محبت کے قرض کے طور پر ادا کیا ہے۔اس سفر میں کئی مقامات پر وہ سیال شے بن کر بہہ نکلا ہے لیکن وہ مصنوعی رقت طاری نہیں ہوئی جو عام طور پر حج کے سفرناموں میں ہوتی ہے۔مفتی کا اسلوب اتنا زندہ، متحرک اور جان دار ہے کہ پیچیدہ تر اور گھمبیر تر احساسات، جذبات اور کیفیات کو تمام تر پہلو داری سمیت بیان کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔''لبیک'' میں کئی مقام ایسے ہیں جہاں توڑ دینے والی کیفیت گنگ کر دیتی ہے لیکن مفتی ان مقامات سے بھی بڑی سہولت سے گزرے ہیں۔یہ دراصل اُن کی محبت کا اعجاز ہے کہ ''لبیک'' اپنی بھرپور کیفیت سمیت اُن کے لفظوں میں سما گئی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ مستنصر حسین تارڑ، ''خانہ بدوش''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱
۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''سفرنامہ کیا ہے؟''، مشمولہ مجلّہ ''اوراق''، لاہور، جنوری/فروری ۱۹۷۸ء، ص
۳۔ رحمن مذنب، ''مقدمہ اُردو ادب میں سفرنامہ''، از: انور سدید، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴
۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اُردو ادب میں سفرنامہ''، ص ۵۲
۵۔ حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر، ''اُردو سفرنامہ کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۹
۶۔ غفور شاہ قاسم، ''پاکستان میں سفرنامہ اجمالی مطالعہ''، مشمولہ سہ ماہی ''الزبیر'' (سفرنامہ نمبر)، اُردو اکیڈمی، بہاول پور، ۱۹۹۸ء، ص ۴۸
۷۔ رحمن مذنب، ''مقدمہ اُردو ادب میں سفرنامہ''، ص ۲۰
۸۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، ''اصناف ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۸۶
۹۔ شمیم احمد، بحوالہ ''اُردو نثر کا ارتقاء''، از: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۷۶ء، ص ۴۰۳
۱۰۔ ممتاز مفتی، ''لبیک''، بک کارنر، جہلم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۲۔۱۱
۱۱۔ ایضاً، ص ۲۳
۱۲۔ ایضاً، ص ۳۹
۱۳۔ ایضاً، ص ۱۲۰
۱۴۔ ایضاً، ص ۴۲۔۴۰
۱۵۔ ایضاً، ص ۱۴۶
۱۶۔ ایضاً، ص ۶۹
۱۷۔ ایضاً، ص ۶۹
۱۸۔ ممتاز مفتی، ''تلاش''، الفیصل، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۹۵
۱۹۔ ممتاز مفتی، ''لبیک''، ص ۹۶
۲۰۔ ایضاً، ص ۱۰۶
۲۱۔ ایضاً، ص ۷۰
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۸۲
۲۳۔ ایضاً، ص ۷۱۔۷۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔۱۳۰
۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۴
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۹۱
۲۷۔ ایضاً، ص ۲۱۸۔۲۱۷
۲۸۔ ایضاً، ص ۲۳۹
۲۹۔ ایضاً، ص ۲۶۴۔۲۶۳
۳۰۔ ذوالفقار تابش، ''تعارف لبیک''، ص ۳۶۴۔۳۶۳
۳۱۔ پروین عاطف، ''چاند کی بڑھیا''، مشمولہ ''مفتی جی''، مرتبہ: ابدال بیلا، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۲۰
۳۲۔ ممتاز مفتی، ''لبیک''، ص ۴۷
۳۳۔ ایضاً، ص ۸۱
۳۴۔ ایضاً

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری*

جدیدیت پسند تنقید کا ادارہ جاتی انداز: معروضیت کا واہمہ

Abstract: *Modernism was a movement in literature and also in philosophy in early twentieth century which basically encompassed most of the other literary and thought movements. Although, basedon individualism and subjectivity, the modernist literary criticism usually claims disintrestness and objectivity in its analysis which is only an illusion, it is the core argument of this article: The modernist critic is usually influenced by any existing critical literary movement, group, academy, or an institution or his own emotions and taste, therefore, he loses his objectivity in literary study and analysis.*

ادبی تنقید کے بارے میں اگر بات مدرسانہ انداز میں شروع کی جائے جیسا کہ روایت ہے تو کہیں گے کہ تنقید کا لغوی مطلب ہے جانچنا، پرکھنا اور کھوٹا کھرا الگ الگ کرنا، تدریس زبان و ادب کے دوران میں اس روایتی بیان میں اگر چہ ایک غیر روایتی اعتراف بھی شامل ہے اور وہ یہ کہ تخلیقی ادب میں اگر بہت کچھ کھرا پن ہوتا ہے تو کچھ نہ کچھ کھوٹ بھی شامل ہوتا ہے، جنھیں ایک دوسرے سے الگ الگ کیا جا سکتا ہے؛ اگر چہ ہمارے نقاد اس میں سے بزعم خود صرف کھرے کے خریدار ہوتے ہیں، یہ لوگ کبھی تسلیم نہیں کرتے کہ کھوٹ اور کھرا پن بعض اوقات باہم جگہیں بدل بھی سکتے ہیں بلکہ باہم یوں شیر و شکر بھی ہو سکتے ہیں اس طرح کہ ان میں امتیاز کرنا ناممکن ہو جائے، نام نہاد کھرے پن کی طلب بے انتہا اور کھوٹ کو مسترد کرنے کا زعم فزوں ان نقادانِ باصفا کو یہ بات بھلا دیتا ہے کہ کھوٹ کی ایک متناسب مقدار کے بغیر خالص اور کھرا سونا (کندن) کسی گراں بہا زیور کی پائیدار شکل اختیار نہیں کر سکتا۔ [خیر یہ تو کوئی پارکھ سنار ہی بتا سکتا ہے کہ خالص ترین سونا (کندن) کہیں ملتا بھی ہے یا نہیں یا یہ بھی محض ایک واہمہ ہی ہے اور ممکن ہے ہم اکثر و بیشتر ''نامور اور معتبر سنار'' کے ہاتھوں لٹتے ہی رہتے ہوں]

*ڈائریکٹر، سرائیکی ایریا سٹڈی سنٹر، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ہمارے اکثر ''بالغ نظر نقاد'' اپنے مستعار زعم دانش میں یہ بات کبھی نہیں مانتے کہ علم کا پہلا اثبات خود اپنے ہی جہل کے اقرار سے ہوتا ہے اور خود اپنے ہی علم کے اثبات و ثبات پر عدم یقین (محض شک ہی نہیں) سے جستجوئے علم کے سفر کا آغاز ہوتا ہے اور جوں جوں یہ عدم یقین بڑھتا ہے سائنسی علم اور تحقیق کے اس سفر میں روانی آتی ہے، یوں جدید علم دراصل ایک پائیدار عدم یقین کا معاملہ ٹھہرتا ہے جس پر روایتی جدیدیت پسند اہل علم اور نقادوں کو کبھی یقین نہیں آتا۔ (اس سے یہاں فلسفیانہ تشکیک پسندی (skeptism) مراد نہیں ہے) اور اسی باعث وہ خود اپنے (اور گروہی) اس یقین اعتماد آفرین کی تکرار بنے رہتے ہیں کہ وہ بزعم خود کبھی غلطی پر نہیں ہو سکتے اور ہمیشہ صدق ان کے ساتھ ہوتا؛ اس لئے ان کے خیال میں خود ان کے انداز نظر کے مخالف بلکہ قدرے مختلف اندازِ فکر و نظر (مختلف لازمی نہیں کہ ایک مؤقف کا یکسر مخالف یا برعکس ہی ہو) کی تکذیب اور اس کی تردید بھی ان پر لازم آتی ہے۔ کبھی ٹھٹھا اڑا کر، کبھی اپنے انفرادی اور ادارہ جاتی میکوم اور زور کے بل بوتے پر خود اپنے طرز فکر سے مختلف اندازِ فکر کو دبا کر اور کبھی اس کے وجود سے اغماض برت کر یا اس کا انکار کر کے، یہ اہل نقد ایک مخصوص ادارہ جاتی (institutional) تعصب کے اظہار کی تکرار بنے رہتے ہیں؛ ان جدیدیت پسند نقادوں کا ادعا اور اصرار ہوتا ہے کہ

۱۔ انتقاد میں خلاف عقل اور خلاف منطق سے بچنا لازمی ہے۔
۲۔ نقاد کا منصب ایسے غیر شخصی و معروضی اور عقلی و منطقی فیصلے صادر کرنا ہوتا ہے جن کی کوئی تردید نہ کر سکے۔
۳۔ اس لئے نقاد کے لئے ہمہ قسم جذباتیت (بلکہ جذبوں کی ذرا سی آمیزش تک) سے احتراز لازمی ہے
۴۔ ذاتی ہی نہیں گروہی عصبیتوں سے بھی بچ کر آفاقی اقدار (یہ بات یکسر بھلا دی جاتی ہے کہ یہ نام نہاد آفاقی اقدار عام طور پر یورپی نظامِ استعمار کی ضرورتوں کے جبر کے تحت گزشتہ لگ بھگ تین صدیوں میں وجود میں آئیں اور نو آبادیات کے نظام ہائے فکر و عمل اور ڈسکورس میں رائج کر دی گئیں) کی پاسداری نقاد کے لئے ضروری ہے، کیوں کہ ذاتی اور گروہی عصبیتیں عارضی ہوتی ہیں اور ''آفاقی قدریں'' ہی پائیدار ہوتی ہیں۔ (آفاقی اقدار کا یہ جدید تصور رجوعِ ثانیہ کے بعد یورپی نظام نو آبادیات کے نظریہ سازوں اور فلسفیوں نے دیا تھا)۔
۵۔ خود اپنے مؤقف کی توضیح کے لئے کسی بھی قسم کے فروعی دلائل (false arguments) سے بھی احتراز ایک معروضیت پسند نقاد کے لئے لازم ہے۔

۶۔ ان کے مقالات میں خود اپنے تصورات کے مخالف یا ان کے متبادل تصورات اور نظریات کا تذکرہ محض ان متبادل/مختلف تصورات کی تردید اور تکذیب کی غرض سے ہوسکتا ہے، ایسا کرتے ہوئے اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے کہ ان متبادل تصورات کی اس طور سے توضیح نہیں کی جاسکتی کہ ان میں سے کوئی تصور یا نظریہ نقاد کے خود اپنے (بلکہ اس کے مخصوص گروہ کے) موقف کے متبادل ہونے کا تاثر تک پیدا کرسکے، کیوں کہ اس سے اس مروّجہ مقتدر نظامِ انتقاد و طرزِ سیاست کی نفی ہوتی ہے، جس کے ساتھ یہ نقاد وابستہ ہوتا ہے اور یہ بات اس کے لئے قطعاً ناقابلِ قبول ہے (خودساختہ تصورِ معروضیت کا انجام یہی ہوسکتا ہے)۔

یہ "روایتی جدیدیت پسند" نقاد اسی باعث خود اپنے ہی تشکیل کردہ تصورِ تکذیب (falsification) کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں کیوں کہ وہ خود اپنے اور اپنے گروہ کے موقف کو بہرصورت سچا ثابت کرتے رہنے کیلئے دوسروں کو مسلسل جھٹلاتے رہنا ان کیلئے ضروری ہوجاتا ہے؛ وہ اپنے ہر عمل کو عقل کے عین مطابق سمجھتے ہیں اس لئے یہ لوگ خود اپنے موقف میں لچک پیدا کرنے کیلئے بالکل تیار نہیں ہوتے اور مستقلاً اپنے اس طرزِ عمل کی تکرار بن جاتے ہیں جو دراصل انہیں بنا بنایا ملا ہوتا ہے حالاں کہ خود انھیں یقین کامل ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ خود ان کے زرخیز ذہن کی پیداوار ہے۔(ہماری ادبی و علمی اکادمیوں، کانفرنسوں، یونیورسٹیوں اور تحقیق و انتقاد کے دیگر اداروں میں ایسے ہی جدیدیت پسند نقادوں کا اقتدار مستحکم ہے، اس لئے ان اداروں کے تحقیقی جرائد، سیمی ناروں، کانفرنسوں وغیرہ کے لئے لکھے جانے والے مقالات کا ایک پہلے سے طے شدہ سانچہ اور ڈھانچہ ہوتا ہے، ایک مخصوص نظامِ اصطلاحات اور "سنجیدہ علمی اسلوب" ہوتا جس سے روگردانی پر مقالہ کسی مسلمہ ادبی و تحقیقی جریدے میں اشاعت کیلئے قبول نہیں کیا جاتا) لیکن وہ اس بات پر کم ہی غور کرتے ہیں کہ عقل و منطق کا ان کا یہ تصور محض فہمِ عامہ (common sense) کے عمومی تعصبات سے آگے نہیں بڑھتا؛ چاہے وہ خود اسے کتنا ہی اورجنل سمجھ رہے ہوں یا وہ اسے کتنا ہی منفرد اور اورجنل بنا کر پیش کر رہے ہوں ۔[1]

ایک مخصوص طرزِ استدلال جو انیسویں صدی میں جدید قرار دیا گیا تھا یورپ میں نشاۃ الثانیہ کے بعد جنم لینے والی فکر کی ایک طولانی روایت کی روئیداد اور عطا ہے اور اسی کا لگ بھگ گزشتہ دو صدیوں کے دوران میں چرچا رہا۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں آغاز پذیر یا م نہاد جدید دور کے بیشتر طالب علم اور اہلِ نقد و تحقیق اسی روایت کے تربیت یافتہ اور اس کے علم الکلام کے تشکیل کردہ تھے اس لئے ہم دیکھتے ہیں کہ یورپ میں نشاۃ الثانیہ کے دوران اور بعد میں لکھے جانے والے تحقیقی مقالے اور مضامین قرونِ وسطیٰ کے مذہبی عالموں کے

مقالات (treaties) کی یاد دلانے کے علاوہ اور کچھ نہیں کرتے مثلاً ایک جدیدیت پرست نقاد یا دانش ور محض اپنے نقطۂ نظر کو (جو خود اس کے ذہن میں عموماً پہلے ہی سے قائم اور طے شدہ ہوتا ہے) سچا ثابت کرنے کیلئے سر دھڑ کی بازی لگا دیتا ہے۔ جدیدیت پسند نقاد اور محقق کا انداز عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ:

۱۔ وہ اولاً اس موضوع پر پہلے سے موجود دلائل کی تاریخ بیان کرتا ہے

۲۔ پھر خود اپنے موضوع کے برخلاف عام طور پر دیئے جانے والے دلائل اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ یہ کسی طور خود اس کے اپنے اور گروہی موقف سے زیادہ قائل کرنے والے ہرگز نہ لگیں۔

۳۔ اس کے بعد وہ خود اپنے موضوع کے حق میں موجود دلائل پیش کرتا ہے اور اپنے پہلے سے قائم کردہ / طے شدہ مفروضے کو (بزعم خویش) سچا ثابت کرتا ہے۔

۴۔ ان (جدید) تحقیقی و تنقیدی مقالات، میں دیئے گئے فٹ نوٹس (جو عموماً جس بات کی وضاحت کے لئے دیئے جاتے ہیں ذرا غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ دراصل اسی بات کے ساتھ ان کا کوئی منطقی رشتہ نہیں ہوتا) طے شدہ انداز میں یا تو محض توثیقی ہوتے ہیں یا صرف تردیدی۔

اپنے اس طرح کے طرزِ استدلال سے گزشتہ صدیوں کی جدیدیت پسندانہ روایتِ انتقاد و تحقیق کے پروردہ ہمارے یہ سکالر خود کو جدید اور اورجنل (origional) قرار دینے کے زعم میں ہر مستحکم شدہ قدیم روایت، اصول یا قدر کی تکذیب اور تردید کرنا اپنا فرضِ اوّلین قرار دے دیتے ہیں؛ ان کی استرداد کی یہ عادت اس قدر پختہ ہوجاتی ہے کہ وہ ماضی کے ساتھ ساتھ ایسے حالیہ علمی اکتشافات کو بھی مسترد کر دیتے ہیں جو خود ان کے اپنے (بلکہ گروہی کیوں کہ تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ دراصل خود ان کا اپنا کوئی موقف ہوتا ہی نہیں اور یہ اپنے موجودہ سماج میں مروّجہ اور مقبول عام تصورات و نظریات کے سحر میں اس قدر اسیر ہوجاتے ہیں کہ ان کو خود اپنا انکشاف سمجھنے کے واہمے میں مبتلا ہوجاتے ہیں) پکے مُکے موقف سے ہٹ کر ہوں۔

یہاں پر ایک عرصے سے زبان زدِ عام اصطلاح "جدید" (Modern) کی توضیح کی بھی ضرورت ہے، کیوں نہ یہ دیکھ لیا جائے کہ خود ہمارے ہاں اس اصطلاح/لفظ کا عموماً کیا مطلب لیا جاتا ہے اُردو زبان و ادب میں بھی جدید و قدیم کی بحث ایک صدی سے زیادہ پرانی ہوچکی ہے، اُردو میں لکھنے والے ادیبوں اور نقادوں نے اپنے اپنے علم اور ضرورت کے مطابق اس اصطلاح کی توضیح کرنے کی کوشش کی ہے، یہاں صرف چند معروف ترین نقادوں کی تحریروں سے اقتباسات نقل کرنا ناموزوں نہ ہوگا۔

۱۔ "جدیدیت یقیناً کوئی باقاعدہ تحریک نہیں اور نہ ہی اس طرح کے کوئی خدوخال اپنے اندر رکھتی ہے۔

جدیدیت کے منظرنامے میں تین باتوں نے بڑا بنیادی کردار ادا کیا ہے ۔ان میں پہلی بات Realism کا ایک ماورائی تصور رہے ۔دوسری ذات کے تشخص کا حوالہ،تیسری وقت کے بارے میں ایک مخصوص روّیہ...''[۲]

۲۔ ''ہمارے ہاں جدیدیت بغیر سوچے سمجھے ہر چیز کو توڑنے پھوڑنے کے عمل کا اظہار بن کر آئی ہے ۔ اس کی حقیقت اس مجمع کی سی ہے جو بغیر سوچے سمجھے،ہر اس چیز کو آگ لگانے اور توڑنے پھوڑنے کا عمل کر رہا ہے جو اس کے سامنے آجاتی ہے یہ وہ منفی رجحان ہے جس سے نہ ادب کو، نہ فکر کو،اور نہ خود تخلیق کو کوئی فائدہ پہنچ سکتا ہے'' [۳]

۳۔ ''ہر فن اور ہر تخلیقی عمل جدت سے شروع ہوتا ہے لیکن اس جدت کے پس منظر میں ایک روایت ضرور ہوتی ہے ۔اس کے بغیر جدت بے معنیت کا شکار ہو جاتی ہے ۔جدت کے سلسلے میں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ یہ ایکدم،اچانک اور فی الفور پیدا نہیں ہو جاتی بلکہ بہت سے مدارج طے کر کے ایک مرکز پر پہنچتی ہے،ہمارے لکھنے والے جدیدیت کے تعلق سے ایک ایسے فریب میں مبتلا ہیں کہ ان کی تحریریں محض ذاتی جذباتیت اور سنسنی خیزی کا شکار ہو گئی ہیں'' ۔[۴]

۴۔ ''جدیدیت انگریزی اصطلاح (Modernism) کا ترجمہ ہے Modernity کسی دور یا کسی زمانے کے ادب کے لئے مخصوص نہیں ۔ماڈرنیٹی ہر دور کے ادب کے لئے ہو سکتی ہے ۔اور حقیقت یہ ہے کہ ماڈرنیٹی ہر دور کے ادب میں کسی نہ کسی حد تک ضرور ہوتی ہے جدیدیت کی جو اصطلاح درج ہے وہ دراصل ماڈرن ازم کے مفہوم میں درج ہے اس سے مراد کسی دور کے ادب میں نُدرت فکر، یا جدت طرازی نہیں بلکہ اس سے مُراد نیا فکر و خیال اور بالکل نیا طرزِ اظہار ہے جو نہ صرف موضوعی اعتبار سے نیا ہو بلکہ اسلوب اور ڈکشن کے اعتبار سے بھی نیا ہو اس اصطلاح کا ہندوستان، پاکستان، میں مفہوم مختلف لیا جاتا ہے ہندوستان میں جدیدیت کو ترقی پسند ادبی تحریک کے خلاف ایک رجحان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔پاکستان میں ایسا نہیں سمجھا جاتا بلکہ جدیدیت پسندی کو ترقی پسندی کی ہی ایک بدلی ہوئی اور ترقی یافتہ شکل کہا گیا ہے ۔جدیدیت ہمیشہ تعمیر و تخریب کے سنگم پر جنم لیتی ہے ۔لیکن وہ صرف تعمیر و تخریب کا منظر پیش نہیں کرتی بلکہ شکست و ریخت کے ملبے سے ابھرتے ہوئے نئے آدم اور نئے سماج کے خدوخال کو بھی عیاں کرتی ہے''[۵]

۵۔ ''جدت راویت کا ایک تکوینی حصہ ہے ۔کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بے شمار جدتوں کا

اضافہ نہ ہوا ہو ۔اس کے برعکس جدیدیت ایک کلٹ (cult) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے''
[٦]

٦۔ ''عام طور پر جدت کے دو مفہوم ہیں ایک یہ کہ شاعری میں جدید مسائل،موضوعات رجحانات اور عصری آگہی کو سمونا، دوسرے روایت کی ڈگر سے ہٹ کر نئے اسالیب و انداز کا سہارا لینا مگر جدت میں یہ دونوں مفہوم شامل ہیں ۔پہلا مفہوم جدت کا داخلی پہلو اور دوسرا خارجی پہلو ہے ۔اس لئے ہر اس شاعری کو جدید کہا جا سکتا ہے جس میں تجربے اور تازگی کی جھلک ملتی اور جس میں روایت سے گریز کا احساس ہوتا ہے''[۷]

۷۔ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہے جدید شاعر صرف وہی ہے جو ''جدید'' شعر کہتا ہو ۔جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات ،احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو ۔وہ خیالات ،احساسات اور علامات بلکہ ہر چیز جو شاعر کا راس المال بنتی ہے کسی طرح کے قاری کے،، حسب توقع،، نہ ہو بلکہ قاری کے لیئے غیر متوقع اور اجنبی ہو ۔[۸]

ان میں آخری اقتباس بیسویں صدی میں اُردو کے ایک اہم ترین نظریہ ساز نقاد ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے ۔ڈاکٹر وزیر آغا جیسے بالغ نظر نقاد نے ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' کے عنوان سے ایک ایسی جامع کتاب لکھ ڈالی جس میں انہوں نے جدید اردو تنقید کے متنوع مباحث کو سمیٹنے کی کوشش کی لیکن حیرت ہے کہ انہوں نے جدید، جدیدیت اور جدیدیت پسندی(Modernism) کی توضیح کرنے کی کوشش نہیں کی حالاں کہ ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ جدیدیت پسندی کے مغربی فلسفیانہ اور ادبی تصور سے آگاہ نہ ہوں انہوں نے جدید تنقید کے عمودی تناظر کے زیرِ عنوان باب میں حلقہ ارباب ذوق کے تنقیدی کردار پر بحث کرتے ہوئے ترقی پسندی کی سرسری سی توضیح کی تو جدیدیت پسندی کی روح کی طرف بھی اشارہ کر گئے ۔ان کے الفاظ میں ''دراصل ترقی پسندی سے مراد''جدیدیت کی وہ تحریک تھی جو''قدیم'' کی اس صورت سے خود کو منقطع کرنے کی موئد تھی جو سماجی نفسیاتی سیاسی معاشی بلکہ مابعد الطبعاتی کھائیوں میں مقید ہو کر منجمد ہو رہی تھی ۔چنانچہ بالائی سطح پر اس دور کی تنقید ہمیں انقطاع کا منظر دکھاتی ہے ۔[۹]

خیر آغا صاحب تو ایک بہت پڑھے لکھے آدمی تھے اور جدیدیت و مابعد جدیدیت /پس جدیدیت کے مباحث سے بخوبی واقف تھے ۔نامعلوم ان کی اس کتاب میں جدیدیت پسندی کی تعریف و توضیح اور فلسفیانہ

اساس کے معاملے میں تفصیلی بحث کیوں نہیں کی گئی۔بیسویں صدی عیسوی میں زیادہ تر اُردو نقادوں کی تحریروں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اُردو نقاد جدید اور جدیدیت کے ''نیا'' اور ''نیا پن'' کے معنی سے آگے نہیں بڑھ سکے۔اس لیے ہر اس چیز کو جدید کہا گیا جو تازہ ترین تھی چاہے اس کے اندر کس قدر قدامت پرستی اور رجعت پسندی کیوں نہ چھپی ہو۔اس لیے روایتی اردو تنقید میں مغربی جدیدیت پسندی کی اساس تک رسائی کی کوشش نہیں کی گئی۔حلقہ ارباب ذوق لاہور کے ابتدائی برسوں میں (1940ء کی دہائی میں خاص طور پر) میراجی، ن م راشد اور شیر محمد اختر وغیرہ نے جدیدیت پسندی روح کو گرفت میں لانے کی کوشش کی اور اسے ترقی پسندی سے واضح طور پر ممیز کیا۔بعد میں (1960ء کے عشرے میں) نئی شاعری کا غلغلہ اٹھا تو افتخار جالب اور ان کے زیر اثر نوجوانوں کے ایک گروہ نے ان مباحث کو بھی چھیڑا لیکن یہ لوگ زیادہ تر مغربی نئی تنقید (New Critism) اور ''نئی شاعری'' کی تحریک سے متاثر تھے۔گورنمنٹ کالج لاہور کی سندھی ایسوسی ایشن نے پروفیسر صدیق کلیم وغیرہ کی رہنمائی میں اس سلسلے میں بہت بنیادی کام کیا۔

مجموعہ تراجم ''نئی تنقید'' (۱۹۶۹) بہت اہمیت کا حامل ہے۔اس سلسلے میں ایک شخص ہادی حسین نے ایک پورے ادارے کا کام کیا انہوں نے جدید مغربی تنقید کے تراجم اور ان بسیط توضیحات کے ذریعے خاص طور پر اردو تنقید کے طالب علم کو نئے راستے دکھانے کی کوشش کی حسن عسکری کے تین مجموعہ ہائے مضامین ''انسان اور آدمی''، ''ستارہ یا بادبان'' اور ''وقت کی راگنی'' کے علاوہ ان کی ایک مختصر سی کتاب جدیدیت، یا مغربی گمراہوں کا خاکہ، جدیدیت پسند فکر اور جدید ادب وتنقید کے خدوخال کو واضح کرنے کی اہم کاوشیں ہیں۔لیکن عام طور پر اردو اور دیگر مقامی زبانوں کے طالب علموں نے ان سے کوئی زیادہ اثر نہیں لیا اور وہ پرانی ڈگر پر ہی چلتے رہے۔

مغرب میں جدید اور جدیدیت کے الفاظ مخصوص اصطلاحی معنی میں انیسویں صدی ہی میں استعمال ہونے لگے تھے۔بیسویں صدی کے نصف اوّل تک ان اصطلاحی معنوں میں وضاحت اور توسیع کا عمل جاری رہا۔مغرب کا جدیدیت پسند ادیب عموماً ماضی کی تردید (نئے انسان دوست اور آزاد خیال فلسفوں اور نظریوں کے جلو میں جدید سائنسی اور معاشرتی علوم میں ہونے والی پیش رفت کے تناظر میں) اور جدید انسان اور جدید دور کی عقلیت پسندی اور انسان دوستی کے مستحکم اثبات کے متشددانہ جذبے سے معمور تھا۔فرد کی ذات (بعد کے پس ساختیاتی نظریوں خاص طور پر نسائیت پسندی (feminisms) اور پس نو آبادیت پسندی (Postcolonialism) کے مباحث اور نظریات کے مطابق فرد/انسان سے استعمار پسند مفکرین دراصل متوسط طبقے کا سفید فام مرد مُراد لیتے تھے) ہر شے کی قدر و قیمت کے تعین کا بنیادی معیار قرار دی جاچکی

تھی۔اور اس کے لئے اس دور کے آزاد خیال اور انسان دوست فلسفوں کی بنیادیں انفرادیت پسندی پر ہی استوار تھیں؛انفرادیت پسندی نشاۃ الثانیہ کے بعد پنپنے والے یورپی سرمایہ دارانہ نظام اور اس میں جنم لینے والے فلسفوں کا وہ مرکز ہے جو جدیدیت پسندی کی اساس ہے۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں یورپ میں صنعتی انقلاب کے بعد نئی منڈیوں کی تلاش اور پھر ان پر غاصبانہ قبضے کے حرص نے جو یورپی نظامِ نوآبادیات قائم کیا تھا اس کے قیام اور استحکام کے کچھ اپنے تقاضے تھے جنھیں پورا کرنے کے لئے استعمار پسندوں نے جہاں نئی نئی سیاسی، معاشی اور معاشرتی پالیساں اور حکمت عملیاں وضع کیں وہیں ایسی فکر اور فلسفے نے بھی جنم لیا جو عالمی استحصال کے اس نظام کو جواز عطا کرتے تھے۔نئے نظام سرمایہ داری نے خود یورپ کے روایتی خاندانی اور معاشرتی نظام کو پارہ پارہ کردیا تھا اس لئے فرد اور انفرادیت پسندی (individualism) کی بنیادوں پر اُستوار ہونے والے ترقی کے تصور نے اس دور کے ہر فلسفے کو اساس فراہم کی۔انسانیت کے لئے لازمی ترقی کا یہی تصور کارفرما ہے۔جب جدید علم باقاعدہ نظم/ ڈسپلن میں ڈھلا تو اس علم کے فروغ کے اداروں کا قیام بھی اسی طور پر ہوا۔یورپ میں نئی یونیورسٹی کے تصور نے عملی شکل اختیار کی جو قدیم اور روایتی علمی اداروں کے انداز سے انحراف کی ایک شکل تھی۔ان میں مختلف علوم کی ضابطہ بندی کرکے ان کی الگ الگ حدود متعین کرنے کی کوششیں شروع ہوئیں۔

انیسویں صدی عیسوی کے اواخر میں خاص طور پر اعلیٰ تعلیمی اداروں کی انضباطی (disciplinary) انداز میں تنظیم نو کرنے کیلئے نظم وضبط کا ایک مخصوص اخلاقیت پرست دانشورانہ تصور نئے سرمایہ دارانہ نظام کے زیر اثر مغرب کے اہم تعلیمی اداروں میں اُبھرا جس سے ان میں ایک بہت اہم تبدیلی رونما ہوئی جسے ''جدید/نئی یونیورسٹی، کہا گیا۔ نئے صنعتی اور سرمایہ دارانہ دور کے آغاز اور استحکام کے باعث اس دور کے مغرب میں کئی نئے پیشوں کا آغاز اور فروغ بھی ہوا جس کے پیش نظر سائنسی اور سماجی مطالعے کے نئے انداز طریق ہائے کار سامنے آئے جنھیں ڈسپلن کہا گیا اور پھر انہیں یونیورسٹیوں کا حصہ بنانے کیلئے نئے شعبے وجود میں لائے گئے زیادہ تر نئے تشکیل شدہ انداز ہائے مطالعہ کو ایک ضابطہ (Discipline) بنانے کیلئے سائنسی تحقیق کو کامیاب ادارہ بندی (institutionalisation) کے طرز پر ڈھالا جانے لگا۔اس دور میں دیگر علوم کی طرح ادبی مطالعے میں بھی اسی طرز کی پیروی کی جانے لگی۔انیسویں صدی کے اختتام تک مطالعہ لسان کا علم (philology) جدید لسانیات (linguistics) کی شکل اختیار کرنے لگا تھا اور جدید لسانیات کے سائنسی اصولوں کا اطلاق سماجی علوم اور مطالعہ ادب وتنقیدِ ادب پر بھی کیا جانے لگا تھا اور اس طرح مطالعۂ

ادب کو ادب کی سائنس کی منظم شکل دینے کی کوششیں شروع ہوئیں جو بعد میں ساختیات (structuralism) کے مقبول اور اپنے وقت کے فیشن ایبل اندازِ مطالعہ کی شکل کے علاوہ کئی اور انداز اختیار کرنے والی تھیں۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں امریکی ''نئی تنقید'' (New Criticism) نے ادبی مطالعے اور اس کے ماحصل کے معروضی، لائق اعتبار اور قابلِ توثیق وغیرہ ہونے کا دعویٰ کیا۔ نئی تنقید کے پیش رو برطانوی نقاد آئی اے رچرڈز نے اپنے کیریئر کا آغاز ہی خود سے پیشتر تنقیدی روایت کو یکسر مسترد کرتے ہوئے کیا تھا کیوں کہ ''چند ایک اتفاقیہ باریکیوں، تنبیہات و نصائح، بہت سی تند و تیز جداگانہ آراء، کچھ ذہانت آمیز عالمانہ قیاسات، زیادہ تر رنگِ خطابت اور اطلاعات کی حامل شاعری، لامحدود پریشان خیالی، ادعائیت اور تعصّبات کی بہتات کی من موجیاں اور باریک بینیاں، اسراریت کا دخل، عامیانہ اثر پذیری''[۱۱] آئی اے رچرڈز کے خیال میں مروّجہ تنقید کی کل کائنات تھی اس لئے اس کے نقطۂ نظر سے تنقید میں عقلیت پسندی، سائنس اور جدید نفسیات کا طریق کار اختیار کرنا بے حد ضروری تھا۔ اس دور میں امریکہ میں جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) نے بھی اسی اندازِ نظر کا اظہار کیا اور اس نے تنقید کے ایک مخصوص معیار کو قائم اور برقرار رکھنا ادب کے پروفیسروں کا کاروبار (business) قرار دیتے ہوئے یونیورسٹیوں کو کارپوریشن کا ایک درجہ دیا کیوں کہ اس کے بقول:

> "Criticism must become more scientific, or precise and systematic, and this means that it must be developed by the collective and sustained effort of learned persons - which means that its proper seat is in the universities... Rather than occasional criticism by amateurs, I should think the whole enterprise might be seriously taken in hand by professionals. Perhaps I use a distasteful figure, but I have the idea that what we need is criticism, Inc., or criticism, Ltd.[۱۲]

رینسم کے محولہ بالا مضمون کا عنوان ہی Criticism, Inc. تھا۔ نئی تنقید کا ایک اور اہم نقاد رینے ویلیک (Rene Welleck) بھی اس سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور تنقید کو انیسویں اور اوائل بیسویں صدی کے اس سیاسی خطیبانہ انداز سے نجات دلانے کا داعی بنتا ہے کہ جس نے تنقید کو یکسر عملی اور عارضی مقاصد کا غلام بنا دیا تھا اور رینے ویلیک کے مطابق نقاد محض ایک دلال، سیکرٹری یا عامۃ الناس یعنی عام قارئین کا خادم بن کر رہ گیا تھا۔ جب کہ ویلیک کے نقطۂ نظر سے ادب کا مطالعہ ایک منظم علم (systemetic

knowledge) ہوتا ہے اور اُس کا خدمتِ عوام یا اخلاق سدھار تحریکوں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا (حالاں کہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے نصف اوّل کی زیادہ تر سماجی اصلاحی تحریکیں بھی جدیدیت پسند اور انفرادیت پسند انسان دوست فلسفہ و فکر کی پیداوار تھیں لیکن یہ بحث کا ایک الگ موضوع ہے)۔

عام طور پر جدید (modern) تنقید کا انحصار اس تصور پر ہے کہ مطالعۂ ادب معروضی، غیر جانبدارانہ اور غیر شخصی ہونا چاہئے یا ہوسکتا ہے (میتھیو آرنلڈ کے مطابق) اور اس مقصد کے حصول کے لئے ایک باقاعدہ ڈسپلن ہے جسے تنقید کہتے ہیں۔ قدیم روایتی تنقید اور جدید تنقید اپنے اپنے تصورات اور توضیحات میں بظاہر باہم مختلف دکھائی دیتی ہیں لیکن ان دونوں کا تقابل اگر پس جدید اندازِ نظر سے کیا جائے تو یہ اپنے لفظ مرکزیت (Logo centrism) کے باعث یہ لگ بھگ یکساں قرار پاتے ہیں۔ اپنے اس مصورہ نظام کے اندر رہتے ہوئے جدیدیت پسند اہلِ نقد یہ اصرار کرتے ہیں کہ ان کے مطالعات قابلِ مشاہدہ ہوتے ہیں کیوں کہ متنی یا سیاقی شہادتوں سے ثابت کیا جاسکتا ہے کہ بزعم خود وہ صحیح اور سائنسی موقف رکھتے ہیں جب کہ ان کے خیال میں ان کے مدمقابل نقادوں کے پاس اتنے کافی اور موثر منطقی دلائل نہیں ہوتے (بلکہ ہو بھی نہیں سکتے) ہو سکتے جو انھیں یا کسی کو بھی قائل کرسکیں۔ جدید تنقید کی عام ریت یہ رہی ہے کہ اس میں ایک تنقیدی رائے یا تبصرے کو جسے ایک وقت میں سچا اور صادق قرار دیا جا رہا ہوتا ہے، مزے کی بات یہ ہے کہ اُسی کو بعد ازاں کھلم کھلا اور پُرزور دلائل کے ساتھ جھٹلا دیا جاتا ہے اور اپنی اس بات کو بھی بلا تامل منطقی اور سائنسی قرار دیا جاتا ہے خود اپنی ہی تردید ہوتے ہوئے ان کی نئی رائے پرانی رائے کی جگہ لے لیتی ہے اور پھر ان جدیدیت پسندوں کی طرف سے اس نئی بات کے صدق پر اصرار شروع ہو جاتا ہے اور یوں اثبات اور تکذیب کا یہ سلسلہ جاری و ساری رہتا ہے۔ جدیدیت پسند تنقید میں خود اپنے موقف سے مختلف اندازِ نظر کی تکذیب ہر حال میں لازم ٹھہرتی ہے اور اس طرح دوسرے کو جھٹلانا اور خود اپنی حالیہ سچائی پر اصرار جدید تنقید/ نقاد کا بنیادی وصف ٹھہرتا ہے۔

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا دورِ جدیدیت پسندی میں (جیسا کہ پہلے ذکر کیا جاچکا ہے) انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے نصف اوّل میں خاص طور پر) نئے نئے پیشوں کے آغاز اور عروج (صنعت اور تجارت سے متعلق کئی نئے پیشے مثلاً مزدور، فورمین، منیجر، وکیل، کلرک، اکاؤنٹینٹ وغیرہ اور حکومت، قانون، طب، صحافت وغیرہ سے متعلق نئے پیشے) ان پیشوں کے ساتھ وابستگی اور ان کی تنظیم سازی وغیرہ کے عمل میں پیشہ وارانہ مہارت (Professionalism) کے تصور کو فروغ حاصل ہوا تو مختلف علمی و تعلیمی اداروں میں بھی اور خصوصاً جدید یونیورسٹیوں سے وابستہ لوگوں میں تنقید نگاری کو بھی بطور ایک پیشہ یا کیریئر

(career) کے اپنایا جانے لگا ۔جدید سرمایہ دارانہ نظامِ معاشیات کا یہ بنیادی تقاضا ہے کہ ایک ماہر پیشہ ور(Professional) خود اپنی پیشہ وارانہ مہارت پر یقین رکھتا ہے اور مارکیٹ میں اپنی اسی مہارت کے دام لگواتا ہے ۔سماج میں جاری وساری منظّم پیشہ وارانہ سرگرمی ہی ایک پیشہ ور ماہر کی اہمیت کا باعث بنتی ہے اور اس کی ترقی اور دینوی درجات کی بلندی میں معاون ہوتی ہے ۔پیشہ ور ادبی نقادوں نے بھی دوسرے پیشہ وروں کی مانند اپنے علمی کوائف(Curriculum vitae) میں خود اپنے طرز ہائے معاش اور قابلیت و مہارت کو نمایاں کر کے پیش کرنا شروع کر دیا اور اس میں اپنی تعلیم اور ملازمت کے آغاز اور ترقی ،اعزازات ،تعلیمی و تحقیقی کارہائے نمایاں ،مطبوعات وغیرہ کی تاریخ وار اور درجہ وار فہرستیں شامل کرنا شروع کیں ۔اچھی ملازمت کے حصول کے لئے استاد یا سکالر کے متعلقہ کوائف کو بنیادی اہمیت حاصل ہو گئی ۔ایک نقاد کے لئے زیادہ سے زیادہ تنخواہ کے حصول میں کامیابی اس کے علمی و ادبی قد کاٹھ کے تعین کا پیمانہ بن گئی اس لئے قرار دیا گیا کہ:

> For critics, an outstanding career is one in which they earn higher and higher salaries in a succession of jobs at increasingly prestigious institutions"۔۱۳

گویا ایک نقاد کے لئے بھی لازم قرار پایا کہ اس کی پیشہ ورانہ زندگی بھاری تنخواہ اور اعلیٰ ترین اداروں میں ملازمت کے حصول کی کامیابیوں سے معمور ہو ۔اب قدیم روایتی پیشوں (کمہار، موچی، زردوز، لوہار، چمار، بڑھئی، کنجڑا، وغیرہ) کی بجائے نئی کیریئر پرستی کو اہمیت ملی، پرانے پیشے انفرادی نہیں اجتماعی ہوتے تھے اور ان میں عموماً انفرادی تبدیلی کم ہی ہوتی تھی جب کہ نئے پیشے اور ذرائع معاش اجتماعی انداز رکھنے کے باوجود بھی انفرادیت کے حامل تھے اور کسی مخصوص گروہ کی ذات نہیں بنتے تھے، یہ نوجوانوں کو خود اپنے رجحان طبع کے مطابق اپنے من پسند پیشے کے انتخاب کا موقع فراہم کرتے تھے (مثلاً ڈاکٹر، انجینئر، وکیل وغیرہ بننے کا انحصار انفرادی افتادِ طبع پر ہوتا ہے کسی مخصوص نسلی گروہ(ethnic group) کی اس پر کوئی اجارہ داری نہیں ہو سکتی حسب ضرورت و موقع پیشے کو تبدیلی بھی کیا جا سکتا تھا) اور ان میں روایتی پیشوں کے برعکس ایک فرد کے دینوی مرتبے میں ترقی کے امکان کو بنیادی اہمیت حاصل تھی ؛نیا پروفیشنل (professional) مقابلہ بازی کے ایک ایسے معاشرے میں پھلتا پھولتا تھا جو مغرب میں روایتی طرز ہائے زندگی انفرادی خود انحصاری کے سامنے پس پا ہو رہے تھے، بظاہر 'کام'، 'ترقی' اور 'انفرادی اہلیت' اس نئے معاشرے کی بنیادی اقدار بن گئیں ۔جدید دور کا پروفیشنل ایک ایسی مثالی شخصیت بن گیا جسے بجا طور پر ایک ''مردانہ مشین''، قرار دیا گیا جو عورتوں ،بچوں اور عام

روایتی مردوں سے اپنے انداز، کام اور باطنی ساخت کے اعتبار سے یکسر مختلف منفرد اور مختلف تھی ۔اس میں اپنے پیشے کے بنیادی اصولوں سے سر مو انحراف اور تساہل پسندی کا شائبہ تک نہیں تھا۔ مشینی دور میں جدید پیشہ ور مخصوص کاموں کے لئے تیار کی جانے والی مشین کی مانند تھا ۔ایسی مشین مقابلے کی دوڑ میں آگے رہنے کیلئے بنائی گئی تھی ،سرمایہ دارانہ سماج کی مخصوص آئیڈیالوجی نے مقابلے کو اخلاقی ،علمی اور معاشی زندگی کا بنیادی رہنما اصول بنا دیا جس سے پتہ چلتا ہے کہ سماجی بہبود بھی دراصل خود مرکز تصادمِ خواہشات و خیالات ہی سے آگے بڑھائی جا سکتی ہے ۔

> He is functional, designed mainly for work. He is programmed to tackle jobs, override obstacles, attack problems, overcome difficulties, and always size the offensive. He will take on any task that can be presented to him in a competitive framework, and his most important positive reinforcement is victory. This ideology makes competition the guiding principle of moral and intellectual, as well as economic, life. It tells us that the general welfare is served by the self interested clash of ambitions and ideas"۔۱۴

یہ مردانہ 'مشین' کارآمد ہے اور صرف کام کے لئے ڈیزائن کی گئی ہے ،اس کی پروگرامنگ اس طرح کی گئی ہے کہ یہ مطلوبہ کام میں حائل ہونے والی متوقع رکاوٹوں ، مسائل اور مشکلات پر قابو پا سکے اور کسی بھی در اندازی کو روک سکے یہ مقابلہ بازی کے ماحول میں ہمیشہ آگے بڑھ سکے اس کی تقویت اور مضبوطی کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے اور وہ ہے فتح و نصرت ۔اس نظریے کے مطابق اخلاقی ،سماجی یا علمی اور معاشی زندگی میں مقابلہ بازی ہی واحد رہنما اصول ہے یہ نظریہ ہمیں بتاتا ہے کہ فلاحِ عامہ کا مقصد انفرادی اور نتیجۃً اجتماعی ترقی ہے، فلاحِ آخرت کا روایتی تصور اب پس پردہ چلا گیا اور اس یقین کو فروغ حاصل ہوا کہ کسی کے اعمال کا جو بھی ثمر ہے وہ اسی دنیا میں ہی ملے گا۔

یورپی یونیورسٹیوں اور دیگر تعلیمی اور تحقیقی اداروں میں بھی اس نئی پیشہ ورانہ اخلاقیات کا چرچا ہوا اور ایک ادبی سکالر بننے کا مطلب مقابلہ بازی کے اس ماحول میں سرگرم حصہ دار بننا قرار پایا، ادبی دنیا میں بھی ایک

ایسے مثالی مرد سکالر/ پروفیسر کی تمثال اُبھری جس کی نقل باعثِ اعزاز اور کامیابی کی ضمانت ٹھہری۔ ایسا عالم جو پہلے طے شدہ اصولوں اور طریق کار کے مطابق مسلسل کام کرے اور خود اپنے سماج کی مطلوبہ ضرورتوں کی تشفی کے لئے کار آمد ثابت ہو اور اپنی پیشہ ورانہ زندگی میں آگے ہی بڑھتا چلا جائے۔ نئے دور کے شریف آدمی اور ادبی نقاد کیلئے ایسا ہی شخص مثالی کردار قرار پایا۔

"We are the heirs of " roles that are explicitly designed for the new gentleman, the businessman." ۱۵

جدیدیت پسند دور کے ادبی مطالعے کی تاریخ کو اسی مثالی پیشہ ور مردانہ شخصیات کے حوالے سے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ مغرب اور پھر اس کی پیروی میں مشرق میں بھی ایسی ہی مردانہ ادبی شخصیات (پروفیسر سکالر، محقق نقاد) مختلف ادبی تحریکوں اور دبستانوں کو متحرک دیتی دکھائی دیتی ہیں۔ فلاں نے کیا خوب کہا ہے، بیسویں صدی میں اُردو انتقاد اور فکر کی دنیا کا کلیشے (Cliche) بن گیا اس طرح کی ادبی شخصیت جدید دور کے ہر ادبی نقاد اور ادب کے طالب علموں کیلئے مثالی کردار (role model) بنتی ہے اس لئے ہر ادیب و نقاد اسی جیسا بننے کا خواہش مند دکھائی دیتا ہے اور خود اس کی بجا طور پر یہ خواہش ہوتی ہے تا کہ خود اس کے اقوال زریں کو بھی اسی طرح دہرایا جائے۔ اس لئے ہم دیکھتے ہیں کہ گزشتہ صدیوں کے اہم نقادوں ارسطو، پوپ، سڈنی، جان ڈرائیڈن، ورڈزورتھ، کالرج اور میتھیو آرنلڈ وغیرہ کی طرح بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ٹی ایس ایلیٹ آئی اے رچرڈز، ایف آر لیوس، ولیم تھامپسن ژاں پال سارتر، وغیرہ نئے نقادوں کے لئے اہم ترین مثالی ادبی شخصیات (role models) کے طور سامنے آتے ہیں اور ان کے تصورات و نظریات کی نئی نئی توجیہات (حتیٰ کہ تکرار تک) اور شعری و ادبی تجزیوں میں ان کے اصول ہائے نقد اور نظریات کی پاسداری باعث اعزاز قرار دی جانے لگی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کم و بیش یہ سبھی سفید فام مرد تھے اور نظام نوآبادیات کے مرکز اقتدار کے نمائندے تھے۔ سفید فام عورتوں نے بھی انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر تخلیقی ادب میں بہت بنیادی کردار ادا کیا لیکن عموماً ان کی تخلیقات کو مقبول عام ادب کے کھاتے میں ڈال دیا گیا۔ ان کے نظریہ ہائے ادب اور تخلیقی طریق کار کو جدید دور کے ان نقادوں نے کوئی اہمیت نہیں دی حتیٰ کہ بیسویں صدی کے نصف اول کی اہم ترین فکشن نگار اور نقاد ورجینا وولف تک کے ادبی اور تنقیدی تصورات و نظریات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ دراصل ادب کے شعبے میں کام کرنے والی عورتوں کے لئے بھی اسی مردانہ رول ماڈل کی پیروی کرنا اور ویسی ہی خصوصیات اپنی تخلیقات میں پیدا کرنا ضروری قرار دیا گیا جو تخلیقی ادب اور انتقاد کے ان سفید فام مثالی کرداروں

کی تصنیفات میں متعین ہو چکی تھیں اور جن سے انحراف کرنے والی عورتوں اور رنگ دار مردوں کو سلطنتِ شعر و ادب سے بے دخل اور جلاوطن کر دینا اس ادبی نظریے اور عمل کا لازمی نتیجہ تھا۔ اس لئے بیسویں صدی کے نصف آخر کی ایک بہت اہم نظریہ ساز نقاد ہیلن سکساوس (Heline Cixous) ایک مخصوص ادبی تنقیدی ڈسکورس کی تشکیل کی بات کرتی ہیں جس کے مطابق عورت کا تحریر کردہ ادب لازمی نہیں کہ نسائی خصوصیات کا عکس گر بھی ہو۔ کیوں کہ مرد کا مثالی کردار عورتوں کے لئے بھی اتنا ہی اہم ہے کسی تحریر پر کسی عورت کا نام یا اس کے دستخط ہونے کا مطلب یہ ہو گز نہیں کہ یہ تحریر لازماً نسائی خصوصیات کی حامل ہو گی

"signed with a woman's name does not necessarily make a piece of writing feminine .It could quite well be masculine writing" ۱۶

کیوں کہ صدیوں کے استحکام یافتہ مردانہ سماج میں تمام سماجی تعلیمی، فکری، علمی و ادبی روایات بھی مردوں اور مردانہ طرزِ فکر ہی کی تشکیل کردہ ہیں جو صرف ایک مخصوص مردانہ انداز فکر اور تعصب کا نہ صرف اظہار کرتی ہیں بلکہ اس کے فروغ اور استحکام میں مسلسل اپنا کردار ادا کرتی ہیں اس لئے کوئی باشعور عورت بھی اپنے اظہارات میں بالآخر اسی سوچ کو مسلط پاتی ہے جس سے نجات کا اُسے کوئی راستہ نہیں ملتا اس لئے ہم دیکھتے ہیں کہ انیسوی صدی کی بہت سی اہم عورت تخلیق کار مثلاً برونٹے سسٹرز، جین آسٹن اور جارج ایلیٹ وغیرہ بھی اپنی تخلیقات میں دراصل اپنے عہد کے نوآبادیاتی سفید فام مردانہ سماج کی مروّجہ اخلاقیات کی پاسداری کرتی دکھائی دیتی ہیں جہاں مرد ہی کو مرکزیت حاصل ہے، اگرچہ نئی نسائیت پسند اور نوآبادیت پسند کے اس دور کی خواتین مصنفین کی تخلیقات کی ردِ تشکیل (deconstruction) کر کے ان کی ایسی توضیحات پیش کرنا شروع کی ہوئی ہیں جن میں ان کے معاشرتی طرزِ احساس اور اندازِ نظر کو مرد تخلیق کاروں اور نظریہ سازوں سے بہت مختلف ثابت کرنے کی دلچسپ کاوشیں ہوئی ہیں۔

اس بحث کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ نشاۃ الثانیہ کے بعد تشکیل پانے والے یورپی معاشرہ قدیم مردانہ سماج کی ایک زیادہ تکلیف دہ شکل تھا جس میں مردانہ سوچ کے مطابق تخلیق ہونے والے نئے سماج اور اس میں بننے والے نئے افکار و خیالات اور فلسفوں میں (عالمی یورپی استعمار کی ضرورتوں کے مطابق) ایک ایسے سفید فام یورپی مرد کی تمثال اُبھاری گئی جس کو نئی دنیا پر حکمرانی کا حق تھا (جو ظاہر ہے ایک معروضی عمل نہیں تھا)۔ قدیم جاگیردارانہ نظام کے انہدام کے بعد نیا یورپی نظامِ سرمایہ داری مرد کے انفرادی وجود کی اہمیت کو تسلیم

کروانے پر تُلا ہوا تھا، اس لئے اس دور میں تشکیل پذیر تمام کارخانے اور ادارے اسی تمثال کے استحکام کے آلہ ہائے کار بنتے چلے گئے حتیٰ کہ جیسا کہ اس مقالے کا ایک بنیادی نکتہ ہے ادبی شخصیت کی تشکیل بھی اس ماڈل پر ہونے لگی خاص طور ادبی نقاد اور محقق خود کو نظامِ سرمایہ داری کے دیگر پیشہ ور ماہرین کے انداز میں ڈھالنے پر مجبور ہو گیا اور اپنے پیشہ ورانہ کوائف (C.V) کے زور پر خود اپنے فرمائے کو درجۂ اِستناد دلوانے پر اصرار کرنے لگا اس مقصد کے حصول کے لئے اس نے معروضی اور سائنسی و منطقی اندازِ نظر اپنانے کا دعویٰ کیا اور تنقید و تجزیہ کے وہ انداز اختیار کئے جن کا تذکرہ اس مقالے کے ابتدائی حصے میں کیا گیا ہے جن کا بظاہر مقصد یہ تھا کہ یورپی نظامِ نو آبادیات اور نظامِ سرمایہ داری کو استحکام عطا کرنے کے لئے خاص طور پر تشکیل و تعمیر کردہ ایک مخصوص مثالی شخصیت (Role Model) کو عامتہ الناس کے لئے قابلِ قبول بنایا جا سکے۔ لیکن اب پس جدیدیت پسند اور پس نوآبادیت پسند تنقید نے انسان دوست اور جدیدیت پسند فکر کی مثالی مردانہ شخصیت کی غیر جانبدارانہ حیثیت پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے خاص طور پر انیسویں صدی عیسوی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے نصف اول میں یورپی عالمی استعماریت اور نظامِ سرمایہ داری کے عروج کے دورانیے میں خود اس نظام کی ضرورتوں کی تکمیل کے لئے جنم لے کر رواج اور استحکام حاصل کرنیوالی نام نہاد غیر جانبداری اور معروضیت کا واہمہ جسے علمی و ادبی دنیا میں یورپ کے اعلیٰ تعلیمی و علمی اداروں کے اہلِ علم اور نقادوں اور ان کے ادارہ جاتی (institutional) طرزِ فکر نے بظاہر نا قابلِ تسخیر بنا دیا، اب اعلیٰ تر تکنیکی ترقی اور اس دور میں پاش پاش ہو کر بکھرتا دکھائی دے رہا ہے۔ اس لئے علمی طریق کار اور ادبی تنقید کو اب جدیدیت پسند فکر کے ادارہ جاتی شکنجوں سے خود کو آزاد کروانا ہوگا۔ ورنہ ادب کی تفہیم و توضیح کے نئے دروا نہیں ہو سکیں گے۔

حوالہ جات:

۱۔ اس سلسلے میں کیتھرین بلسی (Catheren Belsey) کی کتاب Critical Practice کا مطالعہ چشم کشا ہو سکتا ہے۔
۲۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، "نکاتِ نظر"، (۱۹۸۵ء) بیکن بکس ملتان۔ ص ۲۱۔۲۲
۳۔ خاور جمیل "ادب، کلچر اور مسائل" (۱۹۸۶ء) رائل بک کمپنی کراچی۔ ص ۶۷
۴۔ ایضاً ص ۹۲، ۹۴۔۹۵
۵۔ شہزاد منظر، "ردِعمل" بعنوان "جدیدیت کیا ہے"۔ (۱۹۸۵ء) پہلا ایڈیشن، منظر پبلی کیشنز، کراچی، ص ۱۳۶ تا ۱۴۲
۶۔ ممتاز حسین، "نقدِ حرف" (۱۹۸۵ء) مکتبہ اسلوب کراچی۔ ص ۱۰۴
۷۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر، "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" تخلیقی مرکز لاہور۔ ص ۲۷
۸۔ جمیل جالبی، "ن م راشد۔ جدید اردو نظم نظریہ و عمل"۔ (۱۹۸۶ء) مکتبہ اسلوب کراچی۔ ص ۳۱۶
۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر "تنقید جدید اردو تنقید" (۱۹۸۹ء) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ص ۲۱۵
۱۰۔ "نئی تنقید" کے عنوان سے پروفیسر صدیق کلیم نے اپنے چند شاگردوں کے تعاون سے سندھی ٹرانسلیشن

سوسائٹی گورنمنٹ کالج (کے زیر اہتمام) "نئی تنقید" کے نظریہ سازوں اور دیگر نقادوں کے مضامین کے ترجمے شائع کیے۔
۱۱۔ I.A. Richards P-6
۱۲۔ Ransom, J.C. (1968)'The World's Body' Baton Rauge, Lausiana State University. P 329
۱۳۔ Sosnoshi, J.J. P-46
۱۴۔ Marc Fiegen Fasteau (1975 P-1) "The Mail Machine" New York Dell Publishing Company P-1
۱۵۔ Sosnoski, James J. "A Mindless Man driven Theory machine" Feminisms. P-4, Edited by Robyn R. Warhol and Diane Price herandt
۱۶۔ cixouse Helene,1981.p 52(بحوالہ سابقہ ص ۴۷) "Castrantion or Decapitation",

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر قاضی عابد *

حالی اور مقدمہ شعر و شاعری: امتزاجیت کی اولین مثال (مابعد/ردنوآبادیاتی تناظر میں)

Abstract: *This article is an analytical study of Hali criticism in the context of post-colonial studies. Hali has been considered a pro-colonial critic by the critic like Shamim Hanfi, Wazir Agha and some others. This study tries to interpret Hali as very first hybrid critic in Urdu. He used the tool of hybridity to defend the native culture of criticism. He presents a multidimensional criticism in his Muqadma. He is the very first part of this document discusses the relation between society and literature. In the second part he presents his views about the poetics and in the end he makes an analysis of major literary forms.*

حالی (۱) کے مقدمہ شعر و شاعری کے بارے میں دو باتیں ہمیشہ یاد رکھنے کی ہیں مگر حالی کی تنقید پر لکھنے والوں نے ان میں سے کسی ایک بات کو بھی اپنے پیشِ نظر نہیں رکھا، ایک تو یہ کہ وہ اردو میں پہلی امتزاجی/ پیوندی (۲) (hybrid) تنقیدی دستاویز ترتیب دے رہے تھے، دوسرے یہ کہ وہ اُردو کے پہلے (۳) نقاد ہیں آخری نہیں ۔ ہمیں ان پر لکھتے ہوئے اردو تنقید میں ان کی تقدیم کا خیال رکھنا چاہیے اور یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ مشرق کی خالصتاً علم وعروض، بیان اور بدیع کی نسبتاً تنگ فضا سے باہر نکل کر تذکرہ نگاری کو وسیع تر تناظر میں ایک نیا رنگ روپ دے کر اور مغرب کی نئی فکری فضا سے ممزوج کر کے امتزاجی تنقید (۴) کی بنیاد رکھ رہے تھے ۔۔۔کلیم الدین احمد اور احسن فاروقی جو توقعات حالی سے وابستہ کر کے ان کی تنقید کو رد کرتے ہیں آج انہی بنیادوں پر ان دونوں حضرات کی تنقید کا رد بھی ممکن ہے ۔ حالی 'اول الناقدین' تھے، 'خاتم الناقدین' نہیں ۔۔۔ اگر حالی انیسویں صدی کے نصف آخر کے مغربی ناقدین سے واقف نہ تھے تو کیا خود کلیم الدین احمد اور احسن فاروقی جیسے وسیع المطالعہ نقاد بیسویں صدی کے نصف اول کے مغربی مفکرین/ ناقدین ساشیور، لیوی سٹراس، رولاں بارتھ، نارتھروپ فرائی وغیرہ سے واقفیت کا مظاہرہ اپنی تنقید میں کر سکے ہیں ۔

* پروفیسر شعبہ اردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان ۔

(۲)

حالی کی یہ تنقیدی دستاویز جو اُردو کی پہلی امتزاجی تنقیدی دستاویز ہے تین طرح کے تنقیدی افعال پر مشتمل ہے، (الف) ادب (شعر) اور زندگی/ معاشرہ کا تعلق

(ب) شعر (ادب) کی ماہیت

(ج) اُردو کی شعری اصناف پر عملی تنقید

کسی ابتدائی تنقیدی دستاویز میں ان تینوں عناصر کا پایا جانا اپنی جگہ پر ایک نادر الوقوع عمل ہے ۔

(۳)

اُردو تنقید میں ادب اور زندگی کے رشتے پر بحث کا آغاز حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے ہوتا ہے ۔ ادب اور نقالی، عکاسی یا نمائندگی کے تصورات پر بحث مغربی انتقاد میں افلاطون اور ارسطو سے شروع ہوئی ۔ افلاطون کا شاعر اور شاعری سے خوف زدگی اور ارسطو کی کتھارسس کے حوالے سے خیال آرائی ادب اور معاشرے کے تعلق کی ہی دو مختلف جہات ہیں ۔ بجا کہ آج جب ہم مابعد ''مابعد جدیدیت'' یا مابعد تھیوری کے زمانے سے فکری تعلق رکھتے ہیں اور ادب اور زندگی کے تعلق پر کچھ اور زاویوں سے نظر ڈالتے ہیں خود ہمارے زمانے میں بھی حالی کی اٹھائی ہوئی یہ بحث اس قدر فرسودہ بھی نہیں ہوئی ۔ نقل، عکاسی اور نمائندگی کی جگہ تشکیل کے تصورات نے ضرور لی ہے لیکن زندگی اور ادب کے رشتے پر جو سوالات حالی نے قائم کئے تھے وہ آج بھی کچھ بدلی ہوئی شکل کے ساتھ ادبی مطالعات کے اہم سوالات ہیں یہ اور بات کہ اب ان سوالوں کی نوعیت بدل گئی ہے ۔ اردو میں جدیدیت سے وابستگی (اگرچہ وابستگی کا لفظ ان کے لیے موزوں نہیں یا ان کی چھیڑ ہے) رکھنے والے ناقدین تو جدیدیت کی اپنی من مانی تشریح کر کے اسے (ادب کو) مغرب کی نئی تنقید اور ساختیات کی طرح لازماں و لامکاں کر کے دیکھتے ہیں مگر مابعد جدیدیت تو ادب اور زندگی کے رشتے پر تکثیریت پر مبنی گفتگو کی اہل ہے مگر ماجرا وہی ہے کہ اُردو کے مابعد جدید ناقدین شمس الرحمٰن فاروقی کی شروع کی ہوئی جدیدیت کی تحریک کے اولین سبق کو بھلا نہیں سکے اور ہر پھر کر صرف و محض ادبی قدر کی دہائی دینے لگتے ہیں ۔ تنقید کی دنیا میں کاش کوئی بامعنی لفظ نہیں مگر بسا اوقات یہ کہے بنا کوئی چارہ نہیں رہتا کہ کاش اردو کے مابعد جدید ناقدین نے لیوتار کی مختصر کتاب کو ہی ڈھنگ سے پڑھا ہوتا تو وہ آموختہ فاروقی کی تکرار سے گریز کرتے ۔ ادب اور زندگی کے تعلق پر بامعنی گفتگو ابھی تک اردو کے مابعد جدید ناقدین کے ناخن پر قرض ہے ۔ یہاں پر کچھ سوالات کی شکل میں مابعد جدید تنقیدی/ ڈسکورس میں موجود کچھ مباحث کی طرف اشارے کئے جا رہے ہیں تا کہ حالی کی اس بحث کو فرسودہ

قرار دینے والوں کی توجہ اس طرف بھی مرکوز ہو سکے۔

الف) ارسطو سے اور باخ تک مغرب کی روایت میں ادب اور زندگی کے رشتے کی بابت جو کچھ سوچا گیا ہے اور تصور نقل/ نمائندگی پر جو مباحث ساختیات سے مابعد مابعد جدید تنقید میں اٹھائے گئے ہیں کیا وہ ازکار رفتہ ہیں۔ دریدا، فوکو اور لیوتار کے تصورات کی معنویت کا دروازہ کیا تجریدیت کے جنگل میں کھلتا ہے اور مارکس سے لیکر مابعد جدید مفکرین کیا مابعدالطبیعات کے جبر کو توڑنے کی کوشش میں مصروف نہیں رہے؟

ب) کیا ردِ نوآبادیات/ مابعد نوآبادیات کا تنقیدی نظام بھی تجریدی ہے یا اس کا کوئی تجسیمی پہلو بھی ہے اور دریدا کی لاتشکیل، فوکو کے علمیاتی تصورات اور ''ایڈورڈ سعید'' کی لائقِ تحسین نظریہ سازی (مابعد نوآبادیاتی تنقید کے اساسی نظریہ ساز) کیا محض متن مرکوز ہیں یا ان میں کوئی زندگی اساس دلچسپی بھی پائی جاتی ہے؟

ج) تھیوری/ مابعد جدید تنقید کو ثروت مند بنانے والوں میں ایک کثیر تعداد ان مفکرین کی ہے جو مارکسزم کی تعبیر نو کر رہے ہیں، ان میں پیئر ماشرے، جیمی سن، ٹیری ایگلٹن کے اسما قابل ذکر ہیں۔ خود لیوتار بھی اس قبیلے کے ہمدرد رہے ہیں۔ دریدا اور فوکو وغیرہ بھی مارکسزم سے دلچسپی دکھاتے رہے ہیں۔ خدا خبر دیوندر اسر نے کہاں پڑھا ہے کہ یہ سڑکوں پر احتجاج کرنے والے لوگ نہیں تھے۔ دریدا اور فوکو کی سوانح عمریاں بتاتی ہیں کہ یہ عملی طور پر بھی مزاحمت کرنے والوں میں شامل رہے ہیں۔

د) دیوندر اسر اور فضیل جعفری نے نارنگ دشمنی اور شب خونی جدیدیت کی محبت میں مابعد جدید تنقید کے تصورات کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے انہوں نے بودریلا رکے تصور شبیہ کی غلط تعبیر کی ہے۔ تصور شبیہ بھی تصور حقیقت کو سمجھنے میں معاونت کرتا ہے۔ اس حوالے سے بودریلار، گواتری مملیکس اور ڈیلیوز کے تصورات کو جاننا ضروری ہے جو ہمیں ایک بار پھر ادب اور زندگی کے رشتے پر اپنی توجہ مرکوز کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ کیا حقیقت اور تشکیلی حقیقت کے تصورات پرانی بحث کے نئے روپ نہیں ہیں؟

ر) مابعد جدید تنقید کے متنوع رجحانات میں نئی تاریخیت، تانیثیت اور ماحول دوست تنقید بھی شامل ہیں، کیا یہ تینوں رجحانات صرف و محض ورق اساس/ متن اساس ہیں یا ہماری زندگی میں بھی ان کی کوئی معنویت مخفی ہے؟

اس ساری بحث کو لاطینی امریکہ کے بے مثل ناول نگار مارکیز کے نوبل انعام لیتے وقت کی تقریر کے ان دو مختصر اقتباسات پر ختم کیا جاتا ہے جو ادب اور زندگی کے رشتے پر نئے سرے سے روشنی ڈالتے ہیں۔

''میں یہ سوچنے کی جسارت کرتا ہوں کہ یہ ہیبت ناک حقیقت، نہ کہ ادب میں اس کا اظہار، وہ شے ہے جو سویڈش اکیڈمی آف لیٹرز کی توجہ کی مستحق ہوئی ہے۔ ایک ایسی حقیقت جو کاغذی نہیں ہے بلکہ ہمارے اندر رہتی بستی ہے، اور جو ہر لمحے ہماری بے شمار روزانہ اموات پر منتج ہو رہی ہے اور جو ایک سیر نہ ہونے والی خلاقیت کے منبعے کو شاداب رکھتی ہے، جو درد اور حسن سے معمور ہے، اور یہ آوارہ گرد اور یادوں کو اسیر کولومبیئن جس کا محض ایک ذرہ ہے جسے تقدیر نے چن لیا ہے۔ شاعر اور گداگر، موسیقار اور پیغامبر، جنگ باز اور بدمعاش۔ اس بے لگام حقیقت کی تمام مخلوقات۔ ہم سب کو تخیل کے در پر کم ہی صدا لگانی پڑتی ہے، کہ ہمارا سب سے بڑا مسئلہ تو ایسے پابند اظہار یا ذریعے کی تلاش کا رہا ہے جو ہماری زندگیوں کی حقیقت کو قابلِ یقین بنانے میں ہماری مدد کر سکے۔ یہی، میرے دوستو، ہماری تنہائی کا عقدہ ہے۔''(۵)

آج ہی کی طرح کے ایک دن، میرے استاد ولیم فاکنر نے کہا تھا، ''میں انسان کے خاطے کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہوں۔'' میں خود کو اس مقام پر کھڑے ہونے کا مستحق نہ گردانتا، جو اس کا مقام ہے، اگر میں اس بات سے مکمل طور پر آگاہ نہ ہوتا کہ وہ بے پناہ المیہ جسے تسلیم کرنے سے اس نے بتیس برس قبل انکار کیا تھا، وہ آج، انسانیت کے آغاز سے اب تک پہلی بار، محض ایک سادہ سائنسی امکان بن کر رہ گیا ہے۔ اس پُر ہیبت حقیقت کے مقابل، جسے تمام انسانی زمانوں میں ایک یوٹوپیا کی حیثیت حاصل رہی ہوگی، ہم، کہانیوں کے موجد، جن کے نزدیک ہر بات قابلِ یقین ہے، اس بات پر یقین کرنے کے بھی پوری طرح حقدار ہیں کہ ایک بالکل دوسری قسم کے یوٹوپیا کی تخلیق میں خود کو منہمک کر دینے کا وقت ابھی ہاتھ سے نہیں گیا؛ زندگی کا ایک نیا اور ہمہ گیر یوٹوپیا، جہاں کسی کو دوسروں کی موت کے حالات کا تعین کرنے کا اختیار نہیں ہوگا، جہاں محبت سچی، اور خوشی ممکن ہو گی اور جہاں سو سال کی تنہائی کی سزا بھگتنے والی قوموں کو، آخر کار اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے، اس زمین پر ایک اور موقع دیا جائے گا۔''(۶)

بظاہر اپنے موضوع سے خاص علاقہ نہ رکھنے والی یہ بحث اس لیے ضروری تھی کہ ہم عصر اردو تنقید کی

پھیلائی ہوئی اس غلط فہمی پر سوال اٹھایا جائے کہ آج کے زمانے میں ادب اور زندگی کے موضوع پر گفتگو دائرۂ نقد سے بارہ پتھر باہر ہے۔شعروادب کے حوالے سے افلاطونی خیالات دنیا کے تمام معاشروں میں عام ہیں۔بے شک افلاطون کے نامِ نامی سے یا شعروادب کی طرف معاشرے کے ایک عمومی رویے کے حوالے سے۔اگر افلاطون کی تحریروں کی ردِتشکیل کی جائے تو وہ تاریخِ انسانی کا پہلا بڑا دانشور دکھائی دے گا جو کسی معاشرے میں شعروادب کی تاثیر کے حوالے سے اور ادب کے معاشرے پر مرتب ہونے والے اثرات سے خائف نظر آتا ہے اور ادب کے خلاف نظریہ سازی کا ڈسکورس تشکیل دیتا دکھائی دیتا ہے۔تمام مابعد افلاطون دانشوروں نے، ارسطو سے لیکر حالی تا حال، انہی افلاطونی تصورات کی معاشرتی تناظرات میں تعبیرِ نو/تشکیلِ نو کرنے کی کوشش کی ہے۔ادب معاشرے میں کیوں قابلِ قبول یا ناقابلِ قبول تصور کیا جاتا ہے۔حالی افلاطون کا نام نہ لے کر بھی اسی افلاطونی تشکیل کا جواب دیتا دکھائی دیتا ہے۔ماقبل حالی ہندوستان کی تنقیدی روایت (سنسکرت متون، فارسی اور اردو تذکرے) یا حالی کی ہم عصر تنقیدی روایت یا کوئی تنقیدی دستاویز اس قبیل کے سوالوں سے معرا ہے۔عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ حالی کے ذہن میں پیدا ہونے والے یہ سوالات نوآبادیاتی دباؤ یا نوآبادکار ذہن کی پیداوار ہیں مگر ہم یہ کیوں بھول جاتے ہیں کہ خود ہندوستان کا نوآبادیات میں ڈھل جانا بھی سرسید اور حالی کی (اور ان کے ہم خیال ہم عصروں) کی تحریروں کا ایک بڑا تناظر ہے۔ہمیں ذرا ٹھہر کر یہ سوچنا پڑے گا کہ ماقبل نوآبادیاتی زمانے میں ہندوستانی ذہن میں اس طرح کے سوال پیدا نہیں ہوئے اور کیا یہ محض نوآبادکاروں کے کسی ایجنڈے کی تشکیل ہیں یا پھر اس امتزاجیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ''The post-colonial reader'' کے مدیران کے لفظوں میں

> "Hybridity occurs in post-colonial societies both as a result of conscious moments of cultural suppression, as when the colonial power invades to consolidate political and economic control, or when settler-invaders dispossess indigenous peoples and force them to 'assimilate' to new social patterns. It may also occur in later periods when patterns of immigration from the metropolitan societies and from other imperial areas of influence (e.g. indentured labourers from India and China) continue to produce complex cultural palimpsests with the post-colonised world.(۷)"

حالی اپنی اس تنقیدی دستاویز کے پہلے حصے میں شعروادب اور معاشرے کے تعلق سے ان بنیادی

سوالوں کو اپنے تنقیدی عمل کا حصہ بناتے ہیں۔

i) شعر کی مدح وذم
ii) شعر کا ملکہ وہبی یا اکتسابی
iii) شعر اور سیاست
iv) شعر (ادب) کی تاثیر۔۔عملی مثالیں
v) شاعری اور شائستگی کا تعلق: اخلاقی تناظر
vi) شاعری اور معاشرہ۔۔ایک دوسرے پر اثر پذیری
vii) قومی اور شخصی ریاستیں (حکومتیں) اور شعروادب کی ترویج
viii) بری شاعری (موضوع کے اعتبار سے) کے معاشرے پر اثرات

شعر کی مدح وذم پر جو سوالات حالی نے اٹھائے ہیں اس کے بارے میں کہا جاچکا ہے کہ یہ افلاطون کے اٹھائے ہوئے سوالوں کی ہمارے زمانے تک لامختتم تکرار ہے اور دوسرا سوال بھی کہ ملکۂ شاعری اکتسابی ہے یا وہبی تو اسے بھی اسے ہی تناظر میں دیکھنا ضروری ہے کہ شاعر اور شاعری پر افلاطون کے وارده اعتراضات اسی نوع کے ہیں۔حالی کا جواب بھی عمومی ہے کہ فطرت/قدرت کی عطا کردہ کوئی صلاحیت انسانوں کے لیے ضرر رساں نہیں ہوسکتی۔

شعر اور سیاست والا معاملہ دراصل ادب اور سیاست کی بحث کی قدیم شکل ہے، یقینی طور پر وہ معاشرے جو تغیر اور تبدیلی سے خائف ہوتے ہیں اور سٹیٹس کو (Status quo) کے حامی ہوتے ہیں وہ شعروادب کے مزاحمتی کردار سے بھی ڈرتے رہتے ہیں، آج جب تھیوری انتونیو گرامچی کے لفظوں میں یہ کہتی ہے کہ کوئی چیز غیر سیاسی نہیں ہے تو پھر حالی کی یہ مبتدیانہ بحث بھی اتنی قابلِ گرفت نہیں رہتی بلکہ مابعد ۱۸۵۷ء کے ہندوستانی سماج کی پیچیدہ سیاسی صورتحال کو سمجھنے میں مدد کرتی ہے۔شاعری یا ادب سیاسی معاملات سے کبھی بے نیاز نہیں ہوسکتا۔یہاں موقع محل نہیں ہے ورنہ سعدی کی کئی حکایات کا سیاسی تناظر میں تجزیہ ممکن ہے۔خاص طور پر وہ حکایت جس میں بادشاہ کی نیت اور انار کے باغ کے مالک کا تبصرہ شامل ہے۔اسی طرح سے بادشاہ کا اپنے عُمال سے کہنا کہ اس قصبے سے جو کچھ بھی لینا قیمت ادا کر کے لینا ورنہ مفت کھانے کا رویہ اگر ایک بار شروع ہوجائے تو رکتا نہیں ہے۔حالی سیاست اور شاعری کے تعلق پر محض کچھ اشارے کرتا ہے اور نسبتاً بامعنی۔

''یورپ میں پولیٹکل مشکلات کے وقت قدیم پوئٹری کو قوم کی ترغیب وتحریص کا ایک

زبردست آلہ سمجھتے رہے ہیں۔ایک زمانہ میں ایتھنز اور مگاراوالوں میں جزیرۂ سیلمس کی بابت مدت دراز تک جنگ رہی۔جس میں ایتھنز والوں کو برابر شکستیں ہوتی رہیں۔اور رفتہ رفتہ ان کا حوصلہ ایسا پست ہوا کہ وہ ہمیشہ کے لیے لڑائی سے دست بردار ہوگئے اور اس بات پر اتفاق کرلیا کہ وہ جو شخص اس لڑائی کا ذکر کرے یا دوبارہ لڑنے کی تحریک دے وہ قتل کیا جائے۔اس وقت ایتھنز کا مشہور مقنن سولن زندہ تھا۔اس کو نہایت غیرت آئی۔اس نے اہل وطن کو پھر لڑائی پر آمادہ کرنا چاہا۔وہ دانستہ مجنون بن گیا۔جب ایتھنز میں یہ بات مشہور ہوگئی کہ سولن دیوانہ ہوگیا ہے اس نے کچھ اشعار نہایت دردانگیز لکھےاور پرانے زدہ کپڑے پہن کر اور اپنے گلے میں ایک رسی اور سر پر پرانی چادرڈال کر گھر سے نکلا۔لوگ یہ حال دیکھ کر اس کے گرد جمع ہوگئے۔وہ ایک بلندی پر جہاں اکثر فصحا منادی کیا کرتے تھے جا کھڑا ہوا۔اور اپنی عادت کے خلاف اشعار پڑھنے شروع کیے،جن کا مضمون یہ تھا ''کاش میں ایتھنز میں پیدا نہ ہوتا۔بلکہ عجم یا بَربَر یا کسی اور ملک میں پیدا ہوتا جہاں اس کے باشندے میرے ہموطنوں سے زیادہ جفاکش،سنگدل اور یونان کے علم وحکمت سے بے خبر ہوتے۔وہ حالت میرے لیے اس سے بہت بہتر تھی کہ لوگ مجھے دیکھ کر ایک دوسرے سے کہیں کہ یہ شخص اسی ایتھنز کا رہنے والا ہے جو سیلمس کی لڑائی سے بھاگ گیا۔اے عزیزو! جلد دشمنوں سے انتقام لو۔اور یہ ننگ وعار جسم سے دور کرو۔اور چین سے نہ بیٹھو۔جب تک کہ اپنا چھنا ہوا ملک ظالم دشمنوں کے پنجہ سے نہ چھڑالو۔'ان غیرت انگیز اشعار سے ایتھنز والوں کے دل پر ایسی چوٹ لگی کہ اسی وقت سب نے ہتھیار سنبھال کر سولن کو سپاہ کا سردار اور حاکم مقرر کیا اور سب کے سب ماہی گیروں کی کشتیوں میں سوار ہوکر سیلمس پر چڑھ گئے۔آخر جیسا کہ تاریخ میں بتفصیل مذکور ہے جزیرۂ سیلمس پر قابض ہوگئے۔اور دشمنوں میں سے بہت قید ہوئے اور باقی تمام مال واسباب چھوڑ چھوڑ کر بھاگ گئے۔ایک بار پھر غنیم نے بڑے سازوسامان کے ساتھ سیلمس پر چڑھائی کی مگر کچھ فائدہ نہ ہوا۔''**(۸)**

شعروادب کی تاثیر کا معاملہ بھی اسی بصیرت سے جڑا ہوا ہے جس کا ذکر سیاست اور ادب کے تعلق کے باب میں آیا ہے لیکن یہ زیادہ اہم جہت ہے۔فرد سے لیکر معاشرے تک شعروادب کے اثرات سے انکار ممکن نہیں،ادیب کا رومانوی تصور زیادہ پرانا نہیں ہے اور یہ بھی درست کہ وہ(ادیب)سورما نہیں ہوتا مگر سورما سمان ضرور ہوتا ہے اور اپنے شبدوں(الفاظ)کے ذریعے اپنی بہادری(سورمائی)کا اثبات کرتا ہے۔سارتر،فوکو اور دریدا الجزائر کی آزادی کی جنگ میں محض اپنے لفظوں کے ساتھ شامل نہیں تھے بلکہ عملی طور پر بھی شریک تھے،یہ ادب کے رومانوی تصور کا ایک رخ سہی مگر وہ اپنے تخلیقی عمل کی تاثیر سے جو جنگ لڑتا ہے وہ زیادہ اہم ہوتی ہے،حالی بھی تخلیقی عمل کی تاثیر کی اہمیت کا قائل ہے اور اس تاثیر کی کئی جہات کو واضح کرنے پر بھی قدرت رکھتا ہے،اس حوالے سے عمر خیام کی رباعی کی تاثیر اور رودکی کے کلام کی تاثیر والی مثالیں قابل غور ہیں۔

شاعری شائستگی کے زمانے میں فروغ/ترقی پاتی ہے یا ناشائستگی کے زمانے میں یہ سوال دراصل قوموں کے عروج وزوال،ان کی سیاسی قوت اور علمی فتوحات کے تناظر میں ابھرتا ہے لیکن اس سے بھی بڑھ کر جو بات حالی کے لاشعور میں موجود ہے وہ یہ ہے کہ کیا شاعری معاشرے کے تابع ہے یا معاشرے کو بدلنے کی قدرت رکھتی ہے۔۔۔یہ سوال بھی حالی کے اٹھائے ہوئے سابق سوالوں سے جڑا ہوا ہے۔وہبی اور اکتسابی کی بحث سے لیکر اخلاقیات کے مسئلے تک حالی کے ہاں مختلف چیزیں ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔پیروئ حالی میں یہ سوال ہماری تنقیدی کاوشوں کا ایک اہم باب رہا ہے۔دبستانِ لکھنؤ،ریختی اور حالی کے زمانے کے غزل گو شاعروں کی تخلیقی کاوشوں کو ہم نے بالعموم اسی تناظر میں دیکھا ہے۔۔۔خراب معاشرتی صورتحال خراب(اخلاقی لحاظ)شاعری پیدا کرتی ہے یا نہیں مگر ہم نے اپنے تخلیقی سرمائے کو اسی زاویہ نظر سے دیکھنے کی کوشش ضرور کی ہے۔حالی اس باب میں گومگو کی کیفیت میں مبتلا تھے،کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ ان باتوں میں سبب اور نتیجے کا لازمی رشتہ موجود نہیں ہے۔حالی کی مابعد تنقید نے اسے حرفِ آخر ہی سمجھ لیا اور ہم نے دبستانِ لکھنؤ،ریختی اور حالی کے ہم عصر غزل گو شاعروں کو معاشرتی ابتذال کی پیداوار قرار دے دیا،حالی یہ سب کچھ نہیں چاہتے تھے۔وہ تو محض ایک امکان کا اظہار کررہے تھے۔وگرنہ ان کے دل کی بات تو یہ تھی۔

> ''اگر چہ رائے جو شاعری کی نسبت اوپر بیان ہوئی کسی قدر صحیح ہے مگر اس کو بھی بے سوچے سمجھے قبول کرنا نہیں چاہیے۔جو لوگ اس رائے کے برخلاف ہیں وہ کہتے ہیں کہ اگر چہ علم کی ترقی سے الفاظ کے معنی محدود اور بہت سی باتوں کی واقعیت کے خیال محو ہوگئے ہیں۔مگر زبانیں پہلے کی نسبت زیادہ لچکدار اور اکثر مقاصد کے بیان کرنے کے

زیادہ لائق ہوتی جاتی ہیں۔ بہت سی تشبیہیں بلاشبہ اس زمانہ میں بیکار ہوگئی ہیں مگر ذہن نئی تشبیہیں اختراع کرنے سے عاجز نہیں ہوا۔ یہ سچ ہے کہ سائنس اور میکنکس جوشیلے خیالات کو مردہ کرنے والے ہیں لیکن انہیں کی بدولت شاعر کے لیے نئی نئی تشبیہات اور تمثیلات کا لازوال ذخیرہ جو پہلے موجود نہ تھا مہیا ہوگیا ہے اور ہوتا جاتا ہے اور وہ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے کہ سوسائٹی کے ترقی کرنے سے امیجنیشن یعنی تخیل کی طاقت ضعیف ہو جاتی ہے بلکہ ان کا قول ہے کہ جب تک انسان کا یہ اعتقاد ہے کہ ابد کے ساتھ ہمارا رشتہ مضبوط ہے جب تک بیشمار اسباب اور مواقع جن کا انکار نہیں ہوسکتا چاروں طرف سے ہم کو گھیرے ہوئے ہیں۔" (ص ۱۰۸)

حالی پر ان مباحث کے حوالے سے نوآبادکار ذہن/ ذہنیت کا معمول بن جانے کا الزام/تہمت لگائی جاتی رہی ہے اور شاید لگائی جاتی رہے گی کہ حالی ان تہمت گزاروں کو وکٹورین اخلاقیات کا پابند/ مدعی نظر آتا ہے۔ یہ تو درست ہے ادب/تنقید مکارمِ اخلاق کو راہِ راست پر رکھنے والا/ والی صحیفۂ الہام نہیں ہوتا/ ہوتی لیکن لکھنے والا اپنے زمانے کے زندہ سوالوں کا سامنا تو ضرور کرتا ہے حالی بھی اخلاقیات کے باب میں مغرب کا متبع نہیں بلکہ مابعد ۱۸۵۷ء اپنے زمانے کے اخلاقی زوال کی ہر جہت کا سامنا کر رہا ہے۔

"شعرا اگرچہ براہِ راست علم اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتے لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔ اسی بنا پر صوفیہء کرام کے ایک جلیل القدر سلسلہ میں سماع کو جس کا جزو اعظم اور رکن رکین شعر ہے وسیلۂ قربِ الٰہی اور باعث تصفیۂ نفس و تزکیۂ باطن مانا گیا ہے۔" (ص ۱۰۸)

نجانے ہم یہ بات کیوں بھول جاتے ہیں کہ حالی زاہد خشک نہیں ایک سنجیدہ نقاد اور غزل گو شاعر بھی ہیں جو اخلاقیات اور جمالیات دونوں پر بیک وقت عامل ہو سکنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ دنیا کے کئی اور بڑے ناقدین کی طرح حالی کے ذہن کی بڑائی محض طباعی اور خلاقی (اگرچہ اسی تنقیدی دستاویز حالی نے کئی مقامات پر اپنے خلاق اور طباع ہونے کا ثبوت بھی دیا ہے) میں نہیں بلکہ اخذ و قبول اور امتزاجیت (hybridity) میں بھی پوشیدہ ہے جس کے بارے میں مابعد نوآبادیات ناقدین کا خیال ہے کہ یہ تابع مہمل بننے کی بجائے مزاحمت کا شعور پیدا کرتی ہے۔

Colonial 'hybridity' in this particular sense, is a strategy

premised on cultural purity, and aimed a stabilizing the status quo. In practice, it did not necessarily work in that way; anti-colonial movements and individuals often drew upon Western ideas and vocabularies to challenge colonial rule. Indeed they often hybridized what they borrowed by juxtaposing it with indigenous ideas, reading it through their own interpretative lens, and even using it to assert cultural alterity or insist on an unbridgeable difference between colonizer and colonized. Thus Gandhi's notion of non-violence was forged by reading Emerson, Thoreau and Tolstoy, even though his vision of an ideal society evoked a specifically Hindu vision of 'Ram Rajya' or the legendary reign of Lord Rama. Thus too the theory of Negritude was articulated in a very French idiom, and drew upon French intellectual traditions. Hybridity or mestizaje is more self-consciously invoked as an anti-colonial strategy by some Caribbean and Latin American activists, most notably the Cuban writer Roberto Frenandex Retamar. In a landmark 1971 essay, Retamar writes that 'our mestizo America' is unique in the colonial world because the majority of its population in racially mixed it continues to use 'the languages of our colonizers', and 'so many of their conceptual tools ... are also now our conceptual tools(۹)'

یہ درست ہے کہ لارڈ میکالے کی تعلیمی پالیسی کے حوالے سے تحریر شدہ دستاویز کی منشا کے تناظر میں کہ "ہم اس تعلیم سے ایسے مقامی باشندے پیدا کرنا چاہتے ہیں جو بلحاظ نسل/ خون/ رنگ تو مقامی ہوں لیکن عادات و اطوار میں مغربی" بظاہر امتزاجیت کا عمل نوآبادکار کے تابع مہمل افراد بنانے میں معاونت کرتا دکھائی دیتا ہے اور فرانز فینن کی کتاب "کالی جلد، سفید نقاب" سے بھی یہی متبادر ہوتا دکھائی دیتا ہے لیکن بعد کے مابعد / ردنوآبادیات ناقدین/ دانشوروں نے بجا طور پر نوآبادکاروں کی منشا کو پڑھنے کی کوشش کی ہے اور یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا واقعی مہذب بنانے کا مشن، ان کا (نوآبادکار) نصب العین بھی تھا یا نہیں۔ ہومی کے بھابھا، نگوجی، رابرٹ ینگ اور اینا لوبیا اس حوالے سے اب قومیت، ثقافت اور شناخت کے سوالوں کو اور تناظر میں دیکھتے ہیں۔ (۱۰)

یہ تمام ناقدین رابرٹ ینگ کی آواز میں امتزاجیت کو نوآبادکار کے مقابل مزاحمت کا حوالہ تسلیم کرتے ہیں۔ وہ امتزاجی اصناف ادب اور مظاہر ثقافت کے بارے میں لکھتا ہے کہ

"A hybrid genre of this kind says something about

contemporary social problems, social contradictions: its politics are in its articulations, even its articulations of inarticulate states of being - it has no quick solutions, and may well have no immediate solutions at all. Like post colonialism itself, it offers challenge rather than solution in the first instance, and allows its audiences themselves to interpret its new spaces with relevant meanings of their own(۱۱).”

اُردو کے وہ ناقدین جو ردِنو آبادیات تنقید کی ضابطہ بندی کی پیروی نہیں کرتے بلکہ کچھ عمومی کلیات کو مدِنظر رکھ کر نو آبادیاتی زمانے کے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں اس امتزاجی عمل کو نقالی محض قرار دے کر خود اس بات کا ثبوت دیتے ہیں کہ ان کی اپنی ذہنی کارکردگی میکالے کی اسی تشکیل ذہنی کی پیرو کار ہو گئی ہے۔ امتزاج/امتزاجیت کی پیچیدگی کو سمجھنے کی بجائے اسے ذہنی غلامی قرار دے کر اس کے ردِعمل میں اسی میکالین ذہنی تشکیل کے تناظر میں اپنے ادبی سرمائے کا جائزہ لیتے ہیں (مثال فتح محمد ملک کے ڈپٹی نذیر احمد اور محمد حسین آزاد پر مضامین) گویا وہ خود ایک وضعی ذہنی غلامی کا شکار ہو جاتے ہیں ان ناقدین کے برعکس حالی اس امتزاج کو نو آبادکاروں کے مقابل انفعالیت کی بجائے مزاحمت بنا لیتا ہے، ادب اور معاشرت/معاشرے کے تعلق کے حوالے سے اٹھائے گئے مباحث میں حالی مشرق اور مغرب کی مثالوں سے یہی امتزاج/پیوندکاری کا عمل بروئے کار لاتے ہیں۔ وہ نہ تو احساس کمتری کا شکار ہیں اور نہ ہی بے جا تفاخر کا نان دونوں کی جگہ وہ خود احتسابی کے عمل سے گزرنا پسند کرتے ہیں۔

(۴)

اگر ادب کا کردار حالی کے نزدیک معاشرتی ہے تو پھر ادب کی وضع کاری، جمالیات اور بوطیقا کا ایک خاص تصور بھی ان کی تنقیدی سرگرمی کا ایک اٹوٹ حصہ ہونا چاہیے اور ان کے ہاں ہمیں ایسا دکھائی بھی دیتا ہے۔ اپنی اس امتزاجی تنقیدی دستاویز کے اگلے حصے میں وہ ادب کی وضع کاری/بوطیقا اور جمالیات سے ہی سروکار رکھتے ہیں۔ اس حصے میں حالی بطور خاص تین باتوں پر زور دیتا ہے۔ شعر کی ماہیت اور شکل وصورت پر بحث کرتے ہوئے وہ نیچرل (فطری) شاعری کو ہی مثالی شاعری قرار دیتے ہیں۔

یہ تو درست ہے کہ حالی خاطر خواہ طور پر انگریزی زبان و ادب سے واقفیت نہ رکھتے تھے لیکن انہوں نے ورڈز ورتھ اور کالرج کا نام ضرور سن رکھا تھا اور وہ ان کے شعری کارناموں کے اس حصے سے متاثر بھی تھے جسے نیچرل (فطری) شاعری کہا جاتا ہے۔ ہماری سادہ مزاج تنقید نے یہاں بھی حالی کو اس ادراک پر ہی مجرم

قرار دیتے ہوئے حالی کے ذہن کو سمجھنے کی مخلصانہ کوشش نہیں کی۔ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ حالی کے شعری نظریات کی تشکیل اور مکرر تشکیل (اسے تشکیل اور ردِتشکیل کا ایک غیر مختتم سلسلہ بھی کہا جا سکتا ہے) کس طرح ہوئی۔ حالی نے خالصتاً مشرقی علوم شعر کی روشنی سے اپنی طبعِ خداداد کو جلا دی۔ ذرا ان کے محبوب ادیبوں اور دوستوں اور ان کے ادبی نظریات پر غور کیجیے۔ حالی کے ذہن میں نیچرل شاعری کا جو تصور موجود ہے اس کے متنوع تناظرات کو سمجھنے کی ضرورت ہے:

i) حالی نے فارسی اور عربی زبان و ادب کی تعلیم حاصل کی۔

ii) حالی کے پسندیدہ فارسی شاعر اور نثر نگار سعدی ہیں۔

iii) حالی عربی شاعری کے زمینی پن کے زیادہ قتیل ہیں۔

iv) حالی پر غلام مصطفٰے خان شیفتہ کے اثرات ہیں جو خود عربی شاعری کی بوطیقا و حقیقت پسندی، زمینی پن، تجسیم کے زیادہ قریب ہیں۔

v) حالی کو مشرقی شعری سرمائے میں موجود مبالغے اور غیر فطری عناصر سے نفور نہیں تو احتراز ضرور ہے۔

ان تناظرات میں حالی کے نیچرل شاعری کے تصور کو محض مغرب کی نقالی نہیں سمجھا جا سکتا ہے یہاں بھی حالی امتزاجیت پسند نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

’’اس مقام پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آج کل جو نیچرل شاعری کا لفظ اکثر لوگوں کی زبان پر جاری ہے اس کی کسی قدر شرح کی جائے۔ بعض حضرات تو نیچرل شاعری اس شاعری کو سمجھتے ہیں جو نیچریوں سے منسوب ہو یا جس میں نیچریوں کے مذہبی خیالات کا بیان ہو۔ بعضے یہ خیال کرتے ہیں کہ نیچرل شاعری وہ ہے جس میں خاص مسلمانوں کی یا مطلقاً کسی قوم کی ترقی یا تنزل کا ذکر کیا جائے۔ مگر نیچرل شاعری سے یہ دونوں معنی کچھ علاقہ نہیں رکھتے۔ نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معنیً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جا چکی ہے نیچر یا سیکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ

سے بعید ہوگا اسی قدر ان نیچرل سمجھا جائے گا۔" (ص ۱۸۴)

"نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔ معنی نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔" (ص ۱۸۴، ۱۸۵)

اوپر کے اقتباس میں موجود فکر کی لاتشکیل / ردِ تشکیل ایک اور زاویے سے کرنی ضروری ہے۔ اس اقتباس کو پڑھنے والا قاری اسے ایک خاص ذہنی وضع کے تناظر میں پڑھتا ہے اور نیچر / نیچرل اور نیچری کا لفظ دیکھ کر بدک اٹھتا ہے اور بغیر کسی تحلیل و تجزیے کے یہ محاکمہ جاری کر دیتا ہے کہ حالی پیروئ مغرب کے مریض ہیں۔ حالی دراصل اس مغربی ادب کی ذہنی رو / اصطلاح کو خالص مشرقی / ذاتی مفہوم میں استعمال کر رہا ہے۔ شاید وہ اردو کے پہلے اور آخری نقاد ہیں جنہوں نے مغربی ادب / تنقید کے مختلف رویوں اور اصطلاحات کو اپنے (دیسی واد) تناظر میں متعارف کرانے کی کامیاب کوشش کی ہے (اس کا ذکر آگے تفصیل سے آئے گا)۔ انہوں نے اس طرح مشرق اور مغرب کی فکر میں امتزاجیت پیدا کر کے ان تنقیدی حوالوں کو عالمگیریت کا احساس عطا کیا ہے۔ نیچرل شاعری کے باب میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ دراصل وہ شاعری کو مبالغے اور مافوق الفطرت عناصر سے دور رکھنا چاہتے ہیں اور اپنی اسی خواہش کی راہ پر چلتے ہوئے نیچرل شاعری تک جا پہنچتے ہیں۔

شاعری کی وضع اور ماہیت کے حوالے سے حالی نے دو باتیں کی ہیں پہلی تو یہ کہ شاعری تخلیق کرنے کے لیے شاعر کے لیے کیا شرطیں ضروری ہیں اور دوسری یہ کہ شعر کو کن خوبیوں کا حامل ہونا چاہیے۔ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ تخیل کی وہبی خاصیت سے متصف ہو۔ کائنات کا مشاہدہ رکھتا ہو اور پھر اسے اپنے تخلیقی عمل کے لیے موزوں اسلوب اختیار کرنے پر قدرت کامل ہو۔ دنیائے نقد میں تخیل کی بحث نئی نہیں ہے۔ افلاطون اور اس سے بھی ماقبل تنقید میں جن تخلیقی محرکات کو الہام کا درجہ دیا گیا تھا یا میوض (Muse) گردانا گیا تھا وہ بھی دراصل تخیل کی ہی ایک شکل تھی جسے بعد میں بہت زیادہ مربوط انداز میں کالرج نے پیش کیا۔ علم نفسیات کی بے پایاں تحقیقات میں بھی تخیل کی یافت پر بہت توجہ دی گئی۔ حالی تخیل کی تعریف اپنے تصورِ ادب کی رو سے وضع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک اسے (تخیل کو) اس قدر بے لگام نہیں ہونا چاہیے کہ اس سے مبالغے اور مافوق الفطرت کو راہ پانے کی جگہ مل جائے اور حقیقت / اصلیت کی جگہ ایک تخیلاتی دنیا تشکیل پا جائے۔ درست ہے کہ حالی کالرج کی متعین کردہ تعریفات اور تخیل کی درجہ بندی سے کماحقہ واقف نہیں ہیں، وہ تخیل اولیٰ اور تخیل

ثانی سے آگاہی نہ رکھنے کی وجہ سے تخیل اور واہمے کی بحث میں نہیں الجھتے بلکہ تخیل کو قوت ممیزہ کے تابع رکھنا چاہتے ہیں تا کہ تخیل کا عمل لکھنے والے کو کسی ایسی دنیا میں نہ لے جائے جو حالی کے نزدیک غیر حقیقی اور اصلیت سے دور ہو۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حالی کالرج کی نقالی میں ٹھوکر کھاتے ہیں لیکن ایسا نہیں ہے۔ وہ یہاں بھی قوت متخیلہ کو اپنے نقطۂ نظر کے تابع رکھ کر اس کی تعریف متعین کرتے ہیں، اس کے درست ہونے یا نہ ہونے پر تو بات ہو سکتی ہے (ہادی حسین نے اپنی کتاب "شاعری اور تخیل" میں تخیل اور حقیقت کے تعلق پر اچھی بحث کی ہے۔ ملاحظہ کریں مذکورہ کتاب کا باب چہارم: شاعرانہ تخیل اور حقیقت (۱۲) لیکن یہ نوآبادکار ذہن کی تقلید نہیں بلکہ امتزاجیت کی مدد سے اپنی زمین سے جڑے رہنے کی ایک سعی ہے۔ یہاں پر حالی ایک آدرش پسند رومانوی فرد کی بجائے ایک حقیقت بین نقاد نظر آتے ہیں۔ وہ قوت متخیلہ کو آسمان کی طرف اڑان بھرنے کی اجازت تو دیتے ہیں لیکن فوراً ہی اسے واپس سوئے زمین لے آتے ہیں۔

"تخیل یا امیجینیشن کی تعریف کرنی بھی ایسی ہی مشکل ہے جیسی کہ شعر کی تعریف مگر من وجہ اس کی ماہیت کا خیال ان لفظوں سے دل میں پیدا ہو سکتا ہے۔ یعنی وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دیکر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔ اس تقریر سے ظاہر ہے کہ تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات شاعر کا طریقہ بیان ایسا نرالا اور عجیب ہوتا ہے کہ غیر شاعر کا ذہن کبھی وہاں تک نہیں پہنچ سکتا۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہی ایک چیز ہے جو کبھی تصورات اور خیالات میں تصرف کرتی ہے اور کبھی الفاظ و عبارات میں۔" (ص ۱۳۴)

مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ حالی کے نزدیک شاعری کے لیے دو دیگر کارآمد شرائط ہیں۔ یہاں بھی حالی دراصل اپنے اسی مذاق شعر کے مطابق، جو ان کے خاص سیاسی اور تہذیبی تناظر، عربی شاعری سے دلچسپی، ادب و شعر میں "اتباع حقیقت نفس الامری" یا انگریزی شاعری / تنقید کے محدود مطالعے سے مرکب ہوا تھا، تخیل پر مطالعۂ کائنات کو حاوی قرار دینے کی کوشش کرتے ہیں، ممتاز حسین نے اس ضمن میں حالی کی ذہنی کارکردگی کا جو تجزیہ کیا ہے وہ متوازن اور غیر جانبدارانہ ہے لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ حالی کا ذہن نوآبادکار کی

نقالی طرف متوجہ نہیں ہوتا بلکہ اپنی خلاقی یا طباعی کا ثبوت دیتا ہے۔نظریۂ شعر کی تشکیل میں یہ بات آج اہم ہے یا نہیں یا اس وقت اس وضع کے نظریۂ شعر کے اتباع میں بڑی شاعری ممکن تھی یا نہیں ۔اہم بات یہ ہے کہ حالی جو کچھ کہہ رہے ہیں اس کی روح بدیسی نہیں دیسی واد (Native) ہے۔یہاں ممتاز حسین اور وارث علوی کے برمحل اقتباسات کے ساتھ ساتھ ان مباحث کے حوالے سے حالی کے خیالات بھی دیکھیے۔

''شاعری ہو کہ فکشن دونوں کی بنیاد حقیقتِ نفس الامر (Fact) پر نہیں بلکہ ایسے ممکنات پر ہوتی ہے جن کا واقع ہونا اغلب ہوتا ہے یعنی ان میں ٹھوس امکانات واقع ہونے کے پائے جاتے ہیں۔حالی ارسطو کی مذکورہ بالا فکر سے نا آشنا ہونے کے باعث جس کا اعادہ ورڈ زورتھ اور کولرج دونوں ہی کرتے ہیں۔حقیقت نفس الامر کے بھنور میں پھنس کر رہ گئے۔جس کے مسالے سے تاریخ تو لکھی جاسکتی ہے لیکن ادبی تخلیقات وجود میں نہیں آتی ہیں۔یہ صحیح ہے کہ جس حد تک کہ خارج کی دنیا یعنی تاریخی شعور یا کہ تاریخ کا شور اور ہنگامہ حالی کے ذہن پر تازیانے برسا رہا تھا۔انہیں حقیقت نفس الامر کو اپنے ذہن میں رکھنا ضروری تھا کیونکہ شعور، حقیقت نفس الامری کے رابطے سے کوئی ٹھوس فکر اختیار کرتا ہے''(۱۳)

''اگر ہم یہ تسلیم بھی کرلیں کہ چوں کہ حالی نے کالرج کو نہیں پڑھا اس لیے وہ تخیل کی تعریف جامع طریقے پر نہیں کرسکتے کہ انھوں نے جو کچھ تعریف کی ہے وہ اپنی حدود میں درست، مناسب اور فکر انگیز نہیں ہے۔پھر ایسا بھی نہیں کہ کالرج کے بعد اس موضوع پر دو سو سال تک لوگوں نے کچھ اضافہ ہی نہ کیا ہو۔تخیل پر مزید تحقیق کالرج کے افکار کو فرسودہ اور پارینہ نہیں بناتی۔اسی طرح حالی کی کالرج سے عدم واقفیت ان کی فکر کو ناقص نہیں بناتی، تا وقتیکہ ہم دلائل و شواہد کے ذریعے ثابت نہ کردیں کہ ان کی تعریف ناقص یا غلط ہے۔حالی کے نکتہ چیں ایسا نہیں کرتے، بس انہیں تو یہ شکایت ہے کہ تخیل پر لکھتے وقت انہوں نے کالرج کو سامنے نہیں رکھا۔''(۱۴)

''اگرچہ قوت متخیلہ اس حالت میں بھی جبکہ شاعر کی معلومات کا دائرہ نہایت تنگ اور محدود ہو اسی معمولی ذخیرہ سے کچھ نہ کچھ نتائج نکال سکتی ہے۔لیکن شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے بھی ضرور ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرۃ

انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا۔جو امور مشاہدہ میں آئیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی۔کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص اور کیفیات مشاہدہ کرنے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشق و مہارت سے یہ طاقت پیدا کرنی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں فوراً اخذ کرسکے اور اس سرمایہ کو اپنی یاد کے خزانہ میں محفوظ رکھے۔''(ص۱۳۸)

''کائنات کے مطالعہ کی عادت ڈالنے کے بعد دوسرا نہایت ضروری مطالعہ یا تفحص ان الفاظ کا ہے جن کے ذریعہ سے مخاطب کو اپنے خیالات مخاطب کے روبرو پیش کرنی ہیں۔یہ دوسرا مطالعہ بھی ویسا ہی ضروری اور اہم ہے جیسا کہ پہلا۔شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے۔اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کرلے۔اس مرحلہ کا طے کرنا جس قدر دشوار ہے۔اسی قدر ضروری بھی ہے کیونکہ اگر شعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کے کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے۔اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں۔لیکن اگرچہ زبان کے ضروری حصہ پر حاوی نہیں ہے اور ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔''(ص۱۴۰)

وضع کاری کا جمال سے کیا تعلق ممکن ہے یا ہونا چاہیے وہ اس سلسلے کی آخری بحث میں مضمر ہے جو حالی نے کی ہے، حالی خود شاعر ہیں اور شاعر کے پیشِ نظر جمالیات کے پیمانے ہی ہوتے ہیں، وہ واعظ، فلسفی اور زاہد خشک نہیں ہوتا بلکہ اخلاقیات اور جمالیات کی کشاکش میں وہ آخری فیصلہ جمالیات کے حق میں کرتا ہے اسی لیے حالی بھی شاعری کی وضع کاری/بوطیقا کی بحث کے بعد شعر کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں جو بنیادی طور پر جمالیاتِ شعر کے زمرے میں آتی ہیں۔

''یہاں تک ان خاصیتوں کا بیان ہوا جن کے بغیر شاعر کمال کے درجہ کو نہیں پہنچتا اب

وہ خصوصیتیں بیان کرنی ہیں جو دنیا کے تمام مقبول شاعروں کے کلام میں عموماً پائی جاتی ہیں۔ملٹن نے ان کو چند مختصر لفظوں میں بیان کیا ہے وہ کہتا ہے کہ ”شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو۔جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔“ (ص ۱۵۰)

”ایک یوروپین محقق ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے۔”سادگی سے صرف لفظوں ہی کی سادگی مراد نہیں ہے بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ہونے چاہئیں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجائش نہ ہو۔محسوسات کے شارع عام پر چلنا، بے تکلفی کے سیدھے رستے سے ادھر اُدھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے۔علم کا رستہ اس کے طالبوں کے لیے ایسا صاف نہیں ہوسکتا جیسا کہ شعر کا رستہ اس کے سامعین کے لیے صاف ہونا چاہیے۔طالب علم کو پستی اور بلندی، غار اور ٹیلے کنکر اور پتھر۔موجیں اور گرداب طے کر کے منزل پر پہنچنا ہوتا ہے۔لیکن شعر پڑھنے یا سننے والے کو ایسی ہموار اور صاف سڑک ملنی چاہیے جس پر وہ آرام سے چلا جائے۔ندی نالے اس کے ادھر ادھر چل رہے ہوں اور پھل پھول درخت اور مکان اس کی منزل ہلکی کرنے کے لیے ہر جگہ موجود ہوں۔دنیا میں جو شاعر مقبول ہوئے ہیں ان کا کلام ہمیشہ ایسا ہی دیکھا گیا ہے اور ایسا ہی سنا گیا۔اس کی ہر ذہن سے مصالحت اور ہر دل میں گنجائش ہوتی ہے۔ہومر نے اپنے کلام میں ہر جگہ نیچر کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ اس کو جوان، بوڑھے اور قومیں جو ایک دوسرے سے قطبوں کے فاصلے پر رہتی ہیں برابر سمجھ سکتی اور یکساں مزا لے سکتی ہیں۔عالم محسوسات کے چپے چپے پر جہاں جہاں کہ اس کا کلام پہنچا ہے اس کی روشنی سورج کی طرح پھیلی ہوئی ہے۔وہ آباد اور ویرانہ کو روشن کرتا ہے اور فاضل و جاہل پر یکساں اثر ڈالتا ہے۔شیکسپیر کا بھی ایسا ہی حال ہے جیسا کہ ہومر کا۔یہ دونو برخلاف عام شاعروں کے مستثنیات کو نہیں لیتے بلکہ ہمیشہ عام شق اختیار کرتے ہیں۔یہ خاص صورتیں اور نادر اتفاقات دکھا کر لوگوں کو اپنی خاص لیاقت پر فریفتہ کرنا نہیں چاہتے۔“ (ص ۱۵۰،۱۵۱)

ممتاز حسین نے حالی کے ان اقتباسات کے ماخذات اور تناظرات دونوں پر روشنی ڈالی ہے۔
حالی یہاں جو کچھ کہہ رہے ہیں ان میں سے دو باتوں کی وضاحت ابتداء ہی سے ضروری ہے اور ان

دونوں کے لیے ہمیں شمس الرحمن فاروقی (۱۵) کے لفظوں میں ممتاز حسین کا ممنون ہونا چاہیے۔پہلی تو یہ کہ ”ایک یورپین محقق“ کالرج ہیں اور دوم یہ کہ ملٹن نے جو کچھ شاعری کے بارے میں ایک تخصیصی کیفیت کے حوالے سے لکھا تھا حالی اسے عمومی طور پر پوری شاعری پر منطبق کر کے دیکھتے ہیں لیکن دو غور طلب باتیں اور بھی ہیں اور وہ یہ کہ ملٹن کی تحقیقی رائے کو محض حالی ہی عمومی رائے نہیں بنا دیتے بلکہ یہ سب کچھ کالرج کا ہی کیا دھرا ہے اور دوسری بات یہ ہے کہ حالی ملٹن اور کالرج کی تعریفات درج تو ضرور کرتے ہیں لیکن سادگی، اصلیت اور جوش کے بارے میں وہ جو کچھ بھی لکھتے ہیں وہ ان کے اپنے دانشورانہ اور تنقیدی سروکار ہیں۔یہاں ایک بار پھر وہ دیسی اور بدیسی وادکے امتزاج (hybridity) سے اپنی ثقافت کی تحفظ یا مزاحمت کا کام لیتے ہیں۔ممتاز حسین نے ان لفظوں میں اس حقیقت کو واضح کیا ہے:

> ”حالی اس سلسلے میں کچھ دور تک تو کولرج کے ساتھ چلتے ہیں لیکن چونکہ ان کی شعری جمالیات تمام تر انگریزی ادب کی اٹھارویں صدی کی جمالیات کی پروردہ تھی اور وہ ذاتی طور پر اسی جمالیات سے اپنے آپ کو ہم آہنگ پاتے اس لیے جو وہ کولرج کی تشریح سے آزاد ہو کر اپنے الفاظ میں ملٹن کے ان تین الفاظ کی تشریح کرتے ہیں تو وہ سادگی، اصلیت اور جوش کو ایسے معنی پہناتے ہیں جو حالی کے خیالات کی ترجمانی تو بیشک کرتے ہیں لیکن ملٹن کے خیال کی ترجمانی نہیں کرپاتے۔“ (۱۶)

ممتاز حسین کی تحقیقات (۱۷) سے پتہ چلتا ہے کہ ملٹن نے تعلیم پر ایک رسالہ (Of Education) کے نام سے تحریر کیا جس میں وہ خطابت (Rhetoric) اور شاعری (Poetry) کے حوالے سے الجھن کا شکار ہے کہ آیا طالب علموں کو پہلے علم خطابت پڑھایا جائے یا پھر شاعری۔ملٹن کی ذہنی اور مذہبی دلچسپیوں کے تناظر میں ممتاز حسین کی یہ بات قابل توجہ ہے۔

> ”ملٹن مذہبی امور میں بنیاد پرست یا کیتھولک تھا لیکن وہ نشاۃ ثانیہ کی تحریک اور لوتھر کی تحریک اصلاح سے بھی متاثر تھا۔اس میں جو باغیانہ جذبہ تھا وہ پروٹسٹنٹ تحریک کا عطیہ تھا۔چنانچہ اس نے ایک رسالہ تعلیم کے موضوع پر بھی تصنیف کیا۔وہ اس رسالے میں جہاں منطق کی تعلیم کو اولیت کا درجہ دیتا ہے، وہاں منطق سے پیدا ہونیوالی خطابیات (Rhetoric) کی تعلیم پر بھی زور دیتا ہے۔اس ضمن میں وہ یہ بھی

لکھتا ہے کہ جہاں ایک طرف شاعری خطابیات سے کم نکتہ رس ہے اور نفاست اور باریکی میں بھی اس سے کمتر ہے وہاں دوسری طرف وہ خطابیات سے زیادہ سادہ(Simple) محسوساتی (Sensous) اور پُرجوش (Passionate) ہے۔ اس کے اصل جملے کا لفظی ترجمہ یہ ہے کہ ''شاعری کو خطابیات کے بعد پڑھایا جانا چاہیے یا درحقیقت اس سے پہلے'' ملٹن یہ فیصلہ کرپاتا ہے کہ شاعری کو خطابیات سے پہلے پڑھایا جانا چاہیے یا بعد میں کیونکہ اس کے نزدیک ایک طرف تو شاعری خطابیات سے کم نکتہ رس اور کم نفاست کی حامل ہوتی ہے تو دوسری طرف وہ خطابیات سے زیادہ محسوساتی اور پرجوش ہوتی ہے۔'' جہاں تک کہ شاعری کی خصوصیات کا تعلق ہے ملٹن نے واضح الفاظ میں انہیں یہاں بیان کردیا ہے۔''**(۱۸)**

ملٹن شاعری کے بارے میں جو رائے مخصوص تناظر میں اور منطق/ خطابیات سے تقابل کرتے ہوئے دیتا ہے کالرج اور حالی دونوں ہی اسے پوری شاعری پر منطبق کرکے دیکھتے ہیں لیکن حالی کے ناقدین (ممتاز حسین اور شمس الرحمٰن فاروقی کے استثنا کے ساتھ) اس طرف توجہ نہیں کرتے کہ حالی نے کالرج کی متعین کردہ تعریفات کو دہرایا ضرور ہے لیکن ان خوبیوں (سادگی ، اصلیت ، جوش) کی توضیح اپنے مخصوص علمی / ذہنی/ ثقافتی پس منظر اور تناظر میں کی ہے۔حالی کے نزدیک سادگی کا مطلب وہ نہیں ہے جو کالرج یا ملٹن ایک خاص نقطۂ نظر سے مراد لیتے ہیں۔

''سادگی ایک اضافی امر ہے۔وہی شعر جو ایک حکیم کی نظر میں محض سادہ اور سمپل معلوم ہوتا ہے اور جس کے معنی اس کے ذہن میں مجرد سننے کے متبادر ہوجاتے ہیں اور جو خوبی اس میں شاعر نے رکھی ہے اس کو فوراً ادراک کرلیتا ہے۔ایک عام آدمی اس کے سمجھنے اور اس کی خوبی دریافت کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔۔۔لیکن ایسا کلام جو اعلیٰ و اوسط درجہ کے آدمیوں کے نزدیک سادہ اور سمپل ہو اور ادنیٰ درجہ کے لوگ اس کی اصل خوبی سمجھنے سے قاصر ہوں ایسے کلام کو سادگی کی حد میں داخل رکھنا چاہیے۔یہ سچ ہے کہ جو عمدہ کلام ایسا صاف و عام فہم ہو کہ اس کو اعلیٰ سے لیکر ادنیٰ تک ہر طبقہ اور ہر درجہ کے لوگ برابر سمجھ سکیں۔اور اس سے یکساں لذت اور حظ اٹھائیں۔ وہ اس بات کا زیادہ

مستحق ہے کہ اس کو سادہ اور سمپل کہا جائے۔مگر کوئی ایسی نظم جس کا ہر شعر عام فہم و خاص پسند ہو خواہ اس کا لکھنے والا ہومر یا شیکسپیئر نہ آج تک سرانجام ہوئی ہے اور نہ ہوسکتی ہے۔اگر ایسا ہوتا تو شیکسپیئر کے ورکس پر شرحیں کی کیوں ضرورت ہوتی۔'' (ص ۱۵۲)

اصلیت کے بارے میں بھی حالی کو ہمیشہ موردِ الزام ٹھہرایا گیا کہ انہوں نے Sensous کا اُردو میں غلط ترجمہ کیا۔یہاں بھی ٹھوکر حالی نہیں کالرج کھاتا ہے اور جو کچھ اس نے اس اصطلاح کی تعریف کرتے ہوئے لکھا حالی نے اسی سے استنباط/ متبادر کیا ہے کہ یہ احساسی یا محسوساتی نہیں ہے بلکہ اصلیت سے زیادہ قریب ہے۔یہاں پر غور طلب امر یہ بھی ہے کہ یہ بات خود حالی کے اپنے تصورات شعر (جو سرسید کی قربت، شیفتہ سے تعلقِ خاطر اور عربی شاعری سے شغف کی وجہ سے یہ شکل اختیار کرتے ہیں) کے عین مطابق تھی۔کالرج کی تعریف نے اس تصورِ حقیقت/ اصلیت کو مزید راسخ کیا:

''اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے۔بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدہ میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو یا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہے۔نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے سرِ مو تجاوز نہ ہو۔بلکہ یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضرور ہے۔اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کردی تو کچھ مضائقہ نہیں۔'' (ص ۱۵۴)

ممتاز حسین نے حالی پر جو اعتراضات اٹھائے ہیں وہ اہم ضرور ہیں کہ حالی افلاطون کے تصورات اعیان اور ارسطو کے تصورِ نقل اور تصورات تاریخ اور شعر و ادب کے امکانی حوالے سے زیادہ واقف نہیں لیکن اپنے دائرے میں حالی نے اصلیت کی جو توضیح کی ہے وہ اس کے ادب اور معاشرے کے تعلق اور مبالغے سے نفور پر دلالت ہے۔یہ درست ہے کہ ادب پیش آمدہ واقعات کی نقل نہیں ہوسکتا کہ یہ تاریخ کا خاصہ ہے اور پیش آسکنے والے بیانات کا مجموعہ ہونا اس کے لیے زیادہ بہتر امر ہے لیکن اپنے تصورات کے دائرے میں حالی بھی اسے صرف حقیقتِ نفس الامری پر مبنی ہونا قرار نہیں دیتا۔حالی کا مقصد ادب اور زندگی کے بیچ کسی بامعنی تعلق کی دریافت تھا اور یہ سارا رسالہ (مقدمہ شعر و شاعری) اسی دریافت کی متنوع شکلوں کو سامنے لانے کی ایک سعی ہے۔

”جوش“ کے حوالے سے حالی نے جو بحث اٹھائی ہے اس کا عربی اور عبرانی تناظر حالی کو ملٹن اور کالرج دونوں سے ممتاز کردیتا ہے۔اس پوری بحث میں حالی کا تنقیدی ذہن کارکردگی کے لحاظ سے نکتہ رس کا حامل دکھائی دیتا ہے نہ کہ ملٹن اور کالرج کی رسمی نقالی (memicry)۔جوش (passaionate) توضیحات میں حالی کے تنقیدی ذہن نے اپنی ثقافتی میراث (عربی اور عبرانی شاعری کی روایت) سے استفادہ کیا ہے۔ حالی کو کامل یقین ہے کہ حقیقت کا ادراک محسوسات سے ہی ممکن ہے اور کوئی بھی فرد اپنے احتساسی عمل سے ہی حقیقت کو دریافت کرتا یا کرسکتا ہے:

> ”جوش سے یہ مراد ہے کہ مضمون ایسے بیساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کرکے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔“ (ص۱۵۸)
>
> ایسا جوش شاعر کے ہر قسم کے بیان میں عام اس سے کہ وہ خود اپنی حالت بیان کرے یا دوسرے کی۔اور خوشی کا بیان کرے یا غم کا۔اور تعریف یا مذمت۔یا نہ تعریف کرے نہ مذمت۔غرضکہ اصناف مضامین مین جو کہ شعر کے پیرایہ میں بیان کیے جاسکتے ہیں پایا جانا ممکن ہے۔شاعر کی ذات میں ہر چیز سے متاثر ہونے۔ہر شخص کی خوشی یا غم میں شریک ہونے اور ہر ایک کے جذبات سے متکیف ہوجانے کا ایک خداداد ملکہ ہوتا ہے۔وہ بے زبان بلکہ بے جان چیزوں کی حالت ان کی زبانِ حال سے ایسی بیان کرسکتا ہے کہ اگر ان میں گویائی ہوتی تو وہ بھی اپنی حالت اس سے زیادہ بیان نہ کرسکتیں۔“ (ص۱۵۹)
>
> ”عرب کی شاعری بظاہر عبرانی شاعری پر مبنی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس میں بھی بے انتہا جوش پایا جاتا ہے۔اس لیے جیسا کہ یورپ کے مورخ لکھتے ہیں کہ عرب یونانیوں کی شاعری سے نفرت کرتے تھے کیونکہ ان کو یونانی شاعری اپنی شاعری کے آگے پھیکی، ٹھنڈی اور آورد سے بھری ہوئی معلوم ہوتی تھی۔یونانیوں کی جتنی کتابیں انہوں نے ترجمہ کیں ان میں ایک بھی دیوانِ شعر ترجمہ نہیں ہوا۔وہ ہومر، سفکلیز اور پنڈار کو اپنے شعرا کے برابر نہیں سمجھتے تھے۔“ (ص۱۶۰)

گویا ملٹن اور کالرج (ایک یورپی محقق) کے پردے میں حالی نے اپنے تصورات کی نمود کی ہے۔یا

پھر جہاں اسے ضرورت محسوس ہوئی ہے اس نے امتزاجی صورتحال سے فائدہ اٹھایا ہے۔وہ نوآبادکاروں کا تابع مہمل کہیں بھی نہیں بنے۔انہیں اپنے ثقافتی اظہارات سے پوری طرح دستبردار ہونا پسند نہیں ہے۔

(۵)

حالی نے اپنے اس تنقیدی کارنامے کے آخر میں مکمل نقاد ہونے کا ثبوت یوں بھی پیش کیا ہے کہ اس وقت تک مروجہ اُردو کی شعری اصناف کا محاکمہ پیش کیا ہے اگر چہ یہاں بھی نظری پہلو زیادہ نمایاں ہے لیکن اسی نظری تناظر میں عملی تنقید کی روشن مثالیں بھی موجود ہیں۔

حالی نے غزل، قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کا اپنے زمانے کے اقتضا کے مطابق تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔حالی کا خیال تھا کہ ان کے زمانے کی یہ مروجہ تخلیقی اوضاع زوال آمادہ ہیں اور انہیں کچھ تبدیلیوں کی مدد سے زوال یافتگی سے بچایا جاسکتا ہے، قصیدہ اور مثنوی تو جس نظامِ اقتدار کی پیداوار تھیں اس کے زوال کے بعد آج محض ہماری ادبی تاریخ کا ہی حصہ ہیں، آج کوئی بھی شاعر قصیدہ لکھنا پسند نہیں کرتا اور مثنوی بھی اپنے عناصر ترکیبی اور ہماری موجودہ زندگی میں کوئی نامیاتی رشتہ برقرار نہ رہ سکنے کی وجہ سے متروک قرار پاتی ہے۔مرثیہ کیونکہ ایسا ثقافتی اظہاریہ ہے جس کی اساس ہمارے عقیدے یا عقیدت پر ہے اس لیے اس اصناف میں بڑے شاعر پیدا نہ ہونے یا ہمارے زمانے کے بڑے شاعروں کے اس صنف سے عدم التفات کے باوجود بھی آج تک مرثیہ لکھا جارہا ہے لیکن اب مرثیے کی ہیئت اور پیش کش میں کلاسیکی اسالیب کی تکرار کہیں بھی دکھائی نہیں دیتی۔

غزل پر حالی کی تنقید نے اپنے زمانے میں جو بھونچال اٹھایا تھا وہ بعد کے غزل دشمن ناقدین کے اٹھائے ہوئے شور و غوغا میں یا تو بہت حد تک دب گیا یا پھر اس شور میں اس کی کوئی شنوائی نہیں ہوئی۔اس لیے آج جب حالی کی تنقید پر یا مقدمہ شعر و شاعری پر بات ہوتی ہے تو غزل کے حوالے سے حالی کی آراء پر وہ ردِعمل سامنے نہیں آتا جو اہلِ لکھنؤ نے اس کی اولین اشاعت پر ظاہر کیا تھا۔اب حالی کی ان آراء کا توازن کے ساتھ تجزیہ ممکن ہے۔حالی صنف غزل کے مخالف نہیں بلکہ وہ اس کے کینوس کو وسعت دینا چاہتے ہیں۔حالی کے اس خواب کی عملی تعبیر اقبال اور ترقی پسند شعرا کی غزل ہے اور اس کے بعد جدید اور مابعد جدید غزل۔یہ غزل کا اتنا بدلا ہوا روپ ہے جس کی حالی کو اپنے مابعد غزل گو شاعروں سے توقع تھی۔حالی غزل کے مافیہ کو بدلنے کے خواہش مند ہیں اور اسے موضوع کی سطح پر زیادہ وسعت کا حامل دیکھنے کے خواہاں بھی۔وہ جانتے ہیں کہ اس مشرقی طبع کی حامل صنف میں جذبے اور تعقل کو آمیخت کیا جاسکتا ہے۔ذیل کے اقتباسات دیکھیں جو اس صنف سے حالی کی ذہنی اور جذباتی وابستگی اور اسے کشادہ ظرف بنانے کی آرزو کے حامل ہیں۔

''غزل میں جیسا کہ معلوم ہے کوئی خاص مضمون مسلسل بیان نہیں کیا جاتا ۔الا ماشاء اللہ ۔ بلکہ جدا جدا خیالات الگ الگ بیتوں میں ادا کئے جاتے ہیں ۔اس صنف کا زیادہ تر رواج موجودہ حیثیت کے ساتھ اول ایران میں اور کوئی ڈیڑھ سو برس سے ہندوستان میں ہوا ہے ۔اگر چہ غزل کی اصل وضع جیسا کہ لفظ غزل سے پایا جاتا ہے محض عشقیہ مضامین کے لیے ہوئی تھی مگر ایک مدت کے بعد وہ اپنی اصلیت پر قائم نہیں رہی ۔ایران میں اکثر اور ہندوستان میں چند شاعر ایسے بھی ہوئے ہیں جنھوں نے غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ تصوف اور اخلاق و مواعظ کو بھی شامل کر لیا ہے ۔''(ص ۲۰۶)

''غزل کو جن لوگوں نے چمکایا اور مقبول خاص و عام بنایا ہے ۔یہ وہ لوگ تھے جو آج تک اہل اللہ اور صاحب باطن یا کم سے کم عشق الٰہی کا راگ گانے والے سمجھے جاتے ہیں ۔جیسے سعدی، رومی، خسرو، حافظ، عراقی، مغربی، احمد جام اور جامی وغیرہ ہم ۔ان بزرگوں سے پہلے غزل کی طرف زیادہ اعتنا نہیں پایا جاتا ۔ہم نے حیات سعدی میں کسی موقع پر بیان کیا ہے کہ ان کی غزل کا موضوع جیسا کہ ظاہر الفاظ سے مفہوم ہوتا ہے عشق مجازی نہ تھا بلکہ وہ حقیقت کو مجاز کے پردہ میں ظاہر کرتے یا یوں کہو کہ چھپاتے تھے ۔ان کے کلام میں ضرور کوئی ایسی چیز ہے جس کو روحانیت کے ساتھ تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ان کی غزل سن کر دنیا کی بے ثباتی اور بے اعتباری کا سماں دل پر چھا جاتا ہے ۔ وہ خال و خط کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جس سے شاہد پرستی کی ترغیب نہیں بلکہ دنیا پرستی سے نفرت ہوتی ہے ۔''(ص ۲۰۸)

''اگر معشوق کو اطلاق کی حالت پر چھوڑ دیا جائے اور کوئی خصوصیت رجال یا نسا کی غزل میں ذکر نہ کیجائے تو اس صورت میں افعال وصفات کا مذکر لانا بالکل با قاعدہ کے موافق ہوگا ۔تمام دنیا کی زبانوں میں یہ قاعدہ عام معلوم ہوتا ہے کہ جب کوئی حکم مطلق انسان کی نسبت لگایا جاتا ہے اور مرد یا عورت کی تخصیص مقصود نہیں ہوتی تو گو نوع انسان میں ذکور و اناث دونوں داخل ہیں ۔مگر اس حکم کا موضوع ہمیشہ فرد کامل یعنی مذکر قرار دیا جاتا نہ مؤنث ۔ مذہب میں فلسفہ میں طب میں، اخلاق میں اور تمام علوم و

قوانین میں یہی قاعدہ عموماً جاری ہے ۔''ص ۲۱۲، ۲۱۳

''اگر چہ اصل وضع کے لحاظ سے غزل کا موضوع عشق و محبت کے سوا کچھ اور چیز نہیں ہے لیکن ہمارے شعراء نے اس کو ہر مضمون کے لیے عام کر دیا ہے ۔''(ص ۲۱۸)

''اگر چہ اس میں شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدت پیدا کرنی اور ہمیشہ نئے اور اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعر کا کمال ہے ۔اسی طرح ایک ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا بھی کمال شاعری میں داخل ہے لیکن جب ایک ہی مضمون ہمیشہ نئی صورت میں دکھایا جاتا ہے ۔تو اس میں تازگی باقی نہیں رہتی ۔''(ص ۲۲۱)

آخری اقتباس میں حالی جو کچھ کہہ رہے ہیں وہ اس تنقیدی روش کا بیج /تخم اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے جسے دریدا نے ردِ تشکیل (Deconstruction) کے نام سے بیسویں صدی کا سب سے بڑا تنقیدی سروکار بنا دیا ۔

(۶)

حالی کی یہ تنقیدی دستاویز یقیناً مثالی نہیں لیکن کسی نئی مثالی دستاویز کی تخلیق کی محرک ضرور ہے ---- ماضی کی ثقافتی روایات کو فرسودہ سمجھنے والے بے شک اسے نہ پڑھیں لیکن وہ لوگ جو اپنے ماضی کی ثقافتی روایات کو از کار رفتہ نہیں سمجھتے اور وہ اس سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں، بہت کچھ بھی نہ سہی کم از کم دو باتیں کہ نقاد معروضیت کیسے اختیار کرتا ہے اور تنقید کی زبان کیسی ہونی چاہیے ۔تازہ واردان بساط نقد کے لیے یہ بھی نسخۂ کیمیا سے کم نہیں ۔حالی کا یہ مقدمہ جہاں اُردو تنقید کا درس اول ہے وہیں پر یہ اردو کا پہلا امتزاجی تنقیدی کارنامہ بھی ہے ۔

حواشی/حوالہ جات:

۱۔ مولانا حالی کے تمام سوانح نگار ان کی تاریخ پیدائش بتانے سے قاصر ہیں لیکن اس بات پر متفق ہیں کہ مولانا ۱۸۳۷ء میں پانی پت کے انصار محلہ میں خواجہ ایزد بخش انصاری کے گھر پیدا ہوئے ۔والدہ کا تعلق سادات گھرانے سے تھا اور والد کا نسبی سلسلہ حضرت ابو ایوب انصاری سے جا ملتا ہے ان کے جدِ امجد تیرہویں صدی میں ہندوستان آئے ۔مولانا کم عمری میں یتیم ہو گئے ۔اس زمانے کے مسلمان شرفا کی طرح انہوں نے بھی عربی، فارسی اور قرآن مجید کو حفظ کرنے سے تعلیم کے سلسلے کا آغاز کیا ۔ابتدائی اساتذہ میں سید جعفر علی اور حاجی ابراہیم حسین شامل ہیں ۔سترہ برس کی عمر میں بھائیوں نے شادی کرادی ۔مولانا نے اس سلسلے کو پاؤں کی زنجیر جانا اور بیوی کو پانی پت چھوڑ دلی چلے گئے ۔وہاں پہ ڈیڑھ سال تک رہے اور عربی اور فارسی میں استعداد بڑھانے کے ساتھ ساتھ مرزا غالب سے بھی تلمذ کا رشتہ قائم کیا اگر چہ

شاعری وہ اس سے کہیں پہلے شروع کر چکے تھے۔ یہیں ان کی پہلی تصنیف (ایک رسالہ جو کسی مذہبی معاملے کے حوالے سے تھا) وجود میں آئی لیکن ان کے استاد نے اسے پھاڑ دیا۔ ۱۸۵۵ء میں ان کے گھر والے انہیں زبردستی پانی پت واپس لے آئے۔ ۱۸۵۶ء میں حصار کے ڈپٹی کلکٹر کے دفتر میں ملازمت کی، لیکن ۱۸۵۷ء کے حادثے کی وجہ سے یہ سلسلہ بھی منقطع ہو گیا۔ یوں وہ واپس پانی پت لوٹ آئے اور چار سال تک وہیں پر منطق، فلسفہ اور حدیث کی تحصیل کی۔

۱۸۶۱ء کے اواخر میں ان کا تعلق نواب مصطفیٰ خان شیفتہ سے قائم ہوا، وہ ان کے بچوں کے اتالیق مقرر ہوئے۔ یہ رشتہ نواب صاحب کی وفات (۱۸۶۹ء) پر ٹوٹا، یہ تعلق حالی کی زندگی کے رُخ کو نئی سمت میں موڑ دیتا ہے، نواب صاحب کی وساطت سے وہ سرسید اور ان کی تحریک سے روشناس ہوتے ہیں۔ گویا سرسید کو ایک سچا رفیق میسر آتا ہے جس نے آگے چل کر سرسید کا سب سے بڑا سوانح نگار بننا تھا، ۱۸۷۰ء میں مولانا حالی گورنمنٹ بک ڈپو لاہور میں معاون مترجم کے طور پر ملازم ہو جاتے ہیں۔ ۱۸۷۵ء میں واپس دہلی چلے جاتے ہیں اور اینگلو عربک سکول سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ ۱۸۸۶ء میں بہت کم عرصے کے لیے ایچی سن کالج لاہور میں ملازمت اختیار کرتے ہیں لیکن صحت کی خرابی اور دلی کی کشش کی وجہ سے وہ یہ ملازمت چھوڑ کر واپس دلی چلے جاتے ہیں۔ ۱۸۸۹ء کا سال مولانا کے لیے بے حد اہمیت کا حامل ہے، اسی سال حیدر آباد سے وظیفہ مقرر ہوتا ہے تو وہ ملازمت ترک کر اپنا سارا وقت تصنیف و تالیف کے لیے وقف کر دیتے ہیں، انہی سالوں میں ان کے بڑے نثری کارنامے وجود میں آتے ہیں، ۱۹۰۰ء میں ان کی اہلیہ کا انتقال ہوتا ہے۔ ۱۹۰۴ء میں انہیں شمس العلماء کا خطاب ملتا ہے۔ زندگی کے آخری سالوں میں انہیں کئی عوارض اور بیماریاں گھیر لیتی ہیں، لیکن اس کے باوجود بھرپور انداز میں زندگی گزارتے ہیں۔ ۱۹۱۴ء کے آخری مہینوں میں دماغ پر فالج کا حملہ ہوتا ہے۔ زبان بند ہو جاتی ہے، اشاروں سے اپنی بات سمجھاتے ہیں، بالآخر ۳۱/دسمبر ۱۹۱۴ء، یکم جنوری ۱۹۱۵ء کی درمیانی شب آسمانِ ادب کا یہ ستارہ غروب ہو جاتا ہے۔

قلمی آثار (نثری)

i۔	تریاقِ مسموم، ۱۸۶۷ء	ii۔	طباق الارض (ترجمہ) ۱۹۶۸ء
iii۔	اصولِ فارسی، ۱۸۶۸ء	iv۔	مولود شریف، مصنفہ ۱۸۷۰ء مطبوعہ ۱۹۳۲ء
v۔	تاریخ محمدی پر منصفانہ رائے، ۱۸۷۲ء		
vi۔	شواہد الہام (غیر مطبوعہ) اس کا ایک حصہ ایک مضمون کی صورت میں شائع ہوا۔		
vii۔	مجالس النساء (دو حصے) ۱۸۷۴ء	viii۔	سوانح عمری حکیم ناصر خسرو علوی ۱۸۸۲ء (بزبانِ فارسی)
ix۔	حیاتِ سعدی، ۱۸۸۶ء	x۔	مقدمہ دیوانِ حالی (مقدمہ شعر و شاعری) ۱۸۹۳ء
xi۔	یادگارِ غالب، ۱۸۹۶ء	xii۔	حیاتِ جاوید، ۱۹۰۱ء
xiii۔	سوانح عمری مولانا عبدالرحمٰن محدث پانی پتی (غیر مطبوعہ)	xiv۔	مضامینِ حالی
xv۔	مقالاتِ حالی	xvi۔	مکتوباتِ حالی

۲۔ ردِ مابعد نوآبادیاتی مفکرین اور ناقدین میں سے رابرٹ ینگ نے تو اس موضوع پر ایک پوری کتاب Colonial Desire: Hybridity in Culture, theory and race تحریر کی ہے جبکہ اپنی دو اعلیٰ کتب Postcolonialism: An Historical Introduction اور Postcolonialism: A very short introduction میں Hybridity (امتزاجیت) پر الگ سے ابواب تحریر کیے ہیں۔ ینگ اور اینا لومبا نے اس کے ہسپانوی متبادل متزاج/امتزاج کی بھی نشاندہی کی ہے۔ اینیا لومبا کے الفاظ میں:

Postcolonial studies have been preoccupied with issues of hybridity, creolisation, mestizaje, in-betweenness, diasporas and liminality, with the mobility and cross-overs of ideas and identities generated by colonialism.

Ania Lombia, Colonialism / postcolonialism, 2005, (II Ed.) London, Routledge, P.145

بل اشکرافٹ وغیرہ نے مابعد نوآبادیاتی علوم کی اہم اصطلاحات پر بات کرتے ہوئے hybridity اور اس کے ہسپانوی متبادل پر یوں خامہ فرسائی کی ہے۔

These terms, respectively Spanish and French in origin, semantically register the idea of a mixing of races and/or cultures. Initially, they emerged from a

colonial discourse that privileged the idea of racial purity and justified racial discrimination by employing the quasi-scientific precursors of physical anthropology to create a complex and largely fictional taxonomy of racial admixtures (mulatto, quadroon, octoroon, etc..).

Mestizo differ from Creole and from metisse in so far as its usage reflects the older, large-scale Spanish and Portuguese settlement of their South American and Meso-American possessions. This early settlement led to an intensive cultural and racial exchange between Spaniards influence of black African slaves upon this cultural mélange. The relatively early date of this colonizing process, and the equally early date at which Spanish and Portuguese colonies in the Americans achieved their independence, means that in Latin American cultural discourses the idea of mestizo is much more developed as a positive 'national' cultural sign, as a sign of shared if disputed indignity.

Both terms have gradually moved from a pejorative to a positive usage, as they have begun to reflect a perception in these cultural that miscegenation and interchange between the different cultural diasporas had produced new and powerful synergistic cultural forms, and that these cultural and racial exchanges might be the place where the most energized aspects of the new cultures reside. These terms have not been used widely to describe aspects of cultures outside the Caribbean, the Americans and the Indian Ocean regions. The dominance of the use of creole as a generic term in linguistics and in wider cultural studies as well as in general discourse stems from its early adoption into English as the standard term, though English writers have occasionally used mestizo to indicate some of the special nuance discussed above. The use of the Spanish term mestizaje has also become prevalent, particularly in Latin American studies, and is used to describe the cultural processes attendant to a long history of miscegenation by emphasizing heterogeneity and transculturation. Mestizaje is employed most commonly in cultural and linguistic analyses to denote plurality and is a key feature of Latin American regionalist discourse.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, Post-Colonial Studies: The Key Concetps, 2009, Lodon, Routledge, P.121

۳۔ بادی النظر میں آزاد اُردو کے پہلے ناقد سمجھے جاتے ہیں اور ڈاکٹر وزیر آغا وغیرہ نے انہیں حالی پر فوقیت بھی دی ہے مگر آزاد 'آبِ حیات' (۱۸۸۸ء) میں ایک ادبی مورخ کے طور پر سامنے آتے ہیں جبکہ شبلی بھی شعر العجم میں فارسی شاعری کی تاریخ مرتب کرتے نظر آتے ہیں، حالی ایک خالص ادبی نقاد کے طور پر ان دونوں پر زمانی تفوق رکھتے ہیں۔

۴۔ پچھلی صدی کے آخری عشرے میں ڈاکٹر وزیر آغا کو امتزاجی تنقید کا بانی قرار دیا گیا ہے۔ اب خبر نہیں کہ انہیں اردو میں امتزاجی تنقید کا بانی قرار دیا گیا یا یہ اعزاز انہیں عالمی سطح پر حاصل ہوا۔ دراصل آغا صاحب اور ان کے مقلدین جس چیز کو امتزاجی تنقید قرار دے رہے ہیں وہ مجبوری ہی ہے جو کہ ہر بحث میں امتزاجی ہوتی ہے یا امتزاجی ہونے کی کوشش کرتی ہے اس حوالے سے وہ مارکسی نقاد قابلِ مطالعہ ہیں جنھوں نے ساختیات یا لاکاں کی تحلیل نفسی اور مارکسی زاویے کے امتزاج کی کوشش کی۔ آغا صاحب بھی تھیوری سے متاثر ہو کر مختلف تنقیدی دبستانوں، رویوں اور رجحانات کے امتزاج کی بات کرتے ہیں لیکن اس باب میں ان کا بانی مبانی ہونا فہم سے بالاتر ہے۔

۵۔ گابریئل گارسیامارکیز، "منتخب تحریریں"، ۲۰۱۱ء، کراچی، آج، ص ۵۲۸
۶۔ ایضاً، ص ۵۳۰
۷۔ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, The Post-Colonial Reader, 2002, Lodon, New York, Routledge, P.183
۸۔ حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعروشاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی)، ۱۹۵۳ء، لاہور، مکتبہ جدید، ص ۱۰۲، ۱۰۳ (آگے جہاں بھی مقدمہ کا حوالہ آئے گا اس سے مراد ڈاکٹر وحید قریشی کا مرتب کردہ مقدمہ شعروشاعری ہوگا)
۹۔ Ania Lombia, 2005, P.146
۱۰۔ ایک مدت تک مابعد/ ردنوآبادیاتی مطالعات کی دنیا نوآبادکار کے اس مفروضے (سادہ) کا کہ وہ مہذب بنانے کے مشن پر مامور ہیں اور زیادہ سے زیادہ ہے کہ مختلف خطوں میں اس تہذیبی پیش رفت کی خاطر تبدیلی تہذیب بھی ضروری ہے اور یہ کہ اس کے نتیجے میں ایک دوغلی پود پیدا ہوگی لیکن اب ہومی کے بھابھا، گوجی، رابرٹ ینگ اور رانیا لومبا وغیرہ ان معاملات کا زیادہ گہرائی سے تجزیہ کرتے ہیں۔
۱۱۔ Young, Robert. J.C, Postcolonialism: A very short introducation, 2003, Karachi, Oxford Pakistan, P. 74
۱۲۔ ہادی حسین نے اپنی کتاب "شاعری اور تخیل" میں تخیل اور حقیقت کے تعلق پر اچھی بحث کی ہے۔ (ملاحظہ کریں مذکورہ کتاب کا باب چہارم: شاعرانہ تخیل اور حقیقت)۔ ہادی حسین کی اس بحث کا نچوڑ ان سطور میں زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔
"تخیل کی ایک خاص صفت یہ ہے کہ اس کا میدان عمل انسانی تجربے کے اصلی سرچشموں کے قریب ہے، کیوں کہ اس کا وظیفہ حسی ادراکات کے ہنگامۂ کثرت کو معنی خیز ہیئتوں میں تبدیل کرتا ہے۔ عقل حواس کے مواد کی تنظیم میں تجرید کے عمل سے کام لیتی ہے، یعنی اس کو غیر حسی علامتوں میں تبدیل کرتی ہے۔ اس کے برخلاف تخیل حسی مواد کو تبدیل کیے بغیر اس میں ربط وضبط پیدا کرتا ہے۔ چنانچہ وہ عقل کے مقابلے میں حقیقت نفس الامری یعنی اشیا من حیث الاشیا کو زیادہ صحت ووضاحت سے دیکھتا ہے، اور ان کا نقش زیادہ صداقت سے پیش کرتا ہے۔ وہ رشتے جن کی مدد سے وہ حسی تاثرات کے مواد کو منظم کرتا ہے اشیا ہی کے اندر مضمر ملتے ہیں۔"
محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل، ۲۰۰۵ء (دوسری اشاعت)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۴۷
۱۳۔ ممتاز حسین، حالی کے شعری نظریات: ایک تنقیدی مطالعہ، ۱۹۸۸ء، کراچی، سعد پبلی کیشنز، ص ۱۸۳، ۱۸۴
۱۴۔ وارث علوی، حالی مقدمہ اور ہم، سن ندارد، کراچی، آج، ص ۲۰
۱۵۔ فاروقی، شمس الرحمن، سادگی، اصلیت، جوش، مشمولہ انداز گفتگو کیا ہے، ۱۹۹۳ء، دہلی، مکتبہ جامعہ، ص ۱۸۵ تا ۲۰۰
۱۶۔ ممتاز حسین، ص ۶۵
۱۷۔ "ڈاکٹر وحید قریشی نے اپنے مرتب کردہ "مقدمہ شعروشاعری" میں حالی کے مآخذات پر روشنی ڈالی ہے اور ملٹن کے رسالے Of Education کے مماثل اقتباسات بھی درج کیے ہیں لیکن انہوں نے کالرج کی توضیحات کی طرف بلاواسطہ اشارہ نہیں کیا بلکہ کالرج کے ان خیالات پر ثانوی ذرائع سے بحث کی ہے۔
۱۸۔ ایضاً، ص ۴۹، ۵۰

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر معین الدین عقیل*

تاریخِ دکن: ایک نادر تصنیف

Abstract : *InIndia, Haiderabad State or the South Indian regions, under Muslim rule, have shown their history and culture in a specific and distinct manner. To see its importance and specifications, historians have paid due attention and wrote a number of historical works and dissertations on the history and culture of Haiderabad State in different languages and in different times. Among such works, a rare and typical history "Tareekh-e Dakkan" was written and published by a renowned scholar and a great religious thinker of the time: Saiyyad Abul Ala Maodudi. But this book was unknown to not only his admirers, even to the research scholars interested in there studies of history and culture of the region.*
This article, written by Moinuddin Aqeel, is an effort to introduce this valueable work of the author to the readers and scholars of the history and culture of Haiderabad State.

Key Words: *India; Haiderabad State; South Indian Regions; Muslims; History; Culture; Abul Ala Maodudi; Tareekh-eDakkan.*

حیدرآباد دکن یا مملکتِ آصفیہ حیدرآباد ہندوستان کے اُن علاقوں میں سے ایک ہے، جو اپنی تاریخی اہمیت، اور اپنی تہذیبی شان وشوکت کے لحاظ سے ایک انفرادی حیثیت کا حامل رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مؤرخین نے بھی اس علاقے اور اس کی تاریخ اور اس کی تہذیبی انفرادیت پر کماحقہ توجہ دی ہے اور اس طرح کثیر تعداد میں اس خطے پر تاریخی کتب لکھی جاتی رہیں، جو مطبوعہ اور غیر مطبوعہ، کتب خانوں اور علمی ذخیروں میں موجود ہیں۔ اسی ضمن میں دکن یا مملکتِ حیدرآباد کی تاریخ پر مولانا سیدابوالاعلیٰ مودودی (۱۹۰۳ء۔۱۹۷۹ء) کی دو تصانیف: "دولتِ آصفیہ اور مملکت برطانیہ، سیاسی تعلقات کی تاریخ پر ایک نظر"[۱] اور "دکن کی سیاسی تاریخ"[۲] بھی

* پروفیسر (ر) شعبۂ اردو جامعہ کراچی۔

اہم اور معروف ہیں ۔اگر چہ مولانا مودودی ایک مفکر و عالم کی حیثیت وشہرت کے حامل ہیں لیکن ابھی جب انھوں نے اسلامی مطالعات اور اپنی تحریکِ اسلامی کا آغاز نہیں کیا تھا،انھوں نے تاریخ کے مطالعے اور تصنیف و تالیف اور تراجم میں زیادہ دل چسپی لی تھی اور اپنی نوجوانی ہی میں متعدد اہم مقالات و کتابیں تصنیف کیں جو شائع بھی ہوئیں ۔مذکورہ دو تصانیف اسی ضمن میں ان کی ابتدائی کاوشیں ہیں ۔ان میں سے اول الذکر تو ایک عصری تناظر میں لکھی گئی تھی اور ایک تاریخی تسلسل اور عمومی دل چسپی کا اس میں احاطہ نہیں کیا گیا تھا۔لیکن خود مملکتِ آصفیہ کی تاریخ جس میں اس کے قیام کا پس منظر اور عہد بہ عہد حالات و واقعات شامل ہوں ،مولانا مودودی کی نظر میں اس کی ضرورت موجود تھی ۔چناں چہ اپنی اس اول الذکر کتاب کی تصنیف اور اشاعت کے بعد انھوں نے اس ضرورت کے ذیل میں اپنی اِس تصنیف کے لیے جب وہ ۱۹۳۰ء میں بھوپال میں چند ماہ مقیم رہے تو مواد جمع کرنا شروع کیا تھا اور وہاں سے جولائی ۱۹۳۱ء میں حیدر آباد منتقل ہوئے تو وہاں اسی جستجو اور ماخذ کی جمع آوری میں منہمک ہوگئے [۳]۔ان کا ارادہ ایک مفصل تاریخ لکھنے کا تھا جو چار جلدوں پر مشتمل ہوتی ۔انھوں نے اس کا آغاز بھی کر دیا تھا لیکن اسے دیکھ کر ان کے ایک مقامی دوست مولوی احمد عارف نے مشورہ دیا کہ ان کا منصوبہ تحقیقی مطالعہ کرنے والوں کے لیے مفید ہوسکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ایک ایسی کتاب کی ضرورت بھی موجود ہے جو مبتدی طلبہ کے لیے ہو ۔یہ مشورہ انھیں پسند آیا چناں چہ انھوں نے اس پر عمل شروع کر دیا اور بہت آسان اسلوب میں دکن کے عہدِ قدیم سے قطب شاہی عہد تک کے مختصر حالات لکھ دیے ۔پھر یہ طے ہوا کہ خود مولوی احمد عارف بھی اس تصنیف میں شریک ہوجائیں گے چناں چہ مولوی احمد عارف نے اس میں شامل کرنے کے لیے مغلیہ عہد اور آصف جاہی عہد کے حالات تحریر کیے ۔اس طرح ایک مشترکہ کوشش سے ایک مختصر کتاب ''تاریخ دکن'' مرتب ہوگئی اور شائع بھی ہوگئی [۴] ۔یقین کیا جا سکتا ہے کہ یہ وہی کتاب ہے جس کا ذکر خود مولانا مودودی نے اپنی 'خود نوشت' میں ''مختصر تاریخ دکن'' کے طور پر کیا ہے لیکن اس کا ذکر ان کی تصانیف کی کسی فہرست میں نظر نہیں آتا [۵]،اور نہ اس کا پھر کہیں کسی جگہ ذکر ہوا۔ جب کہ دکن کے تعلق سے مولانا مودودی کی کُل کاوشوں پر اور دکن و حیدر آباد سے ان کی نسبتوں پر خاص طور پر ڈاکٹر محمد رفیع الدین فاروقی نے حیدر آباد میں رہ کر دادِ تحقیق بھی دی [۶]۔

مولانا مودودی کے یہ دوست مولوی احمد عارف (متوفی ۱۹۴۹ء) حیدر آباد دکن کے معزز اور معروف شخص تھے ۔وہاں کے اکابر میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ادب اور فنونِ لطیفہ سے خاصی دل چسپی تھی [۷]۔وہ صحافت سے منسلک تھے اور ایک بہت موثر اخبار ''صبحِ وطن'' کے مدیر تھے ۔اس اخبار کو قومی تحریکوں میں قومی

امنگوں کی ترجمانی اور حکومتِ وقت کی تائید و حمایت کی وجہ سے خاصی مقبولیت حاصل تھی [۸]۔

مولانا مودودی کی یہ غیر معروف اور نادر تصنیف اگر چہ طلبہ کے لیے لکھی گئی تھی لیکن اس کے لیے محنت اور اہتمام خاصے کیے گئے تھے ۔خود انھوں نے بیان کیا ہے کہ اس کا تاریخی مواد نہایت معتبر و مستند ماخذ سے اخذ کیا گیا ہے اور ایسے واقعات شامل کرنے سے گریز کیا گیا ہے جن کی سند مشکوک ہو ۔کوشش کی گئی ہے کہ طلبہ کے ذہن میں دکن اور اس کے جغرافی ،نسلی ،لسانی ،تاریخی اور معاشرتی حالات کی ایک صاف اور واضح تصویر نقش ہوجائے ۔یہ بھی کوشش کی گئی کہ جو جو قومیں اس علاقے میں وارد ہوئیں اور جو حکومتیں یہاں قائم ہوئیں ،ان کے زمانی اور جغرافی حدود اور ان کے پیدا کردہ تغیرات اور ان کے قائم کردہ اثرات کو نمایاں کیا گیا ہے ۔اس کا ایک امتیاز یہ ہے کہ تاریخ دکن کے متعلق جو نظریات قائم کر لیے گئے تھے ان سے صرفِ نظر کرتے ہوئے وہ نظریات اختیار کیے گئے ہیں جو جدید تحقیقات و مطالعات کا نتیجہ ہیں ۔مصنفین کے اس عمل کے پس پشت مزید اہم بات یہ ہی ہے کہ طلبہ کے ذہن میں ابھی سے ایک غیر محسوس طور پر تاریخ کے فلسفیانہ مطالعہ کا ذوق پیدا ہوجائے [۹] ۔

چوں کہ یہ کتاب طلبہ کے لیے لکھی گئی تھی اور اس کا مقصد بظاہر انھیں دکن کی تاریخ سے واقف کرانا تھا لیکن ساتھ ہی وہ ان میں تاریخ کے مطالعے کا ذوق وشوق عام کرنے اور ابھی سے ان میں ایک 'غیر محسوس طور پر تاریخ کے فلسفیانہ مطالعے' کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ایسے اہتمام بھی اس کتاب میں کرتے نظر آتے ہیں ،جو منفرد ہیں ۔مثلاً اس کتاب کو موضوعات اور عہد کے لحاظ سے آٹھ ابواب میں تقسیم کیا گیا ،لیکن ہر باب کو بھی ذیلی اسباق میں تقسیم کیا گیا ،تا کہ طلبہ ہر عہد کی ذیلی موضوعاتی تفریق و تقسیم کی مصلحت سے بھی واقف ہوسکیں اور تاریخ کو ان کے تناظر میں سمجھ سکیں ۔پھر اساتذہ سے بھی مولانا مودودی کو یہ توقع ہے کہ تاریخ پڑھاتے ہوئے وہ پہلے اپنے سبق کا ایک عمومی خاکہ طلبہ کے ذہن نشین کریں اور دوسرے مرحلے میں واقعات یاد کرائیں ۔لیکن تفصیلات بیان کرتے ہوئے غیر اہم شخصیات اور سنین کو زیادہ اہمیت نہ دیں ۔اساتذہ سے انھیں یہ بھی توقع ہے کہ تاریخ پڑھانے سے پہلے خود غور کریں کہ تاریخ کے کونسے واقعات زیادہ اہم ہیں اور نقشہ بھی اچھی طرح خود ذہن نشین کریں اور طلبہ کو بھی ذہن نشین کرائیں ۔ان کے خیال میں ہر تاریخی تغیر اور اہم واقعے کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے نقشوں سے رجوع کرنا ضروری ہے [۱۰]۔ اس حکمت کے تحت مصنفین نے نقشوں کا اہتمام بڑی محنت سے کیا ہے اور ان کی مدد سے ہر عہد کی جغرافیائی حدبندیوں کو واضح کیا ہے ۔نسلوں اور زبانوں کے لحاظ سے بھی نقشے شامل کیے گئے ہیں ۔

مولانا مودودی نے اس کتاب کے چھے ابواب تحریر کیے، جن کے عنوانات یہ ہیں: ہمارا ملک اور اس کے باشندے؛ دولتِ آصفیہ کا رقبہ اور آبادی؛ پرانے زمانے کی تاریخ؛ دکن کی آریہ اور دراوڑ ریاستیں؛ دکن میں مسلمانوں کی آمد؛ سلطنتِ بہمنیہ؛ دکن کی پانچ ریاستیں۔ یہ ابواب کُل ۱۷۱ صفحات پر مشتمل ہیں، جب کہ کتاب کی کُل ضخامت ۲۲۴ صفحات ہے۔ اس طرح ۵۳ صفحات مولوی احمد عارف نے تحریر کیے تھے۔

یہ کتاب دکن کی تاریخ نویسی میں مولانا مودودی کی ایک درمیانی کڑی ہے۔ اس کی تمہید میں جو باتیں تاریخ کے ضمن میں انھوں نے تحریر کیں، ان سے اور اس کتاب کے خاکے سے تاریخ نویسی کے تعلق سے ان کے نقطۂ نظر کو اخذ کرنا کچھ مشکل نہیں۔ دکن کی تاریخ کے ضمن میں اس تصنیف، یا اولین تصنیف سے قطع نظر، ایک مبسوط تصنیف کی صورت میں ایک بڑا منصوبہ ان پیشِ نظر رہا جس کا آغاز انھوں نے بڑی دل جمعی اور محنت سے اپنی نسبتاً ضخیم تصنیف ''دکن کی سیاسی تاریخ'' سے کیا جو مارچ ۱۹۴۴ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب اگر چہ ایک وسیع تر منصوبے کے تحت لکھی گئی تھی اور مولانا مودودی اسے چالیس ابواب تک وسعت دینا چاہتے تھے لیکن یہ محض قیامِ مملکتِ آصفیہ (۱۷۲۴ء) کے پس منظر ہی کا احاطہ کرتی ہے اور بانیِ مملکت نظام الملک آصف جاہ اول (۱۶۶۱ء۔۱۷۴۸ء) کے دورِ آخر تک کا بھی احاطہ نہ کیا جاسکا اور نادر شاہ (متوفی ۱۷۴۷ء) کے حملۂ دہلی (۱۷۳۹ء) پر اس تاریخ کا اختتام ہو جاتا ہے۔ جس قدر بھی تاریخی واقعات اور سیاسی حالات اس میں یکجا ہو گئے ہیں وہ مفصل ہیں اور ان کے بیان کرنے میں خاصی وضاحت روا رکھی گئی ہے۔

''تاریخ دکن'' کی نایابی اور ندرت، اور مولانا مودودی کی ایک غیر معروف تصنیف ہونے کے باعث، اس کا دیباچہ اور فہرستِ مضامین، مع صفحات نمبر، ذیل میں نقل کیے جاتے ہیں:

دیباچہ

(صفحہ۱) تین چار سال سے میں دکن کی ایک مفصل تاریخ لکھنے میں مشغول ہوں، جس کے متعلق میرا اندازہ ہے کہ چار جلدوں میں تمام ہوگی۔ اس کے بعض حصوں کو دیکھ کر میرے دوست مولوی احمد عارف صاحب نے یہ رائے دی کہ یہ کتاب تحقیقی مطالعہ کرنے والوں کے لیے مفید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ایک ایسی کتاب کی بھی ضرورت ہے جس میں مبتدی طلبہ کے لیے تاریخ کا ایک مختصر اور واضح خاکہ کھینچا جائے۔ ان کی اس تجویز کے مطابق میں نے قدیم زمانے سے قطب شاہی عہد تک کے مختصر حالات لکھ دیے اور ان پر مغل اور آصف جاہی عہد کے حالات کا اضافہ مولوی احمد عارف صاحب نے کیا۔ اس متحدہ کوشش سے یہ کتاب مرتب ہوئی۔

جہاں تک کتاب کے حسن و قبح کا تعلق ہے اس کو جانچنا ناقدین کا کام ہے۔ البتہ ہم صرف اس اتنا کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے حتی الامکان اس کا تاریخی مواد نہایت معتبر و مستند مآخذ سے اخذ کیا ہے اور ایسے واقعات درج کرنے سے پرہیز کیا ہے جن کی سند مشتبہ ہو۔

اس کتاب میں جن باتوں کا خاص خیال رکھا گیا ہے وہ یہ ہیں کہ مبتدی طلبہ کے ذہن میں دکن اور اس کی جغرافی، نسلی، لسانی، تاریخی، اور عمرانی حالات کی ایک صاف اور واضح تصویر منقش ہو جائے۔ مختلف زمانوں میں جو قومیں یہاں (صفحہ۲) آئیں اور جو سلطنتیں قائم ہوئیں ان کے زمانی اور جغرافی حدود، ان کے پیدا کردہ تغیرات اور ان کے چھوڑے ہوئے اثرات کو طلبہ کی استعداد کا لحاظ رکھتے ہوئے، روشن خطوط کے ساتھ نمایاں کر دیا گیا ہے۔ پرانی لکھی ہوئی کتابوں کی تقلید میں دکن کی تاریخ کے متعلق جو نظریات قائم کر لیے گئے تھے، ان کو چھوڑ کر وہ نظریات اختیار کیے گئے ہیں جو جدید تحقیق و مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ کوشش کی گئی ہے کہ مبتدی طلبہ کے ذہن میں ابھی سے ایک غیر محسوس طور پر تاریخ کے فلسفیانہ مطالعہ کی بنا پڑ جائے۔

بچوں کو یہ کتاب پڑھاتے وقت اساتذہ کو دو باتوں کا خصوصیت کے ساتھ لحاظ رکھنا چاہیے:

ایک یہ کہ دو دفعہ پڑھائی جائے۔ پہلی دفعہ میں تاریخ کا صرف ایک عمومی خاکہ ذہن نشین کرنے کی کوشش کی جائے۔ اور دوسری دفعہ میں تفصیلات یاد کرائی جائیں۔ مگر تفصیلات میں بھی غیر اہم اشخاص اور سنین کی طرف زیادہ توجہ نہ کی جائے۔

دوسری یہ کہ ہر سبق کو پڑھانے سے پہلے استاد خود اس کو غور سے پڑھے اور یہ رائے قائم کرے کہ اس سبق میں کون سی باتیں اہم ہیں، نیز وہ نقشہ کی مدد سے اس سبق کو اچھی طرح سمجھ بھی لے۔ پھر وہی سبق بچوں کو لکچر کے انداز میں پڑھائے اور بار بار نقشہ سے مدد لیتا جائے۔ اس کتاب میں جو نقشے دیے گئے ہیں صرف ان ہی پر اعتماد کرنا ٹھیک نہیں ہے۔ ہر تاریخی تغیر اور اہم واقعہ کو سمجھانے کے لیے نقشہ کی طرف رجوع کرنا ضروری ہے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ کتاب میں اتنے نقشے نہیں دیے جا سکتے۔

۹ محرم الحرام سنہ ۱۳۵۱ھ — ابوالاعلیٰ مودودی

فہرستِ مضامین

بابِ اول: ہمارا ملک اور اس کے باشندے

پہلا سبق: جغرافیہ کی تعریف، ۱؛ ہندوستان اور دکن، ۲؛ دکن کے حصے، ۴

دوسرا سبق: نسلیں، ۵؛ زبانیں۔ ۸؛ مذہب، ۹؛ معاشرت، ۱۰
تیسرا سبق: دولت آصفیہ کا رقبہ اور آبادی، ۱۳؛ حدود، ۱۳؛ دو بڑے حصے، ۱۳؛ پہاڑ، ۱۴؛ دریا، ۱۵؛ تالاب اور جھیلیں، ۱۶؛ موسم، ۱۷؛ پیداوار، ۱۸؛ معاش، ۱۹؛ زبانیں، ۲۰؛ صوبے اور اضلاع، ۲۱

باب دوم: پرانے زمانے کی تاریخ
پہلا سبق: تاریخ کسے کہتے ہیں؛ تاریخ کس طرح معلوم ہوتی ہے، ۲۵
دوسرا سبق: قدیم باشندے، ۲۷؛ آریوں کی آمد، ۲۸؛ دراوڑوں اور آریوں کا مقابلہ، ۲۹
تیسرا سبق: دکن کی دراوڑ ریاستیں، ۳۲؛ دکن میں آریوں کی آمد، ۳۳؛ رام چندر جی، ۳۳؛ مہاراجا ارجن، ۳۵

باب سوم: دکن کی آریہ اقوروراوڑ ریاستیں
پہلا سبق: دکن پر آریوں کا قبضہ، ۳۷؛ اشوک کی سلطنت، ۳۸
دوسرا سبق: آندھرا کی ریاست، ۳۹؛ شاکہ قوم کا حملہ، ۴۱
تیسرا سبق: کالنگا کی ریاست، ۴۳؛ دکن کی دوسری ریاستیں، ۴۴
چوتھا سبق: دکن میں گپتا کی فتوحات، ۴۵
پانچواں سبق: کدمب، مہابلی، اورگنگا کی ریاستیں، ۴۸؛ پالو خاندان، ۴۹؛ چالوکیہ خاندان، ۵۱
چھٹا سبق: راشٹرکوٹ خاندان، ۵۴؛ دوسرا چالوکیہ خاندان، ۵۷
ساتواں سبق: پانڈے خاندان، ۶۰؛ ہوے سال خاندان، ۶۱؛ یادو خاندان، ۶۳؛ کاکتیہ خاندان، ۶۴

باب چہارم: دکن میں مسلمانوں کی آمد
پہلا سبق: عرب سے دکن کیت قدیم تعلقات، ۶۶؛ دکن میں مسلمان، ۶۷؛ دکن میں اسلام، ۶۸؛ ہندو ریاستوں سے مسلمانوں کا تعلق، ۶۸
دوسرا سبق: ہندوستان میں مسلمان کس طرح آئے، ۶۹؛ سندھ کی فتح، ۷۰؛ پنجاب کی فتح، ۷۰؛ بنگال، بہار، مالوہ اور گجرات کی فتح، ۷۱؛ آریوں کی فتح اور مسلمانوں کی فتح کا مقابلہ، ۷۲
تیسرا سبق: دکن پر علاؤالدین کا پہلا حملہ، ۷۳؛ دیوگری کی فتح، ۷۵؛ ورنگل کی فتح، ۷۶؛ کرناٹک کی فتح، ۷۷؛ دیوگری پر مسلمانوں کا قبضہ، ۷۸
چوتھا سبق: ہندو ریاستوں کی بغاوت، ۸۰؛ دکن کی دوبارہ فتح، ۸۰؛ تغلق خاندان کی حکومت، ۸۱؛ ورنگل کا الحاق، ۸۱

پانچواں سبق: دولت آباد میں دارالسلطنت، ۸۳؛ دکن میں محمد تغلق کی سلطنت کی حدود، ۸۴؛ ہندوستان میں بغاوتیں، ۸۴؛ مدھرا کی بغاوت، ۸۵؛ کرناٹک کی بغاوت، ۸۶؛ تلنگانہ کی بغاوت، ۸۷؛ مرہٹواڑی کی بغاوت، ۸۷؛ دکن کی آزادی، ۸۹؛ دکن کی ریاستوں کی حدود، ۸۹

باب پنجم: سلطنت بہمنیہ
پہلا سبق: حسن غانگو، ۹۱
دوسرا سبق: محمد شاہ، ۹۶
تیسرا سبق: مجاہد شاہ، ۹۹؛ داؤد شاہ، ۱۰۰؛ محمود شاہ، ۱۰۱؛ غیاث الدین اور شمس الدین، ۱۰۳
چوتھا سبق: فیروز شاہ، ۱۰۳
پانچواں سبق: احمد شاہ، ۱۰۸
چھٹا سبق: علاؤالدین ثانی، ۱۱۲؛ ہمایوں شاہ، ۱۱۸؛ نظام شاہ، ۱۱۹؛ محمد شاہ ثانی، ۱۲۱؛ محمود شاہ ثانی، ۱۲۷

باب ششم: دکن کی پانچ ریاستیں
پہلا سبق: عماد شاہیہ، برار، ۱۲۹
دوسرا سبق: برید شاہیہ، بیدر، ۱۳۲
تیسرا سبق: نظام شاہیہ، احمد نگر، ۱۳۵؛ احمد نظام شاہ، ۱۳۶؛ برہان نظام شاہ، ۱۳۸؛ حسین نظام شاہ، ۱۳۸؛ مرتضیٰ نظام شاہ، ۱۴۰؛ برہان نظام شاہ ثانی، ۱۴۲؛ احمد نظام شاہ، ۱۴۳؛ بہادر نظام شاہ، ۱۴۳
چوتھا سبق: ملک عنبر، ۱۴۵؛ نظام شاہیہ ریاست کا خاتمہ، ۱۵۰
پانچواں سبق: یوسف عادل شاہ، ۱۵۰؛ اسماعیل عادل شاہ، ۱۵۳؛ ابراہیم عادل شاہ، ۱۵۴؛ علی عادل شاہ، ۱۵۴؛ ابراہیم عادل شاہ ثانی، ۱۵۶؛ محمد عادل شاہ، ۱۵۷؛ علی عادل شاہ ثانی، ۱۵۸؛ سکندر عادل شاہ، ۱۵۹
چھٹا سبق: سلطان قلی قطب شاہ، ۱۶۱؛ جمشید قلی قطب شاہ، ۱۶۳؛ ابراہیم قلی قطب شاہ، ۱۶۴؛ محمد قلی قطب شاہ، ۱۶۵؛ محمد قطب شاہ، ۱۶۷؛ عبداللہ قطب شاہ؛ ابوالحسن تانا شاہ، ۱۷۰

باب ہشتم: مغلوں کی فتح دکن
پہلا سبق: مغل کون تھے، ۱۷۲؛ دکن میں مغلوں کی فتوحات، ۱۷۳؛ سیواجی کی شورش، ۱۷۳؛ عالمگیر بادشاہ اور مرہٹے، ۱۷۴؛ بیجاپور اور گولکنڈہ کی فتح، ۱۷۶؛ مرہٹوں کی لڑائیاں، ۱۷۶؛ عالمگیر کی سلطنت، ۱۷۷

دوسرا سبق: بہادر شاہ کا زمانہ، ۱۷۸؛ فرخ سیر کا زمانہ، ۱۸۱؛ پیشواؤں کی ریاست، م۱۸۴

باب ہشتم: دولت آصفیہ

پہلا سبق: نواب نظام الملک کا خاندان، ۱۸۵؛ نوان نظام الملک کا ابتدائی حال، ۱۸۷؛ دولت آصفیہ کے حدود، ۱۸۸؛ مرہٹوں سے تصفیہ، ۱۸۸؛ نادر شاہ کا حملہ، ۱۹۰؛ ناصر جنگ کی بغاوت، ۱۹۰؛ ارکاٹ کی مہم، ۱۹۰؛ وفات، ۱۹۱

دوسرا سبق: نواب ناصر جنگ، ۱۹۲؛ فرانسیسی اور انگریز، ۱۹۳؛ ناصر جنگ کی شہادت، ۱۹۴؛ مظفر جنگ ۱۹۵؛ صلابت جنگ، ۱۹۵؛ ریاست ارکاٹ کا قیام، ۱۹۶؛ برار میں مرہٹوں کا دخل؛ فرانسیسیوں کی شورش، ۱۹۷؛ نواب نظام علی خان کی ولی عہدی، ۱۹۸؛ صلابت جنگ کی علیحدگی، ۱۹۹

تیسرا سبق: نواب میر نظام علی خان، ۲۰۰؛ بنیاد دارالحکومت حیدر آباد، ۲۰۰؛ مرہٹوں سے لڑائی، ۲۰۰؛ صوبہ ارکاٹ کی علیحدگی، ۲۰۱؛ شمالی سرکاروں کی علیحدگی، ۲۰۱؛ حیدر علی خان والیِ میسور، ۲۰۲؛ مرہٹوں سے جنگ اور صلح، ۲۰۳؛ ارسطو جاہ کی وزارت، ۲۰۴؛ ٹیپو سلطان سے جنگ، ۲۰۵؛ مرہٹوں سے جنگ، ۲۰۶؛ ٹیپو سلطان سے آخری جنگ، ۲۰۷؛ انگریزوں سے دوستی، ۲۰۷

چوتھا سبق: نواب سکندر جاہ بہادر، ۲۰۸؛ میر عالم بہادر، ۲۰۹؛ راجہ چندو لال، ۲۱۰؛ مرہٹوں سے لڑائیاں، ۲۱۰؛ نواب ناصر الدولہ بہادر، ۲۱۱؛ برار پر انگریزی قبضہ، ۲۱۲؛ سر سالار جنگ بہادر، ۲۱۲؛ نواب افضل الدولہ بہادر، ۲۱۴؛ نواب میر محبوب علی خان بہادر، ۲۱۵؛ انتظام ریاست، ۲۱۵؛ برار کی علیحدگی، ۲۱۶

پانچواں سبق: اعلیٰ حضرت میر عثمان علی خان بہادر، ۲۱۶؛ مسند نشینی، ۲۱۷؛ وزرا، ۲۱۸؛ اوصاف اور کارنامے، ۲۱۹؛ انتظام حکومت کی اصلاح، ۲۲۰؛ عدالت کی اصلاح، ۲۲۰؛ آرائش بلدہ، ۲۲۱؛ تعمیرات، ۲۲۱؛ ریلیں، ۲۲۲؛ امدادباہمی، ۲۲۲؛ تعلیم کی ترقی، ۲۲۳

حواشی

۱۔ شائع کردہ: کتب خانۂ رحیمیہ، دہلی، ۱۹۲۸ء۔ یہ تصنیف بعد میں ۱۹۴۱ء میں عبدالحق اکیڈمی حیدر آباد نے دوبارہ شائع کی۔ اس کی دوسری اشاعت میں کچھ ترامیم بھی شامل کی گئی تھیں، جیسے ''معاہدۂ برار'' کا متن اضافہ کیا گیا۔ اس کی مزید ایک اشاعت (سوم) کا اہتمام ہفت روزہ ''آئین''، لاہور نے ۲۵۔ جون ۱۹۸۷ء میں اپنی خصوصی اشاعت کے طور پر کیا۔

۲۔ مطبوعہ: دارالاشاعت سیاسیہ، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۴ء؛ بعد میں یہ کتاب اسلامک پبلیکیشنز، لاہور سے اگست ۱۹۶۸ء میں اور پھر جون ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی۔

۳۔ سید ابوالاعلیٰ مودودی، ''خود نوشت''، (مشمولہ: ''ادب اور ادیب، سید مودودی کی نظر میں'' مرتبہ: سفیر اختر، دارالمعارف، واہ کینٹ، جنوری ۱۹۹۸ء، ص ۲۹

۴۔ مطبع عہد آفریں، حیدر آباد ۱۳۵۱ھ۔

۵۔ مشمولہ: ''ادب اور ادیب، سید مودودی کی نظر میں''، ص ص ۱۹، ۴۳؛ اس تصنیف کے دو نسخے ''کتب خانہ انجمن ترقی اردو''، کراچی میں الف ۳/۱۹، ۱۰اور ۱۱ کے تحت موجود ہیں۔

۶۔ مقالہ بعنوان: ''مولانا مودودی اور حیدر آباد دکن''، مشمولہ: ''تذکرۂ سید مودودی''، مرتبہ: جمیل احمد رانا، سلیم منصور خالد، جلد ۳، ادارۂ معارف اسلامی، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ص ۳۱۴۔۳۳۱

۷۔ سید محمد جعفری، ''اسٹار ڈائرکٹری'' اسٹار پریس، الہ آباد، سن ندارد، ص ۴۴۴۔۴۴۵؛ ''صبح وطن'' ۱۹۲۸ء میں جاری کیا تھا، سید ممتاز مہدی، ''حیدر آباد کے اردو روزناموں کی ادبی خدمات''، قومی کونسل برائے قومی زبان، نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۴۱؛ دارالعلوم، حیدر آباد سے فارغ التحصیل تھے۔ ۱۹۴۸ء میں یہ اخبار بند ہو گیا، طیب انصاری، ''حیدر آباد میں اردو صحافت''، ادبی ٹرسٹ حیدر آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۶۰۔

۸۔ اس اخبار میں اسی زمانے میں کہ جب یہ کتاب لکھی جا رہی تھی، مولانا مودودی نے دکن کی تاریخ کے ایک اہم اور غیر مطبوعہ ماخذ ''فتوحات آصفی''، مصنفہ ابو الفیض معنی کا بغائر مطالعہ کیا اور ایک مفصل مقالہ اس کی اہمیت اور خصوصیات و مندرجات پر لکھا جو اس اخبار کے ''سالگرہ نمبر''، ۱۳۵۱ھ میں شائع ہوا۔ مولانا مودودی کا یہ اہم مقالہ بھی غیر معروف اور غیر مدون ہے۔ اس مقالے کی اہمیت کے پیش نظر ایک ضروری تعارف و حواشی کے ساتھ راقم نے اسے بغرضِ اشاعت علیحدہ مرتب کیا ہے۔

۹۔ ص ا ۱۰۔ ص ص ۱۔۲

☆☆☆☆☆

طاہرعباس طیب *

رشید حسن خان کی تدوینی خدمات کا جائزہ

Abstract: *Rasheed Hassan Khan is well known researcher of the present. His compilations are much appreciated. Specially "Fasana-e-Ejaib", "Bagh-o-Bahar", "Gulzar-e-naseem", "Sahr-ul-bayan" and "Masnaviat-e-Shouq" are his more highlighted efforts which can be presented as an example for the present researchers. This essay is a discussion about his efforts and contributions to the Urdu literature.*

رشید حسن خان نامور محقق، بہترین تدوین کار اور ماہر زبان شناس تھے۔ انھوں نے علمی اور تحقیقی بصیرت سے تدوین کے موضوعات میں اعلیٰ پائے کا کمال دکھایا۔ انھوں نے نصف صدی سے زیادہ علم وادب کی خدمت کی۔ خصوصاً تدوین متن کے حوالے سے اُن کے کارنامے لاجواب ہیں۔ وہ تحقیق وتدوین کے اصولوں اور مبادیات سے پوری طرح باخبر تھے۔ انھوں نے تن تنہا ایسے تدوینی کام کیے جو اپنی جامعیت کے اعتبار سے اداروں کے کرنے کے کام تھے، مگر انھوں نے یہ ثابت کر دیا کہ محنت ومشقت اور لگن سے ایک آدمی بھی اداروں کے برابر کام کرسکتا ہے۔

رشید حسن خان کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنھوں نے تدوین سازی کو جدید تقاضوں سے روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے نہ صرف تدوین کے اصول ومبادیات پر بحث کی بلکہ عملی طور پر بھی کلاسیکی ادب کے سرمائے کی تدوین کر کے اس نے کمال فن پارے بازیافت کیے جس سے اردو ادب کا دامن وسیع سے وسیع تر ہو گیا۔ یہ فن پارے اور تدوین کا یہ کام تحقیق وتدوین کے شعبے سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے ماڈل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی لکھتے ہیں:

* علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

''رشید حسن خان ایک خوش گفتار اور نفیس انسان تھے۔ اصول پرست، صاف گو، اپنے مقاصد اور اہداف علمی میں یکسو، ہر طرح کی مصلحتوں، بے ڈھنگے پن اور کج روی سے بیزار...... ان کی باتیں ہمیشہ کھری اور تحریر واضح اور دوٹوک ہوتی ہے۔ ان کے اپنے بقول ''خاندانی روایت، نسل، اثرات اور مقامی خصوصیات نے شروع ہی سے صاف گوئی کا عادی بنا دیا تھا اور اسی تحقیق کی طرف متوجہ کیا۔' اور اسی میدان میں آ کر خان صاحب کو تحقیق وتدوین سے ایک طبعی مناسبت کا اندازہ ہوا یہی وجہ ہے کہ وہ خشک سے خشک موضوع اور مسئلے کو بھی ایسے سادہ، مگر علمی انداز وانہماک سے واضح کرتے کہ زیر بحث نکتہ سامعین کے ذہن نشین ہو جاتا تھا۔''(۱)

رشید حسن خان کے تحقیقی وتدوینی کام میں فسانۂ عجائب (مرزا رجب علی بیگ سرور)، باغ و بہار (میر امن دہلوی)، مثنوی گلزار نسیم (پنڈت دیا شنکر نسیم لکھنوی)، سحر البیان (میر غلام حسن، حسن دہلوی)، مثنویاتِ شوق (نواب مرزا شوق لکھنوی)، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے تمام کاموں میں تحقیقی وتدوینی اصولوں کو مدنظر رکھا اور یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں تدوین کے اعلیٰ نمونے نظر آتے ہیں۔ اس طرح کلاسیکی شاعری کے حوالے سے ان کے انتخاب جو کہ سودا، ناسخ، شبلی، نظیر اکبر آبادی، انیس اور دبیر پر مشتمل ہیں، مثالی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ غالبیات کے حوالے سے ان کے آخری کاموں میں ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قابل ذکر ہے۔

''باغ و بہار'' ۱۸۰۴ء سے شائع ہونا شروع ہوئی ہے۔ مگر رشید حسن خان نے جس انداز سے اس کی تدوین وترتیب کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ انھوں نے جدید اصولوں کی روشنی میں توقیف نگاری کا اہتمام رکھا، لفظوں پر اعراب لگائے اور تین سو سے زائد صفحات پر مشتمل حواشی لکھے۔ ان میں املا، تلفظ اور دوسرے مسائل پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ اسی طرح ''فسانۂ عجائب'' کا سات قدیم نسخوں کے تجزیاتی وتقابلی مطالعے سے متن مرتب کیا گیا ہے۔ جس کے ساتھ فرہنگ اور حواشی بھی دیے گئے ہیں۔ ان کے اس مثالی کام کے بارے میں گیان چند لکھتے ہیں:

''یہ ایسے مکمل ومثالی کام ہیں جن کی نظیر نہ ماضی میں ملتی ہے نہ عرصے تک مستقبل میں ملنے کی امید ہے۔ یہ کتابیں تدوین کا ایسا بیش بہا خزینہ ہیں جن میں لامتناہی دولت چھپی ہوئی ہے۔ میرے نزدیک ایسی کتاب تیار کرنے کے لیے پندرہ بیس سال کا

عرصہ درکار ہوگا ان میں سے ہر کتاب کا تفصیلی مطالعہ کرنے کے لیے ایک ایک سال
کی مدت چاہیے، کیونکہ ان کے ضمیموں میں جو معلومات بھری پڑی ہیں انھیں پرکھنے
اور ان کے بارے میں رائے قائم کرنے کے لیے عمر عزیز کا ایک بڑا حصہ نذر کرنا ہوگا۔
واقعی یہ ایسی مکمل تدوینیں ہیں کہ ان سے آگے سوچا بھی نہیں جا سکتا۔"(۲)

"انتخاب ناسخ" اور "انتخاب سودا" رشید حسن خان کے وہ تدوینی کارنامے ہیں جو اردو تدوین کی روایت میں نہ صرف ایک سنگِ میل بلکہ مینارۂ نور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تدوین کے اصولوں کو جس خوبی اور توجہ کے ساتھ انھوں نے پیشِ نظر رکھا ہے، اس سے تدوینِ متن کے مثالی نمونے سامنے آئے ہیں۔ ناسخ کا نام اردو ادب کی تاریخ میں اصلاحِ زبان کے حوالے سے نہایت اہمیت رکھتا ہے۔ رشید حسن خان نے حقائق کی روشنی میں ناسخ کا کردار متعین کیا ہے۔ اس طرح ناسخ کے شاگرد اشک نے جو تحریفات کیں ان کا بھی تحقیقی تجزیہ کیا گیا ہے۔ سودا کی زندگی میں رچرڈ جانسن کے لیے ان کے کلام کا ایک نسخہ مرتب کیا گیا تھا۔ رشید حسن خان نے "انتخاب سودا" مرتب کرنے کے لیے اس نسخے کو بنیاد بنایا ہے۔ سودا اور ناسخ کے یہ انتخاب اردو شعری روایت کے دو اہم ادوار کو مزید روشنی میں لے آئے ہیں۔

"تدوین، تحقیق، روایت" رشید حسن خان کی ایک ایسی تصنیف ہے جس میں انھوں نے تدوین کے اصول و مبادیات ایسی خوبصورت انداز سے بحث کی ہے کہ آنے والے محققین کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئی ہے۔ رشید حسن خان کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ وہ تدوین کے جو اصول و شرائط مقرر کرتے ہیں سب سے پہلے وہ خود ان پر عمل پیرا ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر میاں مشتاق احمد کا بیان قابلِ ذکر ہے:

"رشید حسن خان نے قدیم متون کو تدوینی اصول کی شرائط کے مطابق مرتب کیا اور
تحقیقی تقاضوں کے تحت حواشی، مقدمہ، متنی زمانہ، تصنیف و مصنف کے عہد کے متعلق
ضروری معلومات، داخلی شواہد کا تعین جیسے اہم امور کو ملحوظ رکھا۔"(۳)

ایک کامیاب مدون کے لیے ضروری ہے کہ اسے تحقیق سے ذہنی سطح پر لگاؤ ہو۔ تاکہ تدوینی کام کرتے ہوئے وہ تحقیق سے دل برداشتہ نہ ہو۔ رشید حسن خان مدون کے ساتھ ساتھ محقق بھی تھے۔ تحقیق کے حوالے سے بھی ان کا کام قابلِ ستائش ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر میاں مشتاق احمد لکھتے ہیں:

"رشید حسن خان ایک ایسے محقق ہیں جنھوں نے لگی لپٹی رکھے بغیر اردو تحقیق کو واقعی
کھرا کھوٹا الگ کرنے کا عمل بنا دیا ہے اور معروضی انداز کی مثال قائم کر کے اردو تحقیق

کو حقیقی منصب تک لانے میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔ دنیائے تحقیق میں خان صاحب کا
نام قاضی عبدالودود کے ساتھ لیا جاتا ہے جو غلطی ہائے مضامین پر روایتوں کا پردہ نہیں
ڈالتے۔ وہ تاریخ ادب کے تسامحات کو بھرپور اخلاقی جرات سے آشکار کرتے ہیں اور
معیارِ تحقیق کو بھرم عطا کرتے ہیں۔"(۴)

تحقیق کے حوالے سے رشید حسن خان کی نمائندہ کتاب "ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ" ہے۔ اسی کتاب میں وہ تحقیق و تدوین کے تعلق کے بارے میں لکھتے ہیں:

"حقائق کی بازیافت، صداقت کی تلاش، حقائق کا تعین اور ان سے نتائج کا استخراج
ادبی تحقیق کا مقصود ہے یا ہونا چاہیے۔ تدوین یعنی متن کی تصحیح و ترتیب، اس سے الگ
چیز ہے۔ جس کے اپنے مسائل و مطالبات ہیں۔ تحقیق اور تدوین بجائے خود دو مستقل
موضوع ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ دونوں کی حدیں کہیں کہیں مل جاتی ہیں۔ تحقیق کا لفظ
ان دونوں پر حاوی سمجھا جاتا ہے مگر یہ اچھا خاصا خلط مبحث ہے۔"(۵)

گویا خان صاحب تحقیق و تدوین دونوں سے بیک وقت کام لینے کا گُر جانتا ہے اور شاید اسی انداز نے ان کی تدوین کے کاموں کو چار چاند لگا دیا ہے۔

رشید حسن خان تحقیقی و تدوینی کام کو پورے انہماک، یک سوئی اور مکمل ذمہ داری سے کرتے ہیں اور یہی وہ خوبیاں ہیں جنھوں نے انھیں اردو تدوین کے میدان میں امر بنا دیا ہے۔ دراصل وہ منطقی طور پر استخراجِ نتائج کے قائل ہیں اور مستند حوالوں کے بغیر کوئی چیز بھی قبول نہیں کرتے۔

رشید حسن خان کی کثیر الجہت شخصیت کی ایک جہت ماہرِ لسانیات کے حوالے سے سامنے آتی ہے۔ خصوصاً اردو املا اور رسم الخط ان کی دلچسپی کے زمرے ہیں۔ اردو املا کے حوالے سے ان کا کام روزِ روشن کی طرح عیاں ہے۔ "زبان و قواعد"، "انشا اور تلفظ"، "اردو املا کیسے لکھیں"، "اردو عبارت کیسے لکھیں"۔ یہ وہ عظیم کارہائے نمایاں ہیں کہ جن سے آج بھی اردو کے متعلمین اور معلمین استفادہ کر رہے ہیں۔ خان صاحب کے اس پہلو نے سونے پر سہاگے کا کام کر دیا۔ انھوں نے تدوینی کاموں کو املا اور رسم الخط کے حوالے سے خوب صاف کر کے پیش کیا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اردو املا کے سلسلے میں ان کے کام کا اعتراف یوں کرتے ہیں:

"رشید حسن خان نے اردو املا پر عالمانہ اور مبسوط کتاب لکھی جس میں بنیادی اصولوں

کی وضاحت کی گئی۔مختلف عنوانات کے تحت ضروری الفاظ کی فہرستیں شامل کی گئیں اورلغات میں پائے جانے والے انتشار اور غلط نگاری کا تفصیلی جائزہ لے کر ترجیحی صورتوں کا تعین کیا گیا۔"(۴)

گویا تحقیق اور تدوین کے ساتھ ساتھ وہ لسانیات کے میدان میں بھی اعلیٰ مقام حاصل کر چکے ہیں۔ چونکہ ایک مدون کے لیے ضروری ہے کہ وہ املا اور رسم الخط کے مسائل سے مکمل آگاہی رکھتا ہو، اور رشید حسن خان میں یہ خصوصیت بدرجۂ اتم موجود تھی اس لیے وہ تدوین کے معیار پر پورے اترے اور ایسے تدوینی کام سرانجام دیے جنھیں اردو ادب ہمیشہ کے لیے یاد رکھیں گے۔

رشید حسن خان کی شخصیت پر اگر نظر ڈالی جائے تو ان کی شخصیت اور مزاج میں بھی محقق اور مدون دکھائی دیتا ہے۔ وہ اصول پرست ہیں اور اپنے اصولوں سے کبھی ہٹنے والے نہیں، صاف گو ہے کہ جرأتِ فکر و خیال کے ساتھ جرأت بیان کی خصوصیت بھی رکھتے تھے۔ تاہم انھوں نے اپنے اصولوں پر کبھی بھی سودا بازی نہیں کی۔

رشید حسن خان کے مزاج کی سب سے بڑی خصوصیت تجسس و تلاش تھی۔ وہ بچپن ہی سے متجسس ذہن کے مالک تھے اور شاید اسی خاصیت نے انھیں تحقیق کی طرف مائل کر دیا۔ اس کے علاوہ بچپن سے وہ مسائل کے شکار رہے، مصائب جھیلتے جھیلتے وہ سخت جان بن گئے اور محنت و مشقت ان کی طبیعت کا حصہ بن گئی۔ محنت و مشقت کے وہ پہلے سے عادی تھے۔ متجسس ذہن نے انھیں تحقیق کی طرف مائل کر دیا۔

تحقیق کے میدان میں انھوں نے سب سے مشکل کام تدوین کا خاص طور پر انتخاب کیا اور پھر اس میدان کے سب سے بڑے شہسوار ثابت ہوئے۔ آج تک ان کا مد مقابل دور دور تک نظر میں نہیں آ رہا۔ مختصراً خان صاحب کی شخصیت اور ان کے تدوینی کاموں پر نظر ڈالنے سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسا انھیں خاص طور پر تدوین کے لیے بنایا گیا ہو، اردو ادب کو ان پر ناز کرنا چاہیے۔ واقعی وہ سراپا تدوین تھے۔ ان کی تحقیقی او رتدوینی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ڈاکٹر گوہر نوشاہی لکھتے ہیں:

"پروفیسر رشید حسن خاں دورِ حاضر کے ایک اہم اور قابلِ احترام محقق، متن شناس اور ماہر تدوین تھے۔ انھوں نے کلاسیکی متون کی تدوین اور تفہیم میں مجتہدانہ شہرت حاصل کی۔ وہ جس متن پر بھی کام کرتے اسے ایسی انفرادیت اور شان و شوکت عطا کرتے کہ اسے ادبی دنیا میں نسخۂ رشید حسن خاں کا خطاب دیا جاتا۔ انھوں نے اردو املا کا ایک منفرد نظام وضع کیا اور اسے ان متون کی زینت بنایا جسے وہ قاری تک اپنے اسلوب اور

اپنی روشِ تدوین کے مطابق منتقل کرنا چاہتے تھے۔ وہ تدوین کاری کے فن میں خود بھی مثالی کام سامنے لائے اور اردو متون پر کام کرنے والے دوسرے محققین کا محاسبہ بھی کیا اور رہنمائی بھی کی۔ تحقیق اور تدوین کے اصول و ضوابط پر ان کے کارنامے دستاویزی حیثیت رکھتے ہیں۔"(۷)

اردو ادب کے اس عظیم مدون کی تحقیقی و تدوینی خدمات کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے یہاں چند اہلِ علم کی آراء کا ذکر کیا جاتا ہے:

ڈاکٹر جمیل جالبی: "رشید حسن خان کی "تدوینات" آنے والی نسلوں کے لیے ایک نمونے کی حیثیت رکھتی ہیں۔"(۸)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی: "تحقیق و تدوین کے کام آئندہ بھی ہوں گے مگر اس معیار کی توقع کم ہی کی جا سکتی ہے۔ اس اعتبار سے ممکن ہے خان صاحب ہی "خاتم المدونین" ثابت ہوں۔"(۹)

حاصل مقصد یہ کہ مجموعی طور رشید حسن خان کی تحقیقی و تدوینی خدمات، علمی اور ادبی میدان میں اپنی مثال آپ ہیں اور رشید حسن خان کا نام اردو کے تدوین نگاروں میں اس لیے نمایاں رہے گا کیونکہ انھیں تحقیق اور تدوین نگاری کے فن میں مہارت حاصل تھی۔

حوالہ جات:

۱۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، مکاتیب رشید حسن خان بنام رفیع الدین ہاشمی، ادبیات، لاہور، ص ۲۵و۲۶
۲۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۲ء، ص ۱۰۵
۳۔ میاں مشتاق احمد، ڈاکٹر، رشید حسن خان کا تحقیقی طریقۂ کار، مشمولہ تخلیقی ادب نمبر۴، ۲۰۰۷ء، نمل، اسلام آباد، ص ۳۱۷
۴۔ ایضاً، ص ۳۱۲
۵۔ رشید حسن خان، ڈاکٹر، ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ، الفیصل، لاہور، ۱۹۷۹ء، ص ۲۸۹
۶۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، املا نامہ، سرحد اردو اکیڈمی، ایبٹ آباد، طبع دوم ۱۹۹۲ء، ص ۲۷
۷۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر، پروفیسر رشید حسن خاں کے چند مکتوب، علمی و تحقیقی مجلہ، تحقیقاتِ اردو (جرنل) شمارہ ۱ جنوری۔ جون ۲۰۱۱ء ادارہ تحقیقات اردو، راولپنڈی ص ۴۳
۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، معاصر ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۵۵
۹۔ مکاتیب رشید حسن خان بنام رفیع الدین ہاشمی، ص ۲۹، ۳۰

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد محمود الاسلام*

اردو رسم الخط کے مسائل

Abstract : *This paper contains six points. Those are: 1. History of the Script, 2. Fight of Urdu and Hindi languages, 3. Proposal of Nagiri script instead of Urdu script, 4. Proposal of Roman script instead of Urdu script, 5.To constant Urdu script, 6. Correction is Necessary in Urdu language.*

The Urdu alphabet is the right-to-left alphabet used for the Urdu language. It is a modification of the Persian alphabet, which is itself a derivative of the Arabic alphabet. With 38 letters and no distinct letter cases, the Urdu alphabet is typically written in the calligraphic Nasta'liq script, whereas Arabic is more commonly in the Naskh style.

There are efforts under way to develop more sophisticated and user-friendly Urdu support on computers and the internet.

اردو زبان کے موجودہ مسائل میں رسم الخط کا مسئلہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔آیئے ہم دیکھتے ہیں کہ رسم الخط کی تاریخ کیا ہے؟ فارسی اور ناگری خط کو اکسا کر کس نے اردو۔ہندی جھگڑا کی بنیاد ڈالی؟ جن حضرات اردو رسم الخط پر دیوناگری یا رومن رسم الخط کو ترجیح دیتے ہیں ان کے خیالات و نظریات کیا ہیں؟ اردو رسم الخط کو باقی رکھنے سے اردو زبان کے لئے فائدہ ہے یا نقصان؟ اردو زبان کی اصلاح کے لئے کیا کیا مشورے ہیں؟

رسم الخط کی تاریخ:

زبان روح ہے اور رسم الخط اس کا جسم ہے۔جب تک یہ دونوں آپس میں ملے ہوئے نہ ہوں صوت و معنی کا

*ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، ڈھاکا یونیورسٹی، بنگلادیش۔

ادراک ممکن نہیں ۔چنانچہ ابتدا میں ہر لفظ کے لئے تصویر بنائی گئی، پھر خاکہ ظہور میں آیا بعد میں آوازوں کو نقوش میں منتقل کیا گیا اور سب سے آخر میں ان نقوش کی تجرید حروف تہجی کی صورت میں ظاہر ہوئی۔

برصغیر پاک و ہند میں رسم الخط چوتھی صدی قبل مسیح کے لگ بھگ رائج ہوا۔تاریخی لحاظ سے ہندوستانی لپی کا پہلا نمونہ اشوک کے کتبوں میں ملتا ہے۔ان میں سے ایک لپی برہمی تھی اور دوسری کھروشتی۔دیوناگری رسم الخط برہمی لپی سے ماخوذ ہے اور اس کے حروف ایک لمبی افقی لکیر سے ملا دئے جاتے ہیں۔

کھروشتی لپی آرامی رسم الخط سے ماخوذ ہے اور اس کی جہت دائیں سے بائیں جانب ہے۔آرامی خط دنیا کا پہلا باقاعدہ تحریری خط ہے جس نے تین ہزار سال قبل مسیح میں حلق سے نکلنے والی مختلف آوازوں کو متعدد نقوش میں منتقل کر دیا اور یہ نقوش حروف ابجد کہلائے ۔ایرانی بادشاہوں نے یہ رسم الخط سندھ میں پہنچایا تھا۔محمد بن قاسم کے زمانے میں مسلمان اپنے ساتھ عربی رسم الخط لائے ۔چونکہ یہ خط بھی آرامی ہی سے ماخوذ تھا اس لئے مقامی زبان نے اسے آسانی سے قبول کر لیا۔عربی کے نسخ نے مقامی کھروشتی سے تعلق پیدا کیا جو شاہجہان کے وقت تک جاری رہا مگر شاہجہان کی فنکارانہ اپج اور نفاست پسندی نے یہاں بھی رنگ دکھایا اور اس نے نسخ کی جگہ خط نستعلیق کو رواج دیا جو آج تک مقبول ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ اردو رسم الخط کا ارتقا بھی اردو زبان کے ساتھ ہی منسلک رہا۔جب مختلف زبانوں سے الفاظ کا ذخیرہ حاصل کرنا شروع کیا گیا تو نئی آوازوں کی ادائیگی کے لئے حروف بھی تراش لئے گئے۔

اردو زبان میں آوازوں کی خاصی بڑی تعداد موجود ہے۔اس زبان کے نظام تہجی نے آریائی اور سامی دونوں خاندانوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔اس زبان کے حروف زیادہ سے زیادہ آوازوں کو ادا کرنے پر قادر ہیں اور اس میں ایسی آوازیں بھی موجود ہیں جو دنیا کی متعدد دوسری زبانوں میں موجود نہیں ۔اس کا اجمال حسب ذیل ہے:

۱۔سنسکرت اور ہندی کے حروف	ڈ، ٹ، ڑ، بھ، تھ، ٹھ، کھ، چھ، دھ
۲۔فارسی کے خاص حروف	پ، گ، ژ
۳۔عربی کے خاص حروف	ث، خ، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع

اردو رسم الخط صوری اعتبار سے ربط ملت کا تصور پیش کرتا ہے۔اس میں ایک حرف اپنی تجریدی صورت میں دوسرے حرف میں مل جاتا اور پورے جملے کے چھوٹے بڑے الفاظ ''ایک ہی صف میں کھڑے ہو گئے محمود و ایاز'' کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ہر لفظ ایک زندہ اور گویا جسم نظر آتا ہے جو اپنی داخلی توانائی کے بل بوتے پر آپ

سے کلام کرتا ہے۔نستعلیق رسم الخط میں ایک خاص تہذیبی حسن ہے اور اس کی انفرادیت میں مسلم فنون لطیفہ کی شان موجود ہے۔اب اس زبان کے حروف کی خطاطی میں نئے مصورانہ زاویے تراشے جا رہے ہیں۔نوری نستعلیق میں کمپیوٹر کتابت اردو زبان کی عہد آفریں ایجاد ہے جس سے اس رسم الخط کو صوری لحاظ سے ٹائپ جیسی یکسانیت حاصل ہو گئی ہے۔۱

اردو۔ہندی جھگڑا:

تاریخ سے یہ آگاہی ہوتی ہے کہ ۱۸۰۰ عیسوی میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد پڑی۔یہی وہ جگہ ہے جہاں جان گل کرسٹ کی خود مفاد حکمت عملی نے اردو ہندی جھگڑا کی بنیاد ڈالی۔بقول اویس احمد حقیقت یہ ہے کہ سر جان گل کرسٹ سے لیکر کپتان ٹامس رواور ولیم بیٹر تک سب اپنے برادران وطن کی بھلائی اور ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار کو مستحکم بنانے میں کوشاں تھے۔اسی وجہ سے ان کی ہر سعی میں تنگ نظری اور خود غرضی پوشیدہ تھی۔انہوں نے اپنے لائحہ عمل کی بازیابی کے لئے سب سے اہم کام یہ کیا کہ نفاق ڈالو اور حکومت کرو کی پالیسی کو اپنایا۔اور ایک حد تک کامیاب ہو گئے۔

سر جان گل کرسٹ نے اردو ادب کے انشا پردازوں کو جمع کیا اور ان سے سادہ اور عام فہم اردو لکھنے کی فرمائش کی۔جن میں میر امن دہلوی، میر شیر علی افسوس، مظہر علی خان ولا، حیدر بخش حیدری، میر بہادر علی حسینی قابل ذکر ہیں۔دوسری طرف چند ہندو اہل قلم بھی بلوائے جن میں نہال چند لاہوری، منشی بنی نرائن، للولال جی اور سدل مصرا کو جو ہندی لکھتے تھے ایسی زبان لکھنے پر مجبور کیا جس میں سنسکرت کے الفاظ موجود ہوں۔

ایک طرف تو یہ کوشش کہ اردو زبان و ادب کو آسان اور عام فہم بنایا جائے اور دوسری طرف یہ کوشش کہ ایک ایسی زبان بھی تیار کی جائے جو آئندہ چل کر بذات خود ایک علاحدہ زبان بن جائے۔اس طرح انہوں نے اپنی خود مفاد حکمت عملی پر عمل کیا کہ کل ہندوستان دو گروہوں میں تقسیم ہو گئی۔ایک گروہ سدل مصرا کا مقلد بنا اور دوسرا میر امن کی کوششوں کا ممنون ہوا۔۲

پروفیسر فتح محمد ملک اپنی مرتب کردہ کتاب ''اردو زبان اور رسم الخط'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں ''اردو زبان کو ابتدا ہی میں عربی، فارسی رسم الخط کی نعمت میسر آ گئی۔ساتھ ہی ساتھ برصغیر کے ہر خطے کی زبان میں بالکل قدرتی طور پر عربی فارسی الفاظ شامل ہوتے چلے گئے۔صدیوں یہ لسانی عمل جاری رہا۔جب مسلمان سے سیاسی اقتدار چھین کر انگریز برصغیر پر قابض ہو بیٹھے تو ہندو احیائیت کے علمبرداروں نے انگریزی کی سرپرستی میں ہند اسلامی کلچر کی اسلامی شناخت کو مٹانے کی مہم کا آغاز کر دیا۔اردو زبان کے عربی رسم الخط کے ساتھ ساتھ اردو میں

شامل عربی فارسی الفاظ مسلمانوں کے خلاف منافرت کی اس مہم کا اولین نشانہ بنے۔کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج کے منشی للولال جی نے ۱۸۰۳ میں 'پریم ساگر' کی صورت میں اردو پر پہلا پتھر پھینکا۔''۳

دیوناگری کی تجویز:

بھارت میں بعض سیاست داں اور مغربی دنیا کے بعض اردو ہندی کے ادیب جو اردو کے رسم الخط کو دیوناگری یا رومن رسم الخط میں تبدیل کرنے کے خواہاں ہیں ان کی وجوہات زیادہ تر کم علمی، غلط فہمی، مفاد پرستی اور ذہنی تیرگی کے سوا کچھ نہیں۔ان کے نظریات:

۱۔اردو رسم الخط ایک غیر ملکی عربی، فارسی رسم الخط ہے۔یہ اسلامی رسم الخط ہے جس کا بھارت بھومی سے تعلق نہیں۔

۲۔اردو میں مستعملہ فارسی، عربی وترکی کے الفاظ، اصطلاحات اور تلمیحات وغیرہ کا تعلق ہندوستان کی سرزمین سے نہیں بلکہ یہ سب عرب وعجم کی پیداوار ہیں۔

۳۔اردو رسم الخط کو دیوناگری میں تبدیل کرنے سے بھارت میں قومی یکجہتی بڑھ سکتی ہے۔

۴۔رسم الخط کی تبدیلی سے اردو کے لسانی ذخائر دیوناگری میں آسانی سے منتقل ہو سکتے ہیں۔

۵۔چونکہ اردو ہندی ایک ہی زبان ہے بلکہ اردو ہندی کی ''شیلی'' ہے اس لئے دو رسم الخط کی ضرورت نہیں۔

۶۔ترکی اور ازبکستان کے تجربات سے یہ ثابت ہوا کہ زبان ترکی اور ازبک کا رسم الخط رومن اور روسی کرنے سے زبان ختم نہیں ہوئی بلکہ زبان کی ترقی ہوئی۔

۷۔ہندوستان اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں اردو کو زندہ رکھنے کے لئے رسم الخط کی قربانی ضروری ہے۔

۸۔اردو رسم الخط مشکل ہے اس میں کئی حروف ایک ہی آواز کے لئے ہیں جن سے رسم الخط کی تدریس اور تکنیکی ترقی میں رکاوٹ پیش آتی ہے اس لئے اس رسم الخط کو بدلنا چاہئے۔

۹۔جدید ترسیلی ٹیکنالوجی جس میں انٹرنیٹ سائبر سسٹم وغیرہ ہیں اس میں اردو آسانی کے ساتھ رومن حروف میں لکھی جا سکتی ہے۔۴

بھارت میں اردو رسم الخط کو دیوناگری سے اور مغرب میں رومن رسم الخط سے بدلنے کے حامیوں میں خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، راہی معصوم رضا، ڈاکٹر ملک راج آنند، ہاشم علی اختر کے علاوہ کئی اردو اور ہندی کے ادیبوں کے نام ملتے ہیں۔یہ افراد بھی اردو کی بقا کی ضمانت کے لئے اردو رسم الخط کو قربانی جائز سمجھتے

تھے۔اگر چہ ان افراد کی تعداد کم تھی اور اب بھی اس ذہنیت کے لوگوں کی تعداد ہے۔لیکن ان کے **نظریات** کے مطابق بھارت اور مغربی دنیا میں اردو لکھنے اور پڑھنے والوں کی تعداد روز بروز گھٹ رہی ہے اور اردو بولنے والوں کی تعداد بڑھ رہی ہے یعنی اردو ادب کانوں کی زبان بن کر زندہ ہے اور یہ آنکھوں کی زبان نہیں رہی چنانچہ رسم الخط کو تبدیل کر کے اردو کو زندہ رکھا جائے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خان نے ہماری زبان کے **مضمون** ''اردو کا المیہ'' مطبوعہ جون ۱۹۷۱ء میں لکھا۔''چونکہ ہندی اور اردو ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں اس لئے اس میں ترجمے کا پردہ کم سے کم حائل رہتا ہے''۔پروفیسر آل احمد سرور ''ادب اور نظریہ'' کے مضمون میں لکھتے ہیں ''اردو کی بنیاد کھڑی بولی پر رکھی گئی ہے اس اعتبار سے اس میں اور ہندی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ہندی اور اردو **مستقل** جداگانہ زبانیں نہیں ہیں''۔

پروفیسر احتشام حسین ''ہندوستانی لسانیات کا خاکہ'' کے مقدمہ میں لکھتے ہیں ''حقیقت یہ ہے لسانیات کے نقطۂ نظر سے اردو اور ہندی کو دو زبانیں قرار دینا صحیح نہیں۔اگر چہ اردو اور ہندی لسانیاتی مفہوم میں دو زبانیں نہیں ہیں لیکن عملی حیثیت سے اس وقت تک انہیں دو الگ الگ زبانوں کا مرتبہ حاصل ہے''۔

رومن رسم الخط کی تجویز:

بعض لوگ رومن رسم الخط کی تائید کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ اگر اردو اور ہندی دونوں کے لئے رومن خط اختیار کر لیا جائے تو ان زبانوں کے افتراق کا ایک سبب دور ہو جائے گا اور دونوں کے ملکر ایک ہو جانے کا امکان پیدا ہو جائے گا۔کہا جاتا ہے کہ رومن رسم الخط اختیار کرنے سے غیر ملک اور غیر زبان والوں کو اردو سیکھنے میں آسانی ہوگی۔لیکن کسی زبان کا رسم الخط معین کرتے وقت اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی آسانی یا فائدے کا خیال اصل اصول ہونا چاہئے تو موجودہ رسم الخط کو اردو کے لئے سب سے زیادہ مناسب پاتے ہیں مدت دراز کے تجربے سے اپنی ضرورتوں کے موافق جو ترمیمیں اس رسم الخط میں ہوتی رہی ہیں اردو والوں نے اس کو اردو کے لئے سب سے زیادہ موزوں بنا دیا ہے۔

پروفیسر فتح محمد ملک اردو زبان اور رسم الخط میں لکھتے ہیں ''لگ بھگ نصف صدی پیشتر امریکی سی آئی اے کی تائید وحمایت سے اقتدار میں آنے والے فوجی آمر فیلڈ مارشل ایوب خان نے جب اردو کو رومن رسم الخط اپنا کر ترقی کرنے کا فرمان جاری کیا تھا تب اردو کے سرکردہ ادیبوں اور دانشوروں نے یہ فرمان ماننے سے انکار کر دیا تھا''۔آج برصغیر میں ایک مرتبہ پھر بڑی خاموشی اور کمال عیاری کے ساتھ ہمارا الیکٹرانک میڈیا اردو کو رومن رسم الخط میں پیش کرنے میں مصروف ہے۔ملٹی نیشنل کمپنیاں اپنے اشتہارات میں رومن رسم الخط کے ذریعہ

ہماری قومی زبان کا حلیہ بگاڑنے میں منہمک ہیں۔کراچی کے ماہنامہ ''نفاذ اردو'' نے اپنے مئی ۲۰۰۸ء کے شمارے میں خبر دی ہے کہ کراچی سے رومن رسم الخط میں اردو کے ایک روزنامہ کا اجراء عمل میں آ گیا ہے۔اس اخبار کا بھی وہی حشر ہے جو اس سے پہلے وقتاً فوقتاً رومن رسم الخط میں لکھے گئے۔رومن اردو کی ترویج کی یہ مساعی اس بات کا ایک اور ثبوت ہے کہ ہماری اور ہماری قومی زبان کی منفرد تہذیبی اور لسانی شناخت کو مٹانے کے درپے قوتیں آج بھی سرگرم کار ہیں۔۵

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب ''اردو زبان اور اس کا رسم الخط'' کے دوسرے حصے میں رسم الخط پر عمدہ گفتگو کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ دیوناگری اور رومن رسم الخط میں اردو سے زیادہ دشواریاں اور نقائص ہیں۔اردو کا رسم الخط بدلنے سے جو مضر اثرات اور منفی نتائج ہوں گے اس کا خاکہ بھی پیش کیا ہے:

۱۔رسم الخط بدلنے سے زبان کی ہیئت بدل جاتی ہے۔

۲۔عربی اور فارسی سے رابطہ خود زبان کی نشو نما کے لئے ہے ختم ہو جائے گا۔

۳۔زبان کا حال اور ماضی سے رشتہ ٹوٹ جانے کی وجہ سے لفظوں کی پہچان باقی نہ رہے گی۔

۴۔ہزار ہا کتابیں جو اس رسم الخط میں چھپ چکی ہیں ضائع ہو جائیں گی۔

۵۔حرفوں کی تبدیلی سے حساب جمل کا وجود نہ رہے گا۔

۶۔شاعروں اور ادیبوں نے جو لفظی صنعتوں میں کمال دکھایا ہے وہ نظر نہ آ سکے گا۔

چنانچہ اردو کا موجودہ رسم الخط اسی طرح سے برقرار رہنا چاہئے۔

اس تمام بحث سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ رومن رسم الخط کو اردو کے موجودہ رسم الخط پر ترجیح دینے کی کوئی معقول وجہ نہیں ہے۔اس سلسلہ میں یہ بات بھی یاد رکھنا چاہئے کہ غیر ملکوں کے عیسائی مشنریوں نے جو نہ اردو کے طرفدار تھے نہ ہندی کے اور جنہیں نہ اردو کو فروغ دینا تھا نہ ہندی کو، جب شمالی ہند میں اپنے مذہب کی تبلیغ کا کام شروع کیا تو ایک مدت تک اپنا تبلیغی لٹریچر رومن حرفوں میں چھاپتے رہی مگر جب رومن رسم الخط کسی طرح مقبول نہ بن سکا تو آخر کار اس کو چھوڑ کر اردو اور ناگری حرفوں میں اپنی کتابیں چھاپنے لگے۔جو تجربہ پہلی مرتبہ کیا جا چکا ہے اس کو دہرانے کی کیا ضرورت ہے؟

اردو رسم الخط کو برقرار رکھنا:

اردو رسم الخط کو باقی رکھنا چاہئے۔بعض لوگ ناگری تحریر کو فارسی رسم الخط پر ترجیح دیتے ہیں۔اور اردو کی موجودہ تحریر میں یہ نقص نکلتے ہیں کہ اس میں ایک ہی لفظ کئی طرح سے پڑھا جا سکتا ہے۔ظاہر میں یہ اعتراض

بہت وزنی معلوم ہوتا ہے۔لیکن اس کا وزن بہت گھٹ جاتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں حقیقت میں یہ دقت بہت کم پیش آتی ہے۔ممکن ہے کہ اگر تنہا ایک لفظ یا ایک فقرہ کہیں لکھا ہو تو اس کے پڑھنے میں کبھی غلط ہو جائے۔مگر بالعموم لفظ کے جملے میں یا فقرہ کسی عبارت میں ہوتا ہے اور اس لفظ کے گرد وپیش کے لفظ اور اس فقرے کے آس پاس کے فقرے اس کے پڑھنے میں مدد دیتے ہیں۔ایک بات اور بھی ہے جس میں ایک مثال دیکر سمجھاؤں گا۔ فرض کیجئے کہ کہیں لفظ خط لکھا ہوا ہو۔اسے تین طرح پڑھ سکتے ہیں خط،خط،خط۔مگر خط اور خط سے ہمارے کان آشنا نہیں اور خط پہلے سے ہمارے ذہن میں موجود ہے۔اس لئے جہاں کہیں ہم خط لکھا ہوا دیکھیں گے اسے بلا تامل خط ہی پڑھیں گے۔اگر کبھی ہمارا ذہن بھٹک کر خط یا خط کی طرف چلا جاتا ہو تو یہ خیال کہ ہماری زبان میں خط یا خط کوئی لفظ نہیں ہے،اسے سیدھے راستے پر لگا دیتا ہے۔۶

اگر کسی حیثیت سے ناگری تحریر اردو تحریر سے بہتر ٹھہرے تو بھی اس حقیقت کا انکار نہ کیا جاسکے گا کہ ناگری خط ہندوستان کے بعض حلقوں کے سوا دنیا کے کسی اور خطے میں مستعمل نہیں ہے اور اردو رسم الخط وہ ہے جو ایشیا کے کئی ملکوں،یورپ کے بعض خطوں اور افریقہ کے ایک بڑے حصے میں رائج ہے اور دنیا کی کئی زبانیں انہیں حرفوں میں لکھی جاتی ہیں۔اس لئے اگر ہندوستان کو ان تمام ملکوں سے سیاسی،تجارتی،اور تہذیبی تعلقات قائم کرنا ہیں تو ہندوستان کی عام ملکی زبان کے لئے فارسی خط ناگری سے کہیں بہتر ٹھہرے گا۔اگر اردو کو ہندوستان کی عام ملکی زبان نہ مانیں تو بھی بین الاقوامی تعلقات کے لحاظ سے اس کے لئے فارسی خط کو باقی رکھنا یقیناً مفید ہے۔فارسی خط تو ہندوستان میں صدیوں سے رائج ہے اس کو ترک کرنے کا کیا ذکر،اگر ہندوستان کو اپنے پاس پڑوس کے ملکوں سے ہر طرح کے تعلقات قائم کرنا ہیں تو اس کو برمی،چینی،جاپانی،روسی وغیرہ کے رسم الخط بھی سیکھنا پڑیں گے۔۷

فارسی زبان اردو کے لئے ایک بنیادی زبان کی حیثیت رکھتی ہے۔اس میں اور اردو میں ماں بیٹی کا تعلق ہے۔عربی سے بھی اردو کو برابر تقویت پہنچتی رہی ہے۔ان دونوں زبانوں کا رسم الخط تقریباً بلکل وہی ہے جو اردو کا ہے۔اس لئے اگر اردو کا تعلق فارسی عربی سے باقی رکھنا ہے تو اس کے موجودہ رسم الخط کا باقی رکھنا بھی ضروری ہے۔ناگری ہو یا رومن وہ اس تعلق کو قطع کر دیگا۔اور یہ اردو کے لئے بے حد مضر ہوگا۔۸

اردو زبان وادب کو فارسی زبان وادب سے جو قریبی تعلق ہے اس کی بنا پر اردو کا با اصول مطالعہ فارسی کی واقفیت کے بغیر نامکمل رہتا ہے۔اس کے علاوہ اردو قواعد اور لغت کی قدیم کتابیں فارسی میں ہیں،اردو شاعروں کے قدیم تذکرے اور ہزاروں قطعات تاریخ جو اردو ادب کی تاریخ کے قیمتی ماخذ ہیں فارسی میں

ہیں اور ہندوستان کے عہدِ وسطیٰ کی تاریخ جس کا اردو زبان وادب سے گہرا تعلق ہے اس کا تقریباً کل ذخیرہ فارسی میں ہے۔اس لئے اردو میں ادبی تحقیق کے واسطے فارسی کا علم ضروری ہے۔اور ان دونوں زبانوں کے لسانی اور ادبی تعلقات کی وجہ سے اردو جاننے والوں کے لئے فارسی کا سیکھ لینا آسان ہے۔اگر اردو کا رسم الخط بدل دیا جائے تو اس آسانی میں بہت کمی ہو جائے گی اور صرف یہی نہ ہوگا بلکہ فارسی کی تحصیل کا ایک بہت بڑا محرک جاتا رہے گا۔۹

حروف کی تبدیلی سے ایک بہت بڑا نقصان یہ ہوگا کہ ہزار ہا کتابیں جو اب تک لکھی جا چکی ہیں وہ بیکار اور رفتہ رفتہ مفقود ہو جائیں گی۔اردو کے کل کتابی ذخیرے کو نئے رسم الخط میں منتقل کرنا عملاً محال ہے۔

اردو کی اصلاح کی ضرورت:

اردو کی تحریر کو اور زیادہ آسان بنانے کے خیال سے بعض لوگوں کی تجویز ہے کہ ث۔ح۔ذ۔ص۔ض۔ط۔ظ۔ع یہ آٹھ حرف اردو کے حروف تہجی سے خارج کر دئے جائیں۔اس لئے کہ جو آوازیں ان حرفوں سے ادا کی جاتی ہیں ان کے لئے دوسرے حروف موجود ہیں۔ث اور ص کو س کی طرح، ذ۔ض۔ظ کو ز کی طرح،ح کو ہ کی طرح اور ع کو الف ______ کی طرح ادا کرتے ہیں اس طرح یہ آٹھ حرف زائد اور بے ضرورت معلوم ہونے لگتے ہیں اور تحریر میں کچھ دشواریاں پیدا کر دیتے ہیں۔

اردو رسم الخط کی اصلاح کی بے شک ضرورت ہے مگر اس کے بجائے کسی دوسرے رسم الخط کے اختیار کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے۔اصلاح کی ضرورت اس لئے ہے کہ جدید طباعت کے جو مسائل اب سامنے آئے ہیں وہ پہلے نہ تھے اور ہر زندہ زبان وقت کی ضروریات کا ساتھ دیتی ہے اور مناسب تبدیلیاں کرتی رہتی ہے مگر اردو رسم الخط کو یک قلم ترک کرنا اپنے ماضی سے بلکل کٹ جانا ہوگا۔یہ ایک ادبی اور تہذیبی سانحہ ہوگا۔اردو رسم الخط کو جدید ضروریات کے مطابق بنانے کے ساتھ ہمیں یہ ضرور چاہئے کہ اردو کی کچھ اچھی اور معیاری کتابیں دیوناگری رسم الخط میں بھی چھپیں،تا کہ وہ لوگ جو کسی وجہ سے اردو رسم الخط سے واقف نہیں مگر اردو زبان سمجھ لیتے ہیں اردو ادب سے بھی آشنا ہو سکیں۔ظاہر ہے کہ اس طرح ہماری زبان کے قدر دانوں کے حلقہ بڑھے گا مگر جو لوگ اردو زبان کے لئے دیوناگری رسم الخط اختیار کرنے کی تجویز پیش کرتے ہیں انہیں ہم یہ مشورہ دیں گے کہ وہ بنگالیوں،پنجابیوں اور مدراسیوں کے سامنے یہ بات کہکر دیکھیں کہ ان کے ردعمل سے شاید کچھ ان حضرات کی بھی آنکھیں کھلیں۔۱۰

جو لوگ اردو کو اپنی مادری زبان سمجھتے ہیں یا جنہیں اردو سے محبت ہے اور اسے باقی رکھنا چاہتے ہیں

ان کے لئے راستہ صاف ہے وہ اپنے وسائل پر بھروسہ کر کے اور اپنی کوشش سے اس زبان کو اور اس کے رسم الخط کو باقی رکھیں گے۔ جن لوگوں کو اس زبان سے محبت نہیں ہے یا جو خود کچھ کرنا نہیں چاہتے بلکہ دوسروں کا منھ تکتے ہیں وہ رسم الخط کیا زبان بھی چھوڑنے کے لئے آمادہ ہو جائیں گے۔

تعلیم وتدریس کی ضروریات اور موجودہ دور میں ٹائپ رائٹر، ٹیلی پرنٹر اور چھپائی کی ضروریات کی وجہ سے اس کی اصلاح ضروری ہو گئی ہے اور اسے ٹالنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ اس سلسلہ میں تیس برس سے جو تجویزیں پیش کی جارہی ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے:

۱۔ عام چھپائی کے لئے نستعلیق کے بجائے نسخ کو اختیار کر لیا جائے۔ نستعلیق صرف اڈیشنوں کے لئے استعمال ہو۔

۲۔ سجاد مرزا کا بنیادی ٹائپ اختیار کیا جائے جس میں ہر حرف کی صرف دو شکلیں ہیں۔ پوری اور ادھوری، ابتدا میں اور درمیاں میں ادھوری شکل اور آخر میں پوری شکل استعمال کی جاسکتی ہے۔

۳۔ حرف ابجد کی ترتیب صوتی لحاظ سے رکھی جائے نہ کہ صورتی لحاظ سے۔

۴۔ شروع میں ہم آواز حروف مثلاً ث، س، ص میں سے ایک حرف مثلاً س سکھایا جائے بعد میں دوسرے حروف بھی سکھائے جاسکتے ہیں۔

۵۔ ہر حرف پورا لکھا جائے جس طرح انگریزی میں لکھا جاتا ہے۔۱۱

دراصل ابتک رسم الخط کے معاملہ میں ہم افادیت کے بجائے خوش نمائی پر زور دیتے رہے ہیں۔ ہمیں پہلے افادیت اور ضرورت کا لحاظ رکھنا چاہئے بعد میں خوشنمائی کا۔ اس لئے ہماری رائے ہے کہ سجاد مرزا کے بنیادی ٹائپ کے عام طور پر اختیار کرنے میں ہمارا زیادہ فائدہ ہے۔ ہم چاہتے ہیں کہ اصلاح کے معاملہ میں جذبات سے قطع نظر کر کے ضروریات کو ملحوظ رکھا جائے۔

ماحصل:

مختلف پہلوؤں سے نظر کرنے کے بعد یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ اردو کا موجودہ رسم الخط برقرار رکھا جائے۔ اپنی خاص ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے اس میں اصلاحیں کی جاسکتی ہیں مگر صرف ایسی جو اس کی صورت کو مسخ نہ کر دیں۔ آج کل بعض لوگ اردو کے لئے نئے نئے خط ایجاد کر رہے ہیں۔ ان صاحبوں سے درخواست ہے کہ وہ ایجاد کی زحمت میں نہ پڑیں، اصلاح کی مناسب صورتیں تجویز کریں۔

اردو رسم الخط میں ضرورت زمانہ کے مطابق اصلاحیں ہوتی رہی ہیں اور اب بھی ہو سکتی ہیں۔ اس کام کے لئے ماہرین کی ایک نمائندہ پاک ہند کمیٹی بننا چاہئے جو مسئلے کے تمام پہلوؤں پر نظر کر کے ادیبوں، ناشروں،

اور معلموں سے مشورہ کرنے کے بعد اردو رسم الخط کے قاعدے معین کر دے۔ یہ قاعدے کثیر تعداد میں چھاپ کر اردو کتابوں کے چھاپنے اور شائع کرنے والوں، اردو کے رسالوں اور اخباروں کے اڈیٹروں، اردو میں مقالے اور کتابیں لکھنے والوں اور سرکاری اور غیر سرکاری تعلیمی اداروں کے پاس بھیج دئے جائے۔ اس سے اردو رسم الخط محفوظ رہے گا۔

حوالے:

۱۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ، عزیز بک ڈپو، اردو بازار لاہور، ۲۰۰۶، صفحہ ۵۳۔۵۴
۲۔ ڈھاکا یونیورسٹی جرنل آف اردو، مقالہ ''اردو اور ہندی زبان کا تقابلی مطالعہ'' از ڈاکٹر محمد محمود الاسلام، شمارہ ۳، ۲۰۱۰
۳۔ انٹرنیٹ، مقالہ ''اردو رسم الخط'' از ڈاکٹر سید تقی عابدی
۴۔ ایضاً
۵۔ ایضاً
۶۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، اردو زبان اور اس کا رسم الخط، دانش محل لکھنؤ، ۱۹۴۸، صفحہ ۳۷
۷۔ ایضاً، صفحہ ۴۵
۸۔ ایضاً، صفحہ ۶۲
۹۔ ایضاً، صفحہ ۶۳
۱۰۔ آل احمد سرور، اردو تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۹، صفحہ ۷۸۔۷۹
۱۱۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۰

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شفیق انجم *

اردو ادبی تحقیق: چند سوال اور تفہیمی زاویے

Abstract : *The Development of Urdu Literary Research is being discussed for a long time but some questions are still unanswered there, demanding a specific study. Especially the question regarding actual range and tendency of Urdu Research has a big capacity to be focused. In this article, it is tried to cover this area by presenting facts and necessary connotations. The both parts of the situation have been analyzed and in the end some important actions are suggested for the betterment of Urdu Literary Research..*

اردو ادبی تحقیق کے رائج مفاہیم کو دیکھا جائے تو وہ کچھ یوں ہیں کہ تحقیق سچ اور حقیقت کی دریافت کا عمل ہے۔(۱) تحقیق کسی امر کو اس کی اصلی شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے۔(۲) تحقیق ایسے طرز مطالعہ کا نام ہے جس میں، موجود مواد کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔(۳) تحقیق کسی مسئلے کے قابل اعتماد حل اور صحیح نتائج تک پہنچنے کا وہ عمل ہے، جس میں ایک منظم طریق کار، حقائق کی تلاش، تجزیہ اور تفصیل کاری کی پوشیدہ ہوتی ہے۔(۴) تحقیق صداقت یا سچائی کی تلاش کا نام ہے اور اس صداقت تک محققین منطقی اور معروضی عمل کے ذریعے پہنچتے ہیں۔(۵) تحقیق کا مقصد نامعلوم حقائق کی تلاش اور معلوم حقائق کی توسیع یا ان کی خامیوں کی تصحیح ہے
۔(۶) تحقیق کا مطمح نظر حقیقت کی جستجو اور واقعے کی صداقت کی تلاش ہے۔(۷)

ان تعریفوں پر غور کیا جائے تو درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

۱۔ تحقیق تلاش اور دریافت کا نام ہے۔
۲۔ تحقیق کسی امر، سچ، صداقت، حقیقت یا حقائق کو دریافت کرتی ہے۔
۳۔ تحقیق معلوم حقائق کی توسیع یا ان کی خامیوں کی تصحیح کرتی ہے۔
۴۔ تحقیق کا کام کسی امر کو اس کی اصلی صورت میں بحال کرنا ہے۔

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

۵۔ تلاش اور دریافت کے لیے ایک طریقہ کار ضروری ہے۔
۶۔ یہ طریقہ کار معروضی و منطقی ہونا چاہیے۔

تنقیدی نقطۂ نظر کے تحت ان نکات کے حوالے سے کئی سوال ابھرتے ہیں اور وہ یہ کہ: اردو ادبی تحقیق کے لیے یہ مفاہیم (رہنما اصول) کیسے تشکیل پائے؟ ان کا علمی و ثقافتی پس منظر کیا ہے؟ کیا یہ مفاہیم مناسب و مکمل ہیں؟ اگر نہیں تو نقائص و معائب کیا ہیں؟ کیا یہ موجودہ دور کی علمی و فکری ترقی سے مطابقت رکھتے ہیں؟ اگر نہیں تو کیا انھیں بدلنا ممکن ہے؟ اگر ہے تو کیا تبدیلی ہونی چاہیے؟ ۔۔۔ضروری ہے کہ ان سوالوں پر سنجیدگی سے سوچا جائے اور کچھ ایسے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی جائے جو حقائق پر مبنی ہوں اور جن سے صورتحال کی مناسب تفہیم و توضیح کی جاسکے۔ اس سلسلے میں چند گزارشات پیش خدمت ہیں:

اردو تحقیق کے لیے ان مفاہیم کے تشکیلی عمل کو دیکھا جائے تو اس کے آثار انیسویں صدی کے ربع آخر سے ملنا شروع ہوتے ہیں جب شبلی، حالی اور آزاد مسلم تہذیب و ثقافت کے احیاء کو مقصود مان کر اس سے متعلق آثار کو محفوظ کرنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔ یہاں نظریہ سازی کی کوئی کوشش نہیں ملتی تاہم تحقیقات کا غالب سرمایہ مشرقی روایات اور مسلم تشخص سے تعلق رکھتا ہے۔ حقائق کی تلاش و جستجو ہدف ہے اور طریقہ کار کی سطح پر معیار، عربی تصور روایت و درایت ہے۔ شبلی نعمانی کی 'سیرت النبی' میں ان تینوں پہلوؤں کو بخوبی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی کا نصف اول اردو تحقیق کے اثبات اور نصف آخر ترقی و استحکام کا زمانہ ہے۔ نصف اول میں اردو تحقیق سے وابستہ زیادہ تر اصحاب عربی کے عالم اور ان تحقیقی اصولوں سے پورے طور پر واقف تھے جو قرآن، حدیث اور سیرت کی تحقیق، ترتیب اور تدوین میں عربوں نے روا رکھے۔ سو فطری طور پر انھوں نے اسی روایت سے استفادہ کیا اور کئی اعلیٰ تحقیقی نمونے پیش کیے۔ بعد میں جب تحقیق کا دائرہ وسیع ہوا اور اس کے لیے نظری بنیادیں اور عملی طریقہ کار وضع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو عربی روایاتِ تحقیق ہی کو بطور معیار موزوں سمجھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اصول تحقیق کی متعدد کتب بعض علماء (عربی زبان و ادب کے ماہر اساتذہ) ہی کی لکھی ہوئی ہیں۔ عملی تحقیق کے نمونوں کو دیکھا جائے تو آغاز سے دور حاضر تک اردو تحقیق، عربی کے زیر بار ہے۔ محض رہنما اصولوں، انتخاب و اختلاف، طریقہ کار، اخلاقیات اور اہداف و حاصلات کی سطح پر ہی نہیں الفاظ و اصطلاحات اور ان کے مفاہیم و استعمالات کی سطح پر بھی عربی روایاتِ تحقیق کے اثرات شدت کے ساتھ موجود ہیں۔

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ اردو تحقیق کے مذکورہ اصول مناسب و مکمل ہیں اور کیا انھوں نے

ہمارے علمی وفکری ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا کیا ہے یا نہیں تو اس کا جواب براہ راست ہاں یا نہیں میں دینا ممکن نہیں۔موزوں یہی ہے کہ دیکھا جائے کہ ان اصولوں کے تحت کس قسم کی تحقیق وجود میں آئی اور اس کی خوبیاں خامیاں کیا ہیں۔دستیاب مواد کی بنیاد پر غور کیا جائے تو اردو تحقیق آغاز ہی سے اس رہنما اصول کے تابع ہے کہ سچائی اور حقیقت اپنی اصلی صورت میں کہیں نہ کہیں موجود ہے،تحقیقی عمل کے ذریعے اس کی بازیافت کی جانی چاہیے۔نامعلوم حقائق کی بازیافت ،معلوم حقائق کی تصحیح وتصدیق اور اصل کی بحالی تحقیق کا بنیادی وظیفہ ہے۔مخصوص مذہبی وثقافتی پس منظر میں یہ بھی فرض کر لیا گیا کہ اردو،اس کا ادب اور تاریخ عربی وفارسی سے مستعار ہے چنانچہ حقائق کی تلاش وتصحیح میں یہ امر ملحوظ رہنا چاہیے۔غالباً اسی فکر کے بدولت اردو تحقیق کا جھکاؤ ابتدا ہی سے کلاسیکی ادب،ادوار اور اصناف کی طرف زیادہ ہے۔مجموعی طور پر اردو ادبی تحقیق کے سرمائے کو دو واضح حصوں:۱۔موضوعی وسوانحی،۲۔تدوینی میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔محققین نے کوشش کی کہ تاریخ ادب کے نامعلوم گوشوں تک رسائی حاصل کی جائے،معلوم گوشوں کی تصحیح کی جائے اور ادبی متون کو درست اور اصلی حالت میں بحال کیا جائے۔اس ضمن میں بجا طور پر انھیں کامیابی بھی ملی اور تاریخ ادب کے بہت سے تاریک وگمنام گوشے منور ہوئے۔اردو کے قدیم متون کی دریافت،ترتیب،تصحیح اور تدوین کی ایک درخشاں روایت اس تحقیقی تسلسل کی دین ہے۔مصنفین کے سوانحی کوائف کی فراہمی اور تواریخ وسنین کی درستی؛ادبی امور سے متعلق ماخذ کی کھوج اور ان کی معیاربندی؛اردو زبان کے ارتقائی نشانات کی بازیافت؛مختلف ادوار،اصناف،اور رجحانات کی پہچان وشیرازہ بندی؛اردو سے متعلق غیر ادبی متون وماخذ کی تلاش وتدوین؛اردو ادب کے تناظر میں تہذیبی وثقافتی شواہد کی تفہیم نو؛تراجم،تشریحات،فہرست سازی،اشاریے اور وضاحتی کتابیات وغیرہ۔۔۔یہ سب اردو ادبی تحقیق کی روایت کے بنیادی شناختی نشانات ہیں۔ان تحقیقی کارناموں کی بابت ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا بجا ہے کہ:''نہ صرف مقدار کے اعتبار سے بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی قابل تحسین ہیں۔ان تحقیقات نے اردو تحقیق کے راستے کو کشادہ اور صاف کیا ہے اور اردو تحقیق نئے راستوں پر تیزی سے آگے بڑھی ہے۔''(۸)اردو ادبی تحقیق کی روایت اور مختلف زمروں میں تحقیقی کاموں کی نوعیت کے حوالے سے مزید تفصیل ''اردو تحقیق:صورتحال اور تقاضے''از ڈاکٹر معین الدین عقیل،مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد،میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

محققین کی ان گرانقدر تحقیقی کاوشوں کی اہمیت وافادیت میں کلام نہیں تاہم یہ اعتراض ضرور ملتا ہے کہ یہ سب کچھ محض تجربے کی انکل سے بن بنا گیا،حقیقتاً یہاں کوئی سائنٹیفک بنیاد ہے نہ اس کی ضرورت محسوس کی گئی۔ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے لفظوں میں:

> ''ہمارے بیشتر نئے پرانے محققین محض تجربے کی انکل سے عمر بھر کام کرتے رہتے ہیں لیکن تحقیق کے سائنٹیفک اصولوں سے وہ ناواقف رہتے ہیں۔میں یہ بات دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے بیشتر محققین یہ نہیں بتا سکتے کہ وہ کن اصولوں کے مطابق کام کرتے رہے ہیں حالانکہ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ جدید دور کی تحقیق میں اولیت تحقیق کے رہنما اصولوں کو دی جاتی ہے۔''(۹)

یہاں قابل غور نکات تجربے کی انکل اور تحقیق کے سائنٹیفک اصول ہیں۔اول الذکر سے مراد قدیم اور روایتی طریقۂ تحقیق ہیں جن کا اصل الاصول صداقت کی حقیقی صورت میں بحالی ہے۔ظاہر ہے اس کام کے لیے تجربے کی انکل ہی کافی ہے۔سائنٹیفک اصولوں کی ضرورت تو اس وقت پڑتی ہے جب کوئی سائنٹیفک سوال درپیش ہو۔اور اسے ایک خاص زاویے سے قابل فہم بنانا مقصود ہو۔اردو تحقیق کی روایت میں اس طرح کے سوالات نہیں ملتے بلکہ ایسے سوال ملتے ہیں جن کے جواب حقائق کی تلاش،جمع آوری،ان کی تصدیق وتصحیح اور ترتیب وتدوین کے ذریعے دیے جا سکتے ہیں۔اردو محققین نے اس مخصوص رینج میں بہت اعلیٰ خدمات انجام دی ہیں اور ان خدمات کا اعتراف کیا جاتا رہا ہے۔تاہم یہ اعتراض بھی سر اٹھاتا رہا ہے اور فی زمانہ اس کی بازگشت زیادہ سنائی دیتی ہے کہ کیا محض حقائق کی بازیافت ہی تحقیق کا مقصود ومحور ہے اور کیا اس کے بعد تحقیق کا کام ختم ہو جاتا ہے؟ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے الفاظ دیکھیے:

> ''اردو تحقیق اب تک ان محققین کے ہاتھ میں رہی ہے جو حقائق کی تحقیق(Factual Research)پر یقین رکھتے تھے۔ان کی تمام تر سرگرمیوں کا مرکز یہی حقائق اور واقعات ہیں۔ان کی تمام عمر حقائق کی تلاش میں بسر ہو گئی ہے۔یہ بات اس حد تک درست تھی کہ اردو ادب کے بارے میں صحیح حقائق اور واقعات منظر عام پر لانے کی ضرورت تھی اور ہمارے محققین نے اس بنیادی ضرورت کو پورا بھی کیا۔اس عمل سے صحیح واقعات اور حقائق سامنے آئے۔مگر کیا تحقیق صرف حقائق کی بازیافت تک محدود ہے؟ کیا بازیافت کے بعد تحقیق کا کردار ختم ہو جاتا ہے؟''(۱۰)

اردو تحقیق کی چند عمومی مثالوں کو مدنظر رکھ کر دیکھا جائے تو واضح جواب یہی ہے کہ جی ہاں،اس کے بعد تحقیق کا کردار ختم ہو جاتا ہے۔تحقیق کا فریضہ یہ نہیں کہ وہ توجیہہ وتعبیر کی طرف بڑھے کیونکہ یہاں سے تنقید کی زمین شروع ہو جاتی ہے۔تحقیق شواہد کی بنیاد پر سچائی کو دریافت کرتی ہے اور تنقید اندازے/قرینے سے۔محقق کا کام

اندازے لگانا نہیں ٹھوس شہادتوں کی بنیاد پر نتائج مرتب کرنا ہے۔ یہ رویہ ہماری تحقیق میں بعض حلقوں کی جانب سے بااصرار نظر آتا ہے اور شاید اسی وجہ سے اہلِ تحقیق کو 'گورکن' کہہ کر طنز کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ اور محققین اہلِ نقد کو 'طوطے' کہہ کر اپنا غصہ اتارتے ہیں۔۔۔ تاہم یہ رویے اور مزاج کی ایک سطح ہے۔ دوسری سطح یہ بھی ہے کہ تحقیق اور تحقیقی عمل میں تنقید کا عمل دخل ناگزیر ہے اور تحقیق، حقائق کی بازیافت میں، تنقیدی شعور سے استفادہ کیے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تحقیق کے موجود رہنما اصول اس استفادے وامتزاج کی راہ میں حائل نہیں بلکہ معاون ہیں اور بیشتر علمائے ادب نے اس عمل کو مستحسن خیال کیا ہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

> بعض علمائے ادب نے ادب اور تحقیق کو دو مختلف عمل اور دو متوازی رویوں سے متصف کیا ہے لیکن اکثر علمائے ادب ان دونوں کے درمیان ایک ناگزیر تعلق اور رشتے کو لازمی قرار دیتے ہیں اور یوں سمجھتے ہیں کہ تحقیق اپنے نتائج کی جستجو میں تنقیدی رویے اور اسلوب کے بغیر کوئی قدم نہیں اٹھا سکتی۔ اسے ہر مقام پر واقعات، شواہد، مآخذ اور اخذِ نتائج کو جانچنا، پرکھنا اور تنقیدی عمل سے دوچار رہتے ہوئے دلائل اور امکانات اور قرائن وقیاس کی وادیوں سے گزر کر اپنی ممکنہ منزل تک پہنچنا ہوتا ہے۔ اس طرح اس عمل میں تحقیق کے لیے تنقید پر انحصار واقعتاً لازمی ہو جاتا ہے۔"(۱۱)

تحقیق وتنقید کے باہمی ربط وتعلق اور اختلافات وامتیازات پر اصولِ تحقیق کی کتب میں بالصراحت اندراجات ملتے ہیں جن سے یہ واضح ہوتا ہے کہ دونوں علوم ایک دوسرے کے لیے اہم ہیں مگر دونوں کی جداگانہ حیثیات بھی ہیں جن کو مدِنظر رکھا جانا ضروری ہے۔ اردو ادبی تحقیق کی روایت میں جہاں اس ربط وتعلق سے انحراف کی مثالیں موجود ہیں وہاں انجذاب وامتزاج کی عمدہ صورتوں کی بھی کمی نہیں۔ پس ضروری ہے کہ اردو تحقیق کی بابت کوئی رائے قائم کرتے وقت دونوں صورتوں کو پیشِ نظر رکھا جائے۔(۱۲)

اردو ادبی تحقیق کی روایت کے بارے میں اس بیانیے سے یہ فیصلہ کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ تحقیق کے مروج رہنما اصولوں کے تحت کس قسم کی تحقیق ہوئی اور اس کی رینج کیا ہے۔ اردو میں اگر اسی رینج کی تحقیق مقصود تھی اور ہے تو کسی بڑی تبدیلی کی ضرورت نہیں۔ ذرا سی اعتدال پسندی سے جزوی اعتراضات و اختلافات کو دور کیا جا سکتا ہے۔ مروج ادبی رہنما اصولوں اور ان کے تحت کی جانے والی تحقیق نے نہ صرف ہماری علمی وفکری ضرورتوں کو پورا کیا بلکہ ان کو مہمیز بھی لگائی اور آگے بڑھنے کا حوصلہ بخشا۔ اس امر سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ آج اردو زبان وادب اور اس سے متعلق امور کی بابت جو علمی سرمایہ دستیاب ہے، وہ اسی تحقیقی

تسلسل کی دین ہے۔ کہیں کہیں کجی اور تساہل کے آثار بھی ملتے ہیں اور فی زمانہ کاہلی اور تن آسانی کے رجحان کی بدولت اس میں شدت بھی نظر آتی ہے لیکن پتہ پانی کر دینے والی کاوشیں بھی بہت ہیں۔ یہاں یہ کہنا کہ سارے کا سارا کام طے شدہ منضبط اصولوں کے تحت ہوا، جانبداری ہوگی لیکن یہ کہنا بھی بجا نہیں کہ سب کچھ محض تجربے کی انکل سے وجود میں آ گیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے مجموعی حالات کو پیشِ نظر رکھا جائے اور متحدہ ہندوستان میں مسلمانوں کو علمی وفکری تباہی کے تانوں بانوں کو دیکھا جائے تو بظاہر عیب دار نظر آنے والا یہ تسلسل بھی غنیمت لگتا ہے۔ ابتدا کی صورتِ حال اور بعد کے منظرنامے سے یہ بات عیاں ہے کہ اردو تحقیق نے بتدریج اپنے معیار کو بہتر بنایا ہے۔ تحقیقی اصولوں کی تدوین اور تحقیق میں خود محققین کی جانب سے احتسابی عمل کی گھن گرج اس بات کی دلیل ہے کہ بہتر سے بہترین کی طرف سفر جاری رہا ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادبی تحقیق اپنے رہنما اصولوں، اپنے طریقۂ کار اور اپنی سمت ورفتار کے اعتبار سے ثروت مند ہے۔ اس میں دوسرے علوم سے ربط وتعلق پیدا کرنے کی لچک بھی موجود ہے اور خود اپنے وجود اور شناختوں کو برقرار رکھنے کی بھرپور قوت بھی۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ناگزیر ہے کہ اردو ادبی تحقیق کے مروج مفاہیم، دائرہ کار اور سمت ورفتار کے حوالے سے عدمِ اطمینان کی کیفیت بھی موجود ہے۔ بعض حلقوں کی جانب سے بہ تکرار اس بات کا اعادہ کیا جاتا ہے کہ اردو تحقیق کی مروج صورتحال غیر تسلی بخش ہے۔ ایک محدود دائرے میں کئی اچھے کام بھی ہوئے لیکن اب اس میں مزید کاموں کی گنجائش باقی نہیں رہی۔ تکرار اور غیر معیاری پن بڑھ رہا۔ معترضین کے نزدیک اس کی متعدد وجوہات ہیں تاہم تحقیق کے خود ساختہ طے کردہ اصول، بنیادی مسئلہ ہیں۔ طریقۂ کار اور نتائج واسالیب بھی ان اصولوں کی وجہ سے متاثر ہو رہے ہیں۔ تحقیق کا پھیلاؤ کم ہوتا جا رہا ہے اور گھٹن کا احساس غالب ہے۔ مروج تحقیق جدید عہد کی علمی وفکری ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا نہیں کر رہی۔ لہٰذا اس میں وسیع پیمانے پر تبدیلی لائی جانی چاہیے۔۔۔ اس تبدیلی کی نوعیت کیا ہے؟ اور یہ اردو ادبی تحقیق کے لیے کس حد تک مفید یا ضرر رساں ہے، اس کی ایک مختصر جھلک ذیل میں پیش ہے۔

اردو ادبی تحقیق میں تنقید کا عمل دخل قدیم سے ایک نزاعی مسئلہ رہا ہے۔ اس کا ذکر ضمناً پہلے بھی کیا جا چکا ہے اور باوجود اختلافات کے یہ واضح ہے کہ اردو تحقیق سے تعلق رکھنے والے بیشتر علماء کے نزدیک تحقیق اور تنقید کا باہمی ربط وتعلق ایک مستحسن عمل ہے اور اس سے دونوں شعبہ ہائے علم کو فائدہ پہنچتا ہے۔ تحقیق، تنقید سے اثر لے کر اپنے عمل اور نتائج کو بہتر طور پر پیش کر سکتی ہے اور تنقید، تحقیق کی معاونت سے اپنے مفروضات کو ٹھوس شکل دے سکتی ہے۔ تحقیق اور تنقید کے تعلق پر لکھے گئے اکثر مقالات میں یہی فکر ملتی ہے اور دونوں علوم کی جداگانہ

حیثیتوں کو مدنظر رکھ کر ان کے ملاپ کو اجاگر کیا گیا ہے۔تاہم بعض مقالات ایسے بھی ہیں جن میں بات تو تحقیق و تنقید کے تعلق پر ہی ہے لیکن ایک نئی معنویت کے ساتھ۔اس نئی معنویت کے بابت جاننے کے لیے ڈاکٹر محمد حسن کی یہ تحریر ملاحظہ ہو:

''۔۔۔تنقیدی شعور کے بغیر تحقیق کا کام ادھورا اور ناقص ہے۔تحقیق کا کام صرف حقائق کے غیر مربوط اور بے ہنگم انبار سے پورا نہیں ہوتا جب تک ان حقائق سے مناسب نتیجے نہ نکالے جائیں یا ان کی ترتیب اس طرح نہ کی جائے کہ وہ کسی نتیجے تک پہنچنے میں مدد دیں اس وقت تک تحقیق کا کام پورا نہیں ہوتا۔حقائق کی اہمیت اور معنویت بھی اضافی ہوتی ہے۔بعض حالات میں ایک حقیقت نہایت دوررس نتائج پیدا کرتی ہے اور اس لیے اہم سمجھی جاتی ہے۔دوسرے حالات میں وہی حقیقت غیر متعلق اور غیر اہم ہو جاتی ہے۔تحقیق کا کام اس شعور کے بغیر ممکن نہیں۔''(۱۳)

یہاں اگر اس جملے ''حقائق کی اہمیت اور معنویت بھی اضافی ہوتی ہے'' پر غور کیا جائے تو مروج ادبی تحقیق کا پورا ڈھانچا کہ جہاں سچ،صداقت اور حقیقت کو بطور اصلی قدر کے مراد لیا گیا ہے،ہلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔اس سطح پر تحقیق میں تنقید کی شمولیت،تحقیق وتنقید کا ربط و تعلق اور تحقیق میں تنقید کی ضرورت واہمیت جیسی بحثیں بے معنی ہو کر رہ جاتی ہیں۔کہ مذکور فکر کے تحت خود تحقیق کا تنقیدی ہونا ایک لازمی اور ضروری شرط بن جاتا ہے۔

اسی تسلسل میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے الفاظ دیکھیے:

''ہمارے ادب میں تحقیق کو نہایت محدود معنی میں مقید کر دیا گیا ہے۔اس کا دائرہ کار بے حد سکڑ کر رہ گیا ہے اور یوں تحقیق ایک چھوٹے سے دائرے میں حرکت کرتی نظر آتی ہے۔تحقیق سے ہمارے محقق بالعموم یہ مراد لیتے ہیں کہ کسی شخصیت یا عہد کے بارے میں اعداد وشمار اور واقعات مستند ذرائع سے حاصل کر لیے جائیں اور پھر ان کو مربوط طور پر بیان کر دیا جائے۔اس قسم کے تصورات سے اردو تحقیق کا دامن بہت سکڑ گیا ہے۔۔۔یہ تحقیق کا نہایت غلط تصور ہے اور اس غلط تصور کی ترویج سے اردو تحقیق کو بہت نقصان پہنچا ہے۔''(۱۴)

ڈاکٹر محمد حسن کی یہ رائے بھی دیکھیے:

''۔۔۔تحقیق کے جوش وخروش میں ایک طرف تو ہر مخطوطے یا نایاب نسخے کے بارے

میں صفحے کے صفحے بیانیہ انداز میں سیاہ کیے جا رہے ہیں۔جن میں بعض ایسے بھی ہیں کہ اپنے زمانے میں بھی وہ پنساریوں کے ہاں پڑیاں باندھنے کے علاوہ اور کسی کام نہ آتے دوسری طرف اس بیانیہ قسم کی تحقیق نے اپنا تعلق تنقید سے بہت کچھ توڑ لیا ہے۔''(۱۵)

تحقیق نے اپنا تعلق تنقید سے توڑ لیا ہے۔(اسے جوڑا جانا ضروری ہے!) آگے چل کر وہ لکھتے ہیں: ''یہاں دونوں میں سے کسی کے غیر ضروری یا کم ضروری ہونے کا سوال نہیں دونوں کے لازم وملزوم ہونے کا اعتراف لازم ہے۔''(۱٦)

لازم وملزوم ہونے کا اعتراف لازم ہے!۔لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دو جدا فکر اور طریقہ کار رکھنے والے علوم کو ایک کیسے مان لیا جائے؟ اس کی صورت فقط یہی ہو سکتی ہے کہ کسی ایک کو دوسرے کے زیر کیا جائے۔یقیناً اس ضمن میں تحقیق کی گردن مناسب معلوم ہوتی ہے کیونکہ اسی کے دائرۂ کار کی محدودیت زیر بحث ہے۔اس سلسلے میں ذرا کھل کر بات ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے کہی ہے۔ان کے نزدیک اس وقت اردو تحقیق کو پیراڈائم شفٹ کی اشد ضرورت ہے۔محدودیت کی جڑ اصل میں تحقیق کا 'حقیقت' کے بارے میں نقطۂ نظر ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''تحقیق کے پیراڈائم کا مرکزی اصول اگر یہ ہے کہ حقیقت باہر اور معروضی طور پر موجود ہے،اس لیے وہ واحد اور غیر مشتبہ ہے تو تنقید کے پیراڈائم کا کلیدی اصول یہ ہے کہ حقیقت موضوعی ہے،اس لیے وہ واحد نہیں اور تعبیر طلب ہے۔چوں کہ تنقید کا یہ بنیادی اصول اردو تحقیق کے مرکزی اصول سے ٹکراتا ہے،اس لیے اردو تحقیق،تنقید سے،عام طور پر نفور ہے۔''(۱۷)

بات واضح ہے کہ تحقیق کا تصور حقیقت معروضی ہے اور تنقید کا موضوعی۔تنقید اپنے اس رہنما اصول کی بدولت پھل پھول رہی ہے اور تحقیق اپنے رہنما اصول کی وجہ سے محدود ہوتی جا رہی ہے۔وسعت اور کشادگی کے لیے ضروری ہے کہ تحقیق اپنا بنیادی اصول بدلے۔تاکہ تنقید سے نفور کے اصل سبب کا قلع قمع ہو!۔وہ مزید لکھتے ہیں:

''تنقید کی تعبیر پسندی سے خود کو دور رکھ کر اردو تحقیق،تاریخ کے خاص محور پر طے ہونے والی نظری بنیادوں کو اٹل اور نا قابل تغیر سمجھنے اور ایک ہی ڈگر پر آنکھیں میچے رواں رہنے کے علاوہ ادب کے عمرانی اور ثقافتی سوالات/مسائل سے سرد مہری برتنے کی

مرتکب ہوئی ہے۔اس سے بڑھ کرکوئی غلط فہمی نہیں ہوسکتی کہ عمرانی اور ثقافتی سوالات کا تعلق محض تنقید سے ہے۔حق یہ ہے کہ تحقیق کے لیے یہ سوالات زیادہ اہم ہیں۔تاہم تحقیق کے لیے یہ سوالات اسی وقت اہم ہو سکتے ہیں ، جب تحقیق کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا جائے۔اس وقت اردو میں تحقیق کا جومفہوم رائج یا تحقیق کے جوپیراڈائم کار فرما ہیں ، یہ عمرانی ،ثقافتی اور فلسفیانہ سوالات کی دستک تک سننے کے روادار نہیں ۔ دوسرے لفظوں میں ''رائج اردو تحقیق'' اپنے حال میں مست ہے۔''(۱۸)

تحقیق کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا جائے ، جو عمرانی ،ثقافتی اور فلسفیانہ سوالات کے جواب دے!۔اس کے لیے یقینی طور پر تحقیق کو اپنے قدیمی مفاہیم کھونا پڑیں گے اور معروضی کے بجائے موضوعی ہونا پڑے گا۔(۱۹) یہ بظاہر سادہ اور آسان نسخہ ہے لیکن غور کیا جائے تو اس تبدیلی سے اردو ادبی تحقیق میں وسعت تو آئے گی لیکن تحقیق کی وہ متعینہ شناخت مسخ ہو کر رہ جائے جس کی تشکیل میں برسوں صرف ہوئے ۔اصول تحقیق کا علم جو روایت کے ایک طویل مدتی تسلسل سے حاصل و مرتب ہوا ،ایک تھوڑے سے حصے کے سوا، سب بے کار ہو جائے گا۔تحقیق کی نئی صورت کیا ہوگی اور اس کے اصول وطریقے کہاں سے آئیں گے ،اور اسے تنقید سے کن بنیادوں پر مختلف سمجھا جائے گا؟اس سلسلے میں واضح جوابات موجود نہیں ۔یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا یہی واحد حل ہے؟ کیا تحقیق کے رہنما اصولوں اور شناختوں کو بدلے بغیر بہتری کی کوئی گنجائش نہیں؟ کیا ایک مخصوص تہذیب اور اس تہذیب کے علمی وفکری منبعے سے وابستہ شعبۂ علم کے قائم و برقرار رہنے کی کوئی صورت باقی نہیں رہی؟ کیا ضروری ہے کہ ایک علم کو دوسرے کی نسبت سے ماپا تولا جائے؟اور کیا محدودیت بھی ایک اضافی قدر نہیں؟

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو اردو ادبی تحقیق کے حوالے سے اختلافی مباحث میں یہ بات کہ اردو تحقیق کو اپنے دامن میں وسعت لانی چاہیے، بھلی معلوم ہوتی ہے اور یقیناً اس مطالبے کو تسلیم کیا جانا چاہیے۔لیکن یہ بات کہ اردو تحقیق کو پیراڈائم شفٹ کی ضرورت ہے، بھلی معلوم نہیں ہوتی ۔بلکہ غیر ضروری اور بعید از امکان ہونے کی بنیاد پر کھٹکتی ہے۔اس میں شک نہیں کہ جدید عہد میں علوم کی نئی گروہ بندی کی بدولت کئی علوم ایک دوسرے میں ضم ہو رہے ہیں اور ترقی یافتہ ممالک کی علوم وفنون پر روز افزوں گرفت کی بدولت چھوٹی انسانی /لسانی جمعیتوں کے لیے اسے قبول کرنا ایک مجبوری بن چکا ہے؛حقائق کی بنیاد پر یہ کہنے میں کوئی امر مانع نہیں کہ فی الحال اردو ادبی تحقیق پر یہ مجبوری لاگو نہیں ہوتی ۔کیونکہ نہ تو اس کے اصول اور بنیادی شناختی زاویے معدوم ہیں اور نہ مردہ و جامد کہ انھیں دفنا دیا جائے۔ایک زندہ علمی روایت کے طور پر اردو ادبی تحقیق کو دیکھنا اور

اس کی شناخت کو مسخ کیے بغیر بہتری کے لیے کوشاں ہونا ،ایک درکار صحت مند رویہ ہے۔اس سے اردو ادبی تحقیق کا تسلسل جاری بھی رہے گا اور اس کے دامن میں وسعت بھی آئے گی ۔

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ تحقیق کے مروج نظام کو مسخ کیے بغیر بہتری کیسے لائی جائے تو اس کا فوری جواب تربیتی نظام پر توجہ دینا ہے۔سکالرز کو تحقیق کے مدعا و مقصد، اہداف ،اصول و قوانین اور طریقہ کار سے آگاہ کرنے کے لیے جامعات میں بطور خاص اہتمام ہوتا ہے۔اور یہ بجا کہ کم و بیش ہر جامعہ میں اعلیٰ تدریسی سطحوں پر تحقیق و تدوین کا کورس موجود ہے لیکن بیشتر دیکھا گیا ہے کہ اس کورس کو پڑھانے والے موزوں و متعلق نہیں ہوتے ہیں۔ایسوں کو نکھٹو کہنا مناسب ہے۔یہ درشت بات ہے لیکن حقائق اس سے بھی زیادہ درشت بات کے متقاضی ہیں۔(۲۰)افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ تحقیق کے زوال، تحقیق کی خرابیوں، اور تحقیق کے مردہ ہو جانے کی بابت بہت کچھ بیان کیا جاتا ہے لیکن اس کے محرکات کے ضمن میں تربیت گاہوں، تربیتی نظام، تربیتی طریقہ کار اور تربیت کرنے والوں کی بابت کچھ لکھنے کا حوصلہ کسی میں نہیں۔ترقی اور تبدیلی کے ضروری ہے کہ جامعات میں اردو تحقیق کے تربیتی عمل کو موثر بنایا جائے ۔اردو اصولِ تحقیق و تدوین پر نظر اور عملی تحقیق کا تجربہ رکھنے والے اساتذہ کو تدریس تحقیق پر مامور کیا جائے ۔نصاب میں نظری مباحث کے ساتھ عملی مشقیں بھی رکھی جائیں اور معیار کو اس سختی کے ساتھ روا رکھا جائے کہ سکالر محنت، دلچسپی اور سنجیدگی سے کام کرے یا بھاگ جائے ۔

ترقی و تبدیلی کے لیے ایک صورت یہ بھی ہے کہ اصولِ تحقیق کی تمام کتب کو تجزیے کے عمل سے گزارا جائے ۔مشاہدے میں آیا ہے کہ کئی کتب کو اساتذہ اور سکالرز نے حرفِ آخر سمجھا ہوا ہے جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ان میں بہت سا مواد محض نقل در نقل ہے۔بھرتی بھی اچھی خاصی ہے اور پتلی لسی میں اور پانی ملانے کا رویہ بھی ہے۔تکمیلیت کا دعوی تو ہے لیکن اندراجات اس دعوے کی تصدیق نہیں کرتے ۔تجزیاتی عمل کے ذریعے ان کمیوں کو نشان زد کر کے متبادل صورتیں وضع کی جا سکتی ہیں ۔اساتذہ اور سکالرز اس ذمے داری کو نبھانے پر مائل ہوں تو یقیناً اردو تحقیق میں ایک نیا تسلسل آغاز ہو سکتا ہے۔

خود احتسابی ایک عمدہ رویہ ہے۔تحقیق سے تعلق رکھنے والے اصحاب علم کو یہ رویہ اپنانے میں تامل نہ ہونا چاہیے۔اردو تحقیق کی روایت میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں کہ خود محققین نے ایک دوسرے کے تسا ہل کو نشان زد کیا اور درستی کے ساتھ معیار کو ملحوظ رکھنے کا احساس پیدا کیا۔حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کے محاکے اس ضمن میں قابل ذکر بھی ہیں اور لائق تقلید بھی ۔اس قسم کے احتساب کے لیے جو علم، حوصلہ اور جرأت درکار ہے، اس کے لیے آج کے محقق کو کوشاں ہونا چاہیے۔بخیے ادھیڑے اور ادھڑوائے بغیر ترقی ، درستی، وسعت اور تبدیلی

کا خواب محض خواب ہی رہے گا۔ضروری ہے کہ اس سلسلے میں عملاً آگے بڑھا جائے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو تحقیق میں جتنی بے راہ روی سندی مقالات کی بدولت آئی ہے اتنی کسی دوسرے ذریعے سے نہیں آئی۔تحقیق کے نام پر دھڑا دھڑ مقالے لکھے جا رہے ہیں،ان پر معیاری ہونے کی مہریں بھی لگ رہی،ڈگریاں بھی مل رہی ہیں اور گھن گرج کے ساتھ یہ مقالے چھپ بھی رہے ہیں۔مشاہدے اور تجربے میں صورتِ حال کے ایسے ایسے رخ ہیں کہ بہت کچھ کہنے کو جی چاہتا ہے ۔۔۔یعنی انتہائی پریشان کن حقائق ہیں۔لازم ہے کہ ان سندی مقالات کا ریویو ہو،بالخصوص پی ایچ ڈی کی سطح کے تمام تکمیل شدہ مقالات کو تجزیے کے عمل سے گزارا جائے۔اور زیرِ تکمیل مقالات میں معیار کے حوالے سے درشت رویہ اختیار کیا جائے۔اساتذۂ تحقیق اس طرف مائل ہوں اور دوستیاں نبھانے کے بجائے علم کی ترویج و توسیع کو اپنا شعار بنائیں تو مزید بگاڑ سے بچا جا سکتا ہے۔

اردو ادبی تحقیق میں مذکورہ خرابیوں کو دور کر کے وسعت اور ہمہ گیریت لائی جا سکتی ہے۔اس تحرک سے اردو ادبی تحقیق کا اصل روپ بھی بحال ہوگا اور کئی نئے اور مثبت زاویے بھی تشکیل پائیں گے۔یہی طرزِ فکر تبدیلی و ترقی کی اصل،موثر اور قابلِ قبول صورت ہے۔جہاں تک جدید عہد کے علمی و فکری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کا معاملہ ہے،یہ بات پورے اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو تحقیق کا کوئی اصول،نظریہ اور ضابطہ و قانون اس پر قدغن نہیں لگاتا۔روایت کے بغور مطالعے سے یہ جان لینے میں مشکل پیش نہیں آتی کہ اردو تحقیق نے تحقیق کے متنوع رویوں کو قبول بھی کیا اور ان کے پھیلاؤ کے لیے سہولت بھی بہم پہنچائی۔اردو ادبی تحقیق کے مختلف دبستانوں کا وجود اس حقیقت کی تفہیم و تصدیق کا ایک اہم حوالہ ہے۔اس کے باوجود اگر تحقیق کے جدید تقاضے پورے نہیں ہوتے تو بہتر یہی ہوگا کہ اردو تحقیق کے مروج نظام کو اتھل پتھل کرنے کے بجائے 'نئی تحقیق' کے عنوان سے عالمی سطح پر رائج نظامِ تحقیق کو من و عن قبول کر لیا جائے۔بالکل اسی طرح جس طرح ہمارے ہاں زندگی کے دیگر سماجی،معاشی،سیاسی،ثقافتی اور علمی شعبوں میں،رائج عالمی فیشن،نظریات اور معیارات کو حرفِ آخر سمجھ کر قبول کیا اور اپنایا جا رہا ہے۔ترقی اور بہتری اگر مقصود ہے تو اس کے لیے کسی بھی امکانی صورت کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔تاہم لازم ہے کہ موجود کو مدِنظر رکھتے ہوئے درست و نادرست کی بابت بھی سوچ لیا جائے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ گیان چند،ڈاکٹر،تحقیق کا فن،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،طبع سوم ۲۰۰۷ء،ص ۹

ڈاکٹر محمد حسن کے نزدیک بھی:''تحقیق دراصل سچائی کی تلاش ہے۔'' تاہم یہ سچائی یا صداقت ان کے ہاں مطلق صداقت نہیں بلکہ وہ صداقت ہے جو محقق کی دسترس میں ہو یا ہو سکتی ہو۔وہ لکھتے ہیں:

''تحقیق کی تعریف کرتے وقت بھی اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ تحقیق مخصوص حالات میں اور مخصوص شواہد اور روایات کی روشنی میں اس صداقت کی تلاش ہے جو محقق کی دسترس میں ہو یا اس کی دسترس میں ہو سکتی ہو۔اس صورت میں تحقیق مطلق صداقت کی دریافت کا دعویٰ نہیں کر سکتی؛اس کی تلاش بھی اضافی ہوگی،اس کے وسائل بھی اور اس کے نتائج بھی۔۔۔تحقیق اپنے زمان و مکان کے حدود میں رہ کر صداقت کی تلاش کر سکتی ہے،مطلق صداقت اس کے دائرے اور دسترس سے باہر ہے۔''(محمد حسن،پروفیسر،ادبی تحقیق کے بعض مسائل،مشمولہ:اردو میں اصولِ تحقیق (جلد دوم)،مرتبہ:ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۸۸ء،ص ۱۲۵)

۲۔ قاضی عبدالودود،اصولِ تحقیق،مشمولہ:اردو میں اصولِ تحقیق (جلد دوم)،مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،طبع اول ۱۹۸۸ء،ص ۲۷

رشید حسن خان،قاضی صاحب کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حقائق کی بازیافت،تحقیق کا مقصد ہے۔اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ:''تحقیق کسی امر کو اس کی اصلی شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے''۔۔۔اس کے لیے یہ ماننا ہوگا کہ حقیقتِ واقعہ (یا اصلی شکل) بہ ذاتِ خود موجود ہوتی ہے،خواہ معلوم نہ ہو۔اس بنا پر یہ بات بھی ماننا ہوگی کہ ایسی رائیں جو تاویل اور تعبیر پر مبنی ہوں،واقعات کی مرادف نہیں ہو سکتیں؛کیونکہ وہ فی نفسہ کسی امر کی اصلی شکل نہیں ہوتیں۔تعبیرات پر حقائق کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔یہی صورت قیاسات کی ہے۔کسی امر کی اصلی شکل کا تعین اس وقت ہوگا جب اس کا علم ہو۔یہ صحیح ہے کہ کسی چیز کا معلوم نہ ہونا،اس کے نہ ہونے کی دلیل نہیں ہو سکتا؛لیکن ادبی تحقیق میں کسی امر کا وجود بہ طور واقعہ اس کی صورت میں متعین ہوگا جب اصولِ تحقیق کے مطابق اس کے متعلق معلومات حاصل ہوں۔''(رشید حسن خان،ادبی تحقیق:مسائل اور تجزیہ،الفیصل،لاہور،۲۰۰۳ء،ص ۷)

۳۔ سید عبداللہ،ڈاکٹر،تحقیق و تنقید،مشمولہ:اردو میں اصولِ تحقیق (جلد اول)،مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش،ورڈ ویژن پبلشرز،اسلام آباد،طبع چہارم ۲۰۰۱ء،ص ۳۳

۴۔ عبدالستار دلوی،ادبی اور لسانی تحقیق:اصول اور طریقہ کار،بمبئی یونیورسٹی،۱۹۸۴ء،ص ۱۳

۵۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ادبی تحقیق کے اصول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۱۹

۶۔ عبدالرزاق قریشی، فنِ تحقیق، مشمولہ: اردو میں اصولِ تحقیق (جلد اول)، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ص ۶۲ تا ۷۷

۷۔ نذیر احمد، تاریخی تحقیق کے بعض بنیادی مسائل، مشمولہ: تحقیق شناسی، مرتبہ رفاقت علی شاہد، القمر انٹر پرائزز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۵۲

ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک بھی: ''تحقیق دراصل تلاش و جستجو کے ذریعے حقائق کو معلوم کرنے اور ان کی تصدیق کا نام ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس سے آپ صحیح اور غلط میں امتیاز کرتے ہیں۔ اور پھر صحیح کی مدد سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے ہیں۔ (تنقیدی و تحقیقی موضوعات پر لکھنے کے اصول، مشمولہ: اردو میں اصولِ تحقیق (جلد اول)، ص ۶۷۔۶۶

۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ادبی تحقیق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۲۷

۹۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ادبی تحقیق کے اصول، ص ۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۱

۱۱۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، اردو تحقیق: صورتحال اور تقاضے، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۹

۱۲۔ یہاں ڈاکٹر غلام مصطفٰی خان کی مندرجہ ذیل رائے ضرور پیشِ نظر رہنی چاہیے:

''تحقیق کی روح اور جان تو یہی ہے کہ حقائق کی تلاش کی جائے اور اچھی طرح چھان بین کی جائے، اور بلاشبہ نامکمل ہے اگر تعبیر و تشریح کے ساتھ نہ ہو۔ یا بہ الفاظ دیگر اگر اس کے ساتھ تنقید نہ ہو۔ تاہم حقائق کی تلاش کی خود اپنی ایک اہمیت ہے۔ گو کہ اس کے ساتھ تعبیر و تنقید کا عمل نہ بھی ہو، یہ پھر بھی غیر اہم چیز نہیں ہے، یا پھر بھی افادیت رکھتی ہے۔ ہاں تحقیق کے بغیر تنقید گویا ٹیڑھی دیوار آسمان تک اٹھانا ہے، اس لیے لازم ہے کہ اہم تحقیق کو کسی طور غیر اہم نہ جانیں۔ وہ مکمل تحقیق ہے تو آفرین، جزوی تحقیق ہے تو پھر بھی غیر اہم نہیں۔'' (غلام مصطفٰی خان، ڈاکٹر، تحقیق کے بنیادی لوازم، مشمولہ: تحقیق شناسی، ص ۳۵)

۱۳۔ محمد حسن، پروفیسر، ادبی تحقیق کے بعض مسائل، مشمولہ: آزادی کے بعد دہلی میں اردو تحقیق، مرتبہ: ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۲ء، ص ۴۵

۱۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ادبی تحقیق کے اصول، ص ۱۴

۱۵۔ محمد حسن، پروفیسر، ادبی تحقیق کے بعض مسائل، ص ۴۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۵۔۴۴

۱۷۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، اردو تحقیق کے پیراڈائم پر ایک نظر: سماجی سائنسوں کے پیراڈائم کی روشنی میں، مشمولہ:

لسانیات اور تنقید، (ای بک) اردو دوست ڈاٹ کام، ص ۱۳۵

ڈاکٹر ناصر عباس نیئر نے اپنے اس مضمون میں کئی دیگر باتوں کے ساتھ ایک بات یہ بھی کہی ہے کہ:

''حقیقت کی تلاش کو اردو تحقیق اپنا پہلا اور شاید آخری سروکار قرار دیتے نہیں تھکتی۔ حقیقت یا امرِ واقعہ کی صحت کے ضمن میں اردو تحقیق جس کد و کاوش اور جاں فشانی کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ بے مثال ہے مگر خود اردو تحقیق کی 'نظریا پیراڈائم' کی حقیقت کیا ہے، اس کے ضمن میں اردو تحقیق نے تحقیق کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اردو تحقیق کے نظری اور تجزیاتی مباحث میں یہ سوال شاید ہی اٹھایا گیا ہو کہ اردو کی ادبی تحقیق کے علمیاتی ماخذ کیا ہیں؟''

ڈاکٹر صاحب غالباً علمی خروش میں یہ بات کہہ گئے ہیں حالانکہ اردو تحقیق کی تعریفوں اور ان کی توضیحات میں علمیاتی ماخذ کے واضح اشارے موجود ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے خود اپنے مقالے میں بھی انھی اشارات کو بنیاد بنا کر تفاصیل دی ہیں۔ کبار محققین کی بعض تحریروں میں الگ سے بھی مذکورہ سوال اور اس کا جواب ملتا ہے۔ الفاظ یقیناً مختلف ہیں لیکن مفہوم وہی ہے جو مطلوب و درکار ہے۔ ۱۹۸۷ء کی مطبوعہ، ڈاکٹر غلام مصطفٰی خان کی تحریر بعنوان ''تحقیق کے بنیادی لوازم'' ملاحظہ ہو جس میں ڈاکٹر صاحب نے تحقیق کے علمیاتی ماخذ کو مذہبی تناظر میں پیش کرنے کے بعد اردو تحقیق کے موجود پر گفتگو کی ہے اور چند سوال اٹھائے ہیں۔ متعلقہ اقتباس دیکھیے:

''سب سے پہلے تو یہی غور طلب ہے کہ کس حوالے سے ہم تحقیق کے بنیادی لوازم تلاش کرنا چاہتے ہیں۔ ادبی اور تاریخی تحقیق کے حوالے سے؟ سماجی تحقیق کے حوالے سے؟ تجرباتی تحقیق کے حوالے سے؟ جدا جدا حوالوں کے ساتھ جدا جدا بنیادی لوازم، یا یوں کہیے کہ تحقیق کا انفرا سٹرکچر بدلتا جائے گا۔ یہ تبدیلی ہمارے تصورِ تحقیق کے لحاظ سے بھی رونما ہو سکتی ہے۔ ہم تلاشِ حقیقت کا تصور رکھتے ہیں یا سچ کی پہچان ہمارا مسئلہ ہے، تو ایک بات ہو گی۔ معلومات سے مطابقت والا ایک قابلِ قبول حل مطمحِ نظر ہے تو دوسری بات۔ دونوں صورتوں میں بنیادی لوازم بھی کچھ نہ کچھ بدلیں گے۔'' (مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۳۳۔۳۴)

اسی ضمن میں قاضی عبدالودود نے سوالوں کے بجائے فیصلہ سنایا ہے۔ یہ فیصلہ بھی تحقیق کے مذہبی پس منظر اور ایک واضح علمیاتی سیاق کی دین ہے۔ لکھتے ہیں:

''ایک امریکی مصنف نے سٹریل کی طرف یہ قول منسوب کیا ہے کہ خارجی حقیقت (Objective Reality) کا وجود نہیں۔ مجھے اس سے انکار ہے۔ حقیقت موجود ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہمارے پاس اس کے دریافت کرنے کے نامکمل ذرائع ہوں۔'' (مشمولہ: اردو میں اصولِ تحقیق (جلد دوم)، ص ۲۷

۱۸۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، اردو تحقیق کے پیراڈائم پر ایک نظر: سماجی سائنسوں کے پیراڈائم کی روشنی میں، مشمولہ

:لسانیات اور تنقید، ص ۱۳۵

۱۹۔ رشید حسن خان نے اس ضمن میں بڑی واضح اور دوٹوک بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"۔۔۔تعبیرات کو واقعات نہیں کہا جا سکتا اور تحقیق کا مقصود حقائق کی دریافت ہے۔ اس لیے ایسے موضوعات جن میں تنقیدی تعبیرات کا عمل دخل ہو، تحقیق کے دائرے میں نہیں آتے۔ تنقیدی صداقت، تنقیدی تعبیرات کا نتیجہ ہوا کرتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ایک ہی مسئلے پر مختلف لوگ مختلف رائیں رکھتے ہیں۔ جب کہ تحقیق میں اختلافِ رائے کی اس طرح گنجائش نہیں۔ اس زمانے میں یہ رجحان فروغ پا رہا ہے کہ تحقیقی مقالوں کے لیے ایسے موضوعات منتخب کیے جائیں جو اصلاً تنقید کے دائرے میں آتے ہیں۔ یہ تحقیق اور تنقید، دونوں کی حق تلفی ہے۔ تنقید کے مقابلے میں تحقیق کا دائرہ کار محدود ہوتا ہے۔ تحقیق، بنیادی حقائق کا تعین کرے گی اور ان کی مدد سے ایسے نتائج نکالے جا سکیں گے جن میں شک یا قیاس یا تاویل یا ذاتی رائے کا عمل دخل نہ ہو۔ اخذ نتائج میں جہاں سے تعبیرات کی کارفرمائی شروع ہوگی اور ان پر مبنی اظہارِ رائے کا پھیلاؤ شروع ہوگا وہاں تحقیق کی کارفرمائی ختم ہو جائے گی۔" (ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ، ص ۱۲)

۲۰۔ پاکستان اور ہندوستان کی جامعات کا ایک عمومی سروے ہی اس ضمن میں چشم کشا حقائق سامنے لانے کو کافی ہوگا۔ باخبر اساتذہ جانتے ہیں کہ جامعات میں علمیت اب ایک تہمت بن کر رہ گئی ہے اور جہالت اتنی زور آور ہے کہ الاماں۔ سازشوں، منافرتوں اور اوچھے ہتھکنڈوں کے ساتھ ترقیاں لی اور دی جا رہی ہیں۔۔ علم بک رہا ہے۔ جامعات میں تحقیق کے زوال کی بابت رشید حسن خان کی کتاب "ادبی تحقیق: مسائل و تجزیہ" کے صفحات ۵۷ تا ۸۷ پڑھنے کے لائق ہیں۔ یہاں چند اقتباسات پیشِ خدمت ہیں:

"۔۔۔یہ صورت طلبہ ہی کی نہیں، بہت سے اساتذہ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔ وہ اصولوں کی ہواؤں میں بہت اونچے اڑیں گے، انگریزی کی کتابوں کے حوالوں کے انبار لگا دیں گے اور لفظوں کے تو تا مینا ایسے بنائیں گے کہ واہ واہ اور سبحان اللہ، مگر نثر کی کسی اہم کتاب کا ایک صفحہ بہ مشکل پڑھ پائیں گے اور ذرا مشکل نظم کے دو شعروں کو صحت کے ساتھ پڑھنے اور معنی مطلب بیان کرنے کی نوبت آ جائے تو زبان لکنت کرنے لگے۔ ظاہر ہے ایسے لوگ جب تحقیق فرمائیں گے تو سارا زورِ طبع سیاسی اور سماجی پس منظر پر صرف کریں گے اور تاویل کے زور سے اسی کو اصل چیز ثابت کرنا چاہیں گے اور یہی فن اپنے طلبہ کو سکھائیں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ طالب علموں میں تحقیقی شعور پیدا کرنے اور اس سلسلے میں عملی تربیت کی بہت بڑی ذمے داری اساتذہ پر ہے اور بہت سی خرابیوں کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔" (ص ۶۰۔۵۹)

"۔۔۔تیسرا گروہ ان حضرات پر مشتمل ہے جو ملک کی اعلیٰ دانش گاہوں میں استادی کے منصب پر فائز ہیں، اردو تحقیقی خلفشار کی سب سے زیادہ ذمے داری اسی گروہ کی ہے۔ ان میں اچھی خاصی تعداد تو ان لوگوں کی

ہے جو صرف "صاحبِ اسناد" ہونے کے گناہ گار ہیں۔ انھوں نے علم و دریافت کے سب مرحلوں کو ایک جست میں طے کیا ہے۔ ان کو لکھنے پڑھنے سے زیادہ دوسرے ذرائع پر اعتماد ہے اور سلیقے سے کام لے کر، ان ذرائع سے فائدہ اٹھانے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔" (۷۳۔۷۲) "۔۔۔یہ حضرات علم اور ریاضت سے زیادہ ہاتھ کی صفائی پر ایمان رکھتے ہیں۔" (ص ۷۳) "۔۔۔اس طرح گویا استاد اپنے شاگردوں کو بھی سبق پڑھاتا ہے اور انھیں بتاتا ہے کہ دیکھو سخن وریوں سہرا کہہ دیا کرتے ہیں۔" (ص ۷۴) "۔۔۔یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ ایسے اساتذہ اپنے شاگردوں کی کس انداز سے تربیت کریں گے؟ یا یہ کہ عام طالب علم ان حضرات سے کیا سیکھیں گے؟ جیب کاٹنے کا ایک استاد اپنے شاگردوں کو تقوے کا درس دے سکتا ہے؟ بالفرض وہ یہ غلطی کرے تو کیا ان لوگوں پر اس کی سخن سازی اور سخن آفرینی کا کچھ اثر ہوگا؟" (ص ۷۶)

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر روبینہ ترین *

جنوبی پنجاب کے منتخب متنوع مدارس میں تدریس اُردو
(ایک تحقیقی جائزہ)

Abstract:: *Historians and Critics usually use the term 'South Punjab' for three divisions of Punjab named Multan, Bahawalpur and Dera Ghazi Khan, though second one in this list is struggling for its old status to be restored and recognized. This regional belt of Punjab has always been ignored by the Governments and officials. This article does not try to discuss any such political agenda but it deals with the educational conditions of this area particularly focusing on teaching of Urdu in schools. The research methodology for this purpose is mainly based on quantitative method using survey analysis. Finally, with discussion and analysis, certain results have been highlighted and suggestions have been made to make the teaching of Urdu more appropriate and solid.*

جنوبی پنجاب پاکستان کا ایک پسماندہ علاقہ ہے۔ جہاں دیگر ضروریاتِ زندگی کی طرح تعلیمی اداروں میں بھی تدریسی سہولیات کی بہت کمی نظر آتی ہے۔جنوبی پنجاب دراصل جغرافیائی یا علاقائی تقسیم سے زیادہ وسائل اور سہولیات کی تقسیم ہے۔پنجاب میں اقتدار کا مرکز ہمیشہ سے ہی لاہور رہا اس لئے ملتان، بہاولپور اور ڈیرہ غازی خان مرکز سے دُور ہونے کی بنا پر نسبتاً محرومیوں کا شکار رہے۔اس خطے کے لیے جنوبی پنجاب کی اصطلاح پہلی دفعہ ستر کی دہائی میں مختلف اخبارات اور رسائل میں لکھنے والے تجزیہ نگاروں نے استعمال کی۔ جنوبی پنجاب کو زمانہ قدیم میں سلطنتِ ملتان کہا جاتا تھا۔قدیم جغرافیہ دانوں نے ملتان سے صرف ملتان شہر ہی مراد نہیں لیا بلکہ سندھ اور پنجاب کو بھی حدودِ ملتان میں شمار کیا(۱) برطانوی اقتدار میں ملتان کو صوبہ کے درجہ سے محروم کر دیا گیا حالانکہ سکندر اعظم کے حملہ سے پہلے یا اسکے بعد ملتان ایک خودمختار ریاست کی حیثیت سے زندہ

*ڈین فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز و **شبانہ رحیم شعبہ اردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

رہا پھر ایک صوبہ کے صدر مقام کی حیثیت سے اسے اہمیت حاصل رہی مگر انگریزوں نے اسے کمشنری کا صدر مقام بنایا اور صوبہ کے صدر مقام کی حیثیت ختم کر دی(۲)۔یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ان تینوں اضلاع کے باشندوں کی مادری زبان سرائیکی ہے جسے قریباً ڈیڑھ کروڑ افراد بولتے اور سمجھتے ہیں(۳) اس خطے کی اپنی خاص تہذیب، تمدن اور ثقافت ہے۔زمانہ قدیم ہی سے یہاں کی تہذیبی اور لسانی روایات ایک جیسی رہی ہیں۔یہاں کے علمی ادبی اور تہذیبی خدوخال میں یکسانیت پائی جاتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس علاقے کے ساتھ ہمیشہ ناانصافی ہوئی۔انگریزوں نے جب اس سرزمین پر قبضہ کیا تو مسلمانوں کے خلاف ہونے کی وجہ سے ہندوؤں کے علاقوں میں زیادہ سکول کھولے اور مسلمانوں کے علاقوں میں کم۔جس کی وجہ سے مسلمان تعلیمی میدان میں ہندوؤں سے پیچھے رہ گئے۔اس ضمن میں ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ’’مسلمان آبادی میں اگرچہ 80% تھے۔مگر تعلیمی میدان میں صرف 32% تھے۔اسکے مقابلے میں ہندو صرف 20% تھے مگر تعلیم میں 48% کی رفتار سے ترقی کر رہے تھے۔اس تفاوت کی تمام تر ذمہ داری ہندوؤں اور انگریزوں پر عائد ہوتی ہے جو مسلمانوں کو تعلیمی میدان میں پیچھے رکھنا چاہتے تھے‘‘۔(۴)

کچھ مزید حقائق درج ذیل ہیں:

☆ ۱۹۱۶ء میں پہلا مسلم ہائی سکول انجمن اسلامیہ نے قائم کیا۔
☆ ۱۹۱۶ء میں لڑکیوں کا پہلا مڈل سکول قائم ہوا۔
☆ ۱۹۲۰ء میں پہلا انٹرمیڈیٹ کالج قائم ہوا جسے ۱۹۳۳ء میں ڈگری کالج کا درجہ دے دیا گیا۔
☆ ۱۹۲۶ء میں گرلز انٹرمیڈیٹ کالج کھولا گیا۔
☆ ۱۹۴۸ء میں انجمن اسلامیہ نے پرائمری سکول قائم کیا۔
☆ ۱۹۵۳ء میں انجمن اسلامیہ نے انٹر کالج قائم کیا۔
☆ ۱۹۶۲ء میں انجمن اسلامیہ نے اسلامیہ گرلز کالج قائم کیا۔(۵)

اس میں کوئی شک نہیں کہ نہ صرف قیام پاکستان سے پہلے بلکہ بعد میں بھی جنوبی پنجاب ابلاغ عامہ کی سہولیات سے محروم خطہ تھا۔غالباً یہی وجہ ہے کہ بے پناہ ذہانت، فطانت اور علمیت کے حامل افراد جن کو آج کے محققین علمی اور ادبی دنیا سے متعارف کروا رہے ہیں، اپنے عہد کے بڑے علمی اور ادبی حلقوں میں پہچان نہ بنا سکے۔آج تک تحریر کردہ اُردو زبان و ادب کی مختلف تواریخ میں کہیں بھی جنوبی پنجاب کے اُن شعرا اور ادباء کا ذکر

تک نہیں ملتا جن کے ہاں نہایت وسیع امکانات موجود تھے گویا مرکز سے دُوری اس زاویے سے بھی مذکورہ خطے پر اثر انداز ہوئی اور آج تک ہو رہی ہے۔

یہ بات عیاں ہے کہ پاکستان میں اس وقت تین طرح کے تعلیمی نظام رائج ہیں۔ایک طرف سرکاری نظام تعلیم، دوسری طرف انگریزی ذریعہ تعلیم کا جدید نظام اور تیسرا دینی مدارس کا نظام تعلیم ہے۔ان تینوں کے اثرات اور پھیلاؤ میں بڑا وسیع اور گہرا فرق نظر آتا ہے۔دینی تعلیمی کی حیثیت ایک ندی کی سی ہے جبکہ جدید تعلیم سمندر کی طرح پھیلی ہوئی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ دینی نظام تعلیم دینی مقاصد اور ضروریات کے لئے اب غیر موثر ہو چکا ہے۔سرکاری نظام تعلیم تہذیبی، معاشرتی، اخلاقی اور قومی سطح کے لئے بحران کا سبب بن گیا ہے۔یہ دونوں نظام تعلیم قومی سطح پر قابل اعتماد قیادت فراہم کرنے میں بری طرح ناکام ہو گئے ہیں۔اس کے نتیجے میں قیادت انگریزی ذریعہ تعلیم کے فارغ التحصیل افراد کے ہاتھوں میں آ چکی ہے۔تعلیم کے موجودہ ڈھانچے نے پورے معاشرے کو طبقاتی طور پر منقسم کر کے رکھ دیا ہے۔پورا معاشرہ اعلیٰ اور ادنیٰ کی تقسیم کا شکار ہو گیا ہے۔دو ایسے افراد جن میں سے ایک اعلیٰ درجے کے انگریزی سکول میں پڑھا ہوا اور دوسرا عام سرکاری سکول کا تعلیم یافتہ ہو، آپس میں گفتگو سے بھی ہچکچاتے ہیں تعلقات استوار ہونا تو دُور کی بات ہے۔محمد صلاح الدین کے خیال میں:

> ''تعلیم کا موجودہ ڈھانچا ایک اور ستم بھی ڈھا رہا ہے اور وہ ہے بدیسی نصاب، جو اپنے وطن کے لوگوں کو پردیسی بنا دیتا ہے۔انگریزی زبان میں لکھی ہوئی بیرون ملک سے درآمد کی جانے والی کتابیں حروف اور الفاظ ہی نہیں لے کر آتیں۔بلکہ اپنا پورا ماحول بھی یہاں منتقل کرتی ہیں۔انہیں پڑھنے والا بچہ رہتا یہاں اور بستا وہاں ہے۔اس کا ذہن لندن، پیرس، نیو یارک اور واشنگٹن کے معاشرتی ماحول میں پروان چڑھتا اور وہیں کا ہو کر رہ جاتا ہے۔اسے اپنے ہاں پسماندہ اور غیر ترقی یافتہ ماحول سے وحشت ہونے لگتی ہے اور پر پرزے نکلتے ہی اولین موقع پا کر پھر سے اڑ جاتا ہے۔جو آسودگی اسے وہاں میسر آتی ہے وہ اپنے وطن میں نہیں ملتی۔جو بیرونی عناصر اسکی مخصوص تعلیم کے یہاں انتظامات کئے ہوئے ہیں وہی ان کی صلاحیتیوں سے فائدہ اٹھاتے ہیں''۔(۶)

ڈاکٹر اعجاز شفیع گیلانی لکھتے ہیں:

> ''ہمارے ہاں کوئی یکساں نظام تعلیم نہیں پایا جاتا۔دوسرے لفظوں میں ہمارے تعلیمی

> نظام میں دینی لادینی کی تقسیم ہے۔ذریعہ تعلیم اُردو اور انگریزی کی تقسیم ہے۔عوام اور خواص کے طبقاتی نظام کی تقسیم ہے۔یہ نظام نجی، سرکاری اور نیم سرکاری کے درجوں کی رنگا رنگی میں تقسیم ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ قومی اور غیر ملکی Affiliation کے لحاظ سے بھی منقسم ہے''۔(۷)

اس سلسلے میں پروفیسر عبدالطیف انصاری رقمطراز ہیں:

> ''مارچ ۱۹۷۲ء کی تعلیمی اصطلاحات میں جب نجی تعلیمی ادارے قومی تحویل میں لے لئے گئے۔تو پورا تعلیمی شعبہ بحران کا شکار ہو کر رہ گیا۔حکومت کے خزانہ پر بوجھ بڑھ جانے کی وجہ سے نئے تعلیمی اداروں کے قیام کا سلسلہ بند ہو گیا۔جس کی بنا پر عام طلبہ کو سکولوں اور کالجوں میں داخلہ لینے میں گوناں گوں مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔یہاں تک کے سکولوں میں دو دو شفٹ رائج کرنے سے بھی سکولوں پر بار کم نہ ہو سکا۔اس کے علاوہ تعلیمی اداروں کے مابین مقابلہ اور مسابقت کی صحت مند فضا بھی برقرار نہ رہی۔ملک میں مارشل لاء (جولائی ۱۹۷۷ء) کے نفاذ پر ایک اعلیٰ سطح کانفرنس میں تعلیمی پالیسی کا دوبارہ جائزہ لیا گیا اور نجی شعبہ میں تعلیمی درسگاہیں کھولنے کی بھی اجازت دے دی گئی۔اس شرط پر کہ ان درسگاہوں کی انتظامیہ ادارہ کے لیے مناسب عمارت، کھیل کے میدان، لیبارٹری، لائبریری اور اساتذہ کے لیے مقرر کردہ تعلیمی اہمیت کے معیار اور ان کی تنخواہوں کے سکیل کے بارے میں یقین دہانی کرائے''۔(۸)

تدریس اُردو تقسیم پاکستان کے بعد سے تا حال ایک مسئلہ ہی رہی ہے اسکے کوئی لگے بندھے اصول بھی نہیں ہیں جن کو ریاضی کی طرح لاگو کیا جا سکے۔مختلف علاقوں اور طبقوں میں تدریس اُردو میں مختلف مسائل پیش آتے ہیں۔تدریس اُردو میں جو مسائل دیہاتوں میں ہیں وہ شہروں میں نہیں۔سکولوں کو متنوع اقسام کے حوالے سے تدریس کی راہ میں درپیش آنے والے مسائل اور مشکلات نوعیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔یہ موضوع اس حوالے سے بھی اہم ہے کہ اس میں ان مسائل کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور صورتحال کا تجزیہ بنیادی وجوہات کی موجودگی میں کیا گیا ہے۔اس سلسلے میں ایلیمنٹری سطح پر تدریس اُردو کے طریقہ کار کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔اس تحقیقی کام کو ملتان، بہاولپور، اور ڈیرہ غازی خان کے ڈویژنوں

تک محدود رکھا گیا ہے پھر ان تین شہروں میں خاص طور پر طریقہ ہائے تدریس اُردو کا جائزہ لینے کے لئے چار مختلف اقسام کے سکولوں کا آپس میں تقابل کیا گیا ہے۔ جن میں سرکاری تعلیمی ادارے، اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی ادارے، ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی ادارے اور دینی مدارس شامل ہیں۔

سرکاری تعلیمی ادارے یا مدارس وہ ہوتے ہیں جو حکومت کے ماتحت سرکاری خزانے سے چلتے ہیں۔ ان کا ذریعہ تعلیم اُردو ہوتا ہے۔ تمام سرکاری تعلیمی اداروں میں پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ کی شائع کردہ کتب طے شدہ نصاب کے تحت من و عن پڑھائی جاتی ہیں۔ اور اس میں ترمیم و اضافے کا اختیار کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ ان کے انتخاب میں سربراہ ادارہ یا اساتذہ کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ نجی تعلیمی اداروں سے مراد وہ پرائیویٹ یا ذاتی نوعیت کے سکول ہیں جو گورنمنٹ کی تحویل میں نہیں ہیں۔ ان سکولوں کے طریق کار، نصاب اور فیس کی شرح پر حکومت کا کوئی کنٹرول نہیں۔ کچھ اعلیٰ سطح کے ایسے انگریزی ذریعہ تعلیم والے نجی ادارے ہیں جن میں بیشتر کا الحاق کیمبرج اور لندن کی جامعات سے ہے۔ یہ طلبا کو او لیول اور اے لیول جونیئر کیمرج اور سنیئر کیمرج کے امتحانات کے لئے تیار کرتے ہیں۔ درمیانی سطح کے نجی اداروں میں بھی ہمیں دو طرح کے ادارے ملتے ہیں، اول انگریزی ذریعہ تعلیم والے نجی ادارے اور دوم اُردو ذریعہ تعلیم والے نجی ادارے۔ پھر ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں ایسے گلی محلہ دکان نرسری سکول شامل ہیں جو کسی بورڈ سے الحاق یافتہ نہیں ہوتے۔ تاہم وہ حکوت کا مقرر کردہ نصاب اور کتب پڑھاتے ہیں اور عام مکانوں، چوباروں وغیرہ میں کھلے ہوتے ہیں۔ اس کے بعد دینی مدارس کی طرف آئیں تو یہ واضح کردوں کہ بچوں کو اسلامی تعلیم دینے والے ادارے کے لئے 'مدرسے' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ انگریزی زبان میں بھی ان اداروں کے لیے بھی 'مدرسۂ' کی ہی اصطلاح استعمال ہوتی ہے(۹)۔

ان تمام اقسام کے تعلیمی اداروں میں تدریس اُردو کی موجودہ صورتحال کا تجزیہ کرنے اور اس میں مزید بہتری لانے کے لیے اس تحقیق میں سروے کے طریقہ کار کو اختیار کیا گیا ہے جس میں پنجاب کے انتہائی جنوب کے تین شہروں ملتان، بہاولپور اور ڈیرہ غازی خان کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ان شہروں میں سے دس دس سکولوں کو بطور نمونہ آبادی (Population + Sampling) کے منتخب کیا گیا ہے۔ اس طرح منتخب سکولوں کی کل تعداد 120 بنتی ہے۔ اس ضمن میں:

☆ ایک سوالنامہ تدریس اُردو کے **اساتذہ کرام** کے لئے مرتب کیا گیا۔

☆ مذکورہ چار اقسام کے تعلیمی اداروں کے **سربراہان ادارہ** کے لئے سوالنامہ مرتب کیا گیا۔

☆ ایک سوالنامہ تدریس اُردو کے **طلبا** کے لئے ترتیب دیا گیا ہے۔

تاکہ تدریس اُردو کی صورتحال کے ساتھ ساتھ اس امر کا جائزہ بھی لیا جاسکے کہ ان اداروں کی تنظیم کیسی ہے، ان اداروں کا طریقہ تدریس کن حوالوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہے، تدریس کے جدید طریقوں میں کون سے ادارے پیچھے ہیں، کون کون سے نصابات پڑھائے جا رہے ہیں، داخلے کا طریق کار کیا ہے، کون سا ادارہ کس بورڈ کے تحت کام کرتا ہے، تدریس کو موثر بنانے کے لئے سمعی و بصری معاونات کا استعمال کس حد تک ہے، طلبہ اور اساتذہ کا تناسب کیا ہے نیز اُردو کی تدریس پر مامور اساتذہ کی تعلیمی پیشہ ورانہ قابلیت کیا ہے اور طلبہ کی جامع اور متوازن شخصیت کے لئے ہم نصابی سرگرمیوں کا انعقاد کس حد تک کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں کل 120 سوالنامے صدر معلمین سے حل کروائے گئے۔ ہر سکول میں دو دو سوالنامے تدریس اُردو پر مامور اساتذہ سے حل کروائے گئے جنکی کل تعداد 240 بنتی ہے۔ ہر سکول کے دس دس طلبا سے بلا ترتیب (Randomly) سوالنامے حل کرائے گئے جنکی کل تعداد 1200 بنتی ہے جو اُردو کے مضمون کی تعلیم حاصل کر رہے ہیں۔ اس سروے سے حاصل ہونے والے نتائج میں سے سب سے دلچسپ یہ حقیقت سامنے آئی کہ سرکاری سکولوں کے اساتذہ کا معیار تعلیم کافی بہتر ہے۔ ایلیمنٹری سطح کے زیادہ تر اساتذہ بی اے، بی ایڈ اور کچھ ایم اے، ایم ایڈ ہیں۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اب ایلیمنٹری سطح پر نئے بھرتی ہونے والے تمام اساتذہ ایم اے، ایم ایس سی کے ساتھ بی ایڈ اور ایم ایڈ ہیں۔ اس کے برعکس اعلیٰ نجی تعلیمی اداروں میں بی اے اور ایم اے اساتذہ تو موجود ہیں مگر اکثریت پیشہ ورانہ تعلیم کی حامل نہیں ہے۔ اسی طرح ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں زیادہ تر میٹرک، ایف اے اور کچھ بی اے اساتذ موجود ہیں لیکن وہ بھی پیشہ ورانہ تعلیم سے بالکل عاری ہیں۔ دینی مدارس کی صورتِ حال یہ ہے کہ چند اساتذہ میٹرک اور ایف اے ہیں، بی اے اور ایم اے نہ ہونے کے برابر ہیں اور پیشہ ورانہ تعلیم یعنی پی ٹی سی، سی ٹی، بی ایڈ اور ایم ایڈ کا تو نام و نشان بھی نہیں۔

بہر کیف اس سروے میں جنوبی پنجاب کے منتخب متنوع مدارس میں تدریس اُردو پر مامور اساتذہ سے پُر کروائے گئے سوالناموں کی روشنی میں جو نتائج سامنے آئے وہ درج ذیل ہیں:

۱۔ سرکاری سکولوں کے 100% اساتذہ تدریس اردو کے مقاصد سے واقف ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 25% اساتذہ تدریس اردو کے قومی مقاصد سے واقف ہیں، 10% بالکل واقف نہیں ہیں جبکہ 65% کسی حد تک واقف ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 10% اساتذہ تدریس اردو

کے قومی مقاصد سے واقف ہیں جبکہ %90 بالکل واقف نہیں ہیں۔ دینی مدارس کے صرف %2 اساتذہ تدریس اردو کے قومی مقاصد سے واقف ہیں جبکہ %98 واقف نہیں ہیں۔

۲۔ سرکاری سکولوں کے %95.8 اساتذہ کا دعویٰ ہے کہ وہ تدریس اردو کے طے شدہ مقاصد دورانِ تدریس حاصل کر لیتے ہیں جبکہ %4.2 ایسا دعویٰ نہیں کرتے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف %2 اساتذہ دوران تدریس طے شدہ مقاصد حاصل کر لیتے ہیں، %8 حاصل نہیں کرتے جبکہ %90 کسی حد تک حاصل کرتے ہیں۔ ادنیٰ درجے کے نجی سکولوں کے %1 اساتذہ دورانِ تدریس طے شدہ مقاصد حاصل کر لیتے ہیں، %9 حاصل نہیں کرتے جبکہ %90 کسی حد تک حاصل کرتے ہیں۔ دینی مدارس کے %92 اساتذہ دوران تدریس طے شدہ مقاصد حاصل کر لیتے ہیں جبکہ %8 کسی حد تک حاصل کرتے ہیں۔

۳۔ سرکاری سکولوں کے %75 اساتذہ کا کہنا ہے کہ ہمارا امتحانی نظام تدریس اردو کے مقاصد کی جانچ کرنے میں معاون ہے جبکہ %25 کی رائے ہے کہ امتحانی نظام کسی حد تک معاون ہے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %2 اساتذہ کا کہنا ہے کہ ہمارا امتحانی نظام تدریس اردو کے مقاصد کی جانچ کرنے میں معاون ہے، %8 کی رائے ہے کہ معاون نہیں ہے جبکہ %90 کی رائے ہے کہ امتحانی نظام کسی حد تک معاون ہے۔ ادنیٰ سطح کے سکولوں کے %66.6 اساتذہ کا کہنا ہے کہ ہمارا امتحانی نظام تدریس اردو کے مقاصد کی جانچ کرنے میں معاون ہے، %12.6 کا کہنا ہے کہ معاون نہیں ہے جبکہ %20.8 کی رائے ہے کہ امتحانی نظام کسی حد تک معاون ہے۔ دینی مدارس %75 اساتذہ کا کہنا ہے کہ ہمارا امتحانی نظام تدریس اردو کے مقاصد کی جانچ کرنے میں معاون ہے جبکہ %25 کا کہنا ہے کہ معاون نہیں ہے۔

۴۔ سرکاری سکولوں کے %67 اساتذہ تدریس اردو کے جدید اصولوں سے واقف ہیں جبکہ %33 کسی حد تک واقف ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %67 اساتذہ تدریس اردو کے جدید اصولوں سے واقف ہیں، %7 بالکل واقف نہیں ہیں جبکہ %26 کسی حد تک واقف ہیں۔ ادنیٰ درجے کے سکولوں کے %2 اساتذہ تدریس اردو کے جدید اصولوں سے واقف ہیں %88 بالکل واقف نہیں ہیں جبکہ %10 کسی حد تک واقف ہیں۔ دینی مدارس کے صرف %1 اساتذہ تدریس اردو کے جدید اصولوں سے واقف ہیں، %96 بالکل واقف نہیں ہیں

جبکہ %3 کسی حد تک واقف ہیں۔

۵۔ سرکاری سکولوں کے %62 اساتذہ اردو کی تدریس بطور زبان و ادب کرتے ہیں اور %38 بطور مضمون کرتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %46 اساتذہ اردو کی تدریس بطور زبان و ادب کرتے ہیں جبکہ %54 بطور مضمون کرتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %18 اساتذہ اردو کی تدریس بطور زبان و ادب کرتے ہیں جبکہ %72 بطور مضمون کرتے ہیں۔ دینی مدارس کے صرف %6 اساتذہ اردو کی تدریس بطور زبان و ادب کرتے ہیں ورنہ %94 بطور مضمون کرتے ہیں۔

۶۔ سرکاری سکولوں کے %60 اردو اساتذہ اردو زباندانی کی چاروں مہارتوں سے اچھی طرح واقف ہیں، %35 بالکل واقف نہیں جبکہ %5 کسی حد تک واقف ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %10 اساتذہ اردو زباندانی کی چاروں مہارتوں سے اچھی طرح واقف ہیں، %30 بالکل واقف نہیں جبکہ %60 کسی حد تک واقف ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %7 اساتذہ اردو زباندانی کی چاروں مہارتوں سے اچھی طرح واقف ہیں، %73 بالکل واقف نہیں جبکہ %20 کسی حد تک واقف ہیں۔ دینی مدارس کے %83 اساتذہ اردو زباندانی کی چاروں مہارتوں سے اچھی طرح واقف ہیں، %8 بالکل واقف نہیں جبکہ %9 کسی حد تک واقف ہیں۔

۷۔ سرکاری سکولوں کے اردو اساتذہ سننے کی مہارت پر %30، بولنے کی مہارت پر %15، پڑھنے کی مہارت پر %45 اور لکھنے کہ مہارت پر %10 توجہ دیتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے اردو اساتذہ سننے کی مہارت پر %20، بولنے کی مہارت پر %10، پڑھنے کی مہارت پر %35 اور لکھنے کہ مہارت پر %35 توجہ دیتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے اردو اساتذہ سننے کی مہارت پر %13، بولنے کی مہارت پر %5، پڑھنے کی مہارت پر %40 اور لکھنے کہ مہارت پر %42 توجہ دیتے ہیں۔ دینی مدارس کے اردو اساتذہ سننے کی مہارت پر %40، بولنے کی مہارت پر %5، پڑھنے کی مہارت پر %53 اور لکھنے کہ مہارت پر %2 توجہ دیتے ہیں۔

۸۔ سرکای سکولوں کے %66 اساتذہ کا کہنا ہے کہ سننے اور بولنے کی مہارت پر توجہ نہ دینے کی ذمہ داری اردو اساتذہ پر عائد ہوتی ہے جبکہ %34 کا کہنا ہے کہ یہ ذمہ داری امتحانی طریقہ کار پر عائد ہوتی ہے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے %80 اساتذہ کا کہنا ہے کہ سننے اور بولنے کی مہارت پر توجہ نہ

دینے کی ذمہ داری اردو اساتذہ پر عائد ہوتی ہے جبکہ 20% کا کہنا ہے کہ یہ ذمہ داری امتحانی طریقہ کار پر عائد ہوتی ہے۔ ادنیٰ سطح کے 75% اساتذہ کا کہنا ہے کہ سننے اور بولنے کی مہارت پر توجہ نہ دینے کی ذمہ داری اردو اساتذہ پر عائد ہوتی ہے جبکہ 25% کا کہنا ہے کہ یہ ذمہ داری امتحانی طریقہ کار پر عائد ہوتی ہے۔ دینی مدارس کے 98% اساتذہ کا کہنا ہے کہ سننے اور بولنے کی مہارت پر توجہ نہ دینے کی ذمہ داری اردو اساتذہ پر عائد ہوتی ہے جبکہ 2% کا کہنا ہے کہ یہ ذمہ داری امتحانی طریقہ کار پر عائد ہوتی ہے۔

۹۔ سرکاری سکولوں کے 30% اساتذہ تدریس اردو کے لیے ''تقریری طریقہ'' استعمال کرتے ہیں، 40% اساتذہ ''سبق خوانی'' کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 28% تفویض کار کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ 2% کمرہ جماعت میں سوال و جواب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 10% اساتذہ تدریس اردو کے لیے ''تقریری طریقہ'' استعمال کرتے ہیں، 30% اساتذہ ''سبق خوانی'' کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 50% تفویض کار کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ 10% کمرہ جماعت میں سوال و جواب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے سکولوں کے 5% اساتذہ تدریس اردو کے لیے ''تقریری طریقہ'' استعمال کرتے ہیں، 55% اساتذہ ''سبق خوانی'' کا طریقہ استعمال کرتے ہیں 39% تفویض کار کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ 1% کمرہ جماعت میں سوال و جواب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ دینی مدارس کے 50% اساتذہ تدریس اردو کے لیے ''تقریری طریقہ'' استعمال کرتے ہیں، 46% اساتذہ ''سبق خوانی'' کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 1% تفویض کار کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ 3% کمرہ جماعت میں سوال و جواب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔

۱۰۔ سرکاری سکولوں کے 12% اساتذہ اردو قواعد پڑھانے کے لیے ''استقرائی طریقہ تدریس'' استعمال کرتے ہیں، 18% استخراجی طریقہ استعمال کرتے ہیں اور 70% مخلوط طریقہ تدریس استعمال کرتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 39% اساتذہ اردو قواعد پڑھانے کے لیے ''استقرائی طریقہ تدریس'' استعمال کرتے ہیں، 11% استخراجی طریقہ استعمال کرتے ہیں اور 50% مخلوط طریقہ تدریس استعمال کرتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 23% اساتذہ اردو قواعد پڑھانے کے لیے ''استقرائی طریقہ تدریس'' استعمال کرتے ہیں، 7% استخراجی طریقہ

استعمال کرتے ہیں اور 70% مخلوط طریقہ تدریس استعمال کرتے ہیں۔ دینی مدارس کے 21% اساتذہ اردو قواعد پڑھانے کے لیے ''استقرائی طریقہ تدریس'' استعمال کرتے ہیں، 19% استخراجی طریقہ استعمال کرتے ہیں اور 60% مخلوط طریقہ تدریس استعمال کرتے ہیں۔

۱۱۔ سرکاری سکولوں کے اساتذہ تدریس نظم (شاعری) میں 2% ترنم کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 85% تشریح و توضیح کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 13% حل لغت کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ ترنم کا طریقہ، رول پلے، بذریعہ حرکات وسکنات، مظاہراتی طریقہ اور سوال و جواب کا طریقہ استعمال نہیں ہوتا۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے اساتذہ تدریس نظم کے دوران 7% ترنم کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 1% رول پلے کا طریقہ اپناتے ہیں، 75% تشریح و توضیح کا طریقہ استعمال کرتے ہیں، 13% حل لغت کا طریقہ استعمال کرتے ہیں اور 4% سوال و جواب کا طریقہ اپناتے ہیں۔ ادنیٰ درجے کے نجی سکولوں کے اساتذہ 90% تشریح و توضیح کا طریقہ اپناتے ہیں اور 10% حل لغت کا طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ دینی مدارس میں تدریس نظم کے لیے 25% ترنم کا طریقہ استعمال ہوتا ہے، 60% تشریح و توضیح کا طریقہ استعمال ہوتا ہے اور 15% حل لغت کا طریقہ استعمال کیا جاتا ہے۔

۱۲۔ سرکاری سکولوں میں انشا پردازی کی تدریس کے لیے 95% اساتذہ امدادی کتب سے اردو انشا رٹوا دیتے ہیں، 4% درسی کتاب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں اور صرف 1% طبع زاد انشا لکھنے کی مشق کراتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں میں انشا پردازی کی تدریس کے لیے 65% اساتذہ امدادی کتب سے اردو انشا رٹوا دیتے ہیں، 23% درسی کتاب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں اور صرف 12% طبع زاد انشا لکھنے کی مشق کراتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں میں انشا پردازی کی تدریس کے لیے 97% اساتذہ امدادی کتب سے اردو انشا رٹوا دیتے ہیں، 3% درسی کتاب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں. طبع زاد انشا لکھنے کی کوئی مشق نہیں کرائی جاتی۔ دینی مدارس کے 80% اساتذہ امدادی کتب سے اردو انشا رٹوا دیتے ہیں، 4 % 1 درسی کتاب کا طریقہ استعمال کرتے ہیں جبکہ 6% طبع زاد انشا لکھنے کی مشق کراتے ہیں۔

۱۳۔ سرکاری سکولوں کے 50% اساتذہ سبق کی تدریس سے پہلے سبقی اشارہ تیار کرتے ہیں، 45% بالکل تیار نہیں کرتے اور 5% کبھی کبھار کسی حد تک تیار کرتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں

کے 77% اساتذہ سبق کی تدریس سے پہلے سبقی اشارہ تیار کرتے ہیں، 4% بالکل تیار نہیں کرتے اور 19% کبھی کبھار کسی حد تک تیار کرتے ہیں۔ ادنیٰ درجے کے نجی سکولوں میں 5% اساتذہ سبق کی تدریس سے پہلے سبق اشارہ تیار کرتے ہیں، 91% بالکل تیار نہیں کرتے اور 4% کبھی کبھار کسی حد تک تیار کرتے ہیں۔ دینی مدارس میں سبقی اشارے کا کوئی تصور نہیں ہے لہٰذا 100% اساتذہ سبقی اشارہ تیار نہیں کرتے۔

۱۴۔ سرکاری سکولوں کے 27% اساتذہ طلبا میں اردو زباندانی کی مہارت کی مشق کے لیے اپنے سبقی اشارے میں خصوصی وقت مختص کرتے ہیں اور 73% وقت مختص نہیں کرتے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 59% اساتذہ طلبا میں اردو زباندانی کی مہارت کی مشق کے لیے اپنے سبقی اشارے میں خصوصی وقت مختص کرتے ہیں اور 41% وقت مختص نہیں کرتے۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف 2% اساتذہ طلبا میں اردو زباندانی کی مہارت کی مشق کے لیے اپنے سبقی اشارے میں خصوصی وقت مختص کرتے ہیں اور 98% وقت مختص نہیں کرتے۔ دینی مدارس میں سبقی اشارے کا ہی تصور نہیں۔

۱۵۔ سرکاری سکولوں کے 71% اساتذہ کا کہنا ہے کہ تدریس اردو کے لیے جدید تکنیک کے استعمال سے طلبا میں آموزش کا عمل بڑھتا ہے، جبکہ 29% کا کہنا ہے کہ کسی حد تک بڑھتا ہے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 89% اساتذہ کا کہنا ہے کہ تدریس اردو کے لیے جدید تکنیک کے استعمال سے طلبا میں آموزش کا عمل بڑھتا ہے، جبکہ 11% کا کہنا ہے کہ کسی حد تک بڑھتا ہے۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 63% اساتذہ کا کہنا ہے کہ تدریس اردو کے لیے جدید تکنیک کے استعمال سے طلبا میں آموزش کا عمل بڑھتا ہے، جبکہ 37% کا کہنا ہے کہ کسی حد تک بڑھتا ہے۔ دینی مدارس کے 55% اساتذہ کا کہنا ہے کہ آموزش کا عمل بڑھتا ہے جبکہ 45% کی رائے میں کوئی فرق نہیں پڑھتا۔

۱۶۔ سرکاری سکولوں کے 97% اساتذہ نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اور 3% اساتذہ ہم نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اردو سیکھنے کی تحریک اور رجحان پیدا کرتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 84% اساتذہ نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اور 16% اساتذہ ہم نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اردو سیکھنے کی تحریک اور رجحان پیدا کرتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 99% اساتذہ نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اور 1% اساتذہ ہم نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اردو سیکھنے کی تحریک اور

رجحان پیدا کرتے ہیں۔ دینی مدارس کے 100% اساتذہ نصابی سرگرمیوں کے ذریعے اردو سیکھنے کی تحریک اور رجحان پیدا کرتے ہیں۔

۱۷۔ سرکاری سکولوں کے 2% اساتذہ تدریس اردو کے دوران سمعی و بصری معاونات کے استعمال کو اہمیت دیتے ہوئے ان کا استعمال کرتے ہیں اور 98% اردو اساتذہ ان معاونات کو استعمال نہیں کرتے۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 35% اساتذہ تدریس اردو کے دوران سمعی و بصری معاونات کا استعمال کرتے ہیں اور 65% اردو اساتذہ ان معاونات کو استعمال نہیں کرتے۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف 1% اساتذہ تدریس اردو کے دوران سمعی و بصری معاونات کے استعمال کو اہمیت دیتے ہوئے ان کا استعمال کرتے ہیں اور 99% اردو اساتذہ ان معاونات کو استعمال نہیں کرتے۔ دینی مدارس میں سمعی و بصری معاونات کا کوئی تصور نہیں ہے۔

۱۸۔ سرکاری سکولوں کے 80% اساتذہ ''تربیت اساتذہ'' کو تدریس اردو کے لیے مفید سمجھتے ہیں جبکہ 20% تربیت اساتذہ کسی حد تک مفید سمجھتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 17% ''تربیت اساتذہ'' کو تدریس اردو کے لیے مفید سمجھتے ہیں جبکہ 83% تربیت اساتذہ کسی حد تک مفید سمجھتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں اور دینی مدارس کے اساتذہ کے ہاں تربیت اساتذہ کی افادیت کا کوئی تصور نہیں ہے۔

۱۹۔ سرکاری سکولوں کے 18% اساتذہ کا کہنا ہے کہ ان کے اداروں میں تدریس اردو کے حوالے سے تربیتی کورسز کا انعقاد ہوتا ہے جبکہ 82% کا کہنا ہے کہ تربیتی کورسز کا انعقاد نہیں ہوتا۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف 2% اساتذہ کا کہنا ہے کہ ان کے اداروں میں تدریس اردو کے حوالے سے تربیتی کورسز کا انعقاد ہوتا ہے جبکہ 98% کا کہنا ہے کہ تربیتی کورسز کا انعقاد نہیں ہوتا۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں اور دینی مدارس کے اساتذہ کا کہنا ہے کہ ان کے اداروں میں تدریس اردو کے حوالے سے تربیتی کورسز کا کبھی انعقاد نہیں ہوتا۔

۲۰۔ سرکاری سکولوں کے 99% اساتذہ کی رائے ہے کہ ان کے غیر تربیت یافتہ ہونے سے تدریس اردو کے لیے ان کی کارکردگی متاثر ہوتی ہے جبکہ 1% کی رائے میں کارکردگی کسی حد تک متاثر ہوتی۔ اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 86% اساتذہ کی رائے ہے کہ ان کے غیر تربیت یافتہ ہونے سے تدریس اردو کے لیے ان کی کارکردگی متاثر ہوتی ہے جبکہ 14% کی رائے میں کسی حد تک کارکردگی

متاثر ہوتی ہے۔ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 67% اساتذہ کی رائے ہے کہ ان کے غیر تربیت یافتہ ہونے سے تدریس اردو کے لیے ان کی کارکردگی متاثر ہوتی ہے جبکہ 33% کی رائے میں کارکردگی متاثر نہیں ہوتی۔ دینی مدارس میں تربیتی کورسز کا کوئی تصور نہیں ہے 100% کا کہنا ہے کہ کارکردگی متاثر نہیں ہوتی۔

۲۱۔ سرکاری سکولوں کے صرف 3% اساتذہ کا کہنا ہے کہ وہ تدریس اردو کے دوران مختلف طریقہ ہائے تدریس استعمال کرتے ہیں جبکہ 97% استعمال نہیں کرتے۔اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف 1% اساتذہ کا کہنا ہے کہ وہ تدریس اردو کے دوران مختلف طریقہ ہائے تدریس استعمال کرتے ہیں جبکہ 99% استعمال نہیں کرتے۔ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے صرف 1% اساتذہ کا کہنا ہے کہ وہ تدریس اردو کے دوران مختلف طریقہ ہائے تدریس استعمال کرتے ہیں جبکہ 99% استعمال نہیں کرتے۔دینی مدارس کے 100% اساتذہ مختلف طریقہ ہائے تدریس استعمال نہیں کرتے بلکہ ایک ہی طریقہ کار سے پڑھاتے ہیں۔

۲۲۔ سرکاری سکولوں کے 98% اساتذہ کا کہنا ہے کہ غیر اہل زبان طلبا کو تدریس اردو کے دوران انھیں مشکلات پیش آتی ہیں، جبکہ 2% کا خیال ہے کہ مشکلات پیش نہیں آتیں۔اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 99% اساتذہ کا کہنا ہے کہ انھیں تدریس اردو کے دوران مشکلات پیش آتی ہیں جبکہ 1% کا کہنا ہے کہ مشکلات پیش نہیں آتیں۔ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے 84% اساتذہ کی رائے میں مشکلات پیش آتیں ہیں جبکہ 16% کے مطابق کسی حد تک پیش آتیں ہیں۔دینی مدارس کے 83% اساتذہ کا کہنا ہے کہ انھیں مشکلات پیش نہیں آتیں جبکہ 17% کا کسی حد تک پیش آتی ہیں۔

ان نتائج کا تجزیہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ دراصل سرکاری سکولوں میں اُردو کی تدریس کے لئے جو کتب پڑھائی جاتی ہیں وہ پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ کی مرتب کردہ اور شائع کردہ ہیں ان کتب کے ابتدائی صفحات پر تدریس اُردو کے قومی مقاصد کو واضح طور پر تحریر کیا گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان سکولوں کے بیشتر اساتذہ تدریس اُردو کے قومی مقاصد سے واقفیت رکھتے ہیں۔اس کے علاوہ ان سکولوں کے اساتذہ نے کوئی نہ کوئی پیشہ ورانہ تعلیم ضرور حاصل کی ہوئی ہوتی ہے اور پیشہ ورانہ تعلیم کے نصاب میں تدریس اُردو کے قومی مقاصد کو بڑی وضاحت سے بیان کیا گیا ہے۔دوسرا یہ کہ سرکاری سکولوں کے اساتذہ پنجاب گورنمنٹ کا طے شدہ سارے کا

سارا نصاب پڑھاتے ہیں اور کتاب کا کوئی حصہ بھی پڑھائے بغیر نہیں چھوڑتے ہیں جبکہ اعلیٰ سطح کے اداروں کے اساتذہ پر یہ پابندی نہیں ہوئی کہ وہ نصاب میں شامل پوری کی پوری کتاب پڑھائیں بلکہ وہ اپنی مرضی کے کچھ اسباق کو نصاب کے طور پر پڑھانے کے لئے منتخب کر لیتے ہیں۔اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان سکولوں کے اساتذہ تدریس اُردو کے سارے مقاصد حاصل کر لیتے ہیں۔اسی طرح ادنیٰ تعلیمی اداروں میں بھی صورتحال اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔دینی مدارس کے اساتذہ قومی مقاصد تو نہیں لیکن اپنے دینی نصاب کی تدریس کے طے شدہ تمام مقاصد دوران تدریس حاصل کر لیتے ہیں۔پھر یہ بات بھی سامنے آئی کہ سرکاری سکولوں اور اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں کے بیشتر اساتذہ تدریس اُردو کے جدید اصولوں سے واقفیت رکھتے ہیں جبکہ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے اساتذہ کی علمی قابلیت واجبی سی ہے اس لیے زیادہ تر اساتذہ تدریس اُردو کے جدید اصولوں سے واقفیت نہیں رکھتے۔اسی طرح دینی مدارس کے اساتذہ کی دینی قابلیت تو ہوتی ہے لیکن اس کے مقابلے میں دنیوی اور پیشہ ورانہ اہلیت کچھ زیادہ نہیں ہوتی اس لئے وہ بھی تدریس اُردو کے جدید اصولوں سے واقفیت نہیں رکھتے۔سروے کے نتائج میں ہم نے دیکھا کہ سرکاری سکولوں کے اساتذہ اُردو کی تدریس بطور زبان و ادب کرتے ہیں نہ کہ بطور مضمون۔دراصل سرکاری سکولوں میں طلبا کے لئے ایسی کوئی گنجائش نہیں کہ وہ اپنی مرضی کے مطابق یہ فیصلہ کر سکیں کہ انھوں نے اُردو کو بحیثیت ایک مضمون پڑھنا ہے یا بحیثیت ادب جبکہ اعلیٰ سطح کے نجی اداروں میں خاص طور پر او لیول اور اے لیول کرنے والے طلبہ کو یہ چھوٹ دی گئی ہے کہ وہ اپنی مرضی سے اُردو بحیثیت ایک مضمون پڑھیں گے یا زبان و ادب کے طور پر بھی۔اس کے برعکس ادنیٰ سطح کے نجی اداروں اور دینی مدارس میں اُردو کی تدریس بطور مضمون کی جاتی ہے۔اساتذہ سے سروے کے دوران یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ وہ زباندانی کی چاروں مہارتوں میں سے سب سے زیادہ توجہ پڑھنے اور سننے کی مہارت پر دیتے ہیں اور بولنے اور لکھنے کی مہارت پر کم توجہ دیتے ہیں۔طلبہ کے بولنے پر غلط تلفظ کی اصلاح نہیں کرتے اور تحریری کام کرانے کی وجہ سے طلبہ میں خود سے لکھنے کی مہارت پیدا نہیں ہوتی۔اعلیٰ اور ادنیٰ دونوں سطحوں کے نجی اداروں کے اساتذہ زیادہ تر پڑھنے اور لکھنے کی مہارت پر توجہ دیتے ہیں جبکہ دینی مدارس کے اساتذہ پڑھنے کی مہارت پر زیادہ، اس سے کم سننے کی مہارت پر اور سب سے کم بولنے اور لکھنے کی مہارت پر توجہ دیتے ہیں۔اسی طرح یہ بات بھی سامنے آئی کہ سرکاری سکولوں کے اساتذہ تدریس کے لئے زیادہ تر سبق خوانی اور تقریری طریقہ تدریس استعمال کرتے ہیں۔اسکے بعد تفویض کار کا طریقہ بھی اختیار کیا جاتا ہے جبکہ سوال و جواب کا طریقہ بھی کبھی کبھار استعمال کرتے ہیں۔اس کے مقابلے میں اعلیٰ سطح کے انگریزی میڈیم سکولوں میں سب سے زیادہ استعمال کیا

جانے والا طریق تفویض کار ہے اور ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا طریقہ سبق خوانی کا ہے۔اس ضمن میں دینی مدرس کے اساتذہ زیادہ تر تقریری طریقہ تدریس سے کام لیتے ہیں غالباً اسی وجہ سے دینی مدارس سے تعلیم یافتہ طلبا میں اچھے مقرر بھی زیادہ سامنے آتے ہیں۔علاوہ ازیں سرکاری سکولوں میں قواعد کی تدریس یا اُردو گرائمر کی تدریس کرنے کے لئے عام طور پر اساتذہ استقرائی طریقہ تدریس کا استعمال کرتے ہیں جس میں پہلے مثالیں دی جاتی ہیں بعد میں اصول و قواعد اور تعریف بتائی جاتی ہیں جسے Inductive Method بھی کہتے ہیں۔بعض اوقات استخراجی طریقہ تدریس بھی اختیار کیا جاتا ہے جس میں پہلے اصول ، قاعدے اور تعریف یاد کرانا اور پھر مثالوں سے وضاحت کرنا آتا ہے جسے Deductive Method بھی کہا جاتا ہے۔لیکن زیادہ تر اساتذہ مخلوط طریقہ استعمال کرتے ہیں جس میں کبھی استقرائی اور کبھی استخراجی طریقہ سے کام لیا جاتا ہے کیونکہ کسی ایک طریقے سے گرامر کی تدریس ممکن نہیں ۔اعلیٰ اور ادنیٰ دونوں سطحوں کے نجی سکولوں اور دینی اداروں میں بھی تدریس قواعد کے لیے زیادہ تر مخلوط طریقہ ہی استعمال کیا جاتا ہے۔جہاں تک طلبہ کی تدریس سے پہلے سبقی اشارہ تیار کرنے کی بات تھی تو نتائج سے واضح ہوتا ہے کہ سرکاری تعلیمی اداروں میں آدھے اساتذہ سبقی اشارہ تیار کرتے ہیں اور بقیہ نصف اساتذہ سبقی اشارہ تیار کرنے کی زحمت گوارہ نہیں کرتے ۔حالانکہ ایسے اساتذہ جو سرکاری سکولوں میں پڑھاتے ہیں کسی نہ کسی حوالے سے انہوں نے پیشہ ورانہ تعلیم حاصل کرنے کے دوران سبقی اشارہ تیار کرنے کی مشق کرتے رہے ہیں لیکن محنت سے جی چراتے اور تساہل پسندی اختیار کرتے ہوئے سبقی اشارہ تیار نہیں کرتے حالانکہ سبقی اشارہ تیار کرنے کی وجہ سے ہی ایک استاد تدریس کے تمام تر مقاصد بآسانی حاصل کر لیتا ہے۔اعلیٰ سطح کے نجی سکولوں میں اساتذہ کی اکثریت سبقی اشارہ تیار کرتی ہے کیونکہ اس سطح کے تعلیمی اداروں میں انتظامیہ کی طرف سے اساتذہ کو سکیم آف سٹڈی مہیا کی جاتی ہے جو ہفتہ وار بھی ہوتی ہے اور بلاناغہ بھی ہوتی ہے اور اساتذہ کے لیے یہ لازمی ہوتا ہے کہ اسکے مطابق اپنے اسباق تیار کریں یا سبقی اشارہ مرتب کریں۔ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں میں بہت کم ایسے اساتذہ ہیں جو پہلے سے سبقی اشارہ تیار کرتے ہیں کیونکہ انتظامیہ کی طرف سے اس چیز کا کوئی نوٹس نہیں لیا جاتا اور نہ ہی انتظامیہ اپنے اساتذہ کو اس سلسلے میں پابند کرتی ہے کہ وہ سبقی اشارہ ضرور بنائیں۔دلچسپ امر یہ ہے کہ دینی مدارس میں بھی سبقی اشارہ تیار کرنے کا کوئی تصور نہیں ہے۔پھر یہ بھی سامنے آئی ہے کہ سرکاری سکولوں میں اساتذہ کی اکثریت تربیت اساتذہ کو اُردو کی تدریس کے لئے موثر خیال کرتی ہے ۔ایک اچھا اُستاد یہ بات سمجھتا ہے کہ نصاب وہی اچھا ہوتا ہے جو وقت کے تقاضوں کا ساتھ دیتا ہو اس لیے کچھ عرصے بعد نصاب کو زمانے کے

تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لئے تبدیل کرنا پڑتا ہے جب نصاب تبدیل ہوتا ہے تو اس سے اساتذہ کو متعارف کرانے کے لئے اور نصابی مواد کے مشکل مضمون میں اساتذہ کو ماہر کرنے کے لئے تربیتی کورس کرانے کی ضرورت ہوتی ہے تاکہ وہ اپنی پوری مہارتوں اور طلبہ کو پڑھا سکیں۔سرکاری اداروں کے اساتذہ کو تربیت دینے کیلئے خاص طور پنجاب کی سطح پر ڈائریکٹوریٹ آف سٹاف ڈویلپمنٹ اپنے خرچ پر وقتاً فوقتاً ایسی ورکشاپس کا انعقاد کرتا رہتا ہے اور ٹریننگ کرنے والے اساتذہ کو بھی باقاعدہ T.A. D.A بھی فراہم کیا جاتا ہے۔اعلیٰ سطح کے نجی ادارے بھی بعض اوقات اپنے اساتذہ کو خاص خاص مضامین میں ماہر کرنے کیلئے ایسی ورکشاپس کا انعقاد کرتے رہتے ہیں لیکن ادنیٰ سطح کے اساتذہ اور دینی مدارس کے اساتذہ کی اکثریت پہلے سے ہی غیر تربیت یافتہ ہوتی ہے اس لیے ان اداروں کے اساتذہ اور مالکان کے ہاں تربیت اساتذہ کا کوئی تصور موجود نہیں ہے۔ مختلف طریقہ ہائے تدریس اُردو کے استعمال کے حوالے سے اس تحقیق کے نتیجے میں چاروں طرز کے سکولوں کی کم وبیش ایک ہی صورتحال سامنے آتی ہے ۔تمام اساتذہ تدریس اُردو کے دوران مختلف طریقہ ہائے تدریس کا استعمال نہیں کرتے بلکہ ایک ہی لگے بندھے انداز سے تدریس کراتے رہتے ہیں۔دقیانوسی خیالات رکھنے والے لکیر کے فقیر اساتذہ وقت، زمانے اور حالات کی وجہ سے خود کو تبدیل نہیں کرتے اور ایک ہی ڈگر پر چلتے رہتے ہیں اور تبدیلی کو قبول بھی نہیں کرتے اسی لیے چاروں قسم کے سکولوں میں اساتذہ کی صورتحال یکساں ہے چاہے یہ سکول اپنے انتظام کے حوالے سے ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہیں۔حاصل شدہ نتائج کا تجزیہ کیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ سرکاری تعلیمی اداروں میں سیدھی سادی تدریس کی جاتی ہے اور سمعی وبصری معاونات کا استعمال بہت ہی کم کیا جاتا ہے ۔اسکی ایک وجہ یہ ہے کہ ان سکولوں میں مالی وسائل کی بہت کمی ہوتی ہے ۔اس لئے سکول انتظامیہ اپنے اردو اساتذہ کو تدریس کے لئے سمعی وبصری معاونات مہیا نہیں کرتا اور اساتذہ بھی دقیانوسی خیالات کے مالک ہوتے ہیں، محنت کرنے سے جی چراتے ہیں ۔ Low Cost, No Cast تدریسی مواد تیار کر کے اپنی تدریس کو بہتر نہیں بناتے اس طرح تدریس بھی موثر نہیں ہوتی ۔ اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں الیکٹرانک معاونات کا استعمال کبھی کبھار کر لیا جاتا ہے ۔ان سکولوں میں اساتذہ اپنی تدریس کو موثر بنانے کے لئے اپنے تیار کردہ Key wordcard کا استعمال کرتے ہیں۔اسی طرح ادنیٰ درجے کے عام تعلیمی اداروں میں بھی تدریسی عمل کو بہتر بنانے کے لئے بہت کم سمعی وبصری معاونات کا استعمال کیا جاتا ہے جو ادارے تجارتی بنیادوں پر قائم کئے جاتے ہیں وہ تدریسی معاونات کے استعمال کو اہمیت نہ دیتے ہوئے سمعی و بصری معاونات پر خرچ کرنے سے کتراتے ہیں۔ان کا مقصد کم خرچ کر کے زیادہ سے زیادہ نفع کمانا ہوتا ہے۔

ادنیٰ نجی اداروں اور دینی مدارس میں بھی ایسے معاوناتِ تدریس کا کوئی عمل دخل نہیں۔

تدریسِ اُردو پر مامور اساتذہ کے علاوہ مختلف متنوع مدارس کے سربراہانِ ادارہ کی رائے کو بھی اہم سمجھتے ہوئے اس سروے میں شامل کیا گیا ہے۔ سربراہانِ ادارہ سے کیے گئے سروے کے جو نتائج سامنے آئے اُن کا ایک مختصر تجزیہ درج ذیل ہے:

☆ سرکاری تعلیمی اداروں میں اُردو کی درسی کتب حکومت کی جانب سے طے شدہ نصاب کے تحت پڑھائی جاتی ہیں۔ وہ جیسی ہیں بغیر تبدیلی کے ویسی ہی پڑھائی جاتی ہیں۔ درسی کتب کے انتخاب میں سربراہِ ادارہ یا اساتذہ کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ پہلے سے طے شدہ ہوتی ہیں اور اس میں کسی قسم کی ترمیم اور اضافے کا اختیار کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ ایک رائے یہ بھی سامنے آئی کہ سرکاری تعلیمی اداروں میں پڑھنے والے طلبہ عام طور پر متوسط اور غریب طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں بیشتر اُن گھرانے کے بچوں ہوتے ہیں جنھیں زندگی گزارنے کی بنیادی سہولیات تک میسر نہیں۔ ایسے گھرانوں میں والدین محنت مزدوری کر کے اپنا اور اپنے بچوں کا پیٹ پالتے ہیں ان میں اکثریت کے والدین دیہاڑی دار مزدور ہوتے ہیں اور مائیں لوگوں کے گھروں میں کام کرتیں ہیں۔ ان کی مادری زبان بھی بالعموم اُردو نہیں ہوتی بلکہ پنجابی، ہریانوی، میواتی، روہتکی یا سرائیکی ہوتی ہے۔ ایسے بچوں کو زباندانی کی مہارتیں سیکھنے میں خاصی مشکل پیش آتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان بچوں کے گھروں میں تدریسی مسائل حل کرنے میں مدد کرنے والا تعلیم یافتہ فرد بھی بالعموم کوئی نہیں ہوتا۔ ایسے طلبہ جن کے گھر میں اُردو بولی جاتی ہے اور جن کے بڑے بہن بھائی پڑھے لکھے ہوتے ہیں اور گھر کا ماحول تعلیمی ہوتا ہے ان کو نسبتاً کم مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس سروے سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ سرکاری سکولوں میں اساتذہ کا تقرر طلبہ کی تعداد کے تناسب سے ہوتا ہے محکمہ تعلیم کے احکامات کے مطابق چالیس طلبہ پر ایک استاد مقرر ہے۔ بعض اداروں میں طلبہ کی تعداد کے مقابلے میں اساتذہ کی تعداد زیادہ ہوتی ہے اور بعض بڑے شہری سکولوں میں طلبا کی تعداد زیادہ ہوتی ہے اور اساتذہ کی تعداد کم ہوتی ہے یہاں تک طلبہ اساتذہ کے تناسب کو مدنظر نہیں رکھا جاتا۔ بعض اوقات ایک ایک استاد طلبا کی ستر، اسی اور سو سے زیادہ تعداد کو بھی پڑھا رہا ہوتا ہے۔ جہاں تک لائبریریوں کا تعلق ہے تو سرکاری تعلیمی اداروں میں اُردو زبان و ادب سے متعلق کتابیں سکول کی لائبریری میں موجود ہوتی ہیں لیکن یہ کتابیں گم ہونے کے ڈر سے طلبہ کو نہیں دی جاتیں اور

الماریوں کی زینت بنی رہتی ہیں۔ سربراہانِ ادارہ کے سروے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سرکاری اداروں میں ایسے اساتذہ اُردو کی تدریس کر رہے ہیں جن کا مضمون اُردو نہیں ہوتا۔ سرکاری اداروں میں ہر استاد ہر مضمون پڑھاتا ہے وہاں ایسا کوئی تصور نہیں کہ پورے سکول میں ماہر مضمون اپنا ہی مضمون پڑھائے۔ یہی وجہ ہے قابل اساتذہ نہ ہونے کی وجہ سے تدریس بھی متاثر ہوتی ہے اور ایسے اساتذہ طلبا کو مختلف امدادی کتب لگوا کر ان کو رٹنے پر مجبور کرتے ہیں جس سے ان کی تعلیمی اور تخلیقی صلاحیتیں پروان نہیں چڑھتیں۔ یہ اہم بات بھی سامنے آتی ہے کہ سرکاری سکولوں میں ہم نصابی سرگرمیوں کا انعقاد کیا جاتا ہے۔ آجکل حکومت پنجاب کے سخت آرڈر کے مطابق یوتھ فیسٹول کے سلسلے کی تقریبات میں تمام سرکاری سکولوں کی شرکت کو لازمی قرار دیا گیا ہے جو ایک اچھا اقدام ہے۔ سربراہان ادارہ سے سوال جواب میں یہ اہم پہلو سامنے آیا کہ سرکاری سکولوں میں طلبہ کی اکثریت اُردو زبان میں گفتگو کرتی ہے اُردو کے پیریڈ میں بھی طلبہ اُردو زبان بولتے ہیں۔ تمام سرکاری سکولوں میں ذریعہ تعلیم اصلاً اُردو ہی ہے اگرچہ سرکاری سکولوں کے ناموں کے سائن بورڈز میں لفظ ''انگلش میڈیم'' کا اضافہ ہو چکا ہے لیکن یہ سکول صرف نام کی حد تک انگلش میڈیم ہیں۔ سائنس اور ریاضی کی کتب کبھی انگلش اور کبھی اُردو میں کر دی جاتی ہیں۔ حکومت پنجاب یہ مسئلہ ابھی تک حل نہیں کر سکی۔ سکولوں کے لئے بھیجی جانے والی کتابیں کبھی انگریزی میڈیم اور کبھی اُردو میڈیم بھیج دی جاتی ہیں۔ طلبہ کی تباہی اس سے زیادہ کیا ہوگی کہ ایک کلاس کبھی ایک سال اُردو اور دوسرے سال انگریزی میں پڑھتی ہے جو طلبہ کے لئے سراسر ناانصافی ہے آج پاکستان کو بنے ہوئے اتنا عرصہ بیت گیا ہمارا ملک ابھی تک نت نئے تجربات کر رہا ہے۔ ملک بھر میں تدریس کی زبان کیا ہونی چاہیے اس کا فیصلہ آج تک نہیں ہو سکا۔

☆ اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں حکومت کی تجویز کردہ نصابی کتب کے علاوہ پرائیویٹ پبلشرز کی کتابیں بھی پڑھائی جاتی ہیں۔ یہاں اُردو لازمی کی کتب کا انتخاب سربراہِ ادارہ کے دائرہ اختیار میں آتا ہے۔ پرائیویٹ نجی تعلیمی اداروں کی یہ روایت ہے کہ وہ کوئی بھی نصابی کتب مکمل نہیں پڑھاتے بلکہ ان کے کچھ حصے اپنی مرضی سے پڑھانے کے لئے مختص کر لیتے ہیں۔ زیادہ تر سربراہان ادارہ کے خیال میں اعلیٰ سطح کے انگریزی میڈیم سکولوں کے زیادہ تر طلبا اُردو سیکھنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسے سکولوں میں تمام مضامین کو تدریس انگریزی زبان میں

ہوتی ہے اساتذہ بھی زیادہ تر انگریزی بولتے رہتے ہیں، اُردو کے پیریڈ میں صرف تھوڑا سا وقت اُردو بولنے کا میسر آتا ہے اس لئے ایسے انگریزی میڈیم اداروں کے طالب علموں کو اُردو سیکھنے میں کئی قسم کی لسانی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سروے سے یہ حقیقت بھی سامنے آئی کہ اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں طلبہ اساتذہ کے تناسب کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ ان اداروں میں اساتذہ کا تقرر طلبہ کی تعداد کے مطابق کیا جاتا ہے ان سکولوں میں پر ہجوم کلاسوں کا کوئی تصور نہیں۔ طلبا پر انفرادی توجہ دینے کے لئے کلاس میں طلبا کی تعداد تیس چالیس سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اعلیٰ انگریزی تعلیمی اداروں میں لائبریریاں موجود ہیں اور ان میں انگریزی کے مقابلے میں اُردو زبان و ادب سے متعلق کتابیں بہت کم نظر آتی ہیں۔ طلبا اور والدین کو متاثر کرنے کی خاطر زیادہ سے زیادہ انگریزی مصنفین کی کتابوں کو لائبریری کا حصہ بنایا جاتا ہے اور کسی حد تک طلبہ کو پڑھنے کے لئے کتابیں جاری بھی کی جاتیں ہیں۔ اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں اُردو کی تدریس کے لئے ماہر مضمون اساتذہ موجود ہوتے ہیں جس سے تدریس بہتر ہوتی ہے اور ان سکولوں کے طلبا کی تخلیقی صلاحیتیں سرکاری سکولوں کے طالبعلموں سے قدرے بہتر ہوتی ہیں جہاں ایک مضمون کا اُستاد کوئی اور مضمون بھی پڑھا رہا ہو۔ اعلیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں کی اکثریت مضمون نویسی تصاویر اور ڈرائنگ وغیرہ کے مقابلہ جات بھی منعقد کراتی ہے گویا ہم نصابی سرگرمیوں سے طالب علموں میں آگے بڑھنے کی صلاحیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ اعلیٰ سطح کے انگریزی میڈیم نجی اداروں میں ذریعہ تعلیم انگریزی ہے اس لئے طالبعلم زیادہ تر بات چیت کے لیے انگریزی زبان کا استعمال کرتے ہیں لیکن اُردو کے پیریڈ میں طلبہ کو اُردو بولنے کی ترغیب دی جاتی ہے۔

☆ ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ اور پرائیویٹ اداروں کی شائع کردہ کتب پڑھائی جاتی ہیں۔ یہاں اُردو کی درسی کتب کے علاوہ تمام مضامین کی کتب کا انتخاب سکول کے مالکان خود کرتے ہیں۔ ان کتب کے انتخاب میں بھی انکے اپنے ذاتی مفادات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ مقصد وہی زیادہ سے نفع کمانا ہوتا ہے اور اس مقصد کے حصول کیلئے ابتدائی کلاسوں میں ہی دس سے پندرہ کتابیں لگوا کر بچوں کو بھاری بستے اٹھوا دیے جاتے ہیں۔ ادنیٰ سطح کے عام نجی سکولوں کے طالب علموں کو اُردو سیکھنے میں بھی مشکلات پیش آتی ہیں اس لئے کہ ان سکولوں میں پڑھانے والے اساتذہ کی تعلیمی قابلیت واجبی ہوتی ہے اور ایم۔اے اُردو اساتذہ کی تعداد بھی ادنیٰ سطح کے نجی

اداروں میں بہت کم ہے۔ دراصل ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں میں اساتذہ کا تقرر بھی طلبا کی تعداد کو پیش نظر رکھ کر نہیں کیا جاتا۔ بعض اوقات ایک استاد دو یا تین کلاسیں بیک وقت سنبھال رہا ہوتا ہے اور ساتھ پڑھا بھی رہا ہوتا ہے۔ سکول مالکان اپنے اخراجات کو کم کرنے کے لئے کوشش کرتے ہیں کہ کم سے کم اساتذہ کا تقرر کریں۔ لائبریریوں کے حوالے سے اس سروے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں میں اوّل تو لائبریریاں ہی موجود نہیں اور اگر موجود ہیں تو کتابیں صرف خانہ پُری کے لیے رکھی جاتی ہیں اور انھیں طلبہ کو جاری کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایسے اداروں میں ہم نصابی سرگرمیوں کا انعقاد بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ ادنیٰ سطح کے نجی اداروں میں طلبہ اُردو کے پیریڈ میں تو اُردو زبان بولتے ہی ہیں لیکن عام بول چال کے لیے بھی وہ اُردو زبان کا ہی استعمال کرتے ہیں۔

☆ دینی مدارس کسی سرکاری یا غیر سرکاری تعلیمی بورڈ سے منسلک نہیں ہیں۔ طالب علموں کی اکثریت ریگولر امیدوار کی حیثیت سے کسی تعلیمی بورڈ کا امتحان نہیں دیتی ہے۔ حکومت کی طرف سے دینی مدارس کو کوئی گرانٹ یا مالی امداد نہیں ملتی بلکہ وہ اپنے اخراجات زکواۃ و خیرات اور صدقات کی مد سے حاصل ہونے والی رقوم سے پورے کرتے ہیں یا پھر مخیّر حضرات کی مالی امداد سے چلتے ہیں۔ دینی مدارس میں تدریس اردو پر مامور اساتذہ کی اُردو کے مضمون میں کوئی تربیت نہیں کی جاتی بس وہ اپنی دینی کتابوں کو پڑھ کر ہی اُردو لکھتے اور بولتے ہیں۔ دینی مدارس میں داخلے کے لئے عمر کی بھی کوئی حد مقرر نہیں ہے دینی مدارس میں کسی بھی عمر کے طالب علم داخلہ لے سکتے ہیں۔ صرف شہری مدرسوں میں چند مدارس ایسے ہیں جہاں پرائمری کی سطح پر داخلہ دیا جاتا ہے۔ شہری حدود میں واقع مشہور مدرسوں میں بھی بہت کم ایسے مدارس ہیں جہاں داخلہ ٹیسٹ کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ لیکن زیادہ تر مدارس ایسے ہیں جہاں ٹیسٹ کے بغیر ہی داخلہ دیا جاتا ہے اسی طرح دینی مدارس میں داخلے کا بھی کوئی وقت متعین نہیں ہے۔ سال بھر میں کسی بھی وقت داخلہ دے دیا جاتا ہے۔ دینی مدارس کے نصاب میں اُردو کو بطور مضمون شامل نہیں کیا گیا۔ زیادہ تر دینی مدارس میں تدریس اُردو کے مقاصد طے شدہ ہیں اس لئے کہ اُردو ہی ایسی زبان ہے جس کے ذریعے علماء کرام کا رابطہ عوام کے ساتھ ہوتا ہے۔ ایسے مدارس جن میں دینی اور دنیوی تعلیم پرائمری اور مڈل کی سطح پر دی جاتی ہے وہاں پر حکومت پنجاب پاکستان کی مرتب کردہ درسی کتب اور نصاب پڑھایا جاتا ہے۔ دینی مدارس میں

اُردو کے نصاب کا تعین سربراہ ادارہ کرتا ہے۔تدریس کا آغاز ناظرہ قرآن کریم ختم کرنے کے بعد ہوتا ہے لیکن کچھ اداروں میں اُردو کی تدریس کا آغاز دیگر دینی کتب کی تدریس کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔اساتذہ میں سے آدھے اساتذہ وفاق المدارس کے نصاب میں اُردو کے مضمون کی اہمیت کے قائل ہیں جبکہ دیگر اساتذہ بھی کسی حد تک اُردو کے مضمون کی تدریس کے قائل نظر آتے ہیں۔ کوئی بھی مدرسہ ایسا نہیں ہے جہاں اُردو کی تدریس پر خصوصی توجہ دی جاتی ہو۔یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ دینی مدارس میں سمعی بصری معاونات کا استعمال نہیں کیا جاتا۔تمام دینی مدارس کی لائبریریوں میں دینی کتب کے علاوہ اُردو کے مضمون سے متعلق کوئی کتاب موجود نہیں۔سروے سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ اساتذہ کا تقرر بھی طلبہ کے تناسب سے نہیں کیا جاتا،اساتذہ کا کوئی گریڈ یا Pay Sale مقرر نہیں جیسا کہ سرکاری اداروں میں ہوتا ہے۔تقریباً تمام دینی مدارس میں اساتذہ کی تنخواہ کا تعین سربراہ ادارہ ہی کرتا ہے۔بہت کم ایسے ادارے ہیں جہاں اساتذہ کی تنخواہ کا تعین مخیّر حضرات کرتے ہیں۔بڑے دینی مدرسوں میں ہم نصابی سرگرمیوں کے لئے کچھ وقت مقرر کیا جاتا ہے جبکہ چھوٹے دینی مدارس میں ہم نصابی سرگرمیوں کا کوئی تصور موجود نہیں ہے۔

مختلف متنوع مدارس میں اُردو کی تدریس پر مامور اساتذہ اور اداروں کے سربراہان کے بعد طلبہ سے جو سروے کیا گیا اُس کے نتائج کا تجزیہ کیا جائے تو درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

☆ سرکاری سکولوں کے طالب علموں کو اُردو کا مضمون دوسرے مضامین کے مقابلے میں آسان لگتا ہے۔لیکن ان طلبا میں سے بیشتر کا خیال ہے کہ اُردو کا مضمون پڑھنے سے پاکستان میں ان کا مستقبل روشن نہیں ہے۔ان طلبہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ اُردو کے مضمون کی تدریس کرنے والے زیادہ تر اساتذہ امتحان میں پاس ہونے کے لئے صرف نصابی کتب پر انحصار کرتے ہیں اور کسی قسم کی کوئی امدادی کتب پڑھنے کی ترغیب نہیں دیتے۔اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ سرکاری سکولوں کے اساتذہ تمام مضامین کی نصابی کتب پوری پوری پڑھاتے ہیں اور نصاب کو ختم کرانے کی کوشش کرتے ہیں اس لیے دوسری امدادی کتب پڑھنے اور پڑھانے کے لیے ان کے پاس وقت ہی نہیں بچتا۔سرکاری سکول کے اکثر طلبہ کی رائے ہے کہ تدریس اُردو کے اساتذہ کو معیاری اُردو بول چال پر عبور حاصل نہیں ہے اور وہ بہتر لب و لہجے کا نمونہ پیش نہیں کر سکتے۔اس کے ساتھ یہ بات بھی سامنے آئی کہ ان اداروں کے اردو اساتذہ کی طرف سے سبق خوانی اور بات چیت دونوں کے دوران طلبہ کے غلط لب

و لہجے کی اصلاح بھی نہیں کی جاتی۔سرکاری سکول کے بچوں کو ان کے اساتذہ کسی نصابی سبق کا مرکزی خیال سمجھنے میں خاطر خواہ مدد نہیں کرتے اور نہ ہی کلاس کو بحث و مباحثہ کی طرف راغب کرتے ہیں،ممکن ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہو کلاس کا دورانیہ چونکہ چالیس سے پچاس منٹ ہوتا ہے اس لیے اساتذہ کی اس میں نصاب ختم کرانے کی طرف ہی زیادہ توجہ رہتی ہے۔

☆ اعلیٰ سطح کے نجی اداروں کے طلبا کو سرکاری سکولوں کے طلبہ کے مقابلے میں اُردو کا مضمون مشکل لگتا ہے۔اسکی ایک وجہ یہ ہے کہ سرکاری سکولوں کے طلبا تمام مضامین اُردو میں پڑھتے ہیں اس لیے انکی اُردو میں روانی ہو گئی ہے جبکہ انگریزی میڈیم والے تمام طالبعلم اُردو کے مضمون کے علاوہ تمام مضامین انگریزی زبان میں پڑھتے ہیں اور اُردو پڑھنے اور لکھنے کے مواقع کم ملتے ہیں۔اپنے مستقبل کے حوالے سے ان سکولوں کے طلبہ کا بھی یہی خیال ہے کہ اُردو کا مضمون پڑھنے سے ان کا مستقبل محفوظ نہیں ہو سکتا۔اعلیٰ سطح کے انگریزی میڈیم سکولوں کے طلبہ سے سوالات میں یہ بات بھی سامنے آئی کہ ان کو درسی کتب پڑھانے کے ساتھ ساتھ اُردو کی دوسری امدادی کتب پڑھانے پر بھی توجہ دی جاتی ہے۔ان اداروں میں اساتذہ اُردو بول چال کا بھی بہتر نمونہ پیش کرتے ہیں اس لئے کہ اعلیٰ نجی اداروں میں اُردو کی تدریس کرنے والے اعلیٰ تعلیمی قابلیت کے حامل ہوتے ہیں،ان اداروں کے اساتذہ سبق خوانی اور بات چیت کے دوران اپنے طلبا کے غلط اُردو تلفظ اور لب و لہجے کی اصلاح بھی کرتے ہیں۔سروے سے ان طلبا کی یہ رائے بھی سامنے آئی کہ اساتذہ نصابی سبق کا مرکزی خیال سمجھنے میں طلبا کی کوئی مدد نہیں کرتے غالباً ان اداروں میں بھی پیریڈ کا مختصر دورانیہ ہی بنیادی وجہ ہے۔

☆ ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے اکثر طلبا کو اُردو کا مضمون آسان لگتا ہے اس لیے کہ وہاں ذریعہ تعلیم اُردو ہے اور اُردو سننے،بولنے اور لکھنے کے مواقع زیادہ ملتے ہیں اس لیے اُردو کا مضمون انہیں آسان لگتا ہے۔یہ طلبا بھی خیال کرتے ہیں کہ صرف اُردو کا مضمون پڑھنا انکے روشن مستقبل کی ضمانت نہیں ہے۔ادنیٰ سطح کے نجی سکولوں کے طلباء کو اُردو کی تدریسی کتب پڑھانے کے علاوہ کسی دوسری امدادی کتب پڑھنے پر زور نہیں دیا جاتا بلکہ امتحان میں کامیابی کے لیے اُردو کی درسی کتب پڑھنا پڑھانا ہی کافی سمجھا جاتا ہے۔ان اداروں کے اساتذہ اپنی واجبی تعلیمی قابلیت کی وجہ سے بہتر اُردو بول چال کا بھی نمونہ پیش نہیں کر سکتے،اسی لیے ان سکولوں کے بچوں میں اُردو کا تلفظ اور لب و لہجے درست

نہیں ملتا اور سروے میں یہ بات سامنے آئی ہے کہ اساتذہ بھی اس چیز کی درستی پر توجہ نہیں دیتے۔ادنیٰ سطح کے نجی تعلیمی اداروں کے اساتذہ بھی سرکاری سکولوں اوراعلیٰ سطحی نجی اداروں کے اساتذہ کی طرح نصابی اسباق کا مرکزی خیال سمجھنے میں طلبا کی مدد نہیں کرتے گویا وہ اُردو پیریڈ کے دورانیہ میں صرف نصابی سبق مکمل کرانے پر ہی توجہ مرکوز رکھتے ہیں۔

- ☆ دینی مدارس کے طلبا کو بھی سرکاری اورادنیٰ نجی اداروں کے طلبہ کی طرح عام بول چال کی زبان اور ذریعہ تعلیم اُردو ہونے کی وجہ سے اُردو کا مضمون آسان لگتا ہے۔دوسرے اداروں کے طلبا کے برعکس دینی مدارس کے طلبہ اُردو کے مضمون کو پڑھنا اپنے روشن مستقبل کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں اسکی ایک وجہ یہ ہے کہ دینی مدارس کی تمام کتب اُردو زبان میں لکھی ہوتی ہیں۔اس لیے ان کتابوں کو پڑھنے کے لیے ضروری ہے کہ اُردو کے مضمون پر دسترس ہو۔دینی مدارس کے تمام طلبا میں صرف درسی کتب کا پڑھنا ہی پاس ہونے کی ضمانت سمجھا جاتا ہے اور کسی قسم کی امدادی کتب سے شناسائی نہیں کروائی جاتی۔ان اداروں کے طلبا کے خیال میں تدریس اُردو پر مامور اساتذہ کا اُردو بول چال بھی بہتر ہوتا ہے، یہ بات طلبا کے اُردو تلفظ اور بول چال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے سو دینی مدارس کے بچوں کا اُردو بول چال خود بخود بہتر ہوتا جاتا ہے،سروے سے یہ نتیجہ سامنے آیا کہ ان مدارس کے اساتذہ بچوں کے تلفظ اور لب و لہجے کی اصلاح پر بھی خاصی توجہ دیتے ہیں۔نہ صرف یہ بلکہ دینی مدارس کے طلبا کو سبق کا مرکزی خیال سمجھنے میں مدد کرتے ہیں اور کلاس میں بحث و مباحثے کو بھی ان اداروں میں باقی تینوں اقسام کے اداروں کے نسبت زیادہ فروغ دیا جاتا ہے۔

ان تمام باتوں کے علاوہ کچھ مزید نتائج ایسے بھی سامنے آئے جو درج بالا تمام اقسام کے تعلیمی اداروں میں یکساں ہیں۔مثال کے طور یہ کہ تمام تعلیمی اداروں کے بچوں کو اگر کسی موضوع پر اچانک لکھنے یا بولنے کے لیے کہا جائے تو اکثریت اس کے قابل نہیں ہے۔طلبا کی ایسی کوئی تربیت ہمارے تعلیمی نظام میں نہیں کی جاتی کہ وہ کسی موضوع پر فی البدیہہ لکھ سکیں یا گفتگو کر سکیں۔اسی طرح چاروں اقسام کے تعلیمی اداروں کے اساتذہ نصابی اسباق میں طلبا کی دلچسپی کرنے کے لیے کوئی نئی سرگرمیاں یا طریقے نہیں اپناتے۔سبق کو موثر بنانے کے لیے معاوناتِ تدریس کا استعمال بھی کہیں نہیں کیا جاتا۔اس سروے کے ذریعے طلبا کی اکثریت کی یہ رائے بھی سامنے آئی کہ اُردو کی نصابی کتب کے علاوہ ہم نصابی کتب پڑھنے کی ترغیب نہیں دی جاتی اور یہ صورتحال سرکاری تعلیمی اداروں،اعلیٰ وادنیٰ سطحی نجی تعلیمی اداروں اوردینی مدارس میں یکساں ہے۔

تدریس اُردو پر مامور اساتذہ،سربراہان ادارہ اور طلبا سے کیے گئے سروے سے حاصل ہونے والے نتائج اور ان کے تجزیے کے بعد مؤثر تدریس اردو کے لیے اُردو کے اساتذہ،سربراہان ادارہ اور طلبا کے ساتھ ساتھ محکمہ تعلیم کی خدمت میں بھی درج ذیل چند سفارشات پیش کی جاتی ہیں:

سفارشات برائے اردو اساتذہ:

- ☆ طلبا کو زیادہ سے زیادہ اردو سبق خوانی اور اردو بول چال کے مواقع دیے جائیں،تلفظ کی درستی کی جائے اور اردو بول چال کے حوالے سے ان کی حوصلہ افزائی کی جائے۔
- ☆ طلبا کے مابین سبق خوانی کے مقابلے کرائے جائیں تاکہ ان کی پڑھنے کی مہارت میں پختگی پیدا ہو۔کوئی بھی سبق براہ راست طلبا سے نہ پڑھوایا جائے بلکہ اردو استاد از خود پہلے سبق کی بلند آواز سے خوانی کرے پھر باری باری طلبا سے سبق خوانی کرائے۔
- ☆ طلبا کی لکھائی کی طرف خصوصی توجہ دی جائے۔اس سلسلے میں ضروری ہے کہ انھیں زیادہ سے زیادہ لکھنے کا کام دیا جائے اور ان سے روزانہ کی بنیاد پر زبانی املا لکھوائی جائے۔اردو خوشخطی کو جائزے کے دوران خصوصی اہمیت دیتے ہوئے خوشنویس طلبا کو نسبتاً بہتر مارکس دیے جائیں۔
- ☆ اردو زبان میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے روایتی طریقہ ہائے تدریس پر چلنے کی بجائے جدت پیدا کی جائے۔سبق کی نوعیت،مواد اور موقع و محل کے مطابق طریقہ تدریس اختیار کیا جائے۔
- ☆ حصہ نظم کو ترنم اور موسیقیت سے پیش کیا جائے،مشکل الفاظ کے معانی بتائے جائیں،اشعار کی سلیس اردو کرائی جائے اور پھر تشریح کی طرف طلبا کو لایا جائے۔
- ☆ تلفظ کی درستی کے دوران طلبا کی عزت نفس کو مجروح نہ کیا جائے بلکہ شفقت اور اپنائیت کا مظاہرہ کیا جائے۔
- ☆ اردو کے پیریڈ میں غیر حاضر طلبا کا سختی سے محاسبہ کیا جائے اور انھیں لکھنے کے اضافی ہوم ورک کی صورت میں سزا دی جائے۔
- ☆ مختلف الفاظ کو اردو جملوں میں استعمال کرانے کی زبانی و تحریری مشق کرائے جائے۔
- ☆ ادبی ذوق پیدا کرنے کے لیے کمرہ جماعت میں بیت بازی کے مقابلے کرائے جائیں اور دلچسپ خاکے پیش کرنے کے لیے طلبا کی رہنمائی اور حوصلہ افزائی کی جائے۔
- ☆ کمزور طلبا کے والدین سے رابطہ کیا جائے اور انھیں ان کے بچوں کی ناقص کارکردگی کا بتایا جائے

۔انھیں تلقین کی جائے کہ وہ اپنے بچوں کو گھر میں ایک تعلیمی ماحول مہیا کریں۔

سفارشات برائے سربراہ ادارہ:

- ☆ مختلف لسانی مہارتوں کے فروغ کے لیے طلبا کے مابین مضمون نویسی، نعت گوئی، نغمہ گوئی، لطیفہ گوئی اور خوشنویسی کے مقابلے منعقد کرانے کا اہتمام کیا جائے۔اس سلسلے میں ماہانہ بزم ادب کو فروغ دیا جائے۔
- ☆ اردو کی تدریس کا مسلسل معائنہ کیا جائے۔
- ☆ اردو اساتذہ کو سبقی اشارہ بنانے کا پابند کیا جائے۔
- ☆ سربراہ ادارہ اردو اساتذہ کو سمعی بصری معاونات نہ صرف مہیا کرنے کا اہتمام کرے بلکہ انھیں ان معاونات کے استعمال کا پابند بنائے۔
- ☆ سکول کے احاطے اور کمرہ جماعت میں غیر رسمی گفتگو کے لیے اردو بول چال کو لازم قرار دیا جائے اور سختی سے اس امر کی پابندی کرائے جائے۔
- ☆ طلبا کے عام مطالعے کے لیے بچوں کے ادب کے حوالے سے دلچسپ اور معلوماتی کتب پر مشتمل لائبریری قائم کی جائے نیز ایسے جرائد و رسائل کا اہتمام کیا جائے جن سے طلبا کی اردو زبان و ادب میں دلچسپی بڑھائی جا سکے۔
- ☆ سکول کے ٹائم ٹیبل میں اردو کی تدریس کے لیے دیگر مضامین کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ وقت مختص کیا جائے۔
- ☆ سکول کے امتحانات میں تحریری امتحانات کے ساتھ ساتھ، اردو بول چال کی مہارتوں کا زبانی امتحان بھی لیا جائے۔
- ☆ اردو کی تدریس پر مامور اساتذہ کو استثنائی صورتوں کے علاوہ، جلدی جلدی تبدیل نہ کیا جائے۔

سفارشات برائے طلبا:

- ☆ اردو لازمی کی تدریس کے قومی مقاصد سے آگاہی حاصل کریں۔
- ☆ سکول کے احاطے اور کمرہ جماعت میں اپنی مادری زبان کا استعمال ہرگز نہ کریں بلکہ اردو بول چال کو فروغ دیں۔
- ☆ اردو قواعد و انشا کی آموزش کے لیے اپنے اردو استاد سے گاہے بگاہے سوالات کرتے رہیں اور کسی

بھی بات کی وضاحت کے لیے ہرگز ہچکچاہٹ اور شرم کا مظاہرہ نہ کریں۔

- ☆ اپنے اردو استاد کے لب و لہجہ اور تلفظ کی نقل کرنے کی کوشش کریں۔
- ☆ بیت بازی، مضمون نویسی اور دیگر ادبی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیں۔
- ☆ اردو کو بھی اتنی ہی اہمیت دیں جتنی کہ وہ انگلش، ریاضی یا سائنس مضامین کو دیتے ہیں۔اس کو آسان مضمون سمجھ کر ہرگز نظر انداز نہ کریں۔
- ☆ اردو الفاظ معانی کی طرف خصوصی توجہ دیں۔اردو لغت استعمال کرنے کا طریقہ اپنے استاد سے سیکھیں اور اسے زیادہ سے زیادہ استعمال کریں۔
- ☆ اردو لفظوں کی بناوٹ پر خاص توجہ دیں، اپنے اردو استاد سے خوشخطی کی اصلاح لیں اور اپنی غلطیاں رفع کریں۔
- ☆ اردو اخبارات، اردو رسائل اور اردو کہانیوں کی کتب کا مطالعہ کریں۔

سفارشات برائے حکام بالا محکمہ تعلیم، حکومت پاکستان:

- ☆ ملک کے تمام تعلیمی اداروں میں اردو لازمی کی تدریس کے لیے یکساں درسی کتب اور نصاب کو رائج کرنے کے لیے خصوصی اقدامات کیے جائیں اور کوئی بھی، سرکاری، نجی یا دینی ادارہ سرکاری پالیسی اور مقاصد کے بغیر چلنے کی اجازت نہ دی جائے۔
- ☆ سرکاری تعلیمی اداروں کی طرز پر نجی تعلیمی اداروں اور دینی مدارس میں بھی قومی زبان اردو کی تدریس کے لیے تربیت یافتہ اردو اساتذہ کے تقرر کی شرط عائد کردی جائے جن کی کم از کم تعلیمی قابلیت ایم۔اے اردو ہو۔اسے عملی شکل دینے کے لیے نجی تعلیمی اداروں اور دینی اداروں کی رجسٹریشن کو اس شق سے مشروط کردیا جائے۔
- ☆ ہر درجے کے طلبا کے لیے، اردو ماہرین کی زیر نگرانی ''اردو قواعد و انشا'' کی معیاری درسی کتب لکھوائی جائیں اور انھیں یکساں طور پر تمام قسم کے سکولوں میں لاگو کیا جائے۔
- ☆ اردو لازمی کے نصاب کی بے جا طوالت سے بچا جائے۔اور دلچسپ موضوعات کو درسی کتب کا حصہ بنایا جائے۔
- ☆ حکومتی اداروں کی نگرانی میں سرکاری سکولوں سمیت تمام نجی تعلیمی اداروں اور دینی اداروں کے اساتذہ کے لیے بلا تخصیص نصابی مواد کے حوالے سے تربیت اساتذہ کا انعقاد کیا جائے اور تدریس

اردو کے موضوع پر ورکشاپس اور سیمینارز کا اہتمام کیا جائے۔

- ☆ اردو کی نصابی کتب ہر قسم کی املا سے پاک ہونی چاہیے اور ان میں رنگوں کا ایسا امتزاج ہو کہ بچوں کو دیکھنے میں اچھی محسوس ہوں۔ نیز معرب ومفرس اور دیگر زبانوں کے مشکل الفاظ پر اعراب لگے ہوں تا کہ معلم ومتعلّم دونوں کو درست تلفظ کی ادائیگی میں آسانی ہو سکے۔ اردو کی درسی کتب میں درجہ بدرجہ مشکل الفاظ کو متعارف کرایا جانا چاہیے۔ چھوٹی جماعتوں میں آسان فہم اور سادے الفاظ کے حامل جملے شامل ہونے چاہیے۔
- ☆ قدیم شعراء اور مصنفین کی صرف ایسی تحریریں درسی کتب کا حصہ بنائی جائیں جو آسان فہم ہوں اور ان میں متروک الفاظ کا استعمال نہ ہو نیز طلبا کی ذہنی سطح کے عین مطابق ہوں۔
- ☆ ہر سطح کے بچوں کے لیے آسان فہم اردو لغات مرتب کی جائیں۔

حوالہ جات:

۱۔ عبدالرحمٰن، منشی، تاریخ ملتان، عالمی ادارہ اشاعتِ علوم اسلامیہ چہلیک، ملتان، دسمبر ۲۰۰۰ء ص ۶۸۔
۲۔ ایضاً، ص ۷۳۔
۳۔ ایضاً، ص ۷۳۔
۴۔ عبدالرحمٰن منشی، ملتان تاریخ زیشان، عالمی ادارہ اشاعتِ علوم اسلامیہ چہلیک، ملتان طبع سوم، ۲۰۰۷ء ص ۲۸۳
۵۔ ایضاً، ص ۲۸۴۔
۶۔ صلاح الدین، محمد: نظامِ تعلیم: دوانگی کے اثرات، مشمولہ، تعلیم: اسلامی تناظر میں (مرتبہ: مسلم سجاد، سلیم منصور خالد)، انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی اسٹڈیز اسلام آباد، مارچ ۱۹۹۰ء ص ۷۴۔۷۵۔
۷۔ اعجاز شفیع گیلانی، ڈاکٹر: تعلیم: غور وفکر کے چند گوشے، مشمولہ: پاکستان میں تعلیم اور نجی شعبہ (مرتبہ: مسلم سجاد، سلیم منصور خالد) انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی اسٹڈیز، اسلام آباد ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۔
۸۔ عبداللطیف الغاری، پروفیسر، پرائیویٹ تعلیمی ادارے: تعلیمی صورتحال اور قومی تقاضے، مشمولہ: پاکستان میں تعلیم اور نجی شعبہ، انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی اسٹڈیز، اسلام آباد ۱۹۹۵ء، ص ۱۵۹۔
۹۔ خورشید احمد، پروفیسر، نظامِ تعلیم: نظریہ، روایت اور مسائل، انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی اسٹڈیز، اسلام آباد، دسمبر ۱۹۹۳ء، ص ۲۸۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری*

''اردو آٹھویں جماعت کے لیے''۔ ایک جائزہ

(خیبر پختونخوا میں رائج نصاب کے حوالے سے)

Abstract : *Curriculum is the key of translating the dreams of society about character-building of the upcoming generations into reality. It moulds the personalities of students according to the national needs and longings. Curriculum works through textbooks. So textbooks carry tremendous importance in the making of nation. The article presents the critical analysis and evaluation of the textbook of urdu for class 8th. It brings into light its drawbacks and strong sides. The analysis of the lessons in the book and guidelines of the ministry of education are compared and results are got. On the basis of the findings, the remedy is also suggested to the curriculum developing authorities.*

تعلیم کا لابدی مقصد ایسے انسانوں کی تعمیر ہے جو نہ صرف اپنا بوجھ اٹھانے کے قابل ہوں بلکہ وہ خود داری وعزتِ نفس کے حامل بھی ہوں اور معاشرے کے مفید شہری بھی ہوں۔ اور ملک وملت کے ساتھ ساتھ دوسرے انسانوں کے لیے بھلائی کے جذبات بھی سینے میں رکھتے ہوں۔ ہیرلڈ البرٹی نے تعلیم کے مقاصد میں ۱۔Self-Realization، ۲۔Human Relationship، ۳۔Economic Efficiency اور ۴۔Civic Responsibility جیسا اساسی نکات شامل کیے ہیں۔(۱) اور پروفیسر عبدالغفور نے بنیادی تعلیم کے مقاصد کے بارے میں لکھا ہے:

''وہ تعلیم جس کا مقصدِ حیات بچے کو ایسی سماج کے لیے تیار کرنا ہے جس میں ہر فرد اپنا بوجھ اٹھانے کے قابل ہو، جہاں وہ ہر معنی میں آزاد ہو، اقتصادی، ذہنی اور سماجی لحاظ سے

* ایسوسی ایٹ پروفیسر ** محمد حامد پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور

جہاں اسے ہر قسم کی سہولتیں مہیا ہوں، اپنے قوا کی اٹھان کے لیے اپنے اپج کی نشو ونما
کے لیے"۔(۲)

زبان کی تعلیم کی یہ خصوصیت ہے کہ یہ دو پہلو رکھتی ہے۔زبان کی تدریس کرتے ہوئے دوسری چیزوں (مذہب، اخلاقیات وغیرہ) کی تعلیم بھی دی جاسکتی ہے کیونکہ زبان معاشرت کی نشانی اور انسانوں کے درمیان تعلق کا ذریعہ ہے۔اس لیے زبان سکھاتے ہوئے متعلم کو زندگی سے متعلق مزید معلومات بھی فراہم کی جاتی ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ دوسرے مضامین ایک خاص شعبۂ زندگی تک محدود ہوتے ہیں لیکن زبان کی تدریس کرتے ہوئے بیک وقت کئی چیزوں کے بارے میں سکھایا جاسکتا ہے۔اس میں بڑی لچک، وسعت اور ہمہ رنگی ہے۔اس لیے یہ مضمون انتہائی اہمیت رکھتا ہے اور طلبہ کی ذہن سازی میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

"By means of language of the cultural heritage and prepare for the children can avail themselves intellectual and social cooperation"(3)

پاکستان میں وسطانی تعلیم تین جماعتوں پر مشتمل ہے؛ چھٹی، ساتویں اور آٹھویں۔اس سطح پر پہنچنے والے بچوں کی عمریں ۱۱۔۱۰ سال سے ۱۴۔۱۳ سال تک ہوتی ہیں۔اور وہ ذہانت کی مقرون عملیتی منزل (Concrete Operational Stage) سے صوری عملیتی منزل (Formal Operational Stage) پر پہنچ رہے ہوتے ہیں۔مقرون عملیتی ذہانتی منزل میں بچے مقرون اشیا سے مجرد اشیاء کی طرف بڑھتے ہیں۔وہ اپنے حافظے میں مقرون اشیا اور اس سے وابستہ علوم محفوظ کر سکتے ہیں۔جبکہ صوری عملیتی منزل میں وہ مجرد اشیا کے بارے میں معلومات بھی اپنے حافظے میں محفوظ کر سکتے ہیں اور منطقی انداز میں سوچتے ہوئے ان کے بارے میں رائے بھی قائم کر سکتے اور فیصلہ دے سکتے ہیں۔ماہر نفسیات پیاجے (Piajet) نے مقرون عملیتی ذہانتی منزل کے لیے نارمل عمر کی حدود سات سے بارہ سال اور صوری عملیتی ذہانتی منزل کے لیے بارہ سے پچیس سال بتائی ہیں۔(۴)

وسطانی سطح پر لازمی مضامین کے ساتھ انتخابی مضامین کی ابتدا بھی کی جاتی ہے اور طلبہ کو اپنی آئندہ زندگی کے لیے ایک مخصوص شعبے کے انتخاب کی طرف متوجہ کیا جاتا ہے یا کم از کم ان میں یہ احساس پیدا کیا جاتا ہے کہ وہ بھی چند سال بعد عملی زندگی میں جانے والے ہیں تو وہ کس حیثیت میں جانا پسند کریں گے۔اس بارے میں "Encyclopaedia Britannica" "" میں لکھا ہے کہ بعض کم ترقی یافتہ ممالک میں اس سطح پر فنی و پیشہ ورانہ مہارتوں کی تدریس شامل کی جاتی ہے مثلاً بھارت میں ملک میں رائج فنون، یوگنڈا، کینیا اور تنزانیہ میں

زرعی تعلیم اور چین میں لکڑی اور لوہے کا ابتدائی کام سکھایا جاتا ہے۔(۵) اسی طرح "Funk and Wagnalls New Encyclopedia" نے بھی فنون سے بچوں کو روشناس کرانے کو وسطانی سطح کی خصوصیت قرار دیا ہے:

"The purpose of elementary school is to introduce children to skills, information and attitudes necessary for proper djustment to their community and to society." (6)

انسائیکلوپیڈیا امریکانا (Americana) میں وسطانی تعلیم (Intermediate Education) کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ابتدائی اور ثانوی تعلیم کے درمیان کے درجات ہیں۔اس سطح کے بچوں کی عمریں دس سے چودہ سال کے درمیان ہوتی ہیں اور

"Its position between primary and secondary education gives it mixed purposes. It must combine the emphasis on the basic skills and knowledge (general education) that are typical of primary schools with the specialized preparation for the college or a vocation that is carrried out in secondary schools". (7)

مڈل سطح کے طلبہ قبل بلوغت کی عمر میں ہوتے ہیں۔اس دور میں طلبہ میں جسمانی صلاحیتیں زیادہ ہوتی ہیں۔اور وہ قدم بقدم غور و فکر اور ذہنی صلاحیتوں پر انحصار کی جانب بڑھ رہے ہوتے ہیں۔اس سطح پر کامیابی حاصل کرنے والے طلبہ تعلیمی زندگی کے اگلے دور ثانوی درجے میں داخل ہوتے ہیں یا زندگی کی عملی دوڑ میں شامل ہوجاتے ہیں۔ پاکستان میں اس سطح کے لیے اردو کا جو نصاب مقرر کیا گیا ہے وہ Persistent Life Situations Pattern پر مبنی ہے۔اس قسم کا نصاب ان حالات و ضروریات کا احاطہ کرتا ہے جو بچوں کو بچپن سے پختگی کی عمر تک پیش آتی ہیں۔(۸)

"چودہ سے سولہ سال کی عمر تک یا ۹ سے ۱۰ سال کی تعلیم لازمی اور عمومی بنیادی تعلیم شمار کی جاتی ہے۔خیال یہ کیا جاتا ہے کہ اس عمر میں ایک نوخیز انسان اتنی معلومات اور زندگی کے اتنے تجربات حاصل کر لیتا ہے کہ وہ اس کے بعد براہ راست کاروبارِ جہاں میں لگ سکے اور ایک مفید معاشرتی کارکن کی حیثیت سے کامیاب زندگی گزار سکے"(۹)۔

۸۰۔۱۹۷۲ء کی تعلیمی پالیسی میں وسطانی تعلیم کے بارے میں لکھا ہے:

"The system of elementary education will be so designed that the knowledge and skills imparted, attitudes implanted and the learning methods employed will esnsure that those not proceeding to secondary education can be usefully absorbed into the economy of the local community".(10)

وسطانی تعلیم قبل بلوغت (Preadolescent) والے بچوں کے لیے ہوتی ہے۔اس سطح پر جو تعلیم دی جاتی ہے وہ بچوں کو خود آموزی (Self-educating) اور خود انحصاری کے قابل بنانے کے لیے ہونی چاہیے۔"Encyclopedia of Education کے مطابق:

"The curriculum must be designed to help students become more self-educating, independant learners, able to analyze and solve new problems as they are confronted with them". (11)

عمر کی اس سطح پر جسم اور ذہن میں بہت زیادہ تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اس لیے اس عمر کے لیے خاص نصاب تشکیل دینے کی ضرورت ہوتی ہے تا کہ وہ اس مسلسل تبدیل ہوتے ہوئے جسم و ذہن کی تشفی کا سامان کر سکے۔

" The period between the ages of ten and fourteen is unique. Donald Eichhorn called this a period of transcence.....The transcent designation is based on the many physical, social, emotional and intellectual changes".(12)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے وسطانی سطح کے طالبعلموں کے لیے اردو کے ایسے نصاب کی تشکیل کی تجویز دی ہے جو طلبہ میں خاموش مطالعہ کی عادت، مطالعۂ کتب کا شوق اور تقریری و تحریری مقابلوں میں حصہ لینے کی صلاحیت پیدا کر سکے اور ان کی تقریر و تحریر محض بیانیہ نہ ہو بلکہ ان میں تخیل و تفکر کی رنگ آمیزی ہو۔(۱۳)

پاکستان کے ۱۱۔۱۰ سے ۱۴۔۱۳ سال تک کی عمر کے بچوں کی صلاحیتوں اور ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے قومی جائزہ کمیٹی برائے نصاب اردو نے مڈل سطح کے لیے مندرجہ ذیل اہداف مقرر کیے ہیں:

۱۔اس سطح کے طلبہ ۶۰۰۰ الفاظ کو سمجھنے اور رائے دینے کے قابل ہو سکیں۔

۲۔بیان میں موجود سقم یا کمی کو بیان کر سکیں۔

۳۔عام مطالعے کا رویہ پیدا کر سکیں اور عبارت کو بنیادی خیال اور طرز بیان کے حوالے سے پڑھ سکیں۔

۴۔عبارت کو اپنے الفاظ میں لکھ سکیں۔

۵۔زبانی یا لکھی ہوئی تقریر پڑھ سکیں اور مذاکرے میں حصہ لے سکیں۔

۶۔صحت و ترتیب کے ساتھ عمدہ انشا پردازی کر سکیں۔

۷۔اپنے خیالات و نقطہ نظر کو لکھ سکیں۔

۸۔ استحسان و تنقید کی سطح کے لیے تیاری کر سکیں۔

۹۔ روزمرہ امور پر زبانی و تحریری اظہار کے علاوہ کسی واقعہ کی اطلاع یا روداد لکھ سکیں اور کمپیوٹر پر اردو کا استعمال کر سکیں۔(۱۴)

آٹھویں جماعت وسطانی (مڈل) سطح کا آخری اور اہم ترین درجہ ہے۔اس سطح کی تکمیل کے بعد طلبہ سے توقع کی جاتی ہے کہ انہوں نے زندگی کی بنیادی ضروریات و لوازمات کا شعور حاصل کر لیا ہوگا اور وہ اگر مزید تعلیم حاصل نہ کر سکیں (کیونکہ پاکستان میں بہت سے بچے اس سطح کی تکمیل کے بعد سکول چھوڑ جاتے ہیں) تو بھی ان پڑھ لوگوں کے مقابلے میں زندگی کا بہتر علم رکھتے ہوں اور زندگی کے دھارے میں بہتر طور پر شمولیت کرنے کے اہل ہوں۔

آٹھویں جماعت کے طلبہ کی عمریں بارہ سال یا اس سے زیادہ ہوتی ہیں۔اس عمر کے طلبہ صوری عملیتی ذہانتی منزل میں داخل ہو چکے ہوتے ہیں اور اس عمر کے طلبہ مجرد اشیا و مسائل کے بارے میں غور و فکر کر کے ان کا حل نکال سکتے ہیں یعنی وہ مجرد خیالات و تصورات کا ذہنی و تخیلی طور پر ادراک و تجزیہ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔قوتِ نشو و نما کی رفتار اس عمر میں بہت تیز ہوتی ہے۔

جماعتِ ہشتم کی اردو کتاب کے لیے ''قومی نصاب برائے اردو (لازمی)'' میں جو ہدایات دی گئی ہیں ان کے مطابق یہ کتاب بھی پچیس درسی یونٹوں سے زیادہ ضخیم نہیں ہونی چاہئے۔اور نثر کے لیے مندرجہ ذیل موضوعات پر مضامین و کہانیاں شامل کرنے کی تجویز پیش کی گئی ہے:

۱۔احترامِ انسانیت	۲۔ اخلاقی جرأت	۳۔بجلی کی دریافت
۴۔اخلاقی موضوعات پر دو لوک کہانیاں	۵۔مشاہیر پاکستان	۶ شہری دفاع
۷۔کیمیا/حیاتیات کے بارے میں معلومات	۸۔وحدتِ ملی	۹۔سائنس کی جدوجہد
۱۰۔پاکستانی تہذیب و ثقافت	۱۱ گرلز گائیڈ ۱۲۔مثالی طالب علم	۱۳۔کھیل (ہاکی)
۱۴۔ادب کی اہمیت	۱۵۔مناظر پاکستان	۱۶۔پاکستان کا مواصلاتی نظام (سڑکیں، ریل)

۱۷۔پاکستان کے موسم ۱۸۔تفریح کی اہمیت

منظومات کے بارے میں ہدایت کی گئی ہے کہ یہ کل کتاب کا ایک تہائی حصہ ہوں۔نظموں کے لیے یہ موضوعات مقرر کیے گئے ہیں:

۱۔ حمد ۲۔ نعت ۳۔ قومی یکجہتی
۴۔ اتحاد ۵۔ حب وطن ۶۔ مناظرِ فطرت
۷۔ اخلاقیات ۸۔مزاحیہ (۱۵)

نظم ونثر کے لیے موضوعات کے تعین کے ساتھ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ یہ طلبہ کی ذہنی استعداد کے مطابق ہوں۔ صوبہ سرحد میں رائج جماعت ہشتم کی کتاب کے مشمولہ اجزا کی فہرست ذیل میں دی جا رہی ہے' تا کہ جائزہ لیا جاسکے کہ کن ہدایات کی پیروی کی گئی ہے اور کن کو نظر انداز کیا گیا ہے۔

مضامین:

۱۔ حضرت سلمانؓ فارسی کا ایک خط ۲۔ حضرت زینبؓ بنت علی
۳۔ اردو زبان ۴۔ کیپٹن شیر خان شہید
۵۔ سکاؤ ٹنگ ۶۔ سلطان صلاح الدین ایوبیؒ
۷۔ حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ ۸۔ آبادی کے مسائل
۹۔ فنی تعلیم اور اس کی اہمیت

کہانیاں:

۱۔ صبر کا پھل ۲۔ وعدہ ۳۔ دنیا کسی حال بھی جینے نہیں دیتی
۴۔ مرزا ظاہر دار بیگ ۵۔ دشمن ہوا باز ۶۔ خدا اس وقت یہ چاہتا ہے کہ۔۔

مکالماتی اسباق:

۱۔ سیم اور تھور کی تباہ کاریاں ۲۔ بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
۳۔ لندن کی سیر ۴۔ چترال

آپ بیتی:

۱۔ کرسی کی آپ بیتی ۲۔ سات دریاؤں کا بادشاہ

خطوط:

۱۔ نامے میرے نام

لطائف:

۱۔ لطائف

اقوال زریں:

۱۔ ارشادات واقوالِ زریں

نظمیں:

۱۔ حمد (مولانا الطاف حسین حالی) ۲۔ نعت
۳۔ جدید آدمی نامہ (مجید لاہوری) ۴۔ ٹھنڈی ہوا (اسماعیل میرٹھی)
۵۔ بارش کا پہلا قطرہ ۶۔ بیٹے کی قربانی (حفیظ جالندھری)
۷۔ بادل کا گیت (احمد ندیم قاسمی) ۸۔ یہ نشاں ہمارے وطن کا نشاں
۹۔ سفر ہو رہا ہے ۱۰۔ دعا (احمد ندیم قاسمی)

آٹھویں جماعت کیلئے وزارتِ تعلیم کی جانب سے ہدایت کردہ اور خیبر پختونخوا ٹیکسٹ بک بورڈ کی جانب سے شامل کردہ موضوعات کے تقابلی جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب کے مشمولات میں وزارتِ تعلیم کی ہدایات کی بہت کم پیروی کی گئی ہے۔احترامِ انسانیت، اخلاقی جرات، لوک کہانیاں، مشاہیر پاکستان، ادب کی اہمیت اور مناظر پاکستان پر تحریریں کتاب میں دی گئی ہیں جبکہ بجلی کی دریافت، کیمیا وحیاتیات کے بارے میں معلومات، ملی وحدت، سائنس کی جدوجہد، مثالی طالب علم، ہاکی، پاکستان کا مواصلاتی نظام، پاکستان کا موسم اور تفریح کی اہمیت کے موضوعات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔مزید یہ کہ پاکستانی تہذیب وثقافت اور گرلز گائیڈ کی بجائے بالترتیب 'آبادی کے مسائل' اور 'سکاؤ ٹنگ' شامل کیے گئے ہیں۔ایک موضوع 'شہری دفاع' پر معلوماتی مضمون اس کتاب کی بجائے جماعت ششم کی کتاب میں دیا گیا ہے۔

نظموں کے سلسلے میں ہدایات کی پیروی کی گئی ہے۔ایک موضوع "قومی یکجہتی" کے علاوہ تمام موضوعات پر نظمیں کتاب میں موجود ہیں۔

کتاب میں ۳۶ درسی یونٹ شامل کیے گئے ہیں جبکہ وزارتِ تعلیم کی ہدایت ہے کہ " کتاب پچیس درسی یونٹوں سے زیادہ ضخیم نہ ہو "(۱۶) نثر ونظم کے تناسب کے بارے میں ہدایت کی گئی ہے کہ نظمیں کتاب کا ایک تہائی حصہ ہوں۔چونکہ اس کتاب میں ۱۰ نظمیں دی گئی ہیں جو کہ ایک تہائی (۱۲ نظمیں) کے قریب ہیں لیکن نثر کی ۲۶ تحریریں کتاب میں شامل ہیں جو کہ مجوزہ تعداد سے زیادہ ہیں۔

آٹھویں جماعت کی اردو کی کتاب کے صفحات کی تعداد ۱۴۴ ہے۔سرورق،عنوانی صفحہ،فہرست کے دو صفحات اور اختتامی صفحہ ان کے علاوہ ہیں۔ان ۱۴۴ صفحات میں سے ۱۱۰ صفحات پر اسباق کے متون تحریر ہیں اور ۳۴ صفحات پر مشقیں دی گئی ہیں۔

کتاب میں شامل اجزا کا جائزہ:

مذہبیات

مذہبی موضوعات پر اس کتاب میں سات درسی یونٹ دیے گئے ہیں۔ان میں حمد،نعت،اور بیٹے کی قربانی تین نظمیں ہیں جبکہ چار نثری تحریریں تاریخ اسلامی کے واقعات و شخصیات سے متعلق ہیں۔فتح مکہ کے احوال پر مبنی مضمون نما طویل خط "حضرت سلمان فارسیؓ کا ایک خط" کتاب کا پہلا نثری سبق ہے۔باقی تین تحریریں اسلامی شخصیات پر ہیں۔ایک مضمون خاتون شخصیت نواسی رسول ''حضرت زینب بنت علیؓ'' پر ہے جس میں آپؓ کی جرات و بے باکی، پاکبازی،شرم و حیا، خطابت و حق گوئی کی صفات کا واقعات کے حوالوں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ایک مضمون سلطان صلاح الدین ایوبیؒ سے متعلق ہے جس میں سلطان کی سپاہیانہ زندگی اور اعلیٰ اخلاقی اوصاف کا ذکر کیا گیا ہے۔اور اس کی بہادری،انصاف پسندی، رعایا پروری،فیاضی،رحم دلی،علم دوستی اور سادگی کو خاص طور سے نمایاں کیا گیا ہے۔''حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ'' کے ذریعے طلبہ کو فلاحی حکومت اور عدل و مساوات کا پیغام پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔

"حمد" میں اللہ تعالیٰ کی لامحدود عظمت و قدرت کا بیان کیا گیا ہے۔لیکن اشعار اس عمر کے بچوں کی ذہنی سطح سے بلند ہیں۔اشعار میں معانی و مقصد کی ترتیب بھی کچھ پیچیدہ ہے۔دوسرے یہ کہ مفہوم بھی مشکل ہے۔ نعت میں حضورؐ کی تعریف کی گئی ہے کہ آپ ﷺ ہی کے پیغام کی وجہ سے دل زندہ اور روشن ہیں۔یہ دنیا آپ ﷺ کی وجہ سے تخلیق ہوئی ہے اور آپ ﷺ جبرائیلؑ سے زیادہ مقرب الٰہی ہیں اور گرتوں کو تھامنے والے ہیں۔تیسری نظم'' بیٹے کی قربانی ''میں حضرت ابراہیمؑ کی لازوال قربانی کو بیان کیا گیا ہے کہ آپ حکم خداوندی کے بموجب اپنے بیٹے کی قربانی پر تیار ہو گئے تھے۔اس نظم کے ذریعے طلبہ کو دین حق کی خاطر ہر طرح کی قربانی کے لیے تیار ہونے کا درس دیا گیا ہے۔

مذہبیات اس کتاب میں ۷۱ سبقی صفحات پر محیط ہیں۔اور یہ کل سبقی صفحات کا ساڑھے ۱۵ فی صد حصہ بنتا ہے۔

اخلاقیات

طلبہ کے اخلاق و کردار کو سنوارنے کے لیے اس کتاب میں چار درسی یونٹ ہیں؛ صبر کا پھل، وعدہ،

دشمن ہوا باز اور ارشادات و اقوالِ زریں۔"وعدہ"عہد فاروقیؓ کے واقعے پر مشتمل ایفائے عہد کی ایک ایمان افروز کہانی ہے۔"صبر کا پھل" ایک طویل کہانی ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر و واقعات کی مدد سے کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔اس کہانی کے ذریعے طلبہ کو "صبر اور محنت کا پھل میٹھا ہوتا ہے" کا سبق دیا گیا ہے۔لیکن اس کہانی کے عجیب واقعات سے طلبہ کے ناپختہ اذہان میں کئی غلط خیالات بھی جاگزیں ہو سکتے ہیں مثلاً شہزادے کے زخموں کے علاج کے لیے طوطے اور مینا کی بیٹ سے دوائی تیار کرنا۔کیا طلبہ کو اس کے ذریعے غلاظت سے علاج کرنے کی ترغیب نہیں دی گئی؟۔یہ کہانی کتاب کے ۸ صفحات پر مشتمل ہے اور بالکل غیر مناسب ہے۔اسی پیغام کو کسی دوسری کہانی کے ذریعے کم الفاظ اور واضح انداز میں طلبہ تک پہنچایا جا سکتا تھا۔مافوق الفطرت عناصر والی کہانیوں کے ذریعے طلبہ میں غیر سائنسی طرز فکر پیدا ہوتی ہے جو طلبہ کو بے عملی یا غلط جہتی کی طرف لے جا سکتی ہے۔نصاب کی کتابوں میں اس قسم کی خامیوں کی بالکل گنجائش نہیں۔

"دشمن ہوا باز" کے ذریعے طلبہ کو بطورِ مسلمان احترام انسانیت کا درس دیا گیا ہے کہ بے بس دشمن پر بھی ظلم نہ کیا جائے بلکہ اس کی مدد کی جائے۔''مرتے کو مارنا یا مرنے دینا مسلمان کی شان کے خلاف ہے''(۱۷) کے الفاظ خاص طور سے قابلِ توجہ ہیں۔اس سبق کے ذریعے طلبہ میں مذہبی تعصب کی بجائے رواداری اور احترامِ انسانیت کے جذبات پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

طلبہ کو خود عمل کرنے اور دوسروں کو عمل کرنے کا پیغام دینے کے لیے "ارشادات و اقوالِ زریں" کا درسی یونٹ اس کتاب میں دیا گیا ہے۔اس عنوان کے تحت کل ۱۴۴ ارشادات و اقوال دیے گئے ہیں جن میں حسنِ اخلاق سے متعلق ۱۴ ارشادات،علم سے متعلق ۸،نرمی کلام اور صحبت سے متعلق ۳، ۳ خدمت خلق کے بارے میں ۴ اور ۲۲ متفرق ارشادات و اقوال ہیں۔

اخلاقیات کی تحریریں ساڑھے اٹھارہ صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں اور کتاب کے سبقی صفحات کا ستر ہ فی صد حصہ ہیں۔

معاشرتیات

تعلیم کا مقصد طلبہ کو مفید شہری بنانا ہے تا کہ وہ معاشرے پر بوجھ بننے کی بجائے اس کی ترقی میں مددگار ثابت ہو۔طلبہ کو معاشرت کی ضروریات سے آگاہ کرنے اور معاشرہ سے بہتر طور پر مطابقت حاصل کرنے کے لیے اس کتاب میں ۱۹ اسباق شامل کیے گئے ہیں۔۶ نثری اسباق اور ۳ نظمیں اس ذیل میں آتی ہیں۔

"سکاؤٹنگ "خدمتِ انسانیت کی عالمی تنظیم ہے اس سبق میں سکاؤٹنگ کا تعارف، سکاؤٹوں کی تربیت کے شعبے اور سکاؤٹنگ کے بنیادی اصول بیان کیے گئے ہیں۔سکاؤٹوں کے تنظیمی ڈھانچے کی وضاحت

بھی اس سبق میں کی گئی ہے۔یہ سبق طلبہ میں ملک وقوم کی خدمت کا جذبہ ابھارنے کے لیے کورس میں شامل کیا گیا ہے۔"دنیا کسی حال بھی جینے نہیں دیتی "میں یہ پیغام دیا گیا ہے کہ ساری دنیا کو کوئی خوش نہیں کرسکتا، ہر شخص کو وہی عمل کرنا چاہیے جو اس کی دانست میں اس کے لیے اور معاشرے کے لیے مفید ہو۔ "مرزا ظاہر دار بیگ "میں بناوٹ اور جھوٹے وعدوں سے احتراز کرنے کی تعلیم دی گئی ہے۔کیونکہ جب حقیقت سامنے آتی ہے تو جھوٹے اور بناوٹی کو شرمندگی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔آبادی میں بے تحاشا اضافے سے پیدا ہونے والے مسائل کا ذکر"آبادی کے مسائل"میں کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ آبادی و وسائل میں عدم توازن صحت، تعلیم، رہن سہن اور صفائی جیسے تمام شعبوں کو متاثر کرتا ہے پاکستان جیسے ترقی پذیر معاشرے میں فنی تعلیم کی ضرورت واہمیت پر پاکستان کی تعلیمی پالیسیوں کے حوالے سے"فنی تعلیم اوراس کی اہمیت"میں روشنی ڈالی گئی ہے اوراسے قومی ترقی کے لیے درکار ایک ناگزیر ضرورت قرار دیا گیا ہے۔"بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے"میں پرانی اور نئی زندگی کی لوازمات وآلات کا موازنہ کیا گیا ہے اور پیچھے کی جانب دیکھنے کی بجائے اپنا کل منور کرنے کے لیے آگے کا سوچنے کی بات کی گئی ہے۔

معاشرتیات کے موضوع پر تین نظموں میں سے ایک "جدید آدمی نامہ "ہے جو نظیر اکبرآبادی کی نظم "آدمی نامہ" کی بامقصد پیروڈی ہے۔اس نظم میں معاشرے کے بدکردار لوگوں پر چوٹ کی گئی ہے اور غریبوں کی بے بسی وبے وقعتی کو بیان کیا گیا ہے۔دوسری نظم "بارش کا پہلا قطرہ"میں طلبہ کو تقلید کی بجائے قیادت وپیش روی کا درس دیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ اچھے کام کے لیے آپ قدم بڑھائیں تمھارا قافلہ خود بخود بن جائے گا۔ "سفر ہو رہا ہے "مزاحیہ نظم ہے۔اس نظم میں کراچی کے حوالے سے پاکستان کے ٹرانسپورٹ کے نظام کی بدحالی کا خاکہ اڑایا گیا ہے۔گرد وغبار کی وجہ سے شکل صورت بگڑ جانا، رش کی وجہ سے تمام سامان تباہ وبرباد ہو جانا اور رش وسست رفتاری کی وجہ سے بہت زیادہ وقت ضائع ہو جانا اس نظام رسل ورسائل کی برکات ہیں۔

معاشرتیات کو اس کتاب میں سب سے زیادہ یعنی ساڑھے تئیس(۲۳ ۱/۲)صفحات دیئے گئے ہیں۔اور کل سبقی صفحات میں اس کا حصہ ساڑھے اکیس فی صد بنتا ہے۔

وطن وحبِ وطن

جنم بھومی سے محبت انسانی فطرت ہے۔فطرت کی اسی صلاحیت کو نکھارنے اور مثبت زاویہ عطا کرنے کے لیے تمام اقوام اسے اپنے نصاب کا حصہ بناتی ہیں۔بعض مفکرین مثلاً برٹرنیڈ رسل کو حبِ وطن پر مبنی اجزائے نصاب پر اعتراض ہے کہ قومیت کی تعلیم انسانی تمدن کی بقا کے لیے نقصان دہ ہے۔کیونکہ اس میں اپنے

وطن کی محبت کو دوسروں سے نفرت اور دوسروں کی تذلیل کی بنیادوں پر اٹھایا جاتا ہے اس لیے اسے نصاب میں شامل نہیں کرنا چاہیے۔(۱۸)لیکن وطن سے محبت کی تعلیم اگر دوسروں سے نفرت کی بجائے اپنے وطن سے محبت کے مثبت جذبات پر مبنی ہو تو یہ کافی مفید بلکہ ضروری ہے۔کیونکہ یہی جذبہ قومی بقا وارتقا کا باعث بنتا ہے۔

آٹھویں جماعت کی اس کتاب میں وطن سے محبت کے جذبات کو ابھارنے کے لیے ایک نثری سبق اور دو نظمیں شامل کی گئی ہیں۔نثری سبق دفاعِ وطن پر اپنی جان نچھاور کرنے والے سپاہی"کیپٹن شیر خان شہید"کے حالاتِ زندگی اور اس کے سپاہیانہ کارنامۂ بہادری کا بیان ہے جس کی بدولت اس کی بہادری ودلیری کا اعتراف دشمن کو بھی کرنا پڑا۔"یہ نشاں یہ ہمارے وطن کا نشاں"میں پاکستانی پرچم کی اہمیت اوراسکے چاند تارے کی تاریخی عظمت بیان کی گئی ہے۔اور امید ظاہر کی گئی ہے کہ یہ نشان ابد تک ضوفشاں رہے گا۔ دوسری نظم "دعا"ہے جس میں شاعر نے وطنِ عزیز پاکستان کی ترقی، شادمانی اور خوشحالی کی دعا کی ہے اور اللہ تعالیٰ سے اس کے لیے بے شمار رحمتیں مانگی ہیں۔

وطنی موضوعات کتاب کے ساڑھے پانچ صفحات(۵فی صد)گھیرے ہوئے ہیں۔

ماحولیات

اپنے گردوپیش کی خوبصورتیوں سے محظوظ ہونے اور اپنے ماحول کو صاف وصحت افزا رکھنے کی معلومات طلبہ کو فراہم کرنے کے لیے اس کتاب میں چار اسباق موجود ہیں۔دو نظمیں ہیں اور دو نثری تحریریں ہیں۔نثری تحریر"سیم اور تھور کی تباہ کاریاں"میں طلبہ کو زمین کی زرخیزی برقرار رکھنے، اور زمین کو بنجر ہونے سے بچانے کی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔"سات دریاؤں کا بادشاہ"میں آپ بیتی کے انداز میں آبی آلودگی کے نقصانات بیان کیے گئے ہیں اور بتایا گیا ہے کہ انسان پانی آلودہ کرکے اپنی تباہی کا سامان خود کر رہا ہے۔بحیرہ عرب کی زبان سے ادا کرائے گئے یہ الفاظ "کاش بے عقل انسان سمجھ سکے کہ میرے وجود میں زہر داخل کرکے اپنی موت آپ مرنے پر تلا ہوا ہے۔بھلا کیا ملے گا اسے بحیرہ عرب جیسے غم خوار کو گنوا کر۔اس کے سرسبز وشاداب مناظر ہٹا کر۔اس کے آبی جانوروں کو مہلک زہر پلا کر"(۱۹)۔نظم"ٹھنڈی ہوا"صبح کے وقت چلنے والی ٹھنڈی ہوا کے پرلطف احساسات کے بیان اور زمین پر زندگی کی بقا کے لیے ہوا کی اہمیت پر مشتمل ہے۔"بادل کا گیت"میں سمندر کے پانی سے آبی بخارات بننے، آبی بخارات سے بادل بننے، بادل سے بارش برسنے اور پھر سمندر میں جا ملنے کے چکر کا بیان خوبصورت انداز میں کیا گیا ہے۔خاص طور سے"میں رویا تو دنیا لگی مسکرانے" میں طلبہ کو دوسروں کی زندگیوں میں خوشیاں بھرنے کا پیغام بھی دیا گیا ہے۔

ماحولیات کتاب کے دس صفحات (۹فی صد حصہ) پر پھیلے ہوئے ہیں۔

سیر وسیاحت

آٹھویں جماعت کی کتاب میں سیر وسیاحت پر چار تحریریں شامل ہیں۔تین تحریریں پاکستان کے مقامات سے متعلق ہیں جبکہ ایک تحریر "لندن کی سیر "برطانیہ کے بارے میں ہے۔"مناظر پاکستان" سوات کی سیر کے احوال پر مشتمل ہے۔سوات کی سیر کا احوال چھٹی جماعت کی کتاب میں "سفید محل" کے عنوان سے موجود ہے۔سوات کی سیاحت دوبارہ سے کرانے کی بجائے اگر کسی دوسرے مقام ایبٹ آباد، بالاکوٹ، گلگت یا دیر کی سیر کو کتاب میں شامل کرلیا جاتا تو زیادہ مناسب ہوتا۔''ایک دلچسپ سفر''تربیلہ کی جھیل میں کشتی کے ذریعے پر خطر سفر کا احوال ہے جو ایک بزرگ کے جسدِ خاکی کو دوسری جگہ منتقل کرنے کی خاطر کیا گیا ہے۔اس سبق میں ملک کی ترقی کیلئے اپنے گھربار چھوڑنے کی قربانی دینے والے ان لوگوں کا ذکر ہے جنہوں نے تربیلہ ڈیم بنانے کی خاطر اپنے گھربار چھوڑے اور دوسرے مقامات پر منتقل ہوئے۔"چترال" صوبہ سرحد کے ایک دورافتادہ مگر سرسبز وخوبصورت ضلع کی سیر پر مشتمل ہے جس میں وہاں کی خوبصورت وادیوں اور پہاڑیوں کے بارے میں معلومات فراہم کی گئی ہیں۔

"لندن کی سیر "مشہور سفرنامہ نگار ابن انشا کے سیر لندن کے احوال پر مشتمل ہے جس میں اس نے مخصوص مزاحیہ انداز میں لندن کی زندگی اور مشہور مقامات کا احوال بیان کیا ہے۔اور آخر میں ایک پیغام بھی دیا ہے کہ "سب ملتیں یا رنگتیں یا زبانیں اور سرزمینیں اپنی ہمت اور اپنے اعمال سے سرفراز ہوتی ہیں''۔(۲۰)

سیر وسیاحت سے متعلق یہ تحریریں ساڑھے اٹھارہ صفحات پر محیط ہیں اور یہ کل سبقی صفحات کا سترہ فی صد حصہ ہیں۔

دیگر موضوعات

اس کتاب میں پہلی دفعہ خالص ادبی تحریریں بھی شامل کی گئی ہیں۔ابن انشا کے سفرنامے کے علاوہ اردو کے مشہور ادیبوں ڈپٹی نذیر احمد، مرزا اسداللہ خان غالب اور خواجہ حسن نظامی کے خطوط بھی اس کتاب میں دیے گئے ہیں۔"نامے میرے نام "میں ڈپٹی نذیر احمد کا ایک خط، غالب کے دو خطوط اور خواجہ حسن نظامی کا ایک خط شامل ہے۔آپ بیتی کے سلسلے کو جاری رکھا گیا ہے اور " کرسی کی آپ بیتی "اس کتاب میں دی گئی ہے۔

"اردو زبان "اردو لسانیات پر مبنی سبق ہے جس میں اردو کی ابتدا اور ارتقا کے احوال کے علاوہ پاکستان وتحریکِ پاکستان میں اس کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔اور اس کی وسعتِ دامنی ومقام عالمی کی وضاحت بھی

کی گئی ہے۔

تفریح وذہانت کے پہلو کو بھی اس کتاب میں نظر انداز نہیں کیا گیا بلکہ اس میں ایک تحریر "لطائف" تفریحِ طبع کے لیے اور ایک تحریر ''خدا اس وقت یہ چاہتا ہے کہ۔۔۔۔۔''ذہانت وحاضر جوابی پیدا کرنے کے لیے شامل کی گئی ہے۔

آٹھویں جماعت کی اردو کی کتاب میں کل ۳۶ درسی یونٹ ہیں۔ان میں ۲۶ نثری تحریریں اور ۱۰ نظمیں ہیں۔نثری تحریروں میں مضامین کی تعداد ۹، کہانیوں کی تعداد ۶، اور ۴ تحریریں روداد سفر پر مبنی ہیں۔ان کے علاوہ خطوط، مکالماتی اسباق، آپ بیتیوں، لطائف اور ارشادات واقوالِ زریں پر بھی نثری تحریریں اس کتاب میں موجود ہیں۔نثر میں پہلی دفعہ تعلیم (فنی تعلیم اور اس کی اہمیت) کے موضوع پر تحریر شامل کی گئی ہے۔

اس کتاب میں شامل کردہ موضوعات کے حوالے سے جو کمی محسوس ہو رہی ہے وہ سائنس کی ہے۔ اس کتاب میں سائنسی موضوع پر کوئی بھی تحریر شامل نہیں کی گئی۔بلکہ ایک مشمولہ کہانی "صبر کا پھل "سائنسی طرزِ فکر کے بالکل متضاد ہے۔فی الحقیقت اس عمر میں طلبہ سائنس اور سائنسی تجربات سے بہت دلچسپی رکھتے ہیں۔طلبہ کی اس عمر کی ذہنیت کے بارے میں Wynn and Wynn لکھتے ہیں:

> Children of this age group have a vital interest in the world. This is the age level when many boys and girls develop a lasting interest in science. (21)

یہ بات بھی نوٹ کرنے کے قابل ہے کہ صحت وصفائی کا موضوع بھی بالکل نظر انداز کردیا گیا ہے۔ اس سے متعلق بھی کوئی سبق کتاب کا حصہ نہیں بنایا گیا۔کھیل وجسمانی ورزش پر (جو اس زمانے کی اہم ضرورت ہے) پر بھی کوئی تحریر کتاب میں نہیں دی گئی۔

نظمیں

جماعت ہشتم کی اس نصابی کتاب میں ۱۰ نظمیں ہیں۔ان میں سے چھ کے ساتھ خالق شعرا کے نام درج ہیں۔ساتویں جماعت کی نسبت اس کتاب میں زیادہ نظموں کے ساتھ شاعروں کے نام دیے گئے ہیں جو ایک اچھا اقدام ہے۔اگر تمام نظموں کے ساتھ شاعروں کے نام درج کیے جاتے تو مزید بہتر ہوتا۔کیونکہ بچوں کے تحقیقی وسائنسی مزاج کی تربیت اسی بچپن ولڑکپن سے ہونی چاہیے۔اور تخلیق کار کے حوالے کے ساتھ تحریر (نثر یا نظم) پیش کرنا اس سلسلے میں مددگار ثابت ہوسکتا ہے۔

مشمولہ نظموں میں ایک نظم حمدیہ، ایک نعتیہ، ۲ منظریہ، ۲ بیانیہ، ۲ مزاحیہ، ایک ترانہ اور ایک دعائیہ

ہے۔کتاب میں شامل پہلی نظم "حمد" فکراورفن دونوں حوالوں سے طلبہ کی ذہنی سطح سے بلند ہے۔نظم کامفہوم تجریدی ہےاوربچوں کواسے سمجھنے کیلیے کافی غوروفکر کی ضرورت پڑے گی۔اسی طرح الفاظ ووزن میں بھی روانی نہیں ہے۔طلبہ کے لیےاسے ہمواری کے ساتھ پڑھنا بھی مشکل ہی ہوگا۔

''نعت'' طویل بحر میں رواں نظم ہے۔اگرچہ مفہوم میں تجرید کا پہلو غالب ہے پھر بھی نظم آساں اور اس سطح کے مطابق ہے۔اسی طرح "جدید آدمی نامہ"، "ٹھنڈی ہوا"، "بیٹے کی قربانی" اور "دعا" بھی طویل بحروں میں ہیں لیکن فکروفن دونوں حوالوں سے آسان، دلچسپ اور قابلِ فہم ہیں۔"بارش کا پہلا قطرہ"، "بادل کا گیت" ہم قافیہ الفاظ کی فراوانی اورزیروبم کی دلچسپی کے ساتھ ساتھ ذخیرۂ الفاظ میں اضافے کی بھی حامل ہیں۔ بحثیت مجموعی مشمولہ نظمیں آٹھویں جماعت کے طلبہ کے لیے مناسب ہیں۔

شخصیات

اس کتاب میں چار شخصیات کوموضوع بحث بنایا گیا ہے۔تین مذہبی شخصیات حضرت زینب بنت علیؓ، حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ اور سلطان صلاح الدین ایوبیؒ تاریخ اسلامی کی نمایاں شخصیات ہیں۔سبق "حضرت زینب بنت علیؓ "خانوادۂ رسول کی ایک بہادر جراتمند بیٹی کی زندگی کے گوشے بے نقاب کرتا ہے۔حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ اور سلطان صلاح الدین ایوبیؒ اسلامی تاریخ کے مشاہیر حکمران ہیں ان کی زندگیوں کے حالات کے ذریعے طلبہ کوانداز جہانبانی کے کچھ زاویوں سے روشناس کرایا گیا ہے۔اسی طرح ایک مضمون پاکستانی شہید کیپٹن شیرخان کی زندگی کے حالات اوراس کی سپاہیانہ بہادری کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے کتاب کا حصہ بنایا گیا ہے تاکہ طلبہ میں دفاع وطن کے جذبات کی آبیاری کی جاسکے۔

تمرینات

"اردو" کونصاب کالازمی حصہ بنانے کی ایک وجہ یہ ہے کہ تمام ملک کے طلبہ قومی زبان اردو کواچھی طرح سیکھ کراسے اپنی زندگی میں استعمال کرسکیں۔زبان کے درست استعمال کیلئے اس کی قواعد کاعلم ضروری ہے اس لیے قواعد کی تدریس کو ہرسطح کی کتاب کالازمی حصہ بنایا گیا ہے۔آٹھویں جماعت کی کتاب میں بھی تدریس قواعد کاسلسلہ جاری رکھا گیا ہے۔

قومی کمیٹی برائے نصاب اردو نے آٹھویں جماعت کیلئے درج ذیل قواعد کی تدریس کونصاب اردو کا حصہ بنانے کی ہدایت کی ہے:

مجہول کومعروف میں بدلنا،تجنیس معنوی میں امتیاز کرنا،محاورات اورضرب الامثال کا جملوں میں

استعمال، روزمرہ اورمحاورے کے لحاظ سے غلط جملوں کی تصحیح کرنا،مقولات وکہاوتوں کاتحریر میں برمحل استعمال، سابقہ ولاحقہ کی مدد سےلفظ سازی، ردیف کے حوالے سے الفاظ کی ترتیب،خط،درخواست اورمضمون لکھنے پر عبور۔(۲۲)

ان ہدایات میں سے نصف کی پیروی کی گئی ہے جبکہ نصف کوکورس میں شامل نہیں کیا گیا۔فعلِ معروف ومجہول اورروزمرہ ومحاورہ کی وضاحت اس سطح تک کی کتابوں میں نہیں کی گئی۔اسی طرح الفبائی ترتیب توطلبہ کوسکھائی گئی ہے لیکن ردیف کے حوالے سے الفاظ کی ترتیب نہیں سکھائی گئی۔باقی تجنیس معنوی میں امتیاز، محاورات کا جملوں میں استعمال، سابقوں ولاحقوں کی مدد سے نئے الفاظ بنانا،خط نویسی اورمضمون نویسی والے اجزا کواس کورس میں شامل کیا گیا ہے۔درخواست لکھنے کا طریقہ نہ کتاب کے متن میں دیا گیا ہےاورنہ مشقوں میں اس پر سوال شامل ہے۔ضرب الامثال، کہاوتوں اورمقولات کا استعمال متن میں کیا گیا ہے لیکن مشقوں میں اس پرسوالات نہیں دیے گئے۔

آٹھویں جماعت کی کتاب میں گذشتہ سے پیوستہ زبان شناسی کی مشقوں کا سلسلہ جاری ہے۔اسم کے ذیل میں اسم صفت اوراس کی اقسام؛تفضیل ومبالغہ اورتفضیل کی اقسام؛تفضیل نفسی،تفضیل بعض اورتفضیل کل کی وضاحت کےعلاوہ اسم مشتق،اسم آلہ،اسم نکرہ اوراسم معرفہ کی تدریس بھی کی گئی ہے۔اسم نکرہ کی ایک قسم اسم مصغر کی تعریف ووضاحت مثالوں کے ساتھ بھی کی گئی ہے۔فعل کے سلسلے میں فعل ماضی کی اقسام ماضی مطلق، ماضی قریب، ماضی بعید، ماضی استمراری اورماضی شکیہ پر مشقیں موجود ہیں۔فعلِ مستقبل کی گردان بھی کرائی گئی ہے۔حروف کی تدریس کا سلسلہ بھی جاری رکھا گیا ہے۔حرفِ عطف،ہمزہ وکسرۂ اضافت،علامتِ فاعل ومفعول کے بعداس کتاب میں حروفِ جار کی تدریس کومشقوں کا حصہ بنایا گیا ہے۔

ان مشقوں میں تین قسم کے مرکبات؛مرکب توصیفی مرکب اضافی اورمرکب ناقص پرسوالات دیے گئے ہیں۔مرکب توصیفی پرسوالات گزشتہ سے پیوستہ ہیں اورایک تدریج کے ساتھ آگے بڑھ رہے ہیں۔اس کتاب میں کسرہ والے مرکباتِ توصیفی (مثلاً آبِ رواں،مومنِ صادق) سمجھائے گئے ہیں۔مرکب ناقص پر ایک سوال بھی پوچھا گیا ہے لیکن اس کی تعریف یاوضاحت اب تک کی کتابوں میں نہیں کی گئی۔اگرچہ زیرِبحث مرکبات (توصیفی،اضافی،عطفی وغیرہ) کی بنیاد یہی ہے۔اسی طرح مرکب اضافی پربھی سوالات دیئے گئے ہیں لیکن ان میں تدریج کا خیال نہیں رکھا گیا۔مرکب اضافی پر پہلا سوال صفحہ۶۲ پر دیا گیا ہے جبکہ اس کی تعریف ووضاحت صفحہ۱۱۴ پر کی گئی ہے۔مرکبات اضافی کے ذیل میں کسرۂ اضافت اورحروفِ اضافت (کا، کے،

کی)دونوں پرمبنی اقسام کی تدریس کی گئی ہے۔

رموزِ اوقاف کی اہمیت وضرورت کا بیان اور قوسین وواوین کی وضاحت بھی اس کتاب کی مشقوں میں موجود ہے اور ان پر (سکتہ،ختمہ سمیت)سوالات بھی دیئے گئے ہیں۔واحد/جمع،مذکر/مونث،متضاد الفاظ اور سابقے/لاحقے کے ذریعے نئے الفاظ بنانے کی مشق بھی کرائی گئی ہے۔

"معنی بتائیں "کے ذریعے لغت سے مدد لینے اور" اپنے جملوں میں استعمال کریں" کے ذریعے الفاظ کے معنی سمجھ کر استعمال کرنے کی تربیت بھی اس کتاب میں جاری رکھی گئی ہے۔اعراب لگانے اور درست تلفظ پہچاننے کا سلسلہ بھی جاری رکھا گیا ہے۔ایک دوسرے کے ساتھ نسبت رکھنے والے الفاظ ملانے پر مبنی سوال "میل ملائیں " بھی اس کتاب میں موجود ہے۔

وزارتِ تعلیم کی طرف سے تنقید واستحسان کی تیاری اس درجے سے شروع کرنے کی ہدایت (۲۳)پر بھی عمل کیا گیا ہے اور "جملوں کا مفہوم بتائیں"،"جملوں کی تشریح کریں "اور "نظم کا کون سا بند آپ کو سب سے زیادہ پسند آیا اور کیوں؟ "جیسے سوالات دیے گئے ہیں۔

انشا پردازی کے سلسلے میں اس کتاب میں پہلی دفعہ انشا پردازی کے ضروری نکات (ربط،تسلسل، معنوی ترتیب، پیراگراف قائم کرنا) کی وضاحت (۲۴) کی گئی ہے اور مشق فراہم کرنے کے لیے ۴ مضامین وپیراگراف، ۵ کہانیاں وواقعات،۲ آپ بیتیاں،۲ روداد سفر،ایک خلاصہ،ایک خاکہ (شخصیت کا)اور ایک مکالمہ لکھنے کے لیے کہا گیا ہے۔

حسبِ سابق چند عملی سرگرمیاں بھی طلبہ کو دی گئی ہیں جن میں "نشانِ حیدر پانے والوں کے نام تلاش کریں "،"فنون کی فہرست بنائیں "،"خشک کر کے محفوظ کی جانے والی خوراکوں کے نام لکھیں"،"لوک کہانی لکھ کر بزمِ ادب میں سنائیں "شامل ہیں۔

جماعتِ ہشتم کی اردو کی کتاب میں موضوعات اور لسانی نکات کے سلسلے کو تدریج کے ساتھ آگے بڑھایا گیا ہے۔متن اسباق میں دی گئی معلومات میں اضافہ کیا گیا ہے۔اسباق کی طوالت وضخامت میں اضافے کے ساتھ ذخیرۂ الفاظ اور جملوں کی ادائیگی میں مہارتوں کو بھی آگے بڑھایا گیا ہے۔زبان کو مہارتِ حیات اور تنقید واستحسان کے لیے استعمال کرنے کے درجے تک پہنچایا گیا ہے اور الفاظ کے ساتھ محاورات کی تفہیم پر بھی توجہ دی گئی ہے۔

سفارشات

۱۔تعلیمی سال ۱۳۔۲۰۱۲ اور ۱۴۔۲۰۱۳ کے دوران اردو لازمی کی درسی کتابوں پر نظرِ ثانی کی گئی اور انہیں قومی نصاب ساز ادارے کی ہدایات و موضوعات کے مطابق بنایا گیا لیکن معلوم نہیں کہ آٹھویں جماعت کی اس کتاب میں کوئی تبدیلی کیوں نہیں کی گئی حالانکہ یہ کتاب باقی کتابوں کی نسبت زیادہ اصلاح کی متقاضی ہے۔

۲۔زیرِ نظر کتاب میں شامل کہانی "صبر کا پھل" تبدیل کرنے کی ضرورت ہے کہ یہ کہانی حقیقی زندگی سے بھی کوئی لگا نہیں کھاتی اور اس میں طلبہ کو پیٹ سے بننے والی دوائی کا عجیب پیغام بھی دیا گیا ہے۔

۳۔مشمولہ حمد کی بجائے اگر کوئی مقرون تصورات پر مبنی حمد شامل کی جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

۴۔سائنس کے موضوع پر کتاب میں کچھ شامل نہیں، یہ بھی بڑی خامی ہے۔سائنس کے حوالے سے قومی نصاب میں "کیمیا/حیاتیات کے بارے میں معلومات" اور "سائنس کی جدوجہد" پر تحریریں کتاب میں رکھنے کی ہدایت کی گئی ہے لیکن اُسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔سائنس کے ان موضوعات پر تحریریں ضرور شامل کرنی چاہئیں۔

۵۔چونکہ یہ عمر طلبہ میں اچھی عادات راسخ کرنے کی عمر ہے اس لیے صحت وصفائی پر بھی تحریریں بھی کتاب میں ہونی چاہئیں۔

۶۔آٹھویں جماعت کی اس کتاب میں کئی اغلاط بھی ہیں۔کتاب کے صفحہ ۱۵اپر ابجدی ترتیب کی غلطی ہے۔ا،ب،ج،د، کے بعد 'ہ' کی بجائے 'ز' کا نمبر لگایا گیا ہے۔صفحہ ۱۴۰اپر جملہ ہے "بجلی سے چلنے والی آٹے کی پن چکی۔۔۔"۔بجلی سے چلنے والی چکی کو پن چکی لکھنا کیا معنی رکھتا ہے۔ان کے علاوہ کم از کم ۱۰ مقامات (صفحات ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۵۶، ۵۸، ۶۰، ۶۲، ۷۰، ۷۸، ۷۹، ۱۲۴)پر کتابت کی غلطیاں بھی ہیں۔ٹیکسٹ بک بورڈ جیسے مستند ادارے کی جانب سے شائع کی جانے والی درسی کتاب میں اتنی زیادہ غلطیاں اچھا تاثر قائم نہیں کرتیں۔لہٰذا ان کی تصحیح ضروری ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ "Recognizing the High School Curriculum", New York, The Macmillan Company,1953.p. 34

۲۔ "عبدالغفور،پروفیسر، "نئی اور پرانی تعلیم"، دہلی، کتابی دنیا لمیٹڈ، مئی ۱۹۴۷ء،صفحہ ۶۳

۳۔ "Modern Elementary Curriculum" New York, University of Oklahoma, Henry Holt and Company, 1960. p.229

۴۔ "Elementary Education", Islamabad, Allama Iqbal Open University, 1999, p. 43
۵۔ "The New Encyclopaedia Britannica" Vol. 18 (15th Edition), Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1987, p.129
۶۔ "Funk and Wagnalls New Encyclopedia" Vol. 8, New York, Funk and Wagnalls, (Date of Publication not Written) p. 330
۷۔ "Encyclopedia Americana", Danbury (USA), Grolier Incorporated,1984, p. 674
۸۔ Gene.D.Shepherd, "Modern Elementary Curriculum", USA., Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1982, p. 85
۹۔ "پرائمری و مڈل تعلیم اور قومی تعلیمی پالیسی" مشمولہ "قومی تعلیمی پالیسی 1992-2002ء ایک جائزہ"، اسلام آباد، انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی سٹڈیز، ۱۹۹۴ء۔ صفحہ ۴۹
۱۰۔ "The Education Policy 1972-80", Islamabad, Govt. of Pakistan, Ministry of Education,p.7
۱۱۔ "Encyclopedia of Education" vol.6, U.S.A., Macmillan Company and The Free Press, 1971. p. 355
۱۲۔ ibid p.354
۱۳۔ فرمان فتح پوری، "تدریس اردو"، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء۔ صفحات ۱۳۸، ۱۳۹
۱۴۔ "قومی نصاب برائے اردو (لازمی) پہلی تا بارہویں جماعت"، اسلام آباد، حکومتِ پاکستان، وزارتِ تعلیم، ۲۰۰۶ء۔ صفحات ۱۰ تا ۶۷
۱۵۔ ایضاً صفحات ۶۸ تا ۷۰
۱۶۔ ایضاً صفحہ ۶۸
۱۷۔ "اردو آٹھویں جماعت کے لیے"، پشاور، خیبر پختونخوا ٹیکسٹ بک بورڈ، ۱۳۔۲۰۱۲ء۔ صفحہ ۱۴۴
۱۸۔ برٹرینڈ رسل، "نظام معاشرہ اور تعلیم" (ترجمہ جی آر عزیز)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء۔ صفحات ۱۲۵۔۱۲۶
۱۹۔ "اردو آٹھویں جماعت کے لیے"، صفحہ ۱۱۹
۲۰۔ ایضاً صفحہ ۷۷
۲۱۔ Richard Wynn and J.L.Wynn, "American Education", 9th Edition, New York, Harper and Row Publishers, 1988, p. 192
۲۲۔ "قومی نصاب برائے اردو (لازمی) پہلی تا بارہویں جماعت" صفحہ ۷۰
۲۳۔ ایضاً صفحہ ۴۳
۲۴۔ "اردو آٹھویں جماعت کے لیے"، صفحہ ۴۴

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر ظفر حسین ظفر *

ریاست پونچھ میں اُردو زبان

Abstract: *The Poonch State has been in the spot lights of history and civilization since before Christ. This state comprises of population belonging to different religions, races and languages. Urdu is still a source of connection between different racial and geographical units. Although, Urdu is not the mother tongue of even a single inhabitant of the state. Urdu is the official language of both parts of state (Independent and occupied). Because of its specific geographical position, Urdu is an ancient language in this part, as it is in other parts of subcontinent.*

اُردو ہماری قومی زبان ہی نہیں، بل کہ برِ عظیم میں بسنے والے مسلمانوں کے تہذیبی و ثقافتی ورثے کی آئینہ دار بھی ہے۔ اُردو زبان کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے مختلف نظریات پیش کیے گئے: پنجاب میں اُردو، سندھ میں اُردو، دکن میں اُردو۔ ان نظریات کو سندِ اعتبار دلانے والے محققین اور ماہرینِ لسانیات نے بڑے شہروں اور معروف تہذیبی مراکز کو بنیاد بنا کر اُردو زبان کے آغاز و ارتقا پر تنقیدی و تحقیقی نگاہ ڈالی ہے، لیکن اس وسیع و عریض خطۂ زمین پر بعض ایسے تاریخی و تہذیبی مراکز بھی ہیں، جو ابھی تک ہمارے قومی دھارے میں شامل نہیں ہو سکے، حالاں کہ ان علاقوں میں بھی اُردو کی آمد، اس کے ابتدائی آثار کے حوالے سے مستقل روایات موجود ہیں۔ اُردو نے ان علاقوں کی مقامی بولیوں کے ساتھ ملاپ اور ان کے الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ اپنے دامن میں یوں جذب کر لیا ہے کہ ان الفاظ کی جداگانہ شناخت ہی ختم ہو چکی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق "زبان نہ کوئی فرد ایجاد کر سکتا ہے اور نہ اسے فنا کیا جا سکتا ہے۔ مختلف تہذیبی عوامل، رنگا رنگ قدرتی عناصر، مسلسل میل جول، اور رسوم معاشرت، گھل مل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خدوخال اجاگر کرتے ہیں"۔(۱) اس اعتبار سے اُردو

*اسسٹنٹ پروفیسر گورنمنٹ کالج راولاکوٹ آزاد جموں و کشمیر۔

کسی اس اعتبار سے اُردو کسی خاص علاقے کی میراث نہیں بل کہ ایک مخلوط زبان ہے۔اس کی ترتیب وتشکیل میں مختلف زبانوں کے الفاظ کام آئے۔وقت کے ساتھ ساتھ اس نے دوسری زبانوں اور بولیوں سے ڈھونڈ ڈھونڈ کر اپنے مطلب کے الفاظ برت لیے۔اب ایسے بے شمار الفاظ اُردو کے قالب میں ڈھل کر اپنی جداگانہ شناخت کھو چکے ہیں۔یہ فراخ دلی دُنیا کی دوسری زبانوں میں کم ہی نظر آئے گی۔اُردو برِ عظیم میں جہاں پہنچی، چاہے وہ تہذیبی مرکز چھوٹا تھا یا بڑا، باہم جذب وانجذاب کا عمل تیزی سے مکمل ہوا۔اس طرح اُردو وہاں کی علاقائی زبانوں پر اثر انداز ہوئی اوران کے الفاظ کو اپنے دامن میں سمیٹ کر آفاقیت کی علامت بن گئی۔رشید حسن خاں کے مطابق:۔

> ’’لفظوں کا حال اشخاص جیسا ہوتا ہے، ویسی ہی شخصیت، ویسی ہی صفات اور ویسی ہی صلاحیتیں۔ جب ایک زبان سے دوسرے میں الفاظ منتقل ہوتے ہیں (اور یہ عمل مسلسل ہے، جاری رہتا ہے) تو ان کا احوال ان مہاجرین جیسا ہوتا ہے، جو ترکِ وطن کر کے کسی دوسرے ملک میں آباد ہو جاتے ہیں۔اب مہاجرین پر قاعدے قانون تو اُسی نئے ملک کے جاری ہوتے ہیں مگر ان کی شکل صورت نہیں بدلتی ،صرف طور طریقے بدلتے ہیں۔اس طرح ایسے مہاجر لفظوں کا تلفظ بدلتا ہے،معنی بھی بدل سکتے ہیں،ان میں اضافہ ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے،مگر ان کی صورت، یعنی املا اس طرح نہیں بدلتا۔اگر بعض تبدیلیاں ہوتی ہیں تو وہ ضمنی نوعیت کی ہوتی ہیں‘‘۔(۲)

زیرِ نظر مضمون میں ریاست جموں وکشمیر کے اندر ایک دوسری ریاست پونچھ میں (جو ق م سے تاریخ وتہذیب کی روشنی میں ہے) میں اُردو زبان کے ابتدائی آثار وعلامات کا جائزہ لیا گیا ہے، جہاں لفظ اپنی مقامی بولی (پہاڑی) سے اقلیم اُردو کی طرف ہجرت کرتے ہیں۔کشمیر جنت نظیر کے حسن اور قدرتی مناظر کے تذکرے تو تاریخ وتہذیب کا حصہ ہیں لیکن سرزمین پونچھ بھی اپنے حسن وجمال کے اعتبار سے بے نظیر ہے، جس کی عکاسی مولانا ظفر علی خان نے ۱۹۴۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول پونچھ کے سالانہ جلسہ میں فی البدیہہ یہ شعر کہہ کر کی:

یہ پونچھ ہے اور اسے کشمیر کے عارض کا تِل کہیے
اسے ہندوستان کی جان کہیے اس کو دِل کہیے (۳)

ریاست کی قدیم تواریخ کے مطابق ’’راجا بک (۶۰۷ ق م ۔۶۷۰ ق م) نے کوہستانِ جنوبی کے دڑوں میں ایک بڑا شہر پونچھ کے نام سے تعمیر کرایا، جو آج تک اِس راجا کی عالی حوصلگی کا پتا زبان حال سے دے رہا ہے‘‘۔(۴) ۸۸۰ء سے لے کر ۱۵۴۲ء تک ریاست پونچھ پر پہاڑی راجاؤں کی حکومت رہی، جو ہندو تھے۔

ان کی سرکاری زبان سنسکرت تھی۔معروف دانشور اور مؤرخ خوش دیو مینی کے مطابق سنسکرت کے علاوہ شاردا پسی والی زبان کو بھی اس دور میں عروج حاصل رہا،جسے بدھ عالموں نے پورے پہاڑی خطے میں اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اپنایا تھا۔اس زبان میں لکھے ہوئے کتبے آج بھی لورن (ہندوستانی زیرِ انتظام پونچھ کا ایک شہر) اور منڈی (ہندوستانی زیرِ انتظام پونچھ کا ایک حصہ) میں ملتے ہیں‘‘(۵) سکندرِ اعظم نے ۳۲۶ ق م میں پورس کے ساتھ فیصلہ کن لڑائی کوکری کے میدان میں لڑی، جو ریاست پونچھ(۶) کی تحصیل مینڈر کا علاقہ ہے۔سکندر کی افواج نے پہلے دریائے جہلم (موجودہ منگلا ڈیم) پھر دریائے پونچھ کو عبور کیا۔مؤرخین کی قیاس آرائیاں مختلف ہیں بہرحال دونوں دریاؤں کے عبور ہونے کے تذکرے تاریخ کی کتابوں میں درج ہیں۔اس زمانے میں موجودہ دریائے جہلم اور دریائے چناب کے درمیان تمام پہاڑی علاقے ریاست پونچھ کا حصہ تھے۔جغرافیائی تبدیلیوں کے باعث ریاست کا جغرافیہ سکڑتا گیا۔جہلم کے دوسری طرف کے علاقے صوبہ پنجاب کا حصہ بن گئے۔تاریخی و تہذیبی ثروت مندی کے باعث پونچھ کو اہلِ دانش نے چھوٹے لکھنؤ کے خطاب سے بھی نوازا ہے۔(۷)

’’گلاب نامہ‘‘ کے Chapter ۳۱ میں رقم ہے:

> "Saraj Singh becomes Muhammadan and Changed his name to Sirajuddin Khan. During Jahangir reign (1605-1627) He came to Punch and became its Chaudhuri. Later on the Emperor appointed him Raja of Punch" (۸)

سراج الدین نے مغل دربار سے پونچھ کی حکمرانی کا پروانہ حاصل کیا۔یہ ریاست میں مسلم حکمرانی کا آغاز تھا۔ہندوستان کی سرکاری زبان فارسی تھی اس نسبت سے ریاست پونچھ کی سرکاری زبان بھی فارسی ٹھہری، جو ۱۸۱۹ء مسلم اقتدار کے خاتمے تک جاری رہی۔کشمیر قدرتی طور پر شمال مغربی ہندوستان کے مسلم اکثریتی صوبوں سے ملحق ہے، جہاں غالب اکثریت مسلمانوں کی رہی ہے، اس لیے پنجاب میں اٹھنے والی سیاسی اور مذہبی تحریکات کا براہ راست اثر اہلِ کشمیر پر بھی پڑتا رہا ہے۔۱۸۱۹ء سے ۱۸۴۶ء تک کشمیر کا علاقہ لاہور دربار کے تحت رہا۔۱۸۴۶ء میں ڈوگرہ گلاب سنگھ کے ہاتھ پچھتر لاکھ نک شاہی کے عوض انگریزوں نے کشمیر کو بیچ دیا۔اس وقت کشمیر میں دفتری زبان فارسی تھی اور خطہ کشمیر مختلف اکائیوں میں منقسم تھا: جموں، گلگت بلتستان، پونچھ، وادی کشمیر......گلاب سنگھ نے ان تمام اکائیوں کو یکجا کر کے اپنی قلمرو میں شامل کر دیا۔ان مختلف تہذیبی اکائیوں میں باہم رابطے کی کوئی ایک زبان نہ تھی۔صوبہ کشمیر میں فارسی اور کشمیری کا سکہ رائج تھا۔مدرسوں میں عربی وفارسی پڑھائی جاتی تھی،جموں میں سنسکرت اور ڈوگری، ریاست پونچھ میں پہاڑی اور گوجری،گلگت بلتستان میں شینا و

بلتی اوروادی میں کشمیری زبان بولی جاتی تھی ۔حکومت ہند کے ساتھ سرکاری خط کتابت اس دور میں فارسی میں ہوتی تھی ۔

پوری ریاست جہالت ،غربت اور پسماندگی کی اتھاہ گہرائیوں میں گھری ہوئی تھی ۔دریائے جہلم ، ریاست پونچھ کو ہزارہ اور پنجاب سے جدا کرتا ہے ۔پونچھ ریاست کے مضافاتی علاقے :باغ ، راولاکوٹ اور پلندری کو دریائے جہلم صوبہ پنجاب کی تحصیل کوٹلی ستیاں اور کہوٹہ سے الگ کرتا ہے ۔اس دوراہتلا میں ریاست پونچھ کے ملحقہ علاقوں کے کئی لوگ ملازمت کے لیے کوہ مری (مری)، راولپنڈی اور پنجاب کے دیگر علاقوں میں منتقل ہوئے ۔ریاست کے مضافاتی علاقوں کے لوگوں کا پہلا پڑاؤ راولپنڈی شہر ہوتا تھا ۔اس طرح کی ابتدائی آمدورفت کے ذریعے پہاڑی لوگ اُردو (جوابھی خود ارتقائی منازل میں تھی)سے متعارف ہوئے ۔قطعیت کے ساتھ پونچھ میں اُردو کے آغاز سے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا اس لیے کہ خود ہندوستان میں اُردو زبان کے آغاز و ارتقا کے بارے میں ماہرین لسانیات مختلف آرا رکھتے ہیں ۔پنجاب میں اُردو، سندھ اور دکن میں اُردو کے آغاز کے حوالے سے مختلف آرا ہیں ، جو اس وقت زیر بحث نہیں ہیں ۔البتہ شواہد ہیں کہ پونچھ میں اُردو کے آغاز کا بڑا ذریعہ پنجاب سے روابط ہیں ۔کیوں کہ سکندر اعظم سے لے کر محمود غزنوی تک ، جو حملہ آور بھی پونچھ ریاست کی طرف آئے وہ پنجاب کے راستے سے حملہ آور ہوئے اور ریاست پونچھان کے حملوں سے براہ راست متاثر ہوتی رہی ۔

اس ریاست کا کل رقبہ ۱۶۰۰ مربع میل ہے ۔تقسیم ہندوستان سے قبل شہر پونچھ مرکز تہذیب تھا ، جہاں اُردو زبان کے فروغ و ارتقا کے حوالے سے کئی ادارے موجود تھے (۹) ۔مہاراجا رنبیر سنگھ نے ۱۸۵۷ء میں اقتدار سنبھالا تو اُس نے چھاپہ خانے بھی قائم کیے ۔صوبہ جموں (ریاست پونچھ تب صوبہ جموں کا حصہ تھی) میں فارسی اور ڈوگری ، جب کہ صوبہ کشمیر میں فارسی کو سرکاری زبان تسلیم کیا گیا ، البتہ ریاست کے محکمہ بندوبست میں پنجاب سے ملازمین کو بھرتی کیا گیا ، جن کی زبان اُردو تھی ،اس طرح قانونِ پٹواریاں اور تحصیلداران کو اُردو میں مرتب کیا گیا ۔مہاراجا رنبیر سنگھ کے عہد میں اُردو کو سرکاری طور پر سرپرستی کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ریاست کی ایڈمنسٹریشن رپورٹ جو ”حسب الحکم حضور سری مہاراجا صاحب بہادر“ دیوان کرپارام وزیر اعظم نے مرتب کی ، اُردو زبان میں ہے ۔رنبیر سنگھ کے زمانے میں کل چھے انتظامی رپورٹیں شائع ہوئیں ۔یہ سب اُردو زبان میں تھیں ۔پہلی رپورٹ دیوان کرپارام کی مرتب کردہ ہے ، جب کہ باقی پانچ کا مصنف دیوان انت رام ہے“ ۔(۱۰) ۔مہاراجا رنبیر سنگھ نے ۱۸۸۲ء میں بدیا بلاس پریس جموں میں قائم کیا ۔اسی سال ریاست کا پہلا اخبار بدیا بلاس سرکاری گزٹ کے طور پر جاری ہوا ۔یہ اخبار دیوناگری اور اُردو دونوں حروف میں شائع ہوتا

تھا ۔اُردو کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا گیا ۔مہاراجا رنبیر سنگھ کے انتقال کے بعد ۱۸۸۵ء میں مہاراجا پرتاب سنگھ تخت نشین ہوئے تو اس زبان کی مقبولیت کے پیش نظر ۱۸۸۹ء میں اسے سرکاری زبان کے طور پر تسلیم کر لیا ۔ (۱۲)

زیر نظر مضمون میں توجہ اس پہلو پر مرکوز ہے کہ اس گمنام ریاست (پونچھ) میں اُردو زبان و ادب کے لیے کی گئی کاوشوں کو سامنے لایا جائے ۔یہ وہی سرزمین ہے جہاں چراغ حسن حسرت نے بچپن اور جوانی گزاری اور اُردو شعری سرمائے کو سب سے پہلا اُردو ”ماہیا“ عطا کیا (۱۳) ۔ان اوراقِ گم شدہ کی تلاش و جستجو سے امید ہے کہ زبان و ادب کی وسیع منظرنامے میں ریاست پونچھ کو بھی درست اور جائز مقام اور حیثیت سے نوازا جائے گا ۔ریاست پونچھ ایک پہاڑی ریاست ہے ، پیر پنجال کے برف پوش پہاڑ جس کے قدرتی محافظ ہیں ۔ڈھوک ، مرغزاروں ، جنگلات ، گھاٹیوں ، دڑوں اور چھوٹی بڑی خوب صورت وادیوں نے اِسے سیاحوں کی توجہ کا مرکز بنائے رکھا ہے ۔مشہور چینی سیاح ہیون سانگ .... میں اِس خطے کی سیاحت سے لطف اندوز ہوا ۔تقسیم ہندوستان سے قبل ریاست کا دارالحکومت شہر پونچھ زبان و ادب کا مرکز تھا ۔کے ۔ڈی مینی لکھتے ہیں :

> ”۱۸۹۲ء میں پونچھ کے تخت پر جب راجا بلدیو سنگھ وارد ہوئے تو پونچھ میں پڑھے لکھے لوگ انگلیوں پر گنے جاتے تھے ۔یہاں نہ تو سکول تھے اور نہ ہی زبان و ادب کی ترقی کا کوئی انتظام تھا ۔یہ وہ زمانہ تھا جب گردونواح پنجاب اور کشمیر (سری نگر) میں اُردو فارسی کی جگہ لے چکی تھی اسے سرکاری اور درباری زبان کا درجہ مل چکا تھا ادھر علاقہ پونچھ کے لوگوں کا تعلیم کی طرف شعور کا اندازہ لگا کر راجا بلدیو سنگھ نے یہاں سکول کھولنے کی طرف توجہ دی ۔ذریعہ تعلیم اُردو بنا ۔ایک فرمان کے تحت سرکاری کام کاج میں اُردو رائج کر دی“ (۱۴)

برعظیم کے دیگر علاقوں کی طرح پونچھ کی راج دھانی میں بھی فارسی کو سرکاری حیثیت حاصل رہی ہے البتہ اس ریاست میں فارسی کے ساتھ ڈوگری اور پہاڑی زبان کا بھی چلن رہا اور ٹاکری (۱۵) بھی روزمرہ کے حساب کتاب میں رائج رہی ۔اُردو زبان کے ارتقا میں درباری شعرا کے تذکرے عام ہیں ۔یہ روایت ریاست پونچھ میں بھی موجود رہی ہے ۔”اس زمانے میں مولانا چراغ حسن حسرت کے نانا منشی علی حسن خان ، روپ چند احقر ، ہیڈ ماسٹر لالہ ہرچرن داس ، ولی محمد ، امام الدین ہُد ہُد کو درباری شعرا کی حیثیت حاصل تھی“ (۱۶) راجا ان شعرا کو انعام و اکرام سے بھی نوازتا تھا ۔یہی دور ہے جب پونچھ میں مشاعروں کی بنیاد پڑی ۔

اس دور میں کرشن چندر اور چراغ حسن حسرت نے اُردو کو اپنے قلم کا موضوع بنایا اور اسے ریاست پونچھ کی تنگنائیوں سے نکال کر شہرت دوام عطا کی۔ کرشن چندر ۱۹۱۳ء میں وزیر آباد میں پیدا ہوئے۔ اپنے والد کے ساتھ شہر پونچھ منتقل ہوئے۔ ابتدائی تعلیم جوبلی ہائی سکول پونچھ میں حاصل کی۔ انھوں نے پونچھ کی (پہاڑی) زبان سیکھی وہی لب و لہجہ اختیار کیا اور اپنے شہرہ آفاق افسانوں میں پہاڑی لفظوں کو اس طور اُردو میں مستعمل کیا کہ اب وہ لفظ اُردو میں برتے جا رہے ہیں۔ چند مثالیں دی جا رہی ہیں تا کہ اس نظریے میں ترمیم کی گنجائش بن جائے کہ اُردو کا قالب عربی، سنسکرت، فارسی، پنجابی، انگریزی، گوجری زبان ہی کے اشتراک سے وجود پذیر نہیں ہوا ہے بل کہ اس گلدستے میں کچھ پھول پونچھی (پہاڑی) زبان کے بھی ہیں:

زرد گھاہوں کی وادی کرشن چندر کی ایسی تصنیف ہے جس کے کردار، ماحول، آثار و علامات کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا سارا منظر پونچھی (پہاڑی) ہے۔

زرد گھاہوں کی وادی اور کچھ افسانوں سے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں۔ ان اقتباسات میں خط کشیدہ الفاظ ٹھیٹھ پہاڑی ہیں۔

''خاص طور پر اس کے بیٹھنے کی جگہ وہ تنگ کا درخت تھا جو باغ کے مغربی جانب واقع ہے کھڈ کی طرف''(۱۷)

''ہوا ہولے ہولے دف بجاتی''(۱۸)

''اُرملا کو اپنی باہنوں کی گود میں اٹھا لینے والا''(۱۹)

''ایک ہی بلے میں تو بتو ڑ دینی تھی''(۲۰)

''تپائی کو ان کے چھپر کھٹ کے قریب لگا دیا''(۲۱)

''اور ان کی پائینتی کھڑی ہو کر بڑی ادا سے بولی''(۲۲)

''چل ہٹ دفع ہو مردود''(۲۳)

''دروازہ بھیڑ دیں''(۲۴)

''پگلی تو نے ایک لمحہ کے لیے بھی یہ کیوں سوچا تھا''(۲۵)

''چند لمحوں کے سکوت مجھے ہولے سے اس کے قدموں کی چاپ سنائی دی'' (۲۶)

''اپنے مشیروں سے صلاح بھی کر لی ہے'' (۲۷)

''وہ چاندی کے پایوں والے ایک اونچے چھپر میں کھٹ نما بستر پر نیم دراز تھی''(۲۸)

''گال بخار کی حدت سے یا کسی اندرونی کھولن سے تمتائے ہوئے تھے'' (۲۹)

''وہ باتیں جو میں کسی اجنبی سے ہی کہہ سکتی ہوں اور تم میرے لیے مکمل اجنبی ہو۔ کرسی میرے نزدیک کھسکا لو میرے پاس وقت بہت کم ہے''(۳۰)

''وہ ہوں ہاں کرتی رہی''(۳۱)

''ان دنوں دنیا جوان تھی اسے ایٹم بم نے بوڑھا نہیں کر دیا تھا ان دنوں گیہوں روپے کا تیس سیر بکتا تھا، لوگ عورتوں سے عشق کرتے تھے راشن کارڈ سے نہیں''(۳۲)

''ڈاکٹروں نے مجھے بتایا اس کے سینے پر زخم کے نشان تھے اور جانگھ پر بھی''(۳۳)

''فرق اتنا ہے کہ جب مرد شکست کھاتے ہیں تو صلح کرتے ہیں جب عورت ہارتی ہے تو اپنے آپ کو مکمل طور پر سپرد کر دیتی ہے''(۳۴)

''اس کی ہلکی ہلکی دردناک ٹیاؤں ٹیاؤں کسی کو اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکتی''(۳۵)

''مگر ہم کریب (غریب) مارے جائیں گے''(۳۶)

''چاول اور کڑم کا ساگ اس کی انگلیوں سے لگا ہوا تھا''(۳۷)

''مجھے دیکھ کر بڈھا موچی مسکرایا'' (۳۸)

''شاید وہ بڈھا موچی اپنے گھر کی سرخ بجری کی چھت پر چڑا نہیں کما رہا بل کہ کسی سڑک کے کنارے پتھر کوٹ رہا ہے'' (۳۹)

''وہ اپنے باپ کے ساتھ سرکاری جنگلوں اور رکھوں میں رہتا تھا''(۴۰)

''کھنیلی کے ڈاک بنگلے کے باہر اپنی چھولداری میں بڈھا گجراج سنگھ اپنے بیٹے تھاکس سنگھ کی آنکھوں سے تھے کہ تھمتے نہیں تھے''(۴۱)

''اپنے آگے دونوں ہاتوں میں ایک بیر کو اٹھائے اپنے تیز تیز دانتوں سے اسے کتر کتر کے کھا رہی تھی''(۴۲)

کالو بھنگی افسانے میں لکھتے ہیں: ''کیا تین دوست سیر کو نکلے ہیں، راستے میں گائے نے سبز گھاس دیکھ کر منہ مارا تو بکری بھی جھاڑی سے پتیاں کھانے لگی اور کالو بھنگی سنبلو توڑ کر کھا رہا ہے''(۴۳)

خط کشیدہ ٹھیٹھ پہاڑی الفاظ کی وضاحت بذیل ہے۔ یہ الفاظ آج بھی دیہاتوں میں بولے اور سمجھے جاتے ہیں۔

۱۔	تھنگ	ایک درخت ہے۔آٹھ ہزار(۸۰۰۰)فٹ کی بلندی پر ہی ہوتا ہے اور پونچھ کی تمام پہاڑی چوٹیوں پر یہ درخت آج بھی چاک وچوبند فوجیوں کی طرح ایستادہ ہے
۲۔	کھڈ	کھائی
۳۔	ہولے ہولے	آہستہ آہستہ
۴۔	ہلے میں	ایک ہی جھٹکے میں
۵۔	تپائی	میز
۶۔	کھٹ	چارپائی
۷۔	چھپر	کچا گھر
۸۔	چل ہٹ	دور ہو
۹۔	دروازہ بھیڑ دیں	پرانے زمانے میں پہاڑی علاقوں میں لکڑی کے بڑے بڑے کھردرے سے بے ڈھنگے دروازے لگائے جاتے تھے۔سردی سے بچاؤ کے لیے ان کی بڑی بڑی درزوں میں کپڑا اڑس دیا جاتا تھا یوں اس Air tight کیفیت کو دروازہ بھیڑنا کہتے تھے۔اس لفظ کو زبان وعلاقے کے گہرے سماجی مطالعے کے بغیر برتنا اور سمجھنا ناممکن ہے۔
۱۰۔	پگلی	پاگل
۱۱۔	ہولے سے	آہستہ سے
۱۲۔	صلاح کرنا	مشورہ کرنا
۱۳۔	کھولن	تپش
۱۴۔	کھسکالو	سرکالو
۱۵۔	ہوں ہاں	ٹال مٹول
۱۶۔	سیر	کلوگرام سے قبل ناپ تول کا دیسی پیمانہ
۱۷۔	جانگھ	ٹانگ
۱۸۔	ٹیاؤں ٹیاؤں	رونے کی دردناک آواز کو کہتے ہیں عموماً بلی یا کتے کو جب چوٹ لگے یا بھوکا ہو تو وہ روتا ہے۔اس کرب ناک سی آواز کو ٹیاؤں ٹیاؤں کرنا کہتے ہیں۔
۱۹۔	گریب	غریب

۲۰۔	کڑم کا ساگ	کڑم پہاڑی علاقوں کی ایک سبزی ہے
۲۱۔	بڈھا	بوڑھا
۲۲۔	پتھر کوٹنا	پتھر توڑنا
۲۳۔	رکھوں	رکھ گھنے جنگل کو کہتے ہیں
۲۴۔	کُتر کُتر کر کھانا	کاٹ کاٹ کر کھانا
۲۵۔	ڈاک بنگلہ	ریسٹ ہاؤس
۲۶۔	سُنبلو	ایک جھاڑی نما خودرو پودا ہے،جس پر گندم کے دانوں کی طرح سرخ سرخ پھل آتے ہیں،جنھیں سُنبلو کہا جاتا ہے۔پہاڑی لوگ اِس سے خوب واقف ہیں۔

علامتی طور پر کرشن چندر کے ناول زرگاہوں کی دانی اور کچھ افسانوں میں موجود چند الفاظ پیش کیے گئے ہیں،جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ریاست پونچھ کی پہاڑی زبان کس قدر وسعت کی حامل ہے؟اس زبان کے الفاظ کو کرشن چندر جیسے عبقری نے اُردو کی مالا میں پرو دیا ہے کہ جذب وانجذاب کے عمل نے ان کی انفرادیت ختم کردی ہے۔رشید حسن خاں جیسے محقق نے بھی اپنے خطوط میں بعض پہاڑی الفاظ ومحاورے استعمال کیے،جیسے:

''ذرا سا اُنچا پن باقی ہے''(۴۴)

''اوکھلی میں سر دیا ہے''(۴۵)

''اُنچا پن''اور''اوکھلی''خالص پہاڑی الفاظ ہیں۔

پونچھ ایک پسماندہ ریاست تھی،جس کا جغرافیہ حکمرانوں حملہ آوروں اور راجاؤں کی باہمی چپقلش کے باعث تبدیل ہوتا رہا ہے ۱۹۴۷ء میں یہ ریاست دو حصوں میں منقسم ہوگئی۔شہر پونچھ جو مرکز تہذیب تھا،ہندوستاں کے زیرِ انتظام چلا گیا،جب کہ مضافاتی علاقے پاکستان کی عملداری میں آگئے اور کشمیر کے بقیہ حصوں کے ساتھ ملا کر آزاد کشمیر کے نام سے ۲۴ اکتوبر ۱۹۴۷ء کو ایک آزاد حکومت کی تشکیل عمل میں آئی،پونچھ کے مضافاتی علاقوں میں راولاکوٹ، پلندری،باغ،کھوئی،عباس پور اہم مراکز تھے لیکن وسائل کی قلت اور پسماندگی کے باعث علم وادب کے وہ سلسلے جو شہر پونچھ کے ساتھ وابستہ تھے،ان علاقوں میں ان کا رواج ممکن نہ تھا۔اس کے باوجود ۱۹۱۸ء اور ازاں بعد کی بعض ایسی تحریریں ملتی ہیں،جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس سنگلاخ زمین میں بھی اُردو کے بیج بوئے گئے،جو بعد میں ثمر آور ہوئے اور آزاد کشمیر کے خطے کو یہ اعزاز حاصل ہوا ہے کہ یہاں

نظری طور پر نہیں عملی طور پر اُردو کو سرکاری و دفتری زبان کا درجہ ۱۹۶۷ء میں حاصل ہوگیا تھا۔آزاد کشمیر ہی نہیں بل کہ ہندوستان کے زیرِ انتظام ریاست کے حصے میں بھی اُردو کو سرکاری زبان کی حیثیت ہے۔پورے ہندوستان و پاکستان کے کسی صوبے یا ریاست کو یہ اعزاز نصیب نہیں ہے۔

راقم کی تحقیق کے مطابق شہر پونچھ کے مضافاتی علاقے میں سب سے اہم اور قابلِ ذکر کاوش مولوی میر عالم خان کی مثنوی دافع الرسوم (اُردو، پنجابی) زمانے دی چال، اور شان وحدت المعروف کلمہ طیب منظوم کاوشیں ہیں اس کے علاوہ تاریخ سدھن قبائل اور تاریخ تحریکِ آزادی کشمیر (۵۰۰ صفحات) ان کی نثری کاوشیں ہیں۔چوں کہ مولوی میر عالم خان اور ان کی اُردو کی نثری اور منظوم خدمات پر الگ سے کام جاری ہے اس لیے یہاں اجمال ہی بہتر ہے۔۱۹۴۷ء کے بعد پوری ریاست جموں بشمول پونچھ تقسیم ہوگئی ہے، اِس لیے اب مطالعے و تحقیق کی بنیاد آزاد کشمیر اور ہندوستان کے زیرِ انتظام کشمیر ہے۔پونچھ کی الگ حیثیت اور شناخت گم ہوگئی ہے۔

ریاست پونچھ مل کر پورے آزاد کشمیر میں اُردو کسی ایک شہری کی بھی مادری زبان نہیں ہے، لیکن یہاں کا ہر شہری اُردو بولتا ہے۔سکولوں اور گھروں میں بچوں کو اُردو بولنے کی روایت بہت مستحکم ہو چکی ہے۔آزاد کشمیر نیوز پیپرز سوسائٹی (AKNS) کے فراہم کردہ تازہ ترین ریکارڈ کے مطابق آزاد کشمیر سے ۴۵ روزنامے اور ماہنامے نکلتے ہیں، جن میں سے ۲۶ روزنامے ہیں۔پاکستان سے نکلنے والے اخبارات و رسائل، جو روزانہ آزاد کشمیر میں پڑھے جاتے ہیں وہ اس فہرست میں شامل نہیں ہیں۔کالجوں اور جامعات سے شائع ہونے والے ادبی مجلے بھی اُردو زبان ہی میں شائع ہوتے ہیں۔ان میں سے بعض مجلے معیار کے اعتبار سے پاکستانی کالجوں اور جامعات کے جرائد کے ہم پلہ ہیں۔ہندوستان کے زیرِ انتظام ریاست میں بھی اُردو زبان کے بہت اثرات ہیں۔

اُردو مہاراجا رنبیر سنگھ کے زمانے سے ساری قلمرو میں رائج رہی ہے۔فارسی کے بعد اُردو ہی واحد زبان ہے، جسے ریاست کے ہر شہری نے بلا لحاظ مذہب و ملت، رنگ و نسل قبول کیا اور اسے دِل میں جگہ دی۔۱۹۴۷ء کے بعد مقبوضہ کشمیر میں بھی اُردو کو ریاست کی واحد سرکاری زبان قرار دے دیا گیا۔ابتدا میں اُردو کو بے حد پذیرائی حاصل ہوئی۔عوامی سطح پر آج بھی اُردو ہی ریاست کی واحد مقبول اور ہر دلعزیز زبان ہے، لیکن سرکاری سطح پر اس کی حوصلہ افزائی کرنے کے بجائے اس کے بدن میں آہستہ آہستہ زہر بھرنے کا عمل بھی جاری رہا۔

ریڈیو اور ٹی وی چینلوں میں اُردو ہی واحد زبان ہے، جس کا مجموعی نیٹ ورک باقی زبانوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے۔ریاست میں سرکاری اور نجی ٹی وی چینلوں پر اُردو میں پروگرامات ہوتے ہیں۔

جموں و کشمیر کلچرل اکادمی میں اُردو کا ایک اعلیٰ اختیار والا شعبہ کام کر رہا ہے اور اُردو میں ماہانہ دو، رسائل شیرازہ اور ہمارا ادب شائع ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ اُردو ہی میں اکادمی کی سرگرمیاں کے عنوان سے ایک ماہانہ نیوز لیٹر شائع ہوتا ہے۔اُردو ادبا اور شعرا اور محققین کی تصانیف اکیڈمی کے مالی تعاون سے شائع ہوتی ہیں۔اُردو مصنفین کو ''بیسٹ بک ایوارڈ'' بھی دیا جاتا ہے۔ادبی مجالس، مناظرے اور مشاعرے بلا ناغہ ہوتے رہتے ہیں۔

غیر سرکاری سطح پر ادبی انجمنیں اور علمی ادارے زبان اور ادب پر مذاکرے اور سیمینار منعقد کرتے ہیں۔بین الریاستی مشاعرے بھی کروائے جاتے ہیں۔وادیٔ کشمیر اور جموں کے مسلم اکثریت والے اضلاع میں اُردو کو دسویں جماعت تک سرکاری اور پرائیویٹ تعلیمی اداروں میں لازمی مضمون قرار دیا گیا ہے۔سرکاری دفاتر اور عدالتوں میں کام انگریزی میں ہوتا ہے۔محکمہ اطلاعات و تعلقاتِ عامہ، جو پریس نوٹ جاری کرتا ہے وہ بھی انگریزی میں ہوتے ہیں۔گزشتہ سال اُردو اور پہاڑی کے معروف ادیب، افسانہ نگار نذیر بونیاری آزاد کشمیر تشریف لائے۔اُردو زبان کی موجودہ صورتِ حال پر اُن سے گفتگو ہوئی۔اُنھوں نے بتایا کہ ریاست میں آج کی تاریخ میں اُردو کے جو روزنامے ہفت روزے اور ماہانہ جرائد چھپتے ہیں اُن کی تعداد ۱۳۱ ہے۔ان میں ۵۶ روزنامے، ۳۵ ہفت روزے اور باقی ماہانہ اور سہ ماہی رسائل ہیں۔کشمیر یونی ورسٹی سری نگر، اسلامک یونی ورسٹی اونتی پورہ، جموں یونی ورسٹی، بابا غلام شاہ بادشاہ یونی ورسٹی شاہدرہ، ماتا ویشنو دیوی یونی ورسٹی کٹڑہ، شیر کشمیر زرعی سائنس یونی ورسٹی سری نگر اور جموں: کل ۸ یونی ورسٹیاں ریاست میں قائم ہیں۔ان میں سے سری نگر اور جموں یونی ورسٹیوں میں اُردو کے با اختیار شعبے قائم ہیں۔کشمیر یونی ورسٹی سری نگر میں اقبال انسٹیٹیوٹ بھی قائم ہے، جس میں ڈاکٹر سر محمد اقبال کی زندگی اور اُن کی علمی ادبی کارناموں پر تحقیق کا کام ہوتا ہے۔کشمیر یونی ورسٹی میں فارسی، عربی، ہندی، کشمیری شعبے بھی ہیں، جب کہ جموں یونی ورسٹی میں اُردو اور پنجابی کے علاوہ سنسکرت کے شعبے بھی قائم ہیں۔

جموں و کشمیر کلچرل اکادمی میں اُردو کے ساتھ ساتھ جن دوسری زبانوں کے شعبے کام کر رہے ہیں: وہ فارسی، عربی، سنسکرت، پنجابی، ڈوگری، لداخی، دردی، کشمیری، پہاڑی، گوجری، انگریزی اور ہندی۔ریاست میں اس وقت انگریزی کے ۱۴ روزنامے اور ۸ ہفت روزے اور ۹ ماہنامے شائع ہو رہے ہیں۔ہندی کے چار روزنامے، ۱۵ ہفت روزے اور ۵ ماہنامے شائع ہو رہے ہیں۔ڈوگری میں دو ماہنامے اور ایک ہفت روزہ، پنجابی کا ایک ہفت روزہ اور دو ماہنامے، گوجری اور پہاڑی میں بھی دو ماہنامے چھپتے ہیں لیکن آج ان زبانوں میں نجی

سیکٹر میں کوئی جریدہ شائع نہیں کیا جاتا۔لداخ میں نجی سیکٹر میں ایک ہفت روزہ چھپ رہا ہے۔ایک روزنامہ لیہہ سے نکالا گیا تھا جو آج کل بند ہو گیا ہے۔کشمیری میں دو ہفت روزے اور ایک ماہنامہ چھپ رہا ہے۔

یونی ورسٹیاں اور کالج اپنے اپنے اداروں سے جو میگزین شائع کرتے ہیں اُن میں تقریباً ساری مقامی زبانوں کو نمائندگی ملتی ہے۔مجموعی طور پر ریاست جموں و کشمیر کے ہندوستان کے زیرِ انتظام کشمیر میں جتنی بھی (مقامی) ریجنل زبانیں ہیں۔بلاشبہ یہ سب ترقی کے راستے پر گامزن ہیں اور ایک دوسرے کے شانہ بشانہ آگے چل رہی ہیں۔اُردو کے لیے اب جموں اور وادی میں مختلف حلقوں کی جانب سے رکاوٹیں پیدا کی جا رہی ہیں اور کچھ ایسے عناصر دونوں صوبوں میں سرگرم ہیں، جو اُردو کے ساتھ عناد اور تعصب برت رہے ہیں۔اُردو کے ساتھ یہ رویہ ...... ''اُردو ہندی تنازع'' کے پس منظر میں بہت پرانا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر،تاریخ ادب اُردو جلد اوّل مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۵ء،ص ا
۲۔ رشید حسن خاں کے خطوط،مرتب:ٹی آر رینا،کلاسک آرٹ پرنٹرز نئی دہلی،۲۰۱۱ء،ص ۲۹۶
۳ محمد یعقوب ہاشمی:حاصل عمر رائیگاں،فخر فین پرنٹرز،۲۰۰۹ء،ص ۳۶
۴۔ مکمل تاریخ کشمیر،محمد الدین فوق،اُردو بازار لاہور ص ۱۴۹
۵۔ پونچھ میں اُردو ادب کا ارتقا،خوش دیو مینی،ص ا (غیر مطبوعہ مضمون)
۶۔ ریاست پونچھ کا پرانا نام دراوابھی سار تھا۔
۷۔ تحسین جعفری،ص ۵
۸۔ *Gulabnama, Diwan Kirparam, Gulshan Books Residency Road Srinagar 2005, P 156*
۹۔ ۱۹۴۷ء تقسیم ہندوستان کے وقت ریاست پونچھ دو حصوں میں منقسم ہو گئی اس کا مرکزی شہر پونچھ ہندوستان کے زیر کنٹرول چلا گیا جب کہ تقریباً ایک ہزار مربع میل کا علاقہ پاکستان کے زیرِ انتظام ہے۔
۱۰۔ بلدیو پرشاد شرما،جموں میں اُردو،ص ۵۹
۱۱۔ جموں و کشمیر میں اُردو ادب کی نشو و نما،ڈاکٹر برج پریمی،جے کے آفسٹ پریس دہلی ۲۰۰۰ء،ص ۲۰
۱۲۔ ایضاً،ص ۲۱
۱۳۔ تحسین جعفری،منشور بانہالی،جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز،سری نگر،۲۰۰۹ء،ص ۵
۱۴۔ پونچھ میں اُردو ادب کا ارتقا (غیر مطبوعہ مضمون)،کے ڈی مینی،ص ۲
۱۵۔ اسے Lunday بھی کہتے تھے۔برہمن دکان دار کھتری اسے حساب کتاب میں استعمال کرتے تھے۔ہماچل پردیش (ہندوستانی ریاست) میں آج بھی یہ زبان بولی جاتی ہے۔
۱۶۔ پونچھ میں اُردو ادب کا ارتقا،کے ڈی مینی،ص ۳
۱۷۔ زرگاہوں کی کی رانی۔کرشن چندر،اُردو پاکٹ بکس ناظم آباد کراچی سن ندارد،ص ۲۰
۱۸۔ ایضاً،ص ۲۱
۱۹۔ ایضاً،ص ۲۱
۲۰۔ ایضاً،ص ۲۲
۲۱۔ ایضاً،ص ۲۳
۲۲۔ ایضاً،ص ۲۴

۲۳۔ ایضاً،ص ۲۴
۲۴۔ ایضاً،ص ۲۵
۲۵۔ ایضاً،ص ۳۰
۲۶۔ ایضاً،ص ۳۰
۲۷۔ ایضاً،ص ۳۳
۲۸۔ ایضاً،ص ۷
۲۹۔ ایضاً،ص ۷
۳۰۔ ایضاً،ص ۹
۳۱۔ ایضاً،ص ۹
۳۲۔ ایضاً،ص ۱۱
۳۳۔ ایضاً،ص ۱۵
۳۴۔ ایضاً،ص ۱۵
۳۵۔ کرشن چندر کے بے مثال افسانے (دو فرلانگ لمبی سڑک)۔لاہور:الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء،ص ۹۵
۳۶۔ ایضاً،ص ۹۷
۳۷۔ ایضاً (کشمیر کو سلام)،ص ۸۸
۳۸۔ ایضاً،ص ۸۹
۳۹۔ ایضاً،(کشمیر کو سلام)،ص ۹۱
۴۰۔ ایضاً،(دوسری برف باری سے پہلے)،ص ۱۱
۴۱۔ ایضاً،ص ۱۷
۴۲۔ ایضاً،ص ۲۴
۴۳۔ ایضاً،(کالو بھنگی)،ص ۲۵۱
۴۴۔ رشید حسن خاں کے خطوط،مرتب ٹی آر رینا،ص ۳۰۹
۴۵۔ ایضاً،ص ۳۲۳

کتابیات:

- جمیل جالبی،ڈاکٹر،تاریخ ادب اُردو جلد اوّل (لاہور:مجلس ترقی ادب،۲۰۰۵ء)
- جموں و کشمیر میں اُردو ادب کی نشو و نما،ڈاکٹر برج پریمی (دہلی:جے کے آفسٹ پریس،۲۰۰۰ء)
- پونچھ میں اُردو ادب کا ارتقا،خوش دیو مینی (غیر مطبوعہ مضمون)
- رشید حسن خاں کے خطوط،مرتب:ٹی آر رینا (نئی دہلی:کلاسک آرٹ پرنٹرز،۲۰۱۱ء)
  زرگاہوں کی کی رانی۔کرشن چندر (کراچی:اُردو پاکٹ بکس ناظم آباد،سن ندارد)
- کرشن چندر کے بے مثال افسانے (دو فرلانگ لمبی سڑک)۔(لاہور:الحمد پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء)
- محمد یعقوب ہاشمی:حاصل عمر رائیگاں،(فخر فین پرنٹرز،۲۰۰۹ء)
- مکمل تاریخ کشمیر،محمد الدین فوق (اُردو بازار لاہور)

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر رؤف پاریکھ

مارفیم، مارفیمیات اور اردو میں مستعمل کچھ مارفیم

Abstract : *The article surveys the different Urdu synonyms used for the term "morpheme". It also surveys different definitions of the terms "morpheme" and "Morphology". It evaluates the different approaches used in Morphology today, including the arguments regarding "word-based Morphology" and "morpheme-based Morphology". Additionally it introduces, the concept of "lexeme-based" Morphology, withrelevant references from some sources on Morphology and Linguistics available in English. These issues are rarely, if ever, discussed in Urdu.*
The article gives some examples of Persian, Arabic and Sanskrit morphes used in Urdu as prefixes or suffixes and explains different kinds of morphemes, including free and bound morphemes and their sub-varieties namely inflectional, derivational, openand closedmorphems.

اس مقالے میں کوشش کی گئی ہے کہ ''مارفیم'' اور ''مارفیمیات'' جیسی اصطلاحات لسانیات کی تعریف پیش کرنے کے علاوہ ان کی کچھ وضاحت بھی کی جائے۔ نیز جدید مارفیمی مطالعات میں جو مسائل زیر بحث آتے ہیں، مثلاً مارفیمیات کے لفظ اساس یا مارفیم اساس ہونے کا مسئلہ یا اس کے لغویہ یا لفظیہ پر مبنی ہونے کا مسئلہ، ان پر بھی اس مقالے میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔ اس کے علاوہ عربی، فارسی اور سنسکرت کے کچھ مارفیم جو اردو میں مستعمل ہیں ان کی مثالیں بھی پیش کی گئی ہے۔

اس کام میں یقیناً انگریزی منابع و مصادر سے مدد لی گئی ہے اور ان کے مناسب حوالے بھی دے دیے گئے ہیں لیکن اس موضوع پر اردو میں شاذ و نادر ہی اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ لہٰذا لسانیات کے طالب علموں کی مشکلات کو مدنظر رکھتے ہوئے مقالے میں کوشش کی گئی ہے کہ مارفیم کی قسموں اور اس کی ذیلی قسموں پر بھی کچھ نہ کچھ عرض کر دیا جائے۔

ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو کراچی یونیورسٹی کراچی۔

مارفیمیات ۔لسانیات کی ایک شاخ

''مارفالوجی'' (morphology) کی اصطلاح علمِ حیاتیات کی ایک شاخ کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہے اور لسانیات کی ایک شاخ کے لیے بھی ۔ یہاں موضوعِ زیرِ بحث لسانیات ہی ہے ۔ مارفیمیات یا مارفالوجی کو اردو میں تشکیلیات بھی کہا گیا ہے اور اس کے مترادف کے طور پر اردو میں صَرف اور صَرفیات کے الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں ۔ مگر صَرف چونکہ قواعد کی ایک شاخ کا نام ہے اور مارفیمیات صَرف ہوتے ہوئے بھی صَرف سے تھوڑی سی مختلف ہوتی ہے اس لیے گیان چند جین صاحب کا خیال تھا کہ اسے مارفیمیات کہنا چاہیے[۱]۔ بہتر یہ ہوگا کہ مارفیمیات کی تعریف سے پہلے مارفیم کی تعریف کو دیکھا جائے ۔

مارفیم (morpheme) کی تعریف

اردو میں مارفیم کے مترادف کے طور پر تین مختلف اصطلاحات استعمال کی جاتی ہیں ۔ ہندوستان سے پروفیسر مسعود حسین خان کی زیرِ صدارت شائع شدہ فرہنگ نے morpheme کے مترادف کے طور پر ''مارفیم رصَرفیہ رتشکیلیہ'' درج کیا ہے[۲] ۔ لیکن مارفیم کو اردو میں اکثر ''صَرفیہ'' کہا گیا ہے، مثلاً ڈاکٹر عبدالسلام نے[۳]، الٰہی بخش اختر اعوان نے[۴]، اور عامر علی خان نے بھی مارفیم کا مترادف ''صَرفیہ'' لکھا ہے[۵]۔ اقتدار حسین خان نے مارفیم کو مارفیم ہی کہا ہے لیکن کہیں کہیں ساتھ ہی قوسین میں ''تشکیلیہ'' بھی لکھ دیا ہے[۶]۔

اردو میں ایک رجحان یہ بھی ہے کہ مارفیم کا ترجمہ کرنے کی بجائے اسے مارفیم ہی کہا جائے ۔ مثال کے طور پر نصیر احمد خان نے مارفیم اور مارفیمیات ہی کے الفاظ استعمال کیے ہیں[۷]۔ اسی طرح سہیل بخاری نے بھی مارفیم کو مارفیم ہی کہا ہے[۸]۔ عتیق احمد صدیقی نے لسانیات پر انگریزی کی ایک کتاب کا ترجمہ کیا تو اس میں انھوں نے مارفیم کے لفظ کا ترجمہ کرنے کی بجائے اسے مارفیم ہی لکھا[۹]۔ گیان چند کے بقول ہندی میں مارفیم کو روپ اور مارفالوجی کو روپ وگیان کہا گیا ہے اور گو عبدالقادر سروری نے اپنی کتاب ''زبان اور علم زبان'' میں مارفیم کو تشکیلیہ کا اور مارفالوجی کو تشکیلیات کا نام دیا تھا لیکن نیا لفظ گھڑنے کی بجائے مارفیم ہی کو استعمال کیا جائے اور لفظِ مارفیم کے آگے ''یات'' کا لاحقہ لگا کر اس علم کو مارفیمیات کہا جائے تو ابلاغ میں سہولت رہے گی[۱۰]۔ گیان چند کی اس بات سے اتفاق کرنا پڑے گا کیونکہ ''یات'' کا لاحقہ اردو میں علوم و فنون کے لیے مستعمل بھی ہے، مثلاً اسلامیات، معاشیات، نفسیات وغیرہ ۔ دوسرے یہ کہ عربی والوں نے بھی لفظ ''مارفیم'' کو اپنا لیا ہے گو اس میں اپنے لسانی مزاج اور قواعدی اصولوں کے تحت تھوڑی سی تبدیلی کر کے اسے ''مرفیم'' کا نام دیا ہے ۔ البتہ وہ مارفالوجی کو صَرف اور علم التشکل بھی کہتے ہیں ۔ فارسی والوں نے مارفیم کا ترجمہ ''تک واژ'' کیا ہے اور مارفالوجی

کو صَرف کے علاوہ تک واژ شناسی اور ساختِ واژہ (واژہ یعنی لفظ) بھی کہتے ہیں لیکن یہ اردو والوں کے لیے نامانوس ہے۔ اس لیے اردو میں اس کو مارفیم کہنا مناسب ہوگا۔ اسی طرح ہماری رائے میں (جو ضروری نہیں کہ ناقص ہی ہو) مارفیمیات کا لفظ بھی صَرف یا صرفیات سے بہتر رہے گا۔

مارفیم کا لفظ یونانی زبان کے مادے morphe سے بنا ہے جس کے معنی ہیں form یعنی شکل یا صورت یا ہیئتِ ترکیبی[۱۱] (اور اسی لیے حیاتیات کی اصطلاح میں مارفالوجی شکلیات کو کہتے ہیں جو علم الاشکال اعضا اور علم التشکل بھی کہلاتا ہے)۔ بعض ماہرینِ لسانیات نے مارفیم (یا صرفیے) کی تعریف یوں کی ہے: Morpheme is the minimal unit of meaning[۱۲]۔ یعنی مارفیم معنی کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی ہوتی ہے۔ اس کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے: Morpheme is the smallest grammatical unit that has meaning.[۱۳]۔ یعنی یہ کسی زبان کی سب سے چھوٹی بامعنی قواعدی اکائی ہوتی ہے۔ لیکن درحقیقت دونوں کا مفہوم ایک ہی ہے کیونکہ ''چھوٹی سے چھوٹی بامعنی قواعدی اکائی'' دراصل کوئی بامعنی لفظ یا زبان کا بامعنی چھوٹا سا جز و ہی تو ہوگا، خواہ وہ کوئی لفظ ہو یا کوئی حرف ہو (اس کی تفصیلات اور مثالیں آگے آ رہی ہیں)۔

البتہ ''قواعدی اکائی'' کے الفاظ دراصل احتیاطاً استعمال کیے گئے ہیں تاکہ مارفیم کو ''لغوی اکائی'' سے ممیز کیا جاسکے۔ لغوی اکائی کوئی لفظ ہوتا ہے (جسے لغت میں درج کیا جائے) لیکن قواعدی اکائی کا لفظ ہونا ضروری نہیں ہے۔ اس کی مثال یوں لیجیے کہ لفظ ''کتابیں'' دو مارفیموں سے مل کر بنا ہے۔ یعنی کتاب + یں۔ اب کتاب تو ایک لفظ ہے (اور مارفیم بھی ہے) اور لغت میں لکھا جائے گا لیکن ''یں'' کے کوئی لغوی معنی نہیں اور اسے لغت میں بطور لفظ درج نہیں کیا جا سکتا، اگرچہ اس کی ایک قواعدی حیثیت ہے اور ''کتابیں'' میں اس کا ایک مفہوم بھی ہے (یہ یہاں مونث اور جمع کی حالت کا مفہوم ظاہر کرتا ہے)۔ پس یہاں ''یں'' ایک مارفیم ہے لیکن لفظ نہیں ہے۔ یہ قواعدی معنی رکھتا ہے۔ لہٰذا یہ کوئی لغوی اکائی تو نہیں البتہ قواعدی اکائی ضرور ہے۔ گویا مارفیم کوئی لفظ بھی ہوسکتا ہے، کوئی حرف بھی اور کسی لفظ کا کوئی ٹکڑا بھی جو اپنے الگ معنی رکھتا ہو، چاہے وہ ٹکڑا کتنا ہی چھوٹا کیوں نہ ہو اور وہ چاہے تنہا اپنے کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔

مارفیم دراصل زبان میں چھوٹے سے چھوٹا بامعنی جز و ہوتا ہے۔ گویا مارفیم مفہوم کی اقل ترین اکائی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ مارفیم کسی زبان کا وہ بامعنی جز و ہے جو مزید تقسیم نہ ہو سکے۔ مثلاً میز، کرسی، گھر، ہوش، یاد، یا رو غیرہ ایک مارفیم ہیں کیونکہ یہ سب مزید تقسیم نہیں ہو سکتے اور ان میں سے ہر ایک لفظ

بھی ہے اور اپنی جگہ ایک مکمل لغوی اکائی ہے۔ لیکن لفظ ''ہوشیار'' دو مارفیموں کا مجموعہ ہے کیونکہ یہ دو مارفیموں یا دو بامعنی اکائیوں یعنی ہوش + یار سے مل کر بنا ہے۔ اسی طرح ''یاد'' ایک مارفیم ہے اور ''گار'' الگ مارفیم ہے۔ اس طرح لفظ یادگار (یاد + گار) دو مارفیموں کا مجموعہ ہے۔ بعض مارفیم ایسے بھی ہوتے ہیں جو محض ایک حرف ہوتے ہیں اور بذاتِ خود کوئی بامعنی لفظ نہیں مانے جاتے لیکن کسی لفظ کے ساتھ مل کر اس لفظ کے معنی بدل دیتے ہیں۔ مثلاً ''بصد ادب'' کی ترکیب میں ادب تو ایک لفظ ہے اور ایک مارفیم بھی ہے لیکن ''بصد'' دو مارفیموں سے مل کر بنا ہے یعنی ب + صد۔ صد تو ایک لفظ ہے اور مارفیم بھی ہے لیکن ''ب'' الگ سے کوئی لفظ نہیں البتہ ایک مارفیم ضرور ہے اور یہاں ''سے'' کے معنی دے رہا ہے۔ اس ترکیب کے لفظی معنی ہوگئے: سو (۱۰۰) ادب سے، مرادی معنی ہوئے بے حد ادب سے (انتہائی معذرت اور ادب کے ساتھ عرض ہے کہ بعض ''بظاہر'' بہت پڑھے لکھے لوگ بھی آج کل اس کو نجانے کیوں ''بصدِ ادب'' بولنے لگے ہیں۔ حالانکہ یہاں زیر کا کوئی کام نہیں)۔

مارفیمیات (morphology) کی تعریف

کسی زمانے میں، بقولِ گیان چند، مارفیمیات کی تعریف بیان کرتے ہوئے ''لفظ'' کا لفظ استعمال کرنے سے احتراز کیا جاتا تھا اور اس کی بجائے لفظ ''مارفیم'' استعمال کیا جاتا تھا۔ لیکن بقول ان کے اس کے بغیر کام بھی نہیں چلتا کیونکہ یہ کہنا کافی نہیں ہوتا کہ ''مارفیمیات مارفیم کی ساخت کا مطالعہ کرتی ہے''، اس کے علاوہ مارفیمیات مارفیموں (یعنی صرفیوں) ہی کا نہیں بلکہ مارفیموں کے باہمی تعلق کا بھی مطالعہ کرتی ہے[۱۴]۔

لیکن موجودہ دور میں اس تعریف میں لفظِ ''لفظ'' بھی استعمال ہوتا ہے، جیسا کہ An introduction to language کے مصنفین نے مارفیمیات کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

The study of the internal structure of words,and the rules by which words are formed, is morphology.

اس کا مفہوم کچھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ لفظوں کی اندرونی ساخت اور ان ضوابط کا مطالعہ جن کی رو سے لفظ بنتے ہیں مارفیمیات کہلاتا ہے[۱۵]۔ یعنی مارفیمیات لفظوں کی ساخت کا تو مطالعہ ہے ہی، یہ مارفیم کا مطالعہ بھی ہے، مارفیموں کے باہمی تعلق کا بھی مطالعہ ہے اور مارفیموں کو ملا کر لفظ بنانے کے اصولوں کا بھی مطالعہ ہے۔

البتہ بعض مصنفین کی اردو میں بیان کردہ مارفالوجی کی تعریف سے وضاحت کی بجائے الجھن بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً اقتدار حسین خان کی کتاب ''اردو صرف و نحو'' میں مارفیمیات کو صَرف بھی اور تشکیلیات بھی کہا گیا ہے۔ لیکن اس میں انھوں نے ''مارفالوجی (صرف یا تشکیلیات)'' لکھنے کے بعد بتایا ہے کہ مارفالوجی

قواعد کی وہ شاخ ہے جو زبان کا ''لفظ کی سطح تک مطالعہ'' کرتی ہے اور نحو ''دو الفاظ یا دو سے زیادہ الفاظ (جملے تک)'' کا مطالعہ کرتی ہے[۱۶]۔ لیکن جس طرح مارفیمیات کی تعریف طے کرتے وقت لفظ ''لفظ'' کے استعمال سے گریز غیر ضروری ہے اسی طرح مارفیمیات کو ''لفظ'' کے مطالعے تک محدود کر دینا بھی درست نہیں ہے کیونکہ ہر لفظ کا ایک مارفیم پر مبنی ہونا ضروری نہیں اور نہ ہی ہر مارفیم کوئی لفظ ہوتا ہے۔ ثانیاً، اقتدار صاحب کی بیان کردہ تعریف درحقیقت قواعد یا گرامر کی تعریف ہے کیونکہ قواعد کی دو شاخیں مانی جاتی ہیں: ایک صَرف (morphology) جو لفظوں سے بحث کرتی ہے اور دوسری نحو (syntax) جو کلامِ ناقص (یعنی مرکبات) اور کلامِ تام (یعنی جملوں) سے بحث کرتی ہے۔

احتیاطاً یوں کہہ لیجیے کہ اقتدار صاحب کی بیان کردہ تعریف مارفیمیات کو قواعد کی ایک شاخ قرار دیتی ہے لیکن قواعد کی لفظوں سے متعلق شاخ (یعنی صَرف) تو صرف لفظوں کی قواعدی حیثیت اور ان میں ہونے والے تغیر و تبدل سے بحث کرتی ہے۔ ہمیں یہ بات ضرور مدِنظر رکھنی چاہیے کہ مارفیمیات لفظوں کے ساتھ ساتھ مارفیموں کے باہمی تعلق اور ان کے ملنے کے اصولوں کے مطالعے کا بھی نام ہے۔ ممکن ہے کہ اقتدار صاحب ان بعض ماہرینِ لسانیات سے متفق ہوں جو مارفیم کی بجائے لفظ کو مارفیمیات کی بنیاد مانتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ مارفیمیات کے مباحث میں ایک مرحلے پر ایسا بھی ہوتا ہے کہ مرکبات (جو ایک سے زیادہ الفاظ پر مبنی ہوتے ہیں اور ''نحو'' کی ذیل میں آتے ہیں) میں کسی ایک حرف یا مارفیم کی تبدیلی سے مفہوم میں تبدیلی ہو رہی ہوتی ہے (مثلاً واحد و جمع یا تذکیر و تانیث میں تبدیلی)۔ واحد جمع یا مذکر مونث کی تبدیلی صَرف کا موضوع ہے۔ لیکن تبدیلی چونکہ مرکب میں ہو رہی ہوتی ہے اس لیے یہ نحو کا بھی موضوع ہوتا ہے۔ یعنی یہ ایک عجیب و غریب صورتحال ہوتی ہے کہ ''لفظ'' میں ذرا سی تبدیلی سے ''مرکب'' تبدیل ہو رہا ہوتا ہے اور زیرِ بحث مسئلہ نحو کا بھی حصہ ہوتا ہے اور صَرف کا بھی۔ اور اس کی بڑی وجہ مارفیمی تبدیلی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے نہ تو صَرف کے کھاتے میں ڈال سکتے ہیں اور نہ نحو کے۔ ایسے میں اسے مارفیمیات کا مسئلہ قرار دے دیا جائے تو یہ بحث قواعد کی بجائے لسانیات کی بحث بن جاتی ہے اور ہم اس کے نام یعنی صَرف یا صَرفیات کی الجھن سے بھی بچ جاتے ہیں۔ انگریزی میں اس عجیب قواعدی صورت کو (کہ صَرف بھی ہے اور نحو بھی) morpho-syntax کہتے ہیں۔ اردو میں اسے ''صَرف نحوی ساخت'' کہہ لیجیے۔ گویا اس میں قواعد کے دونوں حصے یعنی صَرف اور نحو بیک وقت بروئے کار آرہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا اسے صرف صَرف یا صرفیات کہنا مناسب نہیں ہے۔ پس بہتر یہی ہے کہ ''مارفالوجی'' کو صَرف یا صرفیات کہنے کی بجائے مارفیمیات ہی کہا جائے اور اسے قواعد یا صَرف کی شاخ کہنے کی بجائے

لسانیات کی شاخ گردانا جائے۔

اس سے قبل کہ ہم مارفیمیات پر مزید بحث کریں یہ بتانا بہت ضروری ہے کہ جدید لسانی مطالعات میں اٹھایا جانے والا ایک اہم سوال یہ ہے کہ مارفیمیات کی بنیاد کیا ہے؟

مارفیمیات کی بنیاد: لفظ یا مارفیم یا لُغویہ؟

مارفیمیاتی مطالعات کے ضمن میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ماہرین کا اس بات پر اختلاف رہا ہے کہ مارفیمیات کے مطالعے کی بنیاد لفظ (word) ہونا چاہیے یا مارفیم۔ بلکہ یہ اختلاف اس حد تک رہا ہے کہ خود مارفیمیات کی حیثیت متنازعہ فیہ ہو گئی تھی اور اس سلسلے میں فرانسس کٹمبا (Francis Katamba) نے لکھا ہے کہ اگرچہ مارفیمیات کسی زبان کے ڈھانچے کی تفہیم میں بنیادی کردار ادا کرتی ہے لیکن یہ بنیادی کردار اس کے لیے رحمت کی بجائے زحمت بن گیا تھا۔ کٹمبا نے اسپنسر (Spencer) اور زوکی (Zwicky) نامی دو ماہرین کی ایک تحریر کا حوالہ دیا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ ''مارفیمیات لسانیات کا پولینڈ ہے یعنی یہ اپنے ان ہمسایوں کے رحم و کرم پر ہے جن کی ذہنیت سامراجی ہے''[۱۷] (ظاہر ہے کہ یہ بات ایک مخصوص سیاسی و جغرافیائی تناظر میں اس وقت کہی گئی تھی جب سوویت یونین کا وجود برقرار تھا اور سرد جنگ کا زمانہ تھا)۔

کٹمبا کے مطابق ساختیات پسند امریکی ماہرین نے مارفیمیات کو لسانیات سے الگ کسی خود مختار علم کے طور پر برتنا شروع کر دیا تھا اور تولیدی قواعد (generative grammar) (اسے اردو میں ساختیاتی قواعد کا بھی نام دیا گیا ہے) کے ماہرین نے مارفیمیات کو نحو (syntax) اور علم الاصوات یا فونولوجی (phonology) کا درمیانی علاقہ قرار دے دیا۔ کٹمبا کے مطابق ۱۹۷۰ء کے بعد ہی مارفیمیات کو لسانی تجزیوں میں دوبارہ علیحدہ جگہ ملنی شروع ہوئی اور آج بھی مارفیمیات میں جھگڑا اس کے لفظ اساس (word-based) یا مارفیم اساس (morpheme-based) ہونے پر ہے[۱۸]۔ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کے عشروں میں اس بات پر گرما گرم بحثیں ہوتی رہی ہیں کہ مارفیم کیا ہے اور لسانیات پر اس کے کیا اثرات ہوں گے۔ چونکہ لفظ کے مقابلے میں مارفیم کا نظریہ معقول اور مسکت تھا لہٰذا ابتدائی طور پر اسے مان لیا گیا لیکن پھر بھی اس پر بحثیں چلتی رہیں اور سوال اٹھایا گیا کہ جب ''لفظ'' (word) موجود ہے اور اسے معنی کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی قرار دیا جا سکتا ہے تو پھر مارفیم کی ضرورت ہی کیا ہے اور کیا لسانی تجزیے کے لیے لفظ کافی نہیں ہے[۱۹]؟ یہ سوالات خاصے پہلے اٹھائے گئے تھے اور ان کے جوابات بھی خاصے پہلے دے دیے گئے تھے۔ طویل مباحث سے گریز کرتے ہوئے مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ ''لفظ'' کی بنیاد پر تجزیہ کافی نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ مارفیم کے نظریے میں جو بھی کم

زوریاں ہوں ،لفظ کی بنیاد پر تجزیے کے نظریے میں اس سے زیادہ کم زوریاں ہیں[۲۰]۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ بعض ماہرین نے مارفیمیات کے word-based ہونے یا morpheme-based ہونے کے مباحث کو ملا کر نئی تعریف بھی پیش کی ہے ۔اس کی مثال میں معروف ماہر لسانیات پی ایچ میتھوز کی مارفیمیات کی بیان کردہ تعریف پیش کی جا سکتی ہے جو کہتے ہیں کہ:

Morphology is simply a term for a branch of linguistics which is concerned with "forms of words" different uses and constructions8. in[۲۱]

یعنی مارفالوجی لسانیات کی ایک شاخ ہے جو الفاظ کی شکلوں ،ان کے مختلف استعمالات اور ان کی ساختوں سے متعلق ہے ۔یہاں لفظ form کے استعمال سے ذہن مارفیم کی طرف منتقل ہوتا ہے کیونکہ مارفیم کا لفظ جس یونانی مادے سے مشتق ہے اس کے معنی شکل یا form ہی ہیں ۔لیکن اس طرح کی تعریفات کو مارفیمیات کے دونوں نظریات میں ''صلح کرانے کی کوشش'' کا بھی نام دیا گیا ہے ۔بہر حال ،جدید رجحان تو لفظ کی بجائے مارفیم ہی کی طرف ہے ۔

لیکن ایک اور جدید بلکہ جدید تر رجحان ''لغویہ'' یا ''لفظیہ'' یعنی لیکسیم (lexeme) کی طرف بھی ہے ۔یعنی یہ کہ مارفیمیات کی بنیاد نہ لفظ پر ہے اور نہ مارفیم پر بلکہ اس کی بنیاد لغویہ یا لیکسیم ہے۔ ''لغویہ'' کی کئی تعریفیں کی گئی ہیں جو لسانیات پر لکھی گئی مختلف کتابوں اور لغات میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں ۔سر دست دو مختصر تعریفیں پیش ہیں ۔اوکسفرڈ کی فرہنگ لسانیات کے مطابق لغویہ (lexeme) کوئی لفظ ہوتا ہے جسے اس کی ممکنہ شکلوں سے الگ کر کے مجرد طور پر لغوی اکائی کے طور پر لیا جاتا ہے[۲۲]۔ ڈیوڈ کرسٹل نے بھی اسی طرح کی بات لکھی ہے ۔اس کے مطابق لیکسیم یا لغویہ کسی زبان کی لغت کی چھوٹی سے چھوٹی لغوی اکائی ہوتی ہے ۔یہ اصطلاح اس ابہام سے بچنے کے لیے وضع کی گئی تھی جو ذخیرۂ الفاظ سے متعلق مباحث میں ''لفظ'' کے ضمن میں پیدا ہوتے ہیں[۲۳]۔ سیدھی سی بات یہ ہے کہ لغویہ یا لفظیہ دراصل لفظ کی ایسی بنیادی یا مفرد شکل ہوتی ہے جس میں کسی قسم کا تصریفی تغیر نہ ہوا ہو ۔مثال کے طور پر انگریزی کا لفظ go تو لغویہ ہے لیکن اس کی تصریفی شکلیں مثلاً going, goes, went لغویہ نہیں ہیں کیونکہ ان میں تصریفی تغیرات ہو چکے ہیں اور یہ الفاظ اسی بنیادی یا مفرد لفظ go کی تصریفی شکلیں ہیں اور صرفی تبدیلیوں کی پیداوار ہیں ۔

لغت نویسوں کی اصطلاح میں یوں سمجھ لیجیے کہ جو لفظ کسی لغت میں ایک علیحدہ ،مفرد اور بنیادی اندراج کے قابل ہے وہ لغویہ ہے اور اس کی مختلف شکلیں جو لفظ تو ہیں مگر لغت میں الگ اندراج کے قابل نہیں سمجھی

جاتیں وہ لغویہ یا لیکسیم نہیں ہیں ۔مثلاً ''جانا'' لغویہ ہے (اس کا اندراج لغت میں بنیادی مفرد لفظ یا راس لفظ یعنی ہیڈ ورڈ (headword) کے طور پر ہوگا) لیکن ''گیا'' یا ''گئے'' یا ''گئیں'' لغویہ نہیں ہیں (ان کو لغت میں الگ سے بطور لفظ درج نہیں کیا جاتا ، جب تک کوئی مجبوری نہ ہو) ۔

بہر کیف ،ایک نیا رجحان یہ ہے کہ مارفیمیات کی بنیاد لفظ یا مارفیم کی بجائے لغویہ پر ہونی چاہیے ۔سر دست اس سے زیادہ بحث ہمارے دائرے سے خارج ہے ۔تفصیلات بعض کتابوں میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے جن کی نشان دہی حواشی میں کی جا رہی ہے[۲۴] ۔

مارفیم کا مکمل لفظ ہونا ضروری نہیں

کسی زمانے میں لفظ ہی کو معنی کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی سمجھا جاتا تھا ۔لیکن یہ درست نہیں تھا کیونکہ بعض اوقات ایک لفظ بھی ایسے اجزا (یعنی مارفیموں) سے مل کر بنا ہوتا ہے جو خود ایک معنی رکھتے ہیں چاہے وہ اجزا (یعنی مارفیم) خود الگ سے با معنی لفظ کی حیثیت میں استعمال نہ ہوتے ہوں ۔ بعض سابقے (prefixes) اور لاحقے (suffixes) اس کی مثال ہیں ۔گویا مارفیم کو چھوٹی سے چھوٹی با معنی اکائی تو قرار دیا گیا ہے لیکن مارفیم کا خود مکمل لفظ ہونا ضروری نہیں ہوتا ۔نہ ہی اس کا تنہا معنی دینا ضروری ہے ۔مارفیم لفظ بھی ہو سکتا ہے اور کسی لفظ کا ایسا جز و بھی جو الگ سے بھی معنی رکھتا ہے (چاہے وہ اکیلا بطور لفظ استعمال نہ ہو سکتا ہو) ۔ مثال کے طور پر لفظ ''انمول'' میں ''اَن'' ایک مارفیم ہے اور ''مول'' دوسرا مارفیم ۔''اَن'' نافیہ یا حرفِ نفی ہے ۔ یہ نفی کی علامت ہے اور یہ علامت کئی لفظوں میں بطور سابقہ آتی ہے جیسے ان پڑھ ،ان گنت ،انجان وغیرہ میں ۔''اَن'' اکیلا بطور لفظ استعمال نہ ہوتا ہو لیکن بعض لفظوں میں شامل ہو کر اپنے معنی دے جاتا ہے ۔اس طرح گویا اَن ایک مارفیم ہے ،مول ایک مارفیم ہے اور لفظ انمول (ان+مول) دو مارفیموں کا مجموعہ ہے ۔انگریزی میں اس کی ایک مثال un ہے ۔انگریزی لفظ undesirable کی مثال لیں تو یہ تین مارفیموں کا مجموعہ ہے یعنی un+desir+able ۔گو انگریزی میں un لغت کے لحاظ سے اکیلا خود کوئی لفظ نہیں ہے مگر یہ مارفیم ضرور ہے کیونکہ یہ کوئی نہ کوئی مفہوم ضرور رکھتا ہے اور لفظ سازی میں کوئی نہ کوئی کام ضرور کرتا ہے ۔مارفیم جب کسی لفظ کے ساتھ جڑتا ہے تو اس سے ایک تعلق قائم کر لیتا ہے ،اپنے ایک معنی دیتا ہے اور لفظ کے معنی کو تبدیل کر دیتا ہے ۔

مارفیم صرف ایک آواز (یعنی تحریری شکل میں ایک حرف) پر بھی مبنی ہو سکتا ہے ،مثلاً انگریزی میں ''اے'' یعنی a (بطور لفظ ''ایک'' کے معنی میں حرفِ تنکیر (indefinite article) کے طور پر استعمال

ہونے سے قطع نظر)ایک سابقہ ہے اور ''کی جانب'' کے معنی میں بعض لفظوں مثلاً aside میں آتا ہے[۲۵]۔گویا یہ لفظ aside دو مارفیموں سے مل کر بنا ہے، یہاں a ایک مارفیم ہے اور side دوسرا مارفیم ۔اردو میں یک صوتی (یا یک حرفی)مارفیم کی مثال ''ا'' ہے ۔یہ بھی نافیہ ہے اور نفی کے سابقے کے طور پر اٹل اور اچل جیسے لفظوں میں آتا ہے[۲۶]۔یعنی اٹل (ا+ ٹل)کے معنی ہوئے جو ٹل نہ سکتا ہو یا جو نہ ٹلے اور اچل (ا+چل)کے معنی ہیں جو چل نہ سکتا ہو[۲۷]۔اسی طرح لفظ ''نڈر'' میں دو مارفیم ہیں،نِ+ڈر۔یہاں بھی ''ن'' نفی کے معنی میں ہے، یعنی نڈر کے معنی ہوئے جسے ڈر نہ لگتا ہو[۲۷]۔''اشرف المخلوقات''میں چار مارفیم ہیں۔اشرف+ال +مخلوق+ات ۔ان میں سے دو یعنی اشرف اور مخلوق لفظ بھی ہیں اور مارفیم بھی ۔بقیہ دو یعنی ''ال'' اور ''ات'' مارفیم ہیں لیکن لفظ نہیں ہیں۔''ال'' عربی کا حرفِ تخصیص یا حرفِ تعریف (definite article) ہے اور ''ات'' عربی میں مونث کی جمع کو ظاہر کرتا ہے ۔یہ دونوں لغوی اکائیاں نہیں ہیں لیکن قواعدی اکائیاں ہیں۔

مارفیم کی مزید مثالیں دیکھتے ہیں۔

۱۔عربی میں ''ب'' ایک سابقے کے طور پر آتا ہے ۔یہ ایک مارفیم ہے،مثلاً ''بالکل'' میں (ب +ال+کل)۔ ''بالکل'' ایک لفظ ہے جس میں تین مارفیم ہیں۔

۲۔فارسی میں ''م'' نفی کے سابقے کے طور پر آتا ہے، جیسے مکُن (م +کُن)(یعنی مت کر) یا خواہ مخواہ (خواہ+م+خواہ)(یعنی چاہو یا نہ چاہو)۔گویا یہاں ''م'' ایک مارفیم ہے۔

۳۔سنسکرت میں ''کُ'' (یعنی کاف پر پیش) یا ''کَ'' (یعنی کاف پر زبر) کی آواز کا کسی لفظ سے پہلے اضافہ کردیا جائے تو خامی،خرابی یا برائی کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں، جیسے ڈھب سے کُڈھب،پُوت سے کپوت[۲۸] ۔ کُڈھب ایک لفظ ہے، کپوت بھی ایک لفظ ہے ۔ان میں دو دو مارفیم ہیں (ک+ڈھب)(ک+پوت)۔اس طرح ''کُ'' یا ''کَ'' بھی ایک مارفیم ہوا ۔اسی طرح سنسکرت میں ''سِ'' (س کے نیچے زیر) یا ''سُ'' (س پر پیش) یا ''سَ'' (س پر زبر) کی آواز کا کسی لفظ سے پہلے اضافہ اس میں اچھے معنی پیدا کرتا ہے جیسے ڈول سے سڈول، بھاگ (یعنی قسمت)سے سُبھاگ[۲۹]۔یہی سبھاگ بگڑ کر سہاگ بن گیا اور ''اچھی قسمت'' کے ساتھ ساتھ ''شوہر کی محبت '' یا ''بیاہتا بیوی ہونے کی حالت (یعنی جب شوہر زندہ ہو)'' کے معنی میں بھی آ گیا[۳۰]۔ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں شوہر کے مرنے پر بیوی کو شوہر کے ساتھ چتا میں جل مرنا پڑتا ہو اس معاشرے میں شوہر کے زندہ ہونے سے بڑی خوش قسمتی اور کیا ہوتی ۔پلیٹس کے مطابق ''س'' کے اضافے سے اسم کو صفت یا متعلق فعل (adverb) بنایا جا سکتا ہے، مثلاً پوت تو بیٹا ہے اور سپوت اچھا، قابلِ فخر بیٹا ہے ۔گویا

''سِ'' یا ''سُ'' یا ''سَ'' بھی ایک مارفیم ہے جو ''سپوت'' یا ''سہاگ'' جیسے لفظوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ''سپوت'' ایک لفظ ہے جس میں دو مارفیم ہیں (س+پوت)۔

۴۔اردو میں بعض لاحقے ایسے ہیں جو دراصل مارفیم ہیں،مثلاً الف بعض اسما کے آخر میں آ کر ان میں صفت کے معنی پیدا کر دیتا ہے ۔ ملاحظہ ہو: مٹیا، بساندا،موتیا، دودھیا۔ یہ بالترتیب مٹی، بساند ،موتی اور دودھ کے آخر میں الف لگانے سے بنے ہیں اور ان میں وصفیت پیدا کرتے ہیں۔گویا موتیا میں دو مارفیم ہیں (موتی+ا)،وعلیٰ ہذا القیاس۔

۵۔اردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جن کے شروع میں بھی اور آخر میں بھی مارفیم کے اضافے سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں،مثلاً نِبھاگی ۔اس میں تین مارفیم ہیں یعنی نِ+ بھاگ+ی۔ بھاگ کے معنی ہیں قسمت (یعنی مصدر ''بھاگنا'' کے فعلِ امر سے قطع نظر) ۔اس کے آخر میں ''ی'' بطور لاحقہ لگا کر ''بھاگی'' بنا دیا جائے تو پلیٹس کے مطابق اس کے معنی ہو جاتے ہیں قسمت والا یا خوش قسمت (بھاگی کے ایک معنی حصے دار بھی ہیں کیونکہ بھاگ کے معنی حصہ بھی ہیں، لیکن یہاں قسمت والا/والی کے معنی ہی میں ہے)۔''نِبھاگی'' میں ابتدائی ''نِ'' دراصل نفی کا سابقہ ہے اور آخری ''ی'' وصفیت کا لاحقہ ہے ۔نِبھاگی کے معنی ہوئے بدقسمت۔

اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ مارفیم کا مکمل لفظ ہونا ضروری نہیں ہے اور معنی کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی، گو وہ تنہا بظاہر بے معنی یا مہمل ہی کیوں نہ نظر آتی ہو، مارفیم ہوتی ہے ۔جیسا کہ اوپر کی مثالوں میں ہم نے دیکھا کہ انگریزی کا un اور دوسری زبانوں کے ''ب''، ''م''، ''ک''، ''ا'' اور ''ن'' وغیرہ مارفیم ہیں ۔یہ تنہا بطور لفظ استعمال نہیں ہو سکتے لیکن اس طرح بظاہر معنی نہ رکھنے والے کئی مارفیم جو تنہا نہیں آتے بہر حال وجود رکھتے ہیں، اپنے معنی بھی دے جاتے ہیں اور لفظ سازی میں بہت کام بھی آتے ہیں ۔یہ لفظ کے معنی بدل دیتے ہیں۔

کسی بھی زبان کا کوئی بامعنی لفظ لے لیجیے، وہ یا ایک مارفیم پر مبنی ہوگا یا ایک سے زیادہ مارفیموں سے مل کر بنا ہوگا ۔جو لفظ ایک مارفیم پر مبنی ہو اسے یک صرفیائی یا یک مارفیمی (monomorphemic) اور جو لفظ ایک سے زیادہ مارفیموں سے مل کر بنا ہو اسے کثیر صرفیائی یا کثیر مارفیمی (polymorphemic) کہتے ہیں[۳۱]۔

اس ساری بحث سے ایک تاثر یہ ابھرتا ہے کہ مارفیمیات صرف قواعد دانوں اور لغت نویسوں کا مسئلہ ہے، لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے ۔مارفیمیات تو زبان کے ہر حصے پر چھائی ہوئی ہے کیونکہ مارفیمیات لفظ، لفظ کی ساخت اور اس سے متعلقہ مباحث سے جڑی ہوئی ہے اور لفظ سے متعلق مباحث و مسائل لغوی سطح پر بھی ہو سکتے

ہیں،لفظ سازی کی سطح پر بھی،نحوی سطح پر بھی،صرفی سطح پر بھی اور حتیٰ کہ صوتیاتی سطح پر بھی۔۳۲

مارفیم کی قسمیں

مارفیم کی تفہیم کے لیے ان کی تقسیم بھی کی گئی ہے۔مارفیم کی دو قسمیں ہیں:

۱۔آزاد مارفیم (free morpheme)

۲۔پابند مارفیم (bound morpheme)

ان کی تفصیل یہ ہے:

۱۔آزاد مارفیم (free morpheme): کچھ مارفیم ایسے ہوتے ہیں جو تنہا بھی با معنی ہوتے ہیں اور ایک لفظ کی طرح تنہا استعمال ہو سکتے ہیں۳۳ ، جیسے گھر، کرسی، روز، پچاس، جان، سخن وغیرہ۔ان کو آزاد مارفیم کہتے ہیں۔یہ آزاد ان معنی میں ہیں کہ اکیلے بامعنی لفظ کی حیثیت سے آسکتے ہیں۔

۲۔پابند مارفیم (bound morpheme) : وہ مارفیم جو اکیلے بامعنی حیثیت میں نہیں آسکتے لیکن کسی اور مارفیم کے ساتھ مل کر معنی دیتے ہیں پابند مارفیم کہلاتے ہیں۳۴ ۔یہ بالعموم سابقے یا لاحقے ہوتے ہیں۔ مثلاً ''واں'' تنہا با معنی لفظ کے طور پر نہیں آسکتا لیکن یہ لفظ ''پچاسواں'' میں معنی دیتا ہے(پچاس+واں)۔''ور'' اکیلا کوئی معنی نہیں رکھتا لیکن جانور (جان+ور)،ہنرور اور سخن ور میں معنی دیتا ہے ۔''یں'' اکیلا کوئی معنی نہیں رکھتا لیکن کتابیں اور باتیں میں معنی دیتا ہے۔گویا ''واں''، ''ور'' اور ''یں'' مارفیم ہیں لیکن آزاد حیثیت میں یا اکیلے نہیں آتے اور کسی اور لفظ کے ساتھ جڑ کر ہی معنی دیتے ہیں۔اسی لیے یہ پابند مارفیم ہیں۔

پابند مارفیم کی قسمیں

لفظ کی ساخت کے مطالعے اور لفظ سازی کے عمل کو دو بڑی قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے یعنی تصریف (inflection) (جس میں ایک لفظ سے قواعد کے مطابق دوسرے لفظ بنتے ہیں)اور اشتقاق (derivation) (جس میں تصریف سے ہٹ کر کسی اور طرح سے الفاظ بنائے جائیں اور اس میں لفظ سازی کے لامحدود امکان ہوتے ہیں)۳۵۔

ان بنیادوں پر لفظ میں واقع ہونے والی تبدیلی کو دیکھا جائے تو پابند مارفیم کی دو قسمیں ہو جاتی ہیں:

۱۔اشتقاقی مارفیم (derivational morpheme)

۲۔تصریفی مارفیم (inflectional morpheme)

ان کی تفصیل یہ ہے:

۱۔اشتقاقی مارفیم (derivationalmorpheme)

کچھ پابند مارفیم ایسے ہوتے ہیں جو کسی لفظ کے ساتھ لگتے ہیں تو اس کی قواعدی حیثیت تبدیل کر دیتے ہیں ۳۶ ۔مثلاً انگریزی میں ify-یا ise-یا en- وغیرہ ایسے اشتقاقی مارفیم ہیں جو کسی اصل مارفیم سے جڑ کر نیا لفظ بناتے ہیں۔جیسے مذکورہ بالا انگریزی مارفیم مندرجہ ذیل الفاظ بنانے میں کام آتے ہیں: classify , memorise, darken ۔

ان مارفیموں کے لگنے سے پہلے لفظ اسم تھا(لفظ dark صفت بھی ہے اور اسم بھی) لیکن ان کے لگنے سے مصدر بن گیا ۳۷۔اردو میں ''یانا'' ایک پابند مارفیم ہے یعنی الگ سے کوئی معنی نہیں رکھتا مگر کسی آزاد مارفیم مثلاً قوم کے ساتھ جڑ کر ''قومیانا'' بنا سکتا ہے۔یہ اشتقاق کا عمل ہے لہٰذا ''یانا'' ایک اشتقاقی مارفیم ہے۔

اردو میں اشتقاقی مارفیم کی ایک مثال ''ی'' ہے۔اسے ہم ''یائے نسبتی'' کے نام سے بھی جانتے ہیں۔اس کے استعمال کی ایک مثال مارفیمیات کے نقطۂ نظر سے دیکھیے: ''کتاب'' اسم ہے۔اس کے ساتھ ''ی'' لگانے سے ''کتابی'' کا لفظ بن جائے گا۔''کتابی'' صفت ہے۔اس کے معنی ہیں کتاب جیسا، یا کتاب سے متعلق، یا کتاب کا۔''کتابی'' ایک لفظ ہے۔اس میں دو مارفیم ہیں۔کتاب+ی۔یہاں ''ی'' ایک مارفیم ہے جو اسم کو صفت میں تبدیل کر رہا ہے۔چونکہ لفظ کی قواعدی حیثیت تبدیل ہو گئی(جو اشتقاقی عمل ہے)اس لیے ''ی'' یہاں اشتقاقی مارفیم ہے۔

اس طرح ہم ان نتائج تک پہنچتے ہیں کہ:

۱۔اشتقاقی مارفیم پابند مارفیم کی وہ قسم ہیں جو لفظ کی قواعدی حیثیت بدل دیتے ہیں،مثلاً اسم کو صفت بنا دیتے ہیں۔

۱۔اشتقاقی مارفیم نئے لفظ بنانے کے لیے بڑے کارآمد ہوتے ہیں۔

۲۔تصریفی مارفیم (inflectional morpheme)

تصریفی مارفیم وہ پابند مارفیم ہوتا ہے جو کسی آزاد مارفیم کے ساتھ لگتا ہے اور اس کی قواعدی حیثیت کو نہیں بدلتا لیکن اس کی تعداد یا جنس یا حالت (case) کو بدل دیتا ہے۔مثال کے طور پر انگریزی میں ed- کو لیجیے۔یہ اکیلا کوئی بامعنی لفظ نہیں ہے (اس لیے پابند مارفیم ہے)۔لیکن فعل کے ساتھ لگتا ہے تو اس میں ماضی کا مفہوم پیدا کر دیتا ہے، جیسے لفظ played میں ۔اس طرح کے پابند مارفیم تصریفی مارفیم کہلاتے ہیں کیونکہ

یہ لفظ میں تصریف کر دیتے ہیں مگر اس کی قواعدی حیثیت کو نہیں بدلتے [۳۸]۔ اسی طرح انگریزی میں ایس (s) کا حرف ہے جو پابند مارفیم ہے اور کسی آزاد مارفیم کے ساتھ لگ کر اس کو جمع میں ڈھال دیتا ہے، مثلاً لفظ books میں۔

اردو میں اس کی مثال کے طور ''یں'' کو لیجیے۔ یہ کوئی لفظ نہیں ہے لیکن ایک مارفیم ہے۔ پابند اس لیے ہے کہ الگ سے کوئی معنی نہیں رکھتا نہ اکیلا آ سکتا ہے۔ اس کا کام تصریف میں مدد دینا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ''یں'' کو ''کتاب'' کے ساتھ جوڑ دیا جائے تو کتاب کی قواعدی حیثیت اسم ہی رہے گی، البتہ یہ اس کو جمع میں ڈھال دے گا۔ گویا کتاب کی تعداد کو بدل دے گا، اسے واحد سے جمع بنا دے گا۔ یہ تصریف کا عمل ہے لہٰذا ''یں'' تصریفی مارفیم ہے۔ ''ناگ'' ایک آزاد مارفیم ہے۔ اس کے ساتھ پابند تصریفی مارفیم ''ن'' لگا دیں تو ''ناگن'' کا لفظ بن جائے گا یعنی ناگ کی مونث۔ جیسے شیر کی مونث شیرنی ہے۔ گویا اردو میں ''ن'' اور ''نی'' پابند تصریفی مارفیم ہیں جو کسی آزاد مارفیم کے ساتھ لگ کر اس کی جنس تبدیل کر دیتے ہیں۔

تصریفی مارفیم کا تعلق اسم، ضمیر، صفت یا فعل سے ہوتا ہے [۳۹]۔

اس طرح ہم ان نتائج تک پہنچتے ہیں کہ:

۱۔ **تصریفی مارفیم** دراصل پابند مارفیم کی ایک قسم ہے جو لفظوں کی قواعدی حیثیت تو نہیں بدلتا لیکن اس کی تعداد یا جنس یا حالت کو بدل دیتا ہے۔ تصریفی مارفیم لگنے سے مثلاً اسم تو اسم ہی رہے گا جیسے کتابیں اور ناگن اسم ہی ہیں لیکن کتابیں کتاب کی جمع ہے اور ناگن ناگ کی مونث ہے۔

۲۔ تصریفی مارفیم اسم کی تعداد (واحد جمع) یا جنس (تذکیر و تانیث) پر اثر انداز ہوتا ہے۔ بعض زبانوں میں یہ حال کو ماضی میں بدل دیتا ہے۔

آزاد مارفیم کی قسمیں

آزاد مارفیم دو طرح کے ہوتے ہیں:

۱۔ کھلا مارفیم (open): یہ وہ آزاد مارفیم ہوتا ہے جس سے کوئی پابند مارفیم جڑ سکتا ہے۔ یہ بالعموم اسم، صفت یا فعل ہوتا ہے اور اس کے ساتھ پابند مارفیم جڑ سکتے ہیں۔ مثلاً کتاب ایک آزاد مارفیم ہے (یہ لفظ بھی ہے اور مارفیم بھی)۔ قواعد کے لحاظ سے ''کتاب'' اسم ہے۔ یہ کھلا اس لیے ہے کہ اس کے ساتھ پابند مارفیم جڑ سکتے ہیں۔ مثلاً ''یں'' کے لاحقے کو (جو پابند مارفیم ہے) اس سے جوڑ سکتے ہیں۔ لفظ کتاب (جو مارفیم بھی ہے) چونکہ جڑنے کے لیے کھلا ہوا ہے اس لیے اسے کھلا مارفیم کہتے ہیں۔ لفظ ''کتابیں'' میں دو مارفیم ہیں۔ کتاب

+ یں۔ ان میں سے ''کتاب'' آزاد مارفیم ہے اور کھلا ہے۔ ''یں'' پابند مارفیم ہے اور تصریفی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ لسانیات پر انگریزی کی بعض کتابوں [۴۰] میں lexical morpheme کی اصطلاح ملتی ہے، یہ دراصل open morpheme ہی کا دوسرا نام ہے۔

۲۔ **بند مارفیم** (closed): ہر آزاد مارفیم کے ساتھ کسی اور مارفیم کا جڑنے کا امکان نہیں ہوتا۔ کچھ لفظ ایسے ہوتے ہیں جو خود آزاد مارفیم ہوتے ہیں لیکن ان کے ساتھ کسی اور لفظ کو قواعدی لحاظ سے جوڑنا ممکن ہی نہیں ہوتا۔ گویا یہ ایسا آزاد مارفیم ہوتا ہے جس سے کوئی اور مارفیم نہیں جڑ سکتا۔ اس لیے اسے بند مارفیم کہتے ہیں۔ یہ عام طور پر حرفِ جار (مثلاً سے، پر، تک) یا حرفِ عطف (مثلاً اور) ہوتا ہے۔ ان الفاظ (یا مارفیموں) کے ساتھ کوئی اور مارفیم نہیں جوڑا جا سکتا، اگرچہ یہ آزاد مارفیم ہیں۔ اسی لیے اسے یہ بند مارفیم ہیں۔ لفظ ''کو'' کو لیجیے۔ قواعد میں یہ علامتِ مفعول ہے۔ یہ ایک مارفیم ہے اور آزاد ہے کیونکہ اکیلا با معنی لفظ کے طور پر آتا ہے۔ لیکن ''بند'' مارفیم ہے۔ یہ بند مارفیم اس لیے کہ اس کے ساتھ کوئی اور لفظ یا مارفیم (چاہے آزاد ہو یا پابند) نہیں جڑ نہیں سکتا۔ فعلِ ناقص بھی بند مارفیم ہوتے ہیں، جیسے ''ہے'' یا ''تھا''۔ ان سے کوئی اور لفظ یا مارفیم جڑ نہیں سکتا۔ (اسی لیے ''ان کو'' کو ملا کر یعنی ''انکو'' اور ''ہوں گے'' کو ملا کر یعنی ''ہونگے'' لکھنا غلط ہے۔ گویا املائی مسائل بھی مارفیمیات سے جڑے ہوئے ہو سکتے ہیں)۔ انگریزی کی بعض کتابوں [۴۱] میں functional morpheme کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو closed morpheme ہی کا ایک نام ہے۔

گویا مارفیموں کی تقسیم کا نقشہ کچھ یوں بنے گا:

مارفیم

(morpheme)

-------------|---------

آزاد مارفیم (free morpheme) — پابند مارفیم (bound morpheme)

آزاد مارفیم: کھلا (open) — بند (closed)

پابند مارفیم: اشتقاقی (derivational) — صرفی (inflectional)

لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ ہر زبان کی مارفیمیات اپنی منفرد خصوصیات کی حامل ہوتی ہے اور ان خصوصیات کا دارومدار اس زبان کی صرف اور نحو پر ہوتا ہے۔ضروری نہیں کہ اگر کسی زبان میں کوئی مارفیم کسی مخصوص قسم میں آتا ہے (مثلاً آزاد یا پابند مارفیم ہے یا بند یا کھلا مارفیم ہے) تو کسی دوسری زبان میں اس کے ہم معنی یا مترادف لفظ یا مارفیم کی بھی وہی حیثیت ہو کیونکہ ہر زبان کی اپنی صرفی اور نحوی ساخت ہوتی ہے جو کسی لفظ میں کسی خاص مارفیمیاتی تبدیلی کی اجازت دیتی ہے یا نہیں دیتی۔مثال کے طور پر انگریزی کے لفظ boy یا girl کو لیجیے۔یہ دونوں آزاد مارفیم ہیں۔ان کی جمع بنانے کے لیے ان کے ساتھ ایک پابند صرفی مارفیم یعنی ایس (s) کا اضافہ کیا جاتا ہے۔جبکہ اردو میں جملے کی نحوی ساخت کے لحاظ سے لڑکے، لڑکوں، لڑکیاں، لڑکیوں آ سکتا ہے لیکن انگریزی میں اس کی صرف ایک ہی صورت یعنی ایس (s) کے ساتھ ہوگی۔عربی میں ایسے مواقع پر معاملہ کچھ اور ہوتا ہے۔

مارفیمیاتی تبدیلیاں (Morphological changes) اردو میں اپنے مخصوص اصول رکھتی ہیں۔نیز اردو میں مارفیمیاتی تبدیلیوں کی بحث میں تعلیقیے (affixes) بھی شامل ہو جاتے ہیں۔لیکن یہ مباحث بجائے خود ایک الگ مقالے کے متقاضی ہیں۔ان مباحث کو کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔عام لسانیات،ص۱۹۲۔
۲۔فرہنگِ اصطلاحات: لسانیات،ص۱۷۳۔
۳۔عمومی لسانیات،ص۱۲۱۔
۴۔کشافِ اصطلاحاتِ لسانیات،ص۴۱۹۔
۵۔فرہنگِ اصطلاحاتِ لسانیات،ص۱۴۷۔
۶۔اردو صرف و نحو،ص۱۱۔۹
۷۔اردو ساخت کے بنیادی عناصر،ص۱۵۸وبعدہٗ۔
۸۔تشریحی لسانیات،ص۱۲۹وبعدہٗ۔
۹۔توضیحی لسانیات (ترجمہ)،ص۶۱وبعدہٗ۔
۱۰۔عام لسانیات،ص۱۹۲۔
۱۱۔ Concise Oxford English dictionary، گیارھواں ایڈیشن،۲۰۰۶ء۔
۱۲۔فرامکن،وکٹوریا و دیگر، An introduction to language، ص۶۷۔۶۵
۱۳۔گِلم،سانڈرا ایل (Gillam, Sandra L.)، The development of Morphology and syntax، مشمولہ Language development: foundations, processes and clinical applications، ص۱۶۶
۱۴۔گیان چند،عام لسانیات،ص۱۹۲۔
۱۵۔فرامکن،وکٹوریا (Fromkin, Victoria)،و دیگر محولہ بالا،ص۶۶۔
۱۶۔ص۷۱،۱۰،۹۔

۱۷۔تفصیلات کے لیے: Morphology: critical concepts in linguistics، ص۱۔
۱۸۔ایضاً،ص۳۔
۱۹۔کرسٹل،ڈیوڈ، (Crystal, David)، Linguistics ص۱۸۸۔۱۸۷
۲۰۔ایضاً،ص۱۸۸۔
۲۱۔ Morphology، ص۳۔
۲۲۔میتھیوز،پی ایچ، (Mathews, p.H.)، Oxford concise dictionary of linguistics، ص۲۰۴۔
۲۳۔کرسٹل،ڈیوڈ، (Crystal, David)، The Penguin dictionary of language، ص۱۹۶۔
۲۴۔مثلاً: بیئرڈ،رابرٹ، (Beard, Robert)۔ Lexeme-based morphology؛ نیز ارنوف،مارک Arnoff, Mark۔ Morphology now۔
۲۵۔کنسائز اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری۔
۲۶۔سلیم،وحیدالدین،وضعِ اصطلاحات،ص۱۱۲۔
۲۷۔پلیٹس،جان ٹی، (Platts, John T.) A dictionary of Urdu, classical Hindi and English,
۲۸۔ایضاً۔
۲۹۔سلیم،وحیدالدین،وضعِ اصطلاحات،ص۱۲۵
۳۰۔پلیٹس،جان ٹی،محولہ بالا۔
۳۱۔اسپنسر،اینڈرو، (Spencer, Andrew) Morphological theory: An introduction to word structure in generative grammar ص ۵۔
۳۲۔ایضاً،ص۴۵۳۔۴۵۲
۳۳۔یول،جارج، (Yule, George)، The study of Language، ص۶۰۔
۳۴۔ایضاً۔
۳۵۔گیان چند،ص۲۲۰۔
۳۶۔یول،جارج، (Yule, George)، محولہ بالا، ص ۶۲۔۶۱
۳۷۔فنیگن،ایڈورڈ، (Finegan, Edward)، Language: its structure and use، ص۴۳۔۴۲
۳۸۔تفصیلات: فرامکن،وکٹوریا و دیگر محولہ بالا،ص۸۷۔۸۶
۳۹۔گیان چند،محولہ بالا،ص۲۱۶۔
۴۰۔مثلاً: یول،جارج، (Yule, George) محولہ بالا، ص۶۲۔
۴۱۔ایضاً۔

فہرستِ اسنادِ محولہ

۱۔ارنوف،مارک (Arnoff, Mark)، Morphology now، نیویارک،اسٹیٹ یونی ورسٹی اوف نیو یارک،۱۹۹۲ء۔
۲۔اسپنسر،اینڈرو، (Spencer, Andrew) Morphological theory: An introduction to word structure in generative grammar، بیسل بلیک ویل لمیٹڈ،اوکسفرڈ،۱۹۹۱ء۔
۳۔اعوان،الٰہی بخش اختر،کشافِ اصطلاحاتِ لسانیات،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۹۵ء۔
۴۔بخاری،سہیل،تشریحی لسانیات،فضلی سنز،کراچی،۱۹۹۸ء۔

۵۔ بیرڈ، رابرٹ، (Beard, Robert) Lexeme-Morpheme base morphology، نیو یارک، اسٹیٹ یونیورسٹی آف نیو یارک، ۱۹۹۵ء۔
۶۔ پلیٹس، جان ٹی، (Platts, John T.) A dictionary of Urdu, classical Hindi and English، منشی رام منوہر لال پبلشرز، دہلی، ۱۹۹۳ء۔
۷۔ جین، گیان چند، عام لسانیات، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۹۲۔
۸۔ خان، اقتدار حسین، اردو صرف و نحو، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، طباعتِ سوم، ۲۰۱۰ء۔
۹۔ خان، عامر علی، فرہنگ اصطلاحات لسانیات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء۔
۱۰۔ خان، مسعود حسین (صدرِ مجلس)، فرہنگِ اصطلاحات: لسانیات، مرتبہ مجلس فرہنگ اصطلاحات، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۷ء۔
۱۱۔ خان، نصیر احمد، اردو ساخت کے بنیادی عناصر، اردو محل، دہلی، ۱۹۹۱ء۔
۱۲۔ سلیم، وحید الدین، وضع اصطلاحات، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعتِ ششم، ۱۹۹۴ء۔
۱۳۔ صدیقی، عتیق (مترجم)، توضیحی لسانیات، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۷۹ء۔
۱۴۔ عبدالسلام، عمومی لسانیات: ایک تعارف، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۹۳ء۔
۱۵۔ فرامکن، وکٹوریا (Fromkin, Victoria)، بلیر، ڈیوڈ (Blair, David) اور کولنز، پیٹر (Collins, Peter)، An introduction to language، میلبرن (آسٹریلیا)، پانچواں ایڈیشن، ۲۰۰۵ء۔
۱۶۔ فنیگن، ایڈورڈ، (Finegan, Edward) Language: its structure and use، ہارکورٹ بریس اینڈ کمپنی، فورٹ ورتھ، ٹیکساس، ۱۹۹۹ء۔
۱۷۔ کتمبا، فرانسس (Katamba, Francis) (مرتب)، تعارف، Morphology: critical concepts in linguistics، روٹلیج، لندن، ۲۰۰۴ء۔
۱۸۔ کرسٹل، ڈیوڈ، (Crystal, David)، Linguistics، پینگوئن بکس، ۱۹۸۲ء۔
۱۹۔ کرسٹل، ڈیوڈ، (Crystal, David)، The Penguin dictionary of language، پینگوئن، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۹۹ء۔
۲۰۔ گلم، سانڈرا ایل، (Gillam, Sandra L.)، The development of Morphology and syntax، مشمولہ Language development: foundations, processes and clinical applications، مرتبہ سنگلٹن، نینا کیپون (Singleton, Nina Capone) اور شلمین، برائن بی (Shulman, brian B.)، دوسرا ایڈیشن، جونز اینڈ بارلٹ لرننگ، برلنگٹن، ۲۰۱۴ء۔
۲۱۔ میتھیوز، پی ایچ، (Matthews, P.H.)، Morphology، کیمبرج یونیورسٹی پریس، دوسرا ایڈیشن، طباعتِ نو، ۲۰۰۲ء۔
۲۲۔ میتھیوز، پی ایچ، (Mathews, p.H.)، Oxford concise dictionary of linguistics، اوکسفرڈ، ۱۹۹۷ء۔
۲۳۔ یول، جارج، (Yule, George) The study of Language، کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۳ء۔
۲۴۔ کنسائز اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری، گیارھواں ایڈیشن، ۲۰۰۶ء۔

☆☆☆☆☆☆

محمد خاور نوازش*

قواعدِ زبان: ایک بیان اور ردِّ بیان

Abstract: *Grammar doesn't play any role in producing or giving birth to a new language or getting it on but it helps learners in understanding the structural rules of words and phrases of a new language, as for as it can. I think grammar of a mother language/primary language of a child or current language in our social context, in fact, never needs to be taught formally in schools. Such a desire of teaching grammar, in the sense it is used as a term, in schools, entirely seems like some kind of intoxication rather an approach of a living mind. Today, in a global world, when language is being considered not more than as a source of communication in some social circles, debate on grammar and its formal education between the people known as men of language (experts and authority in their mother tongue) and the people who has adopted it as a current language and been using it since they have reached their age of discretion, should be no more now. We need to concentrate mainly on our literature so that the new generation may get in their cultural and social context rather lessons of grammar that students of primary-secondary classes never like to learn. Forcing them to do it in early classes is brightening only the reiteration way of learning. This article presents a thesis against the question; do we need to teach the grammar of our 'current' (primary or secondary) language formally? And the conclusion, comes out, is 'no'.*

ممکن ہے یہ جملہ کسی ماہرِ لسان کی طبع نازک پر بے حد گراں گزرے کہ:

'' قواعد کا کردار کسی زبان کو زندہ رکھنے میں جس قدر اہم ہوتا ہے اُسے مردہ بنانے میں بھی اتنا ہی اہم ہوسکتا ہے۔''

*استاد شعبہ اردو گورنمنٹ مسلم ڈگری کالج فیصل آباد۔

جب آپ نے کسی زبان کی چلتی سانس کو رُکتے ہوئے دیکھنا ہو تو اُسے انگلی تھما کر اپنے ساتھ ایک ایسے کمرے میں لے جائیے جہاں ہر طرف اپنی ناک پر موٹے شیشوں کا چشمہ چڑھائے قواعد کا ایک صحیفہ براجمان ہو، زبان اُنھیں اپنے آپ میں مگن اور پُرسکون کیفیت میں دیکھ کر ایک لمحے کے لیے ممکن ہے حیران ہو لیکن اُسی لمحے اُس کا دم گھٹنے لگے گا، یہ دیکھ کر اُس کی سانس رُکنے لگے گی کہ وہ تمام صحائفِ قواعد دراصل اُسی کے پاؤں میں ڈالنے کے لیے تیار کردہ مختلف طرح کی زنجیریں ہیں۔ وہ فوری طور پر آپ کی انگلی چھوڑ کر کھلی فضا کی تلاش میں وہاں سے بھاگ کھڑی ہوگی اور ایک ایسے بڑے میدان میں پہنچ کر دم لے گی جہاں بہت سی دیگر زبانیں کھیل رہی ہوں گی، اُن میں سے کچھ غیر ملکی اور بقیہ علاقائی زبانیں ہوں گی، وہ اُن کے ساتھ کھیلنے لگی گے اور پھر شام ہونے پر اُن میں سے کسی ایک کو ہمیشہ کے لیے سہیلی بنا کر اپنے ساتھ گھر لے آئے گی۔ لیکن تمام عمر دوبارہ آپ کی انگلی تھامنے سے ڈرتی رہے گی۔

ممکن ہے درج بالا تخیلاتی بیان تحقیقی نوعیت کی تحریر میں زیادہ مناسب خیال نہ کیا جائے لیکن یہ دراصل مضمون کے آغاز میں درج اُس ایک جملے کی توجیہہ پیش کرنے کے لیے کیا گیا ہے کہ قواعد مرتب کرنے کا عمل جو بظاہر کسی زبان کی زندگی بڑھانے کے ضمن میں کی گئی کوشش ہوتا ہے، دراصل اس زبان میں موجود لچک کو کم بھی کر دیتا ہے۔ لوگوں کو ایک نئی زبان بولنا سیکھنے کے لیے فوراً قواعد سے رجوع کا مشورہ دینا ایک طرح سے اس زبان کے مشکل ہونے کی سطح کا اشارہ دینا ہے۔ یہاں تک کہ اگر ریاست اپنے شہریوں کو اُن کی مادری زبان (پرائمری زبان) جو غیر شعوری طور پر قواعد کے مطابق ہی بولی جا رہی ہوتی ہے، کے استعمال میں شعوری طور پر قواعد کی پابندی کرنے کا حکم دے تو آپ دیکھیں گے کہ نصف سے زائد لوگ اسی وجہ سے کوئی دوسری زبان بولنے لگیں گے کیونکہ اُن کے پاس اتنا وقت ہی نہیں کہ بولنے سے پہلے اپنے جملوں کی ساخت پر غور کریں، آیا یہ قواعدِ زبان کے مطابق بھی ہیں یا نہیں۔ یہاں اس پہلو سے بحث کا مقصد قواعد کی اہمیت سے انکار کرنا نہیں ہے بلکہ یہ واضح کرنا ہے کہ قواعد کسی زبان کی زندگی پر دلالت نہیں کرتے، اس کی زندگی اس کے بولنے والوں سے ہے، قواعد کی کسی عہد میں جو بھی اہمیت طے پاتی رہی ہے وہ اول تو ایک نئی زبان سیکھنے کے حوالے سے تھی اور دوم زبان کے بولنے سے زیادہ لکھنے کے ضمن میں تھی اور ہمیشہ رہے گی۔

آپ کسی کو دیکھ کر 'وہ خوبصورت آدمی ہے' بولیں یا پھر 'وہ آدمی خوبصورت ہے' بولیں، اس ایک لمحے میں جب آپ یہ جملہ ادا کر رہے ہوں گے، ابلاغ کے لیے سننے والوں کا 'آدمی' اور 'خوبصورت' کے معانی سے

واقف ہونا اہم ہے نہ کہ اسم اور اسمِ صفت کی تعریف یاد ہونا اور ان کے استعمال کی صحیح صورت سے آگاہ ہونا۔ تاہم اس حقیقت سے مفر نہیں کہ ان الفاظ کو بولتے یا کسی خاص جملے میں استعمال کرتے ہوئے اسم اور اسمِ صفت کی جگہ تبدیل ہونے سے معانی پر اثر پڑ سکتا ہے مثلاً 'وہ خوبصورت آدمی ہے' کو اگر یوں لکھا جائے کہ 'آدمی وہ خوبصورت ہے' یا پھر 'خوبصورت وہ آدمی ہے' تو اس سے معانی میں جو تغیر و تبدل رُونما ہوتا ہے اُسے قواعد کی رُو سے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

بائیولوجیکل سائنس یہ کہتی ہے کہ بچہ اپنی عمر کے ابتدائی دس برسوں میں ہی زبان سیکھنے کے قدرتی عمل سے گزرتا ہے، اُس کے بعد اس عمل کا بیشتر حصہ اکتساب پر مبنی ہوتا ہے۔ گویا مادری زبان بولنا تو وہ سیکھ جاتا ہے لیکن اس زبان کے الفاظ کے مختلف استعمالات اُسے سکھانا پڑتے ہیں۔ مسئلہ یہ نہیں کہ ان استعمالات کے سیکھے بغیر وہ مافی الضمیر ادا نہیں کر سکتا بلکہ یہ مافی الضمیر کو بہتر انداز میں ادا کرنا سکھانے کا عمل ہے۔ قواعد کی اہمیت موخر الذکر صورت کے ضمن میں مبنی ہے۔ لیکن یہ کیا کہ جب ہم دیکھتے ہیں کہ ماسوائے عربی دنیا کی بیشتر زبانوں کے قواعد شروع میں اس کے اپنے بولنے والوں نے نہیں لکھے بلکہ اُس زبان کو بولنا اور لکھنا بو جوہ سیکھنے کے خواہش مندوں نے مرتب کیے۔ دنیا کی معلومہ تاریخ تو کم از کم یہی بتاتی ہے۔ کیا ہم اس سے یہ مطلب اخذ کر سکتے ہیں کہ مادری زبان کے قواعد سکھانے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ بچے کے لاشعور میں خود بخود ترتیب پا جاتے ہیں۔ اس حوالے سے مولوی عبدالحق کے ایک بیان پر نظر ڈالتے ہیں، 'قواعد اُردو' کے مقدمہ میں وہ رقم طراز ہیں کہ:

> ''...... مجھے اس میں کلام ہے کہ صرف و نحو کی کتابیں صرف بچوں کے لیے مخصوص ہیں بلکہ میری رائے میں انھیں اپنی زبان کی صرف و نحو پڑھانا مضر ہے۔ البتہ میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ ایک زندہ اور جدید زبان کے لیے گرامر (صرف و نحو) کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر گرامر کی ضرورت پڑی کیوں؟ جب ہم دنیا کی مختلف زبانوں پر نظر ڈالتے ہیں اور اُن کے ادب کی تاریخ بغور پڑھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً گرامر کی ضرورت اس وقت واقع ہوئی جبکہ ایک زبان والوں نے دوسری زبان کے حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اول اول خود اہلِ زبان کو کبھی اس کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ مثل دوسرے علوم و فنون کی ضرورت نے اسے بھی

ایجاد کیا اور زبان کے سب سے پہلے عملی نحوی وہ لوگ تھے جنھوں نے سب سے اول عملی طور پر زبانوں کی تعلیم دی۔ صرف ونحو کے قواعد کی تدوین انھیں معلمینِ السنہ کا کام تھا۔" (۱)

اس بیان سے جو دو باتیں سامنے آتی وہ یہ ہیں کہ بچوں کو زبان کی صرف ونحو پڑھانا درست نہیں، اب بچوں سے مولوی عبدالحق کی مراد کس عمر تک کے بچے ہیں اس اقتباس سے تو واضح نہیں ہوتا تاہم اسکولوں میں سیکنڈری کی سطح کو پہنچنے سے پہلے تمام طلبہ کو بچوں میں ہی شمار کیا جاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ قواعدِ صرف ونحو کی تدوین وترتیب کا کام دراصل اُس وقت شروع ہوا جب زبانوں کی باقاعدہ تعلیم کا آغاز ہوا، یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے ایک زبان میں جب لوگ اپنا مافی الضمیر ادا کر سکتے تھے تو دوسری زبانوں کی تعلیم کی طرف متوجہ کیوں کر ہوئے، اس پہلو سے بڑی طویل بحث ممکن ہے لیکن نتیجہ بالآخر اس سے مختلف نہیں ہوگا کہ انسان دنیا پر اپنی حکومت چاہتا ہے اور سب کچھ دراصل سیاسی مقاصد اور اقتصادی صورتحال کے تناظر میں ہوتا ہے۔ اب اول الذکر بات کی طرف واپس آتے ہیں اور ایک ایسے عالم اللسان کے بیان پر غور کرتے ہیں جن کے خیال میں اہلِ زبان ہوں یا غیر اہلِ زبان اُن کی سب سے پہلی ذمہ داری اپنے بچوں کو صرف ونحو سکھانا ہے، اشارہ پنڈت برجمو ہن دتاتریا کیفی کی طرف ہے جو لکھتے ہیں کہ:

"اصطلاح میں جسے روزمرہ کہتے ہیں اس پر زور دینا مفید نہ ہوگا کیونکہ اس کے ساتھ صوبیت اور مقامیت تشریف لے آتے ہیں۔ بچے کے ذہن میں شروع سے ہی اختلاف اور تناقص کے جراثیم ڈال دینا اس کی آئندہ ادبی زندگی کے لیے سمِ قاتل کا حکم رکھتا ہے۔" (۲)

نہیں معلوم پنڈت کیفی کسی بچے کی آنے والی زندگی کو ادب سے ہی وابستہ کرنے پر کیوں تلے ہیں اور پھر صوبیت اور مقامیت در آنے سے کسی زبان کے ابلاغ پر کوئی اثر پڑتا ہے؟ بات تھوڑی تلخ ہو جائے گی لیکن یہ اثر اہلِ زبان ہی محسوس کر سکتے ہیں، وگرنہ صوبیت اور مقامیت در آنے سے صرف لہجے بدلتے ہیں، زبان کو کوئی گھاؤ نہیں سہنا پڑتا۔ پنڈت کیفی کا ایک اور بیان ملاحظہ ہو:

"فصاحت کیا ہے؟ اجزائے کلام میں حسنِ ترتیب ہے اور انھیں اجزاء کا پریشان ہونا فقدانِ فصاحت ہے۔ کہنا یہ مقصود ہے کہ تہذیب اور اداروں کی مانند زبان بھی ضابطے

اور قواعد کی محتاج ہے۔ اسلاف نہ تو اس حقیقت سے بے خبر تھے اور نہ بے پروہ۔ عوارض اور ضرورت کے مطابق انھوں نے فن انشا وتکلم کے قاعدے مدون کیے۔ اب عہدِ حاضر میں اگر زبان کا ڈھانچ اور زمانے کی ضرورتیں کچھ اور ہیں۔ زاویۂ نگاہ اور مطمعِ نظر بدل گیا ہے، زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ کلام اور انشا کی غرض وغایت بھی تغیر پذیر ہے۔ عندیہ بھی منشی کا وہ نہیں جو پہلے تھا۔ تو کیا پرانا ضابطہ قصۂ پارینہ ہو گیا؟ یہ ایک قسم کی خوش فہمی ہے اور کیا کہوں۔" (۳)

لیجیے؛ وہ جو مولوی عبدالحق نے پنڈت کیفی سے بہت پہلے یہ کہہ دیا تھا کہ ایک زندہ اور جدید زبان کے لیے گرایمر کی چنداں ضرورت نہیں، اس کے برخلاف پنڈت کیفی کے خیال میں زبان ضابطے اور قواعد کی محتاج ہے۔ اگر دونوں باتوں کا ان کے سیاق وسباق میں موازنہ کریں تو واضح ہوگا کہ پنڈت کیفی دراصل خود کسی الجھاؤ کا شکار ہیں۔ زبان کو تغیر پذیر ماننے سے انکار بھی نہیں کر سکتے اور پرانے ضابطوں اور قواعد کی محتاج بھی رکھنا چاہتے ہیں۔ حالانکہ اس موضوع پر اپنی مترجمہ معروف کتاب 'دریائے لطافت' از انشا اللہ خان انشا کے شروع میں لکھتے ہیں کہ:

"اس میں شک نہیں کہ اگر سید مغفور آج زندہ ہوتے تو اپنی اس تصنیف میں کئی جگہ نظرِ ثانی کی ضیا پاشی فرماتے کیونکہ زاویۂ نگاہ کے ساتھ زبان بھی بہت کچھ تغیر پذیر ہو گئی ہے۔ اس تغیر کی وجہ راقم کو کئی جگہ حاشیے دینے کی ضرورت پڑی۔" (۴)

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر انشا کو اپنی تصنیف پر نظرِ ثانی کی ضیا پاشی کیوں فرمانا پڑتی؟ وہ پرانے ضابطے جن کے تحت یہ کتاب لکھی گئی تھی وہ پنڈت کیفی ہی کے بقول زبان کی تغیر پذیری کے ساتھ قصۂ پارینہ ہو گئے؟ دراصل اس بیان سے پنڈت کیفی کے گذشتہ بیان کی ایک طرح سے نفی ہو رہی ہے۔ 'کیفیہ' جس کے دیباچے میں انھوں نے اس کتاب کو صحیح انداز میں سمجھنا اور اس سے پورا فائدہ اٹھانے کے لیے قاری کا قواعدِ زبان سے واقف ہونا ضروری قرار دیا ہے، میں ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ:

"جب کوئی زبان زندہ اور رچالو نہ رہے یعنی بول چال سے خارج ہو جائے یا قواعد کے پیٹ سے اس کا جنم ہوا ہو وہ بے شک اپنے حال پر قائم رہا کرتی ہے۔ اس میں کمی بیشی کی گنجائش نہیں کرتی...... ہم کو مذاقِ عام پر اعتبار کرنا چاہیے اور وہی خوفوں سے

زبان کے دامن کو تنگ نہیں کرنا چاہیے۔ جب زندگی اور معاشرت کا ڈھانچ ہی بدل گیا ہو تو زبان کو اسی مقام پر قائم دیکھنے کی تمنا کرنا جہاں وہ پہلے تھی دانش مندی اور دُور اندیشی سے بعید ہے۔''(۵)

درج بالا اقتباس میں دراصل پنڈت کیفی نے زبان میں نئے الفاظ و مرکبات کے شامل ہونے کے تناظر میں بات کی ہے اور یہ تسلیم کیا ہے کہ زبان تغیر پذیر ہے، اس میں عہد بہ عہد تبدیلیاں رُونما ہوتی رہتی ہیں اور ایسا نہ ہو تو وہ زبان اپنے حال ہی میں قائم رہا کرتی ہے مستقبل کی طرف قدم نہیں بڑھا سکتی لیکن یہ بات اختراعات کی حد تک تو انھیں قبول ہے لیکن قواعدِ زبان کے معاملے میں وہ کسی قسم کی لچک کے قائل نہیں ہیں یہاں تک اپنی کتاب سے پوری طرح مستفید ہونے کے لیے بھی قواعد پر زور دیا ہے۔ ان کی نسبت مولوی عبد الحق اس معاملے میں مختلف ذہن رکھنے والے آدمی تھے کہ انھوں نے جو بات ۱۹۱۳ء میں 'قواعدِ اردو' کے دیباچے میں کر دی تھی اُس کا عملی ثبوت ۱۹۳۵ء میں 'دریائے لطافت' کی طبع دوم (۶) میں اس طرح سے پیش کیا کہ اس کتاب میں سے منطق اور عروض کے مباحث کو غیر اہم سمجھ کر خارج کر دیا اور کتاب کی تصنیف کے وقت سے لے کر اس وقت تک کے کم و بیش ایک سو بیس برس سے زائد کے عرصے میں اُردو زبان نے جو ترقی کر لی تھی اُسے مدِ نظر رکھتے ہوئے 'دریائے لطافت' کا نسخہ ترتیب دیا۔ طبع دوم کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

''......اس میں اتنا تصرف کیا کہ ایک تو منطق اور عروض کے مباحث خارج کر دیے جو بیکار ہیں اور دوسری بات یہ کہ سید انشا نے جو حروفِ تہجی کے نام اپنے آقا و ولی نعمت کے اوصاف پر رکھے تھے، اور کتاب میں اُن کا استعمال صحت تلفظ کی خاطر کثرت سے ہوا تھا، وہ بدل دیے کیوں کہ اس سے طبیعت کو اُلجھن ہوتی تھی اور مطلب سمجھنے میں دقت پڑتی تھی۔ شاید یہ بھی ایک وجہ اس کتاب کی نامقبولیت کی ہو۔ انجمن نے اس کے ایک ہزار نسخے طبع کرائے تھے جن کے بکنے میں اٹھارہ انیس سال لگے۔ میں نے ابھی پہلے زمانے کی ناقدری کا ذکر کیا تھا لیکن اب پچاسی چھیاسی برس بعد کی قدر دانی کو کیا کہوں!''(۷)

اس سے ایک تو یہ بات واضح ہو گئی کہ اُردو زبان بولنے والوں کو انشا کی 'دریائے لطافت' کی بہت زیادہ ضرورت کبھی بھی نہیں رہی تھی بلکہ خود انشا نے بھی جب یہ کتاب فارسی زبان میں لکھی تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اُردو بولنے والوں کے لیے نہیں بلکہ ایسے فارسی بولنے والوں کے لیے لکھی جن کا رجحان گویا اب اُردو کی

طرف ہو رہا تھا یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیں کہ وہ کچھ نہ کچھ خواہش بھی رکھتے تھے کہ ان کے ہم عصروں کو عربی و فارسی کا دامن چھوڑ کر اب ہندوستان کی عام زبان کے بارے میں بھی کچھ جاننا چاہیے، اس کے اصول و قواعد کے بارے میں علم حاصل کرنا چاہیے۔ ان دونوں باتوں سے ہٹ کر ایک تیسرا پہلو یہ بھی نکل سکتا ہے کہ انشا بھی چونکہ اپنے بہت سے ہم عصروں کی طرح درباری تھے سو بادشاہ نے ان سے فرمائش کر کے اُس وقت کی عام بول چال کی زبان پر ایسی علمی کتاب لکھوائی ہو۔ بہر حال جو بھی صورت نکلے، انشا کا اپنی دانست میں یہ کارنامہ برس ہا برس لوگوں کی توجہ حاصل نہ کر سکا یہاں تک کہ بیسویں صدی کے اوائل برسوں میں اس کے اُردو ترجمے اور طباعتِ نو کے بعد بھی قواعدِ زبان کی طرف لوگوں کی توجہ کا اندازہ مولوی عبدالحق کے درج بالا اقتباس سے ہو سکتا ہے۔ ایک لمحے کے لیے اس بحث کو ایک اور نسبتاً وسیع تناظر میں لے جائیں کہ اس خطے میں قواعدِ زبان کی رسمی تعلیم کا سلسلہ شروع ہی کیوں کر ہوا؟ کیا ہندوستان میں 'دریائے لطافت' کی تصنیف سے پہلے اُردو شاعری (قلی قطب شاہ سے غالب تک) اور اُردو نثر (ملا وجہی سے میر امن تک) قواعدِ زبان جانے بغیر تخلیق ہوتی رہیں اور پھر ایسے نمونے جنھیں کلاسیک کا درجہ حاصل ہے؟ جواب یقیناً نفی میں ہو گا سو اس کا مطلب یہ ہوا کہ اہلِ زبان کو اپنی ہی زبان کی باقاعدہ تعلیم حاصل کرنے کے لیے قواعدِ زبان کی کتب کبھی درکار نہیں رہیں۔ یہ ضرورت اس زبان سے ناواقف لوگوں کی تھی، جان کیٹلر سے لے کر جان گل کرسٹ تک جتنے لوگوں نے بھی ہندوستان کی عام بول چال کی زبان کے قواعد لکھے وہ اپنے لیے اور اپنے لوگوں کے لیے لکھے۔ سامراج نے جب سیاست اور اقتصادیات کو زبان کے ساتھ جوڑ کر دیکھا اور تو بہت پہلے زبان سیکھنے کی اہمیت کا اندازہ لگا لیا۔ پھر اپنی ضرورت کو شعوری طور پر مقامی لوگوں کی ضرورت میں اس طرح منتقل کیا کہ پورے ہندوستان سے پڑھے لکھے لوگوں کی وہ کھیپ جسے فورٹ ولیم کالج میں انگریزوں کو زبانِ ہندوستان سکھانے کے لیے اکٹھا کیا گیا تھا، کے معاشی مفادات اس تدریسی عمل سے خود بخود منسلک ہو گئے۔ سو اس خطے میں تدریسِ زبان کا ابتدائی سلسلہ اس طرح سے شروع ہوا۔ اسی تناظر میں بالخصوص قواعد نویسی کے ضمن میں 'دریائے لطافت' کے حوالے سے ایک خیال یہ بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے انشا نے انگریزوں کی نظر میں بطور عالم اللسان اپنی اہمیت اجاگر کرانے کے لیے انیسویں صدی کے پہلے عشرے میں ایسی کتاب لکھی ہو۔ بہر کیف خود اہلِ زبان کو بھی اتنی بات تو تسلیم کرنا ہی پڑے گی کہ اس خطے میں انھوں نے خاص طور پر اپنی 'زبان' کے حوالے سے جو علمی کام کیا وہ سامراج کے کہنے پر اور معاشی ضروریات کے تحت زیادہ کیا نہ کہ زبان سے محبت میں۔ قواعد نویسی کے عملی مقاصد کے حوالے سے

ماہرِلسانیات پروفیسر خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ:

> ''اہلِ زبان اپنی زبان سیکھنے کے لیے صرف ونحو کے محتاج نہیں ہوتے۔ بچپن سے اردگرد بولنے والوں کا جو محاورہ سنتے ہیں، وہی سیکھتے، دہراتے اور اسی پر قیاس کر کے کلمے اور اسالیب اختیار کرتے ہیں، ان میں تصحیح کرتے رہتے ہیں یا دوسرے تصحیح کر دیتے ہیں۔ غیر شعوری طور پر زبان کے قواعد ذہن نشین ہو جاتے ہیں۔ دوسری زبانوں کے بولنے والے ان کی زبان سیکھنا چاہتے ہیں تو انھیں گرایمر کے سہارے کی ضرورت پیش آتی ہے اس لیے وہ زبان کے قواعد مرتب کرتے ہیں۔ قواعد نویسی کا عملی مقصد، کاروباری یا سیاسی ہوا کرتا ہے، قدیم ادبی کتابوں اور مذہبی صحیفوں کی صحیح خواندگی کے لیے بھی قواعد کی تدوین ہوتی رہی ہے۔(۸)

درج بالا اقتباس اور اب تک کی گئی بحث سے کم از کم ایک تو یہ بات بالکل واضح ہو چکی ہے کہ قواعد زبان کسی زبان کی تعلیم وتدریس کے ضمن میں اہمیت رکھتے ہیں، اس زبان کی سانس چلنے کے لیے آکسیجن کا درجہ نہیں رکھتے۔ اور دوسری بات یہ کہ اہلِ زبان کو اپنی زبان کے قواعد سیکھنے کی ضرورت کبھی نہیں رہی اور نہ ہوتی ہے۔ ایک لمحے کے لیے اگر فرض کریں کہ اُردو زبان کی بات ہو رہی ہے تو اہلِ زبان سے مراد عموماً وہ لوگ لیے جاتے ہیں جن کی مادری زبان اُردو ہو گی لیکن یہاں مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر اُردو زبان 'استعمال کرنے والے' کس زمرے میں آئیں گے، وہ لوگ کہ جن کی ماں بولی تو سندھی، پشتو، بلوچی، پنجابی یا سرائیکی وغیرہ تھی لیکن بچپن سے ہی انھوں نے اپنا مافی الضمیر اُردو میں ادا کیا یا جبری طور پر ان سے کرایا گیا، وہ اپنی ماں بولی سے دُور ہوتے گئے اور بالآخر اُردو کو ہی اپنا لیا۔ پھر اپنی آنے والی نسل کے ساتھ بھی وہ اُردو ہی بول رہے ہوں تو ایسے لوگوں کے لیے آپ کیا اصطلاح استعمال کریں گے۔ جس بچے کی ماں نے ہمیشہ اُردو زبان میں ہی کلام کیا گو کہ اُس کی اپنی مادری زبان کوئی اور تھی، اُس بچے کی ماں بولی کو آپ اُردو کہنے سے کس طرح انکار کر سکتے ہیں، اس کے لیے 'نااہلِ زبان' یا پھر 'غیر اہلِ زبان' ایسی اصطلاحات صرف اہلِ زبان ہی استعمال کر سکتے ہیں وگرنہ اُردو کے علاوہ دوسری زبان کے لوگوں کے لیے تو وہ اہلِ زبان ہی ہوں گے۔ بقول ڈاکٹر عطش درانی:

> ''عرفِ عام اور گروہی سیاست سے قطع نظر اُردو بولنے والے (urdu speaking) کی اصطلاح معانی کو بہت محدود کر دیتی ہے، جبکہ اُردو استعمال

> کرنے والے (urdu users) ہی اس مفہوم کے صحیح حقدار ٹھہرتے ہیں۔ اُردو بولنے، پڑھنے اور لکھنے والا خواہ کوئی بھی زبان بولتا اور لکھتا ہو، وہ اُردو بولنے والا اور لکھنے والا ہی شمار ہوگا۔''(۹)

اس حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر کا انداز ممکن ہے ذرا تلخ محسوس ہو لیکن بات اُن کی ٹھیک ہے، لکھتے ہیں کہ:

> ''ہمارے وہ اہلِ زبان جو آج بھی دہلی اور لکھنؤ کے روزمرہوں اور محاوروں سے سند حاصل کرتے ہیں اور ابھی تک ایسی بحثوں میں الجھے ہیں کہ 'مجھے کھانا کھانا ہے' صحیح ہے اور 'میں نے کھانا کھانا ہے' غلط ہے، ذرا دہلی اور لکھنؤ کے لوگوں سے گفتگو کریں، انھیں وہاں کی اُردو کی فصاحت و بلاغت اور لہجے کی ثقاہت کا اندازہ ہو جائے گا۔ بھارت کی 'ہندی' فلموں کے کردار جو زبان بولتے اور جس لہجے میں بولتے ہیں، وہاں کے عوام بھی وہی بولتے ہیں...... دہلی جیسے ادبی مرکز میں چند دن گزار لینے کے بعد جہلم، ملتان اور ڈیرہ غازی خان میں بولی جانے والی اُردو زیادہ شائستہ محسوس ہونے لگتی ہے۔''(۱۰)

اُردو زبان کی ترقی اور فطری پھیلاؤ کو دیکھتے ہوئے اب اہلِ زبان کی اصطلاح میں خود اہلِ زبان ہی کو کچھ لچک پیدا کر لینی چاہیے اور اُن کی 'مادری زبان' استعمال کرنے والوں' کو بھی اس زمرے میں شمار کرنا شروع کر دینا چاہیے۔ یوں بھی عصرِ حاضر میں زبان دانوں 'مادری زبان' سے زیادہ 'پرائمری زبان' کی اصطلاح پر توجہ دے رہے ہیں اور یقیناً یہ زیادہ بلیغ بھی ہے کہ بہت سے بچوں کی مادری زبان تو کوئی اور ہوتی ہے لیکن پہلی زبان جو وہ بولنا سیکھتے ہیں وہ اپنے گھر کے اس ماحول کی مرہونِ منت ہوتی ہے جس میں وہ پرورش پا رہے ہوں۔ اگر کسی بچے کی ماں کی زبان کوئی اور تھی لیکن ماں کے گزر جانے کے بعد جس گود میں اُس نے بولنا سیکھا اور جس ماحول میں اُس نے پرورش پائی وہاں عام بول چال کے لیے کوئی مختلف زبان استعمال ہوتی تھی تو بچے کی پرائمری زبان وہی ہو گی۔ پرائمری زبان سیکھنے کے لیے اُسے کسی رسمی تعلیم کی ضرورت ہوتی ہے نہ ہی اُس رسمی تعلیم کے ضمن میں قواعدِ زبان سیکھنے کی تاہم کسی ملک میں اگر ذریعہ تعلیم کوئی اور زبان ہے تو وہ اُسے لازماً سیکھنا پڑے گی۔ کوئی بھی ایسی زبان جو کسی خطے میں بطور لینگوا فرانکا رائج ہو یا پھر ذریعہ تعلیم کے طور پر، ایک بچہ جب

اُسے با قاعدہ سیکھ لے گا تو یہ اُس کی ثانوی زبان کہلائے گی۔ اب اس سطح پر جب اہلِ زبان کی اصطلاحی معنوں کو وسیع کرنے پر بات ہو چکی اور پرائمری اور ثانوی زبان کا فرق بھی واضح ہو گیا تو اپنے موضوع کی طرف واپس آتے ہوئے یہ دیکھتے ہیں کہ کسی زبان کے قواعد کو با قاعدہ ایک مضمون کی حیثیت سے بچوں کو پڑھانے کی ضرورت کس قدر ہے یا پھر ہے ہی نہیں؟

پرائمری زبان کے قواعد سیکھنا کسی بھی بچے کے لیے قطعاً ضروری نہیں۔ البتہ ثانوی زبان کے قواعد کے بارے میں جانکاری سے اُس زبان پر اُس کی گرفت عدم جانکاری رکھنے والے افراد سے بہت بہتر ہوگی۔ لیکن اس ضمن میں بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری اہم بات یہ ہے کہ قواعد کے ذریعے زبان نہیں بلکہ زبان کے ذریعے قواعد سیکھے اور سکھائے جانے چاہئیں(۱۱) یہاں یقینی طور پر ایک رائج زبان کی بات ہو رہی ہے جو پورے ملک میں عام بول چال کی زبان کے طور پر بولی اور لکھی پڑھی جاتی ہو۔ یہ ایک بڑی غلط فہمی ہے کہ آپ ایسی زبان کی تعلیم قواعد کے ذریعے بچوں کو دے سکتے ہیں، دراصل ایسا کرنا اُنھیں اُس زبان سے دُور کرنے کے مترادف ہے۔ ابتدائی سطح پر ایک رائج زبان کی تعلیم کا مقصد اُس زبان سے بچوں کے لگاؤ کو بڑھانا ہے، اُن کے اندر اُس زبان کو بولنے، لکھنے اور پڑھنے کا ذوق پیدا کرنا ہے۔ اول سطح پر ایک رائج زبان کی تحریریں پڑھائی جائیں، ایک مخصوص وقت تک اس سلسلے کے چلنے کے بعد اگر بچوں کو کہیں کہیں جملوں کی ساخت کے بارے میں اور مختلف قواعدی اصطلاحات سے متعارف کرانا شروع کیا جائے تو یہ زیادہ بہتر طریقہ ہوگا بجائے اس طرح کہ پہلے انھیں کلمہ، اسم، فعل، حرف، فاعل اور مفعول وغیرہ کی تعریفیں یاد کرائی جائیں اور پھر زبان سے اس کی مثالیں بتائی جائیں۔ لیکن قومی سطح پر غیر رائج اور ایک بالکل نئی زبان سیکھنے کے ضمن میں یہ طریقۂ تدریس زیادہ کارآمد ثابت نہ ہو سکے گا وہاں قواعد کے ذریعے ہی زبان سیکھنا پڑے گی مثلاً ایک اُردو بولنے والا آدمی جب انگریزی زبان سیکھنا شروع کرے گا تو اُسے پہلی سطح پر ہی لغت کے ساتھ ساتھ گرایمر کی مدد لینا پڑے گی۔ اول الذکر سے اُسے لفظوں کے معانی کی بابت جانکاری ملے گی اور موخر الذکر کی مدد سے لفظوں کو ملا کر جملہ بنانے کا فن سیکھے گا۔ اسی طرح اگر کوئی انگریزی زبان بولنے والا اُردو سیکھنے کی طرف آئے گا تو یہی طریقہ کارآمد ہوگا۔ اُردو زبان کی قواعد نویسی کی روایت کا جائزہ لیں تو پتہ چلتا ہے کہ قواعد کا اولین رسالہ اسی پہلو کی روشنی میں لکھا گیا تھا اور ہندوستان میں نو آبادکاروں نے قواعد کی مدد سے ہی ایک نئی زبان سیکھی۔ آج بھی مختلف زبانوں میں موجود کتبِ قواعد کی اگر کوئی قدر ٹھہرتی ہے تو وہ اسی بنا پر طے پاتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں کہ:

''اگر آج مختلف زبانوں میں قواعد کی کتابیں موجود نہ ہوتیں تو مادری زبان ____ کے سوا کسی دوسری زبان کا سیکھنا سکھانا ہمارے لیے بہت مشکل ہوتا۔ دراصل یہ قواعد ہی ہے جس کے بدولت ایک ملک کے لوگ دوسرے ملک کی زبان بہ آسانی سیکھ لیتے ہیں۔''(۱۲)

درج بالا اقتباس کی روشنی میں دیکھا جائے تو قواعد کی اہمیت مسلم ہے لیکن یہ اہمیت آپ کے اور ہمارے لیے ہے نہ کہ اُس زبان کا وجود برقرار رہنے کے لیے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ قواعد کی مدد سے جب لوگ کوئی نئی زبان سیکھیں گے، اس کے بولنے، لکھنے اور پڑھنے والوں کی تعداد بڑھے گی تو خود بخود اس کی جغرافیائی حدود تبدیل ہوں گی، اس کی مقبولیت میں بھی اضافہ ہوگا۔ لیکن ایک زندہ زبان سیکھنے کے لیے صرف قواعد کی کتابیں پڑھ لینا کافی نہیں بلکہ اُسے بولنے والوں کے درمیان رہنا بھی ضروری ہے۔

قواعدِ زبان کے باب میں کچھ ایسی ہی رائے کا اظہار ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے کیا ہے جو لکھتے ہیں کہ:

''کسی زبان یا بولی کی پیدائش یا اس کی ابتدائی نشو و نما قواعد و ضوابط اور اصولوں کی مرہونِ منت نہیں ہوتی، بلکہ زبان کی نشو و نما کے ایک خاص دور میں یہ قواعد اور اصول آہستہ آہستہ متعین ہوتے ہیں اور خود بولی جانے والی زبان سے ماخوذ اور مستخرج ہوتے ہیں۔ ہاں جب ایک دفعہ یہ مرتب اور واضح ہو جاتے ہیں تو پھر یہ ایک معیار اور سند کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اہلِ زبان کو پھر بھی ان میں تصرف کا حق رہتا ہے اور ایک غیر اہلِ زبان اور اہلِ زبان میں یہی امتیاز ہوتا ہے کہ اہلِ زبان ایسے تصرف پر قادر ہوتا ہے جن کی توجیہ اور تشریح قواعد اور ضوابط سے نہیں ہو سکتی۔ اس لیے قواعد و ضوابط کے مرتب اور مدون ہونے کے بعد بھی زبان کی صحت اور فصاحت کا معیار قواعدِ صرف و نحو کی کتابیں نہیں ہوتیں، بلکہ اس زبان کے بولنے والوں کی گفتگو، اس کے شعراء کا کلام اور اس کے نثر نگاروں کی تصانیف ہوتی ہیں۔ اسی لیے کسی زندہ زبان کی تحصیل اس کی کتبِ لغت اور کتبِ قواعد کے وسیلے سے ممکن نہیں ہے۔ اس کی تحصیل کے لیے اس زبان کے بولنے والوں کی صحبت اور زبان کے زندہ محاورے سے واقفیت ایک لازمی شرط ہے۔''(۱۳)

جب اہلِ زبان ہی اپنی زبان میں تصرف پر قادر ہیں اور اس قدرت کی توجیہ وتشریح پر قواعد وضوابط قادر نہیں تو پھر تو بات ہی ختم ہو جاتی ہے ۔اگر زبان کی پیدائش میں قواعدِ زبان کا کوئی کردار نہیں، اُس کی فصاحت کا معیار قواعدِ زبان کی کتابیں نہیں تو پھر اہلِ زبان کو ہی ابتدائی تعلیم کی سطح پر اس باب میں کیوں اُلجھا دیا جاتا ہے؟ جب فاعل، فعل اور مفعول کی تعریف جانے بغیر اہلِ زبان صحیح جملہ بولتے اور لکھتے ہیں تو پھر ان اصطلاحات کی تعریفیں مع مثالیں یاد کروانے کی بجائے اُن کا وقت زبان کے تخلیقی ادب کے مطالعے میں صرف کیوں نہ ہونے دیا جائے؟ ہاں بحث اُس وقت بنتی ہے جب اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان میں فرق کا مرحلہ آتا ہے اور یہ بھی کوئی بحث نہیں رہے گی اگر اس فرق کو عصری تناظر میں واضح کیا جائے نہ کہ لکھنؤ یا دہلی اور لاہور یا ملتان کو ذہن میں رکھتے ہوئے۔

ہم اور ہماری زبان اکیسویں صدی میں قدم رکھ چکے ہیں ۔آج دنیا مذکورہ مباحث سے بہت آگے نکل چکی ہے ۔برطانیہ والے امریکہ والوں کی انگریزی پر لاکھ اعتراضات کرتے رہیں اور اُسے لغت اور گرامر سے باغی قرار دیتے رہیں لیکن ورلڈ آرڈر کو تبدیل نہیں کر سکتے اور یہ بات شاید وہ بھی سمجھ چکے ہیں ۔زبان کو اب صرف کمیونی کیشن کے ذریعے کے طور پر دیکھا جا رہا ہے ۔اسے حالات کا جبر کہیں یا نئی دنیا کے تقاضے، لیکن کبھی اپنے موبائل ایس ایم ایس اور شہر کے رومن اُردو میں لکھے سائن بورڈز پر نظر دوڑایئے اور ایک لمحے کے لیے سوچیے کہ زبان کے باب میں اس تبدیلی سے آپ کیسے انکار کریں گے اور کتنا دامن چھڑائیں گے ۔اس صورتحال کو نظر انداز کر کے اٹھارویں اور انیسویں، یہاں تک کہ بیسویں صدی میں مستعمل زبان کی صرفی ونحوی حالت کو برقرار رکھنے کی خواہش کرنا، اپنے عہد کی آواز سننے سے انکار کرنا ہے ۔قواعد کو اس طرح سے زبان کے ساتھ جوڑ کر دیکھنا کہ جیسے زبان کا جنم ہی قواعد سے ہوا ہو، درست نہیں ۔اپنی نئی نسل کو یہ باور کرانا کہ آپ قواعد کی باقاعدہ تعلیم حاصل کیے بغیر زبان کو زندہ رکھنے اور اس کی نشوونما میں کوئی کردار ادا نہیں کر سکتے، ایک طرح سے اپنی ہی زبان کی سانس روکنا ہے ۔ملکی سطح پر زبان کی ترویج کے لیے متحرک اداروں اور انجمنوں کے لیے یہ بات اہم نہیں ہونی چاہیے کہ اُن کی آئندہ نسلیں اُردو کی صرف ونحو سے واقف ہوں گی یا نہیں (اگر کسی کو اس میں دلچسپی ہوئی تو خود ہی اس جانب آ جائے گا اور گذشتہ ساڑھے تین سو برس میں زبانِ اُردو کی صرف ونحو پر جتنا کچھ لکھا جا چکا ہے وہ اُس کی دلچسپی بڑھانے یا کم کرنے کے لیے کافی ہوگا) بلکہ انھیں یہ سوچنا چاہیے کہ جب ہمارے ہاں انڈیکیٹر کا اصطلاحی ترجمہ "برقی قمقمہ برائے تبدیلیٔ راستہ" ہوگا تو کون اسے اپنی عام بول چال کا حصہ بنائے گا!!

حوالہ جات وحواشی:

۱۔ عبدالحق، مولوی، "قواعدِ اُردو" (مرتبہ)، ۱۹۱۴ء، الناظر پریس، لکھنؤ، ص۴۔
۲۔ کیفی، برجموہن دتاتریا، پنڈت، "منشورات"، ۲۰۰۴ء، سٹی بک پوائنٹ، کراچی، ص ۱۹۔
۳۔ ایضاً، ص۲۳۔
۴۔ انشا، انشاء اللہ خان، سید، "دریائے لطافت" (مترجم: پنڈت کیفی، مرتبہ: مولوی عبد الحق)، ۱۹۸۸ء (اشاعتِ دوم)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ص ق۔
۵۔ کیفی، برجموہن دتاتریا، پنڈت، "کیفیہ"، ۱۹۵۰ء، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ص ۱۱۷، ۱۱۸۔
۶۔ 'دریائے لطافت' فارسی زبان میں ۱۸۰۸ء میں تصنیف ہوئی ۔۱۸۴۹ء میں مولوی مسیح الدین خان بہادر نے اپنے نستعلیق ٹائپ کے مطبع آفتاب عالم تاب واقع مرشد آباد میں طبع کی ۔تقریباً ستر برس تک یہ کتاب گمنامی میں پڑی رہنے کے بعد ۱۹۱۶ء میں مولوی عبدالحق نے اسے انجمن ترقی اُردو سے دوبارہ شائع کیا ۔۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی اُردو سے ہی اُردو زبان میں یہ کتاب اشاعت پذیر ہوئی ۔اس کا اُردو ترجمہ پنڈت برجموہن دتاتریا کیفی نے کیا اور اس کی ترتیب نو مولوی عبدالحق نے کی ۔۱۹۸۸ء میں 'دریافت لطافت' کا اُردو زبان میں دوسرا ایڈیشن انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی سے شائع ہوا۔
۷۔ "دریائے لطافت"، ص ش۔
۸۔ خلیل صدیقی، "لسانی مباحث"، ۱۹۹۱ء، زمرد پبلی کیشنز، کوئٹہ، ص ۲۰۱، ۲۰۲۔
۹۔ عطش درانی، ڈاکٹر، "پاکستانی اُردو" (مرتبہ)، ۲۰۰۸ء، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ص ۱۵۔
۱۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۱۱۳۔
۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، "تدریس اُردو"، ۱۹۹۸ء (طبع دوم)، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ص ۱۸۶
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔
۱۳۔ صدیقی، ابواللیث، ڈاکٹر، "جامع القواعد"، مارچ ۱۹۷۱ء، مرکزی اُردو بورڈ، لاہور، ص ۱۳۷۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر مقبول حسن گیلانی *

سرائیکی زبان کے اوصاف و محاسن

Abstract: *This research article throws a light on the salient features of Saraiki language that lend it universality. Saraiki language attained popularity because of its sweetness, simplicity, musicality, rythm, delicacy and absorption. It is a fact that Saraiki is not merely a medium of expression but a name of rich culture with its historical traditions. As a universal language Saraiki assimilates the words from other languages like Hindi, Arabic and Persian and hence blossoms as a garland of a fascinating language of the world in general and Pakistan in particular. Saraiki language has rich literature on all possible classical and modern genres. The universality of its features is quite authenticand eternal .*

سرائیکی، عربی اور فارسی کی طرح ایک کثیر الاوصاف زبان ہے ان اوصاف میں سلاست، حلاوت، لطافت، جاذبیت، غنائیت، سداجت، وسعت، قدامت، بیارت لجاجت اثر پزیری اور بے ساختہ پن قابل ذکر ہیں۔ یہی وہ اوصاف ہیں جن کی بنا پر یہ یک بڑی زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہے انہی اوصاف کی بنا پر یہ ہر دلعزیز اور مقبول عام زبان بن گئی ہے اس کے یہ اوصاف ایک دم نمودار نہیں ہوئے بلکہ زمانے کے طویل تسلسل نے اسے رفتہ رفتہ عطا کیے ہیں سندھ میں مسلمانوں کی آمد اور محمد بن قاسم کی فتح کے بعد عربی زبان بھی آ گئی عربوں کے مقامی لوگوں کے ساتھ بول چال کے ذریعے بے شمار الفاظ سرائیکی زبان میں جذب ہو گئے اور عربی کو سرکاری زبان کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

عربی زبان کے سرائیکی پر بہت سے اثرات مرتب ہوئے بہت سے الفاظ مشترک ہو گئے اور دوسرا سرائیکی زبان میں بے شمار عربی الفاظ تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ بولے جانے لگے مثلاً بصل (وصل)، ماشاءاللہ

* **پرنسپل، یونیورسٹی آف ایجوکیشن ملتان کیمپس۔**

(شالا) وغیرہ عربی کا سرائیکی پر اس قدر گہرا اثر ہوا کہ عربی کے خاص حروف بھی اس زبان کا حصہ بن گئے جیسے۔ ث، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ق وغیرہ اور یہاں عربی رسم الخط نسخ کو رواج ملا۔

وادی سندھ میں ایرانی اثرات کا آغاز 521 ق م میں ہوا جب دارا اول نے ملتان اور سندھ کو اپنی سلطنت میں شامل کیا لیکن حقیقی اثرات مسلمانوں کی آمد کے بعد شروع ہوئے مغلیہ دور میں فارسی کا دور دورہ رہا ملتان میں عربی کے ساتھ ساتھ فارسی بھی بولی جاتی رہی اور پھر آہستہ آہستہ عربی کی جگہ فارسی نے لے لی فارسی زبان نے سرائیکی میں صرف دخیل الفاظ کا اضافہ نہیں کیا بلکہ اس کے حروف تہجی میں بھی اضافہ کیا جیسے چ، ژ اور گ (1)

عربی کی طرح فارسی کے الفاظ بھی دو طرح سے سرائیکی میں داخل ہوئے ایک تو حقیقی حالت میں اور دوسرا تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ مثلاً اختہ (اختہ)، بادی (بادی) بانگ (بانگ)، بخت (بخت)، ابتری (ابتری) وغیرہ سندھی اور سرائیکی کا چولی دامن کا ساتھ ہے ان دونوں کا آغاز، مزاج اور ادبی ورثہ ہزاروں سالوں سے مشترک ہے۔ سرائیکی زبان کے سندھی کے ساتھ جغرافیائی اور ثقافتی روابط ہیں۔

سرائیکی اور سندھی دو الگ الگ زبانیں ہونے کے باوجود بہت سارا لسانی اشتراک ہے ان زبانوں کے اضافی حروف تہجی ب، ج، ڈ اور گ مشترک ہیں فاعلی لاحقے اور مصادر ایک جیسے ہیں اور ان کے الفاظ کا ذخیرہ تقریباً نوے فیصد ایک جیسا ہے۔

سرائیکی کا ایک مخصوص کلچر ہے یہاں کئی حملہ آور آئے ظلم و ستم کیا قتل و غارت کی لوٹ مار کی ان وجوہات کی بنا پر یہ معتوب اور مقہور کلچر پروان چڑھا ہے وسط ہند کے مقابلے میں یہاں کا کلچر محکومیت کی علامت بنا رہا ہے مزید یہ کہ اس علاقے پر سلاطین دہلی مغلیہ خاندان اور انگریزوں نے حکومت کی اس حوالے سے سیاسی اثرات بھی مرتب ہوئے معلوم ہوتا ہے سرائیکی بولنے والوں کے علاقے کو کبھی سکھ نصیب نہیں ہو جنگ و جدل کی کیفیت نے باسیوں پر کئی اثرات چھوڑے ہیں جو ان کی زبان پر بھی ہوئے۔

سرائیکی علاقے میں اشاعت اسلام شروع ہوئی تو عربی زبان کے اثرات کے ساتھ ساتھ قرآن و حدیث کی تعلیم کی برکات کے اثرات بھی مرتب ہوئے یہ علاقہ صوفیاء کا مسکن رہا تصوف اور صوفیانہ شاعری سے مذہبی رجحانات پختہ ہوئے تاہم ہندو کلچر کے اثرات بھی نمایاں ہیں رسومات کے حوالے سے سرائیکی زبان میں سہرے بھی اسی کلچر کا حصہ ہیں علاوہ ازیں ہندی زبان کے اثرات بھی نماں ہیں۔

سرائیکی زبان بہت سے اوصاف سے بہرہ ور ہے جن میں سے کچھ یہ ہیں۔

حلاوت

سرائیکی زبان کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ اس میں کمال درجے کی حلاوت اور مٹھاس ہے یہ شہد سے بڑھ کر میٹھی ہے اس کے ایک لفظ کے اندر شیرینی اور مٹھاس ہے نظم میں تو مٹھاس ہے ہی نثر میں بھی مٹھاس ہے اور کوئی ایسی صنف نہیں جس میں شیرینی نہ ہوا مید ملتانی کا یہ فرمانا بجا ہے کہتے ہیں۔ (2)

ایہہ حرف پیاردا رس ہر جگہ وِدن گھولی
ایہہ لفظ ریشمی لچیاں دی پَکی وِدن چولی
ذرا زبان تے گھن آ تاں سہی ایکوں سوہناں
ایہہ ماکھی وانگ ہے مٹھی سرائیکی بولی

''گلاسری آف ملتانی لینگوئج'' میں ای اوبرائن اسی حلاوت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''ملتانی زبان جھونپڑوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور گندم کے آٹے کی سوندھی سوندھی خوشبوؤں میں لپٹی ہوئی ہے یہ زبان مشرقی ہندوستان کی مصنوعی اور جکڑی ہوئی زبانوں کی نسبت لامحدود طور پر زیادہ قدرتی اور دلکش ہے -----یہ ایک ایسی زبان ہے جو اپنی خاردار راہگزاروں سے محبت رکھتی ہے لیکن اس کی فضائیں اس سحر سے معمور ہیں جو جھاڑیوں میں اگے ہوئے صحرائی پھول پیش کرتے ہیں ایسے پھول جن کا سادہ اور غیر ملوث حسن بناوٹی گلدستوں کی شان وشوکت سے زیادہ دلفریب ہوتا ہے''۔ (3)

سرائیکی زبان کی حلاوت ہر کوئی تسلیم کرتا ہے کہ اس وصف کی وجہ سے یہ زبان پر کشش ہے اور اس کی ادبی چاشنی اپنی مثال آپ ہے اس حوالے سے خواجہ غلام فریدؒ کی کافی کے دو اشعار ملاحظہ فرمایئے ۔ (4)

میڈا ذکر وی توں میڈا فکر وی توں
میڈا ذوق وی توں وجداں وی توں
میڈا سانول مٹھڑا شام سلونڑاں
من موہن جانان وی توں

ان اشعار میں سرائیکی زبان کا خاص وصف حلاوت نمایاں ہے شعری حسن صوتی حسن محبوب کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے شاعر ذکر، فکر، ذوق اور وجدان کو بھی محبوب سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے سانول (محبوب) کی توصیف بھی نہایت شیریں انداز میں کرتا ہے جہاں محبوب دل موہ لینے والا ہے وہاں شاعر کا کلام بھی دل موہ لیتا ہے اسی

طرح سرائیکی زبان کے منفرد شاعر جناب جانباز جتوئی کا کلام ملاحظہ ہو:

کجھ نہ تھیوی ڈھول کڈاہیں
آوں میڈے کول کڈا ہیں
میں مٹھڑی دے نال وے ڈھولا
مٹھڑا مٹھڑا بول کڈا ہیں

یہ بھی حلاوت اور مٹھاس کی عمدہ مثال ہے اور یہ بات ہر کوئی مانتا ہے کہ یہ میٹھی نرم لہجے والی زبان ہے اور اسے سن کر ایسا لگتا ہے جیسے بولنے والے کے منہ سے پھول جھڑ رہے ہوں اس کی نرمی ایسے رس گھولتی ہے کہ کوئی ثقیل لہجہ یا کرخت لفظ اس زبان میں آ کر اپنی کرختگی قائم نہیں رکھ سکتا بلکہ موم ہو جاتا ہے اور ایسی شکل میں ڈھل جاتا ہے جو بولنے والے کو راحت، سکون اور مزہ ملتا ہے سرائیکی زبان اس حد تک میٹھی ہے کہ دوسری زبانوں کے سخت الفاظ شہد کی طرح میٹھے لگنے شروع ہو جاتے ہیں

سلاست

سرائیکی زبان ایک بہت بڑے ادبی ورثے کی مالک ہے یہ زبان اگرچہ وقت کے ہاتھوں پستی رہی مگر اس کا ادبی ورثہ کسی بھی بڑی زبان سے کم نہیں ہے بڑی زبان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے بولنے والے کو کسی بھی قسم کے جذبات کے اظہار میں مشکل محسوس نہ ہو وہ جو کچھ محسوس کرے اسے اسکی زبان الفاظ کا روپ دے دے۔

اس زبان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سلاست ہے روانی ہے ایسے لگتا ہے جیسے دریا کا پانی پوری آب وتاب کے ساتھ رواں دواں ہے یہ قاری کی ذہنی سطح کے مطابق ہے اس کے کلام میں سکتہ نہیں آتا رکاوٹ نہیں آتی ایک زنجیر کے سلسلے کی طرح الفاظ جڑے ہوئے ہیں مثال کے طور پر (5)

ہن تھی فریدا شاد ول
مونجھاں کوں نہ کریاد ول
جھوکاں تھیسی آباد ول
اے نیں نہ واہندی ہک منڑیں

مندرجہ بالا اشعار میں روانی اپنی مثال آپ ہے تمام الفاظ موتیوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں اور یہ سرائیکی زبان کی صلاحیت ہے کہ اس کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہیں قادر الکلام

شاعر جس طرح چاہتا ہے انہیں استعمال کر لیتا ہے جیسا کہ ان اشعار میں سلاست عیاں ہے سرائیکی شاعری کا یہ انداز دل کو موہ لیتا ہے قاری کے دل پر گراں نہیں گذرتا قاری کو سوچنے کا موقع نہیں ملتا۔ وہ ایک ہی نشست میں سب کچھ پڑھنا چاہتا ہے جب تک وہ سلاست اور روانی سے متصف تحریر پڑھ نہ لے اسے چین نہیں آتا سلاست اور روانی کی مثال ملاحظہ:

ولڑی کھس گے کھلدیں کھلدیں
کر بے وس گے کھلدیں کھلدیں
رونڈے دل دی منشا میکوں
جوگی ڈس گے کھلدیں کھلدیں

ان اشعار میں دریا جیسی روانی ہے انداز بھی سادہ اور دلکش ہے ادبی چاشنی بھی موجود ہے نثر کی نسبت نظم زود اثر ہوتی ہے اور اس غزل کے اشعار میں یہ خصوصیت نمایاں ہے اس حوالے سے نامور شاعر محسن نقوی کا کلام ملاحظہ فرمائیں

کدی جگ رس گیا ہس روندیں روندیں
کدی ہاں ہُس گیا ہس روندیں روندیں
میڈی تصویر دو کنڈ کر کے سم پے
سرانا پُس گیا ہس روندیں روندیں

یہ بھی سلاست اور روانی کی عمدہ مثال ہے اس میں ٹھہراؤ یا سکتہ نہیں ہے ایک تسلسل کے ساتھ شعری حسن پیدا کیا گیا ہے ہُس اور ہِس میں پیش اور زیر سے معنی بدل جاتے ہیں یہ ایک الگ حسن ہے سرائیکی شاعری میں بے شمار مثالیں ایسی ہیں وہ نظم میں بھی ہیں اور نثر میں بھی۔ سلاست و روانی سرائیکی زبان وادب کا اہم وصف ہے جو اس زبان کی مقبولیت کا ایک سبب بھی ہے اور یہی ایک بڑی اور زندہ زبان کے قدیم اور عظیم ہونے کا ثبوت ہے

غنائیت

غنائیت اور موسیقیت بھی کسی بڑی زبان کی اہم خصوصیت ہوتی ہے سرائیکی زبان میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے اس میں سوز ہے ترنم ہے اس زبان کے ادب میں اس قدر غنائیت ہے کہ ساز کی ضرورت نہیں رہتی مثال کے طور پر ملک الشعراء، فردوسی وقت جناب خرم بہاولپوریؒ کی یہ کافی ملاحظہ ہو (6)

ڈشمن تاں ڈیندن اینویں لا
پھکیاں نہ چا بھڑکیاں نہ کھا
کملا نہ تھی ڈر رب کنوں
دھندیاں نہ گھت دھاندل نہ تا
قسمت جو میں تے کاوڑی
گھر مونجھ کھلدی آوڑی
جاتس جو ہے بے پاوڑی
جو وس لگیس گئی رُت روا

اس کافی کے ایک ایک لفظ میں موسیقیت ہے ردم ہے اگرچہ شاعر بھی قادرالکلام ہے مگر زبان کا حسن بھی اپنی جگہ ہے سرائیکی زبان کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے اور اس کے علاوہ بہت بڑا نثری اور شعری خزانہ بھی موجود ہے۔

جس میں غنائیت شاعری تو دلوں پر بہت اثر انداز ہوتی ہے اور جب شاعری کے ساتھ موسیقی بھی ہو سونے پر سہاگہ اور یہی حال سرائیکی شاعری کا ہے جیسا کہ اس کافی میں سرائیکی زبان کی ادبی چاشنی اور غنائیت کا حسین امتزاج ہے اور یہی وجہ ہے۔

پوری دنیا میں سرائیکی شاعری موسیقی کے انداز میں بہت پسند کی جاتی ہے اور اس کی مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے خواجہ غلام فریدؒ کا کلام بھی غنائیت کا عمدہ نمونہ ہے جیسے یہ کافی ملاحظہ ہو (7)

میڈا عشق وی توں میڈا یار وی توں
میڈا دین وی تو ایمان وی توں
میڈا جسم وی توں میڈی روح وی توں
میڈا قلب وی توں جند جان وی توں
میڈا کعبہ قبلہ مسجد منبر
مصحف تے قرآن وی توں
میڈے فرض فریضے حج زکوتاں
صوم صلوٰۃ اذان وی توں

میڈی زہد عبادت طاعت تقویٰ
علم وی توں عرفان وی توں

ان اشعار میں موسیقیت نمایاں ہے شاعر نے اس طرح کلام تحریر کیا ہے کہ ساز کی ضرورت نہیں رہتی سوز بھی اپنی جگہ نمایاں ہے انیس اور دبیر اردو مرثیے کے شہنشاہ لیکن سرائیکی وسیب کی دکھ بھری زمین پر جو مرثیہ پروان چڑھا وہ مرثیہ سوز اور درد سے خالی نہیں اسی طرح سرائیکی زبان کی شاعری کی تمام اصناف اپنے شعری اور صوتی حسن کی وجہ سے بینظیر ہیں سرائیکی دوہڑہ، کافی، غزل اور خاص طور پر لوک گیت موسیقیت سے آراستہ ہیں۔

یہ غنائیت نظم میں تو ہے ہی سرائیکی زبان کا نثری ادب بھی اس وصف سے خالی نہیں مثال ملاحظہ فرمایئے پروفیسر ڈاکٹر صدیق شاکر ''ہنجوں بٹ بٹ'' کے ایک افسانے ''پولے'' میں لکھتے ہیں۔

''ایہ آکھ کے اوں ٹھڈا ساہ بھریا تے ول بٹ بٹ روون پے گئی اوڈکھ کولوں بھر بج گئی
ہے اوندے متھے تے تھن وی چانن کھبدا ہئی موںھ تے رت وٹیندی پئی ہئی بھاں ویں
سارے موںھ دے ودھر آگئے ہن جیوں غلاب دال پھل کماونجے تاں اوندے پتر کھٹے تھی
ویندن ایہ ودھر بڈھیپے دے تھن ریڑپے دے تھن جیوں کہیں نینگر دا پے مر ونجے ول
اوندے تے وخت پے ونجے جیویں ھا حال اوندا تھیندے ساودھواں بھوری دا ہئی''۔ (8)

لطافت

لطافت نفاست کو کہتے ہیں لطافت کسی چیز میں بھی ہو اس کو حسین اور پرکشش بنا دیتی ہے اور جس کلام میں نفاست پیدا ہو جائے وہ ہر دلعزیز اور مقبول عام کلام بن جاتا ہے نظم ہو یا نثر لطافت ہر ایک کا زیور ہے لطافت لفظوں سے شروع ہوتی ہے اور معنی تک چلی جاتی ہے لفظ ثقیل نہ ہوں عام فہم ہوں صوتی حسن کے حامل ہوں۔

الفاظ کے چناؤ کے ساتھ تخیل کی پرواز بھی ہو تو سونے پر سہاگہ کلام دو آتشہ ہو جاتا ہے اسی چیز کا نام لطافت ہے کہ قاری کیلئے کلام بوجھ نہ بنے لطیف کلام وہ ہوتا ہے جسکے پڑھنے اور سننے کے بعد طبیعت مقدر نہ ہو طبیعت پر گراں نہ گذرے سرائیکی زبان میں یہ حسن با کمال ہے جسے پروفیسر ڈاکٹر صدیق شاکر کے افسانوی مجموعے ''ہنجوں بٹ بٹ'' میں افسانہ ''جھورا'' کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''لاڈو نیں جوانی چاتی ڈیکھس آلی ہئی رنگ رنگ وچ سوھنپ ماندانہ ہاقد بت ساں واں

رنگت سانولی سلونی منہ چندر دی کار گول متھا وڈا کھاڈی نکی ڈند جھکے نک اچا ہوٹ پتلے پتلے بگھاں ابھریاں اویاں کھونے بیٹھے اوئے اکھیں دے چیر وڈے وڈے بھر بھلیاں دے وال نکے نکے پر سر دے وال ونگرے تے لمبے ہن ہر ویلھے موںھ تے رت وٹیندی اوئی جیڑھا ڈیکھے بس ڈیدھائی رہ ونجے''۔ (9)

اس اقتباس کے ایک میں لفظ میں لطافت موجود ہے فاضل مصنف الفاظ کا انتخاب اور تخیل بڑے عمدہ اور دلکش طریقے سے کرتے ہیں اس سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ ا چھے لکھاری لطافت کو پیش نظر رکھتے ہیں تا کہ قاری کی طبیعت بوجھل نہ ہو لطیف کلام وہی ہوتا ہے جو قاری کے دل پر بوجھ نہ بنے سرائیکی زبان کی لطاف کی مثال منظوم ترجمے میں ملاحظہ فرمایئے مشہور شاعر اقبال سوکڑی اپنی کتاب ''اٹھواں آسمان'' میں ایک دوہڑہ میں لکھتے ہیں۔ (10)

میڈی یاد صحیفہ پیار دا ہے جیرھا دل دے دے اندر لاتھے تھیا
ساڈیاں پلپلیاں ہن ون ساحل دے اکھ نال سمندر لاتھے تھیا
تھوں من دے وچ بھگوان لتھے من میت دا مندر لاتھے تھیا
نہ ڈیکھ اقبالؔ دا ہتھ جوگی اتھ سیت سکندر لاتھے تھیا

اس ڈوہڑے کے تمام الفاظ کو ایک لطیف جذبے کے تحت منتخب کیا گیا ہے محبوب کی یاد کو پیار کا صحیفہ کہا گیا ہے اور وہ دل کے اندر ہر وقت موجود ہے آنکھوں کی پلکوں کو سمندر کے ساحل کے درخت سے تشبیہ دی گئی ہے اور پھر جس طرح ہاتھ کو سکندر اعظم کی قسمت سے موازانہ کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے اس ڈوہڑے کے چاروں مصرعے لطافت کو نمایاں کرتے ہیں اور سرائیکی زبان کے لطیف جذبات کا حسن دوبالا کرتے ہیں اقبال سوکڑی کی ایک معرّیٰ نظم ملاحظہ ہو (11)

ساڈے اندر کوئل کوکدی
ساڈے باہروں کرکن کاں
ساڈے بیریں پڑدیاں سانگیاں
ساڈے تن تیں ڈھپ نہ چھاں
ساڈا کون رکھیسی ناں

اس نظم کے شاعر نے سرائیکی زبان کی خصوصیت لطافت اور نفاست کو پیش نظر رکھا جس سے کلام

نفیس ہوگیا ہے۔

جاذبیت

جاذبیت کشش کو کہتے ہیں کلام میں کشش اس وقت پیدا ہوتی ہے جب الفاظ کا چناؤ خوبصورت ہو اور موزوں ہو تخیل انوکھا اور پر کیف ہو موزونیت سے بھی جاذبیت پیدا ہوتی ہے جس طرح حسین صورت اسے کہتے ہیں جس میں نین و نقش موزوں ہوں اسی طرح کلام میں بھی جاذبیت اس وقت پیدا ہوتی جب اس میں موزونیت ہو سرائیکی زبان کو یہ خدا داد وصف حاصل ہے کہ اس میں کمال جاذبیت ہے سے لفظ کی جہاں ضرورت ہوتی ہے وہیں بولا جاتا ہے سرائیکی زبان و ادب میں نثر ہو یا نظم دونوں میں کمال جاذبیت پائی جاتی ہے مثالیں ملاحظہ فرمایئے سرائیکی شعری مجموعے ''اجرک'' کے مصنف ڈاکٹر نصر اللہ خان نظم ریت دی پت میں لکھتے ہیں (12)

ایں توں پہلے جو ساری وستی وچ
تیڈے میڈے ایں پیار دیاں گالھیں
چارے پاسے کھنڈر ونجن تے سئیں
تہمتیں دی اے چور گپ ساکوں
گیت ڈیوے چا اڑدھے وانگوں
سن تے ساڈے ملاپ دے قصے
خلق انگلیں کوں منہ دے وچ پاوے
شرماں والیں کوں لاج پئی آوے
ایں نہ اپنی وفا کوں عام کروں
سوہنی وستی دی رسمیں ریتیں دا
کیوں نہ آپاں وی احترام کروں

اس معرّیٰ نظم میں ڈاکٹر نصر اللہ خان ناصر نے خوبصورت تخیل کے ساتھ موزوں الفاظ کو منتخب کیا ہے جس سے کلام میں جاذبیت پیدا ہوئی ہے شاعر نے اپنے محبوب سے بڑے پیار اور محبت کے ساتھ گفتگو کی ہے اور سرائیکی وسیب کے رسم و رواج موزوں انداز میں یاد دلایا ہے کہ ہمیں ان کی قدر کرنی چاہیے محبوب کو سمجھانے کا یہ انداز جاذب اور پر کشش ہے۔

اب نثری ادب میں جاذبیت کی مثال ملاحظہ ہو سرائیکی زبان کے نامور افسانہ نگار ظفر لشاری ''متیاں چھانواں'' میں اپنے افسانے ''کچھی رت'' میں لکھتے ہیں۔

''رنڈپے دی گھم نال اوندے من موہنے چہرے دی رتا نجن سوہج تے ابرنگی تھی گئی ہے
حالات دی اندھاری اونکوں سکے پتراں وانگیں اُڈا تے ہک اجے کنڈیالے رستے تے آسٹیا
باجھتاں گذرے وہانے ویلے دیاں یاداں وچھوڑے دیاں سانگاں تے مونجھ دے ناگاں
کنوں ڈنگیجی دے نال نال ڈیرانی دے مندے مہنے پچھاتاں تے ڈیر دے ظلم تلے
لتڑیجھاں پوندا ہا'' (13)

اس پیراگراف میں فاضل افسانہ نگار نے الفاظ کا انتخاب بہت ہی منفرد انداز میں کیا ہے تشبیہ اور استعارے کا استعمال بھی خوب ہے الفاظ اور جملے موزونیت کے حوالے سے نہایت پر کشش ہیں اور منظر کشی اپنی مثال آپ ہے یہ وصف سرائیکی نثر یا نظم کو جاذب اور پر کشش بنا دیتا ہے۔

قاری اس کو پڑھنے سے نہیں اکتاتا اور وہ ایک ہی نشست میں پڑھنے پر تیار ہو جاتا ہے المختصر سرائیکی نثر یا نظم کی ہر صنف میں کمال جاذبیت پائی جاتی ہے جو اسے ممتاز زبان بناتی ہے۔

سداجت

سداجت، سادگی کو کہتے ہیں سرائیکی زبان شاہی زبان نہیں نہ تو یہ اردو کی طرح لشکری زبان ہے اور نہ فارسی کی طرح درباری زبان ہے بلکہ فقیروں اور غریبوں کی زبان ہے ایسے کلچر میں پروان چڑھی جس کا اوڑھنا بچھونا سب سادہ لوگ سادہ ہے سادہ غذا کھاتے ہیں سادگی ان کا اوڑھنا ہے یہی سادگی ان کی زبان میں بھی جھلکتی ہے۔

زبان دراصل کلچر کی امین ہوتی ہے اور کلچر اس کا عکاس اور آئینہ ہوتا ہے۔ کلچر سادہ تو زبان بھی سادہ، زبان کلچر کا ایک جزوی لاینفک ہے۔

زبان کے بغیر کلچر بنتا ہی نہیں سرائیکی زبان اپنے کلچر سے جدا نہیں جس کلچر میں سادگی کوٹ کوٹ کر بھری ہو اس کی زبان کیونکر سادہ نہ ہوگی آیئے ہم آپ کو سرائیکی ادب میں سادگی کے نمونے دکھائیں جو سرائیکی کلچر کی سادگی کے عکاس ہیں مثال کے طور پر یہ لوک گیت ملاحظہ فرمائیں۔

بوچھن ڈورے دا جتاں تے لوڑھ آئی آں
پچھوں دیاں تا نگاں روندے ڈھول کوں چھوڑ آئی آں

میڈے بوچھن دا رنگ کالا

میڈا ماہی شرماں والا

اس گیت میں کم خواب کی بات نہیں سونے چاندی کی بات نہیں بلکہ ڈورے کی بات کسی قیمتی چیز کا ذکر نہیں ہے سادہ ڈورے کا ذکر ہے اور دوپٹہ کا رنگ بھی کالا بتایا گیا ہے یعنی رنگ میں بھی سادگی ہے۔

یہ لوک گیت صدیوں سے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے چلے آئے ہیں ان سے سرائیکی کلچر بھی نمایاں ہوتا ہے اور سرائیکی لوک ادب کی سذاجت بھی سامنے آتی ہے اور ان گیتوں کے اندر سادگی نے اس کو چار چاند لگا دیے ہیں۔

احمد خان طارق درویش اور صوفی منش شاعر ہیں سذاجت کے حوالے سے ان کا دوہڑہ ملاحظہ فرمائیں (14)

اساں کھیاں پڑھ پڑھ اج وہ رگئے قبل کہیں دے کول نماز پڑھوں

ہتھ بدھ بھانویں ہتھ کھول پڑھوں اے پھول نہ پھول نماز پڑھوں

ہتھ تسبیح مسجد رقص کروں پا گل وچ دول نماز پڑھوں

جتھاں طارق دڑ کے نہ ہوون اوہا مسجد گول نماز پڑھوں

اس دوہڑے میں شاعر نے سادگی کو پیش نظر رکھا ہے اور اپنے باطنی تجربے کو اجتماعی مقصد کی بنیاد بنا کر ایک اعلیٰ نصب العین کے حصول کی طرف پیش قدمی ہے نماز کی فروعی مسائل کی طرف سادگی کے ساتھ اشارہ کیا ہے سذاجت کی ایسی مثالیں دوسری زبانوں میں کم ملتی ہیں سرائیکی غزل میں بھی سذاجت کا رنگ نمایاں ہے اللہ بخش یاد کی غزل ملاحظہ ہوں۔

الٹا درد جگیندے بیٹھو

واہ ساکوں پرچیندے بیٹھو

دل دی گھنڈی اوئیں ہے پئی

اتلے ہاؤں الویندے بیٹھو

تساں تے دل توڑ نبھیسو

ہیں سئیں کیا فرمیندے بیٹھو

ان اشعار میں بہت سادہ الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے اور چھوٹی بحر کی اس غزل میں سذاجت نے کلام کو پر کشش بنا دیا ہے سادہ انداز میں محبوب کے سامنے کلام کیا گیا ہے اس سے سرائیکی کلچر اور زبان و ادب میں

سذاجت نمایاں ہوتی ہے۔

وسعت

سرائیکی زبان ایک وسیع و عریض علاقے میں بولی جاتی ہے جس طرح سے اس کا وطن وسیع ہے اسی طرح اس زبان میں وسعت ہے زبان اپنے بولنے والوں کے ساتھ ہوتی ہے اس کے بولنے والے ہر پیشے سے منسلک ہیں بکریوں کے چرواہوں سے لیکر نقاشوں تک موجود ہیں ہر پیشے کی اپنی زبان ہوتی ہے اپنی اصطلاحات ہوتی ہیں سرائیکی زبان میں انہی کی وجہ سے ایک وسعت موجود ہے۔

سرائیکی زبان جام و جم کی زبان نہیں اس میں عربی کی طرح وسعت ہے اس میں اردو سے بھی زیادہ وسعت ہے یہ عوام کی زبان ایک بات کہنے کیلئے اس زبان کئی کئی لفظ موجود ہیں بولنے والا جو چاہے استعمال کرے مثلاً

''صبح سویرے کیلئے اس زبان میں ایک کی بجائے بہت سارے الفاظ موجود ہیں پرابا کھ پراچھٹی پیسہ پرکھ نور ظہور، وڈا ویلا، بانگ ویلا، نماز ویلا صباحیں، سحور ویلا اسی طرح اگر جانوروں کے نام دیکھیں تو عمر کے ساتھ ساتھ نام بدلتے جاتے ہیں بکری کیلئے اردو میں صرف ایک لفظ ہے جبکہ سرائیکی میں پیدائش کے فوراً بعد کو تجل جائی، اس کے بعد ننگی پھوڑ، پھرمیمی، بڑند، نیش، جوگی، جھیرٹ، لیلی، گیس، پٹھ، چھترا، پہارو، چھلوٹ، چھیلا، ادھ کھڑ، بکری، یا بکرا جیسے کئی لفظ موجود ہیں''۔

اونٹ کیلئے دس پندرہ الفاظ ہیں بیل کیلئے عربی زبان کی طرح اس زبان میں ایک لفظ کے کئی متبادل لفظ ملتے ہیں اردو زبان میں ایک لفظ ندی ہے سرائیکی میں اس کو نالا واٹر کسی لینگھا اڈ مائنر جانے کتنے نام پکارے جاتے ہیں کھجور کیلئے سرائیکی زبان میں پنڈ، وڑ، ڈوکا، چڑمل، گندوڑا، ڈینڈا، قتل، چیر نویں لونی، سوک، کھسی جیسے کئی الفاظ ملتے ہیں۔ سرائیکی زبان کی اسی وسعت کو دیکھ کراے'' گلاسری آف ملتانی لینگویج'' کے مصنف ای او برائن رقمطراز ہیں:

''میں نے کھجور کیلئے 26 لفظ جمع کیے ہیں لیکن اب میں نے کئی اور لفظ بھی معلوم کر لیے ہیں اس زبان میں خاص طور پر زراعت کے متعلق ہر عمل کیلئے الگ الگ نام ہیں''

کنویں کے ایک ایک حصے کے الگ الگ نام موجود ہیں اس کیلئے اردو میں صرف ایک لفظ ''راہٹ'' استعمال کیا جاتا ہے اس کے مختلف حصوں کے الگ الگ نام نہیں ہیں جبکہ سرائیکی زبان میں چکل

'گادھی' ڈھینڈا' نسار' پاڑچھا' ٹھاکن' چکلی' مال' لوٹے وغیرہ جس جسے کو دیکھوں اپنا الگ نام رکھتا ہے سرائیکی شاعری میں بھی بڑی وسعت ہے سلطان العارفین حضرت سلطان باہوؒ کا یہ بیت ملاحظہ ہو

الف: ایہ تن میرا چشماں ہووے تے میں مرشد و یکھ نہ رجاں ہو
لوں لوں دے مُڈھ لکھ لکھ چشماں ہِک کولاں ہِک کجاں ہو
اتنا ڈٹھیاں صبر نہ آوے ہور کتے ول بھجاں ہو
مرشد دا دیدار ہے باہُو میتوں لکھ کروڑاں حجاں ہو

اسی طرح شاکر شجاع آبادی کی غزل کے اشعار دیکھیے (15)

میں سنیداں دل تو نکلی ہوئی غزل کجھ غور کر
مہربانی اے خدائے لم یزل کجھ غور کر
کہیں دے کتے کھیر پیون کہیں دے بچے بکھ مرن
رزق دی تقسیم تے ہِک وار ول کجھ غور کر
جاہلاں وچ نفرتاں دا بج کھنڈایا جو شیطان
عالماں وچ پکدی پئی ءِ او فصل کجھ غور کر
میڈا مقصد ایہ تاں نی سن دا نوہی مظلوم دی
توں سمیع ایں تو ں بصیر ایں دراصل کجھ غور کر

قدامت

سرائیکی بہت ہی قدیم زبان ہے بہت ہی پرانی منجھی ہوئی شائستہ اور شستہ زبان ہے الفاظ ایسے جیسے ہار میں موتی اور ہر موتی کی اپنی آب تاب ہے یہ اتنی قدیم زبان ہے کہ اسکی قدامت کا سراغ نہیں ملتا ہم سرائیکی کو ایک ایسا درخت کہہ سکتے ہیں جس کی جڑیں ہماری آنکھوں سے اوجھل ہیں۔

ہزاروں سالوں سے مٹی نے اسکی جڑوں کو ڈھانپا ہوا ہے اسکی سبز سبز ہری بھری ٹہنیاں ہر طرف جھومتی دکھائی دیتی ہیں انہیں ٹہنیوں کے سہارے ہم اسکی بنیاد تک پہنچ سکتے ہیں سرائیکی زبان جو آج پاکستان کے درمیان میں وسیع و عریض علاقوں میں بولی جاتی ہے اس کو آج سے ہزاروں سال پہلے دراوڑوں سے بھی پہلے یہاں آباد قبیلے بولتے تھے ان کی زبان کو منڈاری زبان کہا جاتا تھا پھر دراوڑوں کے دو ہزار سال کے حکومتی اثرات نے اس زبان کو پختہ کیا۔

پھر آریاؤں کی زبان سنسکرت کے الفاظ اس میں شامل ہو گئے پھر سکندر اعظم کی آمد جو حضرت عیسیٰ سے پہلے کی ہے یونانی الفاظ بھی شامل ہو گئے بعد ازاں عربی اور فارسی بولنے والے سالہا سال یہاں حکمران رہے ان کی سرکاری زبانوں کے اثرات بھی سرائیکی زبان پر مرتب ہوئے گوتم بدھ کی مذہبی زبان پالی کے الفاظ بھی قدیم سرائیکی میں ملتے ہیں

سرائیکی زبان کی قدامت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ اس کے قدیم الفاظ دوسری زبانوں کے علاوہ اردو میں بکثرت موجود ہیں دکنی دور میں سرائیکی زبان کے الفاظ اردو میں بکثرت موجود ہیں دکنی دور میں سرائیکی زبان کے الفاظ اردو زبان میں داخل ہوئے اور انہیں اردو زبان میں ایک خاص مقام ملا مثلاً توت، تمبو، بھوگ، بھانڈا، رت، گوڑی وغیرہ

اب سرائیکی زبان کی شاعری میں قدیم نمونے ملاحظہ فرمائیں چراغ اعوان (1090ء۔1145ء) کا کلام ملاحظہ ہو(16)

رخ ڈیکھ مثال پتنگ تھیم واہ طالع بخت اسیڈے
رہسوں پیش تساڈے دلبر چھوڑ ونجوں ہن کیڈے
پھاتے دام زلف دے عاشق کیا نسی اوڈے ایڈے
کھل بازی عشق چراغ ماہی نال ہر عاشق دے کھیڈے

اب مولوی لطف علیؒ (1129ء۔1209) کا نمونہ کلام

تیغاں تیز برہوں دیاں کاری درمنداں دے لٹیاں
چھاتی توڑ کلیجے چھین جان جگر وچ وڑیاں
سوز کنوں دل بریاں ہولین کون کرے دلبریاں
لطف علی تھیاں خاک ولیں سئے اس آتش دیاں سڑیاں

اب قدیم ادب کا ایک اور نمونہ جو عبدالحکیم اچوی (پ ۔1161) کے کلام سے

میں ہاں اے دلبرا ماندی تساڈی
ازل دے روز دی باندی تساڈی
میں ہاں اے دلبرا مٹھی تساڈی
ازل دے روز دی سٹھی تساڈی

میں ہاں اے دلبرا کملی تساڈی
ازل دے روز دی رلی تساڈی

ان تینوں قدیم مثالوں میں بخت،اسیڈے،پچھاتے،نسی اڈیے اوڈے،برہوں،دلبریاں،ماندی ،مٹھی،کھٹی،کملی اور رلی ایسے الفاظ ہے جواس بات کی دلالت کرتے ہیں کہ سرائیکی بہت ہی قدیم زبان ہے جو بہت بڑے ادبی ورثے کی مالک ہےاوراس کاقدیم ادب دنیا کی کسی بھی قدیم زبان کےادب سے کم نہیں ہے

بیارت

بیارت اورآسانی سرائیکی ادب کی اہم خصوصیت ہے اس میں آسان الفاظ ہیں اورآسان باتیں ہیں دل کا حال ایک دوسرے سے عام فہم انداز میں کہہ دیا جاتا ہےمشکل اورادق الفاظ استعمال نہیں کیے جاتے ادب میں نثراورنظم دونوں کی تمام اصناف میں بیارت اورآسانی قاری کیلئے دلچسپی کا باعث ہے کلام فرید میں بیارت ملاحظہ فرمائیے (17)

کیا حال سناواں دل دا
کوئی محرم راز نہ ملدا
منہ دھوڑ مٹی سر پایم
سارا ننگ نمود ونجایم
کوئی پچھن نہ ویڑھے آیم
ہتھوں الٹا عالم کھلدا
کئی سہنس طبیب کماون
سے پڑیاں جھول پلاون
میڈے دل دا بھیت نہ پاون
پووے فرق نہیں ہک تل دا

اس کافی میں نہایت آسان سادہ اور عام فہم انداز میں دل کی باتیں بیان کی گئی ہیں باکمال شاعری وہی ہوتی ہے جولوگوں کی زبان میں لوگوں کے الفاظ میں جوجذبات کی ترجمان کی ہے۔

اس کافی میں حضرت خواجہ غلام فریدؒ نے دل کا حال نہ سناتے ہوئے حال دل بیان کردیا ہےاور نہایت آسان الفاظ کے ساتھ اور پرکشش انداز میں کمال شاعری کی ہے بیارت کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیے لمحہ

موجود کے مقبول ترین عوامی شاعر شاکر شجاع آبادی نے زندگی کے تمام تر پہلوؤں کا گہرا مشاہدہ کر کے اسے اپنے تجربات کا حصہ بنا کر شاعری کا روپ دیا شعری اظہار کا طریقہ نہایت آسان ہے لکھتے ہیں (18)

بھلا خشیاں کہیں کوں چک چیندن کئی خشی ٹھکرا پتہ لگ ویندے
جیڑھی چیخ پکار کوں پھند آہدیں ایہو توں چاہنا پتہ لگ ویندے
جے رون اپنے وس ہوندے تو رو ڈکھلا پتہ لگ ویندے
جیویں عمر نبھی ہے شاکر دی ہک منٹ نبھا پتہ لگ ویندے

ڈوہڑے میں شاعر نے آسان الفاظ استعمال کر کے آسان باتیں کی ہیں سرائیکی شاعری کو نہ صرف تقویت بخشی ہے بلکہ توانائی عطا کی ہے ان کے سادہ آسان اور موثر کلام کا ہر لفظ اوراس کے معانی سچائی کے ترجمان ہیں

بیارت اورآسانی کے حوالے سے سرائیکی زبان کے قادرالکلام شاعر جناب امید ملتانی کی غزل کے یہ اشعار دیکھیے (19)

سینے عشق دی بھاہ بھڑکا بیٹھاں
بہوں بار ڈکھاں دے چا بیٹھاں
تیکوں آپڑیں دل وچ جا ڈے کے
ہک روگ اولڑا لا بیٹھاں

سرائیکی نثر بھی بیارت کے وصف سے خالی نہیں پروفیسر ڈاکٹر صدیق شاکر اپنے افسانوی مجموعے ''ہنجوں بٹ بٹ''میں افسانے ''پولے''میں لکھتے ہیں

''اج کون کہیں دی بکری کوں گھا گھتیندے غریب جیندا راہوے تاں ٹکرا وکھا مروجے تاں پریجن اوکھا کوئی نی ہوندا جیڑھا اوندے بالاں دے سرتے ہتھ چا رکھے روندیاں کوں دلاسہ چا ڈیوے بکھیاں کوں ٹکر چا گھتے عزت تے روٹی رلے مل پووے اوندی عزت نال کھیڈن کیتے ہر کوئی تیار تھی ویندے پر اوکوں عزت نال جیون کوئی نی ڈیندا'' (20)

لجاجت

اگر کلام میں بے ساختگی،عاجزی،منت سماجت اور بھول پن ہو اور عیاری،مکاری اور چالاکی نہ ہو تو

وہ لجاجت ہے سرائیکی پسے ہوئے محروم سادہ لوح اور بھولے بھالے لوگوں کی زبان ہے جو بدویانہ زندگی گذارتے ہیں اور یہی عاجزی ان کی زبان میں جھلکتی ہے "سئیں" اسی وصف کا شعار اور علامت ہے۔

سندھ کا علاقہ حملہ آوروں کے نرغے میں رہا یہ معتوب اور مقہور کلچر ہے یہاں کے لوگ حملہ آوروں کے ہاتھوں قتل ہوتے رہے لٹتے رہے یہاں کے درویش فقیر حملہ آوروں کی منتیں کرتے رہے کہ لوگوں کو ناحق قتل نہ کرو "سئیں" اسی عاجزی کی علامت ہے اور یہی عاجزی منت اور بھول پن سرائیکی نظم اور نثر کی تمام اصناف میں نمایاں ہے بے ساختگی اور منت سرائیکی ادب کا خاص وصف ہے مثلاً یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں

ہک وار تکھ آ توں ساڈی جا تے
داریاں کریساں سکاں لہا کے
دل تے نہ رکھساں لڑ باہسیں توڑے
ادھ رات تونڑیں ڈیساں مروڑے
توڑے جو ڈیسیں دھکڑے تے دھوڑے
سر تیل پیساں نندروں جگا کے

ان اشعار میں کس قدر عاجزی پائی جاتی ہے کہ محبوب کی منت کرتے وقت چالاکی اور عیاری سے کام نہیں لیا گیا بلکہ بے ساختہ منت سماجت کی گئی ہے کہ اے محبوب ایک بار تو آجاؤ اور جب تم آجاؤ گے تو تیری خدمت میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھیں گے اگر آپ لڑیں گے بھی تو ہم محسوس نہیں کریں گے اور تیری خدمت جاری رکھیں گے

سرائیکی نثر میں بھی عاجزی اپنی مثال آپ ہے نامور افسانہ نگار عبدالباسط بھٹی کی کتاب "وکاؤ چھانورا" کے افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں

"مینہ اللہ سوہنے دی وڈی نعمت اے، ویلے سر مینہ وسدے رہن تاں
دھرتی دی کُکھ ساوی راہندی اے ککھی کھیپ روز نا ور تے ون بوٹے ای رونق اچ
ہوندن پر ہن تاں متاں تھی گن کتھوں کوئی کانی بدلی وی نی نظر دی اللہ جانے گجدے
وجدے بدل کیڑے دیساں دو ٹر گن دھرتی پھینگ پھینگ پانی کوں ترس گئی ہے ہر جا
مونجھ دے ڈیرے ہن جا جاتے دو دڑا ڈی پئی اے تس ای تس اے چٹ ول ول
آسمان دو ڈہ جھولیاں چا دعائیں منگدے" (21)

لجاجت اور عاجزی کا خوبصورت نمونہ اس شعر میں جھلکتا رہا ہے

میڈا مٹھا مٹھا چندر مسات ڑی
گھر آندا پے اج رات ڑی

اس شعر میں یہ بات نہیں کی گئی کہ آج میرا محبوب میرے گھر آرہا ہے میں نے گھر کو سجانا ہے بلکہ سیدھے سیدھے الفاظ میں بے ساختگی کے ساتھ محبوب کو "مٹھا مٹھا" اور چندر (چاند) کہا گیا ہے ایک اور لوک گیت کا مکھڑا ملاحظہ فرمائیے

چھڑے پدھر تے بہ کر دل لٹوائی ہم وے
ہیں سانگے اتھ آئی ہم وے

حوالہ جات:

1۔ محمد اسلم رسولپوری، سرائیکی زبان اوندا رسم الخط تے آوازاں، ڈیرہ غازی خان سرائیکی پبلیکیشنز، ۱۹۸۰ء ص ۴۶۔
2۔ امید ملتانی، سرائیکی قاعدہ، ملتان سرائیکی اشاعتی ادارہ، ص ۳۱۔
3۔ ای۔او۔ براؤن، گلاسری آف ملتانی لینگویج، ۱۸۸۱ء۔
4۔ غلام فرید خواجہ، دیوان فرید، ملتان، کتب خانہ حاجی نیاز احمد، ص ۱۰۷۔
5۔ ایضاً، ص ۲۰۲۔
6۔ خرم بہاولپوری، خیابانِ خرم، بہاولپور، سرائیکی ادبی مجلس، ۱۹۸۶ء ص ۴۴۔
7۔ غلام فرید خواجہ، دیوان فرید، ملتان، کتب خانہ حاجی نیاز احمد، ص ۱۰۶۔
8۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، ہنجوں بٹ بٹ، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۱ء ص ۸۴۔
9۔ ایضاً، ۲۰۰۱ء ص ۱۱۳۔
10۔ اقبال سوکڑی، اٹھواں اسمان، ڈیرہ غازی پبلیکیشنز، ۲۰۰۵ء ص ۱۰۰۔
11۔ ایضاً، ص ۶۴۔
12۔ نصر اللہ ناصر، اجرک، بہاولپور، سرائیکی ادبی مجلس، ۱۹۹۰ء ص ۱۰۷۔
13۔ ظفر لاشاری، تتیاں چھانواں، احمد پور شرقیہ، سرائیکی ادبی تحریک، ۱۹۸۴ء ص ۱۱۴۔
14۔ احمد خاں طارق، میکوں لگدے، ڈیرہ غازی خان، سوچ سنجان سرائیکی سنگت، ۲۰۰۱ء ص ۵۰۔
15۔ شاکر شجاع آبادی، کلام شاکر، ملتان، وسیب سرائیکی ادبی مرکز ۲۰۰۲ء ص ۲۷۔
16۔ چراغ اعوان، ہیر لاہور، پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۷۸ء ص ۷۳۔
17۔ غلام فرید خواجہ، دیوان فرید، ملتان، کتب خانہ حاجی نیاز احمد، ص ۱۱۔
18۔ شاکر شجاع آبادی، کلام شاکر، ملتان، وسیب سرائیکی ادبی مرکز ۲۰۰۲ء ص ۱۶۱۔
19۔ امید ملتانی، ملتان بزم امید، ۲۰۰۲ء ص ۲۵۔
20۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، ہنجوں بٹ بٹ، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۱ء ص ۸۳۔
21۔ عبدالباسط بھٹی، وکاؤ چھانورا، احمد پور شرقیہ، سکل پبلیکیشنز، ۲۰۰۴ء ص ۹۴۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد سفیان*

اقبال بنام منشی محمد الدین فوق (مطالعہ متون)

Abstract : *This article is based on Iqbal's letters written to Muhammad ud Din Fouq who is the leading figure as Iqbal's friend from Kashmir. Muhammad ud Din fouq was the eminenet figure in the field of journalism before partitionofIndia. The letters between Iqbal and Fouq have first been compiled by Abdullah Qureshi the great researcher of Iqbal. Abdullah Qureshi has taken these letters from "Sarguzashat e Fouq" which is still unpublished. Fouq's intellectual correspondence with Iqbal is of great importance. Iqbal and Fouq had the same feelings about the affairs of Kashmir, specially for the Muslim community of Kashmir. Both were too much concerned about the future of Muslim community of Kashmir. The author has also pointed out different mistakes found in the letters regarding to date, place, text and content published in different collections of Iqbal's letters specifically in "Sarguzasht e Fouq, Anwar Kulyat e Iqbal,qbalnama Vol 2, Tazkar e Iqbal & Makateeb e Iqbal".*

اقبال کی دیگر تصانیف کے مقابل ان کے مکاتیب اگرچہ ثانوی حیثیت کے حامل ہیں مگر ان خطوط سے استفادہ کئے بغیر اقبال کی شخصیت ان کی شاعری اور افکار پر نتیجہ خیز تحقیق نہیں کی جا سکتی۔...''..... پروفیسر آل احمد سرور اپنے مضمون ''اقبال کے خطوط'' میں لکھتے ہیں کہ....''..اقبال کے کلام کی سب سے اچھی شرح ان کے خطوط ہیں...ان خطوط کی دلچسپی، ان کی شوخی، رنگینی، ظرافت، ادبیت میں نہیں، ان کے خیالات کی اہمیت اور عظمت میں مضمر ہے۔ان میں سچے اور پوری طرح محسوس کئے ہوئے خیالوں کا حسن ہے، جسے کسی اور حسن کی ضرورت نہیں۔...''(۱)..بعض اوقات عدیم الفرصتی اور جسمانی عوارض بطور خاص جواب لکھنے میں مانع ہوتے ہیں مگر حضرت علامہ نے باوجود جسمانی عوارض، علمی مطالعے میں استغراق اور عدیم الفرصتی کے کبھی جواب لکھنے سے گریز نہیں فرمایا.(۲)... چنانچہ یہ نتیجہ اخذ کرنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ اقبال نے اپنی زندگی میں ہزاروں خطوط لکھے

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ۔

ہوں گے تاہم ان میں سے محفوظ و دستیاب خطوط کی تعداد تقریباً پونے چودہ سو منتج ہے اور اقبال کے مکاتیب کے تئیس (۲۳) مجموعے اب تک منظر عام پر آچکے ہیں ۔ان خطوط کے ذریعے جہاں آپ کی شخصی زندگی کے متنوع گوشے سامنے آتے ہیں وہاں ملکی اور عالمی مسائل پر بھی آپ کے نقطہ نظر کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے ۔ان خطوط میں بعض ایسے اجتماعی مسائل بھی زیر بحث آئے ہیں جن کے متعلق آپ کا نقطہ نظر کسی دوسرے مقام پر اتنی وضاحت کے ساتھ نہیں ملتا۔اقبال کے خطوط کی مسلمہ اہمیت کے پیش نظر مکاتیب اقبال کے مرتبین کو متن کی درستگی کے اہتمام میں بنیادی تحقیقی اصول کے مطابق انتہائی احتیاط سے کام لینا چاہیے تھا۔لیکن چند وجوہات کی بنا پر ایسا نہیں ہو سکا۔اگر ان مکاتیب کے متون کا مختلف مجموعوں میں مطالعہ کیا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ ان مجموعوں میں نہ تو متن کی صحت کا اہتمام کیا گیا ہے اور نہ ہی مشکل مقامات کی وضاحت و توضیح کو ملحوظ رکھا گیا ہے ۔کلیات مکاتیب اقبال، جس میں ان تمام مجموعوں میں شائع کئے گئے خطوط مع حواشی و تعلیقات تاریخ وار مرتب کئے گئے ہیں، نسبتاً بہتر صورت میں ہیں لیکن اتنے بڑے کام میں غلطیوں کا در آنا یقینی بات ہے ۔ان کلیات کی تدوین میں بھی اکثر مقامات پر ان اغلاط کو ہی دہرا دیا گیا جو ماخذ میں پائی گئی ہیں ۔مثلاً کلیات مکاتیب اقبال (۳) میں مئی ۱۹۰۹ء کے تحت گشتی مراسلہ مطبوعہ کشمیری میگزین بابت مئی ۱۹۰۹ء کے آخر میں یہ شعر بھی درج ہے ۔

بصحن گلشن ما صورت بہار بیا　　　کشادہ دیدۂ گل بہر انتظار بیا

اس شعر کو ایک الگ خط کی حیثیت سے صحیح تاریخ (۷/ مارچ ۱۹۱۲ء) کے تحت درج کیا جانا چاہیے تھا مگر اسے اراکین انجمن کشمیری مسلمانان کے نام ایک گشتی مراسلہ (مطبوعہ ۱۹۰۹ء کشمیری میگزین) کے ساتھ ملا کر مئی ۱۹۰۹ء کے خطوط میں شامل کر دیا گیا ۔حالانکہ اس شعر کا مذکورہ چٹھی کے ساتھ کوئی بھی تعلق نہیں ۔یہ شعر سرگزشت فوق میں محمد الدین فوق کے نام اقبال کے مکاتیب کے حصے میں درج ہے جو اقبال نے محمد الدین فوق کے نام ایک پوسٹ کارڈ پر لکھ کر ۷/ مارچ ۱۹۱۲ء کو ارسال کیا تھا (۴)۔اسی طرح دیگر مجموعوں میں بھی متن کی صحیح پیشکش میں تساہل سے کام لیا گیا ہے اور اغلاط اور الفاظ میں تغیر و تبدل کے ساتھ ساتھ بعض مقامات پر جملے بھی حذف کر دیے گئے ہیں ۔

اقبال کے ہاں خطوط نویسی کا کوئی خاص اہتمام نہیں تھا۔القاب بہت مختصر اور مکتوب الیہ کے رتبے کی رعایت سے لکھتے ۔عبارت میں اختصار کے ساتھ ساتھ جامعیت ہے ۔عموماً چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے اور عبارت آرائی سے گریز کرتے ۔اکثر خطوط قلم برداشتہ لکھے جاتے اس لئے ان سے زبان و محاورہ کی غلطی بھی سرزد ہو جاتی ۔تذکیر و تانیث کے سلسلے میں بھی مسلمہ اصولوں سے انحراف کر جاتے اور عجلت کی وجہ سے بعض اوقات

کوئی لفظ رہ بھی جاتا۔ خط میں تاریخ کبھی شروع میں لکھتے کبھی آخر میں۔ کبھی صرف سن اور کبھی تاریخ مع ماہ و سال پوری لکھ دیتے۔ یہی معاملہ املا کا ہے۔ اقبال اکثر الفاظ ملا کر لکھتے۔ جیسے، آپکا، ملجانی چاہیئے، کرونگا وغیرہ۔ مخلوط الفاظ کے ہندی حروف اکثر ہائے مختفی سے لکھتے ہیں۔ جیسے بہائی (بھائی) لکہنے (لکھنے)، مجہے (مجھے)۔ اسی طرح جہاں ہائے مختفی استعمال ہونا چاہئے وہاں دوچشمی (ھ) استعمال کرتے۔ جیسے: کھاتھا (کہاتھا) وغیرہ۔

متون کا عکسی نقول کے ساتھ موازنہ اور پھر اسے آسان ترین پیرائے میں واضح کرنا ایک دقیق اور پیچیدہ کام ہے۔ تاہم خطوط کی عکسی نقول جس قدر بھی مہیا ہو سکی ہیں، کی مدد سے متون نقل کرنے میں پوری احتیاط سے کام لیا گیا ہے اور اپنے تحقیقی مقالے ''علامہ اقبال کے تین سو منتخب مکاتیب'' میں ان اغلاط کی نشاندہی کر کے حتی المقدور درستگی کی کوشش کی گئی ہے۔ خط کشیدہ الفاظ متن و املا کے اختلاف و اغلاط کو ظاہر کرتے ہیں۔ تحقیقی مقالہ میں بھی اغلاط و اختلافِ متن کے لئے یہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ بالائی خط اقبال کے املا کے اختلاف اور زیریں خط متن کی تبدیل شدہ صورت و مقام، الفاظ کی کمی بیشی اور اغلاط کو ظاہر کرتا ہے۔

تقاریظ اور غلطی سے منسوب تین خطوط کے علاوہ اکتوبر ۱۹۰۴ء سے جنوری ۱۹۳۴ء تک کے درمیانی عرصے میں فوق کے نام اقبال کے دستیاب شدہ خطوط کی تعداد ۲۳ ہے، جو انوارِ اقبال میں شامل ہیں۔ جن میں سے ۱۷ مکاتیب میرے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے ''علامہ اقبال کے تین سو منتخب مکاتیب'' میں شامل کیے گئے ہیں۔ دو خطوط محررہ ۲۳ر جولائی ۱۹۱۵ء اور ۲۳ر دسمبر ۱۹۱۵ء رحیم بخش شاہین صاحب نے مدوّن کیے ہیں۔ کیمبرج سے ۲۵ر نومبر ۱۹۰۵ء (۵) کو علامہ نے ایک مکتوب مولوی انشا اللہ مدیر 'اخبار وطن' کے نام لکھا تھا جو اقبالنامہ حصہ دوم (۶) میں محمد الدین فوق کے نام سے شامل کیا گیا ہے۔ اس سلسلے کا پہلا خط ۱۲ر ستمبر ۱۹۰۵ء (۷) کو عدن سے روانہ کیا گیا تھا۔ دونوں خطوط ۲۱ر دسمبر ۱۹۰۶ء کے اخبار وطن میں شائع ہوئے۔ زیرِ نظر مضمون میں ''علامہ اقبال کے تین سو منتخب مکاتیب'' میں شامل کئے گئے منشی محمد الدین فوق کے نام اقبال کے سترہ مکاتیب کے انوارِ اقبال اور سرگزشتِ فوق میں نقل کئے گئے متون کا عکسی نقول کے ساتھ موازنہ اور اغلاط و تراجم کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ تعینِ تاریخ کا جائزہ بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کے مطابق انوارِ اقبال میں شامل بیشتر مکاتیب، قبل ازیں "نقوش" کے مکاتیب نمبر (۱۹۵۷ء) میں چھپ چکے ہیں۔ محمد دین فوق کے نام اصل خطوط محمد عبداللہ قریشی کے پاس موجود تھے اور خطوط کی نقول انھوں نے ہی "نقوش" کو مہیا کی تھیں، لہٰذا "نقوش" کا متن ہی معتبر سمجھنا چاہیے"۔ (۸) مگر دونوں جگہ متون میں غیر معمولی اختلافات ہیں۔ مثلاً فوق کے نام ۹ر اگست ۱۹۰۸ء کے خط میں درج ذیل اختلافات موجود ہیں۔

''۔۔۔ کشمیری میگزین دیکھتا ہوں، اس میں جو کامیابی ۔۔۔۔ آپ جموں کے رستے (کشمیر) جائیں ۔۔۔ کچھ نہ لکھ سکوں گا کیونکہ (ہمہ تن 'حذف') قانونی کتب ۔۔۔ لاہور آ کر مستقل ۔۔۔ آپ سے خوب خوب ملاقاتیں ہوا کریں گی ۔۔۔ کشمیری میگزین کی ترقی و اشاعت کے لیے بھی چند باتیں ۔۔۔ تارا (حلوائے سوہن فروش، دہلی دروازہ) کی خدمت میں۔ والسلام....''....(۹)

خط کی عکسی نقل کے مطابق صحیح متن یوں ہے...''۔۔۔۔ میگزین میں جو کام یابی ۔۔۔ آپ جموں کے راستے ('کشمیر' حذف) جائیں تو ضرور سیالکوٹ تشریف لائیں ۔۔۔ میں ابھی کچھ عرصے تک آپ کے لیے کچھ نہ لکھ سکونگا کیونکہ ہمہ تن قانون کی کتب کی طرف متوجہ ہوں ۔۔۔۔۔ انشاءاللہ نومبر میں لاہور چلا جاؤنگا۔ اور مستقل طور پر کام شروع کرونگا۔ اسوقت آپ سے ملاقات ہوا کریگی جیسے کبھی کبھی پہلے ہوا کرتی تھی اور میں کشمیری گوت کے متعلق بھی چند باتیں آپ سے کرونگا ۔۔۔ علاوہ ازیں تارا چند صاحب کی خدمت میں۔ والسلام ۔۔۔۔''.....

خط کی عکسی نقل کے ساتھ "نقوش" کے درج بالا متن کا اگر موازنہ کیا جائے تو ثابت ہوتا ہے کہ نقوش میں نقل کرتے وقت عکس کے مطابق متن کی صحت کا خیال رکھا گیا اور نہ ہی اسے معتبر قرار دیا جا سکتا ہے۔ نقوش میں مطبوعہ متن دراصل فوق کی غیر مطبوعہ سرگزشت ''سرگزشتِ فوق'' سے نقل کیا گیا ہے جس میں درج کرتے وقت فوق صاحب نے اصل متن میں کئی تراجم کی ہیں جو رسالہ نقوش کے متن میں بھی موجود ہیں۔

ایسے مکاتیب جن کی تاریخ تحریر کا تعین نہیں ہوا یا تعین تاریخ کے اعتبار سے کوئی اختلاف محلِ نظر ہے تو ان دونوں خامیوں کو دور کرنے کے لئے درست تاریخ کا تعین ضروری ہے۔ تعینِ تاریخ کے حوالے سے فوق کے نام لکھے گئے خطوط میں مندرجہ ذیل اختلافات سامنے آئے ہیں۔

کشمیری میگزین بابت ماہ اپریل ۱۹۰۶ء میں مطبوعہ بلا تاریخ تحریر کیے گئے خط کا عکس دستیاب نہیں ہے اس لیے کشمیری میگزین میں طبع شدہ خط کو ہی بنیادی متن تسلیم کیا گیا ہے۔ انوارِ اقبال میں بلا تاریخ و حوالہ متن درج ہے۔ (۱۰) اشاریہ مکاتیبِ اقبال میں اس خط کی صحیح تاریخ ۱۹۰۷ء متعین کی گئی ہے (۱۱) جو درست نہیں ہے نیز تاریخ وار خطوط کی فہرست (ص۔۱۰۰) میں 'مارچ تا جون' اور سن ۱۹۰۶ء بھی درج ہے۔ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال کے مطابق اپریل ۱۹۰۶ء میں اس کی اشاعت سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ خط مارچ ۱۹۰۶ء میں تحریر کیا گیا ہوگا (۱۲)...ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کے مطابق بھی یہ خط فروری / مارچ ۱۹۰۶ء میں لکھا گیا ہوگا۔ (۱۳) روحِ مکاتیبِ اقبال (۱۴) میں بلا تاریخ ۱۹۰۶ء کے تحت اس خط کی تلخیص درج ہے۔

انوارِ اقبال (۱۵) میں شامل مکتوب محررہ ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء کی عکسی نقل غیر واضح اور پڑھے جانے کے قابل نہیں ہے۔ تاہم آخری سطر میں دائیں طرف ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء واضح رقم ہے۔لہٰذا اقبالیات محمد الدین فوق (۱۶) میں بلا حوالہ اور کلیاتِ مکاتیب اقبال (۱۷) میں مؤلف کی صابر کلوروی (مکاتیب اقبال کے مآخذ۔ایک تحقیقی جائزہ) کے حوالے سے حواشی میں یہ وضاحت درست نہیں ہے کہ....اس خط پر اقبال نے تاریخ درج نہیں کی، یہ خط مرزا فضل احمد کے خط محررہ ۹رمئی ۱۹۰۹ء کے جواب میں تحریر کیا گیا ہے اس قیاس سے انوارِ اقبال کے مرتب نے اسکی تاریخ ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء متعین کی ہے۔اور مرتب نے اسکی وضاحت بھی نہیں کی کہ یہ تاریخ قیاسی ہے ‘......

سرگزشتِ فوق (۱۸) میں شامل مکتوب نمبر ۹۰ محررہ ۷رمارچ ۱۹۱۲ء انوارِ اقبال (ص ۵۹) میں بلا حوالۂ ماخذ اور روحِ مکاتیب اقبال (ص..۹۸) میں انوار اقبال کے حوالے سے درج ہے۔کلیاتِ مکاتیب اقبال (۱۹) میں انوارِ اقبال کے حوالے سے اگر چہ یہ مکتوب شامل ہے لیکن اسے صحیح تاریخ کے تحت الگ خط کی حیثیت سے درج کرنے کے بجائے اراکین انجمن کشمیری مسلمانان کے نام گشتی مراسلہ مطبوعہ کشمیری میگزین بابت مئی ۱۹۰۹ء کے ساتھ ملا کر مئی ۱۹۰۹ء کے تحت شامل کر لیا گیا ہے حالانکہ مذکورہ مطبوعہ چٹھی کا اس مختصر مراسلے کے ساتھ کوئی بھی تعلق نہیں ہے۔کیونکہ وہ انجمن کے اراکین کے نام لکھی گئی تھی جبکہ سرگزشتِ فوق میں خطوط کے حصے میں ۷رمارچ ۱۹۱۲ء کے تحت درج اس خط کا تعلق صرف محمد دین فوق سے ہے۔اقبالیاتِ محمد الدین فوق کے مطابق یہ خط بظاہر آٹوگراف نظر آتا ہے "سرگزشت "میں حصہ خطوط میں اسے علامہ اقبال کے خطوط میں شامل کیا گیا ہے۔اس لیے خط ہی کہا جا سکتا ہے۔(۲۰) عکس 'گوشہ اقبال' علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی میں موجود ہے۔بنیادی متن میں تاریخ درج نہیں ہے اور یہ خط ایک کارڈ پر لکھا گیا ہے جس پر ڈاکخانہ انارکلی لاہور کی ۷رمارچ ۱۹۱۲ء کی مہر ثبت ہے۔کارڈ پر پتہ ''مولوی محمد دین صاحب فوق ایڈیٹر کشمیری میگزین'' درج ہے۔اشاریہ مکاتیب اقبال (ص..۱۰۲) میں درج تاریخ ۷رمارچ ۱۹۱۲ء درست ہے لیکن اس کے ماخذ (انوارِ اقبال) کا صفحہ نمبر (۵۶) غلط ہے، جبکہ انوارِ اقبال (صفحہ ۵۶) میں شامل گشتی مراسلہ محررہ ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء مطبوعہ کشمیری میگزین بابت مئی ۱۹۰۹ء کا اشاریہ میں کوئی اندراج نہیں ہے۔....کلیاتِ مکاتیب اقبال میں مئی ۱۹۰۹ء کے تحت گشتی مراسلہ مطبوعہ کشمیری میگزین بابت مئی ۱۹۰۹ء کے متن کے آخر میں اس شعر کا اضافہ کر کے اسے اسی خط کا

حصہ ظاہر کیا گیا ہے. جبکہ منشی محمد الدین فوق کے نام کارڈ پر لکھ کر بھیجے گئے اس شعر کا مذکورہ مطبوعہ گشتی مراسلے کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے اس لئے اسے تاریخ وار ۷رمارچ ۱۹۱۲ء کے تحت ہی درج کیا جانا چاہئے...مؤلف کلیاتِ مکاتیب اقبال نے حواشی میں یہ وضاحت بھی کی ہے کہ..... ''...بشیر احمد ڈار مرتب 'انوارِ اقبال' نے اس خط کی تاریخ ۷رمارچ ۱۹۱۲ء درج کی ہے جو درست نہیں ہے کیونکہ یہ وہ خط ہے جس کا حوالہ اقبال نے اپنے خط مورخہ ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء میں دیا ہے۔جسے فوق نے 'کشمیری میگزین' بابت مئی ۱۹۰۹ء میں شائع کیا تھا۔اگر یہ مان لیا جائے کہ یہ خط ۷رمارچ ۱۹۱۲ء کو لکھا گیا تو پھر یہ کشمیری میگزین بابت مئی ۱۹۰۹ء میں کیسے شائع ہوا۔؟ ''...حالانکہ انوارِ اقبال میں مذکورہ دونوں مکاتیب کی تاریخ محررہ ۱۱رمئی ۱۹۰۹ء اور ۷رمارچ ۱۹۱۲ء درست ہیں۔

سرگزشتِ فوق (۲۱) میں شامل مکتوب نمبر ۹۷ محررہ ۶/ مارچ ۱۹۱۷ء نقوش (۲۲) میں ۹رمارچ ۱۹۱۷ء کے تحت درج ہے جبکہ عکس کے مطابق ۶رمارچ ۱۹۱۷ء ہی درست تاریخ ہے۔

سرگزشتِ فوق (۲۳) میں شامل مکتوب نمبر ۱۰۴ بلا تاریخ لکھا گیا ہے۔بشیر احمد ڈار کے مطابق اس خط پر اگرچہ تاریخ درج نہیں لیکن مضمون سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ۱۹۱۷ یا ۱۸ء میں تحریر کیا گیا ہے کیونکہ بعد میں شیخ عبدالقادر صاحب کو سر کا خطاب دیا گیا تھا۔(۲۴) روحِ مکاتیب اقبال (ص.۲۰۱) میں ۱۱رجون ۱۹۱۸ء کے مکتوب بعد جون ۱۹۱۸ء کے مکاتیب میں شامل کیا گیا ہے۔

مکتوب محررہ ۳۰ر اپریل ۱۹۲۹ء انوارِ اقبال نیز اسی ماخذ کے حوالے سے تذکارِ اقبال (۲۵) اور روحِ مکاتیب اقبال (ص..۳۸۵) میں بھی مکتوب ھذا کی تاریخ محررہ ۲۰ر اپریل ۲۹ء درج ہے جو درست نہیں ہے۔کلیاتِ مکاتیب اقبال (۲۶) میں درج تاریخ ۳۰ر اپریل ۲۹ء خط کی عکسی نقل کے مطابق درست ہے۔اشاریہ مکاتیب اقبال (ص..۹۰۔۱۳۳) میں بھی ۳۰ر اپریل ۱۹۲۹ء درج ہے۔

انوارِ اقبال میں شامل بیشتر مکاتیب اگر چہ انوارِ اقبال سے قبل ''نقوش'' کے مکاتیب نمبر (۱۹۵۷ء) میں چھپ چکے ہیں۔لیکن متون کے تقابلی جائزہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نقوش نے یہ خطوط ''سرگزشتِ فوق'' سے نقل کیے ہیں اور جو تراجم فوق نے نقل نویسی میں کی ہیں وہ بھی نقوش میں درج ہیں۔اس حوالے سے ان خطوط کا اولین ماخذ ''سرگزشتِ فوق'' ہے اور انوارِ اقبال ثانوی ماخذ ہے۔انوارِ اقبال میں بلا حوالہ ماخذ خطوط کی عکسی نقول کے مطابق متن درج ہے۔اس لئے میں نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے ''علامہ اقبال کے تین سو منتخب مکاتیب'' میں اولین و ثانوی دونوں مآخذ کا عکسی نقول کے ساتھ تقابلی جائزہ لے کر متون میں پائی جانے

والی اغلاط کی نشاندہی کر کے ان کی درستگی کی کوشش کی ہے۔ جو خطوط کشمیری میگزین میں شائع ہوئے ہیں ان کا اولین ماخذ کشمیری میگزین ہی ہے۔ علاوہ ازیں کلیاتِ مکاتیبِ اقبال کے متون کو بھی مدِ نظر رکھا گیا ہے۔ مثلاً.....

فوق کے نام اپریل ۱۹۰۶ء کے کشمیری میگزین (ص ۲۶) میں شائع ہونے والا اقبال کا ایک بلا تاریخ مکتوب جو سرگزشتِ فوق میں شامل نہیں ہے، انوارِ اقبال میں بلا حوالۂ ماخذ اور کلیاتِ مکاتیبِ اقبال میں انوارِ اقبال کے حوالے سے اس خط کا متن اس طرح درج ہے۔

(پہلی سطر) ڈیئر فوق (دوسری سطر) آپ کا کارڈ ملا۔ الحمد للہ ---مجھے اس موقع پر---اچھا ہوا ('کہ' حذف) آپ نے ---وہ پرچہ ('کشمیری میگزین' حذف) اپنی ذمہ داری پر ---یہاں سے مشاغل سے ---کبھی کبھی خود موزوں ہو جاتا ہے---حاضر کروں گا ...(۲۷)...

کشمیری میگزین میں شائع اس خط کے متن سے پہلے ایڈیٹر کے نوٹ کے مطابق یہ مکمل خط نہیں بلکہ اس کا خلاصہ ہے۔ کشمیری میگزین میں درج متن اس طرح ہے:....''... ڈیئر فوق۔ (متصل) آپ کا خط ملا۔ الحمد للہ کہ آپ خیریت سے ہیں۔......---مجھے اس موقعہ پر فرصت کم تھی---اچھا ہوا کہ آپ نے وہ پرچہ (کشمیری میگزین) اپنی ذمہ داری پر چلانا شروع کیا۔ مجھے سخت افسوس ہے کہ یہاں کے مشاغل سے مطلق فرصت نہیں ملتی ---البتہ شعر ہے جو کبھی کبھی خود بخود ہو جاتا ہے---اگر کچھ ہو گیا تو حاضر ہو گا ---......''....(۲۸)...

انوارِ اقبال میں شامل مکتوب محررہ ۲۹ راگست ۱۹۰۸ء کا متن اسطرح درج ہے۔....''....(پہلی سطر) از سیالکوٹ شہر (دوسری سطر) ۲۹ راگست ۱۹۰۸ء (تیسری سطر) ڈیئر فوق ----آپ کا نوازش نامہ مجھے---کامیابی---مبارکباد---آپ جموں کے رستے کشمیر جائیں تو ضرور سیالکوٹ---ابھی کچھ عرصہ تک آپ کے لیئے کچھ نہ کر سکوں گا۔ کیونکہ ہمہ تن قانون کی کتب کی طرف متوجہ ہوں---اس واسطے ارادہ ہے کہ اس کو حتی الامکان---خدا تعالیٰ---انشاء اللہ نومبر میں لاہور چلا جاؤں گا۔ اور مستقل طور پر کام شروع کروں گا۔ اسوقت آپ سے ملاقات ہوا کرے گی جیسے کبھی کبھی پہلے ہوا کرتی تھی اور---کروں گا۔ (متصل) باقی خیریت ہے---پہنچایئے---''....(۲۹)...

خط کی عکسی نقل کے مطابق صحیح متن یوں ہے..''..(پہلی سطر) از سیالکوٹ شہر۔ ۲۹ راگست ۱۹۰۸ء (دوسری سطر) ڈیئر فوق۔ السلام علیکم۔ آپ کا نوازش ('نامہ' حذف) مجھے کل ملا----لاہور گیا ہوا

تھا---میگزین میں جو کام یابی---مبارکباد---اور جو کچھ آپ گاہے گاہے-----آپ جموں کے راستے ('کشمیر' حذف) جائیں تو ضرور سیال کوٹ تشریف لائیں---میں ابھی کچھ عرصے تک آپ کے لیے کچھ نہ لکھ سکونگا کیونکہ ہمہ تن قانون کی کتب کی طرف متوجہ ہوں۔ چونکہ اس کام کو شروع کیا ہے اسواسطے ارادہ ہے کہ اسکو حتی الامکان-----کہ خدا تعالےٰ -----انشاءاللہ نومبر میں لاہور چلا جاؤنگا۔ اور مستقل طور پر کام شروع کرونگا۔ اسوقت آپ سے ملاقات ہوا کریگی جیسے کبھی کبھی پہلے ہوا کرتی تھی اور میں کشمیری گوت کے متعلق بھی چند باتیں آپ سے کرونگا۔ (نئی سطر) باقی خیریت ہے----میرا شکریہ پونچایئے۔ علاوہ ازیں تاراچند صاحب کی خدمت میں۔ والسلام (آخری سطر) محمد اقبال

سرگزشتِ فوق میں درج شدہ متن میں بہت زیادہ ترامیم کی گئی ہیں---نوازشنامہ مجھے---لاہور گیا ('ہوا' حذف) تھا۔--کشمیری میگزین دیکھتا ہوں اسمیں جو کامیابی--مبارک باد دیتا ہوں---آپ جمون کے رستے (کشمیر) جائین---مین ابھی کچھ عرصہ تک آپ کے لئے کچھ نہ لکھہ سکونگا کیونکہ ('ہمہ تن' حذف) قانونی کتب کی طرف متوجہ ہون۔ (نئی سطر)۔ انشاءاللہ نومبر میں لاہور آکر مستقل طور پر کام شروع کرونگا اسوقت آپ سے خوب خوب ملاقاتیں ہوا کریں گی جیسے کبھی کبھی پہلے ہوا کرتی تھیں اورمیں کشمیری میگزین کی ترقی اشاعت کے لئے بھی چند باتیں آپ سے کرونگا باقی خیریت ہے۔ (نئی سطر) الہہ یار صاحب جوگی کی خدمت میں میرا شکریہ پونچایئے علاوہ ازیں تاراچند صاحب (تارا) (حلوائے سوہن فروش دہلی دروازہ) کی خدمت میں۔ والسلام (نئی سطر) از شہر سیالکوٹ......محمد اقبال......(آخری سطر) ۲۹ راگست ۱۹۰۸ء ---..''...(۳۰)..

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۸۹ محررہ ۱۱ رمئی ۱۹۰۹ء کا متن یوں درج ہے۔....''....ایک اور کارڈ بھی آیا ہے۔ مہربانی کر کے اس کی تعمیل بھی----غلام محمد ڈار متصل گھنٹہ گھر گجرانوالہ کے نام ارسال کردیں اگر علیحدہ شائع نہوا ہو تو ان کو جواب لکھ دیں یہ صاحب آپ کے میگزین کے خریدار ہیں۔ (نئی سطر) راقم محمد اقبال (آنریری جنرل سکرٹری انجمن کشمیری مسلمانان لاہور)...(آخری سطر)....۱۱ رمئی ۱۹۰۹ء ......(۳۱)..

خط کی عکسی نقل کے مطابق یہ عبارت اس طرح درج ہے..''.. ڈیئر فوق۔ مرزا فضل احمد----ایک اور کارڈ آیا ہے۔ مہربانی کر کے اس ('کی' حذف) تعمیل بھی کریں---چند کا پیاں (اگر وہ علیحدہ شائع

ہوا ہو)مندرجہ ذیل پتے پر ارسال کردیں ۔(نئی سطر)غلام محمد ڈار متصل گھنٹہ گھر ۔گجرانوالہ ۔یہ صاحب آپ کے خریدار ہیں ۔اگر علیحدہ شائع نہوا ہوتو ان کو جواب دیں ۔(نئی سطر) راقم محمدؐ اقبال (آخری سطر) ۱۱رمئی ۰۹ء .....''

انوارِ اقبال کے متن میں یہ اغلاط ہیں..''.... ڈیئر فوق -----مرزا افضل احمد ---اس کی تعمیل بھی کریں ----مندرجہ ذیل پتے پر ارسال کر دیں ۔(نئی سطر)غلام محمد ڈار متصل گھنٹہ گھر ۔گجرانوالہ ----اگر علیحدہ شائع نہوا ہوتو ان کو جواب دے دیں....''....(۳۲).......

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر۹۲ محررہ ۲۱ر دسمبر ۱۵ء کا متن اسطرح درج ہے ....''..(پہلی سطر) ڈیر فوق اسلام علیکم ۔(دوسری سطر) آپ کا کارڈ ابھی ملا ہے (متصل) بھلا آپ کو آنے کی کیونکر ممانعت ہے سکتی ہے ---شیرانوالہ دروازہ سے ---بلا کتاب تشریف لایئے ---۲۱ر دسمبر کا کشمیری نہیں ملا اور نہ ہی آپ کی تازہ کتاب وجدانی نشتر نظر سے گزری ہے --(آخری سطر)لاہور ۲۱ر دسمبر ۱۹۱۵ء .....'' ..(۳۳).

انوارِ اقبال میں بھی معمولی رد و بدل کے ساتھ یہی صورت ہے.....(پہلی سطر) ڈیر فوق ۔(دوسری سطر)اسلام علیکم ۔آپ کا کارڈ ابھی ملا ہے ۔(متصل) بھلا آپ کو کیونکر آنے کی ممانعت ہوسکتی ہے میں نے اس خیال سے لکھا تھا کہ آپ مصروف آدمی ہیں اس لئے آنے --- ...--'کشمیری' اور 'وجدانی نشتر' ۔-(آخری سطر) لاہور ۲۱ر دسمبر ۱۹۱۵ء.''....(۳۴)...

خط کی عکسی نقل کے مطابق صحیح متن یوں درج ہے.''..(پہلی سطر) ڈیئر فوق ۔السلام علیکم ۔آپ کا کارڈ ابھی ملا ہے ۔(دوسری سطر) بھلا آپ کو کیونکر آنے کی ممانعت ہوسکتی ہے میںنے اس خیال سے لکھا تھا کہ آپ مصروف آدمی ہیں آنے میں ---- شیراں والے دروازہ سے دور ہے ---بلا کتاب تشریف لائیں ۔(نئی سطر) ۲۱ءدسمبر کا کشمیری اور وجدانی نشتر میری نظر سے نہیں گذرے ---(آخری سطر) لاہور ۲۱ر دسمبر ۱۵ء.''....

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۹۷ محررہ ۶ر مارچ ۱۹۱۷ء کا متن اسطرح درج ہے .....''...(پہلی سطر) ڈیرفوق السلام علیکم (دوسری سطر) آپ کا دستی خط مل گیا ہے ۔(متصل) منشی قمرالدین ----(نئی سطر)اس سے پیشتر میں اس شخص پر مقدمہ دائر کرنے کو تھا ---میری اجازت کی بغیر شائع کر دیا تھا ۔اب یہ سب معاملہ (''میں نے'' حذف)مولوی احمد دین -- کہ اگر کوئی شخص میرا کلام میری

اجازت کے بغیر چھاپے تو اس پر دعوی کر دیا جائے ----مجھے اس معاملہ کا ---نہ میںنے حیدرآباد میں کسی کو ---نہ وہاں سے مجھے کسی نے کی ہے ---حیدرآباد میں تو مجھ سے ----(نئی سطر)اودھ پنچ ----روزی کے دہندوں ہی سے فرصت نہیں ملتی ----امید ہے کہ آپ قمرالدین صاحب کو اجازت نہ دینے سے نا راض نہ ہوں گے غالباً آپ کو اُن کے حالات کا پہلے علم نہ تھا ورنہ آپ اُن کی سفارش نہ کرتے ---آپ کی فوقیت اب اسقدر بلند ہو رہی ہے کہ نظر ہی سے غایب ہو گئی ۔(آخری سطر)_ محمد اقبال........۶ر مارچ ۱۹۱۷ء....''....(۳۵)...

انوارِ اقبال میں متن یوں درج ہے :....''...(پہلی سطر) لاہور ۶ر مارچ ۱۹۱۷ء (دوسری سطر) ڈیر فوق! (تیسری سطر) السلام علیکم ۔آپ کا دستی خط مل گیا ہے ۔(متصل) منشی قمرالدین جن کو آپ نے سفارشی خط دے کر بھیجا ہے وہ اس قابل نہیں کہ ان کو اجازت دی جائے ۔ مجھے یہ بات گذشتہ تجربے سے ---پروا نہیں کرتے کہ شعر غلط چھپا ہے یا صحیح ۔اس کے بعد اعتراض مجھ پر ہوتے ہیں اور لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ان نظموں کو میں نے شائع کیا ہے ۔(نئی سطر) اس سے پیشتر میں اس شخص پر مقدمہ دائر کرنے کو تھا مگر مولوی ظفر علی خان ----میری اجازت کے بغیر شائع کر دیا تھا ۔اب یہ سب معاملہ (''میں نے'' حذف)مولوی احمد دین -----اگر کوئی میرا کلام میری اجازت کے بغیر چھاپے تو اس پر دعوی کر دیا جائے ---نہیں گزرتے ۔''مخبر دکن'' کے لئے شکر گزار ہوں مجھے اس معاملہ کا ---نہ میں نے حیدرآباد میں کسی کو ---نہ وہاں سے مجھے کسی نے کی ہے ---حیدرآباد میں تو مجھ سے ---(نئی سطر)اودھ پنچ (لکھنؤ) نے جونے جو اعتراضات مجھ پر کئے ہیں ان کا مجھے علم نہیں ----روزی کے دھندوں ہی سے فرصت نہیں ملتی ----امید ہے کہ آپ قمرالدین صاحب کو اجازت نہ دینے سے ناراض نہ ہوں گے غالباً آپ کو اُن کے حالات کا پہلے علم نہ تھا ورنہ آپ ان کی سفارش نہ کرتے ۔(''مخلص محمدؐ اقبال'' حذف) ---آپ کی ''فوقیت'' اب اس قدر بلند ہو رہی ہے کہ نظر ہی سے غائب ہو گئی ---(آخری سطر)مخلص محمد اقبال ....(۳۶)....

خط کی عکسی نقل کے مطابق صحیح متن اس طرح درج ہے:.....''...(پہلی سطر)لاہور ۔۶ر مارچ ۱۷ء (دوسری سطر)ڈیرفوق السلام علیکم ۔آپ کا خط دستی مل گیا ہے ۔(نئی سطر)منشی قمرالدین جنکو آپ نے سفارشی خط دیکر بھیجا ہے وہ اس قابل نہیں کہ ان کو اجازت دیجائے ۔مجھے یہ بات گذشتہ تجربے سے ---اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتے کہ شعر غلط چھپا ہے یا صحیح ۔اس کے بعد اعتراض مجھ پر ہوتے ہیں اور لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ان نظموں کو میںنے شائع کیا ہے ۔(متصل)اس سے پیشتر میں اس شخص پر سوٹ دائر کرنے کو تھا مگر مولوی ظفر

علیخان کے کہنے سے باز رہا۔اس نے اس سے پیشتر میری نظموں کو بغیر میری اجازت کے شائع کر لیا تھا۔ اب یہ سب معاملہ مینے مولوی احمد دین وکیل کے سپرد کیا ہے کہ اگر کوئی شخص بغیر اجازت چھاپے تو اسپر دعوی کیا جائے۔(نئی سطر)اخباروں میں جو کچھہ شائع ہوا ہے اسے مینے پڑہا ہے۔مگر سب اخبار میری نظر سے نہیں گذرتے مخبر دکن کے لیے شکر گذار ہوں مجھے اس معاملے کا مطلق علم نہیں نہ مینے حیدرآباد کسی کو لکھا ہے نہ وہاں سے مجھے کسینے لکھا ہے۔۔۔حیدرآباد میں مجھ سے بہتر آدمی موجود ہوں گے۔(متصل)اور وہ پنج نے جو اعتراضات مجھپر کیے ہیں ان کا مجھے علم نہیں۔وہ پرچہ تلاش کرنا چاہیے ممکن ہے۔۔۔۔لکھنؤ والے۔۔۔ زباندانی کا اظہار یا مضمون آفرینی نہیں نہ مینے آج تک اپنے آپ کو شاعر سمجھا ہے۔حقیقت میں فن شاعری اسقدر دقیق اور۔۔انسان اسپر حاوی نہیں ہوسکتا۔پھر میں کیونکر کامیاب ہو سکتا ہوں جسے روزی کے دہندے سے فرصت ہی نہیں ملتی۔میرا مقصود گاہ گاہ نظم لکھنے سے صرف۔۔مسلمانوں تک پونچا دوں۔۔۔

امید کہ آپ میرے اجازت نہ دینے سے ناراض نہ ہوں گے غالباً آپ کو پہلے حالات منشی قمر الدین کے معلوم نہ تھے جب آپ نے سفارشی خط لکھا۔(نئی سطر) مخلص محمد اقبال (آخری سطر) کسی روز ضرور ملیے۔آپ کی فوقیت اسقدر بلند ہوئی کہ نظر سے غایب ہوگئی۔ محمد اقبال

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۹۴ محررہ ۸/جون ۱۹۱۷ء کا متن اسطرح درج ہے۔۔۔"۔۔۔(پہلی سطر) ڈیئر فوق! (دوسری سطر)السلام علیکم۔آپ کا خط ابھی ملا ہے۔۔۔مختلف مضامین لکھہ کر آپ نے (''مسلمانوں پر اور'' حذف) اُن کے لٹریچر پر احسان کیا ہے۔۔۔ایک ایسا موضوع ہے۔۔۔ضرورت ہے۔(متصل)یہ رسالہ ''رہنمائے کشمیر'' ۔۔۔افسوس ہے کہ میں آج تک کشمیر کی سیر نہیں کر سکا۔اسال ممکن ہے۔۔۔کھینچ لے جائے۔۔۔۔یقین تھا کہ اصل (صحیح لفظ نہیں پڑھا گیا) اسلام ۔۔۔(نئی سطر) ممکن ہے کہ ۔۔۔ارسال ہوگی۔۔بھی قریب اختتام ہے۔۔(آخری سطر) ۸/جون ۱۹۱۷ء...(۳۷)...

خط کی عکسی نقل کے مطابق متن کی صحیح عبارت یوں ہے۔۔۔"....(پہلی سطر)لاہور ۸/جون ۱۷ء(دوسری سطر)ڈیر فوق السلام علیکم (نئی سطر) آپ کا خط ابھی ملا ہے۔کشمیر اور اہل کشمیر پر مختلف کتابیں لکھکر آپ نے مسلمانوں پر اور ان کے لٹریچر پر احسان کیا ہے۔۔۔ایک ایسا مضمون ہے جسپر جہاں تک مجھے معلوم ہے، آپ نے اب تک کچھہ نہیں لکھا۔۔۔(نئی سطر)رسالہ رہنمائے کشمیر جو۔۔۔نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔۔۔اور مجھے یقین۔۔۔افسوس ہے میں نے آج تک کشمیر کی سیر نہیں کی لیکن۔۔۔ آپ کا رسالہ مجھے بھی اُدہر کھینچے۔(نئی سطر)اسرار خودی کی کوئی کاپی اب موجود نہیں۔مدت ہوئی پہلی

ایڈیشن جسکی تعداد بہت نہ تھی ختم ہوگئی۔مینے ارادۃً کم تعداد میں چھپوائی تھی، کیونکہ مجھے یقین تھا کہ عربی اسلام ہندوستان میں ۔۔۔اسواسطے اس کے ۔۔۔کو دلچسپی ہوگی۔ممکن ہے کہ دوسری ایڈیشن شائع ہو۔ایسا ہوا تو سب سے پہلے ایک کاپی آپ کی خدمت میں مرسل ہوگی۔۔۔۔قریب الاختتام ہے۔والسلام (آخری سطر)مخلص محمد اقبال ،لاہور...''..

انوارِ اقبال کا متن سوائے اختلافِ املا کے تقریباً درست ہے۔۔۔''...(پہلی سطر) لاہور ۸/جون ۱۷ء (دوسری سطر)ڈیر فوق (نئی سطر) السلام علیکم۔آپ کا خط۔۔۔۔ایک ایسا مضمون ہے جس پر جہاں تک مجھے معلوم ہے، آپ نے اب تک کچھ نہیں لکھا۔۔۔۔(نئی سطر) رسالہ 'رہنمائے کشمیر'۔۔۔افسوس ہے کہ میں نے آج تک ۔۔۔'اسرارِ خودی' کی کوئی کاپی۔۔۔ مدت ہوئی پہلا ایڈیشن جس کی تعداد بہت نہ تھی ختم ہوگئی۔میں نے ارادۃً کم تعداد میں چھپوائی تھی، کیونکہ مجھے یقین تھا کہ عربی اسلام ہندوستان میں ایک فراموش شدہ چیز ہے اس واسطے اس کے مضمون سے بہت کم لوگوں کو دلچسپی ہوگی۔ممکن ہے کہ دوسری ایڈیشن شائع ہوا۔ایسا ہوا تو سب سے پہلے ایک۔۔۔(آخری سطر)مخلص محمد اقبال لاہور....''...(۳۸)..

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۱۰۴ (بلا تاریخ مرقوم)۔۔مگر ابھی پونچا نہیں ۔۔۔۔۔حکیم برہم کہتے ہیں کہ۔۔۔۔۔سے شکریہ ادا کریں۔۔۔''مخزن''۔۔۔۔۔۔''.....لفافہ پر نوٹ: سرگزشتِ فوق میں خط کا یہ حصہ، جو انوارِ اقبال اور کلیاتِ مکاتیب اقبال کے متن شامل ہے، حواشی میں مکتوب نمبر '۱۰۳' کے تحت درج ہے اور ایک علیحدہ مکتوب کی حیثیت سے شمارہ کیا گیا ہے۔(۳۹)...

عکس کے مطابق صحیح متن یوں ہے...''......کل گورکھپور سے حکیم برہم کا خط آیا تہا۔انہوں نے مجھے ۸/ کا ۔۔۔۔مگر ابھی پونچا نہیں ۔۔۔۔حکیم برہم لکھتے ہیں کہ۔۔۔آپکا ۔۔۔اقبال....عبدالقادر صاحب کرینگے کیونکہ انھوں نے یہ کام اپنے ذمہ لیا ہوا ہے۔۔۔شکریہ ادا کردیں۔۔۔میں اسکے قابل نہیں ۔۔۔جلال اچھا ہے....ایڈیٹر مخزن کرینگے۔(آخری سطر) اقبال....''....

انوارِ اقبال اور کلیاتِ مکاتیب اقبال میں درج متن اسطرح ہے۔''.....کل گورکھپور سے حکیم برہم کا خط آیا تہا۔انہوں نے مجھے ۸/ کا ۔۔۔مگر ابھی پہنچا نہیں ۔۔۔۔حکیم برہم کہتے ہیں کہ۔۔۔۔سے شکریہ ادا کردیں۔۔۔۔میں اس کے قابل نہیں ۔۔۔۔جلال اچھا ہے....ایڈیٹر ''مخزن'' کریں گے ....(نئی

سطور)۔''.....لفافہ پرنوٹ:(نئی سطر) علی گڑھ منتقلی کا آخری نمبر ضرور دیکھئے۔اس میں حسرت موہانی نے ایک نہایت بزدلانہ حملہ آپ پر کیا ہے ۔(آخری سطر) اقبال....''..(۴۰)...

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتو ب نمبر ۹۶محررہ ۱۶/ دسمبر ۱۹۱۸ء کا متن اس طرح درج ہے...''.....معہ ملفوف ---ہے۔(متصل) رائیل ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے---میں بھی ہوں ---(نئی سطر) رسالہ نظام کا اجراء ---طریقت ہی کو---محمد دین صاحب (رسالہ) صوفی (پنڈی بہاالدین) آپ سے --- کاروان ---کچھ لکھونگا ---(آخری سطر) ۱۶/دسمبر ۱۹۱۸ء.....محمد اقبال لا ہور..''...(۴۱)....

جبکہ انوارِ اقبال میں یوں درج ہے ..''..(پہلی سطر) ڈیر فوق (دوسری سطر) السلام علیکم ۔(متصل) آپ کا خط مع ملفوف اخبار ملگیا ہے جس کے لئے شکریہ ہے ---(متصل) رائل ایشیاٹک سوسائٹی بنگال (جرنل) کے --- کارواں ----''..(۴۲)...

عکسی نقل کے مطابق درست عبارت اس طرح درج ہے..''..(پہلی سطر) ڈیر فوق ۔السلام علیکم (دوسری سطر) آپ کا خط مع ملفوف اخبار ملگیا ہے جسکے لیے شکریہ ہے ۔(نئی سطر) رائل ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے بعض نمبر---لائبریری میں بھی ہیں ۔آپ کسی روز جا کر خود دیکھیں ۔رسالہ نظام کا اجراء مبارک ہو۔میرے خیال میں تو آپ طریقت کو ہی فروغ دیتے تو---محمد دین صاحب صوفی آپ سے ---انشاءاللہ کچھ لکھوں گا ۔(آخری سطر) محمد اقبال لاہور ..۱۶/دسمبر ۱۸ء.....''...

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۹۵ محررہ ۲۸/دسمبر ۱۹۱۸ء کا متن یہ ہے.....''.....جس میں اودھ پنچ (لکھنؤ) کا ایک صفحہ ملفوف تھا ۔ میں لاہور میں ہوں سردی کی وجہ سے کہیں باہر نہیں گیا ---اسمیں ---اور جسقدر اعتراض ہیں---بار بار چھاپتے ہیں اور---کم ازکم مجھے پروف ہی ---میرے پاس کچھ نہیں......''......(۴۳)...

خط کی عکسی نقل کے مطابق صحیح متن یہ ہے..''..آپ کا خط مل گیا ہے جسمیں اودھ پنچ کا ایک صفحہ ملفوف ---سردی کی وجہ سے کبھی باہر نہیں گیا ---اس میں بہت سی خامیاں ---اور جسقدر اعتراض ہیں---بار بار چھاپتے ہیں اور---کم ازکم مجھے پروف ہی ---میرے پاس کچھ نہیں..''.

متن انوارِ اقبال میں یوں درج ہے..''..جس میں اودھ پنچ کا ایک صفحہ ملفوف تھا۔میں لاہور میں ہوں سردی کی وجہ سے کہیں باہر نہیں گیا---اس میں ---اور جس قدر اعتراض ہیں---بار بار

چھاپتے ہیں اور---کم ازکم مجھے پروف ہی ---میرے پاس کچھ نہیں...''..(۴۴).

مکتوب محررہ ۲۵/فروری ۱۹۱۹ء کا متن سرگزشتِ فوق میں یوں درج کیا گیا ہے..''.....مجھے بھی ارسال کیجئے جو میں نے ---نظام ---شائع کرنے کے لیے بھیجی تھی ---(آخری سطر) ۲۵/فروری ۱۹۱۹ء..(۴۵)...

درست متن عکسی نقل کے مطابق یہ ہے:..''...ایک کاپی اس نظم کی مجھے بھی ارسال کیجئے جو میںنے آپ کو 'نظام' میں شائع کرنے کے لئے بھیجی تھی ----مخلص محمد اقبال از لاہور(آخری سطر) ۲۵/فروری ۱۹ء..

انوارِ اقبال میں اس طرح درج ہے..''.....مجھے بھی ارسال کیجئے جو میں نے آپ کو 'نظام' میں شائع کرنے کے لئے بھیجی تھی ---مخلص محمد اقبال (''از'' حذف) لاہور..''..(۴۶).....

مکتوب محررہ ۲۷/اکتوبر ۱۹۲۰ء سرگزشتِ فوق...''.....ملا ہے جسکے لیے سراپا سپاس ہوں ۔مجھے یہ معلوم کر کے خوشی ہوئی کہ آپ نے تاریخ حریت اسلام بھی لکھی ہے---اس کا اجر خدا تعالیٰ کی درگاہ سے ملے گا (نئی سطر) محمد اقبال (آخری سطر) لاہور ۲۷ اکتوبر ۱۹۲۰ع.''..(۴۷)...

عکسی نقل کے مطابق درست متن یہ ہے..''.....ملا ہے جسکے لیے سراپا سپاس ہوں ۔مجھے یہ معلوم کر کے خوشی ہوئی کہ آپ نے تاریخ حریت اسلام (۲) بھی لکھی ہے---اس کا اجر خدا تعالےٰ کی درگاہ سے ملے گا--- محمد اقبال لاہور(آخری سطر) ۲۷/اکتوبر ۲۰ء...''...

انوارِ اقبال اور کلیاتِ مکاتیب اقبال میں یہ متن درج ہے..''.....ملا ہے جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔مجھے یہ معلوم کر کے خوشی ہوئی کہکہ آپ نے 'تاریخ حریت اسلام' بھی لکھی ہے---(نئی سطر) محمد اقبال لاہور (آخری سطر)۲۷ اکتوبر ۲۰ء..''.(۴۸)...

مکتوب محررہ ۱۹/ دسمبر ۱۹۲۲ء سرگزشتِ فوق میں اسطرح درج ہے ....''....(پہلی سطر)ڈیئر فوق صاحب السلام علیکم ---خط ابھی ملا ہے۔آپ کے مصایب کا حال سن کر---مولوی عبداللہ غزنویؒ حدیث کا درس ---یہہ کہہ کر---اپنے مصایب کو بھی --- ۔ فارسی مجموعے میں شامل ہوگی ---پنڈت شیو نرائن---سوشیالوجیکل ریویو---یہہ ترجمہ چوہدری محمد حسین صاحب ---شائع کریں مجھے کوئی اعتراض نہیں البتہ چودھری ---تامل نہو گا---مسلم اوٹ لک ---میری طرز رہائش مشرقی ہے آپ جب چاہیں شوق سے تشریف لا سکتے ہیں ۔(''والسلام'' ۔حذف)...(آخری سطر)

لاہور۱۹/دسمبر۱۹۲۲ء   محمد اقبال...(۴۹)..

خط کی عکسی نقل کے مطابق درست متن یوں ہے:..."...(پہلی سطر)لاہور۱۹/دسمبر۲۲ء(دوسری سطر)ڈیر فوق صاحب السلام علیکم(نئی سطر)آپ کا خط ابھی ملا ہے۔آپ کے مصائب کا حال سُن کر بہت افسوس ہوا اللہ تعالےٰ صبر جمیل عطا فرمائے۔مولوی عبداللہ غزنوی حدیث کا درس---مخاطب کر کے کہا(متصل)"مابر ضائے او راضی بستیم بیائید کہ کار خود بکنیم"(متصل)یہ کہہ کر پھر درس----اپنے مصائب کو بھی خدا تعالےٰ کے قرب---(نئی سطر)شباب کشمیر ضرور لکھیے----میں نے بھی ایک نظم اس مضمون پر لکھی ہے جو عنقریب فارسی مجموعے میں شایع ہوگی۔افسوس ہے کہ مجھے تاریخ کشمیر سے--ممکن ہے پنڈت شو نرائن آپ کی مدد کر سکیں----انگریزی زبان میں لکھا گیا تھا----جسکا نتیجہ آخر کار---لندن کے سوشیالاجیکل ریویو میں شائع ہوا تھا---شائع کیا ہے---یہ ترجمہ چوہدری محمد حسین صاحب ایم۔اے سکریٹری نواب سر ذوالفقار علیخاں صاحب---اگر آپ چھاپنا چاہیں تو بڑی خوشی سے پمفلٹ فارم میں شائع کریں مجھے کوئی اعتراض نہیں البتہ چوہدری صاحب سے بھی----وہ ایک آدہ روز تک سیال کوٹ---واپس آجینگے۔ان کو اجازت دینے میں مجھے یقین ہے تامل نہو گا---مسلم آوٹ لُک میں چھپا تھا----میری طرز رہائش مشرقی ہے آپ شوق سے تشریف لا سکتے ہیں۔والسلام (آخری سطر)محمد اقبال

انوار اقبال اور کلیاتِ مکاتیبِ اقبال :..."...(پہلی سطر)لاہور۱۹/دسمبر۲۲ء(دوسری سطر)ڈیر فوق صاحب السلام علیکم۔(نئی سطر) کا خط ابھی ملا ہے۔آپ کے مصائب کا حال سن کر بہت افسوس ہوا اللہ تعالیٰ صبر جمیل عطا فرمائے---مولوی عبداللہ غزنوی (''رح'' حذف) آج حدیث کا درس---کے کہا(نئی سطر)''مابر ضائے او راضی---''.(نئی سطر) یہ کہہ کر پھر درس---''شباب کشمیر'' ضرور لکھیے---میں نے بھی ایک نظم اس مضمون پر لکھی ہے جو عنقریب فارسی مجموعے میں شائع ہوگی۔افسوس ہے کہ مجھے تاریخ کشمیر---انگریزی زبان میں لکھا گیا تھا یعنی ۱۹۰۸ء میں جب ترکی میں انقلاب ہو رہا تھا جس کا نتیجہ آخر کار---چودھری محمد حسین صاحب ایم۔اے سکریٹری نواب سر ذوالفقار علی صاحب---اگر آپ چھاپنا چاہیں--پمفلٹ فارم میں شائع کریں مجھے کوئی اعتراض نہیں البتہ چودھری صاحب سے بھی اجازت لے لیں تو بہتر ہے۔وہ ایک آدھ روز تک سیالکوٹ جانے والے ہیں وہاں سے جنوری کے شروع میں واپس آئیں گے۔ان کو اجازت دینے میں مجھے یقین ہے تامل نہ ہو گا---میرا طرز رہائش مشرقی ہے آپ شوق سے۔(آخری سطر)محمد اقبال...''.... (۵۰)...

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۱۰۰ محررہ ۴/مارچ ۱۹۲۳ء کا صحیح متن خط کی عکسی نقل کے مطابق یوں درج ہے۔"...جو نام لکھے ہیں ان میں سے--ان کا دیوان فارسی میں بہت ضخیم میں نے خود دیکھا ہے۔غالباً شاہجہاں یا عالمگیر کے عہد میں تھے۔ٹیک چند نے بہار عجم میں جا بجا---فارسی کی سند میں لکھا ہے---جہاں تک مجھے یاد ہے---(آخری سطر) محمد اقبال لاہور ۴مارچ ۲۳ء..."...

انوار اقبال اور کلیاتِ مکاتیبِ اقبال میں درج متن اسطرح ہے:...''...نام لکھے ہیں---میں نے خود دیکھا ہے---غالباً شاہ جہاں یا عالمگیر کے عہد میں---ٹیک چند نے 'بہار عجم' میں---فارسی کی سند میں لکھا ہے---جہاں تک مجھے یاد ہے---(نئی سطر) محمد اقبال لاہور(آخری سطر) ۴/مارچ ۲۳ء....(۵۱)...

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب نمبر ۱۰۱ محررہ ۳۰/جون ۱۹۲۴ء کا متن..''..(نئی سطر) آپ کا خط ابھی ملا---خدا تعالیٰ کے---مجھے دوزخ مین---تو یہہ بالکل--کیونکہ لاہور آجکل دوزخ سے کم نہیں۔(متصل) باقی خیریت ہے---مزاج بخیر ہوگا--...(۵۲)...

خط کی عکسی نقل کے مطابق اسطرح درج ہے...''...(پہلی سطر)ڈیر فوق صاحب السلام علیکم.(نئی سطر)آپ کا خط ابھی ملا ہے۔الحمدللہ کہ تا حال ہر طرح خدا تعالےٰ کے فضل و کرم----خواب میں مجھے دوزخ میں دیکھا ہے تو یہہ بالکل صحیح ہے کیونکہ آج کل لاہور دوزخ سے کم نہیں(نئی سطر) باقی خیریت ہے۔امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔(آخری سطر) مخلص محمد اقبال لاہور ۳۰/جون ۲۴ء....''....

انوار اقبال میں اس طرح درج ہے:....''..(پہلی سطر) ڈیر فوق صاحب!(نئی سطر) السلام علیکم۔(متصل) آپ کا خط---الحمداللہ کہ تا حال ہر طرح خدا تعالیٰ کے---تو یہ بالکل صحیح ہے---کیونکہ آج کل لاہور دوزخ سے کم نہیں۔(متصل) باقی خیریت ہے----(آخری سطر)مخلص محمد اقبال لاہور ۳۰/جون ۱۹۲۴ء....''..(۵۳)..

کلیاتِ مکاتیبِ اقبال میں یہ متن اس طرح درج کیا گیا ہے۔..''..(پہلی سطر) ڈیر فوق (''صاحب'' حذف) السلام علیکم۔(نئی سطر) آپ کا خط---الحمداللہ کہ تا حال ہر طرح خدا تعالیٰ کے----یہ تو بالکل صحیح ہے----کیونکہ آج کل لاہور دوزخ سے کم نہیں۔(متصل) باقی خیریت ہے---(آخری سطر)مخلص محمد اقبال لاہور ۳۰/جون ۱۹۲۴ء....''...(۵۴)....

سرگزشتِ فوق میں شامل مکتوب محررہ ۵/مئی ۱۹۲۶ء کا متن :..''...ذخیرۃ الملوک(مصنفہ امیر

کبیر سید علی ہمدانی) کے دیکھنے کا میں بھی مشتاق ہوں۔کوئی شخص۔۔۔۔۔اُردو (''زبان''حذف) میں کر رہا ہے۔۔۔(آخری سطر) ۵/مئی ۱۹۲۶ء۔۔۔۔محمد اقبال۔۔(۵۵)۔۔

خط کی عکسی نقل کے مطابق اسطرح درج ہے۔۔''۔۔ڈیر فوق۔اودھ پنچ کا مضمون ''یارانِ لکھنو'' کے جواب میں ہے۔مجھے پہلے سے خیال تھا کہ اسکا جواب لکھا جائے گا۔۔۔ذخیرۃ الملوک کے دیکھنے کا میں بھی مشتاق ہوں۔۔۔ترجمہ اُردو زبان میں۔۔۔۵/مئی ۲۶ء۔۔۔۔محمد اقبال۔''۔

انوارِ اقبال اور کلیاتِ مکاتیب اقبال میں یہ متن درج ہے۔۔''۔۔ڈیر فوق (دوسری سطر) اودھ پنچ کا مضمون ''یارانِ لکھنو'' کے۔۔مجھے پہلے سے خیال تھا کہ اس کا جواب لکھا جائے گا۔۔۔ذخیرۃ الملوک کے دیکھنے کا میں بھی مشتاق۔۔(آخری سطر) ۵/مئی ۱۹۲۶ء۔''۔۔(۵۶)۔۔۔۔

انوارِ اقبال میں شامل مکتوب محررہ ۳۰/اپریل ۱۹۲۹ء (سرگزشتِ فوق میں یہ خط شامل نہیں ہے) کا متن :۔۔۔''۔۔۔(پہلی سطر) لاہور ۳۰/اپریل ۲۹ء (دوسری سطر) ڈیر فوق صاحب (نئی سطر) السلام علیکم (نئی سطر) اخبار انقلاب میں۔۔۔خبر پڑھ کر۔۔۔۔۔خدا تعالٰی مرحومہ کو۔۔۔۔مسلمان کے لئے تسلیم کے سوا (''اور''حذف) کوئی راہ نہیں اور یہی راہ انسب و اولیٰ ہے۔(۵۷)۔۔

خط کی عکسی نقل کے مطابق درست متن اسطرح درج ہے۔۔۔''۔۔۔(پہلی سطر) لاہور ۳۰/اپریل ۲۹ء (دوسری سطر) ڈیر فوق صاحب۔السلام علیکم (نئی سطر) اخبار انقلاب میں آپ کی اہلیہ کے انتقال کی خبر پڑھ کر بہت افسوس ہوا۔خدا تعالےٰ مرحومہ کو بخشے۔ عطا فرمائے اور آپ کو صبر جمیل۔تقدیر الٰہی سے کوئی چارہ نہیں۔ مسلمان کے لئے تسلیم کے سوا اور کوئی راہ نہیں اور یہی راہ انسب و اولےٰ ہے۔والسلام۔(آخری سطر) محمدؐ اقبال۔''۔۔۔

کلیاتِ مکاتیب اقبال میں یہ متن اسطرح درج کیا گیا ہے۔۔۔''۔۔۔(پہلی سطر) لاہور ۳۰/اپریل ۲۹ء (دوسری سطر) ڈیر فوق صاحب السلام علیکم (نئی سطر) اخبار انقلاب میں۔۔۔خبر پڑھ کر۔۔۔۔خدا تعالٰی مرحومہ کو۔۔۔۔مسلمان کے لئے تسلیم کے سوا (''اور''حذف) کوئی راہ نہیں اور یہی راہ انسب و اولیٰ ہے۔۔۔۔''۔۔۔(۵۸)۔۔

حوالہ جات :

(۱)۔۔ آل احمد سرور، اقبال اور ان کا فلسفہ۔ص۔۱۱۹

(۲)۔۔ عبداللہ چغتائی، ڈاکٹر؛ اقبال کی صحبت میں۔۔ص۔۔۱۷۴۔۔
(۳)۔۔ برنی سید مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد اول۔۔ص۔۔۱۷۰
(۴)۔۔ فوق محمد الدین، سرگزشتِ فوق (قلمی) ۔ص۔۔ ۴۶
(۵)۔۔ رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، خطوطِ اقبال ۔ص۔۔۹۳
(۶)۔۔عطا اللہ شیخ ، اقبال نامہ حصہ دوم ۔۔ص۔۲۶۵
(۷)۔۔رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، خطوطِ اقبال ۔ص۔۔۷۶
(۸)۔۔رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ۔ص۔۴۷۔۲۴۶
(۹)۔۔نقوش ، لاہور، مکاتیب نمبر، حصہ دوم (۱۹۵۷ء)۔ص۔۔۲۷۳
(۱۰)۔۔بشیر احمد ڈار، انوار اقبال۔ص۵۲
(۱۱)۔۔صابر کلوروی ڈاکٹر، اشاریہ مکاتیب اقبال۔۔ص۔۹۰
(۱۲)۔۔برنی سید مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد اول۔۔ص۔۔۱۲۴
(۱۳)۔۔رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ ۔۔ص۔۲۴۳
(۱۴)۔۔محمد عبداللہ قریشی، روحِ مکاتیب اقبال ۔۔۔ص۔۔۷۸
(۱۵)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔ص۔۔۵۵
(۱۶)۔۔افتخار احمد، اقبالیات محمد الدین فوق۔۔ص۔۔۳۳۹
(۱۷)۔۔برنی سید مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد ۱۔ص۔۱۸۳
(۱۸)۔۔سرگزشتِ فوق (قلمی) غیر مطبوعہ۔مکتوب نمبر ۹۰۔ص۔۔۴۶
(۱۹)۔۔کلیاتِ مکاتیب اقبال ۔ جلد اول۔ص۔۱۷۰
(۲۰)۔۔افتخار احمد، اقبالیات محمد الدین فوق (غیر مطبوعہ) ۔ص۔۔۲۴۰
(۲۱)۔۔سرگزشتِ فوق (قلمی) غیر مطبوعہ۔مکتوب نمبر ۹۷۔ص۔۔۴۸
(۲۲)۔۔نقوش۔اقبال نمبر ۲، شمارہ ۱۲۳ (دسمبر ۱۹۷۷ء)۔ص۔۔۲۷۳
(۲۳)۔۔فوق محمد الدین ؛ سرگزشتِ فوق ایضاً۔ص۔۔۔ ۵۱
(۲۴)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔۔ص۔۔۶۷
(۲۵)۔۔محمد عبداللہ قریشی؛ تذکار۔ص۔۔۔۲۳۱۔۔
(۲۶)۔۔برنی سید مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد سوم۔ص۔۔۶۱
(۲۷)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔۔ ص۔۔۵۲ / برنی سید مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد ۱۔۔ص۔۔۱۲۴
(۲۸)۔۔کشمیری میگزین۔۔اپریل ۱۹۰۶ء۔ص۔۲۶
(۲۹)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً ۔ص۔۔۵۳
(۳۰)۔۔فوق محمد الدین؛ ایضاً ۔ص۔۔۴۰
(۳۱)۔۔فوق محمد الدین، سرگزشتِ فوق ایضاً۔ص۔۔ ۴۶
(۳۲)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔ص۔۔۵۵
(۳۳)۔۔فوق محمد الدین ؛ ایضاً۔ص۔۔۴۶
(۳۴)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔۔ص۔۶۰
(۳۵)۔۔فوق محمد الدین ؛ایضاً ۔ص۔۔ ۴۸
(۳۶)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً ۔ص۔۔۶۳
(۳۷)۔۔فوق محمد الدین ؛ایضاً ۔ص۔۔۴۷
(۳۸)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً ۔ص۔۔۶۵
(۳۹)۔۔فوق محمد الدین ؛ایضاً۔ص۔۔۔ ۵۱
(۴۰)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔ص۔۔۶۷
(۴۱)۔۔فوق محمد الدین ؛ایضاً۔ص۔۔۴۸۔
(۴۲)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔۔ص۔۔۶۶
(۴۳)۔۔فوق محمد الدین ؛ایضاً۔ص۔۴۷۔۴۸
(۴۴)۔۔بشیر احمد ڈار، ایضاً۔۔ص۔۔۱۴۰

(۴۵)۔۔فوق،محمدالدین :ایضاً ،ص۔۔ ۴۹
(۴۶)۔۔بشیراحمدڈار،ایضاً۔۔ص۔۔۶۹
(۴۷)۔۔فوق،محمدالدین :ایضاً۔۔ص۵۰
(۴۸)۔۔بشیراحمدڈار،ایضاً۔۔ص۔۔۶۹
(۴۹)۔۔فوق،محمدالدین :ایضاً۔۔ص۵۰
(۵۰)۔۔بشیراحمدڈار ایضاً ،ص۔۔۷۱
(۵۱)۔۔بشیراحمدڈار،ایضاً،ص۔۷۳ / برنی(سیدمظفرحسین)، کلیات مکاتیب اقبال،جلد دوم،ص۔۔۴۲۹
(۵۲)۔۔فوق،محمدالدین؛ ایضاً،ص۔۔۵۰
(۵۳)۔۔بشیراحمدڈار،ایضاً،ص۔۷۴
(۵۴)۔۔برنی(سیدمظفرحسین)،کلیات مکاتیب اقبال،جلددوم،ص۔۔۵۲۰
(۵۵)۔۔فوق،محمدالدین :ایضاً،ص۔۔۵۰
(۵۶)۔۔بشیراحمدڈار، ایضاً،ص۔۷۵ / برنی(سیدمظفرحسین)،کلیات مکاتیب اقبال، جلد دوم،ص۔۔ ۶۴۱
(۵۷)۔۔بشیراحمدڈار، ایضاً ،ص۔۔۷۵
(۵۸)۔۔برنی(سیدمظفرحسین)،کلیات مکاتیب اقبال،جلدسوم،ص۔۔۶۱

کتابیات :

(۱)۔۔ آل احمدسرور،اقبال اوران کا فلسفہ۔لاہور،مکتبہ عالیہ،۱۹۷۷ء۔
(۲)۔۔افتخاراحمد،اقبالیات محمدالدین فوق۔(مقالہ برائے ایم فل)اسلام آباد۔علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی۔
(۳)۔۔ برنی(سیدمظفرحسین) کلیات مکاتیب اقبال،جلداول۔دہلی۔اردواکادمی،طبع اول۱۹۸۹ء۔
(۴)۔۔ برنی(سیدمظفرحسین)، کلیات مکاتیب اقبال،جلددوم۔۔دہلی۔اردواکادمی،طبع اول۱۹۹۱ء۔
(۵)۔۔برنی(سیدمظفرحسین)،کلیات مکاتیب اقبال،جلدسوم۔دہلی۔اردواکادمی،طبع اول۱۹۹۳ء۔
(۶)۔۔بشیراحمدڈار،انواراقبال۔کراچی۔اقبال اکادمی پاکستان۔مارچ ۱۹۶۷ء۔
(۷)۔۔ رفیع الدین ہاشمی(ڈاکٹر)،خطوط اقبال :لاہور۔مکتبہ خیابان ادب۔۱۹۷۶ء۔
(۸)۔۔ رفیع الدین ہاشمی(ڈاکٹر)،تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ :لاہور۔اقبال اکادمی پاکستان،نومبر۱۹۸۲ء۔
(۹)۔۔صابرکلوروی(ڈاکٹر)اشاریہ مکاتیب اقبال۔۔لاہور،اقبال اکادمی پاکستان جنوری ۱۹۸۴ء۔
(۱۰)۔۔ عبداللہ چغتائی،ڈاکٹر؛ اقبال کی صحبت میں۔لاہور۔مجلس ترقی ادب،نومبر۱۹۷۷ء۔
(۱۱)۔۔عطاءاللہ(شیخ)،اقبال نامہ حصہ دوم۔۔لاہور۔شیخ محمداشرف تاجرکتب کشمیری بازار۔۱۹۵۱ء۔
(۱۲)۔۔ فوق،محمدالدین ؛ سرگزشت فوق (قلمی) غیرمطبوعہ،مکتوب نمبر۹۰۔
(۱۳)۔۔محمدعبداللہ قریشی،روح مکاتیب اقبال ۔لاہور،اقبال اکادمی پاکستان ۔نومبر۱۹۷۷ء۔
(۱۴)۔۔محمدعبداللہ قریشی؛ تذکار،لاہور۔بزم اقبال۔۔ جنوری۱۹۸۸ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹرشیراز*

سامراجیت وملوکیت پراقبال کی تنقید:ایک تحقیقی مطالعہ

Abstract :*Iqbal was born in the rising age of British colonialism. He used to observe all the corrupt policies of this way of rule, especially, towards the conquered countries, since his student life. However for a keen observation of European culture he visited Europe in 1905 and stayed there till 1908. With in a very short period, i.e. three years, he observed that the European culture itself has a blasting material in its soul, which is dangerous for all human beings. So he came back with a complete plan against every aspect of colonialist way of rule, such as feudalism, capitalism, dictatorship, imperialism and even European made democracy. He devoted all his life to reject and criticize the policies of colonialism and imperialism that could be seen in all his available poetry and prose. A deep study of his education shows that all his philosophies are gathered as a chain of resistance against colonialism. This article presents Iqbal as the worst enemy of colonialism and imperialism of the 20th century in the light of his poetry and prose.*

سامراجیت''سام راج''سے ماخوذ ہے جو ہندی زبان کا لفظ ہے اور شہنشاہی نظامِ حکومت،نو آبادیات اور ماتحت سلطنتیں رکھنے کی منصوبہ بندی کے مفہوم میں مستعمل ہے۔''قاموسِ مترادفات''میں اس''استعمار''،''نوآبادیاتی نظامِ حکومت''اور''شہنشاہیت''اس کے مترادفات کے طور پر دیے گئے ہیں ۱؎ انگریزی میں''سامراجیت''کے لیے "Imperialism"اور"Colonialism"کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔آکسفورڈ ایڈوانس لرنرز ڈکشنری کے مطابق:

" The policy of extending a country's power and relation or influence in the world through political militory forces" 2

*ایم۔۲/۵۱۲،اسٹیل ٹاؤن،کراچی۔

سید عظیم ''سامراجیت'' کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یوں تو امپیریل ازم کی اصطلاح انگریزی زبان میں ۱۹۴۸ء میں استعمال ہوئی جب نپولین سوم کے زمانے میں فرانس نے فتوحات کیں۔ اردو میں یہ لفظ دوسری جنگِ عظیم کے بعد امریکہ کی جنگی جارحانہ پالیسیوں کے خلاف استعمال ہوا۔ اس لیے ''امپیریل ازم'' کو اردو میں '' سام راج'' یعنی '' سامن راج'' یعنی ''انکل سام (امریکہ) کا راج'' کہتے ہیں۔ آج کل بہر حال یہ لفظ ہر غیر ملکی تسلّط کے لیے استعمال ہوتا ہے جو کسی بھی خطے کے مظلوم عوام کو محکوم بنانے کے لیے ہو۔''۳

مختصر لفظوں میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ''سامراجیت'' یا ''شہنشاہیت'' وہ تدبیر یا عمل ہے جس کے ذریعے سے ایک ملک دوسرے ملک یا علاقے پر اپنا تسلّط قائم کرتا ہے۔ اس قسم کی برتری فوجی طاقت کے ذریعے حاصل کی جاتی ہے تا کہ معاشی اور سیاسی فوائد حاصل کیے جاسکیں۔ اس سیاسی عمل کو کشور کشائی بھی کہا جاتا ہے۔ اس قسم کی وسعت حاصل کرنے کے والی حکومتیں جو سمندر پار علاقوں پر قبضہ کرتی ہیں، ان کے طرزِ حکومت کو "Colonialism" یا ''نو آبادیاتی'' نظام کہا جاتا ہے۔ اس قسم کا تسلّط حاصل کرنے والی حکومتیں اپنی برآمدات کے لیے نئے ذرائع، سستے محنت کش اور کم قیمت خام مال بھی حاصل کرنا چاہتی ہیں۔ دور دراز ملکوں کی حکومتیں فوجی برتری اور دنیا کی بڑی طاقتوں میں شمار کیے جانے کے لیے بھی کم زور ملکوں پر قبضہ کرتی ہیں۔ بڑی بڑی سلطنتوں کے عروج وزوال (مثلاً ایران، بازنطینیہ، روم، برطانیہ، نازی جرمنی) دنیا کی تاریخ کے صفحات میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ ''شہنشاہیت'' یا ''نو آبادیات'' اکثر جنگوں، کشور کشائی اور تہذیبوں کے سبب ہونے کا سبب بنتی ہے۔۴

روم اور بازنطینی سلطنتوں میں سامراجیت کو عروج حاصل تھا۔ مغرب میں جدید قومی ریاستیں اور نئی نئی دریافتیں اور ایجادات ''سامراجیت'' کا باعث بنیں۔ یورپی دنیا میں عالمی جنگیں خام مال کے سستے حصول اور تجارتی منڈیوں کی تلاش میں یورپی ممالک کے ایک دوسرے پر سبقت حاصل کرنے کی کوششوں سے واقع ہوئیں۔ ''کشافِ تنقیدی اصطلاحاتِ سیاسیات'' میں درج ہے: ''یورپی اقوام نے اپنے آپ کو اعلیٰ و ارفع قرار دے کر پسماندہ اقوام کو زیر کر لیا۔ ہسپانیوں اور پرتگالیوں نے تجارتی سلطنتیں قائم کیں لیکن ان تمام اقوام کی سامرجیت پر تجارت کا رنگ غالب تھا۔''۵

دوسرے لفظوں میں ''سامراجیت'' دراصل سرمایہ دارانہ نظام کا عروج ہے۔ جب ملک کی باگ ڈور

مٹھی بھر سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں آتی ہے تو ان کا مقصد رعایا کی فلاح و بہبود کے لیے کام کرنا نہیں بل کہ زیادہ سے زیادہ دولت کا حصول ہوتا ہے۔ اس وجہ سے سرمایہ کم سے کم افراد کے ہاتھوں تک محدود ہو جاتا ہے اور یہ بڑے بڑے سرمایہ دار بڑے بڑے کارخانوں اور مشینوں کے بل بوتے پر اپنی پیداوار کو بڑھا کر اجارہ داریاں (i) قائم کر لیتے ہیں اور یوں باہمی مقابلہ ختم کر کے اپنا مال من چاہی قیمتوں پر فروخت کرتے ہیں۔ اس طرح سرمایہ داروں کو دُگنا فائدہ حاصل ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اپنا مال بہت مہنگا فروخت کرتے ہیں اور دوسرا یہ کہ مشینوں پر کام کی وجہ سے مزدوروں کی کم تعداد درکار ہوتی ہے، اس لیے مزدوروں کی اکثریت بے روزگار ہو جاتی ہے اور مزدور بے روزگاری کے خوف سے بہت کم اجرت پر زیادہ سے زیادہ کام کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

آخر کار ایسے حالات پیدا ہو جاتے ہیں کہ مال بیچنے کے لیے ملکی منڈیاں کم پڑ جاتی ہیں اور پھر یہ سامراجی گروہ اپنا مال فروخت کرنے کے لیے نئی منڈیوں کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ چناں چہ سستا خام مال خریدنے اور مہنگی چیزیں فروخت کرنے کے لیے نئی منڈیوں کی تلاش میں ان کی لڑائیاں شروع ہو جاتی ہیں اور بقولِ اقبال دنیا ''جنگِ زرگری'' کی لپیٹ میں آجاتی ہے۔ نئی منڈیوں کے حصول کے لیے نو آبادیات قائم کرنا، ممالک پر زبردستی قبضہ کرنا، قوموں کو غلام بنانا اور اس طرح ان کی معیشت و معاشرت پر اثر انداز ہونا سامراجی حکومت کا طرۂ امتیاز ہوتا ہے۔ لینن نے سامراجی حکومتوں کے پانچ بڑے خواص بیان کیے ہیں۔ اوّل: پیداوار اور سرمایہ چند ہاتھوں میں مرتکز ہو جاتا ہے، جس کی وجہ سے نئی اجارہ داریاں قائم ہوتی ہیں، جو قوموں کی معاشی زندگی میں فیصلہ کن کردار ادا کرتی ہیں۔ دُوم: بینک کا سرمایہ صنعتی سرمائے میں ضم ہو کر مالیاتی سرمائے کو جنم دیتا ہے۔ سوم: سرمائے کی برآمد جو جنس کی برآمد سے مختلف ہے اہمیت حاصل کر لیتی ہے۔ چہارم: سرمایہ داروں کے عالمی گروہ پیدا ہوتے ہیں جو آپس میں دنیا کا بٹوارہ کر لیتے ہیں۔ پنجم: بڑی بڑی سرمایہ دار طاقتوں کے درمیان دنیا کے خطوں کی تقسیم مکمل ہو جاتی ہے۔۶

سامراجی حکومتیں اپنے تجارتی مقاصد کے تحت دوسرے ملکوں پر زبردستی قبضہ جما لیتی ہیں تا کہ منڈیوں میں اپنی اجارہ داری بلا روک ٹوک قائم کر سکیں۔ سرمایہ دار ممالک اپنی نو آبادیات سے خام مال انتہائی سستی قیمتوں پر حاصل کرتے ہیں اور بسا اوقات مفت ہی چھین لیتے ہیں۔ جب کہ اپنی مصنوعات انتہائی مہنگے داموں فروخت کرتے ہیں۔ ایسی ہی منڈیوں کے حصول کے لیے ان سامراجیوں کی آپس کی لڑائیاں دنیا میں تباہ کن جنگوں کا باعث بنی ہیں، جن کی وجہ سے انسان کیڑے مکوڑوں کی طرح سرمایہ داروں کی ہوسِ زر کی بھینٹ چڑھے۔ شیر جنگ کے الفاظ میں:

"زمانہ قدیم سے یورپی ملکوں کا یہ دستور رہا ہے کہ اپنی نوآبادیات میں اور پسماندہ ملکوں میں اپنی علمی اور مہمل قسم کی لیکن بھڑک والی مصنوعات کو سونے اور چاندی کے بھاؤ بیچ کر اور وہاں کی بیش بہا چیزوں کو اونے پونے داموں پر اور بسا اوقات زبردستی ہتھیا کر مفت ہی حاصل کر کے اپنا اُلو سیدھا کرتے رہتے ہیں۔ رفتہ رفتہ طاقت ور ملکوں نے غیر ملکی بڑے بڑے علاقوں پر اور وہاں کی آبادی پر اپنا دخل جمانا شروع کیا اور ان کے حاکم بن بیٹھے۔ برطانیہ کی یہ ڈینگ کہ اُس کی سلطنت میں سورج غروب نہیں ہوتا اُس کی لٹیری حرکتوں اور تباہ کاریوں کی وسعت کا پتا دیتی ہے۔"[۷]

ہندوستان میں سام راجی نظام ایسٹ انڈیا کمپنی کی یلغار سے قائم ہوا۔ سنہ ۱۶۰۰ع میں انگریز تاجروں کے روپ میں داخل ہوئے۔ اس وقت مغل سلطنت کے پاؤں ہندوستان میں جم چکے تھے۔ ۱۶۱۲ع میں جہاں گیر کی اجازت سے کمپنی نے سورت، احمد آباد اور بمبئی میں چند کارخانے بنائے اور مدراس کے راجا سے اجازت لے کر مدراس میں ایک قلعہ تعمیر کیا جس کا نام "سینٹ جارج" رکھا۔[۸] انگریزوں نے تیزی سے اپنی تجارتی کوٹھیاں تعمیر کر لیں اور مال کی حفاظت کے بہانے فوج رکھنی شروع کر دی۔ آہستہ آہستہ ان کا عمل دخل اور اثر و رسوخ برصغیر کی سیاست و معاشرت اور معیشت میں بڑھنے لگا۔ یہاں تک کہ عالم گیر کے دور میں مغل سلطنت عروج کے بعد زوال کی طرف گام زن ہونے لگی۔ عالم گیر کے نااہل جانشینوں کی وجہ سے ملک رفتہ رفتہ سام راجی ریشہ دوانیوں کا شکار ہوتا چلا گیا۔

اٹھارویں صدی میں انگریز تاجروں نے ملکیتِ زمین حاصل کر کے بادشاہ فرخ سیَر کے باپ شہزادہ عظیم الشان ابن عالم گیر سے، جو کہ ان دنوں بنگالہ کا صوبے دار اور روپے روپے کا ضرورت مند تھا کلکتا اور اس کے مضافات میں زمین خرید لی اور ہندوستان کے سب سے زیادہ خوش حال حصے پر تسلّط حاصل کر لیا۔[۹] واضح رہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی میں ہندوستان کے تمام اخراجات بنگال کے محاصل سے چلتے تھے۔ بنگال پر قبضے سے ہندوستان کی اقتصادی شہ رگ انگریزوں کے قبضے میں آ گئی۔[۱۰] ۱۷۱۵ع میں کمپنی کے تاجروں نے اپنا ایک ایلچی تحفے دے کر فرّخ سیَر بادشاہ دہلی کے دربار میں بھیجا جس کے ساتھ ایک ماہر ڈاکٹر ہملٹن بھی تھا۔ فرّخ سیَر ان دنوں ایک ایسی بیماری میں مبتلا تھا جس نے ہندوستان کے حکیموں کو ناچار کر دیا تھا۔ اس بیماری کی وجہ سے بادشاہ کی شادی جو کہ راجا جودھ پور کی لڑکی سے طے ہوئی تھی، ملتوی ہو گئی تھی۔ ہملٹن نے بادشاہ کا علاج کیا اور اس کے انعام میں کمپنی کے تاجروں کی اجناس کا محصول معاف کرا لیا اور حفاظتی غرض سے قلعے تعمیر کرانے اور فوج

رکھنے کی اجازت حاصل کر لی۔ چناں چہ انگریزوں نے فورٹ ولیم قلعہ تعمیر کیا اور اپنی زمین داری کو وسعت دی۔[۱۱] ۱۷۵۷ع ہی سے انگریز اتنے طاقت ور ہو چکے تھے کہ انھوں نے جنگِ پلاسی میں سراج الدولہ کو شکست دی، ۱۷۶۰ع میں میر جعفر کی اینٹ سے اینٹ بجائی، ۱۷۶۴ع کی بکسر کی جنگ میں میر قاسم، شجاع الدولہ والئی اودھ اور شاہ عالم کی متحدہ فوج کو منتشر کر دیا اور یوں بنگال پر مکمل تسلّط حاصل کر لیا۔ بنگال ہی سے انھیں ایسے ذرائع میسر آئے جن کے زور پر ہندوستان کو کسی بھی وقت تسخیر کیا جا سکتا تھا۔[۱۲]

اٹھارویں صدی میں ہندوستان کے واقعات بتاتے ہیں کہ ہندوستان مکمل طور پر برطانوی سام راج کے چنگل میں پھنس چکا تھا۔ انگریزوں کے مغربی حریف پرتگالی، ولندیزی اور فرانسیسی شکست سے دوچار ہو کر ان کے لیے ہندوستان کا تجارتی میدان خالی کر چکے تھے اور مغل سلطنت کی مرکزیت کے خاتمے نے انگریزوں کے لیے سنہری مواقع فراہم کر دیے تھے۔ تاہم سلطان حیدر علی اور ٹیپو سلطان جیسے لوگ آزادی کے لیے میدان میں اترے مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ حتا کہ ۱۸۵۷ع کی جنگ حصولِ آزادی کے لیے آخری مزاحمت ثابت ہوئی اور اس کے ناکام ہونے کے بعد ہندوستان عسکری، تہذیبی، معاشی اور معاشرتی طور پر بھی انگریزوں کے سامنے سر نگوں ہو گیا۔

انگریز تاجروں کے روپ میں ہندوستان میں داخل ہوئے اور اپنی مکاریوں اور چال بازیوں سے اس سرزمین کے مالک و مختار بن گئے۔ ان کا حکومت کرنے کا انداز غوری اور مغل فاتحوں کی طرح نہیں تھا جنھوں نے اس ملک کو فتح کرنے کے بعد اپنا ملک بنا لیا تھا اور یہاں کی تہذیب و معاشرت کو ملیا میٹ کرنے کے بجائے آپس کے میل جول سے ایک نیا مشترکہ رنگ عطا کیا تھا۔ انھوں نے زندگی جتنی بھی عیش و آرام میں گزاری ہو، وہ نہ تو ہندوستان کی دولت کو ملک سے باہر لے کر گئے اور نہ ہی رعایا کا استحصال کیا۔ جب کہ انگریزوں کو اس ملک کی تہذیب و ثقافت سے کوئی دل چسپی نہیں تھی۔ ان کے لیے اگر کوئی کشش تھی تو وہ یہاں کی بے پناہ دولت، معدنیات کے ذخائر، سستے مزدور اور اپنی اشیا کے فروخت کے لیے ایک عظیم الشان منڈی تھی۔ چناں چہ انھوں نے اس کے حصول کے لیے فتنہ پردازیوں اور جبر و تشدّد کی حکومت کو وطیرہ بنایا جس کا تجربہ وہ آئرلینڈ پر قبضے کے بعد کر چکے تھے۔ رفتہ رفتہ انھوں نے مذہبی معاملات میں بھی مداخلت شروع کر دی، کیوں کہ وہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان کو قوموں کو عیسائی بنا لیا جائے تو وہ آزادی کے لیے جدوجہد نہیں کریں گے بل کہ برطانوی حکومت کے وفادار ہو کر رہیں گے۔

اقبال نے جس دور میں آنکھ کھولی وہ دور انگریز سامراجیت کے عروج کا دور تھا۔ ہندوستان کی

معاشرت و معیشت تباہ ہو رہی تھی۔ ایک طرف انگریز تاجر ہندوستان کی دولت کو دونوں ہاتھوں سے لوٹ رہے تھے تو دوسری طرف انگریزی تہذیب و ثقافت ہندوستان کی عوام کو سبز باغ دکھا رہی تھی۔ اقبال اپنی طالب علمی کے دور سے ان تمام حالات پر گہری نظر رکھے ہوئے تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ وہ اس تہذیب و معاشرت کو اپنی آنکھوں سے دیکھیں جو اپنے علم و فن کا پرچار اس شدت سے کر رہی تھی۔ چناں چہ انھوں نے ۱۹۰۵ء میں انگلستان کے لیے رختِ سفر باندھا مگر یورپ میں مختصر قیام کے دوران ہی انھوں نے یہ اندازہ لگا لیا کہ مغربی تہذیب، جس کی بنیاد مادیت اور سرمایہ داری پر ہے، خود اپنے دامن میں اپنی تباہی کے لامحدود امکانات رکھتی ہے، کیوں کہ سرمایہ دار ممالک ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے لیے تیزی سے تیاریوں میں مصروف ہیں اور سرمایہ داری کا یہ روز افزوں سیلاب سامراجی قوتوں کو نئی منڈیاں قائم کرنے کے لیے، غیر سرمایہ دار اور پسماندہ ملکوں پر قبضے کی تحریک دے رہا ہے۔ اسی لیے انھوں نے اس آنے والی تباہی کی پیشین گوئی کر دی تھی جو آخر کار دو تباہ کن جنگوں کی صورت میں سامنے آئی:

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے　　کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی　　جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائدار ہوگا[۱۳]

چناں چہ جب اقبال وطن لوٹے تو نہ صرف یہ کہ وہ مغرب کے اس انسانیت سوز طوفان سے پوری طرح باخبر ہو چکے تھے بل کہ ہندوستان کو مغربی سام راج کے چنگل سے آزاد کرانے کے لیے ایک واضح منشور بھی ترتیب دے چکے تھے اور اس بات کا اعلان انھوں نے اپنی ایک نظم ''عبدالقادر کے نام''(ii) اور مارچ ۱۹۰۷ء والی نظم(iii) مشمولہ ''بانگِ درا'' میں واضح طور پر کر دیا تھا۔ اسی لیے انھوں نے اپنی شعری و نثری صلاحیتوں کو برصغیر کی قوموں کو سام راج کے خلاف ذہنی و جسمانی طور پر لیس کرنے کے لیے وقف کر دیا تھا۔۔ اقبال سامراجیت کے مذموم عزائم سے پوری طرح باخبر ہو چکے تھے۔ انھوں نے برصغیر کی قوموں کو خبردار کرتے ہوئے سرمایہ دارانہ تہذیب کے پروردہ ان سام راجی اونٹوں کو جن کے پیٹ ہندوستان کے سونے چاندی سے پھٹے جا رہے ہیں، ہندوستان سے بھگانے کا مشورہ دیا:

اے ز افسونِ فرنگی بے خبر　　فتنہ ہا در آستینِ او نگر
از فریبِ او اگر خواہی اماں　　اشترانش را ز حوضِ خود براں
حکمتش ہر قوم را بے چارہ کرد　　وحدتِ اعرابیاں صد پارہ کرد[۱۴]

ترجمہ:

۱۔ تو جو فرنگی کے سحر سے بے خبر ہے اس کی آستیں دیکھ کہ اس میں ہزاروں فتنے چھپے ہوئے ہیں۔　۲۔ اگر تو اس کے فریب سے امان چاہتا ہے تو اس کے اونٹوں کو اپنے حوض سے نکال دے۔　۳۔ اس کی چالوں نے ہر قوم کو بے بس کر کے رکھ دیا ہے اور عربوں کی وحدت کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔

انگریزوں کی حکومت اصل میں سوداگروں کی ملوکیت تھی۔ وہ ایک طرف تجارت سے منافع حاصل کر رہے تھے اور دوسری طرف بادشاہت کی بدولت عوام سے محصول حاصل کر کے اپنے خزانے بھر رہے تھے۔ اپنی ہوسِ زر کو مٹانے کے لیے انھوں نے ہر قسم کا ظلم روا رکھا۔ انھوں نے ہندوستان کی قوموں کا تہذیبی، معاشرتی اور مذہبی استحصال بھی کیا اور معاشی طور پر بھی انھیں تباہ حال کر دیا۔ وہ ہندوستان سے حاصل کیے ہوئے خام مال سے چیزیں بنا کر یہاں کی عوام کو مہنگے داموں فروخت کرتے۔ اقبال نے مثنوی ''پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق'' میں انگریز سام راج کی ریشہ دوانیوں اور لوٹ کھسوٹ پر جو تنقید کی ہے اس سے سام راجی نظام سے ان کی شدید نفرت کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

آدمیت زار نالید از فرنگ　　زندگی ہنگامہ برچید از فرنگ
گرگے اندر پوستینِ برّہ ء　　ہر زماں اندر کمینِ برّہ ء
در نگاہش آدمی آب و گل است　　کاروانِ زندگی بے منزل است
شرعِ یورپ بے نزاعِ قیل و قال　　برّہ را کرد است بر گرگاں حلال
خود بہ دانی بادشاہی قاہری است　　قاہری در عصرِ ما سوداگری است
آں جہاں بانے کہ ہم سوداگر است　　بر زبانش خیر و اندر دل شر است
کشتیِ بے حرب و ضربِ آئینِ اوست　　مرگ ہا در گردشِ ماشینِ اوست
گوہرش تف دار و در لعلش رگ است　　مشکِ ایں سوداگر از نافِ سگ است
تاجرانِ رنگ و بُو بردند سود　　ما خریداراں ہمہ کور و کبود
قالی از ابریشمِ تو ساختند　　باز اورا پیشِ تو انداختند[۱۵]

ترجمہ:

۱۔ فرنگ کے ہاتھوں آدمیت بہت ہی نالاں اور جوش و جذبے سے عاری ہو چکی ہے۔　۲۔ وہ میمنے کی کھال میں ایک ایسا بھیڑیا ہے جو ہر لمحے میمنے کی گھات میں لگا ہوا ہے۔
۳۔ اس کی نگاہوں میں انسان محض ایک مٹی کا پتلا ہے اور زندگی کا قافلہ بے منزل چلا جا رہا ہے۔　۴۔ یورپ کی

شرع نے کسی مقدمے اور دلیل کے بغیر میمنے کو بھیڑیوں کے لیے حلال کر دیا ہے۔ ۵۔ تجھے معلوم ہے کہ بادشاہی قاہری ہے اور ہمارے زمانے میں قاہری نے سوداگری کا روپ دھار لیا ہے۔ ٦۔ وہ حکمران جو سوداگر بھی ہے اس کی باتوں میں خیر ہے لیکن دل شر سے بھرا ہوا ہے۔ ۷۔ بغیر جنگ کیے اور تلوار چلائے مار ڈالنا اس کا دستور ہے اور اس کی مشینوں کی گردش میں موت چھپی ہے۔ ۸۔ اس کا موتی تھوک سے بنا ہے اور اس کے لعل میں نقص ہے اور اس سوداگر کی مشک ہرن کی بجائے کتے کی ناف سے حاصل کی گئی ہے۔ ۹۔ رنگ و بو کے یہ سوداگر نفع کما کر لے گئے اور ہم خریدار بنے رہ گئے۔ ۱۰۔ انھوں نے قالین تیری ریشم سے بنایا اور پھر تیرے ہی سامنے لا کر ڈال دیا یعنی تجھے ہی فروخت کر دیا۔

ہندوستان میں انگریز سام راج کے تسلُّط نے ہندوستان کی قوموں کو احساسِ کمتری میں مبتلا کر دیا تھا ،جس کی وجہ سے ان میں غلامی کا احساس اس قدر بڑھ چکا تھا کہ وہ یورپ کے ہر اچھے برے کو بغیر کوئی تمیز کیے اخلاق کا معیار سمجھنے لگے تھے۔ جب کہ سام راجی حکومت نے انھیں بے کاری، عریانی، مے خواری اور افلاس کے علاوہ کچھ نہیں دیا۔ مغربی تہذیب سرمایہ داری اور مادیت پر استوار تھی۔ اس لیے اس میں مذہب کے لیے بھی کوئی گنجائش موجود نہیں تھی۔ کیوں کہ مذہب غیر مادی ہے جس کا تعلق خالص انسانی جذبات و احساسات سے ہے۔ روحانیت کے انکار نے اس تہذیب کو الحاد کی جانب گام زن کر دیا تھا، جس میں مذہب کے مقابلے میں سرمایہ داری اہمیت اختیار کر گئی تھی۔ لہٰذا عبادت گاہوں کے بجائے بنکوں عظیم الشان عمارتیں تعمیر ہونے لگیں۔ مشینوں کے استعمال کے ساتھ انسان بھی مشین بن گیا اور محبت و مروت کے جذبات ختم ہوتے چلے گئے۔ سرمایہ داری کو فروغ حاصل ہونے لگا، عوام پستے چلے جا رہے تھے، اس کے باوجود سام راجی حکومت اپنے علم و حکمت کو مساوات کا علم بردار قرار دے رہی تھی۔ اقبال نے ''بالِ جبریل'' کی ایک نظم ''لینن (خدا کے حضور میں)'' میں سام راج پر جو تنقید کی ہے، اسے آج کے تناظر میں دیکھا جائے تو اقبال کی بصیرت کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ سام راج نے دنیا پر جو اثرات مرتب کیے ہیں، ان میں روز بہ روز اضافہ ہی ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اس نظم سے درج ذیل شعر دیکھیے:

یورپ میں بہت روشنی علم و ہنر ہے　　حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائی تعمیر میں، رونق میں، صفا میں　　گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے، حقیقت میں جوا ہے　　سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
یہ علم، یہ حکمت، یہ تدبر، یہ حکومت　　پیتے ہیں لہو، دیتے ہیں تعلیم مساوات

بے کاری و عریانی و مے خواری و افلاس　　کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کی فتوحات
وہ قوم کہ فیضانِ سماوی سے ہو محروم　　حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت　　احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں　　ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ　　دنیا ہے تیری منتظر روزِ مکافات [۱۶]

اقبال کے نزدیک سامراجیت اور ملوکیت و آمریت ایک ہی نظام کے مختلف روپ ہیں۔ سامراجیت دراصل ملوکیت (Impeiralism) و آمریت (Dictatorship) ہی کے رحم سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی لیے سام راجیت ملوکیت و آمریت کی تمام خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ ہندوستان میں سامراج برطانوی بادشاہت ہی کے روپ میں ظاہر ہوا تھا۔ اقبال سامراجیت کی جڑیں اکھاڑنے کے خواہش مند ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ملوکیت کو از روئے اسلام حرام قرار دیا ہے۔ ملوک یعنی بادشاہ نہ صرف یہ کہ دھوکے اور فریب سے لوگوں پر حکومت کر کے ان کا استحصال کرتے ہیں۔ بل کہ اپنے طاقت و دولت کے زور پر انھیں غلام بنا لیتے ہیں۔ اقبال نے ملوکیت کی غلامی سے اس فقر کی غلامی کو پسند کیا ہے، جس کے دین میں ملوکیت حرام ہے:

؎ غلامِ فقرِ آں گیتی پناہم　　کہ دینش ملوکیت حرام است [۱۷]

ترجمہ: میں دنیا کو پناہ دینے والے اس فقر کا غلام ہوں جس کے دین میں ملوکیت حرام ہے۔

ملوک اور آمر، اپنی طاقت و دولت سے، ہم درد اور دوست خریدتے ہیں، عوام کا خون چوس کر اپنی عیاشیوں کے سامان پیدا کرتے ہیں۔ اقبال نے ''جاوید نامہ'' میں ملوکیت پر تنقید کرتے ہوئے اسے ایک ایسی شہد کی مکھی قرار دیا ہے جو پھول سے رس نچوڑ کر لے جاتی ہے اور اگرچہ پھول کی ظاہری شکل و صورت برقرار رہتی ہے مگر اس کی مٹھاس ختم ہو جاتی ہے۔ ہندوستان میں برطانوی سام راج کے دور اور پھر سام راجی اثرات کے تحت وطنِ عزیز میں حکمرانوں کے طرزِ عمل کا جائزہ لیا جائے تو سامراجیت، بادشاہت، آمریت اور جمہوریت کی سرحدیں باہم ملی ہوئی نظر آتی ہیں۔ آزادی کے بعد کوئی بھی دور رہا ہو سامراجیت کے جملہ خواص حکمران طبقے کے فکر و عمل میں نمایاں رہے ہیں۔ انھوں نے بادشاہوں کی طرح زندگی بسر کی ہے، ہر دور میں جاگیرداروں، وڈیروں اور سرمایہ داروں نے برسرِ اقتدار آ کر سام راجیت کی پیروی میں، اپنے ذاتی مفادات کی خاطر عوام کے حقوق کو پامال کیا ہے۔ عوام ایک طرف معاش کی چکی میں پستے رہے ہیں تو دوسری طرف ان کی دولت لوٹ کر غیر ممالک کے بینکوں میں بھی منتقل کی جاتی رہی ہے۔ غرضے کہ چند خاندان پھلتے پھولتے رہے ہیں اور عوام

زندگی کی بنیادی سہولتوں سے بھی محروم زندگی گزارنے پر مجبور رہے ہیں۔اقبال نے ملوکیت کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہی اب تک ہماری جمہوریت پر بھی صادق آتا رہا ہے، کیوں کہ جمہوریت کے جس طرز کو ہم نے اپنایا ہے، وہ بھی سامراجیت اور ملوکیت ہی کے بطن سے پیدا شدہ ہے۔آگے بڑھنے سے پہلے ملوکیت سے متعلق یہ اشعار بھی دیکھتے چلیے:

ہم ملوکیت بدن را فربہی است　　سینۂ بے نورِ اُو از دل تہی است
مثلِ زنبورے کہ بر گُل می چرد　　برگ را بگذارد و شہدش می برد ۱۸

ترجمہ: ۱۔ملوکیت بھی بدن کو موٹا کرتی ہے اور اس کا بے نور سینہ دل سے خالی ہوتا ہے۔　۲۔اس کی مثال شہد کی مکھی کی سی ہے جو پھول کو چرتی ہے، پتوں کو چھوڑ دیتی ہے اور اس کا شہد لے جاتی ہے۔

دوسرے الفاظ میں یہ کہ ملوک صرف اپنی عیاشیوں کا سامان پیدا کرتا ہے، خود پھلتا پھولتا ہے، اپنے پیٹ پر نظر رکھتا ہے اور عوام کے لیے اس کے سینے میں دل ہی نہیں ہوتا، یعنی کٹھور اور پتھر ہوتا ہے، ان کے دکھوں تکلیفوں سے بے نیاز ہوتا ہے، جیسے شہد کی مکھی پھولوں پھولوں کا رس نچوڑ کر لے جاتی ہے، اسی طرح یہ بھی ملک و قوم کی دولت کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتا ہے اور عوام کے لیے صرف مسائل چھوڑ دیتا ہے۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ بعض لوگ اٹلی کے فاشسٹ مسولینی سے متعلق اقبال کی نظم سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ وہ مسولینی کی فاشسیت کے حق میں تھے۔حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے کہیں اس کی حمایت نہیں کی۔اگر مسولینی سے متعلق اقبال کی نظم کے مصرعوں کو غور سے پڑھا جائے تو یہ مسولینی کی حمایت میں نہیں بل کہ مسولینی کی زبان سے مغربی استعمار کی مذمت اور خود مسولینی کا اعتراف جرم ہے۔مسولینی نے مغربی استعمار کو آئینہ دکھایا ہے کہ جس فاشسیت پر آج وہ ماتم کر رہا ہے اس کا راستہ ان ہی کا دکھایا ہوا ہے۔اس غزل کا آخری شعر مسولینی کی فاشسیت سے متعلق اقبال کے مسلک کا کھل کر اظہار کر رہا ہے:

پردۂ تہذیب میں غارت گری، آدم کُشی　　کل روا رکھی تھی تم نے، میں روا رکھتا ہوں آج ۱۹

مسولینی کی فاشسیت کو اقبال نے غارت گری اور آدم کُشی کہا ہے، بل کہ خود مسولینی کی زبان سے کہلوایا ہے۔جس زمانے میں یہ نظم لکھی گئی مسولینی نے ابی سینیا پر حملہ کر رکھا تھا۔اس صورت میں اقبال جیسا شخص مسولینی کی حمایت کر بھی کیسے سکتا تھا۔؟اقبال نے تو ان مسلمانوں کو بھی ہدفِ ملامت بنایا ہے جنھوں نے اسلامی تعلیمات کے برعکس ملوکانہ طرزِ حکومت کا چلن اختیار کیا:

منزل و مقصودِ قرآں دیگر است　　رسم و آئینِ مسلماں دیگر است
خود طلسمِ قیصر و کسرا شکست　　خود سرِ تختِ ملوکیت نشست
تا نہالِ سلطنت قوت گرفت　　دینِ او نقش از ملوکیت گرفت
از ملوکیت نگہ گردد دگر　　عقل و ہوش و رسم و رہ گردد دگر ۲۰

ترجمہ: ۱۔قرآن کی منزلِ مقصود اور ہے جب کہ مسلمان کی منزل اور آئین اور ہے۔　۲۔اس نے خود قیصرو کسرا کو شکست دی اور پھر خود ہی تختِ ملوکیت پر بیٹھ گیا۔　۳۔جیسے جیسے مسلمانوں کی سلطنت کا درخت مضبوط ہوتا گیا ان کے دین نے ملوکیت کی روش اختیار کر لی۔　ملوکیت سے نگاہ کچھ اور ہو جاتی ہے، عقل و ہوش اور رسم و راہ اور ہو جاتی ہے۔

مسلمانوں کی جہاں بانیوں اور سلطنت کی توسیع کے لیے کشور کشائیوں پر اقبال سے زیادہ بے باک رائے شاید ہی کسی مسلم مفکر نے دی ہو۔اگر چہ مسلمان جہاں بھی گئے عام طور پر انھوں نے توحید کا پیغام پہنچا کر معاشی و قومی مساوات کا درس دیا، نہ کہ سامراجیوں کی طرح نسلی و قومی تعصب پیدا کر کے لڑاؤ اور حکومت کرو کی روش اختیار کی، لیکن سامراجی عزائم نہ رکھنے کے باوجود یہ فتوحات اقبال کے نزدیک اسلام کا ہدف نہیں تھیں بل کہ اسلام کے اصل مقاصد کے لیے نقصان دہ تھیں۔''اسرارِ خودی'' کے مترجم، ڈاکٹر نکلسن کے نام ایک مکتوب نے مسلمانوں کی کشور کشائیوں کے بارے میں اپنا نکتۂ نظر واضح کرتے ہوئے صاف صاف لکھا ہے کہ:

> ''مجھے اس حقیقت سے انکار نہیں کہ مسلمان بھی دوسری قوموں کی طرح جنگ کرتے رہے ہیں۔انھوں نے بھی فتوحات کی ہیں۔مجھے اس امر کا بھی اعتراف ہے کہ ان کے بعض قافلہ سالار ذاتی خواہشات کو دین و مذہب کے لباس میں جلوہ گر کرتے رہے ہیں، لیکن مجھے پوری طرح یقین ہے کہ کشور کشائی اور ملک گیری ابتداً اسلام کے حقیقی مقاصد میں داخل نہیں تھی۔حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں کو کشور کشائی میں جو کامیابی ہوئی، میرے نزدیک وہ اسلام کے مقاصد کے حق میں بے حد نقصان دہ تھی۔اس طرح وہ جمہوری اور اقتصادی اصول نشو و نما نہ پا سکے جن کا ذکر قرآنِ کریم اور احادیثِ نبوی ﷺ میں جا بہ جا آیا ہے۔بے شک مسلمانوں نے ایک عظیم الشان سلطنت تو قائم کر لی، لیکن ساتھ ہی ان کے نصب العین پر غیر اسلامی رنگ چڑھ گیا۔'' ۲۱

یہاں اس نکتے کی وضاحت بھی ناگزیر ہے کہ اقبال کے کچھ مفسرین نے انھیں سید جمال الدین

افغانی کی پین السلام ازم کا مبلغ قرار دیا ہے اور اس سے مراد جغرافیائی سرحدوں کی تفریق ختم کر کے ایک واحد اسلامی سلطنت کا قیام مراد لیا ہے۔اقبال کے نزدیک مسلمانوں کے عالمی اتحاد سے مراد ایسا سیاسی اتحاد نہیں ہے جس میں سرحدوں کی تفریق ختم ہو جائے ،بل کہ اس اتحاد کی بنا مادیت کے برعکس روحانیت پر ہے۔تقسیم سے پہلے پنجاب کے ایک معروف سیاست دان سر تفضل حسین نے اپنی ایک تقریر میں سیاسی پین اسلام ازم کے ماضی اور حال میں وجود کی نفی کی تو اقبال نے ان کے موقف کی تائید کی اور واضح کیا کہ سید جمال الدین افغانی نے بھی کبھی ملت کے ایک سیاسی اتحاد کا خواب نہیں دیکھا تھا۔[۲۲] پین اسلام ازم سے بھی دراصل اقبال کی مراد سام راجی عناصر سے پاک نظامِ سلطنت ہے۔فرماتے ہیں:

> ''پین اسلام ازم سے اسلام کی عالم گیر سلطنت بہت مختلف ہے ۔اسلام ایک عالم گیر سلطنت کا یقیناً منتظر ہے، جو نسلی امتیازات سے بالاتر ہوگی اور جس میں شخصی اور مطلق العنان بادشاہوں اور سرمایا داریوں کی گنجائش نہیں ہوگی ۔دنیا کا تجربہ خود ایسی سلطنت پیدا کردے گا۔غیر مسلموں کی نگاہ میں شاید یہ محض خواب ہو لیکن مسلمانوں کا یہ ایمان ہے۔''[۲۳]

اب رہی مغربی جمہوریت تو جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے،اقبال کی نظر میں وہ ملوکیت ہی کی بدلی ہوئی شکل ہے۔اگر کبھی غلاموں میں سمجھ کے آثار پیدا ہو جائیں اور حکومت میں اپنی ترجمانی کا احساس بے دار ہونے لگے تو عیار حکمران انھیں خوش کرنے کے لیے ایک آئین ساز مجلس قائم کر دیتے ہیں،لیکن ایسے اصولوں پر کہ صرف جاگیردار، وڈیرے اور سرمایہ دار ہی برسرِ اقتدار آسکیں ۔علامہ کی نگاہ میں ایسی جمہوریت سام راجی طاقتوں کا ایسا بہروپ ہے جو اپنے باطن میں ملوکیت سے زیادہ خطرناک ہے، کیوں کہ ملوکیت کا یہ بھیس ابلیس نے اپنے سام راجی گماشتوں کو عوام کو فریب دینے کے لیے عطا کیا ہے ۔اقبال کی دو نظموں ''خضرِ راہ'' اور ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' سے بالترتیب درج ذیل اشعار دیکھیے:

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام   جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب   تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری [۲۴]

ہم نے خو خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس   جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خود نگر
مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو   ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر

تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام   چہرہ روشن اندرون چنگیز سے تاریک تر [۲۵]

اس مغربی جمہوریت کے مقابلے میں اقبال اسلامی جمہوریت کی راہ دکھاتے ہیں۔البتہ اس مقام پر ٹھہر کر اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ اقبال کے نزدیک اسلامی جمہوریت سے مراد مُلّایت نہیں ہے ۔اقبال یہ ضرور سمجھتے ہیں کہ دین اور سیاست میں جدائی نہیں ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسلامی ریاست میں علماً حکمرانی کا کوئی خداداد حق رکھتے ہیں ۔اس کا مطلب محض یہ ہے کہ سیاسی نظریے کو چند اخلاقی اصولوں کے ماتحت ہونا چاہیے ورنہ اخلاقیت اور روحانیت سے عاری سیاست سامراجیت کا روپ دھار لیتی ہے جسے وہ چنگیزیت بھی کہتے ہیں ۔انھوں نے اپنے مضمون ''خلافتِ اسلامیہ'' میں واضح کر دیا ہے کہ اسلامی جمہوریہ کی بنا ایک آزاد اور مطلق مساوات پر ہے،جس میں کوئی گروہ،کوئی ملک،کوئی زمین ،افضل و ممتاز نہیں ہے۔اسلام میں کسی مذہبی پیشوائی یا مشیخت کی گنجائش نہیں ہے۔[۲۶] اقبال کس قسم کی جمہوریت کو اسلامی کہتے ہیں اس کی طویل بحث سے بچنے کے لیے اسی مضمون ''خلافتِ اسلامیہ'' سے درج ذیل اقتباس دیکھ لیجے جو تمام مخلوقات میں افضل و اعلا مقام کے حامل رسولِ کریم ﷺ کے ارشاد مبارک پر مبنی ہے ۔ایک مرتبہ آپ ﷺ ممبر پر تشریف لائے اور مسلمانوں سے مخاطب ہو کر فرمایا:

> ''اے مسلمانوں اگر میں نے کبھی تم میں سے کسی کو اپنے ہاتھ سے مارا ہو تو یہ لو،میرا بدن آج تمہارے سامنے موجود ہے تم مجھے پیٹ لو،اگر تم میں سے کسی کو میرے ہاتھ سے کوئی نقصان یا ضرر پہنچا ہو تو تم اس نقصان کے بدلے آج مجھے نقصان پہنچا لو،اگر میرے ذمے کسی کا مال بہ طورِ قرض یا بہ طورِ امانت ہو تو آج میری تمام پونجی تمہارے سامنے حاضر ہے،ہر شخص کو اختیار ہے جو کچھ مجھ سے لینا ہے وہ لے لے۔''[۲۷]

یعنی اقبال کے نزدیک اسلام کی قائم کردہ جمہوریت وہ ہے جس میں حاکم عوام کے سامنے جواب دہ ہو اور اپنے آپ کو ہر فرد کے سامنے احتساب کے لیے پیش کرنے پر تیار ہو ۔ایسی جمہوریت میں نہ تو کسی فرد کو عوام کا استحصال کرنے کی اجازت ہوتی ہے اور نہ ہی کسی مخصوص ٹولے کو یہ رعایت ملتی ہے کہ وہ انسانیت کو اپنی ہوسِ زر کی بھینٹ چڑھا دے ۔ایسی سچی جمہوریت غلامی میں مبتلا کرنے کی بجائے حریت کی درس دیتی ہے۔وہ ایسی ہی جمہوریت کے خواہش مند تھے ۔اب اسے خواہ کوئی بھی نام دے دیا جائے۔یہاں اس بات کی بھی نفی خود بہ خود ہو جاتی ہے کہ اقبال ملحد اشتراکیت کے حامی تھے ۔سرمایہ داری پر تنقید اور عوام اور مزدوروں کی ہم دردی میں ان کی جتنی بھی نظمیں اور اشعار ہیں وہ دراصل اسلامی تعلیمات ہی کی روشنی میں سامراجیت کے ارتداد پر مبنی

ہیں۔اقبال نے متحدہ مسلم ریاست کے قیام کا مطالبہ بھی اسی لیے پیش کیا تھا تا کہ اس ریاست میں سام راجی عناصر کو جڑوں سے اکھاڑ کر پھینکا جاسکے۔خطبۂ ''الہ آباد'' میں فرماتے ہیں کہ متحدہ مسلم ریاست کا قیام:

''اسلام کے لیے ایک موقع فراہم کرے گا کہ وہ ان اثرات سے آزاد ہو جائے جو عربی شہنشاہیت نے اس پر ڈال دیے تھے اور اپنے قوانین، اپنی تعلیم اور اپنی ثقافت کو حرکت میں لا کر ان کی اصل روح اور عصر جدید کی روح سے رابطہ قائم کر سکے۔''[۲۸]

مطلب یہ کہ اقبال چاہتے تھے کہ ان کی متصورہ اسلامی ریاست میں اسلام کو عرب ملوکیت کے اثرات سے ہمیشہ کے لیے نجات حاصل ہو اور ایک مکمل معاشرتی مساوات قائم ہو جائے۔بادشاہت اور سامراجیت کے دور میں جاگیردار، وڈیرے پھلتے پھولتے ہیں مگر عوام جن کے ٹیکسوں اور کمائی ہوئی دولت کو چھین کر یہ لٹیرے عیش کرتے ہیں، ہمیشہ پریشان حال رہتے ہیں لیکن علامہ کی مجوزہ ریاست ایسی ہوگی جس میں ایسے امکانات مکمل طور پر ختم ہو جائیں گے۔اس مملکت میں ایسے لوگوں کی حکمرانی ہوگی جو دولت کو اپنے ذاتی فائدے کے بجائے عوام کی فلاح و بہبود کے لیے کام میں لائیں گے۔ہم عام طور پر نصابی کتب میں علامہ کے تصورِ پاکستان کو صرف خطبۂ ''الہ آباد'' کی دو چار سطور تک محدود سمجھتے ہیں جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اپنی مجوزہ ریاست کا ایک باقاعدہ نظام متعارف کرایا ہے۔خطبۂ ''الہ آباد'' کے ایک سال بعد کل ہند مسلم کانفرنس کے سالانہ اجلاس میں خطاب کرتے ہوئے اقبال نے جہاں مغرب کے سرمایا دارانہ نظام کو رد کیا ہے وہیں اپنی مجوزہ ریاست کے معاشرتی نظام کو یوں متعارف کروایا ہے:

''جہاں انسان کا معاشرتی رتبہ اس کی ذات، رنگ یا اس کی آمدنی کی مقدار سے نہیں بل کہ اس طرزِ زندگی سے جو وہ بسر کرتا ہے قائم کیا جاتا ہے۔جہاں غریب امیروں پر ٹیکس عائد کرتے ہیں۔جہاں انسانی معاشرہ شکم کی مساوات پر نہیں بل کہ روحوں کی مساوات پر قائم ہو، جہاں کوئی اچھوت بادشاہ کی بیٹی سے شادی کر سکتا ہے، جہاں نجی ملکیت ایک امانت ہو اور جہاں سرمایا اکٹھا کرنے کی اجازت نہ ہو کہ وہ دولت پیدا کرنے والوں پر چھا جائے۔تاہم آپ کے مذہب کا یہ اعلا تخیل مولویوں اور شریعت پرستوں کی دقیانوسی خیال آرائیوں سے رہائی کا طالب ہے۔''[۲۹]

غرض یہ کہ پاکستان اقبال کے تصور میں سامراجیت کے خلاف ایک مضبوط قلعہ تھا۔انھوں نے سامرج اور سامراجی اندازِ فکر کو ہر مقام پر رد کیا ہے۔حد تو یہ ہے کہ بسا اوقات غزل کے اعلا اشعار کہتے کہتے بھی

ان کا لاشعور فرنگی سامراجیت کے منھ پر ایک آدھ طمانچہ ضرور رسید کر دیتا ہے۔انھوں نے فرنگی سامراجیت کو جوئے خوں، ناپاک، بے ضمیر اور جانے کیا کیا کچھ کہا۔اقبال کا تقریباً تمام ہی نثری اور شعری کلام فرنگی سامراجیت کی مذمت سے بھرا پڑا ہے۔سامراج کے خلاف ان کا احتجاج آخری دم تک جاری رہا۔''ارمغانِ حجاز'' کے اردو اور فارسی دونوں حصوں میں ایسی نظمیں و اشعار نظر آتے ہیں جن سے فرنگی سامراجیت سے اقبال کی شدید نفرت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔درج ذیل اشعار دیکھیے:

اللہ کو پا مردیٔ مومن پہ بھروسا　　ابلیس کو یورپ کی مشینوں کا سہارا [۳۰]

یہ علم یہ حکمت یہ سیاست یہ تجارت　　جو کچھ ہے وہ ہے فکرِ ملوکانہ کی ایجاد [۳۱]

چہ گویم رقصِ تو چوں است و چوں نیست　　حشیش است ایں نشاطِ اندروں نیست
بہ تقلیدِ فرنگی پائے کوبی　　بہ رگہائے تو آں طغیانِ خوں نیست [۳۲]

ترجمہ: میں کیا کہوں تیرا رقص کیسا ہے اور کیسا نہیں ہے۔؟ یہ بھنگ ہے باطنی سرور نہیں، کیوں کہ تو فرنگی کی پیروی میں ناچ رہا ہے۔اسی لیے تیری رگوں میں خون کا جوش نہیں ہے، یعنی حرارتِ ایمانی موجود نہیں ہے۔

سجودے آوری دارا و جم را　　مکن اے بے خبر رسوا حرم را
مبر پیشِ فرنگی حاجتِ خویش　　زطاقِ دل بفرو ریز ایں صنم را [۳۳]

ترجمہ: تو دارا اور جمشید کو سجدہ کرتا ہے۔اے نادان حرم یعنی اسلام کو رسوا نہ کر، اپنی حاجت روائی کے لیے فرنگی کے پاس نہ جا، اس بت کو دل کے طاقچے سے نیچے پھینک دے۔

اگر ایں آب و جاہے از فرنگ است　　جبیں خود منہ جز بر درِ او
سریں را ہم بہ چوبش دہ کہ آخر　　حقے دارد بہ خر پالاں گرِ او [۳۴]

ترجمہ: اگر تیری یہ شان و شوکت اور جاہ و منصب انگریز کا دیا ہوا ہے تو پھر اس کے دروازے کے سوا کہیں اپنی پیشانی نہ رکھ اور اپنے چوتڑ بھی اسی کے ڈنڈے کے حوالے کر دے، کیوں کہ گدھے پر آخر اس کے پالان کسنے والے ہی کا حق ہوتا ہے۔

فرنگ آئینِ رزّاقی بہ داند　　با ایں بخشند از او وا می ستاند
بہ شیطاں آں چناں روزی رساند　　کہ یزداں اندر آں حیراں بماند [۳۵]

ترجمہ: انگریز رزّاقی کا دستور جانتا ہے۔وہ اس کو دیتا ہے تو اس سے واپس لے لیتا ہے۔وہ شیطان کو اس طرح روزی پہنچاتا ہے کہ خدا اس بارے میں حیران رہ جاتا ہے۔

اقبال ہر فلسفہ خواہ وہ مردِ مومن یا مردِ قلندر ہو، تصورِ شاہین ہو، یا خودی و بے خودی کا نظریہ، فلسفۂ سخت کوشی ہو یا اجتہاد دراصل سامراجی نظام کے خلاف موثر کردار کے تشکیلی عنصر کے طور پر سامنے آیا ہے اور اگر ان تمام فلسفوں کا بہ نظرِ غور مطالعہ کیا جائے تو یہ تمام سلسلے سامراجیت سے نفرت کے سلسلے میں باہم مربوط نظر آتے ہیں۔اس لیے یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی میں اقبال واحد ایسے بابصیرت فلسفی کے روپ میں ظاہر ہوئے جو سامراجیت اور سامراجی فکر کے سب سے بڑے مخالف تھے۔

حوالے:

۱۔سرہندی، وارث، ''قاموسِ مترادفات''، اردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع اول، اگست/۱۹۸۶ء
۲۔آکسفورڈ ایڈوانس لرنرز ڈکشنری (Oxford Advanced Learners Dictionary,fifh edition, Oxford University Press)
۳۔عظیم، سید (پیش لفظ)، ''سامراج، سرمایہ دارانہ نظام کی آخری منزل''، مصنف، لینن، مترجم، ہدارہ، دار الشعور، لاہور، اپریل/۲۰۰۵ء، ص: ۱۸
۴۔دی ورلڈ بک انسائیکلوپیڈیا (The World Book Encyclopedia,Volum 10,Scatt Fetzer Company,London,1994)
۵۔قریشی، محمد صدیق، مرتب ''کشاف اصطلاحاتِ سیاسیات''، حصہ اول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص: ۳۲۷
۶۔لینن، ''سامراج، سرمایہ دارانہ نظام کی آخری منزل''، ص: ۱۴۵۔۱۴۶
۷۔شیر جنگ، ''کارل مارکس اور اس کی تعلیمات''، تخلیقات، لاہور ۱۹۹۹ء، ص: ۳۶۸
۸۔جعفری، رئیس احمد، ''بہادر شاہ ظفر اور ان کا عہد''، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت سوم، اکتوبر/۱۹۶۹ء، ص: ۴۴
۹۔ایضاً
۱۰۔ایضاً، ص: ۵۹
۱۱۔ایضاً، ص: ۴۵
۱۲۔رومان، انور، پروفیسر، ''اقبال اور مغربی استعمار''، بزمِ اقبال، لاہور، اشاعت ثانی، مئی/۱۹۹۶ء، ص: ۱۸
۱۳۔اقبال، ''کلیاتِ اقبال''، (اردو)، اقبال اکادمی، لاہور، اشاعت ششم، ۲۰۰۴ء، ص: ۱۶۷
۱۴۔ایضاً، (فارسی)، اشاعت چہارم، ستمبر/۱۹۸۱ء، ص: ۸۳۷
۱۵۔ایضاً، ص: ۸۳۹۔۸۴۷
۱۶۔ایضاً، (اردو)، ص: ۴۳۴۔۴۳۶
۱۷۔ایضاً، (فارسی)، ص: ۹۷۲
۱۸۔ایضاً، ص: ۶۵۲
۱۹۔ایضاً، (اردو)، ص: ۶۶۱۔۶۶۲
۲۰۔ایضاً، (فارسی)، ص: ۶۶۶۔۶۶۷
۲۱۔ذوالفقار، غلام حسین، ڈاکٹر، ''اقبال کا ذہنی و فکری ارتقا''، بزمِ اقبال، لاہور، اکتوبر/۱۹۹۸ء، ص: ۱۰۲۔۱۰۳
۲۲۔خورشید، عبدالسلام، ڈاکٹر، ''سرگزشتِ اقبال''، اقبال اکادمی، پاکستان، لاہور، طبع اول، ۱۹۷۷ء، ص: ۴۳۵
۲۳۔ایضاً، ص: ۴۳۶
۲۴۔کلیاتِ اقبال، (اردو)، ص: ۲۹۱

۲۵۔ایضاً، ص: ۷۰۴
۲۶۔اقبال، خطبہ، ''خلافتِ اسلامیہ''، مشمولہ، ''مقالاتِ اقبال''، مرتبہ، ڈاکٹر عبدالواحد معینی، آئینۂ ادب، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص: ۱۲۸
۲۷۔ایضاً، ص: ۱۲۸۔۱۲۹
۲۸۔ایضاً، خطبہ، ''الٰہ آباد''، مشمولہ، ''خطباتِ اقبال''، ترجمہ و حواشی، محمد جہانگیر عالم، دائرہ معارفِ اقبال، فیصل آباد، نومبر/۲۰۰۱ء، ص: ۲۳
۲۹۔ایضاً، ''خطبہ لاہور''، ص: ۱۰۶
۳۰۔کلیاتِ اقبال، (اردو)، ص: ۷۱۴
۳۱۔ایضاً، ص: ۷۲۲
۳۲۔ایضاً، (فارسی)، ص: ۹۷۸
۳۳۔ایضاً، ص: ۱۰۲۱
۳۴۔ایضاً، ص: ۱۰۲۳

تعلیقے:

i۔اجارہ داری: سامراجی دور کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس دور میں اجارہ داریاں قائم ہو جاتی ہیں۔اجارہ داریاں بڑے بڑے کاروباروں کے فروغ سے تشکیل پاتی ہیں، کیوں کہ جب بڑے بڑے کاروباروں کو فروغ ملتا ہے تو سرمایہ کم سے کم ہاتھوں میں محدود ہوتا چلا جاتا ہے۔اجارہ داری ان چند سرمایہ داروں اور سرمایہ دار گروہوں کے آپس کے سمجھوتے کا نام ہے جن کے ہاتھوں میں کسی خاص جنس یا اجناس کی پیداوار ہوتی ہے۔سرمایہ داروں کے لیے آپس کا یہ سمجھوتہ یا معاہدہ بڑا فائدہ مند ہوتا ہے کیوں کہ اس کے ذریعے وہ آپس کے مقابلے کو ختم کر کے اپنی اجناس کو من مانی قیمتوں پر فروخت کر سکتے ہیں۔ایسا سمجھوتہ صرف اسی وقت ہو سکتا ہے جب کسی ملک کی کُل پیداوار کم سے کم ہاتھوں میں منتقل ہو جائے۔سرمایہ داروں کے اس الحاق کی وجہ سے سرمایہ دار ملکوں میں پیداوار کا ایک بڑا حصہ چند بڑے بڑے کارخانہ داروں کے ہاتھوں میں چلا جاتا ہے اور چھوٹے کاروبار تباہ ہو جاتے ہیں۔اسی لیے وہ بڑے بڑے کارخانے جو بہت زیادہ تعداد میں کوئی جنس یا اجناس پیدا کرتے ہیں معیشت پر راج کر رہے ہیں۔یہی بڑے کارخانے دار جب اجناس کی اتنی زیادہ مقدار پیدا کر لیتے ہیں جن کی کھپت اپنے ملک کی منڈیوں میں نہیں ہو پاتی تو یہ اپنی اجناس کی فروخت اور سستے خام مال کے حصول کے لیے نئی منڈیوں کی تلاش میں نکلتے ہیں اور دنیا کو اپنی جنگِ زرگری کی لپیٹ میں لے لیتے ہیں۔

ii۔سر شیخ عبدالقادر: بیرسٹر ایٹ لا علامہ اقبال کے دیرینہ رفیقوں میں سے تھے۔لدھیانہ میں پیدا ہوئے۔۱۹۰۱ء میں انھوں نے اپنا مشہور ادبی رسالہ ''مخزن'' جاری کیا۔ یورپ کے قیام کے دوران جب اقبال نے شعر گوئی کا ارادہ ترک کیا تھا تو شیخ عبدالقادر ہی نے اصرار کیا تھا کہ وہ شعر کہنا جاری رکھیں اور اس بارے میں سر آرنلڈ کی رائے کے مطابق فیصلہ کریں۔علامہ کا مشہور شعر: ؎ مدیرِ مخزن سے کوئی اقبال جا کے میرا پیام کر دے
جو کام کچھ کر رہی ہیں قومیں انھیں مذاقِ سخن نہیں ہے

اسی دور کی یادگار ہے۔اقبال کی پہلی نظم ''کوہِ ہمالہ سے خطب''، ''مخزن'' میں شائع ہوئی۔اسی رسالے میں علامہ کی ایسی نظمیں بھی شائع ہوئیں جنھیں ''بانگِ درا'' کی اشاعت کے وقت متروک کر دیا گیا یا ان میں ترمیم و اضافہ کیا گیا۔سر عبدالقادر ہی نے ''بانگِ درا'' کا دیباچہ بھی تحریر کیا جس میں اقبال کی شاعری کا پہلا بھرپور تعارف موجود ہے۔یہاں جس نظم کا ذکر ہے اس کا پہلا شعر بہت مشہور ہے: ؎ اٹھ کہ پیدا ہوئی ظلمت افقِ خاور پر
بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں

iii۔یہ وہی مشہور نظم ہے جس میں اقبال نے دیارِ مغرب میں رہنے والوں کو خبردار کیا ہے کہ خدا کی بستی کو اپنی زرگری کی دکان نہ سمجھیں۔یہ نظم اقبال کی اہم نظموں میں سے ہے جس سے یورپ قیام کے دوران ان کے مشاہدے کی گہرائی اور فکری تبدیلی کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔اس نظم کے ایک شعر میں اقبال نے واضح طور پر اپنے منشور کا اعلان کرتے ہوئے کہا ہے: ؎ میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو شرر فشاں ہوگی آہ میری نفس مرا شعلہ بار ہوگا۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد اشرف کمال*

''نقوش'' کا ''لاہور نمبر''۔ تحقیقی و تنقیدی جائزہ

Abstract: *Wherein the Naqoosh Lahore has published thick volumes regarding the personality, character and art of literary celebraties; therein the Naqoosh has also arranged to publish the special editions of different other subjects. While composing these special editions the editor of Naqoosh Muhammad Tufail has very carefully consirded the ancient rarities. The Naqoosh Lahore Number is one of them. Whereat the literary, civility, cultural and political chapters of history are mentioned herein. In this edition the matter and the knowledge produced by the writers is not only part and parcel of history but it is a precious and rich document for the future scholers and researchers.*

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے اردو میں ادبی رسائل کی ایک توانا روایت کا آغاز ہوا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اس روایت میں مزید اضافہ ہوا۔ ان رسائل کے مدیروں نے عام ڈگر سے ہٹ کر جدت اور ندرت پیدا کرنے کے لیے اپنے رسائل میں مختلف تبدیلیاں کیں جو کہ موضوعاتی بھی تھیں اور معروضی بھی۔

یہ بات حقیقت ہے کہ اپنے آغاز ہی سے اردو اخبارات، رسائل و جرائد نے زبان و ادب کی ترویج، ترسیل، اور فروغ میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اردو ادب کی اصناف اور ادب سے متعلق شخصیات کے ساتھ ساتھ مختلف مواقع پر بھی اردو رسائل نے اپنا کردار نبھایا۔

اردو ادب کے فروغ میں جہاں ادبی رسائل نے ایک اہم کردار ادا کیا ہے وہاں ادبی رسائل کے خصوصی شمارے بھی اردو زبان و ادب کی ترویج و فروغ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ خاص نمبر کسی مخصوص موقع، موضوع یا کسی مشہور و معروف اور ممتاز ادبی شخصیت یا کسی صنفِ ادب کا مبسوط مطالعہ پیش کرتے ہیں

*صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج بھکر و اقصیٰ نسیم سندھو، جی سی یونیورسٹی فیصل آباد۔

۔ اردو میں رسائل کے خاص شماروں کی اشاعت کے حوالے سے ڈاکٹر مختار الدین احمد لکھتے ہیں:

> ''بیسویں صدی کی ابتدا میں رسالوں کے خصوصی نمبر شائع کرنے کا رواج نہ تھا۔ نیرنگ خیال، عالمگیر، شاہکار ادبی، دنیا، ہمایوں کے سالنامے شائع ہوا کرتے تھے۔ بعض رسالے عید نمبر نکال لیتے تھے۔ نیاز فتح پوری نے خصوصی نمبروں کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔''(۱)

جب مختلف رسائل موضوعات اور اسلوب کے حوالے سے مختلف تبدیلیوں کو عمل میں لا رہے تھے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ مجلّہ ''نقوش'' جیسا رسالہ جو کہ اپنی بناوٹ اور ساخت اور مواد کی پیشکش میں شروع ہی سے خاص رہا ہے، ان مثبت تبدیلیوں کو نہ اپناتا، یا ان اثرات سے محفوظ رہتا۔

''نقوش'' کا اجرا ۱۹۴۸ء میں ہوا۔ ان سب نئی باتوں میں ایک اہم اور نئی بات یہ تھی کہ ''نقوش'' کا پورے کا پورا نمبر ہی کسی ایک موضوع پر سامنے لایا جائے۔ ایک موضوع سے متعلق مضامین و مقالات اور دوسرا مواد اکٹھا کر کے شائع کیا جائے تاکہ موضوع کے حوالے سے یہ رسالہ ایک یادگار کتاب بن جائے۔ مجلّہ ''نقوش'' نے جہاں علمی و ادبی شخصیات کی شخصیت اور سیرت پر اور مختلف اصنافِ ادب پر ضخیم اور معیاری شمارے اور خاص اشاعتیں پیش کی ہیں۔ وہاں دیگر موضوعات پر بھی خاص اشاعتوں کا اہتمام بھی کیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے نقوش نے ادبی رسائل کی روایت میں رنگا رنگی اور جدت پیدا کر دی ہے۔ ان نمبروں میں نہ صرف موضوعاتی تنوع دیکھنے کو ملتا ہے بلکہ مختلف حوالوں سے نئی نئی چیزیں مطالعہ اور معلومات کو بھی بڑھاتی نظر آتی ہیں۔ جن کو نہ صرف ادبی شائقین پسند کرتے ہیں بلکہ ان سے مطالعہ اور تحقیق کی نئی راہیں بھی سوجھتی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''محمد طفیل نے ایسے معیاری اور بلند پایہ خاص نمبر شائع کیے کہ جو مواد کے اعتبار سے منفرد اور حسنِ ترتیب کے اعتبار سے بے مثل تھے۔ (۲)

نقوش کے یہ نمبر اتنے وقیع ہوئے کہ انھوں نے حوالے کی کتاب جیسی اہمیت حاصل کر لی۔(۳) محمد طفیل نے بڑی محنت اور تحقیق کے بعد یہ خصوصی نمبر شائع کیے۔ ان کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے مضامین اور مواد کی فراہمی میں کیا کیا جتن کیے ہوں گے۔ ڈاکٹر مختار الدین احمد لکھتے ہیں:

> ''جسے ان کا اصل کارنامہ قرار دیا جا سکتا ہے وہ نقوش کی ادارت اور اس کی خصوصی

اشاعتوں کی معرکتہ الآرا ترتیب وتدوین ہے۔"(۴)

"نقوش" نے شخصیات اوراصناف ادب کے حوالے سے تو قابل قدر کام کیا ہی تھا مگر اس کے علاوہ بھی "نقوش" کے قابل ذکر نمبر جیسا کہ شمارہ آزادی نمبر، عالمگیر ادب نمبر، پنج سالہ نمبر، دس سالہ نمبر، ادب عالیہ نمبر، لاہور نمبر، ادبی معرکے نمبر، عصری ادب نمبر، قرآن نمبر شائع کیے۔ان نمبروں کی اشاعت سے "نقوش" نے اردو ادب میں جو اضافے کیے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔

"نقوش" نے اپنے ادبی وصحافتی اوراشاعتی دور میں جو خدمات سرانجام دی ہیں وہ کم قیمت نہیں بلکہ اگر نقوش کا ایک ایک نمبر اٹھا کر دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ کیسے کیسے گوہر نایاب ان شماروں میں اکٹھے کیے گئے ہیں۔محمد طفیل نے وہ کام اکیلے سرانجام دیے ہیں جن کے لیے اداروں یا کئی افراد کی ضرورت پڑتی ہے۔

"نقوش" نے متفرق حوالوں سے مختلف اوقات اور مواقع پر جو نمبر شائع کیے ہیں اُن میں شمارہ آزادی نمبر، عالمگیر امن نمبر، آزادی نمبر، پنج سالہ نمبر، دس سالہ نمبر، ادب عالیہ نمبر، لاہور نمبر، سالنامہ جنگ نمبر، ادبی معرکے نمبر (۲ جلدیں)، عصری ادب نمبر، قرآن نمبر (چار جلدیں) شامل ہیں۔

نقوش کے ان نمبروں میں سے ہر نمبر اپنی جگہ ضخیم، جامع، مفید اور علمی وادبی معلومات پر مبنی ہے۔ادبی کے ساتھ ساتھ "نقوش" نے دینی حوالے سے بھی نمبروں کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔شخصیات اور سیرت کے حوالے سے رسول ﷺ نمبر کا جائزہ لیا جا چکا ہے اسی طرح نقوش کا ایک اور قابل قدر اور گراں قیمت کام قرآن نمبر کی اشاعت ہے، جسے نقوش نے چار جلدوں میں شائع کیا۔

ان نمبروں کو ترتیب دیتے وقت محمد طفیل نے قدیم نوادرات کو بھی سامنے رکھا اور نئے موضوعات کو بھی نظر سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔نقوش کے ان اہم نمبروں میں ایک "لاہور نمبر" بھی ہے۔جو کہ اپنے موضوع اور مواد کے حوالے سے ایک تحقیقی اور تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے

"نقوش" کا "لاہور نمبر" شمارہ نمبر ۹۲ فروری ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔یہ شمارہ ۱۲۰۴ صفحات پر مشتمل ہے۔اس شمارے کے صفحات ۱۱۹۳ ہیں باقی صفحات پر اشتہار دیے گئے ہیں۔

لاہور ایک تاریخی، علمی اور متنوع صفات رکھنے والا شہر ہے۔بیسویں صدی میں اسے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔مجدد الف ثانی نے لاہور کو ہندوستان کے تمام شہروں کا قطب الارشاد قرار دیا اور کہا کہ اس شہر کی خیر وبرکت ہندوستان کے تمام شہروں پر اثر ڈالتی ہے جو شے یہاں رواج پائے گی ہندوستان کے تمام شہروں

میں اس کا چرچا ہوگا۔(۵) ڈاکٹر گوہر نوشاہی لاہور کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"یہ بیسویں صدی کا آغاز ہے اور ادبی اعتبار سے لاہور کی تاریخ کا ایک زریں دور اسی صدی کے ساتھ طلوع ہوتا ہے۔"(۶)

لاہور کی اسی اہمیت کے پیش نظر محمد طفیل نے "نقوش کے "لاہور نمبر" کی ترتیب وتدوین کا ڈول ڈالا۔میرزا ادیب لاہور کی تاریخی وثقافتی اہمیت اور لاہور نمبر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"یوں تو ہر شہر شہر ہی ہے۔مگر بعض شہر اپنی آغوش میں رہنے بسنے والوں کی پوری تہذیب وثقافت کے امین ہوتے ہیں، لاہور بھی انہی شہروں میں سے ایک ہے۔نقوش نے لاہور کا تاریخی اور تہذیبی سرمایہ محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے۔نقوش کے اس بے نظیر نمبر کی فہرست پر ایک سرسری نظر ڈالتے ہی سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ لاہور اپنے بسنے والوں کی جس تہذیب وثقافت کا امین ہے اس کا ہر ہر رُخ، ہر ہر پہلو اور ہر ہر گوشہ نقوش کے صفحات میں محفوظ ہو گیا ہے۔"(۷)

اس نمبر کے شروع میں شالامار باغ، درگاہ میاں میر، مسجد وزیر خان، سنہری مسجد، مسجد شہید، مینار ،مسجد، قلعہ لاہور کا ایک ایوان، زمزمہ، چوبرجی، مقبرہ آصف جاہ، مزار قطب الدین، مقبرہ ایاز، بارہ دری کامران، گلستان فاطمہ، پنجاب یونیورسٹی، پنجاب پبلک لائبریری، اسلامیہ کالج، گورنمنٹ کالج، ریلوے اسٹیشن، ٹاؤن ہال، گنگا رام ہسپتال، فاطمہ جناح میڈیکل کالج، منٹگمری ہال، الحمرا، ہائی کورٹ، اسمبلی ہال، مجسمہ مہاتما بدھ، جہانگیر کی تصور، سکہ سلطان محمد غوری میو ہسپتال، گرجا میکلوڈ روڈ، اور مزار علامہ اقبال جیسی نادر تصاویر دی گئی ہیں۔محمد طفیل اس شمارے پر روشنی ڈالتے ہوئے "طلوع" میں لکھتے ہیں:

"آج میں اس قابل ہوا ہوں کہ آپ کی خدمت میں لاہور نمبر پیش کرسکوں۔الحمداللہ۔اگر میں اس نمبر کے بارے میں کچھ سچی باتیں بھی کہوں گا تو ایسے فقرے ضرور راہ پا جائیں گی جن سے کچھ میری تعریف اور کچھ اس نمبر کی اہمیت کے پہلو نکلیں گے۔ایسی صورت میں سبھی یہ کہیں گے کہ بنتا ہے۔اس لیے مناسب یہ سمجھتا ہوں کہ خاکساری کا وہ انداز اختیار کروں جو کبھی کو بھائے۔"(۸)

لاہور ایک تاریخی، ثقافتی، تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی حوالوں سے ہر دور میں ممتاز اور اہمیت کا حامل

رہا ہے ۔یہ ضروری تھا کہ اس شہر کی تاریخ ادبی، تہذیبی و تمدنی، سیاسی و معاشرتی اور دیگر علوم و فنون کے حوالے سے مرتب کی جاتی ۔محمد طفیل نے ''نقوش'' کا ''لاہور نمبر'' ترتیب دے کر یہ کمی پوری کر دی اور اس رسالے میں اس شہر کے حوالے سے اتنی معلومات جمع کر دیں کہ یہ رسالہ ایک معتبر اور قیمتی دستاویز کی صورت اختیار کر گیا ہے ۔اب آنے والی نسلوں کو اس شہر کی تاریخ کو تلاش کرنے کے لیے جگہ جگہ یا ادھر اُدھر نہیں گھومنا پڑے گا بلکہ یہ تاریخ انھیں لاہور نمبر سے دستیاب ہو جائے گی ۔مولانا عبدالعلیم سالک جشن نقوش میں پڑھے گئے اپنے مضمون میں فرماتے ہیں:

> ''لاہور جو ایک بہت بڑا مرکز ہے ہمارے علم کا ہماری تعلیمی سرگرمیوں کا ہماری ثقافت کا پاکستان کے اندر یہی ایک شہر ہے جس کا ہماری تاریخ کے ساتھ بہت زیادہ تعلق رہا ۔اس کے بارے میں بھی بڑی مختصر سی چند کتابیں تھیں جو زائد المیعاد ہو چکی تھی ۔نقوش نے لاہور نمبر نکالا اب میرا خیال ہے کہ آج اس نمبر کو سامنے رکھ کر لاہور کی تاریخ کی تدوین آسانی سے ہو سکتی ہے ۔اور ہونی چاہیے اگر بلگرام جیسے قصبے کا کوری جیسے قصبے کی تاریخیں لکھی جا سکتی ہیں تو یقینی طور پر لاہور کا بہت بڑا حق ہے لاہور نے ہماری فن تعمیرات میں ادب میں ثقافت اور معاشرے میں بڑے بڑے انقلاب دیکھے اور ان انقلابات کو یکجا کرنا ضروری ہے تا کہ جو نسلیں آ رہی ہیں اس کو پڑھیں اور ان کے دل و دماغ میں ایک ذہنی انقلاب پیدا ہو ۔''(۹)

محمد طفیل کو اس بات کا ادراک تھا کہ انھوں نے ''نقوش'' کے ''لاہور نمبر'' کی صورت میں جو مواد پیش کیا ہے اور جو رسالہ ترتیب دیا ہے وہ کتنا اہم اور گرانقدر کام ہے اور اس کی جتنی بھی تعریف کی جائے وہ کم ہے مگر محمد طفیل حسب سابق انکسار سے کام لیا ہے ۔وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''میرا خیال ہے کہ اللہ تعالیٰ میرے سارے گناہ معاف کر دے گا ۔اس لیے کہ جتنی سزا مجھے خاص نمبروں کی ترتیب کے سلسلے میں ملتی ہے ۔وہی میرے گناہوں سے زیادہ ہے ۔گنہگار ضرور ہوں ۔مگر اتنا بھی نہیں!
>
> میں آج ادب کی وادیوں سے نکل کر، تاریخ کے میدان میں آن پہنچا ہوں ۔بے شک راہیں پر پیچ اور ان جانی تھیں ۔مگر میرے جنون نے ہار ماننے سے

> انکار کر دیا ۔اب یہ فیصلہ وقت کرے گا کہ جنون اور تاریخ کے اس معرکے میں کون جیتا، کون ہارا ۔
>
> یوں تو ہر شہر، شہر ہے ۔مگر بعض شہر، اپنی آغوش میں رہنے بسنے والوں کی پوری تہذیب و ثقافت کے امین ہوتے ہیں ۔لاہور بھی انہی شہروں میں سے ایک ہے ۔نقوش نے لاہور کا تاریخی اور تہذیبی سرمایہ محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے دوسرے تاریخی شہر بھی "دیوانوں" کا منہ تک رہے ہیں ۔(۱۱)

طلوع کے بعد پہلا مضمون ''لاہور ــ تاریخ قدیم کی نظر میں'' کے عنوان سے ہے جسے لیفٹیننٹ کرنل خواجہ خورشید نے تحریر کیا ہے ۔

''اللہ تعالیٰ کے نام کا مادہ "لا" مذہبی دنیا کا قدیم ترین لفظ ہوتا ہے جو تمام مذاہب میں معمولی اختلاف سے مستعمل ہوتا رہا ہے ۔اور ہم دیکھتے ہیں کہ قدیم تاریخ میں مشہور شہروں کے نام اسی مادہ سے ترکیب دیئے گئے ہیں ۔سید عبداللطیف اپنی تاریخ لاہور میں، لاہور کے نام کی مختلف شکلیں پیش کرتے ہیں جن کا بطور پس منظر پیش کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے تا کہ آئندہ مباحث میں یہ شکلیں ذہن نشین ہو کر پیش نظر رہیں ۔یہ تراکیب مندرجہ ذیل ہیں:-

اوّل: لوہاور کے آباد کرنے والے کا نام "لوہ" رام چندر جی کا بیٹا تھا ۔

دوم: وشوابھاگا میں اس کا نام "لوپور" بھی آیا ہے ۔

سوئم: راجپوتوں کی تاریخ میں اسکا نام "لوح کوٹ" بھی لکھا گیا ہے ۔

چہارم: فتوح البدان کے مصنف نے اسے "الہاور" کہا ہے ۔

پنجم: نزہت المشتاق فی اختارالآفاق (مصنفہ الادریسی) میں اس کو "لوہارو" کہہ کر پکارا گیا ہے ۔

ششم: البیرونی نے اسے "لہاور" لکھا ہے جس کو ایلیٹ نے مختلف طریق سے پڑھا ہے، مثلاً لوھادور، لھادور، لوھاور، لوھارو، اور لھور ۔

ہشتم: امیر خسرو لاہور کو "لھانور" لکھتے ہیں ۔چنانچہ ان کا ایک شعر ہے،

از حد شامانیہ تا لھانور

ہیچ عمارت نیست مگر در قصور

ہشتم:	سید عبداللطیف کا یہ بھی کہنا ہے کہ تھورنٹن (THORNTON) نے "لھانو" "لھانگر" کو لاہور کی بگڑی ہوئی شکل بتایا ہے۔

نہم:	جامع التواریخ میں رشیدالدین اسے "لاہور" ہی لکھتا ہے۔

دہم: پٹولومی (PTOLOMLY) نے اسے "لوبوکلا" لکھا ہے۔ ممکن ہے لوبو سے "لو" اور "لوو" مراد ہو۔

بہر حال یہ مختصر سی فہرست ہے جو لطیف کی تصنیف لطیف میں ہمیں ملتی ہے۔ ان میں قدیم ترین ماخذ جو مسلمان مؤرخین نے پیش کئے ہیں وہ ہماری نگاہ میں پنجاب کے دارالخلافہ لاہور سے متعلق نہیں۔ بلکہ ضلع مردان میں صوابی تحصیل کے لاہور سے متعلق ہیں۔ ہم اس کے متعلق آئندہ صفحات میں کچھ گذارشات پیش کریں گے۔ فی الحال ہم اس میں ایک اور حوالے کا اضافہ کر دینا مناسب سمجھتے ہیں وَہُو ھذا۔

یازدہم:	لغت فرس میں اسدی طوسی ''سداھرا'' کے تحت لکھتے ہیں ''نام باغی است بلوھاور''(۱۱)

ندوی صاحب کے خیال میں لاہور کو علم و ادب کی مرکزیت ناصرالدین قباچہ کے عہد میں نصیب ہوئی جو سلطان التمش کا معاصر و حلیف تھا۔(۱۲) علی محمد خان لاہور کی تاریخ اور نام کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''لاہور کا، جو پنجاب کا مرکز ہے اور بیشتر پنجاب کا دارالحکومت رہا ہے معین طور پر ذکر نویں صدی عیسوی میں ملتا ہے۔''(۱۳)

لاہور کے حوالے سے پروفیسر ڈاکٹر محمد باقر کا مضمون ''لاہور۔تاریخ تاسیس اور وجہ تسمیہ'' اہمیت کا حامل ہے۔ اس مضمون میں ڈاکٹر محمد باقر نے لاہور کے حوالے سے اپنی تحقیق پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''(۱۔	لاہور کا اولین ذکر ۳۷۲ھ/۹۸۲ء کتاب حدود العالمین میں ملتا ہے۔
> اس سے پہلے کسی مورخ، جغرافیہ دان یا سیاح نے لاہور کا ذکر نہیں کیا۔
> (۲۔	لاہور کے نام کی مختلف شکلیں مختلف مصنفوں کے ہاں ملتی ہیں۔ اور ان کی فہرست یہ بنتی ہے:
> لھور۔ لوہاور، لوگور، کہانور، لوہادور، لھادور، لوھور، لھاور، لاہور، لھاوار، لاہور۔
> (۳۔	مندھکور، مندگکور کا شہر صوبہ لاہور کا دارالخلافہ تھا۔ لیکن یہ شہر لاہور سے الگ شہر تھا۔''(۱۴)

پروفیسر محمد شجاع الدین کے مضمون ''سیاسی اور ثقافتی تاریخ'' میں لاہور کے حوالے سے جو سیاسی

تاریخ شروع ہوتی ہے اس کی ابتدا عہد غزنوی سے کی گئی ہے۔ اور یہ تاریخ ۱۹۴۷ء تک دی گئی ہے۔ اس کے آخر میں ''فہرست فرماروانِ لاہور اوران کا عہد حکومت'' کے ذریعے لاہور کے بارے میں معلومات بہم پہنچائی گئی ہیں۔ یہ فہرست ۳۸۹ سے لے کر ۱۹۶۰ء تک کی معلومات پر مبنی ہے۔ اس کی تفصیل درج ذیل ہے:

> ''خاندان جَج ۳۸۹ ہجری،
> ہندوشاہیہ خاندان (بھٹی راجپوت) (۳۸۹ تا ۴۱۷ ہجری)،
> خاندان غزنویہ (۴۰۵ تا ۵۸۶ ہجری)،
> خاندان غوروخاندان غلاماں (۵۸۶ تا ۶۸۹ ہجری)
> خاندان خلجی (۶۸۹ تا ۷۲۱ ہجری)، خاندان تغلق (۷۲۱ تا ۸۱۵ ہجری)،
> خاندان سادات (۸۱۷ تا ۸۵۲ ہجری)، خاندان لودھی (۸۵۲ تا ۹۳۲ ہجری)،
> خاندان مغلیہ (۹۳۲ تا ۹۴۷ ہجری)، افغان خاندان سوری (۹۴۸ تا ۹۶۲ ہجری)،
> خاندان مغلیہ (۹۶۲ تا ۱۱۱۸ ہجری)، دور آخر کے مغل حکمران (۱۱۱۹ تا ۱۱۷۳ ہجری)،
> خاندان درّانی (۱۱۶۵ تا ۱۲۱۴ ہجری)، سکھوں کا دور (۱۱۸۶ تا ۱۲۶۵ ہجری)،
> انگریزی دور (۱۸۴۹ تا ۱۹۴۷ عیسوی)، حکومت پاکستان (۱۹۴۷ عیسوی)۔''(۱۵)

''نقوش'' کے ''لاہور نمبر'' میں مآثر لاہور (باغات و مزارت)، کے عنوان سے منشی محمدالدین فوق مرحوم کی تاریخی کتاب شامل کی گئی ہے۔ یہ کام فوق صاحب نے ۱۹۴۵ء میں مکمل کیا تھا۔ اس میں لاہور کے باغات اور مزارات کی تاریخ پیش کی گئی ہے۔ یہ تفصیلات صفحہ ۱۴۰ سے صفحہ ۴۴۰ تک پھیلی ہوئی ہیں، اور لاہور کی تاریخ کے حوالے سے ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اس میں عہد غزنویہ، عہد مغلیہ، عہد خالصا اور موجودہ دور تک کی تفصیلات درج ہیں۔

محمد علم الدین سالک کا مضمون ''علمائے کرام، دینی مدرسے'' صفحہ ۴۴۱ سے صفحہ ۵۲۷ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے اپنی تحقیق سے عہد مغلیہ سے لے کر موجود دور تک کی مساجد، مدرسوں اور علماء کا ذکر کیا ہے۔

محمد عبداللہ قریشی کا مضمون ''مساجد (عہد غزنوی سے زمانہ حال تک)'' لاہور کی تمام اہم اور تاریخی مساجد کے احوال اور تاریخ کا احاطہ کرتا ہے۔ اس مضمون میں مسجد داتا صاحب، نیویں مسجد، مسجد نیلہ گنبد، موتی

مسجد، اونچی مسجد کے علاوہ کُل ۶۵ مساجد کا ذکر کیا گیا ہے۔

نورالٰہی (لائبریرین پنجاب پبلک لائبریری لاہور) کا مضمون ''کتب خانے'' لاہور کے کتب خانوں کے بارے میں اہم معلومات پر مبنی ہے۔

اس مضمون میں کالجوں کے کتب خانے، ٹیکنیکل کتب خانے، عدالتی کتب خانے، سفارتی اور غیر ملکی کتب خانوں اور عوامی کتب خانوں پر سیر حاصل مواد پیش کیا ہے۔ان کتب خانوں میں پنجاب پبلک لائبریری، دیال سنگھ پبلک لائبریری، جم خانہ کلب لائبریری وغیرہ اور دیگر علمی و ادبی اداروں کے کتب خانوں کا ذکر کیا گیا ہے۔پنجاب پبلک لائبریری کے بارے میں نورالٰہی لکھتے ہیں:

> ''پنجاب پبلک لائبریری اس وقت مملکتِ پاکستان کا سب سے بہترین اور سب سے بڑا علمی سرمایہ تصور کیا جاتا ہے۔وہ عمارت جس میں لائبریری کی بنیاد رکھی گئی اور جو آجکل بھی لائبریری کا ایک حصہ ہے، بارہ دری نواب وزیر خان کہلاتی تھی۔۔۔۱۸۸۴ء میں اس عمارت کا قرعہ فال پنجاب پبلک لائبریری کے نام پر پڑا۔''(۱۶)

پروفیسر یوسف جمال انصاری کا مضمون ''شاہی قلعہ'' مغلوں کی تعمیر کردہ مختلف عمارتوں اور قلعوں کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ملک شمس کا مضمون ''عجائب گھر، پروفیسر یوسف جمال انصاری کا مضمون ''چڑیا گھر'' لاہور کے عجائب گھر اور چڑیا گھر کے حوالے سے اہم مضامین ہیں۔حافظ عباداللہ فاروقی اپنے مضمون دروازے کے عنوان سے دہلی دروازہ، اکبری دروازہ، موتی یا موچی دروازہ، شاہ عالمی دروازہ، لہاری دروازہ، موری دروازہ، بھاٹی دروازہ، ٹکسالی دروازہ، روشنائی دروازہ۔مستی دروازہ کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔

پروفیسر یوسف جمال انصاری کا مضمون انگریزی دور کی چند تعمیرات، سردار خاں کا گرجے، فدا حسین اسیر کا مندر، وحاالحسن ہاشمی کا کالج تعلیمی اداروں کے حوالے سے اہم ہے۔

سراج نظامی کا مضمون موسیقار درج ذیل عنوانات پر مشتمل ہے:

گویے، ہلکی پھلکی موسیقی گانے والے، گانے والیاں، سارنگی نواز، طبلہ نواز، ستار نواز، قوال، میوزک ڈائریکٹر، کلارنٹ نواز، پیانو نواز، نے نواز، سرود نواز۔

سراج نظامی کا دوسرا مضمون ''اکھاڑے'' کے عنوان سے ہے اِس مضمون میں لاہور میں موجود اکھاڑوں اور پہلوانون کا ذکر کیا گیا ہے۔سراج نظامی کا تیسرا مضمون ''تکیے'' مختلف درگاہوں اور فقیروں کے تکیوں کے حوالے سے ہے جن میں تکیہ صابر شاہ، تکیہ بھورے سائیں، تکیہ شیر علی، تکیہ میر کی، تکیہ کھوتیاں والا، تکیہ جھنگی، تکیہ چیت رام، تکیہ سبز پیر وغیرہ کے بارے میں معلومات شامل ہیں۔

مسعود نظامی کا مضمون ''میلے'' عشرت رحمانی کا ''ڈراما اور تھیٹر'' احمد سعید کا ''فلم'' حکیم محمد موسیٰ کا ''اطباء'' ڈاکٹر عبدالسلام خورشید کا ''اردو صحافت'' خواجہ عبدالحمید یزدانی کا ''فارسی گوشعراء''، ''فارسی شاعری میں لاہور کا ذکر'' شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی کا ''ادیب اور مصنف''، کسریٰ منہاس کا ''لاہور کے مورخین'' غلام رسول مہر کا ''چند خونچکاں مناظر'' (سکھوں کی حکومت کا ابتدائی اور آخری دور)، شورش کاشمیری کا ''سیاسی تحریکیں''، پروفیسر یوسف جمال انصاری کا ''فقیر خاندان کے تاریخی نوادر''، ملک علی محمد کا ''خوش نویس''، سید عابد علی عابد کا ''چند بڑے ادیب''، احمد ندیم قاسمی کا ''چند بڑے ادیب (۲)''، شہرت بخاری کا ''ادبی تحریکیں'' سید عابد علی عابد کا ''مصوری اور مصور'' شامل ہیں۔

آخر میں لاہور کے عنوان سے متفرق چیزیں اکٹھی کی گئی ہیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طرح لاہور سے بنتا ہے۔ان قلمکاروں میں حفیظ جالندھری، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی، خواجہ احمد عباس، راجہ مہدی علی خاں، شیخ عبدالشکور، ڈاکٹر صفدر حسین، جسٹس کیانی، نیاز فتح پوری، شاہد احمد دہلوی، احسان دانش، نصیر انور، مصطفےٰ زیدی، اور ہوش ترمذی کے نام شامل ہیں۔آخر میں عنایت اللہ نے ''کچھ باتیں کچھ اشتہار'' کے عنوان سے کچھ صنعتوں اور فرموں کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔

لاہور نمبر کو لاہور شہر کی علمی، تہذیبی، ثقافتی تاریخ مدنظر رکھے ہوئے انسائیکلوپیڈیا قرار دیا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر سرفراز احمد ''لاہور'' نمبر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''نقوش'' کے ''لاہور نمبر'' میں لاہور کی جامع اور مستند تاریخ جمع کر دی گئی ہے۔''لاہور نمبر'' کی فہرست کم وبیش ۱۴۵ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب اپنی جگہ لاہور کی تہذیب کی مفصل روداد پیش کر رہا ہے۔(۱۷)

ہر شہر کے بارے میں تاریخ اس شہر سے متعلق نوادرات یا کتابوں اور مخطوطوں سے حاصل کی جاتی ہیں۔وقت کے ساتھ ساتھ اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ ان کتابوں اور مخطوطات کی حفاظت کی جائے اور

انھیں کسی کتاب یا رسالے کی صورت میں جمع کر کے شائع کر لیا جائے تا کہ یہ اثاثہ ضائع نہ ہونے پائے۔ ''نقوش'' کے لاہور نمبر پر اپنی رائے دیتے ہوئے مولانا علم الدین سالک لکھتے ہیں:

''لاہور جو ایک بڑا مرکز ہے ہمارے علم کا، ہماری تعلیمی سرگرمیوں کا، ہماری ثقافت کا، پاکستان کے اندر یہی ایک شہر ہے جس کا ہماری تاریخ کے ساتھ بہت زیادہ تعلق رہا۔ اس کے بارے میں بھی بڑی مختصر سی چند کتابیں تھیں جو زائد المیعاد ہو چکی تھیں۔ نقوش نے لاہور نمبر نکالا۔ اب میرا خیال ہے آج اس نمبر کو سامنے رکھ کر لاہور کی تاریخ کی تدوین بہ آسانی ہو سکتی ہے اور ہونی چاہیے۔''(۱۸)

ڈاکٹر علی محمد خان دِلّی کے ''دبستان شاعری'' اور ''لکھنؤ کے دبستان شاعری'' کے تناظر میں جائزہ لیتے ہوئے ''لاہور کے دبستانِ شعر'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''جس طرح دِلّی کے دبستان شعر کی اہم اور بنیادی خصوصیت فطرت سادگی اور متانت ہے لکھنؤ کے دبستان کی معاشرتی احساس، نزاکت ارلطافت ہے اسی طرح لاہور کے دبستان کی بنیادی خصوصیت خیال و اسلوب کی توانائی، جدت اور ہر جدت کو قبول کرنے کی صلاحیت ہے۔''(۱۹)

''لاہور نمبر'' اور محمد طفیل کے حوالے سے جاوید طفیل لکھتے ہیں:

''فروری ۱۹۶۲ء میں لاہور نمبر کی صورت میں لاہور کے بارے میں سب سے مستند دستاویز دی، جسے حکومت نے مستقبل کے مؤرخ کی رہنمائی کے لیے خاص اہتمام کر کے اس دور کے سکوں اور نقوش کے لاہور نمبر کو مسجد شہدا کی بنیاد میں رکھا۔ یہ فضیلت اور یہ مقام اللہ کی مہربانی اور محنت کا ثمر تھا۔''(۲۰)

''نقوش'' کے شماروں میں جہاں تنوع اور رنگا رنگی پائی جاتی ہے وہاں یگانگی کے مختلف پہلو بھی پائے جاتے ہیں۔ ''نقوش'' کے خاص شماروں مثلاً شخصیات نمبر، مکاتیب نمبر، افسانہ نمبر، غزل نمبر، طنز و مزاح نمبر، اور منٹو نمبر وغیرہ پر اگر مفصل بحث کی جائے تو اس سے ایک ضخیم مقالہ تیار ہو جائے گا۔ نقوش کے مختلف اور متفرق موضوعات پر شائع ہونے والے خاص نمبر اپنی جگہ خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ''نقوش'' کے ان خاص نمبروں میں کو مختلف وجوہات سے یگانگت پائی جاتی ہے۔ مولانا غلام رسول مہر فرماتے ہیں:

''۱۔ اتنی ضخامت کے خاص نمبر شاید ہی کسی دوسرے رسالے نے مسلسل شائع کیے ہوں کم از کم میرے علم میں کوئی مثال نہیں۔

۲۔ معنوی اعتبار سے بھی ایسے نمبر کہیں نہ دیکھے یعنی ہر مجوزہ موضوع کے متعلق زیادہ سے زیادہ معلومات فراہم کی گئیں۔ کوشش یہ ہے رہی کہ اس موضوع کا کوئی بھی پہلو اصحاب ذوق کی نظروں سے اوجھل نہ رہ جائے۔ بایں ہمہ تنوع، بو قلمونی اور وسعت مشرب کے تقاضے ہمیشہ پیش نظر رکھے۔

۳۔ یہ خاص نمبر اس انداز میں مرتب نہیں ہوئے کہ وقتی طور پر ارباب ذوق کی دلچسپی کا سروسامان بن سکیں بلکہ اپنے خاص عنوانوں کے متعلق گراں قدر معلومات کا یہ ایسا ذخیرہ ہیں جسے کتب خانوں کا نچوڑ قرار دیا جا سکتا ہے۔

۴۔ ان کی اہمیت کا ایک پہلو غالباً اب تک پوری طرح ابھر نہیں سکا اور وہ یہ ہے کہ ان نمبروں کی ایک مخصوص تاریخی حیثیت ہے دس بیس سال گزر جانے کے بعد یہ موجودہ عہد کے علم و فضل اور ذوق و مشرب کا نادر و جامع مرقع رہ جائیں گے اور محض انہیں سے ہمارے عہد کی بیسیوں خصوصیات کے متعلق زیادہ سے زیادہ روشنی مہیا کی جا سکے گی۔''(۲۱)

نقوش کا ''لاہور نمبر'' ایک شعری، تاریخی، سماجی اور ادبی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں مقالہ نگاروں نے جو مواد پیش کیا ہے اس کی اہمیت صرف یہی نہیں کہ وہ تاریخ کا ایک حصہ ہے بلکہ یہ بھی ہے کہ آنے والے محققین کے لیے یہ نمبر ایک تحقیقی اہمیت کا حامل ہے۔ جناب محمد طفیل مدیر ''نقوش'' نے نہایت محنت سے جو حقائق اور مواد فراہم کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ مختار الدین احمد، ڈاکٹر محمد طفیل کی یاد میں، نقوش لاہور، شمارہ ۱۳۶، خاص نمبر، دسمبر ۱۹۸۷ء، ص ۲۳

۲۔ جمیل جالبی، نقوش کے مرشد، نقوش لاہور، شمارہ ۱۳۶، خاص نمبر، دسمبر ۱۹۸۷ء، ص ۲۰

۳۔ مختار الدین احمد، ڈاکٹر محمد طفیل کی یاد میں، نقوش لاہور، شمارہ ۱۳۶، خاص نمبر، دسمبر ۱۹۸۷ء، ص ۲۳

۴۔ ایضاً

۵۔بحوالہ گوہر نوشاہی ٗڈاکٹر، لاہور میں اردو شاعری کی روایت، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۱ء،ص ۸۸

۶۔ ایضاً،ص ۸۹

۷۔میرزا ادیب، نقوش کا لاہور نمبر، نقوش محمد طفیل نمبر، جلد دوم،ص ۴۷۲

۸۔محمد طفیل، طلوع، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۱۶

۹۔عبدالعلیم ٗمولانا ٗمضمون بسلسلۂ جشن نقوش، مشمولہ محمد نقوش مرتبہ سید معین الرحمٰن،ص ۲۴۴

۱۰۔محمد طفیل، طلوع، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۱۶

۱۱۔عبدالرشید ٗخواجہ، لاہور۔ تاریخِ قدیم کی نظر میں، نقوش، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۱۷، ۱۸

۱۲۔سلیمان ندوی ٗسید، نقوش سلیمانی،ص ۳۳ بحوالہ گوہر نوشاہی ٗڈاکٹر، لاہور میں اردو شاعری کی روایت،ص ۹۰

۱۳۔علی محمد خان ٗلاہور کا دبستان شاعری، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۲ء،ص ۱۸

۱۴۔محمد باقر ٗڈاکٹر ٗٗلاہور۔ تاریخ تاسیس اور وجہ تسمیہ، نقوش، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۲۹

۱۵۔فہرست فرمارواںِ لاہور اوران کا عہد حکومت، نقوش، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۱۲۶ تا ۱۳۹

۱۶۔نورالٰہی، کتب خانے، نقوش، لاہور نمبر، شمارہ ۹۲، فروری ۱۹۶۲ء،ص ۶۰۱، ۶۰۲

۱۷۔سرفراز احمد ٗڈاکٹر، مجلہ نقوش کا تحقیقی وتنقیدی تجزیہ، مشمولہ، تحقیق، سندھ یونیورسٹی جام شورو، حیدرآباد، شمارہ ۱۶، ۲۰۰۸ء،ص ۲۸۴

۱۸۔علم الدین سالک ٗمولانا، محمد نقوش، مرتبہ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، ۱۹۸۳ء،ص ۲۴۳

۱۹۔پیش لفظ از سجاد باقر رضوی، مشمولہ علی محمد خان ٗلاہور کا دبستان شاعری، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۲ء،ص ۹

۲۰۔جاوید طفیل، نقوش اور سفر نقوش، نقوش، لاہور، شمارہ ۱۳۴، دسمبر ۱۹۸۶ء،ص ۲۳۱

۲۱۔مہر ٗمولانا غلام رسول، نقوش کے بارے میں میرے تاثرات، مشمولہ محمد نقوش مرتبہ سید معین الرحمٰن،ص ۱۴۱

☆☆☆☆☆

حیدر قریشی*

مت سہل ہمیں جانو۔۔۔۔۔۔۔مطالعۂ میرؔ کا ایک انداز

عبداللہ جاوید کینیڈا میں مقیم ایک اہم ادبی شخصیت ہیں ۔انگریزی اور اردو میں ایم اے کرنے کے بعد پہلے انگریزی کے استاد ہوئے پھر اردو کے پروفیسر ہو گئے ۔ا
۱۹۳۱ء میں پیدا ہوئے ۔علامہ اقبال پر ایک کتاب **یادِ اقبال** کے علاوہ ابھی تک ان کے تین شعری مجموعے **موج صد رنگ**، **حصارِ امکاں** اور **خواب سماں** اور افسانوں کا مجموعہ **بھاگتے لمحے** شائع ہو چکے ہیں ۔۲۔اور اب کہ ۸۳ سال کے ہو گئے ہیں تو ان کی ایک انوکھی کتاب **مت سہل ہمیں جانو (آپ میرؔ پڑھیے)** شائع ہوئی ہے۔

میرؔ کی شاعری کی تفہیم اور تعبیر کے حوالے سے گزشتہ دو سو سال کے عرصہ میں بہت سارا کام ہو چکا ہے ۔بہت سارے قابلِ قدر کام کے ساتھ مطالعۂ میرؔ کا ایک وہ انداز بھی ہے جو روایتی طور پر اتنا دہرایا جا چکا ہے کہ اب وہ میرؔ کا درسی مطالعہ بن کر رہ گیا ہے ۔تاہم اپنی تشریحی تکرار کے باوجود اس مطالعہ کی بھی اپنی ایک اہمیت ہے ۔شمس الرحمٰن فاروقی کے **شعرِ شور انگیز** تک آتے آتے میرؔ کی تفہیم اپنے کمال کو پہنچ گئی ۔اس کے بعد مطالعۂ میرؔ کی طرف آنا اور کسی نئے انداز سے بات کرنا بجائے خود ایک بڑا چیلنج تھا ۔لیکن عبداللہ جاوید نے میرؔ ہی کے ایک شعر کے مطابق اس چیلنج کو قبول کیا۔

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اُس کو یہ ناتواں اُٹھا لایا

مت سہل ہمیں جانو (آپ میرؔ پڑھیے) اپنے اندازِ بیان کے لحاظ سے ایک غیر رسمی اور غیر روایتی مطالعہ ہے ۔ایسے لگتا ہے کہ عبداللہ جاوید باتوں باتوں میں میرؔ کو پڑھتے جا رہے ہیں اور اس پر اظہارِ خیال کرتے جا رہے ہیں ۔کہیں ان کا بیان پوری طرح نہیں کھلتا اور کہیں اتنی وضاحت کے ساتھ بات کرتے ہیں کہ لگتا ہے کلاس روم کے طلبہ کو سمجھا رہے ہیں ۔اس کے باوجود مطالعۂ میرؔ محض درسی مطالعہ بن کر نہیں رہ جاتا ۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے عبداللہ جاوید کے مطالعہ کی ایک جہت یوں دریافت کی ہے ۔

* Rossertstr.6, Okriftel,65795Hattersheim, Germany.

''مت سہل ہمیں جانو میں عبداللہ جاوید نے عصری ادبی وسماجی رُجحانات اور فکری ونظری عناصر کو میر کے اشعار کی تفہیم کے لیے خوبی سے برتا ہے۔

عبداللہ جاوید خود شاعر ہیں اور ایک حساس اور باشعور انسان ہیں۔میر کے اس مطالعے سے ہمیں اُن کے ذوق کا اندازہ بھی ہوتا ہے اور ان کی تنقیدی

بصیرت کا بھی۔اُن کا مطالعہ وسیع ہے اور ماشاءاللہ حافظہ بھی قوی ہے۔اس لیے وہ دوسرے اساتذہ کے اشعار اور دوسری زبانوں کے ادبی حوالوں کو

بھی برمحل استعمال کرتے ہیں۔اس طرح یہ مطالعہ صرف تفہیم میر تک محدود نہیں رہتا بلکہ قاری کے وسیع ادبی ذوق کی سیرابی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔'[۳]

میں نے ابھی کلاس روم والے انداز کا ذکر کیا ہے، لیکن یہ محض درسی مطالعہ نہیں رہتا۔اس کی ایک جھلک اس اقتباس میں دیکھیں:

''تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا (ص ۵۲)

اس شعر پر بات تو ہوسکتی ہے لیکن فی الحال میں آپ کی توجہ 'رشکِ حورِ بہشتی' کی ترکیب میں 'حور' کے لفظ پر مرکوز کرنا چاہوں گا۔بہشت میں تو غلمان بھی ہوں گے لیکن میر جی 'حور' کا ذکر کرنے پر اکتفا کر رہے ہیں۔کیا ان کے اس انتخاب ترجیحی سے اسی عطار کے لونڈے کے انتخاب سے پیدا شدہ شدت میں کمی نہیں آتی ؟

اسی شعر میں 'حور' کی رعایت سے 'تھا' کی جگہ 'تھی' ہونا چاہیے تھا لیکن اگر میر صاحب 'تھی' لکھتے تو اس وقت کا معاشرہ اس 'تھی' کو برداشت کرنے والا نہ تھا۔احتمال تھا کہ تلواریں کھنچ جاتیں۔'تھا' سے 'تھی' تک کا سفر حکیم مومن خاں مومن کی جسارت سے طے ہوا اور اختر شیرانی نے تو بعد میں 'تھی' کی تھا تھک تھیا' ہی مچا دی۔اسی ایک 'تھا' اور 'تھی' کے معاملے کو سامنے رکھ کر اس صورتِ حالات کی تصدیق کی جاسکتی ہے کہ شعر، ادب اور آرٹ معاشرے کے جبر کے آگے سر نہیں جھکاتے، معاشرہ بالآخر شعر، ادب اور آرٹ کے آگے جھک جاتا ہے۔اس مرحلے پر میں یہ معاملہ صاف کردینا چاہتا ہوں کہ ہمارے شاعر، ادیب اور فن کار کسی دور میں کلی طور پر امرد پرستی میں مبتلا نہ تھے۔اردو کے مذکورہ تین بڑے شاعروں میں ایک بھی امرد پرست نہیں تھا۔فارسی والے بھی عام خیال کے برخلاف اکثر وبیشتر ''یک زن بگیر'' کے قائل رہے ہیں اور ہیں۔

میر جی کے رشکِ حورِ بہشتی والے مصرعے میں 'ہمیں میں' کا اصرار ملتا ہے اور دوسرے مصرعے میں 'سمجھے نہ ہم' سے قاری کو خبردار کردیا جاتا ہے کہ کوئی معاملہ سمجھنے کے لائق موجود ہے۔'ہمیں میں' سے یہ مراد لی جاسکتی ہے کہ وہ رشکِ حورِ بہشتی ہم ہی لوگوں میں موجود تھا اور یہ بھی کہ وہ ہمارے اپنے اندر تھا۔ہمارے ذہن، دل یا روح میں مکیں تھا۔'[۴]

عبداللہ جاوید کے ہاں میر کو پڑھنے اور سمجھنے، سمجھانے کا ایک انداز یوں ظاہر ہوتا ہے۔

''چھٹی غزل کا یہ شعر:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

لفظ 'تبسم' کو غالب کی زبان میں ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کہہ سکتے ہیں یا پھر مجھ بے زبان کی زبان میں حسیاتی معنویت کی کلید۔کلی نے تبسم کیا سے مراد یہ لی گئی ہے کہ کلی کھل گئی، پھول بن گئی اور پھول بن کر شاعر کے سوال کی زد میں آگئی۔شاعر نے سوال کیا تھا کہ پھول کی دنیا میں زندگی کتنی ہے؟ شاعر نے اس کی صراحت بھی نہیں کی ہے کہ وہ حقیقت میں کس سے مخاطب ہے؟ اس کی مخاطب کلی نہیں ہے۔شاید پھول بھی نہیں ہے۔کلی نے شاعر کی بات سنی ہے اور اس کی بات یا سوال پر وہ مسکرانے پر مجبور ہوگئی۔اس کی یہ مسکراہٹ جو 'تبسم' کے لفظ میں آکر تہہ دار اور پرت پرت ہوگئی ہے، طنزیہ بھی ہوسکتی ہے۔طنز شاعر کے سوال اور سوچ پر ہوسکتی ہے، صورتِ حالات پر، زندگی کی ناپائیداری پر بھی عین ممکن ہے۔

میر کے اس تہہ دار، پہلو دار، کانٹے دار ننھے مُنے معصوم سے شعر کے بعد ہم سے زیادہ قریبی زمانے کے شاعر جوش ملیح آبادی کے مندرجہ ذیل قطعے پر بھی نظر ڈال لیجیے:

غنچے تری زندگی پہ دل ہلتا ہے
بس ایک تبسم کے لیے کھلتا ہے

غنچے نے کہا کہ اس جہاں میں بابا
یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے

مندرجہ بالا قطعے نے اکثر اوقات جوشؔ صاحب کے لیے مشاعرہ   لوٹا ہے۔مقبول بھی بہت ہوا ہے۔ان اشعار میں حسیا   تی شدت ہے،توانا ابلاغ ہے،فکر اور جذبے کا رچاؤ ہے اور دانائی و حکمت ہے،لیکن یہ الگ حقیقت ہے کہ اس میں شاعری تو ہے لیکن میرؔ کے شعر کی سی عالیہ شاعری نہیں ہے۔زندگی کی ایک حقیقت کا بلند آہنگ بیان ہے،لیکن زندگی کی اسی حقیقت کا تہہ دارانہ ابلاغ نہیں ہے۔جوشؔ اپنی تمام تر توانائیِ ابلاغ کے باوجود سطح پر کھڑے ہیں جب کہ میرؔ زندگی کی اسی حقیقت کی ممکنہ وسعتوں،بلندیوں اور گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔میں بار بار یہ عرض کرتا پایا جاؤں گا کہ میرؔ کا شعر مکمل نہیں ہوتا،جاری و ساری رہتا ہے۔ان کے دیوان سے قاری کے قلب و ذہن کے ایوان میں—لفظ کا شبدھ کا کوئی اَنت نہیں۔لفظ،شبدھ کی پہنچ اس ذاتِ حقیقی تک ہے جو'اللہ' ہے اور بےلفظ،اشبدھ ہے۔جو وہ سوچتا ہے،ہو جاتا ہے۔"[۵]

میرؔ کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی تفہیم کے آخر آخر میں تو ایسے لگتا ہے جیسے عبداللہ جاوید،میرؔ کے ہم قدم ہو کر چل رہے ہیں۔ایک اور شعر کی تفہیم کرتے ہوئے عبداللہ جاوید پہلے میرؔ کے زمانے میں جاتے ہیں اور پھر کہیں سے ہوتے ہوئے کہاں جا پہنچتے ہیں۔

"لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام

آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا (ص۔۶۲)

میرؔ کے عہد میں شیشہ گر منہ سے پھونک کر شیشے کے ظروف بنایا کرتے تھے اور اس دوران سانس پر قابو رکھتے تھے۔میرؔ نے اپنا استعارہ یا امیج اس سے لیا ہے اور آفاق پر پھیلا دیا ہے۔اب جب کہ شیشہ گری کا عمل مشینوں کی مدد سے پورا کیا جاتا ہے،شعر ہنوز اپنی پوری تخلیقی توانائیوں کے ساتھ زندہ و پائندہ ہے۔آفاق کی کارگہِ شیشہ گری اپنی تمام تر نزاکتوں کے ساتھ اب بھی،اس لمحۂ موجود میں بھی مصروفِ کار ہے۔"لے سانس بھی آہستہ" کی پابندی یا شرط آج بھی،اب بھی برقرار ہے۔غزل کا مقطع ایک پامال مضمون کا حامل ہے۔لیکن مصرعِ اوّل اس میں نئی روح پھونک رہا ہے۔اس کو میر یت کہنا پڑتا ہی ہے:

'ٹک میرِ جگر سوختہ کی جلد خبر لے

کیا یار بھروسا ہے چراغِ سحری کا (ص۔۶۲)

دوسرا مصرع پڑھنے والے کے ذہن و دل کا مدتوں تعاقب haunt کرتا ہے۔'چراغِ سحری' کو اردو شاعری میں

خوب خوب باندھا ہے اور ستارۂ سحری کو بھی شاید اس وقت تک جب اس نے فراقؔ گورکھ پوری کو آنکھ نہیں ماری لیکن میں یہاں نظیرؔ اکبر آبادی کا وہ شعر درج کرنا چاہتا ہوں جس کو پہلی مرتبہ کسی سے سن کر یہ سوچ لیا کہ میرؔ کا شعر ہے:

ملو جو ہم سے تو مل لو کہ ہم بہ نوکِ گیاہ

مثالِ قطرۂ شبنم،رہے رہے،نہ رہے

رج بالا شعر میرے ساتھ جی رہا ہے۔"[۶]

عبداللہ جاوید نے میرؔ کے ہاں جا بجا استعاراتی اور علامتی (تلمیحاتی) طرزِ اظہار کی نشان دہی کی ہے حتیٰ کہ تجرید کی پرچھائیوں کو بھی چھوا ہے۔لیکن ان کی مشہور غزل

ہستی اپنی حباب کی سی ہے

یہ نمائش سراب کی سی ہے

پوری کی پوری غزل تشبیہاتی سطح پر آئی ہوئی ہے۔عبداللہ جاوید نے اس غزل کو درج کیا ہے لیکن پھر اسے "پھول سی غزل" کہہ کر آگے چل دیئے ہیں۔اگر درجہ بندی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو استعارہ اور علامت کے سامنے تشبیہ کم تر درجہ پر رہتی ہے۔میرؔ کی پوری غزل کا تشبیہاتی سطح پر رہ جانا کیا ردیف کی مجبوری تھی یا اس میں کوئی اور بھید پنہاں تھا؟میرا خیال تھا کہ عبداللہ جاوید اس نکتہ پر کچھ دیر کے لیے رُکیں گے۔کچھ بتائیں گے لیکن شاید ان کی توجہ اس طرف نہیں گئی۔

چلیں اب عبداللہ جاوید کے ساتھ میرؔ کے تین اشعار کا مختصر مختصر مطالعہ کرتے ہیں۔

"آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم

اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ (ص۔۳۳۱)

آگ کی آخری منزل خاک (راکھ) ہی تو ہے۔امیج کے مطابق معاملہ یوں ہے۔استعاراتی رمزیت پر غور کرتے ہیں تو عشق اپنے مرحلۂ آغاز پر کچا،خام اور وارفتہ ہوتا ہے جیسے آگ جب بھڑکتی ہے تو قابو اور قیاس سے باہر ہوتی ہے،لیکن بعد میں دھیمی اور سرد پڑتے ہوئے راکھ ہو جاتی ہے لیکن کون فراموش کرسکتا ہے کہ یہ اس کی انتہا کا مرحلہ ہے۔اس مرحلے تک پہنچتے پہنچتے سب کچھ جل کر مشتِ خاک میں بدل جاتا ہے۔آگ مرحلۂ اوّل ہے اور خاک مرحلۂ آخر ہے۔آگ زینے پر پہلا قدم ہے اور خاک معراج ہے۔"[۸]

''بھی کبھی ہم میں بھی گویائی بہت'' والا معاملہ ہے اور ' 'چپ' کا مرحلہ آچکا ہے:

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے 'چپکے

جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

'حسرتِ دیدار' کو مصور کرنے کا انداز ملاحظہ کریں۔ تجرید کی کس طرح تجسیم کی گئی ہے۔' **۹**

''خاک تھی موج زن جہاں میں اور

ہم کو دھوکا یہ تھا کہ پانی ہے

میرؔ نے پانی کو بھی مٹی کر چھوڑا ہے جب کہ یہ ثابت ہے کہ کرۂ ارض پر تین حصے پانی اور ایک حصہ خشکی ہے۔ جب ہماری اصل مٹی ہے تو پانی کی اصل بھی مٹی ہوئی۔'' **۱۰**

مطالعۂ میرؔ کے مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے عبداللہ جاوید نے کئی بڑے حساس اور اہم موضوعات کو چھوا ہے۔ الٰہیات، روحانیت، فقیری، درویشی، جدید فلاسفی، جدید سائنس، نور کی ماہیت اور اس کے مختلف پرت، ہزار کار حقیقت سے سا کاری عقائد تک کو میرؔ کی شاعری کے توسط سے سمجھنے کی کاوش کی ہے۔ ان میں سے بیشتر موضوعات ایسے ہیں جن پر میری ان سے کھل کر گفتگو ہوا کرتی ہے۔ لیکن مطالعۂ میرؔ میں انہوں نے جتنا کچھ بیان کیا ہے، شاید اتنا ہی احاطۂ تحریر میں لانا ممکن تھا۔ کتاب کے آخر میں عبداللہ جاوید نے ایک دلچسپ تجربہ کیا ہے۔ انہوں نے **میر تقی میر کی نظمیں** کے عنوان سے ۲۵ آزاد نظمیں (ادب، احترام اور معذرت کے ساتھ) پیش کی ہیں۔ یہ تجربہ کسی وضاحت کے بغیر پیش کیا گیا ہے۔ لیکن مجھے ایسا لگا ہے کہ یہ بعض نظم نگاروں کو ایک رنگ میں پیغام دیا گیا ہے۔ اصلاً جدید نظم کی اردو غزل سے نہ کوئی مخاصمت ہے، نہ کسی نوعیت کی محاذ آرائی ہے۔ دونوں کے اپنے اپنے اور الگ الگ میدان ہیں۔ لیکن بعض نظم نگار جو زندگی بھر ایک اچھی اور بڑی نظم نہیں کہہ سکے، انہوں نے غزل کی مذمت کے ذریعے شہرت حاصل کرنے کا شارٹ کٹ اختیار کر رکھا ہے۔ یعنی شاعر تو وہ جدید نظم کے ہیں لیکن ان کی وجہ شہرت ان کی کوئی قابلِ ذکر نظم نہیں ہے بلکہ وجہ شہرت یہ ہے کہ وہ اردو زبان کی ترقی کے لیے بار بار فریاد کرتے ہیں کہ اردو غزل کو دریا برد کر دو، اس سے اردو کا نقصان ہو رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ عبداللہ جاوید نے کسی بحث میں الجھے بغیر اس تجربہ کے ذریعے اس قماش کے نظم نگاروں کو بتایا ہے کہ اول تو غزل اور جدید نظم میں کوئی مخاصمت نہیں ہے۔ لیکن اگر کسی کو غزل کے امکانات پر شک ہے تو دیکھیں کہ میرؔ

کا ہر شعر اپنی جگہ ایک چھوٹی سی آزاد نظم ہے۔ یہ خوبی غزل میں تو ہے کہ اس کے اشعار کو کئی نظموں کی طرح پیش کیا جا سکتا ہے لیکن جدید نظم میں اتنی وسعت نہیں ہے کہ کسی نظم کی لفظیات کو جوں کا توں غزل کی ہیئت میں لایا جا سکے۔ نمونہ کے طور پر میرؔ کی یہ نظمیں ملاحظہ فرمائیں۔

حمدیہ

تھا مستعار حُسن سے اس کے

جو نور تھا

خورشید میں بھی

اس ہی کا ذرّہ

ظہور تھا **۱۱**

ثباتِ گل

کہا۔۔میں نے کتنا ہے
گُل کا ثبات۔۔۔؟
کلی نے
یہ سُن کر تبسم کیا! **۱۲**

بارِ دگر جینا
شرط
سلیقہ ہے
ہر ایک امر میں
عیب بھی کرنے کو
ہنر چاہیے
خوف
قیامت کا
یہی ہے کہ میرؔ ہم کو جیا بارِ دگر چاہیے **۱۳**

عبداللہ جاوید مطالعۂ میرؔ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''میرؔ پڑھنے کے اس مرحلے پر میں یہ لکھنے پر مجبور ہو رہا ہوں کہ ''افسردگیِ سوختہ جاناں'' اور ''یار مستغنی ہے'' والے

اشعار سے اگر میرے ساتھ میرؔ پڑھنے والے کسی صاحب یا صاحبہ کے ذہن و دل میں کوئی ارتعاش نہیں پیدا ہوا تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ میں ان کے معاملے میں ناکام ہو گیا ہوں، لیکن میں وثوق کے ساتھ کہتا ہوں کہ میرؔ اپنے کسی پڑھنے والے کو مایوس نہیں کرتے اور خود ہی یہ سکھا دیتے ہیں کہ انھیں کیسے پڑھا جائے۔ پڑھنا شرط ہے۔''۱۴

عبداللہ جاوید نے قارئین کو اپنے مطالعہ میں شریک کیا ہے، مختلف معاملات پر اپنا موقف بھی پیش کیا ہے لیکن قارئین پر کوئی تنقیدی فیصلہ مسلط نہیں کیا۔ ان کے مطالعہ کا مقصد قارئین کو میرؔ کے مزید مطالعہ کی طرف توجہ دلانا ہے اور اس مقصد میں وہ کامیاب دکھائی دے رہے ہیں۔

مجھے امید ہے کہ **مت سہل ہمیں جانو** مطالعۂ میرؔ کے سلسلہ کی ایک اہم کتاب ثابت ہوگی۔

حوالہ جات:

۱۔ بحوالہ جدید ادب جرمنی شمارہ نمبر ۱۴۔ جولائی تا دسمبر ۲۰۰۹ء ص ۱۲۶۔
۲۔ بحوالہ عکاس انٹرنیشنل اسلام آباد۔ شمارہ نمبر ۱۹۔ مئی ۲۰۱۴ء ص ۳۵۔
۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے۔ مندرجہ فلیپ **مت سہل ہمیں جانو**۔ ناشر اکادمی بازیافت کراچی، مطبوعہ جولائی ۲۰۱۴ء۔
۴۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۱۴۔۱۵۔
۵۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۲۱۔۲۲۔
۶۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۲۵۔۲۶۔
۷۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء، ص ۹۲۔۹۳۔
۸۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۷۶۔۷۷۔
۱۰۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۹۳۔
۱۱۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۲۹۹۔
۱۲۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۳۱۶۔
۱۳۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۳۱۹۔
۱۴۔ **مت سہل ہمیں جانو** از عبداللہ جاوید، اکادمی بازیافت کراچی، جولائی ۲۰۱۴ء ص ۷۴۔

☆☆☆☆☆

CONTINUED

Part 1. In Literary cultures in history: reconstructions from South Asia. (Univ. of California Press2003) 805.
24. Schimmel, Anna Marie.Classical Urdu literature from the beginning to Iqb?l.Otto HarrassowitzVerlag. (1975) 127.
25. Maldonado García, María Isabel. Comparación del Léxico Básico del Español, el Inglés y el Urdu. (Unpublished doctoral dissertation). (UNED, Madrid.2013) 500.
26. Sohail, Muhammad. Origin and Development of Urdu Language in the Sub-Continent: Contribution of Early Sufia and Mushaikh. South Asian Studies, 27, (2012) 1.
27. Schimmel, Anna Marie. Classical Urdu literature from the beginning to Iqb?l. Otto HarrassowitzVerlag. (1975) 128.
28. Schimmel, Anna Marie. Classical Urdu literature from the beginning to Iqb?l. Otto HarrassowitzVerlag. (1975) 126.
29. King, R. D. The poisonous potency of script: Hindi and Urdu. International journal of the sociology of language (2001) 47.
30. Rahman, Tariq. Language, Religion and Politics.Urdu in Pakistan and North India.Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée, 124, (2008). 90.
31. Rahman, Tariq. Language, Religion and Politics.Urdu in Pakistan and North India.Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, 124, (2008). 90-91.
32. Faruqi, ShamsurRahman.A Long History of Urdu Literary Culture, Part 1. In Literary cultures in history: reconstructions from South Asia. (Univ of California Press. 2003) 818.
33. Faruqi, Shamsur Rahman. A Long History of Urdu Literary Culture, Part 1. In Literary cultures in history: reconstructions from South Asia. (Univ of California Press. 2003) 806.
34. Rahman, Tariq. Urdu and the Muslim Identity: Standardization of Urdu in the Eighteenth and Nineteenth Centuries.Annual of Urdu Studies.Vol.25.(2008) 98.
35. Rahman, Tariq. Urdu and the Muslim Identity: Standardization of Urdu in the Eighteenth and Nineteenth Centuries.Annual of Urdu Studies.Vol.25.(2008) 99.
36. Schimmel, Anna Marie. Classical Urdu literature from the beginning to Iqb?l. Otto HarrassowitzVerlag. (1975) 156.
37. Akhtar, Saleem.Urdu AdabkiMukhtaserTareek 30thed. (Lahore, Sang e Meel Publications, 2013)287-288.
38. An Urdu poet named Babu Shiva Prasad started the anti-Urdu campaign in Benares in 1867 and urged to replace it with Hindi.
39. Fatehpuri, Farman. Urd?-Hind?Tan?z?' [Urdu-Hindi controversy]. Islamabad: Qaumi Committee BaraeSadsalaTaqribat Paidaesh -e-Quaid-e-Azam. (1977).

40. Rahman, T. Language and politics in Pakistan. Karachi: Oxford University Press. (1996).
41. Sandhu, A. & Mahmood A. 'Revisiting the Elections of 1946 and Punjab Politics.' Pakistan Vision. Vol. 14 No.2. (2013) 208.
42. Iftikhar H. Malik. Punjab, partition and Pakistan," , (2006)http://www.india-seminar.com/2006 /567/567_ iftikhar_h_malik.htm, 22-12-2008. 1-11.
To Iftikhar H. Malik, "Islam, Urdu, economic empowerment and political assertion all combined to offer inducements to various Muslim strata seeking their own respective heavens."
43. Akhtar, Saleem. Urdu AdabkiMukhtaserTareek 30th ed. (Lahore, Sang e Meel Publications, 2013)287-288.44.
44. PEC. Proceedings of the Pakistan Educational Conference.Karachi 27th Nov-1st Dec 1947 (Karachi: Govt. of Pakistan, Ministry of Interior 1948) 43.
45. Rahman, Tariq. Language-teaching Policies in Pakistan.Sustainable Development Policy Institute.(1998) 7.
46. Rahman, Tariq. Language and politics in Pakistan.(Karachi: Oxford University Press. 1996) 94.
47. Umer, Badruddin. PurbaBanglarBhasha. (Bengali version of pamphlet) (Dhaka: Mowla Brothers.NabaPatra. 1982) 18.48.
Jabeen, M., Chandio, A. A., &Qasim, Z. Language Controversy: Impacts on National Politics and Secession of East Pakistan. South Asian Studies, Vol. 25.Issue 1.(2010). 107.
49. Jinnah, Mohamed Ali.Speeches as Governor General of Pakistan, 1947-48, Karachi.(1947-48)150-158.
50. Rahman, Tariq. Urdu and the Muslim Identity: Standardization of Urdu in the Eighteenth and Nineteenth Centuries.Annual of Urdu Studies.Vo1.25.(2008) 105.
51. Rahman, Tariq. Language-teaching Policies in Pakistan.Sustainable Development Policy Institute.(1998) 3.
52. Mahmood, Shaukat. The Constitution of Pakistan 1962.Lahore: Pakistan Law times Publishers. (1962) 398.
53. Rahman, Tariq. Language-teaching Policies in Pakistan.Sustainable Development Policy Institute. (1998) 5-6.
54. Maldonado Garcia, Maria Isabel. Common Vocabulary in Urdu and Turkish Languages. A Case of Historical Onomasiology -Journal of Pakistan Vision vol.15. No.1. (2014) 3.
55. National Assembly of Pakistan.The Constitution of the Islamic Republic of Pakistan.(2010). http://www.na.gov.pk/publications/constitution.pdf
56. Rahman, Tariq. Language and politics in Pakistan.(Karachi: Oxford University Press. 1996) 141-142. ☆☆☆☆☆

by poets, writers and heads of state, usually with the purpose of purifying the language. These have simply assisted Urdu (as well as English) language assert its status as the most influential language in Pakistan.

At present, Urdu has become a class marker, as the middle and lower classes have difficulty acquiring English language. Urdu is the language spoken at home for millions of Pakistanis, for many others a second language, after their regional language. It is the language of Pakistani Islam and the middle and lower classes. It is also the language of Pakistani right wing politics while English is the language of liberalism.

All languages of Pakistan are important in their respective ways. They are the vehicle of the culture they represent. They need to be spoken, written, given appropriate value, taught, and preserved. They belong to cultures within the culture which deserve to be respected, learned and researched. Language power struggles have done much for the rupture of societies as in the case of Bengal. An open mind is needed to deal with the ethnic and linguistic differences of the people of any land. Urdu achieved is current power and status through a series of conflicts. Learning from the past is imperative in order to preserve peace, reason and the linguistic and cultural heritage of the people of Pakistan.

REFRENCES:

1. Bashir, E. 'Urdu and Linguistics: A Fraught but Evolving Relationship.'Milwaukee, WI, Annual of Urdu Studies.Vol. 26.(2011) 97.
2. Lewis, M. P. Ethnologue: Languages of the World. Seventeenth edition.(Dallas, Texas.: SIL International. 2009). https://www.ethnologue.com/language/urd/view/***EDITION***
3. Figure takenfrom Maldonado García, María Isabel. Comparación del Léxico Básico del Español, el Inglés y el Urdu. (Unpublished doctoral dissertation).(UNED, Madrid. 2013).
4. CIA WORLD FACTS:
https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/pk.html
5. CIA WORLD FACTS
https://www.cia.gov/library/publications/theworldfactbook/geos/pk.html
6. Lewis, M. P. Ethnologue: Languages of the World. Seventeenth edition.(Dallas, Texas: SIL International.2009).

https://www.ethnologue.com/language/urd/view/***EDITION***
7. CIA WORLD FACTS
https://www.cia.gov/library/publications/the-worldfactbook/geos/in.html
8. CIA WORLD FACTS
https://www.cia.gov/library/publications/the-worldfactbook/geos/pk.html
9. Lewis, M. P. Ethnologue: Languages of the World. Seventeenth edition.(Dallas, Texas.: SIL International. 2009). https://www.ethnologue.com/language/urd/view/***EDITION***
10. Khan, I. H. Studies in contrastive analysis.Department of Linguistics (Aligarh Muslim University.1989).
11. Lewis, M. P. Ethnologue: Languages of the World. Seventeenth edition.(Dallas, Texas.: SIL International. 2009). https://www.ethnologue.com/language/hin/view/***EDITION***
12. Rahman, T. Urdu and the Muslim Identity: Standardization of Urdu in the Eighteenth and Nineteenth Centuries.Annual of Urdu Studies.Vol.25.(2008)24.
13. King, R. D. The poisonous potency of script: Hindi and Urdu. International journal of the sociology of language(2001).43-60.
14. Cardona, George. Indo-Aryan languages. In The World's Major Languages, BernardComrie (ed.), (New York: Oxford University Press.1987a)440-447.
15. Chatterji, S. K. Indo-Aryan and Hindi. (Calcutta: K.L. 1969). Mukhopadhyay.
16. Dittmer, Kerrin. Die indischen Muslims und die Hindi-Urdu Kontroversein den UnitedProvinces. (Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1972)
17. Kachru, Yamuna. Hindi-Urdu. In The World's Major Languages, Bernard Comrie (ed.), (New York: Oxford University Press1987) 470-489.
18. Kelkar, Ashok. Studies in Hindi-Urdu. Poona: Deccan College Postgraduate and Research Institute.(1968).
19. King, Christopher R. One Language, Two Scripts: the Hindi Movement in NineteenthCentury North India. (Bombay: Oxford University Press, 1994).
20. King, Christopher R. One Language, Two Scripts: the Hindi Movement in Nineteenth Century North India. (Bombay: Oxford University Press, 1994).
21. King, R. D. The poisonous potency of script: Hindi and Urdu. International journal of the sociology of language, (2001).43-60.
22. Natarajan, N., & Nelson, E. S. (Eds.). Handbook of twentieth-century literatures of India.(Greenwood Publishing Group.1996) 330.
23. Faruqi, Shamsur Rahman. A Long History of Urdu Literary Culture,

Latin script to write all languages of Pakistan (53) as Ataturk had done with Turkish language(54). Of course his language and westernization ideas and policies met with heavy opposition by the proponents of Urdu language as well as the Muslim clerics.

In 1971 Bengal separated from Pakistan and the 1973 Constitution, in its article 251(55) , established Urdu as the national language with a pledge that within 15 years English would be replaced in the offices by the Urdu language. It also accepted the status of the regional languages and they could be taught parallel to Urdu and not to its detriment. After 1973, there have not been new constitutions, rather, amendments are sporadically made to the current one.

Many efforts to make Urdu a practical language were formulated by different central and provincial governments and many platforms such as Muqtadra Qaumi Zuban, Academy Adbiyat, etc. were funded to promote Urdu to the status of official language. The Pakistani government allocated a budget of Rs.10,873,000 for Urdu Muqtadira Qaumi Zaban (National Language Authority) and Rs. 2,310,000 266 for Iqbal Academy, Lahore, Rs. 4,410,000 for Urdu Dictionary Board, Karachi, Rs. 3,009,000 for Urdu Science Board, Lahore, Rs. 1,000,000 for Lump provision for adoption of Urdu as Official Language, Rs. 50,000 Hasrat Mohani Memorial Trust, Rs. 1,021,000 for Karachi Pak Jamhuriat (weekly Urdu), Lahore, Rs. 190,000 for Presidential Award for Best Books on Iqbal and Iqbaliat,Rs. 10,829,000 for Urdu and other languages(56).

The PPP education policy proposed by Zulfiqar Ali Bhutto did not present outrageous changes to the previous government policies. However, the Zia ul Haq's language policy made Urdu compulsory since grade 1. He replaced the English books with Urdu books. His eleven years of rule brought out the most Islamized parts of society to express them selves. In this sense, they felt secure in relation to their language as compared to their English speaking counterparts as Zia ul Haq was against westernization. This was a period of rebellion on the part of the youth. His initial policy of replacing English with Urdu at the official level was never implemented.

The following governments of PPP and Muslim league have not really modified previous language policies. However, the widespread use of Urdu spans to most aspects of Pakistani life. English has continued to be associated with westernization and the schooling of the elite, upper middle class and upper class which have always looked down on those who were unable to express themselves in English. On the contrary, Urdu medium schools are reserved for those who belong to the lower and middle classes.

This has created a gap between classes, not only in Pakistan but in the Sub-Continent. English is the language of a "good education", research and science. It constitutes an immediate differentiating factor since it marks the disparity between British education and local education, the recognizing symbol of the Pakistani elite.

CONCLUSION

Language is a powerful tool. We can play with it across the lexicon in unimaginable and unlimited ways.Worldwide due to its vast speaker population, Urdu (with Hindi) language comes close in ranking to Mandarin, English and Spanish languages.

The birth and evolution of Urdu language is without any doubt remarkable. The dynamic position of Urdu made it secured itself in all strata of the society in the presence of Persian. Persian being a language of the capital would not allow any language to emerge. However, Urdu impressed upon all the societal segments. It received Arabic influence and it was a symbol of Muslim identity and later of nationalism.

Without any doubt, language serves the political agenda of those who use it. The standardization of Urdu language after the partition made the speakers of other local languages of Pakistan feel undervalued and had unexpected consequences, such as being one of the motivating and determining factors behind the separation of Bengal. On the contrary,it had positive effects on identity formation of Pakistanis and their national as well as their religious spirit.

A number of reforms were historically made consciously and unconsciously

to march forward in unison and that language, in my opinion, can only be Urdu. I have spoken at some length on this subject so as to warn you of the kind of tactics adopted by the enemies of Pakistan and certain opportunist politicians to try to disrupt this state or to discredit this government. [49]"

The students were not satisfied with his statements,which were protested against on the spot. However, Mohammad Ali Jinnah reiterated his views on the same day at Curzon Hall (Dhaka University) and at a radio speech on the 28th of March. This series of assertions were answered by student rallies in protest.

Other matters of policy were the Islamization of Bengali language. Bengali language had a script which had derived from Sanskrit and the Language Committee created in 1950 made a recommendation to teach Bengali language utilizing an Arabic script in adult education centers .

After Quaid-i-Azam's death,KhwajaNazimuddin became the Prime Minister. However, he did not make any changes in the language policy. The Bengali language issue was left again unsettled, as he avoided making any resolutions,even though he had promoted educational reforms for having Urdu as the national language of Pakistan, following Jinnah's steps. In 1952 during his tenure, riots erupted on the same issue, handled with heavy hand by the law enforcing agencies. The language issue was the major reason behind the downfall of the Muslim League in East Pakistan.

By 1949 Karachi had become an overall Urdu speaking city. All road names were written in Urdu and the use of other languages would be stopped. There were other language planning options which took place. For example, apart from Constitutional decrees, the teaching of Urdu language became widespread, as well as the introduction of new terms and their inclusion in the dictionary(51) .

Muhammad Ali Bogra (of Bangladeshi origin)became Prime Minister and during his term, elections were held in East Pakistan. It is interesting to note that,due to his ethnicity, he had disagreed with Mohammad Ali Jinnah on the issue of language. The anti-Muslim League political front demanded provincial autonomy and Bengali as an official language. The united front

defeated the Muslim League and under Fazl-ul-Haq's leadership, the government chalked out a four point program including Bengali as the national language. Iskande rMirza, had been appointed as Governor General in 1955. He made Bogra resign and dispatched him again as Pakistan Ambassador to the United States due to the political instability the country was suffering. A permanent constitution was underway.

The Constitution of 1956 resolved the Bengali language issue and Urdu and Bengali were declared national languages. However, the Constitution was short lived since in 1958 Iskander Mirza declared Martial Law and abrogated the Constitution.

The Constitution of 1962had as well declared Urdu and Bengalias the national languages.However, English language would continue enjoying the status of official language for specific period.

As a matter of policy Pakistan is keen to replace English with a national languageits use as an official language is to be permitted for a short period till arrangements may be made for its replacement. In this regard a period of ten years has been fixed so that in 1972 the President will constitute a commission to examine and report on the question of replacement English language for official purpose. No particular time schedule has been fixed for the change-over, and much will depend upon the report of the commission in 1972, which will in turn reflect the progress that the National Languages may make during that period .

Some of Ayub Khan's reforms included the training of intelligent men in English language in public schools and cadet colleges. This Education Commission defended the English teaching argument from a point of view of quality education and the final destination of the student as members of bureaucracy, officers of the army and executives in private firms. Ayub Khan had a secular policy in regards to religious education. His interests resided in giving Pakistan a westernized and non-traditionalist educational outlook. In this sense, English language represented the answer to his revolutionary stance, a means to introduce more liberal values, which collided with the traditionalist views of the Muslim clerics. He even thought of utilizing the

crisis-packed situation especially in East Pakistan which progressively escalated even before the partition. Although, Quaid-i-Azam, who believed that unity could be ensured under single language, reiterated that only Urdu would be the official language of Pakistan.

It is interesting to note that Urdu, a symbol of Muslim unity, proved to be a language of disunity. Bangladeshis thought that since Bengali language was the mother tongue of 55% of the population of Pakistan it should be a state language. However, after the partition, the languages adopted by the government were Urdu and English in several strata of bureaucracy and government offices.This policy agreed with India's policy on making Hindi and English national languages. The measure sparked anti-Urdu feelings in East Pakistan. On September 15th, 1947 the unrest led to the printing of a pamphlet by Tamuddun Majlis in favour of Bengali language becoming a language of instruction, offices and courts of East Bengal. The demands are as follows:

Bengali language in East Pakistan is supposed to be:

1. The medium of instruction, the language of the court and the official language.
2. Central Government of Pakistan will use Urdu and Bengali as the official languages.
3. a. Bengali language will be used in education and learnt by 100 % of the population .

   b. Urdu will be taught and used as second language or inter-wing language.

   c. English will be the third or international language.
4. Both English and Bengali will be used for some years as official languages. (47)

It had seemed that the Bangladeshis wanted to have Bengali as a state language. However, later on, their ambitions escalated to have Bengali and Urdu as national languages.

Liaquat Ali Khan's period experienced furious clashes on the language issue in which many lost their lives, as he was utterly against Bengali language and

very vocal on it. During this period Bengali language was ousted from stamps, notes, coins, recruitment tests and the Constituent Assembly which provoked a general strike on March 11th 1948(48) .

On 24th March, 1948, in University of Dhaka, Muhammad Ali Jinnah addressing the students at a conference on Student's role in Nation Building, delivered the following speech:

Let me restate my views on the question of a state language for Pakistan. For official use in this province, the people of the province can choose any language they wish... There can, however, be one lingua franca, that is, the language for inter-communication between the various provinces of the state, and that language should be Urdu and cannot be any other...The state language, therefore, must obviously be Urdu, a language that has been nurtured by a hundred million Muslims of this subcontinent, a language understood throughout the length and breadth of Pakistan and, above all, a language which, more than any other provincial language, embodies the best that is in Islamic culture and Muslim tradition and is nearest to the languages used in other Islamic countries.

These facts are fully known to the people who are trying to exploit the language controversy in order to stir up trouble. There was no justification for agitation but it did not suit their purpose to admit this. Their sole object in exploiting this controversy is to create a split among the Muslims of this state, as indeed they have made no secret of their efforts to incite hatred against non-Bengali Mussulmans.

Realizing, however, that the statement that your Prime Minister made on the language controversy, left no room for agitation, in so far as it conceded the right of the people of this province to choose Bengali as their official language if they so wished, they changed their tactics. They started demanding that Bengali should be the state language of the Pakistan center, and since they could not overlook the obvious claims of Urdu as the official language of a Muslim state, they proceeded to demand that both Bengali and Urdu should be the state languages of Pakistan. Make no mistake about it. There can be only one state language if the component parts of this state are to march forward in unison and that language, in my opinion, can only be

nationalism,creating a major divide of the Indian communities. At this point all organized their own political parties to secure concessions(41-42) . The Punjabi writers, consciously or unconsciously incorporated words or translation of Punjabi idioms etc. which was resented by many and Allama Muhammad Iqbal had to retaliate:

Amazingly, meiz (table), karma, kachehri, nilam, etc. Persian and English words are allowed but a writer using Punjabi translation of any Urdu idiom or proverb is declared infidel. Punjabi, a younger sister of Urdu is being detested by a group(43) .

MK Gandhi,in 1918, had established the Dakshin Bharat Hindi Prachar Sabha (Institution for the Propagation of Hindi in South India). In 1937, he cleared his stance stating that Urdu was a religious language of the Muslims as he was at that moment a supporter only of Hindi language. Quaid-i-Azam at Delhi Convention in 1946, declared that Urdu would be the national language of Pakistan. Productive developments were carried out in successive decades in the fields of poetry, fiction, drama, novel and epic, which established deep roots in the Sub continent. Pakistan emerged on the world map on the 14th of August, 1947 and a new era of Urdu literature commenced.

URDU REFORMS AFTER INDEPENDENCE (1947) AND GOVERNMENTS POLICIES REGARDING URDU

After the partition, special attention was given to the promotion of Urdu, as it was taken a lingua franca and the most spoken and legible language throughout the country. The Hindi-Urdu rift was now over with Hindi no more in the region. However, other language issues emerged with the passage of time. The first constitution of Pakistan was the Interim Constitution of 1947, based on the India Act of 1935, which was followed by the Constitution of 1956. Both constitutions addressed the issue of language. The first conference on education took place in Karachi in December, 1947. The conference outlined the language teaching policy of the country, which

included making Urdu the lingua franca of Pakistan and the compulsory language taught in schools(44) , although it was not made a medium of instruction in schools at this point in time. In this manner, Punjab, NWFP, Balochistan and parts of Kashmir were using it as a medium of instruction while in Sindh, Sindhi language was being used as a medium of instruction. English medium schools were more and more in demand as time progressed(45)

At the same time that the number of printed publications in Urdu decreased in India, Urdu language became the major language in print in Pakistan. Even the Punjab Government constituted an Official Languages Committee under S&GAD with Additional Chief Secretary as Chairman and Secretary, Archives as Secretary. The main purpose of the Committee was to enable Urdu to be utilized in the official work. Therefore, translations, trainings to clerks and stenographers, official terminology and other measures were planned under this committee. The Committee has been publishing a bi-annual magazine with the name of Urdu Nama, for several decades, which used to contain useful articles and translations. A dictionary of official terms was also published, which seems very useful to translate English terms into Urves. Rehman gives detail:

> It was in the Punjab too that Sardar Abdul Rab Nishtar, the Governor, set up an Official Language Committee in 1949 for devising terms which would replace English ones in the official domains. This language planning initiative was also part of the ruling elite's general policy of appearing to support Urdu. Other such steps were the creation of the Chairs for Urdu in the universities of Malaya and Tehran (ABE 1955: 41); financial assistance to the Anjuman-e-Taraqqi-e-Urdu to the tune of Rs 20,000 in 1948-49 and Rs 50,000 in 1950-51; and promises to change the medium of instruction at all levels from English to Urdu. Moreover, courts of law, the provincial legislature, and some offices(46) .

In fact, the movement to implement Bengali as an official language created a

Many authors state that the word Urdu derives from the term ordu, of Turkic origin, which means 'army.' However, there are authors who state that "there is no recorded instance of this word ever being used in the Urdu-Hindi-Rekhtah-Dakani-Gujri language to denote "army"(32)". Gradually it became a popular language of the writers and poets. In any case, historians Urdu, as the definite name for the language seem to have appeared approximately around 1780 with Mushafi as the first examples of the use of the word(33) .

Shah Mubarak Abru (1685-1733) was a prominent poet in Delhi who received a strong influence from Sanskrit language. Sirajuddin Ali Khan Arzu (1687-1756) linguist, lexicographer and poet, who wrote Siraj-ul-Lught, a lexicon of Persian language was simply interested in the purity of the language and used to state that ordinary people's language was incorrect and vulgar. He ensured the language of the cities was spoken rather than that of the rural areas. Instead he preferred the language of the elite and the Mughal cities of the time.

Insha Ullah Khan Insha (1752/6-1817/8) constructed the notion of correctness in the Urdu language. This notion of correctness was built around the Muslim elite of Shahjahan abad, the wall city of Delhi and that of Lucknow, which in fact was a political strategy to please some of the elite members. His purist ideas were different from other purists. He detested some of the Hindi words as well as others he considered coarse or lacking harmony. According to his rules, the borrowed terms should follow Urdu's phonological rules rather than those of the language they were borrowed from(34) .

There were other language reformers like Jan-e-Janam, who seemed to have carried out different types of reforms as a religious and political duty. Mirza Rafi Sauda(1713-1731) was credited for purifying the language through the use of Persian idioms and he is known by his gazhals and used to teach poetry. Shaikh Imam Baksh Nasikh(1776-1838) is credited with introducing elegance into the language of Lucknow. According to Rahman, Nasikh" carried the Persianization of Urdu to an extreme". He made Lucknow the center of language elegance. He and his students (Ali Rashk, Bahr, Barq and

Abad) were concerned with the form of the language and less with its meaning(35) . Other important poets of this time shapers of poetic style are Shamsuddin Wali u llah Wali, Siraguddin of Aurangbad. Wali's Diwan is considered the beginning of proper Urdu poetry.

The British Introduced numerous reforms including journalistic, educational, political and systemic reforms which soon persuaded the locals to get share from the benefits. The first Urdu newspaper entitled Jam Jahan Numa was published in 1822 from Calcutta. Another Urdu newspaper, the 'Delhi Urdu Akhbar', was published in 1836 under the editorship of Maulvi Muhammad Baqir (Father of Maulana Muhammad Hussain). Maulvi Baqir was killed by the British due to his stance against them and for the Mughals. Sir Syed Ahmad Khan, Mazharul Haq, Maulana Zafar Ali Khan, Abual Kalam Azad and others started their Urdu newspapers promoting Urdu language to the extent that it permeated every corner of the society.

Fort William College, founded in 1800,played an excellent role in the promotion of local languages. Lord Wellesley, then Governor-General of British India, took keen interest in establishing Oriental studies. Eminent scholars contributed as professors, munshi and pandits in different departments including Urdu, Hindi, Persian, Arabic and Bengali(37) . Sir Syed Ahmad Khan, proponent of the Two-Nation theory, brought a major shift through his Aligarh movement. He was the man who asserted that Muslims and Hindus could hardly continue as friendly communities on the basis of the opposition of Urdu by Hindus(38) .

Farman Fatehpuri(39) contends that Hindi had never been a mass language, it were the British who consciously deployed LaloolLalji to work on Prem Sagar purely with Sanskrit diction and excluding the Persian and Arabic words. In 1873, the Lt. Governor of Bihar, G. Campbell issued orders to expel Urdu from the educational institutions. The Muslims founded the Urdu Defence Committee with Sir Syed Ahmad Khan as its secretary on 9th December, 1873 at Allahabad (Awadh Akhbar, 12th December, 1873)(40) to save the linguistic heritage from the British and Hindu wrath. The politicization of language meant a major shift from territorial to religious

maintained and perfected by the Sufis. This close relationship assisted the development of linguistics and style within Urdu literature.

The courts of Muslim rulers in the 14th century wereanother hub of Urdu language development. A notable name of this time is Hwaga Bandanawaz (1321-1422), writer and preacher,he was proficient in Arabic and Persian languages. Another contemporary was the poet Fahr-i Din Nizami.

It is a matter of obviousness and logic that under the pressing e influence of Islam, Urdu language would have been written in a Persian or Arabic script, and so Urdu was written using a Perso-Arabic script called Nasta'liq (Nastaleeq) developed around 1400 . Some authors have thought this to be contradictory since Arabic is a Semitic language and Persian and Urdu are Indo-Aryan languages. However, it is linguistically possible to do so and has been done in the past with other languages. An example of the previous statement is the transliterations of Arabic language into English in Latin characters in the Quran for non-Arabic readers. Furthermore, another very descriptive example in our era of technology is that Urdu and Hindi are in many occasions written with Latin characters when texting on mobile phones or on the internet. Other languages which have undergone language reforms such as Turkish (a Turkic non Indo-European language) have adopted the Latin script.

At the same time, Hindi was using the Brahmi script of Sanskrit including the Nagari scripts which would later develop into Devaganari script, one of the most utilized scripts in the world. The mystical tradition continued until the fifteenth century with the authors Qutb-i-Alam and his son Sah Ahmad who are credited with introducing Hindawi expressions in their poetry.

With the advent of the Mughal rule (1526-1857), Urdu flourished at the same time that Persian language was the language of official matters and the elite. By the 1600 Urdu had received extensive lexical loans from Arabic and Persian as well as phonemes and syntax. This was due to the bilingual nature of many poets. Persia was the model to follow and Persian was used to keep records until the 1830s(29) . Urdu literature has its base in such poetry. Simultaneously, Hindi drew words from Sanskrit and in this manner, with the

Muslim invasion of the subcontinent, the sociolinguistic separation of the language started.

The authors differ on whether during this period the emperor Muhammad Shah (1702- 1748) introduced Urdu language as a language of the court. Rather some say it was the British and it was never a language of the court during the rule of the Mughals. In any case the reign of Muhammad Shah is credited with, for the first time, translating the Quran into Urdu and Persian and other cultural developments such the introduction of Qawali, which quickly spreadthrough the subcontinent and startingreligious schools.

According to Rahman, the language which was the precursor of Urdu and Hindi, underwent the following reforms under the leadership of Mughal King Muhammad Shah and his minister Nawab Amir Khan who seems to have been the inspiration behind the reform and a man of linguistic knowledge:

1. Sanskritic words were purged out. 2. Words of local dialects were also purged out. 3. In place of the above, Persian and Arabic words were substituted. 4. Allusions, metaphors and symbols would be predominantly to Iranian and Islamic cultures. 5. Allusions to the Indian landscape were replaced by references to an idealized and conventionalized Iranian landscape.6. The amorous conventions of Indian poetry -such as the woman expressing love for the man-were replaced by Iranian conventions (i.e., a man expressing love for abeloved of indeterminate gender).It is this new Muslimized language that became an identity symbol of the élite (ashraf) community of North India.(30)

There were other reformers or standardizers of the Persianized Urdu-Hindi who separated the official and literary styles of the language. These were" Sirajuid-Din-Ali Khan Arzu (1099-1169/1688-1756 or 1757, Shaikh Zuhuruid-Din- Hatim (1699-1786), Shaikh Imam Baksh Nasikh (d. 1838) and Insha ul-Lah Khan Insha (1752-1818)" as well as Shaikh Khatim who preferred to use words from Arabic and Persian and took out particular words of Hindi which use was considered not acceptable.In the eighteenth and nineteenth centuries Urdu underwent an extensive linguistic reform which Rahman calls the 'Muslimization of Urdu' . (31)

speakers. Furthermore, while the formal vocabulary of Urdu comes from Arabic and Persian, the formal vocabulary of Hindi comes from Sanskrit.

In the field of Urdu, as stated before, the studies are more related to literature. It is for this reason and many others that studies of Urdu from a linguistic point of view are necessary.

URDU: EVOLUTION AND HISTORY. REFORMS AND LITERARY MOVEMENTS

At the initial stages Urdu and Hindi were simply the same language, one language derived from Sanskrit, (Rehman, 2008(12) , 24; King, 2001, 44(13) ; Cardona, 1987a(14) ;Chatterji, 1969 (15); Dittmer, 1972(16) ; Kachru, 1987 (17); Kelkar, 1968(180 ; King, 1994 (19), 4-52), although it has traditionally been saidthat Urdu is a mixture of Arabic, Persian and Turkish languages and this is how the language was born. This assumption is incorrect.All languages receive influence from other languages and in the case of Urdu, the loanwords and some grammar structures from these three languages are extensive. However, by no means this is to say that Urdu language was formed by the mixing of Arabic, Persian and Urdu. Creating an effective language out of elements from other languages is a nearly impossible task. In fact, Sanskrit had suffered a process of evolution which resulted in the languages known as the Prakrits (Bengali, Gujarati and others) from which Khari Boli (spoken in the north of India),a branch of Western Hindi and Hindvi (in turn derived from Khari Boli), the precursor of Hindi and Urdu (King, 1994(20) :22, King, 2001(21) : 45). This language received several names which include Khari Boli, Lahori, Hindvi, Gujri, Zaban-i-Urdu yiMu'allah, Dehlavi, Rekhta, Dakkani and Hisdustani (Natarajan & Nelson,1996(22) : 330, Faruqi, 2003(23) , 806). By the early 11th century Prakrit had already lost its importance and had been replaced by some of the popular dialects(24) .

In fact, an etymological analysis of 1,000 modern words of Urdu, conducted by the present author revealed a majority of terms derived from Sanskrit, Prakrit, Arabic, Persian and English(25) . Of course, the English language

factor appeared at a later stage entering the equation with the British invasion of India.

Literary movements usually have the ability to alter the demographics of any language. Due to the efforts of writers, Urdu language spread widely. Poetry has always been prevalent in Urdu literature almost from the beginning of the language. In this sense, Urdu has always remained connected to Persian and Arabic.

In any case, Urdu, historically and traditionally is associated with Islam and Muslims. Since Arabic is the language of the Quran and thus, of Islam, many words have introduced themselves in the language through contact with the Muslims traders in the seventh century, as well as conquerors, fighters, etc. of Turkish and Afghan ethnicity who came to invade the Subcontinent and spread Islam. The preachers and Sufis (26) also led poets to utilize the language. According to Schimmel, "the first writer to express his thoughts in 'Hindawi' was the noted Persian poet Mas'ud-iSa'd-i Salman (1059-1121)" (27).

By the thirteen century the north of India was almost entirely under Muslim control and Urdu literature matured mainly from elements taken from Sanskrit and Persian classical poetry, where Urdu acted as a channel of development of an Indo-Muslim new cultural reality.

Ab'ul Hasan Yaminud-DinKhusrow, popularly known Amir Khusrau (1253-1325) was a Sufi musician and poet for different rulers of Delhi. He is said to be the very first poet of Urdu literature. His linguistic theories included what would mark the norm for other linguists of posterior times. He condemned the language utilized in the rural areas which characterized common people and praised that of the Muslim elite living in certain areas of the Mughal cities, especially Delhi, although this linguistic correctness varied from family to family.

Sultan Muhammad ibnTugluq (1325-1351) transferred the capital of India from Delhi to Daulatabad, causing the Delhi residents to relocate to that city. The population transfer was propitious to Urdu language development in Southern India. In fact, the different linguistic schools of Urdu literature of the various parts of India were in close relation with each other and were

linguistics in the country, including those of computational linguistics (1). In this research a linguistic study will be conducted on the genealogical affiliation, history, language reforms and evolutionary process the Urdu language has naturally undergone as well as a result of the emergence of Pakistan and the policies of subsequent governments.

URDU GENETIC AFFILIATION

Urdu-Hindi is the fourth most spoken language in the world after English, Mandarin and Spanish. Urdu is a language which belongs to South Asia from the Indo-European family of languages and within the central zone's Indo-Iranian branch. Ethnologue classifies it as "Indo-European, Indo-Iranian, Indo-Aryan, Central zone, Western Hindi, Hindustani."(2)

The following figure shows the relationship of Urdu with other languages :

Ethnologue does not cite the main features of Urdu. In Pakistan there are

196,174,380(4) speakers where it is the official language (although only 8% are native speakers)(5) along with English, although in the country other languages and dialects are spoken such as Punjabi, Sindhi, Saraiki, Pashto, Balochi, etc. (6)

Forty one percent of the population of India (1,236,344,631)speaks Hindi(7) ,the official language of India along with English, which enjoys a supporting role as language used for national and political purposes as well as for trade (8). According to Ethnologue, Urdu uses the Arabic script "Arabic script, Nastaliq style, primary usage"(9) .

Some linguists, among whom the author of this research is included, assert that Urdu and Hindi are, in fact, the same language, and due to political-religious reasons are represented in the written form by different alphabets. Their structural similarity is significant. The syntax of Urdu and Hindi is almost identical and therefore it is thought that Hindi syntax studies are applicable to Urdu language. According to some linguists, such as Iqtidar Khan (1989)(10) , there are fundamental differences in phonology, morphology and lexicon although the basic vocabulary is the same. On the other hand, the vast majority of linguistic studies have been performed with sources from Hindi and Urdu studies are comparatively almost negligible.

In fact, Ethnologue treats Hindi and Urdu as in the same family of languages and with difference in the locations where they are spoken. Under the heading of Dialects it states "Intelligible with Hindi, but formal vocabulary borrowed from Arabic and Persian. Dakhini dialect of Urdu [urd] in India has fewer Persian and Arabic loans than Urdu". In addition, under Other Comments it mentions "Hindi, Hindustani, Urdu could be considered co-dialects, but have important sociolinguistic differences. Hindu."(11) .

From this it can clearly be assumed that Urdu and Hindi are in fact the same language and the differences are based on script, location and religion of the

3. Muhammad Umar Memon, JSAL, Vol. XVIII, Number 2,3
4. Alamatoon Ka Zawal p.25, Naya Adab aur Purani Kahanian, (Urdu Reference).
5. Muhammad Umar Memon, a requiem for the self, Edabiyat, Vol.III, Number 2, 1978, Pennsylvania. Philadelphia.
6. Hamare Ahed Ka Adab, JSAL, p.137
7. Intizar Hussain talks to Nazi Hashmi, Frontier Post, Lahore, dated October 12, 1990.
8. JSAS (Interview) p.155
9. Ibid. P.174
10. Nazi Hashmi, Frontier Post, 12.10.1990
11. Zeno, Anguish of fiction writers, Dawn, dated 19th July 1991.

☆☆☆☆☆

Maria Isabel Maldonado Garcia *

THE URDU LANGUAGE REFORMS

Abstract: *Urdu is one of the official languages of Pakistan and like many other languages it has incorporated elements from other languages of the world, ancient and modern alike. In Pakistan it thrives alongside English and the other regional languages. Historically, it is associated with Islam as many Persian and Arabic words are found in it and the Muslims of Pakistan and India have an emotional attachment to this language, although non-Muslims had immense contribution to its evolution and development. However, this religious association has different connotations according to the politics and the situation of Muslims in each country. In this regard, Urdu language has undergone a series of developments and reforms during its evolution. The different constitutions of Pakistan addressed Urdu language issues from different perspectives. The purpose of this study is to elaborate and analyze Urdu language genealogical affiliation, history, reforms and evolutionary process from its birth until the post-partitionera.*

Keywords: Pakistan, Urdu language, evolution and development, constitution, language reforms, language politics, genealogical affiliation, evolutionary process.

INTRODUCTION

The Urdu departments of the universities of Pakistan regularly deal with literature and linguistic studies are relegated to a secondary role, to be almost non existent. Elena Bashir explains the reasons for the neglect of Urdu language by linguists and writes that one of these reasons is the similarities in the syntax of Urdu and Hindi. It has been thought that since these similarities are quite clear, the studies of Hindi syntax apply as well to Urdu language. Her article is an exposition of the recent advances in the field of Urdu

** Institute of Languages, University of the Punjab.*

Sufis have abandoned the creed of Sufi asceticism and have taken up instead, physical fulfilment and material affluence, as their way of life. He is tempted to follow them but overcomes the temptation after a bitter struggle and finally makes his way to the desert.

The story was written during the first phase of the first military dictatorship in Pakistan, when the nation was forced to deviate from the democratic, liberal and egalitarian ideals of the movement for Pakistan. By using the narrative mode of Malfuzat and by taking the archetypal images form the spiritual history of early Islam, Intizar Hussain has linked the betrayal in Pakistan with the very first ideological betrayal in Islam that led to the establishment of dynastic kingship not sanctioned by Islam. This linkage suggests that in an atmosphere of utter corruption and moral disintegration, the only way to survival for an upright man of integrity is the way of Abu Dharr al-Ghiffari, the Sufi way.

Intizar Hussain recalls with pride that during the childhood he was constantly told that in each generation of his family there was one great Sufi.8 It is, therefore, no wonder that the central character of 'Zard Kutta' symbolizes the creative artist, and the quest to comprehend his predicament takes Intizar Hussain to civilizations, other than his own. Soon he was attracted by the spiritual traditions of Buddhism as reflected in the Jatakas. Discussing his story 'Kachvey' (Turtles) he argued:

> "When I read Jatakas I feel that man as portrayed in them is a much greater and richer entity than the man presented to us in Western fiction. An individual in these Jatakas seems to span many ages. The universe appears so immense that it encompasses heaven and earth and all creatures therein".9

While still absorbed in the exploration of the world of Jataka tales, he came across Some Diva's ocean of stories, Kathasaritsagara. He is so thrilled by this encounter as it he has discovered a new continent. Says he:

"While reading this book I felt as if I had entered an ocean of tales. The stories abound in rich imagination. I also feel

> as if these stories are the first step to Alif Laila and perhaps the basis for Alif Laila lies in them." 10

Thus Intizar Hussain's life long search for the lost patterns of thought and forgotten modes of narration has brought him from Alif Laila of Alif Laila. "One of the memorable achievements of this odyssey is his story, Kishti (The Boat) in which fragmented narrative structures shuttle back and forth in time. He has used the archetypal situation of the flood, which is common to all the mythologies the world, to create an image of impending disaster, the anguish of the human beings in the midst of their effects to save themselves from the universal holocaust, and their hopelessness as they are caught in the grip of cosmic forces, beyond their control or comprehension. He mixes to gather the legends of Gilgamesh, Manu and Noah to communicate the sense of the eternal co-editors of humanity anywhere and everywhere, doomed go through chaos, disintegration, and total destruction, symbolized by the flood until it can arrive again on firm ground for a new organization and reconstruction".11

Intizar Hussain had appeared on the cultural horizon of Pakistan, with the creation of Pakistan on the basis of Muslim nationhood. He started his literary career with a passionate zeal for Muslim renaissance. But with the advent of the first marshal law government he witnessed the decline of the nationalist sentiment and moral decay spreading with a rapid speed among the political and intellectual elite of Pakistan. This unwelcome phenomenon prompted him to look inward in a mystic way. Now he was face to face with the question: Why civilizations decline? How nations fail?? This spiritual curiosity led him to sensibility as well as pre-modern modes of expression.

Notes and References:

1. A conversation Between Intizar Hussain and Muhammad Umar Memon, Journal of South Asian Literature, Volume XVIII, Number2 (Michigan State University, p. 160.
2. Translation by John A. Hanson, JSAL, Vol. XVIII Number 21, p.133,134

reading this book I felt a strange oneness with nature and my immediate surroundings. Another appealing thing about this book was the charm of discovering the unknown, as if walking through a very real world I had. In keeping with the times in which the stories were written, which we marked with Muslim expansionism, the feeling of new worlds being discovered comes across vividly. New knowledge and concepts were emerging-all this relates remarkably to the central theme of all the stories, which is the discovery of the unknown. Throughout my own writing career Alif Laila has been a source of creative inspiration to me." 7

This deep and abiding interest in Alif Laila helped him in the late fifties to create a conventional Dastan on a theme of contemporary concern. This was the time when preparations for centenary celebrations of the so called mutiny of 1857 as our first war of independence, were in full swing. South Asian intellectual was at pains to remove historical distortions made by the court historians of British India. Under the sway of a passionate impulse to rehabilitate the history of freedom movement, Intizar Hussain turned history into legend in his Dastan "Jal Gerje" (The Water Roars). It is set in 1857. In order to transform the historical person of the rebel general, Bakht Khan into a living metaphor, he has set his fancy free. Soon afterwards he realised that to recreate a Dastan exactly as it use to be in the Middle Ages is a futile attempt and gradually evolved a highly innovative Dastan-segue style of his own.

Fascinated as he is the world view reflected in Dastans, Intizar Hussain was attracted by the narrative techniques of the Old Testament and the Quran in early sixties. Search for new forms of expression was not the sole reason for reverting back to the Holy Scriptures. Signs of moral crisis in the society were equally responsible for these attitudes. By now he was convinced that the nation had failed to deal with the spiritual experience of migration at a creative level. Consequently the enthusiasm generated by the

creation of Pakistan had turned into melancholy feelings. In, Akhri Admi, (The Last Man) people turn into monkey when their transgressions passed beyond bounds. Zard Kutta, (the yellow cur) also presents the trial and tribulations of a pious man pitted against a corrupt society. Theme is the same. But here the narrative structure is not borrowed from the fables of the Holy Scriptures. It is derived from malfuzat i.e. Sayings of the Sufi Sheikh recorded by his disciples:

"I listened to this story and enquired, "O Sheikh! What are the credentials of a true scholar"? The Sheikh replied, "He should be without greed". I respectfully asked, "When is worldly greed born?" He enlightened me, "when knowledge becomes scant."

I respectfully said, "when does knowledge become scant?"

He answered, "when the dervish spreads the hand of beggary, the poet conceives worldly motives, the man of ecstasy turns sober, the scholar becomes a merchant, the wise man starts profiteering." Right then a man passed chanting this verse:

> "In Damascus such a famine befell Dismissed was every romantic spell.
> The Sheikh shouted to the man, "whoever you are, will you recited this verse again. The man recited the verse again. This brought a state of inspired meditation on the Sheikh. At last when he lifted his head, he narrated the following (story.)"9

The entire story is narrated in the style of malfuzat. The Sheikh closely resembles al-Hujwiri (d. 1063 A.D), popularly known as data Ganj Baksh, author of the first Persian treatise on Sufism entitled: Kasf al-Mahjub (unveiling of the veiled). The central Character reminds me of Abu Dharr al-Ghiffari (d.653) who formed the nucleus of ascetic piety in Medina after the death of the prophet and who is regarded as the most important figure in the chain linking Sufism back to Muhammad(PBUH). Abu Qasim Khizri, the central character of Zard Kutta is anguished to realize that in an environment of physical comfort and luxurious living prevalent in the city, all his fellow

for reshaping our destiny. His immediate concern was the rediscovery of the literary tradition first disowned and then forgotten by successive generations of writers from 1857 to 1947. He took a bold stand against the utilitarian didacticism of the Aligarh Movement and the Marxist realism of the progressive movement. Adopting an attitude of total rejection of the literary heritage of the imitation of and borrowing from the west, he embarked upon the task of forging fresh links with the pre-modern patterns of thought and traditional forms of artistic expression. We earnestly strived to revive the discarded from of expression and the outworn narrative techniques and to give a new currency to words and idioms which had long since gone out of currency. Considering every forgotten word a deserted city" and each outmoded style a lost territory"4 he vigorously endeavoured to reclaim these territories in order to regain a sense of cultural identity. In the process of portraying the character and personality of the south Asian Muslim he "gets inspiration from a stream flowing directly out of a tradition, itself a fusion of diverse elements: beliefs, memories, drams, stories of prophets and peoples of yore, mythology, and superstituions".5 Highlighting the cultural significance of tradition, he passionately pleaded for the revival of Dastan, enormously long cycles of medieval romance with high adventure. Denying the relevance of the realistic modes of modern fiction, he asserted that "the expression of our collective personality and how it has developed is not possible in it. It is possible in the Dastan".6 Although no other writer has accepted this contention, he himself has tried his best to express new sensibility in the traditional moulds of Dastan.

Before having a closer look at his creative experimentation, let us have a quick look at Intizar Hussain, the man who has become a unique phenomenon in contemporary Urdu literature; the phenomenon which has variously been interpreted. Some say that he has retreated into the middle ages while others claim that he is much ahead of his times.

Intizar Hussain was born in a conservative Muslim family belonging to a small township near Aligarh on 12th December 1925. He was not sent to school because of his father's prejudice against the new education, most of

which he felt was wrong. He taught his son at home up till the age of ten when he had to yield to family pressure and enrol Intizar Hussain in a regular school. He was admitted to class eighth on the basis of his performance in the admission test. Thus began his formal schooling, on the completion of which he joined Meerat College from where he had done Masters in Urdu in 1946-1947. With the emergence of Pakistan he migrated to Lahore together with his life long friends Muhammad Hassan Askari and Saleem Ahmed, well known literary figures associated with Meerat College. He then has made Lahore as his permanent abode ever since. It is here that he has started his creative as well as journalistic creator almost simultaneously with the publication of his first short-story "Qayume ki Dokan" (Qayyuma's shop) and the editorship of weekly Nizam, in the year 1948. He has published so far 6 collections of short-stories, 4 novels and a selection from his critical essays. He has translated Russian and American fiction into Urdu and has edited a couple of Dastans. He has worked in a number of leading newspapers and literary journals of repute. He worked on a novel... "Aagay Samunder hay"(Heading towards the See) and contributing a regular weekly column on literary and cultural issues to the English language daily: The Frontier Post.

Intizar Hussain is one of the most well-read writers of his generation. Although he is deeply influenced by the masters of Western fiction as Chekhor, Lawrence, Joyce, Proust, Sartre, Kafka, to name only a few, but he insists that he has learned the art of fiction form his grand-mother. Alif Laila (The Arabian Nights) is his constant companion since early childhood. Says he:

> With "Alif Laila" my fascination never seems to dull. As a child it provided me with sheer entertainment. Now when I look back, I feel that it contains within it an entire cosmic vision. It explains the ancient man's relationship with the universe. It is sad that we have alienated ourselves from nature to such a degree that we have reduced it to the status of mere objects. Whereas

Fateh Muhammad Malik*

Intizar Hussain and the Pre-Modern Modes of Expression

Intizar Husain (b.1925) is the most prominent and the most innovative fiction writer belonging to the first generation of creative writers in Pakistan. His writings reflect a new sensibility, distinct from that of the progressive and Modern writers, who dominated the literary scene during the formative phase of his creative personality. Both in his worldview and in his literary style he is in revolt against his elder contemporaries. To him the creation of Pakistan is a spiritual experience of tremendous creative importance, but the writers belonging to the generation thirties, so maintains Intizar:

> "did not regard partition as a historical process. In the stories, critical writings and articles they seemed to be saying that it was merely a conspiracy between the English and the Indian feudal landlords. In stead of viewing this event as a historical process or against the background of a hundred years of Hindu-Muslim rivalry, they ignored the entire history and proclaimed it to be simply a British plot or took it to be the result of the wishes of feudal Muslim landlords. This concept of Pakistan was totally unacceptable to me and was the starting point of my reaction against those writers".1

While the progressives and the modernists could not look beyond the communal riots Intizar Hussain identified Hijrat (migration) at the advent of

* *Rector(P) Internatioanl Islamic University Islamabad*

Pakistan as the dominant experience of the period. Writing 14 years after the creation of Pakistan under the titles "Hamaray Eahad ka Adab" (literature of our Times), he asserted:

> "In the history of Muslim peoples, the Hijrat holds the position of an experience which repeats itself time and again. With its association of long enduring pain and sorrow, both internal and external, it becomes a creative experience. At that time, we were all Pakistani Mohajirs, local residents as well as those who had come from other parts. His is because, in reality, the question was not one of immigration from one are to another, but of Hijrat from an old country to a new one. Both groups felt the effects of this psychological Hijrat, whether they had physically moved or not. And if we accept such a conception of Hijrat, it can be seen as not merely an external event, but as a sort of spiritual state. And it is perhaps with this conception that we can see again and understanding of the experience of that age. The meaning of Pakistan at that time was Hijrat from one age to another. This was the central question of that period."2

During the first two decades of his literary career, Intizar Hussain remained intensely preoccupied with the exploration of the immense creative possibilities inherent in the experience of Hijrat in the light of "the prophet Muhammad's migration from Mecca to Medina, which turned out to be a creative movement for the nascent Muslim community; indeed, it was following the exodus (Hijrat) in 622 A.D that Muslim community came to political power. The latest Muslim migration in 1947 was, in a way, a re-enactment of the 622 seminal Hijrat or a renewal of contact with the archetypal experience of distant antiquity".3 Through his creative writings as well as his critical studies, he has created an acute awareness that without a dynamic sense of the past, we can neither define our collective self nor can we channelize the new creative forces unleashed by the creation of Pakistan,

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.ShahabuddinSaqib**
   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
   Dhaka-1209 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 Iran

National Editorial Advisory Board

1. **Prof. Fateh Muhammad Malik**
   Er. Rector International Islamic University
   Islamabad.

2. **Prof. Dr. Anwar Ahmed**
   Director
   Sialkot Campus University of Gujrat

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**
   Director Distance Education
   The Islamia University Bahawalpur.

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

Research Journal "ALMAS" Vol: 15, 2013-14
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University,
Khairpur Sindh, Pakistan.

ALMAS

ISSN-No. 1818-9296

VOL: 15

Editor: Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk

Vol: 15

grams\Ur Mono2.jpg not found.

Department of Urdu
Shah Abdul Latif University
Khairpur, Sindh, Pakistan 2013-14

Patron -in- Chief **Prof. Dr. Parveen Shah**
Vice Chancellor

Editor **Dr. Muhammad Yousuf Khushk**
Meritorious Prof. & Dean
Faculty of Social Sciences & Arts

Co- Editor **Dr. Soofia Yousuf**
Associate Professor & Chairperson
Department of Urdu

Prof. Muhammad Kazim Zaidi

E-mail: yousuf.khushk@gmail.com

Institutional Rate	Rs. 500-00 (in Pakistan) US $30-00 (else where)
Personal Rate	Rs. 400-00 (in Pakistan) US $25-00 (else where)