Research Journal "ALMAS" Vol: 14, 2012-13
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University, Khairpur Sindh, Pakistan.

تحقیقی مجلّہ

ISSN NO.1818-9296

الماس

(شمارہ چہاردہم)

مدیر: پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک

(۱۴)

\Documen
and
id\Deskto
Mono for

شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سندھ

پاکستان ۲۰۱۲۔۲۰۱۳ء

سرپرست اعلیٰ : پروفیسر ڈاکٹر پروین شاہ
واکس چانسلر

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

مدیر : پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک
چیئرمین شعبہ اردو

مدیر معاون : پروفیسر محمد کاظم زیدی
ڈاکٹر صوفیہ یوسف
اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو

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 : ۲۰۱۳ء

طابع : پوپٹ پرنٹنگ پریس خیرپور سندھ

قیمت : ۳۵۰ (تین سو پچاس روپے) پاکستان اور بیرون ملک ۲۵ ڈالر مع ڈاک خرچ

NOTES TO CONTRIBUTORS

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

Authors are entitled to 2 free copies of the issue in which their articles appear. Article should be typed in font Times New Roman, size 12. 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.

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 مجلّے 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 و تصاویر واضح ہونی چاہئیں تا کہ ان کا عکس دوبارہ با آسانی لیا جا سکے۔
- مقالے کے صفحہ اول پر دائیں طرف مقالہ نگار کے نام کے بعد عنوانِ مقالہ اور اس کے بعد انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں اس کا خلاصہ (زیادہ سے زیادہ دو سو 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 جزو، سن، اشاعت اور صفحہ نمبر، جو جہاں ضروری ہے درج کیا جائے۔اگر اسی حوالے کو دوبارہ دینا ہو تو اسی صورت میں درج کیا جائے۔بین السطور حوالہ درج کرتے ہوئے ایضاً اور تصنیف مذکورہ سے گریز کیا جائے۔مثالیں درج ذیل ہیں:۔(نجم الاسلام ۱۹۸۸ء،۴۲)(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 کیا جائے۔
- مقالے کے آخر میں تمام ماخذ یا حوالوں کی تفصیل شامل کرتے ہوئے اس ترتیب کو ملحوظ رکھا جائے۔

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

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

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

(مورخہ:۲۵نومبر۲۰۰۷ء)

"الماس" (تحقیقی جرنل۔۱۴)

بین الاقوامی مجلس مشاورت

۱۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹرہیلڈ

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

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر معین الدین جینابڑے

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

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

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر خلیل طوقار

چیئرمین شعبہ اردو استنبول یونیورسٹی، ترکی۔

۵۔ ڈاکٹر محمد محمود الاسلام

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 لینگویجز اوساکا یونیورسٹی، جاپان۔

۸۔ ڈاکٹر تھامس اسٹیمر

صدر علامہ اقبال ریسرچ گروپ سیویلا یونیورسٹی اسپین۔

۹۔ ڈاکٹر محمد کیومرثی

شعبہ اردو، تہران یونیوسٹی تہران، ایران۔

قومی مجلس مشاورت

۱۔ پروفیسر فتح محمد ملک

ریکٹر (سابق)، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد۔

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد

ڈائریکٹر سیالکوٹ کیمپس یونیورسٹی آف گجرات۔

۳۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل

سابق پروفیسر شعبہ اردو کراچی یونیورسٹی کراچی۔

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ لٹریچر انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد۔

۵۔ پروفیسر ڈاکٹر روبینہ ترین

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

۶۔ پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال

ڈین (سابق)، فیکلٹی آف آرٹس، دی اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

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

۸۔ پروفیسر ڈاکٹر سید جاوید اقبال

ڈین فیکلٹی آف آرٹس، سندھ یونیورسٹی، جامشورو۔

۹۔ ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی پشاور۔

فہرست

☆ اداریہ	مدیر	08
☆ مولانا ظفر علی خان کی افسانوی نثر کا ایک نایاب نمونہ	ڈاکٹر زاہد منیر عامر	09
☆ منٹو کا فنی شعور	ڈاکٹر رشید امجد	19
☆ منٹو پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات	ڈاکٹر فوزیہ اسلم	34
☆ مضامین منٹو کا اسلوب: تجزیاتی مطالعہ	سید کامران عباس کاظمی	40
☆ اردو افسانے میں مابعد الطبیعاتی عناصر کے زبان و ادب پر عمومی اثرات ۔ ایک جائزہ	ڈاکٹر فریحہ نگہت	56
☆ شہناز شورو کے افسانوں میں نسائی احساس	نورین رزاق	69
☆ تدریس افسانہ: نیا تناظر	ڈاکٹر محمد کیومرثی	79
☆ علامہ راشد الخیری: محض مصور غم	ڈاکٹر حفصہ نسرین	88
☆ شاہ عبد القادر کے اردو ترجمہ قرآن کا لسانی مطالعہ	ڈاکٹر محمد سلیم خالد	97
☆ فارسی سے اردو میں ترجمے کی روایت	زیبا دکاوی نژاد	114
☆ ہندوستان اور یورپ میں نو آبادیت کا تاریخی پس منظر	ڈاکٹر روش ندیم	127
☆ ہندی اردو تنازعہ میں انگریزی حکام، فورٹ ولیم کالج اور جان گلکرسٹ کا کیا رول تھا: ایک مضمون اور اس کے بارے میں ذہن میں اٹھنے والے سوالات	ڈاکٹر خلیل طوقار	140
☆ تہذیبی تنوع: مسائل و امکانات	ڈاکٹر صوفیہ یوسف	162
☆ فن تدوین: ارتقا، ضرورت و اہمیت	ڈاکٹر عطا الرحمٰن میو	168

☆ اردو تدوین متن کی روایت میں دبستان دکن کا کردار	ڈاکٹر عظمت رباب	177
☆ اختر حسین رائے پوری کی تنقید نگاری	ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب	186
☆ حافظ محمود شیرانی کی تحقیقی خدمات	ڈاکٹر محمد اشرف کمال	205
☆ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول اور ذات پات کا مسئلہ	ڈاکٹر صائمہ ارم	214
☆ ہندو اور سکھوں کی نعتیہ شاعری: اسباب محرکات و اثرات کا علمی اور تحقیقی جائزہ	ڈاکٹر عبد الغفور بلوچ	224
☆ خواجہ فرید کی اردو شاعری ۔ تحقیقی و تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر محمد امیر ملک	234
☆ وصف قلم، دوات و کاغذ رائے زادہ دونی چند کی تین بھولی بسری مثنویاں	ڈاکٹر محمد ناصر رصابہ	241
☆ نسیم لیہ کی مثنوی دامن یوسف اور فرعون و کلیم کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ	بشریٰ قریشی	250
☆ انشاء اللہ خان انشا پر تحقیق: ایک مطالعہ	عبد الکریم	264
☆ کلام غالب کے چند منتخب شارحین ۔ ایک مطالعہ	ڈاکٹر رابعہ سرفراز	281
☆ فتح محمد ملک بطور اقبال شناس	ڈاکٹر مزمل بھٹی	294
☆ جوش اور نذرل کی شاعری میں انقلابی شعور	ڈاکٹر محمد محمود الاسلام	324
☆ ن ۔ م راشد کا نظریہ فن	ڈاکٹر سہیل عباس	335
☆ منیر نیازی کی غزل کا علامتی نظام	ڈاکٹر سمیرا اعجاز	360
☆ مصطفیٰ زیدی کی شاعری میں انسانی ارتقا کا سوال	ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی	380
☆ سیدہ حنا کی ماہیہ نگاری	شہلا داؤد	388
☆ سلیم احمد: ہماری تہذیبی شناخت کا ایک منفرد زاویہ	خالد امین	402

☆ دنیائے اسلام میں طنزومزاح کا تعارف اور تجزیہ

ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامہ خاص — ڈاکٹر سعدیہ طاہر — 419

☆ ایمیزون عطیہ داوؤد ''آئینے کے سامنے'' ایک تحقیقی وتنقیدی تجزیہ — ڈاکٹر شگفتہ حسین — 446

☆ مظہرالاسلام کی فوک لور کی پہلی کتاب :ایک مطالعہ — صفیہ عباد — 456

☆ کئے چاند تھے سرِ آسماں میں کارفرما تاریخی تصورات — رخسانہ بی بی — 475

☆ رسول حمزہ کی نظموں کے تراجم :اصل ترجمہ نگار فیض احمد فیض — حیدر قریشی — 502

☆ *Educating Muslim Girls: a British Muslim* — Fozia Tenvir , Dr. Stephen Bigger — V

اداریہ

معزز قارئین! السلام علیکم۔

شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور سے شائع ہونے والے تحقیقی مجلّہ الماس کا شمارہ چہاردہم پیش خدمت ہے ۔ شعبہ اردو، ترکی، ایران، بنگلادیش، انڈیا، جرمنی، جاپان 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 دلچسپی اور بروقت رہنمائی کی بدولت الماس اپنی رفتار اشاعت کو قائم رکھے ہوئے ہے ۔

حسب معمول دیگر شماروں کی طرح ''الماس'' کا یہ شمارہ بھی بذریعہ انٹرنیٹ، آن لائن شائع کردیا 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 زاہد منیر عامر *

مولانا ظفر علی خان کی افسانوی نثر کا ایک نایاب نمونہ

***Abstract** : Maulana Zafar Ali Khan (1873---1956) was a renowned poet, Journalist, scholar and freedom fighter. A rare book of Maulana has been discovered which is being introduced in this article. This book was not known even to his biographers. In this newly unveiled piece of writing Maulana also appears as a fiction writer. The booklet Nai Roshni Ka Aik Nazzara has been discussed and analyzed at length in this article and compared with some of his poetical works as well.*

مولانا ظفر علی خان (۱۸۷۳ء.....۱۹۵۶ء) ہماری قومی تاریخ کی ایک نام ور شخصیت ہیں جنھوں نے سیاست، صحافت اور شاعری کی دنیا میں ناقابلِ فراموش کارنامے انجام دیے۔ ان کا عمومی تعارف قومی، دینی، سیاسی اور ملی مسائل پر لکھنے والے قلم کار، راہ نما اور شاعر کا ہے جن کی تحریروں نے غلام ہندوستان کے باسیوں کو جگانے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے شعر و نثر میں متعدد تصانیف یادگار چھوڑی ہیں جن کا ذکر ان کے بارے میں لکھی جانے والی کتب میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کی تصانیف میں ایک کتابچہ نئی روشنی کا ایک نظارہ بھی شامل ہے جس کا ذکر ان سے متعلق کسی کتاب میں نہیں ملتا۔ یہ ان کی افسانوی نثر کا ایک نمونہ ہے، جس کے بارے میں بہت کم قارئین جانتے ہوں گے..... ذیل میں اسی نایاب کتابچے اور اس کے مندرجات کا تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ کتابچہ جیبی سائز پر شائع ہوا اور اس پر تاریخِ اشاعت درج نہیں۔ کتابچے کے آخر میں کچھ کتابوں اور دواؤں کے اشتہار ہیں مثلاً فرانس کے ایک ڈاکٹر کی حیرت انگیز ایجاد، طالبانِ نکاتِ معنوی کو مژدہ، اسلام کی دنیوی برکتیں، حضرت زید، جسمانی تعلیم، تذکرہ خواتین تیموریہ، انگریزی تعلیم کی بے نظیر کتابیں، عربی بول چال وغیرہ کتابچے کی ضخامت ۹۶ صفحات ہے۔ [1]

* پروفیسر و صدر نشین مسند ظفر علی خان ادارہ علوم ابلاغیات، جامعہ پنجاب، لاہور۔

یہ ایک مختصر کہانی ہے جس میں ایک پینسٹھ سالہ مغرور، چڑچڑا اور غصیلا انگریز لارڈ جیمو فٹز جیرلڈ اپنے نوجوان بیٹے کو ڈانٹ رہا ہے کہ وہ اپنے لیے کوئی ایسی لڑکی ڈھونڈ لائے جو اس بوڑھے انگریز کے گھر کی بہو بننے کے لائق ہو۔ اس مقصد کے لیے وہ اپنے بیٹے کو ایک سو پونڈ کی رقم دیتا ہے اور ڈرائیور ولیم کو اس کے ہمراہ کرتے ہوئے نادر شاہی حکم جاری کرتا ہے کہ ''اس وقت تک واپس آنے کا نام نہ لو جب تک کہ اس گھر میں کسی ایسی عورت کو لانے پر آمادہ نہ ہو جاؤ جو میری بہو بننے کے لائق ہو'' [2] یہ نوجوان اپنے ڈرائیور کے ہمراہ لندن کا رخ کرتا ہے، چار ہفتے بھی نہیں گزرتے کہ تمام رقم ختم ہو جاتی ہے اور وہ ''لندن جیسے شہر غدار'' [3] میں تہی دست رہ جاتا ہے، جب نوبت فاقہ کشی کو پہنچتی ہے تو وہ اپنے ایک دوست سے دس پاؤنڈ قرض لیتا ہے، ڈرائیور کو کسی دوسری ملازمت کے لیے رخصت کر دیتا ہے۔ اسی عالم میں ایک ہوٹل میں اس کی ملاقات اٹھارہ انیس سال کی ایک حسین و جمیل دوشیزہ سے ہوتی ہے۔ کوئی نادیدہ قوت بے اختیار اسے کشاں کشاں اس حسین ہم نشین جلوہ گستر کے قریب لے جاتی ہے، نوجوان کہتا ہے ''وہ دل ربا تھی، دل فریب تھی، سراپا ناز تھی اس نے ایک نگاہِ غلط انداز مجھ پر ڈالی اور میں نے جانا کہ اب میں کہیں کا نہیں رہا'' [4]

''وہ میز پر کہنیوں کو ٹیکے بیٹھی تھی اور اس کے نورانی ہاتھ اس کے دل ربا چہرے کے لیے تکیہ کا کام دے رہے تھے اس کی ٹوپی کے چھجے تلے مشک بار اور عنبر بیز بال جو سیاہی میں آدھی رات کو شرماتے تھے برقی روشنی میں عجب آب و تاب کے ساتھ چمک رہے تھے، خم دار ابروؤں اور جگر گداز پلکوں میں سے دو مدھ بھری آنکھیں جن کی اخضریت مشرقی آسمان کی لاج وردی کیفیت سے کہیں زیادہ دل آویز تھی بے تابانہ رقص کرتی ہوئی چاروں طرف بجلیاں گرا رہی تھی، چہرہ کتابی تھا جس کی گلابی رنگت گویا شفق کی موج میں غوطہ لگا کر نکلی تھی، ناک ستواں تھی، ہونٹ رسیلے تھے اور کنجِ لب پر ایک بے قرارانہ کیفیت جس میں غنچۂ نورستہ تبسم کی جھلک اپنا جلوہ دکھا رہی تھی غرض یہ نازنین شانِ خدا تھی'' [5] جسے نوجوان کنکھیوں سے مبہوت و بے خود دیکھ رہا تھا۔

اس حور وش نازنین کے ساتھ تمنائے صاحب سلامت لیے نوجوان آگے بڑھتا ہے تو دوسری طرف سے حوصلہ شکنی نہیں ہوتی، وہ لادیو (شراب کی ایک قسم) پیش کرنا چاہتا ہے لیکن ساتھ ہی اسے اپنی جیب کا خیال آتا ہے تو وہ زیرِ لب گنگنانے لگتا ہے

؎ چاہیے زر ان بتانِ سیم تن کے واسطے
ہم قلندر یاں نہیں کوڑی کفن کے واسطے [6]

صاحب سلامت ہوجانے کے بعد تعارف پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ حسینہ کسی بوڑھے شخص کے حبالۂ عقد میں دیے جانے سے ڈر کر بھاگی ہوئی ہے اور اس ملاقات سے پہلے ہوٹل سے بھرپور لنچ کر چکی ہے، اور اب نوجوان سے اس لنچ کا بل ادا کروانا چاہتی ہے۔ نوجوان اپنا سگریٹ کا جزاوں ڈبا گروی رکھ کر یہ بل ادا کرتا ہے، وہ یہاں سے کسی نا دیدہ منزل کی سمت گامزن ہوتے ہیں، حسینہ کا نام فلیشیا ہے جس کے والد فرنچ اور والدہ آئرلینڈ کی ہیں جب کہ نوجوان کا نام لارنس رچرڈ ڈلسارٹ ہے۔

لارنس ضرورت اور رعب کی خاطر اپنے سابق ڈرائیور ولیم کو اس کی موجودہ گاڑی سمیت طلب کرتا ہے۔ فلیشیا کی باتوں سے لارنس اسے شادی شدہ سمجھتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ "اس کی نورانی انگلیاں کتخدائی کے چھلے سے خالی ہیں" جس پر فلیشیا اسے بتاتی ہے کہ "فی الواقع میرا کوئی خاوند نہیں ہے لیکن آئندہ شنبہ کے روز میں اس سے بیاہی جانے والی تھی اسی لیے تو میں گھر سے بھاگ آئی، مجھے اس سے سخت نفرت ہے" [۷] چنانچہ یہ دونوں بحری جہاز کے ذریعۂ کیلئے (ایک مقام کا نام) پہنچ جاتے ہیں۔ یہاں جس ہوٹل میں وہ ٹھہرتے ہیں وہاں فلیشیا کو اندازہ ہوجاتا ہے کہ اس سے شادی کرنے کا خواہش مند بوڑھا شخص اسی ہوٹل میں موجود ہے ادھر نوجوان فلیشیا سے شادی کا آرزومند ہے، وہ شہر میں گھومتے پھرتے ہیں اور رفتہ رفتہ ایک دوسرے کے قریب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایک تفریحی دورے کے اختتام پر جب وہ ہوٹل پہنچتے ہیں تو فلیشیا اس بڈھے سے مڈبھیڑ ہوجانے کے اندیشے سے خوف زدہ ہے، لارنس اس کے اندیشے کو رفع کرنے کے لیے کہتا ہے "کہ اب اس بڈھے کھڑوس سے کہو کہ میرے سامنے آئے، ناک پر تاک کر وہ گھونسا رسید کیا ہو کہ ...." [۸] لارنس کا یہ فقرہ ختم نہیں ہو پاتا کہ "فلیشیا نے ایک چیخ ماری اور .... دیوانہ وار سیڑھیوں کے اوپر چڑھ گئی .... اتنے میں کسی کے قدموں کی چاپ سنائی دی ......" [۹] اس پر نوجوان متوجہ ہوتا ہے اور قدموں کی چاپ کی سمت دیکھنا چاہتا ہے، یہاں نوجوان کے الفاظ ہیں: "پلٹ کر جو دیکھتا ہوں تو میرے باواجان آرہے تھے" [۱۰] لارنس کے باواجان ہی فلیشیا سے شادی کرنا چاہتے تھے۔ وہ اپنے بیٹے کو اس کے ساتھ دیکھ کر اس پر برستے ہیں "بک مت خبردار جو بڑھ کر بات کی میں تجھے عاق کر دوں گا، ایک کوڑی نہ دوں گا، اے ناخلف نابکار یہ تو میری ممنگیتر ......" [۱۱] یہ راز فاش ہوجانے پر لارنس، فلیشیا کو سارا قصہ سنا دیتا ہے۔

اس طویل مختصر کہانی میں سب سے اہم حصے وہ ہیں جہاں مولانا ظفر علی خاں کے قلم نے حسن کی تصویریں بنائی ہیں، لفظیات اور اسلوب میں مولانا کے عربی فارسی آمیز انداز کی آمیزش بیان کو بوجھل کرتی ہے۔ ایک رومانی قصے میں مولانا نے جو لفظیات استعمال کی ہیں ان کا اندازہ ان مثالوں سے کیا جا سکتا ہے: بکلم، طارمِ اعلیٰ، بدین

خیال، پیچ میرز، ربط آفرین قرب، تکلف زا بُعد، عالم سراسیمگی، از برائے خدا، اخضری آنکھوں کی بجلیاں، برق آلود تلاطم، مضطربانہ وضع، شصت و پنج سالہ جھریاں، نوزدہ سالہ حسن، بتدریج بیخودیت، خمیازہ گری، شوریدہ سری وہذیان سرائی وغیرہ وغیرہ

ان کے اسلوب میں یہ رنگ اس قدر بڑھا ہوا ہے کہ انگریزی تمدن کی جھلک دکھاتے ہوئے وہ بیچ بیچ میں اردو اشعار کے ساتھ فارسی اشعار بھی درج فرماتے ہیں۔ لارنس اگرچہ انگریز نوجوان ہے لیکن وہ فارسی اساتذہ کے اشعار پڑھتا ہے، اشعار بھی وہ جو بزرگانہ مضامین کے حامل ہیں مثلاً:

خواہی کہ عیب ہای تو روشن شود ترا

یک دم منافقانہ نشین در کمین خویش [۱۲]

....

اشعار تو اشعار ایک مقام پر تو مولانا نے فارسی کی پوری غزل ہی درج کر دی ہے، جس کا ایک شعر ہے

یاقوت جان فزایش از آب لطف زادہ

شمشادِ خوش خرامش در ناز پروریدہ [۱۳]

فارسی اشعار کے علاوہ انھوں نے بہت سی جگہوں پر اردو اشعار سے بھی کام لیا ہے، ایک شعر اوپر نقل کیا جا چکا ہے، بعض دوسرے مقام پر یہ شعر بھی استعمال کیے گئے ہیں:

جگر اور دل کا جتنا حوصلہ تھا ٹل گیا سارا

نگہ کے تیر کا ہونا ترازو اس کو کہتے ہیں [۱۴]

....

غنیمت جانیے مل بیٹھنے کو

جدائی کی گھڑی سر پر کھڑی ہے [۱۵]

جس تہذیب اور تمدن کو اس کہانی کے ذریعے بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس کے کرداروں کی طرف سے فارسی اشعار کا استعمال تعجب خیز ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کہانی لکھتے ہوئے مولانا اپنے عربی فارسی آمیز اسلوب سے باہر نہیں آسکے اور انگریزی تمدن کی تصویر پیش کرتے ہوئے بھی ان کا تخیل مشرق ہی کی زمینوں میں سرگرداں رہا۔ کہانی محض ایک لڑکے اور لڑکی کی مصنوعی محبت کی داستان ہے۔ باپ کا کردار ان کے اس خیال کو محکم کرنے کے لیے لایا گیا ہے کہ انگریزی تمدن خاندانی اخلاقیات سے عاری ہے۔ اس طویل مختصر کہانی کے

وہی حصے مضبوط ہیں جن میں فلیشیا کی پیکر تراشی یا جذبات نگاری کی گئی ہے۔۔پیکر تراشی اور جذبات نگاری کے چند نمونے ہماری بات کی بہتر دلیل ہوں گے:

"یہ کہہ کر اس نے ایک انگڑائی لی جس نے اس کی شانِ رعنائی کو دوبالا کر دیا اور پھر ایک دستی آئینہ کو ہینڈ بیگ سے نکال کر اور اپنے سامنے رکھ کر اپنے سرکش گیسوؤں کو جو بالوں کی جڑاؤ پن کی قید سے آزاد تھے سنوارنے لگی" ۱۶

"اس کے لعل لب کے گوشوں پر شرارت سے بھری مسکراہٹ پھول برسانے لگی اور اس نے ایک ایسے ستم ظریفانہ انداز کے ساتھ جس نے مجھے کہیں کا نہ رکھا کہا......" ۱۷

"اس کی اس حرکت سے میرے دل پر چھریاں چل گئیں اور میں مبہوت و ششدر کھڑا ہوا اسے دیکھ رہا تھا کہ یکا یک اس نے پلٹ کر مجھ پر ایک نگاہ ڈالی جس میں میں قسم کھا کر کہتا ہوں کہ شرارت زا کیفیتوں کی ایک دل کو موہ لینے والی جھلک پائی جاتی تھی اس کے بعد وہ آنکھوں سے اوجھل ہو گئی اور تھوڑی دیر کے لیے دنیا میری آنکھوں میں اندھیر ہو گئی" ۱۸

"اس کے چہرے کا رنگ زرد تھا اور وہ لرز رہی تھی لیکن گاڑی میں بیٹھتے ہی اس کی زردی، گلابی رنگت سے بدل گئی اس کی آنکھوں میں شوخی و شرارت رقص کرنے لگی اور اس کا لبِ لعل تبسم کی کلیاں بکھیرنے لگا" ۱۹

"میرے اسی جوش و خروش کا اثر تھا کہ اس کے تنفس کی حرکت تیز ہو گئی اور اس کے ہونٹ جذباتِ قلبی کے کسی اندرونی تموج سے اثر پذیر ہو کر لرزنے لگے" ۲۰

"دونور کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہاتھ میری گردن میں حمائل ہو گئے وہ مرجان کے تراشے ہوئے برق آلود ہونٹ میرے رخسار سے پیوست ہو گئے اور......لیکن میں نے ہاتھ پھیلائے تو ہم آغوشی کے لیے بجز موجِ نسیم کے کسی کو موجود نہ پایا" ۲۱

مولانا کے اسلوب کی رومان پروری میں ان کی عربیت و فارسیت کی آمیزش کا نمائندہ نمونہ اس اقتباس کو کہا جا سکتا ہے:

"میں اسے جگانے کے قصد سے جھکا، اس کی دلفریب صورت سے سحر زدہ ہو کر شاید میں اسی عالمِ مسحوری میں اپنا چہرہ اس کے چہرہ کے، ضرورت سے زیادہ، قریب لے

گیا جس طرح وہ موٹر میں گھبرا کر یک بہ یک بیدار ہوئی تھی اسی طرح اب بھی وہ چونک کر اٹھی اور اس حرکتِ اضطراری کا نتیجہ یہ ہوا کہ میرے گستاخ اور حقیقت میں ناکردہ گناہ ہونٹ اس کے عارضِ زیبا سے چھو گئے۔لب و عارض کا یہ آنی اتصال ارادہ کے عنصر کی آمیزش سے اس وجہ پاک تھا اور یہ کل واقعہ گریز پائی میں چشمکِ برق یا تبسمِ شرارے سے اس قدر مشابہ تھا کہ میں تو مارے شرم کے کٹ کٹ گیا" ۲۲

ان نثر پاروں کو پڑھ کر مولانا کی ایک نظم یاد آتی ہے جو انھوں نے ایک اطالوی خاتون مس رفو کے بارے میں کہی تھی اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نظم اور نثر دونوں میں، پیکر تراشی پر قدرت رکھتے تھے۔جی چاہتا ہے کہ یہاں مس رفو کے بارے میں ان کی نظم بھی پیش کی جائے:

اے کشورِ اطالیہ کے باغ کی بہار
لاہور کا دمن ہے ترے فیض سے چمن
پیغمبرِ جمال تری دل رُبا ادا
پروردگارِ عشق ترا اچھلبلا چلن
الجھے ہوئے ہیں دل تری زلفِ سیاہ میں
ہیں جس کے ایک تار سے وابستہ سو شکن
پروردۂ فسوں ہے تری آنکھ کا خمار
آوردۂ جنوں ہے تری بوئے پیرہن
پیمانۂ حنا طرازی ساقِ صندلی
پیمانۂ سرورِ ترا مرمریں بدن
رونق ہے ہوٹلوں کی ترا حسنِ بے حجاب
جس پر فدا ہے شیخ تو لٹو ہے برہمن
جب قادیاں پہ تیری نشیلی نظر پڑی
سب نغمۂ نبوتِ ظلی ہوا ہرن
میں بھی ہوں تیری چشمِ پُر افسوں کا معترف
جادو وہی ہے آج جو ہو قادیاں شکن ۲۳

یہ نظم اطالوی حسینہ کے عنوان سے ۸/مارچ ۱۹۳۴ء کو لکھی گئی۔ ارمغانِ قادیاں میں اسے درج کرتے ہوئے مولانا نے اس اطالوی حسینہ کا تعارف کرانے کے لیے یہ حاشیہ بھی لکھا:

''ہوٹل سیسل لاہور کی ایک اطالوی منتظمہ جو ہوٹل میں جناب ''موسیو'' کے یک روزہ قیام کے بعد اچانک غائب ہوگئی اور دوسرے دن قادیاں کی مقدس سرزمین میں دیکھی گئی۔'' [۲۴]

یہاں موسیو سے قادیانی خلیفہ مرزا بشیر الدین محمود مراد ہے۔ اسی اطالوی حسینہ کی آمد پر مولانا ظفر علی خان نے ۱۵/مارچ ۱۹۳۴ء کو بھی ایک نظم کہی تھی، ہوٹل سیسل کی رونقِ عریاں کے عنوان سے لکھی گئی اس نظم میں بھی حسینہ کے حسنِ فسوں کار کی قیامت خیزی کا نقشہ کھینچا گیا تھا جس طرح ''اطالوی حسینہ'' میں اداؤں، زلفوں، آنکھوں، خوشبو، نگاہوں، حتی کہ پنڈلیوں تک کی حسن کاری کی گئی ہے اسی طرح ہوٹل سیسل کی رونقِ عریاں میں بھی اس حسینہ کے ایمان کے ساتھ جان بھی لے جانے کا بیان ہے، حسنِ فتنہ انگیز کی حشر سامانی کو برق کے سانچے میں ڈھلا ہوا بتایا گیا ہے۔ نظم دیکھنی چاہیے:

عشاقِ شہر کا ہے زمیندار سے سوال
ہوٹل سیسل کی رونقِ عریاں کہاں گئی
اُس کے جلو میں جاں گئی ایماں کے ساتھ ساتھ
کیا کیا نہ تھا جو لے کے وہ جانِ جہاں گئی
خوفِ خدائے پاک دلوں سے نکل گیا
آنکھوں سے شرمِ سرورِ کون و مکاں گئی
بن کر خروشِ حلقۂ رندانِ لم یزل
لے کر گئی وہ حشر کا ساماں جہاں گئی
رومہ سے ڈھل کے برق کے سانچے میں آئی تھی
اب کس حریمِ ناز میں وہ جانِ جاں گئی
یہ چیستاں سُنی تو زمیندار نے کہا
اتنا ہی جانتا ہوں کہ وہ قادیاں گئی [۲۵]

نئی روشنی کا ایک نظارہ کے مضمون کی مناسبت سے یہاں مولانا کی ایک اور نظم بھی قابلِ ذکر ہے نظم کا عنوان ''آج کل کے میاں بی بی'' ہے جو دو حصوں میں ہے پہلے حصے میں تصویر کا پہلا رُخ اور دوسرے میں دوسرا رُخ

دکھایا گیا ہے، جس میں میاں بیوی کے دو متضاد کردار پیش کیے گئے ہیں پہلے رخ میں بیوی، آزادی کی دلدادہ، قید پردہ سے آزاد ہونے کی خواہش مند، سینما جاکر دل بہلانے کی تمنائی، ریشم اور لونڈر میں بس کر میاں سے فرمائشیں کرنے والی ہے۔ جب کہ میاں روایتی زندگی اور اپنی ثقافت و تہذیب پر جان دینے والا ہے۔ وہ محنت مزدوری کے ذریعے چار پیسے بچانے کا خواہش مند اور گاڑھے کے تہمد میں رہ کر اوقات بسر کرنے والا شوہر ہے۔ تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ بیوی شرم و حیا کا پیکر جب کہ میاں شاہدانِ بازاری کا عاشق ہے بیوی کی تمنائیں اور سرگرمیاں تو خاکدانِ ہند اور چرخے کی چرخ چوں یا چولھے تک محدود ہیں جب کہ میاں کے دل میں پیرس اور لندن کے ناچ گھروں کے خواب بسے ہوئے ہیں اور وہ ہاکی کے کھیل یا ناکی (اس زمانے میں نئی متعارف ہونے والی متحرک فلموں) کا دیوانہ ہے۔ بیوی تو حنائے قناعت باندھ کر پرانی ساڑی ہی پر گزارا کر لیتی ہے جب کہ میاں صاحب مشہور مغربی درزیوں سے ڈنر سوٹ سلوانے کے خواہاں ہیں۔ اس طرح مولانا نے اس نظم میں اس زمانے کے ہندوستانی سماج میں پائے جانے والے تضادات کو کامیابی سے پیش کیا ہے اور مغرب زدہ اور اپنی روایات سے چمٹے ہوئے طبقات کو ان دو متخالف میاں بیوی کے ذریعے سے نمایاں کر دیا ہے۔ ضمنی طور پر اس سماج کے تہذیبی رویے اور عام معاشرتی صورتِ حال بھی سامنے آجاتی ہے اور اس وقت تک ہونے والی ترقی اور جدیدیت کی حدود کا حال بھی معلوم ہو جاتا ہے جب بیویاں گھروں میں چرخے پر سوت کاتتی اور لکڑی سے جلائے جانے والے چولھوں میں پھونکیں مار مار کر بال سفید کیا کرتی تھیں۔ نظم پر نظرثانی کرتے ہوئے اس مصرعے میں چکی پیسنے کی طرف بھی اشارہ کر دیا گیا ہے یہ اضافہ اس کلچر کی تصویر کو مزید واضح کرتا ہے نظر ثانی شدہ مصرعہ ہے: ع

اس کو یا چرخہ سے یا چکی سے یا چولھے سے کام

یہ نظم ۲۵/اکتوبر ۱۹۳۶ء کو کہی گئی ہمارے پاس اس نظم کا مولانا کے دستِ خاص کا نوشتہ متن موجود ہے جس کا عکس اس مضمون کے ساتھ شائع کیا جا رہا ہے [۲۶] کہا جاسکتا ہے کہ مذکورہ نظم میں پیش کیے گئے میاں بیوی کی جدیدیت کا مضمون ہی ان کی زیرِ مطالعہ طویل مختصر کہانی نئی روشنی کا ایک نظارہ میں ہمارے سامنے آیا ہے، نظم میں اگر ہندوستانی سماج پر مغربی تہذیب کے اثرات موضوعِ سخن ہیں تو کہانی میں خود مغربی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ جدیدیت حقیقت میں کیا ہے اور اس کے کون سے پہلو قابلِ مذمت اور کون سے پہلو قابلِ تحسین ہیں ....؟

زیرِ بحث کتابچے کا متن بعد ازاں مولانا کی ایک اور نثری کتاب نازلی بیگم اور دوسرے دلچسپ

افسانے میں شامل کر دیا گیا۔ یہاں اس کا عنوان ''انگریزی زندگی کی ایک دل رُبا جھلک'' رکھا گیا ہے ۲۷ نازلی بیگم کو بعدازاں سنہرا گھونگا کے ساتھ ملا کر شائع کیا گیا۔ یہ اشاعت ''سنہرا گھونگا، نازلی بیگم، میری عینک، پردہ کا جنازہ اور دوسرے افسانے'' کے عنوان سے سامنے آئی۔ ۲۸

حوالے:

۱ نئی روشنی کا ایک نظارہ مصنفہ مولوی ظفر علی خاں صاحب بی۔اے، ایڈیٹر زمیندار لاہور جسے کارپردازان تاریخی کتب خانہ لاہور نے برہمن سٹیم پریس لاہور میں چھپوایا۔
۲ نئی روشنی کا ایک نظارہ، ص ۶۔
۳ ایضاً، ص ۷۔
۴ ایضاً، ص ۱۰۔
۵ ایضاً، ص ۱۱۔۱۲۔
۶ ایضاً، ص ۱۳۔
۷ ایضاً، ص ۳۹۔
۸ ایضاً، ص ۸۱۔۸۲۔
۹ ایضاً، ص ۸۲۔
۱۰ ایضاً، ص ۸۲۔
۱۱ ایضاً، ص ۸۴۔
۱۲ ایضاً، ص ۱۰۔
۱۳ ایضاً، ص ۴۴۔۴۵۔
۱۴ ایضاً، ص ۴۸۔
۱۵ ایضاً، ص ۵۱۔
۱۶ ایضاً، ص ۳۸۔
۱۷ ایضاً، ص ۴۲۔۴۳۔

۱۸ ایضاً، ص ۶۰
۱۹ ایضاً، ص ۷۵۔
۲۰ ایضاً، ص ۷۹۔
۲۱ ایضاً، ص ۸۰۔۸۱۔
۲۲ ایضاً، ص ۶۱۔۶۲۔
۲۳ ظفر علی خاں، مولانا ارمغان قادیاں لاہور: الفیصل ناشران وتاجران کتب ۲۰۰۷ء ص ۵۴۔
۲۴ ایضاً، ص ۵۴۔
۲۵ ایضاً، ص ۵۵۔۵۶۔
۲۶ نظر ثانی شدہ متن کے لیے دیکھیے ظفر علی خاں، مولانا چمنستان طبع جدید لاہور: الفیصل ناشران وتاجران کتب، ۲۰۱۰ء ص ۵۹۔۶۰۔
۲۷ ظفر علی خاں، مولانا نازلی بیگم اور دوسرے دلچسپ افسانے لاہور: عالم گیر بک ڈپو س۔ن ص ۱۳۹۔۱۷۲۔
۲۸ ظفر علی خاں، مولانا سنہرا گھونگا لاہور: میری لائبریری س۔ن ص ص ۱۳۹۔۱۷۲۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر رشید امجد *

منٹو کا فنی شعور

Abstract : *Saadat Husan Manto's earlier works, influenced by the progressive writers of his times, showed a marked leftist and socialist leanings. His later work progressively became stark in portraying the darkness of the human psyche, as humanist values progressively declined around the Partition. Manto's art was not focused on any one point. Very technically he rejected the old story narration style and became pioneer of a new narration style in story. Manto was tried for obscenity six times; thrice before 1947 in British India, and thrice after independence in 1947 in Pakistan, but never convicted because of his artistic consciousness.*

منٹو وہ باکمال افسانہ نگار ہے جس کے کرشماتی اثر میں موضوع کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیت اور تکنیک کا بڑا ہاتھ ہے۔ انہوں نے اپنے سفر کا آغاز روسی تراجم سے کیا۔ روسی فکشن اپنے موضوعات اور ہیت و تکنیک کے حوالے سے بھی منفرد پہچان رکھتا ہے۔ یوں منٹو کی فنی راہنمائی ایک مضبوط تکنیکی حوالے سے ہوئی اس پر ان کا جرأت مندانہ اظہار، دونوں نے مل کر منٹو کو ایک مختلف افسانہ نگار بنا دیا۔ منٹو کا فن کسی ایک نقطے پر مرکوز نہیں بلکہ انہوں نے بیانیے کے مختلف انداز اپنائے ہیں اور یوں لگتا ہے کہ ان کے بیان پر خیال اپنا الگ اظہار لے کر آتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی کوئی مرکزی فنی پہچان نہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ وہ کہانی بیان کرنے کا ایسا گُر جانتے تھے کہ قاری پر جادو کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور ظاہر ہے کہ اس کی وجہ ان کا منفرد موضوع نہیں ہوتا تھا بلکہ کہانی سننے اور کہنے کا سلیقہ اس کی وجہ تھا۔

بیسویں صدی کے نوآبادیاتی سماجی سیاسی حالات کا پروردہ اور نمائندہ ہونے کی وجہ سے منٹو کے افسانے اس عہد کی مکمل تصویر کشی کرتے نظر آتے ہیں ان میں نہ صرف عالمی رجحانات کا عکس نظر آتا ہے بلکہ قومی سطح پر زندگی اپنی تمام تر ہمہ گیریت کے ساتھ جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔

* پروفیسر و ڈین فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ لٹریچر انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد

''منٹو کے افسانوں میں طوائف کی زندگی اور جنسی الجھنوں میں پھنسے ہوئے لڑکے اور لڑکیوں کے علاوہ ہندوستان کی جنگ آزادی کے نقشے' تصویریں' جیل خانے' مارشل لاء' سینوں کو چھیدنے والی برچھیاں اور گولیاں' سیاسی جلسے' جلسوں پر فوجوں کی گولہ باری' گلیوں اور بازاروں میں مسلح فوجوں کا راج' ایک نئے قانون کی خواہش' انقلاب کے نعروں اور انقلاب اور لہو کی شاعری جیسے موضوعات کی گرما گرمی ہے۔۔۔اور پھر ان سے ایک مزدور اس کی پیشانی کا پسینہ' غریبی اور امیری' یک طرفہ خود غرضانہ جنسی تعلق' کسان اور مزدور کی زندگی' آزادی کی فضا اور انگریز اور ہندوستانی کے باہمی تصادم کا گہرا اور بھیانک سایہ' آقا ملازم' مذہب اور اس کی مصنوعی اجارہ داری' فلمی کمپنیاں اوران کے رنگین اور چمکیلے بھڑکیلے ماحول کے پیچھے گناہوں کی سیاہی جیسے موضوعات ان کے اکثر افسانوں کی رگ و پے میں سمائے ہوئے ہیں۔ (۱)

منٹو کے پیچیدہ' وسیع اور گہرے تخلیقی معروض میں اس عہد کا پورا ہندوستان سماجی سیاسی حوالے سے جیتا جاگتا نظر آتا ہے۔ منٹو بیسویں صدی کے اس طوفانِ بلاخیز کا ایک نمائندہ تھا جس نے صدیوں پرانے صنم خانوں کو مسمار کرنے کا آغاز کیا تھا۔ فرانس اور روس کے عظیم انقلابات' یورپ و امریکہ کی جدید سماجی سیاسی تحریکوں' سائنس و ٹیکنالوجی کے معرکۃ الآرا کارناموں اور نت نئی علمی دریافتوں کے سحر میں ان کے قلم' تخیل اور نظریات کی طاقت تھے۔ منٹو کی حقیقت نگاری اور فطرت نگاری نے انہیں آدرشوں اور مروجہ نوآبادیاتی حالات کے مابین ہونے والی کشمکش سے ہی جنم لیا تھا۔

منٹو کا عہد آزادی کی جدوجہد اور نئے سماج کی تمناؤں کا عہد ہے جس کے تحت نیا سماجی سیاسی شعور بوسیدگی، کہنگی، اور قدامت کی تمام قائم صورتوں سے جان چھڑانے کا آرزومند تھا۔ ''انگارے'' کی اشاعت اس کی واضح مثال ہے۔ نئے تصورِ حقیقت کے تحت حقیقت نگاری کے رجحان نے اسی حوالے سے جنم لیا تھا۔ منٹو اردو کا پہلا ادیب ہے جس کے ہاں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے رجحانات ٹھوس بنیادوں پر اس کی تخلیقات کا حصہ بنے۔ وہ خود بھی ایک ایسا حقیقت پسند انسان تھا جس کا سماجی سیاسی شعور استحصالی بنیادوں پر قائم اپنے زوال آمادہ معروض کو قطعاً نظر انداز نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے تصورِ حقیقت کی اٹھان اس کے عصری شعور سے ہوئی تھی جس میں رومانیت' مثالیت اور جذباتیت کے لئے کوئی جگہ نہ تھی بلکہ زندگی اپنی تمام تر تلخیوں' دکھوں اور خون

آشامیوں سمیت ''جوں کی توں'' موجود تھی،لہٰذا اس کے ہاں جو تصورِ حقیقت ابھر کر سامنے آیا وہ ماورائی نہیں تھا۔

> ''انیسویں صدی کے دوران فرانس میں حقیقت نگاری کے مختلف تصورات کو اپنایا گیا تھا جس کی بنیاد مشاہدے کے انتہائی اثبات اور متخیلہ کی نفی پر قائم کی گئی تھی۔حقیقت پسندی میں اشیاء کا بطور حقیقت ادراک بلاواسطہ ہوتا ہے،معروض اور شاہد کے درمیان کوئی اور واسطہ نہیں ہوتا۔گو منٹو نے احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں لکھا کہ ''زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے،نہ کہ وہ جیسی تھی یا جیسی ہوگی یا جیسی ہونی چاہیے۔''(۲)

بطور ایک حقیقت نگار یورپی حقیقت نگاری کا شدید رجحان بھی منٹو کے ہاں مل جاتا ہے لیکن غالب طور پر وہ اسے بطور ایک میکانکی عمل کے قبول نہیں کرتا بلکہ اسے اپنے ایک مخصوص انداز میں اپناتے ہوئے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے۔یعنی معروض میں بطور حقیقت پھیلے ہوئے حیاتیاتی ڈھانچے کی محض باز آفرینی کرنے کی بجائے وہ اپنے متخیلہ کی آمیزش کے ذریعے زندگی کی نئی تعبیر بھی کرتا ہے۔یہ اس دور کی آدرش پسند تحریکوں اور تمنائی عہد کی دین تھی۔سماجی سیاسی توڑ پھوڑ کے وسیع تر اس عمل کے باعث وہ عمومی طور پر حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ فطرت نگاری کے ایسے میکانکی رجحان کو بھی ہر جگہ نہیں اپناتا جس کے زیر اثر فرانسیسی ادیب ایملی زولا نے "I am the Camera." کی بنیاد پر سائنسی انداز کی غیر جانبداری کو اختیار کیا تھا۔عبادت بریلوی نے لکھا ہے کہ:

> ''منٹو نے ان حقائق کو ایک فوٹوگرافر کی طرح پیش نہیں کیا بلکہ ایک مصور کی طرح ان کی تصویریں بنائی ہیں اور مرقعے تیار کئے ہیں۔''(۳)

درحقیقت منٹو کا ادبی شعور فنی حقیقت اور سماجی حقیقت میں فرق کرتے ہوئے ادب کو کیس ہسٹری اور معاشرتی مطالعہ نہیں بنانا چاہتا،اس لئے حقیقت کو متخیلہ کی آمیزش کے بغیر قبول نہیں کرتا۔یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ منٹو اپنی فکریات میں آئیڈیلزم جبکہ اپنے فن میں حقیقت پسندی کا حامل ہے اور انہی حوالوں سے اس نے اپنے دور کے فکری رویوں کی طرف واضح اشارے کئے ہیں۔بقول شمیم حنفی: ''ادب زیور ہے اور جس طرح خوب صورت زیور خالص سونا نہیں ہوتا اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے۔''(۴) منٹو

کی حقیقت نگاری کے بارے میں وارث علوی لکھتے ہیں کہ:

> ''منٹو فن کے اس اعلیٰ ترین مقام پر پہنچا تھا جہاں حقیقت اور افسانہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔اسی لئے یہ فریب پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کیمرے کی آنکھ سے ہر چیز کو دیکھتا ہے۔کیمرے کی آنکھ سے آرٹ پیدا نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ حقیقت اور تخیل کی آمیزش کا نام ہے۔''(۵)

منٹو کے ہاں تنقید اور احتجاج اس دور کے مروجہ ترقی پسندانہ انداز کی طرح بلند آہنگ یا مولوی نذیر احمد کی طرح خطابیہ نہیں ہے بلکہ افسانہ کی فنی ضروریات میں کھپا ہوا ہے جیسے کہ سوگندھی،موذیل،ممی وغیرہ کی صورتوں میں افسانوں کی زیریں سطح پر ان کا اظہار رہا ہے۔منٹو کی حقیقت نگاری فن کی ایسی تکنیک ہے جس نے خود ان کے اپنے عہد میں ان کے آئیڈیلزم تک پہنچنے کو سہل نہ رہنے دیا۔

حقیقت نگاری کے تقاضے کو ابھارنے والا یہ ہندوستانی تاریخ کا وہ مرحلہ تھا جب سرسید تحریک اور رومانوی تحریک دونوں اپنے انجام کو پہنچ چکے تھے کیونکہ بدلتے ہوئے عالمی وقومی حالات میں فنی شکوہ کی اساس نہ تو سنجیدہ فکری جلال بن سکتا تھا اور نہ ہی خوابیدہ رومانوی جمال۔مثالیت کا ننگا،رومانوی اور غیر معروضی اظہار اب قابل قبول نہ رہا تھا۔اسفل زندگی کی ایسی بے درد تصویر کشی سے فنی سطح پر لطف اندوز ہونے کی جرأت مندانہ ذمہ داری سے ہی ادب اور سماج کے نئے ادبی وشعوری تقاضوں کو پورا کیا جا سکتا تھا۔چالیس کی دہائی کے ترقی پسند حقیقت نگار ایسے ہی تقاضوں کی پیداوار تھے اور منٹو ان سب کا نمائندہ تھا۔اسی لئے منٹو کو یہ ذمہ داری اٹھاتے ہوئے کہنا پڑا کہ ''اس (عورت) کی غلاظت،اس کی بیماریاں،اس کا چڑچڑاپن،اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں،ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں(۶)۔کیونکہ نیک دل بیویوں کے بارے میں لکھی جانے والی ایسی داستانیں زمانی تقاضوں کے تحت اس کے نزدیک فضول ہو چکی تھیں اور ان کی زندگیوں کا محدود اور اکہرا دائرہ منٹو کے سماجی سیاسی شعور پر مبنی سوالوں کا جواب دینے سے قاصر تھا۔لیکن کیا حقیقت نگاری کے تقاضوں کے باوجود منٹو کے افسانے خیر وشر کی آویزش سے خالی ہیں؟ کیا وہ اپنے عہد کے خیر اور شر کی حامل قوتوں کو اپنے افسانوں میں واضح نہیں کرتا؟ کیا وہ فنی باریکیوں کے ذریعے شر کے خلاف نفرت کو نہیں ابھارتا؟ متذکرہ مسئلے کے حوالے سے منٹو کو سمجھنے کے لئے اس کے فنی طریقہ کار کی تفہیم بہت ضروری ہے۔منٹو اپنے آغازِ فن کے دور میں احمد ندیم قاسمی کو ایک خط میں لکھتا ہے کہ: اسٹوری لکھتے وقت یہ امر ضرور پیشِ نظر رکھیے گا کہ جو کچھ آپ کہنا چاہیں وہ آپ اپنے کریکٹروں کے ذریعے establish کراتے چلے جائیں۔مثلاً اگر آپ لکھتے ہیں ''فضل بڑا ظالم تھا'' تو یہ چیز اسکرین پر دکھانے کے

لئے ایک incident کی ضرورت ہے، فقط ڈائیلاگ سے کام نہیں چل سکتا (۷)۔ایک اور خط میں احمد ندیم قاسمی کی جذباتیت کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''۔۔۔آپ بقدرِ کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے ۔۔۔آپ کا افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اس بچے کی مانند نظر آئے جو سینما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار رو اٹھتا ہے'' (۸)۔یہ ہے منٹو کا وہ فنی شعور اور جذباتی ضبط جس کے باعث وہ افسانے میں کہیں بھی خود بار بار نہیں بول اٹھتا اور وہ خود یا اس کے کردار تقریریں کرتے دکھائی نہیں دیتے ۔جس کے باعث منٹو کا فلسفہ ونظریہ پگھل کر فنی ضابطوں میں ڈھل جاتا ہے اور فنی طور پر دوسرے درجے کے ادیبوں کی طرح فن پر غالب نہیں آپاتا ۔

منٹو نے اپنے فن میں ''کیا ہے؟'' کو بالائی سطح اور ''کیا ہونا چاہیے؟'' کو زیریں سطح پر اس خوبصورتی سے گوندھ دیا ہے کہ اس کا بیرونی خول ایک عامیانہ زاویے سے تخلیق کے مرکز تک پہنچنے میں کوئی مدد نہیں کرتا ۔لیکن پھر بھی اس کے ہاں حقائق کی پیشکش اتنی اثر آفریں اور متحرک (dynamic) ہے کہ زندگی وہاں سے خود بخود ظہور پذیر ہوتی نظر آتی ہے ۔حالات کی جبریت انسان کو کیا سے کیا بنا دیتی ہے اور وہ کیا سے کیا کر گزرتا ہے ۔یہی منٹو کی حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری کا بنیادی نقطہ ہے ۔

قیام پاکستان کے بعد کا زمانہ منٹو کے فن کے عروج کا دور ہے ۔اس دوران ان کے گیارہ بارہ افسانوی مجموعے شائع ہوئے ان میں شامل بیشتر افسانے اردو کے بڑے افسانے سمجھے جاتے ہیں ۔فنی طور پر بھی یہ منٹو کے عروج کا زمانہ ہے ۔تکنیک اور اظہار کے ساتھ ساتھ گہرا نفسیاتی شعور ان کے کرداروں کو ہی نہیں واقعہ کو بھی ایسا تہہ دار بناتا ہے کہ قاری عرصہ تک اس کے سحر سے نہیں نکل پاتا ۔

حامد جلال نے لکھا ہے ۔''جب مجھے ان کے ساتھ رہ کر دیکھنے کا موقع ملا ہے تو مجھے وہ نلکی نما کھلونا یاد آ جاتا ہے جس میں رنگین شیشوں کے ٹکڑوں کے عکس سے بڑی خوبصورت صورتیں نظر آتی ہیں اور نلکی کو ذرا سی حرکت دے دی جائے تو تمام صورتیں اچانک بدل جاتی ہیں ۔'' یہ ذرا سا بدل دینے کا انداز منٹو کا وہ فن ہے جس میں ان کی تکنیکی صلاحیتوں کا بڑا ہاتھ ہے ۔نقادوں نے ان کے فنی پہلوؤں کو کئی انداز سے دیکھا ہے ۔محمد حسن عسکری کے خیال میں منٹو موضوع اور ہیت کا پیش رو ہے اور ایک حوالے سے اس نے جدید افسانے کی بنیاد بھی رکھی ہے ۔اصل بات یہ ہے کہ منٹو اپنے مطالعے اور مشاہدے کو افسانے بنانے کا فن جانتے تھے ۔ان کے افسانے میں پلاٹ کی اہمیت بہت زیادہ ہے اس لیے انہوں نے پلاٹ میں آغاز، درمیان اور انجام پر بڑی توجہ دی ان کا افسانہ ایک خاص طریقے سے شروع ہوتا ہے اور پھیلتے پھیلتے ایک چونکا دینے والے انجام پر ختم ہوتا ہے ۔اسی

دوران کردار کی داخلی کیفیات، کشمکش، فضا اور ماحول واقعہ میں گھل مل کر افسانے کی تکنیک میں اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے ۔کہانی کے آغاز اور انجام کے درمیانی مرحلے منٹو کی توجہ کا مرکز رہتے ہیں ۔آغاز و میان اور انجام کے مابین ربط و ہم آہنگی کا انہیں بڑا خیال رہتا ہے ۔ان کا خیال ہے کہ افسانہ محض واقعہ بیان کرنا نہیں بلکہ یہ ہیت کے داخلی و خارجی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا نام ہے ۔اس لیے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل پر ان کی گرفت ہمیشہ مضبوط ہوتی ہے اور ان کی کہانی اس کے تمام تنظیمی مراحل طے کرتی ہے ۔اول تو ان کی کہانی میں ہیتی یا تکنیکی بے ترتیبی نہیں ہوتی لیکن اگر پھندنے'' جیسے کسی افسانے میں بظاہر بے ترتیبی نظر بھی آئے تو وہ ان کی شعوری کوشش ہوتی ہے جس سے وہ کئی معنوی پرتیں پیدا کرتے ہیں ۔

فنی حوالے سے وہ تکنیک کے بت گر بھی ہیں اور بت شکن بھی، ان کی بت شکنی کو بھی معرکہ کی چیز سمجھا جاتا ہے ۔ان کے پلاٹ میں ایک طرف اگر نوک پلک کو سنوارنے پر پوری توجہ دی جاتی ہے تو دوسری طرف اسی میں شکست و ریخت کا ایک رویہ بھی موجود ہوتا ہے ۔ان کے کردار پلاٹ کے تابع بھی ہیں اور اس سے آزاد بھی کسی نے کہا ہے کہ منٹو اپنے کرداروں کی کیفیت بیان کرنے کے لیے فلم اور مصوری دونوں تکنیکوں سے کام لیتے ہیں ۔وہ تکنیک میں اگر روایت پسند ہیں تو ''پھندنے'' جیسے افسانوں میں وہ اس روایت سے گریز بھی کرتے ہیں ۔''پھندنے'' کو اگر جدید اردو افسانے کا آغاز کہا جائے تو پھر منٹو ہی نے جدید علامتی اور تجریدی اظہار کی بنیاد رکھی ۔

منٹو کی فنی خصوصیات میں طنز، تضاد، تکرار لفظی، اور لفظی کفایت شعاری بنیادی خوبیاں ہیں ۔مختصر افسانہ اختصار نویسی کا فن ہے لیکن اس کا مطلب ''گلزارِ نسیم'' کی طرح معنوی ابہام پیدا کرنا بھی نہیں ۔پورے اردو افسانے کی تاریخ میں منٹو واحد افسانہ نگار ہیں جو اختصار نویسی کے مفہوم سے آگاہ تھے اور بڑے سے بڑے جذبے کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کا گر جانتے تھے ۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اردو زبان کے تمام لسانی اور اظہاری امکانات کو کھنگالا ہے ۔اس کا شعوری اظہار نہیں کیا بلکہ اس کا اندازہ تو ان کے افسانوں کے فنی تجزیوں کے بعد ہی ہوتا ہے ۔منٹو کے افسانوں کی تکنیک میں ڈرامائیت کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے ۔یہی ڈرامائیت ان کے چونکا دینے والے انجام کا راستہ ہموار کرتی ہے ۔یہ ڈرامائی کیفیت بھی زبان پر ان کی گرفت کی نشاندہی کرتی ہے ۔منٹو نے کہا تھا ''نارمل شخص میرے افسانوں کا کردار نہیں بن سکتا ۔'' اس میں یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ نارمل انداز، تکنیک اور اظہار منٹو کے یہاں نہیں آسکتے ۔منٹو جس طرح بعض کرداروں کی ناتکمیلی تکمیل

کرتے ہیں اسی طرح اردو افسانے کی ہیت وتکنیک کو بھی نظم وضبط میں لاتے ہیں ۔یہ بات بڑی عجیب ہے کہ جو شخص اتنی بے ترتیب زندگی گزارتا ہو اور دوبار ذہنی امراض کے ہسپتال میں بھی رہ چکا ہے اپنے پلاٹ کے معاملے میں اتنے نظم وضبط کا قائل ہو ۔بظاہر یہ ایک تضاد ہے لیکن یہ شاید ان کی شخصیت کی بے ترتیب ،غیر سنجیدگی اور لا ابالی پن کا ایک نفسیاتی ردعمل بھی ہے ۔

منٹو افسانے کے فن کے بارے میں کتنا شعور رکھتے تھے اس کا پتہ ان کے ان افسانوں کے ،جن پر مقدمہ چلا ،بارے ان کے خیالات سے ہوتا ہے کہ وہ کس طرح ہیت وتکنیک کے پردے میں بڑی سے بڑی چونکا دینے والی بات کہنے کا فن جانتے تھے اور انہیں اپنے فن کا تنقیدی شعور بھی تھا ۔

''دھواں'' کے حوالے سے عدالت میں منٹو نے اپنی صفائی میں جو تحریری بیان دیا اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ منٹو کا تصور فن کیا ہے ۔وہ آرٹ کو کیا سمجھتے تھے اور اس بارے میں کتنا واضح تصور رکھتے تھے ۔

''تحریر وتقریر میں' شعر وشاعری میں' سنگ سازی وصنم تراشی میں فحاشی تلاش کرنے کے لئے سب سے پہلے اس کی ترغیب ٹٹولنی چاہیے ۔اگر یہ ترغیب موجود ہے اور اس کی نیت کا ایک شائبہ بھی نظر آرہا ہے تو وہ تحریر' وہ تقریر' وہ شعر' وہ بت قطعی طور پر فحش ہے ۔۔۔دھواں'' میں شروع سے لے کر آخر تک ایک کیفیت ،ایک جذبے ،ایک تحریک کا نہایت ہی ہموار نفسیاتی بیان ہے ۔اس میں ہمیں کہیں بھی ایسی ترغیب نظر نہیں آتی جو قارئین کو شہوانی لذتوں کے دائرے میں لے جائے ۔ اس لئے کہ افسانے کا موضوع شہوت نہیں ہے ۔۔۔افسانے کے مطالعہ سے یہ امر اچھی طرح واضح ہوسکتا ہے کہ میں نے اس بے نام سی لذت میں جو مسعود کو محسوس ہو رہی تھی' خود کو یا قارئین کو کہیں شریک نہیں کیا ہے یہ ایک اچھے فن کار کی خوبی ہے ۔۔۔مسعود کا ذہن کہیں بھی شہوت سے ملوث نہیں ہوا ۔وہ اپنی بہن کی کمر دباتا ہے جس طرح مزدور مٹی گوندھتے ہیں ۔ٹانگیں دباتا ہے تو اسکا خیال بازی گر کی طرف چلا جاتا ہے اور جب وہ یہ سوچتا ہے کہ اس کی بہن ذبح کر دی جائے تو کیا اس کے گوشت میں سے دھواں نکلے گا تو فوراً اسے بری بات سمجھ کر اپنے دماغ سے نکال دیتا ہے اور خود کو مجرم سمجھتا ہے ۔خدا جانے استغاثہ اس افسانے کو فحش کیوں کہتا ہے ۔۔۔ایک مریض جسم ،ایک بیمار ذہن ہی ایسا غلط اثر لے سکتا ہے ۔''(۹)

منٹو نے اپنے افسانے میں جنسی وشہوانی ترغیب کی ''لاحاصل'' تلاش میں خود ''دھواں'' کا تجزیہ کرتے ہوئے مندرجہ ذیل نکات پیش کئے :

''مسعود ایک کمسن لڑکا ہے غالباً دس بارہ برس کا ۔۔۔اس کے جسم میں جنسی بیداری کی پہلی لہر کس طرح پیدا ہوتی ہے یہ اس افسانے کا موضوع ہے ۔۔۔ایک خاص فضا اور چند خاص چیزوں کا اثر بیان کیا گیا ہے' جو مسعود کے جسم میں دھندلے دھندلے خیالات پیدا کرتا ہے ایسے خیالات جن کا رجحان جنسی بیداری کی طرف ہے' یہ بیداری وہ سمجھ نہیں سکتا' لیکن نیم شعوری طور پر محسوس ضرور کرتا ہے ۔۔۔بے کھال کا بکرا جس میں سے دھواں اٹھتا ہے ،سردیوں کا ایک دن جب کہ بادل گھرے ہوتے ہیں اور آدمی سردی کے باوجود ایک میٹھی میٹھی حرارت محسوس کرتا ہے ۔ہانڈی جس میں سے بھاپ اٹھ رہی ہے ۔بہن جس کی ٹانگیں وہ دباتا ہے ۔یہ سب عناصر مل کر مسعود کے بدن میں جنسی بیداری پیدا کرتے ہیں جوانی کی اس پہلی انگڑائی کو وہ غریب سمجھ نہیں سکتا ۔۔۔اور انجام کار اپنی ہاکی اسٹک توڑنے کی ناکام سعی کرتا کرتا تھک جاتا ہے ۔۔۔یہ تھکاوٹ اس بے نام سی چنگاری کو ،''اس'' کچھ کرنے کی تحریک کو دبا دیتی ہے ۔۔۔اس (افسانے)میں ہمیں کہیں بھی ایسی ترغیب نظر نہیں آتی جو قارئین کو شہوانی لذتوں کے دائرے میں لے جائے' اس لئے کہ افسانے کا موضوع ''شہوت'' نہیں ہے ۔۔۔ہندستان میں بچوں کے اندر بہت کمسنی ہی میں جنسی بیداری پیدا ہوجاتی ہے ۔اس کی وجہ کسی حد تک آپ کو میرے افسانے کے مطالعے سے معلوم ہوسکتی ہے ۔اتنی چھوٹی عمر میں جنسی بیداری کا پیدا ہونا میرے نزدیک بہت ہی بھونڈی چیز ہے یعنی اگر میں کسی چھوٹے بچے کو جنسیات کی طرف راغب دیکھوں تو مجھے کوفت ہوگی' میرے صناعانہ جذبات کو صدمہ پہنچے گا ۔''(۱۰)

منٹو نے افسانے کے مختلف حصوں کی جو وضاحت کی ہے اس سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ کتنے شعور کے ساتھ لکھتے تھے اور انہیں اپنے ایک ایک جملے بلکہ لفظ تک کی اہمیت اور معنویت کا پورا احساس تھا ۔یہ سارے پہلو اس امر کے غماز ہے کہ منٹو کے نزدیک صرف موضوع ہی اہم نہیں تھا بلکہ وہ اس کی پیش کش ،جس میں ہیت ،تکنیک اور اظہار سبھی شامل ہیں ،کے بارے میں پوری طرح باخبر ہوتے تھے ۔

منٹو کی متنازعہ تحریروں کو جانچا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ وہ تمام اقتباسات جن کو فحش ٹکڑے قرار دیا گیا تھا در حقیقت کہانی کے ارتقا کے مختلف مدارج ہیں جو کہانی میں منطقی ربط پیدا کرتے ہوئے اسے آغاز سے عروج اور عروج سے اختتام کی طرف لے کر جاتے ہیں۔کہانی کے اجتماعی تاثر" مقصدیت اور اس سے پیدا ہونے والے ملال و استعجاب میں یہ ٹکڑے اپنا انفرادی اور جداگانہ اثر کھو کر مجموعی تاثیر کا حصہ بن جاتے ہیں۔فن پارے کی یہی وہ مجموعی طاقت ہوتی ہے جو وحدتِ تاثر کہلاتی ہے۔لہٰذا ان ٹکڑوں کو الگ الگ دیکھنا گویا مجموعی کہانی کو چھوڑ کر ان ٹکڑوں کا انفرادی تاثر حاصل کرنا ہے جو کہ بذاتِ خود ادب کے ساتھ ناانصافی بھی ہے اور اپنی جگہ ایک فحاشی بھی۔

ایشر سنگھ اور کلونت کور گھٹیا ذہنی سطح کے اجڈ ہیں،گالیاں ان کا تکیہ کلام ہے اور یہاں جو گالیاں استعمال ہوئی ہیں وہ لغت کے اعتبار سے بھی کوئی معانی نہیں رکھتیں مثلاً ماں یا وا،بھینی یا وا وغیرہ۔ اپنے عدالتی تحریری بیان میں اپنی اس منطقی و فنی مجبوری بلکہ تقاضے کی وضاحت میں منٹو نے کہا کہ:

"۔۔۔یہ اہم بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ ایشر سنگھ جیسے اجڈ اور گنوار آدمی سے شائستہ کلامی کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے۔اس کے منہ میں اگر مصنف نے مہذب اور شائستہ الفاظ ڈالے ہوتے تو افسانے میں حقیقت نگاری کا خاتمہ ہو جاتا۔۔۔سوال ہے' جو چیز جیسی ہے' اسے من و عن کیوں نہ پیش کیا جائے۔۔۔حقیقت سے انحراف کیا ہمیں بہتر انسان بننے میں مدد و معاون ہو سکتا ہے؟ ہرگز نہیں۔"(۱۱)

میاں اے ایم سعید کی عدالت میں "ٹھنڈا گوشت" کے تبصرے پر مشتمل دیئے گئے تحریری بیان میں منٹو نے چند اہم وضاحتی و تنقیدی نکات پیش کئے:

"افسانہ "ٹھنڈا گوشت"۔۔۔کا عقبی منظر یوں تو گزشتہ فسادات ہیں۔لیکن حقیقتاً اس کی بنیاد انسانی نفسیات پر قائم ہے اور انسانی نفسیات کا "جنس" سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔۔۔(ایک لاش سے جنسی مواصلت کے باعث) سردار ایشر سنگھ ایک زبردست نفسیاتی ردِعمل کا شکار تھا۔جس کے باعث اس کی جنسی توانائی قریب قریب مفلوج ہو چکی تھی۔۔۔اس کا ایشر سنگھ کو کچھ ایسا زبردست احساس ہوا کہ نفسیاتی طور پر نامرد ہو گیا۔۔۔اگر ایشر سنگھ کو ٹھنڈی عورتوں سے سابقہ پڑا

ہوتا یا اگر ایشر سنگھ خود ٹھنڈا مرد ہوتا تو اتنا زبردست ردِعمل نہ ہوتا۔۔۔یہی وجہ ہے کہ اوپر بیان کئے گئے حادثے نے اسے جنسی لحاظ سے بالکل نکما کر دیا۔۔۔اس نے کئی انسانوں کو موت کے گھاٹ اتارا تھا مگر اس کے ضمیر پر احساس کی ایک ہلکی سی خراش بھی نہ آئی تھی۔لیکن جب وہ لڑکی کی ٹھنڈی لاش پر جھکا تو اس کی مردانگی غائب ہو گئی۔۔۔افسانہ "ٹھنڈا گوشت" کے متن میں جو کچھ بھی ہے' ظاہر ہے کہ فحش نہیں۔۔۔جو حادثہ ایشر سنگھ کو پیش آیا' وہ کیسے کسی قاری کو شہوانی جذبات کی طرف مائل کر سکتا ہے۔"(۱۲)

اسی طرح مہدی علی خان کی عدالت میں بھی "ٹھنڈا گوشت" کے تبصرے پر مشتمل دیئے گئے تحریری بیان میں منٹو نے کچھ نئے تنقیدی و وضاحتی نکات کا اضافہ کیا:

"یوں تو کہانی بظاہر جنسی نفسیات کے ایک نقطے کے گرد گھومتی ہے لیکن درحقیقت اس میں انسان کے نام ایک نہایت ہی لطیف پیغام دیا گیا ہے کہ وہ ظلم و تشدد اور بربریت و حیوانیت کی آخری حدود تک پہنچ کر بھی اپنی انسانیت نہیں کھوتا۔اگر ایشر سنگھ اپنی انسانیت کھو چکا ہوتا تو مردہ عورت کا احساس اس پر اتنی شدت سے کبھی اثر نہ کرتا کہ وہ اپنی مردانگی ہی سے عاری ہو جاتا۔۔۔اتنے شدید قسم کے اثر کو نفسیاتی نگاہ سے مناسب و موزوں اور قریب از حقیقت دکھانے کے لئے ضروری تھا کہ ایشر سنگھ کو جنسی لحاظ سے عام مردوں کے مقابلے میں زیادہ قوی بتایا جاتا۔۔۔ایشر سنگھ کے کردار کے جنسی پہلو کو زیادہ اجاگر کرنے اور اس طرح سے اس کے دردناک انجام کو قاری کیلئے قابل قبول بنانے کے لئے مصنف نے کلونت کور کا کردار پیش کیا ہے۔۔۔"ٹھنڈا گوشت" پڑھنے والے قارئین پر جو یقیناً ایشر سنگھ کی طرح پر جوش شہوانی انسان نہیں ہو سکتے' اس کہانی کے انجام نے کس قسم کا اثر چھوڑا ہو گا۔۔۔جہاں تک نارمل انسان کا تعلق ہے' ہم بلا خوفِ تردید کہہ سکتے ہیں کہ یہ افسانہ پڑھنے کے بعد ان کا ردِعمل بعینہ ایسا ہی ہو گا۔۔۔ابنارمل انسانوں کے متعلق ہم کچھ نہیں کہہ سکتے' کیونکہ ایسے لوگ موجود ہیں جو لاشوں سے بھی مباشرت کر سکتے ہیں۔۔۔ٹھنڈا گوشت' البتہ ایک دردناک تصویر ہے' ایک ایسے مرد کی جس میں انسانیت کی رمق اس کے کردار کی تمام ہولناکیوں کے باوجود باقی تھی۔اس رمق نے گو اسے انجام کار نامرد بنا دیا۔۔۔(اور مرتے ہوئے) اس کے دل و دماغ پر صرف ایک چیز مسلط تھی،اس لڑکی کی لاش کا برفناک ردِعمل،جس کے ساتھ وہ مباشرت کرنا چاہتا تھا۔۔۔مرنے سے پہلے ایشر سنگھ کو اپنی بہیمیت کا احساس بھی ہوا اور یہ احساس اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ظلمت میں روشنی کی ایک کرن تھی۔۔۔جو نفسیاتی حادثہ اسے پیش آیا اس سے

پہلے غالبًا اس نے کبھی غور نہ کیا ہوگا کہ اس کے ہاتھوں چھ آدمیوں کا خون ہو چکا ہے۔۔۔اور جب وہ ''چھ آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں'' کے ساتھ ''بھینی یا وہ'' استعمال کرتا ہے تو کیا ہمیں اس گالی میں اس کی روح کی دردناک چیخ سنائی نہیں دیتی۔۔۔ایشر سنگھ سے ہم اس کے خیالات ومحسوسات کے خوش اسلوب بیان کی توقع نہیں کر سکتے۔وہ ایک گنوار آدمی ہے' لیکن اس نے اپنے خام انداز میں سب کچھ بیان کر دیا۔۔۔ایشر سنگھ کی قوت مردی سلب ہو چکی تھی لیکن وہ اپنے اندر ایک نئی کروٹ محسوس کر رہا تھا۔۔۔اس نے کلونت کور سے کہا ''گالی نہ دے اس بھڑوی کو!'' ان چھ الفاظ میں کیا مصنف نے ایشر سنگھ کے سارے جذبات جمع نہیں کر دیئے؟ وہ کلونت کور کو منع کرتا ہے کہ وہ اس عورت کو گالی نہ دے لیکن خود اسے ''بھڑوی'' کہتا ہے۔دراصل اس گالی کا رخ اس کی اپنی ذات کی طرف ہے۔وہ بظاہر تو رحم اس عورت پر کھاتا ہے جس کو کلونت کور حرامزادی کہتی ہے۔لیکن درحقیقت اس کو رحم اپنی حالت پر آتا ہے۔۔۔یہ کہہ کر اس نے اپنی گردن پر ہاتھ پھیرا اور اس پر اپنا جیتا جاگتا خون دیکھ کر مسکرایا ''انسان ماں یا وہ بھی ایک عجیب چیز ہے''۔یہاں ہم ایشر سنگھ کو ایک فلسفی۔۔۔ایک خام فلسفی کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔۔۔اور اس خام فلسفی کے عقب میں ہمیں صرف ایک چیز نظر آتی ہے۔۔۔اس لڑکی کی ٹھنڈی لاش، جس سے ایشر سنگھ جیسا ''گرم مرد'' مباشرت کرنا چاہتا تھا۔۔۔وہ مسکراتا ہے۔۔۔صرف مسکرانے کے لئے نہیں' اس کی مسکراہٹ دراصل اس کی حیرت کا مظہر ہے۔۔۔چونکہ وہ سمجھ نہیں سکتا کہ اس کے ساتھ کیا ہوا ہے' اس لئے وہ مسکرا دیتا ہے اور اپنے مضطرب ذہن سے فرار حاصل کرنے کے لئے خود سے کہتا ہے ''انسان ماں یا وہ یک عجیب چیز ہے''۔۔۔یہ ایک بہت بڑا المیہ ہے جو کسی انسان کے ساتھ پیش آ سکتا ہے۔اس کو شہوانی جذبات کی برانگیختگی سے کیونکر منسوب کیا جا سکتا ہے۔کہانی' جس میں ایک قوی اور توانا مرد کی شہوت سرد ہو جاتی ہے' پڑھنے والوں کے سفلی جذبات کیسے مشتعل کر سکتی ہے؟۔۔۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں چند الفاظ اور فقرے موجود ہیں جن کو اگر افسانے کے جسم سے نوچ کر علیحدہ کر کے دیکھا جائے تو وہ ناشائستہ اور غیر مہذب معلوم ہوں گے مگر وہ افسانے کا لازمی جزو ہیں۔۔۔(جہاں تک گالیوں کا تعلق ہے) جیسا کہ صفائی کے گواہ مسٹر آئی لطیف نے کہا ہے' یہ گالیاں اپنی جگہ بہت نفسیاتی اہمیت رکھتی ہیں۔افسانے کو غور سے پڑھنے کے بعد قاری سمجھ سکتا ہے کہ ان گالیوں میں ایشر سنگھ کے مضطرب اور متجسس دل و دماغ کی کرب انگیز کیفیت جھلکیاں لیتی ہے۔وہ اپنی حالت کا صحیح جائزہ لینا چاہتا ہے، لیکن ناکام رہتا ہے اور آخر کار ان الفاظ میں فرار حاصل کرتا ہے ''انسان ماں یا وہ عجیب چیز ہے۔انسان کڑی یا وہ عجیب چیز ہے!''(۱۳)

''کالی شلوار'' کے دو اقتباسات کو قابلِ اعتراض جان کر فحاشی کے الزام میں مقدمہ چلایا گیا تھا۔عدالت میں منٹو نے اپنی صفائی میں ''کالی شلوار'' کا تجزیہ پیش کیا تھا۔اس کے پہلے حصے کا خلاصہ یوں ہے کہ انبالہ میں پیشہ کرنے والی سلطانہ کا اپنے دوست خدا بخش کے کہنے پر دہلی آنے پر بھی کاروبار نہ چلا۔ایسے میں خدا پر ناجائز بھروسہ کرنے اور فقیروں کی کرامات پر ایمان لانے والا خدا بخش فقیروں کے پیچھے مارا مارا پھرنے لگا۔بیکاری کی وجہ سے محرم قریب آنے پر سلطانہ کی سہیلیوں نے کالے کپڑے بنوا لئے مگر وہ نہ بنوا سکی۔اس موقع پر ایک آوارہ گرد شنکر، جس کے پاس ذہانت' حاضر جوابی اور خوش گفتاری کے علاوہ کچھ بھی نہیں تھا، وہاں آتا ہے اور اپنی خوبیوں کے معاوضے میں اس سے وہ جنس طلب کرتا ہے جسے وہ دام لے کر فروخت کرتی ہے۔سلطانہ یہ قبول نہیں کرتی مگر اگلی بار اداس سلطانہ اسے خود بلاتی ہے اور اسے اپنی ٹھہرے پانی جیسی زندگی میں ایک حادثے کے طور پر قبول کر لیتی ہے۔اس سے مل کر وہ خوش ہوتی ہے مگر پھر بھی یہ احساس اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا کہ محرم کے لئے اس کے پاس ایک کالی شلوار کی کمی ہے۔وہ شنکر سے کہتی ہے کہ قمیض اور دوپٹہ میرے پاس موجود تھا جو میں نے آج رنگوانے کے لئے دے دیا ہے۔شنکر محرم کی پہلی تاریخ کو ایک کالی شلوار سلطانہ کے لئے لے آتا ہے، جبکہ خدا بخش کا خدا اور خدا رسیدہ بزرگوں پر غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا' لیکن شنکر کی ذہانت کام آ جاتی ہے۔اس کے بعد دوسرے حصے میں منٹو لکھتا ہے کہ:

''کیا اس (افسانے) کا پلاٹ یا اس کا انداز بیان لوگوں کو ویشیاؤں کی طرف کھینچتا ہے؟۔۔۔اگر یہ اخلاقیات سے گرا ہوا نہیں تو یہ افسانہ ایسا گیت نہیں جسے حظ اٹھانے کی خاطر لوگ گائیں اور بار بار گائیں۔کوئی گراموفون کمپنی اس کے ریکارڈ نہیں بھرے گی' اس لئے کہ اس میں دادرے اور ٹھمریاں نہیں ہیں۔۔۔(میر درد اور مومن کی نیم جنسی مثنویوں) ایسی شاعری ''دماغی جلق'' ہے لکھنے اور پڑھنے والوں دونوں کے لئے۔میں اس کو مضر سمجھتا ہوں۔میرے افسانے ''کالی شلوار'' میں ایسا کوئی عیب نہیں ہے۔میں نے اس میں کہیں بھی مرد اور عورت کے جنسی ملاپ کو لذیذ انداز میں بیان نہیں کیا۔۔۔میری 'سلطانہ' سے جو اپنے گاہک گوروں کو اپنی زبان میں گالیاں دیا کرتی تھی اور ان کو الو کے پٹھے سمجھتی تھی' کسی قسم کی لذت یا کسی قسم کے حظ کی توقع کی جا سکتی ہے۔وہ ایک دکاندار تھی، گھٹیا قسم کی دکاندار۔۔۔اگر ہم شراب کی دکان پر شراب کی بوتل لینے جائیں تو یہ توقع نہیں کریں گے کہ وہ عمر خیام بنا بیٹھا ہوگا یا اس کو حافظ کا سارا دیوان ازبر یاد ہوگا۔شراب کے ٹھیکے دار شراب بیچتے ہیں عمر خیام کی رباعیاں اور حافظ شیرازی کے شعر نہیں بیچتے!۔۔۔میری سلطانہ عورت بعد میں ہے' ویشیا سب سے پہلے ہے۔

کیونکہ انسان کی زندگی اس کا پیٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔شنکر اس سے پوچھتا ہے۔"تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی؟" سلطانہ جواب دیتی ہے: "جھک مارتی ہوں"۔۔۔وہ یہ نہیں کہتی کہ میں گندم کا بیوپار کرتی ہوں یا سونے چاندی کی تجارت کرتی ہوں۔اسے معلوم ہے کہ وہ کیا کرتی ہے۔اگر کسی ٹائپسٹ سے پوچھا جائے کہ تم کیا کام کرتے ہو تو وہ یہی جواب دے گا "ٹائپ کرتا ہوں۔میری سلطانہ اور ایک ٹائپسٹ میں کیا فرق ہے۔۔۔غور کیجیے؟(۱۴)

منٹو کے افسانے "کھول دو" کے جس حصے پر فحاشی کا الزام لگا وہ مندرجہ ذیل ہے:

"ایک کمرے میں کوئی بھی نہیں تھا۔بس ایک اسٹریچر تھا۔جس پر ایک لاش پڑی تھی۔وہ چھوٹے چھوٹے قدم اٹھاتا ہوا بڑھا۔کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی۔اس نے لاش کے زرد چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا۔ اور چلایا۔"سکینہ!"

ڈاکٹر جس نے کمرے میں روشنی کی تھی،پوچھا "کیا ہے؟"
اس کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا "جی میں۔۔۔میں اس کا باپ ہوں۔"
ڈاکٹر نے اسٹیچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا۔پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور اس سے کہا "کھڑکی کھول دو۔"

مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔۔۔بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا۔۔۔اور شلوار نیچے سرکا دی۔۔۔
بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا "زندہ ہے۔۔۔میری بیٹی زندہ ہے۔"

ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو چکا تھا۔"(۱۵)

آزادیِ اظہارِ رائے کو دبا کر رکھنے کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "کھول دو" ہے جس پر پابندی فحاشی کی بجائے امنِ عامہ کے مفاد کے منافی ہونے کے الزام میں لگائی گئی تھی اور ساتھ ہی افسانے کے آخری حصے کو فحش بھی قرار دیا گیا تھا۔

"اس معاملے کی گمبھیرتا اس وقت سلجھتی ہے جب ہم افسانے کو غور سے پڑھتے ہیں اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس میں ولن کا کردار ان نوجوان مسلح رضا کاروں کا ہے جو بوڑھے سراج الدین سے

اس کی بیٹی سکینہ کو ڈھونڈنے کا وعدہ کرتے ہیں۔اس افسانے کا لوکیل یعنی منظر تقسیم ہند کے بعد لاہور کے علاقے مغل پورہ کے مسلم مہاجر کیمپ ہیں۔جس سے مسلح نوجوان رضا کاروں کے مسلم لیگی ہونے میں کوئی شک نہیں کیا جا سکتا۔۔۔خیال کیا جا سکتا ہے کہ بعض مسلم لیگی کارکنوں کے گھناؤنے کردار پر سے پردہ اٹھانے کی جو کوشش اس افسانے میں کی گئی ہے وہی "امنِ عامہ کے مفاد کے منافی" دکھائی دی ہو۔"(۱٦)

اس افسانے کی ساری فضا اور پس منظر سیاسی ہے۔اس حوالے سے منٹو کے ہاں ابتدا ہی سے جنس اور سیاست کے رجحانات کو سامنے رکھتے ہوئے مظفر علی سید کہتے ہیں کہ:اتنی سی بات اس دور میں کیوں نہ سوچی کہ کسی ادب پارے میں جنس اور سیاست کا اجتماع ہو تو مقدمہ بہر حال جنس کی بنیاد پر ہی چلے گا۔(۱۷)

اسی طرح "اوپر نیچے اور درمیان" وہ افسانہ ہے جس پر فحاشی کے الزام میں پانچواں مقدمہ چلا۔یہ ایک مکالماتی افسانہ ہے اس میں اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھنے والے میاں بیوی کی جنسی سرگرمی کے سیاق و سباق کا تذکرہ کرتے ہوئے ان کا ڈاکٹروں سے مشورے کرنا،نبض کی رفتار کے علاوہ اپنا اور کمرے کا ٹمپریچر دیکھنا،قوت بخش انجکشنوں،سملنگ سالٹ اور دیگر لوازمات کا سہارا لینا،چھینک آنے پر برانڈی کے قطرے لینا اور "لیڈی چیٹرلیز لوز" پڑھ کر خود کو برانگیختہ کرنا وغیرہ کا بیان ہے۔لیکن مکالماتی تکنیک میں لکھے گئے اس افسانے میں فحاشی ڈھونڈنے کو نہیں ملتی۔

ان سارے افسانوں میں،جن کے بارے میں منٹو نے عدالت میں وضاحت کی،منٹو کے فنی شعور کا اظہار ملتا ہے۔منٹو کے وضاحتیں بتاتی ہیں کہ وہ اپنے لکھے ہوئے ایک ایک لفظ کا دفاع کر سکتے تھے۔اور یہ تبھی ممکن تھا کہ انہیں معلوم ہوتا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں اور کس طرح لکھ رہے ہیں۔منٹو کے عدالتی بیانات محض اپنا دفاع نہیں بلکہ ان افسانوں کا فنی تجزیہ بھی ہیں جو ظاہر کرتے ہیں کہ منٹو اپنے موضوع کو افسانہ بناتے ہوئے ایک ایک فنی مرحلے سے آگاہ ہوتے تھے اور کسی بھی شے کو شعوری طور پر کوئی رخ دینا جانتے تھے ان کے عدالتی بیانات محض ان کی حاضر جوابی نہیں بلکہ ان کے فنی شعور کا اظہار ہیں کہ جو کچھ وہ لکھتے تھے اس کے فکری اور فنی دونوں پہلوؤں سے واقف ہوتے تھے اور یہ جانتے تھے کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں اور اپنے قاری تک کیا پہنچانا چاہتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ وقار عظیم سید:داستان سے افسانے تک،ص ۲۳۸

۲۔ احمد ندیم قاسمی،منٹو کے خطوط،لاہور، کتاب نما،۱۹۶۲ء،ص ۲۷

۳۔ عبادت بریلوی'منٹو کی حقیقت نگاری'مطبوعہ نقوش،منٹو نمبر، لاہور، ادارہ فروغ اردو، س۔ن، شمارہ ۴۹، ۵۰، ص ۲۹۷۔

۴۔ شمیم حنفی' کہانی کے پانچ رنگ'لاہور،نگارشات'۱۹۸۶ء،ص ۴۸۔

۵۔ وارث علوی،منٹو کا فن حیات وموت کی آویزش،مشمولہ اردو افسانہ: روایت و مسائل'مرتب، گوپی چند نارنگ' لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز'۱۹۸۶ء،ص ۲۱۵،۲۱۶۔

۶۔ سعادت حسن منٹو،منٹو نامہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۵ء،ص ۶۱۹،۶۲۰۔

۷۔ احمد ندیم قاسمی،مرتب،منٹو کے خطوط، لاہور، کتاب نما،۱۹۶۲ء، ص ۳۷۔

۸۔ ایضاً،ص ۴۲۔

۹۔ جگدیش چندر ودھاون،منٹو پر مقدمات، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ'مرتب، انیس ناگی' ص ۱۹۱،۱۹۲۔

۱۰۔ سعادت حسن،منٹو،منٹو نامہ'ص ۶۳۴ تا ۶۳۶۔

۱۱۔ سعادت حسن،منٹو،منٹو نامہ''ص ۳۷۶۔

۱۲۔ سعادت حسن،منٹو،منٹو نامہ،ص ۳۷۳،۳۷۴۔

۱۳۔ سعادت حسن،منٹو،منٹو نامہ ص ۳۹۰ تا ۳۹۵۔

۱۴۔ سعادت حسن،منٹو،منٹو نامہ'ص ۶۸۰ تا ۶۸۳۔

۱۵۔ جگدیش چندر ودھاون،منٹو پر مقدمات، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتب، انیس ناگی،ص ۲۰۲،۲۰۳۔

۱۶۔ روش ندیم، ڈاکٹر،منٹو کی عورتیں، پورب اکادمی، اسلام آباد،۲۰۱۰ء ص ۳۱۵۔

۱۷۔ مظفر علی سید،افسانہ ساز منٹو،مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ،مرتب، انیس ناگی'ص ۱۳۹،۱۴۰۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر فوزیہ اسلم *

منٹو پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات

Abstract: *Freud, Jung and Adler have influenced the western literature to a great extent. Similarly, some fiction writers of Urdu have been influenced by the theories of these psychologists. Saadat Hasan Manto is also among the writers of Urdu who have been influenced by these visionaries. The article tries to analyse these influences on Manto's short stories.*

علم نفسیات کے گہرے اثرات کا جائزہ مغربی افسانوی ادب کے مطالعے سے بخوبی لیا جا سکتا ہے مغربی ادب میں پہلے جنسی نفسیات کے زاویے پر توجہ مرکوز کی گئی مگر بعد میں اس کے دیگر گوشوں کو بھی فکشن میں استعمال میں لایا گیا جن میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات، آزاد تلازمہ خیال، خوابوں کا بیان، تخیلی فضا، سرئیلی انداز، اشاریت، تاثریت، شعور کی رو، علامتی پیرایہ اظہار اور وجودیت کے میلانات شامل ہیں۔

اردو افسانے میں نفسیاتی اور جنسی زاویہ نظر مغربی ادیبوں کی تخلیقات کے براہ راست مطالعے اور ان کے تراجم کے حوالے سے بھی پیدا ہوا۔ چنانچہ جنسی و نفسیاتی موضوعات کی پیش کش میں احمد علی، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، محمد حسن عسکری، عزیز احمد، ممتاز مفتی اور آغا بابر وغیرہ نے اپنے اپنے انداز میں فنی طور پر فرائیڈ اور دیگر مغربی فکشن نگاروں کے اثرات کو قبول کیا۔ یہ افسانہ نگار جنسیات پر لکھیں یا تحلیل نفسی کو پس منظر بنائیں، شعور پر لکھیں یا تحت الشعور پر نفسیات ان کے کرداروں میں ضرور سمٹ آتی ہے۔

اردو افسانے میں جو شخص انقلاب آفریں تبدیلیوں کے ساتھ سامنے آیا، اور اس نے نئے موضوعات، نئے فنی زاویے، نئی تکنیک اور ادب کو نیا زاویہ نظر دیا، وہ سعادت حسن منٹو ہی ہے۔ منٹو اگرچہ ایک بے باک افسانہ نگار تھا مگر جب وہ جنسی یا نفسی موضوع پر قلم اٹھاتا تو اس کے اسلوب میں رمزیہ انداز در آتا۔ علاوہ ازیں اس نے مغرب کی طرز پر علامتی اور تجریدی افسانے بھی لکھے جن کی انفرادیت اور امتیاز آج بھی جدید

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد۔

افسانے کی پیش روی کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو نے جنسی نفسیات کو نئے سلیقے سے اپنایا ہے۔ جدید تہذیب کے پس منظر میں لارنس نے جنسیات کو نظامِ حیات کا اہم جزو بنا کر پیش کیا، منٹو نے لارنس کے اثرات کو قبول کیا۔ بقول ملک حسن اختر ''جنسی موضوعات کے سلسلے میں منٹو، ڈی ایچ لارنس سے بہت زیادہ متاثر ہوا ہے۔ اگرچہ اس کے ہاں اتنی کھلی عُریانی نہیں ہے جو لارنس کے ہاں ہے مگر وہ اپنے افسانوں میں وہ کچھ بیان کر جاتا ہے جو زیادہ سے زیادہ ایک ہندوستانی یا پاکستانی بیان کر سکتا ہے۔''(۱) اس لحاظ سے ہم انھیں دنیا کے بڑے افسانہ نگاروں میں شمار کر سکتے ہیں۔ ہمارے سماج میں جتنے جنسیاتی مسائل مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ منٹو نے بڑی بے باکی سے ان کی نقاب کشائی کی ہے۔ لارنس کے علاوہ منٹو پر دیگر روسی اور مغربی افسانہ نگاروں چیخوف، ترگنیف، ٹالسٹائی، فلابیر، بالزاک، ایملی زولا، میکسم گورکی، سمرسٹ ماہم، فرائیڈ، ہیگل اور موپساں کے اثرات بھی بخوبی مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔ البتہ منٹو پر موپساں کا شدید اثر ہے وہی شدت اور وہی بے باکی ہے۔

موضوع کے چناؤ اور طریق کار کی نوعیت کے اعتبار سے بھی موپساں اور منٹو میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ موپساں نے فرانس کے اخلاقی طور پر زوال آمادہ معاشرے کا نقشہ کھینچا ہے۔ کسبیوں، بیسواؤں اور حالات کی ستائی ہوئی عورتوں کی بپتا بیان کی ہے جس میں جنس کا متشدد زاویہ بھی کافی نمایاں ہے اسی رُخ سے منٹو نے ہندوستانی سماج میں طوائف اور جنسی گھٹن کی پیدا کردہ فضا کو پیش کیا ہے۔ بقول ممتاز شیریں: ''منٹو کا رویہ موپساں کی طرح تقریباً سادی (Sadistic) ہے۔ موپساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، غلاظت ہے اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔ منٹو کے ہاں بھی خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ موضوعات بھی موپساں کی طرح کے وحشیانہ، ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذادہی، قتل و خون، تیز ہیجانی جذبات، غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔''(۲)

منٹو کے ہاں سادگی اور براہِ راست بات کہنے کے انداز نے اس کے افسانے کے گراف کو اوپر اٹھانے میں بڑی مدد کی ہے۔ موپساں کی طرح منٹو کے افسانوں میں بھی حقیقت اپنی ٹھوس شکل میں ملتی ہے اور ان سب کی تہ میں ایک متحرک زندگی نظر آتی ہے اور اسی زندگی پر منٹو اپنے افسانوں کی بنیاد رکھتا ہے۔ ''سرکنڈوں کے پیچھے''، ''موذیل''، ''ہتک'' جیسے کئی دیگر افسانے ''بظاہر بری عورتوں'' کی ''اچھی فطرت'' کو نمایاں کرتے

ہیں اور اس طرح زندگی کا ایک اور ڈھکا ہوا روپ سامنے آ جاتا ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طوائف میں بھی ''عورت'' کو دریافت کرتا ہے وہی عورت جو ان تمام معیارات پر پورا اتر سکتی ہے کہ جو معاشرہ اس سے توقع کرتا ہے......منٹو کے افسانوں کی طوائفیں اپنے اندر محبوبہ، بیوی، ماں اور ہمدرد دوست جیسی تمام صفات رکھتی ہیں جو دوسروں کی خوشی پر خوش ہونا اور ان کے دُکھوں پر دُکھی ہونا جانتی ہیں۔

اگرچہ منٹو اور موپساں میں فنی و موضوعاتی سطح پر مماثلت پائی جاتی ہے تاہم اسلوبیاتی تناظر میں محمد حسن عسکری نے منٹو کا موازنہ موپساں سے کرتے ہوئے لکھا: ''جس بات میں منٹو، موپساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپساں کی نثر ہے۔ موپساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دو سو سال سے نشو و نما پا رہی تھی، منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لیے آپ اپنا کنواں کھودنا پڑا، وہ ٹیڑھا بھینگا سہی اور اس میں سے جو پانی نکلا اور گدلا یا کھارا ہی سہی، مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس میں سے پانی نکلا، اب ذرا گنیے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جا سکتی ہیں۔''(۳)

افسانہ نگاری کا فن ناول نگاری کے فن سے بہت مشکل ہے ناول کا میدان کردار نگاری کے لیے موزوں اور مناسب ہے۔ افسانے کا دائرۂ عمل بہت محدود ہے اس لیے اس میں سیرت نگاری کی تفصیل کی گنجائش نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار کو محدود دائرے میں رہتے ہوئے کردار کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے تیز، تیکھا اور مختصر اندازِ بیان مؤثر سمجھا جاتا ہے جو کم سے کم مگر مناسب لفظوں میں کردار کی سیرت کو قاری پر نمایاں کر دے۔ ہمارے ہاں منٹو اس فن میں کمال قدرت رکھتا ہے۔ اس کے قلم میں اتنی قوت اور ہنرکاری ہے کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے کردار خود اپنے آپ کو نمایاں کرتے ہیں وہ اپنے ماحول، اپنی زندگی اور تہذیب سے خود اپنے آپ کو متعارف کراتے ہیں۔

منٹو کے فن پر اگرچہ موپساں کا گہرا اثر ہے تاہم منٹو کے ہاں کردار سازی کا فن اس لیے مؤثر اور یکتا ہے کہ اس کے کردار Typical ہندوستانی معاشرے سے متعلق رکھتے ہیں اور ان کی نفسیاتی پرورش و پرداخت، خصوصیات اور سماجی شخصیت اسی زمین کی مٹی کے خمیر سے مرتب ہوئی ہے اس کی زندگی، اس کی سادگی، بے باکی اور تیکھاپن، منٹو نے باہر سے مستعار نہیں لیا بلکہ یہ سب کچھ اس کا اپنا ہے۔ زندگی اپنی اصلی شکل میں، اپنے فطری روپ میں بغیر کسی تصنع، بناوٹ اور فنی اہتمام سے ملتی ہے۔ منٹو زندگی کو سات پردوں میں بھی ڈھونڈ لیتا ہے وہ ہمیشہ زندگی کی اصل صورت کی تلاش میں رہتا ہے۔ خوبصورت اور بدصورت، کریہہ المنظر......زندگی ہی کے

مختلف روپ ہیں۔منٹو کے ہاں زندگی بکھری پڑی ہے۔ممتاز شیریں کہتی ہیں: ''زندگی، زندگی، زندگی ......منٹو کے ہاں زندگی ہے ......زندگی منٹو کے ہاتھوں میں ڈھل کر افسانہ بن جاتی ہے۔''(۴) مگر اصل اور حقیقی پہلوؤں کو وہ زیادہ متوجہ اور متاثر کرتا ہے۔منٹو ایک جراح کی طرح رستے ہوئے ناسوروں اور درد کی ٹیسوں کے نیچے اس کے محرکات تلاش کر لیتا ہے۔ایک قہقہے کو سُن کر وہ اس کا تجزیہ کرنے لگتا ہے اور اس میں چھپا ہوا درد اس کی دُور رس نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔وہ زندگی کا چہرہ ظاہر سے نہیں بلکہ تاریک، غلیظ اور گھناؤنی سطح پر جا کر دیکھتا ہے۔وہ کیچڑ میں چھپی ہوئی زندگی کو دیکھ کر اس کے تعفن سے گھبرا نہیں جاتا، اس میں ڈھکی چھپی ہوئی زندگی کو چور دروازوں سے نکالتا ہے اور اسے چوراہے پر لا کھڑا کرتا ہے۔اس پر وہ ایک شدید ردِعمل کا اظہار بھی کرتا ہے اور یہی ردِعمل منٹو کی مخالفت کے روپ میں ظاہر ہوا۔کسی نے اس درد کو دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی بلکہ اسے پوری طرح چھپانے اور آنکھیں بند کرنے کی روایت کو شدت سے برقرار رکھا، مگر منٹو نے ان مخالفتوں کے باوجود بھی اپنی روش کو قائم رکھا اور جو کام اس نے شروع کیا تھا، مرتے دم تک اسے نبھاتے رہا۔

منٹو نے مغرب میں چلنے والی ہر طرح کی ادبی تحریکوں سے کہیں نہ کہیں اثر ضرور قبول کیا ہے اور نئی تکنیک اور نئے اسلوب کے تجربات بھی کیے۔منٹو نے تین افسانے خالص علامتی، تجریدی و استعاراتی انداز میں لکھے جن کے نام ''فرشتہ''، ''پھندے'' اور ''کالی کلی'' ہیں۔''فرشتہ'' میں اس نے تجریدی اور سرریلزم، ''پھندنے'' اور ''کالی کلی'' میں استعاراتی اور علامتی اندازِ بیان کا بھرپور استعمال کیا ہے اس کے ساتھ شعور کی رو کا استعمال بھی ملتا ہے۔جمیل آذر کے خیال میں ''جب اس نے پھندنے، کالی کلی اور فرشتہ لکھے تو اس وقت اس نے جیمس جوائس، کافکا و سیموئیل بیکٹ جیسے یورپی ادباء کی تحریروں کو ضرور پڑھ لیا ہوگا کیونکہ علامتی، تجریدی اور استعاراتی انداز ان ہی فنکاروں کے ہاں ابھر کر آیا۔''(۵)

مغربی تحریکوں کے اثرات کی بہترین مثال 'پھندنے'' ہے۔'پھندنے''منٹو کے مخصوص اور منفرد اسلوب کی نمائندہ کہانی ہے جسے منٹو نے علامتوں اور استعاروں کے سہارے بیان کیا ہے۔منٹو نے کہانی کو ظاہر اور باطن دو سطحوں پر تحریر کیا ہے۔دراصل جب تہذیبی سالمیت دورِ انحطاط میں اپنا تشخص کھو رہی ہو تو اجتماعی احساس کا اظہار مروج زبان، اسلوب، رنگ و آہنگ اور ڈھانچے میں ممکن نہیں ہوتا۔افسانے میں کوئی بھی شے اپنے محور پر نہیں، ہر شے محکومیت کا شکار ہے۔تہہ داری، گہری رمزیت اور دبیز علامتوں کے سبب ایک اوباش خاندان کی کہانی اپنے معنوی کینوس کو اتنا پھیلا دیتی ہے کہ اس میں پورا عصر سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔نیز افراد کے درمیان غیر حقیقی رشتوں سے ابھرتی اور رشتوں کے تقدس میں دراڑیں ڈالتی بے حسی، بے اعتنائی اور اکیلے رہ

جانے کا دکھ کہانی کو ایک نیا علامتی سیاق و سباق عطا کرتے ہیں۔

منٹو انسانی نفسیات کا گہرا نباض ہے۔اس کی ہر کہانی کو یہی نفسیاتی شعور حقیقت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔اس شعور کے سہارے رومانوی موضوعات تک اس کے ہاں حقیقت کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔زندگی کے ہر پہلو کی ترجمانی میں اس نے کسی نہ کسی اہم نفسیاتی حقیقت کو بے نقاب کیا ہے۔بعض افسانے تو ایسے ہیں جن کی بنیاد کسی نہ کسی نفسیاتی حقیقت پر استوار ہے لیکن جو افسانے نفسیاتی حقائق کو بنیاد بنا کر نہیں لکھے گئے ان میں بھی قدم قدم پر نفسیاتی حقائق کی ترجمانی نظر آتی ہے۔منٹو کے ہاں نفسیاتی پیچیدگیوں کی پرتیں جستہ جستہ کھلتی ہیں اور تہ در تہ نفسیاتی اور لاشعوری تجربات کا احساس ملتا ہے۔''دھواں''، ''خوشیا''، ''بلاؤز''، ''پھاہا''، ''ہتک''، ''کالی شلوار''، ''بو''، ''پہچان''، ''شوشو''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''نفسیاتی حقائق پر مبنی ہیں۔''شاداں''، ''سرکنڈوں کے پیچھے''، ''اللہ دتا''، ''جنسی کجروی کے مظہر ہیں جبکہ ''پڑھیے کلمہ''، ''چغد''، ''لیچکا رانی''، ''ڈرپوک'' میں سادیت (Sadism) قابلِ غور ہیں۔

کہانی بنانا منٹو سے زیادہ کوئی نہیں جانتا۔کفایتِ لفظی اور گفتگو کا تیکھا انداز منٹو کا خاصہ تھا۔منٹو نے موپساں کی پیروی کرتے ہوئے افسانے میں فضا کی تشکیل، کرداروں کی تعمیر کے لیے بے سروپا تفصیلات اور لمبے چوڑے بیانات کے بجائے کفایت شعاری سے کام لیا۔اسی اختصار نے منٹو کے افسانوں کو مقبول بنا دیا۔بقول سلیم اختر ''اختصار کا وصف اس خود اعتمادی کی بنا پر پیدا ہوتا ہے جس کی موجودگی اور عدم موجودگی سے افسانہ بلکہ خود کوئی بھی تخلیق کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے افسانوی تکنیک کے بارے میں بھی منٹو کا رویہ جداگانہ اور منفرد تھا۔چنانچہ وہ افسانوں کے غیر متوقع موڑ، اچانک اختتام بلکہ اختتامی کلموں کے لیے بھی شہرت رکھتا ہے۔''(۶)

منٹو کے افسانوں کی بنیادیں تجسس، انکشاف اور حیرت کے عناصر سے اٹھی ہیں۔اس کا فن چونکانے سے عبارت ہے۔چونکانے کا عمل ایک مثبت صورتحال کی نشاندہی کرتا ہے۔چونکانے اور چونکنے کا مطلب یہ ہے کہ ابھی ہمارے حواس کسی فعل یا بات کا ردِعمل دینے کی صلاحیت سے عاری نہیں ہوئے اور ضمیر نام کی کوئی نہ کوئی چیز موجود ہے۔منٹو محض چونکانے کے لیے نہیں چونکاتا بلکہ معاشرتی زندگی کا کوئی انہونا عمل ہوتے ہوئے یا پھر عام حالات میں کسی گہری معنویت سے خالی ایسا معمولی عمل، جو خاص حالات میں غیر معمولی معلوم ہو، دکھانے کے لیے چونکاتا ہے۔

جدید نفسیات کے علوم نے علامتی نظام کا ایک وسیع تناظر دیا ہے۔ایک زمانے میں قصوں، داستانوں اور کہانیوں میں علامتوں کا شعوری استعمال نہ تھا جبکہ جدید عہد میں پھیلنے والے علوم نے علامتوں کو

لاشعوری سطح بھی عطا کر دی ہے۔منٹو کے ہاں علامتوں کا استعمال ارزانی ہے مگر یہ سارا علامتی نظام لاشعوری سطح پر ہے۔"پھندنے"،"ہتک"،"ٹوبہ ٹیک سنگھ" وغیرہ لاشعوری علامتی نظام کے تابع ہیں۔

منٹو نے عورت کے ایک ناپسندیدہ طبقے کو دکھاتے دکھاتے معاشرے کو آئینہ دکھا دیا کہ عورت کو بگاڑنے،اس کی زندگی مکروہ بنانے کا ذمے دار بہر حال معاشرہ ہے۔یہ عورت ہے کہ ان حالات میں بھی روح کی سچائی کو ساتھ لیے پھرتی ہے۔وہاب اشرفی کے مطابق "زندگی کی حقیقی تصویر ان کے افسانوں میں در آئی ہے ان کے متعدد کردار ان کے افسانوں سے الگ ہو کر زندہ ہیں۔سوگندھی، جانکی،موذیل، زینت،سکینہ،شاردا ایسے نسوانی کردار ہیں جو تلمیح کی سطح پر استعمال ہونے لگتے ہیں دراصل منٹو کا فن انسانی نفسیات کی گرہیں کھولنے کا فن ہے۔"(۷)

منٹو نے اپنے لیے جن موضوعات کا انتخاب کیا،وہ ان کے پیش رؤں اور ہم عصروں سے مختلف ہے اور جس سلیقے سے انھوں نے انسانی نفسیات کا تجزیہ کیا،وہ بھی ایک نیا تجربہ ہے اور ابلاغ و اظہار کا جو انداز انھوں نے اختیار کیا،وہ اس قدر انوکھا ہے کہ اس کی تقلید بھی آج تک کسی سے نہ ہو سکی۔اس لحاظ سے منٹو کا فن ایک الگ روایت قائم کرتا ہے۔اس بات کا شاید منٹو کو بھی احساس تھا لہٰذا انھوں نے اپنے جو تحریر کردہ پہلے کتبے میں لکھا:

> "یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے،اس کے سینے میں افسانہ نگاری کے سارے اسرار و رموز دفن ہیں،وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار تھا یا خدا۔"(۸)

حوالہ جات:

۱۔ ملک حسن اختر،تاریخ ادب اردو، یونیورسٹی بک ایجنسی لاہور،ص ۱۰۶۹

۲۔ ممتاز شیریں،معیار،نیا ادارہ،لاہور،طبع اول ۱۹۶۳ء،ص ۲۵

۳۔ حسن عسکری،منٹو کا مقام،مشمولہ نقوش،منٹو نمبر شمارہ ۴۹،۵۰، لاہور،ص ۲۰۰

۴۔ ممتاز شیریں،منٹو نوری نہ ناری،مکتبہ اسلوب کراچی،۱۹۸۵ء،ص ۱۰

۵۔ جمیل آذر،منٹو۔جدید افسانے کا پیش رو،مشمولہ ماہنامہ اوراق،لاہور،نومبر دسمبر ۱۹۸۳ء

۶۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،منٹو کے نمائندے افسانے،مکتبہ جدید علم و فن،لاہور،طبع اول،۱۹۸۴ء،ص ۷

۷۔ وہاب اشرفی،پروفیسر،ترقی پسند ادب،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،۱۹۸۷ء،ص ۳۴۱

۸۔ بحوالہ حامد بیگ،"اردو افسانے کی روایت" اکادمی ادبیات اسلام آباد،طبع اول،۱۹۹۱ء،ص ۲۰۸

☆☆☆☆☆

سید کامران عباس کاظمی*

مضامین منٹو کا اسلوب: تجزیاتی مطالعہ

Abstract : *Manto was a candid writer of his age. He had observed the life very narrowly. Manto was a writer of social realities, He always perceived the disparity in political, social and moral values of society very cautiously and he revealed the same in his short stories particularly. This article is analytical study of the style of Manto in essays.*

منٹو نے اپنی مختصر سی ادبی زندگی میں متنوع ادبی کارنامے سرانجام دیے ہیں۔منٹو ایک بے باک افسانہ نگار تھے۔نابغۂ روزگار فنکار تھے۔انہوں نے زندگی کا بڑے قریب سے مشاہدہ کیا۔زندگی کے اس مطالعے اور تجربے نے ان کے سامنے زندگی کے ایسے گوشے بے نقاب کیے جو دیگر فنکاروں کی دسترس سے باہر تھے۔منٹو سماجی حقیقت نگار تھے۔سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی زندگی کی اقدار کے تضاد کو منٹو نے ہمیشہ بڑے اندیشے اور تشویش کی نظروں سے دیکھا ہے اور بالخصوص اپنے افسانوں کے ذریعے اُسے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔منٹو کے مضامین کا بھی عمومی سطح پر موضوع یہی تضادات ہیں۔منٹو کے اندازِ تحریر میں سادگی ہے۔بات کہنے کا براہ راست انداز ہے۔منٹو نہ تو مصلح ہیں اور نہ آدرش وادی۔اپنی تخلیقی نثر کی خصوصیات سے منٹو نے مضامین میں بھی استفادہ کیا ہے۔منٹو اپنے افسانوں کے کرداروں پر خصوصی توجہ دیتے ہیں یعنی وہ کردار سازی پر بھی خوب مہارت رکھتے ہیں۔کردار نگاری کا یہ ہنر منٹو کی خاکہ نگاری کا خصوصی وصف ہے۔منٹو کے افسانوں کی تکنیک کے دیگر عناصر میں سادگی، قطعیت، پرکاری، کہانی پن، اسلوب میں طنز کی نشتریت اور ظریفانہ انداز اُن کے مضامین اور خاکوں کی بھی نمایاں خصوصیات ہیں۔

جس طرح منٹو کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع ہے ایسے ہی ان کے مضامین بھی کئی مختلف موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں اور یہ اس بات کا مظہر ہیں کہ منٹو زندگی کی ہمہ رنگی سے پوری طرح باخبر تھے اور اس

*لیکچرر،شعبہ اُردو،انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

کا اظہار اپنے تخلیقی فن کے ساتھ ساتھ تجزیاتی وتنقیدی پہلوؤں سے بھی کرتے ہیں۔منٹو کے تنقیدی مضامین چاہے وہ ادب کے حوالے سے ہوں یا فلم اور دیگر ذرائع ابلاغ کے حوالے سے منٹو کے تنقیدی شعور کا خوبصورت حوالہ ہیں۔اسی طرح سماجی موضوعات پر قلمبند کیے گئے مضامین اُن کے گہرے عصری شعور کا پتہ دیتے ہیں۔

اس سے قبل کہ منٹو کے اسلوب نگارش پر اظہار خیال کریں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ خود اسلوب کی تعریف بھی اختصار کے ساتھ متعین کر لی جائے بالخصوص یہ کہ اردو مضمون نگاری کی تاریخ میں اسلوب کی کیا اہمیت ہے؟

اسلوب کیا ہے؟ اسلوب یا طرز نگارش پر ہر عہد کے مشاہیر ادب نے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ''اسلوب'' انگریزی لفظ Style کا مترادف ہے۔کوئی بھی تخلیقی فنکار جب اپنے ''افکار'' کو ''اظہار'' کا سانچا پہناتا ہے تو وہ الفاظ کا سہارا لیتا ہے۔فنکار یا تخلیق کار اپنے خیالات واحساسات کو پیش کرنے میں بڑی کاوش اور سخت محنت سے کام لیتا ہے۔اس طرح جو فنکار اپنے خیالات واحساسات کو جس قدر محنت سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل کرے گا یا جتنی خوبصورت عکاسی یا نقاشی کرے گا وہ اسی قدر کامیاب فنکار متصور ہوگا۔ہر اہم فنکار کی اپنے خیالات واحساسات کے اظہار میں انفرادیت ہی دراصل فنکار کے اسلوب یا طرز نگارش کا پتا دیتی ہے۔اسلوب کی تعریف کا تعین کرتے ہوئے نثار احمد فاروقی کا خیال ہے۔''یا افکار و خیالات کے اظہار وابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشیں بھی ہو اور منفرد بھی۔اسی کو انگریزی میں اسٹائل (Style) کہتے ہیں۔''[1] اسلوب کے لغوی معنی بھی ''طرز، طریقہ، روش''[2] کے ہیں اور اس کی جمع اسالیب ہے۔

جذبہ وخیال ہمیشہ الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کرتے ہیں۔گویا اسلوب کی بنیاد دو چیزوں پر ہے۔افکار و خیالات اور الفاظ، اس میں بھی ترجیح خیال کو حاصل ہے۔اسلوب کی بنیادی خصوصیات سے بحث کرتے ہوئے فاروقی مزید لکھتے ہیں ''سلاست (Clarity)، بلاغت (Brevity)، متانت (Urbanity) اور سادگی (Simplicity) اچھے اسلوب کی بنیادی خصوصیات ہیں۔''[3] خیال کی اہمیت آج یا جدید عہد کے لکھنے والوں کی تحریروں میں زیادہ نظر آتی ہے۔جدید علوم کے عام ہونے سے زبان میں بھی بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئیں اور اس طرح ''دورِ حاضر میں اسلوب کو پرکھنے کے معیار بھی بدل گئے ہیں۔اب اسی اسٹائل کو سائنٹفک سمجھتے ہیں جو آسان ہو، سبک، سادہ اور مختصر ہو۔''[4] اسلوب کسی بھی فنکار کا طرز فکر اور اس کا طریقۂ اظہار ہوتا ہے۔''فکر وبیان کی انفرادیت جب تحریر کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیتی ہے تو اسلوب پیدا ہوتا ہے۔اسلوب سے

مصنف کی شخصیت جھلکتی ہے۔''[5]

فورٹ ولیم کالج سے قبل کی اردو انشا پردازی کے لیے فارسی آمیز انداز بیان، پر تصنع اور مسجع ومقفی زبان کو ضروری خیال کیا جاتا تھا اور موضوع کی مقصدیت کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔دہلی کالج کے قیام سے قبل اردو میں نثری اسالیب کے دو بڑے نمونے موجود تھے جنہیں ڈاکٹر سید عبداللہ نے واضح کیا ہے ان میں ''۱۔فارسی کے تتبع میں پر تکلف انداز بیان ۲۔فورٹ ولیم کالج کے اردو مصنفوں کا سادہ اور سلیس طرز۔''[6] شامل ہیں۔دہلی کالج کے قیام تک دونوں طرح کے اسالیب کو برابر فروغ ملتا رہا۔بلکہ پر تکلف انداز بیان کو زندہ رکھنے کی دانستہ کوششیں کی گئیں۔دہلی کالج سے قبل کی نثر میں سادگی اور پر تکلف انداز بیان سے گریز کا رویہ فروغ پذیر تھا مگر اُس عہد کا ادب اپنے عہد کا ترجمان نہیں بن سکا۔اُس کے موضوعات خیالی رہے اور شخصی موضوعات اور اپنے عہد کے سیاسی وسماجی موضوعات اُس میں بار نہ پا سکے۔بقول سید عبداللہ:

> انہوں نے بس یہ کیا کہ قدیم موضوعوں کو نئے طرز بیان سے روشناس کر دیا۔ان کا اہم کام یہ ہے کہ انہوں نے پر تکلف اسالیب فارسی سے اردو نثر کو آزاد کرتے ہوئے اسلوب میں جدید رجحانات کے لیے راستہ صاف کیا۔[7]

اردو مضمون نگاری کے اسلوب میں رجحان ساز تبدیلی انگریزی مضمون نگاری کے تتبع میں پیدا ہوئی۔ سپیکٹیٹر اور ٹیٹلر میں شائع ہونے والے مضامین کا بنیادی مقصد معاشرتی اصلاح تھا۔اردو مضامین نگاروں کے ہاں بھی آغاز میں یہی جذبہ کارفرما تھا۔مثلاً رام چندر کے مضامین کے موضوعات سے معاشرتی اصلاح کے ہی جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔یوں مضمون نگاروں کے اسلوب میں بنیادی تبدیلی پیدا ہوئی۔اس طرح خیالی موضوعات، لفاظی اور عبارت آرائی کی جگہ موضوع کی مقصدیت کو اہمیت حاصل ہوئی۔مقصدی مضمون نگاری کا آغاز رام چندر سے ہوتا ہے تاہم اسے باقاعدہ تحریک کی شکل سرسید نے دی۔

مضمون میں موضوع کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے اور موضوع کے مقاصد کو دلائل کے ساتھ واضح کیا جاتا ہے۔ایک مضمون کے اسلوب میں سادگی، قطعیت، منطقیت، استدلال، اختصار، انتخاب الفاظ، بے تکلفی، بے ساختگی اور سب سے بڑھ کر مقصدیت یا مدعا نویسی وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔

خیال ایک مجرد شے ہوتا ہے۔یقیناً اُسے اپنے اظہار کے لیے الفاظ کا قالب درکار ہوتا ہے۔الفاظ کا یہ قالب وہ بنیادی سانچہ ہے جو کسی خیال یا موضوع کو کسی ادبی صنف میں تبدیل کر دیتا ہے۔پر تکلف تحریریں اسی لیے وجود میں آئی تھیں کہ کسی خیال یا موضوع کے اظہار میں لفاظی کو بنیادی اہمیت دی گئی۔الفاظ کی اہمیت مسلم ہے مگر جدید مضمون نگاری میں ان کی اہمیت فقط اسی قدر ہے کہ مدعا کا اظہار ہو سکے۔گویا مضمون نگاری کے اسلوب کا بطورِ خاص مقصد کسی تحریر کی افادیت ہے۔نثری تحریروں کی افادیت پسندی اور مقصدیت پر سر سید اور اُن کے ہم عصروں نے بہت زور دیا ہے۔سر سید کے اپنے مضامین میں سادگی، بے تکلفی، بے ساختگی اور مدعا نویسی سے اسلوب تشکیل پاتا ہے۔اُن کے مضامین پر مقصدیت کی چھاپ گہری ہے۔درج بالا مباحث سے اخذ کردہ شرائط کسی بھی اسلوب کے لیے لازمی شرائط نہیں ہیں وقت اور حالات کے مطابق ان میں تغیر و تبدل بھی ہو سکتا ہے۔اردو نثر کے اسلوب کے ارتقا میں سر سید اور اُن کے رفقاء کے علاوہ مرزا اسد اللہ غالبؔ اور مولوی محمد حسین آزادؔ بھی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔مرزا غالبؔ کا اسلوب اُن خطوط سے مترشح ہوتا ہے جو اُنھوں نے وقتاً فوقتاً اپنے احباب کو لکھے۔غالبؔ نے اردو نثر کو خالص شخصی احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور مدعا نویسی کو ہی مقدم سمجھا۔اس کے ساتھ ساتھ مدعا نویسی کو ادبی چاشنی سے بھی مزین کیا۔غالبؔ کے یہ خطوط نئے پن اور جدت سے مزین اسلوب کے حامل ہیں۔انہوں نے نثر میں مکالمے کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔سر سید تحریک نے جس سنجیدہ نثر کو فروغ دیا اس میں کہیں شگفتگی اور برجستگی در آتی ہے تو یکتائے روزگار مرزا غالبؔ کی ہی دین ہے۔غالبؔ کی نثر کی نمایاں خصوصیات میں مکالمہ نویسی، جدت پسندی، غیر روایتی تشبیہ و استعارہ کا استعمال، شگفتگی، برجستگی، بے تکلفی، ایجاز و اختصار، ظرافت اور جذبہ و احساس کی ترجمانی شامل ہیں۔اسی طرح اردو نثر کے اسلوب کے ارتقاء میں مولوی آزادؔ کی اہمیت بھی مسلم ہے۔بعض ناقدین کا خیال ہے کہ خالص انشاء پردازی کی بنیاد مولانا آزادؔ ہی نے رکھی۔آزاد کے اسلوب پر ڈاکٹر سلام سندیلوی تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> دراصل مولانا آزادؔ اپنے دور کے سب سے بڑے مینا کار اور مرصع نگار ہیں۔اس وصف میں کوئی دوسرا اُن کا شریک نہیں۔زبان کی نزاکت، بیان کی لطافت، تشبیہ اور استعارے کی رنگینی اور تراکیب کی شگفتگی جس قدر آزاد کے یہاں قدم قدم پر ملتی ہے دوسرے نثر نگاروں کے یہاں ملنا مشکل ہے۔[۸]

ماسٹر رام چندر، سر سید، آزاد، حالی، شبلی، ذکاء اللہ، چراغ دین کے علاوہ اردو مضمون نگاری کے اسلوب

میں ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں کا بھی نمایاں حصہ ہے۔مضمون نگاری کے اس ابتدائی دور میں اسلوب کی سب سے نمایاں جہت موضوع کی واضح مقصدیت کا پرچار تھا۔بعد ازاں سادگی اور قطعیت کے ساتھ حسنِ بیان بھی اسلوب کا حصہ بنا۔اسی طرح بیسویں صدی کی معروف ترقی پسند تحریک نے جہاں دیگر اصنافِ ادب کے موضوعات میں تبدیلی پیدا کی وہیں اسلوب میں بھی بنیادی تبدیلی آئی۔مضمون نگاری میں بھی اسلوب کی سطح پر نئے رجحانات سامنے آئے اور مضمون اپنے موضوعات کے حوالے سے بھی الگ الگ سابقوں کے ساتھ شناخت ہونے لگے۔مثلاً ادبی مضامین، تنقیدی مضامین، تحقیقی مضامین، سماجی مضامین وغیرہ۔ذرائع ابلاغ کی ترقی نے بھی مضامین کے اسالیب کو تنوع دیا۔اخبارات و رسائل کے اجراء سے مضمون نگاری کو خصوصی فروغ حاصل ہوا اور تخلیقی فنکار بھی غیر تخلیقی نثر کی طرف متوجہ ہوئے۔جن کی ابتدا میں سجاد حیدر یلدرم اور بعد ازاں کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور دیگر شامل ہیں۔بعض اوقات کسی تخلیق کار کو ایک مضمون لکھنے کی ضرورت اس لیے بھی پڑتی ہے کہ ممکن ہے وہ کسی بھی موضوع بارے اپنا مافی الضمیر اپنی تخلیقی تحریر میں واضح نہ کر سکا ہو۔تخلیقی نثر میں کسی موضوع کی تمام جزئیات کا احاطہ ممکن بھی نہیں ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے خیالات کے آزادانہ اظہار کے لیے مضمون کا سہارا لیتے ہیں۔اس ضمن میں ایک اہم مثال سعادت حسن منٹو کی ہے۔منٹو نے فسادات کے موضوع پر چند خوبصورت افسانے لکھے۔''ٹھنڈا گوشت'' اور ''کھول دو'' تو اُن کے نمائندہ اور شاہکار افسانے ہیں مگر ہندوستان میں اغوا کر لی جانے والی تقریباً ۵۰ ہزار عورتوں کے المیے پر اُنھوں نے کوئی افسانہ تخلیق نہیں کیا۔البتہ اسی موضوع پر منٹو کا ایک انتہائی تلخ مضمون ''مجبور عورتیں'' اُن کے خیالات کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔اسی موضوع کا تذکرہ ان کے ایک اور مضمون ''سوال پیدا ہوتا ہے'' میں بھی کیا گیا ہے۔

منٹو کے مضامین کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات میں طنز و مزاح، ایجاز و اختصار، شگفتگی، برجستگی، جذبہ و احساس کی ترجمانی، مقصدیت کی رو، تصنع اور پر آسائش انداز بیان سے اجتناب، سادگی و سلاست، جزئیات نگاری، افسانوی تکنیک کا استعمال، بعض جگہوں پر تحریف نگاری، روزمرہ اور محاورات کا برجستہ استعمال، غیر ضروری طوالت سے گریز، اختصار، غیر جانبدارانہ اندازِ فکر اور ظرافت نمایاں ہیں۔منطقیت، استدلال، موضوع پر گرفت، رواں اور سلیس نثر، روزمرہ کی بول چال کے جملے، کسی مخصوص نظریاتی گروہ کی ترجمانی سے گریز اور سادہ اور صاف زبان منٹو کے اسلوب کی واضح پہچان ہیں۔منٹو کے مضامین میں بھی ''آورد'' کے

بجائے ''آمد'' کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے مضامین میں جملوں کے درمیان تخلیقی ربط، جذبہ و احساس کا تخلیقی اظہار اس امر کا پتہ دیتے ہیں کہ انھوں نے افسانوی تکنیک کا اپنے مضامین میں بھرپور استفادہ کیا ہے۔

منٹو کے مضامین کے اسلوب کا نمایاں وصف طنز و مزاح کا استعمال ہے۔ طنز و مزاح اپنی افادیت اور نوعیت کے لحاظ سے ایک مشکل اور پر آزمائش فن ہے۔ طنز و مزاح کے اجزا اگوکہ مختلف ہیں مگر ان میں ایک باہمی رشتہ موجود ہے۔ کسی بھی فنکار کے اسلوب میں طنز و مزاح کے فنی استعمال پر تبصرہ کرتے ہوئے ہمایوں اشرف کا کہنا ہے:

> گہرے سماجی شعور کے بغیر یہ فن ہاتھ نہیں آتا۔ انسان محض زندگی کے راست پہلوؤں کو دیکھنے کا عادی ہے۔ جب اُسے ماحول یا زندگی میں کجی اور بے اعتدالی نظر آتی ہے تو اُس کا حساس دل متاثر ہوتا ہے اور اُس کی فطرت آمادۂ احتجاج ہو جاتی ہے۔ نتیجے کے طور پر اس کے اندر دو طرح کے جذبے سر اُبھارتے ہیں۔ ایک نفرت کا اور دوسرا رحم کا۔ یہی جذبے جب الفاظ کے سانچے میں ڈھلتے ہیں تو دو رخ سامنے آجاتے ہیں۔ یعنی طنزیہ اور مزاحیہ ''طنز'' ایک آرٹ ہے سماج کی دکھتی رگوں کی نشتر زنی کا اور ''مزاح'' ایک مرہم ہے ان دکھتی رگوں کو (فاسد مادہ خارج ہو جانے کے بعد) آرام پہنچانے کا یعنی کتھارس کا۔[9]

طنز میں تلخی، برہمی، نفرت اور نشتریت کا استعمال زیادہ ہوتا ہے کوئی بھی طنز نگار اپنی تحریروں کے ذریعے سے اپنے گرد و پیش کی زندگی کے غلط اور غیر معتدل رویوں پر گرفت کرتا ہے اور سماج کی بے اعتدالیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ طنز نگار کا اپنا زاویۂ نگاہ حقیقت پسندانہ ہوتا ہے اسی لیے وہ سماج میں پھیلی برائیوں، بدعنوانیوں یا خباثتوں کو موضوع بناتا ہے اور ان پر کاری وار کرتا ہے۔ طنز کو غیر مبہم، واضح اور براہ راست ہونا چاہیے۔ اعلیٰ طنز کے ادراک کے لیے قاری یا سامع کو زیادہ غور و فکر کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ فوری سمجھ آجاتا ہے یعنی طنز کو زود اثر اور چونکا دینے والا ہونا چاہیے۔ زود اثر اور چونکا دینے والے طنز کے پیچھے درست الفاظ کے انتخاب اور پر اثر زبان کا استعمال ضروری ہوتا ہے۔ کسی بھی طنز نگار کے لیے زبان و بیان پر گرفت لازمی ہے۔ الفاظ کے بے ربط اور بے معنی استعمال سے طنز پھکڑ پن بن سکتا ہے۔

منٹو کی تحریروں میں طنز و مزاح کا استعمال بھرپور ہے۔ طنز کا استعمال اُن کے افسانوں، ڈراموں اور

مضامین میں یکساں نظر آتا ہے۔ منٹو طنز سے سماجی بے اعتدالیوں، تنگ نظری، گھٹن، طبقاتی تفریق اور دیگر سماجی برائیوں پر گرفت کرنے کا کام لیتے ہیں۔ منٹو کے مضامین کے موضوعات میں انشائی مضامین، طنزیہ مزاحیہ مضامین یعنی سماجی موضوعات کے حامل مضامین کے علاوہ، سیاسی، ادبی موضوعات اور فلمی موضوعات وغیرہ شامل ہیں طنز ان تمام مضامین کی مشترک خصوصیت ہے۔ منٹو بعض اوقات طنز کی صورتحال تقابل سے پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً فکاہیہ ''کھانسی پر'' کا آغاز برصغیر کی مخصوص مذہبی صورتحال کا عکاس ہے کہ جب کوئی طبیب کسی دوا کی تشہیر چاہتا ہے تو وہ مذہب کی آڑ لیتا ہے:

> ہمارے یہاں جب کوئی طبیب اپنا کام شروع کرتا ہے تو بسم اللہ کر کے وہ سب سے پہلے مردوں کی قوت مردی کے لیے نسخہ ایجاد کرتا ہے جس کو مجرب ثابت کرنے کے واسطے وہ خدا اور اُس کے رسول کی قسمیں کھا کھا کر ساری عمر اشتہار دیتا رہتا ہے۔ یورپ میں جب کوئی فرم دوا سازی کا کام شروع کرے گی تو وہ سب سے پہلے کھانسی کی تیز ہدف دوائی ایجاد کرے گی اور باپ بیٹے اور روح القدس کو حاضر ناظر جانے بغیر اس کے حیرت انگیز اثر کا اشتہار دیتی رہے گی۔[10]

طنز کے لیے یہ بات بھی ضروری ہوتی ہے کہ وہ اپنے اندر ہمدردی کا جذبہ رکھتا ہو اور اُس میں ذاتی بغض و عناد کی آمیزش نہ ہو۔ خالص طنز بڑا تلخ و ترش ہوتا ہے اور اس کی تلخی و ترشی کو کم کرنے یا قابل برداشت بنانے کے لیے مزاح کی ہلکی چاشنی کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ طنز کے تلخ و ترش ہونے کے علاوہ اگر اُس میں مزاح یا شگفتگی کا عنصر نہ ہو تو وہ بعض اوقات ہجو کی حدوں کو چھونے لگتا ہے۔ اس طرح وہ دشنام طرازی کی پست سطح پر اُتر آتا ہے۔ منٹو کے مضامین میں طنز کی کاٹ گہری ہے۔ منٹو کی تحریروں میں طنز کے اسباب پر بحث کرتے ہوئے ایک نقاد کی رائے ہے:

> ایک اور عنصر جو منٹو کی تحریروں میں جاری و ساری ہے طنز ہے۔ ایسا بھرپور طنز جس کا وار کبھی خالی نہیں جاتا، جس میں تندی بھی ہوتی ہے اور تلخی بھی۔ اس طنز میں ہی منٹو کبھی کبھی ننگا ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ کیا کرے، جن زخموں کو وہ دکھانا چاہتا ہے وہ ہمارے معاشرے کے جسم پر صدیوں سے چلے آرہے ہیں اور رِس رِس کر ناسور بن چکے ہیں۔[11]

منٹو کو اس امر کا احساس تھا کہ محض طنز کے شدید عنصر سے تخلیق کی شدت، کاٹ، نشتریت اور کڑواہٹ

نا قابلِ برداشت ہو جاتی ہے اور بعض اوقات خیال کی مقصدیت کو بھی ٹھیس لگتی ہے اور ساتھ ہی تحریر کے بے رس ہونے کا گمان بھی ہر لحہ موجود رہتا ہے۔ بعینہٖ اگر مزاح میں طنز کی آمیزش نہ ہو تو بھی مقصدیت مجروح ہوتی ہے اور مضمون یا کوئی بھی تحریر پھکڑ پن یا مسخرہ پن کا شکار ہو سکتی ہے۔ اس طرح طنز و مزاح کا کسی بھی تحریر میں حدِ اعتدال میں ہونا اہم بات ہے اور یہ ہنر اس بحر کے شناور کو ہی حاصل ہوتا ہے۔ منٹو کے مضامین میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اُن میں طنز کی نشتریت مزاح کے مرہم کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔ منٹو کے ہاں خالص طنزیہ و مزاحیہ مضامین کی تعداد کافی ہے۔

منٹو کے سیاسی موضوعات میں طنز کی تلخی بہت نمایاں ہے جو اُن کی سیاستدانوں سے اکتاہٹ اور جھلاہٹ کا نمایاں اظہار ہے۔ ان میں مزاح کا عنصر نہیں ہے اور اگر کہیں ہے بھی تو اُسے طنز کی تیزی نے اُبھرنے نہیں دیا۔ البتہ موضوع کی سنجیدگی نے ان مضامین کو عامیانہ سطح پر گرنے سے بچا رکھا ہے اور ان کی اہمیت کو واضح کیا ہے۔ ''ہندوستان کو لیڈروں سے بچاؤ''، ''تحدید اسلحہ''، ''ایمان و ایقان'' اور ''کسان، مزدور، سرمایہ دار، زمیندار'' اس کی اہم مثالیں ہیں۔ البتہ سیاسی سماجی موضوع پر منٹو کے ایک اہم مضمون ''محبوب عورتیں'' میں طنز کی عملداری نہیں ہے اس میں ہمدردی کا جذبہ زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ یہ مضمون منٹو کی انسان دوستی کے رویے کی بہترین مثال ہے۔ موضوع کی سنجیدگی کے باعث منٹو نے اپنے خیالات کا اظہار بھی بڑی سنجیدگی اور دردمندی سے کیا ہے۔ منٹو کے ہاں طنز میں گہرائی ہے مگر وہ دل نہیں دکھاتے۔ یہ بھی درست ہے کہ وہ طنز کا کاری وار لگاتے ہیں لیکن مزاح کی چاشنی سے مقصد کی اہمیت کو بھی نمایاں کر دیتے ہیں۔ اسی طرح منٹو کے مزاح سے کسی کی تضحیک کا پہلو نہیں نکلتا۔ منٹو کے انشائی و فکاہی مضامین اور دیگر چند ایک خالص سماجی مضامین میں مزاح یا ظرافت کا استعمال نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ خالص ظرافت موضوع کی جزئیات واضح کر کے مسرت و انبساط پیدا کرتی ہے۔ منٹو کی ظرافت نگاری کی طرف ہمارے ناقدینِ ادب کی توجہ نہیں گئی۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ منٹو جیسے بڑے فن کار پر جو تھوڑا بہت کام ہوا بھی ہے وہ اُن کی افسانہ نگاری تک ہی محدود رہا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ان کی دیگر تخلیقی و ادبی جہتوں مثلاً مضمون نگاری اور خاکہ نگاری وغیرہ کو عموماً نظر انداز کیا گیا ہے۔ اسی طرح منٹو کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت ظرافت کو بھی نقادوں نے اہمیت نہیں دی۔ جیسا کہ ہمایوں اشرف کا کہنا ہے:

> بیشتر مفتیانِ ادب ظرافت نگاری کو دوسرے درجے کا ادب قرار دے کر اس صنفِ سخن کو ہی فی نفسہٖ درجہ دوم کے زمرے میں شمار کرتے رہے ہیں اور اپنے فتاوے کو جائز اور درست ٹھہرانے کی

خاطر بطور استدلال غیر معیاری ظریفانہ تخلیقات کو ہی پیش کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف معیاری فن پاروں پر غیر جانبدارانہ تنقید اور ان تحریروں سے یکسر برتی جانے والی چشم پوشی نے بھی اہلِ ظرافت کو کم مایوس نہیں کیا ہے۔ یہی وجہ رہی ہوگی کہ منٹو جیسا بلند قامت ظرافت نگار اس باب میں گوشۂ گمنامی کا کرب جھیلتا ہوا راہیِ ملکِ عدم ہو گیا۔[۱۲]

منٹو کے ہلکے پھلکے مضامین میں موضوع کی آزادہ روی کے ساتھ ساتھ ایک خاص مقصدیت کی رو بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ منٹو کے انشائی مضامین کا نمایاں وصف یہ ہے کہ آج کے رائج کردہ انشائیوں کے معیارات کے برعکس صرف تاثرات تک محدود نہیں رہتے اور نہ تجریر سے محض کیف انگیزی کا کام لیتے ہیں بلکہ وہ آگے بڑھ کر اس تاثر سے ایک فکر کو جنم دیتے ہیں اور یہ کیف انگیزی کسی خاص مقصدیت کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ ''دیواروں پر لکھنا''، ''ناک کی قسمیں''، ''کھانسی پر''، ''کچھ ناموں کے بارے میں''، ''ترقی یافتہ قبرستان'' کا شمار اُن کے انشائی مضامین میں ہوتا ہے۔ ''ترقی یافتہ قبرستان'' میں تاہم تلخی کا عنصر زیادہ ہے جو ظرافت کو بعض جگہوں پر مجروح کرتا ہے۔ منٹو ظرافت کے پردے میں بدلتی اقدار کی نشاندہی بڑی خوبصورتی سے کرتے ہیں۔ وہ اپنے فکاہی مضامین میں ظریفانہ طرزِ بیان اختیار کرتے ہوئے عہدِ نو کے اخلاقی تغیر کی طرف اپنے قاری کی رہنمائی کرتے ہیں۔ ''دیواروں پر لکھنا'' سے ذیل کا اقتباس دیکھیے:

> پچھلے دنوں السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا میں اسی دیوار کی متعدد رنگین تصویریں ایک مضمون کے ساتھ شائع ہوئی تھیں جس میں اشتہاری مصوری کی اس جدید صنف کو بہت سراہا گیا تھا۔ لیکن بچپن میں ہم جب بیچو بیچ گلیریاں، دو تیریاں دو میریاں کا دلچسپ کھیل کھیلتے تھے اور دیواروں پر کوئلے سے ان گنت لکیریں کھینچتے تھے تو بزرگوں نے ہمارے اس فعل کی ہمیشہ مذمت کی۔[۱۳]

منٹو کے فکاہی مضامین کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ایک بنیادی موضوع پر قائم رہتے ہوئے اس موضوع سے متعلق دیگر چھوٹے چھوٹے موضوعات کو بنیادی موضوع سے منسلک کرتے جاتے ہیں۔ تاہم وہ کہیں بھی ایجاز و اختصار کا دامن نہیں چھوڑتے۔ وہ غیر ضروری تفصیلات سے اپنے افسانوں کی مانند اپنے مضامین میں بھی گریز کرتے ہیں۔ اگر ایک خاص قسم کی انشائیہ نگاری کے فروغ اور مخصوص انشائیہ نگاروں کی بالادستی قائم رکھنے کا شوق اردو تنقید نگاروں کو نہ ہوتا تو یقیناً منٹو کی تحریروں کو بھی اردو کے بڑے نقادوں سے انشائیہ کی سند مل سکتی تھی

البتہ منٹو کو کبھی بھی کسی سند کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ منٹو نے اپنے ظریفانہ مضامین میں بھی ہلکے پھلکے انداز میں زندگی کی بعیت کزائیوں کو پیش کیا ہے۔ سنجیدہ سماجی مسائل کا ذکر منٹو نے بڑے شگفتہ انداز میں کیا ہے۔ تا ہم موضوع کی سنجیدگی کو انہوں نے کہیں بھی متاثر نہیں ہونے دیا۔ ''چھیڑ خوباں سے چلی جائے اسد''، ''کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی''، ''اگر'' یا اس نوعیت کے دیگر مضامین مثلاً دوسرے دور مضمون نگاری میں ''سویرے جو کل آنکھ کھلی''، ''ضرورت ہے''، ''بن بلائے مہمان'' وغیرہ یہ ایسے موضوعات ہیں جن پر عموماً مضمون نگاروں کی نظر نہیں جاتی۔ لیکن منٹو کا تخلیقی احساس ان مضامین میں متنوع موضوعات کو بڑے شگفتہ پیرائے میں بیان کرتا ہے اور اسلوب کی شوخی نے تحریر کی روانی کو سہل بنا دیا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کے موضوعات میں بھی اُن کی حقیقت نگاری طنز کی گہری نشتریت اور تیکھے پن کی حامل ہے۔ سماجی موضوعات کے مضامین میں بھی منٹو کا قلم بے تکلفی اور بے ساختگی سے ان موضوعات کو پوری جزئیات کے ساتھ پیش کرتا ہے جہاں وہ منظر نگاری یا جزئیات نگاری سے اپنے مضامین میں کام لیتے ہیں وہیں اُن کی افسانہ نگاری کی تکنیک اُن کے ہمراہ محسوس ہوتی ہے۔ منٹو اپنے افسانوں میں بھی جزئیات نگاری کرتے ہوئے کسی واقعہ یا کسی مخصوص ماحول یا فضا کا بیان کرنے میں کسی بھی شے کو چھوٹا یا بڑا سمجھ کر نظر انداز نہیں کرتے۔ منٹو عظیم فنکار تھے اور فنکار کے نزدیک کوئی بات اور کوئی چیز معمولی اور حقیر نہیں ہوتی۔ منٹو اختصار کی اہمیت سے آگاہ ہیں۔ اپنے افسانوں کی طرح اپنے مضامین میں بھی اختصار کی خوبی سے انہوں نے استفادہ کیا ہے۔ زبان کی سادگی، جملوں کی مخصوص بناوٹ، تصنع اور پر آسائش انداز بیان سے گریز اُن کے تمام مضامین میں نمایاں اسلوبیاتی خصوصیت ہے۔ مضامین کی زبان روزمرہ کی بول چال کی زبان ہے۔ وہ ایسی تشبیہوں اور استعاروں سے جو دوسروں کی نظر میں کوئی حیثیت نہیں رکھتے اور ایسے عام فقروں، جملوں سے جن سے سنجیدگی اور متانت کا شائبہ تک نہیں ہوتا گہری سے گہری اور سنجیدہ سے سنجیدہ بات کہہ جاتے ہیں اور ان کا انداز بیان بھی انتہائی مؤثر رہتا ہے۔

منٹو کے بعض شخصیات اور اُن کے نظریات پر لکھے گئے مضامین اچھے تعارفی مضامین ہیں۔ منٹو نے شخصیات کا جائزہ لینے میں غیر جانبداری کا مظاہرہ کیا ہے۔ بعض مضامین مثلاً کارل مارکس، جون آف آرک اور غالب پر لکھے گئے مضامین تمثیلی انداز کے حامل ہیں۔ ان مضامین میں منٹو نے ریڈیائی ڈراموں کی تکنیک کو برتا ہے۔ مکالمے برجستہ اور شگفتہ انداز لیے ہوئے ہیں۔ خصوصاً غالب پر لکھے گئے مضامین کے مکالمے شگفتگی میں اور اپنے تمثیلی آہنگ میں مرزا کی شخصیت کا خوبصورت مرقع کھینچتے محسوس ہوتے ہیں۔ اسی طرح ''جون آف

آرک'' یا ''کارل مارکس'' ایسے تمثیلی مضامین میں موضوع کی سنجیدگی اور اسلوب کی برجستگی اور شگفتگی سے وہ قاری کی مضمون میں محویت کو برقرار رکھتے ہیں۔

زبان کا استعمال کسی بھی انشا پرداز کے اسلوب کی نمایاں پہچان ہوتی ہے۔ کوئی موضوع جس قدر بھی دلچسپ ہو اور اُس کی ترتیب میں فنی نزاکتوں کو بھی برت لیا جائے لیکن اگر اظہار کے لیے مناسب زبان استعمال نہیں کی گئی تو وہ موضوع اپنی تمام تر فنی خوبیوں کے باوجود بھی عمدہ تخلیق یا موثر فن پارہ نہیں بن سکے گا۔ ''اوپر نیچے اور درمیان'' کے چند مضامین کے علاوہ منٹو کے مضامین کی زبان صاف، شستہ اور سادہ ہے۔ منٹو کے مضامین میں بھی تخلیقی زبان کی چاشنی ہے۔ منٹو کی زبان اور فن پر جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> منٹو کو زبان، پیرایہ بیان اور مخصوص اصطلاحات پر قدرت کاملہ حاصل ہے۔ پھر وہ فکر میں بھی منفرد ہے۔ فن کے سب اسرار و رموز سے بھی واقف ہیں۔ اسی لیے وہ صاحب اسلوب انشاء پرداز ہیں۔ اُن کا طرز تحریر بس اُنہی کا ہے وہ کسی کے مقلد ہیں اور نہ کوئی اُن کا مقلد ہو سکتا ہے۔[۱۴]

منٹو کے مضامین کے اسلوب کا ایک نمایاں وصف مضمون کے آغاز یا تمہید سے ہی قاری کے ذہن پر ایک خاص نقش بٹھا دینے پر کامیابی حاصل کرنا ہے۔ وہ مضمون کے آغاز سے ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور اُسے موضوع کی اہمیت سے آگاہ کر دیتے ہیں۔ منٹو کے مضامین میں کسی مضمون کی تمہید کے دو طرح کے رویے نظر آتے ہیں کسی موضوع پر کوئی خاص معلومات بہم پہنچا کر یا کسی خبر سے مضمون کی تمہید باندھ کر۔ سماجی مسائل پر مبنی مضامین کا آغاز دیکھیے ''گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی، سو جب تک مردوں کو وصل نصیب نہیں ہوگا وہ حسرت ہی سے اپنا دل بہلاتے رہیں گے اور خوباں سے چھیڑ چھاڑ کا سلسلہ جاری رہے گا۔''[۱۵] اسی طرح ایک اور مضمون کا آغاز یوں ہوتا ہے ''ہندی اور اردو کا جھگڑا ایک زمانے سے جاری ہے۔''[۱۶] ادبی مضامین میں بھی بعض مضامین کی تمہید ایسے ہی خبریہ جملوں سے ہوتی ہے۔ مثلاً ''مجھے شکایت ہے ان لوگوں سے جو اردو زبان کے خادم بن کر ماہانہ، ہفتہ وار یا روزانہ پرچہ جاری کرتے ہیں۔''[۱۷] بعض مضامین کی تمہید خاصی طویل ہے اور تمہید میں ہی منٹو بعض بنیادی معلومات پیش کر دیتے ہیں مثلاً تحدید اسلحہ، ہندوستان کو لیڈروں سے بچاؤ، محبوس عورتیں، سویرے جو کل آنکھ میری کھلی وغیرہ۔ جبکہ شخصی سوانحی مضامین میں منٹو نے اس شخصیت کے بارے میں

دوسرے اشخاص کی رائے پر کم سے کم بھروسا کیا ہے۔ اُن کے ادبی، تنقیدی اور سماجی نظریات پیش کرتے وقت اُن کے بالواسطہ مطالعہ سے نتائج اخذ کیے ہیں۔ اقبال، کارل مارکس، میکسم گورکی، غالب پر لکھے گئے مضامین منٹو کے وسیع مطالعہ کے غماز ہیں۔

نفسِ مضمون میں بعض مضامین کا انداز تمثیلی اور بعض کا بیانیہ ہے۔ البتہ منٹو اپنے مضامین میں موضوع سے متعلق اہم معلومات مہیا کرتے ہیں۔ ان کے بیان کی سادگی اور قطعیت مضمون کی لطافت میں اضافہ کا باعث بنتی ہیں۔ منٹو کی تحریروں کا خاص میدان واقعیت نگاری ہے۔ اُن کے افسانوں میں بھی اُن کا یہی وصف انہیں ممتاز اور منفرد بناتا ہے۔ منٹو کے سوچنے کا انداز اپنے ہم عصروں سے الگ اور منفرد تھا۔ اُن کا تخیل بلند پرواز تھا۔ یہ قدرتی امر ہے کہ اردو شاعری میں منٹو کو جو شاعر پسند تھا وہ غالب ہے اور اس کی شعری انفرادیت میں انانیت، جامعیت کے علاوہ تخیل کی بلند پروازی قابلِ داد ہے۔

منٹو اپنے مضامین میں سماجی و عمرانی زندگی کے تمام پہلوؤں کے حقائق کا بنظرِ غور مطالعہ کرتے ہیں اور ان حقائق کو مختلف زاویوں سے بیان کرتے ہیں۔ انہیں سماج کے چہرے پر چڑھے جھوٹ، فریب کے نقاب کو نوچنے میں لطف آتا ہے۔ ملمع سازی سے اُنہیں نفرت ہے۔ منٹو کے مضامین کا عمومی مزاج مقصدی ہے مگر اصلاحی ہرگز نہیں ہے۔ مقصدی مضامین سے بھی قطعاً یہ مراد نہیں کہ منٹو کسی مخصوص نظریاتی گروہ بندی کا شکار ہو کر اس خاص نظریے کی خاطر لکھتے رہے ہوں ایسا نہیں ہے۔ منٹو نظریاتی اعتبار سے اشتراکی ادیب تھے مگر منٹو کبھی بھی ترقی پسند تحریک کا حصہ نہیں رہے۔ البتہ وہ ادب کے افادی ہونے کے قائل تھے۔ وہ ادب کو اپنے عہد کا ترجمان سمجھتے تھے:

> میں عرض کر رہا ہوں کہ زمانے کی کروٹوں کے ساتھ ادب بھی کروٹیں بدلتا ہے۔ آج اس نے جو کروٹ بدلی ہے اُس کے خلاف اخباروں میں مضمون لکھنا یا جلسوں میں زہر اگلنا بالکل بیکار ہے۔ وہ لوگ جو ادب جدید کا ترقی پسند ادب کا فحش ادب کا یا جو کچھ بھی یہ ہے، خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو اُس کا راستہ یہ ہے کہ اُن حالات کا خاتمہ کر دیا جائے جو اس ادب کے محرک ہیں۔[۱۸]

منٹو کے مخصوص اسلوب کو نکھارنے میں ان کے اعلیٰ تنقیدی شعور نے بھی رہنمائی کی ہے۔ منٹو کے تنقیدی شعور کا خوبصورت اظہار اُن کے بعض ادبی مضامین ہیں مثلاً ادب جدید، کسوٹی، یا اپنے افسانوں 'دھواں'، 'ٹھنڈا

گوشت' اور 'کالی شلوار' کی مدافعت میں لکھے گئے مضامین میں اُن کی تنقیدی بصیرت عیاں ہے۔ وارث علوی منٹو کی تنقیدی صلاحیت کے مداح ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ ''افسانہ کا ایسا تجزیہ جو ایک خوبصورت نظم کی ہوش ربا تنقید کی مانند احساس، تجربہ اور فن کی پنکھڑیوں کو صفحۂ قرطاس پر بکھیرتا چلا جائے، ہمارے یہاں نایاب ہونے کی حد تک کم یاب ہے۔''[۱۹] یہ درست ہے کہ منٹو کے ادبی تنقیدی نظریات تجزیاتی تنقید کا راستہ ہموار کرنے کا باعث تھے۔ منٹو

کے دوسرے دورِ مضمون نگاری میں خصوصاً ''اوپر نیچے اور درمیان'' میں شامل مضامین میں صحافیانہ رنگ نمایاں ہے۔ خصوصاً جو خطوط بعنوان ''چچا سام کے نام۔۔۔'' شامل ہیں گو کہ اُن میں طنز کی شدت اور ہلکے مزاح کی چاشنی موجود رہی ہے لیکن وہ خطوط نما مضامین دراصل اخباری کالم کی صورت میں ہیں تاہم ان میں بھی منٹو کا سماجی شعور جھلکتا ہے۔ منٹو کے نظریات کو آسانی سے انسان دوست نظریات کہا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں یا مضامین میں عمومی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہوئے انسان سے مایوس نہیں ہوتے۔ اُنہیں انسانوں سے ہمدردی ہے۔ وہ پورے اخلاص سے ان کی آواز بنتے ہیں۔ اس کی نمایاں مثال اُن کے مضامین ''عصمت فروشی''، ''ایک اشک آلود اپیل'' اور ''محبوس عورتیں'' اور دیگر میں دیکھی جا سکتی ہے۔

منٹو کا اسلوب اپنے اندر دور بینی کا عنصر بھی رکھتا ہے۔ اُنہوں نے آنے والے حالات کا ادراک درست طور پر کیا ہے اور اُنہیں پرکھنے کے بعد ان پر ذہنی ردِ عمل کا اظہار بھی کیا ہے۔ منٹو اپنے خیالات کا اظہار خود اعتمادی سے کرتے ہیں۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ حال کی اس طرح تصویر بناتے ہیں کہ مستقبل بھی اُس سے صاف دکھائی دیتا ہے۔ اس کی نمایاں مثال پاکستان کے سیاسی حالات کو مدِنظر رکھتے ہوئے چچا سام یعنی امریکہ کو لکھے گئے خطوط ہیں۔ مثلاً پاکستان میں مخصوص مذہبی افراد کو مراعات دینا، پاکستان کو اسلحہ دینا اور اُسے روس کے خلاف استعمال کرنے کی تربیت دینا وغیرہ۔ اسی طرح ایران کے تیل کے وسائل پر امریکی للچائی نظروں کا ادراک کرنا منٹو کی سیاسی دور اندیشی کی ارفع مثالیں ہیں۔

اپنے عہد کے جدید ذرائع ابلاغ سے باخبر ہونا اور اُس کے درست استعمال کے اصول وضع کرنا جہاں منٹو کے مضامین کے موضوعات کی اہم خوبی ہے وہیں اُن کے اسلوب میں بھی جدت کا اظہار رہتا ہے۔ منٹو فلم بنانے کی تکنیک، کہانی کی ضروریات، مکالموں اور کرداروں کے انداز تک سے بخوبی واقف ہیں۔ یہاں بھی وہ فلموں کے بامقصد ہونے اور انھیں محض تفریح تک محدود نہ رکھنے کے پرچارک نظر آتے ہیں۔ انہیں مغربی اثرات کا پوری طرح احساس ہے مگر وہ شرقی اقدار کے مثبت پہلوؤں کو بہرصورت زندہ رکھنے کے حق میں نظر آتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا اگر بہ غور مطالعہ کیا جائے تو اس بات کا اظہار ہوتا ہے کہ وہ اکثر افسانے کے اختتام پر قاری کو چونکاتے ہیں اور اُسے ایک تحیر کی فضا میں چھوڑ جاتے ہیں۔اس تکنیک سے منٹو نے اپنے مضامین میں بھی استفادہ کیا ہے۔اُنھیں اپنے موضوع کے بارے میں نتائج اخذ کرنے سے اس قدر دلچسپی نہیں ہے۔وہ زندگی کی حقیقی تصویر قاری کے سامنے اس طرح رکھ دیتے ہیں کہ ذہین قاری خود ہی کسی نتیجہ پر پہنچ جاتا ہے۔پھر نتائج اخذ کرنے میں وہ اچانک مضمون کا ایک نیا پہلو سامنے لے آتے ہیں۔یعنی اُن کے ہاں روایتی طریقۂ کار نہیں ہے اور وہ مضمون کے آخر تک دلچسپی کے عنصر کو برقرار رکھتے ہیں۔

منٹو کے اسلوب کے نمایاں رجحانات کا جائزہ درج بالا سطور میں لیا گیا ہے۔منٹو کی تخلیقات پر گفتگو کرتے ہوئے ایک نقاد نے منٹو کے اسلوب کے اجزائے ترکیبی میں درج ذیل عناصر شامل کیے ہیں۔''زور بیان، لطافت زبان، اصطلاحات پر گرفت، فکر انگیز جملے، نامانوس الفاظ، تشبیہات۔''[۲۰] ہمایوں اشرف نے اپنے مضمون ''منٹو کے مضامین'' میں فقط اُن کے طنزیہ و مزاحیہ مضامین کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔وہ منٹو کے طنز و مزاح کی غایت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> منٹو کو احساس تھا کہ وہ جس سماج کے افراد سے مخاطب ہے اس پر'' کلام نرم و نازک'' کا اثر نہیں ہوتا، اسی لیے وہ نشتر زنی کرنا چاہتا ہے۔وہ براہ راست زخموں پر نشتر رکھ دیتا ہے۔کلوروفارم اور بے حس کر دینے والی دواؤں کے استعمال کے بغیر۔مریض پوری طرح بلبلا اٹھتا ہے لیکن سارا فاسد مادہ ایک ہی بار زخم سے باہر آجاتا ہے یہ مواد غلیظ و متعفن سہی لیکن اس کے پاک ہونے کے بعد ہی مریض کو آرام میسر آسکتا ہے۔منٹو کے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین ایسے ہی نشتر ہیں جن سے تکلیف تو ملتی ہے لیکن مریض کو راحت بھی میسر آجاتی ہے۔ایک صاف ستھرے معاشرے کی تعمیر کے لیے یہ تخریب برداشت کرنی ہی چاہیے۔[۲۱]

منٹو کے مضامین چاہے وہ ادبی ہوں، سیاسی، سماجی یا فلمی موضوعات پر لکھے گئے ہوں اُن میں زبان کی شگفتگی نے ایک خاص طرح کی رنگینی کی فضا پیدا کر دی ہے۔منٹو موقع محل کے مطابق اور انتہائی ضرورت کے تحت ہی انگریزی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں لیکن اس کی مثالیں بہت کم ہیں۔جیسا کہ سرسید اور اُن کے معاصرین کے ہاں عموماً دیکھا گیا ہے کہ وہ موقع بے موقع انگریزی الفاظ مترادفات ہونے کے باوجود استعمال کرتے تھے۔مگر منٹو اس ضمن میں زبان کا بطور خاص دھیان رکھتے ہیں۔روانی، سادگی اور سلاست اُن کے

مضامین کی زبان کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ہمایوں اشرف نے منٹو کے ظریفانہ مضامین کے اسلوب کا احاطہ کرتے ہوئے اسلوب کی درج ذیل خصوصیات گنوائی ہیں:

> منٹو کے مضامین میں خوش طبعی، زبان و بیان کی رنگینی، دل آویزی، بے تکلفی، روانی، برجستگی یعنی پرلطف اسلوب بیان کی انفرادیت کی وجہ سے خاص کشش رکھتے ہیں۔اس کی تحریر میں بلا کی شوخی، بے ساختگی، چلبلاہٹ اور حرارت ملتی ہے۔اس نے مقداری لحاظ سے اپنے ظریفانہ مضامین کو صحت مندی بخشنے کے بجائے معیار پر خاص توجہ دی ہے۔[۲۲]

منٹو نہ صرف دوسروں کی بجیوں اور خامیوں پر گرفت کرتے ہیں بلکہ خود اپنی کمزوریوں کا مضحکہ بھی اڑاتے ہیں۔''میری شادی'' اور ''پس منظر'' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

منٹو کے مضامین اپنے عصر کی ترجمانی کرنے میں اپنے افسانوں سے کم نہیں ہیں۔بطور ایک سماجی حقیقت نگار کے اُن کے مضامین اُن کے افسانوں کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتے ہیں۔منٹو افسانے کی فنی باریکیوں کی طرح مضمون نگاری کی ضروریات سے بھی آگاہ دکھائی دیتے ہیں۔

حوالہ جات:

(۱) فاروقی، نثار احمد، اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ: نقوش شمارہ ۹۸ جون ۱۹۶۳ء ادارہ فروغ اردو لاہور، ص ۵۵۔

(۲) محمد عبداللہ خان خویشگی، مرتب: فرہنگ عامرہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۳۶۔

(۳) فاروقی، نثار احمد، اسلوب کیا ہے؟ مشمولہ: نقوش شمارہ ۹۸ جون ۱۹۶۳ء ادارہ فروغ اردو لاہور، ص ۶۷۔

(۴) ایضاً، ص ۶۷۔

(۵) جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، مکتبہ شعر و ادب، لاہور، س ن، ص ۳۰۳۔

(۶) سید عبداللہ، ڈاکٹر، سرسید احمد خان اور اُن کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فنی و فکری جائزہ، مکتبہ کاروان لاہور، طبع اول ۱۹۶۰ء، ص ۴۶۔

(۷) ایضاً، ص ۴۸۔

(۸) عقیلہ جاوید، ڈاکٹر، مرتب، اردو نثر کے اسالیب، بیکن بکس ملتان، ۲۰۰۴ء، ص ۴۳۔

(۹) ہمایوں اشرف، منٹو کے مضامین، مشمولہ آئندہ کراچی جلد ۱۱ شمارہ ۴۲ جون ۲۰۰۶ء، ہاشمی ٹریڈنگ کراچی، ص ۳۷۔

(۱۰) منٹو، سعادت حسن، منٹونما، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۴۰۰۔

(۱۱) ابو الکلیث صدیقی، منٹو، مشمولہ: نقوش شمارہ ۹۸ جون ۱۹۶۳ء، ادارہ فروغ اردو لاہور، ص ۲۹۰۔

(۱۲) ہمایوں اشرف،منٹو کے مضامین،مشمولہ آئندہ کراچی جلد ۱۱ شمارہ ۴۲ جون ۲۰۰۶ء، ہاشمی ٹریڈنگ کراچی، ص ۳۹۔
(۱۳) منٹو،سعادت حسن،منٹونما، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۳۹۴۔
(۱۴) جگدیش چندر ودھاون، منٹونامہ، مکتبہ شعروادب، لاہور، س ن، ص ۳۰۳۔
(۱۵) منٹو،سعادت حسن،منٹونما، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۵۱۳۔
(۱۶) ایضاً، ص ۵۶۰۔
(۱۷) ایضاً، ص ۵۷۸۔
(۱۸) منٹو،سعادت حسن، لذت سنگ، نیا ادارہ، طبع دوم، س ن، ص ۱۷۔
(۱۹) وارث علوی، منٹو ایک مطالعہ، جے پبلشرز دہلی ۱۹۹۷ء، ص ۱۹۔
(۲۰) جگدیش چندر ودھاون، منٹونامہ، مکتبہ شعروادب، لاہور، س ن، ص ۳۰۴۔
(۲۱) ہمایوں اشرف،منٹو کے مضامین،مشمولہ آئندہ کراچی جلد ۱۱ شمارہ ۴۲ جون ۲۰۰۶ء، ہاشمی ٹریڈنگ کراچی، ص ۵۱۔
(۲۲) ایضاً، ص ۴۹۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر فریحہ نگہت*

اردو افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر کے زبان و ادب پر عمومی اثرات۔ایک جائزہ

Abstract :*Metaphysical elements embossed radical effects and created new vistas for the progression of Urdu short stories. New dimensions of life and universe, time and space aspects, new socio - political and cultural environments, various mythologies and corresponding metaphysical elements opened new thought -provoking ideas. This article focuses on the significant impact of metaphysical elements on the theme, substance, progression, technique and style of various Urdu short storywriters.*

اردو افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر نے مختلف ادوار اور تحریکوں کے زیر اثر پروان چڑھتے ہوئے زبان و ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے اور افسانے میں نئی راہیں متعین کیں۔اس کے زیر اثر زبان و بیان کو نیا پیرایۂ اظہار ملا۔اسلوب، خیال اور موضوع میں جدید انداز اختیار کیے گئے۔اساطیر، دیو مالا، مذہبی و قرآنی قصائص، داستانوی انداز کے ساتھ ساتھ تجریدیت، علامتیت، رمزیت و ایمائیت اور دیگر عوامل نے مل کر اردو زبان و ادب پر بلحاظ موضوع، اسلوب اور تکنیک گہرے اثرات مرتب کیے۔

افسانے پر مابعدالطبیعیاتی عناصر کے اثرات کو تین زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ موضوعاتی و فکری ۲۔ تکنیک ۳۔ فنی اور اسلوبیاتی

موضوع کی تفہیم اور ترسیل کے ضمن میں یہ دیکھا گیا ہے کہ مابعدالطبیعیاتی عناصر افسانے کے لیے ایسا مواد مہیا کرتے ہیں جن سے اس میدان میں ہر نوع اور ہر قسم کے موضوعات پر خامہ فرسائی کی جا سکتی ہے۔ مثلاً:

*پرنسپل، گورنمنٹ کالج برائے خواتین کہوٹہ ضلع راولپنڈی۔

۱۔ مابعدالطبیعیاتی موضوعات کی افسانے میں شمولیت سے افسانے میں ایک ثقافتی اور تہذیبی وژن پیدا ہوتا ہے اور کہانی کئی رخ بدلتی اور کئی موڑ مڑتی ہوئی بالآخر اپنی جڑوں کی تلاش کر لیتی ہے جو اسے ماضی اور قدیم دانش کی طرف لے جاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے ہاں یہ رنگ نمایاں ہے۔

۲۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر کی افسانے میں شمولیت سے مفہوم کی کئی پرتیں وا ہوتی ہیں۔ کہانی میں کئی تہیں پیدا ہو جاتی ہیں اور اس کی توضیح کئی سطحوں پر ممکن ہو جاتی ہے۔ مابعدالطبیعیاتی نوعیت کے افسانے اسی بنا پر اکہری سطح کے حامل نہیں ہوتے بلکہ مفہوم کے لحاظ سے گیرائی اور گہرائی کے حامل ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، احمد جاوید وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

۳۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر کی شمولیت کہانی کو ایک آفاقی نظام سے جوڑ دیتی ہے۔ یہ عمل اسے زمین اور زمانے کی پابندی سے آگے لے جاتا ہے۔ زمان و مکاں کا التباس اٹھ جاتا ہے اور کہانی میں آفاقیت اور عالمگیریت پیدا ہو جاتی ہے۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر افسانہ نگار کو علامتی پیرایہ اظہار اختیار کرنے میں آسانی مہیا کرتے ہیں۔ یہ سب کچھ انتہائی غیر محسوس طریقے سے ہوتا ہے۔ کہانی کے کردار اور جگہیں علامت کے روپ میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ تجسیم سے تجرید کا یہ سفر کہانی کے عقب میں موجود مابعدالطبیعیاتی عناصر کی بدولت ہوتا ہے۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر میں سے علامت نگاری سے افسانہ نگاروں نے وہ پیرایہ اظہار اختیار کیا جس کی بدولت وہ سب کچھ انتہائی غیر محسوس طریقے سے بیان کرتے ہیں۔

۴۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر کی شمولیت عام کہانی کو بامعنی بنانے کے ساتھ ساتھ خوبصورتی بھی عطا کرتی ہے۔ ایک خالص فنی حسن مابعدالطبیعیاتی عناصر کے حوالے سے کہانی کے بطون میں جنم لیتا ہے اور ایک عام تجربے کو جمالیاتی روپ مل جاتا ہے۔

۵۔ اساطیر جو مابعدالطبیعیاتی عناصر میں سے ایک عنصر ہے یہ کہانی کو پھیلاؤ سے روکتا ہے۔ اس سے کہانی میں ایجاز و اختصار پیدا ہو جاتا ہے۔ چونکہ انسانی ذہن میں اساطیری علائم کی ایک متعین معنویت اور سیاق و سباق پہلے سے موجود ہوتا ہے اس لیے محض ایک اشارہ کئی صفحوں کے اطناب کو ایجاز میں بدل

دیتا ہے۔ نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، انتظار حسین، راجندر سنگھ بیدی اور انور سجاد کے ہاں یہ رنگ نمایاں ہے۔

۶۔ جبر کے ماحول میں جب معاشرے کا ہر فرد حتیٰ کہ پرندے بھی بستی کو چھوڑ جاتے ہیں تو ایسے حالات میں اظہار و بیان پر لگائی گئی قدغن کی بنا پر مابعدالطبیعیاتی عناصر میں سے علامت ابتلا کے دنوں کو بیان کرنے کے لیے اپنا مخصوص علامتی نظام پیش کرتی ہیں۔ اس ضمن میں رشید امجد، انتظار حسین، احمد جاوید اور دیگر کئی افسانہ نگاروں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

۷۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر میں سے ایک عنصر ماضی پرستی (Nostalgia) ہے جس کی بدولت کہانی میں ماضی کی یادوں کو دہرانے کا عمل ہوتا ہے بلکہ ہمارا احساس تفاخر ماضی کی انہی یادوں سے جنم لیتا ہے۔ ہم اپنے تشخص کی تلاش کے سفر میں ماضی پرستی سے کام لیتے ہیں۔ اس طرح یہ ناسٹلجیا زمنہ رفتہ کے شاندار ماضی کی بازیافت کا سبب بنتا ہے۔ اس قسم کے افسانے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔

۸۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر انسان کے باطنی اور داخلی تجربات کو کہانی کی صورت میں جدید افسانے میں آسانی سے ڈھال دیتے ہیں۔ انسان کے روحانی ابتلا کی کتھا مابعدالطبیعیاتی عناصر کی صورت بہت آسانی سے بیان کی جا سکتی ہے۔

۹۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر میں سے تصوف کا عنصر انسان کی مادی دنیا سے بے زاری و یکسانیت میں روحانیت کا وہ سکون عطا کرتا ہے جس کا وہ متمنی ہوتا ہے۔ افسانوں میں متصوفانہ موضوعات کی شمولیت سے روح کی بالیدگی ہوئی اور افسانہ نگاروں کے باطنی و داخلی تجربات قاری کے باطنی تجربات بن گئے جن کی بدولت عام قاری کو بھی قرب الٰہی نصیب ہوا۔ ایسے افسانے جن میں تصوف، مابعدالطبیعیاتی عنصر کے طور پر شامل ہے، زیادہ تر اشفاق احمد، بانو قدسیہ، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، خالدہ حسین اور رشید امجد کے ہاں ملتے ہیں۔

۱۰۔ اردو افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر کے توسط سے معاشرتی زوال اور روحانی انتشار کو بھی کہانی میں آسانی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، رشید امجد، احمد جاوید اور

منشایاد کے افسانے قابلِ ذکر ہیں۔

تکنیک : مابعدالطبیعیاتی عناصر سے تخلیقی رشتے نے افسانے کی تکنیک پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ مابعدالطبیعیاتی طرزِ فکر نے مروّجہ راستوں کو بھی اپنایا اور نئے انداز بھی پیدا کیے مثلاً:

۱۔ افسانہ نگاری کے دورِ اوّلین میں اکثر افسانہ نگاروں نے چھوٹی موٹی تبدیلیوں کے ساتھ بیانیہ تکنیک کو ہی اپنائے رکھا کیونکہ جس قسم کے افسانے اس دور میں تخلیق ہو رہے تھے ان کے بیان کے لیے یہی تکنیک مناسب تھی۔ حیرت، تحیر، پراسراریت اور ماورائیت کے جو عناصر اس دور کی کہانیوں میں نظر آتے ہیں ان کا اظہار اسی پیرایے میں کیا گیا۔ اس ضمن میں حجاب امتیاز علی، مسز عبدالقادر، مجنوں گورکھپوری کے نام اہم ہیں جنھوں نے بیانیہ تکنیک کو اپنے افسانوں میں برتا۔ جدید عہد کے لکھنے والوں میں اگرچہ بیانیہ کی کلاسیک سے گریز کی صورت ملتی ہے لیکن بعض افسانہ نگاروں نے بیانیہ کو Disguise کر کے جدید بیانیہ کو متعارف کرایا، ان میں انور سجاد کا نام اہم ہے۔

۲۔ بیانیہ تکنیک میں کچھ افسانہ نگاروں نے عصری کہانی بیان کرتے ہوئے اسے بامعنی اور مستند بنانے کی غرض سے کسی اسطورہ کا ایک اہم اور بامعنی ٹکڑا شامل کر دیا ہے۔ مثلاً سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ 'خارستان وگلستان' بیدی کی کہانیاں 'لاجونتی'، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور 'یوکلپٹس' وغیرہ۔

۳۔ کچھ افسانہ نگاروں نے اساطیری کہانیوں کو مکرر خلق کیا اور جوں کا توں پیش کیا۔ دراصل یہ افسانہ نگاران اساطیر سے بے حد متاثر تھے اور انھیں موجودہ عہد کے قارئین سے متعارف کروانا چاہتے تھے۔ پرانی اساطیر کو مکرر خلق کرنے کی یہ تکنیک نیاز فتح پوری (کیوپڈ اور سائیکی)، انتظار حسین (زرد کتا، پتے، کچھوے) اور دیگر کئی افسانہ نگاروں کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے۔

۴۔ شعور کی رو (Stream of Consciousness) کی تکنیک نے ماضی کی بازیافت کے عمل کو موثر بنایا۔ بیشتر افسانہ نگاروں نے اس تکنیک کو استعمال کر کے زمین اور زمانے کے بُعد کو ختم کیا۔ اس تکنیک کے تحت افسانہ نگاروں نے حال میں رہتے ہوئے ماضی تک رسائی کے عمل کو ممکن بنایا اور ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ہی تسلسل میں دیکھنے کے عمل کو فروغ حاصل ہوا۔ اس کے ساتھ ساتھ تاریخیت اور جڑوں کی تلاش کے موضوعات کو بیان کرنے کی ایک نئی راہ مل گئی۔ شعور کی رَو کو بیشتر

افسانہ نگاروں نے برتا ہے۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، رشید امجد، انور سجاد اور دیگر کئی نام اہم ہیں۔ شعور کی رَو کی تکنیک نے مابعدالطبیعیات سے افسانہ نگار کے تخلیقی تعلق کو استوار کرنے میں مدد دی۔ عسکری نے 'کالج سے گھر تک'، 'حرام جادی' اور 'چائے کی پیالی' میں جب کہ قرۃ العین حیدر نے 'روشنی کی رفتار' اور دیگر کئی افسانوں میں اسے بڑی مہارت سے برتا ہے۔

۵۔ آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of Thoughts) کی تکنیک کے استعمال سے افسانہ نگاروں نے کرداروں کے نفسیاتی مطالعے پیش کیے۔ آزاد تلازمۂ خیال دراصل ایک شے یا خیال سے تحریک پانے والی دوسری اشیا کی جانب پیش قدمی کا نام ہے۔ محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، عصمت چغتائی کے نام اس ضمن میں اہم ہیں۔

۶۔ کچھ افسانہ نگاروں نے کیمرہ تکنیک سے کام لیا اور کہانی کو کیمرہ تکنیک کے تحت متحرک تصویروں کی صورت ذہن پر اُبھارنے کی نئی نہج ایجاد کی۔ اس تکنیک کی بدولت افسانہ نگار کہانی کے مناظر کو یکے بعد دیگرے کھولتے چلے جاتے ہیں اور ان کے بیان میں ایک قدیم داستان گو جیسی کیفیت اور وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ دورِ حاضر کے کئی افسانہ نگاروں نے اور بالخصوص احمد جاوید نے اس تکنیک کو اپنے افسانوں میں برتا ہے اور کہانی کے مجموعی تاثر کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ اس کے معانی و مفاہیم میں تہ داری بھی پیدا کی ہے۔

۷۔ کرافٹ مین شپ اور کولاج (Kolash) جیسی تکنیکیں بھی مابعدالطبیعیاتی عناصر سے تخلیقی تعلق کی صورت میں سامنے آئیں۔ ان منفرد اور انوکھی تکنیکوں کے ذریعے افسانہ نگاروں نے مناظر اور واقعات کے ٹکڑوں کو آپس میں جوڑ کر نئے معانی و مفاہیم پیدا کیے۔ کرشن چندر کے افسانوں 'غالیچہ'، 'بالکونی'، 'زندگی کے موڑ پر' میں یہی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔ اس ضمن میں انور سجاد کو بھی تکنیک کے نئے رویوں کا بانی کہا جاتا ہے جنھوں نے افسانوں میں نت نئی تکنیکوں کو نا صرف متعارف کروایا بلکہ انھیں کمال مہارت سے برتا اور ان تکنیکوں کے ذریعے افسانوں میں کثیر المعانی جہات پیدا کیں۔ ان کے تتبع میں نئے لکھنے والوں نے بھی ان تکنیکوں کو استعمال کیا۔

مجموعی طور پر مابعدالطبیعیاتی عناصر کی افسانے میں شمولیت سے پرانی تکنیکوں کے ساتھ ساتھ نئی

تکنیکیں بھی متعارف ہوئی جنھوں نے اردو افسانے کو نئی نہج عطا کی ۔

اسلوب: مابعدالطبیعیاتی عناصر کی افسانے میں شمولیت نے افسانے کے اسالیب میں بے پناہ تنوع پیدا کیا ہے مثلاً:

۱۔ اُردو افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر سے فائدہ اٹھانے والوں میں اولیت رومانوی افسانہ نگاروں کو حاصل ہے ۔اس مابعدالطبیعیاتی عمل نے اسلوب پر جو پہلا رنگ جمایا وہ رومانوی اسلوب تھا، رومانوی اسلوب نے زبان کو ایک ماورائی اور تخیلاتی جہاں کی تصویر کشی اور جذبات نگاری کے اظہار کے لیے استعمال کیا تو اس میں خوابناک اور سرمست و سرشار الفاظ کی آمیزش زیادہ ہوئی ۔اس کے بعد اگر چہ حقیقت نگاری کی تحریک نے افسانے کے اسالیب میں حقیقت کا رنگ بھرنے کی کوشش کی مگر افسانہ چونکہ حقیقت کی نسبت رومان سے زیادہ قریب ہوتا ہے اس لیے حقیقت نگاری کا یہ رنگ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ترقی پسند تحریک اور پھر حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک نے بھی نئے لب و لہجے اور نئے اسالیب متعارف کروائے ۔ان تحریکوں کے زیر اثر لکھنے والوں نے ہر عہد اور ہر تحریک کا اثر قبول کیا جس کے باعث افسانوں میں متنوع اسالیب در آئے لیکن مابعدالطبیعیاتی نوعیت کے افسانوں کے لیے سب سے مناسب ترین اسلوب رومانوی اسلوب ہی رہا جس کے تحت افسانوں میں ماورائیت، پُراسراریت، تحیر و حیرت کی فضا قائم ہوئی ۔سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، حجاب امتیاز علی، مسز عبدالقادر، مجنوں گورکھپوری اور میرزا ادیب کے افسانے اس سلسلے میں اہم ہیں ۔رومانوی اسلوب کے سلسلے میں نیاز فتح پوری کا افسانہ' کیوپڈ اور سائیکی' کا یہ اقتباس دیکھیے:

> آخر کار سائیکی اٹھی اور اپنی بلوریں نازک انگلیوں سے نقاب کے دونوں سرے ایک جھٹکے سے سر کے اوپر کر لیے اور اپنے سحر حسن سے سب کو کم از کم ایک گھنٹے کے لیے پتھر کا بنا کے چل دی۔ (۱)

سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ' خارستان و گلستان' کے اس اقتباس میں رومانوی اسلوب دیکھیے:

> اس رات محل میں داخل ہونے کو اس کا دل نہ چاہا! اس کی طبیعت میں چاند کو دیکھ کر یہ امنگ پیدا ہوئی تھی کہ اس کے عریاں جسم سے جا کر لپٹ جائے ۔ (۲)

میرزا ادیب کا' صحرا نورد کے رومان' سے یہ اقتباس بھی ملاحظہ ہو:

> بغاوت کی آگ جب انسان کے سینے میں شرر فشاں ہو جاتی ہے تو انسان سرگرمی عمل میں ستاروں کو بھی نوچ نوچ کر اپنے پاؤں میں گرا دیتا ہے اور جب یہ آگ مدھم پڑ جاتی ہے تو اس کا دل تحت الثریٰ کی تاریکیوں میں پناہ ڈھونڈنے لگتا ہے، بغاوت، ایک ذلت کی راہ میں رینگتی ہوئی قوم کا پہلا اور آخری علاج ۔ (۳)

۲۔ مختلف النوع اساطیر کے استعمال یعنی ہندی، یونانی، مصری، بابلی اور اسلامی اساطیر نے مختلف اسالیب کو جنم دیا مثلاً ہندی اساطیر سے تخلیقی تعلق نے افسانے میں سنسکرت اور ہندی آمیز اسلوب کو متعارف کروایا ۔اس اسلوب کا آغاز اگر چہ پریم چند سے ہو گیا تھا مگر اس کے گہرے نقوش ہمیں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین، ڈاکٹر سلیم اختر اور دیگر کئی افسانہ نگاروں کے ہاں ملتے ہیں ۔ راجندر سنگھ بیدی کے ہاں یہ انداز ملاحظہ ہو:

> راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا ۔چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیئے ۔اس کا سر اور دھڑ آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے ۔ (۴)

انتظار حسین کا اسلوب دیکھیے:

> ودیا ساگر تین رات بیراسن مارے آنکھیں موندے بے کھائے پیئے بیٹھا رہا، چوتھے دن سندر سمدر اور گوپال اپنے اپنے بھکشا پاتر لے کر اس بن سے نکلے اور شام پڑے بھرے بھکشا پاتروں کے ساتھ واپس آئے ۔ودیا ساگر کے پاس بیٹھ کر بولے کہ اے ودیا ساگر کیا تتھا گت نے نہیں کہا تھا کہ پیٹ بھرنے کے لیے کھاؤ اور پیاس بجھانے کے لیے پیو ۔ (۵)

مابعدالطبیعیاتی اسالیب میں اسلامی اساطیر کا بھی خاصا حصہ ہے ۔اسلامی اساطیر سے تخلیقی تعلق

ہونے کے باعث اردو افسانہ نگاروں کے ہاں الہامی کتب سے مستعار لب ولہجہ اور اسلوب اور صوفیاء کے ملفوظات کا انداز در آیا ہے۔اس اسلوب کی بنت میں عہد نامہ قدیم، قرآن مجید، صوفیاء کے ملفوظات اور داستانوں کا انداز شامل کیا گیا ہے۔ یہ اردو افسانے میں اپنی نوع کا منفرد اور اچھوتا اسلوب ہے۔اس اسلوب کی پیش کش میں جن افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، مرزا حامد بیگ، رشید امجد، قمر احسن اور انور احمد وغیرہ نمایاں ہیں۔ان افسانہ نگاروں کے ہاں نا صرف اسلامی اساطیر کا اسلوب ہے بلکہ ان کے ہاں ایک نئی تخلیقی زبان بنتی ہوئی بھی دکھائی دیتی ہے۔پرانی اسلامی اساطیر کو نئے تناظر میں پیش کرنے کا انداز بھی انہی افسانہ نگاروں سے منسوب ہے جس سے معانی و مفاہیم میں تہہ داری پیدا ہوتی ہے اور الفاظ کی داخلی اور باطنی سطحوں پر معنی کی ترسیل مختلف انداز سے ہوتی ہے۔انتظار حسین کے ہاں یہ انداز دیکھیے:

اور اگر سوچو تو اس میں ہمارے لیے خرابی ہے لوگوں نے یہ سنا اور دہل گئے۔ایک بڑے خوف نے انھیں آ لیا، وحشت سے صورتیں ان کی چپٹی ہونے لگیں اور خدوخال مسخ ہوتے چلے گئے اور الیاسف نے گھوم کر دیکھا اور سکتہ میں آ گیا۔اس کے پیچھے چلنے والے بندر بن گئے تھے۔(۶)

یہ اسرار الٰہی ہیں بندوں کو راز فاش کرنے کا اذن نہیں، پھر وہ پھڑ پھڑا کر اڑتے اور املی کے درخت پہ جا بیٹھتے، جاننا چاہیے کہ شیخ عثمان کبوتر پرندوں کی طرح اڑا کرتے تھے اور اس گھر میں املی کا ایک پیڑ تھا کہ جاڑے، گرمی، برسات، شیخ اسی کے سائے میں محفل ذکر کرتے، چھت کے نیچے بیٹھنے سے حذر تھا۔فرمایا کرتے تھے کہ ایک چھت کے نیچے دم گھٹتا جاتا ہے دوسری چھت برداشت کرنے کے لیے تاب کہاں سے لائیں؟ (۷)

اسی طرح قرۃ العین حیدر کے ہاں بھی اسی قسم کے اسالیب ملتے ہیں:

دفعتاً اس پیر مرد نے بولنا شروع کر دیا جیسے کسی نے ایک غیر مرئی ٹیپ ریکارڈر چلا دیا ہو۔اس نے کہا ”میں اس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو

نہ زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی، جو انوار الٰہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے، سنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور مردے زندہ ہیں۔ کھوپڑیاں چمکتے غاروں میں گا رہی ہیں۔ جب ان کی آوازیں سمندر کا شور بن جاتی ہیں میں اپنے تکیے پر منتظر رہتا ہوں۔(۸)

’یہی سمجھ لو اور سنتے جاؤ۔ یہاں سے نکل کر تم بنی اسرائیل کنعان میں سلطنت قائم کرو گے۔پھر اشوریہ کے بادشاہ تم کو قید کر کے بابل لے جائیں گے۔تم توریت کے صحائف لکھو گے، ایران کا شاہ سائرس تمھیں آزاد کر کے فلسطین بھیج دے گا، تمھارے ہاں داؤد بادشاہ کی نسل میں یسوع پیدا ہو گا‘۔بڈ ھا نے غیر ارادی طور پر صلیب کا نشان بنایا، متحیر عبرانی اسے تکتے رہے۔اس نے کہا ’رومن تمھیں جلاوطن کریں گے۔تم ساری دنیا میں مارے مارے پھرو گے، پھر آج کی رات سے پورے سوا تین ہزار سال اور ولادت مسیح سے انیس سو اڑتالیس برس بعد تم اسی کنعان میں نئی حکومت قائم کرو گے اور جس طرح تم کو دوسری قوموں نے جلاوطن کیا تھا تم عربوں کو ان کے وطن سے نکال دو گے۔(۹)

ایرانی اساطیر سے تعلق نے فارسیت زدہ اسلوب کو جنم دیا اور افسانے کے لحن میں فارسیت کا رنگ در آیا۔اسی طرح مصری، بابلی اور یونانی اساطیر نے افسانے میں پرانی اساطیر سے نئے معانی و مفاہیم تراشے اور افسانے کے عقب میں موجود مفاہیم کی ترسیل کو آسان بنایا۔

۳۔ افسانے میں مابعد الطبیعیاتی عناصر کی آمیزش نے داستانوی اسلوب کو بھی زندہ رکھا۔چونکہ افسانے نے داستان کی کوکھ سے جنم لیا ہے اس لیے اس اسلوب کا افسانے میں در آنا ایک قدرتی امر بھی تھا اور مابعد الطبیعیاتی عناصر کے حامل افسانوں کی ضرورت بھی۔ دور اولین میں مسز عبدالقادر، حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھپوری کے ہاں یہ اسلوب واضح طور پر ملتا ہے۔عہد جدید میں بھی کئی افسانہ نگاروں بالخصوص انتظار حسین کے ہاں داستانوی انداز دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں افسانوں میں مابعد الطبیعیاتی عناصر کی شمولیت نے جہاں نئے

اسالیب متعارف کرائے وہاں پرانے اسالیب کو بھی زندہ رکھا۔

۴۔ نئی لسانی تشکیلات کے عمل نے زبان و اظہار کے نئے پیرائے متعارف کروائے لفظ کی نئی مابعدالطبیعیاتی جہتیں سامنے آئیں۔لسانی تشکیلات کا یہ پُرزور رجحان جدیدیت کی تحریک کے زیرِ اثر پروان چڑھا جس نے زبان کی تبدیلی کا جارحانہ انداز اختیار کرتے ہوئے شعری زبان کو نئے سانچوں اور نئی تشکیلات کی طرف راغب کیا۔لسانی تشکیل سازی کے اس عمل نے افسانے میں موضوعی سطح کے علاوہ لسانی سطح پر بھی مابعدالطبیعیاتی لہریں پیدا کیں،معانی مفاہیم میں تہہ داری پیدا ہوئی اور الفاظ کی داخلی اور باطنی سطحوں پر معنی کی ترسیل مختلف انداز سے ممکن ہوسکی ۔انور سجاد، رشید امجد ،احمد جاوید،منشایاد،مظہرالاسلام اور دیگر کئی افسانہ نگاروں نے لفظیات کا وہ مابعدالطبیعیاتی نظام تشکیل دیا جو الفاظ کی ظاہری سطحوں سے ہٹ کر الوہی سطحوں کو چھوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

۵۔ دورِجدید میں تجریدیت نے بھی اسلوب کو متاثر کیا ہے تجرید جو بنیادی طور پر مصوری کی اصطلاح ہے،افسانے میں انوکھے انداز میں برتی گئی ہے ۔انور سجاد کے تتبع میں دیگر کئی نئے افسانہ نگاروں نے تجریدیت کے اسلوب کو برتا اور افسانوں میں معانی کی نئی پرتیں وا کیں ۔تجریدیت کا اسلوب انور سجاد کے ہاں یہ رنگ لیے ہوئے ہے:

> میں آہ نہیں بھروں گا کہیں وہ سن نہ لیں، وہ بڈھا سن نہ لے جس نے کہا
> تھا کہ میں معتوب ہوں، مجرم ہوں اور یہ میری سزا ہے کہ ساری عمر اس
> قید خانے میں رہوں ۔میں آہ نہیں بھروں گا کہ یہ راستہ میں نے خود پسند
> کیا ہے۔دریا سے یہاں تک یہ اسیری میں نے خود چنی ہے اور میں بہت
> خوش ہوں۔یہ آہ نہیں نکلنی چاہیے۔(۱۰)

۶۔ افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر نے نئی علامتوں کی تلاش پر سفر آمادہ کیا۔علائم کے استعمال کا آغاز اگر چہ یلدرم کے افسانے سودائے سنگین سے ہو چکا تھا مگر حلقۂ اربابِ ذوق سے نئی علامتوں کی تلاش کا یہ رویہ باقاعدہ طور پر شروع ہوا اور آگے چل کر جدیدیت کی تحریک میں اس رویہ نے زور پکڑا جس کے نتیجے میں نئی علامتیں سامنے آئیں ۔اس نئے علامتی اسلوب نے کہانی کی معنویت میں تہہ داری پیدا کی اور ان علائم کی

کہانی میں موجودگی نے نیا استعاراتی وتشبیہاتی نظام متعارف کروایا یوں زبان سازی اور زبان تراشی کا ایک عمل بھی علائم سے مربوط ہوا ۔اس نہج پر لکھنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، رشید امجد، احمد جاوید،مظہرالاسلام، منشایاد اور دیگر کئی افسانہ نگار شامل ہیں ۔انھوں نے علامتوں کو پہلی بار ایک نئے طبعی اور مابعدالطبیعی تصورات کے آئینہ خانے میں برتا اور الفاظ واشیاء کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کیا۔

۷۔ تصوف کے موضوعات کے ساتھ ساتھ صوفیانہ انداز بھی افسانوں کا حصہ بنا۔زبان و بیان میں صوفیانہ لحن اور صوفی ازم سے متعلقہ اصطلاحات بھی افسانے میں در آئیں۔مراقبہ، مکاشفہ، وجدان، مجاہدہ، ریاضت، پیر و مرشد اور ان جیسے کئی الفاظ افسانوں کا حصہ بنے جس نے اردو افسانے کو ایک نئی نہج عطا کی ۔اس ضمن میں ممتاز مفتی ،اشفاق احمد، بانو قدسیہ،قدرت اللہ شہاب ،خالدہ حسین، رشید امجد اور دیگر کئی افسانہ نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

۸۔ افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر نے نثر میں شاعرانہ اسلوب کو از سرِ نو زندہ کیا ۔ابتدائی افسانوں میں یہ انداز نثر میں اشعار کی آمیزش کی صورت میں موجود تھا۔اس ضمن میں مجنوں گورکھپوری کے افسانے پیش کیے جاسکتے ہیں لیکن بدلتے ہوئے رویوں کے ساتھ اس میں جدت پیدا ہوئی اور افسانے میں شعریت آمیز نثر نے جگہ لے لی ۔اس کی اہم مثال کرشن چندر کے افسانے اور عہد جدید میں انور سجاد کے افسانوں کا شعری اسلوب ہے جس نے افسانے میں ایک نیا رنگ اور آہنگ پیدا کیا۔

۹۔ مابعدالطبیعیاتی عناصر کی افسانوں میں شمولیت سے داخلی خارجیت کا اسلوب سامنے آیا۔خالدہ حسین نے داخلی خارجیت کے اسلوب کی طرح ڈالی ۔اس اسلوب کو برتنے میں انھوں نے حسیات،احساسات اور تصورات (Images) سے کام لیا۔

۱۰۔ افسانوں میں آسمانی صحائف، حکایتوں اور روایتوں سے اجزاء لے کر انھیں تمثیلی انداز میں برتا گیا۔افسانہ نگار جب اس انداز سے انھیں تمثیلی نظام کا حصہ بناتا ہے تو اس کا تصورِ حیات و فن اس کا اسلوب دو آتشہ ہوتا ہے اور اس کی تمثیلیں بلیغ ہو جاتی ہیں۔عصرِ حاضر پر نگاہ ڈالیں تو ممتاز مفتی ،عزیز احمد،قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، اعجاز احمد فاروقی ،بانو قدسیہ، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، خالدہ حسین، حیدر قریشی، ڈاکٹر رشید امجد، احمد جاوید،محمد منشایاد، اے حمید، ابدال بیلا، انور غالب،محمد خالد اختر اور مظہرالاسلام جیسا افسانہ نگاروں کے

ہاں ہمیں ایسے اسلوب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

۱۱۔ لسانی سطح پر نت نئے تجربات ہوئے۔تشبیہ، استعارہ، اشاراتی اور رمزیہ انداز سے بات کہنے کے نئے ڈھب متعارف کروائے گئے۔جذباتی وتاثراتی اسلوب کے ساتھ ساتھ مظہریاتی اسلوب بھی متعارف ہوا۔ سعادت حسن منٹو کے ہاں ان اسالیب کی واضح جھلکیاں ملتی ہیں۔راجندر سنگھ بیدی نے بھی زبان کو تمثیلی سطح پر برتتے کا رمزیہ انداز اپنایا اور کہانی کی واقعیت پر ایک طرح کی مابعدالطبیعیاتی فضا طاری کر دی۔

اسالیب کے ضمن میں مابعدالطبیعیاتی طرز کے افسانے لکھنے والوں نے مروجہ روایات سے روگردانی کرتے ہوئے نئی راہیں متعین کیں اور افسانے میں مابعدالطبیعیاتی عناصر کی شمولیت سے جو اسالیب وجود میں آئے، وہ جدید افسانے کی شناخت بن کر اُبھرے۔

جس طرح سائنس میں طبعیات اور ماوراء الطبیعیات کا تصادم ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے اسی طرح ادب میں بھی ہوتا رہے گا مگر بے پناہ سائنسی ترقی کے باوجود انسان کی سرشت میں ماورائی تخیلات وتصورات کے عناصر ہمیشہ موجود رہیں گے اور ماوراء الطبیعیاتی عناصر سے اس کی دلچسپی ہمیشہ قائم رہے گی۔فہیم اعظمی بھی اس بات کی تائید کرتے ہیں:

> ہزار ترقی کے باوجود انسان کی فطرت میں ماورائی تخیلات وتصورات کے عناصر ہمیشہ رہیں گے جو لوگ انسان کے خالص مادی اور تخلیق کے اتفاقی عمل پر یقین رکھتے ہیں اور نیستی (Nothingness) کو وجود کی بنیاد گردانتے ہیں وہ بھی ماوراء الطبیعیاتی فضا کے قائل ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اور روزمرہ کی زندگی میں محض عقل اور منطق کی رہنمائی پر بھروسہ نہیں کر سکتے اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طبعیات اور ماوراء الطبیعیات کا تصادم ہمیشہ ہوتا رہے گا اور آرٹ اور ادب میں نئے زاویوں کی دریافت ہوتی رہے گی۔سائنس اپنے تمام فزیکل اصولوں کے باوجود ماورائیت اور پُراسراریت کو انسانی ذہنوں سے ختم نہیں کر سکتی۔(۱۱)

مجموعی حیثیت سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ زندگی گزارنے کے دیگر کئی نئے زاویوں اور مابعدالطبیعیات کی نئی تفہیم نے جس شعور واحساس کو جنم دیا ہے وہ ماضی کے مقابلے میں یکسر مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔اگر یہ کہا جائے کہ افسانے میں موجود مابعدالطبیعیاتی عناصر نے اردو ادب کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن اور انسانی زندگی پر وسیع تر بنیادوں میں مثبت اثرات مرتب کیے ہیں تو یقیناً درست ہوگا۔

حوالہ جات:

۱۔ نیاز فتح پوری، کیوپڈ اور سائیکی، مشمولہ: نگارستان، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۳۱۔
۲۔ سجاد حیدر یلدرم، خارستان وگلستان، مشمولہ: خیالستان، تاج بک ڈپو، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۶۶۔
۳۔ میرزا ادیب، دیوی، مشمولہ: صحرانورد کے رومان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۸۔
۴۔ راجندر سنگھ بیدی، گرہن، مشمولہ: مجموعہ راجندر سنگھ بیدی، مرتب: صلاح الدین محمود، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۲۶۔
۵۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۸۶۔
۶۔ انتظار حسین، آخری آدمی، مشمولہ: آخری آدمی، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۳۔
۷۔ انتظار حسین، زرد کتا، مشمولہ: آخری آدمی، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۱۷۔
۸۔ قرۃ العین حیدر، ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی، مشمولہ: روشنی کی رفتار، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ (بھارت)، ۱۹۹۲ء، ص ۱۷، ۱۶۔
۹۔ قرۃ العین حیدر، روشنی کی رفتار، مشمولہ: روشنی کی رفتار، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۲ء، ص ۲۱۰
۱۰۔ انور سجاد، ڈاکٹر، کیکر، مشمولہ: استعارے، اظہار سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء، ص ۱۴۵۔
۱۱۔ فہیم اعظمی، آرٹ اور ادب میں طبعیات اور ماوراء الطبیعیات کا تصادم، مشمولہ: آراء، مکتبہ عصریہ، کراچی، ۱۹۹۲ء، ص ۲۰۷۔

کتابیات:

۱۔ انتظار حسین، قصہ کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۲ء۔
۲۔ انتظار حسین، آخری آدمی، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۷ء۔
۳۔ انور سجاد، ڈاکٹر، استعارے، اظہار سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء۔
۴۔ راجندر سنگھ بیدی، مجموعہ راجندر سنگھ بیدی، مرتب: صلاح الدین محمود، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔
۵۔ سجاد حیدر یلدرم، خیالستان، تاج بک ڈپو، لاہور، ۱۹۷۶ء۔
۶۔ قرۃ العین حیدر، روشنی کی رفتار، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۲ء۔
۷۔ میرزا ادیب، صحرانورد کے رومان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۱ء۔
۸۔ نیاز فتح پوری، نگارستان، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۸۵ء۔
۹۔ فہیم اعظمی، آراء، رسالہ، مکتبہ عصریہ، کراچی، ۱۹۹۲ء۔

☆☆☆☆☆

نورین رزاق*

شہناز شورو کے افسانوں میں نسائی احساس

Abstract: *Shahnaz Shoro is a young distinguished short story writer. She has presented the sensitive and important aspects and issues of women's life. She is in the favor of liberal feminism. According to her this society is of man and woman is a useable thing. She debunks political, social, economic, exploitation and injustice of the society especially the life of women interior Sindh. A critical analysis of her writings has been presented in this article..*

شہناز شورو ۷ار نومبر ۱۹۶۹ء میں میر پور خاص (سندھ) میں پیدا ہوئیں۔ انگریزی اور اردو ادب میں ماسٹرز کیا۔ English Language Teaching کا امتحان نوٹنگھم یونی ورسٹی (انگلینڈ) سے پاس کیا۔ درس وتدریس سے وابستہ ہیں۔ ان کے افسانے ماہنامہ صریر، پہچان، تسطیر اور سمبل میں شائع ہوتے رہے۔ شہناز شورو ۱۹۸۲ء میں روزنامہ "امن" سے لکھنے کا آغاز کیا۔ بچوں کے لیے "ہونہار پاکستان"، "ٹوٹ بٹوٹ" اور ساتھی میں کہانیاں لکھتی رہیں۔ افسانہ نگاری کے علاوہ مضامین بھی لکھتی ہیں۔ انھوں نے سندھی سے اردو میں مرزا قلیچ بیگ کی سوانح عمری اور شاہ عبدالطیف بھٹائی پر لکھے مضامین کے تراجم بھی کیے ہیں۔ ان کے دو افسانوی مجموعے "لوگ لفظ اور انا" اور "زوال دکھ" شائع ہو چکے ہیں۔[۱]

عورت کو بحیثیت مکمل، زندہ وجود کے طور پر تسلیم کرنے اور حقوق نسواں کے احترام کے معاملے میں ہمارا معاشرہ تذبذب کا شکار ہے۔ عورت کو رسم ورواج، انا اور رشتوں کے عفریت نے جکڑ رکھا ہے۔ ہماری عورت کی بے ثمر زندگی، ہماری زوال پذیر سوچ، غیر مساوی اور ریاکارانہ اقدار اور رویوں کی پیدا کردہ امتیازی صورت کا نتیجہ ہے۔ شہناز شورو کے افسانوں کا خمیر اسی ناموافق صورتِ حال سے اٹھایا گیا ہے جو ازل سے مشرقی عورت کا مقدر ہے۔ جسے اپنے وجود پر بھی اختیار حاصل نہیں ہے اور ہمارے سماجی ڈھانچے کا اہم ترین کردار وہ مرد ہے جو

*لیکچرار شعبہ اردو لاہور کالج برائے خواتین یونی ورسٹی، لاہور

اسلام کے زندہ اصولوں کو دھڑلے سے پامال کرتا ہے۔ جس کے لیے ہماری ثقافتی بنیادیں اور غیر اسلامی ذہنیت ممد ومعاون ثابت ہوتی ہے بلکہ اسے تقویت بھی پہنچاتی ہے۔

شہناز شورو کی بیش تر کہانیاں عورت کے جذباتی، ذہنی اور جنسی استحصال کے گرد گھومتی ہیں۔ خارجی جبر اور گھٹن کی وجہ سے عورت کی داخلی وباطنی شکست وریخت اور اس کے نتیجے میں مٹتے، گلتے سڑتے احساسات وجذبات تعفن کا ڈھیر بن جاتے ہیں۔ اس کے سارے خواب اندر ہی اندر آسیب کی طرح پلتے اور دبائی گئی سسکیاں بگولوں کی مانند چکر لگاتی ہیں۔

شہناز شورو کے پہلے افسانوی مجموعے "لوگ لفظ اور انا" میں خاص طور پر پر جوش اور دلیرانہ انداز میں باغیانہ خیالات کو بلند آہنگ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ "زوال دکھ" کے دیباچے میں لکھتی ہیں:

> "میری آوارہ سوچوں نے بغاوت اور باغی کرداروں سے جنون کی حد تک محبت میرے خون میں Inject کر دی ہے۔ میں سمجھتی تھی کہ اندر کی بغاوت کو کچلنے اور ملامت کرنے کا ہنر میں سیکھ چکی ہوں مگر نہیں شوریدہ سری اب بھی سلامت ہے۔ اب بھی ذہن، روح اور زبان میں زہر کی پوٹلیاں سی کھل جاتی ہیں" [۲]

شہناز شورو کے افسانوں کا غالب رویہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی اور ان پر شدید احتجاج ان کے افسانے کا طاقت ور رجحان ہے۔ ان کے ہاں سر اٹھا کر جینے اور آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کی جرات ہے۔ وہ عورت کے ذاتی حقوق، آزادی فکر ونظر، سماجی اور سیاسی آزادی کے ساتھ وجود کی جبلی اور جنسی مسرت ولذت کو بھی اہمیت دینے کی قائل ہیں۔

رؤف نیازی شہناز شورو کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "شہناز شورو کے افسانے نسائی تنقید کے علم بردار نظر آتے ہیں.... عالمی نسائی تناظر میں اپنی فکر کے اعتبار سے Egalitarian دکھائی دیتی ہے یعنی لبرل فیمن ازم کی حامی" [۳]

عورت جو کم زور مخلوق ہے اس نے جب بھی اپنا مقدمہ لڑنا چاہا تو اپنے معاملے میں سماج کی عدالت میں بیٹھے منصفوں کی بصارت نابینا، گویائی بے نطق اور سماعت بہری ہی پائی۔ بے کلی، وحشت، اضطراب سے بھرپور روکھی پھیکی مستعار سانسوں پر مبنی زندگی عورت کا مقدر ہے مرد توڑنے اور مسل دینے میں دلچسپی رکھتا ہے۔ عورت کی فطری کم زوریوں کی وجہ سے اسے استعمال کرتا ہے لیکن عورت اگر باشعور ہو اور مرد کو دھتکار دے تو سنگ زنی کی

سزاوار اور بے حیائی کا مرقع کہلاتی ہے۔مرد''معمولی عورت'' کے ہاتھوں اپنی تذلیل برداشت نہیں کرسکتا۔
ڈاکٹر اسلم فرخی شہناز شورو کے طرزِ نگارش کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''وہ ذہنی رومانی اور معاشرتی استحصال جو صنف قوی نے صنفِ نازک کے سلسلے میں جائز قرار دیا ہے وہ جھوٹی انا جس نے ہزاروں انسانوں کی خوشیوں کا گلہ گھونٹ دیا ہے۔شہناز شورو کے افسانوں میں اپنی پوری ہولناکی اور بربریت کے ساتھ نمایاں ہیں۔تیز لہجے اور پر جوش انداز میں'' ۴

عورت کے ادھورے خواب اُسے یوٹوپیا بنانے پر مجبور کر دیتے ہیں۔اس کی شناخت شوہر، باپ، بھائی اور بیٹے کے نام سے ہوتی ہے۔عورت کی ذات کا کوئی حوالہ کوئی پناہ گاہ نہیں۔اس لیے ان کے افسانے کا نسوانی کردار مرد سے یہ کہتا دکھائی دیتا ہے:

''اپنی انفرادیت کو مار ڈالو۔مرد کا نام چپکا لو۔زبان بدلو، میری بولی بولو....میری اطاعت کرو، خدمت کرو، مجھے حکم عدولی نہیں چاہیے...سب شرطیں منظور ہیں وہ گِھرا اٹھی۔میں Brain Washing کے لیے تیار ہوں مجھے پڑھاؤ۔میں نے ذہن صاف کرلیا ہے۔سلیٹ صاف ہے تمھاری ہدایت کے مطابق۔بولو، لفظ بناؤ، لکھو، خیال ڈالو سب کچھ Feed کرو'' ۵

مزید مثال ملاحظہ کیجیے:

''آدم نے چھپنے کی جگہ دریافت کرلی ہے۔حوا چاروں اطراف پھر پھر کے بھی کوئی اوٹ، کوئی کنارہ، کوئی جھاڑی، کوئی غار دریافت نہ کرپائی ہے'' ۶

شہناز شورو کے ہاں یہ نسوانی کردار معاشرے کے زندہ کردار ہیں۔ان کا بے باک اور نڈر قلم اور رسا ذہن دونوں اپنی صنف کے نمائندہ کے طور پر مسلسل متحرک ہیں۔شہناز شورو کا لب و لہجہ میں بعض مواقع پر جذبات انگیزی اور رقت آفرینی بھی اس باغیانہ بازگشت کو کم نہیں کرتی جو شہناز شورو کے لب و لہجے کا خصوصی وصف ہے۔

''بس عورت دیکھی، دروازہ لاک کیا، کھڑکیاں بند کیں اور بے حرمتی شروع'' ۷

''مجھے معلوم ہے کہ میں ضرورت اور استعمال کی چیز ہوں، کیلنڈر پر درج تاریخ کے حساب سے مجھے استعمال کیا جاتا ہے بے رحمی سے اور ضرورت پوری ہونے کے بعد مجھے پٹخ دیا جاتا ہے'' ۸

''تم عورت اور دودھ دینے والی بھینس میں تمیز کرہی نہیں سکتے۔کیا فرق ہے تمھاری نظر میں ان دونوں چیزوں میں؟ دونوں قابل استعمال، گوشت ڈھلک جانے کے بعد بھینس کو تم لوگ مذبح خانے کے سپرد کر دیتے ہو اور عورت کو سردخانے کے'' ۹

شہناز شورو نے عورت کی جنسی اُلجھنوں کو بھی براہِ راست اور رمز دونوں پیرائے میں پیش کیا ہے۔جنسی نا آسودگی اور جبر کا ذکر کرتے ہوئے افسانہ نگار کا قلم کہیں رکتا اور جھجکتا نہیں ہے۔جنس کا کھلم کھلا اظہار ''کچھ اور بھی'' ''بازیافت''، ''وہ''، ''پناہ'' وغیرہ میں دیکھا جاسکتا ہے۔

''اس دنیا میں انسان کے دو ہی مسئلے ہیں۔ایک پیٹ اور دوسرا اس کے نیچے۔پہلے مسئلے کے حل کے لیے آدمی جتن بھی کرتا ہے تو انگلیاں نہیں اٹھتیں۔دوسرے مسئلے کے لیے بھی مرد بہت کچھ کرتا ہے مگر رسوا نہیں ہوتا اگر عورت اپنی بھوک کا محض اظہار ہی کر دے تو رسوا ہو جاتی ہے پر عورت کا تو ذکر ہی کیا کیا جائے وہ تو پیٹ کی بھوک مٹانے کے لیے کچھ کرے تو رسوائی منہ کھولے منتظر ہوتی ہے۔'' ۱۰

''میں کیوں زندہ ہوں؟ اور پورے پانچ سال محض تین ٹائم کھانے، تن ڈھانپنے اور سیکس کرنے کے لیے زندہ رہی۔کسی پالتو کتیا کی طرح'' ۱۱

خارجی اتصال کی لذت سے فیض یاب ہونے والے داخلی اتصال کے لطف سے اکثر و بیش تر ناآشنا ہوتے ہیں اور فیض کے الفاظ میں بیاہتاؤں کے بدن بے محبت، ریا کار، سیج پر سج سجا کر اُکتا جاتے ہیں۔سماج معاشرے مذہب و شریعت کے جوڑے ہوئے بے جوڑ رشتے بوجھ اور طلسم محبت سے عاری ہوتے ہیں۔شہناز شورو نے اس نازک مسئلے کو ''کچھ اور بھی''۔''جذبات کا بکھراؤ اور ڈی کنسٹرکشن'' میں بیان کیا ہے۔

''میرے بال کھلے تھے__ اور میرا جسم تمام احساسات سے عاری تھا۔تم اپنے آپ میں تو تھے مگر مجھے اذیت بہم پہنچانے کے لیے، سطح پر غوطہ لگایا اور مجھے جا دبوچا__ کچھ مزا نہیں آیا__ تمھارے خیالات کے مکمل برعکس__ کچی مٹی کے مجسمے نے بالکل مزاحمت نہ کی__ تم مجھے کتے کی طرح کچر کچر کھا رہے تھے لیکن مجھے صاف لگ رہا تھا کہ یہ شکار میں نہیں....تمھارے سامنے تو میری بے روح ڈمی ہے۔بے سانس، بے حس، دھوکا و فریب سے بنا جسم، تمھارے رحم و کرم پر ہے۔'' ۱۲

عورت کی ناآسودہ جذباتی و جنسی کیفیت ''فطرت اور روایت'' کی ''چھوپی اور سہاگی'' کی صورت نظر آتی ہے۔

اسی نا آسودگی کی ایک مثال ''نفسیاتی عدم توازن کا کرب'' کی ''شبانہ'' ہے جس کا شوہر Oedipus Complex کا شکار ہے اور اپنی منکوحہ کے لیے Passive رہتا ہے۔ شہناز شورو نے ''پہلا کمرہ تیسری عورت'' اور ''منہ دکھائی بے رونمائی'' میں پیری مریدی کے راز افشا کرنے کے ساتھ مردکی ''نامردی'' اور بانجھ پن کا پردہ چاک کیا ہے۔ لیکن نامکمل ہونے کا طعنہ ہمیشہ عورت کو ہی ملتا ہے۔ فریقین کے درمیان رشتوں کی شکست و ریخت میں ذہنی اور جسمانی سطح پر مرحلہ وار علیحدگی کا سبب یہ ریاکار معاشرہ ہے۔ ''لوگ لفظ اور راہ'' میں عورت کی باغیانہ سوچ اور رجعت پسند لوگوں کے متصادم نظریات کا بھیانک نتیجہ دکھایا ہے۔ شہناز شورو کی نظر اس معاشرتی و معاشی جبر پر بھی ہے جس کی وجہ سے عورت فاحشہ اور طوائف جیسا مکروہ پیشہ اختیار کرتی ہے۔ افسانہ Quo Ad Hoc? کی سیدزادی ''دردانہ'' بے قصور ہے لیکن ''رانی باجی'' کی رانی تو اپنے باپ کے ظلم کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کی آہ بھی دبی رہ جاتی ہے۔

> ''ابا غصّے سے لال پیلے ہو رہے تھے۔ سب سہمے کھڑے تھے کہ کب وہ چھری سے رانی باجی کا پیٹ چاک کرتے ہیں مگر چند سیکنڈ میں ابا بالکل پیلے پڑ گئے کسی انجانے خوف سے، اپنے کپڑوں پر پڑی گندگی اور دھبوں کے ساتھ وہ گھر سے باہر چلے گئے پھر کسی نے ابا کو نہیں دیکھا۔ پولیس کے ریکارڈ میں ان کے نام کے آگے مفقود الخبر لکھا ہوا ہے۔'' [۱۳]

شہناز شورو کا تعلق اندرون سندھ سے ہے۔ اس لیے ان کا اندرون سندھ میں وڈیرہ شاہی اور جاگیردارانہ نظام کا مشاہدہ براہ راست ہے، ان علاقوں میں بسنے والوں کی ذہنی پس ماندگی، زمانہ جاہلیت کی زندہ رسوم اور نسل در نسل پیروی۔ وہ قرآن سے بیاہی جانے والی حویلی کی بیٹیاں تعویذ گنڈے، کاروکاری، غیر مطلوبہ حرامی بچوں کا جنم اور قتل اور اسی طرح کے دیگر مسائل کا پول کھولتی ہیں۔ عورت پر ظلم، کاروکاری اور غیر شرعی افعال کو برقرار رکھنے میں وڈیروں کے کردار کو ڈنکے کی چوٹ پر بیان کرتی ہیں۔ ''کاروکاری'' کی گیارہ سالہ ''شاہدہ'' کو اس کے بھائی ''مراد'' نے قتل کیا لیکن اس کا اصل محرک وہ وڈیرہ ہے جو اسے اکساتے ہوئے کہتا ہے:

> ''اگر آج تم بے غیرت ہو جاؤ گے تو کل کو بہت لوگ بے غیرتی والی زندگی گزارنا شروع کر دیں گے پھر شہروں اور گوٹھوں میں فرق ہی کیا رہ جائے گا۔ ہم بھی شہر والوں کی طرح بے حیا ہو جائیں گے۔ ہمارے بزرگوں کی روایت تو یہ نہیں ہے وہ تو کھڑے کھڑے وار کرتے تھے اور گردنیں دھڑ سے جدا کر دیتے تھے۔ ادھر ان کی منگ پر

> حرف آیا اُدھر سر گردن سے دھار۔ اب کہاں رہے وہ جری سورما'' [۱۴]

حویلیوں میں رہنے والی عورت بھی وڈیروں کے ظلم کا نشانہ بنتی ہے اور مردوں کا سر فخر سے بلند ہوتا رہتا ہے۔

> ''حویلی کے زنانہ حصّے میں شادی مرگ کا سماں تھا۔ مردانہ حصہ ہمیشہ کی طرح فاتح ٹھہرا تھا۔ حق بخشوانے کی تقریب اختتام پذیر ہوئی تھی۔ مردوں کے ذہنوں سے بوجھ اتر گئے، سرخروئی نصیب ہوئی تھی وہ کافی عرصے سے بڑی الجھنوں میں تھے۔ زمین کے متعلق، رشتوں کے متعلق، افواہوں کے متعلق اور لوگوں کی زبانوں کے متعلق، اب تمام مسائل سلجھے ہوئے لگ رہے تھے۔'' [۱۵]

شہناز شورو کے اندر بالخصوص عورت کے حوالے سے نازک اور اہم مسائل پر بات کرنے کے لیے جرات اظہار کی نہیں ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' میں شہناز شورو کے اس وصف کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''شہناز شورو کو اپنے معاصرین پر کئی اعتبار سے سبقت حاصل ہے۔ وہ جرات اظہار کے نام پر وہ سنسنی خیزی بھی پیدا نہیں کرتی جو دردناک مناظر میں بھی لذتیت پیدا کر دیتی ہے مگر وہ اپنے موضوع اور افسانے کے بنیادی تاثر کی خاطر بڑی سے بڑی بات کہنے سے چوکتی نہیں۔ اُس کی بڑی طاقت یہ ہے کہ ایک مخصوص کلچر اور سماجی نظام کے گہرے مشاہدے کے سبب معاشرے میں نظر انداز ہو جانے والے گوشہ اور بے نوا لوگ اس کے تخلیقی دامن میں پناہ لیتے ہیں'' [۱۶]

معصوم لوگ جو طاغوطی قوتوں کے ہاتھوں کھلونا بنے ہوئے ہیں اور ہمیشہ سازش کے جال میں پھنسے رہتے ہیں۔ شہناز شورو کو نا صرف اس کا دکھ ہے بلکہ وہ اپنے کرداروں کے ذریعے اس کی نشاندہی بھی کرتی ہیں:

> ''اچھا تو تم ابھی تک لڑ رہے ہو۔ مجھے اندازہ نہیں تھا کہ اتنے سال پہلے میرا کھیلا ہوا کھیل رہے ہو گے۔ ابھی تک مختلف بولی بولنے پر قتل کر دیتے ہو۔ ابھی تک عبادت گھروں کے چکر میں پڑے ہو۔ ابھی تک مندروں میں آگ لگتی ہے اور صدیوں پہلے کی مسجدیں مسمار کی جاتی ہیں۔ ڈنڈوں لاٹھیوں اور نعروں کے ساتھ جی رہے ہو تم___ وہی پُر فریب نعرے جو میں چھوڑ گیا تھا تم نے سنبھال کر رکھے ہیں۔ بھئی بہت خوب!! اور کیا ایک ہی ملک میں جگہ جگہ لائنیں کھینچ کر حصار باندھ دیا ہے۔ وہ

تمھارے گھر اور تم ان کے گھر نہیں جاسکتے ۔زبردست ۔زبردست'' ۱۷

''میرا کام تو بس یہی ہے کہ سر جھکائے حاکم وقت کے فیصلوں کی شرح پر کوئی احتجاج نہ کروں ۔سب کچھ سُنوں اور ذہن کے صحیفے پر محفوظ کروں اور زبان ،قدم اور آنکھیں وہی کچھ کریں جن کو کرنے کا پابند ہوں'' ۱۸

''اور یہ کاغذ کے پلندے جن پر تمام ناقص علم کی سندیں درج ہیں پھاڑ کر پھینک دو، جلا ڈالو کہ کفار کے علم سے تم نے اپنے ذہنوں کو پراگندہ کر دیا ہے ۔جہالت کی تاریکی نے تمھارے ذہنوں پر پردہ ڈال دیا ہے ۔اٹھو اور صف بستہ ہو کر کمر کس لو سیاہ علم کے خلاف جہاد کرو وہاں جہاں ابھی تک لوگ تاریکی کو روشنی سمجھ رہے ہیں'' ۱۹

شہناز شورو نے ''زرد دریا''، ''آخری آدمی''، ''وہم جو کلچر کا حصہ ہوتا ہے''، 'نا کردہ گناہ'' میں علامتی اور واضح پیرائے میں معاشرے کی ان برائیوں کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے جن کا تعلق انسان کی عمومی زندگی سے ہے ۔شہناز شورو کے افسانوں کے بعض عنوان مضامین کے عنوان محسوس ہوتے ہیں ۔مثلاً نفسیاتی عدم توازن کا کرب، ''"Quo-Ad-Hoc"، جذبات کا بکھراؤ اور ڈی کنسٹرکشن، ''لا اِکراہ فی دین ''، ''انانیت اور خود انحصاری کی کش مکش''، ''وہم جو کلچر کی روایت کا حصہ ہوتا ہے (Post Hoc Ergo Propter Hoc)۔

شہناز شورو کے ہاں تکنیک میں تنوع نظر آتا ہے ۔داخلی خود کلامی، آزاد تلازمۂ خیال ،تقابل کی تکنیک، علامتی و استعاراتی انداز ''آخری آدمی''، ''معمولی عورت''، ''لوگ لفظ اور انا''، ''نا کردہ گناہ'' اور ''زرد دریا'' وغیرہ میں دیکھا جاسکتا ہے ۔

شہناز شورو کے افسانوں میں جا بجا انگریزی الفاظ ملتے ہیں ۔اس کے باوجود کہ ان کے متبادل اردو الفاظ موجود ہیں ۔کچھ جگہوں پر انگریزی کا استعمال مناسب کردار کی ضرورت کے مطابق ہے لیکن اکثر اوقات بے جا استعمال نظر آتا ہے ۔ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''لوگ لفظ اور انا'' میں خاص طور پر یہ انداز موجود ہے ۔

''یہ صرف Give & take والا معاملہ ہے....ناصر کتنا پاپولر ہے لڑکیوں میں اور میں کتنی Proud ہوں کہ وہ مجھے Like کرتا ہے ....چھوڑیں یہ Idealist چکر، زندہ رہیں ۔'' ۲۰

''ٹھنڈک کب بڑھی اور کب اس نے Cold war کا روپ دھار لیا... یہاں تک کہ ناخن میں بھی اور یہ Extreme Pleasure ہوتا ہے ۔'' ۲۱

شہناز شورو کے سندھی کلچر اور روایات کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں سندھی الفاظ کا استعمال بھی نظر آتا ہے ۔مصنفہ جہاں کہیں سندھی لفظ استعمال کرتی ہیں ۔اس کی وضاحت پاورق میں کر دیتی ہیں ۔

''کچھ قبریں بن گئیں....کچھ دھاڑیل (ڈاکو) بن کر پولیس نے درندگی کی ۔'' ۲۲

''کوئی رشتہ یا اور کوئی سنگیتانی....'' ۲۳

(دیہاتی میں سنگیتانی کا مطلب وہ عورت ہے جس کے ساتھ کسی مرد نے ناجائز تعلقات رکھے ہوں)

'وہ بڑا چنگا مڑس ہے دو ٹکے کا ماستر (ماسٹر)'' ۲۴

''سائن سائن ہوش کرو'' ۲۵

(سندھی زبان میں سائیں کی بیگم یعنی مونث کے لیے استعمال ہوتا ہے)

شہناز شورو کے ہاں کہیں کہیں فلسفیانہ تمہید بھی نظر آتی ہے ۔

''کچھ سمجھ میں کیوں نہیں آتا ۔یہ کیسا اسرار ہے ۔یہ بات ناسمجھی کی ہے ناعقلی کی ہے یا محدود Senses کی ۔یا پھر کوئی اور ہی بات ہے یہ آنسو کا ایک قطرہ نظروں ہی نظروں میں پھیل کر وسیع ہو کر سمندر کیوں بن جاتا ہے....'' ۲۶

شہناز شورو کا انداز زیادہ تر بیانیہ ہے تاہم شہناز شورو کا اُسلوب قاری کو گرفت میں ضرور لیتا ہے ۔طاہرہ اقبال شہناز شورو کے اُسلوب بیان کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''موضوع کے فطری اسلوب کو پکڑ لینا اصل مشکل ہے اور شہناز کے ہر موضوع کا موزوں ترین اسلوب اُس کی گرفت میں ہوتا ہے کہ جملے اور پیراگراف مڑ مڑ باز خوانی پر مجبور کرتے ہیں ۔'' ۲۷

شہناز شورو اپنے نسوانی شعور کی بدولت اپنی ہم جنس کے مسائل کا ذکر اس بات کی پروا کیے بغیر کرتی ہیں کہ اس سے قصے کے مرکزی تاثر کو ضعف پہنچ سکتا ہے ۔شہناز شورو نے طبقہ اناث کی بے بسی ،مجبوری اور کچلی ہوئی روح کے درد اکٹھے کر دیے ہیں لیکن ان کی تحریر میں جذباتیت، تکرار اور اکثر یک رخی تصویر عدم توازن پیدا کرتی ہے ۔

''جب بیوی دوبارہ ناراض ہو کر چلی جائے تو پھر کوئی اور رکھیل کر لینا اُسے روزانہ کھانا دینا، تین اطراف سے دیواریں اور چھت دینا ۔سارے کپڑے الماری میں بند کر اور اُسے روزانہ Rape کرنا ۔'' ۲۸

''تم اولاد نہیں پیدا کرنا چاہتے جسمانی لذت برتنا چاہتے ہو اگر اولاد کو وجود میں لانے کا Procedure اتنا ولولہ انگیز نہ ہو۔ اشتہا مر جائے تو میں دیکھتی ہوں کہ کتنی اولادیں پیدا ہوتی ہیں۔ تم میں سے کسی کو اولاد کی ضرورت نہیں صرف بڑھاپے کے خوف کی وجہ سے اولاد، اولاد کی مالا جپتی جاتی ہے۔'' ۲۹

شہناز شورو کے افسانوں میں مرد کا عورت پر تسلط، جنسی جبر، گھٹن اور نفسیاتی کش مکش کی پیش کش میں انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں کے نسوانی کردار داشتہ یا طوائف کی حیثیت کو بیوی پر فوقیت دیتے ہیں۔

''عطیہ کا خون آگ بن کر جسم میں بہنے لگا، تڑپ کر بولی۔ اس سے تو اچھا تھا میں طوائف بن جاتی جس کے قدموں کی خاک بنتے، جس کے لیے ترستے، تڑپتے، خون پسینے کی کمائی ضائع کرتے تو جسم ملتا اور وہ بھی صرف ایک رات کے لیے'' ۳۰

''...کم از کم قدیم دور میں وہ اپنی مرضی سے تو وقت مقرر کر سکتی تھی کہ کتنی راتیں اور کتنے مرد اور آج جبر کا یہ حال ہے کہ ایک رات میں اس کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے یا قبر اس کا مقدر بنتی ہے۔'' ۳۱

محمود شام کی اس رائے سے مکمل اتفاق کیا جا سکتا ہے:

''لکھنے والی عورتوں کا عجیب مسئلہ ہے۔ چاہے وہ شعر کہتی ہوں یا افسانہ وہ صرف عورت کو مظلوم سمجھتی ہیں...مرد انسان کو صرف مرد کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ خواتین انسان کو صرف خاتون کی شکل میں حالانکہ انسان تو انسان ہے ظالم بھی خود ہے اور مظلوم بھی'' ۳۲

مجموعی لحاظ سے دیکھا جائے تو شہناز شورو نے عورت کی روحانی تنہائیوں، بے بسی و لاچاری، جنسی اور جذباتی مسائل اور اس کی معاشی و اقتصادی حالت کو بطور خاص موضوع بنایا ہے۔ ان کے افسانوں میں مرد اساس معاشرے کے خلاف تانیثی بغاوت اور تانیثی تشخص کی تلاش کی وجہ سے احتجاج کی لہر تیز ہے۔ شہناز شورو کے پہلے افسانوی مجموعے ''لوگ لفظ اور انا'' میں تلخی اور بغاوت کا عنصر زیادہ ہے۔ تاہم دوسرے افسانوی مجموعے ''زوال دکھ'' میں ان کے انداز میں کافی حد تک تبدیلی دیکھی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ راقم کے نام خط سے معلومات لی گئیں۔ بتاریخ ۲۹ / اپریل ۲۰۱۱ء۔
۲۔ شہناز شورو۔ ''دیباچہ'' زوال دکھ۔ فیصل آباد: مثال پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۔
۳۔ رؤف نیازی۔ ''شہناز اور فیمن ازم'' مشمولہ، زوال دکھ۔ ص ۲۷۔

۴۔ اسلم فرخی، ڈاکٹر۔ ''آج کی کتاب'' مشمولہ، خیال، کتابی سلسلہ نمبر ۹، کراچی: اگست ۲۰۰۶ء، ص ۲۳۔
۵۔ شہناز شورو۔ ''پناہ'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا۔ حیدر آباد: ابن مسلم پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۷ء، ص ۵۱۔
۶۔ ایضاً، ص ۴۵۔
۷۔ ایضاً، ص ۴۶۔
۸۔ ''کشمکش'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۶۸۔
۹۔ ایضاً، ص ۷۳۔
۱۰۔ ''پناہ'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۴۹۔
۱۱۔ ''بازیافت'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۱۳۳۔
۱۲۔ ''جذبات کا بکھراؤ اور ڈی کنسٹرکشن'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۲۰۲۔
۱۳۔ ''رانی باجی'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۱۵۔
۱۴۔ ''کاروکاری'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۳۹۔
۱۵۔ ''حویلی'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۵۸۔
۱۶۔ انوار احمد، ڈاکٹر۔ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ۔ فیصل آباد: مثال پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۷۰۰۔
۱۷۔ ''خواب اور تعبیر'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۵۴۔
۱۸۔ ''زرد دریا'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۷۱۔
۱۹۔ ایضاً۔
۲۰۔ ''کش مکش'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۷۴۔
۲۱۔ ''کچھ اور بھی'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۵۳۔
۲۲۔ ''مراجعت'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۶۸۔
۲۳۔ ''کاروباری'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۵۸۔
۲۴۔ ایضاً۔ ص ۱۵۲
۲۵۔ ''حویلی'' مشمولہ، زوال دکھ، ص ۱۴۶۔
۲۶۔ ''پناہ'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۴۴۔
۲۷۔ طاہرہ اقبال۔ زوال دکھ۔ مشمولہ سمبل (جولائی تا ستمبر) راولپنڈی: ۲۰۰۶ء، ص ۳۸۹۔
۲۸۔ ''بازیافت'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۱۴۲۔
۲۹۔ ''نفسیاتی کیس'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۱۴۹۔
۳۰۔ ''بازیافت'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۱۴۲۔
۳۱۔ ''الیوژن'' مشمولہ، لوگ لفظ اور انا، ص ۱۰۱۔
۳۲۔ محمود شام۔ ''تاثرات'' مشمولہ، خیال، ص ۳۷۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد کیومرثی*

تدریس افسانہ، نیا تناظر"

Abstract : *Urdu literature has included the short story form for slightly more than one hundred years and have dealt with a wide range of the dimensions of life. but the most famous stories are concerned with the trauma of the partition of the sub-continent and the violence generated out of it. Towards the end of the last century, short stories became grounded in the complexity of daily life which can be seen in the unique collection of short stories .Like Urdu literature the short story have importance in the literature of other regional and international languages as well. This article carries proposals regarding the teaching of short story at various institutes of higher education..*

بنیادی طور پر ادب، انسان کے اندر کا حقیقی اظہار ہوتا ہے۔ ہر دور اور عہد کے ادب کا اپنا خاص ذائقہ اور رنگ رہا ہے۔ دراصل ہر ادب ایک مخصوص تصویر حقیقت کے تابع ہوتا ہے۔ پوری دنیا میں انسانوں کی زبان مختلف ہونے کی بنا پر ادب کے بیان کی زبان بھی مختلف ہوتی ہے۔

افسانوی ادب کی صنف نثر میں افسانہ، جدید دور کی ایک انتہائی مقبول ادبی صنف شمار ہوتی ہے۔ افسانہ دراصل ایسی نظامِ کائنات اور بود و باش کا لفظی عکس ہے جو مختلف تصویروں کو مختلف زاویوں سے منعکس کرتا ہے اور اسی طرح زندگی کا ہر موضوع، افسانے کا موضوع بن سکتا ہے۔ جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ، نئے تناظر اور نئے تقاضوں کے پیش نظر، معلم یا مدرس کی تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی شعور و احساس اور ساتھ ساتھ موثر طریقہ تدریس، وسیع مشاہدہ و مطالعہ اور تجربات تدریس حد سے ضروری و اہم نکات ہیں۔ پاکستانی جامعات میں خاص طور پر زیر بحث تدریس افسانے کا موضوع، نئے تناظر کے حوالے سے کافی غور طلب، مناسب، مثبت اور قابل قدر موضوع کی حیثیت سے پرکھا جاتا ہے۔ حقیقت میں اردو افسانے نے اپنی دامن میں دوسری زبانوں

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، تہران یونیورسٹی تہران، ایران۔

کے افسانوں کے مقابلے میں ایک بڑی نئی تہذیب و ثقافت، نئے نئے تفکرات و خیالات اور مجموعی طور پر ایک عظیم اور معنی خیز دنیا اور ایک بیش بہا ذخیرہ و خزانہ چھپا کر رکھا ہے جن پر جتنے بھی علمی، تحقیقی و تنقیدی کام کیے جائیں مطمئن پھر بھی کم ہوں گے۔

اٹھارویں صدی کے صنعتی انقلاب کے بعد مغرب کی فکری یلغار نے زندگی کے ہر شعبے میں رخنے ڈالنا شروع کیے۔ اس وقت نئے تصورات کی توسیع و ترویج کے لیے انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب کا ادارہ سامنے آیا جس سے اردو ادب کو وسعت بلاشک نصیب ہوئی اور ساتھ ہی نظام اقدار میں نمایاں تبدیلیاں دکھائی دیں۔

علامہ اقبال کے بعد اردو میں دو اہم تحریکیں پر زور نمودار ہوئیں۔ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک۔(1) ترقی پسند اردو ادب کی سب سے بڑی تحریک شمار ہوتی ہے۔ اس تحریک کی خوبی یہ تھی کہ اس نے اردو ادب کی تمام اصناف کو متاثر کیا اور ان پر زبردست اثرات ڈالے۔ چنانچہ ادبی اظہار و بیان میں کافی وسعتیں آئیں جبکہ پہلے موجود نہ تھیں۔

اردو افسانے نے ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ جو ذہنی سفر طے کیا ہے اس سے نہ صرف راستے کے نشانات واضح ہوتے ہیں بلکہ یہ صورت حال بھی سامنے آتی ہے کہ سماجی عمل کے ذریعے ہی زندگی کو زیادہ بہتر شکلوں میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا جو معیار قائم کیا تھا بعد کے لکھنے والوں نے نہ صرف اسے پیش نظر رکھا بلکہ حقیقت کی جہات میں توسیع بھی ہوئی ہے۔(2) اس اہم رجحان کی تدریس کے سلسلے میں جامعاتی سطح پر معلّم کو کچھ مسائل پر توجہ دینی چاہیے پہلے یہ کہ افسانہ تدریس کرتے وقت اہم رجحانات خاص طور پر عہد ساز افسانہ نگاروں کو مدنظر رکھے تاکہ نظروں سے اوجھل و دور نہ ہوں۔ تنوع موضوعات سے قطع نظر ترقی پسند افسانہ نگاروں نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے ایسے بھرپور افسانے لکھے ہیں جن کی مثال پوری دنیا کے ادب میں کم اور مشکل سے پائی جاتی ہے۔

راقم کے خیال میں اردو افسانے کو ایک نہ بلکہ چند امتیازات حاصل ہیں اردو افسانے نے برصغیر کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے مختلف رجحات میں زیادہ اور بہتر نمونہ پیش کیے ہیں۔ اردو افسانہ دنیا کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں سیاسی، نفسیاتی، سماجیاتی، مثبت و منفی کرداری ارتقاء، حقیقت نگاری، رومانویت اور دونوں کا امتزاج، خوش اسلوبی، زندگی کی حقیقی تفصیلات، علاقائی ثقافتی روایات، تخلیقی احساس، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل و تجرید و علامت اور بہت ساری معتبر موضوعات و خصوصیات کی بنا پر

دنیائے افسانے کی تارک پر چمک رہی ہے اور انہی عناصر نے اردو افسانے کو نئی تاثیریت اور تہہ داری کی حقیقت عطا کی ہے۔

رجحانات وتحریکات کی تدریس، اردو افسانے میں از حد اہم معلوم ہوتی ہے۔حقیقت نگاری ہو یا رومانیت،جدیدیت ہو یا روایت،تدریس تحریکات اس لئے اہم موضوع ہے چونکہ ان سے وابستہ افسانہ نگاروں کا تعین ہوجاتا ہے مثال کے طور پر اگر سعادت حسن منٹو کی تدریس کی بحث ہو یا عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی کی تدریس مقصود ہو یا خدیجہ مستور تو اس سلسلے میں ہر عہد کے رجحانات افسانے کی تدریس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ایک رجحان بذات خود ایک عہد اور دور کی نمایندگی کرتا ہے اور بعض رجحانات نہ صرف اردو افسانے بلکہ تمام اصناف ادب کو متاثر کرتے ہیں۔

انسان ایک سماجی ہستی ہے۔وہ سماجی جمعیت یا سماجی فرد کی حیثیت ہی سے اپنی مادی اور روحانی ضروریات کی تسکین کے لئے پیداوار یا تخلیق کرتا ہے۔روحانی تخلیقی مظاہر میں سے ایک منفرد مظہر فن کا بھی ہے۔ ہر فن کا کوئی نہ کوئی حسی ابتدائی مواد ہوتا ہے جس کے ذریعے کسی معروض کے ذہنی انعکاس اور خود تخلیقی مسلسل عمل کی حسی تجسیم کی جاتی ہے۔گویا تخلیقیت، انعکاس، حسن اور فن کاری کی وحدت ہوتی ہے۔ادب بھی اپنے محدود اصطلاحی معنی کے ساتھ فن کا ایک شعبہ ہے جس کا ابتدائی مواد ملفوظی زبان ہے۔(3)

اردو افسانے میں فطری انسان کی بازیافت ایک اہم موضوع ہوتا ہے۔فطری امنگوں اور اخلاقی قدروں کی پاسداری اور ان کی تحفظ کے موضوعات ایسے مسائل ہیں جنہیں ایک مدرس افسانہ، افسانہ پڑھاتے وقت، انہیں مدنظر رکھنا چاہیے۔

تدریس رجحانات کے حوالے سے معلم ضرور ان نکات کو پیش نظر رکھتے ہوئے انہیں اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔تحریکات کی ابتدا و آغاز کی تدریس کرتے وقت، افسانے کے ہر رجحان میں بنیادی موضوعات، اساسی اور برجستہ عناصر، مقاصد ونصب العین، اور منشور اہمیت کی حامل باتیں ہوتی ہیں۔ایک افسانہ نگار کے ہاں کئی رجحانات ومیلانات بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں جن پر دھیاں رکھنا چاہیے۔اردو افسانے میں ہر تحریک نے اسے بہت سارے تجربات سے نوازا ہے۔ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو موضوعات کی وسعت، اسلوب وتکنیک کے متنوع تجربات، اجتماعیت اور مقصدیت سے نوازا اور حقیقت نگاری نے اسے اتنا پر اثر بنایا جس کے سبب سے اردو افسانہ اپنی تخلیق سے پچاس سالوں کے اندر عالمی افسانے کی برابری کا دعویدار بن گیا۔

اس سلسلے میں محترم جناب پروفیسر وقار عظیم کا قول ہے:

"1936ء سے 1947ء کے وسط تک۔۔۔موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانے نے اس دس برس کی مدت میں اتنی ترقی کی کہ وہ مغرب کے اچھے سے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے لگا۔(4)

بے شک اردو زبان کے معاصر داستانوی ادب، عام طور سے اور معاصر اردو افسانہ وافسانہ نگاری کا خاص طور سے گہرا مطالعہ اور اس کے رجحانات تحریکات، اجزائے مختلف، متنوع مکاتب وتخلیقی سفر کے بامعنی وفکر انگیز جائزہ نہ لینے سے اس کی تکمیل نہیں ہوگی۔ہر رجحان کی ابتدا اور آغاز ہی سے قدیم ہو یا جدید، اس پر خاصے تحقیقی کام ہونے چاہئیں۔

جدید افسانہ کی تحریک میں اسلوب، موضوع فن وتکنیک کی سطح پر جو نئے نئے تجربات سامنے آئے ان سب نے اردو افسانوی ادب میں تنوع، کیفیت، وسعت، گہرائی اور جذابیت پیدا کی۔افسانہ عین زندگی ہے اور زندگی بھی اپنی بہترین شکل اور اپنی پر رونق مفہوم میں ایک طویل یا ایک مختصر افسانے کے سوا کچھ نہیں۔اردو افسانہ کو مغرب بلکہ دنیا کے اہم افسانوں کا ہم پلہ قرار دیا جا سکتا ہے۔اردو افسانہ جوان ہے اور اسی خصوصیت کی خاطر اس کی ساخت پر فنی وتکنیکی لحاظ سے نت نئے تنقیدی کام کافی حد تک ہو چکے ہیں اور ہو بھی رہے ہیں۔

اردو افسانہ کی تدریس کی بہتری کے لیے موجودہ صورتحال کے نئے تقاضوں کے پیش نظر جامعاتی سطح پر راقم کے خیال میں کچھ اصلاحات کی ضرورت ہیں۔حقیقت میں اگر مستقبل اردو افسانے کی نصاب سازی کا نصب العین، نئے تناظر کے حوالے سے مدنظر ہو تو طلبا وطالبات کی حوصلہ افزائی کے ساتھ ان کی ذہنی، فکری، تخلیقی وتنقیدی وتحقیقی صلاحتیوں اور شعور کو اجاگر کرنا اور بروے کار لانا اور ان پر عمل کرنا یہ سب مدرس افسانہ کے توسط سے ممکن ہوں گے۔ایک اہم بات یہ کہ تقابلی ادب کی بحث میں اردو افسانے کی تدریس میں دوسری زبانوں سے اردو افسانوں کا تقابل کافی اہم وغور طلب موضوع ہے۔راقم کے علم میں اردو افسانوں کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں دوسری زبانوں کے افسانوں کے ساتھ تقابل پر کم کام ہوا ہے۔۔جیسے کہ پہلے بھی کہا گیا کہ افسانہ دنیا کی ہر زبان میں ایک پسندیدہ بلکہ مقبول ترین صنف ادب کا درجہ پا چکا ہے۔

جامعات کے بی اے، ایم اے اور پی ایچ ڈی لیول کے نصاب میں مشہور افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعوں کے منتخب حصے شامل کیے جائیں خاص طور سے عہد اور رجحان ساز افسانہ نگاروں کے نمائندہ

افسانوں کا دوسری زبانوں کے نمائندہ افسانوں کا تقابل وتقابلی مطالعے کے کام شروع کیے جائیں۔

اردو افسانہ بلاشبہ بیسویں صدی کے ادبی سرمائے کا ایک اہم حصہ ہوتا ہے۔ افسانہ کی فنی مبادیات اور عناصر ترکیبی واجزا کی مناسب ومعیاری تدریس کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔

افسانوں کا تعلق واقعی، فرضی یا خیالی (رئیلزم، سوررئیلزم اور رومانوی) دنیا ہی سے بھی ہو تو اردو زبان کی ادبی تاریخ میں انہیں خاصی اہمیت حاصل ہے اور اسی موضوع کے پیش نظر افسانوں کا مطالعہ اوران کی تدریس، افادیت کا حاصل موضوع بنتا ہے۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم افسانے کے اسلوب وتکنیک کے حوالے سے یوں کہتی ہیں:

> "اردو افسانے کے تمام تر سفر کا اسلوب اور تکنیک کے تجربات کا تفصیلی، تحقیقی وتنقیدی جائزہ لینا بے حد ضروری کام تھا۔ اردو افسانے کی تاریخ کے ساتھ بتدریج ہونے والی ہیئتی، اسلوبیاتی یا تکنیکی تبدیلیوں کا مطالعہ، جدیدیت کے دور میں بحث مباحثے میں اکثر جذباتیت وہنگامی رویے اوران تبدیلیوں کا بعد کے افسانہ نگاروں پر اثرات کے امکانات کی نشاندھی، اسلوب کے تجربے کے پس منظر میں انفرادی شخصیت کی نفسیات، مجموعی معاشرتی وثقافتی فضا، زبان وبیان سے آگاہی اور دیگر کئی عناصر خصوصاً ہر عہد میں بے شمار افسانہ نگاروں کے ہاں اسلوب وتکنیک کا امتیاز وانفرادیت اور دوسری طرف ادبی، معاشرتی وسیاسی فضا اور رویے جو ہر عہد میں اردو ادب کی شناخت کے بدلنے کا باعث بنتے تھے، دراصل ایسے موضوعات ہیں جن میں اردو افسانے کے تدریجی ارتقا کے ساتھ، سو برس میں اردو افسانے کے جائزہ لینے کے کام کو یقیناً ضروری بنادیتے تھے"۔(5)

اس بیان سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افسانے ہر عہد کے سماج کے افراد کی خواہشات کی عکاسی کرتے ہیں۔

ایک اہم بات جو اس بیان سے سامنے آتی ہے یہ ہے کہ معلم افسانہ، تدریس کے وقت، ہر دور اور عہد کے افسانہ نگاروں کے اسالیب وتجربات وتکنیک پر بھرپور روشنی ڈالتے ہوئے طالب علموں کی دلچسپی بڑھائیں، نیز افسانے کی تدریس کے دوران افسانے کے بارے میں اپنے تاثرات کھل کر بیان کردیں تاکہ اسی طرح جامعاتی سطح پر تاثرات کے بیان کی روایت کو تقویت ملے۔

معتبر علمی وتنقیدی وتحقیقی کتابیں روز بروز شائع ہو رہی ہیں۔ لیکن اگر ایک نئی فکری جہت ماہرین افسانے کو میسر ہو سکے اور تدریس کے موجودہ صورتحال کی اصلاح کے لئے ایک زبردست تحریک چلائی جائے

جس کا مقصد تدریسی مسائل کو دور کرنا ہو، تو اس سے نہ صرف مستقبل میں اساتذہ کرام وطلباء وطالبات کو فائدہ پہنچے گا بلکہ نئے عہد کے تقاضوں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش ہوگی۔

زیر بحث مضمون کی جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے عالمی تناظر میں اس کی ترقی، پیشرفت اور بہتری کے لئے ایک طریقہ کار یہ ہوسکتا ہے کہ ملک سے باہر جو مختلف زبانوں کے معتبر افسانہ نویس اوران کے ساتھ علمی وادبی سطح پر جو ناشر موجود ہیں تو ان ہی کے توسط سے افسانوی مجموعے شائع کیے جائیں تاکہ عالمی سطح پر مختلف جامعات کے اساتذہ تک یہ کام پھیل جائے۔ اس کے بڑے زبردست ومؤثر اثرات ہوں گے اور افسانوی ادب کے کے سلسلے میں گلوبلائزیشن کی طرف جائیں گے۔ جامعاتی سطح پر پاکستان کی علاقائی زبانوں کے افسانوں پر بھی تحقیقی مقالے اور کتب شائع ہوچکی ہیں جن میں محققین نے علاقائی زبانوں کے افسانے کی ابتدا وارتقا اور موضوعی وفنی اعتبار سے مقدار ومعیار کا جائزہ لیا ہوا ہے۔

اس موضوع کے پیش نظر قومی نصاب برائے تدریس اردو ادب کے لئے تدریس افسانے کے حصے میں ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان کی جامعات میں علاقائی ومقامی افسانے کی تدریسی پروگرام کو بی اے، ایم اے اور پی ایچ ڈی کی سطح کے کورس میں شامل کریں تاکہ بنیادی طور پر اردو افسانے کے ساتھ دوسری علاقائی ومقامی زبانوں کے افسانوں کا میدان بھی تخصیصی ہو۔

جامعاتی سطح پر تدریس افسانے کو معیاری واصولی بنانے کے لئے دیگر ممالک کی زبانوں کے افسانوں کے اردو تراجم پر خصوصی توجہ درکار ہوگی۔ ترجمہ کا فن ایسا فن ہے جس کے توسط سے ایک زبان کے خیالات وتصورات کو دوسری زبان کا جامہ پہنایا جاتا ہے۔ ترجمہ حشو وزوائد سے پاک ہونا چاہیے اور اصل عبارت کی زندہ تصویر ہونی چاہیے۔ جہاں تک اردو افسانے اور اس کی تدریس کا تعلق ہے تو اس میں ایک بڑا حصہ تراجم کا ہونا چاہئے۔ مترجمیں کو دنیا کی دوسری زبانوں خصوصاً فارسی، ترکی، عربی، انگریزی، روسی، جرمنی، فرنچ وغیرہ سے کئی ایک منتخب افسانوں کا انتخاب کرکے شامل نصاب کرنا چاہئے اور اس کے ساتھ ہی باہر کی دنیا کو اردو افسانوں سے بھی متعارف وروشناس کروایا جائے۔

یہ کام تہران یونیورسٹی کے شعبہ اردو زبان وادب کے تحت باقاعدہ شروع ہو رہا ہے اور خصوصاً تدریس افسانے سے مربوط نصاب کے حصے میں اساتذہ کرام کی زیر نگرانی میں ایم اے اردو کے کورس میں تھیسز لکھواتے وقت نیز ذاتی طور پر بھی انجام دیا جاتا ہے۔ تدریس اردو وفارسی افسانوں کا تجزیاتی وتقابلی مطالعہ حد سے اہم موضوع شمار ہوتا ہے۔

موجودہ طریق تدریس کے مسائل اور نصاب اردو ادب کی تشکیل نو کی اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے اردو افسانوں کے دوسری زبانوں میں تراجم وبالعکس اور اردو انسانوں کی دوسری زبانوں کے افسانوں سے تقابل وتجزیاتی مطالعہ مفید، مناسب اور نتیجہ خیز ثابت ہوسکتا ہے۔اس بات سے غافل نہ رہیں کہ ادب اور اس کی اصناف کی تنقید اور ادب کے ہر شعبے پر تنقیدی نگاہ ڈالنا ایک منفرد موضوع کا نہایت عالمانہ تجربہ ہے۔اس بارے میں ایک فاضل وعالم دانشور کا قول ہے:

"ہر زبان کے ادب میں اس مخصوص قوم کی تہذیب وثقافت، سیاسی، سماجی حالات اور قومی مزاج کے عناصر بھی نمایاں ہوتے ہیں جس سے وہ ادب اپنی ایک الگ قومی شناخت بناتا ہے۔اسی لئے ہم بعض اوقات ایک ہی زبان میں لکھے گئے مختلف ملکوں کے ادب کو الگ الگ شناخت کر لیتے ہیں۔"(6)

بہتر تدریس افسانے کے اصول کے سلسلے میں موجودہ صورتحال کے تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے چند تحقیقی امور کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا، جن کو انجام دینا ضروری ہے۔معلمین وماہرین افسانے کی طرف سے اردو کے معیاری، تکنیکی اور نمائندہ افسانے اور تدریسی اسباق کو کتابی شکل میں بنا کر پیش کرنا خصوصاً (E.Book) یا برقیاتی کتابوں کا بھی اس سلسلے میں حوالہ دیا جاسکتا ہے جو اردو افسانے کے طالب علم کو ایک نئی وجدید دنیا سے متعارف کراتا ہے، انہیں نصاب میں شامل کر کے طالب علموں کی ضروریات کو پوری کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے اور اس کام سے تدریس کی موجودہ صورتحال کی بہتری کے لئے کافی معلومات بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔

اعلیٰ سطح پر تدریس افسانے کے نصاب میں فکشن کی اصطلاحیات (اصطلاح سازی)، ڈیکشنریاں، تراجم وترجمہ کاری، تدریسیات کے جدید اصول، قومی اور عالمی تقابلی افسانوں کا تعارف اور واضح انداز میں انہیں اجاگر کرنا اور ان کی کمی کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنا ایک اساسی سنگ میل ثابت ہوسکتا ہے۔اگرچہ یہ میدان کافی وسیع دکھائی دیتا ہے لیکن ماہرین افسانہ ان کے نفاذ کے امکانات کا جائزہ لیں گے۔

جس طرح اردو ادب کی مختلف اصناف کی نصابی ضروریات بدلتی رہتی ہیں، اسی طرح اردو افسانہ اور اس کے تدریسی قوانین اس کی زد سے بچ نہیں سکتے۔تدریس مؤثر کے حوالے سے اور ماہرانہ سطح پر اساتذہ کے توسط سے تخصص کے حامل طلباء کے لئے تحقیقی وتدریسی کورسوں کا اجراء عارضی طور پر جامعات میں ملحوظ رکھیں تاکہ وہ تربیتی سطح پر بھی اردو افسانوں کی دنیا کو بہتر پہچان سکیں۔

عالمی تناظر میں تدریس افسانے کے پیش نظر بین اقوام کے ادب کا مطالعہ ایک اہم وبنیادی موضوع شمار ہوتا ہے جس کے تحت دنیا کی مختلف اقوام کے داستانوی ادب میں افسانہ وناولوں کا مطالعہ کروایا جاتا ہے۔ترقی یافتہ وترقی پذیر ممالک اور مغرب کی ادبی اقسام اور زبانی ادبی روایات کے ساتھ ادبی اسلوب، مقامی وغیر مقامی زبانوں کے معاملات کو زیر بحث لایا جاسکتا ہے۔عالمگیریت کے اس دور میں محققین ادب، سرکاری و غیر سرکاری تعلیمی اداروں اور جامعات میں تقابلی ادب میں تدریس افسانے میں جن سیاسی اجزاء کا مفصل جائزہ لیا جاسکتا ہے، اس میں اعلیٰ سطحی سیاست، دانشوراں کی جلاوطنی، طبقاتی ونسلی سیاست اور مختلف زبانوں کے تقابلی ادب کے وقت جنسی کشش اور جنسیات کو بھی معاشرتی اقدار کے ساتھ کا مطالعہ کیا جائے۔

بیسویں صدی میں اردو ادب کی صنف افسانے میں بہت ساری خواتین افسانہ نگار موجود ہیں جن میں سے اکثر نے بنیادی ومعیاری افسانے لکھے ہیں اور عالمی سطح پر ان کے افسانوں کے موضوعات کا مختلف زاویوں سے پڑھایا جاسکتا ہے اور دنیا کی دوسری زبانوں کے اہم خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں سے ان کے افسانوں کا تقابل بھی کیا جانا چاہیے۔

ایک پاکستانی دانشور کے خیال میں: "تعلیمی اداروں کو ہمارے معاشرے کے دماغ کی حیثیت حاصل ہے، اس سوچ کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ترقی یافتہ ممالک کی جامعات اور کالجز کے نصابات پر نظر ڈالی جائے تو بنیادی نقص جس نے ادب پڑھنے والوں کی تعداد کم کی ہے، دھندلکے سے نکل کر یوں واضح ہوا، کہ ترقی یافتہ ممالک میں ادب سے وابستہ تعلیمی ادارے، محققین وادب دوستوں اور تخلیق کاروں کو پریشان کیے بغیر مختلف زمانی طبقوں کے موضوعات اور قاری کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کی ضرورت کے اعتبار سے اسے مواد پہنچا رہے ہیں اور ایسا مواد تیار کرنے والوں کی خوب ہمت افزائی بھی کر رہے ہیں۔اس لئے وہاں ادب وادیب کو آج بھی Leading Roll والی حیثیت حاصل ہے۔اس سلسلے میں کہنے کی بات یہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کی جامعات میں ادب کے مضمون سے وابستہ تمام نصابات کے مطالعے کے بعد ادب کو نئے انداز میں پڑھائے جانے والے مختلف کورسز کا تعارف پیش کیا جانا چاہیے(7)۔

ہماری جامعات وتعلیمی اداروں میں ادب کو روایتی انداز کے ساتھ باقاعدہ وتقابلی انداز میں پڑھانے کی ضرورت ہے۔تدریس افسانہ کی بہتری کے لئے موجودہ صورتحال کے پیش نظر یہ ہے کہ معلم افسانہ تدریس کرتے ہوئے اپنے طلباء سے تنقیدی وتحقیقی کام طلب کریں اور ساتھ ہی تجزیاتی عمل بھی درکار ہوگا۔اس کام کے خاص نمبر یا امتیازات ہوں گے اور معلم طالب علم کی تنقیدی بصیرت وشعور کے مختلف زاویوں سے واقف ہوگا۔

حوالہ جات:

1- معاصر اردو ادب (نثری مطالعات)، ڈاکٹر تحسین فراقی، کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، اکتوبر 2006ء، ص 13۔

2- ترقی پسند افسانے (ایک نمائندہ انتخاب)، ڈاکٹر حنیف فوق، نثار حسین، الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، اگست 2003ء، ص 11۔

3- ادب اور عصر حاضر، ذوالفقار احسن، ڈاکٹر عابد سیال (مرتب)، فیض الاسلام پرنٹنگ، راولپنڈی، نومبر 2008ء، ص 130۔

4- اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ڈاکٹر فوزیہ اسلم، پورب اکادمی، اسلام آباد، مارچ 2007ء، ص 137۔

5- ایضاً، ص 7۔

6- "اردو تنقید میں پاکستانی تصور قومیت - ایک جائزہ"، از ڈاکٹر روبینہ شہناز، ڈاکٹر شفیق انجم، مشمولہ اخبار اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جولائی 2007ء، ص 64۔

7- "عالمگیریت اور ادب پڑھانے کے جدید رجحانات"، از ڈاکٹر محمد یوسف خشک، مشمولہ مجلہ تحقیق شمارہ ۱۴، شعبۂ اردو جامعہ سندھ جامشورو 2006ء، ص 75۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر حفصہ نسرین*

علامہ راشد الخیریؒ: محض مصور غم!

Abstract: *Alama Rashid al-Khairi was a well-known fiction writer, journalist and critic of 20th century. He was a prolific writer, who excelled in the description of the tortures suffered by women, and was an upholder of their rights. So, he was called Mussawar-e-gham. But it is usually ignored that he was a preacher, a great reformer, aware of the burning issues of India and the rest of the world, of his day. It seems injustice to paint him only as mussawar-e-gham/painter of Agony. This article has been written to unveil different aspects of the work of Rashid other than the description of tortures suffered by women.*

اردو افسانے کے افق پر چمکتے ستاروں میں سے ایک علامہ راشد الخیری بھی ہیں۔ افسانہ نگاری کو اصلاح معاشرہ کا ذریعہ بنا کر خواتین کے مسائل کی نشاندہی، معاشرے کے سلگتے ہوئے مسائل پر ایک ماہر نباض کی طرح گرفت، عالمی منظرنامے میں مسلمانوں کا مقام اور بالخصوص ہندوستان کے حالات میں ہونے والے تغیر و تبدل کے اظہار رائے کے حامل اس عظیم افسانہ نگار کو بالعموم مصور غم کہا جاتا ہے۔ جب کہ ان کے کام کے تنوع کو دیکھتے ہوئے یہ قدرے ناانصافی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے افسانے آج بھی ہمارے ہاں ہائی سکول، انٹرمیڈیٹ، گریجویشن کی کلاسوں میں اردو کے نصاب میں شامل ہیں اور ہر نصابی کتاب میں ان کے تعارف میں محض مصور غم کا پہلو خوب نمایاں کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ ان کے کام کی اہمیت کے پیش نظر مقالہ ھذا میں یہ واضح کیا جائے گا کہ علامہ محض مصور غم نہ تھے، بلکہ اس سے بہت بڑھ کر تھے۔

علامہ راشد الخیری - اجمالی تعارف:

راشد الخیری کا اصل نام محمد عبدالرشید تھا۔ قلمی ناموں میں س ش ر محمد عبدالرشید اور راشد الخیری شامل

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

ہیں۔وہ جنوری ۱۸۶۸ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ان کے والد عبدالماجد ریلوے میں ملازم تھے اوران کا زیادہ تر وقت گھر سے باہر دوسرے شہروں میں گزرتا تھا۔راشدالخیری نو برس کے تھے جب ان کے والد کی وفات ہوگئی۔اس کے بعد ان کی تربیت ان کے چچا عبدالماجد، جو ڈپٹی کلکٹر تھے، اوران کے نابینا دادا مولوی عبدالقادر کے زیرنگرانی ہوئی۔راشدالخیری نے ابتدائی تعلیم اینگلوعربک سکول سے حاصل کی۔نویں جماعت میں تھے کہ دادا کا انتقال ہوگیا، راشد نے سکول جانا چھوڑ دیا اور کچھ عرصہ اپنے پھوپھا ڈپٹی نذیر احمد دہلوی کے شاگرد رہے۔کچھ عرصہ گورنمنٹ ایڈورڈ ہائی سکول اورئی میں تعلیم حاصل کی لیکن میٹرک نہ کرسکے۔۱۸۹۰ء میں ان کی شادی ہوگئی۔۱۸۹۱ء میں چچا کی سفارش پر محکمہ بندوبست علی گڑھ میں کلرک بھرتی ہوگئے اور ۱۹۰۲ء تک اسی محکمہ سے منسلک رہے۔ان کا پہلا ناول ''صالحات'' لگ بھگ ۱۸۹۶ء میں مکمل ہوا اور ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔انہوں نے اپنا پہلا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' ۱۹۰۳ء میں لکھا۔محکمہ بندوبست کے تحلیل ہوجانے کے بعد راشد الخیری ڈپٹی کمشنر بی-جی-وائٹ کے دفتر میں کلرک بھرتی ہوئے۔اس ملازمت کے دوران ان کا قیام یوپی اور میرٹھ میں رہا۔۱۹۰۸ء میں بیگم شیخ محمد اکرام کی ادارت میں دہلی سے رسالہ ''عصمت'' جاری کیا۔کئی ملازمتیں کرنے کے بعد بالآخر راشدالخیری ڈپٹی اکاؤنٹنٹ جنرل پوسٹ اینڈ ٹیلی گراف کے دفتر میں سب آڈیٹر ہوگئے۔۱۹۱۰ء میں یہ ملازمت بھی چھوڑ دی اور خود کو صرف ادبی کاموں کے لیے وقف کردیا۔اپریل ۱۹۱۱ء میں دہلی سے اپنے ذاتی پریس سے رسالہ ''تمدن'' نکالنا شروع کیا۔یہ پرچہ ان کے مضمون ''طرابلس سے ایک صدا'' کی اشاعت پر ۱۹۱۳ء تک حکومتی پابندیوں کا شکار رہا اور زرضمانت بھی ضبط کرلیا گیا۔۱۹۱۵ء میں ہفتہ وار رسالہ ''سہیلی'' نکالا جو محض چند ماہ نکل سکا۔۱۹۲۰ء میں نیشنل یونیورسٹی نے ان کو اردو کا سب سے پہلا ممتحن مقرر کیا۔۱۹۲۱ء میں اردو ہندی کی ترقی کے لیے ہند سے بحیثیت ماہر اردو حکومتِ بہار واڑیسہ کے مشیر رہے(۱)۔۱۹۲۳ء میں بچیوں کے لیے ایک تربیت گاہ قائم کی۔۱۹۳۶ء میں ۲ ماہ کی علالت کے بعد دہلی میں وفات پاگئے۔

علامہ راشدالخیری کے خاندان کو مغل بادشاہوں کے اتالیق ہونے کا شرف حاصل رہا۔راشدالخیری کے عہد میں ہندوستان میں برطانوی راج تلے برپا ہونے والی تہذیبی وسماجی تبدیلیوں نے ایک طرف تو مسلم علما کو اصلاح معاشرہ کا خیال آیا اور انہوں نے اپنی جداگانہ تہذیبی حکمت عملی مرتب کرنے پر توجہ مبذول کردی اور دوسری طرف آریہ سماج کے بابو شیو پرشاد کے زیر اثر ہندوؤں کے ہاں بھی احیائے ماضی اور ہندو تہذیب کو زندہ کرانے کا جوش اٹھا۔اصلاح کے لیے متحرک ہونے والی ان تحاریک کے اثرات اردو کے افسانہ نگاروں، ناول نگاروں کی تحریروں پر بھی پڑے۔راشدالخیری سرسید تحریک کے پروردہ تھے اور مسلم متوسط طبقہ کی معاشرت کے ہر

پہلو سے خوب شناسا و آشنا۔ان کا پہلا اردو افسانہ ''نصیر وخدیجہ'' مطبوعہ مخزن لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء ان کی معاصر معاشرتی فضا کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔یہ افسانہ ایک بہن کی طرف سے بھائی کے نام ایک خط کی صورت میں ہے اور افسانہ نگاری کے لوازم پر پورا اُترتا ہے۔

علامہ راشدالخیری کے مطبوعہ قلمی آثار میں ۸۸ کتب ہیں جن میں ناول، ناولٹ، افسانے، نظموں اور مضامین کے مجموعے شامل ہیں۔ان میں اہم ترین: صبح زندگی، شام زندگی، شب زندگی، نوحۂ زندگی، فسانۂ سعید، نالۂ زار، عروس کربلا، آمنہ کا لال، سیّدہ کا لال وغیرہ ہیں۔وہ شاعری بھی کرتے تھے ان کا شعری مجموعہ ''گرفتار قفس'' ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا۔

راشدالخیری کو عموماً ان کے پھوپھا نذیر احمد کا جانشین کہا جاتا ہے۔وہ متوسط طبقہ کی گھریلو زندگی کی عکاسی بالکل نذیر احمد کی مانند کرتے ہیں تاہم دونوں کے انداز میں فرق یہ ہے کہ نذیر احمد جن امور کی نشاندہی مزاح کے ذریعے کرتے ہیں راشدالخیری انہی امور کی جانب اس انداز میں اشارہ کرتے ہیں کہ قاری کو آنسو بہانے پر مجبور کردیتے ہیں۔راشدالخیری کو اردو کا پہلا افسانہ نگار قرار دیا جاتا ہے اور اس اولیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں(۲)۔

بقول ممتاز منگلوری:

> ''راشدالخیری کی انشاپردازی، دہلی کی بیگماتی زبان پر کامل عبور، تشبیہات واستعارے کا برمحل استعمال، کلام میں روانی ورنگینی، جزئیات نگاری پر مہارت، قدرتی مناظر اور کرداروں کے جاندار اور متحرک خاکوں کا وجود مُسلم الثبوت ہے۔ان کے ناولوں میں ان کا فنِ سیرت نگاری نکھر کر سامنے آیا ہے۔خاص طور پر انہیں خواتین کی سیرتیں پیش کرنے میں خصوصی مہارت حاصل ہے''(۳)۔

راشدالخیری کے موضوعات بہت بہترین ہیں اور انہوں نے ان کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔بقول محمد صادق ''...ان کے کام نے معاشرے میں وہی کردار ادا کیا جو وکٹورین عہد میں ڈکنز (Dickens) کے کام نے کیا...'' اس کے باوجود اردو ادب کے بہت سے ماہرین ان پر تنقید کرتے دکھائی دیتے ہیں۔مثلاً: محمد صادق ہی کی رائے دیکھ لیجیے، وہ لکھتے ہیں: ''...ان کے کام میں فن کی مبادیات کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ان کے کردار بالکل سپاٹ اور بے جان محسوس ہوتے ہیں جو بے جان چیزوں کی طرح پیش آتے ہیں۔ان کے کرداروں میں مبالغہ پایا جاتا ہے۔ان کے کردار طویل اذیت کا شکار بیویاں، ساسوں کے مظالم برداشت کرتی بہوویں، سوتیلی ماں کے ظلم وبربریت کا شکار بچے ہیں...ان کے سب کردار ایک ہی جیسے محسوس ہوتے ہیں۔کسی ایک ساس کو دوسری

سے،ایک ظالم ولا پرواشوہر کو دوسرے سے،ایک لاپرواباپ کو دوسرے باپ اور ایک ظالم سوتیلی ماں کو دوسری ماں سے ممیز کرنا بہت مشکل ہے بلکہ ناممکن ہے(۴)۔

ان کے کرداروں پر ایک اور اعتراض یہ ہے کہ وہ یک رخے ہیں مثلاً وہ عورت کو حور کا تصور بخشتے ہیں اس کو ایسا مثالی سچائی و پاکیزگی کا مجسمہ بنا کر پیش کرتے ہیں جس میں کوئی خامی نہیں پائی جاتی کوئی کمزوری نہیں ملتی۔ ان کے کردار میں حد درجہ مبالغہ ہے حقیقت سے کوسوں دور ہیں۔عورت کو بالکل یوں پیش کیا گیا جیسے وہ ایک مکمل و بے عیب مخلوق ہو۔پھر ان کے کرداروں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ وہ باتیں نہیں کرتے بلکہ لمبی لمبی تقریریں کرتے ہیں(۵)۔

ممتاز منگلوری کو ان کے کرداروں پر اعتراض کے ساتھ یہ اعتراض بھی ہے کہ راشد الخیری کے پلاٹ عموماً غیر فطری اور پیچیدہ ہوتے ہیں(۶)۔

راشد الخیری پر تنقید و اعتراضات اپنی جگہ لیکن بحیثیت افسانہ و ناول نگار اور بطور مصلح بذریعہ ادب ان کا مقام و مرتبہ مسلمہ ہے۔عام طور پر علامہ راشد الخیری کو صرف حقوقِ نسواں کا علمبردار قرار دیا جاتا ہے اور ایسا ناول و افسانہ نگار تصور کیا جاتا ہے جس نے صرف اسی موضوع پر کام کیا،جس کی تحریریں صرف عورت پر ہونے والے مظالم کا احاطہ کرتی ہیں،لیکن راشد الخیری کے ناول اور افسانے دیگر اہم موضوعات کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ ذیل میں راشد الخیری کی شخصیت اور کام کے مختلف پہلوؤں کا ایک جائزہ پیش کیا جا رہا ہے:

راشد الخیری بطور مبلغِ اسلام:

راشد الخیری نے اپنے افسانوں میں ارکان اسلام کی اہمیت،اعلیٰ اخلاقیات،انفاق فی سبیل اللہ اور دیگر احکاماتِ قرآن و سنت کی اہمیت و ضرورت کو بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے مثلاً:

''حج اکبر'' کے عنوان سے لکھے گئے افسانے میں انہوں نے ایک بیمار کے علاج کو حج پر ترجیح دیتے ہوئے اس امر کی ترغیب دلائی ہے کہ انسانیت کے ساتھ ہمدردی اور کسی غریب بیمار کی، جو تنگدست ہو،مالی مدد کر دینا ہی حج اکبر ہے۔افسانے میں انفاق کی یہ اعلیٰ مثال پیش کرنے والا کردار ظہیرہ نامی خاتون کا ہے جو سل اور دق کے خسرو نامی مریض کو اپنی زمین بیچ کر علاج کے لیے پیسے دیتی ہے اور کہتی ہے:''میں نے زمین کا یہ ٹکڑا اپنے حج کے واسطے رکھا تھا مگر اس وقت حج سے بڑی ضرورت میرے سامنے آگئی،زمین حاضر ہے......''(۷)

مسلمانوں کی حالت زار کا نوحہ انہوں نے ''تمغۂ شیطانی'' میں خوب پڑھا ہے۔عزازیل کی مجلس میں اس کا وزیر مسلمانوں کے حوالے سے عزازیل سے یوں مخاطب ہے:

''ہم نے اپنے دشمن خداوند سے جو کہا تھا نہایت خوشی کی بات ہے کہ وہ پورا کر دکھایا۔گو چند بد بخت ابھی دنیا کی آبادی میں ایسے بھی مسلمان موجود ہیں جو جنت کی امید پر زندگی بسر کر رہے ہیں۔ان کے دل درد سے اور ان کی آنکھیں آنسوؤں سے لبریز ہیں اور باوجود سخت کوشش کے ہم ان پر قابو نہ پا سکے لیکن ان مسلمانوں کی تعداد انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے ورنہ دلِ مسلم پر ہمارا تسلط ہو چکا اور ہندوستان میں تو اس سرے سے اس سرے تک مسلمان ہمارے جال میں کسی نہ کسی طرح گرفتار ہیں''۔(۸)

آگے چل کر یہی شیطان وزیر مسلمان علماء کے روح اسلام سے دور ہونے کا ذکر بڑی خوشی سے کرتے ہوئے کہتا ہے:

''ہمارے مقصد کی کامیابی میں سب سے زیادہ مدد مسلمانوں کے اس گروہ کی شامل ہے جو رہبر و رہنما سمجھا گیا اور سمجھا جا رہا ہے۔ ہماری خوش قسمتی سے عام مسلمان خدا کی خوشنودی صرف نماز روزہ میں سمجھ رہے ہیں اور ہم ممنون ہیں مسلمان علما کے جو حیات انسانی کے فلسفہ سے قطعاً نا آشنا ہیں اور مسئلہ کے اس پہلو پر کبھی توجہ نہیں فرماتے کہ خدا کی عبادت کا منشا اور احکام کی غایت کیا ہے۔ مجھے اس امر کے اظہار میں جس قدر مسرت ہو کم ہے کہ مسلمان حقوق اللہ اور حقوق العباد کے فرق کو قطعاً نظر انداز کر چکے اور ان کا اسلام گنتی کی تین چار باتوں میں محدود ہے''(۹)۔

راشد الخیری کا مخاطب پورا مسلم معاشرہ ہے۔چنانچہ پریم چند نے اپنے مضمون میں اس امر کی جانب شکایتی انداز میں اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں:''غیر مسلموں کو [راشد سے] اگر کوئی شکایت ہو سکتی ہے تو وہ یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا مسلمانوں کے لیے لکھا،جس طبقہ کو آپ اٹھانا چاہتے ہیں وہ مسلمانوں کا طبقہ ہے۔اتنا ہی نہیں کہیں کبھی تو ان کے افسانے مذہبی تبلیغ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔(۱۰)

راشد الخیری عالمی منظر نامے کے نقیب:

راشد الخیری کے پیش نظر عالمی سیاسی منظر نامہ اور ہندوستان کے حالات بھی تھے۔عربوں اور ترکوں پر ہونے والے مظالم بھی ان کے ہاں دکھائی دیتے ہیں مثلاً ان کا افسانہ ''طرابلس سے ایک صدا'' طرابلس پر

اطالوی حملے کے خلاف بھرپور احتجاج ہے۔اس احتجاج کی سزا کے طور پر ان کے رسالے ''تمدن'' کا زرضمانت ضبط کرلیا گیا اوران کو مارڈالنے کی دھمکیاں بھی دی گئیں۔اسی طرح ''سیاہ داغ'' میں انہوں نے جلیانوالہ باغ میں ہونے والے سانحے کی خوب تصویر کشی کی ہے۔اس میں ہندوستان کی آزادی کا خواب دیکھا ہے اور دکھایا ہے۔اسی طرح ہندوستان میں ہندو مسلم اتحاد ان کی بہت بڑی خواہش تھی۔ان کے افسانے ''کلونیاں'' میں ہندو مسلم کشیدگی اور فرقہ واریت پر ان کی آزردگی واضح ہوتی ہے۔(۱۱)

ہندوستان پر مغربی تہذیب کے مضر اثرات کا بیان:

ہندوستانی معاشرہ پر اور خاص طور پر مسلمانوں پر مغربی تہذیب کی یلغار، مشنریوں کی کوششوں کے نتیجے میں مسلمانوں کی اسلام سے دوری، حقوق نسواں کے نام پر عورتوں میں ہونے والے بگاڑ وغیرہ کی علامہ نے خوب منظر کشی کی ہے۔ان کا افسانہ ''سراب مغرب'' مذکورہ بالا تمام پہلوؤں پر محیط ہے، مثلاً آغاز ہی میں لکھتے ہیں:

> ''...مغربی سیلاب اور طرز جدید کی رَواندھا دھند امنڈتی چلی آرہی تھی اور ایک میرا ہی تھس کیا اگر دنیا کے تمام سیّدزادے بھی زور لگادیتے تو یہ طوفان رکنے والا اور یہ بہاؤ ٹھہرنے والا نہ تھا...(۱۲)

تعلیم نسواں کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے عیسائی مشنریوں کی سرگرمیوں کو یوں بیان کیا ہے:

> ''شہر میں مشنریوں کا بہت زور ہوگیا ہے۔خدا نے ان کو بہت روپیہ دیا ہے اپنے کام کررہے ہیں۔گھروں میں عورتیں اور باہر مرد چھوٹے ہوئے ہیں۔باتوں ہی باتوں میں اپنے مذہب کا رنگ چڑھانا ان کا مقصد ہے۔جہاں جیسا موقع دیکھتے ہیں ویسا کام کرتے ہیں۔غریبوں کو روپیہ کی مار دیں اور فقیروں کو روٹیاں کھلائیں، بیماروں کی تیمارداری، امیروں کی نازبرداری، غرض کسی طرح اپنا مطلب پورا کرلیں۔سینکڑوں کمبخت دنیا کے اس چکر میں پڑ کر مذہب کو سلام کر بیٹھے ہیں اور مسلمانوں کی اولاد آج نماز کے وقت کفر اور شرک کے کلمے پڑھ رہی ہے۔اس وقت اشد ضرورت ہے کہ مسلمان پڑھی لکھی بیویاں سب کاموں کو چھوڑ کر ادھر توجہ کریں...''(۱۳)۔

خواتین کے مسائل کی منظر کشی:

راشدالخیری کے تخلیق کردہ ادب کا مرکزی خیال مرد کی اجارہ داری کی بنیاد پر تشکیل پانے والے معاشرے میں عورت کے ساتھ ہونے والی ناانصافیاں ہیں۔اس حوالے سے انہوں نے جن نکات پر بطور خاص بہت کام کیا، ان میں: شوہر کی دوسری شادی پر پہلی بیوی کی کسمپرسی، سوتیلی ماؤں کا بچوں سے ظالمانہ سلوک، بیٹی کی پیدائش پر ماں کے ساتھ برا سلوک، غریب رشتہ داروں کے ساتھ لوگوں کا ناروا رویہ وغیرہ شامل ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں عورت کی مظلومیت، خاوند کی زیادتیوں کی بہت شد و مد سے تصویر کشی کی ہے۔اس کی ایک وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے اور وہ یہ کہ بقول مرزا حامد بیگ ''...راشدالخیری کے والد نے ان کی والدہ کے سر پر یوریشین سوتن لا بٹھائی''۔اس سے بخوبی واضح ہوتا ہے کہ راشدالخیری کے ناپختہ ذہن پر سوتیلی ماں کے تصور، ان کی سگی والدہ کے حالات اور ان کے والد کے اپنی پہلی بیوی کے ساتھ سلوک کے حوالے سے گہرے اثرات مرتب ہوئے جن کی جھلک ان کی تخلیقات میں خوب واضح ہے۔

راشدالخیری ہندوستانی عورت کو انتہائی مظلوم مخلوق تصور کرتے تھے اور ہندوستانی سماج میں اس کی زبوں حالی کو دیکھ کر کڑھتے تھے، چنانچہ انہوں نے معاشرے کی ان مذموم اور قبیح رسوم پر کڑی نکتہ چینی کی جن کی بدولت عورت مظلوم بن کر رہ گئی تھی۔عورت کی مظلومیت و بے کسی کی تصویریں انہوں نے اس خوبی سے اپنے افسانوں میں پیش کیں کہ انہیں مصورِ غم کا خطاب ملا۔

عالم اسلام کی زبوں حالی اور مسائل کا ذکر:

راشدالخیری کا کام اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ان کی نظر عالم اسلام کے سلگتے ہوئے مسائل پر بھی تھی۔

تاریخ اسلام:

راشدالخیری نے ماہ عجم، عروس کربلا، یاسمین شام، محبوبۂ خداوند، تیغ کمال، شہنشاہ کا فیصلہ، منظر طرابلس، شاہین ودراج درشوار، آفتاب دمشق، اندلس کی شہزادی وغیرہ، ان ناولوں میں اسلامی تاریخ کو ادبی رنگ میں پیش کیا، جو تاریخ اسلام پر ان کی گہری نظر اور ان کے وسیع علم و مطالعہ پر دلالت کرتا ہے۔آمنہ کا لال، سیدہ کا لال، الزہرا، نوبت پنج روزہ، وداع ظفر، وداع خاتون، دل کی آخری بہار، بزم رفتگاں، داستانِ پارینہ، امت کی مائیں وغیرہ سیرت کے حوالے سے ان کے شاہکار ہیں۔

مذکورہ بالا نکات کی روشنی میں مرزا حامد بیگ کی یہ رائے بالکل صحیح معلوم ہوتی ہے کہ ''یہ ہمارے ناقدین کا سہل پسندانہ رویہ تھا کہ انہوں نے راشدالخیری کو محض مصورِ غم اور حقوق نسواں کا پرچارک قرار دے دیا(۱۴)۔

لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ محض مصورِ غم تھے بلکہ وہ اس سے کہیں بڑھ کر ایک مصلح، مبلغ، مؤرخ، سیرت نگار اور معاشرے کے نباض تھے اور ان کے اس مقام کو تسلیم کرتے ہوئے نئی نسل کے سامنے ان کی مکمل شخصیت کو رکھا جانا چاہیے۔

حواشی:

١- راشدالخیری: مجموعہ راشدالخیری، دیباچہ۔

٢- سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، ص ٤٥١؛ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، ت: مرزا محمد عسکری، ص ٥٥٠-٥٥١؛ مرزا حامد بیگ: اردو افسانے کی روایت، ص: ٣٦ و مابعد۔

٣- ممتاز منگلوری: اردو ناول ار افسانہ" در تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، ج: ١٠، ص ١٥٧، نیز دیکھیے: علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ اور تنقید، ص: ٣٧٨؛ نادرہ زیدی: "عورتوں کا ادب" در تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، ج: ٩، ص: ٤٧٨: ان کے فن کے حوالے سے اہل قلم و ماہرین اردو کی آراء کے لیے دیکھیے: عصمت، سالگرہ نمبر ١٩٦٤ء (جولائی اگست) سوانح عمری علامہ راشدالخیری۔

٤- محمد صادق: A History of Urdu Literature، ص: ٥١٢-٥١٣۔

٥- محمد احسن فاروق: اردو ناول نگاری کی تنقیدی تاریخ؛ سہیل بخاری: اردو ناول نگاری؛ محمد صادق: A History of Urdu Literature

٦- ممتاز منگلوری: "اردو ناول اور افسانہ" در تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، ج: ١٠، ص: ١٥٨؛ نیز راشدالخیری کے کام کے تنقیدی جائزے کی تفصیل کے لیے دیکھیے: عصمت سالگرہ نمبر جولائی اگست ١٩٦٤ء، سوانح عمری علامہ راشدالخیری

٧- "حج اکبر"، مشمولہ سیلاب اشک، ص: ٤٩

٨- تمغۂ شیطانی، ص: ٤

٩- تمغۂ شیطانی، ص: ٥

١٠- پریم چند: "علامہ راشدالخیری کے سوشل افسانے" در عصمت، کراچی فروری ١٩٨٦ء۔

١١- عصمت، سالگرہ نمبر، جولائی ١٩٦٤ء)

١٢- "سراب مغرب"، ص: ١

١٣- "سراب مغرب"، ص: ٢٣

١٤- مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت، ص: ٣٦)

کتابیات:

(١) ڈاکٹر سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ٢٠٠٥ء

(٢) محمد احسن فاروق: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، لاہور ١٩٥١ء

(٣) علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ اور تنقید، لاہور ١٩٦٤

(٤) رام بابو سکسینہ: تاریخ ادب اردو، ت: مرزا محمد عسکری، گلوب پبلشرز، لاہور ١٩٨٦ء

(٥) مجموعہ راشدالخیری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ١٩٩٨ء

(٦) مرزا محمد حامد بیگ: اردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ١٩٩١ء

(٧) سید فیاض محمود و رفقاء: تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، پنجاب یونیورسٹی لاہور

(٨) عابدہ سمیع الدین: Encyclopedic Dictionary of Urdu Literature، گلوبل پبلشنگ ہاؤس، دلّی، ٢٠٠٤ء

(٩) محمد صادق: A History of Urdu Literature، کراچی ١٩٦٤ء

(١٠) عصمت (ماہنامہ) فروری ١٩٣٩ء؛ فروری ١٩٨٦ء؛ جولائی اگست ١٩٦٤ء کراچی

(١١) رازق الخیری: عصمت کی کہانی، عصمت بک ڈپو دلّی ١٩٣٩ء۔

مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

(١٢) امرناتھ: Urdu Poets and Poetry، الہ آباد، لیڈر پریس ١٩٥٦ء

(١٣) عبدالقادر: Famous Urdu Poets and Writers، نیو بک سوسائٹی لاہور، ١٩٤٧ء؛

(١٤) اے۔ جے۔ زیدی: History of Urdu Literature؛ دلی، ١٩٩٣ء۔

(١٥) راشدالخیری، سراب مغرب، عصمت بک ایجنسی دہلی، طبع نہم، ١٩٤٠ء۔

(١٦) راشدالخیری، تمغۂ شیطانی، عصمت بک ایجنسی دہلی، طبع چہارم، جولائی ١٩٣٩ء

(١٧) راشدالخیری، سیلاب اشک، عصمت بک ایجنسی دہلی، طبع پنجم، ١٩٤١ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد سلیم خالد *

شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کا لسانی مطالعہ

Abstract: *Shah Waliullah was one of the greatest religious scholars and a successful reformer of the 18th century. God had blessed him with four sons, Who all were renowned scholars of their time . Shah Abdul Qadir (D1230A.H) was the third son of Shah Waliullah. He got his early education from his great father, but when his father passed away in 1176Ah/1762.A.D, he began to acquire his education from his elder brother Shah Abdul Aziz (D.1239 A.H.). After the completion of his education he started teaching in the Akbar Abadi mosque in Delhi. His life's work and achievement is the translation of The Holy Quran in entirety in Urdu, which was completed in 1205 A.H/ 1790 A.D. This translation is in the conversational and idiomatic language of his time. In this way he preserved the conversational Urdu language of Delhi city and its suburbs in this Quranic translation. This Urdu translation of Holy Quran in entirety became an example and Model for all the times to come in Indo Pak. subcontinent. One of the salient features of this translation is the inclusion of the words of Sanskrit / Prakrit Origin along with Arabic and Persian words . The linguistic and literary aspects of this valuable translation have been discussed in this article.*

قرونِ اولیٰ کے بعد ملتِ اسلامیہ جن اربابِ علم و دانش کی مرہونِ منت ہے اُن میں ایک نہایت اہم، سربر آوردہ اور جلیل القدر ہستی شاہ ولی اللہ (م ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲ء) کی ہے۔ شاہ عبدالقادر بن شاہ ولی اللہ ۱۱۶۷ھ/ ۱۷۵۳ء میں شاہ ولی اللہ کے گھر متولد ہوئے (۱) آپ کا بچپن اپنے مہربان والد کے زیر سایہ عاطفت گزرا، اس طرح شاہ ولی اللہ کی رحلت (۱۱۷۶ھ) کے وقت اُنکی عمر تقریباً نو دس برس کے لگ بھگ تھی، صاحب حیات ولی کے مطابق شاہ عبدالقادر

*شعبہ اردو و فارسی گورنمنٹ ڈگری کالج بوچھال کلاں ضلع چکوال

نے تمام دینیات کی تعلیم اپنے پدر بزرگوار سے حاصل کی، (۲) لیکن صاحب نزہتہ الخواطر کی رائے مختلف ہے، وہ رقم طراز ہیں ''اُن کے والد کم سنی میں فوت ہو گئے لہذا تحصیل علم کے لیے اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز (م ۱۲۳۹ھ) سے اکتساب فیض کیا۔ (۳) حکیم محمود احمد برکاتی لکھتے ہیں۔ ''والد کی وفات کے وقت وہ صرف نو برس کے تھے اور صرف میر پڑھتے تھے، علوم کی تکمیل شاہ محمد عاشق اور دوسرے علماء سے کی''۔ (۴) برکاتی صاحب نے محمد عاشق کے بارے میں تحریر کیا ہے ''شاہ محمد عاشق پھلتی (م ۱۱۸۷ھ) شاہ ولی اللہ کے ماموں زاد، برادر نسبتی، سمدھی، بچپن کے دوست شریک درس، شاگرد اور مسترشد و خلیفہ تھے (۵)، شاہ عبدالقادر نے فارغ التحصیل ہونے کے بعد اکبر آبادی مسجد میں مسند تدریس بچھائی، سر سید احمد خان نے لکھا ہے، شاہ عبدالقادر نے تمام عمر اکبر آبادی مسجد کے ایک حجرے میں گزار دی۔ (۶) صاحب مقالات طریقت رقم طراز ہیں ''تمیں سال اکبر آبادی مسجد کے ایک حجرے میں رہے، ہفتے میں ایک روز (چہار شنبے کو) شاہ عبدالعزیز اور دوسرے اعزہ سے ملنے مسجد سے مکان آیا کرتے تھے (۷) آپ کا کھانا اکبر آبادی مسجد میں روزانہ شاہ عبدالعزیز کے گھر سے جاتا تھا وہی اپنے اس درویش اور متوکل بھائی کے کپڑے بنا دیا کرتے تھے (۸) آپ نے نہایت محترم زندگی گزار کر ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء میں وفات پائی (۹) آپ کی وفات کے وقت آپ کے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین (م ۱۲۳۳ھ) زندہ تھے، جب یہ دونوں بزرگ شاہ عبدالقادر کی قبر پر مٹی ڈال رہے تھے تو کہتے تھے ''انا لا ندفن الانسان بل ندفن العلم والعرفان'' (۱۰) ترجمہ ہم کسی انسان کو دفن نہیں کر رہے ہیں بلکہ علم و عرفان کو دفن کر رہے ہیں''۔

آپ کا سب سے بڑا علمی و تصنیفی کارنامہ اردو ترجمہ قرآن ہے جو ۱۲۰۵ھ میں مکمل ہوا اور اس کا شمار شمالی ہند میں معرض تحریر میں آنے والی چند ایک ابتدائی نثری تحریروں میں ہوتا ہے، اس زمانے میں اردو زبان ابتدائی مراحل میں تھی اور بالخصوص نثر لکھنے کا رواج تو بہت ہی کم تھا لیکن با این ہمہ یہ ترجمہ ادبی اور لسانی خوبیوں سے مالا مال اور معمور ہے۔ ''شاہ عبدالقادر نے جب پورے قرآن پاک کا پہلی مرتبہ اردو میں ترجمہ کیا تو یہ اردو زبان کے لیے بجائے خود بڑے فخر کی بات تھی کہ اس زمانے کی اُردو نے عربی کے وسیع مفہوم اور معانی کے سمندر کو اپنے کمزور اور شرمیلے قالب میں سمیٹنے کی کوشش کی تھی اور اس میں کامیاب ہوئی تھی۔ (۱۱)

لیکن یہ ترجمہ قرآن محض ترجمہ نہیں بلکہ ادبی و لسانی خوبیوں کا خزانہ ہے اور شاہ صاحب کی عبقریت اور زبر دست لسانی شعور کا زندہ جاوید ثبوت ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے، اس ترجمہ کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انہیں نئی زندگی دے رہے ہیں اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنھیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کی بجائے استعمال کر کے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں اس میں وہی زبان استعمال

ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان ومحاورہ کو قرآن جیسی کتاب
کے ترجمے کیلئے استعمال کر کے ایک نئی رفعت عطا کی ہے(۱۲)

پروفیسر جیلانی کامران رقم طراز ہیں:

''اس ترجمے کی انفرادیت جملے میں الفاظ کی مخصوص نشست سے پیدا ہوتی ہے۔ الفاظ اپنی نشست اپنے اصل عربی متن سے اخذ کرتے ہیں اور اس طرح عربی گرامر اور اردو گرامر کے اتصال سے جو جملہ رونما ہوتا ہے۔ وہ اس ترجمے کا جملہ بن جاتا ہے۔ اس ترجمے کو دیکھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت مترجم نے عالمانہ زبان کو اپنے اوپر وارد نہیں ہونے دیا اور ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ شاہ عبدالقادر فارسی انشا پردازی سے ناواقف تھے۔ اُنھوں نے ترجمے کے لئے اس زبان کو استعمال کیا جو لوگ بولتے تھے اور جس کی لغت غیر فہم نہ تھی۔ ایسے مواد کے ساتھ شاہ عبدالقادر نے اردو نثر کو جو اعتماد اور یقین مہیا کیا وہ ہر لحاظ سے قابل تعریف ہے۔ حیرت کی بات ہے سلاست اور بے ساختگی کی جو روایت اس ترجمے کے ذریعے قائم ہوئی تھی اُسے مناسب شہرت نہیں دی گئی۔(۱۳)

زیرِ نظر ترجمۂ قرآن میں ہندی کے الفاظ نسبتاً زیادہ ہیں لہٰذا بعض اہلِ علم کو یہ اشتباہ ہوا کہ شاہ صاحب نے اپنے ترجمۂ قرآن میں ہندی الفاظ، ہندو مذہب کے پیروؤں کی تعلیم وتبلیغ کے لیے دانستہ داخلِ ترجمہ کیے ہیں۔ مثلاً مولانا اخلاق حسین قاسمی (مرحوم) جو ہندوستان کے ایک مایۂ ناز عالم تھے لکھتے ہیں: ''شاہ عبدالقادر صاحب نے اپنے اردو ترجمہ میں ہندی سنسکرت کے خاص خاص الفاظ استعمال کیے۔ حالانکہ اُس دور کی اردو نظم ونثر کے نمونے یہ بتاتے ہیں کہ ہندی الفاظ کا استعمال اس وقت اتنا عام نہ تھا صرف ہندو طبقے میں ان لفظوں کا رواج ہوگا۔ لیکن شاہ صاحب کہیں کہیں چھانٹ کر اونچے اور مشکل ہندی الفاظ کے ذریعے قرآن کا مفہوم بیان کرتے ہیں اور اُس کا مقصد صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ غیر مسلم طبقہ قرآن کے پیغام سے قریب ہو۔(۱۴)

پاکستان کے جید عالم دین اور محقق محمد اسحاق بھٹی اِس ضمن میں تحریر کرتے ہیں:

اِسی تبلیغِ اسلام اور اشاعتِ دین کی غرض کو جو شاہ عبدالقادر کے اکابر کا مقصد حیات تھا۔ خود انھوں نے بھی پیشِ نگاہ رکھا اور قرآن مجید کے ترجمے میں بھی بعض ہندی اور سنسکرت کے الفاظ استعمال فرمائے تا کہ اُن کے ملک کے ہندو بھی آسانی سے اس کو سمجھ سکیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ اسلام کی نشر وترویج اسی بولی میں کرنی چاہیے جو لوگوں کے لیے زیادہ موثر اور مفید ہو۔(۱۵)

لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاہ صاحب کا زیرِ تبصرہ ترجمہ قرآن اس وقت کی مروجہ عوامی اردو میں ہے یعنی وہ اردو جو دہلی اور اس کے گرد ونواح کے عام لوگوں کی بول چال کی زبان تھی بہ الفاظ دیگر یہ زبان دہلی کے گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی تھی اور شاہ صاحب کے استعمال کردہ ہندی الفاظ اس اردو کا حصہ تھے۔ ہندو اور مسلمان سب یہی زبان بولتے اور سمجھتے تھے۔ مثلاً شاہ صاحب خود ارقام فرماتے ہیں: ''دوسرے یہ کہ اس میں زبان ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی

متعارف، تا عوام کو بے تکلف دریافت ہو''۔(۱۶) زبان ریختہ اور ہندی متعارف کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے جناب منشی ظہیر الدین بہادر رقم طراز ہیں:

''اس میں نکتہ باریک یہ سمجھنا چاہیے کہ یہ زبان اردو ریختہ متعارف نہیں کہ زبان اردو میں اکثر الفاظ فارسی اور عربی ریختہ ہوتے ہیں کہ اس معنی کہ اس زبان کا نام ریختہ ہوگیا ہے پس یہاں مراد مترجم مفسر (شاہ عبدالقادر) کا یہ ہے کہ ہر شخص ہندی جاہل مطلق کی فہم میں بے تکلف آوے لہٰذا تلاش کر کے لفظ ہندی عام فہم بالقصد لاتے ہیں کہ اردو محاورے سے بھی جدا ٹھیٹھ ہندی ہے.........پس اس نظر سے اس کو ترجمہ ہندی عام فہم سمجھنا چاہیے نہ اردو ریختہ''۔(۱۷)

گویا یہ ترجمہ اپنے زمانے کی عوامی اردو میں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں عربی وفارسی الفاظ نسبتاً کم اور ہندی کے الفاظ کا تناسب زیادہ ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس زمانے میں اُردو کے لیے ریختہ اور ہندی دونوں الفاظ استعمال کئے جاتے تھے۔ مثلاً فورٹ ولیم کالج کا ترجمۂ قرآن جو ۱۲۱۹ھ میں تکمیل پذیر ہوا، کی زبان کے لیے ریختہ اور ہندی دونوں لفظ استعمال کیے گئے ہیں۔(۱۸)

الغرض شاہ عبدالقادر کے ترجمۂ قرآن میں مستعمل ہندی (پراکرت) اور سنسکرت کے الفاظ کا مدعا ومنشا نہ تو ہندو مذہب کے پیروؤں کو قرآن واسلام کی جانب راغب ومائل کرنا تھا اور نہ ہی کسی قسم کی نمود ونمائش یا علمیت کا اظہار مطلوب ومقصود تھا بلکہ یہ الفاظ اُس زمانے میں دہلی کے گلی کوچوں اور گرد ونواح کے علاقوں میں بولی جانے والی اُردو کا حصہ اور جزو تھے۔

<u>ہندی الفاظ:</u>

درج ذیل سطور میں شاہ عبدالقادر کے ترجمۂ قرآن میں مستعمل ہندی (پراکرت) الفاظ میں سے کچھ الفاظ مع توضیح معانی بطور نمونہ پیش کیے جاتے ہیں:

<u>کھنڈ</u>: تم کو چڑھنا ہے کھنڈ پر کھنڈ۔(ترجمہ قرآن از شاہ عبدالقادر، ص ۷۱۱)

توضیح معانی: کھنڈ بمعنی ۱۔ ٹکڑا ۲۔ منزل ۳۔ درجہ انشاء کا شعر ہے

دو تین دن تو ہو چکے اَب پھر چلو وہیں فیروز شہ کی لاٹ کے اُس چوتھے کھنڈ پر (۱۹)

<u>اٹکل</u>: ہم تو دیکھتے ہیں تجھ کو عقل نہیں اور ہماری اٹکل میں تو جھوٹا ہے۔(ترجمہ قرآن، ص ۱۴۲)

توضیح معانی: اٹ (پھرنا) اور کل (حساب کرنا) سے مل کر بنا ہے۔ معانی یہ ہیں:

۱۔ دانست رشک کا شعر ہے

کن حسینوں سے تم کو نسبت دوں سب سے اچھے ہو میری اٹکل میں

۲۔ قیاس، اندازہ رشک کا شعر ہے

دیکھا چشم غور سے تو ہے بدل ہر چیز کا بدلے آنکھوں کے ہے اٹکل کو رما درزاد کو (۲۰)

اُدھر: کر ڈال رکھو ایک کو جیسے اُدھر میں لٹکتی۔(ترجمہ قرآن،ص ۹۷)

توضیح معانی: اُدھر مشتق ہے دھرنا سے اور الف نفی کا۔ بے سہارا، معلق، بین بین۔ بحر کا شعر ہے:

جنت کی آرزو ہے جہنم کا خوف ہے　　اعراف میں ہے جان ہماری اُدھر میں ہے　(۲۱)

سنگت: کیا دیکھتے نہیں کتنی ہلاک کیں ہم نے پہلے اُن سے سنگتیں۔(ترجمہ قرآن،ص ۱۲۷)

توضیح معانی: سنگت بمعنی رفاقت، شراکت، ہم صحبت، ہم نشین، میر حسن کا شعر ہے:

اِدھر اور اُدھر رکھ کے کاندھے پہ ہاتھ　　چلی ناچتی گاتی سنگت کے ساتھ　(۲۲)

بھبوکا: اور بھیج دے اُس پر ایک بھبوکا آسمان سے پھر صبح کو رہ جاوے میدان چٹپر۔(ترجمہ قرآن،ص ۳۰۰)

توضیح معانی: بھبوکا بمعنی شعلہ، شرارہ۔ ناسخ کا شعر ہے:

اس بھبوکے کے نظارہ سے نہ جل جائے کہیں　　اِس لیے چشم کو ہم اشک فشاں رکھتے ہیں

۲۔ گرم جلتا ہوا، دہکتا ہوا۔ میر حسن کا شعر ہے

یہ سنتے ہی شعلہ بھبوکا ہوئی　　لگی کہنے ہے ہے بلا کیا ہوئی　(۲۳)

چنگا: اوس میں آزار چنگے ہوتے ہیں لوگوں کے۔(ترجمہ قرآن،ص ۲۷۴)

توضیح معانی: چنگا بمعنی تندرست، توانا، صحت مند۔ شعر ہے

ایسا نہیں طبیب کوئی اس دیار کا　　چنگا کرے جو زخم تیرے دِل فگار کا　(۲۴)

چکوتی: اور جب دی ہم نے موسیٰ کو کتاب اور چکوتی شاید تم راہ پاؤ۔(ترجمہ قرآن،ص ۸)

اور جب چکوتی کرنے لگو لوگوں میں تو چکوتی کرو انصاف سے (ترجمہ قرآن،ص ۸۵)

توضیح معانی: فرہنگ آصفیہ اور نور اللغات وغیرہ میں چکوتا لکھا ہے۔ لیکن شاہ عبدالقادر نے اُسے ہر جگہ چکوتی ہی لکھا ہے۔ بہر کیف زمانی بعد کے پیش نظر چکوتا یا چکوتی کا فرق درخور اعتنا نہیں۔ چکوتا بہ معنی فیصلہ، بے باقی۔ داغ کا شعر ہے:

پلا دے اور تھوڑی سی نہ گھبرا اے مے فروش اتنا　　چکوتا اب کئے دیتے ہیں تیرا آنے پائی سے　(۲۵)

الوپ: نہ ملے گا تم کو بچاؤ اوس دن اور نہ ملے گا الوپ ہو جانا۔(ترجمہ قرآن،ص ۵۰۱)

توضیح معانی: الوپ بمعنی پوشیدہ، مخفی۔ رضا کا شعر ہے:

الوپ یوں بھی نہ کوئی ہوا اِس زمانے میں　　وہ میرے دِل میں ہیں لیکن نظر نہیں آتے　(۲۶)

سانگ: پھر ڈالا موسیٰ نے اپنا عصا پھر تبھی وہ نگلنے لگا جو سانگ انہوں نے بنایا تھا۔(ترجمہ قرآن،ص ۳۷۷)

توضیح معانی: سانگ/سوانگ بمعنی نقالی، بہروپ، بھیس، تمسخر۔ حالی نے کہا ہے:

گو دین کی صورت ہے پر سیرت نہیں اُس کی　　یہ دین ہے یا دین کا ہے سانگ بتاؤ　(۲۷)

سوانگ بروزن مانگ بمعنی کرتب، شعبدہ۔ میر کا شعر ہے

تب تھے سپاہی، اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی　　ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں　(۲۸)

پچ: اور قسمیں کھاتے ہیں اللہ کی پچ کی قسمیں۔ (ترجمہ قرآن،ص ۲۷۱)

توضیح معانی: بمعنی تعصب، طرف داری، پاس، حمایت۔ غالب کا شعر ہے:

پچ آپڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے　　وہ آئے یا نہ آئے یہاں انتظار ہے　(۲۹)

اُلاہنا: نہ ٹھہرا اللہ کے ساتھ دوسرا حاکم پھر بیٹھ رہے گا تو اُلاہنا پاکر بے کس ہو کر۔(ترجمہ قرآن،ص ۲۸۴)

توضیح معانی: اُلاہنا بمعنی الزام، گناہ، شکوہ و شکایت۔ اسماعیل میرٹھی کا شعر ہے:

شاکر قسمت ہی پر رہے وہ　　قدرت کو اُلاہنا نہ دے وہ　(۳۰)

دھروہڑ: اور جو اپنی دھروہڑیں اور اپنا قول نباہتے ہیں۔(ترجمہ قرآن،ص ۵۹۱)

توضیح مطالب: دھروہڑ (دہلی میں دھروہڑ ہر دو رائے ثقیلہ سے اور لکھنؤ میں دھروہر دو رائے خفیفہ سے) بمعنی امانت، تحویل۔ بحر کا شعر ہے:

یوں مفت نقد دِل کو وہ دلدار لے گیا　　گویا کہ اُس کی تھی یہ دھروہر دھری ہوئی　(۳۱)

ہندی (پراکرت) کے مفرد مصادر (کچھ مثالیں)

بوجھنا: اور دکھاتا ہے تم کو اپنے نمونے، شاید تم بوجھو۔(ترجمہ قرآن،ص ۱۱)

توضیح معانی: بوجھنا بمعنی جاننا، پہچاننا۔ جان صاحب کا شعر ہے:

منہ زرد آنکھیں لال پھٹے کپڑے جی اداس　　عاشق کے بوجھنے کے بوا ہیں یہ چار رنگ　(۳۲)

باہنا: (ہل چلانا) وہ ایک گائے محنت والی نہیں کہ باہتی ہو زمین کو۔(ترجمہ قرآن،ص ۱۱)

بچلانا: اور دین سے بچلانا مارنے سے زیادہ ہے۔(ترجمہ قرآن،ص ۲۸)

توضیح معانی: بچلانا متعدی مصدر ہے بچلنا سے۔ بچلنا درج ذیل معانی میں آتا ہے۔ چوکنا، بہکنا۔ مصحفی کا شعر ہے:

تیر رہ جائے کماں ہی میں ترازو ہو کر　　چھوڑتے وقت کہیں ہاتھ اگر جائے بچل　(۳۳)

کنیانا: جو کوئی کنیاوے اللہ کی بندگی سے اور تکبر کرے۔(ترجمہ قرآن،ص ۱۰۳)

توضیح مطالب: کنیانا بمعنی کنارہ کرنا، کترانا، ٹال مٹول کرنا۔(۵۱) مولانا حالی کا شعر ہے:

سعی سے اکتاتے اور محنت سے کنیاتے نہیں　　جھیلتے ہیں سختیوں کو سخت جانوں کی طرح　(۳۵)

کھپانا: یہ سب بستیاں ہیں جن کو ہم نے کھپا دیا۔ (ترجمہ قرآن،ص ۳۰۲)

توضیح معانی: کھپنا لازم اور کھپانا متعدی ہے بمعنی تحلیل ہونا۔ گھلنا رنج و غم میں۔ میر کا شعر ہے:

کھپ ہی جاتا ہے آدمی اے میرؔ　　آفت جان ہے عشق کا غم بھی　(۳۶)

چیتنا:تو کہہ تم کیا چیتو گے ہمارے حق میں۔ (ترجمہ قرآن،ص ۱۹۱)

توضیح مطالب:چیتنا ہوشیار ہونا،متنبہ ہونا،ہوش میں آنا۔ حالی کا شعر ہے:

ماجرا ہو گا ہمارا عبرت اوروں کے لیے　　چیت جائیں گے بہت سن کر ہماری داستان (۳۷)

ڈھینا:اے ایمان والو، کیا ہوا ہے تم کو جب کہیے تم خرچ کرو اللہ کی راہ میں، ڈھے جاتے ہو زمیں پر کیا ریجھے دُنیا کی زندگی پر۔(ترجمہ قرآن،ص ۲۳۴)

توضیح معانی: ڈہنا، ڈھ جانا، منہدم ہونا۔ بحر کا شعر ہے:

اِک دِن ڈھے جائے گا تیرا غرور اے باغبان　　جھڑ سے گل بوٹے اکھڑ جائیں گے، بے بنیاد ہیں (۳۸)

جھینکنا:سن لی اللہ نے بات اوس عورت کی جو جھگڑتی ہے تجھ سے اپنے خاوند پر اور جھینکتی ہے اللہ کے آگے۔ (ترجمہ قرآن، ص ۲۹۷)

توضیح معانی: جھینکنا بمعنی رونا، گریہ وزاری کرنا، شاکی ہونا۔ داغ کا شعر ہے:

دِل میں نے لگایا ہے مگر دیکھئے کیا ہو　　سب جھینکتے ہیں اپنے پرائے مرے آگے (۳۹)

ہونسنا:اور بدی سے برا چاہنے والے کی جب لگے ہونسنے۔(ترجمہ قرآن،ص ۶۳۱)

توضیح معانی:ہونسنا بمعنی جلنا، حسد کرنا، برائی چاہنا۔اختر شاہ اودھ کا شعر ہے:

یہ کس کی نظر تمہیں لگی　ہونسا تھا یہ کس نے تم کو اے ماہ (۴۰)

سنکارنا:بدی سے اوس کی جو سنکارے اور چھپ جائے۔ (ترجمہ قرآن،ص ۶۳۱)

توضیح معانی: سنکارنا فعل متعدی بمعنی آنکھ مارنا، اشارہ کرنا۔ امانت کا شعر ہے:

شاید چمن میں آتا ہے ہنستا ہوا وہ گل　　سنکارتی ہے غنچوں کو باد بہار کچھ

۲۔اُکسانا، اُبھارنا، بہکانا کے معنوں میں میر کا شعر ہے

آج میرے خون پر اصرار ہے ہر دم تمہیں　　آئے ہو کیا جانیے تم کس کے سنکارے ہوئے (۴۱)

درج بالا سطور میں، شاہ عبدالقادر کے ترجمہ قرآن میں سے کچھ نامانوس اور نسبتاً مشکل ہندی الفاظ کی توضیح و تصریح کے ضمن میں اردو زبان کی مشہور، متداول اور مستند لغتوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ چنانچہ متذکرہ الفاظ کی اردو فرہنگوں میں موجودگی و شمولیت بجائے خود اور مزید برآں شاہ صاحب کے معاصرین و متاخرین شعراء کے کلام میں ان الفاظ کا استعمال اس امر کا بین ثبوت ہے کہ یہ الفاظ اُس دور کی اردو میں مستعمل رہے ہیں۔

ہندی کے مرکب مصادر (چند مثالیں)

گہہ پکڑنا:اس نے پکڑی گہہ مضبوط، جو ٹوٹنے والی نہیں (ترجمہ قرآن،ص ۴۱)

چنگا کرنا:اور چنگا کرتا ہوں جو اندھا پیدا ہو۔(ایضاً ص ۵۵)

ٹوٹے میں آنا (نقصان اٹھانا):فیصلہ ہو گیا انصاف سے اور ٹوٹے میں آئے اوس جگہ جھوٹے۔(ایضاً ص ۴۸۸)

جھونجل دلانا (غصہ دلانا):پھر جب ہم کو کھی جھونجل دلائی تو ہم نے ان سے بدلہ لیا۔(ایضاً ص ۵۰۷)

رول پڑنا (شور ہونا):اور جب جنگل کے جانوروں میں رول پڑے۔(ایضاً ص ۶۱۲)

ہندی کے مرکب الفاظ:۔

رچتا پچتا:پھر اگر وہ اس میں سے کچھ چھوڑ دیں تم کو، دل کی خوشی سے تو وہ کھاؤ رچتا پچتا، (ترجمہ قرآن،ص ۷۵)

جی ہارے (با دل نخواستہ): جب کھڑے ہوں نماز کو تو کھڑے ہوں جی ہارے (ایضاً ص ۳۸)

ہارگری (شکست خوردہ): بلکہ ہارگری ان کی دریافت آخرت میں بلکہ ان کو دھوکہ ہے اس میں (ایضاً ص ۳۹۱)

من مانتی (پسندیدہ): سو جس کی بھاری ہوئیں تولیں تو اس کو گزران ہے من مانتی (ایضاً ص ۶۲۷)

نرادھار (الصمد):اللہ نرادھار ہے (ایضاً ص ۶۳۱)

فارسی مصادر سے ترجمہ شدہ مصادر

درست کرنا (درست کردن):درست کرتے ہیں نماز (ترجمہ قرآن،ص ۲)

باز آنا (باز آمدن):پھر اگر وہ باز آویں تو اللہ بخشنے والا مہربان ہے (ایضاً ص ۵)

خوش وقت ہونا (خوش وقت شدن):اور خوش وقت ہوتے ہیں ان کی طرف سے (ایضاً ص ۲۵)

اقرار لینا (اقرار گرفتن):اور جب ہم لیا اقرار تمہارا۔(ایضاً ص ۱۴)

درگزر کرنا (درگزر کردن):سو تم درگزر کرو اور خیال میں نہ لاؤ (ایضاً ص ۱۶)

خوش آنا (خوش آمدن):اللہ کو خوش نہیں آتے دغاباز۔(ایضاً ص ۳۰۲)

تمام کرنا (تمام کردن):پھر مکا مارا اس کو موسیٰ نے پھر اس کو تمام کیا (ایضاً ص ۳۲۵)

محاورات کا استعمال (چند مثالیں)

شاہ عبدالقادر کے ترجمہ قرآن میں محاورات کا استعمال نہایت سلیقہ مندی، مہارت اور اعتدال سے کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے محاورات ان کے ترجمے کی معنویت اور خوبصورتی میں اضافہ کرتے ہیں۔

مہر کرنا، (بند کرنا): مہر کردی اللہ نے ان کے دل پر (ترجمہ قرآن،ص ۴)

راہ پر لانا (سیدھا راستہ بتانا) اور راہ پر لاتا ہے اس سے بہتیرے (ایضاً ص ۶)

غم کھانا (رنج سہنا): تا اون کو ڈر رہے اور نہ وہ غم کھاویں (ایضاً ص ۱۰)

خون کرنا (قتل کرنا): جب لیا ہم نے قرار تمہارا نہ کرو گے خون آپس میں (ایضاً ص ۱۲)

برا لگنا(ناگوار معلوم ہونا): اور شاید تم کو بری لگے ایک چیز اور وہ بہتر ہو (ایضاً ص ۳۲۱)

بھر لینا (پورا کرنا): کہا اللہ نے اے عیسیٰ میں تجھ کو بھر لوں گا۔ (ایضاً صا ایضاً ص ۲۸۹)

طوفان باندھنا: اور جس نے شریک ٹھہرایا اللہ کا اس نے بڑا طوفان باندھا (ایضاً ص ۸۴)

مرکبات اضافی

اردو میں مضاف الیہ پہلے اور مضاف بعد میں آتا ہے لیکن عربی زبان میں مضاف پہلے اور مضاف الیہ بعد میں لایا جاتا ہے۔ شاہ عبدالقادر اپنے ترجمہ قرآن میں اردو قواعد کے مطابق مضاف الیہ کو مضاف سے پہلے لانے کی سعی کرتے ہیں لیکن کہیں عربی ترکیب کے تتبع میں مضاف کو مقدم کر دیتے ہیں چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

انصاف کا دن: مالک انصاف کے دن کا (ترجمہ قرآن، ص ۱)

اپنا بندہ: جو اتارا ہم نے اپنے بندے پر (ایضاً ص ۵)

تقصیریں تمہاری: بخشیں ہم تم کو تقصیریں تمہاری (ایضاً ص ۹)

اللہ کی مار: اور اللہ کی مار سخت ہے (ایضاً ص ۴۴)

مدد اللہ کی: سن رکھو مدد اللہ کی نزدیک ہے (ایضاً ص ۳۲)

مرکبات توصیفی

اردو میں صفت موصوف سے پہلے آتی ہے لیکن عربی میں موصوف کو صفت سے پہلے لایا جاتا ہے مثلاً رجل صالح۔ شاہ عبدالقادر اپنے ترجمہ قرآن میں مرکبات توصیفی کے ترجمے کے سلسلے میں کہیں تو اردو قواعد کی پاسداری کرتے ہیں اور کہیں عربی ترکیب کا اتباع کرتے ہیں، چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

راہ سیدھی: چلا ہم کو راہ سیدھی (ترجمہ قرآن، ص ۲)

بڑی مار: اور ان کو بڑی مار ہے (ایضاً ص ۴)

پچھلا دن: ہم یقین لائے اللہ پر اور پچھلے دن پر (ایضاً ص ۴)

نا کاری قسمیں: نہیں پکڑتا تم کو اللہ نا کاری قسموں پر (ایضاً ص ۳۴)

گرہ مضبوط: اور یقین لاوے اللہ پر اس نے پکڑی گرہ مضبوط (ایضاً ص ۴۱)

اسم حاصل مصدر

شاہ صاحب کے ترجمہ قرآن میں اسم حاصل مصدر کا استعمال بکثرت ہوا ہے وہ حتی الوسع اردو کے اسمائے حاصل مصدر برتنے کی سعی کرتے ہیں اور اس طرح ان کے جملوں میں ایجاز و اختصار کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، چند مثالیں سپرد قلم ہیں۔

چڑھائی: چڑھائی کرتے ہو ان پر گناہ سے اور ظلم سے (مصدر چڑھنا) (ترجمہ قرآن، ص ۱۳)

سہار: سو کیا سہار ہے ان کو آگ کی (مصدر سہارنا) (ایضاً ص ۱۵)

برساؤ: اور برسایا ان پر برساؤ (مصدر برسنا) (ایضاً ص ۱۶)

بڑھتی: جنھوں نے کی بھلائی ان کو ہے بھلائی اور بڑھتی (مصدر بڑھنا) (ایضاً ص ۲۰۸)

اونگھ: جس وقت ڈال دی تم پر اونگھ اپنی طرف سے تسکین کو (مصدر اونگھنا) (ایضاً ص ۱۷۶)

چکوتی: اور ہم نے دی تھی موسیٰ اور ہارون کو چکوتی اور روشنی (مصدر چکانا) (ایضاً ص ۳۳۱)

اسم کیفیت

اسم حاصل مصدر کی ایک اور شکل اسم کیفیت ہے، دونوں میں فرق یہ ہے کہ حاصل مصدر مصدر سے بنایا جاتا ہے اور اسم کیفیت اسم سے مثلاً جلنا سے جلن حاصل مصدر ہے اور لڑکا سے لڑکپن اسم کیفیت ہے، شاہ عبدالقادر کے ترجمہ قرآن میں مستعمل اسمائے کیفیت بالعموم فارسی اور عربی الفاظ سے بنائے گئے ہیں

مثلاً ذلت محتاجی اور ڈالی، ان پر ذلت اور محتاجی (ترجمہ قرآن، ص ۹)

شاہدی: سو آ چکی تم کو تمہارے رب سے شاہدی اور ہدایت (ایضاً ص ۳۳۲)

شکرگزاری: نہ تم سے ہم چاہیں بدلا نہ چاہیں شکرگزاری (ایضاً ص ۷۰۳)

اسم فاعل ”والا“ لاحقہ کے ساتھ

زیر نظر ترجمہ قرآن میں سب سے زیادہ اسم فاعل والا لاحقہ کے ساتھ ہی بنائے گئے ہیں صرف چند مثالیں حوالہ قرطاس ہیں۔

ڈروالے: راہ بتاتی ہے ڈروالوں کو (ترجمہ قرآن، ص ۳۴)

ناتے والوں: اور دیوے مال اس کی محبت پر ناتے والوں کو (ایضاً ص ۲۲)

کھیتے والے: پھر جھٹلایا ان دونوں کو پھر ہوئے کھپنے والوں میں (ایضاً ص ۳۵۱)

اسم فاعل ”ہارا“ لاحقہ کے ساتھ

پنہارا: پھر بھیجا اپنا پنہارا اس نے لٹکایا اپنا ڈول (ترجمہ قرآن، ص ۲۳۵)

جی ہارا: جب کھڑے ہوں نماز کو تو کھڑے ہوں جی ہارے (ایضاً ص ۱۱۳)

نافیہ مرکبات:

بے نافیہ بطور سابقہ

بے حکم: اور گمراہ کرتا ہے انہیں کو جو بے حکم ہیں (ترجمہ قرآن، ص ۸)

بے قیاس: اللہ رزق دیتا ہے جس کو چاہے بے قیاس (ایضاً ص ۱۵۳)

بے مقدور: اور تم بے مقدور تھے۔ (ایضاً ص ۴۷۶)

''بن'' نافیہ بطور سابقہ:

بن دیکھا: یقین کرتے ہیں بن دیکھا (ترجمہ قرآن، ص ۳)

بن پڑھے: اور ایک ان میں بن پڑھے ہیں (ترجمہ قرآن، ص ۱۱)

بن ٹیک: بنائے آسمان بن ٹیک (ایضاً ص ۴۱۹)

''ان'' نافیہ بطور سابقہ

ان جان: اور مت چلو راہ ان کی جوان جان ہیں (ترجمہ قرآن، ص ۲۱۶)

ان دیکھی: جس دن پکارے پکارنے والا ایک ان دیکھی چیز کو (ایضاً ص ۵۲۶)

ان پڑھ: وہی ہے جس نے اٹھایا ان پڑھوں میں ایک رسول (ایضاً ص ۵۷۳)

''نا'' نافیہ بطور سابقہ

ناشکر: اللہ نہیں چاہتا کسی ناشکر گنہگار کو (ترجمہ قرآن، ص ۴۵)

نامبارکی: کہنے لگے تمہاری نامبارکی تمہارے ساتھ ہے (ایضاً ص ۴۵۱)

ناامید: اُس کے اترنے سے پہلے ہی ناامید (ایضاً ص ۴۱۷)

الفاظ و حروف کی تکرار

الفاظ و حروف کی تکرار سے بالعموم تاکید کا کام لیا جاتا ہے یا بات میں زور پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے

پور پور: اور مارو ان کے پور پور (ترجمہ قرآن، ص ۱۷۶)

بھانت بھانت: پھر نکالا ہم نے اس سے بھانت بھانت سبزہ (ایضاً ص ۳۱۹)

سہج سہج: پھر کھینچ لیا اس کو اپنی طرف سہج سہج سمیٹ کر (ایضاً ص ۳۷۱)

جدی جدی: کتاب ہے کہ جدی جدی کی ہیں اس کی آیتیں (ایضاً ص ۴۸۹)

''کرکر'' کا استعمال

''کرکر'' دکنی محاورہ ہے لیکن یہ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین دونوں کے ہاں ملتا ہے بلکہ سرسید کی تحریروں میں بھی نظر آتا ہے۔

سجدہ کرکر: اور داخل ہو دروازے میں سجدہ کرکر (ترجمہ قرآن، ص ۹)

قصد کرکر: اور جو کوئی مارے مسلمان کو قصد کرکر (ایضاً ص ۹۱)

عذاب کرکر: کیا کرے گا اللہ تم کو عذاب کرکر (ایضاً ص ۹۵)

دو مترادف الفاظ کا یکجا استعمال

چنگا بھلا: اگر تو ہم کو بخشے چنگا بھلا تو ہم تیرا شکر کریں (ترجمہ قرآن، ص ۱۷۳)

میل کچیل: پھر چاہیے نبیڑیں اپنا میل کچیل اور پوری کریں اپنی منتیں (ایضاً ص ۳۴۱)

ہانک پکار: اور اے قوم میری میں ڈرتا ہوں کہ تم پر آوے دن ہانک پکار کا (ایضاً ص ۴۸۲)

امر کے صیغہ جمع حاضر میں مصدری علامت ''نا'' گرا کر ''یو'' کا اضافہ

کریو: بندگی نہ کریو مگر اللہ کی (ترجمہ قرآن، ص ۱۳)

کہیو: اور کہیو لوگوں سے نیک بات (ایضاً ص ۱۳)

پڑیو: تو گر پڑیو اس کے سجدے میں (ایضاً ص ۲۶۳)

عربی و فارسی کے کچھ مفرد و مرکب الفاظ

ربی: لیکن تم ربی ہو جاؤ جیسے تھے تم کتاب سکھاتے (ترجمہ قرآن، ص ۳۸)

جائے ضرور: یا آیا ہے کوئی شخص تم میں جائے ضرور سے (ایضاً ص ۱۰۲)

دوستدار: اور ربوے لیان کے دوستدار انسان (ایضاً ص ۱۴۴)

تلاشی (تلاش کرنے والا): تجھ سے پوچھنے لگتے ہیں گویا کہ تو اس کا تلاشی ہے (ایضاً ص ۱۷۳)

بندی خانہ: اور کیا ہے ہم نے دوزخ منکروں کا بندی خانہ (ایضاً ص ۲۲۱)

گچ گیری: اور کتنے کنوئیں نکمے پڑے اور کتنے محل گچ گیری کے (ایضاً ص ۳۴۳)

افزود: اور پوچھتے ہیں تجھ سے کیا خرچ کریں تو کہہ جو افزود ہو (ایضاً ص ۳۳)

شومی: اور اگر پہنچی برائی شومی بتاتے ہیں موسیٰ کی (ایضاً ص ۱۶۴)

رونق بمعنی آرائش: تو کہہ کس نے منع کی ہے رونق اللہ کی جو پیدا کی ہے اس نے اپنے بندوں کے واسطے (ایضاً ص ۱۵۲)

تقید: اور ہم نے تقید کر دیا تھا آدم کو اس سے پہلے پھر بھول گیا (ایضاً ص ۳۴۴)

جمع بنانے کے قواعد

ا۔ شاہ عبدالقادر الفاظ کی جمع بالعموم اردو کے طریقوں سے بناتے ہیں مثلاً

شیطان سے شیطانوں: جب اکیلے جاویں اپنے شیطانوں پاس (ترجمہ قرآن، ص ۴)

بندہ سے بندے: اور اللہ کی نگاہ میں ہیں بندے (ایضاً ص ۵۱)

حد سے حدیں: حدیں باندھی اللہ کی ہیں (ایضاً ص ۷۸)

ب: چند الفاظ کی جمع عربی قواعد کے مطابق لائی گئی ہے مثلاً

ولد سے اولاد: اور یعقوب او راس کی اولاد پر (ترجمہ قرآن، ص ۲۰)

ماشیہ کی جمع مواشی: اور گھوڑے پلے ہوئے اور مواشی اور کھیتی (ایضاً،ص ۵۰)

مہاجر سے مہاجرین: اللہ مہربان ہوا نبی پر اور مہاجرین اور انصار پر (ایضاً،ص ۲۰۲)

<u>افعال کا استعمال بہ طرز قدیم</u>

فعل بمطابق فاعل اول: اس کے بعد رعب اور دہشت دفع ہو گیا (ترجمہ قرآن،ص ۵۰)

واحد فاعل کے ساتھ فعل جمع: قوم نے سنا تو نامردی کرنے لگے (ایضاً،ص ۲۰۲)

موصوف جمع مونث کے ساتھ صفت جمع مونث مثلاً

اور اُن کے پاس عورتیں ہیں نیچی نگاہ والیاں (ترجمہ قرآن،ص ۶۹)

دی ہم نے ان کو گوریاں بڑی آنکھوں والیاں (ایضاً،ص ۶۹)

فاعل جمع مونث کے ساتھ فعل جمع مونث مثلاً

خبرداری کرتیاں ہیں پیٹھ پیچھے (ترجمہ قرآن،ص ۲۰۵)

اور کہنے لگیاں، حاشاللہ نہیں یہ شخص آدمی (ترجمہ قرآن،ص ۲۰۶)

جس طرف مجھ کو بلاتیاں ہیں (ایضاً،ص ۲۰۷)

<u>تذکیر و تانیث</u>

تذکیر و تانیث کے سلسلے میں شاہ عبدالقادر کا لسانی شعور قابل تحسین ہے، انہوں نے اپنے ترجمہ قرآن میں صدہا الفاظ بطور مذکر و مونث استعمال کیے ہیں لیکن اُن کے مستعملہ الفاظ کی تذکیر و تانیث آج کل کی اُردو زبان کی تذکیر و تانیث کے مطابق ہے۔ صرف چند ایک الفاظ کے ضمن میں مغائرت کا احساس ہوتا ہے مثلاً خون بہا کو مؤنث اور توجہ کو مذکر استعمال کیا ہے۔

خون بہا: اور خون بہا پہنچائی اُن کے گھر والوں کو۔ (ترجمہ قرآن،ص ۹۱)

توجہ: اکیلا رہے تم پر توجہ تمھارے باپ کا۔ (ایضاً،ص ۲۳۴)

خون بہا اسم مذکر ہے (۴۲) اور توجہ اسم مؤنث ہے۔ (۴۳)

<u>قدیم الفاظ</u>

شاہ عبدالقادر کے ترجمہ قرآن میں مستعمل الفاظ میں سے حسب ذیل الفاظ متروک الاستعمال ہو چکے ہیں۔

کِتنے: اور کتنے کنوئیں نکمے پڑے اور کتنے محل گچ گیری کے۔ (ترجمہ قرآن،ص ۳۴۳)

کاہے: اب کہیں گے بے وقوف لوگ کاہے پر پھر گئے مسلمان اپنے قبلے سے۔ (ایضاً،ص ۲۱)

جونسی: جونسی مدت ان دونوں میں پوری کر دوں۔ (ایضاً،ص ۳۶۰)

کسو: اور کسو کو دغا نہیں دیتے مگر آپ کو۔ (ایضاً،ص ۴)

ورے: نہیں بنا دی ہم نے ان کو اس سے ورے کچھ اوٹ۔ (ایضاً،ص ۲۷)

<u>چند قدیم اسالیب و استعمالات</u>

ہر لوگوں: پہچان لیا ہر لوگوں نے اپنا گھاٹ۔ (ترجمہ قرآن،ص ۸۱)

انہیں (''ہی'' کے بجائے ہیں) مگر انھیں پر جن کے دل پگھلے (ایضاً،ص ۳۰۵)

جن بجائے جنھوں: جن نے نماز نہیں وہ نماز کریں (ایضاً،ص ۱۹۹)

(حذف ''کے'') جس پاس علم نہیں (ایضاً،ص ۱۶۹)

<u>پنجابی الفاظ</u>

شاہ صاحب کے ترجمۂ قرآن میں کچھ پنجابی کے الفاظ بھی ملتے ہیں۔ یہ الفاظ اُس دور کی اُردو کا حصہ تھے لیکن اَب وہ اردو سے متروک ہو چکے ہیں یا اُن معانی میں اردو میں مستعمل نہیں لیکن ایسے الفاظ پنجابی زبان میں ان ہی معانی و مفاہیم کے ساتھ برتے جاتے ہیں جن مطالب کے لیے شاہ صاحب نے یہ الفاظ استعمال کیے ہیں مثلاً:

پور: اور سار وأن کے پور پور۔ (ترجمہ قرآن،ص ۱۷۶)

توضیح معانی: پور کا لفظ شاہ عبدالقادر نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے، وہ معانی فرہنگ آصفیہ، نور اللغات اور اُردو لغت میں بھی نہیں ملتے یہ لفظ پنجابی میں اَب بھی شاہ صاحب کے مفہوم کے مطابق زیر استعمال ہے۔ پنجابی اردو لغت میں مرقوم ہے: پور بمعنی ۱۔ کشتی میں ایک بار جتنی سواریاں سوار ہوں۔ ۲۔ اناج کی اتنی مقدار جو ایک دفعہ بھوننے کے لیے برتن میں ڈالی جائے۔ ۳۔ گنے کے رس یا گڑ شکر وغیرہ کی اتنی مقدار جو ایک دفعہ تیار ہو۔ (۴۴)

بِنا: اور ہم نے بنایا آدمی کھنکھناتے بسنے گارے سے۔ (ترجمہ قرآن،ص ۲۶۳)

توضیح: بِنا کا لفظ بھی اُردو کی مستند لغتوں میں زیر بحث نہیں آیا۔ وڈی پنجابی لغت میں لکھا ہے بِنا بمعنی گلا، بھیجا ہو یا یعنی گیلا اور بھیگا ہوا۔ (۴۵)

ناڑ: پھر کاٹ ڈالتے ہیں اُس کی ناڑ۔ (ترجمہ قرآن،ص ۵۹۰)

توضیح معانی: ناڑ یہاں رگ کے معنوں میں آیا ہے۔ فرہنگِ آصفیہ میں ناڑ کے معنی گردن لکھے ہیں۔ نور اللغات میں یہ لفظ موجود ہی نہیں ہے۔ پنجابی کلاسیکی لغت میں تحریر ہے:

ناڑ: نالی، رگ۔ (۴۶)

<u>شاہ عبدالقادر کی لسانی بصیرت</u>

اِس حقیقت سے انحراف و اعراض بہت مشکل ہے کہ شاہ صاحب کے دور کی اُردو ابتدائی مدارج و منازل طے کر رہی تھی، اُس کا ذخیرۂ الفاظ بھی محدود و قلیل تھا۔ علاوہ ازیں اُس عہد کے مترجمین قرآن کو اسم فاعل و مفعول بنانے کے

اردو قواعد نے بھی کافی پریشان و سرگرداں رکھا۔ لیکن شاہ صاحب دینی علوم کے تبحر عالم ہونے کے ساتھ ایک نابغۂ روزگار بھی تھے۔ مزید برآں قسامِ ازل سے وہ ذہانت و فطانت اور لغوی و لسانی بصیرت بھی لے کر آئے تھے یہی وجہ ہے کہ جب انھیں اثنائے ترجمہ کسی قرآنی لفظ یا ترکیب کے لیے مناسب اُردو لفظ یا ترکیب دستیاب نہیں ہوتی تو وہ کوئی نئی اُردو ترکیب تراش لیتے ہیں یا کسی پیش پا اُفتادہ یا نہایت عام سے لفظ کو نئے معانی کا لباس پہنا کر استعمال میں لے آتے ہیں۔ سطور ذیل میں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

غیب: بن دیکھا۔ (الذین یُومنُون بالغیبِ) جو یقین کرتے ہیں بن دیکھا۔ (ترجمہ قرآن، ص ۳)

عذابٌ الیم: دکھ کی مار (ولَھم عذابٌ اَلیم) اور اُن کو دُکھ کی مار ہے۔ (ایضاً ص ۴)

عذابٌ عظیم: بڑی مار (لَھم عذابٌ عظیم) اور اُن کو بڑی مار ہے۔ (ایضاً ص ۴)

عذابٌ الحریق: جلن کی مار (ذوقوا عذاب الحریق) چکھو جلن کی مار۔ (ایضاً ص ۹۵)

اجر: نیگ (ولا نضیع اجرا المحسنین) اور ضائع نہیں کرتے ہم نیگ بھلائی والوں کا۔ (ایضاً ص ۳۱۳)

فرقان: چکوتی (و اِذ اتینا موسی الکتابُ و الفرقان) اور جب دی ہم نے موسیٰ کو کتاب اور چکوتی۔ (ایضاً ص ۱۰)

اصلاح: سنوار (انما نحن مُصلِحون) ہمارا کام تو سنوار ہے۔ (ایضاً ص ۴)

عروۃ الوثقیٰ: گہہ مضبوط (فقدِ استمسک بالعروۃ الوثقیٰ) اُس نے پکڑی گہہ مضبوط۔ (ایضاً ص ۵۴۰)

رمیم: کھوکھری (مَن یحیِ العظامَ وَ ھِیَ رمیم) کون جلاوے گا ہڈیاں جب کھوکھری ہو گئیں۔ (ایضاً ص ۵۷۷)

فجار: ڈھیٹھ لوگ (اَم نجعلُ المتقین کالفجار) کیا ہم کریں گے ڈر والوں کو برابر ڈھیٹھ لوگوں کے۔ (ایضاً ص ۵۹۰)

وَاشتَعل الراسُ شیباً اور ڈیک نکلی سر سے بڑھاپے کی۔ (ایضاً ص ۳۹۵)

خسر: ٹوٹا (اِن الانسانَ لفی خسر) مقرر انسان پر ٹوٹا ہے۔ (ایضاً ص ۳۹۵)

صبر: سہار (وَ تواصَوا بالصبر) اور آپس میں تقید کیا سہار کا۔ (ایضاً ص ۷۸۴)

اِلٰہ: پوجا (الہ الناس) لوگوں کے پوجے کی۔ (ایضاً ص ۷۸۷)

حوالہ جات:

۱۔ رحمان علی، تذکرہ علمائے ہند (فارسی)، مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ۱۳۲۲ھ، ص ۱۴۹

۲۔ دہلوی، رحیم بخش، حیاتِ ولی، مطبوعہ افضل المطابع دہلی، تاریخ ندارد، ص ۳۴۹

۳۔ لکھنوی، عبدالحی، مولانا، نزہۃ الخواطر، طیب اکادمی ملتان، ۱۹۹۲، جلد ۷، ص ۳۲۶

۴۔ برکاتی، محمود احمد، حکیم، شاہ ولی اللہ اور اُن کا خاندان، لاہور، ۱۹۷۹، ص ۱۶۴

۵۔ ایضاً ص ۱۱۸

۶۔ احمد خان، سر سید، آثار الصنادید، لکھنؤ، ۱۸۷۶ء، ص ۹۵

۷۔ ضیا، عبدالرحیم، مقالات طریقت، مطبوعہ متین حیدرآباد، دکن (انڈیا) ۱۲۹۲ھ، ص ۲۲

۸۔ گیلانی، مناظر احسن، سید، تذکرہ حضرت شاہ ولی اللہ، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۲۹۶

۹۔ لکھنوی، عبدالحی، مولانا، نزہۃ الخواطر، مذکورہ، ص ۳۲۷

۱۰۔ ڈار، ڈاکٹر ثریا، شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی، لاہور ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۷

۱۱۔ کامران، جیلانی، پروفیسر، مضمون بعنوان ''ترجمے کی ضرورت'' مشمولہ ترجمہ روایت اور فن مرتبہ نثار احمد قریشی، ڈاکٹر، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۲۶

۱۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، لاہور، ۲۰۰۹، جلد ۲، ص ۱۰۵۵

۱۳۔ کامران، جیلانی، مضمون بعنوان ترجمے کی ضرورت، مذکور، ص ۲۶

۱۴۔ قاسمی، اخلاق حسین، مولانا، دیباچہ مشمولہ مستند موضح قرآن، شاہ عبدالقادر، کراچی، ۱۹۹۵ء، ص ۲۵، ۲۶

۱۵۔ بھٹی، محمد اسحاق، فقہائے پاک و ہند، جلد دوم، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۳۷

۱۶۔ عبدالقادر، شاہ، ترجمۂ قرآن، مطبوعہ نول کشور کان پور، ۱۸۸۸ء، مقدمہ، ص ۴

۱۷۔ ظہیر الدین، منشی، مقدمہ، مشمولہ ترجمۂ قرآن شاہ عبدالقادر، مذکور، ص ۴، ۵

۱۸۔ عبدالحق، مولوی، قدیم اردو، کراچی، ۱۹۶۱ء، ص ۱۴۰

۱۹۔ لکھنوی، مہذب، سید محمد میرزا، مہذب اللغات، نظامی پریس لکھنؤ، ۱۹۷۷ء، جلد ۱۰، ص ۱۹۱

۲۰۔ امیر مینائی، امیر احمد، امیر اللغات، لاہور، ۱۹۸۹ء، جلد دوم، ص ۳۸۹

۲۱۔ امیر مینائی، امیر اللغات، جلد دوم، ص ۴۳۹

۲۲۔ نیر، نورالحسن، نوراللغات، لاہور، ۱۹۸۸ء، جلد ۲، ص ۴۰۲

۲۳۔ دہلوی، سید احمد، فرہنگ آصفیہ، لاہور، ۱۹۷۷ء، جلد اول، ص ۴۳۰

۲۴۔ اردو لغت (کراچی بورڈ)، جلد ۷، ص ۶۱۷

۲۵۔ نیر، نورالحسن، نوراللغات، مذکور، جلد ۲، ص ۴۰۲

۲۶۔ نیر، نورالحسن، نوراللغات، مذکور، ص ۳۷۳

۲۷۔ اردو لغت، جلد ۱۱، ص ۳۷۳

۲۸۔ عارف، فضل الٰہی، فرہنگ کارواں، لاہور، ۱۹۶۲ء، ص ۴۵۳

۲۹۔ دہلوی، سید احمد، فرہنگ آصفیہ، جلد ۱، ص ۵۰۴

۳۰۔ اردو لغت، جلد اول، ص ۷۴۹

۳۱۔نیّر،نورالحسن،نوراللغات،جلد۳،ص۱۱۰

۳۲۔امیر مینائی،امیر احمد،امیراللغات،جلد۳،مرتبہ ڈاکٹر رؤف پاریکھ،مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور،۲۰۱۰ء،ص۲۱۷

۳۳۔امیر مینائی،امیراللغات،جلد۳،ص۱۱۱

۳۴۔عبدالمجید،خواجہ،جامع اللغات،لاہور۲۰۰۳،جلد۲،ص۱۵۵۷

۳۵۔حالی،الطاف حسین،کلیات حالی مطبوعہ بک ٹاک،لاہور،۲۰۰۵ء،ص۹۳

۳۶۔لکھنوی،مہذب،مہذب اللغات،جلد۱۰،ص۱۴۳

۳۷۔عارف،فضل الٰہی،فرہنگ کارواں،ص۴۷۸

۳۸۔نیّر،نورالحسن،نوراللغات،جلد۳،ص۱۵۲

۳۹۔نیّر،نورالحسن،نوراللغات،جلد۲،ص۳۶۲

۴۰۔نیّر،نورالحسن،نوراللغات،جلد۴،ص۱۰۱۲

۴۱۔دہلوی،سید احمد،فرہنگ آصفیہ،جلد۳،ص۱۰۶

۴۲۔ایضاً جلد اول،ص۱۶۳

۴۳۔ایضاً جلد۲،ص۲۱۴

۴۴۔بخاری،تنویر،پنجابی اردو لغت،لاہور۲۰۰۸ء،ص۴۳۷

۴۵۔اقبال صلاح الدین،وڈی پنجابی لغت،لاہور۲۰۰۲ء،ص۱۸۱۰

۴۶۔پال،جمیل احمد،پنجابی کلاسیکی لغت،لاہور۱۹۹۵ء،ص۴۰۰

☆☆☆☆☆

زیاد کاوسی نژاد*

فارسی سے اردو میں ترجمے کی روایت

Abstract :*Translation can play a number of different roles such as a 'unifying' or constructing new words but also, most crucially, as a source of knowledge about foreign, cultures lesser known general public. Thus, translation is not merely a linguistic process, but can also make a political and social impact The translation of any literature will allow us to open the doors to an unknown cultural and linguistic world. This article focuses the tradition of translation from Persian to Urdu.*

اردو زبان وادبیات نے اپنے ارتقا کے سلسلے میں فارسی نظم ونثر کے اسلوب،لفظیات،محاورات،اصطلاحات اور تلمیحات وغیرہ سے استفادہ کیا۔شاعری میں دکنی دور کی مثنویوں میں موجود اکثر پلاٹ عربی و فارسی سے لیے گئے ہیں۔نثری ادب کے سلسلے میں بھی قدیم فارسی داستانوں سے خاصا استفادہ کیا گیا ہے۔ہم جانتے ہیں اردو تراجم کی روایت زیادہ پرانی نہیں ہے اور اس کی وجہ اردو کی کم عمری ہے۔نثری تراجم کا آغاز ملا وجہی کی سب رس (۱۶۳۵ء) سے ہوا،تحقیق وتفحص کے بعد پتا چلا کہ شرح تمہیداتِ ہمدانی،ابوالفضائل عبداللہ کی عربی تصنیف ''تمہیداتِ ہمدانی'' کی فارسی شرح ہے جو خواجہ بندہ نواز گیسودراز نے ۱۴۲۱ء میں لکھی اور شاہ میراں جی خدا نما نے خواجہ بندہ نواز کی فارسی شرح کا اردو ترجمہ کیا۔اس ترجمے کا ایک نسخہ ۱۶۰۳ء میں لکھا گیا اس بات سے پتا چلتا ہے کہ اردو میں نثری تراجم کی روایت منظوم تراجم سے پہلے قائم ہوئی۔

شاہ میراں جی خدا نما کے بعد قطب شاہی عہد میں ممتاز شاعر ونثر نگار ملا وجہی نے فتاحی نیشاپوری کی فارسی تصنیف ''دستورِ عشاق'' کا اردو میں ترجمہ کیا جو''سب رس'' کے نام سے مشہور ہوا۔

عادل شاہی دور میں ملک خشنود نے امیر خسرو کی مثنوی ''ہشت بہشت'' کا'' جنت سنگار'' کے نام سے سنہ ۱۶۴۰ء میں اردو منظوم ترجمہ کیا۔اس سے پتا چلتا ہے کہ نثری تراجم کا آغاز سترھویں صدی کی ابتدا میں ہوا

*شعبہ اردو اورینٹل کالج،پنجاب یونیورسٹی لاہور

جب کہ منظوم تراجم کی ابتدا اسی صدی کے وسط میں ہوئی ۔ملک خشنود اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیدا نہ کر سکا جو امیر خسرو کی اصل مثنوی میں زبان وبیان اور فنی پختگی کے لحاظ سے موجود تھی ۔جمیل جالبی جنت سنگار کے ترجمے پر بات کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

> ''.......... جنت سنگار کے ابتدائی حصے میں خشنود نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی کوشش کی لیکن جلد ہی اُسے احساس ہوگیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ مشکل ہے ۔ اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا ۔ہشت بہشت اور جنت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ مسلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے ۔کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں، کہیں بڑھا دیے گئے ہیں ۔کہیں مفہوم کو لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے ۔کہیں ترجمے کو لفظی رکھا ہے اور اکثر اشعار میں ردیف وقافیہ کو بدل دیا گیا ہے ۔کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے ۔کہیں رمزیات و تلمیحات کو بدل دیا ہے ۔اس عمل نے اصل مثنوی کی اثر انگیزی کو بری طرح مجروح کیا ہے اور خسرو اور خشنود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے ۔'' (۱)

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو خشنود نے بڑا اہم کام کیا ہے کیونکہ اس نے فارسی زبان میں منظوم مثنوی کو دکنی اردو میں منتقل کر کے بڑا کارنامہ سر انجام دیا ہے ۔یہ بجائے خود منظوم تراجم کی اچھی ابتدا ہے ۔اس دور میں قصہ کہانیاں فارسی سے اردو میں ترجمہ ہوئیں اور اظہار کے نئے سانچے اور خیالات وافکار نے بھی اردو زبان کا جامہ پہنا ۔دھیرے دھیرے فارسی زبان کا رواج کم ہونے لگا لیکن اس کی تمام اصناف، علامات، رمزیات، تلمیحات وغیرہ اردو زبان میں جذب ہوتی گئیں ۔اس دور کے اور بھی منظوم تراجم ہیں ۔امین نامی ایک شخص نے مقیمی کی ''چندر بدن ومہیار'' کی پیروی میں ''بہرام وحسن بانو'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی ۔یہ مثنوی فارسی زبان میں تھی لیکن بعد میں فارسی رواج کم ہونے کی وجہ سے امین نے اِسے اردو میں ترجمہ کیا ۔یہ ایک ایسا ترجمہ ہے جسے خود شاعر نے اردو کا جامہ پہنا دیا اور اس میں لفظی اور مفہومی ترجمے کا رجحان نظر آتا ہے ۔کہیں کہیں چند اشعار کا اضافہ کیا گیا ہے ۔سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اردو میں ترجموں کے اعتبار سے اہمیت کا حامل رہا ۔ ''خاورنامہ'' فارسی کی ایک طویل مثنوی ہے جسے ابن حسام نے شاہنامہ فردوسی کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا ۔ رستمی نے فارسی ''خاورنامہ'' کا اردو میں ترجمہ کر کے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء میں پایۂ تکمیل پر پہنچایا ۔

''خاورنامہ'' اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جو چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور رستمی نے اردو ترجمے میں اپنی صلاحیت کا لوہا منوایا ۔رستمی نے بامحاورہ ترجمہ کیا اور ملک خوشنود کی جنت سنگھار کے مقابلے میں

یہ ترجمہ فنی اعتبار سے بہتر ہے ۔اردو ترجمے پر نظر ڈالنے سے یہ بات بخوبی سمجھ آتی ہے کہ رستمی نے ترجمے کے اصول کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک عام فہم اور بامحاورہ ترجمہ کیا جس کی وجہ سے رستمی کو بہت شہرت ملی ۔

قطب شاہی عہد کے بعد شمالی ہند میں مغلوں کے دورِ حکومت میں شاہ ولی اللہ قادری نے ۱۷۰۴ء میں شیخ محمود کی فارسی تصنیف ''معرفت السلوک'' کا اردو ترجمہ کیا ۔یہ کتاب تصوف کے بارے میں لکھی گئی تھی ۔ شمالی ہند میں تراجم کا سلسلہ جاری رہا اور فضل علی فضلی نے ملا حسین واعظ کاشفی کی فارسی کتاب ''روضۃ الشہدا'' کا اردو میں کربل کتھا کے نام سے ۱۷۳۱ء میں ترجمہ کیا ۔یہ لفظی ترجمہ نہیں ہے، فضلی نے حسبِ موقع اس میں تصرفات کیے ہیں ۔یہ کتاب جناب مالک رام اور ڈاکٹر مختار الدین احمد کی کوششوں سے اکتوبر ۱۹۶۵ء میں چھپ کر سامنے آئی ۔فضلی نے اس ترجمے میں فارسی تراکیب اور الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں اور بعض جگہوں پر انھوں نے فارسی وہندی لفظوں کو ملا کے ایسی ترکیبیں بنائی ہیں جو آج کل مستعمل نہیں ہیں ۔اس دور میں محمد حسین عطا حسین خان تحسین نے قصہ چہار درویش کو رنگین و دقیق اردو نثر میں نوطرز مرصع کے نام سے لکھا ۔قصہ چہار درویش ایک مسجع ومقفیٰ نثر تھی اس لیے عطا حسین خان تحسین نے زیادہ فارسی الفاظ وتراکیب کا استعمال کیا اور نوطرز مرصع زبان وبیان کے سلسلے میں ثقیل تھی اور اس کی زبان کو سمجھنے کے لیے اس دور کی فارسی زبان کے علاوہ فہم وفراست کی ضرورت ہے ۔ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے مختلف نسخوں کی مدد سے اُسے سنہ ۱۹۵۸ء میں مرتب کیا ۔

فورٹ ولیم کالج کلکتہ انیسویں صدی میں ایک ایسا ادارہ تھا جس کی بنیاد انگریز گورنر جنرل ولزلی نے انگریزوں کی فتح (۴رمئی ۱۷۹۹ء) کی پہلی سالگرہ (۴رمئی ۱۸۰۰ء) کے موقع پر رکھی ۔اس کالج کے بنیادی مقاصد میں سے ایک یہ تھا کہ نئے انگریز افسران جو پندرہ سولہ سال کی عمر میں ہندوستان آتے ہیں اس کالج میں ان کو تعلیم وتربیت دی جائے ۔ولزلی کا یہ خیال تھا کہ یہ نوجوان کم تربیت یافتہ ہیں اور ہندوستان کے رسم ورواج اور طور طریقوں اور قاعدے وقانون سے بھی ناواقف ہیں ۔اس لیے انھیں ملازمت کے لیے ایک باقاعدہ تعلیم وتربیت کی ضرورت تھی اور یہاں کی مقامی زبانوں سے آشنائی ان کے لیے ضروری تھی ۔جان گل کرسٹ کی فرمائش پر جو خود ایک علم دوست شخص تھے فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں تصنیف وتالیف وترجمے کا کام شروع ہوا اور اس سلسلے میں بہت سے ادیب ومترجم اس ادارے سے منسلک ہو کر فارسی، عربی، ہندی، سنسکرت کی مشہور کتب کا اردو ترجمہ کرنے لگے ۔ان مصنفین اور مترجمین میں میر امن دہلوی، حیدر بخش حیدری، میر علی افسوس، میر بہادر علی حسینی، مظہر علی خان ولا، مرزا کاظم علی جوان، مولوی امانت اللہ، شیخ حفیظ الدین، خلیل علی خان اشک، نہال چند لاہوری اور مرزا جان طپش وغیرہ شامل تھے ۔

فورٹ ولیم کالج میں بہت سی داستانیں فارسی سے اردو میں منتقل ہوئیں۔گل کرسٹ ہندوستانی شعبہ کے سربراہ تھے اور انھوں نے میر امن دہلوی کو کہا کہ قصہ چہار درویش کا اردو زبان میں ترجمہ کرے اور انھوں نے یہ سفارش بھی کی کہ ترجمہ ایسا ہو جو خاص ہندوستانی زبان میں ہونے کے ساتھ ساتھ عام بول چال اور روزمرہ کے قریب بھی ہو،یعنی وہی زبان جو عام لوگوں کی زبان ہو۔درحقیقت میر امن دلی کی تہذیب کا نمائندہ تھا اور اس نے دلی کی تہذیب کی جھلکیوں کو باغ و بہار کی داستان میں سمویا۔باغ و بہار کے ماخذ کے بارے میں عام طور پر رائے یہ ہے کہ یہ قصہ چہار درویش کا براہِ راست ترجمہ ہے لیکن مولوی عبدالحق نے اُسے چہار درویش کا براہِ راست ترجمہ نہیں بتایا بلکہ تحسین کی نوطرزِ مرصع کا نکھرا ہوا ادبی روپ بتایا۔

میر امن نے باغ و بہار کے بعد ایک اور داستان کا ترجمہ کیا۔اخلاق محسنی ملا واعظ کاشفی کی تصنیف تھی جسے میر امن نے گنج خوبی کے نام سے ترجمہ کیا۔جتنی شہرت اور مقبولیت باغ و بہار کو ملی وہ گنج خوبی کو نہ ملی اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ باغ و بہار میں میر امن نے اپنی تخلیقی صلاحیت کو بروئے کار لاتے ہوئے دلی کی تہذیب، معاشرے اور زبان کو داستان کے سانچے میں ڈھالا اور دلی کی محاوراتی، جاندار زبان کو اس کے دامن میں پرو دیا۔ چنانچہ باغ و بہار ایک لحاظ سے میر امن کی اپنی تخلیقی صلاحیت کی ایک انمول داستان بن گئی۔

میر امن کے علاوہ دوسرے مترجمین نے فارسی زبان سے داستانوں کو اردو میں ترجمہ کرنا شروع کیا، اس ضمن میں میر شیر علی افسوس کا نام قابلِ ذکر ہے۔افسوس نے گلستانِ سعدی کا اردو ترجمہ "باغِ اردو" کے نام سے کیا اور اس ترجمے میں نثر کو نثر میں اور نظم کو نظم میں ترجمہ کیا۔افسوس نے زیادہ تو ضیحی ترجمہ کیا ہے جس کے نتیجے میں فقرے کچھ لمبے ہو گئے ہیں۔مترجم نے مطلب کو سمجھانے کی غرض سے الفاظ اضافہ کیے ہیں۔یہ ترجمہ آزاد اور مستند ترجمہ سمجھا جاتا ہے اور گلستانِ سعدی کو اردو میں منتقل کرنے کے سلسلے میں ایک اہم ترجمہ ہے۔افسوس کا یہ ترجمہ ۲۱/اپریل ۱۸۰۲ء کو شائع ہوا۔اس کے علاوہ افسوس نے "خلاصۃ التواریخ" کو اردو میں "آرائش محفل" کے نام سے ترجمہ کیا۔افسوس کے یہ دونوں تراجم تاریخی لحاظ سے اور اردو زبان کے نثری ارتقا میں اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ان سے اردو نثر ایک نئی فضا میں وارد ہوئی،اس ماحول نے اردو زبان کو نئی توانائیوں سے مالا مال کیا۔

فورٹ ولیم کالج نے ایک ادارے کے طور پر اپنے سیاسی مقاصد کو سامنے رکھتے ہوئے اردو کی نثری روایت کو ترقی دینے میں اہم کردار ادا کیا۔فورٹ ولیم کالج کے منشیوں میں حیدر بخش حیدری کا نام سرفہرست ہے جنھوں نے اپنی تخلیقی تصانیف کے علاوہ ترجمے میں بھی اپنی تخلیقی صلاحیت سے کام لیا اور فارسی داستانوں کو اردو

میں منتقل کیا۔ان قصہ کہانیوں میں سے "توتا کہانی" "آرائش محفل،گلزار دانش خاص طور پر معروف و مشہور رہیں۔ ان تراجم کے علاوہ حیدری نے قصہ لیلیٰ و مجنوں جو منظوم تھا کا نثری ترجمہ کیا۔فورٹ ولیم کالج کی تالیفات و تراجم میں جو زبان استعمال کی گئی بول چال کی زبان سے زیادہ قریب تھی۔نیز اس کے ساتھ ساتھ زبان تبدیلی کے عمل سے گزر رہی تھی اور الفاظ جمع بنانے کے نئے طریقے اور گرامر و جملے کی ساخت پر زیادہ توجہ دی جاتی تھی۔عام بول چال کی زبان کو عام کرنے میں میر امن کی باغ و بہار اور حیدر بخش حیدری کی آرائش محفل خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔

فورٹ ولیم کالج سے باہر بھی فارسی داستانوں کا اردو ترجمہ جاری رہا۔ان میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگین بیانی و تکلف و تصنع پایا جاتا ہے کیونکہ فورٹ ولیم کالج میں اس بات کا خیال رکھا گیا کہ ترجمہ سہل و آسان ہو اور عام فہم اور محاوراتی زبان کے بالکل قریب ہو،جیسا کہ ہم جانتے ہیں لکھنؤ میں جو نثری روایت چلتی تھی فسانہ عجائب اس کی ایک منفرد مثال ہے، یہ روایت تراجم میں بھی نظر آتی ہے اور رنگین بیانی، مقفیٰ و مسجع نثر اس نثر کی خصوصیات ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کے بعد جس ادارے نے ترجمے میں نمایاں کارکردگی دکھائی وہ دہلی کالج تھا۔ ۱۸۳۵ء سے پہلے ہندوستان کے تقریباً تمام کالجوں میں عربی،فارسی اور سنسکرت کی تعلیم دی جاتی تھی۔کچھ عرصے بعد عربی اور سنسکرت زبانوں کی اہمیت کم ہونے لگی اور دہلی کالج وہ واحد کالج تھا جس میں ریاضی، فلسفہ و تاریخ وغیرہ جیسے مغربی علوم کی تعلیم اردو کے ذریعے دی جاتی تھی۔مغربی علوم کی تعلیم کے لیے نصابی کتابوں کی کمی تھی اس لیے تراجم کی طرف توجہ دی گئی اور اس سلسلے میں کچھ عرصے بعد دہلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی قائم کی گئی،اس سوسائٹی کا مقصد یہ تھا کہ جدید موضوعات پر مشتمل نصابی کتابیں اردو زبان میں مہیا کرے اور کچھ کتابیں فارسی سے اردو میں ترجمہ کی گئیں جیسے گلستانِ سعدی کا اردو ترجمہ لیکن اس کالج میں نصابی کتابیں مغربی علوم کو اردو میں منتقل کرنے کی غرض سے تیار کی جاتی تھیں اور مشرقی زبانوں کی طرف زیادہ توجہ نہ دی گئی۔ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے اپنی کتاب "مرحوم دہلی کالج" میں اس ادارے کی کتابوں کی ایک فہرست دی ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں تراجم کا رخ مذہبی اور داستانوی نوعیت کی کتابوں سے سائنسی،فنی اور نفسیاتی کتب کے تراجم کی طرف مڑ گیا اور فارسی و عربی کتب کے مقابلے میں زیادہ تر انگریزی کتب کے تراجم ہوئے۔

نثری تراجم کے سلسلے میں ایک اور ادارہ ۱۹۰۳ء میں قائم کیا گیا ہے، یہ وہ ادارہ تھا جو انجمن ترقی اردو

(ہند) کے نام سے مشہور ہے اس کے پہلے سکریٹری علامہ شبلی تھے اور بعد میں مولوی عبدالحق سکریٹری بنے۔ انجمن ترقی اردو (ہند) سے یورپین زبانوں اور عربی، فارسی اور سنسکرت سے خاصی تعداد میں ادبیاتِ عالیہ کا ترجمہ کیا گیا۔ فارسی ادب سے جو تراجم سب سے اہم ہیں وہ بالترتیب یہ ہیں: حکایاتِ رومی کو مرزا نظام شاہ لبیب نے دو حصوں میں ۴۰-۱۹۳۹ء میں ترجمہ کیا اور سفرنامہ ناصر خسرو کو مولوی عبدالرزاق نے ۱۹۴۱ء میں اردو میں منتقل کیا۔ سدید الدین محمد عوفی کی جوامع الحکایات ولوامع الروایات کا اختر شیرانی نے ۱۹۴۳ء میں اردو ترجمہ کیا۔ ان تراجم کی نوعیت سے پتا چلتا ہے کہ انجمن ترقی اردو (ہند) نے فارسی ادب کو خاصی اہمیت دی اور فارسی ادبیات کو اردو زبان میں منتقل کرنے کے سلسلے میں فورٹ ولیم کالج کے بعد یہ اہم ادارہ سمجھا جاتا ہے۔

۱۴ اگست ۱۹۱۷ء کو حیدر آباد میں شعبۂ تالیف و ترجمہ کے نام سے دارالترجمہ قائم کیا گیا اور اس ادارے میں مترجمین کا تقرر کیا گیا، یہ مترجمین عربی، فارسی، انگریزی و اردو پر قدرت رکھتے تھے۔ اس دارالترجمہ کے ذریعے تقریباً سترہ فارسی کتابیں ترجمہ کی گئیں۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں آزادی کے بعد ذریعۂ تعلیم بدل گیا اور دارالترجمہ میں آگ لگا دی گئی اور اردو کا بیش بہا خزانہ نذرِ آتش ہو گیا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں مذکورہ بالا اداروں کے علاوہ دوسری زبانوں سے اردو میں ترجمے کا کام جاری و ساری رہا اور اس ضمن میں انفرادی کوششیں بھی کی گئیں۔

قیامِ پاکستان کے بعد سرکاری اور نیم سرکاری طور پر ادارے قائم کیے گئے۔ جنھوں نے اپنے دائرہ کار میں اردو تراجم کے کام کو فروغ دیا۔ ان اداروں میں سے انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی، سائنٹفیک سوسائٹی آف پاکستان کراچی، نیشنل بک کونسل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، آکادمی ادبیات، اقبال اکادمی پاکستان لاہور، ادارۂ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی، شعبۂ تصنیف و تالیف و ترجمہ جامعہ کراچی، مجلس ترقی ادب لاہور، مرکزی اردو بورڈ اور مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد کی خدمات قابلِ ذکر ہیں۔ فارسی زبان و ادب کو اردو زبان میں رائج کرنے میں بہت اچھی کوششیں کی گئیں اور برصغیر پاک و ہند میں فارسی شعرا، ادبا، تاریخ نویسوں، افسانہ نگاروں اور جدید نظم گو شاعروں کی تخلیقات و تصنیفات ترجمہ ہو چکی ہیں، علاوہ ازیں خود برصغیر پاک و ہند میں جتنے ممتاز فارسی گو شاعر و نثر نگار گزرے ہیں ان کی فارسی شاعری اور نثری فن پاروں کا اردو ترجمہ کیا گیا، ان میں سے بیدل دہلوی، امیر خسرو دہلوی، مرزا غالب دہلوی، مسعود سعد سلمان، علامہ اقبال جیسی عظیم و نامور شخصیات قابلِ ذکر ہیں جن کی فارسی شاعری کے منظوم و منثور تراجم کیے گئے ہیں۔ چنانچہ آپ کے علم میں ہے فارسی بہت عرصے تک برصغیر پاک و ہند کی سرکاری زبان اور یہاں کے شاعروں اور نثر نگاروں کی تخلیقی زبان رہی۔ ایسی

عظیم ہستیاں اس خطۂ ارضی میں پیدا ہوئیں جن کے ناموں نے فارسی ادب کے ہر گوشے کو روشن کیا۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد فارسی زبان کی روایت آہستہ آہستہ انگریزوں کی ہندوستان میں آمد کے ساتھ کم ہونے لگی۔ اردو زبان کی روایت کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اب چونکہ فارسی زبان ایک بڑے عرصے تک یہاں کی سرکاری و تعلیمی زبان رہی تھی، اس لیے ایسی شخصیات موجود تھیں جو اس کی ترقی و نشو و نما کے لیے کوششیں کیا کرتی تھیں اور ان کی دلی خواہش یہ تھی کہ فارسی کی نثری اور ادبی تخلیقات اردو زبان میں منتقل ہو جائیں۔ ہندوستان اور پاکستان میں مختلف اداروں کے علاوہ فارسی زبان و ادب سے دلچسپی رکھنے والوں نے فارسی تخلیقات کو اردو کے سانچے میں ڈھالا ہے۔

انفرادی کوششوں کی بدولت فارسی شعرا اور نثر نگاروں کی شعری و نثری تخلیقات اردو میں منتقل ہوئیں اور عظیم شاعروں اور نثر نگاروں میں سے سعدیؔ، حافظؔ، خیامؔ، خسروؔ، بیدلؔ، غالبؔ، رومی، عطار نیشاپوری وغیرہ بہت سی عظیم و نامور شخصیات کے نام سرِفہرست ہیں۔ علاوہ ازیں مختلف علوم میں لکھی ہوئی تصانیف بھی جیسے قرآن کریم کی تفاسیر، احادیث، فقہ، فلسفہ، عرفان، تاریخ، جغرافیہ، شاعروں کے تذکرے، خطوط نگاری، گرامر، بلاغت و عروض، ادبی متون، داستانیں، منظومے، ریاضی، کیمیا، طب سے متعلق کتب بھی اردو میں ترجمہ کی گئیں۔

فارسی شعر و ادب سے زیادہ تر جو ترجمے ہوئے بہ شرحِ ذیل ہیں:

سعدی کی گلستان و بوستان کے تراجم اور شرحیں، رباعیاتِ خیام کے تراجم اور شرحیں، مولانا روم کی مثنوی معنوی کے تراجم اور شرحیں، امیر خسرو، بیدل دہلوی، غالب، اقبال، حافظ کے کلام کے تراجم اور شرحیں۔ عطار نیشاپوری کی تصانیف تذکرۃ الاولیا، بیسر نامہ، پند نامہ، منطق الطیر جیسی تصانیف اردو میں منتقل ہو چکی ہیں۔ فارسی کے کلاسیکی شعر و ادب کے علاوہ جدید فارسی نظم گو اور افسانہ نگاروں کی تخلیقی تصانیف بھی اردو میں ترجمہ ہوئیں۔ کئی لوگوں نے اس میدان میں محنت و ریاضت سے اپنی صلاحیت کا لوہا منوایا۔

بیسویں صدی میں فارسی زبان و ادب میں ایک انقلاب برپا ہوا اور نیما یوشیج وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے فارسی کی کلاسیکی شاعری کی روایت کو توڑ ڈالا۔ وہ "پدرِ شعرِ نو" کے لقب سے جانے جاتے ہیں۔ درحقیقت نیما یوشیج کا یہ خیال تھا کہ فارسی شاعری کو اوزان، قوافی و بحور کی قیود سے آزاد کر کے ایک نئے ماحول اور زمانے کے مطابق آزادی کے ساتھ نئے خیالات و مضامین سے ہم آہنگ کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں نیما یوشیج کے بعد فارسی نظم گو شعرا نے نئے مضامین و مفاہیم کو اپنی نظموں کے ذریعے لوگوں کے سامنے پیش کیا۔ نیما یوشیج کے بعد نظم گو شعرا میں سہراب سپہری، مہدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فریدون تولّلی، سیاوش کسرائی، نادر نادرپور، فروغ

فرخزاد، رضا براہنی اور دوسرے بہت سے نظم گو شعرا نے جدید تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنی نظم گوئی کی نئی روایت کی ابتدا کی۔

فارسی نثر نگاری میں ہمیں بیسویں صدی میں افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے ہاں ایک نئی روایت نظر آتی ہے۔ درحقیقت یہ نئی روایت مغرب سے آئی اور مغربی ادب کے بہت سے افسانے (Short Stories) اور ناول فارسی میں منتقل ہوئے اور فارسی میں افسانہ نگاری کا آغاز ہوا۔ بیسویں صدی میں محمد علی جمال زادہ فارسی میں افسانہ (Short Story) کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ محمد علی جمال زادہ نے ۱۳۰۰ھ ش/۱۹۲۲ء میں ''یکی بود یکی نبود'' کے نام سے فارسی افسانہ نگاری کا پہلا مجموعہ شائع کیا۔ محمد علی جمال زادہ کے بعد کئی لوگوں نے افسانہ نگاری میں اپنی تخلیقی صلاحیت کا مظاہرہ کیا اور ان میں سے صادق ہدایت، صادق چوبک، جلال آل احمد، سیمین دانشور اور دوسرے نامور افسانہ نگار شامل فہرست ہیں۔

فارسی شعر و ادب میں تغیر رونما ہونے کے ساتھ ساتھ اردو شعر و ادب میں بھی تبدیلی نظر آتی ہے اور جس شخص کو درحقیقت اردو میں نظمِ نو کا بانی سمجھا جاتا ہے وہ ن م راشد ہے اور افسانہ نگاری میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اوّل بانیوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ آج کل اہل علم اور اردو دانشوروں کا طبقہ فارسی نظم گو شعرا اور افسانہ نگاروں سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتا۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ جدید فارسی شعر و ادب کا اردو میں ترجمہ کیا جائے تاکہ اہل ادب اور محققین فارسی نظموں اور فن پاروں سے واقفیت حاصل کریں۔ اس سلسلے میں ن م راشد وہ پہلا شخص ہے جس نے باقاعدہ طور پر ایرانی نظم گو شعرا کی نظموں کو اردو کے سانچے میں ڈھالا۔ فارسی نظم گوئی کو اردو میں منتقل کرنے کی یہ پہلی کوشش تھی جسے ن م راشد نے اپنے قیامِ ایران کے دوران سرانجام دیا۔

ن م راشد نے دوبار ایران کا سفر کیا۔ قیامِ ایران کے دوران انھوں نے اپنے دوست جمیل جالبی کے کہنے پر ایرانی نظم گو شعرا کی نظموں کا ترجمہ شروع کیا۔ یہ ترجمہ سنہ ۱۹۸۷ء میں سامنے آیا لیکن اس کتاب میں جو ''جدید فارسی شاعری'' کے نام سے چھپی تین پورے شعرا اور بہت سی نظمیں غائب تھیں اور جن فارسی نظموں کا فارسی متن نہ ملا ان کے تراجم بھی کتاب سے خارج کر دیے گئے۔ اس کتاب میں انیس ایرانی شعرا کی ساٹھ نظمیں نیما یوشیج سے لے کر احمد رضا احمدی تک شامل ہیں۔ اس ترجمے کی ایک خوبی یہ ہے کہ ن م راشد نے ایک تمہید اس کتاب پر لکھی اور ہر ترجمے سے پہلے شاعر کے کوائف اور اصل نظم کو فارسی میں درج کیا۔ راشد نے نظموں کا نثری ترجمہ کیا اور اپنے ترجموں میں الفاظ کے لفظی اور مجازی معانی کا خاص خیال رکھا۔ ن م راشد اپنے قیامِ

ایران کے دوران دراصل بائیس نظم گو شعرا کی اسّی نظموں کے ترجمے کیے لیکن بدقسمتی سے اصل فارسی نظمیں دستیاب نہ ہونے کے باعث تین شعرا اور ان کی بیس نظمیں اس کتاب میں شامل نہیں ہوئیں۔ ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری نے سنہ ۲۰۱۰ء میں ''جدید فارسی شاعری (ن م راشد کے غیر مدوّن اردو تراجم)'' کے عنوان سے اپنی تحقیقی کاوشوں کے بعد دوسرے شعرا اور بقیہ نظمیں جو زیورِ اشاعت سے محروم رہ گئی تھیں ان کو اپنی کتاب میں شامل کر کے شائع کیا۔ اس کتاب میں رضا براہنی کی ایک نظم جو راشد نے ''پرندوں کا جنازہ'' کے نام سے ترجمہ کیا نہیں ملی جو امید ہے اشاعتِ ثانی میں اس کتاب میں شامل کریں گے۔ ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری نے اس کتاب پر ایک پرمغز مقدمہ لکھا اور اصل فارسی نظموں کو تراجم کے ساتھ پیش کیا آخر میں تنقیدی جائزے کا بھی اہتمام کیا ہے جو فارسی دوست اہل علم و ادب کے لیے ایک بیش بہا اضافہ ہے۔

راشد کے بعد پاکستان میں کئی لوگوں نے کوشش کی ہے تاکہ فارسی شعر و ادب کو اردو زبان میں منتقل کر کے اہل ادب کو فارسی کی نئی شعری و نثری روایت سے زیادہ روشناس کرائیں۔ اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی کے شعبہ فارسی کے فاضل استاد معین نظامی نے فارسی افسانہ نگاروں اور نظم گو شعرا کے منتخب افسانوں اور نظموں کا اردو ترجمہ کیا۔ انھوں نے سنہ ۱۹۹۶ء میں ''نئی ایرانی کہانیاں'' کے نام سے چوبیس فارسی افسانوں کا اردو ترجمہ کیا۔ اس کے بعد سنہ ۱۹۹۷ء میں انھوں نے ''نظمیں تیرا طواف کرتی ہیں'' کے نام سے پچھتر ۷۵ فارسی نظموں کا اردو ترجمہ کیا۔ معین نظامی نے انقلابِ ایران کے بعد کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات کو اردو میں منتقل کیا ہے۔ یہ تراجم پہلے مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ انھوں نے انقلابِ ایران کے بعد نئے افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ہے کیونکہ انقلابِ ایران کے بعد ہی افسانہ نگاری کا نیا رجحان شروع ہونے لگا، نئے نئے مضامین اور موضوعات افسانوں میں وارد ہوئے۔ مترجم نے کوشش کی ہے کہ عام بول چال کی زبان جو جدید دور کی فارسی میں عام ہے اُسے بعینہٖ اردو کی عام بول چال کی زبان میں منتقل کرے۔ اس کام کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مترجم فارسی اصطلاحات و محاورات تلاش کر کے اپنے ترجمے کو محاوراتی زبان کے بالکل قریب لائے ہیں۔

انھوں نے ایران کے نظم گو شعرا کی نظموں کا نثری ترجمہ کیا ہے اور چنانچہ ہم نے اوپر بھی ذکر کیا ہے ایران کے پینتیس (۳۵) جدید نظم گو شعرا کی پچھتر ۷۵ نظموں کا ترجمہ ہے۔ ڈاکٹر فخرالحق نوری، معین نظامی کے اس نثری ترجمے کا جائزہ لیتے ہوئے معین نظامی کے ترجمے کی خصوصیات یوں بیان کرتے ہیں:

> ''...ان کے تراجم نہ تو کہیں اطناب و ایزاد کا شکار ہوئے ہیں اور نہ ان میں اپنی طرف سے کوئی تخفیف کی گئی ہے۔ انھوں نے اپنے تراجم میں لفظوں کی حرمت کا خیال بھی

> رکھا ہے اور مصرع بہ مصرع، سطر بہ سطر ہر نظم کی معنوی کڑیوں کو ملاتے ہوئے تاثر کو وہ تسلسل بھی دیا ہے جو اس کے متن میں موجود ہے۔ کہیں کہیں اردو کے مزاج کی مناسبت سے سطروں کی ترتیب میں جزوی تصرف سے بھی کام لیا گیا ہے جو معنوی تاثر کو برقرار رکھنے کا وسیلہ ثابت ہوا ہے...'' (۲)

جدید ایرانی افسانوں کو اردو میں منتقل کرنے میں حامد حسن قادری نے سعید نفیسی کے افسانوں کو جو مختلف ایرانی رسائل میں چھپتے رہے ان کو ''ایرانی افسانے'' کے نام سے ترجمہ کر کے مارچ ۱۹۴۴ء آگرہ سے شائع کیا تھا، سنہ ۲۰۰۰ء میں ان کے بیٹے خالد حسن قادری نے ''جدید ایرانی افسانے'' کے نام سے اسے دوبارہ شائع کروایا۔ اس ترجمے میں سعید نفیسی کے انیس افسانوں کا اردو ترجمہ موجود ہے۔

صادق ہدایت کی کتاب ''سگ ولگرد'' کا ترجمہ بذل حق محمود نے ''سگ آوارہ'' کے نام سے کیا، مترجم نے ترجمے میں عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے کیونکہ صادق ہدایت اپنے افسانوں میں عام بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں اور اپنے افسانوں میں محاوراتی زبان پر زور دیتے ہیں اس ترجمے کے حوالے سے ڈاکٹر محمد کیومرثی یوں رقمطراز ہیں:

> ''مترجم نے ہر لفظ کے لیے ایک ایک لفظ اور ہر محاورے کے لیے ایک محاورہ ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ الغرض انھوں نے سرتوڑ کوشش کی ہے کہ ہو بہو ان الفاظ و محاورات کے نعم البدل الفاظ و محاورات استعمال کیے جائیں جو صادق ہدایت نے اپنی کتاب میں بیان کیے ہیں اور وہ اس کوشش میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ترجمے کی یہ فنی خوبی شمار ہوتی ہے.....۔'' (۳)

''محرم راز'' کے عنوان سے بذل حق محمود نے بڑے بڑے ایرانی افسانہ نگاروں کے منتخب افسانوں کا اردو ترجمہ کیا۔ بذل حق محمود کے تراجم مختلف رسائل و اخبارات میں چھپتے رہے ان میں سے روزنامہ امروز، آفاق اور ماہنامہ مخزن، ہمایوں، سیارہ ڈائجسٹ لاہور قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی فارسی زبان و ادبیات کے بڑے ممتاز استاد ہیں۔ انھوں نے فارسی سے اردو میں کئی تراجم کیے ہیں، ان تراجم میں سے فارسی کلامِ اقبال کی اردو شرحیں زیادہ قابل توجہ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ایرانی افسانہ نگاروں کے نمایندہ افسانوں کو اردو جامہ پہنایا۔ اس ضمن میں ان کی کتاب ''پس پردہ گڑیا'' ۱۹۹۲ء سنگ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوئی اور یہ فارسی کی جدید نثری روایت کو اردو میں منتقل کرنے کی ایک بڑی اہم کوشش ہے۔ ترجمے میں حمید یزدانی نے بڑی کوشش کی ہے کہ وہ متبادل الفاظ اس طرح استعمال کریں جو لفظ کا ہو بہو متبادل ہو اور انھوں نے فارسی

اصطلاحات و تراکیب کے لیے اردو کی مناسب اصطلاحات و تراکیب چنی ہیں۔ ان فارسی افسانوں کے تراجم سے پتا چلتا ہے کہ وہ کافی حد تک فارسی کی جدید نثری روایت سے بخوبی آشنا ہیں۔ اطہر مسعود نے بھی ایرانی افسانہ نگاروں کے منتخب افسانوں کا اردو ترجمہ کیا۔ اطہر مسعود نے کتاب کا نام ''پربت کے اس پار'' رکھا، اس کتاب میں فریدون تولّلی، یوسف اعتصام الملک، جمال میر صادقی، امین فقیری، فریدون تنکابنی، منیر روانی پور کے افسانوں کے اردو تراجم موجود ہیں۔ اطہر مسعود کے تراجم میں تازگی اور شگفتگی پائی جاتی ہے اور انھوں نے فارسی کی عام بول چال کی زبان سے بخوبی واقف ہو کر ان افسانوں کا ترجمہ کیا ہے۔ اورینٹل کالج کے شعبہء فارسی کے استاد ڈاکٹر شعیب احمد نے بھی جدید ایرانی افسانہ نگاروں کے افسانوں کا اردو ترجمہ کیا یہ کتاب سنہ ۲۰۰۶ء میں زیورِ اشاعت سے آراستہ ہوئی اور اس کتاب میں بارہ فارسی افسانے اردو میں منتقل ہوئے ہیں۔ شعیب احمد کے ترجمے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں روانی پائی جاتی ہے اور وہ ترجمے کے مشکل فن سے واقف ہیں۔ ہم شعیب احمد کو زیادہ تر شاعری کے حوالے سے جانتے ہیں لیکن فی الحقیقت وہ فارسی ادبیات اور جدید نثری روایت سے بھی کافی واقفیت رکھتے ہیں چنانچہ پڑھتے وقت قاری کو یہ تراجم طبع زاد معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ان میں تسلسل اور روانی محسوس ہوتی ہے اور انھوں نے اس فن میں اپنی پوری صلاحیت دکھائی ہے۔

تہران یونیورسٹی کے شعبہء اردو کے استاد ڈاکٹر محمد کیومرثی نے فارسی نظموں کا ایک نثری ترجمہ کیا ہے۔ محمد کیومرثی نے ایرانی شعرا کے تمیں نظم نگار شعرا کے منتخب کلام کا اردو ترجمہ کیا یہ اور ان کی کتاب کا نام ''معاصر ایرانی شاعری'' ہے۔ یہ ترجمہ جولائی ۲۰۰۷ء میں الاشراق، لاہور سے شایع ہوا۔ اس انتخاب میں ترتیبِ حروفِ تہجی سے تمیں شعرا کی تمیں نظموں کا یوں ترجمہ کیا گیا ہے کہ ہر شاعر کا مختصر سا تعارف پیش کیا گیا ہے اور ایک صفحے پر اصل نظم فارسی میں اور دوسرے صفحے پر اس کا اردو ترجمہ موجود ہے۔ ڈاکٹر محمد کیومرثی وہ پہلے ایرانی ہیں جنھوں نے فارسی نظموں کو اردو نثری ترجمے کے ساتھ اردو والوں کو ایک تحفہ پیش کیا ہے محمد کیومرثی اپنے ترجمے میں لفظی ترجمہ کے ساتھ ساتھ الفاظ اور ان کے معانی و مفاہیم کو بڑے غور و خوض سے دیکھا ہے، اس کوشش میں وہ پہلے ایرانی ہیں جنھوں نے پاکستان میں ن م راشد، معین نظامی اور عظمی عزیز خان کے بعد ایرانی شعرا کے منتخب کلام کے تراجم کے سلسلے کو آگے بڑھایا۔ میں سمجھتا ہوں عصرِ حاضر میں جدید فارسی کی منظوم و منثور تخلیقات کو اردو میں منتقل کرنے کے لیے ایک ایسے پلیٹ فارم کی ضرورت ہے جو فارسی سے اردو میں ترجمے کی روایت کو ترقی دے اور اس کام کے لیے ایک باقاعدہ ادارہ بنانے کی اور آج کل کی نئی ضرورتوں اور ادبی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ چلنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان ۔اسلام آباد میں ادبیاتِ فارسی کے حوالے سے کتابیں شائع ہو چکی ہیں لیکن ترجمے کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی گئی ۔آج اس امر کی ضرورت ہے کہ جدید فارسی زبان اپنے سارے خدوخال کے ساتھ اردو میں منتقل ہو اور اس کے مقابلے میں اردو زبان و ادب کی جدید روایت فارسی زبان میں منتقل ہو جائے تا کہ ان دونوں ہمسایہ مما لک کے مابین وجود میں آنے والی خلیج ختم ہو جائے اور مشترک تہذیبی ،ثقافتی و روایتی اقدار دوبارہ اپنی اصلی شکل میں نمودار ہو جائیں ۔

مختلف رسائل میں ایرانی افسانوں کے اردو تراجم کیے گئے ہیں ،ان رسائل میں رسالہ آج ،ادبیات سہ ماہی ،ماہ نو ،ادبِ لطیف ،ساقی ،مجلہ ایران شناسی ،مجلہ سخن اور ینٹل کالج وغیرہ شامل ہیں ۔ان رسائل میں بہت سے مترجمین نے فارسی افسانوں کو اردو سانچے میں ڈھالا ۔ان مترجمین میں اجمل کمال ،نیر مسعود ،بذل حق محمود ، ڈاکٹر آفتاب اصغر ، ڈاکٹر معین نظامی ، ڈاکٹر سلیم مظہر ، ڈاکٹر شعیب احمد ، ڈاکٹر بصیرہ عنبرین ، ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی ، ڈاکٹر غلام اکبر ،ڈاکٹر فوزیہ افتخار ،علی دیبک قزلباش ، رضا محمد قریشی ،غوث بخش صابر ،عبدالحلیم ہاشمی ،محمد اطہر مسعود ،مظہر علی اور حسنین کاظمی کے نام آتے ہیں ۔اس کے علاوہ یونیورسٹیوں میں خاص طور پر طلبہ و طالبات نے ایم ۔اے تھیسس کی شکل میں فارسی افسانوں اور فارسی ادبیات سے متعلق تنقیدی و تحقیقی کتب کے اردو تراجم کیے ہیں ۔اس سلسلے میں راقم الحروف نے سنہ ۲۰۰۹ء میں ڈاکٹر عبدالحسین زرین کوب کی فارسی کتاب ''صدای بالِ سیمرغ'' جو عطار نیشاپوری کی زندگی اور تصانیف پر مشتمل ایک تحقیقی و تنقیدی کتاب ہے فارسی سے اردو میں ترجمہ کر کے اس کا نام ''پر سیمرغ کی صدا'' رکھا ۔میں نے یہ ترجمہ ایم ۔اے اردو تھیسس کی شکل میں حواشی و تعلیقات کے ساتھ کیا جو اورینٹل کالج لائبریری میں موجود ہے ۔ڈاکٹر عبدالحسین زرین کوب کی ایک اور تصنیف ''با کاروانِ حُلّہ'' کو ڈاکٹر مہر نور محمد خان اور ڈاکٹر کلثوم فاطمہ نے ترجمہ کر کے اس کا نام ''از گلستان عجم'' رکھا ۔یہ کتاب عبدالحسین زرین کوب ممتاز ایرانی سکالر اور نقاد کی ہے جس میں رودکی سے ملک الشعرائی بہار تک فارسی شعرا کے کلام کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے ۔ترجمے میں مترجمین نے فارسی اشعار کا ترجمہ بھی کیا ہے اور حواشی و تعلیقات کا اہتمام بھی کیا ہے ۔یہ ترجمہ مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان ،اسلام آباد سے جون ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا ۔یہ ترجمہ تنقید و تحقیق کے سلسلے میں ایک اچھا اور مستند ترجمہ سمجھا جاتا ہے جس میں فارسی شعرا کے کلام کے تنقیدی جائزے پر مشتمل ایک مفید اور اعلیٰ نمونے کا نثری ترجمہ ہے ۔

فارسی زبان و ادب سے مختلف ادوار میں بہت سے تراجم کیے گئے اور چونکہ اس مقالے میں ان تمام تراجم کی تفصیلی و توضیحی وضاحت کی گنجائش نہیں ہے لہٰذا ''مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان'' سے فارسی زبان میں

شائع ہونے والی کتاب ''ترجمہ ہای متون فارسی بہ زبانہای پاکستانی'' تألیف اختر راہی کا حوالہ دیتا ہوں ،اس کتاب میں جتنے تراجم فارسی سے پاکستانی زبانوں میں ہوئے ہیں ان کی فہرست دی گئی ہے ،یہ سنہ ۱۹۸۶ء میں شائع ہوئی ۔مختلف علوم پر مشتمل اس کتاب میں تراجم کے مترجمین ،سنیں اشاعت ساتھ موجود ہیں جو اہلِ تحقیق کے لیے اپنی تحقیقی کاوشوں اور سرگرمیوں میں مفید ثابت ہو گی ۔

فارسی شعر و ادب کا بہت بڑا حصہ اردو میں منتقل ہو چکا ہے اب اس امر کی ضرورت ہے کہ اردو ادبیات کے مختلف گوشوں کو فارسی زبان میں منتقل کیا جائے تا کہ اہلِ ایران بھی اردو کے تخلیقی ،تحقیقی و تنقیدی سرمایہ ادب سے روشناس ہو سکیں اور اس کام کے زیادہ فروغ کے لیے ایک ایسا ادارہ قائم کرنے کی ضرورت ہے جو قومی سطح پر اس کام کی طرف تمام یکسوئی کے ساتھ توجہ دے اور تہران یونیورسٹی میں زیرِ تعلیم طلبہ و طالبات کی صلاحیتوں اور توانائیوں سے بھرپور فائدہ اٹھایا جا سکے ۔

حوالہ جات:

(۱) ڈاکٹر جمیل جالبی ۔تاریخ ادب اردو ۔جلد اول ،طبع چہارم ، لاہور: مجلس ترقی ادب ،۱۹۹۵ء ۔ ص ۲۵۵-۲۵۶

(۲) ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری ۔''طواف کرتی ہوئی نظموں کے تعاقب میں'' مشمولہ: نظمیں تیرا طواف کرتی ہیں ۔ (از معین نظامی) لاہور: فکشن ہاؤس ،۱۹۹۷ء ص ۱۸

(۳) محمد کیومرثی ۔اردو میں ایرانی افسانوں کے اہم تراجم تحقیقی و تنقیدی جائزہ ۔مقالہ برائے ایم ۔اے اردو ، مملوکہ کتب خانہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور ،۹۹-۱۹۹۷ء ص ۹۰

کتابیات:

- اختر راہی ۔ترجمہ ہای متون فارسی بہ زبانہای پاکستانی ۔اسلام آباد: مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان ،۱۳۶۵ھ ش
- جمیل جالبی ،ڈاکٹر ۔تاریخ ادب اردو ۔لاہور: مجلس ترقی ادب ، جلد اول ،۱۹۹۵ء
- فخر الحق نوری ،ڈاکٹر محمد ۔جدید فارسی شاعری (ن م راشد کے غیر مدوّن اردو تراجم) ۔لاہور: ماورا پبلشرز ،۲۰۱۰ء
- محمد کیومرثی ۔اردو میں ایرانی افسانوں کے اہم تراجم تحقیقی و تنقیدی جائزہ ۔مقالہ برائے ایم ۔اے اردو ، لاہور: یونیورسٹی اورینٹل کالج ،۹۹-۱۹۹۷ء
- محمد کیومرثی ،ڈاکٹر ۔معاصر ایرانی شاعری ۔لاہور: الاشراق ،۲۰۰۷ء
- معین نظامی ،ڈاکٹر ۔ نظمیں تیرا طواف کرتی ہیں ۔لاہور: فکشن ہاؤس ،۱۹۹۷ء
- ایضاً ۔نئی ایرانی کہانی ۔لاہور: خواب پبلشرز ،۱۹۹۶ء
- میر شیر علی افسوس ۔باغ اردو ۔لاہور: مجلس ترقی ادب ،۲۰۰۸ء
- ن م راشد ۔جدید فارسی شاعری ۔لاہور: مجلس ترقی ادب ،۱۹۸۷ء

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر روِش ندیم*

ہندوستان اور یورپ میں نوآبادیات کا تاریخی پس منظر

Abstract: *It is usually said that the evolution of socio-political economic of Europe from feudalism to capitalism has a specific phases and pace. In this regard the comparison with Indian history the same steps of evolution are generally forgotten. But wherever these are known, a question commonly arises that if there was the same parallel historical momentum and background then why this equation became changed later.*

یورپی و ہندوستانی تہذیبوں کے عروج و زوال کا تقابل آج کے علم و فکر کی ایک ایسی الجھن ہے جس سے ہمارا ہر صاحب فکر گزرتا ہے۔ یہ الجھن اس سوال سے شروع ہوتی ہے کہ اگر قرونِ وسطیٰ کے آخر تک بھی ہندوستانی تہذیب یورپ سے ترقی یافتہ تھی تو پھر ارتقا کی ایسی کون سی حرکت تھی جس سے جدید دور میں یہ توازن الٹ گیا۔ اس مقالے میں ان دونوں تہذیبوں کے سماجی، سیاسی اور معاشی ارتقا کا متوازی طور پر طائرانہ نظر دوڑاتے ہوئے جائزہ لیا جائے گا۔

ہندوستانی تاریخ کے قدیم ادوار کے حوالے سے ہندوستان کی زرخیزی اور ''خوشحالی'' کا ذکر کرتے ہوئے ڈی ڈی کوسمبی لکھتا ہے کہ قدرتی طور پر خوراک کی فراوانی کے باعث یہاں شکار کا دور آیا ہی نہیں۔ جس نے ہلاکت خیزی یعنی اہنسا کے نظریہ کے ذریعے ہندوستانی دینیات میں انقلاب برپا کیا۔'' اسی چیز نے تشدد اور طاقت کی ضرورت کو یورپ اور امریکہ کی بہ نسبت کم کر دیا۔''[1] ہندوستان کی سرزمین سے ہی وادی سندھ کی عظیم تہذیب نے جنم لیا جو اپنی ہم عمر تہذیبوں میں بہت ترقی یافتہ اور متمدن تھی۔ وادی سندھ کے بحری جہاز میسر یا اور بابل تک جایا کرتے تھے۔ تین ہزار سال قبل مسیح'' جب مصر میں بڑا اہرام تعمیر کیا گیا اس وقت ہڑپا اور موئن جو دڑو کا تمدن عروج پر تھا۔''[2] ول ڈیورانٹ لکھتا ہے کہ'' چاندی، سونے، سیسے، انگ (ٹن)، جست اور لوہے کی

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد *سیّد ریاض ہمدانی

کان کنی پندرہ سو سال قبل مسیح میں شروع ہو چکی تھی اور یورپ میں متعارف ہونے سے پہلے ہی ہند میں لوہا ڈھالنا اور رنگائی شروع ہو چکی تھی۔'' وہ مزید لکھتا ہے کہ'' کپاس کی کاشت دنیا میں سب سے پہلے ہند میں شروع ہوئی۔''[3] رومی انہیں کے ذریعے کپاس سے متعارف ہوئے تھے۔ قدیم عہد کی یہی وہ بنیادیں تھیں جنہوں نے بعد ازاں قرونِ وسطیٰ میں تہذیبی عظمت کو چار چاند لگائے اور گوتم بدھ، مہاویر، چانکیہ، چندر گپت موریہ، پورس، اشوک، شنکر، تلسی داس، کالی داس، کبیر، نانک اور اکبر کے ساتھ ساتھ رامائن، مہابھارت، بھگوت گیتا، ویدوں، ارتھ شاستر اور پنچ تنتر (کلیلہ دمنہ) جیسا حکمت افروز سرمایہ دیا اور فلسفے، اخلاقیات، مابعد الطبعیات، دیو مالا کے علاوہ کیمیا، طبیعیات، ہیئت، الجبرا، ریاضی، فلکیات، جراحت، علم نجوم، اعشاری نظام، مجسمہ سازی، ڈرامہ، رقص، شاعری اور تعمیر کے علوم و فنون پیدا کیے۔

گو یورپی تہذیب ہندوستان کی طرح قدیم اور ترقی یافتہ تو نہیں تھی لیکن یونان و روم کی عظیم فکری، سماجی، انتظامی ترقیات نے بھی ہندوستانی متذکرہ علوم و فنون اور شخصیات کی طرح انقلاب آفریں کردار ادا کیا مگر بعد کے وسطی ادوار میں ترقیات کا یہ سفر ہندوستان کے مقابلے میں اس قدر شاندار نہ رہا۔ اسی لیے جدید یورپی مفکرین قرونِ وسطیٰ کے یورپی جاگیرداری دور (۴۰۰ء سے ۱۵۰۰ء) کو قرونِ مظلمہ یا عہدِ تاریک سے موسوم کرتے ہیں۔ یوں یہ مطالعہ اہم بن جاتا ہے جس کے تحت رومی سلطنت کے زوال اور جرمنی کے وحشی قبیلوں کی غارت گری سے پیدا شدہ حالات نے یورپ میں جاگیرداری کی بنیادیں استوار کیں۔ ان حالات میں دیہاتوں کی آباد کاری، فوجی سرداروں کے قبضے، کسانوں کا بحالت مجبوری ان کی سرپرستی میں آنا اور فوجی جاگیردار سرداروں کی مطلق العنانیت کا آغاز یورپی جاگیرداریت کے آغاز کے اہم عناصر ہیں۔ عربوں، نورزاور میگائرز نے یورپی سلطنتوں پر حملے شروع کیے تو مرکزی حکومت کمزور اور مقامی جاگیردار طاقتور ہوتے چلے گئے۔ حتیٰ کہ بادشاہ اور جاگیرداروں کو میگنا کارٹا (۱۲۱۵ء) کے ذریعے اپنی اپنی طاقت کی حدود قائم کرنا پڑیں۔ مرکزی حکومت کی کمزوری، مقامی جاگیردار کی مطلق العنانیت و موروثیت، دیہات اور دیہاتی بطور جاگیردار کی ملکیت، جاگیرداریت میں کلیسا کے بنیادی کردار، استحصال اور علم دشمنی وغیرہ یورپی جاگیرداریت کے انفرادی خصائص ہیں۔ کاشت کاروں کی حیثیت جاگیرداروں کے لئے ''زندہ زرعی آلات'' کی سی تھی جن کو ہفتہ میں تین دن بیگار میں کام کرنا پڑتا۔ سڑکوں کی مرمت اور پلوں کی تعمیر کسان ہی کی ذمہ داری ہوتی تھی۔ لکڑیوں کی کٹائی، شکار، تنور اور چکی کے استعمال، مچھلیوں کے شکار اور مویشیوں کے چرانے کے لئے اسے جاگیردار کے ذرائع استعمال کرنے اور ٹیکس دینے کی پابندی تھی۔ کسانوں کو اپنے لڑکوں کے تعلیم پر اسے جرمانہ دینا پڑتا تھا۔ وہ'' جاگیر کے

باہر کسی دوسری جگہ مالک کی منظوری کے بغیر شادی نہیں کر سکتے تھے۔کسی سرف (قابل فروخت کسان) کے مرنے کے بعد اس کے جائز وارث ایک خاص ٹیکس ادا کرنے کے بعد میں اس کی ملکیت کا وارث بن سکتا تھا۔'' ۴ لیوہیوبر مین لکھتا ہے کہ بیوہ کو شادی کے لئے اپنے مالک اعلیٰ کو ٹیکس دینا پڑتا تھا۔''اس دور میں اگر کوئی بیوہ شادی نہیں کرنا چاہتی تھی تو اسے شادی سے بچنے کے لیے بھی مالک اعلیٰ کو ایک رقم ادا کرنی پڑتی تھی''۵ ڈاکٹر مبارک علی نے لکھا ہے کہ کسی نائٹ،امیر یا فیوڈل لارڈ کے لیے کاشتکاری کرنا،ہاتھ سے کام کرنا اور محنت کرنا ممنوع تھا اور قرونِ وسطیٰ میں پڑھے لکھے لوگوں کے بارے میں یہ خیال تھا کہ یہ نچلے درجہ کے لوگ ہیں۔۶ آٹھویں صدی عیسوی سے وسطی اٹلی کے علاقے پر قبضے کے بعد کلیسا ایک خود مختار ریاست بن کر بطور سربراہِ ریاست یورپ کی سیاست میں براہ راست حصہ دار ہو گیا تھا۔یورپ کے جاگیرداری نظام میں وہ ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

> کلیسا فقط روحانی طاقت نہ تھی بلکہ یورپ کا سب سے دولت مند اور سب سے بڑا جاگیردار بھی رومن کلیسا تھا۔۔۔ یہ سب زمینیں معافی کی تھیں جن پر کوئی محصول نہ تھا اور نہ حکومت ان کے معاملات میں کوئی مداخلت کر سکتی تھی۔۷

بقول ڈاکٹر مبارک علی ''چرچ (یعنی کلیسا) کو بھی فیوڈل لارڈز کی طرح سکہ ڈھالنے،عدالت میں فیصلے کرنے،زراعت کا انتظام سنبھالنے اور فوجی خدمات انجام دینے کے اختیارات ہوتے تھے۔''۸ کلیسا نے اپنی قائم کردہ مذہبی عدالتوں خاص کر انکویزیشن (INQUISTION) کے ذریعے عقل دوستی،آزادانہ سوچ،اجتہاد و معقولات اور کلیسا کے علاوہ کسی دوسری فکر کو روک رکھا تھا۔سخت محنت،سردی کی سختی،خراب فصلوں،کھانے کی کمی،جاگیردارانہ تشدد،جبر اور استحصال کی وجہ سے معاشرہ منجمد تھا۔گو شہروں میں گلڈ یعنی دست کاروں کی جماعتیں موجود تھیں جو حالات کی تبدیلی،نئی ایجادات اور تجارتی مقابلہ کو اپنے لیے زہر قاتل سمجھتی تھیں۔کلیسا تاجروں اور دست کاروں کو حقارت سے دیکھتا تھا۔جو تھوڑی بہت تجارت شہروں میں موجود تھی وہ بھی سڑکوں کی ناگفتہ بہ حالت،ڈاکوؤں کے خوف قدم قدم پر،جاگیرداروں سے محصولات اور گلڈ کی پابندیوں،عام لوگوں کے ہاں روپے پیسے کی کمی،ناپ تول اور کرنسی کی جگہ جگہ مختلف اقسام کے باعث بہت محدود تھی۔

ہندوستان کے حالات یورپ سے بہت مختلف تھے۔بقول ظہیر الدین بابر ''ہندوستان کی دوسری خوبی یہ ہے کہ یہاں ہر پیشے اور ہر حرفے کے کاریگر لاتعداد اور بے شمار ہیں۔ہر پیشے کی اور کام کی ایک ذات ہے۔یہ پیشے اور ہنر پشت ہا پشت سے باپ سے بیٹے کو منتقل ہوتے رہے ہیں۔''۹ ول ڈیورانٹ نے بھی لکھا

ہے کہ ''اہل یورپ ہند کو ہر شعبے مثلاً لکڑی کے کام،صنعت کاری،سفید گری،رنگ سازی،صابن سازی،شیشہ گری،بارود سازی،آتش بازی اور چونے وغیرہ میں ماہر تصور کرتے تھے۔''۱۰

ہندوستانی زراعت کی ترقی کا یہ عالم تھا کہ جب امریکہ میں مکئی دریافت ہوئی تو اس کی کاشت فوراً یہاں بھی شروع کر دی گئی۔دریائے سندھ اور جمنا کے ذریعے نہروں کا جال بچھا دیا گیا تھا۔لاہور،آگرہ، چٹا گانگ،خاندیش،بردوان اور ہگلی وغیرہ جیسے بڑے بڑے شہر علم و تہذیب کے اعلیٰ مراکز تھے۔مواصلات کے ترقی یافتہ نظام کے تحت تمام برصغیر میں سڑکوں اور دریائی راستوں کا جال بچھا ہوا تھا۔سرائیں اور کنوئیں،جانوروں سے چلنے والی گاڑیاں مسافروں اور مال و اسباب کی نقل و حمل کے لئے عام دستیاب تھیں۔جن کے ذریعے صنعت اور گھریلو دستکاری کی مصنوعات یورپ و ایشیا اور عرب کے مختلف ممالک کو برآمد کی جاتی تھیں۔اوڑیسہ سے بنگال تک کپڑوں کی صنعت کے ہزاروں مراکز تھے۔ڈھاکہ کی ململ اور لاہور کے ریشمی کپڑے اور قالین کی صنعت پوری دنیا میں مانی جاتی تھی۔سکھر،روہڑی،خیر پور،ٹھٹھہ اور ملتان بھی مختلف صنعتوں کے مراکز تھے۔اکبر اعظم کے دور میں ایک سو کے لگ بھگ ہندوستانی کارخانوں کا ذکر ملتا ہے۔یہ کارخانے نجی ملکیت نہیں بلکہ حکومت کے زیر انتظام ہوتے تھے جہاں توشکیں،قالین،زین،برتن،ستر پوشی،ہاتھی دانت کی مصنوعات،عطر،تیل،گھی،تصاویر،زیورات،سوتی و ریشمی کپڑا اور اسلحہ وغیرہ بنایا جاتا تھا۔مغل سلطنت کے اختتام تک افغانستان دہلی کے ماتحت تھا اور افغانستان کے رستے بلخ،خراسان،سمرقند اور ایران سے بہت سی تجارت ہوتی تھی۔

> سندھ میں ٹھٹھہ اور لاہوری بندر،گجرات میں سورت،مالا بار میں کالی کٹ اور کوچین،مشرقی ساحل پر مسولی پٹم اور بنگال میں سات گاؤں،سری پور چٹا گانگ اور سنار گار گاؤں کی بندرگاہیں مشہور تھیں۔ان بندرگاہوں سے تجارتی سامان عرب،ایران،ترکی،عراق و دمشق اور عدن و سکندریہ کے راستے برصغیر کی برآمدات یورپ و اٹلی کی بندرگاہوں تک پہنچتی تھیں۔۱۱

ول ڈیورانٹ نے ٹھیک لکھا ہے کہ یورپ کی نشاۃ الثانیہ اسی تجارت سے موصول ہونے والی دولت کے ذریعے لائی گئی۔۱۲ جواہر لال نہرو نے ہندوستان اور یورپ کی تجارت کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''روم کے مصنفوں نے اکثر اس بات پر ماتم کیا ہے کہ سونا لد لد کر روم سے ہندوستان اور مشرقی ملکوں کو جاتا تھا اور اس کے بدلے میں مشرق والے مختلف قسم کے اسباب تعیش بھیجتے تھے۔''۱۳ دراصل ہندوستان کے ساتھ تجارت کے

بدلے میں دینے کے لئے صرف اُون تھی جو یہاں کے گرم موسم کے باعث بے کار تھی۔

ہندوستان میں روزمرہ استعمال کی چیزیں اور دیگر بنیادی ضرورتیں کبھی بھی عام آدمی کی پہنچ سے باہر نہیں رہی تھیں۔اس ارزانی کے ساتھ ساتھ عام مزدور کواتنی اجرت مل جاتی تھی کہ وہ تنگ دستی کا شکار نہ ہو۔اس بات کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مبشر حسن لکھتے ہیں:

> ایک روپیہ میں چالیس دام ہوتے تھے اور مزدور کی یومیہ اجرت دو تین دام ہوتی تھی۔ایک مزدور آدھے دام میں صبح وشام کی روٹی کھا سکتا تھا۔اکبر کے زمانے میں سب سے "نکھے" غلام کو ایک دام یومیہ ملتا تھا۔ماہر کاریگر کو تین سوا تین روپے ماہوار ملتے تھے۔کارخانوں میں کام کرنے والے "کرخنداروں" کو سترھویں صدی کے شروع میں دو روپے ماہوار ملتے تھے۔۱۴

جب کہ ول ڈیورانٹ کے بقول:

> اکبر کے عہد میں دستکاروں کو تین سونو سینٹ روزانہ معاوضہ ملتا تھا۔لیکن اس کے مقابلے میں قیمتیں خاصی ارزاں تھیں۔۱۶۰۰ء میں ایک روپے کی مالیت ۳۲.۵ سینٹ تھی جس سے ۱۹۴۸ پاؤنڈ گندم یا ۲۷۸ پاؤنڈ جو خریدا جا سکتا تھا۔۔۔سترھویں صدی میں ہند آنے والے ایک اور انگریز کا روزانہ کا اوسط خرچ صرف چار سینٹ تک محدود تھا۔۱۵

ہندوستان کی مرکزی حکومت بالعموم استحکام، طاقت اور انتظام کے حوالے سے بہت شاندار رہی۔برصغیر کو انتظامی طور پر ایک مرکز کے تحت متحد رکھنے کے لئے حکومتی کاموں کی تقسیم بہت زیادہ درجہ وار تھی۔اکبر کے دور کی انتظامی مشینری میں منصب داروں کے تینتیس (۳۳) درجے تھے۔منصب داری کی طرح بادشاہ اوراعلی عدالتیں نہ تو ذاتی ملکیت کا حق کسی کو دیتیں اور نہ ہی امراء کے عہدوں کو موروثی حیثیت دیتی تھیں۔زمین نجی نہیں بلکہ خدا کی ملکیت اور "الاٹ شدہ" مانی جاتی تھی جو قابلیت کی بنا پر بادشاہ کی طرف سے کبھی بھی کسی کو بھی دی جا سکتی تھی۔بقول سبط حسن: "منصب داروں اور جاگیرداروں کو زمین پر حق ملکیت حاصل نہ تھا بلکہ ملک کی ساری زمین ریاست کی ملکیت تھی۔۔۔بادشاہ سلامت کسی منصب دار سے خوش ہوئے تو لاہور، اودھ یا ملتان کی جاگیر عنایت کر دی، ناراض ہوئے تو بنگال بھیج دیا یا گوالیار کے قلعہ میں قید کر لیا۔"۱۶ کسی امیر یا زمیندار کو سرکاری فرائض کی ادائیگی کے لئے فوجی طاقت کا استعمال بھی کیا جاتا تھا۔یوں زرعی اراضی کا نظام موروثی نہ ہونے کے

باعث یہاں کے منتظم اتنے طاقتور تھے ہی نہیں کہ یورپی جاگیرداروں کی طرح بادشاہ کے اختیارات کو چیلنج کر سکتے۔زمین گاؤں کی مشترکہ ملکیت تھی۔بادشاہ کا کسی کو زمین دینا دراصل اس سے ریاست کے لئے ایک مقررہ لگان وصول کرنا تھا۔امراء زمینوں کے بدلاؤ کی وجہ سے اپنا اثر ورسوخ ایک علاقے میں قائم نہیں کر سکتے تھے۔دیہاتوں کی آزاد، مستحکم اور خود مختار حیثیت کی وجہ لوگ خوش حال زندگی گزارتے تھے۔کارل مارکس کی طرح ڈی ڈی کوسمبی نے بھی ہندوستانی دیہات کو "لازمان" اور وقت سے آزاد نظر آنے والا، بیرونی دنیا سے تقریباً منقطع اور خود منقسم قرار دیا ہے جس میں پیشہ ور ذاتوں کی تقسیم کو "قرون وسطی کی پیشہ ورانہ برادری (GUILD) کا ہندوستانی قائم مقام" کہا ہے۔۱۷ بقول سبط حسن: "مملکت کے امور میں دیہات کے باشندوں کو کوئی دخل نہیں ہوتا تھا اس وجہ سے ان کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں تھی کہ دہلی کے تخت پر کون بیٹھا اور کون معزول ہوا۔بشرطیکہ ان کے گاؤں کی چھوٹی سی دنیا پر اس تبدیلی کا کوئی اثر نہ پڑے۔"۱۸ جواہر لال نہرو کے مطابق دیہات کی سالانہ منتخب کردہ پنچائیت کے آئینی اور انتظامی اختیارات وسیع ہوتے تھے جو زمینوں کی تقسیم اور لگان کی وصولی بھی کرتی تھی۔کئی کئی پنچائتوں پر نگرانی کے لیے ایک بڑی پنچائیت ہوتی تھی۔عورتیں بھی ان پنچائتوں کی ممبر ہوتی تھیں۔

> دیہات کی یہ پنچائتیں اپنی آزادی کی بڑے اہتمام کے ساتھ حفاظت کرتی تھیں۔یہ قانون بنا دیا گیا تھا کہ کوئی سپاہی دیہات میں اس وقت تک داخل نہیں ہو سکتا جب تک اس کے پاس شاہی اجازت نامہ نہ ہو۔۔۔(جبکہ) ہر بڑے شہر میں بہت سے کاریگر اور سوداگر ہوتے تھے اور دستکاروں کی انجمنیں ہوتی تھیں۔تجارتی انجمنیں اور ساہوکار کارپوریشن قائم تھے یہ سب اپنے اندرونی انتظامات خود ہی کرتے تھے۔۱۹

یعنی گاؤں کے لوگ حکومت کو لگان کی ادائیگی کے بعد معاملات میں خود مختار رہتے۔نئے حملہ آوروں کی فتوحات کے نتیجے میں بھی ہندوستان کی یہ معاشی اور سماجی تنظیم بدستور برقرار رہی۔دیہات کی اس خود مختاری کا زوال بندوبست دوامی کے تحت بعد ازاں انگریز کے یورپی موروثی جاگیرداریت کے پھیلاؤ سے ہوا۔لیکن یہ دیہی خود مختاریت بعد کے ادوار میں ریاستی انتظام کا حصہ بنتے گئی۔

> ۔۔۔علاؤالدین خلجی (۱۳۱۶ء۔۱۲۹۶ء) نے جو زرعی اصلاحات کیں ان کے ذریعے گاؤں سے چودھری، مقدم اور خوط کی تمام آمدن کو لے لیا۔اس نے حکومت کا پچاس فیصد حصہ مقرر کیا جو اتنا زیادہ تھا کہ اس کی ادائیگی کے بعد ان کے پاس بقدر ضرورت

> ہی پہنچتا تھا۔دراصل علاؤالدین ان کی طاقت کو کمزور کر کے اپنے خلاف یورپ کے جاگیرداروں جیسی بغاوت کے اندیشے کو ختم کر دینا چاہتے تھے۔شیر شاہ سوری (۱۴۸٦ء۔۱۵۴۵ء) نے ایک انقلابی قدم اٹھایا اور مقدم اور چودھری جواب تک صرف گاؤں کی پنچائیت کے سامنے ہی جوابدہ تھے انہیں سرکاری ملازم کی حیثیت دے کر حکومت کے سامنے جوابدہ کر لیا اس طرح ان کی خودمختار حیثیت کو ختم کر دیا۔اکبر اعظم (۱۵۵٦ء۔۱٦۰۵ء) نے ان تمام انقلابی کارروائیوں کو ایک نظام کی شکل دے دی۔جس سے حکومت اور کسانوں کے درمیان براہِ راست رابطہ قائم ہوگیا۔ [۲۰]

دیہات کی کمزور ہوتی یہ خودمختاریت مرکزی انتظامیہ کے ریاستی ڈھانچے سے منسلک ہو کر ارتقا پذیر ہندوستانی قومی نظام کی مضبوطی کا باعث بنی۔

یورپ میں بارھویں تیرھویں صدی کی صلیبی جنگوں میں فوجی ضروریات کی فراہمی کے لئے تاجر طبقہ وجود میں آیا۔اٹلی کی شہری ریاستوں وینس اور جنیوا میں تو کچھ نہ کچھ بری تجارت پہلے سے موجود تھی۔یہاں مسلم اقتدار کے دوران شمالی افریقہ کے مسلمانوں سے تجارتی معاہدات و تعلقات کے نتیجے میں وجود میں آئے۔کئی تجارتی مقامات بحیرہ روم کے کناروں پر قائم تھے۔لہٰذا صلیبی جنگوں میں زیادہ تجارتی منافع کما کر اٹلی کے تاجروں نے خود کو مستحکم و منظم کیا اور تجارتی توسیع کے لئے جہاز سازی کی طرف بھی توجہ کی۔برفیلے اور سرد یورپ کو گوشت محفوظ رکھنے کے لئے مسالوں، سوتی کپڑوں اور امراء کو سامانِ تعیش، چینی کے برتن، شیشے کا سامان، سلک، ساٹن، ہیرے جواہرات، زیورات، قالین اور عطریات کی ضرورت تھی۔مشرق کے ساتھ تجارت میں بہت زیادہ نفع تھا اسی نے یورپ کے تجارتی سرمایہ دار کو پیدا کیا تھا۔یوں شہروں میں تجارتی میلے بڑھے اور امن عامہ، تحفظ اور تجارتی مرکزیت کا تصور ابھرا۔تجارتی طبقہ قدیم پابندیاں توڑنے اور شہروں میں زمین کی فروخت، عدالتی نظام اور محصولات کے نئے نظام کا خواہش مند بنا۔کسان بغاوتیں سامنے آئیں۔زمین بھی تجارتی جنس بنی اور کسان ایک غلام سے آزاد مزدور بن گیا۔زمین اور کسان کے وراثتی و ملکیتی حق سے محرومی، آپس کی خانہ جنگیوں اور نئے درمیانے طبقے یعنی تاجروں سے جاگیردار کمزور رہا۔بادشاہ کا انحصار تاجر طبقے پر بڑھا تو پندرھویں صدی میں پہلی بار بادشاہ نے قومی سطح پر محصولات کا طریقہ رائج کر کے تنخواہ دار ملازم رکھے۔انہی دنوں مارٹن لوتھر جیسے مصلحین نے سماجی تبدیلی اور مساوات پر مبنی اصلاحِ مذہب کی تحریکیں شروع کیں۔۱۴٦۵ء میں جرمنی میں چھاپہ خانہ کی ایجاد نے علم پر سے کلیسا کی اجارہ داری توڑ کر اسے عام کر دیا۔

> اس نئی تجارت یعنی ابھرتے ہوئے متوسط (تجارتی) طبقے نے اچھی طرح محسوس کر لیا تھا کہ اس کی مزید ترقی کی راہ میں قدیم فرسودہ جاگیرداری نظام حارج ہے اور کلیسا قدیم جاگیرداری نظام کا مضبوط قلعہ ہے۔اس لیے جاگیرداری نظام کے خاتمہ کے لئے اس کلیسائی قلعہ کو ڈھانا ضروری ہے۔چنانچہ اس وقت ایسا ہی ہوا۔اس کشاکش نے مذہبی لبادہ پہن رکھا تھا اور یہ وقت کا تقاضا بھی تھا۔مذہب کی یہ نئی تحریک ''پروٹسٹنٹ ریفرمیشن'' کے نام سے موسوم ہوئی۔درحقیقت یہ پہلی نتیجہ خیز لڑائی تھی جس نے ایک طرف پاپائے روم کے اقتدارِ اعلیٰ کو ختم کیا اور دوسری طرف ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کو فرسودہ جاگیرداری نظام پر حاوی کیا۔[۲۱]

سولھویں صدی یورپ کی ترقی کے آغاز کا دور ہے۔اس دور کی ایجادات اور سائنسی معلومات نے غیر محفوظ اور بے شمار محصولات والی مہنگی بری تجارت کے مقابلے میں سمندری سفر کو ترقی دی۔تجارتی منافع کمانے اور لوٹ مار کرنے کے شوق میں واسکوڈے گاما اور کولمبس نے امریکہ، افریقہ اور ایشیا کے ساحل اور نئی دنیائیں دریافت کیں۔تاجروں نے دستکاری مراکز قائم کیے اور ٹھیکے یا دہاڑی پر کاریگروں سے کام کروانا شروع کر دیا۔انگلستان میں اونی کپڑے اور لوہے کی دست کاریوں میں کافی ترقی ہوئی۔دوسرے ملکوں سے فوجی لوٹ مار، ٹیکس، خراج، تاوان، سستی خرید اور غلاموں کی تجارت وغیرہ نے سرمائے کو کئی گنا کر دیا جس سے سودی کاروبار کے پھیلاؤ کے لیے بینکنگ سسٹم قائم ہوا۔نئی ضرورتوں کے تحت جاگیردار اور پادری بھی تجارت میں حصہ لینے لگے۔بدلتے ہوئے معاشی نظام کے باعث مذہبی نظریاتی ڈھانچے میں تبدیلیاں ناگزیر تھیں کیوں کہ معاشی قوت اب کلیسا سے تجارتی سرمایہ داروں کی طرف منتقل ہو گئی تھی۔پرانے مذہبی عقائد نئی معاشی قوتوں کا ساتھ نہیں دے سکتے تھے۔مبشر حسن لکھتے ہیں:

> سولھویں اور سترھویں صدی میں یورپ کی طاقتیں نہ صرف برصغیر میں پاؤں جمانے کی کوشش کر رہی تھیں بلکہ پورے افریقہ، ایشیاء اور امریکہ میں اڈے اور آبادیاں قائم کرنے میں لگی ہوئی تھیں۔۔۔یورپ کے چھوٹے بڑے شہروں میں دستکاروں کے بہت سے مراکز قائم ہو چکے تھے۔جاگیرداری اور زمینداری نظام بسترِ مرگ پر تھا۔[۲۲]

ادھر ہندوستان میں پندرھویں اور سولھویں صدی میں معاشرتی سطح پر سماجی اونچ نیچ اور ذات پات کے خلاف شہری دست کار ہنرمندوں کی بھگتی تحریک کا آغاز

ہوا جس میں کاریگر، جولاہے، درزی، موچی، حجام اور بھٹی وغیرہ جیسے کاریگر شامل تھے۔اس کا مقصد مذہب و نسل سے بالاتر ہو کر ایک وسیع تر فکری نظام کے ذریعے نئے ہندوستانی نظام کو تقویت دینا تھا جس کے اثرات ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی سطح پر بہت دور رس ہوئے۔ اکبر اعظم اور اس کے قومی سطح پر سیاسی، معاشی، مذہبی، تعلیمی اور فکری اقدامات انہی اثرات کی پیداوار تھے۔شیر شاہ سوری جیسے اعلیٰ منتظم کی بنائی ہوئی سڑکیں، سرائیں اور محفوظ راستے تجارت کے مزید فروغ میں معاون ثابت ہوئے اور تجارتی سامان ہندوستان کے کونے کونے میں پہنچنے لگا جس سے صنعت و حرفت کی ترقی ہوئی۔منڈیوں میں مال کی مانگ بڑھی تو پیداوار میں اضافہ ہوا جس نے غیر ملکی تجارت کی ترقی میں مزید اہم کردار ادا کیا۔حکومت نے تاجروں کی سرپرستی کی۔شاہی خاندان اور امراء نے تجارت میں سرمایہ کاری کرنے کے ساتھ ساتھ تاجروں کی حوصلہ افزائی کی۔حکومت نے تجارت کے فروغ کے لیے باقاعدہ محکمہ قائم کیا جو منڈی میں قیمتوں کا تعین کرتا تھا۔اکبر اعظم نے پورے ملک میں ایک کرنسی کو نافذ کر کے تجارت کو مزید فروغ دیا۔ہندی/اردو لینگوا فرانکا کا قیام اور جاٹوں، مرہٹوں، روہیلوں اور سکھوں کی تحریکوں کی صورت میں قومیت پرست اور جمہوری قوتوں کا ابھار ایک وسیع تر سماجی و سیاسی معیشت کے مستحکم نظام کا اظہار تھا۔ہندوستان کے تاجر کاریگروں سے سامان تیار کرواتے اور اس کو ملکی و غیر ملکی منڈیوں میں فروخت کرتے۔ یوں حکومتی سرپرستی، بھگتی رواداری، نئے شہروں کے قیام، سڑکوں اور سراؤں کی تعمیر، امن و امان اور حفاظتی انتظامات کی وجہ سے ہندوستان کا تاجر اپنے ملک میں ''تجارتی سرمایہ'' پیدا کر رہا تھا۔یہ ''تجارتی سرمایہ'' اور مال ہندوستان کے دستکاروں، کاریگروں اور صنعتکاروں کے لئے بہت معاون تھا۔اس لئے ہندوستان کی صنعت (خصوصاً کپڑے کی) انتہائی ترقی یافتہ تھی۔یوں ہندوستان ''کنٹرولڈ جاگیرداریت'' سے ''تجارتی سرمایہ'' کے متحرک مرحلے میں رواں دواں تھا۔اسی ''تجارتی سرمایہ'' نے ''صنعتی سرمایہ'' کے معاشی نظام کی طرف ارتقاء پذیر ہونا تھا۔یہاں جو معاشی تبدیلیاں آ رہی تھیں اور اس میں جو صلاحیتیں پنہاں تھیں وہ اس تبدیلی کے عمل کو تیز تر

کر رہی تھیں۔ہندوستان کا تاجر طبقہ دراصل متذکرہ سیاسی و سماجی ارتقاء کے نتیجے میں سامنے آیا تھا جو کہ خوش حالی اور ترقی یافتہ معاشرے کی علامت تھا۔فیروز آباد، حصار، فتح آباد، فیروز پور، جونپور، بدایوں اور پٹنہ جیسے نئے نئے آباد ہونے والے شہر اس بات کا روشن ثبوت ہیں۔یہی وجہ کہ جاگیرداری عہد کا ہندوستان اپنی ہم عصر تہذیبوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ اور فعال تھا۔یہاں کا معاشرہ منجمد اور ٹھہرا ہوا نہیں تھا بلکہ زرعی دور کی عہد بہ عہد تبدیلیوں اور تقاضوں کو پورا کرتا ہوا آگے بڑھنے والا معاشرہ تھا۔ہندوستان کی زرعی، صنعتی اور معدنی دولت کے حوالے سے بالکل ٹھیک لکھا گیا ہے کہ اس کی ''اسی شہرت نے شمال مغربی دروں سے آریاؤں، ایرانیوں، ہنو سیتھیوں، ترکوں اور تاتاریوں اور سمندری راستے سے ولندیزیوں، پرتگیزیوں، انگریزوں اور فرانسیسیوں کو فوج کشی کی ترغیب دی تھی۔''[۲۳]

یورپ کی تجارتی رفتار سے بڑھنے سے وینس اور جنیوا کے بعد پرتگال، سپین، ہالینڈ، انگلستان اور فرانس بھی تجارتی مراکز بن گئے۔انہوں نے ہندوستان، چین، جاپان، وسطی امریکہ کے میکسیکو اور جنوبی امریکہ کے علاوہ شمالی امریکہ اور افریقہ تک اپنی پہنچ مکمل کر لی۔یہ فتوحات ان پیشہ ور مہم جو کمپنیوں کے ذریعے سے کی گئیں جن کا کہنا تھا کہ ''حوصلہ مند تاجروں کی جماعت ان ملکوں، سلطنتوں، جزیروں اور مقامات کی تلاش کے لئے قائم کی جا رہی ہے جن تک تاجروں کی ابھی رسائی نہیں ہوئی ہے۔''[۲۴] اس تجارتی انقلاب نے سائنسی ایجادات، نئی دریافتوں، جدید علوم، ادب اور آرٹ کو ترقی دی۔دنیا کے چار براعظموں کے درمیان ہونے والی اس تجارتی سرمایہ کاری کے لئے ایک نئے سرمایہ داری ادارے ''جوائنٹ سٹاک کمپنی'' نے جنم لیا۔جس کے حصص کو نفع و نقصان کی بنیاد پر عوام میں فروخت کیا جاتا تھا۔ان کمپنیوں کو حکومت کی آشیرباد اور قانونی طور پر اجارہ داریاں حاصل تھیں۔''ان کمپنیوں میں سے سات کمپنیاں تو 'ایسٹ انڈیا' کمپنیوں کے نام کی تھیں۔یہ انگلستان، ہولینڈ، فرانس، سویڈن اور ڈنمارک میں قائم ہوئیں۔''[۲۵] اسی دور میں سپین، ہندوستان کی تلاش میں میکسیکو اور پیرو میں سونے چاندی کی کانوں سے ۱۵۴۵ء سے ۱۶۰۰ء تک چھ لاکھ ہزار کلوگرام سے زائد چاندی لوٹ لایا جس نے پورے یورپ کی معیشت بدل دیا۔ان تبدیلیوں نے جاگیرداروں کو اندر ہی اندر کھوکھلا بھی کر دیا۔بے روزگاری کے باعث کسانوں نے شہروں کا رخ کرنا شروع کر دیا جہاں نیا ابھرتا ہوا تجارتی سرمایہ دار ان کا منتظر تھا۔سترہویں صدی اور اٹھارہویں صدی ہندوستان کی طرح دست کار صنعت یعنی مینوفیکٹریوں پر مشتمل

یورپی تجارتی سرمائے کا دور تھا۔ یورپی اقوام نے سرمائے اور دولت کے حصول کے لیے افریقہ اور امریکہ جیسے کمزور قبائلی ملکوں میں نسل کشی کر کے مفادات پورے کئے لیکن ہندوستان جیسے مضبوط اور طاقتور حکومتوں سے پہلے پہل صرف تجارتی مراعات مانگیں ۔اس وقت تک تجارتی معاشی توازن ہندوستان کے حق میں ہی تھا۔ یہاں معاشی فتوحات کے لیے یورپ کی تمام اقوام کے درمیان دوڑ لگ گئی ۔اٹھارہویں صدی میں ہندوستان کی مصنوعات کے خلاف ارزاں ہونے کی وجہ سے انگلستان میں احتجاج بلند ہوا کیوں کہ اس دور میں جن دست کار فیکٹریوں نے کام شروع کیا وہ ہندوستانی مال کے باعث سخت نقصان اٹھا رہے تھے۔

یہ احتجاج دراصل ۱۶۹۶ء میں شروع ہوا تھا جب انگلستان کے دستکاروں نے ہندوستان اور چینی مصنوعات کی درآمد کے خلاف بلوے کئے تھے ۔احتجاج کا یہ سلسلہ جاری رہا۔ تا آنکہ ۱۷۰۰ء میں ایشیا سے ریشمی کپڑے اور پھولدار سوتی کپڑے کی درآمد پر پابندی عائد کر دی گئی۔۔۔تا ہم تجارتی مقابلہ پھر بھی جاری رہا۔ بنگال اور سورت کا تجارتی کپڑا اتنا سستا ہوتا تھا کہ انگلستان کے جولاہے مقامی مارکیٹ میں ان کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کے اوائل میں پھر احتجاج ہوا جس کے پیش نظر حکومت نے پہلے تو ہندوستانی کپڑے کی درآمد پر ڈیوٹی لگائی اور پھر ۱۷۲۰ء میں ہندوستانی کپڑا پہننا قانونی طور پر جرم قرار دیا۔ ۲۶

بعد ازاں انگلستان سب سے پہلے اپنے ہاں کے جاگیردارانہ نظام کو مٹانے اور ہندستانی دست کار صنعت تباہ کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ لہٰذا اس نے اپنی نئی قوتوں کے ذریعے ہندوستان میں پرتگالی، فرانسیسی، ولندیزی، ہسپانوی اقوام کو شکست دے کر نوآبادیات قائم کرنے کے لیے راہیں صاف کر لیں جس سے ہندستان کی تاریخ کا پانسہ پلٹ گیا اور پاک و ہند ایک طویل نوآبادیاتی غلامی کے شکنجے میں جکڑا گیا۔ ایڈورڈ سعید مائیکل ڈوائل کے حوالے سے کہتا ہے کہ ''ایمپائر ایک رسمی یا غیر رسمی تعلق ہے جس میں کوئی ریاست اور سیاسی معاشرے کی موثر سیاسی حاکمیت کو کنٹرول کرتی ہے۔ اسے طاقت، سیاسی گٹھ جوڑ، اقتصادی، سماجی یا ثقافتی انحصاریت کے ذریعے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ سامراجیت محض کسی ایمپائر کو قائم کرنے یا برقرار رکھنے کا عمل یا پالیسی ہے۔'' ۲۷

نوآبادیات کا یہ شکنجہ آج بھی جاری ہے۔ اسی لیے ایڈورڈ سعید کے بقول:

''ہمارے دور میں بلا واسطہ نوآبادیت تقریباً ختم ہو گئی ہے سامراجیت جس جگہ موجود

تھی اب بھی وہیں جاری ہے اور یہ سیاسی، آئیڈیالوجیکل، اقتصادی اور سماجی دساتیر کے ساتھ ساتھ عمومی ثقافتی حلقے میں بھی موجود ہے۔۔۔ (آزادیوں کے بعد بھی) اس دور کی واضح ایک شناخت ہونے کے باوجود سامراجی ماضی کا مفہوم مکمل طور پر اس کے اندر نہیں تھا بلکہ کروڑوں لوگوں کی حقیقت میں سرایت کر گیا تھا جہاں اس کی زبردست قوت آج بھی بااثر ہے۔'' ۲۸

فرانز فینن نے اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''نوآبادیت اور سامراجیت نے اپنے پرچم نگوں کر کے اور ہمارے علاقوں سے اپنے پولیس دستے واپس بلا کر سارا مسئلہ حل نہیں کر دیا۔'' ۲۹

آج برصغیر پاک و ہند کا شعر و ادب، تاریخ، ثقافت، سماجی سیاسی صورت حال نوآبادیاتی اور پس نوآبادیات منظر نامے کی اس تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اسی لیے اردو دنیا میں اس حوالے سے تحقیق کے نئے رجحانات ابھرتے ہوئے جدید شعور کا حصہ بن رہے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈی ڈی، کوسمبی ''قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب ۔تاریخی پس منظر میں'' فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۵۴۔
۲۔ علی عباس، جلال پوری ''روایات تمدن قدیم'' خرد افروز، جہلم، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸۴۔
۳۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان'' تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۱۱۰۔
۴۔ لیو ہیوبرمین، یورپ امیر کیسے بنا (ترجمہ و تلخیص عبداللہ ملک) نگارشات، لاہور، س ن، ص ۲۱۔
۵۔ ایضاً، ص ۲۶۔
۶۔ مبارک علی، ڈاکٹر ''جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر'' مشعل، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۳۴، ۲۷۔
۷۔ سبط حسن ''نوید فکر'' دانیال، کراچی، ۱۹۸۳ء، ص ۳۰۔
۸۔ مبارک علی، ڈاکٹر ''جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر''، ص ۲۳۔
۹۔ سبط حسن ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء'' دانیال، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۶۔
۱۰۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۱۔
۱۱۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب'' ۱۱ ٹمپل روڈ، لاہور، س ن، ص ۱۲۔
۱۲۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۲۔
۱۳۔ جواہر لال نہرو ''تلاش ہند'' تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۲۷۰۔
۱۴۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب''، ص ۱۰۔
۱۵۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۳۔
۱۶۔ سبط حسن ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء''، ص ۲۸۲، ۲۸۱۔

۱۷۔ڈی ڈی،کوسمبی"قدیم ہندوستان کی ثقافت وتہذیب ۔تاریخی پس منظر میں"،ص۳۱۔

۱۸۔سبطِ حسن"پاکستان میں تہذیب کاارتقاء"،ص۲۳۸۔

۱۹۔جواہر لال نہرو"تلاشِ ہند"تخلیقات،لاہور،۱۹۹۶ء،ص۳۲۱۔

۲۰۔ماہِ نو،سہ ماہی،مطبوعات پاکستان،لاہور،۱۹مارچ۱۹۸۸ء،ص۴۸۔

۲۱۔لیوہیوبرمین،یورپ امیر کیسے بنا،ص۸۲۔

۲۲۔مبشر حسن"شاہراہ انقلاب"،ص۲۲۔

۲۳۔علی عباس،جلال پوری"روایات تمدن قدیم"،ص۱۸۴۔

۲۴۔لیوہیوبرمین،یورپ امیر کیسے بنا،ص۸۴۔

۲۵۔ایضاً،۸۶۔

۲۶۔مبشر حسن"شاہراہ انقلاب"۳۴،۳۵۔

۲۷۔ایڈورڈسعید،ثقافت اور سامراج (مترجم:یاسر جواد)مقتدرہ قومی زبان پاکستان،اسلام آباد،۲۰۰۹ء،ص۴۲۔

۲۸۔ایضاً،ص۴۵۔

۲۹۔فرانز فینن،افتادگان خاک (مترجمین:محمد پرویز،سجاد باقر رضوی)،لاہور،نگارشات،۱۹۹۶ء،ص۳۳۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹرخلیل طوقار*

ہندی۔اردو تنازعہ میں انگریز حکام، فورٹ ولیم کالج اور جان گلکرسٹ صاحب کا کیارول تھا؟

(ایک مضمون اور اُس کے بارے میں ذہن میں اُٹھنے والے سوالات)

Abstract : *Fort William College was an institute established by Lord Wellesley in Calcutta-India, the Governor-general of British India in 1800. It was John Borthwick Gilchirist who had an important role in establishing this college and acted as a pioneer to achieve the aims of the College. The establishment of Calcutta Madrasah in 1781 and the Asiatic Society in 1784 resulted in establishment of the Fort William College in 1800. So Gilchirist was in every step of this establishment process and achieved whatever he desired to some extent.*

The main aim of the College was to train the British Officials who then came to India as civil servants of the East India Company in Indian Languages. So there Hindustani (Urdu), Sanskrit, Persian and Arabic languages were used as means of instruction. The other interesting fact of the College was tha,t it was thought to be the birthplace of the Modern Hindi Language by some historians and critics of Indian origin and the British as well.

Lastly an article named "The Fictional "Fallout" From Fort William?" written by Alison Safadi was published in the renowned journal of "the Annual of Urdu Studies" of Wisconsin University. Alison Safadi in her article argued the role of the College and Gilchirist in creation of Modern Hindi.

Our work aims to discuss the results of the article of Alison Safadi and whether the creation of Modern Hindi, really, was fictional fallout from Fort William?

پچھلے دِنوں امریکا میں مقیم معروف دانشور،ادیب اور مترجم پروفیسر ڈاکٹر محمد عمر میمن صاحب کی نگرانی

* پروفیسر وصدر شعبہ اردو استنبول یونیورسٹی ترکی۔

میں اٹھائیس (۲۸) سالوں سے ''سالنامۂ دراساتِ اردو'' کے عنوان سے شائع ہونے والے مجلّہ کا نیا شمارہ موصول ہوا۔ یہ مجلّہ مغرب میں شائع ہونے والے اُن کم نظیر علمی اور تحقیقی مجلّوں میں سے ہے جن سے اردو کے تعلیم و تحقیق کے میدان میں کام کرنے والوں کو بیش بہا معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ بہر کیف اِس بار جب اِس میں موجود مضامین پر نظر دوڑانے لگا تو برطانیہ کی محققہ ایلیسن صفدری کا مضمون "The Fictional Fallout From Fort William?"(۱) پر میری نظر اٹک کر رہ گئی اور دلچسپی سے اُسے پڑھا۔ اِس مضمون کے عنوان ہی سے لے کر مضمون کے آخر تک فورٹ ولیم کالج اور ڈاکٹر گلکرسٹ کو ہندی بھاشا کے محرک ماننے والوں کے خیالات کے خلاف جو اعتراضات کا سلسلہ شروع ہوا تھا وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا تھا۔ مضمون نگارِ موصوف کی تحریر کی سطر سطر سے آشکار ہوتا تھا کہ بزعم مضمون نگار ہندی کے نام سے ہندوؤں سے نسبت رکھنے والی ایک نئی بھاشا کا ظہور پذیر ہونے میں نہ فورٹ ولیم کالج، نہ انگریز سرکار اور نہ ہی گلکرسٹ صاحب کا کوئی رول تھا۔ انیسویں صدی سے لے کر آج تک اِس رائے کی تائید میں جو کچھ کہا گیا تھا وہ محض مختلف مصنفوں اور محققین کی قلم فرسائیاں تھیں اور اِن میں حقیقت کی بو تک نہیں تھی۔ یعنی حقیقت بالکل برعکس تھی مگر کسی ایک کو مجرم ٹھرانا تھا تو اردو والوں نے اِس سلسلے میں بے قصور فورٹ ولیم کالج کو نشانہ بنایا!!!

ایلیسن صفدری کے مضمون میں موجود اِس قسم کے خیالات کو پڑھ کر میں یکا یک انگشت بدنداں ہو کر رہ گیا کہ کیا واقعتاً صورتحال ایسی تھی اور آج تک مختلف محققوں نے ہمیں فریب دیا تھا؟ کیونکہ میرے سالہا سال کی تحقیقات نے مجھ میں اِس امر پر یقین سا پیدا کیا تھا کہ ہندوستان میں انگریزی سرکار اور سرکار کے تحت قائم شدہ فورٹ ولیم کی کوششوں کا نتیجہ تھا جو ہندی بھاشا فورٹ ولیم میں پیدا ہوئی اور پھر تمام ہندوستان میں پھیل گئی۔

اگر ایلیسن صفدری کے اِس مضمون میں ''ہندی بھاشا'' سے مراد برج بھاشا ہے یا سنسکرت واقعتاً یہ دونوں زبانیں ہندوؤں میں صدیوں یا ہزاروں سالوں سے بولی جا رہی تھیں۔ یہ بات راجندر ناتھ شیدا کی تحقیقی تصنیف ''وثائقِ فورٹ ولیم کالج: یعنی فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے متعلق دستاویزیں اور مستندات'' میں بھی صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فارسی، اردو اور عربی عرضداشتوں کی طرح سنسکرت اور برج بھاشا میں بھی عرضداشتیں کالج کی اور حکومت کی خدمت میں پیش کی جاتی تھیں۔ مگر جہاں تک مضمون نگار کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے، اُن کے اپنے مضمون میں ''ہندی'' سے مراد وہ زبان ہے جو اردو کے بطن سے پیدا ہوئی تھی بلکہ پیدا کرائی گئی تھی اور پھر انگریزی حکام کے مشفق ہاتھوں میں اردو کی جگہ پھیلائی گئی تھی۔

میں اپنی اِس تحریر میں ہندی کی پیدائش کی جانب آنے سے قبل فورٹ ولیم کالج کی مختصر تاریخ اور مقاصد

کے بارے میں کچھ معلومات پیش کروں گا تا کہ اِس کالج کی تاریخی اہمیت زیادہ آسانی سے قارئین کی سمجھ میں آ سکے۔

۱۷۸۳ء میں جان گلکرسٹ ایسٹ انڈیا کمپنی میں اسسٹنٹ سرجن کی حیثیت سے ہندوستان آیا اور ہندوستان میں نئے تشکیل پذیر ہونے والے ماحول کو دیکھا تو اُسے معلوم ہوا کہ انگلستان میں فارسی کی تعلیم حاصل کر کے ہندوستان آنے والے افسران، ہندوستانی ماحول سے کما حقہ واقف نہیں ہیں اور وہ منشیوں کی توسط سے اپنی خدمات بجالانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ صورتحال بالکل تسلی بخش نتائج کی حامل نہیں ہے، لہٰذا اِس مسئلہ کے لیے کوئی چارہ سوچنا چاہیے۔ ۱۷۹۸ء میں لارڈ ویزلی (۱۷۹۸ء تا ۱۸۰۵ء) بھی ہندوستان آیا۔ وہ بہت با صلاحیت، زیرک اور سمجھدار قسم کا سربراہ تھا اور جس صورتحال کا ہندوستان آ کر گلکرسٹ نے پتا چلا لیا تھا، اُس صورتحال سے لارڈ ویلزلی بھی بخوبی واقف تھا اور اِس خلاء کو پُر کرنے کی غرض سے وہ مختلف اقدامات کر رہا تھا۔ اُس نے اپنی اِس سفارش میں اِس خلاء کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا تھا: ''ہندوستانی بول چال کی زبان میں (نووارد رائٹر) جو مہارت حاصل کریں گے اُس کی بدولت کمپنی کی ملازمت کے دوران میں اپنے منصب کے تمام فرائض بھی وہ حسن و خوبی کے ساتھ انجام دے سکیں گے۔''(۲)

مزید برآں لارڈ ویلزلی نے ۲۸ دسمبر ۱۷۹۸ء کے ایک خط میں بورڈ آف ڈائرکٹرز کو یہ لکھ کر اُنھیں ایک تعلیمی ادارے کے قیام کی طرف راغب کرنے کی کوشش کی تھی کہ ''کمپنی کی حکومت کا اچھی طرح چلنا اِس پر منحصر ہے کہ آیندہ ذمہ دار عہدوں پر وہی لوگ مقرر کئے جائیں جو گورنر جنرل کے پاس کئے ہوئے قواعد و قوانین اور ملک کی ایک یا ایک سے زیادہ زبانوں کی واقفیت رکھتے ہوں۔''(۳)

سو اوپر میں مذکور ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے ۱۷۹۹ء میں گلکرسٹ کی سربراہی میں Oriental Seminary کے نام سے ایک مدرسہ قائم ہوا جو آگے چل کر فورٹ ولیم کالج کی صورت اختیار کرنے والا تھا۔ اِس مدرسے میں جنوری ۱۷۹۹ء میں تعلیم و تدریس کا کام شروع ہوا اور جولائی ۱۸۰۰ء میں اِس مدرسے کے طلباء کے آخری امتحانات سے فارغ ہونے کے بعد یہ مدرسہ منسوخ کرایا گیا اور ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو اِس کی جگہ فورٹ ولیم کالج کی داغ بیل پڑی اور لارڈ ویلزلی نے اُسی روز اِس کے آئین و ضوابط کا مسودہ منظور کیا۔ ۱۰ جولائی کو منظور شدہ اُس دستاویز کی پیشانی پر یہ جملہ مرقوم تھا:

''ہز لارڈ شپ (ویلزلی) کے حکمِ خاص سے اِس (دستاویز) پر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ
ڈالی گئی جو میسور کے دارالسلطنت سرنگا پٹم میں برطانوی افواج کی شاندار اور فیصلہ کن

فتح کی پہلی سالگرہ تھی۔"(۴)

لارڈ ویلزلی اِس کالج کو یونیورسٹی بنا کر وسیع پیمانے پر تعلیم و تدریس کے فرائض انجام کروانے کا خواہشمند تھا مگر کورٹ آف ڈائرکٹرز کی مخالفت کی وجہ سے اِس منصوبہ کو پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچا سکا۔(۵) اِس کالج کا کرتا دھرتا گلکرسٹ ۱۸۰۴ء میں استعفیٰ دے کر اپنے وطن چلا گیا اور ایڈنبرا یونیورسٹی نے ہندوستانی زبان کی خدمت کے سلسلے میں اُسے ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی اور وہ ۱۸۴۱ء میں آنجہانی ہوگیا۔(۶)

۱۸۰۴ء میں گلکرسٹ تو استعفیٰ دے کر اپنے ملک چلا تو گیا مگر کالج میں تعلیم و تدریس اور اشاعت کا کام جاری رہا کیونکہ فورٹ ولیم کالج میں اور بھی برطانوی اور ہندوستانی اساتذہ، منشی اور مصنف موجود تھے اور کمپنی بہادر کو اِس کالج سے فارغ التحصیل آفسروں کی ضرورت تھی۔

یہ تو تھی اِس کالج کی مختصر ترین تاریخ، اب آیئے اِس کالج کی بنیاد گزاری میں جو جو مقاصد موجود تھے اُن کی تفصیل کی طرف۔جیسے کہ ممتاز منگلوری نے اپنے مقالے "فورٹ ولیم کالج کے مصنفین" میں لکھا:

"اردو نثر کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔اِس کالج کا قیام اگرچہ انگریزوں کی سیاسی مصلحتوں کے تحت عمل میں آیا لیکن اِس سے اردو نثر کو بہت فائدہ پہنچا۔اٹھارویں صدی کے اواخر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب حل وعقد اِس ضرورت کو شدت سے محسوس کرنے لگے تھے کہ کمپنی کے نو وارد ملازمین کو فارسی اور اردو کی تعلیم دی جائے، چنانچہ لارڈ ویلزلی گورنر جنرل نے وقت کے تقاضوں اور سیاسی مصلحتوں سے مجبور ہو کر جان گلکرسٹ کی سربراہی میں جنوری ۱۷۹۹ء میں ایک مدرسہ (Oriental Seminary) قائم کیا۔"(۷)

ممتاز منگلوری کے اِس بیان سے بھی یہ امر آشکار ہو جاتا ہے کہ ہندوستان کے انگریز حکام نے اِس کالج کو مشرقی علوم یا زبانوں پر تحقیق و تدریس اور اشاعت کے کاموں کے لیے قائم نہیں کیا تھا۔یعنی اِس کالج کے قیام میں خلوصِ نیت ڈھونڈنا تو بالکل بھولا پن ہوگا۔ کیونکہ انگریزوں کی سیاسی حکمتِ عملی اور اپنے اقتدار کی بنیادیں اِس نئی نوآبادیاتی زمینوں میں مضبوطی سے گڑھنے کی خواہش تھی جس نے اِس کالج کی داغ بیل ڈلوادی۔ خیر انگریز حکام نے بھی اِس پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی کیونکہ وہ اِس سرزمین پر اپنا پرچم لہرا رہے تھے اور اِس خطۂ زمین کے لوگوں کو قریب سے جاننا اُن کے مفادات اور اگلے اغراض کے لیے بہت ہی مفید تھا اور اِس میں چھپانے کی کونسی بات تھی؟

اِس کالج کے متعلق دوسرا اہم نکتہ اِس کے قیام کی تاریخ سے ہے۔راجندر ناتھ شیدا کا کہنا ہے:

"ویلزلی کی بڑی تمنا تھی کہ ہندوستان میں برطانوی حکومت مضبوط ہو۔اِس کے لیے وہ ضروری سمجھتا تھا کہ انگریز یہاں کے ماحول، معاشرت، زبان اور رسوم و قوانین سے اچھی طرح واقف ہوں۔اُس نے ۹ جولائی ۱۸۰۰ء کو کونسل کے سامنے کالج کے قیام کی تجویز پیش کی اور اپنی چرب زبانی سے کونسل کو اپنا ہمنوا بنا لیا۔پھر آخری منظوری کے لیے یہ تجویز بورڈ آف ڈائرکٹرز کے پاس بھیجی گئی مگر بورڈ کی باضابطہ منظوری کا انتظار کئے بغیر دوسرے ہی دن ۱۰ جولائی کو کالج کے قیام کا اعلان بھی کر دیا۔اُسی کالج کے آئین و ضوابط کا مسودہ بھی تیار ہوگیا۔گورنر جنرل کے خاص حکم سے کالج کا افتتاح سرنگاپٹم میں ٹیپو سلطان کی شہادت کا دن (۴ مئی ۱۸۰۰ء) طے کیا گیا۔"(۸)

تاریخ کے اِس انتخاب میں جو نفرت اور غصہ و غضب کا اظہار ہے وہ واقعتاً قابلِ غور ہے۔اِس انتخاب میں جو انتقام کی لامتناہی خوشنودی ہے اور کسی بہادر دشمن کو ختم کرنے سے حاصل شدہ کبر و غرور کی انتہائی بلندی کے احساسات کا مظہر ہے وہ تمام باشعور اور رحم دل انسان کو حیران و پریشان کرنے کے لیے بہت ہی کافی ہے۔ خاص طور پر ایک ایسے مقام پر جس میں برطانوی اور ہندوستانی باشندوں کو اکھٹے کام کرنے کی ضرورت تھی، ایک ایسے انتخاب کی کیا مجبوریت تھی؟ ظاہر ہے کہ یوں کر کے لارڈ ویلزلی نے کالج سے منسلک برطانوی آفسر اور طلبہ کو احساس برتری سے مالامال کرنا چاہا ہوگا اور وہاں کے ملازم ہندوستانیوں کو احساسِ کمتری میں مبتلا کرنے کی کوشش بھی کی ہوگی کہ "ہم آپ سے برتر ہیں خبردار اگر کوئی غلطی تم لوگوں نے کی تو....!"

یہ مغرور انگریزوں کا طور طریقہ تھا جو ہندوستان میں زندگی کے ہر مرحلے میں بروئے عمل لایا گیا۔کالج میں ہندوستانیوں کے ساتھ تحقیر و تذلیل کا رویہ صرف اِس تاریخ کا انتخاب نہیں ہے جسے نظر انداز کر کے یہ کہا جائے کہ یہ راقم الحروف کی غلط فہمی ہے۔اِس سلسلے میں گم شدہ کتابوں کا واقعہ ہے جو میرے خیال میں قارئین کرام کے لیے دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔راجندر ناتھ شیدا اپنی تصنیف میں لکھتے ہیں:

"فورٹ ولیم کالج میں ایک لائبریری تھی جس میں یوں تو مشرقی اور مغربی علوم پر کتابیں تھیں لیکن مشرقی زبانوں میں اور مشرقیات سے متعلق کتابوں کا خصوصاً ایک نہایت قیمتی ذخیرہ موجود تھا۔پروفیسر، کالج کے افسران، منشی، طالب علم غرض سبھی اِس لائبریری سے کتابیں مستعار لے لے کر مطالعہ کرتے رہتے تھے۔مگر اب کچھ زمانے

سے دیکھا یہ جا رہا تھا کہ کچھ لوگ یا تو کتابیں واپس ہی نہیں کرتے تھے یا جب واپس کرتے بھی تھے تو ایسی حالت میں کہ وہ آیندہ اچھی طرح پڑھی جانے کے قابل نہیں رہتی تھیں۔لہٰذا کالج کونسل نے ایک حکم کے ذریعے کتابیں پڑھنے والوں، خصوصاً ہندوستانیوں پر یہ پابندی لگا دی کہ جب تک ان سے کسی کتاب کا ترجمہ کرنے کی فرمائش نہ کی جائے وہ کالج لائبریری ہی میں جا کر کتابیں پڑھ سکتے ہیں اور اُن میں سے اقتباسات اخذ کر سکتے ہیں۔نیز یہ کہ کالج کونسل کی تحریری اجازت کے بغیر کسی ہندوستانی کو گھر لے جانے کے لیے کتابیں نہ دی جائیں۔یہ بھی کہا گیا کہ اگر کسی کے پاس سے کوئی کتاب گم ہو جائے گی تو اُسے یا تو اس کا دوسرا نسخہ لا کر دینا ہوگا نہیں تو قیمت ادا کرنی ہوگی۔"(۹)

آگے چل کر راجندر ناتھ شیدا لکھتے ہیں:

"ویسے تو اِس قرارداد میں کوئی بات ایسی نظر نہیں آتی جو خلاف معمول ہو۔یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے میں کتابیں گم بھی ہو جاتی تھیں اور بہت خراب حالت میں واپس بھی کی جاتی تھیں۔ساتھ ہی یہ بھی صحیح ہے کہ مشرقی کتابوں کے اِس قیمتی ذخیرے کا تحفظ کالج کونسل کا فرض تھا، اِس لیے اُس نے یہ پابندی عائد کر کے دانشمندی کا ثبوت دیا۔ لیکن ایک بات اِس میں کھٹکتی ہے۔ اِس کا نشانہ خاص طور پر ہندوستانی تھے۔ پروفیسروں اور کالج کے دوسرے بڑے عہدہ داروں سے تو واقعی یہ توقع نہیں کی جا سکتی تھی کہ وہ لائبریری کی کتابوں کو نقصان پہنچائیں گے یا لے کر واپس نہیں کریں گے۔ مگر انگریز طالب علم یہ سب کچھ کر سکتے تھے اور کرتے تھے۔اُن کے لیے اِس قرارداد میں کچھ بھی کہنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ اِس لیے اِس سے یہ خیال قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے کہ انگریز حکام ایک اوسط ہندوستانی کو اپنی قوم کے لوگوں کی نسبت زیادہ بددیانت تصور کرتے تھے اور اُن میں اور صلاحیتوں کے احساس کے ساتھ اپنی اخلاقی برتری کا بھی احساس موجود تھا۔اُس دور کے انگریزوں میں نسلی برتری کے احساس کی یہ دستاویز ایک ناقابل تردید شہادت ہے۔"(۱۰)

مزید برآں کالج کے ہندوستانیوں اور بالخصوص قرآن مجید کی اشاعت کے بارے میں منفی خیال تھا اُس

کی ایک جھلک راجندر ناتھ شیدا کی تصنیف: وثائقِ فورٹ ولیم کالج میں ملتی ہے۔راجندر ناتھ شیدا نے اپنی تصنیف میں کالج کے مصنفوں سے مولوی امانت اللہ شیدا، میر بہادر علی حسینی اور کاظم علی جوان کے ترجمۂ قرآن کی اشاعت کے سلسلے میں لکھا ہے:

"(گلکرسٹ) ہندوستان سے ولایت جاتے ہوئے گلکرسٹ نے ہندوستانی پریس اور مطبوعات کا چارج ڈاکٹر ہنٹر Dr. Hunter کو دے دیا تھا۔اُنھوں نے شروع مارچ ۱۸۰۷ء میں کالج کونسل کے سامنے زیر طبع کتابوں کی فہرست پیش کی تھی، اِس میں بھی ترجمۂ قرآن کا ذکر ملتا ہے۔کالج کونسل ہنٹر کا یہ خط چیف سیکرٹری کے ذریعے گورنر جنرل با اجلاس کونسل کے پاس بھیج دیا تھا اور اپنی طرف سے یہ بھی لکھ دیا تھا کہ "کالج کونسل نے قرآن کے ترجمے کے لیے نہ تو کوئی تجویز ہی منظور کی تھی اور نہ ہی اِس کام کی ہمت افزائی کی کوئی امید مسٹر گلکرسٹ کو دلائی تھی۔ اِس لیے کالج کونسل کا خیال یہ ہے کہ اِس سلسلے میں مسٹر گلکرسٹ کسی معاوضے کے مستحق نہیں ہیں۔لیکن گورنر جنرل اِس ترجمے کی اشاعت کو قابل اعتراض سمجھ کر اُس کی طباعت کی ممانعت اگر ضروری سمجھیں تو اِس حالت میں یہ قرین انصاف ہوگا کہ اِس کے چھوٹے سے حصے (۵۶ صفحے) کی طباعت پر جو رقم گلکرسٹ نے صرف کی ہے وہ اُن کو ادا کر دی جائے۔ (گلکرسٹ اور اُن کا عہد، ۱۷۹)

لیکن مارچ ۱۸۰۷ء کو یہ فیصلہ صادر ہو گیا کہ "گورنر جنرل با جلاس کونسل قرآن کے ترجمے کی اشاعت کو قابلِ اعتراض سمجھتے ہیں۔یہ بھی کہا گیا کہ اِس کی طباعت کے سلسلے میں ڈاکٹر گلکرسٹ کو جو نقصان ہوا ہے وہ ادا کر دیا جائے۔اُس کے ساتھ یہ شرط بھی تھی کہ تمام مطبوعہ اجزاء سکریٹری گورنمنٹ کے حوالے کر دیے جائیں گے اور یہ اقرار نامہ داخل کیا جائے مطبوعہ ترجمے کا کوئی نسخہ کسی کے پاس نہیں ہے۔"(۱۱)

راجندر ناتھ شیدا صاحب، کالج کے اراکین کی جانب سے قرآن مجید کی اشاعت کو روکنے کے اسباب پر روشنی ڈالتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

"تیسرا سبب جو قرین عقل ہے وہ یہ ہے کہ ترجمۂ قرآن مکمل ہونے کے بعد کالج کونسل نے یہ محسوس کیا کہ اِس کی ایک تبلیغی اہمیت بھی ہے اور کسی نہ کسی درجے میں عیسائی مشنریوں کے مقاصد کے خلاف ہوگا۔اِس لیے اِس ترجمے کو ضائع کرنا مناسب سمجھا گیا۔یہ بھی ممکن ہے کہ عیسائی مشنریوں نے اِس بارے میں کوئی دباؤ ڈالا ہو، مگر اِس کا کوئی واضح ثبوت موجود

نہیں ہے۔"(۱۲)

اب مذکورہ بالا بیانات سے یہ امر بالکل آشکار ہو گیا ہے کہ:

۱)فورٹ ولیم کالج کا قیام مشرقی ادب وعلوم کی ترقی کی خاطر نہیں اپنے نوآبادیاتی نظام کو ہندوستان میں محکم بنانے کی غرض سے عمل میں آیا تھا۔مطلب اپنے دشمن کو جتنا نزدیک سے اور خوبی سے پہچانو گے اُتنا ہی زیادہ اُس کو شکست دینے کے امکانات تمھیں میسر ہوں گے۔زبان،مذہب اور تہذیب بھی اِس دائرے میں آتے ہیں۔

۲)فورٹ ولیم کالج کی تشکیل میں مسلمانوں سے نفرت اور بغض کے اثرات بھی کارفرما تھے۔کالج کے قیام کی تاریخ کو ٹیپو سلطان کی شہادت کا دن اعلان کرنا اِس کا ایک ثبوت ہے۔

۳)قرآن مجید کی اشاعت کو روکنے سے لے کر لائبریری سے کتاب مستعار لینے کے واقعے تک مختلف واقعات اِس امر کا یقین دلاتے ہیں کہ کالج کے حکام کے دلوں میں کسی حد تک اسلام اور مسلمانوں سے خوف اور اِس خوف کو ختم کرنے کی خاطر اپنے نووارد افسران میں اپنی انا اور برتری کے احساسات کو برانگیختہ کر کے ہندوستانیوں کو کمتر دکھانے کی نیت بھی تھی۔

۴)کالج میں جتنی بھی تصانیف تیار ہوئی تھیں ان سب کی زبان اور اسلوب کی آسانی کا مطلب یہ نہیں تھا کہ گلکرسٹ سے لے کر کالج کے دیگر پروفیسروں کے ذہنوں میں مشرقی زبانوں اور بالخصوص اردو کی نثر کو نئے اور جدید طرزِ بیان عطا کرنے کی خواہش تھی۔دراصل حقیقت یہ تھی کہ چونکہ نووارد رائٹر زیا افسران ہندوستانی اور اسلامی کلچر سے کما حقہ واقف نہیں تھے اور اِس زمانے کے ادب کو سمجھ ہی نہیں پا رہے تھے لہٰذا کالج نے ہندوستانی زبانوں کو اپنے افسران کے ذہنی اور تہذیبی پس منظر کے مطابق آسان کرنا چاہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کے اسلوبِ بیان اور آسان زبان آج کل ہمیں بھی اِس لیے اچھا لگتا ہے کہ اب ہم اسلاف کے طرزِ بیان اور اسلوبِ زبان سے کوسوں دُور پڑے ہیں۔یعنی اپنے اسلاف کے ادب کے سامنے ایک طرح کے نووارد انگریز ہیں۔حقیقت اِس بات میں جھلکتی ہے کہ جسے ہم مشکل اور ثقیل زبان کہتے ہیں وہ زبان اور بیان اُس زمانے کے عام پڑھے لکھے لوگوں کے لیے کوئی مشکل پیش نہیں کرتا تھا۔وہ اُس کلچر اور لسانی ماحول میں پیدا ہو کر بڑے ہوتے تھے۔ظاہر ہے کہ وہ بہ آسانی اُسی زبان کو سمجھتے تھے اور اُس سے لطف اندوز ہوتے تھے۔اب جبکہ ہمارے بچے ہمارے پندرہ بیس سال پہلے کی زبان کو ٹھیک سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں تو کیا اُس زمانے کے انگریز صدیوں پرانی زبان و اسلوب کو سمجھنے سے قاصر نہیں تھے۔قاصر تھے کہ فورٹ ولیم کالج میں

ہندوستانی یعنی اردو کو آسان انداز میں پیش کرنے کا طور طریقہ اپنا لیا گیا۔

الغرض نہ لارڈ ویلزلی،نہ فورٹ ولیم کالج کے دوسرے اراکین اور نہ ہی ڈاکٹر گلکرسٹ صاحب،مشرقی زبانوں کی تعلیم اور ترقی کے سلسلے میں پُرخلوص اور بغیر جانبدار تھے۔اُن سب کے ذہنوں میں نوآبادیاتی اغراض و مقاصد کارفرما تھے اور وہ کسی بھی ہندوستانی کے خیر خواہ نہیں تھے۔اُنھوں نے جو بھی کیا اپنے ملک اور قوم کے مفادات کی خاطر کیا تھا(۱۳)،اِس میں وہ حق بجانب بھی تھے اور انگریزوں نے اپنی نوآبادیاتی نظام کو مضبوط کرنے میں جو پالیسی اختیار کی تھی واقعتاً اُس پالیسی کی داد دینا چاہئے۔میں اِس سلسلے میں اُن کا نکتہ چین بھی نہیں ہوں،کیونکہ اگر ہم اپنے ملکوں میں ایک دوسرے کے گلے دبانے کی جگہ اتحاد سے کام لیتے تو وہ کبھی بھی اپنی پالیسیوں کو بروئے کار نہیں لا سکتے۔

بہرکیف ہم اصل موضوع کی طرف آتے ہیں"ہندی بھاشا" کی پیدائش میں گلکرسٹ اور فورٹ ولیم کالج کی بے دخلی یا اِس کا ایک "Fictional Fallout" ہونے کی طرف۔اُنیسویں صدی کے نصف آخر سے لے کر آج تک خواہ برطانوی مستشرقین خواہ مشرقی مصنفوں کی ہندی بھاشا کی پیدائش میں فورٹ ولیم اور گلکرسٹ کے رول کی تصدیق کے باوجود ایلیسن صفدی صاحبہ کا کہنا ہے کہ گلکرسٹ بھی فورٹ ولیم کالج بھی اِس سلسلے میں بالکل بے دخل تھے۔بس اُن کو خوامخواہ بدنام کر دیا گیا ہے چونکہ للو جی لال کوی کے پریم ساگر کے پہلے حصے کی اشاعت سے پہلے ہی ۱۸۰۴ء میں گلکرسٹ مستعفی ہو کر اپنے وطن واپس چلا گیا تھا لہٰذا اُس کو اِس کام کا محرک سمجھنا درست نہیں ہے۔(۱۴)

مگر،سب کو معلوم ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے بالخصوص ہندوستانی (اردو)،فارسی،برج بھاشا اور سنسکرت کی تالیف وتصنیف کے سلسلے میں گلکرسٹ کی اجازت ہوئے بغیر کسی کا بھی پَر مارنا محال تھا۔اِس سلسلے میں مصنفیں اور منشیوں کو تصنیفوں کے موضوعات کا انتخاب اُن ہی کی طرف سے ہو رہا تھا،اُن کی زبان وبیان اور یہاں تک کے ہر ایک لفظ کے ترجمہ اور اُس لفظ کو مطلب دینا گلکرسٹ کی نگرانی میں ہو رہا تھا۔علاوہ برین تالیفات کی اشاعت کے ہر مرحلے میں گلکرسٹ کی سخت نظر رہتی تھی۔لہٰذا اشاعت کے دوران گلکرسٹ کا ہندوستان میں نہ ہونا اُسے پریم ساگر کی تالیف میں اثر انداز ہونے سے بَری نہیں کرتا۔اوپر سے ایلیسن صفدی للو جی لال کوی کے اپنے بیانات کو اور تاریخی لحاظ سے اِس تصنیف سے نزدیک تر بیانات کو بھی نظرانداز کرتے ہوئے اکثر حال میں نکلے نئے مضامین میں دی گئی معلومات کو لے کر موضوع کو ۱۸۱۵ء کے لگ بھگ تک پہنچا دیتی ہیں۔ایلیسن صفدی کے مضمون میں للو جی لال کے بیانات کے ترجمے میں شاید غلطی سے ۱۸۶۰ء کی تاریخ

دی گئی ہے جبکہ گلکرسٹ صاحب ۱۸۰۴ء میں استعفیٰ دے کر اپنے وطن لوٹا اور ۱۸۴۱ء میں آنجہانی ہوگیا۔ اور اوپر سے اگر راجندر ناتھ شیدا کی تصنیف ''وثائق فورٹ ولیم کالج: یعنی فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے متعلق دستاویزیں اور مستندات'' میں دی ہوئی معلومات کو صحیح مانیں گے تو پریم ساگر کی پہلی اشاعت ۱۸۰۳ء میں یعنی گلکرسٹ کے استعفیٰ دینے سے پہلے ہوئی اور پھر ۱۸۰۴ء، ۱۸۱۰ء اور ۱۸۲۵ء میں اِس کی اشاعت ہوتی رہی اور اِس کے انگریزی تراجم بھی نکلے۔ (۱۵) یعنی بہرصورت ہندی کا یہ پہلا نمونہ ۱۸۱۵ء سے پہلے کا ہے۔

الغرض اگر للوجی لال کو ہندی کا پہلا مصنف مانا گیا اور اگر پریم ساگر کو اِس زبان کا اولین نمونہ سمجھا جائے گا تو اِس بات کو کہنے میں کوئی بھی جھجک نہیں رہے گی کہ گلکرسٹ اِس زبان کی پیدائش کا محرک تھا۔ چلیے ایک بار ہم نے یہ مانا کہ ڈاکٹر گلکرسٹ کا اِس سلسلے میں کوئی بامقصد اقدام نہیں تھا اور بس ایک نئے تجربہ کے لیے للوجی لال کوی کو یہ حکم دیا۔ مگر اوپر میں درج معلومات کو دیکھنے کے بعد یہ کہنا کہ فورٹ ولیم کالج میں ہندی۔ اردو تنازعہ کی بنیادیں قائم نہیں کی گئیں، یہ بھی کچھ صحیح نہیں لگتا۔ کیونکہ برصغیر سے لے کر امریکا تک اور افریقہ سے لے کر آسٹریا تک جہاں جہاں انگریز پہنچے وہ مشہور عالم ''تقسیم کرو اور پھر حکومت کرو!'' کی پالیسی پر عمل پیرا ہوتے تھے اور تاریخ کے تمام طلبہ کو معلوم ہے کہ برطانوی افواج کی پیش قدمی برطانوی مشرق شناس اور علم الآثار کے دانشور کے بھیس میں مذکورہ علاقوں میں جانے والے افراد کر رہے تھے۔ جہاں جہاں وہ پہنچتے تھے وہاں سے تسلسل کے ساتھ برٹش ملٹری انٹیلیجنس (خفیہ جاسوس ادارہ) کو منسلکہ علاقے اور وہاں کی عسکری اور سیاسی صورتحال سے متعلق اطلاع بھیج رہے تھے۔ عثمانی سلطنت کے طول وعرض میں برطانوی، امریکن، فرانسیسی اور جرمن مشرق شناسوں نے اپنے اپنے ملکوں کے لیے جو پُر رونق کارنامہ انجام دیا وہ کسی کی بھی نظر سے پوشیدہ نہیں ہے اور مختلف ملکوں کے شعبۂ دستاویزات کے اوراق اِس حقیقت کے منہ بولتے ثبوت ہیں۔ بہرکیف جہاں تک ہم سب کو معلوم ہے برصغیر بھی اُن کے اِس لائحۂ عمل سے محفوظ نہیں تھا۔

خواہ للوجی لال کوی کہیں خواہ کسی اور مصنف کو نئی آسان ہندی بھاشا کا پہلا مصنف مانیں فورٹ ولیم کالج میں جو اقدام کیا گیا وہ باشعور اور بامقصد تھا۔ ہندو اصحاب ویسے بھی اردو میں بات کرتے ہوئے اپنے مذہب کی رو سے سنسکرت کے الفاظ استعمال کرنے کے عادی تھے مگر اُن کے ادب اور شاعری میں اور اُن کی خط و کتابت میں یہ شاذ کی بات تھی۔ یکایک ایک کتاب کے ذریعے ایک پرانی زبان کے بطن سے ایک نئی زبان کے نکالے جانے کو اور اِس نئی زبان کا برطانوی حکام کی وساطت سے مختلف علاقوں میں بہت فراخ دلی سے اور فی الفور نافذ کیا جانے کی کوششوں کو خلوصِ نیت سے تعبیر کرنا محض خوش فہمی ہی لگتی ہے جس کے بارے میں ہماری

اِس تصنیف کے پہلے والے صفحات میں ضروری معلومات پیش کردی گئی ہیں۔

میں یہاں ہندی بھاشا کو نشانہ نہیں بنا رہا ہوں اور بلکہ میں تاکیداً یہ بھی کہتا ہوں کہ اُسی زمانے میں ہندو قوم کی یکجہتی اور اُس کی اپنی شناخت کو مضبوط کرنے کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی تو تب اِس ضرورت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے برطانوی حکام نے اِس خلاء کو پُر کرنے میں مدد دی اور اِس کا صلہ بھی وصول کیا۔ یہ تو واقعتاً ایک فطری بات ہے کہ ہر قوم اپنی زبان کو اپنا فخر سمجھ کر اُسے وسیلۂ تکلم بنانے کی حقدار ہے اور ہندوؤں نے بھی اپنے حق کا استعمال کیا۔ اگر مسلمان اِس حق کو مان لیتے تو یہ تنازعہ جو آج تک کسی نہ کسی صورت جاری رہتا ہے وہ بہت طوالت نہ پکڑتا۔ میں خود بھی اپنی ہندی کو بہتر بنانے کی کوشش کرتا ہوں، ہندی بھی سچ مچ ایک خوبصورت زبان ہے لیکن اگر کچھ ہندو اصحاب اِس زبان کو سنسکرت بنانے کی سعی نہ کرتے تو بہت بہتر ہوتا کیونکہ منجمد زبان ہونے کے بعد سنسکرت کا بول چال کی زبان ہونے کی حیثیت سے انجام کیا ہوا ہے وہ سب کو معلوم ہے۔

لہٰذا میں اپنے اردو کے پرستار دوستوں سے یہ درخواست کرتا ہوں کہ تاریخی جھگڑے اور لڑائیوں کو درکنار کر کے تنازعات سے گریز کریں اور اردو بولیں، اردو کی ترقی اور ترویج کے لیے کوشاں رہیں اور سب سے اہم اپنی اولاد کو اردو سکھائیں، یہ تمام تر سازشوں کا علاج ہے اور تمام تر مسائل کا حل!

آخر میں میں ایلیسن صفدری صاحبہ کے بے حد دلچسپ مضمون میں پیش کردہ ''ہندی بھاشا'' کے جنم میں گلکرسٹ اور فورٹ ولیم کالج کے رول کے بارے میں مختلف آراء کو یہاں نقل کرتا ہوں تاکہ قارئین کرام اِن کو پڑھ کر اپنا فیصلہ خود کرلیں۔ علاوہ بر آں میں یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے ایلیسن صاحبہ کے مضمون میں موجود انگریزی متون کا اردو ترجمہ اِس لیے نہیں کیا کہ موضوع بہت اہم ہے اور ترجمہ کرتے ہوئے صادر ہونے والی کوئی بھی لغزش بعد میں اعتراض کا باعث بن سکتی ہے۔

page no: 39

(Shamsur Rahman Faruqi)

"...Thus , within the space of less than ten years, two new languages... were decked out and presented (before the public) at the behest of the foreigner. Both were look-alikes in form and structure,...but their faces were turned away from each other ...and from that day to this, we are wandering directionless, on two paths."

page no: 39
(Tara Chand)
"(...) the zeal of finding distinctions led the College to encourage attempts to create a new type of Urdu from which all Persian and Arabic words were removed and replaced by Sanskrit words. This was done ostensibly to provide the Hindus with a language of their own. But the step had far-reaching consequences and India is still suffering from this artificial bifurcation of tongues. (57-58)"

page no: 40
(J. Das Gupta)
"During the early years of the foundation of British rule, Dr. J. B. Gilchrist, of Fort William at Calcutta engaged a group of writers to write Hindustani prose. This form of prose was channeled into two distinctly different styles: Hindi, purged as far as possible of Persian words, and Urdu, remaining as close as possible to a Persianized style. From this time onward, the difference between Hindi and Urdu became increasingly sharper. (1970, 52)"

page no: 40
(Farman Fatehpuri)
"(...) the birth of Modern Hindi was not the result of natural or linguistic evolution; (...) it was brought forth at the instigations of Fort William College authorities by an unnatural process. (...) (It) was a pre-planned political man oeuvre, meant to get the minor communities of India into the clutches of Hindu nationalism (...) and was designed against the Indian Muslims, with the active collaboration of British sponsored scheme to do away every trace of Muslim supremacy and create a wedge between Hindus and Muslims, for furthering their policy of divide at impera (1987, 43-44)"

page no: 40

(Frederick Growse)
"The division of the vernacular into Hindi and Urdu was a most unfortunate invention of the munshis of the College of Fort William at the beginning of the present century, and has never been generally recognized by the natives. (...) Hindus and Musalmans alike, till very recent times, used one dialect for popular composition, though the Hindu, (...) would naturally, though not inevitably nor uniformly, use more Sanskrit words, and the Musalman, from the nature of his religion, more Persian words.(1867, 178)"

page no: 41
(George Grierson)
"(...) invented by him at the instigation of Gilchrist. That gentleman wanted an Urdu book written, with all Arabic and Persian words excluded, their places being taken by Hindu words. Such a language did not exist in India before. Urdu had been used to some degree, as a vehicle of literature, by Musalmans, and was the lingua franca of the Bazar. (...) Urdu was now here the language of any locality or any nation. It was simply a broken mixture of half a dozen Indian dialects, used by the Mughal conquerors in their intercourse with natives, and larded freely with foreign, Arabic and Persian, words. Gilchrist made the initial mistake of supposing that it was a national language, and be attempted to restore it to what be imagined must have been its original Hindu form, by turning out all the Arabic and Persian words, and substituting Hindu ones. (...) When, therefore, Lallu-ji-lal wrote his Prema-sagara, in Hindi, he was inventing an altogether new language. (1896, 12-13, emphasis added)"

page no: 41
(Fredercik Pincott)
"(...) devoted his attention to the cultivation of the patois which formed the medium of communication between the Persian rulers of

North, so as to alienate them from the Muslims with whom they had shared a common language for centuries. The British produced the rabbit of "Hindi" out of their imperial hat within a space of about ten years.
(...)
(...) Urdu was not an instrument of imperial policy, (...) Urdu was a victim, and a very unwilling victim, of the imperial policy. Indeed, modern Hindi was an instrument, and a willing instrument, of that policy. (2001a, 399, 400)"

page no: 43
(S. Imtiaz Hasnain and K. S. Racyashree)
"Khadi boli was communalized. Hindu and Muslim writers from far-flung places were called to write prose in two styles of Khadi boli making use of two different scripts: Devanagari and Perso-Arabic. (...)
(...)
Lallu Ji Lal and Sadal Mishra of the FWC (Fort William College) "created" a new language called "Modern High Hindi" or "Standard Hindi" on sectarian lines expelling words of Persian and Arabic origin from Urdu.
(...)
Thus the establishment of FWC brought about the overt policy of divergence between Hindi and Urdu language, and the covert and subtle policy of a divide between Hindus and Muslims. (...) What became significant in this literary venture was the deliberate use of Devenagari script, which incited the minds of the Hindi revivalists. (250, 251, emphasis added)"

page no: 43-44
(Amrit Rai)
"(...) Fort William College did not initiate a language policy that subsequently led to the division of the natural language Hindi/Hindavi

northern India and the inhabitants. He caused a whole literature to be written in this mongrel dialect, and by copiously enriching it with Persian words, maybe said to have created what Europeans call the Hindustani language. This artificial form of speech having been adopted for public business in 1830, has spread since then at a prodigious rate, and has had the unfortunate result of greatly obstructing communication between the rulers and the ruled. (Prema-Sagara 1897, 2n3, emphasis added)"

page no: 42
(F. E. Keay)
"Under the direction of Dr. John Gilchrist he (Lallu Ji Lal) and Sadal Misra were the creators of modern "High Hindi." (...) Aliterary language for Hindi-speaking people which could commend itself more to Hindus was very desirable, and the result was produced by taking Urdu and expelling from it words of Persian or Arabic origin, and substituting for them words of Sanskrit or Hindi origin. (88)"

page no: 42
(Edwin Greaves)
"(...) two pundits in Calcutta, Lallu Ji Lal and Sadal Misra, instructed and inspired by the European head of the college in which they were professors, initiated, or to speak more exactly, developed, a movement which is largely responsible for the existence of modern Hindi. The endeavour was made to draw on the Prakrits or Apabranshas and, to some extent, on Sanskrit, for the vocabulary, and to exclude, as far as practicable, Persian and Arabic words not already naturalized. (2-3)"

page no: 42
(Shamsur Rahman Faruqi)
"(...) the British generated a sense of identity (...) for the Hindus of the

into its two present forms, modern Hindi and modern Urdu. (...) (T)he cleavage already existed when the British came upon the scene. (...) (1984, II, emphasis added)

(...) (I)t seems fairly clear that the allegation against the East India Company or Fort William College of having initiated the division of the naturally evolving language of northern India, namely, Hindavi, into its two modern forms, Urdu and Hindi, is not well-founded; that the split was already a fait accompli when the British arrived upon the scene; and that in the given situation, which they had little reason to question or to rectify, they found it advisable to follow a result-oriented, practical policy. (ibid., 17)"

page no: 44

(Alok Rai)

"(... the) "colonial" explanation has an oddly consoling quality about it. It locates the source of the evil outside and implicitly exonerates the "native" perpetrators and collaborators. but just as significantly, it implies a possible recognition by all sides to this conflict that there is some evil (...) that needs to be explained, some loss that needs to be accounted for. The desire to find a culprit must necessarily imply that a crime has been committed (...). (2001, 20-21)"

page no: 45

(Lalluji Lal)

"And by order of the revered patron, the gifted conferrer of happiness, Mr. John Gilchrist, in the year (of Vikramaditya) 1860, Sri Lallu Ji Lal, the poet, a Gujarati Brahman, (of the) Sahasra Avadich (family), an inhabitant of Agra, taking the gist of it, rejecting foreign vocables, (and) relating (it) in the pure language of Dehli (and) Agra, has named (the book) Prema-Sagara. But, by the departure of the revered John Gilchrist, it remained half-done and half-printed.
(Prema-Sagara 1897, 2; see Figure I in Appendix for the original)"

page no: 46-47

(G. A. Grierson)

"This Hindi, therefore, or, as it is sometimes called, "High Hindi" is the prose literary language of those Hindus of Upper India who do not employ Urdu. It is of modern origin, having been introduced under English influence at the commencement of the last century. Up till then, when a Hindu wrote prose and did not use Urdu, he wrote in his own local dialect, Awadhi, Bundeli, Braj Bhakha, or what not. Lallu Lal, under the inspiration of Dr. Gilchrist changed all this by writing the well-known Prem Sagar, a work which was, so far as the prose portions went, practically written in Urdu, with Indo-Aryan words substituted wherever a writer in that form of speech would use Persian ones. It was thus an automatic reversion to the actual vernacular of the Upper Doab. (...) Then, the language fulfilled a want. It gave a lingua franca to the Hindus. It enabled men of widely different provinces to converse with each other without having recourse to the (to them) unclean words of the Musalmans. (...) Hence the language of the Prem Sagar became, naturally enough, the standard of Hindu (sic) prose all over Hindostan (...) (1916, 46, emphasis added)"

page no: 47

(Vasudha Dalmia)

"The institutionalization of Hindustani and Hindui as two autonomous linguistic entities came about when the Fort William College was founded in Calcutta in 1800 (...). With the establishment of the Bhakha department, the foundation was laid for Hindi as the language of the Hindus. (1999, 166, emphasis added)"

page no: 47-48

(Thomas Roebuck)

"In the dialects which are more peculiar to the Hindoo inhabitants of these provinces, the following works have been undertaken.

1- The Ramayun of Toolsee Das, in the Poorbee dialect, or that used in the provinces situated to the eastward of Dihlee, as Uwudh and Bunarus. It is a popular and admired Poem, on a favorite subject of Hindoo Mythology.

2- The Sut Suee of Biharee Lal, a poem, (...) in the old Hindee or Bruj Bhasha, that is, the dialect that prevails about Muthoora and Agra. (...)

3- A collection of Stories in the Hindoostanee and Hinduvee languages.

4- Grammatical principles of the Bruj Bhasha dialect (...)

5- A continuation of the Prem Sagar (...)

6- Rajneeti, or Admonition to Kings, a work on morality and the principles of government (...) translated into the dialect of Bruj.

The four last mentioned works are the composition of Shree Lulloo Lal Kuvi, the Bhasha Moonshee attached to the Hindoostanee department. (1819, 257-58, emphasis added)"

page no: 49

(Sisir Kumar Das)

"Braj, though introduced by Gilchrist, was not seriously studied by students. The importance of Hindi started to be recognized slowly from 1815, the year a large number of students from the army took admission in the College to study Hindi. In 1818 Thomas Roebuck, incharge (sic) of Hindustani Department, asked for a greater measure of support for Hindi. (2001, 66, emphasis added)"

page no: 49-50

(Edmonstone)

It is highly satisfactory to observe, that several of the Bruj Bhasha, under the tuition of Lieutenant Price. (...)

The study of the Hindee (...) becomes important and even necessary to those who may have to maintain an extensive intercourse and personal communication with all classes of the Indian population; more especially it is requisite for the Military Officers of the Company's Service, because a large proportion of the Sepoys of the Army on the establishment of Bengal speak either the Bruj Bhasha, or a Dialect of which the Hindee forms a chief component part. It is therefore greatly to be desired, that this Language should become a more general object of study in the College. (In Roebuck 1819, 448-49)"

page no: 50-51

(Lord Amherts)

"An alteration in the studies of the College has been introduced within the last year by the enactment of a new statute, requiring of every student, as a qualification for the public service, a knowledge either of the Hindee or of the Bengalee language in addition to the Persian.

Experience had shewn that the students generally attended to Hindoostanee lectures (...)

The study of Bengalee and of the Hindee dialects was in consequence greatly neglected (...). In the general term Hindee are included those vernacular dialects which, with some local variations and modifications, are used by the bulk of the Hindoo population throughout the provinces of Behar and Benares, and in the ceded and conquered provinces. (...)

(...)

I would, therefore, in the strongest manner, inculcate on those who are destined for the western provinces, to make themselves masters of Hindee (...). (1826, 218-19)"

page no: 53

(Alok Ray)

(...) the important thing that emerged from Fort William is the idea of two-ness, of linguistic duality. Fort William College gave institutional recognition to the notion that there were in fact two ways of doing Hindustani-one which used the available and mixed language, and another from which the Arabic-Persian words (...) had been removed in order to produce a language (...) more suitable to Hindus.
(ibid., 22)

page no: 53
(Jhon Borthwick Gilchrist)
"In the Hindoostanee, as in other tongues, we might enumerate a great diversty of styles, but for brevity's sake I shall only notice Three here (...) Ist. The high court or Persian style, 2nd. The middle or genuine Hindoostanee style, 3rd. The vulgar (...). (1787, XLI, emphasis added)"

حوالے و حواشی:

1) Alison Safadi,"The Fictional "Fallout" from Forth William?", The Annual of Urdu Studies, University of Wisconsin-Madison 2013, Number 28, pp. 38-59.

۲) ممتاز منگلوری، "فورٹ ولیم کالج کے مصنفین"، تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، پنجاب یونیورسٹی۔ لاہور ۱۹۷۱ء، ص ۶۵۔

۳) راجندر ناتھ شیدا، وثائقِ فورٹ ولیم کالج: یعنی فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے متعلق دستاویزیں اور مستندات، قومی کونسل برائے فروغ اردو، نئی دہلی ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۔

۴) ممتاز منگلوری، ایضاً، ص ۶۵۔

۵) ایضاً، ص ۶۶۔

۶) ایضاً، ص ۶۷۔

۷) ایضاً، ص ۶۵۔

۸) راجندر ناتھ شیدا، ایضاً، ص ۱۳۔

۹) ایضاً، ص ۱۰۳۔

۱۰) ایضاً، ص ۱۰۴۔ راجندر ناتھ شیدا کے اِس بیان میں تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ کیونکہ نہ صرف برطانیہ بلکہ تمام نوآبادیاتی قوموں کے افراد اپنے آپ کو مفتوح قوموں سے برتر اور بہتر سمجھ رہے تھے اور اُن کی نوآبادیاتی پالیسی عیسائیت اور نسلی برتری کے اقدار پر قائم ہوئی تھی۔ اِس بارے میں کے۔کے۔عزیز اپنی تالیف "The British in India: A Study of Imperialism" میں رقمطراز ہیں:

In the light of such strongly-held views on the superiority of Christianity it was but perfectly natural for it to become a part of the imperial intellectual equipment. The diffusion of the message of a source civilization was the heart of imperialism. Christianity was the source and life of this civilization. So the propagation of the Christian message had to go hand in hand with the extention of the Empire. It was the duty of the English race to convey the benefits of its civilization to those who did not posses them. Equally it was its duty to spread the word of Christ among those who were ignorant of it and lived in the darkness of infidelity. Thus it came to pass that a religion which wanted to be judged by its virtues of humility and love was presented to contless millions draped in robes of arrogance, power and pride

It was openly preached by many that Christianity demanded an empire and that the cause of the one was the cause of the other. (.....) (p. 39)

Christians had the right-it is permissible here of all the places to call it a Dvine right-to rule the world not only because their religion was the only true one but also because their moral standarts were the highest. Listen to Sir Francis Younghusband, the lone invader of Tibet and author of several books on India: "No Europian can mix with non-Christian races without feeling his moral superiority over them. He feels, from the first contact with them, that whatever may be their relative position from an intellectual point of view, he is stronger morally than they are. And facts show that this feelings is a true one. It is not because we are any cleverer than the natives of India, because we have more brains or bigger heads than they have, that we rule India, but because we are stronger morally than they are. Our superiority over them is not due to sharpness of intellect, but to that higher moral nature to which we have attained in the development of the human race." (p. 40)

***(K. K Aziz, The Nritish in India: A Study in Impreialism, Sang-e Meel* Publications, Lahore 2007.)**

کے۔کے۔عزیز کی مندرجہ بالا عبارتوں سے یہ امر واضح ہو چکا ہو گا کہ "انگریز بابو" ہندوستانی باشندوں کے بارے میں کس انداز کے خیالات کے مالک تھے۔ اِس کا تو ایک ردِعمل بھی تھا اور وہ ہندوستانی جنھیں انگریزوں سے واسطہ پڑتا تھا اِن خیالات کی زد میں تھے اور اِن خیالات اور سلوک سے کافی حد تک دل شکستہ اور مایوس تھے۔ White Mughals نامی معروف تصنیف کے مصنف ولیم صاحب کی بعد کی تالیف The Last Mughal میں اِس دل شکستگی اور مایوسی کا یہ عالم دہلی کالج کے ایک ہندوستانی طالب علم کی زبانی یوں ظاہر ہوتا ہے:

"Yet even Indians who were educated in the new English college found it did little to improve theri treatment at British hands. According to Mohan Lal Kashmiri, who was a pupil in the first batch of students thaught in the Delhi English College, "the distant and contemptible manner with which we are treated by the generality of English gentelmen, wounds our hearts and compels us to forget the blessings of the British rule." He added a word of warning: "You may crush down the populace and keep them in awe with your arms, but until you conquer and win the hearts of the people, the peace and affection will be more an outward word of talk" than reality."

.*(William Dalrymple, The Last Mughal: The Fall of A Dynasty:Delhi-1857, Vintage Books, New York, March 2008, p. 69.)*

۱۱)ایضاً،ص۳۸۔۳۹۔

۱۲)ایضاً،ص۳۹۔

۱۳)پھر ولیم صاحب کی بعد کی تالیف The Last Mughal میں برطانوی اہل قلم کی ہندوستانی زبانوں اور ادب سے متعلق آراء پر جو معلومات موجود ہیں وہ اس امر کی نشاندہی کرتی ہیں کہ برطانوی مستشرق اور اہل قلم مشرقی زبانوں اور ادبیات پر تحقیق و تدقیق کرنے کے باوجود پھر بھی اُن کو اپنی زبان و ادب سے کمتر سمجھ رہے تھے اور صرف اپنے ملک کے مفادات کی خاطر کام کر رہے تھے۔ ولیم صاحب کی یہاں دی ہوئی مثال ہر چند دہلی کالج کی ہے مگر اس میں پیش کردہ خیالات کو فورٹ ولیم کالج پر بھی عائد کرنے میں کوئی مغالطہ نہیں ہوگا۔ کیونکہ لوگ وہی لوگ تھے، قوم وہی قوم تھی:

"The New attitudes of the Evangelicans were only part of a more widespread and visibly growing arrogance on the part of the increasingly powerful British. Since they had finally succeeded in conguering and subduing the Sikhs in 1849, the British at last found themselves the masters of South Asia: every single one of their military rivals had now been conquered-Siraj ud-Daula of Bengal in 1757, the French in 1761, Tipu Sultan of Mysore in 1799, and the Marathas in 1803 and again finally, in 1819.

For the firt time there was a feeling that technologically, economically and politically, as well as culturaly, the British had nothing to learn from India and much to teach; it did not take long for imperial arrogance to set in. This arrogance, when combined with the rise of Evangelical Christianity, slowly came to affect all aspecth of relations between the British and the Indians.

The Delhi College, initially more a madrasa than a Western university; was remodelled by the Company in 1828 to provide, in addidion to its oriental studies, an education in English language and literature. The object was 'to uplift" what the new college comittee now saw as the "uneducated and half-barbarous people of India." Behind the move was Charles Trevelyan, the brother-in-low and disciple of Thomas Babüngdon Macaulay, the same Macaulay whose minute famously declared that "a single shelf of a good European library was worth the whole native literature of India and Arabia":

"The historical information which has been collected from all the books written in the Sanscrit language is less valuable than what may be found in the most paltry abridgments used at preparotary schools in England... The languages of Western Europe civilized Russia. I cannot doubt that they will do for the Hindoo what they have done for the Tartar."
(William Dalrymple, pp. 68-69.)

۱۴)ایضاً،ص۵۵۔

15) Alison Safadi, ibid., p. 45.

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر صوفیہ یوسف*

تہذیبی تنوع: مسائل وامکانات

Abstract: *Cultural diversity is the quality of diverse cultures. In the form of myths, ideological, historical, religious and traditional norms culture is held to have a social function. Each culture exists as a whole with numerous diverse cultures and ethnic groups. In the light of current situation of Pakistan this paper briefly points out the cultural problems of the society. It then discusses the inter- relationships among ethnic Communities. For the prosperity of Pakistan it is necessary to recognize, respect, tolerate these cultures and initiate the dialogues between these ethnic groups.*

کسی بھی معاشرے کی حقیقی پہچان اس کے کلچر کی دریافت کے بغیر ممکن نہیں۔ کلچر کی عمومی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ انسان کا طرز زندگی کلچر ہے۔ انسان کو حیوانات سے ممیز کرنے والی اہم ترین خصوصیت کلچر ہے جو تاریخی طور پر منتقل ہوتا ہے اولاً بذریعہ زبان۔ ماہر بشریات Kim Ann Zimmermann کلچر کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> Culture is the characteristics of a particular group of people, defined by everything from language, religion, cuisine, social habits, music and arts.(1)

ماہرین عمرانیات نے کلچر کے مفہوم کی وسعت اور ذو جہتی کے سبب اس کی تعریف متعین کرنے میں خاصی احتیاط

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور۔

سے کام لیا ہے۔ Rolphlinton لکھتے ہیں کہ:

> Culture is the configuration of learned behaviour and results of behaviours whose component elements are shared and transmitted by the members of particular socity(2).

یہی کلچر معاشرے کے افراد کوان کے تمدنی مظاہر میں اختلاف کے ساتھ طرز فکر واحساس کی مخصوص وحدت میں پرو دیتا ہے۔'زندگی کا مکمل نصب العین جو کسی قوم کے سامنے ہوان معیاروں کا ہم آہنگ تصور جن پر وہ اپنی اور دوسروں کی زندگی پرکھتی ہے، جب ہم یہ کہتے ہیں کہ مغربی کی تہذیب کی بنا مادیت پر ہے اور مشرقی تہذیب کی روحانیت پر تو تہذیب کا یہی مفہوم ہمارے پیش نظر ہوتا (۳)۔

فیض احمد فیض کہ نزدیک' کلچر کی دوصورتیں ہیں ایک اس کی ظاہری صورت اور دوسری اس کی باطنی صورت ۔ باطنی صورت وہ ہے جسے ہم ذہنی کہہ سکتے ہیں ۔ظاہری صورت سے آگے بھی دو پہلو یا اجزا ہیں، ایک اس کا شعوری جزو ہے اور دوسرا اس کا غیر شعوری جزو(۴) ۔زندگی میں جب بھی کلچر پر عمل ہوتا ہے تو یہ درحقیقت شراکت ہوتی ہے اسی لیے کلچر اپنے بنیادی ڈھانچے میں تغیر اور ضم ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔اس کے اجزائے ترکیبی میں انسانی رویوں کے مجموعی ثمرات بھی شامل ہوتے ہیں اور انہیں وہ معاشرہ آئندہ نسلوں کے حوالے کرتا ہے اور یوں کسی قوم کا مخصوص رجحان، اس کی اقدار اور علمی سرمایہ تشکیل پاتا ہے(۵) ۔فرد کا طرز فکر و احساس لاشعوری طور پر تہذیبی اقدار کے زیر اثر اپنی راہیں منتخب کرتا ہے ۔وہ اپنی روزمرہ زندگی میں زبان، لباس، خورد ونوش کی عادات سے کلچر پر عمل پیرا ہوتا ہے جبکہ اس کی گہرائی میں علمی سرمایہ، اعتقادات، آرٹ، اخلاقیات، قانون اور رسوم و رواج شامل ہوتے ہیں ۔

کلچرل تنوع کی اہمیت اور ضرورت پر غور کیا جائے تو جس طرح ماہرین حیوانات کی یہ متفقہ رائے ہے کہ زمین پر زندگی کے لمبے عرصے تک موجودگی کے لیے biodiversity بہت اہم ہے اسی طرح ماہرین لسانیات وعمرانیات کی اس دلیل سے صرف نظر ممکن نہیں کہ متنوع ثقافت(cultural diversity) نسل انسانی کی بقا کے لیے انتہائی اہم ہے۔

> Culture takes diverse forms across time and space. This diversity is embodied in the uniqueness and plurality of the identities of groups societies making

> up humankind. As a source of exchange , innovation and creativity , cultural diversity is as necessary for humankind as biodiversity is for nature. In this sense it is the common heritage of humanity and should be recognized and affirmed for the benefit of present and future generation.(6)

۲۰۱۰ میں کیتھولک بشپ کانفرنس سے خطاب کرتے ہوئے پوپ بینڈ یک نے ثقافت اور متنوع ثقافت اور دنیا کے لیے اس کی اہمیت کو ان الفاظ میں بیان کیا:

> God does not reveal himself in the abstract,but using languages, imagery and expressions that are bound to different cultures.(7)

کائنات مختلف رنگوں، خوشبوں، نظاروں، موسموں، جمادات، نباتات وحیوانات سے معمور ہے ۔اس طرح ہر خطے کا کلچر وزبان مختلف ہیں ۔ہر کلچر کی اپنی اہمیت اور خدوخال ہوتے ہیں۔کلچرل تنوع نے ہماری دنیا کو رنگا رنگ بنا دیا ہے ۔ٹیکنالوجی کے اس جدید دور میں ضرورت اس امر کی ہے کہ دنیا کے تمام کلچرز کو مساوی اہمیت و درجہ دیا جائے اور ان میں سے کسی (کلچر) کو یہ حق نہیں کہ وہ دوسرے پر اپنی Terms & Condictions کے حوالے سے فیصلہ صادر کرے۔تہذیبی، نسلی اور مذہبی بنیادوں پر مختلف معاشروں نے جو اخلاقی قدریں اپنائیں ہیں ہمیں ان کا احترام کرنا چاہیے۔

> Our rich diversity.... Is our collective strength. (8)

یونیسکو نے ۲۰۰۱ء میں کلچرل diversity کو انسانیت کا مشترکہ ورثہ قرار دیا۔اسی سال اقوام متحدہ نے '۲۱ مئی' کو کلچرل diversity کے عالمی دن کے طور پر منانے کا اعلان کیا ۔پاکستان تہذیبی طور پر diversit cultures کا حامل ملک ہے اس کے باوجود ابھی تک یونیسکو کے اس اعلامیہ پر پاکستان نے دستخط نہیں کیے ۔تاریخی طور پاکستان دنیا کی چند بڑی تہذیبوں کا گہوارہ ہے ۔اس خطے کی تاریخ پانچ ہزار سال پرانی ہے اور ہمارا کلچر اس خطے کی معلومہ تاریخ جتنا پرانا ہے ۔ہمیں اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ کلچر بھی انسان کے ساتھ ساتھ ارتقا کی منازل طے کرتا ہے اس لیے یہ بھی مسلسل بدلتا اور سنورتا رہتا ہے یہ تبدیلی خوب سے خوب تر

کی سمت بڑھتی ہے۔ ہمارے مقامی کلچرز Indo Germanic، وسط ایشیائی اور Indo Persian کلچر کے ملاپ سے مزید خوب صورت اور رنگا رنگ ہوئے ،ہمیں اس کے ہر رنگ کو فخریہ طور پر اپنانا چاہیے ۔فرق کو تضاد اور اختلاف کو مخالفت نہیں سمجھنا چاہیے کیوں کہ 'تہذیب محبت کا نشان ہے اور امن و آشتی کی آغوش میں پھلتی پھولتی ہے'(۹)۔

تحریک پاکستان کے دوران وہ علاقے جو آج پاکستان میں شامل ہیں کے باشندے آپس میں موجود اس کلچرل فرق کو نظر انداز کر کے ان نکات پر اکٹھے ہوئے تھے جو ان میں مشترک تھے (پاکستان میں بسنے والی قوموں اور ان کے کلچر میں فرق کے نکات کم اور اشتراک کے نکات زیادہ ہیں جنہیں اجاگر کرنے کی ضرورت ہے) لیکن قیام پاکستان کے بعد نہ جانے کیوں ہمارے ارباب اختیار اس تہذیبی تنوع کو یک رنگی میں بدلنے کی کوششوں میں الجھ گئے ۔ان کے خیال میں یہ تنوع ملکی یک جہتی اور استحکام کے لیے خطرہ ہے ۔ملک میں جمہوری قدروں کو پروان چڑھنے نہ دیا گیا اور آزادی کی اس ٦٦ سالہ تاریخ میں تقریباً ۳۲ سال آمریت رہی ۔آمروں نے اپنی حکومت کو طول دینے کے لیے صوبائیت، لسانی و مذہبی منافرت کو ہوا دی جس کی وجہ سے ملک میں عدم استحکام بڑھا اور ان کوششوں کے نتیجے میں یک رنگی یا ایک قومی کلچر تو نہیں بنایا جا سکا البتہ پاکستان کا مشرقی حصہ تلخ یادوں کے ساتھ الگ ہو گیا لیکن پالیسی سازوں نے اپنی روش نہ بدلی جس کی وجہ سے پاکستان میں بسنے والی قوموں کے درمیان اعتماد کی فضا قائم نہ ہو سکی ۔غربت، ناخواندگی، سیاسی عدم استحکام، دہشت گردی ،مذہبی شدت پسندی، آبادی میں اضافہ اور بے روزگاری جیسے معاشرتی مسائل نے کلچرل مسائل کو مزید پیچیدہ کر دیا ہے ۔احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں کہ:

> 'پاکستان کے کلچر میں یہاں کی تاریخ، یہاں کے جغرافیائی حالات، یہاں کی آبادی کی اکثریت کے بنیادی معتقدات کے علاوہ جو خصوصیت نہایت نمایاں حیثیت رکھتی ہے اور اسے ہر حالت میں نمایاں ہی ہونا چاہیے وہ اس خطہ ارض کے مختلف لسانی حلقوں کے اپنے اپنے انفرادی کلچر ہیں'۔(۱۰)

ملک میں موجود متنوع ثقافت کے درمیان برداشت اور مکالمے کے لیے بھی حکومتی اور پرائیویٹ اداروں نے کوئی قابل ذکر اقدامات نہیں کیے ۔آزاد، جمہوری اور متنوع ثقافتی معاشروں میں یہ مانا جاتا ہے کہ اس کے افراد ایک دوسرے سے اختلاف کر سکتے ہیں اور ان کی سوچ، طرز زندگی، زبان، مذہب مختلف ہونے کے باوجود

وہ ایک دوسرے کا احترام کرتے ہیں ۔نسلی اور تہذیبی اختلافات کے باوجود جمہوری معاشرے میں مکالمے کی راہیں کھلی رہتی ہیں ۔مکالمے سے مراد ایک کی ہار اور دوسرے کی جیت نہیں بلکہ اپنے اپنے نقطۂ نظر پر قائم رہتے ہوئے دوسرے کے نقطۂ نظر کو سمجھنا اس کو برداشت کرنا اور اس کا احترام کرنا ہے ۔اس سوچ کی ہمارے معاشرے میں کمی ہے اور اسی کمی کی وجہ سے معاشرے میں عدم برداشت اور تشدد بڑھ رہا ہے ۔اگر اس پر کنٹرول کرنے کے لیے اقدامات نہ کیے گئے تو یہ عدم برداشت اور تشدد ہمارے معاشرے کی جڑوں کو کھوکھلا کر دے گا ۔کلچرل مسائل کے حل کے لیے ہمیں چند اہم و بنیادی کام کرنا ہوں گے ،جن کی نشاندہی فیض احمد نے کی ہے:

> 'علمی اور تحقیقی فضا پیدا کرنی ہے جس میں محض مفروضات، محض نعرے بازی اور محض سطحی خیالات کو دخل نہ ہو بلکہ جن کا تعلق حقائق سے ہو غور و فکر سے ہو ۔سیاسی طور پر ایک ایسا مساویانہ نظام قائم کرنا ہے جو آپ کے مختلف علاقائی گروہوں اور ان کی مقامی تہذیبوں کو فروغ دے سکے تا کہ ایک طرف وہ آزادی سے اپنی زندگی بسر کر سکیں اور ساتھ ہی قومی اتحاد اور قومی یک جہتی میں بہت قریبی رشتے آپس میں پیدا کر سکیں ۔ایک ایسا اقتصادی نظام پیدا کرنا جس میں تہذیب اور علم کی رسائی آپ کے سب عوام تک ہو'۔(۱۱)

آج آزادی حاصل کرنے کے ٦٦ سال بعد بھی ہمارے ملک کو سیاسی، معاشی، معاشرتی استحکام و یک جہتی کی سخت ضرورت ہے یہ استحکام و یک جہتی اور اقتصادی ترقی اسی صورت ممکن ہے کہ ہم قانون فطرت سے الجھنے کے بجائے اسے اپنی طاقت بنا لیں یعنی ملک میں بسنے والی تمام اقوام ،ان کی زبانوں اور کلچرز کو قومی کلچرز اور زبانیں قرار دیا جائے اور انھیں ترقی کے مساوی مواقع فراہم کریں تو یہ کلچرل diversity ہماری طاقت میں بدل جائے گی۔

حوالہ جات:

۱ ۔ www.livescience.com.Kim Ann Zimmermann , live science contributor,9 july 2012 .

۲ ۔ عابد حسین سید' قومی تہذیب کا مسئلہ' ،قومی کونسل برائے فروغ اردو نئی دہلی ۱۹۹۸ء،ص ۱۳۔

۳۔ قاضی جمال حسین، ’تنقید وتعبیر‘،مکتبہ جامعہ علی گڑھ ۱۹۹۷ء ص ۱۵۔

۴۔ فیض احمد فیض،’ہماری قومی ثقافت‘مرتبہ مرزا ظفر الحسن،ادارہ یادگار غالب کراچی ۲۰۱۱ء ص ۱۱۔

۵۔ قاضی جمال حسین، ’تنقید وتعبیر‘،مکتبہ جامعہ علی گڑھ ۱۹۹۷ء ص ۱۷۔

۶۔ Article 1 of universal declaration on cultural diversity adopted by the general conference of the UN Educational scientific and cultural organization at its thirty first session on 2 November 2001.

۷۔ Pope Benedict xvi, 2010, united states conference of catholic Bishops .

۸۔ www.unesco.org .

۹۔ فیض احمد فیض،’ہماری قومی ثقافت‘مرتبہ مرزا ظفر الحسن،ادارہ یادگار غالب کراچی ۲۰۱۱ء ص ۹۳۔

۱۰۔ احمد ندیم قاسمی،’قومی ثقافت اور اس کے علاقائی عوامل‘مشمولہ الماس (تحقیقی مجلہ) شمارہ ۶ شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ ۲۰۰۳ء ۵۸۔

۱۱۔ فیض احمد فیض،’ہماری قومی ثقافت‘مرتبہ مرزا ظفر الحسن،ادارہ یادگار غالب کراچی ۲۰۱۱ء ص ۵۶۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر عطاالرحمٰن میو*

فن تدوین: ارتقا،ضرورت واہمیت

Abstract : *Editing and compilation is an essential part of research and criticism. Orientalists are the beginners at our place. Royal Asiatic society started work under the supervision of Warren Hastings. Later, Fort William College continued this trend and so locals adopted it. At the time, Anjuman-e-Taraqi-e-urdu is doing well in the field. Contemporary works are remarkable.*

اردو ادب میں تصنیف وتالیف کا کام اسی دور میں شروع ہوا جب تدوین متن کی پاس داری کا اہتمام نہیں کیا جاتا تھا۔ چھاپہ خانے کے رواج سے پہلے قلمی نسخوں کی نقول تمام تر کاتبوں اور خطاطوں کی مرہون منت تھیں۔ وہ نقل متن کو مروجہ اسلوب کے مطابق اور کچھ اپنی افتادِ طبع کے مطابق نقل کر دیتے تھے۔ اس میں بہت سی لغزشیں بھی ہو جاتی تھیں اور تحریف والتباس کا دروازہ بھی کھل جاتا تھا۔

تدوین کے اصول وقواعد پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ تحقیق وتنقید کے تو دبستان قائم ہو گئے لیکن تدوین وتہذیب متن کے لیے اصول وضع کرنے میں تساہل برتا جاتا رہا۔ اردو ادب میں کتابوں کی تصنیف وتالیف کا باقاعدہ با ضابطہ ادارہ ایشیاٹک سوسائٹی (بنگال) کے نام سے 15 جنوری 1784ء سے وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings) کی سرپرستی میں قائم ہوا۔ اس کے پہلے بانی صدر سر ولیم جونز کے بیان کے مطابق اس ادارے کا دائرہ کار ایشیا کے علمی، تمدنی اور تاریخی کارناموں کی تحقیق مغرب کے جدید اصولوں کے مطابق کرنا تھی۔ اس کے بعد 1800ء میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں قائم ہوا جس کا مقصد انگریز افسروں کے واسطے، جو تازہ وارد ہوئے تھے، ایسی کتابیں تیار کی جائیں جن سے انتظام ملکی اور ہندوستانیوں کے ساتھ میل جول اور ربط وضبط بڑھانے میں آسانی ہو۔(1) ان اداروں میں جو کتب تحریر ہوتیں، ان کا تدوینی معیار بہت حد تک ابتدائی شکل میں تھا لہٰذا ناقص تھا، آج امتدادِ زمانہ سے متعدد پہلوؤں سے مخطوطات اور مسودات کی

*اسسٹنٹ پروفیسر اردو، گورنمنٹ ایم اے او کالج لاہور۔

ترتیب وتدوین میں جدید اصولوں کے مطابق اضافہ ہوتا ہے، ترمیم وتنسیخ ہوتی ہے۔اضافہ یا ترمیم وتنسیخ ان معنوں میں نہیں کہ تحریف کی جائے بلکہ ان معنوں میں کہ وقت کے ساتھ ساتھ الفاظ کا املا اور جملے میں الفاظ کی تقدیم وتاخیر میں جو تغیر آتا ہے جب یہ مسودہ تدوین کی سان پر چڑھتا ہے تو اسے مدون اپنے دور کے اصولوں کے مطابق تیار کرتا ہے۔اس کی بہترین مثال باغ وبہار کا وہ نسخہ ہے جسے رشید حسن خان نے مرتب کیا ہے۔باغ وبہار، میر امن نے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت کے دوران تحریر کی۔میر امن کے دور میں الفاظ کا جو املا رائج تھا جو بعض محاورات والفاظ رائج تھے، امتداد زمانہ سے وہ متروک ہو گئے۔بعد میں ان کا املا بدل گیا۔رشید حسن خاں نے جب اسے مدون کیا تو الفاظ کا وہ املا اختیار کیا جو آج رائج ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام سے پہلے تعلیمی مقاصد کے لیے کسی ادارے کی طرف سے نصابی کتب کی اشاعت کا رواج نہیں تھا۔(2)فورٹ ولیم کالج نے سب سے پہلے اس طرف توجہ دی، اس طرح تدوین کا بہتر معیار سامنے آیا۔اس دور میں جو املا رائج تھا، تدوین کا کام کرنے والے محققین کے لیے لازم ہوگا کہ اُس دور کے املا کی باریکیوں کو پیش نظر رکھیں۔بعض مدونین آج کے املا کو رائج کرنے میں قدیم املا کو متن ہی میں بدل دیتے ہیں جب کہ بعض محققین کا خیال ہے کہ کتاب کا متن خواہ صدیوں پرانا ہو اگر اسے آج مدون کیا جائے گا تو اصل متن کا املا قائم رہنا چاہیے جو مصنف کے دور میں رائج تھا۔ورنہ مصنف کی غایت ختم ہو جائے گی۔(3)ابتدائی دور کی غیر مطبوعہ کتب کی تدوین میں یہی مسئلہ درپیش رہتا ہے۔تدوین متن کا کام کرنے والے اہل علم نے قدیم مخطوطات کے متن کی تصحیح کرتے وقت اس دور کے بعض متعلقہ مخطوطے کی تمام نقول بھی پیش نظر رکھیں جس سے معلوم ہوا کہ بعض قلمی نسخوں کی نقل میں کاتب پوری احتیاط سے کام نہ لے سکا۔کسی مخطوطے کی تدوین کے کام کو عام طور پر ترتیب دینے کا کام سمجھا جاتا ہے۔مخطوطہ ہو یا مطبوعہ مواد ہو، کسی بھی مسودے کی تدوین میں متعدد امور پیش نظر رکھنے ضروری ہیں۔قدیم دکنی اردو کے مخطوطات اور شمالی ہند کے قدیم اردو کے مسودات کی تدوین میں اول اول فقط ترتیب دینے کے کام کو تدوین سمجھا گیا۔ترتیب دینے کا کام تدوین سے الگ ہے اور تحقیق کا کام ان دونوں سے مختلف ہے۔(4)مدون کو تدوین کے عمل میں چند درجوں کا بتدریج خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

ا۔ متن کی مناسب ترتیب

ب۔ متن کی وضاحت

ج۔ تصحیح متن

د۔ تحقیق متن

چنانچہ جب قدیم اردو کے مخطوطے سامنے آئے اور انہیں مدون کرنے کا کام شروع ہوا تو ابتدا میں محض ترتیب وحاشیہ اور کسی حد تک وضاحت کا کام ہوا۔(5)اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں مختلف نظریات ہیں۔سید سلیمان ندوی کے نقطۂ نظر کے مطابق اس کی ابتدا حضرت بہاءالدین زکریا ملتانی کے عہد میں ہوئی (6) خواجہ بہاؤالدین زکریا کا عہد 548ھ/ 1183ء تا دسمبر 661ھ/ 1262ء ہے۔اسی عہد میں چند اور بزرگوں کے ملفوظات ان کے مریدوں نے لکھے جن میں سے چند ایک یہ ہیں۔

خواجہ معین الدین چشتی 533ھ-633ھ= 1141ء-1238ء انیس الارواح (شیخ عثمان ہروی کے ملفوظات) خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (634ھ) م: 15 نومبر 1236ء دلیل العارفین (خواجہ معین الدین چشتی کے ملفوظات) خواجہ فرید الدین گنج شکر: (632ھ/1237ء725ھ/ 1324ء): راحت القلوب (خواجہ فرید الدین کے ملفوظات)(7)

ان مخطوطات کو مدون کیا گیا تو ان میں مستعمل مقامی زبانوں کے الفاظ جو بعد کے زمانے کے لوگوں کے لیے متروک اور غریب تراکیب پر مشتمل تھے، کاتبوں کی تحریف اور تصرف کاری کا شکار ہو گئے۔مولوی عبدالحق نے ان تمام فارسی ملفوظات کے مطالعے سے اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ اس زمانے میں فارسی زبان میں تصنیف وتالیف کے ذوق اور رواج کے باوجود ہندستان کی مقامی زبانوں کے الفاظ ان کی فارسی تحریروں میں بھی بے تکلف استعمال ہونے لگے۔(8)رفتہ رفتہ یہی الفاظ اردو زبان کے ابتدائی نمونوں میں نظر آنے لگے۔ یوں یہ امر محقق ہو گیا کہ جس زمانے میں فارسی زبان تصنیف وتالیف کی زبان تھی۔ہندستان کی مقامی زبانوں کے الفاظ، جو اس دور میں بولے جاتے تھے اور عوام وخواص کی زبان کا حصہ تھے اردو زبان کی تشکیل میں بنیادی حیثیت رکھتے تھے۔جنوبی ہند میں سید محمد گیسو دراز کی نگارشات میں اردو کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جنھیں دکنی اردو کہہ سکتے ہیں۔ان کے نظم ونثر میں رسالے تصوف کے موضوع پر ہیں تاہم دکنی زبان کا اولین نمونہ ہیں۔(9)اس کے مقابلے میں شمالی ہند میں 1700ء سے پہلے اردو ادب نہیں ملتا، لیکن اس کے لیے تیاریاں نظر آتی ہیں۔(10)اورنگ زیب عالم گیر کے عہد میں تصنیف وتالیف کے بھی قابل قدر نمونے پائے جاتے ہیں۔چنانچہ غرائب اللغات میں متعدد الفاظ ایسے دیئے گئے ہیں جو آج بھی اردو میں مستعمل ہیں۔(11) پنجاب میں شمالی ہند کے دوسرے شہروں کی طرح گیارہویں صدی ہجری میں تصنیف وتالیف کا کام ملتا ہے۔(12)اور یہ قدیم سرمایہ نظم ونثر اردو زبان کی ابتدائی تصنیفات ہیں جنھیں بعد میں مدون کر کے شائع کیا گیا۔ان ابتدائی نمونوں کی تدوین کے بعد ملا وجہی کی کتاب 'سب رس' ہے جسے ایک باقاعدہ تصنیف (کتاب) کہا جا سکتا

ہے۔اس سے قبل بندہ نواز گیسودراز اور مولانا عبداللہ کی احکام الصلوٰۃ لکھی گئی لیکن ملا وجہی کی کتاب 'سب رس' کو اس لیے اہمیت حاصل ہے کہ اس کتاب کے اسلوب تحریر نے بعد کے مصنفین کو اردو کا اسلوب نکھارنے کا موقع دیا۔(13) اور بالآخر باغ و بہار کے رواں شستہ اور بے تکلف اسلوب کی شکل اختیار کی۔باغ و بہار کے متن کی تدوین میں اردو زبان و ادب کے مشہور محقق ڈاکٹر رشید حسن خان نے سخت محنت کی اور لندن سے اس کتاب کے مطبوعہ نسخوں کو منگوا کر، ہندستان میں موجود مطبوعہ اور قلمی نسخوں سے مقابلہ کر کے باغ و بہار کا صحیح ایڈیشن شائع کیا۔(14) ان کے تدوینی اور تحقیقی معیار پر اہل علم نے انھیں خراج تحسین پیش کیا۔

اردو ادب میں تدوین و ترتیب کی نہایت سخت ضرورت ہے۔اردو ادب کی تاریخ بہت قدیم نہیں تاہم جو مخطوطات قدیم اردو ادب کے حوالے سے دستیاب ہوئے ہیں یا جن کتب کی اشاعت پر صدیاں گزر چکی ہیں، انھیں جدید اسلوب پر مدون کر کے شائع کرنا نہایت ضروری ہے۔

انیسویں صدی عیسوی میں کتابوں کی تیاری میں صرف متن پر توجہ دی جاتی تھی۔جبکہ متن کے ساتھ ساتھ اس کے حواشی و تعلیقات بھی متن فہمی کے لیے ناگزیر ہیں۔حواشی اور شروح کا کام اگرچہ پہلے بھی ہوتا تھا لیکن متن کے ساتھ ہی اسی صفحے پر چاروں طرف یا کم از کم تین اطراف میں آڑے ترچھے انداز میں حواشی اور شروح کا کام کیا جاتا تھا۔یہ اس دور کا اسلوب تدوین تھا۔مصنف یا شارح اصل متن کے تین اطراف میں الفاظ کے معانی یا مختصر تشریح لکھ دیتا تھا۔اب متن کتاب کے لیے تعلیقات اور حوالوں کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے۔حوالوں کے اندراج کا الگ اسلوب ہے۔اس سے کتاب کے مطالب کی تفہیم میں سہولت پیدا ہوتی ہے اور کتاب کی غرض و غایت پوری ہوتی ہے۔(15)

عمل تدوین کے وقت حواشی و تعلیقات کی ضرورت و اہمیت کے پیش نظر قدیم مخطوطات کی تدوین جدید کے ساتھ ساتھ، جدید مطبوعات میں بھی جدید اصول تدوین کے تقاضوں کے مطابق حواشی و تعلیقات کا اہتمام کیا جاتا ہے۔جیسے قبل ازیں لکھا جا چکا ہے کہ رشید حسن خان نے باغ و بہار کی تدوین کی، اس کے حواشی و تعلیقات بھی لکھے۔اسی طرح فسانۂ عجائب کی تدوین کے وقت حواشی و تعلیقات سے اس کتاب کے مطالب کی تفہیم کا سامان کیا۔حواشی زیادہ تر شرح اور توضیح کی خاطر لکھے جاتے ہیں۔

تعلیقات و حواشی لکھنے سے مدون محقق کی علمیت اور ژرف نگاہی کا بھی پتا چلتا ہے کہ وہ قاری کے لیے کتاب کا مفہوم سہل اور صحت کے ساتھ پہنچانے کے عمل میں کس قدر کاوش کا متحمل ہو سکا ہے۔محض مواد کی جمع آوری اور آسان اور سادہ سی پیشکش سے اس کی محنت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔

تعلیقات اور حواشی سے مصنف کی کوتاہیوں کا بھی پتا چلتا ہے کہ کتاب کی تصنیف میں اس سے کہاں کہاں کوتاہی ہوئی اور کون کون سی اہم بات درج ہونے سے رہ گئی۔حواشی و تعلیقات کا کام حرف آخر کی حیثیت نہیں رکھتا۔یہ مسلسل مطالعے کا متقاضی ہے۔مثلاً مرزا محمد قزوینی کی تعلیقات، لباب الالباب، ایک زمانے میں نہایت معتبر سمجھی گئیں لیکن اس پر پروفیسر سعید نفیسی نے نہایت مفید اضافے کیے۔(16) شبلی نعمانی نے شعرالعجم میں فارسی شعرا پر نہایت قیمتی تحقیقی مواد پیش کیا اس وقت یہ قابل مطالعہ تذکرۂ شعرا خیال کیا گیا، لیکن حافظ محمود شیرانی نے شبلی کی تحقیق پر نہایت قیمتی اضافے کیے اور نئی معلومات سے اس مواد کو زیادہ معتبر و مستند بنا دیا۔(17)

عمل تدوین میں عبارت کی تصحیح اور املا کے رموز کے مطابق اس کی اصلاح بھی ضروری ہے۔بعض قدیم مخطوطے املا کے لحاظ سے آج کے اسلوب تحریر اور ہیئت املا سے مختلف ہیں۔مدون کو اس امر کی نشان دہی کرنا ہو گی کہ مصنف کے زمانے میں یہ لفظ دو چشمی (ھ) سے نہیں لکھا جاتا تھا۔نیز یہ کہ اس زمانے کے املا میں یہ یہ فرق تھا۔نون غنہ کا تصور اس زمانے میں مفقود تھا۔(19)

رشید حسن خان نے ''فسانۂ عجائب'' مرتب کرتے وقت ان تمام امور کا اہتمام کیا ہے۔املا کا اختلاف متروک و مروج الفاظ کی نشان دہی، محاوروں اور روزمرہ کے اختلاف کو واضح کیا ہے۔جدید اصولوں کے مطابق تدوین کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ قدیم نسخوں کی نقول میں تصحیح کنندگان اور کاتبوں نے اپنی مرضی سے بعض الفاظ کو بدل دیا تھا، رشید حسن خان نے مختلف نقل شدہ اور مطبوعہ نسخوں کا تقابلی مطالعہ کر کے ان کے اختلاف املا کی نشان دہی کر کے، ایک صحیح متن تیار کر کے شائع کیا۔(20)

انجمن ترقی اردو ہند کے زیر اہتمام بعد میں پاکستان میں بابائے اردو مولوی عبدالحق نے دکنی اردو کے مخطوطات اور شمالی ہند کی قلمی کتابوں کی تدوین کی اور ان کے متن کی تصحیح کر کے نظم و نثر میں متعدد نسخے ایسے شائع کیے جو فقط ان کی محنت و کاوش سے پہلی مرتبہ منصۂ شہود پر آئے۔بعد میں انھی مطبوعہ نسخوں کی تدوین نو کر کے حواشی و تعلیقات سے یہ کتابیں پاکستان اور ہندستان کے متعدد علمی اداروں نے شائع کیں۔ان کتابوں کے اسنادی حواشی بھی لکھے گئے، مصادر اور مراجع کی فہرست بھی مدون نے تیار کی۔مصدر اور مرجع کا ذکر کرتے وقت جدید اسلوب تحقیق اختیار کیا گیا۔(21)

انجمن ترقی اردو نے جن کتابوں کی ترتیب و تدوین پر خصوصی توجہ دی ان میں سے چند ایک کے نام درج ذیل ہیں:

1۔ گلشن ہند از مرزا علی لطف، مرتب، شبلی نعمانی، مقدمہ، مولوی عبدالحق، 1906ء

2۔ تذکرۂ شعرائے اردو، میر حسن دہلوی، مرتب، حبیب الرحمٰن شیروانی، 1926ء

3۔ نکات الشعراء، میر تقی میر، مقدمہ، حبیب الرحمٰن شیروانی، 1926ء

4۔ چمنستان شعراء، لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی، مقدمہ، مولوی عبدالحق، 1928ء

5۔ مخزن نکات، محمد قیام الدین قائم چاند پوری، مقدمہ، مولوی عبدالحق، 1929ء

6۔ تذکرہ ریختہ گویاں، فتح علی حسینی گردیزی، مقدمہ، ایضاً، 1933ء

7۔ گلشن وگلزار، مرزا علی لطف علی ابراہیم خان خلیل، مرتب، محی الدین قادری زور، 1934ء

8۔ کلیات ولی، ولی گجراتی، مرتب احسن مارہروی، 1912ء

9۔ کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی، سید انشا ءاللہ خان انشاء، مرتب، امتیاز علی عرشی، 1955ء

10۔ دیوان فائز، نواب صدرالدین محمد خان فائز، مدون، مسعود حسن رضوی، 1946ء

11۔ گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خان خویشگی، مرتب، ڈاکٹر اسلم فرخی، 1967ء

12۔ دیوان حسن شوقی، مرتب، ڈاکٹر جمیل جالبی، 1971ء

متعدد اداروں نے کلاسیکی ادب اور جدید ادب کی اہم کتابیں مرتب ومدون کر کے شائع کی ہیں، ان اداروں میں سے چند ایک اداروں کے نام درج ذیل ہیں۔ ان اداروں کی جملہ کتب کی تفصیل درج کرنا طوالت کا باعث ہوگا۔

ترتیب وتدوین اور تحقیق وتصنیف کے چند ادارے:

1۔ دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ (حیدرآباد، دکن)

2۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔

3۔ مجلس ترقی ادب، لاہور۔

4۔ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔ (22)

ان اداروں نے نظم ونثر کی متعدد کتابوں کو مدون کر کے حواشی وتعلیقات کے ساتھ جدید ترین اصول تحقیق وتدوین کے اعلیٰ معیار پر شائع کیا ہے۔ تدوین کے عمل میں متعدد پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہوئے جن اہل علم نے اس میدان میں کارہائے نمایاں سرانجام دیے، ان میں سے چند ایک کے نام درج ذیل ہیں:

1۔ شبلی نعمانی

2۔ مولوی عبدالحق بابائے اردو

ڈاکٹر خلیق انجم	عبدالرزاق قریشی	ڈاکٹر گیان چند جین
قاضی عبدالودود	ڈاکٹر محمد انصاراللہ	ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان
ڈاکٹر نذیر احمد	ڈاکٹر خواجہ زکریا	حافظ محمود شیرانی
رشید حسن خان	ڈاکٹر سی۔اے قادر	ڈاکٹر سید عبداللہ
ڈاکٹر تنویر احمد علوی	ڈاکٹر عبدالستار ردولوی	ڈاکٹر وحید قریشی
ڈاکٹر نجم الاسلام	ڈاکٹر جمیل جالبی	ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ان محققین اور مدونین کی متعدد تصانیف اردو ادب کی تحقیق اور تدوین پر مشتمل ہیں۔ ان حضرات میں سے بعض اہل علم نے قیام پاکستان سے پہلے اپنی علمی وادبی تحقیقات اور تدوینی کام کا آغاز کیا اور بعض قیام پاکستان کے بعد اپنی علمی کاوشوں کی پذیرائی میں مصروف ہوئے۔

تدوین کا عمل جن مدارج سے گزرتا ہے انھیں مختصراً درج کیا جاتا ہے۔

سب سے پہلے تدوین کے لیے جس مسودے، مخطوطے یا کتاب کو لیا جاتا ہے، اس سے متعلق ضروری مواد جمع کرنا ضروری ہے۔ اس مخطوطے کی جتنی نقول فراہم ہوسکیں۔ جمع کر لینا ضروری ہے۔ اگر مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا مسودہ مل سکے تو کام بہت آسان ہو جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مصنف کے مسودے کو کسی نے نقل کیا، اور نقل کے بعد مصنف کو دکھلا لیا۔ مصنف اس پر تصحیح کر کے اپنے قلم سے کمی بیشی کر دے، یا یہ لکھ دے کہ یہ مسودہ اس کی نظر سے گزر چکا ہے، تب بھی یہ مسودہ قابلِ اعتبار سمجھا جائے گا۔ لیکن اس میں بھی احتیاط ضروری ہے۔ مثلاً عبدالرحمٰن عبد نے اپنی کتاب کا مسودہ سید ابوالاعلیٰ مودودیؒ کو دکھلایا۔ انھوں نے بعض مقامات پر اصلاح بھی کی لیکن چند مقامات ایسے رہ گئے جو مصنف نے غلط لکھے تھے۔ سید ابوالاعلیٰ مودودیؒ کی نظر سے یہ مقام نہ گزر را یا انھوں نے زیادہ توجہ نہ دی اور وہ غلط ہی شائع ہوگیا۔ مصنف نے اسے اس لیے قبول کر لیا کہ سید مودودیؒ نے دیکھا ہے ٹھیک ہی ہوگا، اس نے پوری تحقیق نہیں کی اور سوچا کہ اگر غلط ہوتا تو وہ ٹھیک کر دیتے۔ مصنف نے سید مودودیؒ کے اساتذہ میں سید عبدالسلام نیازی کے بجائے مولانا عبدالسلام نیازی لکھ کر (قوسین میں یہ بھی لکھ دیا: مصنف، 'اقبال کامل' (23)

1۔ جب کہ صحیح بات یہ ہے کہ سید عبدالسلام نیازی، سید مودودی کے استاد تھے۔ جن سے انھوں نے عربی ادب، معانی وبلاغت کی کتابیں پڑھیں۔ عبدالسلام ندوی ایک دوسری شخصیت ہیں جن کی تصنیف 'اقبال کامل' ذخیرہ اقبالیات میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ (24)

2۔ مواد کی فراہمی کے بعد مواد کی ترتیب کا مرحلہ آتا ہے۔اگر مواد منتشر ہے یا غیر مرتب ہے تو مدون اس کی ترتیب اپنے اجتہاد سے کرلے گا۔لیکن مواد میں جو تقدیم وتاخیر کرے اسے اپنے مقدمے میں واضح کر دے۔مدون اپنے مزاج،ذوق اور صوابدید پر مسودے کو مرتب کرنے کا حق رکھتا ہے لیکن اس میں کسی اصول پر قائم رہے،ترتیب میں دورنگی پیدا نہ ہونے دے۔

3۔ متن کی تصحیح تیسرا مرحلہ ہے جس میں سے مدون کو گزرنا ہے۔مختلف متون کے مخطوطات میں سے متن کی تصحیح کر کے ایک نیا نسخہ مرتب کرنا مدون کا کام ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ہی متن کے متعدد نسخے مدون کے پیش نظر ہوں۔اسے ان میں سے کسی ایک مسودے کو بنیاد بنانا ہوگا اور متن کی تصحیح کرنا ہوگی۔حواشی اور تعلیقات لکھتے وقت متن کی تصحیحات کا جواز بھی لکھنا ہوگا۔

4۔ تحقیق متن کا ایک اور مرحلہ ہے جس سے مدون کو دوچار ہونا پڑتا ہے۔بعض مسودات اور مخطوطات میں الحاقی مضامین بھی ہوتے ہیں۔مدون ایسی صورت میں دیکھے گا کہ کتنا حصہ الحاقی ہے اور کتنا اصلی ہے۔

5۔ تنقید متن کے مرحلے میں مدون کو یہ دیکھنا ہوگا کہ مسودے میں نقص اور تضاد نہ ہو۔زبان وبیان کے لحاظ سے بھی یہ دیکھنا چاہیے کہ زبان مسودے کے دور کی ہو۔جس دور میں مصنف نے مسودہ قلم بند کیا اس دور میں جو الفاظ محاورات اور ضرب الامثال رائج تھیں صرف انھی کا استعمال ہو۔اگر مسودے میں اس دور کے بعد کی زبان کے الفاظ وتراکیب ہیں تو گویا وہ حصہ الحاقی ہے۔

6۔ توضیح متن اور حاشیہ نویسی کا مرحلہ آخری کام ہے جو مدون کو کرنا ہے۔مصنف بعض اوقات اپنی تحریر میں بعض امور تشنہ چھوڑ دیتا ہے۔یا تساہل کا شکار ہو کر بعض امور نظر انداز کر دیتا ہے۔یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصنف کو موضوع زیر بحث کے بارے میں معلومات کم ہیں لہٰذا مدون حاشیے میں ان امور کی وضاحت کرے گا۔تاکہ مطالب کی تفہیم میں سہولت ہو۔

حوالہ جات:

1۔ رام بابو سکسینہ،تاریخ ادب اردو (ترجمہ مرزا محمد عسکری)،ص 31
2۔ جمیل جالبی ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،جلد سوم،ص 410
3۔ رشید حسن خان،تدوین متن کے مسائل،ص 36۔
4۔ رفاقت علی شاہد،تحقیق شناسی،کتاب سرائے،الحمد مارکیٹ اردو بازار لاہور،ص 208۔
5۔ انصار اللہ نظر ڈاکٹر،سہ ماہی اردو،کراچی 1970ء،ص 39۔
6۔ سلیمان ندوی سید،نقوش سلیمانی،سندھ اکیڈمی،کراچی ص 41

7۔ خلیق نظامی ڈاکٹر،تاریخ مشائخ چشت،اردو مرکز،دہلی ص 73، 94، 117۔
8۔ عبدالحق مولوی،اردو زبان کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ ص 35۔
9۔ نصیر الدین ہاشمی،دکن میں اردو،قومی اردو بیورو،نئی دہلی 1985ء،ص 47۔
10۔ جمیل جالبی ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،جلد اول ص 467۔
11۔ شہناز انجم ڈاکٹر،ادبی نثر کا ارتقاء،مکتبہ جامعہ،دہلی 1985ء،ص 69۔
12۔ حافظ محمود شیرانی،پنجاب میں اردو،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد 1988ء،ص 231۔
13۔ وحید قریشی ڈاکٹر (مدیر)،تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وہند،جلد 6،پنجاب یونیورسٹی لاہور 1971ء ص 359۔
14۔ رشید حسن خان،باغ و بہار،نقوش پریس لاہور 1992ء،ص 23۔
15۔ نذیر احمد خان ڈاکٹر،تصحیح وتحقیق متن،نقوش شمارہ 97،لاہور مارچ 1963ء،ص 44۔
16۔ ایضاً ص 45۔
17۔ مظہر محمود شیرانی (مرتب)،مقالات حافظ محمود شیرانی،جلد پنجم مجلس ترقی ادب لاہور 1970ء،ص 437۔
18۔ رشید حسن خان،رموز املاء،مرکز اردو،دہلی ص 11۔
19۔ رشید حسن خان (مدون)،فسانہ عجائب (مرزا رجب علی بیگ سرور لکھنوی) مجلس ترقی ادب،لاہور 2001ء ص 443۔
20۔ محمد طفیل ڈاکٹر،اردو میں فن تدوین،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،ص 67۔
21۔ رفاقت علی شاہد (مرتب) تحقیق شناسی (فن تحقیق وتدوین پر منتخب مقالات) القمر پرنٹرز لاہور،2010ء، ص 291۔
22۔ عبدالرحمٰن عبد،سید ابوالاعلیٰ مودودی،ادارہ ترجمان القرآن لاہور 1988ء،ص 61۔
23۔ عبدالسلام ندوی،اقبال کامل،مکتبہ ادب لاہور،1967ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹرعظمت رباب*

اردو تدوینِ متن کی روایت میں دبستانِ دکن کا کردار

Abstract : *Dabistaan e Deccan is the one of the most prominent Dabistaan in Urdu Tadveen e Matn. Its started work in earnest due to the Usmaniya dynasty's love for Urdu Language and Literature. The role of Molvi Abdul Haque Baba e Urdu also played a major part in this. The main emphasis of this school was to preserve the texts, particularly those belonging to Deccan. A large number of texts were published with references and notes. In this article author reviews texts edited in Deccan and brings out its merits and demerits.*

متون علم کی بنیاد ہیں اور اگر متون صحیح صورت میں موجود نہ ہوں تو تحقیق،تنقید،تاریخ سبھی کی حیثیت بے بنیاد ہو جاتی ہے۔تدوین متن ادب کی اہم شاخ ہے۔جس طرح تحقیق اور تنقید ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں اسی طرح درست متن کے بغیر نہ تو تنقید کی بنیادیں مضبوط ہو سکتی ہیں اور نہ ہی تحقیق قابل اعتبار قرار پاتی ہے۔تدوین متن کے ابتدائی مباحث،تعریف،اصول،اصطلاحات اور مشکلات کے نظری مباحث کے حوالے سے اردو ادب میں چند اہم کتابیں موجود ہیں۔ان کتب میں تدوین کے نظری مباحث مل جاتے ہیں اور حوالوں اور مثالوں کے طور پر مختصراً کسی مدون کتاب کا ذکر بھی لیکن تدوین متن کی روایت پر کوئی تحریر یا کتاب سامنے نہیں آئی جس میں اردو تدوین متن کی روایت موجود ہو۔اسی طرح محققین کے حالات اور کارناموں پر کچھ کتب دستیاب ہیں لیکن وہ چونکہ مجموعی طور پر چند اشخاص کے کارناموں کا احاطہ کرتی ہیں اور ان کا موضوع براہ راست تدوین نہیں ہے اس لیے ان میں بھی تدوین کے حوالے سے مفصل بحث نہیں ملتی۔

تدوین کسی ایک ادارے یا فرد سے مخصوص نہیں ہے بلکہ پاکستان و بھارت کے مختلف شہروں میں افراد اور ادارے تدوین متن میں مصروف رہے ہیں۔ان افراد کے مدوّن متون مختلف النوع ہیں۔ان میں نظم

*لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی لاہور۔

کے متون بھی ہیں اور نثر کے بھی۔اس روایت میں مختلف اداروں،مقامات اور افراد کے طریق تدوین اور منتخب متون مختلف ہیں۔اگر اس روایت کو نثر و شعر کی صورت میں الگ الگ بیان کیا جائے تو اس میں یہ قباحت ہے کہ بہت سے مدونین نے نثر اور نظم دونوں متون کی تدوین کی ہے تو اس طریق کار کو اختیار کرنے سے بے جا تکرار کی خامی کا سامنا کرنا پڑے گا۔اسی طرح اگر اشخاص کے تحت یہ تدوین کی جائے تو اس میں بھی یہ خامی ہے کہ رام پور اور لاہور کے دو مدونین کے طریق کار اور ذرائع مختلف ہیں انھیں الگ الگ کس طرح درج کیا جائے۔اس سلسلے میں محققین و مدونین کی آرا سے رہنمائی ملتی ہے۔ان محققین نے تحقیق و تدوین کو مخصوص خصوصیات کی بنا پر مراکز اور دبستانوں کا نام دیا ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی،ڈاکٹر تبسم کاشمیری،ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی اور حمید عظیم آبادی کی تحریروں سے رہنمائی ملی۔ان محققین و مدونین نے تحقیق و تدوین کو مختلف خصوصیات کی بنا پر دبستانوں کے نام سے پکارا ہے۔مضمون ''پاکستان میں اردو تحقیق کے دس سال (۱۹۵۸ء۔۱۹۶۸ء)'' میں ڈاکٹر وحید قریشی نے اردو تحقیق کی روایت کا نقطۂ آغاز دور سرسید کو قرار دیا ہے۔اس کے بعد تحقیق کی روایت میں محققین کے نام گنوائے ہیں۔تحقیق اور تنقید کے بُعد کا ذکر بھی کیا ہے۔اس کے بعد لکھتے ہیں:

> ''اس سلسلے میں انفرادی تلاش و جستجو کے علاوہ دبستانی سطح پر جو کام ہوا ہے اس کے بڑے بڑے مرکز حیدرآباد دکن،اعظم گڑھ اور لاہور قرار دیے جا سکتے ہیں۔تحقیقی اصولوں کے استعمال میں ان دبستانوں کے نظریات میں بین فرق ہے۔''[۱]

اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے تیسرے دہ سالے میں رام پور اور پٹنہ کے دبستان بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ڈاکٹر صاحب نے ان دبستانوں کی تحقیق و تدوین کی خصوصیات بھی مختصراً درج کی ہیں۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''ادبی تحقیق کے اصول'' میں تحقیق کے دبستانوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اردو میں تحقیق کی روایت تقریباً ایک صدی پرانی ہے۔انیسویں صدی کے ربع آخر میں حالی،شبلی اور آزاد کے کارناموں سے اردو میں جدید تحقیق کا آغاز ہوتا ہے۔بیسویں صدی میں یہ تحقیقی روایت مزید آگے بڑھتی ہے اور اعظم گڑھ،پٹنہ،لاہور،دکن،دلی اور لکھنؤ جدید تحقیق کے مراکز بنتے ہیں۔ان مختلف تحقیقی دبستانوں میں مختلف نوعیت کا کام کیا گیا۔مثلاً اعظم گڑھ تہذیبی اور تاریخی تحقیق کے لیے وقف ہو گیا۔پٹنہ،دکن اور لکھنؤ میں اردو ادب پر کام کیا گیا۔پٹنہ قاضی عبدالودود کے حوالے سے اعدادو

شمار کی تحقیق تک محدود ہو گیا۔ دکن اور دلی میں انجمن ترقی اردو نے بنیادی قسم کا تحقیقی کام کیا۔۔۔۔دکن کے تحقیقی مرکز نے قدیم متون کی وضاحتی فہرستیں بھی شائع کیں اور قدیم ذخیروں کا سراغ لگانے میں مدد دی اور یوں تحقیق کرنے والوں کے لیے نئے مصادر فراہم ہوئے۔"[۲]

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے تحقیق کے مراکز کو دبستان قرار دیا ہے اور اس بات کا ذکر بھی کیا ہے کہ ان مختلف مراکز یا دبستانوں میں مختلف نوعیت کا کام کیا گیا۔

ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی لکھتے ہیں:

"اہل علم اس بات سے اتفاق کریں گے کہ لاہور کے دبستانِ تحقیق وتدریس کے سلسلہ الذہب کی تین کڑیاں بالترتیب پروفیسر حافظ محمود شیرانی، پروفیسر ڈاکٹر سید عبداللہ اور پروفیسر ڈاکٹر وحید قریشی ہیں۔"[۳]

حمید عظیم آبادی نے اپنے استاد شاد عظیم آبادی کے کلام کو مرتب کیا ہے۔ اس حوالے سے انھوں نے "دبستانِ بہار" کا ذکر کیا ہے۔[۴]

درج بالا اقتباسات سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دبستان صرف شاعری سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ ان کو تحقیق وتدوین کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں تحقیق اور تدوین کا سفر متوازی دکھائی دیتا ہے۔ اردو ادب کے بیشتر محققین نے متون کی تدوین بھی کی ہے۔ اس لیے ہم یہ نتیجا اخذ کر سکتے ہیں کہ تحقیق کی طرح تدوین کے بھی دبستان ہیں جن کی اپنی خصوصیات ہیں جس کی وجہ سے ان دبستانوں کے مدونین کے موضوعات، طریق کار اور رجحانات متعین ہو گئے ہیں۔ اسی استناد کی بنیاد پر تدوین کی روایت کو مختلف مقامات کے حوالے سے دبستانوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے، اس طریق کار کے مطابق تدوینِ متن کی روایت کو مربوط اور منضبط طریقے سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

تدوینِ متن کی روایت میں دبستانِ دکن، دکنی متون اور لسانی خصوصیات کے حوالے سے بہت اہمیت کا حامل ہے۔ دکن میں سالار جنگ کی سرپرستی اور اعانت سے قائم کی گئی "مجلس اشاعت دکنی مخطوطات" قائم کی گئی۔ اس پروگرام کے تحت بہت سے قدیم دکنی مخطوطات کی مدد سے بہت سے کلیات، دواوین، مثنویاں اور صوفیا نہ تحریریں شائع کی گئیں جن کا تعلق قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار سے تھا۔ اس طرح تاریخ کی اہم کڑی دکنی مدونین کی وجہ سے سامنے آئی اور ابتدائی شاعری کے نمونے بھی سامنے آئے۔ چونکہ یہ زبان قدیم دکنی

زبان تھی اس لیے مقامی الفاظ کی آمیزش کی وجہ سے ان متون کو پڑھنا قدرے دشوار تھا۔ دکنی مدونین نے ان متون کو محنت سے پڑھا، ان کا لسانی مطالعہ و جائزہ مقدموں میں پیش کیا۔ اس طرح دکنی شاعری ہماری تاریخ کا حصہ بنی اور بہت سے شعرا اور نثر نگاروں کی تخلیقات سے اردو ادب کا دامن مالا مال ہوا۔

دکنی مدونین میں مولوی عبدالحق (۱۸۷۰ء۔۱۹۶۱ء)، ڈاکٹر محی الدین قادری زور (۱۹۰۵ء۔۱۹۶۲ء)، سید محمد (۱۹۰۶ء۔۱۹۷۶ء)، عبدالمجید صدیقی (۱۹۰۲ء۔۱۹۷۹ء)، محمد بن عمر، مبارزالدین رفعت (۱۹۱۸ء۔۱۹۷۶ء)، زینت ساجدہ (۱۹۲۸ء)، سیدہ جعفر (۱۹۳۴ء)، میر سعادت علی رضوی، ڈاکٹر حفیظ قتیل (۱۹۱۹ء)، عبدالقادر سروری (۱۹۰۶ء۔۱۹۷۰ء)، ڈاکٹر نورالسعید اختر (۱۹۳۹ء)، خواجہ حمیدالدین شاہد (۱۹۱۵ء۔۲۰۰۱ء) اور پروفیسر غلام عمر خاں شامل ہیں۔

ذیل میں ان کتابوں کی فہرست دی جا رہی ہے جو ان مدوّنین نے مدوّن کیں

<u>الف۔ دواوین وکلیات</u>

۱۔دیوانِ عبداللہ قطب شاہ
۲۔ دیوانِ دائود اورنگ آباد
۳۔ کلیاتِ غواصی
۴۔ کلیاتِ شاہی
۵۔ کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ
۶۔دیوانِ ہاشمی
۸۔ سراجِ سخن
۹۔ کلیاتِ سراج
۱۰ ۔ دیوانِ اثر
۱۱ ۔ دیوانِ تاباں
۱۲۔فیضِ سخن، میر شمس الدین محمد فیض
۱۳۔ کیفِ سخن، سید رضی الدین حسن کیفی
۱۴۔متاعِ سخن، نواب عزیز یار جنگ بہادر عزیز
۱۵۔بادۂ سخن، ڈاکٹر احمد حسین مائل

ب۔ مثنویاں

۱۔ مثنوی رضوان شاہ و روح افزا ، فائز

۲۔ مثنوی گلشن عشق ، نصرتی

۳۔ مثنوی پنچھی باچھا ، وجدی

۴۔ مثنوی علی نامہ ، نصرتی

۵۔ مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال ، غواصی

۶۔ مثنوی طوطی نامہ ، غواصی

۷۔ مثنوی پھول بن ، ابن نشاطی

۸۔ مثنوی قصہ بے نظیر ، صنعتی

۹۔ مثنوی بہرام و گل اندام ، طبعی گولکنڈوی

۱۰۔ مثنوی تصویرِ جاناں ، لچھمی نرائن شفیق

۱۱۔ مثنوی مینا ستونتی ، غواصی

۱۲۔ مثنوی قطب مشتری ، وجہی

۱۳۔ مثنوی خواب و خیال ، اثر

۱۴۔ مثنوی طالب و موہنی ، سید محمد والہ موسوی

۱۵۔ جنگ نامہ سید عالم علی خاں

ج۔ تذکرے

۱۔ نکات الشعرا ، میر

۲۔ ریختہ گویاں ، گردیزی

۳۔ گلشنِ گفتار ، خواجہ حمید خاں حمید اورنگ آبادی

۴۔ چمنستانِ شعرا ، لچھمی نرائن شفیق

۵۔ گل عجائب ، اسد علی خاں تمنا اورنگ آبادی

۶۔ مخزن نکات ، قائم

۷۔ تذکرہ ہندی ، مصحفی

۸۔ ریاض الفصحاء مصحفی

۹۔ عقدِ ثریا ، مصحفی

د۔ تصوف

۱۔ من سمجھاون ، شاہ تراب چشتی

۲۔ سکھ انجن ، شاہ ابو الحسن قادری

۳۔ تاج الحقائق ، وجہی

۴۔ سب رس ، وجہی

۵۔ رسالہ محمود خوش دہاں بیجا پوری

ر۔ نثری تصانیف

۱۔ مکتوباتِ شاد عظیم آبادی

دکن کے مدونین نے غزل ہو مثنوی، مرثیے ہوں یا قصیدے، رباعیات ہوں یا نظمیں سبھی کو ترتیب دیا ہے۔ ان تخلیقات کے مدوّن ہونے سے اصناف کی تاریخ اور ارتقا کی ابتدائی کڑیوں کا بھی پتہ چلتا ہے مثلاً محمد قلی قطب شاہ کی مسلسل غزلیں جدید نظموں کا ابتدائیہ ہیں۔ ہاشمی کا دیوانِ ریختی لکھنؤ کی ریختی کا پیش خیمہ تھا۔ مثنویاں بہت زیادہ تعداد میں لکھی گئیں ان مثنویوں کے موضوعات متنوع ہیں۔ ان میں حسن و عشق بھی ہے اور جنگ کے نقشے بھی یعنی رزم و بزم دونوں مضامین اس دور کی مثنویوں میں سموئے گئے۔ اسی طرح بہت سے تذکرے مرتب کیے گئے۔ ان تذکروں سے اردو ادب کی تاریخ اور اس دور کے مشاعروں کا احوال اور ذوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ مرثیہ جسے میر انیس اور مرزا دبیر نے عروج کو پہنچایا، دکن میں اپنی ابتدائی صورت میں لکھا گیا۔ قطب شاہی اور عادل شاہی حکمرانوں کے شیعت کی طرف رجحان نے مرثیے کو فروغ دیا۔ اس ابتدائی دور میں ہمیں ہر صنف مل جاتی ہے جس پر شاعروں نے مشقِ سخن کی اور نام پایا۔

دکنی مدونین کے لیے ایک بڑا چیلنج یہ بھی تھا کہ جن کتب کی تدوین وہ کر رہے تھے ان میں سے زیادہ تر کے مصنفین کے حالات کسی تاریخ میں نہیں ملتے۔ اس لیے ان مرتبین نے کلام کی داخلی شہادتوں کی مدد سے ان کے حالات بھی مرتب کیے اور ان کی شاعری کی خصوصیات بھی مفصل تحریر کیں۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ دکنی کتب جو مرتب کی گئیں ان کے مقدمے خاصے طویل ہیں۔ ان کی وجہ یہی ہے کہ ان مرتبین نے ان مقدموں میں مصنفین کے حالات، سیاسی پس منظر، تصنیف کے مآخذ، شخصیت و کردار کی خصوصیات، کلام کی خصوصیات، لسانی

مطالعہ،نسخوں کا تعارف،طریق کار بھی شامل کیا ہے۔یوں یہ مقدمے صرف متعلقہ تصنیف یا مصنف کا ہی احاطہ نہیں کرتے بلکہ ایک مکمل تحقیقی مضمون کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔مدونین نے وجہی،غواصی،نصرتی،طبعی،ابن نشاطی اور وجدی کے حالات ان کے کلام ہی سے اخذ کیے ہیں۔کچھ حالات کو تاریخ کی کتابوں کی مدد سے بھی ترتیب دیا گیا ہے مثلاً محمد قلی قطب شاہ،سراج اورنگ آبادی، مصحفی وغیرہ۔یہ تصانیف صرف شخصی نہیں بلکہ اس عہد کی معاشرت،تہذیب اور رسوم و رواج کا بھی خوبصورت مرقع ہیں۔

گول کنڈہ اور بیجاپور علم و ادب کے دو اہم اور بڑے مراکز تھے۔دونوں ریاستوں کے حکمران علم پرور اور ادب دوست تھے اور خود بھی بہت اچھے شاعر تھے۔شعرا اور نثر نگاروں نے اپنی مقامی زبان میں شاعری اور تصانیف کا کام کیا۔یہ دکنی زبان آج کی مروجہ اردو سے بہت مختلف تھی۔مقامی الفاظ کی آمیزش ان تصانیف کی خواندگی میں رکاوٹ تھی۔صرف و نحو کے اصول بھی مختلف تھے۔اس مشکل کو حل کرنے کے لیے مدونین نے دو طریق کار اختیار کیے۔ان میں سے پہلا تو یہ تھا کہ لسانی مطالعہ یا جائزہ کے عنوانات کے تحت اس دور کے ذخیرہ الفاظ،جمع بنانے کے طریقے،افعال کی پہچان،مختلف حروف کا استعمال،جملوں کی بناوٹ،محاورے،ضرب الامثال اور اسم صفت کو تفصیل سے مقدموں میں بیان کیا گیا۔دوسرا حل یہ نکالا گیا کہ آخر میں فرہنگ کے عنوان سے الف بائی ترتیب سے دکنی الفاظ کے معانی درج کیے گئے۔اس طرح دکنی زبان کی تفہیم میں خاصی آسانیاں ہو گئیں۔

دکنی دبستانِ تدوین کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ مختلف شعرا کے کلام یا تذکرہ نگاروں کے تراجم کے موازنے کے ذریعے بھی نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔مثلاً محمد بن عمر نے کلیاتِ غواصی مرتب کرتے ہوئے مقدمے میں غواصی کے کلام کا وجہی سے موازنہ کیا ہے اور ایسے اشعار مثال میں دیے ہیں جو معنی کے اعتبار سے دونوں شعرا میں تقریباً یکساں ہیں۔اسی طرح غواصی کی سیف الملوک اور ابن نشاطی کی پھول بن کا موازنہ کیا گیا ہے۔خواجہ حمید اورنگ آبادی کے تذکرہ گلشن گفتار کے حواشی میں سید محمد نے دیگر تذکروں کے تراجم درج کر دیے ہیں۔مولوی عبدالحق نے چمنستانِ شعرا مرتب کرتے ہوئے متعلقہ شعرا کے تراجم تحفہ الشعرا (افضل بیگ خاں قاقشال) سے حواشی میں درج کر دیے ہیں۔

تدوین کے عمل میں ایک اہم چیز تسلسل بھی ہے۔اس تسلسل کی مثالیں بھی ہمیں دکنی مرتبین میں دکھائی دیتی ہیں۔کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ کو پہلے ڈاکٹر زور نے مرتب کیا اور اس کے بعد سیدہ جعفر نے اپنے نقطہ نظر کے مطابق اس کی تدوین کی ہے۔وجہی کی قطب مشتری کو مولوی عبدالحق کے بعد

حمیرا جلیلی نے مرتب کیا ہے۔اسی طرح نصرتی کی گلشنِ عشق کو مولوی عبدالحق اور سید محمد نے مرتب کیا ہے۔علی عادل شاہ کے کلام کو کلیاتِ شاہی کے نام سے مبارز الدین رفعت اور زینت ساجدہ نے مرتب کیا ہے۔نئے نسخوں اور نئے مخطوطوں کی مدد سے تدوین کا یہ سلسلہ رکا نہیں ہے بلکہ جاری ہے اور نئے امکانات کو وا کیے ہوئے ہے،ان متون کو مزید نسخوں اور تنقیدی مقدموں کے تفصیلی تعارف کی مدد سے بہتر صورت میں پیش کیا گیا ہے۔

دکنی دور کا ایک اہم موضوع تصوف بھی ہے۔صوفیا نے دکن میں سلسلہ تبلیغ کے سلسلے میں چند رسائل اور نظمیں لکھیں جن میں سادہ انداز میں عوام کو تصوف کے اسرار و رموز سمجھائے جاتے تھے۔ان صوفیا کے کارناموں کو بھی دکنی مدونین نے مدون کیا ہے۔اور صوفیا کے حالاتِ زندگی،ان کے سلسلہ نسب،تعلیمات اور تصانیف کا تعارف تفصیل سے بیان کیا ہے۔اس حوالے سے برہان الدین جانم، شاہ تراب چشتی،شاہ ابوالحسن قادری اور محمود خوش دہاں کی تصانیف و شاعری کو سامنے لایا گیا ہے۔

دکن کی شاعری صرف عوام کی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں بادشاہان اور ملک الشعرا کی شاعری بھی ہے۔بادشاہوں کا نقطہ نظر اور عوام کا نقطہ نظر مختلف ہوتا ہے۔یہ مزاج اور ذہنیت ہمیں قلی قطب شاہ، دیوانِ عبداللہ قطب شاہ اور کلیات شاہی میں نظر آتی ہے۔ان کی شاعری کی خصوصیات کو ان کے تاریخی اور خاندانی پس منظر کے ساتھ مقدموں میں درج کیا گیا ہے۔ان دکنی تصانیف میں دکن کی تہذیب و معاشرت،رسوم و رواج،شاہی آداب،باغات اور محلات کا ذکر بھی ملتا ہے۔دکنی کی تہذیب کے یہ مرقعے دکنی تاریخ کو مرتب کرنے میں اہم کردار ادا کر سکتے ہیں۔

دکنی مرتبین کے پیش نظر متون کی تدوین زیادہ اہم تھی اس لیے انھوں نے نسخوں کے تعارف یا اختلافِ نسخ پر زیادہ توجہ نہیں دی۔کچھ تصانیف تو ایسی تھیں جن کے متن کی بنیاد وحید نسخے پر ہی تھی اس لیے اس میں تو اختلافِ نسخ کی کوئی گنجائش ہی نہ تھی۔اس لیے ایسی کتب میں حواشی نہیں ہیں تاہم الفاظ کے معانی حواشی میں بالفظ کے ساتھ ہی درج کر دیے گئے ہیں۔مثلاً دیوانِ عبداللہ قطب شاہ، کلیاتِ شاہی، دیوانِ ہاشمی کے متون وحید نسخوں سے ترتیب دیے گئے ہیں۔تاہم وہ جن میں زیادہ نسخوں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں بھی نسخوں کا تعارف درج نہیں کیا گیا۔چند میں نسخوں کی تعداد بیان کی گئی ہے لیکن متن کی بنیاد کس نسخے پر ہے اس کا ذکر کہیں نہیں ہے۔

قارئین کی سہولت کے لیے دکنی مرتبین نے مثنویوں کے خلاصے مقدمے میں درج کر دیے ہیں جو دلچسپی کا

باعث ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ ایک اور سہولت جو قارئین کے لیے کی گئی ہے وہ یہ ہے کہ تقریباً سبھی مثنویوں میں ہر دس اشعار کے بعد کے شعر پر شمار درج کیا گیا ہے۔اس طرح اس مثنوی کے اشعار کی تعداد کا تعین آسان ہو جاتا ہے۔

درج بالا خصوصیات کی وجہ سے دکنی دبستانِ تدوین بہت اہمیت کا حامل ہے۔دکنی ادب کو شامل کیے بغیر ہم ادب و زبان کی تاریخ مرتب نہیں کر سکتے اسی طرح تدوینِ متن کی روایت میں بھی یہ دبستان اپنی گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے بہت اہم ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی، مقالاتِ تحقیق، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۔

۲۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ادبی تحقیق کے اصول، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۴ء، ص ۷۔

۳۔ ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی، حافظ محمود شیرانی اور ان کی علمی و ادبی خدمات، جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول جون ۱۹۹۳ء ص ۱۷، ۱۸۔

۴۔ حمید عظیم آبادی، میخانۂ الہام، شاد عظیم آبادی، بکھر: المبر ان ڈسٹرکٹ کلچرل ایسوی ایشن، دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۲ء، ص ۳، ۴، دیباچہ۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب*

اختر حسین رائے پوری کی تنقید نگاری

Abstract: *Akhtar Husain Raipuri is a renowned scholar and writer who have contributed in several areas of Urdu literature, like fiction, translation, lexicography, journalism, reviews writing and criticism.*
His critical essays had profound effects on progressive Movement of Urdu literature.
This article unfolds his critical writings and tries to evaluate him as an Urdu critic.

(۱)

اردو ادب کی تاریخ میں اختر حسین رائے پوری (۱۲ر جون ۱۹۱۲ء۔۲ر جون ۱۹۹۲ء) کا نام کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔وہ ایک کامیاب افسانہ نگار، تبصرہ نگار، نقاد اور مترجم تھے۔اردو میں اشترا کی تنقید کا آغاز بھی ان ہی کے ذریعہ ہوا۔

ترقی پسند خیالات کی گونج یوں تو غالب کے اس خط میں پہلی بار سنائی دیتی ہے جو انھوں نے نواب علاء الدین احمد خاں علائی کے نام ۱۳ر فروری ۱۸۶۵ء کو لکھا تھا۔''تمام عالم کا میزبان'' بننے کی دستگاہ تو غالب میں نہ تھی اور ظاہر ہے کہ کسی میں بھی نہیں ہو سکتی لیکن اس خط میں غالب نے یہ تمنا ظاہر کی تھی کہ ---''اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ سہی، جس شہر میں رہوں اس میں تو بھوکا ننگا نظر نہ آئے۔''

سید سجاد حیدر یلدرم نے بھی انیسویں صدی کے اخیر میں ناول نویسی پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ: ''ہمارے سب ہیرو شاہ زادے اور نواب زادے ہوتے ہیں، اردو میں غربت کا نقشہ کھینچا جانا ابھی باقی ہے۔'' غالبؔ اور یلدرمؔ کے مذکورہ خیالات کی تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن اشترا کی نظریۂ تنقید کے باضابطہ علم برداروں میں پہلا نام اختر حسین رائے پوری کا ہے کیوں کہ ترقی پسند ادبی تحریک کے آغاز

* شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، انڈیا۔

(۱۹۳۶ء) سے ایک سال قبل ہی ان کا مشہور مقالہ ''ادب اور زندگی'' رسالہ اردو، جولائی ۱۹۳۵ء میں شائع ہو چکا تھا جو اُن کے ہندی مضمون ''ساہتیہ اور کرانتی'' (ادب اور انقلاب) مطبوعہ ماہنامہ ''وشوامتر'' کلکتہ، اپریل ۱۹۳۳ء کی توسیعی شکل تھا۔اس لحاظ سے اختر حسین رائے پوری کو ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں ترقی پسند ادب کا پہلا مجتہد قرار دیا جاتا ہے۔اس مقالے کی اشاعت سے قبل اختر حسین نے قاضی نذر الاسلام کی متعدد نظموں کے ترجمے کیے تھے جو رسالہ ''نگار'' میں شائع ہو چکے تھے لیکن مذکورہ مضمون رسالہ ''نگار'' کے بجائے رسالہ ''اردو'' میں اشاعت پذیر ہوا، کیوں کہ بقول مضمون نگار: ''اس زمانے میں مولوی عبدالحق کے سوا یہ یارا کس میں تھا کہ ایسا ہنگامہ خیز مقالہ اشاعت کے لیے قبول کرے(۱)۔لیکن بابائے اردو مولوی عبدالحق نے نہ صرف یہ کہ اس مقالے کو رسالہ اردو میں اہتمام کے ساتھ جگہ دی بلکہ اس کی زائد کاپیاں بنوا کر نئے سرورق کے ساتھ اسے کتابی صورت میں اسی سال انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔اسی لیے اس کے ہر صفحے پر ''اردو'' جولائی ۱۹۳۵ء مندرج ہے اور صفحات کا نمبر شمار بھی رسالہ ''اردو'' کے صفحات نمبر (۴۴۹۔۵۱۸) کے مطابق ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کے بقول: ''اس (مضمون) کی اشاعت سے ادبی حلقوں میں ایک ہلچل مچ گئی اور اس دور کے نوجوانوں کے لیے وہ ایک تنقیدی صحیفہ بن گیا۔''[۲]

''روشنائی'' کے مصنف سجاد ظہیر نے بھی لکھا ہے کہ:

> ''.... یہ ہماری زبان میں پہلا مضمون ہے جس میں مبسوط اور مدلّل طریقے سے نئے ترقی پسند ادب کی تخلیق کی ضرورت بتائی گئی اور پرانے ادب کی رجعت پسند قدروں کی تشریح کرکے اس کی سخت مذمت کی گئی۔اس اہم مضمون کے مصنف کی حیثیت سے اختر حسین رائے پوری کو اردو کے ترقی پسند ادب کی تحریک کے بانیوں میں اوّلیت حاصل ہے۔''

اس موقع پر اختر حسین رائے پوری کے اس اعلان نامہ کا ذکر بھی ضروری ہے جو انھوں نے ''اکھل بھارتیہ ساہتیہ پریشد'' کے اجلاس ناگپور منعقدہ ۲۴۔۲۵ اپریل ۱۹۳۶ء میں پیش کیا تھا جس پر پنڈت جواہر لال نہرو، اچاریہ نریندر دیو، منشی پریم چند، مولوی عبدالحق اور اختر حسین رائے پوری کے دستخط موجود ہیں۔اس میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ہمارے دیس میں یہ پہلا موقع ہے کہ مختلف زبانوں کے ادیب باہمی تعاون کی غرض سے ایک جگہ جمع ہوئے ہیں۔سوال یہ ہے کہ اس تعاون کی بنیاد کیا ہو۔کئی تجویزیں اس

> جلسے میں پیش ہوئی ہیں لیکن ایک بہت اہم مسئلہ نظر انداز کر دیا گیا ہے جس پر سب سے پہلے غور ہونا چاہیے تھا۔ہم نے یہ تو طے کر لیا کہ ادب کا قالب کیا ہو مگر یہ نہیں بتایا کہ اس کے قلب کا روپ رنگ کیا ہو۔پہلے تو یہ دیکھنا ہے کہ کیا کہنا ہے اور کن سے کہنا ہے۔کیسے کہنا ہے، کا سوال بعد میں پیدا ہوتا ہے۔
>
> ہمارا خیال ہے کہ ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔زندگی مکمل اکائی ہے، اسے ادب، فلسفہ، سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ادب زندگی کا آئینہ ہے۔یہی نہیں بلکہ وہ کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔اسے محض زندگی کی ہم رکابی ہی نہیں کرنا ہے بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرنا ہے۔
>
> ہم سب جانتے ہیں کہ ہماری زندگی کدھر جا رہی ہے اور اسے کدھر جانا چاہیے۔ ادیب انسان بھی ہے اور اسے سماج کی ترقی کے لیے اتنا تو کرنا ہی ہے جو ہر انسان کا فرض ہے۔
>
> انسانیت کے نام پر ہم پوچھتے ہیں کہ کیا آج جب ترقی و پستی کی طاقتوں میں فیصلہ کن جنگ شروع ہو چکی ہے، ادب اپنے کو غیر جانب دار رکھ سکتا ہے؟ کیا حسن، آرٹ وغیرہ کی نقاب پہن کر وہ کارزارِ حیات سے راہِ فرار اختیار کر سکتا ہے؟ کیا واقعہ نگاری کی فصیل پر بیٹھ کر انقلاب و رجعت کی طاقتوں کی تصویر لے سکتا ہے؟
>
> احساس ہر قسم کے آرٹ کی جان ہے، تو پھر غریبوں اور مظلوموں کا حالِ زار ہمیں بے حس کیوں کر رکھ سکتا ہے؟ اگر زندگی کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ سماج کے چہرے سے بیکاری، افلاس اور ظلم کے داغ دھوئے جائیں تو حاشا یہ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ ادب کا اشارہ کس جانب ہو۔وہ کیا کہے، کن سے کہے اور کس طریقہ سے کہے۔
>
> چنانچہ ہندوستانی ادیبوں سے ہماری یہ توقع واجب اور جائز ہے کہ وہ یہ ثابت کر دکھائیں گے کہ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں اور زندگی مسلسل تغیر و تبدل کی کہانی ہے۔زندہ اور صادق ادب وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے۔اسے عروج کی راہ دکھاتا ہے اور جملہ بنی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔
>
> ہمیں یقین ہے کہ ہمارے ملک کا ادب زندگی سے اپنے کو وابستہ کرے گا اور زندگی کے ارتقا کا علم بردار ہوگا۔''[۳]

یہ اعلان نامہ اس لحاظ سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ جس اجلاس میں پڑھ کر سنایا گیا اس میں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ادیب ملک کے گوشے گوشے سے اکٹھا ہوئے تھے۔لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ

ترقی پسند خیالات کو اختر حسین رائے پوری کی بدولت نہ صرف اردو میں بلکہ ملک کی دیگر زبانوں میں بھی فروغ پانے کا موقع ملا۔

ادب کی افادیت اور اس کے سماجی رول پر ویسے تو سب سے پہلے سرسید اور ان کے نامور رفقا نے توجہ دلائی تھی۔حالی کی کتاب ''مقدمہ شعروشاعری'' (۱۸۹۳ء) اسی نقطۂ نظر کی ترجمان ہے اور اردو ادب وتنقید پر اس کے دوررس اثرات بھی مرتب ہوئے لیکن اختر حسین رائے پوری نے جب لکھنا شروع کیا اس زمانے میں نیاز فتح پوری اور عبدالرحمٰن بجنوری کا تاثراتی اور رومانی اثر ،اردو تنقید پر غالب تھا۔اختر حسین نے اس رومانی حصار کو توڑنے کی کوشش کی ۔ان کے مقالہ ''ادب اور زندگی'' پر اس زمانے میں اعتراض ہوئے اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے لیکن اُس عہد کے سیاسی، معاشرتی اور معاشی منظر نامے کو اگر ہم سامنے رکھیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ حالات جس تیزی سے بدل رہے تھے اس لحاظ سے ادب میں بھی انقلاب انگیز تبدیلی کی ضرورت تھی ۔اسی لیے اختر حسین کے نظریات میں شدت اور جا بجا تلخی کا عنصر دکھائی دیتا ہے ۔جس کی طرف انھوں نے اپنے مقالے کی تمہید میں ہی اشارہ کیا ہے کہ: ''اگر مجھے اس کا احساس نہ ہوتا کہ آج زندگی ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے ۔سماج ایک دورِ تغیر سے گزر رہا ہے اور انسانیت ارتقا کے دوراہے پر آ کر ہر ایمان دار ادیب سے پوچھ رہی ہے، اور پوچھا جانے والا یہ سوال پی بی کوگن کے اِس اقتباس کی صورت میں انھوں نے درج کیا ہے:

> ''دونوں میں سے کس کے مؤید ہو، پیشہ ور گوشہ نشینی یا عوام سے یگانگی؟ جنگلوں اور پہاڑوں کی چاہت یا انسان کی خدمت؟ غیر ذمہ دارانہ خودسری یا خیالات کا ارتباط قدرت یا ضمیر؟ جبر یا اختیار؟ تقدیر یا تدبیر؟ قدرت کی اطاعت یا قدرت پر حکومت؟ آرٹ آرٹ کے لیے یا آرٹ انسان کے لیے؟ زمین یا آسمان؟ دوئی یا یگانگی؟ ان میں سے ایک پر زندہ درگور دنیائے قدیم کا انحصار ہے اور دوسرے پر مستقبل کا دارومدار۔تم دونوں میں سے کس کے حامی ہو؟''[۴]

اختر حسین رائے پوری نے اپنا مقالہ ''ادب اور زندگی'' جب تحریر کیا، اُس زمانے میں ان کی تمام تر فکروں کا محور معاشی مسائل ہی تھے اور بقول خود ---''یہ سمجھتے ہوئے بھی کہ انسان کا مقدر بھوک اور شہوت کی تسکین کے علاوہ اور بھی کچھ ہے۔'' وہ ان مسائل کا بنیادی حل تلاش کرنے میں ہی الجھے ہوئے تھے۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنے مقالے کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں انھوں نے

ادب اور زندگی کے رشتے کی وضاحت کی ہے۔یہ حصہ ان کے نظریات کے خلاصے پر مشتمل ہے۔ادب کو انھوں نے معاشی زندگی کا ایک شعبہ قرار دیا ہے ۔ان کا خیال ہے کہ ادب کا مقصد زندگی کی تعمیر وتشکیل کے علاوہ اور کچھ نہیں ہونا چاہیے، گویا زندگی کے تمام مسائل کے حل کے سلسلے میں ادب کی حیثیت آلۂ کار کی ہونی چاہیے۔ وہ ادب کو اظہارِ جذبات کا وسیلہ قرار دیتے ہیں لیکن ان کا خیال ہے کہ:

> ''ادب کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ ان جذبات کی ترجمانی کرے جو دنیا کو ترقی کی راہ دکھائیں ۔ان جذبات پر نفریں کرے جو دنیا کو آگے نہیں بڑھنے دیتے اور پھر وہ اندازِ بیان اختیار کرے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی سمجھ میں آسکے کیوں کہ بہر حال زندگی کا مقصد یہی ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کا بھلا ہو سکے۔''[۵]

مقالے کے دوسرے حصے میں انھوں نے قدیم ادب ہند کا معاشی تجزیہ اپنے ان ہی اصول و نظریات کی روشنی میں کیا ہے جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ سارا قدیم ادبی سرمایہ ان کے نزدیک بے معنی قرار پایا۔ مقالہ کے اس حصے میں انھوں نے اردو شاعری کے علاوہ سنسکرت ادب کے بھی مفصل جائزے سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ قدیم ادب میں جاگیردارانہ ذہنیت اور ماحول کی عکاسی ملتی ہے۔زندگی کے مسائل اور عوام سے اس ادب کا رشتہ استوار نہیں ہے۔

مقالے کا تیسرا حصہ ہندوستانی ادب کے دورِ جدید کے معاشی تجزیے سے متعلق ہے جس میں ٹیگور، علامہ اقبال ،قاضی نذرالاسلام، اکبر وغیرہ کی شاعری پر بحث کر کے انھوں نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ جدید ادب باوجودیکہ اس اطمینان بخش صورت حال کا مظہر نہیں ہے لیکن قدیم ادب سے نسبتاً بہتر ہے ۔اقبال کی شاعری پر اس حصہ میں بڑی نکتہ چینی کی گئی ہے ۔مصنف کا خیال ہے کہ:

> ''...اقبال فاسطیت کا ترجمان ہے اور یہ درحقیقت زمانۂ حال کی جدید سرمایہ داری کے سوا کچھ نہیں ہے۔''

اس کے برعکس قاضی نذرالاسلام کی شاعری کی انھوں نے بڑی تعریف کی ہے چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''نذرالاسلام کے نزدیک دنیا ہمیشہ دو طبقوں میں بٹی رہی ہے اور اس ظالم ومظلوم کی تفریق کو اقبال چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی کی ستیزہ کاری بتاتا ہے لیکن جہاں ایک ''خودگدازی'' و''نالۂ نیم شبی'' اور ''گنبدِ نیلوفری'' کے تماشوں کا آسرا ڈھونڈتا ہے؛

دوسرا مظلوموں کو اتحاد و انقلاب کا درس دیتا ہے۔"

اختر حسین رائے پوری کے نظریات میں شدت ہے اور تنقید کا انداز جارحانہ۔ لیکن انھوں نے بڑی جرأت کے ساتھ اپنے موقف کی ترجمانی کی ہے۔ اس مقالہ میں انھوں نے زیادہ تر شاعری کو ہی موضوع بحث بنایا ہے۔ روسی مفکرین کے حوالے بھی اس میں جا بجا پیش کیے گئے ہیں اور اشتراکی نظریات سے وہ مغلوب نظر آتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ مقالہ جس زمانہ میں انھوں نے لکھا اس وقت وہ اشتراکیت سے مکمل طور پر آگاہ نہیں تھے چنانچہ اپنی خودنوشت میں اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"... میں اشتراکیت کا مدعی تو تھا ہی... پہلے تو میں مارکسی نظریے کے زیر اثر الحاد کو اشتراکیت کا جزو لازم سمجھتا رہا لیکن بعد ازاں ظاہر ہوا کہ اس میں کلیسا کی رجعت پروری کو مذہب پر محمول کر دیا گیا ہے۔ علاوہ بریں اسلام کے دورِ اوّل کی انقلابی روایتوں سے مارکس ناواقف تھا اور انیسویں صدی کے میکانکی سائنس نے اسے ان قدروں اور حقیقتوں سے بیگانہ رکھا جس سے جدید علوم آگاہ ہوا ہے۔"

اختر حسین رائے پوری نے اقبال کو فاسسٹ قرار دیا تھا۔ اس سلسلے میں مظفر علی سید کا خیال ہے کہ:

"غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ ۱۹۳۴ء میں منعقد ہونے والے یورپی اور سوویت ادیبوں کے اجتماعات میں "تہذیب کے دفاع" کی خاطر اور "اشتراکیت کے تحفظ" کے لیے تمام دنیا میں فاشزم کے خلاف مشترکہ محاذ بنانے کی اپیل کی گئی تھی (درحقیقت ترقی پسند تنظیم کا قیام اسی پالیسی کے تحت وجود میں آیا تھا) اور اس وقت سے بہت سے ملکوں میں فسطائی طرزِ فکر رکھنے والوں کی نشان دہی اور ان کی مخالفت کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ اب اقبال کی "بالِ جبریل" میں مسولینی کے داخلۂ روم کے فوراً بعد یعنی ۱۹۲۲ء میں لکھی ہوئی ایک نظم شامل تھی۔ اس کے علاوہ انھوں نے جمہوریت اور اشتراکیت پر بھی تنقید کر رکھی تھی چنانچہ اقبال کو ایک فسطائیت پسند شاعر بنا کر پیش کرنے کے لیے تھوڑا بہت مسالہ موجود تھا۔"[۶]

اختر حسین رائے پوری کے مقالے پر جو اعتراضات ہوئے ان کا جواب انھوں نے خود بھی اپنی ایک تحریر میں یوں پیش کیا ہے:

"کہا جاتا ہے کہ اردو کے کلاسیکل شاعروں کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ یہ غلط فہمی غالباً موضوع کی وسعت کے مقابلے میں بیان کے اختصار سے پیدا ہوئی ہوگی۔ ہندوستان کے قدیمی شاعروں پر ہمارا یہ الزام بے جا نہیں کہ (۱) یا تو ان کا ماحول محدود اور مصنوعی ہے اور یا (۲) روایات کی پابندی کی وجہ سے وہ ماحول سے بے پروا رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کا بیشتر حصہ داخلی بھی نہیں بلکہ روایتی اور تقلیدی ہے۔

انھوں نے زبان کی جو خدمت کی اور اسلوب کے جو سانچے تیار کیے ان سے ہمیں استفادہ کرنا ہے اور اس حد تک ہم اُن کے مرہونِ منت ہیں لیکن ان کی روایت کی تقلید نہ اِس زمانے کے لیے مفید ہے اور نہ کوئی معنویت رکھتی ہے۔ زبان اور اسلوب کے معاملے میں بھی ان کی تحریر کو حرفِ آخر اور سند مطلق نہیں کہا جا سکتا۔ دورِ قدیم کی طرح دورِ جدید کے ادب کو بھی تجربہ کا حق ہے۔ تاہم تمدنی معاملات میں تسلسل کے قانون سے گریز ناممکن ہے۔ اس لیے زبان و ادب میں کوئی بھی اجتہاد کرتے وقت یہ فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ ہم اپنے بوڑھوں کے نام لیوا اور پانی دیوا ہیں۔

دوسرا اہم اعتراض یہ ہے کہ ہم نے اقبال مرحوم سے بے انصافی کی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ دانستہ فاشسٹ نہ تھے اور مغربی سامراج کے دشمن تو تھے ہی۔

ہم نے اقبال کی سامراجیت دشمنی کا اعتراف کیا ہے لیکن واضح رہے کہ ہر غلام ملک کے فاشسٹ بیرونی سامراج کے سخت مخالف اور قومی آزادی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ اصل سوال تو یہ ہے کہ ملک و قوم کو سیاسی آزادی دلا کر کس طرف لے جانا ہے۔

اقبال کا فلسفۂ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منھ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیے جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ یہ نظام قائم کرنے کے لیے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا یعنی بوقتِ ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام پر ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری، فاسزم کے بنیادی عناصر ہیں۔ قالب میں فرق ہو سکتا ہے لیکن روح وہی ہے۔ اقبال کے کلام میں مشرق و مغرب کا تنازعہ کوئی ترقی پسند خیال نہیں۔ بنیادی طور پر یہی تعصب جاپانی فاسسٹوں میں پایا جاتا ہے۔"[۷]

عزیز احمد نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں کلامِ اقبال کے سلسلے میں اختر حسین رائے پوری کی رائے پر افسوس ظاہر کیا ہے کہ:

"مسلسل نکتہ چینیوں پر بھی اختر صاحب نے اپنی غلطی تسلیم نہیں کی... ایک جگہ وہ اور بھی زیادہ تنگ نظری سے اقبال کی رحلت کو اپنے ایک مضمون کی اشاعت اور چند ترجموں کے ساتھ ساتھ ترقی پسند ادب کے فروغ کے اسباب میں شمار کرتے ہیں۔ اختر صاحب کی یہ غلطی اور بھی زیادہ افسوس ناک اس وجہ سے ہے کہ ان کا مضمون "ادب اور زندگی" فی الواقع بہت دلچسپ اور چند جزئیات سے قطعِ نظر بہت مفید ہے۔"[۸]

عزیز احمد نے اختر حسین رائے پوری کی اقبال دشمنی کی درج ذیل تین وجہیں بھی بیان کی ہیں:

''۱۔یا تو انھوں نے غور سے کلامِ اقبال کا مطالعہ نہیں کیا ہے

۲۔ یا وہ اقبال کے کلام کے پورے اسلامی اور انقلابی امتزاج کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکے ہیں

۳۔یا وہ محض ہٹ دھرمی سے اپنی رائے پر قائم ہیں۔''[۹]

لیکن اقبال کی شاعری سے متعلق اختر حسین رائے پوری کی رائے آخری دور میں تبدیل ہو گئی چنانچہ اپنی خود نوشت میں علامہ اقبال سے اپنی ملاقاتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آخری ملاقات ۱۹۳۶ء میں پانی پت میں مولانا حالی کی صد سالہ سال گرہ کے مشہور جلسے میں ہوئی جب میرا مقالہ ''ادب اور زندگی'' ان کی نظر سے گزر چکا تھا۔ جب کسی نے میرا تعارف علامہ اقبال سے ان الفاظ میں کیا کہ یہ آپ کی شان میں سخن گسترانہ باتیں لکھ گئے ہیں تو انھوں نے کمال شفقت سے فرمایا: ''ایسے نوجوانوں کی میں قدر کرتا ہوں، بے جان لوگوں کے اتفاق پر جاندار لوگوں کے اختلاف کو ترجیح دیتا ہوں۔''

اُس وقت میں نے اقبال کا کلام جستہ جستہ پڑھا تھا۔اب انصاف کا تقاضا ہے کہ ان کی شاعری اور شخصیت کی عظمت کا اقرار کروں ۔غمِ دوراں کا ایسا نوحہ خواں اور عظمتِ انساں کا ایسا قصیدہ خواں بیسویں صدی میں کوئی شاعر نہ ہوا۔''[۱۰]

عزیز احمد کے اعتراض کے سلسلے میں اختر حسین کا محولہ بالا اقتباس مختصر جواب کی حیثیت رکھتا ہے۔ تمام اعتراضات کے باوجود یہ تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ اختر حسین رائے پوری کا مذکورہ مضمون رجحان ساز اہمیت کا حامل ہے اور ترقی پسند ادبی تنقید میں اسے تاریخی حیثیت حاصل رہے گی ۔عزیز احمد نے بھی اس مضمون کو اختر حسین کے تمام تنقیدی مضامین سے بہتر قرار دیا ہے۔[۱۱]

(۲)

اختر حسین رائے پوری کے تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ ''ادب اور انقلاب'' کے نام سے ۱۹۴۳ء کے اخیر میں شائع ہوا جس میں ''ادب اور زندگی'' کو بھی شامل کیا گیا ۔اس کے علاوہ اس مجموعہ میں ۸ مضامین اور ہیں جن میں زیادہ تر مضامین ۱۹۳۵ء اور ۱۹۳۸ء کے درمیان لکھے گئے تھے ۔اس مجموعے کا ایک اہم مضمون ''ادبی ترقی پسندی کا صحیح مفہوم'' کے عنوان سے ہے جو جنوری ۱۹۳۷ء میں ترقی پسند مصنّفین کی انجمن منعقدہ دہلی میں پڑھا گیا تھا۔اس میں بھی ان کے تنقیدی نظریات کی جا بجا توضیح و تشریح موجود ہے مثلاً یہ اقتباسات دیکھیے:

(۱) ''جب ہم کسی چیز کے متعلق لفظ ''ترقی'' کا استعمال کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے

کہ اس چیز میں بڑھنے اور پنپنے کی صلاحیت ہے۔دوسرے یہ کہ وہ اپنی ابتدائی شکل پر قائم نہیں ہے اور نہ رہ سکتی ہے۔مزید یہ کہ ترقی ایک نسبتی شے ہے جو اپنی ضد بھی رکھتی ہے۔یہ ضد رجعت ہے جو چیز آگے نہیں بڑھتی وہ پیچھے رہ جاتی ہے۔''

(۲) ''ادب ایک سماجی فریضہ ہے اور ظاہر ہے کہ ہر فرض کسی نیت سے شروع ہوتا ہے اور کسی منزل کی طرف لے جاتا ہے۔اس لحاظ سے ضروری ہے کہ ہمارا فلسفۂ زندگی ترقی پسند ہو اور اس کے حصول کا ذریعہ ہمارے پاس ادب ہے اس لیے ہمیں اپنے ادب کو ترقی پسند بنانا چاہیے۔''

(۳) ''ہم جس طبقہ کے افراد ہیں وہ خود سرمایہ داری کا پروردہ ہے۔اس لیے نہ ادب مظلومیت کی فریاد سمجھ سکتا ہے اور نہ مظلوموں کو اپنا پیغام سنا سکتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ ہم بھی سرمایہ داروں کی بساط کے مہرے ہیں۔اپنی روٹیوں کے لیے ہم ان کے محتاج ہیں اور وہی راگ گاتے ہیں جو یہ سننا چاہتے ہیں۔''

(۴) ''ہمارا سماجی فرض تو یہ ہے کہ اس ماحول کو بدلیں اور نظامِ زندگی کی باگ ڈور ایسے طبقہ کے ہاتھ میں دیں جو سماج کو ترقی کی طرف لے جائے گا، ہمیشہ ہمیشہ کے لیے انسانیت کی خانہ جنگی کو بند کر دے گا اور انسان کو انسان کا نہیں بلکہ انسانیت کا خادم بنا دے گا۔مگر یہاں ہماری شخصیت سدِ راہ بن جاتی ہے۔''

(۵) ''سچے ادب کی تخلیق صرف اس وقت ممکن ہے جب شخصیت ماحول کی مخالفت سے بے نیاز ہو کر حق کے اذن پر لبیک کہے۔ماحول کو بدلنے سے پہلے ہمیں اپنے آپ کو بدلنا ہوگا لیکن ہم ایسا نہیں کر رہے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ہم جو کچھ لکھتے ہیں اس میں حقیقت نہیں ہوتی، وہ کذب و افترا کے سوا کچھ نہیں ہوتا ،اور اگر ہماری طبیعت حق کی طرف جاتی ہے تو ماحول سے مانوس نہ ہو کر نامراد رہ جاتی ہے۔''

(۶) ''ادب میں ترقی پسندی کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ ہماری شخصیت فوٹوگرافر بھی ہو اور مصور بھی۔فوٹو اس وقت اترتا ہے جب انسان بے حرکت ہو جائے لیکن حقیقی زندگی میں موت سے پہلے کوئی چیز بے حرکت نہیں ہوتی....ترقی پسند صرف حقیقت پسند نہ ہوگا بلکہ اس کے سامنے حقیقت کا ایک صاف تخیل ہوگا اور وہ ہر تصویر اسی نقطۂ نظر سے بنائے گا۔یہ اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک ہم اپنے سماجی فرض کو نہ سمجھیں۔اور یہ فرض وہ ہے....یعنی دورِ حاضر کی سماجی جنگ میں اس طبقہ کی تائید کرنا جو ظالموں اور غاصبوں کے ہاتھ سے عنانِ حکومت چھین کر بنی نوعِ انسان کی آزادی کے علم برداروں کو دے رہا ہے۔ادب اپنا سماجی فرض اس وقت تک ادا نہیں کر سکتا جب تک اس طبقے کا ہم نوا اور ہم گوش نہ ہو جائے۔''

اختر حسین رائے پوری نے اردو کے ادبی سرمایے اور ادیبوں اور شاعروں کے رویے کا بھی ضمنی

طور سے اس مضمون میں ذکر کیا ہے مثلاً:

(۱) ''اردو میں عقلیت اور رواداری کی جو تحریک سرسید اور حالی نے شروع کی تھی اس کا ردِ عمل شبلی نے شروع کیا، اور سچ تو یہ ہے کہ مسلمانوں کے ذہنی جمود اور رجعت پروری کی بہت بڑی ذمہ داری مولوی شبلی پر عائد ہوتی ہے۔''

(۲) ''ادب میں قوم پرستی کا رجحان ابوالہول کی طرح مختلف شکلوں میں ہویدا ہوتا ہے۔وہ قدیم کی تائید میں ہر چیز کو حقارت سے دیکھتا ہے اور وطنی، نسلی و مذہبی تفرقوں کو گود میں پروان چڑھتا ہے۔اکبرالٰہ آبادی کی شاعری اسی حقارت کا مرقع ہے۔''[12]

(۳)

اختر حسین رائے پوری کے مضامین کا تیسرا مجموعہ ''روشن مینار'' ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔''ادب اور انقلاب'' کی طرح اس مجموعہ کے بھی بیش تر مضامین سنسکرت، بنگالی اور روسی ادب کے مطالعے اور جائزے سے متعلق ہیں لیکن اردو شعر و ادب کی صورت حال پر بھی تبصرہ کے لیے وہ جابجا گنجائش نکال لیتے ہیں مثلاً ٹیگور کی نظم ''سونا رتری'' (سنہری کشتی) کے ترجمے اور تجزیے کی تمہید میں جدید اردو شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''مجھے بہت سی نظموں میں بیان و خیال کا جو کچا پن نظر آتا ہے اس کی یہ تاویل نہیں ہوسکتی کہ فن کار کے تحت الشعور میں ایک ایسا ہنگامہ برپا ہے جو اس کے اظہار میں دھندلا پن پیدا کر دیتا ہے... مجھے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کوتاہی کی بڑی وجہ دوسروں کی کورانہ تقلید ہے۔کیسی عجیب بات ہے کہ یہ تجربے اردو شاعری کی روایت پرستی سے الگ ہو کر شروع کیے گئے تھے لیکن اب ان کا ماحصل خیال و بیان کی انفرادی آزادی سے ہٹ کر دوسری زبانوں کے شاعروں کی تقلید رہ گیا ہے۔''[13]

اور اس کی مثال انھوں نے جوش اسکول کے شعرا سے دی ہے کہ:

> ''(یہ شاعر) انقلاب کے جو گیت گاتے ہیں اُن کے سرگم کو اپنی روح کے تاروں میں کم محسوس کرتے ہیں۔''[14]

ٹیگور یا دیگر شعرا کی تخلیقات کے تجزیے میں عملی تنقید کے جو نمونے اختر حسین کی تحریروں کے ذریعہ سامنے آئے ہیں ان سے کسی بھی زبان و ادب کے مطالعے کے سلسلے میں مدد لی جاسکتی ہے اور یہی ان مضامین کی

اصل خوبی ہے۔

کالی داس کے ڈرامہ ''شکنتلا'' کا تنقیدی محاکمہ کرتے ہوئے اس ڈرامے کا انھوں نے گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' سے تقابلی مطالعہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ دونوں ڈراموں میں حیرت انگیز طور پر یکسانیت موجود ہے۔ مثلاً:

۱۔ فاؤسٹ کو تمہید سے شروع کرنے کا خیال شکنتلا سے لیا گیا ہے کیوں کہ یورپ کے لیے یہ چلن بالکل انوکھا ہے۔

۲۔ مارگریٹا اور شکنتلا کے کردار اور انجام میں گہری مماثلت ہے۔

۳۔ فاؤسٹ اور دشینت کے اعمال میں بھی فریب اور تغافل کا ہی فرق ہے۔[15]

تیسرا مضمون ''محفل رقص کی تصویر'' کے عنوان سے ہے۔اس میں کالی داس کے ڈرامہ ''مالوکا اگنی متر'' اور فرانس کے نامور ادیب پیرلوتی (Pierreloti) کے سفرنامۂ ہند میں بیان کیے گئے کوچین کے ایک ناچ کا حال اور میر حسن کی مثنوی سحرالبیان سے بے نظیر اور بدرِ منیر کی شادی کے جلسے کی تصویر پیش کی ہے جو اختر حسین رائے پوری کے حسنِ انتخاب کا قابلِ داد نمونہ ہے۔

چوتھا مضمون گجرات کے شاعر اردشیر خبردار کی چند نظموں کے ترجمے اور تجزیے پر مبنی ہے۔اس میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں: ''آردشیر خبردار کی قومی شاعری میں وہ ولولہ اور جوش ہم نہیں پاتے جو اقبال اور نذرالاسلام کے ہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔''[16]

اس مجموعے کا ایک اہم مضمون پریم چند کے ناول میدانِ عمل سے متعلق ہے۔مضمون کی ابتدا میں اُس خط کی مکمل نقل بھی شامل ہے جو منشی پریم چند نے اختر حسین رائے پوری کے نام ۲۸ر فروری ۱۹۳۶ء کو لکھا تھا۔پریم چند کی یہ ایک نایاب تحریر ہے جس سے رسالہ ''ہنس'' کے سلسلے میں بھی بعض اہم باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ اس مضمون میں پریم چند کے آرٹ اور پھر میدانِ عمل کے سلسلے میں جو تبصرہ کیا گیا ہے اس کے یہ اقتباسات بھی قابلِ توجہ ہیں:

(۱) ''ہندوستانی ادب پر پریم چند کے بڑے احسانات ہیں۔انھوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا۔زندگی کو شہر کے تنگ گلی کوچوں میں نہیں بلکہ دیہات کے لہلہاتے کھیتوں میں جا کر دیکھا۔انھوں نے بے زبانوں کو زبان دی اور ان کی بولی میں بولنے کی کوشش کی۔''[17]

(۲) ''پریم چند کے نزدیک آرٹ ایک کھونٹی تھی حقیقت کو لٹکانے کے لیے، سماج کو وہ بہتر اور برتر بنانا چاہتے تھے اور عدم تعاون کی تحریک کے بعد یہ ان کی زندگی کا مشن ہو گیا تھا۔ انھیں عوام کی پاک نفسی پر ایمان راسخ تھا مگر اس خام خیالی میں مبتلا تھے کہ اونچے طبقے سے ایسے لوگ نکلیں گے جو مظلوموں کے حق میں سماج کی کایا پلٹ کر دیں گے۔''[۱۸]

(۳) ''پریم چند کے آرٹ کے سماجی پہلو کو لیجیے تو ایک مشترک خصوصیت آنکھوں کو کھٹکتی ہے۔ امیروں کے جبر و ظلم کی تصویر کھینچنے کے بعد بھی وہ سمجھتے ہیں کہ امیر زادے غریبوں کے لیے قربانی کے واسطے آمادہ ہو سکتے ہیں۔''

(۴) ''پریم چند استثنا کو کلیہ سمجھتے تھے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ غریب پورے نظام کے بنیادی ظلم کو چند امیروں کی خیرات اور ایثار کی وجہ سے معاف کر دیتے ہیں۔ پریم چند جس دور کے ادیب تھے اس میں اصل نزاع ظلم اور انقلاب کے درمیان نہیں بلکہ اصلاح اور انقلاب کے درمیان تھی۔ ظلم، اصلاح کا بہروپ بھر کر آیا تھا اور پریم چند اس کا دم بھرنے لگے تھے۔''

میدانِ عمل کے ادبی پہلو پر اختر حسین کی یہ رائے دیکھیے:

(۱) ''میدانِ عمل'' کے تمام کردار غیر مستقل مزاج اور کمزور ہیں۔ توجہ کا مرکز مرد نہیں بلکہ عورت ہے۔ مرد غیر دلچسپ ہے مگر عورت اپنی شخصیت رکھتی ہے۔ تحریک کو ترغیب عورت سے ملتی ہے اور وہ اپنی شخصیت سے مرد کو متاثر کرتی ہے۔''[۱۹]

(۲) ''پریم چند جب فکر کی دنیا میں پہنچتے ہیں تو غوطہ کھا جاتے ہیں۔ سوچ بچار اُن کا میدان نہیں ہے۔ عمل اور وہ بھی کسی مقصد کی خاطر، یہ ان کا حسن حسین ہے۔ وہاں ان کا قلم پورے زور کے ساتھ چلتا ہے اور ان کا آرٹ اپنے کمال پر ہوتا ہے لیکن فرد جب اپنے باطن میں سمٹ آتا ہے تو پریم چند اسے نہیں سمجھ سکتے مثلاً امرکانت کا کردار لیجیے، وہ سکھدا کا شوہر ہے لیکن سکینہ سے محبت کرنے لگتا ہے اور افشائے راز کے بعد گھر تج کر دیہات کی راہ لیتا ہے۔ وہاں منی کی محبت اس کے دل میں جگہ کرنے لگتی ہے۔ ادیب نے بڑی سخت گتھی ڈال دی ہے اور اسے سلجھانے میں بری طرح ناکام رہا۔ سکھدا کو اس نے امرکانت کا ہم خیال بنا کر دونوں کو ہم نفس کر دیا، یہاں تک تو ٹھیک ہے مگر بی سکینہ کا عشق چار چھ ماہ بعد سرد پڑنے لگتا ہے اور وہ میاں سلیم سے نامہ و پیام کا سلسلہ شروع کر دیتی ہیں۔ منی کی محبت کو ادیب اظہار کا موقع بھی نہیں دیتا اور آخر میں وہ امر کے گھر بہن کی طرح رہنے لگتی ہے۔ نینا اور شانتی سروپ میں پریم کی پینگ بڑھتے بڑھتے یکا یک رُک جاتی ہے۔ امرکانت کا سکینہ کے گھر پہنچ کر بے دھڑک پریم کہانی سنانا اور سکینہ کا بھی دو بدو اقرار کرنا طبع نازک پر گراں سا گزرتا ہے۔ یہ کے نہیں معلوم

کہ محبت بے زبان ہوتی ہے اور پہلی ملاقات میں عورت تو عورت، مرد کی گویائی بھی خاموشی پر ختم ہو جاتی ہے۔''[۲۰]

(۳) ''پریم چند فوٹوگرافر تھے، مصور نہ تھے۔ فوٹوگرافر کا کام جب ختم ہو جاتا ہے تب مصور کا کام شروع ہوتا ہے۔ پریم چند کا دائرہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب فرد اپنی انفرادیت کو چھوڑ کر بھیڑ میں مل جاتا ہے۔ تجزیۂ نفس اُن کا میدان نہ تھا... اسی لیے ان کے ناولوں میں مسلسل حرکت اور ہلچل ہوتی ہے۔ شور و غوغا اتنا زیادہ ہے کہ انسان کو کسی کونے میں بیٹھ کر اپنے اندر جھانکنے کا موقع ہی نہیں ملتا۔''[۲۱]

(۴) ''ان کا آرٹ ایسا جز رس نہ تھا کہ ایک چھوٹے سے نقطے کو بہت بڑے کینوس پر پھیلا دیتا.... وہ افسانوں کے بادشاہ تھے اور اُن کے بل پر ان کی حیثیت، دائم اور مسلم ہے۔ ناول ان کے لیے مکڑی کے جالے کی طرح تھا جس میں پھنس کر وہ نکل ہی نہ سکتے تھے اور اگر نکلتے تھے تو اس کے تاروں کو توڑ کر۔''[۲۲]

اس مجموعے (روشن مینار) کا آخری مضمون ''ادیب اور فسادات'' کے عنوان سے ہے جو تقسیم ہند کے بعد کی صورت حال سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ یہاں بھی ان کے لہجے کی تلخی نمایاں ہے لیکن ہم اسے حالات کا اثر کہہ سکتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''ابھی کچھ عرصہ پہلے بزعم خود مشرق کے مقابلے میں مغرب کی پستی کا تصور کرتے تھے۔ ہم نے فرض کر لیا تھا کہ روحانی و اخلاقی اعتبار سے ہم نے کوئی بلند مقام حاصل کر لیا ہے۔ مغرب کی بے حیائی، ریاکاری و سفاکی پر ہم سختی سے نکتہ چینی کرتے تھے اور اپنی مادی ابتری کی یاد بھلانے کے لیے خیالی دنیا میں اپنے کو ایسے مقام پر پاتے تھے جہاں مکمل عدم تشدد، ایمان داری اور سچائی کا بول بالا ہے جہاں عورتوں کا رتبہ ماؤں اور بہنوں کا ہے وغیرہ وغیرہ۔''[۲۳]

انھوں نے سوال اٹھایا ہے کہ ان فسادات کے متعلق ادیب کا کیا رویہ ہونا چاہیے لیکن اس کا جواب سوچنے سے قبل انھوں نے اس رنج کا اظہار کیا ہے کہ فسادات کے جراثیم تو یہاں کے سماجی حالات میں موجود تھے اور ملک کے اخبار بدترین تعصّبات کے پرچار میں مصروف تھے۔ ادیبوں نے اگرچہ فرقہ پرستی کی حمایت نہیں کی اور انسانیت کی کامرانی اور ترقی کے لیے کوشاں رہے لیکن اس کاوش میں خامی یہ تھی کہ حالات کے مزاج کا جائزہ ہمارے ادیب نہ لے سکے اور ''اپنی منزل تک پہنچنے کے لیے انھوں نے ایک شارٹ کٹ تلاش کیا جو زندگی کے ٹیڑھے میڑھے اونچے نیچے راستہ سے ہٹ کر تھا۔ اس راستے میں عفونت اور غلاظت تھی لیکن ملک اسی راستے

پر جا رہا تھا۔اس کی اونچ نیچ کو سمجھنا سمجھانا ہمارا کام تھا لیکن چلنے والوں کی بدہیئتی پر طنز کر کے ہم ایک طرف ہٹ گئے اور اس شارٹ کٹ کو ڈھونڈنے لگے جس پر چلنے کے لیے لوگ ابھی تیار نہ تھے۔نتیجہ یہ ہوا کہ ادب جدید میں اس اعصابی جنون کی تنقید نہیں جو ملک میں عام ہو چکا تھا۔"[۲۴]

ایسی سنگین صورت حال کے سلسلے میں وہ ادیبوں پر بھی ذمہ داری عائد کرتے ہیں۔چنانچہ لکھتے ہیں:

"تاریخ کی اس کٹھن منزل میں ہمیں اپنا توازن باقی رکھنا ہے۔ہمیں ادب اور انسانیت دونوں سے انصاف برتنا ہے۔فسادات ہوتے ہیں اور ان کے ذمہ دار انسان ہیں جو سکھ، ہندو یا مسلمان کے بہروپ میں نظر آتے ہیں۔یہ اپنے مذہب یا انسانیت کے لیے باعثِ ننگ ہیں، تاہم ہم مجاز نہیں کہ پوری قوموں کو موردِ الزام قرار دے کر تاریخ کی سولی پر ٹانگ دیں۔ادیبوں کو اس وبا کے اسباب کا تجزیہ کرنا ہے۔ان طاقتوں کو گرفت میں لانا ہے جنھوں نے فسادات کی تیاری کی اور یہ آگ لگائی۔ان طاقتوں کو بے نقاب کرنے میں ہمیں کوئی اور رعایت نہیں کرنا ہے....جن فن کاروں کا صحیح سماجی شعور ہوگا وہ ان واقعات کے دھوئیں کو ہٹا کر ان عناصر کا تجزیہ بھی کر سکیں گے جنھوں نے سیاسی یا اقتصادی اقتدار حاصل کرنے کے لیے خون کی یہ ہولی کھیلی تھی۔ایسے فن کار بھی ہوں گے جو داخلی زندگی کے تہہ خانوں میں چھپی ہوئی ان تاریکیوں پر روشنی ڈال سکیں گے جو انسان کے خمیر میں موجود ہیں لیکن جو تحریر قومی یا وطنی تعصب کو اپنا نصب العین بنائے، آرٹ نہیں۔یہ دوسری بات ہے کہ وقتی طور پر اسے قبول عام حاصل ہو جائے۔"[۲۵]

اختر حسین رائے پوری کے اس مضمون کی اہمیت اور بھی زیادہ محسوس ہونے لگتی ہے جب ہم محمد حسن عسکری کے مضمون "فسادات اور ہمارا ادب" سے اس کا موازنہ کرتے ہیں۔عسکری صاحب کا یہ مضمون ان کے مجموعہ "انسان اور آدمی" میں شامل ہے۔آیئے اس کے بھی یہ اقتباسات دیکھتے چلیں:

(۱) "....ایسے واقعات انسانیت کی یا کسی قوم کی تاریخ میں کتنی ہی اہمیت کیوں نہ رکھتے ہوں، خواہ صدیوں آگے کی زندگی ان کے زیرِ اثر صورت پذیر ہونے والی ہو، خواہ ان واقعات نے کسی کو انسانی فطرت یا بڑے بڑے مسائل کے متعلق تفکر پر اُکسایا ہو یا

کسی فلسفی کو چند فکری نتائج تک پہنچنے میں مدد دی ہو، مگر کیا یہ واقعات بحیثیہ اور محض واقعات کی حیثیت سے ادب کا موضوع بن سکتے ہیں؟ ایسے سوالات کا جواب سوچتے ہوئے ہمیں اپنی ذاتی یا قومی مصیبتوں کو تھوڑی دیر کے لیے بھول جانا چاہیے۔کم از کم دو چار لمحے دل پر پتھر رکھ لینا چاہیے کیوں کہ ادب تو فی الحقیقت بڑا سنگ دل ہوتا ہے۔انسان کی تاریخ تو پچیس تیس ہزار سال پرانی ہے، خدا جانے کیا کیا ہو چکا ہے اور کیا کیا ہونے والا ہے۔ادب آخر کس کس فرد اور کس کس گروہ کے جذبات کا احترام کرے؟ اگر ہمیں اپنے سوال کا کوئی تسلی بخش جواب ڈھونڈنا ہے تو اپنی مظلومیت کے احساس کو تھوڑی دیر کے لیے خیر باد کہہ دینا چاہیے...ادب تو جذباتی تجربوں کے بارے میں ہوتا ہے اور انفعالیت کوئی تجربہ نہیں ہے، احساس ضرور ہے۔اگر فسادات کے معنی قتل و غارت گری یا جسمانی تکالیف لیے جائیں تو یہ فیصلہ ناگزیر ہے کہ فسادات ادب کا موضوع بن ہی نہیں سکتے خواہ دلی تعلق کی بنا پر ہمیں کتنا ہی رونا کیوں نہ آتا ہو....."[۲۶]

(۲) "ہمیں ہزاروں مسلمانوں کے قتل عام پر نوحے اور مرثیے نہیں چاہئیں۔لاکھوں آدمیوں کی موت بذاتِ خود کوئی اہم معنویت نہیں رکھتی۔اگر ہمارے پچاس لاکھ آدمی خوددار انسانوں کی طرح ظالموں کا مقابلہ کرتے ہوئے مر جائیں تو یہ بڑی خوشی کی بات ہے لیکن اگر ہمارے پانچ آدمی جان بچانے کے لالچ میں میدان سے بھاگ کھڑے ہوں تو یہ ہمارے لیے ایک المیہ ہے۔"[۲۷]

(۴)

اختر حسین رائے پوری کی تنقید کے سلسلے میں ان کی خودنوشت "گردِ راہ" کے اس باب کا ذکر بھی ضروری ہے جو "ادب کا ماضی و حال" کے عنوان سے قائم کیا گیا ہے۔اس میں بھی ان کے تنقیدی نظریات اور ادبی تاریخ پر تبصرے کی جھلکیاں جابجا دکھائی دیتی ہیں۔مثلاً:

(۱) سنسکرت میں رامائن اور مہابھارت اور فارسی میں شاہنامہ کو انھوں نے اعلا درجے کی رزمیہ تخلیق قرار دیا ہے جنھیں مغربی ایپک کے مقابلے پر رکھا جا سکتا ہے۔

(۲) مشرق کے مقابلے میں مغربی شاعری میں قصیدے اور حمد کا ہی نہیں بلکہ تصوف کا عنصر بھی کم ملے گا۔

(۳) اداکاری، مجسمہ سازی، نقاشی اور رقص سے عہدِ وسطیٰ کے مسلمانوں کو ایسا تعصب تھا کہ مسلم ممالک میں ان کی پذیرائی نہ ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ادب میں ڈراما نگاری کے قابلِ قدر نمونوں کا یکسر فقدان ہے۔

(۴) سنسکرت میں کئی ناٹک لکھے گئے جن میں کالی داس کے شکنتلا کو شاہکار کا درجہ حاصل ہے۔

(۵) اردو اور فارسی کے شعری سرمایے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ''اِن زبانوں کی شاعری نے صرف ہمارے ہی نہیں بلکہ دنیا کے ادبی ورثے کو جو بیش بہا عطیہ فراہم کیا ہے اس کا اعتراف اب مغرب کے اہلِ نظر بھی کرنے لگے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے شاعری کو تین خانوں میں تقسیم کیا ہے؛ صوتی، بصری اور فکری۔ صوتی شاعری سے مراد وہ کلام ہے جو اپنے آہنگ، نغمگی اور موسیقیت کے اثر سے دل پر قابو کر لے۔ بصری شاعری کا امتیاز یہ ہے کہ وہ الفاظ کی بوقلمونی سے رزم و بزم کی ایسی محفل سجائے یا واردات و واقعات کی ایسی تصویر کھینچے جو مصور اور مجسمہ ساز کا حق ادا کرے۔ فکری شاعری میں حقیقت و حکمت کا بیان ایسی ندرت سے کیا جائے کہ فلسفے کی موشگافیاں بے نقاب ہو جائیں۔

اس معیار پر جانچا جائے تو ہماری شاعری بعض اعتبار سے اپنا جواب نہیں رکھتی۔

(۶) صوفیانہ شاعری میں رومیؔ کا مرتبہ دنیا میں کسی کو حاصل نہیں ہے۔

(۷) بیسویں صدی میں شاعری کا طرۂ امتیاز اس کا فکری عنصر ہے اور اس ضمن میں اقبالؔ کا نام ایلیٹ اور رلکے کے ساتھ لیا جائے گا۔

(۸) غزل میں معنی آفرینی کا کمال، لفظ و معنی کا رشتہ اور آہنگ کا وہ لطف جو شاعری میں موسیقی کی شان پیدا کر دیتا ہے، فارسی میں حافظ اور اردو میں میرؔ کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔

(۹) غزل ہمارا تہذیبی ورثہ ہے اور غزلوں کا سرمایہ عشقیہ شاعری کی عظیم المثال ترجمانی کرتا ہے۔ جو قبولِ عام غزلوں کو حاصل ہے وہ کسی اور صنفِ سخن کو نہیں۔ اس کی گائیگی ہماری موسیقی میں بذاتِ خود ایک منفرد مقام رکھتی ہے اور مہذب محفلوں میں اشعار کا برمحل استعمال شائستگی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔

(۱۰) ہماری زبان میں غزل کی گرفت کو حالی اور اقبال کے اثر نے کمزور کیا ہے۔

(۱۱) پریم چند نے فکشن کے اس بڑے دور کا آغاز کیا جس کا اثر اب تک باقی ہے۔ ان کا بڑا کارنامہ یہ

تھا کہ ناول اور افسانے کو پہلی بار دیہات کی زندگی سے آشنا کیا۔ ان کے کردار عام آدمی ہیں جو عام فہم زبان بولتے ہیں۔ حالیؔ کی طرح انھوں نے بھی ادب میں انسانی اور اخلاقی قدروں کا شعور پیدا کیا۔ اگر حالیؔ کو شاعری میں اصلاح کا نقیب کہا جائے تو فکشن میں پریم چند کو اصلاحی ادب کا نشان بردار مانا جائے گا۔

(۱۲) یہ کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ ترقی پسند تحریک سے پہلے فکشن میں حقیقت نگاری کی مثال نہیں تھی۔ اس کی ابتدا تو پریم چند پہلے ہی کر چکے تھے۔ ترقی پسندی نے حقیقت نگاری کو سماجی بے انصافی کے خلاف احتجاج کی طرف مائل کیا۔

(۱۳) مغل دربار نے اُس نئے دبستان کی سرپرستی کی جسے ''سبکِ ہندی'' کہا جاتا ہے۔ اس کے بانیوں میں نظیری اور صائب کے نام سرفہرست ہیں جنھوں نے ہندوستان کے ماحول سے متاثر ہو کر اس نئی طرز کی ایجاد کی۔ یہ کیسی عجیب بات ہے کہ فیضی کی مثنوی ''نل دمن'' سے پہلے یہاں کسی فارسی گو شاعر نے اپنے ماحول کا کوئی اثر قبول نہیں کیا۔ اکبر نے جب ہندوؤں، مسلمانوں میں تہذیبی رواداری کی ہمت افزائی کی تو اس تحریک کا اثر فارسی شاعری پر بھی پڑا۔ ''سبکِ ہندی'' کے موجدوں نے اسے ''تازہ گوئی'' سے تعبیر کیا۔ سبکِ عراقی کے مقابلے پر اس میں نازک خیالی اور جدت طرازی پر زیادہ توجہ دی گئی۔ ابھی تک سبکِ ہندی کا کوئی خاطر خواہ تجزیہ نہیں ملتا، تاہم قیاس یہ کہتا ہے کہ اس زمانے میں مروج ہندی دوہوں نے کسی نہ کسی حد تک اس رجحان کو متاثر کیا۔ ایک تو دوہے کی ترکیب غزل کے مطلع کے شعر کی طرح ہم وزن اور ہم قافیہ ہوتی ہے۔ اس کے پہلے مصرعے میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے میں کسی مثال سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ دوہے ناصحانہ بھی ہیں اور عاشقانہ بھی ۔۔۔ اگر کوئی سنسکرت اور ہندی کے ناصحانہ دوہوں کے پس منظر میں صائب کا مطالعہ کرے تو سبکِ ہندی کی ڈور ہاتھ لگ جائے گی۔

(۱۴) شبلی نعمانی نے شعر العجم کو دورِ شاہ جہانی کے شاعروں پر یہ کہہ کر ختم کر دیا کہ فارسی شاعری کا بڑا دور اختتام کو پہنچا۔ دراں حالے کہ کوئی انصاف پسند مرزا بیدلؔ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اسی طرح فارسی شاعری کی تاریخ کا آخری باب غالب اور اقبال کے ذکر کے بغیر نامکمل رہ جائے گا۔ لسانی ناواقفیت کی بنا پر کسی نے ہنوز سبکِ ہندی سے سنسکرت، نیز ہندی شاعری کا تقابلی مطالعہ نہیں کیا ورنہ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔

(۱۵) گزشتہ صدی و مغربی ادب میں حقیقت نگاری کی جو تحریک شروع ہوئی اس نے اس صدی کے شروع میں وابستگی کی شکل اختیار کر لی۔ پہلے ادیب سماج کے نیک و بد کے جائزے پر اکتفا کرتا تھا، اب وہ اُس مہم سے وابستہ ہونے لگا جو ظلم اور بے انصافی کی قوتوں سے نبرد آزما ہو رہی ہے۔ اس رجحان کا پہلا نشان بردار ''ایمل زولا'' تھا لیکن صحیح معنوں میں اسے فنی عظمت میکسم گورکی نے بخشی... دوسری جنگ عظیم تک ادب عالم میں اس تحریک کا بڑا چرچا رہا اور ہماری زبان میں ترقی پسندی اسی کا ایک رُخ تھی۔

بے نواؤں اور بے کسوں کی فریاد کو فن کا موضوع بنانا اور حق و انصاف کی آواز کو ادب میں سمونا یہی وہ نصب العین ہے جو قلم کو انسانیت کا ترجمان بنا دیتا ہے۔[۲۸]

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اختر حسین کی ابتدائی تحریروں بالخصوص ان کے مقالہ ''ادب اور زندگی'' میں جو نظریاتی شدت، بیان کی تلخی اور ''دہشت پسندی'' کا رجحان در آیا تھا اس کی بعض حلقوں سے مخالفت اور ردِ عمل نے اختر حسین رائے پوری کو ترقی پسند تحریک سے علاحدگی پر ہی مجبور نہیں کیا بلکہ وہ اردو زبان میں تصنیف و تالیف کے کام سے بھی ہمیشہ کے لیے تائب ہو گئے، لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اختر حسین کے دو مجموعے ''ادب اور انقلاب'' اور ''روشن مینار'' کے علاوہ ان کی خودنوشت ''گردِ راہ'' اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ تصنیف و تالیف کے کام سے تائب نہیں ہوئے۔ اردو تنقید کو وہ اور بھی بیش بہا مضامین و مقالات دے سکتے تھے لیکن اس راہ میں دراصل ان کی دیگر مصروفیات اور مشاغل مثلاً لغت نویسی عالمی ادب کا مطالعہ ملک سے ہجرت اور بیرونی ممالک کے طویل زمانہ قیام وغیرہ نے انھیں اتنا موقع نہ دیا کہ اردو دنیا کو وہ مزید کچھ دے سکیں۔ تاہم انھوں نے جو کچھ لکھا اس کی تاریخی اور ناقدانہ اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسند تنقید کی تاریخ میں ان کا نام آسانی سے بھلایا نہ جا سکے گا۔

حوالہ جات:

۱۔ گردِ راہ۔ اختر حسین رائے پوری، مکتبہ دانیال، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص:۶۵

۲۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۸۴ء، ص:۲۸۹

۳۔ ادب اور انقلاب۔ اختر حسین رائے پوری، ادارہ اشاعتِ اردو حیدرآباد دکن، اکتوبر ۱۹۴۳ء، ص ص:۱۰۔۱۲

۴۔ محولہ بالا۔ ص ص:۱۴۔۱۵

۵۔ گردِ راہ۔ ص:۶۲

۶۔ اختر حسین ناقد بطور پیش رو۔ مظفر علی سید، رسالہ افکار کراچی، مئی ۱۹۸۶ء، ص:۱۴۴

۷۔ ادب اور انقلاب۔ ص ص:۱۰۸۔۱۱۰

۸۔ ترقی پسند ادب۔ عزیز احمد، چمن بک ڈپو، دہلی، ب ت، ص:۶۲

۹۔ محولہ بالا۔ ص:۶۲

۱۰۔ گردِ راہ۔ ص:۶۳

۱۱۔ ترقی پسند ادب۔ عزیز احمد، ص:۱۶۵

۱۲۔ دیکھیے: ادب اور انقلاب۔ ص ص:۱۱۱۔۱۱۹

۱۳۔ روشن مینار۔ ص:۹

۱۴۔ روشن مینار۔ ص:۹

۱۵۔ ایضاً۔ ص ص:۴۱۔۴۲

۱۶۔ ایضاً۔ ص:۶۳

۱۷۔ ایضاً۔ ص:۹۵

۱۸۔ ایضاً۔ ص ص:۹۵۔۹۶

۱۹۔ ایضاً۔ ص:۹۷

۲۰۔ ایضاً۔ ص ص:۹۷۔۹۸

۲۱۔ ایضاً۔ ص:۹۹

۲۲۔ ایضاً۔ ص:۹۹

۲۳۔ ایضاً۔ ص ص:۱۶۲۔۱۶۳

۲۴۔ ایضاً۔ ص ص:۱۶۶۔۱۶۷

۲۵۔ ایضاً۔ ص ص:۱۶۷۔۱۶۸

۲۶۔ فسادات اور ہمارا ادب۔ محمد حسن عسکری، مشمولہ: انسان اور آدمی، ص ص:۱۸۴۔۱۸۶

۲۷۔ محولہ بالا۔ ص:۱۹۲

۲۸۔ گردِ راہ۔ ص ص:۲۳۱۔۲۴۵

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد اشرف کمال*

حافظ محمود شیرانی کی تحقیقی خدمات

Abstract: *The valuable services of Hafiz Mehmood Sherani, in respect of Urdu language and its research and criticism, will be always appreciated and realized. He revived the tradition of research in Urdu. He produced the best and precious examples of research. He is the pioneer of quality criticism and research in Urdu. Mr. Sherani derived the principles of research from eastern and westernworks. He is admittedly a quite logical researcher.*

حافظ محمود شیرانی اپنے علمی و ادبی سرمائے کی وجہ سے اپنے ہم عصروں میں ایک منفرد اور نمایاں مقام رکھتے تھے۔انھوں نے لسانیات اور تحقیق و تنقید کے باب میں ایسا گرانقدر کام کیا ہے کہ جس کی قدر و اہمیت اردو زبان و ادب میں تسلیم کر لی گئی ہے۔انھوں نے مخطوطہ شناسی ،سکہ جات ،مخطوطات کے حوالے سے وہ ذخیرہ اکٹھا کیا کہ کسی فرد کے حوالے سے جس کی نظیر ملنا مشکل ہے۔انھوں نے تن تنہا وہ کام کیا جو اداروں اور تنظیموں کے لیے ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا۔وہ اپنے عہد کی ایک عہد آفرین شخصیت تھے جنھوں نے بیک وقت کئی میدانوں میں اپنے علم و ہنر کے جوہر دکھائے۔ان کے سرمایۂ علم و ادب میں شعری ،عروضی ،لسانی ،تحقیقی اور تنقیدی تحریریں شامل ہیں۔ان کی تحریریں نہ صرف مقدار بلکہ معیار کے حوالے سے بھی تسلی بخش ہیں۔حافظ محمود شیرانی اپنے عہد کے ایک ایسے ادیب ،محقق اور نقاد ہیں جنھوں نے اپنی تصنیفات سے اردو زبان و ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ان کی تخلیقات ،تحقیقات اور تنقیدات میں علمی شعور کی گہرائی اور فکری اسلوب کی گیرائی نظر آتی ہے۔انھوں نے اپنے قلم کے زور سے اردو زبان و ادب میں جو اضافہ کیا ہے وہ قابل قدر ہی نہیں قابلِ صد ستائش بھی ہے۔ان کا یہ علمی و فکری اور تحقیقی و تنقیدی سرمایہ ان کی کتابوں کے علاوہ بے شمار رسالوں میں مضامین کی صورت بکھرا پڑا ہے۔

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج بھکر۔

حافظ محمود شیرانی بنیادی طور پر ایک محقق ہیں۔جن کی فطرت اور مزاج میں قدرت نے جستجو ،کھوج اور استدلال کا مادہ رکھا ہوا تھا۔وہ بغیر دلیل یا تحقیق کے کوئی بات کرنا پسند نہیں کرتے تھے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اردو میں تحقیق کا جو خزانہ چھوڑا ہے اس کے قابلِ قدر ہونے میں کوئی دوسری رائے نہیں ہو سکتی۔بقول شمس اللہ صدیقی:

> ''محمود شیرانی کی اولین حیثیت فارسی اور اردو ادب کے مؤرخ اور محقق کی ہے ان کا علمی کام زیادہ تر تحقیق زبان اور تحقیق واقعات سے متعلق ہے۔''(۱)

ان کے ممتاز علمی و تحقیقی کارناموں میں پنجاب میں اردو ،تنقید شعر العجم ،فردوسی پر چار مقالے ،خالق باری ،پرتھی راج راسا ،تنقید بر آبِ حیات کے علاوہ ان کے تحقیقی مقالات کے مجموعے ،مقالات حافظ محمود شیرانی کے عنوان سے شامل ہیں جنھیں دس جلدوں میں مجلس ترقی ادب لاہور شائع کیا ہے۔حافظ محمود شیرانی کی محققانہ صلاحیتوں کے حوالے سے صفدر علی لکھتے ہیں:

> ''حافظ محمود خاں شیرانی بہت بڑے محقق تھے تحقیق و تدقیق ان کے مزاج اور مذاق میں گھلی اور رچی ہوئی تھی۔ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔اسی لیے ان کی تحریروں میں تحقیق کی طرف زیادہ توجہ تھی۔ (۲)

ڈاکٹر گیان چند ،حافظ محمود شیرانی کو بطور ماہر لسانیات ایک اہم مقام پر فائز کرتے ہیں مگر وہ حافظ محمود شیرانی کے تحقیقی کام کے حوالے سے کچھ تحفظات بھی رکھتے ہیں۔وہ 'پنجاب میں اردو' کو اردو لسانیات اور ادبی تحقیق دونوں حوالے سے کمزور کام قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ جہاں تک ادبی تحقیق کا سوال ہے یہ کتاب کہیں نہایت بلند ہے کہیں بسیا رپست۔'پنجاب میں اردو' میں تحقیق کے اعلیٰ نمونے بھی بکثرت ہیں ،مثلاً ابتدائی ابواب میں 'ریختہ' کا بیان خالق باری کا تجزیہ ،فارسی لغات میں اردو الفاظ وغیرہ (۱۳)۔ان کا اختلاف بھی دراصل حافظ محمود شیرانی کی تحقیقی کاوشوں کے لیے ان کی طرف سے خراج تحسین ہی ہے۔انھوں نے حافظ محمود شیرانی کے کام سے جو استفادہ کیا ہے اس کا اظہار و اعتراف انھوں نے 'ارمغان شیرانی' میں شامل اپنے مضمون 'محمود شیرانی مرحوم سے میرے استفادات' میں کیا ہے۔رشید حسن خان شیرانی کی اردو تحقیق کے حوالے سے خدمات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''تحقیق نے شیرانی صاحب کی روایت کو پھر سے زندہ کیا ،جنھوں نے سب سے

پہلے تحقیق کی سچائی کو، ساری وضع داریوں، مروتوں، مصلحتوں اور سخن گسترانہ اسالیب سے بالکل الگ رکھنے پر زور دیا تھا اور اس کے بہترین علمی نمونے پیش کیے تھے۔"(۴)

رشید حسن خان تمام تر اختلافات کے باوجود حافظ محمود شیرانی کو اردو کے حوالے سے پہلا محقق تسلیم کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اردو میں تحقیق کا آغاز بیسویں صدی کے آغاز سے ہوتا ہے اور کسی تکلف کے بغیر، شیرانی صاحب کو اردو میں تدوین و تحقیق کا معلمِ اول کہا جا سکتا ہے۔ شیرانی صاحب نے قدیم مشرقی اندازِ تعلیم اور مغربی اندازِ نظر دونوں سے فیض پایا تھا، مزاجاً ان کو تحقیق سے مکمل مناسبت تھی اور ان کے یہاں وہ منطقی اندازِ نظر موجود تھا جس کے بغیر، اندازِ گفتگو میں صحت اور استخراجِ نتائج کا سلیقہ آ ہی نہیں سکتا۔ زود نویسی، آسان پسندی اور کم نظری سے انھیں گویا علاقہ نہیں تھا، نہ پرستاریِ وہم سے سروکار تھا۔ تحقیق اور تدوین دونوں موضوعات پر ان کا بیش تر کام، مثال و معیار کی حیثیت رکھتا ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ اگر چہ ان کے کام کی اہمیت اور افضلیت کو برابر تسلیم کیا گیا، لیکن عملی سطح پر مدت تک ان کے طریقہ کار کا اثر قبول نہیں کیا گیا۔"(۵)

حافظ محمود شیرانی نے ادبی دنیا میں اوہام و مفروضات کے پچاسوں بت توڑے ہیں۔ فردوسی کی طرف یوسف زلیخا کا انتساب، فردوسی کی ہجو محمود، فارسی دیوان کا حضرت شیخ معین الدین چشتی کی طرف انتساب، پرتھی راج راسا منسوب بہ چند بردائی، امیر خسرو کی طرف منسوب خالق باری وغیرہ موضوعات پر انھوں نے جیسی دقیق نظری سے بحث کی ہے اور جعلی انتساب کا پردہ چاک کیا ہے وہ تحقیقی دنیا کا شاہکار ہیں۔(۶) یہ حقیقت ہے کہ حافظ محمود شیرانی ایک روایت شکن محقق ہیں۔ فطرت نے ان کے مزاج کو ایسے سانچے میں ڈھال دیا تھا کہ وہ کسی مستند ثبوت کے بغیر عرفِ عام میں مصدقہ تاریخی اور ادبی حقائق کو من و عن تسلیم کرنے سے گریزاں رہے۔ اثبات کی نسبت نفی کا عمل زیادہ کٹھن، وسعتِ نظر یا وسعتِ مطالعہ کا متقاضی ہوتا ہے(۷)۔ بلا مبالغہ وہ ایک جینوئن محقق ہیں جنھوں نے اردو تحقیق کے باب میں نمایاں خدمات سرانجام دی ہیں۔ شیخ عبدالقادر لکھتے ہیں:

"شیرانی فطرتاً تحقیق کے دلدادہ تھے جو مسئلہ ان کے سامنے ہوتا اس کے معاملے میں محض حافظے یا علم پر بھروسہ نہ کرتے بلکہ اس کی خوب تحقیق اور چھان پھٹک کرتے۔"(۸)

حافظ محمود شیرانی اردو تحقیق میں ایک دبستان کے بانی کی حیثیت رکھتے ہیں انھوں نے اپنی تحقیق میں جس دقت نظری، تلاش و جستجو اور باریک بینی سے کام لیا ہے اس کی مثال نہیں ملتی۔ انھوں نے اصولِ تحقیق اپنائے انھوں نے نئے آنے والے محققین کے لیے رہنمائی فراہم کی۔ نورینہ تحریم بابر لکھتی ہیں:

"یہ کہنا تو درست نہیں ہوگا کہ حافظ محمود شیرانی کی وضع کردہ رسمیاتِ تحقیق نے راہ نہیں پائی۔ ضرور پائی۔ صرف مولوی محمد شفیع کا نام لینا کافی ہوگا اور پھر ان سے فیض حاصل کرنے والوں کی ایک طویل فہرست ہے۔"(۹)

تحقیق میں ان کے وضع کردہ قواعد و ضوابطِ تحقیق کو سراہا گیا۔ ان کی تحقیقی کاوشوں کا ایک زمانہ معترف ہے بلکہ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

"حافظ صاحب نے تحقیق و صداقت کی روایت پیدا کی۔ ان کے نتائج سے بہت کم اختلاف کیا گیا چنانچہ انھیں اردو کا سب سے بڑا محقق اور ایک دبستان تنقید کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔"(۱۰)

حافظ محمود شیرانی نے جو قابل تقلید تحقیقی رویہ ہمارے سامنے پیش کیا وہ یہ ہے کہ محقق کی اصل وابستگی کسی جماعت، مکتبہ فکر یا بعض طے شدہ مسلمات سے نہیں ہوتی بلکہ سند اور تحقیقی ثبوت اور ان کے نتائج سے ہوتی ہے(۱۱)۔ شیرانی نے اپنی تحقیق میں خارجی شواہد کے علاوہ شہادت کا طریقہ استعمال کیا اور یہ بہت کامیاب رہا۔ اسی طریقے سے انھوں نے بعض کتابوں کے غلط انتساب کے مغالطوں کو دور کیا۔ مثلاً دیوان حسن، دیوان معینی، پرتھی راج راسو، اور خالق باری جو اصل مصنفوں کی بجائے بعض دوسرے لوگوں کی طرف منسوب ہوگئی تھیں، پروفیسر شیرانی نے اصل مصنفوں کو ان کی گم شدہ کتابیں واپس دلائیں(۱۲)۔ انھوں نے بہت سی تحقیقی غلطیوں کو درست کیا۔ ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

"خالق باری پرتھوی راج راسا پر ان کے مضامین ادبی تحقیق کے اعلیٰ ترین نمونے ہیں۔ شیرانی صاحب کا ایک بڑا تحقیقی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بعض تحقیقی کتابوں پر تبصرے کر کے غلطیوں کی نشاندہی اس طرح کی ہے کہ تحقیق کے بنیادی اصولوں کی وضاحت ہوگئی۔ اس سلسلے میں یوں تو انھوں نے بہت سے مضامین لکھے لیکن شبلی کی 'شعر العجم'، محمد حسین آزاد کی 'آبِ حیات' اور ان کے مرتبہ دیوان ذوق اور ان کے تبصرے شاہکار ہیں۔ اردو میں اس طرح کے

تبصرے پہلی بار لکھے گئے تھے۔''(۱۳)

حافظ محمود شیرانی کی درست سمت میں تحقیق نے انھیں اعتبار و اعتماد عطا کیا۔ اگر وہ صرف قصہ چہار درویش والا مقالہ اور ''تنقید بر آب حیات'' کا طویل سلسلہ ہی لکھ کر چھوڑ جاتے تو بھی اردو کے بڑے محقق تسلیم کیے جاتے (۱۴)۔ امیر خسرو کی تخلیقات کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی کا یہ ایک بڑا کارنامہ ہے جس کی وجہ سے تاریخی مغالطوں اور تحقیقی غلط فہمیوں کا ازالہ ممکن ہوا۔ بعض ناقدین کو ان کے نتائج سے اختلاف بھی ہے مگر ان کی تحقیق کا سب اعتراف کرتے ہیں۔ پروفیسر گیان چند لکھتے ہیں:

''اردو تحقیق میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ امیر خسرو کو دو تصانیف سے بے دخل کرنا ہے۔ مفت کرم داشتن کے بمصداق 'قصہ چہار درویش' کو امیر خسرو کی تصنیف قرار دیا جاتا تھا۔ شیرانی نے رسالہ 'کاروان' ۱۹۳۳ء میں مضمون لکھ کر شافی طریقے پر ثابت کر دیا کہ یہ قصہ خسرو سے بہت بعد کا ہے لیکن انھوں نے عہد محمد شاہی کے محمد معصوم خان کو جو اس کا مصنف ٹھہرایا وہ بھی صحیح نہ تھا۔ خالق باری کے لیے انھوں نے ثابت کیا کہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں بلکہ عہد جہانگیر کے کسی ضیاء الدین خسرو کی ہے ابھی یہ پوری طرح محقق نہیں، لیکن ان کے اس دعوے کو ماننے کو جی چاہتا ہے کہ یہ عامیانہ لغت خسرو کی تخلیق نہیں۔''(۱۵)

عطار نیشاپوری کے حالات زندگی اور تبصرے کے بعد شیرانی نے عطار کے کلام کا تعین کیا ہے مختلف منابع سے ان کی طرف منسوب جن کتابوں کی فہرست تیار کی ہے ان کی تعداد ۲۵ ہے ان میں سے دس عطار کی ہیں بقیہ جعلی ہیں۔ شیرانی نے ۱۴ کتابوں کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے کہ ان کی نسبت عطار کی طرف صحیح نہیں (۱۶)۔ شیرانی صاحب کا ایک بڑا تحقیقی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بعض تحقیقی کتابوں پر تبصرے کر کے تحقیقی غلطیوں کی نشاندہی اس طرح کی کہ تحقیق کے بنیادی اصولوں کی بھی وضاحت ہو گئی (۱۷)۔ ہم ان کے اندازِ تحقیق سے صحیح سمت میں رہنمائی حاصل کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد لکھتے ہیں:

''پروفیسر شیرانی کا سب سے بڑا کارنامہ دیوان انوری کی رو سے التمش کے دور کے ایک شاعر تاج ریزہ دہلوی کے قصائد کا تعین ہے۔ ان کی تحریر سے ایک شاعر کے مفقود کلام کی بازیافت ہوئی اور یہ معلوم ہوا کہ دو شاعروں کے کلام کے گڈمڈ ہو جانے پر ان کی شناخت اور ایک دوسرے سے الگ کرنے کے کیا اصول ہو سکتے ہیں۔''(۱۸)

حافظ محمود شیرانی نے عروض کی تشکیل نو کے حوالے سے بھی کام کیا ہے۔ وہ اس بارے میں بہت دلچسپی رکھتے تھے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ نئے اوزان دریافت کیے بلکہ رباعی کے اوزان کے بارے میں پھیلے ہوئے مغالطوں کو بھی دور کرنے کی کوشش کی۔ تدوین اور تنقید متن کے حوالے سے بھی اہم کام سرانجام دیا۔ ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

''اردو کا پہلا محقق ہونے کا شرف حافظ محمود شیرانی کو حاصل ہے انھوں نے تنقید شعر العجم لکھ کر محققین میں ذمہ داری کا احساس پیدا کیا۔ حکیم قدرت اللہ خاں قاسم کے تذکرے ''مجموعہ نغز'' کا تنقیدی ایڈیشن تیار کر کے متنی تنقید کا قابل تقلید نمونہ پیش کیا۔ پنجاب میں اردو اور لسانیات کے موضوعات پر خاصی تعداد میں مضامین لکھ کر لسانیات کے میدان میں نئی سمتوں کی نشاندہی کی۔''(۱۹)

حافظ محمود شیرانی مرحوم کا مطالعہ بلاشبہ بہت وسیع تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شیرانی صاحب نے تحقیق سے متعلق جو علوم حاصل کیے تھے وہ کسی اور اردو محقق کو نصیب نہیں ہوئے تو اس میں کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ وہ زبان کی تاریخ پر گہری نظر رکھتے تھے۔ انھیں سکہ شناسی، کتبہ شناسی اور مُہر شناسی پر دسترس تھی۔ قدیم کاغذ روشنائی، مخطوطے کی آرائش، نقش و نگار، کتابت اور خط کی شناخت پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ تاریخی لسانیات پر ان کی گہری نظر تھی، اس سلسلے میں 'پنجاب میں اردو' ان کا شاہکار ہے۔(۲۰) وہ ایک ایسے محقق تھے جنھوں نے اردو زبان و ادب کے حوالے سے تحقیقی و تنقیدی گرانقدر خدمات سرانجام دیں۔ اردو تحقیق کے حوالے سے ان کے معیاری کام کو جتنا سراہا جائے وہ کم ہے۔

حافظ محمود شیرانی کی ایک خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے خود کو کبھی کسی نظریے یا تعصب کے زیر اثر نہیں آنے دیا۔ انھوں نے زبان و ادب کے حوالے سے تاریخی و لسانی حقائق کو شفاف انداز میں پیش کیا۔ تحقیق کا میدان ہو یا تنقید کا انھوں نے خود کو ہمیشہ تعصّبات اور مختلف دائروں سے باہر رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تحقیقی و تنقیدی کام پر بہت کم اعتراضات ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

''شیرانی تحقیق و تصنیف میں یک سو آدمی تھے۔ مآخذ کے وسیع اور گہرے مطالعے کی انھیں فرصت میسر تھی۔ ان کے سامنے کوئی ندوہ، کوئی مسلم لیگ، کوئی کانگریس نہیں تھی۔ بس اپنا ہی کام۔ تصنیف و مطالعہ!''(۲۱)

حافظ محمود شیرانی کی تحقیق و تصنیف کا جادو آج بھی اپنا اثر دکھا رہا ہے۔ان کا عہد تحقیق کے سنگلاخ دور کا عہد تھا۔تنقید کے خوش نما غبارے ابھی چھوٹے نہیں تھے،تنقید بغیر تحقیق کے محض خوش نما غبارے کی مانند ہوتی ہے ،جس کی ہوا نکل جائے تو غبارہ پچک کر رہ جاتا ہے،مگر تحقیق 'تنقید کے لیے ٹھوس بنیاد فراہم کرتی ہے اور وہی تنقید باقی رہ جاتی ہے،جس کی بنیاد حقائق و جستجو پر ہو۔شیرانی اسی تحقیق کے علم بردار تھے۔(۲۲) انھوں نے مقدار اور معیار دونوں حوالے سے اطمینان بخش تحقیقی و تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔تنویر احمد علوی لکھتے ہیں:

''پروفیسر حافظ محمود شیرانی اردو میں ادبی تحقیق کے وہ معلم اول ہیں جنھوں نے حقائق کے تجسس اور استخراجی واستقرائی نتائج کے اخذ واستنباط کے ہر مرحلہ میں تاریخی تناظر سے روشنی و رہنمائی حاصل کی اور معروضی طریق فکر دست گیری و نظر فروزی نے ان کی تحقیقی عیار گیری کے پیانے کو بلند رکھا اور زیادہ صحیح اور وقیع نتائج تک پہنچایا۔''(۲۳)

بعض محققین کے نزدیک حقائق کو دوٹوک صورت میں پیش کر دینا ہی اصل مقصود ہے جبکہ دوسرا نقطہ نظر یہ ہے کہ حقائق کی اولیت اپنی جگہ لیکن زبان بھی ایسی ہونی چاہیے جو مقالے کو قابل قرات بنائے خالص علمی اسلوب میں دلچسپی اور شگفتگی کی جہت کا اضافہ کرنا شیرانی صاحب کی اردو تحقیق کو عطا ہے۔(۲۴) شیرانی نے کوشش کی کہ اسلوب اس قسم کا رکھا جائے کہ ان کی تحقیقی زبان سپاٹ اور الجھی ہوئی نہ ہو جو کہ کسی کی سمجھ ہی میں نہ آئے اور حقائق ترتیب وار منطقی انداز میں پیش کیے جائیں۔

حافظ محمود شیرانی تنقید اور تحقیق میں مصنف کے حالات زندگی پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔انھوں نے اردو تحقیق کے باقاعدہ اصول وضوابط اور قوانین تو مرتب نہیں کیے مگر ان کی تحقیق سے اس کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔خلیق انجم،حافظ محمود شیرانی کی 'تنقید شعر العجم' کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مصنف کے عہد کی سیاسی،سماجی اور مذہبی تاریخ کی اہمیت کا اندازہ ان دلائل سے ہوتا ہے جو پروفیسر شیرانی نے فرید الدین عطار سے منسوب مظہر العجائب کو جعلی ثابت کرنے کے لیے دیے ہیں۔۔۔مختلف شواہد پیش کرنے کے بعد حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:الغرض شاہ اسمٰعیل صفوی سنہ ۹۰۷ ہجری سنہ ۹۳۰ ہجری کا عہد اس تصنیف کے لیے بہت موزوں معلوم ہوتا ہے جب کہ مذہبی لحاظ سے ایران نئی کروٹ لے رہا تھا۔''(۲۵)

حافظ محمود شیرانی اردو تحقیق میں ایک معتبر نام ہے۔انھوں نے اردو میں تحقیق کی بنیاد مضبوط کرنے کے لیے جدید مغربی اصولوں کو اپنایا۔حوالوں اور ماخذات اور مختلف ذرائع سے حاصل ہونے والی معلومات کے لیے چھان بین اور جرح و تعدیل کی صحت مند روایت قائم کی۔بقول ابن کنول:

''شیرانی بنیادی طور پر استخراجی محقق ہیں جس کے بہترین نمونے تنقید شعر العجم میں ملتے ہیں۔انھوں نے شعر العجم کا جائزہ تحقیقی و تنقیدی تناظر میں کیا ہے۔''(۲۶)

حافظ محمود شیرانی مقام و مرتبہ اور عظمت کے لحاظ سے اردو تحقیق میں نمایاں حیثیت کے مالک ہیں۔اردو تحقیق کا ایک معتبر دبستان ان سے منسوب ہے۔انھوں نے اردو تحقیق کو سند و دلیل عطا کی۔انھوں نے تحقیقی مغالطے دور کیے۔تحقیق کو مزید بہتر اصول اور قاعدے قوانین عطا کیے۔ان کی تحقیق سے آنے والے لوگوں نے اصول وضوابط مرتب کیے۔انھوں نے اردو تحقیق میں جتنے کارہائے نمایاں سرانجام دیے ان کی وجہ ہی سے انھیں اردو تحقیق کا بہتر معلم سمجھا جاتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ شمس اللہ صدیقی'ڈاکٹر،تحقیق و تنقید مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند جلد دسویں،لاہور پنجاب یونیورسٹی،۱۹۷۲ء،ص ۱۹۳۔
۲۔ صفدر علی'پروفیسر،اصول تحقیق و تدوین،لاہور،فاروق سنز،س ن،ص ۱۸۸۔
۳۔ گیان چند جین'ڈاکٹر،محمود شیرانی مرحوم سے میرے استفادات مشمولہ ارمغان شیرانی،مرتبہ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی،زاہد منیر عامر،لاہور،پنجاب یونیورسٹی،۲۰۰۲ء،ص ۲۷،۲۸۔
۴۔ رشید حسن خان،ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ،لاہور،الفیصل ناشران و تاجران کتب،۱۹۸۹ء،ص ۱۰۷
۵۔ ایضاً،ص ۱۱۰۔
۶۔ نذیر احمد'ڈاکٹر،غلط انتسابات سے متعلق محمود شیرانی کی تحقیقات،مشمولہ تحقیق،سندھ یونیورسٹی،شمارہ ۱۰،۱۱،ص ۴۸۳۔
۷۔ شیرانی'حافظ محمود،پنجاب میں اردو مرتبہ محمد اکرام چغتائی،لاہور،سنگ میل پبلیکیشنز،۲۰۰۵ء،ص ۸
۸۔ عبدالقادر شیخ:حافظ محمود شیرانی،مشمولہ اورینٹل کالج میگزین۔حصہ اول،شیرانی نمبر جلد ۲۳،عدد مسلسل ۸۸،فروری ۱۹۴۷ء،ص ۱۱۔
۹۔ نورینہ تحریم بابر:اردو تحقیق روایت اور امکانات مشمولہ اردو تحقیق (منتخب مقالات)،مرتبہ ڈاکٹر عطش درانی،اسلام آباد،مقتدرہ قومی زبان،ص ۱۰۶۔
۱۰۔ انور سدید'ڈاکٹر،اردو ادب کی مختصر تاریخ،ص ۳۸۶۔

۱۱۔ نورینہ تحریم بابر: اردو تحقیق روایت اور امکانات مشمولہ اردو تحقیق (منتخب مقالات)، مرتبہ ڈاکٹر عطش درانی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ص۱۰۶۔

۱۲۔ مقدمہ از ڈاکٹر سید عبداللہ، مشمولہ مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول مرتبہ مظہر محمود شیرانی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء، ص۴، ۵۔

۱۳۔ قاضی عبدالودود سے قبل اردو تحقیق اور متنی تنقید، مشمولہ تعبیر و تفہیم، از ڈاکٹر خلیق انجم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۶ء، ص۱۰۳۔

۱۴۔ گیان چند جین ڈاکٹر: محمود شیرانی مرحوم سے میرے استفادات مشمولہ ارمغان شیرانی، ص۱۸۔

۱۵۔ گیان چند پروفیسر اردو کی ادبی تحقیق آزادی سے پہلے، مشمولہ اردو میں اصول تحقیق، جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، اسلام آباد، ورڈ ویژن پبلشرز، ۲۰۰۱ء، طبع چہارم، ص۱۷۴۔

۱۶۔ نذیر احمد ڈاکٹر، غلط انتسابات سے متعلق محمود شیرانی کی تحقیقات، مشمولہ تحقیق، سندھ یونیورسٹی، شمارہ ۱۰، ۱۱، ص۴۸۶۔

۱۷۔ مشمولہ تعبیر و تفہیم، از ڈاکٹر خلیق انجم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۶ء، ص۱۰۳۔

۱۸۔ نذیر احمد ڈاکٹر، غلط انتسابات سے متعلق محمود شیرانی کی تحقیقات، مشمولہ تحقیق، سندھ یونیورسٹی، شمارہ ۱۰، ۱۱، ص۴۸۶۔

۱۹۔ محمود شیرانی کا قیام لندن میں، مشمولہ تعبیر و تفہیم، از ڈاکٹر خلیق انجم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۶ء، ص۱۱۴۔

۲۰۔ قاضی عبدالودود سے قبل اردو تحقیق اور متنی تنقید، مشمولہ تعبیر و تفہیم، از ڈاکٹر خلیق انجم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۶ء، ص۱۰۳۔

۲۱۔ مقدمہ از ڈاکٹر سید عبداللہ، مشمولہ مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص۱۱۔

۲۲۔ غلام حسین ذوالفقار ڈاکٹر، حافظ محمود شیرانی مشمولہ ارمغان شیرانی، مرتبہ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، زاہد منیر عامر، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۲ء، ص۷۹۔

۲۳۔ تنویر احمد علوی ڈاکٹر: محقق شیرانی اور تاریخی حسیت مشمولہ حافظ محمود شیرانی۔ تحقیقی مطالعے مرتبہ پروفیسر نذیر احمد، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء، ص۲۷۸۔

۲۴۔ عابد سیال: بھارت میں حافظ محمود شیرانی کی خدمات کا اعتراف مشمولہ سہ ماہی نوادر، مجلس یادگار نظیر حسنین زیدی، لاہور شمارہ ۱۳ تا ۱۵، ۲۰۰۵ء، ص۵۵۔

۲۵۔ خلیق انجم، متنی تنقید، دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند)، ص۴۲۔

۲۶۔ ابن کنول، تحقیق و تنقید، کتابی دنیا دہلی، ۲۰۰۶ء، ص۲۷۶۔

☆☆☆☆☆☆

ڈاکٹر صائمہ ارم*

ڈپٹی نذیر احمد کے ناول اور ذات پات کا مسئلہ

Abstract : *The historical division of society in South Asia on caste lines is now an acknowledged sociological, political and economic fact. It has always been an underline current of Urdu literature in one way or the other. In colonial period, especially during Aligarh movement the reformers of Muslims, addressing to the social issues of Muslims, mainly focused on Muslim elite, which due to certain reason was on decline. This article deals with the fact that Deputy Nazir Ahmad also addresses to the Muslim elite in specificway through his Novels.*

انیسویں صدی کے اہم ترین ادیبوں میں ڈپٹی نذیر احمد کا نام سرفہرست ہے۔ ناول نگاری میں اولیت کا تاج ان کے سر پر سجایا جا سکے یا نہیں، یہ امتیاز کسی صورت ان سے نہیں چھینا جا سکتا کہ انھوں نے اردو ناول نگاری کا ڈھانچہ اس طور پر وضع کر دیا کہ ایک طویل عرصے تک انھیں ناول نگاری کا نہ صرف امام تصور کیا جاتا رہا بلکہ انتظار حسین راشد الخیری کے بارے میں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "But Raziqul Khairi tells us that when Allama Khairi presented one of these novels to Deputy Nazir Ahmad,who was his uncle,he was snubbed. "Ifyou",Deputy Sahib said,"havereally developed eagemess for writting novels,you should read my novels." So Allama Khairi read Deputy Nazir Ahmad's novels and wrote a reformative novel,winning Deputy Sahib's approval "(1)

چنانچہ عورتوں کی تعلیم اور حقوق نسواں کے پر جوش معلم اور داعی راشد الخیری کو بھی اپنے ناولوں کے

*اسسٹنٹ پروفیسر جی سی یونیورسٹی لاہور۔

لیے نذیر احمد کے ناولوں کو بطور ماڈل پیش نظر رکھنا پڑا۔ اپنے مخصوص سماجی تناظر میں ڈپٹی نذیر احمد کو نہایت شدومد سے مصلح یا ریفارمر کہا اور ثابت کیا جاتا ہے۔ یوں تو یہ دعویٰ بھی بحث طلب ہے کہ ڈپٹی صاحب مصلح تھے یا اس سے بڑھ کر سماجی ناقد، یہ سوالات بھی اپنی جگہ موجود رہتے ہیں کہ وہ قومی اصلاحی جذبے سے زیادہ سرشار تھے یا ان کے لاشعور میں کچھ ذاتی منفعت کا بھی خیال تھا۔ جو ناول انھوں نے لکھے، کیا وہ خالصتاً ادبی کارنامے تھے اور ان کی تخلیقی صلاحیتوں اور کچھ کہنے کے جوش نے ان سے کہانیاں لکھوائیں یا جنوری ۱۸۸۰ء میں مفید کتابوں پر انعامات کے اشتہار نے بقول حالی برقی قوت بن کر ان کی ادبی صلاحیتوں کو بیدار کر دیا۔ جن خیالات کی ترویج وہ ناول میں بطور راوی، دیباچوں میں بطور مصنف اور پسندیدہ کرداروں کے ذریعے کرتے رہے، وہ ان کے اپنے خیالات تھے یا انھیں محض انگریزی دربار سے منظور شدہ خیالات کی ترویج منظور تھی۔ یہ اور ایسے کئی اور سوالات بجائے خود تشنۂ تحقیق ہیں، جن پر آیندہ غور و فکر کیا جا سکتا ہے۔

بہر حال اگر ڈپٹی نذیر احمد کو بوجوہ مصلح مان لیا جائے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں معاشرے کا کون سا طبقہ ہے، جس کی اصلاح بطور خاص مقصود تھی۔ اس ضمن میں ان کے ناولوں کا ایک نئے ڈھنگ سے جائزہ لینے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ڈپٹی صاحب کے سامنے دو طبقے تھے۔ نئے متغیر سماجی ڈھانچے کی بدولت زوال آمادہ مسلمان اشرافیہ اور ان کی اولادیں، اور ابھرتا ہوا انگریزی تعلیم سے بہرہ ور متوسط طبقہ۔ بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ڈپٹی نذیر احمد کی زیادہ تر توجہ اسی زوال آمادہ مسلمان اشرافیہ پر مذکور رہی ہے۔ ان کے نمایاں نسوانی یا مرد کرداروں میں سے ایک بھی ایسا نہیں جو رذیلوں سے تعلق رکھتا ہو۔ ہاتھ سے کمانے والوں کے مسائل، ان کی تعلیم یا ان کے اخلاق کا سدھار ڈپٹی صاحب کے لیے کچھ خاص اہمیت کا حامل معاملہ نہیں رہا۔ مراۃ العروس کی اصغری، تحصیل دار کی بیٹی ہے اور رئیس لاہور کے مختار کی بہو، گھر میں ماما نوکر ہے، دالان میں چاندنی بچھی ہے، مسوزنی گاؤ تکیہ لگا ہے، اور اچھی خوش گزران زندگی گزارتی ہے۔ میاں نصوح گو بہت رئیس نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ پیش بینی اور مآل اندیشی کر کے گاؤں کا گاؤں جائیداد میں شامل کر چکے ہیں۔ حسن آرا اور جمال آرا پوتڑوں کی امیر اور رئیسوں کی رئیس ہیں اور مبتلا تمول کے اعتبار سے ایک خوش حال باپ کا بیٹا ہے۔ بہر حال ان میں سے ایک بھی کردار ایسا نہیں جو کسی ایسی ذات سے تعلق رکھتا ہو جن کی کمائی ہاتھ کے ہنر سے وابستہ ہے۔ یہ کردار بیش از بیش زوال آمادہ مسلمان اشرافیہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

اگرچہ ہماری تہذیبی نرگسیت اس بات کی اجازت نہیں دیتی کہ ہم مسلمان معاشرے میں ذات پات کی تفریق کے نفوذ کو بخوبی مان لیں اور اگر طوعاً و کرہاً ایسا کرنا بھی پڑ جائے تو اسے بالعموم غیر مسلموں بلکہ

ہندوؤں کے ساتھ میل جول کا نتیجہ گردانا جاتا ہے، حالانکہ حقیقت اس کے ذرا خلاف ہے۔ بلھے شاہ کے مشہور شعر کی طرف ذرا توجہ دیجیے۔

بلھے نوں سمجھاون آئیاں بھیناں تے بھر جائیاں
من لے بلھیا ساڈا کہنا، چھڈ دے پلا رائیاں
آلِ نبیؐ، اولادِ علیؓ نوں توں کیوں لیکاں لائیاں
جیہڑا سانوں سید سدے، دوزخ ملن سزائیاں (۲)

یعنی اگر بلھے شاہ، سید ذات کا ہونے کے باوجود رائیں جو سید کے مقابلے میں ایک کم تر ذات ہے، کے کسی فرد کو اپنا مرشد مان لیتا ہے تو وہ اپنی نسل اور نسب کی بلند اقبالی کو شدید بٹہ لگانے کا سبب بنتا ہے۔ جو مسلمان معاشرے کے طبقہ اشرافیہ کے لیے قابل قبول نہیں۔ ادب خلا کی پیداوار نہیں ہوتا، بلکہ ادبی فن پارے مختلف زمانی ادوار میں اپنے متعلقہ معاشرے کے سماجی، معاشی، سیاسی اور ذہنی رجحانات کے عکاس بھی ہوتے ہیں اور ان کے تجزیے سے متوازی سماجی تاریخ بھی مرتب ہو سکتی ہے۔ محض ادبی اقتباسات ہی نہیں بلکہ روایتی اکھان بھی عام انسان کے لاشعوری امتیازات کا پتا دیتے ہیں۔ ایسے کتنے اکھان، محاورے اور ضرب الامثال ہیں جو کم ذاتوں کو معمولی اور فہم و خرد سے عاری مانتے ہوئے، کہے، لکھے اور پڑھے جاتے ہیں۔ مثلاً اصل سے خطا نہیں، کم اصل سے وفا نہیں، باپ پر پوت، پتا پر گھوڑا، بہت نہیں تو تھوڑا تھوڑا۔ یا ایسے کتنے لطیفے ہیں جو جولاہوں، نائیوں، کمہاروں یا ترکھانوں پر بنائے جاتے ہیں، نسل در نسل سنائے جاتے ہیں اور ان سے حظ اٹھایا جاتا ہے۔

ہندوستانی مسلمانوں میں اہم ترین ذاتیں، سید، مغل، پٹھان اور شیخ تھے۔ ان کے سماجی رتبے کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ جب انگریزوں نے نوآبادیاتی ہندوستان کے مسلمانوں کو ویکسینیشن سے روشناس کرانا چاہا تو سب سے پہلے انھوں نے ان ذاتوں سے تعلق رکھنے والے افراد کو اس کے لیے قائل کیا اور جب ایسے افراد کے لیے ویکسینیشن قابل قبول ہو گئی تو دوسرے مسلمانوں نے بھی اس طریقۂ علاج کو بخوبی قبول کر لیا۔ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

''آزادی سے قبل ہمارے سیاستدانوں، ادیبوں اور شاعروں نے قوم پرستی کے جوش میں ماضی کو بہت ہی زریں حروف میں اور بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ اصلیت غالباً یہ تھی کہ دولت اور اقتدار محض بالائی طبقے تک محدود تھا۔۔۔ قلعے یا گڑھی میں سلطان اور راجا اور اس کے لواحقین رہتے تھے۔ عموماً آس پاس کے کچے مکانوں اور

جھونپڑوں میں پرجا اپنی زندگی گزارتی تھی۔دور حاضر کے رامپور میں شاہی خاندان
کے علاوہ باقی رعایا کو پکے مکانوں میں رہنے کی اجازت نہیں تھی۔یہ میں نے خود رام
پور میں دیکھا ہے۔‘‘(۳)

تو ایسے ذہنی مزاج کے ساتھ نئے انگریزی نظام کے تحت ابھرتی ہوئی مڈل کلاس کو قبول یا برداشت کرنا کیسا کار دشوار رہا ہوگا،اس کا اندازہ بآسانی اور بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔انیسویں صدی کے بیشتر مصلحین کا خطاب عموی طور پر اسی طبقے کی طرف تھا،جس میں ہندو راجے اور مسلمان رئیس دونوں شامل تھے۔یہ اور بات ہے کہ نذیر احمد نے ہندوؤں کی طرف توجہ مبذول نہیں کی اور اپنے اصلاح کا دائرہ مسلمان اشرافیہ تک محدود رکھا کہ اس زمانے کے مروجہ خیال کے مطابق مسلمان اس حکومتی تبدیلی سے زیادہ شدید طور پر اور براہ راست متاثر ہوئے تھے،حکومت دراصل انہی سے چھینی گئی تھی۔حالانکہ انگریزوں نے اپنے دور میں ان راجاؤں اور نوابوں کو اپنا فرزند دلبند پکارا کیونکہ ان کی بالادستی میں اس طبقے کا تعاون بھی شامل تھا۔معاملہ یہ تھا کہ اپنی تمام تر وفاداری کے باوجود،بدلتے ہوئے سماجی تناظر میں روزی کمانے کے نئے طریقوں کو بروئے کار لانا لازمی تھا ورنہ یہی بالائی طبقے شدید مالی مشکلات کا شکار ہو جاتے،پیسہ کمانے کے پرانے طریقے اب کام میں نہیں آسکتے تھے،پرانی تعلیم کا جدید معاشی نظام میں کوئی عمل دخل نہیں رہ گیا تھا اور جو کوئی مال متاع باقی تھا وہ تعیشات کی نذر ہوئے جاتا تھا۔نصوح نے کلیم کا تکلف خانہ جلا دیا اور اس تکلف خانے میں تعیشات کے ساتھ ساتھ پرانے انداز کی کتابیں بھی جل گئیں،کہ جدید دور کے کلیم کو ان دونوں سے بچا کے رکھنا ہی کامیابی کی کلید ہو سکتا ہے۔مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے ایک خطبے میں اس طرف اشارہ کیا کہ ہنرور اور پیشہ ور پڑھ لکھ کر نوکری کے میدان میں آرہے ہیں اور اسی وجہ سے نوکری کا میدان تنگ ہو رہا ہے۔اسی طرح سر سید جو اصلاح قوم کے سب سے بڑے مبلغ اور داعی سمجھے جاتے ہیں اپنے آپ کو حسب نسب کی اہمیت کے اس لاشعوری اثر سے نہیں بچا سکے۔انھوں نے سمائلز کی کتاب سیلف ہیلپ کے کچھ حصے کا ترجمہ ’’اپنی مدد آپ‘‘ کے عنوان سے کیا،یہ مضمون سر سید کے مشہور اور اہم مضامین میں شمار ہوتا ہے اور اب تک درسی نصاب کا حصہ بنا ہوا ہے۔مضمون کے آخر میں سر سید لکھتے ہیں:

’’کیا یہی وجہ ہے،جو مدرستہ العلوم مسلمانان کے بانیوں نے یہ تجویز کی ہے
کہ مسلمانوں کے لڑکے گھروں سے اور بد صحبتوں سے علیحدہ مدرستہ العلوم
میں،عالموں اور اشرافوں اور تربیت یافتہ لوگوں کی صحبت میں رکھے
جاویں؟‘‘(۴)

ڈاکٹر صدیق جاوید اسمائلز اور سر سید کے ترجمے کا تقابلی جائزہ لیتے ہوئے کہتے ہیں:

’’خصوصاً اس مضمون کا آخری پیرا توجہ طلب ہے کہ اصل عبارت کو چھوڑ
دیا،وہاں سے محض تاثر سا لے لیا اور مسلمانوں کے لڑکوں کے لیے
عالموں،اشرافوں اور تربیت یافتہ لوگوں کی صحبت کو صحت بخش قرار دیا۔
’’مدرستہ العلوم مسلمانان‘‘ کا اسمائلز کے مضمون سے کوئی تعلق نہیں۔‘‘(۵)

اردو نثر کے سرمائے سے بھی ایسی مثالیں بکثرت دی جاسکتی ہیں کہ جہاں معمولی پیشے اپنانے والوں کو رذیلوں میں شامل کیا جاتا تھا اور طبقہ اشرافیہ کے لیے ہاتھ سے کام کرنا باعث عار سمجھا جاتا تھا حالانکہ ہمارے دینی علما،ہاتھ سے روزی کمانے والوں کے لیے ’’الکاسب حبیب اللہ‘‘ کا نعرہ بلند کرتے کرتے نہیں تھکتے۔طلسم ہوشربا سے ایک اقتباس دیکھیے۔

’’ملکہ نے کہا،خیر تو ہے،کہا،حضور ایک قیدی نیا آیا ہے کہ نہ وہ پھول چنتا ہے نہ گہنا بناتا
ہے،زبردستی دکھاتا ہے،چنانچہ اس وقت اس نے سب قیدیوں کو اور ہمیں مارا اور کھانا
چھین لیا۔۔۔دیکھو تو موا،کس ڈھٹائی سے بیٹھا زہر مار کر رہا ہے جیسے اسی نے پکوایا
ہے۔۔۔دیکھا کہ ایک نوجوان حسین۔۔۔رفتار زمانہ سے خفتگاں کو جگاتا ہے۔۔
۔دیکھنا تھا کہ ملکہ اسد پر شیفتہ اور فریفتہ ہوئی۔‘‘(۶)

یہ موقع ہے کہ جہاں امیر حمزہ کا (پوتا) شہزادہ اسد طلسم میں ایک عورت کا قیدی بن جاتا ہے اور اسے حکم دیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے قیدیوں کی طرح مالی گیری کا کام کر کے اپنے لیے روزی کمائے۔لیکن اسد اس کام کو اپنی شان کے خلاف سمجھتا ہے اور درختوں کے پھلوں سے گزارا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔چونکہ یہ درخت طلسمی ہیں لہذا وہ ہزار کوشش کے باوجود ان کو توڑنے اور پیٹ بھرنے میں ناکام رہتا ہے اور بھوک کے مارے تنگ آجانے کے باوجود،ہاتھ سے کام کرنے کی بجائے باقی قیدیوں اور خواصوں سے چھین جھپٹ کر،اور دھونس دھاندلی سے اپنا پیٹ بھرتا ہے اور اس کو بالکل جائز اور اپنا حق بھی گردانتا ہے۔وہ نازنین اس کی جابرانہ کاروائیوں کا سن کر غصے سے بھری،اس کی خبر لینے کو باغ میں آتی ہے لیکن اس کی حسین صورت پر (کہ حسین صورت اور اس صورت پر فریفتگی صرف اشرافیہ ہی کا خاصا ہے) ریجھ کر اسے اپنے محل کا مہمان بنا لیتی ہے۔اب ایسی ہی ایک بحث نذیر احمد کے ہاں بھی دیکھیے۔

’’نہیں نہیں،شریف و رذیل برابر کیسے ہو جائیں،اول تو صورت سے شریف و

رذیل الگ پہچان پڑتے ہیں ۔شریفوں کو دیکھوگے اکثر رنگ کے گورے،
چہرے مہرے کے درست،صورت شکل کے پاکیزہ،متناسب الاعضاء،نازک
کہ دیکھے سے جی خوش ہوتا ہے ۔اور رذیل ہیں کہ ان کی صورتیں ہی کچھ دوسری
طرح کی ہوتی ہیں ۔ پکی پکی، بے ہنگم،کرخت،بدرنگ،اور چوں کہ یہ فرق
پیدائشی ہے معلوم ہوتا ہے کہ خدا کی مرضی سے ہے ۔۔۔ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ
شرافت نسب کوئی چیز ہے بھی یا نہیں، میں کہتا ہوں ہے اور دنیا کی تمام قومیں
اس کو تسلیم کرتی ہیں ۔۔۔پس شرافت نسب کی قدر کرنے کے یہ معنی ہیں کہ
ہم حقیقت میں ان صفتوں کی قدر کرتے ہیں جو بانی سلسلہ نسب میں تھیں اور
ان صفتوں کے قابل قدر ہونے میں کسی کو گنجائش گفتگو نہیں تو قدر نسب میں
کیوں ہو"(۷)

یعنی حسن سیرت کے ساتھ ساتھ خوبی صورت بھی اشرافیہ ہی کے ساتھ مخصوص ہے ۔ڈپٹی صاحب کی معتوب اکبری میں جہاں اور بہت سی برائیاں ہیں وہیں اس پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ وہ محلے کے کم ذاتوں کی لڑکیوں سے تعلق رکھتی ہے اور جب اس کی ساس ان لڑکیوں کو منہ پر برا بھلا کہ کر،گھر آنے سے منع کر دیتی ہے تو اکبری کو برا لگتا ہے اور ان لڑکیوں کی عزت نفس کے مجروح ہونے کے خیال سے وہ نہ صرف آزردہ اور غمگین ہو جاتی ہے بلکہ اپنے شوہر کے روبرو اس کا اظہار بھی کر دیتی ہے جو اس کے کردار میں پھوہڑپنے کی ایک اور جہت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔

"مگر آج تک انھوں نے چنیا اور زلفن اور رحمت اور سلمتی منھ در منھ سب کی فضیحتی کی،
محمد عاقل:۔۔۔چنیا تو بھٹیاری ہے ۔زلفن شاید بخشو قلعی گر کی کوئی ہے ۔رحمت سقنی
ہے اور اس کالی کلوٹی سلمتی کو میں نے اکثر مولن کنجڑے کی دکان پر دیکھا ہے ۔میں
سمجھتا ہوں ضرور اس کی بیٹی ہوگی ۔مولن سے اس کا نقشہ بھی ملتا ہوا ہے ۔بھلا پھر یہ
لوگ اس قابل ہیں کہ تم ان کو اپنی سہیلیاں بناؤ؟ محلے کے بھلے آدمی سنیں گے تو کیا
کہیں گے؟ غریب ہونا کچھ عیب کی بات نہیں ہے ۔مگر ایسے لوگوں کی عادتیں اچھی
نہیں ہوتیں ۔سو اسی خیال سے والدہ نے ان لڑکیوں کے آنے کی ممانعت کی ہوگی ۔
سو یہ تو کوئی برا ماننے کی بات نہیں ۔۔۔گلی کی گلی میں قاضی امام علی،حکیم شفاء الدولہ

منشی ممتاز احمد،مولوی روح اللہ،میر حسن رضائی،آغائی صاحب وغیرہ کوڑیوں اشراف
بھرے پڑے ہیں ۔ایسے لوگوں کی بہو بیٹیوں سے ملو،چشم ما روشن،دل ماشاد ۔اکبری:
۔۔۔تم بھی وہی ہماری اماں جیسی ہائی لائے ۔وہ بھی بہت میرے پیچھے پڑی رہا کرتی
تھیں کہ منہیاری کی بیٹی بنو سے نہ مل ۔"(۸)

صرف اسی گفتگو پر اکتفا نہیں،اکبری کا جتنا نقصان ہوا،وہ بیش از بیش انھی لڑکیوں کی وجہ سے ہوا ۔بی حجن زلفن کی بے پرواہی کی بنا پر،زیور اڑا لینے میں کامیاب ہوئی،اکبری کو سوتا پا کر چنیا نے موقع تاڑا اور اپنے شاطر بدمعاش بھائی میرن سے مل کر دن دہاڑے تمام برتن چرا لے جانے کا باعث ہوئی ۔دوسری طرف اصغری کی 'عقلمندی' یہ تھی کہ اس نے سسرال آ کر اس طرح کی لڑکیوں کو منہ ہی نہیں لگایا اور خصوصاً محلے کے کمینوں کی لڑکیاں جو چاٹ کی آشنا ہوتی ہیں، جب انھوں نے دیکھا کہ نہ تو پان پر پان ملتا ہے نہ کچھ سودے سلف کا چرچا ہے، کھسیانی ہو کر چھ سات دن میں آپ ہی آپ سے الگ ہو گئیں ۔(۹) سو نذیر احمد کے خیال میں یہ رذیل نہ صورت شکل کے درست،نہ اخلاق کردار میں پاکیزہ،نہ کھانے پینے میں سیر چشم ہوتے ہیں،ان کے جد کا اثر ان کی نسل میں آنا لازمی ہے اور ان سے تعلق بدنامی اور نقصان کا موجب ۔فسانہ مبتلا کا مبتلا،جس میں گھر والوں کے غلط لاڈ و نعم کی وجہ سے بداخلاقی راہ پا چکی ہے،(اور یہ بداخلاقی کیا ہے،اس کا تجزیہ بھی بجائے خود ایک مضمون مفصل کا متقاضی ہے) بہر حال اتنا خوش قسمت تو ضرور ثابت ہوا کہ:

"مبتلا کو اس کی ماں نے اپنے وہم کے پیچھے اکیلا دوکیلا گھر سے باہر نہیں نکلنے دیا ورنہ
محلے میں دھوبی کنجڑے،بھٹیارے،قصائی، تیلی اس قسم کے لوگ بھی رہتے تھے ۔اگر
کہیں مبتلا ان لوگوں کے لڑکوں میں کھیلنے کودنے پاتا تو ساری خوبیاں جا کر ایک
ذاتی شرافت باقی تھی وہ بھی گئی گزری ہوتی ۔"(۱۰)

نصوح کا چھوٹا لڑکا سلیم گلی میں کنجڑے کے بیٹے سے لڑ پڑا تو حضرت بی کا ردعمل ملاحظہ کیجیے ۔

"سلیم،تم اپنے میں اور اس کنجڑے کے چھوکرے میں کچھ فرق سمجھتے ہو؟۔۔۔
وہ ایک بازاری آدمی کا بیٹا ہے اور تم ایک بڑے عزت دار کے لڑکے ہو،تمھارے
دادا کا شہر میں وہ شہرہ ہے کہ لوگ ان کے نام کی تعظیم کرتے ہیں ۔"(۱۱)

ایسی کئی مثالیں جستہ جستہ ڈپٹی صاحب کے ناولوں میں مل جاتی ہیں،حالانکہ ڈپٹی صاحب کا تعلق بھی اولاً طبقہ اشرافیہ سے نہیں تھا، بلکہ وہ جدید تعلیمی نظام سے متعلق ہونے کی وجہ سے اور شادی کے ذریعے طبقہ اشرافیہ میں کسی

حد تک داخل ہو گئے تھے ۔یہ اور بات کہ تمام عمر انھیں اس طبقے میں اجنبی ہی سمجھا جاتا رہا اور انھیں خود بھی اس بات کا احساس تھا۔ اگر انھیں دہلی کالج میں داخل ہونے کا موقع بہ اتفاق نصیب نہ ہوتا تو کون جانے کہ ان کی آیندہ زندگی کا کیا ڈھنگ رہتا کیوں کہ ان کے والد کا تو کہنا تھا ''مجھے اس کا مرجانا منظور، اس کا بھیک مانگنا قبول، مگر انگریزی پڑھنا گوارا نہیں''(۱۲) ڈپٹی کے زمانے میں اس عام خیال پر ایک طویل بحث بالخصوص 'رویائے صادقہ' میں دیکھی جاسکتی ہے جو ڈپٹی صاحب کی تخلیقی نثری زندگی کا آخری سنگ میل بھی قرار پایا۔

۱۸۵۷ء میں حکمرانوں کی حتمی تبدیلی سے ہندوستانی سماج جہاں اور کئی پہلوؤں میں متاثر ہوا وہیں ایک نہایت اہم پہلو تعلیم اور نصاب کا منقلب ہو جانا بھی تھا۔ اس تبدیلی سے مسلمانوں کا طبقہ اشرافیہ براہ راست زد میں آیا۔ جدید سماج میں مخصوص تعلیم کے ذریعے جو طبقہ وجود میں آیا اسے آج متوسط طبقے کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس طبقے میں اکثریت ان افراد کی تھی جن کے آبا و اجداد کا تعلق درباروں سے رہا نہ انھوں نے رئیسوں یا نوابوں کی ڈیوڑھیوں سے فیض حاصل کیا، ان میں اکثر ہنر مند تھے اور ہاتھ کی کمائی سے اپنی روزی کمایا کرتے تھے۔ اور یہ وہ لوگ تھے جن پر تعلیم کے دروازے اکثر و بیشتر بند ہی رہا کرتے تھے کہ پرانے ہندوستانی طریقہ تعلیم میں اہل حرفت کے تعلیم سے متعلق ہونے کا چرچا تھا نہ اس کی کوئی ضرورت سمجھی جاتی تھی۔

''اور علم سے اگر کسی پیشے کو مناسبت نہ بھی ہو مثلاً زرگری، نجاری، آہنگری، خیاطی، معماری، طباخی، مرغبانی، مویشیوں کی پرورش، باغبانی، کاشتکاری، زمینداروں کے دیہاتوں کا نظم، حساب و کتاب وغیرہ وغیرہ بیسیوں ایسے کام ہیں جنھیں علم سے براہ راست ظاہر ہے کہ کوئی تعلق نہیں ہے۔''(۱۳)

اب اس کا کیا جائے کہ عصر حاضر میں ان تمام پیشوں کی باقاعدہ تعلیم دی جاتی ہے بلکہ انھیں سائنس کا درجہ مل چکا ہے اور اس کی بنا نوآبادیاتی دور ہی میں پڑ گئی تھی۔ سماجی سطح پر ایسے افراد کو حقیر سمجھنے کی ایک اور مثال پیش خدمت ہے۔ نواب صادق حسن خان، جو بھوپال کی بیگم کے ساتھ ازدواجی رشتے میں منسلک ہونے کے بعد دنیاوی رتبے میں اوج کمال تک پہنچے اور برصغیر میں اہل حدیث فرقے کی بنا ڈالنے اور اسے قبول عام تک پہنچانے کا باعث بنے، اپنی خود نوشت میں لکھتے ہیں۔

''حاسدوں نے کبھی وضاعت نسب کی تہمت لگائی۔ کبھی اختیار حرفہ کی اور کبھی سابقہ فقر و مسکنت کی، لیکن میں بحمد تعالیٰ ان تمام عیوب سے پاک ہوں۔ امامت، ولایت، امارت اور علم کے سوا میرے خاندان میں کسی نے

کوئی حرفہ اختیار نہیں کیا۔ اگرچہ میرا اعتقاد ہے کہ حرفہ سب سے افضل کمائی اور رزق حلال و طیب ہے''(۱۴)

اب اس بات کا کیا کیا جائے کہ انیسویں صدی کے تغیر پذیر معاشرے میں اہل حرفت کو اہمیت حاصل ہو رہی تھی اور طبقہ اشرافیہ زوال آمادہ تھا۔ پرانے درس و تدریس کا نئے زمانے میں کوئی خریدار نہ رہا تھا، یہی وجہ ہے کہ کلیم جو بانکا اور چھیلا ہے، شعر گوئی میں طاق، بذلہ سنج اور اعلیٰ درجے کا مزاق رکھتا ہے، جب اپنے باپ سے لڑ کر گھر بار چھوڑ بیٹھتا ہے تو اسے کہیں نوکری نہیں ملتی کہ ''انتظام جدید کے مطابق ریاست میں کوئی خدمت شاعری باقی نہیں''(۱۵) انجام کار اسے فوج میں بھرتی ہونا پڑتا ہے اور بالآخر وہ ٹانگ کٹوا کر برے حالوں اپنی بہن کے در پر پڑ رہتا ہے اور یہیں زندگی کے باقی دن، باحسرت و یاس اخیر کرتا ہے۔ کہ نئی تعلیم نہ پانے کی بنا پر ان شریف زادوں کے پاس پیسہ کمانے کا اور کوئی ذریعہ باقی نہیں رہ گیا۔ مناظر احسن گیلانی لکھتے ہیں۔

''۔۔۔علم و فضل کے پرانے خانوادوں کو اچانک آسمان سے زمین پر پٹک دیا گیا۔ رزق معاش کے دروازے ان پر بند کر دیے گئے تو ان میں جو سپہ گری سے مناسبت رکھتے تھے وہ تو بقول مولانا آزاد فوجوں میں بھرتی ہو گئے۔''(۱۶)

تو ڈپٹی نذیر احمد کو درپیش دیگر معاملات میں ایک معاملہ اس طبقہ اشرافیہ کی مالی اصلاح بھی تھا۔ روزی کمائیں تو کیسے کہ پرانی تعلیم، فنون اور روزگار تو اب ان کو معاشی تنگدستی سے نجات دلا نہیں سکتے۔ فلسفہ، منطق، علم حدیث، شریعت اور قرآن کا علم سکہ رائج الوقت نہ ٹھہرے۔ دربار خود اجڑ گیا تو امراء کا پرسان حال کون ہو۔ نئے نئے پیشے اور ان کے لیے نئی تعلیم کی ضرورت۔ آئین نو کا ڈر اور طرز کہن پہ اصرار۔ نمائش اور اصراف کہ جو امیری کا خاصا ہے اس کے قیام میں حائل مشکلات، کریں تو کیا، نہ کریں تو کیا۔ آجا کے ایک ہی چارہ کہ ان طبقات کو جدید تعلیم، جو مفید بھی ہے اور جس کا اجرا خود ڈپٹی صاحب کے حق میں بھی ہے، کا پرچار کریں اور مسلمانوں کے طبقہ اشرافیہ کو متوسط طبقے میں بالائی درجہ دلانے میں حسب مقدور مددگار ثابت ہوں۔ یہ تصور نذیر احمد کے ناولوں میں خفیہ طور پر جاری و ساری رہتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ Intezar Husain:"105 Years of the fight for women's emancipation",Books and Authers,Dawn,December 22,2013

۲۔ بلھے شاہ: ''آکھیا بلھے شاہ نے''، مرتب محمد آصف خاں، لاہور، پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، طبع چہارم نومبر ۲۰۱۱ء، ص ۱۰۴
۳۔ قرۃ العین حیدر: (مرتبہ) ''اختر النسا بیگم'' از نذر سجاد حیدر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۷
۴۔ صدیق جاوید، ڈاکٹر: ''مطالعے چند''، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، اکتوبر ۲۰۰۶ء، ص ۶۱
۵۔ ایضاً ص ۶۲
۶۔ طلسم ہوشربا کا یہ اقتباس اجمل کمال کے انگریزی کالم ''کاسٹ ان اردو لٹریچر'' مطبوعہ ''دی نیوز'' بروز اتوار ۱۴ اکتوبر ۲۰۱۲ء سے لیا گیا ہے۔
۷۔ نذیر احمد، ڈپٹی: ''رویائے صادقہ'' مشمولہ مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد، لاہور، سنگ میل پبلیکیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۹۹۹۔ ۱۰۰۲
۸۔ نذیر احمد، ڈپٹی: ''مراۃ العروس'' مشمولہ مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد، ص ۸۱۲
۸۱۳۔
۹۔ ایضاً ص ۸۴۸
۱۰۔ نذیر احمد، ڈپٹی: ''فسانۂ مبتلا'' مشمولہ مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد، ص ۶۲۹
۱۱۔ نذیر احمد، ڈپٹی: ''توبۃ النصوح'' مشمولہ مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد، ص ۳۲۱
۱۲۔ صدیق جاوید، ڈاکٹر: ''مطالعے چند''، ص ۱۵۸
۱۳۔ مناظر احسن گیلانی، سید: ''مسلمانوں کا نظام تعلیم و تربیت''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۹۸
۱۴۔ صدیق حسین خان، نواب: ''ابقاء المنن بالقاء المحن یعنی خودنوشت سوانح حیات''۔ لاہور، دار الدعوۃ السلفیہ، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۳،
۱۵۔ نذیر احمد، ڈپٹی: ''توبۃ النصوح'' مشمولہ مجموعہ ڈپٹی نذیر احمد، ص ۴۴۳
۱۶۔ مناظر احسن گیلانی، سید: ص ۲۴۴

☆☆☆☆☆

پروفیسر ڈاکٹر عبدالغفور بلوچ*

ہندو اور سکھوں کی نعتیہ شاعری
(اسباب محرکات و اثرات کا علمی اور تحقیقی جائزہ)

Abstract : *The term Naat meant to be poetry written to eulogize the many merits of Holy Prophet Muhammad . The Present research paper focuses on the Naats written by the non Muslim poets chiefly by Hindu & Sikhs (from sub continents). It will serve to substantiate the deep respect and love that non muslims poets cherished for the prophetMuhammad.*

رسول اکرم ﷺ سے عقیدت و محبت۔ نعتیہ شاعری کی اساس:

''نعت'' امام الانبیاء، سید المرسلین، محبوب رب العالمین، حضرت محمد ﷺ کے شمائل و محاسن کا ذکر جمیل، آپؐ کے اخلاق کریمانہ اور اسوۂ حسنہ کا منظوم بیان اور آپؐ کی ذات گرامی سے عقیدت و محبت کا مظہر ہے۔ ''نعت رسولؐ'' مذہبی شاعری کے مقدمات میں شامل ہے، جس کا تعلق دینی احساس، صدق، اخلاص اور حبِ رسولؐ سے ہے، اگر یہ کہا جائے کہ اسلامی شاعری کی ابتداء میں ''نعت'' کو اوّلیت حاصل ہے تو زیادہ صحیح ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ نعتیہ شاعری نے اسلامی ادب کے لیے ایک نہایت جلیل القدر اور مہتم بالشان باب فراہم کیا ہے۔(۱)

نعت کی اساس اور بنیادی محرک ذاتِ رسالت مآب ﷺ سے عقیدت و محبت اور آپؐ سے عشق و تعلق ہے۔ چنانچہ اسلام میں ''رسالت'' نام ہے امام الانبیاء خاتم النبیین ﷺ کو اللہ کا رسول برحق تسلیم کرنے کا، آپؐ کی سیرت اور حیاتِ طیبہ کی پیروی کا اور پیروی سے بھی پہلے آپؐ کی ذات و صفات سے اس والہانہ عقیدت و محبت کا جس کے بغیر توحید کا عقیدہ اور تصور اسلام میں بے معنی ہو جاتا ہے۔(۲)

شاعرِ مشرق علامہ محمد اقبال اس حقیقت کی ترجمانی کرتے ہوئے کیا خوب کہتے ہیں:

* شعبہ علومِ اسلامی، وفاقی اردو یونی ورسٹی، عبدالحق کیمپس کراچی، * ڈاکٹر حافظ محمد ثانی

بمصطفٰی برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر با و نرسیدی تمام بولہبی ست(۳)

نعتیہ شاعری کے مضامین وموضوعات:

اردو اور فارسی کے نعت نگاروں اور نعت گو شعراء نے جن مضامین اور موضوعات کو اپنی نعتیہ شاعری میں بکثرت استعمال کیا ہے، ان کا احاطہ کرتے ہوئے معروف محقق ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''جہاں تک نعت کے موضوع کی وسعت کا تعلق ہے، اس میں آنحضرت ﷺ کی سیرت اور حیاتِ طیبہ کے توسط سے انسانی زندگی کے تمام ثقافتی و تہذیبی پہلو اور سماجی و سیاسی مباحث در آئے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ اردو و فارسی کے بیشتر شعراء نے عموماً رسالت مآب ﷺ کے حلیۂ اقدس، واقعۂ معراج اور معجزاتِ نبویؐ ہی کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ لیکن نعت کے موضوع کا دائرہ اس سے بہت وسیع ہے، اس میں شمائل وفضائل کے ساتھ معمولاتِ نبویؐ، غزواتِ نبویؐ، عباداتِ نبویؐ، آدابِ مجلس نبویؐ، پیغامات نبویؐ اور اخلاقِ نبویؐ کے بے شمار پہلو شامل ہیں، حُسنِ عمل، حُسنِ سلوک، حُسنِ خیال، حُسنِ بیان اور حُسنِ معاملہ سے لے کر عدل وانصاف، جود وسخا، ایثار واحسان، سادگی و بے تکلفی، شرم وحیا، شجاعت و دیانت، عزم واستقلال، مساوات وتواضع، مہمان نوازی و ایفائے عہد، زہد وقناعت، عفو وحلم، رحم ومروت، شفقت ومحبت، عیادت وتعزیت، رقیق القلبی وجاں گدازی، رحمت ومکرمت، لطفِ طبع ولطفِ سخن اور انسانی ہمدردی وغم خواری تک تمدنی زندگی کا کون سا پہلو اور کون سا رُخ ہے جس کی ترغیب وترویج، تزئین وتطہیر کا سامان نعت کے موضوعات کے اندر موجود نہیں۔ حق بات یہ ہے کہ عظمتِ انسانی کے جتنے گیت آج تک گائے گئے ہیں اور ایک عظیم انسان کے بارے میں جتنے تصورات آج تک قائم کیے گئے ہیں، وہ آنحضرت ﷺ کی رحمۃ للعالمینی کے ایک ادنیٰ جزو کی حیثیت رکھتے ہیں۔''(۴)

ہندوؤں اور سکھوں کی نعتیہ شاعری اور اس کے اسباب ومحرکات:

رسالت مآب ﷺ سے عقیدت ومحبت کے اس سفر میں برصغیر میں اہلِ ایمان کے ساتھ ساتھ منصف مزاج اور حق شناس غیر مسلم ہندو اور سکھ شعراء بھی وافر حصہ رکھتے ہیں۔ یہ عقیدت ومحبت کے اس لافانی سفر میں کسی سے پیچھے نہیں بلکہ انہوں نے بھی رسالت مآب ﷺ کے حضور نعت کے گلہائے عقیدت انتہائی محبت کے جذبے سے پیش کیے ہیں۔

برصغیر میں غیر مسلم شعراء کی نعت گوئی کی روایت کا آغاز جنوبی ہند سے ہُوا، مسلمان شاعروں کی طرح ہندو اور سکھ شعراء نے عقیدت ومحبت کے اظہار میں حضور اکرم ﷺ کی سیرت ونعت کو بھی اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔

کچھمی نرائن شفیق کا ''معراج نامہ'' اور راج مکھن لال مکھن کا نعتیہ کلام اس اظہارِ عقیدت کے ابتدائی نمونے ہیں۔ شفیق نے مثنوی کی ہیئت میں معراج کے واقعات شاعرانہ انداز میں رقم کیے ہیں، شعری التزام اور برجستگی ان کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات ہیں، جب کہ راجہ مکھن لال نے اپنی نعتوں میں عربی کلام اور قرآن وحدیث کے حوالے بھی دیے ہیں، خلوصِ عقیدت اور حضور اکرمؐ سے نجات وشفاعت طلبی کے مضامین ان کے ہاں عام ہیں۔(۵)

ہندو شعراء کی نعت گوئی کا حقیقی دور ۱۸۵۷ء کے جہادِ آزادی کے بعد ہوا، عصرِ جدید میں ہمیں متعدد ایسے غیر مسلم شعراء ملتے ہیں جنہوں نے مقدار اور معیار ہر اعتبار سے اس روایت کو آگے بڑھایا، اس کے بہت سے سیاسی ومعاشرتی عوامل ہیں، ایک بڑی وجہ وہ رواداری کی فضا ہے جو جنگ آزادی کے بعد ہندو مسلم اقوام میں پہلے کی نسبت کچھ نمایاں ہو گئی تھی، انگریز کے خلاف جہادِ آزادی میں اگرچہ مسلمانوں نے مرکزی کردار ادا کیا، مگر بعض جگہ ہندو بھی مسلمانوں کے شانہ بشانہ نظر آئے، اس کے بعد جدوجہد حصول آزادی کی جنگ میں مقصد ومنزل کی ہم آہنگی بھی دونوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ مخلوط معاشرت میں اگرچہ ہندو مسلم تعلقات میں ایک کشیدگی ہمیشہ رہی اور دونوں قوموں میں تہذیب وتمدن کے حوالے سے واضح اختلاف رہا۔ اس کے باوجود اہلِ فکر وقلم کے حلقوں میں ایک رواداری کی فضا ملتی ہے، جدید علوم اور برصغیر کی بدلتی ہوئی معاشرت کے نتیجے میں مذہبی عصبیتوں کے جوش اور شدت ذرا کم ہوئی تو اس کے نتیجے میں رواداری میں اضافہ ہوا۔ علامہ اقبال کی ''نیا شوالہ''، ''نانک''، ''رام'' اور ''سوامی تیرتھ'' پر لکھی ہوئی نظمیں اسی رواداری کی علامت ہیں۔(۶)

اسی طرح ہندو شعراء کے ہاں نعتِ رسول اکرمؐ اور بزرگانِ دین کی منقبت کے نمونے ملتے ہیں، رواداری اور یگانگت کے اس جذبے کے فروغ کے لیے ادبی وسیاسی اور مذہبی وثقافتی اجتماعات میں ایک دوسرے کے مشاہیر کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کا رواج ہوا، ہندو شعراء کے ہاں نعت گوئی کے ذوق کو اسی ماحول میں جلا ملی۔ ان معاشرتی وسیاسی عوامل میں سب سے بڑھ کر رحمۃ للعالمینؐ کی ذاتِ گرامی ہے، جن کی سیرت و کردار اور پیغام نے اہلِ فکر کو خاص طور پر متاثر کیا اور انہوں نے اپنے تاثرات کو قلمبند کر کے اس روایت کو مستحکم کیا۔(۷)

ادب سیتاپوری، کنور سورج نرائن سہنا اس حقیقت کی ترجمانی کرتے ہوئے کیا خوب کہتے ہیں:

محمدؐ ایک فرقے کے نہیں ہیں
محمدؐ سب کے ہیں اور بالیقیں ہیں
ادب لائے نہ کیوں ایمان اُن پر
محمدؐ رحمۃ للعالمین ہیں(۸)

ہندو شاعر رانا بھگوان داس کہتے ہیں:

نبی مکرمؐ شہنشاہِ عالی
یہ اوصافِ ذاتی و شانِ کمالی
جمالِ دو عالم تیری ذاتِ عالی
دو عالم کی رونق تری خوش جمالی
خدا کا جو نائب ہوا ہے یہ انساں
یہ سب کچھ ہے تیری ستودہ خصالی
میں جلوے کا طالب ہوں اے جانِ عالم
دکھا دے دکھا دے وہ شانِ جمالی(۹)

علاوہ ازیں شاعرانہ مسلک کے حامل اذہان کے ہاں ایک دوسرے کے لیے احترام کی فضا ہمیشہ موجود رہی، برصغیر پاک و ہند میں غیر مسلم شعراء کی نعت گوئی کے محرکات میں احترام کا یہ عنصر خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔آج بھی ہندوستان کے نعتیہ مشاعروں میں غیر مسلموں کی نعت گوئی اسی احترام و رواداری کا ثبوت ہے۔اس رسمی اور معاشرتی سبب کے علاوہ غیر مسلموں میں نعت گوئی کی حقیقی وجہ اسلام اور پیغمبر اسلامؐ کی تعلیمات کی صداقت ہے، رسول اکرم ﷺ کی ہمہ جہت انقلاب آفریں شخصیت ،تاریخ ساز پیغام اور آپؐ کے اسوۂ حسنہ کے مطالعے سے غیر مسلم بھی آپؐ کی عظمت اور اعلیٰ سیرت و کردار کے قائل اور معترف نظر آتے ہیں چنانچہ اس خطے میں تحریر کی گئی، غیر مسلموں بالخصوص ہندو اور سکھوں کی سیرتِ طیبہ پر بے شمار کتب اور ہزاروں نعتیں اسی جذبۂ عقیدت و محبت اور شکر و احسان کی ترجمان ہیں۔(۱۰)

اس حقیقت کی ترجمانی مولانا عبدالماجد دریابادی کے اس تاثر میں بخوبی نظر آتی ہے کہ:

”جو مسلمان گیارہ سو سال تک عزت واقتدار کے رُتبے پر فائز رہے، ناممکن تھا کہ اس طویل یکجائی اور ہمسائیگی میں غیر مسلم اسلام سے متاثر نہ ہوتے، یہ تاثر مختلف صورتوں میں نظر آیا، لاکھوں خوش نصیب آغوشِ اسلام میں آگئے، لاکھوں کے عقائد و افکار میں بنیادی تغیر پیدا ہوا اور خود ان کے اندر زبردست اصلاحی تحریکیں جاری ہوگئیں، بے شمار اصحاب بھی ایسے تھے جو اپنے مسلک پر قائم رہتے ہوئے بھی رسولِ اکرمؐ کے بارے میں ویسے ہی محبت افروز جذبات کو لباسِ شعر پہناتے رہے جیسے مسلمانوں کے سینوں میں ہمیشہ موجزن رہے۔

مولانا دریابادی مزید لکھتے ہیں: ”اگر یہ نعتیں ناموں کی تصحیح کے بغیر شائع کردی جائیں تو کسی کو تمیز نہ ہوسکے

کہ یہ غیر مسلموں کی ہی کہی ہوئی نعتیں ہیں۔(۱۱)

جناب نور احمد میرٹھی ”بہر زماں بہر زباں ﷺ“ میں ”غیر مسلموں کی نعتیہ شاعری۔تاریخ و تجزیہ“ کے زیر عنوان لکھتے ہیں:

”نعت اپنے موضوع کی عظمت کی وجہ سے مسلمانوں کے لیے عقیدت و ایمان کا مظہر اور غیر مسلموں کے لیے بین المذاہب یکجہتی کی علامت ہے۔پروفیسر شفقت رضوی نے ”نور سخن“ میں شامل اپنی رائے میں لکھا ہے کہ: غیر مسلم شعراء کی نعتوں میں دو خیالات وجذبات ملتے ہیں۔ ایک بڑا گروہ ایسا ہے، جس نے آپؐ کو پیغمبر برحق ہی نہیں بلکہ پیغمبر آخر الزماں تسلیم کر کے آپؐ کے حضور گلہائے عقیدت پیش کیے ہیں، اس حوالے سے آپؐ کی تمام صفاتِ عالیہ اور آپؐ کے اسوۂ حسنہ کا ذکر بلیغ انداز میں ملتا ہے تو بعض نے صرف عظیم انسان کے طور پر آپؐ کو پرکھا ہے اور اس یقین کا اعلان کیا ہے کہ خدماتِ انسانی کا کامل نمونہ اگر ہوسکتا ہے تو وہ صرف آپؐ ہیں۔اس لیے آپ ﷺ کی ذاتِ گرامی قدر کو صرف مسلمانوں تک محدود نہیں رکھنا چاہیے۔بلکہ تمام عالمِ انسانیت کو آپؐ سے استفادہ کرنا چاہیے۔پہلے نقطۂ نظر میں عقیدت ہے تو دوسرے میں تفکر اور یہ دونوں باہم مل جائیں تو نعت گوئی کی معراج بن جاتے ہیں۔اس اعتبار سے غیر مسلم شعرا اور ان کا کلام نہ صرف قابلِ داد ہے بلکہ دعوتِ فکر کا سبب بھی۔“(۱۲)

نور احمد میرٹھی غیر مسلموں کی نعتیہ شاعری کی تاریخ و تجزیہ پیش کرتے ہوئے پروفیسر محمد اکرم رضا کے حوالے سے لکھتے ہیں:

پروفیسر محمد اکرم رضا نے اپنے ایک جامع مضمون میں غیر مسلم شعراء کی نعتیہ شاعری کے محرکات کے ساتھ ساتھ چند دوسرے پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے، جس سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا، وہ کہتے ہیں:

”ایک سوال ابھرتا ہے کہ غیر مسلم شعراء اس کثرت اور تیزی کے ساتھ نعت گوئی کی طرف کیوں مائل ہوئے؟ اس ضمن میں پہلا حوالہ خود سرکارِ دو عالمؐ کی ذاتِ گرامی ہے، جن کے کردار کی بلندیوں نے اپنوں کے ساتھ ساتھ اغیار کو اس شدت کے ساتھ متاثر کیا کہ تاریخ انسانیت کھلی کتاب کی طرح سب کے سامنے ہے، جب غیر مسلم دانشور اور محققین تعصب سے پاک ہو کر پیغمبر اسلام ﷺ کی سیرتِ طیبہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس معاملے میں انہیں کوئی اور شخصیت آپؐ کے برابر کھڑی نظر نہیں آتی۔ان کے ذہن و ضمیر بے ساختہ اس حقیقت کا اعتراف کرتے نظر

آتے ہیں کہ اسوۂ محمد ﷺ ہی وہ مینارۂ نور ہے جس سے پھوٹنے والی روشنی اقوام عالم کو ابد تک متاثر کرتی رہے گی۔ علاوہ ازیں صوفیائے کرامؒ کی رواداری، انسان دوستی اور امن و اخوت کا پیغام بھی ان کے پیشِ نظر تھا جس نے انہیں بے حد متاثر کیا اور وہ اعتراف حقیقت پر مجبور نظر آئے۔(۱۳)

ہندوؤں اور سکھوں کے نعتیہ مجموعے:

نور احمد میرٹھی نے ہندوؤں اور سکھوں کے نعتیہ مجموعوں کا بڑی حد تک احاطہ کیا ہے، چنانچہ موصوف لکھتے ہیں:

یہ غیر مسلموں بالخصوص ہندوؤں اور سکھوں کی نبی اکرم ﷺ سے عقیدت و محبت ہی ہے کہ متعدد شاعروں کی نعتیں ان کے شعری مجموعوں میں بھی ملتی ہیں مگر یہ بات ہر اعتبار سے اہم ہے کہ بعض غیر مسلم شعراء کا نعتیہ ذخیرہ اتنا مقبول ہوا کہ ان کے مجموعے منظرِ عام پر آئے۔ اس سلسلے میں کوڑی دلو رام کا نعتیہ مجموعہ ''گلبن نعت کوثری'' مہاراجہ سرکشن پرشاد، شاد کا مجموعہ ''ہدیۂ شاد'' بالمکند عرش ملسیانی کا مجموعۂ نعت ''آہنگ حجاز'' الن جون، مخلص بدایونی کا مجموعہ ''گل دستۂ نعت'' آرزو سہارنپوری کا ''ظہورِ قدسیؐ'' ادیب لکھنوی کا مجموعۂ نعت ''نذرانہ عقیدت'' کالی داس گپتا رضا کا ''اجالے'' چرن سرن ناز مانکپوری کا مجموعہ ''رہبر اعظمؐ'' شائع ہو چکے ہیں۔(۱۴)

جب کہ امر چند قیس جالندھری اور مشہور ماہر اقبالیات پروفیسر جگن ناتھ آزاد کا ذخیرۂ نعت بھی کم نہیں تا حال کتابی شکل میں منظر عام پر نہیں آیا۔(۱۵)

ہندوؤں اور سکھوں کی نعتیہ شاعری پر باقاعدہ کتب:

غیر مسلموں بالخصوص ہندوؤں اور سکھوں کی نعتیہ شاعری کے حوالے سے جن کتابوں کو خاص شہرت حاصل ہوئی، ان میں اول الذکر فانی مرادآبادی کا مرتب کردہ انتخاب ''ہندو شعراء کا نعتیہ کلام'' مطبوعہ عارف پبلشنگ ہاؤس لائل پور ۱۹۶۳ء، محمد محفوظ الرحمٰن کا مرتبہ مجموعہ ''ہندو شعراء دربارِ رسولؐ میں'' مطبوعہ گلشن ابراہیمی پریس لکھنؤ، محمد الدین فوق کا مرتبہ انتخاب ''اذانِ بتکدہ'' مطبوعہ ۱۹۳۴ء، عبدالمجید خان سوہدروی کا مرتبہ انتخاب ''ہندو شعراء کا نعتیہ کلام'' اور نور احمد میرٹھی کا مرتب کردہ مجموعہ ''نورِ سخن'' مطبوعہ ادارہ فکرِ نو کراچی، اس میں ڈیڑھ سو ہندو اور سکھ شعراء کا نعتیہ کلام شامل ہے، بعد ازاں فاضل محقق نے اس سلسلے کی نعتوں کے مزید انتخاب اور نعت گو شعراء کے حالات زندگی اختصار اور جامعیت کے ساتھ بیان کرنے کا اہتمام کیا اور اسے بہر زماں، بہر زباں ﷺ کے عنوان سے ادارہ فکرِ نو کراچی سے ۱۹۹۷ء میں شائع کیا، یہ اس سلسلے کی انتہائی علمی اور تحقیقی کاوش ہے جسے غیر

مسلم نعت گو شعراء کا عالمی تذکرہ و نعتیہ کلام سے تعبیر کیا گیا ہے، اس حقیقت میں کوئی شبہ نہیں کہ محترم نور احمد میرٹھی نے غیر مسلم نعت گو شعراء کے تذکرے اور نعتیہ کلام کی ترتیب و تدوین میں تحقیقی اسلوب اختیار کرتے ہوئے اس سلسلے کا جامع ترین انتخاب نعت مدون کیا ہے، فاضل مؤلف کی برسوں پر مشتمل اس تحقیق نے اس حوالے سے پوری تاریخ مدون کر دی ہے، ''بہر زماں بہر زباں ﷺ'' کا دوسرا اضافہ شدہ ایڈیشن ادارہ فکرِ نو ہی سے ۲۰۰۶ء میں اشاعت پزیر ہوا، یہ زیورِ طباعت کی تمام ندرتوں اور جدتوں کا مرقع ہے۔

غیر مسلموں کی نعتیہ شاعری کے انتخاب اور تدوین میں ماہنامہ نعت لاہور کے ایڈیٹر اور نعتیہ ادب کے فروغ میں نمایاں کردار کے حامل جناب راجا رشید محمود کا نام اور کام بھی کسی سے کم نہیں، چنانچہ موصوف نے انتہائی محنت و کاوش سے ماہنامہ نعت لاہور کا خاص شمارہ ''غیر مسلموں کی نعت گوئی'' نومبر ۱۹۹۵ء میں شائع کیا۔ ۴۱۵ صفحات پر مشتمل اس تاریخی نعت نمبر میں کم و بیش ۲۱۵ نعتیں شامل ہیں، جس میں نعت گو شعراء کے حالات زندگی بھی مختصر طور پر پورے اہتمام سے بیان کیے گئے ہیں۔ آغاز میں ''غیر مسلموں کی نعت گوئی کی تاریخ'' کا بھی جامع اور مدلل انداز میں احاطہ کیا گیا ہے۔(۱۶)

علاوہ ازیں غیر مسلموں کی نعت گوئی کی وجوہ اور اس کے اسباب و محرکات پر بھی سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔(۱۷)

ہندو اور سکھ شعراء کی نعتیہ شاعری کے چند مظاہر:

رحمۃ للعالمین، محسنِ انسانیت، سرورِ کائنات، پیغمبر آخر الزماں، محسن دنیائے امکاں، روحِ جہان بیکراں حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کی ذات بابرکات چودہ سو برس سے محققین، مورخین، سیرت نگاروں، دانشوروں، ادیبوں اور شاعروں کا محبوب موضوع رہی ہے۔

برصغیر پاک و ہند کے مسلم شعراء کے عقیدت مندانہ نعتیہ کلام کے ساتھ ساتھ اس خطے پر غیر مسلم ہندو اور سکھ شعراء نے بھی خاتم الانبیاء حضرت محمد مصطفیٰ احمد مجتبیٰ ﷺ کی سیرت و کردار سے متاثر ہو کر آپ ﷺ کی شان میں نعتیہ کلام کے ذریعہ عقیدت و محبت کا اظہار کیا اور بلا امتیازِ مذہب سرکارِ دو جہاں ﷺ کے حضور خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔

چنانچہ کنور مہندر سنگھ بیدی سحر کہتے ہیں:

عشق ہو جائے کسی سے کوئی چارہ تو نہیں
صرف مسلم کا محمدؐ پہ اجارہ تو نہیں(۱۸)

شیش چندر سکسینہ کہتے ہیں:

یہ ذاتِ مقدس تو ہر انسان کو ہے محبوب
مسلم ہی نہیں وابستۂ دامانِ محمدؐ(۱۹)

روہندر روپندر رجن کہتے ہیں:

آپؐ کے ماننے والوں میں ضروری تو نہیں
صرف شامل ہوں مسلمان، رسولِ اکرمؐ(۲۰)

سرداری لعل نشتر کہتے ہیں:

فقط ایک نشتر ہی کیا مدح خواں ہے
ثناء خواں محمدؐ کا سارا جہاں ہے(۲۱)

سیتا پال رضوانی پیغمبر اسلام ﷺ سے عقیدت ومحبت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

از خاک عرب تا بہ عجم مانتے ہیں
ہاں صاحبِ الطاف و کرم مانتے ہیں
ہم دیر نشین بھی ہیں تیرے مدح سرا
رہبر جو تجھے اہلِ حرم مانتے ہیں(۲۲)

کرشن موہن نے رسالت مآب ﷺ کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے کہا:

کر رہے ہیں اُس کی عظمت کے سبب
برہمن بھی احترام مصطفیٰ(۲۳)

چودھری دلو رام کوثری کا شمار اردو کے ممتاز نعت گو شعراء میں ہوتا ہے، انہوں نے ایک غیر منقوط نعتیہ دیوان بھی مرتب کیا۔ موصوف رسولِ اکرم ﷺ سے والہانہ عقیدت کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کچھ عشقِ پیمبر میں نہیں شرط مسلماں
ہے کوثری ہندو بھی، طلبگارِ محمدؐ(۲۴)

اردو شاعری میں غیر مسلم شعراء کا نعتیہ کلام قابلِ ذکر حیثیت کا حامل ہے۔ ان غیر مسلم شعرا بالخصوص ہندو اور سکھ شعراء نے باعثِ تخلیق کائنات ﷺ کی حیاتِ طیبہؐ کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ انہوں نے حیاتِ طیبہؐ کے مختلف پہلوؤں پر گلہائے عقیدت پیش کیے۔

اس کی مختصر سی جھلک ہندو شاعر امر چند قیس جالندھری کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھی جاسکتی ہے:

وہ ابرِ فیض نعیم بھی ہے، نسیمِ رحمت شمیم بھی ہے
شفیق بھی ہے، خلیق بھی ہے، رحیم بھی ہے، کریم بھی ہے

وہ حسنِ سیرت کا ہے مرقع، جمال حق ہے جمال اس کا
وہ پیکرِ فطرت معلیٰ، شبیہ خلق عظیم بھی ہے!
وہ معنئ حُسن آفرینش، نظر نواز ہر اہلِ بینش
حبیبِ ربِ جلیل بھی ہے، جمیل بھی ہے، سلیم بھی ہے
وہ علم و عرفاں کا مدینہ، خزینۂ راز اس کا سینہ
وہ پیکرِ نورِ سرمدی ہے وہ حُسن خلق عظیم بھی ہے
وہ حامل و صاحبِ شریعت، وہ مُرشد و ہادیِ طریقت
معلم معرفت بھی وہ ہے اور رموزِ حق کا علیم بھی وہ ہے
خلیل کی وہ دعا کا ثمرہ، کلیم نے دی اس کی بشارت
وہ خاتمِ نعمتِ نبوت، ظہورِ لطفِ عظیم بھی ہے
کوئی یہ اس کا وقار دیکھے، پھر اُس پہ یہ انکسار دیکھے
سرِ مبارک پہ تاج اظہر ہے، دوش پر ایک شمیم بھی ہے
اٹھائیں جن سے اذیتیں پھر انہی کے حق میں دعائیں مانگیں
کسی میں یہ شانِ حلم بھی ہے اور ایسا کوئی حلیم بھی ہے؟
جنابِ موسیٰ کلیم تھے، میں بھی مانتا ہوں کلیم اُن کو
مرے پیمبر کا ہے یہ مرتبہ جلیل بھی ہے، کلیم بھی ہے(۲۵)

''نور سخن'' کے مؤلف نور احمد میرٹھی غیر مسلم شعراء کے نعتیہ کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غیر مسلم نعت گو شاعروں نے نہ صرف نبی برحقؐ سے انتہائی خلوص وعقیدت کا اظہار کیا ہے بلکہ اکثر شعراء نے حضور اکرمؐ کے دامنِ رحمت میں پناہ مانگی ہے۔ تمام شاعروں نے ادب واحترام کو ملحوظ رکھا ہے۔ بعض شعراء کے ہاں زبان وبیان کی گل افشانیاں بھی ہیں اور اضطرابی کیفیات بھی، جذبات کی حدت بھی ہے اور محسوسات کی شدت بھی، فکری لہروں کی روانی بھی ہے اور تاریخ کی ورق گردانی بھی، جس سے پتہ چلتا ہے کہ ان شعراء نے تعلیمات اسلامی اور سیرت النبی ﷺ کا بغور مطالعہ کیا ہے۔ اسی لیے بعض شعراء نے پیغمبر اسلامؐ سے اپنے تعلق کا واضح اظہار کیا ہے، ایسے اشعار پاکیزگی جذبات کا بہترین نمونہ ہیں۔''(۲٦)

حوالہ جات:

(۱) اشفاق، سید رفیع الدین، ڈاکٹر/ اردو میں نعتیہ شاعری، کراچی، اردو اکیڈمی، ۱۹۷٦ء، ص ۵٦
(۲) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر/ اردو کی نعتیہ شاعری، کراچی، حلقہ نیاز ونگار، ۱۹۹۸ء، ص ۲۰

(۳) محمد اقبال، ڈاکٹر/ارمغانِ حجاز (کلیات اقبال اردو) لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ص ۶۹۱
(۴) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر/اردو کی نعتیہ شاعری، ص ۲۲
(۵) ریاض مجید، ڈاکٹر/اردو میں نعت گوئی، ص ۵۶۷
(۶) ایضاً ص ۵۶۹
(۷) ایضاً ص ۵۶۸
(۸) دیکھیے: نوراحمد میرٹھی/نورِ سخن، کراچی، ادارۂ فکرِنو، ص ۴۵
(۹) ایضاً ص ۵۶،۵۵
(۱۰) ایضاً ریاض مجید، ڈاکٹر/اردو میں نعت گوئی، ص ۵۷۵
(۱۱) عرش ملسیانی/آہنگِ حجاز، ص ۷، دیباچہ مولانا عبدالماجد دریابادی، نیز دیکھیے: ریاض مجید، ڈاکٹر/اردو میں نعت گوئی، ص ۵۷۵
(۱۲) دیکھیے: نوراحمد میرٹھی/نورِ سخن، کراچی، ادارۂ فکرِنو، ص ۲۱، نیز دیکھیے: نوراحمد میرٹھی/بہر زماں بہر زباں ﷺ، کراچی، ادارۂ فکرِنو، ۱۹۹۶ء، ص ۴۷
(۱۳) نوراحمد میرٹھی/بہر زماں بہر زباں ﷺ ص ۵۳
(۱۴) نوراحمد میرٹھی/بہر زماں بہر زباں ﷺ، ص ۷۰
(۱۵) ایضاً، ص ۷۲
(۱۶) دیکھیے: راجا رشید محمود/ماہنامہ نعت، لاہور، نومبر ۱۹۹۵ء، ص ۱۸۔۲۱
(۱۷) دیکھیے: راجا رشید محمود/ماہنامہ نعت لاہور، نومبر ۱۹۹۵ء، ص ۲۱۔۲۸ (۱۷)
(۱۸) نوراحمد میرٹھی، نورِ سخن، ص ۲۸
(۱۹) بحوالہ: ماہنامہ نعت، لاہور، غیر مسلموں کی نعت گوئی، نومبر ۱۹۹۵ء، ص ۲۱۳
(۲۰) نوراحمد میرٹھی، نورِ سخن، ص ۱۰۴
(۲۱) ایضاً ص ۲۸
(۲۲) نوراحمد میرٹھی/نورِ سخن، ص ۲۸
(۲۳) ایضاً ص ۲۸
(۲۴) فانی مرادآبادی/ہندو شعرا کا نعتیہ کلام، لائل پور، عارف پبلشنگ ہاؤس، ص ۱۶۵
(۲۵) فانی مرادآبادی، ہندو شعرا کا نعتیہ کلام، ص ۲۹
(۲۶) نوراحمد میرٹھی/نورِ سخن، ص ۲۹

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد امیر ملک*

خواجہ فرید کی اردو شاعری۔ تحقیقی وتنقیدی جائزہ

Abstract: *Khawaja Ghulam Fareed has become a source of inspiration and sign of identity for Seraikis.In this articlea critical view of his poetic contribution and impact has been presented with family back ground of poetic genius. Normally it is a perception that a major poet can communicate in a language of his own due to cultural affinity, but our mystic have proved it otherwise.*

حضرت خواجہ غلام فریدؒ کا نام خورشید عالم تھا۔آپ کے آبا و اجداد اسلامی لشکر کے ساتھ سندھ میں آئے ۔آپ کے بزرگوں میں عیسیٰ بن یوسف ایسے بزرگ تھے جنہوں نے سیاسی اور حکومتی ذمہ داریوں کو خیرباد کہا اور فقر کا راستہ اختیار کیا۔اس کے بعد آپ کا خاندان عربیت سے سندھیت میں داخل ہوگیا۔

آپ کے بزرگوں میں مخدوم محمد شریف سندھ سے کوٹ مٹھن آ کر آباد ہوئے ۔مخدوم محمد شریف کے دو بیٹے قاضی نور محمد اور قاضی محمد عاقل سلسلہ چشتیہ کے بزرگ خواجہ نور محمد مہارویؒ کے مرید ہوئے ۔اس وقت خواجہ نور محمد مہارویؒ کے مرشد خواجہ فخر الدین دہلویؒ زندہ تھے ۔قاضی محمد عاقل بھی اپنے مرشد کے ہمراہ کئی مرتبہ دہلی گئے اور خواجہ فخر الدین دہلویؒ سے فیضان حاصل کیا۔آخری مغل بادشاہوں میں اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر خواجہ فخر الدین دہلویؒ کے مرید تھے ۔

قاضی محمد عاقلؒ کے بعد اُن کے فرزند خواجہ احمد علیؒ خلیفہ و جانشین ہوئے ۔وہ بہت بڑے عالم فاضل اور روحانی شخصیت کے مالک تھے ۔خواجہ سلیمان تونسویؒ ان کے مریدوں میں سے تھے ۔خواجہ احمد علیؒ کے دو فرزند تھے ۔خواجہ خدا بخشؒ اور تاج محمود ۔خواجہ خدا بخش اپنے والد کے جانشین بنے ۔سکھوں کے مظالم سے تنگ آ کر انہوں نے کوٹ مٹھن سے نقل مکانی کی اور بہاول پور ریاست کے شہر چاچڑاں میں سکونت اختیار کی ۔اور یہیں

*شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج لیہ۔

خواجہ غلام فرید کی ولادت 1261ھ/1846ء میں ہوئی ۔آپ کے بڑے بھائی نے آپ کی پرورش اور تربیت کی،آپ کے بڑے بھائی خواجہ غلام فخرالدینؒ 1872ء میں فوت ہوئے تو حضرت خواجہ غلام فریدؒ جانشین بنے ۔

خواجہ غلام فرید عبادت اور ریاضت کے لیے اٹھارہ سال صحرائے چولستان (روہی) میں رہے ۔ آپ نے شاعری میں اسی روہی کے مناظر کو بہت عمدہ طریقے سے پیش کیا ہے ۔اردو،سرائیکی،فارسی،عربی، ہندی،سندھی اور پوربی زبانوں پر آپ کو عبور حاصل تھا ۔والیانِ ریاست آپ سے بہت عقیدت رکھتے تھے ۔ 1901ء میں وفات پائی ۔حضرت خواجہ غلام فریدؒ سرائیکی کے قادرالکلام شاعر تھے لیکن آپ کا اُردو شاعری میں بھی ایک مقام ومرتبہ ہے ۔تابش الوری نے لکھا ہے :

> خواجہ فرید نے جس دور میں اُردو شاعری کی وہ تاریخی، سیاسی اور ثقافتی اعتبار سے بڑا بحرانی دور ہے لیکن اُردو زبان وادب کے لیے اسے ارتقائی دور کی حیثیت حاصل ہے ۔ فرید کا عہد 1846ء سے 1901ء تک محیط ہے ۔ان کے ہم عصروں پر نظر ڈالیے تو ایک طرف مولانا محمد حسین آزاد (1833ء-1910ء) مولانا حالی (1827ء تا 1914ء) اور اکبرالہ آبادی (1846ء-1921ء) فطری انداز فکر، حقیقت پسندی اور حیات وکائنات کی ترجمانی کی جوت جگاتے نظر آتے ہیں تو دوسری طرف امیر مینائی، مرزا داغ دہلوی (1831-1908) اور شاد عظیم آبادی (1846ء-1927ء) قدامت وجدت کی مشعلیں جگمگائے ہوئے ہیں ۔(1)

سرائیکی کے علاوہ آپ کا اُردو دیوان بھی ہے جس کو صدیق طاہر نے مرتب وشائع کیا ہے ۔خواجہ فرید نے ہندوستان میں مروجہ متعدد زبانوں میں شاعری کی ہے ۔اس لیے اُنھیں ہفت زبان شاعر بھی کہا گیا ہے ۔ ڈاکٹر طاہر تونسوی نے لکھا ہے :

ان کی پوری شعری کائنات کا مطالعہ کریں تو عیاں ہوتا ہے کہ انہوں نے سرائیکی، ہندی، اُردو، فارسی، سندھی اور پوربی میں شاعری کی ہے اور یوں انہیں شاعر ہفت زبان کہیں تو اس میں مبالغہ نہیں ہوگا ۔علاوہ ازیں انہوں نے اپنی کافیوں میں کثیر اللسانی تجربات بھی کیے ہیں ۔جن میں سرائیکی، سندھی، ہندی، فارسی اور عربی الفاظ ہی نہیں مصرعے کے مصرعے استعمال ہوئے ہیں ۔لطف کی بات یہ ہے کہ ہر زبان پر انہیں اتنا عبور حاصل ہے کہ ان کی قادرالکلامی پر رشک آنے لگتا ہے ۔(2)

خواجہ فرید ہفت زبان شاعر تو تھے ہی لیکن وہ انگریزی زبان کے بارے میں بھی جانتے تھے ۔انہوں نے انگریزی کے حروف سیکھے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ انگریزی زبان سے تعصب نہیں برتتے تھے ۔جب کہ اُن کے ہم عصر مذہبی لوگ انگریزی کو نفرت کی نگاہ سے دیکھتے تھے ۔صدیق طاہر نے لکھا ہے :

> جنگ 1857ء کے بعد کا زمانہ تعصب وتنگ نظری کا زمانہ ہے ۔ جب مسلمانوں کو انگریزی علوم سے نفرت تھی، مگر حضرت خواجہؒ کا انداز فکر ملکی وغیر ملکی علوم کے بارے میں بہت مختلف تھا ۔انہوں نے انگریزی ابجد سیکھنا اور رومن لکھنے کی خاصی مشق کی تھی ۔اور اس بات کا اعلان کیا کرتے تھے بلکہ حاضرین میں جو شخص رومن لکھنا جانتا تھا ۔ اس سے تحریر کا مقابلہ کرتے تھے ۔(3)

اس کے علاوہ خواجہ فریدؒ جدید علوم مثلاً تاریخ اور جغرافیہ کا علم بھی رکھتے تھے ۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ خواجہ فرید ایک روشن خیال اور وسیع المشرب صوفی بزرگ تھے ۔وہ سرائیکی کے بہت بڑے شاعر تھے لیکن وہ اس دور کی فارسی اور اُردو شعری روایات سے بھی بخوبی واقف تھے اور انہوں نے اُردو شاعری میں مروجہ اسلوب کو اپنایا ۔تصوف کی روایات کو آگے بڑھایا اور اپنا پیغامِ معرفت دیا ۔ڈاکٹر سلیم اختر نے اس حوالے سے لکھا ہے:

> حضرت خواجہ غلام فریدؒ کا اُردو کلام اگرچہ سرائیکی شاعری کے مقابلے میں خاصا قلیل ہے ۔مگر جہاں تک روحانی واردات سے جنم لینے والے سوز دروں کا تعلق ہے تو دونوں زبانوں کی شاعری ان کی شخصیت کی تخلیقی میزان میں ہم پلہ نظر آتی ہے ۔جس کی وجہ ان کا دوستانہ خلوص ہے ۔حضرت خواجہ فرید کے لیے شاعری وقت گزاری کا مشغلہ نہ تھی، نہ پیشہ تھی، نہ شہرت طلبی کا ایک انداز اور نہ ہی نرگسیت کا اظہار، شاعری ان کے لیے تصوف کے احوال ومقامات میں سے تھی، اس لیے انہوں نے جو کچھ کہا وہ دل سے کہا اور دل ہی سے خطاب کیا ۔

پکڑ کے درد کا جھاڑو اٹھا گردِ غیریت
تصور باندھ کر سب صورتوں میں ایک تو پاتا رہ
سراپا بات اور الحان ہو کے ساز کی صورت
جہاں کو وصف اس کے جتنے ہیں ہردم سناتا رہ (4)

اگر ہم دہلی اور لکھنو سے دوری کے حقائق کو بھی سامنے رکھ کر فرید کی شاعری کا تجزیہ کریں تو ہمیں اس میں بھی ان کی انفرادیت و عظمت نظر آتی ہے۔ وہ دہلی اور لکھنو کے نمائندہ شعراء کے کلام سے نہ صرف واقف تھے بلکہ درج ذیل اشعار سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ دہلی اور لکھنو کے نمائندہ شعراء کا کلام اُن کے زیر مطالعہ رہا ہے۔

اس ملک میں ہے کون کہ نظم اپنی کو سمجھے
ناسخ کو بھی یہ درد کا نسخہ نہیں آتا

سودا کہے جو دیکھی غزل تیری اے فرید
سو رمز ہے نہاں ترے اک اک سخن کے بیچ(5)

خواجہ فرید ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری کا مستقبل تابناک ہے۔ وہ معرفت و طریقت کی ایسی مثال ہیں کہ وقت کے گزرنے کے باوجود زیادہ پرنور اور روشن و تاباں ہوگی۔ تصوف جہاں اُن کی سرائیکی شاعری کا اہم موضوع ہے وہاں اُردو شاعری میں بھی صوفیانہ مضامین موجود ہیں۔

بے پردہ نور دوست کا جز گُل میں ہے عیاں
غنچے میں، گل میں، سرو میں، سنبل میں ہے عیاں
خالی نہیں ہے نورِ قدم سے عدم کوئی
جتنا ہے گل میں اتنا ہی بلبل میں ہے عیاں (6)

وہ سراپا نگاری کے فن میں اُردو کے اساتذہ شعراء سے کسی طور پر پیچھے نہیں ہیں۔ یہ شعر ملاحظہ ہو جو سراپا نگاری کا عمدہ نمونہ ہے۔

چشم ہو، ابرو ہو، خال و خط ہو، رُخ ہو، زلف ہو
اپنی اپنی جا پہ سب مطبوع ہے موزوں ہے (7)

وہ ایک صوفی شاعر ہیں اور صوفیانہ مضامین سرائیکی کے علاوہ اُردو شاعری میں بھی اُسی فنکارانہ انداز میں موجود ہیں۔

جیسے شاہِ عشق نے دل کو کیا تسخیر ہے
دشت و صحرائے جنوں مجھ کو دیا جاگیر ہے

سنگدل جیسا ہو میرے روبرو ہوتا ہے موم
یہ مری صورت میں حضرت عشق کی تاثیر ہے (8)

عشقِ مجازی ہی عشقِ حقیقی کی ایک سیڑھی ہے۔ ان کی شاعری میں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی کا حسین امتزاج موجود ہے۔ اس حوالے سے ان کی غزل کے یہ شعر دیکھیے۔

تیرے سے طرز دیکھے نہ اُلٹی ادا کہیں آفت کہیں، غضب کہیں، برق و بلا کہیں
ہیں لوگ اس کے گھر کے گدیانہ وضع میں حاکم کہیں، امیر کہیں، بادشاہ کہیں
ساجد ہیں خاکِ کوچۂ جاناں کو روز و شب مرسل کہیں، نبی کہیں اور اولیاء کہیں(9)

تصوف ان کی شاعری میں بدرجۂ اتم موجود ہے لیکن عشق مجازی کی حقیقت سے بھی وہ انکار نہیں کرتے بلکہ اس کی اہمیت و افادیت کو مزید اجاگر کرتے ہیں۔ مسعود حسن شہاب لکھتے ہیں:

خواجہ صاحب کے نزدیک عشق کی منزل اسی کا ذریعہ ہے اسی کو وہ اپنے عالمِ ایجاد میں آنے کا باعث سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ عشقِ جاناں ہی تو ہے جو ان کی پیدائش کا موجب ہے۔

اگر محروم ہوتا عشقِ جاناں سے یہ دل میرا
عبث تھا اے فرید اس عالمِ ایجاد میں آنا (10)

خواجہ فریدؒ اپنے دور کی علمی و ادبی شخصیت تھے۔ آپ کی عالمانہ حیثیت کو اس دور کے علمائے دین بھی مانتے تھے۔ حیات میرٹھی نے لکھا ہے:

آپ کے تبحر علمی کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ جون 1889ء میں جب علمائے ہند اور پنجاب میں چند متنازعہ امور پر مناظرہ ہوا تو بزم مناظرہ کے صدر اور فریقین کے حکم آپ ہی قرار پائے۔ اس مناظرے میں علمائے ہند میں شیخ الہند مولانا محمود الحسن دیوبندی بھی شامل تھے۔(10)

علامہ اقبال بھی خواجہ فرید کی عظمت کے قائل ہیں۔ حیات میرٹھی نے نقوش رفتگاں میں علامہ اقبال کی یہ تحریر درج کی ہے۔ ''جس قوم میں فرید اور اس کی شاعری موجود ہے اس قوم میں عشق و محبت کا موجود نہ ہونا تعجب انگیز ہے۔(12)'' عشق مجازی میں بھی وہ تصوف کے پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے بلکہ وہ غزل کی مروجہ اصطلاحات کو صوفیانہ معنی عطا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں مسعود حسن شہاب نے لکھا ہے: ''خواجہ صاحب اول و

آخر صوفی تھے ۔اس لیے ان کی شاعری پر تصوف کا رنگ غالب ہونا ایک قدرتی بات ہے۔چنانچہ ان کی سرائیکی شاعری ہو یا اُردو شاعری اس پر تصوف کی گہری چھاپ ہے۔"(13)

وہ وحدت الوجود کے مسلک سے تعلق رکھتے ہیں اور اس حوالے سے وہ دبستانِ دہلی کے نمائندہ صوفی شاعر میر دردؔ کے مکتبۂ فکر کے نمائندہ ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق :

> عملی صوفی ہونے کی بنا پر ان کے ہاں مخصوص مضامین پر جو زور ملتا ہے ۔اس کے نتیجے میں تنوع کے مقابلے میں گہرائی زیادہ ملتی ہے اور جس جذبے سے وہ آگاہ تھے وہی ان کی تخلیقی شخصیت کی پرزم (Prism) میں سے ہفت رنگ ہو کر منعکس ہوتا ہے۔گویا ان کے ہاں جو کثرت ملتی ہے اس کی اساس بھی وحدت پر ہی استوار ہے اور ان معاملے میں وہ دردؔ کی مانند ہیں کہ کلام سراپا انتخاب ہے۔

فرید اب افتتاحِ دفتر دیواں کی
کہ تا دیوانے بن جاویں ہزاروں تیرے دیواں سے(14)

احمد ندیم قاسمی نے خواجہ فرید کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اُنھیں بین الاقوامی شعراء کی فہرست میں شامل کیا ہے :

> اگر ہومر سے لے کر اب تک کے عظیم اور غیر فانی شاعروں کی گنتی کی جائے تو وہ شاید پچیس سے آگے نہیں بڑھے گی اور ہمارے خواجہ فرید انہی عظیم اور غیر فانی شعراء کی صف میں شامل ہیں ۔انھوں نے انسان کی بنیا دی اور جبلی جذبہ کی تہذیب کی اور اتنی خوبصورتی اور توازن سے تہذیب کی کہ محبت کے ازلی و ابدی جذبے کو عبادت کی حد تک پہنچا دیا ۔(15)

خواجہ فریدؒ کے اُردو کلام کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے یہ ہے کہ :"میرے مطالعہ کی رو سے حضرت خواجہ فریدؒ کی حیات و شخصیت اور تصوف اور اُردو شاعری کے بارے میں جو کوائف مہیا ہیں اس کی بنا پر اُردو کلامِ فرید ہمارے لیے "ارمغانِ خواجہ فرید ہے"۔(16)

حوالہ جات:

1- تابش الوری، مقدمہ، مشمولہ، دیوان خواجہ غلام فرید، (اُردو)، مرتبہ، صدیق طاہر، اُردو اکیڈمی بہاول پور، بار دوم، 1995ء، ص۔26

2- طاہر تونسوی، ڈاکٹر، پروفیسر، شاعرِ ہفت زبان ___ خواجہ فرید، مضمون، مطبوعہ، نخلستانِ ادب، خواجہ فرید نمبر، صادق ایجرٹن کالج، بہاول پور، 2006ء، ص۔22-23

3- صدیق طاہر، مرتب، دیوان خواجہ غلام فرید (اُردو) اُردو اکیڈمی، بہاول پور، بار دوم، 1995ء، ص۔20

4- سلیم اختر ڈاکٹر، خواجہ فرید کا اُردو کلام، مضمون، مطبوعہ نخلستانِ ادب، خواجہ فرید نمبر، ص۔20

5- دیوان خواجہ غلام فرید (اُردو)، ص۔24

6- شہاب، مسعود حسن، بہاول پور میں اردو اکیڈمی، بہاول پور 1983، ص۔201

7- ایضاً، ص۔90

8- ایضاً، ص۔ 106

9- ایضاً، ص۔65۔

10- ایضاً، ص۔194

11- حیات میرٹھی، نقوش رفتگاں، ادارہ آفتاب مشرق، بہاول پور 1961 ص۔58

12- علامہ اقبال، بحوالہ، حیات میرٹھی، نقوشِ رفتگاں، ص۔55

13- بہاول پور میں اُردو، ص 57۔

14- سلیم اختر، ڈاکٹر، خواجہ فرید کا اُردو کلام، مضمون، مطبوعہ نخلستانِ ادب، خواجہ فرید نمبر، ص۔21

15- احمد ندیم قاسمی، خواجہ فرید، مضمون، مطبوعہ، نخلستانِ ادب، ص۔11

16- سلیم اختر، ڈاکٹر، خواجہ فرید کا اُردو کلام، مضمون، مطبوعہ نخلستانِ ادب، ص۔21

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد ناصر / ڈاکٹر محمد صابر *

وصف قلم، دوات و کاغذ
رائے زادہ دونی چند کی تین بھولی بسری مثنویاں

Abstract: *Duni Chand Raizadeh alias Bali is a neglected Persian poet, writer and historian of 12th century A.H. His famous work is Kaigouhar Nameh, the History of Ghakkars. No significant information is available about his life and family from external sources. According to his own declaration recorded in Kaigouhar Nameh, his father's name was Raizadeh Meghraj, and he died when Duni Chand was an innocent child of only seven years age. His book on the Dynasty of Ghakkars, Kaigouhar Nameh, was compiled, edited and published by Dr Muhammad Baqir but his 18 Mathnawis were left unpublished. Three of those 18 mathnavis, in the praise of Qalam (Pen), Dawat (Inkpot) and Kaghaz (Paper) have been edited over here which actually reflects Raizadeh Duni Chnad's mastery over Persian language and Mathnavi writing.*
Key words: Sub-continent's Persian poetry, 12th century AH, Duni Chand Raizadeh, Mathnavis in praise of Pen, Inkpot & Paper.

برصغیر پاک و ہند میں اسلام اور فارسی زبان و ادب کے عروج و زوال کی داستان ایک دوسرے سے وابستہ ہے۔ اسلامی عہد میں فارسی، برصغیر کی مقامی زبانوں پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے، چونکہ اسے سرکاری سطح پر بھی غیر معمولی سرپرستی میسر تھی۔ اور یوں صدیوں پر پھیلے طویل عرصے تک فارسی زبان و ادب نے برصغیر کی مسلم اشرافیہ کی تہذیبی و تمدنی علامت اور شناخت کے طور پر شہرت پائی۔ یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ مسلمانوں کے دور عروج میں ہندو اور سکھ ادیبوں اور شاعروں نے بھی فارسی زبان و ادب کی ترویج و ترقی میں غیر معمولی دلچسپی دکھائی۔(۱) فارسی نہ صرف غزنوی دور، عہد سلاطین دہلی اور بعد ازاں مغلوں کے دربار کی سرکاری زبان

*شعبۂ فارسی، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

رہی، بلکہ سکھوں نے بھی پنجاب میں اپنے پچاس سالہ دور حکومت میں اسے سرکاری و درباری زبان کی حیثیت دیے رکھی۔(۲) سکھ دور میں تمام سرکاری مراسلات اور فرامین فارسی زبان ہی میں جاری ہوا کرتے تھے۔ یاد رہے کہ ہندو اور سکھ شعراء نے بھی مسلمان شعراء ہی کی طرح رسول اکرم کی شان میں دلکش نعتیہ اشعار کہے ہیں۔

فارسی زبان اور اسلامی تہذیب و تمدن کے ان گہرے اثرات کے پیش نظر برصغیر میں مسلمانوں کے عہد زوال میں بھی مسلمان ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ ساتھ غیر مسلم سخنوروں نے فارسی شاعری سے اپنی وابستگی برقرار رکھی۔ اسی عہد کا ایک نامور شاعر، ادیب اور تاریخ نگار، فرزند سرزمین پنجاب و منطقۂ پوٹھوہار دونی چند رائے زادہ ہے، جو بالی کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ بارہویں صدی ہجری کے اس شاعر اور مورخ کے والد کا نام رائے زادہ میگھراج تھا۔ دونی چند بچپن ہی میں باپ کی شفقت سے محروم ہوگیا۔(۳) لیکن بچپن ہی میں، اس نے علوم حرب کے ساتھ ساتھ علمِ موسیقی میں بھی مہارت حاصل کرلی۔ روایات سے معلوم ہوتا ہے کہ اسے سیر و سیاحت کا بھی بے حد شوق تھا اور اس کے ساتھ ساتھ طبابت سے بھی شغف رکھتا تھا۔ بلکہ بعض روایات کے مطابق باقاعدہ مطب بھی کرتا تھا اور مریض اس کے ہاتھوں سے شفا بھی پاتے تھے۔(۴) لیکن جلد ہی اس نے یہ شغل ترک کردیا اور سلطان دلاور خان گکھڑ (دورۂ حکومت ۱۱۱۷۔۱۱۳۹ھ) کی ملازمت اختیار کرلی، اور درباری منشی کے طور پر خدمات انجام دینے لگا۔ کہتے ہیں کہ مدارالمہام کی دشمنی یا جذبۂ حسد اور اپنی کسی خطا کے سبب معزول ہوا اور قید میں ڈال دیا گیا۔ کئی برس کی قید و بند کے بعد رہائی نصیب ہوئی تو غالباً اپنی جنم بھومی سے مایوسی کے باعث سیر و سیاحت کا شوق چرایا اور بغداد کا رخ کیا، اور بارہ برس دیار غیر ہی میں بسر کردیے۔ بعد ازاں اپنے وطن کی یاد نے بے چین کیا تو پوٹھوہار لوٹ آیا۔(۵) سیر و سیاحت کا شوق تو بچپن ہی سے تھا، پس ایک بار پھر پنجاب کی سیر کو نکل پڑا اور اس عہد کے اہم ترین شہروں ملتان، گجرات اور سیالکوٹ کی خاک چھانتا ہوا ریاست جموں جا پہنچا۔(۶) اور اپنی غیر معمولی صلاحیتوں کی بنا پر ریاست جموں کے راجہ کے دربار تک رسائی حاصل کرلی۔ کہتے ہیں کہ ایک روز ریاست جموں کے حکمرانوں کی دلیری اور بہادری کے قصے سنائے جا رہے تھے تو دونی چند کی غیرت جوش میں آئی اور اس نے اپنے ممدوحین یعنی گکھڑ خاندان کی شجاعت کی داستان سنانا شروع کردی۔ چونکہ وہ غالباً اب بھی خود کو اسی خاندان کا پروردہ اور نمک خوار گردانتا تھا۔ راجۂ جموں کے درباریوں نے اس کے دعووں کے اثبات کے لیے گکھڑ خاندان کی شجاعت پر کہے گئے اشعار کا تقاضا کیا، اس پر دونی چند نے چند ہی روز میں پوٹھوہاری زبان میں گکھڑ خاندان کا منظوم شجرۂ نسب راجۂ جموں کو بھجوا دیا اور خود فارسی زبان میں کیگوہرنامہ لکھنے میں مشغول ہوگیا۔ یہ کتاب ۱۱۳۷ھق میں مکمل ہوئی۔(۷)

دونی چند کے حالات زندگی کے بارے میں محدود معلومات ملتی ہیں، جن کا بنیادی ماخذ خود اسی کی تصنیف کیگو ہرنامہ ہی ہے۔ دونی چند کی وفات کے بعد اس کے بیٹے رائے زادہ برجنا تھ اور بعد ازاں اس کے پوتے رائے زادہ رتن چند نے مذکورہ کتاب میں اضافات کیے۔ بعد ازاں ایک اور مصنف عزت رائے نے بھی کتاب میں چند اضافے کیے۔ یہ کتاب ڈاکٹر باقر کے زیر اہتمام پنجابی ادبی اکادمی لاہور سے زیور طبع سے آراستہ ہو چکی ہے۔(۸)

ڈاکٹر محمد باقر نے کیگو ہرنامہ کی تصحیح و تدوین کرتے ہوئے درج ذیل چار مخطوطات کو پیش نظر رکھا۔(۹)

۱۔ مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، لندن، انگلستان (موجودہ برٹش لائبریری، لندن)

۲۔ مخطوطہ برٹش میوزیم لندن، انگلستان (موجودہ برٹش لائبریری، لندن)

۳۔ مخطوطہ ذاتی کتابخانہ محمد گلزار خان

۴۔ مخطوطہ ذاتی کتابخانہ غازی الدین حیدر

دلچسپ امر یہ ہے کہ مذکورہ بالا چار مخطوطات جو ڈاکٹر محمد باقر کے پیش نظر رہے، کے علاوہ جامعۂ پنجاب لاہور کے مرکزی کتب خانہ میں اسی کتاب کے پانچ دیگر مخطوطات مجموعۂ آذر میں موجود ہیں۔(۱۰)

ڈاکٹر ظہور الدین احمد کی تحقیق کے مطابق مذکورہ پانچ مخطوطات ڈاکٹر محمد باقر کے زیر پیش نظر نہیں رہے۔(۱۱) یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جامعہ پنجاب کے پانچ مخطوطات میں سے دو مخطوطے یہ شمارہ H-55 اور H-112 دیگر مخطوطات کی نسبت زیادہ تفصیلی ہیں۔ اور ان دو مخطوطات میں منثور رنگ کے ساتھ ساتھ بعض دلچسپ فارسی مثنویاں بھی رائے زادہ دونی چند کے شعری ذوق اور مہارت کے ثبوت ہیں۔ جبکہ دیگر تین مخطوطات میں کوئی بھی مثنوی درج نہیں ہے۔ مذکورہ دو مخطوطات میں درج فارسی مثنویوں کی تفصیل کچھ یوں ہے:

تعریف قلم و دوات، در صفت کاغذ، در شکوہ و شکایت فلک، حکایت یوسف و زلیخا، قصۂ لیلیٰ و مجنون، قصۂ شیریں و فرہاد، قصۂ وامق و عذرا، قصۂ رسالو و کوکلا، قصۂ سسی و پنوں، قصۂ ہیر و ماہی، قصۂ مرزا و صاحبہ، قصہ بون و جلال، قصۂ سوہنی و مہینوال، قصۂ مادھونل و کام کندلا، قصۂ سورتھ و بیجا، قصہ رود و جلالی، قصۂ سسری و ماہی و قصۂ باغ این جہان۔

زیر نظر مقالے میں قلم، دوات اور کاغذ کے وصف میں کہی گئی مثنویاں پیش کی جا رہی ہیں۔

خلاصۂ مثنوی در تعریف "قلم"

رائے زادہ دونی چند "قلم" کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ وہ قلم کی مدد سے دل کا حال بیان کرتا ہے۔ دردِ دل کو زبان قلم کے سپرد کرتا ہے۔ قلم، پائے چوبین پر ایستادہ ہے، اور سنہرے صفحات پر اپنی پاکیزگی کی نشانیاں بکھیرتی ہے۔ قلم بادِ صبا کی طرح سبک رفتار اور اسی خوبی سے حرف مدعا بیان کرتی ہے۔ وہ کوئی موقع ضائع نہیں کرتی اور راہ وفا میں سر کے بل لپکتی ہے۔ آب حیات کی طرح نقش کھینچتی اور ریاض جاں کو تر و تازہ کرتی ہے۔ روز ازل سے اسی کے قطروں سے دنیا پیدا ہوئی ہے۔ دلکش چہروں پر خط و خال کھینچتی اور حریر و ابریشم بناتی ہے۔ راز کی جو باتیں زبان سے پوشیدہ رہتی ہیں، اسی کی زبان سے بیان ہوتی ہیں۔ قلم ہی دردمندوں کے مرض کی دوا اور ان کے زخموں کا مرہم ہے۔ یہی سلک جہاں کے نظم کی پاسباں اور مال و ملک کی نگہبان ہے۔ محبوب کے کوچہ سے پیغام پہنچاتی اور ہر مسافر کی خبر دیتی ہے۔ شاعر و ادیب جو بھی سوچتا ہے، قلم اسے رشتہ تحریر میں لے آتا ہے۔ یہ بحرِ عمیق میں تیزی سے چلتی اور گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالتی ہے۔ کتنے ہی نازک مسائل اسی کے توسط سے ظاہر ہوتے ہیں۔ قلم و دوات کی جنگ و صلح تو ہمیشہ جاری رہتی ہے لیکن اس کی رفتار میں کمی نہیں آتی۔ ہر داستاں کا بیان تو اختیار سے باہر ہے، مختصر یہ کہ اسی کے سبب نامِ گذشتگان زندہ ہے۔

خلاصۂ مثنوی "دوات"

رائے زادہ دونی چند "دوات" کی مدح میں کہتا ہے کہ یہ چشمۂ زندگی ہے، اور سینکڑوں چشمہ ہائے فیض اسی سے نمو پاتے ہیں۔ اگر چہ یہ سیہ پوش ہے لیکن ہزاروں نعمتوں کی باعث ہے۔ اس سے ٹپکا ہوا ایک قطرہ باغ کو بہار بخشتا ہے۔ دوات، دیدگان دلبراں کی یاد دلاتی ہے، اور گویا آنکھ کی پتلی ہے۔ اسی کی برکت سے فقراء کی زبان شمشیر میں بدل جاتی ہے۔ شعر و سخن کے جو اقوال "دوات" میں پنہاں ہیں، کسی معدن سے بڑھ کر ہیں۔ جب دوات اپنے چہرے سے پردہ ہٹاتی ہے تو ہزاروں تازہ مضامین جنم لیتے ہیں۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ میری شریکِ غم بنے اور میری آہِ سرد کو سیراب کرے۔ وہ اپنا منہ بند نہ کرے اور مجھ مسکین کا تمسخر نہ اُڑائے۔ قلم کی زبان اگر چہ تیز ہے لیکن یہی آرزوں کو شمار کرتی ہے۔

خلاصۂ مثنوی "کاغذ"

رائے زادہ دونی چند کے بقول کاغذ کبھی امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا، اور معرکۂ حسن و عشق میں ہمیشہ کامیاب و کامران ٹھہرتا ہے۔ ہر معیبت و بلا کے بیان میں کاغذ آئینہ کی طرح روشن ہے، وہ دردمندوں کے قصے سناتا اور ہر شام و سحر، صبح کی طرح مسکراتا ہے۔ وہ نام و نسب اور وصال و انبساط کی تحریر کا باعث ہے۔

عاشقوں کے اسرار و رموز سے آگاہ اور عشق کے دیوانوں کے افسانوں کا امین ہے۔ محرمانِ راز کی مجلس میں محرم، اور روزِ عدل گناہگاروں کے جرائم کا گواہ ہے۔ اہلِ بصیرت کی قدیم تقویم ہے، جس سے وہ عقل و دین کے راز حاصل کر پاتے ہیں۔ دردِ دل کی کوئی بات سامنے آئے تو کاغذ اس کے لیے اپنی آغوش پھیلا دیتا ہے۔ جو کوئی اس پر نقش و نگار رہتا ہے اسی کے ساتھ محوِ گفتگو ہو جاتا ہے۔ لوگوں کے عشق کی داستانیں اسی کے دم سے تازہ ہیں۔ یہی کاغذ درد و ہجر کے دیار کے طومار اور دل و جان کی حفاظت کا تعویذ ہے۔ کبھی سرخ و سنہرا لباس زیبِ تن کرتا اور رنگین محفلیں سجاتا ہے، اور کبھی سادہ دلی کے سبب سرِ بازار اور بعض اوقات سرِ مکتب اور سرِ کار مشغول رہتا ہے۔ میں کہتا ہوں کہ یہ میرے غم کا رفیقِ شفیق بن جائے اور میرے قلم سے اس کی جبیں پر شکنیں نہ آئیں۔ موشگافی کرتے ہوئے رشتۂ گفتگو ٹوٹنے نہ پائے، اور کوئی پاکیزہ نکتہ بیان ہونے سے رہ نہ پائے۔

در تعریف ''قلم'' کہ انتظام عالم در نظم اوست، رقم می نماید (۱۲)

تقریر دل ز رو حسابی   تفسیر کنم درین کتابی
دردی ز درونِ دل برآرم   ونگه به زبانِ قلم سپارم
کو راست شود به پای چوبین   از روی صفا به صفحهٔ زرین
چون باد کند سبك روانی   یك رو شود او ز دو زبانی
از چُستی دست بر نتابد   در راهِ وفا به سر شتابد
خط بکشد چو آبِ حیوان   تر و تازه کند ریاض جان
در روزِ ازل که جان دمید است   از قطرهٔ او جهان پدید است
خط و خال نویس روی زیبا   تصویرش بر حریر و دیبا
رازی که نهفته از زبان است   یك یك ز زبانش در بیان است
داروی به مرض دردمندان   مرهم بر ریش مستمندان
صد سلك جهان به نظم کلك است   انگشت شمارِ مال و ملك است
پیغام رسان ز کوی دلبر   اخبار دهد ز هر مسافر
جویم به دوش که وقتِ تحریر   تحریر کند به حسبِ تقریر
در بحرِ عمیق تیز پوید   گوهر مقصود نیك جوید
بس نقطه چو موازو برآرد   در بسکه فتاده مو برآرد

همراه دوات صلح و که جنك   سازد نکند ز پای خود لنك
هر قصّهٔ حال ماجرایی   گوید ز زبان به چون چرایی
کارش که همیشه با دوات است   زو نام گذشتگان حیات است

تعریف ''دوات'' کہ ہر سخن چون آبِ حیات در ظلمات اوست (۱۳)

این چشمهٔ زندگی چو کاود   صد چشمهٔ فیض زو تراود
هر چند درون کبود پوش است   بیرون به هزار ناو نوش است
قطره که ازو چکد به دستان   صد آب دهد به روی بُستان
در دیدهٔ دلبران به یاد است   بینایی چشم را سواد است
از برکتِ او زبان فقرا   شد سیف بهر دعا تمنا
دُرهای سخن درو نهان است   تحقیق بدان که همچو کان است
چون پرده ز روی بر کشاید   از معده هزار بِکر زاید
خواهم که شود شریك دردم   سیراب کند ز آه سردم
از دستِ قلم دهان نبندد   بر حال غریبِ من نخندد
قلم ارچه زبان تیز دارد   کندش نکند آمال گمارد

صفت ''کاغذ'' کہ موصوف بہ چند خاصیت و چون آئینہ ہر آئینہ جلاست (۱۴)

کاغذ که همیشه با امید است   در معرکهٔ حسن رو سپید است
از بهر بیان هر بلایی   چون آینه شد بآن جلایی
بر واقعهٔ حال دردمندان   هر شام و سحر چون صبح خندان
با نام نگار چون نسب شد   از بهر وصال یك سبب شد
واقفِ اسرارِ عاشقانه   دیوانهٔ عشق را فسانه
در مجلس محرمان است محرم   در روزِ ازل گواه محرم
تقویم قدیم اهلِ بینش   خوانند برای عقل و دینش
حرفی که ز دردِ دل برآید   پهلوی خود بهر آن کشاید

صورت کہ کسی کشد بہ رویش　　ہر سو بہ زبان است کفتگویش
از عشق بہ خلق زو آوازہ　　در دفتر عاشقان است تازہ
طومارِ دیارِ درد و ہجران　　تعویذ حراستِ دل و جان
گاہی بہ لباس سرخ و زرین　　آمادہ شود بہ بزمِ رنگین
از سادہ دلی گہی بہ بازار　　در مکتب خانہ گاہ در کار
گویم کہ بہ غم شود رفیقم　　از روی رعایتِ شفیقم
پُر چین نکند جبین ز کلکم　　ہر حرف سطر شود چو سلکم
رشتہ نکشد بہ موشگافی　　نکتہ نخورد ز سینہ صافی

فنی خصائص وصنائع بدائع

مثنوی دروصف ''قلم'':

بیت۲۔　زبانِ قلم: استعارہ مکنیہ
بیت۴۔　قلم: مشبہ، باد: مشبہ بہ، سبک روانی: وجہ شبہ، چون: ادات تشبیہ
بیت۵۔　قلم: تجسیم
بیت۶۔　ریاضِ جان: تشبیہ بلیغ
بیت۷۔　جان، جہان: جناس ناقص
بیت۸۔　خط، خال، روی: مرآۃ النظیر
بیت۸۔　زیبا، دیبا: جناس ناقص
بیت۱۰۔　قلم: مشبہ، داروی: مشبہ بہ؛ قلم: مشبہ، مرہم: مشبہ بہ
بیت۱۱۔　سلک، کلک، ملک: جناس
بیت۱۲۔　قلم، پیغام رسان: تجسیم
بیت۱۴۔　گوہرِ مقصود: تشبیہ بلیغ
بیت۱۶۔　صلح، جنگ: صنعت تضاد

مثنوی دروصف ''دوات'':

بیت۱۔　چشمۂ زندگی: تشبیہ بلیغ
بیت۱۔　چشمۂ فیض: تشبیہ بلیغ
بیت۲۔　پوش، نوش: جناس ناقص
بیت۳۔　دستان، بستان: جناس ناقص

بیت۳۔　آب دادن: کنایہ
بیت۴۔　در دیدۂ دلبران بہ یاداست: تکرار صامت ''د''، موسیقی داخلی
بیت۵۔　زبان فقراء: مشبہ، سیف: مشبہ بہ
بیت۶۔　دُرہای سخن: تشبیہ بلیغ
بیت۷۔　دوات: تجسیم
بیت۸۔　آہ سرد: حس آمیزی، کنایہ
بیت۹۔　دستِ قلم: استعارہ مکنیہ؛ دوات: تجسیم
بیت۱۰۔　قلم: تجسیم

مثنوی دروصف ''کاغذ'':

بیت۱۔　کاغذ: تجسیم
بیت۲۔　کاغذ: مشبہ، آئینہ: مشبہ بہ
بیت۳۔　شام وسحر: صنعت تضاد
بیت۳۔　کاغذ: مشبہ، صبح: مشبہ بہ
بیت۳۔　صبح خندان: تجسیم
بیت۶۔　محرم، مجرم: جناس
بیت۱۱۔　طومار دیار درد وہجران: مشبہ، تعویذ حراستِ دل وجان: مشبہ بہ
بیت۱۴۔　رفیق، شفیق: جناس ناقص
بیت۱۵۔　کلک، سلک: جناس ناقص
بیت۱۶۔　موشگافی: کنایہ

حواشی ومنابع :

۱۔　اس ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی تصنیف ''فارسی ادب میں ہندوؤں کا حصہ'' اہمیت کی حامل ہے۔ یہ کتاب فارسی میں ترجمہ ہوکر تہران شائع ہوچکی ہے۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے:
دیکھیے: سید عبداللہ (۱۹۹۲ء) ادبیات فارسی درمیان ہندوان، مترجم دکتر محمد اسلم خان، بار اول، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، تہران۔

۲۔　سکھوں نے اپنے دورِ حکومت میں فارسی کی اہمیت کو برقرار رکھا۔ اس دور کے تمام فرامین، سرکاری مراسلے اور گزارشات فارسی زبان ہی میں لکھی جاتے رہے۔ حکومت پنجاب کے شعبۂ آرکائیو میں سکھ عہد حکومت کے روزنامچے ''اخبار دربار'' کے زیر عنوان محفوظ ہیں۔ یہ غیر مطبوعہ دستاویزات ۱۸۴۴ء سے ۱۸۵۲۔۵۳ء تک کے حالات وواقعات پر مستند اور معتبر معلومات کے بنیادی مآخذ ہیں۔

۳۔　دونی چند کے حالاتِ زندگی کے بارے میں مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے:

Baqir Muhammad, (1965), Kaigauhar Nameh, Punjabi Adabi

Academy, Lahore.

۴۔ اس بارے میں مزید جاننے کے لیے ملاحظہ فرمایئے:
احمد،ظہورالدین (۱۹۷۶ء، ۱۹۸۵ء، ۱۹۹۰ء) پاکستان میں فارسی ادب، جلد سوم، جلد چہارم، جلد پنجم، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

۵۔ Baqir Muhammad , (1965) Kaigauhar Nameh (p 7)

۶۔ اسماعیل پور، (۲۰۰۱ء)، کیگوھرنامہ، مشمولہ دانشنامہ ادب فارسی در شبہ قارہ، جلد چہارم، بہ اہتمام حسن انوشہ، بار اوّل، سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرہنگ وارشاد واسلامی، تہران، ایران، ص ص ۹۶۔۲۰۹۵۔

۷۔ احمد،ظہورالدین (۱۹۷۶ء، ۱۹۸۵ء، ۱۹۹۰ء) پاکستان میں فارسی ادب، جلد سوم، جلد چہارم، جلد پنجم، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

۸۔ پنجابی ادبی اکادمی نے ڈاکٹر محمد باقر کے انگریزی مقدمے کے ساتھ ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔

۹۔ Baqir Muhammad, (1965), Kaigauhar Nameh

۱۰۔ کیگوہر نامہ کے یہ پانچ مخطوطات مجموعۂ آذر میں بہ شمارہ H,52، H-53، H-54، H-55 اور H-112 میں محفوظ ہیں۔ دیکھیے:
نوشاہی، خضر عباس (۱۹۸۶ء) فہرست نسخہ ھای خطی فارسی کتابخانۂ دانشگاہ پنجاب لاہور "گنجینۂ آذر"، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد۔

۱۱۔ احمد،ظہورالدین (۱۹۷۶ء، ۱۹۸۵ء، ۱۹۹۰ء) پاکستان میں فارسی ادب، جلد سوم، جلد چہارم، جلد پنجم، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

۱۲۔ مخطوطہ H-112 کو بنیادی متن اور مخطوطہ H-55 کو نسخۂ بدل قرار دیا گیا ہے۔

۱۳۔ ایضاً۔ ۱۴۔ ایضاً۔

کتابیات:

- اسماعیل پور، محمد (۱۳۷۵ش) کیگوھرنامہ؛ دانشنامۂ ادب فارسی در شبہ قارہ، وزارت فرہنگ وارشاد اسلامی، تہران۔
- سید عبداللہ (۱۳۷۱ش) ادبیات فارسی درمیان ہندوان؛ مترجم دکتر محمد اسلم خان، موقوفات دکتر محمود افشار، تہران۔
- ظہورالدین احمد (۱۹۹۰، ۱۹۸۵، ۱۹۷۷ء) پاکستان مین فارسی ادب، ج ۵، ۴ و ۳، ادارہ تحقیقات پاکستان، دانشگاہ پنجاب، لاہور
- منزوی، احمد (الف) (۱۹۸۷ء) فہرست مشترک نسخۂ خطی فارسی پاکستان، جلد ہشتم، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد۔
- ایضاً (ب) (۱۹۸۷ء) فہرست مشترک نسخۂ خطی فارسی پاکستان، جلد دھم، مرکز تحقیقات فارسی ایران وپاکستان، اسلام آباد
- نوشاہی، خضر عباس (۱۹۸۶ء) فہرست نسخہ ھای خطی فارسی کتابخانۂ دانشگاہ پنجاب لاہور "گنجینۂ آذر"، مرکز تحقیقات فارسی ایران وپاکستان، اسلام آباد۔
- . Duni Chand Raizadeh (1965) Kaigohar Nameh, Edited by Muhammad Baqir, Punjabi Adabi Academy, Lahore.

☆☆☆☆☆

بشریٰ قریشی*

نسیمِ لیہ کی مثنوی دامنِ یوسف اور فرعون وکلیم کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ

Abstract :*Naseem-e-Layyah in one of the most renowned and celebrated "Ghazal" writers of southern Punjab, Pakistan. Naseem is one of those poets who earned great fame in Urdu poetry despite of finding themselves away from the academic, literary and cultural centers of Pakistan . Naseem belonged to a far off city of Punjab 'Layyah'. Layyah has been the home of Seraiki speaking people. But the best thing about Layyah is that skilled poets like Naseem focused themselves on 'Urdu ghazal' , Nazm'and 'Masnavi' , thus, bringing these genres of poetry ever so close to the literary centers on the level of art, intellect and language. Naseem boasts of a plenty of poetical and literary dimensions. Alongwith 'Ghazal', 'Nazm', 'Masnavi' and 'Marsia', genres such as literary 'Essay-Writing' Column-Writing' , 'Translations' , 'Dohra' and 'Kafi' seem to have become his identity . The present study deals with the critical as well as research and context-oriented aspects of Naseem's Masnvi Daman e Yousuf.*

نسیم لیہ کی شاعری ایک ایسے باغ کی مانند ہے جس میں انواع واقسام کے پھول کھلے ہیں۔ ہر پھول کا اپنا رنگ اور اپنی خوشبو ہے۔ اگر غزل ان کے گلشنِ فکر میں گلاب کا درجہ رکھتی ہے تو نظم بھی یاسمین سے کم نہیں۔ انھوں نے مثنوی بھی لکھی، ان کے قطعات بھی توجہ کے طالب ہیں۔ نسیم کی مرثیہ نگاری بھی اپنے خطے کے شعرا کرام میں اہمیت کی حامل ہے۔ انھوں نے نعت گوئی بھی کی اور مذہبی شاعری پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔

نسیم لیہ کی سرائیکی شاعری میں مرثیہ، ڈوہڑہ، کافیاں، غزل اور نظم شامل ہیں۔ نثر نگاری میں ان کے

*اُستاد شعبہ اُردو گورنمنٹ کالج (W) ماڈل ٹاؤن ڈی جی خان۔

مختلف اخبارات میں چھپنے والے مضامین اس بات کی عکاسی کرتے ہیں کہ میدان نظم کا ہو یا نثر کا، انھیں قرطاس پر اشہب قلم صحیح سمت میں دوڑانے کا فن آتا ہے۔

''دامن یوسفؑ'' تسیم تیہ کی ایک ایسی نظم ہے جو مثنوی کی ہیئت میں تخلیق ہوئی ہے۔ یہ سورۃ یوسفؑ کی منظوم تفسیر ہے جسے ''قصرِ ادب تیہ'' نے ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔ عام طور پر مثنوی کے موضوعات فلسفیانہ، اخلاقی، صوفیانہ، عشقیہ اور مذہبی ہوتے ہیں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں مثنویاں دکن میں لکھی گئیں۔ نظم کی جس صنف نے زیادہ مقبولیت حاصل کی وہ مثنوی ہے۔ اردو میں مثنوی ''کرم راؤ پدم راؤ''، ''پھول بن'' از نشاطی (۱۰۶۶ھ) طوطی نامہ اور سیف الملوک از غواصی (۱۰۴۹ھ) گلشن عشق از نصرتی (۱۰۶۸ھ) یوسفؑ زلیخا از ہاشمی (۱۰۹۹ھ) اور اسی عہد میں 'بوستانِ خیال' از سراج اورنگ آبادی نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی۔

دکن کے شعرا کے بعد دلی میں اردو شاعری کے پہلے دور میں شاہ مبارک آبرو نے محمد شاہی دور میں کئی مثنویاں تحریر کیں۔ آبرو کے بعد انشا نے چھوٹی چھوٹی مثنویاں لکھیں، جرات نے بھی اسی زمانے میں ایک مبسوط مثنوی ''خواجہ حسن'' لکھی اور مصحفی نے بھی ''بحرِ محبت'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی لیکن جن شعرا نے زیادہ شہرت حاصل کی ان میں میر حسن اور دیا شنکر نسیم ہیں۔ میر حسن نے ''سحر البیان'' اور دیا شنکر نے ''گلزارِ نسیم'' تخلیق کی۔

غائر مطالعہ کیا جائے تو اردو میں مذکورہ بالا شعرا ہی ہیں جنھوں نے مثنوی نگاری کے لیے ایک زبردست روایت کی بنیاد رکھ دی تھی۔ ان مثنویوں کے مطالعہ سے جہاں ہمارے شعرا کے فنی کمالات دیکھنے کو ملتے ہیں وہاں اردو زبان کی وسعت اور گہرائی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ تسیم تیہ کی زیرِ نظر مثنوی ''دامنِ یوسفؑ'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں مثنوی کے فن کے تمام لوازمات کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔

حسنِ ترتیب، قصہ، کردار نگاری، رواں زبان و بیان، واقعہ نگاری، پس منظر، جزئیات نگاری اور اظہار بیان میں عدم تضاد؛ مثنوی کے فن کے لازمی اجزاء ہیں۔ تسیم تیہ نے اپنی اس مثنوی میں ان اجزاء کا خاطر خواہ طریقے سے لحاظ رکھا ہے، لیکن اس مثنوی میں بیان کیا گیا قصہ مکمل نہیں بلکہ ادھورا ہے۔ فاضل مثنوی نگار نے حضرت یوسف علیہ السلام کی کہانی کو صرف وہاں تک بیان کیا ہے جہاں سے وہ دوسری بار رہائی پاتے ہیں اور عزیزِ مصر کو اس کے خواب کی تعبیر بتاتے ہیں۔ اگر اس مثنوی کو تکمیل تک پہنچایا جاتا تو یہ مثنوی اردو مثنوی کی تاریخ میں ایک شاہکار ٹھہرتی۔ اس کے باوجود اس مثنوی میں جتنی کہانی بیان ہوئی ہے وہ اپنے فکر و فن کے اعتبار سے اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ اس حوالے سے تسیم تیہ، اپنے منظوم دیباچے میں خود لکھتے ہیں:

ادھر آؤ میں تم کو مصر کے بازار لے جاؤں ۔۔۔ جہاں تم جا نہیں سکتے وہاں اک بار لے جاؤں
تمہاری آنکھ سے تم کو دکھا دوں واقعہ سارا ۔۔۔ زنانِ مصر نے کیسے کیا یوسفؑ کا نظارہ!!
دکھا دوں میں طلوعِ چاکِ یوسفؑ کا سویرا بھی ۔۔۔ دکھا دوں میں ہیبتِ دستِ زلیخا کا اندھیرا بھی
دکھا دوں کس طرح دامانِ یوسفؑ چاک رکھتا ہے ۔۔۔ خدا ناموسِ پیغمبر کو کیسے پاک رکھتا ہے
دکھا دوں بند دروازوں میں ناکامی زلیخا کی ۔۔۔ دکھا دوں کس طرح نادم ہوئی خامی زلیخا کی
دکھا دوں کس طرح بے داغ یوسفؑ کی جوانی ہے ۔۔۔ ہوس نے کس طرح اپنی شکستِ فاش مانی ہے
کبھی آنکھوں نے جو دیکھی نہ تھی جم کے پیالے میں ۔۔۔ تمھیں وہ راہ دکھلا دوں میں قرآں کے اجالے میں
تحرک کی کرن کھلکی ہے میرے ذہنِ بالغ میں ۔۔۔ تدبر کی کلی چٹکی ہے میرے ذہنِ بالغ میں
قلم نے پرچمِ قرآن لہرایا ہے کاغذ پر ۔۔۔ ریاضت نے جگر کا خون ٹپکایا ہے کاغذ پر
حقائق جب گلے لپٹے ہیں قرآن کی حکایت سے ۔۔۔ پسینہ گر پڑا تلمود کی جھوٹی روایت سے
میں اسرائیلیاتِ وقت سے ٹکرانے آیا ہوں ۔۔۔ کلام اللہ کی حکمت تمھیں سمجھانے آیا ہوں
مرا شیوہ نہیں تفسیر کو رنگِ غزل دینا ۔۔۔ مرا مسلک نہیں قرآن کے معنی بدل دینا
مری منظوم تفسیر اک اہم حصہ ہے قرآں کا ۔۔۔ کہانی ہیر رانجھے کی نہیں قصہ ہے قرآں کا
مرے اشعار میں آیات کے محکم حوالے ہیں ۔۔۔ مری تفسیر میں صبحِ حقیقت کے اجالے ہیں
بھٹک سکتا نہیں کوئی مسافر ان اجالوں میں ۔۔۔ کہ میں نے روشنی بھر دی پراگندہ خیالوں میں [1]

اردو شاعری میں یوسفؑ زلیخا کے قصے پر بہت زیادہ لکھا گیا، ہاشمی نے ۱۰۹۹ء میں ''یوسفؑ زلیخا'' پر پہلی بار مثنوی لکھی۔ اس کے بعد اردو غزل میں حضرت یوسف علیہ السلام کے قصے کے حوالے سے بہت ہی تشبیہیں استعارے اور تلمیحات تخلیق ہوئیں۔ غالب نے اس قصے سے یہ مضمون اخذ کیا:

قید میں یعقوب نے گو لی نہ یوسفؑ کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

غنی کاشمیری کے بقول:

غنی روزِ سیاہ پیرِ کنعاں را تماشا کن
کہ نورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را ے

''برادرانِ یوسف'' تو ایک ایسی تلمیح ہے جو اردو شاعری کے ہر دور میں مختلف صورتوں میں استعمال ہوتی رہی ہے۔اس حوالے سے حالیؔ کا شعر دیکھیے:

آ رہی چاہِ یوسف سے صدا!!
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت ے

علامہ اقبال جیسے نابغہ روزگار شاعر نے بھی اس قصے سے ''تلمیحات'' اخذ کی ہیں۔

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو
تپش آمادہ تراز خونِ زلیخا کر دیں ے

مدتوں ڈھونڈا کیا نظارۂ گل خار میں
آہ! وہ یوسفؑ نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں
پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا
تو وہ یوسفؑ ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا

اسی طرح کے لاتعداد ایسے اشعار ہیں جو قصۂ یوسفؑ زلیخا سے اخذ کی گئی تلمیحات، کنایوں، تشبیہوں اور استعاروں سے مزین ہیں۔ ''قصص القران'' میں سے جس قصے نے سب سے زیادہ اردو شاعری کو متاثر کیا وہ یوسفؑ زلیخا کا قصہ ہے۔ یہ قصہ ادبی اعتبار سے اس لیے اہم ہے کہ اس میں حضرت یعقوب ؑ اور حضرت یوسف ؑ کے المیاتی کردار موجود ہیں اور زلیخا کا کردار انسانی فطرت بطورِ خاص نسوانی نفسیات اور فطرت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے جسے خود قرآن نے احسن القصص کہا ہے۔

مثنوی ''دامنِ یوسفؑ'' ابوالاثر حفیظ جالندھری کے شاہ نامہ اسلام سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے جس

میں بحر، لے اور طرزِ ادا ''شاہنامہ اسلام'' جیسی ہے اور دونوں کا مقصدِ تحریر بھی اسلام کا نظریۂ تہذیبِ حیات، تزکیہ نفس اور جذبۂ ایمانی کی ترویج ہے۔ حفیظؔ جالندھری نے شاعری میں جب فکری و فنی شعور کی منزل حاصل کی، اس وقت اردو شاعری پر دینی حوالے سے حالیؔ اور اقبالؔ چھائے ہوئے تھے لیکن قومی ترانے کے خالق نے اپنے لیے الگ راستہ بنایا۔ ''شاہنامہ'' اسلام لکھ کر انھوں نے اپنا نام زندہ جاوید کر دیا۔ دینی افکار کی شاعری کا یہ دھارا جب بہتا ہوا قیامِ پاکستان کے سال تک پہنچا تو اس میں تسیم لیہ بھی شامل ہو گئے۔ انھوں نے اقبال کا تتبع کیا مگر حفیظؔ جالندھری کی تقلید نجانے کون سی مصلحت کے تحت منظرِ عام پر نہ لا سکے۔ حالانکہ حفیظؔ کی فنی عظمت کے اعتراف میں ہی ''دامنِ یوسفؑ'' جیسی مثنوی سامنے آئی ہے جو ''شاہنامہ'' کی طرز پر لکھی گئی ہے۔ دونوں میں موضوعاتی اعتبار سے اسلامی تاریخ کے بڑے حساس واقعات کو بہت چابک دستی اور فنی مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ''شاہنامہ'' آنحضور ﷺ اور صحابہ کرامؓ کی تاریخ ہے اور ''دامنِ یوسفؑ'' سورۃ یوسف کا مکمل منظوم ترجمہ ہے۔ تسیم لیہ نے اس قصے کو مثنوی کے قالب میں ڈھال کر ایک ادبی شاہکار بنا دیا ہے۔ اس سلسلے میں جعفر بلوچ لکھتے ہیں:

> ''سورۃ یوسفؑ کی منظوم تفسیر، دامنِ یوسفؑ ۱۹۴۳ء میں شائع ہوئی تھی۔ قرآنی قصوں کو نظم کرنے میں شاعر نے حزم و احتیاط، تدبر و فراست اور قرآن کے رموز و نکات سے آگاہی کا وافر ثبوت فراہم کیا ہے۔ ان کا قلم افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوا اور زبان و بیان میں ایک حسین تناسب کارفرما نظر آتا ہے۔ تفہیم سورۃ یوسفؑ کے سلسلے میں ایک دلچسپ، موثر اور مستند پیش کش ہے اور مجھے یقین ہے کہ آئندہ کے شعرا ہی نہیں بلکہ علما بھی اسے کتاب حوالہ کی حیثیت دیں گے۔''[۱۴]

اس مثنوی کی سند کی ایک دلیل یہ ہے کہ تسیم لیہ نے اپنے منظوم دیباچہ میں جس بات کا دعویٰ کیا تھا کہ وہ قرآنی حقائق کے اندر رہ کر اس اہم ترین قصے کو بیان کریں گے، وہ مثنوی کے حواشی میں جگہ جگہ ظاہر ہے۔ تسیم لیہ نے قرآن مجید میں موجود سورۃ یوسفؑ کی مختلف آیات کو ساتھ بیان کر کے قصے کو آگے بڑھایا ہے اور بے جا جذبات نگاری سے کام نہیں لیا۔ اس کا فائدہ یہ ہوا ہے کہ سورۃ یوسفؑ کی تفہیم صحیح تناظر میں ہوئی ہے۔

اس مثنوی کو مختلف ذیلی عنوانات میں منقسم کر کے قصے کے مختلف حصوں کو مربوط کر دیا گیا ہے اور اب اس کی تفہیم ہر قاری کے لیے آسان ہو گئی ہے۔ بقول ڈاکٹر لیاقت نیازی:

تسیم لیہ نے سورۃ یوسفؑ کے مفہوم، مزاج، متن اور روح کو اس طرح منظوم پیش کیا کہ یہ ایک قسم کی وحیِ منظوم سی نظر آتی ہے۔ آپ نے بڑے احسن اور سلیس انداز میں حضرت یوسف علیہ السلام کی پیغمبرانہ عصمت کو ثابت کیا۔''[۳]

اس مثنوی کی تخلیق کا مقصد، کوئی شاعرانہ حظ یا فقط تفننِ طبع نہیں تھا بلکہ اس کے خالق کا مقصد تقدیسِ پیغمبر کی صحیح تصویر قارئین کے سامنے لانا تھا۔ اس تناظر میں وہ خود فرماتے ہیں:

یہ میرے والدِ مرحوم کا فیضان ہے مجھ پر ۔۔۔ مرے آقا مرے مخدوم کا فیضان ہے مجھ پر
مرے والد جو اپنے وقت کے مشہور عالم تھے ۔۔۔ وہ علم و نور کی دولت سے جو بھرپور عالم تھے
وہ جن کے علم کو عرفان کی معراج حاصل تھی ۔۔۔ وہ جن کے قلب کو قرآن کی معراج حاصل تھی
وہ جن کے علم کا اوجِ ثریا پر ٹھکانہ تھا ۔۔۔ وہ جن کے نطق پر ام اللساں کا آشیانہ تھا
وہ جن کو اہلِ دانش بھی حکیم دہر کہتے تھے ۔۔۔ خدا والے بھی جن کو معرفت کا شہر کہتے تھے
مری خوش قسمتی ہے میں اسی عالم کا بیٹا ہوں ۔۔۔ میں خوشبو بن کے فہم و فکر کے پھولوں میں لیٹا ہوں
مجھے دعویٰ نہیں نباضِ فطرت ہوں زمانے کا ۔۔۔ مجھے یہ فخر ہے میں فرد ہوں عالم گھرانے کا
ادھر آؤ کہ میں دے دوں تمھیں ادراک قرآں کا ۔۔۔ تمہارے ذہن میں مفہوم بھر دوں پاک قرآں کا
ادھر آؤ دکھا دوں میں تمھیں کردار یوسفؑ کا ۔۔۔ خدا نے کس طرح اونچا کیا معیار یوسفؑ کا
ادھر آؤ تمھیں تقدیسِ پیغمبر دکھاؤں میں ۔۔۔ زلیخا کی ہوس کاری کا افسانہ سناؤں میں[۴]

تسیم لیہ نے ان اشعار میں دو دعوے کیے ہیں۔ اول انھوں نے کہا ہے کہ قرآن مجید کو سمجھنے کا شعور انھیں اپنے گھر سے ملا اور دوم انھوں نے کہا کہ ان کی اس مثنوی کا مقصد حضرت یوسف علیہ السلام کی پاک دامنی کو قارئین تک پہنچانا ہے۔ تسیم لیہ کے یہ دونوں دعوے ''دامنِ یوسفؑ'' میں جگہ جگہ ظاہر ہیں۔

اس مثنوی کی زبان پُر کیف ہے اور قافیہ اور ردیف اتنی روانی سے استعمال ہوئے ہیں کہ قاری کو کسی جگہ پر ذہنی مشقت سے کام نہیں لینا پڑتا۔ مثنوی کی پیشکش میں آورد کی بجائے آمد کی کیفیت نمایاں ہے۔ جس وقت زندانِ یوسف میں دو اور غلاموں کا اضافہ ہوتا ہے تو اس موقع پر تسیم لیہ کس طرح منظر نگاری کرتے ہیں:

ہوئے زنداں میں داخل اور کوئی دو غلام اس دن
۔ نظر میں پاگئے آتے ہی یوسفؑ کا مقام اس دن

خدا کے پاک بندے دور سے پہچانے جاتے ہیں
دو عالم میں وہ تقدیرِ دو عالم مانے جاتے ہیں
یہ ظاہر ہو گیا ان پر کہ یوسفؑ نیک انساں ہے
خدا سے جس کا رشتہ ہے یہی وہ ایک انساں ہے
انھیں معلوم تھا یہ شخص مجرم ہو نہیں سکتا
خدا کی خوشنما راہوں میں کانٹے بو نہیں سکتا
ہوئے وہ عصمتِ یوسفؑ کے چرچے مصر والوں میں
کہ ہلچل مچ گئی سن کر فرشتوں کے خیالوں میں[۵]

فارسی شاعری میں مثنوی نگاری کثرت سے کی گئی لیکن جس وقت ہم فارسی اور اُردو مثنوی کا موازنہ کرتے ہیں تو ہمیں اردو کا پلڑا بھاری نظر آتا ہے۔ فنِ مثنوی نگاری کے صد رنگ تنوعات کا جو عالم ہمیں اردو شاعری کی مختصر حیاتِ ارتقاء میں ملتا ہے وہ فارسی کے ہزار سالہ ادب میں نہیں ملتا۔ چنانچہ دکنی مثنوی سے لے کر میر تقی میرؔ اور میر حسن کے زمانہ تک ارتقاء کی قابلِ توجہ اور قابلِ ذکر صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ تسیم لیہ کی ''دامنِ یوسفؑ'' بھی انھی صورتوں میں سے ایک ہے۔ اردو مثنوی نگاری میں بدلتے واقعات کا ایک ربط اور تنظیم میں پیش ہونا ہی اس کا امتیاز ہے۔ تسیم لیہ نے اس امتیاز کو اپنی مثنوی میں برقرار رکھا۔

اس امتیاز کی دو بڑے وجوہ ہیں۔ اول اس کے ربط و نظام کی فنکارانہ صورت، دوم اس میں نفسیاتی صداقتوں کا تجزیہ و مطالعہ۔ ''دامنِ یوسفؑ'' میں ربط و انتظام کی جو تدابیر اختیار کی گئی ہے وہ اردو مثنوی کی روایت کی ایک بڑی صورت ہے اور نفسیاتی صداقتوں کا حوالہ ایسا ہے جو اس کے خالق کے مشاہدہ اور نفسیات کے شعور کا پتا دیتا ہے۔ تسیم لیہ ایک ایسے کثیر المطالعہ اور محفل ساز انسان تھے کہ انھیں انسانی نفسیات کی مختلف جہتوں کا کامل شعور تھا۔ اس لیے اپنی اس مثنوی کے مختلف کرداروں کی تحلیل نفسی سے بھی انھوں نے کام لیا۔ جس وقت زلیخا کے حوالے سے مختلف عورتیں اس کی کردار کشی کرنے لگیں تو زلیخا نے ایک ایسا حربہ استعمال کیا جس کے نتیجے میں بیگمات مصر اپنا سا منہ لے کر رہ گئیں۔ اگرچہ یہ واقعہ بھی قرآنی ہے، لیکن تسیم لیہ کا کمال دیکھیے، انھوں نے اس

نازک موقع کو کس طرح شعر کے قالب میں ڈھالا ہے۔

عزیزِ مصر کی بیگم وہی یوسف ؑ کی دیوانی
ے رہے گی خندہ زن جس پر نبی کی چاک دامانی

زنانِ مصر میں ہونے لگا چرچا یہ عام اس کا
کہ یوسف ؑ نام کا جو لڑکا ہے گھر کا غلام اس کا
وہ بے چاری اسی کے عشق میں دل ہار بیٹھی ہے
اسی کی اک ادا پر زندگانی وار بیٹھی ہے
غلط اندیش ہے وہ اور غلط اقدام ہے اس کا
اس آغازِ محبت میں برا انجام ہے اس کا
جو دل میں تھی کبھی آخر وہ بات آئی زبانوں تک
خبر پہنچی پھر آخر کار اس عورت کے کانوں تک
یہ سنتے ہی بلایا اس نے اپنی ہر سہیلی کو
کہ یوسف ؑ ہی کرے گا حل محبت کی پہیلی کو
یہ تقریب ضیافت کا کیا کیوں اہتمام اس نے
زنانِ مصر سے لینا تھا اپنا انتقام اس نے
کہ ان کی غیرت و ناموس کو ان سب نے للکارا
کرانا تھا انھیں کی آنکھ کو یوسف ؑ کا نظارا
وہ جب آئیں تو ان کے ہاتھ میں دی اک چھری اس نے
پھلوں کی طشتری کے ساتھ دی اک اک چھری اس نے
تو عین اس وقت جب پھل کاٹ کر کھانے لگیں باہم
خوشی سے بیگماتِ مصر اترانے لگیں باہم ! ! !
اشارے سے کہا یوسف ؑ کو ان کے سامنے آجا
مے دیدار پی کر بگر نہ جائیں تھامنے آجا

دلوں پر جو گرانا جانتی تھیں بجلیاں اپنی ! !
وہ رعبِ حسن سے اب کاٹ بیٹھیں انگلیاں اپنی
پکار اٹھیں کہ یہ انساں نہیں کوئی فرشتہ ہے!
دو عالم کا اجالا جس کی قسمت کا نوشتہ ہے
عزیزِ مصر کی پھر شاہزادی نے زباں کھولی
مخاطب کرکے ان کو مسکرا کر طنز سے بولی
یہی وہ شخص ہے جس نے تمھیں مفتون فرمایا
وہ جس کے واسطے تم نے مجھے مطعون فرمایا
بڑی تدبیر کی بے شک اسے میں نے رجھانے میں
مگر یہ ہو گیا تھا کامراں دامن بچانے میں
اگر میری تمناؤں کو اس نے اب بھی ٹھکرایا
تو میں اس کی پلٹ دوں گی ہمیشہ کے لیے کایا
یہ میرا فیصلہ ہے میں اسے قیدی بناؤں گی
کیا انکار تو * انکار کی لذت چکھاؤں گی ۶

زلیخا کا یہ ردِّ عمل عورت کی نفسیات کی غمازی کرتا ہے کہ جب وہ انتقام لینے پر اترتی ہے تو اپنے محبوب کو سزا دینے سے بھی نہیں چوکتی ۔اس کے مقابلے میں حضرت یوسف علیہ السلام جو خدا کے ایک برگزیدہ بندے ہیں وہ اس مقام پر اپنے رب سے مدد کے طلبگار ہوتے ہیں:

جہاں اللہ کے سچے پیمبر نے یہ فرمایا!!
ے کہ میں حرص و ہوس کے سامنے جھکنے نہیں آیا

کسی کی خواہشوں کا میں کھلونا بن نہیں سکتا
ہزاروں کھوٹ ہوں جس میں وہ سونا بن نہیں سکتا

پھر اس کے بعد یوسفؑ کے اٹھے دستِ دعا یک دم
کہ یا رب ان کے دجل و مکر سے مجھ کو بچا یک دم
پھنسی ہیں یہ ہوس کی دیویاں شیطاں کے پنجے میں
کہیں جکڑا نہ جاؤں میں بھی لغزش کے شکنجے میں
یہ مقصد تھا کہ گویا میں بھی اک فرزندِ آدم ہوں
ترا بندہ ہوں تاہم فطرتاً پابندِ آدم ہوں
ہے ارزاں جنسِ عصمت ان کے بازارِ نمائش میں
الٰہی تو مری امداد کر اس آزمائش میں
کوئی گوشہ نہیں ملتا مجھے دامن بچانے کو
میں ان حالات میں ترجیح دوں گا قید خانے کو ۷

''دامنِ یوسفؑ'' میں نسیم لیہ کا انداز مکالماتی ہے۔مکالماتی زبان کا نمایاں وصف روانی اور سلاست ہوتا ہے لیکن نسیم لیہ نے اس روانی اور سلاست میں بڑی چابک دستی سے ترکیب سازی سے کام لیا ہے۔یہ ترکیب سازی ان کے لسانی شعور کی مظہر ہے،ان کی اکثر تراکیب اچھوتی اور نادر ہیں،چند تراکیب ملاحظہ کیجیے:
ریگ زارِ شعلہ ......سخن ......کتاب آگہی ......حجاب سورۃ یوسفؑ ......مزاج سورۃ یوسفؑ ......اسرائیلیاتِ وقت ......تحریفِ قرآن ......کتابِ کذب ......نظارۂ نایاب ......معراجِ یوسفؑ ......عشقِ بیکراں ......بارگاہِ مقدس ......ضربِ گراں ......غمِ اولاد ......رضا و صبر ......چاہِ کنعاں ......گوشۂ انوار ......متاعِ بے بہا ......کسبِ زر ......عزیزِ مکر ......بیگماتِ مصر ......عصمتِ پیغمبر ......دستِ ہوس ......مقتلِ عصمت ......نخلِ معصیت ......عذابِ سخت ...... دامانِ یوسفؑ ......برہانِ الٰہی ......خواتینِ مہذب ......جنسِ عصمت ......عظمتِ یوسفؑ ......زندانِ یوسفؑ ......روزِ حشر ......جہادِ نفس ......بزرگانِ سلف ......شرابِ معصیت ......شاہِ مصر ......شعلۂ نمرود۔

ایسی تراکیب ہوں،صنائع بدائع کا استعمال ہو یا پھر علمِ بیان؛نسیم لیہ نے برجستگی اور بے ساختگی کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔صنائع بدائع کا استعمال دیکھیے:

ـــ فقط بشری تقاضوں کے لیے میں نے یہ فرمایا
وگرنہ امن کا برہان کا اطلاق کیوں آیا ۸

ـــ آلقــد صــقـــت بـــہ توصاف ظاہر ہے مرے مولا
مگر یوسفؑ کے حق میں کیوں کہا حُــکــم بھــا الــولا ۹
ـــ شجر، دریا، چمن، صحرا، جبل سب شکر کرتے ہیں
مگر جو شخص ناشکرے ہیں وہ کب شکر کرتے ہیں ۱۰
(صنعتِ جمع)

ـــ حکومت، حاکمیت، کبریائی اس کو زیبا ہے
وہی ہے بس خدا سب کا خدائی اس کو زیبا ہے ۱۱
(مراعات النظیر)

ـــ خدائی میں خدا کا حق کسی کو مل نہیں سکتا
بغیر اس کی رضا کے ایک پتا ہل نہیں سکتا ۱۲
(تجنیس زائد و ناقص)

ـــ یہ بت مٹی کے جن کے سامنے تم سر جھکاتے ہو
شرابِ معصیت پی کر خدا کو بھول جاتے ہو ۱۳
(استعارہ)

ـــ کسی کی خواہشوں کا میں کھلونا بن نہیں سکتا!!
ہزاروں کھوٹ ہوں جس میں وہ سونا بن نہیں سکتا ۱۴
(کنایہ)

قرائن سے یہ سب کچھ پا گیا تھا آنکھ والا تھا
ـــ بصیرت نے اسے انصاف کے سانچے میں ڈھالا تھا ۱۵
(کنایہ)

ـــ یہ مقصد تھا کہ اس لڑکے نے مجھ پر ہاتھ ڈالا ہے
نہ سوچا ہے نہ سمجھا ہے، نہ دیکھا ہے نہ بھالا ہے ۱۶
(مجازِ مرسل)

ے کہ اک دستِ ہوس نے کر دیا آساں گواہی کو
بصیرت اب شکستِ فاش دے گی کم نگاہی کو ۱۷

(مجازِ مرسل)

ے عزیزِ مصر بھی یوسفؑ کا لے کر ذوقِ دید آیا
پھر اس موتی کو اک ارزاں سی قیمت پر خرید آیا ۱۸

(تشبیہ)

کہیں کہیں معاملہ بندی کی کیفیت بھی نظر آتی ہے اور تسیم انیہ خالصتاً لکھنوی لہجے میں یوں گویا ہوتے ہیں:

ے نگہ جنبش میں آئی روح پھڑکی اور دل دھڑکا
پکارا چاہِ کنعاں میں ہے کوئی نوجواں لڑکا ۱۹
نکالا اور دامن میں چھپا کر لے گئے اس کو
بڑی الفت سے آنکھوں میں بٹھا کر لے گئے اس کو ۲۰
عزیزِ مصر کے ناموس کو دھتکارنے والی
وہ اپنا دل محبت کے جوئے میں ہارنے والی ۲۱
کھلے تھے جس کی آسائش کو سیم و زر کے دروازے
وہ اب دستِ ہوس سے بند کر کے گھر کے دروازے ۲۲
بڑے چنچل اشاروں سے بلاتی تھی پیمبر کو
وہ اپنا مقتلِ عصمت دکھاتی تھی پیمبر کو ۲۳
زنانِ مصر میں ہونے لگا چرچا یہ عام اس کا
کہ یوسفؑ نام کا لڑکا جو ہے گھر کا غلام اس کا ۲۴
وہ بے چاری اسی کے عشق میں دل ہار بیٹھی ہے
اسی کی اک ادا پر زندگانی وار بیٹھی ہے ۲۵

اگر ہم اردو مثنوی کی تاریخ میں "دامنِ یوسفؑ" کی حیثیت متعین کرنا چاہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کے خالق نے بے تکلف اور فطری طریق اظہار اور بیان کی روانی کو ہر اعتبار سے ملحوظِ خاطر رکھا ہے اور اس روانی میں مختلف واقعات کی پیش کش اور زبان کا استعمال فطری بہاؤ کے تحت ہوا ہے۔ لگتا ہے کہ اس کے خالق نے کسی

خاص وجد میں اس کی تخلیق کی ہے۔ اس کے کرداروں میں جہاں یوسفؑ جیسے متبرک پیغمبر کا کردار ہے وہاں زنانِ مصر اور زنداں کے قیدیوں کے کردار بھی موجود ہیں۔ ان متضاد کرداروں میں تسیم نے جو فضا قائم رکھی ہے وہ ان کی فنی مہارت کی تابندہ مثال ہے۔

نوٹ: "دامنِ یوسفؑ" کے علاوہ تسیم انیہ نے ایک اور مثنوی بھی لکھی تھی جس کا عنوان "فرعون وکلیم" ہے۔ یہ مثنوی ۱۹۶۵ء میں لکھی گئی تھی جو آج تک شائع نہیں ہو سکی اور نہ اس کی غیر مطبوعہ صورت کہیں دستیاب ہو سکی ہے۔ اس کا حوالہ جعفر بلوچ نے اپنے ایک مضمون میں دیا ہے جسے من وعن یہاں نقل کیا جاتا ہے:

"فرعون وکلیم کا قصہ ۱۹۶۵ء میں نظم کیا گیا تھا مگر تا حال شائع نہیں ہوا۔ یہاں بھی زبان وبیان کا وہی اسلوب نمایاں ہے جو "دامنِ یوسفؑ" میں نظر آتا ہے۔ قارئین کی دلچسپی کے لیے قصہ کا وہ حصہ نقل کیا جاتا ہے جہاں فرعون اپنی ربوبیت کا دعویٰ کرتا ہے۔"

انا کی لہر جب اٹھی تکبر کے سمندر سے — رعونت کا دھواں اٹھا یکا یک دل کے اندر سے
کہا فرعون نے میں ربِّ اعلیٰ ہوں مجھے مانو — مجھے سجدے کرو میں حق تعالیٰ ہوں مجھے مانو
جو میرے سامنے تم نے جھکا دی اپنی پیشانی — تمھیں حاصل رہے گی تا ابد عشرت کی ارزانی
کیا انکار جس نے بھی کبھی میری خدائی کا — مزا چکھنا پڑے گا اس کو بچوں کی جدائی کا
نہ مانو گے تو میں کہتا ہوں اب للکار کر تم کو — تمہاری عورتیں زندہ رکھوں گا، مار کر تم کو ۲۶

تسیم انیہ نے "دامنِ یوسفؑ" کے عنوان سے مثنوی لکھ کر یہ بات واضح کر دی کہ وہ اردو غزل کے ساتھ اردو میں نظم نگاری کے فن میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔ بطورِ خاص "دامنِ یوسف" اور "فرعون وکلیم" جیسی مثنویاں لکھ کر خود کو اُردو مثنوی نگاری کی روایت کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا۔

حوالہ جات:

۱) تسیم انیہ، (احوالِ واقعی) دامنِ یوسف، انیہ: قصرِ ادب، ۱۹۶۳ء، ص ۸-۱۰۔
۲) جعفر بلوچ، پروفیسر، تسیم انیہ کی شاعری میں دینی رجحانات (مشمولہ مضمون) ماہنامہ "شام وسحر" لاہور، فروری ۱۹۷۹ء، ص ۶۸۔
۳) ڈاکٹر لیاقت نیازی کا غیر مطبوعہ مضمون بعنوان "دامنِ یوسف"
۴) تسیم انیہ، (احوالِ واقعی) دامنِ یوسف ، ص ۶۔

۵) تبسم ایسہ، دامن یوسف،ص۵۴-۵۵۔
۶) ایضاً،ص۴۵-۴۷۔
۷) تبسم ایسہ، دامن یوسف،ص۴۸-۴۹۔
۸) ایضاً،ص۴۲۔
۹) ایضاً،ص۴۱۔
۱۰) ایضاً،ص۵۷۔
۱۱) ایضاً،ص۲۰۔
۱۲) ایضاً،ص۲۰۔
۱۳) ایضاً،ص۳۹۔
۱۴) ایضاً،ص۴۹۔
۱۵) ایضاً،ص۳۹۔
۱۶) ایضاً،ص۳۷۔
۱۷) ایضاً،ص۳۶۔
۱۸) ایضاً،ص۲۹۔
۱۹) ایضاً،ص۱۱۔
۲۰) ایضاً،ص۱۴۔
۲۱) تبسم ایسہ، دامن یوسف،ص۳۲۔
۲۲) ایضاً،ص۳۳۔
۲۳) ایضاً،ص۳۳۔
۲۴) ایضاً،ص۴۳۔
۲۵) ایضاً،ص۴۳۔
۲۶) جعفر بلوچ، پروفیسر، تبسم ایسہ کی شاعری میں دینی رجحانات،ص۲۹۔

☆☆☆☆☆

عبدالکریم*

انشاءاللہ خان انشاء پر تحقیق :ایک مطالعہ

Abstract *: The paper discuss about great poet Insha Ullah Khan Insha of 18th century, his creative work about urdu ghazals and prose. The paper will give the detail information about his art and style and social impact of that society on his poetry. The scholar also covers the research work done on Insha's poetry and personality.*

انشا پر اردو میں مرزا فرحت اللہ بیگ کی ایک چھوٹی سی کتاب تھی، جو ۱۹۴۳ء میں لکھی گئی ۔۱۹۶۱ء میں اسلم پرویز نے انشا پر ایک کتاب لکھی جس میں ان کے سوانح لکھے اور خدمات اور کلام پر بحث وتنقید کی ۔ڈاکٹر عابد پیشاوری نے انشا پر پی ایچ ڈی کی ۔انشا پر ان کی دو کتابیں 'انشا کے حریف وحلیف' اور ان کا تحقیقی مقالہ شائع ہوا ۔یہ ۱۹۷۹ء کی بات ہے ۔خلیل الرحمان داؤدی نے 'کلیات انشا' ۱۹۶۹ء کو مرتب کر کے شائع کی ۔'دریائے لطافت ' کو مولوی عبدالحق نے ۱۹۱۶ء میں مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہند سے طبع کروایا ۔'سلک گوہر' کو مولانا امتیاز علی عرشی نے ۱۹۴۸ء میں مرتب کیا ۔اس کے علاوہ 'رانی کیتکی کی کہانی' کو بھی عرشی نے مرتب کیا ۔'لطائف السعادت' کو ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کیا ۔'انشا کا ترکی روزنامچہ' سید نعیم الدین نے مرتب کر کے اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کیا۔

کلیات انشا کے مقدمے میں خلیل الرحمان داؤدی لکھتے ہیں کہ آزاد نے صرف یہ لکھا ہے کہ انشا کے اجداد کشمیر سے آ کر دہلی میں سکونت پزیر ہوئے ۔لیکن اس کی تردید بھی کیا ممکن ہے ۔اس پر اضافہ اب تک ممکن نہیں ہوا ہے(۱)۔مصحفی اور میر حسن کے مطابق نجف اشرف سے آئے تھے ۔تاریخ ولادت داؤدی نے بھی اندازے سے لکھی ہے کہ ۱۱۶۹ھ اور ۱۱۷۰ھ میں ہوئی ۔تذکروں میں اس کی وضاحت نہیں ۔تاہم ڈاکٹر وحید قریشی کا حوالہ دیا ہے(۲)۔

*استاد شعبہ اردو انٹر کالج انوار شریف، مظفر آباد آزاد کشمیر۔

انشا اللہ خان انشا کے اجداد نجف اشرف سے کشمیر اور کشمیر سے دہلی آئے۔انشا کی تاریخ پیدائش کے بارے میں کسی تذکرہ پر اتفاق نہیں۔ان کے بارے میں مشہور رہے کہ ان کا استاد بھی کوئی نہیں(۳)۔مرشد آباد میں پیدا ہوئے دہلی میں شاہ عالم کے دربار میں داخل ہوئے بے فکری طبعیت سے بہت جلد مصاحبین میں شمار ہوئے(۴)۔آزاد کے مطابق انشا بہت بڑا فرادیا بھی تھا کہ سو سو طرح سے اپنا کام بادشاہ سے نکلوا لیتا تھا دلی میں جب عزت نہ رہی تو لکھنو جا پہنچے۔مصحفی سے مقابلے کی ٹھانی اور پھر بڑے بے آبرو ہو کر تیرے کوچے سے ہم نکلے۔

'مجموعہ نغز'، 'تذکرہ ہندی' کے مطابق انشا اردو کے شاعر، نثر نگار اور لسانیات کے ماہر تھے۔دستور الفصاحت، مخزن الغرائب کے مطابق انشا طبیب شاعر اور مرد میدان تھے لیکن ان کی ابتدائی زندگی کے حالات دستیاب نہیں۔مرشد آباد میں ان کی پیدائش ہوئی۔'مجموعہ نغز' میں ہے کہ یہ زمانہ نواب سراج الدولہ کا تھا۔جو ۱۰ اپریل ۱۷۵۶ء سے ۲۳ جون ۱۷۵۷ء ہے(۵)۔اکلوتے تھے اس لیے زیادہ توجہ کی وجہ سے خراب ہوئے۔سیرت وصورت کا اعتراف سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے شاعری میں شاگردی کا حال کسی ہم عصر تذکرے میں نہیں ملتا۔۱۶سال کی عمر میں انشا اپنا دیوان مرتب کر چکے تھے۔احد علی یکتا نے انھیں میر سوز کا اور ناسخ نے مصحفی کا شاگرد ٹھہرایا ہے مگر ثبوت کوئی نہیں(۶)۔

انشا دلی چھوڑ کر لکھنو کب پہنچے قطعی تاریخ کا تعین نہیں ملتا۔گلشن ہند کے مطابق انشا کچھ عرصہ مرزا سلیمان شکوہ کے ملازم رہے لیکن ۱۸۰۰ء میں انھیں وہاں اثر و رسوخ حاصل نہ رہا۔زندگی کا آخری دور انتہائی تلخ گزرا۔۱۸۱۳ء میں ان کی جوان سال بیٹی چیچک کا شکار ہوگئی پھر اکلوتا بیٹا مر گیا۔دستور الفصاحت کے مطابق نظر بندی، عزیزوں اور دوستوں کی بے رخی اور جوان اولاد کی موت نے انشا کے حواس مختل کر دیے۔انشا کے ابتدائی کلام میں قدما کا رنگ نمایاں ہے اس دور کی غزلوں میں فحاشی نہیں لیکن یہ دور بہت جلد ختم ہو گیا بعد کی شاعری نامانوس قافیوں ردیفوں تشبیہوں وغیرہ سے پر ہے(۷)۔اور یہ سب لکھنو کے بے فکرے ماحول کی وجہ سے ہے۔

فرحت اللہ بیگ نے بھی انشا کا وطن کشمیر بتایا ہے۔تاریخ پیدائش کا تذکرہ گول کیا ہے لکھتے ہیں کہ انشا میر سوز کے شاگرد تھے پھر ان سے بگڑی تو مصحفی سے اصلاح لی ان سے منحرف ہوئے تو میدان شاعری میں بے لگام ہو کر سرپٹ دوڑنے لگے(۸)۔ابتدا میں میر کے رنگ میں غزل لکھی باقی واقعات تقریباً فرحت نے وہی بیان کیے ہیں جو آزاد نے آب حیات میں درج کیے ہیں۔ادبی معرکہ آرائیوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔انشا کی نواب سعادت علی خان سے کبیدہ خاطری کو بھی مرزا نے تفصیل سے لکھا ہے اور اس کی بنیادی وجہ انشا کا حد

سے بڑھا ہوا مذاق قرار دیا ہے۔بیگ نے حوالے قدرت اللہ شوق اور آزاد کے تذکروں سے دیے ہیں۔لیکن آزاد کے حوالوں پر تاریخ اودھ کے حوالوں سے تنقید کی ہے۔میاں بے تاب کے قول پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پہلا جز وغلط اور دوسرا صحیح ہے(۹)۔

مرزا نے انشا کے کلام پر اس دور کے تمام تذکرہ نویسوں کی آرا لکھی ہیں۔جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انشا اپنے دور کے بڑے شاعر تھے۔لیکن کسی ایک فن میں بھی کامل نہیں تھے۔البتہ خوش فکر ہونا سب نے تسلیم کیا ہے۔انشا کا کلام ہر ایک مقام پر قابل سند نہیں۔اس کو مرزا فرحت نے درست کیا ہے کیونکہ بے اعتدالیاں عمداً تھیں یا بے پروائی کا سبب قاعدے قانون کے قائل ہی نہ تھے۔مرزا نے آزاد کی اس بات کا رد کیا ہے کہ انشا کی زندگی کے چار دور تھے آزاد نے یہ چاروں ادوار بے ترتیب لکھے ہیں غزلوں کے حوالے بھی غلط ہیں مثلاً غزل

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں

دہلی کے کسی مشاعرے کی ہے اور آزاد اسے لکھنو کے دور کی بتاتے ہیں(۱۰)۔ان کی تمام باتوں کا انکار، مرزا انشا کے نواسے مرزا اوج کے بیان سے کرتے ہیں کہ انشا نہ مجنوں ہوئے نہ پاگل اور نہ ان کی تنخواہ بند ہوئی۔مرزا فرحت اللہ بیگ 'آب حیات' کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ میں نے ایک دو واقعات دیئے ہیں لیکن دیکھا جائے تو سوائے ان واقعات کے جو دہلی میں پیش آئے اور جن کی تصدیق 'مجموعہ نغز' سے ہوتی ہے کسی اور واقعہ کے متعلق کہنا دشوار ہے۔کہ اس کی کوئی اصلیت ہے بھی یا نہیں۔مرزا نے انشا کی صرف اردو شاعری پر بحث کی ہے اور آخر میں انشا کے کلام سے تشبیہات، تلمیحات اور سخت قافیوں والی شاعری کے نمونے دیے ہیں۔لیکن تعریفیں ہی کی ہیں۔مرزا مضمون نگار تھے اس لیے ان کی یہ کتاب بھی ان کے مضمون 'نذیر احمد کی کہانی۔کچھ ان کی کچھ میری زبانی' کی طرح کا مضمون لگتی ہے۔اس طرح مرزا نے تحقیق کا وہ معیار قائم نہیں رکھا جس کی ان سے توقع تھی۔اس مضمون میں کہیں کہیں کڑواہٹ شامل ہو گئی۔ورنہ سب میٹھا ہے۔

انشا پر عابد پیشاوری کی کتاب 'انشا کے حریف و حلیف' ان کے پی ایچ۔ڈی کے مقالے کا ایک حصہ ہے۔انھوں نے اسے اس لیے منتخب کیا کہ انشا کی متنازعہ شخصیت کے نزاعی گوشوں سے پردہ اٹھ جانے کا امکان اور اپنی محنت کا اظہار۔حلیف تو انشا کا کوئی نہ تھا تاہم آزاد کو انھوں نے انشا کی حمایت کی وجہ سے حلیف قرار دیا ہے۔عابد پیشاوری کا انداز انشا کے معاملے میں جانبدارانہ ہے۔انھوں نے انشا کی ہر حوالے سے حمایت کی ہے۔انشا اور عظیم کے درمیان ادبی معرکوں میں عظیم کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔بہت ساری تاریخی غلطیاں کی ہیں۔انشا کے باپ ماشاء اللہ خان کو رئیس وقت کہا ہے جبکہ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ موصوف کے پاس اپنا مکان

تک نہ تھا(۱۱)۔عابد کے بقول اصل معرکہ قاسم اورانشا کے درمیان تھا۔عظیم تو اتفاقاً زد میں آ گئے یوں بھی وہ بد دماغ مشہور رہتے جس کا فائدہ قاسم نے اٹھایا۔قاسم کوایک زبردست ترجمان آزاد کی صورت میں میسر آ گیا۔ جس نے اس ذلت وخواری کوجاوید ضرور بنادیا۔جس کی تلافی اب تک نہیں ہوسکی۔

مصحفی کی بابت لکھتے ہیں کہ ان کوجتنی شہرت زندگی میں ملی مرنے کے بعد اس طرح ختم ہوگئی گویا اس نام کا کوئی شخص کبھی تھا ہی نہیں۔جو کہ تاریخی اعتبار سے درست نہیں ہے۔مصحفی کے مرنے کے بعد ان کے وقار میں اضافہ اورانشا کے وقار میں بتدریج کمی ہوئی۔انشا سے معرکوں کے سبب کچھ لوگ بقول عابد مصحفی سے واقف تھے اور بس۔اس سے بڑا تاریخی جھوٹ کوئی نہیں ہوسکتا۔اس کے ساتھ ساتھ عابد مصحفی کوقادرالکلام شاعر بھی تسلیم کرتے ہیں۔مرنے کے بعد ان کے نزدیک وہ مقام جو مصحفی کوملا وہ قائم نہیں رہ سکا۔کیاانشا کے بارے میں ایسا نہیں۔ عابد پیشاوری نے مصحفی کے حالات زندگی تفصیل سے بیان کر دیے ہیں(۱۲) شادیاں ،لونڈیاں،متعے،اولاد کا نہ ہونا،بازاری عورتوں سے ربط،غم روزگار،ناکامیاں،مایوسیاں،شاعری کی قدر نہ ہونا، احساس برتری غرض سب کچھ لکھا ہے جسے پڑھ کر مصحفی سے نفرت محسوس ہوتی ہے۔عابد نے قاضی عبدالودود اور ڈاکٹر آمنہ خاتون کے حوالے سے مصحفی کی شاعری خصوصاً قصائد پر تفصیلی بحث کی ہے۔اور طویل حواشی لکھے ہیں۔ان کی نزدیک مصحفی کا شاعری میں اپنا کوئی رنگ نہیں وہ نقاد ہیں یہ سب کچھ انھوں نے پس منظر کے طور پر دیا ہے جو خاصا طویل ہے۔

عابد قاضی عبدالودود کے حوالے سے اس بات کوتسلیم نہیں کرتے کہ انشا مصحفی سے شاعری میں اصلاح لیا کرتے تھے۔ان کے نزدیک سخن شعراء از عبدالغفور نساخ کے علاوہ کسی دوسرے ذریعے سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔وہ اس بات کے بھی قائل نہیں کہ مصحفی مرزا سلیمان شکوہ کواصلاح دیا کرتے تھے(۱۳)۔

معارضے سے متعلق عابد نے جس قدر مواد دستیاب ہوا اس کا اہم حصہ نقل کر کے طویل بحث کی ہے اور فیصلہ اہل نظر پر چھوڑ دیا ہے کہ کون قصوروار ہے اس بحث میں قاضی عبدالودود کا محاکمہ بھی کیا ہے۔اس مواد کے مطالعے کے بعد یہ ثابت ہوجاتا ہے کہ مصحفی انشا سے زیادہ فحش گو تھے ان کے کلیات سے ایسے سینکڑوں اشعار تلاش کیے جاسکتے ہیں۔پیشاوری نے اس موضوع پر تقریباً سو صفحات لکھے ہیں۔انھوں نے آزاد کوانشا کا حلیف تو لکھا ہے لیکن ان پر خوب تنقید کی ہے۔ان کی کتاب 'آب حیات' کے بے شمار واقعات کوخلاف حقیقت اور تحقیق سے غلط ثابت کیا ہے(۱۴)۔

انشا پر معیاری کام اسلم پرویز نے جولائی ۱۹۶۱ء میں کیا۔دیباچے میں انھوں نے بھی اس بات کا

اتفاق کیا کہ ان سے انشا کی سن ولادت اورانشا کے استاد کا مسئلہ حل نہیں ہوسکا(۱۵)۔اسلم پرویز نے آزاد کی اس بات کی تردید کی ہے کہ انشا سلیمان شکوہ کے دربار سے منسلک ہوئے تو اس نے مصحفی کے بدلے انشا سے اصلاح لی۔'اخبار رنگین' کے حوالے سے اسلم پرویز نے ایک دلچسپ واقع قلم بند کیا ہے کہ لکھنو میں مرزا مومن بیگ نامی ایک قیافہ شناس تھے۔ایک مرتبہ رنگین اور راغب ان کے پاس گئے اورانشا کے بارے میں رائے معلوم کی۔مرزا نے جواب دیا کہ انشا کو گدھے کی خصلت سے بہت مناسبت ہے راغب نے کہا کہ حضرت تعجب ہے آپ ان کو خر ثابت کرتے ہیں حالانکہ وہ تو زبردست شاعر ہیں۔مجلس میں کوئی ان کے آگے ٹھہر نہیں سکتا اس پر مرزا نے جواب دیا کہ گدھے کی بھی یہی خاصیت ہے کہ جب بولنا شروع کرتا ہے تو سب جانوروں کی آواز اس کے آگے دب جاتی ہے۔آزمائش کے طور پر مرزا نے کہا خود جا کر انشا سے پوچھ لو۔دونوں وہاں سے اٹھ کر انشا کے پاس گئے اور باتوں باتوں میں دریافت کیا ان کے حیرت کی انتہا نہ رہی جب انشا نے کہا کہ جہاں میں گدھے کا چھوٹا سا بچہ دیکھتا ہوں تو جی میں آتا ہے کہ اسے گود میں اٹھا کر بے اختیار گلے لگا لوں(۱۶)۔

'مخزن الغرائب' کے حوالے سے اسلم نے آزاد کی اس بات کوبھی جھٹلایا ہے کہ انشا سے سعادت علی خان واقف نہ تھے۔اسلم پرویز مزید تحریر کرتے ہیں کہ انشا کی زندگی کا بہترین دور سعادت علی خان کی صحبت میں گزرا۔'رانی کیتکی کی کہانی' اور 'دریائے لطافت' اس دور کی یادگار ہیں۔لیکن اسلم نے انشا کے بارے میں 'آب حیات' میں درج لطائف کونا قابل یقین قرار دیا ہے۔آپ نے آزاد کی اس بات پر تنقید کی ہے کہ انشا آخری عمر میں پاگل ہوگئے تھے اور نواب سے بدکلامی کی وجہ سے انھیں ملازمت سے نکال دیا گیا تھا۔انشا کے نواب کے ہاں سے برطرف ہونے کی وجوہات اسلم پرویز نے 'رقعات قتیل' کے حوالے سے دیا ہے۔آپ نے انشا کی لونڈیوں کا تذکرہ بھی کیا ہے اور حوالہ تذکرہ بہارستان ناز سے لایا ہے(۱۷)۔

یاد آیا مجھے گھر دیکھ کے دشت
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

عشروں بعد مرزا غالب نے اسی بحر میں اپنی مشہور غزل لکھی۔جس میں یہ شعر شامل ہے(۱۸)۔

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا

قاضی عبدالودود سے اختلاف کرتے ہوئے آپ نے تاریخ وفات ۱۲۳۳ھ مطابق ۱۸۱۸ء لکھی ہے۔انشا کے مذہب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ شیعہ لیکن آزاد مشرب تھے۔انشا کی نواب کے ہاں کتنی عزت

تھی اس بارے میں اسلم پرویز نے 'لطائف السعادت' مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون کے حوالے سے تحریر کیا ہے(۱۹)

اسلم پرویز نے بھی انشا کے ادبی معرکوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ آپ نے حوالے مجموعہ نغز، آب حیات، رباط قتیل، لطائف السعادت، کلام انشا، دریائے لطافت، دیوان مصحفی، تذکرہ ہندی گویاں، تذکرہ خوش معرکہ زیبا، مخزن الغرائب، نگار کا مصحفی نمبر، ادب لطیف کا انشا اور مصحفی کا معرکہ سے دیے ہیں۔ اس طرح اسلم پرویز نے تحقیق کے معیارات کو سامنے رکھا ہے اور معاصر حوالہ جات کو بنیادی ماخذ کی حیثیت دی ہے۔ انشا اور مصحفی پر تفصیل سے لکھا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس معرکے میں انشا فاتح قرار پائے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے حوالے سے تحریر کرتے ہیں کہ انشا اور مصحفی کا جھگڑا دو مزاجوں کا جھگڑا تھا۔ شاعری کے دو رنگوں کا تضاد تھا۔ جو ایک دوسرے کی ضد تھے۔ ان جھگڑوں میں دبستان لکھنو اور دبستان دہلی پر اسلم پرویز نے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ آپ نے طویل حواشی لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ ان تمام نسخوں کی تفصیل بھی دی ہے جو آپ کے زیر مطالعہ رہے۔ مثلاً 'دریائے لطافت' کے سات نسخے اور 'کلیات انشا' کے اٹھارہ نسخوں کی تفصیل (۲۰)۔ اسلم نے قاضی عبدالودود کے رسالے 'معاصر' کے حوالے بہت دیے ہیں۔ اس کے علاوہ انشا کی داخلی اور خارجی شاعری پر تفصیل سے لکھا ہے۔ جس کے مطابق انشا میں سیاسی شعور کی کمی تھی اور ان کی شخصیت میں اعتدال نہ تھا۔ ان کے بقول انشا نے مصحفی کو نیچا تو دکھا دیا لیکن آج مصحفی جس مقام پر ہیں اس پر انشا نہیں۔

انشا نہ ادب برائے ادب کا قائل ہے اور نہ ادب برائے زندگی۔ وہ ادب کو مصلحت کوشی اور درباری کا آئینہ دار بنائے ہوئے تھا۔ اسلم پرویز نے انشا کے سات تلامذہ کی فہرست دی ہے جو اس دور کے تذکروں سے اخذ کیے ہیں۔ معاصرین کی آرا آخر میں درج کی ہیں۔ جس کے مطابق انشا اپنے دور کے بڑے شاعر تھے۔

پرانے تذکروں میں معرکہ مصحفی و انشا کی تفصیلات نہیں ملتیں لیکن اشارے ضرور موجود ہیں۔ خوش معرکہ زیبا پہلا تذکرہ ہے جس میں قدر تفصیل اور آب حیات میں زیادہ تفصیل سے لکھا گیا۔ تاہم ان دونوں تذکروں کی روایتوں میں فرق ہے۔ مولانا آزاد کے نزدیک اس معرکہ کی وجوہات بذیل ہیں۔

۱۔ انشا سے پہلے مصحفی شہزادہ سلیمان شکوہ کی غزلوں پر اصلاح دیا کرتے تھے۔ انشا کے پہنچنے پر یہ کام ان کے سپرد ہو گیا۔

۲۔ مصحفی کی تنخواہ میں تخفیف کر دی گئی۔

۳۔ مصحفی کو اپنی شاعری پر فخر تھا اور معاصرین پر چوٹ کرنا ان کا مشغلہ۔ لیکن خوش معرکہ زیبا کے مطابق

مصحفی انشا کی وساطت سے ملازم ہوئے۔ سعادت خان ناصر اس معرکے کی وجوہات یوں بیان کرتے ہیں کہ ایک دن مصحفی کی گفتگو بادشاہ کو پسند نہ آئی مرزا سلیمان شکوہ نے کو کہا کہ مصحفی کو ہر خاص و عام کے سامنے دربار میں ذلیل کیا جائے جسے انشا نے قبول کیا(۲۱)۔

مولوی عبدالحق تذکرہ ہندی کے مقدمہ میں تحریر کرتے ہیں کہ انشا، جرات اور مصحفی ہم پیشہ تھے۔ اول اول شاعرانہ چشمک رہی۔ بعد میں بڑھتے بڑھتے نوبت جنگ وجدل اور فحش پن تک پہنچ گئی۔ مصحفی کے قصیدوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ درباری چشمک کی وجہ انشا کا دربار سے منسلک ہونا اور ان کے آنے سے مصحفی کی اہمیت کا کم ہونا ہے۔ مصحفی کو اپنے بڑے صاحب قصیدہ شاعر ہونے کا تکبر تھا اور انشا نے ان کا یہ پندار توڑ دیا انشا جوان اور مصحفی بوڑھے تھے۔ انشا درباری آداب اور لکھنو کی شاعری کے مزاج سے واقف لیکن مصحفی میں یہ گن نہ تھے۔ انشا طنز کرتے اور مصحفی غصے میں آ کر آپ سے تم اور تم سے تو پر اتر آتے۔ جبکہ انشا صورتحال سے لطف اندوز ہوتے۔ اس مبارزے میں مصحفی کے شاگرد بھی کود پڑے انشا نے مصلحت کی کوشش کی لیکن بات نہ بنی تاہم ناصر کے مطابق جرات اور اکبر علی اختر نے صلح کروا دی۔ اس طرح پہلا دور ختم ہو گیا اس دور میں اختلافات کی نوعیت ادبی رہی تاہم یہ صلح عارضی تھی۔ لکھنوی شہزادے بٹیر اور مرغ لڑاتے لڑاتے اب شاعروں کو بھی بلیوں اور کتوں کی طرح لڑا کر لطف اندوز ہوتے۔ شہزادے نے پھر انشا کو شہہ دی اور میدان جنگ ایک بار گرم ہو گیا۔

آزاد نے اپنی انشاء پردازی کے موتی بکھیرے ہیں اور انشا مصحفی کے ادبی معرکوں کو بڑے مزے سے بیان کیا ہے۔ تاہم ان میں تاریخی حقائق کم ہیں۔ انشا کا بینڈ باجوں کے ساتھ ہجویات گاتے ہوئے مصحفی کے گھر کا گھراؤ کرنا اور خاص طور پر اس ہجو پر حالات زیادہ بگڑے۔

مصحفی کے شاگرد منتظر نے جواب میں انشا کی ہجو لکھی۔

ے چربی ادھر آنکھوں میں تیری چھا گئی بھڑوے

اس موقع پر انشا نے صلح کی کوشش کی اور مصحفی نے بھی تصفیہ کو مصلحت قرار دیا۔ ڈاکٹر یعقوب عامر کے نزدیک اس کی وجوہات میں انشا کا مصحفی کے خلاف جلوس نکالنا اور ان کے گھر احمد نگر پر دھاوا بولنا معزز حضرات کو ناگوار گزرا ہوگا مصحفی کے حمایتی امراء و روسا بھی ہو گئے۔ منتظر و گرم وغیرہ کے تعلق سے مصحفی کو شیخ زادوں کی حمایت حاصل تھی ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ مصحفی اپنے شاگردوں کی بے جا حمایت کرتے تھے۔ آزاد نے لکھا ہے کہ مصحفی کے قول کے مطابق قتل کی دھمکیاں بھی دی گئیں۔ نگار کے مصحفی نمبر کے حوالے سے ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں کہ شہر میں فسادات پھوٹ پڑنے کی وجہ سے نواب آصف الدولہ نے انشا کو شہر بدر کر دیا تاہم

آزاد نے اس بات کا تذکرہ نہیں کیا۔ڈاکٹر یعقوب کا کہنا ہے کہ نواب آصف الدولہ کا انتقال ۱۲۱۲ھ میں ہوا اور انشا اس سے پہلے ہی لکھنؤ آ گئے لیکن یہ بات درست نہیں نواب کی وفات کے بعد انشا لکھنؤ آئے۔ڈاکٹر یعقوب انشا کے بیٹے اور انشا کی وفات پر مصحفی کے سوگوار ہونے کو بھی شک کی نظر سے دیکھتے ہیں تاہم اس حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ دونوں حضرات کی طرف سے برابر کی زیادتیاں ہوئیں (۲۲)۔

انشا کا سب سے پہلا معرکہ دہلی میں مرزا عظیم بیگ کے ساتھ ہوا آزاد کے مطابق دہلی میں اس وقت میر اور سودا جیسے لوگ موجود نہ تھے انشا مرشدآباد سے آ کر شاہ عالم بادشاہ کے دربار سے منسلک ہوئے۔میر اور سودا کے پیچھے بہت سے کہنہ مشق شاعر دہلی میں موجود تھے انھوں نے انشا کو مشاعروں میں کوئی لفٹ نہ کرائی۔اس سے ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ دہلی والے میری مخالفت پر کمربستہ ہیں تاہم تذکرہ مجموعہ نغز سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کی روایات بے بنیاد ہیں کیونکہ قاسم خود بھی مرزا عظیم کی حمایت میں اس دور کے مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ڈاکٹر یعقوب کے مطابق ایک طرف ان لوگوں نواب کی بے پناہ مروت اور اخلاص ومحبت جبکہ دوسری طرف مرزا عظیم بیگ کی بڑھتی ہوئی انانیت اور غرور وتکبر نے انشا کو معاندانہ رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل کیا۔انشا نے مرزا عظیم بیگ کے ساتھ جو رویہ اختیار کیا وہی رویہ مصحفی سے بھی روا رکھا (۲۳)۔

انشا کو اپنی زبان دانی پر ہمیشہ ناز رہا اس سلسلہ میں ان کے فائق سے بھی نوک جھونک رہی ابتدا لفظوں سے ہوئی جو بڑھتے بڑھتے ہجو یہ شاعری تک پہنچی اسلم پرویز کا خیال ہے کہ فائز دہلوی تھے اس لیے یہ معرکہ بھی دہلی میں پیش آیا ہوگا۔انشا اور قتیل دوست ہونے کے باوجود اثری چشمک کا شکار بھی رہے تاہم ان کے درمیان کبھی بدمزگی پیدا نہیں ہوئی۔ان کے ساتھ بھی جھگڑا لفظوں پر ہوا بڑھتے بڑھتے بے لاط شر تک پہنچا اور پھر اچانک ہوا میں تحلیل ہو گیا۔

دریائے لطافت کی بابت آزاد کی رائے ہے کہ اگر چہ یہ قواعد اردو کی کتاب ہے لیکن تمسخر اور شوخی بھی ہے اس میں ظرافت سے لے کر فحش گوئی تک کوئی بات نہیں چھوڑی۔اس کتاب کا دوسرا حصہ مرزا قتیل نے لکھا لیکن اس حمام میں سب ننگے تھے اس لیے ان کے ہاں بھی سوائے شہدے پن کے دوسری بات نہیں۔انشا تقطیع میں مفاعیلن مفاعیلن مفاعلین کی جگہ پری خانم پری خانم اور فاعیلن کی جگہ چت لگن جیسے اصول و قواعد لائے اصطلاحوں میں اب عربی فارسی کی جگہ ہندی لائے۔دیوان کے بارے میں تحریر کرتے ہیں کہ جب انشا مشاعرے میں آتے تو ایک طرف معقولیت سے سلام کرتے دوسری طرف مسکرا دیتے ایک طرف منہ چڑا دیا

کبھی معقول کبھی بانکے دلی کے کبھی داڑھی رکھ لی اور کبھی اڑا دی کبھی چار ابرو کی صفائی بنا دی ان کا آنا بھانٹ سے کم نہ تھا۔مصحفی نے ان کی ہجویات کے ضمن میں کچھ جھوٹ نہیں کہا (۲۴)

ے والله کہ شاعر نہیں تو بھانڈ ہے بھڑوے

غرض اپنی طرز کے بانی تھے اور آپ ہی اس کا خاتمہ کر گئے انشا کا کلام ہر ایک مقام پر قابل سند نہیں ان کا کلام ابلاغ کے لیے نہیں صرف اپنی مشہوری کے لیے تھا اور اسی لیے غزل میں نئی زمینیں شامل کرنا اور بے تکی تراکیب نے غزل کے نازک مزاج کو برباد کر دیا۔غلطی کبھی تسلیم نہ کی جس نے غلطی نکالی اس کی شامت آئی۔آزاد نے میاں بے تاب کا قول لکھا ہے کہ انشا کے فضل وکمال کو شاعری نے کھویا اور شاعری کو سعادت علی خان کی مصاحبت نے ڈبویا (۲۵)۔

جمیل الدین عالی کی حرف چند میں یہ بات درست ہے کہ کہانی رانی کیتکی کی کے بارے میں دعویٰ کیا جاتا تھا کہ خالص اردو میں یعنی اس میں عربی فارسی ترکی کے الفاظ نہیں اردو کی یہ تعریف تاریخ اردو پر ایک مخصوص نقطہ نظر کی نمایندگی ضرور کرتی ہوگی۔لیکن جس زبان کو غالب ترین اکثریت نے جانا اور برتا وہ بہت سی زبانوں کے بیشمار الفاظ کا ایک خوبصورت آمیزہ ہے (۲۶)۔اس طرح انشا کا کام للو جی لال کی پریم ساگر جیسا ہی ہے جس کو اہمیت دینا فضول ہے۔قدرت نقوی تحریر کرتے ہیں کہ انشا زبان کے بڑے پارکھ اور متعدد زبانوں اور بولیوں کے ماہر تھے۔کلیات میں ہر زبان اور ہر بولی کے اشعار موجود ہیں۔کہانی کو اس انداز سے لکھنے کی وجہ ان کی ماحول سے واقفیت تھی۔وہ دور کہانیوں کا تھا۔اس کہانی کی موٹی موٹی خصوصیات یہ ہیں (۲۷)

۱۔ خالص اردو یا ہندوی زبان کا التزام یہ درست نہیں خالص اردو سے کیا مراد ہے۔کیا فارسی عربی کا اردو میں شامل ہونا غلط ہے یا تھا۔کیا یہ ہندوؤں کے موقف کی حمایت نہیں۔پریم ساگر اور رانی کیتکی کی کہانیوں میں کیا فرق رہ گیا۔

۲۔ اسلوب نگارش بالکل اجنبی ہے۔الفاظ کی تکرار ہے شاید یہ الفاظ اس دور میں مروج تھے۔

۳۔ بہت سی ایسی چیزوں کے نام لکھے ہیں جو آج ناپید ہیں مثلاً آتش بازی کے نام کشتیوں کے نام سامان آرائش وغیرہ۔

۴۔ اس کہانی کے کردار ہندو ہیں۔اور یہ اچھا ہے کہ جدید دور کے ہندو مثلاً گیان چند کا یہ کہنا کہ مسلمان شعراء وادباء کی تخلیقات ہیں۔ہیرو مسلمان اور ہیروئن ہندو ہوتی تھی۔اس کہانی سے اس دور میں انشا کے ہندوؤں سے گہرے روابط کا پتہ چلتا ہے۔اس کہانی کے مافوق الفطرت عناصر بھی ہندو دیومالا سے ہیں۔یہ کہانی

طبع زاد ہے اس لیے اس کی اہمیت زیادہ ہے۔مولوی عبدالحق دیباچہ میں تحریر کرتے ہیں کہ انشا نے اپنا دعویٰ پورا کیا اور کہانی میں عربی فارسی کا کوئی لفظ نہیں لایا۔اور پھر لطف یہ ہے کہ یہ آج کل کی سی ہندی بھی نہیں۔ہر ایک سمجھتا ہے اور اسی کا نام ہندوستانی ہے۔یہ بھی ہوشیاری کی ہے کہ قصہ ہندوانی رکھا ہے جس میں بہت سے ہندی لفظ بے تکلف کھپ گئے ہیں (۲۸)۔

امتیاز علی عرشی سلک گوہر کے دیباچہ میں تحریر کرتے ہیں کہ یہ ایک مختصر کہانی ہے جسے انشا نے اپنی طبیعت کی جولانی دکھانے کے لیے بے نقط اردو میں لکھنے کی کوشش ہے، اگرچہ نئی بات نہیں۔انشا نے ہندی کے وہ سب الفاظ جن میں ٹ، ڈ، ڑ پائی جاتی ہے، اس بناء پر چھوڑ دیا کہ اس زمانے میں ان پر چھوٹی ط لکھنے کی جگہ چار چار نقطے لگائے جاتے تھے۔اس کتاب کا ایک ہی مخطوطہ دستیاب ہے اور عرشی نے کمال مہارت سے مدون کر کے پیش کر دیا۔انشا نے اس میں عربی فارسی کے ذخیرہ الفاظ سے دریوزہ گری کی ہے کیونکہ سنسکرت اور ہندی اس دور میں ہندو اور مسلمان دونوں کے لیے نامانوس تھی۔اس طرح یہ کہانی رانی کیتکی کی کہانی کی زبان کا الٹ ہے۔عرشی نے ابتدائیہ میں تحریر کیا ہے کہ انشا بے شمار زبانوں کے ماہر تھے اس کے علاوہ عرشی نے انشا کی کتابوں کا تعارف دیا ہے۔جس کے مطابق کلیات نظم، دریائے لطافت اور رانی کیتکی کی کہانی مشہور رہے۔انشا کے ترکی روزنامچے کا ذکر بھی کیا ہے (۲۹)۔

گیان چند اردو کی نثری داستانیں میں تحریر کرتے ہیں کہ عرشی کی یہ بات درست نہیں کہ رانی کیتکی کی کہانی ۱۸۰۸ء میں کے بعد کی تصنیف ہے۔بلکہ یہ ۱۷۹۸ء اور ۱۸۰۳ء کے درمیان کی ہے اسے اردو اور ہندی والے دونوں اپناتے ہیں اس کی کئی وجوہات ہیں۔

۱۔ اردو میں ایسی نثر لکھنا جس میں عربی فارسی کا کوئی لفظ نہ آئے ایک اجتہاد تھا۔ہندی میں ایسی عبارت لکھنا کسی طرح کمال کی دلیل نہیں۔

۲۔ قصے کے ابتداء میں اردو کے ڈھنگ پر حمد و نعت ہے۔

۳۔ قصے میں جتنے اشعار ہیں ایک مقام کے علاوہ سب کے سب اردو اوزان میں ہیں۔

۴۔ انشا اردو کے ادیب تھے ہندی میں انھوں نے کوئی دوسری تصنیف نہیں چھوڑی (۳۰)۔

انشا نے قصے کی زبان کے سلسلے میں جو التزامات کیے ان میں باہر کی بولی یعنی فارسی عربی اور ترکی کے الفاظ نہیں گنواری یعنی برج اور اودھی وغیرہ سے احتراز کیا۔بھاکھا پن نہ ٹھوس جائے یعنی سنسکرت آمیز ہندی نہ ہو۔

عربی فارسی سے ترک موالات کے لیے انشا نے یہ عقلمندی کی کہ قصے کی معاشرت اور کردار قدیم ہندو

دور کے پیش کیے۔باہری بولی سے بچنے کے باوجود انشا عام طور سے کہیں بند نہیں ہونے پائے بعض عربی اور فارسی الفاظ کو ہندی جامع پہنایا ہے مثلاً رباعی کے لیے چوتکا شعر کے لیے دوہا وغیرہ۔جین کے مطابق سلک گوہر میں انشا نے اردو کے پینتیس بنیادی حروف تہجی میں سے پندرہ استعمال کیے۔ے کو اس لیے حذف کر دیا کہ اس کے نیچے دو نقطے ہیں۔جین کا اپنا تعصب بول ہی پڑتا ہے۔لکھتے ہیں کہ ے کے بغیر اردو افعال کا ذخیرہ کتنا تہی دامن رہ جاتا ہے (۳۱)۔

دریائے لطافت کے مطابق انشا نے والد کے وقت میں منطق اور فلسفے کی درسی کتابیں پڑھی تھیں اور بس۔مرزا فرحت اللہ بیگ کی تالیف 'انشا' پر انشا کی جو تصویر بنی ہوئی ہے اس میں مونچھیں اور سر پر پٹے نظر آتے ہیں۔آزاد نے بھی انشا کے منڈے ہوئے سر کا ذکر کیا ہے انشا کی بعض عادات کا صرف لطائف السعادت سے حال معلوم ہوتا ہے۔جس تک میری رسائی ممکن نہیں ہو سکی۔داؤدی نے اس کی تفصیل دی ہے۔آپ نے انشا کے لکھنو سے باہر کا عرصہ تیرہ سال لکھا ہے۔داؤدی نے مقدمے میں انشا کی طرف داری کی ہے۔مصحفی قتیل اور عظیم پر تنقید کی ہے لیکن دلیل کے ساتھ نہیں۔دریائے لطافت کا سال اشاعت ۱۸۰۷ء لکھا ہے جو درست نہیں۔یہ کتاب مرزا قتیل اور رنگین کے تعاون سے لکھی گئی اس کتاب کے صرف اس حصے کو جو سید انشا اور رنگین کی تصنیف ہے، مدون کر کے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے ۱۹۵۲ء میں داؤدی نے پی ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی (۳۲)۔

لطائف السعادت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اس کا صرف ایک نسخہ برٹش میوزیم میں ہے اسے بھی داؤدی نے ۱۹۵۲ء میں ترجمہ اور حواشی کے ساتھ شائع کیا۔اس میں پچپن لطیفے ہیں۔فہرست لطائف قلمی میں ترپن لکھا ہے، جو درست نہیں۔ترکی روزنامچے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اس کا خلاصہ عرشی نے رسالہ 'پریم' لاہور بابت جون ۱۹۴۵ء میں 'انشا کا روزنامچہ' کے عنوان سے شائع کیا۔'سلک گوہر'، 'رانی کیتکی کی کہانی' اور کلیات کا تعارف بھی داؤدی نے مقدمے میں پیش کیا ہے۔

جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ انشا کے پاس کوئی ایسا نسخہ نہ تھا جس میں سارا کلام درج ہو۔جالبی کے مطابق 'کلیات انشا' پہلی بار ۱۸۵۵ء کو دہلی کے مطبع دہلی اردو اخبار سے شائع ہوا اس پر بحیثیت ناشر محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔دوسری بار نول کشور مطبع سے ۱۸۷۶ء تیسری بار بھی نول کشور پریس سے ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا (۳۳)۔'کلام انشا' کے نام سے ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد نے ۱۹۵۲ء میں اردو دیوان شائع کیا، جسے مرزا محمد عسکری نے مرتب کیا اور متن کی تنقیح ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے کی، تاہم یہ انتخاب ہے۔'کلیات انشا' ۱۹۵۹ء

میں مجلس ترقی ادب نے شائع کی ۔اس کے مرتب داؤدی اور مقدمہ نگار ڈاکٹر آمنہ خاتون ہیں ۔'رنگین وانشا' کے نام سے ان دونوں کا ریختی کلام نظامی بدایونی نے شائع کیا ۔اس پر سال طباعت درج نہیں ۔۱۹۴۳ء میں حسرت موہانی نے کلام انشا کا انتخاب شائع کیا جو 'انتخاب سخن' کی گیارھویں جلد کے جز واول میں شامل ہے ۔

مقدار کلام کے لحاظ سے انشا کی غزلیں جرات اور مصحفی سے کم ہیں ۔انشا نے شاعری کے ذریعے اپنی سماجی حیثیت قائم کی ۔ان کے ہاں خارجیت زیادہ ہے اور ان کی شاعری کس معیار کی ہے اس کا اندازہ ان کی گیارہ مثنویوں سے ہوتا ہے ۔ان میں در ہجو کھٹمل ،مگس ،مثنوی فیل نامہ ،مرغ نامہ بھی شامل ہے ۔ان سے اردو ادب کو کیا ملا یہ بات سوچنے کی ہے ۔

'دریائے لطافت' فارسی زبان میں لکھی گئی ۔یہ اردو زبان وقواعد کی پہلی کتاب ہے ۔مرشد آباد کا مطبوعہ نسخہ ۴۷۵ صفحات کا ہے ۔جن میں ۳۰۹ انشا اور ۱۶۶ قتیل نے لکھے ہیں ۔مولوی عبدالحق نے ۱۹۱۶ء میں 'دریائے لطافت' کو مرتب کر کے شائع کیا ،اس میں مولوی صاحب نے قتیل کا لکھا ہوا حصہ نکال دیا اس کے علاوہ فحش حصے بھی نکال دیے ۔۱۹۳۵ء میں پنڈت کیفی نے 'دریائے لطافت' کو انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع کروایا ۔اس میں انشا نے لکھا ہے کہ اردو کئی زبانوں کا عطر ہے اس لیے اس کے حروف تہجی کی تعداد زیادہ ہے ۔اردو رسم الخط میں ۴۸ حروف عربی ،چار فارسی اور تین ہندی کے ملا کر پچپن ہیں ۔تاہم انشا نے مخلوط ہونے والے حرفوں کو ملا کر حروف تہجی کی تعداد پچاسی بتائی ہے ۔جالبی کے نزدیک یہ درست نہیں ۔مخلوط حروف کو حروف تہجی میں شامل کرنا فضول اور بے فائدہ ہے (۳۴)۔

'لطائف السعادت' کو ڈاکٹر آمنہ خاتون نے اردو میں ترجمہ کر کے اصل فارسی متن کے ساتھ مرتب و شائع کیا ۔مقدمے کے علاوہ اس میں ۵۵ لطائف ہیں ۔اسے نور سعید اختر نے بھی مدون کیا ۔'لطائف السعادت' کا نسخہ برٹش میوزیم میں محفوظ ہے ۔جالبی کے نزدیک انشا کا روزنامچہ ناپید ہے لیکن اس کے ۲۴ اوراق رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں ۔یہ ترکی زبان میں ہے اس کا ترجمہ ڈاکٹر سید نعیم الدین نے اردو میں کیا ہے اور اپنے مقدمہ وحواشی کے ساتھ 'انشا کا ترکی روزنامچہ' کے نام سے مرتب وشائع کیا ہے ۔اس سے 'دریائے لطافت' اور 'رانی کیتکی کی کہانی' کے زمانہ تصنیف کا تعین ہو جاتا ہے ۔

انشا نے حضرت علی رضی اللہ کی منقبت میں ایک بے نقط قصیدہ لکھا اس کا مخطوطہ جون ریلینڈ لائبریری مانچسٹر میں موجود ہے ۔ڈاکٹر مختار الدین احمد نے اپنے ایک مضمون میں اس مخطوطے کا تعارف کرایا اور اس کے طویل اقتباسات بھی دیے ۔جالبی کا کہنا ہے کہ باہر کی بولی کا کوئی لفظ 'رانی کیتکی کی کہانی' میں نہ آنے کی حد تک

انشا کامیاب ہوئے لیکن اس کتاب نے یہ ثابت کر دیا کہ عربی فارسی کے بغیر اردو کا چلن ممکن نہیں ۔اس کہانی میں جگہ جگہ جملوں کا اکھڑ پن یہ بتاتا ہے کہ عربی فارسی اس زبان کا حصہ ہیں اس کوشش کے باوجود وچار فارسی وعربی الفاظ انجانے طور پر دبے پاؤں پھر بھی عبارت میں شامل ہو گئے ہیں ۔مثلاً لفظ نہ حرف نفی ۔لتہ (کپڑے کا ٹکڑا) فارسی سے اردو میں آیا ہے وغیرہ ۔انشا کے اس تجربے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ان کو کسی منصوبے کے تحت زبان سے خارج کرنا منفی عمل ہے (۳۵)۔

'انشا کی دو کہانیاں' انتظار حسین نے بھی مرتب کی ہیں ۔جسے مجلس ترقی اردو لاہور نے چھاپا (۳۶)۔'رانی کیتکی کی کہانی' کو مولوی عبدالحق نے برآمد کیا اور 'سلک گوہر' کو عرشی نے کھود کر نکالا لیکن آج تک انشا شاعر ہے اور یہ دو کہانیاں 'بھی' انشا کی تخلیق میں آتی ہیں ۔تاحال معاملہ 'بھی' سے آگے نہیں بڑھ سکا ۔ تاریخ پیدائش میں ابہام ہے اور ڈاکٹر آمنہ خاتون اس حد تک کامیاب ہوئی ہیں کہ یہ ۱۷۵۵ء تا ۱۷۵۶ء ہے ۔ انتظار حسین کے نزدیک انشا صاحب علم نہ تھے بلکہ میلے ٹھیلے کے آدمی تھے ۔عالم اپنے فضل وکمال سے نہیں اپنے علمی رویے سے پہچانا جاتا ہے جبکہ انشا کا رویہ علمی تھا ہی نہیں ۔وہ مجردات میں نہیں سوچ سکتے تھے ۔images میں سوچتے تھے یعنی ہر راستہ اپنا بنانا ۔

انشا نے 'دریائے لطافت' میں غیر شعوری طور پر ناول لکھا ہے ۔انھوں نے کردار تخلیق کیے ہیں ۔انشا نے اردو زبان کی ساخت اور قوانین کا تعین کیا ہے ۔یہ بات بھی کچھ معنی رکھتی ہے کہ انشا نے 'رانی کیتکی کی کہانی' میں بس ایک شادی کی تقریب کو جزیات نگاری کے لیے منتخب کیا شاید اس کا مطلب یہ ہے کہ اس تہذیب میں شادی کی تقریب ایک نمائندہ معاشرتی تقریب ہے ۔'سلک گوہر' کو انشا کی بے نقط شاعری کے تسلسل میں پڑھا جا سکتا ہے مگر ایک حد تک ۔یہ کہانی دیوان بے نقط سے کسی نہ کسی حد تک پیوستہ نظر آتی ہے ۔دونوں کی لغت میں اشتراک ہے ان میں انشا کا قلم فراٹے سے نہیں چلتا بلکہ ایک مخصوص دائرے کے اندر گھومتا ہے گنے چنے الفاظ سے باہر نہیں نکل پاتے ۔بے نقط لکھنے کے لیے عربی اور فارسی سے ایسے الفاظ چننے پڑے جن سے اردو زبان مانوس نہیں تھی ۔اور ہندی زبان کا ذخیرہ بھی خارج کرنا پڑا اس سے انشا کا مقصود انتظار حسین کے نزدیک حیاتی تجربوں کا تخلیقی بیان تھا (۳۷)۔

'انشا کے ترکی روزنامچے' کو ۱۹۵۵ء میں ڈاکٹر آمنہ خاتون اور ۱۹۸۰ء مین سید نعیم الدین نے مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے شائع کیا ۔اس ڈائری میں سید نے غلطیوں کی نشاندہی کی ہے مثلاً کاتب کا دنوں کا غلط اندراج (۳۸)۔انشا نے اسے چغتائی لہجے میں لکھا ہے جو ترکی زبان کی وہ شاخ ہے جو وسط ایشیا میں پھیلی

آپ نے ترکی گرامر پر بھی بحث کی ہے۔ترکی زبان پر فارسی غالب ہےان کی زبان اردو ہندی سے متاثر ہونے کی وجہ سے الفاظ ملتے ہیں مثلاً چائے پانی وغیرہ۔ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں جو عام فرہنگ میں نہیں ملتے۔اس روزنامچے سے انشا کی تاریخ ولادت کا تعین آسان ہوگیا ہے۔جوان کے مطابق ۶۰۔۱۷۵۹ء بنتی ہے۔اس روزنامچے سے انشا ایک بے ریا انسان ثابت ہوتا ہے کہ ہر واقع بے کم وکاست لکھ دیا ہے۔مقدمے کے بعد نعیم الدین نے ترجمہ متن درج کیا ہے آخر میں حواشی اوراشاریہ بھی دیا ہے۔

انشا کے قصائد کے بارے میں ڈاکٹر ابو محمد سحر تحریر کرتے ہیں کہ انھوں نے دس قصائد لکھے جن میں سے چار حمد و منقبت میں ہیں جبکہ چھے شخصی ہیں۔ان قصائد کی زمینیں سنگلاخ ہیں عربی فارسی کے انتہائی مشکل الفاظ استعمال کیے ہیں جبکہ دوسری زبانوں کے الفاظ استعمال کرنے کے علاوہ ان زبانوں کے اشعار یا مصرعے بھی شامل کیے ہیں جو کہ شاعری میں ایک بدعت ہے(۳۹)۔ان کے قصائد میں ان کی وسیع معلومات اور زبان دانی کی دو شقیں ہیں۔ایک کا تعلق مشرقی علوم اور دوسری کا مقامی روایات اور زبانوں کے الفاظ سے تاہم ان کے قصائد سے اودھ اور انگریزوں کے سیاسی تعلقات کا بھی پتہ چلتا ہے۔

'دریائے لطافت' کا مقدمہ مولوی عبدالحق نے لکھا ہے تاہم انشا کی تاریخ پیدائش اور خاندان کے بارے میں وہ بھی خاموش ہیں کہ کہاں سے آئے۔امراء کی مصاحبت آدمی کو کہیں کا نہیں رکھتی۔یہی حال غیر معمولی قابلیت اور ذہانت کے انشا کا بھی ہوا۔مولوی صاحب نے انشا کے کاموں کی فہرست دی ہے۔ان کے نزدیک دریائے لطافت انشا کا سب سے بڑا کام ہے۔یہ کتاب فارسی میں ہے اور اس کے تراجم ہو چکے ہیں۔عبدالحق نے منطق اور عروض وقوافی کا بیان کتاب سے ترک کر دیا ہے کہ وہ مفید نہیں تھا اس کے علاوہ آپ نے سلیقے سے فحش کلمات کو بھی نکال دیا ہے۔اس کی تصنیف کا سال ۱۸۰۲ء لکھا ہے۔مولوی مسیح الدین کی وجہ سے یہ کتاب دست بردِ زمانہ سے بچ گئی۔مترجم کے دیباچہ میں کیفی لکھتے ہیں کہ 'دریائے لطافت' کا سن تصنیف ۱۸۰۸ء ہے(۴۰)۔کیفی نے اصل فارسی کتاب میں کچھ اجتہادات کیے ہیں۔دیباچہ مرتب برطبع ثانی میں ۱۹۳۵ء میں مولوی عبدالحق نے 'دریائے لطافت' کا سال تصنیف ۱۸۰۸ء بتایا ہے۔

انشا کے مزاج میں دہلی کی سنجیدگی تو نہیں لیکن روانی،فصاحت اور محاورے موجود ہیں سودا کی طرح ان کی قصائد اور ہجووں میں زور وشور تو ہے لیکن سنجیدگی نہیں۔یہی حال ان کی غزلوں کا ہے۔ڈاکٹر خلیل احمد صدیقی نے 'ریختی کا تنقیدی مطالعہ' میں انشا پر لکھا ہے اور انھوں نے بھی تذکروں ہی کا سہارا لیا ہے تاہم انھوں نے ریختی کا موجد رنگین کو قرار دیا ہے۔ان کے مطابق ریختی میں انشا نے جس عورت کا ذکر کیا ہے وہ ہمارے

گھروں کی عورت نہیں بلکہ بازاری ہے اوراس کی زبان بھی۔تاہم شریف گھرانے کی خواتین کی زبان اور معاملات بھی ملتے ہیں۔عورتوں کے عقائد پر لکھا ہے(۴۱)۔

سکینہ کے مطابق انشا کی تصانیف کی تعداد دیکھ کر ان کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔وہ ایک بلند پایہ ادیب اور شاعر تھے جن کے مرتبے کو کوئی نہ پہنچ سکا۔دریاے لطافت میں آوازوں کی تعداد ۸۵ بتائی ہے(۴۲)۔سکینہ نے انشا کی تصانیف کے تعارف میں دو کتابوں یعنی دریائے لطافت اور کہانی ٹھیٹھ ہندی میں کا تفصیلی تعارف پیش کیا ہے ان کے مطابق انشا نے شعر کو اپنے نواب کی خوشی کے ماتحت کر دیا۔

نورالحسن ہاشمی کے مطابق انشا کے مزاج میں زور وشور تھا اور یہی ان کی شاعری میں بھی رہا۔ان کی غزلوں میں سنجیدگی موجود نہیں اور یہی انشا کا شاعرانہ زوال ہے(۴۳)۔

حوالہ جات:

۱۔ انشا،انشا اللہ خاں،"کلیات انشا"۔داؤدی،خلیل الرحمان (مرتب)،لاہور۔مجلس ترقی ادب ۱۹۶۹ء،ص ۳۳۔
۲۔ ایضاً،ص ۴۴۔
۳۔ عابدہ سمیع الدین ،"انسا کلو پیڈیا اردو لٹریچر"،نئی دہلی۔گلوبل ویژن پبلشنگ،،۲۰۰۷ء،ص ۲۹۹۔
۴۔ ایضاً،ص ۳۰۰۔
۵۔ اسلم پرویز،"انشا اللہ خاں انشا۔عہد اور فن"،دہلی،مکتبہ شاہراہ،۱۹۶۱ء،ص ۲۴۔
۶۔ عبدالحیی،مولانا،"گل رعنا"،لاہور،عشرت پبلشنگ ہاؤس،۱۹۶۴ء،ص ۲۱۵۔
۷۔ امجد الطاف،سید،"انشا"،اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد سوم)،لاہور دانشگاہ پنجاب،۱۹۶۸ء،ص ۴۰۷
۸۔ دہلوی،فرحت اللہ بیگ،مرزا،"انشا"،دہلی،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۱۹۸۲ء،ص ۴ تا ۵۔
۹۔ ایضاً،ص ۳۵۔
۱۰۔ ایضاً،ص ۴۲۔
۱۱۔ ایضاً،ص ۲۱۔
۱۲۔ عابد پیشاوری،ڈاکٹر،"انشا کے حریف وحلیف"،الہ آباد،اردو رائیٹرس گلڈ،۱۹۷۹ء،ص ۵۱۔
۱۳۔ ایضاً،ص ۱۴۵۔
۱۴۔ ایضاً،ص ۱۶۳۔
۱۵۔ اسلم پرویز،"انشا اللہ خان انشا۔عہد اور فن"،دہلی،مکتبہ شاہراہ،۱۹۶۱ء،ص ۹۔
۱۶۔ ایضاً،ص ۴۸۔
۱۷۔ ایضاً،ص ۷۹۔
۱۸۔ غالب،اسداللہ خان،۔

۱۹۔ اسلم پرویز،۱۹۶۱ء،ص۱۰۹۔
۲۰۔ ایضاً،ص۱۷۵،ص ص۱۸۴تا۱۸۵۔
۲۱۔ محمد حسین آزاد،مس مذارو،"آب حیات"،لاہور،شیخ محمد بشیر انصاری،ص۲۵۵۔
۲۲۔ یعقوب عامر،ڈاکٹر محمد"اردو کے ادبی معرکے"،نئی دہلی،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۲۰۰۲ء،ص۵۱۔
۲۳۔ ایضاً،ص۷۵۔
۲۴۔ محمد حسین آزاد،مس مذارو،"آب حیات"،ص۲۵۱۔ ۲۵۔ ایضاً،ص۲۷۳۔
۲۶۔ عالی،جمیل الدین،حرف چند،مشمولہ:انشا،انشا اللہ خاں،،"رانی کیتکی"،(مولوی عبدالحق،ڈاکٹر۔ عرشی، مولانا امتیاز علی خاں،نقوی،سید قدرت :مرتبین)،کراچی،انجمن ترقی اردو،۱۹۸۶ء،ص۴۔
۲۷۔ قدرت نقوی،سید،مقدمہ،مشمولہ:انشا،انشا اللہ خاں،،"رانی کیتکی"،(مولوی عبدالحق،ڈاکٹر۔عرشی،مولانا امتیاز علی خاں،نقوی،سید قدرت:مرتبین)،کراچی،انجمن ترقی اردو،،۱۹۸۶ء،ص۳۶تا۳۸۔
۲۸۔ مولوی عبدالحق،ڈاکٹر،دیباچہ،مشمولہ:انشا،انشا اللہ خاں،،"رانی کیتکی"،(مولوی عبدالحق، ڈاکٹر۔عرشی،مولانا امتیاز علی خاں،نقوی،سید قدرت :مرتبین)،کراچی،انجمن ترقی اردو،۱۹۸۶ء،ص۴۱۔
۲۹۔ انشا،انشا اللہ خاں،"سلک گوہر"(تصحیح)۔عرشی،امتیاز علی خاں،رام پور،رضا لائبریری،۲۰۰۱ء،ص۳تا۶۔
۳۰۔ گیان چند،ڈاکٹر،"اردو کی نثری داستانیں"،کراچی،انجمن ترقی اردو،۱۹۶۹ء،ص۲۴۱تا۲۴۲۔
۳۱۔ ایضاً،ص۲۴۹۔ ۳۲۔ انشا،انشا اللہ خاں،"کلیات انشا" ۱۹۶۹ء،ص۶۴۔
۳۳۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر،"تاریخ ادب اردو"،لاہور،مجلس ترقی ادب،۲۰۰۶ء،ص۱۲۸۔
۳۴۔ انشا،انشا اللہ خاں،"دریائے لطافت"،دتاتریہ کیفی،پنڈت برج موہن (مترجم)،کراچی،انجمن ترقی اردو ۱۹۸۸ء،ص:ی اور جمیل جالبی،ڈاکٹر،۲۰۰۶ء،ص۱۵۰۔
۳۵۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر،۲۰۰۶ء،ص۱۴۳۔
۳۶۔ انشا،انشا اللہ خاں،"انشا کی دو کہانیاں"،انتظار حسین (مرتب)لاہور،مجلس ترقی ادب،،۱۹۷۰ء،ص۱۲تا۱۵۔
۳۷۔ انشا،انشا اللہ خاں،۱۹۷۰ء،"انشا کی دو کہانیاں"،ص۳۸۔
۳۸۔ نعیم الدین،ڈاکٹر سید،"انشا کا ترکی روزنامچہ"،دہلی،ترقی اردو بیورو،،۱۹۸۰ء،ص۷تا۹۔
۳۹۔ ابو محمد سحر،ڈاکٹر،"اردو میں قصیدہ نگاری"،دہلی،تخلیق کار پبلشرز،۲۰۰۰ء،ص۱۰۰۔
۴۰۔ انشا،انشا اللہ خاں،"دریائے لطافت"، ۱۹۸۸ء،ص:ف۔
۴۱۔ خلیل احمد صدیقی مشیر،ڈاکٹر،"ریختی کا تنقیدی مطالعہ"،لکھنؤ،نسیم بک ڈپو،۱۹۷۴ء،ص۳۱۲۔
۴۲۔ رام بابو سکسینہ،"تاریخ ادب اردو"،کراچی،غضنفر اکیڈمی،۱۹۹۸ء،ص۱۷۰و۱۷۴۔
۴۳۔ نورالحسن ہاشمی،"دہلی کا دبستان شاعری"،لاہور،بک ٹاک،۱۹۹۱ء،ص۱۶۷۔

فہرست اسناد محولہ

☆ آزاد،محمد حسین،مس مذارو،آب حیات،لاہور،شیخ محمد بشیر انصاری۔

☆ ابو محمد سحر،ڈاکٹر،اردو میں قصیدہ نگاری،دہلی،تخلیق کار پبلشرز،۲۰۰۰ء۔
☆ اسلم پرویز،انشا اللہ خان انشا۔عہد اور فن،دہلی،مکتبہ شاہراہ،۱۹۶۱ء۔
☆ امجد الطاف،انشا،اردو دائرہ معارف اسلامیہ(جلد سوم)۱۹۶۸ء۔
☆ انشا،انشا اللہ خان،دریائے لطافت،پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی(مترجم)،کراچی،انجمن ترقی اردو۱۹۸۸ء
☆ ۔انتظار حسین(مرتب)،انشا کی دو کہانیاں،لاہور،مجلس ترقی ادب،۱۹۷۰ء۔
☆ ۔،سلک گوہر(تصحیح)۔امتیاز علی خان عرشی،رام پور،رضا لائبریری،۲۰۰۱ء۔
☆ ۔رانی کیتکی،(ڈاکٹر مولوی عبدالحق،مولانا امتیاز علی خان عرشی،سید قدرت نقوی۔مرتبین)،کراچی،انجمن ترقی اردو۱۹۸۶ء،
☆ ۔"کلیات انشا"،داؤدی،خلیل الرحمان(مرتب)،لاہور،مجلس ترقی ادب،۱۹۶۹ء۔
☆ جمیل جالبی،ڈاکٹر،تاریخ ادب اردو،لاہور،مجلس ترقی ادب،۲۰۰۶ء
☆ خلیل احمد صدیقی،ڈاکٹر،ریختی کا تنقیدی مطالعہ،لکھنؤ،نسیم بک ڈپو،۱۹۷۴ء۔
☆ خلیل الرحمان داؤدی،ڈاکٹر،کلیات انشا لاہور،مجلس ترقی ادب،۱۹۶۹ء۔
☆ رام بابو سکسینہ،تاریخ ادب اردو،کراچی،غضنفر اکیڈمی،۱۹۹۸ء۔
☆ عابد پشاوری،ڈاکٹر،انشا کے حریف و حلیف،آلہ آباد،اردو رائیٹرس گلڈ۱۹۷۹ء۔
☆ عابدہ سمیع الدین،انسائیکلوپیڈیا اردو لٹریچر،نئی دہلی،گلوبل وین پبلشنگ،۲۰۰۷ء۔
☆ عبدالحی،مولانا،گل رعنا،لاہور،عشرت پبلشنگ ہاؤس،۱۹۶۴ء۔
☆ فرحت اللہ بیگ دہلوی،مرزا،انشا،دہلی،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۱۹۸۲ء۔
☆ گیان چند،ڈاکٹر،اردو کی نثری داستانیں کراچی،انجمن ترقی اردو،۱۹۶۹ء۔
☆ نعیم الدین،ڈاکٹر سید،انشا کا ترکی روزنامچہ،دہلی،ترقی اردو بیورو،۱۹۸۰ء۔
☆ نورالحسن ہاشمی،دہلی کا دبستان شاعری،لاہور،بک ٹاک،۱۹۹۱ء۔
☆ یعقوب عامر،ڈاکٹر محمد،اردو کے عربی معرکے،نئی دہلی،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۲۰۰۲ء۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹررابعہ سرفراز*

کلامِ غالب کے چند منتخب شارحین۔۔۔ایک مطالعہ

Abstract :*Ghalib is regarded as the greatest Urdu poet of nineteenth century. He wrote in several genres and his Ghazals have generally been the best received of his work. Critics remark that Ghalib expanded the range of themes of the Ghazal and utilized poetic devices in new ways. They define Ghalib's poetry in different ways. This article is about some of the detailed explanations of Deewan e Ghalib which present his Urdu poetry and describe his extraordinary skill as a lyric poet that makes him one of the most prominent figures in Urdu Literature. There are different explanations of Ghalib's Urdu Poetry but this study is about some discerning interpretations of Deewan e Ghalib (Urdu)* .

گلہ ہے شوق کو ' دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا(۱)

غالب کا شمار ایسی نابغۂ روزگار شخصیات میں ہوتا ہے جن کی اہمیت اور حیثیت کو ہر دور میں تسلیم کیا گیا ۔دیوانِ غالب اپنے شعری اوصاف کے سبب مقبولِ خاص وعام ہے اور مختلف ادوار میں شعروادب کے سنجیدہ ناقدین نے کلامِ غالب کی تفہیم کے سلسلے میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔علمی ترقی کے باعث کلامِ غالب کی جو نئی جہتیں سنجیدہ ذہنوں پہ منکشف ہو رہی ہیں وہ بھی غالب کی مقبولیت کے سلسلے میں اہم سنگ میل ثابت ہو رہی ہیں۔دقیق اور پیچیدہ خیالات کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی اور نازک خیالی نے کلامِ غالب کو وہ تاثیر عطا کی ہے جو اسے آنے والے زمانوں میں بھی ایک عظیم شاعر کے طور پر زندہ رکھے گی ۔آج اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود ادب کے سنجیدہ قارئین غالب کے اشعار کو نہایت دلچسپی سے پڑھتے ہیں۔اب تک غالب کے دیوان کی جو شرحیں لکھی گئی ہیں ان کی تعداد خاصی ہے تاہم ان میں سے دستیاب نمایاں شرحوں کی تفصیل درج ذیل ہے۔

*اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد۔

نام	سن	مصنف
خطوط غالب میں شرح اشعار	س ن	غالب
چار چمن	۱۸۷۶ء	درگاہ پرشاد نادردہلوی
وثوقِ صراحت	۱۸۹۴ء	عبدالعلی والہ
حل کلیاتِ اردو	۱۸۹۸ء	شوکت میرٹھی
یادگارِ غالب	۱۸۹۷ء	مولانا الطاف حسین حالی
شرح دیوان اردوئے غالب	۱۹۰۴ء	نظم طباطبائی
دیوان مع شرح	۱۹۰۴ء	حسرت موہانی
مرأۃ غالب	۱۹۲۶ء	بے خود دہلوی
بیان غالب	۱۹۳۹ء	آغا محمد باقر
دیوان مع شرح	۱۹۴۶ء	جوش ملسیانی
مطالعۂ غالب	۱۹۵۲ء	اثر لکھنوی
افکارِ غالب	۱۹۵۴ء	خلیفہ عبدالحکیم
مشکلاتِ غالب	۱۹۶۱ء	نیاز فتح پوری
روح المطالب	۱۹۶۷ء	شاداں بلگرامی
نوائے سروش	۱۹۶۷ء	غلام رسول مہر
رموزِ غالب	۱۹۳۸ء	احسان بن دانش
شرح دیوان غالب	۱۸۵۴ء	فیاض حسین جامعی
ترجمانِ غالب	۱۹۵۶ء	شہاب الدین مصطفی
اندازِ غالب	۱۹۶۸ء	نریش کمار شاد
تغیر غالب	۱۹۷۳ء	ڈاکٹر نیر مسعود
تفہیم غالب (شب خون)	۲۰۰۵ء	شمس الرحمن فاروقی

بیسویں صدی کے ربع ثلاثہ میں شرحوں کی کثرت غالب کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کی واضح دلیل ہے ۔زیر نظر مطالعے میں غلام رسول مہر' شاداں بلگرامی' جوش ملسیانی' خلیفہ عبدالحکیم' نظم طباطبائی' پرتو روہیلہ اور نیاز فتح پوری کی شرحوں کا جائزہ لیا جائے گا۔

''نوائے سروش'' از غلام رسول مہر ۱۰۹۶ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم شرح ہے غلام رسول مہر نے آغاز میں غالب کے حالات زندگی پیش کیے ہیں۔غالب کی شعرگوئی کے بارے میں اہم معلومات فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ بعض غلط فہمیوں کی تصحیح بھی کی ہے ۔اس شرح کی طوالت اور ضخامت کا سبب وہ مباحث ہیں جو

اشعار کی شرح کے دوران اٹھائے گئے ہیں۔غلام رسول مہر نے شرح کی خصوصیات کے ضمن میں سات نکات پیش کیے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''۱۔امید ہے کہ اسے دیکھ لینے کے بعد مرزا کے اشعار کی بلند حیثیت کا بہتر اندازہ ہو سکے گا۔

۲۔محض الفاظ و تراکیب کی بھی تشریح پہ معاملہ نہیں چھوڑا بلکہ افکار کے مختلف پہلو بھی واضح کیے۔

۳۔چند اصحاب نے مرزا کے بعض اشعار کو کسی نہ کسی فارسی شعر سے ماخوذ قرار دیا میرے علم میں ایسے جتنے اشعار آئے ان کا موازنہ مرزا کے اشعار سے کر کے معنویت کا فرق دکھایا یا بتایا۔۔۔

۴۔مرزا کے اشعار کو صرف تخیل طرازی نہ سمجھا جائے بلکہ حقائق حیات سے ان کا ربط و تعلق واضح کیا ہے۔

۵۔مرزا نے اردو میں بعض ایسے اشعار کہے جن کا مضمون وہ پیشتر فارسی میں باندھ چکے تھے۔میں نے وہ اشعار جابجا نقل کیے۔

٦۔اس شرح میں افکار غالب کے مطالعے کا ذوق پیدا کرنا بہ طور خاص مدنظر رکھا۔

۷۔اصل دیوان کے علاوہ ضمیموں کے اشعار کی شرح بھی کر دی گئی۔''(۲)

غلام رسول مہر غالب کے فکر و فن کے معتقد نظر آتے ہیں اور انھوں نے غالب سے کم ہی اختلاف کیا ہے۔ان کے ہاں جارحانہ تنقید خال خال ہی نظر آتی ہے البتہ چند ایک مقامات پر انھوں نے غالب سے اختلاف کرتے ہوئے انھیں ہدف تنقید بھی بنایا ہے مثلاً:

لیتا' نہ اگر دل تمھیں دیتا ' کوئی دم چین
کرتا ' جو نہ مرتا 'کوئی دن آہ و فغاں اور(۳)

غالب کے بقول:

''عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں'فارسی میں تعقید معنی اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ تر ہے۔''(۴)

غلام رسول مہر اس پر کچھ اس انداز میں اعتراض کرتے ہیں:

''فارسی میں لفظی تعقید جائز ہو یا فصیح و بلیغ ہو'لیکن لفظی تعقید ہو یا معنوی یہ بہر حال عیب ہی ہے۔ظاہر ہے کہ ردیف کی پابندی نے مرزا غالب کو اس تعقید لفظی پر مجبور کیا۔''(۵)

غالب شناسی کے سلسلے میں ایک اہم نام شاداں بلگرامی کا ہے۔''شرح دیوان غالب اردو''میں

انھوں نے غالب کے اشعار کی تشریح اس وضاحت سے کی ہے کہ قاری پر اشعار کے تمام معنی واضح ہو جاتے ہیں۔شرح کے مقدمے میں انھوں نے شعر کی تعریف'حسن'مضامین غزل'قصیدہ'مرثیہ'مثنوی'بلینک ورس'اختلاف از بعض مسلمات جمہور'الفاظ دخیل اور اسی کے ذیل میں ''انتقاد بر کلام غالب''کے موضوعات کے تحت بحث کی ہے۔انھوں نے کلامِ غالب میں خامیاں نکالی ہیں اور اس کی اصلاح کے لیے اپنی طرف سے جابجا مشورے بھی دیے ہیں جو بیشتر مقامات پر موزوں معلوم نہیں ہوتے۔اس امر کے لیے انھوں نے شرح سے پہلے''انتقاد بر کلامِ اردوئے غالب''کے عنوان کے تحت غالب پر کڑی تنقید کی ہے۔وہ دیوانِ غالب کی پہلی غزل کے مطلع پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

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

اس پہلے مطلع میں''شوخی تحریر''مخلل انداز معنی ہے۔''(٦)

شاداں بلگرامی نے صرف غیر ضروری الفاظ'استعمال لفظ خلاف محاورہ'تراجم محاورات فارسیہ'بے معنی اشعار'تصنع بے لطف'شتر گربہ'تعقید'بیان میں تعارض'اختلاف ازمنہ'معشوق بازاری'بدمذاق اشعار'ناگوار سماعت وغیرہ کے تحت غالب کے کلام پر تنقید کی ہے اور عیوب کلام میں الفاظ غیر ضروری'تنافر'عروضی اغلاط و غیر مانوس الفاظ'اضافت وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔صرف یہی نہیں بلکہ شرح میں بھی موقع محل کے مطابق معائب و محاسن کلام غالب کو اجاگر کیا ہے۔اپنی شرح میں اہم مباحث پیش کرنے کی بنا پر شاداں بلگرامی کا مقام اپنے ہم عصر شارحین میں بلند ہے اور انھوں نے غالب کے دیوان کی اچھی شرح لکھی ہے جو آنے والی نسلوں کے لیے سرمایہ ہے۔

لبھو رام جوش ملسیانی نے کلامِ غالب کے مختلف پہلوؤں پر گفتگو کی ہے۔انھوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ شرح میں تکلف اور کھینچا تانی سے کام نہ لیا جائے اور اشعار کے الفاظ کی رہنمائی کی حد سے تجاوز نہ کیا جائے۔انھوں نے اختصار سے کام لیتے ہوئے چند صفحات میں غالب کی زندگی کا نقشہ کھینچ دیا ہے اس کے بعد مرزا غالب کی اردو نثر پر تبصرہ کیا ہے اور پھر کلام کی شرح پیش کی ہے۔جوش ملسیانی کی رائے میں غالب کی شاعری میں غرابت اور بھاری بھرکم تشبیہات کا عنصر نمایاں تھا۔اسی حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

''سنا ہے کہ دہلی کے بعض شعرا ان مشاعروں کے لیے جہاں مرزا بھی موجود ہوتے تھے دانستہ ایسی غزلیں لکھ کر لاتے تھے جو الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے تو بہت پرشوکت اور شان دار معلوم ہوتی تھیں مگر معنی ندارد۔گویا مرزا پر ظاہر کرتے تھے کہ آپ

کا کلام ایسا ہوتا ہے۔اس کے علاوہ کھلی چوٹیں بھی ہوتی رہتی تھیں۔"(۷)

جوش ملسیانی نے صرف منفی باتوں کا ہی ذکر نہیں کیا بلکہ آخر میں غالب کے اس کلام کو بطورِ خاص پیش کیا ہے جو اردو زبان کا قیمتی سرمایہ ہے اور جس میں جدت طرازی، خیالات کی بلند پروازی، شوخیِ طبع، معنی آفرینی اور مضامین کے اچھوتے پن کا ثبوت جابجا ملتا ہے۔انھوں نے نئی تشبیہات کی اختراع، استعارہ، کنایہ اور تمثیل کے ماہرانہ استعمال، شوخی و ظرافت، پہلوداری اور ندرتِ خیال کو غالب کے کلام کی اہم خصوصیات قرار دیا ہے۔انھوں نے مرزا کی غزل میں پانچ اہم عناصر کو بیان کرتے ہوئے فلسفۂ عشق و محبت، تصوف، سوز و گداز، درد و غم اور رندانہ مضامین کو غالب کی شاعری کا میدان قرار دیا ہے۔غالب کی شرح لکھنے میں جوش نے کوئی جدید انداز نہیں اپنایا بلکہ روایتی انداز میں حل لغت اور شرح پیش کی ہے۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کی "افکارِ غالب" چھے ابواب پر مشتمل ہے جن میں مقدمۂ غالب کے منتخب حکیمانہ اشعار کی شرح، فارسی کلام سے حکیمانہ اشعار کا انتخاب اور ان کی مختصر شرح، طوفانِ آرزو، متفرق اشعار، منتخب رباعیات شامل ہیں۔اس شرح میں خلیفہ صاحب نے فکر اور وجدان سے کام لیتے ہوئے اپنے شاعرانہ ذوق اور تنقیدی شعور کو اکٹھا کیا ہے۔تشریحی مواد تنقیدی مواد پر غالب ہے۔مقدمہ میں غالب کے کلام کے فکری اور فلسفیانہ پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔خلیفہ عبدالحکیم نے غالب کے اشعار کی روشنی میں تصور وحدت الوجود پر بھی گفتگو کی ہے۔یہ مقدمہ اس قدر طویل ہے کہ اسے ایک الگ کتاب کی صورت میں چھاپا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

"غالب ان شعرا اور مفکرین میں سے ہے جن کی قدر ان کی زندگی میں کم ہوتی ہے ۔۔۔۔غالب جس قدر روانی کا مستحق تھا اور اپنے آپ کو مستحق سمجھتا تھا، وہ اس کو اپنی زندگی میں نصیب نہ ہوئی۔اس کے کئی وجوہ تھے، ایک وجہ تو یہ تھی کہ وہ اردو سے کہیں زیادہ فارسی کا شاعر تھا اور فارسی ملک کی زبان نہ تھی ۔۔۔۔۔دوسری وجہ یہ تھی کہ غالب کی اردو شاعری جس کا زیادہ حصہ شباب کی پندرہ بیس برس کی پیداوار ہے۔بیدلیت کا شکار ہو گئی تھی۔"(۸)

خلیفہ عبدالحکیم نے اپنی شرح میں غالب کے منتخب حکیمانہ اشعار کی شرح پیش کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"غالب کی ایک امتیازی خصوصیت جس نے اس کو اہلِ علم میں ہر دلعزیز بنایا اس کا حکیمانہ اندازِ فکر ہے۔وہ فلسفی نہیں لیکن فلسفیانہ شاعر ہے۔اس کے اکثر اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فلسفہ اور تصوف کے مسائل سے پوری طرح آگاہ ہے۔"(۹)

بعض ناقدین نے خلیفہ کی تشریح سے اختلاف بھی کیا ہے مثلاً درج ذیل شعر کی تشریح سے اختلاف ملاحظہ ہو

ملنا تیرا گر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں(۱۰)

خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

"اے خدا اگر تیرے ملنے کے متعلق صرف یہی بات ہوتی کہ یہ کوئی آسان کام نہیں تو یہ کوئی ایسی دقت کی بات نہ تھی۔کیونکہ جو مقصد آسان نہیں وہ کوشش طلب ہوتا ہے اور انسان کوشش کر کے مشکل الحصول مقاصد کو پا لیتا ہے لیکن شاعر کہتا ہے کہ یہ ایک عجیب قسم کا معاملہ ہے اور اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ تیرا ملنا دشوار بھی نہیں، جو ہستی انسان کی اپنی جان اور اس کی شہ رگ سے قریب تر ہو اس کا پا لینا کیا دشوار ہے۔اس لیے بعض صوفیا کے اقوال میں یہ بات ملتی ہے کہ خدا کو پا لینا سب سے زیادہ آسان بات ہے۔"(۱۱)

سید عابد علی عابد لکھتے ہیں:

"مجھے فاضل مصنف سے اختلاف ہے۔اس شعر کو حقیقت کے دائرے میں نہ لے جائیں تو بھی تغزل کی حدود میں اچھا شعر ہے۔میری رائے میں اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تیرا ملنا آسان ہوتا تو اچھا تھا مگر تجھے ہر کوئی مل سکتا ہے اور یہ بات ہمیں کھائی جا رہی ہے، پھر ملنے کی بھی صرف ہمیں پابندی ہے۔یہ رشک کا مضمون غالب سے خاص ہے اور تو اور انھیں خدا پر بھی رشک آیا کرتا تھا۔"(۱۲)

خلیفہ صاحب نے اپنی کتاب میں دو اہم کام انجام دیے ہیں۔پہلا کام تو یہ ہے کہ غالب کے حکیمانہ اشعار کی تشریح و توضیح کی ہے اور دوسرا یہ کہ غالب کی شاعری کو فلسفے کی زبان دی ہے۔جہاں تک "افکارِ غالب" کی شرح کا تعلق ہے اس طریقہ کار سے شرح نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا۔قاری کو اصل مفہوم کی بجائے ہیگل، برگساں اور کارل مارکس کے نظریات سے واسطہ پڑتا ہے۔اس کے علاوہ شدتِ جذبات اور خطیبانہ جوش میں بعض متضاد اور غیر متعلق باتیں بھی لکھ دی ہیں جن کا اشعار سے کوئی تعلق نہیں۔

سید علی حیدر نظم طباطبائی کی "شرح دیوانِ اردوئے غالب" میں غالب کے اشعار کے لسانی پہلوؤں پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔دیگر ناقدین کے برعکس انھوں نے دیوانِ غالب کے سینکڑوں اشعار میں سے ہر ایک شعر پر گہری ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔"شرح دیوانِ اردوئے غالب" کے حوالے سے ذکا صدیقی لکھتے ہیں:

''اشعار کی شرح کے دوران میں ایسے ایسے نادر و نایاب ادبی، علمی، فنی نکتوں کی وضاحت کی ہے کہ اشعار کی تشریح تو ہو ہی جاتی ہے، پڑھنے والا غالب کے تفکر، تصور اور تجربے کی تازہ کاری، ان کے طرزِ گفتگو اور اسلوبِ اظہار کی ندرت، جذبہ و تخیل کی گہری معنویت اور ان سب کی مجموعی ترکیب و پیشکش کے ان اکثر طریقوں سے بھی متعارف ہو جاتا ہے جو غالب نے سب سے الگ اپنے لیے اختیار کیے تھے۔''(۱۳)

طباطبائی کی ''شرح دیوانِ اردوئے غالب'' اہم اور تاریخی حیثیت کی حامل ہے۔ غالب کے بیشتر شارحین نے طباطبائی کی شرح سے استفادہ کیا ہے۔ اشعار کی تشریح کے دوران مختلف علمی و فنی نکات پر بحث کی گئی ہے۔ انھوں نے کلامِ غالب کے نقائص پر بھی بحث کی ہے مثلاً عروض، قافیہ، مصرع لگانے کا فن، صرف و نحو، انشا، حروف، محاورہ، تازگی لفظ، نئی تراکیب و متروکات، فصاحت و بلاغت کے ساتھ ساتھ بیان (تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل) وغیرہ۔ بعض مقامات پر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ شرح کو بھول کر اعتراض کی وضاحت میں کھو سے گئے ہیں۔ غالب کے ایک شعر پر طباطبائی کے اعتراض کا نمونہ ذیل میں ملاحظہ کیجیے:

'' گریہ نکالے ہے تری بزم سے مجھ کو
ہائے کہ رونے پہ اختیار نہیں ہے

یہ وزن مانوس اوزان میں سے نہیں۔ اس وجہ سے کاتب نے اپنے وزنِ مانوس کی طرف پہلے مصرعے کو کھینچ لیا ہے اور سب نسخوں میں ''تری'' بغیر ''یا'' چھپا ہوا ہے، لیکن اس میں قباحت ہے کہ دوسرا رکن فاعلات ہونا چاہیے تھا اس جگہ پر مفتعلن ہو جاتا ہے تو ضرور ہے کہ ''تیری'' کہا ہوگا۔ مصنف نے اس صورت میں وزن مستقیم رکھا ہے کہ ''تیری'' میں سے آخر کی ''ی'' کو گرا دیں اور درمیان کی ''ی'' باقی رکھیں۔''(۱۴)

طباطبائی غالب کا ایک شعر اس بنا پر رد کرتے ہیں کہ پہلے اور دوسرے مصرعے میں ان کے خیال میں کوئی ربط نہیں ہے چنانچہ انھوں نے دوسرے مصرعے کی جگہ سترہ مصرعے لگائے ہیں جن سے ان کے شعری ذوق کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ درج ذیل شعر کے حوالے سے طباطبائی کا اقتباس اور غالب کے مصرعے کی جگہ لگایا جانے والا مصرع ملاحظہ کیجیے:

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

طباطبائی لکھتے ہیں:

''کسی رمز کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرعے کا ہے اور پہلے مصرعے میں شاعر کے ذمہ یہ بات ہے کہ اسے بیان کرے جس سبب ہاتھ قلم ہوئے۔۔۔''(۱۵)

پھر اپنی طرف سے مزید سترہ مصرعے لگائے ہیں مثلاً

چھوڑا نہ در کو یار کے کیا کیا ستم ہوئے
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے(۱۶)

اسی طرح انھوں نے اپنی فن کارانہ مہارت ثابت کرنے کے لیے ایک اور شعر پر مزید اکیس مصرعے لگائے ہیں۔ طباطبائی نے طویل طویل بحثیں چھیڑی ہیں جن میں دہلی اور لکھنو کی زبان پر بحث خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ دیگر ناقدین نے طباطبائی کے اس طرزِ عمل کو کڑی تنقید کا نشانہ بنایا ہے مثلاً ان کے سترہ مصرعوں کے بارے میں بےخود دہلوی نے نظم طباطبائی کا نام لیے بغیر یہ کہا تھا کہ:

''ایک شارح صاحب نے مرزا کے اس مصرع ثانی پر اپنی جودت دکھانے کے لیے سترہ مصرعے لگائے ہیں مگر مرزا کا مصرع اولیٰ سب پر سبقت حاصل کیے ہوئے ہے۔''(۱۷)

طباطبائی جہاں غالب کے اشعار کی تعریف کرتے ہیں وہاں زمین آسمان کے قلابے ملانے سے بھی گریز نہیں کرتے مثلاً

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

مندرجہ بالا شعر کے متعلق فرماتے ہیں:

''یہ وہ شعر ہے کہ میر کو بھی جس پر رشک کرنا چاہیے۔''(۱۸)

طباطبائی نے اپنی شرح میں غالب سے متعلق ایسی بہت سی بحثیں بھی کی ہیں جو شعر سے ہٹ کر ہیں۔ یہ بحثیں زیادہ تر عربی یا فارسی ادب سے متعلق ہیں یا ان مسائل پر جو غالب کے زمانے میں زیر بحث رہے۔ حسرت موہانی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ نظم نے غالب کے اشعار کے متعلق جو اغلاط بیان کی ہیں ان کا کوئی جواب نہیں ہو سکتا۔

شارحین غالب میں ایک نام پرتو روہیلہ کا بھی ہے۔پرتو روہیلہ نے ''مشکلاتِ غالب'' کے نام سے شرح لکھی ہے جس میں تین سو چھیانوے اشعار کی تشریح پیش کی ہے۔پرتو نے والہ حیدرآبادی سے لے کر شمس الرحمان فاروقی تک اور پھر اپنے ہم عصر غالب شناسوں تک 'سب کی تشریحات کو مدنظر رکھ کر غالب کے مشکل اور پہلو دار اشعار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ڈاکٹر وحید قریشی کے بقول:

''تفہیم غالب کے حوالے سے پرتو روہیلہ کی مساعی تعارف کی محتاج نہیں ---غالب شناسوں کی صف میں ان کی آمد نے ایک اچھے فارسی دان کا اضافہ کیا ہے جن کے ترجموں پر بھروسہ کیا جاسکتا ہے۔ان کے ذوقِ نظم سے غالب فہمی کی روایت میں پیش از پیش اضافہ ہُوا ہے۔وہ لفظوں کی باریکیوں کو جانتے ہیں اور اپنے مطالعے کے زور پر غالب کے طرزِ احساس کو اپنی گرفت میں لے سکتے ہیں۔یہی ان کا کمالِ فن ہے جس سے ہمیں مستقبل میں غالب کے حوالے سے ادب کی روایت کی تشکیل میں روشن امکانات نظر آتے ہیں۔''(۱۹)

غالب کے اسلوب اور طرزِ ادا کی ایک صورت لہجے کی معنویت ہے اور اس کے بھی کئی رنگ ہیں۔کہیں استفہام ہے اور کہیں استعجابیہ انداز تو کہیں فجائیہ رنگ---پرتو روہیلہ لہجے کی اسی معنویت کے پیشِ نظر دیوانِ غالب کے اولین شعر کی تشریح کے دوران میں لکھتے ہیں:

''دیوان کا پہلا شعر ہے جو روایت کے مطابق حمدیہ ہُوا کرتا تھا'لیکن غالب کی جودتِ طبع نے عام روش اختیار کرنا مناسب نہ سمجھا اور ان کی انفرادیت نے مجبور کیا کہ یہاں بھی انوکھا طرزِ اظہار اختیار کریں۔چنانچہ یہاں ثنا کی جگہ شکایت اور ایمان سے زیادہ تشکیک نظر آتی ہے۔''(۲۰)

روہیلہ دیگر شارحین کی طرح غالب کے اشعار پر آنکھیں بند کر کے ایمان نہیں لائے بلکہ انھوں نے جہاں بھی کوئی بے معنی چیز دیکھی یا کوئی ایسا شعر جس کا مفہوم بہت کوشش کے باوجود بھی سمجھ میں نہ آسکا تو وہ اس کا اظہار کرتے ہوئے کسی قسم کے دباؤ کا شکار نہیں ہوئے بلکہ بعض اشعار کی تشریح کے سلسلے میں متعدد شارحین کی رائے کو مسترد کیا ہے۔اس سلسلے میں پرتو نے نہ صرف دیگر شارحین کے نام درج کیے ہیں بلکہ اپنی رائے کو پرزور بنانے کے لیے اہم شارحین کی شرحوں سے تشریح کو حوالوں کے طور پر پیش کیا ہے۔وہ ایسی شرحوں کو ٹامک ٹوئیاں کہتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ہمارے مشاہیر نے شعر کی تفہیم کو بالکل غلط ڈگر پر ڈال دیا ہے۔

مثلاً:

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

پرتو لکھتے ہیں:

''اس شعر سے متعلق ہمارے معروف فضلا نے ایسے ایسے مطالب بیان کیے ہیں:

نیاز فتح پوری:مفہوم یہ ہے کہ میرے رنگِ شکستہ کی صبح کو دیکھ کر محبوب کے گلہائے ناز کو بھی کھلنا چاہیے'یعنی میری شکستگیِ رنگ کو التفاتِ محبوب کا باعث ہونا چاہیے۔

آسی لکھنوی:نظارہ معشوق نے عاشق کا رنگ اڑا دیا اور وہ رنگ بریدہ مثلِ صبحِ بہار کے لیے یعنی جب معشوق اپنے نظارے کی تاثیر سے میرا رنگ اڑتا دیکھے گا تو اس کو اپنے حسن و ادا پر ناز ہوگا۔

احمد حسن شوکت:عاشق کے چہرے کا رنگ شکستہ بہارِ نظارہ کی صبح ہے اور چونکہ صبح کے وقت پھول کھلتے ہیں اس لیے تم آؤ اور اپنے ناز کے پھولوں کی شگفتگی کا نظارہ کرو۔

بے خود دہلوی:میرا اُڑا ہوا رنگ میرے دوست کی صبحِ بہار کا نظارہ ہے اور جو صبح عاشق کے رنگِ شکستہ سے پیدا ہوئی اس میں محبوب کے ناز نخرے کے پھول کھلنے چاہئیں۔''(۲۱)

نیاز فتح پوری کی ''مشکلاتِ غالب'' غالب کی مشکل پسندی کی تفہیم کے سلسلے کی ہی ایک کڑی ہے۔نیاز نے غالبؔ کے کچھ اشعار کو تغزل سے باہر قرار دیا ہے اور بعض اشعار کی شرح میں یہ لکھا ہے کہ وہ ناپسندیدہ ایہام اور رعایتِ لفظی کا نمونہ ہیں نیاز کی شہرت کا زیادہ انحصار لفظیاتی تنقید پر ہے اور لفظوں کے موزوں استعمال کے سلسلے میں وہ کسی سے بھی رعایت نہیں برتتے۔نیاز کا موقف ہے کہ شاعر کے قلم سے نکلا ہُوا ہر لفظ الہام نہیں ہوتا۔اسے الفاظ کی نوک پلک درست کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی تنقید میں اردو شاعری کو بگڑی ہوئی الہامیت سے بچانے کی کوشش کی ہے۔''مشکلاتِ غالب'' میں نیاز کی تنقیدِ فن اور ہیئت کے حوالے سے اہمیت کی حامل ہے۔وہ ایسے اسلوب کے حامی ہیں جو ابلاغ میں رکاوٹ نہ بنے۔وہ لاشعوری طور پر غالب سے متاثر ہیں اور انھوں نے غالب کو ایک ایسا سورج قرار دیا ہے جو کبھی غروب نہیں ہوگا۔نیاز کے بقول:

''غالب کی شاعری نہایت وسیع کائناتی شاعری تھی۔جو دل و دماغ دونوں کے انتہائی مفکرانہ احساس سے تعلق رکھتی تھی۔وہ روایتی نہیں بلکہ درایتی شاعر تھا۔وہ مقلد نہیں مجتہد تھا اور ایک ایسے نئے طرزِ شاعری کا خلاق تھا جس سے دنیا بالکل واقف نہ تھی------غالب نے نئی زبان پیدا

کی نیا لب ولہجہ اختراع کیا۔ نیا اندازِ بیان ایجاد کیا اور جو کچھ کہا اس قدر اعتماد کے ساتھ کہا ایسی بلند آہنگی سے کہا گویا وہ ایک لپکا تھا ایک تیز روشن شہاب ثاقب تھا جس کو سننے اور دیکھنے پر دنیا مجبور ہوگئی۔''(۲۲)

مثلاً غالب کے شعر:

بسکہ ہوں غالب! اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

کی تشریح میں نیاز لکھتے ہیں:

''مفہوم یہ ہے کہ میں چونکہ اسیری میں بھی آتش زیرپا ہوں اس لیے میری زنجیر کا حلقہ موئے آتش دیدہ ہو کر رہ گیا ہے۔ اس شعر کی بنیاد صرف آتش پر قائم ہے اور اگر آتش زیرپا کی جگہ اس کا مترادف لفظ ''بے قرار'' رکھ دیا جائے تو شعر مہمل ہو کر رہ جائے۔ یہ شعر بھی ناپسندیدہ ایہام ورعایت لفظی کا نمونہ ہے اور تغزل سے باہر لفظ حلقہ ''ہر حلقہ'' کی جگہ استعمال کیا گیا ہے جو نقص سے خالی نہیں''(۲۳)

غالب کے ایک اور شعر:

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

کے حوالے سے نیاز فتح پوری کی ناقدانہ رائے درج ذیل ہے:

''یہ شعر بھی غالب کے ان اشعار میں سے ہے جو باوجود سادہ ہونے کے مشکل ہی سے بغیر کسی تاویل کے سمجھ میں آسکتے ہیں اس میں سب سے زیادہ الجھن ''زیاں'' و ''سود'' کے ذکر نے پیدا کر دی ہے کیونکہ ''کسی سے معاملہ ہونا''، ''باہم عہد و پیاں کی گفت وشنید'' کا مفہوم رکھتا ہے۔ اس میں اگر تجھ سے کا خطاب ''محبوب'' سے ہے تو معنی یہ ہوں گے کہ ہم خواب میں تجھ سے معاملہ محبت اور عہد وفا لینے پر جھگڑ رہے تھے کہ آنکھ کھل گئی اور سارا طلسم درہم برہم ہو گیا لیکن اس صورت میں ''زیاں تھا نہ سود تھا'' کہنا کوئی معنی نہیں رکھتا اگر خطاب خدا سے ہے تو مفہوم یہ ہوگا کہ کاروبار حیات سے رابطہ قدرت سمجھنے کی کوشش محض خواب و خیال ثابت ہوئی اور ہماری بے خبری وناآگہی بدستور باقی رہی جو ''سود وزیاں'' سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔''(۲۴)

نیاز فتح پوری نے مندرجہ بالا شعر کے دو مفاہیم بیان کیے ہیں۔ پہلے مفہوم کو بیان کرنے کے بعد خود ہی جھٹلا دیا ہے جبکہ دوسرا مفہوم اتنا جاندار نہیں ہے۔ ان کی رائے میں لوگوں نے غالب کے کلام سے کم استفادہ کیا اور اس کی خوبیوں کو نہ سمجھ پائے۔

غالب کے تمام شارحین نے اپنے اپنے شعری ذوق اور فنی مہارت کے پیش نظر کلامِ غالب کی تفہیم و تشریح میں اپنا اپنا حصہ ڈالا ہے۔ بلاشبہ کلامِ غالب کی تہہ داری ناقدین اور شارحین غالب سے اس امر کی متقاضی ہے کہ اس کی فکری اور فنی جہتوں کو سنجیدگی اور باریک بینی سے پرکھا جائے۔ کلامِ غالب کے عیوب و محاسن پر سیر حاصل گفتگو قارئین کے لیے تفہیم غالب کے نئے در وا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں بے جا تنقید اور غیر ضروری مباحث غالب کے فنی قد میں تو کسی کمی کا سبب نہیں بنتے البتہ متعلقہ مباحث کی صحت کے حوالے سے سوال ضرور اٹھاتے ہیں۔ درجنوں شرحوں کی موجودگی نے کلامِ غالب کے مختلف دقیق پہلوؤں کو قاری کے لیے آسان انداز میں پیش کرنے کا اعلیٰ سامان مہیا کیا ہے تاہم کلامِ غالب مستقبل میں کسی ایسے شارح کا بھی منتظر ہے جو غالب کے شعری اسلوب کی سائنسی انداز میں ایسی شرح پیش کرے جو روایتی تنقید وتشریح سے بالاتر ہو کر تفہیم غالب کا بھرپور فریضہ انجام دے سکے۔

حوالہ جات:

۱۔ غالب، دیوانِ غالب، کراچی: فیروز سنز، باراول ۱۹۸۹ء، ص ۲۹۔

۲۔ غلام رسول مہر، نوائے سروش، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ، ۱۹۶۷ء، ص ۱۴،۱۵۔

۳۔ اسداللہ خاں غالب، دیوان غالب، کراچی: فیروز سنز، باراول ۱۹۸۹ء، ص ۵۹۔

۴۔ غلام رسول مہر، نوائے سروش، ص ۲۲۷۔

۵۔ غلام رسول مہر، نوائے سروش، ص ۲۲۷۔

۶۔ اولاد حسین شاداں بلگرامی، روح المطالب فی شرح دیوان غالب (اردو)، م ن، س ن، ص ۲۸۔

۷۔ لبھو رام جوش ملسیانی، شرح دیوان غالب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۵۔

۸۔ عبدالحکیم خلیفہ، ڈاکٹر: افکار غالب، لاہور: مکتبہ معین الادب، طبع سوم، ۱۹۷۳ء، مقدمہ۔

۹۔ عبدالحکیم خلیفہ، ڈاکٹر: افکار غالب، ص ۲۲۔

۱۰۔ اسداللہ خاں غالب، دیوانِ غالب، ص ۲۴۔

۱۱۔ عبدالحکیم خلیفہ، ڈاکٹر: افکار غالب، ص ۲۰۹۔

۱۲۔تبصرہ از عابد علی عابد'غالب فہمی'ثقافت'لاہور: جون۱۹۵۵ءص۵۶۔
۱۳۔علی حیدر نظم طباطبائی'شرح دیوانِ اردوئے غالب'لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو'۱۹۷۷ءص ۹۔
۱۴۔علی حیدر نظم طباطبائی'شرح دیوانِ اردوئے غالب'لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو'۱۹۷۷ءص ۱۱۔
۱۵۔علی حیدر نظم طباطبائی'شرح دیوانِ اردوئے غالب'لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو'۱۹۷۷ءص۲۲۲۔
۱۶۔علی حیدر نظم طباطبائی'شرح دیوانِ اردوئے غالب'لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو'۱۹۷۷ءص۲۲۲۔
۱۷۔وحید الدین بے خود دہلوی'مرآۃ الغالب'دہلی: آزاد بک ڈپو۱۹۳۵ءص۹۹۔
۱۸۔علی حیدر نظم طباطبائی'شرح دیوانِ اردوئے غالب'لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو'۱۹۷۷ءص۲۱۲۔
۱۹۔ڈاکٹر وحید قریشی'مقدمہ مشمولہ باغ دو در کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ پرتو روہیلہ''اسلام آباد: بزمِ علم و فن انٹرنیشنل ۱۹۸۸ءص۷۔
۲۰۔پرتو روہیلہ'مشکلاتِ غالب'لاہور: نقوش اردو بازار'اگست۲۰۰۲ءص۲۳۔
۲۱۔پرتو روہیلہ'مشکلاتِ غالب'لاہور: نقوش اردو بازار'اگست۲۰۰۲ءص۴۴۔
۲۲۔نیاز فتح پوری'غالب کا انداز بیاں'نگار غالب نمبر'سالنامہ'شمارہ نمبر۱'کراچی: ۱۹۶۱ءص۵۔
۲۳۔نیاز فتح پوری'مشکلاتِ غالب'لاہور: دارالشعور' اردو بازار'اکتوبر۱۹۹۸ءص۷۔
۲۴۔نیاز فتح پوری'مشکلاتِ غالب'لاہور: دارالشعور' اردو بازار'اکتوبر۱۹۹۸ءص۹۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر مزمل بھٹی*

فتح محمد ملک بطور اقبال شناس

Abstract: *Professor Fateh Muhammad Malik is one of the most prominent literary figures of the Pakistan. He carries more than 45 years teaching and research experience and has taught at Quaid-e-Azam University, Islamabad; University of Heidelberg Germany, International Islamic University Islamabad. He served as chairman of Pakistan National Language authority and Rector International Islamic University Islamabad. Malik is "a great critic, a prominent intellectual and a distinguished scholar of Pakistaniat and Iqbaliat. This article shows his elegance and versatility on the various aspects of the Iqbal's thought..*

علامہ اقبال کے انتقال کو اڑسٹھ سال ہو چلے ہیں۔اس عرصے میں اقبال کے فن و شخصیت پر بہت زیادہ لکھا گیا اور اقبالیات کے حوالے سے بے شمار کتابیں منظر عام پر آئی ہیں۔لکھنے والوں میں ایسے نقاد شارحین اور تجزیہ نگار شامل تھے جنھوں نے اقبال کے فکر و فلسفہ اور حکمت پر تدریسی ضروریات کے تحت قلم آرائی کی اور معاشرے میں اعلیٰ منصب اور زندگی کی آسائشوں تک پہنچے۔اس طرح کا ایک اور گروہ بھی تھا جس نے اقبال پر الزام لگا کر ادب کی صفِ اوّل میں کھڑے ہونے کی کوشش کی۔کچھ نے کلامِ اقبال کو فوجی آمریت کے خلاف استعمال کیا۔لیکن اس کے باوجود چند ایک حقیقتاً اقبال شناس تھے جنھوں نے اقبالیات پر قابلِ فخر اور قابلِ تحسین کام کیا ہے۔جن میں خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صدیق جاوید، عتیق احمد صدیقی، ڈاکٹر یوسف حسین خان، عبدالسلام ندوی اور جگن ناتھ آزاد ہیں۔

ان کے تناظر میں علامہ اقبال کو پڑھنا، سمجھنا اپنی قومی ترقی کی منزل کے نشانات کو سمجھنا ہے۔ڈاکٹر عبدالحکیم کی کتاب ''فکرِ اقبال'' تصورِ اقبال کے بہت سے موضوعات احاطۂ تحریر میں لائے ہوئے ہے۔اقبال کامل، روحِ اقبال اور فکرِ اقبال کے موضوعات تقریباً وہی ہیں جہاں خلیفہ عبدالحکیم نے ان موضوعات کو وسعت

*استاد شعبہ اردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

دی ہے۔وہاں اپنا نقطۂ نگاہ اور اُسلوب سے بھی چیدہ چیدہ پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم اپنی کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''اقبال پر جو کتابیں لکھی گئی ہیں اُن میں محققانہ تصانیف بہت کم ہیں۔میرے نزدیک اقبال پر دو کتابیں نہایت عالمانہ، نہایت بلیغ اور نہایت جامع ہیں۔ڈاکٹر یوسف حسین خان کی روحِ اقبال اور مولانا عبدالسلام ندوی کی ''اقبال کامل'' اِن دو کتابوں کو ملا کر پڑھیں تو اقبال کے کامل اور اس کی تعمیر کا کوئی پہلو ایسا دکھائی نہیں دیتا جو محتاج تنقید اور تشنۂ تنقید باقی رہ گیا ہے۔لیکن اقبال کے افکار میں اتنی گہرائی، اتنی وسعت، اتنی پرواز ہے کہ ان کتابوں کے جامع ہونے کے باوجود بھی مزید تصنیف کے لیے کسی معذرت کی ضرورت نہیں......راقم الحروف نے اقبال پر بہت کچھ لکھا ہے لیکن وہ بعض مخصوص مضامین پر مشتمل ہے۔''(۱)

ڈاکٹر یوسف حسین خان کی کتاب ''روحِ اقبال'' اقبال شناسی کا اعلیٰ مظہر ہے اور کلامِ اقبال سے عقیدت مندی ظاہر کرتی ہے۔کلامِ اقبال کے گہرے مطالعے کے بعد استخراج کیا گیا ہے۔کلامِ اقبال کا تجزیاتی وفنی مطالعہ کیا گیا ہے اور اسے ڈاکٹر یوسف حسین خان کے اپنے نقطۂ نگاہ سے پیش کیا ہے۔کتاب کے تین ابواب میں مختلف موضوعات سے تمام پہلوؤں کو بغور نمایاں کیا گیا ہے۔

توحید اور خدا کے وجود کے بارے میں مذہب کے حوالے سے تمام تصورات شامل ہیں جو اقبال کی تمام تعلیمات کا جزولاینفک ہیں۔اس کتاب کے توسط سے ڈاکٹر صاحب نے اقبال کے کلام کے ذریعے اقبال کی فکر کے تمام پہلوؤں کو کامیابی سے واضح کیا ہے۔یہ کتاب اقبال کے بنیادی تصورات کا عکس ہے۔ڈاکٹر یوسف حسین خان نے اقبال کو پہلے شاعر اور بعد میں مفکر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔کہتے ہیں:

''اقبال کے تصورات کو اگر چہ ایک نظامِ فکر کے تحت ہم مرتب کر سکتے ہیں لیکن اقبال حقیقت میں شاعر ہے اور وہ بڑے مفکر کی طرح منطق کی پابندیوں کو قبول نہیں کرتا۔ اُس کی فکر نے منطق کی بجائے شعر کی زبان اختیار کی ہے......''(۲)

عبدالسلام ندوی کی کتاب ''اقبال کامل'' میں اقبال کی سوانح، اقبال کے قومی مسائل پر نظریات، فلسفیانہ، صوفیانہ، سیاسی و مذہبی خیالات کو بیان کیا گیا ہے۔یہ تمام موضوعات اقبال نے شاعرانہ اُسلوب میں بیان کیے ہیں۔اس لیے مولانا عبدالسلام ندوی نے اقبال کی شعری حیثیت باقی ماندہ تمام حیثیتوں سے افضل رکھی

ہے۔اس کا جواب وہ اپنی کتاب میں خود دیتے ہیں:

''دوسرے لوگوں نے بھی اُن کی مجددانہ، معلّمانہ اور فلسفیانہ حیثیت کو تو سامنے رکھا ہے پر اُن کی شاعرانہ حیثیت کو نمایاں نہیں کیا ہے۔لیکن میرے نزدیک اُن کا کلام خوش فلسفیانہ مسائل کا مجموعہ نہیں ہے۔یعنی وہ صرف ناظم نہیں بلکہ ایک قادرالکلام شاعر بھی ہیں۔اس لیے میں نے فلسفیانہ، صوفیانہ اور سیاسی مسائل سے پہلے اُن کی ذات کو صرف ایک شاعر کی حیثیت سے پیش نظر رکھا ہے اور مختلف عنوانات میں اُن کی شاعری کو زیادہ مکمل صورت میں نمایاں کیا ہے......''(۳)

اس کتاب میں اقبال کی تمام تصانیف، اقبال کی شاعری اور فلسفہ پر تنقید کی گئی ہے اور تفصیلاً سوانح اقبال بھی پیش کی گئی ہے۔

عابد علی عابد نے اقبال پر دو کتابیں لکھی ہیں۔''شعر اقبال'' اور ''تلمیحاتِ اقبال'' یہ دونوں معرکۃ الآرا کتب ہیں۔عابد صاحب کے فارسی سے گہرے شغف نے کلامِ اقبال کو بغور سمجھنے اور گہرا مطالعہ کرنے میں خاصی مدد کی ہے۔آپ نے اقبال کے تخلیقی رجحان کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔یہ انفرادیت صرف آپ کو حاصل ہے۔یہ لوگ اقبال شناس تھے جن کا اظہار عقیدت رسمی اور روایتی ہے۔انہوں نے اقبال کے فکر و فلسفہ اور فقر و حکمت اور فن و سوانح کو بخوبی پیش کیا ہے اور دوسروں کو سمجھایا ہے۔

پروفیسر فتح محمد ملک بھی ایک ایسی شخصیت ہیں جنہوں نے اقبال کی فکر کے مختلف النوع پہلوؤں پر قلم آرائی کی ہے اور زور دے کر بتایا ہے کہ اقبال سے رسمی عقیدت سے ہٹ کر اقبال کو سمجھنے کی کوشش کی ضرورت ہے۔آج کے انتشار میں مسلمان قوم قعر مذلت میں ایڑیاں رگڑ رہی ہے جس سے اُس کی فکر پس ماندہ ہو گئی ہے۔اس کے لیے ضروری ہے کہ اقبال نے جو ولولہ مسلمانوں میں اُجاگر کیا تھا پھر وہی دہرایا جائے۔فتح محمد ملک کے نزدیک ملت بیضا کے فکری و ذہنی پس ماندگی کو اقبال کے تصورات و خیالات پر عمل کر کے دور کیا جا سکتا ہے۔

فتح محمد ملک اُردو کے مایہ ناز نقاد ہیں اور اسلامیات، مطالعہ پاکستان کے معروف سکالر ہیں۔آپ کو اقبالیات اور سماجی نقطۂ نظر کے حوالے سے بین الاقوامی سطح پر مانا اور جانا جاتا ہے۔آپ کا اقبالیات پر کام قابل تحسین ہے۔آپ علامہ اقبال چیئر ہائیڈل برگ یونی ورسٹی (جرمنی) میں دس سال تک ۸۸۔۱۹۸۴ء اور ۹۷۔۱۹۹۲ء تک، وہاں آپ اُردو ثقافت، مغربی ثقافت، اسلام و اقبالیات اور تصوف کے بارے میں لیکچر دیتے رہے ہیں۔ اقبالیات پر آپ کی اب تک باقاعدہ دو کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔

۱۔ اقبال فکر و عمل از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء

۲۔ اقبال فراموشی از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۲ء

درج ذیل مضامین مختلف ادبی رسائل و جرائد اور اخبارات میں چھپنے کے بعد ان کی کتب میں بھی شامل کیے گئے ہیں۔ جو بالترتیب درج ہیں۔

۱۔ اقبال کے خلاف ردِ عمل کیوں؟ (فنون لاہور، ۱۹۶۴ء)

i۔ تعصّبات از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۱ء

۲۔ اقبال کے من و تو

i۔ اقبال بحیثیت شاعر، مرتبہ: پروفیسر رفیع الدین ہاشمی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور

ii۔ تعصّبات از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۱ء

۳۔ سوویت یونین میں اقبال شناسی

i۔ صحیفۂ اقبال نمبر (حصہ دوم) نومبر/ دسمبر ۱۹۷۷ء، جنوری/ فروری ۱۹۷۸ء، لاہور

ii۔ اقبال ممدوحِ عالم، مرتبہ: ڈاکٹر سلیم اختر، بزمِ اقبال کلب روڈ لاہور، ۱۹۷۹ء

iii۔ انداز نظر از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۹ء

۴۔ پاکستان اور مشکلاتِ لا إلٰہ

i۔ فنون۔ لاہور، شمارہ ۱۳، جنوری/ فروری، ۱۹۸۰ء

ii۔ اقبال فکر و عمل از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء

۵۔ اقبال اور ہماری ادبی تشکیلِ نو

i۔ فنون۔ لاہور، ۱۹۸۵ء

ii۔ اقبال فکر و عمل از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء

مضامین جو اخبارات میں شائع ہوئے۔

i۔ سودا اقبال کی نظر میں

روزنامہ ''نوائے وقت'' ملتان، بدھ ۱۰/ جولائی ۲۰۰۲ء

ii۔ علامہ اقبال اور مولانا آزاد

روزنامہ ''نوائے وقت'' ملتان، بدھ ۶/ نومبر ۲۰۰۲ء

iii۔ علامہ اقبال مولانا آزاد

روزنامہ ''نوائے وقت'' ملتان، جمعرات ۷/ نومبر ۲۰۰۲ء

فتح محمد ملک نے زیادہ تر ایسے ہی موضوعات پر لکھا ہے جن پر علامہ اقبال کو اپنے عہد میں مخالفت و مزاحمت کا سامنا تھا۔ اقبال کے افکار و اعمال کو فتح محمد ملک کی پہلی تصنیف ''اقبال فکر و عمل'' میں پیش کیا گیا ہے۔

اس کتاب کے متعلق احمد ندیم قاسمی اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''اقبال پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اُس کا نصف سے زیادہ حصہ محض رسمی اور روایتی ہے جو اقبال کو سمجھے بغیر اُس کے ساتھ اندھی عقیدت کا اظہار ہے۔ نصف سے کم حصے میں اقبال کے فکر و فن اور حکمت و فلسفہ کے مختلف پہلوؤں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مگر اقبال کی شخصیت اتنی متنوع اور گھمبیر ہے کہ اس کی سبھی خصوصیات اور اس کے تمام کمالات کو کسی ایک تصنیف میں نہیں سمیٹا جا سکتا ہے۔ یوں اس شخصیت کے بعض رُخ ابھی تک تشنہ ہیں اور فتح محمد ملک نے اقبال کے اسی نوعیت کے ایک تاریخ ساز رُخ کو اپنی اس مختصر مگر بلیغ کتاب کا موضوع بنایا ہے۔'' (۴)

خود فتح محمد ملک اس کتاب کے بارے میں کہتے ہیں:

''اب تک اقبالیات کا جو وسیع علمی سرمایہ وجود میں آ چکا ہے اس پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ ہمارے ہاں اقبال شناسی کی روایت بڑی حد تک اقبال کے جمالِ فن سے زیادہ کمالِ دانش سے اعتنا کا ثمر ہے۔ فنی تجزیہ و تحسین سے زیادہ اقبال کے افکار اور پیغام اور تفہیم و تعبیر پر منحصر ہے۔ میرے یہ مضامین بھی فکرِ اقبال کے عملی معجزات سے بصیرت اندوز ہونے کی ایک عاجزانہ کوشش ہیں۔ یہ مضامین اقبالیات کے سرمائے میں اضافہ کرنے کی غرض سے نہیں بلکہ فکرِ اقبال کو پاکستان کی عملی زندگی میں کارفرما دیکھنے کی تمنا سے وجود میں آئے ہیں ......'' (۵)

فتح محمد ملک کے نزدیک اقبال کے تصورات و خیالات صرف اسلامی دنیا کے لیے نہیں بلکہ پورے عالمِ انسانیت کے لیے مشعلِ راہ ہیں۔ اقبال کے اعلیٰ افکار اور ارفع تخیلات سے تمام دنیائے انسانیت فیض یاب ہو سکتی ہے۔ فتح محمد ملک جیسے محبِ وطن اور انسان دوست کے لیے یہ امر دکھ اور پریشانی کا باعث بنتا ہے جب اقبال پر فرقہ پرستی، رجعت پسندی جیسے الزامات لگائے جاتے ہیں۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''یہ عجب ستم ظریفی ہے کہ ترقی پسند اور روشن خیالی کی علم بردار تنقید نے اس شخص اور شاعر کو ''پنجابیت'' اور سستے قسم کی ملائیت اور اسلاف پرستی'' کا طعنہ دیا ہے۔ جس کی پروازِ جنوں پر آفاق کی وسعتیں تنگ ہیں اور جس نے اپنے لیے ''بندۂ حق بیں و حق اندیش''، ''درویشِ خدا مست نہ شرقی نہ غربی'' اور ''مردِ آفاقی'' کے سے خالص انسانی

معیار متعین کر رکھے ہیں ......"(۶)

کیوں کہ اقبال خرد دشمنی، علم بیزاری، ظلمت پسندی اور راضی برضا ہونے کے بہت خلاف تھے۔ اقبال نے مسلمانانِ ہند کو عرب کی ملوکیت سے نجات دلانے کا درس دیا۔ اقبال کے نزدیک اسلام میں نہ شہنشاہیت ہے نہ جاگیرداری ہے، نہ سرمایہ داری ہے اور پاکستان میں ان تمام باتوں کی اجارہ داری ہے۔ اسی لیے پاکستان کا تصور ہمیشہ فکری الجھن کا شکار رہا حالانکہ شعورِ پاکستان اقبال کی فکر کی پیداوار ہے۔ اقبال سے قربِ فکر ہماری منزل کا حصول ہے۔ اقبال کا فلسفہ اپنی حیثیت سے عالم گیر ہے وہ سامراجیت اور نوآبادیت کے خلاف تھے۔ ملوکیت اور اشتراکیت کو سمِ قاتل سمجھتے تھے۔ اقبال نے لا اور الا کے خالص اور الہیاتی تصور کو ہی سیاست اور اقتصادی معنویت دی ہے۔ وہ کہتے تھے کہ اگر ہندوستان سے ہٹ کر اسلام بطور تمدنی طاقت چاہیے تو اس کے لیے علیحدہ خطہ ناگزیر ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

> "سامراجیت اور نوآبادیت کے ہتھکنڈوں کو اقبال نے جس سفاک حقیقت پسندی اور جس فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ بے نقاب کیا وہ اقبال کی گہری اور عملی انسان دوستی کا بین ثبوت ہے۔(۷)

ترقی پسندوں نے اقبال کو سیاسی حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اقبال پر سب سے زیادہ اعتراضات ترقی پسندوں نے اُٹھائے۔ ایک طرف یہ ترقی پسند ناقدین اقبال کے خلاف سرگرم عمل ہیں اور دوسری طرف نکولائی آنی کیف کا حوالہ دیتے ہوئے فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

> "دلچسپ بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس استدلال کے سہارے اقبال کی آفاقیت کی نفی کی ہے بالکل اُسی استدلال کے ساتھ سوویت یونین کے ادبی نقاد اقبال کی عظمت کا اثبات کرتے ہیں ......اقبال عالم اسلام کو صرف اور صرف عالم انسانیت کی سربلندی کی خاطر بیدار اور سرگرم دیکھنے کے تمنائی ہیں۔"(۸)

فتح محمد ملک کہتے ہیں اختر حسین رائے پوری "ادب اور انقلاب" میں اقبال کو اسلامی فاشسٹ کہتے ہیں جس کا ردِعمل ہندو فاشزم کی شکل میں نمودار ہوا اور علی سردار جعفری "ترقی پسند ادب" میں کہتے ہیں اقبال کی شاعری کہیں انتہائی بلند اور پُرشکوہ ہے اور کہیں بے انتہا پست ہے۔

اقبال کی دور اندیش نگاہ دیکھ رہی تھی کہ مغربی سامراجی حکمتِ عملی مسلمانوں کو مادی اور روحانی پس ماندگی کی طرف دھکیل رہی ہے۔ اقبال نے اُن کو بیچ منجدھار نہیں چھوڑا بلکہ انہوں نے اس کو غلامانہ رزائی سے

نکالنے کی کوششیں کیں۔ انہیں بیداری کا درس دیا، اخوت اور آزادی کی نعمتوں سے سرفراز کرنے کی کوشش کی اور وہ اس بات پر زور دیتے تھے کہ اسلام ایسا ضابطۂ حیات ہے جس پر عمل پیرا ہو کر تمام مسائل حل کیے جاسکتے ہیں۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

> "قدامت پسند ذہن کی اقبال ناشناسی تو قدرتی بات ہے مگر ترقی پسند تنقید کے رجحانات ایک تہذیبی المیے سے کم نہیں ہیں۔ اس تنقید کا حجاب اکبر آفاقیت کا مارکسی فارمولا ہے جس کی رُو سے کوئی بھی شاعر کسی ذہنی یا سیاسی تحریک کی بناء پر آفاقی شاعر نہیں بن سکتا۔ اقبال کی آفاقیت کے مقامی رنگ اور زمانی روپ ایک خاص عہد اور ایک خاص سرزمین سے پھوٹتے ہیں۔"(۹)

اقبال تو انسانیت کی فلاح و بہبود کے خواہاں ہیں۔ ایسے انسان دشمن عناصر جو ترقی و فلاح میں رکاوٹ تھے اقبال نے کوئی لگی لپٹی رکھے بغیر بے نقاب کیا اسی لیے پھر انہیں ہر طرف سے حملوں کا سامنا کرنا پڑا۔ تصورِ پاکستان ارفعیتِ محمدیؐ کے اثبات اور سیرتِ طیبہ پر تخلیقی غور وفکر سے پھوٹا ہے۔ اسلامیانِ ہند میں مختلف دھارے نمودار ہوئے۔ بادشاہ اکبر اور درباریوں نے برصغیر کی تہذیبی شناخت مٹا کر ایک خدا اور ایک بادشاہ کی پرستش اور ایک متحدہ ہندوستانی شناخت پیدا کرنے کی کوشش کی جب کہ اقبال نے اسلامیانِ ہند کو ایک جداگانہ مملکت کے قیام کی راہ دکھائی تاکہ حقیقی روح کی بازیافت ہوسکے۔

بہ مصطفیٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نہ رسیدی تمام بولہبی است

اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

> "عہدِ حاضر کے ہندوستان کے علماء کو حالاتِ زمانہ نے وہ باتیں کرنے اور دین کی ایسی تاویلیں کرنے پر مجبور کردیا ہے جو قرآن یا نبی اُمی کا منشاء ہرگز نہ ہوسکتی تھیں۔"(۱۰)

اقبال نے زندگی کی تلخی کو حقائق کی آنکھ سے دیکھا ہے اور حرکت و عمل اور تسخیر و تعمیر کا پیغام دیا ہے اور ہندی مسلمانوں کے لیے ایک علیحدہ مملکت کا تصور پیش کیا ہے۔ اقبال قوم پرستی کے مخالف تھے۔ اقبال کے ہاں اسلام کی آفاقیت کا نظریہ قوم پرستی کی نفی سے پیدا ہوتا ہے۔ اقبال کی قوم پرستی کی مخالفت اور اسلام کی آفاقیت کے نظریے زمین سے عدم وابستگی کے فلسفے سے پھوٹے ہیں۔ لیکن وطن پر جان دینے کے حامی ہیں اور وطن کو

اتحادِانسانی نہیں مانتے اسی لیے اسلامی مملکت کے قیام کا نظریہ اپناتے ہیں۔اقبال کی پیشین گوئی سچ ثابت ہوئی ۔کہتے ہیں کہ ہندوستان کے شمال مغربی حصوں میں فلسطین کی داستان نہ دہرائی جائے ۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''ہندی مسلمانوں کے لیے ایک علیحدہ مملکت کا تصور پیش کرتے وقت اقبال نے بڑے واضح اور دوٹوک انداز میں ہندوستانی وطنیت کے اس تصور کی نفی کی ہے جو مغل امپریلزم اور بعدازاں برٹش امپریلزم کی سنگینوں کے زور سے قائم کی ہوئی جغرافیائی وحدت سے پیدا ہوا تھا۔''(۱۱)

اقبال نے بندۂ محکوم کو بندۂ آزاد ہونے کا احساس جاگزیں کرایا ہے۔غلامی کی تیرہ وتار راتوں میں جہانِ نو سے سحر کرنے کے لیے اپنی پوری قوت صرف کردینے کا درس دیا ہے۔ جب اقبال نے اسلام کے نام پر تصورِ پاکستان پیش کیا تو اُس کی مخالفت کرنے والوں میں غیر مسلموں کے ساتھ ساتھ بہت سے جید عالم دین بھی شامل تھے ۔اقبال کو جس صورتِ حال سے نبرد آزما ہونا پڑا اُسے فتح محمد ملک اس طرح پیش کرتے ہیں:

''ستم ظریفی دیکھیے کہ جب اسلامیانِ ہند اس جہانِ دیگر، اس نقشِ نو کی تخلیق میں سرگرمِ عمل ہوئے تو خود اُن کے بیشتر دینی حلقے اس نئی دنیا کو جانے والی راہیں مسدود کرنے میں کوشاں ہو گئے......''(۱۲)

مولانا حسین احمد مدنی جداگانہ مسلمان قومیت کی تردید اور متحدہ ہندوستانی قومیت کے تصور کی تائید کرتے تھے۔مولانا کے اس فتوے سے آٹھ برس قبل اقبال علیحدہ مملکت کا تصور پیش کر چکے تھے۔اقبال کی وفات سے چند ہفتے قبل مولانا کا یہ جملہ سن کرسن ہو گئے کہ''اقوام اوطان سے بنتی ہیں''تو پھر اقبال نے کہا اگر یہ بات ہے تو حضرت محمدؐ نے مکہ چھوڑ کر مدینہ کیوں ہجرت کی ۔اقبال کا ہم عصر ملا اسلام کے لیے ننگ وعار تھا۔اس حوالے سے علامہ اقبال فرماتے ہیں:

''زمانے کا اُلٹ پھیر بھی عجیب ہے۔ایک وقت تھا کہ نیم مغرب زدہ پڑھے لکھے مسلمان اس تفریح میں گرفتار تھے۔اب علماء اس لعنت میں گرفتار ہیں......معصیت کی طرح گمراہی بھی تنہا نہیں آتی ۔ جب کسی مسلمان کے دل ودماغ پر وطنیت کا وہ نظریہ غالب آجائے جس کی دعوت مولانا دے رہے ہیں تو اسلام کی اساس میں طرح طرح کے شکوک کا پیدا ہو جانا ایک لازمی امر ہے۔''(۱۳)

اسی طرح اقبال کو پنڈت جواہر لعل نہرو کی مخالفت کا بھی سامنا تھا۔اقبال ہمیشہ جواہر لعل نہرو کے بے خدا سوشلزم پر اسلام کے اقتصادی نظام کو ترجیح دیتے ہیں لیکن ان میں نظریاتی اختلافات کے باوجود احترام کا رشتہ رہا۔اقبال نے کہا تھا:

''پنڈت جی سیاسی تصوریت نے احساس کو کچل ڈالا ہے۔''(۱۴)

علامہ اقبال اور مولانا ابوالکلام آزاد اپنے وقت کے دو عظیم اسلام شناس شخصیات ہیں۔تفہیم دین میں دونوں میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے اور اختلافات بھی شدید ہیں ۔اقبال ہندوستانیت سے اسلامیت کی طرف آتے ہیں۔لیکن مولانا آزاد کے مطابق:''ہمارے عقیدوں میں ہر وہ خیال جو قرآن کے سوا کسی تعلیم گاہ سے حاصل کیا گیا ہو صریحاً کفر ہے۔''

اور اقبال کہتے ہیں:

''مروّجہ نظامِ خلافت ملوکیت کا پردہ ہے''اقبال''اسلام تیرا دیس ہے''تو مصطفوی ہے کا ورد رہتے دم تک کرتے رہے۔''(۱۵)

پاکستان اقبال کی اسلامی انقلابی شاعری کا ظہور ہے۔اقبال کی شاعری کے فیضان کا دائرہ بہت وسیع ہے۔علامہ اقبال پاکستان کا مطلب کیا، لاالٰہ اِلااللہ کو رجعت پسندی کہتے ہیں۔

فتح محمد ملک کہتے ہیں کہ اقبال کے خیال میں:

''لا اور اِلا اقبال کے نزدیک زندگی کی جدلیات میں منفی مثبت مقامات کے مماثل ہے اور انقلاب کا تخریبی پہلو ہے اور تعمیری پہلو ہے۔''(۱۶)

چمی گویم مسلمانم بلرزم ۔۔۔ کہ دانم مشکلاتِ لاالٰہ

فتح محمد ملک زندگی کے ہر موڑ پر ایسے اسلام شناس کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں جو ہمیں پاکستان کا مطلب سمجھا سکتا اور وہ کہتے ہیں کہ ہم نے اس کے لیے نہ تو کبھی کوشش کی اور نہ ہی توجہ کی۔آخر اس حوالے سے آپ مایوس نہیں ہوئے اور کہتے ہیں:

''اس صورتِ حال کے ذمہ دار تو ہم سب ہیں مگر اہل سیاست اور اہلِ دربار سے کہیں زیادہ اہلِ دانش پر اس کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے......''(۱۷)

ہم ملوکیت کی غلامی سے بچ کر اور ملائیت کی تفسیروں سے ہٹ کر اقبال کے نقطۂ نظر سے لاالٰہ اِلااللہ کا مطلب سمجھیں ۔اس سے ہمیں پاکستان کا مطلب اور کلمہ طیبہ کا مطلب واضح ہو جائے گا۔یہی نقطۂ ایمان

اقبال کی ساری شاعری اور سارے فلسفے کا مرکز ہے جو لا اِلٰہ کا مطلب ہمیں آج تک سمجھایا گیا ہے وہ مطلب مختلف ہی نہیں بلکہ اصل مطالب ومفاہیم سے متصادم بھی ہے۔اس نظریاتی بحث کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی رقم طراز ہیں:

> ''اپنے ایک مضمون ''پاکستان اور مشکلاتِ لا اِلٰہ'' میں فتح محمد ملک نے تمام اہل ملک سے ایک ایسا سوال پوچھا ہے جس کے جواب پر پاکستان کی نظریاتی بقا کا انحصار ہے۔ انہوں نے کہا کہ ہم سب ''پاکستان کا مطلب کیا، لا اِلٰہ الا اللہ کے نعرے سر کرتے ہیں مگر ہم میں سے کون ہے جس نے یہ سوچنے کی تکلیف گوارا کی ہو کہ ''لا اِلٰہ'' کا مطلب کیا ہے؟ انہوں نے کہا ہے کہ ''لا اِلٰہ الا اللہ'' یہ مطلب ماہرین اقبالیات اور شارحین اقبال کی بجائے خود اقبال سے سمجھنا چاہیے۔صرف اسی طرح پاکستان کا حقیقی مطلب معلوم کیا جا سکتا ہے۔''(۱۸)

حضرت مجدد الف ثانی جنہوں نے دینِ ملوک کی نفی کی اور دینِ محمدؐ کے اثبات کی جدوجہد کی ۔جب مسلم اُمہ کو کبھی بھی دینی اور تہذیبی خطرہ لاحق ہوا ہے تو ایسے میں حضرت مجدد الف ثانی جیسے مردراہنما نے ہماری مسلم اُمہ کو اس ہلاکت زدہ بحران سے بچالیا۔

دین اور تہذیب کے نظریاتی اختلافات جو اقبال کے سامنے آئے وہ کوئی نئی بات نہیں تھی بلکہ اقبال سے پہلے بادشاہ اکبر اور اس کے دانش وروں نے دینِ اکبری کے نام پر منفرد دینی اور تہذیبی شناخت کو مٹا کر ایک متحدہ ہندوستانی شناخت پیدا کرنے کی کوشش کی تھی تو حضرت مجددؒ الف ثانی اور اُن کے نقشبند صوفیاء نے اسی نئی روش پر چلنے والوں کا راستہ روکا اور اسلامیانِ ہند کی منفرد جداگانہ شناخت اور بقا و استحکام پر زور دیا اور اثباتِ محمدؐ کا اہتمام کیا۔ایسا ہی اہتمام بیسویں صدی میں اقبال نے کیا۔اقبال جس اسلامی انقلاب تصور کے خواہاں تھے وہ اُن کے دور کی اسلامی دنیا سے مختلف تھا۔اور کہتے ہیں کہ:

ے تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
طبعِ زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے(۱۹)

مولانا مدنی جیسے اقبال مخالف علماء کی سوچ پر فتح محمد ملک افسوس کا اظہار کرتے ہیں اور وہیں پہ پرستارِ اقبال سلیم احمد کی فکری بحث کو بھی ''غلط فکری میں مبتلا'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں جو ایک تہذیبی المیہ ہے۔سلیم احمد کے نزدیک:

> ''اقبال کی نظر میں قوم اور ملت کا فرق واضح نہیں تھا......قوم اور ملت کے فرق کو واضح طور پر سمجھے بغیر ہماری سیاسی اور تہذیبی زندگی کے بہت سے مسائل حل نہیں ہو سکتے۔''(۲۰)

اقبال کے حوالے سے اس غلط فکری میں مبتلا ہو جانا ایک تمدنی المیے سے کم نہیں۔یہ پیچ در پیچ سوال اقبال کے نظامِ فکر کے سیاسی رُخ سے سرسری شناسائی کا نتیجہ ہے۔سلیم احمد نے اقبال کے حوالے سے جس بحث کو موضوعِ سخن بنایا ہے وہ تصورات غلط اقبال سے منسوب کیے جاتے رہے۔فتح محمد ملک نے ان تصورات کی تردید کی اور اقبال کے اصل پیغام تک رسائی کی کوشش کی اور سلیم احمد کو کہا کہ اگر فکرِ اقبال سے روشنی حاصل کرتے تو یہ سوال سرے سے پیدا ہی نہ ہوتے۔یہ تمام بحث،سوالات اور نظریات سلیم احمد اور فتح محمد ملک کے آپس میں خط وکتابت سے معرضِ وجود میں آئے۔سلیم احمد کے نظریے متحدہ ہندوستانی قومیت کو ہندی مسلمانوں کے لیے سودمند سمجھتے تھے کے جواب میں فتح محمد ملک نے اُن کو لکھا:

> ''ظاہر ہے کہ ایک مخصوص علاقے میں اسلام کی مرکزیت ہجرت کے بغیر ناممکن تھی۔''(۲۱)

حبِ وطن کو اقبال کا جزوِ ایمان قرار دیتے ہیں اور اس امر کو بھی مانتے ہیں کہ نظریاتی ہم آہنگی اتحادِ انسانی کی پائیدار بنیاد ہے بلکہ وطنی اشتراک نہیں ہے۔اقبال قوم کو ہمیشہ حرکتِ عمل میں دیکھنے کے خواہاں تھے۔اُن کے نزدیک وہ زندگی کی علامت سمجھتے تھے۔اقبال نے ہمیں تاریخ کے نازک ترین دور میں ایک زندہ،توانا اور متحرک آئیڈیل بھی دیا اور اس آئیڈیل کو عملی زندگی کے قالب میں ڈھالنے کی جدوجہد کی قیادت بھی کی۔فتح محمد ملک اس حوالے سے کہتے ہیں:

> ''یہ اقبال ہی کی عملی سیاسی جدوجہد کا کرشمہ تھا کہ پنجاب کے یونینسٹ جاگیردار اپنے سارے کبروناز کو بھول کر ''سکندر جناح پیکٹ'' پر مجبور ہوئے۔''(۲۲)

ملک وملت کے حوالے سے اس مضمون کے دوسرے حصے میں فتح محمد ملک اکابرینِ ادب کی آرا پاکستان کے نظریے کو مسلم اُمہ کے تناظر میں قلمبند کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ انتظار حسین کہتے ہیں:

> ''ہم پاکستان کو دوسرے ملکوں کی طرح ایک ملک اور پاکستانی قوم کو دوسری قوموں کی طرح ایک قوم کہتے ہیں۔''

فتح محمد ملک کے خیال کے مطابق:

> ''قوم تو ایک ہے ملک تین تین ہیں۔ایک قوم تین ریاستوں میں آباد ہو چکی ہے۔''

وزیر آغا ملک وقوم کے حوالے سے کہتے ہیں:

''یہ لوگ دھرتی پوجا کا الزام لگاتے ہیں میری دھرتی پوجا کا مطلب پاکستان پوجا ہے۔''

فیض احمد فیض کی رائے:

''پاکستان کی بات کرنی ہے تو پاکستان کی سرزمین سے رشتہ پیدا کرنا پڑے گا۔''(۲۳)

اقبال کا نظریۂ ثقافت قرآنِ حکیم سے ماخوذ ہے۔مگر اقبال کے عہد کی دنیائے اسلام کی ثقافت ملوکیت کی پروردہ ہے۔اقبال نے کہا۔بحیثیت ایک کلچرل قوت کے ہندی مسلمانوں کی زندگی ایک علاقے میں مرکز قائم کرنے پر منحصر ہے اور اقبال نبی کریم کو قدیم وجدید لحاظ سے حی وقائم دیکھتے ہیں۔اقبال نے اپنی شاعری میں ثقافت کے دو پہلوؤں کا اظہار کیا ہے۔اُن کی فنی وفکری سرگرمیوں کے بھی دو رُخ ہیں جو عہدِ اقبال میں ثقافت اسلامی دنیا اپنائے ہوئے تھی وہ اقبال کے لیے ناقابل برداشت تھی اور جو اقبال چاہتے تھے اُس طرف اُس وقت کی اسلامی دنیا مائل نہیں تھی۔

ہر وقت اقبال کے باطن میں تغیر کا انقلاب برپا رہتا تھا۔اقبال کے اس خواب کو ہم شرمندۂ تعبیر نہ کرسکے۔وہ جس زندگی اور ثقافت کے خواہاں تھے وہ ہم کیوں نہ تخلیق کر پائے۔اِس کا جواب اقبال کے اس خط میں نظر آتا ہے جو ۲۴/جنوری ۱۹۲۱ء کو انہوں نے ''اِسرارِ خودی'' کے انگریز مترجم ڈاکٹر نکلسن کے نام لکھا تھا جس میں اس رکاوٹ کی وجہ شروع میں مسلمانوں کو یکدم دنیائے عالم پر پھیل جانا تھا۔اس رکاوٹ کو اس طرح دور کیا جاسکتا ہے۔مسلمان اسلامی نظریۂ ثقافت پر عمل کریں اور صرف چھا جانے کی دُھن میں دنیا پر نہ پھیلتے جائیں بلکہ ایک خطۂ ارض پر اسلامی ثقافت کی تخلیق کریں جو اُن کے الفاظ میں اس طرح ہے:

''مسلمانوں کی بقا کا انحصار ایک مخصوص علاقے میں اپنی مرکزیت قائم کرنے پر ہے۔''(۲۴)

ترقی پسند تحریک اصل میں کیا ہے۔یہ اندھا دھند مغربی تقلید کا ایک اور شاخسانہ ہے۔ہم نے مغربی تقلید کی عینک سے اُسے جانچا پرکھا حالانکہ ہم اور ہماری اقدار مشرقی روایات کی امین ہیں اور ہم مغرب کے رویوں کی تائید پر نازاں ہیں جو مشرقی روایات کے منافی ہیں۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کی جڑیں اس یورپ میں ہیں جو ایک عالمی جنگ کی تخریب اور دوسری عالمی جنگ کی دہشت سے نڈھال تھا۔اس زمانے کے یورپ کو اقبال نے کسی صحت مند ادبی مسلک کی نشوونما کے لیے ناسازگار قرار دیا تھا۔''(۲۵)

ترقی پسند تحریک اقبال پر الزامات لگاتی ہے کہ اقبال مذہبی فرقہ پرستی کے حامی تھے اور فسطائیت کا

پرچار کرتے تھے۔اور دوسری طرف خود سوویت یونین اقبال کو سندِ عظمت سے نواز رہی ہے۔جس وقت سوویت یونین اقبال کو مان رہی تھی اُس وقت سجاد ظہیر مارکسی حلقوں میں زیرِ تربیت تھے۔اس مضمون میں فتح محمد ملک کہتے ہیں کہ:

''ترقی پسند تحریک نے اقبال کو چمن سے نکال دو کی خاطر دو الزام تراشے۔ایک مذہبی فرقہ پرستی اور دوسرا فسطائیت پسندی کا۔

اسی زمانے کی ایک نظم میں اقبال نے اس طرح چھپا ہوا اشارہ کیا ہے:

؎ اقبال کی غزل سے ہے لالے کی آگ تیز
ایسے غزل سرا کو چمن سے نکال دو''(۲۶)

ترقی پسند تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس کے سلسلے میں فتح محمد ملک ایک نکتہ اُٹھاتے ہیں کہ سجاد ظہیر نے اختر شیرانی اور میاں بشیر احمد سے تو تبادلۂ خیال کرنا لازمی سمجھا مگر اقبال جیسے مدبر سے کوئی رابطہ نہ کیا گیا۔

ہندوستان میں مہاتما گاندھی قدامت پسند ادیبوں کو ایک پرچم تلے اکٹھا کر رہے تھے اور دوسری طرف پنڈت نہرو ترقی پسند نوجوانوں کو کانگریس نواز بنا رہے تھے۔یہ تھے وہ سیاسی مفادات کے داؤ پیچ جنہوں نے اقبال اور ان ترقی پسند نوجوانوں کے درمیان نظریاتی اور فکری بُعد پیدا کر دیا تھا کیوں کہ ترقی پسند نوجوانوں کو بغاوت کا درس دے رہے تھے۔اور اقبال نوجوانوں کو خودی اور انقلاب کی طرف مائل کر رہے تھے۔اسی لیے ترقی پسند تحریک کی بغاوت کا پہلا نشانہ علامہ اقبال ہی بنے۔فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''اقبال شکنی کا یہ جوش کسی سنجیدہ فکری اختلاف کی بجائے محض پارٹی لائن کی غلامی تھی ......''(۲۷)

فتح محمد ملک بتاتے ہیں کہ اقبال ایسے مفکر ہیں جنہوں نے اڑسٹھ برس سہی زندگی کو انقلاب آشنا کر دیا تھا اور زندگی میں انقلاب برپا کرنا اصل مقصود قرار دیا ہے۔وہ کہتے تھے کہ جس مسلم معاشرے میں عشق کی آگ بجھ جائے وہ صرف راکھ کے ڈھیر کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہوتا۔

اقبال روشن خیال اور جدت پسند انسان تھے۔وہ انسانیت کے لیے ایسے انقلاب کے خواہش مند تھے جو وجدانی اور روحانی ہو۔ترقی پسند ادب سے گلہ یہ کرتے تھے کہ وہ جسم پرستی اور بے خدا اشتراکیت کو رواج دیتے تھے۔اقبال شکوۂ تقدیرِ یزداں کے خلاف تھے وہ خود تقدیرِ یزداں بننے کا درس دیتے تھے۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"ترقی پسند تنقید اقبالیات کے باب میں قلبِ ماہیت کا منظر پیش کرتی ہے۔وہ تمام نقاد جو نصف صدی پیشتر اقبال کے خلاف شمشیر برہنہ تھے۔آج اقبال کے حضور عجز وانکساری کا پیکر ہیں۔"(۲۸)

یہاں فتح محمد ملک سلیم احمد کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ وہ اقبال کے نظریہ اجتہاد اور ختم نبوت کے عقیدے کو خطرناک حد تک گمراہ کن قرار دیتے ہیں۔لیکن اقبال کی عظمت کے بھی معترف ہیں۔فتح محمد یہاں یہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ:

"میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ اجتہاد اور ختم نبوت کے باب میں اقبال کی انقلابی فکر کو رَدّ کر دینے کے بعد بحیثیت مفکرِ اسلام، اقبال کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے......؟"(۲۹)

فتح محمد ملک اپنی دوسری اقبال پر تصنیف "اقبال فراموشی" کی وجۂ تصنیف بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"یہ مضامین فقط ایک سوال سے پھوٹے ہیں۔سوال یہ ہے کہ ہمارے ہاں اقبال کے انقلابی تصورات کے عملی امکانات بروئے کار کیوں نہ آ سکے؟ اس سوال کے بطن سے اس دوسرے سوال نے جنم لیا ہے کہ ہمارے ہاں فکرِ اقبال کے انقلابی ممکنات کا بروئے کار آنا دائرہ امکان میں ہے بھی یا نہیں؟ یہ سوالات مجھ سے، آپ سے، ہم سب سے، جواب طلب ہیں۔ان کا جواب ڈھونڈنے نکلتا ہوں تو مجھے اقبال کی نصیحت یاد آتی ہے اور وہ یہ کہ ترکِ دنیا نہ کرو بلکہ ترکِ فرنگ کا راستہ اپناؤ......ہم نے اپنے اجتماعی زندگی کے سنگین مطالبات کے حوالے سے فکرِ اقبال کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی......اقبال کے تصورات کے عملی ممکنات میری توجہ کا مرکز و محور نہیں میں نے اس کتاب میں تصورات کو عصری حوالوں سے سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی ہے......"(۳۰)

فتح محمد ملک نے سب سے پہلے جس تصور کے حوالے بات کی ہے وہ "اقبال اور شیطان کا سیاسی منشور" ہے۔ضربِ کلیم کی مختصر نظم بعنوان "ابلیس کا پیغام" اپنے سیاسی فرزندوں کے نام صرف چھ اشعار پر مبنی ہے۔اس نظم کے چھ اشعار گویا شیطان کا چھ نکاتی سیاسی منشور ہے جو اقبال نے آج سے اڑسٹھ برس پہلے کہے تھے۔تب سے اب تک پیروکار اور فرزندانِ ابلیس اس لائحہ عمل پر کاربند اور مستعد ہیں۔اس چھ نکاتی منشور کی ہر شق تازہ تر معنویت سے لبریز ہے۔اس نظم کا چوتھا شعر افغانستان اور افغان مُلا سے متعلق ہے۔اقبال کے تمام کلام میں مُلا اسمِ تحقیر ہے۔ولن کے روپ میں جلوہ گر ہے مگر یہ پہلی دفعہ ہے جہاں مُلا ہیرو کے روپ میں سامنے آیا ہے......افغانستان میں مُلا کی ذات ہے۔حقیقی معنوں میں عزت کا نگہبان ہے۔ابلیس کو اپنا نظام مسلط کرنے

میں مُلا سب سے بڑی رکاوٹ نظر آتا ہے۔پہلے مُلا کو افغانستان سے نکال دو۔اس نے افغانستان میں اپنی گفتار اور کردار پر دو سے نہیں بلکہ ساری اُمتِ مسلمہ شیطان کا ہدف ہے۔

"ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں ابلیس اپنے مشیروں کو آئندہ لائحہ عمل کے متعلق بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ ابلیسی نظام کے لیے اگر کوئی رکاوٹ حائل ہوگی تو وہ اسلامی حقیقی روح ہے۔اس کے علاوہ کوئی تحریک، کوئی چیز رکاوٹ نہیں حائل ہو سکتی اور وہ کہتا ہے کہ جس طرح اسلامی دنیا فکری پس ماندگی، جمود اور خوابِ غفلت کا شکار ہے اسی طرح اُسے مستقل اس زوال میں مبتلا رکھا جائے۔

ابلیس کے فرزندوں اور اسلام کے فرزندوں کے درمیان جنگ جاری ہے مگر ابلیس کے سیاسی منشور کی یہ کامیابی جزوی کامیابی ہے۔ہمارے مسلمان عوام اپنے حکمران طبقے سے مختلف ہی نہیں بلکہ متضاد طرزِ فکر و اظہار رکھتے ہیں۔مسلمان عوام میں اقبال کے انقلابی اسلامی فکر کی مقبولیت روز افزوں ہے۔فرزندانِ اسلام جنگ کے اس محاذ پر یقینِ کامل سے سرگرمِ عمل ہیں۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"اگر ابلیس کے فرزند، افغانوں کی غیرتِ دیں کے نگہبان اور علمبردار مُلا کو افغانستان کے کوہ دمن سے نکال باہر کرنے میں جہد آزما ہیں تو اُن کے مقابلے میں صف آرا مجاہدین کی سب سے بڑی قوت عہدِ حاضر میں سب سے بڑے عاشقِ اسلام علامہ اقبال کی انقلابی فکر ہے۔

خودی میں ڈوب زمانے سے نا اُمید نہ ہو — کہ اس کا زخم ہے درپردہ اہتمامِ رفو
رہے گا تو ہی جہاں میں یگانہ و یکتا — اُتر گیا جو تیرے دِل میں لاشریک لہٗ (۳۱)

اقبال کی تخلیقی شخصیت ایک مقدس بے چینی سے عبارت ہو کر رہ گئی تھی۔یہی احساس انہیں دجلہ و فرات کے کنارے حق و باطل کے درمیان صف آرائی جوں کی توں دیکھنے پر مجبور رکھتا ہے۔مگر قافلۂ حجاز میں کوئی حُسین نظر نہیں آتا۔

نظم ذوق وشوق ملتِ اسلامی کا تنقیدی محاکمہ ہے اور حضرت محمد مصطفیٰؐ کے دین کی تلاش ہے۔یہی احساس اقبال کو بارگاہِ مصطفیٰؐ میں عجز وانکساری کے ساتھ لے جاتا ہے اور نظم کا باقی ماندہ حصہ نبی کریمؐ کے ساتھ راز و نیاز بن کر رہ جاتا ہے۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"اس نظم کے فوری محرکات کی تلاش میں نکلیں تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے دنیائے اسلام کا حکمران طبقہ ابولہب کی پرستاری پر نازاں ہے۔"(۳۲)

مسلمان حکمران طبقہ چاہے کسی ملک کا ہی کیوں نہ ہو وہ قصداً یا سہواً مغربی سامراج کے آگے سیاسی آلۂ کار بنا ہوا ہے۔ایسی صورت حال میں اقبال نوجوانوں سے اُمید لگائے بیٹھے ہیں جنہیں وہ نظم ذوق وشوق میں ''ذرۂ ریگ'' سے تشبیہ دیتے ہیں۔علامہ اقبال ایسے میں دنیائے اسلام کی خارجی زندگی جو بے آب وگیاہ اور بنجر ہے سے روگردانی کر کے ''قلب ونظر کی زندگی'' کی طرف پلٹتے ہیں۔اس صورت حال میں فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''وہ مسلمانوں کے غلام ماضی کی صدیوں کو پھلانگتے ہوئے واپس اسلام کے قرونِ اولیٰ میں جا پہنچتے ہیں اور رسولِ کریمؐ کے حضور عرض گزارتے ہیں:

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب — گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالمِ آب وخاک میں تیرے ظہور سے فروغ — ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب ''

(۳۳)

فتح محمد ملک سماجی نظریے کے مفکر ہیں اور ایسے عناصر ان کے لیے باعث تشویش ہیں جو معاشرے میں اتحاد پیدا کرنے کی بجائے قومی وملی شیرازہ بکھیرنے پر تیار ہوں۔ان عناصر میں ایک فرقہ واریت کا عفریت ہے جو ہمارے معاشرے کے لیے سم قاتل ہے اور سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ دہشت گردی بھی مذہب کی آڑ میں کی جارہی ہے۔جب فتح محمد ملک اس ناگہانی صورتِ حال پر غور وخوض کرتے ہیں تو اقبال اُن کے لیے اس معاملے میں مشعلِ راہ دکھائی دیتے ہیں۔

اقبال نے اپنے مشہور مقالہ ''اسلام بحیثیت ایک اخلاقی اور سیاسی مسلک'' میں ہمیں فرقہ آرائی کے خطرات سے خبردار کیا ہے۔اقبال کے نزدیک فرقہ وارانہ کشیدگی اور تصادم مذہبی دیوانگی کا نہیں بلکہ سامراجی حکمتِ عملی کا شاخسانہ ہے۔تمام مذاہب فقہ کا سرچشمہ قرآن مجید اور نبی کریمؐ کی ذات ہے۔اُمتِ مسلمہ کا مادی و روحانی زوال کا باعث مذہبی فرقہ آرائی ہے۔

''معاشرتی ذات پات کے نظام کے ساتھ ساتھ ہم نے مذہبی ذات پات اور چھوت چھات کا نظام بھی وضع کرلیا ہے جو ہم نے یا تو ہندوؤں سے ورثہ میں لیا ہے یا اُن سے سیکھ لیا ہے، میں مذہبی اور معاشرتی فرقہ واریت کے لعنتی نظام کی مذمت کرتا ہوں میں خدا کے نام پر اس کی مذمت کرتا ہوں خدا کا آخری پیغام انسانیت کی آزادی اور مساوات کا پیغام ہے۔''(۳۴)

اسلام کے نام پر فسادات کی فضا نے اسلام اور مذاہب فقہ کو آمنے سامنے لاکھڑا کیا ہے اور ہم اسلام

کے نفاذ کی بجائے مذہب فقہ کی پرچار کا کام سرانجام دے رہے ہیں۔مذہبی فرقہ آرائی کے علاوہ ایک اور عفریت جو اسلام کی بقا کے لیے خطرہ ہے وہ جاگیرداری نظام ہے۔کسانوں کو جاگیرداری کی زنجیروں سے آزاد کرانا بھی اسلام کی اشاعت کے لیے سودمند ثابت ہوگا۔

اقبال اپنے عہد کے بیشتر مذہبی رہنماؤں کو دینِ محمدیؐ کی حکمت سے ناآشنا اور فرقہ آرائی میں محدود دیکھتے ہیں۔اقبال کے تصورِ اسلام کے انقلاب اور تصورِ پاکستان کے درمیان روز بروز فاصلہ بڑھ رہا ہے۔اس قومی طرزِ احساس کے زوال کا سبب یہ ہے کہ نصف صدی کے دوران ہم نے اسلام کے انقلابی تصور کی طرف ایک قدم بھی نہیں اٹھایا۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''مجھے اقبال کی ایک چھوٹی سی نظم ''اجتہاد'' یاد آتی ہے جس کا ایک شعر ہے:

؎خود بدلتے نہیں قرآں کو بدل دیتے ہیں
ہوئے کس درجہ فقیہانِ حرم بے توفیق

ستم ظریفی دیکھیے کہ آج ہم فکرِ اقبال کو اس وجہ سے ناقص قرار دینے لگے ہیں کہ اس میں اسلام بیزار اور پاکستان دشمن قوتوں کے ساتھ دوستی کی گنجائش موجود نہیں۔''(۳۵)

اقبال کے ساتھ ایک قلبی یگانگت اور فکری وابستگی نے مولانا سیّدابوالحسن ندوی کو اپنے عہد کے علمائے دین میں ایک منفرد مقام بخشا ہے اور مولانا ،اقبال کے ہم عصر علماء پر اقبال کو فوقیت دیتے ہیں۔اقبال کے نزدیک کسی فرقہ وارانہ تعبیر کو حرفِ آخر قرار دینا اور کسی امام کو اس پر سند ماننا ملائیت ہے۔مولانا سیّدابوالحسن ندوی نے اسلامی دنیا کے حوالے سے اپنی معروف تصنیف ''اسلام اور مغربیت کی کشمکش'' میں اقبال کو ''جدید مشرق کا سب سے زیادہ بالغ نظر مفکر'' قرار دیا ہے۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''مولانا سیّدابوالحسن ندوی بھارت کی وہ واحد دینی شخصیت ہیں جو برصغیر میں اسلام کی بقا کو اقبال کے تصورِ اقبال کے عملی ظہور میں دیکھتے ہیں۔قیامِ پاکستان کو اپنی اہمیت، نزاکت اور اپنے دوررس نتائج کے اعتبار سے تاریخ کا ایک اہم اور عہد آفرین واقعہ قرار دیتے ہیں۔''(۳۶)

اقبال مذاہبِ فقہ سے ماوراء ہو کر اسلام کی حقیقی روح کی بازیافت کرنا چاہتے تھے۔یہ اجتہادی پہلو

مولانا ابوالحسن ندوی کو ناگوار گزرتا تھا۔ اقبال کی تمام تر تحسین کے باوجود اختلاف رکھتے تھے۔ اقبال اہل سنت فرقے سے وابستہ نہیں تھے۔ اقبال اسلام کی تفسیر و تعبیر کو تمام لوگوں کے لیے ایک مانتے ہیں اور فرقہ واریت کو مسلمانوں کے لیے زہر قاتل سمجھتے ہیں۔ اقبال پر کسی ایک فرقے کے مقلد نہ ہونے کا اعتراض تنگ نظری اور تقلید پرستی کی علامت ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک اپنی قوم کا المیہ بیان کرتے ہیں کہ:

''ہم اقبال کو مصورِ پاکستان اور مفکرِ اسلام تو مانتے ہیں مگر اقبال کی فکر سے روشنی لینے سے انکاری ہیں۔ گزشتہ نصف صدی کے دوران ہم اقبال کے نئے خیالات سے پاکستان کے اندر ایک نئی دنیا پیدا کرنے کی بجائے امریکہ سے سنگ و خشت درآمد کرنے میں مصروف ہیں۔''(۳۷)

امام خمینی نے ۱۹۷۹ء میں سوویت یونین کے صدر گورباچوف کو خط لکھ کر اقبال کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ اقبال نے سوویت یونین کو خبردار کیا تھا کہ مغربی سامراج سے ہٹ کر اپنا مقدر مشرق سے وابستہ کر لے۔ اقبال نے سوویت یونین کو اندرونی خلفشار اور بیرونی مغربی سامراج سے بھی خبردار کیا تھا۔ اُس نے ان کی گزارشات پر عمل نہ کیا اور آخر اس کا شیرازہ بکھر گیا۔ اقبال کے نزدیک ترکِ فرنگ درسِ خودی کا بنیادی سبق ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''اس حقیقت کو ہرگز فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اللہ جسے نانِ جویں بخشتا ہے اُسے ہی بازوئے حیدر عطا کرتا ہے۔ یہ حقیقت الحقائق علامہ اقبال کی شاعری اور امام خمینی کے عمل سے روشن تر ہوگئی ہے۔ آخر وہ دن کب آئے گا جب ہم ''بستہ ایام تو با ایام شرق'' کی صدا پر لبیک کہہ اُٹھیں گے؟''(۳۸)

علامہ اقبال ایران اور ترکی سے بھی دِلی محبت و اخلاص رکھتے تھے۔ وہ جدید ترکی کے بانی کمال اتاترک کی اصلاحات کے پرجوش حامی تھے۔ اتاترک کی حمایت کے ساتھ وہ ترکی میں یورپی اندھا دھند تقلید سے بھی آگاہ کرتے تھے اور ترکیوں کو مشرقی اسلام سے وابستہ ہونے کی تلقین بھی کرتے تھے۔ اسی لیے کہتے تھے کہ ترکی کے حکمرانوں نے یورپی یونین میں شمولیت کے لیے جتنا بھی تگ و دو کیا لیکن یورپ کے حکمران مسلم ممالک کے سیکولر حکمرانوں کی درخواستیں ٹھکراتے آرہے تھے کیوں کہ یورپ اور امریکہ کی غلامی میں مصروف حکمرانوں کے لیے سب سے بڑا خطرہ اسلام کا دم بھرنے والے اداروں کی روز بروز مقبولیت ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

لا دینی و لاطینی، کس پیچ میں اُلجھا تو؟
دارو ہے ضعیفوں کا لا غالب اِلا ہو
(اقبال)

''یہ صدائے حق ترکی کے موجودہ نظام کے لیے سب سے بڑا خطرہ بن چکی ہے۔ یہ خطرہ اِس نظام کو لے ڈوبے گا۔ وجہ یہ ہے کہ حکمران اور اُن کا میڈیا اُن نئے خیالات کا مقابلہ خیالات کے ساتھ نہیں بلکہ لاٹھی، گولی اور ایجنسیوں کی تفتیشی حکمتِ عملی کے ساتھ کر رہا ہے۔''(۳۹)

اقبال نے مُلا کو شجر حجر اور بے شعور مخلوق کہا ہے جو پابہ گل ہیں اور ان کے گلے میں تقلید کی رسیاں مستقل ہیں۔ اقبال کہتے ہیں کہ نت نئی تخلیقات کا سائنسی مشاہدہ افضل ترین عبادت ہے کیوں کہ وہ کہتے ہیں قوانین فطرت کی سائنسی تلاش و جستجو ہی قربِ الٰہی کا وسیلہ ہے۔ اور دوسری طرف ہمارا مُلا حجرہ نشینی میں پڑا ہوا ہے اور مظاہر فطرت کے لیے گوشۂ صحرا گزیں نہیں ہوتا۔ نہ خود آگاہ ہے اور نہ خدا مست ہے۔ فتح محمد ملک ''اقبال اور عبادات'' کے اسلامی تصور اور مُلا کے بارے میں کہتے ہیں کہ:

''جہادِ زندگانی میں دادِ شجاعت دینے کے بجائے وہ کارزارِ حیات سے مفرور ہو کر گوشہ نشین ہوگیا ہے۔ وہ فقط تسبیح و مناجات میں اپنے انہماک ہی کو وسیلۂ نجات سمجھ بیٹھا ہے۔ اجتہاد کی کٹھن راہ چھوڑ کر وہ تقلید کی روش پر گامزن ہے۔ جب ہر آن بدلتی ہوئی زندگی کے نت نئے تقاضوں کی پکار پر اپنے کان بند کر کے رہبانیت کے غیر اسلامی مسلک پر کاربند ہوگیا تو رفتہ رفتہ ''ہم تو رخصت ہوئے اوروں نے سنبھالی دنیا۔''(۴۰)

علامہ اقبال اپنے خطبہ الٰہ آباد میں پاکستان کے قیام کو ہندوستان کے لیے باعث خیر و برکت سمجھتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے قیام سے ہندوستان میں اندرونی اور بیرونی توازن اور امن پیدا ہوگا اور ہندوستان کی سرحدیں محفوظ ہوں گی۔ قیامِ پاکستان سے ہم عرب ملوکیت کی چھاپ سے اسلام کو آزاد کرا لیں گے۔ اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ اسلام کے قانون، تعلیم اور کلچر کو ہم روحِ عصر سے ہم آہنگ کر پائیں گے۔ اقبال کہتے ہیں کہ اسلام کا اخلاقی مسلک اور اسلام کا سیاسی مسلک یک جان دو قالب ہیں۔ کیوں کہ ہندوستانی مسلمانوں کی مصطفوی شناخت ہی اُن کی اصل پہچان ہے۔ خطبہ الٰہ آباد میں برطانوی ہند کو ملک کی بجائے ایک برصغیر یا چھوٹا ایشیاء

کہتے ہیں ۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''آبروئے ما زنامِ مصطفیٰ است'' اور اسلام تیرا دین ہے تو مصطفوی ہے ۔ بجا اور درست مگر اس کے ساتھ ساتھ اقبال وطنی اشتراک کو اگر وہ روحانی یگانگت کے منافی نہ ہو تو بہت اہمیت دیتے ہیں ۔اقبال نے اپنے اسی خطبۂ الہ آباد میں اُس خطۂ زمین کو جسے آج پاکستان کہا جاتا ہے کو ایک الگ جغرافیائی اور تہذیبی وحدت کا نام دیا ہے ۔''(۴۱)

اقبال سارے مشرق کی آزادی مسلمان قوموں کے رضا کارانہ اتحاد میں دیکھتے ہیں ۔رنگ وخون اور نسلی اور جغرافیائی امتیاز اسلامی تصورات کے منافی ہے کیوں کہ اسلامی اتحاد کی شکل ملوکیت سے نہیں ملتی بلکہ جمہوریت سے مماثلت رکھتی ہے اور اقبال تو اسلامی جمہوری اتحاد کے مفکر اور مغنی ہیں ۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''سچا اسلامی اتحاد مسلمان قوموں کے آزادانہ اور رضا کارانہ اتحادِ فکر وعمل سے عبارت ہے ۔''(۴۲)

مسلمان سیاست دانوں سے مایوس ہو کر اقبال آخر کار عوام الناس سے براہ راست مخاطب ہو جاتے ہیں پھر بھی فکری تنہائی کا مداوا اپنے دل کے اضطراب کا چارہ حضرت محمد مصطفیٰؐ سے فریاد میں ڈھونڈنے لگتے ہیں ۔ اقبال بزرگ نسل کے شکست خوردہ ذہنیت سے بہت نالاں تھے کیوں کہ بزرگ سمجھتے تھے کہ اسلامیانِ ہند کی مشکلات ناقابلِ عبور ہیں اور بزرگ نسل کی ابن الوقتی اور موقع پرستی کے سبب بارگاہِ الٰہی میں بدستِ دُعا ہیں:

؎ خرد کو غلامی سے آزاد کر
جوانوں کو پیروں کا اُستاد کر

اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''تاریخ شاہد ہے کہ نوجوانوں نے اس بارِ امانت کا حق ادا کر دیا اور یوں پاکستان قائم ہو گیا ......تحریکِ پاکستان کے بیشتر مؤرخین اقبال کی شاعری سے ناآشنا ہیں یہ لوگ تحریکِ پاکستان میں اقبال کی فکری قیادت کے احوال ومقامات جاننے کے لیے اقبال کی شاعری سے اعتنا کرنا ضروری بھی نہیں سمجھتے ۔''(۴۳)

اقبال کے نزدیک اسلام کا سیاسی نظام روحانی جمہوریت سے عبارت ہے ۔اُن کے ہاں دین اور سیاست کی یکجائی کا مطلب یہ ہے کہ سیاسی نظریہ اور عمل چند روحانی اصولوں اور قدروں کے تابع ہے ۔اقبال

کہتے ہیں مسلمانوں میں اجتہاد کے دروازے بند ہو کر رہ گئے ہیں ۔ملوکیت کے زیر اثر نوجوانوں کو اجتہاد کی راہ پر گامزن ہونے کی دعوت دیتے ہیں ۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''گویا کہ وہ ملوکیت ہی کا شاخسانہ ہے کہ مسلمانوں میں اجتہاد کا دروازہ بہت جلد بند ہو گیا اور یوں قانون سازی کا عمل انجماد اور فرسودگی کی نذر ہو کر رہ گیا ۔''(۴۴)

اقبال کے نزدیک تجدید اور ترقی کا سفر ہر لحظہ جاری رہنا چاہیے جو قوم تجدید اور ترقی کا سفر ختم کر دیتی ہے ۔زندگی کا تیز کارواں اُسے روند ڈالتا ہے ۔اجتہاد ہی وہ راستہ ہے جس پر ہمیں علامہ اقبال نے چلنا سکھایا ہے ۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''قیامِ پاکستان کے بعد اگر خود اقبال زندہ ہوتے تو سب دستور اجتہاد کی راہ اپناتے ہوئے جداگانہ کی بجائے مخلوط انتخابات کی حکمتِ عملی اپنا لیتے ۔''(۴۵)

اقبال کے نزدیک مسلمانوں میں مقدر پرستی کا مروّجہ غیر اسلامی تصور ملوکیت کی دین ہے ۔پاکستان کا تصور بلاشبہ دین اسلام کی جدید انقلابی تعبیر سے پھوٹا ہے ۔اقبال نے مسلم معاشرے کو جن بیماریوں میں مبتلا دیکھا ہے اُن میں سے ایک مہلک بیماری مقدر پرستی ہے ۔اقبال کے نقطۂ نظر سے انسان کی قسمت اُس کے اپنے ہاتھ میں ہے ۔

؎ ستارہ کیا تیری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود خرابیِ افلاک میں ہے خوار و زبوں

اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''بے شک ہمارا مقدر اقبال کے خیالات کے کارخانے میں ڈھل رہا ہے ۔ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم اقبال کی کارگہِ فکر میں جائیں اور وہاں سے اپنے انفرادی اور اجتماعی مقدر کا ستارہ ڈھونڈ نکالیں ۔''(۴۶)

اقبال کی نظم ''لینن کے حضور'' جتنی قارئین ادب میں مقبول ہے اُتنی نقادانِ ادب میں غیر مقبول ہے ۔یہ نظم اقبال کی ممنوعہ شاعری میں شمار کی جاتی ہے ۔اقبال کہتے ہیں کہ سرمایہ داری نظام نے لوگوں کو اپنے ہاتھوں میں اتنا جکڑ لیا ہے کہ اپنے خالق حقیقی تک کو بھول بیٹھے ہیں اور اقبال نے اپنی شاعری میں کسان مزدور کی غلامی اور مظلومیت کا پرچار کیا ہے ۔انہیں جاگیردار اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کا درس دیا ہے اور فرنگی معاشی نظام کے مقابلے میں کہتے ہیں کہ ہم اپنے کھدر کو اُن کے ریشم پر ترجیح دیتے ہیں ۔اقبال کی

ایک اور نظم:

"فرمانِ خدا فرشتوں سے"

اُٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ اُمرا کے در و دیوار ہلا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اُس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اُٹھا دو
میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے
میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو

اس نظم کے حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"یہ نظم اقبال کی اسلامی انقلابی آرزومندی کی دین ہے۔"یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے" کے مصداق اقبال کی یہ تمنا تھی کہ روسی اشتراکیت دہریت یعنی "لا" کی منزل سے آگے بڑھ کر اِلا اللہ کے مقام تک پہنچے۔"(۴۷)

آج ہمارے اقتصادی منصوبہ سازوں کو ایک نظر علامہ اقبال کی پہلی کتاب علم الاقتصاد پر بھی ڈالنی چاہیے اور ضرورت اس امر کی ہے کہ آج ہم اقبال کے تصورات کو پاکستان میں ایک عادلانہ معاشی نظام کے نفاذ کی بنیاد بنائیں۔ اقبال سے عقیدت فتح محمد ملک کی فطری والہانگی ہے۔ انہوں نے اقبالیات پر کتابیں تو لکھیں لیکن پھر بھی وفورِ جذبات میں ٹھہراؤ نہیں آیا تو انہوں نے گاہے بگاہے اپنی اکثر کتابوں میں اقبال کے حوالے سے مضامین شائع کیے ہیں جو اُن کی "تعصّبات" سے لے کر "غلاموں کی غلامی" تک بکھرے پڑے ہیں۔ کیوں کہ ان دونوں میں قدرِ مشترک اسلام، مظلوم مسلمان اور تصورِ پاکستان ہیں۔ اقبال نے ان کا دکھ شاعری میں بیان کیا ہے اور فتح محمد ملک نے وہی بات نثر میں بیان کر دی ہے۔

ہماری تہذیبی اور ادبی روایات کا باغی ادیب اقبال کے نظریۂ پاکستان اور اسلام کے تصورِ تہذیب و تمدن سے نالاں ہے۔ یہ تخیل مغربی تقلید کی ذہن ہے۔ مسلمان اپنی تاریخ سے قطع تعلق ہو کر جدید اصولوں پر ترقی نہیں کرنا چاہتا۔ اقبال کو مسلم نوجوان کے جلوۂ دانشِ فرنگ سے خیرہ ہونے کا احساس تھا۔ اسی لیے مجنوں گورکھ

پوری نے کہا کہ:

"اقبال کی تنگ نظری، غلط فکری میلانات کے جہاں بہت سے اسباب ہیں وہاں وہ ایک بڑی شخصیت کے باوجود ٹھیٹھ پنجابی بھی تھے..... جناب اختر حسین رائے پوری نے ۱۹۳۳ء میں "ادب اور انقلاب" کے عنوان سے جو مقالہ پیش کیا اُس میں انہوں نے اقبال کو رجعت پسند اور نظریۂ پاکستان کو اسلامی فاشزم قرار دیا ہے۔"(۴۸)

اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں کہ:

"ظاہر ہے اس قسم کے سرسری اندازِ نظر سے اقبال اور نظریۂ پاکستان کے خلاف ردِعمل پر کوئی زد نہیں پڑتی۔"(۴۹)

بالِ جبریل کی غزلیات میں اقبال مربوط تصورِ حیات و کائنات سے اچھی طرح روشناس ہو چکے تھے۔ جہاں تک شاعرانہ محاسن کا تعلق ہے اقبال حد سے بڑھے ہوئے انکساری کے خوگر ہیں۔ اقبال نے صنفِ غزل کو ریزہ خیالی سے نجات دلائی۔ اقبال کی غزل قنوطیت سے نہیں رجائیت سے چھلکتی ہے اور سوز و ساز باہم دگر ہیں۔ اُن کی غزل میں فنی پختگی کے ساتھ عاشقانہ نصب العین واضح ہے۔ اقبال کی غزل میں محبوب ہیچ ہو جاتا ہے اور عاشق کی شخصیت مرکزی مقام حاصل کر لیتی ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"اقبال نے حیات و کائنات، ارتقائے انسانی اور فطرتِ خداوندی سے متعلق اپنے انقلابی تصورات کو "من و تو" کی کش مکش کا پیرایہ بخش کر ان میں روایتی معاملاتِ غزل کی سی دل کشی پیدا کر دی ہے۔"(۵۰)

اقبال کی فن کارانہ صناعی اور شاعرانہ اعجاز کی مسلم دنیا کے علاوہ مغربی دنیا بھی معترف ہے۔ اقبال نے تخیل کی بحث میں حرف اللسان کی آمیزش کا جو اعلیٰ معیار قائم کیا تھا اس سے کئی اعلیٰ پائے کی نظمیں تخلیق ہوئیں مگر اُن کی نظم مسجدِ قرطبہ شہرہ آفاق نظم کو امریکی سکالر باربرا مٹکاف نے دنیائے شاعری کی مسجد قرار دیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اُردو شاعری کا تاج محل کہا ہے اور سلیم احمد اُسے "رُوبیت کی تاریخ میں ایک معجزۂ فن" سمجھتے ہیں۔ مشرق و مغرب میں اس نظم کی تحسین ہو چکی ہے۔ یہ نظم ۱۹۳۳ء میں تخلیق ہوئی جب یورپ دوسری جنگِ عظیم کی طرف بڑھا جا رہا تھا اور اِدھر اقبال ایک جداگانہ اسلامی مملکت کے قیام کا تصور پیش کر چکے تھے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

سلیم احمد نے حسبِ معمول پتے کی بات کہی ہے کہ "اگر عربوں نے مسجدِ قرطبہ کی تخلیق

کر کے اپنی صداقتِ عشق یا صداقتِ حیات کو ظاہر کیا ہے تو ہندی مسلمان بھی اُن سے کم نہیں۔ہندی مسلمانوں نے اقبال کی شاعری پیدا کی ہے۔" بالکل درست! یہ شاعری دستِ فضا میں صورتِ شمشیر ہے۔اقبال پہ نہیں بلکہ دِل میں بھی صلوٰۃ و درود لے کر حرمِ قرطبہ سے یوں ہم کلام ہوتے ہیں:

؎ تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور ، مجھ سے دِلوں کی کشود(۵۱)

۳/ جولائی ۱۹۳۷ء میں اقبال نے رائل کمیشن رپورٹ پر بیان دیا تھا کہ "عرب ہی تھے جن کے مذہبی شعور نے اسلام کو جنم دیا۔عربوں کو چاہیے کہ عرب ممالک کے بادشاہوں کے مشوروں پر اعتماد نہ کریں۔ مسئلہ فلسطین اسلامی ممالک کی غیرت وحمیت کا امتحان ہے۔پھر اقبال نے ۲۰/ جولائی ۱۹۳۷ء میں انگلستان کی نیشنل لیگ کی صدر مس فارکوہرسن کے نام لکھا۔فلسطین برطانیہ کی ملکیت نہیں۔محض قابض ہے۔اور یہودی عربوں کی آمد سے پہلے اپنی مرضی سے فلسطین چھوڑ گئے تھے۔عربوں کی سرزمین انہیں واپس دے دیں عرب انگریزوں سے مفاہمت کے متمنی ہیں۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"اقبال کا یہ بیان تحریکِ آزادی فلسطین کو عرب بادشاہوں کی مسندِ اقتدار سے متصادم دیکھتا ہے......اقبال نے عرب عوام کو عرب بادشاہوں سے بیزاری کا درس دیا ہے۔ صرف اپنی سیاسی تحریروں میں ہی نہیں دیا بلکہ جمالِ فن سے بھی اِس درس کو دل نشین بنایا ہے:

؎ یہی شیخ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیمِ بوذرؓ و دلقِ اویسؓ و چادرِ زہرہؓ

پیرِ حرم تو حفظِ حرم کے تقاضوں کو پسِ پشت ڈال چکا ہے۔"(۵۲)

تحریکِ آزادیٔ کشمیر گزشتہ پون صدی سے جاری ہے جس کا آغاز ڈوگرہ سامراج کے خلاف کشمیریوں کی بغاوت سے ہوا تھا۔علامہ اقبال نے اس تحریکِ مزاحمت میں دوہرا کردار سرانجام دیا تھا۔اقبال کی شاعری نے وادیٔ کشمیر میں سیاسی بیداری اور عوامی اتحاد کی لہر دوڑا دی تھی اور حریت پسندی نوجوانوں کا اجتماعی مسلک بنی۔ جب کشمیری عوام اس مسلک پر عمل پیرا ہوئی تو علامہ اقبال نے ایک عملی سیاست دان کی حیثیت سے ڈوگرہ ظلم وستم کے خلاف جدوجہد میں قائدانہ کردار ادا کر کے کشمیر اور ہندوستان کے ایوانوں میں تشویش کی لہر دوڑا دی۔اس

حوالے سے فتح محمد ملک لکھتے ہیں:"علامہ اقبال نے لیگ آف نیشنز کو یورپ کے سامراج کی پالتو طوائف قرار دیا تھا اور پیش گوئی کی تھی کہ فرنگ کے اوباش بڑھے کی یہ رکھیل طوائف شیطان کے تعویز سے فقط چند سال اور جی سکتی ہے۔یہ پیش گوئی حرف بہ حرف پوری ہوئی اور دوسری جنگِ عظیم ختم ہوتے ہی لیگ آف نیشنز دم توڑ گئی۔"(۵۳)

مولانا رومی کے عہد کے فتنے اور اقبال کے دور کے آشوب میں گہری مماثلت ہے۔تیرہویں صدی عیسوی میں ملتِ اسلامیہ اندرونی و بیرونی حملوں کے ہاتھوں تباہی کے دہانے پر آچکی تھی اور اقبال کا عہد بھی ایسا ہی فتنہ ساماں عہد تھا۔ایسا لگتا ہے کہ رومی تاریخ کے قید خانے سے نکل کر دورِ اقبال میں سانس لے رہے ہیں۔ عالمِ اسلام میں زندگی کی خارجی سطح کو محیط سکون و جمود اور اس کی اندرونی گہرائیوں میں موجزن ہے طوفانِ اضطراب کا اشارہ ہے۔

؎ آگ ہے ، اولادِ ابراہیم ہے ، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحان مقصود ہے

یہ اقبال کی نظم خضرِ راہ کا شعر ہے۔اقبال سرمایہ ومحنت کی کش مکش اور مغربی ملوکیت و استبداد کے ہاتھوں مشرق کی بربادی کے سوال کو اپنے فنی کمال سے ابدیت سے ہمکنار کر دیا ہے۔مشرق کے لوگ اقبال کو تصوف کے حوالے سے جانتے ہیں مگر روسی دانش ور سامراج کے حوالے سے زیرِ بحث لاتے ہیں۔ان کے نزدیک اقبال فلسفیوں کے شاعر اور شاعروں کے فلسفی ہیں۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

"اس تصورِ اسلام نے اقبال کی شاعری اور فلسفے میں سرمایہ داری اور ملوکیت کے خلاف جہاد اور انسان کی مکمل مادی اور روحانی آزادی کے خوابوں کو جوہری حیثیت بخشی ہے۔اس کا تجزیہ کرنے کے بعد وہ اقبال کو اپنے عہد کی ترقی پسند ترین شخصیات میں سے ایک ٹھہراتے ہیں۔"(۵۴)

اقبال کے نزدیک افغانستان ایشیاء کا دل ہے اور افغانستان کا فساد پورے ایشیاء کا فساد ہے اور ایشیاء کا فساد پورے ملتِ اسلامیہ کی محکومی اور زبوں حالی کا پیش خیمہ ہے۔اقبال خوشحال خان خٹک، احمد شاہ ابدالی، نادر شاہ کو احترام کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔اقبال جمال الدین افغانی کی تعلیمات کو سراہتے ہیں۔نادر شاہ نے ۱۹۳۳ء میں افغانستان کی علمی اور تہذیبی تشکیلِ نو میں رہنمائی کی خاطر اقبال کو افغانستان مدعو کیا تو سید سلیمان ندوی اور سر راس مسعود کی معیت میں کشاں کشاں افغانستان پہنچے اور خوش ہوئے کہ افغانستان کا نوجوان طبقہ

نئے علوم کی تحصیل میں کوشاں ہے۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''اقبال کے نزدیک اسلامی مشرق کی بیداری کی اس خوش آئند فضا میں افغانوں کی فکری اور عملی تربیت سب چیزوں پر مقدم ہے۔''(۵۵)

''دنیا کے سامراجی نقشے پر انگریز کا خلاء پر کرنے والی ہر دو سپر طاقتوں کی فکرِ عیار کا طلسم ابھی تک افغانستان پر مسلط ہے۔''(۵۶)

اقبال کی نظم ''جہاد'' کا ایک شعر ہے:

ے تعلیم اس کو چاہیے ترکِ جہاد کی
دنیا کو جس کے پنجۂ خونیں سے ہو خطر

فتح محمد ملک کے نزدیک آج ہمیں امریکی وزیرِ خارجہ مادام البرائٹ کی طرف سے ترکِ جہاد کا نوٹس ملتا ہے تو برٹش انڈیا کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔جب برطانوی استعمار نے جہاد کے خلاف خوب فتویٰ مشتہر کیا تھا جو ہمیں اقبال کی نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' میں روزِ روشن کی طرح واضح ملتا ہے۔

ے کس کی نومیدی پہ حجت ہے یہ فرمانِ جدید
ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام

یہ تمام برطانوی استعمار کے احکامات ہوں یا امریکی فرمان ہوں پاکستان کو سیاسی خودمختاری کے ساتھ ساتھ اپنے دینی و ملی تشخص سے دستبردار ہو جانے کی ترغیب ہیں۔یہی بات جو اقبال نے اپنی نظم کے پیرائے میں کہی ہے وہی بات ابوالکلام آزاد نے ''حقیقتِ اسلام'' مضمون میں اسلام کی حقیقت بڑے دو ٹوک انداز میں بیان کی ہے۔کہتے ہیں:

''یہی وہ اسلام ہے جس کو قرآن جہاد فی سبیل اللہ سے تعبیر کرتا ہے اور کبھی اسلام کی جگہ جہاد اور کبھی جہاد کی جگہ اسلام،کبھی مسلم کی جگہ مجاہد اور کبھی مجاہد کی جگہ مسلم بولتا ہے۔''

گویا ترکِ جہاد کی ترغیب ترکِ اسلام کے سبق یاد کرانے کے مترادف ہے۔ابوالکلام کی نثر اور اقبال کی یہ نظم ایسے محسوس ہوتا ہے کہ ستر برس پہلے نہیں بلکہ مادام البرائٹ کے احکام کے بعد تخلیق ہوئی ہو۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''اتنی طویل مدت گزر جانے کے باوجود صرف لفظ ''یورپ'' کو لفظ ''بھارت'' سے یا ''اسرائیل'' کے ساتھ بدل دینے سے حرف و نوا کی یہ قندیلیں ہماری آج کی تاریکیوں

میں چراغِ راہ بن کر جگمگانے لگتی ہیں۔سچ ہے۔

ے الفاظ و معنی میں تفاوت نہیں لیکن
مُلا کی اذاں اور ہے مجاہد کی اذاں اور
(۵۷)

بارِ خاطر نہ ہو تو یہاں مُلا کی جگہ مسٹر پڑھیں۔''

۱۹۲۰ء کی دہائی میں مسلمان مایوس تھے۔سیاسی منظرنامے پر قابلِ ذکر لیڈر موجود نہ تھا۔خلافت تحریک کی ناکامی ہوئی اور برطانوی استعمار کی سفاکی اور ہندو مسلم فسادات زوروں پر تھے۔اس حالت میں روشنی کی چمک اقبال کا خطبۂ الٰہ آباد ہے جو ۱۹۳۰ء میں دیا گیا۔اقبال نے سامعین کو مخاطب کرتے ہوئے کہا:

''جینٹلمین آپ نے ایک ایسے آدمی کو اس اجلاس کی صدارت کے لیے بلایا ہے جو اسلام کے اجتماعی مقدر سے مایوس نہیں۔''

یہ ایک انقلابی جملہ تھا جب بیشتر علماء تک مایوس ہو چکے تھے اور کانگریس کے نظریاتی حلیف بن چکے تھے۔اقبال نے کہا برصغیر کے مسلم ایک اقلیت نہیں بلکہ ایک الگ قوم ہیں۔اس حوالے سے فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''آج ہمارے سیاسی منظرنامے پر ۱۹۳۰ء ہی کی سی مایوسی ہے۔وہی انتشارِ فکر ہے اور ویسی ہی ابن الوقتی اور ہوسِ اقتدار کی ویسی ہی کارفرمائی ہے۔اس لیے آج ہمیں اقبال کی فکر سے روشنی لینے اور حکمتِ عملی سیکھنے کی ضرورت پہلے سے کہیں زیادہ ہے۔''(۵۸)

علامہ اقبال کی محبوب درس گاہ اسلامیہ کالج میں حمید نظامی مرحوم زیرِ تعلیم تھے اور اقبال کے آگے زانوئے تلمذ طے کیے ہوئے تھے۔ان دنوں اقبال گدازِ قلب کی عجیب کیفیت سے سرشار تھے اور دست بدعا تھے:

ے جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق میری نظر بخش دے

حمید نظامی اور عبدالسلام خورشید نے کانگریس نواز طلباء کے مقابلے میں اقبال کے مشورے سے مسلم سٹوڈنٹس فیڈریشن کی بنیاد رکھی جس کے آئین میں پنجاب،سرحد،سندھ،بلوچستان اور کشمیر پر مشتمل ایک جداگانہ مملکت کے قیام کا مطالبہ رکھا گیا۔اس تحریک کے زمانے میں سر سکندر حیات اور سر خضر حیات اقتدارِ پنجاب

پر براجمان تھے۔اقبال اسلامیانِ ہند کو قائداعظم کے حوالے کر کے رحلت کر گئے۔حمید نظامی کا ''نوائے وقت'' اُسی روز طلوع ہوا جب قراردادِ پاکستان منظر عام پر آئی۔اس حوالے سے فتح محمد ملک لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ وہ زمانہ تھا جب مسلم سٹوڈنٹس فیڈریشن نے فرد کو غلامی سے آزاد کر کے قراردادِ پاکستان کی راہ ہموار کر دی تھی۔یہ وہ زمانہ تھا جب علامہ اقبال کو چھوڑ کر باقی تمام مسلم لیگی قیادت متحدہ انڈین فیڈریشن کی آئینی گتھیوں کو سلجھانے میں مصروف تھی۔''(۵۹)

فتح محمد ملک اُردو ادب کے روشن خیال ناقدین میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔آپ کی تمام تصانیف میں ادب کے مختلف موضوعات پر تنقید کی گئی ہے۔جن میں اہم موضوعات اقبال کی شخصیت، زندگی اور ان کے فن پر اثرات پاکستان سے جذباتی حد تک وابستگی اور ترقی پسند نظریات رکھنے والے ادیبوں کی زندگی اور ادب کے حوالے سے ان کے تصورات فن کے تنقیدی جائزے سے تعلق رکھتے ہیں۔

فتح محمد ملک علامہ اقبال کے نظریاتی وژن سے متاثر ہیں جس کا ثبوت علامہ اقبال کے حوالے سے اُن کی تصانیف ''اقبال فکر و عمل'' اور ''اقبال فراموشی'' اس کے علاوہ وقتاً فوقتاً شائع ہونے والے مختلف مضامین ہیں جس میں آپ نے اقبال کے افکار و خیالات اور حکمت و فلسفہ سے رسمی اور روایتی عقیدت کا اظہار کرنے کی بجائے انہیں ملکی و عالمی سیاسی، سماجی و معاشی پس منظر میں سمجھنے پر زور دیا ہے۔آپ جب بھی نظریہ پاکستان کی بات کرتے ہیں تو اُسے اقبال اور قائداعظم کے ارشادات اور وژن کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔آپ کے نزدیک ایسا نہ کرنا پاکستان کے بنیادی تصور کی نفی کرنا ہے اور آپ کے نزدیک آج اسلامی دنیا جس فکری پس ماندگی اور جمود سے جڑی ہے، اقبال کے نظریات پر عمل پیرا ہو کر اس سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ ''فکرِ اقبال'' از ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، بزمِ اقبال روڈ لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۹۔۱۰
۲۔ ''روحِ اقبال'' از ڈاکٹر یوسف حسین خان، ادارۂ اشاعت اُردو حیدرآباد دکن، ۱۹۶۶ء، ص ۱۵
۳۔ ''اقبالِ کامل'' از ڈاکٹر عبدالسلام، مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۴۸ء، ص ۴
۴۔ ''اقبال فکر و عمل'' از فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۷
۵۔ ایضاً ص ۱۰
۶۔ ایضاً ''اقبال مجموعۂ اضداد یا دانائے راز'' ص ۱۳
۷۔ ایضاً ص ۳۱
۸۔ ایضاً ص ۱۶۔۱۷
۹۔ ایضاً ص ۱۸

۱۰۔ ایضاً ص ۳۴
۱۱۔ ایضاً ص ۴۱
۱۲۔ ایضاً ''اقبال اثباتِ نبوت اور تصورِ پاکستان'' ص ۵۴
۱۳۔ ایضاً ص ۵۴۔۵۵
۱۴۔ ایضاً ''علامہ اقبال اور پنڈت نہرو'' ص ۵۹
۱۵۔ ایضاً ''علامہ اقبال اور مولانا آزاد'' ص ۶۰
۱۶۔ ایضاً ''پاکستان اور مشکلاتِ لا اِلٰہ'' ص ۹۰
۱۷۔ ایضاً ص ۹۱
۱۸۔ ایضاً پیش لفظ، ص ۹
۱۹۔ ایضاً ''اقبال اور سرزمین پاکستان'' ص ۶۳
۲۰۔ ایضاً ص ۶۶
۲۱۔ ایضاً ص ۶۸
۲۲۔ ایضاً ص ۷۴۔۷۵
۲۳۔ مضمون ''۲۰ جھلکیاں، ص ۸۵۔۸۶
۲۴۔ اقبال فکر و عمل، ''اقبال اور ہماری تشکیلِ نو'' ص ۱۱۰
۲۵۔ ایضاً ص ۱۱۴
۲۶۔ ایضاً ص ۱۱۸
۲۷۔ ایضاً ص ۱۱۹
۲۸۔ ایضاً ص ۱۲۰
۲۹۔ ایضاً ص ۱۲۸
۳۰۔ اقبال فراموشی از فتح محمد ملک ''پیش لفظ''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۷۔۸
۳۱۔ ایضاً ''اقبال اور شیطان کا سیاسی منشور'' ص ۱۷
۳۲۔ ایضاً نظم ''ذوق و شوق'' کو سمجھنے کے لیے'' ص ۲۴
۳۳۔ ایضاً، ص ۲۷
۳۴۔ ایضاً ''اقبال، اسلام اور مذاہب فقہ'' ص ۲۹
۳۵۔ ایضاً ''اقبال، قرآن اور پاکستان'' ص ۴۲
۳۶۔ ایضاً ''اقبال، پاکستان اور سید علی میاں'' ص ۵۲
۳۷۔ ایضاً ''اقبال، امام خمینی اور ترکِ فرنگ'' ص ۵۷
۳۸۔ ایضاً ص ۷۲
۳۹۔ ایضاً ''اقبال اور آج کا ترکی'' ص ۸۲
۴۰۔ ایضاً ''اقبال اور عبادات کا اسلامی تصور'' ص ۸۷
۴۱۔ ایضاً ''خطبہ الٰہ آباد......ایک نئی تشکیل'' ص ۱۱۲
۴۲۔ اقبال فراموشی، ''اقبال اور اسلامی اتحاد کا جدید تصور'' ص ۱۲۸
۴۳۔ ایضاً ''اقبال کی شاعری میں تصورِ پاکستان کا عکس'' ص ۱۵۰
۴۴۔ ایضاً ''اقبال اور سلطانیٔ جمہور کا اسلامی تصور'' ص ۱۵۷
۴۵۔ ایضاً ''اقبال کی حکمت اور حکمتِ عملی'' ص ۱۷۲
۴۶۔ ایضاً ''اقبال اور ہمارا قومی مقدر'' ص ۱۸۷
۴۷۔ ایضاً ''اقبال اور معاشی انصاف کی تلاش'' ص ۱۹۳
۴۸۔ تعصبات از فتح محمد ملک، ''اقبال کے خلاف ردِعمل''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۷۶۔۷۷

۴۹۔ ایضاً ص ۸۲

۵۰۔ ایضاً ''اقبال کا من وتو''، ص ۲۱۲

۵۱۔ تحسین ورد دید از فتح محمد ملک، ''مسجد قرطبہ: ایک سلسلۂ خیال کے تعاقب میں'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۳۹

۵۲۔ ''فلسطین اُردو ادب میں''، برق سنز پرنٹرز لمیٹڈ اسلام آباد، ص ۱۵

۵۳۔ تحریک آزادیٔ کشمیر اُردو ادب کے آئینے میں، از فتح محمد ملک، ''اقوام متحدہ بطور موضوع سخن ۔ جمعیت اقوام کو جمعیت آدم''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۱ء، ص ۲۷

۵۴۔ ''انداز نظر''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، سوویت یونین میں اقبال شناسی، ص ۱۰۳

۵۵۔ ''اپنی آگ کی تلاش'' از فتح محمد ملک، ''اپنی خودی پہچان ۔ اقبال اور افغانستان'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۷۶

۵۶۔ ایضاً ''اپنی خودی پہچان او رغافل افغان''، ص ۱۹۱

۵۷۔ کشمیر کہانی، عالمی ضمیر سے چند سوالات از فتح محمد ملک، ''اقبال، ابوالکلام آزاد اور مجاہد کی اذاں''، ۲۰۰۱ء، ص ۱۵۸۔۱۵۹

۵۸۔ فکری تنگدستی اور نظریاتی بیگانی کا موسم از فتح محمد ملک، ''یوم استقلال''، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳۳

۵۹۔ غلاموں کی غلامی از فتح محمد ملک، ''حمید نظامی کی یاد میں''، ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۲

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد محمود الاسلام*

جوش اور نذرل کی شاعری میں انقلابی شعور

Abstract: *Josh Malihabadi was a poet, patriot and a public figure whose poetry enthused the hearts of millions of people in the pre-Independence days. A friend of the poor and the dispossessed and a tireless crusader for freedom, Josh exploited to the full the resources of his poetic genius for spreading the message of social and political revolution. In one of his famous couplets he has thus defined his mission as a poet:*

kaam hai mera taghayyur, naam hai mera shabaab
mera na'ara: inqilaab-o-inqilaab-o-inqilaab

(My task is change, my name is youth!
My slogan: revolution and revolution and revolution!)
These are the words of Shaayar-e-Inquilaab (Poet of the Revolution).
He was a prolific writer, he wrote about religion, history and politics. He fought for the independence of the Indian subcontinent with his pen. Many of his poems are against the British rule.

Kazi Nazrul Islam was a Bengali poet, musician and revolutionary who pioneered poetic works espousing intense spiritual rebellion against fascism and oppression. His poetry and nationalist activism earned him the popular title of Bidrohi Kobi (Rebel Poet). Accomplishing a large body of acclaimed works through his life, Nazrul is officially recognised as the national poet of Bangladesh and commemorated in India.

After serving in the British Indian Army, Nazrul established himself as a journalist in Kolkata (then Calcutta). He assailed the British Raj in India and preached revolution through his poetic works, such as

*ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو ڈھاکا یونیورسٹی، بنگلا دیش۔

'Bidrohi' ('The Rebel') and 'Bhangar Gaan' ('The Song of Destruction'), as well as his publication 'Dhumketu' ('The Comet'). His impassioned activism in the Indian independence movement often led to his imprisonment by British authorities. While in prison, Nazrul wrote the 'Rajbandir Jabanbandi' ('Deposition of a Political Prisoner'). Exploring the life and conditions of the downtrodden masses of India, Nazrul worked for their emancipation

Nazrul's answer to the "devide-and-rule" policy of the British was "unite-and-fight". It was his "open sesame" strategy to unlock the doors of freedom.

جوش اور نذرل دونوں برصغیر میں انقلابی شاعر کی حیثیت سے نمودار ہوئے۔دونوں کی پیدائش ہندوستان میں ہے۔دونوں کی پیدائش کے زمانے قریب قریب ہیں۔سیاسی، سماجی اور اقتصادی ماحول کے پیش نظر دونوں نے انگریز حکومت کے خلاف بغاوتیں کیں۔لیکن جوش نے اردو شاعری کے ذریعے برصغیر کے عوام کو بیدار کیا اور نذرل نے بنگلا شاعری سے خوابیدہ لوگوں کے دلوں میں آگ بھڑکائی۔جوش کی وفات پاکستان میں ہوئی تو نذرل کی بنگلادیش میں۔

شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸۔۱۹۸۲) اردو ادب میں شاعر انقلاب اور شاعر شباب ہیں۔بیسویں صدی میں اردو ادب میں علامہ اقبال کے بعد دوسرے بڑے شاعر جوش ہیں۔ان کے یہاں تفکر بھی ہے اور رومانیت بھی۔وہ بیک وقت فطرت نگار، صحافی، گیت نویس، مرثیہ نگار، آزاد خیال، سیکولر اور انسان دوست ہیں۔

قاضی نذرالاسلام (۱۸۹۹۔۱۹۶۷) بنگلا ادب کے مشہور شاعر ہیں۔وہ بنگلادیش کے قومی شاعر بھی ہیں۔وہ ہندو مسلم دونوں کے محبوب ہیں۔دونوں فرقے یکساں انہیں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں۔وہ بیک وقت شاعر، گیت نویس، موسیقی داں، افسانہ نگار، ناول نگار، ناٹک نگار، اداکار، صحافی اور مترجم ہیں۔وہ محب وطن بھی اور باغی بھی ہیں اور عاشق سرمست بھی۔مگر سب سے بڑھ کر ایک انسان دوست ہیں۔

جوش نے ساری عمر بغاوت کی ہے۔اس کے مدارج حسب ذیل ہیں:

۱۔خاندان سے بغاوت ۲۔حکومت سے بغاوت ۳۔سماج سے بغاوت ۴۔خدا سے بغاوت

خاندان سے بغاوت کے نقوش ان کے پہلے مجموعہ کلام ''روح ادب'' میں مل جائیں گے۔ان کی فطرت پرستی براہ راست عنفوان شباب کی مردم بیزاری کا نتیجہ تھی لیکن ان کی دوسری اہم بغاوت جو حکومت کے خلاف تھی۔سنہ ۱۹۲۱ء میں خلافت اور کانگریس کی تحریک ترک موالات کے ساتھ جنبش عمل میں آئی۔سنہ ۱۹۲۱ء تا سنہ ۱۹۳۶ء جوش کا سیاسی مسلک نہایت ہی شدید اور خوفناک قسم کی وطنیت تھا۔وہ اس دوران میں اس سیاسی تحریک کے نقیب رہے جس کا مقصد غلام ہندوستان کو آزاد کرانا تھا۔اس تحریک کی دو بڑی شخصیتیں تھیں۔مولانا محمد علی اور مہاتما گاندھی۔اس کے تحت جوش کی وہ تمام سیاسی اور وطنی نظمیں آجاتی ہیں جن میں انہوں نے روح ہندوستان کو للکارا ہے۔حاکم ومحکوم کی ذہنیتوں کا فرق اپنی ایک نظم ''رعب حکومت'' میں محاکات کے پیرایہ میں خوبی سے دکھایا ہے۔

جوش اشتراکیت کو موجودہ سائنٹفک دور کا مذہب سمجھتے ہیں۔بنیادی طور پر مادیت کے فلسفے پر مبنی ہونے کے باوجود بھی جس ایمان وایقان کی مذہب کو ضرورت ہوتی ہے اس میں بھی پائی جاتی ہے۔اس کا جذباتی ماخذ انسانی اخوت وہ عالم گیر احساس ہے جو خون بھی ہے اور آہنگ بھی۔انیسویں صدی کی جامد مادیت کے برعکس اس میں ارتقا اور نمو کا تصور پایا جاتا ہے۔

جوش کی بغاوت کا آخری درجہ خدا سے بغاوت ہے۔ان کے انکار ہی سے اثبات کا پہلو بھی نکلتا ہے۔صاحبان الحاد کے دلوں میں یہ کھٹک ہمیشہ پائی جائے گی۔جوش اس خدا سے بغاوت کرتے ہیں جس کا تصور انہوں نے ہندی اسلامی سماج سے پایا ہے۔یہ قادر مطلق کا تصور ہے۔اس کی تاب انسان یا انسانیت پرستی ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں لاتی۔اس لئے وہ اس کو حریف مقابل سمجھ کر للکارتے ہیں۔''انسان کا ترانہ'' اور ''باغی انسان'' اس للکار سے مملو ہو لیکن خالص اسلامی نقطہ نظر کے مطابق خدا اس معنوں میں قادر مطلق ہرگز نہیں کہ وہ انسان کے حقوق خودمختاری کو سلب کر لیتا ہے۔وہ انسان کا حریف نہیں۔فطرت کے مقابلے میں اس کا حلیف ہے۔اقبال نے خدا اور خودی کو اسی نقطے پر ہم آہنگ کیا ہے۔ا

نذرل کے اسباب بغاوت جنہوں نے ان کے دل میں آگ لگائی ہے وہ یہ ہیں:

۱۔سماجی عدم مساوات ۲۔اقتصادی غیر مساوات ۳۔مذہبی قدامت پسندی ۴۔سیاسی بے چینی
۵۔غلامی کی کلنک ۶۔انسانیت کی عدول حکمی

نذرل کو خاک وطن سے والہانہ محبت اور مظلوم انسانیت سے گہری ہمدردی تھی۔ان کو ملک اور عوام کی ابتری وزبوں حالی ایک آنکھ نہ بھائی۔انہوں نے عام شاعروں کی طرح زندگی کی ہماہمی اور سرگرمیوں سے

منہ موڑ کر گل وبلبل کی شاعری نہیں کی۔وہ ''ادب برائے ادب'' کے قائل نہ تھے بلکہ ''ادب برائے زندگی'' کے حامی تھے۔انہوں نے اپنی ''آ گنی بینا'' (آتشیں بین باجہ) اٹھائی اوراس سے ملک بھر میں آگ لگا دی۔ایک ایسا صور پھونکا،جس سے ہر دل میں حصول آزادی کی ایک نئی روح،ایک نئی تڑپ اور ایک نئی ہلچل پیدا ہو گئی۔انہوں نے ''بشیر باشی'' (زہریلی بانسری) بجا کر ظالموں کی طاقتوں کو مبہوت کر دیا۔باغی بن کر غلامی اور نا انصافی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔آتش بیانی اور شعلہ نوائی سے چیرہ دستوں اور جفا کاروں کے دل میں تھرتھراہٹ اور زمین وآسمان میں زلزلہ پیدا کر دیا۔آتش فشاں اخبار ''دھوم کیتو'' شائع کر کے (۱۹۲۲) اپنی للکار اور غیظ وغضب سے حکومت میں کپکپی پیدا کر دی۔وہ سامراج کے بدترین دشمن تھے۔آخر ''دھوم کیتو'' کی اشاعت سے وہ خود بھی بدترین دشمن بن گئے۔نتیجے میں قید بامشقت کی سزا جھیلی۔پھر بھی باطل کے آگے سر نہیں جھکایا۔[۳]

نذرل نے اپنی شہرہ آفاق نظم بدروہی (باغی) سنہ ۱۹۲۱ میں قوم کے سامنے پیش کی۔بدروہی کی اشاعت نے انہیں ایک عہد آفریں اور باغی شاعر ہونے کا امتیاز بخشا۔اب تک بنگلا ادب اس قسم کی باغیانہ اور جرائت مندانہ نظم سے یکسر خالی تھا۔ممکن ہے کہ فنی محاسن کے اعتبار سے یہ نظم بنگلا زبان وادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔بغاوت وانقلاب اور تیزی وتندی کی ایسی جیتی جاگتی تصویر شاید ہی کہیں اور ملے۔خود نذرل کے قلم سے بھی ایسی نظم اور کبھی نہ نکلی۔اس نظم کے شائع ہونے کے بعد لوگوں نے انہیں ''باغی شاعر'' کے لقب سے نوازا۔نمونے کے طور پر اس نظم کا کچھ حصہ ملاحظہ ہو:

کہہ دے بہادر۔۔۔۔۔
کہہ دے کہ میں سربلند ہوں!
اتنا سربلند کہ ہمالیہ کی چوٹی بھی میری سربلندی کو دیکھ کر سرنگوں ہو جاتی ہے!
کہہ دے بہادر۔۔۔۔۔
کہہ دے کہ میں کائنات کا وسیع آسمان پھاڑ کر۔
چاند،سورج اور تاروں سے گذر کر،
زمین وآسمان کا احاطہ چیر کر،
خدا کا عرش چھید کر،
مدبر عالم کی دائمی حیرت بن کر ابھر آیا ہوں۔
میری پیشانی قہار خدا چمکتا ہے۔اس میں اقبال مندی کا راج ٹیکہ روشن ہے۔

کہہ دے بہادر۔۔۔۔۔
میں ہمیشہ سربلند ہوں۔
میں کبھی دبنے والا نہیں۔غیر متواضع اور سنگدل ہوں۔
میں طوفان ہوں،میں تباہی ہوں۔
میں دہشت ہوں،میں دنیا کا غضب ہوں۔
میں ممانعت سے باز آنے والا نہیں۔
میں سب توڑ کر چکنا چور کر دیتا ہوں!
میں بے ضابطہ اور بے نظام ہوں۔
میں تمام بندشوں اور آئین قانون کی پابندیوں کو روند ڈالتا ہوں!
میں کسی آئین کو نہیں مانتا۔
میں بھری کشتی کو بالکل ڈبو دیتا ہوں،میں تیرتا ہوا خطرناک مائین ہوں۔
میں باغی ہوں،میں مدبر جہاں کا بھیجا ہوا باغی ہوں۔[۴]

جوش سرتا سر ایک رومانی شاعر تھے اور شدید باغی۔ان کا کہنا ہے:

کام ہے میرا تغیر،نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب وانقلاب وانقلاب

یوں وہ شاعر انقلاب کے ساتھ ساتھ شاعر شباب بھی کہے جانے لگے۔بہ یک وقت شاعر انقلاب اور شاعر شباب ہونا جوش ہی کا کمال تھا۔تضاد کا یہ سلسلہ جوش کی پوری شاعری میں ملتا ہے۔جوش کو اس پر فخر بھی تھا۔انہوں نے اپنے مجموعوں کے نام 'شعلہ وشبنم'، 'سنبل وسلاسل'، 'سیف وبو'، 'حرف وحکایت'، 'فکر و نشاط'، 'جنون وحکمت'، 'سرود وخروش'، 'الہام وافکار'، 'عرش وفرش'، 'آیات ونغمات'، 'سموم وصبا' بلا وجہ نہیں رکھے۔جوش کی پوری شاعری میں یہی کیفیت ہے کہ ایک جذبہ دوسرے کی نفی کرتا ہے اور ایک رنگ دوسرے کو بے رحمی سے کاٹتا ہے۔

جوش اپنے وقت سے آگے نہ سہی،اپنے وقت کی آواز ضرور تھے اور یہ سعادت معمولی نہیں۔خلافت تحریک اور اس کے بعد سے یہ برصغیر سیاسی بیداری اور قومی جوش وخروش کے جس ابال سے گزر رہا تھا جوش کی شاعری اس کی فطری نقیب بن گئی تھی۔آزادی کے ترانے چھیڑنے والوں میں جوش اکیلے نہیں تھے۔شبلی،حسرت

موہانی، چکبست، اکبرالہ آبادی، اقبال، ظفر علی خاں اور کئی دوسرے شعراء سامراج دشمنی کی فضا تیار کر چکے تھے۔لیکن جوش کی آواز جوش کی آواز تھی۔ان کی باغیانہ تڑپ اور گھن گرج سب سے الگ تھی۔شاعر انقلاب کہلانے کا اعزاز کسی کو ملا تو صرف جوش کو۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ شاعری کی سطح پر ہندوستان اور پاکستان کی آزادی کے قافلہ سالاروں میں سے تھے اور جس مجاہدانہ جوش وخروش اور اہمیت و پامردی سے انہوں نے سامراج دشمنی اور انقلاب کے ترانے گائے اور انگریز کے خلاف بغاوت کی آگ کو سینوں میں دہکایا، وہ دونوں ملکوں کی قومی تاریخ کا حصہ ہے۔۵

۲۱ نومبر سنہ ۱۹۲۱ کو جب انگلستان کے پرنس آف ویلس پاک وہند کی سیر کو آئے تو کانگریس کے زیر سرکردگی ملک بھر میں ہڑتال منائی گئی۔اس وقت کوملا کی مقامی کانگریس نے نذرالاسلام سے ''جاگرنی'' (نغمہ بیداری) کے عنوان سے قومی بیداری کا ایک گانا لکھوایا۔انہوں نے فرمائشی گانا لکھنے ہی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ہڑتال کے دن جلوس میں شرکت ہو کر گلے میں ہارمونیم لٹکائے یہ گانا خود راستے میں گاتے پھرے۔اس نظم میں شاعر نے انسانیت کی بھیک مانگی۔اہل اقتدار کے سامنے مفلوک الحال قوم کی نجات کا مسئلہ پیش کیا۔اس گانے کی چند سطریں ملاحظہ ہوں:

اے شہریو! منہ موڑ کر دیکھو۔
تمہاری بھوکی اولادیں دروازے پر ہیں۔
دو۔۔۔۔انسانیت کی بھیک دو۔
جاگو! جاگو!
خواب غفلت میں پڑے ہوئے لوگو! جاگو۔
جاگو رے! جاگو! ۶

تحریک خلافت اور تحریک ترک موالات میں جب مولانا شوکت علی اور مولانا محمد علی گرفتار کر لئے گئے تو نذرل نے حکومت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی:

ہمارے سینے میں سچا خدا جاگتا ہے۔
آج ہم یہی دیکھ لیں گے کہ اللہ کے گلے میں کون زنجیر ڈال سکتا؟

ترک موالات اور خلافت کی تحریکوں میں ہندو مسلم اتحاد، ملک کے لئے حریت پسندوں کی قربانی اور جان نثاری کی

تصویر نذرل نے ان الفاظ میں کھینچی:

ہم روئیں گے نہیں۔جاؤ۔۔۔۔قید خانے میں جاؤ۔جب ہی تو تم بہادروں کی جماعت ہو۔
وہی زنجیر ہمارے تیس کروڑ لوگوں کو آپس میں بھائی بھائی بنادے گی۔
نجات اور ملاپ کے لئے جنہوں نے جان کی قربانی دی ہے۔
ہم ہندو مسلم انہیں کی جیت کے راگ گائے جاتے ہیں۔
جن کی زنجیروں کی آواز سے بہادروں کی شمشیر نجات بے نیام ہو گئی ہے۔
ہم انہیں کے تیس کروڑ بھائی ہیں اور انہیں کی مدح سرائی کئے جاتے ہیں۔۷

جوش نے جنگ آزادی کے سلسلے میں ''ایسٹ انڈیا کے فرزندوں سے'' جو نظم لکھی تھی اسے مجاہدین آزادی اور ہندوستانیوں میں جو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی تھی وہ کسی بھی زمانے میں اردو کے کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔یہ نظم لاکھوں کی تعداد میں چھاپ کر تقسیم کی گئی تھی۔یہ چھپی ہوئی نظم نئی دہلی کے نیشنل آرکائیوز میں جنگ آزادی کے دوران ضبط شدہ ادب کے ذخیرے میں موجود ہے اور کسی سرکاری افسر نے اس نظم کے بارے میں ایک نوٹ لکھا ہے جس میں کہا گیا کہ یہ نظم لاکھوں کی تعداد میں شائع کر کے ہندوستان اور خاص طور سے یوپی، بنگال اور پنجاب میں تقسیم کی گئی ہے۔اس نظم کے بارے میں جوش نے لکھا ہے کہ لوگ جلوس کی صورت میں یہ نظم پڑھتے پھرتے تھے۔برطانوی حکومت نے یہ نظم ضبط کر لی تھی اور اسی نظم کے سلسلے میں جوش کے گھر کی تلاشی لی گئی تھی۔یوں تو جوش نے بہت بڑی تعداد میں اس طرح کی نظمیں کہی ہیں۔لیکن ان کی ایک اور نظم ''وفاداران ازلی کا پیغام شاہنشاہ ہندوستان کے نام'' یہ بھی اپنے تاثر میں پہلی نظم سے کچھ کم نہیں ہے۔اور اسی لئے اس نظم کو بھی غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی۔اگر جوش صرف یہ دو نظمیں ہی کہتے تب بھی وہ بڑے شاعر قرار پاتے۔۸

جوش نے آزادی اور بغاوت کے ترانے گائے ہیں اور انقلاب کے لئے بیدار کیا ہے۔جوش کے لہجے میں جو مردانگی، شکوہ، بلند آہنگی اور طنطنہ تھا، وہ جذبہ بغاوت اور آزادی کی تڑپ کے اظہار سے خاص مناسبت رکھتا تھا۔جوش کی آواز کی للکار اور کڑک ولولوں کو بڑھانے اور ہمتوں کو بلند کرنے کے لئے آگ کا کام کرتی تھی۔''نعرہ شباب'' میں کہتے ہیں:

کام ہے میرا تغیر، نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب وانقلاب وانقلاب

رنگ سورج کا اڑاتا ہے مرے سینے کا داغ
بادِ صرصر کا بدل دیتا ہے رخ میرا چراغ
تیر جاتی ہے دلِ فولاد میں میری نظر
خون میرا خندہ زن رہتا ہے موجِ برق پر
پھر اٹھوں گا ابر کے مانند بل کھاتا ہوا
گھومتا، گھرتا، گرجتا، گونجتا، گاتا ہوا
ولولوں سے، برق کے مانند لہرایا ہوا
موت کے سائے میں رہ کر موت پر چھایا ہوا ۹

انگریز حکومت کی مخالفت میں وہ اس حد تک بڑھ گئے کہ انگریزی زبان کی مخالفت پر بھی کمر بستہ ہو گئے۔

جسم ہندی میں جان انگریزی

منہ کے اندر زبان انگریزی

جوش کی شاعری کے بارے میں ڈاکٹر عبدالعلیم کی رائے یہ ہے:

جوش کی شاعری میں رقیب کی جگہ سرمایہ دار نے ،معشوق کی جگہ مزدور نے اور وصل کی جگہ انقلاب نے لے لی ہے۔۱۰

پوجا کی تقریب میں جب نذر الاسلام نے ''دھوم کیتو'' (دمدار ستارہ) میں اپنی نظم '' آنند میئر آ گئے'' (درگا دیوی کی مسرت بھری آمد پر) شائع کی (۲۲ ستمبر ۱۹۲۲ء) تو یہ اخبار حکومت کی زد میں آ گیا۔ اس نظم کے کچھ ٹکڑے جو انہوں نے درگا دیوی کو مخاطب کر کے لکھے ہیں، ملاحظہ ہوں:

ہر سال یہ رسم پرستی تیری توہین ہے، یہ پوجا نہیں۔

کروڑوں اولاد کو چھری کی سلامی کے بدلے تو یہ کیا دعا دے رہی ہے؟

بہت سے بکرے اور بھینسیں تو نے کھائیں، پھر بھی تیری بھوک نہیں مٹی۔

اے سنگ دل! اس دفعہ تو اپنی اولادوں کے خون کا امرت لے جا

کمزوروں کو بھینٹ چڑھا کر بزدلوں کی یہ پوجا پاٹ تو بند کر دے۔

اے ماں! تو کہہ دے۔۔۔۔۔ ''ماں اپنی اولادوں کا خون چاہتی ہے۔''۱۱

شاعر کے خلاف سمن جاری کئے گئے۔ اور انہیں کوملا سے گرفتار کر کے کلکتہ میں چیف پریسیڈنسی مجسٹریٹ کی عدالت میں حاضر کیا گیا۔ نذرل نے عدالت میں جو بیان دیا ہے وہ اس ملک سیاسی بیداری کی تاریخ میں ہمیشہ

یادگار رہے گا۔ وہ یہ ہیں:

''میں شاعر ہوں۔ اللہ تعالیٰ نے مجھے چھپی ہوئی صداقت کو ظاہر کرنے اور کائنات کی مخفی حقیقتوں کو بروئے کار لانے کے لئے بھیجا ہے۔ شاعر کی زبان اللہ تعالیٰ کی زبان ہے۔ میری شاعری حقیقت کا اظہار ہے۔ یہ خدا کا پیغام ہے۔ یہ کلام شاہی دربار میں تو قابل گرفت ہو سکتا ہے مگر مذہب کی روشنی اور صداقت کی نگاہ میں بے قصور، بے خطا، تر و تازہ، غیر افسردہ اور حقیقت کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔

مجھے کوئی ڈر نہیں۔ کوئی دکھ نہیں۔ اس لئے کہ خدا میرے ساتھ ہے۔ میرا نا تمام فرض دوسروں کے ذریعے پایہ تکمیل کو پہنچے گا۔ صداقت کو کبھی روکا نہیں جا سکتا۔۱۲

جوش کی دوسروی نظموں میں بھی 'سلام'، 'بغاوت'، 'خدا کہاں ہے'، 'بیدار ہو بیدار'، 'پیدا کر' اور 'نظام نو' میں آزادی اور بغاوت کی آگ بھری ہوئی ہے۔ ان سے آج بھی اس پر آشوب عہد کی ولولہ خیزیوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

محراب کی ہوس ہے نہ منبر کی آرزو
ہم کو ہے طبل و پرچم و لشکر کی آرزو
کانٹوں پہ حق پرست بدلتے ہیں کروٹیں
بالش کا اشتیاق، نہ بستر کی آرزو ۱۳

اسی طرح بغاوت میں انہوں نے کہا ہے:

ہاں بغاوت! آگ، بجلی، موت، آندھی میرا نام
میرے گرد و پیش اجل، میری جلو میں قتل عام
زرد ہو جاتا ہے میرے سامنے روئے حیات
کانپ اٹھتی ہے مری چیں جبیں سے کائنات
الاماں والحذر! میری کڑک، میرا جلال
خون سفا کی، گرج، طوفان، بربادی، قتال
برچھیاں، بھالے، کمانیں، تیر، تلواریں، کٹار
بیوقیں، پرچم، علم، گھوڑے، پیادے، شہ سوار
رعب سلطانی سے یہ چہرہ اتر سکتا نہیں
جو خدائی سے لڑے، شاہی سے ڈر سکتا نہیں ۱۴

لیکن ان سے بھی زیادہ آگ ان نظموں میں ہے جہاں جوش نے سامراجی نظام پر کھل کر وار کیا ہے۔ان نظموں میں جوش کے مجاہدانہ تیور دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی آتش فشاں پہاڑ کا دہانہ کھل گیا ہے اور شعلے برس رہے ہیں۔انہوں نے فرنگیوں کو للکارا ہے۔اور سامراجی نظام کے پارہ پارہ ہونے کی نوید دی ہے۔ ایسی نظموں میں ''زوال جہانبانی''، ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام''، وفاداران ازلی کا پیام شہنشاہ ہندوستان کے نام'' اور'' شکست زنداں کا خواب'' خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔یہ وہ نظمیں ہیں جنھیں برصغیر کی آزادی کی تاریخ میں ہرگز ہرگز بھلایا نہیں جا سکے گا۔'' شکست زنداں کا خواب'' ۱۹۲۱ میں تحریک خلافت کے زمانہ عروج میں لکھی گئی تھی۔اس کے سات سال بعد یعنی ۱۹۲۷ کی لکھی ہوئی ایک منظریہ نظم کا بند ملاحظہ ہو:

اٹھو، وہ صبح کا غرفہ کھلا، زنجیر شب ٹوٹی
وہ دیکھو پو پھٹی، غنچے کھلے پہلی کرن پھوٹی
اٹھو، چونکو، بڑھو، منہ ہاتھ دھو، آنکھوں کو مل ڈالو
ہوائے انقلاب آنے کو ہے، ہندوستان والو ۱۵

نذرل دراصل جنگ جو یا تخریب پسند نہ تھے۔وہ باغی تھے۔مگر ان کی بغاوت، بغاوت کی خاطر نہ تھی بلکہ تعمیر کی غرض سے تھی۔ماحول نے انہیں باغی بننے پر مجبور کیا تھا۔ان کی بغاوت مقصدی تھی۔ظالموں کے دل دہلانے اور مظلوموں کا لہو گرمانے کا ایک بہانہ تھی۔ان کا عزم تھا کہ انقلاب اور پیکار اس وقت تک جاری رہے جب تک کچلی ہوئی انسانیت حق خود ارادیت نہ مل جائے۔صفحہ دہر سے ظلم وستم کا سیاہ داغ مٹ کر امن وامان اور فرحت و مسرت کا بول بالا نہ ہو۔ان کی تمنی تھی کہ ایک ایسا سماج وجود میں آجائے جس میں طبقاتی اونچ نیچ نہ ہو۔ہر فرد بشر کو برابر کے حق ملیں، جو بدعنوانیوں سے پاک اور عیش وآرام کا گہوارہ ہو۔فرماتے ہیں:

میں بڑا باغی ہوں اور تکالیف جنگ سے تھکا ہوا ہوں
میں اس دن مطمئن ہوں گا،
جب مظلوموں کی فریاد آسمانی فضا میں نہ گونجے گی۔
ظالموں کی تلوار و خنجر کی آواز گھمسان لڑائی کے میدان
میں سنائی نہ دے گی۔
میں جنگ کے شدائد سے تھکا ہوا باغی اس دن مطمئن ہوں گا۔۱۶

جوش ایک منفرد شاعر تھے، اپنی آواز کے اعتبار سے بھی اور مزاج کے اعتبار سے بھی۔انہوں نے مسلمات پر شدید

ضرب لگائی۔ان کے کردار کا روشن ترین پہلو یہی ہے کہ انہوں نے ہر ہر تصور سے بغاوت کی۔وہ سماج کے بھی باغی تھے، سیاست کے بھی باغی تھے، اخلاق کے بھی باغی تھے۔وہ لفظوں میں آگ بھر سکتے تھے اور دلوں میں آگ لگا سکتے تھے۔جوش کی باغیانہ اور مجاہدانہ روش اردو شاعری کا سرمایہ افتخار رہے گا۔

بنگال کے مسلمان کسی شاعر کے اس قدر رہون منت نہیں جتنے کہ وہ نذرل کے ہیں۔انہوں نے بنگال کے چار پانچ کروڑ مسلمانوں کو سوز حیات بخشا۔انہوں نے قوم میں انقلاب کا جو بیج بویا تھا، وہ ایک تناور درخت بن کر تحریک پاکستان کی شکل میں نمودار ہوا۔ہمیں جو پاکستان ملا ہے، وہ بڑی حد تک ان کی انقلابی تحریک کا ثمرہ ہے۔انہوں نے علی گڑھ تحریک، تحریک خلافت، اور حالی واقبال کے پیغامات کو یہاں بارآور بنایا۔ان کی سعی مشکور ہوئی۔ان کے طفیل قوم سربلند ہوئی ہے۔

حوالہ جات:

۱۔خلیق انجم، جوش ملیح آبادی، انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۹۲، صفحہ ۲۸۔۳۱۔
۲۔محمد محفوظ اللہ، اننا نذرل، نذرل انسٹیٹیوٹ، ڈھاکا، ۱۳۹۷ بنگلا سال، صفحہ ۲۸۔
۳۔پروفیسر محمد عبداللہ، نذرالاسلام، طبع ستارہ پاکستان پریس، ۴ قاضی عبدالرؤف روڈ، ڈھاکا، ۱۹۷۱، صفحہ ۱۷۔
۴۔نذرل تصنیفات، اگنی بینا، بدروہی، بنگلا اکیڈمی، ۱۹۷۷، صفحہ ۷۔
۵۔خلیق انجم، جوش ملیح آبادی، صفحہ ۹۳۔
۶۔نذرل تصنیفات، بھانگار گان، جاگرنی، بنگلا اکیڈمی، ۱۹۷۷، صفحہ ۲۳۷۔
۷۔نذرل تصنیفات، بشیر بانسی، بندنا گان، بنگلا اکیڈمی، ۱۹۷۷، صفحہ ۸۲۔
۸۔خلیق انجم، جوش ملیح آبادی، صفحہ ۱۸۔
۹۔جوش ملیح آبادی، شعلہ و شبنم، نعرہ شباب، مکتبہ جامعہ، دہلی، ۱۹۳۶۔
۱۰۔سنبل نگار، اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۴، صفحہ ۲۵۷۔
۱۱۔نذرل تصنیفات، آگنی بینا، اضافہ، آنندمیر آگمنے، صفحہ ۳۲۱۔
۱۲۔پروفیسر محمد عبداللہ، نذرالاسلام، صفحہ ۴۹۔۵۰۔
۱۳۔جوش ملیح آبادی، آیات ونغمات، سلام، مکتبہ اردو لاہور، ۱۹۴۱، صفحہ ۱۳۳۔
۱۴۔جوش ملیح آبادی، شعلہ و شبنم، بغاوت۔
۱۵۔جوش ملیح آبادی، شعلہ و شبنم، آثار انقلاب۔
۱۶۔قاضی نذرالاسلام، آگنی بینا، بدروہی۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر سہیل عباس*

ن ۔م ۔راشد کا نظریہ فن

Abstract: *N. M. Rashid is the gigantic personality of the modern urdu "Nazm" in the 20th century. He never accepted the traditional and fashionable trends. Infact he decomposed them. His poetic sensibility and poetic structure presented newness to the readers, which was not an easy task to do. The structural and technical beauties elevated the grace of Urdu Nazm.*

ن ۔م ۔راشد کے تخلیقی ذہن نے اردو نظم کے مروجہ سانچوں کو قبول نہیں کیا اور انھیں توڑ پھوڑ کے رکھ دیا ۔ان کا طرزِ احساس ،ان کی نظموں کی ہیئت اور تکنیک اردو قاری کے لیے ایک نئی اور انوکھی چیز تھی اور اس کا گرفت میں لینا آسان نہیں تھا ۔اس کے باوجود کلامِ راشد میں موجود فنی خوبیوں نے اردو نظم کو ثروت مند بنایا ۔

ن ۔م ۔راشد کی بنیادی حیثیت ایک ایسے اہم شاعر کی ہے جس نے نہ صرف اپنے دور کی روایت سے انحراف کیا اور اپنے دور کے روح کی سچی ترجمانی کی ہے بلکہ نئی نسل میں نیا شعور پیدا کر کے تخلیقی سطح پر نئے رویوں کو متعین کرنے کا کام بھی کیا ہے ۔آزاد نظم کو عام کرنے میں ان کا نام سرفہرست آتا ہے ۔ن ۔م ۔راشد نے روایت سے انحراف کیا لیکن ساتھ ساتھ انحراف کو روایت سے ملایا بھی ہے یہی ان کے فن کی انفرادیت ہے ۔

ہیئت کا احساس راشد کے ہاں جس انداز سے ظاہر ہوا ہے ۔انھوں نے آزاد نظم کو اپنے لیے کیوں زیادہ مناسب سمجھا اور اس کے استعمال میں کن باتوں کو خاص طور پر ملحوظ رکھا ۔ان سب سوالوں کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر آفتاب احمد خان اپنی شہرہ آفاق تصنیف ''ن ۔م ۔راشد: شاعر اور شخص'' میں ''شاعروں کا شاعر'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''ہیئت کا احساس قافیہ اور بحر کی پابندیوں سے الگ ایک مستقل حیثیت رکھتا ہے ۔وہ

* شعبہ اردو، جامعہ ٹوکیو برائے مطالعات خارجی ٹوکیو، جاپان ۔

فقط ان خارجی مظاہر ہی سے متعلق نہیں ،شاعر کا احساسِ ہیئت آخری تجزیے میں اس کے احساسِ تنظیم سے پیدا ہوتا ہے ۔یہ تنظیم تجربات کی دنیا اور لفظ و بیان کی دنیا ،دونوں پر حاوی ہے ۔تجربات کی تنظیم کا مطلب ہے ان کی مناسب اور موزوں ترتیب اور ان کے درمیان ایک داخلی اور نفسیاتی ربط و تعلق کا قیام ۔دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ شاعر کا احساسِ ہیئت ہی اپنے تجربات کے مختلف مجموعوں میں ایک داخلی آہنگ دریافت کرنے پر مجبور کرتا ہے ۔یہ بھی ہیئت ہی کی تلاش کا ایک حصہ ہے ۔یہ داخلی آہنگ شعر کے نقطہ نظر سے زیادہ بنیادی چیز ہے ۔اس کے اظہار میں قافیہ اور بحر وغیرہ مددگار ثابت ہو سکتے ہیں ۔مگر اسے ان کی مدد کے بغیر بھی ظاہر ہوتا آتا ہے ۔''[۱]

راشد نے اگرچہ مروجہ اور سکہ بند اصناف سخن سے انحراف کیا ہے اور اپنے لیے آزاد نظم کا راستہ چنا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس نے ہیئت کے تقاضوں سے منہ موڑ لیا ہے ۔اس نے قافیہ اور بحر کو ترک کر دیا تو اپنے لیے ایک نئی شکل میں ظاہر کرنے کی ذمہ داری کو قبول کیا ۔مروجہ اور سکہ بند اصناف سخن سے انحراف کا اگر کوئی جواز ہو سکتا ہے تو فقط یہی کہ راشد کو اپنے تجربات کے داخلی آہنگ کے اظہار کی راہ میں قافیہ اور بحر کے سہارے حائل نظر آئے اس لیے کہ یہ فقط خارجی آہنگ پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں اور یہ داخلی آہنگ اس کے نزدیک زیادہ بنیادی اور زیادہ وقیع چیز ہے ۔قافیہ اور بحر کی پابندی داخلی آہنگ کی تخلیق میں ہمیشہ ایک رکاوٹ ہوتی ہے ۔یہ شاعر کی ذہنی ساخت اور اس کے مزاج پر منحصر ہے ۔اس قسم کی پابندیوں سے آسان گزر جانا بلکہ اپنے مقصد کے حصول میں ان سے مدد لینا فن کا ایک کمال یہ بھی ہے لیکن راشد نے اپنی نظموں میں جس قسم کے داخلی آہنگ کی تخلیق کی ہے ۔اس کے لیے آزاد نظم بھی زیادہ موزوں ذریعہ اظہار ہو سکتی تھی ۔

ڈاکٹر سعادت سعید نے آزاد نظم کی ہیئت کے حوالے سے راشد کو بنیادگزار قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''ن م راشد نے اردو زبان میں آزاد نظم جیسی ہیئت کی بنیادیں استوار کیں ۔آزاد نظم میں اردو شاعری میں مستعمل عروضی بحروں کو ان کی اصلی شکلوں میں استعمال نہیں کیا جاتا جیسا کہ وہ غزل یا پابند نظموں میں استعمال ہوتی ہیں ۔اس میں ان کے کسی رکن کو مسلسل یا غیر مسلسل طور پر اختیار کیا جاتا ہے ۔اس میں کسی مستقل وزنی سانچے کا ہونا ضروری نہیں ہے ۔آزاد نظم کے مصرعے چھوٹے بڑے بھی ہو سکتے ہیں اور یہ وزن کے حامل پیراگراف کی صورت میں لکھی جا سکتی ہے ۔اس میں قافیے اور ردیف کا استعمال ہو سکتا ہے ۔تاہم ان کے سانچے پابند نظموں میں استعمال سے مختلف

ہوتے ہیں۔"[۲]

مضمون اور ہیئت میں ہم آہنگی ہونی چاہیے اوراسی ہم آہنگی کی تلاش میں ہیئت کے نئے تجربات کیے جاتے ہیں اس کے بغیر یہ تجربات بیکار ہیں۔

اس سلسلے میں راشد کہتے ہیں:

"میں سمجھتا ہوں کہ ہیئت اور تکنیک کو دین وایمان سمجھ لینا کسی طرح مناسب نہیں۔ تکنیک کسوٹی شاعر کا خلوص اظہار ہے۔اگر کوئی مضمون اس قابل نہیں ہے کہ اس کے لیے مناسب طریق اظہار کا جواز مضمون کے انداز سے نہیں ملتا تو تکنیک محض داؤ پیچ بن کر رہ جاتی ہے۔اصل معیار مضمون اور ہیئت کا آہنگ ہے دونوں گویا لازم وملزوم ہیں۔"[۳]

راشد ایک اورجگہ پر ہیئت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

"......اس میں کوئی شک نہیں کہ ہیئت کے مقررہ اصولوں سے انحراف نے اردو شاعری کے گذشتہ جمود کو توڑنے میں مدد دی ہے۔اور شاعروں کو بیان اور معانی کے وہ نئے راستے سجھائے ہیں جن سے ہماری قدیم شاعری ناآشنا تھی ...... اگر جدید شاعر قدیم اصنافِ سخن سے گریز نہ کرتا تو اس کے لیے اپنے نئے تجربات نئے احساس اور نئے آہنگ کو باہم وابستہ کرنے کا کوئی طریقہ نہ تھا۔" [۴]

راشد کی نظموں کے مجموعوں پر اگر نظر ڈالی جائے تو ہیئت کے بہت اہم تجربات ماورا میں نظر آئیں گے۔اس کے آغاز میں چند باقاعدہ نظمیں نظر آتی ہیں۔جو ہیئت میں مختلف ہیں۔کچھ سانیٹ ہیں۔کچھ نظم معریٰ ہیں۔کچھ ترکیب بند کا انداز لیے ہوئے ہیں اور کچھ ترجیع بند کا۔اس کے علاوہ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کی ہیئتیں زیادہ تجرباتی نوعیت کی ہیں۔ان نظموں سے راشد آزاد نظموں کی طرف بڑھتے ہیں اور یوں وہ پورا ارتقائی عمل جو جدید شاعری میں پیش آیا "ماورا" کی نظموں میں دکھائی دیتا ہے۔

"ماورا" کی پہلی نظم "میں اسے واقفِ الفت نہ کروں" پابند نظم میں ہیئت کا ایک تجربہ ہے۔اگر اس نظم کی ہیئت کو بیان کیا جائے تو یہ نظم کل پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔جن میں سے پہلے چار بند مصرعوں پر مبنی ہیں۔ان چاروں بندوں میں مختلف ردیف اور قافیے کی پابندی سے آزاد ہے۔باقی تین مصرعے آپس میں قافیہ وہم ردیف ہیں۔مثلاً پہلا بند!

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ ومعصوم ہے وہ
میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیرِ غم الفت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں واقفِ معصیت نہ کروں

دوسرے،تیسرے اور چوتھے بند میں بھی پہلا مصرعہ ردیف وقافیہ کے بغیر ہے اور اگلے تین مصرعے آپس میں ہم قافیہ وردیف ہیں مگر ہر بند میں ردیف وقافیہ بدل جاتا ہے۔مثال کے طور پر دوسرا بند دیکھا جا سکتا ہے۔

سوچتا ہوں ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقفِ درد نہیں خوگرِ آلام نہیں
سحرِ عیش میں اس کی اثرِ شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں

اس نظم کا پانچواں بند چھے مصرعوں پر مبنی ہے جن میں سے پہلے چار مصرعوں کی ترتیب پہلے چار بندوں کی مانند ہے۔لیکن آخری دو مصرعے مختلف ہیں۔آخری دو مصرعوں میں پہلا مصرعہ اس نظم کے پہلے مصرعے کی تکرار ہے جبکہ دوسرا مصرعہ پہلے بند کا ہم قافیہ اور ردیف ہے۔

سوچتا ہوں کہ جلا دے گی محبت اس کو
وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتشِ جذبات ہو جائے گی
اور دنیا کو اس انجام پر تڑپائے گی
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ ومعصوم ہے وہ
میں اسے واقفیت الفت نہ کروں

اس نظم کی ہیئت اگر حروف تہجی کی مدد سے بیان کرنا چاہئیں تو وہ کچھ یوں ہوگی۔ا۔اب ب ب ۲۔پ ج ج ج ۳۔د۔ر۔ر۔ر ۴۔س ش ش ش ۵۔ص ض ض ب

"ماورا" میں "جراتِ پرواز"،"وادیٔ پنہاں"،"طلسمِ جاوداں"،"ہونٹوں کالمس"، "اتفاقات"، "حزنِ انسان"،"ایک رات سیاہی زوال اظہار آنکھوں کے جال گناہ عہدِ وفا شاعر درماندہ دریچے کے قریب رقص بیکراں رات کے سناٹے میں شرابی انتقام اجنبی عورت اورخودکشی آزاد نظم کی ہیئت میں ہیں۔مثال کے طور پر ان کی نظم رقص کا کچھ حصہ پیش ہے۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہوں
رقص گر کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ ھ لے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے!

''ماورا کے بعد راشد کے دوسرے مجموعے ایران میں اجنبی کی نظموں کا جائزہ لیں تو اس مجموعے کی نظمیں دو حصوں میں منقسم نظر آتی ہے۔ پہلا حصہ ۲۶ نظموں پر مشتمل ہے۔ یہ تمام نظمیں آزاد نظم کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ دوسرے حصے کو راشد ایران میں اجنبی کے نام سے منسوب کرتے ہیں اور اسے ہیئت کے اعتبار سے کانتو کہتے ہیں۔

J.A. Cuddon معروف مغربی ماہر لغت اور لسانیات ہیں۔ ان کا شاہکار کام تنقیدی اصطلاحات (Literary Temrs) پر ہے۔ کانتو کے بارے میں وہ بحث کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> "A sub-division of an epic or narrative poem, comparable to a chapter in a novel. Outstanding examples of its use are to be found in Dante's Divina Commedia, Spenser's Faerie Queene, Pope's The Rape of the Lock and Byron's Childe Harold."[5]

کانتو کی ہیئت، فن اور مفہوم کے بارے میں انور رجال کہتے ہیں:

> ''کینٹو'' اطالوی ہے اور اس کا مفہوم خوبصورت گائیکی ہے اصطلاح کے طور پر کینٹو اس وقت کی شاعری کی یاد دلاتی ہے جب شاعری گنگنانے کے عمل کے ساتھ مشروط تھی۔
> اردو میں نظم کی جس نوع کو ہم ''غنائیہ'' کہتے ہیں وہی Canto ہے افلاطون سے لے کر ورڈز ورتھ تک سب نقاد شاعر کی روح میں ایک مخصوص موسیقی کی موجودگی کے قائل ہیں۔ یہی God Gifted کا ادراک عطا کرتی ہے۔
> کینٹو اس رزمیہ یا بزمیہ نظم کو کہتے ہیں جو ''غنائی'' انداز میں پیش کی جا سکتی ہے۔ Cantor قدیم زمانے سے اس شخص کو کہا جاتا ہے جو گرجا میں عبادت کے دوران گانے والوں کی قیادت کرنے پر مامور ہوتا ہے۔''[۶]

عنبرین منیر نے کانتو کے مفہوم، فن، استعمال اور ہیئت پر بحث کرتے ہوئے اسے کچھ اس انداز سے دیکھا ہے۔

> ''دراصل کانتو کسی ہیئت کا نام نہیں بلکہ ایک ایسی طویل مربوط نظم کا نام ہے جس میں مختلف واقعات علاحدہ علاحدہ بیان کیے جائیں اور اس نظم کی ہیئت کوئی بھی اپنائی جا سکتی ہے۔ راشد کے ہاں اس کے لیے بھی آزاد نظم کی ہیئت کا استعمال ملتا ہے۔''[۷]

راشد کی ایک نظم ''وزیرے چنیں'' میں ایک مکمل واقعہ بیان کیا گیا ہے لیکن اس نظم کی ہیئت آزاد ہے۔

تو جب سات سو آٹھویں رات آئی
تو کہنے لگی شہر زاد
اے جواں بخت
شیراز میں ایک رہتا تھا نائی
وہ نائی تو تھا ہی
مگر اس کو بخشا تھا قدرت نے
اک اور نادر گراں تر ہنر بھی
کہ جب بھی
کسی مرد دانا کا ذہن رسا
زنگ آلودہ ہونے کو آتا
تو نائی کو جا کر دکھاتا
کہ نائی دماغوں کا مشہور ماہر تھا
وہ کاسۂ سر سے ان کو الگ کر کے
ان کی سب آلائشیں پاک کر کے
پھر اپنی جگہ پر لگانے کے فن میں تھا کامل!

یہ انداز اردو شاعری میں مثنوی کی ہیئت میں خاصا اپنا گیا ہے لیکن آزاد نظم کی ہیئت میں اتنی سادگی اور روانی سے کہانی کو بیان کرنے کی جدت ادا راشد سے ہی منسوب ہے۔ یوں راشد آزاد نظم کی ہیئت میں مختلف تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔

راشد کی شاعری کا تیسرا اور چوتھا مجموعہ لا=انسان اور گمان کا ممکن بھی ہیئت کے اعتبار سے آزاد نظموں پر مشتمل ہے لیکن راشد کا یہ کمال ہے کہ وہ آزاد نظم کی ہیئت میں بھی نئے تجربے کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے بڑی خیال انگیز بات کی ہے:

> ''کسی شاعر کے پورے کلام یا ایک مجموعے پر تنقید کرتے وقت ہیئتی اور لفظی طریق کار کی ایک مشکل سامنے آتی ہے۔ چونکہ مختلف نظمیں مختلف مطالب ومفاہیم کی حامل ہوتی ہے اس لیے پوری شاعری پر ایک عمومی حکم کیوں کر لگایا جائے؟ اس کا جواب یوں ہے: جب اسلوب شعر ہی نقد شعر کی اساس ٹھہرا تو ہمیں اسلوب کے وہ خواص ڈھونڈنے چاہئیں جو تمام یا بیشتر نظموں

میں مشترک ہوں۔ یہ تلاش اگر کامیاب ہو جائے تو ایک نہایت صحیح تنقید وجود میں آسکتی ہے۔ مثلاً میں اگر یہ کہوں کہ لا=انسان میں جنسی موضوعات کے بجائے سیاسی موضوعات کی کثرت ہے اور ذاتی یا عشقیہ نظمیں بھی ایک بے نام رکاوٹ سے بوجھل ہیں اور مجموعی حیثیت سے شاعر کا لہجہ ایک پرزور لیکن پر تفکر احتجاج کا ہے تو کہا جا سکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عمر دوسرے شعراء مثلاً فیض اور سردار کے یہاں بھی بہ آسانی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اگر فرق ہوگا تو لب و لہجہ کا ہوگا لیکن بنیادی حیثیت سے بات وہی رہتی ہے۔ لہٰذا موضوعات کے حوالے سے کی گئی تعمیم چاہے وہ کتنی ہی خوش گوار معلوم ہو، نا درست ہونے کا خطرہ مول لینے کے ساتھ ساتھ گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔"[۸]

آزاد نظم کی ہیئت قافیوں کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے لیکن اظہار کے بہاؤ کے ساتھ بہتے چلے آنے والے قافیے راشد کی نظموں کی ہیئت کو مزید دلکش بناتے ہیں۔ راشد کے ہاں قافیوں کا جو استعمال ہے وہ ایک اچھی خاصی فنی بحث کا طالب ہے جو یہاں مقصود نہیں۔ لیکن اس بات میں کوئی شک نہیں کہ راشد آزاد نظم میں قافیوں کے استعمال سے اس کی ہیئت میں ترجیحات کے لیے نئے راستے کھولتے ہیں۔ یہ رجحان راشد کی نظموں میں "ماورا" کے دور سے ہی سامنے آجاتا ہے۔ لیکن لا=انسان اور گماں کا ممکن کی کچھ نظموں میں یہ تکنیک عروج پر نظر آتی ہے۔ مثلاً لا=انسان کی نظم "ریگ دیروز"، "ایک اور شہر"، "ابولہب کی شادی"، "دل مرے صحرا نورد پیر دل"، "اسرافیل کی موت"، "میرے بھی ہیں کچھ خواب"، "زندگی سے ڈرتے ہو"، "ہم کہ عشاق نہیں" وغیرہ۔

"میرے بھی ہیں کچھ خواب" کی تکنیک ملاحظہ کریں

اے عشق ازل گیر و ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
اس دور سے اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اداس!

"گماں کا ممکن" میں تقریباً تمام نظموں میں یہ رجحان نظر آتا ہے۔ مثلاً اس کی پہلی نظم شہر وجود اور مزار

یہ مزار
سجدہ گزار جس پہ رہے ہیں ہم
یہ مزار --------- خبر نہیں
کس صبح نو کا جلال ہے
کہ ہے رات کوئی دبی ہوئی؟

کسی آئینے کو سزا ملی جو ازل سے
عقدۂ نا کشا کا شکار تھا؟
کسی قہقہے کا مآل تھا
جو دوام ذات کی آرزو میں نزار تھا؟

راشد نے اپنے آخری ایام میں ہیئت کا ایک اہم تجربہ نثری نظم کی شکل میں کیا۔ راشد ہمیشہ سے نئی ہیئتوں کے استعمال کے قائل تھے۔ چنانچہ نثری نظم کا تجربہ بھی ان کے مزاج سے ہم آہنگ تھا۔

راشد اگرچہ فن کا شاعر ہے لیکن اس کے ہاں فنی پہلو بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ جس میں کلاسیکی شعریات جدید شعری تکنیک سے ہم آہنگ ہو کر مربوط شکل میں ملتی ہے۔

تشبیہات:

تشبیہ کا شمار علم بیان کے اُن ارکان میں ہوتا ہے جس کے ذریعے کلام میں مشترکات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ ایسی مشترک خوبیاں جنھیں پڑھ کر بعض اوقات انسان انگشت بدنداں رہ جاتا ہے کہ الفاظ کا یہ پہلو تو اُس نے کبھی ملاحظہ ہی نہیں۔ یہ تخلیق کار کا بہت بڑا فن ہوتا ہے جو ایک چیز کو دوسری چیز سے اس طرح ملاتا ہے کہ اس میں دلکشی اور رعنائی کے مختلف جہانِ معنی آباد نظر آتے ہیں۔

عابد علی عابد کہتے ہیں:

"تشبیہ......وہ فن ہے جس کے ذریعے فن کار انشاء پرداز یا خطیب مختلف چیزوں میں مشابہتیں دریافت کرتا ہے۔ گویا ایک چیز کو دوسری چیز کے مشابہ کر دیتا ہے۔ کہنے کو تو بات ختم ہو گئی لیکن یہ مقام بڑا نازک ہے اور پل صراط کی دھار کی طرح باریک ......عامیانہ مشابہتوں کا دریافت کرنا فن کار کا کمال نہیں۔ اس کی نظر گہری پڑتی ہے اور اس لیے ایسی دو چیزوں میں مشابہتیں دکھاتی ہیں جن کا سان گمان بھی نہیں ہوتا۔"[۹]

تشبیہ کے بارے میں ڈاکٹر مزمل حسین کا کہنا ہے:

"تشبیہ علم بیان کا پہلا رکن تصور ہوتا ہے۔ علم بلاغت کی کتب میں علم بیان کے باب میں سب سے پہلے جس رکن پر بحث کی جاتی ہے وہ تشبیہ ہے۔ اردو کی بلاغتی کتب میں اگرچہ تشبیہ کی تعریف مختلف الفاظ او ر پیرایوں میں کی گئی ہے۔ لیکن تمام تعریف کا ایک یہی مفہوم نکلتا ہے کہ کسی ایک شئے کو کسی خاص صفت کی بنا پر کسی دوسری شئے سے مشابہت دی جائے یا مانند کہا جائے تو تشبیہ ہوگی۔"[۱۰]

J.A. Cuddon نے تشبیہ کو اس طرح دیکھا ہے:

"A figure of speech in which one thing is likened to another, in such a

way as to clarify and enhance an image."[11]

''آنکھیں کالے غم کی'' ایک سراپا احتجاج نظم ہے جو آمر کے ظلم و ستم کے خلاف لکھی گئی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس نظم کو کسی حد تک ترقی پسند نظریات کی نفی کرتی ہوئی نظم بھی قرار دیا ہے[۱۲]۔ جابر آمر کو اس طرح پینٹ کیا ہے کہ اس کے میلے دانت اندھیرے میں یوں چمکتے ہیں جیسے پچھلے دروازے سے آمر آ دھمکتا ہے۔

اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی
جیسے وہ آیا ہو بھیس بدل کر آمر کا
آنے والے جابر کا!
اندھیرے میں یوں چمکے مَیلے دانت بھی غم کے
جیسے پچھلے دروازے سے آمر آ دھمکے
سر پر ابنِ آدم کے!
غم بھی آمر کے مانند اک دم والا تارا
غم گر جابر سا، جیسے آمر گرجے برسے   (''آنکھیں کالے غم کی'' ص ۳۲۶، ۳۲۷)

راشد کی نظم ''سمندر کی تہ میں'' پراسرار ماحول کی حامل ہے اور اس نظم میں تشبیہ اور استعارے اس ماحول کی شدت اور تاثر میں اضافے کا باعث بنتے نظر آتے ہیں۔

اور اب تک ہے صندوق کے گرد
لفظوں کی راتوں کا پہرا
____ وہ لفظوں کی راتیں
جو دیووں کی مانند ____
پانی کے لسدا ردیووں کے مانند!   (''سمندر کی تہ میں'' ص ۴۵۱)

یونہی لیکن بھی مرے ساتھ
کسی بوڑھے جہاں گرد کے مانند
لڑھکتا رہا، لنگڑاتا رہا ____
شام ہوتے ہی وہ اُن خوف کے پتلوں کی طرح
جو زمانے سے، کسی شہر میں مدفون چلے آتے ہوں   (''آپ'' کے چہرے'' ص ۴۵۸)

اڑ گئی اوس کی مانند ہر انگڑائی بھی
اور تیرا دل تو ایک حجلۂ تاریکی ہے
جس میں کام آ نہیں سکتی میری بینائی بھی   (''کشاکش'')

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں   (''دریچے کے قریب'')

ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہے   (''بیکراں رات کے سناٹے میں'')

حرکی بصری تمثال:

''حرکی بصری تمثال'' ایک ایسی صنعت ہے جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ شاعری میں کچھ تصویر کو اس طرح Paint کیا جاتا ہے کہ وہ حرکت کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اس لیے انھیں حرکی بصری تمثال کہتے ہیں۔

کلامِ راشد میں اس کے بہت سے نمونے دیکھے جاسکتے ہیں:

دیکھ پتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ   (''اتفاقات'')
آہ! تیری مدبھری آنکھوں کے جال   (''آنکھوں کے جال'')
ریت پر دھوپ میں گر لیٹتے ہیں آ کے نہنگ   (''عہدِ وفا'')
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے   (''انتقام'')
نہیں اس دریچے کے باہر تو دیکھو   (''پہلی کرن'')
دیکھا ہے اس کے دوشِ حسیں پر جھکے ہوئے   (''سرگوشیاں'')

اب بھی ہر صبح دریچے میں سے یوں جھانکتا ہوں
جیسے ٹوٹے ہوئے تختے سے کوئی تیرہ نصیب
سخت طوفان میں حسرت سے افق کو دیکھے   (''رقص کی رات'')

''حسن کوزہ گر'' راشد کی شاہکار نظم ہے۔ اس میں راشد کا فن اپنے پورے جوبن پر نظر آتا ہے۔ یہ نظم کردار نگاری کے بھرپور پیرائے میں ملبوس ہے۔ اس نظم کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ دراصل راشد، حسن کوزہ گر کے پردے میں خود بول رہے ہیں۔ خود کلامی کی ایک خاص کیفیت ہے۔ خود کلامی کا یہ انداز اگرچہ ''ماورا'' میں نظر آتا ہے لیکن ''حسن کوزہ گر'' میں خود کلامی کا فن عروج کی منازل طے کرتا دکھائی دیتا ہے۔ کردار اور کردار کے معاشرتی رویے اور ان رویوں میں روز افزوں الجھتی سماجی گتھیاں اور ان کا لاینحل ایسی کیفیات ہیں جن سے شاعر متصادم

ہے۔ ڈاکٹر ضیا الحسن کہتے ہیں:

''یہ نظم اساطیری فضا کی حامل ہے۔اس نظم کو پڑھتے ہوئے بار بار یہ احساس قاری کے دل میں پیدا ہوتا ہے کہ راشد، حسن کوزہ گر کے کردار میں خود بول رہے ہیں ......حسن کوزہ گر پر راشد کا گمان اس لیے گزرتا ہے کہ اس نظم میں جس نظریۂ حیات کو بیان کیا گیا ہے اور مربوط فکر کا اظہار ہوا ہے، اس کا اعادہ راشد اپنی فکر کے طور پر مختلف نثری تحریروں میں بھی کرتے رہے ہیں۔''[۱۳]

''حسن کوزہ گر'' کا معتد بہ حصہ تشبیہات سے مزین ہے۔جس میں راشد نے ایک تخلیق کار کی حیثیت سے اپنے فن کی جگمگاہٹ اور جھلملاہٹ کو آشکار کیا ہے۔

''حسن کوزہ گر اب کہاں ہے؟
وہ ہم سے خود اپنے عمل سے
خداوند بن کر خداؤں کے مانند ہے روئے گرداں!''
جہاں زاد نو سال کا دور یوں مجھ پہ گزرا
کہ جیسے کسی شہر مدفون پر وقت گزرے؛
میں خود، میں حسن کوزہ گر پا بہ گِل خاک بر سر برہنہ
سرِ ''چاک'' ژولیدہ مُو، سر بزانو
کسی غمزدہ دیوتا کی طرح واہمہ کے
گِل و لا سے خوابوں کے سیال کوزے بناتا رہا تھا۔

تری قاف کی سی افق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تابنا کی

مرے کان میں یہ نوائے حزیں یوں تھی جیسے
کسی ڈوبتے شخص کو زیرِ گرداب کوئی پکارے!

دریچے سے وہ قاف کی سی طلسمی نگاہیں
مجھے آج پھر جھانکتی ہیں
زمانہ، جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو
اور فانوس و گلداں
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں

(''حسن کوزہ گر''،ص۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸)

ساکت بصری تمثال:

اس صنعت میں شاعر کچھ تصویروں کو ساکت و جامد دکھاتا ہے جو بظاہر نظر تو آتی ہیں لیکن ان میں حرکت، حرارت نہیں بل کہ ساکت اور جامد دکھائی دیتی ہیں۔راشد کی نظمیں ''انتقام''، ''نا رسائی''، ''آنکھوں کے جال''، ''خودکشی''، ''اتفاقات'' اور ''آواز'' وغیرہ میں اس صنعت کا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے:

اک برہنہ جسم آتشداں کے پاس
فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج
دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے! (''انتقام''،ص۱۰۷)

دریچے کے باہر سپیدے کے انبار سے لگ گئے تھے
مگر برف کا رقص سیمیں تھا جاری
بدستور اک بے صدا سہل انگاری تال پر ناچتی جا رہی تھی (''نا رسائی'')

آہ تیری مدبھری آنکھوں کے جال!
دیکھ وہ دیوار پر تصویر دیکھ (''آنکھوں کے جال''،ص۸۶)

اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے بام کو! (''خودکشی''،ص۱۱۲)

نقل صوت:

سرسراتی ہوئی بڑھتی ہے رگوں میں جیسے
اولیں بادہ گساری میں نئی تند شراب (''اتفاقات'')

''چھما چھم چھما چھم دلہنیا چلی رے۔'' (''آواز''،ص۱۳۸)

یہ شیشم، یہ شم شی۔یہ شی شی ی ی ی____
مگر تم کبھی شی ی ی ر____ بھی کہہ سکو گے؟ (''میں کیا کہہ رہا تھا''،ص۳۶۸)

رات ہو جاتی ہے
خوابوں کے پلندے سر پہ رکھ کر

منہ بسورتے لوٹتا ہوں
رات بھر پھر بڑبڑاتا ہوں
''یہ لے لو خواب ____''
اور لے لو مجھ سے اِن کے دام بھی
خواب لے لو، خواب ____
میرے خواب ____
خواب ____ میرے خواب ____
خواااب ____
اِن کے داااام بھی ی ی ی ____'' (''اندھا کباڑی''، ص ۴۹۸)

اُسی کا نغمہ ہے
جو سن رہے ہیں ریڈیو سے ہم
دھرم دھما دھما دھرم دھما دھرم ____ (''کلام ہنس نہیں رہا''، ص ۵۱۲)

علامت:

''علامت'' ادب کی ایک اہم اور درخشاں خوبی ہے۔اس سے شعر و سخن میں نکھار آتا ہے۔علامت کے ذریعے وہ بات بھی کہی جا سکتی ہے جو عام طور پر ایک ادیب ہزار کوشش سے بھی نہیں کہہ سکتا۔علامت سے مراد ایسی بات کہی جائے جس کے دوسرے معنی مراد لیے جائیں۔

J.A. Cuddon کہتے ہیں:

"The word symbol derives from the Greek verb *symballein*, 'to throw together', and its noun *symbolon*, 'mark', 'emblem', 'token' or 'sign'. It is an object, animate or inanimate, which represents or 'stands for' something else. As Coleridge put it, a symbol is characterized by a translucence of the special[i.e. the species] in the individual'. A symbol differs from an allegorical sign in that it has a real existence, whereas an allegorical sign is arbitrary."[14]

ڈاکٹر انیس اشفاق نے علامت کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''علامت سے مراد وہ بیان ہے جس کے ذریعہ جو کہا جائے اس سے کچھ زیادہ اور کچھ الگ معنی مراد لیے جائیں۔علامت ہمارے ذہن کو معانی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی

خوبی یہی ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔''[۱۵]

راشد کے ہاں علامتوں کی مختلف کیفیات ہیں۔جنھیں اُس نے پوری فنی چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔اس سلسلے میں عنبرین منیر کلامِ راشد میں موجود علامتی نظام کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔پہلی قسم یہ کہ کسی ایک نظم میں مختلف علامتوں کا استعمال اور دوسری قسم کسی ایک علامت کا پوری نظم میں استعمال راشد کے فن سے آگاہی کا بیّن ثبوت ہے۔وہ لکھتی ہیں:

''راشد کی نظموں میں جو علامتیں اور اشارے ملتے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔پہلی قسم وہ ہے جس میں راشد کسی ایک نظم میں مختلف علامتیں اور اشارے استعمال کرتے ہیں۔جبکہ دوسری قسم ایک ایسی اہم علامت کی ہے جو پوری نظم میں چلتی ہے۔یعنی مختلف تلازموں کے ذریعے راشد ایک علامت کو پھیلاتے چلے جاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ پوری نظم پر چھا جاتی ہے۔''[۱۶]

کلامِ راشد کا معتد بہ حصہ علامات سے مزین ہیں۔راشد کی شاعری میں ''سبا اور سلیماں''، ''نمرود'' اور ''سومنات'' کا تعلق تاریخ سے ہے۔''دیو''، ''آئینہ'' اور ''سمندر'' اساطیری علامتیں ہیں اور ''آگ''، ''صحرا'' اور ''ریگ'' کا تعلق تہذیب سے ہے۔راشد کی شاعری میں آگ اور آگ سے بننے والے تلازمات کے پیچھے انسان کا تہذیبی لاشعور حرکت کرتا ہے۔آگ کی علامت اور تجربات حاصل کیے ہیں۔اس نے اس وسیع کائنات میں آگ سے عرفان حاصل کیا ہے اور اس عرفان سے آگ ایک تخلیقی قوت بن گئی ہے۔یہ قوت کائنات کے مظاہر سے منکشف ہو کر انسان کے حلقہ ادراک تک پہنچتی ہے۔یہ سارے سلسلے آگ اور اس کے تلازمات سے وابستہ ہیں۔شاید اسی لیے راشد کو آگ سے اتنا گہرا لگاؤ تھا جو اسے کشاں کشاں جنوبی لندن میں کریمٹیوریم تھا جہاں اردو شاعر کا عظیم فن کار اپنی ہی آگ میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بھسم ہو گیا۔

آگ کا ہن، یاد سے اُتری ہوئی صدیوں کی یہ افسانہ خواں
آنے والے قرنہا کی داستانیں لب پہ ہیں
دل، مرا صحرا نوردِ پیر دل سن کر جواں!
آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں نسریں، یاسمن، سنبل، شقیق و نسترن
آگ آرائش کا، زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس، دھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم

عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب!
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق و دق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو!
(ریگِ صحرا کو بشارت ہو کہ زندہ ہے الاؤ،
بھیڑیوں کی چاپ تک آتی نہیں!) ("دل مرے صحرا نوردِ پیر دل"،ص ۲۷۴،۲۷۵)

"آگ" کے علاوہ راشد کے ہاں علامات کی دیگر جہتیں ملاحظہ کریں:

____ زندگی اک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں!
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدکراں، تاریک بن! ("زندگی اک پیرہ زن"،ص ۲۹۹)

کلامِ راشد میں "آئینہ" کی علامت بھی دکھائی دیتی ہے۔

آئینہ حس و خبر سے عاری،
اُس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے؟
منحصر ہست تگاپوے شب و روز پہ ہے
دلِ آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے؟
دلِ آئینہ کی پہنائی بے کار پہ ہم روتے ہیں،
ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم
گُلِ نورستہ ہے بُو سے محروم!

آئینہ حس و خبر سے عاری
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے؟
آئینہ ایسا سمندر ہے جسے
کر دیا دستِ فسوں گر نے ازل میں ساکن!
عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے
اس کے دم ہی سے فسونِ دلِ تنہا ٹوٹے
یہ سکوتِ اجل آسا ٹوٹے!

("آئینہ حس و خبر سے عاری"،ص ۲۹۲،۲۹۳)

راشد نے اپنی ایک خاص علامت "زندگی" کو بھی بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔انھوں نے زندگی کو ایک ایسے بھیڑیے سے تشبیہ دی ہے جو نہ صرف درندہ ہے بلکہ خونیں بھی ہے۔انھوں نے زندگی کے نشیب و فراز دیکھے تھے۔لوگوں کے رویے، لوگوں کے معاملات، لوگوں کی منافقت سے انھوں نے بہت کچھ سیکھا ۔اس لیے وہ زندگی کو اتنی بھیانک اور خوفناک محسوس کیا۔

زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں؛ ("رقص"،ص ۱۰۱)

"سمندر" ادبیات اور اساطیر کی علامت سمجھی جاتی ہے۔اسے دنیا کی قدیم ترین علامات میں شمار کیا جاسکتا ہے۔سمندر کے معنی و مفہوم پر غور کیا جائے تو اس کی مختلف پرتیں کھلتی چلی جائیں گی۔یہ قدیم تہذیبوں میں موجود ہے۔اس کی مختلف سطحیں اور کیفیات ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔یہ گہرائی کی علامت بھی ہے، یہ اپنے اندر بہت سی چیزوں کو بھی سمو لیتا ہے۔راشد نے اس علامت کو بڑی خوبصورتی سے برتا ہے:

اے سمندر،
پیکرِ شب، جسم، آوازیں
رگوں میں دوڑتا پھرتا لہو
پتھروں پر سے گزرتے
رقص کی خاطر اذاں دیتے گئے
اور میں، مرتے درختوں میں نہاں
سنتا رہا ____
اِن درختوں میں مرا اِک ہاتھ
عہدِ رفتہ کے سینے پہ ہے
دوسرا، اک شہرِ آئندہ میں ہے
جویائے راہ ____
شہر، جس میں آرزو کی نے انڈیلی جائے گی
زندگی سے رنگ کھیلا جائے گا! ("اے سمندر"،ص ۴۳۸)

کلامِ راشد میں دیگر علامتوں کی طرح "آئینہ" کی علامت بھی پورے آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔اس میں راشد نے آئینہ کے معنی و مفہوم کو بالکل ایک انداز میں استعمال کر کے اس کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ کر دیا ہے۔وہ اپنی نظم "آئینہ حس و خبر سے عاری" میں کہتے ہیں کہ دل بھی ایک آئینے کی طرح شفاف ہوتا

ہے۔آئینے کو دل سے تشبیہ دے کر اسے مزید وسعت دے دی ہے:

آئینہ حس و خبر سے عاری،
اُس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے؟
منحصر ہست تگاپوے شب و روز پہ ہے
دلِ آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے؟
دلِ آئینہ کی پہنائی بے کار پہ ہم روتے ہیں،
ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم
گُلِ نورستہ ہے بُو سے محروم! (''آئینہ حس و خبر سے عاری''،ص۲۹۲)

ریت جولا حاصلی کی تہی داماں کی علامت ہے، کلامِ راشد میں اس کے بہت سے نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔

آگہی ہے ریت دیواروں کے ساتھ
سارے دروازوں کے ساتھ
سرخ اینٹوں کی چھتوں پر رینگتی ہے
نیلی نیلی کھڑکیوں سے جھانکتی ہے
ریت_____ رُک جا
کھیل ہی کر لیں
سنہرے تاش کے پتوں سے
درزوں، روزنوں کو بند کر لیں
ریت
رُک جا! (''آگہی ہے ریت''،ص۳۸۴)

راشد کی ایک علامت ''گدھے'' بھی ہے۔جس کے پردے میں راشد نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جو لوگ اپنے حقوق کے لیے نہیں لڑتے اور ہر ظلم و ستم خاموشی سے سہہ لیتے ہیں وہ اُن گدھوں کی مانند ہیں جو مریل ہیں۔راشد کی نظم ''مریل گدھے'' میں اس کی مثال ملاحظہ کریں کہ راشد نے بڑی فنی چابک دستی سے اس علامت کو استعمال کیا ہے:

گدھے بہت ہیں جہاں میں: (ماضی سے آنے والے
جہاز کا انتظار مثلاً_____)
(اور ایسے مثلاً میں تا ہے ساکن!)
یہ اجتماعی حکایتیں، اِنتیں کشاکش،
یہ داڑھیوں کا، یہ گیسوؤں کا ہجوم مثلاً_____

یہ اُلوؤں کی، گدھوں کی عفت پہ نکتہ چینی_____
یہ بے سرے راگ ناقدوں کے_____
یہ بے یقینی_____
یہ جنگی رانیں یہ عشق بازی کی دھوم مثلاً_____
تمام مریل گدھے ہیں_____
(مریل گدھے نہیں کیا؟) (''مریل گدھے''،ص۴۶۲)

دیگر شاعروں کی طرح راشد کے ہاں رات ایک اہم علامت ہے۔کلامِ راشد میں رات کے حوالے سے بہت سے اہم مصرعے مل جاتے ہیں جو قاری کو رات کی معنویت کو آشکار کرنے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔نظم ''رات شیطانی گئی'' اس کی شاندار اور زندہ مثال ہے:

رات کے حجرے سے نکلو
اور اذانوں کی صدا سننے کی فرصت دو ہمیں_____
رات کے اِس آخری قطرے سے جو اُبھری ہیں
اُن بکھری اذانوں کی صدا_____
رات_____ شیطانی گئی تو کیا ہوا؟
(''رات شیطانی گئی''،ص۵۰۳)

راشد نے ایک اور نظم میں رات کی علامت کو کچھ انداز سے برتا ہے:

گہوارۂ آلامِ خلش ریز ہے یہ رات
اندوہِ فراواں سے جنوں خیز ہے یہ رات
نالوں کے تسلسل سے ہیں معمور فضائیں
سرد آہوں سے، گرم اشکوں سے لبریز ہے یہ رات (''رخصت''،ص۲۰)

تکرارِ لفظی:

علم بدیع کی اصطلاح میں صنعت تکرار اس صنعت کو کہتے ہیں جس کے تحت شعر یا مصرع میں کسی لفظ کو تاکید یا زور دینے کے انداز میں مکرر لایا جائے۔اس صنعت سے کلام میں زور، تاثیر اور صوتی حُسن پیدا ہوتا ہے۔کسی لفظ کی تکرار، اس لیے کی جاتی ہے کہ وہ تاکید کے زمرے میں آتی ہے۔اور کسی کام کی طرف بہت زیادہ متوجہ ہونے کے لیے الفاظ کی تکرار، الفاظ کو بار بار دہرایا جاتا ہے۔''تکرارِ لفظی'' میں شاعر ایک لفظ کو دو بار اور کہیں کہیں اس سے زائد بھی استعمال کرتا ہے۔ راشد کے کلام میں اس صنعت کی بہت سی مثال تلاش کی جا سکتی ہیں۔مثلاً راشد کی شاہکار نظموں ''ستارے''، ''بادل'' اور ''دل مرے صحرا نوردِ پیر دل''......میں، اس صنعت کو بڑی خوبصورتی اور مہارت سے استعمال کیا گیا ہے۔

کیے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ

سناتے ہیں اسے اک داستاں آہستہ آہستہ   (''ستارے''،ص ۳۳)

اٹھی ہے ہلکے ہلکے سروں میں نوائے ابر
اورقطرہائے آب بجاتے ہیں جلترنگ (''بادل''،ص ۳۷)

کارواں فرخندہ پئے ،اوراُن کا بار
کیسہ کیسہ تختِ جم اورتاج کے
کوزہ کوزہ فردکی سطوت کی مے
جامہ جامہ روزوشب محنت کا ئے
نغمہ نغمہ حریت کی گرم لے!   (''دل مرے صحرانوردپیردل''،ص ۲۷۱)

گھروں کے صحن صحن میں
سلگتے ایندھنوں پراولیا کے استخواں
کادرد رنگ ناچنے لگا
قدم قدم پہ مرگھٹوں کی رات کا ضمیر
کانپنے لگا____   (''پانی کی آواز''،ص ۵۱۸،۵۱۹)

صنعتِ جمع:

صنعتِ جمع ایک خوبصورت جمع ہے۔جس میں کئی چیزوں کوایک جگہ لائن میں جمع کیا جاتا ہے۔مثلاً راشد کے ہاں اس کی شاندارمثال موجود ہے:

تیری آنکھوں میں،نہ ہونٹوں پہ،نہ رخساروں پر   (''کشاکش'')
میر ہو،مرزاہو،میراجی ہو   (''میر ہو،مرزاہو،میراجی ہو''،ص ۳۴۱)

سمندر کی تہ میں
سمندر کی سنگین تہ میں
ہے صندوق____
صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
میں ڈبیا____   (''سمندر کی تہ میں''،ص ۴۵۰)

میں گنبدوں کے تمام رازوں کوجانتاہوں
درخت،مینار،برج،زینے مرے ہی ساتھی
مرے ہی متوازی چل رہے ہیں
(''گماں کا ممکن____جوتُو ہے مَیں ہوں''،ص ۵۳۵)

ژواں،حلاج،سرمد
ستالن،مارکس،لینن،روے آسودہ   (''بے چارگی''،ص ۵۷۲)

سمندروں میں بھی آپ ہیں
بھاپ میں بھی آپ ہیں
کنووں میں بھی ہیں،مسجدوں
کی موئے زیرِناف سے اٹی ہوئی
شریف نالیوں میں بھی
تو آپ ہی کا راج ہے،
لہو میں بھی،شراب میں بھی آپ ہیں،
ہزار بار آنسوؤں کی دل نوازیوں میں بھی
دکھائی دی ہے
آپ کی جھلک ہمیں!   (''پانی کا آواز''،ص ۵۱۷،۵۱۸)

افعال:

اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے   (''بیکراں رات کے سناٹے میں''،ص ۱۰۳)

اک تمناتھی کہ میں
اک نیا گھر،نئی منزل کہیں آبادکروں   (''خرابے''،ص ۱۴۴)

مجھے محبت نے ذوقِ مثلِ رنگِ سحر دیا ہے
زمانہ بھر کی لطافتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے
مرے گلستاں کوآشنائے بہارِ جاوید کردیا ہے   (''مری محبت جواں رہے گی''،ص ۳۶)

امدادی افعال:

امدادی فعل ایک ایسا فعل ہے جس کے حقیقی معنی مکمل طور پر ظاہر نہیں ہوتے اوراسے اصل فعل کے

معنوں میں زور پیدا کرنے یا اس کے کام کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں استعمال کیا جاتا ہے۔کلامِ راشد میں دیگر فنی جواہر پاروں کی طرح امدادی افعال بھی کثرت سے پائے جاتے ہیں۔

یہ شاید کسی نے مسرت کی پہلی کرن دیکھ پائی! (''پہلی کرن''،ص ۱۳۰)

''رقص کی رات'' راشد کی شاہکار نظم ہے، جس میں راشد کا فن اپنے عروج پر ہے اور انھوں نے اس میں کمال فنی مہارت سے نظم میں Hidden Charms برتے ہیں جو کسی بھی تخلیقی شہ پارے کی جاودانی کے لیے لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔

اب بھی ہر صبح دریچے میں سے یوں جھانکتا ہوں (''رقص کی رات''،ص ۱۳۷)

مناسبت:

ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی (''بیکراں رات کے سناٹے میں''،ص ۱۰۷)

سہ لفظی و کثیر لفظی تراکیب:

کلامِ راشد کا معتدبہ حصہ تراکیب سے مزین ہے۔راشد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سہ لفظی اور کہیں کہیں تو کثیر لفظی تراکیب استعمال کی ہیں جو راشد کے فن سے گہری وابستگی کا بیّن ثبوت ہے۔

وارفتہ و آشفتہ و کاہیدۂ غم (''رخصت''،ص ۲۱)

خاک آلودہ و افسردہ و غمگین و نزار (''گناہ''،ص ۸۸)

ہوائے تازہ و کشتِ شاداب و چشمۂ جانفروز
مرزِ طلسم و رنگ و خیال و نغمہ
اقلیمِ شیر و شہد و شراب و خرما
آہن و چوب و سنگ و سیماں (''حسن کوزہ گر''،ص ۱۵۳،۱۵۴)

حُسن و مے و رقص و نغمہ (''ہمہ اوست''،ص ۲۱۵)
گلگونہ و غازہ و کفش و موزہ (''شاخِ آہو''،ص ۲۴۵)
زرتاب و عناب و قرمز (''مسز سالا مانکا''،ص ۵۵۷)

تجنیس/تشابع:

فرش پر قالین قالینوں پہ سیج (''انتقام''،ص ۱۰۷)

تلمیح:

تاریخی واقعات سے نثار یا شاعر اپنے تخلیقی شہ پاروں کو مزین کر کے اسے ابدی اور آفاقی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔کیوں کہ وہ سمجھتا ہے کہ ایسی خوبیاں کسی بھی تخلیق کو زندہ و جاوید کرنے کے لیے لازمی اور ضروری ہے۔تاریخی واقعات سے تخلیقی شہ پارہ معانی و مفاہیم کے پیکر میں ڈھل کر اسے خوبصورت بنانے میں بڑا اہم کردار ادا کرتا ہے۔تلمیح کی اصطلاح اصل میں علم بدیع کے زمرے میں آتی ہے۔کلامِ راشد میں ''صنعتِ تلمیح'' کے شاہکار نمونے دریافت کیے جا سکتے ہیں۔اس سلسلے میں سب سے پہلے مذکورہ صنعت کے معنی و مفہوم واضح کر لیا جائے۔

سید عابد علی عابد، تلمیح کے بارے میں کہتے ہیں:

''یہ دراصل تلمیح ہے۔جو لوگ اسے تملیح کہتے ہیں، یہ مناسب نہیں ہے۔اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مشہور مسئلے یا قصے یا اصطلاح وغیرہ کی طرف اشارہ کرے اور جب تک یہ اشارہ توضیح کا رنگ نہ اختیار نہ کرے، شعر کا صحیح مفہوم متعین نہ ہو۔''[۱۷]

جب کہ انور جمال، تلمیح کی اصطلاح، اس کے استعمال اور معانی کی وسعت پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''تلمیح کی اصطلاح علم بدیع کے حصے میں آئی ہے۔کلام میں کوئی ایسا لفظ یا مرکب استعمال کرنا جو کسی تاریخی، مذہبی یا معاشرتی واقعے یا کہانی کی طرف اشارہ کرے تلمیح ہے۔تلمیح وہ الفاظ ہوتے ہیں جو کسی واقعے کے ساتھ خاص ہو جاتے ہیں اور پھر مستقل طور پر اس وقوع کے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔''[۱۸]

ڈاکٹر مزمل حسین نے ''صنعتِ تلمیح'' کی تشریح و توضیح قدرے تفصیل سے بیان کی ہے کہ مذکورہ اصطلاح کس طرح تخلیق کار کے علمی، ادبی، فنی اور تاریخی شعور کی گواہی دیتا ہے۔تخلیق کار اپنی فنی مہارت سے صرف ایک لفظ یا ترکیب سے ایسی خوبصورتی پیدا کرتا ہے کہ پورا تاریخی واقعہ ذہن نشین ہو جاتا ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر صاحب کا کہنا ہے:

''تلمیح''عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے لغوی معنی، اشارہ کرنا یا اچٹتی نگاہ ڈالنا کے ہیں۔اصطلاح میں شاعر کا اپنے کلام یا نثر نگار کا اپنی نثر میں کسی مشہور واقعے یا مسئلے، روایت، قصے، شخص، چیز، جگہ، شعر، حدیث، قرآنی آیت یا کسی فنی اصطلاح کی طرف اشارہ کرنا ''تلمیح کہلاتا

ہے۔اردو شعر و ادب میں تلمیحات کا ایک عظیم ذخیرہ موجود ہے جو اردو کے تخلیق کاروں کے علمی، ادبی، فنی اور تاریخی شعور کا پتا دیتا ہے۔تلمیح کے ذریعے نظم یا نثر میں مختصر ترین الفاظ میں کوئی بات، روایت، واقعہ یا قصہ وغیرہ اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اسے پڑھتے یا سنتے ہی ساری تفصیل ذہن میں آجاتی ہے۔"[۱۹]

کلامِ راشد میں تلمیحات کی ایک کہکشاں موجود ہے۔ملاحظہ فرمایئے:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند؛
(یہاں چاٹ کر دیوار کو محاورہ کے طور پر بھی لیا جا سکتا ہے) (''خودکشی''،ص ۱۱۱)

تجھ کو کیا غم ہے اگر وارفتۂ نظارہ ہوں؟
شکر ہے زندانی اہرمن و یزداں نہیں (''فطرت اور عہدِ نو کا انسان''،ص ۴۰)

یہ اک رنگیں غزل لیلیٰ کی زلفوں کی ستائش میں
یہ تعریفیں سلیمیٰ کی فسوں پرور نگاہوں کی
یہ جذبے سے بھرا اظہار شیریں کی محبت کا
یہ اک گزری کہانی آنسوؤں کی اور آہوں کی
کہاں ہو اومری لیلیٰ ____ کہاں ہو اومری شیریں؟
سلیمیٰ تم بھی تھک کر رہ گئیں راہِ محبت میں؟ (''شاعر کا ماضی''،ص ۴۵،۴۶)

''اسرافیل کی موت'' راشد کی شاہکار نظم ہے۔اس نظم کو فنی حوالے سے دیکھا جائے تو اس میں بہت سی خوبیاں یک جا نظر آتی ہیں۔مثلاً اس نظم میں تمثیل، استعارہ، علامت اور پیراڈاکس موجود ہے۔یہ فنی خوبیاں نظم کی قدر و قیمت میں اضافے کا باعث بنتی ہیں۔

اس سلسلے میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے بہت عمدہ بات کی ہے:

''راشد نے اس نظم میں پیراڈاکس کو دو سطحوں پہ استعمال کیا ہے اور پورے فنی شعور کے ساتھ کیا ہے۔ایک تو خود نظم کے مرکزی مفہوم کی تشکیل میں اور دوسرا نظم کی تکنیک میں۔اسرافیل کی موت، جو نظم کا مرکزی مفہوم ہے، بجائے خود پیراڈاکس ہے۔ایک ایسے کردار کی موت کا اعلان جو سب کی موت کا اعلان کرنے والا ہو، اس طرح کے معنوی تضاد اور محال کو سامنے لاتا ہے۔لہٰذا

اس پیراڈاکس کے ذریعے اوّل یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اسرافیل کی موت ایک نہایت بڑا اور مہیب سانحہ ہے جس کی ہمارے اعتقاد و یقین میں گنجایش تھی نہ ہماری توقعات میں۔"[۲۰]

مذکورہ بالا خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس نظم میں تلمیح کو بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔''حضرتِ یزداں، عالمِ لاہوت، اور کوہ کنی'' ایسی تلمیحات ہیں جو ہماری مذہبی، تہذیبی تاریخ کا اہم باب ہیں۔

حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار
آسمانوں کی صفیر آتی نہیں
عالمِ لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں! (''اسرافیل کی موت''،ص ۲۸۴)

مجھ کو اک بار وہی ''کوہ کنی'' کرنے دو
اور وہی ''کاہ برآوردن'' بھی ____؟ (''جرأتِ پرواز''،ص ۵۵)

طباق ایجابی / رعایت لفظی:

صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند (''خودکشی''،ص ۱۱۱)

اس تمام جائزے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ راشد جدید اردو شاعری میں ہیئت کے بعض تجربات کے پیش رو ہیں۔خصوصاً آزاد نظم کو ایک صنف کے طور پر مستحکم کرنے میں ان کا نام بے حد نمایاں ہے۔اگرچہ اس سلسلے میں تصدق حسین خالد اور میراجی کے نام بھی بے حد اہم ہیں مگر آزاد نظم کے حوالے سے بھرپور تنقیدی ردِعمل ماوراہی کے حوالے سے ظاہر ہوا ہے۔اس اعتبار سے راشد کا نام اس رجحان کے پیش رو کے طور پر لیا جاتا ہے۔

جابر علی سید نے بڑی خیال انگیز بات کی ہے:

''اردو میں آزاد نظم اور ن م راشد کا نام ایک ہی سانس میں آتے ہیں۔اسے آزاد نظم کی خوش قسمتی سمجھنا چاہیے کہ اسے راشد ایسا ذہین اور طباع قافلہ سالار ملا۔یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ راشد کی شخصیت کے بغیر اردو میں آزاد نظم کی ترقی ایک خوابِ پریشاں ہو کر رہ جاتی۔''[۲۱]

راشد نے اپنی فنی کمال سے اردو نظم کی روایت کو ایک باوقار مقام دلا دیا اور وہ اپنے اسلوب میں کامیاب و کامران ٹھہرے۔راشد کی زبان میں ایک غایت درجہ کی ہنرمندی اور ریاضت نظر آتی ہے۔جو ہمیں نظم کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔بلاشبہ راشد نے جدید اردو نظم کو نئی جہتوں سے آشنا کرتے ہوئے اسے اُس مقام تک پہنچایا جس کی یہ مستحق تھی۔اس سفر میں ان کا فن بھی نکھرتا چلا گیا۔انھوں نے

اپنے تخلیقی سفر کے ہر ارتقائی مرحلے میں اردو نظم کے دامن کو مالا مال کیا۔ ان کے نام اور کام کے بغیر جدید اردو نظم کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ اس لیے اردو نظم آج ثروت مند دکھائی دیتی ہے۔

حوالہ جات:

(۱) آفتاب احمد خان، ڈاکٹر، ''شاعروں کا شاعر: راشد''، ''ن م راشد: ایک مطالعہ''، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص ۸۵۔۱۱۴

(۲) سعادت سعید، ڈاکٹر، مضمون ''ن م راشد: تلاش ہیئت اور روایتی اظہاری سانچے'' مشمولہ ''کس دھنک سے مرے رنگ آئے''، لاہور، شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۲۴

(۳) ن۔م۔راشد، ''ایک مصاحبہ لا = انسان، لاہور، المثال، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۲۵، ۲۶

(۴) ن م راشد، ''دیباچہ''، ''ایران میں اجنبی''، لاہور، گوشۂ ادب، ۱۹۵۵ء، ص ۲۴

(5) J.A. Cuddon, "Literary Terms and Literary Theory" England, Penguin Books, Pg#109

(۶) انور جمال، ''ادبی اصطلاحات''، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۹۲

(۷) عنبرین منیر، ''ن م راشد ایک تجزیاتی مطالعہ''

(۸) فاروقی، شمس الرحمن، مضمون ''ن م راشد: صورت و معنی کا کشاکش'' مشمولہ ''تخلیق، تنقید اور نئے تصورات'' مرتبہ: محمد حمید شاہد، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۱ء، ص ۴۱۸، ۴۱۹

(۹) عابد علی عابد، ''البیان''، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء، ص ۱۳۰

(۱۰) مزمل حسین، ڈاکٹر، ''ادبی مطالعات''، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۷۵

(11) J.A. Cuddon, "Literary Terms and Literary Theory" England, Penguin Books, Pg#830

(۱۲) فاروقی، شمس الرحمن، مضمون ''ن م راشد: صورت و معنی کا کشاکش'' مشمولہ ''تخلیق، تنقید اور نئے تصورات'' مرتبہ: محمد حمید شاہد، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۱ء، ص ۴۲۵

(۱۳) ضیاء الحسن، ڈاکٹر، مضمون ''حسن کوزہ گر: ایک جائزہ''، مشمولہ ''بازیافت'' [ن م راشد نمبر] لاہور، شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، شمارہ: ۱۶، جون ۲۰۱۰ء، ص ۱۸۵، ۱۸۶

(14) J.A. Cuddon, "Literary Terms and Literary Theory" England, Penguin Books, Pg#884, 885

(۱۵) انیس اشفاق، ڈاکٹر، ''علامت کیا ہے۔ کیوں کر بنتی ہے؟'' مشمولہ ''علامت کے مباحث'' مرتبہ: اشتیاق احمد، لاہور، بیت الحکمت، ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۹

(۱۶) عابد علی عابد، سید، ''البدیع''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳۴

(۱۷) عنبرین منیر، ''وردِ خاک کا نغمہ خواں''، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۱

(۱۸) انور جمال، ''ادبی اصطلاحات''، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۴۱

(۱۹) مزمل حسین، ڈاکٹر، ''اردو میں علم بیان اور علم بدیع کے مباحث''، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷۷

(۲۰) ناصر عباس، ڈاکٹر، ''اسرافیل کی موت: تجزیاتی مطالعہ''، مشمولہ ''بازیافت'' (ن م راشد نمبر)، شمارہ ۱۶، (جنوری تا جون ۲۰۱۰ء) لاہور، شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی، ص ۱۸۱

(۲۱) سید، جابر علی، ''ادبی دنیا''، ۱۹۶۴ء، ص ۴۳

(۲۲) کلیاتِ ن م راشد، لاہور، ماورا پبلشرز، سن ندارد

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر سمیرا اعجاز*

منیر نیازی کی غزل کا علامتی نظام

Abstract :*The poetic charisma of Munir Niazi's poetry is based on his unique diction, expressions and styles that leads our thoughts and esthetic sense to a new universe. He captures the physical as well as the metaphysical world in such a way that reader can see beyond the apparent scenes. By creating single and dual type of symbols, he touches the core issues of our society in powerful and impressive style. Hence the voice of his heart becomes the voice of the time. His imaginative power makes variety of imageries that enhances the meaningful references of symbolism manifold.*

منیر نیازی نے اُردو ادب کو فکر کے نئے زاویوں، منفرد لہجے اور اظہار کے جدید اور اچھوتے قرینوں سے آشنا کیا۔ نظم کے مقابلے میں ان کی غزل کو زیادہ اہمیت نہ دی گئی اور اسے نظم کا تسلسل کہہ کر آنکھیں مُوند لی گئیں۔ درحقیقت ان کی غزل، نظم سے الگ پہچان رکھتی ہے جو بہ یک وقت کلاسیکی طرزِ احساس اور جدید غزل کے مزاج اور اسالیب و موضوعات سے ترتیب پا کر انفرادی شناخت قائم کرتی ہے۔ اس کا رشتہ رومانوی نزاکت کے ساتھ بھی اتنا ہی استوار ہے جتنا کہ معاشرتی و عصری صورتِ حال کے بیان کے ساتھ۔ موضوع کوئی بھی ہو، وہ غزل کے مزاج کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر رمز و ایما اور تغزل کی شان پیدا کر لیتا ہے جو غزل کی بنیاد ہیں اور ان کی لفظیات عام ڈگر سے ہٹ کر اپنی شناخت رکھتی ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ منیر نیازی نے غزل کے مقابلے میں نظمیں زیادہ کہیں لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ان کی غزل کو نظر انداز کر دیا جائے۔ ان کے پہلے مجموعے ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' کی اشاعت کے بعد غزل کی طرف رجحان زیادہ نظر آتا ہے جو آخری چار مجموعوں میں گھٹ کر محض منہ کا ذائقہ تبدیل کرنے تک محدود رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر نیر صمدانی ان کی شعری انفرادیت کا یوں احاطہ کرتے ہیں:

*لیکچرار شعبہ اردو، یونی ورسٹی آف سرگودھا۔

"منیر نیازی اردو شاعری کی روایت میں ایک ایسا جدید شاعر ہے جس کی جدت رم
ایام کے باوجود برقرار رہے گی۔منیر نیازی کی جدت محض پرانے خیال کو نئے زاویے
سے پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔وہ لفظیات کی توڑ پھوڑ سے تازہ مرکبات نہیں بناتا۔
البتہ اس کی شاعری میں استعمال ہونے والے لفظوں کی نسل بدل گئی ہے۔"(۱)

منیر نیازی کی شعری انفرادیت اُن کے اسلوب اور طرزِ ادا میں ہے جس کا تعلق ان کے ذرخیز تخیل اور عمیق مشاہدے کے ساتھ ہے۔رومانوی لب ولہجہ،عصری وسیاسی شعور اور تجسس ان کی شاعری میں ایک جہانِ تازہ کی بنیاد رکھتا ہے جس کے نتیجے میں اُن کا علامتی و استعاراتی نظام ظہور پذیر ہوتا ہے جو پوری طرح خودکفیل ہے۔وہ مفرد اور مرکب علامتوں کے ذریعے معانی کا ایک لامتناہی سلسلہ تخلیق کرتے ہیں جس میں ذات سے سماج تک کے تمام رنگ جلوہ گر ہیں۔ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد منیر نیازی کی علامتوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"منیر کی غزل میں استعارات اور علامات کا بھرپور استعمال جہاں معنی کے مختلف آفاق
روشن کرتا ہے وہاں غزل کی خارجی زیبائش میں بھی انفرادیت کا نقش ثبت کیا۔انھوں
نے ماحول کی کرب ناکی، اخلاقی و معاشرتی اقدار کی شکست وریخت ۱۹۴۷ء کے
فسادات اور تقسیم کے بعد ہجرت کے اندوہ ناک واقعات اور نئے عصری مسائل کی
تصویر کشی کے لیے نئی علامتیں اور استعارے وضع کیے۔" (۲)

منیر کے معنیاتی نظام میں علامتوں اور استعاروں کا استعمال انسانی رویوں اور معاشرے سے وابستہ اور متصادم ہو کر اُن کی غزل میں فکری اساس بنتا ہے۔ان علامتوں اور استعاروں میں شہر،سفر،ہوا،شام،جنگل،چاند،سورج، دشت،پانی،شجر،آئینہ اور خواب وغیرہ شامل ہیں جن کے ساتھ معانی کی متنوع جہات وابستہ ہیں۔

منیر کی شاعری کی سب سے اہم علامت شہر ہے۔شہر بنیادی طور پر ڈپریشن،ذہنی دباؤ،اجنبیت،مادہ پرستی،اظہار کی کمی اور بے مقصدیت کا حوالہ ہے۔منیر نیازی کے ہاں شہر ان معانی کے علاوہ رومان سے بھی منسلک ہے۔وہ زندگی کے سیاسی،سماجی اور معاشرتی مسائل کا جوں کا توں بیان کرنے کی بجائے شہر کی علامت کے ساتھ ملا دیتے ہیں۔یوں شہروں کا متمدن اور سائنسی ترقی کا حامل ماحول؛ سماجی سطح پر زوال کی جانب سفر کرتا نظر آتا ہے۔یہ زوال دراصل فرد کے اندر سے شروع ہوتا ہے اور سماج پر اثر انداز ہونے کے بعد دوبارہ فرد کے لیے المیوں کو جنم دیتا ہے۔اقدار کی شکست وریخت اور خوفِ خدا سے عاری ہونے کے سبب بے حسی،بے یقینی اور انتشار کی صورت پیدا ہوتی ہے جہاں فرد اپنے وجود کا جواز تلاش کرنے لگتا ہے۔یہ تلاش اُسے وجودی کرب سے

دوچار کرتی ہے۔"شہر منیر نیازی کو دشمن کی طرح پریشان کرتے ہیں کیوں کہ اُن کی بنیاد نظامِ زر پر رکھی گئی ہے۔"(۳) یہ نظام اس قدر حاوی اور مضبوط ہے کہ اس کی وجہ سے معاشرے کے ناسور جنم لیتے ہیں۔بیگانگی کا ایسا در کھلتا ہے جس میں ہر فرد خود کو تنہا،بے یار و مددگار اور بے یقینی کی کیفیت میں مبتلا دیکھتا ہے۔شہر یوں تو پُررونق نظر آتے ہیں لیکن اخلاقی سطح پر بے حسی کی چادر اوڑھے بے زبانی کو حرزِ جاں بنا لیتے ہیں۔منیر نیازی جن شہروں کی تمثالیں بناتے ہیں اُن کا ذکر جغرافیائی حدود کا محتاج نہیں بلکہ آفاقی شناخت رکھتا ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں شہروں کی آسیبی کیفیت پوری طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔

منیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ (۴)

لاحاصلی ہی شہر کی تقدیر ہے منیر
باہر بھی گھر سے کچھ نہیں ، اندر بھی کچھ نہیں
(ماہ منیر،ص۸۷)

خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تنہا ہونا
شہر در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو
(ماہ منیر،ص۷۴)

ظلم کرتے ہیں کسی پر اور پچھتاتے ہیں پھر
ایک پچھتاوا سا ہے اپنے نگر میں زندگی (۵)
ظلم ہی آئے راس اُسے
شہر ہے عادی دہشت کا(۶)

درج بالا اشعار میں شہروں کی برق رفتاری کے مقابلے میں اخلاقی،اقداری اور وجودی مسائل واضح طور پر اُجاگر ہوتے ہیں۔یہاں منیر نیازی کی شہر سے وابستگی کی بنیاد شکست وریخت کا عمل ہے جو عفریت بن کر ظلم وستم سے دوچار رکھتا ہے۔شہر کے اسی استعارے سے شامِ غریباں کا حوالہ بھی جڑا ہے جو اپنی نہاد میں ظلم وجبر کا استعارہ ہے۔دشت وصحرا بھی شامِ غریباں کا تلازمہ ہے۔صحرا اور شامِ غریباں دونوں انھیں دیار کے مناظر محسوس ہوتے ہیں۔شہروں کا منفی باطن شاعر کی سوچ کو یہ زاویہ عطا کرتا ہے۔کربلا اور دشت شہر ہی کے تلازمے

ہیں جوشہر کی علامت کو وسعت بخشتے ہیں۔ظلم کرنا اور ظلم کرنے کے بعد پچھتاوے میں مبتلا ہونا ہمیں ماضی کے جھروکوں میں لے جاتا ہے اور شاعر اس رویے کو محض زمان و مکاں کا اسیر نہیں سمجھتا۔اس حوالے سے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

اس دیارِ چشم و لب میں دل کی یہ تنہائیاں
ان بھرے شہروں میں بھی شامِ غریباں دیکھیے
(۷)

دیکھ کر حسنِ دشت حیراں ہوا
یہ منظر تو دیار سا نکلا
(۸)

صحرا نہیں یہ شہر ہے اور بھی لوگ ہیں یہاں
چاروں طرف مکاں ہیں اتنا ہے ہوش کب اُسے
(دشمنوں کے درمیان شام،ص)

اک دشتِ لا مکاں پھیلا ہے میرے ہر طرف
دشت سے نکلوں تو جا کر کن ٹھکانوں میں رہوں
(۹)

درج بالا اشعار میں شہر کی علامت میں دشت اور شامِ غریباں کی شمولیت نہ صرف اِس علامت کو وسعت اور اساطیری رنگ عطا کرتی ہے بلکہ جدید عہد کی غیر معمولی حسیت کی بھی آئینہ داری کرتی ہے۔ڈاکٹر سہیل احمد خاں اس تخلیقی جہت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''شاعر اپنے مکاشفے میں شہر کو دشمن قرار دے کر مروجہ رویوں سے خود کو الگ کرتا ہے۔ وہ دشمن شہر کے لیے تاریخی اور حکایاتی استعارے تلاش کرتا ہے۔یہ دشمن شہر کوفہ ہے جہاں بابِ التجا کے سوا سب در بند ہیں۔شہر کی زندگی کو شاعرانہ اساطیر میں بدلنے کی کاوش شاعر کو اسطورہ ساز Mythmaker بناتی ہے۔'' (۱۰)

منیر نیازی شہروں کی اس مخدوش صورتِ حال کے باوجود مایوس نہیں اور خرابۂ حال کے آئینے میں فردا کا عکس دیکھتے ہیں۔آج کے دور میں اگر چہ اُن کے افکار کو کوئی پذیرائی حاصل نہیں لیکن آنے والے وقت میں

ذہنی افکار کو آرزوؤں بھرے نگر کی بنیاد سمجھتے ہیں جس میں زندگی مسکراتی ہوئی محسوس ہوتی ہے، درج ذیل اشعار میں صدائے اُمید واضح طور پر سنی جاسکتی ہے۔

ہم نے کھلتے دیکھنا ہے پھر خیابانِ بہار
شہر کے اطراف کی مٹی میں سونا ہے ابھی
(۱۱)

آئے گی پھر بہار اس شہر میں منیرؔ
تقدیر اس نگر کی فقط خار و خس نہیں
(آغاز زمستاں میں دوبارہ،ص ۸)

منیرؔ افکار ترے جو یہاں برباد پھرتے ہیں
کسی آتے سے کے شہر کی بنیاد بھی ہوں گے
(۱۲)

اصغر ندیم سید،منیر نیازی کی اقلیم شعر میں شہروں کے تہذیبی زوال کے بعد رجائی رویے کا یوں محاکمہ کرتے ہیں:

''منیر نیازی ایک خوب صورت زندگی کو اپنے اردگرد دیکھنا چاہتے ہیں جہاں انسانی ماحول ہو۔بدصورت اور مکروہ خیالات کا داخلہ اس میں بند ہو۔پاؤں رکھنے کے لیے زمین،سانس لینے کے لیے تازہ ہوا ہو۔آسمان گہرا نیلا ہوتا کہ پرندے مسرور ہوسکیں۔ لیکن بدقسمتی سے وہ ایسی بستی میں ہے جس کے پرندوں کو ڈرا دیا گیا ہے اور درخت خالی ہوگئے ہیں۔شہر اپنے اپنے باطن میں خوف زدہ ہوگئے ہیں۔'' (۱۳)

ایک انٹرویو میں انھوں نے آرزوؤں بھرے نگر کی وضاحت اس طرح کی ہے:

''منیر نیازی ایسا شہر بسانا چاہتے ہیں جو کثافتوں سے پاک ہو اور انسانوں کی آزادیٔ تحفظ اور سالمیت کا ضامن ہو۔''(۱۴)

منیر نیازی چاہتے ہیں کہ اِس مثالی مسکن کی حدیں آسمانوں کو چھو رہی ہوں۔شہر ان کے سیاسی و سماجی رویوں کا عطر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے رومانوی طرزِ احساس کو بھی اُجاگر کرتا ہے اور بقول منیر نیازی'' جب کلام کرنے کے لیے کوئی میسر نہ ہوں تو پھر شہروں سے کلام کرنا چاہیے۔''(۱۵)یوں شہر ان کی اُداسی اور تنہائی کا مداوا

بھی بنتے ہیں۔ایک شعر ملاحظہ ہوجس میں شہر سے وابستہ زاویے میں انفرادیت اور جدتِ تخیل نمایاں ہے۔

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا

(دشمنوں کے درمیان شام،ص۵۱)

اِس شعر میں تین کلیدی الفاظ استعمال ہوئے ہیں شہر، سانپ اور چاند۔شہر کا سانپ کی طرح سونا ایسی تمثال ہے،جس میں معنوی جہات موجود ہیں۔شہروں کی فضا بہت پر رونق ہوتی ہے اور رات میں بھی شہر روشن نظر آتے ہیں۔کہتے ہیں کہ سانپ بھی کھلی آنکھوں کے ساتھ سوتا ہے کیوں کہ وہ آنکھیں کھولنے یا بند کرنے پر قدرت نہیں رکھتا۔یہاں ایک مفہوم تو یہ ہے کہ شہر سانپ کی طرح اپنی آنکھیں کھولے سو رہا تھا جب کہ معنی دیگر کی جانب بھی توجہ مبذول ہوتی ہے جب پورے شعر کے استعاروں کو کلیت میں دیکھا جائے۔چاند حسن اور شباب کی علامت ہے۔چاند کا ڈھل جانا جوانی کے رخصت ہونے کو ظاہر کرتا ہے اور سانپ جنس کا استعارہ بنتا ہے۔ یہاں شہر،شہر نہیں رہتا بلکہ منیر کی رومانوی آرزوؤں اور خواہشوں کا مرکز بن جاتا ہے۔صوفیہ بیدار لکھتی ہیں:

> ”شہر کو سب نے اپنی نظر سے دیکھا لیکن ہم سب جانتے ہیں شہر منیر نیازی کی شاعری میں بس کر کس قدر انوکھا، کس قدر رومانٹک اور دلکش ہو جاتا تھا۔وہ شہر سے اور شہر اُن سے عجیب رغبت رکھتے تھے۔طبیعت، مزاج، بے پایاں تنہائی اور گوشہ نشینی نے سراپا شاعر کو تنہائی سے یکتائی کی منزل پر پہنچا دیا تھا۔سفید براق لباس، انتہائی پروقار، سفید بال، دمکتا چہرہ، تحیر میں ڈوبی آنکھیں اپنے ہی انداز میں شہر سے مخاطب تھیں۔“ (۱۶)

منیر نیازی کی غزل کی دوسری بڑی علامت سفر ہے جو معنویت کے اعتبار سے بھرپور حیثیت میں اپنا اظہار کرتی ہے۔سفر اور مسافرت کا احساس اُن کی شاعری میں تحرک کے احساس سے مملو ہے جس کی بہت سی جہات اور نوعیتیں ہیں۔لیکن یہ بات طے ہے کہ سفر بنیادی طور پر سعیِ مسلسل کی علامت ہے۔فطری و نفسیاتی پس منظر میں اس علامت کا جواز اُن کی اپنی زندگی سے ملتا ہے،جس میں مراجعت کے عمل نے اُن کی سوچ کو اِس محور پر ڈال دیا۔منیر نیازی نے اِس سفر کو محض ذاتی سطح پر محدود نہیں رہنے دیا بلکہ اسے کثیر الجہاتی معنویت کا حامل بنا دیا۔اِس کی نوعیت کبھی معلوم سے معلوم تک ہے اور کبھی معلوم سے نامعلوم کی جانب۔سفر بہت طویل، سخت اور تھکا دینے والا ہے۔یہ راستے افق کو افق سے ملا دینے والے ہیں جن کی جانب پیش قدمی دراصل خوشیوں کے نگر

کی جانب قدم ہے۔سفر کی تمام تر مشکلات کے باوجود شاعر میں اتنا حوصلہ ہے کہ وہ پلٹ کر واپس جانے کی بجائے مشکلات کا سامنا کرنا چاہتا ہے۔سفر کی یہ صورتِ حال ازل سے ابد تک کا سفر معلوم ہوتی ہے۔یہ زندگی سے موت اور موت سے بعد از موت کا سفر ہے۔سفر کی ایک شکل ہمارے مذہبی عقیدے سے تعلق رکھتی ہے،جس کے تحت یہ دنیا محض ایک قیام گاہ ہے جہاں کچھ دیر ستانے کے بعد ہمیں اپنی ابدی منزل کی جانب گامزن ہونا ہے،شاعر کو یہ بھی احساس ہے کہ سفر میں قیام کی حالت منزل کی جانب بڑھنے کا حوصلہ کم کر دیتی ہے لیکن تھکن کی وجہ سے آگے بڑھنا بھی محال تھا۔

ہیں سخت سفر سے بہت تنگ پر منیرؔ
گھر کو پلٹ ہی جائیں گے ایسے بھی ہم نہیں

(۱۷)

سفر میں ہیں مسلسل کہیں آباد بھی ہوں گے
ہوئے ناشاد جو اتنے تو ہم دل شاد بھی ہوں گے

(ساعت سیار،ص۴۵)

تھکن سفر کی بدن شل سا کر گئی ہے منیرؔ
بُرا کیا جو سفر میں قیام کر بیٹھا

(ماہ منیر،ص۵۵)

سفر میں قیام کا حوالہ منیر نیازی کو سانحہ کربلا کی جانب لے جاتا ہے۔روایت کے مطابق حضرت امام حسین اپنے ساتھیوں کے ہمراہ اہل کوفہ کی مدد کو نکلے تو راستے میں جب بھی قیام کا سوچتے اور جس مقام پر رک کر اس کے بارے میں استفسار کرتے، پتہ چلتا کہ وہ مقام ’کربلا‘ ہے۔چناں چہ وہ اسی جگہ پڑاؤ ڈالتے ہیں۔یہ روایت سفر کے ساتھ طلسم شامِ غریباں کے تلازمے کا محرک بنتی ہے۔

بہت قیام کی خواہش سفر میں آتی ہے
طلسم شامِ غریباں رہائی دیتا نہیں

(ماہ منیر،ص۷۵)

سفر کی ایک جہت سیاسی و سماجی ہے۔سماج میں مادیت اور زر کی حکومت کے سبب فرد بے یقینی اور عدمِ تحفظ کا شکار ہے۔کوئی شخص قابلِ بھروسہ نہیں جسے ہم دم بنایا جا سکے چناں چہ معاشرتی، تہذیبی اور اخلاقی سطح پر

مثبت تبدیلیوں کا سفر ممکن نہیں ۔دوسری جانب سیاسی حوالے سے بھی قحط الرجالی کی صورت عیاں ہے کہ کوئی رہبر اور رہنما ایسا نہیں جو ملکی وقومی ترقی کے سفر میں رہبری کر سکے بلکہ سفر میں راستے سے بھٹکانے والے لوگ بکثرت مل جاتے ہیں ۔

اب خیال آتا ہے منزلوں کی سختی میں
کوئی یار تو اپنا ہم سفر بنا لیتے
راہ بر کے بن چلنا اے منیؔر مشکل تھا
پر خوار ہوتے جو راہ بر بنا لیتے
(آغاز زمستاں میں دوبارہ،ص۴۲)

اِن اشعار میں منزل کی جانب پیش قدمی سفر کی علامت کو سیاسی وسماجی جہت عطا کرتی ہے۔سفر کی ایک اور صورت سفر بعداز موت ہے۔جو معلوم سے نامعلوم کی جانب ہے۔اس سفر میں نہ راستے سے واقفیت ہے اور نہ کوئی ہم دم ورہبر ساتھ ہے۔عدم کی جانب یہ سفر نامختتم ہے جس کی جانب ہر شخص رواں دواں ہے۔

ابھی مجھے اک دشتِ صدا کی ویرانی سے گزرنا ہے
ایک مسافت ختم ہوئی، ایک سفر ابھی کرنا ہے
(ماہ منیر،ص۶۴)

ایسا سفر ہے جس میں کوئی ہم سفر نہیں
رستہ ہے اس طرح کا جو دیکھا نہیں ہو
(ایک مسلسل،ص۱۴)

مسافت کا ایک پہلو گمراہی کا سفر ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتا۔یہ ایسی دلدل ہے جس میں انسان جتنا اُترتا جاتا ہے خدا اُس کی رسی کو اتنا ہی دراز کر دیتا ہے۔

دیر تک چلتے رہے اور چلتے چلتے تھک گئے
ختم ہونے میں نہ آیا گمرہی کا راستہ
(ایک مسلسل،ص۱۹)

تھا منیر آغاز ہی سے راستہ اپنا غلط
اس کا اندازہ سفر کی رائیگانی سے ہوا
(ساعت سیار،ص ۳۸)

منیر نیازی کی غزل میں سفر کی ایک جہت رومانوی ہے جو روایتی بوباس کی حامل ہے۔کوئے جاناں کی جانب سفر شاعر کے لیے خوشی اور عالم روشن تک رسائی کا ذریعہ بنتا ہے۔

اُس طرف آغاز کرتے ہیں سفر کا اے منیؔر
جس طرف ہے شہر جاناں اور خوشی کا راستہ
(ایک مسلسل ص۱۹)

درج بالا نکات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ منیر نیازی کی غزل میں سفر کی علامت مذہبی،فطری، سیاسی،سماجی اور رومانوی پس منظر میں استعمال ہوئی ہے جو اس علامت کو کثیر الجہتی عطا کرتی ہے۔

دشت یا صحرا کی علامت شہر اور سفر ہی کی توسیعی صورت ہے جو پر اسراریت،تباہی، دشت نوردی،جنون اور مصائب وآلام کی علامت کے طور پر ان کی غزل میں آتا ہے۔داستانوی علائم وتلازمات اس تصور کو مزید مستحکم کرتے ہیں۔صحرا کی یہ تمثال ملاحظہ ہو:

یوں تو ہے رنگ زرد مگر ہونٹ لال ہیں
صحرا کی وسعتوں میں کہیں گلستاں تو ہے
(دشمنوں کے درمیان شام،ص۴۶)

صحرا کی اس تجسیم میں فکر وخیال کی ندرت پوری طرح اُجاگر ہوتی ہے۔صحرا کی رنگت کا بیان صحرا کی صفاتی معنویت کا حامل ہے۔رنگت کا زرد ہونا صحرا کے بنجر پن اور خزاں خوردگی کو ظاہر کرتا ہے جب کہ لال رنگت سے شاعر نے معانی پیدا کیے ہیں۔لال رنگت یوں تو صحرا کی خون زاری اور ظلمت کو ظاہر کرتی ہے لیکن رنگت کی مناسبت سے گلستاں کہہ کر اچھوتا پن پیدا کیا ہے۔دشت بنیادی طور پر منیر نیازی کی غزل میں منفی اور تخریبی مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور بعض مقامات پر تو ماحول کو پر اسرار اور طلسماتی بنا دیتا ہے،تقسیم اور ہجرت کے حوالے سے بھی صحرا کا تصور انھی معنوں میں آتا ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں:

جو ہوا میں گھر بنائے تھے کاش کوئی دیکھتا
دشت میں رہتے تھے پر تعمیر کی عادت بھی تھی
(جنگل میں دھنک،ص۹۰)

نہ جا کہ اس سے آگے دشتِ مرگ ہو شاید
پلٹنا چاہیں وہاں سے تو راستہ ہی نہ ہو
(ماہ منیر،ص ۷۰)

سوادِ شہر پر ہی رُک گیا تھا میں تو منیؔر
اور ایک دشت بلا میرے گھر کی راہ میں تھا
(دشمنوں کے درمیان شام، ص۴۸)

صحرا کی ایک جہت رمانوی بھی ہے۔صحرا عاشق نامراد کا ٹھکانہ بھی ہے جو عالم جنوں میں دشت کی خاک چھانتے تڑپ تڑپ کر اپنی جان ہار دیتا ہے ایسے میں محبوب جفا سے توبہ کر کے عاشق کی قبر پر پھول چڑھانے آتا ہے۔یوں صحرا عاشق نامراد کا آخری ٹھکانہ قرار پاتا ہے۔

جن لوگوں نے ان کی طلب میں صحراؤں کی دھول اُڑائی
اب یہ حسیں ان کی قبروں پر پھول چڑھانے آ جاتے ہیں
(جنگل میں دھنک، ص۸۶)

منیر نیازی کا سماجی وسیاسی شعور جس طرح شہر اور صحرا کی علامتوں میں ظاہر ہوتا ہے اُسی طرح جنگل کا تلازمہ بھی اس سے وابستہ ہے جو نظم میں تو بہت کثرت سے استعمال ہوا ہے لیکن غزل میں کہیں کہیں ملتا ہے۔ جنگل کے ساتھ منسلک خوف، تاریکی، سناٹے اور مخفی دشمن کے خوف کی بنا پر منیر نیازی نے اس استعارے کو شہر کے ساتھ ملا دیا ہے۔یہ جنگل پراسرار بلاؤں اور طلسماتی فضا کا حامل ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سناٹا جنگل کی طرح ہے ان دیواروں کا
دشمن کا دھوکا ہوتا ہے شہر کی راتوں پر
(ماہ منیر، ص۹۵)

جنگلوں میں کوئی پیچھے سے بُلائے تو منیؔر
مُڑ کے راستے میں کبھی اُس کی طرف مت دیکھو
(ماہ منیر، ص۷۴)

پہلے شعر میں جنگل کی تمثال اور شہر کے مابین اتصال کے نتیجے میں شہروں کی منافقت اور بے حسی کا پردہ چاک ہوتا ہے۔دوسرے شعر میں موجود جنگل کسی پراسرار داستان کا جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں ہیرو کو غیبی آواز اس راز سے آگاہ کرتی ہے کہ اگر جنگل میں کوئی پیچھے سے بلائے تو مڑ کر نہ دیکھنا۔ایسا نہ ہو کہ تم پتھر کے بن جاؤ یا کسی اور آفت میں گرفتار ہو جاؤ۔یہ ماحول خوف اور پراسراریت کو جنم دیتا ہے۔یہاں جنگل معاشرے کا استعارہ ہے جو معاشرتی واخلاقی اقدار کے زوال کے بعد شدید بے یقینی اور تشکیک میں مبتلا ہے۔

منیر نیازی کی غزل ایک اہم حوالہ چاند یا مہتاب ہے۔یاد اور خواب اُن کی غزل کا بنیادی نکتہ ہیں۔اس غیر مختتم سلسلے اور رجائیات کے ساتھ غیر معمولی دل چسپی کے نتیجے میں چاند کا ذکر ان کی غزل میں بار بار ملتا ہے۔ فطرت کا یہ حسین مظہر کبھی اپنی فطری خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے تو کبھی علامت کا روپ دھار کر معانی کا طلسم گر بنتا ہے۔ان کی غزل میں چاند روشنی کا منبع ہے جو آب وخاک کے اِس خطے کو نور سے منور کرتا ہے۔چھپی ہوئی اشیا کو آشکار کرتا ہے اور ان کی ظاہری ہیئت میں تصرف کے ذریعے اُن کی اصل کو نمایاں کرتا ہے۔سیہ خانوں کی رنگت چاند کے ظہور کے ساتھ بدل جاتی ہے۔’’ماہِ منیر‘‘ کا اسم مناظر کی تبدیلی کا وسیلہ بنتا ہے۔

چاند نکلا ہے سرِ قریۂ ظلمت دیکھو
ہو گئی کیسی سیہ خانوں کی رنگت دیکھو
(ماہ منیر، ص۷۴)

چاند جنون اور پراسراریت کا استعارہ بھی بنتا ہے۔اس حوالے سے منیر نیازی خوف اور وحشت پر مبنی تمثالیں تراشتے ہیں۔’’ماہتاب کے ساتھ جنون کا یہ پُراسرار تلازمہ دراصل منطق کے اسلوب کو توڑ کر اصل وجود کے ظہور کا ایک کائناتی لمحہ تشکیل دیتا ہے۔‘‘(۱۸)

نکلا جو چاند آئی مہک تیز سی منیر
مرے سوا بھی باغ میں کوئی ضرور تھا
(جنگل میں دھنک، ص۹۲)

درج بالا اشعار میں ماہ جنوں خیز حیاتِ ابدی کا حامل ہے جو جامد اور بے حس ماحول میں تحرک پیدا کرتا ہے۔چاند کو دیکھ کر دیوانگی اور جنون میں مزید اضافہ ہوتا ہے اور چاند کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ اس کیفیت میں بھی شدت آتی ہے۔سمندر پر بھی چاند کے اثرات جنوں انگیز ہوتے ہیں جیسے سمندر بھی چاند کے عشق میں مبتلا ہو کر وصل کے لیے بے قرار رہتا ہے۔مد وجزر کی کیفیت اس کا نقطۂ عروج ہے۔

چاند چڑھتا دیکھنا بے حد سمندر پر منیؔر
دیکھنا پھر بحر کو اس کی کشش سے جاگتا
(چھ رنگین دروازے، ص۴۹)

جنوں خیزی سے قطع نظر چاند کی علامت کی ایک جہت اس کا حسن ہے۔چاند حسن اور شباب کی علامت کے طور پر بھی آتا ہے۔خواہ یہ حسن فطرت کے رنگوں سے مرتب ہو یا محبوب کے ناز وادا سے جنم لے۔یہ دیوانہ وار حسن اگر

اپنا جلوہ دیکھ لے تو اُس کی تاب نہیں لاسکتا۔

اپنی ہی تیغِ ادا سے آپ گھایل ہو گیا
چاند نے پانی میں دیکھا اور پاگل ہو گیا

(جنگل میں دھنک، ص۹۴)

شاید چاند نکل آیا ہے
دیکھ منیرؔ اس چھت کی طرف

(چھ رنگیں دروازے، ص۵۷)

پہلے شعر میں چاند حسن کی علامت کے طور پر آتا ہے۔ پانی میں اُس کا عکس اس خوب صورتی کی شدت میں مزید اضافہ کرتا ہے۔ حسن کی یہ جمال افروز تمثال عام انسانوں کے دلوں پر کیا اثر کرے گی جب چاند خود اپنا عکس دیکھ کر گھایل ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ علامت داستانوی تلازمہ بن جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں چاند محبوب کی علامت ہے جو چاند کی طرح حسین ہے۔

چاند وجودی کرب کی بھی علامت ہے۔ منیر نیازی اسے تنہائی کا استعارہ بناتے ہیں اور یہ تنہائی دشت و جبل کے بھاری وجود کو بھی تنہائی کے خوف سے لرزا دیتی ہے۔ اس حوالے سے ایک شعر ملاحظہ ہو:

ڈر جاتا ہے دشت و جبل نے تنہائی کی ہیبت سے
آدھی رات کو جب مہتاب نے تاریکی سے اُبھرتا ہے

(ماہِ منیر، ص۶۴)

چاند کی تنہائی دراصل شاعر کے اپنے وجود کی تنہائی ہے۔ مجموعی طور پر چاند تنہائی، جنوں خیزی، پُراسراریت، روشنی اور حُسن کی علامت بنتا ہے۔ امجد طفیل، منیر نیازی کی غزل میں چاند کی علامت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ”چاند کا انسانی کیفیات سے گہرا تعلق ہے۔ چاند زمانہ قدیم سے حسن و جمال کا استعارہ رہا ہے اور جدید دور میں سائنسی انکشافات کے باوجود چاند کے استعاراتی معنوں نے اپنی معنویت کو برقرار رکھا ہے۔ منیر نیازی نے بھی چاند سے وابستہ جمالیاتی امکانات کو کھنگالا ہے اور انھیں تخلیقی انداز میں اپنی غزلوں کے اشعار میں پیش کیا ہے۔“ (۱۹)

مظاہرِ فطرت میں شجر بھی جدید اُردو شاعری کا ایک اہم حوالہ ہے۔ درخت ہمارے ماحول کو تر و تازہ بناتے ہیں۔

منیر نیازی کے ہاں شجر زندگی اور بہار کی علامت بنتے ہیں۔ چاند اور شجر کی ہمراہی میں خزاں کا منظر بھی انھیں بہار کی مانند محسوس ہوتا ہے۔ فطرت کا مظہر ہونے کی بنیاد پر شاعر اُسے حُسنِ ازلی کا عکس سمجھتے ہیں

منیر دیکھ شجر، چاند اور دیواریں
ہوا خزاں کی ہے سر پر شب بہار میں ہوں

(ماہِ منیر، ص۷۸)

نہال سبز رنگ میں گماں جس کا ہے منیر
کسی قدیم خواب کے محال میں ملا مجھے

(پہلی بات ہی آخری تھی، ص۸۲)

منیر نیازی کی غزل میں شجر کے اسی روایتی تصور کے علاوہ اس سے اساطیری حوالہ بھی منسلک ہے۔ آدم و حوا کا شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے اور جنت سے نکل کر زمین پر قدم رکھنے کے واقعے میں شجر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ شجر کے سائے کو موت قرار دیتے ہیں۔

شجر کے سایے میں موت دیکھو
ثمر میں اس کے فنا کی دہشت

(ماہِ منیر، ص۹۱)

چاند، شمس، دشت، صحرا، جنگل وغیرہ منیر نیازی کی فطرت سے دل چسپی کا مظہر ہیں۔ مظاہرِ فطرت کے علاوہ عناصرِ فطرت مثلاً ہوا، پانی اور مٹی بھی ان کے پسندیدہ استعارے اور علامتیں ہیں۔

ہوا کی علامت منیر نیازی کی غزل کے کینوس پر بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ جدید اردو شعرا نے اکثر اس علامت کو برتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں اس کی مختلف جہتیں اور صورتیں ہیں۔ ہوا بہ یک وقت زندگی اور تخریب کی علامت ہے۔ ہوا کا یہ کردار اُردو غزل میں نئی حسیت کو جنم دیتا ہے۔ تعمیری نقطۂ نظر سے اس علامت کے ساتھ زندگی، فطرت، حسن انگیزی، حیاتِ نو، تر و تازگی اور رومانوی جذبات منسلک ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

دشتِ باراں کی ہوا سے پھر ہرا سا ہو گیا
میں فقط خوشبو سے اس کی تازہ دم سا ہو گیا

(چھ رنگیں دروازے، ص۷۱)

عطر میں ڈوبی ہوئی ہے کوئے جاناں کی ہوا
آہ اُس کا پیرہن اور اُس کا صندل سا بدن
(دشمنوں کے درمیاں شام،ص ۴۵)

پہلے شعر میں ''دشتِ باراں'' کی ہوا کا ذکر ہے جو حیاتِ نو، تروتازگی اور بشاشت عطا کرتی ہے۔ دوسرے شعر میں ''کوئے جاناں کی ہوا'' ہے جو محبوب کی خوب صورتی اور نزاکت کے سبب عطر میں ڈوبی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ معطر آگئیں ماحول ہوا کو زندگی کی علامت بناتا ہے۔ منیر نیازی کی غزل میں اس کے برعکس صورتِ حال سے بھی سابقہ پڑتا ہے۔ جب ہوا پُراسراریت، موت، خوف، فناپذیری، تباہی، زوال، تخریب، خزاں اور بلائے ناگہانی کی علامت بنتی ہے۔ ''ہوا کی اس منفی جہت کا تعلق زمانۂ قدیم کے انسان کی سوچ سے ہے۔'' (۴۰) جسے فطرت کے مظاہر و عناصر ایک جانب تو زندگی سے عبارت محسوس ہوتے تھے تو دوسری طرف وہ انھیں پُراسراریت اور طلسماتی ہالے میں قید کر کے توہمات کا شکار ہوتا تھا۔ ہوا کی پوجا بھی کی جاتی تھی اور اسے خوش حالی یا دشمن کو زیر دست لانے کے لیے طلسمی قوت کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ منیر نیازی کی غزل میں بھی یہ حوالے ملتے ہیں لیکن اُنھوں نے زمانۂ قدیم کے انسان کی اِس سوچ کو آفاقیت عطا کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تیز تھی اتنی کہ سارا شہر سونا کر گئی
دیر تک بیٹھا رہا میں اُس ہوا کے سامنے
(جنگل میں دھنک،ص ۹۶)

سفر میں ہے جو ازل سے یہ وہ بلا ہی نہ ہو
کواڑ کھول کے دیکھو کہیں ہوا ہی نہ ہو
(ماہ منیر،ص ۷۰)

ہوا تھی گہری گھٹا تھی حنا کی خوشبو تھی
یہ رات کا قصہ لہو رلا بھی گیا
(جنگل میں دھنک،ص ۱۰۰)

پہلے شعر میں ہوا تیز آندھی کی صورت میں فنا اور تخریبی قوت کے طور پر سامنے آتی ہے جس کے چلتے ہی سارا شہر ویران ہو جاتا ہے۔ شعر کا دوسرا مصرع شاعر کی جرأت اور حوصلے کو ظاہر کرتا ہے کہ جس بلا کے آتے ہی لوگ روپوش ہو گئے وہ اس ہوا کے سامنے دیر تک بیٹھا رہا۔ دوسرے شعر میں شاعر نے ہوا کو ایسی بلائے ناگہانی قرار دیا

ہے جس کا وجود خوف اور وحشت میں مبتلا کرتا ہے اور اس سے بچنا چاہتا ہے۔ طلسماتی اندازِ بیان ہوا کے تصور کو داستانوں کے قریب لے جاتا ہے۔ یہاں ہوا موت کا استعارہ بھی ہو سکتی ہے۔ ''کہیں ہوا ہی نہ ہو'' کے الفاظ کمال ہنرمندی سے خوف کی شدت میں اضافہ کرتے ہیں۔ تیسرے شعر میں تجسس اور پُراسراریت سے بھرپور فضا ابھرتی ہے۔ شاعر نے ایک منظر کھینچا ہے جس میں تین اشیا، ہوا، گہری گھٹا اور حنا کی خوشبو کی موجودگی کا ذکر کیا ہے اور انھی تین استعاروں سے شاعر نے اپنے جذبات کی مصوری بھی کی ہے جس میں خوف، فنا، پُراسراریت اور رومان کے رنگ یکساں طور پر موجود ہیں اور اس رات میں کسی واقعے کی جانب اشارہ تو نہیں ملتا لیکن ''یہ ایک رات کا قصہ'' کہہ کر تجسس اور دریافت کے ابواب پر دستک دینے کی طرف مائل ضرور کر دیا ہے۔ ایک دعوتِ فکر ہے کہ ایسی کیا بات ہو سکتی ہے جو لہو رُلا دے۔ ایسے میں ہماری سوچ سماج کی بے رحمی سے لے کر رومان سے متعلق یادوں کے تمام دائرے مکمل کرتی ہے۔ ہوا کا وجدان کی غزل میں یادوں کے تسلسل کے ساتھ بھی جڑا ہے۔ ہوا شاعر کو ماضی کے قصے سناتی ہے اور یادوں کی یہ آمد شاعر کو حال سے ماضی میں لے جا کر افسردہ کر دیتی ہے۔

کھل گئے شہرِ غم کے دروازے
اک ذرا سی ہوا کے چلتے ہی
(ماہ منیر،ص ۷۹)

ہوا منیر نیازی کی نظم اور غزل دونوں میں بہ یک وقت زندگی اور موت کی علامت بنتی ہے۔ منیر نیازی کے شعری مجموعوں کے اسما پر غور کیا جائے تو دو مجموعوں ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' اور ''سفید دن کی ہوا'' کے نام ایسے ہیں جن میں ہوا کا ذکر ہے۔ ان مجموعوں کے ناموں میں ہوا سے متعلق مثبت اور منفی دونوں زاویہ ہائے نظر واضح ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''منیر نیازی کے ہاں ہوا، اسرار، خوف اور موت کی علامت ہے۔ یہ کریہہ صورت وارد ہوتی ہے تو گلیوں پر سناٹا چھا جاتا ہے اور پھر واپس جاتی ہے تو شہروں کی رونقیں بھی بہا کر لے جاتی ہے۔'' (۴۱)

پانی قدرتِ خداوندی کا بہترین تحفہ ہے۔ زندگی کی رنگا رنگی اور ہماہمی اسی کی بدولت ہے۔ منیر نیازی کی غزل میں پانی فطرت کا ایسا رنگ ہے جو حیات اور حسن و دل آویزی کا مظہر ہے۔ اس عام فہم مفہوم کے علاوہ وہ پانی کو خوف، موت اور ہیبت کے استعارے کے طور پر بھی استعمال کرتے ہیں۔ پانی میں حسن و زندگی بھی

ہے مگر یہی پانی جب بپھر جاتا ہے تو اس کی ہیبت کے سامنے ہر چیز پر کاہ ہے۔تعمیر اور تخریب دونوں حوالے اس کے ساتھ منسلک ہیں۔یہ بہ یک وقت تخلیق اور فنا کا استعارہ ہے۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں جو پانی کی ان دونوں جہات کا احاطہ کرتی ہیں:

باغ ، جنگل ، خوشنما بیلیں مکانوں پہ منیر
اس زمیں پہ رنگ سارے پانیوں کے دم سے ہیں
(۲۲)

دل خوف میں ہے عالمِ فانی کو دیکھ کر
آتی ہے یاد موت کی پانی کو دیکھ کر
(دشمنوں کے درمیان شام،ص۵۴)

یادوں کے غیر مختتم سلسلے میں شام کا وقت بہت اہمیت رکھتا ہے۔جدید شاعری میں شام کی علامت رومانوی اور سیاسی و سماجی پس منظر میں استعمال ہوئی ہے۔منیر نیازی کی غزل میں شام کا تصور غم انگیزی، ویرانی، احساسِ زیاں، اُداسی اور ناسٹلجیا سے منسلک ہے۔شاعر یادوں کے تمام موسموں کی باس کھینچ کر لاتی ہے اور یوں ماضی کے گم گشتہ ایوانوں میں گونجنے والی آوازیں حال میں گونجنے لگتی ہیں اور کبھی یہ صدائیں حال کی شاموں کو اُداسی کے رنگوں سے سجاتی ہیں اور کبھی یہ علامت جنگل کے ساتھ منسلک ہو کر آتی ہے تو بے امانی اور خوف کے احساس میں شدت پیدا کر دیتی ہے۔شام سیاسی و سماجی سطح پر بے یقینی اور رائیگانی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں شام کی مختلف جہتیں اُجاگر ہوتی ہیں:

آ گئی یاد شام ڈھلتے ہی
بجھ گیا دل چراغ جلتے ہی
(ماہ منیر،ص۷۹)

شام کے مسکن میں ویراں میکدے کا در کھلا
بابِ گزری صحبتوں کا خواب کے اندر کھلا
(ماہ منیر،ص۶۶)

ہوا شام کی آوِ آوارہ تھی
بلے اس سے غم کے سمندر کئی
(ماہ منیر،ص۶۸)

جو سو کے اٹھا تو رستہ اُجاڑ لگتا تھا
پہنچنا تھا مجھے منزل پہ شام کر بیٹھا
(ماہ منیر،ص۵۵)

پہلے دو اشعار میں شام کا منظر اُداسی اور ماضی کی یادوں سے بوجھل ہے اور دوسرے شعر میں خواب اُن یادوں کے تزکیے کا ذریعہ بنتے ہیں۔تیسرے شعر میں شام کی اداسی اور غم انگیزی کا احساس اور تنہائی شدید ہے۔غم کے سمندروں میں ہلچل ایسا تجسیمی منظر ہے جس کا تعلق ہماری حسِ بصارت کے ساتھ نہیں مگر دل کو چھوتا ہے اور شام کے منظر کی پوری طرح صورت گری کرتا ہے۔شام کی ہوا کو آوِ آوارہ کہا گیا ہے لیکن اس آوِ آوارہ کے محرک کا اشارہ نہیں ملتا۔سوائے لفظ ’’آوارہ‘‘ کے جو ہوا کے ساتھ منسلک ہے جو حرکتِ پیہم کا نام ہے۔یہ ایسی قوت ہے جو زمان و مکاں پر قدرت رکھتی ہے۔ماضی کے واقعات کو حال میں کھینچ کر لا سکتی ہے اور حال کے مختلف قریوں کی حالت بھی بتا سکتی ہے۔آخری شعر میں شام کے ساتھ احساسِ رائیگانی وابستہ ہے۔رستے کا اُجاڑ پن شام کے تاثر میں بے یقینی اور زیاں کا احساس پیدا کرتا ہے۔

محمد سلیم الرحمٰن نے منیر نیازی کی شاعری میں تین بنیادی سمبل بتائے ہیں۔ ہوا، شام اور موت۔(۲۳)ہوا اور شام کے علاوہ موت بھی منیر نیازی کی غزل کی اہم علامت ہے جس کا تصور اُن کے لیے خوفناک اور احساسِ زیاں کا حامل ہونے کی بجائے سحر انگیز ہے۔موت کے ساتھ اُن کا رویہ خوش دِلی کا ہے جس میں ہمارے اسلامی عقائد کی جھلک بھی واضح ہے۔وہ موت کو زخمِ وجود کی دوا تصور کرتے ہیں۔درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں جن میں موت کے حوالے سے مثبت رویہ نظر آتا ہے۔

زخمِ وجود کی دوا بس وہی آخری صدا
زندہ ہوں جس کے شوق میں صبرِ کبیر کے سبب
سحر ہے موت میں منیؔر جیسے ہے سحر آئینہ
ساری کشش ہے چیز میں اپنی نظیر کے سبب
(ماہ منیر،ص۶۹)

منیر نیازی کی غزل میں غیر مرئی علامتوں میں خواب کی علامت بھی شامل ہے جس کے پس منظر میں نفسیاتی اور جمالیاتی محرکات موجود ہیں۔خواب بینی تخلیقی رویہ ہے لیکن کچھ لوگوں کے ہاں خواب؛ اُداسی اور غم انگیزی کا محرک بنتے ہیں۔منیر نیازی کی غزل میں اس کی متنوع جہات ہیں۔

خواب ان کے نزدیک زندگی کی علامت ہیں۔خواب بینی کا عمل خوشی کے بیج کی آبیاری ہے۔خواب ایسی طاقت ہیں جو وقت کی چیرہ دستیوں کے سامنے جھکنے نہیں دیتے اور غموں کے سیلِ رواں سے نکال کر حیاتِ نو بخشتے ہیں۔ یوں خواب کیتھارسس کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔یہ دنیا کے عذابوں سے چھٹکارا دلا کر مستقبل کی جانب پیش رفت پر مامور کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ خواب ان کا مسکن ہیں،اوڑھنا بچھونا نہیں۔وہ اس دنیا کو بھی خواب سمجھتے ہیں اور خوابوں کے لیے اس دنیا کو فراموش کرنا بھی مناسب نہیں سمجھتے۔

خوابوں کا تعلق اُن کے ناسٹلجیائی تصور کے ساتھ بھی ہے۔بچھڑے ہوؤں کی جستجو خواب ہی میں ممکن ہے۔خواب ماضی کی بازآفرینی کا ذریعہ ہیں۔یہاں بھی خوابوں کے حوالے سے اُن کے رویے میں توازن نظر آتا ہے۔ خواب کسی فینٹیسی کا نام نہیں بلکہ ان کا ربط ہماری حقیقی زندگی کے ساتھ ہے۔وقت کا پہیہ گھومتا ہے اور زمانہ حال اور کبھی مستقبل خوابوں کے ساتھ منسلک ہو جاتا ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں خوابوں کی کثیرالجہتی نمایاں ہے:

خواب جو نہ بن جاتے نیند کے جہانوں میں
یہ عذاب دنیا کے دل میں گھر بنا لیتے
(آغاز زمستاں میں دوبارہ،ص۴۲)

رات اتنی جا چکی ہے اور سونا ہے ابھی
اس نگر میں اک خوشی کا خواب بونا ہے ابھی
(چھ رنگیں دروازے،ص۴۲)

خواب ہوتے ہیں دیکھنے کے لیے
ان میں جا کر مگر رہا نہ کرو
(ساعت سیار،ص۴۰)

یار منیر چلو دیکھیں
خواب اک نئی حقیقت کا
(ایک مسلسل،ص۳۱)

خواب زندگی سے منسلک ہیں اور زندگی خوابوں سے۔خواب ہمارے قلب کی تخلیص کرتے ہیں اور بے یقینی و تشکیک کو دُور کر کے تحفظ کا احساس پیدا کرتے ہیں۔تحفظ کا احساس یوں تو مکان اور گھر کے ساتھ بھی وابستہ

ہے۔غموں کی تپتی دھوپ میں مکان کا تصور برگد کے گھنے درخت کی مانند ہوتا ہے۔ان تمام تصورات سے قطع نظر منیر نیازی کی غزل میں مکان کی معنویت مختلف ہے۔وہ مکان کو حصارِ تنگ اور قبر سمجھتے ہیں۔یہ ایسی قید ہے جو اپنی طرف کھینچتی جاتی ہے اور انسان اُس کے سحر میں گرفتار ہوتا چلا جاتا ہے۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہوں مکاں میں بند جیسے امتحاں میں آدمی
سختی دیوار و در ہے جھیلتا جاتا ہوں میں
(ماہ منیر،ص۸۳)

مکاں ہے قبر جسے
لوگ خود بناتے ہیں
میں اپنے گھر میں ہوں یا
میں کسی مزار میں ہوں
(ماہ منیر،ص۷۸)

منیر نیازی کی علامتیں اور استعارے اُن کے انفرادی و اجتماعی تجربات و مشاہدات کا نتیجہ ہیں جن میں شدتِ احساس،خلوصِ جذبات اور رومان وحقیقت کے رنگ گھل مل کر جہانِ معانی کے نئے امکانات روشن کرتے ہیں۔دراصل منیر نیازی کی شاعری جہاں روایت سے منسلک ہونے کا پتہ دیتی ہے وہیں اُن کا شادابِ تخیل اور قوتِ اختراع اُن کی غزل میں ایسی فضا تیار کرتے اور لفظیات کا ایسا ڈھانچہ تیار کرتے ہیں جس سے اُن کی غزل جدید ادب میں معتبر و منفرد ٹھہرتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی:

۱۔ ڈاکٹر نیر صمدانی،اعتبارات،لاہور:زاہد بشیر پرنٹرز،۱۹۹۸ء،ص۱۱۳۔
۲۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد،اُردو غزل کا تکنیکی،ہیئتی اور عروضی سفر،لاہور:مجلس ترقی ادب،اگست ۲۰۰۸ء،ص۲۵۵۔
۳۔ ڈاکٹر انیس ناگی،''منیر نیازی،خواب اور تخیل''مشمولہ دانش ور،ماہنامہ،لاہور شمارہ ۲۷،۱۹۹۹ء،ص۳۷۔
۴۔ منیر نیازی،ماہ منیر،لاہور:ماورا پبلشرز،اکانومی ایڈیشن ۱۹۹۳ء،ص۹۳۔
۵۔ منیر نیازی،ایک دعا جو میں بھول گیا تھا،لاہور،الحمد پبلی کیشنز،مارچ ۱۹۹۱ء،ص۴۶۔
۶۔ منیر نیازی،ایک مسلسل،لاہور،ملٹی میڈیا افیئرز،۲۰۰۳ء،ص۳۰۔
۷۔ منیر نیازی،جنگل میں دھنک، لاہور،گورا پبلشرز ۱۹۹۷ء،ص۹۹۔
۸۔ منیر نیازی،دشمنوں کے درمیان شام، لاہور،کتابیات ۱۹۶۸ء،ص۵۔

۹۔ منیر نیازی، آغاز زمستاں میں دوبارہ، لاہور، المحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۔

۱۰۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں، ''اِس خاک میں کہیں کہیں سونے کا رنگ ہے'' مشمولہ راوی گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۹۰، واحد شمارہ ستمبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۰۔

۱۱۔ منیر نیازی، چھ رنگین دروازے، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۴۰۔

۱۲۔ منیر نیازی، ساعتِ سیار، لاہور، المحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۱۹۹۱ء، ص ۴۵۔

۱۳۔ اصغر ندیم سید، ''منیر نیازی'' مشمولہ معاصر، لاہور، شمارہ ۲، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۴۹۷۔

۱۴۔ انتظار حسین، استفسار از منیر نیازی مشمولہ ملاقاتیں، لاہور، مکتبہ عالیہ ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۶۔

۱۵۔ زاہد حسن، ''قیامتیں جو گزر گئیں'' مشمولہ کتابی سلسلہ، دنیا زاد، کراچی، شمارہ ۱۹، مارچ ۲۰۰۷ء، ص ۷۶

۱۶۔ صوفیہ بیدار، ''اک عالم ہجراں'' مشمولہ ماہنامہ ماورا انٹرنیشنل، لاہور، جلد ۸، شمارہ ۳، فروری ۲۰۰۷ء، ص ۵۴۔

۱۷۔ منیر نیازی، پہلی بات ہی آخری تھی، لاہور گورا پبلشرز، ۱۹۹۷ء، ص ۹۵۔

۱۸۔ سراج منیر، یہ چراغ دستِ فنا کا ہے مشمولہ معاصر، سہ ماہی، لاہور، شمارہ ۲، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۴۹۰۔

۱۹۔ امجد طفیل، منیر نیازی: شخصیت اور فن، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۶۰۔

۲۰۔ جیمس جارج فریزر نے اپنی کتاب The Golden Bough جس کا ترجمہ سید ذاکر اعجاز نے ''شاخ زریں'' کے عنوان سے کیا ہے، کی جلد اول میں ہوا کے حوالے سے قدیم انسان کی ذہنی صورتِ حال سے آگاہ کیا ہے۔ اُن کے مطابق قدیم زمانے کا انسان مظاہرِ فطرت کی پُراسراریت کی وجہ سے توہمات کا شکار تھا، جن میں سے ایک ہوا بھی ہے جس کی پوجا بھی کی جاتی تھی اور طلسمی قوت کے طور پر استعمال بھی کیا جاتا تھا۔ اُنھوں نے افریقہ کے کچھ علاقوں کی نشان دہی کی ہے جہاں پر ہوا سحر اور جادو کی علامت رہی۔ مثلاً ہاٹین ہاٹ جو جنوبی افریقہ کے حبشیوں کی ایک نسل ہے، کو ہوا بند کرنی مقصود ہوتی تو وہ ایک موٹی سی وزنی کھال کسی کھمبے کے سرے سے ٹانک دیتا ہے۔ اس عقیدے کی رُو سے کھال کو اس طرح لٹکا کر اڑایا جائے تو آندھی اُتر آتی ہے۔ اسی طرح مشرقی افریقہ کے بگولوں کے متعلق وہ کہتے ہیں کہ جب کبھی کوئی بگولہ اُن کے راستے میں آتا تو دس بارہ وحشی اس کے تعاقب میں خنجر لے کر جھپٹتے اور اس کے بیچوں بیچ گھونپ دیتے تاکہ اس بگولے کی بدروح کو مارا جا سکے۔ (سید ذاکر اعجاز مترجم، شاخ زریں، جلد اول، از جیمس جارج فریزر، لاہور: مجلس ترقی ادب، جولائی ۲۰۰۲ء)۔

۲۱۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اردو نظم کی ایک علامت ہوا'' مشمولہ علامت نگاری، مرتبہ اشتیاق احمد، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۵ء، ص ۲۸۹۔

۲۲۔ منیر نیازی، سفید دن کی ہوا، لاہور، عمیر پبلشرز، جولائی ۱۹۸۴ء، ص ۴۴۔

۲۳۔ محمد سلیم الرحمٰن، دیباچہ، دشمنوں کے درمیان شام، ص ۵۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی*

مصطفٰے زیدی کی شاعری میں انسانی ارتقا کا سوال

Abstract: *Mustafa Zaidi has acquired a prominent position in modern Urdu poetry. On deep research his poetry reveals quite paradoxical situation. On one hand he is the herald tribune of creative romanticism and lodges a war against classical set up and tries to get evolve and outlet from the deterministic attitude of classicism on the other hand he suggests the religion to be the only remedy for the present suffocating scenario. His poetry seems to attachon the previous lines of literature.*

غارت گری اور تصادم وجدال اگرچہ ابتدا ہی سے انسانی مقدر رہے ہیں تاہم بیسویں صدی کے تلخ ترین انسانی تجربات نے بہت سے جدید فکری سوالات کو جنم دیا ہے اور کائنات کے مستقبل کے بارے میں کئی ایک فلسفیانہ رجحانات اور تحاریک سامنے آئی ہیں۔ بہت سے آدرشوں کا اعتبار کم ہوا ہے اور کئی ایک اعتقادات صداقت کے بجائے محض ایک مبہم سوال بن کر رہ گئے۔

جدید اُردو نظم کے منظرنامے پر مذکورہ رجحانات اور تاریخ کا فکری تناظر بہت واضح ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ہماری نظم کے اب تک کے سفر نے کن شعرا کو تاریخِ شعر کا حصہ بننے کے لیے اعتبار بخشا ہے اور کون سے نام باوجود اپنے بھرپور سیاسی وسماجی ڈسکورس کے رد نہیں تو کم از کم بہت پچھلی صفوں کے شمار میں آ گئے ہیں۔ انسان کے مستقبل اور جنگ سے متاثر تباہ کن حالات کے باعث فرد کے عصری آشوب کا سوال کم وبیش ہر اہم شاعر کے ہاں موجود دکھائی دیتا ہے۔

مصطفٰے زیدی ترقی پسند تحریک سے حرکی سطح پر تو بہت کم وابستہ رہے لیکن ان کا فکری سرمایہ بعض رومانی رجحانات سے قطع نظر زیادہ تر اُنھی موضوعات سے متعلق ہے جو ترقی پسند تحریک کے شعرا کے ہاں نمایاں ہیں۔ انسانی طبقات اور اُن میں سماجی تفاوت، جنگ کا خوف اور انسانی مستقبل کے بارے میں تشویش اور غربت

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، جی۔ سی۔ یونیورسٹی، فیصل آباد۔

وافلاس کے مسائل ایسے موضوعات اُن کی بیشتر تخلیقات کا فکری مآخذ قرار پاتے ہیں۔

مصطفٰے زیدی نے انسان اور بالخصوص عہدِ حاضر کے انسان کے حوالہ سے متعدد نظموں میں اپنے تصورات کا اظہار کیا ہے۔لیکن اُن کے خیالات میں انتشار دکھائی دیتا ہے اور وہ کسی ایک نقطہ پر مرکوز نہیں ہو پاتے۔وہ انسان کے ارتقا پر فخر کا اظہار بھی کرتے ہیں لیکن دوسری طرف سائنس کو ہدفِ تنقید بھی بناتے ہیں۔ انہیں اس بات پر اطمینان بھی ہوتا ہے کہ انسان تو ہمات کو ترک کر چکا ہے لیکن دوسری طرف وہ انسان کو حاصل ہونے والی آگہی سے بھی مضطرب ہو جاتے ہیں۔ اُن کی نظم ''انسان پیدا ہو گیا'' میں وہ انسان کو اُس کے زبردست ارتقا کے باعث 'میرِ دو جہاں' کہتے ہیں۔

آسماں گیر ہے زلفوں کا دھواں کہتے ہیں
جشن بر دوش ہے فردوس رواں کہتے ہیں
آج انسان ہے میرِ دوجہاں کہتے ہیں

———

اب لچکتی نہیں کوشش سے بھی غلماں کی کمر
جل گئے حدتِ تحقیق سے اوہام کے پَر
ابدی ہے یہ جہانِ گزراں کہتے ہیں

———

رہروو! آہی گئی منزلِ عصرِ مسعود
جن کو کل لوگ سمجھتے تھے بتانِ معبود
اب نہیں ذہن کی آوارگیاں کہتے ہیں(۱)

لیکن انسان نے کائنات، اُس کی ماہیت، تاریخ اور طبیعات و مابعد الطبیعات کے حوالہ سے جو آگہی حاصل کی ہے اُس نے انسان کے اُس تصور کی یکسر نفی کر دی ہے کہ جس کے مطابق اس پیکرِ خاکی کا مقام کائنات کی جملہ اشیا سے بلند و برتر ہے۔ نئے تصورات نے محض اُس انسانِ برتر کی نفی نہیں کی ہے بلکہ خدا سمیت ہر اُس چیز کی نفی کی ہے جس سے انسان نے تقدس وابستہ کیا ہوا تھا۔

شومیٔ قسمت کہ انسان اسی نفی کے بعد اپنے لیے کسی ایسے راستے کا تعین نہیں کر سکا جو اُسے منزل آشنا

کرتا۔ دوسرے لفظوں میں مصطفٰے زیدی نے جسے منزلِ عصرِ مسعود کہا ہے وہ ایک ایسا نشانِ موہوم ہے جس سے انسان خود بے خبر ہے۔ اب نہ تو وہ پیش قدمی کر سکتا ہے نہ مراجعت۔ اُس کے لیے راستے گم ہو گئے ہیں۔ اب آفاق سے پرے منزل رکھنے والا انسان دیواروں کا پابند ہو گیا ہے۔

مجھ کو محصور کیا ہے میری آگاہی نے
میں نہ آفاق کا پابند نہ دیواروں کا
میں نہ شبنم کا پرستار نہ انگاروں کا
نہ خلاؤں کا طلب گار نہ سیاروں کا

———

زندگی دھوپ کا میدان بنی بیٹھی ہے
اپنا سایہ بھی گریزاں، ترا داماں بھی خفا
رات کا روپ بھی بیزار، چراغاں بھی خفا
صبحِ یاراں بھی خفا شامِ حریفاں بھی خفا

———

خود کو دیکھا ہے تو اس شکل سے خوف آتا ہے
ایک مبہم سی صدا گنبدِ افلاک میں ہے
تارِ بے مایہ کسی دامنِ صد چاک میں ہے
ایک چھوٹی سی کرن مہر کے ادراک میں ہے
جاگ اے روح کی عظمت کہ مری خاک میں ہے(۲)

مصطفٰے زیدی نے اپنی خاک میں خوابیدہ عظمتِ رُوح کو آواز دی ہے لیکن بیداری کی یہ آن اِس جہان میں کب روشن ہو گی یہ ایک سوال ہے۔ مجید امجد کے لفظوں میں:

''وہ خواب، وہ آدرش، وہ معذور زیست شاعر نے جس کو کبھی وسعتِ آفاق میں اور کبھی خیال کی دُنیا میں ڈھونڈ مارا تھا، جو نہ اُسے مغرب کی تجلی گاہوں میں ملا اور نہ عجم کے گل کدوں میں، اُس کی جستجو اُسے علمِ جدید کی وسعتوں میں بھی لے گئی۔ آج کی سائنسی ترقیات خلا اور سپتنک مہر و ماہ و

مریخ کے مدار اور ذہنِ نو کی کمندیں یہ اور اسی قبیل کے دوسرے محیر العقول انکشافات انسان اور جہانِ انسان کے ایک نا قابلِ فہم مستقبل کا دُھندلا سا پرتو ہیں (۳)۔

انسان توہم کے دائروں سے نکل آیا ہے لیکن اپنی حقیقت سے آشنا ابھی خود نہیں ہوا۔ وہ اپنے بارے میں کائنات میں اپنی حیثیت کے بارے میں کچھ نہیں جان سکا۔ وہ خود سے بیگانہ تھا اور بیگانہ ہی ہے۔ اپنی ذات سے آشنائی اُسے نصیب نہیں ہوسکی۔ مصطفےٰ زیدی کی نظم "ارتقا" میں انسان کے ذہنی ارتقا کی نفی کی گئی ہے کہ انسان نے جس قدر بھی ترقی کی ہے وہ محض فریبِ دماغ ہے اور انسانی عقل آج بھی تشنہ لبی کا اقرار کر رہی ہے۔ نظم کے آخری بند ملاحظہ ہوں:

کس کو معلوم کہ اجداد پہ کیا کچھ گزری
خوں سے آلودہ ہیں اس راہ پہ قدموں کے نشاں
انہی راہوں سے پیمبر بھی گئے، ملحد بھی
انہی راہوں پہ بھٹکتا رہا بے بس انساں

———

زندگی ایک ستائے ہوئے طائر کی طرح
پھڑ پھڑاتی رہی تاریخ کی زنجیروں میں
اور سقراط و فلاطون وارسطو کا لہو
رنگ بھرتا رہا لمحات کی تصویروں میں

———

کون سے جال نہ ڈالے گئے ہر مرکز پر
کیا جیالے تھے کہ جو مائلِ پرواز رہے
ابدیت کے نشاں، لمحۂ نازک کے نقوش
بشریت کے لیے راز تھے اور راز رہے (۴)

انسان نے اپنی ذات سے آگاہی تو حاصل نہیں کی لیکن سائنس کی مدد سے اس "جوہر" کو تلاش کر لیا ہے جو اس کی تباہی و بربادی کا سامان کر سکے۔ آج انسان کا سب سے بڑا مطالبہ امن ہے انسان اس خوشبو کی بازیافت کا خواہاں ہے جس پر بارود کی بُو غالب آگئی ہے۔ انسان دیکھ رہا ہے کہ جس راستے پر اس نے "ارتقا" کی منازل طے کی ہیں اس نے زمین کی نس نس میں ایسا زہر بھر دیا ہے کہ بہت جلد وہ دن آئے گا جب زمین ایک روئی کا گولا بن کر فضاؤں میں بکھر جائے گی۔ "انھیں لگتا ہے کہ اب کوئی جائے پناہ نہ رہی۔ زندگی ایک بند

جزیرے کے مانند بن چکی ہے جس سے نکلنے کی کوئی راہ نہیں ہے۔" (۵)

زندگی کے بند جزیرے کی صورت اختیار کرنے کی وجہ دراصل نئے انکشافات اور جدید ایجادات کو کہنہ مفادات کے لیے استعمال کرنا ہے۔ وہ سہولتیں اور نئے راستے جنھیں مثبت ارادوں کے ساتھ استعمال کر کے فرد کے لیے اُفقی ارتقا کا وسیلہ بنایا جا سکتا تھا، انھیں ہوسِ ملک گیری کا ذریعہ بنا کر کرۂ ارض کی خاک کو راکھ میں بدلا جا رہا ہے۔ انسان، جس نے تہذیبی سطح پر ہمیشہ جنگ مخالفت کو ایک آدرش بنایا، وہی سیاسی و سماجی سطح پر اپنی وحشتوں کو شکیبا نہیں کر سکا اور فی زمانہ عالمگیر غلبے کے لیے نت نئے بہانے تراش کر مختلف ملکوں اور خطوں کو جنگ کی آگ میں جھونکا جا رہا ہے۔ ایسے میں امن کی طلب ایک عالمی خواب بن چکا ہے۔

مصطفےٰ زیدی کی نظم "میں امن چاہتا ہوں" میں انسان کے تخریبی رویوں کو ہدفِ ملامت بناتے ہوئے امن کے لیے عالمی خواب کی تعبیر کا سوال اُٹھایا گیا ہے۔ یہ نظم جنگ سے متاثرہ آدمیت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ جس میں زیدی نے جنگ سے نفرت ہی نہیں فرد کو اس کے مستقبل کے خطرات کی تصویر بھی واضح کی ہے۔

اور اب کے وہ اسلحے بھی ہوں گے
زمین ہی کو نہیں جو گہرے سمندروں کو بھی راکھ کر دیں
اذیتیں جن کو سوچنے ہی سے آدمی کانپ اٹھے
ہزاروں بم جو لہکتے کھیتوں کو خاک کر دیں، جلا کے رکھ دیں
ہزاروں گیسیں جو آدمی کے بدن کی ہڈی گلا کے رکھ دیں
اجاڑ سنسان شاہراہوں پہ ڈگمگاتا ہوا تمدن
سڑی ہوئی آدمی کی لاشوں کے تیز بھپکوں سے جل اٹھے گا
لہو کی بھٹی میں گرم تانبے کے سرخ سکے ڈھلا کریں گے
سمندروں کی عظیم لہروں میں تارپیڈو جلا کریں گے
جنوں کے جبڑوں میں پس کے رہ جائیں گی نئی ہونہار نسلیں (۶)

نظم کے آخر میں زیدی انسان کو اُس کے "تیز ارتقا" سے روکتے ہیں کہ جس کے باعث اس کی ہونہار نسلیں تباہی سے دوچار ہو رہی ہیں۔

اٹھو مقدس زمین سے ہم تمام انسان عہد کر لیں
کہ اپنے اس تیز ارتقا کے لیے ہمیں جنگ روکنی ہے
یہ عہد جس روز جنگ بازوں سے اپنا لوہا منا سکے گا
تمام سنسار گا سکے گا

ہماری نسلیں، ہمارے بچے نفاستوں میں ابھر سکیں گے
یہاں رفاقت بھی مل سکے گی
یہاں صداقت بھی مل سکے گی (۷)

عہد نو کے نئے سے نئے انکشافات اور بعض فلسفوں کی خرافات نے انسان کو اس کی حقیقت سے آگاہی دینے کے بجائے اُس کی ذات میں ایک ایسے خلا کو جنم دیا ہے کہ انسان سے اُس کا عالمِ تسکین کھو گیا ہے۔ انسان باہر کی دنیا میں تحیر آمیز نگاہوں سے دیکھتا ہے لیکن اپنے من میں نہیں جھانکتا۔ مصطفٰے زیدی کے نزدیک انسان حقیقت کا ادراک اسی وقت کر سکتا ہے جب وہ اپنے داخل میں جھانکتا ہے۔ یہی وہ عمل ہے جو عہد حاضر کے آشوب کا علاج ہے۔

زیدؔی کی نظم ''کوہِ ندا'' کا اختتام یوں ہوتا ہے:

اپنی ہی ذات میں اک کوہِ ندا رہتا ہے
صرف اس کوہ کے دامن میں میسر ہے نجات
آدمی ورنہ عناصر میں بکھرا رہتا ہے
اور پھر ان سے بھی گھبرا کے اٹھاتا ہے نظر
اپنے مذہب کی طرف، اپنے خدا کی جانب
ایھاالناس چلو کوہِ ندا کی جانب (۸)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے بقول:

''خوف وہراس اور دشمنِ شہر میں حساس شاعر کی بے نوائی کی تصویر کشی اس سے بہتر کیا ہو سکتی تھی؟ اور پھر دشمن معاشرے سے خدا کی طرف رجوع، ایک فطری رویہ ہے۔''(۹)

عالمِ خوف میں خدا کی پناہ طلب کرنا نہ صرف یہ کہ مصطفٰے زیدی کے نزدیک فطری رویہ ہے بلکہ ازمنۂ قدیم سے تا حال افراد، اقوام اور مختلف تحاریک کا ردِ عمل بھی یہی رہا ہے۔ مصطفٰے زیدی ترقی پسند فکر کے موید تھے لیکن فرد کے عصری آشوب کے تناظر ہی اُن کا فکری اور فطری رویّہ بھی اُس کوہِ ندا کی طرف مراجعت کا ہے، جو فرد کے خوف، تحیر اور سکوت کا مداوا ہے۔ انسان نے ارتقا کا جو خواب دیکھا تھا اس کی تعبیرِ معکوس نے اُسے اِس اَمر پر مجبور کیا ہے کہ وہ اب مزید آگے بڑھنے کے بجائے واپس پلٹ کر اپنے نقطۂ آغاز پہ آ جائے اور اپنے ارتقا

کے لیے ایک ایسے لائحۂ عمل کو تشکیل دے جس میں اُس پیغامِ ہدایت کی روشنی شامل ہو جو اُسے کوہِ ندا سے نصیب ہوئی تھی۔ یہ مراجعت بعض اہلِ نظر کے نزدیک رجعت پسندی بھی ہو سکتی ہے مگر زیدی کی یہ نظم اُن کے باطن سے اُٹھنے والی وہ دعوت ہے جو جنگ سے متاثرہ انسانیت کے لیے ایک مبنی بر صدق وصفا آواز ہے۔ وہ نہ صرف خود واپسی کا سفر اختیار کرتے ہیں بلکہ اپنے معاصر انسانوں کو بھی اُس جانب پلٹنے کی آواز دیتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ مصطفٰے زیدی ''روشنی'' لاہور، مکتبہ ادبِ جدید، س ن، ص۲۲۔
۲۔ مصطفٰے زیدی ''قبائے ساز'' راولپنڈی، ماورا پبلشرز، س ن، ص۱۷۔
۳۔ مجید امجد ''مصطفٰے زیدی کی نظمیں'' مجید امجد ایک مطالعہ، مرتبہ: حکمت ادیب، جھنگ اکیڈمی، ص۶۲۳۔۶۲۲۔
۴۔ مصطفٰے زیدی ''روشنی'' لاہور، مکتبہ ادبِ جدید، س ن، ص۴۶۔
۵۔ ڈاکٹر یاسمین سلطان ''مصطفٰے زیدی — عصری نظم کا ایک منفرد لہجہ''، ''نقاط'' (نظم نمبر)، اکتوبر ۲۰۱۱ء، ص۴۹۶۔
۶۔ مصطفٰے زیدی ''شہر آذر'' راولپنڈی، ماورا پبلشرز، س ن، ص۵۹۔
۷۔ ایضاً، ص۶۱۔
۸۔ مصطفٰے زیدی ''کوہِ ندا'' لاہور، ماورا پبلشرز، س ن، ص۴۱۔
۹۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ ''مصطفٰے زیدی کی کہانی'' لاہور، پاکستان اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۹ء، ص۱۱۱۔

☆☆☆☆☆

شہلا داؤد *

سیدہ حنا کی ماہیا نگاری

Abstract : *According to the tradition of Punjabi Mahyia it is basically reflection of the sentiments of rural female for her beloved. But with the Passage of time different aspects of life are also depicted in Mahyia. This article is analytical study of the Urdu Mahiya written by Syeda Hina.*

ہیئت کے اعتبار سے ماہیا ڈیڑھ مصرعے میں اپنا پورا مفہوم ادا کر دیتا ہے۔ اس میں پہلا مصرعہ صرف وزن، لے اور قافیے کی ضرورت پوری کرتا ہے۔ تاہم اس میں کچھ معاشرتی نقوش بھی ہوتے ہیں اور دوسرے مصرعے کی پوری طرح اٹھان نہ دینے کے باوجود بھی اس کا کلیتہً غیر اہم قرار دینا مناسب نہیں۔ پہلا آدھا مصرعہ سننے والے کے خیال کو ایک خاص جہت میں لے جاتا ہے اور دوسرے مصرعے میں خود کلامی کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ جبکہ آخری نصف مصرعہ کلائمکس کی سی خصوصیت رکھتا ہے اور یوں یہ تینوں مل کر قاری کی جذباتی کتھارسس کر دیتے ہیں۔

پنجابی فوک اور ماہیا ڈیڑھ مصرعے پر مشتمل ہوتا ہے۔ مگر اس کا پہلا نصف مصرعہ برائے وزن ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کے ساتھ اس کا معنوی ربط نہیں ہوتا۔ بعض لوگوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ چونکہ پنجابی ماہیے میں ایک رکن دوسرے مصرعے میں کم ہوتا ہے اس لیے اردو میں تخلیق ہونے والے یکساں مصرعوں کے ماہیے قابل اعتنا نہیں ہیں مگر پنجابی میں یکساں ارکان والے ماہیے بھی موجود ہیں۔

چونکہ ماہیا گائے جانے والی صنف ہے اور اس کی ایک مخصوص دھن ہے اگر برابر مصرعوں کے ماہیے اس دھن پر گائے جا سکتے ہیں تو کوئی ان کو صنف سے نکالنے کا حق نہیں رکھتا۔ چراغ حسن حسرت کے جو مصرعے

*لیکچرار شعبہ اردو قرطبہ یونیورسٹی پشاور۔

بھی زبان زد عام ہیں ان کے تینوں مصرعے بھی برابر ہیں۔ علی محمد فرشی اور نصیر احمد ناصر نے جب چند برس قبل ماہیا نگاری کا آغاز کیا تھا تو انہوں نے بھی ہم وزن ماہیے لکھے۔ ماہیے کی مخصوص بحر مفعول، مفاعیلن ہے۔ ان تین سطروں میں ایک خیال، جذبہ اور احساس و کیفیت کا علامتی اظہار ہوتا ہے۔ چونکہ پنجابی ماہیے میں تخاطب عورت کی جانب سے مرد کو ہوتا ہے اس لیے لوچ، مٹھاس اور نرمی اس کے بنیادی اوصاف ہیں۔ ماہیا چونکہ ان پڑھ لوگوں کا گیت ہے اس لیے اس میں زیادہ گہرا فلسفہ سمونے کی گنجائش نہیں۔ یہ جذبے کی جسمانی سطح کو مس کرتا ہے اور داخل کی آواز کو درد کی پوری لرزش کے ساتھ لبوں پر لے آتا ہے۔ مزاج کے لحاظ سے اس کے ڈانڈے گیت سے ملتے ہیں۔ اس میں مشرقی روایت کے تحت بات کو پھیلانے کے بجائے تلمیح یا ضرب المثل کی صورت میں چھپانے کا رجحان بھی موجود ہے۔ اس کا ہیئتی ڈھانچہ غزل، دوہا، ٹپہ اور ہائیکو سے ملتا ہے۔

اگر چہ اس کا بنیادی موضوع عشق و محبت ہے مگر زندگی کے دوسرے موضوعات بھی اس میں جذب ہو جاتے ہیں۔ پردیسی محبوب کے حوالے سے گاڑی، سفر اور خط کے موضوعات اس میں بھرے پڑے ہیں۔ چنانچہ اس کا ایک رخ جنگل کے قدیم معاشرے کی طرف ہے تو دوسرا آج کے جدید معاشرے کی طرف۔ چنانچہ ظاہر ہوتا ہے کہ ماہیا بھی زمانے کے ساتھ ساتھ کروٹ لے رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں پنجاب کی سرزمین نے اس کو سب سے زیادہ ایندھن فراہم کیا۔ ماہیے میں ماؤں، بہنوں کی آہیں بھی شامل ہو گئیں۔ اس قسم کے ماہیوں میں احتجاج کی شدید لہر ہے۔ قیام پاکستان سے اس میں مسلم قومیت کا نعرہ سما گیا۔ چند سالوں سے ماہیے کی طرف تعلیم یافتہ طبقہ بھی متوجہ ہوا تاہم دیہات ہی اس کا اصل مسکن ہے۔

ماہیے کے اس پس منظر کو دیکھتے ہوئے اگر حناؔ نے اس بھولی بسری صنف شاعری میں دلچسپی لی تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کیونکہ اس کو اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک وسیع کینوس نظر آیا اور انہوں نے بلا تامل اس کو نہ صرف قبول کیا بلکہ اس کو ایسا تابناک روپ دیا کہ ماہیے کی صنف جس کو پڑھا لکھا طبقہ بھلا چکا تھا، پھر سے زندہ ہو گیا۔ حناؔ نے مسلسل اس صنف میں لکھ کر بہت سے ایسے کہنہ مشق شعراء پر بھی سبقت حاصل کر لی جو ایک عرصے سے اس میں طبع آزمائی کر رہے تھے۔ ماہیے میں نسوانی لوچ، نرمی اور گدازی کا جو عنصر ہوتا ہے حناؔ نے بڑی حد تک اس کو برقرار رکھا ہے۔ یہ چیزیں اس کے ماہیوں کا بنیادی عنصر ہے:

پھول آئے چنبیلی پر
مہندی سے لکھو سکھیو!
نام اس کا ہتھیلی پر (۱)

اس ماہیے میں وصل کی مسرت بھی ہے محبت کا اظہار مہندی سے محبوب کا نام ہتھیلی پر لکھنے سے ہوا ہے۔چونکہ مہندی کا سرخ رنگ خونِ دل سے مشابہت رکھتا ہے۔اس لیے عورت کے پیار کا بہترین اظہار ہے۔ پھر سرخ رنگ کسی کو متوجہ کرنے کا بھی بہت بڑا ذریعہ ہے۔پھر اس کی خوشبو میں یادیں بھی شامل ہوتی ہیں جو جان سے بھی بڑھ کر عزیز ہوتی ہیں۔یہاں بھی حنا کے خیالات کا مرکز اس کا محبوب ہے۔

اُس کے ماہیوں میں وصال کے لذتوں کے ساتھ ساتھ ہجر کی کھٹنائیاں بھی ہیں، محبت کا درد بھی، رشتوں کی مٹھاس بھی، پیار کی آنچ بھی اور عشق کی چتا میں جلتے بدن اور من کی سوزش بھی۔زمینی حقائق بھی، بھوک کا دکھ بھی، رشتوں سے جدائی بھی اور خونی رشتوں کے ملاپ کے دلکش اور حسین مناظر بھی۔

سیّدہ حنا نے ماہیوں میں نسائی لطافتوں کو نئی معنوی سمت عطا کی ہے ان میں فطرت پرستی کے ظاہری اوصاف کو ملوث کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ گیت کے مزاج سے بہت قریب ہے جس کی وجہ سے جذباتی تشنگی ہر مصرع میں جاری و ساری رہتی ہے۔چھوٹے چھوٹے مصرعوں کے توسط سے المیائی مسرت پیدا کی ہے وہ جذباتی پیاس اور تشنہ آرزوؤں کی تصویر گری میں معاون ہوئی ہے۔

چلنے لگی پروائی
گزرے ہوئے موسم کی
اک چوٹ ابھر آئی (۲)

سیّدہ حنا کے ماہیوں کے بارے میں عبدالعزیز خالد کہتے ہیں:

''کیا رس، بے ساختہ پن اور دل کو چھونے والی کیفیت ہے۔وہ جادو جس کو شعریت کا نام دیا ہے۔ان میں سر چڑھ کر بولتا ہے۔''(۳)

حنا نے انسانی رشتوں اور جذبات کے ان تمام اشکال کو کچھ اس طرح برتا ہے کہ ماہیے بھی غزل کی طرح سنگلاخ اور جاندار صنف کی صورت میں سامنے آئے ہیں کہ ہر دور اور ہر قسم کے مضامین کی ادائیگی کا حق ادا کر دیا۔چنانچہ جب ہم حنا کے وہ ماہیے پڑھتے ہیں۔جن میں محبت اور عشق کے مضامین بیان ہوئے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ حنا کا محبوب کوئی خیالی پیکر نہیں بلکہ اسی حقیقی دنیا کا باشندہ ہے۔وہ تخیلی دنیا کے بجائے ایک حقیقی جذبے کا حامل انسان ہے جس کے اندر عام انسانوں جیسی خصوصیات اور کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔جس کی وہی مجبوریاں اور خواہشات ہیں جو ہماری تمہاری ہیں۔

چہرے پہ اداسی ہے
بکھرے ہوئے بال اُس کے
کس دیس کا باسی ہے(۴)

تھل دیس کو جانا ہے
بچھڑے ہوئے ساتھی کو
خود ڈھونڈ کے لانا ہے(۵)

ماہیے کا یہ انداز گیت سے مشابہت رکھتا ہے چونکہ بنیادی طور پر یہ نسائی لب و لہجے کا حامل ہے جو بھی اس کو الاپتا ہے سماج کی ان پابندیوں کا ذکر کرتا ہے جو ملاپ کی راہ میں دیوار بن گئے ہیں۔حنا کے ماہیوں میں بھی کیفیت موجود ہے۔

کانٹوں سے بھرا رستہ
کچھ بات نہیں بنتی
جب بخت ہوں برگشتہ(۶)

حنا نے اپنے ماہیوں میں ایسے بے شمار تشبیہات اور استعارات استعمال کیے ہیں جو اس نے اپنے اردگرد کے ماحول سے لیے ہیں۔جیسے:

تھالی میں دانے دو
راتوں کے اندھیرے میں
ملتے ہیں دوانے دو (۷)

بگلوں کی قطاریں ہیں
گوری ترے ہاتھوں میں
گجروں کی بہاریں ہیں(۸)

آنگن میں اگی بیری
پتھراؤ میں یادوں کے
ہم راہ تکیں تیری (۹)

کرتے کا بٹن ٹوٹا
بتلا تو سہی ساجن
کس بات پہ تو روٹھا (۱۰)

ان ماہیوں میں استعمال شدہ تشبیہات کا زمین سے رشتہ کتنا گہرا ہے۔ کوئی بھی چیز خیالی نہیں۔ اس کے علاوہ حنا نے جو مضامین اپنے ماہیوں میں باندھیں ہیں وہ اپنے موضوعات اور تنوع کے لحاظ سے انفرادی شان کے حامل ہیں۔ سیّدہ حنا کے ماہیوں کے بارے میں ڈاکٹر روبینہ شاہجہان کی رائے کچھ یوں ہے:

''حنا کے ماہیے میں نسوانی جذبات کا بے ساختہ اور سادہ بیان ملتا ہے۔ انھوں نے ماہیے میں اپنی مٹی کی خوشبو میں نسوانی جذبات و احساسات کو گوندھ کر جمالیاتی حسیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے ہاں فطرت کی خوبصورتی کو سراہنے کا عمدہ انداز ملتا ہے۔ وہ احساس جمال کو اپنے جذبات کا حصہ بنا کر پیش کرتی تھیں۔''(۱۱)

انہوں نے عام لوگوں کے مسائل کو بھی اس قدر رزمی اور نزاکت سے استعمال کیا ہے کہ ماہیے جیسی صنف میں بھی وہ اجنبی نہیں لگتے۔ انہوں نے غربت کے مسائل کس خوبصورتی سے استعمال کیے ہیں کہ غربت کا دکھ اور احساس اپنی پوری شدت اور حساسیت کے ساتھ نمایاں ہوگیا ہے:

کیچڑ میں کنول دیکھا
بے آسرا بچے کو
روتے ہوئے کل دیکھا(۱۲)

کچھ بات بنا لیتیں
ٹوٹے ہوئے صوفے میں
اینٹیں ہی لگا لیتیں(۱۳)

تصوف کے رنگ دیکھیے!

اک فیض کا چشمہ ہے
وجدان کی باتیں ہیں
عرفان کا کرشمہ ہے(۱۴)

قدرت کا نظارہ ہے
روضہ میرے داتا کا
کیا نور مینارہ ہے(۱۵)

نظاروں کی کثرت ہے
ٹوٹا ہوا آئینہ
پیمانۂ وحدت ہے(۱۶)

تنہائی کے لمحات میں یادیں جب حملہ آور ہوتی ہیں تو انسان کو آدھ موا کر کے رکھ دیتی ہیں۔ یادوں کے انہی جلتے ہوئے دیوں کو موسم کی رنگینیاں مزید روشن کر دیتی ہیں۔ ایسے میں یادیں بہت ظالم محسوس ہوتی ہیں اور یہ انسان کو اندر سے توڑ کر رکھ دیتی ہیں۔ لیکن کبھی کبھی یہی جھلسا دینے والی یادیں ساون کی بھیگی، ٹھنڈی شبنمی پھواریں بن کر جلتے دل کی جھلستی دیواروں پر گرتی ہیں اور ایک انوکھا سرور پیدا کرتی ہیں۔ عجیب سی فرحت کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے ٹیس دیتی ہوئی زخموں پر کسی نے اپنے نرم، محبت بھرے ہاتھوں سے مرہم رکھ دیا ہو۔ ان ہاتھوں کا لمس ایک عجیب لذت انگیز، میٹھی میٹھی کسک سے انسان کو طمانیت بھرے درد سے روشناس کرا دیتا ہے۔ یہ چاہت بھری یادیں اگر محبوب سے وابستہ ہوں تو ان کی کسک اور بھی کٹیلے انداز میں دل کے کھرنڈ لگے زخموں کو چھیڑتی ہیں اور انسان خود ہی یادوں کے ان نشتروں سے اپنے آپ کو زخمی کرتا چلا جاتا ہے اور اس درد میں ایک لذت آگیں کیف محسوس کرتا ہے۔ وہ دل کے ان ٹوٹے سازوں سے یادوں کے نغمے چھیڑ کر اپنے آپ کو خود ہی لہولہان کر دیتا ہے۔ اس زخمی دل کے خون سے حنا اپنے ماہیوں میں اس آواز کو یوں ابھارا ہے کہ ہر دکھی دل کو یہ اپنی آواز محسوس ہوتی ہے۔

کیا کھیل نکالا ہے
کنکر کوئی یادوں کا
ندی میں اچھالا ہے (۱۷)

ماضی کا مجاور تھا
دل پیار کا پیاسا تھا
صحرا کا مسافر تھا (۱۸)

اور جب چپکے چپکے یادیں دبے پاؤں دل کے آنگن میں اُترتی ہیں تو دل ایک انجانی لے پر دھڑکنا شروع کر دیتا ہے:

چپکے سے چلی آئی
یاد اس کی دبے پاؤں
آنگن میں اتر آئی(۱۹)

چلنے لگی پروائی
گزرے ہوئے موسم کی
ایک چوٹ ابھر آئی(۲۰)

اور اگر یہی یادیں بچپن کے معصوم دنوں سے وابستہ ہوں تو اور بھی روپہلی ہو جاتی ہیں وہ زمانے لوٹ آتے ہیں جب ہم تتلیوں کے پیچھے بھاگتے تھے۔ مٹھی میں جگنوؤں کو قید کرتے تھے۔ پھول توڑنے کی دیوانی خواہش رکھتے تھے۔ ان یادوں کے ساتھ ہی ساری معصوم خواہشیں بھی قطار باندھ کر آ کھڑی ہوتی ہیں اور انسان یادوں کے اس جھولے میں جھولتے ہوئے پھر سے اُن پگڈنڈیوں پر دوڑنے لگتا ہے جن پر کبھی بچپن میں کسی کٹی پتنگ کے پیچھے بھاگتا تھا یا اپنے ساتھیوں کے ساتھ بے فکری سے کسی پتنگ کے پیچھے قلانچیں بھرتے ہوئے بھاگتا تھا اور یادوں کے سنگ دوڑتے دوڑتے وہ پیچھے ان گلیوں میں پہنچ جاتا ہے جہاں تمام خواہشیں معصوم ہوتی ہیں اور تتلیوں کو پکڑنے کی خواہش شدید تر۔

اک یاد سہانی ہے
تتلی سا لڑکپن تھا
خوشبو سی جوانی ہے (۲۱)

کھڑکی پہ چڑھیں بیلیں
لوٹ آئے اگر بچپن
پہلے کی طرح کھیلیں(۲۲)

اور بچپن کی ان یادوں کے سنگ بھاگتے دوڑتے نجانے کس پل جوانی کے خواب آ گئیں وادی میں

قدم رکھ لیتا ہے جہاں آنکھیں سہانے سپنے بنتی ہیں اور دل کسی انجانی لے پر دھڑکنے لگتا ہے۔ انسان خوابوں کے جزیروں کی سیر کرنے لگتا ہے۔

حنؔا کے ماہیوں میں نوجوانی کے حوالے سے جذبات اور احساسات کی جو ترجمانی ملتی ہے اس کا تاثر بھی بہت خوشگوار ہے۔ یوں تو کسی بھی نوجوان شاعری کی شاعری میں رومانی فضاء کا موجود ہونا عمر کا تقاضہ ہے لیکن جو بات حنؔا کی آواز کو بہت سی دوسری آوازوں سے الگ کرتی ہے وہ اسکی آگہی اور شعور ہے۔ وہ ایسے ماہیوں میں بھی نوجوانوں کی طرح(Wishingful Thining) کرتی ہوئی محسوس نہیں ہوتی بلکہ یہاں بھی جو بات اس کے ہاں ابھرتی ہے وہ ایک ذہین اور حقیقت پسند عورت کا تصور ہے۔ جو خوب جانتی ہے۔ جسے مکمل شعور ہے کہ عورت اور مرد کی محبت فضا میں معلق کوئی جذبہ نہیں اور اس جذبے کے خدوخال بھی معاشرے کے مجموعی صورتحال اور محبت کرنے والوں کے ذاتی حالات کے تحت بدلتے رہتے ہیں وہ خوب جانتی ہے کہ اس جذبے کی شکست و ریخت میں کون کون سے عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ اس کا یہ بے رحم شعور رنگوں، تتلیوں، پھولوں اور ہواؤں جیسے نازک جذبوں کے بیان میں بھی اسے کسی خوش فہمی کا شکار نہیں ہونے دیتا بلکہ محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ان خوبصورتیوں کا ذکر بھی اپنے شدید احساس جمال سے مغلوب ہو کر رہی ہیں۔ ایسے اشعار میں کبھی کبھی اس کے ہاں پروین شاکر کے لب و لہجے اور اسلوب کی جھلکیاں ضرور ملتی ہیں مگر اس کے باوجود وہ ان میں بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھنے میں کامیاب رہتی ہیں کہ وہ بات ہمیشہ اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے کے حوالے سے کرتی ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری میں ان کی اپنی ذات کی جھلک زیادہ نمایاں ہے۔ اسی لیے ان کی ہنسی، ان کے آنسو، ان کی مسکراہٹ جگہ جگہ جھلکتی نظر آتی ہے۔ حنؔا نے جوانی کے کومل اور مدھر جذبوں کو اپنے احساسِ جمال کا رنگ دے کر ایک عجیب نکھار دیا ہے۔ سیّدہ حنا کے ایسے ماہیے اُن کے احساسات اور مشاہدات کے ذاتی تجربے بن کے بھی دل کی دھڑکن بن جاتے ہیں۔ جوگندر پال کہتے ہیں:

''آپ کے ہائیکو، گیت اور نظمیں بھی بہت پیاری ہیں اور ماہیے؟ وہ تو گویا آپ کو عالم جذب میں پا کر آپ ہی آپ اگتے چلے گئے۔ اتنا برجستہ اور بار آور اظہار پیہم ریاض اور انہماک کے بغیر ممکن نہیں۔'' (۲۳)

محبت جب آنکھوں میں نشہ بن کر اترتی ہے تو حنؔا اس کی عکاسی کچھ یوں کرتی ہیں۔

ساغر سا چھلکتا ہے
ان آنکھ پیالوں میں
یوں پیار چھلکتا ہے (۲۴)

کاجل سی گھٹا آئی
آنکھوں میں سرور آیا
پی پی کی صدا آئی (۲۵)

اور محبت کا یہی اصول جذبہ جب اپنے تمام تر کوملتا کے ساتھ دل کے اندر اتر جاتا ہے تب وہ ساری دنیا سے عزیز ہو جاتا ہے اس پر اپنا تن من، دھن قربان کرنے کو دل چاہتا ہے اور گوری اپنا عزیز ترین سرمایہ بھی اپنے محبوب کے حوالے کر دیتی ہے۔ جذب وکیف کی اس کیفیت کو حنا نے جسمانی لمس کے احساس کے ساتھ کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ اس میں ان لمحوں کا سارا کیف سمٹ آیا ہے۔

کرتے کا بٹن ٹوٹا
بتلا تو سہی ساجن
کس بات پہ تو روٹھا (۲۶)

اور جب یہی محبت دلوں میں پھول اور آنکھوں میں حسین خواب سجانے لگتی ہے تب کبھی سماج، کبھی روزگار کی مجبوریوں اور کبھی بدگمانیاں جدائیوں کے زرد موسم لاتی ہیں۔ ان زرد موسموں کی گرم ہوا جب لُو کی طرح چلتی ہے تب پیار کے سارے نازک پھول ان زوردار آندھیوں سے ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں اور ان کے سنبھالنے کی کوشش میں دو پیار بھرے دل ہلکان ہو جاتے ہیں۔ جدائی کی آندھیاں ان کے سارے خوابوں کو بکھیر کر رکھ دیتی ہے۔ خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ سپنے ٹوٹ جاتے ہیں اور ان ٹوٹے خوابوں کی کرچیاں دل میں کھب کر خون کے آنسو رلاتی ہیں۔ تب دل شدت گریہ سے آزردہ اور روح بے قرار ہو کر محبوب کو کچھ ایسی بے اختیاری سے پکارنے لگتی ہے کہ ساتھ ہی آنکھیں بھی چھلک اٹھتی ہیں۔ تب سارے موسم پر ایک ہی رنگ چھا جاتا ہے جدائی کا رنگ۔

بس کوک نہ یوں کوئل
اک برہا کی ماری کی
آنکھیں ہوئیں پھر جل تھل (۲۷)

بن برسی گھٹائیں ہیں
اب ہجر کا موسم ہے
اور گرم ہوائیں ہیں (۲۸)

ساون کی ہوائیں ہیں
جلتے ہوئے آنسو ہیں
پھیلی ہوئی بانہیں ہیں (۲۹)

دل یونہی بھر آیا تھا
جاتے ہوئے جب مڑ کر
ہاتھ اُس نے ہلایا تھا (۳۰)

چونکہ ماہیے کا جو بنیادی مزاج ہے وہ عورت کی محبت، جدائی اور ہجر کا دکھ، سلگنے کی کیفیت اور انتظار کا المیہ! حنا کے ماہیوں میں یہ ساری کیفیات اپنی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہیں۔ اس میں جو عورت ہمارے سامنے آتی ہے وہ جذبات اور خواہشات سے مغلوب ہے۔ یہ برہن جب ہجر کے گیت الاپتی ہے تو اردگرد کے تمام اشیاء بھی اُس کے ساتھ شامل ہو جاتے ہیں۔

ہجر کے اس موسم میں جب انتظار کی تلخی بھی شامل ہو جاتی ہے تب جیون بتانا بہت کٹھن ہو جاتا ہے۔ ایک ایک پل جیسے صلیب پر ٹنگا ہوا گزرتا ہے۔ انتظار کی سولی پر لٹک کر جب سانس کی ڈوری برقرار رکھنا بھی مشکل ہو جاتا ہے تب خود کو کوئی آس دلانا بھی مشکل ہو جاتا ہے اور دل ناامیدی کے عالم میں بے اختیار کچھ یوں گنگنانے لگتا ہے۔ خود کو شاید آس کی ڈوری سے آزاد کرانا چاہتی ہے۔

یوں راہ نہ تم دیکھو
آئے گا پلٹ کر وہ
یہ خواب نہ تم دیکھو (۳۱)

اور کبھی کبھی پھر خود کو ایک انجانی آس دلاتی ہے۔ تب اُس کی آنکھیں محبوب کے انتظار میں اُس کی راہ تکتے ہوئے جیسے مجسم انتظار بن جاتی ہیں اور راستوں میں جیسے بچھ جاتی ہیں۔

دو پھول ہیں نرگس کے
دروازے کو تکتے ہیں
مشتاق ہیں یہ کس کے (۳۲)

اور کبھی یوں ہوتا ہے کہ محبوب آنے کا وعدہ تو کر لیتا ہے لیکن بوجوہ آ نہیں پاتا تب بھی حال کچھ یوں ہوتا ہے۔

کچھ اُس کی خبر آئی
کل شام کا وعدہ تھا
ہونے کو سحر آئی(۳۳)

محبت میں اعتبار اور اعتماد ہی وہ واحد جذبہ ہے جو دو دلوں کو جوڑے رکھتا ہے اس میں شک اور بے اعتباری کی کوئی گنجائش نہیں۔ ہاں شکوے شکایتیں ہو جاتی ہیں اور یہ بھی محبت کا ایک انداز ہے۔

ہر نقش مٹا ڈالا
تم نے تو محبت کو
اک کھیل بنا ڈالا(۳۴)

لیکن کبھی کبھی انتظار اور ہجر کے ان گھٹا ٹوپ اندھیروں میں جب ملن رُت سورج کی اوّلین کرنوں کی طرح چمکنے لگتا ہے تب یوں لگتا ہے جیسے کالی بدلیوں میں سے چاند نے اپنا روشن مکھڑا دکھایا ہے۔ دل کے کنول کھل اٹھتے ہیں۔ آنگن خوشبوؤں سے بھر جاتا ہے۔ آسمان سے دھنک کے سارے رنگ اتر آتے ہیں اور گوری کے رنگین آنچل کو قوس وقزح کے سارے رنگوں سے بھر دیتے ہیں۔

وہ چاند نظر آیا
بچھڑا ہوا پردیسی
پھر لوٹ کے گھر آیا(۳۵)

جب قوس وقزح کے یہ انمول رنگ، یہ شوخ، جھلملاتے رنگ ایک مرکز پر سمٹ آتے ہیں۔ دو محبت کرنے والے ہجر کی ساری کٹھنائیوں کو بھول کر ایک دوسرے میں مگن ہو جاتے ہیں۔

دو پھول ہیں سرسوں کے
ملتے ہیں محبت میں
بچھڑے ہوئے برسوں کے(۳۶)

ان تمام نرم و نازک جذبات اور کومل احساسات کے ساتھ حنا نے ایک حقیقت پسند فنکار کی طرح سنگین حقائق سے بھی آنکھیں نہیں چرائی ہیں زندگی کے انہی تلخ حقائق میں سے ایک غربت ہے جو انسان کو بہت کچھ کرنے پر مجبور کر دیتی ہے حنا نے ماہیے جیسی نازک صنف میں بھی اس کا اظہار کیا ہے اور بہت مضبوط طریقے سے کیا ہے جس سے کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ صنف صرف جذبوں کا اظہار ہی کر سکتی ہے بلکہ بتاتی ہے کہ

ٹھوس حقائق کو بھی اتنے ہی جاندار طریقے سے پیش کر سکتی ہے۔

حنا نے دولت کی غیر منصفانہ تقسیم کی مخالفت کی ہے اور وہ ایسی صورتحال پر کڑھتی ہے اور چیخ اٹھتی ہے۔

باتیں ہیں امیروں کی
مت پوچھ جو حالت ہے
دولت کے اسیروں کی (۳۷)

ہنستے ہیں نصیبوں پر
آتی ہے بلا جو بھی
آتی ہے غریبوں پر(۳۸)

اس کے ساتھ ساتھ وہ دنیا کی بے ثباتی کی بھی شاکی ہیں اور ان کے ہاں فنا کا احساس بھی ابھرتا ہے اور انسانی زندگی اور شباب کے چند روزہ ہونے کا احساس بھی ہے۔

بہتا ہوا پانی ہے
اچھا نہیں اترانا
دو دن کی جوانی ہے (۳۹)

انسان اس چند روزہ زندگی کے لیے کیا کچھ نہیں کرتا۔ کتنی خواہشات سے اپنا دامن بھر لیتا ہے اور پھر ان کی تکمیل کے لیے دن رات ایک کر دیتا ہے۔ وہ اپنی نادانی میں یہ بھول جاتا ہے کہ منزل تو ابھی دور ہے راہ میں پڑاؤ پر اتنے اہتمام کی کیا ضرورت ہے کہ بہر حال پڑاؤ کو چھوڑ کر پھر کوچ کرنا ہے۔ اسی بات کو حنا نے ان تین مصرعوں میں یوں سمیٹا ہے۔

دستور نرالا ہے
دنیا جسے کہتے ہیں
مکڑی کا یہ جالا ہے(۴۰)

ساتھ ہی وہ دنیا کی رنگینیوں اور حسن کی بھی قائل ہیں اور اس کے حسن وخوبصورتی کو اصل صورت میں قائم رکھنے کی شدت سے خواہاں بھی ہیں اور جب کچھ نادان اور کم ظرف انسان اس دلکشی میں اپنے اعمال سے کمی کا باعث بنتے ہیں تو وہ اپنے رب سے کچھ یوں شکوہ کناں ہو جاتی ہیں۔

پھولوں سے لدی ڈالی
یہ رنگ بھری دنیا
کن ہاتھوں میں دے
ڈالی(۴۱)

حنؔا کے ماہیوں میں موضوعات کے اس تنوع کے بارے میں ڈاکٹر بشیر سیفی کہتے ہیں:

''پنجابی ماہیے کی روایت کے مطابق یہ عورت ہی کے جذبات کا اظہار ہے یہ الگ بات کہ ان ماہیوں کا موضوع صرف ماہی تک محدود نہیں کہ حنؔا نے عمر کے جس حصے میں یہ ماہیے تخلیق کیے ہیں وہاں تجربات کا پھیلاؤ ماہی کے روایتی تصور پر حاوی ہوجاتا ہے۔''(۴۲)

حوالہ جات:

۱۔سیّدہ حنا۔سیّدہ حنا کے ماہیے،ادارہ ابلاغ پشاور،۱۹۹۴ء،ص،۶۹
۲۔ایضاً،ص،۹
۳۔عبدالعزیز خالد۔سیّدہ حنا کے نام خط۔۲۴ فروری ۱۹۹۸ء۔لاہور
۴۔سیّدہ حنا۔سیّدہ حنا کے ماہیے۔ ص:۲۱
۵۔ایضاً ص:۳۶
۶۔ایضاً ص:۵۷
۷۔ایضاً ص:۹۵
۸۔ایضاً ص:۹۰
۹۔ایضاً ص:۸۱
۱۰۔ایضاً ص:۴۶
۱۱۔ڈاکٹر روبینہ شاہجہان۔صوبہ سرحد کی شاعری میں خواتین کا حصہ۔مشمولہ سہ ماہی۔ادبیات۔اکادمی ادبیات (اسلام آباد)ص:۴۳۱۔جلد ۱۸۔شمارہ ۷۵۔۷۴ جنوری تا جون ۲۰۰۷ء
۱۲۔سیّدہ حنا۔ سیّدہ حنا کے ماہیے۔ ص:۷۳
۱۳۔ایضاً ص:۱۶
۱۴۔ سیّدہ حنا۔سیّدہ حنا کے ماہیے۔ ص:۷
۱۵۔ایضاً ص:۸
۱۶۔ایضاً ص:۱۷
۱۷۔ایضاً ص:۸۱

۱۸۔ایضاً ص:۷۷
۱۹۔ایضاً ص:۶۹
۲۰۔ایضاً ص:۹
۲۱۔ایضاً ص:۹۲
۲۲۔ایضاً ص:۸۳
۲۳۔جوگندر پال۔ابلاغ میں خط۔ص:۱۲۱۔۱۳ جنوری ۲۰۰۲ء
۲۴۔سیّدہ حنا۔سیّدہ حنا کے ماہیے۔ ص:۶۱
۲۵۔ایضاً ص:۶۰
۲۶۔ایضاً ص:۶۴
۲۷۔ایضاً ص:۸۹
۲۸۔ایضاً ص:۴۹
۲۹۔ایضاً ص:۳۴
۳۰۔ایضاً ص:۴۲
۳۱۔ایضاً ص:۶۰
۳۲۔ایضاً ص:۶۷
۳۳۔ایضاً ص:۲۷
۳۴۔ایضاً ص:۴۰
۳۵۔ایضاً ص:۳۸
۳۶۔ایضاً ص:۳۰
۳۷۔ایضاً ص:۸۹
۳۸۔ایضاً ص:۴۳
۳۹۔سیّدہ حنا۔ سیّدہ حنا کے ماہیے۔ ص:۵۴
۴۰۔ایضاً ص:۳۰
۴۱۔ایضاً ص:۹۶
۴۲۔ڈاکٹر بشیر سیفی۔سیدہ حنا کے ماہیے۔غیر مطبوعہ مضمون۔

☆☆☆☆☆

خالد امین *

سلیم احمد: ہماری تہذیبی شناخت کا ایک منفرد زاویہ

Abstract: *Saleem Ahmed's poetry depicts cultural values and traditions of the east. The real concern of his poetry was the rise and fall of the east. He was very optimistic about the rise of the east. Home as a unit of the society and the society it self become symbolic and iconic in his poetry. This paper "Saleem Amed and our cultural identity" tries to trace Saleem Ahmed's thought and his point of view on the issues concerning cultural civilization and cultural identity.*

سلیم احمد کی شاعری میں تین بنیادی عناصر ہیں۔اولاً فرد اور اس کی ذات ۔۔۔دوم معاشرہ اور اس میں مروج اقدار و روایات ۔۔۔سوم شعری روایات اور اس سے انحراف ۔۔۔ان تینوں عناصر کو جدا حیثیت سے دیکھنے کی ضرورت ہے لیکن اس مقالے میں ان کی شاعری میں موجود مروج اقدار و روایات کو زیر بحث لایا جائیگا۔

سلیم احمد کو دوسرے جدید شعرا کی طرح اپنے عہد اور اس کے مسائل کا بھرپور ادراک حاصل ہے اور یہ ادراک ان کے ذہن کا حصہ نہیں' بلکہ ان کے پورے وجود میں رچ بس گیا ہے ۔انھوں نے شہری زندگی' اس کی سفاکیت، صنعتی ماحول اور اس میں انسانیت کی تذلیل کے بعض اہم پہلوؤں کو اپنی شاعری میں سمویا ہے ۔اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ عہد جدید کا سب سے نمایاں اظہار ہماری شاعری میں شہری زندگی کے حوالے سے ہوا ہے ۔ہمارا جدید معاشرہ اپنے پھیلاؤ اور وسعت اور عہد جدید کی فکری اور حسی رویوں کے ساتھ متصادم ہے ۔وہ جدید مشینی تہذیب کو فطری زندگی کے خلاف اعلان جنگ تصور کرتے ہیں اور ساری عمر اس سے برسرِ پیکار رہے

*لیکچرار، شعبہ اردو گورنمنٹ ڈگری سائنس اینڈ کامرس کالج اورنگی ٹاؤن، کراچی ۔

ان کی شاعری اس بات کی دلیل ہے کہ جو نغمہ ان کے لب پر ہے' دل سے نکلا ہوا ہے انھوں دور حاضر کی شاعری کو اپنی سوچ اور تجربے کی کھنک سے ایک تو انائی دی جو جداگانہ ہونے کے علاوہ اپنی مثال آپ ہے ۔وہ دورِ حاضر میں ان سوالوں سے نبرد آزما ہیں جس سے ہماری تہذیب نبرد آزما ہے ۔

۱۹۴۲ء سے ۱۹۸۳ء تک سلیم احمد نے طویل تخلیقی سفر طے کیا' اور متعدد اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ۔لیکن ان کی اصل پہچان ان کی شاعری ہے' جو متضاد رجحانات کا پتا دیتی ہے سلیم احمد کی شاعری میں مشرقی تہذیب و تمدن کے ذریعے روح عصر کو پہچاننے کی کوشش ملتی ہے ۔ان کی شاعری مختلف لہجوں کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے ۔ان کی غزلوں میں تہذیبی شناخت کے مٹتے ہوئے رنگ' اور اقدار و روایات کے شدید تاثرات اور کیفیات کا سامنا کرنا پڑتا ہے ۔وہ لفظوں کی دنیا سے ایسے زخم تراشتے ہیں' جس کی لو سے ذہن و قلب متاثر ہو جاتا ہے ۔سلیم احمد نے ہماری جدید احساس اور روایت کے ملاپ کو بہ خوبی شاعری میں پیش کیا ہے ۔

سلیم احمد نے غزلوں کے علاوہ پابند اور آزاد نظمیں بھی لکھی ہیں ۔پابند نظموں میں ن ۔م ۔راشد اور اختر الایمان کی پیروی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن جلد ہی انھوں نے اپنا علیحدہ رنگ ڈھنگ اپنا لیا، اور سلیم احمد کی شاعری سلیم احمد کا اسلوب بن گئی ۔

عصر حاضر میں فرد کے گرد زندگی کا پھیلاؤ وسیع ہے جدید دور کے تاجرانہ ذہنیت نے نئے انداز سے چیزوں کو فروغ دیا ہے ۔انسانی رشتوں کے بکھر جانے سے زندگی بے بضاعتی کا شکار ہو گئی ہے ۔اور یوں پورا معاشرہ تشنج، شکست، محرومی، تنہائی، اور بے تعلقی کے مرض میں گرفتار ہو گیا ہے اور مفاد پرستی اور سودے بازی زندگی گزارنے کا ڈھب بن گئے ہیں جس نے سلیم احمد کی فکر کو دورِ جدید کا باغی بنا دیا ہے ۔انھوں نے خود لکھا ہے کہ

> ''کل میں دیکھ رہا تھا کہ ایک بھلا مانس بلک بلک کر رو رہا ہے اس کی چیخیں سنائی
> دے رہی ہیں وہ خاردار جھاڑیوں پر کھینچی ہوئی چادر کی طرح زخموں سے چور چور
> تھا مگر جب لوگوں نے تالیاں بجا کر خوش نودی کا اظہار کیا' تو اپنے پیسے لے کر چلتا بنا ۔[1]

۵۰ء کی دہائی کے بعد اردو شاعری دو حصوں میں منقسم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے' جو قدیم اور جدید رجحانات کے حوالو ں پر مشتمل ہے سلیم احمد کی شاعری میں دونوں رجحانات مدغم نظر آتے ہیں ۔فکری لحاظ سے سلیم احمد عینیت پسند ہیں ۔بچپن سے مذہبی ماحول میں تربیت پائی' اعلیٰ اقدار و روایات اور وضع قطع ورثہ میں ملا تھا لہٰذا پاکستان بنا تو سلیم احمد خوابوں اور آدرشوں سے مالا مال اس سرزمین میں وارد ہوئے' اور کراچی میں مستقل قیام کیا ۔انھوں نے

یہاں اپنی تہذیبی شناخت کو گلے سے لگائے رکھا' اس شہر کو پھیلتے اور انسانی تعلقات کو سکڑتے دیکھا' جس کا انھیں بے حد ملال تھا۔ اس ملال نے ان کی شخصیت کو نئی تہذیب کا باغی بنایا اور فکر و خیال کو وسیع تر انسانی مفاد میں تبدیل کر دیا ہے۔۔۔لوٹ کھسوٹ اور بگڑتی ہوئی چال چلن کو قبول کرنے سے ان کی طبیعت نے انکار کر دیا۔ اعلیٰ اقدار و روایات کو ترک کر کے انھوں نے جدید تہذیبی و سماجی مزاج سے کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔

سلیم احمد ساری زندگی کئی محاذوں پر لڑتے رہے' پیٹ پالنے کے لیے، خوابوں اور آدرشوں کی تکمیل کے لیے۔۔۔تا دم مرگ انھوں نے لڑائی کی' لیکن عزتِ سادات کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ ایک خوددار اور پاک نفس انسان تھے۔ ایمان داری اور اقدار و روایات پر پختہ یقین ان کی شاعری کا شعلہ نوا بن کر جدید تہذیبی انسان کے ادھورے پن کو بے نقاب کرتا ہے۔

ان کی تمام روایتی غزلوں کا مطالعہ کرتے جایئے یہ احساس بار بار نمایاں ہوگا' کہ شاعر کا مزاج غزل کی روایت کے بوجھ تلے دب کر رہ گیا ہے' اور ایک اضطرابی کیفیت، شاعر کا تنقیدی شعور بار بار اس کے اندازِ بیان کو تبدیل کرنے کے لیے کہہ رہا ہے۔ سلیم احمد نے اپنی ذات کے بل پر عہدِ جدید کے اثرات کا مطالعہ کیا' اور اس کے خلاف علمِ بغاوت لے کر میدانِ عمل میں اترے۔۔۔جسے ناقدین نے ''اینٹی غزل'' یا باغیانہ غزل کا تجربہ کہا ہے۔ جو معاشرتی بھی ہے اور نفسیاتی بھی' اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ ہماری تہذیب کی گم شدہ آواز ہے' جو نئے اندازِ تمدن کی وجہ سے شاید کہیں دب کر رہ گئی تھی۔

سلیم احمد نے زر پرست معاشرے کی منافقت اور ریاکاری' بے حسی اور جھوٹی سچائی کی تصویر کو اپنی شاعری میں سمویا ہے' تا کہ نئی نسل اس دورِ جدید کے منافقانہ اور تمدنی رویوں کی جھلک دیکھ سکے۔

؎ جانے کس رات کوئی نیند کے مانند آجائے

چشمِ بے خواب ہے دروازہ امکاں کا

بیسویں صدی انسانی المیے سے دوچار رہوئی۔ یہ المیہ ہمارے معاشرے میں اس وقت برپا ہوا' جب اقدار و روایات کی پابندی کی جاتی تھی۔ اس موضوع پر کم و بیش ہر بڑے اور چھوٹے لکھنے والے نے اظہار کیا ہے۔ بعض لکھنے والے اس پورے عمل سے شدید متاثر ہوئے' اور انھیں جمی جمائی تہذیبی پہچان کے مٹ جانے کا شدید غم ہوا۔ اس نئے ماحول اور جدید طرزِ معاشرت نے ان کے تخلیقی عمل کو ایک نئی جہت عطا کی' جس میں نئے الفاظ نئے اندازِ بیان میں چھپی ہوئی تہذیبی شناخت کی علامتیں موجود ہیں۔

سلیم احمد کی شاعری بھی نئے الفاظ و تراکیب وضع کرتی ہے' جو دورِ جدید کے تقاضوں سے نباہ

کرتے ہوئے ایک نئے سنگِ میل کو عبور کر رہی ہے۔ ان کی شاعری میں مشرق و مغرب برسرِ پیکار ملیں گے' جس میں مشرق کی شکست کے واضح نشانات موجود ہیں۔ ان اقدار و روایات کا ماتم بھی دیکھنے کو ملے گا' جس کی پاسداری ہمارا اخلاقی فریضہ ہوا کرتا تھا۔۔۔لہٰذا سلیم احمد' ہماری تہذیبی شناخت اور بیسویں صدی کے افکار و نظریات سے مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔

دورِ حاضر کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ نئی نسل اور پرانی روایات ایک دوسرے سے مربوط نہیں۔ ایک طبقہ موجودہ زمانے کی ہر چیز کو گلے لگانے کے لیے تیار ہے' جبکہ اقدار و روایات کو سینے سے لگائے ہوئے لوگ کم ہمتی کے باعث نئی نسل کی راہ میں مزاحم نہیں ہو پا رہے ہیں۔ سلیم احمد کی شاعری تاریخ اور تہذیب سے جڑی ہونے کے ساتھ فکری تطہیر کا سامان فراہم کرتی ہے۔ ان کا نیا انداز ہماری ستم ظریفی کی کہانی سنا رہا ہے' اپنے عہد کی حسیات کو سمیٹتے ہوئے انھوں نے اپنی شاعری کو تہذیبی روایات کا امین بنا دیا ہے۔

یوں بھی قدروں میں گھرے ہوئے سلیم احمد نے کبھی بھی ادب میں غیر جانب داری کا اعلان نہیں کیا' وہ تہذیب کو تصورِ حیات اور زندگی کا نصب العین تسلیم کرتے ہیں اسے اساسی عقائد اور نظامِ اجتماعی کا ضامن سمجھتے ہیں' اس عمل کو زندگی کے ہر مظاہر میں تلاش کرنے کی کوشش ان کی شاعری کو تمدنِ حیات بنا دیتی ہے۔

سلیم احمد کی شخصیت پہلو دار اور مختلف جہتوں میں منقسم ہے۔ ایک عام قاری کو ان کے تخلیقی فن پارے میں مرکزی اصول کی دریافت میں مشکل پیش آئے گی' لیکن ایک بڑا حصہ ان کی شاعری میں تہذیبی روایت کا ہے' جس کے کئی پہلو کئی مقامات پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بیسویں صدی کی بکھری ہوئی نظامِ زندگی نے ہماری تہذیبی روایات کو مٹانے میں جس تیزی کا مظاہرہ کیا ہے' سلیم احمد نے اسی فنا شدہ ملبے سے اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کی ہے' جو ایک بہت بڑے کینوس پر پھیل جاتی ہے۔

سلیم احمد کی نظم ''مشرق ہار گیا'' اور موجودہ تہذیبی المیہ ان کی فکر اور جہت کو سمجھنے میں معاون ہے۔

اس نظم کا آغاز مغرب کے مشہور فلسفی ''کپلنگ'' کے قول سے کیا جاتا ہے۔ اس نے کہا تھا کہ ''مشرق، مشرق اور مغرب، مغرب ہے'' ازل سے جاری اس تفریق کو مٹایا نہیں جا سکتا' یہ تفریق جغرافیائی نہیں بلکہ فطری ہے' ان کی صداقتیں جدا ہیں۔

کپلنگ نے کہا تھا:

''مشرق، مشرق ہے

اور مغرب، مغرب ہے

اوردونوں کاملنا ناممکن ہے''

سلیم احمد نے اس نظم میں ان علامتوں کو ہمارے معاشرے کے رویوں میں تلاش کیا ہے جو ہماری ساکھ متاثر کررہا تھا۔بین الاقوامیت اورمغربی تہذیب نے ہمیں لامرکزیت کا شکار کیا ہے جس سے ہماری روحانی اوراخلاقی نظامِ زندگی کا شیرازہ نہایت تیزی سے بکھر رہا ہے۔صنعتی انقلاب اورغیرفطری نظام زندگی انسانی زندگی کو پارہ پارہ کرچکی ہے۔۔۔۔تمام طبقات اس سے شدید متاثر ہوئے ہیں'سب سے بڑا نقصان یہ ہوا ہے کہ اس نے معاشرے کو بے معنی بنا دیا ہے'اورکسی بھی معاشرے میں معنویت کا گم ہوجانا ذہنی سراب ہے'جواس کے تخلیقی عمل کوروک دیتا ہے۔نظم''مشرق ہارگیا''اس تخلیقی عمل کے رک جانے کا کرب ہے۔

مشرق کیاتھا؟

جسم سے اوپراٹھنے کی خواہش تھی
شہوت اورجبلت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی
میں سوچ رہاہوں،سورج مشرق سے نکلا تھا
(مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے)
لیکن مغرب ہرسورج نگل گیا

اس نظم میں مشرق ومغرب کے موازنہ کے ساتھ اپنے ہی گھر میں ٹوٹتی زندگی کی تصویر ہے جس نے بدلتے ہوئے ہررخ کی عکاسی کی ہے۔اس عکس میں سماجی ،روحانی،اخلاقی ،تہذیبی اورمعاشرتی بگاڑ کو دیکھا جاسکتا ہے۔

ہمارے روحانی مسائل اپنی جگہ ماحول کا جبراوروسائل کی غیرمنصفانہ تقسیم نے بے یقینی اوربے کلی میں اضافہ کیا ہے اورساتھ ہی شعوروادراک کی کمی کا سامنا بھی کرنا پڑا ہے اسی لیے جب ہم اپنے اردگرد نظر دوڑاتے ہیں تو بے حسی ایک وبائی امراض کی صورت دکھائی دیتی ہے۔بیسویں صدی کی عالمی انسانی صورت حال اورمشرق ومغرب کا ٹکراؤ آج اوال پرنظر آتا ہے۔سلیم احمد نے بین الاقوامیت اورسامراجیت کے نتیجے میں زندگی کی بے معنی تصویر کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔جس کی وجہ سے اسے''سفینۂ نوح'' کی علامت سمجھا گیا۔[۲] یہ نظم سلیم احمد کی روح کا رزمیہ کرب ہے جو حوادث سے لڑ رہا ہے۔اس نظم میں زندگی کے نئے انداز تمدن سے برسرپیکار ہونے کا حوصلہ ہے۔سلیم احمد نے خود کہا ہے کہ

''شاعری اگر روح کی پکاراورایک پوری زندگی کا ثمر ہے تو یہ نظم یقیناً ایسی شاعری ہے جو میرے وجود کی پوری معنویت کا اظہار کرتی ہے۔''[۳]

نظم''مشرق ہارگیا''میں سلیم احمد نے ہماری تہذیب کی جن اعلیٰ روایات کا ذکر کیا ہے وہ قابلِ غور ہیں۔موجودہ معاشرے کی تیزی کے ساتھ شہوانی اورحیوانی دنیا کی جانب پیش قدمی'انسانی تصورحیات کی اعلیٰ وارفع تخلیقی مقاصد کو مسخ کرچکا ہے۔انسانی زندگی بے آب وگیاہ صحرا میں بھٹک رہی ہے۔معاشرہ انفرادی سطح پر ہچکولے کھا رہا ہے اوراپنی مرکز کی جانب پیش قدمی کے لیے بے قرار ہے۔

کسی بھی معاشرے میں موجود اقتدار پرست قوتیں تہذیب وتمدن کی دیکھ بھال کرتی ہیں۔اس کے پھلنے پھولنے کے ادارے بنائے جاتے ہیں'مگر جس معاشرے میں یہ ادارے کمزور ہوجائیں'وہ خطروں میں گھر جاتا ہے۔وہاں رفتہ رفتہ انسانی ذہن اس آگ کی طرح ٹھنڈا ہونے لگتا ہے'جس میں ایندھن ڈالنے کا عمل بند ہوگیا ہو۔خیال کا درخت مرجھا کر سوکھنے لگتا ہے اوریوں ساری زندگی زمانے کی ضرورت کے مطابق ڈھل جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرہ بے روح ہوکر دوسرے کا دست نگر بن جاتا ہے یا'انقلاب'اس کی جگہ لے لیتے ہیں۔

تہذیبی قوتوں کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ اچانک برپا ہونے والی تبدیلی کو روک دیتے ہیں تا کہ نئی چیزوں کو بغیر دیکھے بھالے اپنایا نہ جاسکے۔اچانک اپنائی جانے والی چیزیں حادثاتی ہوتی ہیں'اس میں مربوط نظامِ فکر نہیں ہوتا بلکہ حالؔی کے بقول'چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی'والا معاملہ ہوتا ہے۔یہ عمل معاشرے میں نئے نظامِ خیال کو پنپنے کے لیے وقت درکار ہوتا ہے'وہ اچھے اور برے میں امتیازی صلاحیت رکھتا ہے اورتبدیلی کو اس طور قبول کیا جاتا ہے کہ وقت آنے پر وہ تبدیلی معاشرہ کا حصہ دکھائی دیتی ہے۔

معاشرے میں موجود احساس ذمہ داری کا فقدان'کسی بھی تبدیلی کو نہایت تیزی سے اپنائے جانے کا تصور ہماری شکست کی علامت ہے۔نظم''مشرق ہارگیا''میں یہ شکست دوآتشہ ہوکر ہمارے وجود کی بنیادوں کو جھنجھوڑ رہا ہے۔اس نظم کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم کس بے حسی کا شکار ہوگئے ہیں۔احساس مرگ تیزی کے ساتھ بڑھ رہا ہے۔اجتماعی زندگی سسک رہی ہے۔اس اجتماعی بے حسی اوربے کلی کو دیکھ کر ایک شاعر برسرپیکار رہنے کے لیے نفرت اورغصہ کا طلب گار ہے'یہ عمل ہی اس کی روح کو شادابی اورنیا آب ورنگ دیتے ہیں'اسی لیے اس کی شاعری میں روحِ عصر زندہ ہے۔

سلیم احمد نے سب سے زیادہ ان تہذیبی رویوں سے اعلان برات کیا'جو غیرحقیقی تھیں'لیکن انھوں

نے حقیقی ہونے کا دعویٰ کیا تھا اسی نکتے نے بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں سلیم احمد کی شاعری کو تہذیبی شناخت کا حامل بنا دیا ہے۔

ہم اپنے معاشرے اور تاریخ کے سفر کو آزار چھا دیکھتے ہیں اس نے خود کو کئی زاویوں میں منقسم کر لیا ہے بعینہٖ سلیم کی شاعری بھی انداز نظر کے کئی جہتوں میں منقسم ہے۔ وہ کش مکش کا شکار ہیں جو ان کی شاعری میں پہلو بہ پہلو چھلک اٹھتا ہے۔ ان کی شاعری قدیم وجدید تہذیبی رویوں کی نشاندہی کرتی ہوئی ملے گی۔ سلیم احمد کی حسیت نے وقت کی نزاکت اور اس کے خدوخال کو پہلے ہی واضح کر دیا اور ان چیزوں کا ظہور بعد میں ہوا۔ انھوں نے خود اپنی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ:

"میں عشق کی حقیقت اور اس کی ماہیت کو بیان کرنے کا اہل اپنے آپ کو نہیں سمجھتا
لہٰذا اس کی تلقین یہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے حدود اربعہ کو متعین کر لے۔"[۵]

لہٰذا ان کی شاعری کا حدود اربعہ ہمارے معاشرے کی اخلاقی، نفسیاتی اور تہذیبی زندگی ہے، جو بدقسمتی سے ادھورے انسان کی تکمیل کرتے کرتے ختم ہو گئی۔ اکثر وہ اپنی ذات سے برسرپیکار رہنے لگے تھے اسی جذبے نے انھیں وہ تمام چیزیں سمیٹنے کا حوصلہ فراہم کیا جو ان کے نزدیک زندگی کی شرط رہی ہے۔[۶]

سلیم احمد کی شاعری چونکہ زندگی سے تعلق رکھتی ہے اور زندگی کا رشتہ تہذیب سے متعلق ہوتا ہے اس لیے ان علامتوں اور استعاروں کو تلاش کرتے ہیں جسے سلیم احمد نے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

سلیم احمد کی شاعری کا پہلا مجموعہ "بیاض" ہے۔ جس کے مقدمے میں انھوں نے اپنی شاعری کو شعوری کوشش کا نام دیا ہے اور اس مجموعہ کلام کو صحرا میں اذان دینے کی کوشش کہا ہے۔

؎ دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دوکان دے رہا ہوں
؎ شاید کوئی بندۂ خدا آئے
صحرا میں اذان دے رہا ہوں

ان کی غزلیں اس مجموعہ کلام میں موضوع کے اعتبار سے فرد اور اجتماعیت کے تہذیبی شناخت سے گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ انھوں نے اپنی غزلیہ شاعری میں انسانی تعلق اور اس کی متعین کرنے والی قوتوں کو نشانہ تضحیک بناتے ہوئے، وقت کے جبر کا اظہار کیا ہے، جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں انسانی جبر کی تصویر کے بے شمار پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔

؎ دیوتا بننے کی حسرت میں معلق ہو گئے
اب ذرا نیچے اتریے آدمی بن جایئے

معاشرے کا جبر اس کی بدلتی ہوئی صورت حال سے نالاں سلیم احمد اور اس کی شاعری ہماری تہذیبی زندگی کی اساس بن کر ابھری ہے۔ اس زمانے میں ہماری تہذیب کے ٹوٹے پھوٹے سانچے، مغرب کی یلغار اور نئی جکڑ بندیاں اور مادیت کے جنگل میں بھٹکا ہوا انسان مشینی تہذیب کا اسیر بن چکا ہے۔ اس کے نتیجے میں احساس، مروت، اخلاقیات جیسی اعلیٰ قدریں پامال ہو چکی ہیں۔

سلیم احمد نے معاشرے میں برپا ہونے والی تبدیلی کو صرف تبدیلی کے طور پر نہیں دیکھا، بلکہ اس میں منفی اور مثبت رویوں کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ وہ اس انحطاط میں حقیقی اور غیر حقیقی المیوں کو نہ صرف تلاش کرتے ہیں بلکہ اس سے برسرپیکار ہیں۔ ان کی شاعری کا ہر لفظ ہماری تہذیبی شناخت کی گم کردہ راہ میں روشن چراغ ہے۔

؎ مرد نا مرد ہیں اس دور کے زن ہیں نا زن
اور دنیا کی ہر ایک شئے ہے اسی کا سمبل
؎ زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
فصد جذبات کے کھلوائیں تو نشتر کھٹل
؎ بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

سلیم احمد کی شخصی اور تخلیقی زندگی کسی ایک دھارے یا سمت میں سفر نہیں کرتی، بلکہ وہ سمٹ کر اور پھیل کر سوچنے والے اور لکھنے والے اور زندگی بسر کرنے والے تھے۔ اسی لیے ریاض فرشوری نے سلیم احمد کی تلاش اور فکر کو جنگل سے تعبیر کیا ہے، جو زوان کی تلاش میں جس درخت کے نیچے بیٹھا وہ خود اس کی تپش سے جل اٹھا۔[۷]

؎ خود اپنی آگ سے تو جی اٹھے شرر کی طرح
یہ معجزہ ابھی اے کائنات باقی ہے

سلیم احمد نے اپنی شاعری میں جس اجتماعی شعور کا اظہار کیا ہے اس کے کئی پہلو ہیں ان کا ذہن مضطرب سوالوں سے پُر تھا۔۔۔ وہ مشرقی تہذیب کی روایات میں عشق و تعلقات، معاشرت اور اپنی تہذیبی پہچان کو پنپتا ہوا دیکھنا چاہتے تھے اور بعض مقامات پر خود اپنی شاعری کو اور فکر کو اپنا حریف تصور کرتے تھے۔[۸] زمانے کے بگاڑ کو انسانی زخموں کی تھکن کو سلیم احمد نے پوری شدت کے ساتھ محسوس کیا اور انھیں احساسات نے ان کے تخلیقی فن کو حوصلہ مندی عطا کی لہٰذا وہ بدلتی ہوئی قدروں کی آواز کو گرنے نہیں دیتے اس کے بکھرتے ہوئے زرد پتوں کو سمیٹتے ہیں اور ان میں سے ایک شعلہ روشن کرتے ہیں۔[۹] جو صداقت اور روایت کا پاسبان ہے۔

؎ کیا دور ہے سلیم کے چلتا نہیں ہے کام
توہینِ اعتبارِ شرافت کیے بغیر

؎ اس خوف سے سڑک پر برہنہ نکل نہ آؤں
اپنا لباس دنیا نے پہنا دیا ہے مجھے

؎ کتنا تنگ کرتی ہیں یہ بھری پری سڑکیں
اتنے لوگ چلتے ہیں راستہ نہیں ملتا

یہ بات اب اتنی اہم نہیں رہی کہ اب آزادی اور اس کے بعد جنم لینے والے مسائل کا دوبارہ تذکرہ کیا جائے وہ حالات اور اس کے مصائب اپنی جگہ۔۔۔اب تو بحران کا سامنا ہے جس میں عیب جوئی، الزام تراشی، چالاکی اور مکاری ہی کامیابی ہے۔سلیم احمد کے نزدیک یہ صورتحال قدروں کی پامالی ہے اور ان کی شاعری میں شعوری کرب انھی مسائل کی وجہ سے ہے۔

؎ مجھ کو قدروں سے بدلنے کا یہ ہوگا فائدہ
میرے جتنے عیب ہیں سارے ہنر ہو جائیں گے

؎ آج اپنے جسم کو تو چاہے جس قدر چھپا
رفتہ رفتہ تیرے کپڑے مختصر ہو جائیں گے

؎ ہر طرف سے انفرادی جبر کی یلغار ہے
کن محاذوں پر لڑے تنہا دفاعی آدمی

؎ میں سمٹتا جا رہا ہوں ایک نقطے کی طرح
میرے اندر مر رہا ہے اجتماعی آدمی

جس اخلاقی راستے پر سلیم احمد نے اپنے سفر کا آغاز کیا وہ راستے ہمیشہ خاردار جھاڑیوں اور دکھوں سے پر ملے دھول پھانکنے کے سوا کبھی فرحت بخش ہوا کا سامنا نہیں ہوا مگر انھوں نے اس راہ کو ترک نہیں کیا۔وہ جس دنیا کی تلاش میں نکلے تھے شاید وہ انھیں کبھی نہ ملے۔۔۔معلوم نہیں سلیم احمد کو اس کا احساس تھا کہ نہیں۔۔۔معاملہ کچھ بھی ہو دونوں صورتوں میں تندہی سے اخلاقی اقدار و روایات کو زندگی کا آب و رنگ دینے میں مصروف رہے۔

؎ یہ نئے نقشِ قدم میرے بھٹکنے سے بنے
لوگ جب ان پر چلیں گے راستہ بن جائے گا

؎ اس میں لو رکھ دوں گا میں جلتے ہوئے احساس کی
لفظ جو ہونٹوں سے نکلے گا دیا بن جائے گا

نروان کی تلاش بھی تلخیِ احساس کو جنم دیتی ہے۔یہاں کی کاروباری دل داری، تجارتی حسن، مصنوعی اخلاق، سلیم احمد کو بے کل کر رہی ہے۔شاعروں میں سلیم احمد ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کی شاعری میں موجود قطعیت نئی کاروباری دنیا اپنی تاجرانہ ذہنیت کے ساتھ ابھرتی ہے۔۱۰

؎ ہمیں پودا سمجھ رکھا ہے قومی باغبانوں نے
کہ ہر موسم میں خوش خبری سناتے ہیں بہاروں کا

؎ خوش نما لفظوں کی رشوت دے کے راضی کیجیے
روح کی توہین پر آمادہ رہتا بدن

؎ مرگِ شہرِ آرزو کا کر چکے ماتم سلیم
آؤ ان لاشوں کو اب لفظوں کا پہنائیں کفن

ان کا مجموعہ کلام اخلاقی آگاہی اور اس کے کرب کا نچوڑ ہے۔یہ آگاہی وجدانی نہیں اکتسابی ہے جس میں دنیا طلبی، عیش کوشی اور بدذوقی کی جانب مائل کیے گئے تہذیب کا چہرہ نمایاں ہوتا ہے۔اشعار کی ایک بڑی تعداد گہرا اخلاقی شعور رکھتی ہے۔ہر رنگ میں اس اخلاقی شعور کی دبی ہوئی اور کہیں ابھری ہوئی چنگاری نظر آتی ہے۔

؎ نہ پوچھو عقل کی چربی چڑھی ہے اس کی بوٹی پر
کسی شئے کا اثر ہوتا نہیں کم بخت موٹی پر

؎ یہی عیش اہل ہوس کا ایک دن خون چاٹے گا
ابھی کچھ دن لگا رکھیں وہ اس کتے کو روٹی پر

سلیم احمد کے کئی چہرے ہیں وہ ایک سنگین مسکراہٹ کا نام ہے۔جو یار دوستوں کے ساتھ اس بات پر قہقہے لگا رہا ہے کہ لوگ سڑک پر چاٹ کھانے کو تہذیبی مسئلہ بنائے ہوئے ہیں جبکہ بڑے بڑے ہوٹلوں میں لنچ اور ڈنر کھانا بھی تو ایک غیر روایتی مسئلہ ہے عائلی زندگی پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہو رہے ہیں۔اقدار و روایات کے پابند سلیم احمد نے آنے والی تبدیلیوں کا بغور مطالعہ کیا شیروانی سے کوٹ پتلون کا سفر صرف لباس کی تبدیلی تک محدود نہیں ایک طرزِ زندگی کا دوسری تہذیب کی جانب مراجعت ہے۔سلیم احمد جو ہجرت میں نہ پیسہ

لایا، نہ سفارشی خط، نہ کتابیں، صرف ایک شیروانی لایا جسے اب بھی پہن کر نکلتا ہے تو خود کو پورا آدمی سمجھتا ہے۔[11]

؎ عشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن
بند اوپر سے تلے تک شیروانی کے بٹن

سلیم احمد نے نزدیک کلچر ایک ایسی نمایاں صفات اور روشنی کا نام ہے جو انسان میں گہرا فہم پیدا کرتی ہے اور شاعری میں تہذیبی شناخت کی نشان دہی کرتا تو خود گہرے ادراک کا نتیجہ ہے۔ انفرادی اور اجتماعی مسائل کے ادراک نے سلیم احمد کی شخصیت اور شاعری دونوں کو المیہ بنا دیا ہے۔۔۔ جب ہم ایک شاعر اور ذی نفس شہری کی حیثیت سے ان کی شاعری اور سماجی زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں تو معاشرے کی فرازکی ہموار سطح اور اس کے نشیب کی ناہمواریوں کے درمیان فکر کی ایجاد و انکشاف کے روشن اُفق اور مجہول و مجبور ذہنوں کی کم رفتاری کا مشاہدہ ہوتا ہے جس میں وہ اپنی بقا کے لیے اپنی سعی میں مصروف ہیں۔ کیا یہ ممکن ہے کہ وہ مختلف النوع واقعات اور حادثات سے گریز کر کے کسی ایک ہی زاویے کو زندگی کی کلیت پر حاوی سمجھ لے۔[12] ہماری شاعری کا نیا معیار جس کی ایک آواز سلیم احمد کی صورت ہے پوری زندگی کے وسیلہ اظہار کی صورت میں حاصل ہوا ہے۔

سلیم احمد درآمد شدہ تہذیب کو مفادِ عامہ کے حق میں بہترین مقاصد کے حصول میں رکاوٹ سمجھتے ہیں اور اس کی راہ میں مزاحم ہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اس سے معاشرے کی تخلیقی صلاحیتیں مردہ ہو جاتی ہیں اور پورا انسانی معاشرہ دوسروں کی نقالی کر کے خود اپنی زندگی کو سوالیہ نشان میں تبدیل کر دیتا ہے۔

پاکستان میں یہ صورت حال اپنی انتہا پر ہے ہماری زندگی سوالیہ نشان ہے۔ اس کے ذمہ دار ہم سب لوگ ہیں۔

آج ہماری تہذیبی پہچان تعصب اور تشدد کی راہ میں مزاحم ہونے کی بجائے اسے مزید ہوا دے رہی ہے۔ یہ تعصب و تشدد معاشی، صنعتی، زرعی، جسمانی، سیاسی، تنظیمی، اور تہذیبی اداروں کو ملیا میٹ کر رہی ہے اور ذہن انسانی کی ترقی رک چکی ہے۔ اس صورت حال میں شاعر، نقاد اور فلسفیوں کا کام ہوتا ہے کہ اپنے خیال و فکر اور تخلیقی صلاحیتوں کے بل پر لوگوں میں شعور پیدا کریں سلیم احمد نے اسی شعور کی رمق کو اپنی شاعری میں جگانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن افسوس! ہمارے معاشرہ کا ہر طبقہ خود کو اس بصیرت سے فیضیاب کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔

؎ دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جایئے
اس طرح ملیے کہ جزو زندگی بن جایئے

؎ اک پتنگے نے اپنے رقص آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیے روشنی بن جایئے

عدم تحفظ کا شکار معاشرہ فرد کو آگے بڑھانے کے بجائے پیچھے دھکیل دیتا ہے صرف اسی پر بس نہیں ہوتا بلکہ سماجی نظام کے تمام رشتے ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں دیکھتے ہی دیکھتے تمام سماجی پہچان اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ معنویت کے گم ہوتے ہی فرد انسانی سطح سے ایک درجے نیچے گر جاتا ہے سماجی اور تہذیبی اداروں کی بنیادیں کمزور ہو جاتی ہیں اور ان اداروں سے انسانی جذبات کا تعلق کمزور پڑ جاتا ہے۔ عام آدمی اپنے آپ کو تمام معاملات سے الگ تھلگ تصور کرنے لگتا ہے۔ ان حالات میں انسانی ذہن نیم حیوانی درجے پر فائز ہو جاتی ہے جس میں ساری جدوجہد کا مدار بھوک مٹانے اور ہوائے نفس کو موٹا کرنے میں صرف ہوتا ہے۔

انھیں تمام کیفیات کو سلیم احمد نے نظم "ڈنر" میں بیان کیا ہے۔ جس میں انسان کی ظاہری وضع کے پیچھے چھپے ہوئے غیر مہذبانہ طرزِ عمل کی نشاندہی کی گئی ہے۔

؎ سخت کالر میں پھنسے بیٹھے ہیں اور بوٹ میں ہیں
قاعدے کا بہت پاس کے فل سوٹ میں ہیں
کھانا کھاتے ہیں تو چپ چپ کی صدا آتی ہے
پانی پیتے ہیں تو لپ لپ کی صدا آتی ہے
گھاس کی کرسی پہ بیٹھا ہوا خر کھاتا ہے
جہل کے توس سے دانش کا بٹر کھاتا ہے

یہ تمام مناظر سلیم احمد نے ہمارے معاشرے کی باتہذیب کہلانے والی زندگی سے عکس کیا ہے جس میں ظاہر داری کے پردے کے پیچھے انسانیت کا مکروہ ترین چہرہ موجود ہے۔ سلیم احمد ایسی چمک دمک کو دیکھ کر ڈر جاتے ہیں اور ان کے اندر کا انسان خود نمائی سے فریب کھانے کے بجائے نفرت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور اسی نفرت نے معاشرے کے رویوں کے خلاف بغاوت کا علم بلند کرنے کا حوصلہ پیدا کیا ہے۔

؎ چہرہ ہاتھوں میں چھپائے ہوئے ڈر کر بھاگا
دور تلک تیرہ و تاریک سڑک پہ بھاگا
رفتہ رفتہ وہ سڑک جانے کہاں جا نکلی
مجھ کو محسوس ہو راہ نئی آ نکلی

سلیم احمد اس دور میں بسنے والے لوگوں کی خود غرضی، غیر ذمہ دارانہ تنگ نظری اور ظاہرانا علی ظرفی کا قلع قمع کرتے ہوئے احساس اقدار کی زائل شدہ حقیقت کی اہمیت بیان کر رہے ہیں۔ کیوں کہ موجودہ عہد

میں کسی بھی نئے نظام خیال پر معاشرہ کا اعتماد باقی نہیں رہا۔۔۔۔ہماری تہذیبی پہچان، تاریخی ورثہ، سخت پتھر کی طرح بے جان نظر آ رہے ہیں۔اس ممکنہ صورت حال کے پیش نظر کسی بھی معاشرے کے پاس دو راستے ہوتے ہیں۔۔۔پہلا یہ کہ ازسر نو تطہیر کا کام کرتے ہوئے نئے نمونوں کی تلاش کی جائے تا کہ معاشرہ نئی زندگی کا آغاز کر سکے۔۔۔دوم وہ راستہ ہے جس میں بغیر سمت کے اپنے آپ کو بدلتے ہوئے حالات میں بہنے دیں۔۔۔یہ صورت حال تشویش ناک ہے جو قوموں کی زندگی کو پیروں تلے روند دیتی ہے۔

پاکستان کا ایک بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اس ملک کو دو الگ الگ لوگ درست کرنا چاہتے ہیں۔ایک نظام فکر کے ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ جدید طرز زندگی ہی ہماری ترقی کا ضامن ہے اور مذہب کی حیثیت انفرادی سطح تک محدود ہونی چاہیے۔ جب کہ دوسرا نظام خیال یہاں کی تاریخ، تہذیب اور روایت سے منسلک ہے جو مذہب کو زندگی کے ہر معاملے میں اپنا رہ نما بناتا ہے۔یہ دو الگ شناخت کے حامل افراد ہمارے سامنے موجود ہیں۔ایک کو اخلاقی انسان تصور کیا جاتا ہے اور دوسرا خود کو حقیقی انسان کہلانا پسند کرتا ہے۔یہ دونوں منہ موڑ کر ایک دوسرے سے الگ تھلگ بیٹھے ہیں۔اس دو رخے پن نے انسان کا زندہ رہنا اور بامعنی زندگی بسر کرنا دشوار بنا دیا ہے۔آخر اخلاق اور حقیقت الگ ہو کر کیسے زندہ رہ سکتے ہیں۔[۱۳] اسی اخلاق اور حقیقت کے امتزاج سے سلیم احمد کی شاعری نے اپنے وجود کو نیا آہنگ بخشا ہے جو نئے زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو نباہنے کے ساتھ ساتھ ٹوٹے پھوٹے ان رویوں کو بھی جوڑتی ہے جو ہماری زندگی کو جاودانی عطا کر سکتے ہیں۔

فردی محدود زندگی کے بعد زندگی کی وسیع تر شکلوں کا پہلا تعین یہ ہے کہ انسان بحیثیت نوع کے زندہ رہے۔پھر بحیثیت کائنات کے پھر حیات محض کے جو ماورائے کائنات ہے اور ازل سے ابد تک یکساں قائم و دائم ہے۔۔۔اب انسان روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا اس کا آخری اور قطعی مطلب یہ ہے کہ صرف بھوک کی جبلت انسان کو حیات محض کے وسیع ترین اور عظیم ترین دائرہ میں داخل نہیں کر سکتی۔اس کے لیے انسان کی کسی اور قوت کی طرف دیکھنا چاہیے۔[۱۴] اور وہ قوت ہماری اخلاقی اور روحانی دنیا ہے جس میں ہم اپنے محسنات کی بدولت کائنات کے رہبر کی حیثیت سے زندہ رہتے ہیں۔لیکن جبلی حیثیت سے رہنے کی ناکام خواہش ہمارا اجتماعی نوحہ ہے جو سلیم احمد کے یہاں نظم 'قصر سیاہ' میں دیکھا جا سکتا ہے۔اس نظم میں خواب و خیال کی دنیا تعمیر نہیں کی گئی بلکہ جیسا دیکھا ویسا ہی کہہ ڈالا۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آسیب مشعلیں تھامے راستہ دکھا رہی ہیں جس نے بھی اس پر قدم رکھا وہ یقین سے گمان کی طرف نکل جائے گا۔

اسی لیے انسان صرف فرد کی طرح زندہ نہیں رہ سکتا۔اس لیے کہ راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت

کے سوا۔۔۔کسی بھی شاعر کو اپنا مرثیہ اپنی موت سے پہلے لکھنا پڑتا ہے اور شاعر کے ساتھ اس کی سوسائٹی کو بھی۔[۱۵] نظم 'قصر سیاہ' میں شاعر اور سوسائٹی دونوں کا مرثیہ موجود ہے۔

غیرتیں ساز بجاتی ہیں دلوں میں رو کر
عصمتیں بھاؤ بتاتی ہیں برہنہ ہو کر
رقص پہ جاں کی شرافت کی عجب تنگی ہے
ضرب کوڑوں کی پڑی ہے سو کمر ننگی ہے
اشک آنکھوں میں سنبھلتا بھی نہیں بہتا بھی نہیں
سر پہ عزت کے تقدس کا دوپٹہ بھی نہیں
اور اس کے مقابل میں عیاذاً باللہ
دیکھ کر جس کو تڑپتی ہے جراحت کی نگاہ
رحل تقدیر پہ قرآن جلی رکھا ہے
طشت زریں پہ سر ابن علی رکھا ہے

سلیم احمد کے خیال میں مشرق صرف ایک خطہ زمین کا نام نہیں' بلکہ ایک تہذیبی حقیقت ہے جو انسان کو انسانیت کا شرف بخشتی ہے۔سلیم احمد نے اس گرد و غبار کے اس طوفان میں معاشرے کے تمام طبقات کی نچلی اور اعلیٰ سطحوں کا تجربہ اور مشاہدہ کیا ہے۔ نثی کے یہ واحد شاعر ہے جو مغربی مصنوعات سے متاثر ہونے کے عمل کو نشانۂ تنقید بناتے ہیں۔[۱۶]

مغرب کی سائنس اور ٹیکنالوجی ایک خاص تہذیب کا ثمرہ ہے۔ہمارے سادہ لوح لوگوں کو اس بات کا علم ہی نہیں کہ بچوں کے کھلونے بھی تہذیب و تمدن کی نمائندگی کرتے ہیں۔آج پوری دنیا میں مغربی مصنوعات خواہ وہ کھلونے کی صورت میں ہوں یا کسی اور صورت میں۔۔۔بچوں میں مثبت تربیت کے بجائے منفی رجحان جنم دے رہا ہے۔سلیم احمد نے اسی نقطہ نظر کو یوں پیش کیا ہے۔

؎ جو آنکھوں کے تقاضے ہیں وہ نظارے بناتا ہوں
اندھیری رات ہے میں کاغذ پہ تارے بناتا ہوں
؎ محلے والے میرے کار بے مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں

؎ وہ لوری گائیں گی اور ان میں بچوں کو سلائیں گی
میں ماؤں کے لیے پھولوں میں گہوارے بناتا ہوں

روحانیت کے جس اعلیٰ اور ارفع مقام کا حصول ان کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے اس میں یہ بات تقریباً ناممکن ہو جاتی ہے کہ وہ مشینی دنیا کا استقبال کریں گے۔ لہٰذا مشین اور سیاست کی یکجائی کے گہرے رشتے کو نہ صرف انھوں نے تنقید کا نشانہ بنایا' بلکہ اس سے نفرت کا اظہار کیا ہے۔

؎ کارِ تخلیق میں ڈالا ہے مشینوں نے خلل
رحمِ مادر کی جگہ ڈھال کے رکھ دی بوتل

آج مشین خدا بن کر روح و اخلاق کے تصور سے بے نیاز دولت کے سہارے خون کی ہولی کھیل رہی ہے اور مشینی قوتیں اسی کام میں مصروف ہیں کہ کسی طرح انسان کو جذبات سے عاری کر کے ایک مشینی پرزے میں تبدیل کر دیا جائے۔۔۔ مادی اعتبار سے کی جانے والی اس ترقی نے اعتدال کے راستے کو ترک کر دیا ہے۔ خود مغرب کی روح اور اخلاقی شخصیت مردہ ہو گئی ہے۔

سلیم احمد نے اپنی شاعری میں یہ سوال بار رہا کیا ہے کہ تہذیب کا کام یہ ہے کہ وہ فرد کو زندہ رکھے اور اسے کامل بنانے میں مدد دے' مگر یہ عمل از کار رفتہ ہو کر معدوم ہو گیا ہے۔ اب مشین کا انفرادی وجود ہمارے اجتماعی شعور کو چاٹ رہا ہے۔ ہماری روح کو ضعیف اور جسم کو بیمار کر چکا ہے۔ طاقت اور توانائی حاصل کرنے کے لیے جس مشین کے پہیے کو انسان نے گھمایا تھا اس نے انسان کو ہی گھما کر رکھ دیا۔ ۱۷روح مضمحل اور جسم ناتواں ہو چکے ہیں۔ ان کی شاعری نے تہذیبی قدروں کی بگڑتی ہوئی تصویروں کو فکر و نظر سے دیکھنے کا سلیقہ فراہم کیا ہے۔ حقیقتاً ان کی شاعری صرف تہذیبی پہچان کا نام نہیں' بلکہ اسے پڑھنے پر ہمیں مخلص دوست کی نصیحت بھی معلوم ہوتی ہے۔ جو حدیثِ یار کی طرح سینے میں محفوظ کرنے کے لائق ہے۔

سلیم احمد کی شاعری کا ایک بڑا تہذیبی مرکز گھر اور مکان ہے اسے صرف شاعرانہ اظہار نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ روح کی آسودگی کا مظہر بن کر ابھرتا ہے ان کے نزدیک در و دیوار کو گھر نہیں کہا جا سکتا یہ تو منجملہ اسبابِ سفر ہیں جس کی ضرورت فی زمانہ رہی ہے' گھر اور مکان زندگی کے اہم ترین عناصر اس لیے ہیں کہ یہ چیزیں انسان کو سماج سے جوڑتی ہیں اور سماج تہذیبی شناخت ہے جو آدمی کو ادھورے سے پورا بننے میں معاونت کرتی ہے۔ سلیم احمد نے چوہوں اور مینڈکوں پر تجربہ کرنے کے بجائے معاشرے کی تبدیل ہوتی ہوئی قدروں کے کا نجکشن خود اپنی ہی غزل کو دیے اور بدنام ہوا اور بڑے دکھ سہے۔ ۱۸

؎ شرطِ ویرانی سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ
در و دیوار بنا کر اسے گھر جانتے ہیں

؎ ان کو تسکین حضر تیرے خانہ بدوش
گھر کو منجملہ اسبابِ سفر جانتے ہیں

؎ سلیم گھر سے نکل کے نہ جاؤ صحرا میں
ہوا کے راگ بہت درد آفریں ہوں گے

ان کے یہاں زندگی کی پست ترین سطح بھی ملتی ہے اور بلند ترین بھی۔۔۔ وہ گھر اور مکان کو فلسفیانہ انداز سے دیکھتے ہیں جو ایک مربوط تجربے سے پھوٹی ہے اور ایک بہت بڑے تجربے کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ان کا فن معاشرے کا مابعد الطبعیاتی سطح سے لے کر عام سطح تک چیزوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ۱۹ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کا خمیر تجزیاتی فراست سے اٹھا ہے۔

وہ سماجی بحران، چادر اور چہار دیواری کے تقدس، تہذیبی شناخت اور عرصہ دراز سے لاحق تاجرانہ ذہنیت سے برسرِ پیکار ہیں اس الٹ پھیر کے نظامِ زندگی نے سلیم احمد کو نیم پاگل بنا دیا' کل تک جسے الٹا سمجھا جا رہا تھا لوگ آج اسے سیدھا سمجھنے لگے' جب ماضی کے ورق کو الٹا گیا تو لوگوں نے ہنس کر کہا ''کل تک ہم الٹے تھے اور آج ہم سیدھے ہیں'' اس پورے انحطاط کے عمل کو نظم ''پاگل'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔

صبح کو بستر سے اٹھا
ہوٹل میں جانے کے لیے
بازار میں آیا
دیکھا
سب الٹے ہیں
سب مجھ کو دیکھ کر ہنستے ہیں
آوازے کستے ہیں
تم الٹے ہو
تم الٹے ہو

سلیم احمد نے لکھا ہے کہ اختلاف کو پسند کرنا نہیں سیکھو گے تو تمھیں یہ معلوم نہیں ہو سکے گا کہ جہاں تم

ہؤ وہاں تم نہیں ہؤ وہاں تمہارے ہونے کا امکان ہے۔۲۰؎ یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی اختلافی شاعری سے اور اختلافی طرزِ زندگی سے، شیروانی پہنے اپنی موجودگی کے امکانات کو ثابت کیا ہے یعنی جہاں تھے وہاں نہیں تھے اور جہاں نہیں تھے وہاں اس کے امکانات باقی ہیں۔ ہر شام وہ اپنی بکھری ہوئی زندگی، ٹوٹے ہوئے کرچیوں کو سمیٹنے میں زخمی ہوجاتے تھے اور پھر سوچتے تھے کہ شاید زندگی، زخم اور محبت تینوں ایک ہی چیز کے نام ہیں۔۲۱؎

حوالہ جات:۔

۱؎ سلیم احمد، ''تجربے''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۲۵۵
۲؎ شمیم احمد، ''چند ضروری گزارشات''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۳۷۳
۳؎ سلیم احمد، ''پیش لفظ، مشرق''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۳۷۰
۴؎ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''پاکستانی کلچر''، نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء، ص ۷۷
۵؎ سلیم احمد، ''نئی نظم اور پورا آدمی''، ادبی اکیڈمی کراچی جون ۱۹۶۲ء، ص ۱۲
۶؎ سراج منیر، ''بہ پائے جستجو چو آبلہ خوں گشت منزل ہا''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۲۹۷
۷؎ ریاض فرشوری، ''تصویر''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۱۵
۸؎ عزیز حامد مدنی، ''شیروانی کے بٹن سے خاکِ لالہ و گل تک''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۱۴۳
۹؎ جاذب قریشی، ''چراغ نیم شب''، مشمولہ روایت ۲، بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۷
۱۰؎ پروفیسر مجتبیٰ حسین۔ ''بیاض پر ایک نظر''، مشمولہ روایت ۲، بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۵
۱۱؎ ریاض فرشوری، ''تصویر''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۱۴
۱۲؎ عزیز حامد مدنی، ''جدید اردو شاعری''، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۰ء، ص ۷
۱۳؎ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''پاکستانی کلچر''، نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۲
۱۴؎ سلیم احمد، ''نئی نظم اور پورا آدمی''، ادبی اکیڈمی کراچی جون ۱۹۶۲ء، ص ۱۲۵
۱۵؎ ایضاً ص۔ ۱۲۷
۱۶؎ احمد ہمدانی، ''مشرق ہار گیا''، مشمولہ روایت ۲، بیادِ سلیم احمد لاہور ۱۹۸۷ء، ص ۲۰۰
۱۷؎ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''پاکستانی کلچر''، نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع ششم ۱۹۹۷ء، ص ۲۰۹
۱۸؎ ریاض فرشوری، ''تصویر''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۱۴
۱۹؎ سراج منیر، ''بہ پائے جستجو چو آبلہ خوں گشت منزل ہا''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۲۹۸
۲۰؎ سلیم احمد، ''تجربے''، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا پبلشنگ اسلام آباد ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۶
۲۱؎ ایضاً ص۔ ۲۶۲

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر سعدیہ طاہر*

دُنیائے اسلام میں طنز و مزاح کا تعارف اور تجزیہ

ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامۂ خاص

Abstract : This critical essay is an attempt to evaluate Dr. Wazir Agha's studies in humour and satire in Urdu literature as well as in the literature of the wider Muslim world. His first and foremost extensive study on the subject , entitled ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' was published almost half a century ago. Ever since then he continued to contribute essays on different topics on humour and satire in literature, throughout his life. We find short but illuminating pieces in each and every collection of his essays. I have made an attempt to include all the writings of Dr. Wazir Agha on this subject in my study.

اِس مضمون کا عنوان ڈاکٹر وزیر آغا کے ایک یادگار مضمون بعنوان ''دُنیائے اسلام میں ظرافت کا جزرومد'' سے مستعار ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا آغازِ کار ہی سے ہمارے ادب میں طنز و ظرافت سے بہت گہرا اور پائیدار شغف رکھتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے طنز و مزاح کی جانب اُن کی پیش رفت اُن کی پہلی علمی تصنیف ''مسرت کی تلاش'' ہی کی توسیع ہو اور انہوں نے پی ایچ ڈی کے لیے اپنے تحقیقی مقالے کا موضوع ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' اِسی شغف کے پیشِ نظر منتخب کیا ہو۔ ''اُردو ادب میں مسرت اور بہجت کی ایک مثال۔ راجہ مہدی علی خاں'' اُن کی دوسری کتاب ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' کی رونق ہے۔ اُن کے مجموعۂ مقالات ''تنقید و مجلسی تنقید'' میں ''طنز و مزاح کے پچیس سال'' اور ''دُنیائے اسلام میں ظرافت کا جزرومد'' کے سے یادگار مضامین شامل ہیں۔ اِسی طرح اُن کے تنقیدی مضامین کے ایک اور مجموعہ بعنوان ''تنقید اور احتساب'' میں ''پطرس بخاری کی مزاح نگاری'' کے نادر و نایاب رُخ کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ جہاں تک مقالات کا تعلق ہے ''دُنیائے اسلام میں ظرافت کا جزرومد'' میں ایک وسیع کینوس پر دادِ تحقیق دی گئی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا زیرِ نظر موضوع کی وُسعت اور

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ہمہ گیری سے ہمیں یوں متعارف کراتے ہیں:

"عرب، ترکی، ایران اور ہند میں بسنے والی مسلمان قوم میں ظرافت کے ان عناصر کی بڑی فراوانی رہی ہے جن کا تعلق زندگی کی جسمانی سطح سے ہے مثلاً فحش گوئی، ہزل، ٹھٹھہ، پھکڑپن، تمسخر، ہجو، عملی مذاق وغیرہ۔ شاید اسی لیے جارج میریڈتھ نے یہ دعویٰ کیا کہ بغداد میں ہنسی ٹھٹھہ تو تھا مگر مزاح کا وجود نہ تھا جس سے اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ مسلمان اقوام ظرافت کی اعلیٰ اور ارفع سطح سے ہمیشہ محروم رہی ہیں مگر جارج میریڈتھ اور اسی قبیل کے دوسرے مغربی حکما نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ مسلمان اقوام میں ظرافت کی بوجھل بالائی سطح کے طنز، بذلہ سنجی، تحریف، معما اور حکایت وغیرہ کی ایک زیریں سطح بھی ہمیشہ موجود رہی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ مسلمان اقوام میں آمریت کے نشو ونما پانے کے باعث مزاح کو تو زیادہ فروغ نہ مل سکا کیونکہ مزاح آزادیٔ فکر کی پیداوار ہے اور آمرانہ نظام میں آزادیٔ فکر باقی نہیں رہتی مگر اس کے بجائے بذلہ سنجی (WIT) کو یقیناً فروغ ملا کیونکہ بذلہ سنجی کے لیے "دربار" کی زرخیز مٹی بہت کارآمد ہے اور مسلمان اقوام میں دربار ایک مرکزی حیثیت رکھتا تھا، تاہم اسلامی تہذیب کے نفوذ کے باعث بیشتر مسلمان اقوام میں، صفائے باطن، ہمہ بینی، ہمہ دانی اور ہمہ رنگی"، کا وہ انداز بھی پیدا ہوا جو آخر آخر میں لطف ادا، معنی آفرینی اور "ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے" ایسے نادر احساس پر منتج ہوا اور جس کے باعث اُس معنی خیز عارفانہ تبسم نے جنم لیا جو ایک انوکھی گہرائی اور لطافت سے مملو ہونے کے باعث اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ لہٰذا مسلمان اقوام کی ظرافت کا جائزہ لینے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کی جسمانی سطح کا بھی ذکر کیا جائے اور ماورائی سطح کا بھی۔ جسمانی سطح کے ذکر میں عربوں، ترکوں، ایرانیوں اور ہندی مسلمانوں کی ظرافت کے مزاج کا تعین ہوگا اور ماورائی سطح کے حوالے سے اس مشترکہ تہذیبی سرمائے کی نشان دہی ہوگی جو روحِ اسلامی کے نفوذ وانعکاس سے پیدا ہوا اور جو مسلمان اقوام کی ظرافت کے تار و پود میں منقش تاروں کی طرح جذب ہوتا چلا گیا۔"(۱)

زیرِ نظر مقالے میں تاریخ وتہذیب پر نظامِ سیاست کے اثرات سے بھی بحث کی گئی ہے اور عربی، فارسی، ترکی اور اُردو کے مزاحیہ کرداروں جن میں جحی اور اشعب (عربی) عبید زاکانی (فارسی) ملا نصیر الدین (ترکی) اور

خوجی (اُردو) کے سے مزاحیہ کرداروں کے علاقائی، نسلی اور قومی خد وخال بھی اُجاگر کیے گئے ہیں۔ اِسی کتاب کے ایک اور مقالہ بعنوان "سرشار کی تہذیب" میں رتن ناتھ سرشار کے "فسانۂ آزاد" کے مقبولِ عام مزاحیہ کردار خوجی کو اس کے تہذیبی تناظر میں پیش کرتے وقت ڈاکٹر خورشید الاسلام کی اِس رائے سے اختلاف کیا ہے کہ سرشار نے آزاد اور خوجی ہر دو کرداروں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے:

"قدیم اور اس کی علامت خوجی کو طنز کا نشانہ بنانے کا اقدام تو سمجھ میں آتا ہے لیکن خورشید الاسلام کی یہ رائے محلِ نظر ہے کہ سرشار نے جدید اور اس کی علامت آزاد کو بھی طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ دیکھنا چاہیے کہ سرشار نے آزاد کو دیو قامت اور خوجی کو کوتاہ قد بنا کر کیوں پیش کیا۔ شعوری سطح پر تو شاید سرشار کے سامنے کوئی مقصد نہ ہو لیکن قطعاً غیر شعوری طور پر انہوں نے جدید سے اپنی ہم آہنگی اور قدیم سے اپنی نفرت کو اُجاگر کرنے کے لیے ان دونوں کرداروں سے مدد لی۔ جدید سے ان کی جذباتی وابستگی اس طور عیاں ہے کہ انہوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے خوجی کو عام انسانی سطح سے بہت پست مقام عطا کیا۔ اس لیے سرشار کے ہاں اصلاح پسندی کا رجحان بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح کے لیے نئے زمانے کے ساتھ چلنا اور پرانے زمانے سے منقطع ہونا چاہتے تھے۔ ممکن ہے اِن کے اس روّیے پر سرسیّد احمد خان کی تحریک کے اثرات بھی ثبت ہوں۔"(۲)

جہاں تک عصری ادب کا تعلق ہے ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون بعنوان "طنز ومزاح کے پچیس سال" میں پاکستان کی پہلی رُبع صدی کے دوران تخلیق کیے جانے والے طنزیہ ومزاحیہ ادب کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اِس مضمون میں انہوں نے راجہ مہدی علی خان، مجید لاہوری، سیّد محمد جعفری، ضمیر جعفری اور شیخ نذیر احمد کے سے شاعروں اور رشید احمد صدیقی، شفیق الرحمٰن، شوکت تھانوی، امجد حسین، محمد خالد اختر، مشتاق احمد یوسفی اور مسعود مفتی کے سے نثر نگاروں کی طنزیہ ومزاحیہ نگارشات کی فنی اور فکری تحسین کی ہے۔ اپنی کتاب "تنقید اور احتساب" میں شامل ایک مضمون بعنوان "پطرس کی مزاح نگاری" میں انہوں نے پطرس کی انفرادیت کو اُجاگر کرتے وقت لکھا ہے کہ:

"پطرس نے اپنے زمانے کے شدید فکری اور احساسی بحران کے باوجود زندگی کو پیار بھری نظروں

سے دیکھا اور اپنی کشادہ دلی اور وسعتِ نظر کے تحت زندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہوتا چلا گیا۔ چنانچہ پطرس نے خالص مزاح کا جو معیار قائم کیا وہ کسی روایتی رجحان کے تابع نہیں تھا بلکہ فنکار کے ایک مخصوص میلان کی پیداوار تھا۔ اسی لیے پطرس کے خالص مزاح کا معیار مثالی حیثیت رکھتا ہے اور اسے ابھی ایک طویل مدت تک کسی حریف کا خطرہ نہیں ...... پطرس کا ردِعمل ایک صحت مند انسان کا ردِعمل ہے وہ ایک کشادہ دل کے ساتھ آگے بڑھا ہے اور جہاں سے گزرتا ہے مسرت اور شادمانی، مٹھیاں بھر بھر کے بکھیرتا چلا جاتا ہے۔ اسی میں پطرس کی جہت ہے یہی بات اسے مزاح نگاروں میں ایک ممتاز مقام عطا کرتی ہے۔"(۳)

مسرت اور شادمانی کی یہ تلاش ڈاکٹر وزیر آغا کی اُردو ادب کی جانب پیش رفت کا محرک ثابت ہوئی تھی۔ چنانچہ انہوں نے ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' کے ساتھ ادب کی قلمرو میں قدم رکھا تھا۔ اردو ادبیات میں طنز و مزاح کی روایت بہت پرانی ہے لیکن طنزیہ اور مزاحیہ ادب پر تنقید اور تحقیق کا سلسلہ زیادہ پرانا نہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی اس کتاب سے پیشتر رشید احمد صدیقی کی کتاب ''طنزیات و مضحکات'' میں چند مضامین ملتے ہیں۔ صدیقی صاحب کی کتاب بھی طنزیہ اور مزاحیہ ادب پر نقد و نظر کا کام تو انجام دیتی ہے لیکن طنز اور مزاح کے بنیادی مباحث سے بحث نہیں کرتی۔ زندگی اور اس کی مختلف جہتوں میں طنز و مزاح کو جو اہمیت اور معنویت حاصل ہے رشید احمد صدیقی کی کتاب میں اس کی تعبیر اور تفہیم کی مساعی ذرا کم ہی دکھائی دیتی ہیں۔ وہ جتنے بڑے مزاح نگار تھے ان کے تنقیدی مضامین میں نقد و نظر کی اتنی بلند شان دکھائی نہیں دیتی۔ طنز و مزاح کے تخلیقی عمل کے دوران میں ان کا تہذیبی اور سماجی شعور زندگی کی مختلف جہتوں میں محوِ سفر رہتا ہے لیکن جب وہ تنقید کی جولان گاہ میں کارفرما ہوتے ہیں تو ان کے وجدان میں جمالیاتی آہنگ کی وہ تہذیب دکھائی نہیں دیتی جو طنز و مزاح کے مختلف اور متنوع نمونوں کو ایک اکائی کی صورت میں دیکھ سکے اس حوالے سے وزیر آغا کی کتاب کو اولیت حاصل ہے کہ وہ نہ صرف تنقیدی اعتبار سے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی تطہیر اور تہذیب کرتی ہے بلکہ تحقیقی حوالوں سے بھی وہ طنز و مزاح کے باب میں اس کے فکری اور معنوی لحاظ کے ساتھ ساتھ اردو کے علاوہ انگریزی اور فارسی زبانوں کے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کے فکری پس منظر کو بین الاقوامی شعور کے ساتھ وابستہ کرتی ہے۔ اس اعتبار سے ڈاکٹر وزیر آغا کے مطالعاتی افادات طنز و مزاح کے پس منظر کو جدید انسانی زندگی کے پیش منظر سے ہم آہنگ کر کے ایک ایسا منظر نامہ تشکیل دیتے ہیں جو طنز و مزاح کے افق پر پھیلی شفق کے رنگوں کو وجدان کی ہمہ رنگ جمالیات سے محو کر دیتے ہیں۔

وزیر آغا نے طنز و مزاح کے مباحث میں ہنسی کے مختلف رنگوں کی آبشار کو ضلع جگت، پیروڈی، تقلیب خندہ آور وغیرہ کو تلاشنے کا کام نہایت ہی ہنرمندی سے انجام دیا ہے۔ ان کے نزدیک ہنسی اور مسکراہٹ محض انسانی رویوں کی ظاہری معنویت کا اظہاریہ نہیں ہیں بلکہ ان کی جڑیں انسان کی باطنی کائنات کے ساتھ وابستہ ہیں۔ ہنسی کے رنگ تہذیبی زندگی کے مختلف النوع تجربوں کو اس طرح اپنے ساتھ ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ہنسی کا معنوی اظہاریہ انسانی زندگی کے مختلف زمانوں کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے اور اس طرح طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی تخلیق کا سرچشمہ انسانی زندگی کے ظاہری رویوں سے وابستہ ہو جاتا ہے لیکن اس پر نقد نظر کا حوالہ انسانی زندگی کی داخلی اور جذباتی صداقت کے احساس سے ہم آہنگ ہو کر ایک ایسے نظام کی تہذیب کرتا ہے جو ہنسی کے تہذیبی، سیاسی اور نفسیاتی محرکات کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ وزیر آغا نے ہنسی کے داخلی اور خارجی رویوں کے ساتھ ساتھ اس کے مختلف عناصر کے محرکات کو تلاشنے کی جستجو کی ہے اور اس میں وہ کامیاب رہے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں ابواب کی ترتیب یوں ہے:

پہلا باب: مزاح اور مزاح نگاری، دوسرا باب: اُردو شاعری میں طنز و مزاح، تیسرا باب: اُردو نثر میں طنز و مزاح چوتھا باب: اُردو ادب کے مزاحیہ کردار، پانچواں باب: اُردو ڈراما میں طنز و مزاح، چھٹا باب: اُردو صحافت میں طنز و مزاح

''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' درحقیقت ڈاکٹر وزیر آغا کا تحقیقی مقالہ ہے، جس پر ۱۹۵۵ء میں پنجاب یونیورسٹی نے انھیں پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری تفویض کی تھی۔ چنانچہ یہ کتاب پہلی بار ۱۹۵۹ء میں شائع ہوئی تھی۔

پہلے باب میں ڈاکٹر وزیر آغا نے مزاح کی لفظی اور مرادی معنویت کو اس کے مجموعی فکری ماحول میں مرتب کرنے کی سعی کی ہے۔ انھوں نے مزاح کے فکری اور معنوی نظام کو ادب کے تناظر میں ایک اکائی کی صورت میں اجالنے اور اس کی معنویت کا فکری جائزہ لینے کی کوشش بھی انجام دی ہے مزاح کن تدریجی مراحل سے گذر کر فکری اور فنی اعتبار سے اپنی معراجِ کمال کو پہنچتا ہے ڈاکٹر وزیر آغا نے اس کے ان تدریجی مراحل اور اس کے فکری ارتقا کو بھی بیان کیا ہے انھوں نے انسانی زندگی میں مزاح کی افادیت اور اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے یہ باب بنیادی طور پر تین حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں مزاح کی مختلف جہتوں کو بیان کیا گیا ہے۔ خصوصاً مزاح کو ہنسی کے تناظر میں سمجھنے کی کاوش کی گئی ہے۔ ہنسی کے مختلف نظریات کو مغربی مفکرین کے افکار و خیالات کے حوالے سے دریافت کرنے کا رویہ بھی ملتا ہے۔ اس باب کا دوسرا حصہ مزاح اور اس کے اماثل سے متعلق ہے، جس میں مزاح کی مختلف اور متنوع صورتوں کو اس کے بنیادی تقسیم میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

تیسرا حصہ انگریزی اور فارسی ادبیات کے مزاحیہ اور طنزیہ رویوں کا احاطہ کرتا ہے،اس حصے میں نہ صرف ان دو عالمی زبانوں کے مزاحیہ ادب کا مطالعہ کیا گیا ہے بلکہ ان مطالعات کی روشنی میں رنگ رس کو ادب کے مجموعی فکری اور معنوی حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

کتاب کے پہلے باب میں وزیر آغا نے سب سے پہلے مزاح کی اہمیت کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ اس ضمن میں وہ احساسِ مزاح کے مظہر یعنی تبسم ،ہنسی اور قہقہہ کو اس سنجیدہ کائنات میں انسان کو زندہ رکھنے اور اسی کے سہارے زندگی سے سمجھوتہ کرنے کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں(۴)۔ان کے نزدیک احساسِ مزاح سے کسی معاشرے کی بنیادوں کو استحکام ملتا ہے کیونکہ مزاح ہی کی بدولت انسانوں کے مابین بلاتفریق ایک ناقابلِ شکست رشتہ معرضِ وجود میں آتا ہے اور ہنسی افراد کو باہم مربوط ہونے کی ترغیب دیتی ہے۔(۵)

احساسِ مزاح کا ایک مظہر ہنسی ہے جسے وزیر آغا قدرت کی عطا کردہ نعمت سمجھتے ہیں کیونکہ ایسی سنجیدہ کائنات میں انسان کا سنجیدہ کاوشوں اور ٹھوس تعمیری کارناموں میں منہمک ہو جانا عین فطری اَمر ہے اور مزاح ہی کی حدت سے زندگی کی ان سنجیدگیوں میں نرمی ممکن ہے۔وزیر آغا ہنسی کو ایک حیاتیاتی عمل قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''انسان کی امتیازی خصوصیت البتہ یہ ہے کہ وہ اس سنجیدگی کو چند لمحات کے لیے ہی
> سانپ کی کینچلی کی طرح اُتار پھینکتا ہے اور ہنسی جیسے خالص حیاتیاتی تعیش سے زندگی کی
> کھردری سطح کو ہموار کر لیتا ہے مگر ہنسی سے جو مسرت اسے حاصل ہوتی ہے وہ آرٹ
> اور فلسفہ سے حاصل شدہ مسرت سے اس حد تک مختلف ہے کہ اس کے ساتھ عضویاتی
> مظاہر بھی شریکِ کار ہوتے ہیں۔''(۶)

اس اقتباس میں مصنف نے یہ سوال بھی اُٹھایا ہے کہ ہنسی سے جو مسرت حاصل ہوتی ہے اور آرٹ سے حاصل شدہ انبساط میں کیا فرق ہے؟اور ساتھ ہی اِس اَمر کی صراحت بھی کر دی ہے کہ مزاح صرف مسرت ہی نہیں بخشتا بلکہ جسمانی اعضا کو متحرک کر کے ہنسی کا باعث بھی بنتا ہے۔اس ضمن میں وزیر آغا آرتھر کوسلر(Arthur Koestler)کے یہ الفاظ نقل کرتے ہیں جس کے مطابق:

> ''خیالات واحساسات ایک خوب صورت تصویر کو دیکھ کر یا ایک اعلیٰ نظم کو پڑھ کر
> ہمارے دلوں میں ضرور متحرک ہوتی ہیں لیکن ایک خاص عضویاتی مظاہرہ پیدا نہیں ہوتا

> جو ہنسی کے وقت معرضِ وجود میں آتا ہے اور یہ چیز محض ہنسی سے مخصوص ہے کہ انسان
> ایک لطیفے کو سن کر یا پڑھ کر اپنے جذبات واحساسات کا اِتنے نمایاں انداز میں اظہار
> کرتا ہے''(۷)

یہاں وزیر آغا نے درحقیقت چارلس ڈارون اور پروفیسر سیلی کے نظریات سے اِستفادہ کیا ہے جنھوں نے اپنے نظریات میں ہنسی کے وقت جسمانی تحرکات کا ذِکر کیا ہے۔اسی طرح وزیر آغا نے کانٹ کے نظریے کی بھی توضیح کی ہے۔کانٹ کے نزدیک ہنسی اس وقت نمودار ہوتی ہے جب کوئی چیز ہوتے ہوتے رہ جائے اور ہماری توقعات اچانک ایک بلبلے کی طرح پھٹ کر ختم ہو جائیں۔وزیر آغا نے کانٹ کے نظریہ کی توضیح ان الفاظ میں کی ہے:

> ''ہماری توقعات ایک غبارے کے اندر ہوا کی مانند لمحہ بہ لمحہ بڑھ رہی ہوتی ہیں اور ہم
> کسی خاص نتیجے پر بڑی بے تابی سے پہنچ رہے ہوتے ہیں کہ اچانک غبارے میں ایک
> سوراخ پیدا ہو جاتا ہے اور ہماری توقعات کا سارا دباؤ غبارے کو پھیلانے کی بجائے
> اس سوراخ کے راستے پھوٹ نکلتا ہے۔۔۔یہ پھوٹ نکلنا ہی ہنسی کہلاتا ہے''(۸)

برگساں نے ہنسی کو خالص ذہنی عمل قرار دیا ہے اور زندگی کو لچک اور تحرک سے عبارت بتایا ہے۔یہ جب کسی مقام پر ٹھہراؤ،جمود اور میکانکی عمل کا نقشہ دِکھائے تو بے اختیار ہماری ہنسی کو تحریک ملتی ہے۔گویا اس کا کام فراریت کے ان تمام رُجحانات کو ختم کرنا بھی ہے،جن کے زیرِ اثر فرد سوسائٹی کی سیدھی لکیر سے بھٹکتا نظر آتا ہے۔دوسرے لفظوں میں ہنسی فرد کو دوبارہ ''کل''میں مدغم ہونے کی تحریک دیتی ہے۔''(۹)

وزیر آغا نے ہنسی کے ضمن میں سگمنڈ فرائڈ کے نظریہ کو بھی پیش کیا ہے۔سگمنڈ فرائڈ نے مزاح کی چار صورتیں بیان کی ہیں ان میں بے ضرر لطائف،افادی لطائف،مضحک اور خالص مزاح شامل ہیں۔فرائڈ کے مطابق بے ضرر لطائف کا مقصد الفاظ یا افکار کی جادوگری سے سامانِ انبساط بہم پہنچانا ہے۔افادی لطائف،بے ضرر لطائف کی طرح سامانِ انبساط بہم پہنچانے کے ساتھ ساتھ کسی جنسی یا تشدد آمیز خواہش کی بھی تسکین کرتے ہیں۔مضحک سے حصولِ مسرت،قوتِ تخلیل میں بچت سے پیدا ہوتی ہے۔فرائڈ نے خالص مزاح کے ضمن میں حصولِ مسرت کو قوتِ جذبات میں بچت کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک ہنسی سے متعلق فرائڈ کے

نظریات بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ دورِ متاخرین میں گریگ، ایسٹ مین اور آرتھر کوسلر کے نظریات فرائڈ کے نظریات کی بازگشت محسوس ہوتے ہیں گویا مذکورہ مصنفین کی کتابوں میں فرائڈ کے نظریات نے بنیادی کام سرانجام دیا اور ان تصانیف کو فرائڈ کے نظریات کی توسیع کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہاں وزیر آغا نے ایسٹ مین کے اس الگ زاویۂ نظر کو بھی بیان کیا جس کی رُو سے مزاح یکسر علیحدہ انسانی جبلت ہے جس کا کام صدمے یا مایوسی کے عالم میں ہنس کھیل کر مقابلہ کرنے کی ترغیب دینا بھی ہے۔ وزیر آغا نے ایسٹ مین اور آرتھر کوسلر کے نظریات کے عمیق مطالعے کے بعد مزاح کے سلسلے میں تفصیلی بحث کرتے ہوئے، ایسٹ مین کے حوالے سے مزاح کے چار اصولوں کو اس طور بیان کیا ہے:

"الف: اشیا صرف اس وقت مزاحیہ رنگ اختیار کرتی ہیں جب ہم خود مزاح کے موڈ میں ہوں اگر ہم بہت سنجیدہ ہوئے تو مزاح کا نام ونشان تک نہیں ملے گا۔

ب: جب ہم مزاح کے موڈ میں ہوتے ہیں تو خوش گوار چیزوں کے ساتھ ناخوش گوار چیزیں بھی اچھی لگتی ہیں۔

ج: ہنسی کھیل کا رجحان بچپن کا امتیازی نشان ہے اور بچوں کی ہنسی مزاح کو اس کے سادہ ترین انداز میں پیش کرتی ہے۔

د: بالغوں میں ہنسی کھیل کا یہ رجحان کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے لہٰذا وہ ناخوش گوار اشیا کو مزاحیہ رنگ میں دیکھنے اور ان سے محظوظ ہونے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔"(۱۰)

اُردو ادب میں طنز ومزاح کا تنقیدی جائزہ لینے سے قبل وزیر آغا نے انگریزی وفارسی ادبیات میں طنز ومزاح کا اجمالی جائزہ لیا ہے تاکہ مذکورہ بالا ادبیات کے اُردو ادب پر براہِ راست اثرات دیکھے جا سکیں۔ وزیر آغا نے انگریزی ادب میں چاسر اور شیکسپیئر کے یہاں سب سے پہلے طنز ومزاح کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ڈرائیڈن، پیپس اور بٹلر کے یہاں طنز ومزاح کے نقوش کو واضح کرتے ہیں۔ سترہویں صدی میں ریسٹوریشن کے زمانے میں پوپ، سوئفٹ، شیریڈن اور گولڈ اسمتھ کے یہاں طنز اور رمز کو تلاش کرتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں وزیر آغا جین آسٹن اور چارلیس لیمب کی تحریروں میں طنز ومزاح کا جائزہ لیتے ہیں۔ انیسویں صدی میں چارلیس ڈکنس اور پی کاک کے ناولوں کے علاوہ کال ورے سٹیفن، اسکوائر اور سون برن کی شاعری میں بھی

طنز ومزاح کے نمونے تلاش کرتے ہیں۔ وکٹورین عہد میں وزیر آغا ایڈورڈ لیر، لیوس کارول اور گلبرٹ کی تصانیف میں پُرلطف قہقہوں کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے برعکس فارسی ادب میں مزاح کی یہ روایت اپنے سیاسی و سماجی حالات کی بدولت نامکمل رہی۔ لکھتے ہیں:

"ایران میں طنز کے فروغ نہ پانے کی وجہ یہ ہے کہ طویل اسلامی عہد کی ثقافت ہزل آمیز پیرایۂ اظہار کی متحمل نہیں ہو سکتی، دوسرے طنز اغماض و درگزر کی طالب ہوتی ہے اور سرزمین ایران کے ادبا اور عوام میں وہ فراخ حوصلگی موجود نہیں تھی جو اس کے فروغ میں مدد دیتی، جہاں تک مزاح کا تعلق ہے اس کے فقدان کا باعث یہ ہے کہ ایران کی مجلسی اور سماجی زندگی مسلسل انتشار اور افراتفری، پیہم قتل وغارت گری اور یکے بعد دیگرے چنگیزی اور تیموری حملوں سے اس وجہ متاثر رہی کہ سکون وعافیت کا وہ طویل دور اسے نصیب ہی نہ ہو سکا جو مزاح کے نشو وارتقا کے لیے ضروری ہوتا ہے، چنانچہ فارسی ادب میں جو تھوڑا سا مزاح پیدا ہوا وہ کچھ تو محض "ہنگامی فرار" کی حیثیت رکھتا تھا اور باقی ماندہ نے گالی گلوچ، پھکڑ پن اور ہجو کی صورت اختیار کر لی"(۱۱)۔ وزیر آغا نے فارسی ادب میں طنز ومزاح کے تدریجی ارتقاء کو معدوم قرار دیتے ہوئے ان طنزیہ ومزاحیہ روشوں کا ذکر کیا جو فارسی زبان کے طویل دور میں اُبھریں۔ ان کے نزدیک فارسی طنزیہ ومزاحیہ ادب کی پہلی رو میں ہجو، دوسری رو زاہد سے چھیڑ چھاڑ، رندی وسرمستی کے اشعار، تیسری رو تحریف کی صورت میں نمودار ہوئی۔ فارسی زبان وادب میں طنز ومزاح کی آخری رو ۱۹۰۶ء اور ۱۹۰۹ء کے انقلابات کے بعد پوری آب وتاب کے ساتھ ادبی منظر نامے پر موجود نظر آتی ہے۔ طنز ومزاح کے سلسلے میں وزیر آغا نے ہجو کو پہلی رو قرار دیا اور رودکی کو اس رو کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے۔ اس روایت کے استحکام میں وزیر آغا نے فردوسی، انوری اور سوزنی کا ذکر بھی کیا ہے۔ وزیر آغا نے اس اُمر کی صراحت کی ہے کہ ہجو میں جو متانت اور واقعیت رودکی کی شاعری کا مزاج تھی انوری اور سوزنی تک آتے آتے فحش گوئی اور گالی گلوچ کی سرحدوں تک جا پہنچی۔ ہجو کے مزاج میں واضح تبدیلی کمال اسمٰعیل خلاق المعانی اصفہانی کی ہجویات میں اعتدال اور توازن کی صورت میں ملتی ہے۔ وزیر آغا نے ان کے ہجویہ کلام میں مزاح اور ظرافت کا ذکر کیا ہے جو اس کے پہلے شعرا کے یہاں مفقود تھی۔ طنز ومزاح کی دوسری رو کے اوّلین شاعر سعدی شیرازی ہیں۔ وزیر آغا نے ان کی شاعری میں زاہد سے چھیڑ چھاڑ کو ملفوف قرار دیا ہے لیکن ان کے یہاں طنز کی موجودگی کی مثال بھی دی ہے لیکن عمر خیام کے یہاں چھیڑ چھاڑ کے عناصر جہاں فراوانی کے ساتھ موجود ہیں وہاں سعدی کے مقابلے میں زیادہ واضح ہیں۔ یہ رنگ سب سے نمایاں حافظ شیرازی کے کلام میں جلوہ گر ملتا

ہے۔تیسری روتحریف ہے اور وزیر آغا نے ایرانی فضا میں تحریف کے عناصر کی موجودگی کے باوجود ایرانی معاشرے میں اس کے عدم فروغ کا ذکر کیا ہے اور اس کی وجہ بھی مذہبی قیود کو قرار دیا ہے۔مذہبی قیود کے باوجود ایران میں اہم تحریف نگاروں کا اجمالاً ذکر بھی کیا ہے۔فارسی زبان و ادب میں طنز و مزاح کی آخری رو کو وزیر آغا نے انقلابات (۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء) کے بعد کے دور سے منسوب کیا ہے۔اس دور کا اختصاص ان کے نزدیک یہ ہے کہ اس رو پر پہلی بار ایران کی سیاسی بیداری کے اثرات نمایاں تھے۔نیز ایرانی ادب میں طنز و مزاح پر طنز و مزاح کے مغربی حربوں کے استعمال کا نمایاں رجحان ملنے لگا۔فارسی زبان و ادب میں طنز و مزاح پر وزیر آغا کے معیاری اور بنیادی کام کو ڈاکٹر محمد شرف عالم نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے ''فارسی شاعری میں ہجا نویسی'' میں آگے بڑھایا ہے،جس پر انھیں پٹنہ یونی ورسٹی نے ۱۹۷۰ء میں سند عطا کی تھی (۱۱)۔ وزیر آغا کے نزدیک

مزاح کی مذکورہ بالا تمام روشوں نے اُردو طنز و مزاح کے پہلے دور پر نمایاں اثرات مرتسم کیے ہیں۔

دوسرا باب اردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت سے متعلق ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا نے نہ صرف قدیم اردو کے شعری نمونوں میں طنزیہ اور مزاحیہ رویے کی دریافت اور بازیافت کی ہے بلکہ اودھ پنچ کے شاعروں اور ان کی تخلیقات کے جملہ مظاہر کو تحقیقی اور تخلیقی معنویت کے ساتھ ہم آہنگ کیا ہے۔اودھ پنچ اردو ادبیات میں طنز و مزاح کا عبوری دور ہے اس دور کے فکری و فنی محاسن کا تجزیہ اور جائزہ جس عمدگی سے کیا گیا ہے اس کے اثرات مابعد کی شعری روایت کے تجزیاتی مطالعات میں دکھائی دیتے ہیں۔وزیر آغا نے بیسویں صدی کی مزاحیہ شاعری کو مختلف علوم و فنون کی ہم آہنگی سے متشکل کرنے کی کوشش کی ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا عالمی ادبیات سے بخوبی آگاہ ہیں انگریزی زبان کی وساطت سے وہ یورپی زبانوں کے طنزیہ اور مزاحیہ ادب اور ان کے تنقیدی مباحث سے روشنی کشید کرتے ہوئے اردو کے مزاحیہ ادب کی تفہیم میں نئے آفاق اجالتے دکھائی دیتے ہیں۔ان کے ہاں فکر و آہنگ کا پیرایہ اظہار کچھ نئی سمتوں اور جہتوں کا آئینہ دار بن کر سامنے آتا ہے۔وہ اپنے مطالعاتی پس منظر میں بیسویں صدی کے مزاحیہ شعری نمونوں کو جس انداز سے پرکھتے ہیں اور ان کی معنویت کو جس طرح منکشف کرتے ہیں اس کے نمونے کسی دوسرے نقاد اور محقق کے ہاں ذرا کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ڈاکٹر وزیر آغا نے جس انداز میں اردو شاعری کی مزاحیہ روایت کا جائزہ لیا ہے اس انداز کے تجزیاتی مطالعات مابعد نقادوں کے ہاں بھی دکھائی نہیں دیتے۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بین الاقوامی روایت کے تناظر میں کسی صنفِ ادب کو اس کے تہذیبی اور جمالیاتی حوالوں سے دیکھنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں، کیونکہ اول تو کسی نقاد کے ہاں اتنا بین العلومی

ادراک ممکن نہیں ہوتا اور اگر کسی کو مختلف علوم و فنون پر ماہرانہ دسترس حاصل ہو تو تنقیدی شعور کی کارفرمائی رنگوں کی وہ بہار نہیں دکھاتی،جس کے مختلف مناظر وزیر آغا کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔یہ باب تین حصوں میں پھیلا ہوا ہے، پہلے حصے میں اودھ پنچ سے قبل شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔دوسرا حصہ اودھ پنچ کی مزاحیہ شاعری سے بحث کرتا ہے۔تیسرے حصے میں اودھ پنچ کے مابعد کے شعری نمونے مزاحیہ روایت کے تناظر میں مزاحیہ شاعری کا موضوع بنے ہیں۔وزیر آغا ''اودھ پنچ'' کو اُردو شاعری میں طنز و مزاح کا مرکز تسلیم کرتے ہیں،اسی مناسبت سے طنز و مزاح کے دو ادوار مقرر کرتے ہیں:

۱۔''اودھ پنچ'' سے پہلے کا دور

۲۔''اودھ پنچ'' اور اس کے بعد کا دور

''اودھ پنچ'' سے پہلے کا دور ٹھہراؤ، یکسانیت اور شکست کا دور ہے،جس میں سیاسی و سماجی تبدیلیاں انگریزوں کی لوٹ مار اور مرہٹوں کی یلغار کی صورت میں سامنے آتی ہیں۔ان شعرا میں قنوطیت اور زندگی سے فرار جیسے رجحانات ان کے کلام پر حاوی ہیں۔ہر چند وہ اپنے تند و تیز جذبات کی تسکین کے لیے زاہد سے چھیڑ چھاڑ،ہجو اور معاصرانہ چشمکوں کی طرف مائل نظر آتے ہیں لیکن اپنے انفعالی رجحانات کے تحت ''ریختی'' کو تخلیق کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ان شعرا کے نفسیاتی جائزے کے ضمن میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''ان اشعار کی نفسیاتی وجہ محض شگفتگی طبع یا جذبہ انتقام کا مظاہرہ نہیں بلکہ یہ زندگی کے بعض سنگلاخ قوانین اور جذباتیت سے کھنچی ہوئی بعض اخلاقی قدروں کے خلاف آزاد منش آدم کے ایک نمایاں ردِّعمل کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔''(۱۴)

وزیر آغا نے طنز و مزاح کے اس دور کا تجزیہ ایک تاریخی نقاد کی طرح سماج اور ماحول کے پس منظر میں کرنے کی کوشش کی ہے۔وہ جہاں اس دور کے نقائص کو منظرِ عام پر لاتے ہیں وہاں طنز و ظرافت کے عناصر کے بیان سے گریز نہیں کرتے۔ان کا یہ متوازن رویّہ تنقید میں انھیں ایک متوازن نقاد کے روپ میں پیش کرتا ہے۔وزیر آغا کے خیال میں اس دور کے شہر آشوب بھی اپنی معاشرتی اقدار پر شدید چوٹ کرتے ہیں،میر و سودا کے شہر آشوب اپنے عہد کی سیاسی،سماجی،اقتصادی بدحالی کو ہجو کا نشانہ بناتے ہیں۔سودا کی ہجویات کے بارے میں وزیر آغا ان خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

"سودا کی وہ ہجویات جن کا انداز عمومی یا جن کی اہمیت سماجی ہے کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں اور دراصل سودا کی یہی ہجویات پائیدار عناصر کی حامل بھی ہیں۔ان ہجویات میں معاملات کو مبالغہ کے ساتھ پیش کر کے زندگی کی ناہمواریوں کو نشانۂ تمسخر بنایا گیا ہے اور اگرچہ یہ مبالغہ آرائی نہایت مشکل چیز ہے اور اس میں توازن کی کمی خود مبالغہ کرنے والوں کو نشانۂ تمسخر بنادیتی ہے لیکن ان ہجویات میں مرزا سودا نے کچھ ایسے نکھرے اور جچے تلے انداز میں مبالغہ آرائی کی ہے کہ یہی چیز ان کی تخلیقات کا حسن بن گئی ہے۔(۱۴)

سودا کی ساری ظرافت ان کی ہجویات تک محدود ہے اور ان کی شخصیت میں ظرافت کا میلان بہت قوی ہے لیکن شخصی ہجویات میں یہ میلان بے اعتدالیوں کا شکار ہوتا ہے تو اس کی ادبی حیثیت پر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے کیونکہ یہاں طنز میں ذاتی عناد اور تعصب شامل ہوجاتا ہے۔وزیر آغا نے ہجو کے میدان میں سودا کی میر پر سبقت کا ذکر کیا ہے جس سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا۔اصل میں سودا فطری طور پر شگفتہ مزاج، زندہ دل اور منسوڑ تھے۔محمد حسین آزاد کے قول کے مطابق:

> "اُن کا کلام کہتا ہے کہ دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا۔اس پر سب
> رنگوں میں ہم رنگ اور ہر رنگ میں اپنی ترنگ۔جب دیکھو طبیعت
> شورش سے بھری اور جوش و خروش سے لبریز۔"(۱۵)

سودا کا مزاج میر کے مزاج سے یکسر مختلف تھا۔نیز سودا کا طنز یا ہجو گوئی کا ہدف زمانہ تھا جب کہ میر نے زیادہ تر اپنے آپ کو، اپنی مفلسی اور محتاجی کو ہدف بنایا ہے۔اسی دور کے دیگر شعرا جن کے یہاں مزاح اور شگفتہ بیانی اور ظرافت کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں وہ انشا اور مصحفی ہیں۔وزیر آغا نے ان کی بے پناہ صلاحیتوں کا اعتراف کیا ہے اور اس بات پر اظہارِ تاسف کیا کہ انشا اپنی قادرالکلامی اور مزاح نگاری کی فطری صلاحیتوں کے باوصف محض طعن و تشنیع کی دلدل میں پھنسا رہا اور ظرافت کے اعلیٰ نمونے پیش کرنے سے قاصر رہا،اس طرح انشا اُردو ادب کے طنزیہ و مزاحیہ سرمائے میں مخصوص طنز و تعریض کی بدولت مثبت اضافہ نہ کر سکا جو ایک ناقابلِ تلافی نقصان ہے۔اس کے علاوہ وزیر آغا نے نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں طنز و مزاح کے عناصر کا بطورِ خاص جائزہ لیا اور نظیر کی ذہنی شگفتگی، ہمدردانہ، اندازِ نظر کی وجہ سے انھیں ایک خالص مزاح نگار قرار دیا جس کے فلسفہ حیات کی اساس بھی تحصیلِ مسرت کے زریں اصولوں پر استوار ہے۔وزیر آغا نے نظیر کی شاعری میں طنز و مزاح کے ایک ایسے

معیار کو واضح کیا جو مزاح کے جدید تصور سے بہت قریب ہے جسے بیانیہ مزاح Humour of Narrative کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔وزیر آغا کی اس بات سے کامل اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ نظیر کی شاعرانہ حیثیت ایک طنز نگار کی نہیں بلکہ زندگی کو نئے نئے زاویوں سے دیکھنے سے ان کے اشعار میں طنز و مزاح کے نقوش از خود اُبھرتے چلے گئے۔(۱۶)

طنز و مزاح کے سلسلے میں وزیر آغا نے اُردو کی ایک اور صنف "ریختی" کا تجزیہ بھی کیا ہے۔اس ضمن میں سب سے پہلے تو انھوں نے اُن تحقیقی تسامحات سے بحث کی ہے جو ریختی کے آغاز سے متعلق ادب میں رائج تھے۔وزیر آغا نے ریختی کا تجزیہ اس کے ماحول کے پس منظر میں کیا ہے اور ریختی کے عروج کا زمانہ مغلیہ سلطنت کے زوال کا دور قرار دیا ہے، جب کہ وہ تمکین کاظمی کے حوالے سے ریختی کے اوّلین نمونے عادل شاہی دور سے منسوب کر چکے تھے۔یہاں اس اَمر کی صراحت ضروری ہے کہ عادل شاہی و قطب شاہی ادوار میں بیش تر شعرا کے یہاں ریختی کے نمونے دیکھے جاسکتے ہیں۔البتہ موضوع کے اعتبار سے دکنی شعرا کے یہاں ریختی میں اظہارِ عشق عورت تک محدود تھا۔جب کہ اس دور میں ریختی کا موضوع دکنی شعرا کے برعکس انتہائی عامیانہ اور فحش باتوں پر مشتمل ہے، جس کی وجہ وزیر آغا نے امرا اور اہلِ دربار کی اپنی طویل فرصت کے اوقات کو ہنسی کھیل میں بسر کرنا بتائی ہے۔اس کے علاوہ ریختی کے عروج کی سب سے بڑی وجہ قومی کردار کی انفعالیت اور زنانہ پن بھی بتاتے ہیں۔وزیر آغا ان شعرا کا نفسیاتی تجزیہ یوں کرتے ہیں:

> "نفسیاتی طور پر وہ اپنی جنس سے انحراف کی طرف مائل ہوتا ہے، ریختی عینیت کے
> رجحان کے وسیع ترین اطلاق کا واحد نمونہ ہے، کہ اس کے زیرِ اثر ایک پورے طبقے
> نے عورتوں کی زبان اختیار کی"۔(۱۷)

وزیر آغا نے مزاح و طنز کے سلسلے میں غالب کے کلام میں رفعت و بالیدگی کا ذکر کیا ہے جو اپنے پورے خدوخال کے ساتھ نمایاں نظر آتی ہے۔یہی وجہ ہے غالب کے طنزیہ و مزاحیہ کلام کو وزیر آغا اُردو ادب کا ایک قیمتی اثاثہ قرار دیتے ہیں جس میں نہ تو بلند و بانگ قہقہے کی فراوانی ہے اور نہ ہی سنجیدگی کی دبیز تہ کی ارزانی، بلکہ دونوں کے امتزاج سے ان کے کلام میں ایک ایسی کیفیت در آئی جس سے ان کے اشعار میں ایک منفرد وقار دیکھا جاسکتا ہے۔غالب کے کلام میں شاعرانہ مزاح کے نہایت نفیس نمونوں کو وزیر آغا ایک بڑی انسانی خدمت قرار دیتے ہیں۔غالب کے کلام میں جہاں ہلکا ہلکا مزاح شاعرانہ خوش طبعی کا مظہر ہے وہاں ان کے کلام کی ظریفانہ کیفیت

ان کی ذہنی وسعت کی بھی غماز ہے۔وزیر آغا نے غالب کے یہاں مزاح کو یاس کی گردن میں بازو حمائل کیے ہوئے دیکھا یہی وجہ ہے کہ غالب کا غم ہچکیوں میں تبدیل نہیں ہوتا بلکہ ایک انوکھی لطافت اور ایک منفرد معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔غالب کے ذہنی اُفق کی یہ وسعت اور زندگی کی تلخیوں کے مقابل اس کا تبسم زیرِلب بلاشبہ اسے دُنیا کی عظیم ترین شخصیات کے زمرے میں لا کھڑا کرتا ہے (۱۸)۔یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا سنجیدہ شاعری کی طرح غالب کے مزاحیہ کلام کو ایک سنگِ میل قرار دیتے ہیں۔

طنز و مزاح کے دوسرے دور کو وزیر آغا نے ''اودھ پنچ'' سے منسوب کیا ہے۔''اودھ پنچ'' کا اجرا ۱۸۷۷ء میں ہوا۔یہ دور اپنے تہذیبی انتشار اور سیاسی چپقلش کی وجہ سے خاصا اہم ہے۔۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کی بدولت مغلیہ سلطنت کا خاتمہ ہو چکا تھا جس سے پرانے سماج کی تمام بنیادیں متزلزل ہو رہی تھیں اور نئے علوم،مغربی تہذیب و معاشرت کے اثرات بڑی تیزی سے رائج ہو رہے تھے۔برصغیر کے اس بدلتے ہوتے معاشرتی منظرنامے کو وزیر آغا تہذیبی نقطہ نظر سے ایک خوش گوار تبدیلی گردانتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غدر کے بعد کے بدلتے ہوئے معاشرہ میں کلچر کے بطن سے تہذیب نے جنم لے لیا تھا،یعنی رہن سہن،رکھ رکھاؤ اور بول چال کے وہ آداب اور محاسن جو پہلے صرف خواص تک محدود تھے،(جو مختصراً اس عہد کا کلچر تھا) اب فاصلوں کے کم ہونے،شہری آبادی بڑھنے اور ملکی اور مجلسی روابط وسیع ہونے سے عوام میں پھیلنے لگے(اور یوں تہذیب کی صورت میں نمودار ہوئے''۔(۱۹)

۱۸۵۷ء کے بعد تاریخ و تہذیب نے ایک جست لگائی۔تمدن و ثقافت کے نئے انداز اور نئے اطوار وضع ہوئے تو سوچنے والے ذہنوں نے طنز و مزاح کے اسلوب میں باتیں کرنے کا وطیرہ اپنایا تا کہ نہ شریعت گریباں گیر ہو اور نہ ہی حکومتِ وقت کی دار و گیر۔چنانچہ اس عہد کے درّاک ذہنوں نے اپنی نظم و نثر میں اسی اسلوب کو برتا اور یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ ''اودھ پنچ'' کے شعرا نے طنز و مزاح کو ایک حربے کے طور پر استعمال کیا۔وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''۔۔۔غدر کے بعد یکا یک ایک ایسی سوسائٹی معرضِ وجود میں آ گئی تھی جس کے تقاضے غدر سے پہلے کے زمانے سے مختلف تھے اور جس میں کامیاب ہونے کے لیے شاعر کا زخم ہائے دل کو عریاں کرنا اتنا فائدہ مند نہیں تھا جتنا اپنی بذلہ سنجی،حاضر جوابی اور طنز سے اس کا دل موہ لینا۔چنانچہ اس زمانے کی شاعری میں طنز و مزاح کے یکا یک

رواج پانے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی۔(۲۰)

وزیر آغا کے نزدیک تہذیبی تبدیلی کے نتیجے میں دو طرح کے لوگ سامنے آئے،ایک وہ جو کسی تبدیلی کے متحمل نہیں تھے اور دوسرے وہ جو روایت اور تہذیب سے دامن چھڑانا چاہتے تھے۔''اودھ پنچ'' نے مذکورہ بالا دونوں طبقوں کے جذباتی ردِعمل کو طنز کا نشانہ بنایا۔

وزیر آغا نے ''اودھ پنچ'' کے منصۂ شہود پر آنے کو منشی سجاد حسین کی مساعی کا نتیجہ قرار دیا ہے اور ''اودھ پنچ'' کے نمایاں ناموں میں ''پنڈت تربھون ناتھ ہجر''،''احمد علی شوق''،''مولوی سید محمد عبدالغفور شہباز'' اور ''لسان العصر اکبرالہ آبادی'' کو شامل کرتے ہیں۔تربھون ناتھ ہجر کو وزیر آغا اردو کے اوّلین تحریف نگاروں میں گردانتے ہیں جنھوں نے مغربی طرز پر پیروڈی لکھی۔وزیر آغا کے اس بیان کی ڈاکٹر وہاج الدین علوی نے بھی تائید کی ہے۔ڈاکٹر موصوف نے بھی ہجر کو اردو میں پیروڈی کا موجد قرار دیا ہے(۲۱) وزیر آغا نے تربھون ناتھ ہجر،جوالا پرشاد برق،منشی سجاد حسین وغیرہ کے کلام میں شعری محاسن کی نشان دہی بھی کی ہے لیکن اس ضمن میں اکبرالہ آبادی کے کلام کا تفصیلی جائزہ لیا ہے وہ اکبر کے کلام میں لفظی الٹ پھیر،بذلہ سنجی،تصرف انگریزی الفاظ کے استعمال کو موضوع بناتے ہوئے اس امر کا اعتراف کرتے ہیں کہ اکبر نے اپنے طنزیہ و مزاحیہ کلام میں اسلوب کا سہارا لیا ہے اور یہ حربہ طنز و مزاح کے نمود میں بھی معاون ثابت ہوا تاہم جہاں اسلوب پس منظر میں چلا جاتا ہے وہاں خیال کی شوخی یا مواد کا تیکھا پن ابھر کر سامنے آتا ہے۔

وزیر آغا نے جہاں کلام اکبر کی خصوصیات کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے وہاں اکبر پر ہونے والے اعتراضات کا بھی جواب دیا ہے۔اکبر کے دفاع میں وزیر آغا،عبداللہ یوسف علی کے اعتراض کو کہ اکبر نے تمدنی ابتری کا کوئی حل تلاش نہیں کیا اور تصویر کے تاریک پہلو کے برے اثرات دور کرنے کی کاوش نہیں کی،مسترد کرتے ہیں اور اس امر کا اعادہ کرتے ہیں کہ اکبر ایک شاعر تھے کوئی مصلح نہیں تھے کہ قوم کے لیے کوئی لائحہ عمل پیش کرتے۔شاعر کی حیثیت سے اکبر نے جو کام کیا وہ قابلِ ستائش ہے یعنی طنز و مزاح کے ذریعے ان رجحانات کو روکنے کی بھرپور کوشش کی جو ان کے نزدیک درست نہ تھے۔چنانچہ وزیر آغا نے ''اودھ پنچ'' کے مشہور شعرا کا نفسیاتی تجزیہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''اردو کے تین آئمہ طنز سودا،انشا اور اکبر کی شاعری کے طنزیہ و مزاحیہ عناصر ایک حد تک ان کی ''مجروح شخصیت'' کی پیداوار ہیں،سودا ہجو کے ذریعے اپنے معاصرین کو نشانہ

تمسخر بنانے کی کاوش اس لیے کرتے ہیں کہ میر کے سامنے ان کا چراغ نہ جل سکا، انشا کی کینہ پروری اس لیے ہے کہ اپنی لازوال ذہنی صلاحیتوں کے باوصف وہ فطری طور پر دوسروں کی تذلیل سے لذت حاصل کرتے تھے۔ اکبر کے طنز کی اساس اس انسانی جبلت پر استوار ہے جو ہر اجنبی شے کو نشانہ تمسخر بناتی ہے، عام اس سے کہ وہ شے فائدہ مند ہو یا ضرر رساں"(۲۲)

اکبر کے بعد وزیر آغا اقبال کا ذکر کرتے ہیں جن کے کلام میں سنجیدگی و ظرافت کا متوازن امتزاج ان کی شاعری میں لطافت و سرشاری کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اقبال کی ظرافت تبسم زیر لب کے ساتھ زندگی کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتی ہے۔ اپنی قوم کو اقبال نے اپنی طنز کا پہلا نشانہ بنایا۔ اسی طرح مغربی تہذیب کی ساری بے اعتدالیوں پر بھی چوٹ کی۔ وزیر آغا نے اس بات کا بھی تجزیہ کیا ہے کہ اقبال کے ہاں زندگی اور کائنات کے کون سے مسائل پر طنز ملتا ہے اور یہ بتایا ہے کہ اقبال سے پہلے اردو کی شعری روایت میں خدا اور بندے کا رشتہ قہار و جبار آقا اور مفلس و نادار غلام کا تھا۔ جس کے روبرو آنکھ اٹھا کر گفتگو کرنا سوءِ ادب تھا لیکن اقبال خدا کے روبرو ایک شوخ انداز میں پیش ہو کر تبسم زیرِ لب کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں۔ وزیر آغا نے اردو کے ظریفانہ کلام میں غالب کے بعد اقبال کو دوسرا سنگِ میل قرار دیا ہے۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کے جدید ترین دور میں وزیر آغا نے مجید لاہوری، ضمیر جعفری، سید محمد جعفری، صادق قریشی اور راجہ مہدی علی خان وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ ان مزاح نگاروں میں راجہ مہدی علی خان کو انھوں نے بطور خاص موضوع بحث بنایا اور انھیں خوب سراہا۔ مہدی علی خاں کی شاعری کا اختصاص واقعاتی مزاح ہے۔ راجہ مہدی علی خان نے سنجیدہ موضوعات میں بھی ناہمواریوں کے بیان سے مزاح کے عمدہ نمونے پیش کیے۔ ان کی نظموں "درزن اور لارڈ کرزن"، "بیوی کی سہیلیاں"، "ایک جہلم پر" وغیرہ میں ہنسنے کا میلان بڑا توانا اور فطری ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک مزاح نگاری کا یہی میلان قاری کو اپنا ہمنوا بنا لیتا ہے۔

طنز و مزاح کے جدید ترین دور کو وزیر آغا تحریف نگاری کا دور قرار دیتے ہیں۔ اس دور میں پروفیسر محمد عاشق، سید محمد جعفری، مجید لاہوری نے تحریف کے فروغ میں بھرپور کردار ادا کیا۔ وزیر آغا نے ان لوگوں کا بھی ذکر کیا جنھوں نے چھوٹی چھوٹی مزاحیہ نظمیں محض اس لیے تخلیق کیں تا کہ بچوں کے دلوں میں ایک جوش اور ولولہ پیدا ہو سکے۔ مولانا ظفر علی خاں اور شبلی نعمانی کی صحافتی دور کی نمائندہ نظموں کو بھی انھوں نے موضوع بحث بنایا

ہے۔ وزیر آغا نے اردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کا مربوط اور عمیق جائزہ پیش کیا ہے انھوں نے اس ضمن میں قدما، متوسطین اور متاخرین کے کلام کے مطالعے سے اردو سماج کے ذہنی و فکری ارتقاء کو بھی بیان کیا ہے۔

تیسرا باب اردو نثر میں مزاحیہ فن پاروں سے بحث کرتا ہے۔ قدیم اور جدید نثر نگاروں کے ہاں جو طنزیہ اور مزاحیہ شاہکار ملتے ہیں، وزیر آغا نے ان کے اسلوب نگارش سے ان کے فکری اور فنی محاسن تلاشنے کی سعی کی ہے۔ طنز نگاروں کے ہاں شگفتہ بیانی کے جو مظاہر دکھائی دیتے ہیں، وزیر آغا نے ان کی فکری تہذیب کو سماجی حوالوں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ مزاح نگاروں کا اسلوب ان کی تکنیکی اور ہیئتی معنویت کو ایک ایسا آہنگ عطا کرتا ہے، جس کی بدولت نثر کے مزاحیہ رویے اپنی تہذیبی جمالیات کی معنویت سے آگاہ ہو جاتے ہیں، یہ اکائی زندگی کے سنجیدہ ماحول کی عکاس ہے۔ جب اس سنجیدگی میں ناہمواریت کی معنویت اجاگر ہوتی ہے تو زندگی کے غم آلود رویے المناک سنجیدگی کے دریچوں سے لو دینے لگتے ہیں۔ زندگی کی المناکی ناہموار رویوں کے تناظر میں طربیہ رنگ کی ترجمانی کا فریضہ انجام دینے لگتی ہے۔ ادبی ماحول میں زندگی کا یہ رنگ و آہنگ اسلوب کی جس شگفتہ کاری سے ہاتھ آتا ہے، ڈاکٹر صاحب موصوف نے اس کا تجزیاتی مطالعہ تکنیکی ہمہ رنگ اور ہمہ جہت حوالوں سے کیا ہے۔ اسلوب اور اسلوبیات کے اتنے نقاط منکشف کئے ہیں کہ مزاح نگاروں کے نثر پارے اپنی زندگی کے جاویداں رویوں سے ہم کنار ہو گئے ہیں۔

وزیر آغا نے جہاں اردو شاعری میں طنز و مزاح پر مربوط، متوازن اور مدلل گفتگو کی وہاں اردو نثر کے طنزیہ و مزاحیہ عناصر کو بھی اپنا موضوع بنایا۔ ان طنزیہ و مزاحیہ عناصر کو انھوں نے سب سے پہلے داستانوی ادب میں تلاش کرنے کی سعی کی اس کے لیے انھوں نے "فسانہ عجائب"، "فسانہ آزاد" اور "باغ و بہار" کے علاوہ رانی کیتکی کی کہانی سے بکھرے ہوئے طنزیہ و مزاحیہ عناصر کو نشان زد کیا۔ طنز و مزاح کے یہ عناصر فقرہ بازی، لطائف، احمقانہ حرکات وغیرہ پر مشتمل تھے۔ ان سب کا بڑا مدلل اور متوازن تجزیہ پیش کیا۔ اپنے تجزیے میں وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ داستانوں میں مزاحیہ عناصر وہ شوخی و ظرافت پیدا کرنے سے قاصر رہے جو بعد میں غالب کی نثر میں دیکھی گئی غالب کے یہاں ظرافت کی رنگ آفرینی ایک بلند سطح اختیار کر لیتی ہے جس کی بدولت اردو نثر میں ایک ایسی لطیف و ارفع کیفیت پیدا ہوئی جو متقدمین کی تحریروں میں معدوم تھی لیکن اگر وزیر آغا کے بیان کردہ ان خیالات کو معرض بحث میں لایا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ غالب کی نثر میں پہلی بار روایتی آزاد اور فطری روش پر قدم رکھتی ہے جہاں عقل، جذبہ اور طرز اظہار تینوں میں فطری رنگ و آہنگ کی کارفرمائی نظر آتی ہے، لیکن غالب

کی نثر مکمل طور پر ماقبل اثرات سے پاک نہیں لیکن ان اثرات سے اپنا دامن چھڑانے اور جدید تقاضوں سے شعوری طور پر ہم آہنگ ہونے کے لیے کوشاں ضرور نظر آتی ہے (۴۳)۔یہی وجہ ہے کہ اردو نثر کو غالب کی اس عطا کی بدولت وزیر آغا انھیں ایک سنگِ میل قرار دیتے ہیں۔

داستانوں اور مرزا غالب کے یہاں مزاح و ظرافت کی دریافت کے بعد وزیر آغا نے ابتدائی ناولوں ابن الوقت، ''توبۃ النصوح'' وغیرہ اور مضامین سرسید کے علاوہ اس دور کی دیگر تحریروں میں بھی مزاح کے عناصر کو تلاش کیا ہے۔''اودھ پنچ'' سے وابستہ طنز و مزاح نگاروں، منشی سجاد حسین، مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، منشی احمد علی کسمنڈوی، نواب سید محمد آزاد، تربھون ناتھ ہجر، عبدالغفور شہباز وغیرہ نے اپنے کالموں سے اس دور کی سیاسی و سماجی بے اعتدالیوں پر شدید چوٹ کی، وزیر آغا نے اس دور کی نثر کا لہجہ انتہائی درشت قرار دیا ہے۔ابن اسماعیل کے خیال کے مطابق اودھ پنچ میں شعوری کوششوں کا زیادہ دخل تھا (۴۴)۔ اس کی وجہ وزیر آغا کے نزدیک یہ ہے کہ یہ عہد سیاسی شعور، جمہوری نظام، مغربی تہذیب اور نئی ایجادات سے چوں کہ نیا نیا آشنا ہوا تھا اس لیے اس دور کی نثر عدم توازن سے دوچار ہے، جبکہ بعد ازاں تعلیم کی فراوانی، مغربی ادب کا مطالعہ اور ایک نئے اندازِ نظر کی بدولت اردو نثر میں عام ہوا۔چنانچہ غیر ضروری جذباتیت کی تحریف، سماجی ناہمواریوں پر طنز تعریض، عالمگیر بے اعتدالیوں کا شعور جن لوگوں کے یہاں ملتا ہے ان میں منشی پریم چند، سجاد انصاری، ملا رموزی، قاضی عبدالغفار، عظیم بیگ چغتائی اور شوکت تھانوی کا ذکر وزیر آغا نے بہ طور خاص کیا ہے۔اس کے علاوہ دیگر مزاح نگاروں میں فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، احمد شاہ بخاری پطرس، کنہیا لال کپور، کرنل محمد خان کی تخلیقات پر تبصرہ کرتے ہوئے پیروڈی کے فروغ کو بھی موضوعِ بحث بنایا۔

چوتھا باب اردو ادب کے مزاحیہ کرداروں کی معنویت کو منکشف کرتا ہے۔مزاحیہ کردار کس طرح غیر سماجی محرکات سے جلوہ نمائی کر کے اپنی شخصیت کو مرتب کرتے ہیں۔وزیر آغا نے مختلف اور متضاد کرداروں کے حوالے سے اس کا جائزہ لیا ہے۔خوجی، حاجی بغلول، چچا چھکن، مرزا جی اور بدحواس شوہر اردو ادب کے وہ مزاحیہ کردار ہیں جن کی گفتار اور کردار مزاح کے وقار اور متانت کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔مضحکہ خیز حالات اور واقعات سے اس کرداروں کی بنتی بگڑتی ہوئی صورتیں ان کی زندگی کی دلیل ہیں۔ادب میں یہ کردار کیونکر تشکیل پذیر ہوئے اور کس طرح بقائے دوام کے بازار میں حیاتِ جاوداں سے روشناس ہوئے۔وزیر آغا نے ان کے شخصی مطالعات سے ان کی مجروح اور ناہموار شخصیات کا تجزیہ کیا ہے۔وزیر آغا کا یہ تجزیاتی

مطالعہ اردو کے مزاحیہ کرداروں کو طنزیہ اور مزاحیہ ادب کے تناظر میں اس طرح سامنے لاتا ہے کہ یہ کردار اپنے خارج اور داخل کی معنویت سے متصل ہو کر ایک ایسی تصویر بناتے ہیں، جو انسانی زندگی کے ناہموار پہلوؤں کی ترجمان بن جاتی ہے۔وزیر آغا کی تحقیقات کی روشنی میں یہ پانچ مشہور کردار ہیں لیکن ان کی معنوی جہات تمام انسانوں کے داخل اور باطن تک پھیلی ہوئی ہے۔

''اردو ادب میں طنز و مزاح'' میں وزیر آغا نے اردو ادب میں حقیقی مزاحیہ کرداروں سے غالباً پہلی بار روشناس کرانے کی سعی کی ہے۔انھوں نے جہاں مسخرے اور مزاحیہ کرداروں میں ایک حدِ فاصل قائم کی، وہاں اس امر کا اعادہ بھی کیا کہ مسخرے کے کردار میں عملی فرق اور جسمانی نقائص عام ہوتے ہیں۔جیسے آزاد کا ''خوجی'' اور منشی سجاد حسین کا ''حاجی بغلول'' یہ دونوں کردار اپنی اپنی بشری خامیوں کا ادراک رکھتے ہیں۔تاہم عیاری و چالاکی کے ہنر سے بھی خوب آشنا ہیں۔یہ کردار اپنے تئیں خود کو مقدس گردانتے ہیں اور انھیں اس بات کا پورا یقین ہے کہ ان سے معاشرتی زندگی میں کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی۔اردو نثر میں طنز و مزاح کا ذکر کرتے ہوئے سرشار کا مغربی مصنفین سے تقابل ان الفاظ میں کرتے ہیں: ''سرشار کا مغربی مصنفین سے اگر مقابلہ کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی ظرافت میں ایڈیسن کی لطافت کے بجائے والٹیر کی تیزی موجود ہے۔(۴۵)

وزیر آغا سرشار پر تنقید کرتے ہوئے ایک طرف اسے لکھنؤ کی پرانی تہذیب پر شدید طنز اور دوسری طرف سماجی شعور کا بے رحم تجزیہ قرار دیتے ہیں۔وہ ''فسانہ آزاد'' کی تشریح کے ضمن میں معائب سے زیادہ محاسن کی تشریح پر زور دیتے ہیں کیونکہ ''فسانہ آزاد'' اپنے عہد کی تہذیبی کشمکش کی صورت حال کی جس دلچسپی کے ساتھ ترجمانی کرتا ہے اس سے اسے اپنے عہد کا عصری مرقع بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔وزیر آغا کی اس بات سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی طنزیہ و مزاحیہ تحریروں نے وہ کام انجام دیا جو سنجیدہ تحریروں کے ذریعے شاید ممکن نہ تھا اور یہ حقیقت ہے کہ اس پر آشوب عہد میں شکست خوردہ نفسیاتی کیفیت عام ہندوستانی عوام کا شعار بن چکی تھی۔احساسِ غلامی خارج سے باطن کی گہرائیوں میں سرایت کرتا جا رہا تھا۔مشرقی تہذیب و ثقافت، علوم و افکار اور اخلاقی و معاشرتی اقدار مغرب کی چکاچوند کے سامنے ٹمٹماتے چراغ کی حیثیت اختیار کرتے جا رہے تھے۔ان حالات میں خشک پند و نصائح کی بجائے ایسے پیرایہ بیان اور وسیلۂ اظہار کی ضرورت تھی جو حالات کی تلخی کا احساس بھی کرا سکے اور طبیعت پر گراں گزرنے کی بجائے ذہنوں کی تربیت بھی کر سکے۔

معائب کے ضمن میں وزیر آغا رطب و یابس، سوقیانہ پن، پھکڑ پن اور طعن تشنیع کے عناصر کی حد

اعتدال سے تجاوز کو ایسے بچے سے تعبیر کرتے ہیں جس کی الفاظ پر گرفت مضبوط نہ ہونے کا نتیجہ اس کی جسمانی حرکات کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔رتن ناتھ سرشار کا لازوال کردار ''خوجی'' وزیر آغا کے نزدیک اپنے عہد کے معاشرتی رویوں کا بہترین ترجمان ہے کیونکہ آزاد نے مزاح کے پردے میں اپنے عہد کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جس طرح سمیٹنے کی کوشش کی ہے وہ قابلِ داد ہے۔وزیر آغا کے بقول سرشار نے لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت اور اس معاشرت سے وابستہ خرافات کو جس طرح نشانہ بنایا ہے اور غیر متوازن اور غیر معتدل جدید طرز فکر اور مغرب زدگی کی جس طرح سرزنش کی ہے اس سے ان کے ذاتی موقف کی نشاندہی ہوتی ہے سرشار کی ظرافت میں گہرائی کا فقدان ہے۔ان کا طنز شگفتہ انداز بیان کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے اور کاٹ کی شدت اس میں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔

وزیر آغا نے امتیاز علی تاج کے بے مثال کردار ''چچا چھکن'' کے نفسیاتی تجزیے میں جس دقت نظری اور استدلالی قوت کا مظاہرہ کیا وہ ان کی مضبوط ناقدانہ صلاحیتوں پر دال ہے۔لکھتے ہیں:

''چچا چھکن ہمارے ادب کا ایک مکمل ترین مزاحیہ کردار ہے۔ایک ایسا کردار جو محض اپنی فطری ناہمواریوں کی وجہ سے مضحکہ خیز واقعات کو تحریک دیتا ہے۔چنانچہ انھیں عملی مزاح کی ضرورت پیش نہیں آتی بلکہ انھوں نے جابجا اپنے اس مزاحیہ کردار کو ایک نارمل انسان کی طرح پیش کر کے اس کی چھوٹی چھوٹی بدحواسیوں اور ناہمواریوں سے مضحک پہلو پیش کیے ہیں۔زیادہ سے زیادہ چچا چھکن کی حالت اس اجنبی کی سی ہے جو کسی دیارِ غیر میں پہنچ کر چھوٹی چھوٹی باتوں سے بدحواس ہو جاتا ہے اور خود کو بہ آسانی نئے حالات سے ہم آہنگ نہیں کر سکتا البتہ چچا چھکن کی بدحواسی ایک مانوس ماحول کی باوصف نمودار ہوئی ہے اور وہ قدم قدم پر اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث لڑکھڑاتے پھرتے ہیں۔(۲۶)

چچا چھکن کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے وزیر آغا سے ایک ایسے شخص کی طرح پاتے ہیں جو اپنے احساس کمتری کو مٹانے کی فکر میں مبتلا رہتا ہے اور ''چچا چھکن'' کی بے اعتدالیوں کے پس منظر میں وزیر آغا ہر شادی شدہ مرد کو ازدواجی زندگی کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد چچا چھکن کے قریب تر سمجھتے ہیں''۔(۲۷)

عظیم بیگ چغتائی کی کتاب ''خانم'' میں ایک نیم مزاحیہ کردار ''بدحواس شوہر'' کا ابھرتا ہے۔یہ کردار عوام الناس میں ''زن مرید'' کے نام سے مشہور ہے۔اس کردار کی ناہمواری اس کی ان کوششوں میں مضمر ہے جو یہ اپنی آزادیٔ وقار اور اپنی شخصیت کو خانم کے تسلط سے محفوظ رکھنے کے لیے کرتا ہے اور عموماً سودمند ثابت نہیں

ہوتی۔شوہر کا اپنی چنچل بیوی کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے رویہ تفنن طبع اور نشانہ تمسخر بنتا ہے۔اس ''بدحواس شوہر'' کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں:

''نفسیاتی لحاظ سے بھی دیکھا جائے تو مرد عورت کے تسلط سے آزاد رہنے کی فکرِ دوام میں مبتلا ہے اور چوں کہ اس کی آزاد رہنے کی کاوش کئی بار ناکام رہتی ہے اور اسے فریق مخالف کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے اپنے وقار کی شکست کو بھی برداشت کرنا پڑتا ہے لہٰذا ایسے تمام موقعوں پر اس کی حرکات و سکنات مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتی ہیں''۔(۲۸)

عظیم بیگ چغتائی کے عملی مذاق کا نفسیاتی مطالعہ بیان کرتے ہوئے وزیر آغا نے یہ نقطہ نظر اپنایا کہ مصنف چوں کہ خود کافی کمزور و علیل تھے، مچلتی اور گنگناتی زندگی کا ساتھ جسمانی طور پر نہیں دے سکتے تھے اس لیے اس نے اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے ادب کا سہارا لیا۔وزیر آغا کے اس بیان سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کیونکہ عظیم بیگ چغتائی نے اس مزاحیہ کردار کو ''میں'' کے پردے میں پیش کیا ہے۔

اردو ڈرامے میں طنز و مزاح اس کتاب کا پانچواں باب ہے۔وزیر آغا نے ڈرامے کے تناظر میں طنزیہ اور مزاحیہ حوالوں کو المیے اور طربیے کے تناظر میں اجالنے کی کوشش کی ہے۔یہ باب مختلف حوالوں سے بہت اہمیت کا حامل ہے۔غالب نے دل محیط گریہ اور لب ہائے خندہ کی جس معنویت کو اپنی شاعری میں منکشف کیا تھا اس کا تہذیبی اور جمالیاتی شعور وزیر آغا کے تنقیدی وجدان میں اپنی معنویت کو منکشف کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ڈرامے کے المیاتی مناظر اور طربیہ مظاہر میں طنز و مزاح کی چاشنی کو جس انداز میں کشید کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہ غالب کے تفکر کی ترجمان بھی ہے اور وزیر آغا کے تنقیدی شعور کی آئینہ دار بھی۔آنسوؤں میں پوشیدہ مسکراہٹ کی چاشنی کو مختلف رنگوں کی تعبیر عطا کرنا آسان نہیں مشکل کام ہے اسی طرح قہقہوں کے تناظر میں آنسوؤں کی نمی کا احساس جس حسنِ خیال کی تعبیر کا اظہاریہ بنتا ہے اس کی بین مثال وزیر آغا کے تنقیدی وجدان میں دکھائی دیتی ہے وہ المیے اور طربیے کے نکتۂ اتصال پر طنز و مزاح کے طلوع ہوتے موسموں کو ان کی تہذیبی معنویت میں اجاگر کرتے ہیں جس سے طنز و مزاح کا رنگ اور آہنگ مختلف اور متنوع رنگوں کا ترجمان بن جاتا ہے جس سے فکر و فرہنگ کی نئی تعبیر سامنے آتی ہے جو انسانی زندگی کے ہر دو موسموں کا اشاریہ بن جاتی ہے اس میں غم کا موسم بھی اپنی تاب اور توانائی کے ساتھ موجود رہتا ہے اور خوشی کا موسم بھی اپنی شناخت اور پہچان کے رنگ مرتب کرتا ہوا

دکھائی دیتا ہے۔وزیر آغا اُردو ڈرامے میں طنز ومزاح کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے معاشرتی پس منظر میں مزاح اورالمیہ سے بحث کرتے ہیں اور ایک تاریخی نقاد کی طرح ڈرامے کے ارتقا کا جائزہ بھی لیتے ہیں۔یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''تاریخی لحاظ سے دیکھیں تو کامیڈی بھی اِتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ ٹریجڈی چنانچہ اس کے اوّلین مظاہر یونان کی ان دیہاتی تقریبوں میں ملتے ہیں جہاں اس کا مزاج نقل کا ساتھا اور یہ تمسخر انگیز گیتوں سے پرتھی(۲۹)

وزیر آغا نے ڈرامے کی تاریخی جانچ پرکھ کے ساتھ ساتھ اس کے تہذیبی وثقافتی پس منظر کو بھی اُجاگر کیا۔انھوں نے مسلمانوں کے یہاں ظرافت کا جائزہ لیتے ان کی جسمانی اور ماورائی سطح کا خصوصی ذکر کیا تاہم جسمانی سطح پر عربوں،ترکوں،ایرانیوں اور ہندی مسلمانوں کے مزاج کے تعین کو اہم جانا اور ماورائی سطح کے لیے اس تہذیبی سرمائے کے مطالعے کو اہم گردانا جو رُوحِ اسلامی کے نفوذ وانعکاس سے پیدا ہوا جو مسلمان قوم کی ظرافت میں یوں جذب ہوا گویا اس کا حصہ ہو۔ظرافت کے اسی پس منظر میں وزیر آغا کلچر کی اہمیت کو ان الفاظ میں اُجاگر کرتے ہیں:

''ظرافت کا نہایت گہرا تعلق کلچر سے ہے اور کلچر کی جڑیں زمین میں اُتری ہوئی ہیں، ہر خطۂ زمین کی ایک مخصوص آب وہوا ہے جو اس کے باسیوں کے مزاج کی تشکیل میں صرف ہوتی ہے۔اسی لیے ہر علاقے کی ظرافت کا مزاج بھی دوسرے علاقوں سے الگ اور جدا ہوتا ہے۔(۳۰)

ڈاکٹر وزیر آغا نے ہر علاقائی ظرافت کے ایک نقطۂ ثقل کی نشان دہی کی ہے جو پورے علاقے کی جملہ ناہمواریوں کے علاوہ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں رُونما ہونے والے لطائف تک کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔یہ نقطۂ ثقل بالعموم کسی نہ کسی ظریف یا مزاحیہ کردار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔اس مزاحیہ کردار کا نفسیاتی جائزہ لیا جائے تو جس خطۂ زمین سے اِس کردار نے جنم لیا، وہاں کی ظرافت کے عام مزاج کو دیکھا جاسکتا ہے۔اس بات سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا کیونکہ یہ مزاحیہ کردار اپنے معاشرے کی بیش تر ناہمواریوں کا نمائندہ ہوتا ہے۔مثلاً ''خوجی'' کو لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت، سودا کی ہجو میں گھوڑے کو مٹتے ہوئے فوجی نظام کی تمثیل قرار دیا جاسکتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے عربوں کی ظرافت کو اسلامی تہذیب اور ماقبل اسلام کی عرب ثقافت کی آویزش کا نتیجہ قرار دیا۔وہ ترکوں کے یہاں ظرافت کو اکتسابی عمل سے تعبیر کرتے ہیں جب کہ ایرانی تہذیب وثقافت میں درباداری کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔یہی وجہ تھی کہ فارسی شعرا کے یہاں تصنع،بذلہ سنجی،فحش گوئی اور ہجو کو نسبتاً زیادہ فروغ ملا۔ہندوستان پر اسلامی تہذیب کے اثرات ایرانیوں کے توسط سے آئے اسی لیے اُردو کی ابتدائی شاعری میں ظرافت کے وہی اثرات نظر آتے ہیں۔

وزیر آغا ایک مؤرخ نقاد کی طرح اس سارے منظرنامے کا جائزہ لیتے ہیں اور اپنے موقف کو قابلِ فہم بنانے کے لیے مختلف موقعوں پر تشبیہ، اِستعارہ، رمز،علامت اور تمثیل سے کام لیتے ہیں۔وہ تنقید کے تمام شعبوں کے اصولوں کو بروئے کار لاتے ہیں اور ایک امتزاجی نقاد کی حیثیت سے اُبھرتے ہیں۔ساختیات میں ''دوئی'' ایک اہم تصور ہے، کیونکہ اشیا کے مابین سب سے بڑا رشتہ ''فرق'' کا ہوتا ہے جس سے بے شمار رشتے پھوٹتے ہیں،اور تفہیم کی صورت میں قاری متن میں منقلب ہوکر تخلیق کار کے درجے تک پہنچتا ہے۔وزیر آغا کے یہاں ''دوئی کا یہ تصور''ثنویت'' کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے اور چینیوں کے ین اور یانگ(نر اور مادہ)صوفیا کے جزوکل کے علاوہ روشنی وتاریکی،خیر وشر کی ثنویتوں سے بیان کو دِلکش بناتے ہیں۔ساختیات نے جدید طبیعات سے نہ صرف ''کل'' یا کلیت کا تصور اخذ کیا بلکہ جزوکل کا خوشہ چیں قرار دینے کی بجائے اس کا شریک کار قرار دیا ہے۔اسی اصول کے پیشِ نظر وزیر آغا ہنسی کے عمل کی صراحت یوں کرتے ہیں:

''جب فرد(جزو)خود کو معاشرے(کُل)کا تابع کردے تو انفرادیت کی نمو کا عمل رُک جاتا ہے اور فرد کی ہنسی انبوہ کی اجتماعی ہنسی میں مدغم ہوجاتی ہے''(۳۱)

لیکن معاشرے سے انقطاع کی صورت میں ہنسی کا عمل رُک جاتا ہے کیونکہ ہنسی انقطاع کی اس تلخ فضا میں زیادہ دیرپا وجود برقرار نہیں رکھ سکتی۔مگر ایسا ماحول جس میں فرد اپنی انفرادیت کا تحفظ بھی کرسکے اور خود کو''معاشرتی ہمہ اوست'' سے منقطع بھی نہ ہونے دے تو اس کے یہاں آگہی،عرفان اور ہمہ دانی کی وہ صورت سامنے آتی ہے جس کے اظہار کے لیے تبسم کی ایک زیریں لہر ہی بہترین ذریعہ ہے''(۳۲)۔وزیر آغا نے اسلام میں فرد کی آزادی اور اپنے اعمال کے لیے اس کا جواب دہ ہونے کو غلامی اور آزادی کے سنجوگ قرار دیا ہے اور ان کے نزدیک اسی کی بدولت مسلمان اقوام میں انفرادیت کے عمل کو تحریک ملتی ہے جس کے نتیجہ میں وہ شاعرانہ مزاح(Poetic Humour)پیدا ہوا ہے جو غزل کی جان ہے۔

وزیر آغا نے ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' کے آخر میں ہنسی کو ایک حیاتیاتی عمل قرار دیا ہے اور تبسم زیرلب کو رُوحانیت سے منسلک قرار دیا ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک عربوں، ترکوں، ایرانیوں اور ہندوستانیوں کے یہاں جب ہنسی کو تحریک دی تو ہر قوم نے اپنی علاقائی اور ثقافتی پس منظر سے اپنی ہنسی کو ایک الگ رنگ دیا مگر اسلامی تہذیب کے اثرات کے زیر اثر اسلامی رواداری، برداشت، ثقاہت اور کشادہ نظری کے باعث ان اقوام میں خندۂ دنداں نما کا نہیں بلکہ تبسم زیرلب کا رویہ اُبھرا۔ فلسفے کی سطح پر یہی رویہ تصوف، شاعری میں غزل کی سطح اور مزاح میں نکتہ آفرینی کے میلان کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ ان کے نزدیک تبسم اسلامی تہذیب کی رُوح کا عکس ہے۔ وزیر آغا نے ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' میں جہاں پہلی بار طنز و مزاح کے اماثل کو موضوع بحث بنا کر اپنی انفرادیت کو قائم کیا وہاں طنز و مزاح کے تنقیدی جائزے میں حیاتیاتی، نفسیاتی، طبیعاتی، معاشرتی، تاریخی اور رُوحانی علوم سے طنز و مزاح کی جڑیں تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ یہی تنقیدی رویہ ان کے انتقاد کے امتزاجی رجحان کا غماز ہے۔

کتاب کا آخری باب اردو صحافت میں طنز و مزاح کے مظاہر کا ترجمان ہے۔ ڈاکٹر آغا نے اس باب میں ادبی اور صحافتی مزاح کے مابین حد فاصل قائم کرتے ہوئے اردو صحافت کے میدان میں طنزیہ اور مزاحیہ کالموں کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے صحافتی نثر کے مختلف رنگوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے فکری اور فنی آہنگ کو ادب کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ صحافتی نثر کس طرح ادبی نثر سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور کیونکر اس کے عارضی اور لمحاتی آہنگ میں جاودانیت کے سویرے طلوع ہوتے ہیں ڈاکٹر وزیر آغا نے مختلف کالم نگاروں کے فن کا مطالعہ کر کے ان کے اسلوب کی شگفتہ کاری کو ادبی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

یہ کتاب مجموعی طور پر اردو ادب میں طنز و مزاح کے مختلف آفاق کے تجزیاتی مطالعات پر مشتمل ہے۔ وزیر آغا نے مشرق اور مغرب کے مختلف رنگوں کے امتزاج سے انسانی زندگی کے ناہموار رویوں کو سمجھنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ انھوں نے طنز و مزاح کے معنوی اختلافات اور اشتراکات کو بھی بیان کیا ہے اور ان کی باہمی فکری یکجائی سے انسانی زندگی کی ناہمواریت کو بیان کرنے کا جتن بھی کیا ہے۔ زندگی غم اور خوشی کے جن موسموں میں زندہ رہتی ہے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کے رویے انہی موسموں کی ترجمانی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے زندگی کے ان مختلف اور قدرے متضاد رویوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی جو کوشش کی ہے وہ لائق تحسین ہے۔ تحقیقی اور تنقیدی اعتبار سے یہ پہلی کتاب ہے جو ادبی ماحول میں طنزیہ اور مزاحیہ رویوں کی معنویت کا اظہاریہ ہے۔ اس

کتاب کی اشاعت کے بعد بیسیوں کتابیں اور مطالعات اس موضوع کے فکری مواد اور حدود میں لکھے گئے لیکن اپنی بین العلومی دلکشی کے باعث یہ کتاب آج بھی منفرد اور ممتاز مقام رکھتی ہے۔ اس کی تازگی اور شادابی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ زندگی کی رفتار جس قدر سرعت آشنا ہوتی جاتی ہے اور مختلف علوم و فنون میں ترقی و ارتقاء کا عمل جس قدر زیادہ ہوتا جا رہا ہے اس کتاب کی معنویت بڑھتی جا رہی ہے۔ تنقیدی اور تحقیقی حوالے سے تازگی اور شادابی کا یہ سفر اس کتاب کی کامیابی کی دلیل ہے۔

جدید اُردو تنقید میں ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ کتاب ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ اب سے لگ بھگ نصف صدی پیشتر جب یہ کتاب شائع ہوئی تھی اس وقت اُردو دنیا طنز و مزاح کی اہمیت کو بڑی حد تک فراموش کر بیٹھی تھی۔ اِس کتاب کی اشاعت نے اُردو زبان و ادب سے تخلیقی دلچسپی رکھنے والوں کو ایک بار پھر مزاحیہ اور طنزیہ ادب کی اہمیت کی جانب متوجہ کر دیا تھا۔ یہ اِسی کتاب کا فیضان ہے کہ اِس کی اشاعت کے بعد ''نقوش'' جیسے ادبی مجلّہ نے ایک ضخیم طنز و مزاح نمبر کی ترتیب و تدوین سے اُردو ادب میں طنز و مزاح کے تخلیقی شاہکار یکجا کر دیئے تھے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید نے ہمارے عصری ادب میں تخلیق کی نئی راہیں دکھائیں۔ یہ ڈاکٹر وزیر آغا کا تاریخی کارنامہ ہے۔

حوالہ جات:

(۱) وزیر آغا، ڈاکٹر ''تنقید و مجلسی تنقید''، صفحات ۱۱۰ تا ۱۱۱، لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۱ء
(۲) ایضاً، ص ۳۳
(۳) وزیر آغا، ڈاکٹر ''تنقید اور احتساب''، صفحات ۲۳۲ اور ۲۴۰، لاہور، ۱۹۶۸ء
(۴) وزیر آغا، ڈاکٹر ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، ص ۲۶ اشاعت نہم (لاہور: مکتبہ عالیہ، اُردو بازار)، ۱۹۹۹ء،
(۵) ایضاً، ص ۲۷
(۶) ایضاً، ص ۲۸
(۷) ایضاً، ص ۲۹
(۸) وزیر آغا، ڈاکٹر ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، اشاعت نہم (لاہور: مکتبہ عالیہ، اُردو بازار)، ۱۹۹۹ء، ص ۳۰
(۹) ایضاً، ص ۳۳
(۱۰) ایضاً، ص ۳۶
(۱۱) ایضاً، ص ۵۶
(۱۲) ڈاکٹر محمد شرف عالم، ''فارسی شاعری میں ہجا نویسی''، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۲۰۰۳ء
(۱۳) وزیر آغا، ڈاکٹر ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، اشاعت نہم (لاہور: مکتبہ عالیہ، اُردو بازار)، ۱۹۹۹ء، ص ۶۵

(۱۴)ایضاً،ص۷۲،۷۳

(۱۵)محمد حسین آزاد،"آبِ حیات"،مرتبہ:ابرار عبدالسلام،شعبۂ اُردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان،بار اوّل، مارچ۲۰۰۶ء،ص۱۰۱

(۱۶) وزیر آغا،ڈاکٹر"اُردو ادب میں طنزومزاح"،اشاعت نہم(لاہور:مکتبہ عالیہ،اُردو بازار)،۱۹۹۹ء،ص۶۵

(۱۷) ایضاً،ص۸۵

(۱۸) ایضاً،ص۹۱

(۱۹)ایضاً،ص۹۵

(۲۰)ایضاً،ص۹۶

(۲۱) وہاج الدین علوی،ڈاکٹر"اُردو شاعری میں طنزومزاح۔آزادی سے پہلے"مشمولہ"اُردو ادب میں طنزومزاح کی روایت"مرتبہ: ڈاکٹر خالد محمود،(دہلی:اُردو اکادمی)،۲۰۰۵ء،ص۶۴

(۲۲) وزیر آغا،ڈاکٹر"اُردو ادب میں طنزومزاح"،اشاعت نہم(لاہور:مکتبہ عالیہ،اُردو بازار)،۱۹۹۹ء،ص۱۰۶

(۲۳)ڈاکٹر انور پاشا:"اُردو نثر میں طنزومزاح۔آزادی سے پہلے"مشمولہ"اُردو ادب میں طنزومزاح کی روایت"محولہ بالا،صفحہ۹۵

(۲۴) ابن اسماعیل۔اردو طنزومزاح:احتساب وانتخاب،گلشن پبلشرز،سری نگر،دسمبر۱۹۸۸ء،ص۳۹

(۲۵)"اُردو ادب میں طنزومزاح محولہ بالا،ص۱۵۵

(۲۶) ایضاً،ص۲۵۹

(۲۷) ایضاً

(۲۸) اُردو ادب میں طنزومزاح محولہ بالا،ص۲۶۴

(۲۹) ایضاً، ص۲۷۱

(۳۰) ایضاً، ص۲۷۳

(۳۱) ایضاً، ص۳۸۷

(۳۲) ایضاً

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر شگفتہ حسین*

ایمیزون عطیہ داؤد،"آئینے کے سامنے"-ایک تحقیقی وتنقیدی تجزیہ

Abstract: *Atiya Daud is a renowned feminist activist and poetess. She does not believe in gender discrimination. She started fighting from her childhood against society and consequently suffered a lot. Anyways nothing can make her accept that women are weaker than men. In her autobiography "Aaine K Samnay" we meet a lady with fighting spirit, no doubt "An Amazon". This article is an analytical study of her character. It illustrates that culture can influence female personality development. You may say women are inferior to men, but they are culturally, not biologically, inferior.*

اکثر مؤرخین کا رویہ ان خواتین کے لیے مخاصمانہ رہا ہے جو صنفی امتیاز کا"احترام"نہیں کرتی ہیں اور مردوں کی برتری کو تسلیم کرنے کے بجائے ان کا مقابلہ کرنے کو ترجیح دیتی ہیں۔ایسی خواتین جنہوں نے مردوں کے خلاف جدوجہد کی،خصوصاً میدانِ جنگ میں انہیں ہزیمت سے دوچار کیا،ان خواتین کو پہلی مرتبہ یونانیوں نے Amazon کہہ کر پکارا۔زمانہ قدیم سے ہی ان Amazons کی کہانیاں عام ہیں۔انہی میں سے ایک معروف نام Semiramis کا ہے۔Semiramis کا تعلق نینوا سے تھا۔اس نے Assyrian Empire کو تشکیل دیا۔اسے دورِ جدید کے چرچل،سٹالن کی طرح کی حکمران،جنگجو ملکہ اور رہنما قرار دیا جاتا ہے۔قدیم یونان،جنوبی امریکہ اور افریقہ سے ملنے والی Amazons کی نوع بہ نوع کہانیوں کے علاوہ تاریخی شواہد کے ساتھ ملنے والی ایک دستاویز البتہ خواتین جنگجوؤں کے بارے میں موجود ہے۔یہ مغربی افریقہ میں Fon of Dahomey جسے اب Benin کہاجاتا ہے،میں موجود خواتین کی فوج کے بارے میں ہے۔خواتین کی یہ فوج ۱۶۰۰ء کے لگ بھگ تشکیل دی گئی تھی۔ان خواتین نے تقریباً دوسوسال European Colonizers کے

*صدر شعبہ اردو:گورنمنٹ کالج یونیورسٹی،برائے خواتین،ملتان۔

خلاف Fon کا کامیاب دفاع کیا۔(۱) لیکن ان خواتین کا تذکرہ کسی بھی فوجی تاریخ میں نہیں ملتا اور یہ صنفی امتیاز کی بدترین مثال ہے۔ عطیہ داؤد تیر تلوار سے لیس کسی محاذِ جنگ پر دادِ شجاعت دینے والی عورت نہ سہی لیکن ''آئینے کے سامنے'' کے قاری کا پہلا احساس یہی ہے کہ یہ آپ بیتی ایک ایسی خاتون کی ہے جو صنفی امتیاز کا ''احترام'' کرنے کے لیے قطعی تیار نہیں اور اسی لیے اس کی ساری عمر مخاصمانہ رویوں کا سامنا کرتے گزری۔

عطیہ اس ساری آپ بیتی میں اپنی جس حیثیت سے خود بھی آگاہ ہیں وہ ایک فیمنسٹ کی ہے۔

''فیمنسٹ کب سے ہوں؟ شاید اس وقت سے جب دوسری جماعت میں ''میرے پیارے بھائی تجھ پر میں صدقے واری'' پڑھ کر تڑپ اٹھی تھی یا کھیلوں میں عورت کا بلکہ صرف گھریلو عورت کا کردار ادا کرنے سے انکار کر کے ایک ایسی عورت کا کردار ادا کرنا چاہا تھا جو گاڑی چلا سکتی ہے، معاشی جدوجہد کرتی ہے، جس کا اپنا ایک نام ہوتا ہے۔''(۲)

اور یہ فیمنسٹ ہونا اس ساری آپ بیتی پر ایک غصے کی کیفیت طاری کیے ہوئے ہے۔ وہ ناراض ہوتی ہیں کہ ماں کی بیوگی پر رنگوں سے بھری ناک کی کیل اتر گئی، وہ خفا ہیں کہ لوگ یہ نہیں کہتے کہ آفاق عطیہ کے ساتھ گیا یہ کہتے ہیں، عطیہ آفاق کے ساتھ گئی تھی، شادی بیاہ میں یہ گیت ان کے دل پر انگارہ ہے۔

''شہزادی کی چوٹی پر چندن لگاؤ،
جہیز دے گی تیری ماں،
شوہر کی کمائی کھا''(۳)

اس روایت سے شدید نفرت محسوس کرتی ہیں کہ کوئی لڑکا صرف اس لیے ان کے ساتھ سفر کرے کہ وہ مرد ہونے کی وجہ سے برتر ہے۔ بہت بچپن سے وہ اس روایت کو غلط ثابت کرنے کی کوشش میں مصروف ہو جاتی ہیں۔ دس کلو گندم اپنے سر پر رکھ کر تین چار کلومیٹر دور شہر جاتی ہیں اور پھر آٹا سر پر لادے واپس آتی ہیں صرف اس لیے کہ ــــــ ''ہاں اگر عطیہ لڑکا ہوتی تو اتنا کام تو وہ کر ہی لیتی۔''(۴)

عطیہ کا غصہ بجا لیکن مرد کی برتری اور عورت کا کمتر ہونا یہ کوئی آج کی کہانی تو نہیں۔ سینٹ پال جن کی بائیبل بہت معتبر ہے ان کا کہنا ہے کہ ــــــ

"I permit no woman to teach or to have authority over men; she is to keep silent. For Adam was formed first then Eve." (۵)

ہندومت میں بھی عورت بنیادی انسانی حقوق سے محروم کی گئی۔ مسلمانوں کو بھی دعویٰ تو بہت ہے کہ اسلام نے عورت کو بڑا اعلیٰ مقام عطا کیا لیکن بقول وجاہت مسعود:

''خلفاء اور سلاطین کے محلات میں بیویوں اور کنیزوں کی فوجیں معاشرے میں عورت کے مقام کو بڑی اچھی طرح واضح کر دیتی ہیں۔''(۶)

فرائیڈ جو انسانی نفسیات کی پیچیدہ گتھیاں سلجھانے کا ماہر تھا عورتوں کے بارے میں اس کا بھی یہی کہنا تھا کہ عورتیں مردوں سے حسد کرتی ہیں کیونکہ ان کی جسمانی بناوٹ مردوں جیسی نہیں ہوتی وہ خود میں عضویاتی کمی پاتی ہیں تو اپنے جسم سے شرمندہ ہوتی ہیں۔ مردوں پر رشک کرتی ہیں جو حسد میں بدل جاتا ہے۔(۷) لیکن خواتین نفسیات دانوں خصوصاً کیرن ہورن آئی (Karen Horney) نے فرائیڈ کے نظریات کو شدت سے رد کیا کہ وہ دن گئے جب مرد ہماری شخصیت کے اسرار کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتے تھے اب خواتین زیادہ پُراعتماد بھی ہیں اور خود آگاہ بھی۔ ہماری عطیہ بھی پُراعتماد بھی ہیں اور خود آگاہ بھی اور اسی خود آگاہی نے ان کے وجود میں خود کو منوانے کی خواہش کو جیسا شدید بیدار کر رکھا ہے شاید ہی کسی کی ایسی خواہش ہو۔ بچپن کی معصومیت سے آغاز کرتی یہ خواہش آج بھی ان کی انگلی پکڑے چلی جا رہی ہے۔ لیکن دوسری طرف غربت، یتیمی، لوگوں کی کج فہمی اور خود ان کا غیر مفاہمانہ رویہ سب نے مل کر ان کی شخصیت کو دنیا والوں کے لیے کافی مشکل بھی بنا دیا ہے۔ ان کے سگے خون کے رشتے تو کم از کم ان کو بالکل بھی نہ سمجھ سکے۔

''سب رشتے داروں کی آنکھوں میں میرے لیے نفرت کی چنگاریاں دہک رہی تھیں ـــ میں خاندان والوں کے سامنے ایک بڑا گہرا راز یا معمہ تھی۔''(۸)

لیکن عطیہ جان گئی تھیں کہ ان رشتے داروں کا اصل مسئلہ کیا تھا:

''اب میں جان گئی کہ میں تنگ نظر اور عورت کے بارے میں متعصب سماج کے نام نہاد اصولوں پر آنکھیں بند کر کے نہیں چلتی اس لیے میں ان کے لیے بُری بن گئی ہوں ـــ کسی کو گواہ بنا کر اپنی شرافت کا ثبوت پیش کرنا میں اپنی بے عزتی سمجھتی تھی ـــ میں نے دل میں یہ ٹھان لیا تھا کہ جب تک جیوں گی اپنی مرضی سے ہی جیوں گی۔''(۹)

عجب یہ ہے کہ دشمنوں سے بھری اس دنیا میں خود کو تنہا اور بے سہارا محسوس کرنا عطیہ داؤد کے حوصلوں کو شکستگی سے دوچار نہیں کرتا۔

کیرن ہورن آئی ایسی hostile دنیا سے نمٹنے کے لیے تین Psychoanalytic Feminist طرح کی adjustments کا ذکر کرتی ہے۔ایک moving towards people، دوسرا moving against people اور تیسرا moving away from people۔ moving towards people یعنی:

"If I give in, I shall not be hurt."(۱۰)

ایسے لوگ چاہے جانے، سراہے جانے کے متمنی ہوتے ہیں۔ دوسرا انداز ہے moving against people۔یعنی۔

"If I have power no one can hurt me." (۱۱)

ایسے لوگ یہ جانتے ہیں کہ What can I get out of it? اور یہ بھی کہ جو کچھ بھی کرتا ہے، دوسروں سے بہتر طریقے سے کرتا ہے اور خود کو منواتا ہے۔عطیہ میں یہ دونوں adjustments پائی جاتی ہیں۔وہ خود کو دنیا سے وابستہ بھی کرتی ہیں اور اس دنیا اور اس کے نظام کے متخالف بھی چلتی ہیں۔وہ اپنی ذات سے جڑے ہر رشتے سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہیں،ان کی جانب لپکتی ہیں۔

''پھر بھائی اور بھابی کی شادی کے ایک سال بعد ان کے یہاں بیٹی پیدا ہوئی جو میرے پیار کا مرکز بن گئی۔ میرے اندر محبت کی مچلتی ہوئی لہر نے اَب اپنا رُخ اس کی طرف موڑ لیا۔''(۱۲)

''میں نے زویا کو ٹوٹ کر چاہا۔میری نظریں اس کے آرپار بھی دیکھ سکتی تھیں۔میں اس کے ہر مزاج اور مزاج کے ہر موسم کو جانتی تھی۔''(۱۳)

لیکن ان کی شخصیت کو دوسرے لوگ سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔دوسری طرف وہ معاشرے کے فریبی اور ریاکار عناصر سے ٹکراتی اپنی راہ چلنے کی بھرپور سعی کرتی ہیں اور اپنی اس کوشش میں کبھی کامیاب اور کبھی ناکام رہتی ہیں لیکن حوصلہ نہیں ہارتی ہیں۔معاشی جدوجہد کے صبر آزما دور میں وہ ایک اسکول میں پڑھاتی تھیں اور تمام بچوں سے پیار بھرا یکساں سلوک کرتی تھیں لیکن ''فلاں جماعت میں فلاں بچہ'' اسکول کے مالک کا نواسا تھا۔تقاضا کیا گیا کہ اس کو عام بچوں سے زیادہ نمبر دیے جائیں انھوں نے اس بے ایمانی سے انکار یا نتیجتاً ''ملازمت جاتی رہی اور ایسا کچھ ایک مرتبہ نہیں بار بار ہوا اور وہ ناکامی سے دوچار ہوتی رہیں۔

ایسی زندگی جینے کے لیے واقعی ہمت کی ضرورت ہوتی ہے۔دیہاتوں میں پہلے والی لڑکیاں عام طور پر مردانہ معاشرے کی حدود کو توڑنے کے خواب نہیں دیکھا کرتی ہیں وہ مجبوریوں سے خاموش سمجھوتے کرتی مٹی

میں اُتر جاتی ہیں۔لیکن عطیہ کی باغی روح نے ایسا کوئی خاموش سمجھوتہ نہیں کیا وہ ایسی کیوں ہیں؟ شاید نہیں بلکہ یقیناً اپنے گھر کے اور ارد گرد کے حالات کے سبب ایسی ہیں۔حالانکہ فرائیڈ سے ماہر نفسیات کا کہنا تھا کہ

"Recent genetic research has shown that environmental factors linked to the family have little influence on personality." (۱۴)

لیکن فرائیڈ کا یہ کہنا غلط ہے۔حالات آپ کو ردِعمل پر مجبور کر دیتے ہیں۔ماحول میں خصوصاً اپنے خاندان میں اگر بچوں کو ناپسندیدہ صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑے تو پھر وہ اپنے دفاع کے لیے کوئی نہ کوئی حکمتِ عملی ضرور مرتب کرتے ہیں۔عطیہ کا تنہا قبرستان جانا،جنوں سے ملاقات کی خواہش رکھنا،اندھیری رات میں سفر کرنا،تنہا سفر کرنا، بھائی کے خوشحال ہونے کے باوجود بسوں میں دھکے کھانا،معمولی دفتروں میں ملازمت کرنا جہاں ایک طرف خود کو منوانے اور مردوں کی برابری کی خواہش ہے تو دوسری طرف اپنے ماحول کے خلاف ردِعمل ہے کہ انہوں نے اپنے بچپن سے ہی اپنے اردگرد عورت کا استحصال ہوتے دیکھا،کم عمر بچیوں کا باپ دادا کی عمر کے مردوں سے بیاہ ہوتے دیکھا،مرد کی برتری اور مرد ہونے کا تفاخر دیکھا،اسی لیے وہ بچپن سے ہی اس شعوری کوشش میں مصروف ہو گئیں کہ وہ ثابت کریں وہ لڑکوں سے مردوں سے کم نہیں۔انہوں نے خود کو لڑکوں کے برابر ثابت کرنے کے لیے جو کچھ کیا اس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔دراصل جب لڑکیوں میں لڑکوں جیسا بننے کی خواہش جنم لیتی ہے تو یہ ثقافتی اعتبار سے ان کا ہم پلہ ہونے کی تلاش ہوتی ہے۔کیونکہ ہماری ساری تہذیب مردانہ ہے، ریاست،قانون،اخلاقیات، مذہب،تاریخ حتیٰ کہ سائنس بھی مردوں ہی کی تخلیق ہے۔خواتین کا مرد ہونے کی خواہش کرنا یا خود کو مردوں کے برابر ثابت کرنا۔اس بارے میں کیرن ہورن آئی کا خیال ہے کہ یہ:

"............... may be the expression of a wish for all those qualities or privileges which in our culture are regarded as masculine, such as strength, courage, independence, success, sexual freedom, right to choose a partner."(۱۵)

عطیہ داؤد نے اپنے گاؤں کی عورتوں کے جو حالات بیان کیے ہیں،وٹہ سٹہ کی شادیوں کی جو تفصیل بتائی ہے اور پھر لڑکیوں سے بغیر پوچھے جیسے انھیں بیاہ دیا جاتا ہے،جس کے نتیجے میں لڑکیوں پر جن آتے ہیں، وہ

کنوئیں میں کود کر خودکشی کر لیتی ہیں، یا پھر ادی چھٹن بن کر ساری زندگی ننھے بچوں کے ساتھ مل کر ہنڈ کلیا پکاتی رہتی ہیں، تو یہ واقعات جن پر عطیہ نے خود کوئی تبصرہ نہیں کیا، انھی واقعات نے عطیہ میں ایک باغی روح کو جنم دیا اور وہ مردوں کے معاشرے میں مردانہ وار جیتی رہیں۔

عطیہ نے عورتوں کو بھیڑ بکریوں کی طرح مردوں کے حق زوجیت میں دینے کے جو واقعات بیان کیے ہیں ویسے وہ کچھ ایسے انوکھے نہیں کہ یہ سلسلہ تو صدیوں پرانا ہے۔ زمانہ قدیم میں یہ رواج عام رہا کہ باہمی شادیوں کے ذریعے تعلقات بہتر بنائے جاتے تھے۔ اگر دشمنوں اور مخالفوں سے دوستی کرنا ہوتی تھی تو انھیں لڑکی دے کر دوستی کی جاتی تھی (۱۶)۔ قربانی بہر حال عورت ہی کی دی جاتی تھی۔

لیکن جب عورت کو اپنے مقاصد کے لیے قربان کیا جاتا ہے تو وہ عطیہ کی بھابی فہمیدہ بھی بن جاتی ہے۔ سراپا نفرت اور انتقام۔ فہمیدہ کی نفرت نے اس کے ظلم و ستم نے عطیہ کی شخصیت کو بہت متاثر کیا۔

''بھابی کی نفرت اور پٹائی نے میرے بچپن کو روند ڈالا۔'' (۱۷)

''میرے بچپن کو تہس نہس کرنے والے، آنکھوں میں نفرت بھرے ہوئے، ہاتھ میں ڈنڈا لے کر مجھے پیٹنے والے اس غضب ناک وجود کی آنکھوں میں جب موت کی بے بسی چھا رہی تھی تب اس نے مجھے بلا کر مجھ سے اپنے کیے کی معافی مانگی۔'' (۱۸)

عطیہ نے فہمیدہ کی مار اور نفرت کو ہمیشہ ہنستے ہنستے برداشت کیا، لیکن اپنے معصوم بچپن کو اس ظلم کے ہاتھوں برباد کرا دیا آج بھی یہ بہادر عورت اپنی اس بزدلی کا خود سے گلہ کرتی ہے کہ وہ آج بھی کسی وار کرنے والے کا ہاتھ نہیں روک سکتی خصوصاً اپنوں کا۔

حیرت ہوتی ہے جب عورت کا فہمیدہ جیسا روپ سامنے آتا ہے۔ اس آپ بیتی کا اگر آپ غیر جانبداری سے مطالعہ کریں تو جتنے دُکھ عطیہ نے عورتوں کے ہاتھوں اٹھائے ہیں اور جتنے چرکے انھیں خواتین کی تیکھی زبان نے دیئے ہیں اتنے مردوں نے نہیں دیئے۔ مجھے نہیں معلوم کہ خواتین میں یہ گرگ آشتی کا چلن کیوں ہے؟ "A man is a wolf to a man"۔

''اری مُلّی (ملانی) تجھے آج بھوک لگی ہے نا؟''

''ہاں اگر عطیہ لڑکا ہوتی، تو اتنا کام تو وہ کر ہی لیتی۔''

''قبر میں ابا کو آج سے لے کر تب تک فرشتوں کے جوتے پڑتے رہیں گے جب تک تمہاری شادی نہیں ہو جاتی۔''

''امی کہتی ہیں کہ دعا کرو کہ تمہاری پھپھو مر جائے۔''

یہ سب آوازیں جو آپ سن رہے ہیں خواتین کی ہیں۔ میں کبھی نہیں سمجھ سکی کہ وہ سب عورتیں جو حقوقِ نسواں کی علم بردار ہیں وہ عورت کی اس گرگ آشتی پر تبصرہ کیوں نہیں کرتیں؟ اپنی ہی صنف پر ظلم ڈھانا تو بالکل ایسے ہی ہے جیسے سانپ اپنے بچے خود کھا جاتا ہے۔ عورت واقعی معمہ ہے دیکھئے بے چارا فرائیڈ بھی کیسے شکست تسلیم کرتا ہے:

> "If you want to know more about femininity, enquire from your own experiences of life or turn to the poets or wait until science can give you deeper and more coherent information."(۱۹)

ویسے سمجھ تو مجھے عطیہ داؤد کی بھی نہیں آئی کہ وہ جو فیمنسٹ بھی ہیں اور ایکٹوسٹ بھی ___ ایک شادی شدہ بال بچے دار شخص کے عشق میں مبتلا ہو گئیں اور پھر ابڑو سے شادی بھی اس لیے کی کہ اس شخص سے شادی نہیں ہو سکتی تھی۔

''صرف اتنا میرے بس میں تھا کہ 'اس' سے شادی نہ کروں اور کسی اور سے شادی کر کے 'اس' کی بیوی کے دل سے چبھتا ہوا کانٹا نکال سکوں۔'' (۲۰)

تو کیا آپ کو یہ نہیں لگتا کہ عطیہ نے ایک طرف ایک مظلوم عورت سے زیادتی کی اور دوسری طرف ابڑو کو بھی استعمال کیا کہ یہ حمل سے تھیں اور 'اس' کے گھر گئیں اس کی وفات پر تو ___

''پھر 'اس' کے وجود کی ایک مانوس سی خوشبو میرے حواسوں پر چھا گئی۔ اب میرے چہرے پر میرے وجود میں ایک عجیب سی سرشاری چھا رہی تھی ------ جیسے 'وہ' مجھے اب چھونے ہی والا ہے۔'' (۲۱)

مجھے نہیں معلوم عطیہ اور ان کے دوست اور ان کے شوہر ان کے اس affair کو کیا نام دیتے تھے، لیکن یہ کمزوری عطیہ کے status کے قطعی خلاف ہے۔ ویسا استعمال تو عطیہ نے قارئین کو بھی کیا ہے۔ بیدی کا فادر روزاری بنا کر ___ دل کا بوجھ ہلکا کیا لیکن آدھا سچ بتا کر ___ ایسا پورا سچ بتانے کے لیے امرتا پریتم کی سی ہمت کی ضرورت ہوتی ہے۔ امرتا پریتم نے اپنی آپ بیتی ''رسیدی ٹکٹ'' میں ساحر لدھیانوی سے اپنے والہانہ عشق کا اظہار کیا تو ساحر کو 'اس' اور 'وہ' کا نقاب نہیں اوڑھایا۔ عطیہ نے تو ہمیں بھی وہی ٹوپی والا برقعہ اوڑھا دیا جس کی آنکھوں کے سامنے والی جالی سرک گئی تھی اور انھیں کچھ نظر نہیں آ رہا تھا (۲۲)۔ ہم بھی اپنی آنکھ کی عطیہ کا

ہاتھ تھام کر انداز ے سے چلتے ہیں اور یہ تشنگی رہتی ہے کہ آخر یہ 'اس'، 'وہ' ہے کون؟ اتنی 'بہادر عطیہ' آخر یہاں کس سے ڈر گئی ہیں؟ وہ مجھے یہاں بھی الجھا دیتی ہیں کہ برصغیر کی مٹی سے اٹھنے والی تمام بہنوں کی طرح وہ اپنے بھائیوں خصوصاً جواد سے بے نتہا محبت کرتی ہیں___ جھوٹ بولنا پسند نہ تھا لیکن بھائی کی محبت میں جھوٹ بھی بولتی ہیں، لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتاتی ہیں کہ دوسری جماعت میں تھیں جب یہ نظم پڑھی___ ''منجھا مٹھڑا مورا دا۔۔۔ تو تاں گھوری پیٹ سدا'' (میرے میٹھے مور جیسے بھائی تم پر سے بہن صدقے واری) بقول عطیہ ان کے دل پر زور سے گھونسا لگا (۲۳) لیکن کیوں؟ اسی مٹی سے اٹھنے والی ایک اور بہن بھی ہے جو اپنے بھائی سے محبت کا اظہار یوں کرتی ہے:

> ''اے ویرن تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔۔۔۔۔۔اپنے ماں باپ کی دولت دنیا کھو کھا کر بھوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا، یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری جگ ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے، نہیں تو میں اپنے چڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔'' (۲۴)

گویا ایک بہن اپنے چڑے کی جوتیاں تک پہنانے کو تیار ہے جب کہ دوسری محبت تو کرتی ہے، لیکن صدقے واری ہونے کو تیار نہیں___ تو کیا یہ سمجھا جائے کہ دونوں بہنوں کے درمیان حائل دوڈھائی صدیوں کے فاصلے نے محبت کے معنی بدل دیئے ہیں___ محبت کرنے کا انداز بدل دیا ہے اور اب بہن بھائی سے محبت تو کرتی ہے لیکن اپنی Terms and Conditions پر___ کیا اس لیے کہ وہ بہن ہونے کے ساتھ ساتھ حقوقِ نسواں کی علم بردار بھی ہے؟

بہر حال کچھ بھی کہیے آئینے کے سامنے ایمیزون عطیہ داؤد ہے جو بچپن سے بے انتہا نڈر بھی ہے اور پر اعتماد بھی، آگہی کا کرب بھی برداشت کرتی ہے اور عورت ہونے کا عذاب بھی اٹھاتی ہے، لیکن حوصلہ رکھتی ہے اور ''ہمیں باور کرواتی ہے کہ ایسی زندگی جینے کے لیے ہمت کی ضرورت ہے اور اسے بیان کرنے کے لیے تو اس سے بھی زیادہ'' (۲۵) کی ضرورت ہے۔

حوالہ جات:

1. Stieg Larsson, "The Girl who Kicked the Hornet's Nest", 2007, London, Maclehose Press, P. 447.

۲۔ عطیہ داؤد ''آئینے کے سامنے''، ۲۰۰۹ء کراچی، اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ص ۱۴۴۔

۳۔ ایضاً ص ۶۵۔

۴۔ ایضاً ص ۵۸۔

5. Hergenhahn, B. R., "An Introduction to the History of Psychology", 2000, Canada, Wardsworth, P.68.

۶۔ وجاہت مسعود، ''صنفی مساوات کا تاریخی تناظر'' (مضمون) مشمولہ ''نوکیں دوز'' (عورت نمبر) کوئٹہ، مارچ ۱۹۹۹ء شمارہ ۳، جلد ۳۱، ص ۴۶۔

7. Kerber K. L., "Psycho Feminism" Volume I, 2002, Delhi, Global Vision Publishing House, P.146.

۸۔ عطیہ داؤد ''آئینے کے سامنے''، ص ۹۸۔

۹۔ ایضاً ص ۱۰۱۔

10. Horney Karen, "The Neurotic Personality of Our Time", 1937, New York, Norton, P.83.

11. Ibid. P.84.

۱۲۔ عطیہ داؤد ''آئینے کے سامنے''، ص ۴۳۔

۱۳۔ ایضاً ص ۱۰۵۔

14. H. J. Eysenck "Emote Controls", 1996, "Times Higher Education Supplement 17", P.24.

15. Horney Karen, "New Ways in Psychoanalysis", 1939, New York, Norton, P.108.

۱۶۔ مبارک علی، ڈاکٹر، ''عورت اور تاریخ'' (مضمون) مشمولہ، عورت زبانِ خلق سے زبانِ حال تک، کشور ناہید (مرتب) ۲۰۰۰ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۹۰۔

۱۷۔ عطیہ داؤد ''آئینے کے سامنے''، ص ۲۶۔

۱۸۔ ایضاً ''پیش لفظ''، ص۔د۔

19. Freud. S, "The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis", (J. Strachey Ed. and Trans.) 1996, New York, Norton, P,599.

۲۰۔ عطیہ داؤد ''آئینے کے سامنے''، ص ۱۸۹۔

۲۱۔ ایضاً ص ۱۸۴۔

۲۲۔ ایضاً ص ۸۱۔

۲۳۔ ایضاً ص ۶۵۔

۲۴۔ میر امن، ''باغ و بہار''، ۱۹۸۸ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۸۶۔

۲۵۔ آصف فرخی، ''آئینے کے سامنے''، فلیپ۔

☆☆☆☆☆

ڈاکٹر صفیہ عباد*

مظہر اسلام کی ’’فوک لور کی پہلی کتاب‘‘-ایک مطالعہ

Abstract :*This is first book about folklore in Pakistan. It is a detailed study/ research about folklore, folklorist and its all relative aspects. Its importance meets with both National and International level . It is also a complete introduction about our culture, history and its importantce on world level. The book is tastefully decorated with different colourful folkloric pictures. It will be very helpful for future folkloric researchers, literature lovers and history readers.*

فوک لور پر لکھنے اور سمجھنے سے پہلے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ فوک لور کسی تہذیب کی تشکیل میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔تہذیب کے خارجی عوامل میں لمحہ بہ لمحہ ردوبدل بھی ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے۔لیکن اس کی داخلی روح میں ردوبدل اس کی پہچان کے خدوخال کو دھندلانے کے مترادف ہے اور فوک لور کا وجود خارج سے نہیں داخل سے ہے۔لہٰذا لفظ تہذیب کے معنی ومفاہیم کے لحاظ سے اسے بولنا، سمجھنا اور وضاحت کرنا گویا فوک لور خود بخود یہاں انگلی پکڑ کر چل پڑتا ہے۔ لفظ تہذیب کی تشریح اور وضاحت کے عمل میں از خود فوک لور عوامل کی بھی نشاندہی ہوتی جاتی ہے۔فوک لور کے نقوش کو ہم وہیں سے تلاش کرتے ہیں۔ جب سے لفظ تہذیب انسانی رہن سہن کے لئے استعمال ہوا۔کیونکہ باہم مل جل کر رہنے سے ہی تہذیب اور پھر تہذیب کے ساتھ فوک لور کی بنت بھی وجود میں آئی۔

مظہر الاسلام،ایک نامور افسانہ نگار کی فوک لور کی پہلی کتاب یقیناً اردو ادب اور خاص طور پر تحقیق کے میدان میں بالکل ایک نیا اضافہ بلکہ خوشبودار ہوا کا لطیف جھونکا بن کر آئی ہے۔میں اسے اس کی خاص اہمیت وخصوصیت کے باعث جمالیاتی تحقیق کا نام دوں گی۔اس لئے کہ اس کا مطالعہ سب سے پہلے ہماری جمالیاتی حس کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔اسی لئے اس میں تحقیق کے مخصوص مزاج کی نہ تو خشک بیانی ہے اور نہ اس کی مخصوص

*ایسوسی ایٹ پروفیسر صدر شعبہ اُردو ایف جی کالج برائے خواتین راولپنڈی۔

تکنیک کا کوئی پیروی شدہ قاعدہ ہے۔دیکھنا یہ ہے کہ فوک لور کیا ہے اور فوک لورسٹ کسے کہتے ہیں۔

> Folklore consist of Legends, music, oral, history, proverbs, Jokes, popular beliefs, fairy tales, Stories, Tall Tales and customs that are the traditions of a culture, Subculture or group. It is also the set of the practices through which those expressive genres are shared.(۱)

فوک لور کے کام کو سمجھنا، اس کی تشریح اور وضاحت کرنا اور اسے لکھنا، یہ وہ عمل ہے کہ اس کے لکھاری کو فوک لورسٹ کا نام دیا جاتا ہے۔اگر فوک لورسٹ کے کام کو عملی سطح پر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر فوک لورسٹ روایتی اور ثقافتی مسائل ومعاملات کو پیش نظر رکھتا ہے۔دنیا کیونکہ گلوبل ولیج میں بدل گئی ہے اس لئے فوک لورسٹ نئے نئے طریقہ کار سے ثقافتی ورثہ کو محفوظ کر کے اسے آنے والی نئی نسلوں کے لئے وقف کر رہا ہے۔فوک لورسٹ مختلف ثقافتی اور تاریخی عوامل کو ان کی مادی حیثیت کے ساتھ ساتھ انہیں ایک خاص تاثراتی انداز سے بھی متعارف کرواتا ہے۔فوک لورسٹ ماضی، حال اور مستقبل کے ساتھ ساتھ اشیاء کے داخلی اور خارجی عوامل کے درمیان ایک پل بنتا ہے۔

"Folklorist tend to bridge both worlds."(۲)

نئی اور ماڈرن دنیا جو زیادہ تر صنعتی ہو گئی ہے اور اپنے روایتی لائف اسٹائل سے کٹ رہی ہے۔ایسے میں فوک لورسٹ بہت بہتر اور بے مثال طریقے سے اپنا کردار ادا کر رہے ہیں جو ایک تقابلی اور تجزیاتی انداز میں قدیم اور جدید کا امتزاج ہے۔جہاں تک فوک لور کی مختلف کیٹیگریز (مختلف شعبہ جات) کا تعلق ہے، ان میں ایک اہم ترین Legend سے متعلق کہانیاں ہیں اور ہر ملک وقوم کی تہذیب وثقافت میں Legendry کہانیاں ہوتی ہیں۔جو اس کی مخصوص شناخت بنتی ہیں۔

"A Legend is typically as romantic adventure Story told in a historical context, usually believed to be true."(۳)

Legend درحقیقت کسی بھی ملک وقوم کی صدیوں پرانی بہادر شخصیات ہوتی ہیں جو اپنی تاریخ اور ملک کا قابل صد افتخار سرمایہ ہوتی ہیں۔

The Arthurian tales of Great Britian are an excellent example of the

Cross-Cultural nature of Legends"(۴)

Myths کا بھی فوک لور میں ایک اہم کردار ہے۔ Myths کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک مادی دنیا اور اس کے معاملات سے الگ اور اس سے اوپر اٹھتا ہوا اور دوسرا پہلو موجودہ دنیا اور انسان سے متعلقہ امور کی فطرت سے قربت رکھتا ہے۔

"Some of the most famous myths in Western Culture come from ancient Greece and usually involve gods and demi gods, and the origins of such things as fire and the presence of evil in the world."(۵)

فوک گیت اور فوک موسیقی بھی فوک لور کی تعریف و تشریح میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہ کسی بھی مخصوص تہذیب و ثقافت کے مخصوص رنگوں سے تشکیل پاتی ہیں۔

> "Folk Songs are perhaps the most cultural diffused of all types of Folklore."(۶)

فوک لور کا کام ایک اور اہم اور بنیادی شعبہ تہواروں سے متعلق ہے۔ تہواروں کو ہر خطے اور ہر ملک کے لوگ اپنے اپنے روایتی طور طریقوں سے برتتے ہیں۔ اسی میں ان کی مخصوص ذہنی، تاریخی، سماجی اور ثقافتی پہچان مضمر ہوتی ہے۔

> "Often the festival itself was based on a particular folkloric belief or tradition."(۷)

Supersititions بھی فوک لور میں اہم مقام کہتے ہیں۔ ان کا وجود وقت اور مقام سے ماوراء ہوتا ہے اور ان میں ماورائے انسانی بہت سے خصائص پائے جاتے ہیں۔ اور ان کا وجود مخصوص حالات اور صورتِ حال میں ہمیں اپنے آس پاس محسوس ہو سکتا ہے۔ بظاہر کسی انسان کے عمل سے ہی وابستہ دکھائی دیتا ہے۔

> "The action of a person can influence event beyond the boundries of time and space."(۸)

Fairy tales کو بھی فوک لور میں اہم مقام حاصل ہے۔ ان کا تعلق ہماری پرلطف ذہنی کیفیت، تخیل، محسوسات اور رنگا رنگ تاثرات کے ساتھ ہے۔ ایسی کہانیاں تقریباً ہر ملک و قوم اور بالخصوص بچوں کے لئے لطف اندوزی کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ ان کہانیوں میں بھی ہر ملک و قوم کا جداگانہ مزاج اور تہذیبی عوامل

موجود ہوتے ہیں۔

> "The fairy tale is a type of Folklore that has changed dramatically over time. Most were dark stories revolving around such moral lessons."(۹)

ایسی کہانیاں بچے اپنے بڑوں سے سننا زیادہ پسند کرتے ہیں اور اس کا نصیحت آموز پہلو مؤثر ہوتا ہے۔ فوک لور کی تعریف میں Talk tale کی بھی ایک امتیازی حیثیت ہے۔

> "A talk tale is a form of traditionally American folklore. Often a light, comical story of some larger than life person who achieves Superhuman deeds"...(۱۰)

یہ درحقیقت قومی تفاخر اور امتیازی ثقافتی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ایپک پوئٹری بھی فوک لور میں شامل کی جاتی ہے۔ یہ ادبی نوعیت کی حامل ہوتی ہے اور ناول کی سی طوالت رکھتی ہے۔ جو باقاعدہ ایک تقریباتی انداز سے لکھی اور گائی جا سکتی ہے۔ اس میں یہ خیال یا تاثر موجزن ہوتا ہے کہ شاعر کے قلم سے دراصل خدائی کلمات کا نزول ہو رہا ہے۔ یہ عموماً ترجمہ کی شکل سے بھی وجود میں آتی ہے ہومر کی Odyssey اور ملٹن کی Paradise Lost اس کی بہترین مثال ہیں۔

:Urban Legend

یہ ان فوک لورسٹ کے کام سے وابستہ ہے۔ جنہیں جدید دنیا نے متعارف کروایا ہے۔ یہ دراصل روایتی ورثے کو سینہ بہ سینہ چلتے ہوئے سلسلہ کو آگے بڑھاتے ہیں اس میں وہ ضرورتاً اپنی طرف کچھ نہ کچھ کمی بیشی بھی کر سکتے ہیں۔ یہ ماڈرن فوک لور ہے۔

> "An urban Legend is perhaps the newest form of folklore to emerge, and one of the most unique."(۱۱)

یہ زیادہ تر ترقی یافتہ اور صنعتی ممالک میں اپنی مخصوص پہچان رکھتی ہے۔ یہاں مختصراً اس بات کا جائزہ لینا ضروری ہے کہ امریکی اور برطانوی فوک لور اور اس کا پس منظر کیا ہے۔ کیونکہ یہ قومیں ترقی یافتہ قوموں میں سرفہرست جانی جاتی ہیں۔

امریکن فوک لور کیا ہے؟

> "Native American Culture are rich in myths and legends that explain natural phenomena and the relationship between humans

and the Spirit world."(۱۲)

امریکی فوک لور میں ایک امتزاجی کیفیت اور گلا ملا انداز ہے۔ جس میں مختلف طبقوں اور گروہوں کے اثرات رہے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کے فوک لور میں Pilgrims, Myths اور Talltale کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

"The founding of the United States is often surrounded by legends and tall tales."(۱۳)

Myths میں کرسٹوفر کولمبس کو خاص مقام حاصل ہے۔

"Christopher columbus, as a hero and symbol, is an important figure in the pantheon of American myth... the self perception of the society, which chose him as a hero."(۱۴)

ان کی عظیم اور جنگی شخصیات مثلاً جارج واشنگٹن، پیٹرک ہنری اور بیٹسی روز وغیرہ کو اسی حوالے سے یاد کیا جاتا ہے۔ اسی طرح Pilgrims کو بھی فوک لور میں یہی حیثیت حاصل ہے۔

"Pilgrims who founded plymouth colony in 1620... There are no contemporary references to the pilgrims landing on a rock."(۱۵)

Tall tale امریکن فوک لور میں بہت اہم ہے۔

"A tall tale is a Story with unbelievable elements, related as if were true and factual... The tall tale is a fundamental element of Ameriacan folk literature."(۱۶)

اسے ماڈرن فوک لور کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ سینٹا پلاز بھی امریکن فوک لور میں ادبی حوالہ رکھتا ہے۔

"Santa claus also known... Father Christmas... is a figure with legendary, mythical, historical and folkloric origins."(۱۷)

یہ امن اور خوشیاں بانٹنے اور لوگوں کو پریشانیوں سے دور رکھنے کی حامل شخصیت سے وابستہ ہے اور کرمس کے موقع پر اسے ایک عملی کردار کی صورت میں بھی پیش کیا جاتا ہے اور جہاں تک فوک میوزک کا تعلق ہے۔ سترھویں صدی سے پہلے مقامی امریکیوں نے پہلی مرتبہ خود کو اپنی موسیقی سے لطف اندوز کیا۔ سترھویں صدی کے آغاز میں انگلستان، آئرلینڈ، سپین، جرمنی اور فرانس کے باشندے کافی تعداد میں یہاں آنا شروع ہوئے جو اپنی موسیقی کے آلات اور اپنے انداز اور مزاج ساتھ لیکر آئے اور اس میں مزید حصہ افریقی غلاموں نے ڈالا، اسے افریقی امریکی میوزک کا نام بھی دیا جاتا ہے۔

"African Slaves brought musical traditions and each subsequent wave of immigrants contributors to a melting pot."(۱۸)

امریکی فوک لور کا احیاء 1940ء کے لگ بھگ ہوا۔

"Folk music includes both traditional music and genre that evolved from it during the 20th century folk revival."(۱۹)

اور جہاں تک برطانوی فوک لور کا تعلق ہے اس پر زیادہ تر اثرات جرمنی اور کرسچین سوسائٹی کے رہے ہیں۔

"English folklore is largely drawn from Germanic, celtic and Christian Sources."(۲۰)

انگلش سوسائٹی میں فوک لور کے رنگ وسیع اور ہم جہت ہیں۔

"England abounds with folklor in all forms, from such obvious manifestation as the traditional Robin Hood tales, the Brythonic, inspired Arthurian legend, to contemporary urban legends and facets of cryptozoology such as the beast of Bodmin Moor."(۲۱)

اس کے علاوہ انگریزی فوک ڈانس بھی اس حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔

مظہر الاسلام کی کتاب فوک لور عصر جدید کے ادب میں تحقیق وتنقید کا نیا اور منفرد شاہکار ہے۔ چونکہ مصنف اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ لہٰذا دوران مطالعہ مجھے تحقیق وتنقید کے سنجیدگی پر کہانی کے مختلف رنگ اور ذائقے محسوس ہوتے رہے۔ لوک ورثہ کی آرٹ گیلری یوں بھی تہذیب وثقافت کی گلکاریوں سے سجی ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے بھی مجھے اس کتاب میں تحقیق کا ایک منفرد اور پرکشش انداز پڑھنے کو ملا ہے۔ مصنف کی عملی زندگی کے تجربات ومشاہدات میں لوک ورثہ بنیادی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ لوک ورثہ میں گذرے ہوئے وقت کا فوک لور کی تخلیق میں کیا کردار ہے۔ مصنف کا کہنا ہے: ''فوک لور لکھنے کی تحریک مجھے لوک ورثہ کے حوالے سے ہوئی۔ وہاں طالب علموں کو لیکچر دیتے ہوئے اس کا شوق پیدا ہوا۔ پھر لوک پنجاب لکھی۔'' (۲۲)

لوک پنجاب سے فوک لور تک کا سفر نئے مشاہدات وتجربات اور اس موضوع کے لئے مزید مطالعاتی وسعت کو تحریک دیتا ہے۔ یہاں یہ دیکھنا بنیادی ضرورت کا حامل ہے کہ مختلف نقطہ ہائے نظر میں لفظ تہذیب/ کلچر کی وضاحت، اس کا مفہوم کس طور سے واضح کیا گیا ہے۔ کیونکہ جب ایک مخصوص زمینی ٹکڑے پر لوگوں کے مخصوص گروہ مل کر رہتے ہیں۔ تو فوک لور کے عوامل پانی، کھاد اور مٹی کی طرح اپنا عمل شروع کر دیتے ہیں۔ جن کی وجہ سے اس ہجوم کے طرز احساس، رویوں اور طرز زندگی پر خود بخود مخصوص رنگ بکھرنے لگتے ہیں۔

یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کلچر کیا ہے؟ اس کی مختلف انداز میں مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ مثلاً

"The traditional beliefs, customs and stories of a comunity, passed through the generations by word of mouth."(۲۳)

اسی حوالے سے ایک مفکر کا کہنا ہے:

"Culture consists of learned ways of acting, feelings and thinking, rather than biologically determined ways."(۲۴)

اس کی تعریف اس انداز سے بھی کی گئی ہے:

"A body of popular mith and believes relation to particular place, activity of group of people."(۲۵)

گویا لوگوں کے مل جل کر رہنے کے طریقوں، عقیدوں، مشاغل اور باہمی رویوں نے مل کر ایک تہذیبی شکل کو وجود بخشا ہے۔ تہذیب یا کلچر کے لئے مخصوص لفظ اور اس کا مفہوم جس سے سوسائٹی کی پوری زندگی کا احاطہ ہوتا ہے۔ انہی سے تشکیل پاتا ہے۔

ایک مفکر لکھتا ہے:

"Culture is a term used by social scientists for a people's whole way of life."(۲۶)

گویا کلچر کسی معاشرت کی اجتماعی زندگی اور اس کے طرز احساس کا احاطہ کرتا ہے اور جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ اس کا آغاز او راس لفظ کا استعمال کب ہوا۔ تو صورت حال کچھ اس طرح سے سامنے آتی ہے۔

"The word was first used by the English Antiquarian William Thomas in a letter published in a journal Attenaeum in 1846 in usage, there is a continum between folklore and mythology."(۲۷)

ایک مفکر اس حوالے سے اس کی تعریف یوں کرتا ہے:

"Culture is a set of simple extensions of various parts of the body. The Austrian psychologist Sigmund Freud compared it to such devices as artificial links, eye, glasses and false teeth."(۲۸)

فوک لور کو بحیثیت علم متعارف کرانا، پورے پاکستان کا لوک ورثہ اپنے گیتوں، ماہیوں، ٹپوں، تہواروں، موسموں، بارشوں، انتظار کے کڑھتے ہوئے پھولوں، خوابوں اور جذبوں میں زندہ ہو گیا ہے۔ میں

بھرپور یقین کے ساتھ کہہ سکتی ہوں کہ اس کتاب میں مصنف نے نہ صرف آنے والے وقت کے طالب علموں، ریسرچ سکالروں اور محققین کو فوک لور سے متعلق بے پناہ معلومات فراہم کی ہیں۔ بلکہ مظہر الاسلام نے خود کو بحیثیت محقق بھی متعارف کروایا ہے۔

اصغر ندیم سید لکھتے ہیں: ''فوک لورسٹ کے قلم سے یہ پہلی کتاب ہمارے سامنے آئی ہے، مورخ اور محقق کے اپنے اصول ہوتے ہیں اور فوک لورسٹ کے کھوج لگانے کے اصول اور قواعد اپنے ہوتے ہیں۔ مظہر الاسلام نے اس کتاب میں ان اصولوں اور طریق کار کو سائنسی بنیادوں پر بیان کیا ہے۔''(۲۹) اور مظہر الاسلام نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فوک لورسٹ کو ممکن ہے کہ اپنا گوہر مقصود نہ مل سکے۔ لیکن اسے کوئی نہ کوئی نایاب خزانہ ضرور مل جاتا ہے۔ مثلاً بلوچوں کی ڈاچیاں اور لباس بھول کران کے گیتوں کی متاع سمیٹتے ہوئے پلٹ آنا۔ یہاں سفر کی چھوٹی چھوٹی یادداشتیں، تصاویر، میلے ٹھیلے، سفر در سفر کی کیفیت رنگ، تہذیب، ثقافت، بولیاں سب کی سب زندہ ہو گئی ہیں۔

بقول مصنف ''امریکہ، ہندوستان اور دیگر کئی ملکوں میں فوک لور کا مضمون نصاب میں شامل کیا گیا ہے۔ ہمارے یہاں بھی اس کے لئے بھرپور کوشش نہایت ضروری ہے۔''(۳۰)

بقول اصغر ندیم سید: ''اس تصنیف اور تحقیق کو پاکستان کی ہر یونیورسٹی، کالج اور سکول کی سطح پر طلبا کو اپنے پاکستان کے کلچر، تہذیب اور انسانی ماحول کے ساتھ ساتھ تاریخی حقیقتوں کو روشناس کرانے کے لئے سلیبس کا حصہ بنانا چاہیے۔''(۳۱) اور اگر اس حوالے سے بھی اس کتاب کی اہمیت، طریقہ کار اور معیار کو ملحوظ رکھا جائے۔ تو بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ قاری کی مطالعاتی سہولت کے لئے مصنف نے تمام مواد کو مختلف ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ اصغر ندیم سید اس حوالے سے لکھتے ہیں: ''مظہر الاسلام نے اس کتاب میں جو ابواب بنائے ہیں۔ وہ مکمل سائنس اور نصاب ہیں۔ جسے کوئی بھی تعلیمی نظام کورس میں لگا سکتا ہے۔''(۳۲)

یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ اپنی تہذیب و ثقافت کے رنگوں سے نئے ذہنوں کو روشناس کروانے میں یہ پہلا اور ٹھوس قدم ہوگا۔ کتاب کا بنیادی مقصد فوک لور پر ریسرچ کے قواعد کی تفصیل بیان کرنا اور انہیں دوسروں تک پہنچانا ہے۔ تا کہ محققین ان ضابطوں اور قاعدوں کے تحت تحقیق کر سکیں۔ کتاب کا ابتدائیہ انتہائی بھرپور اور جامع ہے اور خاص طور پر پاکستانی فوک لور کو ملکی/غیر ملکی سطح پر باقاعدہ متعارف کرانا، جس کی بنیادی خوبی اور خصوصیت ''تصوف'' ہے۔

کتاب کا ایک حصہ انگریزی زبان میں ہے۔ جو بین الاقوامی سطح پر بھی اس کتاب کا ایک مخصوص

مقام متعین کرتا ہے۔وہ تحقیق، وہ غیر ملکی طالب علم یا وہ سیاح جو یہاں کی تہذیب وثقافت سے آگاہی کے خواہش مند ہیں ۔اس حوالے سے یہ کتاب ان کی مددگار ہوگی۔

ابواب بندی کی ترتیب کچھ اس طرح سے ہے۔لوگ ریت، تعریف اور اہمیت اور پھر اس کے تحت لوک ورثہ کے مادی اور غیر مادی پہلوؤں سے بحث، فوک لور بحیثیت علم، تقابلی مطالعہ، پاکستانی فوک لور، نیشنل فوک لور اور آرکائیوز، ریسرچ کا طریقۂ کار، ریسرچ کے ماہرین کا سامان، فیلڈ ریسرچ کے بعد مرکزی دفتر میں کام کی تکمیل، اس کے مختلف مراحل، موسیقی پر مخصوص ریسرچ اور خصوصیت سے (بابا فرید گنج شکر، لوک تماشے، بولیاں، لوریاں، لوک داستانیں اور ماہیے وغیرہ پر انفرادی اور سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔فوک لور کے مادی پہلوؤں میں لکڑی، دھات، زیورات، پتھر، چمڑے، کاغذ، ہڈی قالین، موتی، کڑھائی، کھڈی اور لباس وغیرہ کا کام ہے۔جبکہ اس کے غیر مادی پہلوؤں میں روایات، لوک کہانیاں، محبت اور بہادری کے کھیل، ماہیے، ڈھولے، مزار، درگاہیں، خوشی اور موت کی رسمیں وغیرہ شامل ہیں۔

مظہر الاسلام فوک لور کی تعریف کچھ اس طرح سے کرتے ہیں: فوک لور تو طرز زندگی ہے۔بسر کرنے والا اسے تعریفوں میں جکڑنے یا محدود کرنے کی کوششیں نہیں کرتا... لوک ریت کو کون نہیں جانتا۔رسم و رواج، اعتقادات، لوک رومان، بہادری، محبت اور محنت کے گیت، بڑے، بوڑھوں کے قول، گڈی گڈے کا بیاہ، مٹی کے برتن اور زیورات بنانے کا طریقہ، ٹوکریاں بننا، صوفی بزرگوں کا کلام، لسی بلونے، کانجی ڈالنے اور دوپٹہ رنگنے کے طریقے، روحانی بزرگوں کے مزاروں پر ڈالیاں لے کر جانا اور منتیں ماننا......گھروں کو پوتنا اور دروازوں پر پھول بوٹے بنانا، گلے میں تعویذ ڈالنا، فصلوں کی کٹائی اور خوشی کے دوسرے موقعوں پر ناچنا اور گانا، یہ سب کچھ ہماری لوک ریت ہے۔جسے دنیا بھر کے عالموں اور ماہرین نے ''فوک لور'' کا نام دیا ہے۔''(۳۳) چونکہ فوک لور کی خوشبو اور ذائقہ ہمارے حواس خمسہ میں گھلا ملا اور رچا بسا ہے۔ہماری زندگی اس کے بغیر روکھی، پھیکی، بے مزہ اور بے بنیاد لگنے لگتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہر دور اور ہر سماج کے ذی شعور نے اسے مختلف انداز میں دیکھا اور اس کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔لیکن فوک لور ان تمام حوالوں اور تعریفوں کی حد بندیوں سے بھی بہت آگے اور بہت اوپر اٹھ جاتا ہے۔اس کا رابطہ آفاقی حدود سے جڑا ہوا ہے۔زمان و مکان کی قیود سے بالکل آزاد......لیکن مصنف نے بہت حد تک اس کی قریب قریب تعریف و وضاحت کی ہے۔

مظہر الاسلام اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''کچھ نے اسے Verbal Art کا نام دیا ہے۔کچھ اسے زندگی کا انداز (way of

> life) کہتے ہیں۔بعض اسے صرف توہمات (Super Stitions) قرار دیتے ہیں۔
> کچھ نے خیال میں سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والا (Orally Transmitted
> Literature) قرار دیتے ہیں......اصل بات تو یہ ہے کہ فوک لور سینہ بہ سینہ منتقل
> ہونے والی روایات ہیں۔جو لوگوں کے سینوں میں محفوظ ہیں۔''(۳۴)

اس لحاظ سے یہ روایات ہماری تہذیب کا عنوان ہیں۔جو ایک مخصوص ماحول اور کیفیت میں تخلیقی عمل سے بھی وابستہ ہوتی ہیں۔ڈاکٹر سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں: ''میری نظر میں تہذیب خود تخلیق بھی ہے اور تخلیق کا ذریعہ بھی۔''(۳۵) اس لئے کہ یہ روایات ہماری مٹی، مزاج اور رویوں سے اُگتی رہتی ہیں اور خود بخود تہذیبی رنگوں میں رنگ جاتی ہیں۔یہی عمل انہیں تخلیق کے درجے سے ہمکنار کرتا ہے اور تخلیق بذات خود ایک تکمیل کا نام ہے۔جسے وضاحت کے لئے کسی اور حوالے اور مثال کی ضرورت نہیں ہوتی۔وہ از خود وقت کے دھارے سے منسلک ہو جاتی ہے۔اس لئے کہ اُسے وجود بخشنے میں انسانی سوچ، فکر، تجربہ، مشاہدہ اور محنت ''ثبت'' کا کام کرتے ہیں اور وقت اس تخلیقی عمل میں اپنی ضرورت کی شے رفتہ رفتہ خود کشید کرتا رہتا ہے۔لہٰذا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ فوک لور کی تخلیق میں ہر فرد شامل ہے۔ایک پورا نظام حیات، انسانوں نے مل کر رہنا سیکھا۔یہ کسی خاص علم فن کا نام نہیں بلکہ دیگر علوم وفنون اس سے جنم لیتے ہیں۔

بقول اصغر ندیم سید:

> ''لوک ورثہ اس کا علم وہ سائنس ہے۔جو بڑے بڑے محققین کی سمجھ میں نہیں آ سکتا۔
> اس کے لئے گاؤں گاؤں، گلی گلی، صحرا صحرا، جنگل جنگل، بیلے بیلے، بستی بستی، قریہ قریہ،
> انسانوں کے صدیوں پرانے پیشوں اور فن کا کھوجی ہونا پڑتا ہے اور اس میں انسانوں
> نے زندگیاں صرف کر دی ہیں۔''(۳٦)

جبکہ اس ضمن میں مصنف لکھتے ہیں:

> ''ساربانوں، چرواہوں اور چرخہ کاتتی ہوئی لڑکیوں کے گیت، لوریاں، لوک کہانیاں،
> لوک روایات، دیہاتی گھروں کی دیواروں پر لٹکے رنگ برنگے کیلنڈر، لوک
> دستکاریاں، ٹرکوں پر بنے ہوئے شیر، پھول، پرندے اور مناظر فوک لور ہیں۔اس
> لئے کہ وہ اجتماعی زندگی کا حصہ ہیں۔''(۳۷)

یہ اجتماعی طرز احساس خود بخود ایک تشکیلی عمل سے ہمہ وقت گزرتا ہے۔تہذیب کی کوکھ خود بخود اس تشکیلی عمل کو اپنے

اندر سموتی جاتی ہے۔بڑی خاموشی کے ساتھ یہ عمل جاری وساری رہتا ہے۔جس کے لئے نہ تو کوئی شعوری کوشش متحرک ہوتی ہے اور نہ اس کا کوئی مخصوص چلن جو اسے مخصوص حد بندیوں کا پابند کرے۔اسی لئے کہا جاتا ہے:

"People do not realize how greatly culture influences their behavior ..... people feel most comfortable with their own culture."(۳۸)

یہی وجہ ہے کہ کلچر کی خوشبو ایک احساس ملکیت کی طرح انسان کے ساتھ ساتھ رہتی ہے۔روئے زمین کا کوئی بھی گوشہ ہو۔اپنا کلچر،اس کے رنگ،اس کی خوشبو ہمیشہ انسان کی رگ و پے میں سرائیت کئے رہتی ہے۔جس کا اظہار ہمارے چلن،سوچ اور رویوں سے بخوبی ہوتا رہتا ہے۔اس لئے فوک لور کی حدود لامتناہی ہیں۔یہ کسی ایک نام اور ایک فن کی طرح اپنی شناخت نہیں رکھتا۔بلکہ بقول مصنف:

''سب سے اہم بات یہ ہے کہ فوک لور دنیا کے تمام علوم کی بنیاد ہے،فلسفہ،سائنس، تاریخ اور دیگر علوم فوک لور سے پھوٹتے ہیں ......چاند پر پہنچنا ایک سائنسی تجربہ ضرور ہے۔لیکن اس کے پیچھے وہی Folkloric Experience موجود ہے۔جس میں چاند اور چاند پر بسنے والی بوڑھی مائی کی کہانیاں نسل در نسل چلی آرہی ہیں۔''(۳۹)

یہاں پر مصنف نے فوک لور میں موجود چند امکانات کی نشاندہی کی ہے۔ایسے امکانات جن کا تعلق انسان کے لاشعور اور تحت الشعور کی دنیاؤں سے وابستہ ہے اور اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ انسان کی ترقی کے ارتقائی مرحلوں میں اس کی ابتدائی سوچ،تخیل اور مشاہدات نے رفتہ رفتہ عملی تجربوں کی شکل اختیار کی ہے اور یہ بھی عملی تجربوں میں ڈھلنے کی ایک صورت ہے کہ مصنف نے لوک ریت میں سائنسی مشاہدہ اور تجرباتی نوعیت کی وہ سطح تلاش کی ہے۔جو زندگی کے حقیقی امور و معاملات اور حادثات زمانہ سے منسلک ہو جاتی ہے۔گویا جذبات اور تعقل کا ایک ایسا امتزاج،جس میں انسان کی سوچ،جبلت،روایت،ورثہ،مٹی مخصوص ماحول اور اس کی ذاتی و اجتماعی ضروریات زندگی بھی شامل ہوتی جاتی ہیں۔بلکہ میں تو یہ کہوں گی کہ ہم جن امور کے لئے لفظ ''ماڈرن'' یا جدیدیت یا بعد از جدیدیت استعمال کرتے ہیں۔فوک لور کا مزاج اس کے بھی بہت قریب قریب ہے۔اسی لیے عہد جدید کے تجربات اس سے مستفید ہو رہے ہیں۔بقول مصنف:

''ایک لوک روایت ہے کہ جب کنویں کے سب مینڈک ایک ساتھ پانی کی سطح پر آجائیں یا درختوں پر بیٹھے ہوئے پرندے یک لخت شور مچاتے ہوئے بے چینی سے

اُڑنے لگیں،تو سمجھو کہ زلزلہ آنے والا ہے۔چین میں آج کل اس لوک روایت کو بنیاد بنا کر سائنسی تحقیق کی جارہی ہے۔''(۴۰)

غیر محسوس طریقے سے مصنف لوک روایت کو سائنسی تحقیق کے حوالے سے زمینی حقائق کی بنیاد فراہم کر جاتے ہیں۔جو اس بات کی سچائی ہے کہ لوک روایت محض جذبوں اور انسانی رویوں تک محدود نہیں۔بلکہ انسانی رویے اور جذبے کہیں نہ کہیں کل کی تحقیق سے بھی ایک عملی شکل میں متصل رہتے ہیں اور اس سے اس بات کی بھی عکاسی ہوتی ہے کہ لوک روایت محض تخیلاتی دنیا اور ہواؤں کی تیرتی ہوئی لہروں میں ہی تخیل نہیں رہتی۔بلکہ یہ تخیل سے حقیقت کا درمیانی سفر ہے۔اسی لیے زمینی حقائق کی سائنس فوک لور کو سمجھنے،پرکھنے اور اس پر تحقیقی عمل کے لئے ضابطے اور قاعدے فراہم کرتی ہے۔بقول مظہر الاسلام

''فوک لور کو سمجھنے،پرکھنے اور جمع کرنے کی تمام حوالے سائنسی طریق کار پر مبنی ہونے چاہیں ......فوک لور کو سائنٹفک طریقے سے جمع کرنے،تجربے کرنے اور اندراج کرنے والے کو فوک لورسٹ (Folklorist) کہا جائے گا۔جیسے فلسفہ کے علم کے ماہر کو فلاسفر یا سائنس کے علم کے ماہر کو سائنس دان کہا جاتا ہے۔''(۴۱)

مصنف سائنسی اور تجزیاتی سطح پر جس طرح فوک لور کو سمجھنے اور سمجھانے کے عمل سے گزر رہے ہیں۔یہاں یقیناً فوک لور ایک منطقی اور ٹھوس بنیاد پر قاری کے مطالعہ کا مستحق ہے اور تہذیبی و ثقافتی امور کی جمع و تدوین کے عمل میں اس کا وجود اور مطالعہ انفرادی سطح پر اہمیت کا حامل نظر آتا ہے۔

بقول اصغر ندیم سید

''اگرچہ مختلف سطحوں پر لوک ورثے سے متعلق ہمیں مختلف علاقوں کی تاریخ و تہذیب کے کھوج میں قصے،کہانیاں،کہاوتیں اور لوک قصے مل جاتے ہیں۔لیکن فوک لورسٹ کے قلم سے یہ پہلی کتاب ہمارے سامنے آئی ہے۔''(۴۲)

فوک لور کی اس کتاب میں انتہائی ماڈرن اور سائنٹفک طریقہ کار سے استفادہ کرنے کا طریقہ درج کیا گیا ہے۔مثلاً

''جہاں تک ممکن ہو ریسرچ کے دوران کوئی بات کاپی پر نہ لکھے بلکہ ریکارڈ کرے، کیونکہ لکھنے سے روانی میں فرق پڑتا ہے ......جو شخص علاقے کے رسم و رواج،لوک کہانیاں اور زبانی روایات کے بارے میں معلومات دے رہا ہو۔اسے بالکل احساس

نہ دلایا جائے کہ ریکارڈنگ ہو رہی ہے۔''(۴۳)

مصنف کا یہ نقطہ نظر دراصل ان کے اپنے تحقیقی عمل کا ایک تجربا اور گہرا مشاہدہ ظاہر کرتا ہے۔ جو موضوع کی سچائی اور صداقت کو پانے کی ایک عملی کاوش اور ریاضت کے مترادف ہے۔ اسی طرح محقق کے لئے تحقیق کے ضمن میں مزید ہدایات بھی مرحلہ وار درج کی گئی ہیں اور فوٹو/ تصاویر کے ساتھ مصنف نے Documentation کو بخوبی پیش نظر رکھا ہے۔ مختلف مقامی بولیوں میں علاقائی گیتوں پر مبنی شاعری اس کتاب کا حسین پہلو ہے۔ جس میں ان قبیلوں کی مخصوص ثقافت، زیورات تہواروں اور تہذیبی روایات کا بھرپور عکس ملتا ہے۔ مثلاً کسی قبیلے کی مخصوص بولی انہی کی شاعری میں اور ساتھ ہی قاری کی آسانی کے لئے اردو ترجمے کا اہتمام بھی کیا گیا ہے۔ یہی ان کے گیت ہیں اور یہی ان کی شاعری ہے۔ جو جذبات کی لہروں میں گندھی ہوئی ہے اور یہاں لوک موسیقی کا ذکر بھی غیر ضروری نہ ہوگا۔ کیونکہ لوک گیت، فوک شاعری کے بطن سے ہی فوک موسیقی بھی جنم لیتی ہے۔ یہ موسیقی الگ سے شاید کوئی معنی نہیں رکھتی۔ بلکہ اس کا وجود بھی فوک گیتوں اور فوک شاعری کے بطن سے اس طرح پھوٹتا ہے کہ اکائی کا درجہ پالیتا ہے۔ فوک موسیقی درحقیقت اپنا وجود، آغاز اور وضاحت لوک شعر و نغمہ سے ازلی و ابدی رشتے میں بندھی ہوئی ہے۔ اس لئے کہ فوک موسیقی کے آغاز اور وضاحت میں بھی وہ تمام احوال محرکات زیر بحث آتے ہیں۔ جو فوک گیت اور شاعری کے لئے پیش نظر رکھے جاتے ہیں۔

"Traditional folk music has been defined in several ways, as music transmitted by mouth as the music of lower, and as music with unknown composers."(۴۴)

اوتھے کِکراں نوں لگدے موتی   ترجمہ   وہاں کیکروں کو لگتے ہیں موتی
جتھوں میرا ماہی لنگدا   جہاں سے میرا ماہی گزرے

کمال بات یہ ہے کہ ترجمہ کرتے ہوئے شاعرانہ آہنگ کا بخوبی اہتمام کیا گیا ہے۔

"Folk music is also more likely to be participatory than presentational."(۴۵)

مصنف نے یہاں جو شاعرانہ امثال رقم کی ہیں۔ لوک موسیقی کے سراز خود ان سے ابلنے لگتے ہیں۔ مصنف اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''موسیقی ابتدائی سطح پر بھی ایک مخصوص تکنیک رکھتی ہے۔ مثلاً تال اور اس کی اقسام، وزن، سازوں کی قسمیں اور ان کا تکنیکی پہلوؤں کا مطالعہ Ethnomusicology کا حصہ ہے۔''(۴۶)

گویا لوک موسیقی اور لوگ شعر و نغما ایک دوسرے سے گندھے ہوئے ہیں۔

ٹٹ گئے تریل دے موتی   ترجمہ   ٹوٹ گئے شبنم کے موتی
پیلاں پاؤندی دے   گوری کی چال دیکھ کے

اسی طرح ہار سنگھار کی شاعری کا بھی تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً

گہنےنوں میں پھوکاں   ترجمہ   میں گہنوں کو آگ لگادوں
نوکری نہ جاوے   تو نوکری پر مت جا

اوہدے نیناں وچ بک بک کجلا   ترجمہ   اس کے نینوں میں مٹھی مٹھی کجلا
ٹُردی اے جھوم جھوم کے   چلتی ہے جھوم جھوم کے

مصنف کا یہ طریقہ کار ظاہر کرتا ہے کہ علاقائی بولیوں کی تفہیم کے ساتھ ساتھ انہوں نے اردو ترجمے میں بھی موزوں اور مناسب الفاظ کے انتخاب کا خاص اہتمام کیا ہے۔

سنگھار اور زیورات کی شاعری میں بھی بڑی رنگارنگی ہے۔ ماتھے، کان، سر، گلے، ناک، بازو اور پاؤں کے تمام علاقائی زیورات کو مخصوص جذبات کے بہاؤ سے جوڑ کر شاعرانہ انداز میں رقم کیا گیا ہے۔ زیورات کی یہ تفصیل یقیناً ہماری علاقائی تاریخ کو زندہ کرتی ہے۔ وہ بڑی بوڑھیاں، ہماری بزرگ ہستیاں گزر گئیں یا گزرتی جاتی ہیں، لیکن ان کی جگہ یہ کتاب آئندہ نسلوں کو بڑی بوڑھیوں کی طرح ہار سنگھار اور زیور گہنوں کی تفصیل سے آگاہ رکھنے کا فریضہ ادا کرے گی۔ یہ زیور گہنے ہمارے جذبات، سماجی تہواروں اور انسانی رویوں کی کھونٹی پر لٹکنے والا ہار سنگھار بھی ہے اور تاریخ بھی۔ اسی طرح مختلف علاقائی لوریوں کو ان کی اصل روح اور زبان و بیان میں رقم کیا گیا ہے۔ ان لوریوں کے پیچھے محبت بھرے انسانی جذبوں کی شدت ہے۔ لوری کیا ہے۔ یہ کیسے اور کیونکر انسانی جذبات سے جڑی ہوئی اور ہماری ثقافت کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ مصنف اس بارے میں لکھتے ہیں:

''لوری ایک طرح کی دعا ہے، جو ماں کی محبت اور ہمارے ورثے کا ایک اہم حوالہ بن جاتی ہے ...... لوری میں بھی ایک کہانی ہوتی ہے۔ ایسی کہانی جو ماضی کی تمام عظیم کہانیوں سے جڑی ہوتی ہے۔''(۴۷)

اور یہ عظیم کہانیاں دراصل انسانی رشتوں کی بے لوث محبت کے بطن سے پھوٹتی ہیں۔

نانی دیا لوریاں
گنے دیاں پوریاں
گڑ دیاں روڑیاں
دوویں بھیناں گوریاں
لوری لال نوں دیواں
مٹھے بال نوں دیواں
سوہنے چن نوں دیواں
کہتو خیرے نوں دیواں

یہ رشتے رفتہ رفتہ اپنی محبت کا رس گھول کر ماضی کا حصہ بنتے جاتے ہیں لیکن ان رشتوں سے وابستہ یہ لوریاں، یہ بول کہیں ہواؤں میں ہی تیرتے رہتے ہیں، کبھی نہ ختم ہونے کے لئے اور پھر نسل درنسل یہ ایسے ہی رشتوں میں اپنا رنگ گھولتے چلے جاتے ہیں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے۔

پنجاب کے مختلف علاقوں کے ماہیے ان کی مخصوص بولیوں میں تحقیق کئے گئے ہیں اور یہ ماہیے آج بھی ہماری شادی بیاہ کی رسموں کے ماتھے کا جھومر ہیں۔

پیپے تے پیاری   اسمانیں تارے نیں   اکھ سرمے والی اے
تیرے گھر نہیں وسنا   اوہ بندے نیں ملدے   دو گلاں کرے
تیر الماس شریکا ای   جیڑے موت نے مارے نے   گڈی ٹرنے والی اے

ان ماہیوں میں کہیں دل لگی ہے۔ کہیں محبت کی آنکھ مچولی اور کہیں نہ ختم ہونے والا انتظار بستا ہے۔ کبھی کبھی یہ ماہیے ہماری مشرقی روایت میں موسم گرما کی طویل دوپہروں کی خاموشی میں بھی دلوں کی سرگوشیاں بن جاتے ہیں۔

کتاب کا ایک باب لوک تماشے کی تفصیل کے لئے وقف کیا گیا ہے۔ لوک تماشے ہمارے ماضی کی نا قابل فراموش تاریخی روایت اور ثقافت سے وابستہ ہیں۔ سڑکوں اور چوراہوں پر راہ چلتے بھی رکتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اُس وقت شاید یہ عوامی سطح کی ایک سستی تفریح کا نام تھا۔ لیکن اس کتاب میں مصنف کا نقطۂ نظر بڑا حقیقی اور تحقیقی سطح کا حامل نظر آتا ہے۔

مصنف لکھتے ہیں:

''تماشے کا مداری بھی ایک اہم Institution کا نمائندہ ہے۔ جو Social Comment کرتا ہے۔''(۴۸)

مصنف کا نقطۂ نظر بے حد ٹھوس اور محققانہ ہے۔ کیونکہ فنون لطیفہ کی کوئی بھی شاخ یا صنف ہو۔ وہ ابتدا سے ترقی یافتہ صورت پانے تک مختلف ارتقائی مراحل سے گزری ہیں۔ یہاں مصنف اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''لوک تماشے ترقی یافتہ ڈرامے کی انتہائی ابتدائی صورتیں ہیں ......نٹ، بھانڈ، مراثی، راس دھاریئے، بازی گر اور مداری فرد نہیں Institutions ہیں اور یہی روائتی Institutions قومی سطح کے جدید تھیٹروں کی بنیاد بنتے ہیں۔''(۴۹)

یہ طریقہ کار ثقافتی و سماجی زندگی میں اس بات کا اقرار اور اعتراف ہے کہ فن کوئی بھی ہو۔ اس کی ارتقائی تصویر کشی میں اس کے ابتدائی خدوخال اور بنیادی سطح کی کاوشیں ہی اُسے کمال پر پہنچانے کا زینہ بنتی ہیں۔ اُن کے ذکر کے بغیر فنون لطیفہ کا ارتقاء ادھورا اور بے معنی رہ جاتا ہے۔ مشرق و مغرب میں تمام علوم و فنون کی ابتدائی کیفیت ہی ہے۔ مصنف کا کہنا ہے:

''آج BOB Hope امریکہ کا بہت بڑا مزاحیہ آرٹسٹ ہے......یہ بھی امریکی بھانڈ ہے۔''(۵۰)

گویا ہم بظاہر فن کی جس ابتدائی شکل کو سستی تفریح کا نام دیتے ہیں اور اسی کے فنکار کو ایک عمومی درجہ دیتے ہیں۔ دراصل فن کی عظمت کے سوتے یہیں سے پھوٹتے ہیں اور یہ وہ طریقہ کار ہے۔ جو بنیادی طور پر زندگی کے تجربے اور مشاہدے سے جنم لیتا اور رفتہ رفتہ کسی فن کی پختہ شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

مصنف نے بندر، ریچھ، سانپ اور بکرے وغیرہ کے تماشوں کا احوال بیان کرتے ہوئے جہاں ضرورت محسوس کی۔ پنجابی زبان میں بھی اس کی تفصیل بیان کی ہے۔ کیونکہ یہ طبقے اسی زبان و بیان سے مانوس ہوتے ہیں۔ ہماری ثقافت کے بعض ختم ہوتے ہوئے رنگ اور مدہم ہوتی ہوئی تصویروں کی یہ وہ جھلک ہے۔ جو اب بھی سڑکوں اور بازاروں میں کبھی کبھار مریض کی آخری ہچکی کی مانند دکھائی دے جاتی ہے۔ زندگی کتنی ہی تیز رفتار ہو جائے اور اس کا ارتقائی سفر کتنا ہی ترقی کا حامل بن جائے۔ فوک لور سے وابستہ اس کے تمام رنگ اور ذائقے کبھی بھی ہماری زندگی سے رخصت نہیں ہو سکتے۔ مصنف نے لوک داستانوں کے باب کو اپنی تحقیق، منفرد انداز اور اس سے متعلقہ رنگین تصاویر سے آراستہ کیا ہے۔ پاکستان کے مختلف علاقائی لوک ورثے سے منسلک یہ داستانیں عشق و محبت پر رنگوں میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ جدائی، وصال، انتظار، دُکھ اور آنسو ان لوک داستانوں کا سنگھار ہیں۔ گجرات کی سوہنی ماہی وال، تھرپارکر کی ماروی اور عمر، سسی پنوں وغیرہ ''پاکستان کی لوک داستانیں

ثقافتی پہلوؤں کے علاوہ موضوع اور داستان کے فن کی اعلیٰ قدروں کی عکاسی کرتی ہیں۔"(۵۱)

مظہر السلام نے یہاں داستان کی صنف کی اہمیت، اس کی تاریخی حیثیت اور اس کی ادبی نوعیت کی بھی وضاحت کی ہے۔ جس فوک لور نے صرف ازسرِ نو زندہ کیا ہے۔ بلکہ اسے ایک منفرد انداز میں بھی اجاگر کیا ہے۔ اس لئے بھی کہ آج کی صنعتی ترقی اور مشینوں کی دنیا فوک لور کو چاٹ رہی ہے اور انتہائی ترقی یافتہ ممالک بھی اپنے فوک لور کو بچاتے اور تلاش کرتے پھرتے ہیں۔ درحقیقت کچھ ایسی ہی سوچ یہاں مصنف کے قلم کو متحرک کرتی دکھائی دیتی ہے۔

کتاب کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ چولستان، تھر اور پاکستان کے تمام شمالی علاقہ جات میں تحقیق کا یہ سفر مصنف کی ایک تصاویری دستاویز بھی ہے۔ لگتا ہے کہ مصنف کے عہدِ شباب کا ایک مخصوص دور اسی مقصد کے لئے بادیہ پیمائی اور آبلہ پائی کی نذر رہا ہے۔ یہ اپنے موضوع کے ساتھ محقق کی انتہائی لگن اور خلوص کا آئینہ دار ہے۔ گویا تحقیق کے لئے مشاہدہ اور مطالعہ کے ساتھ جس عملی تجربے کی بنیادی ضرورت درکار ہے۔ وہی تجربا ایک مخصوص نقطۂ نظر بن کر اس تحقیق کا روح رواں ہے۔ سالہا سال کا یہ تحقیقی تجربہ ہی درحقیقت اس کتاب کو قاری کی پذیرائی کا ایک اعلیٰ معیار عطا کرتا ہے۔

بقول اصغر ندیم سید:

> "راجستھان میں ایک فوک لورسٹ نے ساری زندگی راجستھانی لوک کہانیاں جمع کرنے میں صرف کر دی اور پھر جو داستان سامنے آئی، اس کا نام ہے "باتاں ری پھلواڑی" (باتوں کی پھلواڑی)"(۵۲)

اور اس کے لئے اس سے بہتر نام اور موضوع کوئی اور نہیں ہوسکتا۔

اگر دیکھا جائے تو فوک لور کے تمام رنگ مٹی کی خوشبو سے جنم لیتے ہیں اور مٹی سے یہ رنگ اٹھا کر ہوا فضا میں اس طرح تحلیل کر دیتی ہے۔ کہ شرق تا غرب یہ مستقل طور پر ہوا کا جزوِ لازم بن جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے فوک لور کا موضوع آفاقی پہلو کا امین بن جاتا ہے۔ جسے انسانی سینوں میں تو سمویا جاسکتا ہے۔ لیکن تاریخ کے خشک ریگزاروں میں جذب ہونے کی سند اُسے درکار نہیں رہتی۔ اس میں نسل در نسل انسانی جذبات کا مطالعہ و تجربہ شامل ہوتا جاتا ہے۔ رگوں میں دوڑنے والے خون کی طرح۔

اس لحاظ سے فوک لور کا مطالعہ، سائنس، فکشن، لوری، گیت حتیٰ کہ ہمارے تمام حواسِ خمسہ کی دنیاؤں سے جڑا ہوا ہے اور اسی سے ہماری تہذیب اور کلچر عبارت ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے:

> "کہ یہ زندگی کی سب سے اہم اور بنیادی چیز ہے۔ اسے آپ خوشبو کی طرح سونگھ سکتے ہیں۔ ہوا کی طرح محسوس کر سکتے ہیں۔ لیکن اشیاء کی طرح اس کی کوئی تصویر نہیں بنا سکتے۔"(۵۳)

اس کتاب سے ایک ایسے تحقیقی سفر کا آغاز ہوا ہے۔ جو ہماری دھرتی کے رنگوں کو دیس بدیس اس انداز میں متعارف کروائے گا۔ جہاں اہلِ مغرب اور اہلِ یورپ سب کے سب خود کو ان رنگوں سے بے فیض پاتے ہوئے۔ اس میں کشش محسوس کریں گے۔ کیونکہ یہاں فوک لور کی تاریخ جتنی توانا، جتنی رنگارنگ اور پہلو دار ہے۔ مغرب اس کا دعویدار نہیں ہوسکتا۔ یہ ان کے مطالعہ کے لئے ایک نئی بات ہوگی۔ کیونکہ مغرب کا فوک لور اتنی جامعیت، وسعت اور رنگارنگی کا حامل نہیں ہوسکتا۔ جتنے رنگ اور جتنی وسعت مشرق کے فوک لور میں موجود ہے۔

مستقبل میں اس کتاب کا مطالعہ اس لئے بھی اہم ہوگا کہ فوک لور پر تحقیق کرنے والوں کے لئے اس کتاب کا مطالعہ ناگزیر رہے گا۔ یہ فوک لور پر تحقیق کے لئے ایک آغاز بھی ہے اور ارتقاء بھی اور اس منزل کا بھی امین ہے۔ جو تہذیب و ثقافت کے بدلتے رنگوں کو یکجا کرنے کا ہنر اور ملکہ سکھاتی ہے۔ یہ اس مخصوص موضوع کے محققین کے لئے مستقبل میں باعثِ تحریک رہے گا۔ اس کے ساتھ ساتھ ہمیں اس کتاب کے مصنف کو داد دینا پڑتی ہے کہ انہوں نے فسانہ و فسوں کی جادوئی دنیا سے نکل کر اپنے تجربے اور مشاہدے کو موضوع کی عملی اور پر مشقت دنیا کے ساتھ جوڑا ہے۔ کھیت کھلیانوں، صحراؤں، درویشوں، جھگی نشینوں، دیس بدیس کے ہنرمندوں، اپنی مٹی اور رسومات سے جڑے چرواہوں کے ان گیتوں کو اپنے موقلم کے رنگوں سے معطر کیا ہے۔

بقول اصغر ندیم سید:

> "جو فطری اور تخلیقی کہانی کار ہوتا ہے۔ وہ تو بہت کچھ کھوجتا ہے۔ سو مظہر صاحب نے پاکستان کے فوک کھیلوں، میلوں ٹھیلوں کے آرٹ کرافٹ اور پاکستان کے چاروں صوبوں کے دور دراز کے علاقوں کے رہنے والوں کے مشاغل، ان کی صدیوں پرانی تفریحی روایات کو جمع کیا تو وہ مجھے دوسرا دیوندر ستھیارتی محسوس ہوا۔"(۵۴)

اصغر ندیم سید کی یہ رائے انتہائی جامعیت کی حامل ہے۔ جو ایک طرف مصنف کے بحیثیت فوک لورسٹ ہونے کی حیثیت کو اجاگر کرتی ہے۔ تو دوسری طرف بحیثیت فن، فوک لور کے فنی و فکری پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ اس کتاب کا یہ مطالعہ اسے مستقبل قریب میں نہ صرف ادب کی دنیا میں ایک ممتاز اور منفرد مقام

دلائے گا۔ بلکہ اس کے ساتھ ساتھ تحقیق کی دنیا میں نئی موشگافیوں کے در واہوں گے، قاری اور محقق بیک وقت اس کی اہمیت، ضرورت اور افادیت سے مستفید ہو سکیں گے۔

حوالہ جات:

۱۔ Wiki Peadia
۲۔ New World Encyclopedia
۳۔ ایضاً۔
۴۔ ایضاً۔
۵۔ ایضاً۔
۶۔ ایضاً۔
۷۔ ایضاً۔
۸۔ ایضاً۔
۹۔ ایضاً۔
۱۰۔ ایضاً۔
۱۱۔ ایضاً۔
۱۲۔ Wiki Peadia
۱۳۔ ایضاً۔
۱۴۔ ایضاً۔
۱۵۔ ایضاً۔
۱۶۔ ایضاً۔
۱۷۔ ایضاً۔
۱۸۔ ایضاً۔
۱۹۔ ایضاً۔
۲۰۔ ایضاً۔
۲۱۔ ایضاً۔
۲۲۔ مظہر الاسلام، راقم سے گفتگو، 3 فروری 2013۔
۲۳۔ Wiki Peadia
۲۴۔ The World Book Encyclopeadia, U.S.A, 1988, Page, 1187
۲۵۔ Wiki Peadia
۲۶۔ The World Book Encyclopeadia, U.S.A, 1988, Page, 1187
۲۷۔ Wiki Peadia

۲۸۔ The World Book Encyclopeadia, U.S.A, 1988, Page, 1187
۲۹۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔
۳۰۔ مظہر الاسلام، راقم سے گفتگو، 3 فروری 2013۔
۳۱۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔
۳۲۔ ایضاً۔
۳۳۔ مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، لیوبکس، پوٹھوار پلازہ، بلیو ایریا، اسلام، 2012، صفحہ 16,15۔
۳۴۔ ایضاً، ص 16۔
۳۵۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، تہذیب و تخلیق، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول، 1986، صفحہ 70۔
۳۶۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔
۳۷۔ مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، لیوبکس، پوٹھوار پلازہ، بلیو ایریا، اسلام، 2012، صفحہ 16۔
۳۸۔ The World Book Encyclopeadia, U.S.A, 1988, Page, 1187
۳۹۔ مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، لیوبکس، پوٹھوار پلازہ، بلیو ایریا، اسلام، 2012، صفحہ 27۔
۴۰۔ ایضاً، صفحہ 28۔
۴۱۔ ایضاً، صفحہ 31۔
۴۲۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔
۴۳۔ مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، لیوبکس، پوٹھوار پلازہ، بلیو ایریا، اسلام، 2012، صفحہ 67۔
۴۴۔ Wiki Peadia
۴۵۔ The World Book Encyclopeadia, U.S.A, 1988, Page, 1187
۴۶۔ مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، لیوبکس، پوٹھوار پلازہ، بلیو ایریا، اسلام، 2012، صفحہ 20۔
۴۷۔ ایضاً، ص 140۔
۴۸۔ ایضاً، ص 105۔
۴۹۔ ایضاً، ص 105۔
۵۰۔ ایضاً، ص 106۔
۵۱۔ ایضاً، ص 147۔
۵۲۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔
۵۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستانی کلچر، ایسٹ پبلشرز لمیٹڈ، نیا ایڈیشن، کراچی، 1973، صفحہ 44۔
۵۴۔ اصغر ندیم سید، راقم سے گفتگو، 18 اپریل 2013 اسلام آباد۔

☆☆☆☆☆

رُخسانہ بی بی*

’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ میں کارفرما تاریخی تصورات

Abstract: *The most famous novel of Shams Ur Rehman Faruqi " Kaey Chand They Sar-e-Asman" is the historical and documentary novel of Urdu. Historical sense is at its peak in this novel. According to half documentary, half historical and civilization, this novel describes the deadly civilization of Eighteenth and Nineteenth century. Its reference and context shows the particular history and real characters of Indian history. The most important characteristic of this novel is that it reflects the old civilization of Indian Sub-Continent whose value were dying and English civilization was replacing them. All the historical concepts of this novel have been discussed in this researcharticle.*

تاریخ کے بارے میں ہر انسان کا نقطہ نظر مختلف ہے اور ہم میں سے بیشتر لوگوں کا تاریخ کے لیے ذاتی اور شخصی رویہ ہے۔ ہمارے ہاں تاریخیت کے نام پر جذباتیت زیادہ ہے۔ اُردو ناول میں بھی تاریخی ناول نگاروں نے تاریخ کو اپنے انداز سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ اُردو ناول میں تاریخ وہ نہیں جس طرح اسے ہونا چاہیے بلکہ اس طرح ہے جس طرح ناول نگار اسے چاہتا ہے۔

’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘‘ اُردو کا ایک تاریخی و دستاویزی ناول ہے۔ اس ناول میں تاریخ فہمی اپنے عروج پر ہے یہ نیم دستاویزی و نیم تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے اٹھارویں اور انیسویں صدی کی برصغیر کی مٹتی ہوئی تہذیب کے حوالے سے ہے اور اس کے سیاق وسباق میں ایک خاص دور کی ہندوستان کی تاریخ اور حقیقی کردار موجود ہیں۔ اگرچہ فاروقی نے ناول کے اختتامی بیان میں لکھا ہے۔

> ’’یہ ناول تاریخی نہیں اسے اٹھارویں اور انیسویں صدی کی مٹتی ہوئی ہند اسلامی تہذیب اور انسانی اور تہذیبی و ادبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔‘‘[۱]

* شعبہ اردو جی سی یونیورسٹی فیصل آباد۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ عبدالحلیم شرر کے ’فردوسِ بریں‘ اور ’فلورا فلورنڈا‘ اور نسیم حجازی کے ناول ’داستانِ مجاہد‘ اور ’یوسف بن تاشفین‘ کی طرح تاریخی نہیں۔ آج کے دور کے مصطفیٰ کریم کے ناول ’طوفان کی آہٹ‘ کی طرح بھی اس ناول میں تاریخ کو استعمال نہیں کیا گیا مگر اس کے باوجود جب وزیر بیگم، مارسٹن بلیک، خاندان لوہار کے شمس الدین احمد خان، ولیم فریزر، مرزا تراب علی، مرزا فخرو اور غالب اور مرزا داغ کے کردار اس ناول میں متحرک نظر آتے ہیں اور کتاب کا بیانیہ ایک مخصوص تاریخی تناظر میں پیش کیا جاتا ہے اور ان سب کو مصنف زرخیز مخیلہ کہانی کے سلسلے وار بنت میں پیش کرتا ہے تو اسے تاریخی کہنا ہی مناسب لگتا ہے جس کے تہذیبی زاویوں کو شمس الرحمٰن فاروقی کے جادو نگار قلم نے زندگی بخش دی۔

حقیقت یہ ہے کہ اب تک اُردو میں جتنے بھی ایسے ناول لکھے گئے جو بالاعلان تاریخی ناول ہی کہلاتے ہیں۔ ان میں بیشتر ایسے ہی ہیں جن میں واقعات وحقائق کی صحت اور ان کے ڈرامائی امکانات اور اہم کرداروں کی شخصیت کے پیچیدہ پہلوؤں کو اس خوش اسلوبی سے اور صداقت کے ساتھ بیان کرنے کا اہتمام نہیں ملتا جتنا کہ ’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ میں چند کرداروں کو چھوڑ کر اس ناول کے تمام کردار اصل ہیں اور ان سے ہم بخوبی واقف ہیں فیروز عالم لکھتے ہیں:

> ’’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ میں کئی ایسے حقائق پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے جن کے متعلق کسی تاریخی کتاب میں تفصیلات درج نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر نواب شمس الدین احمد خان کے خلاف (ولیم فریزر کے قتل کے معاملے میں) مرزا غالب کی مبینہ مخبری کے بارے میں تاریخ کی اکثر کتابیں خاموش ہیں لیکن فاروقی صاحب نے اس زمانے کے مختلف دستاویزات اور انگریز افسران کی ڈائریوں، روزنامچوں اور خطوط کی مدد سے اس واقعے پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔‘‘[۲]

’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ میں اس تہذیب کا ذکر ہے اور اس دور کا ذکر ہے جب برصغیر کی صدیوں پرانی تہذیبی اقدار دم توڑ رہی تھیں۔ ان کی جگہ انگریزی تہذیب قدم جما رہی تھی۔ کشمکش اقدار کا یہ وہ عبوری عرصہ ہے جب نئی اور پرانی نسل نئی تہذیب کو اپنانے میں پس وپیش کر رہی تھی چونکہ ہر عہد کا اپنا ڈسکورس ہوتا ہے۔ اپنے عہد کے ڈسکورس کے حوالے سے یہ ناول اپنی مثال آپ ہے اس عہد کے بدلتے ہوئے تہذیبی ڈھانچے کے تاریخی شواہد کے حوالے سے اگر اس کا جائزہ لیں تو تاریخی حقائق یوں شروع ہوتے ہیں۔

تاریخی حقائق سے یہ بات ثابت ہے کہ کمپنی کے آنے سے ہندوستان میں انڈسٹریل انقلاب آیا۔ ریلوے لائن کا نظام قائم ہوا سڑک کا نظام بہتر ہوا۔ علاقے جہاں سڑک موجود نہ تھی انگریزوں نے وہاں سڑکوں کا جال بچھایا۔ انڈسٹریز کا قیام اور سڑکوں کی وجہ سے مقامی لوگوں کے لیے روزگار کے مواقع فراہم ہوئے تاریخ اس بات کی بھی گواہ ہے کہ مغل حکمرانوں کے زوال کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ متحد نہ تھے۔ ۱۷۹۸ء میں لارڈ ولزلی ہندوستان میں گورنر جنرل بن کر

آیا اس نے مقامی حکمرانوں کو اس بات پر رضامند کر لیا کہ وہ اپنی خودمختار ریاستیں چلاتے رہیں جبکہ برطانوی کمپنی انہیں تحفظ فراہم کرے گی اس کے بدلے میں خودمختار ریاستوں کے حکمران کمپنی کو معاوضہ ادا کریں گے داخلی طور پر یہ دور انتشار، بدامنی اور طوائف الملوکی کا تھا رفتہ رفتہ کمپنی کا کنٹرول بڑھتا گیا اور مغلیہ سلطنت کمزور پڑ گئی۔ ۱۸۰۳ء میں جب کمپنی نے مرہٹہ اقتدار کا خاتمہ کیا اور دلی پر اپنی اجارہ داری قائم کی تو ساتھ ہی دلی ریذیڈنسی کا قیام عمل میں آیا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری رقم طراز ہیں:

"فتح دلی ۱۸۰۳ء کے بعد اور ریذیڈنسی کے قیام کے ساتھ ہی دلی کے شہنشاہ اور ریذیڈنٹ کے درمیان اقتدار کی کشمکش کا آغاز ہوتا ہے نصف صدی سے زیادہ کی یہ داستان سیاسی کشمکش کے مختلف قصے سناتی ہے جس میں سیاسی مصلحت بینی کے بے شمار مقامات ملتے ہیں اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ رکھنے والا شہنشاہ جو ہر قسم کی طاقت سے محروم ہو چکا تھا، اپنے اقتدار اعلیٰ کو تسلیم کروانے کے لیے ہر بضد تھا اور کمپنی جو اقتدار کے مظاہرے پر قابض تھی خود اپنے اقتدار اعلیٰ کا دعویٰ کرتی تھی یہ ایک طویل کشمکش تھی جو دلی کے لعل قلعے اور کلکتہ کے درمیان جاری تھی اور اس میں ایک کردار ہندوستانی عوام کا تھا جو ہندوستان میں مقامی اقتدار اعلیٰ کی علامت لال قلعہ کو سمجھتے تھے جب کہ کمپنی اس کو ہر قیمت پر ختم کرنے کے درپے تھی۔"[۳]

۱۸۰۳ء میں چونکہ لارڈ لیک نے مرہٹوں کو شکست دے کر دلی پر قبضہ کیا تھا اس لیے کمپنی دلی کو اپنا مفتوحہ علاقہ سمجھتی تھی۔ شاہ عالم کی طاقت الہ آباد سے دلی واپس آنے کے بعد قلعہ تک محدود ہو گئی۔ شاہ عالم ثانی نے دسمبر ۱۷۷۱ء سے نومبر ۱۸۰۶ء یعنی اپنی وفات تک کا زمانہ قلعہ میں ہی بسر کیا اس کے بعد اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی سلطنت بھی قلعہ کی چاردیواری کے اندر تک محدود رہی دلی میں قلعہ سے باہر تمام تر بندوبست کا ذمہ دار ریذیڈنٹ تھا وہ انتظامیہ، عدلیہ اور مالی معاملات کا ذمہ دار تھا حقیقت پسندی کی حد تک وہ دلی کا بے تاج بادشاہ سمجھا جاتا تھا مگر اُس کے اوپر دلی کے لال قلعہ میں ایک تاج والا بادشاہ بھی رہتا تھا جس کے سامنے یہ بے تاج بادشاہ جھک کر آداب بجالاتا اور اس کے فرائض میں شامل تھا کہ وہ لال قلعہ کے علامتی بادشاہ کے امور شاہی کی خدمت کرے گا اور اس کے لیے مخصوص شدہ زمینوں کی آمدنی سے حاصل ہونے والا سالانہ میزانیہ پیش کرے گا دلی ریذیڈنسی میں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک حقیقی اور علامتی کرداروں کے درمیان تضاد قائم رہا۔

آکٹر لونی (Octherlony) اور سٹیون ابتدائی ریذیڈنٹ تھے اور ان کے ذہنوں میں بادشاہ کی علامتی حیثیت قائم تھی بعد میں آنے والے ریذیڈنٹوں میں چارلس مٹکاف کے خیالات شدت پسند تھے۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

"وہ ان برطانوی افسروں میں سے تھا جو بادشاہت کے علامتی ادارے سے جلد از جلد نجات

حاصل کرنا چاہتے تھے۔"[۴]

اُسے اقتدار سے یکسر محروم ایک انسان کو شاہانہ تعظیم دینا نا قابل قبول تھا:

"جوانی کے زمانے میں مٹکاف کو شہنشاہ کے لیے جس کی حیثیت صرف سائے جیسی تھی بے حد عزت و تکریم کا اظہار کرنے سے شرم آتی تھی۔"[۵]

لارڈ موریا ۱۸۱۳ء میں ہندوستان کا گورنر جنرل بنا تو وہ بھی مغلوں کے روایتی دعویٰ کے خلاف تھا اکبر ثانی اور لارڈ موریا کے درمیان کشمکش اس وقت سامنے آئی جب ۱۸۱۴ء میں موریا شمالی ہند کے دورے پر تھا اس وقت موریا ان سے ملنے کا خواہش مند تھا بادشاہ چونکہ موریا کو اپنی رعایا سمجھتا تھا اس لیے اس حیثیت سے دربار میں دعوت دینا چاہتا تھا موریا نے بادشاہ کی اس برتر حیثیت کو ماننے سے انکار کیا اس کے بعد موریا نے ایک اور چال چلی تو نواب غازی الدین حیدر کو احساس دلایا کہ وہ نوابی سے بڑھ کر بادشاہت کا اعلان کر دے چنانچہ ۹/ اکتوبر ۱۸۱۹ء کو اس نے بادشاہت کا باضابطہ اعلان کر دیا۔

یہی مسئلہ بہادر شاہ ظفر کے دور میں بھی پیش آیا جب ۱۸۳۱ء میں فرانس ہاکنس آیا تو وہ بھی بہت جارحانہ عظم لے کر آیا اور وہ بھی شاہی خاندان کی علامتی حکومت کو ختم کرنا چاہتا تھا۔ ۱۸۴۸ء میں جب شاہی خاندان کی علامتی حکومت کو ختم کرنے کی تجاویز تیار کی گئیں تو اس وقت دلی کے تخت پر بہادر شاہ ظفر بیٹھا تھا۔ ظفر کا جانشین شہزادہ دارا بخت تصور کیا جا رہا تھا اس کی عمر ستاون برس تھی صحت کے اعتبار سے کم زور انسان تھا اس کے بعد دوسرا جانشین مرزا فخر الدین ہو سکتا تھا وہ بتیس برس کا تھا وہ دارا بخت کے مقابلے صحت مند بھی تھا اور صاحب فہم فراست بھی لیکن بڑا ہونے کی وجہ سے مرزا دارا بخت ولی بنے اور ۱۸۴۹ء میں اس ان کی وفات کے بعد زینت محل نے اپنے بیٹے جوان بخت کی ولی عہدی کے لیے جان توڑ کوششیں کیں شمس الرحمن نے لکھا ہے:

"بادشاہ پر تو وہ زور ڈالتی ہی رہیں اس بار انہوں نے صاحبان انگریز، بالخصوص ٹامس مٹکاف صاحب کلاں بہادر اور ان کے نائب سائمن فریز (Simon Frasor) صاحب کے یہاں تحفے تحائف اور درخواستوں کی بھر مار کر دی بزرگانِ دین کی مزارات پر بھی بکثرت جا کر انہوں نے دُعائیں کیں اور منتیں مانیں۔"[۶]

مرزا فخرو ان تجاویزات کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو گیا تھا وہ شاہی محل کو چھوڑنے کے لیے تیار تھا مگر یہ شرط رکھی گئی کہ تیمور کے خاندان کی بادشاہت کا خطاب اور دیگر حقوق برقرار رکھے جائیں۔

بنیادی طور پر یہ ناول وزیر خانم عرف (چھوٹی بیگم) کی زندگی کا احاطہ کرتا ہے وزیر خانم اس ناول کا مرکزی کردار ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"وزیر خانم جیسی عورتیں خود اپنی تاریخ ہوتی ہیں۔"[۷]

ناول میں زبان وبیان، مکالموں، کرداروں اور بیانیہ گفتگو میں اسی دور کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جس دور اور تہذیب کا بیان اس میں موجود ہے ایسا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا گیا، جو اس عہد میں مستعمل نہ تھا یہ بلاشبہ بڑا مشکل کام تھا جسے اس ناول میں نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا گیا ہے، بقول ذاکر حسین:

"کئی چاند تھے سرِ آسماں لسانی اعتبار سے بھی زبردست اہمیت کا حامل ہے اس ناول میں اس عہد کی زبان کے گوناگوں پہلوؤں کا پرتو نظر آتا ہے جو اُردو کی تشکیل و تعمیر کے دور سے گزر رہی تھی روز بروز نئے تجربے ہو رہے تھے۔"[۸]

فاروقی نے ناول میں زبان کی وہ ساری سطحیں استعمال کی ہیں جن کو جانے بغیر ہندوستان کے تاریخی عہد کا مرقع کھینچنا کسی طور ممکن نہیں تھا جس میں غالب، ذوق، بہادر شاہ ظفر، داغ جیسی شخصیات سانس لیتی اور شعر کہتی موجود ہوں ناول کی زبان اپنے واقعاتی تسلسل اور اُتار چڑھاؤ کے ساتھ ساتھ کروٹیں بدلتی نظر آتی ہے۔ آغاز کے ابواب چونکہ مصنف کے بہم پہنچائی تفصیلات پر مبنی ہیں لہٰذا ان کی زبان سادہ ہے پھر جہاں تصویر کے ذیلی عنوان میں داخل ہوں مخصوص اللہ کی بنی ٹھنی کی داستان، یحییٰ بڈگامی کی تعلیم نویسی کے شعبدے اور داؤد و یعقوب بڈگامی کے راگ راگیوں کی ایسی دُنیا آباد ہوتی ہے جس کی اپنی لفظیات ہیں جو اس دور میں مستعمل تھیں۔ کشن گڑھ کے ایک ناخواندہ کردار کی گفتگو کسی طور پر دلی کی تہذیبی و تاریخی زبان کے مقابلے میں نہیں رکھی گئی۔

"شش، چپ رہو آہستہ بولو...... اس نے گانجے کی کلی کا بڑا کش کھینچا گاڑھا زردی مائل دھواں اس کی کھچڑی داڑی کے چاروں طرف بل کھاتا ہوا پھیل گیا اور فضا اس کی بھاری، میٹھی لیکن امتلا انگیز مہک سے گونج اٹھی، "کیوں؟ اس تصویر کو کیوں پھینک دیں؟" ایک شخص ناک مسکوڑ کر بولا میاں بھی تو نہیں ہے کہ اس سے پوچھ لیں شاید کوئی مول لے چکا ہو تو سالے چڑیا کے 'یہ کیا چنڈو خانے کی اڑائی ہے تو نے۔"[۹]

اسی طرح کشن گڑھ کے چیتروں کی زبان کے لحاظ سے بھی ان کی اصطلاحات کے مطابق ناول کی زبان الگ بدلتی نظر آتی ہے وہاں زبان ہندی کی طرف مائل ہے۔

"کیا مطلب؟ اصلی ہے کا کیا مطلب؟' کسی نے اونچی آواز اور تیز لہجے میں کہا 'یہ لڑکیاں استریاں تھوڑی ہیں اپسرائیں ہیں بنی ٹھنی کو کسی نے آج تک دیکھا ہے رادھا ماں کو کسی نے آج تک دیکھا ہے؟ کیا کسی کو آج تک سپنے میں بھی نظر آئیں؟ ہم لوگ استری کی شبیہ نہیں بناتے، ہم لوگ چیترے ہیں، چاند صورت کا روپ بناتے ہیں۔"[۱۰]

کشن گڑھ کی لڑکیوں حبیبہ، جمیلہ اور ان کے سوتیلے باپ کی زبان میں ہندی کے ساتھ برج کی مٹھاس اور مارواڑی کا اکھڑ پن بھی ملتا ہے:

"آپ بھی سوچتے ہونگے کہ یہ دکھیاریاں اپنی ہی جان کو کلپتی بیٹھی ہیں لیکن یہ تیرہ صدی ہے کسی کا کچھ ٹھیک نہیں ہم تو بڑے خواجہ جی کی چوکھٹ پر پڑے۔ یہی دُعا کرتے ہیں کہ ہمارا کو ارت پتا سلامت رہ جائے گی۔"[۱۱]

مارسٹن بلیک کے انگریزی لہجے کا بیان ہو تو زبان اور کروٹ بدلتی ہے:

"شاباش میری پیاری۔" میں تم سے بہوت بہوت خوش ہوں، مجھے تم پر گھمنڈ ہے۔"[۱۲]

ناول میں انگریزوں کی زبان، افواج کی زبان، امراء اور بادشاہوں کی زبان شعراء اور موسیقاروں، کشن گڑھ کے چتروں، کشمیر کے قالین بافوں اور ٹھگوں کی زبان غرض لسانیاتی حوالے سے اس ناول میں زبان کی بہت سی پرتیں دکھائی گئی ہیں۔ غلام حسین ساجد اپنے مضمون 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں اس ناول کی زبان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس قدر تحقیقی صداقت، لسانی فراست اور تخلیقی اپج کے باوصف بیانیہ کی رفعت کو چھوتی ہوئی اور رنا شیر اور رجال سے بھری ہوئی اپنے کناروں کو بار آور لفظیات حسن ادا سے مسلسل وسعت دیتی ہوئی نثر اس سے پہلے نہیں لکھی گئی۔"[۱۳]

نواب شمس الدین اور وزیر خانم کی ملاقاتوں میں زبان و بیان کا رنگ ہی انوکھا سامنے آتا ہے فارسی کی عمدہ اور برمحل تراکیب، میر و غالب کے ساتھ ساتھ حافظ شیرازی، جامی سعدی، شہیدی رفیع وغیرہ کے اشعار تاریخی اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں:

"نواب صاحب وہ جو کہا گیا تھا کہ کلاہ گوشہ دہقان بہ آفتاب رسید تو میں اسی پر متعجب ہوتی تھی لیکن آج میں کس طرح اپنی آنکھوں پر یقین کروں کہ نصف النہار کا شمس میری دہلیز کو منور کر رہا ہے لیکن تمہارا چہرہ تو خود شمس بازغہ ہے بھئی واللہ یہ سنہرا دوپٹہ تو تمہارے روئے زیبا کے چاروں طرف زرتار کی طرح ہے کاش یہ بادل چھٹے اور مطلع رخ و بیاض گردن کا نور ہماری آنکھیں روشن کرے بھئی واللہ۔"[۱۴]

اس ناول میں اس دور کے مختلف علاقوں کی زبانوں کے لسانی میلان کا پورا خیال رکھا گیا ہے بے شمار محاورات، ضرب الامثال اور الفاظ ایسے ہیں جو زبان کی ترقی کے ساتھ ساتھ لغات کے کونوں کھدروں یا پھر تحقیقی مقالوں تک محدود ہو کر رہ گئے تھے اس ناول میں ان کی بازیافت کی گئی ہے فاروقی کلیات کے تیسرے حصے 'لغات' کے ذیل عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

"میں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ مکالموں، اور اگر بیانیہ میں کسی قدیم کردار کی زبانی یا کسی قدیم کے نقطہ نظر سے بیان کیا جا رہا ہے تو بیانیہ میں بھی کوئی ایسا لفظ نہ آنے پائے جو اس

زمانے میں مستعمل نہ تھا۔"[۱۵]

ناول میں اُردو، فارسی اور عربی اشعار کا بکثرت استعمال ہوا ہے فارسی اور اُردو کے بے شمار اشعار مختلف جگہوں اور مناسب مواقع پر اکثر کرداروں کی گفتگو کا حصہ بنتے ہیں اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس ناول کے اکثر کردار خود شاعر ہیں اور تاریخ میں اپنے شعری حوالے سے جانے جاتے ہیں اس کے علاوہ یہ عہد ہندوستان کی تاریخ کا شعری حوالے سے زریں عہد ہے اسی دور میں دہلی اور لکھنو کے نامور شعرا سخن وری میں داد پا رہے تھے۔ اسی لیے ناول میں اس عہد کے کرداروں اور تاریخ کی مکمل تصویر پیش کی گئی ہے۔ میر، غالب، آتش، مومن، جرات، اثر، مصحفی، بہادر شاہ ظفر، امام بخش صہبائی، داغ، سراج، اورنگ آبادی، قاسم بیگ حالی، طالب آملی، سحابی استر آبادی، سلیم طہرانی، سکھراج سبقت کے اشعار، ناول کے کرداروں کی خوش گفتاری اور اعلیٰ ذوق کا حصہ رہے، حضرت قاسم کی مہندی کے کئی نوحے بھی تحقیقی صلاحیتوں کا اعتراف ہیں۔

زبان کے ساتھ ساتھ ناول میں موجود جزئیات نگاری نے حیران کر کے رکھ دیا ہے اُنیسویں صدی کے جس معاشرے کی اس ناول میں تصویر کشی کی گئی ہے وہ یقیناً عمدہ اور قابل تحسین ہے اور ہر سطح پر جزئیات کو جس مہارت کے ساتھ یہاں برتا گیا ہے اس کی کوئی مثال نہیں ملتی مختلف کرداروں کے امتیازی اوصاف اُجاگر کرنے سے لے کر ان کے ملبوسات اور تہذیبی رکھ رکھاؤ مختلف مقامات کی منظر کشی وہاں کے تہذیبی وثقافتی مظاہر انفرادی و اجتماعی سطح پر افراد و طبقات کی عادات واطوار وفاداروں، غداریوں کی الگ الگ کہانیوں سمیت ہر معاملہ میں ناول نگار نے اس باریک بینی سے کام لیا ہے کہ داد دیے بغیر چارہ نہیں اور اس عہد اور دور کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے اور ہم اپنے آپ کو اس عہد میں چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں۔ فیروز عالم کا اس بارے میں کہنا ہے:

> "یہ ناول ایک مخصوص عہد سے متعلق معلومات کا خزانہ ہے معلومات کو قصے کے پیرائے میں ناول نگار نے اتنے دلنشیں انداز میں پیش کیا ہے کہ پورا منظر آنکھوں کے سامنے گردش کرتا محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ گردش ایام نے پیچھے کی طرف لوٹ کر ہمیں اُنیسویں صدی میں پہنچا دیا ہے اور ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔ فاروقی صاحب نے ایک ایک چیز پر گہری تحقیق کی ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہ ناول جزئیات کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے یہاں تک کہ ضمنی باتوں پر مختصر روشنی ڈالتے ہوئے چلتے ہیں۔ مثلاً برٹش، میوزیم سے متعلق تفصیلات، نیوز (News) یعنی لندن میں مکانوں کے پیچھے سے گیر تیج، تعلیم یعنی قالین بنانے کا فن سکھانے کی تعلیم، ٹھگوں کی زندگی کے طور طریقے ان کے بارے میں مصنف نے ایسی مستند معلومات بہم پہنچائی ہیں جو شاید براہِ راست ناول نگار کی ذمہ داریوں سے علاقہ نہیں رکھتیں۔"[۱۶]

تمام تاریخی واقعات کی جزئیات نگاری اس عمدگی سے کی گئی ہے کہ اٹھارویں اور اُنیسویں صدی کے اس

معاشرے کی جیتی جاگتی زندگی ہمارے سامنے ہے جو تاریخی حوالے سے اہمیت کی حامل ہے اس ناول کا آغاز اس ناول کے مرکزی کردار وزیر بیگم اور مارسٹن بلیک کی اتفاقیہ ملاقات سے ہوتا ہے اس کے بعد چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو شروع کر کے ان سب کی تال میل دلی کی تہذیب سے جوڑ دی گئی ہے جو اتفاقی ارتباط کے ذریعے وحدت تاثر کا احساس پیدا کرتی ہے وسیم جعفر جو وزیر خانم اور مارسٹن بلیک کی بیٹی صوفیہ کے خلاف میں سے یعنی پڑپوتا اور جسے بزرگوں مثلاً وزیر بیگم اور مرزا داغ کے علاوہ دلی کے بعض ایسے خاندان اور گھرانوں کے حالات سے دلچسپی ہے جس کے توسط سے وہ اس عہد کی داستان مرتب کرنے کا خواہش مند تھا سلیم جعفر جو مدتوں کسی ایسے علمی وادبی سراغ کی تلاش میں سرگرداں رہے جو اس عہد گم گشتہ تک ان کی رسائی ممکن بنا سکتا ہو۔ فاروقی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> "وسیم جعفر خود سے پوچھتے تھے کہ کیا سیاسی وجوہ سے قطع نظر بھی نئے ہندوستان کے عروج میں ان لوگوں کا زوال لازمی تھا اور اب ہم ان سے کتنی دوری پر ہیں وہاں پر لوگ کیسے نظر آتے ہیں؟ آج ان کی شبہوں پر ماضی کی سیاہ دھند ہے یا گلابی دھند ہے؟ یہ لوگ اپنے بارے میں کیا سوچتے تھے؟ وہ خود کیا دیکھتے تھے اور اپنے عہد کو کس روشنی میں دیکھتے تھے کیا ان کو اندیشہ تھا کہ ان کی تہذیب کی ردا اس طرح پارہ پارہ ہونے والی ہے۔"[۱۷]

وسیم جعفر ہی وہ محرک ہے جس سے ناول میں وزیر خانم کی داستان کا آغاز ہوتا ہے جس کی زندگی کے نشیب و فراز کے توسط سے اس ناول میں معاشرتی رویوں، اخلاقی قدروں، تہذیبی جولانیوں اور حقیقت وخیال کا مطالعہ کیا گیا ہے اس وجہ سے یہ ناول محض وزیر خانم کے کردار کی روداد نہیں رہتا بلکہ اس کا تاریخی گھیراؤ تقریباً سو سال کی تاریخ کا احاطہ کرتا ہے ایک طرف مخصوص اللہ کی بنی ٹھنی کا شاہکار ہے اور دوسری طرف ان کے بیٹے یحییٰ یڈگامی کی کشمیر کی اعلیٰ ترین قالین بانوں کی تعلیم نویسی اور رقاشی کی کہانیاں ہیں جہاں لاہور کے سفر میں لاہور کی ایک بالکل الگ ہی صورت نظر آتی ہے محرم کے جلوس میں ملا طاہر غنی کاشمیری کی رباعیات پڑھی جا رہی ہیں اور دوسری طرف وسیم جعفر کے توسط سے کہانی کا واقعاتی سیاق وسباق بہت وسعت اختیار کر گیا ہے اور اس طرح کہانی محض دلی کی تہذیب و تاریخ تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس میں کشمیر و پنجاب اور مالوہ کی تاریخی وتہذیبی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔

خاندان لوہاروں کے لوگ غالب کے ساتھ اپنی رشتہ داری کا ذکر بڑے فخر سے کرتے رہے ہیں اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ نواب شمس الدین کے والد اور مرزا داغ کے پردادے نواب احمد بخش خان کے چھوٹے بھائی مرزا الٰہی بخش کی صاحبزادی امراؤ بیگم، مرزا غالب کی بیوی تھیں لیکن اس کے باوجود انگریزوں کی ہدایت پر غالب کو پانچ ہزار روپے سالانہ جو وظیفہ میں ملتے تھے نواب احمد بخش نے خواجہ جامی نامی مجہول شخص کو اس میں سے دو ہزار روپے کا حصہ دار بنا دیا اس کی وجہ کیا ہے اس بارے میں علی حید راپنے تبصرے میں لکھتے ہیں:

> "احمد بخش نے خواجہ حاجی کو یہ انعام اس لیے دیا تھا کہ اس نے غالب کے چچا مرزا نصر اللہ

بیگ خان کے انتقال کے بعد ان کا مال اسباب لوٹ کر احمد بخش خان کی نذر کر دیا تھا۔"[۱۸]

اس وجہ سے نواب شمس الدین اور غالب کے درمیان تعلقات خوشگوار نہ تھے۔ مرزا غالب نجی محفلوں میں بھی نواب شمس الدین کے خلاف لب کشائی سے گریز نہ کرتے تھے۔ ناول نگار کے مطابق غالب شمس الدین کو اپنا ہم پلہ نہ سمجھتے تھے اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ نواب شمس الدین کی والدہ کم ذات اور کفو تھیں احمد بخش کی وفات کے بعد شمس الدین نے فیروز پور جھرو کہ اور لوہارو کی تمام جائیداد اور ریاست اپنے ہاتھ میں لے لی اور اپنے سوتیلے بھائیوں نواب امین الدین اور ضیاء الدین کو بے دخل کر دیا تو غالب نے خط میں لکھا کہ:

"اب ناکسوں کا بازار گرم ہوگا اور فرومایگان کی گرمی نیگانہ رہے گی۔"[۱۹]

امام بخش ناسخ کے نام ایک خط میں غالب نے شمس الدین کو 'کافر نعمت داور کش'[۲۰] تک کہا:

ولیم فریزر کا قتل ایک اہم تاریخی واقعہ ہے جس کا بیان اس ناول میں ملتا ہے اس کے بارے میں تاریخ کی اصل کتابیں خاموش ہیں اور اس واقعے کے دور رس مضمرات اور اثرات مرتب ہوئے۔ قتل کے بعد فریزر کی لاش دیدار کے لیے رکھ دی گئی تو سب سے پہلے پہنچنے والوں میں میرزا فتح اللہ بیگ اور مرزا غالب شامل تھے۔ میرزا فتح اللہ بیگ جھپٹ کر لاشے پر گرے اور نعرہ لگایا ہائے تجھے شمس الدین نے نہ چھوڑا'[۲۱]

اس سے پہلے شمس الدین کی گرفتاری کے منصوبے پر تبادلہ خیال کرتے ہوئے انگریز حکام، رعایا کی طرف سے جوابی کارروائی پر غور کرتے رہے سائمن فریزر اس موقع پر کہتا ہے:

"دلی کے عیش پسند میرزا لوگ اور جوابی کارروائی؟ ...... دلی کے امیر اب لونڈیوں اور طوائفوں پر مرتے ہیں عزت پر نہیں۔"[۲۲]

یہ خیال یقیناً کچھ غلط نہیں کیونکہ اس وقت دلی کے امراء اور نواب لوگ اسی طرح کی اخلاقی برائیوں میں مبتلا تھے یہ تاریخی حوالہ یقیناً اس زمانے کے اس عہد کے نوابی طبقے کی اخلاقی قدروں کو جاننے کے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے حیدر علی ملک کا کہنا ہے:

"اس وقت امراء اور روسا ہر طرح کی اخلاقی برائی اور بدکاری میں مبتلا نظر آتے ہیں یہ گھن کھاتی ہوئی تہذیب کی واضح نشانی ہے شمس الرحمٰن نے کسی سنہری دور یا تاریخ کی عظیم و بلند کردار شخصیات کے بجائے مغلیہ حکومت کے خاتمے سے پہلے کے زمانے اور اس زمانے کی بدعنوان شخصیات کا انتخاب شاید اسی لیے کیا ہے کہ وہ زوال کی نشاندہی اور عکاسی کر سکیں۔"[۲۳]

شمس الدین جب مقدمے میں ملوث ہوتے ہیں تو ایک عمر رسیدہ سکھ ان کے پاس آ کر کہتا ہے کہ وہ سکھوں کے ملک نکل چلیں وہ قوم ان کو ہاتھوں ہاتھ لے گی اور شیر پنجاب اپنے بھائیوں کی طرح رکھیں گے لیکن شمس الدین انکار کر

دیتا ہے اور یہ بات اپنی شان کے خلاف سمجھتا ہے، اسی طرح شاہ عالم بہادر شاہ ثانی اور مہاراجہ سندھیا کے باہمی تعلقات کا معاملہ ہے تو مہاراجی سندھیا کو بادشاہ مختلف القابات و خطابات سے نوازتا ہے جس میں 'فرزند دلبند' کا خطاب بھی شامل تھا اس کے ساتھ ہی اسے 'نائب السلطنت' بھی مقرر کیا گیا جو ایک غیر معمولی بات ہے۔

اسی طرح محرم کی مجلسوں اور عزاداری میں شیعہ، سنی اور ہندو بھی شریک ہوتے ہیں اور لاہور میں نوحہ خوانی کی ایک مجلس کے بعد ہندو نوجوان کہتا ہے:

"ہم لوگ راجپوتانہ کے ہیں اطراف کشن گڈھ کے ہمارے یہاں محرم، جیسا کہ سب منائی جاتی ہے محرم کے دنوں کے لیے ہم اپنے جناب کو بطور خاص اجمیرے بلواتے ہیں ہمارے نوحے اور تعزیے سب اجمیر والوں کے ہیں......ہم میں کچھ چیترے ہیں اور کچھ مراثی ہیں ہم لوگ عورتوں کی تصویریں بناتے ہیں یا منگالے کے راجا گوپی چند اور اجین کے راجا بھرتھری کی گاتھائیں سناتے ہیں۔"[۲۴]

انیسویں صدی کی ہندوستانی زندگی کا حال اس ناول میں اس طرح بیان ہوا ہے کہ بیل گاڑیوں اور پالکیوں کے اس زمانہ میں زندگی بہت سست تھی مگر زندگی کے معاملات میں ہر طرح کے انتشار و افتراق کے باوجود ایک ٹھہراؤ ملتا ہے جو تاریخی حوالے سے اہمیت کا حامل ہے، حیدر قریشی اس پر تبصرہ یوں کرتے ہیں:

"انیسویں صدی کے پیدل اور بیل گاڑیوں کی رفتار کے زمانے سے جب ہم آج کے اپنے زمانے کو دیکھتے ہیں تو جیٹ طیاروں، خلائی راکٹوں اور کمپیوٹر کی برق رفتاریوں کے باعث اپنے عہد کی رفتار کا احساس بھی کرتے ہیں اور یہ بھی معلوم پڑتا ہے کہ اس تیز رفتاری نے ہم سے وہ ٹھہراؤ چھین لیا ہے جو گزرے ہوئے آہستہ زمانوں میں نسبتاً بہت زیادہ میسر تھا۔"[۲۵]

فکشن کے ذریعے کسی زمانے کی تہذیب و تاریخ کی بازیافت اگر کامیاب ہو تو خود ایک کامیاب دلچسپ اور بارآور کوشش ہو سکتی ہے اس ناول میں فکشن اور تاریخ کے حوالے سے اصولوں کی بحثیں بھی ہوتی ہیں اور انیسویں صدی کی دہلی شمالی ہند وغیرہ کی سیاسی و معاشرتی زندگی کے حقائق کا بھی بیان ہیں۔ یہ ناول صرف وزیر بیگم کی زندگی کا احاطہ نہیں بلکہ اس میں ہند اسلامی کی پوری تاریخ ہے اس کے ذریعے ہم ہند اسلامی تہذیب و ثقافت معاشرت اور سیاست کی بھرپور سیر کرتے ہیں۔ سید مظہر جمیل 'کئی چاند تھے سر آسماں' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"وزیر خانم تو محض ذریعہ اور واسطہ ہے جس پر گزری افتاد کے توسط سے معاشرتی رویوں اندازوں سروکاروں، حقیقتوں تصورات، مقاصد، اخلاقیات اور اقدار کا مطالعہ پیش کیا جانا مقصود تھا اس اعتبار سے زیر بحث ناول صرف ایک فرد یا بعض مخصوص افراد کی سرگزشت اور

> کرداروں کے شب و روز کا افسانہ نہیں رہ جاتا بلکہ اس عہد کی سماجی تشکیل، معاشرتی تشخص، تمدنی اظہار، تہذیبی مزاج، طبقاتی ترجیحات اور اجتماعی حسیت کی روئیداد بھی بن جاتا ہے۔"[۲۶]

اس حوالے سے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں وزیر خانم کی کرداری تشکیل اور پیش کش مقصود بالذات نہیں بلکہ ناول نگار نے اس کے کردار کے ذریعے معاشرے، عہد، تہذیب، تاریخ اور صورت کی تشکیل و تفہیم کا کام لیا گیا ہے اور اس ناول میں عہد مغلیہ کی زوال پذیر دور کو پیش کیا ہے۔ اِس ناول کا عنوان احمد مشتاق کے شعر سے مستعار ہے:

کئی چاند تھے سرِ آسماں کہ چمک چمک کے پلٹ گئے
نہ لہو مرے ہی جگر میں تھا نہ تمہاری زلف سیاہ تھی [۲۷]

اب ناول کے اہم کرداروں کا تاریخی حوالہ سے جائزہ لیا جائے گا۔ اس ناول میں تمام کردار جیتے جاگتے اور حقیقی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں اور اُردو کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں اور انہیں کسی افسانوی پردے کے پیچھے چھپایا نہیں گیا۔ غالب، ذوق، داغ، حکیم احسن اللہ خان مولوی امام بخش صہبائی نواب ضیا الدین خان زینت محل، بہادر شاہ ظفر، مرزا محمود خورشید مرزا، ولیم فریزر یہ تمام تاریخی کردار ہیں جن کا الگ الگ تاریخی حوالے کے طور پر ذکر ضروری ہے۔

چھوٹی بیگم/وزیر خانم:

وزیر خانم اس ناول کا بنیادی کردار ہے ان کی ولادت ۱۸۱۲ء کے لگ بھگ ہوئی وہ پہلے مارسٹن بلیک جو انگریز ریذیڈنٹ تھا اس کے پاس رہیں اس سے دو بچے بیٹا امیر مرزا اور بیٹی صوفیہ مسیح جان عرف بادشاہ بیگم ہوئے امیر مرزا جے پور میں ڈپٹی سپرٹینڈنٹ پولیس تھا اور صوفیہ بادشاہ بیگم پہلے ایک انگریز سے متعلق ہوئیں پھر ایک شاہ صاحب سے شادی ہوئی۔ بادشاہ کی لڑکی جو انگریز سے تھی وہ حاجی محمد علی خاں سیشن جج رام پور سے ۲۴/ اکتوبر ۱۸۷۷ء منسوب ہوئیں۔ بلاک کے قتل کے بعد اس کے رشتے کے بھائی بہن نے وزیر خانم کو نکال دیا۔ ۱۸۲۹-۱۸۳۰ء میں نواب شمس الدین والی فیروز پور جھرکہ اور لوہارو سے منسلک رہی۔ ۲۵/ مئی ۱۸۳۱ء کو شمس الدین سے ایک لڑکا ہوا جو بڑا ہو کر 'داغ' کہلایا۔

شمس الدین ۱۱/ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو وفات پا گئے تو اس کے بعد کچھ عرصہ نواب ضیاء الدین خان نیر رخشاں سے تعلقات رہے پھر محمد آغا تراب علی کے نکاح میں آئیں میں آغا مرزا کی ولادت ۱۸۴۱ء میں ہوئی لیکن کچھ عرصہ بعد آغا تراب علی بھی چھوٹی بیگم کو دغا دے گئے اور دنیا سے چل رہے بقول آزاد کتنے ہی امیروں کو کھا گئی۔ ۱۸۴۴ میں بمطابق ۱۲۶ھ چھوٹی بیگم پر مرزا فخرو کی نظر پڑی اور انہوں نے اسے اپنے نکاح میں لے لیا۔ وہاں شوکت محل کا خطاب ملا آزاد 'آبِ حیات' میں لکھتا ہے:

> "چھوٹی بیگم نام ایک صاحب جمال اپنے ہنر کی باکمال تھیں عمر کی دو پہر ڈھل چکی تھی اس پر بھی لڑکپن کی کلیاں چنتی تھیں مرزا فخرو کی عمر ۲۶-۲۵ سال تھی رنڈی کو نوکر رکھ کر غلام

ہو گئے۔"[۴۸]

مرزا فخرو سے مرزا خورشید ۱۸۴۵ بمطابق ۱۲۶۱ میں پیدا ہوئے۔ ۱۰/ جولائی ۱۸۵۶ء کو مرزا فخرو کی اچانک موت کی وجہ سے۔ چھوٹی بیگم کو لال قلعہ چھوڑنا پڑا اور داغ کے ساتھ رام پور میں آخری عمر گزاری اور وہیں انتقال ہوا:

> "ریاست رامپور کے ریکارڈ سے جناب عرشی صاحب نے داغ کی ایک عرضی برآمد کی ہے جس میں انہوں نے اپنی والدہ کے انتقال کی خبر دی ہے اور نواب صاحب نے مصارف تجہیز و تکفین کے لیے رقم منظور کی ہے۔ یہ عرضی ۷ اشعبان کی ہے جو مطابق ہے ۱۲/ اگست ۱۸۷۹ء کے اس سے پتہ چلتا ہے کہ اواخر جولائی یا اوائل اگست (۱۸۷۹) میں چھوٹی بیگم نے رام پور میں داغ ہی کے گھر انتقال کیا ہے۔"[۴۹]

اس طرح اس مرکزی کردار کے تاریخی حوالے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کیسی تھیں اور ان کی حقیقی زندگی کیا تھی۔ یہ ہے تو حقیقی کردار مگر اس کو ہم پہلے دھندے طور پر جانتے تھے۔ اِس ناول میں ان کا کردار اس طرح پیش ہوا ہے کہ ایک بہترین تاریخی حوالہ بن گیا ہے یہ ایک عظیم کردار ہے ایسا عظیم کہ اس کے سامنے ملکہ ہندوستان نواب زینت محل گھٹ کر معمولی درجے کی جھگڑالو عورت معلوم ہوتی ہے اس کی شخصیت ہی ہے جو ناول میں بیان کردہ واقعات کو مرکزی اہمیت اور معنی عطا کرتی ہے۔

شمس الدین احمد خان:

سلطنت مغلیہ کے زوال کے آخری زمانے میں ایک خاندان سمرقند پہنچا۔ جو قاسم جان، عارف جان اور عالم جان نامی تین بھائیوں پر مشتمل تھا حاکم سمرقند نے ان کی خوب آؤ بھگت کی۔ مگر اس کی وفات کے بعد ان کو وہاں سے جانا پڑا۔ وہاں سے وہ اٹک گئے تو مرزا احمد بیگ صوبیدار نے ان کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور اپنی بیٹی کا عقد عارف جان کے ساتھ کر دیا، ان کے چار بیٹے، احمد بخش، نبی بخش خان، الٰہی بخش خان اور محمد علی خان تولد ہوئے صوبدار اٹک کے بعد یہ خاندان دہلی پہنچا اس وقت یہ لوگ کافی متمول تھے ان کے پاس مال و اسباب کے علاوہ تیرہ ہزار اشرفیاں تھیں چنانچہ دہلی پہنچ کر بلی ماراں کے پاس ان لوگوں نے قیام کیا جس کی یادگار 'قاسم جان کی گلی' اب تک موجود ہے۔

احمد بخش نے گوالیار میں نوکری کی پھر نوکری چھوڑ کر گھوڑوں کی تجارت شروع کی اسی دوران ایک انگریز کی جان بچائی اس کے صلے میں لارڈ لیک نے فیروز پور جھرکہ پچھوڑ اور سانگرس کے اضلاع بطور خاص جاگیر عطا کی اور فخر و الدولہ دلاور الملک 'رستم' کے ساتھ سند دی اس طرح وہ والی ریاست ہو گئے۔ الور کے قیام کے دوران احمد بخش خان نے ایک میورٔن کو بیوی بنایا جس کے بطن سے دو لڑکے شمس الدین اور ابراہیم اور دو لڑکیاں نواب بیگم اور جہانگیرہ بیگم پیدا ہوئے اس کے بعد انہوں نے محمد بیگ خان مغل برلاس کی بیٹی بیگم جان سے شادی کی ان کے بطن سے دو بیٹے امین الدین

خان اور ضیاءالدین احمد خان اور دو بیٹیاں مارخ اور راو رباد شاہ بیگم تولد ہوئیں۔

قاعدے کی رو سے شمس الدین ریاست کے وارث نہ ہو سکتے تھے کیونکہ وہ بیوی کے بطن سے نہ تھے اس لیے احمد بخش نے انہیں فیروز پور جھرکہ دیا کر کے لوہارو بیگم جان کے بیٹوں کو دے دیا۔ رئیس احمد جعفری نے اپنی کتاب بہادر شاہ ظفر اور ان کا عہد میں لکھا ہے:

> "نواب احمد بخش صاحب والی فیروز پور و لوہارو کے دو محل ہیں ایک کی اولاد میں مہر نیم روز شمس الدین احمد خاں ہیں دوسری کے بطن سے نواب امین الدین خان اور نواب ضیاء الدین خان صاحب بڑے لڑکے کو فیروز پور جھرکہ حاصل ریاست سے عطا ہوتا ہے آخر الذکر دونوں کو لوہار و نواب احمد بخش خان صاحب خلد اشیائی ہوئے۔"[۳۰]

نواب احمد بخش کی وفات کے بعد شمس الدین نے تمام اختیارات اپنے پاس لے لیے امین الدین اور ضیاء الدین کے حق میں ایک ایک ہزار روپیہ گزارہ کا حکم دیا۔ اس فیصلے پر رنجش بڑھ گئی اس خاندانی چپقلش میں ولیم فریز نے اس کو مزید ہوا دی جس کی وجہ سے شمس الدین نے خاص نوکر کریم خان کے ذریعے اس کو قتل کروا دیا۔ گھوڑوں کے کھروں کے نشانات سے کریم کو پکڑ لیا گیا چونکہ قانون نوکر کے جرم کو مالک کا جرم گردانتا ہے اس لیے انہوں نے شمس الدین کو گرفتار کر کے پھانسی کی سزا دی کہتے ہیں شمس الدین نے بڑی مردانگی سے جان دی پھانسی کے بعد ان کی لاش قبلہ رُخ ہو گئی تمام لوگوں نے اسے نواب کی بے گناہی کہا اور مشہور ہو گیا کہ نواب کی روح مدینہ پرواز کر گئی۔

نواب شمس الدین کی میت ان کے سسر مغل بیگ کے قدم شریف میں دفن کی اور ایک مدت تک ان کی قبر زیارت گاہ بنی رہی۔ پھانسی کے بعد تمام فیروز پور جھرکہ کی جائیداد ضبط ہو گئی۔ 'لوہارو' جاگیر کو زبردست اہمیت ملی اور یہ خاندان لوگوں کے دلوں میں انگریزی حکومت کے خلاف مزاحمت کا نشان بن گیا۔

نواب مرزا خان داغ:

مرزا داغ دہلی میں پیدا ہوئے ان کی والدہ محمد یوسف سادہ کار کی تیسری چھوٹی لڑکی تھی مارسٹن بلیک کے قتل کے بعد یہ شمس الدین سے وابستہ ہوئیں ان سے شمس الدین کے ہاں ۲۵/ مئی ۱۸۳۱ء کو ایک لڑکا پیدا ہوا۔ لڑکے کا نام ابراہیم رکھا گیا جب یہ لڑکا بڑا ہوا تو نام ابراہیم سے بدل کر نواب مرزا خان رکھ لیا۔ شاعری کی دنیا میں یہ لڑکا بلبل ہندوستان، جہاں اُستاد دبیر والدولہ، ناظم یار جنگ نواب فصیح الملک مرزا خاں دہلوی کے نام اور خطاب سے جانا جاتا ہے۔

فرحت اللہ بیگ نے داغ کا حلیہ کچھ اس طرح بیان کیا ہے:

> "میاں داغ کی کوئی سولہ سترہ برس کی عمر ہو گی رنگت تو بہت کالی ہے مگر چہرے پر غضب کی نرماہٹ ہے بڑی بڑی علاقی آنکھیں ستواں ناک کشادہ پیشانی سر پر سیاہ مخمل کی لیس لگی ہوئی چوگوشیہ ٹوپی جسم میں سا سلیٹ کا انگرکھا سبز گلبدنی کا پاجامہ، ہاتھ میں ریشمی رومال۔"[۳۱]

ان کے والد نواب شمس الدین خان کا انتقال ۱۸/ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو ہوا اس کے بعد ان کی والدہ نے سون پور کے مرزا آغا تراب سے نکاح کر لیا اس دوران داغ اپنی والدہ کے ہاں رہے جب آغا ٹھگوں کے ہاتھوں مارا گیا تو کچھ عرصہ در در کی ٹھوکریں کھانے کے بعد وزیر خانم نے مرزا فخرو کے ساتھ نکاح کر لیا اور شوکت محل کا خطاب پایا چنانچہ ان کی تربیت لال قلعہ میں ہوئی ذوق کے شاگرد ہوئے تمکین کاظمی کا کہنا ہے:

> "غالب نے بھی داغ کو باقاعدہ شاگرد بنانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنی غزلوں پر غزلیں کہلوا کر اپنے پاس بٹھا کر رموز و غوامض سے واقف کرا دیا جو کسر ذوق نے باقی رکھ دی تھی اسے غالب نے پورا کر دیا۔ تین ساڑھے تین سال کی انگیٹھی نے داغ کو بنا دیا اور ان کے اپنا رنگ بکھرنے لگا وہ داغ جو جرأت کے رنگ کو مومن کی طرح اپنا رہا تھا ذوق کی سلاست غالب کی لطافت کو قلعہ معلٰی کی زبان میں اس خوبی سے ادا کرنے لگا کہ اساتذہ دہلی سر دھننے لگے۔"[۳۲]

۱۸۵۶ء میں مرزا فخرو کا انتقال ہو گیا تو ان کو قلعہ معلٰی چھوڑنا پڑا اس کے بعد داغ مع اہل خانہ رام پور آئے میاں ولی عہد رام پور خان کلب علی خان کے مصاحب مقرر ہوئے اور ۲۴ سال اس ملازمت میں گزارے وہاں انہیں اس قدر آرام تھا کہ اسے آرام پور کہتے تھے۔

مرزا فخرو:

فتح الملک بہادر غلام فخر الدین عرف مرزا فخرو المتخلص بہ رمز شاہ ظفر کے گیارہ بیٹوں میں تیسرے فرزند تھے۔ ۱۸۱۶ء میں تولد ہوئے ۱۸۴۹ء میں ولیعہد سلطنت دارا بخت کا انتقال ہوا تو اُصولاً مرزا شاہ رُخ کو جو دوسرے بیٹے تھے ولی عہد ہونا چاہیے تھا مگر لاڈ ولزی نے بہ حیثیت گورنر جنرل ۱۸۵۰ء میں ایک نیا معاہدہ کر کے مرزا فخرو کو ولی عہد بنا دیا اس سے جواں مرزا کی والدہ زینت محل کو سخت اختلاف تھا اس نے بہت کوشش کی مگر کوئی بات نہ بنی۔

مشہور ہے کہ زینت محل نے ملکاف کو زہر کھلوایا جس کی وجہ سے وہ ۱۸۵۳ء کو فوت ہوئے ۱۰/ جولائی ۱۸۵۶ء کو مرزا فخر بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔ مرزا فخرو کی پہلی بیوی مرزا جہانگیر کی صاحبزادی تھیں جن کے بطن سے ابو بکر تھا اور دوسری الٰہی بخش کی بیٹی جبکہ تیسری وزیر خانم عرف چھوٹی بیگم تھیں جن کا خطاب قلعہ میں شوکت محل تھا جن سے مرزا محمد خورشید تھے مرزا فخرو شاعر بھی تھے ذوق سے تلمذ تھا ذوق کے بعد غالب سے مشورہ کرنے لگے تھے۔ مشہور ہے کہ صاحب دیوان تھے غدر میں ضائع ہو گیا۔

محمد خورشید مرزا:

داغ کے رضاعی بھائی تھے داغ کی والدہ لال قلعہ میں مرزا فخر کے نکاح میں بندھی تو ۱۸۴۵ء میں مرزا خورشید عالم پیدا ہوئے ۱۸۵۶ء کو جب مرزا فخرو نے وفات پائی تو داغ اور اس کی والدہ کو قلعہ سے نکلنا پڑا مگر خورشید عالم کو شاہ ظفر نے اپنی سرپرستی میں لے لیا جب غدر کے بعد ظفر کو رنگون بھیج دیا گیا تو خورشید عالم شاہ ظفر داغ کے ہاں رام پور

جارہے، تمکین کاظمی نے ان دونوں کے تعلقات کے بارے میں لکھا ہے:

> ”مرزا خورشید سے داغ کو بہت اُنس تھا اور وہ بھی داغ سے بڑی محبت کرتے تھے مرزا خورشید کی بے سرو سامانی پر داغ کڑھتے رہتے تھے ۱۵ر نومبر ۱۸۸۱ء کو نواب خلد آشیاں رامپور کی خدمت میں داغ نے معروضہ پیش کیا تھا۔“[۳۳]

داغ جب حیدرآباد آئے تو خورشید بھی ۱۸۹۰ء میں حیدرآباد آگئے اور داغ ہی کے پاس رہے داغ نے حضور سے عرض کر کے جولائی ۱۸۹۹ء میں دو سو روپیہ ماہوار منصب جاری کر دی۔ انگریزوں نے ۱۸۸۷ء میں شاہزادگان دہلی کے نام تنخواہیں جاری کیں تو ان کے نام کے بھی پچاس روپے کا وظیفہ کر دیا تھا۔ اس طرح انہیں ساڑھے تین سو روپے ماہوار ملتا کھانا اور رہائش داغ کے ذمے تھی تنخواہ عیاشی اور شراب کی نذر ہوتی تھی۔ شادی کی مگر بیوی ایک بیٹی چھوڑ کر وفات پا گئی دوبارہ شادی نہیں کی بلکہ اپنی بیٹی کی شادی ایک شریف خاندان کے لڑکے محمد اسحٰق سے کر دی تھی جو صاحب اولاد تھے۔ داغ کے انتقال کے بعد بھی حیدرآباد بھی رام پور رہے ۱۹۱۱ء، ۱۹۱۲ء میں حیدرآباد آ کر اپنی منصب کی تنخواہ اپنے نواسے کے نام منتقل کرانا چاہتے تھے، بڑے ہی خوش قبانہ وضع دار بارعب تھے۔ علم موسیقی کے ماہر اور اچھے شاعر بھی تھے۔ دسمبر ۱۹۱۴ء میں رامپور میں اللہ کو پیارے ہوئے۔

آغا مرزا شاغل:

یہ داغ کے رضاعی بھائی تھے نواب شمس الدین کی پھانسی کے بعد داغ کی والدہ آغا تراب علی سے وابستہ ہوئیں اور ۱۸۴۱ء میں مرزا شاغل پیدا ہوئے دہلی میں تعلیم و تربیت پائی اور غدر کے بعد رامپور جا رہے اور صاحبزادہ امداد اللہ خاں کے گھرانے میں شادی کی پھر رامپور سے عظیم آباد چلے گئے درویش منش آزاد مشرب تھے آخر عمر میں عظیم آباد سے رامپور آ گئے اور وہیں فروری ۱۸۹۸ء میں وفات پائی۔ مرزا شاغل کا صرف ایک لڑکا امراؤ مرزا تھا جن کا تخلص ابتدا اُمراؤ تھا بعد میں نادان بن گئے جو حیدرآباد میں رہے مرزا شاغل بڑے اچھے شاعر تھے داغ ہی سے مشورہ کرتے تھے کلام نہ جانے کہاں گیا۔

فاطمہ بیگم (داغ کی بیوی):

جب چھوٹی بیگم بہادر شاہ ظفر کے بیٹے کی محبوبہ بن چکی تو اس کی بہنوں کی تجویز یہ ہوئی کہ نواب مرزا خاں داغ کی شادی کر دی جائے۔ چنانچہ ۱۸۴۵ء میں جب کہ داغ پندرہویں سال میں تھے ان کی شادی خالہ زاد بہن فاطمہ بیگم کے ساتھ ہو گئی۔ تمکین کاظمین لکھتے ہیں:

> ”والد مرحوم بھی فرمایا کرتے تھے کہ اُستانی خاندان مغلیہ سے تھی، ممکن ہے انہوں نے خود داغ یا مرزا امیر الدین ضیا گورگانی دہلوی سے سنا ہو مگر تفصیل انہوں نے کبھی نہیں سنائی البتہ یہ ضرور فرمایا کرتے تھے کہ جب کبھی لفظی تحقیق زیر بحث ہوتی تو داغ ہمیشہ اپنی بیوی سے پوچھ لیا

> کرتے تھے چنانچہ کئی واقعات انہوں نے سنائے تھے۔“ ایک روز ایک حیدرآبادی نوجوان شاگرد ہونے کے لیے آئے اور حسب قاعدہ مٹھائی پیش کی جس پر فاتحہ (نیاز) دلوائی گئی اور سبھوں نے تبرک چکھا اتفاق سے پوری چنگیر بالوشاہی کی تھی جسے کھاتے ہوئے کسی نے تذکیر و تانیث کی بحث چھیڑ دی داغ نے پوچھا دکن میں بالوشاہی مذکر ہے یا مونث؟ کسی نے کہا مونث تو داغ نے کہا ہم بچپن سے مونث ہی سنتے آئے ہیں مگر ٹھہرو ذرا تمہاری اُستانی سے پوچھ لیں اب ہماری زبان باہر والوں میں بیٹھنے سے خراب ہو گئی ہے اس سے تحقیق کر لینا ہی بہتر ہے چنانچہ داغ اندر گئے اور تھوڑی دیر کے بعد باہر آ کر کہنے لگے بیوی کہتی ہیں بالو شاہی قلعہ میں بھی مونث ہے اس واقعہ سے داغ کی بیوی کا تعلق قلعہ سے ظاہر تو ہوتا ہے مگر خاندان کے ثبوت میں یہ واقعہ پیش نہیں کیا جا سکتا کیونکہ داغ کی بیوی اگر خاندان مغلیہ سے نہ بھی تھیں تو دس بارہ سال قلعہ میں رہنے کی وجہ سے قلعہ کی زبان واقف ضرور ہو گئی تھیں۔
>
> [۳۴]

نواب ضیاء الدین احمد خاں — نیر رخشاں:

نواب احمد بخش خاں کے چار صاحبزادے تھے ایک بیوی سے نواب شمس الدین احمد خاں اور ابراہیم علی خاں اور دوسری بیوی سے نواب امین الدین احمد خاں اور نواب ضیا الدین احمد خان تھے۔ نیر اکتوبر ۱۸۲۱ء میں فیروزپور جھرکہ میں پیدا ہوئے نواب احمد بخش خاں کی وفات کے بعد جاگیر کی تقسیم اس طرح ہوئی کہ پرگنہ لوہارو نواب امین الدین اور نیر کے حصے میں آیا والد کی وفات کے وقت نیر کی عمر چھ سال تھی۔ ان کا حلیہ کچھ اس انداز میں تھا:

> ”چھوٹا قد، بہت گورا رنگ، نازک نازک نقشہ غلافی آنکھیں، چگی داڑھی، چھریرا بدن، غرض نہایت خوبصورت آدمی ہیں ایک برکا سفید پاجامہ اور سفید ہی انگرکھا زیب بدن تھا قالب چڑھی ہوئی چوگوشیہ ٹوپی سر پر تھی ایک بڑا رومال سمرسہ بنا کر کندھے پر ڈالے ہوئے تھے۔“
>
> [۳۵]

نیر نے علم تفسیر و حدیث شاہ عبدالقادر کے شاگرد مولوی کریم اللہ سے ادب و فقہ مفتی صدر الدین آزردہ سے اور فلسفہ و منطق مولانا فضل حق خیرآبادی سے حاصل کی فارسی، عربی، ترکی اور اُردو چاروں زبانوں پر قدرت حاصل تھی نجوم اور ہیئت سے بھی واقف تھے تاریخ اور جغرافیہ پر ان کو جو مہارت تھی اس کا اعتراف ان کے کئی معاصرین نے کیا غالب نے کئی خطوط میں نیر کے کتب خانے کا ذکر کیا ہے یہ کتب خانہ بہت بڑا تھا چارلس شیفر اور ایلیٹ جیسے مستشرقین نے ان کی لائبریری سے استفادہ کیا تھا یہ لائبریری غدر میں لٹ گئی ۱۸۵۷ء کے بعد نیر نے کتابیں فراہم کر کے پھر اپنی لائبریری بنائی ان کی وفات کے بعد اس لائبریری کی کتابیں ندوۃ العلماء کو دے دی گئیں۔ اگرچہ نیر رخشاں نے غالب

سے باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی لیکن ان کی تعلیم وتربیت میں غالب کا بہت ہاتھ رہا۔ اُردو میں رخشاں اور فارسی میں نیر تخلص کرتے تھے۔ غالب سے ان کی لگاؤ کے بارے میں حجاب طاہر جانو کچھ اس طرح لکھتی ہیں:

> ''وہ غالب کے محبوب شاگرد تھے، غالب نے اپنی زندگی میں ضیاء الدین نیر رخشاں کو سند خلافت لکھ کر عنایت کی اور ان کی مدح میں ایک قصیدہ بھی کہا نیر رخشاں نے دیوانِ غالب اُردو کا مقدمہ بھی لکھا تھا۔''[۳۶]

ان کا مجموعہ کلام 'جلوہ صحیفہ زریں' کے نام سے ان کے بیٹے نواب سعید الدین غالب نے ۱۹۱۵ء میں شائع کر دیا۔ ۲۷/ جون ۱۸۸۵ء کو نیر کا انتقال ہو گیا حضرت قطب الدین بختیار کاکی کی درگاہ میں اپنی خاندانی ہڑواڑ میں مدفون ہیں۔

نواب امین احمد خاں:

نواب امین الدین احمد خاں نواب شمس الدین خاں کے بھائی تھے۔ نواب امین الدین احمد ۱۸۱۴ء میں فیروز پور جھرکہ میں پیدا ہوئے نہایت خوش وضع اور وجیہ نوجوان تھے ان کی شادی نواب غضنفر الدولہ محمود زیر بیگ عرف منیڈھو خان رسالدار سلطنت اودھ کی صاحبزادی ولی انسا بیگم سے ہوئی جن کے بطن سے نواب علاؤالدین احمد خان پیدا ہوئے۔ نواب امین الدین احمد خاں نے وصولیاں مالگذاری میں ترمیم کی بٹائی کا پرانا طریقہ منسوخ کیا اور نقد تشخیص کا نظام نافذ کیا جس سے رعایا کو فائدہ ہوا ریاست لوہارو میں برطانوی ڈاک خاندان کے عہد حکومت میں قائم ہوئی ایک وسیع بازار بھی قائم ہوا نواب امین الدین کا زیادہ وقت عملی سرگرمیوں میں گزرا پھر صحت خراب رہنے لگی ابھی ان کی عمر ستاون سال کی تھی کہ بروز جمعہ ۳۱/ دسمبر ۱۸۶۹ء میں انتقال کر گئے اور وہ دہلی میں قطب صاحب کے نزدیک اپنے والد کی قبر کے پاس مدفون ہیں۔

معروف دہلوی:

نواب الٰہی بخش خاں نام معروف تخلص، برادر خورد فخر الدولہ نواب احمد بخش رئیس فیروز پور جھرکہ خلف مرزا عارف جان برادر شرف الدولہ نواب قاسم جان خاندی امرائے دہلی سے تھے۔ نواب الٰہی بخش خان معروف ایک صاحب دل بلند درجہ زاہد و عابد ہونے کے ساتھ ایک اعلیٰ قادر الکلام شاعر بھی تھے شعر و سخن کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے اُستاد ذوق بہت احترام سے معروف کا تذکرہ کرتے ہیں نواب الٰہی بخش معروف صاحب دیوان تھے اور دیوان کے علاوہ پانچ سو بیت کی ایک مثنوی بتتبع زمرد بھی چھوڑی نواب معروف بہت فیاض اور سخی تھے۔ کوئی ان کے دروازے سے خالی ہاتھ نہ جاتا تھا نہایت مہمان نواز تھے نواب معروف کے زمانے میں دہلی علما و صوفیا کا مرکز بنی ہوئی تھی نواب الٰہی بخش معروف نے زہد و عبادت اور شاعری میں اپنے اجداد کا نام روشن کیا ان کا زیادہ کلام صوفیانہ ہے نواب الٰہی بخش معروف نے ۸۰ سال کی عمر ۱۲۴۲ھ میں وفات پائی۔

نواب یوسف علی خاں بہادر:

نواب یوسف علی خاں خلف نواب محمد سعید خاں بڑے علم دوست ہنر پرور اور شعرا کے مربی رئیس تھے خود بھی شاعر تھے اور اُردو فارسی دونوں میں شعر کہتے تھے اور اُردو میں ناظم تخلص کرتے تھے صاحب دیوان تھے ابتدا میں حکیم مومن خاں سے اصلاح لیتے تھے ان کے بعد مرزا نوشہ غالب پھر مظفر علی امیر کو کلام دکھلانے لگے دلی لکھنو کی تباہی کے بعد جو شاعر وہاں نکلے ان کو رام پور ہی میں جگہ ملی تھی مولانا فضل حق خیرآبادی آرزو، مرزا غالب میر حسین تسکین میر ظفر علی اسیر اور بہت علما اور شعرا ان کے دامن دولت سے وابستہ تھے نواب صاحب موصوف نے شعرائے دہلی و لکھنو کو اپنے دربار میں جمع کر کے اُردو شاعری کو گنگا جمنی کر دیا تھا یعنی ان دونوں طرزوں کو ملا کر ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی تھی جس نے ان کے بلند اقبال صاحبزادے نواب کلب علی خاں کے زمانہ میں بڑی ترقی کی۔

بہادر شاہ ظفر:

بہادر شاہ ظفر خاندان مغلیہ کے آخری تاجدار مرزا ابوالمظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ اکبر شاہ ثانی کے بیٹے تھے ولادت ۱۷۷۵ء میں ہوئی باپ کے مرنے کے بعد ۱۸۳۷ء میں تخت پر بیٹھے اور غدر کے بعد ۱۸۵۷ء میں معزول ہو کر ملک برہما میں جلاوطن کیے گئے جہاں ۱۸۶۲ء میں انتقال کیا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ان کا حلیہ کچھ اس طرح لکھا ہے:

> ''دہلی میں وہ کون ہے جس نے حضرت ظل اللہ کو نہیں دیکھا، میانہ قد بہت نحیف جسم، کسی قدر لمبا چہرہ بڑی بڑی روشن آنکھیں آنکھوں کے نیچے ہڈیاں بہت اُبھری ہوئی لمبی گردن چونکا ذرا اونچا پتلی ستواں ناک بڑا دہانہ گہری سانولی رنگت، سر منڈا ہوا، چھدری ڈاڑھی کلوں پر بہت کم تھوڑی پر ذرا زیادہ لپیس کرتی ہوئی ستر برس سے اونچی عمر تک تھی بال سفید بھک ہو گئے تھے لیکن پھر بھی ڈاڑھی میں اکا دکا سیاہ بال تھے چہرے میں جھریاں تھیں لیکن باوجود اس پیرانہ سالی اور نقاہت کے آواز میں کرارا پن تھا سبز کمخواب کا ایک بر کا پاجامہ اور سفید ڈھاکے کی ململ کا کرتہ زیب بدن تھا۔''[۳۷]

زینت محل بیگم:

بیگم زینت محل احمد قلی خاں کی بیٹی تھی اور احمد قلی خاں کا تعلق احمد شاہ درانی شاہ کابل کے خاندان میں سے تھے زینت بیگم نورجہاں کی طرح کاروبار سلطنت میں بادشاہ کا ہاتھ بٹاتی تھیں۔ بہادر شاہ ظفر اپنے روزنامچے میں لکھتے ہیں:

> ''سلطنت کے تمام کارپردازوں کے نام حکم جاری کیا گیا جس دستاویز پر نواب زینت محل کی مہر نہ ہوگی وہ غیر معتبر ہے حضور والی مستعالی نے اپنے دستخط خاص سے ایک شقہ جناب زینت محل بیگم صاحبہ کے نام جاری فرمایا کہ آپ اس بات کا خیال رکھیں کہ بخشی گری کی تنخواہ آپ کے روبرو تقسیم کی جائے۔''[۳۸]

زینت بیگم بہادر شاہ ظفر کی چہیتی ملکہ تھیں بادشاہ ان سے غیر معمولی محبت کرتے تھے اور اپنے کردار و سیرت شخصیت اور شوہر پرستی کی روایتی شان کے باعث اس قابل بھی تھی کہ انہیں چاہا جائے اور انہیں وہی منزلت دی جائے جس کی وہ مستحق تھیں۔ زندگی کی آخری سانس تک وہ اپنے شوہر کے دامن محبت سے وابستہ رہیں بہادر شاہ ظفر کی دوسری بیویوں کی طرح ان کے لیے بھی یہ ممکن تھا کہ وہ رنگون جلاوطن نہ ہوں لیکن ہمت استقامت عزم و ثبات عورت کی سرشت ہے اور یہی سرشت زینت محل کی بھی تھی انہوں نے ہمت اور استقلال کے ساتھ یہ فیصلہ کر لیا کہ وہ جس شوہر کے ساتھ عیش و نعم کی زندگی بسر کرتی آئیں ہیں اس کے ساتھ ہی مصیبت کے دن بھی کاٹیں گی۔ بہادر شاہ ظفر اپنی محبت کا اظہار کرتے رہتے تھے:

"بہادر شاہ ظفر نے اپنی سب سے چہیتی بیگم زینت محل کے لیے لال کنویں پر لب سڑک ایک حویلی تعمیر کرائی یہ حویلی ۱۲۶۲ ہجری کے مطابق ۴۶-۱۸۴۵ھ میں تعمیر ہوئی تھی بہادر شاہ ظفر نے اس کی تاریخ ہی سنگ مرمر کے کتبے پہ کندہ ہے:

کرد ظفر زینت محل تعمیر قصر بے بدل

شد بر محل سال بنا 'امین خانہ زینت محل' [۳۹]

مولانا امام بخش صہبائی:

دہلی کے دورِ آخر میں جو یگانہ روزگار افراد رونق بزمِ انجمن تھے وہ محفل پھر کبھی نہ جمی انہیں فخر روزگار لوگوں میں ایک امام بخش صہبائی بھی تھے جن کی سیرت و شخصیت کے معترف اصاغر و اکابر سب ہیں بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ بے خطاب مقصد غدر کے سلسلے میں انگریزوں کے ہاتھوں مارے گئے۔ امام بخش صہبائی کا حلیہ کچھ اس طرح تھا:

"کھلا ہوا گندم گوں رنگ ہے منہ پر کہیں کہیں چیچک کے داغ ہیں سر پر پٹھے ہیں بڑے دبلے پتلے آدمی ہیں۔ کوئی چالیس کی عمر ہوگی ایک بر کا سفید پاجامہ، سفید انگرکھا، کشمیری کام کا جبہ پہنتے اور سر پر چھوٹا سا سفید صافہ باندھتے تھے۔" [۴۰]

رام بابو سکسینہ ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"صہبائی قدیم دہلی کالج میں فارسی اور عربی کے پروفیسر بہت روشن خیال اور اخلاقی جرات کے آدمی تھے زبان فارسی میں ان کو کمال حاصل اور اس زمانہ میں جبکہ فارسی کا دور دورہ تھا ایک خاص عزت اور قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے انہوں نے سرسید کو آثار الصنادید کی تصنیف میں بہت مدد دی طلبہ میں ہر دلعزیز تھے اور ان کی قابلیت اور شہرت کا طلبہ کے دل پر بڑا اثر پڑا تھا فن کے شہر میں بہت مشہور تھے اور قلعہ کے اکثر شہزادے اور متوسلین ان سے اصلاح لیا کرتے تھے۔" [۴۱]

نواب علاؤ الدین خاں علائی:

نواب علاؤ الدین خاں علائی، نواب امین الدین احمد خاں کے بڑے فرزند تھے علائی ۲۵/دسمبر ۱۸۳۳ء کو پیدا ہوئے اپنے والد کی زندگی ہی میں مسند نشین ہوئے کیونکہ ان کے والد نواب امین الدین احمد خاں بیمار رہنے لگے اور ریاست کے انتظام سے رضا کارانہ دست بردار ہو گئے۔ فرحت اللہ بیگ ان کے بارے میں اس طرح لکھتے ہیں:

"نواب علاء الدین خان علائی نواب لوہارو کے ولی عہد میں کوئی تئیس، چوبیس سال کی عمر ہے۔ متوسط قد، گندمی رنگ، موٹا نقش گول چہرہ، شربتی آنکھیں اور گھنی چڑھی ہوئی داڑھی ہے، لباس میں خلعتے کا تنگ میری کا پاجامہ، سفید کامرانی کا انگرکھا، اس پر بینہ کھلی سیاہ مخمل کی نیمہ آستین اور سر پر سیاہ مخمل کی چوگوشیہ ٹوپی تھی۔" [۴۲]

نواب علاءالدین کی تعلیم مرزا غالب کی نگرانی میں ہوئی نواب علائی کو علمی و ادبی ماحول ورثے میں ملا تھا ان کے تخلص مرزا غالب کے تجویز کردہ تھے فارسی میں نیسی اور اردو میں علائی۔ ان کا زیادہ کلام فارسی میں ہے غالب علائی کو 'اے میری جان' اور کبھی 'یہ مرزبان لوہارو' کہا کرتے تھے۔ مرزا غالب نے انہیں فارسی نظم و نثر میں اپنا خلیفہ اور جانشیں مقرر کیا۔ نواب علائی نے ریاست لوہارو میں ایک چھاپے خانہ 'فخر المطابع' کے نام سے قائم کیا جہاں نئے علمی و ادبی کتابیں شائع ہوا کرتی تھیں ایک پرچہ اخبار 'امیر الاخبار' کے نام سے نکالا ان کی قلمی بیاض لوہارو کے کتب خانہ میں تھی اب رضا لائبریری رامپور میں ہے۔ غالب نے نواب علائی کو تقریباً چھپن خطوط لکھے کچھ فارسی خطوط لکھے نواب علائی کی وفات جمعہ کے دن ۳۱/اکتوبر ۱۸۸۴ء میں ہوئی۔

نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ:

نواب مصطفےٰ خاں، نواب اعظم الدولہ سرفراز الملک مرتضیٰ خان صاحب بہادر مظفر جنگ کے فرزند تھے، رام بابو سکسینہ شیفتہ کی ابتدائی زندگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"نواب مصطفیٰ خاں کی ولادت ۱۸۰۴ء میں بہ مقام دہلی میں ہوئی میاں جی مالا مال سے فارسی، عربی کی تعلیم پائی مولانا محمد نور سے فن حدیث و تجوید میں استفادہ کیا ۱۲۵۵ء ہجری میں آ کر حرمین شریفین کی زیارت نصیب ہوئی تو مکہ معظمہ کے فاضل و عالم باکمال حضرت شیخ عبداللہ سراج حنفی سے آپ نے صحاح کے ابتدائی حصہ تبرکاً پڑھے۔" [۴۳]

آپ نظم و نثر دونوں پر قدرت کاملہ رکھتے تھے اور حکیم مومن خان کے شاگرد تھے اور اردو میں شیفتہ اور فارسی میں حسرتی تخلص کرتے تھے۔ دیوان فارسی اور ریختہ کے علاوہ ان کے رقعہ جات بھی پڑھنے کے قابل ہیں جن سے ان کی اعلیٰ درجہ کی انشاپردازی و بلاغت کا اظہار ہوتا ہے۔

مشہور ہے کہ فارسی میں غالب اور اردو میں مومن سے مشورہ سخن کرتے تھے:

”نواب صاحب کی سخن فہمی کی اتنی شہرت تھی کہ غالب صاحب جیسے کمال اپنے اشعار کی اچھائی برائی کی سوئی نواب صاحب کی پسندیدگی کو قرار دیتا ہے غالب ذہانت کی داد دیتے ہوئے کہتے ہیں:

غالب زحسرتی چہ مرایم کہ در غزل
جوں او تلاش معنی و مضمون نکردہ س [۴۴]

شیفتہ ناقد کی حیثیت سے بھی بہت زیادہ مشہور رہیں اپنے زمانے میں بھی ان کو اس میں بہت شہرت حاصل تھی اور اُردو اور فارسی شاعری کے اعلیٰ درجہ کے نقاد اور سخن سنج سمجھے جاتے تھے ان کا تذکرہ گلشن بے خار ایک مبسوط اور مشہور تصنیف ہے اور ہمارے نزدیک وہ پہلا تذکرہ جس میں انصاف اور آزادی کے ساتھ اشعار کی تنقید کی گئی ہے۔ تریسٹھ سال کی عمر میں ۱۸۶۹ء میں مقام دہلی وفات پائی حضرت شاہ نظام الدین محبوب الٰہی کی خانقاہ میں دفن ہوئے۔

مرزا غالب:

مرزا اسد اللہ بیگ خاں غالب قوم کے سلجوقی ترک ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کو آگرہ میں پیدا ہوئے ان کے دادا مرزا قوقان بیگ خاں اس زمانے میں سمرقند سے ہندوستان آئے۔ جب سلطنت مغلیہ کے اقبال کا دیا ٹمٹما رہا تھا اور نواب معین الملک عرف میر منو پنجاب کے ناظم تھے۔ مرزا قوقان بیگ خاں پہلے میر منو کے پاس ملازم ہوئے ان کی وفات پر نظامت پنجاب کا کارخانہ درہم برہم نظر آیا تو دہلی چلے گئے ذوالفقار الدولہ نجف خاں کے ہاتھ میں اختیارات کی بات آئی تو مرزا قوقان بیگ خاں کو بلند شہر کے ضلع میں پانچ سو کا تعلقہ ذات اور رسالے کی تنخواہ کے لیے مل گئے دہلی میں ان کی شادی ہوئی۔ اولادِ نرینہ میں دو کے نام معلوم ہیں:

ایک مرزا عبداللہ بیگ خاں عرف مرزا دولھا
دوسرا مرزا نصر اللہ بیگ خاں

نصر اللہ بیگ مرہٹوں کی طرف سے آگرہ کے صوبہ دار تھے جب انگریز دہلی اور آگرہ پر قابض ہو گئے اور صوبیداری کمشنری بن گئی تو لارڈ لیک نے ان کو چار سو سواروں کا افسر بنا دیا اور ایک ہزار سات سو روپے ماہانہ تنخواہ مقرر کی پھر اور بھی اس کو انعامات ملے کچھ عرصے بعد مرزا نصر اللہ خاں بھی ۱۸۰۶ء میں اچانک وفات پا گئے اس طرح نہ صرف ان کی تنخواہ بند ہوئی بلکہ سرکار انگلیشیہ نے سونک اور سونسا کے پرگنے بھی اپنے قبضے میں لے لیے لیکن مرزا کے پسماندوں کے لیے دس ہزار روپے سالانہ کی پنشن مقرر کر دی۔

جب مرزا آگرہ چھوڑ کر دہلی میں مقیم ہو گئے تو ان کا امیرانہ ٹھاٹھ بدستور قائم رہا آمدنی کے وسائل گھٹتے گئے اور وہ قرضہ دار ہو گئے نیز احمد بخش خاں نے اپنی جائیداد بیٹوں میں تقسیم کر کے کاروبار ریاست سے علیحدگی اختیار کر لی اس وقت مرزا غالب کو خاندانی پنشن کے سلسلے میں چارہ جوئی کا خیال آیا اسی پنشن کے سلسلے میں غالب نے ۱۸۲۷ء میں کلکتہ

سفر اختیار کیا۔ یہ دعویٰ ریاست فیروز پور جھرکا کے خلاف تھا۔ جس کے والی نواب احمد بخش خاں کے فرزند اکبر نواب شمس الدین احمد خاں بن گئے تھے۔ ان کی طرف سے یہ جوابی دعویٰ پیش ہوا کہ دس ہزار کی پنشن میں نصف کی تخفیف اور بقیہ رقم میں خواجہ حاجی کا شمول لارڈ لیک کے حکم سے ہوا جو ابتدائی پنشن مقرر کرنے کا ذمہ دار تھا۔ سر جان میلکم نے اس مہر اور دستخط کی تصدیق کی اور مرزا کا دعویٰ خارج کر دیا گیا اس طرح انہیں ساڑھے سات سو روپے سالانہ پر قناعت کرنی پڑی اور اس طرح غالب کے نواب کے ساتھ اچھے تعلقات نہ تھے۔

”دہلی سے شمس الدین کی سازباز سے غالب کے خلاف رپورٹ آئی تو غالب کو مایوسی ہوئی تو غالب کو غم و غصہ کا اظہار کرنا پڑا۔“[۴۵]

بیگم کی وجہ سے نواب احمد بخش کا خاندان مرزا کا اپنا خاندان بن چکا تھا نواب شمس الدین احمد خاں جو کہ نواب احمد بخش کے فرزند اکبر تھے ریاست فیروز پور جھرکا کے والی بنے تو بھائیوں میں جھگڑا ہو گیا کہتے ہیں مرزا غالب نے بھی اس جھگڑے کا فائدہ اُٹھایا جو کہ شمس الدین کی پھانسی کا باعث بنا۔

شیخ محمد ابراہیم ذوق:

شیخ محمد ابراہیم ذوق ایک غریب سپاہی محمد رمضان کے بیٹے تھے جن کو نواب لطف علی خاں رئیس دہلی کی حرم سرا کے کاروبار کی خدمت سپرد تھی اور اونچے گھرانے سے تعلق نہ رکھتے تھے مگر ذاتی اور فنی قابلیت سے ہزاروں شریفوں اور عالی خاندانوں سے بڑھ کر مشہور تھے۔ ان کا حلیہ کچھ یوں ہے:

”ذوق قد و قامت میں متوسط اندام رنگ اچھا سانولا، چہرے پر چیچک کے بہت داغ، آنکھیں بڑی بڑی، نگاہیں تیز، چہرے کا نقش کھڑا کھڑا، سفید رنگ کا پاجامہ، سفید کرتا، سفید ہی انگرکھا، ململ کی ٹوپی گول چندوے کی۔“[۴۶]

نوعمری میں ہی ذوق مشاعروں میں جایا کرتے تھے ان کو اچھے اچھے اشعار یاد ہوتے ہیں اور وہ ان کو بار بار پڑھا کرتے تھے کچھ عرصہ ذوق نے شاہ نصیر کی شاگردی اختیار کی لیکن پھر یہ سلسلہ ختم ہو گیا ذوق مشاعروں میں فی البدیہہ غزلیں کہا کرتے تھے اتفاق سے شاہ نصیر میر کاظم حسین کے بعد ولیعہد سلطنت ظفر کی غزلوں کی اصلاح کا کام کرتے تھے جس کا صلہ چار روپے ماہوار مشاہدہ مقرر ہوا یہ تنخواہ تو کم تھی مگر قدر و منزلت اور شہرت کافی تھی اور شہر کے تمام امیر و رئیس اور کہنہ مشق شاعر ان کو اُستاد مانتے تھے دلی میں نواب الٰہی بخش خان متخلص بمعروف پہلے شاہ نصیر سے اصلاح لیتے تھے جب ذوق کا شہرہ ہوا تو وہ بھی ذوق کے شاگرد ہو گئے۔ رئیس احمد جعفری ان کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں:

”زبان کے بادشاہ تھے الفاظ ان کی ٹکسال میں ڈھلتے تھے محاورات ایجاد کرتے تھے نئی ترکیبیں اور بندشیں کنیز کی طرح ان کی خدمت میں حاضر رہتیں تھیں پر گو تھے زود گو تھے ان کی زبان مستند تھی۔“[۴۷]

حکیم احسن اللہ خاں:

حکیم الدولہ عمدۃ الحکما معتمد الملک، حاذق الزماں احسن اللہ خاں بہادر ثابت جنگ دلی کے مشہور حکیم محمد عزیز اللہ خاں کے صاحبزادے تھے حکیم احسن اللہ خاں نواب احمد بخش خاں والی فیروز پور جھرکہ کے ملازم ہوئے نواب فیض محمد خاں والی جھجر کے ملازم ہوئے ان کے انتقال کے بعد اکبر بادشاہ ثانی کے دربار سے منسلک ہو گئے اکبر شاہ ثانی نے 'عمدۃ الملک حاذق' کے خطبات سے نوازا۔ اکبر شاہ ثانی کے انتقال کے بعد بہادر شاہ ظفر نے ان کی خدمات حاصل کیں اور احترام الدولہ عمدۃ الحکما ثابت جنگ کے خطابات سے نوازا۔ اپنے فہم و فراست کی وجہ سے بادشاہ کے مشیر خاص بن گئے۔ انہیں دلی کے عوام و خواص میں غیر معمولی مقبولیت حاصل تھی لیکن ۱۸۵۷ء میں ان کے رویے نے عوام کو ان سے متنفر کر دیا ان کی ہمدردیاں انگریزوں کے ساتھ تھیں اس لیے انقلابیوں نے ۱۸/اگست ۱۸۵۷ء کو ان کی حویلی کو آگ لگا دی اور سارا سازو سامان لوٹ لیا۔ جب دہلی پر انگریزوں کا قبضہ ہو گیا تو ان کی جائیداد ضبط کر کے نقل و حرکت پر پابندی لگا دی گئی بعد میں جائیداد تو واگزار کر دی گئی لیکن نقل و حرکت پر پابندی رہی یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ پابندی کب تک رہی حکیم صاحب دلی سے بڑودہ چلے گئے اور وہیں انتقال ہوا نواب ضیاءالدین احمد خاں نیر رخشاں نے حکیم صاحب کا سنہ ولادت اس مصرع سے نکالا۔

"سن مولدش بود لفظ غریب' اور سنہ وفات اس ۱۲۱۲ھ

مصرے 'بود دل فو تش حکیم غریب' سے ہے ۱۲۹۰ھ

قاموس المشاہیر میں ان کی تاریخ وفات ستمبر ۱۸۷۳ء بتائی گئی ہے۔" [۴۸]

بائی:

یہ ایک عورت تھی باکمال، شہر شاہجہان آباد کے باہر قریب عید گاہ قدیم کے ایک چھپر میں تمام عمر بسر کر دی معلوم نہیں کہ اصلی نام کیا تھا لیکن لوگ بائی جی کے نام سے مشہور کرتے تھے کلام میں اکثر آیات قرآنی جاری ہوتیں تھیں۔ خصوصاً انا اعطینک الکوثر دیکھا گیا کہ جب کوئی اپنے مطلب کے واسطے ان کے پاس گیا تو سترہ کوڑیاں اس مال میں سے جو ان کے پاس لے جاتا علیحدہ کر کے ہر دفعہ زمین پر رکھ کر زمین سے اٹھائیں اور ہر دفعہ آیت انا اعطینک الکوثر کی پڑھتیں جاتیں اور جو کچھ دل میں آتا سائل کو کہہ دیتیں لیکن قدرت الٰہی کو تماشا کرنا چاہیے کہ جو اس وقت ان کی زبان سے نکلتا بغیر وہی امر بے کم و کاست وقوع سے آتا قریب ایک سلا ہوا کہ جہان فانی سے رحلت کی۔

مسٹر ایڈورڈ مارسٹن:

بلیک صاحب ایک انگریز تھا وہ اٹھائیس سال کی عمر میں کپتان ہو گیا اور اس پر طرہ یہ کہ اسسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ بن گیا۔ مارسٹین بلیک دہلی میں جرنیل کے عہدے پر اور حویلی کے دربار میں ریذیڈنٹ مقرر ہو گیا۔ ایک لڑائی کے دوران مارسٹن بلیک مارا گیا مگر انگریز عدالت کسی کو سزا نہ دے سکی کیونکہ اس کے سارے ثبوت غائب کر دیئے گئے۔ وزیر

بیگم عرف چھوٹی بیگم کے مارسٹن کے بلیک کے ساتھ تعلقات رہے ان کے بطن سے دو بچے ایک بیٹا مارٹن عرف امیر مرزا اور ایک بیٹی سوفیہ عرف مسیح جان ہوئے۔

ولیم فریز ریذیڈنٹ:

ولیم فریز ریذیڈنٹ مشہور تھا کہ شاید وہ مسلمان ہو گیا ہو کیونکہ اس نے ہندوستانی طور طریقہ اپنا لیے وہ سور اور گائے نہ کھاتا تھا حقہ پان اور عطریات کا شوق کثرت سے تھا۔ فارسی بے تکان بولتا تھا اور شعر ریختہ سے بھی شغف رکھتا تھا۔ نواب شمس الدین کے ساتھ اس کی کوئی رنجش ہو گئی جس کی وجہ سے اس کو نواب صاحب نے مروا دیا اس کے قتل کے نتیجے میں نواب شمس الدین کو پھانسی ہو گئی۔

کریم خان:

کریم خان نواب شمس الدین کا خاص ملازم تھا بندوق چلانے اور نشانہ بازی میں مہارت رکھتا تھا نواب صاحب اس پر بہت اعتماد کرتے تھے انہوں نے ولیم فریزر کو ختم کرنے کی ذمہ داری کریم خان کو دی تھی جن کو اس نے پورا کیا اور بہادری کے ساتھ سزا کو قبول کیا لیکن اپنے مالک سے غداری نہ کی کہیں پر بھی ان کا نام نہ لیا اس کو ولیم فریزر کے قتل کے جرم میں پھانسی دی گئی۔

آغا مرزا تراب علی رام پور:

آغا مرزا تراب علی رام پور کے تھے اور شیعہ تھے وزیر بیگم کے ساتھ ان کا نکاح ہوا جس سے ایک بیٹا شاہ محمد آغا مرزا تھا بڑا ہو کر یہ بیٹا بھی شاعر بنا۔ فارسی کا شائق تھا اور شاغل تخلص کرتا تھا۔

مرزا فتح اللہ بیگ خاں:

مرزا فتح اللہ بیگ خاں اور نواب شمس الدین بھائی بھائی تھے کچھ ایسی رنجش ہوئی کہ دونوں ایک دوسرے کا منہ دیکھنے کے روادار نہ رہے جب فریزر کا قتل ہوا تو کہا جاتا ہے مرزا فتح اللہ کی مخبری پر ہی شمس الدین کو گرفتار اور پھانسی کی سزا سنائی گئی۔

مرزا اسفند بیگ:

مرزا اسفند بیگ ماہر قانون تھے ریاست ہائے فیروز پور جھرکہ کے قانونی اور دفتری معاملات کی دیکھ بھال کرتے تھے اس نے شمس الدین کے مقدمہ کی پیروی کی مگر انگریز قانون کے آگے ایک نہ چل سکی اور شمس الدین کو پھانسی ہو گئی اس واقعہ کے بعد انہوں نے دستار بندھی چھوڑ دی لیکن ان کی ترقی و عروج پر اس مقدمے کا کوئی اثر نہ ہوا چند برس الور میں نائب دیوان اور پھر دیوان ہو گئے انہوں نے ۱۸۶۲ء میں وفات پائی۔

بحیثیت مجموعی یہ ناول ایک عہد کی تاریخ بھی ہے اور حال میں بھی گردش کرتا رہا۔ اس میں جہاں انگریزوں کی عیاریوں مکاریوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ وہیں عوام میں ان کے تئیں بڑھتی ہوئی نفرت اور غم و غصے سے بھی روشناس کرایا

گیا ہے ۔اس ناول میں اُنیسویں صدی کی دفتری زبان سرکاری حکم نامے اور خطوط کے علاوہ مکاتیب کے بھی عمدہ نمونے پیش کیے گئے ۔اس میں زبان، کردار، واقعات پلاٹ تمام اُنیسویں صدی کے زوال پذیر معاشرہ کی نشاندہی کرتے ہیں اور اسی کو بیان کر رہے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ ناول جدید شعور کی پیداوار ہے اور اس کے مضامین اور موضوعات جدید زمانہ حال میں سے ہیں۔ بقول آصف رضا:

"اس ناول میں آپ کے ہندوستان کی تاریخ کے لاشعور کی گہرائیوں تک ہاتھ بڑھا کر قاری کے دل میں اس کی تو انگری اور تنوع کا احساس اور شعور پیدا کرتے ہیں ۔مذہب رسوم و رواج مقامات اور لوگ سامنے آجاتے ہیں لیکن ناول ایک جدید شعور کی پیداوار ہے کیونکہ اس کے موضوعات اور مرکزی مضامین لاوقت موضوعات اور مضامین ہیں اور انسانی صورتِ حال کے وجودی متعلقات میں سے ہیں۔"[۴۹]

وزیر خانم صرف ذریعہ ہے اس عہد کا جائزہ لینے سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کئی ایک طاقت ور ادارے دکھائی دیتے ہیں لیکن طاقت اپنا مرکز بدلتی رہتی ہے ڈاکٹر شگفتہ حسین کا کہنا ہے:

"گنگا جمنی تہذیب ہند اسلامی تہذیب کے آگے جھکی اور پھر ہند اسلامی تہذیب ہند یورپی تہذیب کی طاقت سے متاثر ہوئی اسی طرح ہندوستانی سماج میں شادی کا مضبوط ادارہ سماجی تعلقات کا ادارہ اور مغل ریاست جو اپنی طاقت سے زبان اور کلچر اثر انداز ہوتے رہے اب ان طاقتوں میں بھی تبدیلی آرہی تھی ۔روایتی مغل ریاست فرنگی بڑھتی ہوئی طاقت کے سامنے لمحہ بہ لمحہ کمزور اور بے بس ہو رہی ہے اس کے ہاتھ سے طاقت پھسل رہی ہے شاہی کے ادارے کی مضبوطی ظاہراً قائم تو ہے لیکن اس کو رکھیل بھی متاثر کر رہی ہے یہ رکھیل سماجی طاقت کے ادارے کی طاقت کے سبب نئے معنی پا رہی ہے ۔"[۵۰]

بحیثیت مجموعی 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' اپنے موضوع کے اعتبار سے نہایت جرات آفریں ناول ہے جس میں ہند اسلامی معاشرت کے ملبے سے بلند ہوتے دھویں سے بننے والی پرچھائیاں دکھائی گئی ہیں ۔دیمک زدہ، ٹوٹتی بکھرتی تہذیب کا نوحہ پیش کیا گیا ہے ۔بے حس و مردہ ہوتے ہوئے احساس کے آشوب کی تصویر کشی کی گئی ہے لیکن اس احتیاط اور فنی التزام کے ساتھ جس میں جذباتی فشار کی گنجائش نہیں رہتی وقت کی سفاک تر کتازیوں میں پستی ہوئی اقدار پر درد و کرب کی برتی ہوئی آنچ اور تپش تو ہے لیکن مفلوج کرداروں کے گرد سنہری ہالے بننے سے عموماً احتراز برتا گیا ہے کہ فنکارانہ شعور کا تقاضا بھی یہی ہے نیز ماضی کی درست تنقیح کے بغیر نہ تو بامعنی حال کا تصور ممکن ہے اور نہ خوش آیند مستقبل کی خواہش جنم لے سکتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی: کئی چاند تھے سرِ آسماں، اظہار تشکر کراچی: شہرزاد ۲۰۰۶ء، ص ۸۴۷
۲۔ فیروز عالم: اُردو ناول کی تاریخ کا سنگِ میل، مشمولہ: خبرنامہ، شب خون، الہ آباد: نمبر ۵، فروری تا جولائی، امین احمد (مدیر) فروری تا جولائی، ۸۔۲، صفحہ ۲۲
۳۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اُردو ادب کی تاریخ ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۸
۴۔ ایضاً، ص ۲۵۶
۵۔ ایضاً، ص ۲۵۷
۶۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۸۰۳
۷۔ مظہر جمیل، سیّد: کئی چاند تھے سرِ آسماں، مشمولہ: سمبل، راولپنڈی: علی محمد فرشی (مدیر)، شمارہ ۴۔۳۔ ۱، جنوری تا جون، ۲۰۰۷ء، ص ۴۸۵
۸۔ ذاکر حسین: کئی چاند تھے سرِ آسماں ___ نوبل انعام کا مستحق ناول، خبرنامہ 'شب خون' الہ آباد: جنوری تا جولائی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۸
۹۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۶۱
۱۰۔ ایضاً، ص ۶۱
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۴۹
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۹۲
۱۳۔ ساجد، غلام حسین: کئی چاند تھے سرِ آسماں، ملتان: انگارے، عامر سہیل (مدیر)، جون، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲
۱۴۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۲۶۱
۱۵۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۸۳۰
۱۶۔ فیروز عالم: اُردو ناول کی تاریخ کا سنگِ میل، خبرنامہ، شب خون، ص ۲۴
۱۷۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۲۱
۱۸۔ حیدر علی ملک: کئی چاند تھے سرِ آسماں، فیصل آباد: مشمولہ، نقاط، قاسم یعقوب (مدیر)، دسمبر ۲۰۰۷ء، ص ۳۲۳
۱۹۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۴۶۶
۲۰۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۴۶۶
۲۱۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۴۶۴
۲۲۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۵۰۷
۲۳۔ حیدر علی ملک: کئی چاند تھے سرِ آسماں، مشمولہ: نقاط، ص ۳۲۴
۲۴۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ص ۱۰۴

۲۵۔ حیدرقریشی: کئی چاند تھے سرِ آسماں،مشمولہ: ماہنامہ، سبق اُردو، الہ آباد: بھدوہی، دانش الہ آبادی(مدیر)، جولائی، اگست،۲۰۰۷ء،ص۲۴

۲۶۔ مظہرجمیل،سیّد: کئی چاند تھے سرِ آسماں،ص۳۳

۲۷۔ احمدمشتاق:کلیاتِ مشتاق احمد،الہ آباد: شب خون کتاب گھر،مارچ۲۰۰۴ء،ص۶۱

۲۸۔ آزادمحمدحسین: آبِ حیات،لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،اشاعت اوّل،۱۹۵۰ء،ص۳۹۰

۲۹۔ تمکین کاظمی: داغ،لاہور:آئینۂ ادب،اشاعت۱۹۶۰ء،باراوّل،ص۲۸-۲۹

۳۰۔ جعفری،رئیس احمد:بہادرشاہ اوران کا عہد،لاہور: کتاب منزل،اشاعت اوّل،س ن،ص۲۳۲

۳۱۔ فرحت اللہ بیگ: دہلی کی آخری شمع،مرتبہ:صلاح الدین،دہلی: اُردو اکادمی،۲۰۰۳ء،ص۸۳

۳۲۔ داغ، ص۴۰ ۳۳۔ داغ، ص۱۴۰ ۳۴۔ داغ، ص۳۲۔۳۳

۳۵۔ دہلی کی آخری شمع، ص۶۱

۳۶۔ حجاب طاہرہبانو:خاندانِ لوہار،راولپنڈی:۲۰۰۶ء،ص۷۶

۳۷۔ دہلی کی آخری شمع،ص۵۴

۳۸۔ بہادرشاہ ظفراور اِن کا عہد،ص۴۴۳

۳۹۔ اسلم پرویز: بہادرشاہ ظفر،دہلی:انجمن ترقی اُردو ہند،۱۹۸۶ء،ص۴۵۶

۴۰۔ دہلی کی آخری شمع،مرتبہ:صلاح الدین،ص۶۳

۴۱۔ سکسینہ رام بابو: تاریخ ادبِ اُردو،لاہور:گلوب پبلی کیشنز،س۔ن،ص۷۵۷

۴۲۔ دہلی کی آخری شمع،ص۶۲

۴۳۔ بہادرشاہ ظفراوراُن کا عہد،ص۳۸۰

۴۴۔ تاریخ ادب،اُردو،ص۴۰۵

۴۵۔ غالب کی خاندانی پنشن اوردیگرامورِ سرکاری دستاویزات،۱۸۲۹۔۱۸۰۸ء،طبع اوّل،نیشنل ڈاکومنٹس سنٹر، اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،طبع اوّل،۱۹۹۷ء،ص۱۹

۴۶۔ دہلی کی آخری شمع،ص۵۸

۴۷۔ بہادرشاہ ظفراوراُن کا عہد،ص۳۶۷

۴۸۔ سرسیّداحمد خاں: آثار الصنادید،مرتبہ: خلیق انجم،اُردو اکادمی،۲۰۰۳ء،ص۲۶۱

۴۹۔ خبرنامہ شب خون الہ آباد کے شمارہ جولائی تا ستمبر۲۰۰۶ء میں آصف رضا کی یہ تحریر شائع ہوئی۔آصف رضا کی یہ تحریر انگریزی زبان میں شمس الرحمٰن فاروقی کے لکھے گئے مراسلے کی صورت میں ہے جو کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی ملکیت ہے۔

۵۰۔ شگفتہ حسین،ڈاکٹر: چھوٹی بیگم(کئی چاند تھے سرِ آسماں)کا بیانیاتی تجزیہ،ملتان:مشمولہ ماہنامہ،انگارے،جون ۲۰۰۷ء،ص۳۰

☆☆☆☆☆

حیدرقریشی*

رسول حمزہ کی نظموں کے تراجم
اصل ترجمہ نگار فیض احمد فیض

Abstract: *The most recent discovery in connection with article "Translations of Rasul Hamza's poems: Who is the original translator" is that Faiz was indeed the original translator. Zoe Ansari can also not be accused of plagiarizing since he acknowledged his debt to Faiz in a brief introduction to the translations.*

I had previously published this article in two installments in the daily Hamara maqsad and in different social media and had discussed the matter with several Faiz scholars but to no avail. Only when Christina Oesterheld read my article in Almas the problem was finally resolved. She informed me of Zoe Ansari's statement to the effect that he had included some translations by Faiz in his section of Rasul Hamza's poems.

I had not been able to come to the same conclusion because Dr. Nasir Abbas Nayyir who kindly provided me with a photo copy of the translations had not included the introduction along with them. I am happy that now the matter has been cleared, and the fact that the ongoing debate was brought to the attention of Christina Oesterheld by Almas is ample proof of the undiminished importance of literary journals which cannot be replaced by other forms of public discourse.

راقم کے مضمون ’’رسول حمزہ کی نظموں کے تراجم:اصل ترجمہ نگارکون؟‘‘[۱] کے سلسلہ میں تازہ ترین تحقیقی پیش رفت یہ ہوئی ہے کہ نظموں کے اصل ترجمہ نگارفیض احمد فیض ہیں اورظ۔انصاری پرسرقہ کا کوئی الزام بھی نہیں

* Hattersheim, Germany .

آتا۔اس پیش رفت کا سہرا ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ کے سر ہے۔اس سلسلہ میں حقیقتِ حال کو بیان کرنے سے پہلے ایک بات بطور تمہید کرنا چاہوں گا۔میرا مذکورہ بالا مضمون روزنامہ ہمارا مقصد دہلی ۲؎ میں دو قسطوں میں شائع ہوا تھا۔تب میں نے اس مضمون کو سوشل میڈیا کے مختلف فورمز پر خود بھی ریلیز کیا تھا اور بعض دوسرے احباب نے بھی اس مضمون کو نمایاں کیا تھا۔فیض شناسی اور فیض فہمی کے بعض ''ماہرین'' کو بھی یہ مضمون بطور خاص بھیجا گیا تھا۔تاہم اس پر تحقیقی زاویے سے کہیں بھی کوئی پیش رفت نہیں ہوئی۔لیکن الماس کے شمارہ نمبر ۱۳ میں جیسے ہی یہ مضمون شائع ہوا اور جرمنی پہنچا،اسی روز مجھے ڈاکٹر کرسٹینا نے ای میل کے ذریعے تحقیق کی نئی صورتِ حال سے آگاہ کیا۔

اس سارے پس منظر کے ساتھ جب نظموں کے توارد کے مسئلہ کی تحقیق کی پیش رفت کو دیکھا ہے تو مجھے ایک اور زاویے سے طمانیت کا احساس ہوا ہے۔جرنلزم اور سوشل میڈیا کی یلغار کے سامنے ادب کا منظر جیسے دھندلایا ہوا لگ رہا تھا۔ادبی رسائل اور جرائد جیسے اپنی اہمیت کھو رہے تھے۔بے شک جرنلزم کے نئے ذرائع بے حد طاقت ور ہیں اور سوشل میڈیا کی برق رفتاری نے روابط کے لحاظ سے دنیا کو سچ مچ گلوبل ویلج میں بدل کر رکھ دیا ہے۔اس کے باوجود سنجیدہ ادبی معاملات کا اہم ترین فورم اب بھی ادبی جریدہ ہے،ادبی رسالہ ہے۔جون ۲۰۱۱ء کی شروع کی تاریخوں میں چھپنے کے بعد ایک سال کے عرصہ تک سوشل میڈیا کے ذریعے کسی نے بھی مزید تحقیق میں دلچسپی نہیں دکھائی۔ان محققین اور مولفین نے بھی توجہ نہیں کی جو فیض صدی میں فیض شناسی کی کتابیں لکھ کر اور تالیف کرکے اپنی ان کتابوں کی رونمائی کی تقریب دنیا بھر میں مناتے رمنواتے رہے ہیں۔لیکن جیسے ہی شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ کے تحقیقی مجلہ الماس میں یہ مضمون شائع ہوا،پہلے دن ہی اس کا نوٹس لیا گیا اور تحقیق کا دوسرا پہلو بلکہ اصل پہلو بھی سامنے آگیا۔اس سے ادبی جرائد کی اہمیت اور قدر و قیمت کا یقین بڑھا ہے۔کم از کم میرے لیے تو یہ ایک خوشکن صورت حال ہے۔سو میں اعتماد کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ سوشل میڈیا کی برکات سے انکار کیے بغیر اردو کے سنجیدہ اور معیاری ادبی جرائد کی اہمیت قائم ہے اور جب تک ادب کی اہمیت سلامت ہے،ادبی جرائد کی اہمیت قائم رہے گی۔

اب اصل موضوع کی طرف آتا ہوں۔ڈاکٹر کرسٹینا نے الماس شمارہ نمبر ۱۳ میں میرا مضمون پڑھ کر مجھے یہ ای میل بھیجی:

''قریشی جی!ابھی الماس میں آپ کا مضمون دیکھا۔اتفاق سے میں نے اس موضوع پر لکھا ہے،عنقریب پاکستانیت آن لائن جرنل میں شائع ہونے والا ہے۔ظ۔انصاری نے اپنی کتاب میں صاف لکھا ہے کہ انہوں

نے رسول حمزہ کے دوست فیض احمد فیض کے کچھ تراجم شامل کر لیے ہیں۔حوالہ دیکھیے''سوویت یونین کے پندرہ شاعروں کا منتخب کلام''ماسکو۔۴۔۱۹۷ء۔صفحہ ۱۰۸۔اس سے سارا جھگڑا ہی ختم ہو گیا۔پتہ نہیں کسی نے اس طرف دھیان کیوں نہیں دیا۔''۳؎

اس کے جواب میں میری طرف سے اسی روز یہ جواب بھیجا گیا:

''کرسٹینا جی!یہ تو آپ نے بہت اچھی خبر سنائی۔ماسکو والے بھی اس سے بے خبر تھے۔اچھا ہوا تحقیقی حوالے سے ایک کام اپنے اچھے انجام کو پہنچا۔اچھا ہو گا اگر آپ یہ مضمون الماس میں بھی بھیج دیں۔بے شک اسے میرے مضمون کے تناظر میں اپ ڈیٹ کر لیں۔آپ کا مخلص حیدر قریشی'' ۴؎

میری خواہش تھی اور میں نے کوشش بھی کی کہ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ اس سارے قضیہ کے حوالے سے ایک مضمون لکھیں لیکن انہوں نے اس سلسلہ میں ایک وضاحتی مکتوب لکھنے کی حد تک رضامندی ظاہر کی تو میں نے ان سے اجازت لے کر پھر خود یہ مضمون لکھنے کا فیصلہ کیا۔یہاں اپنے سابقہ مضمون کا ایک اقتباس درج کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔جب ڈاکٹر لدمیلا نے اس توارد کی طرف توجہ دلانے کو میرا ''کمال'' قرار دیا تو میں نے صاف گوئی کے ساتھ لکھا کہ:

''میرے مذکورہ ''کمال'' کی حقیقت یہ ہے کہ ۷ مئی ۲۰۱۱ء کو جب میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر سے ملنے کے لیے ہائیڈل برگ یونیورسٹی میں گیا تو وہاں ان کے پاس ''منظوم تراجم:ظ انصاری'' دیکھنے کا موقعہ ملا اور وہیں ناصر عباس نیر کی طرف سے اس قضیہ پر فکرمندی کا اظہار ہوا۔ان کے توسط سے ان تراجم تک رسائی کے بعد میں نے بیت السبوح لائبریری فرینکفرٹ سے ''نسخہ ہائے وفا'' حاصل کی اور اس سب کے نتیجہ میں یہ مضمون مکمل کیا ہے۔ابھی ناصر عباس نیر اور ڈاکٹر لدمیلا اس موضوع پر اپنی اپنی تحقیق کر رہے ہیں،ان کی تحقیق کے نتائج سامنے آنے کے بعد صورتحال مزید واضح ہو سکے گی۔دوسرے ادباء بھی جو اس قضیہ میں سنجیدہ اور تحقیقی نوعیت کی دلچسپی رکھتے ہیں اپنے طور پر اظہار خیال کر سکیں گے۔''۵؎

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ میں نے تب بھی اپنے مضمون کو اپنا کوئی کمال نہیں سمجھا تھا۔اسی حوالے سے اب مزید وضاحت کرنا چاہوں گا کہ سات مئی ۲۰۱۱ء کو ہائیڈل برگ میں ناصر عباس نیر سے چند گھنٹوں کی ملاقات ہوئی تھی۔اس میں گزشتہ اٹھارہ انیس برسوں کی بے شمار ادبی اور ذاتی باتیں ہوئی تھیں۔اسی دوران ظ۔انصاری کی کتاب وہاں دیکھی تو اس موضوع پر بات ہوئی۔کتاب کو بالکل سرسری ہی دیکھا۔کتاب ساتھ لے جانے کی خواہش ظاہر کی تو ناصر عباس نیر نے بتایا کہ یہ ڈاکٹر کرسٹینا کے لیے لایا ہوں اور انہیں

دینا ہے۔ہائیڈل برگ سے اپنے گھر واپس جا کر جب مجھے مضمون لکھنے کا خیال آیا تو میں نے ناصر عباس نیر سے کہا کہ مجھے متعلقہ صفحات کی نقول مہیا کردیں تو ممنون ہوں گا۔انہوں نے کرم کیا اور بظاہر تو اردو والی نظموں اور کتاب کے شروع کے صفحہ کی کاپیاں مجھے ای میل سے بھیج دیں۔اور انہی کی بنیاد پر میں نے اپنا مضمون مکمل کر لیا۔اگر پوری کتاب میری دسترس میں ہوتی تو میں خود اس وضاحت تک پہنچ جاتا جس کی طرف اب ڈاکٹر کرسٹینا نے توجہ دلائی ہے۔یہاں ڈاکٹر کرسٹینا کی طرف سے ارسال کردہ، ظ۔انصاری کے پیش لفظ کے متعلقہ معین الفاظ بھی درج کر دیتا ہوں۔

''رسول حمزہ توف کے دوست فیض احمد فیض نے ان میں بعض کو اردو لباس عطا کیا تھا
اور ہم نے وہ بھی شامل کر لئے''۶

بہرحال اب ڈاکٹر کرسٹینا کی نشان دہی کے بعد یہ امور واضح ہو گئے ہیں کہ:

۱۔رسول حمزہ کی زیر بحث ساتوں نظموں کے تراجم فیض احمد فیض نے کیے تھے۔

۲۔ظ۔انصاری نے بھی سرقہ نہیں کیا تھا، بلکہ کتاب کے اندر اپنے مضمون رپیش لفظ میں فیض کے تراجم کا حوالہ دے دیا تھا۔

۳۔ ظ۔انصاری کی کتاب کا پورا نام ''سوویت یونین کے پندرہ شاعروں کا منتخبہ کلام' تھا۔البتہ اندر کے ایک پورے صفحہ پر ''منظوم ترجمے ظ۔انصاری'' بھی لکھا ہوا تھا۔مجھے یہی صفحہ موصول ہوا تھا۔

اپنے پہلے مضمون میں درپیش توارد کی صورت حال پر میں نے حیرانی کا اظہار تو کیا تھا لیکن فیض احمد فیض اور ظ انصاری میں سے کسی پر بھی سرقہ کا الزام لگانے سے مکمل احتیاط کی تھی۔میں نے صاف لکھا تھا کہ:

''ان تراجم کو دونوں میں سے کسی ایک کا بھی سرقہ کہنا مناسب نہیں ہے،لیکن یہ توارد حیران کن ضرور ہے۔فیض صاحب کی شہرت اور عظمت رسول حمزہ کی شاعری کے کسی بھی ترجمہ سے کہیں زیادہ بلند و بالا ہے جبکہ ظ انصاری روسی زبان پر عبور رکھنے کے باعث خود ایک ماہر ترجمہ نگار تھے،انہیں فیض صاحب کی ترجمہ کردہ نظمیں جوں کی توں اٹھا لینے کی ضرورت ہی نہ تھی تو پھر یہ کیا ماجرا ہے؟''۷

مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر کرسٹینا کی طرف سے توجہ دلائے جانے کے بعد یہ سارا معاملہ صاف ہو گیا ہے۔ایک ادبی حقیقت واضح طور پر سامنے آ گئی ہے اور میں برملا اس کا اعتراف کرتا ہوں۔رسول حمزہ کی متنازعہ سات نظموں کے ترجمہ نگار فیض احمد فیض ہی تھے۔

حوالہ جات :

۱ تحقیقی مجلہ الماس مدیر: ڈاکٹر محمد یوسف خشک، شعبۂ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ۔شمارہ نمبر ۱۳۔سال ۲۰۱۱۔۲۰۱۲۔ص ۷۲۔

۲ روزنامہ ہمارا مقصد دہلی شمارہ یکم جون ۲۰۱۱ء اور دو جون ۲۰۱۱ء

۳ ڈاکٹر کرسٹینا کی ای میل بنام حیدر قریشی 09:57 12.09.2012

۴ حیدر قریشی کی ای میل بنام ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ 10:37 / 12.09.2012

۵ مضمون ''رسول حمزہ کی نظموں کے تراجم:اصل ترجمہ نگار کون؟'' از حیدر قریشی مطبوعہ تحقیقی مجلہ الماس، مدیر: ڈاکٹر محمد یوسف خشک شعبۂ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ۔شمارہ نمبر ۱۳۔سال ۲۰۱۱۔۲۰۱۲۔صفحہ ۷۵۔

۶ ظ۔انصاری۔''سوویت یونین کے پندرہ شاعروں کا منتخبہ کلام''صفحہ نمبر ۱۰۸۔مطبوعہ ماسکو ۱۹۷۲ء

۷ مضمون ''رسول حمزہ کی نظموں کے تراجم:اصل ترجمہ نگار کون؟'' از حیدر قریشی
مطبوعہ تحقیقی مجلہ الماس، مدیر: ڈاکٹر محمد یوسف خشک شعبۂ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ۔شمارہ نمبر ۱۳۔سال ۲۰۱۱۔۲۰۱۲۔صفحہ ۷۳۔

☆☆☆☆☆

Fozia Tenvir , Dr. Stephen Bigger* 1

Educating Muslim Girls: a British Muslim

Abstract: *A discussion of a research project tracking the educational experiences of fifty Pakistani Muslim women in England through to their later life opportunities (including education and employment) and their own attitudes to the education of their daughters.*

The case of 14-year-old Malala Yousafzai, shot in the head by the Taliban for championing education for Muslim girls, has generated huge interest in the issue of education for girls, not least in Pakistan. This article is built upon thirty years of being involved in the education of Muslim girls in England, first as a language support worker, then as full teacher and eventually as head teacher of a private Islamic school for girls. Currently I am undertaking my PhD on this topic at the University of Worcester, England, supervised by my co-writer Dr. Bigger in which I am tracking the educational experiences of fifty Pakistani Muslim women in England through to their later life opportunities (including education and employment) in order to explore

*University of Worcester UK.

1. *Although this paper was written jointly and collaboratively, its authorial voice is that of the first named author. The research is being carried out in the University of Worcester, UK.*

.their own attitudes to their daughters' education.

After a B.Ed completed in Pakistan, I came to England after marriage. Teachers qualified abroad are not counted as British qualified teachers, so my early work in the 1980s in language support was as a low paid unqualified teacher. The city had a substantial Pakistani community and my role was to help both the girls' expertise in Urdu and their ability to operate in English in a girls' comprehensive school favoured by Pakistani families. As a result of finishing a Masters (MEd) I was recommended for qualified teacher status by my tutors and the local HMI (national schools inspector). I continued to work at the same school as an Urdu and English teacher.

That school closed down in 2003 due to falling numbers, leaving the city's Muslim girls with no single sex secondary school to attend. This deprived Muslim parents in the city of the choice of having single sex schooling for their daughters, though in practice some parents were content with coeducational (mixed gender) schools so long as other family members, especially boys, also attended. This was the concern which lead a group of Muslim parents to set up a school for Muslim girls and I was asked to be its head teacher. I reluctantly agreed for the following reasons: some girls would be deprived of a secondary education if no girls' school was available; and secondly assurances had been given that the girls would follow the whole British curriculum, up to GCSE and A level exams, available in the English state schools. The curriculum included Islamic Studies, much as a state school would

I move now to discuss a range of key issues arising from the above experiences. They each ask the broader question of what kind of education should we be giving to Muslim girls, given that there are some religious pressures to provide girls only with instruction in Islam and Quran. Indeed, this latter pressure was strongly rejected and resisted by myself and by the other teachers in the Muslim Girls' School when agreeing to set the school up. In theory the school was set up to cater for non-Muslims also had they wished to join. The criteria for success were as both academic and the development of personal qualities, much as in any good quality secular state school.

I remember being told by some Bengali Muslim parents that they were not greatly interested in the normal education of their daughters, but they would rather we ran an AALEMA (religious scholar) course for girls in the school. I explained to the parents that our aim was to provide the opportunity for the girls to be able to continue with their education in a single sex environment in order to follow professional career paths in future.

When this full time Muslim girls school was opened, I had a group of like-minded Muslim and non Muslim teachers who had the similar aspirations for the Muslim girls education in Britain, so we made sure that first of all academic subjects were offered to the girls in school at the age of 11 to 13, along side Islamic studies, Islamic History, Arabic and Tajweed, but when the girls started their GCSE subjects at the age of 14, we only offered Arabic and Islamic studies alongside of the

include Religious Education. Visits from local Christians, Jews and other faiths were encouraged as part of the girls' broader education.

The girls who started with us in the first year did very well in their final exams, the two following year groups also achieved better than average results. Some of the girls have gone to universities while others have done vocational courses and are working in different fields of life. The results were good: indeed in the first year of GCSE, the school results were better than in every state school in the city. Local inspectors and politicians visited to ask how we did it; but they quickly realised that their city schools could not match the close liaison we had with the pupils' families, or the motivation that this achieved. Many of the former pupils went on to University, despite early marriages in some cases. The staff were poorly paid, but they were nevertheless dedicated to what they thought was important work. The school closed in 2010 for non-educational reasons.

The closure of the school gave me the opportunity to register for a PhD in Education, for which I am interviewing the former pupils of these and other schools to determine to what extent schooling had fitted them for adult life, whether there had been family or community barriers to their educational progress, and finally what lessons their had taken from this for dealing with their own daughters. My aim is a general view of educational experience, both Islamic and secular, making no assumptions about the appropriateness or otherwise of Islamic schooling in the UK.

academic subjects.

The girls in our school came from a variety of ethnic backgrounds, (Arabs, Bangladeshi, Iranian, Chechan, Pakistani and English converts), the common factor was that they were Muslim. (Non-Muslim pupils would not have been turned away). All students were encouraged to learn and achieve academically , what ever their ability, ethnicity or social and cultural backgrounds. They all had access to a broad and balanced British curriculum, with teachers having high expectations of all of them, notwithstanding their domestic problems and sometimes unsupportive parents.

We wanted to teach the girls to appreciate the value and importance of having the opportunities for higher education opened to them and have the confidence in their own personalities to face the challenges ahead, at home and outside in the wider society. Our aim was to provide such education to produce a 'whole' personality, so they can learn to respect the others' point of view and develop tolerance towards others. Our school's emphasis was on making pupils believe in humanity and become valued and responsible members of the community they live in, so they can enter into the practical world as confident , independent and educated western Muslim women with strong moral values. It is necessary for British Muslim women to seek employment these days so they can contribute towards the financial stability of their families, therefore it is of vital importance that Muslim girls are prepared to widen their education and employment horizon, and for this reason

careers' education was a major part of our curriculum.

There has been some academic literature on the education of British Muslim girls over the past two decades, but this rarely considered the issues from a Muslim point of view. Hewer (2001) argued that it is common for schools in UK to allow Muslim girls to dress modestly according to their religious beliefs if they wish to do so. Muslim parents are concerned about girls' bodily modesty and prefer segregation of sexes after puberty, " therefore single-sex secondary schools, especially for girls, are in great demand from this population" (p.517). However, I have found that many Muslim parents find state provided co-education quite satisfactory and send their daughters to these local schools happily.

Most of the young Muslim women in my study were of Pakistani origin, 2nd - 3rd generation in Britain. They were allowed to study for educational qualifications but minority of parents did not allow their daughters to go to university, especially outside the city, so arranged for them to be married as soon as they left school. These parents are not convinced of the benefits of higher education for the girls as they feared that the girls might become too independent after their university education and less likely to comply with their parents' wishes over importing future husbands from Pakistan.

Hewer (2001) further states that " a fundamental objective of universal education is to empower the disadvantaged within society to avail themselves of avenues of self-advancement and thus improve their lot"

(p.524) , therefore it is imperative in my view that Muslim women need the education to avail themselves of opportunities to be more socially and financially independent, so they can increase their self respect. It is evident from my research (in agreement with Haw 2009) that Pakistani women born in Britain have " witnessed unprecedented change within their own communities in terms of broadening of attitudes to education, work, marriage and the role of women," (p.375). This may be out of necessity, as one of my participant put it - "well parents had to change in this matter, I needed to work so I could get the visa for my husband to be able to come over here".

I feel that education has given the girls confidence to question the traditional and cultural notions of their identities " they are breaking away from, and questioning the traditional cultural notions of being Muslim inherited from their parents in a process of becoming 'more Muslim'" (Haw, 2009, p.376) and are in the process of re- shaping and constructing their own religious and cultural identities which are relevant to their lives in the West. Shah (2012 citing Shah and Conchar) states that "most Muslim parents living in the West are faced with perceived threats to their cultural values and family structures" (p.55). Women are always considered to be the bearers of the cultural and religious traditions in many societies, responsible for their family honour, so many Muslim parents fear losing control if their daughters become too independent. No doubt it is true in a sense that education does empower women and they do take advantage of the opportunities

offered to them in this country to be more independent, but is it a bad thing?

British media has often presented the Muslim community as oppressive to their women, and Muslim women in need of protection from the oppressive religious and cultural practices (Richardson, 2004), but the evidence in my research does not support this discourse of Muslim girls being "victims without agency" in its entirety, although there are certain issues regarding arranged marriages and access to higher education which still exist. But there are also clear signs that the new generation of Muslim women are becoming more active to bring about desired changes in their lives, creating opportunities for themselves through education.

Bibliography:

" Dwyer, C (1999) 'Veiled Meanings; Young British Muslim Women and the Negotiation of Difference', Gender, Place and Culture, 6(1) : pp.5-26.

" Haw, K, F (1994) Muslim girls' school - a conflict of interests? Gender and Education, 6, pp.63-76.

" Haw K. F (1998) Educating Muslim girls: shifting discourses, Buckinghamshire, UK: Open University Press.

" Haw K .F. (2009) From hijab to jilbab and the 'myth' of British identity: being Muslim in contemporary Britain, a half- generation on. Race, Ethnicity and Education. 12 :3, (pp363-378)

"	Hewer C. (2001) Schools for Muslims. Oxford Review of Education, Vol 27, no 4 pp. 515-27).

"	Richardson, R. (2004) Islamophobia: Issues, Challenges and Action. A report by the Commission on British Muslims and Islamophobia. Stoke-on-Trent: Trentham/London: Uniting Britain Trust.

"	Shah, S. (2012) Muslim Schools in Secular Societies: persistence or resistance, British Journal of Religious Education, 34, 1, (pp51-65).

"	Werbner,P, (2007) Veiled Interventions in pure space, Theory , Culture & Society, Vol, 24 (2) : 161-186.

"	Yuval- Davis, N (1992) 'Fundamentalism, Multiculturam and Women in Britain', in James Donald and Ali Rattansi (eds) Race, Culture and Difference. London; Routledge, pp278-91.

*****

International Editorial Advisory Board

1. **Dr. Christina Oesterheld**
   Department of Modern Indology
   South Asia Institute University of Heidelberg Germany.

2. **Prof. Dr. Moienuldin Jinabade**
   Center of Indian Languages Jawaharlal Nehru University Delhi India.

3. **Dr. Shahabuddin Saqib**
   Department of Urdu Aligarh Muslim University
   Aligarh India

4. **Prof. Dr. Halil Toker**
   Chairman Department of Urdu IstanbulUniversity
   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**
   Dean Faculty of Languages & Literature
   International Islamic University Islamabad

5. **Prof. Dr. Rubeena Tareen**
   Dean Faculty of Languages & Islamic Studies
   Bahauddin Zakirya University Multan

6. **Prof. Dr. Najeeb Jamal**
   Er. Dean 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: 14, 2012-13
Department of Urdu, Shah Abdul Latif University,
Khairpur Sindh, Pakistan.

ALMAS

ISSN-No. 1818-9296

VOL: 14

Editor: Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk

Vol: 14

grams\Ur
Mono2.jpg
not found.

Department of Urdu
Shah Abdul Latif University
Khairpur, Sindh, Pakistan 2012-13

Patron -in- Chief **Prof. Dr. Parveen Shah**
Vice Chancellor

Patron **Prof. Dr. Syed Ahmed Hussain Shah**
Dean Faculty of Social Sciences & Arts

Editor **Prof. Dr. Muhammad Yousuf Khushk**
Chairman Department of Urdu

Assistant Editors : **Prof. Muhammad Kazim Zaidi**
Dr. Soofia Yousuf : Assistant Professor
Department of Urdu

E-mail: yousufkhushk@yahoo.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)