دریافت

شمارہ - نو

(ISSN # 1814-2885)

مدیرِ اعلیٰ:

بریگیڈیر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ریکٹر

مجلسِ ادارت:

ڈاکٹر رشید امجد

ڈاکٹر عابد سیال

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

E-mail: numl_urdu@yahoo.com

Web: http://www.numl.edu.pk/urdu_index.html

مجلسِ مشاورت:

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

ڈاکٹر بیگ احساس شعبہ اردو، حیدر آباد یونیورسٹی، حیدر آباد، بھارت

ڈاکٹر صغیر افراہیم شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت

سویامانے یاسر شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوساکا یونیورسٹی، جاپان

ڈاکٹر محمد کیومرثی صدر شعبۂ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد

ڈاکٹر گوہر نوشاہی نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد

پروفیسر رفیق بیگ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد

جملہ حقوق محفوظ

~~~~~~~~~~~~~~~

مجلّہ ~~~ دریافت **(ISSN # 1814-2885)**

شمارہ ~~~ نو - جنوری دو ہزار دس

ناشر ~~~ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، H-9، اسلام آباد۔

پریس~~~ نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔

ای میل شعبہ اردو ~~~ ***numl_urdu@yahoo.com***

ویب سائٹ ~~~ ***http://www.numl.edu.pk/urdu_index.html***

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد
~~~~~~~~~~~~~~~

ترتیب

اداریہ	ڈاکٹر عزیز احمد خان	7

○

تحقیق میں سرقے کی عالمی مثالیں	ڈاکٹر معین الدین عقیل	9
خلاصۃ الفوائد: سلسلۂ چشت کا ایک اہم مجموعۂ ملفوظات	ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر	15
متن، سیاق اور تناظر	ڈاکٹر ناصر عباس نیّر	21
فارسی، اردو متون میں عربی عبارات کی تصحیح کا مسئلہ	ڈاکٹر عارف نوشاہی	36
قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم کا تقابلی جائزہ	مقبول حسن گیلانی / ڈاکٹر انوار احمد / ڈاکٹر نور الدین جامی	40
داغ اور مراد فعلی	ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ	52
اصطلاحات سازی۔ضرورت و اہمیت	ڈاکٹر محمد اشرف کمال	110
اُردو اصطلاحات سازی: ایک نظر واپسیں	ڈاکٹر عطش دُرّانی	117
گولکنڈہ کی چند قدیم ترین مسجدیں	ڈاکٹر محمد علی اثر	130
عربی میں فنِ بلاغت کی تدوین (عہدِ قدیم)...... ایک تحقیقی مطالعہ	ڈاکٹر مزمل حسین	134

بُلھّے شاہ کی ایک نودریافت پنجابی غزل	ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد	146
نُسخۂ دلکُشا: ایک نادر تذکرہ (۱۸۷۰ء)	ڈاکٹر محمد ہارون قادر	150
اُردو اصولِ تحقیق کی روایت: کتب اور جائزے	مطہر شاہ مہند	180
مرآت العاشقین: تعارف و تجزیہ	ڈاکٹر نفیس اقبال	190
رومی کا تصورِ ارتقا	ڈاکٹر محمد آصف اعوان	199
صوبہ سرحد کے دینی مدارس سے شائع ہونے والے جرائد	ڈاکٹر جاوید بادشاہ	206

❍

شعری و نثری تراجم۔۔۔فن، مسائل اور امکانات	رابعہ سرفراز	214
ترجمے کی اہمیت	بشریٰ پروین	229
ترجمہ کے بارے مختلف نظریئے	خالد اقبال	237

❍

قیام پاکستان کے بعد سندھی بولنے والے ادیب اور اُردو	ڈاکٹر یوسف خشک	249
تحریکِ پاکستان، عوامی شعور کی بیداری اور مقامی اخبارات (سابق ریاست بہاولپور کے اخبارات و جرائد- ایک خصوصی مطالعہ)	ڈاکٹر شاہد حسن رضوی	257
قیام پاکستان: ردّ و قبول کا شعری منظر نامہ	صائمہ ناز انصاری	276
تحریک آزادی اور اُردو ادب	ڈاکٹر روبینہ شہناز	295

❍

بالِ بلبل، بازوے شاہین اور بے نام زمانے	ڈاکٹر زاہد منیر عامر	298
ابلیس اقبال کی نظر میں	ڈاکٹر صوفیہ یوسف	310
اقبال کی تشبیہیں: چند فنّی نوعیتیں	ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	315
اصلاحاتِ اقبال کا تحقیقی جائزہ	ستار خان خٹک	323

❍

ڈوما کی	محمد پرویش شاہین	334
قواعد اڑدو مؤلفہ بابو کاہن سنگھ	غلام عباس/ ڈاکٹر شفیق احمد	358
اُردو، عربی اور انگریزی زبان کی اصوات: ایک تقابل	ڈاکٹر شفیق انجم	372
اردو پنجابی میں اشتراکِ صوت و معنی	صفدر قریشی	379

❍

نعتیہ غزل میں ہئیتی تجربات	ڈاکٹر اِفضال احمد انور	400
ڈاڈاازم، سرئیلزم اور جدید اردو شاعری پر ان کے اثرات	سید شاہ سعید احمد	407
فارسی میں مختصر افسانے کا آغاز	ڈاکٹر محمد کیومرثی	414
اردو افسانہ نگاری کے فروغ میں ادبی مجلّہ 'سیپ' کا کردار	ڈاکٹر محمد ممتاز خان کلیانی/ آصف جہانگیر	423
فارسی ادب کی رومانوی داستانیں	امبر یاسمین	434
''دشتِ سوس'' میں منظر نگاری	ڈاکٹر نعیم مظہر	441
اُردو پیروڈی اور اودھ پنچ ؟......ایک تحقیقی مطالعہ	فرحانہ منظور	445

ترقی پسند انتقادی معیارات	ڈاکٹر شمیم طارق	461

○

''حسن کوزہ گر'' اور راشد کی تخلیقی وارفتگی	ڈاکٹر نوازش علی	469
مارکسی فلسفہ اور فیض احمد فیض کی شاعری	ڈاکٹر پروین کلو	483
انجم رضوانی (۱۹۰۷ء۔۱۹۹۶ء) احوال و آثار	زاہد حسن چغتائی	496
رشید حسن خان بنام معین الدین عقیل	ڈاکٹر تنظیم الفردوس	507
تنقیداتِ وزیر آغا کی تحقیقی جہت	محمد رفیع ازہر	531
سلیم احمد کی شاعری میں تلخیِ دوراں	ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	542
سگمنڈ فرائڈ......ایک مطالعہ	ڈاکٹر صفیہ عباد	558
چودھری محمد علی ردولوی کی تصانیف کا تجزیہ	ڈاکٹر ثریا شمیل	575
رجحاناتِ حسرت۔مقطعوں کی روشنی میں	میمونہ سبحانی	607

○

قلمی معاونین	615

اداریہ

اس وقت دنیا کی ہر قوم دو سطحوں پر اپنی بقاء کی جنگ لڑ رہی ہے، ایک اقتصادی اور دوسری تہذیبی۔ تہذیبوں کی برتری کی جنگ اب مغرب اور مشرق کی ایک بڑی آویزش میں بھی تبدیلی ہو چکی ہے۔ تہذیب کے عناصر میں زبان کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ کسی ملک کی قومی زبان جہاں اس ملک کے لوگوں کو ایک وحدت میں ڈھالنے کی ذمہ دار ہوتی ہے وہیں اس ملک کے نظریاتی، فکری اور ثقافتی عناصر کی ترجمانی بھی کرتی ہے۔ قائداعظمؒ نے اردو کو پاکستان کی قومی زبان قرار دیا تھا۔ 1973ء کے آئین میں بھی اردو کو پاکستان کی قومی زبان کا درجہ دیا گیا اور اس کے عملی نفاذ کے لیے دس سال کے عرصہ کا تعین کیا گیا۔ اَسی کی دہائی کی ابتداء میں اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ اس منصوبے کے مطابق پہلی جماعت سے اُردو ذریعہ تعلیم کا آغاز ہوا اور طے کیا گیا کہ 1983ء میں میٹرک کے امتحان اردو میں ہوں گے۔ یہ سلسلہ کامیابی سے جاری تھا کہ اس وقت کے وزیر تعلیم ڈاکٹر محمد افضل نے 1983ء کے شروع میں اچانک یہ اعلان کر دیا کہ ایسے ادارے جو اے لیول اور او لیول کی تعلیم دلا رہے ہیں اس سے مستثنٰی ہوں گے۔ چنانچہ ہر ادارے نے اپنی فیسوں کی بڑھوتی کو برقرار رکھنے کے لیے اے لیول اور او لیول کی کلاسیں شروع کر دیں۔ اسی دوران ایک صدارتی حکمنامے کے تحت اردو کے نفاذ کے لیے مزید بارہ سال کا اضافہ کر دیا گیا جو 1995ء میں ختم ہو گیا۔ اس کے بعد نہ کوئی اعلان ہوا اور نہ ہی اردو کو عملی طور پر نافذ کیا گیا۔ آئینی اور قانونی طور پر اردو 1995ء سے نافذ ہو چکی ہے لیکن عملی صورت اس کے برعکس ہے۔ انگریزی کو برقرار رکھنے کے لیے سب سے بڑی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ انگریزی جدید علوم کا دروازہ ہے۔ یہاں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ چین، جاپان، فرانس، جرمنی اور دوسرے کئی ممالک جہاں اپنی زبان میں تعلیم دی جاتی ہے کیا جدید ٹیکنالوجی اور علوم سے بے گانہ ہیں؟ خود برصغیر میں بیسویں صدی کے آغاز سے انجینئرنگ اور میڈیکل کی تدریس اردو میں ہونے لگی تھی۔ جامعہ عثمانیہ میں تمام جدید علوم اردو میں پڑھائے جا رہے تھے۔ اب تقریباً ستر پچھتر سال بعد تو اردو زبان کا ذخیرہ الفاظ اور زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ دنیا کے ہر ملک میں جس کی زبان انگریزی نہیں ایک بڑا دارلترجمہ ہے۔ جونہی کوئی نئی کتاب انگریزی میں چھپتی ہے مہینوں نہیں بلکہ ہفتوں میں اس کا ترجمہ اپنی زبان میں ہو جاتا ہے۔ ہمارے یہاں اس طرح کا کوئی بڑا ادارہ نہیں جس کی وجہ سے ہم انگریزی کو برقرار رکھنے پر مجبور ہیں۔

یہ عجب ستم ظریفی ہے کہ ہمارے یہاں وزارت ثقافت تو موجود ہے لیکن ہماری کوئی ثقافتی پالیسی نہیں۔ ثقافتی پالیسی اس وقت تک نہیں بن سکتی جب تک قومی زبان کے بارے میں ہم بالکل واضح موقف اختیار نہیں کرتے۔ جدید عہد میں کوئی بھی زبان محض جذباتی محبت کی وجہ سے زندہ نہیں رہ سکتی۔ جب تک اس زبان کے ساتھ روزگار کے مواقع نہ ہوں لوگ اس کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ آج اگر ہمارے مقابلے کے امتحان کی زبان انگریزی کی بجائے اردو ہو جائے تو دیکھتے ہی دیکھتے اردو کی مقبولیت کا گراف کہیں سے کہیں جا پہنچے گا۔ لیکن اس کے لیے اردو سے محبت کرنے والے چند افراد کی نہیں حکومت کی بنیادی پالیسی کے تعین کی ضرورت ہے۔ قومی زبان کے بغیر قوم گونگی ہوتی ہے۔ ہمیں اب یہ فیصلہ کر لینا چاہیے کہ کیا ہم ہمیشہ گونگے رہیں گے۔

✹

دریافت کا نواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ ہم ان تمام اہل قلم کے شکر گزار ہیں جن کی تحریروں سے یہ گلدستہ وجود پذیر ہوا ہے۔

ڈاکٹر عزیز احمد خان
ریکٹر

ڈاکٹر معین الدین عقیل

تحقیق میں سرقے کی عالمی مثالیں

Plagiarism is a global issue. Examples of plagiarism can be found in literature of all the languages. This article critically discusses some examples of plagiarism from world literature.

مرزا فرحت اللہ بیگ اردو کے ان معدودے چند ادیبوں میں گزرے ہیں جو ایک متنوع اور ہمہ گیر شخصیت کے حامل تھے۔ وہ بیک وقت ایک مثالی انشاء پرداز' عمدہ مزاح نگار اور ایک بلند پایہ محقق کی حیثیت میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ پھر وہ ایک شاعر اور سوانح نگار بھی تھے اور ساتھ ہی ایک سفر نامہ نگار بھی۔ مگر کمال یہ ہے کہ ان کا سفر نامہ ''جزیرہ بورنیو''، جو ان کے مضامین کے ایک مجموعے میں شامل ہے، اسے پڑھتے ہوئے کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ فرضی اور افسانوی ہے۔ سارے سفر نامہ کو انھوں نے اس قدر کمالِ مہارت اور چابک دستی سے تحریر کیا ہے اور مقاماتِ سفر اور راستوں کی تفصیلات' جزئیات اور حالات و واقعاتِ سفر اس قدر عمدگی سے بیان کیے ہیں کہ کہیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ یہ سب واقعی اور حقیقی نہیں۔ (۱) خود راقم نے ان کے اس سفر نامے میں مذکور متعدد مقامات کو بچشم خود دیکھا ہے لیکن جب بعد میں اس سفر نامے کو پڑھنے کا موقع ملا تو اس وقت تک جب تک خود مرزا فرحت اللہ بیگ کا یہ بیان، جو مذکورہ مجموعۂ مضامین میں بطور اختتامیہ شامل ہے' نظر سے نہ گزرا' سفر نامہ پڑھتے ہوئے یہ خیال بھی نہ گزرا کہ یہ سب کچھ افسانوی اور فرضی ہے۔ خود مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے زمانے میں متعدد اردو سفر ناموں کی اشاعت کو دیکھ کر اس چیلنج کے ساتھ اپنا یہ سفر نامہ تحریر کیا تھا کہ وہ گھر بیٹھے بھی ان جیسے سفر نامے لکھ سکتے ہیں۔ غالباً آج ہمارے عہد کے متعدد سفر نامہ نگاروں نے بھی' یوں لگتا ہے' مرزا صاحب کی اس روایت کو اپنے طور پر متعدد سفر ناموں کی صورت میں زندہ کرنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن یہ حقیقت کے بجائے افسانے لگتے ہیں مگر مرزا صاحب کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے افسانہ کو حقیقت کے طور پر پیش کرنے میں پوری پوری کامیابی حاصل کی۔

یہ تو ایک اردو سفر نامے کے بارے میں کہا جا سکتا ہے لیکن عالمی سطح پر عہد قبلِ مسیح کے ایک عظیم مورخ ہیرو دوتوس (Herodotos) کی تحریر کردہ معروف چشم دید تاریخ کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ جن جن مقامات کی اس نے تاریخ لکھی ہے اس نے وہ تمام مقامات نہیں دیکھے تھے۔ چناں چہ اس نے تاریخ میں افسانوی حکایات کو بھی شامل کر دیا تھا مگر وہی حکایات آج تاریخ عالم کا حصہ سمجھی جاتی ہیں۔ اس کی تحریر کردہ یہ ''چشم دید تاریخ'' عہد ماقبل تاریخ کی بات تھی۔ تعجب خیز امر تو اب یہ ہے کہ قرونِ وسطیٰ کے اہم ترین سفر ناموں میں سے مارکو پولو اور ابن بطوطہ کے سفر ناموں کو بھی اب محققین شک وشبہ کی نظر سے دیکھ رہے ہیں اور حال میں ہونے والی عمدہ تحقیقات کے نتیجے میں اب یہ انکشاف ہوئے ہیں کہ مارکو پولو اور ابن بطوطہ کے سفر نامے مکمل یا کم از کم جزوی طور پر محض افسانے ہیں اور یہ کہ یہ دونوں چین تو گئے ہی نہیں اور ان کے سفر ناموں کے وہ حصے جو چین سے متعلق ہیں حقیقی نہیں بلکہ فرضی ہیں۔

تاریخ اس لحاظ سے بے رحم ہوتی ہے کہ وہ جھوٹ کو سچ نہیں رہنے دیتی اور بالآخر سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ ثابت کر دکھاتی ہے اور یہ بھی واقعہ ہے کہ جھوٹ چھپائے نہیں چھپ سکتا۔ ایک باریک بین محقق تاریخ کے پردوں سے سچ ضرور نکال لاتا ہے۔ چناں چہ جدید تحقیقات ایسے ہی باریک بین اور بے رحم محققوں کے باعث آئے دن ایسے ایسے حقائق سامنے لا رہی

ہیں جو تاریخی لحاظ سے اگر ایک جانب انقلابی ہیں تو دوسری جانب محیر العقول بھی۔ امریکہ کی دریافت عالمی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے۔ اس کی دریافت کا سہرا اگرچہ کولمبس کے سر ہے لیکن کولمبس کو اس کی تحریک اور تشویق مارکو پولو کی کتاب DISCRIPTION OF THE WORLD(۲) کو پڑھ کر ہوئی تھی جو مارکو پولو کے مشاہدات سفر پر مشتمل تھی۔ مارکو پولو کا یہ سفر مغربی ایشیا اور شمال مشرقی چین کے وسیع و عریض علاقوں اور چھبیس سالوں (۱۲۷۱ء تا ۱۲۹۷ء) کے عرصے پر پھیلا ہوا تھا۔

مارکو پولو کی یہ تصنیف جو اس نے زمانۂ اسیری میں ۱۳۲۴ء سے قبل تحریر کی تھی، اس لحاظ سے تاریخ ساز ثابت ہوئی تھی کہ اس نے قرونِ وسطیٰ کے یورپ کو مشرق اور مشرق بعید سے متعارف کرانے اور یورپی اقوام کو مشرقی ممالک سے تجارت کے لیے ایک بڑے پیمانے پر اکسانے میں نسبتاً زیادہ موثر کردار ادا کیا تھا، لیکن محقق کے سفاک قلم نے اب یہ ثابت کر دیا ہے کہ چین کے پر ہیبت شہنشاہوں کے پرشکوہ درباروں کی عظمت و شوکت کی چشم دید داستانیں سنانے والا اور یورپ کو آئس کریم اور سویوں (SPAGHETI اور NOODLES) سے متعارف کرانے والا یہ سیاح دراصل خود کبھی چین نہیں گیا۔ اس کا یہ سفرنامہ ''چشم دید'' واقعات اور مشاہدات کے بجائے ایک رومانی حکایت سے زیادہ کچھ نہیں، جسے اس نے اپنے وقت کے کسی عمدہ رومان پرست مصنف کی مدد سے یا ایسے ہی کسی مورخ کی تصنیف سے اخذ کر کے تخلیق کیا ہے۔ کچھ محققین مثلاً ہربرٹ فرانکے HERBERT FRANKE اور ہنری یولے (HENRY YULE) وغیرہ نے اور حالیہ چند برسوں میں بالخصوص فرانسس ووڈ (FRANCES WOOD) نے اس موضوع پر جو داد تحقیق دی ہے، اس نے قریب قریب یہ ثابت کر دیا ہے کہ مارکو پولو بحیرہ اسود اور قسطنطنیہ سے آگے شاید گیا ہی نہیں اور چین تو بالکل ہی نہیں گیا۔

موخر الذکر محقق خاتون چین کی تاریخ و تہذیب پر اختصاص اور استناد کا درجہ رکھتی ہیں اور لندن اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کے کتب خانے کے چینی شعبہ میں لائبریرین ہیں۔ انھوں نے چینی فن تعمیر کے موضوع پر پی ایچ ڈی کرنے کے علاوہ چین کی تاریخ و تہذیب پر چار تحقیقی کتابیں بھی لکھی ہیں۔ ابھی حال میں اسی موضوع پر ان کی ایک مستقل تصنیف: DID MORCO POLO GO TO CHINA? لندن سے ۱۹۹۵ء میں شائع ہوئی ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ مارکو پولو چین نہیں گیا اور اس کا سفرنامہ اس کے اپنے مشاہدات پر مشتمل نہیں بلکہ ایک معروف مسلمان مورخ رشید الدین فضل اللہ کی تصنیف ''جامع التواریخ'' کے اس حصے سے ماخوذ ہے جو چین کے بارے میں ہے۔ اس تازہ تحقیق کے مطابق دیکھا جائے تو کولمبس کے عزم سفر کا محرک اور یورپ کو آئس کریم اور سویوں سے متعارف کرانے والا شخص مارکو پولو نہیں، کوئی اور تھا اور وہ مشہور مسلمان مورخ رشید الدین فضل اللہ ہو سکتا ہے جس کی عربی تصنیف ''جامع التواریخ'' تاریخ کے ایک انسائیکلوپیڈیا کی حیثیت رکھتی ہے اور مغلوں کی تاریخ پر آج بھی سب سے مستند ماخذ سمجھی جاتی ہے۔ تقریباً ہر ترقی یافتہ زبان میں اس کے ترجمہ ہو چکے ہیں اور کئی نامور مغربی محققین نے اس کے متن کو عمدگی سے مرتب کر کے شائع کیا ہے۔ (۳)

یہ مؤرخ رشد الدین فضل اللہ ہمدانی کے نام سے معروف ہے۔ ۱۲۴۷ء میں ہمدان میں پیدا ہوا اور ۱۳۱۸ء میں وفات پائی۔ نسباً یہودی تھا لیکن تیس سال کی عمر میں اسلام قبول کیا اور بطور حکیم ایرانی حکمراں اباقا (عہد حکومت ۱۲۶۵ء تا ۱۲۸۲ء) کے دربار سے منسلک ہوا لیکن اپنی لیاقت اور تدبر و حکمت کے باعث قازان خان کے عہد حکومت (۱۳۰۴ء تا ۱۳۱۶ء) میں وزیر کے مرتبہ تک پہنچا۔ اس کی تصنیف ''جامع التواریخ'' کئی حصوں پر مشتمل ہے، جس کا ایک حصہ چین کی تاریخ کے عہد قدیم سے عہد تیمور (۱۲۹۴ء تا ۱۳۰۷ء) تک کا احاطہ کرتا ہے اور اپنی فراہم کردہ معلومات کے لحاظ سے اس حد تک مکمل سمجھا جاتا ہے کہ اس وقت تک کوئی اور اتنی مفصل اور معلوماتی تاریخ موجود نہیں تھی۔ مذکورہ خاتون نے جہاں دیگر شواہد سے مارکو پولو کے سفرنامہ کے چین سے متعلق حصہ کو فرضی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے وہیں یہ بھی دکھایا ہے کہ اس سفرنامے اور ''جامع التواریخ'' کے متعلقہ

بیانات میں کہاں کہاں یکسانیت اور مشابہت ملتی ہے۔ یہاں تک کہ اسماء واما کن کے املا و ہجے میں بھی کہیں کوئی فرق نہیں بلکہ جہاں جہاں رشید الدین سے مقامات کے تعین اور ان کے املا میں سہو ہوا ہے مارکو پولو نے بھی وہی غلطیاں دہرائی ہیں۔

مزید دل چسپ امر یہ ہے کہ مارکو پولو کی کتاب میں ایک ایسی جنگ کا تذکرہ بھی ہے جو چین کے دو حکمرانوں توگتا اور نوگائی کے درمیان لڑی گئی جس میں نوگائی کو فتح ہوئی لیکن یہ جنگ مارکو پولو کی چین سے واپسی (۱۲۹۵ء) کے دو تین سال بعد ''جامع التواریخ'' کے مطابق ۹۹۔۱۲۹۸ء میں لڑی گئی تھی لیکن مارکو پولو نے سن کا لحاظ کیے بغیر اسے بھی چشم دید بیان کر دیا۔ اس کتاب میں ایسے متعدد مقامات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ مارکو پولو کے مشاہدات چشم دید نہیں ہو سکتے اور جہاں تک اس کی ایسی معلومات کا تعلق ہے ان کا ماخذ یورپی مورخ یا سیاح نہیں ہو سکتے۔ یہ ایرانی یا عرب ہی ہو سکتے تھے جن کا رابطہ چین کے مختلف علاقوں سے آغاز اسلام کے ساتھ ہی استوار ہو گیا تھا۔ منصفہ نے ایسے عربی اور فارسی مآخذ کی نشاندہی بھی کی ہے جن میں مارکو پولو کے سفر سے بہت پہلے چین کے شہروں اور عمارتوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ یقیناً مارکو پولو کے پیش نظر ''جامع التواریخ'' یا ایسے ہی دیگر مآخذ رہے ہوں گے جو مسلمان سیاحوں یا مورخوں کی کوششوں کا نتیجہ تھے جب کہ اس وقت تک کسی اور یورپی سیاح یا مورخ کے چین جانے یا وہاں کی تاریخ لکھنے کی کوئی شہادت نہیں ملتی۔

ایسے ہی شبہات ابن بطوطہ (۱۳۰۴ء تا ۱۳۷۷ء) کے بارے میں بھی بیان کیے جا رہے ہیں۔ چین کے حوالے سے اس نے بھی جو کچھ لکھا وہ سب ہی باتیں رشید الدین کی تاریخ میں بیان کردہ معلومات سے خاصی مطابقت اور یکسانیت رکھتی ہیں۔ اس کا سفرنامہ رشید الدین اور مارکو پولو کی تصانیف کے بعد کی تصنیف ہے جو ۱۳۵۵ء میں لکھا گیا تھا۔ محققین کے لیے ان میں موجود معلومات اور بیانات کی مشابہت اور یکسانیت خاصی حیران کن ہے۔ ایک دو محقق مثلاً ڈاکٹر روس ڈن (ROSS DEN) آئی آر نٹن (I.R.NETTON) اور سی۔ ایف۔ بکنگھم (C.F.BECKENGHAM) نے حال میں ابن بطوطہ کے تعلق سے ایسے ہی شبہات پر تحقیقی مطالعے کیے ہیں۔ ان محققین کی تحقیقات کے مطابق ابن بطوطہ بہت ممکن ہے کہ چین تو ایک طرف شاید قسطنطنیہ بھی نہیں گیا۔ مثلاً ابن بطوطہ کا بیان ہے کہ وہ ایک بازنطینی شہزادی کا شریک سفر رہا جو ازبک خان کی بیویوں میں سے ایک تھی اور اپنے بچہ کی پیدائش کے لیے اپنے باپ شاہ اندرونیکو دوم (ANDRONICO II) کے پاس قسطنطنیہ واپس جا رہی تھی۔ اسی ضمن میں ابن بطوطہ لکھتا ہے کہ پوپ ہر سال روم سے قسطنطنیہ آیا کرتا تھا اور جب قسطنطنیہ سے چار یوم کی مسافت پر قیام کرتا تو یہ بادشاہ اس کے استقبال اور اس کی پذیرائی کے لیے ہر صبح و شام قسطنطنیہ سے پوپ کی حاضری میں جایا کرتا تھا۔ اس واقعہ پر ڈاکٹر روس اور بکنگھم دونوں نے تعجب کا اظہار کیا ہے کہ چار دن کی مسافت پر قسطنطنیہ سے کسی کا ہر صبح و شام پہنچتے رہنا کس طرح ممکن ہو سکتا ہے۔ اسی مقام پر ابن بطوطہ نے معزول شاہ اندرونیکو دوم سے ملاقات کا ذکر بھی کیا ہے جب کہ مذکورہ محققین کے مطابق مذکورہ بادشاہ اس وقت زندہ نہیں تھا۔

اسی طرح ابن بطوطہ کے سفر چین کے بارے میں محققین کا خیال ہے کہ وہ اگر چین گیا بھی تھا تو شاید چین کے جنوبی ساحلوں سے آگے نہیں جا سکا۔ اس شبہ کو تقویت یوں پہنچتی ہے کہ اس نے اپنے چین جانے کا پس منظر یہ بیان کیا ہے کہ شاہ دہلی محمد بن تغلق نے اسے سفارت پر دہلی سے چین روانہ کیا تھا جو چین کے حکمراں کی جانب سے دہلی بھیجی جانے والی سفارت کے جواب میں تھی لیکن بکنگھم کی تحقیق کے مطابق کوئی ایسی شہادت یا سند موجود نہیں' جو ثابت کر سکے کہ اس وقت چین سے کوئی سفارت ہندوستان بھیجی گئی ہو اور جس کے جواب میں شاہ دہلی کو ایسی سفارت بھیجنی پڑی۔ اپنے اس سفر میں ابن بطوطہ نے شاہ چین توغان تیمور کے فوت ہونے پر اس کی جو آخری رسومات بیان کی ہیں وہ عام مسلمانوں اور مغلوں کی رسومات سے مطابقت رکھنے کے سوا کوئی حقیقت نہیں رکھتیں۔ جب کہ واقعہ یہ ہے کہ توغان کا انتقال (۱۳۷۰ء) ابن بطوطہ کے انتقال (۹۔۱۳۶۸ء) کے بعد کا واقعہ ہے۔ یعنی ابن بطوطہ نے جس بادشاہ کی تدفین میں شرکت کی وہ خود اس کے انتقال کے دو برس بعد فوت ہوا تھا۔

ابن بطوطہ کے سفر اور اس کے بیانات کے تعلق سے ایسے شبہات کا بکنگھم نے اپنی چھان بین کے ساتھ اپنے ایک مقالے THE RIHLA: FACTS OR FICTION? میں احاطہ کیا ہے جو مذکورہ بالا محقق آئی۔آر۔نٹن کی مرتبہ کتاب: GOLDEN ROADS; MIGRATION, PILGRIMAGE AND TRAVEL IN MEDIVAL AND MODERN ISLAM میں شامل ہے۔(۴) یہ کتاب لندن سے ۱۹۹۳ء میں چھپی تھی۔(۵)

عالمی اہمیت کے ان دونوں عظیم سیاحوں اور ان کے سفر و سفرناموں کے بارے میں جہاں یہ تازہ تحقیقات محققین کے عمیق مطالعہ اور ان کی باریک بینی اور تلاش کا واضح ثبوت ہیں وہیں دوسری جانب یہ اس حقیقت کا اظہار بھی ہیں کہ تاریخ میں شاید کوئی بات چھپی نہیں رہ سکتی اور جھوٹ کبھی پنپ نہیں سکتا۔مورخ یا محقق کا سفاک قلم بالآخر سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ کے طور پر سامنے لے ہی آتا ہے۔

عہد قدیم کے چین کی پراسراریت اور اس کے ماحول کے حیران کن مناظر اور چینیوں کی جادوگری کی ناقابل یقین داستانیں اب تک ان سفرنامہ نگاروں کی طرح لوگوں کی توجہ اپنی طرف کھینچتی رہی ہیں۔تاریخ میں بہت کم قومیں ایسی گزری ہیں جو ہر دور میں کسی نہ کسی حوالے سے سرفہرست رہی ہیں اور عام توجہ اور دلچسپی کا باعث بنی ہیں۔چینی قوم بھی ایسی ہی ہے۔عہد قدیم میں اپنی تعمیرات کے منفرد حسن اور اپنی ثقافت کی نزاکت و دلفریبی کے باعث چین کی تہذیب کا ایک بالکل الگ اور منفرد انداز رہا ہے۔وہ قوم جس نے ماضی میں دنیا کو آئس کریم اور سویوں (NOODLES & SPEGETHI) کا تحفہ دیا تھا اور نصف صدی قبل تک ایک ''افیونی قوم'' کی شہرت رکھتی تھی، آج اپنی گوناگوں صنعتی ترقی کے اعتبار سے ساری دنیا میں سرفہرست ہے۔بلکہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک کے بازاروں میں شاید کل مصنوعات کا نصف چین سے درآمد شدہ ہوتا ہے۔روئے زمین پر انسانی ہنر، کاریگری اور صناعی کے جو شاہکار اپنی مثال آپ ہیں، ان میں ''دیوارِ چین'' کی عظمت اور شوکت بھی اپنی جگہ بے مثال ہے اور اگر چین اتنے دور دراز فاصلے پر نہ ہوتا تو شاید تاج محل کے بعد سب سے زیادہ سیاح ''دیوارِ چین'' ہی کا رخ کرتے۔

اس کے باوجود کہ چین کا یہ جلال و جمال سیاحوں کے لیے عہد قدیم ہی سے اس حد تک پرکشش رہا ہے کہ اپنی معرکہ آرائی کی شہرت کی خاطر بہت سے ''سیاحوں'' نے چین کے مکمل یا جزوی فرضی سفرنامے لکھ کر لازوال نام کمایا، مارکوپولو اور ابن بطوطہ جیسے نامور سیاح بھی اپنی عظمت اور معرکہ آرائی کی دھاک بٹھانے کے لیے چین کے بارے میں مکمل یا کم از کم جزوی طور پر جھوٹ یا فرضی باتیں لکھنے پر مجبور ہوگئے۔حالیہ چند برسوں میں جس طرح جدید تحقیقات نے جھوٹ اور سچ کو الگ کرکے دکھادیا ہے۔اسی طرح حال ہی چین کے قدیم ترین سفرنامے کے نام سے جھوٹ پر مشتمل ایک اور پلندہ بڑے طمطراق سے مغرب کی ترقی یافتہ علمی دنیا میں منظر عام پر آیا ہے مگر اس چین کے قدیم ترین سفرنامے کی اشاعت کے پس پشت ایک مذہبی احساس تفاخر یا عصبیت بھی کارفرما نظر آتی ہے۔

عہد قدیم میں چین کے سیاحوں میں شہرت اور ناموری مارکوپولو اور ابن بطوطہ کو حاصل ہوئی ہے، جو علی الترتیب عیسائی اور مسلمان تھے۔لیکن پھر حالیہ برسوں میں جب یہ ثابت ہوگیا کہ مارکوپولو اور ابن بطوطہ شاید چین گئے ہی نہیں، چین سے متعلق ان کے سفرنامے فرضی یا ماخوذ ہیں تو مغرب کی علمی دنیا میں اس انکشاف کو کافی شہرت حاصل ہوئی۔پھر اس موضوع پر جب ان سفرناموں کے ماخذ و بنیاد کے طور پر عظیم مسلمان مورخ رشیدالدین کا نام آیا تو شاید اس نسبت و تعلق کو یہودی برداشت نہ کر سکے۔آکسفورڈ یونیورسٹی کے ایک سابق یہودی پروفیسر ڈیوڈ سیلبورن (DAVID SELBORN) نے، جس کی شہرت ایک سخت گیر مذہب پرست اور دائیں بازو کے ایک کٹر بنیاد پرست کی ہے، چین کے ایک ایسے سفرنامے کی ''دریافت'' کا ''انکشاف'' کیا جسے ایک یہودی تاجر جیکب نے اپنے ''سفر'' چین سے ۱۲۷۳ء میں اپنی واپسی کے بعد ۱۲۸۰ء کے لگ بھگ

یعنی مارکو پولو سے بھی چار برس قبل تحریر کیا تھا۔

جیکب کا تعلق اٹلی کے ایک جنوبی شہرانکونا سے تھا اور وہ اپنے ایک تجارتی سفر کے مقصد سے چین روانہ ہوا تھا' جہاں پہلے ہی سے کئی یورپی افراد کے جانے اور قیام کرنے کے بارے میں اطلاعات ملتی ہیں۔لیکن یہ امر معنی خیز ہے کہ جیکب چین کی جس جنوب مشرقی بندرگاہ پر لنگرانداز ہوا تھا' اس وقت اس کا نام ''زیتون'' تھا۔جو بعد میں ''چوان چو'' ہوگیا اور اب یہ اسی نام سے موسوم ہے۔بندرگاہ کے اس عربی نام کا معروف ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ مسلمان اس علاقہ میں اتنے عرصہ سے مقیم و آباد تھے کہ بندرگاہ کے لیے ان کا دیا ہوا عربی نام زبان زد عام ہو چکا تھا۔جیکب وہاں چھ ماہ مقیم رہا اور اس مختصر مدت ہی میں وہاں اتنی سرگرم اور فعال زندگی گزاری کہ سیاست تک میں دخیل ہو گیا' جو چینیوں کو گوارا نہ ہوا۔ان کی مخالفت کے نتیجے میں اسے وہاں سے واپس ہو جانے ہی میں عافیت نظر آئی۔

اس نے اپنے سفرنامے میں' جو اگرچہ مارکو پولو کے سفرنامے کی طرح مفصل اور مبسوط نہیں' چین کے معاشرے اور ماحول کا اس غائر نظر سے مشاہدہ کیا ہے کہ اس کے بیانات میں اس وقت کی وہاں کی زندگی کی تمام جزئیات سمٹ آئی ہیں اور تاریخی اعتبار سے یہ اس قدر اہم ہیں کہ چین کی تاریخ کے ماہرین کا خیال ہے کہ اگر یہ بیانات چشم دید اور مستند ہیں تو ان سے قرون وسطیٰ کے مشرق بعید کی زندگی کے بارے میں بے حد اہم اور قیمتی معلومات یک جا ہوتی ہیں۔

جیکب کے اس سفرنامے ''روشنی کا شہر'' (THE CITY OF LIGHT) کے شائع ہونے سے قبل ہی اس کی شہرت علمی دنیا میں اس وقت پھیل چکی تھی' جب اس کے مرتب ڈیوڈ سیلبورن نے اس نو دریافت سفرنامے کا انکشاف کرتے ہوئے اسے اپنے حواشی اور تعلیقات ساتھ مرتب کر کے شائع کرانے کا محض عندیہ ہی دیا تھا۔مرتب نے اس سفرنامے کے مخطوطے کے بارے میں کوئی ایسی اطلاع نہیں دی کہ یہ کہاں ہے اور کس کی ملکیت میں ہے؟ بس انھوں نے اتنا کہا کہ چوں کہ اس میں عیسائیت کے خلاف شدید مخالفانہ جذبات کا اظہار کیا گیا ہے' اس لیے اس مخطوطے کے مالک نے اپنا نام اور پتہ اور دیگر تفصیلات بتانے سے انکار کر دیا ہے۔اس پر مستزاد یہ کہ جب اس مخطوطے کی اصل کے بارے میں مبصرین اور محققین کو یہ شبہ ہوا کہ آیا یہ اصلی بھی ہے یا جعلی؟ اور یہ کہ آیا یہ وجود بھی رکھتا ہے؟ تو مرتب نے اصل نسخہ دکھانے سے بھی انکار کر دیا کہ جس شخص کی یہ ملکیت ہے وہ اصل مخطوطہ دکھانے کے حق میں بھی نہیں۔چناں چہ جہاں اس مخطوطے کے وجود رکھنے یا نہ رکھنے اور اس کے اصل یا جعلی ہونے کے بارے میں سوالات پیدا ہو گئے ہیں' وہیں اس کے شائع ہونے کے بعد اس کی داخلی شہادتوں کے ذریعہ بھی اس کے اصل ہونے یا نہ ہونے کا جائزہ لیا جانے لگا اور واقعہ یہ ہے کہ تاریخ میں کوئی بات چھپی نہیں رہ سکتی اور تحقیق' سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ ثابت کر دکھاتی ہے' اس سفرنامے میں ماہرین کو ایک دو نکات ایسے مل گئے ہیں' جن سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سفرنامہ اصلی نہیں' یا کم از کم اسے مارکو پولو کے سفرنامے سے پہلے کا سفرنامہ نہیں کہا جا سکتا۔

سفرنامہ کو پیش کرنے والے سے انجانے میں غلطی یہ ہو گئی کہ جب جیکب نے اٹلی سے نکل کر خلیج ایران میں بصرہ سے ہوتے ہوئے ہندوستان اور مشرق بعید کی طرف سفر شروع کیا تو خلیج میں داخل ہوتے ہوئے وہ کورموسا پہنچا' جہاں اب بندر عباس واقع ہے۔اس مقام پر اس نے بیان کیا ہے کہ یہاں ایک محلّہ ''ملیح'' ہے، جس میں ۱۵۰ یہودی آباد ہیں۔یہاں مخطوطے میں اسی عربی لفظ ''ملیح'' کا استعمال ہوا ہے' جس کے معنی عربی میں ''یہودی محلّہ'' کے ہیں۔محققین کے مطابق جن میں عربی زبان کے ماہر بھی شامل ہیں' اسی ایک لفظ کا استعمال یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ یہ سفرنامہ ۱۲۸۰ء کا آس پاس کے عرصہ میں نہیں لکھا گیا۔کیوں کہ اس لفظ کا استعمال ہی ۱۴۳۸ء کے بعد یعنی سفرنامے کی تخلیق کے کوئی ڈیڑھ سو برس کے بعد شروع ہوا ہے۔اس لحاظ سے جیکب کا چین سے ۱۲۷۳ء میں واپس آنا اور ۱۲۸۰ء میں سفرنامہ لکھنا ناقابل اعتبار ہو جاتا ہے۔مخطوطے کے وجود رکھنے یا نہ رکھنے سے قطع نظر محققین کی اس تحقیق سے مارکو پولو اور ابن بطوطہ کے سفرنامے کے ذریعہ جیکب کو اول الذکر

دونوں سیاحوں کے مقابل کھڑا کرنے اور اسے اولیت کا تاج پہنانے کی یہ ایک بالا رادہ کوشش محسوس ہوتی ہے۔ لیکن وائے ناکامی کہ چند ہی ماہ کے عرصے میں اس غبارے کی ہوا نکل گئی۔

مبینہ طور پر یہ مخطوطہ ۱۹۹۰ء میں اٹلی کے شہر اربینو میں دریافت ہوا تھا یا مرتب کے ہاتھوں میں پہنچا تھا۔ مرتب نے اس پر دن رات کام کیا اور انتہائی معلوماتی حواشی اور تعلیقات تحریر کیے' لیکن وائے افسوس کہ یہ ساری محنت' یہ ساری تگ و دو رائیگاں گئی کہ ''تحقیق'' نے سچ کا سچ اور جھوٹ کا جھوٹ الگ کر دکھا دیا۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ مشمولہ: ''مضامینِ فرحت''، جلد پنجم، مطبوعہ حیدرآباد، سن ندارد، ص ۱۲۳۔۱۷۶

۲۔ ایک حالیہ اشاعت، اصل متن: .Il Libro di Marco Polo detto Millione، تیورن، ۱۹۵۴ء

۲۔ ان کا ایک منتخب اندراج، سی۔اے۔ اسٹوری Persian Literature, a Bio-Bibliography، حصۂ دوم، لندن، ۱۹۵۸ء، ص ۱۲۳۰۔۱۲۳۲ میں ہے۔ و نیز ''فہرستوارۂ کتابہای فارسی''، مجلد اول، تہران، ۱۳۷۳ش، ص ۶۰۵۔۶۰۷

۴۔ یہ کتاب لندن، کرزن پریس سے ۱۹۹۳ء میں چھپی تھی۔

۵۔ اس نوع کا ایک مزید مطالعہ اور ایسی کچھ شہادتیں عبدالرحمان المودین کے عالمانہ مقالے: The Ambivalance of Rihla:Community Integration and Self-Difinition in Moroccan Travel Accounts, 1300-1800 میں دیکھی جا سکتی ہیں، ص ۷۰۔۸۴، مشمولہ: Muslim Travellers: Pilgrimage, Migration, and the Religious Imagination.، روٹلج، لندن، ۱۹۹۰ء

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

خلاصۃ الفوائد: سلسلۂ چشت کا ایک اہم مجموعۂ ملفوظات

Orality has been an established tradition in Indo-Pak Sub-continent. The invention of printing press also helped in recording the oral literature here. Sufi's of Chishtia Order have been delivering great literature through their conversation in the meetings with the disciples. Most of these conversations were recorded by some of their diciples and thus preserved. The present article is a critical analyses of one of the most important "Malfuzat" recorded conversations of Khawaja Noor Muhammad Muharvi.

خلاصۃ الفوائد قبلۂ عالم خواجہ نور محمد مہارویؒ کے ملفوظات کا مجموعہ [۱] ہے۔ اس درِ بے بہا کے مرتب اور جامع قاضی محمد عمر حکیم سیت پوری ہیں، جو حضور قبلۂ عالم کے دامن گرفتہ اور فیض یافتہ تھے۔ [۲] وہ قبلۂ عالم کی ان بابرکت مجالس میں حاضر رہے اور ان کے ملفوظات کی جمع آوری کو اپنے لیے باعثِ خیر و برکت خیال کرتے ہوئے ان کی ترتیب و تہذیب میں مگن رہے۔ وہ رقم طراز ہیں:

> ''ملفوظاتِ آں حضرت کہ این عاجز روبرو باستماعِ آن سرفراز شدہ و بقدرِ فہم خود بقیدِ قلم آوردہ چہ یارا کہ مضمونِ کلامِ شریف ازین بے مقدار نحیف بعینہٖ ادا کردو بلک بعضے الفاظ را مدعا ہم نہ فہمیدہ ام، اما حتی المقدور خود در ترکِ افراط و تفریط کوشیدہ لفظ بہ لفظ نوشتہ ام کہ شاید صاحبِ مطالعہ اہلِ نسبت باشد و بہ مقتضائے رب مبلغ من سامع مدعا حاصل نماید۔'' [۳]

خلاصۃ الفوائد اصلاً فارسی میں ہے اور ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ البتہ اس کا اردو ترجمہ چھپ چکا ہے۔ ترجمہ نگار محمد بشیر اختر ہیں۔ ایک سو سولہ صفحات پر مشتمل یہ ترجمہ استقلال پریس لاہور سے اشاعت پذیر ہوا۔ کتاب پر سنۂ اشاعت درج نہیں، جس سے معلوم ہوتا کہ کب یہ ترجمہ [۴] منصۂ شہود پر جلوہ گر ہوا۔ **خلاصۃ الفوائد** کا پیشِ نظر مخطوطہ ۵۵ برگ پر مشتمل ہے اور ۱۲۹۴ھ کا مرقومہ ہے۔ مخطوطے کے مالک یا کسی قاری نے اس پر صفحات نمبر بھی لگا دیے ہیں، یوں اب یہ نسخہ ۱۰۹ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ قلمی نسخہ محمد اجمل چشتی فاروقی (مالک کتب خانۂ چشتیہ فاروقیہ، چشتیاں شریف) کا مخزونہ ہے۔ [۵] اس نسخے کے کاتب امام بخش [۶] ولد حافظ غلام فرید [۷] ہیں۔ انھوں نے اس مجموعے کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ:

> ''احقر العباد الراجی الی رحمۃ اللہ فعال للمایرید امام بخش بن حضرت حافظ غلام فرید غفر اللہ لہ ولوالدیہ والاستادیہ والمشائخیہ والسائر المومنین والمومنات والمسلمین والمسلمات والاحیا منہم والاموات بتاریخ سیوم ماہ صیام در سنۂ یک ہزار دو صد نود و چہار صورت اختتام یافت''۔ [۸]

خلاصۃ الفوائد کا یہ مخطوطہ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ بابِ اوّل کی دو فصلیں ہیں۔ فصلِ اوّل قبلۂ عالم کے اُن ملفوظاتِ گرامی کا احاطہ کرتی ہے، جن کی سماعت خود فاضل مؤلف نے کی۔ اس حصے میں ۷۹ مجالس کی روداد شامل ہے۔ ان ملفوظات کی

جمع آوری کا سلسلہ کس سنہ میں آغاز ہوا، مرتب نے کہیں بھی اس راز سے پردہ نہیں اٹھایا اور نہ ہی اس مجموعے سے کہیں یہ اشارہ ملا کہ گل چیدنی کا یہ عمل کب تک جاری رہا؟ **خلاصة الفوائد** دن، تاریخ اور سنہ کے تعین سے بھی محروم ہے۔ لے دے کر ایک تاریخی واقعہ نظر پڑتا ہے کہ جب مجلس میں، مولانا فخر الدین دہلویؒ کے انتقال کی خبر ملی، تو مرتب نے بتایا کہ وہ بھی اس مجلسِ ملال میں موجود تھے۔ وہ لکھتے ہیں کہ: ''حاضر بودم۔ از وقوعِ این واقعہ بر حاضرینِ مجلس شریف گزشت آنچہ گزشت''۔ (۹) بہ اعتبارِ ترتیب یہ اس مجموعے کی پہلی مجلس ہے۔ اگر اس مجموعے میں شامل تمام مجالس زمانی ترتیب سے مرتب ہوئی ہیں، تو کہا جا سکتا ہے کہ ان ملفوظات کی ترتیب و تہذیب کا کام ۱۱۹۹ھ میں شروع ہوا۔ اس ایک تاریخی منظرنامے کے سوا کسی بھی مجلس میں کوئی دوسرا ایسا منظر موجود نہیں، جس سے سنہ و سال کا تعین ممکن ہو سکے۔ البتہ ماہ و سال کی عدم تعیین کے باوجود اکثر مجالس میں وقت کی تحدید ملتی ہے۔ مثلاً: شب، روزے، وقتِ ظہر، بعد نمازِ عشا وغیرہ۔

بابِ اوّل کی فصلِ دوم ان مسائل کو محیط ہے، جو حضور قبلۂ عالم و عالمیان کی مجالس میں زیرِ بحث آئے۔ جامعِ ملفوظات نے مختلف کتب سے وہ عربی عبارات بھی نقل کی ہیں، جنھیں دورانِ گفتگو قبلۂ عالم نے اپنی زبانِ حق ترجمان سے ارشاد فرمایا۔ مؤلف نے نہ صرف ان اقتباسات کو من و عن درج کیا ہے، بل کہ ان کا فارسی میں خلاصہ بھی لکھ دیا ہے، تاکہ عربی سے ناآشنا قاری بھی ان مسائل کے مالہ و ماعلیہ سے بہ خوبی آگاہ ہو سکے۔ یہ فصل آٹھ فوائد کو محیط ہے۔ ان میں جو مسائل زیرِ بحث آئے ہیں، ان کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

۱۔ سجدۂ تلاوت کی ادائی میں تقدیم و تاخیر کا مسئلہ

۲۔ مسئلہ اعتکاف کے بیان میں

۳۔ **مشکوٰۃ شریف** کی ایک حدیث (**خلق الله آدم علی صورته**) کے بیان میں

۴۔ **تفسیر نقرہ کار** کے حوالے سے ایک محبت بھری حکایت

۵۔ حضرت یوسفؑ اور حضرت زلیخاؒ کے حوالے سے نہایت ہی عارفانہ گفتگو

۶۔ رویتِ باری تعالیٰ

اسی طرح ان مسائل کی تشریح و توضیح کے لیے جو کتابیں مذکور ہیں یا جن کے اقتباسات نقل ہوئے، ان کے نام یہ ہیں: **حاشیہ شرح وقایہ، تسنیم، مشکوٰۃ شریف، تفسیر نقرہ کار**۔

دوسرا باب ان پانچ ملفوظات پر مشتمل ہے، جو مؤلف نے قبلۂ عالم کے تین خدام سے روایت کیے ہیں۔ جن محافل میں یہ ملفوظات بیان ہوئے، ان میں مؤلف/مرتب تشریف فرما نہیں تھے۔ ملفوظِ اوّل کے راوی قبلۂ عالم کے خلیفہ نور محمد نارووالا ہیں۔ تین ملفوظات (دو تا چار) کے جامع حافظ محمد جمال ملتانی ہیں۔ مؤلف **خلاصة الفوائد** نے یہ ملفوظات ان کی کسی بیاض سے نقل کیے ہیں، جب کہ پانچواں اور آخری ملفوظ حافظ یار محمد کی روایت سے بیان ہوا ہے۔

خلاصة الفوائد گنجینۂ عرفان کا اشاریہ اور خزینۂ معانی کا اظہاریہ ہے۔ اس کی زبان شستہ اور رواں دواں ہے۔ مرتب نے حضور قبلۂ عالم کی گل افشانیِ گفتار کی عکس گری میں حسنِ قلم کا جادو جگایا ہے۔ قبلۂ عالم ان مجالس میں فارسی میں گفتگو فرماتے تھے، جیسا کہ مرتب نے لکھا ہے کہ: ''لفظ بہ لفظ نوشتہ ام''۔ (۱۰) جامعِ ملفوظات نے گفتگو کے جمالیاتی آہنگ کو محفوظ کرنے کا جو جتن کیا ہے، وہ قابلِ داد ہے۔ اس ملفوظاتی مجموعے کا آغاز اداسی کی فضا میں ہوتا ہے، مگر مجموعی طور پر اس میں زندگی کے رنگ اور رس کی پھوار پڑ رہی ہے۔ سلسلۂ چشتیہ کے صوفیہ کی گوہر افشانی کے جو رنگا رنگ مناظر **فوائد الفواد، خیر المجالس** اور **سیر الاولیاء** میں دکھائی دیتے ہیں، ان کی آب و تاب سے **خلاصة الفوائد** بھی محروم نہیں، اس میں تخلیقی طرزِ احساس کی جلوہ گری بھی ہے اور تمدنی حسنِ خیال کی نمود بھی ....اور یہی طرزِ احساس اور تمدنی

مزاج زندگی کی معنویت سے عبارت ہے۔

سلسلۂ چشتیہ کے دیگر صوفیہ کی طرح حضور قبلۂ عالم نے بھی اپنی مجالس میں اپنے مریدوں کی تعلیم و تربیت کے لیے مختلف حکایات اور نکات بیان فرمائے ہیں۔ چشت کے ملفوظاتی ادب میں یہ کتاب بعض حوالوں سے نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ خاص طور پر اس میں چشت کے طبقۂ دوم کے صوفیہ کے احوال و آثار کا تذکرہ نہایت محققانہ انداز میں ہوا ہے۔

خلاصۃ الفوائد کا معتد بہ حصہ مولانا محمد فخر الدین دہلویؒ کے احوال پر مشتمل ہے۔ اکثر مجالس میں ان کی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کو بیان کیا گیا ہے، جو طالبانِ حق کے لیے فیضِ سرمدی کا حکم رکھتا ہے۔ اس مجموعے میں بیان کی گئی بعض حکایات تو دیگر کتابوں میں بھی ملتی ہیں، لیکن اکثر واقعات پہلی بار اس مجموعے کے تناظر میں عکس انداز ہوئے ہیں۔ خاص طور پر وہ واقعات یا احوال، جن کا براہِ راست تعلق حضور قبلۂ عالمؒ اور مولانا محمد فخر الدین دہلویؒ کے معمولات سے ہے، کہیں اور نظر نواز نہیں ہوتے۔ ان واقعات میں مولانا کے درس و تدریس کا تذکرہ بھی ملتا ہے اور ان کے بعض اسفار کی تفصیل بھی۔ مثال کے طور پر حضرت دہلویؒ نے دہلی سے پاک پتن کا جو سفر کیا، قبلۂ عالم بھی ان کے ہمراہ تھے۔ یہ سفر ۱۴ ذی قعدہ کو آغاز ہوا اور جب وہ پاک پتن میں وارد ہوئے، تو اس روز محرم کی پہلی تاریخ تھی، گویا کہ یہ سفر سینتالیس ۴۷ (رویتِ ہلال کی وجہ سے ۴۵ یا ۴۶) دنوں میں طے ہوا۔ اس سفر کے دوران میں وہ چار راتیں متواتر پانی پت میں اور آٹھ راتیں لاہور میں جلوہ افروز رہے۔ بقیہ روز و شب دہلی اور پاک پتن کے مابین سفر میں گزرے۔ انھوں نے یہ سفر پیادہ پا انجام دیا اور پاک پتن میں برہنہ پا داخل ہوئے۔ وہ یہاں دو ماہ اور گیارہ دن جلوہ افروز رہے اور پھر دہلی کی طرف مراجعت فرمائی۔

چشتیہ سلسلے کی تاریخ اور روایت کے محققِ اجل پروفیسر خلیق احمد نظامی نے اپنی کتاب **تاریخ مشائخِ چشت** میں مولانا اور قبلۂ عالم کے احوال و آثار کی تحریر و تسوید میں **خلاصۃ الفوائد** کو پیشِ نظر نہیں رکھا، حالاں کہ اس باب میں اس مجموعے کو بنیادی مآخذ کی حیثیت حاصل ہے۔ اس مجموعے کی عدم دستیابی کے باعث ان سے بعض اہم اور بنیادی امور نظر انداز ہو گئے۔ حضرت مولانا کی شفقت اور کرم فرمائی، جو قبلۂ عالم کے حال پر تھی، اس کا اظہار اتنی عمدگی کے ساتھ کسی دوسرے مآخذ میں نہیں ملتا، جس قدر شرح و بسط کے ساتھ اس مجموعے میں آیا ہے۔

حضور قبلۂ عالم پہلی بار قلندر بخش نامی طالب علم کے ہمراہ مولانا کی زیارت کے لیے ان کی حویلی میں حاضر ہوئے، مگر مولانا کی عدم موجودگی کی وجہ سے واپس آ گئے۔ اگلے روز ظہر کے وقت قبلۂ عالم تنہا ہی مولانا کی زیارت اور قدم بوسی کے لیے ان کے آستانے پر جا پہنچے۔ حضور قبلۂ عالم کا فرمان ہے:

> ''وقتِ ظہر تنہا بخدمت رفتم۔ چون بر درِ حویلی شریف رسیدم۔ یکی دربان ہم نشستہ بود۔ بخاطر اندیشیدم کہ نامحرم، چگونہ روم، لیکن آدمان بی تحاشا بسیار آمد و رفت می داشتند۔ ماہم پیشتر شدم۔ اندرونِ حویلی دیگر دروازہ بود۔ مقابلِ آن دروازہ یک دالانی بود کہ دران خود بہ دولت حضرت مولوی صاحب رضی اللہ تعالیٰ عنہ بر تخت پوش کہ چاندنی سفید بر آن گسترده و تکیہ کلان نہادہ نشستہ اند و مرا یک انگرکہ تمام چرکین و یک چادر بود و موی سر نیز کلان این تسلط دیدہ متفکر شدم کہ بہ خدمتِ این پیرزادہ خدا کند کہ کسی صورت خواندن من شود۔ چون بندہ مقابل دروازہ استادہ بود نظرِ مبارکِ حضرت بر من افتاد۔ بندہ را پیش تر طلبیدند۔ چون نزدیک رسیدم خود بہ دولت برخواستہ از تخت پوش فرود آمدہ بہ تعظیم تمام فقیر را نحوی بمعانقہ سرفراز فرمودند کہ گویا یارانِ قدیم از مدت جدا ماندہ بیک دیگر بغلگیری می کنند و دستِ فقیر گرفتہ بر تخت پوش نزدیکِ خویش نشاندند و تفحص فرمودند کہ متوطن کجائی؟ بندہ عرض کرد کہ نواحئ پاکپتن۔ فرمودند از اولادِ بابا صاحبؒ ہستی؟ بندہ عرض کرد کہ خیر، لیکن از شنیدنِ نامِ شہرِ پاکپتن بسیار خورسند و خوشحال شد۔ فرمودند کہ دریں چرا آمدہ ای؟ عرض داشتم کہ

شنیدہ ام کہ آں حضرت تعلیم خوانا نیدن می فرمایند۔ لہٰذا امیدوار شدہ آمدہ ام۔ فرمودند کہ سابق کجا می خوانی؟ عرض داشتم کہ بخدمتِ میاں برخوردار جیو۔ فرمودند کہ خوانا نیدنِ ما از مدت موقوف است۔ باید کہ حال ہم سبق بخدمتِ اوشان خواندہ باز نزد یک این جانب تکرار می کردہ باشید۔ گفتم کہ عرصہ مابینِ مکانین بسیار است ومسافت بعید وقت ما در ین آمد ورفت ضائع خواہد شد وخود بدولت تبسم نمودہ ہمیں بیت خواندند: ما برائے وصل کردن آمدیم .... نے برائے فصل کردن آمدیم‘‘۔ (۱۱)

جب قبلۂ عالم پہلی بار اس بارگاہِ عرش مقام میں حاضر ہوئے، تو مولانا کو دکن سے دہلی آئے ہوئے ایک روایت کے مطابق تین مہینے اور دوسری روایت کے مطابق چھ مہینے ہو چکے تھے۔ قبلۂ عالم کی آمد کے دن مولانا کے آستانے پر حضرت سلطان التارکین مولانا حمید الدین ناگوریؒ کا عرس منایا جا رہا تھا۔ دہلی میں مولانا سے جس خوش بخت نے سب سے پہلے بیعت کا شرف حاصل کیا، وہ قبلۂ عالم کی ذاتِ گرامی تھی۔ خلاصۃ الفوائد میں آتا ہے:

’’وقتِ نزولِ آں حضرت در دہلی اولاً بندہ بخدمت متوسل شدہ‘‘۔ (۱۲)

یہ ۱۱۶۴ھ کا واقعہ ہے۔ جیسا کہ خلاصۃ الفوائد کے دو فوائد میں بھی اس کا ذکر آیا ہے۔ ایک مجلس میں حافظ محمد جمال نے عرض کیا کہ مولانا سے بیعت ہوئے کتنا عرصہ گزر چکا ہے؟ قبلۂ عالم نے فرمایا: سی و پنج سال، پیشِ نظر مخطوطے میں سی و چہار سال ہے (برگ ۱۵)، یہ کاتب کا تصرف ز سہو معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ ایک دوسرے ملفوظ میں قبلۂ عالم نے سی و پنج سال ارشاد فرمایا ہے اور یہی درست ہے۔ یہ محفل ۱۱۹۹ھ میں منعقد ہوئی، جو حضرت مولانا کا سنۂ وصال ہے۔

نقدِ ملفوظات کے مؤلف پروفیسر نثار احمد فاروقی نے اپنی اس کتاب میں خلاصۃ الفوائد کے حوالے سے سات اقتباسات نقل کیے ہیں، (۱۳) لیکن ان میں سے کوئی ایک اقتباس بھی خلاصۃ الفوائد کے پیشِ نظر مخطوطے میں موجود نہیں، اسی طرح ان کا گزر محمد بشیر اختر کے مترجمہ مجموعے میں بھی نہیں ہوا۔ پروفیسر صاحب نے اس مضمون میں اپنے مخزونہ خلاصۃ الفوائد کے ایک ناقص قلمی نسخے کا ذکر کیا ہے، لیکن اس کی صراحت نہیں فرمائی کہ یہ اقتباسات انھوں نے اس ناقص نسخے سے نقل کیے ہیں یا ان کے پیشِ نظر کوئی دوسرا نسخہ رہا ہے۔ بہرحال جو بھی ہے، یہ اقتباسات خلاصۃ الفوائد کے نہیں، کیوں کہ ہمارے پیشِ نظر مخطوطہ:

۱۔ ہر لحاظ سے مکمل ہے۔

۲۔ اس کے کاتب امام بخش قبلۂ عالمؒ کے خانوادے کے گلِ سر سبد ہیں۔ انھوں نے خلاصۃ الفوائد کا پیشِ نظر نسخہ جس مخطوطے سے نقل تیار کیا ہے، وہ یقیناً مکمل رہا ہوگا۔

۳۔ مولوی امام بخش محض کاتب ہی نہیں، گلشنِ ابرار اور مخزنِ چشت جیسی محققانہ کتابوں کے مصنف بھی ہیں۔ انھوں نے ان کتابوں کی تحریر و تسوید میں بھی جا بجا خلاصۃ الفوائد سے اخذ و استفادہ کیا ہے۔ خلاصۃ الفوائد سے ان کے منتخبات پیشِ نظر مخطوطے میں موجود ہیں، لیکن پروفیسر صاحب کے نقل کردہ کسی بھی اقتباس یا ان کا کوئی ٹکڑا مذکور نہیں۔

۴۔ تکملہ سیر الاولیاء کے مؤلف خواجہ گل محمد احمد پوری نے بھی اپنے تذکرے میں خلاصۃ الفوائد کے جو اقتباسات نقل کیے ہیں، وہ بہ تمام وکمال اس مخطوطے میں موجود ہیں۔

۵۔ محمد بشیر اختر (مترجم خلاصۃ الفوائد) کے پاس جو نسخہ رہا ہے، وہ ۱۲۷۷ھ کا نوشتہ تھا۔ انھوں نے اسی نسخے کو ترجمے کی بنیاد بنایا۔ پیشِ نظر مخطوطے اور مترجمہ نسخے میں مجالس کی ترتیب و تہذیب کے ضمن میں کسی نوعیت کی کوئی کمی بیشی نہیں پائی جاتی۔

معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر صاحب کا مخزونہ نسخہ نہ صرف ناقص الاوّل وآخر ہوگا، بل کہ امکان ہے کہ یہ **خلاصۃ الفوائد** کے بجائے کوئی دوسرا مجموعۂ ملفوظات ہو اور اس میں **خلاصۃ الفوائد** کے حوالے آئے ہوں، جن کی بنا پر پروفیسر موصوف کو اشتباہ ہوا ہو۔

حوالے/حواشی

۱۔ ''می گوید اضعف عباد اللہ القوی الکریم المشہور بہ قاضی محمد عمر حکیم کہ این چند ملفوظ از زبان گوہر فشاں ہدایت ترجمان بندگی حضرت شیخ المشائخ غیاث العاشقین سند الواصلین منبع انوار الصمد مظہر اسرار احد شیخ الاسلام نور الحق والدین مولانا وسیدنا وشیخنا حضرت نور محمد رضی اللہ تعالیٰ عنہ جمع نمودہ بہ **خلاصۃ الفوائد** موسوم ساختہ'' ۔[**خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۱۔۲]

۲۔ پروفیسر افتخار احمد چشتی نے لکھا ہے کہ: ''......مولوی محمد عمر سید پوری **خلاصۃ الفوائد** میں اس ذکر کے بعد لکھتے ہیں کہ میں نے اپنے پیر و مرشد حضرت مولانا نور محمد نارووالا صاحب سے پوچھا کہ حضرت قبلۂ عالم اکثر اوقات ہر آنے والے شخص سے گفتگو میں متوجہ ہو جاتے تھے اور کسی سے انحراف نہیں کرتے تھے۔'' (**حضور قبلۂ عالم حضرت خواجہ نور محمد مہارویؒ : احوال و مناقب**: فیصل آباد، چشتیہ اکادمی: ۱۹۹۲ء، ص ۱۸۴) چشتی صاحب نے مولوی محمد عمر حکیم کو مولانا نور محمد نارووالا کا مرید لکھا ہے، حالاں کہ یہ درست نہیں اور نہ ہی مولوی محمد عمر حکیم نے **خلاصۃ الفوائد** میں مولانا نارووالا کے لیے پیر و مرشد کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ ان کے الفاظ میں: ''این بندہ در خدمتِ سراپا مرحمت حضرت خلیفہ صاحب میاں نور محمد نارووالاؒ عرض نمود کہ حضرت قبلۂ عالمؒ بہر کس آیندہ در گفتگو متوجہ می باشند، انحراف نمی فرمایند۔'' [**خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۲۳]

۳۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۲

۴۔ ترجمہ نگار کے پیشِ نظر **خلاصۃ الفوائد** کا جو مجموعہ رہا، وہ ۱۲۷۷ھ کا نوشتہ تھا۔ انھوں نے دیباچے میں لکھا ہے کہ اس نسخے کو لکھے ہوئے ۱۰۵ سال (ص ۱۲) گزر چکے ہیں۔ اس حساب سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ترجمہ ۱۳۸۲ھ بمطابق ۶۱۔۱۹۶۰ء میں طبع ہوا ہوگا۔

۵۔ محمد اجمل چشتی صاحب کے کتب خانے کے اس گوہرِ کم یاب کی عکسی نقل مجھے برادرِ عزیز و مکرم شہزاد اختر بیگ (لیکچرار گورنمنٹ کالج چشتیاں) کی کرم فرمائی سے میسر آئی۔

۶۔ امام بخش مہاروی ۱۲۴۲ھ میں پیدا ہوئے۔ وہ خواجہ خدا بخش خیر پوری کے مرید تھے۔ انھوں نے **مخزنِ چشت** کے آخر میں اپنے تفصیلی احوال قلم بند کیے ہیں۔ [رک: **مخزنِ چشت**: خواجہ امام بخش مہاروی / پروفیسر افتخار احمد چشتی (مترجم): فیصل آباد، چشتیہ اکادمی: ۱۹۸۹ء، ص ۴۵۵ تا ۴۶۴]

۷۔ حافظ غلام فرید ولد خواجہ نور احمد حضور قبلۂ عالم کے پوتے تھے۔

۸۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۵۵

۹۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۳

۱۰۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۲

۱۱۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۱۰۔۱۱

۱۲۔ **خلاصۃ الفوائد** (قلمی): برگ ۱۵

۱۳۔ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ: ۱۹۸۹ء، ص ۷۵ تا ۷۹......پروفیسر افتخار احمد چشتی نے بھی حضور قبلۂ عالم کے حوالے سے اپنی کتاب میں نقدِ ملفوظات کے ان سات اقتباسات میں سے پانچ نقل کیے ہیں۔ ان کی بھی توجہ اس جانب مبذول نہیں ہوئی کہ یہ اقتباس خلاصۃ

الفوائد کے نہیں، کسی دوسرے مجموعۂ ملفوظات سے ماخوذ ہیں۔(رک:**حضور قبلۂ عالم حضرت خواجہ نور محمد مہارویؒ : احوال و مناقب**:ص۲۰۹۔۲۰۸)

کتابیات

۱۔ افتخار احمد چشتی، پروفیسر:**حضور قبلۂ عالم حضرت خواجہ نور محمد مہارویؒ : احوال و مناقب**:فیصل آباد، چشتیہ اکادمی:۱۹۹۲ء

۲۔ امام بخش مہاروی/ پروفیسر افتخار احمد چشتی (مترجم):*مخزنِ چشت*:فیصل آباد، چشتیہ اکادمی:۱۹۸۹ء

۳۔ محمد عمر حکیم، قاضی (مرتب): خلاصۃ الفوائد (قلمی):مملوکہ محمد اجمل چشتی (مالک کتب خانۂ چشتیہ فاروقیہ، چشتیاں شریف)

۴۔ محمد عمر حکیم، قاضی/محمد بشیر اختر (مترجم): خلاصۃ الفوائد:لاہور، استقلال پریس:س۔ن

۵۔ نثار احمد فاروقی، پروفیسر:*نقدِ ملفوظات*:لاہور:ادارہ ثقافتِ اسلامیہ:۱۹۸۹ء

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

متن، سیاق اور تناظر

Context and perspective have great importance in the textual-study. This article presents a detailed review of this phenomenon mentioned above with different references.

متن کا تصور معنی کے بغیر نہیں کیا جا سکتا؛ اس لیے نہیں کہ انسانی ذہن معنی سے تہی کسی مظہر کا تصور کرنے سے قاصر ہے (مثلاً زین مت میں انسانی ذہن کی معراج مطلق خالی پن کا تجربہ کرنا ہے اور اس کے پیروکار اس تجربے سے گزرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مطلق خالی پن اپنی جگہ 'بامعنی تجربہ' ہے) یا معنی سے تہی کوئی مظہر ممکن نہیں بل کہ اس لیے کہ متن کا اطلاق ہوتا ہی اس تحریر پر ہے جو کسی نہ کسی معنی کی حامل ہو۔ پرانی مشرقی تنقید میں اسے کلامِ تام اور کلامِ مفید کہا گیا ہے۔ متن کے معانی کا ماخذ کیا ہے؛ ان معانی کا تعین کرنے کا مجاز کون ہے؛ کن شرائط کے ساتھ؟ شرحیات و تعبیریات کا یہ بنیادی سوال ہے جو ان علوم کی پرانی اور نئی شکلوں میں برابر موجود رہا ہے۔ اس سوال کی برابر موجودگی کا مطلب یہ نہیں کہ اس سوال کو گہری سنجیدگی سے نہیں لیا گیا اور گاہے ماہے اس پر اچٹتی سی نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے اور نہ یہ مطلب ہے کہ شرحیات و تعبیریات اور ادبی تنقید کو اب تک کوئی عظیم دماغ میسر نہیں آیا جو اس سوال کا تسلی بخش جواب دے سکتا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوال جس قدر تعبیر و تنقید سے متعلق ہے اسی قدر انسان کے ادراک و تعقل اور تخلیقی عمل سے وابستہ ہے اور یہ نہایت گہرے اور پیچیدہ مظاہر ہیں۔ بنابریں ان پر مسلسل غور و فکر جاری ہے۔ ابتدائی سطح پر متن کی تعبیر، متن کے ادراک و تعقل کے مساوی ہے۔ لہٰذا متن کے معانی کا تعین ایک فلسفیانہ سوال بھی بن جاتا ہے اور اس سوال کے لائقِ توجہ جوابات دیے گئے ہیں۔

متن میں معانی کہاں سے آتے ہیں اور ان کی تفہیم اور تعیین کیوں کر ہو سکتی ہے؟ یہ سوال خود متن کے تصور سے جڑا ہوا ہے۔ یعنی متن کیا ہے، کیوں کر وجود میں آتا ہے؟ اس کے جواب میں متعدد ایسے اشارے مل جاتے ہیں جو پہلے سوال کے بعض جوابات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً متن کے قدیم تصور کے مطابق یہ نثر یا نظم پر مشتمل وہ کتاب یا وہ الفاظ ہیں، جنھیں کسی مصنف کی اصل کتاب اور اصل الفاظ قرار دیا گیا ہو، نیز انھیں کتاب کے حاشیوں، تبصروں، اشاریوں وغیرہ سے الگ کیا گیا ہو جنھیں صاحبِ کتاب کے علاوہ شخص لکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں (اس میں مشرق و مغرب کی تخصیص نہیں) نہ تو متن کا تصور مصنف کے بغیر کیا جا سکتا ہے اور نہ مصنف کے تصنیف کردہ متن میں کسی کو تحریف، اضافے اور ترمیم کی اجازت ہے؛ گویا جو مصنف نے لکھ دیا وہی مستند ہے، اس لیے مصنف ہی متن کے معانی کا ماخذ ہے اور متن کے معانی کا تعین منشائے مصنف ہی سے ممکن ہے۔ اس تصورِ متن پر مذہبی متن کے تصور کا غلبہ کس قدر ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ جس طرح مذہبی متن کی لغوی اور تمثیلی تعبیر میں منشائے الٰہی کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور مذہبی متن کی تعبیر و تفسیر میں اختلافات دراصل منشائے الٰہی کو متعین کرنے کی ان انسانی مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں جو خدا کی منشا کو ٹھیک ٹھیک جان لینے کا دعوا نہیں کر سکتیں، اسی طرح بشری متون کی تعبیر میں، ان متون کے مصنّفین کے اصل منشا تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ عیسائی دنیا میں ادبی متون کی تعبیر میں اوّل اوّل بائبل کی 'متنی تنقید' کے اصولوں ہی کو مدِنظر رکھا گیا اور مسلم دنیا میں ادبی متون کی تدوین میں تدوینِ حدیث کے اصولوں سے کام لیا گیا۔ گویا دونوں جگہ مصنف کو ''آتھر گاڈ'' سمجھا گیا۔

متن کے قدیم تصور میں سیاق کا مبہم احساس موجود ہے اور اسی کو متن کے معانی کا ماخذ قرار دیا گیا ہے۔ یہ سیاق مصنف کا منشا ہے۔ منشائے مصنف تک رسائی کا کلیہ بھی سادہ ہے۔ اگر مصنف کے اصل الفاظ متعین ہو جائیں تو جو کچھ ان سے متبادر ہوتا ہے، وہی مصنف کا منشا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں منشائے مصنف کا تصور بے حد سادہ ہے اور یہ پوری طرح متن کے اصل الفاظ میں ظاہر ہے۔ اس تصور میں جو تناقص (پیراڈاکس) موجود ہے، اس کی طرف دھیان نہیں۔ اگر منشا مصنف کا ہے تو اصولاً اسے مصنف کے شعورِ فاعلی میں موجود ہونا چاہیے، لہٰذا متن کی تعبیر اور متن کے معانی کے تعین میں اس شعورِ فاعلی کی طرف رجوع کرنا چاہیے جو متن سے پہلے اور متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں اس پہلو کی طرف توجہ نہیں، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے، وہ دراصل منشائے متن ہے۔

متن کے کلاسیکی تصور میں مذکورہ پہلو کی طرف ہمیں تھوڑی سی توجہ ملتی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں متن کی جگہ کلام اور جملے کی اصطلاحیں برتی گئی ہیں۔ دونوں کو کم و بیش ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ جملے کو خبریہ اور انشائیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ گویا خبریہ متن اور انشائیہ متن پر بحث کی گئی ہے۔ انشائیہ متن میں خیر منشائے مصنف زیرِ بحث ہی نہیں لایا جاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ خبریہ متن میں صدق و کذب کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ اس سوال پر بحث بڑی حد تک مصنف کے شعورِ فاعلی کی کارکردگی کو مَس کرتی ہے۔ نجم الغنی رام پوری کے مطابق ''صدق سے نفس الامر اور واقع کے مطابق ہونا ہے اور کذب یہ ہے کہ واقع اور نفس الامر کے ساتھ مطابقت نہ ہو۔''(۱) یعنی خبریہ متن میں، متن کی خبر یا معنی کے تعین کے لیے، متن سے باہر اور متن سے پہلے مصنف کے شعورِ فاعلی کو بہ طور سیاق زیرِ بحث لایا جاسکتا ہے کہ صدق اور کذب اصلاً تصورات ہیں جو شعور ہی میں مرتب ہوتے ہیں۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک بڑی تنقیدی بحث کا دروازہ تھا، جس پر فقط دستک دی گئی۔ اندر داخل ہونے کی کوشش کی جاتی تو تعبیرِ متن میں ایک عظیم پیش رفت ہوتی!

حقیقت یہ ہے کہ متن کا کلاسیکی تصور، مذہبی اور ادبی متن میں حدِّ فاصل کھینچنے کا نتیجہ ہے۔ یہ حدِّ فاصل ہمیں متن کے سیاق کے تصور کو وسیع کرنے میں صاف نظر آتی ہے۔ قدیم تصورِ متن میں، سیاق محض مصنف کا منشا تھا جو اس کے اصل الفاظ کے تعین کے بعد متبادر ہوتا چلا جاتا تھا۔ کلاسیکی تصورِ متن میں بھی منشائے مصنف کو متن کے معنی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے، مگر یہاں منشائے متن کا سیاق وہ شعورِ فاعلی ہے، جس کے بارے میں حتمیت سے کوئی بات کہنا ممکن نہیں۔ اس میں ایک سے زیادہ گنجائشیں ہیں۔ حالی اصلیت کی بحث میں یہ نکتہ پیش کرتے ہیں۔

> ''جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔''(۲)

گویا ادبی متن کے معانی کا ماخذ، مصنف کا وہ شعورِ فاعلی ہے جو نہ تو مطلق ہے اور نہ مرکزیت کا حامل ہے۔ حالؔی کی توضیح کے مطابق، اس میں نفس الامر اور لوگوں کے اعتقادات ہو سکتے ہیں۔ ان کا خالق مصنف نہیں، بل کہ محض ان کا حامل ہے۔ جہاں تک عندیہ کا تعلق ہے تو یہ درحقیقت، نفس الامر یا لوگوں کے اعتقادات سے متعلق مصنف کی رائے ہے (عربی میں عندی کا مفہوم ہی میرے نزدیک ہے)۔ لہٰذا مصنف کا عندیہ یا منشا پہلے سے موجود تصوراتِ حقیقت اور ''اعتقادات'' کے سیاق میں مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح نفس الامر ایک مطلق تصور نہیں۔ ایک شاعر کے لیے جو بات نفس الامر ہے، دوسرے کے لیے وہ اضافی تصور ہے۔ مثلاً شاہ نیاز کا یہ شعر:

ادھر کی نہیں جانتے رسم و راہ
میاں! ہم تو باشندے ہیں پار کے

صوفیانہ اعتقاد میں نفس الامر کا درجہ رکھتا ہے۔ صوفیا پار یعنی اُخروی زندگی پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اِدھر یعنی دنیوی زندگی

کی رسم وراہ سے علاحدہ رہتے ہیں۔ گویا صوفیا کے لیے ان دیکھی زندگی حقیقی اور نفس الامر ہے، مگر سائنسی تصورِ کائنات کے حامل شخص کے لیے اِدھر کی زندگی ہی نفس الامر ہے اور اسی سے وہ رسم وراہ چاہتا ہے۔ چناں چہ نفس الامر سے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یہی معاملہ اعتقادات کا ہے۔ تمام اعتقادات اضافی ہیں۔ کسی کے لیے ایک اعتقاد عین ایمان، دوسرے کے لیے عین گم راہی ہے۔ ایک کا صدق، دوسرے کا کذب ہو سکتا ہے یا ایک بات ایک سیاق میں صدق، دوسرے سیاق میں وہی بات کذب ہو سکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مصنف کا وہ شعور فاعلی جو متن کی تخلیق کا ذمے دار ہے، مطلقیت اور مرکزیت نہیں رکھتا۔ اس میں نفس الامر کے ایک سے زائد تصورات اور مختلف اور بعض صورتوں میں باہم متصادم اعتقادات نہ صرف موجود ہو سکتے ہیں، بل کہ متن میں بھی منقلب ہو سکتے ہیں۔ یہ حقیقت متن کے معانی متعین کرنے کے لیے وسیع سیاق مہیا کرتی ہے —— کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک انقلابی تصور تھا۔ اگر اسے وسعت دی جاتی اور اس کی بنیاد پر باضابطہ نظریہ سازی کی جاتی تو متن کے اس جدید تصور تک رسائی حاصل کی جا سکتی تھی، جس کے مطابق متن کا سیاق ثقافت ہے اور مصنف کا شعورِ فاعلی زبان، روایت، اعتقادات، رسمیات کی آماج گاہ ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے متن کے کلاسیکی مشرقی تصور کے ایک اہم نکتے کی وضاحت ضروری ہے۔ اس تصور کا ایک مضمر نکتہ یہ ہے کہ متن ایک 'بند نظام' نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا گیا ہے۔ متن کی تخلیق کسی عدم یا غیاب سے نہیں ہوتی، بل کہ حقیقت کے تصورات، اعتقادات، ثقافتی رسمیات کے اس مجموعی نظام کے اندر ہوتی ہے جو کسی ثقافت میں، ایک تاریخی عہد میں موثر ہوتا ہے۔ مصنف اس 'مجموعی نظام' کو خلق نہیں کرتا، اسے جذب کرتا ہے؛ اس سے متعلق اپنا عندیہ، مافی الضمیر یا منشا مرتب کرتا ہے۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ جب مذکورہ 'مجموعی نظام' میں کسی ایک 'مقام' پر مصنف اپنی نفسی قوت مرتکز کرتا اور خود کو اس کے ساتھ متشخص کرتا ہے تو وہ اپنا منشا مرتب کرنے میں کام یاب ہوتا ہے اور یہی منشا اس کے متن کے حدود متعین کرتا ہے۔ اس کے باوجود متن کے حدود مجموعی ثقافتی نظام سے ماورا نہیں ہوتے۔ ہم اس متن کے حدود اور ان حدود میں واقع معانی کے تعین کے لیے اس ثقافتی نظام ہی کو بالکل اسی طرح بنیادی حوالہ بناتے ہیں، جس طرح کسی لفظ کے معانی کے سلسلے میں متعلقہ زبان کو بہ طور سیاق سامنے رکھتے ہیں —— متن کے اس تصور (کہ متن 'بند نظام' نہیں ہے) کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب کسی ثقافت کے اس مجموعی نظام میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے جس میں متن تصنیف ہوا تھا، یا پھر متن کو کسی دوسری ثقافت میں پڑھا یا پڑھایا جانا مقصود ہو۔ مثلاً شاہ نیاز کے درج بالا شعر کا مفہوم تصوف سے عاری یا بے زار سماج میں سرے سے قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اسے صوفیانہ تصورِ حقیقت کی حامل ثقافت ہی میں 'ڈی کوڈ' کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ شعر ایک بند نظام ہوتا تو اس کا کوئی سیاق نہ ہوتا یا ہر سیاق میں یکساں طور پر قابلِ فہم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ اس شعر کو ایک دوسرے تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے اور اسے ایک غریب الوطن کی اجنبیت وعلاحدگی (ایلی نیشن) کے مفہوم میں لیا جا سکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس صورت میں سیاق وہی رہتا ہے، تناظر تبدیل ہوتا ہے (دونوں کا فرق آگے آئے گا)۔ متن کے سیاق میں مصنف کا عندیہ یا منشا کہیں کام دے سکتا ہے، مگر تناظر میں تو مصنف کا عندیہ یک سر منہا ہو جاتا ہے۔ کچھ یہی صورت اردو کے کلاسیکی ادب، خاص طور پر داستان، قصیدے مثنوی اور کہیں کہیں غزل کے ساتھ ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ہماری ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند کا ذہن اس مجموعی ثقافتی نظام سے کہیں علاحدہ، کہیں اجنبی اور کہیں بے زار ہو گیا، جس نے مذکورہ اصناف کی تخلیق کو ممکن بنایا تھا۔ لہٰذا یہ اصناف ہمارے لیے اسی وقت بامعنی ہو سکتی ہیں، جب ان کے اصلی سیاق: سترھویں تا انیسویں صدی کے مجموعی ثقافتی نظام کو ملحوظ رکھا جائے۔

متن کے کلاسیکی مشرقی تصور اور متن کے جدید مغربی تصور میں بنیادی نوعیت کا فرق نظر نہیں آتا۔ شاید اس لیے کہ ادبی متن کی ساخت ہر جگہ یکساں ہے۔ متن کا جدید مغربی تصور رولاں بارت کے مشہور مضمون ''مصنف کی موت'' میں پیش ہوا

ہے۔اسی مضمون کے درج ذیل حصے کواب تک پیش کی گئی معروضات کی روشنی میں پڑھیے۔

''ہمیں اب معلوم ہے کہ متن، واحد دینیاتی معنی (آتھر گاڈ کا پیغام) کے حامل لفظوں کی ایک سطر نہیں ہے، بل کہ ایک کثیر الجہاتی عرصہ (Space) ہے، جس میں متنوع تحریریں، جن میں سے کوئی انفرادی وحقیقی نہیں، آمیز اور متصادم ہوتی ہیں۔متن ان حوالہ جات کا 'ٹشو' ہے جو ثقافت کے بے شمار مراکز سے اخذ کیے گئے ہوتے ہیں۔''(۳) (ترجمہ راقم)

جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، کلاسیکی مشرقی تصورِ متن، متن کے قدیم اور مذہبی تصور سے واضح انحراف تھا۔ مذہبی متن 'گاڈ' اور قدیم تصور متن 'آتھر گاڈ' کی تخلیق سمجھا گیا ہے، لہٰذا دونوں کو صرف ان کے خالق کے منشا کی روشنی ہی میں پڑھا جانا چاہیے۔ یہاں منشائے خالق ہی، متن کا بنیادی اور ضمنی کوڈ اور سیاقِ اوّل و آخر ہے مگر کلاسیکی تصورِ متن میں حقیقت کے ایک سے زائد تصورات، اعتقادات، رسمیات اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ انھی کے تانے بانے سے متن تخلیق ہوتا اور انھی کے بنیادی حوالے سے متن قابلِ فہم ہوتا ہے۔اسی نکتے کی مدلّل توضیح بارت نے کی ہے۔

بارت کی توضیح میں متن کے تین نکات اہم ہیں۔ایک یہ کہ متن کثیر الجہاتی عرصہ ہے؛ ایک ایسا مکاں جس میں متعدد جہات ہیں۔متن کی مکانیت اسے جداگانہ اور قابلِ مشاہدہ شناخت ضرور دیتی ہے مگر جہات کی کثرت، متن کی مکانیت کو 'پابند نظام' نہیں بننے دیتی۔متن کی جہات دراصل وہ متنوع تحریریں ہیں، جنھیں نہ تو متن نے از خود اور نہ مصنف نے خلق کیا ہے۔یہ مسلسل باہم ٹکرا رہی اور گلے مل رہی ہیں۔نتیجے میں چنگاریاں پیدا ہو رہی ہیں، جلوے رونما ہو رہے ہیں۔یعنی معانی کے عالم طلوع ہو رہے ہیں۔یہ دوسرا نکتہ ہے۔تیسرا نکتہ دراصل اس سوال کا جواب ہے کہ اگر معانی کے عالم کا خالق مصنف نہیں تو کون ہے۔بارت کے نزدیک یہ ثقافت کے متعدد مراکز ہیں۔انھی مراکز سے متنوع تحریریں برآمد ہوتی اور متن کا عرصہ تشکیل دیتی ہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں غالب کے اس متن کا مطالعہ کیجیے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شارحینِ غالب نے اس شعر کی تشریح وتعبیر میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک ''رونے اور ویرانی میں سو نازک ربط ہیں۔ایک تو یہ کہ مسلسل آہ وزاری کی آواز سے اکتا کر لوگوں نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشک باری نے سیلاب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر سے نکل بھاگتے ہیں۔سیلاب کی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جب دوسروں نے گھر خالی کر دیا تو متکلم وہاں موجود کیا کر رہے ہیں۔''(۴) مشکور حسین یاد کے مطابق ''غالب نے زیرِ بحث شعر میں تنہائی کا ذکر واضح طور پر نہیں کیا لیکن اپنے گھر کی ویرانی کا ذکر اس زوردار انداز میں کیا ہے کہ اس میں ذات کی تنہائی بھی کھنچ کر آ گئی ہے۔رونے کی صورت میں اس کا گھر سمندر بن گیا اور جبر کی صورت میں بیاباں.....مگر وہی بات، اس کے گھر کی ویرانی سمندر کی ویرانی اور بیاباں کی ویرانی ہے۔''(۵) جب کہ پرتو روہیلہ کی نظر میں ''ناصح نے شاعر سے کہا کہ اگر تم اس قدر نہ روتے تو تمھارا گھر ویران نہ ہوتا۔اس پر شاعر جواب دیتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں۔یہ گھر تو عاشق کا ہے۔اس کی قسمت میں ویرانی لکھی ہے۔اب ایسے دعوے کے ثبوت میں کہ نہ روتے تب بھی ویران ہوتا، شاعر یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جہاں دریا نہ ہوتا، وہاں بیاباں ہوتا۔یعنی اگر نہ روتے تو دشت نوردی اختیار کر لیتے اور پھر بیابان ہو جاتا۔''(۶)

ایک ہی متن کی یہ تین مختلف تعبیریں ہیں۔تعبیروں کے اختلاف کی کئی وجوہ ہیں۔ایک وجہ یہ کہ ہر شارح کا تناظر مختلف

ہے؛ ہر ایک نے اس متن کو اپنے زاویہ نظر سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ (تناظر کی بحث آگے آ رہی ہے)۔ دوسری وجہ اس اصول پر اتفاق ہے کہ ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے (بارت کے لفظوں میں کئی جہات رکھتا ہے) لہٰذا ہر شارح نے غالب کے متن کی نئی اور نا دریافت 'طرف' تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ تاہم اصل دیکھنے والی بات یہ ہے کہ متنِ غالب کی مختلف شرحوں کا ماخذ کیا ہے؟ شارح اپنی تعبیر یا شرح کیوں کر قائم کرتا اور اسے درست ثابت کرنے کے لیے دلائل کہاں سے لاتا ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس متن کے معانی متعین کرنے کے تمام دلائل اس ثقافت سے لائے گئے ہیں، جس میں متن لکھا گیا تھا یا اب جس میں متن پڑھا جا رہا ہے۔ اب جو شارح اس 'ثقافت' کا جتنا علم رکھتا ہے اور اس ثقافت کے ان مقامات اور مراکز کو نشان زد کر سکتا ہے، جن کا واضح یا مخفی رشتہ زیر بحث متن سے ہے، اس کی شرح اتنی ہی عمدہ اور قابلِ قبول ہوگی۔

حقیقت یہ ہے کہ متن کی تعبیر کا سارا عمل، متن کی تشکیل سے متعلق تصور ہی سے انگیز ہوتا ہے، مگر کیا مذکورہ بالا شرحوں میں متن کی تشکیل کے پورے تصور کو گرفت میں لے لیا گیا ہے اور اب اس متن کی کسی نئی تعبیر کی حاجت باقی نہیں؟ اصل یہ ہے کہ غالب کے متن کی اکثر شرحوں کے مطالعے سے اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ یہ متن ''پابند نظام'' نہیں، ایک ''کثیر الجہاتی عرصہ'' ہے اور اس میں ''متنوع تحریریں'' آمیز اور متصادم ہو رہی ہیں اور ان 'تحریروں' کا ماخذ، 'ثقافتی وشعریاتی مراکز' ہیں، مگر اس 'کثیر الجہاتی عرصے' کی پوری سیاحت نہیں کی گئی۔ مثلاً زیر بحث متن میں ابھی کئی جہات توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اس متن میں کون متکلم ہے؟ ضمیر متکلم 'ہمارا' کس کا تصور ابھارتا ہے؛ کیا یہ غالب ہیں؟ اگر غالب ہیں تو کیا بہ طور شخص ہیں یا شاعر؟ اگر بہ طور شخص ہیں تو کیا ایک فرد ہیں، کردار ہیں یا کسی ایک گروہ یا پوری نوعِ انسانی کے نمائندہ ہیں اور اگر شاعر ہیں تو کیا اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں گویا ہیں یا اردو شاعروں کے یا تمام شاعروں کے نمائندے کے طور پر؟ ہمارے پاس کیا قرینہ ہے یہ متعین کرنے کا کہ غالب بہ طور شخص تکلم کر رہا ہے یا غالب بہ طور شاعر؟ ایک قرینہ یہ ہو سکتا ہے کہ تکلم کس سے ہے؟ کسی دوست سے؛ اردو غزل کے روایتی کردار ناصح سے؛ محبوب سے؛ اہلِ جہاں سے یا خود سے؟ ظاہر ہے یہ تمام باتیں غیر متعین ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس متن میں ''انسانی آواز'' تو موجود ہے، مگر کسی واحد تشخص کی حامل نہیں اور اس لیے نہیں کہ یہ کئی ثقافتی وشعریاتی مراکز سے وابستہ ہے۔ بلاشبہ اس آواز کو تشخص دینے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اسے قرینے سے غالب بہ طور شخص یا غالب بہ طور شاعر کی آواز قرار دیا جا سکتا ہے، مگر حتمی طور پر یہ کہنا ممکن نہیں کہ آخر یہ کس کی آواز ہے۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک شخص کی آواز ہے، جسے یقین ہے کہ ''گھر'' نے ہر صورت ویران ہونا ہے۔ وہ اپنے ہم وطنوں یا پڑوسیوں کو اطلاع دے رہا اور خبر دار کر رہا ہے یا ایک ایسے شاعر کی آواز ہے، جس کا اعتقاد ہے یا جسے یہ وژن حاصل ہے کہ انسانی مساعی کا حاصل بیابانی ہے۔ وہ نوعِ انسانی سے مخاطب ہے —— مگر یہیں سے تعبیرِ متن کے مزید گمبھیر مسائل جنم لیتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں ''گھر'' سے کیا مراد ہے؟ جس طرح متن کی انسانی 'آواز' غیر متعین ہے، اُسی طرح ''گھر'' کے معنیاتی اطراف کھلے ہیں۔ کیا یہ گھر انسانی دل ہے یا آنکھ ہے، جس میں محبوب قیام کرتا اور بستا ہے یا وطن ہے؟ گھر کنایہ ہے یا مجاز مرسل؟ یا گھر سے مراد ارض ہے، جہاں پوری نوعِ انسانی کا قیام ہے، جو انسان کا عارضی ٹھکانہ ہے؟ کیا گھر علامت ہے؟ لطف کی بات یہ ہے کہ تمام باتیں یا معانی ممکن ہیں، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ پورے متن کے اطراف کھلے ہیں اور ہم جیسے جیسے اس متن کی قرات کرتے جائیں گے مسلسل معنی ملتوی ہوتا جائے گا اور آخر میں ہمارا سامنا ایک انتشار سے ہوگا۔ اس متن کے معنیاتی سلسلوں کو ایک ناقابلِ گرفت انتشار میں بدلنے سے جو بات روکتی ہے، وہ اس متن کا دوسرا مصرع ہے، جو دراصل ایک دلیل ہے: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ بیاباں، بے آبان سے مرکب ہے، یعنی وہ صحرا یا دشت جو پانی نہ ہونے سے وجود میں آئے۔ گویا پانی کی افراط یا پانی کا قحط ایک ہی لازمی صورت پر منتج ہوتے ہیں جو ویرانی ہے۔ ہم متن کی تعبیر میں بحر اور بیاباں دونوں کو بہ طور استعارہ پیشِ نظر رکھ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ فطری بلاؤں، بیماریوں، غربت، بدحالی کا سیلاب، نو آبادیاتی و استعماری تہذیب کا

سیلاب، وجود کی بے معنویت کا سیلاب، ہمارے وطن، ہمارے کلچر اور ہمارے وجود کو ملیا میٹ یا کھوکھلا کر دے گا۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جانا چاہیے کہ متن کی ایک سے زائد تعبیروں کا جواز کیا ہے اور کیا ہم کسی ایک تعبیر کو درست اور دیگر کو غلط یا غیر ضروری قرار دینے کا فیصلہ کر سکتے ہیں، نیز کیا ہم یہ فیصلہ کرنے کے مجاز ہیں؟

اوّلاً سوال کے پہلے حصے کو لیجیے۔ ادبی متن کی ایک سے زائد تعبیروں، کثرتِ معانی یا کلام کی پہلوداری کو عام طور پر پسند کیا جاتا ہے۔ یہی نہیں، کسی متن کے جمالیاتی مرتبے کے تعین میں اسے ایک معیار کے طور پر بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادبی متن کی کثرتِ تعبیر اور کثرتِ معانی کے کئی اسباب بتائے جاتے ہیں، جن میں ایک سبب متن میں علامت کی کارفرمائی ہے۔ گویا ایک خاص علامتی انداز میں اگر متن تشکیل دیا گیا ہو تو اس میں معانی کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چناں چہ زیادہ تر ابہام، بعید استعاروں اور غیر معروف علامتوں کے حامل متن ہی کو کثرتِ معانی کا حاصل گردانا جاتا ہے اور اسی متن کی شرح و تعبیر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس امر کی نمایاں مثال کلامِ غالب کی ہے۔ حالاں کہ ہر متن میں تعبیرات و معانی کی کثرت ممکن ہے، صرف اس لیے نہیں کہ کوئی متن ابہام سے خالی نہیں ہوتا (ولیم ایمپسن کی ابہام کی سات قسمیں یاد کیجیے) بل کہ اس لیے بھی کہ کوئی متن الگ تھلگ (isolated) نہیں ہوتا۔ وہ معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے جو متن کی تشکیل سے پہلے، متن کے باہر اور متن کی تشکیل کے بعد، زبان، ثقافت، تاریخ، آئیڈیالوجی وغیرہ میں رواں ہوتا ہے۔ اسی جانب ہلکا سا اشارہ یادگارِ غالب میں ملتا ہے۔ ''بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محمل رکھتا ہو۔''(۷) گویا مشرقی علم بلاغت میں یہ اصول تسلیم کیا گیا ہے کہ قائل کا مقصود یا عندیہ 'کلام کی عمومیت' میں بے نشان ہو سکتا ہے۔ قائل (یا شاعر) کے عندیے پر کلام کی عمومیت حاوی ہے۔ کیوں کر حاوی ہے، اس کا ہمیں جواب حالی کے یہاں نہیں ملتا، مگر اس بات پر زور بہ ہر حال ملتا ہے کہ متن، مصنف کے مقصود کو عبور کر جاتا ہے۔ ہمیں اس بات کا علم متن کی قرات ہی سے ملتا ہے۔ نہ صرف مصنف کے عندیے سے ہٹ کر متن کی تعبیر کی جا سکتی ہے بل کہ ایک سے زائد تعبیریں بھی ممکن ہیں اور جو بات زائد تعبیروں کو ممکن بناتی یا ان تعبیروں کا جواز ہوتی ہے، وہ کلام کی عمومیت ہے، جس پر قائل یا کسی دوسرے شخص کے واحد معنی کا پہرہ نہیں ہوتا، جو متن کی تشکیل سے پہلے زبان، روایت، شعریات، تاریخ میں موجود و کارفرما ہوتی ہے۔ عبدالسعید کے مطابق ''[متن] کی معنیاتی قوت ان عوامل کی مکلّف، مشروط ہوتی ہے جو اس سے باہر لیکن ہمیشہ اس سے مربوط ہوتے ہیں۔ یہ عوامل متن کا افق تعمیر کرتے ہیں...... اس افق کے علاوہ متن تک رسائی کا کوئی دوسرا طریقہ ممکن نہیں۔''(۸)

یہ بات طے ہے کہ متن کی تعبیر کے لیے 'متن کے افق' سے رجوع لازم ہے، مگر 'متن کے افق' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اس میں متن سے باہر حوالہ جات کی طرف اشارہ موجود ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ کس قسم کے حوالہ جات؟ کیا ہم متن سے باہر پوری زبان، روایت، شعریات اور پوری تاریخ کو متن کا افق قرار دے سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب ہاں میں دیں تو متن کی تعبیر کی کثرت کی کوئی حد ہی نہیں ہوگی۔ ہم متن کے ہر لفظ کے بیرونی حوالہ جات کی توضیح کرتے چلیں جائیں اور آخر میں خود کو ایک عالمِ انتشار میں گھرا پائیں۔ ہمیں تعبیر کی کثرت اور تعبیر کے انتشار میں فرق کرنا چاہیے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب 'متن کے افق' کی لامحدودیت کے تصور کو ترک کریں اور اس کے حدود مقرر کریں۔

متن کے حدود متعین کرنے کا مطلب دراصل متن کی تعبیر کے بعض طریقوں کی دریافت اور بعد ازاں ان کی جانچ ہے۔ دو طریقے بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں: متن کو سیاق میں پڑھا جائے یا تناظر میں۔ سیاق (Context) اور تناظر (Perspective) میں عام طور پر فرق نہیں کیا جاتا مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو شے اور ناظر یا متن اور قاری میں ہے۔ سیاق کا تعلق متن سے اور تناظر کا قاری سے ہے، تاہم متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار ہے۔ وزیر آغا جب کہتے

ہیں کہ ''تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہوسکتا...... [اور] تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی [تبدیلی] درآتی ہے۔''(۹) تو ان کا اشارہ سیاق اور تناظر دونوں کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار یکساں نہیں ہوتا۔ سیاق کی رُو سے متن کی تعبیر میں ایک طرح کی معروضیت، جب کہ تناظر کی رُو سے تعبیرِ متن میں ایک قسم کی موضوعیت ہوتی ہے۔

سیاق دراصل وہ علاقہ ہے جو متن سے فوری اور دور کی نسبت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تحریر اس علاقے کی وجہ ہی سے بہ طور متن قائم ہوتی ہے۔ اس علاقے سے متن کو کاٹ دیں تو متن کی حالت، صحرا میں بھٹکے مسافر کی سی ہو جائے گی؛ اس کی (معنی کی) سمت اور منزل اوجھل ہو جائے گی۔ سیاق ہی متن کو معنی کی سمت اور تعبیر کی امکانی منزل سے ہم کنار کرتا ہے اور اگر سیاق کے علاقے کو نظر انداز کر دیں تو متن کی کسی بھی تناظر میں من مانی تعبیر کرنے کی راہ کھل جاتی ہے۔ ایک صورت میں متن، معنی سے تہی ہو جاتا اور دوسری صورت میں کسی بھی معنی سے وابستہ ہونے پر متن مجبور ہو جاتا ہے اور یہ متن کے استحصال کی مکروہ صورت ہوتی ہے۔ عام طور پر نوآبادیاتی اور آئیڈیالوجی سے بُری طرح بوجھل معاشروں میں، متن کے سیاق کو نظر انداز کرنے اور من مرضی کے تناظر میں متن کی تعبیر کی روش توانا ہوتی ہے ——— لہٰذا سیاق اس بین الاقوامی طور پر تسلیم شدہ سرحد کی طرح ہے، جسے پامال کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ اسے اکثر پامال کیا جاتا ہے۔ تناظر بدمست ہاتھی کی طرح سیاق کے 'سبز میدانوں' کو روندتا چلا جاتا ہے۔ متن اپنے اطراف کو کھلے، رکھنے کی وجہ سے، بدمست ہاتھی کو لگام دینے سے قاصر ہوتا ہے۔

سیاق کی متن سے فوری اور دور کی نسبت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر متن کا سیاق اوّل (Cotext) اور سیاق دوم (Context) ہوتا ہے۔ سیاق اوّل متن کے پہلو میں اور سیاق دوم متن سے ذرا فاصلے پر ہوتا ہے۔ قربت و دوری سے فرق نہیں پڑتا، دونوں یکساں طور پر موثر ہوتے ہیں۔ اقبال کی فارسی شاعری کا پس ساختیاتی مطالعہ کرنے والے جرمن نقاد سٹیفن پاپ نے سیاق اوّل و دوم میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاقِ اوّل کا اطلاق اس سیاق پر ہوتا ہے جو کسی متن کے بالکل ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جب کہ سیاقِ دوم حوالہ جات کے اس وسیع علاقے سے متعلق ہوتا ہے جس کی طرف متن کا رخ ہوتا ہے، مگر وہ متن کا حصہ نہیں ہوتا۔(۱۰) گویا دونوں میں موٹا فرق یہ ہے کہ پہلا تحریری ہوتا، متن کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، جب کہ دوسرا غیر تحریری ہوتا اور متن سے 'باہر' ہوتا، یعنی معنی کا وہ جاری عمل ہوتا ہے جس سے ثقافت، تاریخ، شعریات، روایت وغیرہ عبارت ہوتی ہے اور جس کی طرف متن میں اشارے یا کوڈ موجود ہوتے ہیں۔

سیاق اوّل میں یہ عناصر شامل ہیں:

(ا) وہ شخصی، تاریخی، اساطیری واقعہ جو اپنی غیر تعبیری صورت میں متن میں موجود ہو اور جسے پیشِ نظر رکھے بغیر متن کا انتہائی بنیادی مفہوم یعنی Sense متعین نہ ہو سکے۔

ب۔ لفظیات، استعاروں اور علامتوں کی وہ مخصوص صورت جو کسی متن کے خالق سے مخصوص ہو۔ جدید یعنی ماڈرنسٹ متن میں اس سیاق کو ملحوظ رکھنے کی اشد ضرورت ہوتی ہے، جب کہ کلاسیکی متن میں اس سیاق کو ایک دوسرے انداز میں پیش نظر رکھا جاتا ہے کہ کلاسیکی متن لفظیات و علامات کے مجموعی نظام کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہاں مصنف ''معنی آفرینی'' کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجموعی علامتی نظام میں اپنی تخلیقی بساط کے مطابق گنجایش پیدا کرتا ہے۔

ج۔ متبادل اظہار کی وہ خاص صورت جسے ایک مصنف اختیار کرتا ہے۔ ہر مصنف کے سامنے اظہار کے متعدد پیرائے موجود ہوتے ہیں، وہ ان میں سے کسی ایک یا چند مخصوص پیرایوں کو منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات مصنف موجود پیرایہ ہائے اظہار ہی سے بےزار ہوتا ہے، لہٰذا نیا پیرایہ خلق کرتا ہے۔

گویا سیاق اوّل محدود، فوری، منسلک اور مصنف سے متعلق ہوتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مصنف سے سیاق اوّل کے متعلق ہونے کا مطلب، منشائے مصنف کا متن میں در آنا نہیں۔ دوسری طرف سیاق دوم وسیع، مصنف سے منقطع، روایت، شعریات، ثقافت اور اُس کے پس ٹیم سے متعلق ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جس مجموعی ثقافتی نظام اور معنی کے جاری عمل کا ذکر ہوا ہے، وہ دراصل متن کا سیاقِ دوم ہی ہے۔

بلاشبہ سیاقِ اوّل متن کو قابلِ فہم بناتا، اس کا بنیادی مفہوم متعین کرتا ہے، لیکن اگر قراتِ متن خود کو سیاقِ اوّل تک محدود کرلے اور آگے بڑھنے سے معذوری ظاہر کرے یا آگے بڑھنے کو غیر ضروری خیال کرے تو ادبی متن روزمرہ کے عام واقعے کا بھونڈا لسانی اظہار بن کر رہ جائے، گویا اپنی روح، اپنی ادبیت سے محروم ہو جائے، محض ایک خیال، رائے یا کیفیت کی مضحک ترسیل تک محدود ہو جائے۔ مثلاً اگر ہم گزشتہ صفحات میں زیرِ بحث لائے گئے غالب کے شعر کی قرات سیاقِ اوّل کی روشنی میں کریں تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکیں گے کہ ''غالب کہتے ہیں کہ ہمارا گھر، ہمارے رونے سے ویران نہیں ہوا۔ ہم نہ روتے، تب بھی یہ ویران ہی ہوتا کہ (ہمارے رونے سے جہاں) دریا بنا ہے، یہ دریا نہ ہوتا تو یہاں بیاباں ہوتا۔ غالب کے دیگر اشعار میں بھی رونے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ مثلاً رونے سے اور عشق میں بے باک ہوگئے/ دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہوگئے۔'' اللہ اللہ خیر سّلا۔ غالب کی ابتدائی شرحوں میں بس یہی کچھ ملتا ہے اور ظاہر ہے نتیجہ ہے سیاق اوّل تک محدود رہنے کا۔

سیاقِ اوّل تک متن کو محدود کرنے کا لازمی نتیجہ اسے ایک مضحک لسانی اظہار میں بدل دینا ہے۔ یہی دیکھیے: غالب کے شعر کی مندرجہ بالا قرات، شعر کی بنیادی Sense تو پیش کرتی ہے لیکن ہم خود کو اگر یہیں تک محدود کرلیں تو شعر کی 'سینس' ایک مضحک صورت میں ڈھل جائے گی۔ غالب نے رو رو کر دریا بہا دیا اور دریا نے غالب کا گھر مسمار اور ویران کر دیا۔ اسے نہ تو امرِ واقعہ قرار دیا جا سکتا ہے نہ لوگوں کا عقیدہ۔ اپنی پابند اور الگ تھلگ صورت میں شعر کی 'سینس' بالآخر بے معنی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا سیاقِ دوم کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیاقِ دوم بھی وہ 'عرصہ' ہے، جس میں ایک طرف متن کی 'سینس' ایک مکمل، قابلِ لحاظ 'معنی' (سینس اور معنی کا فرق پیشِ نظر رہے) میں بدلتی ہے اور دوسری طرف اس 'مکمل معنی' کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سیاقِ دوم ہی ہے جو ہر قسم کے متن کو 'ڈی کوڈ' کرنے کا جامع تجریدی نظام رکھتا ہے۔ سیاقِ اوّل کی سطح پر ہر قسم کے لسانی متون کا معاملہ کم و بیش یکساں ہوتا ہے؛ ان میں فرق سیاقِ دوم کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً 'رونے' کا پہلا سیاق ایک ہی ہے، جس سے اس مصدر کی بنیادی 'سینس' قائم ہوتی ہے، مگر تصوف، طب، عشق اور شاعری کے سیاقِ دوم میں اس کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ وٹ گنسٹائن جب ہر شعبۂ علم اور فن کی زبان الگ الگ قرار دیتا ہے اور زبان کے اسی جداگانہ تصور کی روشنی میں ہر شعبہ علم و فن کے اقوال، تصورات اور نظریات کی قرات پر زور دیتا ہے تو وہ حقیقتاً سیاقِ دوم کو بہ ہر صورت پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اُجاگر کرتا ہے۔ اگر آپ کسی تصور، قول، عقیدے، علامت یا اصطلاح کو کسی دوسرے سیاق (دوم) میں کھینچ کے لے جاتے ہیں تو یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے کہ بہرے کو موسیقی سنوانے کی کوشش کی جائے۔

سیاقِ اوّل کے حدود جس قدر واضح اور بین ہوتے ہیں، سیاقِ دوم کے حدود اسی قدر دھندلے ہوتے ہیں۔ چناں چہ آپ جوں ہی سیاقِ اوّل کو عبور کرکے، یعنی متن کی بنیادی سینس متعین کرکے، سیاقِ دوم میں قدم رکھتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر متعین مگر امکانات سے لبریز صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ معنی کے جاری عمل کا ایک ایسا بہاؤ ہوتا ہے، جس میں کسی ایک مقام پر رکنا محال ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں غالب کے متن سے متعلق جس کثیر الجہاتی معنیاتی صورتِ حال کا ذکر ہوا ہے، وہ سیاق دوم ہی کی دین ہے۔ کسی ایک مقام پر رکنے کا مطلب، متن کا واحد معنی متعین کر لینا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب متن کی بنیادی سینس ہی کو متن کی کُل معنیاتی کائنات تصور کر لیا جائے یا پھر سیاقِ دوم کا نہایت سطحی مفہوم پیشِ نظر رکھا جائے ———

چوں کہ سیاقِ دوم غیر متعین صورتِ حال ہے، اس لیے یہ تعبیر طلب ہے۔ دوسرے لفظوں میں سیاقِ دوم، متن کی تعبیرات کا ایک زرخیز علاقہ ہے۔ یہاں متن کی لامحدود تعبیرات کا امکان پوری قوت سے موجود ہوتا ہے اور بعض ؔمعبر اس امکان کے طلسم میں گرفتار ہو کر متن کی تعبیر در تعبیر کے لامتناہی سلسلے کی گرفت میں آسکتے ہیں؛ وہ ''متن کے حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز'' کی نشان دہی کرتے چلے جانے کی مشق کر سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ عمل تعبیری نہیں، مختلف شعبہ علم وفن کے سیاق کو گڈمڈ کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ اس سے بچنے کی واحد صورت، متن کی بنیادی سینس کی بنیاد پر، متن کی تعبیر کرنا ہے۔ گویا سیاقِ دوم میں مضمر صرف انھی معنیاتی امکانات کو بروئے کار لانا ہے جن کی طرف متن کی بنیادی سینس (متن کے اجزا نہیں) اشارہ کرتی ہے۔

سیاقِ دوم کے حدود چوں کہ وسیع ہونے کی بنا پر دھندلے ہوتے ہیں، اس لیے قطعیت کے ساتھ ان کی نشان دہی ممکن نہیں، تاہم ان کو متعین کرنے کی کوششیں بہ ہر حال کی گئی ہیں۔ مابعد جدید مغربی تنقید سیاقِ دوم کے حدود کو ''حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی مراکز'' کے نام دیتی ہے اور ان مراکز کو ہمہ وقت متن سے مربوط دیکھتی ہے۔ قدیم اور کلاسیکی مشرقی تنقید میں بھی سیاقِ دوم کا مخصوص تصور موجود ہے۔ اس تصور کے ذریعے دراصل اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ آخر کس طرح کلام یا متن کے معنی میں وسعت اور قوت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب کلام یا متن کو روزمرہ کے عام ابلاغ سے الگ اور ممتاز تصور کیا جائے؛ شاعری کو صناعت قرار دیا جائے اور ان طریقوں اور وسیلوں کی دریافت کی جائے، جن سے متن کے معنی میں ''وسعت اور قوت'' کا ظہور ہو اور اس بنا پر متن، اظہار کے ممتاز اور صناعانہ درجے کو پہنچ جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان وسیلوں اور طریقوں کو اسی روزمرہ زبان میں دریافت کیا جاتا ہے، جس سے متن کو الگ اور ممتاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اہم ترین وسیلہ زبان کا مجازی/ استعاراتی استعمال ہے۔ اور یہی کلام کا سیاقِ دوم ہے۔

رشید الدین وطواط کے مطابق: ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے، مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کر کے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کو عاریتاً اختیار کرتا ہے۔''(۱۱) استعارے کی اس سادہ ترین تعریف کی رُو سے دیکھیں تو لفظ کا حقیقی معنی، اس کا سیاقِ اوّل ہے، جو واضح اور متعین ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے، جب کہ مجازی معنی، موہوم و غیر متعین ہوتا ہے مگر تعین کا طالب ہوتا ہے۔ اور یہ متن کا سیاقِ دوم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کوئی متن لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کرنے تک محدود رہتا؛ سیاقِ اوّل کی پابندی قبول کرتا ہے اور مجازی/ استعاراتی وسیلے کو بروئے کار نہیں لاتا، یعنی سیاقِ دوم سے خود کو الگ رکھتا ہے تو وہ متن، معنی کی وسعت و کثرت اور قوت واثر سے محروم رہتا ہے۔

سنسکرت تنقید میں لفظ کے لغوی و مجازی تفاعل کی بحث کہیں زیادہ فلسفیانہ ہے۔ چناں چہ یہاں سیاقِ دوم کی کارفرمائی سے متعلق زیادہ گہری باتیں ملتی ہیں۔ آنند وردھن کے نزدیک لفظ کا لغوی معنی لغت یا صرف ونحو سے ثابت ہوتا، جب کہ مجازی معنی لفظ کی ہیئت یا اس کے سیاق سے روشن ہوتا ہے۔ نیز ''مجازی تفاعل سے حاصل شدہ معنی کبھی جلی نہیں ہوتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ جلی ہوتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں لغوی کو مجازی معنی میں تحلیل کر دینا ہی مناسب ہے، کیوں کہ وسیع میں ہی محدود کو تحلیل کرنا فطری اور سائنسی ہے۔''(۱۲) کس طرح لغوی معنی، مجازی معنی میں؛ سیاقِ اوّل سیاقِ دوم میں یا محدود لامحدود میں تحلیل ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کی وسعت و کثرت حاصل ہوتی اور بیان میں انوکھی تاثیر پیدا ہوتی ہے، یہ دیکھنے کے لیے آنند وردھن ہی کی پیش کردہ ایک مثال ملاحظہ کیجیے، جو دراصل پراکرت کا ایک شعر ہے:

> ''یعنی اے تاجر! جب تک بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی میری بہو گھر میں اِدھر اُدھر پھرتی ہے، تب تک ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال کہاں سے ملے گی؟''(۱۳)

آنند وردھن کا مجازی تفاعل کا تصور ہمیں اس شعر کے درج ذیل معانی قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔

(ا۔ چہرے پر زلفیں بکھرانے والی عورت جوان ہے اور اس کی طبیعت میں شوخی واضطراب ہے۔

ب۔ جوان وشوخ عورت، شہوانی جذبات سے بھرپور ہے۔

ج۔ اس کا شوہر صرف اسی کی طرف متوجہ رہتا اوراس کے جسمانی حسن اور جنسی کشش سے مغلوب رہتا ہے۔کوئی دوسرا کام، ہاتھی وشیر کا شکار کرنے کا خیال تک نہیں لاتا۔

د۔ جنس وشہوت سے مسلسل لذت یاب ہوتے رہنے کی بنا پر شوہر ہاتھی وشیر جیسے قوی جانوروں کا شکار کرنے کے قابل نہیں رہا۔

ر۔ جنس کی آگ نے شکم کی آگ پر فتح حاصل کرلی ہے۔

ظاہر ہے، اس متن کے ''زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے''، ''ہاتھی دانت'' اور ''باگھ کی کھال''، جیسے الفاظ کے لغوی معانی مذکورہ بالا مجازی معانی میں تحلیل ہوگئے ہیں۔

لفظ کے مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا قدیم مشرقی تصور اہم ہے اوراب بھی تعبیرِ متن میں کارگر ہے، مگر محدود ہے۔ یہاں مجازی تفاعل کو عمدگی اور وضاحت سے پیش کیا گیا ہے، مگر اسے اس ثقافت جوڑا گیا جس میں نہ صرف لفظ وجود رکھتا ہے بل کہ اس کے ہر قسم کے تفاعل کو ممکن بنائے ہوئے ہیں۔ایک طرح سے مشرق کا مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا تصور، ہیئتی تصور ہے؛ کلام یا متن کی اس ہیئت سے باہر جانے کی کوشش نہیں کی گئی، جو متن کو عام کلام سے ممیّز وممتاز کرتی ہے۔ہیئتی تصور میں معانی کی وسعت وکثرت تو ہوتی ہے جو دراصل لفظ کے مجازی تفاعل کے ساز پر، تعبیر کی مضراب کا نتیجہ ہے، مگر اسی ساز کے بعض دوسرے تار پردہ غیاب میں رہتے ہیں اور کثرتِ معانی کی وہ دھنیں برآمد نہیں ہوسکتیں، جو اوجھل تاروں میں مخفی ہوتی ہیں۔

واضح رہے کہ سیاقِ دوم کے ہیئتی تصور میں بھی معانی کے ماخذ کی طرف اشارہ موجود ہے، یعنی مجازی تفاعل ہی معانی کا ماخذ ہے، لیکن متن کے معانی کا یہ حقیقی نہیں، فنکشنل ماخذ ہے۔حقیقی ماخذ، فنکشنل ماخذ کی تہ میں موجود ہوتا ہے: یہ ثقافت ہے۔ سیاقِ دوم ان دونوں سے عبارت ہے۔گزشتہ سطور میں پراکرت کے شعر کے جتنے معانی بیان ہوئے ہیں، وہ اس متن کے فنکشنل ماخذ کو، مجازی تفاعل کے ہیئتی تصور کو کھنگالنے کا نتیجہ ہیں۔اسی متن کے معانی کے حقیقی ماخذ یعنی اس ثقافت میں اُتریں تو ہمیں مزید معانی حاصل ہوتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ 'مجازی تفاعل' اور 'ثقافتی تفاعل' سے حاصل ہونے والے معانی کا معاملہ، لغوی اور مجازی معانی کے تفاعل سے بالکل مختلف ہے۔آخر الذکر صورت میں معانی، ایک دوسرے کا دست وبازو بنتے ہیں۔

اب اگر ہم زیر بحث متن کے حقیقی ماخذ کی سرزمین پر قدم رکھیں تو ہمارا سامنا، معانی کے ان جلووں سے ہوگا:

الف۔ یہ متن ایک ایسی ثقافت میں تشکیل دیا گیا ہے، جو جنگل کے آس پاس پروان چڑھی ہے۔اس میں معاش کا اہم ذریعہ شکار اور تجارت ہے۔ یہ لوگ جنگلی جانوروں کا شکار کرتے اوران کے 'آثار' باہر سے آنے والے تاجروں کو فروخت کرتے ہیں۔

ب۔ جنگلی جانوروں کے شکار پر استوار معیشت نے انسانی رشتوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔صرف جوان اور جری آدمی ہی اس نظامِ معیشت میں اپنی بقا کا سامان کرسکتا ہے۔ بوڑھے اور ناتواں اس جہدِ معاش میں عضوِ معطل ہوکر رہ جاتے ہیں۔ بوڑھا باپ، جوان بیٹے کا محتاج ہوتا ہے۔اُسے اپنے بیٹے پر وہ اقتداری حیثیت حاصل نہیں ہوتی، جو سرمایہ دارانہ یا جاگیر دارانہ نظام میں (جہاں سرمایہ وجاگیر کی ملکیت باپ کے پاس ہوتی ہے) اسے بالعموم حاصل ہوتی ہے۔

ج۔ اس ثقافت میں عورت، 'علامتِ جنس' ہے۔ وہ مرد کا ہاتھ بٹانے کے بجائے، اُسے اپنی جنسی وشہوانی کشش سے مغلوب رکھتی ہے؛ معاش کے راستے سے مرد کو بھٹکاتی ہے۔

د۔ اس ثقافت نے طاقت کے مخصوص تصورات تشکیل دے رکھے ہیں اوران کی تسخیر کے ذریعے عظمت ورفعت کے حصول

کے آدرش قائم کر رکھے ہیں۔

ر) بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی عورت، ہاتھی اور باگھ ——— تینوں طاقت کی وہ علامتیں ہیں، جنھیں جنگل کی ثقافت نے فطری طور پر تشکیل دیا ہے۔ بکھری، گھنی، سیاہ زلفیں، جنگل ہی کی تمثیل ہیں۔ انھیں اگر تین جبلّتیں قرار دیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اس ثقافت میں جنس کی جبلت سب سے زیادہ طاقت ور ہے۔ اسے زیر کرنے کے بعد ہی دیگر جبلّتوں، جن کی نمایندگی ہاتھی اور باگھ کرتے ہیں (انھیں غصے اور تشدد کی علامتیں ٹھہرا سکتے ہیں) ——— کو تسخیر کیا جا سکتا اور روحانی عظمت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں تاجر، دانش کا جویا ہے جو ایک بزرگ کے پاس آیا ہے۔ بزرگ اسے تمثیلاً بتاتا ہے کہ دانش و معرفت، جبلّتوں کی تسخیر کے بعد ملتی ہے۔ ہاتھی دانت اور باگھ کی کھال وہ انعام ہیں، جو جبلّتوں کو قابو میں لانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔

سیاق کی بنیاد پر متن کی تعبیر ''ادراک، تعقل سے پہلے ہے'' کے اصول کے تابع ہے، جب کہ تناظر کی رو سے متن کی تعبیر میں یہی اصول اُلٹ جاتا ہے: تعقل، ادراک سے پہلے ہے۔ پہلی صورت میں متن کو فوقیت حاصل ہے، جب کہ دوسری صورت میں قاری کو۔ تناظر یعنی Perspective، ناظر اور قاری کا وہ زاویۂ نظر ہے جو کسی متن کی تعبیر اور تجزیے سے نہ صرف پہلے موجود ہوتا ہے بل کہ اسی کی روشنی میں تعبیر کا پورا عمل انجام پاتا ہے۔ ''سیاق اساس تعبیر'' میں، قاری کی اپنے نقطۂ نظر سے علاحدگی یا اپنے اعتقادات کو معطل رکھنے کی لازمی شرط موجود ہوتی ہے اور ''تناظر اساس تعبیر'' میں قاری کے نقطۂ نظر اور اعتقادات کا نہ صرف اثبات کیا جاتا ہے، بل کہ ان کی روشنی میں، متن کے معانی کا کہیں تعین، کہیں تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ ''سیاق اساس تعبیر'' میں صرف امکانات دریافت کیے جاتے، جب کہ ''تناظر اساس تعبیر'' میں نئے امکانات تخلیق کیے جاتے ہیں۔ ''سیاق اساس تعبیر'' بڑی حد تک سائنسی ہے، متن کی اصل صورتِ حال کی دریافت ہے، جب کہ ''تناظر اساس تعبیر'' بڑی حد تک ''تنقیدی سائنسی'' ہے، متن کی نئی ممکنہ صورتِ حال کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر، متن کو اس کی بنیادی ثقافتی وشعریاتی فضا میں قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر، متن کو نئی ثقافتی وشعریاتی فضا میں (جسے ادب کے نئے قاری نے جذب کر رکھا ہے) قابلِ قبول یا قابلِ استرداد بنانے کی کوشش ہے۔

سیاق اساس اور متن اساس، دونوں قسم کی تعبیرات میں، متن کی بنیادی سینس کو قائم رکھا جاتا ہے۔ گویا یہ واحد نکتہ ہے، جس پر دونوں کو اتفاق ہے، مگر یہی وہ نکتہ بھی ہے جہاں سے اختلافات کا آغاز ہوتا ہے۔

تناظر اساس تعبیر دو تین صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ متن کی بنیادی سینس کو نئے علمی، سائنسی اور ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم بنایا جائے۔ اس نوع کی تعبیر کی ضرورت وہاں پیش آتی ہے، جہاں متن کلی یا جزوی طور پر نئے تناظر میں اجنبیت، فکری یا شعریاتی فاصلے کا احساس دلائے۔ یہاں تعبیر کا مقصد اس فاصلے کو گھٹانا اور اگر ممکن ہو تو ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس تعبیر کی صورت کم وبیش وہی ہے، جس پر علم کلام کی بنیاد ہے: مذہبی اعتقادات کی معاصر فلسفیانہ اور سائنسی تناظر میں توجیہ کرنا، ان اعتقادات کی اصل کو قائم رکھتے ہوئے، ان سے متعلق تشکیک رفع کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے مصرعے: بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، کی اس نوع کی تعبیر کرتے ہیں۔ ''جدید علم الارض ایسے بہت سے صحراؤں سے واقف ہے جو پہلے سمندر تھے، لیکن بعد میں ریگستان بن گئے...... لہٰذا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، محض تخیلی توجیہ نہیں بل کہ منطقی مشاہدہ بھی ہے۔ ظاہر ہے غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے، ان کا علم وجدانی تھا۔''[۱۴] گویا اس تعبیر کے ذریعے علم کے وجدانی اور سائنسی ذریعے کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دوسری طرف وجدانی ذریعۂ علم کا تفوق باور کرانے کی سعی کی گئی ہے کہ یہ ذریعہ آنے والے زمانوں کو دیکھ لینے پر قادر ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی دوسری صورت یہ ہے کہ متن کو ایک ایسی علامت سمجھا جائے، جس کی کوئی ایک پرت یا عام فہم سینس

اپنے زمانۂ تخلیق میں روشن ہو،مگر نئے تناظر میں علامتِ متن کے نئے گوشے منور ہوتے ہوں۔ یہاں تناظر روشنی کی ایسی کرن بن جاتا ہے جو متن کی تاریکی میں ملفوف تہوں کو روشن کرتی چلی جاتی ہے۔اس وضع کی تعبیر میں، متن سے متعلق تشکیک کے بجائے متن کی علامتی گہرائی کی بابت یقین قوی ہوتا ہے۔اس قسم کی تعبیر کی اہم مثال وزیر آغا نے غالب کےایک دوسرے متن (آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں/ غالب،صریرِخامہ نوائے سروش ہے) کی تعبیر میں پیش کی ہے۔

''غالب کے [اس] شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے، جسے ''مضمون'' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے،لیکن اس شعر کی اطراف کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے، پہلا''غائب'' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں،لکیروں،قوسوں،Traces اور Tracks کی صورت،غیب کے نا موجود پر بہ طور خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد''خیال'' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے، جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے، جیسے آر-این-اے، ڈی-این-اے کی ترسیل کرتا ہے...... غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے،اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔''(۱۵)

تناظر اساس تعبیر کی ان دونوں صورتوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں معاصر علمی ،فلسفیانہ،تنقیدی،سائنسی بصیرتوں کو بروئے کار لاتی ہیں۔اس اعتبار سے تناظر اجتماعی ہوتا ہے۔اجتماعی تناظر کو اپنے عہد کی روح عصر یا ایپس ٹیم خیال کر کے قبول کیا جاتا ہے۔اسے کم وبیش وہی درجہ دیا جاتا ہے، جسے کانٹ''آفاقی موضوعیت'' کا نام دیتا ہے۔آفاقی موضوعیت وہ قبل تجربی تعقلاتی زمرہ ہے، جو کسی شے یا مظہر کے ادراک سے پہلے انسانی ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ادراک کو نہ صرف ممکن بناتا ہے؛حسّی تاثرات کے انتشار کو ایک نظم میں بدلتا ہے، بل کہ اشیا کے ادراک کو خاص صورت بھی دیتا ہے۔اجتماعی تناظر کو ہم ثقافتی موضوعیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ماضی کے اور معاصر ادبی متون کو اپنی زبان یا اپنے پیراڈائم کے تحت دیکھتی اور ان کا وہی مفہوم مرتب کرتی ہے، جس کا بلیو پرنٹ، ثقافتی موضوعیت میں موجود ہوتا ہے۔اس ضمن میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ اجتماعی تناظر یا ثقافتی موضوعیت پر عموماً کوئی سوال قائم نہیں کیا جاتا۔اسے ایک ثابت شدہ صداقت سمجھا جاتا اور دنیا اور متن سے معاملہ کرنے والی اپنی روح کو اس کی تحویل میں دے دیا جاتا ہے۔گویا ثقافتی موضوعیت،ایک اتھارٹی اور ادارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے، جسے تسلیم کرنے کے علاوہ کسی دوسری صورت کی طرف دھیان تک نہیں جاتا۔ چناں چہ اس کی بنیاد پر کی جانے والی تعبیرات کو خوش دلی سے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا،انھیں موزوں ترین،بہترین اور مستند بھی خیال کیا جاتا ہے۔

مذکورہ تناظر اساس تعبیرات کا خالص ادبی اور جمالیاتی مصرف تو ظاہر ہے:ادبی متون کی وجدانی،تخیلی اور علامتی گرہوں کی کشود سے ادبی متن کی عظمت اور معاصر فکری تناظر میں معقولیت کا احساس راسخ ہوتا ہے جو بعدازاں نئے ادبی متون کی تخلیق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ان تعبیرات کا سماجی مصرف بھی ہوتا ہے۔معاصر فکری تناظر کو سماجی سطح پر استحکام حاصل ہوتا ہے۔سماجی وثقافتی سوالات کو سمجھنے اور حل کرنے میں مذکورہ ثقافتی موضوعیت سے کام لینے کی عمومی روش وجود میں آتی ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب معاصر ثقافتی موضوعیت سے انحراف کیا جاتا اور دنیا، سماج، ادب، تاریخ اور ثقافت سے متعلق نئے سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔ ہر چنداِن سوالات کا متن کی تعبیر میں وہی طریق کار ہوتا ہے، جو ثقافتی موضوعیت یا اجتماعی تناظر کا ہوتا ہے: یہ سوالات قبل تجربی تعقلاتی زمرے کی مانند ہوتے اور متن کی تعبیر کا خاص خاکہ رکھتے ہیں،مگر ان کا کردار اور نتیجہ مختلف ہوتا ہے۔ثقافتی موضوعیت اتھارٹی کا تصور راسخ کرتی ہے،مگر یہ تعبیر اتھارٹی سے آزادی دلانے کی سعی کرتی ہے۔تناظر اساس تعبیر کی پہلی دونوں صورتوں میں، متن کی بنیادی سینس کے احترام کا رویہ ہوتا اور

اس کی تعبیر میں دراصل اس سینس کی توسیع کا اہتمام ہوتا ہے، جب کہ تیسری صورت میں اس متن کی سینس معرضِ سوال میں آتی ہے۔ چناں چہ اس کی معنیاتی وتعبیراتی توسیع کے بجائے، اس کی سماجی، نفسیاتی، ثقافتی، سیاسی معنویت کا سوال اٹھایا جاتا ہے۔ اس وضع کی تعبیر کی کلاسیکی مثالوں میں ترقی پسند، مابعدنوآبادیاتی اور تانیثی تناظر میں کیے گئے مطالعات پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ان مطالعات کی بنیادی حکمتِ عملی متن کے سیاق کا تنقیدی تجزیہ کرنا ہے۔ سیاق اساس تعبیر میں فقط سیاق میں مضمر معنیاتی امکانات دریافت کیے جاتے، مگر تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت میں ان معنیاتی امکانات کی تاریخی اور انسانی معنویت کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور آئیڈیالوجیکل حصاروں کو نشان زد اور مسمار کیا جاتا ہے جو متن کے سیاق میں نامحسوس انداز میں مضمر ہوتے ہیں۔

تناظر اساس تعبیر کی اس صورت کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مذکورہ صدر دونوں اشعار کی تعبیر کریں اور ان کی 'بنیادی سینس' کا تنقیدی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دونوں متن ایک ہی تصورِ کائنات کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ مابعدالطبیعیاتی تصورِ کائنات ہے۔ اس کے قوانین اٹل اور غیر مبدل ہیں۔ چوں کہ یہ قوانین ایک مطلق ہستی نے بنائے ہیں، اس لیے انسانی ارادہ ان سے چھیڑ چھاڑ نہیں کرسکتا۔ گویا یہ تصورِ کائنات ایک طرف انسانی ارادے کی بے معنویت اور دوسری طرف تقدیر میں غیر متزلزل یقین ابھارتا ہے۔ انسانی ارادے کی بے معنویت کی شدت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب اس تصورِ کائنات سے ہٹ کر کسی دوسرے تصورِ کائنات کی طرف دھیان کرنے کا خیال تک نہیں آتا۔ گھر کی ویرانی مقدر ہے اور انسان اس کائنات کی تفہیم اور اس سے معاملہ کرنے کے لیے درکار مضامین کی تخلیق سے قاصر ہے، وہ بس ان مضامین کو غیب سے وصول کرنے کا میڈیم ہے۔ انسان اس تصورِ کائنات میں اتنی عظمت کا ضرور سزاوار ہے کہ وہ غیب کے مضامین کا میڈیم بن سکتا ہے۔ اس تصورِ کائنات کے آئیڈیالوجی بننے کے امکانات بے حد روشن ہوتے ہیں۔ اس تصورِ کائنات میں راسخ یقین رکھنے والے سماج میں، مقتدرہ کو انسانی ارادے، فہم اور عمل کے استحصال کا سہل طریقہ ہاتھ آجاتا ہے۔ مقتدرہ کے ہر عمل کو (خواہ اچھا ہو یا بُرا) تقدیر پر محمول کیا جاتا ہے۔ چناں چہ اسے سماج میں شکایت، احتجاج، انکار اور بغاوت کے بجائے، تسلیم ورضا کی خو پروان چڑھتی ہے اور تکلیف، ومصیبت اور دکھ کو بھوگنے کے عمل کو عظمتِ روحانی کے حصول کا وسیلہ خیال کیا جاتا ہے ——— غالب کے اشعار کی یہ تعبیر ایک دوسرے تصورِ کائنات کے تناظر میں ہے، جس کی تعمیر انسانی ارادے کے ہاتھوں ہوتی ہے اور جس میں یہ یقین راسخ ہوتا ہے کہ اپنی جنت اور اپنے دوزخ کی تعمیر انسان خود کرتا ہے۔ وہ گھر کی ویرانی کو انسانی عمل کا نتیجہ قرار دیتا اور اسے اٹل کے بجائے اضافی حقیقت گردانتا ہے، لہٰذا وہ بحر کی جگہ بیاباں نہیں، نخلستان کا تصور باندھ سکتا ہے۔ اسی طرح وہ مضامین کو غیب کے بجائے خود اپنے تخیل وشعور سے تخلیق کرنے کا عقیدہ رکھتا ہے۔ وہ خود کو میڈیم نہیں، خالق یا خالق ازلی کا حلیف خالق تصور کرتا ہے۔

یہاں اس سوال پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے کہ سیاق اساس اور متن اساس تعبیرات کے ازدحام کو ایک پریشان کن صورتِ حال سمجھ کر اس سے بچنے کی تدبیر کرنی چاہیے یا تعبیرات کی کثرت کو ادبی متن کی ادبیت اور روح خیال کرکے، قبول کر لینا چاہیے؟ یعنی ہمیں متن کی کسی ایک تعبیر پر اتفاق کر لینا چاہیے یا مختلف ومتعدد تعبیروں کو یکساں طور پر اہم سمجھنے پر اتفاق کر لینا چاہیے؟ اس ضمن میں ای۔ ڈی۔ ہرش کی رائے ہے کہ ہمیں متون کی فقط ایک تعبیر پر اتفاق کرنا چاہیے۔ وہ اس اصول کو تسلیم کرتا ہے کہ متن میں معنی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تناظر مصنف (یعنی اس کا منشا) ہے۔ گویا وہی تعبیر مستند اور جائز ہے جس کی تائید مصنف کے منشا سے ہوتی ہے۔ (۱۶) ہرش کی رائے کس قدر سادہ اور معصومانہ ہے، شاید اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ متن اور سیاق کی بحث میں تفصیل سے بحث کی جاچکی ہے، مصنف کا منشا تو متن سازی کے عمل ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ متن، معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے، جس پر کسی ایک شخص کا اجارہ ہوتا ہی نہیں اور اگر ہم اس

اجارے کو قبول کر بھی لیں تو متن کی تعبیر کا عمل شروع کرتے ہی، متن کے شعریاتی اور ثقافتی حوالہ جات کا نظام ہمارے روبہ رو ہوتا ہے۔ یہ نظام متن پر معنی کے اجارے کو برابر چیلنج کرتا رہتا ہے۔ علم تعبیر کے ایک دوسرے عالم سٹینلے فش کی رائے ہے کہ ''متن تعبیر کا [جاری] عمل ہے نہ کہ متن کی تعبیروں پر اتفاق کا مقام۔ متن میں [تعبیروں پر] اتفاق کی 'کور' موجود ہی نہیں۔''(۱۷) گویا خود متن کثرتِ تعبیر کو دعوت دیتا ہے۔ متن اس پھول کی طرح ہے جو اپنے رنگ کی وجہ سے تتلیوں کو اپنے گرد رقصاں ہونے اور نقطار کی وجہ سے شہد کی مکھیوں کو منڈلانے کی تشویق دیتا ہے۔ اُس کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے تو اس لیے نہیں کہ دوسری تعبیر متن کے حقایق سے زیادہ ہم آہنگ ہے، بل کہ اس لیے کہ اختیار کیے جانے والے سیاق یا تناظر کا مفروضہ متن کے حقایق کو خود سے ہم آہنگ پاتا ہے۔ یعنی ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو فوقیت دینے کی اصل وجہ سیاق یا تناظر ہے۔ لہٰذا جب ایک ادبی عہد میں یا ایک نقاد/معبر کے یہاں جس سیاق یا تناظر کو اہمیت حاصل ہوگی، اس کی روشنی میں کی گئی تعبیر یا تعبیروں کو بھی فوقیت حاصل ہوگی۔ ہمارے پاس تتلیوں اور شہد کی مکھیوں کو پھولوں کے طواف سے منع کرنے یا ان کا راستہ روکنے کا کوئی اخلاقی جواز ہے نہ کوئی تدبیر! دوسرے لفظوں میں تعبیرات کے ازدحام اور کثرت سے بچاؤ کی کوئی صورت نہیں اور اس بات کی ساری ذمے داری خود ادبی متن پر عائد ہوتی ہے، جس نے خود کو سیاق اوّل و دوم کے غیر پابند نظام کا حصہ بنا رکھا اور تناظر کے آگے اپنے بندِ قبا اور اطراف کھلے رکھے ہیں!

آخر میں اس سوال پر توجہ ضروری ہے کہ آیا ہر متن کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں، یعنی کیا ہر متن کا سیاق وسیع اور اس کے اطراف تناظر کے آگے کھلے ہوتے ہیں؟

اصولی طور پر ہر متن، معنی کے جاری عمل کا حصہ اور غیر پابند نظام ہے، مگر معنی کا جاری عمل، سمندر کی طرح ہے۔ کچھ متن اس سمندر کی تہوں سے اور کچھ اس کے جھاگ سے وجود پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا سب متن ایک جیسے نہیں ہوتے۔ معنی کے جاری عمل یا سمندر سے محض تعلق، متن کی عظمت کی ضمانت نہیں، اس تعلق کی نوعیت ہی فیصلہ کرتی ہے کہ کوئی متن کتنا پایاب اور کتنا گہرا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کائنات کے اکثر مظاہر ''غیر پابند نظام'' (Open System) ہیں جو ہر وقت خارجی ماحول سے توانائی یا مادے کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ چناں چہ ہر نظام تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ تبدیلی کی یہ طاقت اس قدر حاوی ہوسکتی ہے کہ 'نظام' ایک بحرانی حالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس بحران کا خاتمہ یا تو اس نظام کے ٹوٹ پھوٹ جانے یا پھر داخلی سطح پر ایک اعلا درجے کی نئی تنظیم حاصل کر لینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ کائناتی مظاہر (خاص طور پر کیمیائی مظاہر) کی یہ تشریح ایلیا پری گوگین نے کی، جس پر انھیں ۱۹۷۷ء میں نوبل انعام ملا۔

متن بھی ایک غیر پابند نظام کا حصہ ہے۔ قرأت و تعبیر کے مسلسل عمل سے، متن اور تناظر یا دنیا میں تبادلہ جاری رہتا ہے۔ متن دنیا پر اور دنیا متن پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیہم و متحرک عمل ہے۔ اس کے نتیجے میں متن بحران کی حالت میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس بحران کی حالت سے باہر آنے کی وہی دو صورتیں ہیں، جن کا ذکر کائناتی مظاہر کے سلسلے میں ابھی ہوا ہے۔ جو متن، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی جھاگ سے تشکیل پاتا ہے، وہ قرأت کے سوز سے جلد ہی پگھل جاتا اور تاریخ کے نادیدہ افق پر اس کی راکھ بکھر جاتی ہے، جسے ہمارے محققین جمع کرنے کی مشقت میں اپنی عمریں گنوا دیتے ہیں، مگر جس متن کی تخلیق میں، معنی کے جاری عمل کے سمندر کی گہرائیاں صرف ہوتی ہیں، وہ ہر نئی قرأت سے، نئے تناظر کے روبہ رو آنے سے، نئے معنی حاصل کر لیتا ہے، یعنی داخلی سطح پر اعلا درجے کی ایک نئی تنظیم حاصل کر لیتا ہے۔ گویا نئے تناظر میں متن کی ہر تعبیر، متن کی طاقت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور ہر تعبیر کے ساتھ متن کی قوتِ حیات، بڑھتی جاتی ہے۔ دنیا میں صرف وہی متن باقی رہتے اور ''ٹائم بیرئر'' کو عبور کرنے میں کام یاب ہوتے ہیں جو قرأت و تعبیر کے مسلسل و متحرک عمل کی زد پر رہتے اور نتیجتاً داخلی سطح پر نئی

تنظیم حاصل کرتے رہتے ہیں۔ ہر نئی تعبیر، متن کے نظامِ معنی کا باقاعدہ اور نامیاتی حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یادگارِ غالب میں ظاہر ہونے والا متنِ غالب، تفہیم غالب میں پیش ہونے والے متن غالب سے مختلف اور ممتاز ہے!

حوالہ جات/حواشی

۱۔ نجم الغنی رام پوری، بحرالفصاحت، حصہ چہارم (مرتبہ سید قدرت نقوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۴ء، ص۱۵

۲۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری (مرتبہ: وحید قریشی) علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۸ء، ص۱۳۱

۳۔ رولاں بارت، ''مصنف کی موت'' بشمولہ Modern Criticism and Theory، (مرتبہ: ڈیوڈ لاج) دہلی، پیئرسن ایجوکیشن، ۲۰۰۳ء، ص۱۴۹

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، س ن، ص۶۴

۵۔ مشکور حسین یاد، غالب بوطیقا، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص۵۲

۶۔ پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب، لاہور، نقوش پریس، س ن، ص۷۷

۷۔ الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، لاہور، کشمیر کتاب گھر، س ن، ص۱۰۱

۸۔ سیّد عبدالسعید، ''شرحیات بہ حیثیت علم —— ایک تعبیر''، بشمولہ علم شرح، تعبیر اور تدریس متن (مرتبہ: نعیم احمد)، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۹۵ء، ص۱۷-۲۷

۹۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء، ص۱۹

۱۰۔ سٹیفن پاپ نے یہ فرق ایک دوسرے جرمن نقاد Riidiger Zymer کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

> "As the word "context" is ambiguous in ordinary speech, 'cotext' will refer to that written context that appears immediately at the side of a text, and 'context" to the wider range of references that the text refers to but are not part of the text itself."

(Muhammad Iqbal's Romanticism of Power، جرمنی، ۲۰۰۴ء، ص۱۱)

۱۱۔ بحوالہ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۲ء، ص۱۱۶

۱۲۔ عنبر بہرائچی آنندوردھن اور ان کی شعریات، الہٰ آباد، پہچان پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص۱۷

۱۳۔ ایضاً، ص۱۶۵

۱۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب (محولا بالا) ص۶۵-۶۶

۱۵۔ وزیر آغا، ''غالب کے ایک شعر کا پس ساختیاتی تجزیہ'' مشمولہ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات (مرتبہ: ناصر عباس نیر)، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۲۰۰۸ء، ص۱۰۰

۱۶۔ تفصیلی بحث کے لیے ہرش کا مقالہ ''ناقص تناظرات'' Faulty Perspectives، دیکھیے جو ڈیوڈ لاج کی مرتبہ: کتاب ''ماڈرن کرٹسزم اینڈ تھیوری'' میں ص ۲۳۱ تا ۲۴۰ شامل ہے۔

۱۷۔ سٹینلے فش، Is There a Text in This Class، امریکا، ہارورڈ یونیورسٹی، ۱۹۸۰ء، ص۳۴۸

ڈاکٹر عارف نوشاہی

فارسی، اردو متون میں عربی عبارات کی تصحیح کا مسئلہ

(ایک ایرانی محقق علی محدّث کا نقطۂ نظر)

There are a plenty of Arabic words in Persion and Urdu texts but usually exact meanings of the words are not given due consideration. This article deals with this important issue of correct use of Arabic words in different texts.

خلاصہ

قدیم فارسی اور اردو متون میں مختلف مناسبتوں سے عربی عبارتیں بھی شامل ہوتی ہیں۔انھیں مرتّب کرتے وقت ایسے مرتّبین جو عربی سے نابلد ہوتے ہیں،مشکل سے دوچار رہتے ہیں۔خاص طور پر ایسے فارسی متون جو غیر عربی مصنفین کی تصنیف سے ہوتے ہیں،ان کی عربی عبارات مغلوط اور غیر فصیح ہوتی ہیں۔انھیں مرتب کرتے وقت ایک ایرانی محقق علی محدث کا مشورہ ہے کہ ان پر اعراب نہ لگائے جائیں اور اگر ان عربی عبارات کا اصل مأخذ معلوم ہو تو اس کے مطابق تصحیح اور تدوین کی جائے۔

جب ہم فارسی یا اردو کے قدیم متون کی تدوین و ترتیب و تصحیح کرتے ہیں تو خواہ نخواہ ہمیں ان میں عربی عبارات سے بھی واسطہ پڑتا ہے، جو کچھ قرآنی آیات ہوتی ہیں، کچھ احادیث اور کچھ قدیم کتب سے اقتباسات اور صوفیہ کے فرمودات، کہیں کہیں عربی محاورے، ضرب الامثال اور اشعار عربی بھی در آتے ہیں۔قرآنی آیات کی تخریج اور انھیں صحت کے ساتھ نقل کرنا تو اب کوئی مسئلہ نہیں رہا کہ آیات اور احادیث کے اشاریے (کشّاف، معجم) چھپ چکے ہیں اور ان کے ذریعے اصل عبارت تک پہنچا جا سکتا ہے۔ بلکہ یہ کشّاف اب سی ڈی کی صورت میں بھی دستیاب ہیں اور جو محققین کمپیوٹر استعمال کرتے ہیں وہ ان سے بسہولت فیض یاب ہیں۔اصل مسئلہ عجمی مصنفین کی کتب میں عربی عبارات کی صحت کا ہے، معنوی اعتبار سے بھی اور لغوی اعتبار سے بھی۔معنوی اعتبار سے اس طرح کے جو چیز جس سے منسوب کر کے پیش کی جا رہی ہے (مثلاً احادیث نبوی یا کسی صوفی کا قول یا عربی شعر) کیا وہ انتساب درست ہے؟ لغوی اعتبار سے یوں کہ مصنف یا کاتب نے جو عربی عبارت درج کی ہے وہ صرف و نحو کے مطابق درست ہے یا نہیں؟ خاص طور پر عجمی کاتب اور نسّاخ، عربی عبارتوں کو جس طرح مشکول کرتے ہیں اور ان پر اعراب لگاتے ہیں، کیا وہ سب صحیح ہوتا ہے؟ افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ عجم میں تصنیف ہونے والی اکثر و بیشتر کتب جو غیر عربوں نے فارسی یا اردو میں لکھی ہیں۔ان کتب میں درج عربی عبارتیں اور ان پر لگائے گئے اعراب فصیح نہیں ہیں اور بعض دفعہ تو معنی سے عاری ہوتے ہیں!

مجھے حالیہ برسوں میں، جن دو چار فارسی کتابوں کو مرتّب کرنے کا موقع ملا ہے، ان میں جہاں جہاں عربی عبارتیں ہوتی، میں ان کی تصحیح کرتے وقت عاجز آ جاتا اور ناچار کسی عربی استاد سے رجوع کرتا۔کتاب جب چھپ کر آتی تو نقّاد حضرات

سیدھے عربی عبارات کی طرف لپکتے اوران کی صحت پر سوال اٹھاتے۔ فارسی متون میں عربی کتب کی تصحیح کے دوران مجھے ایک تجربہ یہ بھی ہوا کہ ایک ہی عربی عبارت میں نے دومختلف عربی جاننے والوں کو دکھائی اور ان سے اعراب لگوائے اور معانی پوچھے گئے تو بعض اوقات دونوں میں اختلاف پایا۔ اس کی وجہ یقیناً اس عربی عبارت کا مغشوش اور پریشان ہونا بھی ہے جس سے مختلف مفاہیم متبادر ہو سکتے ہیں۔

حال ہی (۲۰۰۹ء) میں، جب مَیں اپنے خاندان سے متعلق ایک فارسی کتاب **تذکرۂ نوشاہیہ** مؤلفہ حافظ محمد حیات نوشاہی (سال تألیف ۱۱۴۶ھ) مرتّب کر رہا تھا تو ایک بار پھر مجھے اس میں عربی عبارات سے واسطہ پڑا۔ ان عربی عبارات کی تصحیح کے سلسلے میں بھی میری حساسیّت اور ذمہ داری ویسی ہی تھی جو اس کی فارسی عبارات کے لیے تھی۔ مصنف نے بعض مقامات پر تو عربی عبارت کے مأخذ کا حوالہ دیا تھا جنھیں اصل کے ساتھ ملا لیا گیا۔ البتہ ایسی صورت حال میں خود ایک مسئلہ در پیش ہو جاتا ہے کہ اصل متن (مأخذ) اور منقول متن کی عبارتوں میں جزوی اختلاف ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں، راقم السطور اس حق میں ہے کہ اصل متن کے کسی مصدقہ اور مصحح متن کو معیار بنایا جائے اور منقول متن کے اختلافات کا ذکر کر دیا جائے۔ میں نے **تذکرۂ نوشاہیہ** کی عربی عبارات، پاکستان میں تین ایسے دوستوں کو دکھائیں جو پیشہ ورانہ طور پر عربی زبان وادب کی تدریس و تحقیق سے وابستہ ہیں۔ انھوں نے از راہ کرم اپنی سمجھ کے مطابق بعض پریشان عبارتوں کو قیاساً درست کیا اور اعراب لگا دیے۔ لیکن مجھے شرح صدر نہیں تھا۔ آخر میں نے اپنے ایک ایرانی فاضل دوست، علی محدّث کو زحمت دی جو عجمی مصنفوں کے مزاج سے خوب واقف ہیں اور عربی بھی اچھی جانتے ہیں۔ ان کے والد میر جلال الدین محدث ارموی ایران کے کبار علماے عربی میں تھے۔ علی محدّث آج کل اُپسالا یونی ورسٹی، سویڈن کے کتب خانہ کے شعبۂ مخطوطات سے وابستہ ہیں، میں نے **تذکرۂ نوشاہیہ** کی تمام عربی عبارات کمپوز کر کے بغرض تصحیح و نظر ثانی انھیں وہاں بھجوائیں۔ انھوں نے جب میرے کاغذات واپس کیے تو اس کے ساتھ چار صفحات کا ایک خط بھی تھا جس میں عجمی کتابوں میں عربی عبارات اور ان کی تصحیح کے بارے میں انھوں نے اپنے اور اپنے والد کے تجربات بیان کیے ہیں۔ چونکہ اس خط کے تمام نکات ہم جیسے مرتّبین کتب کے لیے سبق آموز ہیں، میں چاہتا ہوں کہ اس خط کا بہ تمام و کمال ترجمہ پیش کر دوں جو یہ ہے:

> ''**تذکرۂ نوشاہیہ** کی عربی عبارات پر مشتمل چار صفحات جو آپ نے ارسال فرمائے تھے، سرخ قلم سے حاشیے پر اصلاح کر کے اس خط کے ساتھ بھیج رہا ہوں۔
>
> متون کی تصحیح اور پرانی فارسی کتابوں میں در آنے والی عربی عبارات میں کوشش کریں کہ زیر زبر نہ لگائیں۔ یہ میرا کہنا نہیں ہے، بلکہ میرے والدِ مرحوم کی تاکید اور نصیحت ہے، جو خود عربی ادب کے مسلّم اور بڑے استاد تھے۔ وہ خود اس کام سے پرہیز کرتے تھے اور اپنے شاگردوں کو بھی یہی نصیحت کرتے تھے۔ جب ان کی کتابیں طبع ہو کر آئیں تو یونی ورسٹیوں کے اساتذہ اور فضلاء ان سے کہنے لگے کہ وہ اپنی کتابوں میں اعراب اور حرکات کا اہتمام کیا کریں۔ ان کے کہنے پر انھوں نے ایسا کیا۔ مثلاً **شرح غرر الحکم** جو چھ جلدوں (+ اشاریہ) میں چھپی، سب میں زیر زبر لگائی۔ لیکن ان کا ذاتی نظریہ اس کام سے اجتناب کا تھا۔ وہ کہتے تھے: ''عربی کلمات کے کئی رُخ ہوتے ہیں، اعراب لگانے کے علاوہ، نحوی نقطۂ نظر سے بھی کلمات مختلف المعانی ہو سکتے ہیں''، پس بہتر یہی ہے کہ مرتّب اس کام سے پرہیز کرے۔ وہ تو عربی جاننے والوں کو یہ نصیحت کرتے تھے، اور اگر کسی نے عربی نہیں پڑھی اور وہ عربی نہیں جانتا تو اسے سو بار تاکید ہے کہ کلمات پر حرکات لگانے سے پرہیز کرے۔ اگر آپ قرآنی آیات پر حرکات لگائیں تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں، کیوں کہ آپ کے سامنے ایک صحیح الکتابت مصحف موجود ہے اور آپ اس کی مدد سے زیر زبر لگا لیتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ، اگر [قدیم متن کا] مصنف خود عربی ادب کا ماہر تھا اور آپ جو متن مرتّب کر رہے ہیں وہ اس کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے، اس کو اسی طرح چھاپ دینے میں کوئی حرج نہیں۔ لیکن ہم تک بیشتر قلمی نسخے ایسے پہنچے ہیں جو بخط مصنف نہیں ہیں اور اکثر نسخے کم علم کاتبوں کے کتابت کردہ ہیں۔ اس کے علاوہ بہت سے ہندی مصنفین نہ صرف یہ کہ عربی ادب پر عبور نہیں رکھتے، بلکہ کم جانتے ہیں۔ لہٰذا ان کی لکھی ہوئی عربی عبارتیں، غلط، نارسا اور نامفہوم ہوتی ہیں۔ اس لیے اگر ان کا متن، جیسا کہ وہ ہے، مرتّب کیا جائے اور ٹھیک طرح تصحیح بھی ہو جائے، تب بھی متن اپنی جگہ پر قابل گرفت ہے، اس لیے کہ ان کی جملہ بندی اور تالیف خراب نہج پر ہوئی ہے۔

آپ نے مجھے مقالات عارف (۱) کی جو دو جلدیں بھیجی ہیں، اگر ان میں کہیں کہیں عربی عبارت مختصراً آئی ہے تو بہت سی جگہوں پر ٹھیک ہے، لیکن اگر چند سطور یا آدھا صفحہ عربی متن کا آ گیا تو کہیں کہیں بالکل واضح ہے کہ عربی جملہ، تالیفِ عبارت اور قواعد انشاء کے نقطۂ نظر سے خراب ہے۔ یہ آپ کی ذات پر [بطور مرتّب] کوئی اعتراض نہیں ہے، بلکہ اصل مصنف پر اعتراض ہے۔ پرانے زمانے میں جب علما کتابیں لکھتے اور اگر خود عربی ادب پر عبور نہیں رکھتے تھے تو کتاب کسی ایسے شاگرد کے سپرد کر دیتے تھے جو ماہر ادیب ہو اور اس سے کہتے: ''میاں! کتاب کو ٹھیک ٹھیک نقل کر دو۔'' جن ناقدوں نے آپ پر اعتراض کیا ہے، (۲) اگر وہ منصف مزاج تھے، اے بسا اس مسئلے پر انھوں نے توجہ نہیں دی کہ اصل میں مولف کی عبارت نارسا ہے اور یہ مولف کی عربی سے عدم واقفیت کا معاملہ ہے، مرتّب بے قصور ہے۔

اگر آپ ایک ایسے متن پر کام کر رہے ہیں جس میں عربی عبارتیں بہت زیادہ ہیں، ناگزیر اپنے مقدمے میں وضاحت کر دیں کہ بطور مرتّب آپ کا ہاتھ زیادہ کھلا نہیں ہے اور آپ اپنے کو مجاز نہیں سمجھتے کہ عبارتوں کی ساخت اور ہیئت کو اُلٹ پلٹ دیں۔ اس طرح ایک مرتّب اپنے آپ کو نقادوں کی تنقید کے وار سے بچا لیتا ہے۔

یقیناً آپ نے دیکھا ہوگا کہ میں نے خود [اپنے مرتبہ] بعض [قلمی] رسائل کے مقدمہ میں لکھا ہے: ''مائکروفلم بہت مدھم تھی''، (۳) اس کا کیا مطلب ہے؟ آپ جانتے ہیں کہ لفظ ''خورشید'' مائکروفلم میں کبھی کبھار ''جمشید'' بن جاتا ہے اور اگر مائکروفلم مدھم ہو تو ''مہشید'' بلکہ ''ابوسعید'' تک بن جاتا ہے! لہٰذا اگر میں نے مہشید یا ابوسعید لکھا ہے تو ایک ایسا نقاد جس کے پاس اس کتاب کا صحیح اور واضح قلمی نسخہ ہے وہ بڑے آرام سے تنقید کر سکتا ہے کہ فلاں مرتّب بہت جاہل ہے، اس نے خورشید کو ابوسعید پڑھا ہے!

اس لیے ضروری ہے کہ متن مرتّب کرنے والا شخص مقدمے میں بعض وضاحتیں کر دے، تا کہ قاری کو کوئی شبہہ اور وہم نہ ہو یا کوئی ان پڑھ نقّاد جو اس طرح کے موقعوں پر اپنی تنقید سے صرف یہ دکھانا چاہتا ہے کہ وہی علم کا پتلا ہے، عوام الناس کے لیے اپنی دکان دانش نہ چمکائے۔

مثلاً آپ کے بھیجے ہوئے صفحہ ۲ پر تفسیر کبیر فخر رازی کا متن نقل ہوا ہے۔ اگر میرے پاس تفسیر کبیر ہوتی تو میں کوشش کرتا کہ اصل عبارت وہاں سے ڈھونڈوں اور اس سے مقابلہ کروں۔ لیکن یہاں میرے پاس نہیں ہے۔ اس عبارت میں ایک دو مقامات پر لفظ ''الہیّہ'' استعمال ہوا ہے، عرب لوگ ایسے مقام پر ''الوھیّۃ'' کہتے ہیں جو مصدر ہے۔ عرب متکلّمین کی کتب میں عام طور پر خارقٌ للعادۃ یا خوارق (بغیر تنوین) للعادات استعمال ہوتا ہے۔ خارق العادۃ اور خوارق العادات زیادہ تر فارسی اہل زبان کے ہاں مستعمل ہے۔

بہ ہر حال عربی متن کو عربی رہنا چاہیے، عجمی نہیں۔ ایسے معاملات کا مرتّب کو خیال رکھنا چاہیے۔ ورنہ مرتّب کا کام اس متن کا ایک اور مغلوط نسخہ عام کرنے کے مترادف سمجھا جائے گا۔

طغرای کشمیری [م: ۱۱۰۰ھ] نے مشابہات ربیعی میں لکھا ہے کہ اس کے ایک دوست نے رسالہ فردوسیہ (جو طغرا کی اپنی ہی تصنیف ہے) کا ایک نسخہ تصحیح کی غرض سے اس کے پاس بھیجا جو از بس غلط تھا اور میں تصحیح نہ کر سکا، کیوں کہ اس میں کاتب نے مصنف سے زیادہ تصرف کیا تھا۔ جب طغرا جیسا عظیم ادیب اپنی ہی کتاب کی تصحیح نہ کر سکے تو معلوم ہے کہ تصحیح کا کام چنداں سادہ نہیں ہے۔"

چند روز بعد علی محدّث صاحب کا ایک اور خط ملا جس میں انھوں نے اپنی ایک قیاسی تصحیح سے رجوع کیا تھا۔ یہ خط اس بات پر گواہ ہے کہ ایک اصیل محقق ہمیشہ اپنی غلطیوں کی درستی میں کوشاں رہتا ہے اور جب اس کی رسائی حقیقت تک ہو جاتی ہے تو وہ اپنی غلطی سے رجوع کرنے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتا۔ دوسرے خط کا ترجمہ یہ ہے:

"تفسیر فخر رازی کے عربی متن میں ایک بار "خارق للعادۃ" اور چار بار "خوارق العادۃ" آیا ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ "خوارق للعادۃ" یا "خارق للعادۃ" صحیح تر ہے اور "خوارق العادت" زیادہ تر فارسی زبان والوں کا استعمال ہے۔ لیکن کل ایک مصری استاد کی عربی کتاب میں "خوارق العادۃ" لکھا دیکھا۔ لہذا میں نے جو [**تذکرۂ نوشاہیہ** میں منقول عربی عبارت میں] چار بار خوارق العادۃ کو خوارق للعادۃ میں تبدیل کر دیا تھا، آپ از راہ کرم ان چاروں مقامات پر اصل صورت یعنی خوارق العادۃ کو واپس لے آئیں۔ میں اپنی قیاسی اور نظری تصحیح پر معذرت خواہ ہوں، اگرچہ میری رائے اب بھی وہی ہے۔ لیکن ایک مصری استاد کی تحریر بجائے خود نصِ صریح ہے کہ لفظ کی وہ صورت [خوارق العادۃ] صحیح ہے۔

میں اسی وقت سے، جب آپ کو [پہلا] خط روانہ کیا تھا، عربی متون میں اس لفظ کی تلاش میں تھا جو خوش قسمتی سے مجھے مل گیا۔ اب اپنی "جہالت" کی تلافی کر رہا ہوں۔"

حواشی

۱۔ مقالات عارف، راقم السطور کے فارسی مقالات کا مجموعہ، مطبوعہ تہران، جس کی دوسری جلد مکمل طور پر قدیم فارسی متون پر مبنی ہے اور اس میں جا بجا عربی عبارات آئی ہیں۔

۲۔ میری مرتبہ کتاب احوال وسخنان خواجہ عبید اللہ احرار، مطبوعہ تہران چھپ کر آئی تو اس پر ایک ایرانی فاضل محمد باہر نے تبصرہ چھپوایا۔ اس میں کتاب کی عربی عبارات کی صحت پر اعتراض کیا گیا تھا، حالانکہ یہ تمام عربی عبارات میں نے ایران کے نامور عربی فاضل علی نقی منزوی کو چھپنے سے پہلے دکھائی تھیں۔ غالباً معاملہ یہی ہے کہ عربی عبارات ذی وجوہ ہوتی ہیں اور اعراب کے ذریعے ان سے مختلف معانی متبادر ہو سکتے ہیں۔

۳۔ میری نظر سے علی محدث کے مرتب کردہ دو الگ الگ مجموعہ ہائے رسائل گذرے ہیں، ایک **پانزدہ منظومۂ ادبی۔ عرفانی بہ فارسی و عربی سرودۂ پانزدہ شاعر پارسی، ھندی، رومی وتازی**، ۲۰۰۴ء اور دوسرا **بیست متن فلسفی۔ عرفانی بہ پارسی وتازی**، ۲۰۰۸ء ان دونوں کتابوں میں مجموعی طور پر ۳۵ قدیم متن شامل ہیں اور یہ اُپسالا یونی ورسٹی، سوئیڈن سے شائع ہوئی ہیں۔

مقبول حسن گیلانی

قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم کا تقابلی جائزہ

The Holy Quran has been translated in various languages and this process is still continuing. This article is a comparative study of translations of the Holy Quran is Saraiki. It shows the similarities and differences of different translators in this respect.

قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم کی تعداد نو ہے۔ان میں سے چھ معرّٰی ہیں اور تین مفسر تراجم ہیں۔کامل تراجم میں کوئی منظوم ترجمہ نہیں اور نہ ہی کوئی محشّٰی ہے۔کلی تراجم منثور ہیں۔ان میں سے پانچ تراجم شائع ہو چکے ہیں جب کہ چار تراجم تا دم تحریر زیور طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکے۔کامل تراجم کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

سب سے پہلے معرّٰی تراجم پر نظر ڈالتے ہیں۔قرآن مجید کے وہ تراجم جن کے ساتھ حاشیہ اور تفسیر نہیں معرّٰی تراجم ہیں۔سرائیکی زبان میں قرآن مجید کے زیادہ تر تراجم معرّٰی ہیں۔معرّٰی اور کامل تراجم کی تعداد چھ ہے۔ان تمام فاضل مترجمین نے اپنے تئیں قرآن مجید سے گہری وابستگی اور مادری زبان سرائیکی سے محبت کا حق ادا کیا ہے اور نامساعد حالات کے باوجود اس علمی اور دینی کام کو پایہ تکمیل تک پہنچایا ہے وہ لائق صد تحسین ہے۔

کامل تراجم میں سب سے پہلی کاوش ''قرآن مجید مترجم بزبان ریاستی'' ہے۔جسے مولانا حفیظ الرحمٰن حفیظؔ نے تصنیف کیا۔یہ قرآن مجید کا پہلا معرّٰی مکمل سرائیکی ترجمہ ہے جسے مترجم نے خود 1951ء میں طبع فرمایا۔ڈاکٹر مہر عبدالحق مرحوم و مغفور نے ''قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی'' کے نام سے مکمل معرّٰی ترجمہ رقم کیا اور یہ 1404ھ میں زیور طباعت سے آراستہ ہوا۔تیسرا معرّٰی مکمل ترجمہ امام جماعت احمدیہ مرزا طاہر احمد کی ہدایت پر استاذ خان محمد لسکانی اور رفیق احمد نعیم لسکانی نے مل کر کیا۔جو 1991ء میں انگلینڈ سے شائع ہوا۔

ترتیب زمانی کے مطابق چوتھا معرّٰی کامل مطبوعہ ترجمہ پروفیسر دلشاد کلانچوی مرحوم و مغفور کی تصنیف ہے۔یہ ''سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف'' کے نام سے معنون ہے اور اسے 2000ء میں ابن کلیم پبلشرز ملتان نے طبع کیا۔اس سلسلے میں پانچویں کاوش مولانا مفتی عبدالقادر سعیدی مدظلہ کی ہے جنہوں نے ''المرجان'' کے نام سے قرآن مجید کا مکمل ترجمہ اپنے قلم سے لکھا۔جو ابھی تک زیور طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکا۔ ''تفسیر اتالیقی بزبان سرائیکی'' مولانا غلام محمد چاچڑانی رحمۃ اللہ علیہ کی تصنیف ہے۔مصنف موصوف نے اسے مدینہ منورہ (سعودی عرب) میں اپنے قلم سے رقم فرمایا۔ یہ مخطوطہ ''قصر فرید لائبریری کوٹ مٹھن'' (راجن پور) میں موجود ہے۔

قرآن مجید کے کامل تراجم میں ایک گرانقدر کاوش مولانا محمد نظام الدین نظامی کی ہے۔جو فارسی تفسیر کا سرائیکی ترجمہ ہے اور ''ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی المعروف سوغات نظامی'' کے نام سے موسوم ہے اور تا دم تحریر غیر مطبوعہ ہے۔ ''تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر'' پروفیسر ڈاکٹر محمد صدیق شاکر کی تصنیف ہے۔یہ قرآن مجید کا کامل مفسر ترجمہ ہے اور قرآن مجید کی سات منزلوں کے اعتبار سے سات جلدوں پر مشتمل ہے۔قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم میں ایک مخطوطہ ''نور الایمان'' ہے۔ جس کی کتابت اور سرائیکی ترجمہ ملک ریاض شاہد نے کیا ہے۔یہ 23x36 کے سائز کے کارڈ پر رقم کیا گیا ہے۔یہ 1682

صفحات پر مشتمل ہے اور اس کا وزن تیرہ من بتایا جاتا ہے۔ ذیل میں ہر ایک پر تقابلی نظر ڈالتے ہیں۔

تقابلی نظر

زیر نظر تراجم میں محترم مترجمین نے اپنے اپنے اسلوب بیان سے سرائیکی ترجمہ رقم کیا ہے۔ کچھ تراجم تحت اللفظ ہیں اور بعض بامحاورہ۔ اکثر تراجم اردو تراجم کا تتبع ہیں۔ صرف تراجم کے اردو الفاظ کو سرائیکی میں ڈھالا گیا ہے۔

معیاری ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں ابلاغ ہو اور متن کی صحیح ترجمانی ہو اگر متن اور ترجمے میں فرق ہو تو ترجمہ، ترجمہ کہلانے کا مستحق نہیں۔ اب ہم نظائر اور امثال کو پیش نظر رکھ کر ان تراجم پر تقابلی نظر ڈالتے ہیں کہ کون سا ترجمہ کتنا اس معیار پر پورا اترتا ہے

کامل تراجم کی طویل فہرست میں کچھ تراجم بامحاورہ ہیں اور کچھ لفظی اور کچھ تحت اللفظ ہیں۔ جو تراجم بامحاورہ ہیں ان میں مہر عبدالحق، خان محمد لسکانی، پروفیسر دلشاد کلانچوی، مولانا غلام محمد چاچڑانی اور ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر کے تراجم شامل ہیں۔ ان تراجم میں وہ سب خوبیاں پائی جاتی ہیں جو بامحاورہ ترجمے میں ہوسکتی ہیں۔

بس یہ ہے کہ کسی میں کم اور کسی میں زیادہ ملتی ہیں مثلاً عام فہم اور زود فہم ہونے کے حوالے سے ڈاکٹر مہر عبدالحق، خان محمد لسکانی اور ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر کے تراجم خوب ہیں۔ البتہ مہر عبدالحق کے ترجمے میں سہل الفہمی کا وصف تو ہے لیکن تشریحی کلمات اتنے ہیں کہ یہ ترجمہ فنی اعتبار سے صحت اور فصاحت کے معیار پر پورا نہیں اترتا۔

دوسرا وصف جو ان بامحاورہ تراجم میں نظر آتا ہے وہ ان کی سلاست ہے۔ اس اعتبار سے سب سے بہتر تراجم خان محمد لسکانی، پروفیسر دلشاد کلانچوی اور پروفیسر ڈاکٹر صدیق شاکر کے تراجم ہیں۔ ان تراجم میں سلاست اور روانی کا وصف موجود ہے لیکن ایک ایک لفظ کے الگ الگ معنی معلوم کرنا قاری کے لیے مشکل ہے۔ ان بامحاورہ تراجم میں بیشتر تراجم وہ ہیں جو کسی اردو یا فارسی ترجمے کا تتبع ہیں۔ جیسے مولانا غلام محمد چاچڑانی کا ترجمہ امام اہلسنت احمد رضا خان بریلوی کے اردو ترجمے کی موافقت ہے۔ خان محمد لسکانی کا ترجمہ جماعت احمدیہ ربوہ کے اردو ترجمے کا تتبع ہے۔ کامل تراجم میں خالص سرائیکی زبان کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جن سے قاری کو معانی سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی۔ ان تراجم میں مولانا حفیظ الرحمٰن، خان محمد لسکانی، دلشاد کلانچوی، مولانا غلام محمد چاچڑانی، مفتی عبدالقادر سعیدی اور ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر شامل ہیں مثلاً مولانا حفیظ الرحمٰن کا ترجمہ ملاحظہ ہو

اِنَّ الْاِنْسَانَ لَفِی خُسْرٍ (۱۰۳: العصر:۲)

''بے شک آدمی البتہ وچ زیان دے ہے''(۱)

اس ترجمے میں ''زیان'' خالص سرائیکی کلمہ ہے جو نقصان یا خسارے کے لیے بولا جاتا ہے اسی طرح پروفیسر دلشاد کلانچوی کے ترجمے میں سرائیکیت جھلکتی ہے مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ دیکھئے

تُوْلِجُ الَّیْلَ فِی النَّھَارِ وَ تُوْلِجُ النَّھَارَ فِی الَّیْلِ (۳:ال عمران: ۲۷)

''توں رات کوں ڈینہہ وچ لکا (وڑا) گھندیں اتے ڈینہہ کوں رات وچ لکا (وڑا) گھندیں''(۲)

زیر نظر خالص سرائیکی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جس سے قاری کے لیے کتاب مبین کی تفہیم آسان ہوگئی ہے۔ اسی طرح مفتی عبدالقادر سعیدی سرائیکی کا ترجمہ زبان کی مکمل ترجمانی کی ہے مثلاً سورۃ الکوثر کی آخری آیت کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اِنَّ شَانِئَکَ ھُوَالْاَبْتَرُ (۱۰۸ : الکوثر:۳)

''بے شک تہاڈا دشمن اوترک اے''(۳)

''اوترک'' خالص سرائیکی لفظ ہے جس کے معنی بے اولاد اور بے نام ونشان کے ہیں۔ فاضل مترجم نے سرائیکی محاورے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ترجمہ رقم کیا ہے۔ ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

لَا یُکَلِّفُ اللّٰہُ نَفۡسًا اِلَّا وُسۡعَهَا (۲: البقرہ: ۲۸۶)

''اللہ کہیں کوں تکلیف نی ڈیندا۔ ھا، جتی کہیں دی ہڈی سہوئے''(۴)

''ہڈی سہوئے'' خالص سرائیکی محاورہ ہے۔ مصنف موصوف نے اسے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔

اس کے برعکس بعض مترجمین نے سرائیکی تراجم میں اجنبی، غیر مانوس کلمات کے علاوہ اردو، عربی اور فارسی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں۔ اس سے ایک تو ترجمے کے فنی اصولوں کی خلاف ورزی ہوتی ہے اور دوسرا قاری کے لیے ترجمہ ناقابل فہم ہو جاتا ہے مثال کے طور پر ڈاکٹر مہر عبدالحق کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے۔

فَاَکۡثَرُوۡا فِیۡهَاالۡفَسَادَ (۸۹: الفجر: ۱۲)

''بس وت ڈھیر ساریاں ناہمواریاں پیدا کرڈتیاں ہانیں''(۵)

اس ترجمے میں ''ناہمواریاں'' اور ''پیدا'' قاری کے لیے اجنبی اور غیر مانوس کلمات ہیں ویسے بھی فساد کا سرائیکی ترجمہ ''ناہمواریاں'' ہو ہی نہیں سکتا۔ اب مولانا غلام محمد چاچڑانی کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

فَبَآءُوۡ بِغَضَبٍ عَلٰی غَضَبٍ وَلِلۡکٰفِرِیۡنَ عَذَابٌ مُّهِیۡنٌ (۲: البقرہ: ۹۰)

''چا ہے وی لھاوے غضب اتے غضب تے لائق تھے اتے کافریں کیتے خواری دا عذاب ہے''(۶)

اس ترجمے میں ''وی''، غضب، لائق، عذاب اور خواری'' عربی اور فارسی الفاظ ہیں اسی طرح مولانا محمد نظام الدین نظامی کے ترجمے میں بھی یہی صورت حال ہے ترجمہ ملاحظہ ہو۔

ثُمَّ اسۡتَوٰۤی اِلَی السَّمَآءِ (۲: البقرہ: ۲۹)

''پھر قصد کیتا آسمان پیدا کرن دی طرف''(۷)

زیر نظر ترجمے میں بھی فاضل مترجم نے ''پھر''، ''قصد''، ''پیدا'' اور ''طرف'' جیسے غیر سرائیکی کلمات رقم کر کے ترجمہ ناقابل فہم بنا دیا ہے۔

کامل تراجم کا ایک اور وصف اثر آفرینی جو بیشتر مترجمین کے تراجم میں پایا جاتا ہے اور یہ وصف قرآن مجید کے اعجاز کے ساتھ متصف ہے قرآن مجید تو اللہ کا کلام ہے اس لیے اثر انگیز ہے۔ فاضل مترجمین نے بھی قرآن مجید کے اس اعجاز کو ترجمے میں برقرار رکھنے کی شعوری کوشش کی ہے جیسے مولانا حفیظ الرحمٰن کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اِذَازُلۡزِلَتِ الۡاَرۡضُ زِلۡزَالَهَا وَاَخۡرَجَتِ الۡاَرۡضُ اَثۡقَالَهَا (۹۹: الزلزال: ۱-۲)

''جیڑھے ویلے ہلائی ویسی زمین زلزلے آپڑیں نال اتے کڈھ سٹیسی بار آپڑیں''(۸)

یہ ترجمہ دل میں اتر جانے والا ہے۔ کیونکہ اس میں اثر آفرینی پائی جاتی ہے ڈاکٹر مہر عبدالحق کے ترجمے پر تقابلی نظر ڈالیں تو ان کے ترجمے میں مولانا حفیظ الرحمٰن سے زیادہ اثر آفرینی پائی جاتی ہے مثلاً اس آیت کا ترجمہ ملاحظہ ہو

فَالۡمُغِیۡرٰتِ صُبۡحًا فَاَثَرۡنَ بِهٖ نَقۡعًا (۱۰۰: العدیت: ۳،۴)

''وت دھاڑ امریندن دھمیں وت ایندے نال دوھڑ اٹھا کھڑیندن''(۹)

فاضل مترجم نے متن کی اثر انگیزی کو ترجمے برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور یہ ترجمہ قاری کے دل کو چھو لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ دلشاد کلانچوی کے ترجمے میں زیادہ اثر آفرینی ملتی ہے مثال کے طور پر اس آیت کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اَلۡهٰکُمُ التَّکَاثُرُ حَتّٰی زُرۡتُمُ الۡمَقَابِرَ (۱۰۲: التکاثر: ۱،۲)

''تہاکوں ڈھیر مال مڈی دی ڈہڈی خواہش اصلوں اندھا کر چھوڑے ایں توڑیں جو تساں قبراں دا منہ ونج ڈیکھو!''(۱۰)

اگر چہ اس ترجمے میں پیرایہ بیاں طویل ہے مگر اس کا ایک ایک لفظ خاص تاثیر رکھتا ہے۔ اس ترجمے سے قاری مادی دنیا کی بجائے آخرت کی فکر کرنے لگتا ہے۔ میری رائے میں سب سے زیادہ اثر آفرینی پروفیسر دلشاد کلانچوی کے ترجمے میں پائی جاتی ہے۔

اب ہم کامل تراجم کا ادبی چاشنی کے حوالے سے تقابلی جائزہ لیتے ہیں یہ خوبی بیشتر تراجم میں پائی جاتی ہے۔ جو ترجمہ فصیح نہ ہو، اس میں ربط نہ ہو اور نہ سلاست ہو تو اس ترجمے میں ادبی چاشنی بھی نہیں ہوتی جیسے مولانا حفیظ الرحمٰن کا یہ ترجمہ ملاحظہ فرمائیے۔

ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُوْنَ (۱۰۲: التکاثر: ۴)

''ول ہرگز نہ اینویں جلدی جانڑسو''(۱۱)

مولانا حفیظ الرحمٰن صاحب طرز ادیب تھے اس لیے ان کی تحریر میں جگہ جگہ ادبی رنگ جھلکتا ہے اور ترجمے کا سب سے بڑا حسن اس کی ادبی چاشنی ہے۔ اگر مولانا حفیظ الرحمٰن اور ڈاکٹر مہر عبدالحق کے تراجم کا ادبی چاشنی کے حوالے سے تقابل کریں تو مہر عبدالحق کے ترجمے میں زیادہ ادبی چاشنی ہے مثال ملاحظہ ہو۔

فَلَا يَحْزُنْكَ قَوْلُهُمْ (۳۶: یسین: ۷۶)

''بس وت انھاں دی گالھ تیکوں مونجھا نہ کرے''(۱۲)

پروفیسر دلشاد کلانچوی شاعر بھی تھے آیئے ان کے ترجمے کا مندرجہ بالا دو تراجم سے ادبی چاشنی کے حوالے سے تقابل کرتے ہیں۔ سورۃ العلق کی پہلی دو آیات کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اِقْرَاْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِيْ خَلَقَ ٥ خَلَقَ الْاِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (۹۶: العلق: ۱، ۲)

''(اے رسولؐ) توں آپڑیں رب داناں گھن تے پڑھ جیں پیدا کیتے۔ جئیں انسان کوں لہودی بوٹی کنوں پیدا کیتے۔''(۱۳)

اس ترجمے میں ادبی رنگ عیاں ہے۔ فاضل مترجم نے اپنی ادبی مہارت کا لوہا منوایا ہے اور ترجمے میں ادبی چاشنی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر نے بھی زبان و ادب کو ملحوظ خاطر رکھا ہے مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

وَ اُولٰٓئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُوْنَ (۲: البقرہ: ۵)

''اتے ایھے لوک توڑ چڑھن آلے ہن''(۱۴)

ڈاکٹر محمد صدیق شاکر صاحب طرز ادیب ہیں آپ کی تحریریں ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں اور آپ عربی زبان پر عبور بھی رکھتے ہیں اسی لیے متن کی ادبی چاشنی ترجمے میں بھی نظر آتی ہے۔

مولانا نظام الدین نظامی کا علم و فضل اور شعر و سخن میں کمال ''ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی'' میں نظر آتا ہے۔ ان کے ترجمے میں ادبی چاشنی خوب ہے اور انہوں ترجمہ اور تفسیر میں جا بجا اردو، سرائیکی، عربی، فارسی، اشعار، ابیات، مثنوی، رباعی، اور نظم کی صورت میں ایک مربوط طریقے سے رقم کیا ہے۔ میری رائے میں ان کامل تراجم میں سب سے زیادہ ادبی چاشنی ڈاکٹر محمد صدیق شاکر کے ترجمے میں پائی جاتی ہے کیونکہ آپ کا ترجمہ فصیح بھی ہے۔ اس میں سلاست بھی ہے اور اسے مربوط طریق کار کے تحت ضبط تحریر میں لایا گیا ہے۔

ابلاغ کامل بھی ایک معیاری ترجمے کا اہم وصف ہوتا ہے۔اب ہم ان کامل تراجم میں ابلاغ کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں کہ کس ترجمے میں ابلاغ سب سے زیادہ ہے۔مولانا حفیظ الرحمٰن نے اپنے ترجمے میں سادہ اسلوب بیان کرنے کی کوشش کی ہے جس سے قاری کے لیے آسانی پیدا ہوگئی ہے وہ آسانی سے متن کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

قَالَ اِنِّي اَعْلَمُ مَالَا تَعْلَمُوْنَ (۲ : البقرہ: ۳۰)

''آکھیا اللہ نے میں جانڑداہاں جو نہیں جانڑدے تساں''(۱۵)

مندرجہ بالا ترجمے میں ابلاغ کامل موجود ہے اور عربی متن کی مکمل ترجمانی بھی ملتی ہے۔اب مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے میں ابلاغ کا جائزہ لیتے ہیں مثلاً

اِنَّ بَطْشَ رَبِّکَ لَشَدِيْدٌ (۸۵: البروج : ۱۲)

''بے شک پکڑ تیڈے رب دی بہوں سخت اے''(۱۶)

اس آیت کریمہ کے سرائیکی ترجمے میں مکمل ابلاغ موجود ہے اور اس ترجمے میں مولانا حفیظ الرحمٰن کے ترجمے کی نسبت زیادہ ابلاغ پایا جاتا ہے۔مولانا نظام الدین نظامی نے بھی عربی متن میں موجود مقصد کو قاری تک پہنچانے کی کامیاب کوشش کی ہے مثال کے طور پر درج ذیل آیت کا ترجمہ دیکھیے۔

وَالطُّوْرِ وَكِتَابٍ مَّسْطُوْرٍ فِي رِقٍّ مَّنْشُوْرٍ (۵۲: الطور : ۱،۳)

''قسم طور سینا پہاڑ دی اتے قسم ہے کتاب لکھی ہوئی دی وچ صحیفے کھولے ہوئے دے۔''(۱۷)

اس ترجمے میں ابلاغ ہے مگر مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے کی نسبت کم ہے۔یوں کہا جاسکتا ہے کہ ابلاغ تو ہے مگر ابلاغ کامل نہیں۔پروفیسر دلشاد کلانچوی کے ترجمے میں بھی یہ وصف پایا جاتا ہے مثال ملاحظہ فرمائیے۔

اَفَلَا يَعْلَمُ اِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُوْرِ (۱۰۲ : التکاثر: ۹)

''کیا او(اوں وقت کوں)نہیں جانڑداجڈاں جو قبراں وچ جو کجھ ہے اوکوں باہر اٹھا کھڑا کیتا ویسی''(۱۸)

پروفیسر دلشاد کلانچوی نے بھی قرآن مجید کے عربی متن کی مکمل ترجمانی کرتے ہوئے اللہ تعالیٰ کے کلام کے مقصد کو قاری تک پہنچانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اسی طرح ڈاکٹر صدیق شاکر کے ترجمے میں بھی مکمل ابلاغ موجود ہے مثلاً

صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُوْنَ (۲ : البقرہ:۱۸)

''ڈورے ہن، گنگے ہن، اندھے ہن، بس کڈاہیں نہ ولسن۔پچھاں ولن جوگے نی''(۱۹)

پروفیسر صدیق شاکر نے عربی متن کا اصل مقصود قاری تک پہنچایا ہے اور اس آیت میں اللہ تعالیٰ اپنے بندے سے جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس سے قاری کو مکمل ابلاغ ہو جاتا ہے۔

کامل سرائیکی تراجم کے قلمی مخطوطوں میں سب سے نادر نسخے ''نورالایمان'' کے مصنف ملک ریاض شاہد نے بھی اپنے ترجمے میں عربی متن کی مکمل ترجمانی کی کوشش کی ہے۔مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعٰلَمِيْنَ (۱ : الفاتحہ: ۱)

''ساریاں خوبیاں اللہ کوں جہڑا مالک سارے جہان والیاں دا''(۲۰)

مندرجہ بالا ترجمے میں مصنف موصوف نے ابلاغ کامل کی کوشش کی ہے مگر مذکورہ تراجم کی نسبت اس میں کم ابلاغ پایا جاتا ہے۔میری نظر میں ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر کے ترجمے میں مکمل ابلاغ موجود ہے۔مذکورہ تراجم کی نسبت اس ترجمے میں قرآن پاک کے عربی متن کی کامل ترجمانی کی گئی ہے۔

مذکورہ کامل تراجم میں سے بعض میں یہ سقم پایا جاتا ہے کہ ان میں تشریحی کلمات استعمال کیے گئے ہیں جس سے پیرایہ بیان غیر ضروری طور پر طویل ہو گیا ہے جو ترجمہ کے شایانِ شان نہیں اگر ترجمے اور متن میں ہم آہنگی نہ ہو تو وہ ترجمہ، ترجمہ کہلانے کا مستحق نہیں۔ ذیل میں ہم تشریحی کلمات کے غیر ضروری استعمال کے حوالے سے کامل تراجم کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں۔

ڈاکٹر مہر عبدالحق نے بطور مترجم اپنے فن کا لوہا منوایا ہے اور انہوں نے سرائیکی دینی ادب خاص طور پر قرآن مجید کے حوالے سے قابلِ قدر کام کیا ہے۔ فاضل مترجم نے رواں ترجمے کا دعویٰ بھی کیا ہے مگر کہیں کہیں روانی محسوس نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر درج ذیل آیت کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیں:

اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعٰلَمِيْنَ (۱: الفاتحہ: ۱)

''سب تعریفاں اللہ دیاں ہن جیڑھا کل جہاناں دا پالن وِدھاون تے پَھلاون پُھلاون والا ہے'' (۲۱)

اس ترجمے میں ''رب'' کے معانی ایک سے زیادہ تحریر کیے گئے ہیں جو ترجمے کے فنی اصول کے خلاف ہے۔ دوسرا یہ کہ پیرایہ بیان طویل ہو گیا ہے اور یہ کہ قاری کے لیے تفہیم مشکل ہو گئی ہے۔ خان محمد لسکانی کے ترجمے میں بھی تشریحی کلمات پائے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر تسمیہ کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

''میں اللہ دے ناں دے نال (شروع کریندا اں) جیڑھا بغیر منگیئے ڈیون والا ءِ تے ول ول رحم کرن والاءِ'' (۲۲)

مندرجہ بالا ترجمے کو تشریحی ترجمہ کہہ سکتے ہیں ترجمہ نہیں۔ معیاری ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں کم از کم تشریحی کلمات ہوں اگر یہ ترجمہ تشریحی کلمات کے بغیر ہوتا تو زیادہ بہتر ہوتا۔ اس ترجمے میں ''ول ول'' اور ''بغیر منگیئے ڈیون والا'' توسین مطلوب ہیں۔

تاہم خان محمد لسکانی کے ترجمے میں ڈاکٹر مہر عبدالحق کے ترجمے سے تشریحی کلمات کم ہیں۔ مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے میں تشریحی کلمات کم سے کم ہیں البتہ مولانا نظام الدین نظامی کے ترجمے میں بعض مقامات پر تشریحی کلمات رقم کیے گئے ہیں جن سے قاری کے لیے ترجمہ ادق ہو گیا ہے مثلاً

قُلْنَا اهْبِطُوْا مِنْهَا جَمِيْعاً (۲: البقرہ: ۳۸)

''اتے آکھیا اساں دوبارہ اترو نجو جنت کنوں یا آسماناں کنوں تساں سبھ'' (۲۳)

اسی طرح اس آیت کریمہ کے ترجمے کو ملاحظہ فرمائیں:

هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيْمُ (۲: البقرہ: ۳۷)

''او ہے توبہ دی توفیق ڈیون والا مہربان توبہ کرن والیں تے'' (۲۴)

یہ ترجمہ نہیں تفسیر معلوم ہوتی ہے یا یوں کہیے یہ تشریحی ترجمہ ہے اس سے ترجمے کا حسن برقرار نہیں رہتا۔ ترجمے کا اہم وصف اختصار ہے۔ فاضل مصنف نے غیر ضروری طوالت کا سہارا لیا ہے جس سے ترجمے کا ابلاغ بھی کم ہوا ہے۔

کامل تراجم میں مولانا حفیظ الرحمٰن حفیظ، مفتی عبدالقادر سعیدی، مولانا نظام الدین نظامی اور ملک ریاض شاہد کے تراجم تحت اللفظ اور لفظی ہیں۔

ان تراجم میں سلاست، روانی، فصاحت و بلاغت نہیں ہے اور نہ ہی ادبی چاشنی ہے مگر سرائیکی حلاوت ملتی ہے۔ مثال کے طور پر مولانا حفیظ الرحمٰن کا یہ ترجمہ دیکھیے۔

اَلَّذِیْ جَمَعَ مَالاً وَّعَدَّدَهٗ (۱۰۴: الهمزہ: ۲)

''جیں کٹھا کیتا مال اتے گنڑ دار ہیا اونکوں'' (۲۵)

اس ترجمے میں سلاست اور روانی کی کمی ہے مگر سرائیکی ترجمہ میں ایک حسن موجود ہے۔ اسی طرح ملک ریاض شاہد کا ترجمہ دیکھیں اس میں بھی ادبی چاشنی، روانی اور سلاست نہیں ہے مگر ترجمہ سرائیکیت کے وصف سے بہرہ ور ہے۔

یَوْمَ یَکُوْنُ النَّاسُ کَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوْثِ (۱۰۱: القارعہ: ۴)

''جیں ڈینہہ آدمی ہوسن جیویں کھنڈے پتنگے'' (۲۶)

لفظی ترجمے میں یہی سقم ہوتا ہے کہ اس میں فصاحت، روانی، سلاست، ادبی چاشنی اور ابلاغ نہیں ہوتا۔ اور یہی سقم اس ترجمے میں بھی پایا جاتا ہے۔ اسی حوالے سے مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں:

فَصَبَّ عَلَیْهِمْ رَبُّکَ سَوْطَ عَذَابٍ (۸۹: الفجر: ۱۳)

''پچھے ماریا انہیں تے تیڈے رب سوٹا عذاب دا'' (۲۷)

اس ترجمے میں فصاحت نہیں ہے۔ ''فصب'' کے معنی انڈیلنا اور برسانے کے ہیں۔ اگر اس کی بجائے سرائیکی الفاظ لائے جاتے تو زیادہ بہتر ہوتا۔ لفظی تراجم میں عدم فصاحت تو ہوتی ہے مگر مولانا حفیظ الرحمٰن اور ملک ریاض شاہد کی نسبت مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے میں عدم فصاحت زیادہ ہے۔ مولانا نظام الدین نظامی کے ترجمے میں مندرجہ بالا تینوں تراجم کی نسبت فصاحت، سلاست، روانی اور ادبی چاشنی کی کمی ہے البتہ بعض مقامات پر سرائیکی ترجمہ کا اپنا حسن قائم ہے۔ البتہ ترجمے میں اردو، عربی اور فارسی کے الفاظ بھی ملتے ہیں جیسے:

وَ ادْعُوْا شُهَدَاءَ کُمْ (۲: البقرہ: ۲۳)

''اتے پکارو تساں حاضرین اپڑیں کوں یا بتاں کوں'' (۲۸)

مندرجہ بالا ترجمے میں ''پکارو'' اور ''حاضرین'' غیر سرائیکی الفاظ ہیں جو قاری کے لیے دقت پیدا کر سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس ترجمے میں سلاست، فصاحت، روانی اور ادبی چاشنی نہ ہونے کی وجہ سے ترجمے کا حسن متاثر ہوا ہے۔ تاہم مولانا حفیظ الرحمٰن، مفتی عبدالقادر سعیدی اور ملک ریاض شاہد کے تراجم مولانا نظام الدین نظامی سے زیادہ فصیح ہیں۔

قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم میں بیشتر مترجمین نے خالص زبان استعمال کی ہے اور بعض مقامات پر اردو، عربی اور فارسی کلمات کا سہارا بھی لیا ہے جس سے ترجمے میں سرائیکیت متاثر ہوئی ہے۔ ڈاکٹر صدیق شاکر کا واحد ترجمہ ہے جو کسی اردو ترجمے کا تتبع نہیں ہے بلکہ خالص سرائیکی زبان کا شاہکار ہے۔

اس کے بعد خان محمد لسکانی کا ترجمہ ہے جس میں سرائیکیت عیاں ہے مگر بعض مقامات پر اس میں اردو ترجمے کا تتبع نظر آتا ہے۔ متن اور ترجمے میں ہم آہنگی نظر نہیں آتی مثلاً

هُدًی لِلْمُتَّقِیْنَ (۲: البقرہ: ۲)

''خدا کنیں ڈرن والے پرہیزگاریں کیتے رہنماء'' (۲۹)

مندرجہ بالا آیت کے ترجمے میں لفظ ''متقین'' کے معنی واضح نہیں ہیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ ترجمہ اردو ترجمے کا تتبع ہے۔ پروفیسر دلشاد کلانچوی نے روزمرہ سرائیکی محاورے کا بہت خیال رکھا ہے مگر کہیں کہیں پلہ ہاتھ سے نکل گیا مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

غَیْرِ الْمَغْضُوْبِ عَلَیْهِمْ وَلَا الضَّآلِّیْنَ (۱: الفاتحہ: ۷)

''نہ کہ جھاں اتے تیڈا غضب رہیے اتے نہ کہ جھڑے گمراہ ہن'' (۳۰)

اس آیت کریمہ کے ترجمے میں ''غضب'' اور ''گمراہ'' جیسے غیر سرائیکی کلمات استعمال کیے گئے ہیں اس سے یہ بات

عیاں ہوتی ہے کہ ترجمے میں متابعت پائی جاتی ہے۔مصنف موصوف نے اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔اگر تتبع کے حوالے سے خان محمد لسکانی اور پروفیسر دلشاد کلانچوی کے تراجم کا تقابلی جائزہ لیں تو خان محمد لسکانی کے ترجمے میں موافقت کم نظر آتی ہے۔

مولانا مفتی عبدالقادر سعیدی قرآن مجید کے عربی متن سے براہ راست سرائیکی ترجمہ نہیں کیا بلکہ اردو ترجمے کو سرائیکی میں ڈھالا ہے۔انہوں نے امام اہلسنت احمد رضا خاں بریلویؒ ،جسٹس پیر کرم شاہ الازہریؒ اور علامہ سید احمد سعید کاظمیؒ کے تراجم کو ماخذ بنایا ہے۔(۳۱)

اس تتبع کی وجہ سے ترجمے کا حسن متاثر ہوا ہے مثلاً

اِنَّآ اَنۡزَلۡنٰهُ فِی لَیۡلَةِ الۡقَدۡرِ (۹۷ : القدر : ۱)

''بے شک اساں ایکوں اتاریے شب قدر وچ''(۳۲)

فاضل مترجم نے ''بے شک''، ''اتاریے'' اور ''شب قدر'' جیسے الفاظ استعمال کر کے قاری کے لیے بھی مشکل پیدا کی ہے اور ترجمے کے حسن کو ماند بھی کیا ہے۔اگر ان الفاظ کے متبادل سرائیکی کلمات لائے جاتے تو ترجمہ فصیح ہوتا۔

اس کے تقابل میں ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر کے ترجمے میں سرائیکیت خوب ہے۔آپ کے ترجمے میں متابعت کا شائبہ تک نظر نہیں آتا مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

یَكَادُ الۡبَرۡقُ یَخۡطَفُ اَبۡصَارَ هُمۡ (۲ : البقرہ: ۲)

''تھی سگدے بجلی داکڑ کارانہاں دی دیداں کوں ئی گھن لاہوے''(۳۳)

اس ترجمے میں خالص سرائیکی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔اردو،عربی اور فارسی کے کلمات سے اجتناب کیا گیا ہے اور قرآن مجید کے عربی متن کی سرائیکی میں مکمل ترجمانی کی ہے۔

اب ان تراجم کا ملک ریاض شاہد کے ترجمے سے موازنہ کرتے ہیں مثال کے طور پر یہ ترجمہ ملاحظہ ہو۔

وَ ظَلَّلۡنَا عَلَیۡكُمُ الۡغَمَامَ وَاَنۡزَلۡنَا عَلَیۡكُمُ الۡمَنَّ وَ السَّلۡوٰی (۲ : البقرہ: ۵۷)

''تے ابر کوں تیڈا سائبان کیتا تے تیڈے اتے من تے سلویٰ لہایا''(۳۴)

مندرجہ بالا ترجمے سے واضح ہوتا ہے کہ یہ اردو ترجمے کا تتبع ہے۔مصنف موصوف نے خود بھی بتایا کہ انہوں نے مولانا رضاءالمصطفیٰ سعیدی کے اردو ترجمے کو سرائیکی میں ڈھالا ہے۔(۳۵)

اگر ریاض شاہد کے ترجمے کا دوسرے کامل تراجم سے موازنہ کریں تو سب سے زیادہ متابعت اسی ترجمے میں نظر آتی ہے اور سب سے زیادہ اردو الفاظ اسی میں ملتے ہیں۔

بہرحال اس ترجمے کی یہ انفرادیت اسے دوسرے تراجم سے ممتاز بناتی ہے کہ یہ بہت بڑے سائز میں قلمی نسخہ ہے اور اس کی ضخامت 1682 صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور یہ نادر قلمی نسخہ ہے۔

قرآن مجید کے کامل سرائیکی تراجم میں بعض آسان اور عام فہم ہیں اور بعض غیر مانوس کلمات کے استعمال کی وجہ سے ناقابل فہم ہیں۔کچھ تراجم فصیح ہیں اور بعض میں ابہام پایا جاتا ہے۔

مولانا مفتی عبدالقادر سعیدی کے ترجمے میں کم از کم تشریحی کلمات استعمال کیے گئے ہیں۔اس میں سرائیکی زبان کی مٹھاس کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں ابہام بھی پایا جاتا ہے۔مثال کے طور پر اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اِنَّ نَاشِئَةَ الَّیۡلِ هِیَ اَشَدُّ وَطۡاً وَّاَقۡوَمُ قِیۡلاً (۷۳ : المزمل: ٦)

''بے رات دا اٹھن (نفس کوں) سخت لتاڑن والا اے اتے بہوں درست گالھ والا ئے''(۳٦)

اس مثال میں ''لتاڑن والا'' اور ''بے رات'' جیسے الفاظ سمجھ سے بالاتر ہیں۔ان کا مفہوم واضح نہیں۔ابہام کے

حوالے سے اگر اس ترجمے کا تقابل مولانا نظام الدین نظامی کے ترجمے سے کریں تو اس میں اس سے بھی زیادہ ابہام پایا جاتا ہے مثلاً

وَ اتَّخِذُوْا مِنْ مَّقَامِ اِبْرٰهِيمَ مُصَلًّى (۲: البقرہ: ۱۲۵)

''اتے پکڑ رکھو کنوں مقام ابراہیم علیہ السلام نماز دی جگہ''(۳۷)

اس آیت کا ترجمہ واضح نہیں ہے اور قاری کے لیے نا قابل فہم ہے۔ جب تک ترجمہ صاف اور فصیح و بلیغ نہ ہو وہ اچھا ترجمہ نہیں کہلاتا۔

اس کے مقابلے میں پروفیسر صدیق شاکر کا ترجمہ فصاحت و بلاغت میں اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں ابہام نہیں پایا جاتا مثلاً اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

اِهْدِنَا الصِّراطَ الْمُسْتَقِيمَ (۱: الفاتحہ: ۶)

''ساکوں سدھی راہ تے لا''(۳۸)

یہ ترجمہ فصیح ہے اور عام قاری کے لیے عام فہم بھی ہے۔ فاضل مترجم نے فنی مہارت کے ساتھ مختصر مگر جامع ترجمہ رقم کیا ہے۔

اب ہم مذکورہ کامل تراجم کا تشریحی کلمات کے حوالے سے تقابلی جائزہ لیتے ہیں۔ بعض تراجم میں تشریحی کلمات کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں جن کی وجہ سے ترجمے کی روانی اور تفہیم میں فرق آ گیا ہے۔ بعض تراجم میں کم از کم تشریحی کلمات ہیں اور کچھ میں شاذ ہیں۔

ڈاکٹر مہر عبدالحق نے تشریحی کلمات کثرت سے استعمال کیے ہیں جن سے ترجمے میں حسن کی بجائے کمی آ گئی ہے۔ فاضل مترجم کی یہ اپنی اختراع ہے کہ وہ دیگر زبانوں کے کلمات لاتے ہیں۔ اردو، انگریزی یا کسی دوسری زبان میں اس طرح کے کلمات کی کہیں مثال نہیں ملتی۔ اس آیت کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیں:

اِنَّا اَعْطَيْنٰكَ الْكَوْثَرَ (۱۰۸: الکوثر: ۱)

''بے شک اساں تیکوں خیر کثیر (اُتھاں دا حلال ذبیحہ) عطا کیتے''(۳۹)

مندرجہ بالا آیت کے ترجمے میں فاضل مترجم نے تشریحی کلمہ استعمال کیا ہے۔ جس کی قطعاً ضرورت نہ تھی۔ ڈاکٹر مہر عبد الحق کی طرح خان محمد لسکانی نے بھی تشریحی کلمات استعمال کیے ہیں مثال کے طور پر یہ ترجمہ ملاحظہ ہو۔

اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ رَبِّ الْعٰلَمِيْنَ (۱: الفاتحہ: ۱)

''ساریاں چنگائیاں تے صفتاں اللہ سئیں کیتے ہن جیڑھا سارے جہانیں دا پالن ہار''(۴۰)

اسے تشریحی ترجمہ کہہ سکتے ہیں۔ معیاری ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں کم از کم تشریحی کلمات ہوں اور ابلاغ عام ہو۔ اس ترجمے میں یہ وصف نہیں پایا جاتا۔ اس کے مقابلے میں مولانا مفتی عبدالقادر سعیدی نے اپنے ترجمے میں کم از کم تشریحی کلمات استعمال کیے ہیں۔ مثال کے طور پر درج ذیل آیت کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیں:

وَاُولٰٓئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُوْنَ (۲: البقرہ: ۵)

''اتے او ہے ای (ڈو جہانیں) کامیاب ان''(۴۱)

اس ترجمے میں ''ڈو جہانیں'' کا تشریحی کلمہ استعمال کیا گیا ہے۔ اگرچہ مترجم ذی وقار نے بہت کم تشریحی کلمات رقم کیے ہیں تاہم اس سے قاری کے لیے دقت پیدا ہو سکتی ہے۔

جب کہ اس کے برعکس مولانا نظام الدین نظامی نے تشریحی کلمات کثرت سے استعمال کیے ہیں جن سے ترجمہ، ترجمہ نہیں

تفسیر معلوم ہوتی ہے مثلاً اس آیت کریمہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيْمُ (۲: البقرہ: ۳۷)

''او ہے توبہ دی توفیق ڈیون والا مہربان توبہ کرن والیں تے''۔(۴۲)

اس ترجمے سے پیرایہ بیاں غیر ضروری طویل ہو گیا ہے۔ ترجمے کا حسن بھی برقرار نہیں رہا اور ابلاغ بھی متاثر ہوا ہے۔ ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر نے ان غیر ضروری تشریحی کلمات سے اجتناب کیا ہے اور ترجمہ سادہ پیرایہ بیان میں رقم کیا ہے جو قاری کے لیے دلچسپی کا باعث ہے۔ فاضل مترجم نے عام فہم زبان استعمال کر کے عربی اور سرائیکی دونوں زبانوں پر اپنی گرفت کا ثبوت دیا ہے تاہم آپ کے ترجمے میں کم از کم تشریحی کلمات ہیں جیسا کہ اس ترجمے میں ملاحظہ فرمائیے۔

يَآ اَيُّهَا النَّاسُ كُلُوْا مِمَّا فِي الْاَرْضِ حَلٰلاً طَيِّباً وَ لَا تَتَّبِعُوْا خُطُوٰتِ الشَّيْطٰنِ اِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِيْنٌ (۲: البقرہ: ۱۶۸)

''لوکو! زمین وچ جو کجھ حلال تے پاک ہے، کھا وو۔ شیطان دا پیرا نہ چاوٴ۔ بے شک او تہاڈا چٹا ویری ہے۔''(۴۳)

مندرجہ بالا ترجمہ مختصر مگر جامع ہے اور فاضل مترجم کی فنی مہارت بھی سامنے آئی ہے اور ترجمے کی تفہیم بھی متاثر نہیں ہوئی۔ اسی طرح ملک ریاض شاہد کے ترجمے میں بھی تشریحی کلمات شاذ ہیں۔

اب مذکورہ تراجم کا لہجوں کے حوالے سے تقابلی جائزہ لیتے ہیں۔ مولانا حفیظ الرحمٰن حفیظؔ کا ترجمہ سرائیکی زبان کا پہلا کامل ترجمہ ہے جو زیور طباعت سے آراستہ ہوا۔ فاضل مترجم نے اپنی اس پاکیزہ کاوش میں سرائیکی زبان کے معروف لہجے ''ریاستی'' کی بھرپور نمائندگی کی ہے۔

پروفیسر دلشاد کلانچوی، مولانا مفتی عبدالقادر سعیدی، مولانا غلام محمد چاچڑانی، مولانا نظام الدین نظامی اور ملک ریاض شاہد نے اپنے اپنے ترجمے میں ریاستی لہجے کے خالص اور ٹھیٹھ استعمال کیے ہیں۔ جس سے سرائیکی زبان کی وسعت، سلاست، سزاجت اور حلاوت عیاں ہوتی ہے اور فاضل مترجمین کی مہارت بھی سامنے آئی ہے۔

ڈاکٹر مہر عبدالحق اگرچہ لیہ میں پیدا ہوئے لیکن ایک طویل عرصہ تک ملتان میں قیام پذیر رہے اس لیے ان کے ترجمے میں ملتانی لب ولہجہ نمایاں ہے۔ آپ نے سرائیکی زبان کے لسانی مزاج کو خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر پروفیسر صدیق شاکر نے اللہ تعالیٰ کے کلام کی ترجمانی سرائیکی زبان کے فصیح لہجے ملتانی میں ایک منفرد انداز سے رقم کی ہے۔ ملتان دنیا کے قدیم ترین شہروں میں شمار ہوتا ہے اس لیے اس کی زبان اور لب ولہجہ بھی اتنا ہی قدیم ہے۔ فاضل مترجم نے سرائیکی زبان کے قدیم اور خوبصورت الفاظ استعمال کیے ہیں فاضل مترجم اور ان کے خاندان کے لوگ ملتان کے پرانے باسی ہیں یہ واحد کامل ترجمہ ہے جو ملتانی لہجے کی نمائندگی کرتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حفیظ الرحمٰن حفیظ مولانا، قرآن مجید مترجم، بہاولپور، عزیز المطابع، ۱۹۵۱ء، ص ۹۵۸۔
۲۔ دلشاد کلانچوی، سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف، ملتان، ابن کلیم پبلیشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۶۱۔
۳۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوطہ، ملکیہ مصنف، ص ۶۳۳۔
۴۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص ۳۰۴۔
۵۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۸۴ء، ص ۹۰۶۔
۶۔ غلام محمد چاچڑانی مولانا، تفسیر اتالیقی، قلمی مخطوطہ، ۱۹۹۰ء، ص ۹۹۔
۷۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص ۴۷۔
۸۔ حفیظ الرحمٰن حفیظ مولانا، قرآن مجید مترجم بزبان ریاستی، بہاولپور، عزیز المطابع، ۱۳۷۶ھ، ص ۹۵۶۔
۹۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۸۴ء، ص ۹۱۶۔
۱۰۔ دلشاد کلانچوی، سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف، ملتان، ابن کلیم پبلیشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۹۶۷۔
۱۱۔ حفیظ الرحمٰن حفیظ مولانا، قرآن مجید مترجم بزبان ریاستی، بہاولپور، عزیز المطابع، ۱۳۷۶ھ، ص ۹۵۸۔
۱۲۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۸۴ء، ص ۹۵۱۔
۱۳۔ دلشاد کلانچوی، سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف، ملتان، ابن کلیم پبلیشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۶۹۳۔
۱۴۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص ۶۰۔
۱۵۔ حفیظ الرحمٰن حفیظ مولانا، قرآن مجید مترجم بزبان ریاستی، بہاولپور، عزیز المطابع، ۱۳۷۶ھ، ص ۹۔
۱۶۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوط، ص ۶۰۸۔
۱۷۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص ۱۶۔
۱۸۔ دلشاد کلانچوی، سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف، ملتان، ابن کلیم پبلیشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۶۹۶۔
۱۹۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص ۲۷۔
۲۰۔ ریاض شاہد، نور الایمان، قلمی نسخہ، ملکیہ مصنف، بہاولپور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۔
۲۱۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۸۴ء، ص ۱۔
۲۲۔ خان محمد لسکانی، قرآن مجید سرائیکی ترجمے نال، اسلام آباد/ سرے انگلینڈ، اسلام انٹرنیشنل پبلیکیشنز، ۱۹۹۱ء۔
۲۳۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص ۵۹۔
۲۴۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص ۵۸۔
۲۵۔ حفیظ الرحمٰن حفیظ مولانا، قرآن مجید مترجم بزبان ریاستی، بہاولپور، عزیز المطابع، ۱۳۷۶ھ، ص ۹۵۸۔
۲۶۔ ریاض شاہد، نور الایمان، قلمی نسخہ، ملکیہ مصنف، بہاولپور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۶۷۷۔
۲۷۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوط، ص ۶۱۲۔
۲۸۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص ۳۷۔
۲۹۔ خان محمد لسکانی، قرآن مجید سرائیکی ترجمے نال، اسلام آباد/ سرے انگلینڈ، اسلام انٹرنیشنل پبلیکیشنز، ۱۹۹۱ء۔
۳۰۔ دلشاد کلانچوی، سوکھے سرائیکی ترجمے والا قرآن شریف، ملتان، ابن کلیم پبلیشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۲۔
۳۱۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، ملاقات، بھونگ صادق آباد، جون ۲۰۰۷ء۔

۳۲۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوطہ، ص۶۱۷۔

۳۳۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص۷۲۔

۳۴۔ ریاض شاہد، نورالایمان، قلمی نسخہ، ملکیہ مصنف، بہاولپور، ۲۰۰۸ء، ص۷۸۔

۳۵۔ ریاض شاہد، انٹرویو/ ملاقات، یکم جون، ۲۰۰۸ء۔

۳۶۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوط، ص۵۸۸۔

۳۷۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص۱۷۸۔

۳۸۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص۵۲۔

۳۹۔ عبدالحق مہر ڈاکٹر، قرآن مجید ترجمہ بزبان سرائیکی، ملتان سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۸۴ء، ص۹۲۱۔

۴۰۔ خان محمد لسکانی، قرآن مجید سرائیکی ترجمے نال، اسلام آباد/ سرے انگلینڈ، اسلام انٹرنیشنل پبلیکیشنز، ۱۹۹۱ء، ص۱۔

۴۱۔ عبدالقادر سعیدی مفتی، المرجان، قلمی مخطوطہ، ص۳۔

۴۲۔ نظام الدین نظامی مولانا، ترجمہ سرائیکی تفسیر حسینی، قلمی نسخہ، ۱۹۸۷ء، ص۵۸۔

۴۳۔ صدیق شاکر ڈاکٹر، تیسیر القرآن المعروف سوکھی تفسیر، ملتان، سرائیکی سدھ سراں، ۲۰۰۵ء، ص۱۹۴۔

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

داغ اور مرادِ فعلی

Dagh is one of the prominent poets of Urdu. Especially his diction stands as a standard language of his time. In this article the researcher has critically reviewed Dagh's poetry and indicated the examples of Murad-e-Feli.

اردو ادب میں ضرورت اس امر کی ہے کہ الفاظ کے وہ معنی تلاش کیے جائیں جو لغات میں موجود نہیں، اس کے لیے ضروری ہے کہ ادبی متون کی فرہنگیں تیار کی جائیں جو نئی لغت سازی میں معنی کے ان لامحدود امکانات کو شمولیت کی دعوت دیں گی جو زبان کی ترقی میں ایک سنگ میل ثابت ہو گا۔ دیکھا جائے تو فرہنگ سازی میں مراد کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ فرہنگ نگاری کا مقصد یہ ہے کہ پرانے اور نئے شاعروں اور نثر نگاروں کے دواوین، مثنویات، داستانوں اور دوسری منظوم و منثور تحریروں میں استعمال ہونے والے ایسے الفاظ شامل کیے جائیں، جن کا ہمارے زمانے میں چلن نہیں رہا یعنی جواب مستعمل نہیں رہے، وہ متروک ہو چکے ہیں یا جن کا تلفظ اور جن کے معنی بدل گئے ہیں یا پرانے معانی کے ساتھ نئے معانی بھی ان کے ساتھ شامل ہو گئے ہیں۔ جن کے معنوی متعلقات اب بیش تر لوگوں کو معلوم نہیں یا اچھی طرح معلوم نہیں۔ اس طرح بہت سے عام پڑھنے والے بھی ایسے الفاظ سے اور ان کے معنوی متعلقات سے واقف ہو سکیں گے۔ ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہو گا کہ کچھ ایسے پرانے لفظوں سے شناسائی ہو سکے گی جن کا چلن اب نہیں رہا یا ان کے معنی بدل گئے ہیں۔

اس طرح یہ اندازہ ہو سکے گا کہ پرانے متنوں میں ایسے لفظوں کی کتنی بڑی تعداد محفوظ ہے جو ہماری علمی اور تہذیبی سرگذشت کے دھندلے نقوش بن کر رہ گئے ہیں۔ فرہنگ کی صورت میں ایک ایسا مجموعہ مرتب ہو گا جو گویا اشاریہ ہو گا اس ضرورت کا کہ کلاسیکی متون کے ایسے لفظوں کو جن کی تعداد بہت ہے، ممکن حد تک یک جا کر لیا جائے۔ اس طرح وہ معنوی تفصیلات مرتب ہو کر محفوظ ہو جائیں گی جن سے آگے چل کر کم سے کم لوگ واقف ہوں گے۔

جتنی فرہنگیں میری نظر سے گزری ہیں ان میں عام طور پر ایسا کیا گیا ہے کہ متن میں سے لفظ لے کر کسی لغت میں سے اس کے معنی لکھ دیئے جاتے ہیں۔ یہ کوشش نہیں کی جاتی کہ تخلیق کار نے لفظ کو جن نئے معنوں میں استعمال کیا ہے وہ معنی لکھے جائیں اور بتایا جائے کہ اس سے مراد کیا ہے۔

مراد دراصل لفظ کا وہ جال ہے جس میں تخلیق کار نئے معنی شکار کر کے لاتا ہے۔ اس لیے مراد دراصل معنی کے وہ چشمے ہیں جو مل کر ایک بڑے دریا کا روپ دھار لیتے ہیں۔

اپنے ایک سابقہ مضمون جو ''مراد'' کے نام سے ''دریافت'' کے شمارہ ۸ میں چھپا تھا، میں نے مراد کا تفصیلی تعارف کروایا تھا۔ وہ قارئین جن کے پیشِ نظر وہ مضمون نہیں ہے، ان کے لیے مراد کا تعارف دوبارہ کروایا جاتا ہے۔

مراد کیا ہے؟ ویسے تو ادب نام ہی مرادی معنی کا ہے۔ لیکن میرا مقصد مراد کو ایک ادبی اصطلاح کے طور پر متعارف کروانا ہے۔ محاورہ میں فعل کا آنا لازمی ہے۔ جیسے میٹھی چھری ہونا۔ بنارسی ٹھگ ہونا۔ اردو میں میٹھی چھری اور بنارسی ٹھگ فعل کے بغیر

بھی مستعمل ہیں۔ایسے الفاظ کے لیے کسی ادبی اصطلاح کی ضرورت تھی۔ یہ تنقیدی اصطلاح ''مراد'' سید بشیر احمد سعدی سنگرُوری نے اپنی کتاب معلم اردو میں استعمال کی ہے جو ۱۹۵۴ء میں مکتبہ تنویر الادب ملتان (مطبوعہ تعلیمی پریس لاہور) سے چھپی۔

جس طرح رعایت لفظی کسی علمی اصطلاح کا باقاعدہ نام نہیں بلکہ بدیع کی صنائع معنوی اور لفظی سے ناآشنائی کی وجہ سے دیا جانے والا عوامی نام ہے، اسی طرح خاکسار کے خیال میں روزمرہ بھی عوامی نام ہے۔ اکثر کتابوں میں نسوانی بول چال، معیاری اردو، اچھی اردو یا روزمرہ کے نام سے دیے جانے والے مواد میں محاورہ، کنایہ، ضرب الامثال اور خاص طور پر مراد کی کئی شکلیں کو اکھٹا کر دیا جاتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان مبہم اشکال کو دھند میں سے نکال کر منظرِ عام پر لایا جائے اور ان کے باقاعدہ علمی نام رکھے جائیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی لغاتِ روزمرہ میرے اس دعوے کی دلیل ہے۔

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مراد کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اسے معنی، بیان، بدیع اور عروض کی طرح ایک باقاعدہ علم کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جس کا نام علمِ مراد ہوگا۔ علمِ مراد روزمرہ کی علمی تعبیر کا نام ہے۔ مراد کی تعریف کچھ اس طرح ہو سکتی ہے کہ ''وہ الفاظ یا افعال جو مفرد یا مرکب الفاظ یا ناتمام جملہ کی صورت میں مجازی معنی دے رہے ہوں اور ناتمام جملہ کی صورت میں اس میں فعل کی شکل ''نا'' استعمال نہ ہوا سے مراد کہیں گے۔'' اگر فقرہ مکمل ہو تو اس کا نام ''فقرہ'' ہے جو اردو لغت تاریخی ترتیب میں موجود ہے۔ لیکن فقرہ کے مکمل لفظی معنی ہوتے ہیں، مجازی معنی نہیں ہوتے۔ ویسے روزمرہ میں کئی ایسے جملے بھی استعمال کیے گئے ہیں جن کے مجازی معنی نہیں ہیں۔ مراد کی بنیاد ''ناتمام اور مرادی معنی'' میں ہے۔ ایسی مرادی چیزیں جن کے کوئی نام نہیں ہیں ان کو نئے نام دے کر مراد میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

علم مراد سے بیان کی لطافت میں کتنا اضافہ ہو سکتا ہے یا اس علم کے پیچھے کتنے تہذیبی اور معاشرتی عوامل ہیں۔ یہ ایک طویل بحث ہے۔ مراد کی سب سے بڑی خوبی اس کا مقامی رنگ ہے۔ علم مراد کے پیچھے پوری گنگا جمنی تہذیب چھپی ہوئی ہے۔ ہندوستان کا مخلوط تمدن، اخلاقی اقدار، جذبات، حواس وغیرہ غرض کئی چیزیں ہیں جو علم مراد کی تشکیل و ترقی میں مدد و معاون ثابت ہوئیں۔ آسان اردو کی تشکیل میں مذہب کا بھی عمل دخل رہا ہے۔ مذہب امامیہ شمالی ہند سے دکن گیا اور جب دکن میں مرثیہ اور عزادری کو فروغ حاصل ہوا تو شمالی ہند اور دکن کے درمیان اس عزاداری کی وجہ سے زبان کا فاصلہ کم کرنے کی کوشش کی گئی، جس کی عمدہ مثال فضلی کی کربل کتھا ہے۔ علم مراد کے پیچھے بعض مذہبی عناصر بھی کارفرما ہیں جیسے قرآن مجید یا آئمہ کے نام اس لئے نہیں لیے جاتے تھے کہ بے ادبی کا کوئی پہلو نہ نکل آئے، یا حد سے زیادہ احترام کی وجہ سے، اس لئے انھیں مرادی نام دیے گئے۔ دوسرا اس دور میں فارسی خواص کی زبان تھی عوام کی زبان نہیں تھی۔ عوامی زبان میں عوام کی نفسیات اور ان کے تہذیبی اور تمدنی روایات، رسم و رواج عادات و اطوار کو مدنظر رکھنا نہایت ضروری ہے۔ اردو ایک عوامی زبان ہے۔ زبان کے اس عوامی پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مختلف طبقات کی سماجی اور معاشی ضروریات بھی زبان کے کسی خاص پہلو کی تشکیل و ترقی میں مدد دیتی ہیں۔ جیسے جاپان میں جو پہلی اردو لغت ملتی ہے اس میں تجارتی اصطلاحات زیادہ ہیں کیونکہ یہ اس طبقے کی ضرورت تھی جو جاپان میں تجارتی غرض سے آیا تھا۔ اکبر کے دور میں ہندوؤں سے اختلاط کی وجہ سے اور جنگی ضروریات کے پیش نظر ہاتھیوں اور ہتھیاروں کے ہندی (اردو) نام رکھے گئے۔ جس دور میں اردو کی تشکیل و ترقی ہوئی اس دور میں برصغیر میں چونکہ ہندو مسلم اکٹھے رہتے تھے اور حکومت مسلمانوں کی تھی تو اس دور میں دونوں طبقے ایک دوسرے سے متاثر ہوئے اونچے گھرانوں کے ہندو اسلامی رسوم و رواج سے کہ حاکموں تک رسائی تھی اور نچلے طبقے کے مسلمان ہندی تہذیب و تمدن سے متاثر تھے کیونکہ ان کا میل جول اس اکثریتی طبقے سے تھا جو ہندو تھا۔ دیکھا جائے تو اسی نچلے طبقے نے اردو میں مرادی معنوں کو فروغ دیا۔ علم مراد کے فروغ میں عورتوں کا خاص طور بڑا اہم کردار رہا ہے۔ ہم نے آج تک عورتوں کی زبان کو کھلے دل سے قبول نہیں کیا۔ فرنگی محل کی عورتوں

کی زبان ہوتو سند ہے لیکن عوامی عورتوں کی زبان ہوتو وہ قابل قبول نہیں ۔اصل میں ہندی مسلمانوں میں خشک مذہبی اور عربی ماحول کبھی پنپ نہیں سکا۔مسلمانوں میں بھی اوہام پرستی رائج ہوگئی۔ ہندی اوہام پرستی نے بھی علم مراد کوکئی لفظ دیے جیسے اوپر والیاں اس میں خوف کا عنصر بھی شامل تھا کہ کہیں چڑیلیوں، پریاں اپنا نام نہ سن لیں۔اسی طرح جادوٹونے کے الفاظ۔بدشگونی کے الفاظ۔اسلامی شرم وحیا نے بھی کئی مرادی معنوں کورائج کیا جیسے بچے کو دودھ پلانے کے عمل میں حیا کے عنصر نے آنچل جیسے مرادی الفاظ دیے۔دیکھا جائے تو یہ مرادی الفاظ متبادل الفاظ نہیں ہیں بلکہ وہ اس مضمون کولطیف پیرائے میں تشبیہ اوراستعارہ کے رنگ میں پیش کرتے ہیں۔اردو کے ریختی گوشعرا کے کلام میں مرادی الفاظ کی بہتات ہے۔اس کوصرف عورتوں کی زبان سمجھ کرنظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔بلکہ اس میں لفظ تراشی کا نفیس عمل ہے جس نے کئی عربی فارسی ثقیل الفاظ کواردو کا نرم اور جامہ زیب پیرہن عطا کیا۔کیفیات کے اظہاراورصوتی اثرات نے بھی کئی مرادی معنوں کوفروغ دیا۔جیسے رونے کی مختلف کیفیات ٹھوں ٹھوں، بلک بلک،نس نس،ٹھس ٹھس،ٹسوے، چھکوں پھکوں، آٹھ آٹھ آنسورونا وغیرہ۔اسی طرح صوتی اثرات میں بجبجانا کسی چیز کے سڑنے کے عمل میں بلبلوں کی آواز ہے۔خوبصورتی کے لئے بھی کئی الفاظ کومرادی معنی دیے گئے جن میں الفاظ کے جوڑے قابل ذکر ہیں۔کوسنوں اور دعاؤں نے بھی کئی مرادی الفاظ دیے۔مشترکہ خاندانی نظام کی وجہ سے بھی علم مراد کوفروغ حاصل ہوکیونکہ کئی باتیں ایسی ہوتی تھیں جوگھر کے تمام افراد کے سامنے نہیں کی جاسکتیں تھیں۔اس طرح کئی اشاروں نے بھی لفظوں کا روپ دھارلیا۔غصے اورنفرت کے اظہار نے بھی کئی مرادی لفظوں کوجنم دیا۔اسی طرح ہمدردی،طنزومزاح، دوسروں کی تحقیر جیسے کئی جذبات نے علم مراد کووسعت دی۔دیکھا جائے تو مراد ایک اصطلاح نہیں بلکہ ایک جہانِ معنی ہے۔ہم علم مراد کی مدد سے اپنی تہذیبی لغت مرتب کر سکتے ہیں۔

اگر ہم محاورے کے دوٹکڑے کریں فعل اور بیانیہ کوالگ الگ دیکھیں تو بعض اوقات دونوں مرادی معنی دے رہے ہوتے ہیں۔اس کے لیے راقم نے دونام تجویز کیے ہیں (۱) مرادفعلی (۲) مراد بیانی۔

مراد کا اطلاق اگر کسی فن پارے پر کیا جائے تو کئی نئے معنی آشکار ہوتے ہیں۔ہم یہ تو کہتے ہیں کہ داغ زبان کا شاعر ہے۔اس کی زبان کیا ہے؟اس کے عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ داغ نے کون سے نئے محاورے باندھے ہیں۔کن لفظوں کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے۔داغ کے کلام کا یہ مطالعہ کئی نئی باتوں کا انکشاف کرتا ہے۔مثلاً داغ کے کلام میں جہاں ردیف کے طور پر کسی فعل کا استعمال ملتا ہے تواگر پندرہ اشعار کی غزل ہے تو ہرفعل کے معنی دوسرے سے مختلف ملتے ہیں۔کچھ اشعار میں فعل محاورے کی شکل اختیار کرتا ہے تو کچھ میں نئے مرادی معنی ملتے ہیں۔محاورات میں بھی کئی نئے محاورے ملتے ہیں۔

مرادفعلی

مرادفعلی کی تین اقسام ہیں۔اگرچہ ان سب کی بھی بہت سی ذیلی اقسام ہیں۔

(۱)مفردفعل:

آنا: اپنی جگہ سے متکلم کی طرف حرکت کرنااوراس کے قریب ہونا، جانا کا نقیض۔مراد مقابلہ کرنا،جیسے مونھ آنا،محسوس ہونا، جیسے خوشبوآرہی ہے، حاصل ہونا، جیسے لکھنا آ گیا،شامل ہونا، جیسے مکان یا کھیت سڑک میں آ گیا،ظاہر ہونا، جیسے درخت میں آم آ گئے، پھول آ گئے، پھل آ گئے، مائل ہونا، جیسے دل کا آنا،کسی چیز میں پھنسنا، جیسے جال میں آنا،دب جانا، جیسے پاؤں گاڑی کے نیچے آ گیا،علاوہ ازیں محاورات میں ترکیب پا کراور بھی بہت سے معنی دیتا ہے۔اس کا متعدی ''لانا'' ہے۔

گلزارداغ:

نازل ہوا: نہ آیا نامہ بر اب تک گیا تھا کہہ کے اب آیا الٰہی کیا ستم ٹوٹا خدایا کیا غضب آیا
واپس آیا: رہا مقتل میں بھی محروم آبِ تیغِ قاتل سے یہ ناکامی کہ میں دریا پہ جا کر تشنہ لب آیا
مائل ہوا: غضب ہے جن پہ دل آئے کہیں انجان بن کر وہ کہاں آیا کدھر آیا یہ کیوں آیا یہ کب آیا
حاصل ہوا: شروع عشق میں گستاخ تھے اب ہیں خوشامد گو سلیقہ بات کرنے کا نہ جب آیا نہ اب آیا
پیدا ہوا: نوشتہ میرا بے معنی تو دل بے مدعا میرا مگر اس عالم اسباب میں میں بے سبب آیا
معلوم ہوا: بسر کیوں کر کریں گے خلد میں ہم واعظِ ناداں ہمارے جدِ امجد کو نہ واں رہنے کا ڈھب آیا
طاری یا عارض ہوا: ابھی اپنی جفا کو کھیل ہی سمجھا ہے تو ظالم کہ جینے پر نہ آیا میرے مرنے پر عجب آیا

ابلنا: پانی یا کسی رقیق چیز کا دباؤ کی وجہ سے یا آگ سے گرم ہو کر اچھلنا، چھلکنا، جوش کھانا۔ مراد کسی چیز کا پکنا، گلنا۔ اس کا مادہ بل ہے۔ جس کے معنی زور اور طاقت کے ہیں۔ اس سے بلنا بنا۔ الف واؤ اوپر کے معنی دیتا ہے تو معنی ہوئے اوپر کی طرف زور کرنا۔ اصل میں اوبلنا تھا۔

گلزار داغ: مری تشنگی دیکھ کر روز محشر چھلک جائے گا آب کوثر ابل کر

ابھرنا: اونچا ہونا۔ اوپر اٹھنا۔ مراد کونپل کا پھوٹنا، پودا نکلنا، نمو پانا، بڑھنا، جوان ہونا۔ ظاہر ہونا۔ چوری ہونا۔ الگ ہونا۔ جگہ چھوڑنا۔

حضرت داغؔ جہاں بیٹھ گئے بیٹھ گئے اور ہوں گے تری محفل سے ابھرنے والے
چوٹ دل کی وہیں اوبھر آئی جب ہنسی آئی آنکھ بھر آئی
قلزم عشق سے اے خضر ہمیں خوف نہیں بیٹھ کر تہ میں اوبھرتے ہیں اوبھرنے والے

ابھارنا: اونچا کرنا، اوپر اٹھانا۔ مراد بوجھ کو سہارا دینا، اُکسانا، ورغلانا۔ ڈوبتے کو پانی میں سے اوپر لانا۔ چُرانا۔ (الف مضموم بمعنی اوپر۔ بھار بمعنی وزن) اصل میں اوبھارنا تھا۔

گلزار داغ: وہ بات ہی نہیں وہ ملاقات ہی نہیں نادان جب اُبھار دیا تجھ کو چار نے
یادگار داغ: مری بات جمتی نہیں ان کے دل پر وہ بے شک کسی کے اُبھارے ہوئے ہیں

ابھارنا: اُکسانا۔ تحریک کرنا۔ پرچاک دینا۔

گلزار داغ: شوق نے راہِ محبت میں اُبھارا لیکن ضعف نے ایک بھی گرتے کو سنبھلنے نہ دیا

اتارنا: کسی چیز کو اوپر سے نیچے لانا۔ مراد مرتبہ سے گرانا کم کرنا۔ دریا سے پار کرنا۔ کاٹنا۔ تراشنا۔ سر کے گرد پھرا کر تصدق کرنا۔ وارنا۔ علٰحدہ کرنا۔ مکان میں ٹھیرانا۔ داخل کرنا۔ نقل کرنا۔ تصویر کھینچنا۔ ادا کرنا۔

جان و دل آپ سے واللہ نہیں ہم کو عزیز جان و دل آپ کے صدقے میں اوتارے ہم نے
گلزار داغ: شکر صد شکر کہ اب قبر میں ہم جا پہنچے توسن عمر نے منزل پہ اوتارا ہم کو

اُتارا: صدقہ اُتارنا۔ صدقہ، وہ چیز جو ردِّ بلا کے واسطے سر کے گرد پھرا کر خیرات کی جائے۔ پڑاؤ۔ سرائے۔ گزر گاہِ آب۔ قیام۔ بدلہ لینا۔ نقل کرنا۔

یادگارِ داغ: اپنے ہی پہ قربان کیا آپ نے اس کو دشمن کا اتارا نہ اُتارا مرے سر سے
گلزار داغ: تری شمشیرِ پرخم نے ہزاروں سر اوتارے ہیں یہی تو گھاٹ ہے بحرِ محبت کے اوتارے کا

اترنا: اوپر سے نیچے آنا۔ مراد گھٹنا، کم ہونا، کسی جگہ ٹھہرنا، مقام کرنا۔ بھاؤ کا کم ہونا۔ عمر سے ڈھلنا۔ دریا سے پار ہونا۔ بدمزہ و بدبو ہونا۔ داخل ہونا۔ عکس کا آجانا۔ کسی جوڑ یا عضو کا جگہ سے ہٹ جانا۔ نیز مرکب ہو کر اور بھی بہت سے معنی دیتا ہے۔ جیسے

نگاہ سے اوترنا وغیرہ۔

گلزارداغ: ڈھلا سارا بدن سانچے میں گویا ذرا اوترا نہیں ظالم کہیں سے
الٰہی کیا کریں ضبط محبت ہم تو مرتے ہیں کہ نالے تیر بن بن کر کلیجے میں اوترتے ہیں
کشتیِ نوح سے بھی کود پڑوں طوفاں میں دیں سہارا جو مجھے پار اوترنے والے
خوشنوائی نے رکھا ہم کو اسیر اے صیاد ہم سے اچھے رہے صدقے میں اترنے والے
ہر وقت تازہ فقرہ ہے ان کی زبان پر ہر دم نئی اوترتی ہے ان کے دماغ سے

اُترانا: غیر موزوں ہونا۔ کچھ کمی ہونا۔

گلزارداغ: ڈھلا سا را بدن سانچہ میں گویا ذرا اترا نہیں ظالم کہیں سے

اترانا: گھمنڈ اور غرور کرنا۔ ناز کرنا۔ فخر کرنا۔ نعمت و دولت پر خوش ہونا۔ لاڈ کرنا۔ اترانا باطنی جذبہ ہے اگر اس کا ظہور انداز گفتگو سے ہو تو اٹھلانا اور اگر اعضاء کی حرکات سے ہو تو مٹکنا ہے۔

آفتاب داغ: اتر رہے ہیں حشر کو وہ تیرے لطف پر ایسا غضب نہ اے مرے پرور دگار ہو
مہتاب داغ: نہ اترا اے دل ناداں شب وصل کوئی غم ہو ہی جاتا ہے خوشی میں
گلزارداغ: وصل میں ہائے وہ اترا کے مرا بول اٹھنا اے فلک دیکھ تو یہ کون مرے گھر آیا

اٹنا: بھر کر ٹھس جانا۔ بند ہو جانا۔ جیسے موری اَٹ گئی۔ سمانا، در آنا۔

مہتاب داغ: ملتی نہیں ہے راہ نکرین کے لیے کیا قبر اَٹ گئی مری گردِ ملال سے

اٹھنا: اپنی جگہ سے اونچا ہونا۔ مراد کھڑا ہونا، ابھرنا، جاگنا، آمادہ ہونا، ظاہر ہونا، حاصل ہونا، خرچ ہونا، بڑھنا، شروع ہونا۔

آفتاب داغ:

کھڑا ہونا۔ چلا جانا۔ نکلنا: جگر کا تھام کے میں بزمِ یار سے اٹھا ہر اک قرار سے بیٹھا قرار سے اٹھا
سہا گیا: ہمارے دل نے وہ تنہا اوٹھالیا ظالم ترا ستم جو نہ اک روزگار سے اٹھا
ہٹنا۔ جدا ہونا: نہ چھوڑتا اگر ان کے قدم وہ کیوں جاتے مگر نہ ہاتھ دلِ بے قرار سے اٹھا
ہٹایا گیا: ہوا نہ پھر کہیں روشن یہ رشک تو دیکھو کوئی چراغ جو میرے مزار سے اٹھا
عارض ہوا: شبِ فراق اجل کی بہت دُعا مانگی جگر میں درد بڑے انتظار سے اٹھا
اوٹھایا گیا: ہوا ہے خون کے چھینٹوں سے پیرہن گلزار ترے شہید کا لاشہ بہار سے اٹھا
ادا ہوا: ہمارے خط میں وہ مضمونِ سرگرانی تھا کہ ایک حرف نہ اوس گلعذار سے اٹھا
جاتا رہا: تمھارے جھوٹ نے بے اعتبار سب سے کیا کہ جیسے ایک سے اوٹھا ہزار سے اٹھا
ابھرا۔ چھایا: ترس رہے تھے شرابی کہ انگلیاں اوٹھیں وہ ابر رحمتِ پروردگار سے اٹھا
مٹا۔ سہنا۔ برداشت کرنا: تم اپنے ہاتھ سے دو پھول غیر کو چن کر یہ داغ کب دلِ امیدوار سے اٹھا
نکلا: عدو کی بزم میں دیکھو تو داغؔ کے تیور ذلیل ہو کے بڑے افتخار سے اٹھا

اٹھانا: کسی چیز کو اس کی جگہ سے اونچا کرنا۔ مراد کھڑا کرنا۔ ابھارنا۔ جگانا۔ برداشت کرنا۔ حاصل کرنا۔ ظاہر کرنا۔ خرچ

کرنا۔

گلزارداغ: جوظلم کرنا تھا سر پہ میرے، تو اور فتنے اٹھائے ہوتے — اٹھائی ہے تم نے تو قیامت رقیب کو بزم میں بٹھا کر

گوارا کرنا — رنج و قلق کہ صدمہ و ایذا اٹھائیے — دل کو بٹھا کے سینہ میں کیا کیا اٹھائیے

ہٹانا — ہم ہی جگر کو تھام لیں دل کو سنبھال لیں — تھم تھم کے رُخ سے زلف چلیپا اُٹھائیے

خرچ کرنا — الفت کا داغ تک بھی نہ دیجے رقیب کو — دولت یہ وہ نہیں جسے بے جا اٹھائیے

اجاڑنا: ویران کرنا، برباد کرنا، ۔مراد مسمار کرنا۔

آفتاب داغ — پچھتاؤ گے بہت مرے دل کو اُجاڑ کر — اس گھر میں اور کون ہے مہماں تمہی تو ہو

اجڑنا: ویران و برباد ہونا۔مراد لٹنا۔درختوں کا اکھڑنا (الف مضموم بمعنی اوپر) اصل میں اوجڑنا تھا۔

اجالنا: چمکانا۔جِلا کرنا۔صاف کرنا۔اُجلا کرنا۔زیورات کا میل صاف کرنا۔منور کر دینا۔روشن کر دینا۔مجلیٰ کر دینا۔

یادگارِ داغ: دکھائی دے گا کسی دن وہ دل کے آئینے میں — مگر یہ شرط ہے اس کو اُجالتے جاؤ

اچٹنا: نشانے پر نہ بیٹھنا، اچھل جانا۔مراد بیزار ہونا، بکھرنا، الگ ہونا۔زائل ہونا۔وار کا خالی جانا۔

یادگار داغ: نیند اچٹی تو وہ جمال نہ تھا — نہ گئی چشمِ شوق خواب کے ساتھ

کوئی کہدے کہ تم نے دل لیا پھر دیکھیے کیا ہو — اوچٹتے ہیں اوکھڑتے ہیں پلٹتے ہیں مکرتے ہیں

گلزارداغ: بتوں کے دل میں نہ کی میری آہ نے تاثیر — اوچٹ کے مجھ پہ لگی میں نے جب لگائی چوٹ

اچکنا: اچھلنا، کودنا، بلند ہونا، ابھارا جانا، اغوا کیا جانا۔کسی چیز کو دیکھنے کے لیے پیر کے پنجوں پر اور گردن لمبی کر کے کھڑا ہونا۔(اونچا سے اچکنا بنایا ہے)

گلزارداغ: گر رسائی چاہتی ہے اور تو اپنا عروج — اے دُعا مل جا کسی اُچکی ہوئی تقدیر سے

اچھلنا: ہلکی چیز کا دفعۃً اوپر اٹھنا۔اچٹ کر غائب ہو جانا۔اوپر کی طرف کودنا، پھدکنا، ۔مراد اترانا۔دبی ہوئی چیز کا ابھرنا۔مسرت کی خبر یا کوئی تعجب انگیز بات سن کر یا غصّے کی وجہ سے کودنا (چھلنا پر الف واؤ لگا کر اچھلنا بنایا ہے یعنی اوپر کی طرف چھلانگ لگانا۔چھلنا، چھلکنا اور اُچھلنا تینوں کا ایک ہی مادہ ہے)

شبِ ماہ کا لطف اے شیخ جب ہے — کہ ہالہ بنے تیری پگڑی اچھل کر

خضر بھی تو اسی گرداب سے چکراتے ہیں — ڈوب کر بحر محبت میں اُچھلتا ہی نہیں

گلزارداغ: جب کبھی بیٹھے بٹھائے خفقان اوچھلا ہے — ہم نے جا کر اوسی کوچے کی ہوا کھائی ہے

اڑانا: پرندوں کو یا ہوائی جہاز کو یا پتنگ کو پرواز میں لانا۔مراد ناپید یا غائب کرنا۔تیز دوڑنا۔کاٹنا۔تراشنا۔جُدا کرنا۔بغیر سکھائے ہوئے کوئی کام اپنی صلاحیت طبع سے سیکھ لینا۔نقل اُتارنا۔چُرا لینا۔مفت حاصل کرنا۔چھُڑا دینا۔زائل کر دینا۔سُنی ہوئی اَن سُنی کر دینا۔فضول خرچی کرنا۔مذاق اڑانا۔اغوا کرنا۔دفع کرنا۔خبر کو شہرت دینا۔خوب بے تکلفی سے کھانا پینا۔حاصل کرنا۔مارنا ضرب لگانا۔سُر یا تان کھینچنا۔آواز بلند کرنا۔بکواس کرنا۔

گلزارداغ: کون مرنے کو ترے کوچے میں خود آتا ہے — پر یہ بیتابیٔ دل ہے کہ اوڑالاتی ہے

گلزارداغ: زاہد کو ایک قطرۂ زمزم پہ ناز ہے — یاں خُم کے خُم اڑائے ہیں پیرِ مغاں کے ساتھ

آفتاب داغ: ناوک ابھی ہے شست میں صیاد کی مگر — اوٹھتی ہیں اونگلیاں وہ نشانہ اوڑادیا

یادگارِ داغ:

استعمال کرنا۔تصرف میں لانا۔ صبح مسجد کو گئے شام کو مے خانے میں — رات کو ہم نے اُڑائی صبح استغفار کی

گلزارداغ:

نقل کرنا۔تقلید کرنا۔ ناتواں دیکھ کر افسوس نہ آیا مجھ پر وہ خفا ہیں کہ اڑالی ہے نزاکت میری

اکھڑنا: جمنا اور چپکنا کا نقیض، جڑ سے الگ ہونا۔اپڑنا۔مراد اچٹنا، گریز کرنا، بیزار و دل برداشتہ ہونا۔طور سے بے طور اور بے ڈھنگا ہوجانا۔جیسے سانس کا اکھڑنا، تال سُر کا بگڑ جانا، منتشر ہوجانا۔اٹھنا، جوڑ یا عضو کا جدا ہونا یا جگہ سے ہٹ جانا۔

گلزارداغ: کوئی کہدے کہ تم نے دل لیا پھر دیکھیے کیا ہو اوچٹتے ہیں اوکھڑتے ہیں پلٹتے ہیں مکرتے ہیں

اگلنا: کھائی ہوئی چیز کا حلق سے واپس نکالنا۔ڈالنا، قے کرنا۔مراد ظاہر کرنا، بیان کرنا، راز کھولنا، کھایا پیا مال مجبوراً واپس کرنا۔(سنسکرت میں گل کے معنی کھانا، نگلنا، اُو کے معنی اُوپر۔مراد کھائے ہوئے کو اوپر واپس لانا۔

آفتاب داغ: کھائے جاتا ہے مجھے خنجرِ خونخوار ترا یہ اوگلنے کے لیے ہے کہ نگلنے کے لیے

گلزارداغ: دیکھیے کیا ہو الٰہی میرے نامے کا جواب پاس ان کے ہیں بہت زہر اوگلنے والے

الٹنا: الٹ دینا۔اوندھا کرنا یا اوندھانا۔مراد برہم کر دینا۔تہ و بالا کر دینا۔رخ بدل دینا۔گرا دینا۔پھینک دینا۔اٹھا کر اوپر یا کسی طرف ڈالنا۔جیسے نقاب یا ورق الٹنا۔خلاف کر دینا۔اگٹنا۔برباد کر دینا۔قے کر دینا۔(واضح ہو کہ انڈیلنا کے معنی میں الٹنا غیر فصیح ہے)اس کی اصل یہ ہے کہ لوٹنا کے اوپر الف مضموم لگایا معنی ہوئے اوپر کو اٹھا کر پلٹ دینا۔کثرت استعمال سے واؤ حذف ہوگیا۔

گلزارداغ: گئے ہوش تیرے زاہد جو وہ چشم مست دیکھی مجھے کیا الٹ نہ دیتی جو نہ بادہ خوار ہوتا

گلزارداغ: کتابِ عشق کے الٹے ورق اول سے آخر تک مگر سمجھے نہ ہم اس کا سبق اول سے آخر تک

الٹنا: پلٹ جانا، اوندھا ہوجانا۔ہوا سے کپڑے کا رخ بدل جانا یا ورق کا پلٹ جانا۔خلاف ہوجانا، برباد ہوجانا۔گردش کرنا۔جیسے اس بچے کی زبان نہیں الٹتی۔قے ہونا۔

مہتاب داغ: میری وحشت سے جو اس کا دلِ حیراں اُلٹا بخیہ گر سینے لگا چاک گریباں الٹا

مہتاب داغ: کہتے ہیں لوگ تیری طبیعت اُلٹ گئی یہ جانتے نہیں مری قسمت الٹ گئی

یادگارداغ: کہا جب وصل کے وعدے کو تو مجبور ہو ہو کر وہ کہتے ہیں الٹتی ہی نہیں اس پر زباں میری

چھان مارنا۔

مہتاب داغ: خاک کیا کیا نہ اُڑائی ترے دیوانوں نے دشت پہ دشت بیاباں پہ بیاباں الٹا

لوٹنا۔اوندھا کرنا۔

مہتاب داغ: لہو چاٹا ہی کیا ہر دہنِ زخمِ جگر آج جھنجلا کے جو قاتل نے نمکداں الٹا

برعکس۔

مہتاب داغ: پڑ گئے لینے کے دینے سرِ محشر ہم کو ہو گیا نفع کی امید میں نقصاں الٹا

الجھنا: سلجھنا کا نقیض۔سوت یا تاگے میں گرہ در گرہ یا پھندے پڑ جانا۔بالوں کا اُلٹ پُلٹ ہو کر آپس میں گتھی بن جانا۔مراد پھنسنا، گرفتار ہونا، بکھیڑے میں پڑنا۔جھگڑا کرنا۔مشغول ہونا، ملتوی ہونا، خواہ مخواہ چھیڑ نکالنا۔معترض ہونا۔

گلزارداغ: کریں کیا بات تجھ سے فتنہ گر اک کھیل ہے تجھ کو اولجھ پڑنا بگڑنا رنج کرنا غصّہ ہوجانا

گلزارداغ: دلِ آشفتہ ذکرِ زلف سے کیا کیا اولجھتا ہے سنا جاتا نہیں قصہ پریشاں سے پریشاں کا

گلزارداغ:

پھنسنا کُھلتے نہیں تم داغ الجھتی ہے طبیعت اچھے کسی عیار سے مکّار سے الجھے

گلزار داغ:

حجت کرنا۔تکرار کرنا رقیب آیا ہے چھپ کر ترے در پر مگر الجھا ہے پاسباں سے

اُمڈنا: گھِر کر آنا۔ چاروں طرف سے چھا جانا۔

فریاد داغ: اشک امنڈیں برس گئیں آنکھیں دیکھنے کو ترس گئیں آنکھیں

اوڑھنا: اوڑھنے کی چیز۔اوڑھنا بچھونا۔بستر۔

مہتاب داغ: کاش مل جائے ترا سایۂ دیوار ہمیں اوڑھنا کیا ہے فقیروں کا بچھونا کیا ہے

اینڈنا: آرام کرنا،سستی کاہلی سے پلنگ پر پڑا رہنا۔کروٹیں بدلنا،انگڑائیاں لینا۔اترانا۔مٹکنا۔

اینڈ: نکما۔بیکار،ناکارہ ناتمام۔ایک قسم کا بھنور۔

داغ: حشر میں اینڈتے ہوئے یارب کس کے تقصیر وار پھرتے ہیں

باندھنا: کھولنے کا نقیض۔بندش کرنا،کسنا،جکڑنا،گرہ لگانا۔مراد لٹکانا،آویزاں کرنا،لپیٹنا،تہ کرنا۔مقرر کرنا،ضبط کرنا، ٹھیرانا، جیسے وقت باندھنا،شرط باندھنا،پانی روکنا،بند لگانا،پکڑنا،تھامنا،گرفتار کرنا،جادو کے زور سے کسی چیز کے کام یا اثر کو روکنا،تیز کرنا۔باڑ باندھنا۔نکاح کرنا،پابند کرنا،لگانا،منسوب کرنا،جیسے بہتان باندھنا،جوڑنا ملانا،جیسے ہاتھ باندھ کر عرض کرنا۔صف باندھنا،بنانا جیسے لڈو باندھنا،بیان کرنا۔عبارت یا نظم میں لانا جیسے مضمون باندھنا۔جمانا ٹھانا جیسے خیال باندھنا، سیدھ باندھنا۔۔۔۔حلقہ باندھنا،نشانہ باندھنا۔گھیرنا،حلقہ کرنا۔تشبیہ دینا۔

گلزار داغ: دیکھیں تو پہلے کون مٹے اس کی راہ میں بیٹھے ہیں شرط باندھ کے ہر نقشِ پا سے ہم

آفتاب داغ: ہاتھ باندھے ہوئے اغیار کے ساتھ آ ؤ گے ہم دکھا دیں گے مزا روزِ جزا ہونے دو وو

بجھانا: آگ یا شعلہ یا چراغ کو ٹھنڈا اور فرو کرنا۔برف سے کسی چیز کو مثلاً پانی کو ٹھنڈا کرنا۔پیاس کو رفع کرنا۔لوہے پر آب چڑھانا۔چاندی یا لوہے یا اینٹ کو آگ میں سرخ کر کے پانی میں ڈالنا۔یا پانی کا چھینٹا دینا۔پژمردہ وافسردہ کرنا۔۔۔۔تازہ چونے کو پانی میں ڈال کر ٹھنڈا کرنا۔غصّے کو دھیما کرنا جیسے سمجھا بجھا کر راضی کر لیا۔

یادگار داغ: تیرے تو برسنے سے ترستا ہے مرا دل اے ابر کبھی میری لگی کو بھی بجھا دے

بجھنا: فرو ہونا۔آگ یا شعلہ یا چراغ کا ٹھنڈا ہونا۔پیاس کا رفع ہونا۔پژمردہ ہونا۔ٹھٹھرنا۔مُرجھانا،کملانا۔افسردہ و مضمحل ہونا۔ٹھنڈا ہونا۔نرم پڑنا،ہمت کا ٹوٹنا۔کم حوصلہ ہونا۔ساگ وغیرہ کی رطوبت کا جل جانا۔زہر کے پانی میں غوطہ دیا جانا۔تھک جانا۔

آفتاب داغ: دل بجھ گیا ہے اس کی تجلّی کے سامنے خورشید و ماہ و اختر وشمع و چراغ سے

بچنا: ہلاکت سے محفوظ ہونا۔باقی رہنا۔زندہ سلامت رہنا۔کنارے ہونا،ہٹنا،رُکنا،پرہیز کرنا۔رہائی پانا۔چھوٹنا۔ٹلنا۔ بہانہ کرنا۔جدا رہنا۔

گلزار داغ: ہر وقت نئی دھن ہے ہمیں تازہ تصور جاؤ گے کہاں بچ کے خیالوں سے ہمارے

گلزار داغ: بنا کر اپنا دیوانہ الگ بچ کر چلے جانا ترے دامن سے لینا ہے ہمیں بدلہ گریباں کا

بچھانا: لیٹنے بیٹھنے کے لیے کپڑا یا چٹائی زمین پر یا چارپائی پر یا تخت پر پھیلانا۔مراد بکھیرنا،گرانا۔

گلزار داغ: رحم آجائے دمِ ذبح نہ تجھ کو قاتل اپنے دامن کو بچھا دے مری تر آنکھوں پر

بچھڑنا: جدا ہو جانا۔متفرق ہونا۔گم ہو جانا۔

یادگار داغ: دولت جو خدائی کی ملے کچھ نہیں پروا بچھڑے ہوئے معشوق کو اللہ ملا دے

بخشنا: حجت کرنا۔

یادگارِداغ: دیکھ ناصح تجھ کو سمجھاتے ہیں ہم عاشقوں سے بخشنا اچھا نہیں

بخشنا: فارسی مصدر بخشیدن سے بنایا گیا ہے۔ دینا، عطا کرنا۔ معاف کرنا، درگزر کرنا۔

یادگارداغ: سونپا تمھیں خدا کو چلے ہم تو نامراد کچھ پڑھ کے بخشنا جو کبھی یاد آئیں ہم

بدلنا: ایک چیز دے کر دوسری چیز لینا۔ مبادلہ کرنا۔ پلٹنا۔ عربی لفظ بدل سے بنایا گیا ہے۔

گلزارداغ: نہ اٹھنے دیا دل نے اس انجمن سے کیا قصد سو بار زانو بدل کر

گلزارداغ: نہ پوچھو شبِ ہجر کیوں کر بسر کی یہ کروٹ بدل کر وہ کروٹ بدل کر

گلزارداغ: گناہوں سے میرے یہ کانپے فرشتے کہ اعمال نامہ لکھا خط بدل کر

بدلنا: تغیر ہونا، انقلاب ہونا، حالت کا بدل جانا، جیسے زمانہ بدل گیا۔

گلزارداغ: ان جفاؤں پہ وفا کوئی نہ کرتا لیکن دل بدلتا نہیں او آنکھ بدلنے والے

بَرّانا: نیند میں بے سرو پا باتیں کہنا۔

یادگارِداغ: پند گو یہ مجھے سمجھاتے ہیں یہ یونہی خواب میں بَرّاتے ہیں

برسنا: بارش ہونا، مینہ پڑنا۔ بادلوں سے بارش نازل ہونا۔ مراد بکثرت آمد ہونا جیسے روپیہ یا ہن برس رہا ہے۔ غصّے کے ساتھ برا بھلا کہنا۔ بنکارنا۔ کسی چیز کی اندرونی کیفیت کا ظاہر ہونا۔

گلزارداغ: برس پڑے وہ مجھے دیکھ کر خدا کی پناہ ہزار ناز ہر اک ناز میں ستم سو سو

گلزارداغ: ہمارے غمکدۂ دل سے یہ برستا ہے کسی زمانے میں شادی یہاں رچی ہوگی

یادگارِداغ:

ناراض ہونا۔ برسا وہ بدمزاج جو کل مجھ غریب پر میں نے بھڑاس اپنی نکالی غریب پر

بڑبڑانا: چپکے چپکے زیرلب کچھ کہنا۔ ایسی بات جو سمجھ میں نہ آئے۔

یادگارِداغ: میں نے پتہ کی کہہ کر لی ہے جو دل میں چٹکی غصّہ میں بھر کے کیا کیا وہ بڑبڑا رہے ہیں

بسنا: یہ باس بمعنی سکونت سے ماخوذ ہے۔ جیسے بن باس۔ رہنا، قیام کرنا، آباد ہونا۔ سمانا۔

یادگارداغ: آ کے مہماں رہو بسو برسوں تین دن کا کوئی حساب نہیں

بسنا: خوشبو میں معطر ہونا، رچنا۔ یہ باس بمعنی بو سے ماخوذ ہے۔ جیسے ''باسی پھولوں میں باس نہیں، پردیسی بلم تیری آس نہیں''

یادگارداغ: دماغ کیوں نہ کریں نکہتِ بہار سے ہم بسے ہوئے ہیں کسی زلفِ مشکبار سے ہم

بسانا: آباد کرنا۔

یادگارِداغ: بساؤ نہ غیروں کو یہ رفتہ رفتہ تمھاری گلی کی زمیں روکتے ہیں

بسورنا: منہ بنا کر رونا۔ آغازِ گریہ۔

یادگارِداغ: وہ قہر کی نگہ سے جب ہم کو گھورتے ہیں لے لے کے ہچکیاں ہم کیا کیا بسورتے ہیں

بکھرنا: منتشر ہونا۔ پراگندہ ہونا۔ الگ الگ ہونا۔ کھنڈنا۔ تتّر بتّر ہونا۔ خستہ ہونا۔ پھیلنا جیسے کسی کام میں روپیہ بکھرا ہوا ہے۔ بپھرنا، مچلنا، غصّے سے بے قابو ہونا۔ بدحال ہونا۔ دل بیٹھنا۔

گلزار داغ: گلی کوچوں میں تم نے اشتہار عشق پھیلائے کہ اوڑ اوڑ کر مرے مکتوب کے پرزے بکھرتے ہیں
گلزار داغ: کبھی جھکتا ہوں شیشے پر کبھی گرتا ہوں ساغر پر مری بے ہوشیوں سے ہوش ساقی کے بکھرتے ہیں
گلزار داغ: ادا بیساختہ ان گیسوؤں کی کچھ نرالی ہے بنائے سے بگڑتے ہیں سنوارے سے بکھرتے ہیں
گلزار داغ: غنچہ و گل میں دھرا کیا ہے بتا اے بلبل جمع ہیں چند ورق وہ بھی بکھرنے والے

بگڑنا: سنوارنا اور بننا کا نقیض۔خراب اور نکما ہونا۔بدچلن ہونا۔اکارت ہونا۔بدمزہ ہونا۔بُسنا۔باغی ہونا۔پھرنا۔نقصان ہونا۔اعتدال سے ہٹنا۔خفا ہونا۔غضب ناک ہونا۔فرق آنا۔تباہ ہونا۔مفلس ہونا۔خستہ حال ہونا۔ہیئت وصورت کا بدلنا۔آپس میں لڑائی جھگڑا دشمنی عداوت اِختلاف ہونا۔ان بن ہونا۔

بن گئی جی پہ کچھ ایسی کہ الٰہی توبہ سانس لینے سے بگڑتی ہے طبیعت میری
گلزار داغ: ہم کسی زلفِ پریشاں کی طرح اے تقدیر خوب بگڑے تھے مگر خوب سنوارا ہم کو

بگاڑنا: سنوارنا اور بنانا کا نقیض۔

تعزیر دے کے آپ نے عادت بگاڑ دی دل مانتا نہیں کہ رہوں بے خطا کیے
گلزار داغ: دُردمے سے مُنہ بگاڑا تو نے اے زاہد عبث میکدہ جنّت نہیں جو بادۂ اطہر بنے

بگھارنا: چھونکنا، داغ کرنا یعنی گھی گرم کر کے دال یا چاول میں ڈالنا۔طنزاً غلط سلط بولنا کے معنی میں آتا ہے۔جیسے منطق بگھارنا۔

آفتاب داغ: فسانۂ درد وغم سُنایا تو بولے وہ جھوٹ بولتا ہے سُنی ہوئی ہے بہت کہانی نہ ہم سے ایسی بگھار باتیں

بننا: تیار ہونا۔مکمل ہونا۔درست ہونا۔ایجاد ہونا، اختراع ہونا۔خلق ہونا، پیدا ہونا۔ممکن ہونا سکنا جیسے جس طرح بنے لے آؤ۔اتفاق ہونا، موقع پڑنا، ہونا جیسے دوست بننا، قائم رہنا، سلامت رہنا۔تعمیر ہونا۔خوش حال ہونا، موافقت اور دوستی ہونا۔بیتنا، گزرنا۔آراستہ ہونا، سنوارنا۔اصلاح ہونا۔باتوں میں آنا، بیوقوف بننا۔کامیاب اور بامراد ہونا۔تصنع وتکلف کرنا۔

آفتاب داغ: تو نے ایسے بگاڑ ڈالے ہیں ایک کی ایک سے نہیں بنتی
گو وہ منہ آیا کیے تا دیر بیٹھے تو رہے داغ ان کی بزم میں دانستہ ہم اکثر بنے
داد کوئی دے سکے کیا اس خرامِ ناز کی کیا زمیں کے دم پہ بنتی ہے زمیں سے پوچھئے
گلزار داغ: بن گئی جی پہ کچھ ایسی کہ الٰہی توبہ سانس لینے سے بگڑتی ہے طبیعت میری
گلزار داغ:
تصنع کرنا۔بناوٹ کرنا۔ گو وہ منہ آیا کئے تا دیر بیٹھے تو رہے داغ ان کی بزم میں دانستہ ہم اکثر بنے
آفتاب داغ:
موافقت ہونا۔نباہ ہونا۔ اس سے کیا خاک ہمنشیں بنتی بات بگڑی ہوئی نہیں بنتی
فریاد داغ:
کچھ ہوسکنا۔کچھ عذر چل جانا۔کچھ تدبیر ہو جانا۔

میرے غم خوار جا کے لائے انھیں نہ بنی کچھ بغیر آئے انھیں

بنانا: پیدا کرنا، خلق وتکوین۔فارسی میں ساختن۔صنع۔درست کرنا۔سنوارنا۔تعمیر کرنا۔مراد گھڑنا، ڈھالنا، تصنیف وتالیف کرنا، صاف کرنا، مرمت کرنا، ہنسی اڑانا، بے وقوف بنانا۔جھوٹی تعریف کرنا۔خوش حال کرنا۔تربیت کرنا۔تہذیب سکھانا۔

ایسے ہی تو صاف دل ہو کیوں بناتے ہو مجھے　　غیر نے جو کہہ دیا وہ تم کو باور ہو گیا

گلزارداغ:　دلِ گم گشتہ کے مذکور پہ ایسے بگڑے　　کہ بڑی دیر سے منھ تم نے بنا رکھا ہے

یادگارِداغ:

مبالغہ کے ساتھ طنزیہ تعریف کرنا۔　وہ بگڑ کر مجھ سے بولے تم بناتے ہو ہمیں　　کیا کمر نازک ہماری بال سے باریک ہے

بنکارنا: نشہ کی حالت میں غُل مچانا۔مراد چیخنا چلاّ نا۔ڈینگ مارنا۔دُون کی ہانکنا۔

مہتاب داغ:　بنکار اٹھے مست محبت تو ہے وہ راز　　بے ہوشیوں میں یہ کبھی لیتا ہے ہوش کی

یادگارِداغ:　پاس مسجد کے ہے مے خانہ بھی ہنگام نماز　　مست بنکارتے ہیں دیکھئے کیا ہوتا ہے

بہلنا: اصل میں بفتحتین تھا۔قافیہ مچلنا، بدلنا کے ساتھ ہوگا۔سیر وتماشا سے خوش ہونا۔رنج وغم کے وقت خیالات کا دوسری طرف متوجہ ہونا۔کسی شغل میں مشغول ہونا۔رنج وغم کا بٹ جانا۔بچے کا رونے مچلنے سے تھم جانا یا قرار پانا۔اوراس کی برہمیٔ مزاج کا اعتدال پرآ جانا۔

گلزارداغ:　قبر میں حسرت وارماں ہیں غنیمت اے داغ　　رفتہ رفتہ انھیں یاروں میں بہل جاؤں گا

گلزارداغ:　دل کو بہلاؤں کہاں تک کہ بہلتا ہی نہیں　　یہ تو بیمار سنبھالے سے سنبھلتا ہی نہیں

بہنا: سیال چیز کا گرنا، رواں ہونا، جاری ہونا۔پانی کی رو میں چلا جانا۔مراد پھسل جانا، جگہ سے ہٹ جانا جیسے ٹوپی کی گوٹ کا بہنا۔اعتدال سے ہٹنا جیسے حرف کے دائرے کا بہنا۔تو بہنا یعنی چوپائے کے حمل کا ساقط ہونا۔گم ہو جانا، غائب ہو جانا۔جیسے کہاں بہہ گیا تھا۔ضائع ہونا تلف ہونا، بھٹک جانا۔بکھر جانا جیسے کبوتروں کی ٹکڑی کا آندھی میں بہہ جانا۔

مہتاب داغ:　ناخدا سے کہو بہنے دے ہماری کشتی　　ہم نے گرداب جو دیکھا کب ساحل دیکھا

بھالنا: پسند کرنا۔اچھی طرح پوری توجہ سے دیکھنا۔یہ لغت تنہا استعمال نہیں ہوتا۔ہمیشہ ''دیکھنا'' کے ساتھ بولا جاتا ہے۔جیسے دیکھنا بھالنا۔دیکھو بھالو۔دیکھ بھال کر آئے۔دیکھا بھالا ہے۔(مزید تشریح دیکھو بھلانا میں)

گلزارداغ:　آپ اور مجھ کو تہ زانو دبا کر کیجے ذبح　　بیٹھے رہیے بس ہیں صاحب دیکھے بھالے ہاتھ پانو

بھٹکنا: گمراہ ہونا۔اِدھر اُدھر ٹکریں کھانا۔منزل مقصود کو نہ پہنچنا۔مارے مارے پھرتے پھرنا۔

مہتاب داغ:　یہ عرض شاہ سے کی حُر نے کیجئے اپنا　　نہ بھٹکے یا مرے مولا غلام چار طرف

بھچنا: خفیف ہونا۔دبنا۔دوسرے کا اثر قبول کرنا۔ناگوار ہونا۔شرم کی وجہ سے گوارا نہ کرنا۔

یادگارِداغ:　تنگ ہو ہو کے دل میں کھنچتے ہیں　　غیر کے ذکر پر وہ بھچتے ہیں

بھرنا: نباہ کرنا۔سلوک کرنا۔برداشت کرنا۔

گلزارداغ:　دخترِ رز ہے بہت تیز مزاج اے زاہد　　تیرا کیا منہ ہے اسے بھرتے ہیں بھرنے والے

بھڑکانا: مشتعل کرنا۔اکسانا۔

گلزارداغ:　کہیں دیکھی نہ سنی ایسی تو ٹھنڈی مٹی　　بجھ گیا اور بھی ناصح مرے بھڑکانے سے

بھڑکنا:　(۱) مشتعل ہونا۔غصہ ہونا۔

یادگارِداغ:　حرف سوال وصل کے برداشت ہی نہیں　　اس بات سے بھڑکتے ہیں وہ اس کو کیا کریں

(۲) بدکنا۔چمکنا۔

یادگارِداغ:　توسن عمر نہ بھڑکا نہ بھڑک اس کی سنی　　بے دھڑک راہ فنا میں وہ چلا جاتا ہے

بھڑنا: مقابل ہونا۔ملنا۔رگڑ لگ جانا۔

یادگارِداغ: آخر کو ٹھیک بن گئے وہ مجھ سے بھڑ کے آج اتنے پٹے رقیب کہ بھرکس نکل گیا

بھنّانا: غصہ ہونا۔ مشتعل ہونا۔

یادگارِداغ: ناتوانی قیس کی لیلیٰ کو تھی دل سے پسند کیوں نہ بھنّاتی وہ بھدّا اور بھونڈا دیکھ کر

بھنبھنانا: بھن بھن سی آواز کرتے ہوئے اوپر منڈلانا۔

یادگارِداغ: یہ علامت ہے فقط قہر خدا کی آج تک بھبھنائیں کیوں نہ پھر قبر پر نمرود کی

بیننا: چننا۔ چھانٹنا۔ سمیٹنا۔ الگ الگ کرنا۔

بیٹھنا: کھڑا ہونے اور اٹھنے کا نقیض۔ جلوس فرمانا۔ ڈہ جانا، پچک جانا۔ دھنس جانا۔ گر پڑنا۔ بہہ جانا۔ دھرنا دینا۔ درست آنا جیسے انگوٹھی میں نگینہ کا بیٹھ جانا۔ دوالہ نکل جانا۔ مضمحل اور بے طاقت ہونا، معطل ہونا، گلتھی ہونا جیسے چانولوں کا بیٹھ جانا۔ سوار ہونا، ٹھہر جانا جیسے پارے کا بیٹھنا۔ سما جانا۔ اتر جانا۔ قیام پزیر ہونا۔

گلزارداغ:

ڈہ جاتے: تیرے کوچہ میں جو ہم بادیدۂ تر بیٹھتے جوشِ طوفاں سے زمیں میں سینکڑوں گھر بیٹھتے

کر گزرتے: چارہ گر بھی ہم نشیں تھا رات کو ناصح بھی تھا ورنہ بے تابی سے ہم کیا جانے کیا کر بیٹھتے

اِضطراب: ہائے بے تابی شبِ وعدہ ترے مہجور کی اکثر اوٹھتے ہم نے دیکھا اس کو اکثر بیٹھتے

لغوی معنی: جب کیا شکوہ کہ محفل میں رہے ہم تم سے دور اس نے جھنجلا کر کہا کیا میرے سر پر بیٹھتے

سما جاتے: گھر سے باہر ہیں نہیں آتے وہ خلوت دوست ہو بیٹھتے چھپ کر تو میرے دل کے اندر بیٹھتے

داغؔ تم نے کیا کیا ہے نام وحشت کا خراب اس سے تو بہتر یہی تھا چین سے گھر بیٹھتے

بیچنا: فروخت کرنا، بیع کرنا، مول دینا، قیمت کے بدلے میں کوئی چیز دینا۔ (اس کا لازم بکنا اور متعدی المتعدی بکوانا ہے) دراصل چ کے بجائے کاف تھا۔

گلزارداغ: خواہ باندھیں خواہ جکڑیں ان کو زنجیروں میں وہ ہم نے اُن زلفوں کے ہاتھوں بیچ ڈالے ہاتھ پاؤں

بھٹکنا: گمراہ ہونا۔ راہ بھولنا۔ بے راہ چلنا۔ آوارہ وسرگرداں ہونا۔ تلاش میں پھرنا۔

گلزارداغ: بھٹکتے پھرتے ہیں اس رہگزار میں عاشق مسافروں کی ہے مٹی خراب رستے میں

مہتاب داغ: صد شکر کہ دنیا میں بھٹکتے نہ پھرے ہم اللہ کے گھر پہنچے ترے گھر سے نکل کر

بھرنا: پر ہونا۔ معمور ہونا۔ جھیلنا۔ آلودہ ہونا۔ لتھڑنا۔ سَنَنا۔ نباہنا۔ سمانا۔ زخم کا اچھا ہونا۔ کامل اور پورا ہونا۔ فربہ ہونا۔ شل ہونا۔ غضب ناک ہونا۔ (اسی سے اُبھرنا اور اُبھارنا بنایا گیا ہے)

بھرے ہیں تجھ میں وہ لاکھوں ہنر اے مجمع خوبی ملاقاتی ترا گویا بھری محفل سے ملتا ہے

آفتاب داغ: پندِ واعظ سنتے سنتے کان اپنے بھر گئے کیا عبادت کو ہمیں ہیں سب فرشتے مر گئے

ہم بھی بھرے ہوئے ہیں کہ ہے چھیڑنے کی دیر بہتر! ہمیں نکالیے۔ اچھا! اوٹھائیے

گلزارداغ: طبیعت کوئی دن میں بھر جائے گی چڑھی ہے یہ ندی اوتر جائے گی

بھرنا: کفالت وسلوک۔ ناجائز وناحق سلوک واحسان۔ رشوت وذمہ داری۔

مہتاب داغ: کیا دھرا تھا اس تہی خم خانے میں ہم بھی آ کر اپنا بھرنا بھر چلے

بھگتنا: پورا ہونا۔ ختم ہونا۔ نمٹنا۔ نبڑنا۔ بیباق ہونا۔ فیصلہ ہونا، تصفیہ ہونا۔ من سمجھوتہ کرنا۔ راضی برضا ہونا۔

مہتاب داغ: خدا سے دعا ہے کہ مظلوم تیرے بھگت جائیں روزِ حساب اوّل اوّل

بھننا: بریاں ہونا۔سوختہ ہونا، جلنا، تپنا۔ بھَبھکنا۔حسد کرنا۔ برافروختہ ہونا۔روپیہ یا نوٹ وغیرہ کا خردہ یا ریزگاری میں تبدیل ہونا۔

فریاد داغ: آتشِ غم سے داغؔ بھنتا ہے کون اس دل جلے کی سنتا ہے

بھولنا: فراموش ہونا، فراموش کرنا، غلطی کرنا، چوکنا، دھوکا کھانا۔اترانا، غرور کرنا، غافل ہونا۔

گلزار داغ: کتنے بے خوف و خطر ظلم و ستم کرتے ہیں سچ تو یہ ہے کہ خدا کو یہ صنم بھول گئے

پاٹنا: چھانا، پوشش کرنا، چھت ڈالنا۔ڈھانکنا۔ڈھانپنا۔گڑھے کو پُر کرنا۔بھرنا۔ڈھیر کرنا۔ریل پیل کرنا۔مالا مال کرنا۔

پانا: حاصل کرنا۔وصول کرنا۔معلوم کرنا۔سمجھ لینا۔تاڑنا۔جھیلنا۔مالک ہونا۔گم شدہ چیز کا دستیاب ہونا۔ملنا، حاصل ہونا۔ پڑا پانا۔جیسے ہم کو پیسہ پایا۔سُراغ لگنا۔

آؤ مل جاؤ کہ یہ وقت نہ پاؤ گے کبھی میں بھی ہمراہ زمانے کے بدل جاؤں گا

داغؔ: جہاں میں کیا نہ ڈھونڈھا کیا نہ پایا مزاج ان کا دماغ ان کا نہ پایا

مزا کچھ تم نے اے موسیٰ نہ پایا وہ پایا اس طرح گویا نہ پایا

گُہر کی آبرو ہے جوہری سے پڑا پایا تو مول اچھا نہ پایا

قیامت کا کیا ہے اس نے وعدہ قیامت ہے اگر تنہا نہ پایا

سفارش ہم تری کرتے پر اے داغؔ کچھ ان کا تجھ سے رخ اچھا نہ پایا

پالنا: پرورش کرنا۔فارسی پروردن۔

یادگار داغ: علاج کرتے ہو اب دردِ عشق کا اے داغؔ کہا تھا کس نے کہ یہ روگ پالتے جاؤ

پٹکنا: پٹخنا کا مترادف۔

گلزار داغ: نگہ پٹکے ہی دیتی ہے تو دل پھینکے ہی دیتا ہے تمھارے گھر ٹھکانا کونسا ہم بے سہاروں کا

پُچکارنا: تسلی دینا۔

یادگارِ داغ: مچلنا طفل دل کا ہے اک آفت بہت دی ہم نے پچکاری نہ سنبھلا

پچکنا: نرم پڑنا۔ملائم ہونا۔شرمانا۔خفیف ہونا۔دبنا۔

یادگارِ داغ: تو پچکتا ہے کیوں جو کوئی کہے سیب پستاں ترے پچکتے ہیں

پچھتانا: پشیمان اور نادم ہونا۔گذشتہ نقصان یا غلطی و خطا یا گناہ پر افسوس کرنا۔

گلزار داغ: رہ رہ کے وہ پچھتائیں کہ کیوں اس کو ستایا تھم تھم کے مری آہ میں یا رب اثر آئے

پچھنا: صاف ہوجانا۔کپڑے وغیرہ سے خشک کیا جانا۔مراد تسلی و تلافی ہونا۔

گلزار داغ: وہ روئے دیکھ کر میت کو میری پچھے آنسو ذرا اہل عزا کے

پرچانا: اپنے سے مانوس کرنا۔بچوں کے ساتھ اظہار محبت کر کے ہلا لینا۔دل داری کرنا۔باتوں میں لاکر فریب دینا۔

آفتاب داغ: داغؔ میں پرچا تو لوں گا باتوں باتوں میں انھیں شرط یہ ہے میرا ان کا سامنا ہونے لگے

پرچنا: مانوس ہونا، دل لگنا۔راغب ہونا۔

فریاد داغ: ایسی صحبت میں کیوں نہ دل پرچے دل لگی کے تھے سیکڑوں چرچے

پرکھنا: اچھا برا دیکھنا۔تنقید کرنا۔

مہتاب داغ: جو آنکھوں والے ہیں اچھا برا پرکھتے ہیں

پرونا: سوراخ میں تاگا ڈالنا۔جیسے سوئی پرونا،موتی پرونا۔منسلک کرنا۔

یادگارداغ: کی گفتگوئے یار بڑی آب وتاب سے قاصد تو بات بات میں موتی پرو گیا

پڑنا: گرنا،آرہنا،ٹھیرنا،قیام کرنا،لیٹنا،آرام کرنا،واقع ہونا،بیتنا۔عاجز ہونا۔تھکنا۔بیکار ہونا۔بیمار ہونا۔دست نگر ہونا۔داخل ہونا۔نازل ہونا۔تعلق ہونا۔شوق،امنگ،آرزو ہونا،کام باقی رہنا۔

گلزارداغ: مجھے ڈر ہے یہ نہوں جتیں کہ پڑی ہیں حشر کی مدتیں دم باز پرس مری خطا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

پسارنا: پھیلانا،دراز کرنا۔جیسے ہاتھ پسارنا۔گود پسارنا۔کھولنا،جیسے مونھ پسارنا۔

گلزارداغ: تنگیِ گوشۂ زنداں کے جو ہم خوگر تھے گور میں بھی نہ کبھی پاؤں پسارے ہم نے

پسنا: کسی چیز کا دب کر رگڑ کھا کر باریک ذرات بن جانا۔مراد کچلا جانا،مسلا جانا۔مصیبت میں پھنس کر برباد اور تباہ ہو جانا۔

گلزارداغ: پس گئے ہیں یوں تو لاکھوں گردشِ افلاک سے جس پہ عاشق ہے قیامت وہ ترا پامال ہے

پسیجنا: پسینہ آنا۔یہ مصدر پسینہ سے بنایا گیا ہے۔جسم کے مسامات سے جو پانی نکل کر جلد پر نمودار ہوتا ہے اس کو (پسینہ) کہتے ہیں۔مراد گرمی سے پانی کا بخارات بن کر اڑنا اور پھر بخارات کا قطروں میں تبدیل ہونا۔ملائم ہونا،نرمانا۔پگھلنا۔رحم آنا،ترس کھانا۔کنجوس کے ہاتھوں سے روپے کا خرچ ہونا۔

یادگارداغ: ان کے دروازے کی زنجیر لگی ہو نہ کہیں کچھ پسیجا تو ہے دربان بڑی مشکل سے

پکنا: پختہ ہونا۔رِندھنا۔مراد بالغ ہونا۔پھل کا رسیدہ ہونا۔زخم میں پیپ پڑنا۔پھوڑے کے مواد کا قابل اخراج ہونا۔معاملہ طے ہونا۔برتنوں کا آوے میں چڑھ کر تیار ہونا۔

گلزارداغ: قیامت کا تو وعدہ اس پر انکار کلیجا پک گیا تیری نہیں سے

یادگارِداغ:

نرم ہونا۔کسی قدر موافق ہونا۔ ان کے دروازہ کی زنجیر لگی ہو نہ کہیں کچھ پسیجا تو ہے دربان بڑی مشکل سے

پگھلنا: کسی منجمد یا سخت چیز کا رقیق اور پتلا ہو جانا۔جیسے دھاتوں کا آگ سے گلنا۔گھی یا موم وغیرہ کا حرارت سے پگھلنا۔برف کا گھلنا۔مراد ترس کھانا۔رحم آنا۔مہربان ہونا۔

موم ہوتا ہے مری آہ سے پتھر لیکن سنگ دل ایک ترا دل کہ پگھلتا ہی نہیں

گلزارداغ: جنوں نے اپنے گھر کو بھی نہ چھوڑا یہ جنوں دیکھو تپش سے داغ سودا کی دماغ اپنا پگھلتا ہے

پلانا: کوئی رقیق چیز مثلاً پانی شربت دودھ وغیرہ دوسرے کو نوش کرانا۔فارسی میں نوشانیدن اور خورانیدن۔دھوئیں کے لیے بھی بولا جاتا ہے جیسے سگریٹ پلانا،حقہ پلانا۔مراد اتارنا،داخل کرنا جیسے سیسہ پلانا۔کھپانا جیسے لکڑی یا سر میں تیل پلانا۔

گلزارداغ: رند میخوار ہی پیتے ہیں پلاکر ورنہ اپنے دوزخ کو بھرا کرتے ہیں بھرنے والے

پلٹنا: واپس ہونا۔پھرنا۔اپنی بات سے پھرنا۔مکرنا۔

گلزارداغ: کوئی پہلو تو رہے کہہ کے پلٹ جانے کا آنکھ سے وہ نہ رہے لب سے جو ارشاد رہے

فریادداغ: نکہتِ گل ادھر پلٹ آئی عمرِ رفتہ مگر پلٹ آئی

آفتابِ داغ: وعدہ کرتے ہی پلٹ جاؤ ہم اس سے خوش ہیں دلِ غمگیں کو خوشی کی تو ہے اک آن بہت

مہتاب داغ: باغِ ہستی سے عدم میں ہے سوا کیفیت عمرِ رفتہ سے پلٹ کر نہیں آیا جاتا

پنپنا: سنبھل جانا۔حالت درست ہونا۔تندرست ہونا۔

یادگارِداغ: مریض عشق کو گھن لگ گیا ہے پنپتا ہی نہیں بیمار پڑ کر

پلوانا: پانی وغیرہ نوش کرانا۔

گلزارداغ: مجھ سے مے نوش کو پلواؤ یہ میرا ذمہ بوند پانی کی اگر کوثر و زمزم میں رہے

پنھانا: یہ پہنانا کی تبدیل شدہ شکل ہے۔اس قسم کی تبدیلی اُردو میں اورالفاظ میں بھی پائی جاتی ہے۔جیسے نباہنا اور نبھانا۔اُگاہنااوراُگھانا۔فارسی میں پنھانا کا ترجمہ پوشانیدن۔

داغ: آڑی زخموں کی جو قاتل نے پنھائی بدّھی آج مقتل میں شہید آئے ہیں دولھا بن کر

پہچانا: کسی چیز یا شخص کو قوتِ تمیز یہ سے جاننا۔فارسی میں شناختن۔عربی میں مَعرفتہ''

آفتاب داغ: یہ کیا کہا کہ داغ کو پہچانتے نہیں وہ ایک ہی تو شخص ہے تم جانتے نہیں

پھٹکارنا: بُرا بھلا کہنا۔سرزنش کرنا۔

یادگارِداغ: ہم نے پھٹکار دیا ناصح کو کان کھانے کے لیے آتا تھا

پھٹکنا: غلیل میں غلہ رکھنے کی جگہ جو کپڑے یا چمڑے کی ہوتی ہے۔

یادگارِداغ: اے طائرانِ باغ مبارک ہو زندگی صیاد کی غلیل کا ٹوٹا ہے پھٹکنا

پھڑ پھڑانا: تڑپنا۔مارنا۔

یادگارِداغ: اس کے شہ باز نظر نے پنجہ مارا ہے غضب پھڑ پھڑا کر طائر دل چھوٹنے پاتا نہیں

پھسلانا: فریب دینا۔بہلانا۔

مہتاب داغ: پھسلاتے ہیں کیوں آپ مجھے حضرت زاہد منت سے کروں گا نہ مدارات سے توبہ

پھکوانا: آگ لگوادینا۔جلواکرخاک کردینا۔

یادگارِداغ: تو نے پھکوایا ہے بجلی سے ہمارا آشیاں آتشِ گل سے یہی کہتی ہے جل کر عندلیب

پھوٹنا: نکلنا۔پیدا ہونا۔

گلزارداغ: اے عندلیب تجھ کو لگی کب ہوائے عشق کلیوں کی طرح تجھ میں نہ پھوٹے ہزار دل

پھونکنا: جلانا۔جلادینا۔جلا کر خاک سیاہ کردینا۔

گلزارداغ: تیرے دزدِ حنا نے مایۂ صبرآخر دلوٹے تری برق نگہ نے خرمن تاب وتواں پھونکا

گلزارداغ: جلانے کے لیے پھونک مارنا۔

تری الفت کی چنگاری نے ظالم اک جہاں پھونکا ادھر چمکی ادھر سلگی یہاں پھونکا وہاں پھونکا

پیٹنا: مارنا۔مسلسل ضرب لگانا۔جسمانی سزا دینا۔چپٹا اور چوڑا کرنا، پھیلانا۔سخت محنت کرنا۔حاصل کرنا۔سرزنش کرنا۔جھڑکنا۔ہرانا۔فکرواندیشہ کرنا۔سوگ یا کسی صدمے کی وجہ سے اپنے آپ کو ہاتھوں سے مار پیٹ کر ماتم کرنا۔اظہارِغم اور نوحہ وگریہ کرنا۔محاورہ ہے رونا پیٹنا۔جھیلنا جیسے مصیبت پیٹنا۔

اس رنج بیکسی کی یا رب خبر نہ پہنچے جائے نہ شامِ غربت سر پیٹتی وطن سے

گلزارداغ: کہتے ہیں مجھ سے وصل میں کیوں تجھ کو یاد ہیں رورو کے پیٹ پیٹ کے وہ دن گزارنے

پیسنا: کسی چیز کو دبا کر رگڑ کر باریک ذرات بنا دینا۔مراد سخت رنج پہنچانا۔ستانا۔تباہ و برباد کرنا۔محنتِ شاقہ اٹھانا۔

گلزارداغ: کلیجہ پیستا ہے دل مسلتا ہے کوئی میرا کہاں سے آگئی ظالم تری رفتار پہلو میں

پینا: کسی رقیق چیز کو حلق میں اُتارنا۔فارسی میں آشامیدن۔مراد شراب پینا۔حقہ پینا۔جذب کرلینا۔چوس لینا۔برداشت

کرنا۔سمائی کرنا۔جیسے غصے کو یا بات کو پی جانا۔

گلزارداغ: سرشکِ تلخ کی تلخی گوارا ہے تو ہم کو ہے زمیں پیتی نہیں آنسو ہماری چشمِ گریاں کا

پھاندنا: کسی اونچی چیز پر چڑھ کر دوسری طرف اتر جانا یا کود جانا۔جیسے دیوار پھاند کر آنا۔

یادگارِداغ: شوقِ نظارہ وہاں تو لے گیا پھاندنی دیوا رباقی رہ گئی

پھبنا: زیب دینا۔موافق۔موزوں اور مناسب ہونا۔حسن وزیبائش کا سبب بننا۔

گلزارِداغ: اچھی پھبی اسیری مجھ سے شکستہ دل کی اچھا شکن بڑھایا گیسوئے پرشکن میں

پھٹکنا: ذراسی دیر کے لیے کسی کے پاس اتفاقاً جا نکلنا۔جیسے فلاں شخص کے پاس کبھی نہ پھٹکنا۔

مہتاب داغ: بہت دم دیئے پاس پھٹکا نہ ہرگز وہ عیار پر فن بہت دور نکلا

پھٹنا: شق ہونا۔دریدہ ہونا۔شگاف پڑنا۔اجزا کا جدا جدا ہو جانا۔بیزار ہونا۔متنفر ہونا۔

گلزارداغ: گر دل پھٹا ہے مجھ سے ترا سہل ہے علاج یا یہ بھی چاکِ جیب مری جان ہو گیا

یادگارِداغ: وہ ہوئے مہربان دشمن پر پھٹ پڑے آسمان دشمن پر

پھرنا: گردش کرنا،چکر کھانا،گھومنا،واپس ہونا،لوٹنا،ٹہلنا،چہل قدمی کرنا،مڑنا،ٹیڑھا ہو جانا۔اطاعت سے نکلنا۔مکرنا،منحرف ہونا۔گشت کرنا،مشہور ہونا جیسے فرمان پھرنا۔مس ہونا چھوا جانا جیسے جھاڑو پھرنا،ہاتھ پھرنا۔

فریاددداغ:	ہم پریشان گھر میں پھرتے ہیں	کہ وہ جلسے نظر میں پھرتے ہیں
گلزارداغ:(منحرف)	پھرا ہوا جو کسی کی نظر کو دیکھتے ہیں	لگا کے تیر ہم اپنی نظر کو دیکھتے ہیں
ایضاً(گردش کرتی ہے)	گو چپ ہے پر یہ جنبشِ لب کہہ رہی ہے صاف	قاصد کے منہ میں پھرتی ہے شوخی جواب کی
ایضاً(منحرف وغیرمطیع)	کعبے کی سمت جا کے مرا دھیان پھر گیا	اس بت کو دیکھتے ہی بس ایمان پھر گیا
ایضاً(مکر گیا)	تو وعدہ کر کے مجھ سے مری جان پھر گیا	حق سے پھرا جو قول سے انسان پھر گیا
ایضاً(واپس ہوگیا)	چھپ کر کہاں گئے تھے وہ شب کو کہ تیرے گھر	سو بار آ کے ان کا نگہبان پھر گیا
ایضاً(گھوم گیا)	تھی گردشِ مژہ جو ترے تیر کی شریک	برمے کی طرح سینے میں پیکان پھر گیا
ایضاً(لگ گیا)	رونق کچھ آگئی جو پسینے سے موت کے	پانی ترے مریض پہ اک آن پھر گیا
ایضاً(نظر کے سامنے آ گیا)	گریہ نے ایک دم میں بنادی وہ گھر کی شکل	میری نظر میں صاف بیابان پھر گیا
ایضاً(مس ہوگیا۔ چل گیا)	قاتل نے وقت ذبح لیا جب خدا کا نام	خنجر ہمارے حلق پر آسان پھر گیا
مہتاب داغ:	جانچ لو ہاتھ میں پہلے دلِ شیدا لے کر	نہیں پھرنے کا مری جان یہ سودا لے کر
ایضاً	کچھ گرہ میں بھی ہے جو دل کے خریدار بنے	یہ سمجھ لو کہ یہ سودا نہیں لے کر پھرتا
ایضاً	موت بھی چھو نہ سکی مجھ کو رہ الفت میں	میں نے پھر پھر کے اجل کو کئی منزل دیکھا
ایضاً	ضبط سے اشکوں کے طاقت آ گئی	پھر گیا پانی دلِ بیمار پر

پھڑکنا: تڑپنا،بے قرار ہونا۔کسی عضو یا پٹھے یا رگ کا متحرک ہونا۔مسرت سے ایک دم اچھل پڑنا۔نہایت مشتاق اور آرزو مند ہونا۔لقا کبوتر کی طرح لوٹنا۔پھڑ پھڑانا۔

آفتاب داغ: دام بلائے عشق کی وہ کش مکش رہی اک اک پھڑک پھڑک کے گرفتار مر گیا

مہتاب داغ: پھڑک جائے کیونکر نہ انسان سُن کر رسیلی سُریلی صدائیں تمھاری

پھسلنا: فارسی میں لغزیدن۔مراد بہکنا، گمراہ ہونا۔

گلزارداغ: لکھا خط میں جب ان کا القاب میں نے قلم حرف مِطلب پر آیا پھسل کر

پھسلانا: بچوں کو بہلانا۔ بہکانا۔فریب دینا۔جھانسا دینا۔ترغیب دینا۔

مہتاب داغ: پھُسلاتے ہیں کیوں آپ مجھے حضرت ناصح مِنّت سے کروں گا نہ مدارات سے توبہ

پھلنا: درخت کا بارور ہونا، پھل لانا، سازگار ہونا، مبارک ہونا۔

گلزارداغ: چمن دہر میں یہ عاشق ناکام ترا وہ شجر ہے کہ کبھی پھولتا پھلتا ہی نہیں

مراد پھوڑے پھنسیوں سے لد جانا۔

با اقبال صاحب اولاد و خوش نصیب ہونا۔

پھنکوانا: کسی فالتو چیز کو ضائع کرنا، مراد بے عزتی کرنا۔

یادگارداغ: آج کیا ہے جو نکلوائے گئے گھر سے رقیب اور دربانوں سے پھنکوا دیئے بستر باہر

پھوٹنا: ٹوٹ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جانا ا۔کِھلنا۔شگفتہ ہونا۔پھوڑے کا کھُل جانا مواد کا نکلنا۔نمایاں اور ظاہر ہونا۔اُبھرنا، اُگنا جیسے بیج پھوٹنا۔کونپل کا نکلنا۔پھیلنا۔مشہور ہونا۔منتشر ہونا۔مضروب ہونا۔جیسے سر پھوٹنا۔مضروب ہو کرنا کارہ ہو جانا جیسے آنکھ پھوٹنا۔

(نمایاں اور ظاہر ہونا) نزاکت اس گلے کی دیدنی ہے کہ سرخی پھوٹ نکلی رنگِ پاں کی

آفتاب داغ: پھوٹ کر روئے جو چھالے ہو گئے جنگل ہرے چشمِ دریا بار جب برسی تو جل تھل بھر گئے

گلزارداغ: زباں خار ہوئی تر ہماری وحشت سے کہ چھالے پھوٹ بہے چشمِ خوں فشاں کی طرح

ٹوٹنے اور پھوٹنے میں مختلف مواقع استعمال کا فرق ہے۔مثلاً مٹکے کے لیے پھوٹنا کہیں گے اور لکڑی کے لیے ٹوٹنا۔

پھوڑنا: ٹکڑے ٹکڑے کر دینا۔دیوار میں سوراخ کرنا وغیرہ۔

گلزارداغ: ہر در و دیوار ہے سر پھوڑنے کے واسطے وہ بیاباں میں نہیں جو مجھ کو حاصل گھر میں ہے

پھونکنا: قوت کے ساتھ منھ سے سانس نکالنا۔جلانا، آگ لگانا۔جلا کر خاکستر کر دینا۔کچھ پڑھ کر دم کرنا۔کان بھرنا۔بہکانا۔چغلی کھانا۔تشہیر کرنا۔دل جلانا۔غم میں مبتلا کرنا۔ضائع کرنا۔جیسے دولت پھونکنا۔

یادگارداغ: ہو اثر اتنا تو سوزِ نالہ و فریاد کا ہم تماشا دیکھ لیں گھر پھونک کر صیّاد کا

گلزارداغ: مرے حالِ زبوں پر ہائے کس کس کو نہ رحم آیا اجل نے بھی تو کچھ پڑھ پڑھ کے بہرِ حفظ جاں پھونکا

بجھی کب عندلیب سوختہ دل کی لگی تجھ کو چراغِ گل کو کیا پھونکا جو اے بادِ خزاں پھونکا

کہاں صیاد کیسا باغباں کس پر گری بجلی چمن میں آتشِ گل نے ہمارا آشیاں پھونکا

پھیرنا: چکر دینا، چلانا۔آدمی کو یا چیز کو واپس کرنا۔لوٹانا۔رُخ بدل دینا۔منحرف کرنا۔موڑنا مس کرنا، لگانا جیسے سر پر ہاتھ پھیرنا، جھاڑ و پھیرنا۔

گلزارداغ: ہجر میں یوں بھی تو ہوا نہ وصال پھر دیکھے گلے پہ خنجر تک

آفتاب داغ: وہ جانا پھیر کر چتون کسی کا ہمارے ہاتھ میں دامن کسی کا

تاڑنا: ظاہری علامات کے بغیر بہت خفیف قرائن یا محض فراست سے معاملہ کی تہ تک پہنچ جانا۔بھانپنا۔

گلزارِداغ: لاکھوں میں مجھ کو تاڑ گیا وہ نگاہ باز رکھا جو میں نے محفلِ اعدا میں ڈر کے پاؤں

تاکنا: چھپ کر دیکھنا، جھانکنا۔نظر سے تلاش کر کے کسی چیز کو ممتاز و مُعَیَّن کرنا۔نشانہ باندھنا۔معنی اول میں تاکنا جھانکنا محاورہ ہے۔

آفتاب داغ: تاک کر دل کو وہ فرماتے ہیں مال اچھا ہے یہ خدا کی قسم اندازِ سوال اچھا ہے

گلزارِ داغ: کسی کی شرم آلودہ نگاہوں میں یہ شوخی ہے اِسے دیکھا اُسے دیکھا اِدھر تاکا اُدھر جھانکا

تاننا: لمبے یا چوڑے کپڑے کو بالائے سر یا بطور قنات اس طرح کھینچنا کہ بیچ میں جھول نہ رہے۔رسی یا تاگے کو کھینچ کر دونوں سرے باندھنا یا اٹکانا کہ بیچ ڈھیل نہ رہے۔کسنا۔جکڑنا۔پھیلانا۔ابھارنا۔سیدھا اٹھانا۔کسی چیز میں خوب شدت کے ساتھ ہوا یا اور کوئی چیز بھرنا۔جیسے گیند کو یا غبارے کو یا مشک کو تان دینا۔پیٹ تان کر کھانا کھانا۔

گلزار داغ: آئے دل میں بھی وہ ہمراہ نگہبانوں کے برچھیاں تانے ہوئے ساتھ ادائیں آئیں

آفتاب داغ: تن جائیں گے جو سامنے آئے گا آئنہ دیکھیں تو کس طرح وہ بھویں تانتے نہیں

مہتاب داغ: دیکھ لیں گے فتنۂ محشر کو بھی اب تو چادر تان کر سوتے ہیں ہم

ترسنا: خواہش مند ہونا۔امید باندھنا اور محروم رہنا۔کمال اشتیاق میں رہنا۔

یادگار داغ: تیرے تو برسنے سے ترستا ہے مرا دل اے ابر کبھی میری لگی کو بھی بجھا دے

گلزار داغ: جوانی کو ترسا کریں خضر آپ پھریں گے قیامت کو حضرت کے دن

فریاد داغ: باوجود انتہائی خواہش دستیاب نہ ہونا۔

اشک امڈے برس گئیں آنکھیں دیکھنے کو ترس گئیں آنکھیں

ترسانا: امید دلا کر محروم رکھنا۔یا کمال اشتیاق میں تھوڑی تھوڑی چیز دینا۔جھوٹی امید دلانا۔

مہتاب داغ: ساقی مجھے ترسا کے پلاتا ہے مئے ناب اک بار بہت سی نہیں ہر بار ذرا سی

یہ مصدر فارسی سے ماخوذ نہیں ہے۔سنسکرت میں اس کا مادّہ ''ترس'' موجود ہے۔جس کے معنی ہیں پیاسا مارنا۔

ترشنا: چاقو چھری وغیرہ سے کٹ کر الگ ہو جانا۔قلم ہونا۔کترا جانا۔

آفتاب داغ: ترشتے ہیں قیامت کے غضب کے رات دن فقرے نئی جب بات نکلے گی تری محفل سے نکلے گی

تڑپنا: پھڑکنا۔لُوٹنا بواوِ مجہول۔تلملانا۔مضطرب ہونا۔اُچھلنا، جست لگانا۔مذبوح کا لوٹنا ہاتھ پاؤں مارنا۔کمال اشتیاق کی وجہ سے دل کا دھڑکنا۔بجلی کا کوندنا۔ترسنا۔

یادگار داغ: گھرا ہے دودِ جگر یا ہے ابرِ روزِ فراق تڑپ رہی ہے یہ بجلی کہ ہے سحاب میں دل

تکنا: نظر جما کر دیکھنا، ٹکٹکی باندھ کر دیکھنا۔آسرا رکھنا، امید باندھنا، انتظار کرنا جیسے راہ تکنا۔بدنیتی سے دیکھنا۔اڑانے یا چرانے کا موقع دیکھنا جیسے مال تکنا۔اِختیار کرنا، منتخب کرنا جیسے ''سب کام تھا کا تو برا کام تکا''۔

گلزار داغ: جہاں میں داغ نے دیکھا ہے کس کو یہ تکنا چار سو کیا جانے کیا ہے

گلزار داغ: برابر دیکھے جانا۔لگاتار دیکھتے رہنا۔

حسرت سے تک رہا ہوں میں جو تجھ کو سبب ہے کیا خاک اڑتی دیکھتا ہوں میں اپنی وفا کے بعد

تلملانا: مضطرب ہونا، بے قرار ہونا۔بَولانا، گھبرانا۔

مہتاب داغ: چل کے دو چار قدم آگ لگا دی کس نے تلملاتی ہوئی پھرتی ہے قیامت کیسی

تننا: کھنچنا، کشیدہ ہونا، سینہ ابھار کر بیٹھنا۔پھیلنا، دراز ہونا۔پھولنا، بھر کر موٹا ہونا جیسے مشک تننا۔اکڑنا، سینہ ابھار کر دکھانا۔کپڑے یا خیمے یا رسی تاگے وغیرہ کا کھینچا جانا، کسا جانا۔

گلزارداغ: تن تن کے دیکھتے ہیں مجھے غیر بار بار میں انجمن میں آئنہ ٔ انجمن ہوا

گلزارداغ: تن تن کے جو چلتا ہے وہ شوخ کمان ابرو ایک ایک سے کہتا ہے ہوتا ہے شباب ایسا

تولنا: وزن کرنا۔جوکھنا۔جانچنا۔دو چیزوں کا مقابلہ کرنا۔غور وفکر کرنا۔کہاوت ہے ''پہلے تولو پھر بولو'' تلوار کے حملے کے لیے سنبھالنا۔پرندے کا اڑنے کے لیے پر تولنا۔

گلزارداغ: خیال میں سدّ راہ زندان نگاہ میں دیدۂ نگہبان ہمیشہ ہاتھوں میں تولتا ہوں سلاسل اپنی اٹھا اٹھا کر

تیورانا: چکرانا۔آنکھوں کے سامنے کسی صدمۂ دماغی کے باعث اندھیرا آجانا۔غش آجانا۔

مہتاب داغ: خورشید میرے سامنے یا شمعِ طور ہے آنکھیں جو تیوراگئیں یہ کس کا نور ہے

تھامنا: پکڑنا، روکنا، ٹیکن یا اڑواڑ لگانا۔ہاتھ میں لینا، سنبھالنا، مدد کرنا۔ڈھارس بندھانا۔

گلزارداغ: رکھنا وہ روک روک کے لڑتی نگاہ کو رہنا وہ تھام تھام کے دل محو دید کا

گلزارداغ: کلیجہ تھام لو گے جب سنو گے نہ سنوائے خدا شیون کسی کا

تھرانا: کانپنا، لرزنا، خوف و دہشت یا عبرت آموزی کی وجہ سے جسم پر خفیف سی حرکت کا پیدا ہونا۔اور رونگٹے کھڑے ہوجانا۔

مہتاب داغ: ایسی سطوت ہے کہ تھرّاتے ہیں اہلِ آزار موت بھی ڈھونڈھتی ہے اپنے لیے راہِ عدم

تھرتھرانا: لرزنا۔کانپنا۔

فریاد داغ: ضعف سے قلب تھر تھراتا ہے درد بھی اٹھ کے بیٹھ جاتا ہے

تھکانا: مشقت کرانا۔مراد تکلیف دینا۔آرام کرنا۔

داغ جنّت کو سدھارا کب؟ اسی کوچے میں ہے دور جائے پانو کیوں اپنے تھکانے کے لیے

تھمنا: ٹھیرنا، باز رہنا، صبر کرنا، سہارا کرنا، قائم ہونا، سہارا پانا۔چپ ہونا۔بند ہونا جیسے مینہ تھم گیا رونا تھم گیا۔تھمنا، ٹھیرنا۔رکنا میں فرق ہے۔

گلزارداغ: یار کا پاسِ نزاکت دلِ ناشاد رہے نالہ رُکتا ہوا تھمتی ہوئی فریاد رہے

گلزارداغ: ان سے شہرت نہ تھمی مجھ سے طبیعت نہ رکی جانے والے نہ کبھی اے دلِ ناشاد رہے

مہتاب داغ: تھمیے تھمیے کہ نکل جائے مری جانِ حزیں میں تو رخصت نہ ہوا آپ کی رخصت کیسی

یادگارِداغ: رکنا۔ٹھیر جانا۔

پچکارنے سے گریہ ٹھہرتا تو خوب ہے ممکن نہیں کہ توسن عمر رواں تھمے

تھوکنا: لعابِ دہن کو منہ سے پھینکنا۔کوئی چیز، موںھ میں رکھ کر نکال پھینکنا۔جیسے پان یا پیک یا نوالہ تھوکنا۔مراد لعنت ملامت کرنا، ذلیل ورسوا کرنا۔

بد کہتی ہے ساری خلقت اسے دوست دشمن کو زمانہ تھوکتا ہے

ٹالنا: ہٹانا۔دفع کرنا۔بہانہ کر کے کسی کو اپنے پاس سے دور کر دینا۔بے پروائی سے سرکا دینا۔ضائع کرنا۔جیسے وقت کو ٹالنا۔بہکانا۔دھوکہ دینا۔دیر کرنا۔ملتوی کرنا۔ڈھیل کرنا۔بے پروائی کرنا۔

یادگارداغ: برا بھلا وہ رقیبوں سے مجھ کو سنوائیں پھر اس پہ یہ بھی ہو تاکید ٹالتے جاؤ

گلزارداغ: باندھ دیا تھا ہم نے خود زلف میں اس کی اپنا دل رکھ نہ سکی وہ اس کو بھی ٹال دیا وبال سا

گلزارداغ: بھگتنا۔بہلا دینا۔ ایک بوسہ پر ہمیں ٹالیں نہ آپ کچھ علاوہ دیجیے تنخواہ سے

ٹپکنا: سیال چیز کا قطرہ قطرہ گرنا۔مراد عرق نکلنا، نچڑنا۔درخت کے پھل کا پک کر خود بخود گرنا۔ظاہر ہونا۔مائل ہونا۔جنگ میں زخمی ہوکرزمین پر گرنا۔

آفتاب داغ: تفریح ٹپکی پڑتی ہے ان کے دِماغ سے گلگشت کر کے آئے ہیں دشمن کے باغ سے

ٹٹولنا: اندھیرے کی وجہ سے یا غیر مرئی ہونے کی وجہ سے یا آنکھیں قصداً بند کر کے ہاتھ سے کسی پوشیدہ چیز کو ڈھونڈنا۔معلوم کرنا۔

فریاد داغ: اس کو باتوں میں کھولتا تھا میں خط کمر میں ٹٹولتا تھا میں

ٹکنا: ٹھیرنا۔قیام کرنا۔رُکنا۔تہ نشین ہونا۔نیچے بیٹھنا۔

گلزار داغ: بن گیا کعبہ وہی میرے لیے ٹک گئی جس در پہ پیشانی مری

ٹلنا: جگہ سے ہٹنا۔سرکنا۔الگ ہونا۔بچنا۔غائب ہونا۔کھِسک جانا۔گزرجانا جیسے وقت ٹل گیا۔دفع ہونا۔جیسے بلا ٹلی۔

گلزار داغ: دیکھنا حشر میں جب تم پہ مچل جاؤں گا میں بھی کیا وعدہ ہوں تمھارا کہ ٹل جاؤں گا

گلزار داغ: ہماری گواہی نہ دی حشر کے دن ہوئے کچھ ادھر کچھ اودھر لوگ ٹل کر

گلزار داغ: مرتے کے ساتھ کوئی بھی مرتا نہیں کبھی فرقت میں رفتہ رفتہ سب احباب ٹل گئے

آفتاب داغ: گزرجانا۔ملتوی ہوجانا۔

دیکھتے ہی شکل راز دل سے ماہر ہو گئے پھر نہ وہ ٹالے ٹلی جس بات کے سر ہو گئے

ٹوٹنا: توڑنا کا لازم۔شکستہ ہونا۔ٹکڑے ہونا۔شق ہونا۔جُدا ہونا۔مراد کم ہونا۔گھٹنا۔جیسے کنویں کا پانی ٹوٹنا یا ہمت ٹوٹنا۔کسی پر حملہ آور ہونا۔یا کمال اشتیاق کی وجہ سے مائل ہونا اس معنی میں ٹوٹ پڑنا بولتے ہیں۔رد اور منسوخ ہونا۔فسخ ہونا جیسے معاہدہ یا نکاح ٹوٹنا۔منہدم ہونا۔گرنا۔قطع تعلق ہونا۔برطرف ہونا۔فتح ہونا۔جوڑوں میں درد ہونا جیسے بدن ٹوٹنا۔واقع و وارد ہونا جیسے آفت ٹوٹنا۔مضمحل ہونا اور کمزور ہونا۔

مہتاب داغ: اب منصفی ہے داور محشر کے علم پر میرے گواہ ٹوٹ کے دشمن سے جا ملے

گلزار داغ: تھم ذرا اور نہ گر ٹوٹ کے یہ خانہ خراب گنبد چرخ اب شورش فریاد آیا

گلزار داغ: بحر محبت جوش پر ہے کیا کروں نومشق ہوں دم ٹوٹ جاتا ہے مرا آتا ہوں جب ساحل کے پاس

گلزار داغ: لبِ جو سیر کو آیا ہے وہ بحر جمال ٹوٹا پڑتا ہے تماشا کو حباب ایک پر ایک

ٹوکنا: مزاحم ہونا۔باز پرس کرنا۔پوچھنا۔تنبیہ کرنا۔دعوتِ جنگ دینا۔ہُونسنا۔نظر لگانا۔

گلزار داغ: کیا چور ہیں جو ہم کو دربان تمھارا ٹوکے کہہ دو کہ یہ تو جانے پہچانے آدمی ہیں

مہتاب داغ: روکنا۔روک کر جانچنا۔

جب غیر کوئی آئے بے شبہ اس کو ٹوکے ہم روز کے سلامی کیوں کھائے ہم پہ دھوکے

مہتاب داغ: پوچھ لینا۔ خط غیر کا پڑھتے تھے جو ٹوکا وہ بولے اخبار کا پرچہ ہے خبر دیکھ رہے ہیں

ٹہلنا: آہستہ آہستہ پھرنا۔رفتار کا پہلا درجہ ہے۔پھر درمیانی درجہ چلنا۔پھر ذرا تیز لپکنا۔اور بہت تیز اور قوی درجہ دوڑنا۔فارسی میں خرامیدن۔چہل قدمی کرنا۔مراد علیحدہ ہونا۔رخصت ہونا۔ٹلنا۔سیر کرنا۔ہوا کھانا۔تفریح کرنا۔

یادگار داغ: اعتبار ان کو نہیں اپنے بھی دربانوں کا خود ٹہلتے ہوئے دیکھا انھیں اکثر باہر

ٹھاننا: منصوبہ باندھنا۔عزم صمیم کرنا۔

مہتاب داغ: کر گزرتے ہیں ہو بُری کہ بھلی دل میں جو کچھ وہ ٹھان لیتے ہیں

آفتاب داغ: نکلا ہے جو زبان سے اس کو نباہیے ایسی وہ اپنے دل میں کبھی ٹھانتے نہیں

ٹھکرانا: ازراہِ تحقیر ٹھوکر مارنا۔لات مارنا۔

پارس وہ سنگ ہے جسے ٹھکرا کے تو چلے اکسیر جُز ہے تیرے قدم کے غبار کا

ٹھننا: عزمِ مصمم ہو جانا۔جیسے لڑائی ٹھن گئی۔تیار ہونا۔لغوی معنی جمنا۔تہ نشین ہونا۔

گلزارداغ: یہ جی میں یاں ٹھن گئی ہے بالکلکہ حال دل کہیے بے تامل غضب کیا کیوں کیا تغافل گھٹا دیا حوصلہ بڑھا کر

گلزارداغ: آئے بن ٹھن کر مرے ماتم میں وہ جب کہ رسم سوگواری اٹھ گئی

ٹھیرنا/ٹھہرنا: رکنا۔تھمنا۔قیام کرنا۔کھڑا رہنا۔جمنا۔ٹھننا۔منصوبہ ہونا۔قائم ہونا۔منجمد ہونا۔جیسے پارے کا ٹھہرنا۔تجویز ہونا۔قرار پانا۔تاخیر کرنا۔توقف کرنا۔(ٹھیرنا اور ٹھہرنا دونوں صحیح ہیں) ٹھیرنا۔تھمنا۔رکنا میں فرق ہے۔

گلزارداغ: مرے کوچہ میں وہ کن شوخیوں سے جابجا ٹھہرے بڑھے بڑھ کر تھمے دم بھر چلے چل کر ذرا ٹھہرے

گلزارداغ: لائے گا کعبہ سے تو مفت ثواب اے زاہد حصہ پہلے ہی ٹھہر جائے یہیں یاروں کا

گلزارداغ: آنے سے مرے ٹھیر گئے آپ وگرنہ جانے کا ارادہ تو کہیں ہو ہی چکا تھا

گلزارداغ: راہ دیکھیں گے نہ دنیا سے گزرنے والے ہم تو جاتے ہیں ٹھہر جائیں ٹھہرنے والے

گلزارداغ: مری تقدیر کی برگشتگی سب میں بُری ٹھہری حسینوں کے لیے اک حُسن ہے برگشتہ مژگاں کا

گلزارداغ: رہا روز جزا کے بعد کا غم مجھ کو محشر میں کہ دن کو تو یہ ٹھیری رات کو کیا جانے کیا ٹھہرے

گلزارداغ: قرار پانا۔

وہی انسان پورا ہے اسی کے ہم تو قائل ہیں بھلوں میں بھلا ٹھیرے بُروں میں جو بُرا ٹھیرے

جانا: رخصت ہونا۔کسی مقام کو چھوڑ کر دوسری جگہ چلے جانا۔

مہتاب داغ: جاؤ بھی۔ایسا کیا آنا۔

ہیں تیوری میں بل تو نگاہیں پھری ہوئیں جاتے ہیں ایسے آنے سے اوسان جائیے

مہتاب داغ: خود چلے جائیے۔ اچھی کہی کہ غیر کے گھر تک ذرا چلو میں آپ کا نہیں ہوں نگہبان جائیے

مہتاب داغ: جا کر۔بس ہٹیے۔ آئے ہیں آپ غیر کے گھر سے کھڑے کھڑے یہ اور کو جتائیے احسان جائیے

آفتاب داغ: جانا (کسی پر): مشابہ ہونا۔

آدمی ایسا کہاں کوئی فرشتہ ہو تو ہو شیخ صاحب یہ نہیں معلوم تم کس پر گئے

جاننا: آگاہ ہونا۔فارسی میں دانستن۔آگاہی حاصل کرنا۔ماننا۔قائل ہونا۔

گلزارداغ: مزے عشق کے کچھ وہی جانتے ہیں کہ جو موت کو زندگی جانتے ہیں

گلزارداغ: کہاں قدر ہم جنس ہم جنس کو ہے فرشتوں کو بھی آدمی جانتے ہیں

آفتاب داغ: نتیجہ معلوم ہونا۔

ابکی کچھ منہ سے نکالا تو تم ہی جانو گے داغ پھر مجھ کو نہ کہنا جو برابر نہ کہوں

جتانا: بہ تاکید بتانا۔آگاہ کرنا۔ہوشیار کرنا۔متنبہ کرنا۔فہمائش کرنا۔یاد دلانا۔ایما کرنا۔ذہن نشین کرنا۔(اصل میں چیتانا تھا۔چیت کے معنی ذہن و حافظہ۔جتلانا غیر فصیح ہے)

گلزارداغ: افشائے رازِ عشق میں گو ذلتیں ہوئیں لیکن اسے جتا تو دیا جان تو گیا

گلزارداغ: نگاہ کو بے باکیاں سکھاؤ حجاب شرم و حیا اٹھاؤ بھلا کے مارا تو خاک مارا لگاؤ چوٹیں جتا جتا کر

چِتنا: ٹُلنا۔ انکنا۔ تخمینہ ہونا۔ پرکھا جانا۔ آزمایا جانا۔ ممتاز و باوقار ہونا۔ ثابت و دل نشین ہونا۔ پسند آنا۔

فریاد داغ: نہیں چِتا کوئی حسیں تم کو آفریں ہے صد آفریں تم کو

چِتنا: نظر پر چڑھنا۔

یادگارِ داغ: چِتا ہے اپنی آنکھ میں وہ خوش جمال بھی تیری سی بول چال بھی ہو چال ڈھال بھی

جڑنا: کسی چیز کا کسی چیز میں بٹھانا۔ جمانا۔ پچی کرنا۔ جیسے انگوٹھی میں نگینہ جڑنا۔ مراد لگانا جیسے دَھول جڑنا۔ بدگوئی وغیبت کرنا۔ شکایت کرنا۔ دعویٰ کرنا۔ نالش کرنا۔

مہتاب داغ: بنا ہے مدعی پیغامبر بھی جڑی ہے جب مری کھوٹی جڑی ہے

جکڑنا: کھینچ کر کس کر باندھنا۔

گلزار داغ: خواہ باندھیں خواہ جکڑیں ان کو زنجیروں میں وہ ہم نے ان زلفوں کے ہاتھ بیچ ڈالے ہاتھ پانو

جلانا: زندہ کرنا۔ زندہ رکھنا۔ تروتازہ کرنا۔

گلزار داغ: زندہ نہ مسیحا سے ہوا کشتۂ الفت مردوں کو جلانا تو کچھ اعجاز نہیں تھا

جلنا: فارسی میں سوختن۔ آگ لگنا۔ روشن ہونا۔ شعلہ زن ہونا۔ جھلسنا۔ داغ لگنا۔ خاکستر ہونا۔ مراد حسد کرنا۔ رشک کرنا۔ عداوت کرنا۔ سوزش اور تپک ہونا۔ رنجیدہ ہونا۔ نباتات کا برفباری سے کملا جانا۔ (ہندی میں بلنا ہے۔ ب کو جیم سے تبدیل کیا گیا)

گلزار داغ: اپنے سر بھی کوئی لیتا ہے پرائی آفت طور آگاہ نہ تھا اس سے کہ جل جاؤں گا

جمنا: منجمد و بستہ ہونا۔ جیسے برف کا یا دہی کا جمنا۔ قائم ہونا۔ ٹھہرنا جیسے پارہ کا جمنا۔ بیج کا اُگنا۔ چپکنا۔ ملصق ہونا۔ جڑ پکڑنا۔ مضبوط ہونا۔ ڈٹنا۔ اڑنا جیسے جم کر لڑنا۔ ٹھیک آنا۔ ماپ کے مطابق ہونا۔ تہ میں بیٹھنا۔ موثر ہونا۔ اجتماع ہونا جیسے میلہ جمنا۔ محفل جمنا۔ بات یا وعدے پر قائم رہنا۔

گلزار داغ: وعدۂ فردا پہ بھی جمتے نہیں کہتے ہیں وہ وقت دیکھا چاہیے

گلزار داغ: جم گئی گرد رہ میکدہ مجھ پر واعظ خاک سے پاک کرے بحر نہ قلزم مجھ کو

جھاڑنا: صاف کرنا۔ سوکھا گرد و غبار دور کرنا۔ اس کے مختلف طریقے ہیں۔ فرش پر جھاڑو دی جاتی ہے۔ کپڑوں کو جھٹک کر یا دوسرا کپڑا پھیر کر یا برش سے صاف کیا جاتا ہے۔ کرسی وغیرہ کو کپڑے کے جھاڑن سے جھاڑا جاتا ہے۔ مراد پیڑ کو ہلا کر پھل گرانا۔ مارنا۔ جیسے ہاتھ جھاڑ دیا۔ دم کرنا سلب مرض یا دفع مرض کے لیے کچھ کلمات پڑھ کر پھونکنا اور ہاتھ پھیرنا۔ چقماق سے آگ نکالنا۔ کسی چیز میں ضرب لگا کر اس کا کچھ حصہ اجزا یا کنارہ وغیرہ توڑ کر گرا دینا۔ جیسے دانت جھاڑ دوں گا۔ گولہ باری نے کنگورے جھاڑ دیے۔ چینی مٹی کی تشتری کا کنارہ جھاڑ دیا۔ وغیرہ۔ لتاڑنا۔ برا بھلا کہنا۔ مجازی معانی میں زیادہ تر ''لینا یا دینا'' کے ساتھ مرکب ہو کر بولا جاتا ہے۔ ''جھاڑ لینا'' کسی کے پاس سے سارے پیسے لے لینا۔

مہتاب داغ: مٹھی میں دل نہ تھا جو اٹھے ہاتھ جھاڑ کے الجھا ہوا ہے زلفِ شکن در شکن میں کیا

جھپٹنا: حملہ کرنے کے لیے تیزی سے کسی کی طرف لپکنا۔ ہاتھ مار کر چھین لینا۔ زبردستی بعجلت یکبارگی اچک لینا۔ کسی مقصد کے لیے تیزی سے روانہ ہونا۔

گلزار داغ: نکلا جدھر وہ شوخ ہوا شور دیکھنا دل کو جھپٹ کے کوئی ادھر سے نکل گیا

گلزار داغ: تیری مژگاں کی نہ تھی دست درازی مشہور دل جھپٹ کر کسی رہگیر کا چھینا ہو گا

یادگارِ داغ: اڑا لے جانا۔ چھین کر لے جانا۔

جان جھپٹی کسی کا دل ٹوٹا وہ یونہی لوٹ مار کرتے ہیں

جھپکنا: آنکھوں کا قدرتی عادت سے پے درپے بند ہونا پھر کھلنا۔ آنکھ جھپکنا پلک جھپکنا دونوں طرح بولا جاتا ہے۔

آفتاب داغ: جھپکی جو آنکھ ہجر کی شب آئی یہ ندا اے تنگ عشق مر نہ گیا ہوشیار ہو

آفتاب داغ: میسر ہمیں خواب راحت کہاں ذرا آنکھ جھپکی سحر ہوگئی

جھٹالنا: واقعہ سے انکار کرنا۔ جھوٹ قرار دینا۔

یادگارِداغ: پتے پتے کی سنو مجھ سے اب ذرا سچ سچ تمھیں خدا کی قسم تم جھٹالتے جاؤ

جھٹکنا: کپڑے وغیرہ کو جھٹکا دینا۔ جھاڑنے کے لیے یا چھڑانے کے لیے۔ دھکّا دینا جیسے ہاتھ کو جھٹک دینا۔

گلزارداغ: دامن جھٹک جھٹک کے چھڑایا ہزار بار تم کو ہوا نہ خاک مری بات کا لحاظ

جھجکنا: جھچکنا بھی ہے مگر فصیح ہر دو جیم ہے۔ اچانک چونکنا۔ ڈر جانا۔ خوف یا غیرت یا وہم کی وجہ سے طبیعت کا کھنچنا۔ رُکنا۔

گلزارداغ: عجب کیا ہے شبِ غم عکس سے اپنے جھجک جائے جو دیکھے منہ یہ اپنا آئنہ لے کر اُجالے میں

جھچکنا: تامل کرنا۔ خوف کرنا۔

یادگارِداغ: وہ جھچکا جو دیکھی بری دل کی حالت بڑھاوا دیا اپنے قاتل کو ہم نے

جھڑکنا: ناراض ہو کر دھتکارنا۔ بُرا بھلا کہنا۔ ڈانٹ ڈپٹ کرنا۔ دھمکانا۔

گلزارداغ: جھڑکی ہوئی کہیں سے نکالی ہوئی نہ ہو پاتا ہوں آج اے شبِ غم مہرباں تجھے

جھڑنا: کسی چیز کا کسی چیز سے چھوٹ کر یا ٹوٹ کر گرنا۔ ٹپکنا۔ کوڑے کرکٹ کا صاف کیا جانا۔ کسی چیز کے کچھ اجزا یا ٹکڑوں کا ٹوٹ کر گر جانا۔ جیسے دانت جھڑ گئے یا کنگورے جھڑ گئے۔ کنارہ جھڑ گیا۔ (متعدی جھاڑنا)

مہتاب داغ: گُل بستر ستارے بن گئے ہیں ترے ماتھے سے جب افشاں جھڑی ہے

جھکولنا: پانی کھنگالنا۔ پانی کو ہلانا جلانا۔ پانی میں ڈول کو بار بار ڈبکیاں دینا۔

یادگارداغ: ساقی نہ مرے دل کو جلا آتش تر سے شورے میں صراحی کو جھکولا نہیں جاتا

جھکنا: خمیدہ ہونا۔ ٹیڑھا ہونا۔ کوئی چیز یا کوئی آدمی زمین پر کھڑا ہو یا قائم ہو اور اس کا اوپر کا حصہ آگے کو یا کسی طرف کو ٹیڑھا ہو جائے تو اس کو جھکنا کہتے ہیں۔ مراد فروتنی کرنا۔ گرنا۔ نیچا ہونا۔ متوجہ ہونا۔ (اس کا متعدی جھکانا اور جھونکنا)

آفتاب داغ: کیا مزا ہے ان کو اپنی شوخیِ تقریر کا جھک پڑے غیروں پہ جب مجھ پر عنایت ہو چکی

جھکانا: خمیدہ کرنا۔ ٹیڑھا کرنا۔ نیچا کرنا۔ متوجہ کرنا۔

آفتاب داغ: پوچھو جنابِ داغ کی ہم سے شرارتیں کیا سر جھکائے بیٹھے ہیں حضرت غریب سے

جھنجلانا: پیچ و تاب کھانا۔ غصہ کا اظہار کرنا۔ خفا ہونا۔

مہتاب داغ: میرے قاصد کو دیا اس نے جھنجلا کے جواب کون ہوتے ہیں وہ پیغام کے دینے والے

جب کہا اور بھی دنیا میں حسیں اچھے ہیں کیا ہی جھنجلا کے وہ بولے کہ ہمیں اچھے ہیں

گلزارداغ: شکوۂ ظلم پہ اول تو وہ خاموش ہوئے پھر یہ جھنجلا کے کہا کیا مری رسوائی ہے ؟

جھینکنا: دکھڑا بیان کرنا۔ افسوس کرنا۔ پچھتانا۔ گریہ وزاری کرنا۔ شکایت کرنا۔ حال بیان کرنا۔

مہتاب داغ: دل میں نے لگایا ہے مگر دیکھیے کیا ہو سب جھینکتے ہیں اپنے پرائے مرے آگے

جھینپنا: شرمانا۔ لجانا۔ کترانا۔ آنکھ چُرانا۔

گلزارداغ: لڑ گئی یار گلعذار سے آنکھ اب نہیں جھینپتی ہزار سے آنکھ

چبانا: دانتوں سے غذا کو کچلنا اور پیسنا۔

آفتاب داغ: عوضِ نُقل و گزک اس کو چبا لیتا ہوں سوندھا سوندھا یہ مرا جام سفال اچھا ہے

چبھنا: کسی نوک دار چیز مثلاً سوئی یا کیل کا جاندار کے جسم میں گھُسنا یا محسوس ہونا۔ جیسے کنکریوں کا چُبھنا۔ سوئی کا چُبھنا۔ مراد سخت ناگوار ہونا۔ جیسے دل میں بات کا چبھنا، مؤثر ہونا۔

فریاد داغ: کبھی چبھتی ہوئی سنا دینا سن کے تعریف مسکرا دینا

گلزار داغ: وہ چشم آبلہ بھی دید کے قابل ہے اے وحشت نظر میں جس کی پہلے چبھ گیا کانٹا بیاباں کا

چبھونا: کسی نوکدار چیز کو جاندار کے جسم میں گڑونا۔ یہ متعدی مجازی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا۔

ظالم تری نگہ نے کیا کام ہے تمام نشتر چبھوتے ہیں تو رگ جاں کو چھوڑ کر

چٹخنا: جسم کے جوڑ کا خود بولنا۔ کسی چیز کا سخت چیز پر گرا چٹنا۔ تڑخنا۔ خفا ہو کر چل دینا۔ آپس میں اختلاف ہونا۔

فریاد داغ: ایسی بگڑی کہ آج تک نہ بنی ایسی چٹخی کہ آج تک نہ بنی

چٹکنا: کلی کا شق ہونا۔ کِھلنا۔ دہکتے وقت کوئلوں کا یا آگ پر ڈالتے وقت کالے دانے کا پھٹنا۔

مہتاب داغ: اس نزاکت پہ سُنے کیا وہ ہماری فریاد غنچہ چٹکے تو کہے سر میں دھمک ہوتی ہے

چرانا: کسی کا مال اس کی لاعلمی میں اٹھا لے جانا۔ فارسی میں دُزدیدن۔ اغماض کرنا۔ جیسے آنکھ چُرانا۔ کام سے بچنا جیسے جی چُرانا۔

گلزار داغ: نظر چُرا کے وہ یوں ہر بشر کو دیکھتے ہیں کسی کو یہ نہیں ثابت کدھر دیکھتے ہیں

گلزار داغ: نگاہِ دزدیدہ پر شرارت اور اس پہ دزدِ حنا ہے آفت مگر وہ عیار ہے قیامت کہ چور دیں اس کو دل چرا کر

گلزار داغ: ہر چند ہے افشائے محبت میں خرابی یاروں سے مگر آنکھ چُرائی نہیں جاتی

چڑانا رچڑھانا: کسی بات کی نقل کر کے یا بار بار کہہ کے غصہ دلانا۔ چھیڑنا۔ منہ چڑانا کے معنی دوسرے کی تحقیر کے لیے اپنے منہ اور ہونٹوں کو بگاڑ کر دکھانا۔ انگوٹھا چڑانا یعنی انگوٹھا ہلا کر دکھانا۔

گلزار داغ: اُڑایا جب سے تو نے چٹکیوں میں اس کو اے قاتل یہ زخم دبھی ہنس کر منہ چڑھاتا ہے نمکداں کا

چڑنا رچڑھنا: بگڑنا۔ خفا ہونا۔ جھلانا۔ کسی بات یا کسی کام یا کسی چیز سے ناخوش ہونا۔

آفتاب داغ: اپنی تعریف سے چڑتے ہو اگر جانے دو چشم بددور ہمارا ہی جمال اچھا ہے

چڑھنا: اُترنا کا نقیض۔ زمین سے اونچی زمین یا پہاڑ یا کسی بلند عمارت پا جانا یا زمین سے اٹھ کر ادھر ہونا۔ فضا میں اوپر کی طرف جانا۔ اُڑنا۔ مراد بڑھنا۔ ترقی کرنا۔ مثلاً پانی کا طغیانی پر آنا۔ نرخ بڑھنا۔ ہاتھ چڑھنا۔ آواز کا بلند ہونا۔ نشہ چڑھنا وغیرہ۔ دھاوا کرنا۔ رفتار کا تیز ہونا جیسے سانس کا چڑھنا۔ نذر اور بھینٹ ہونا۔ کسی کے ذمہ کچھ واجب ہونا جیسے مہینہ چڑھنا۔ درج ہونا جیسے نام چڑھنا وغیرہ۔

گلزار داغ: چڑھے ذہن پر نہ زباں پر اب مرے چار حرف وصال جب
تو پھر آگے کہنے کا لطف کیا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

گلزار داغ: نشہ غالب ہونا۔

بے وقت کی چڑھی ہے نہ ہوگا اتار آج ہوتے ہیں تیرے مست کوئی ہوشیار آج

چڑھانا: اُتارنا کا نقیض۔ نیچے سے اوپر لے جانا۔ لادنا۔ سوار کرنا۔ برتن کا سارا پانی وغیرہ اک دم پی جانا۔ بلند کرنا۔ نذر لا کر بُت کے سامنے یا مزار پر رکھنا۔ اپنے یا دوسرے کے ذمہ واجب کرنا جیسے قرض چڑھانا۔

آفتاب داغ: کریں صبح قیامت بھی انتظار بہت کہ عادت آپ کو ہے دن چڑھا کے آنے کی

چکنا: ختم کرنا۔ معاملے کا یا قیمت کا طے ہونا۔ بیباق ہونا۔ فیصلہ ہو جانا۔ دہلی میں یہ مصدر فعل لازم ہونے کی صورت میں علیحدہ نہیں بولا جاتا بلکہ بطور تابع فعل کے یا تاکید فعل یا اتمام فعل کے لیے آتا ہے۔ جیسے کر چکنا۔ کھا چکنا۔ کہہ چکو۔ جا چکو۔ دے چکا۔ پڑھ چکا وغیرہ۔

گلزار داغ: بڑھایا ہم نے دل اس کا یہ کہہ کہہ کر دم بسمل لگا چک تیغ اے قاتل کہیں قاتل بھی ڈرتے ہیں

گلزار داغ: گلی سے یار کی ہم اُٹھ کے چل چکے تھے مگر مچل گیا دل پُر اضطراب رستے میں

چکرانا: چکر کھانا۔ گردش کرنا۔ سر گھومنا۔ مراد گھبرانا۔ سٹپٹانا۔ سنسکرت میں چکرّ۔

گلزار داغ: خضر بھی تو اسی گرداب سے چکراتے ہیں ڈوب کر بحر محبت میں اچھلتا ہی نہیں

گلزار داغ: حیران ہونا۔

سنا کلام جو رندوں کا شیخ چکرایا وہاں تو بات کا چھینٹا بھی بے شراب نہ تھا

چکھنا: ذائقہ معلوم کرنے کے لیے، بہت تھوڑی سی کوئی چیز منہ میں رکھنا۔ قلیل کھانا۔ کسی کے مال کو چکھنے کی طرح کھا جانا۔

گلزار داغ: کچھ پیا خون جگر دل کا لہو کچھ چاٹا چکھتی پھرتی ہیں نگاہیں تری گھر گھر کے مزے

چکھانا: کوئی تھوڑی سی چیز دوسرے کو معلوم کرنے کے لیے کھلانا۔ تھوڑا سا ناشتہ کرانا۔

گلزار داغ: دل ترا آئے کسی پر تو یہیں ہوا نصاف عشق دنیا میں چکھا دے تجھے محشر کے مزے

چلاّنا: چیخنا۔ بہت بلند آواز سے قوت کے ساتھ بولنا۔ غل مچانا۔ مراد رونا دھونا۔ فریاد کرنا۔ غصے کے ساتھ بُرا بھلا کہنا۔

گلزار داغ: کون تھا مجھ سا تمنائی کہ برسوں میرے بعد قبر پہ آ آ کے چلائی پکاری آرزو

چلنا: پاؤں کے ذریعے سے ایک جگہ سے دوسری جگہ آنا، جانا (رفتار میں)۔ پہلا درجہ ٹہلنا ہے درمیانی درجہ چلنا۔ اس سے ذرا تیز لپکنا اور بہت تیز اور سریع درجہ دوڑنا۔ مراد سفر کی ابتدا کرنا۔ جیسے رات کو چل کر صبح پہنچے۔ حرکت کرنا جیسے ہوا یا چکی یا نبض کا چلنا۔ رواج پانا جیسے سکہ چلنا۔ رواں اور جاری ہونا جیسے نہر یا سڑک کا چلنا۔ قائم رہنا جیسے بیٹے سے نام چلتا ہے۔ پھٹنا جیسے انگرکھا کندھے پر سے چل گیا۔ آپس میں لڑائی ہونا جیسے ان کی اُن سے چل رہی ہے۔ دیرپا اور کارآمد ہونا جیسے یہ کپڑا چلنے والا ہے۔ یہ قلم خوب چلتا ہے۔ کسی چیز کا اپنے مقررہ کام کے لیے حرکت کرنا یا حرکت میں آنا جیسے توپ چل گئی، تلوار چل گئی، گھڑی چل رہی ہے، کارخانہ چل پڑا، دکان چل رہی ہے۔ مؤثر ہونا جیسے جادو چل گیا۔ گردش میں آنا جیسے جام کا چلنا۔

آفتاب داغ: حسرتیں لے تو چلی روح عدم کو لیکن اس مسافر سے یہ چلے گا نہ یہ سامان بہت

یعنی بھاری ہونے کی وجہ سے اٹھا کر لے چلنا مشکل ہے۔

گلزار داغ: کسی کی نرگس مخمور کچھ کہہ دے اشاروں میں مزہ ہے دن رات چلتی رہے پرہیز گاروں میں

یعنی منافست رہے۔

آفتاب داغ: بہت ہمارے پھڑکنے سے تنگ ہے صیاد کہ چار دن سے زیادہ قفس نہیں چلتا

یعنی ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے

گلزار داغ: کوئی آگے نکل نہیں سکتا تجھ سے فتنہ بھی چل نہیں سکتا

جیت نہیں سکتا

گلزار داغ: زور قسمت سے چل نہیں سکتا دل سنبھالے سنبھل نہیں سکتا

بات مانی جانا۔ بات کا اثر ہونا۔

یادگارِداغ: چل سکے پیغامبر کی کیا وہاں غیر بھانجی مارتا ہے بول کر

کام دینا۔

یادگارِداغ: پرانا دہرانا ہو ا رخت ہستی چلے گا جنابِ خضر یہ کہاں تک

زور۔بس چلنا۔اختیار ہونا۔اثر۔

آفتاب داغ: رکھا دل و دماغ کوتو روک تھام کر اس عمر بے وفا پہ مرا زور کیا چلے

جھوٹ۔جھوٹی بات مانی جانا۔یقین ہوجانا۔

آفتاب داغ: افسانۂ رقیب بھی تو بے اثر ہوا بگڑے جو سچ کہے تھے وہاں جھوٹ کیا چلے

دوا۔اثر کرنا۔

آفتاب داغ: بالیں سے میرے آج وہ یہ کہہ کے اٹھ گئے اس پر دوا چلے نہ کسی کی دعا چلے

دعا۔اثر کرنا۔

آفتاب داغ: بالیں سے میرے آج وہ یہ کہہ کے اٹھ گئے اس پر دوا چلے نہ کسی کی دعا چلے

جانا۔منزل طے کرنا۔

آفتاب داغ: یوں چلئے راہ شوق میں جیسے ہوا چلے ہم بیٹھ بیٹھ کر جو چلے بھی تو کیا چلے

کام۔کاروائی ہونا۔مطلب نکلنا۔کام نکلنا۔

آفتاب داغ: رکے جو کام تو بیداد رس نہیں چلتا پرائے بس میں ہے کچھ اپنا بس نہیں چلتا

بس۔قابو ہونا۔

آفتاب داغ: رکے جو کام تو بیداد رس نہیں چلتا پرائے بس میں ہے کچھ اپنا بس نہیں چلتا

ساتھ۔رفاقت کرنا۔ساتھ دینا۔ساتھ کام کرنا۔

آفتاب داغ: دکھائیں کوچۂ قاتل میں جاں نثاروں کو ہمارے ساتھ کبھی بوالہوس نہیں چلتا

نفس۔سانس آنا جانا۔

آفتاب داغ: ہمارے سینہ میں پہروں نفس نہیں چلتا جب اس نے روک دیا کہہ کے بس نہیں چلتا

قفس۔پائدار ہونا۔مضبوط ہونا۔کام دینا۔

آفتاب داغ: بہت ہمارے پھڑکنے سے تنگ ہے صیاد کہ چار دن سے زیادہ قفس نہیں چلتا

چال۔رفتار۔ایک رفتار سے جانا۔حرکت کرنا۔

آفتاب داغ: گذر گئے ہیں جو دن پھر نہ آئیں گے ہرگز کہ ایک چال فلک ہر برس نہیں چلتا

چمکانا: ہوشیار کر دینا۔مشتبہ کر دینا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: وہ جب آگ ہوتے ہیں غصہ سے مجھ پر تو بھڑکاتے ہیں اور چمکانے والے

چننا: کسی چیز کو ایک ایک کر کے اٹھانا اور جمع کرنا۔چھانٹنا اور اٹھانا۔تعمیر کرنا جیسے دیوار چننا۔الگ الگ کرنا جیسے چاول چننا،یعنی کوڑا کرکٹ الگ کرنا۔ترتیب دے کر لگانا جیسے دستر خوان پر کھانا چُننا،یا اینٹوں کا چٹا لگانا۔کپڑے میں چٹکی یا کسی چپٹی چیز سے شکن یا سلوٹیں ڈالنا۔

یادگارداغ: کدورت پر کدورت جم گئی ہے میرے سینے میں چنی یہ عشق نے دیوار دیوار کیسی ہے

چنوانا:

گلزارداغ: نہ اُٹھیں کوچۂ قاتل سے لاشیں ناتوانوں کی فلک تنکے ہی چُنوائے نسیم صبح گاہی سے

چندھیانا: آنکھوں کا تیز روشنی سے خیرہ ہونا۔

مہتاب داغ: زاہد کو ہے پھر جلوۂ دیدار کی حسرت بجلی کی چمک دیکھ کے چندھیا گئیں آنکھیں

چوکنا: غیر متوقع طور پر بھول جانا۔ اچانک غلطی ہو جانا جس کا پہلے سے گمان نہ ہو۔ باز رہنا جیسے وہ بڑوں کے سامنے بھی نہیں چوکتا۔ نشانہ خطا ہو جانا۔

آفتاب داغ: میں ہی چوکا میں نے ظاہر کر دیے انداز عشق اس روش سے سیکڑوں ان پر فدا ہونے لگے

گلزارداغ: رستے پہ ترے چلی قیامت سچ ہے کہ بڑی ہی چال چوکی

گلزارداغ: کیا بچے ناوک نظر سے دل چُوکتی ہی نہیں شکار سے آنکھ

چونکنا: ڈر یا تعجب کی وجہ سے ایک دم جھجک پڑنا۔ غفلت یا انہماک یا نیند کی حالت میں ایک دم ہوشیار ہو جانا۔ مراد بدکنا۔ بھڑکنا۔

گلزارداغ: شراب غفلت سے داغ غش تھے دکھائے غفلت نے کیا تماشے
کہ سوتے سوتے جو چونک اٹھے مگر کوئی مگر کوئی تم نے خواب دیکھا

چومنا: بوسہ لینا۔

یادگارِداغ: کوہکن ہم تو نہیں ہیں جو سر اپنا پھوڑیں چوم کر چھوڑ دیا کرتے ہیں بھاری پتھر

چھانا: اوپر کسی چیز کا ہر چار طرف سے ہجوم کرنا۔ غالب آنا جیسے ابر کا چھانا۔ طاری ہونا جیسے رعب کا یا حیرت کا چھانا۔

آفتاب داغ: دیکھ کر قاتل کی آمد داغ دل میں شاد شاد اور غم خواروں کے منہ پر مردنی چھائی ہوئی

چھانٹنا: چننا۔ انتخاب کرنا۔ پسند کرنا۔ اختیار کرنا۔ کاٹنا۔ تراشنا۔ بیونتنا۔ کچھ حصہ کاٹ کر الگ کر دینا جیسے درخت کی شاخیں چھانٹنا۔

آفتاب داغ: کیا ہوا کس سخت جاں سے ہوگئی قاتل کو لاگ چھانٹ کر دس بیس میں جو ایک خنجر لے چلا

چھاننا: چھنی سے آٹا نکالنا۔ صاف کرنا۔ کپڑے سے پانی یا سیال چیز کو نکالنا۔ مراد جستجو کے لیے کونہ کونہ دیکھ ڈالنا۔ تحقیق کرنا۔ انتخاب کرنا۔

گلزارداغ: کہیں سودائیان عشق کو تفریح ہوتی ہے بہت چھانا ہوا ہے باغ فردوس وارم میرا

آفتاب داغ: مہرو وفا کا کب اُنھیں آتا ہے اعتبار جب چھانا ہوا ہے باغ فردوس وارمیرا

چھپنا: پوشیدہ ہونا۔ پنہاں ہونا۔ غائب ہونا۔ بچنا۔ آنکھ بچانا۔

گلزارداغ: پھر لیے تیر و کماں کوئی چلا آتا ہے خود چھپے یا چھپائے مجھے تربت میری

آفتاب داغ: مثال گنج قاروں اہل حاجت سے نہیں چھپتا جو ہوتا ہے سخی خود ڈھونڈ کر سائل سے ملتا ہے

چھپانا: پوشیدہ کرنا۔ پنہاں کرنا۔ غائب کرنا۔ ڈھانپنا۔ بچانا۔

آفتاب داغ: چھپائے سے کہیں چھپتی ہے اپنے دل کی بیتابی کہ ہر تار نفس اپنا رگ بسمل سے ملتا ہے

چھٹنا: چھوٹنا کا مخفف۔ رہا ہونا۔ روانہ ہونا۔ جاری ہونا۔ برطرف ہونا۔ الگ ہو جانا۔ باقی بچنا۔ سست ہونا جیسے نبض چھٹنا۔ بکھرنا۔ دغنا جیسے بندوق یا آتش بازی چھٹنا۔ ملی ہوئی یا چپکی ہوئی چیز کا الگ ہو جانا۔

گلزارداغ: جب چھٹا واں شست سے ناوک چلا پہلو سے دل یہ شکار اُڑ کر لپٹ جاتا ہے نوکِ تیر سے

گلزارداغ: جمع ہو تیرگیِ داغِ جگر ہی چھپٹ کر کچھ سیاہی تو مرے دیدۂ پرنم میں رہے

چھٹانا: چھڑانا۔رہا کرانا۔آزاد کرانا۔ترک کرانا۔موقوف کرانا جیسے دودھ چھڑانا یا نوکری چھڑانا۔الگ کرنا۔

گلزارداغ: صدقے ایسی قید کے قربان اس زنجیر کے وہ کہے یہ تجھ سے جب جائیں چھٹالے ہاتھ پانوں

چھٹنا: صاف ہونا۔دُبلا ہونا۔منتخب ہونا۔قطع ہونا۔ترشنا۔جُدا ہونا۔منتشر ہونا۔

گلزارداغ: چھٹ گئی سب بھیڑ مشتاقوں کی آج کر دیا سفاک نے میدان صاف

چھدنا: سوراخ دار ہونا۔بِندھنا۔(مادّہ چھِدر ہے جس کے معنی شگاف۔سوراخ۔بل وغیرہ)

گلزارداغ: چھد گئی سوزن مژگاں سے نقاب اس رخ کی رہ گیا گر کبھی پردے میں اشارہ ہوکر

چھکنا: سیر ہونا۔دل بھرنا۔نیت بھرنا۔پیٹ بھرنا ایسا کہ پھر گنجائش نہ رہے۔منہ پھر جانا۔

گلزارداغ: چھک گئے ہیں آج اک ساغر سے ہم ہاتھ دھو بیٹھے مئے کوثر سے ہم

چھلکنا: برتن میں پانی یا کسی مائع چیز کا بھر کر کناروں سے بہہ کر گرنا۔یا ٹھیس لگ کر اچھل پڑنا۔

گلزارداغ: مری تشنگی دیکھ کر روز محشر چھلک جائے گا آب کوثر اُبل کر

گلزارداغ: دیوانے لگاتے ہیں عجب رنگ کی مہندی جب آبلوں میں خون چھلک آئے حنا ہو

چھلنا: کسی چیز کا پوست اترنا۔رگڑ لگ کر تھوڑی سی کھال کا اُدھڑنا۔

فریادِداغ: ضعف سے دونوں مل گئے پہلو چین بستر سے چھل گئے پہلو

چھلنا: فریب سے لے اُڑنا۔دھوکا دینا۔دیکھتے ہی دیکھتے غائب ہوجانا۔

فریادداغ: اک قیامت کی چال چل جانا دل چھلاوے کی طرح چھل جانا

چھننا: کسی چیز کا چھنّی سے یا کپڑے سے نکلنا۔صاف کیا جانا۔پانی کا ریت وغیرہ میں سے دوسری طرف پھوٹنا۔مراد سوراخ سوراخ ہوجانا جیسے کپڑا پرانا ہوکر چھن گیا۔کسی معاملہ کا ردوقدح سے منقّح ہونا۔کپڑے کے پردے میں سے روشنی کا پھوٹنا۔

گلزارداغ: بنتی ہیں تیری کمر کی کیا خیالی صورتیں چھنتی ہیں باریکیاں کیا مانی و بہزاد میں

چھننا: ان بن ہونا۔ناموافقت ہونا۔

آفتاب داغ: نگاہ شوخ و چشمِ شوق میں در پردہ چھنتی ہے کہ وہ چلمن میں ہیں نزدیک ہم چلمن کے بیٹھے ہیں

چھوٹنا: ترک کردینا۔چھوڑ دینا۔نجات مل جانا۔رہائی پانا۔گرفت سے نکل جانا۔باقی رہ جانا۔

عتاب سے چھوٹنا: درگزر ہوجانا۔بچ جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: زہے نصیب وہ عاشق نصیب والا ہے جو تیرے قہر سے تیرے عتاب سے چھوٹا

انتخاب سے چھوٹنا: رہ جانا۔فروگذاشت ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: انھوں نے غور سے دیکھا جو میرے دیوان کو نہ کوئی شعر مرا انتخاب سے چھوٹا

مطالعہ کتاب سے چھوٹنا: ترک ہوجانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: رہا نظارہ کسی چہرۂ کتابی کا مطالعہ نہ مرا اس کتاب کا چھوٹا

ہاتھ نقاب سے چھوٹنا: گرفت چھوڑ دینا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: ہمی نے وصل میں مجبور پیش دستی کی جب ان کا ہاتھ نہ بند نقاب سے چھوٹا

عذاب سے چھوٹنا: سزا سے بچ جانا۔مصیبت سے نجات مل جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: یہ عشق گر دلِ خانہ خراب سے چھوٹا بہشت میں بھی نہ میں اس عذاب سے چھوٹا

عہد شباب سے نہ چھوٹنا: ترک نہ ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: وہ تاک جھانک کا اول سے تھا مجھے لپکا کہ آج تک بھی نہ عہد شباب سے چھوٹا

حساب سے چھوٹنا: باقی رہ جانا۔ شمار میں خلیل سے چھوڑ جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: شمار میں نے کیا جب تری جفاؤں کا عدد نہ ایک بھی میرے حساب سے چھوٹا

رنگ چھوٹنا: رنگ زائل ہو جانا۔ رنگ اتر جانا۔ اثر نہ رہنا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: مٹی جھلک نہ ذرا خون دل کی گریہ سے یہ رنگ کب مری چشم پرآب سے چھوٹا

دامن چھوٹنا: گرفت سے نکل جانا۔ ساتھ نہ رہنا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: ہمیشہ ساتھ رہا ہے اس آب و آتش کا کبھی نہ برق کا دامن سحاب سے چھوٹا

چھونا: مس کرنا۔ ہاتھ لگانا۔ چھیڑنا۔

مہتاب داغ: موت بھی چھو نہ سکی مجھ کو رہِ الفت میں میں نے پھر پھر کے اجل کو کئی منزل دیکھا

چھوڑنا: پکڑنا کا نقیض۔ ترک کرنا۔ رہا کرنا۔ آزاد کرنا۔ معاف کرنا جیسے قرض چھوڑ دینا۔ بندوق چلانا، فیر کرنا۔ بچانا جیسے رگ چھوڑ کر کاٹنا۔ واگزار کرنا۔ دوڑنا۔ حملہ کرنا جیسے شکار پر شکاری جانور کو چھوڑنا۔ باقی رکھنا جیسے ورثہ چھوڑنا۔ لٹکانا۔ (ہندی میں چھاڑنا ہے جس کی اصل چھڈ ہے)

گلزارداغ: دوش پر اپنے جو صیّاد نے زلفیں چھوڑیں اور جی چھوٹ گیا آج گرفتاروں کا

گلزارداغ: میں اور کروں دعویٔ خوں مجھ سے نہ ہوگا تم چھوڑ بھی دو ہاتھ کوئی سوچتے کیا ہو

دابنا: کسی چیز کو ہاتھوں کے زور سے نیچے بٹھانا۔ چپی کرنا۔ مٹھّیاں بھرنا۔ جسم دبانا۔ بھینچنا۔ دبوچنا۔ گاڑنا۔

گلزارداغ: شمع پر سینک کے تکیے بھی بغل میں دابے گرم جب بھی تو شبِ ہجر میں پہلو نہ ہوا
بغل میں داب کے چل عدم کو شیشۂ مے ملے گی داغ نہ تجھ کو شراب رستے میں

دبانا: گاڑنا۔ دفن کرنا۔ غصب کرنا۔ زبردستی پرایا حق مارنا۔ کسی چیز کو ہاتھوں کے زور سے نیچے بٹھانا۔ چپی کرنا۔ مٹھّیاں بھرنا۔ جسم دابنا۔ بھینچنا۔ دبوچنا۔ عاجز و مغلوب کرنا۔ شکست دینا۔ ساکن کر دینا۔ چھپانا جیسے بات کو دبانا، واردات کو دبانا۔

گلزارداغ: چلتے نہیں ہیں ساتھ مرے ہم سفر کے پانو ہر گام پر دبانے پڑے راہبر کے پانو

دبکنا: سہا ہوا ہونا۔

مہتاب داغ: ساتھ چلا اس کے دبکتا ہوا فتنۂ محشر نے تماشا کیا

دبنا: بوجھ کے نیچے آنا۔ دفن ہونا۔ ایک طرف کو ہٹ کر راستہ دینا۔ رُکنا جیسے تنخواہ دبنا۔ عجز و انکسار کرنا۔ لحاظ کرنا جیسے جتنا ہم دبتے ہیں اتنا سر چڑھتے ہو۔ بھنچنا جیسے چول میں ہاتھ دبنا۔ شرمانا۔ کترانا۔ کسی چیز کے اجزا کا متصل ہو کر ٹھوس ہو جانا۔ نیچے آنا۔ چھپ جانا جیسے گوٹ یا سنجاب کا دبنا۔ فرو ہونا۔ ساکن ہونا جیسے فتنہ کا دبنا۔

گلزارداغ: کیا فلک ٹوٹ پڑا بعد فنا بھی مجھ پر بیٹھی جاتی ہے دبی جاتی ہے تربت میری

آفتاب داغ: ڈرنا۔ جواب اس طرف سے بھی فی الفور ہوگا دبے آپ سے وہ کوئی اور ہو گا

دکھنا: درد کرنا۔ عربی وَجع''۔ اذیت ہونا۔ رنج ہونا۔

مہتاب داغ: غیر کی نعش اٹھائی تو نہو خواب میں بار کا کل سے نہ دُکھا کبھی سانہ تیرا

دلانا: دلوانا۔ عطا کرانا۔ (کشتی دلانا کے معنی پچھاڑنا۔ فتح پانا)

آفتاب داغ: دشمن کی ندامت نے انھیں پیار دلایا اے کاش مرے ذمہ بھی الزام نکلتا

حالیؔ: علم وادب رہے ہیں دَلّبے تیرے ہمیشہ ہر معرکے میں تو نے ان کو دلا کے چھوڑا

دلوانا: عطا کرانا۔ سپرد کرانا۔ قرض نکلوا دینا۔ جِتوانا۔

آفتاب داغ: میری تقدیر بکثرت مجھے دلوائے گی دل تمھارا جو کہے گا اسے غم ایک نہ دو

دہلنا: دل پر اچانک بہت زیادہ خوف وصدمہ طاری ہو جانا۔ (قافیہ مچلنا پگھلنا کے ساتھ)

گلزار داغ: اس قدر خوف ہے مجھ کو ستم پنہاں کا یک بیک لطف بھی کیجے تو دہل جاؤں گا

آفتاب داغ: گونج اُٹھے گنبدِ گردوں دہل جائے زمیں میکشوں کا نعرۂ مستانہ ایسا چاہیے

دیکھنا: آنکھوں سے کام لینا۔ نظر کرنا۔ فارسی میں دیدن۔ عربی میں بَصَارَۃ'' ۔شُہُوُدُ''۔ مراد توجہ کرنا۔ ڈھونڈنا۔ آزمانا۔ خبردار ہونا۔ سوچنا سمجھنا۔ (اس فعل میں بصارت اور بصیرت دونوں مفہوم ہیں) اس کا لازم ہے دکھائی دینا۔

گلزار داغ: سنتے ہی نالہ مرا وہ رہ گئے خنجر بکف کچھ سمجھ کر سوچ کر ڈر کر سنبھل کر دیکھ کر

آفتاب داغ: نہ دیکھو داغؔ کا دیوان دیکھو سمجھ میں یہ کتاب آئے نہ آئے

دھرنا: رکھنا۔ فارسی میں نہادن۔ ٹکانا۔ جمانا۔ سپرد کرنا۔ حفاظت میں دینا۔ گروی رکھنا۔ قبضہ کرنا۔

گلزار داغ: ہم ستم رسیدوں کو زندگی مصیبت ہے خضر پر دھرے احسان عمر جاوداں اپنا

گلزار داغ: پئے تعظیم اُٹھتی ہے قیامت کوئے جاناں میں اجل کہتی ہے بسم اللہ جہاں ہم پانو دھرتے ہیں

دھمکانا: زمین پر قدم کی ضرب لگا کر ڈرانا اور مارنے پیٹنے کا ارادہ ظاہر کرنا۔ ڈانٹنا۔

مہتاب داغ؛ جب اٹھی کوچۂ جاناں سے قیامت کوئی چلتے چلتے مرے دھمکانے کو للکار گئی

دھنسنا: دلدل جیسی زمین میں یا کسی نرم چیز میں پانو کا یا کسی سخت چیز کا گڑنا۔ نیچے بیٹھنا۔ داخل ہونا۔ پچکنا۔ (داغؔ نے بغیر نون غنہ باندھا ہے مگر با نون غنہ فصیح ہے)

مہتاب داغ: کہیں روتا تو ادھر سے نہیں گزرا مجنوں پانو سے ناقہ لیلیٰ کے زمیں دھستی ہے

مہتاب داغ: چلتے چلتے جو ٹھہر جائے پڑے بوجھ ایسا ماہیِ زیرِ زمیں کا بھی تو دھس جائے شکم

دھونا: پانی صاف کرنا۔ پاک کرنا۔ فارسی میں شُستن وشوئیدن۔ مراد دور کرنا۔ زائل کرنا جیسے دل کی بات دھو ڈالو۔

آفتاب داغ: داغؔ تم داغِ جدائی کے گلے کرتے ہو چار چھینٹوں میں وہ چلتے ہوئے دھو جائے گا

ڈانٹنا: دھمکانا۔ جھڑکنا۔ ڈرانا۔ سختی کے ساتھ منع کرنا۔ سخت سُست کہنا۔

مہتاب داغ: میں داورِ محشر سے بہت داد طلب تھا وہ ڈانٹ گئے مجھ کو برابر سے نکل کر

ڈسنا: سانپ کا کاٹنا۔

مہتاب داغ: زہر چڑھتا ہے تری زلف کے نظارے سے مار رکھتی ہے یہ ناگن یونہی کب ڈستی ہے

ڈھالنا: دھات کو پگھلا کر سانچے میں ڈال کر کوئی برتن یا پرزہ وغیرہ مُشکّل کرنا۔ مراد کسی شخص کو طنزیہ باتیں اس طرح سنانا یا چوٹ کرنا کہ اصل مقصود کسی اور کو سنانا ہو۔

مہتاب داغ: کیا کوئی اس کنایہ کو پہچانتا نہیں دیتے ہو گالیاں مجھے غیروں پہ ڈھال کر

گلزار داغ: تجھ سے کیا نسبت کہ تھے لیلیٰ کے کالے ہاتھ پانو حق نے تیرے نور کے سانچے میں ڈھالے ہاتھ پانو

فریاد داغ: عشق سب بل نکال دیتا ہے عشق سانچے میں ڈھال دیتا ہے

ڈھانکنا: کھولنا کا نقیض۔ چھپانا۔ کپڑے یا برتن وغیرہ سے کسی چیز کو چھپا دینا۔ ڈھک دینا۔ برتن کو اوندھانا۔ اسی معنی میں دوسرا لغت ڈھانپنا بھی ہے مگر متروک ہے۔

گلزارداغ: فلک پردہ بنا اہل زمیں کی پردہ پوشی کو مگر اس دشمن جاں نے کسی کا عیب کب ڈھانکا

مہتاب داغ: چھپ گئی سقف فلک یوں تہ ایوان بلند تشتری ڈھانک دے جس طرح کوئی زیرلگن

مہتاب داغ: میں اپنی آنکھیں ڈھانک لوں میں ہاتھ اپنے باندھ لوں
ڈرتے ہوکیوں آ کر سنو کچھ پردۂ حائل کے پاس

ڈھانا: منہدم کرنا۔مسمار کرنا۔مراد زور شور اور قوت کے ساتھ کوئی کام کرنا جیسے ظلم ڈھانا،غضب ڈھانا۔مضمحل کرنا۔طاقت توڑنا۔

آفتاب داغ: صرف بنائے میکدہ اے شیخ کچھ نہ پوچھ اکثر اک اینٹ کے لیے مسجد کو ڈھا دیا

ڈھلنا: ڈھالا جانا۔سانچے یا قالب کے ذریعے بننا۔مراد عمدہ اشعار ومضامین کا تصنیف ہونا۔

گلزارداغ: ڈھلا سارا بدن سانچے میں گویا ذرا اُترا نہیں ظالم کہیں سے

ڈھلنا: بہنا۔ٹپکنا۔گرنا۔زوال پذیر ہونا۔گھٹنا۔اُترنا۔لٹک پڑنا۔جھول جانا۔

گلزارداغ: شبِ ہجر آخر ہوئے پر ہے اتنی بنی خضر کی عمر یہ رات ڈھل کر

گلزارداغ: دن ڈھلے آنے کا وعدہ ہے کسی سے لیکن آج یہ دن وہ قیامت ہے کہ ڈھلتا ہی نہیں

ڈھلنا: وزن کا ایک جانب سے دوسری جانب مائل ہونا۔نیچے جھکنا آگے بڑھنا۔لُڑھکنا۔پھسلنا۔

فریادداغ: دیکھ کر شہر کھل گئیں آنکھیں ماہرویوں پہ ڈُھل گئیں آنکھیں

ڈھونا: بوجھ اٹھانا۔بوجھ کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لاد کرلے جانا۔

یادگارداغ: عدم کو چلے دل میں رکھ کر بتوں کو یہ پتھر ہیں دنیا سے ہم ڈھونے والے

ڈھونڈنا: تلاش کرنا۔کھوجنا۔(اس کا رسم الخط اور تلفظ ڈھونڈھنا بھی ہے)

گلزارداغ: ہوا ہے درد جگر سے یہ گھر مرا تاریک کہ موت ڈھونڈتی پھرتی ہے کوئی راہ ملے

گلزارداغ: فرقت کی شب یہ کام لیا دل کے داغ سے ڈھونڈا اجل کو تا بہ سحر اس چراغ سے

رجھانا: موہ لینا۔

یادگارِداغ: وہ گانا بجانا رجھانا لبھانا سماں باندھتا ہے خوش الہاں کا سہرا

رچنا: سرایت کرنا۔سمانا۔موافق وسازگار ہونا۔رنگ کا کھل جانا جیسے مہندی کا رچنا۔بسنا۔معطر ہونا۔آراستہ ہونا،تیار ہونا،مرتب ہونا۔جیسے بیاہ رچنا،محفل رچنا۔منانا۔منعقد کرنا۔

یادگارِداغ: ہمارے غم کدۂ دل سے یہ برستا ہے کسی زمانے میں شادی یہاں رچی ہوگی

رکنا: مزاحمت۔اٹکاؤ۔تعرض۔ٹھہراؤ۔توقف۔کشیدگی۔رنجش۔رُکنا۔ٹھہرنا۔تھمنا۔ان تینوں میں فرق یہ ہے کہ رُکنا دراصل مطاوع ہے اور تاثُر کا مفہوم رکھتا ہے۔یعنی اس فعل میں قوت ارادی کو دخل نہیں ہے کسی کا مانع ومزاحم ہونا یا سدراہ ہونا یا قوتِ حرکت کا ختم ہو جانا یا کسی دوسرے کی قوت کا مؤثر ہونا اس فعل کے وقوع کا سبب ہوتا ہے۔لیکن ٹھہرنا اور تھمنا میں یہ پابندی نہیں ہے۔مثلاً ایک شخص کسی راہگیر کو پکار کر کہتا ہے۔''ذرا رک جاؤ''اس کی جگہ تھم جاؤ،یا ٹھہر جاؤ۔کہنا چاہیے۔''احمد چلتے چلتے رک گیا''،غیر فصیح ہے۔ٹھہر گیا یا تھم گیا کہنا چاہیے۔رکو رکو یہ پانی نہ پیو غیر فصیح ہے۔کہنا چاہیے''ٹھہرو ٹھہرو یہ پانی نہ پیو''۔یا''تھم جاؤ یہ پانی نہ پیو''۔فصحائے دہلی''ٹھہرنے''کے معنی میں''رکنا''نہیں بولتے اور خطاب میں انسان کو''رک جاؤ''کبھی نہیں کہتے اور جب انسان سے یہ خطاب نہیں کیا جا سکتا تو پھر غیر ذی العقول سے بھی نہیں کیا جا سکتا۔جھجکنا ایسا فعل ہے جو غیر اختیاری طور پر صادر ہوتا ہے۔اس لیے کسی سے یہ کہنا کی ذرا جھجک جاؤ درست نہیں ہے۔رُک

رُک کر پڑھنا اور ٹھہر ٹھہر کر پڑھنا، ان دونوں محاوروں کے معانی اور مواقع استعمال پر غور کیا جائے۔ دونوں کا فرق سمجھ میں آ جائے گا۔ مندرجہ ذیل اشعار میں بھی ''رُکنا'' کے مواقع استعمال دیکھیں:

گلزارداغ: قاتل نہ روک ہاتھ کہ رکتی ہے میری جاں / خنجر تو اور دم کا نگہبان ہو گیا
گلزارداغ: پیامبر کی زباں بات بات پر جو رُکی / شریک حال مرے دل کا اضطراب نہ تھا
گلزارداغ: دم مرے سینے میں جو رُکتا ہے آج / کون خدا جانے خفا ہو گیا
گلزارداغ: یہ سدّ راہ ہو ا کس کا پاس رسوائی / رکے ہوئے ہیں مرے اشک کارواں کی طرح
گلزارداغ: دم رکتے ہی سینے سے نکل پڑتے ہیں آنسو / بارش کی علامت ہے جو ہوتی ہے ہوا بند
گلزارداغ: رُک جائے جو روکے سے وہ نالہ نہیں اپنا / محشر میں بھی ہوگا نہ یہ آزار ذرا بند
گلزارداغ: رکا جو ہاتھ دم ذبح اس ستم گر کا / نگاہ تیز سے چھریاں لگائیں خنجر پر
گلزارداغ: چھیڑ تھمتی ہے کوئی نالہ کوئی رکتا ہے / چارہ گر ناخن وحشت ہے یہ مضراب نہیں
گلزارداغ: مجھ کو امید ہے مشکل مری آساں ہو گی / جو رکاوٹ ترے دل میں ہے وہ خنجر میں نہیں
گلزارداغ: برباد کروں گا اسی کوچے میں وفائیں / کیوں رُکتی ہے آگے مرے اے بادِ صبا ہو
گلزارداغ: اس طرح سے قاصد نے تو رک رک کے کہا حال / جیسے کہ سبق پڑھ کے کوئی بھول گیا ہو
گلزارداغ: بھرا ہے رنج کا دفتر رکے کیونکر دل مضطر / جفائے یار کی اکثر شکایت ہو ہی جاتی ہے
گلزارداغ: کیا رُکے اس نگاہ شوخ کی چوٹ / آتے جاتے نظر نہیں آتی
گلزارداغ: رُکتی ہے دم ذبح کہیں عرض وفا پر / یہ آپ کا خنجر تو نہیں میری زباں ہے
گلزارداغ: کیوں آنکھ لڑے کیوں ہو یہ اس دل کی حقیقت / آفت میں پھنسے مجھ سے رُکے یار سے اُلجھے
گلزارداغ: کبھی چلنا کبھی رکنا کبھی ملنا کبھی کھنچنا / ترے خنجر کو ہر انداز معشوقانہ آتا ہے
گلزارداغ: ان کی شہرت نہ تھمی مجھ سے طبیعت نہ رُکی / جانے والے نہ کبھی اے دل ناشاد رہے
گلزارداغ: یار کا پاس نزاکت دل ناشاد رہے / نالہ رکتا ہوا تھمتی ہوئی فریاد رہے
گلزارداغ: کیا بات ہے خیر ہو الٰہی / رُکتی ہے زبان نامہ بر کی
گلزارداغ: موت آئی ہوئی ٹل جائے یہ آئی نہ رکے / الاماں داغؔ قیامت ہے طبیعت میری
گلزارداغ: نہیں رُکتا جو طفل اشک گھبرا کر نکلتا ہے / الٰہی خیر! گرتا ہے وہی جو دوڑ چلتا ہے
گلزارداغ: چکھادیتے مزا منہ پھیر کر رُک رُک کے چلنے کا / جو بس چلتا تو اپنے ہاتھ سے خنجر کو سمجھاتے
گلزارداغ: جب رُکا خون بن گئی دم پر / چاک دل کو رفو کیے نہ بنی
گلزارداغ: دل کو روکوں کہ چشم گریاں کو / ایک ہی خوب کام ہوتا ہے
آفتاب داغ: روکے سے کوئی رکتی ہیں مژگان درفشاں / باندھے سے بھی نہ ہو کبھی دست کریم بند
آفتاب داغ: نالے رہ جاتے ہیں رُک رُک کے مرے سینے میں / تیر بیٹھا ہے ترا حلق کا درباں ہوکر
آفتاب داغ: ہزاروں حسرتیں وہ ہیں جو روکے سے نہیں رُکتیں / بہت ارمان ایسے ہیں جو دل کے دل میں رہتے ہیں
آفتاب داغ: پھر نہ رُکیے جو مدعا کہیے / ایک کے بعد دوسرا کہیے

رکنا (کسی کے): حجاب ہونا۔ بے تکلف نہ ہونا۔

گلزارداغ: کھلا میں ان سے تو وہ اور داغ مجھ سے رکے / خفا تو ان کو مری شرح آرزو نے کیا

رکھنا: دھرنا۔ ٹکانا۔ بچانا۔ (جسے خدا رکھے اسے کون چکھے) محافظت کرنا۔ جمع کرنا۔ عائد کرنا جیسے الزام رکھنا۔ ملتوی کرنا جیسے یہ کام کل پر رکھو۔ قبر میں اتارنا۔ گروی رکھنا۔ کسی کا مال دبالینا۔ مقرر کرنا۔ پیش کرنا۔ مالک ہونا جیسے میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں۔ قبول کرنا۔ منظور کرنا۔ باقی رکھنا وغیرہ۔

غضب ہے جس کو وہ کافر نگاہ میں رکھے — خدا نگاہ سے اس کی پناہ میں رکھے
بُرا ہوں میں تو مجھے رکھیے اپنے پیش نظر — بُرے کو چاہیے انساں نگاہ میں رکھے
پنھایا ہار گلے کا پھر اس پہ یہ طرہ — کہ پھول غیر کی تم نے کلاہ میں رکھے
جو شیخ دیکھ لے اک بار کیف میخانہ — تو بھول کر نہ خانقاہ میں رکھے
اُسی سے تو دل بیتاب ٹھیک رہتا ہے — جو تجھ کو باندھ کے زلف سیاہ میں رکھے
یہ فقر فاقہ کی خوبی نہیں ہے اے زاہد — کہ تیس روزے اگر ایک ماہ میں رکھے
سر نیاز ہوا اس راہ میں قدم فرسا — جبیں سے پانو تری جلوہ گاہ میں رکھے
تلاش دیر و حرم میں عبث نہ کیونکر ہو — ترا ظہور ہی جب اشتباہ میں رکھے
خدا کے عشق میں اے داغؔ بت کی یاد رہی — ثواب ہم نے ملا کر گناہ میں رکھے

گلزار داغ: بلا سے نامہ کو ثابت اگر نہیں رکھتے — وہ تیرے منہ پہ تو کچھ نامہ بر نہیں رکھتے
ہزار حیف ہوئے بے قرار جن کے لیے — وہ ہاتھ بھی دل بیتاب پر نہیں رکھتے
رہا اگر نہ مجھے ہوش عشق میں نہ رہا — تمھارا دل ہے کہاں؟ تم خبر نہیں رکھتے
اٹھائیں ان کے ستم کس طرح سے ہم اے داغؔ — کہ دل میں تاب وتواں اس قدر نہیں رکھتے

روٹھنا: ناراض و دل گرفتہ ہونا۔ خفا ہونا۔

گلزار داغ: ناراض ہو خدا تو کریں بندگی سے خوش — معشوق روٹھ جائے تو کیونکر منائیں ہم

آفتاب داغ: یہ گستاخی یہ چھیڑ اچھی نہیں ہے اے دل ناداں — ابھی پھر روٹھ جائیں گے ابھی وہ من کے بیٹھے ہیں

روکنا: باز رکھنا۔ مانع آنا۔ مزاحم ہونا۔ تعرض کرنا۔ سدِ راہ ہونا۔ حائل ہونا۔ بند کرنا۔ اٹکانا۔ ٹھیرانا وغیرہ۔

گلزار داغ: قاتل نہ روک ہاتھ کہ رُکتی ہے میری جان — خنجر تو اور دم کا نگہبان ہو گیا

گلزار داغ: رکھنا وہ روک روک کے لڑتی نگاہ کو — رہنا وہ تھام تھام کے دل محو دید کا

روکنا: منع کرنا۔ کسی کام یا بات سے باز رکھنا۔

یادگارِ داغ: تمھیں داغ غیروں سے کیوں ملنے دیتا — بری بات سے کیا نہیں روکتے ہیں

رولنا: پھٹکنا۔ چھانٹنا۔ نیارا کرنا۔ اوپرا وپر سے سمیٹنا۔ اکھٹا کرنا۔ خوب کمائی کرنا۔ ملنا دَلنا جیسے گھوڑا اور پھوڑا جتنا رولوا تنا بڑھے۔

یادگار داغ: گرتے ہیں جو اے داغؔ زمیں پر گہر اشک — ان موتیوں کو خاک میں رولا نہیں جاتا

رونا: فارسی میں گریستن ۔ عربی میں بُکاؔ ۔ اس فعل کا لازمی نتیجہ آنسوؤں کا نکلنا ہے۔ جو اندرونی صدمہ اور غم سے نکلتے ہیں۔ آواز کا نکلنا ضروری نہیں ہے۔ مراد مضطرب ہونا۔ گلہ شکوہ کرنا۔ مصیبت کو بیان کرنا۔ چیخنا چلانا۔ فریاد کرنا وغیرہ۔

آفتاب داغ: دنیا میں ایسے لوگ مصیبت زدہ کہاں — روئے ہم آج خوب گلے مل کے داغؔ سے

فریاد داغ: کسی سے مایوس ہو جانا۔ ناامید ہونا۔

گرد بیٹھے طبیب روتے ہیں — مجھ کو میرے نصیب روتے ہیں

روندنا: کچل ڈالنا۔ پاؤں سے پیس ڈالنا۔

گلزارداغ: مانع رفتار ہو کیااس کو پتھر زیر پا جس نے لاکھوں روند ڈالے کاسۂ سر زیر پا

رہنا: ٹھہرنا۔ ٹِکنا۔ بَسنا۔ قیام کرنا۔ باقی بچنا۔ دیر پا ہونا۔ برقرار ہونا۔ حال ہونا۔ واجبات کا ادا نہ ہونا اور باقیات کا وصول نہ ہونا۔ ناتمام ہونا یا چلتے چلتے ٹھہر جانا جیسے بات ہوتے ہوتے رہ گئی۔ پودا اتنا ہی ہوکر رہ گیا۔ معطل اور شل ہونا۔

گلزارداغ: یہ سخت جاں تو قتل سے ناشاد رہ گیا خنجر چلا تو بازو سے جلاد رہ گیا

یوں آنکھ ان کی کر کے اشارہ پلٹ گئی گویا کہ لب سے ہو کے کچھ ارشاد رہ گیا

ناصح کا جی چلا تھا ہماری طرف مگر الفت کی دیکھ دیکھ کے افتاد رہ گیا

ساننا: تھوڑا پانی آٹے یا مٹی میں ملا کر مَسلنا۔ گوندھنے سے پہلے۔ آلودہ کرنا جیسے ہاتھ سان لیے۔ ملوث کرنا۔ تہمت لگانا۔ شریک کرنا جیسے اسے بھی اپنے ساتھ سان لیا۔ مبتلا کرنا۔ عیب دار کرنا۔

آفتاب داغ: چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی تم ہاتھ میرے خون سے کیوں سانتے ہو

مہتاب داغ: وہ جھگڑتے ہیں جب رقیبوں سے بیچ میں مجھ کو سان لیتے ہیں

سدھارنا: رخصت ہونا۔ روانہ ہونا۔ تشریف لے جانا۔ (محبت یا احترام کے موقع پر ''جانا'' کے بجائے سدھارنا بولتے ہیں)

آفتاب داغ: وہ سدھارے اپنے گھر مجھ کو رہی یہ کش مکش ضبط نے کھینچا ادھر دل سوئے دلبر لے چلا

مہتاب داغ: جانا۔ رخصت ہونا۔

کہا مجھ سے درباں نے ان کی خبر لو بڑی دیر سے وہ سدھارے ہوئے ہیں

سراہنا: تعریف و تحسین کرنا۔ معبود کی حمد و ثنا کرنا۔ مدح کرنا۔ ستائش کرنا۔ آفرین و مرحبا کہنا۔ احسان ماننا۔ داد دینا۔

گلزارداغ: دل میرا سرا ہو کہ تہ تیغ نہ اُف کی اک پھانس کی تکلیف اٹھائی نہیں جاتی

سسکنا: اکھڑا اکھڑا سانس لینا۔ نزع کی حالت میں ہونا۔ مراد کنجوسی کرنا۔

مہتاب داغ: مدعا یہ ہے تڑپتا ہی سسکتا ہی رہے گھول کر آب بقا میں مجھے سم دیتے ہیں

سکھانا: تعلیم و تربیت دینا۔ تلقین کرنا۔ بتانا۔ نصیحت کرنا۔ کسی راستے یا ڈھب پر لگانا۔

آفتاب داغ: کوئی سیکھے خاکساری کی روش تو ہم سکھائیں خاک میں دل کو ملانا کوئی تم سے سیکھ جائے

مہتاب داغ: سکھانا۔ پڑھانا۔ بہکانا۔ لگانا بجھانا۔

سکھانے پڑھانے کو ہیں دوست دشمن یہاں کیسے کیسے وہاں کیسے کیسے

سمانا: رچنا۔ بسنا۔ جیسے روح کا جسم میں فٹ ہو جانا۔ اندر بیٹھنا۔ کھپ جانا۔ بھانا، جچنا، گنجائش ہونا، متحد ہونا۔ اصل میں اَمانا تھا۔ الف، س سے بدل گیا۔

گلزارداغ: ترا غرور سمایا ہے اس قدر دل میں نگاہ بھی نہ ملاؤں جو بادشاہ ملے

آفتاب داغ: جب وہ آنکھوں میں سمائے مرے دل میں آئے بند ہو ں ناصح نافہم یہ راہیں کیونکر

سمجھنا: کسی بات کو اپنے ذہن میں بٹھانا۔ بات کی تہ تک پہنچنا۔ واقف و آگاہ ہونا۔ جیسے سبق سمجھ لیا، تمھارا مطلب سمجھ گیا۔ خیال کرنا، یقین کرنا۔ سلوک کرنا جیسے جب تک وہ زندہ رہے غریبوں ناداروں کو سمجھتے رہے، وہ میرا کام کر دیتا ہے میں بھی اس کو سمجھتا رہتا ہوں۔ وصول کرنا جیسے اس کی مزدوری ان سے سمجھ لینا۔ سزا اور مار پیٹ سے ڈرانا جیسے بچ کر کہاں جائے گا ایسا سمجھوں گا کہ یاد کرے گا۔ پسند کرنا، قدر کرنا۔

آفتاب داغ: سمجھیں گے خوب اس بت نا آشنا سے داغ گر ایک بار اور خدا نے ملا دیا

فریاد داغ: انتقام لینا۔ تادیب کرنا۔

کبھی دھمکی یہ دی کہ سمجھیں گے کبھی گردن ہلی کہ سمجھیں گے

سننا: فارسی میں شنیدن۔ عربی میں سمع''۔ کانوں کے ذریعے سے آواز معلوم کرنا۔ مراد توجہ کرنا، غور کرنا، فریاد رسی کرنا۔ جیسے اے خدا میری سن لے! برا بھلا سُننا۔ جیسے ایک کہو گے تو دس سنو گے۔ اس کا لازم ہے سنائی دینا۔

یادگار داغ: کس طرح سنوں عذر ستم ان کی زباں سے کچھ شور قیامت میں سنائی نہیں دیتا

سنانا: گوش زد کرنا۔ آگاہ کرنا، جتانا۔ خبردار کرنا۔ جیسے ان کو بھی سنا دینا میں نالش کیے بغیر نہیں رہوں گا۔ بُرا بھلا کہنا۔ آوازہ کشی کرنا۔

گلزار داغ: خط میں مجھے اول تو سنائی ہیں ہزاروں آخر یہی لکھا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

سنبھالنا: تھامنا۔ پکڑنا۔ روکنا۔ جیسے ٹوپی یا پگڑی سنبھالنا۔ مدد کرنا۔ سہارا دینا۔ دستگیری کرنا۔ بگڑی ہوئی چیز یا بگڑے ہوئے کام کو درست کرنا۔ نگہبانی تیمارداری کرنا۔ جانچ پڑتال کرنا۔ قابو میں کرنا یا گرہ باندھنا جیسے ''جوکھوں سنبھالنا'' یا زبان سنبھال کر بولو۔ ہاتھ میں اٹھانا جیسے تلوار سنبھالنا یا لکڑی سنبھالنا۔ وغیرہ۔

داغ: ہم بھی جگر کو تھام لیں دل کو سنبھال لیں تھم تھم کے رُخ سے زلف چلیپا اُٹھایئے

آفتاب داغ: قاتل خدا کے واسطے اک زخم اور بھی تلوار پھر سنبھال نمکداں کو چھوڑ کر

سنبھلنا: تھمنا، رُکنا، گرنے سے بچنا، ٹھیرنا، ٹکنا، قائم رہنا، خبردار ہونا، چوکس ہونا، افاقہ ہونا۔ پنپنا۔ بحال ہونا۔ درست ہونا۔ خراب ہونے سے بچنا۔ قابو میں آنا۔ برداشت ہونا وغیرہ۔

گلزار داغ: جلوۂ یار ہے گو ہوش ربا اے ناصح میں تجھے لے کے گروں گا تو سنبھل جاؤں گا

گلزار داغ: شوق نے راہ محبت میں ابھارا لیکن ضعف نے ایک بھی گرتے کو سنبھلنے نہ دیا

گلزار داغ: دل کو بہلاؤں کہاں تک کہ بہلتا ہی نہیں یہ تو بیمار سنبھالے سے سنبھلتا ہی نہیں

سنگھانا: فارسی میں بویانیدن۔ دوسرے شخص کی ناک کے قریب کوئی خوشبو یا بدبو والی چیز لانا۔

آفتاب داغ: باغ فردوس میں بھی بوئے وطن یاد رہے عطر مٹی کا دم مرگ سنگھا دو مجھ کو

سنوارنا: دُرست کرنا۔ اصلاح کرنا، مرتب کرنا، آراستہ کرنا، سجانا۔ اچھی تربیت دے کر مہذب بنانا۔

گلزار داغ: رہے برہم ہی تری زلف پریشاں کی طرح کام بگڑے ہوئے ہر چند سنوارے ہم نے

سنورنا: دُرست ہونا، اصلاح پزیر ہونا، مرتب و آراستہ ہونا۔ سُدھرنا، مہذب ہونا۔ بُننا۔

یادگار داغ: کام بگڑے ہوئے تھے سب اپنے بارے اب کچھ سنورتے جاتے ہیں

سوجھنا: خیال آنا۔

یادگار داغ: تھے ہم بغل عدو سے اس وقت یہ نہ سوجھی سن کر پتے کی ہم سے اب بغلیں جھانکتے ہو

سونا: نیند لینا۔ فارسی خُفتن۔ عربی نَوم''۔ جاگنے کا نقیض۔ مراد مطمئن اور مامون ہونا جیسے دشمن سوئے نہ سونے دے۔ وفات پانا جیسے قبر میں جا سوئے۔ سُن ہو جانا۔

آفتاب داغ: نامہ بر دیدۂ بیدار ہمارا لے جا یہ تو جاگے گا جو تو راہ میں سو جائے گا

آفتاب داغ: چین آئے اسے تکیہ ترے سر کا بن کر کاٹ ڈالوں گا مرا ہاتھ جو سو جائے گا

سونپنا: سپرد کرنا، تفویض کرنا، چارج دینا۔ سنبھلوانا۔ کسی کے اعتبار پر چھوڑنا۔ امانت رکھنا۔

گلزارداغ: کیوں صبح شب وصل خدا کو مجھے سونپا دشمن ہی کو دیجے جو مرے حق کی دُعا ہو

یادگارداغ: سونپا تمھیں خداکو چلے ہم تو نامراد کچھ پڑھ کے بخشنا جو کبھی یاد آئیں ہم

سونگھنا: وقت شامّہ سے کسی چیز کی بو معلوم کرنے کے لیے ناک کے قریب لانا۔

آفتاب داغ: دل کو مسل مسل کے ذرا ہاتھ سونگھیے ممکن نہیں کہ خون تمنا کی بو نہ ہو

سہارنا: گوارا کر لینا۔ برداشت کرنا۔

گلزارداغ: چوٹ کیا کیا نہ لگی دل پہ ہمارے لیکن درد پر درد محبت کے سہارے ہم نے

سہنا: برداشت کرنا۔ بردباری کرنا۔ جھیلنا۔ بُھگتنا۔ صبر کرنا۔ گوارا کرنا۔

گلزارداغ: دم عشق میں گیا دل مجبور رہ گیا صدمہ کسی سے اُٹھ نہ سکا کوئی سہہ گیا

مہتاب داغ: مزے لوں درد کے میں تھوڑے تھوڑے ظلم سہہ سہہ کر
ستم کیجے تو تھم تھم کر جفا کیجے تو رہ رہ کر

سہمنا: ڈرنا، خوف زدہ ہونا یا ایں کیفیت کہ چیخنے چلانے اور مضطرب ہونے کی قوت بھی نہ رہے۔ (اگر خوف کی حالت میں آدمی مدد کے لیے پکار سکے اور اضطراب کا اظہار کر سکے نیز یہ کی حالت دیرپا نہ ہو تو وہ ڈرنا ہے۔ اور اگر خوف کا غلبہ اتنا شدید ہو کہ نہ زبان سے کچھ کہہ سکے نہ اضطراب کا اظہار کر سکے اور خوف دل میں بیٹھ جائے تو وہ سہمنا کہلاتا ہے)

گلزارداغ: سہم جاتی ہے خوشی ڈرتی ہے فرحت مجھ سے کبھی آتا ہے تو دزدیدہ تبسّم مجھ کو

سیکھنا: تعلیم پانا۔ کسی سے کوئی کام یا ہنر یا علم حاصل کرنا۔ دوسرے کی عادت اختیار کرنا۔

آفتاب داغ: غیر کو اپنا بنا لیتے ہیں ہم تو وقت پر دوست کو دشمن بنانا کوئی تم سے سیکھ جائے

شرمانا: لجانا، جھینپنا۔ شرمندہ و خجل ہونا۔ (ایضاً متعدی) دوسرے کو شرمندہ کرنا۔ جیسے ''خدا اسے شرمائے ہم کیا کہیں''۔

آفتاب داغ: اسے شرمائیں گے ذکر عدو پر یہ قسمت ہے حجاب آئے نہ آئے

فرمانا: حکم دینا، ارشاد کرنا، کہنا، بولنا (مرکب ہو کر محاورے میں) عمل میں لانا اور کرنا کے معنی بھی دیتا ہے۔ جیسے زحمت فرمانا۔ تکلیف فرمانا۔ ملاحظہ فرمانا۔ وغیرہ۔ (فارسی مصدر فرمودن سے ماخوذ ہے)

یادگارداغ: دیں گے جواب ہم تو نہ سن کر بُرا بھلا فرمائے جائیں آپ جو فرمائے جاتے ہیں

کاٹنا: (متعدی) دھار دار چیز سے کسی چیز کے ٹکڑے کرنا یا شگاف لگانا یا زخم پہنچانا۔ چاقو، چھری، تلوار، قینچی، آری سے، یا دانتوں سے کاٹنا۔ مراد ڈنک مارنا، چھوڑنا یعنی قطع تعلق کرنا، گزارنا، بسر کرنا جیسے دن کاٹے نہیں کٹتے۔ قطع مسافت کرنا۔ بچ کر نکل جانا جیسے بلّی یا کُتّے کا راستہ کاٹ کر نکل جانا۔ ڈور کو ڈور کے گھسّے سے کاٹ دینا۔ قلم زد کرنا، منسوخ کرنا۔

گلزارداغ: شوق بھی ہے وہم بھی ہے کیا کروں اے نامہ بر کل جو لکھا کاٹ کر وہ آج دفتر رکھ دیا

گلزارداغ: وہ رستہ کاٹ کے چلتے ہیں اس لیے مجھ سے کہ کچھ کہے نہ یہ خانہ خراب رستے میں

کترنا: تراشنا قطع کرنا، کاٹنا، چھنٹنا۔ (کترنا اور کاٹنا میں یہ فرق ہے کترنا کپڑے اور کاغذ جیسی چیزوں کے لیے مخصوص ہے جو قینچی سے کاٹی جاتی ہیں اور کاٹنا عام اور وسیع ہے)

گلزارداغ: یہاں تک بدگماں ہیں میرے مرغِ نامہ بر سے وہ کہ پہلے ذبح کرتے ہیں تو پیچھے پَر کترتے ہیں

گلزارداغ: کھولتا کوئی تو چوری سے ترے دل کی گرہ ہم نے دیکھے ہی نہیں گانٹھ کترنے والے

کترانا: رستے سے الگ ہونا۔ سیدھے راستے سے بچنا۔ کسی شخص سے نفرت یا خفگی یا ادب کے باعث راستہ کاٹ کر جانا۔ بچ کر نکلنا۔

داغؔ: وہ کترا کے چلے ہیں میکدے سے حضرت زاہد بڑے مرشد ہیں ہاتھوں ہاتھ لانا ان کو یاروں میں
داغؔ: خضر کیونکر نہ رہ عشق میں کترا کے چلیں طائر سدرہ بھی اس رہ سے پرافشاں نکلا
داغؔ: غربت میں عادت ہو گئی صحرا نوردی کی مجھے کترا کے پھر جاتا ہوں میں آتا ہوں جب منزل کے پاس

کٹنا: دھاردار چیز سے کسی چیز کے ٹکڑے ہونا یا شگاف ہونا یا زخم لگنا۔ مراد دور ہونا، الگ ہونا جیسے پاپ کٹا۔ پانی کے بہاؤ سے زمین کا بہہ جانا۔ شرمندہ و خجل ہونا۔ خفیف ہونا۔ ذلیل ہونا۔ گزرنا۔ بیتنا۔ ساتھ چھوڑ دینا۔ قتل ہونا۔ رستے کا طے ہونا۔ وغیرہ۔

فریادداغ: بیتنا کاہش غم سے روح گھٹتی ہے آنکھوں آنکھوں میں رات کٹتی ہے
گلزارداغ: طے ہونا کس قدر کٹتی ہے راہ شوق جلد تیز چلتے ہیں ترے خنجر سے ہم

کراہنا: درد و اذیت سے مسلسل ہوں ہوں کی طرح آواز کا مضطربانہ اور غیر اختیاری طور پر نکلنا۔

داغؔ: دردمندوں سے کبھی ضبط فغاں ہوتا ہے چپکے چپکے ترے بیمار کراہیں کیونکر

کڑکنا: آسمانی بجلی کی سخت آواز آنا۔ کڑکنا اور گرجنا میں یہ فرق ہے کہ گرج آواز بھاری ہوتی ہے جو دل کو دہلاتی ہے اور کڑک کی آواز سخت اور شدید ہوتی ہے جو کانوں کے پردے پھاڑتی ہے۔ کڑک بجلی کے لیے اور گرج بادلوں کے لیے بولا جاتا ہے۔ اگر یہ فعل انسان کی طرف منسوب ہو تو۔ مراد معنی ہوں گے سخت آواز سے چیخ کر بولنا۔ نوبت کا بجنا۔ (مصدر کا ماخذ کڑا بمعنی سخت)

مہتاب داغ: کہیں بادل کی گرج ہے کہیں بجلی کی کڑک کہیں بوندوں کی پھواریں کہیں برسے چھم چھم

کسنا: کھینچ کر تاننا۔ جکڑنا۔ مضبوط و چست کرنا۔ آزمانا۔ کسوٹی پر لگانا۔ ستانا۔ خوب بھوننا کہ پانی خشک ہو جائے۔ دوسرے افعال کی تاکید و تقویت کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ جیسے کس کر باندھنا، کس کر تھپڑ لگانا، کس کر قیمت لینا۔ کس کر تولنا۔ آواز کسنا۔ یعنی پھبتی چست کرنا۔ گاجر، مولی، گھیے وغیرہ کدوکس پر رگڑ کر لچھے یا ریشے بنانا۔

مہتاب داغ: ان کی محفل میں رقیبوں نے کسے آوازے بولتا میں تو گلا میرا دبایا جاتا

کسمسانا: بل کھانا۔ مسکوڑا لینا۔ مروڑی کھانا۔ انگڑائی لینا۔ کروٹ کے بل جنبش کرنا۔ پہلو بدلنا۔ کلبلانا۔ اپنے آپ کو چھڑانے کی کوشش کرنا۔ اُکتا جانا۔

مہتاب داغ: ہجر میں ہے خیال اس کا مجھے کسمسا جائے ہم نشیں نہ کہیں
یادگار داغ: حلقۂ آغوش ہے یہ حلقۂ گیسو نہیں کسمسا کر ہو نہ جائے گی رہائی آپ کی

کمھلانا: مُرجھانا۔ پژمردہ ہونا۔ مراد لاغر اور غمگین ہونا۔

یادگار داغ: ہوا سے مثل گل وہ نازنیں کمھلائے جاتا ہے نزاکت جس کی ایسی ہو تو اس کے دل میں گھر کیا ہو

کوسنا: بددُعا کرنا۔

داغؔ: مجھے کوسیں بلا سے گالیاں دیں مگر وہ نام لیں ہر بار میرا

کوندنا: بجلی کا بار بار چمکنا۔

گلزار داغ: گرتی تھی نشیمن پہ مرے کوند کے بجلی صیاد کے گھر آگ لگائی نہیں جاتی
گلزار داغ: نگاہ شوخ ہے حلقے میں چشم شرمگیں کے تماشا ہے کہ بجلی کوندتی ہے آج ہالے میں

کہلوانا: دوسرے شخص سے بات ظاہر کرانا۔ کسی سے اقرار لینا۔ دوسرے شخص کے ذریعے کسی کو پیغام بھیجنا۔ دوبارہ سبق یاد کرنا۔ کوئی عبارت زبانی یاد کروانا یا پڑھوانا۔ کسی سے سفارش کرانا یا ضامن بنانا۔ (کہوانا بھی فصیح ہے)

مہتاب داغ: نہ کہا تھا کہ سچ نہ کہواؤ آپ کو انفعال ہو ہی گیا

مہتاب داغ: تو سہی حشر میں تجھ سے جو نہ یہ کہوا دوں دوست وہ ہوتے ہیں جو وقت پہ کام آتے ہیں

کھانا: فارسی میں خوردن۔ عربی میں اَکل ''۔ کسی چیز کو منہ کے ذریعے سے معدے میں پہنچانا۔ نگلنا۔ مراد برداشت کر لینا۔ جیسے غم کھانا۔ متاثر ہونا۔ جیسے ترس کھانا۔ غبن کرنا۔ ستانا۔ خرچ ہونا۔ جیسے یہ عمارت بڑی رقم کھا گئی۔ ترک کر دینا۔ جیسے لکھنے پڑھنے میں کوئی لفظ کھا جانا۔ برداشت کرنا۔ جیسے جوتے کھانا۔ خراب کر دینا جیسے لوہے کو زنگ کھا گیا یا لکڑی کو دیمک کھا گئی یا ٹڈیاں کھیت کو کھا گئیں۔ فائدہ حاصل کرنا جیسے ہوا کھانا۔ نقصان یا گزند اٹھانا جیسے چوٹ کھانا وغیرہ۔

آفتاب داغ: کھاتے ہیں دوست داغ مرے دل کے داغ سے سچ ہے چراغ ہوتا ہے روشن چراغ سے

آفتاب داغ: تازہ غم کھایا کیے ہم وہ ہیں پاکیزہ مزاج اور تم کھاتے رہے جھوٹی قسم کھائی ہوئی

کھبنا: سمانا، بھانا، دل نشیں ہونا، نگاہ پر چڑھنا۔ چُبھنا، گڑ جانا۔ مؤثر ہونا۔

داغ: جب لڑی ہیں وہ نگاہیں عاشقِ دلگیر سے چبھ گئی ہیں برچھیاں سی کُھب گئے ہیں تیر سے

یادگارِ داغ: جو تجھ میں ہے وہ روپ کہاں ہے گلِ تر میں جو بن بھی وہ جو بن ہے جو کُھب جائے نظر میں

یادگارِ داغ: عاشق کو نہ اچھے سے غرض ہے نہ بُرے سے جو آنکھ میں کھب جائے سما جائے نظر میں

کھٹکنا: کسی چیز کا جسم میں چبھ کر رہ جانا اور حرکت کرنے میں چبھنا اور مسلسل اذیت کا سبب ہونا۔ جیسے پھانس چبھ کر کھٹکتی ہے۔ آنکھ میں کوئی باریک تنکا یا خاک کا ذرہ یا پلک گر جائے یا آنکھ کے اندر کوئی باریک دانہ ابھرے تو پلک جھپکنے میں کھٹک ہوتی ہے۔ سرمہ اگر دردرا ہو تو وہ بھی آنکھ میں کھٹکتا ہے۔ ایسی صورت میں کہتے ہیں آنکھ میں کھٹک ہو رہی ہے۔ مراد ناگوار گزرنا، بُرا لگنا جیسے۔ ایک ہمارا ہی دم ان کو کھٹکتا ہے۔ لڑائی ہونا، ان بن ہونا جیسے۔ اِن کی اُن کی آپس میں کھٹک رہی ہے یا کھٹک گئی ہے۔ بیزار ہونا، خائف و بدگمان ہونا۔ تردد و اندیشے کے ساتھ کسی بات کا دل میں گزرنا، مؤثر ہونا۔ (اس مصدر کا مادہ سنسکرت میں '' کھرؔ '' ہے۔ اس سے کھرنا بنا جو پوربی زبان میں کھٹکنا کا مترادف ہے۔ پھر اس سے کھٹکنا بن گیا)

غم نے ترے نچوڑ لیا قطرہ قطرہ خوں تھوڑا سا درد دل میں کھٹکنے کو رہ گیا

داغ: وہ غنچہ ہوں شگفتہ دل رہا عالم کے خاروں میں وہ کانٹا ہوں نہ کھٹکا میں کسی کے گلعذاروں میں

داغ: دل مرا اہلِ وطن سے ہے بہت کھٹکا ہوا خار تک جس میں نہ ہو ویرانہ ایسا چاہیے

گلزارِ داغ: تیر تیرا بڑھ کے مژگاں سے نہیں کچھ کھٹکتے ہیں اسی نشتر سے ہم

یادگارِ داغ: خلش ہونا۔ ناگوار ہونا۔ ڈرنا۔

دل سے پیوستہ ہے خارِ عشق وہ ہے نازنیں مجھ کو یہ کٹکا ہے کھٹکے گا یہاں آتے ہوئے

کھڑکنا: درخت کے سوکھے پتوں کا آپس میں ٹکرا کر بجنا۔ دیگوں کا کھنکنا۔ (مادہ کھنڈن)

مہتاب داغ: شحنۂ عدل کا وہ خوف ہے بازاروں میں نہیں ممکن کہ جو برتن سے بھی کھڑکے برتن

مہتاب داغ: پتّا کھڑک گیا تو وہ لپکا اسی طرف دیکھی تمام رات عجب پاسباں کی سیر

کھلانا: شگفتہ کرنا، وا کرنا۔ کھِیل کھِیل یعنی دانہ دانہ جدا کرنا۔ جیسے پکے چاولوں کو کھلانا۔ کھیلا کرنا، جیسے جوار باجرہ مکئی وغیرہ کو بھوننا جس سے دانے کِھل جائیں۔

گلزارِ داغ: اشکِ خونیں نے گل کھلائے ہیں آج آئی ہے کس بہار سے آنکھ

کھلنا: کلی کا چٹک کر پھول بننا۔ مراد خوش ہونا، مُسکرانا، ہنسنا۔ دانہ دانہ جدا ہونا۔ جیسے چاولوں کا کِھلنا۔ بُھربُھرا اور خستہ ہونا۔ دیوار یا گنبد یا پھوٹ وغیرہ کا شق ہونا۔ فضا صاف ہونے کی وجہ سے چاندنی کا خوب روشن ہونا۔ رنگ کا شوخ ہونا اور

مناسب اور صاف وشفاف ہونا۔

گلزارداغ: اللہ رے جامہ زیب تری جامہ زیبیاں — پہنا جو تونے رنگ وہی رنگ کھل گیا

گلزارداغ: غرق خون ہے مری مژگاں بھی ترا پیکاں بھی — رنگ کھلتا ہے مگر دیکھیے اچھا کس پر

گلزارداغ: دل کی کلی نہ تجھ سے کبھی اے صبا کھلی — چمپا کھلی گلاب کھلا موتیا کھلی

گلزارداغ: جام شراب ہاتھ سے ساقی نے رکھ دیا — جب مینہ برس کے دھوپ چمن میں ذرا کھلی

گلزارداغ: نالوں سے شق ہوا نہ جگر پاسبان کا — دیوار قید خانہ مگر بارہا کھلی(؟)

کلی کا پھول ہوجانا۔غنچہ چٹکنا۔

گلزارداغ: دل کی کلی نہ تجھ سے کبھی اے صبا کھلی — چمپا کھلی گلاب کھلا موتیا کھلی

چاند کی روشنی پھیلنا۔

گلزارداغ: بے خود شب وصال عدو میں وہ مست ہے — اب چاندنی اگرچہ کھلی بھی تو کیا کھلی

سورج کی روشنی پھیلنا۔

گلزارداغ: جام شراب ہاتھ سے ساقی نے رکھ دیا — جب مینہ برس کے دھوپ چمن میں ذرا کھلی

رونق ہونا۔اچھی فضا۔ہر طرف پھول کھلے ہونا۔

گلزارداغ: ہم تو اسیر دام ہیں صیاد ہم کو کیا — گلشن میں گر بہار بہت خوشنما کھلی

رنگ نکھرا ہوا نکل آنا۔

گلزارداغ: مہتاب پر گمان ہوا آفتاب کا — رنگت جو تیری اے مہ لقا کھلی

سورج چھپنے کے وقت افق پر سرخ رنگ نمودار ہونا۔

گلزارداغ: بہر دعا ووہ دست حنائی جو اٹھ گئے — طرفہ شفق زمین پر روزِ جزا کھلی

کھلنا: گرہ یا کسی بندھی ہوئی چیز یا بند یا چھپی ڈھکی چیز کا کشادہ ہونا۔ظاہر ہونا۔پھٹنا،شق ہونا،بخیہ یا ٹانکے کا اُدھڑنا۔کسی دقیق مفہوم یا راز کا واضح ہونا،آزاد ہونا،اڑاس یا رکاوٹ کا ہٹ جانا۔جیسے موری کھل گئی۔کسی کام یا چیز کا شروع ہونا یا جاری ہونا جیسے دُکان کھلی،نہر کھلی۔شرم وحیا کا مرتفع ہونا۔فراغ ووسیع ہونا۔پھبنا،زیب دینا۔جیسے رنگ کا کھلنا وغیرہ۔محاورات میں آ کر بہت سے معانی ہوجاتے ہیں۔

آفتاب داغ: راہ پر ان کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں — اور کھل جائیں گے دوچار ملاقاتوں میں

کُھلنا: معلوم ہونا۔انکشاف ہونا۔

مہتاب داغ: اے داغ وقت مرگ ہوا امتحاں ہمیں — اس وقت میں یگانہ و بیگانہ کھل گیا

کھنچنا: تننا،کسا جانا،جکڑا جانا،گھسیٹا جانا۔روٹھنا،کنارہ کش ہونا۔عرق کشید ہونا۔طول پکڑنا۔سلب ہونا۔عکس کا اُترنا۔تصور بندھنا۔جذب ہونا۔روانہ ہونا۔مہنگا ہونا۔مائل ہونا۔

گلزارداغ: جب کھنچے ان سے ہوئے اور زیادہ مضطر — مرض عشق کے پرہیز نے مارا ہم کو

گلزارداغ: تیری تلوار نے بھی چال اُڑائی تیری — کھنچ کے آتی ہے جب تا بگلو آتی ہے

کھنچنا: مکدر رہنا۔ملنے میں تامل کرنا۔

مہتاب داغ: اے داغ اپنی وضع ہمیشہ یہ ہی رہی — کوئی کھنچا کھنچے کوئی ہم سے ملا ملے

کھولنا: جوش میں آنا۔پک جانا۔

یادگارِداغ: چھیڑ دو نشترِ مژگاں سے اسے کھولتا دل کا ہے پکّا پھوڑا

کھونا: کھودینا متعدی اور کھوجانا یا کھویا جانا لازم ہے۔گم کرنا،گم ہونا۔بھُلانا۔گنوانا۔ضائع کرنا۔نکما اور معطل کرنا۔دور کرنا۔زائل کرنا۔متحیر و بدحواس ہو جانا۔

آفتابِ داغ: کیوں نگہبان بنے آپ پرائے دل کے مفت کا مال ہے کھو جائے جو کھو جائے گا

گلزارداغ: کھویا گیا ہوں دے کے پتا نامہ برکو میں اپنی خبر کو جاؤں الٰہی کدھر کو میں

مہتاب داغ: اس کے ہجوم ناز میں کھو یا گیا ہے دل جو اس طرح کی بھیڑ میں گم ہو وہ کیا ملے

کھینچنا: تاننا،کسنا،جکڑنا،جذب کرنا،مقطر کرنا،سمیٹنا،کسی بات یا کلام کو طول دینا۔جلدی جلدی کوئی کام کرنا وغیرہ۔

گلزارداغ: سمیٹنا۔ غربت کے رنج فاقہ کشی کا ملال کھینچ (جھیلنا) اے داغ پر زمانے سے دست سوال کھینچ

گلزارداغ: کشیدہ ہونا۔ نازک بہت ہے رشتۂ الفت نہ ٹوٹ جائے اتنا نہ اپنے آپ کو اے مہ جمال کھینچ

گلزارداغ: گھسیٹنا۔ ہو جائے تو نہ طائر دل کی طرح اسیر صیاد اپنی سمت کو آہستہ جال کھینچ

گلزارداغ: باہر نکال۔ ظالم کھنچ آئے گا مرا دل بھی سناں کے ساتھ سینے سے دیکھ بھال کے برچھی کی بھال کھینچ

گلزارداغ: چڑھانا۔ قامت دکھا کے آج صنوبر کو کر قلم سولی پہ سرو باغ کو اے نونہال کھینچ

گلزارداغ: عکس لینا۔ کھینچی تھی جب مصور فطرت نے دل کی شکل کہتا یہ کون تو نہ اسے بے خیا ل کھینچ

گلزارداغ: لمبا سانس لینا۔ وہ ٹھنڈے ٹھنڈے چین سے گھر کو چلے گئے لے اور آہ سرد دل پر ملال کھینچ

گلزارداغ: کمانا۔ ناصح قمار گاہ محبت میں جی نہ ہار دل کو لگا کے نفع اٹھا خوب مال کھینچ

گلزارداغ: دامن کشی۔ اے داغ جذبِ عشق کی دیکھیں گے اب کشش کی اس کشیدہ رونے تو ہم سے کمال کھینچ

گلزارداغ: لکیر بنانا۔ لے کے دشمن سے خط تقدیر کھینچ یہ حصار اے دل پئے تسخیر کھینچ

گلزارداغ: پکڑنا۔ کیوں کھٹکتا ہے عبث اے خار عشق یا نکل یا دامن تاثیر کھینچ

گلزارداغ: کشید کرنا۔ لے اڑے بو جس کی اے پیر مغاں ایکے ایسی تند و پُر تاثیر کھینچ

گلزارداغ: لکیر کھینچنا۔ تیرہ بختوں کا خط تقدیر دیکھ آنکھ میں اس سرمہ کی تحریر کھینچ

گلزارداغ: سونتنا۔ سنگ مقنا طیس ہیں ہم سخت جاں کھینچ اے قاتل ذرا شمشیر کھینچ

گانا: آواز کے اُتار چڑھاؤ کے ساتھ کلام موزوں کو بآواز بلند پڑھنا۔عربی میں تغنّی۔فارسی میں سرودن۔مراد بیان کرنا۔مشہور کرنا۔سراہنا۔بدگوئی کرنا۔

فریاد داغ: خیر نواب کی مناتے ہیں جس کا کھاتے ہیں اس کا گاتے ہیں

گدگدانا: دوسرے شخص کو ہنسانے کے لیے ہاتھ سے اس کی گردن یا پیٹ وغیرہ میں چھو کر چُل پیدا کرنا۔مراد اشتیاق پیدا کرنا۔لطف بڑھانا۔اُکسانا۔اُبھارنا۔تحریک کرنا۔چھیڑنا۔

فریاد داغ: کچھ طبیعت تو گدگداتی تھی پر کسی سے نہ میل کھاتی تھی

آفتاب داغ: جو مرے دل میں ہے کہتے ہوئے ڈرتا ہوں گدگدا لوں تو کہوں پاؤں دبا لوں تو کہوں

گرنا: فارسی میں افتادن۔عربی میں سُقُوط‘‘۔خطّ‘‘۔اوپر سے نیچے آپڑنا۔جیسے پھل کا درخت سے ٹوٹ کر گرنا۔کھڑے سے گر جانا۔جیسے دیوار کا گرنا۔مائل و نازل ہونا جیسے نزلہ کا گرنا یا پروانے کا شمع پر گرنا۔ڈھلکنا،ٹپکنا،جیسے آنسو کا گرنا۔بھٹکنا جیسے پرندے کا کسی غیر جگہ پر گرنا۔انتہائے اشتیاق و اضطراب میں پانی یا دانہ پر پرندے یا مرغوب و دل پسند چیز پر انسان کا مائل ہونا۔مضمحل و ناتواں ہونا۔ہار جانا۔نرخ کا اترنا۔بےعزت ہو جانا وغیرہ۔

گلزارداغ: اس کی تصویر جو یوسف کے مقابل دکھ دوں دیکھیے گرتے ہیں پھر اہل تماشا کس پر

آفتاب داغ: گرے گی طور پر ایک اور بجلی چمکتا ہے رخ روشن کسی کا

گردانا: لپیٹنا۔ سمیٹنا۔ جزدان کے اندر رکھنا جیسے حافظ جی کے جاتے ہی قرآن شریف گردان کر رکھ دیا۔ دوہرانا، تکرار کرنا، جیسے سبق گردانا۔ قدر کرنا، پروا کرنا، معتبر سمجھنا، ماننا جیسے میں ان کی بات کو نہیں گردانتا۔ صیغوں کے دوہرانے کو گردان کرنا کہتے ہیں۔

داغ: جب دیکھتے ہو مجھ کو چڑھاتے ہو آستیں دامن عدو کے قتل پہ گردانتے نہیں

آفتاب داغ: (کسی کو) ماننا۔ خاطر میں لانا۔ سمجھنا۔

سر بازو جاں نثار محبت وہ ہیں دلیر رستم بھی ہو تو کچھ اُسے گردانتے نہیں

گڑگڑانا: منت سماجت کرنا۔ عاجزی سے التجا کرنا۔

یادگارِداغ: امتحاں میں دل کا بودا تھا عدو گڑ گڑا کر پاؤں سر پر رکھ دیا

گزرنا: فارسی میں گزشتن۔ بیتنا، منقضی ہونا، تمام ہونا جیسے وقت کا گزرنا، عمر کا گزرنا۔ دنیا سے جانا، مرنا۔ چلتے چلتے کسی طرف وارد ہونا۔ باز آنا، اعراض کرنا۔ دست کش ہونا۔ پیش آنا۔ عبور کرنا۔

داغ: دست کش ہونا ناچار اختیار کیا شیوۂ رقیب کچھ بے حیا ہی خوب ہیں گزرے حیا سے ہم

گزارنا: ادا کرنا، حکم بجالانا۔ چھوڑنا، ترک کرنا، مہلت دینا۔ بسر کرنا، تمام کرنا جیسے رات گزارنا۔

گلزارداغ: خوب اب دیکھ لیے طور تمھارے ہم نے دن مصیبت کے گزارے سو گزارے ہم نے

گلزارداغ: اس گزرگاہ سے پہنچیں تو کہاں منزل تک جیسی گزرے گی گزاریں گے گزرنے والے

گلنا: کسی چیز کا گرمی پہنچ کر پک کر نرم ہونا جیسے چاول یا گوشت وغیرہ کا گلنا۔ پگھلنا جیسے رانگ یا اور دھاتوں کا گلایا جانا۔ سڑنا، بوسیدہ ہونا جیسے کپڑے یا اور کسی چیز کا پُرانا ہو کر کمزور ہو جانا۔ پھل یا پان وغیرہ کا بگڑ جانا۔ خراب ہو جانا۔ سُن ہو جانا جیسے برف سے ہاتھوں کا گلنا۔ اندر دھنسنا یا بیٹھنا جیسے کوٹھی یا گولہ کا گلنا۔ ضائع ہونا، ہار جانا۔ جیسے روپیہ گلنا۔ داؤں گلنا۔

داغ: گرہ سے نقد دل کھوتے ہیں نقد عیش کی خاطر قمار عیش میں کیا کیا ہمارا مال گلتا ہے

گلزارداغ: کیا برف ہو گیا ہے دم سرد سے بدن دیکھی جو نبض ہاتھ طبیبوں کے گل گئے

(مادہ گل ہے، جس کے معنی پگھلنا، کھانا، نگلنا، ٹپکنا، گرنا وغیرہ)

گننا: شمار کرنا، حساب میں لگانا۔ شامل کرنا۔ خاطر میں لانا، اعتبار کرنا۔ سمجھنا، گردانا۔

گلزارداغ: رکھیے اب بہر عیادت نہ قدم گن گن کر لے رہا ہے یہ مریض آپ کا دم گن گن کر

(علم سنسکرت میں علم حساب کو گنڑتھ کہتے ہیں۔ اسی سے یہ گننا گنتی وغیرہ الفاظ نکلے ہیں)

گونجنا: آواز کا کسی بلند محیط مثلاً پہاڑ یا گنبد وغیرہ سے ٹکرا کر دیر تک ہوا میں چکرانا اور پُر ہونا۔ اور بعض مرتبہ دوبارہ سنائی دینا جس کو صدائے بازگشت کہتے ہیں اس فعل کا اطلاق انسان کی قوی پُر ہیبت آواز، ڈھول اور دھونسے کی آواز، شیر کی گرج نیز کبوتر کے دم بھرنے وغیرہ پر بھی ہو سکتا ہے۔

آفتاب داغ: گونج اٹھے گنبد گردوں دہل جائے زمیں میکشوں کا نعرۂ مستانہ ایسا چاہیے

گہنا: چاند سورج کا گہن میں آجانا۔ گہن لگ جانا۔ نیز گاہنا کا مطاوع۔

گلزارداغ: بوسہ نہ دو اُٹھاؤ تو عارض سے اپنے زلف کیا چاندنی کا لطف ہے جب چاند گہہ گیا

مہتاب داغ: چھپایا زلف نے چہرہ تو شوخی نے کیا ظاہر ہزاروں بار نکلا وصل کی شب چاند گہہ گہہ کر

گھٹنا: کم ہونا، زوال پذیر ہونا۔ تخفیف ہونا۔ وزن، حجم، طول وعرض، قیمت، عزت، ترقی میں کمی واقع ہونا۔
داغ: میرا چاہا نہ خدا نے کبھی چاہا اے داغ غم تو بڑھتا ہے مگر عمر گھٹی جاتی ہے

گھٹانا: کم کرانا، تخفیف کرنا، زائل کرنا، تفریق کرنا۔
یادگار داغ: طول شب ہجراں سے نہ گھبرا دل بیتاب اللہ کو کیا رات گھٹانی نہیں آتی

گھٹنا: خوب باریک پسنا۔ جیسے دوا گھٹنا، بھنگ گھٹنا۔ خوب گھل مل جانا۔ یک جان ہو جانا۔ جیسے حلیم کا گھٹنا۔ رگڑا جانا، پالش ہونا۔ صاف ہونا جیسے سر گھٹنا۔ بھنچنا۔ گھرنا۔ دبائے جانے سے گلے میں پھندا پڑنے سے سانس کا بند ہونا۔ بھرنا چھا جانا جیسے مکان میں دھواں گھٹنا۔ پکی دوستی اور موافقت ہونا، گھل مل کر باتیں ہونا جیسے اِن کی اُن کی خوب گھٹتی ہے۔
گلزار داغ: اُس زلف کا بے طرح جما دل میں تصور اندھیر ہے اس گھر میں ہوا گھُٹ کے دھواں بند
گلزار داغ: تہ خنجر کہتا تھا ستمگر سے گلو اپنا
جو یوں کٹ کٹ کے لڑتے ہیں وہ کب گھٹ گھٹ کے مرتے ہیں

اس مصدر لازم کے دو متعدی ہیں۔ ایک گھوٹنا، دوسرا گھونٹنا۔ اور دونوں کے معنی میں فرق ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ پسنا او رگڑا جانا کے معنی میں گھٹنا مطاوع ہے گھوٹنا (بواوِ مجہول) کا۔

گھرنا: بند ہونا، گھیرے میں آنا، محصور ہونا، چھانا، اُمنڈنا جیسے بادلوں کا گھر کر چھا جانا۔
گلزار داغ: وہ شرمائی ہوئی آنکھیں وہ گھبرائی ہوئی باتیں نکل کر گھر سے وہ گھرنا ترا امیدواروں میں

گھڑنا: بنانا، وضع کرنا۔ ہیولیٰ تیار کرنا۔ جیسے گھڑے کمہار بھرے سنسار۔ تراشنا جیسے اینٹ کو بسولی سے گھڑنا۔ سونے چاندی کا زیور بنانا۔ جھوٹی بات یا جھوٹی کہانی یا جھوٹی خبر بنانا۔ مارنا، پیٹنا۔ (سنسکرت میں اس کی اصل گھٹ ہے۔ اُردو میں ٹے کوڑے سے بدلا گیا)
یادگار داغ: گھڑی ہے دل سے جو تو نے بات تیری ہے کہ اس کے منہ کی تو اے نامہ بر نہیں چھپتی

گھسنا: رگڑ کھانا۔ فرسودہ اور پرانا ہونا۔ کام میں آتے آتے پتلا اور کم ہو جانا۔
یادگار داغ: آخر تھکی زبان گھسیں اپنی اُنگلیاں اک اک گھڑی گنی جو ترے انتظار میں
(گھسنا گھسٹنا گھسیٹنا کا مادہ ''گھرش'' ہے)

گھلانا: پگھلانا، پلپلا کرنا، نرم کرنا، متحد و آمیز کرنا، تحلیل کرنا، لاغر کرنا۔ ختم کرنا، غائب کرنا۔
گلزار داغ: تری محبت نے مار ڈالا ہزار ایذا سے مجھ کو ظالم رُلا رُلا کر گھلا گھلا کر جلا جلا کر مٹا مٹا کر

گھورنا: ٹکٹکی باندھ کر دیکھنا۔ نگاہ جما کر دیکھنا۔ نگاہِ قہر سے ہیبت ناک طور پر یا نفس پرستی یا غایت شوق سے نگاہ جما کر دیکھنا۔

(گھورنا اور تکنا میں ذرا سا فرق ہے۔ تکنا میں اُمید اور آسرا ہے۔ گھُورنا میں عمومیت اور جذبات کی شدت ہے۔ تاکنا الگ مفہوم رکھتا ہے۔ گھورنا، گھرکنا، غرانا، تینوں کا ایک ہی مادہ ہے)
مہتاب داغ: ارادہ قتل کا ہے یا ہیں شکل کے مشتاق وہ گھورتے ہیں بہت سامنے بلا کے مجھے
(کسی کو) آنکھیں نکال کر دیکھنا۔ غصّہ کی نظر سے دیکھنا۔ نگاہ جما کر دیکھنا۔
یادگارِ داغ: وہ قہر کی نگہ سے جب ہم کو گھورتے ہیں لے لے کے ہچکیاں ہم کیا کیا بسورتے ہیں

گھونٹنا: دبانا۔ بھینچنا۔ گلا دبانا، اس طرح کہ سانس بند ہو جائے۔ عورتوں کے محاورہ میں تنگ کرنا، ستانا۔ بند کرنا۔ کسی سے حال بھی نہ کہنے دینا۔ (اس کا مطاوع گھُٹنا ہے)

یادگار داغ: جو گھونٹ گھونٹ کے رکھا تو دل کو کیا رکھا مصیبت اتنی نہ تھی روک تھام سے پہلے

لبھانا: پرچانا، اپنی طرف مائل کرنا۔ (اس کا ماخذ لوبھ بمعنی لالچ)

یادگار داغ: عدو کے غم میں منایا لُبھا لُبھا کے مجھے تسلیاں بھی تو کر دیں الگ بٹھا کے مجھے

لپیٹنا: فارسی میں پیچیدن اور نوردیدن۔ گول تہ کرنا، موڑ باندھنا۔ کسی چیز کو کسی چیز پر محیط کرنا۔ آلودہ کرنا۔ ملوث کرنا۔ ساتھ لینا۔ الجھانا۔ فریب میں لانا۔ دام میں لانا۔ چھپانا۔ آمادہ کرنا۔

گلزار داغ: میت پہ آئیں گے وہ یاں دم ہے مجھ میں باقی یارو لپیٹ دینا زندہ مجھے کفن میں

لپکنا: جھپٹنا یعنی تیز تیز چلنا۔ اُچکنا یعنی نیچے نہ گرنے نہ دینا۔ جیسے گیند لپکنا یا لپک لینا یعنی جلدی سے قدم بڑھا کر لے لینا۔ پھوڑے میں جلدی جلدی ٹیس اٹھنا۔ علاوہ ازیں جتنے معانی ہیں سب میں تیزی سے قدم بڑھانے کا مفہوم ہے۔ پورب میں بجلی چمکنے کو کوندا لپکنا کہتے ہیں۔

مہتاب داغ: پتا کھڑک گیا تو وہ لپکا اسی طرف دیکھی تمام رات عجب پاسباں کی سیر

(اس کا مادہ سنسکرت میں لپ ہے۔ جس کے معنی خواہش وطلب)

لتاڑنا: لاتیں مار کر بھگا دینا۔ ٹھکرانا۔ مراد ملامت کرنا، آڑے ہاتھوں لینا۔ پھٹکارنا۔ برا بھلا کہنا۔ دھتکارنا۔ اب اُردو میں صرف مجازی معنی میں بولا جاتا ہے اگرچہ اصل میں ''لات'' اس کا ماخذ ہے۔

یادگار داغ: لتاڑ ڈالوں گا میں ٹھوکروں میں اس کی طرح چلا ہے فتنۂ محشر کہاں جگا کے مجھے

داغ: کہاں اس میں تیری سی محشر خرامی لتاڑا ہوا تیرا کبک دری ہے

لٹانا: زمین پر گرانا، پٹکنا۔ تڑپانا، پھڑکانا۔ ہنسانا کہ ہنستے ہنستے لوٹنے لگے۔ خوش کرنا۔

داغ: کھائی ہے وعدۂ فردا پہ قسم کیا جھٹ پٹ آج اس حرفِ تسلی نے لٹا رکھا ہے

گلزار داغ: کوئی کلمہ بھی مرے منہ سے نکلنے نہ دیا وہ لٹایا مجھے قاتل نے سنبھلنے نہ دیا

یادگارِ داغ: بیقرار کرنا۔ در دلدار پہ کیا کیا نہ پچھاڑیں کھائیں دل بیتاب نے کیا کیا نہ لٹایا ہم کو

لٹنا: مُسنا، لوٹ لیا جانا۔ تباہ و برباد ہونا۔ ٹھگا جانا، خرید و فروخت میں نقصان اٹھانا۔

آفتاب داغ: حسرتوں کی ہے تباہی سی تباہی دل میں جس جگہ قافلے لٹتے ہیں یہ منزل ہے وہی

لٹوانا: کسی سے نقصان کرانا۔

گلزار داغ: فلک نے لوٹ کے لٹوا دیا حسینوں سے سمجھ لیا کسی مردے کا اس نے مال مجھے

لرزنا: کانپنا۔ تھرتھرانا۔ خوف زدہ ہونا۔ (فارسی مصدر لرزیدن اس کا ماخذ ہے)

لگانا: تحریک کرنا۔ اشغلہ چھوڑنا۔ آمادہ کرنا۔

فریاد داغ: یہ لگایا بلاؤ تو ان کو تم کبھی آزماؤ تو ان کو

لگنا: ملنا، جُڑنا، سلنا، چپکنا، چمٹنا، شامل ہونا، قریب ہونا، جمنا، جڑ پکڑنا، اُگنا، چُنا، نمایاں ہونا۔ پیدا ہونا۔ نصب ہونا۔ تعلق و رشتہ ہونا۔ ضرب واقع ہونا جیسے چانٹا جوتا لاٹھی تلوار گولی وغیرہ کا لگنا۔ ٹکرانا۔ بھڑنا۔ لمس ہونا چھوا جانا۔ محسوس ہونا۔ ہمسر اور لگ بھگ ہونا۔ صرف میں آنا، کام میں آنا۔ وابستہ ہونا۔ مؤثر و کارگر ہونا۔ رچنا، پچنا، رکھا جانا۔ مشغول و منہمک ہونا۔ وغیرہ۔

داغ: آراستہ و مرتب کیا بھیڑ میکدے کے ہے در پر لگی ہوئی پیاسو سبیل ہے سر کوثر لگی ہوئی

کارفرما ہے یہ کس کی لو ہے اے دل مضطر لگی ہوئی اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

وابستہ ہے گر زندگیِ خضر و مسیحا ہوئی تو کیا ہے ہے موت سب کے ساتھ مقرر لگی ہوئی

آشنا ہے بیشک ہے کچھ لگاؤ جو کرتا ہے یہ گریز زاہد سے دخت رز ہے مقرر لگی ہوئی
مطیع ہے جب میں نے آہ کی ہے قیامت اٹھائی ہے آواز پر ہے شورش محشر لگی ہوئی
چسپاں ہے میں آشنا نہیں بت نا آشنا سے داغ تہمت یہ مفت کی ہے مرے سر لگی ہوئی
گلزارداغ: بچیں گے حضرت زاہد کہیں بغیر پٹے ہمارے ہاتھ لگے ہیں جناب برسوں میں
گلزارداغ: اچھی کہی اچھا نہیں کچھ دل کا لگانا یہ لگ گئی اے ناصح ناداں مرے دل کو

یہ فعل جب دوسرے افعال کے ساتھ مرکب ہوکر (آخر میں) آتا ہے تو آغاز فعل کے معنی دیتا ہے۔

لگانا: جوڑنا، ملانا۔ سینا۔ چپکانا۔ چمٹانا۔ شامل کرنا۔ قریب کرنا۔ جمانا۔ اُگانا۔ نصب کرنا۔ تعلق و رشتہ کرنا۔ مارنا جیسے چانٹا جوتا وغیرہ لگانا۔ بھڑانا۔ چھوانا۔ صرف کرنا۔ کام میں لینا۔ وابستہ کرنا۔ ترتیب سے رکھنا۔ مشغول کرنا۔ عیب منسوب کرنا۔ بہتان دھرنا۔ عائد کرنا۔ جیسے ٹیکس لگانا وغیرہ۔

گلزارداغ: ناقے کو قیس کیا نہ لگا لائے راہ پر لیلیٰ کا راز دار اگر پاسباں نہ ہو
مہتاب داغ: لگائیں لاش پہ تلواریں اس نے مقتل میں جو میرے بعد بھی آیا مرا ہی وار آیا

للچانا: لالچ کرنا۔ طمع کرنا۔ ہَوکا کرنا۔ اپنی ضرورت سے زائد چیز کی طلب و خواہش کرنا۔

مہتاب داغ: وہ آئی گھٹا جھوم کے للچانے لگا دل واعظ کو بلاؤ کہ چلی ہاتھ سے توبہ

للکارنا: بہت گرج دار آواز سے دشمن کو مقابلے کی دعوت دینا۔ پکار کر ہوشیار کرنا۔ نعرہ لگانا۔ زور سے چیخنا۔ کڑک کر بولنا۔ شیر کو ہوشیار کرنا۔

مہتاب داغ: جب اٹھی کوچۂ جاناں سے قیامت کوئی چلتے چلتے مرے دھمکانے کو للکار گئی
یادگارداغ: مے خانہ کو جاتا تھا چھپے چوری سے زاہد للکار کے میں نے بھی کہا دیکھ لیا ہے

لوٹنا: کروٹیں بدلتے ہوئے زمین پر یا فرش پر یا خاک پر لڑھکنا۔ تھکن اتارنے کے لیے یا درد یا اضطراب کی وجہ سے یا نشہ اور بے خودی کی حالت میں یا ضد کرنے اور مچلنے کی حالت میں یا کمال مسرت و وجد سے یا بے انتہا ہنسی کی وجہ سے یا کمال اشتیاق کی وجہ سے زمین پر یا فرش پر یا خاک پر کروٹیں بدلتے ہوئے لڑھکنا یا جھومنا۔ مچلنا۔

گلزارداغ: کبھی بیٹھے کبھی اُٹھے کبھی لوٹے کبھی تڑپے تماشا دید کے قابل ہے تیرے بے قراروں کا

لوٹنا: پھرنا، واپس ہونا، پلٹنا۔ الٹ دینا۔ (دینا کے ساتھ متعدی بن جاتا ہے جیسے لوٹ دینا)

یادگارداغ: یاد آتی ہے جب تری شوخی لوٹ جاتی ہے اضطراب کے ساتھ

مانگنا: چاہنا، طلب کرنا، سوال کرنا، کوئی چیز کسی سے عاریت یا ادھار لینا۔ تقاضا کرنا۔

گلزارداغ: دعا مانگے دل غمگین کہاں تک کہوں میں دم بدم آمین کہاں تک
گلزارداغ: ڈرتے ہیں چشم و زلف و نگاہ و ادا سے ہم ہردم پناہ مانگتے ہیں ہر بلا سے ہم
گلزارداغ: مانگی نہ ہوگی خضر نے یوں عمر جاوداں کیا اپنی موت مانگتے ہیں التجا سے ہم

ماننا: تسلیم کرنا، قبول کرنا، منظور کرنا۔ تعمیل حکم کرنا۔ فرض کرنا۔ محسوس کرنا۔ متاثر ہونا۔ بزرگی اور علم یا کسی کمال کی وجہ سے کسی شخص کی عزت کرنا۔ منت یعنی نذر کی نیت کرنا۔

گلزارداغ: گر ایک بھی ہزار میں وہ مان جائیں گے ہم اے پیامبر ترے قربان جائیں گے

مٹانا: ناپید اور نیست و نابود کرنا۔ محو کرنا۔ مٹی میں ملا دینا۔ رگڑ کر یا کھرچ کر یا چھیل کر کسی چیز کو کسی چیز پر سے زائل کرنا۔ کھونا، برباد کرنا۔ منسوخ کرنا، رد کرنا۔

گلزارداغ: تری محبت نے مار ڈالا ہزار ایذا سے مجھ کو ظالم رُلا رُلا کر گھلا گھلا کر جلا جلا کر مٹا مٹا کر

مٹنا: مٹی میں مل جانا۔ بے نشان اور معدوم ہوجانا۔ زائل ہونا۔ محو ہونا۔ برباد و تباہ ہونا۔ فریفتہ و عاشق ہونا۔

گلزارداغ: دیکھیں تو پہلے کون مٹے اس کی راہ میں بیٹھے ہیں شرط باندھ کے ہر نقش پا سے ہم

گلزارداغ: بعد میرے کیوں نوید وصل یار آنے کو تھی وہ چمن ہی مٹ گیا جس میں بہار آنے کو تھی

مچلنا: ضد یا کمال اشتیاق کی وجہ سے بلکنا، بے قابو ہونا۔ کسی چیز کے چھین لینے پر بگڑ جانا۔ (اس کا مادہ بھی مچ ہے)

گلزارداغ: مرے دل کو باتوں میں بہلائے رکھنا قیامت کرے گا یہ فتنہ مچل کر

گلزارداغ: چھین لیتا اسے میں حشر کے دن ضد کر کے کیا کروں مجھ کو فرشتوں نے مچلنے نہ دیا

گلزارداغ: بیزار جس سے تھے یہ وہی دل ہے میری جاں اب کیا ہوا کہ دیکھتے ہی تم مچل گئے

گلزارداغ: گلی سے یار کی ہم اٹھ کے چل چکے تھے مگر مچل گیا دل پر اضطراب رستے میں

گلزارداغ: دیکھنا حشر میں جب تم پہ مچل جاؤں گا میں بھی کیا وعدہ تمھارا ہوں کہ ٹل جاؤں گا

مرجھانا: سبزے کا یا پھول کا کُمھلانا۔ تری و تازگی کا غائب ہوجانا۔ لاغر ہونا۔ خشک ہونا۔ غم و اندوہ کی وجہ سے چہرہ کا پژ مردہ ہونا۔

داغ: کہا غنچہ سے مرجھا کر یہ گل نے ہمیشہ کب رہا جوبن کسی کا

مرنا: زندگی کا ختم ہوجانا۔ جسم میں سے روح کا نکل جانا۔ مراد عاشق و فریفتہ ہونا۔ مائل ہونا۔ خواہش مند ہونا۔ جان کو جوکھوں میں ڈالنا۔ بے حد مشقت میں مبتلا ہونا۔ مُرجھانا۔ کُمھلانا۔ مضمحل اور افسردہ ہوجانا۔ رقم کا ڈوبنا۔ دواؤں کا کشتہ ہوجانا۔ چلا جانا۔ دفع ہوجانا۔ بے انتہا شرم اور غیرت کا طاری ہونا۔ مجبور ولاچار ہونا۔

گلزارداغ: جگر سے کم نہیں اے چارہ گر داغ جگر مجھ کو جو پیدا کی ہو مر مر کر وہ دولت رائیگاں کیوں ہو

مڑنا: ٹیڑھا ہونا۔ بل کھانا۔ رُخ پھیرنا۔ سیدھے راستے چلتے میں کوئی دوسری سمت اختیار کرنا۔ مثلاً دائیں طرف یا بائیں طرف مڑ جانا۔

مہتاب داغ: ہو بھی جائے جو سواری میں ترے اسپ سے شرط پیچھے مُڑ مُڑ کے کرے باد صبا پر تاکید

مسلنا: ہاتھوں سے کسی چیز کو ملنا۔ رگڑنا۔ پاؤں سے کچلنا۔ پائمال کرنا۔ دبانا۔ پیسنا۔

گلزارداغ: کیا دل کا جو رنگ غم نے مسل کر کسی پھول کو دیکھ چٹکی میں مل کر

مکرنا: اپنے قول سے پھرنا۔ عہد شکنی کرنا۔ جھوٹ بولنا۔ انکار کرنا۔

گلزارداغ: غضب ہے انتظار وعدۂ حشر یہیں کہہ کر مکر جائے تو اچھا

ملنا: دو چیزوں کا باہم متصل ہونا۔ قریب ہونا۔ مرکب ہونا۔ مُلاقی ہونا۔ شامل ہونا۔ منسلک ہونا۔ متحد و متفق ہونا۔ جُڑنا۔ پیوست ہونا۔ صلح ہونا۔ حاصل ہونا۔ وصول ہونا۔ مطابق ہونا۔

گلزارداغ: اثر کہاں سے ملے جب یہ پھوٹ ہو باہم الگ الگ رہے دونوں نہ حرف آہ ملے

ملنا: مسلنا۔ رگڑنا۔ تیل یا دوا وغیرہ لگانا۔ لیپ کرنا۔ چُورنا، ملیدہ کرنا۔ مانجھنا صاف کرنا۔ روندھنا۔

گلزارداغ: کیا دل کا جو رنگ غم نے مسل کر کسی پھول کو دیکھ چٹکی میں مَل کر

گلزارداغ: محبت نے کی جب مری دستگیری مقدر بھی رو رو دیا ہاتھ مل کر

گلزارداغ: اس کے ہاتھوں نہ ہو جب تک کسی مظلوم کا خون اپنے ہاتھوں میں حنا ول کبھی ملتا ہی نہیں

منانا: عاجزی و خوشامد الحاح و التجا کر کے روٹھے ہوئے کو راضی کرنا۔ کسی مقررہ پروگرام کے مطابق یادگاری رسوم اجتماعاً خوشی

یا غم کا اظہار کرنا۔ جیسے جشن منانا۔ سوگ منانا۔ تیوہار منانا۔ مراد اگر تنہا ایک شخص کے لئے بولا جائے تو مراد ہوگی ''خوشی یا غم کی کیفیت کو اپنے اوپر کچھ عرصہ تک طاری کرنا''۔ جیسے گھر میں پڑے پڑے کب تک سوگ مناتے رہو گے۔ آؤ ذرا میرے ساتھ باغ چلو۔

یادگار داغ: یہ جان تم نہ لو گے اگر، آپ جائے گی — اس بے وفا کی خیر کہاں تک منائیں ہم

داغ: رہتا ہے دم خفا مرے سینے میں ہر گھڑی — روٹھے ہوئے کو ہائے کہاں تک منائے دل

داغ: خدا کا ملنا بہت ہے آساں بتوں کا ملنا ہے سخت مشکل — یقیں نہیں گر کسی کو ہمدم تو کوئی لائے اُسے منا کر

یادگارِ داغ: راضی کرنا۔ ملاپ کرنا۔

روٹھے کو مناتے ہیں وہ پیار سے یہ کہہ کر — تیری تو یہ عادت ہے ناحق کا گلا کرنا

منا: خفگی دور کر دینا۔ صلح کر لینا۔ راضی ہو جانا۔ (منا، منانا، ماننا سب کی اصل من یا مان ہے)

آفتاب داغ: یہ گستاخی یہ چھیڑ اچھی نہیں ہے اے دل ناداں — ابھی پھر روٹھ جائیں گے ابھی وہ من کے بیٹھے ہیں

نباہنا: وفاداری کرنا۔ محبت میں ثابت قدم رہنا۔ تکلیف ہو یا راحت ہر حال میں گذران کرنا۔ مراسم دوستی پر صبر و تحمل سے قائم رہنا۔

گلزار داغ: جب کہی دار پہ منصور نے اپنی ہی کہی — میں نے تا روز جزا بات نباہی تیری

آفتاب داغ: نہ دلاسا نہ تسلی نہ تشفی نہ وفا — دوستی اس بتِ بدخو سے نباہیں کیونکر

نبیڑنا: کسی چیز کو ختم کرنا۔ کسی کام کو پورا کرنا۔

گلزار داغ: یاں تو نباہے جاتے ہیں عشق بتاں کے ساتھ — زاہد نبیڑ لیں گے وہاں کی وہاں کے ساتھ

نبھنا: آپس میں تعلقات اچھے رہنا۔

گلزار داغ: نبھی ہے عمر بھر کس کی یہ ہے دل کی غلط فہمی — عداوت کیا نہیں ہوتی عداوت ہو ہی جاتی ہے

آفتاب داغ: بوئے وفا بھی آئے تو ہوتا ہے دردسر — کیونکر نبھے گی اُس بت نازک دماغ سے

یادگارِ داغ: ہاتھ سے دامن ہمارا چھوڑیئے — پاؤں پوجے نبھ چکی بس آپ سے

نچوڑنا: دبا کر یا بھینچ کر عرق یا پانی ٹپکا دینا۔ مروڑ کر رس نکالنا۔ یا کپڑوں میں سے پانی سوتنا۔ مراد سب کچھ خرچ کروا کر یا لے کر نادار کر دینا۔ چوس لینا۔

فریاد داغ: تپ دوری نچوڑتی ہے مجھے — دمبدم روح چھوڑتی ہے مجھے

نکلنا: اصل میں نکسنا تھا۔ سین کو لام سے تبدیل کیا گیا۔ زمین سے بیج کا پھوٹنا۔ اپجنا۔ رسنا۔ جھرنا۔ گزرنا۔ ظاہر ہونا۔ پیدا ہونا۔ باہر آنا۔ صادر ہونا۔ ایجاد ہونا۔ ثابت ہونا۔ قرار پانا۔ برآنا یا مراد ہونا۔ دور ہونا۔ دفع ہونا۔ شروع ہونا۔ بڑھ جانا۔ یعنی افضل ہونا یا سبقت لے جانا۔

گلزار داغ: نالہ ہر اک بشر کے جگر سے نکل گیا — جی ہی نکل گیا وہ جدھر سے نکل گیا

گلزار داغ: عالم میں ایک تو نظر آیا نظر فریب — عالم تمام اپنی نظر سے نکل گیا

گلزار داغ: اللہ رے اس کا حسن ترقی بلا کی ہے — ہر موئے زلف موئے کمر سے نکل گیا

گلزار داغ: تاثیر سر زمین سے بنا فتنہ وہ غبار — جو مل کے تیری راہ گزر سے نکل گیا

گلزار داغ: کچھ ہوگا مجھ کو نالۂ شب گیر سے حصول — کچھ مدعا دعائے سحر سے نکل گیا

گلزار داغ: جس دل پہ وہ نگاہ پڑی دل کے پار تھی — یہ نیمچہ ہزار سپر سے نکل گیا

گلزار داغ: وہ داغ بے وفا تو نہ ہو آج دھوم ہے — کوئی غلام آپ کا گھر سے نکل گیا
سہل ہونا مری مشکل کا بہت مشکل ہے — کام دشوار وہ نکلا جسے آساں سمجھا
داغ: پڑا تھا ہائے کس کم بخت کے ہاتھ — کہ ہے نکلا ہوا دامن کسی کا

نکالنا: ایجاد کرنا۔ پہلے پہل کرنا۔

گلزار داغ: تم سے کیا شکوہ ہے گلہ اس سے — جس نے رسمِ وفا نکالی ہے

خارج کرنا۔ دور کرنا۔

گلزار داغ: شب غم کا گذارنا کیا تھا — گھر سے اپنے بلا نکالی ہے

ظاہر کرنا۔

گلزار داغ: نام نکلا جہاں میں پردہ نشیں — یہ کہاں کی حیا نکالی ہے

نکلنا: زبان سے کہنا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: کون دنیا میں باوفا نکلا — یہ تمھاری زباں سے کیا نکلا

ثابت ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: کون دنیا میں باوفا نکلا — یہ تمھاری زباں سے کیا نکلا

اتفاق سے آجانا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: وہ ادھر بھول کر جو آ نکلا — میں نے جانا کہ مدعا نکلا

مراد پوری ہونا۔ آرزو برآنا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: ض ی وہ ادھر بھول کر جو آ نکلا — میں نے جانا کہ مدعا نکلا

شوق پورا ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: اس نے کی مجھ پر انتہا کی جفا — جور کرنے کا حوصلہ نکلا

تمنا پوری ہونا۔ آرزو کی تکمیل ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: جان نکلی مریض فرقت کی — اب تو ارمان آپ کا نکلا

مفید ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: ستیاناس ہو ترا اے دل — تو ہمارے نہ کام کا نکلا

بُرا ثابت ہونا۔ نتیجہ مخالف ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ: پھر بھی اچھا کہوگے غیر کو تم — امتحاں میں اگر بُرا نکلا

شہرت ہونا۔

آفتاب داغ: ارمان بھرے دل کا نہ یوں نام نکلتا — ناکامیِ جاوید سے بھی کام نکلتا

نتیجہ پیدا ہونا۔

آفتاب داغ: معلوم نہ تھا یوں تری باتوں میں ہیں گھاتیں — آغاز میں کیا عشق کا انجام نکلتا

مطلب پورا ہونا۔

آفتاب داغ: پیغام بر اس شوخ کو لایا مجھے لے چل — خالی تری باتوں سے نہیں کام نکلتا

ظاہر ہونا۔ پیدا ہونا۔

آفتاب داغ: گھبرا کے نکلتا نہ ترا ناوک دل دوز پہلو میں اگر گوشۂ آرام نکلتا

قرار پانا۔

آفتاب داغ: اے داغ سناتے غزل اس شوخ کو ہم بھی گر شعر کوئی قابل انعام نکلتا

خطا ظاہر ہونا۔

مہتاب داغ: گھر سے تم کیوں نکالے دیتے ہو کیا قصور اس غلام کا نکلا

مفید ہونا۔

مہتاب داغ: دل مکدر مدام کا نکلا کب یہ آئینہ کام کا نکلا

صورت نکلنا۔

مہتاب داغ: گالیاں سنتے ہیں دعا دے کر خوب پہلو کلام کا نکلا

نکلوانا: خارج کرانا۔معلوم کرانا۔جیسے نام نکلوانا وغیرہ۔

یادگار داغ: آج کیا ہے جو نکلوائے گئے گھر سے رقیب اور دربانوں سے پھکوا دیئے بستر باہر

نکھرنا: صاف اور اجلا ہونا۔میل اور کثافت کا بالکل دور ہو جانا۔روپ اور رونق آنا۔جیسے آٹولوں سے بال خوب نکھرتے ہیں۔

گلزار داغ: غسل میت کی شہیدوں کو ترے کیا حاجت بے نہائے بھی نکھرتے ہیں نکھرنے والے

نگلنا: کوئی چیز منہ اور حلق کے ذریعے سے معدے میں پہنچانا۔اور بطور تحقیر بھکوسنا،ٹھونسنا کی جگہ بولتے ہیں۔غبن کرنا۔تغلب کرنا۔جیسے چھوڑنا اور ہاتھی نگلنا۔

گلزار داغ: اُن سے پوچھوں گا کسی پردے میں احوال رقیب زہر کے گھونٹ نگلتے ہیں نگل جاؤں گا

ہارنا: شکست کھانا۔مغلوب ہو جانا۔ناکام ہو جانا۔عاجز و درماندہ ہونا۔(جیتنا کا نقیض)(مادہ اس کا ''ہا'')

مہتاب داغ: صدمے سہنے کے لئے بھی ہے توانائی شرط اب طبیعت غم فرقت سے بہت ہار گئی

داغ: عشق آخر کو مسلط ہوگیا دل مرا ہارے نہ ہارے ذوق وشوق

ہارنا: مقابلے میں کوئی چیز دے بیٹھنا۔شرط ہارنا۔جان ہارنا۔رقم ہارنا۔قول ہارنا۔ہمت ہارنا۔

یادگار داغ: یقیں ہے وہ آخر کو کچھ لے رہیں گے ترے ہاتھ پر دل جو ہارے ہوئے ہیں

ہچکچانا: جھجکنا۔شک وشبہ کرنا۔متردد ہونا۔کسی کام کو کرتے ہوئے خوف کرنا۔ڈرنا۔

گلزار داغ: اے داغ ہچکچاتے ہو ذلت سے عشق کی دنیا میں ہو تمھیں تو بڑے آبرو پسند

فریاد داغ: تامل کرنا۔پس وپیش کرنا۔

چاہتے ہیں تو اڑ کے کے آئیں گے ورنہ ہر طرح ہچکچائیں گے

ہرنا: بازی کا ناکام رہنا۔داؤ کا بے اثر رہنا۔مقابلے میں کسی چیز کا ہاتھ سے چھن جانا۔

گلزار داغ: محبت میں اے دل نہ ڈر سر پہ کھیل وہ بازی نہیں یہ کہ ہر جائے گی

ہنسوانا: مخالفین کو خوش ہونے کا موقع دینا۔

یادگار داغ: کہیں گے سب تمھیں نادان اور کیا ہوگا یہی نا؟ اپنے پہ ہنسواؤ گے رُلا کے مجھے

ہونا: فارسی میں شدن۔بودن۔ہستن۔عربی میں کَوْن''۔وجود میں آنا۔نیست سے ہست ہونا۔پیدا ہونا۔ظاہر

ہونا۔ واقع ہونا۔ کیا جانا۔ موجود رہنا۔ حاضر ہونا۔ مکمل ہونا۔ کسی چیز کی حقیقت و ماہیت یا شکل و صورت کا تبدیل ہو جانا۔ جیسے پانی بھاپ ہو گیا۔ برف پانی ہو گئی۔ پیش آنا۔ عارض ہونا۔ لاحق یا طاری ہونا۔ حاصل ہونا۔ بننا۔

گلزار داغ:
جو ہو سکتا ہے اس سے وہ کسی سے ہو نہیں سکتا　　مگر دیکھو تو پھر کچھ آدمی سے ہو نہیں سکتا
مرا دشمن بظاہر چار دن کو دوست ہے تیرا　　کسی کا ہو رہے یہ ہر کسی سے ہو نہیں سکتا
نہ رونا ہے طریقے کا نہ ہنسنا ہے سلیقے کا　　پریشانی میں کوئی کام جی سے ہو نہیں سکتا
غضب میں جان ہے کیا کیجے بدلہ رنج فرقت کا　　بدی سے کر نہیں سکتے خوشی سے ہو نہیں سکتا
خدا جب دوست ہے اے داغ کیا دشمن سے اندیشہ　　ہمارا کچھ کسی کی دشمنی سے ہو نہیں سکتا

مفرد فعل حرف نفی کے ساتھ:

نہ نکلنا: مال برآمد نہ ہونا۔ مال نہ ملنا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ:　وہ اس لیے آئے تھے کہ ہم داغ کو لوٹیں　　ہر چند ٹٹولا کئے کچھ مال نہ نکلا

چکر دور نہ ہونا۔ بڑی دور نہ ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ:　اک آن میں خم زلف کا شانے سے نکالا　　قسمت کا مری پیچ کئی سال نہ نکلا

ظاہر نہ ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ:　آئے تھے عیادت کے لئے غیر کو لے کر　　پچھتائے وہ میرا جو بُرا حال نہ نکلا

شیشہ میں جو دراڑ پڑ جاتی ہے وہ نہیں جاتی۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ:　دل چوٹ جو کھاتا ہے تو رہتا نہیں ثابت　　اس شیشہ میں جس وقت پڑا بال نہ نکلا

افعال مرکبہ: لفظوں کے جوڑوں میں سے ایسے مرکب افعال کو الگ کیا جا سکتا ہے۔

(آلیا: مراد گھیر لیا) (بتایا ہوتا: مراد بتانا تھا) (پکانا ریندھنا: مراد کھانا پکانا) (تاک جھانک: مراد تاک میں رہنا۔ نظر بازی) (جان پہچان: مراد واقفیت) (جوڑ توڑ: مراد داؤں۔ پیچ۔ تدبیر۔ سازش) (چھین جھپٹ: مراد چھین کر لینا) (چیخ پکار: مراد چیخنا۔ چلّانا) (چیخم دھاڑ: مراد شور۔ غُل) (دیکھا دیکھی: مراد دیکھ کر) (رہتا سہتا: مراد باقی) (کیا ہوا: مراد کہاں گیا) (مرتے جیتے: مراد جیسے بھی ہو سکا) (بننا سنورنا: مراد سنورنا۔ سجنا)

بھولے بھٹکے: اتفاق سے۔ بے ارادہ۔

گلزار داغ:　چلتے پھرتے بھولے بھٹکے بارہا پہنچے ہیں ہم　　ہائے ظالم غیر کے گھر میں ترا دل دیکھ کر

روکنا ٹوکنا: پوچھنا۔ منع کرنا۔

یادگارِ داغ:　وہ کیوں ان کو روکے وہ کیوں ان کو ٹوکے　　رقیبوں سے دربان کی ملی ہے

کٹ کھنی: کاٹ کھانے والا۔ ڈراؤنی۔

یادگارِ داغ:　نقشہ بگڑا رہتے رہتے غصہ ناک　　کٹ کھنی قاتل کی صورت ہو گئی

لگی لگائی: سوز محبت۔

مہتاب داغ:　دل اُڑاتا ہے دل لگی کے مزے　　پوچھنا کیا لگی لگائی کا

لگی ہوئی بجھنا: محبت زائل ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِ داغ:　دل کی لگی ہوئی بھی کوئی دل لگی ہوئی　　بجھتی نہیں بجھائے سے ایسی لگی ہوئی

ہنستے بولتے: خوش وخرم۔ہوش حواس میں۔

یادگارِداغ: دن گذارے عمر کے انسان ہنستے بولتے جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے

مفرد فعل حالیہ کی شکل میں:

روٹھا: خفا۔ناراض۔کشیدہ خاطر۔دل گرفتہ۔

گلزارداغ: دل مہجور کو آزردہ جو پاتا ہوں میں اپنے روٹھے کو شب و روز مناتا ہوں میں

امدادی افعال: (ڈھنڈیا پڑی: مراد تلاش کرنے لگے)

اُتری ہوئی: چھوئی ہوئی۔استعمال کی ہوئی۔

گلزارداغ: تیری اتری ہوئی مہندی، جو اسے ہاتھ لگے یدِ بیضا کا نشاں پنجۂ مریم میں رہے

بھر چلے: جگر ختم ہونے پہ آجانا۔

مہتاب داغ: دل جگر سب آبلوں سے بھر چلے مر چلے اے سوزِ فرقت مر چلے

پڑنا: تھکا ہوا ہوکر۔درماندگی کے ساتھ۔

گلزارداغ: (قصیدہ) آکرترے زمانے میں اس کے کھلے نصیب مدت سے کھینچتا تھا پڑا انتظار عیش

ٹٹولا کئے: تلاش کرتے رہے۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: وہ جس لیے آئے تھے کہ ہم داغ کو ٹو میں ہر چند ٹٹولا کئے کچھ مال نہ نکلا

چبھتی ہوئی: اصلی بات جو ناگوار ہو۔

یادگارِداغ: اور ناصح کو کڑی میں نے کہی ایک جب چبھتی ہوئی وہ سہ گیا

چلتا ہوا فتنہ: کارگرفتہ۔جلد اثر کرنے والا۔

گلزارداغ: آسماں پاؤں پڑا ہے کہ قیامت ظالم یوں تو چلتا ہوا ہر فتنۂ رفتار نہ تھا

چلتی ہوئی: تیز۔کارگر۔

گلزارداغ: تجھ کو مشکل دلِ بیتاب بتا کونسی ہے ایسی چلتی ہوئی وہ تیغ ادا کونسی ہے

چلتے ہوئے فقرے: خوب پھب جانے والے۔چسپاں ہوجانے والے فقرے۔

فریاد داغ: شعبدے لاکھ لاکھ آفتکے فقرے چلتے ہوئے قیامت کے

گلے پڑی: بلاوجہ سر پڑی ہوئی۔

گلزارداغ: تمھارے تیغ وتبر خاک کام کرتے ہیں گلے پڑی ہی کے سودے مدام ہوتے ہیں

لگانے والے: برائیاں کرنے والے۔

فریاد داغ: ہو بُرا ان لگانے والوں کا جھوٹی سچی سکھانے والوں کا

ہو چکا!: ہوگیا۔آگیا۔مرگیا۔ختم ہوگیا۔

مہتاب داغ: گر یہی قسمیں ہیں تو مجھ کو یقین آپ کے سر کی قسم بس ہو چکا

ہوچکی: نہیں ہوسکتی۔

آفتاب داغ: دیکھ کر آئینہ آپی آپ وہ کہنے لگے شکل یہ پریوں کی یہ حوروں کی صورت ہوچکی

افعالِ ناقص:

(سلام ہے: مراد باز آئے، معاف رکھیے) (غنیمت ہے: مراد کافی ہے، بہتر ہے)

افعال کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ فعل کے ساتھ ''نا'' نہ آئے۔ جیسے

(اُڑتی بات: مراد افواہ، غیر معتبر بات) (ادھیڑ بُن: مراد ادھیڑنا، بننا، غور وفکر، الجھن وتدبیر، پریشان حالی) (آنکھوں دیکھی: مراد آنکھوں سے دیکھی ہوئی) (جب مانوں: مراد تب مانوں) (جوتی جانے: مراد پروا نہ ہونا) (دن گئے: مراد وقت گزر گیا) (کٹا چھنی: مراد جھگڑا، لڑائی)

اب آئے!: ابھی آتے ہیں۔ ذرا سی دیر میں آنے والے ہیں۔

یادگارِ داغ: وہ آئے اور اب آئے یہ آئے — بشارت دی مجھے بادِ صبا نے

اُچکی ہوئی تقدیر: خوش قسمت۔ بلند تقدیر۔

گلزارداغ: گر رسائی چاہتی ہے اور تو اپنا عروج — اے دعا مل جا کسی اچکی ہوئی تقدیر سے

اُچٹتی ہوئی باتیں: سرسری باتیں۔

مہتاب داغ: ان اچٹی ہوئی باتوں کے نہیں ہم قائل — کرے انکار باندازہ ٔ پیمان کوئی

اُڑی پھر: دور رہنا۔

گلزارداغ: آئی اترائی ہوئی کس کی گلی سے یارب — کہ نسیمِ سحری ہم سے اُڑی پھرتی ہے

اچھی کہی: طنز وتعریض کا کلمہ ہے مراد یہ ہے کہ یہ بات اچھی نہیں کہی اس کو ہم نہیں مانتے۔

ضمیمہ ٔ یادگارِ داغ: اچھی کہی کہ مجھ کو بُرا کہہ کے چھوٹ جاؤ — کب مانتا ہوں میں بھی برابر کہے بغیر

آئی کا: موت کا۔

گلزارداغ: جان لے جائے گا آنا شبِ تنہائی کا — کون اب روکنے والا ہے مری آئی کا

آئی ہے (جس کی۔ کسی کی): موت کا وقت آجانا۔

آفتاب داغ: اس کے در تک کسے رسائی ہے — وہ ہی جائے گا جس کی آئی ہے

بڑے آئے: طنز یہ کہنا کہ تمہاری کیا حقیقت ہے۔ تم کون ہو۔

یادگارِ داغ: کہا عرض مطلب یہ اس نے بگڑ کر — بڑے آئے یہ مدعا کہنے والے

بڑی رات گئے: بہت زیادہ رات گزار کر۔

آفتاب داغ: نیند آئی ہے بڑی رات گئے آئے ہو — سرخ آنکھوں میں بھلا نشۂ صہبا کیسا

بس ہو چکا: یعنی نہیں ہوگا۔

مہتاب داغ: گر یہی قسمیں ہیں تو مجھ کو یقین — آپ کے سر کی قسم بس ہو چکا

مراد ہے انتہا ہو گئی اب جانے دو۔ ایسا نہ کرو۔

مہتاب داغ: غیر پر لطف و کرم بس ہو چکا — ہو چکا ہم پر ستم بس ہو چکا

بیٹھی ہوئی آواز: گلا پڑا ہوا۔

یادگارِ داغ: چیخ کر آیا وہاں سے نامہ بر — بات کی بیٹھی ہوئی آواز سے

پھوٹی ہوئی قسمت: نہایت بری تقدیر۔

یادگارِ داغ: عاشقوں میں کوئی بد بخت نہ دیکھا ایسا — جیسی فرہاد کی پھوٹی ہوئی قسمت دیکھی

حسرت ہے: افسوس ہے۔رشک ہے۔

گلزارداغ: ہو کے ظاہر تو کیا عشق نے اک حشر بپا حسرت اس دل پہ کہ جس دل میں یہ پنہاں ہوگا

نہ بنی۔نہ بننا: نہ ہوسکی۔ممکن نہ ہوا۔

گلزارداغ: شوق نے ہم کلام کر ہی دیا اس سے بے گفتگو کیئے ہی بنی

ہاتھ لا!: ہاتھ ملانا۔دادطلبی کے موقع پر کہتے ہیں۔

مہتاب داغ: تو بھی اے ناصح کسی پر جان دے ہاتھ لا استاد کیوں کیسی کہی

محاورے کے بھی بعض اوقات ایک سے زائد مرادی معنی ہوسکتے ہیں،اس کا بھی کوئی نام ہونا چاہیے۔

چھوڑ دینا: آزاد کر دینا۔رہا کرنا۔

مہتاب داغ: یہ تلوّن مرے صیاد کا دیکھے کوئی کہ ادھر دل کو پھنسایا تو ادھر چھوڑ دیا

ترک کر دینا۔

مہتاب داغ: غیر کے حال سے مطلب جو ہمارا نکلا اس نے وہ ذکر جو تھا آٹھ پہر چھوڑ دیا

درگزر کرنا۔صاف کر دینا۔

مہتاب داغ: کام سب خانہ خرابی کے ہوئے ہیں تجھ سے رحم کھا کر تجھے اے دیدۂ تر چھوڑ دیا

حوالے ہونا: نسبت دینا۔

یادگارِداغ: وفاداروں میں غیروں کے حوالے پر حوالے ہیں ہمارے جانے بوجھے ہیں ہمارے دیکھے بھالے ہیں

سپرد کرنا۔سونپ دینا۔

یادگارِداغ: چلا ہے نامہ بر کے ساتھ دل بھی جانب دلبر یہ بے چارے مسافر یا خدا تیرے حوالے ہیں

خبر لینا: پوچھنا۔مدد کرنا۔

گلزارداغ: خدا کے واسطے لو داغ کی خبر جلدی ہم اس کا حال نہایت تباہ دیکھتے ہیں

اپنے گریبان میں منہ ڈالنا۔اپنی حالت دیکھنا۔

آفتاب داغ: اس کے ہاتھوں سے یہ ہی ذلت وخواری ہوگی غیر اپنی تو خبر لیں مجھے کیا کہتے ہیں

تنبیہہ کرنا۔برا بھلا کہنا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: جناب واعظ اکثر دوں کی لیتے ہیں منبر پر مگر اب کوئی رند آ کر خبر حضرت کی لیتا ہے

دم لینا: جان لینا۔

گلزارداغ: دم مرا لے کے ستم گار کرے گا تو کیا یہ رہے گا نہ ترے خنجر براں میں کبھی

سانس لینا۔آرام لینا۔ستانا۔

آفتاب داغ: کھڑے ہوں زیر طوبیٰ وہ نہ دم لینے کو دم بھر بھی جو حسرت مند میرے سایۂ دامن کے بیٹھے ہیں

دم نکلنا: مرنا۔جان نکلنا۔

گلزارداغ: میں نہ تڑپا جو دم ذبح تو وہ کہتے ہیں دم تو نکلا مرے کشتہ کا پہ آساں نکلا

بے حد خوف ہونا۔اس قدر ڈرنا کی جاں پہ نوبت آجانا۔

فریادداغ: عشق سے کس کا زور چلتا ہے اس سے رستم کا دم نکلتا ہے

دم ہونا: جان ہونا۔

گلزارداغ: پہنچا ہوں لب گور تو میں اے غمِ الفت — اب چھوڑ کہ مجھ میں نہیں دم اور زیادہ

کچھ پڑھ کر پھونکنا۔

گلزارداغ: جو کہتا ہوں کہ مرتا ہوں تو فرماتے ہیں مر جاؤ — جو غش آتا ہے تو مجھ پر ہزاروں دم بھی ہوتے ہیں

حوصلہ۔گنجائش یا طاقت ہونا۔

مہتاب داغ: ہاں پیو بادہ کشو دیکھیں تو کتنا دم ہے — خود ہے ساقی کی طرف سے یہ ہی تاکید اکید

دم دینا: دھوکہ دینا۔فریب دینا۔

مہتاب داغ: صاف کب امتحان لیتے ہیں — وہ تو دم دے کے جان لیتے ہیں

جان دینا۔

مہتاب داغ: مجھ سے وہ کہتے ہیں پروانے کو دیکھا تو نے — دیکھ یوں جلتے ہیں اس طرح سے دم دیتے ہیں

دن پھرنا: اچھا وقت آنا۔

گلزارداغ: پھریں گے داغ نہ دہلی کے دن یقیں مانو — نہیں ہے چرخ میں دولاب چاہ کی گردش

قسمت جاگ اٹھنا۔

آفتاب داغ: ہمیشہ تم کو مبارک ہو داغ روزِ نشاط — پھریں ہمارے بھی جیسے پھرے تمھارے دن

رکھا ہونا: کچھ موجود ہونا۔طاقت ہونا۔

مہتاب داغ: کچھ ترا شوق کچھ تری حسرت — اور رکھا ہی کیا ہے اب ہم میں

قائم ہونا۔باقی رہنا۔

گلزارداغ: کھائی ہے وعدۂ فردا پہ قسم کیا جھٹ پٹ — آج اس حرف تسلی نے لٹا رکھا ہے

(کیا رکھا ہے): کچھ نہ ہونا۔باقی نہ ہونا۔

گلزارداغ: شانہ ہے گل ہے کہ دل ہے مجھے معلوم نہیں — دیکھ لو زلف گرہ گیر میں کیا رکھا ہے

رہنے دینا: قائم رکھنا۔

یادگارِداغ: غضب کی بات ہے یہ مشورہ دیتے ہیں وہ مجھ کو — رقیبوں سے بھی تم صاحب سلامت اپنی رہنے دو

طنزیہ یہ فقرہ ہے یعنی اپنے ہی پاس رکھو مجھے نہیں چاہیے۔

یادگارِداغ: بظاہر مہربانی ہے تو دل میں بدگمانی ہے — سلام ایسی عنایت کو عنایت اپنی رہنے دو

رہ جانا: ارادہ ملتوی کرنا۔خواہش ترک کرنا۔

گلزارداغ: ناصح کا جی چلا تھا ہماری طرح مگر — الفت کی دیکھ دیکھ کے افتاد رہ گیا

کمی ہونا۔ناغہ ہونا۔کسر ہونا۔

مہتاب داغ: محفل میں غیر سے بھی تو کرتا تھا التفات — یہ ہم سے چوک ہوگئی یہ ہم سے رہ گیا

زانو بدلنا: اٹھنے کا ارادہ کرنا۔نشست بدل کر۔

گلزارداغ: نہ اٹھنے دیا دل نے اس انجمن سے — کیا قصد سو بار زانو بدل کر

پہلو بدلنا۔نشست کی صورت بدلنا۔

گلزارداغ: وہ خلوت دوست ہوں گھبرا کے میں تعظیم دیتا ہوں — اگر دشمن بھی اس کی بزم میں زانو بدلتا ہے

سوا ہونا: زیادہ ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: معذرت چاہیے کیا جرمِ وفا کی اس سے کہ گنہ عذر بھی ہے اور گناہوں کے سوا

علاوہ ہونا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: نہ سنے داورِ محشر تو کروں کیا اے داغ سب سے اظہار ہوئے میرے گواہوں کے سوا

شرط ہونا: بازی لگانا۔ ہار جیت پر کچھ مقرر کرنا۔

یادگارِداغ: ادھر اڑتی ہے مے، گھلتی ہے افیوں، بھنگ گھٹتی ہے ادھر پینے کی شرطیں ہو رہی ہیں نشہ بازوں میں

لازم ہونا۔

مہتاب داغ: جوش رحمت کے واسطے زاہد ہے ذرا سی گنہگاری شرط

صاف ہونا (دیوان یا کتاب): دوبارہ نستعلیق اور صحیح لکھا جانا۔

گلزارداغ: مشغلہ ہے یہ جناب داغ کا ہو رہا ہے آج کل دیوان صاف

دل میں کوئی کدورت نہ ہونا۔

گلزارداغ: کیوں نہیں تم مجھ سے میری جان صاف چاہیے انسان سے انسان صاف

غم کھانا: صدمہ اٹھانا۔ رنج سہنا۔

گلزارداغ: کیجئے فکر سخن خاک وہ دل ہی نہ رہا داغ فرصت ہی نہیں روز کے غم کھانے سے

ہمدردی کرنا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: مجھے کھائے جاتے ہیں اب طعنے دے کر مرے حال پر تھے جو غم کھانے والے

قیامت اٹھانا: شور وشغب کرنا۔ ہنگامہ برپا کرنا۔

گلزارداغ: کوچے میں اس کے ہم تو قیامت اٹھائیں گے انصاف اپنا یا نہ ہوا آج یا ہوا

بے حد ستم کرنا۔ ہل چل مچا دینا۔

یادگارِداغ: کس قیامت کی ہے اٹھان تری یہ قیامت اٹھائے گی اک دن

کام ہو جانا: ضرورت پیش آجانا۔ مصروفیت ہو جانا۔

مہتاب داغ: اب صبر کس طرح سے دل بدگماں کو ہو کیوں یہ کہا کہ شب کو ہمیں کام ہو گیا

ختم ہو جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: دل جو ناکام ہوا جاتا ہے شوق کا کام ہوا جاتا ہے

کٹ جانا: لفظی معنی دور ہو جانا۔ تراش دیا جانا۔ یہاں مراد ہے شرما جانا۔ خفیف ہونا۔

یادگارِداغ: اس کا قامت دیکھ کر سب کٹ گئے بڑھ چلے تھے سرو بھی شمشاد بھی

گزر جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: کٹ گیا ماہ صیام اچھی طرح کیجئے شراب مدام اچھی طرح

گرم ہونا: ناراض ہونا۔ غصہ ہونا۔

گلزارداغ: معشوق کس طرح نہ کرم کی عوض ہوں گرم ہے ان کی سرنوشت میں لفظ کرم غلط

عروج ہونا۔ خوب مشتعل ہونا۔ زور پر ہونا۔

گلزارداغ: بے طرح ہے نگاہ سے دل کی کٹی چھنی بے ڈھب ہے گرم معرکۂ کارزار آج

لیتے جانا: ساتھ لے جانا۔ لینے کے بعد جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: نکل کے جلد نہ جا اس قدر توقف کر دعائے خیر دل بے قرار لیتا جا

لے کر جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: وہ مجھ سے کہتے ہیں جب بن سنور کے بیٹھے ہیں بلائیں ہاتھ سے تو بار بار لیتا جا

حاصل کرتا رہنا۔ لیتا رہنا۔ لینا جاری رکھنا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: مزہ جبھی ہے کہ بھر بھر کے داغ جام شراب وہ دیتے جائیں تو اے بادہ خوار لیتا جا

مات ہونا: کمتر ہونا۔ نیچا ہونا۔ ذلیل ہونا۔

مہتاب داغ: چمپئی رنگ پھر اس رنگ میں بجلی کی چمک مات کندن ہے ترے رنگ سے سونا کیا ہے

مزاج ملنا: طبیعت کا رنگ معلوم ہونا۔ مزاج پہچاننا۔

مہتاب داغ: ہو سکیں ہم مزاج داں کیوں کر ہم کو ملتا ترا مزاج نہیں

موافقت ہو جانا۔

مہتاب داغ: نا اتفاق نہیں پیام و سلام تک جب مل گئی نظر سے نظر مل گیا مزاج

منہ کو لگنا: خوشگور معلوم ہونا۔ مزا محسوس نہ ہونا۔

یادگارِداغ: اس قدر روزے کی گرمی ہے مجھے منہ کو لگتا نہیں ٹھنڈا پانی

چاٹ لگنا۔ چسکا پڑنا۔

گلزارداغ: لیتا ہوں بوسہ ہائے خطِ سبز کے مزے ہے زہر ان دنوں مرے منہ کو لگا ہوا

نام ہو جانا: مشہور ہو جانا۔ نام پڑ جانا۔

گلزارداغ: جائیں جو لے کے داغ جنوں وحشیانِ عشق ہو جائے نام گلشنِ فردوس داغ داغ

تہمت لگنا۔

مہتاب داغ: میں ہر طرح سے موردِ الزام ہو گیا تقصیر کی کسی نے میرا نام ہو گیا

شہرت ہو جانا۔

ضمیمۂ یادگارِداغ: باعثِ شہرت ہمارا عشق ہے نام دنیا میں تمھارا ہو گیا

نکل جانا: چلا جانا۔

گلزارداغ: احباب ڈھونڈتے ہیں پریشان ہیں رفیق کیا جانے آج داغ کدھر کو نکل گئے

سبقت لے جانا۔

گلزارداغ: جس دل پہ وہ نگاہ پڑی دل کے پار تھی یہ نیمچہ ہزار سپر سے نکل گیا

ہاتھ پڑنا: آ لگنا۔ چھو جانا۔

مہتاب داغ: ایسے نشہ کے کیوں نہ ہوں قربان ہات ان کا مری کمر میں پڑا

پالے پڑنا۔ اختیار میں ہونا۔

مہتاب داغ: حوروں کے ہاتھ پڑ گئے جنت میں ہم غریب کیا آدمی کا بس ہے جو اپنا مکاں نہ ہو

کتابیات

کتب ودواوین:

۱۔ آفتاب داغ، داغ دہلوی، مطبع انوار محمدی لکھنؤ،۱۳۰۲ھ
۲۔ حیات داغ، سیماب صدیقی، اسلامیہ سٹیم پریس، لاہور، س۔ن
۳۔ داغ کے اہم تلامذہ، اسعد بدایونی، لیتھوکلر پرنٹرس علی گڑھ،۱۹۸۶ء
۴۔ زبان داغ، مرتبہ سید رفیق مارہروی، نسیم بک ڈپو لکھنؤ،۱۹۵۶ء
۵۔ فریاد داغ، داغ دہلوی، مطبع مطلع العلوم واخبار نیّر اعظم، مراد آباد،۱۸۸۵ء
۶۔ فریاد داغ، نواب مرزا خان داغ، مطبع مطلع العلوم مراد آباد،۱۹۱۳ء
۷۔ فریاد داغ، نواب مرزا خان داغ، مطبع منشی امجد علی خان مراد آباد،۱۸۹۹ء
۸۔ گلزار داغ، داغ دہلوی، نیّر پریس پاٹا نالہ لکھنؤ، س۔ن
۹۔ مطالعہ داغ، ڈاکٹر سید محمد علی زیدی، کتاب نگر دین دیال روڈ لکھنؤ،۱۹۷۴ء
۱۰۔ مہتاب داغ، داغ دہلوی مرتبہ: سید سبط حسن، مجلس ترقی ادب، لاہور،۲۰۰۸ء
۱۱۔ مہتاب داغ، داغ دہلوی، مطبوعہ عزیز دکن،۱۳۱۰ھ
۱۲۔ یادگار داغ، داغ دہلوی، مرتبہ احسن مارہروی، اسلامیہ سٹیم پریس، لاہور
۱۳۔ یادگار داغ، نواب مرزا داغ دہلوی، مرتبہ: کلب علی خاں فائق مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۸۴ء

جامعاتی تحقیقی مقالات:

۱۴۔ اجمل حمید، فرہنگ کلام فیض، اجمیر
۱۵۔ ام ہانی اشرف، شمالی ہند کے اردو قصائد کی فرہنگ، علی گڑھ
۱۶۔ جاوید یونس، فرہنگ آب حیات، پنجاب
۱۷۔ حسین حارث، نوطرز مرصع میں عربی اور فارسی کی فرہنگ، جواہر
۱۸۔ خورشید انور، دکنی اردو قصائد کی توضیحی فرہنگ، علی گڑھ
۱۹۔ ذکاء الدین، اٹھارھویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ، علی گڑھ
۲۰۔ سمیرا مختار، فرہنگ کلام ذوق (اردو)، پنجاب
۲۱۔ صادق علی، فرہنگ کلیات اقبال، راجستھان
۲۲۔ صباحت قمر، فرہنگ کلیات سودا (اول، دوم)، پنجاب
۲۳۔ صفیر صدف، فرہنگ کلیات راشد، پنجاب
۲۴۔ ضیاء الدین، شمالی ہند کی اٹھارھویں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کی فرہنگ، علی گڑھ
۲۵۔ عبدالرشید صدیقی، فسانہ آزاد کی تہذیبی فرہنگ، علی گڑھ
۲۶۔ مجاہد الاسلام، فرہنگ قصیدہ سودا، جواہر
۲۷۔ عمر فاروق اعظم، اردو تنقید کی فرہنگ (۱۸۵۷ء تا ۱۹۴۷ء)، دھلی
۲۸۔ فرید احمد برکاتی، فرہنگ کلیات میر مع مقدمہ، راجستھان
۲۹۔ قدیر انجم، فرہنگ کلیات میراجی، جی سی یو لاہور

۳۰۔ کرن الطاف،فرہنگ کلیات سودا (سوم، چہارم)، پنجاب
۳۱۔ مجاہدالاسلام،فرہنگ کلیات سودا، جواہر
۳۲۔ محمد نعیم خان،فرہنگ کلیات میر حسن، راجستھان
۳۳۔ محمد نعیم فلاحی، فرہنگ کلیات سودا، راجستھان
۳۴۔ مسعود احمد،فرہنگ کلیات مومن، پنجاب
۳۵۔ مسعود حسن،فرہنگ لفظیات مصحفی، مگدھ
۳۶۔ مظہر اقبال،فرہنگ خطوط غالب، پنجاب
۳۷۔ نثار انجم،فرہنگ قلی قطب شاہ، سندھ
۳۸۔ نذر ارشاد، رانی کیتکی کی کہانی کی فرہنگ، جواہر
۳۹۔ نسیم بیگ، فرہنگ نظیر اکبر آبادی، کراچی
۴۰۔ نکہت سلطانہ،طلسم ہوشربا کی فرہنگ، علی گڑھ

لغات و فرہنگیں:

۴۱۔ احمد،کلیم الدین، ۱۹۷۸ء،''فرہنگ ادبی اصطلاحات''، دہلی: ترقی اردو بیورو
۴۲۔ اردو دائرہ معارف اسلامی، ۱۴۰۰ھ/۱۹۸۰ء، لاہور: پنجاب یونیورسٹی پریس
۴۳۔ اردو لغت، ۱۹۷۷ء،''اردو لغت (تاریخی اصول پر)''، کراچی: ترقی اردو بورڈ
۴۴۔ اشفاق احمد، اکرم چغتائی، فضل قادر فضلی (مرتبین)، ۱۹۷۴ء،''ہفت زبانی لغت''، لاہور: مرکزی اردو بورڈ
۴۵۔ اصغر، راجیسور راوء، راجا، س ن،''ہندی اردو لغت''، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
۴۶۔ امروہوی، نسیم، ۱۹۸۴،''فرہنگ اقبال''، لاہور: اظہار سنز
۴۷۔ انجم، خلیق، ۱۹۶۰ء''اردو ہندی لغت''، دھلی: انجمن ترقی اردو
۴۸۔ بدخشانی، مقبول بیگ، ۲۰۰۴ء،''فیروز اللغات (فارسی۔اردو)''، کراچی: فیروز سنز
۴۹۔ برکاتی، فرید احمد، ڈاکٹر، ۱۹۸۸ء،''فرہنگ کلیات میر''، گورکھ پور: آفسٹ پریس
۵۰۔ پلیٹس، جان، ۱۹۷۴ء''A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English''لندن: آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس
۵۱۔ تفہیمی، ساجداللہ، ۱۹۹۶ء،''فرہنگ اصطلاحات علوم ادبی''، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران
۵۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، س ن''قومی انگریزی اردو لغت''اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
۵۳۔ جین، گیان چند، ڈاکٹر، ۱۹۷۳ء''لسانی مطالعہ''، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو
۵۴۔ حقی، شان الحق، ۲۰۰۳ء،''فرہنگ تلفظ''، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
۵۵۔ خان، رشید حسن، ۲۰۰۳ء،''کلاسیکی ادب کی فرہنگ''، نئی دھلی: انجمن ترقی اردو ہند
۵۶۔ رچرڈسن، جان، ۱۹۸۴ء''Persion,English and Arabic dictionary''، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز
۵۷۔ سرن کیف، سرسوتی، ۲۰۰۴ء،''فرہنگ ادب اردو''، دہلی: ساہتیہ اکادمی
۵۸۔ سمیع الدین، عابدہ، ۲۰۰۷ء،''Encyclopedia Dictionary of Urdu Literature''، دہلی: گلوبل وژن پبلشنگ

۵۹۔ سید احمد دہلوی،۱۹۷۴ء''فرہنگ آصفیہ''دہلی: ترقی اردو بورڈ

۶۰۔ شاہینہ،تبسم،۱۹۹۳ء،''فرہنگ کلام میر''،نئی دھلی: معیار پبلی کیشنز

۶۱۔ عبدالحق،۱۹۷۷ء،''لغت کبیر اردو''،کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان

۶۲۔ عبیداللہ خان،س ن''پریم چند۔ان کا عہد اور فن''،لاہور: پنجاب یونی ورسٹی

۶۳۔ عتیق اللہ،۱۹۹۵ء''ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ جلد اول''،دہلی: اردو مجلس

۶۴۔ فیروزالدین،مولوی،۱۹۶۷ء''فیروز اللغات''،لاہور: فیروز سنز

۶۵۔ قریشی،اکبر حسین،ڈاکٹر،۱۹۹۵ء''فرہنگ طلسم ہوشربا''،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان

۶۶۔ قریشی،اکبر حسین،ڈاکٹر،۱۹۹۵ء''فرہنگ فسانہ آزاد''،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان

۶۷۔ منہاج الدین،شیخ،پروفیسر،۱۹۶۵ء،''قاموس الاصطلاحات''،لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی

۶۸۔ نارنگ،پروفیسر گوپی چند(مرتب)،۱۹۸۱ء،''اردو افسانہ روایت اور مسائل''،دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

۶۹۔ نارنگ،پروفیسر گوپی چند(مرتب)،۱۹۸۵ء،''لغت نویسی کے مسائل''،دہلی: لبرٹی آرٹ پریس

۷۰۔ نقوی حسین،نائب،۱۹۷۵ء،''فرہنگ انیس''،دہلی: پ۔ن

۷۱۔ نیر،مولوی نورالحسن،۱۹۸۵ء''نوراللغات۔جلد اول تا چہارم''اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن

ڈاکٹر محمد اشرف کمال

اصطلاحات سازی۔ضرورت واہمیت

To keep the existence of national integrity and to strengthen the collective ideology of the language performing an important .It is necessary for the nationalistic ideas and entire national interest to mold language to modern lines.

The terminology of a language is an inevitable element for its improvement. The improvement in the field of science and technology demand this necessary and required alternations in the language to get the language at bar. In this regard the required terminology in this language can get the science and the modern knowledge improved to make it, is the requirement of this age.

اصطلاحات سازی کسی بھی زبان کے لیے بنیادی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔اپنی زبان کو دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے ساتھ زندہ رکھنے اوراس کی جداشناخت کو برقرار رکھنے کے لیے روزمرہ بول چال میں استعمال ہونے والی اشیاء کے ناموں کو اپنی زبان میں منتقل کرنے کا عمل نئی نئی اصطلاحات بنانے کی ضرورت کا متقاضی ہوتا ہے۔زندگی کا ہر شعبہ اپنی روزافزوں ترقی کے ساتھ جہاں نئے علوم وفنون سے مالا مال ہورہا ہے وہاں زبانیں بھی ترقی اوروسعت سے ہمکنار ہورہی ہیں۔زبانوں کی یہ ترقی نئے نئے الفاظ اوران کی اصطلاحات کواپنے دامن میں سمیٹے ہوئے نئے لسانی امکانات کی تشکیل کا فریضہ سرانجام دینے کی سعی میں مصروف کارہے۔

> ’’اصطلاح سے مراد وہ بامعنی لفظ ہے جو اپنے اصل معنی میں برتا جائے نہ کہ استعارۃً ،یا کوئی لفظ جو کسی مخصوص مفہوم میں اختیار کرلیا جائے۔‘‘(۱)

بابائے اردو نے اسے درج ذیل انگریزی الفاظ کا مترادف قرار دیا ہے۔

Technical rerm accepted or conventional meaning expression, phraseology.(2)

اصطلاحات سازی کی ضرورت واہمیت اوراصطلاح کی تعریف کرتے ہوئے جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ’’ہر زندہ زبان میں،علوم وفنون کی سطح پر،اصطلاحات سازی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔اگر مروج معنی کے علاوہ کسی لفظ کے کوئی اور معنی صلاح ومشورہ سے مقرر کر لیے جائیں تو معنی کی اس صورت کواصطلاح کہتے ہیں۔اس طرح کئی تصورات یا خیالات اس لفظ سے ادا ہوجاتے ہیں۔‘‘(۳)

مولوی وحیدالدین سلیم اصطلاحات کےحوالے سے لکھتے ہیں:

> ’’اصطلاحیں دراصل اشارے ہیں جو خیالات کے مجموعوں کی طرف ذہن کو منتقل کردیتی ہیں۔‘‘(۴)

زبانوں میں ارتقا کا عمل ناگزیر ہوتا ہے۔ اگر زبان ارتقائی دوڑ میں پیچھے رہ جائے تو وہ جمود کا شکار ہو کر زوال پذیر ہوتے ہوتے مردہ زبانوں کی فہرست میں داخل ہو جاتی ہے۔

جدید علوم وفنون کے پھیلاؤ تعلیم وتدریس کی نئے زاویوں کے حوالے سے ترویج اور سائنس وٹیکنالوجی کی ترقی نے جہاں پوری دنیا کے سماج اور انسانی معاشرے کو روایات اور زندہ رہنے کا نیا مفہوم عطا کیا ہے وہاں زبان وبیان اور شعر وادب پر بھی اس کے گہرے اثرات دیکھنے میں آئے ہیں۔ ذرائع ابلاغ (Source of Communication) کی وسعت، رسائل وجرائد کی بڑھتی ہوئی تعداد اور کمپیوٹر کی ترقی نے انسان کے تخیلاتی کینوس کے ساتھ ساتھ قوتِ ادراک اور وسعتِ نظری کو بھی جلا بخشی ہے جس کی وجہ سے ذہنی سطح کی بلندی اور علمی ذخائر میں خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔ سائنس کی ترقی نے تمام علمی وادبی منظر نامے کو یکسر بدل کر رکھ دیا ہے۔ سائنس کے شعبہ میں روز افزوں نئی نئی ایجادات اور اختراعات اس امر کی متقاضی ہیں کہ زبان کو بھی سائنس کے ہم دوش اور ہم پلہ بنانے کے لیے اس میں مناسب اور ضروری تبدیلیاں عمل میں لائی جائیں اور اس ضمن میں اصطلاحات سازی سے کام لیا جائے۔ کسی بھی زبان میں اصطلاحات سازی کا کام ہمیشہ مستقل نوعیت کا ہوتا ہے اس میں کوتاہی دراصل سائنسی ترقی کو روکنے اور جدید علوم کے فروغ میں رکاوٹ کا باعث ہو سکتی ہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

> ''سائنس ہماری زندگی کا ایک ایسا شعبہ ہے جس میں ترقی کی رفتار اور تحقیق کی سمتیں دیگر علوم سے کہیں زیادہ ہیں اور آج مادی دنیا ترجیحاً اس میں دلچسپی لے کر اور اسے اپنا مرکزِ توجہ بنا کر سے زیادہ سے زیادہ آسائشیں اور فائدے حاصل کرنا چاہتی ہے۔''(۵)

قومی وجود کو برقرار رکھنے اور اجتماعی شعور کو استحکام دینے میں زبان نہایت اہم کردار کی حامل ہے۔ اجتماعی سوچ اور ہمہ گیر ملکی مفاد کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ زبان کو جدید سے جدید تر خطوط پر استوار کیا جائے۔ ایک وسیع تر قومی زبان کی ترویج اور فروغ کے امکانات سے پہلو تہی کرنا دراصل قومی وجود اور ملکی سالمیت کے منافی ہے۔ ملک کی نظریاتی سرحدوں کی حفاظت اور صوبائیت کے اثرات کو زائل کرنے کے لیے ایک مشترک زبان کے خدوخال اجالنے کی اہمیت سے نہ صرف ماہرین لسانیات آشنا ہیں بلکہ عام لوگ بھی اس نازک مسئلہ کو بخوبی سمجھتے ہیں اور اس کی نزاکت کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہمیں اظہارِ خیال اور ایک دوسرے کی بات کو سمجھنے کے لیے ایک ایسی رابطہ کی زبان (Media Language) کی ضرورت ہے جو نہ صرف ابلاغ وترسیل کی ضروریات کو پورا کر سکتی ہو بلکہ وہ ہمارے ماضی کی شاندار روایات کی امین بھی ہو اور جسے دفتری وسرکاری زبان کے طور پر اپنائے جانے میں کسی قسم کی ہچکچاہٹ نہ ہو اور جو قومی ضروریات کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی لسانی معیار پر بھی پورا اترتی ہو۔

قومی زبان کسی بھی قوم کے افراد کے لیے سرمایۂ افتخار ہوتی ہے۔ زبان کو نئے لسانی رویوں سے ہم آہنگ کر کے اسے بین الاقوامی لسانی دھارے میں شامل رکھنا پڑتا ہے۔ اگر ہم اپنی زبان کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں سے بالکل الگ تھلگ کر لیں گے تو ہم جدید علوم اور ترقی کے حصول کے راستے وا نہیں ہو سکیں گے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ دوسری زبانوں سے لسانی استفادہ کیا جائے اور ایسا کرتے وقت اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا جائے کہ جو الفاظ وتراکیب ہم اپنی زبان میں ترجمہ کر رہے ہیں ان کو اپنی زبان کی ساخت اور بناوٹ کے مطابق ڈھال لیں تاکہ وہ اصطلاحات ہماری زبان کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اس کا جزوِ حقیقی بن جائیں۔ بقول جیلانی کامران:

> ''اہلِ یورپ نے ہر چند کہ سائنسی اور جدید علمی اصطلاحات کو یونانی زبان سے بھی اخذ کیا تھا۔ لیکن انھوں نے اصطلاحات کو یونانی حروف تہجی میں منتقل نہیں کیا بلکہ انھیں رومن حروف میں ڈھالا تھا جو مغربی یورپ کے

ملکوں کی مشترکہ وراثت تھی۔ اس طرح سائنس اور جدید علوم کی اصطلاحوں کا مشترکہ سرمایہ ترتیب پایا تھا۔''(۶)

اردو زبان کی ترقی کے لیے اصطلاحات سازی کے علم کو فروغ دینا اور بدیسی الفاظ کی مناسب، معیاری اور مستند اصطلاحات کو رائج کرنا نہایت ضروری ہے۔اصطلاحات کو وضع کرتے ہوئے ان کی تنظیم، درستی اور ابلاغ کا خاص خیال رکھنا اہمیت کا حامل ہے۔کوشش یہ ہونی چاہیے کہ وضع کردہ اصطلاحات آسان فہم اور مانوس ہوں۔مشکل اور غیر مانوس اصطلاحات زبان کو پیچیدہ اور گنجلک بنا دیتی ہیں جس کی وجہ سے زبان کی ترقی اور شائستگی وسلاست بھی متاثر ہوتی ہے۔

علوم وفنون میں اس قدر اضافہ ہو چکا ہے کہ زبان کو اگر موجودہ تقاضوں کے ہم آہنگ (up to date) نہ رکھا جائے تو حصولِ علم اور تدریس وتعلیم میں بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔جن زبانوں میں علمی وسائنسی کام وقوع پذیر ہے ان زبانوں پر دسترس حاصل کرنا نہایت ضروری ہے اور ان زبانوں کا مطالعہ کر کے اصطلاحات سازی کا کام سرانجام دینا وقت کی اہم ضرورت ہے۔اگر اس ضرورت سے پہلوتہی برتی گئی تو نہ صرف زبان کی ترقی رک جائے گی بلکہ قومی وملکی ترقی پر بھی اس کے منفی اثرات مرتب ہونا شروع ہو جائیں گے۔ جو ملکی سالمیت کے لیے نہایت مضر ثابت ہو سکتے ہیں۔شان الحق حقی لکھتے ہیں:

''زبانیں قوموں کے ساتھ ساتھ ترقی کرتی ہیں اور ان کا علمی پایہ ہمیشہ اپنی قوم کی ذہنی سطح کے متوازن رہتا ہے ماہرین لسانیات نے کوئی ۱۴ طریقے گنائے ہیں جن سے کام لے کر کوئی زبان نئے لفظ بناتی ہے اور اپنی لغوی ضروریات کو پورا کرتی ہے۔ان میں دوسری زبانوں سے سیدھا سیدھا اکتساب بھی شامل ہے اور اپنے اندرونی وسائل سے کام لینا بھی۔''(۷)

جدید علوم میں اصطلاحات سازی ایک اہم اور نازک مرحلہ ہے جو زبانیں اس نازک مرحلہ سے بطریق احسن عہدہ برآ ہو جاتی ہیں وہ زندہ جاوید رہتی ہیں اور جو زبانیں جدید علوم کی اصطلاحات کو اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہوتی ہیں ان کا مستقبل بھی مخدوش ہو جاتا ہے۔علوم وفنون کی تدریس، تعلیم، تشریح اور تفہیم کے لیے اصطلاحات سازی ناگزیر ہے۔علمی وفنی الفاظ ومحاورات میں اضافہ زبان کی ترقی اور قوم کی خوشحالی کا ضامن ہے۔اصطلاحات زبان کو بنیادی لسانی ڈھانچہ فراہم کرتی ہیں وضع کردہ اصطلاحات رفتہ رفتہ مستعمل ہو کر رواج پا جاتی ہیں اور اس طرح زبان کے علمی ولفظی خزانے میں بتدریج اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ڈاکٹر عطش درانی کے بقول:

''یہ دور انکشافات، ایجادات اور علوم وفنون میں تیز رفتار ترقی کا ہے اس لیے اصطلاحات کا وجود میں آنا ناگزیر ہے چونکہ عموماً ترقی یافتہ ممالک ہی علمی میدان میں آگے ہیں اس لیے اصطلاحات بھی انھی کی زبانوں میں وضع ہوتی ہیں۔اس میدان میں انگریزی، فرانسیسی، جرمن، اطالوی، روسی اور جاپانی زبانیں دورِ جدید میں سب سے آگے ہیں۔''(۸)

اصطلاحات سازی کے لیے الفاظ وتراکیب کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرتے وقت دونوں زبانوں کے مزاج، ساخت الفاظ کی بناوٹ اور الفاظ کی نشست وبرخاست کا خیال رکھنا اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ اصطلاحات سازی۔اصطلاحات سازی ایک محنت طلب کام ہے جس کا مقصدِ اولیں مفہوم اور معانی کی ترسیل ہے۔اصطلاح وضع کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا جائے کہ یہ اصل لفظ کے مفہوم کو صحیح طور پر ادا کر رہی ہے یا نہیں۔اگر اصطلاح میں مفہوم اور معانی کی طرف اشارہ موجود نہ ہو تو ایسی اصطلاح بے فائدہ ہے۔اس سے زبان کو بجائے فائدہ ہونے کے نقصان کا اندیشہ ہے اس لیے ضروری ہے کہ اصطلاحات میں معانی تک بآسانی رسائی ممکن ہونی چاہیے۔اور اس کا خاص خیال رکھا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن

ہے جب کہ اصطلاح وضع کرتے وقت زبان کے مزاج اور عوام کے لسانی مذاق کو مدنظر رکھا جائے۔اس حوالے سے ڈاکٹر شوکت سبزواری لکھتے ہیں

''لغوی معنی کی جگہ اصطلاحی معنی کو پیش نظر رکھ کر ایسا لفظ وضع کرنا چاہیے جو اصطلاحی مفہوم کو واضح کر دے اور اتنا روشن ہو کہ مزید تشریح وتعریف کی ضرورت پیش نہ آئے۔''(۹)

اصطلاحات سازی ترجمہ اور لفظ سازی سے بالکل الگ چیز ہے۔اصطلاحات بناتے وقت نہایت سوچ بچار اور غور وفکر سے کام لینا پڑتا ہے اور اس کام کی انجام دہی کے لیے وسیع مطالعہ اور ذخیرہ علمی کا ہونا بھی ضروری ہے۔اردو زبان کی یہ خوش قسمتی رہی ہے کہ اس کا تعلق ہمیشہ ترقی یافتہ علمی وادبی زبانوں سے رہا ہے اور اس میں دوسری زبانوں سے الفاظ وتراکیب لینے اور اصطلاحات سازی کے وسیع امکانات موجود ہیں۔بڑی خوبصورتی اور مہارت سے اردو میں دوسری زبانوں کی اصطلاحات کو جگہ دی جاسکتی ہے۔اس وقت اردو میں بے شمار اصطلاحات رائج کی جاچکی ہیں۔اکثر اصطلاحات اپنی جامعیت اور لطافت کے حوالے سے رواں بھی ہیں اور اردو کے مزاج میں رچ بس بھی گئی ہیں۔

زبان کی ترقی اور اس کے فروغ کے لیے ضروری ہے کہ نئے اور جدید علوم کو سامنے رکھتے ہوئے نئے نئے الفاظ وتراکیب اور اصطلاحات کو زبان میں راستہ دیا جائے۔لیکن نئے الفاظ اور اصطلاحات کو اپناتے ہوئے اس بات کا خصوصی خیال رکھنا ضروری ہے کہ اصطلاح مختصر ہونی چاہیے اگر اصطلاح طویل ہوگی تو عوامی سطح پر رائج نہ ہو سکے گی۔اس کے علاوہ شامل کی گئی اصطلاحات زبان کے مزاج، بناوٹ اور ترکیب میں زبان کے قواعد وضوابط سے میل رکھتی ہوں اور قدرتی طور پر اس میں مدغم ہو کر اس زبان کا حصہ بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہوں۔اسی صورت میں زبان کی حقیقی معنوں میں ترقی ہو سکتی ہے۔

اردو مخلوط زبان ہونے کی وجہ سے دوسری زبانوں سے علمی ولفظی استفادہ کرنے کی بھرپور صلاحیت سے مالا مال ہے۔اردو زبان میں اصطلاحات سازی کے حوالے سے بے پناہ توانائی اور گنجائش موجود ہے۔چونکہ اردو زبان دوسری زبانوں کی آمیزش سے ترکیب پائی ہے اسی لیے اردو نے سائنس کی ان اصطلاحات کو جو کم وبیش ہر ملک میں یکساں طور پر رائج ہیں، من وعن اپنا لیا ہے۔مثلاً کمپیوٹر، ٹیلی وژن، ٹیلی فون، انجن، وی سی آر، ایرلائن، مشین، پیراگراف، پالش، فٹ پاتھ، ریموٹ کنٹرول، ٹائم ٹیبل، پولیس، گیس، ایرکولر، واٹر کولر، میڈیکل، انجنیئر نگ، سٹور، جنرل اسٹور، کلاتھ ہاؤس، پروگرام، اور دیگر مختلف مشینوں، ایجادات ومصنوعات اور پرزوں کے نام وغیرہ۔

جو اصطلاحات زبان کے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ عوام کے مزاج اور روزمرہ بول چال میں رواج نہ پاسکیں ان کو ترک کر دینا ہی بہتر ہوتا ہے۔کچھ اصطلاحات ایسی بھی ہیں جو اپنی بناوٹ کے لحاظ سے مشکل اور غیر مانوس ہونے کی وجہ رواج نہ پاسکیں نتیجۂ وہ الفاظ وتراکیب ہمیں من وعن اردو زبان میں لینی پڑیں اور حقیقت یہ ہے کہ ایسے الفاظ اپنے ترجمے یا اردو مترادف الفاظ کی نسبت زیادہ آسان فہم ہیں۔مثلاً

Transmitter	مرسل	ٹرانسمیٹر ہی مستعمل ہے
Neutral	تعدیلی	نیوٹرل ہی مستعمل ہے
Programm	عملیہ	پروگرام ہی مستعمل ہے
Time Table	اوقاتیہ	ٹائم ٹیبل ہی مستعمل ہے
Computer	محاسب	کمپیوٹر ہی مستعمل ہے
Reactor	تعامل گر	ری ایکٹر ہی مستعمل ہے
Table	جدول	ٹیبل ہی مستعمل ہے

Transformer	بدل گر	ٹرانسفارمر ہی مستعمل ہے
Polish	صیقل	پالش ہی مستعمل ہے
Poilet	ہواباز	پائلٹ ہی مستعمل ہے
Art Galary	رنگ محل	آرٹ گیلری ہی مستعمل ہے
Wall clock	دیواری گھڑی	وال کلاک ہی مستعمل ہے
Audio Video	سمعی وبصری	آڈیو وڈیو ہی مستعمل ہے

اسی طرح کی اور بھی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ اردو زبان کا رویہ شروع ہی سے کشادہ دامنی کی طرف مائل رہا ہے۔ اردو نے دوسری زبانوں سے اخذ واکتساب میں کبھی بخل سے کام نہیں لیا یہی وجہ ہے کہ آج اردو زبان جدید اور ترقی یافتہ شکل میں دوسری بڑی زبانوں کے شانہ بشانہ نظر آرہی ہے اور موجودہ صنعتی وسائنسی دور کے تمام تقاضوں سے بھی نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ عہدہ برآ ہو رہی ہے۔ اصطلاحات سازی نے اردو زبان کے دامن کو وسعت دے کر اس میں انقلابی تبدیلیوں اور خوبصورت اضافوں کو ممکن بنا دیا ہے جس کی وجہ سے زبان میں جدت اور ندرت بھی پیدا ہوئی ہے اور ہمہ گیری وجامعیت بھی۔

کوشش کرنی چاہیے کہ کسی اصطلاح کو بناتے وقت اپنی زبان کے مزاج اور معیار کو مدنظر رکھا جائے۔ جو یہ سوچتے ہیں کہ ہماری زبان جدید علوم اور سائنس وٹیکنالوجی کے لیے ذریعہ تعلیم کی شرائط اور ضروریات پورا نہیں کرتی اور اس میں بنائے جانے والی اصطلاحات مشکل ہیں تو یہ ان کی خام خیالی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ بقول علیم احمد:

> ''اردو میں سائنسی اصطلاحات کی بابت، اس احساسِ کمتری کو بھی خیر باد کہہ دیجئے کہ اردو میں سائنسی اصطلاحات ناقابلِ فہم ہوتی ہیں۔ جبکہ انگریزی اصطلاحات کو سمجھنا بہت آسان ہوتا ہے۔ یہ ہمارے ماہرین تعلیم کی ذہنی پسماندگی کا نتیجہ ہے، ورنہ اردو کی سائنسی اصطلاحات بھی اتنی ہی آسان اور قابلِ ہضم ہیں جتنی کہ انگریزی اصطلاحات ہوتی سکتی ہیں۔''(۱۰)

اصطلاحات سازی کا مقصد الفاظ کا صحیح اور برمحل استعمال ہے۔ جب ہم دوسری زبان کی اصطلاحوں کو اپنی زبان میں ترجمہ کریں گے یا ان کے مترادفات تلاش کریں گے تو اس سے مفہوم کی ترسیل اور معانی کے ابلاغ میں پیچیدگی پیدا ہو سکتی ہے کیونکہ ہر زبان کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں اور انھی خصوصیات کی مناسبت سے وہاں تراکیب واصطلاحات رواج پاتی ہیں۔ جب ہم ان تراکیب واصطلاحات کو اپنی زبان میں مستعار لیتے ہیں تو یہ ہمارے کلچر اور زبان کی ساخت سے میل نہیں کھاتیں اور بعض اوقات دوسری زبانوں کی اصطلاح کئی کئی معانی رکھتی ہے۔ جبکہ اس کا ترجمہ ان تمام مفاہیم ومعانی کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''ہر زبان کے مخصوص مزاج اور اس کے لسانی ڈھانچے کے تناظر میں اصطلاح تشکیل پاتی ہے اور اس لحاظ سے جیسی بھی اصطلاح بنے گی ٹھیک ہی ہوگی۔ یہی نہیں بلکہ اصطلاح جن الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے ان کے لغوی مفہوم کی اس تصویر یا شے سے مطابقت بھی لازم نہیں۔ بعض اوقات تو یہ بھی ہوتا ہے کہ لفظ اور شے کے برعکس ہونے کے باوجود اصطلاح مقبول ہو جاتی ہے۔''(۱۱)

اصطلاحات سازی کے دوران بعض اوقات ایسا بھی ہو جاتا ہے کہ ایک ہی اصطلاح کے کئی تراجم اور مترادف رواج پا جاتے ہیں۔ اسی لیے اس ضمن میں نہایت محتاط رہنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور اس کام کے لیے کئی زبانوں پر عبور رکھنے والے ماہرین سے کام لیا جانا چاہیے۔ اس کے خاطر خواہ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں اور اصطلاحات سازی کو لفظ سازی سے بچایا

جا سکتا ہے کیونکہ الفاظ واصطلاحات زبان و بیان میں بنیادی کردار کے حامل ہوتے ہیں اور زبان و بیان معاشرتی رویوں اور تہذیبی مزاجوں کے بنانے بگاڑنے میں اہمیت رکھتے ہیں۔

اصطلاحات سازی کے دوران صرف لفظی ترجمہ سے اجتناب ضروری ہوتا ہے۔اردو میں اصطلاحات سازی کے حوالے سے عربی قواعد سے کام لیا جاتا ہے۔اس حوالے سے اصول اشتقاق کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے۔بقول علیم احمد:

> ''کسی بھی سائنسی یعنی اصطلاح کو لازماً اس قابل ہونا چاہیے کہ اس سے فعل (ورب)، فاعل (سبجیکٹ)، مفعول (آبجیکٹ) اور دوسرے متعلقہ الفاظ اخذ (derive) کیے جا سکیں۔مطلب یہ کہ ایک بامعنی لفظ (اصطلاح) سے دوسرے کئی بامعنی الفاظ بنائے جا سکتے ہوں۔۔مثلاً ایک مادے ح س ن پر غور فرمائیے اس مادے سے بننے والے کچھ الفاظ یہ ہیں۔۔۔حَسَن، حَسَنَۃ، حَسَنات، حُسنات، حَسنا، حِسان، حَسان، حُسین، حُسن، حَسین۔اَحسَن، احسان، مُحسن، مُحسنین، مُحسنات، مُحُسنات، تحسین، تَحسن، اِستحسان، مُستحسن۔''(۱۲)

اصطلاحات سازی صرف چند افراد کے بس کا روگ نہیں ہے بلکہ اس اہم کام کے لیے ادارے اور سرکاری محکمے ہونے چاہئیں جو زبان کی رفتار اور ترقی کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اصطلاحات سازی جیسے اہم فریضے کو بھی سرانجام دیتے رہیں۔ انجمن ترقی اردو، مقتدرہ قومی زبان اور شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ کراچی یونیورسٹی جیسے ادارے پہلے ہی اس حوالے سے گرانقدر خدمات انجام دے چکے ہیں۔موجودہ دور اپنے تقاضوں کے حوالے سے بڑا نازک ہے، ضروری ہے کہ جدید اور عصری علوم کے لیے اپنی زبان کا دامن ہمیشہ کھلا رکھا جائے کیونکہ بند زبانیں جلد ہی مردہ زبانوں میں تبدیل ہو جایا کرتی ہیں۔ڈاکٹر سی اے قادر لکھتے ہیں:

> ''ہر عہد کی اپنی خصوصیت ہوتی ہے جیسے کوئی ایٹمی عہد تھا اور کوئی الیکٹرانک۔آج کل کا عہد Mass Communication یا ابلاغ عامہ کا عہد ہے لہٰذا انگلسی امریکی دنیا میں ایک نیا فلسفہ ابھرا ہے جسے لسانی فلسفہ کہا جاتا ہے۔اس کے بانیوں میں وٹگنسٹائن، کارنپ آسٹن آئیر جیسے جدید فلسفیوں کے نام ہیں ان لوگوں کا دعویٰ ہے کہ فلسفہ کا سروکار اخروی حقیقت سے نہیں بلکہ الفاظ کے صحیح استعمال سے ہے۔''(۱۳)

زبان قوموں میں سینہ در سینہ اور نسل در نسل سفر کرتی ہے اور صدیوں اپنے ارتقا میں مصروف رہتی ہے۔جس قوم کی اپنی کوئی زبان نہ ہو وہ قوم اپنی شناخت اور وقار کھو دیتی ہے۔بغیر زبان کے کسی بھی قوم کی ترقی ناممکنات میں سے ہے۔دنیا کا ہر خطہ اپنا کلچر رکھتا ہے اور کلچر کی نمائندگی کا کام صحیح معنوں میں زبان سرانجام دیتی ہے۔تہذیب وتمدن زبان کے توسط ہی سے نمو پاتے ہیں۔زبان قوموں کی معاشرت اور باہمی یگانگت میں اہم کردار کی حامل ہوتی ہے۔زبان کو شائستہ اور رواں بنائے بغیر ہم قومی شعور اور انسانی اقدار رکھنے کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔زبان پوری قوم کو بنانے سنوارنے کی صلاحیت اور اہلیت کی حامل ہوتی ہے۔اسی لیے ترقی یافتہ قومیں اپنی زبانوں میں وسیع تر لسانی امکانات کی تلاش میں مگن رہتی ہیں اور اپنی لسانی جڑوں کو اپنی ہی زمین میں پیوست رکھتی ہیں کیونکہ دوسروں کی زبان اپنانے والی قومیں کبھی ترقی کا وہ گراف حاصل نہیں کر سکتیں جو کہ اپنی زبان میں ممکن ہے۔مشکور حسین یاد لکھتے ہیں:

> ''ہر زبان اپنے بولنے والوں کے لیے ایک الگ سرچشمۂ حیات ہے جس کی جگہ کوئی دوسری زبان ہرگز ہرگز نہیں لے سکتی، خواہ یہ زبان کتنی بھی عظیم اور کیسی بھی بڑی ترقی یافتہ زبان کیوں نہ ہو۔قصہ دراصل یہ ہے کہ ہر خطہ ارضی کی زبان اس خطے کے جوہر آب و گل کو اپنے اندر جذب کر کے اس خطے کے لوگوں کے لیے ایک جہانِ معانی فراہم کرتی ہے۔اس جہانِ معانی پر اس خطے کے لوگوں کی باوقار زندگی اور گوناگوں ترقی کا انحصار ہے۔''(۱۴)

زبان کی اسی اہمیت کے پیشِ نظر یہ ضروری ہے کہ اردو زبان میں جدید علوم کی تدریس و تعلیم کو ممکن اور آسان بنانے کے لیے اصطلاحات سازی کی جائے۔ اس حوالے سے کچھ اصول اور قواعد وضوابط وضع کیے جائیں، جن کا مقصد زبان کو پیچیدہ اور مشکل بنانا نہ ہو بلکہ اس کو وسعت دینا ہو۔ ہمیں فوری طور پر ان اصطلاحات کو ترک کر دینا چاہیے جو کہ اردو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ ہمیں صرف ان اصطلاحات کو رواج دینا چاہیے جن کی وجہ سے اردو زبان کو وسعت ملے اور بین الاقوامی طور پر لسانی اعتبار حاصل ہو جائے۔

اصطلاحات سازی کے عمل میں رکاوٹ کا ایک بڑا سبب ذریعہ تعلیم کا قومی زبان میں نہ ہونا بھی ہے۔ جب اصطلاح اسکول، کالج اور یونیورسٹی کی سطح پر تدریسی عمل میں سامنے نہ لائی جائے گی تو پھر وہ مقبول کیسے ہوگی۔ کیوں کہ اصطلاح کے عوام میں مقبول ہونے کے لیے بھی ضروری ہے کہ پڑھا لکھا طبقہ یا ادیب وشاعر اسے اپنی تحریر میں شامل کریں۔ تبھی یہ قارئین اور عوام تک پہنچے گی اور اگر ادب میں ہی انگریزی الفاظ وتراکیب کی بھرمار ہوگی تو پھر اصطلاح سازی کا سارا عمل غیر مؤثر ہو کر رہ جائے گا اور اس کے مطلوبہ ثمرات بھی حاصل نہ کیے جا سکیں گے۔ جامعہ عثمانیہ میں اردو میں اصطلاحات سازی کا تجربہ اسی لیے کامیاب ہوا کہ وہاں اردو زبان کو ذریعہ تعلیم کے طور پر اپنایا گیا اور جدید وسائنسی علوم کے تدریس کے لیے بے شمار اصطلاحات کو عربی فارسی میں ڈھال کر اردو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ کیا گیا۔

حوالہ جات

۱۔ شان الحق حقی، فرہنگ تلفظ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۵ء، ص ۵۵

۲۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، ڈکشنری اردو تو انگریزی، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۲ء، بار پنجم ص ۱۶۹

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب)، فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۱ء، ص الف

۴۔ وحید الدین سلیم مولوی، وضع اصطلاحات، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان (تیسرا ایڈیشن)، ۱۹۶۵ء

۵۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، فطری سائنس کی اصطلاحات کے مسائل، مشمولہ تحقیق اور اصول وضع اصطلاحات مرتبہ اعجاز راہی، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۴۳

۶۔ جیلانی کامران، قومیت کی تشکیل اور اردو زبان، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۲ء، ص ۱۸۵

۷۔ شان الحق حقی، وضع اصطلاحات کے اصولی مباحث، مشمولہ تحقیق اور اصول وضع اصطلاحات پر منتخب مقالات، مرتبہ اعجاز راہی، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳

۸۔ عطش درانی، ڈاکٹر، اردو اصطلاحات سازی، اسلام آباد: انجمن شرقیہ علمیہ، ۱۹۹۳ء، ص ۱۲۲

۹۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر، اصطلاحات کے اردو ترجمے مشمولہ ماہنامہ ''ماہِ نو'' کراچی، مارچ ۱۹۶۳ء، ص ۱۳۹

۱۰۔ علیم احمد، اردو زبان اور سائنسی و تکنیکی اصطلاح سازی، مشمولہ اخبار اردو اسلام آباد، اگست ۲۰۰۷ء، ص ۲

۱۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو زبان کیا ہے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۳۵۵

۱۲۔ علیم احمد، مشمولہ، اخبار اردو، اسلام آباد، اگست ۲۰۰۷ء، ص ۴

۱۳۔ سی اے قادر، ڈاکٹر، معاشی علوم کی اصطلاحات کے مسائل، مشمولہ تحقیق اور اصول وضع اصطلاحات، ص ۳۱

۱۴۔ مشکور حسین یاد، اردو زبان اور ہماری تعلیم و تربیت، مشمولہ اردو زبان۔ مسائل اور امکانات، لاہور: مجلس تقریبات ملی پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص ۱۸۴

ڈاکٹر عطش دُرّانی

اُردو اصطلاحات سازی: ایک نظر واپسیں

The researcher is an expert on Terminology and Translation. His doctoral dissertation was on "Urdu Terminology (A Critical Review)". After 20 years he is revisiting his thesis and found some new aspects on international scenario. In this paper he added new point to develop Urdu Terminology Semantics in Urdu is more inductive and extensive than English. The crux of the paper is this that terminology is a different way from lexicography. It depends upon convention and not on translation. Equivalents of any term be defined respectively for every field/ discipline and usage. So this may take hundreds of pages for a single entry. This volume of work can not be managed or handled in paper dictionaries rather a database/website that involves a huge budget. If we only translate the work/collection of English terms in European Union (IATE), we can get 23 European languages in addition free of cost, but who will bear the initial cost, i.e. too big. So we must leave this stone unturned.

۱۹۹۴ء میں کتاب **اُردو ''اصطلاحات سازی''** کے دوسرے ایڈیشن کی اشاعت کے بعد سے اب (۲۰۰۹ء) تک علم اصطلاحات اور تحقیق وتدوین میں بہت کچھ نیا سامنے آچکا ہے۔ اصطلاح کی تعریف سے لے کر اُردو میں اصطلاح سازی کے انداز تک بہت کچھ بدل چکا ہے۔ ان سب کا ایک مختصر سا جائزہ لینا ضروری ہے۔ یہ جائزہ سابقہ معلومات میں قدرے اضافے کا سبب بنتا ہے۔ خاص طور پر کمپیوٹر اور اطلاعیات کے حوالے سے بہت سی صورت حال بدلے ہوئے انداز میں دیکھنے میں آئی ہے۔ خاص طور پر کمپیوٹر اور آئی ایس او کے حوالے سے نئی باتیں اور نئے حوالے سامنے آئے ہیں۔ بڑا مسئلہ یہ ہے کہ سائنسی و تکنیکی اصطلاحات بڑھتی ہی رہتی ہیں۔ یعنی ۱۹۹۰ء میں (اصطلاحات+مخففات) پانچ لاکھ ستر ہزار تھیں جو سات سو سے زیادہ سالانہ کے حساب سے بیس سال میں پندرہ ہزار سے زیادہ بڑھ گئیں۔ تو سو سال میں کتنی بڑھی ہوں گی۔ اصطلاح کسی علم یا فن کو بیان کرنے والے الفاظ یا مخففات ہی نہیں، یہ محض لسانی علامت ہوتی ہے۔ [1] چنانچہ اصطلاحات سازی یا ذخیرۂ اصطلاحات (Terminology) اب محض اصطلاحات کے نظام (System) کو کہیں گے جو کسی خاص میدان/مضمون سائنس یا آرٹ میں استعمال ہوتا ہے [2] یا پھر یہ مخصوص تناظر میں استعمال ہونے والے الفاظ اور مرکبات کا نام ہے۔ ''اصطلاح'' کی تعریف کے حوالے سے برٹرینڈ رسل لکھتا ہے کہ ہر لفظ ایک اصطلاح ہے۔ [3] راصل اس نے جب اصطلاح کو محض اشیا اور تصورات میں تقسیم کیا تھا تو اس کے سامنے صرف لفظ تھا، علامت نہیں تھی۔ اشیا بھی دراصل تصورات ہوتی ہیں اور ایک نظام کے تحت پہچانی جاتی ہیں۔ اصطلاح نظام کے بغیر اپنا آزاد وجود نہیں رکھتی۔

ISO کے مطابق یہ کسی مخصوص میدان کے نظام تصورات کی نمائندگی کا نام ہے (معیار نمبر ۱۰۸۷)۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اصطلاح سازی ایک ایسی سرگرمی ہے جس کا تعلق مقررہ اصولوں اور طے شدہ طریقوں کی بنیاد پر تصورات کی نظام بندی (Systematization) اور نمائندگی یا مجموعہ ہائے اصطلاحات کی پیشکش سے ہے۔ (۴)

اصطلاحات نگاری کی بنیادی شرائط میں جناب مقبول الرحمان کے نکات بھی قابل توجہ ہیں جن میں معقولیت، صحت، حسن ترتیب اور اندراج میں وسعت قابل توجہ ہیں۔ (۵)

یہ ایک ایسا رسمی میدان یا ڈسپلن ہے جو تصورات کی عنوان بندی یا لیبل لگانے کے باقاعدہ مطالعے سے وابستہ ہے۔ (۶)

علم اصطلاحات سازی کی بنیاد اس کے اپنے ہی نظری اصولوں پر قائم ہوتی ہے نہ کہ زبان پر۔ اس کے یہ اصول کچھ اس طرح سے ہیں: (۷)

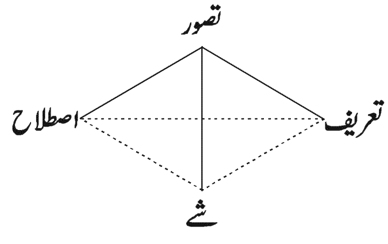
- ☆ تصورات کا تجزیہ کرنا جو کسی سرگرمی کے احاطے میں استعمال ہو رہے ہوں۔
- ☆ تصورات سے وابستہ اصطلاحات کی نشان دہی کرنا۔
- ☆ ایک سے زیادہ زبانوں کے فرہنگ میں صحیح متبادلات متعین کرنا۔
- ☆ کاغذ پر یا کوائفیہ (database) میں اصطلاحات مرتب کرنا۔
- ☆ اصطلاحات کے کوائفیہ کا نظم و نسق چلانا یا بندوبست کرنا۔

کسی بھی اصطلاح کا اُردو میں ترجمہ کرتے ہوئے دراصل ہم عبوری اصطلاحات وضع اور استعمال کرتے ہیں جو اصطلاحی نظام کا حصہ نہیں ہوتی، اس لیے ہمیں ان ترجمہ شدہ اُردو اصطلاحات ہی کو علمی اصطلاحات نہیں سمجھ لینا چاہیے۔ جدید اصطلاحیات میں اس عمل سے منع کیا جاتا ہے۔ (۸)

آئی ایس او (ISO) کے نزدیک بھی یہی امور نمبر ۱۰۸۷ میں بیان کیے گئے ہیں۔ ساگر نے ۱۹۹۰ء میں نظام کے علاوہ اصطلاح کو نظریے (تھیوری) کے ساتھ بھی وابستہ کیا ہے۔ (۹) لیکن آئی ایس او میں اسے اصطلاحیات (Terminology Science) کہا گیا ہے۔ اب اصطلاح لسانی یا فلسفیانہ سے زیادہ اطلاعیاتی (Informatics) تعلق سے بیان ہوتی ہے۔

تصورات (Concepts) زبان سے ماورا ہوتے ہیں۔ اگرچہ الفاظ انھیں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے کسی لفظ کے کوئی اصطلاحی معنی نہیں ہوتے۔ تصورات ذہنی حقائق کا نام ہے اور یہ مجرد ہوتے ہیں۔ ہمیں اصطلاحات ان کے ابلاغ کے لیے وضع یا طے کرنا پڑتی ہیں جو عام زبان کے الفاظ یا اس عام مفہوم میں نہیں ہوتے۔ کم علم لوگ الفاظ اور معنی پر جھگڑا کرتے ہیں۔ تمام تصورات ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہوتے ہیں۔ اس لیے اصطلاحات کو بھی ایک نظام کے تحت آنا پڑتا ہے۔ تصورات کے لیے کسی قسم کی علامات کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ علامات محض ان کے ابلاغ کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ (۱۰)

تصورات اور اصطلاحات کی معنویاتی مثلث کو اصطلاحیاتی نقطہ نظر سے ایک مخروط کی صورت میں دیا جا سکتا ہے۔ جس میں تصور (Concept) اوپر اور اصطلاح (Term)، شے (Object) تعریف (Definition) نیچے حسب ذیل ہوتے ہیں: (۱۱)



علم اصطلاح میں نئی اصطلاح اس وقت تک قابل قبول نہیں ہوتی جب تک کہ وہ اصطلاحات کے نظام کا حصہ نہیں بن جاتی۔ اس کے لیے اصطلاحوں کے مابین تعلق کے پچاس درجے ہیں تاہم اصطلاحات کے معنوی نظام کے لیے اس سے کم تعلقات کی ضرورت ہوتی ہے۔ (۱۲) مثلاً:

☆ رابطہ کار تعلق: مترادفات اور متضادات کا تعلق

☆ ذیلی تعلق = ISA، PARTOF، HASPROP، TYPEOF، CLASSOF تعلقات، جن میں سے پہلے دو اہم ہیں۔

۱۔ ISA تعلق عمومی نوعیت کا ہے۔ یعنی اگر ہر لا، ما کی ایک قسم ہے تو یہ تعلق ISA نوعیت کا ہے۔ مثلاً کوئی ''ترکیب'' ایک ''لفظ'' ہے (۱۳)۔

۲۔ PARTOF تعلق جزوی تعلق کا نام ہے۔ یعنی اگر ہر لا، ما کا ایک حصہ ہے مثلاً کوئی ترکیب ''لفظ سازی'' کا حصہ ہے (۱۴)۔

اصطلاحات کی معیار بندی کے لیے ISO نے بارہ معیارات مقرر کر رکھے ہیں جن کے نمبر یہ ہیں:

1024، 1087، 12200، 12618،
1951، 6156، 639، 704،
860، 1087، 704، 12620۔

ان میں ایک اور کا اضافہ کیا جا رہا ہے۔ 12616۔

اُردو مترجمین کو نئی اصطلاح سازی اور معیارت کے ان امور کا علم ہونا چاہیے۔ اگر کوئی اصطلاح ان معیارات پر پوری اترتی ہے تو وہ قبول ہوگی۔ ذاتی پسند ناپسند کا اصطلاحات کے علم میں کوئی گزر نہیں۔ انھیں اصطلاح کے پیچھے موجود تصور کو سمجھ کر اُردو مترادف لانا چاہئیں نا کہ لفظ کا ترجمہ۔

۱۹۹۱ء میں **اُردو اصطلاحات سازی** کے موضوع پر پنجاب یونیورسٹی نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی تھی اور ۱۹۹۳ء میں یہ مقالہ پہلی بار شائع ہوا۔ ۱۹۹۴ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن سامنے آیا۔ اس دوران (۱۹۹۳ء) میں ''**اُردو اصطلاحیات نگاری**'' (کتابیاتی جائزہ) (۱۹۹۳ء)، اور ''**لغات واصطلاحات میں مقتدرہ کی خدمات**'' شائع ہوئے۔ مختلف ماہرین نے اس حوالے سے جو تبصرے، مقالات اور تحقیقات پیش کیں، انھیں **اصطلاحی مباحث** کے نام سے ۱۹۹۸ء میں شائع کر دیا گیا۔ اس میں خاص طور پر ڈاکٹر انعام الحق کوثر، ظہیر مشرقی، ڈاکٹر جمیل جالبی، عزیز ابن الحسن کے مقالات کتاب ''**اُردو اصطلاحات سازی**'' اور ''**اصطلاحات جامعہ عثمانیہ**'' کے حوالے سے پیش کیے گئے۔ افتخار عارف، ڈاکٹر مصباح العین خان، ظفر اقبال، معین الدین قریشی، نیاز عرفان، مسز پروین شاہد اور ڈاکٹر رحیم بخش شاہین کے مقالات **سائنسی و تکنیکی لغت** (جلد اول) کے حوالے سے تھے۔ اُردو میں علم اصطلاحات کے موضوع پر ''**اُردو اصطلاحیات**'' کے نام سے مجوزہ کتاب کو ''**اصطلاحی جائزے**'' (۱۹۸۸ء) کے عنوان سے شائع کر دیا گیا، جس میں نظری اور اطلاقی علم اور مختلف اداروں اور شخصیات پر روشنی ڈالی گئی۔ خاص طور پر ''علمی انجینئری، اصطلاحات سازی کے منصوبوں کا تجزیہ، اُردو میں اصطلاحی نظریے اور نظام کی ضرورت، چند نئے تصورات، اُردو زبان کی ترقی کا پیش منظر، تعلیم بالغاں کا اصطلاحی انتشار اور قاضی محمد اعلیٰ بن علی تھانوی ایزادواضافہ تھے۔

اُردو اطلاعیات کے حوالے سے کمپیوٹر سافٹ ویئر کو اُردو میں بدلتے ہوئے کئی مباحث ''**برقیاتی فرہنگ برائے کمپیوٹر**'' (۲۰۰۵ء) میں اور ''**اُردو اطلاعیات**'' (جلد اول) (۲۰۰۸ء) میں پیش کیے۔ (۱۵) شکیل فاروقی کے مرتبہ **لغت برائے بینک و مالیات** (۲۰۰۱ء) کے پیش لفظ میں اس کے نظام اصطلاحات کا جائزہ لیا گیا۔ (۱۶) نظام اصطلاحات کے حوالے سے

اُردو میں ابھی صرف یہ ایک لغت سامنے آیا ہے۔اس کے پیش لفظ میں راقم نے اس کے نظام پر خاصی روشنی ڈالی ہے۔تاہم اس پر بعض اہل علم کے تحفظات بھی پیش نظر رہنے چاہئیں۔محمد احمد سبزواری جو اس کی ابتدائی ٹیم کا حصہ تھے۔وہ لکھتے ہیں:(۱۷)

''اس میں سب سے پہلے مترادفات پر ایک نظام قائم کیا گیا۔یہ دو تختوں (سطحوں) پر وضع کیا گیا۔پہلی سطح کا نظام ایک واحد کلیدی اصطلاح......دوسری تحت پر انگریزی اصطلاحات کے اُردو مترادفات کی اچھی خاصی تعداد......کو سیٹ کے طور پر......اٹھارہ سیٹ......ان کے اُردو مترادفات خصوصاً کلیدی اصطلاحات کے لیے نظاماتی طور پر تفویض کیے گئے''۔

ایک اور نظام کمپیوٹر کی اصطلاحات کے حوالے سے ہمیں وضع کرنا پڑا جو مائیکروسافٹ کے سافٹ ویئر پر ونڈوز اور آفس کو اُردو میں بدلتے ہوئے قائم کرنا پڑا۔تاکہ عبوری الفاظ اور تراجم سے جان چھوٹے اور قرارداد کا سہارا لے کر ہر اصطلاح کے لیے جدا مترادف وضع کیا جائے۔اس کام کی تشریح اور توضیح **برقیاتی فرہنگ** اور **اُردو اطلاعیات** (جلد اول) میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

ان دو لغات کے علاوہ بھی اُردو میں اصطلاح سازی کا ایک واضح نظام سامنے لانے کی کوشش کی جانی چاہیے جو **سائنسی و تکنیکی لغت** (جلد اول) اور **اصطلاحی جائزے** میں بیان کر دیا گیا۔نگاہ اہل ہمت کے اٹھنے کے منتظر ہے۔

انگریزی کی نسبت اُردو کی معنی آفرینی کی زیادہ وضاحت میں چند مزید نکات سامنے آئے ہیں جیسے خاص طور پر اُردو میں اس نکتے کے لیے کئی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ڈاکٹر رؤف پاریکھ نے ''اُردو اور بو'' کے عنوان سے انگریزی اور اُردو کی کئی اصطلاحی جہتیں اور وسعتیں بتائی ہیں۔ان کے نزدیک انگریزی میں خوشبو اور بدبو کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی دس بارہ الفاظ ہیں لیکن یہ تمام محض بو کے خوشگوار یا ناگوار ہونے کا اظہار کرتے ہیں۔ان سے پتا نہیں چلتا کہ خوشبو یا بدبو کس چیز کی ہے۔اُردو میں بو کی مختلف اقسام، کیفیات، شدت وغیرہ کے لحاظ سے عربی، فارسی الفاظ کو چھوڑ کر خالص اُردو کے بیس سے زائد الفاظ ہیں جیسے ''باس، بساند، بھبھک، بھق، بھکر، بھکراند، بھکساند، جلاند، چراہند، چھچھلاند، سڑاند، سسلاند، سگندھ، کھکھراند، کپڑباس، گند، مہک، لپٹ، پراند، ہیک وغیرہ۔(۱۸) اصطلاحات سازی میں یہ پہلو بہت اہم ہے۔

نیشنل کالج آف فزیشن کراچی کی طرف سے ایک تحقیقی مقالہ بطور ریفری دیکھنے کا موقع ملا جو ''درد'' کے موضوع پر کچھ اسی قسم کی وسعت کو پیش کرتا تھا۔بعد میں یہ مقالہ اُردو میں ترجمہ کرا کے مصنف نے ''اخبار اُردو'' میں شائع کر دیا۔(۱۹) بریگیڈیر ایم سلیم نے ایک سرجن کے کلینک میں مریضوں پر درد کی شدت اور الفاظ کا جائزہ سائنسی تحقیق کے انداز میں لیا اور ان کے انگریزی متبادلات بھی درج کیے۔اس مطالعے میں درد کے بیان کے لیے ۱۰۶ کے قریب الفاظ سامنے آئے جو ۲۶ لفظی گروہوں میں تقسیم کیے گئے مثلاً حسی، تاثراتی، جداگانہ، اضافی، توانائی، ہیئتی، جذباتی، تجزیاتی وغیرہ۔

اُردو میں لفظ سازی و ترکیب سازی پر فارسی انداز کا اثر بہت زیادہ ہے۔فارسی لفظ و اصطلاح سازی کی خصوصیات کے ضمن میں مختار مسعود نے بھی ایک بات کہی ہے۔یعنی بات مختصر اور مکمل، آسان اور شیریں ہو۔اس کی مثالیں دیتے ہوئے ''لوح ایام'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں:(۲۰)

''کام کے ہر مرحلے کے لیے فارسی کے دامن میں ایک ایک موتی موجود ہے۔کام نہ ملے تو بیکار، کام ملے مگر تنخواہ نہ ملے تو بیگار، محض ضابطہ کی پیروی ہو تو کاغذ بازی، کام مستعدی سے ہو جائے تو کارگزاری، مقررہ وقت سے زیادہ عرصہ میں ہو تو اضافہ کاری۔کام کرنے والا سیکھ رہا ہو تو کارآموز، تجربہ کر رہا ہو تو کارآزما، چالاک ہو تو کاریگر، ماہر ہو تو کارشناس، کام کرے اور کوئی نہ پوچھے تو کارکن، کام نہ کرے اور نائب وزیر ہو جائے تو کاردار، وزارت میں آ کر اصل پر جائے تو خراب کار، فارسی بھی کیا شایستہ اور کارآمد زبان ہے''۔

لیکن جدید فارسی اور پاکستانی فارسی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ گویا اب اس فارسی سے استفادہ ممکن نہیں رہا ''جو پاکستان میں بے آواز ہے، وہ ایران میں بے صدا ہے، اردو میں جو شیش محل، وہ فارسی میں آئینہ خانہ یا جام خانہ،[۲۱] جہاں تک تفریس کا مسئلہ ہے، وہ زیادہ تر فرانسیسی سے ہوتی ہے۔ جیسے ریفرنڈم کو رفوندم بنا لیا گیا ہے لیکن فارسی میں بھی اس کے لیے لفظ موجود ہے۔ بقول مختار مسعود ''فارسی کوئی ایسی تہی دامن زبان نہیں ہے''۔ لکھتے ہیں:[۲۲]

> ''اگر آپ کسی سے ایران کا حاصل پوچھیں تو احوال پرسی، کسی صحت مند سے اس کا حال پوچھیں تو مزاج پرسی، اگر بیمار سے جا کر اس کا حال پوچھیں تو بیمار پرسی، کوئی بھی پوچھنے کے لیے نہ آئے تو کس مپرسی، الہٰذا کسی مسئلہ پر سب کی رائے حاصل کریں تو اسے کہیں گے، ہمہ پُرسی''۔

سید ذوالفقار علی شاہ اپنے سفر نامہ ایران **یادیار مہربان** میں اس نکتے کی وضاحت اور تائید میں لکھتے ہیں:[۲۳]

> ''جب مملکت خداداد پاکستان معرض وجود میں آئی۔ ان دو برادر قوموں کے روابط بحال ہوئے تو عجیب و غریب صورت حال تھی۔ پاکستان کے بڑے بڑے نامور فارسی زبان کے اساتذہ بھی ایرانیوں سے گفتگو میں دقت محسوس کر رہے تھے۔ کئی الفاظ نے اپنے روایتی معانی کے جبے اور پیراہن بدل لیے تھے۔ اجنبی زبانوں کے متعدد الفاظ، فارسی بول چال میں گھس چلے تھے۔ نئی نئی تراکیب اور اصطلاحات زبان زد عام تھیں۔ کئی لفظ اپنے ہی دیس میں پردیسی بن چکے تھے، کئی ایک نے صوتی، تحریری اور تقریری میدان میں ایک دوسرے پر غاصبانہ قبضہ جما رکھا تھا۔ ان تبدیلیوں نے بڑے بڑے اچھوتے لطیفے جنم دیے۔ جدید فارسی میں ''مشت زنی'' مکہ بازی یا Boxing کو کہتے ہیں۔ ''آرام گاہ'' سے مراد ''مقبرہ'' ہے، مقام استراحت نہیں۔ ''ملکہ'' کے لیے ''شاہ بانو'' کی ترکیب وجود میں آئی ہے۔ ''نوشیدن'' کے روایتی معانی کو ''خوردن'' نے چھین لیا۔ اب ''آب نوشیدن'' نہیں ''آب خوردن'' کے لیے طلب کیا جاتا ہے۔ کئی مقامات پر ''ق'' کو ''غ'' اور ''غ'' کو ''ق'' کی صدا کے لیے وقف کر دیا گیا ہے۔ ''غزل'' کو ''قزل'' کہنے کا رواج عام ہے۔ ''کباب قاز'' کو ''کباب غاز'' کی آواز سے پکارا جاتا ہے۔ ''الف'' کو ''و'' میں بدل کر بولا جاتا ہے۔ یوں ''نان'' نے اب ''نون'' کا صوتی برقعہ پہن لیا ہے۔ ایسے ''و'' نے ''ا'' کو در بدر کر دیا ہے''۔

اُردو میں اصطلاح سازی کا ایک اور پہلو قابل توجہ ہے۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں تاراچند نے بھی اصطلاح سازی کے اصول بیان کیے تھے، جن میں سے یہ پہلو قابل تذکرہ ہے کہ سائنس کے الگ الگ گروہ بنا لیے جائیں اور پھر یہ طے کر لیا جائے کہ ان میں سے کس گروہ کے لیے اصطلاحیں ایجاد کی جائیں گی اور کس کے لیے مانگ کر کام چلایا جائے گا۔ انھوں نے مندرجہ ذیل گروہوں کی تجویز دی:[۲۴]

۱۔ ریاضی: ان میں نپی تلی اصطلاحوں کی ضرورت ہے۔ عام لفظوں کی ضرورت نہیں۔
۲۔ علوم فطری: کیمیا، طبیعیات، حیوانیات، نباتیات، فعلیات، تشریح الاعضا، ارضیات، جغرافیہ۔ ان میں بھی اصطلاحوں کا غلبہ ہے۔
۳۔ انسانیات: نسلیات، اجتماعیات، معاشیات، فلسفہ، سیاسیات، فقہ، نفسیات۔ ان میں عام الفاظ زیادہ ہیں۔
۴۔ تاریخ: سیرت، سفر نامے۔ ان میں اصطلاحات عام طرز ادا میں ہیں۔
۵۔ ادب: ان میں طرز ادا اور انداز بیان اہم ہے۔

پہلے دو گروہوں کے لیے انھوں نے انگریزی اصطلاحیں بعینہٖ لینے کی تجویز دی۔ البتہ تصرف کیا جا سکتا ہے۔ تیسرے گروہ کے لیے ٹکسالی زبانوں میں ترجمہ کر کے الفاظ لیے جائیں۔ جو تھے گروہ میں صرف موجود الفاظ کی کمی دور کرنا ہوگی۔ روزمرہ

فنون کے بارے میں تارا چند لکھتے ہیں:(۲۵)

''آپ لاکھ اصطلاحیں بنائیں۔ جو اس فن کے ماہر کہیں گے وہی آپ کو ماننا پڑے گا...... بازار کا آدمی ان لوگوں کی پروا نہیں کرتا جو فلسفہ کی عینک سے عملی دنیا پر نظر ڈالتے ہیں......سائنسدانوں کی اصطلاحیں بین الاقوامی لیں......البتہ فلسفہ میں ترجمے کی ضرورت ہے......عربی، فارسی سے بھی مدد لی جاسکتی ہے......''

۱۹۴۳ء میں ایک اور صاحب جناب مقبول الرحمان نے اصطلاح سازی بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اصطلاح نگاری کے لیے بھی اصول پیش کیے۔ جو کچھ یوں تھے۔ ان کے نزدیک سائنس کے فرہنگ کو مندرجہ ذیل شرائط پر پورا اترنا چاہیے:(۲۶)

۱۔ معقولیت: سادگی، صراحت، اختصار، وضاحت اور اثر شامل ہو اور قابل فہم ہو۔
۲۔ صحت: قریب المفہوم ہو۔ ذو معنویت اور الجھاؤ نہ ہو۔
۳۔ حسن ترتیب: لفظ اپنے سیاق میں موزوں ہو۔ یعنی صوتی حوالے سے برمحل اور خوش آواز ہو۔
۴۔ رواج میں وسعت: حصول علم اور طلبہ کا گفتگو میں روانی پیدا کرسکیں۔

چنانچہ اس حوالے سے انھوں نے مندرجہ ذیل اصول پیش کیے:

۱۔ جو الفاظ روزمرہ رچ بس گئے ہیں، انھیں بعینہ لے لیا جائے۔
۲۔ نئے الفاظ کے لیے مقامی یا پھر سنسکرت الاصل الفاظ لیے جائیں۔
۳۔ لفظی اختراع یا وضع الفاظ میں پورے سائنسی الفاظ کو بھی ساتھ ساتھ رہنا چاہیے۔ گویا ذولسانی اصطلاح سازی کی جائے۔
۴۔ کوئی زبان تمام شعبوں میں یکساں کامیابی کے ساتھ استعمال نہیں کی جاسکتی۔ گویا ایجاد بندہ پر توجہ دینا ہوگی۔

اصطلاحات سازی اور علم اصطلاحات سے آگے بڑھیں تو ایک اور میدان ہمارا منتظر ہے۔ اسے بندوبست اصطلاحات (Terminology Management) کہا جاتا ہے۔ بعض کے نزدیک اصطلاحات ہر دس سال میں دگنی ہو جاتی ہیں۔ جیسا کہ ڈاکٹر سعید اختر دُرّانی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا۔ ان میں سے بہت سی متروک ہوتی رہتی ہیں۔ ان کے نزدیک جب جامعہ عثمانیہ نے آج سے ستر اسی سال پیشتر (۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۶ء تک اصطلاحات اُردو میں جمع کردی تھیں تو اب تو ۹۹ء۶٪ اصطلاحات نئی ہیں اور جامعہ کی اصطلاحات کا صرف ۰ء۴٪ کارآمد ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہم نے ان اضافوں اور افزیشوں کے ساتھ ہم قدمی قائم رکھی ہے یا نہیں؟(۲۷) گویا وہ سابقہ اصطلاحات اب ہمارے کام کی نہیں۔

ڈاکٹر سعید اختر دُرّانی کا تخمینہ کچھ زیادہ ہے۔ اصطلاحات بڑھنے کی سالانہ رفتار سات سو کے قریب ہے۔ اس لحاظ سے ۸۰ سال میں یہ تعداد پچاس ساٹھ ہزار بنتی ہے۔ ۱۹۹۰ء میں اصطلاحات کی تعداد انگریزی میں چار لاکھ ساٹھ ہزار تھی تو ۲۰۱۰ء تک پندرہ ہزار تک بمشکل پہنچی ہوگی۔ حیدرآباد دکن کے زمانے سے بقول ڈاکٹر سعید اختر دُرّانی ۲۵۶ گنا بڑھ چکی ہے جو ایک زائد تخمینہ ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ دکنی دور کی اصطلاحات کا بیشتر حصہ مسترد ہو چکا ہے اور نئی اصطلاحات سامنے آچکی ہیں۔ اس لیے دکن پر فخر نہیں کرتے رہنا چاہیے۔

اصطلاحاتی بندوبست میں جو امور شامل ہیں ان میں سرفہرست اصطلاحات کی معیار بندی، متعلقہ میدان/مضمون کے لوگوں کا اتفاق رائے یا قرارداد، اصطلاحات کا تحفظ اور استعمال، فریق ثالث کی تصدیق وغیرہ اہم ہیں۔ ایک اندازے کے مطابق اگر اصطلاحات سازی پر تیس فی صد وقت صرف ہو تو اس کے نفاذ اور استعمال کروانے پر ستر فی صد وقت صرف ہونا چاہیے۔ یہاں ماہرین اصطلاحات کا کردار بھی اہم ہو جاتا ہے۔ اسے نہ صرف مختلف متون اور اردو تراجم میں سے اصطلاحاتی متبادلات جمع کرنے ہوتے ہیں بلکہ انھیں عبوری الفاظ کو اصطلاحی نظام کا حصہ بنانے کے لیے علم اصطلاح کا سہارا لینا ہوتا ہے۔

اس لیے محض ادیب، مترجم یا ماہر زبان ہونا کافی نہیں، اصطلاحی نظام کو سمجھنا اور اس کے اصولوں پر عمل پیرا ہونا بھی ضروری ہے۔

یہاں کچھ وقت لغت نگاری اور اصطلاحات نگاری کے فرق کو ملحوظ رکھنے میں صرف کر لینا چاہیے۔ لغت نگاری الفاظ، قواعد، معنی، استعمال اور عمومی زبان سے الفبائی ترتیب کا لحاظ کرتی ہے جبکہ اصطلاحات نگاری اصطلاحات ہی نہیں تصورات اور مخصوص استعمال اور گروہی ترتیب کے مطابق ہوتی ہے۔ اردو مترجمین اکثر محض اصطلاحی الفاظ کو دیکھتے اور ان کے اردو مترادفات تلاش کر کے ان کی موزونیت تلاش کرتے ہیں، جو زیادہ سے زیادہ عبوری اردو اصطلاح قائم کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ ماہر لغات رگز (Riggs) لکھتا ہے کہ لغت نگاری کا بنیادی مقصد قارئین کو متن کی تشریح میں مدد دینا ہے جبکہ اصطلاحات نگاری کا بنیادی مقصد لکھنے والوں کو متن تیار کرنے میں مدد دینا ہے یعنی لغت نگاری الفاظ کے معنی بتاتی ہے اور اصطلاحات نگاری تصورات سے متن کے ذریعے کسی طے شدہ اصطلاح تک پہنچنے میں مدد دیتی ہے۔ (۲۸)

اصطلاحی بندوبست اور اصطلاحات نگاری میں ماخذ اصطلاح (انگریزی)، ہدفی اصطلاح (اُردو)، حوالہ نمبر، موضوع/ میدان، تعریف وتشریح (تصور)، تاریخ اندراج، تبصراتی سطور کا درج ہونا ضروری ہے۔ اس کے ساتھ اگر مخففات، سرنامیے (acronyms)، تلفظ، سیاق وسباق، متعلقہ تصورات، تاریخ تخلیق کار فرد یا ادارے کا نام بھی درج کر لیا جائے تو استناد بڑھ جاتا ہے۔ نولفظیت (Neologism) زیادہ توجہ کی مستحق ہوتی ہے۔ دور جدید میں نجی تجارتی اداروں نے ٹریڈ مارک اصطلاحات کو بہت فروغ دیا ہے۔ ایک ہی تصور کئی ایسے الفاظ یا مرکبات سے ظاہر ہوتا ہے۔ جو ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس لیے بھی ماہر اصطلاحات سازی کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ماہر اصطلاحات تحقیق میں مصروف رہتا ہے۔ وہ اصطلاح کے سیاق وسباق میں موجود تصور کو جاننے کی کوشش کرتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ کیا اس تصور کے لیے اُردو میں مناسب مترادف موجود ہے۔ وہ اصطلاحی نظام کا وہ حصہ جاننے کی کوشش کرتا ہے جہاں ماخذ زبان کی اصطلاح وضع کی گئی تھی۔ اس مقصد کے لیے آج انٹرنیٹ کی سہولت حاصل ہے۔ وہ دوسری متعلقہ زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) میں اس کے مترادفات کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ یاد رہے کہ اُردو اصطلاح کو تصور (concept) کے مطابق درست ہونا چاہیے نا کہ ترجمے یا عام لسانی قواعد کی رُو سے اور اس اُردو مترادف پر متعلقہ میدان/مضمون کے لوگوں کا اتفاق رائے ہو۔ (۲۹)

دنیا میں اصطلاحات کا سب سے بڑا ذخیرہ Eurodicautom ہے جو یورپی یونین نے ۱۹۷۵ء میں قائم کیا تھا۔ ۱۹۸۰ء میں یہ زیر استعمال آیا اور پہلے چھ، پھر سات، پھر نو اور بالآخر گیارہ یورپی زبانوں میں اس نے مترادفات جمع کر لیے۔ اس کا مرکز لکسمبرگ میں قائم کیا گیا تھا۔ ۲۰۰۷ء میں اس کی جگہ IATE انٹرایکٹو ٹرمنالوجی فار یورپ نے لے لی۔ (۳۰)

IATE کا آغاز ۱۹۹۹ء میں ہوا۔ ۲۸ جون ۲۰۰۷ء میں اسے عوام کے استعمال کے لیے کھولا گیا۔ اس میں کئی اداروں کی اصطلاحات جمع کی گئیں۔ ایک اندازے کے مطابق ۲۳ زبانوں میں ۸۷ لاکھ اصطلاحات جمع ہوئیں۔ جن کے ساتھ پانچ لاکھ چالیس ہزار مخففات اور ایک لاکھ تیس ہزار فقرے بھی ان یورپی زبانوں میں جمع ہوئے۔ ہر زبان کا ذخیرہ مختلف ہے۔ بعض مترادفات ہر زبان میں میسر نہیں۔ (۳۱) اس لیے ہم اس تعداد کو ۲۳ پر تقسیم کر کے اوسط نہیں نکال سکتے۔ اس میں ۲۱ موضوعات پر نئی اصطلاحات بھی روزانہ شامل کی جاتی ہیں۔ اگر ہم اس میں صرف ایک اصطلاح Input کے معنی تلاش کرنے لگیں تو ان کے مترادفات دو صفحات میں بیس اکیس علوم کے گروہوں میں درج ہیں۔ اس کے بعد مرکبات ہیں جو انھی گروہوں میں ۱۰۶ صفحات تک چلے جاتے ہیں۔ (۳۲) ۱۰۸ ویں صفحے پر پورا جملہ دوسری زبانوں میں جملے کی صورت میں موجود ہے۔ (۳۳) اس سے ہم اصطلاحات نگاری کے انداز کو بھی سمجھنے کی کوشش کر سکتے ہیں، جو لغات نگاری سے مختلف ہے۔ گویا کسی انگریزی اصطلاح کا محض اُردو ترجمہ یا ایک آدھ ترجمہ کافی نہیں۔ ہر مضمون اور محل استعمال میں ترجمہ مختلف ہوگا، اس لیے صرف ایک اندراج گویا سو سے زیادہ صفحات پر بکھر جائے گا۔ یہ کام کوائفیہ یا ڈیٹا بیس ہی پر پیش کیا جا سکتا ہے، کاغذی لغت میں نہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا

ہے کہ اردو میں ہم کہاں کھڑے ہیں؟ نیز اگر ہم اُردو میں اصطلاحات کا کوائفیہ صرف انگریزی کے حوالے سے تیار کرلیں تو ۲۳ یورپی زبانیں اس کے ساتھ مفت مل جائیں گی۔ جو اہل یورپ نے یورپی یونین کے چودہ لاکھ یورو کے خرچ سے جمع کی ہیں اور سالانہ وہ چھ لاکھ سے زیادہ یورو عملے کے اخراجات پر صرف کررہے ہیں۔ ہم اس کام کے لیے کتنا بجٹ مہیا کرسکتے ہیں؟ شاید صفر بھی نہیں۔ پھر ہم اُردو میں سائنس ٹکنالوجی کا خواب کیوں دیکھ رہے ہیں؟

حوالہ جات

1. http://coral2.spectrum.uni-bielefeld.de/~ttrippel//terminology
2. http://dictionary.reference.com,P.1
3. Russell, Bertrand, **The Principles of Mathematics,** London (1903), 2nd Ed. 1937, P:43
4. Sonneveld, Helni B. & Kurt L. Loening, **Terminology: Application in Interdisciplinary Communication,** Amsterdam, 1993 Preface, P:2

۵۔ مقبول الرحمان، ”ہندوستانی“ الہ آباد،۱۹۴۳ء بحوالہ: اُردو، ہندی، ہندوستانی“، پٹنہ:۱۹۹۳ء

6. en.wikipedia.org/wiki/terminology, P.1
7. Ibid, P.2
8. Ibid, P.2
9. Sager, J.C, **A Practical Course in Terminology Processing**, Amsterdam: Benjamins, 1990.

۱۰۔ مزید بحث کے لیے دیکھیں:

. Characteristics of concepts: http://Coral2.spectrum.uni-bielefeld.de/~/ttrippel//terminology.

11. Suonuuti.,H.,**Guide to Terminology**, Helsinki:Nordterm, 1997.
12. Lahmann, **Linguistic Terminology**, University of Bielfeld, 1996.
13. Eaglet, **Termban to spoken Language System**, Phase II Project for European Commission, 1997-99
14. Eaglet, Ibid.

۱۵۔ (الف) ڈاکٹر عطش دُرّانی، **اُردو اصطلاحات سازی**، اسلام آباد: انجمن شرقیہ علمیہ، پہلا ایڈیشن، ۱۹۹۳ء، دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۴ء

(ب) **اُردو اصطلاحات نگاری**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۳ء

(ج) **لغات و اصطلاحات میں مقتدرہ کی خدمات**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۳ء

(د) **سائنسی و تکنیکی لغت**، جلد اول، کراسہ اول (A)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۵ء

(ر) **اصطلاحی مباحث**، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۸ء

(س) **اصطلاحی جائزے**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۸ء

(ص) **برقیاتی فرہنگ برائے کمپیوٹر**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۵ء

(ط) **اُردو اطلاعیات** (جلد اول)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۸ء

16. Shakil Faruqi, **Glossary Banking and Finance**, Karachi: State Bank of Pakistan,(1st Ed. 1999) 2nd Ed. 2001.

۱۷۔ محمد احمد سبزواری، **اُردو میں سائنسی و تکنیکی اصطلاح سازی کا عمل**، ''اخبارِ اردو'' اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۰۷ء، ص: ۶۵

۱۸۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ، **اردو اور بو**، ''قومی زبان''، کراچی، جون ۱۹۹۱ء، ص ص: ۵۸، ۵۹

۱۹۔ بریگیڈیر ایم سلیم، **اصطلاحات درد**، (ترجمہ: محمد اسلم الوری)، ''اخبارِ اردو''، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۲ء، ص: ۲۸

۲۰۔ مختار مسعود، **لوحِ ایام**، لاہور: فیروزسنز، یکم جنوری ۱۹۹۱ء، ص: ۴۱۴

۲۱۔ ایضاً، ص: ۴۲۰،

۲۲۔ ایضاً، ص: ۴۱۸

۲۳۔ سید ذوالفقار علی شاہ، **یادِ یار مہربان**، لاہور: ابلاغ، ۱۹۹۴ء، ص: ۹

۲۴۔ **اُردو، ہندی، ہندوستانی**، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۸۲

۲۵۔ **ایضاً**، ص: ۲۰۶

۲۶۔ ''سائنس''، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۳ء، ص ص: ۱۲۳ تا ۱۳۰

۲۷۔ ڈاکٹر سعید اختر دُرّانی، **جدید ٹکنالوجی اور اُردو زبان**، ''اخبارِ اردو''، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۷ء، ص: ۳۱

28. Riggs (1989) "International Journal of Lexicography" 2 (2) pp:89-110 in **Sonneveld's Terminology,** 1993, P:44.

۲۹۔ مزید حوالوں کے لیے دیکھیں:

1. www.lai.com/lai
2. owl.english.perduce.edu/internet/resources
3. ftp.microsoft.com/developer/msdn/newup/glossary

30. en.wikipedia.org/wiki/eurodicautom
31. iate.europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference

۳۲۔ دیکھیں: ضمیمہ۔ الف

۳۳۔ دیکھیں: ضمیمہ۔ ب

......ضمیمے؟......

ڈاکٹر محمد علی اثر

گولکنڈہ کی چند قدیم ترین مسجدیں

Golkunda is one of the important cities representing Muslim civilization and traces of this culture can be seen even today. In this article research based information has been collected about old mosques of this city and their historical significance is highlighted.

مسلمان سلاطین نے حیدرآباد دکن میں اس کثرت سے مسجدیں تعمیر کروائیں کہ ان کا شمار ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ سلاطین کے علاوہ حیدرآباد کے روساء، اُمراء اور صاحبِ ثروت حضرات نے اس شہر کے چپہ چپہ میں جہاں جہاں وہ رہتے بستے تھے وہاں وہاں مسجدیں بھی تعمیر کروائیں۔ اس مضمون میں ان سب مساجد کا احاطہ کرنا مشکل ہے، اس لیے ہم یہاں گولکنڈہ اور حیدرآباد کی چند قدیم ترین تاریخی مسجدوں کے تذکرے پر اکتفا کرتے ہیں۔

قطب شاہی سلطنت کے قیام سے پہلے تلنگانہ کا علاقہ دکن کی بہمنی سلطنت کا ایک صوبہ تھا۔ بہمنی سلطنت کے زوال ۹۲۴ھ/ ۱۵۱۸ء کے بعد سلطان قلی قطب الملک نے، جو بہمنی حکومت کے دوران اس علاقہ کا گورنر تھا، اپنی خودمختاری کا اعلان کیا اور گولکنڈہ کے علاقہ پر قطب شاہی سلطنت کی ۹۲۴ھ/ ۱۵۱۸ء میں بنیاد ڈالی۔ سلطان قلی قطب الملک کی وفات کے بعد مزید سات بادشاہوں جمشید قلی، سبحان قلی، سلطان ابراہیم قطب شاہ، سلطان محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ، سلطان عبداللہ قطب شاہ اور ابوالحسن تاناشاہ نے یکے بعد دیگرے کم وبیش ۱۷۰ سال تک گولکنڈہ کے علاقے پر حکمرانی کی۔

حیدرآباد دکن کی پہلی مسجد، مسجدِ صفا ہے، جسے سلطان قلی قطب الملک نے اس وقت بنوانا شروع کیا تھا جبکہ ابھی وہ بہمنی حکومت کے صوبہ تلنگانہ کا گورنر تھا۔ یہ مسجد ۹۲۴ھ مطابق ۱۵۱۸ء میں قلعہ گولکنڈہ کے بالا حصار پر تعمیر ہوئی۔ مآثر عالمگیری کے مؤلف کا بیان ہے کہ قلعۂ گولکنڈہ کا قدیم نام منگل تھا۔ ورنگل کے راجا دیوراؤ کے اسلاف نے اسے مٹی کی دیواروں سے بنایا تھا۔ محمد شاہ بہمنی کے دورِ حکومت (۱۳۷۵-۱۳۸۵ء) میں اس قلعہ کو ورنگل کے راجہ نے ایک عہدنامہ کے ذریعہ بہمنی سلطنت کے حوالے کر دیا۔ اس کے بعد یہ بہمنی حکومت کے اہم قلعہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ محمد شاہ کے بعد محمود شاہ بہمنی حکمران ہوا، اور اُس کے انتقال کے بعد علاء الدین، ولی اللہ اور کلیم اللہ بھی برائے نام بادشاہ بنے۔ آخرالذکر کے انتقال کے بعد جب اس مملکت کے دیگر صوبے خودمختار ہو گئے تو اسی سال ۹۲۴ھ میں تلنگانہ کے صوبیدار سلطان قلی نے بھی اپنی خودمختاری کا اعلان کر کے گولکنڈہ کو اپنا پایۂ تخت قرار دیا۔ ۹۲۴ھ/ ۱۵۱۸ء نہ صرف سلطان قلی قطب الملک کی خودمختاری اور بنائے مملکت گولکنڈہ کا سال ہے، بلکہ یہی سال تعمیر مسجدِ صفا کا بھی ہے۔ اس مسجد کا دوسرا نام جامع مسجد قلعہ ہے۔ مسجد کے دروازے پر دو فٹ ۱۰ انچ طویل اور ایک فٹ ۳ انچ عریض سنگ سیاہ کی تختی پر خط نسخ میں درج ذیل طغرہ نصب کیا گیا ہے:

۱۔ **بناء هذا المسجد الجامع فی زمان السلطان الاعظم المتوکل علی اللّٰه الغنی ابی المعازی محمود شاه ابن محمد شاه البهمنی**

۲۔ **خلد اللّٰه ملکه و سلطانه و بانیة المبتهل الی اللّٰه مالک الملک سلطان فی المخاطب به قطب الملک فی سنه اربع و عشرین تسعمایة**

(مآثرِ دکن، سیّد علی اصغر بلگرامی، ص ۷۵)

دوسرے کتبے کی عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ سلطان قلی نے یہ مسجد تلنگانہ کے صوبہ دار کی حیثیت سے تعمیر کروائی تھی۔ لیکن کتبہ بادشاہ کی خودمختاری کے اعلان کے بعد اسی سنہ میں نصب کیا گیا۔ ایک بڑے دالان، چار درّوں اور پانچ کمانوں پر مشتمل اس مسجد کی تعمیر میں ہندایرانی طرزِ تعمیر کی جھلک نمایاں ہے۔ مسجد صفا کی تعمیر کے تقریباً ۲۵ برس بعد سلطان قلی قطب الملک کے فرزند شہزادہ جمشید قلی نے اپنے ایک ہمدرد قلعہ دار میر محمد ہمدانی کے ذریعے ۹۵۰ھ میں بعمر ۹۹ سال نمازِ عصر کے دوران بہ حالت سجدہ اپنے والد کو شہید کروایا۔

ڈاکٹر کلیم اللہ کے مطابق بالا حصار کی مسجد صفا کے بعد حیدرآباد دکن کی دوسری قدیم ترین مسجد، مسجدِ مصطفیٰ خان قلعہ گولکنڈہ ہے۔ اس مسجد کو چوتھے قطب شاہی حکمران ابراہیم قطب شاہ نے ۹۶۰ھ مطابق ۱۵۶۱ء میں تعمیر کر کے اپنے قابل وزیر مصطفیٰ خاں کے نام سے موسوم کر دیا تھا۔ حیدرآباد شہر میں مکہ مسجد سے پہلے تعمیر کی گئی یہ سنگ بستہ مسجد ہے، جو ایک اونچے چبوترے پر بنوائی گئی ہے۔ مسجد کا Prayer Hall (نماز گاہ) اور صحن دونوں کا طول وعرض ۱۳۰×۱۲۰ فٹ ہے۔ مسجد نہایت خوبصورت اور مضبوط ہے۔ اس کے صحن میں ۳ قبریں ہیں، جن میں سے دو پر کتبات نصب کیے گئے ہیں۔ یہ دو قبریں مصطفیٰ خاں وزیر کے بیٹوں کی ہیں۔ تیسری قبر مصطفیٰ خاں نے خود اپنے لیے بنوائی تھی، جس پر کوئی کتبہ نصب نہیں ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی بنوائی ہوئی قبر میں دفن نہ ہو سکا، کیونکہ اس نے ابراہیم قطب شاہ سے دغابازی کرتے ہوئے جنگ بانی ہتی کے بعد قلعہ مدگل کی چابیاں سلطان علی عادل شاہ کے معتمد خاص کو دے دی تھیں۔ جب سلطان کو اس بات کا پتہ چلا تو اس نے مصطفیٰ خاں کو معطل کر کے سزائے موت کا حکم صادر کر دیا۔ لیکن بعد میں امرائے سلطنت کی سفارش پر سزائے موت کے احکام کو منسوخ کر کے ہلکی سزائیں تجویز کیں، اور مصطفیٰ خاں کو حج بیت اللہ جانے کی اجازت دے دی۔ چنانچہ حج کا بہانہ بنا کر کے وہ بیجاپور روانہ ہوا، جہاں علی عادل شاہ نے اس کو اپنا میر جملہ مقرر کر دیا۔ جب ایک بار ملابار کے جنگلوں میں لٹیروں نے مسافروں کو قتل کرنا اور لوٹنا شروع کر دیا تو عادل شاہ نے ان کی سرکوبی کے لیے میر جملہ کو بھیجا۔ چنانچہ ایک جمعیت کے ساتھ ملابار کے جنگلوں میں جب وہ لٹیروں کی تلاش میں سرگرداں تھا تو لٹیروں نے تاک لگا کر مصطفیٰ خاں کو قتل کر دیا۔ اس طرح اس مسجد کے صحن میں موجود تیسری قبر خالی رہ گئی۔

مسجد ملا خیالی کی دریافت کا سہرا ڈاکٹر زور کے سر ہے۔ اس مسجد کو ابراہیم قطب شاہ کے عہد (۹۵۷ھ/ ۱۵۵۰ء-۹۸۸ھ/ ۱۵۸۰ء) کے ایک استادِ سخن ملا خیالی نے بنوایا تھا۔ ملا خیالی کا تذکرہ گولکنڈہ کے بلند پایہ شاعر ابن نشاطی نے ایک استادِ سخن کی حیثیت سے اپنی مثنوی ''پھول بن'' میں کیا ہے۔ ملا خیالی کی ایک غزل ڈاکٹر جمیل جالبی نے دریافت کر کے اپنی کتاب ''دیوانِ حسن شوقی'' کے علاوہ ''تاریخِ ادب اُردو'' کی پہلی جلد بھی شائع کی ہے۔ بقول ڈاکٹر زور خیالی اس قدر مالدار شاعر تھا، جس نے گولکنڈہ کے قلعہ کے قریب ۹۷۷ھ میں ایک عالیشان دومنزلہ مسجد تعمیر کروائی۔ اس مسجد کے بارے میں ڈاکٹر زور نے ایک تعارفی مضمون ''ماہنامہ سب رس'' حیدرآباد بابتہ اگست ۱۹۲۹ء میں شائع کیا تھا۔ انہوں نے مسجد خیالی کی تصویر اپنی کتاب ''حیدرآباد فرخندہ بنیاد'' میں شائع کی ہے۔ اس مسجد اور اس کے کتبے کی دریافت کی تفصیل ڈاکٹر زور ہی کے الفاظ میں ملاحظہ کیجیے:

> ''اس مسجد میں یوں تو کئی کتبے اندر کی دیوار اور محراب میں موجود ہیں، لیکن دروازے پر جو کتبہ تھا، وہ مرورِ ایام اور ابناءِ سلف کی بے پروائی کی وجہ سے ٹوٹ کر گر پڑا ہے۔ راقم نے اس کتبہ کو پڑھنے کی کوشش کی تو معلوم کر کے حیران رہ گیا کہ یہ مسجد جہاں سے بیسیوں بار گزر چکا ہوں، اُردو ہی کے ایک قدیم شاعر اور خدمت گزار نے بنائی تھی۔ میں اس کتبے کو ذیل میں نقل کرتا ہوں اور اس کے دوسرے کتبہ اور خود مسجد کی تصویریں اور دوسری خصوصیتیں وغیرہ شعبۂ شعراو مصنّفینِ دکن کی مشترکہ کوششوں سے منظرِ عام پر آسکیں گی۔

منت یزداں کہ در دوران شاہ دین پناہ
قطب عالم شاہ ابراہیم آں نیکو سرشت
کردہ ایں مسجد بنا ملا خیالی کز شرف
می سرفرکارند حوران بہشتی سنگ و خشت
رکنے از جنت برائے پیش آمد با خدا
از برائے آں بود تاریخ او ''رکن بہشت''
۹۷۷ھ(۱۵۷۰ء)

اس قطعہ تاریخ کی روشنی میں جناب رضا علی خاں اور ڈاکٹر کلیم اللہ (قطب شاہیہ دَور کی مساجد، قسط چہارم) کی بتائی ہوئی تاریخ تعمیر مسجد ۱۵۸۰ء کی تغلیط ہو جاتی ہے۔ اور اس کے علاوہ جناب موہن پرشاد (۴۰۰ سالہ قدیم قطب شاہی مسجدیں سیاست، ۲۰۰۳-۱۲-۲۳) کا دریافت کردہ تاریخی نام ''دکن بہشت را'' (۹۷۷ھ) بھی محل نظر ہو جاتا ہے۔ اس طرح ملا خیالی کی مسجد ۱۵۸۰ء میں نہیں، بلکہ ۱۵۷۷ء میں ابراہیم قلی قطب شاہ کی وفات سے تین سال قبل تعمیر کی گئی۔ ملا خیالی کی مسجد ۱۰ فٹ اونچی کرسی پر بنوائی گئی ہے۔ جس میں تین خوبصورت ورانڈے ہیں۔ اس کی چھت کو پانچ کمانیں سہارا دیے ہوئے ہیں۔ شمالی اور جنوبی جانب چار کمانیں بنوائی گئی ہیں۔ مسجد کے ورانڈے میں بیٹھ کر ہتھیاں کے درخت کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ اس درخت کی سونڈھ کی مانند ٹہنی ۸۸ فٹ لمبی تھی۔ مسجد خیالی کی عمارت نہایت خوبصورت ہے۔ اس کے Prayer Hall اور صحن کا طول و عرض ۳۲×۱۴ فٹ ہے۔ اندر تین کمانیں کافی چوڑی ہیں۔ عمارت کی چھت کو چھوٹی چھوٹی کمانیں سہارا دیے ہوئے ہیں، جن کی تعمیر مغلیہ طرز کی ہے۔ مغربی جانب محراب کے اوپری حصے میں پنجتن کے نام عمدہ طغرے کی وضع میں بنائے گئے ہیں۔ محراب میں نصب کتبے میں چند عبارتیں درج ہیں۔ اس کتبے کے اوپر ایک اور کتبہ خوبصورت نیلے اور زرد رنگ کے ٹائیلوں سے آرائش کردہ ہیں۔ محراب میں نصب فارسی کتبے کی منظوم عبارت ابراہیم عادل شاہ کے عہد کے مشہور خطاط محمد بن سیّد صدر الدین کی خط ثلث میں لکھی ہوئی ہے۔ بقول موہن پرشاد مسجد کے اندرونی حصے میں رنگین نقش و نگار بنائے گئے ہیں، جن کے آثار حال تک باقی تھے۔

حیدرآباد کی قدیم ترین تیسری مسجد بالا حصار کی سیڑھیوں سے متصل ہے۔ ڈاکٹر زور کے بیان کے مطابق یہ مسجد ابراہیم قطب شاہ (۹۳۶-۹۸۸ء) کی بناء کردہ ہے۔ اس مسجد کا کوئی کتبہ نہیں، جس سے تاریخ تعمیر کا علم ہو سکے۔ لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہ مسجد سلطان ابراہیم قطب شاہ کی وفات، یعنی ۹۸۸ھ سے قبل وجود میں آ چکی تھی۔ (سیر گولکنڈہ، ص ۸)

اب تک ہم نے جن مساجد کا تذکرہ کیا ہے، وہ سب کی سب قلعہ گولکنڈہ کے قرب و جوار میں واقع ہیں۔ اب ہم جس مسجد کا ذکر کر رہے ہیں، وہ شہر حیدرآباد کے بیچوں بیچ تعمیر کروائی گئی۔ مشہور و معروف عمارت چار مینار کی دوسری منزل پر ہے۔ مسجد چار مینار قطب شاہی دور کی پانچویں اور شہر حیدرآباد کی بنیاد رکھنے کے بعد عہد سلطان محمد قلی قطب شاہ کی پہلی مسجد ہے۔ چار مینار کی تعمیر ۹۹۹ھ میں شروع ہوئی اور ۱۰۰۰ھ میں اختتام کو پہنچی۔ یہ بلند و بالا عمارت بیک نظر مسجد اور تعزیئے کا نظارہ پیش کرتی ہے۔ چار مینار قلب شہر میں ایک مربع نما عمارت کی شکل میں بنوایا گیا ہے، جس کے چاروں جانب چار سیدھی سڑکیں اس بات کی غمازی کرتی ہیں کہ یہ شہر اور شہروں کی طرح خود ساختہ نہیں، بلکہ اسے ایک منصوبہ بند طریقے سے بنوایا گیا تھا۔ چار مینار کے چار گوشوں پر چار اسمات کی مناسبت سے چار بلند مینار بنوائے گئے ہیں۔ ہر مینار کا ارتفاع ۸۰ فٹ ہے۔ ساری عمارت گچ اور پتھر کی ہے، جس پر خوشنما اور دیدہ زیب نقش و نگار، ناظرین کی توجہ کو منعطف کر لیتے ہیں۔ چاروں میناروں کی بلندی سطح زمین سے ۱۶۰ فٹ ہے۔ قطب شاہی عہد میں اس کی پہلی منزل پر مدرسہ اور دار الاقامہ تھا اور دوسری منزل پر مسجد موجود ہے۔ ۴۲۰

سال گزرنے کے باوجود آج بھی یہ عمارت اچھی حالت میں ہے اور حیدر آباد کے نشانِ امتیاز کی حیثیت رکھتی ہے۔اس عظیم الشان اور خوبصورت عمارت کا نقشہ (Model) بنانے کے سلسلہ میں محمد قلی نے پیشوائے سلطنت حضرت میر مومن سے مشورے کے بعد ایران سے تین مشہور معماروں میر ابوطالب، کمال الدین شیرازی اور شہریار جہاں کو حیدر آباد بلوایا تھا۔جنہوں نے چار مینار کا نقشہ اور ماڈل تیار کر کے حضرت برموس استرآبادی سے منظوری حاصل کی۔حضرت میر مومن نے چار مینار پر ایک مسجد کی تعمیر کا مشورہ دیا تھا۔ڈاکٹر ایم اے نعیم کے بیان کے مطابق مسجد چار مینار قطب شاہی دور کی ساری مسجدوں میں سب سے حسین مسجد ہے۔اس میں نہایت نادر طرز کی پانچ دوہری کمانیں بنائی گئی ہیں۔ہر کمان Pointed ہونے کے ساتھ ساتھ Cusped بھی ہے۔اس طرح کی کمانیں کسی دوسری عمارتوں میں نظر نہیں آتیں۔یہ مسجد اپنی نوعیت کی سارے جنوبی ہندوستان میں واحد ہے۔مسجد چار مینار کے اندرونی حصے میں ۴۵ مصلّوں کی گنجائش ہے۔اس کے علاوہ صحن میں بھی نمازِ جمعہ کے لیے کافی جگہ موجود ہے۔ابتداء میں سلطان محمد قلی قطب شاہ اس مسجد میں نماز کی ادائیگی کے لیے آیا کرتا تھا۔لیکن ضعیف افراد کو نماز کے لیے اتنی اوپر جانا دشوار تھا، اسی لیے سلطان محمد قلی قطب شاہ نے جامع مسجد حیدر آباد کی تعمیر کا حکم دیا۔

جامع مسجد حیدر آباد کی تعمیر سے پہلے مسجد ساجدہ بیگم ۱۰۰۸ھ محمد قلی قطب شاہ کے عہد میں تعمیر ہوئی۔یہ مسجد مکہ مسجد کے جنوب میں مغل پورہ کمان سے متصل ہے۔اس مسجد کا باب الداخلہ منہدم ہو گیا ہے، جس سے تاریخ تعمیر کا علم ہو سکتا تھا۔اس کے کتبے پر عربی میں حکمران وقت سلطان محمد قلی قطب شاہ اور کسی دلیر خان کا نام کندہ ہے۔مکہ مسجد کے مقابل اور نظامیہ طبیہ کالج سے متصل مغل پورہ روڈ پر ۱۰۰۲ھ میں ایک خوبصورت مسجد تعمیر کی گئی، جو بیگم کی مسجد کے نام سے شہرت رکھتی ہے۔اس کے علاوہ مسجد دارالشفاء کی تعمیر ۱۰۰۴ھ میں عمل میں آئی۔

جامع مسجد بلدہ حیدر آباد چار مینار کے مقابل شمالی سمت پر واقع ہے۔اس عالیشان اور خوشنما مسجد کو ۱۰۰۶ھ/ ۱۵۹۷ء میں محمد قلی قطب شاہ نے میر جملہ امیر الملک الف خاں بہادر کے زیر اہتمام تعمیر کروایا تھا۔مسجد ساجدہ بیگم جامع مسجد حیدر آباد کی تعمیر کے دو سال بعد ۱۰۰۸ھ/ ۱۵۹۹ء میں بنوائی گئی۔یہ مسجد مکہ مسجد کے جنوب میں مغل پورہ کمان سے متصل ہے۔میر محمد مومن پیشوائے سلطنت گولکنڈہ نے حیدر آباد میں ایک مسجد ۱۶۰۵ء میں تعمیر کروائی۔۱۶۱۰ء میں سلطان محمد قلی نے میر صاحب (میر محمد مومن) کے نام سے ایک خوبصورت مسجد میر پیٹ میں تعمیر کروائی، جو حیدر آباد کے جنوب مغرب میں آٹھ کوس کے فاصلے پر واقع ہے۔محمد قلی قطب شاہ نے اپنی وفات سے دو سال قبل ۱۶۱۰ء میں مسجد شکر اللہ گوڑا واقع امیر پیٹ سوادِ کوہ مولا بھی تعمیر کروائی۔محمد قلی کے دَور کی ایک اور بے مثال مسجد، مسجد مشیر آباد ہے، جس کی تعمیر کا آغاز عہد ابراہیم قطب شاہ کے آخری ایام میں حسین ساگر جھیل کے مشرقی جانب (موجودہ محلّہ مشیر آباد) ۹۸۶ھ/ ۱۵۸۰ء میں ہوا تھا۔لیکن اس کی تکمیل محمد قلی کی وفات سے پہلے ایک سال قبل ۱۰۲۱ھ میں ہوئی۔جامع عثمانیہ کے زنانہ کالج کوٹھی کے احاطے میں موجود مسجد ''مسجد سیفی'' بھی عہد سلطان محمد قلی (۹۸۶ھ-۱۰۲۰ھ) کی یادگار ہے۔

قطب شاہی دَور میں تعمیر کیے گئے بیشمار شاہی محلات اور دیگر خوبصورت بلند و بالا عمارتیں تو شہنشاہ اورنگزیب عالمگیر کی افواج نے تباہ و تاراج کر دیں، البتہ مسجدیں آج تک باقی رہ گئیں۔کہا جاتا ہے کہ اورنگزیب نے چار مینار کو بھی نیست و نابود کر دینے کا حکم دیا تھا، لیکن جب اسے بتایا گیا کہ اس کی دوسری منزل پر ایک مسجد ہے تو اس نے اسے باقی رکھا۔قطب شاہوں نے بیشمار مساجد تعمیر کروائیں۔خاص طور سے قطب شاہی مقابر میں تقریباً ہر مقبرہ کے ساتھ ایک مسجد ضرور بنوائی گئی ہے۔بقول ڈاکٹر کلیم اللہ ''دنیا میں شاید ہی کسی ایک جگہ اتنی ساری مساجد ہوں، جتنی کہ قطب شاہی گنبدوں میں ہیں۔

ڈاکٹر مزمل حسین

عربی میں فنِ بلاغت کی تدوین (عہدِ قدیم)......ایک تحقیقی مطالعہ

"Rhetoric", infact, constitutes the identity of Arabic Literature, This art gradually developed in "Arabic Literature". The authorities divide this art in four different eras. The present 'Thesis' is an attempt to describe the above mentioned eras pertaining to their manner of research and analysis. The works related to this art have been analyzed through a back-ground study of this art since the very beginning and a very precise attempt has been made to understand the importance and usefulness of this art.

فنِ بلاغت ادب کی شناخت ہے۔عربی ادب میں اِس فن نے بتدریج ترقی کی۔ ماہرین اس فن کو چار ادوار میں منقسم کرتے ہیں۔زیرِ نظر مقالہ انہی ادوار کو تحقیقی و تجزیاتی انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور آغاز ہی سے اس فن میں ہونے والے کام کو ایک......مطالعہ کے ذریعے دیکھا گیا ہے اور فنِ بلاغت کی اہمیت وافادیت کو نہایت باریک بینی سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

مشرقی فنِ بلاغت کی ابتداء عربی زبان سے ہوئی۔اگر یہ کہا جائے کہ عربی زبان کی اصل شناخت بلاغت کے مباحث ہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ بلاغت نے عربی زبان میں بتدریج ترقی کی اور اِس فن کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔جس وقت ہم عربی بلاغتی تاریخ پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ مختلف ادوار سے سفر کرتی ہوئی ''مفتاح العلوم'' جیسی معتبر تصنیف تک جا پہنچتی ہے۔یہ ایسی تصنیف ہے جس نے بعد میں فارسی اور فارسی سے اُردو فنِ بلاغت کو متاثر کیا۔عربی میں اِس فن کو مندرجہ ذیل چار ادوار میں منقسم کیا جاتا ہے۔

پہلا دور: اصول تنقید کا خصوصی مطالعہ

دوسرا دور: علم تنقید کا عمومی مطالعہ

تیسرا دور: علم تنقید پر فلسفیانہ بحث اور علم بلاغت کی ترتیب و تنظیم

چوتھا دور: علم بلاغت کی تدوین کا دور آخر۔[1]

ان تمام ادوار میں ''علم البلاغت'' پر خاطر خواہ کام ہوا جس کی ابتدا ابوعبیدہ (م۲۰۸ھ/۸۲۳ء) کی پہلی تصنیف ''مجاز القرآن'' سے ہوئی۔لیکن ان کا زیادہ تر کام علم بیان سے متعلق تھا۔بقول استاذ احمد حسن زیات:

> ''گمان غالب یہ ہے کہ سب سے پہلے علم بیان پر جس نے کچھ بحث کی وہ ابوعبیدہ ہیں جنھوں نے اپنی کتاب ''مجاز القرآن'' میں آیۃً کریمہ ''طلعہا کانہ رؤس الشیاطین'' اس میں سے پھوٹنے والے شگوفہ کا خول ایسا ہے جیسے ''شیطان کے سر'' کے بارے میں ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے لکھا کہ یہ اسی قسم کی تشبیہ ہے جیسی امرؤالقیس کے اس شعر میں ہے:

''ايقتلنى والمشرفى مضاجعى
ومسنونة رزق كا نياب اغوال

کیا وہ مجھے قتل کر دے گا حالانکہ تیز تلوار میرے پہلو میں لٹکی ہے اور نیلگوں تیز دھار والی جو بھوتوں اور چڑیوں کے نکیلے دانتوں کی طرح ہے۔ یہاں مرئی ومحسوس شے کو غیر مرئی وغیرہ محسوس شے سے تشبیہ دی گئی ہے۔''(۲)

ابوعبیدہ کے عہد میں علوم بلاغت پر کوئی مستقل کتاب تصنیف نہیں ہوئی۔ ان علوم میں ابتدائی تدوین کا کام صرف چھوٹے چھوٹے رسائل تک محدود رہا جس میں کسی بلاغتی مسئلہ پر مختصر اور ناکافی لکھا گیا۔ اور یہ وہ تحریریں ہوتی تھیں جو کسی سوال کرنے والے شخص کو مطمئن کرنے کے لیے رسائل کی شکل میں سامنے آتی تھیں۔ ابوعبیدہ کا بڑا کمال یہی ہے کہ اس نے تشبیہ کے متعلق ایک رسالہ لکھنے کے ساتھ ساتھ علوم بلاغت میں ''علم البیان'' کو سمجھنے کی بھرپور کوشش کی۔ اس ضمن میں ''مجاز القرآن'' علوم بلاغت کی اولین اور اہم ترین کتاب ہے۔ اس کتاب میں قرآن پاک کے اسلوب بیان اور اس کے ادبی محاسن پر سیر حاصل گفتگو کی گئی اور قرآنی اصطلاحات، اشارات اور استعارات کو اس وقت کے مروجہ تنقیدی اصولوں کے مطابق دیکھا اور پرکھا گیا۔ علم بلاغت کی تاریخ میں یہ پہلا دور ہے جس میں ''مجاز القرآن'' کے ساتھ ساتھ ابن قتیبہ (م ۲۷۶ھ/۸۸۹ء) کی کتاب ''مشکل القرآن'' بھی تصنیف ہوئی۔ اس کتاب میں قرآن کی بعض آیات کا فصاحت وبلاغت کے حوالے سے جائزہ لیا گیا ہے۔

تاریخ اسلامی میں یہ وہ دور ہے جب اسلامی تہذیب وثقافت اپنے پورے جوبن پر تھی۔ یہ دور نویں اور دسویں عیسوی کا دور ہے اس دور میں اسلامی علماء اور فضلا ادب ولغت کے میدان میں نئے مباحث چھیڑے ہوئے تھے۔ اس دور میں اعجاز القرآن کے اسرار ورموز جاننے کی کوششیں ہو رہی تھیں اور ساتھ ساتھ عربی زبان کو ایک خاص مقام دلانے کے لیے نئے معیار قائم کیے جا رہے تھے۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ عربی زبان اب جزیرۃ العرب سے نکل کر غیر عربی بولنے والے لوگوں میں آن پہنچی تھی اور اس اختلاط کی وجہ سے عربی زبان کو اب نئے پیرائے میں دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت محسوس ہو رہی تھی۔

اسی دور میں علوم بلاغت کے دوسرے فن ''علم المعانی'' پر بھی کام شروع ہوا۔ اس فن پر بڑا کام کرنے والوں میں جعفر یحی البرمکی، سہل بن ہارون الفارسی اور الجاحظ کے نام نمایاں ہیں۔ خصوصاً الجاحظ نے علم المعانی کے فن پر اپنی دو معروف کتب ''البیان والتبیین'' اور اعجاز القرآن'' تصنیف کی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ جاحظ کا تعارف اس طرح کراتے ہیں:

> ''ابوعثمان عمرو بن بحر، البصری، الجاحظ ۱۶۰ھ/۷۷۶ء میں بمقام بصرہ پیدا ہوا، انتقال ۲۵۵ھ میں ہوا۔ مختلف ادبی، لسانی اور دینی مسائل پر لکھنے والا یہ مصنف معتزلی عقیدہ رکھتا تھا اور عقل ومنطق کی ہمہ گیر اہمیت کا قائل تھا۔ اس نے کئی موضوعات پر قلم اُٹھایا، مسئلہ امامت پر بہت کچھ لکھا جس کا مقصد یہ تھا کہ بنوعباس کی خلافت کو جائز ثابت کیا جائے۔ بنوعباس کے زمانے میں اسے بغداد میں رہنے کا موقع ملا تو اس نے یونانی علوم سے خاص استفادہ کیا۔ اس کی مشہور تصانیف میں کتاب الحیوان (۷ جلدوں میں) کتاب البیان والتبیین، کتاب البخلاء، کتاب التربیع والتدویر وغیرہ ہیں۔ بہ حیثیت انشاء پرداز اس کا مقام مسلّم ہے۔ لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فن تنقید میں بھی اس کا درجہ بلند ہے بلکہ بعض حیثیتوں سے منفرد ہے۔''(۳)

الجاحظ فن میں بڑا معیار شناس تصور ہوتا ہے۔ اس نے اپنی ''کتاب البیان والتبیین'' میں فن کی تفہیم کے لیے مختلف طریقوں سے بحث کی ہے۔ اس نے اپنے متقدمین مثلاً سہل بن ہارون، العتابی وغیرہ کی آراء کی روشنی میں ادب میں اشارہ، علامت اور استعارہ کے مقام اور کردار کو احسن طریقے سے پیش کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

> ''جاحظ نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادب کی غرض، اقناع ترغیب اور تاثر ہے۔ اس کا اصل نصب

العین مقتضائے حال سے کلام کی مطابقت ہے اور اگر اس میں ایجاز کا وصف شامل ہو جائے تو کمال بلاغت کا ظہور ہوتا ہے۔''(۴)

جاحظ کے ساتھ ساتھ اسی دور میں دو اور اہم مصنف بھی قابل ذکر ہیں۔ جن میں ایک الامدی (م ۳۷۱ھ/۹۸۱ء) اور دوسرا القاضی الجرجانی (م ۳۶۶ھ/۹۷۱ء) ہے۔ ان دونوں مصنفین نے نقد شعر اور معروف شعراء کرام کے کلام کے فنی وفکری محاسن کو مدنظر رکھتے ہوئے مطالعے پر زور دیا۔ الامدی نے قبیلہ طی کے دو اہم شعراء ابوتمام اور البحتری کے کلام کے موازنہ پر ''الموازنة بین ابی تمام والبحتری'' نامی کتاب لکھی جبکہ القاضی الجرجانی نے ''الواسطة بین المتنبی وخصومہ'' کے عنوان سے کتاب لکھی۔

ان نامور بلاغتی مصنفین کے علاوہ المبرد (م ۲۸۰ھ/۸۹۸ء) کی الکامل، ابن قتیبہ کی الشعر والشعراء، محمد بن سلام الجمعی (م ۲۳۲ھ/۸۴۶ء) کی طبقات الشعراء اور ابوالفرج الاصبہانی (م ۳۵۶ھ/۹۲۷ء کی الاغانی، ایسی کتب ہیں جن میں تنقید شعر کے ساتھ ساتھ علم بلاغت پر بھی بحث کی گئی ہے۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں اس کے غالب رجحان پر اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:

''ابتداع وتقلید، انتحال وسرقہ، عبارات ومعانی، اختراع، تخلیق ادب، استعداد شعر کے عناصر ترکیبی، ماحول کا اثر اور ایسے ہی دیگر مسائل۔ ان مسائل کی بدولت تزئین کلام سے متعلقہ عام اصطلاحات بھی قائم ہو گئیں۔ مثلاً استعارہ، تشبیہ، تعریض، کنایہ، تجنیس، ایجاز، وضوح وابہام اور ایسی بہت سی اصطلاحات جو بعد میں علم بلاغت کے مقبول عام مباحث قرار پائے۔''(۵)

بلاشبہ اس دور میں فن بلاغت پر یہ سب ابتدائی کوششیں تھیں لیکن انہی کوششوں کی وجہ سے آنے والے ادوار میں علوم بلاغت نے شاندار ترقی کی۔ اسی دور میں علوم بلاغت کی تیسری شاخ یعنی بدیع پر پہلا بنیادی اور جامع کام عباسی خلیفہ ابن المعتز (م ۲۹۶ھ/۹۰۸ء) نے کیا۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب ''البدیع'' قابل ذکر ہے۔ اس کتاب میں علم بدیع کے سترہ ابواب پر بحث کی گئی ہے۔ اس عباسی خلیفہ کا ایک ہم عصر قدامہ جعفر مسیحی تھا۔ اس نے اس فن پر ۲۰ ابواب تحریر کیے اور ان میں سات ابواب وہی تھے۔ جن پر عبداللہ بن المعتز نے بحث کی تھی اور تیرہ ابواب نئے تھے اور ان تیرہ ابواب کو ابن المعتز کے ہاں بھیج دیا اس طرح سترہ ابواب ابن المعتز کے اور تیرہ ابواب قدامہ بن جعفر کے مل کر اس فن کے ۳۰ ابواب بنے، پھر ابوہلال عسکری اور ابن رشیق قیروانی نے بھی اس فن میں مزید ابواب کا اضافہ کیا۔ ابن المعتز کی کتب میں ایک دیوان اور دوسری ''طبقات الشعراء'' ہے۔ لیکن زیادہ شہرت ''البدیع'' کو ملی۔(۶) یہ پہلی کتاب ہے جس میں صنائع ادبی سے بحث کی گئی ہے۔ بنیادی طور پر یہ کتاب مرتب کی گئی ہے۔ المعتز کا اپنا بیان ہے کہ وہ علم بدیع کا موجد نہیں بلکہ اس کتاب میں اس فن سے متعلق جو مواد پہلے سے موجود تھا اسے جمع کیا گیا ہے۔ اس کتاب کو مرتب کرنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ المعتز کے عہد میں ناقدین فن جدید شعراء کی تنقیص ادبی صنعتوں کی بنا پر کرتے تھے، المعتز نے یہ موقف اختیار کیا کہ ادبی صنعتیں دراصل عربی ادب کی روایت میں شامل ہیں۔ اگر جدید شعراء ان کا استعمال کرتے ہیں تو وہ غلط نہیں کرتے کیونکہ جن صنعتوں کو ''بدیع'' یعنی ''نیا'' کہا جاتا ہے وہ کلام عرب میں زمانہ قدیم ہی سے بڑے شعراء کے یہاں نیز قرآن مجید اور حدیث نبوی میں بھی موجود ہیں۔ تاہم شعراء کے ہاں اس وجہ سے سقم موجود ہیں کہ وہ صنائع وبدائع کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت ایک اور حوالے سے بھی بڑھ جاتی ہے کہ المعتز نے بعض ادبی صنعتوں کا اضافہ کیا ہے۔ جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ان اضافوں کے ساتھ ساتھ المعتز نے انواع بدیع کے جمع کرنے میں گہری تحقیق سے کام لیا ہے۔ اس سلسلے میں ''مختصر المعانی'' میں لکھا ہے:

''امیر المومنین ابوالعباس مرتضی باللہ عبداللہ بن المعتز التوکل التوفی ۲۹۶ھ آپ علم ادب کے ماہر اور اونچے

درجہ کے شاعر اور بڑے خوش مذاق عالم ہیں۔علم بلاغت میں آپ نے ایک کتاب ''البدیع'' لکھی ہے۔جس کو کسی جرمنی سوسائٹی نے شائع بھی کر دیا ہے۔موصوف کی یہ کتاب صرف اسی وجہ سے قابل قدر نہیں ہے کہ وہ ایک عالی دماغ بادشاہ کی لکھی ہوئی ہے بلکہ اس کی وجہ سے بھی کہ آپ نے انواع بدیع کے جمع کرنے میں کافی عرق ریزی کی ہے۔علامہ الصبان نے نقل کیا ہے ''ان اول من اختراع البدیع وسماہ بھذاالاسمر عبداللہ المعتز'' خود موصوف نے اپنی کتاب کے آغاز میں ذکر کیا ہے۔''وماجمع تبلی فنون البدیع احد (مجھ سے قبل کسی نے فن بدیع کو جمع نہیں کیا)''۔(۷)

المعتز کے بعد علمائے فن نے اِس علم کا سنجیدگی سے کھوج لگانا شروع کیا حتی کہ ابن حجہ حموی (م ۸۳۷ھ) کی تالیف ''خزانہ الادب'' تک پہنچتے پہنچتے علم بدیع کی صنعتوں کی تعداد ۱۴۲ ہوگئی۔

تاریخ بلاغت کا دوسرا دور علم تنقید کے عمومی مطالعہ کا دور تصور ہوتا ہے۔اس دور میں ادب کے جمالیاتی پہلوؤں پر اجمالی و عمومی نوعیت کے مباحث کا آغاز ہوا۔الجاحظ کی کتاب ''البیان والتبیین'' اور ابن المعتز کی کتاب ''البدیع'' اس سلسلے میں پیش رو کی حیثیت رکھتی ہیں۔ان کتابوں میں اشارہ، علامت، لفظ، کلام کے محاسن و معائب، استعارہ، تجنیس، طباق و تضاد، رد العجز علی الصدر اور لف ونشر کی وضاحت کی گئی۔(۸) تاریخ بلاغت کا یہ دور دراصل پہلے دور کی توسیع ہے۔اس دور میں پہلی مرتبہ یونانی کتب کا ترجمہ کر کے انہیں سمجھنے کی کوشش کی گئی۔اِسی وجہ سے ایک عام خیال رہا ہے کہ دوسرے علوم کی طرح بلاغت کا علم بھی یونان سے آیا ہے۔علم بلاغت کے مباحث، جن کا تعلق تاریخ بلاغت کے ابتدائی دور سے ہے۔یقیناً اس میں یہ خیال صحیح نہیں کہ مسلمانوں نے اس علم کے سلسلے میں یونانیوں کی خوشہ چینی کی ہے۔البتہ علم بلاغت کی تاریخ کے بعد کے ادوار میں مسلم علماء نے یونانیوں کے علم سے ضرور استفادہ کیا ہوگا۔اس سلسلے میں مولانا شبلی نعمانی تفصیل سے روشنی ڈالتے ہیں:

''مسلمانوں نے جو علوم وفنون خود ایجاد کیے اور جن میں وہ کسی کے مرہون منت نہیں۔ان میں ایک یہ فن بھی ہے۔عام خیال یہ ہے اور خود ہم کو بھی ایک مدت تک یہ گمان تھا کہ یہ فن بھی مسلمانوں نے یونانیوں سے لیا۔ ابن اثیر نے ''مثل السائر'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ یونانیوں نے فن بلاغت پر جو کچھ لکھا ہے اگرچہ اس کا ترجمہ عربی میں ہو چکا ہے۔لیکن مَیں اس سے واقف نہیں اس لیے اِس فن میں مَیں نے جو نکتے اضافہ کیے ہیں ان میں سے کسی کا مَیں مقلد نہیں، بلکہ خود مجتہد ہوں......ابن اثیر نے گو اپنے آپ کو یونان کی خوشہ چینی کے الزام سے بچایا ہے۔لیکن فحوای عبارت سے اس قدر ثابت ہوتا ہے کہ اصل فن یونان ہی سے آیا تھا لیکن اب اس خیال کی غلطی علانیہ ثابت ہوگئی۔اصل یہ ہے کہ ارسطو نے ایک کتاب ''ریطوریتا'' کے نام سے لکھی تھی۔جن کو اُس نے منطق کا ایک حصہ قرار دیا تھا۔''ریطوریتا'' وہی لفظ ہے جس کو انگریزی میں ''ریٹارک'' کہتے ہیں، اردو میں اس لفظ کا ترجمہ خطابت یا فن تقریر ہوسکتا ہے۔یہی کتاب جس کی نسبت لوگوں کو دھوکا ہوا کہ مسلمانوں کا فن بلاغت اسی سے ماخوذ ہے۔اس کتاب کو شیخ بوعلی سینا نے اپنی کتاب ''منطقیات شفا'' میں پورا پورا لے لیا ہے۔یعنی اس کے مطالب اپنے الفاظ میں ادا کر دیئے ہیں۔ابن رشد نے اس کتاب کے اصل ترجمہ کی، جو اصلاح کی تھی۔اس کا بڑا حصہ بیروت میں چھپ گیا یہ ذخیرے ہمارے سامنے ہیں اور ان سے ثابت ہوتا ہے کہ مسلمانوں کا فن بلاغت ارسطو کی کتاب سے چھو بھی نہیں گیا ہے۔ارسطو کی کتاب کا موضوع یہ ہے کہ جب کوئی تقریر کسی موقع پر کی جائے تو امور ذیل قابل لحاظ ہوں گے۔ا۔مضمون تقریر کیا ہے، ۲۔مضمون کے مخاطب کون لوگ ہیں، ۳۔تقریر کرنے والا کون ہے۔ان مختلف حیثیتوں کے لحاظ سے تقریر کے مقدمات کس قسم کے ہونے چاہئیں۔چنانچہ ارسطو نے اس کتاب میں بتایا ہے کہ واعظ، وکیل، حکیم، فریق

مقدمہ وغیرہ وغیرہ، کی تقریر کے اصول کیا ہیں؟ اور ہر ایک کے طریقہ استدلال کو کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہونا چاہئے۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ ارسطو کی یہ کتاب نہایت دقیق اور لطیف مباحث پر مشتمل ہے اور اگرچہ اس کا بھی سخت افسوس ہے کہ مسلمانوں نے اس کتاب سے کچھ فائدہ نہیں اُٹھایا لیکن بہر حال مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں''۔ (۹)

شبلی نعمانی کی رائے دو حوالوں سے وقیع ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ عربی زبان میں علم بلاغت کے مسائل یونانی کتب کے تراجم سے پہلے موجود تھے اور دوسری بات یہ ہے کہ عربی زبان کے بلاغتی مسائل یونانی بلاغتی نظریات سے یکسر مختلف ہیں۔ نیز ''ریطوریتا'' میں بلاغت کے بارے میں کوئی خاطر خواہ بحث نہیں کی گئی اسی لیے ڈاکٹر سید عبداللہ نے ''ریطوریتا'' کے بارے میں سکاٹ جیمز کے حوالے سے کہا ہے کہ ارسطو نے بلاغت کی جو تعریف پیش کی ہے اس کی رو سے یہ علم اتنا وسیع معلوم نہیں ہوتا۔ (۱۰)

سکاٹ جیمز کا یہ بیان ''ریطوریتا'' کی حد تک تو ٹھیک ہے لیکن ''بوطیقا'' میں بہت سے ایسے مباحث شامل ہیں، جن سے ارسطو کے بلاغتی شعور کا پتا چلتا ہے۔ اِس کتاب کا عربی ترجمہ متی بن یونس (م ۳۲۸ھ/۹۳۹۔۹۴۰ھ) نے دسویں صدی عیسوی کے شروع میں کیا۔ اس مشہور زمانہ کتاب کے بائیسویں باب میں زبان و بیان اور طرز ادا پر جو گفتگو کی گئی ہے وہ بڑی حد تک عربی اور عجمی فن بلاغت کی تعریضوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ذیل میں ہم ارسطو کے نظریہ بلاغت کو سمجھنے کے لیے ''بوطیقا'' سے ایک اقتباس پیش کرتے ہیں:

> ''زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ پامال و عامیانہ ہوئے بغیر قابل فہم ہو۔ سب سے زیادہ قابل فہم زبان و بیان وہ ہے جس میں روزمرہ کے الفاظ استعمال کئے گئے ہوں۔ مگر یہ پامال و عامیانہ ہو جاتی ہے جیسا کہ کلیفون اور سھتینی لس کی شاعری میں ملتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ زبان جو غیر مانوس الفاظ و تراکیب استعمال کرتی ہے شان و دبدبہ کی حامل ہو کر عام سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ غیر مانوس الفاظ و تراکیب سے میرا مطلب غیر ملکی الفاظ، استعاروں، تعقید اور اسی قسم کی چیزوں سے ہے جو عام نہیں ہیں۔ لیکن اس طرح کی چیزوں کا استعمال یا تو ظلم ہوگا یا زبان کو معمہ بنا دے گا۔ معمہ اس وقت جب ساری زبان استعاروں سے لدی پھندی ہو اور ظلم اس وقت، جب اس میں کثرت سے غیر ملکی الفاظ در آمد کئے گئے ہوں۔ معمہ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ حقائق کو زبان کی ناممکن صورتوں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ یہ عام الفاظ کے ذریعے سے نہیں کیا جا سکتا لیکن استعاروں کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ اسی طرح غیر مانوس الفاظ کی درآمد ظلم و تشدد کے مترادف ہے۔ کرنا یہ چاہئے کہ ان مختلف عناصر کا امتزاج پیدا کیا جائے کیونکہ ایک عنصر زبان کو پست اور عامیانہ ہونے سے بچائے گا۔ یعنی غیر مانوس، الفاظ، استعارے، صنائع بدائع وغیرہ، جبکہ روزمرہ کے، الفاظ ضروری صفائی پیدا کریں گے......زبان و بیان کی صفائی اور شان و وقار پیدا کرنے کا سب سے موثر طریقہ یہ ہے کہ تشریحی الفاظ، ایجاز و اختصار والے الفاظ اور الفاظ کی بدلی ہوئی شکلیں استعمال کی جائیں۔ الفاظ کے عامیانہ استعمال سے یوں ہٹ کر زبان عامیانہ نہ رہے گی جبکہ ساتھ ساتھ لفظوں کا عام استعمال صفائی پیدا کرے گا۔ اس قسم کی زبان پر اعتراض اور شاعروں کا مذاق اڑانا، جو اس قسم کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کوئی اچھی تنقید نہیں ہے۔ یہ بہت مناسب بات ہے کہ ہر صنعت کا مناسب استعمال کیا جائے مگر سب سے اہم بات استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو کسی سے سیکھی نہیں جا سکتی اور اسی سے فطری صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے کیونکہ استعارے کے استعمال کی قابلیت مماثلتوں کے ادارک سے تعلق رکھتی ہے۔''(۱۱)

ارسطو کی طرح لونجائنس (۲۱۳۔۲۷۳ء) نے بھی ادب عالیہ کے لیے کچھ عناصر بیان کیے ہیں، جن سے بلاغت کے معیار مقرر کیے جا سکتے ہیں۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ کسی بھی ادبی شہ پارے کے لیے مندرجہ ذیل عناصر کا ہونا لازمی ہے:

> ''عظمت خیال Grandeur of Thought شدید اور قوی جذباتی تاثیر Vigorour and Spirited یا Treatment of passion، صنائع بدائع (لفظی اور معنوی) کا استعمال، پر وقار زبان کا استعمال یا انتخاب الفاظ یعنی مناسب الفاظ کے انتخاب، موزوں اور برمحل استعاروں کا استعمال، موثر اور پر شوکت ترتیب اور ہیئتی ساخت Majesty and Elevation of Structure''(۱۲)

ان تمام عناصر کے لیے وہ جس بات پر زور دیتا ہے، وہ ہے ان کے استعمال میں فطری انداز، مثلاً صنائع بدائع کے استعمال کے حوالے سے وہ کہتا ہے:

> "صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔"(۱۳)

یعنی بڑے فنکار کا یہ کمال ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں ایسا انداز اختیار کرے کہ وہ کسی شعوری کوشش کا پتا نہ دے بلکہ اُن میں ایک فطری حسن موجود رہے کیونکہ فطری اندازِ بیان اور برجستگی ہی بڑی تخلیق کا امتیاز ہے۔

لانجائنس کے بعد مغرب میں ایک طویل عرصہ تک کوئی ایسا نقاد نہ آیا جس نے شعری تخلیقات میں زبان و بیان کے مسئلہ پر گفتگو کی ہو۔ اس سارے عرصے میں دانتے (DANTE) (۱۲۶۰ء......۱۳۲۱ء) ایک ایسا شخص ہے جس نے تنقید اور ادب کے بارے میں کچھ اہم باتیں کہی ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> "زبان کا مسئلہ ہر شاعر کے لئے خواہ اطالوی ہو یا فرانسیسی، یونانی ہو یا انگریز، بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں ایک مخصوص زبان استعمال ہونی چاہیے اور یہ زبان روزمرہ سے قریب تر ہونی چاہیے۔ لیکن اکھڑ، ناتراشیدہ اور دیہاتی زبان استعمال نہیں کرنی چاہیے وہ کہتا ہے "De Vulgari Eloquio" یعنی گنواروں کی سی زبان سے پرہیز کرو"(۱۴)

دانتے (DANTE) کا مقصد یہ ہے کہ ادب ایک لطیف اور ارفع موضوع ہے۔ اس لیے ادبی تخلیقات کے لیے مخصوص زبان کے فرق کو واضح کرنے کے لیے آنے والے ناقدین نے زبان کے مسئلہ پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو مغرب کے تمام ماہرین جن کے ہاں زبان کے استعمال اور اس کے حسنِ ترتیب پر خصوصی توجہ کی گئی ہے۔

Penguin Dictionary میں ''ریطورک'' کی تعریف و تاریخ کے بارے میں یوں لکھا گیا ہے:

> RHETORIC (Greek Khetor [Speaker in the assembly])
> Rhetoric is the art of using language for persuation in speaking or writing, especially in oratory. The classical theoreticians codified rhetoric vor thoroughly. A knowledge and command of it was regarded as essential. The major text books included Aristotles Rhetoric, Quintilian's institutio-oratoria; Cicero's DE INVENTIONE, DE OPTIMO GENERE ORATORUM and DE ORATORE. Cicero himself was an accomplished rehetorician. So great was the influence of these men (and, later of longinus in the work

ascribed to him, ON THE SUBLIME) that in the middle Ages rehetoric become past of "Triuium" together with logic and grammer.

The rules for oral and writer compostion (these rules altered little from ciceroisday until well on in the 19th C) were divided into. Fine process in a logical order; INVENTION, ARRANGEMENT (Or DISPOSITION), STYLE, MEMORY and DELEVERY (each had a large number of Sub-Divisions).

Invention was the discovery of the relevent material, Arrangement, was the organisation of the material into sound structural form; under "Style" came the consideration of the appropriate manner for the matter and the occasion (e.g. the grand style, the middle and the how or plain); under "Memory" came guidance how to memorize came guidance how to memorize speches; the section denoted to Delivery eloborated the technique for actually making a speech.(۱۵)

(ترجمہ)

بلاغت، تقریر یا تحریر خصوصاً خطابت میں زبان کو استعمال کرنے کا فن ہے۔ کلاسیکی نظریہ دانوں نے فن بلاغت کی مکمل تشریح و وضاحت کی ہے اور (اس زمانے میں) اس کے علم اور اس پر دسترس کو لازم خیال کیا جاتا تھا۔

اس فن پر لکھی گئی خاص خاص کتب میں ارسطو کی RHETORIC کوئن ٹی لیٹن کی Institutio Orattoria، سیسرو کی De optimo Genere Oratoria اور De oratore شامل ہیں۔ سیسرو بذات خود فن بلاغت کا مایہ ناز ماہر تھا۔ ان لوگوں اور متاخرین میں لون جائی نس سے منسوب کتاب کا اثر اتنا زیادہ تھا کہ ازمنہ وسطیٰ میں فن بلاغت بھی منطق اور حرف ونحو کے ساتھ ساتھ Triuium (علوم ثلاثہ) کا حصہ بن گیا۔

اس فن کے قوانین کو منطقی ترتیب میں پانچ مرحلوں میں تقسیم کیا گیا۔ ان قوانین میں سیسرو کے وقت سے 19 ویں صدی عیسوی تک کوئی تبدیلی نہ آئی یہ مرحلے Style Arrangement, Memory, Invention اور Delivery ہیں۔ Invention، متعلقہ مواد کی دریافت تھی، Arrange- ment کا مطلب اس مواد کی صحیح انداز میں تدوین و ترتیب، Style میں مواد اور موقع کا مناسب انداز میں زیر غور آنا تھا۔ (Style کی اقسام تھیں؛ اعلیٰ ترین سٹائل، اوسط سٹائل اور پست یا سادہ سٹائل) Memory میں تقاریر اور خطبات کو ذہن نشین کرنے کی راہنمائی کی جاتی تھی اور Delivery میں یہ بات بتائی جاتی تھی کہ تقریر کرنی کیسے ہے۔ یعنی تقریر کا اصل طریق کار کیا ہے۔

مشرق میں تاریخ بلاغت کا یہی عہد ہے۔ جس میں مذکورہ بالا مغربی بلاغتی نظریات کا رواج عام ہوا۔ عربوں کے فن تنقید میں یونانی اثر پہلی مرتبہ ظاہر کرنے والا مصنّف قدامتہ بن جعفر ۹۴۸ھ / ۳۳۷ء ہے۔ اس نے عربی فن بلاغت پر مغربی بلاغتی نظریات کی روشنی میں کڑی تنقید کی ہے اور عربوں کے قدیم فن بلاغت کو نقد سے تعبیر کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی دو اہم کتب

تاریخ کا حصہ ہیں ان میں ایک ''نقد الشعر'' ہے جبکہ دوسری کا عنوان ''نقد النثر'' ہے۔ ان دونوں کتابوں کے عنوانات سے نظر آتا ہے کہ اب عرب ماہرین فن، بلاغت کو ایک نئے دور میں داخل کر رہے ہیں۔ اِس کی بڑی مثال ''نقد الشعر'' از قدامتہ کا وہ دیباچہ ہے جس میں قدامتہ نے واضح کر دیا ہے کہ متقدمین نے شعر کے تنقیدی پہلو کو جو بہت ضروری اور اہم تھا۔ نظر انداز کر دیا اور شعر کے غیر ضروری پہلوؤں پر اپنی توجہ مرکوز رکھی۔ اِسی لیے قدامتہ نے اپنی مذکورہ کتاب میں بلاغت کے ان مسائل پر اپنی توجہ مرکوز کی جو ان سے قبل نظر انداز ہوتے آ رہے تھے۔ مثلاً عروض اور نحو پر زور دیا اور اپنی گفتگو کا محور لفظ و معنی کے باہمی تعلق کو بنایا۔ (۱۶)

اسلام کے یہی علماء اور فضلا ہی تھے جنہوں نے یونانی نظریہ دانوں سے فیض حاصل کر کے عربی فصاحت و بلاغت کو نئے موضوعات سے متعارف کرایا۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی نعمانی جنہوں نے اپنے مقالات میں ایک جگہ اس بات کا اظہار کیا ہے کہ مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں اور اہلِ اسلام یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ یونان کے قدیم ادب سے متعارف ہوئے تو ان کے ہاں فن بلاغت میں نئے مباحث کا آغاز ہوا۔ اِس سلسلے میں وہ رقمطراز ہیں :

> ''علمائے اسلام نے جب یہ ثابت کرنا چاہا کہ قرآن مجید بلاغت کے لحاظ سے معجزہ ہے تو اس بات کی ضرورت پیش آئی کہ پہلے بلاغت کے اصول اور قواعد مرتب کر دیئے جائیں۔ اس کا اصلی طریقہ یہ تھا کہ خود کلام عرب کا تتبع کیا جاتا اور بلاغت کے جزئیات کا استقصا کر کے اس کے اصول اور ضوابط منضبط کیے جاتے لیکن جس زمانہ میں یہ کوشش کی گئی اس وقت عجم کے علوم کا اثر مسلمانوں پر غالب آ گیا تھا۔ اس لیے مسلمانوں نے جس طرح اور علوم وفنون، یونان اور فارس سے اخذ کیے، اس فن کے مسائل بھی انہی کی تحقیقات کے موافق مرتب کیے، عجم کے نزدیک بلاغت کے اصلی ارکان تشبیہ اور بدیع ہیں۔ اس لیے علمائے اسلام نے بھی انہی چیزوں کو مہتم بالشان قرار دیا حالانکہ اہل عرب کے نزدیک بدیع ایک لغو چیز ہے اور تشبیہ چنداں قابل اعتنا نہیں......علمائے اسلام نے فنِ شعر اور بلاغت کی بنیاد ارسطو کی کتاب پر قائم کی۔'' (۱۷)

شبلی نعمانی اِس بات کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ یونان میں جو شاعری تخلیق ہوئی تھی اُس کا بڑا مقصد فقط لطف انگیزی ہوا کرتا تھا اور یہ لطف انگیزی صرف مبالغہ سے ہی پیدا ہو سکتی تھی۔ چونکہ علمائے اسلام نے بعد میں اپنے فن کی بنیاد ارسطو کے اصولوں پر قائم کی تھی، اِس لیے ان کے ہاں ارسطو کے خیالات کا اثر پایا جاتا ہے۔ اس لیے وہ کہتے ہیں:

> ''ارسطو نے جھوٹے طلسم باندھنے کو کمالِ شعری قرار دیا تھا۔ علمائے اسلام نے بھی یہ اصول قرار دیا کہ احسن الشعر اکذبہ یعنی اچھا شعر وہ ہے کہ جس میں زیادہ جھوٹ ہو۔ ارسطو کے نزدیک بلاغت مصوری کا نام ہے۔ اس لیے علمائے اسلام کے نزدیک بھی بلاغت کی اصلی روح تشبیہ و تمثیل ہے۔ کیونکہ تشبیہ بھی درحقیقت ایک قسم کی مصوری ہے چنانچہ عبدالقاہر جرجانی نے ''اسرار البلاغۃ'' میں لکھا ہے کہ بلاغت کے مہماتِ مسائل تشبیہ ہی سے متفرع ہیں۔ ایک اور امر کے علمائے اسلام کو خیال دلایا کہ بلاغت اور شاعری میں جھوٹ کو سچ پر ترجیح ہے۔ انہوں نے دیکھا کہ استعارہ، تشبیہ سے زیادہ لذید اور لطیف ہوتا ہے مثلاً ان دونوں فقروں میں زید شیر کے مشابہ ہے ''زید شیر ہے'' پہلا تشبیہ اور دوسرا استعارہ ہے اور یہی دوسرا فقرہ زیادہ پرزور اور بلیغ ہے اب ان دونوں فقروں کو دیکھا تو نظر آیا کہ پہلا فقرہ، واقعیت کا پہلو رکھتا ہے۔ کیونکہ ایک شخص، دلیری اور بہادری میں شیر کا مشابہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن دوسرا فقرہ تمام تر مبالغہ اور جھوٹ ہو۔ اس بنا پر یہ رائے قائم ہوئی کہ بلاغت اور شاعری میں جو زور یا لطف پیدا ہوتا ہے وہ مبالغہ اور جھوٹ سے پیدا ہوتا ہے، ان خیالات نے تمام لٹریچر کو مبالغہ اور کذب سے بھر دیا۔'' (۱۸)

شبلی نعمانی کا خیال ہے کہ ارسطو کے نظریہ بلاغت کی بنیاد کذب، جھوٹ اور مبالغے پر ہے اور ارسطو کے نزدیک مبالغہ اور کذب کی وجہ یہ ہے کہ انسان جانوروں کے مقابلے میں اپنے اندر محاکات کا مادہ رکھتا ہے اور محاکات کے معنی کسی چیز کی نقل اتارنا یا صورت کھینچنا ہے۔ شبلی نعمانی ارسطو کے اس نظریہ بلاغت کو اسلامی بلاغت کے ساتھ تقابل کرتے ہوئے اسی لیے رد کرتا ہے کیونکہ اُن کے نزدیک مغربی نظریہ بلاغت کی بنیاد جھوٹ اور مبالغہ پر ہے۔ جبکہ اسلامی نظریہ بلاغت کی بنیاد جمالیاتی قدروں پر ہے۔ اس سلسلے میں وہ مزید کہتے ہیں۔

> ''بلاغت جس چیز کا نام ہے، وہ عقل کی وست وبازو، انسانیت کا عنصر، راستی کی مترجم اور فخر کا تاج ہے وہ اس رتبہ کی چیز ہے کہ ایک پیغمبر اولوالعزم کا معجزہ قرار پائے، اسی کا اثر تھا کہ قرآن مجید کے اعجاز نے اعجاز موسوی کو بے حقیقت کر دیا۔ اعصائے موسوی کا معجزہ یہودیوں یا قبطیوں کو غلامی کی حد سے آگے نہ بڑھا سکا۔ لیکن اعجاز قرآنی نے لوگوں کو حضیض خاک سے اٹھا کر آسمان تک پہنچا دیا۔ لیکن اگر بلاغت کی وہ حقیقت ہو جو ارسطو نے بیان کی تو، نعوذ باللہ وہ کسی پیغمبر کا معجزہ کیا قرار پا سکتی ہے؟'' (۱۹)

یہاں پر آ کر شبلی نعمانی دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اسلامی اور مغربی فنون بلاغت الگ الگ ہیں، دونوں کی بنیادیں جدا جدا، اور رنگ ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ یونان کے قدیم ادب کے تراجم نے عربی فن بلاغت پر اپنے دوررس اثرات چھوڑے ہیں۔ عربی فن بلاغت کا لب لباب یہ تھا کہ بلاغت ہر وہ ذریعہ ہے کہ جس سے آپ اپنے معنی کو مقبول اور خوب صورت انداز میں (یعنی فصاحت کے ساتھ) سامع تک پہنچائیں اور سامع کے دل میں ایسا نقش بٹھائیں جیسا کہ آپ کے اپنے دل میں ہے۔ لیکن دسویں صدی عیسوی میں جب عربوں کے فن بلاغت پر یونانی اثرات بڑھے تو اب لفظ کی بحث کے ساتھ ساتھ معنی کے مباحث بھی در آئے اور عربی کے قدیم فن بلاغت میں ایک تبدیلی آنا شروع ہوگئی۔ لہذا شبلی نعمانی کا ارسطو کے نظریات پر یہ اعتراض یہاں آ کر باطل ہو جاتا ہے کیونکہ اب عربی بلاغت نے یونانی اثرات کو قبول کر لیا تھا۔

بلاغۃ العرب کی تاریخ کا تیسرا دور گیارھویں صدی عیسوی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کا نمائندہ ماہر بلاغت عبدالقاہر الجرجانی (م ۴۷۱ھ/۱۰۷۸ء) ہے۔ عبدالقاہر جرجانی وہ پہلا شخص ہے جس کا کمال یہ ہے کہ اس نے بلاغت کے فن پر پہلے سے موجود مواد کی ترتیب و تہذیب کا بندوبست کیا۔ اس سلسلے میں اس کی دو قابل ستائش کتب ''دلائل الاعجاز'' اور ''اسرار البلاغۃ'' نمایاں ہیں۔ ان دونوں کتابوں کے بارے میں اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں یوں بیان کیا گیا ہے:

> ''انھیں کتابوں کی بنا پر عبدالقاہر کو عربوں کے فن بلاغت کا موسس و بانی سمجھا گیا ہے۔ ان دونوں کتابوں کے مجموعی مطالعے سے ادب کے اصولی نظریے اور تنقید کے بنیادی فلسفے کا پتا چلتا ہے۔ ''دلائل الاعجاز'' میں کلام کے ترکیبی پہلو (یعنی نظم) پر بحث کی گئی ہے اور ''اسرار البلاغۃ'' میں فن ادب کے جمالیاتی اور تاثیری پہلو کا تجزیہ کیا گیا ہے اور یہی بلاغت کی جان ہے۔ ''اسرار البلاغۃ'' میں عبدالقاہر نے علم بلاغت کے بنیادی اصول دریافت کرنے کی کوشش کو جاری رکھا اور ان اصولوں کو قانون نفسیات میں تلاش کرنے کی طرف قدم اٹھایا۔ اس نے تجزیہ کیا، جب ہم ایک جمیل ادبی عبارت سنتے ہیں تو ہمارے ذہن میں کیا کیفیت پیدا ہوتی ہے اور کس طور پر اور تجنیس جیسی صنعتیں ہمیں خوش کرتی ہیں؟ ایک خوب صورت استعارہ یا ایک سلیقے سے چنی ہوئی تشبیہ یا تمثیل کس طرح ہم پر اثر کرتی ہے؟ اور کون سی چیز ہمارے ادبی ذوق سے زیادہ مطابقت رکھتی ہے، البحتری کا سلیس شعر یا ابوتمام کی گہری اور پیچیدہ نظم؟ اور اسکی وجہ کیا ہے؟ اگر ہم ایسے سولات کے لیے اپنی قوتِ ادراک و تاثیر کے جبلی سرچشموں کی طرف رجوع کریں تو ہمیں تحسین ادب کی مضبوط اساس کا پتا چل سکتا ہے۔ تنقیدی فکر کی تجدید کے لیے الجرجانی نے جو کوشش کی ہے اس میں الجرجانی کی طبیعت کے دو

پہلوؤں کا حسین امتزاج نمایاں ہے اور اس کا منطقیانہ ذہن جو تحلیل وترکیب کے اصول سے خوب واقف ہے اور دوم تحسین ادب اور اس سے حظ اندوزی کا حقیقی ذوق''۔ (۲۰)

اس تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ جُرجانی فن سے متعلق ایک وسیع تر مفہوم رکھتا ہے۔ وہ بلاغت کے اس نقطہ نظر سے وابستہ ہے جو بلاغت میں جمالیاتی قدروں کو اہم گردانتا ہے اسی لیے جرجانی تاریخ بلاغت کا وہ اولین معمار قرار پاتا ہے جس نے ادبی تنقید اور نفسیاتی و جمالیاتی مطالعے کے باہمی ربط وتعلق پر زور دیا اور عربی کے جدید فن تنقید میں اپنا ایک معتبر مقام بنا لیا۔ اس نے اپنی تصنیفات میں بلاغت کے مباحث کو واضح کرنے کے لیے بے شمار مثالیں اور شواہد اکٹھے کیے اور بڑی شرح وبسط سے ان فنون کے مسائل کو واضح کرنے کی تگ ودو کی۔ لیکن عبدالقاھر اپنی کوششوں میں ان فنون کی حد بندی نہ کر سکا اور نہ ہی ان فنون کی علیحدہ علیحدہ حیثیت کو متعین کر سکا اور نہ ہی ان فنون کے علیحدہ علیحدہ غرض وغایت کا تعین کر کے ان کے مباحث کے لیے ایک معیار مقرر کر سکا۔ اس نے ان فنون پر صرف فصاحت وبلاغت کے نقطہ نظر سے بحث کی۔ (۲۱) لیکن یہ بحث اپنے معیار اور انداز کے اعتبار سے اتنی وقیع اور جامع تھی کہ عبدالقاھر کو قدیم فن بلاغت اور فلسفہ تنقید میں ایک منفرد حیثیت حاصل ہوگئی۔ بالخصوص اس کی کتاب ''اسرار البلاغۃ'' فن بلاغت میں ایک سنگ میل ثابت ہوئی اور آج بھی بلاغت کے مباحث، مذکورہ کتاب کے ذکر کے بغیر ادھورے تصور ہوتے ہیں۔ جرجانی نے اس کتاب میں فن بلاغت کے جو معیار مقرر کیے ہیں۔ وہ قدیم وجدید کا حسین امتزاج ہیں۔ کیونکہ جس وقت یہ کتاب تخلیق ہوئی اس وقت علمائے اسلام کے سامنے عرب کے قدیم بلاغتی نظریات کے ساتھ ساتھ مغربی بلاغتی نظریات بھی موجود تھے اس سے جرجانی نے دونوں قسم کے نظریات سے استفادہ کر کے آنے والے ادوار میں اپنے آپ کو ایک پیش رو کی حیثیت سے منوا لیا۔

عبدالقاھر کے عہد میں عربی فن بلاغت اپنے معیار کے اعتبار سے عروج پر تھا تاہم اس کے دور اور اس کے بعد کے دوسو برس تک بہت سے ایسے نامور علمائے فن آئے جنھوں نے اس فن میں گراں قدر اضافے کیے۔ ان میں ابن رشیق القیر وانی (م ۴۶۳ھ/ ۱۰۷۰ء) کی کتاب ''العمدۃ فی صناعۃ الشعر ونقدہ، ابن سنان الخفاجی کی کتاب ''سر الفصاحۃ اور ضیاء الدین ابن الاثیر (م ۶۳۷ھ/ ۱۲۳۹ء) کی کتاب ''المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر'' نے خاص شہرت پائی۔ عربی فن بلاغت میں یہ وہ نامور اور نابغہ روزگار علماء ہیں جنھوں نے بلاغت، ایجاز، بیان، نظم اور صنایع وبدائع پر سیر حاصل بحثیں کیں۔

تاریخ بلاغت کا چوتھا دور تیرھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کا نمایاں نام ابویعقوب یوسف السکاکی (م ۶۹۹ھ/ ۱۲۹۹ء) کا ہے۔ اس عظیم اور معتبر ماہر بلاغت کا اہم کارنامہ ان کی کتاب ''مفتاح العلوم'' ہے۔ السکاکی نے اختصار کے ساتھ بلاغت کی تینوں شاخوں، معانی، بیان اور بدیع کو علیحدہ علیحدہ ترتیب دیا اور واضح کیا کہ علم معانی کی مدد سے ہم اپنے کلام کو مخاطب کے حالات کے تقاضوں کے مطابق بنا سکتے ہیں، علم بیان کے ذریعے ہم مقتضی حال کے مطابق کلام کو مختلف پیرایوں اور انداز میں پیش کر سکتے ہیں۔ یعنی ایک ہی بات کو کئی پہلوؤں سے بیان کر سکتے ہیں اور علم بدیع کے ذریعے سے ہم مقتضی حال کے مطابق اور واضح انداز میں پیش کیے گئے کلام کو خوب صورت بنا اور نکھار سکتے ہیں اس طرح السکاکی نے تینوں فنون معانی، بیان اور بدیع کو مستقل انداز میں مرتب کر کے ان کے جملہ مباحث کو ایک منطقی شکل دے دی۔ اس کتاب کی یہی جامعیت تھی کہ بعد میں آنے والے علماء فن کے لیے ایک راستہ متعین ہوگیا اور مذکورہ علوم کی ایک واضح اور مستقل تعریف قائم ہو گئی۔ السکاکی کی اس عظیم کاوش کے بارے میں اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں یوں بیان ہوا ہے:

''اس دور کا آغاز السکاکی کی کتاب ''مفتاح العلوم'' سے ہوتا ہے۔ ادب کی تین اہم شاخیں جن سے السکاکی نے بحث کی ہے، یہ ہیں۔ ۱۔ علم الصرف، ۲۔ علم النحو، ۳۔ علم المعانی وعلم البیان۔ اس تیسرے باب میں السکاکی نے بلاغت کے دو مختلف علوم کی حدود متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ پہلا وہ علم جس میں نظم کلام کی خصوصیات

پر اس حیثیت سے بحث کی جائے کہ کلام اپنے مقتضی الحال کے موافق ہو جائے۔ یہ علم المعانی کہلاتا ہے اور دوسرا وہ علم جس میں الفیاح الدلالۃ کی مختلف طریق پر اس حیثیت سے بحث کی جائے کہ مقصود صحیح طور پر حاصل ہو۔ یہ علم البیان کہلاتا ہے فنون بلاغت کی اس تقسیم سے مصنف نظم کلام اور زور کلام کی باہمی تفریق کو جسے عبدالقاھر نے نمایاں کرنے کی کوشش کی تھی ایک منطقیانہ انداز سے ثابت کر دیا۔ اس تقسیم کے ساتھ السکا کی نے محسنات کلام پر ایک چھوٹی سی فصل بھی شامل کر دی۔ جس نے بعد میں رفتہ رفتہ بلاغت کے تیسرے مستقل فن۔ یعنی علم البدیع کی حیثیت حاصل کر لی:"(۲۲)

''مفتاح العلوم'' کی جامعیت اور اہمیت کا انداز ''تلخیص المفتاح'' سے لگایا جا سکتا ہے۔ ''تلخیص المفتاح'' علامہ قزوینی (المولود ۶۶۶ھ) التوفی ۷۳۹ھ/۱۳۳۸ء) کی وہ مشہور کتاب ہے۔ جس کی قدر و قیمت ہر دور میں تسلیم کی گئی۔ اس کتاب کے بارے میں ''مختصر المعانی'' میں لکھا ہے:

''القزوینی الشافعی خطیب جامع دمشق ہیں۔ جنہوں نے امامین جلیلین شیخ عبدالقاہر جرجانی اور علامہ ابو یعقوب یوسف سکاکی کے دلکش انداز نگارش و طریق تحریر و تقریر کے مابین جمع کرتے ہوئے مفتاح العلوم کی قسم ثالث کی تلخیص و تخلیص کر کے ایک مختصر کتاب تالیف کی ہے جس کو تلخیص المفتاح سے موسوم کیا ہے''۔ (۲۳)

اس تلخیص کے ذریعے السکا کی کے بلاغتی نظریات کو سمجھنے میں آسانی پیدا ہوئی۔ اسی کتاب کے ذریعے فصاحت اور بلاغت کو الگ الگ خانوں میں رکھ کر ان کی ایک جامع تعریف متعین کی گئی اور بتایا گیا کہ معانی، بیان اور بدیع مختلف فنون ہیں جو تینوں ملکر فصاحت و بلاغت کے معیار مقرر کرتے ہیں۔ اسی تلخیص میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ علم المعانی کا تعلق ترکیب کلام سے ہے۔ علم البیان کی تین اہم اور نمایاں اقسام تشبیہ، استعارہ اور کنایہ ہیں اور علم البدیع کی مشہور صنعتوں میں تضاد، ارصاد، رجوع، لف ونشر، جمع، تفریق، تجرید، مبالغہ، مذہب کلامی، تجنیس، سجع اور موازنہ وغیرہ ہیں۔ (۲۴)

مذکورہ بالا عربی تاریخ بلاغت کے ادوار سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیائے اسلام کی تاریخ میں علماء بلاغت کے مرغوب موضوعات علم معانی، بیان اور بدیع رہے ہیں۔ حتیٰ کہ سرزمین ایران میں آغاز ہی سے شعر و ادب کے معیارات اپنے علوم کے حوالے سے متعین کیے گئے۔ جب ہم تاریخ ادبیات فارسی کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جس وقت فارسی کا آغاز ہوا اس وقت ملک میں عربی زبان و ادب کا تعارف کلی طور پر ہو چکا تھا۔ عربی سرکاری و درباری اور علمی ادبی زبان تھی۔ فارسی شعراء کے سامنے عربی شاعری کے نمونے تھے اور وہ انہی کی پیروی کر رہے تھے۔ تنقید میں بھی وہ عربی اصولوں پر سختی سے عمل کر رہے تھے۔ عربوں کی شاعری کا نظام اوزان عروض پر مبنی تھا۔ ایرانی بھی اس کی پابندی کر رہے تھے حالانکہ ایرانیوں کا اپنا نظام اوزان بھی تھا مگر وہ آہستہ آہستہ متروک ہوتا چلا گیا اور اس کی جگہ عروضی اوزان نے لے لی۔ اب عربی انتقادی اصول اور ضابطے فارسی انتقاد میں آ گئے اور یہ وہی اصول ہیں جو ہمیں عربی انتقاد کے تمام ادوار میں نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر اور دیگر، رئیسِ ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، جلد چہارم، ص ۳۶ ۷

۲۔ زیات، استاذ احمد حسن، تاریخ ادب عربی، عبدالرحمان طاہر سورتی، مترجم؛ (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۶۱ء) ص ۴۹۶

۳۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشارات تنقید (لاہور: سنگ میل، ۲۰۰۰) ص ۱۳۱......۱۳۲

۴۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۵۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر اور دیگر، رئیسِ ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، جلد چہارم ص ۳۷ ۷

۶۔ یہ کتاب ۱۹۳۸ء میں روسی مستشرق پروفیسر اگنائیوس کراچویسکی نے شائع کی۔ اس پر آغاز میں انگریزی زبان میں مقدمہ لکھا گیا ہے۔ اس مقدمے میں اس کتاب پر اور اس قلمی نسخہ پر بحث کی گئی ہے جس سے یہ کتاب نقل کی گئی ہے۔ کتاب کے آخر میں ابن معتز کے سوانحی حالات بھی رقم ہیں۔

۷۔ حنیف گنگوہی، مولانا محمد، نیل الامانی شرح اردو، ص ۱۱

۸۔ زیات، اُستاذ احمد حسن، تاریخ ادب عربی، عبدالرحمٰن طاہر سورتی، مترجم؛ ص ۔۴۹۔

۹۔ شبلی نعمانی، مقالات شبلی (ادبی) جلد دوم (اعظم گڑھ: در مطبع معارف، ۱۹۵۰ء) ص ۴۔۵

۱۰۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، رئیس ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد چہارم ص ۳۷ ۷

۱۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشارات تنقید، ص ۱۲۵

۱۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک (اسلام آباد: نیشنل بک فاونڈیشن، ۱۹۹۷ء) ص ۱۱۸۔۱۱۹

۱۳۔ بحوالہ، عابد صدیق مغربی تنقید کا مطالعہ، افلاطون سے ایلیٹ تک (لاہور: امجد بک ڈپو، ۱۹۸۲) ص ۳۸

۱۴۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۱۵۲

۱۵۔ عابد صدیق، مغربی تنقید کا مطالعہ، افلاطون سے ایلیٹ تک، ص ۵۱

۱۶۔ J.A. Cudden, Penguin Dict. of Literary Terms and Literary Theory (London: Penguin Group, 1991) 3rd Edition, Page, 144.

۱۷۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، رئیس ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد چہارم، ص ۳۷ ۷

۱۸۔ شبلی نعمانی، مقالات شبلی (ادبی) جلد دوم، ص ۱۴-۱۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۹-۲۰

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۴

۲۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، رئیس ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد چہارم ص ۳۹ ۷-۳۹ ۷

۲۲۔ خلیل الرحمٰن، البلاغتہ (اسلام آباد: جامعہ العلامہ اقبال المفتو متہ، ۲۰۰۱) ص ۲۱

۲۳۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، رئیس ادارہ تحریر؛ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد چہارم ص ۴۰ ۷

۲۴۔ حنیف گنگوہی، مولانا محمد، نیل الامانی شرح اردو ص ۱۵

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد

بُلھے شاہ کی ایک نو دریافت پنجابی غزل

Bullhay Shah is a classical poet of Punjabi. His poetry has a vast circle of readers. There is an analysis of newly-discovered Ghazal of the poet in this article.

بابا بُلھے شاہ[۱۶۹۲ءتا۱۷۵۸ء] پنجاب کے صفِ اوّل کے صوفی شعرا میں بُلند مقام رکھتے ہیں۔انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے اپنے ہم عصر سیاست دانوں، ظاہر دار مولویوں، بے عمل عالموں اور متعصب زاہدوں کی مکّاری اور فریب کاری کا پردہ چاک کیا ہے اور ان کا حقیقی روپ خلقِ خدا کے سامنے پیش کر دیا ہے۔بابا سائیںؒ نے پنجابی شاعری کو جو قلندرانہ لہجہ عطا کیا ہے اُس کی نظیر کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔وہ مست الست فقیر تھے اور عجز اُن کا مسلک تھا مگر باطل پرستوں، ظالموں، جاہلوں اور مفسدوں کے لیے وہ ننگی تلوار تھے؛ کوئی لالچ اور کوئی طاقت انھیں حرفِ حق کہنے سے باز نہ رکھ سکی۔''بُرا ہویا حال پنجاب دا'' کے آئینے میں انھوں نے اپنے عہد کے پنجاب کی کامل تصویر سجا دی ہے۔آج بھی اُن کی کافیاں سُن کر باطن کا کفر ٹوٹتا ہے اور اُن کے شیریں اور من موہنے بولوں کے خمار میں اہلِ دل سرتاپا وجد دکھائی دیتے ہیں۔

مقامِ افسوس ہے کہ ہم اِس بلند مقام صوفی، شاعر اور فقیر کی زندگی سے کامل واقفیت نہیں رکھتے۔اُن کی زندگی کے جو ''حقائق'' ہم تک پہنچتے ہیں وہ گُم راہ کُن ہیں اور اُن میں جا بہ جا اختلافات موجود ہیں۔بابا سائیں کے کلام کے ساتھ بھی کم ظلم روا نہیں رکھا گیا۔جعلی کتاب فروشوں سے لے کر قوالوں تک ہر کسی نے بہ قدرِ ہمت اُن کے کلام میں رد و بدل اور کمی بیشی کا ''فریضہ'' ادا کیا ہے۔اندھی عقیدت کے باعث اُن کے کلام کی صورت بدلتی رہی اور متنِ کلام کئی کئی شکلوں میں ڈھلتا رہا۔یہی سبب ہے کہ آج بابا سائیں کا کلام اپنی اصل حالت میں موجود نہیں۔مروّجہ کلام میں کئی مقامات معمّے بن گئے ہیں جو آج کے طلبا کے لیے بابا سائیں کے کلام کی تفہیم میں مشکلات پیدا کرنے کا ذریعہ ہیں۔

زیرِ نظر مضمون کے ذریعے بابا بلھے شاہؒ کی ایک نایاب پنجابی غزل پہلی بار سامنے لائی جا رہی ہے۔اس سے محققین کا یہ دعویٰ باطل ہو جاتا ہے کہ پنجابی میں غزل کی ابتدا میاں محمد بخشؒ نے کی۔پانچ اشعار پر مشتمل اس غزل کو کاتب نے ریختہ کا نام دیا ہے۔اہلِ علم سے مخفی نہیں کہ ریختہ کی اصطلاح ایک زمانے تک غزل کے لیے بھی مستعمل رہی ہے۔غزل کے کاتب کا نام محمد جناب شاہ ہے۔کاتب نے اپنے بارے میں مزید کوئی معلومات فراہم نہیں کیں اور نہ ہی کہیں سالِ کتابت درج کیا ہے۔لفظوں کی تحریری صورت (املا) اور کاغذ کی کہنگی کو سامنے رکھتے ہوئے یہ اندازہ قائم کرنا دشوار نہیں کہ غزل کم از کم ڈیڑھ سو سال پہلے کی تحریر (کتابت شدہ) ہے۔مقطع میں تخلص کی موجودگی کے علاوہ کئی اندرونی شہادتیں (جیسے موضوعات، لفظیات اور اسلوب) اس غزل کو بابا سائیں کی تخلیق ثابت کرتی ہیں۔ذیل میں غزل کا شعروار توضیحی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔

شعر نمبر:۱

سانوں لگڑا عشق پیاریدا
سانوں لگڑا جھورا دلداریدا

سانوں ______ سانوں

پیاریدا ________ پیارے دا

جھورا ________ جھورا

دلداریدا ________ دلدارے دا

بُلھے شاہؒ کی ایک اور کافی کا مُکھڑا یوں ہے:

نی میئوں لگڑا عشق اوّل دا

اول دا روز ازل دا (۱)

دونوں شعروں میں خیال اور لفظیات کا اشتراک دیدنی ہے۔ شعر میں ''جھورا'' کا لفظ اپنے درست وزن میں نظم نہیں ہوا۔ یہاں فَعَل (خُدا، صَدا) کے وزن پر ''جھُرَ ا'' پڑھا جائے گا۔

شعر نمبر:۲

انہد دی گھنگھور جو سنیاں

وسریا تخت ہزاریدا

گھنگھور ________ گھنگھور

سنیاں ________ سُنیاں(سُنی آں)

ہزاریدا ________ ہزارے دا

''انہد'' کا لفظ ہمارے کئی صوفی شاعروں اور بھگتوں نے اپنے کلام میں برتا ہے۔ محمد آصف خاں نے ''انہد'' کے یہ معنی لکھے ہیں:

> ''انہد اوس گونج یاں اوس ٹنکار دا ناں ہے جو دو چیزاں دے بھڑن نال نہیں پیدا ہوئی سگوں ازل توں ای ایس کائنات وچ اپنے آپ ای مسلسل جاری وساری ہے۔'' (۲)

اُردو لُغت (کلاں) میں نغمات الہند کے حوالے سے انہد کے جو معنی دیے گئے ہیں اُنھیں بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا:

> ''(موسیقی) لحن یا الحان یا آہنگ کی ایک قسم، ایک دہشت ناک آواز جس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔'' (۳)

بابا بُلھے شاہؒ نے اپنی کافیوں میں یہ لفظ کئی بار برتا ہے۔ محمد آصف خاں کا یہ کہنا صحیح نہیں کہ ''بُلھے شاہؒ نے انہد دا لفظ گھٹ ودھ اپنیاں پنج کافیاں وچ ورتیا ہے۔'' (۴)

ان کی پیش کردہ پانچ مثالوں کے علاوہ کلیّاتِ بُلھے شاہؒ مرتبہ ڈاکٹر فقیر محمد فقیر سے کُچھ اور مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ ڈاکٹر فقیر نے انہد کا املا ہر جگہ انحد کیا ہے جو درست نہیں:

۱۔ دھنیر لُٹیا ہُن کچھمن باقی تب انحد [انہد] ناد بجائے (۵)

۲۔ اُس انحد [انہد] تار بجائے (۶)

۳۔ انحد [انہد] دوار کا آیا گوریا کنگن دست چڑھائی (۷)

۴۔ انحد [انہد] بانسری دی گھنگھور (۸)

۵۔ انحد [انہد] دی جس مُرلی واہی (۹)

شعر نمبر:۳

موسے چڑ کوہ طور دی اوپر

جلوہ دیکہ نظاریدا

موسے ______ موسیٰ

چڑ ______ چڑھ

دی ______ دے

دیکہ ______ دیکھ

باباسائیںؒ کی ایک اور کافی کا مصرع ہے:

مُوسیٰ نوں کوہ طُور چڑھایو (۱۰)

کافیانِ بُلھے شاہؒ میں موسیٰ اور کوہ طور کی تلمیحات کو بہ کثرت استعمال کیا گیا ہے۔

شعرنمبر:۴

آپ ہساوی آپ نچاوی

بہت نہ دتیں لاریدا

ہساوی ______ ہساوے

نچاوی ______ نچاوے

بہت ______ بھیت

لاریدا ______ لارےدا

وحدت الوجود کے رنگ میں رنگے ہوئے اس شعر کے آئینے میں باباسائیںؒ کا مسلک،فکر،مزاج اور اسلوب جھلکتا نظر آتا ہے۔ہمارے بیش تر صوفی شعرا فلسفۂ وحدت الوجود کے داعی اور مبلغ ہیں مگر بُلھے شاہؒ کا انداز سب سے منفرد ہے۔

شعرنمبر:۵

بہلا شاہ دا کڈہ کی کلیجہ

کنڈا پڑیا عشق سواریدا

بہلا ______ بلھا

کڈہ ______ کڈھ

کی ______ کے

کنڈا ______ کنڈھا

پڑیا ______ پھڑیا

سواریدا ______ سوارےدا

باباسائیںؒ نے کافیوں میں اپنا تخلص کئی طرح سے برتا ہے۔جیسے بُلھیا،بُلھے شاہ،بُلھے،بُلھا شاہ۔بُلھا شاہ کے استعمال کی دومثالیں دیکھیے:

۱۔ بُلھا شاہ گھر آ پیاریا (۱۱)

۲۔ بُلھا شاہ گھر میرے آئے اب کیوں طعنے سہیئے (۱۲)

ذیل میں غزل جدید املا کے ساتھ پیش کی جاتی ہے:

غزل

سانوں لگڑا عشق پیارے دا سانوں لگڑا جھورا دلدارے دا

انہد دی گھنگھور جو سُنیاں   وِسریا تخت ہزارے دا
موسیٰ چڑھ کوہ طور دے اُپر   جلوہ دیکھ نظارے دا
آپ ہساوے، آپ نچاوے   بھیت نہ دتیُس لارے دا
بُلھا شاہ دا کڈھ کے کلیجہ   کنڈھا پھڑیا عشق سوارے دا

عکسِ مخطوطہ

......؟......

حوالہ جات/حواشی

ا۔ کلیّاتِ بُلھے شاہ[مرتبہ: ڈاکٹر فقیر محمد فقیر]؛لاہور؛الفیصل ناشران وتاجرانِ کتب؛س ن؛ص۳۴۰۔

۲۔ نِک سُک: محمد آصف خاں؛لاہور، پاکستان پنجابی ادبی بورڈ؛اوّل ۱۹۹۲ء؛ص۴۶۔

۳۔ اُردولغت[جلداوّل]: مرتبہ ترقیِ اُردو بورڈ، کراچی؛ص۱۰۰۰۔

۴۔ نِک سُک: ص۴۱۔

۵۔ کلیّاتِ بُلھے شاہ: ص۶۴۔

۶۔ ایضاً: ص۱۶۳۔

۷۔ ایضاً: ص۲۶۵۔

۸۔ ایضاً: ص۲۹۵۔

۹۔ ایضاً: ص۳۳۴۔

۱۰۔ ایضاً: ص۱۶۵۔

۱۱۔ ایضاً: ۷۵۔

۱۲۔ ایضاً: ص۱۰۴۔

ڈاکٹر محمد ہارون قادر

نسخۂ دلکُشا: ایک نادر تذکرہ (۱۸۷۰ء)

"Tazkara nuskhah-e-Dilkusha" was published in 1870. Its author was Raja Janam Jee Mitar. This literary work has two parts. The first part contains a discription of 595 poets, where as the second part describes 203 male poets and 23 female poets. Janam Je Mitar has presented the poetic works and brief life sketches of the poets. His effort is quite worthwhile for the reader of Udu Literature ofter the lapse of 139 years.

نُسخۂ دلکُشا کے مصنف راجہ جنم جی متر ہیں۔ شاعری میں ''ارمان'' تخلص کرتے تھے۔ ان کے باپ کا نام راجہ بندرا بن متر اور دادا کا نام راجہ پتمبر متر تھا۔ ان کے حالاتِ زندگی کے بارے میں تذکرہ ''سخن شعرا،۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء'' کے مصنف مولوی عبدالغفور خان بہادر متخلص بہ نساخ تالیف سخن فہم وسخندان نکتہ شناس ونکتہ دان رقم طراز ہیں:

> ''ارمان تخلص راجہ جنم جی نبیرۂ راجہ پتمبر متر شاگرد حافظ اکرام احمد ضیغم حوالیٔ شہر کلکتہ میں سونٹری میں رہتے ہیں راقم ان سے ملاقات ہے ان کا ایک تذکرہ شعراے اردو نظر سے گذرا۔''(۱)

عبدالغفور نساخ نے راجہ جنم جی متر اکے تذکرے ''نُسخۂ دلکُشا'' کا نام نہیں دیا اور ان سے ملاقات کا ذکر کرنے کے باوجود اُن کے متعلق کوئی بھی ضروری معلومات نہیں دیں۔ لیکن لالہ سری رام مصنف ''خمخانہ جاوید'' نے تھوڑی تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے:

> ''راجہ جنم جی متر کلکتہ کے ایک مشہور امیر خاندان کے رُکن تھے اور باوجودیکہ اُردو فارسی ان کی مادری زبان نہ تھی مگر اس پر بھی دونوں زبانوں کے قابل انشا پرداز اور بالخصوص شعر وسخن کے دلدادہ تھے۔ شعرائے ریختہ کا ایک مختصر تذکرہ جس کا نام دلکُشا ہے ان سے یادگار رہے۔ حافظ اکرام احمد صاحب ضیغم سے مشورہ فرمایا کرتے تھے ان کے صاحبزادے ڈاکٹر راجہ راجندر لال متر ہندوستان کے مشہور ترین محقق آثار قدیمہ اور بڑے زبردست فاضل وادیب تھے۔ ہندوستان میں آرکیالوجی (فن تحقیق آثار قدیمہ) کا اتنا بڑا محقق گذشتہ صدی میں ایسا کوئی نہیں گزرا۔ تبرکاً چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

کام اپنا نہ کبھی تجھ سے مری جان نکلا — تن سے جاں نکلی مگر دل کا نہ ارمان نکلا
رات بھر نالے کِیا کرتا ہوں گریہ دن کا — پوچھتے کیا ہیں حقیقت مرے اوقات کی آپ''(۲)

وفا راشدی نے اپنی کتاب ''بنگال میں اردو'' میں راجہ جنم جے متر اکے بارے میں کچھ اس طرح تحریر کیا ہے:

> ''راجہ جنجوئی منز ارمان چور بگان کلکتہ کے راجہ فیملی کے چشم و چراغ تھے۔ شرف تلمذ ضیغم سے تھا۔ انہوں نے سب سے پہلے 'گرے' کی نظموں کا اردو ترجمہ کیا۔ صاحب دیوان تھے۔ ان کا یہ مطلع بہت مشہور ہے:
>
> کام اپنا نہ کبھی تجھ سے مری جاں نِکلا
> تن سے جاں نکلی مگر دل سے نہ ارماں نکلا

شعرائے اُردو کا ایک تذکرہ موسوم بہ نُسخۂ دلکُشا، ان کی ادبی شخصیت کو زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔اس کی پہلی جلد ۱۸۷۰ء میں شائع ہوئی تھی۔گارسان دی تاسی کی غیر فانی کتاب ''تاریخ ادبیاتِ ہندوستانی'' کی دو جلدیں اس سے قبل شائع ہو چکی تھیں اور آخری جلد بھی مطبع کو بھیج دی گئی تھی۔اگر ارماؔن کا نسخہ دلکشا، اس سے قبل شائع ہو چکا ہوتا تو دتاسی یقیناً اپنی کتاب میں اور بعض نئی اور مفید چیزوں کا اضافہ کر سکتا تھا لیکن بہرحال دتاسی نے اتنا ضرور کیا کہ بطور ضمیمہ ان تمام شعرا کی فہرست جن کا حال اس تذکرے میں ہے، داخل کتاب کر دی۔ یہ فہرست صفحہ ۳۵۵ سے صفحہ ۳۷۶ تک پھیلی ہوئی ہے۔''تاریخ ادبیاتِ ہندوستانی'' کی آخری جلد شائع ہونے پائی تھی کہ ارمان کا انتقال ہو گیا۔ بابو راجندر لال متر جو ارمان کے رشتہ دار تھے ادبیانہ مذاق رکھتے تھے انہوں نے ارماؔن کی دوسری جلد کا غیر مطبوعہ نسخہ دتاسی کے پاس بھیج دیا جس کا تعارف دتاسی نے اپنی کتاب کی جلد ثالث کے دیباچہ میں کر دیا ہے۔''(۳)

جنم جی مترا کے استاد سید حافظ اکرام احمد ضیغؔم کے بارے میں وفا راشدی اپنی کتاب ''بنگال میں اردو'' میں یوں رقمطراز ہیں:

''غدر کے بعد جن شعراء نے بنگال میں شہرت حاصل کی، ان میں سید حافظ اکرام احمد ضیغؔم سب سے زیادہ نامور استاد گذرے ہیں۔ پیشہ طبابت تھا۔ شعر و شاعری سے فطری ذوق رکھتے تھے۔شعرائے دہلی ولکھنؤ میں میرؔ، سودا و نسیم کے ہمعصر تھے۔ بنگال کے معاصرین میں خواجہ عبدالرحیم صبؔا، خواجہ فیض الدین شائق تلمیذ غالبؔ وغیرہ جیسے سخن سنج موجود تھے۔ مرزا جان تپش کی طرح وہ بھی آخری عمر میں رام پور سے ڈھاکہ تشریف لے گئے اور وہیں سپرد خاک ہوئے۔ضیغم نے شاہ رؤف احمد رافت سرہندی شاگرد جرأت سے اکتساب فن کیا۔ ضیغم اردو فارسی کے صاحب دیوان تھے۔ مختلف وضاحت سخن میں طبع آزمائی کی مگر ریختہ و مرثیہ میں خاص ملکہ تھا۔ بنگال میں انہوں نے بہت سی لایق و فایق شاگرد چھوڑے۔ جن میں عبدالغفور خاں بہادر نساخ، سید محمود آزاؔد، عبداللہ، آشفتہ، حکیم اشرف علی مسؔت، خواجہ عبدالغفار آخؔتر، حافظ رشید الٰہی وحشت، راجہ فمونی متر ارمان سپہر ادب کے درخشندہ ستارے بن کر چمکے۔محمود آزاد نے ایک شعر میں ضیغؔم کی مکمل تعریف کی ہے۔

کامل فن سخن ماہر اصنافِ کلام
کوئی ضیغؔم سا نظر مجھ کو نہ استاد آیا''(۴)

جنم جی متر بہ تخلص ارماؔن نے نُسخۂ دلکُشا (جلد اوّل) میں حافظ اکرام احمد ضیغم کا ذکر اس طرح کیا ہے:

''ضیغم تخلص نام اکرام احمد، پیر زادے سرہندی۔ باشندے رام پور کے۔حال کلکتہ میں رہتے ہیں۔شاگرد میاں رافت کے۔اشعار فارسی اور اُردو خوب کہتے ہیں۔ ریختی اور ہزلیات میں مہمان تخلص ہے۔ اکثر ملکوں میں سیاحی کی ہے اور بہت زبانوں سے واقف ہیں۔

ہوں شاہ کشور سخن دلپذیر کا ... کرسی عرش پایہ ہے اپنے سریر کا
دیتا ہے قلب کاخ کو ترجیح کاخ پر ... سمجھا جو مدعا ہے نقوش حصیر کا
یہ ذکر سلسلے میں ہمارے مدام ہے ... اُس زلف سے خیال بندھا ہے اسیر کا
یا رب! ہوں جا کے خلد میں ہم جد کے پائے بوس ... گندم کے برخلاف اثر ہو شعیر کا
ساقی بھی مست میں بھی ہوں مست آج زاہدا ... یکساں یہی ہے حال مرید اور پیر کا
کھینچا ہے دل کو زلف سے مچھلی نے کان کی ... ماہی کو سحر یاد ہے کیا مارگیر کا

☆☆☆

ہوا حسن بتاں میں منعکس جلوہ خدائی کا
نمایاں کفر سے ہے استفادہ رہنمائی کا

قفس میں بند ہو کر توتیے جان شاد ہے ایسی
کسی کو قید ہونے کا ہے غم اس کو رہائی کا

یہ کس ماہ حلب کا عکس اس پر پڑ گیا ضیغمؔ
کہ آئینے سے عالم بڑھ کے ہے دل کی صفائی کا

☆☆☆

آج کل ہم سے جو بیزار ہے دلبر اپنا
چین لینے نہیں دیتا دل مضطر اپنا

مرغ جاں کیوں قفس تن سے نہ پرواز کرے
ہر پر تیر ستمگار ہے شہپر اپنا

کسی عنواں نہیں جاتا جو خیال خط غیر
ہوش اڑا دیتا ہے ہر ایک کبوتر اپنا

خواب میں ہمرہِ اغیار جو اُس کو دیکھا
ایسا رویا میں کہ تر ہو گیا بستر اپنا

ردف کا وصل روی سے مجھے دینا ہے ضرور
شب مہتاب ہے اور آیا ہے دلبر اپنا

جس نے آباد کیا حسن کا بازار اپنا
جنس بھی آپ ہے اور خود ہے خریدار اپنا

ایک دل تھا جو بڑا مونس و غمخوار اپنا
وہ بھی مشکل میں الٰہی نہوا یار اپنا

آبداری کو یہ کس تشنہ گلو کی یا رب
تیغ کو سنک چٹاہے ستمگار اپنا

☆☆☆

اپنے سینے میں وہی عشق نہاں ہے کہ جو تھا
کعبۂ دل میں وہی ذکر بتاں ہے کہ جو تھا

تیرا انداز وہی آفت جاں ہے کہ جو تھا
کشتۂ ناز و ادا پیر و جواں ہے کہ جو تھا

آپ تشریف جو یہاں لائے اے بندہ نواز
دیدۂ و دل وہی صاحب کا مکان ہے کہ جو تھا

آہ و نالہ ہے وہی اور وہی رونا ضیغمؔ
پراثر گریہ و نالے میں کہاں ہے کہ جو تھا

☆☆☆

ان کے جوڑے میں رہا کرتا ہے جوڑا سانپ کا
اور یہاں ہر پیچ میں بٹی کے توڑا سانپ کا

عشق کاکل میں یہ مضموں ہم نے جوڑا سانپ کا
زلف کا مفتون سدا رکھتا ہے جوڑا سانپ کا

زلف جاناں کا دم تحریر لازم ہے خیال
تا سمند طبع کی خاطر ہو کوڑا سانپ کا

نظم کو جادو بنایا یاد نرگس نے تمام
فکر سنبل نے ذرا مضمون نہ چھوڑا سانپ کا

زلفیں آپس میں سدا ہو جاتی ہیں زیر و زبر
سانپ کے ہے واسطے موضوع لھوڑا سانپ کا

شانۂ مشاطہ نے سلجھا کے گوندھی نہ جعد
توڑ کرنے والے نے ہر ایک جوڑ جوڑا سانپ کا

مدتوں دل میں رہا جومار کاکل کا خیال
رفتہ رفتہ ہو گیا آخر وہ پھوڑا سانپ کا

ڈالنا موباف کا تم کو نہیں آتا اگر
میرے سر سے ماریئے صاحب یہ کوڑا سانپ کا

مانگ پر اُن کی بندھے تعویذ سونے کے نہیں
شیر کر دوں کی سواری میں ہے گھوڑا سانپ کا

یاد زلف یار میں آنسو بہا کر چشم سے
رات پُر زہر اک پھپولا ہم نے پھوڑا سانپ کا

میل ہے کاکل سے اس کا اس سے کاکل کا مدام
ہو گیا ہے یار جانی تیرا توڑا سانپ کا

چشم مست یار میں سرمہ نہیں دنبالہ دار
سر نکالے ہے پٹاری سے یہ جوڑا سانپ کا

ڈھکڈ ھکے کے در میں الجھے دونوں زلفوں کے سرے
ایک من پر لڑ رہے آج جوڑا سانپ کا

خاک اُڑائی ہے بگولے نے ہماری بعد مرگ
ہاتھ ریا بخت سے ضیغم یہ گھوڑا سانپ کا

☆☆☆

رونق بزم طرب ہے آج شمع روئے دوست
آتی ہے گلہائے نخل آرزو سے بوئے دوست

لن ترانی وہاں ہے یہاں ہے شوق دیدروئے دوست
دیکھئے کب تک حجاب رخ رہے گیسوئے دوست

مہر ذرہ اُس کا ہے کہتے ہیں جس کو روئے دوست
عقل گُل ہے قمریئے سروقد دل جوئے دوست

انجم داغ جگر کی انجمن ہو گی تباہ
آ گیا ہم کو نظر جب آفتاب روئے دوست

طوطیٔ خط کو نوشتے نے کیا جب سے اسیر
دام مرغ دل نہیں جنجال ہے گیسوئے دوست

رونق معشوق ہے عاشق سے کیوں روشن نہ ہو
آفتاب داغ دل سے ماہتاب روئے دوست

سرد آہیں بھرتے بھرتے میں یہاں ٹھنڈا ہوا
گرمئے دشمن سے وہاں خالی نہیں پہلوئے دوست

چشم بھی ناصح کی پتلی اب سکندر کی ہوئی
میں نے کیوں اس دشمن جاں کو دکھایا روئے دوست

رکھ نہ اے ضیغم ابھی تو کلک گوہر بار کو
بھیجنے ہیں اور بھی اشعار ہم کو سوئے دوست

☆☆☆

غنچۂ دل میں بسی رہتی ہے بوئے روئے دوست
منزل یک نظر ہے کوچۂ گیسوئے دوست

غیرت موج صبا ہے نکہت گیسوئے دوست
آتش گل آب ہو دیکھے جو رنگ روئے دوست

لوٹتا ہے کون ان روزوں بہار روئے دوست
وجہ اب ہے اور جو دیکھتے ہیں سوئے دوست

چشم عین شوق میں اے چرخ رکھتے ہیں یہی
شانۂ مژگاں سے جھاڑیں ایک دن گیسوئے دوست

پردۂ محمل اُڑا باد نفس اکرم کہ ہو
مرغ دل پروانۂ شمع جمال روئے دوست

ہو گئی آئینہ وجہ حیرت طوطی خط
زیب قصر حسن ہے آئینۂ زانوئے دوست

غل نہیں کرتا ہوں میں زندان میں اے جوش جنون
تانہ آ جائے زبان پر شکوۂ گیسوئے دوست

بخت خفتہ نے مجھے بیدار رکھا عمر بھر
ہاتھ پہنچا خواب میں کس روز تا بازوئے دوست

خندہ زن اُس دست میں شانہ ید بیضا پہ ہے
غیرتِ ثعبانِ موسیٰ کیوں نہ ہو گیسوئے دوست

جائے حیرت ہے جو سکتے میں سکندر آ نہ جائے
اک نظر گر دیکھ لے آئینۂ زانوئے دوست

منہ نہ دکھلائے کسی کو جائے ایسی آبرو
ہو اگر آئینۂ منہ رو بروئے روئے دوست

شب کو ان کے بام پر ہم نے لگائی جو کمند
گر پڑے چڑھ چڑھ کے مثل شانۂ گیسوئے دوست

آتی جاتی دمبدم مثل نفس ہے مرگ و زیست
کھیل میں مصروف ہیں جیسے لب و ابروئے دوست

بدگمانی حد سے گذری ضیغم اپنی چشم میں
کیوں نہ ہو دشمن سے بدتر دوست نیکوئے دوست

☆☆☆

پہنچے چمن میں گر مرے نخل سخن کی شاخ
نسرین کی شاخ ہو قلم اور نسترن کی شاخ

ٹھہرے نگہ پہ کیا کسی نخل چمن کی شاخ
تار نظر ہے یار کے سیب ذقن کی شاخ

تیرے سوا کسی کو لکھا ہو جو ہم نے خط
تو ہو قلم ہمارے نہال بدن کی شاخ

میرا نہال تن ہے ترے تیر سے نہال
پیدا ہوئی ہے زخم جگر کے دہن کی شاخ

سرسبز ہو کبھی نہ مرے نخل قد کی طرح
آفت رسیدہ جو کہ ہے چرخ کہن کی شاخ

طوبیٰ بھی تیرے دست کے سایہ میں ہے نہال ہے کس روش بلند ترے نخل تن کی شاخ
دامان و جیب کیونکے رہے ثابت اے جنون خواہاں ہر یک بن میں ہو جب پیرہن کی شاخ
دنبالہ دار سرمہ نہیں چشم یار میں نکلی ہے عین مستی میں ضیغمؔ ہرن کی شاخ

☆☆☆

زنجیر کی سن کر ترے محبوس کی جھنکار مجنوں نے کہا ہے عجب افسوس کی جھنکار
ہے چھنکی ترے جان دل مانوس کی جھنکار شیشے کی خوش آتی ہے نہ فانوس کی جھنکار
ہیں چوڑیاں اُس ساعد آفت میں قیامت کیوں جان نہ لے عاشق مایوس کی جھنکار‘‘(۵)

☆☆☆

جنم جی مترا نے یہ ظاہر نہیں کیا کہ حافظ اکرام احمد ضیغمؔ ان کے استاد ہیں۔ راجہ جنم جی مترا نے الف کی ردیف میں بطور شاعر اپنا ذکر بھی کیا ہے لیکن صرف دو سطروں میں، جن سے ان کے حالات زندگی پر زیادہ روشنی نہیں پڑتی۔ وہ یوں تحریر کرتے ہیں:

’’ارمان تخلص، نام جنمے جی متر مؤلف اس نسخے کا نبیرۂ بیکنٹھ باشی راجہ پتامبر متر بہادر کلکتہ کے باشندے اگرچہ اشعار اس ہیچمدان ان کے اس قابل نہیں کہ شاعروں کے زمرے میں داخل ہوں۔ مگر بپاس خاطر بعضے دوستوں کے ناچار مندرج کیے۔

کام اپنا نہ کبھی تجھ سے مری جان نکلا تن سے جان نکلی مگر دل کا نہ ارمان نکلا
ہو گئی آتش عشق رخ جانان روشن درد دل صورت کاکل ہے پریشان نکلا
زخم پہلو نے مری چشم سے کی ہم چشمی جو کہ خنداں نظر آتا تھا وہ گریان نکلا
گل کو بھی صورت یوسف تراشیدا پایا چاک داماں تھا وہ یہ چاک گریبان نکلا
نقد جان جس کو دیا دوست سمجھ کر میں نے خوبیِ بخت سے دشمن وہی ارمان نکلا

☆☆☆

ہمیشہ جس پہ فدا ہم نے جان و مال کیا کبھی نہ اس نے مرے حال پر خیال کیا
ادا اور آن سے اک آن میں لیا دل کو دکھائی چال کچھ ایسی کہ پایمال کیا
بنا ہمارا سویدا بھی رشک ماہ و زحل جو ان کے گال کے شب خال کا خیال کیا
کیا جفا سے وہیں چور چور شیشۂ دل کبھی فلک سے جو اک جام کا سوال کیا

☆☆☆

میں فدا تجھ پہ ہوں تو غیر پہ اے غیرت حور آہ غیرت تجھے اک روز نہ آئی کیا خوب
دل دیا ہاتھ سے اُس آفت جان کو ارمان بیٹھے بٹھلائے مصیبت یہ اٹھائی کیا خوب

☆☆☆

تم نے ہم سے تو صنم ترک ملاقات کی آپ بھول کیا صاف گئے بات وہ کل رات کی آپ
چشم گریاں پہ مری کیجئے نگہ روز فراق دیکھا چاہتے ہیں کبھی سیر جو برسات کی آپ
بندگی کیجئے بندے کی ابھی سے صاحب رکھیں خو ایسی جو غیروں سے اشارات کی آپ
رات بھر نالے کیا کرتا ہوں گریہ دن کو پوچھتے کیا ہیں حقیقت مری اوقات کی آپ

☆☆☆

ہے دل ترے فراق سے پر اضطراب آج　　جان تن سے میری جاتی ہے آ جا شتاب آج
کل تو پلائے ساقئے مہوش نے خم کے خم　　کرتا ہے نار ہجر سے دل کو کباب آج

☆☆☆

دل ہوا ہے گھر خیال عارض دلدار کا　　اس محل میں ہے محال اکدم گذر اغیار کا
دیکھتا ہے جو اُسے ہوتے ہیں گم اُس کے حواس　　حال یہ پہنچا ہے اے ظالم ترے بیمار کا
سینہ خالی ہو گا قاتل کی نشانی سے مرا　　زخم اے جراح بھر آیا اگر تلوار کا

☆☆☆

مرغ دلی نکلے نہ جس جال کے جنجال سے آہ　　دام الفت ہے وہ صیاد کا یہ دام نہیں

☆☆☆

دیکھ کر دست حنائی اُس بت گلفام کے　　خشک غم سے خون ہوا ہے پنجۂ مرجان کا

☆☆☆

توسن طبع جو آوے مرا جولانی پر　　پانی پڑ جائے ابھی آتش سحبانی پر
اس پری کی جو مقرر ہوں میں دربانی پر　　پاؤں رکھوں نہ کبھی تخت سلیمانی پر
دست قدرت کا لکھا ہے یہی پیشانی پر　　خط سبق لے گیا اس کا خط ریحانی پر
عرش پر کیونکہ نہ اس زہرہ جبین کا ہو دماغ　　تارے افشاں پہ فدا ماہ ہے پیشانی پر
دیدۂ تر میں ہیں لخت دل سوزاں اس رنگ　　جس طرح آگ بجھا دیوے کوئی پانی پر
نہ ہوا موم دل اس رشک پری کا نہ ہوا　　لاکھ افسوں میں پڑھے سنگ سلیمانی پر
اشک دیتا ہے جو لے لیتا ہے چادر مہتاب　　ہے نظر بس انہیں دو کی مری عریانی پر
ہوبہو کھینچے جو اُس رشک پری کی تصویر　　یہ تو ہو گا نہ گمان ہم کو کبھی مانی پر
موذیوں میں بھی ہے اتنا اثر ہم جنسی　　مار بل کھاتا ہے کاکل کی پریشانی پر
اُن سے ظالم کے اٹھائے ہیں سدا جور فلک　　کیا ڈراتا ہے مجھے اپنی ستمرانی پر
جانب غیر اگر تم نے ہلائی ابرو　　ہم بھی رکھیں گے گلا تیغ صفاہانی پر
اگلے سب زخم ہرے ہیں مرے اے تیر انداز　　کیا عجب تیر کے ہو جائیں اگر دھانی پر
قیس نے بن سے جو مجنون کے تری دی تشبیہ　　رہ نے خط کھینچ دیا نجد کی ویرانی پر
فرط گریہ سے ہے یہ حال فلک اے ارمان　　جس طرح سے کہ دھواں کش ہو رواں پانی پر'' (۶)

درجِ بالا اشعار کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعری میں ارمانؔ کا مقام خاص بلند نہیں تھا۔ شاید یہی وجہ ہو کہ ان کی شہرت زیادہ نہ ہوسکی۔ اردو ادب میں ان کا نام اگر زندہ ہے تو صرف ''نسخۂ دلکشا'' کی وجہ سے زندہ ہے۔ اگران کے بیٹے بابو راجندر لال متر بھی اس نسخہ کی حفاظت نہ کرتے تو ممکن تھا کہ آج راجہ جنم جی متر کو کوئی بھی نہ جانتا اور سال ہا سال کے بعد آج یہ نسخہ منظر عام پر نہ آ سکتا۔

ان حوالوں کے علاوہ ارمانؔ کے بارے میں مزید تفصیلات کسی بھی قدیم تذکرے میں نہیں ملتی، البتہ بنگال کے ایک ہندو ادیب شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے ۱۹۶۳ء میں اپنی کتاب ''بنگالی ہندوؤں کی اردو خدمات'' میں ارمانؔ کے حالات زندگی اور ادبی کارناموں پر بحث کی ہے۔ ان کے بقول:

''نسخۂ دلکشا کے مصنف راجہ جنم جۓ متر ۵-اکتوبر ۱۷۹۶ء میں پیدا ہوئے۔اور ۲۵-اگست ۱۸۶۹ء کو وفات پائی۔اس لحاظ سے وہ اسداللہ خان غالب کے ہم عہد اور ہم عمر ہیں۔اَرمآن کے دادا پتمبر شاہ دہلی میں بہادر شاہ اول کے نواب وزیر تھے۔ ۸۸-۱۷۸۷ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو کر کلکتے واپس آئے اور وہیں ۱۸۰۶ء میں ان کا انتقال ہوا۔راجہ پتمبر کے اکلوتے بیٹے راجہ بندرابن متر بھی شاہ دہلی کے ملازم تھے۔جنم جۓ متر ا،ارمآن انہیں کے بیٹے ہیں۔

ارمان کئی زبانوں میں عبور رکھتے تھے اور بنگلہ، اردو، فارسی اور برج بھاشا سب میں شعر کہتے تھے۔اردو شاعری سے خصوصی لگاؤ تھا اور اردو شعرا کے ہزاروں اشعار انہیں یاد تھے۔اس زمانے کے مشہور و مقبول شاعر حافظ اکرام احمد ضیغم سے مشورہ سخن کرتے تھے۔''(۷)

اس کے علاوہ بھی ۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے اپنی کتاب ''بنگال میں اردو مخطوطات ۱۸۰۰ء تا ۱۹۸۰ء میں جنم جی متر اکے بارے میں یوں تحریر کیا:

''نسخہ دلکشا...جنمے جۓ متر اَرمآن گنیش پریس میں شری بھوپندر لال متر نے چھاپا۔تاریخ اشاعت ۱۶ جون۔ باراول۔تعداد دوسو۔قیمت ایک روپیہ۔صفحات ۲۰۴۔یہ صرف پہلا حصہ ہے اور اس کا دوسرا حصہ شائع نہیں ہوا۔اس پہلے حصے کو جنمے جۓ متر اَرمآن کے بیٹے مشہور زمانہ عالم راجندر لال متر نے مرتب کر کے شائع کیا کیونکہ دوران طباعت تذکرہ ہذا جنمے جۓ متر انتقال کر گئے تھے۔ارمان کی یہ تصنیف ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں ہے اور ارمان پر جناب رئیس انور نے کام کر کے ڈاکٹریٹ کی سند پائی ہے۔''(۸)

ڈاکٹر شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے اپنی کتاب ''بنگال میں اردو زبان و ادب (چند تحقیقی مضامین)'' میں بھی نسخہ دلکشا کا ذکر یوں کیا:

''یہ راجہ جنمے جۓ متر ۱۸۶۷ء ارمان کا مشہور تذکرہ شعرا ہے۔''نسخۂ دلکشا'' کی یہ جلد ۱۸۵۴ء میں چھپ چکی تھی۔لیکن مصنف کی خرابی صحت اور بعد میں موت کی وجہ سے اسے شایع نہیں کیا گیا۔پندرہ سال گزرنے کے بعد ارمان کے بیٹے راجندر لال متر نے اسے ۱۸۷۰ء میں شائع کر دیا۔یہ صرف حصّہ اول ہے اور اس کا دوسرا حصّہ شائع نہیں ہوا۔ارمآن اور ان کے اس تذکرہ پر مفصل روشنی میں ''بنگالی ہندوؤں کی اُردو خدمات'' میں ڈال چکا ہوں۔ارمان کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ادا اور آن سے اک آن میں لیا دل کو　　دکھائی چال کچھ ایسی کہ پائمال کیا

☆☆☆

اُس پری کی جو مقرر ہوں میں دربانی کو　　پاؤں رکھوں نہ کبھی تخت سلیمانی پر''(۹)

ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم) کے بقول نُسخۂ دلکُشا کا ایک حصّہ (حصّہ اوّل) مطبوعہ ہے اور ایک ابھی غیر مطبوعہ ہے۔اس نسخہ کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ نُسخۂ دلکُشا ۱۲۶۸ھ بمطابق ۱۸۵۱ء سے لے کر ۱۸۵۴ء بمطابق ۱۲۷۱ھ کے دوران مکمل ہوا۔ ایسا خیال اس لئے کیا جاتا ہے کہ مصنف نے دلکُشا کے دیباچے میں خود تحریر کیا ہے:

''اور ابتدائے عہد سلطان ابوالظفر جلال الدین محمد حضرت شاہ عالم بادشاہ غازی (سنہ ۱۱۷۳ ہجری) سے تا سلطنت حضرت ابوظفر سراج الدین محمد بہادر بادشاہ (۱۲۶۸ ہجری) کے شعرا کا احوال اکثر درج کیا، اور ان سے متقدمین شاعروں کو کم لکھا ہے۔''(۱۰)

مالک رام تحریر کرتے ہیں:

''نسخہ دلکشا مطبع میں تھا اور اس کا کافی حصہ چھپ چکا تھا کہ وہ (ارماںؔ) بیمار پڑ گئے اور طباعت کا کام رک گیا۔ مطبوعہ حصہ اس انتظار میں پڑا رہا کہ ان کی صحت بحال ہو تو کتاب کا بقیہ حصہ بھی چھاپ کرا سے مکمل کر دیا جائے۔ بدقسمتی سے یہ نہ ہوسکا اور اگست ۱۸۶۹ء میں ان کا انتقال ہوگیا اس پر ان کے صاحبزادے بابو راجندر لال متر نے مطبوعہ حصے کو جلد اول کی شکل میں شائع کر دیا۔ یہ کتاب ۲۹۰ صفحات پر مشتمل ہے اور کلکتے سے ٹائپ مین چھپی ہے۔ مطبع کا نام یقین سے معلوم نہیں ہوسکا۔ البتہ شائع شدہ حصے کا سرورق انگریزی میں طبع ہوا (۱۸۷۰ء) اس پر گنیش پریس کا نام ملتا ہے۔

(مطبوعہ حصے کے شروع میں انگریزی زبان میں ایک مختصر سا تعارف ہے جس میں لکھا ہے)

مندرجہ ذیل صفحات ۱۸۵۴ء/۱۲۷۱ھ میں چھپے تھے۔ طویل علالت نے مصنف کو اجازت نہ دی کہ وہ اس کے آخری حصے کی طباعت کی نگرانی کر سکتے۔ پچھلے دنوں ان کی وفات ہوگئی۔ چونکہ اب اس کام کی تکمیل کا امکان غیر یقینی ہوگیا ہے لہٰذا غیر مکمل حصہ جلد اول کے طور پر شائع کیا جا رہا ہے۔ پوری کتاب میں اردو کے ۶۷۷ شاعروں اور ۲۳ شاعرات کے نام (اور مختصر حالات) اور ان کے کلام کا انتخاب ہے۔ یہ حصّہ جو (مطبوعہ شکل میں) قارئین کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے اس میں ۲۸۰ شعرا کے حالات ہیں۔''(۱۱)

اس عبارت کے آخر میں ۱۴- مارچ ۱۸۷۰ء کی تاریخ تحریر ہے۔ مالک رام اپنے مضمون میں یہ بھی تحریر کرتے ہیں کہ یہ تعارف ارماںؔ کے بیٹے بابو راجندر لال متر کا لکھا ہوا ہے۔ اس حصے کی اشاعت کے بعد اس خیال سے بقیہ حصّہ نہ چھپ سکے گا اور ضائع ہوجائے گا۔ ارمان کے بیٹے راجندر لال نے بقیہ قلمی مسودے کو گارسین دتاسی کو پیرس بھیج دیا۔

اس بات سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نسخہ دلکشا کے دو حصے ہیں۔ دونوں حصے ایک مکمل تذکرے کی صورت میں ۱۸۵۴ء میں اشاعت کے لئے پریس بھیجے گئے۔ لیکن مؤلف کی علالت کے سبب اشاعت التوا میں پڑ گئی۔ صرف ایک حصہ ۱۸۷۰ء میں چھپ سکا۔ باقی حصہ غیر مطبوعہ پڑا رہ گیا اور گارسان دتاسی کو بھیج دیا گیا۔ چنانچہ دونوں حصے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ یورپ میں محفوظ ہیں۔ (۱۲)

جنم جی متر، ارماںؔ کے ''نسخہ دلکشا'' کا اولین سراغ مشہور فرانسیسی مستشرق گارسین دتاسی کی تاریخ ادب ہندوستان کی تیسری جلد مطبوعہ ۱۸۷۰ء میں ملتا ہے۔ دتاسی نے تیسری جلد کے دیباچے میں لکھا ہے:

''بابو جنم جی متر کا نیا تذکرہ جس کا نام نسخہ دلکشا ہے عنقریب شائع ہونے والا تھا لیکن مصنف کے بے وقت انتقال کی وجہ سے اس کی طباعت کا کام روک لیا گیا۔ بابو صاحب مشہور فاضل راجندر لال متر کے والد تھے۔ اس تذکرے میں ہندوستانی شعرا کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں ۷۷ا شاعروں اور ان ۲۳ شاعرات کا حال قلم بند کیا گیا ہے جو ۱۱۷۳ھ سے شروع ہو کر ۱۲۶۸ھ تک گزرے ہیں۔ ہر ایک کے کلام کی مثالیں پیش کی گئی ہیں۔''(۱۳)

گارسین دتاسی کی یہ عبارت نسخہ دلکشا حصہ دوم غیر مطبوعہ کے متعلق ہے۔ مجھے نسخہ اول اور دوم ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم) سے عنایت ہوا تھا۔ نہایت خوش خط تحریر ہے۔ دوسرے حصے کے آخر میں نقل کرنے والے کا نام سید محمد فاضل مشہدی مع تاریخ ۱۳ مارچ ۱۹۶۸ء درج ہے۔ میری گنتی کے مطابق ۲۰۸ شاعروں اور ۲۳ شاعرات کا ذکر ہے۔ جن میں ایک شاعرہ (پہلی) کا نام نامعلوم ہے۔ مطبوعہ حصّے کے متعلق گارسین دتاسی نے تیسری جلد کے ضمیمہ میں لکھا ہے:

''یہ کتاب کلکتے سے ۱۸۷۰ء میں طبع ہوئی اس کتاب میں ۵۸۷ اُردو زبان کے لکھنے والوں کے حالات درج ہیں۔ کل صفحات ۲۱۰ ہیں۔ ہر صفحہ ۲۰ سطروں کا ہے۔''(۱۴)

ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے بھی اپنی کتاب میں کتب خانہ دتاسی کا جائزہ لیتے ہوئے دوسرے حصے کے قلمی مسودے کے بارے میں لکھا ہے:

''نسخہ دلکشا... یہ کتاب بابوراجندر لال متر کے تذکرہ شعرا کا دوسرا حصّہ ہے۔ پہلا حصّہ کلکتے میں ۱۸۷۰ء شائع ہوا ۲۸۰ صفحات ہیں جن میں ہندوستانی مصنفین پر ۵۸۷ مضامین ہیں۔ یہ دوسرا حصّہ ان شعرا سے متعلق ہے جن کے نام صرف ''ک'' سے شروع ہوتے ہیں بہت ہی خوش خط مخطوطہ ہے۔''(۱۵)

قاضی عبدالودود صاحب نے ''نسخہ دلکشا'' کے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہے:

''اس کی پہلی جلد ۱۸۷۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ گارساں دتاسی کی غیر فانی کتاب ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' کی دوجلدیں اس سے قبل شائع ہو چکی تھیں اور آخری جلد بھی مطبع کو بھیج دی گئی تھی... بہر حال دتاسی نے اتنا ضرور کیا کہ بطور ضمیمہ ان تمام شعرا کی فہرست جن کا حال اس تذکرے میں ہے داخل کتاب کر دیئے۔ یہ فہرست ص ۳۵۵ سے ص ۳۷۶ تک پھیلی ہوئی ہے۔ تاریخ ادبیات ہندوستانی کی آخری جلد شائع ہونے پائی تھی کہ ارمان کا انتقال ہو گیا۔ بابوراجندر لال متر... نے ارمان کی دوسری جلد کا غیر مطبوعہ نسخہ دتاسی کے پاس بھیج دیا جس کا تعارف دتاسی نے اپنی کتاب کے جلد ثالث کے دیباچے میں کیا۔''(۱۶)

ڈاکٹر افتخار حسین کے بیان کے مطابق:

''تیسری جلد میں پہلے آٹھ صفحے کے پیش لفظ میں دتاسی نے لکھا ہے کہ اس اثناء میں سے ایک نہایت کار آمد تذکرہ موسوم بہ نسخہ ''دلکشا'' کے دوسرے حصّے کا مخطوطہ مل گیا۔ جن میں ان شعرا کے حالات جن کے نام ''ک'' اور اس کے بعد کے حروف تہجی سے شروع ہوتے ہیں۔ اس کے بعد دتاسی نے ان شعرا اور شاعرات کے ناموں کی فہرست دی ہے جن کا نام تذکرہ نسخہ ''دلکشا'' میں کیا گیا ہے۔''(۱۷)

دہلی سے نکلنے والے رسالے ''تحریر'' میں مالک صاحب لکھتے ہیں:

''انہوں نے (بابوراجندر لال متر) نے غیر مطبوعہ حصے کا مسودہ دتاسی کے پاس بھیج دیا اور اس زمانے میں دتاسی کی تاریخ ادبیات ہندوی و ہندوستانی (فرانسیسی) زیر طبع تھی۔ اب اس کے لئے یہ نیا مواد اپنی کتاب میں ٹھیک مقام پر شامل کرنا دشوار تھا۔ لہٰذا اس نے اپنی تصنیف کی تیسری جلد کے شروع میں اس کا ذکر کیا کہ کتاب تکمیل کے مراحل میں تھی کہ بابوراجندر لال متر نے میرے پاس نسخہ دلکشا کا دوسرا غیر مطبوعہ حصہ بھیجا پھر اسی جلد کے ضمیمے میں اس نے پہلی جلد کے شعرا کی فہرست بھی دے دی۔''(۱۸)

درج بالا اقتباسات کا خلاصہ یہ ہے کہ نُسخۂ دلکُشا کا اولین تعارف گارسین دتاسی نے کرایا۔ چونکہ نسخۂ دلکُشا اسے بہت دیر سے ملا اس لئے وہ اس تعارف کو اپنی کتاب ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' میں مناسب جگہ پر نہ چھاپ سکا لیکن آخری جلد کے دیباچے اور اس کے ضمیمے میں نسخہ دلکشا کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ دونوں حصّوں کے متعلق ضروری تفصیلات ضرور شائع کر دیں۔

قدیم اردو تذکروں میں صرف عبدالغفور نساخ نے اتنا سراغ دیا کہ ارمانؔ نے اُردو شعرا کا ایک تذکرہ لکھا تھا۔ تذکرے کا نام نہیں بتایا۔ بعد میں ڈاکٹر محی الدین قادری زور مرحوم اور قاضی عبدالودود صاحب نے گارسین دتاسی کے حوالے سے نسخہ دلکشا کے مختصر تعارف شائع کئے۔ اس کے بعد ہندوادیب شانتی رنجن بھٹا چاریہ نے اپنی تصنیف ''بنگالی ہندوؤں کی اُردو خدمات'' میں ارمان اور ان کی تالیفات پر تھوڑی تفصیل سے تحریر کیا ہے۔ اس کے علاوہ رسالہ نگار پاکستان کے شمارہ اکتوبر ۱۹۶۴ء میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ڈاکٹر آغا افتخار حسین کا ایک مضمون نسخہ دلکشا کی فہرست شعرا کے ساتھ شائع کیا ہے۔(۱۹) اس کے بعد ڈاکٹر آغا افتخار حسین صاحب کے دو مختصر تعارفی نوٹ اور شائع ہوئے۔(۲۰) ۱۹۶۹ء میں مالک رام کا ایک مضمون نسخہ دلکشا حصّہ

دوم یعنی خطی نسخے کے متعلق چھپا جس میں اشعار کو چھوڑ کر شعراء کے نام بھی دے دیے گئے۔ [۲۱] لیکن آج تک کسی بھی محقق نے دونوں حصوں کو سامنے رکھ کر نُسخۂ دلکُشا کے متن و مواد کا نہ تو جائزہ لیا ہے اور نہ ہی اس کی افادیت و اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر آغا افتخار حسین نے بھی رسالہ ''نگار'' میں چھپنے والے مضمون کو دوبارہ اپنی تالیف ''یورپ میں تحقیقی مطالعہ'' میں فہرست کے ساتھ شامل کیا ہے۔ [۲۲]

نُسخۂ دلکُشا دو جلدوں میں ایک ضخیم تذکرہ ہے۔ جو اردو زبان میں ہے۔ اس کا ایک حصّہ ۱۸۷۰ء میں کلکتے میں شائع ہوا۔ اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لندن میں اور ایک پنجاب یونیورسٹی لاہور میں موجود ہے۔ ایک ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے۔ [۲۳]

ذیل میں اس کے دو صفحوں کا دیباچہ جس میں ''حمد'' کے بعد مؤلف نے تذکرے کی افادیت اور تالیف کرنے کے اسباب اور اس کی ترتیب پر روشنی ڈالی ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

''بِسۡمِ اللّٰهِ الرَّحۡمٰنِ الرَّحِيۡمِo ط

حمد بیحد اس مالک ذوالجلال خداوند لا یزال کو سزاوار ہے؛ جس نے دریائے سخن کو اپنے ابر کرم سے گوہر معنی عطا فرمایا، اسی کے جود وفیض سے غواص طبع انسان نے اس بحر بے پایان سے جواہرات مضامین کنارۂ لب تک لا کے مطلب دلی پایا اور طوطی خوش بیان زبان انسان کو وہ گویائی بخشی؛ جس کے روبرو لال مرغان چمن ہوئے، فانوس دل عشق منزل کو اپنی شمع ظہور کے ایک ذرہ نور سے ایسا منور کیا کہ چودہ طبق زمین و آسمان کے اُس پر روشن ہوئے۔ بیت

گھس جائے چلتے چلتے قلم سر سے تا بپا تو بھی نہووے شمۂ حمد خدا ادا

شایقان فن سخن و طالبان مضامین تازہ و کہن ناظران غزل و اشعار فرحت انگیز و سامعان رباعیات و مخمسات لطافت و ظرافت آمیز کی خدمت فیض درجت میں گذارش یہ ہے کہ یہ عاصی پر معاصی اپنے غنچۂ دل پژمردہ کی تر و تازگی کی خاطر سیر چمنستان پر بہار دیوان ہائے اردو و فارسی میں کبھی کبھی مصروف رہا کرتا تھا اور جو ابیات و اشعار دلچسپ پاتا اس کو پارۂ کاغذ پر لکھ کر جی بہلاتا، رفتہ رفتہ چند عرصے میں ایک دفتر ہو گیا، مگر جب کبھی کسی شعر کا مضمون یاد آتا؛ اور دل شوق منزل اسی شعر کی تلاش پر مائل ہوتا؛ تو بسبب عدم ترتیب اشعار کے جلد دستیاب ہونا مشکل ہوتا، لہٰذا اس خوشہ چین خرمن مضامین کا دلِ نیاز آئین اس پر متوجہ ہوا؛ کہ یہ اشعار پُر بہار؛ مع نام و تخلص اور مختصر احوال مصنفوں خجستہ آثار کے- کہ یہ بھی اعلیٰ مطالب طالبان سخن سے ہے- بترتیب حروف تہجی مرتب کئے جاویں، تاکہ متلاشی جلد اوسے پاویں، اور اُن کے مذاق سے لطف اٹھاویں، اور نام اس بیاض رشکِ ریاض کا ''نسخۂ دلکشا'' رکھا۔

اگرچہ انسان کی وحشت طبیعت و کدورت مزاج کے علاج کے لئے عقلائے زمان و حکمائے دوران نے نوع بنوع و طرح بطرح کے قصے کہانی و افسانے بھی لکھے ہیں۔ لیکن جب تک ان کو ابتدا سے تا انتہا نہ پڑھئے؛ تب تک دل مضمحل کو تسکین عاجل حاصل نہیں ہوتی، مگر اشعار جس کی ایک بیت کے پڑھنے سے وہ لطف فی الحال ملتا ہے، اور صاحبان نازک مزاج تفریح طلب کی خاطر غائر میں گراں معلوم نہیں ہوتا، اس قیاس پر امید ہے؛ کہ ناظرین اس مجموعے کے بھی اپنے دل پر ملال کو فرحت فی الحال بخشیں، اور جو خطا پاویں؛ قلم عطا سے درست فرمادیں۔

یہ تذکرہ دو ترتیب پر مرتب ہوا، ترتیب اول میں ذکر شعرائے ہند کا- احوال مختصر کے ساتھ- اور تخلص ان

کا۔ بترتیب حروف تہجی۔ رقم کر کے قدرے اُن کے کلام دلپذیر سے مندرج کیا، اور ترتیب دوم میں اشعار عورتوں کے؛ اور وہ ابیات کہ دل چسپ تھیں، مگر جن کے مصنفوں کے نام و تخلص معلوم نہ ہوئے، اور ابتدائے عہد سلطان ابوالظفر جلال الدین محمد حضرت شاہ عالم بادشاہ غازی (سنہ ۱۱۷۳ ہجری) سے تا سلطنت حضرت ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ بادشاہ (سنہ ۱۲۶۸ ہجری) کے شعرا کا احوال اکثر درج کیا، اور ان سے متقدمین شاعروں کو کم لکھا ہے، اور احقر نے تیمناً و تبرکاً آغاز اس کتاب کا ساتھ اسم مبارک ایسے دو سلطنت آرا و کشور کشائے دہلی کے کیا؛ جس سے مرتبہ اس بیاض کا دوبالا ہو گیا۔''

(دیباچہ: نُسخۂ دلکُشا، جلد اوّل، جلد دوم)

درج بالا دیباچہ مکمل نسخہ دلکشا یعنی مطبوعہ و غیر مطبوعہ سے متعلق ہے۔ مکمل نسخے کی ترتیب کی صورت جیسا کہ مؤلف نے دیباچے کے آخر میں ظاہر کی ہے یہ ہے کہ مولف نے پہلے حروف تہجی کے لحاظ سے ردیف وار شعرا کے حالات لکھے ہیں اور ان کے بعد ساتھ ہی ان کے کلام کا نمونہ دیا ہے۔ آخر میں شاعرات کے حالات اور ان کے کلام کے نمونے درج ہیں۔ وہ اشعار بھی درج ہیں جن کے مصنفوں کے نام و تخلص معلوم نہ ہو سکے۔ مولف نے شعرا کے اشعار کو ترتیب اول اور شاعرات کے اشعار کو ترتیب دوم کا نام دیا ہے۔ شمار کے مطابق ترتیب اول میں مہدی حسین آباد لکھنوی سے لے کر حکیم یونس تک ۷۹۱ شعرا اور ترتیب دوم میں ۲۳ شاعرات کے اشعار شامل ہیں۔ شاعرات کے اشعار کے بعد ۱۴ متفرق اشعار اور تین رباعیاں ایسی درج کی گئی ہیں جن کے مصنفین کے نام مولف کو معلوم نہ ہو سکے۔ یوں اگر مکمل تذکرے میں شعرا و شاعرات ملا کر دیکھا جائے تو وہ آٹھ سو چودہ بنتی ہے۔

نسخہ دلکشا کے حصہ اول میں دیباچے کے بعد جب مؤلف ردیف وار مشاعروں کا ذکر کرتا ہے تو اس سے پہلے درج ذیل عبارت پڑھنے کو ملتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''آغاز کتاب کا از راہ ادب کے جو ساتھ نام حضرت شاہ عالم بادشاہ غازی اور حضرت صاحبقران جناب ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ بادشاہ غازی تخت نشین دہلی کے ہو اس کو احقر نے فخر اپنا سمجھ کر ترتیب حروف تہجی کو دخل یہاں نہ دیا اور نام نواب آصف الدولہ بہادر کا بھی بعد ذکر ممدوحین کے ثبت کیا۔''(۲۴)

اس کے بعد شاہ عالم آفتاب بہادر شاہ ظفر اور آصف الدولہ آصف کے اشعار اور نام ان کے نام کی ردیف میں بھی آئے ہیں لیکن ان کے سامنے یہ وضاحت کر دی گئی ہے:

''آصف تخلص۔ در آغاز کتاب میں بعد ظفر کے لکھا گیا۔ ظفر تخلص۔ یعنی بادشاہ دہلی۔ آغاز کتاب میں مرقوم ہوا۔''(۲۵)

مذکورہ بالا تفصیلات مکمل نسخے کی ہیں۔ پہلا حصہ کی کیفیت یہ ہے کہ دیباچہ کے ساتھ آباد کے ذکر سے شروع ہو کر کفایت کے اشعار پر ختم ہوتا ہے۔ دونوں کے اشعار بطور نمونہ پیش کئے جاتے ہیں:

''آباد............ آباد تخلص نام مہدی حسین خان خلف حاجی محمد حسین خان باشندے لکھنؤ کے ایک دیوان چھوٹی بحر میں لکھا ہے اور دوسرا خواجہ آتش کے دیوان کے مقابلے میں ان کو تلمذ شیخ ناسخ سے ہے۔''(۲۶)

اشعار بطور نمونہ (آباد):

اڑ گئی زنجیر ٹکڑے پرزے سب غل ہو گیا — تیری طاقت کا بس اے دست جنوں غل ہو گیا
جلوہ گر گلشن میں جب وہ غیرت گل ہو گیا — ہر چراغ گل چمن میں شمع کا گل ہو گیا
لے لیا دست حنائی یار کا جب ہاتھ میں — پنجۂ خورشید میرے ہاتھ کا گل ہو گیا

شوق وصل یار نے آ کر اُٹھائے پائے صبر　　دور میرے دل سے اب کوسوں تحمل ہو گیا
ہاتھ آئے سیکڑوں ہی درہم داغ جگر　　عشق کی سرکار سے جس کو توسل ہو گیا
دم اُلجھتا ہے میرا گھڑیوں پریشان ہے دماغ　　دل کو اے آباد جب سے عشق کاکل ہو گیا

☆☆☆

ممکن نہیں نشان ملے اس شمع نور کا　　ڈھونڈا کریں چراغ لئے سب شعور کا
خورشید سر اُٹھائے بہت ہے غرور کا　　بند نقاب کھول دوں اک دن حضور کا
جب چاہیں مجھ میں شکل کو آپ آ کے دیکھ لیں　　حسرت سے آئینہ میں بنا ہوں حضور کا
کھا کر گلوری یار جو آباد دے اُگال　　مرہم بنے وہ زخم دل ناصبور کا

☆☆☆

ہجر میں وصل کو ہم یاد کیا کرتے ہیں　　شاد یوں ہی دل ناشاد کیا کرتے ہیں
تم ہمیں بھولے سے بھی یاد نہیں کرتے ہو　　ہم تمہیں آٹھ پہر یاد کیا کرتے ہیں
کوئی ایسا بھی نہیں مشق جفا میں استاد　　نئی بیداد وہ ایجاد کیا کرتے ہیں
انگلیاں کانوں میں دیتے ہیں فرشتے ہر دم　　ایسی ہم ہجر میں فریاد کیا کرتے ہیں
کوئی ایسا نہیں کہتا ہے کسی کے منہ پر　　آپ جو کچھ مجھے ارشاد کیا کرتے ہیں

☆☆☆

ہمارے زخم بھر لائے گا خط روئے جاناں کا　　بنے گا مرہم زنگار سبزہ اس گلستاں کا
دہن کا لیں گے بوسہ اب تک آ لینے دو گیسو کو　　اندھیری رات میں توڑیں گے قفل اس گنج پنہاں کا

☆☆☆

سیلاب اشک سے نہ فقط ہر مکان گرا　　کرّوبیوں میں غل ہے کہ اب آسماں گرا
بلبل ہوں ایسے گلشن نازک بہار کا　　موج شمیم گل سے مرا آشیاں گرا
گویا عصائے دستِ دل زار چھٹ گیا　　جب کچھ سکی نہ آہ تو میں ناتواں گرا

☆☆☆

جسم ایسا تری فرقت میں ہمارا اُترا　　سر پہ رکھا تو قدم سے وہیں چھلا اترا
نئی تشبیہ ہے مہتاب کو ہم کہتے ہیں　　ہے غلاف آپ کے گل تکیہ کا میلا اترا

☆☆☆

بند بندھوائے ہیں محرم کے کسی نے مجھ سے　　سلسلہ طرفہ ہوا دل کی گرفتاری کا
کاٹ دی بات وہیں یار سے جب بولا میں　　غیر کا دانت مجھے دانت ہوا آری کا

☆☆☆

دیکھ کر عکس دُرِ دندان کو میں کُشتہ ہوا　　زہر کیا گھولا ہوا تھا موتیوں کی آب میں
مچھلیاں بازو کی دیکھیں گے نہانے میں اگر　　ماہیان بحر بے آتش بھنیں گی آب میں

☆☆☆

روٹھیں اگر منایئے ہاتھوں کو جوڑ کر　　اے دل کبھی نہ خاطر دلدار توڑیئے

☆☆☆

عشق سے کوئی زمانے میں نہیں سل بھاری لاکھ من سے نظر آتا ہے مجھے دل بھاری
صاف ہو مجھ سے صنم جلد کہا مان مرا بے سبب بار کدورت سے نہ کر دل بھاری

☆☆☆

تو سن فکر رسا از خود ہمارا تیز ہے وہ نہیں یہ اسپ جس کو حاجت مہمیز ہے
فرد دل کی یار مانگے گا تو دیکھلائیں گے ہم مہر داغ عشق سے طیار دست آویز ہے
کیا ہی کیفیت دکھاتی ہے ہوا برسات کی جوش پر مستی کو لاتی ہے گھٹا برسات کی

''کفایت......کفایت تخلص۔نام نواب کفایت اللہ خان مرحوم نواب زادہ رام پور کے اکثر غزلیں ان کی گائی جاتی ہیں:

دیوانہ کیا بزم میں شب آ کے کسی نے
بیہوش کیا چہرے کو دکھلا کے کسی نے''(۲۷)

غیر مطبوعہ حصہ جس کا نقل شدہ نسخہ مجھے ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم) سے عنایت ہوا تھا۔کلیم کے اشعار سے شروع ہوتا ہے۔ ردیف وار شعرا کے اشعار یونس تخلص نام مشہور بہ حکیم یونس کے ذکر پر ختم ہوتا ہے۔ یہاں ترتیب اول کا اختتام ہوتا ہے اور ترتیب دوم شاعرہ آبادی سے شروع ہو کر نورن کے ذکر پر ختم ہوتی ہے۔آخر میں ۱۴ متفرق اشعار اور تین رباعیاں درج ہیں۔ ان کے شعرا کے نام نہیں دیئے گئے۔اس حصے کا پہلے اور آخری شاعر کا اندراج یہاں نقل کیا جاتا ہے:

''کلیم......محمد حسین پدر حاجی تجلی دھلوی وہ مجلس و رسالہ عروض و قافیہ وغیرہ ہندی کتابیں جن کی تصنیف ہیں۔ دلی میں فوت کی تھی اور وہ دور احمد شاہ کا تھا۔

سو روضۂ رضوان کو میں ایک آن میں دیکھا
جب گل کی طرف جھانک گریبان میں دیکھا
ہو چکی حشر گئی دوزخ و جنت کو خلق
رہ گیا میں ترے کوچے میں گرفتار ہنوز
تجھے میں آنکھوں میں کیونکر رکھوں کہ ہے برسات
پھر ایسا گھر کہ یہ خانہ خراب ٹپکے ہے

فرد

اس کی ابرو کی اگر تصویر کھینچا چاہئے
اول اپنے قتل کی شمشیر کھینچا چاہئے

نورن......نور جہاں میراسن فرخ آباد کی رہنے والی۔

کب میرے دل سے درد کا آزاد اٹھ گیا
ہاں عیش جس کو کہتے ہیں یکبار اٹھ گیا
مارا تھا تیری زلف نے کل جس کو گلبدن
باغِ جہاں سے آج وہ بیمار اٹھ گیا''(۲۸)

نسخہ دلکشا میں شعرا کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے۔زیادہ تر ایک دو سطروں میں ہر شاعر کے بارے میں لکھا ہے۔ باوجود اس کے کہ مولف نے اس میں زیادہ تر ۱۱۷۳ھ سے لے کر ۱۲۶۸ھ تک کے شاعروں کا ذکر کیا ہے اور ان میں سے بہت

سارے مولف کے ہم عصر اور اپنے عہد کے ممتاز ترین شاعر تھے۔ لیکن مولف نے ان کے حالات زندگی کی جانب کوئی توجہ نہیں کی اپنے دور کے مشاہیر مثلاً ذوق، غالب اور مومن کے بارے میں بھی ان کے بیانات ایک دوسطروں کے اور بہت سرسری ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

> ''ذوق......ذوق تخلص نام ابراہیم المخاطب بہ خاقانی ہند شاہجہان آباد کے استادوں میں سے ہیں اور حضور بادشاہ دہلی کے۔
>
> مومن......حکیم مومن خان دہلوی نامی استادوں میں تھے۔ فارسی شعر بھی عالی مضمون لکھتے تھے۔
>
> غالب......نواب اسداللہ خان بہادر المخاطب بہ مرزا نوشہ دہلوی نواب مہتاب جنگ کے عہد میں مرشد آباد اور کلکتے میں آئے تھے۔ فارسی اور ریختہ شعر خوب فرماتے ہیں اور ان کے اشعار اسد تخلص کے ہمراہ بھی لکھے گئے ہیں۔''(۲۹)

یہی صورتحال پورے تذکرے میں ہے۔ درجنوں شاعر ایسے ہیں جن کا صرف تخلص اور نام اور یا صرف تخلص ملتا ہے۔ مثلاً آفاق، ابر، اکرام، اشفاق، افسانہ، امداد، اُمّی، اندوہ، انصاف، ایمان، بسمل، بلھار، بیدار، بیمار، بےنوا، پنچھا، تحسین، تنہا، جنون، جوہر، چرکین، حاجی، حسینی، خفی، خاشاک، دلبر، ذوقی، راسخ، رسائی، رشید، رضا، رفیق، رنگ، رنگین، رونق، سلیمان، شجاعت، شادماں، شمیم، شوریدہ، شوکت، شیفتہ، صاحب، شہد، صدیق، صفا، صفدری، صفی، ضمیر، طور، عاشق، عاصی، عالی، عالیجان، عشاق، عشقی، نازی، غریب، غواص، فدا، فدوی، فقیہ، قابل، قلق، قیصر، لطف، کمترین، ماہر، والی، محشر، محقق، مستان، مسیح، نثار نجف، نگین، نشاط، وحشت، نقی، واحد، والی، ہمدم، ہادی اور ان کے علاوہ بھی متعدد شعرا ایسے ہیں جن کے نام سے بھی مولف واقف نہیں ہیں۔ صرف تخلص کے ساتھ ایک آدھ شعر نقل کر دیا گیا ہے۔

ان میں سے بہت سے شاعروں کے نام اور حالات زندگی مولف کو معلوم ہو سکتے تھے لیکن انہوں نے ذاتی کوشش اور محنت سے حالات تلاش نہیں کئے اور نہ ہی دوسرے شاعروں سے مدد لی۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ان کا تذکرے کا سوانحی حصہ بہت تشنہ رہ گیا۔ پھر بھی اس کا ایک پہلو کچھ کارآمد ہے اور وہ یہ کہ اشعار تو حد درجہ اختصار سے درج کئے لیکن کہیں کہیں ارمان نے اہم واقعات کے سنین کی نشاندہی بھی کر دی مثلاً:

۱۔ ''ظفر- بہادرشاہ............۱۲۵۳ء سے زینت بخش سلطنت کے ہیں:
۲۔ آصف- آصف الدولہ............بماہ ستمبر ۱۷۹۷ھ میں رحلت فرمائی۔
۳۔ اجمل شاہ- محمد اجمل............۱۱۶۹ھ میں بنارس میں تھے۔
۴۔ سوز- سید محمد میر............۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ میں رہتے تھے۔
۵۔ فدوی- مرزا بچھو............۱۱۹۴ھ میں پٹنے میں تھے۔
۶۔ قدرت اللہ قدرت............۱۱۹۶ھ میں مرشد آباد میں آ رہے تھے۔
۷۔ مغموم رام جس............۱۱۹۹ھ میں بنارس میں تھے۔
۸۔ مجذوب غلام حیدر............۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ میں رہتے تھے۔
۹۔ فرصت مرزا الف بیگ............۱۱۹۶ھ میں......آباد میں رہتے تھے اور پیشہ سپاہ گری کا کرتے تھے۔
۱۰۔ حسن میر حسن............۱۲۰۱ھ میں وفات پائی۔
۱۱۔ آرزو سراج الدین علی خان............۱۱۶۹ھ میں وفات پائی۔''(۳۰)

نسخۂ دلکشا میں متفرق اشعار کے ساتھ ساتھ بعض شعرا کی پوری پوری غزلیں اور کہیں کہیں رباعیاں، مخمس، شہرآشوب،

واسوخت اور ریختی وغیرہ کے بھی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں بھی اختصار سے کام لیا گیا ہے۔ زیادہ تر ایک دو شعر ہی نقل کئے گئے ہیں۔ بہت کم شعرا ایسے ہیں جن کے منتخب اشعار کی تعداد دس سے آگے بڑھی ہے۔ چند شعرا ایسے ہیں جن کے نمونہ کلام میں پچیس تیس اشعار یا اس سے بھی زائد دیئے گئے ہیں۔لیکن اشعار کے انتخاب میں جنم جی مترا نے خوش ذوقی کا ثبوت دیا ہے۔ عام طور پر اچھے اشعار ہی منتخب کیے ہیں۔ جیسا کہ جنم جی مترا نے دیباچے میں بیان کیا ہے۔ان کو دراصل انتخاب اشعار کا شوق تھا اور وہ اپنے پسند کے اشعار برسوں سے جمع کر رہے تھے۔ آخر میں انہوں نے شعرا کے مختصر حالات زندگی شامل کر کے اسے تذکرے کی شکل دے دی۔ پھر بھی ان کی یہ کوشش اردو ادب کے شائقین کے لئے بہت مفید رہے گی۔ ذیل میں ہم نُسخۂ دلکُشا کے دونوں حصّوں میں شامل شعرا کی فہرست الگ الگ صورت میں پیش کر رہے ہیں۔

جن شعرا کا تذکرہ نُسخۂ دلکُشا کے پہلے حصّہ میں ہے اُن کے نام تفصیل کے ساتھ درج کئے جاتے ہیں:

۱۔ آفتاب: شاہ عالم پسر عالم گیر ثانی المتخلص بہ عالی گوہر۔

۲۔ ظفر: ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ۔

۳۔ آصف: آصف الدولہ آصف جاہ یحییٰ خاں نواب اودھ المعروف بہ مرزا امانی۔

دیگر شعراء کے نام یہ ہیں:

باب الالف: تخلص و نام

۴۔ آباد: مہدی حسین خاں لکھنوی
۵۔ آبرو: نجم الدین عالی خاں المعروف بہ شاہ مبارک
۶۔ آتش: خواجہ حیدر علی لکھنوی
۷۔ آثمی: خواجہ برہان الدین دہلوی
۸۔ آدم: جہاں گیر خاں فرخ آبادی
۹۔ آرام: خیر اللہ خاں
۱۰۔ آرزو: سراج الدین علی خاں
۱۱۔ آزاد: محمد فاضل دکنی
۱۲۔ آزاد: میر مظفر علی دہلوی
۱۳۔ آزادہ: آرام
۱۴۔ آشفتہ: مرزا رضا علی لکھنوی
۱۵۔ آشفتہ: بھورے خاں جوان
۱۶۔ آشفتہ: ناظر عبداللہ سلہٹی
۱۷۔ آشنا: میر زین العابدین دہلوی
۱۸۔ آشنا: عبدالکریم خاں کلکتوی
۱۹۔ آفاق: میر فریدالدین
۲۰۔ آگاہ: نور خاں
۲۱۔ آگاہ: محمد صلاح دہلوی
۲۲۔ آوارہ: محمد کاظم
۲۳۔ آہ: میر مہدی
۲۴۔ ابر:
۲۵۔ اثر: میر محمد دہلوی
۲۶۔ آثم: محمد علی گورکھپوری
۲۷۔ اجمل: شاہ محمد اکبر آبادی
۲۸۔ احسان: میر شمس الدین
۲۹۔ احسان: حافظ عبدالرحمان خاں
۳۰۔ احسن: مرزا احسن علی لکھنوی
۳۱۔ احسن: احسن اللہ
۳۲۔ احقر: مرزا جواد علی لکھنوی
۳۳۔ احمد: احمد بیگ
۳۴۔ احمد: شیخ احمد دکنی
۳۵۔ احمد: مولوی حکیم احمد حسن مرشد آبادی
۳۶۔ احمدی: شیخ احمد زمانیہ
۳۷۔ اختر: قاضی محمد صادق خاں ہگلی
۳۸۔ اختر: میر اکبر علی خاں
۳۹۔ ارمان: جنم جیا مترا کلکتوی مصنف تذکرۂ ہٰذا
۴۰۔ اسد: میر امانی دہلوی

۴۱۔ اسد: نواب اسداللہ خاں دہلوی جو مرزا نوشہ و غالب کے نام سے بھی مشہور ہیں۔

۴۲۔ اسیر: خلیفہ گلزار علی لکھنوی
۴۳۔ اشتیاق: شاہ ولی اللہ سرہندی
۴۴۔ اشرف:
۴۵۔ اشرف: محمد اشرف
۴۶۔ اشرف: میر اشرف علی کلکتوی
۴۷۔ اشفاق:
۴۸۔ اصغر: میر اصغر علی شاہ آبادی
۴۹۔ اظفر: میر ظہیرالدین دہلوی
۵۰۔ اظہر: غلام علی دہلوی
۵۱۔ اظہر: غلام محی الدین
۵۲۔ اعظم: محمد اعظم
۵۳۔ اعلیٰ علی: میر اعلیٰ علی بیٹے مردلادت اللہ خان
۵۴۔ افسانہ:
۵۵۔ افسوس: میر شیر علی نارنولی
۵۶۔ افسر: غلام علی اشرف
۵۷۔ افصح: شاہ فصیح
۵۸۔ افضل: محمد
۵۹۔ افغان: الف خاں
۶۰۔ افکار: میر جیون
۶۱۔ اکبر: دہلوی المعروف بہ بھچھو شاہ
۶۲۔ اکرام:
۶۳۔ اکرام: خواجہ محمد اکرام دہلوی
۶۴۔ الم: صاحب میر مرشد آبادی
۶۵۔ الہام: شیخ شرف الدین لکھنوی
۶۶۔ الہام: فضیل بیگ
۶۷۔ امامی: خواجہ امام بخش پٹنہ
۶۸۔ امانی: میر امانی مرشد آبادی
۶۹۔ امجد: مولوی دہلوی
۷۰۔ امداد: رامپوری
۷۱۔ اُمی: دہلوی
۷۲۔ اُمید: قزلباش ایرانی
۷۳۔ اُمید: امید علی بگلی
۷۴۔ امیر: محمد یار خاں
۷۵۔ امین: امین الدین خاں
۷۶۔ انتظار: علی تقویٰ خاں مرشد آبادی
۷۷۔ انجام: نواب امیر خاں دہلوی
۷۸۔ اندوہ: دہلوی
۷۹۔ انسان: اسداللہ خاں دہلوی
۸۰۔ انشاء: میر انشاء اللہ خاں مرشد آبادی
۸۱۔ انصاف:
۸۲۔ انور: شیخ عبداللہ قنوجی
۸۳۔ انور: غلام علی کالپی
۸۴۔ اوباش: امیر الزمان بجنوری
۸۵۔ اولیٰ: میر اولاد علی
۸۶۔ اولیا: میر اولیا لکھنوی
۸۷۔ ایمان: دکنی

باب الابے:

۸۸۔ باقر: باقر علی خاں
۸۹۔ بحر: امداد علی لکھنوی
۹۰۔ برق: محمد رضا
۹۱۔ برق: میاں شاہ جیو
۹۲۔ بُرش: گدا علی بیگ فیض آبادی
۹۳۔ بسمل: سید جبار علی چنارگڑھ
۹۴۔ بسمل: نام نامعلوم
۹۵۔ بسمل: امیر حسین خاں بلگرامی
۹۶۔ بشیر: بشارت علی دہلوی
۹۷۔ بشیر: بشیر اللہ کانپوری
۹۸۔ بقا: بقاء اللہ خاں اکبر آبادی
۹۹۔ بکھاری: بکھاری لال دہلوی
۱۰۰۔ بلھار:
۱۰۱۔ بہادر: مرزا معزالدین

۱۰۲۔ بہادر: مرزا جواں بخت
۱۰۳۔ بہار: منشی ٹیک چند دہلوی
۱۰۴۔ بیان: خواجہ احسان اللہ خاں اکبر آبادی
۱۰۵۔ بیباک: میر نجف علی کوٹل
۱۰۶۔ بیباک: میاں بشیر احمد رام پوری
۱۰۷۔ بیتاب: محمد اسماعیل دہلوی
۱۰۸۔ بیتاب: شاہ محمد علیم الہ آبادی
۱۰۹۔ بیتاب: سنتو کھ رائے
۱۱۰۔ بیجان: عزیز خان افغانی
۱۱۱۔ بیجان: الٰہی بخش داناپوری
۱۱۲۔ بیخود: نرائن داس
۱۱۳۔ بیدار: میر محمد علی عرف میر محمدی
۱۱۴۔ بیدار:
۱۱۵۔ بیدل: مرزا عبدالقادر
۱۱۶۔ بیرنگ: دلاور خاں دہلوی
۱۱۷۔ بیقید: سید فضایل علی خاں ٹھٹہ
۱۱۸۔ بیکل: سید عبدالوہاب دولت آبادی
۱۱۹۔ بیمار: شیخ الٰہی بخش رام پوری
۱۲۰۔ بیمار: دہلوی
۱۲۱۔ بینوا: سنام پٹنہ

باب لاپے:

۱۲۲۔ پاک باز: میر صلاح الدین
۱۲۳۔ پروانہ: راجا جسونت سنگھ عرف کاکا جی
۱۲۴۔ پروانہ: پروان علی شاہ مراد آبادی
۱۲۵۔ پریشان: نیاز علی لکھنوی
۱۲۶۔ پریشان: واحد علی اٹاوہ
۱۲۷۔ پنچھپا: دہلوی
۱۲۸۔ پیام: شرف الدین علی خاں دہلوی

باب الاتے:

۱۲۹۔ تاباں: عبدالحیٔ دہلوی
۱۳۰۔ تانا: ابوالحسن شاہ بادشاہ دکن
۱۳۱۔ تبسم:
۱۳۲۔ تجرد: میر عبداللہ دکنی
۱۳۳۔ تجلی: میاں حاجی
۱۳۴۔ تحسین:
۱۳۵۔ ترقی:
۱۳۶۔ تسکین: میر سعادت علی
۱۳۷۔ تسکین: میر حسین دہلوی
۱۳۸۔ تسلی: لالہ ٹیکارام
۱۳۹۔ تسلیم: شیخ مہدی بخش پٹنہ
۱۴۰۔ تصور: سید حسین خاں
۱۴۱۔ تصور: احسان علی
۱۴۲۔ تصویر: سید محمد تقی
۱۴۳۔ تمکین: صلاح الدین دہلوی
۱۴۴۔ تمنا: خواجہ محمد علی
۱۴۵۔ تنہا: محمد عیسیٰ دہلوی
۱۴۶۔ تنہا:

باب الثاء:

۱۴۷۔ ثابت: اصالت خاں پٹنہ
۱۴۸۔ ثابت: مرزا معزالدین خاندان شاہی دہلی
۱۴۹۔ ثاقب، شہاب الدین
۱۵۰۔ ثنا: میر شمس الدین پٹنہ

باب الجیم:

۱۵۱۔ جان: میر یار علی لکھنوی
۱۵۲۔ جان: عالم خاں
۱۵۳۔ جرأت: یحییٰ امان قلندر بخش لکھنوی
۱۵۴۔ جرأت: میر شیر علی دہلوی
۱۵۵۔ جعفر: میر جعفر علی دہلوی
۱۵۶۔ جگن: میاں دہلوی

۱۵۷۔ جنگون: میاں جنگون
۱۵۸۔ جنون: دہلوی، خواجہ میر درد کے دوست
۱۵۹۔ جنون: شیخ غلام علی مرتضیٰ سہسرامی
۱۶۰۔ جوان: مرزا کاظم علی دہلوی
۱۶۱۔ جودت: ہروی رام مرشد آبادی
۱۶۲۔ جوش: رحیم اللہ دہلوی
۱۶۳۔ جوشش: محمد عابد پٹنہ
۱۶۴۔ جولان: بہادر علی شاہ دہلوی
۱۶۵۔ جوہر:
۱۶۶۔ جہان دار: جہاں دار شاہ پسر عالمگیر ثانی
۱۶۷۔ چرکین: لکھنوی

باب الحا:

۱۶۸۔ حاتم: ظہورالدین دہلوی معروف بہ حاتم
۱۶۹۔ حاتم: محمد دہلوی
۱۷۰۔ حاجی:
۱۷۱۔ حاصل: محمد واصل کانپوری
۱۷۲۔ حافظ: ضامن شاہ رام پوری
۱۷۳۔ حافظ: گمندی لال منگھیری
۱۷۴۔ حامد: میر حامد لکھنوی
۱۷۵۔ حبیب: حبیب اللہ، ڈاکٹر
۱۷۶۔ حبیب: حبیب مولا حیدر آباد دکن
۱۷۷۔ حجام: عنایت اللہ دہلوی
۱۷۸۔ حزین: محمد علی
۱۷۹۔ حزین: ابوالخیر دہلوی
۱۸۰۔ حزین: میر محمد باقی
۱۸۱۔ حسرت: مرزا جعفر علی لکھنوی
۱۸۲۔ حسرت: میر محمد حیات قلی خاں
۱۸۳۔ حسن: میر غلام حسن دہلوی خلف میر غلام حسین ضاحک
۱۸۴۔ حسن: میر محمد حسن دہلوی
۱۸۵۔ حسن: خواجہ حسن بریلوی
۱۸۶۔ حسن: حکیم مولوی احمد حسن کلکتوی
۱۸۷۔ حسینی:
۱۸۸۔ حشمت: محتشم علی خاں دہلوی
۱۸۹۔ حشمت: محمد علی دہلوی
۱۹۰۔ حضور: شیخ غلام یحیٰی پٹنہ
۱۹۱۔ حضور: لالہ بال مکند دہلوی
۱۹۲۔ حقیقت: میر شاہ حسین بریلوی
۱۹۳۔ حکیم: محمد پنا خان
۱۹۴۔ حیدر: غلام حیدر
۱۹۵۔ حیدر: میر حیدر شاہ دکنی
۱۹۶۔ حیدری: میر حیدر بخش دہلوی
۱۹۷۔ حیدری: میر حیدر بخش
۱۹۸۔ حیدری: شیخ غلام دہلوی
۱۹۹۔ حیران: میر حیدر علی
۲۰۰۔ حیرت: میر مراد علی مراد آبادی
۲۰۱۔ حیف: میر چراغ علی
۲۰۲۔ حیف: موتی لال لکھنوی

باب الاخ:

۲۰۳۔ خادم: خادم حسین خاں پٹنہ
۲۰۴۔ خادم: خادم علی شاہ کلکتوی
۲۰۵۔ خاشاک:
۲۰۶۔ خاکسار: محمد یار المعروف بہ شاہ خاکسار دہلوی
۲۰۷۔ خان: عبداللہ خاں داناپوری
۲۰۸۔ خدمت: فرحت علی لکھنوی
۲۰۹۔ خسرو: ابوالحسن
۲۱۰۔ خفی: کانپوری
۲۱۱۔ خالق: میر احسن ابن میر حسن
۲۱۲۔ خلیق: میر مستحسن برادرِ خرد میر احسن اور خلف میر حسن

۲۱۳۔ خلیق: مرزا ظہور علی مرشد آبادی
۲۱۴۔ خلق: میر احسان
۲۱۵۔ خلیل: دوست علی لکھنوی
۲۱۶۔ خواجہ: خواجہ نجف علی ہگلی
۲۱۷۔ خورشید: خوشوقت علی لکھنوی
۲۱۸۔ خورشید: مرزا احسن علی مرشد آبادی
۲۱۹۔ خیال: غلام حسین

باب الدال:

۲۲۰۔ دارا: اسم شاہزادہ دہلوی
۲۲۱۔ داغ: میر مہدی
۲۲۲۔ دانا: فضل علی
۲۲۳۔ داؤد: مرزا داؤد
۲۲۴۔ دایم: دایم علی کلکتوی
۲۲۵۔ درخشاں: منگو بیگ فیض آبادی
۲۲۶۔ درد: خواجہ میر درد دہلوی
۲۲۷۔ درد: میر کرم اللہ خاں
۲۲۸۔ دردمند: محمد عقبہ دکنی
۲۲۹۔ دل: محمد عابد عظیم آبادی
۲۳۰۔ دل: فتح محمد
۲۳۱۔ دلبر:
۲۳۲۔ دلسوز: خیراتی خاں
۲۳۳۔ دوست: غلام محمد مرشد آبادی
۲۳۴۔ دیوانہ: سرب سنگھ لکھنوی

باب الذال:

۲۳۵۔ ذاکر: حسین دوست مراد آبادی
۲۳۶۔ ذاکر: مولوی ذاکر علی بنارسی
۲۳۷۔ ذرہ: جین داس
۲۳۸۔ ذکا: منشی اتواری لال
۲۳۹۔ ذکا: خوب چند
۲۴۰۔ ذکی: نواب بہادر حلف مرزا حیدر صاحب
۲۴۱۔ ذوق: ابراہیم دہلوی المخاطب بہ خاقانی ہند
۲۴۲۔ ذہن: میر محمد مستعد

باب الراء:

۲۴۳۔ راجا: راجا راج کرشن بہادر کلکتوی
۲۴۴۔ راسخ: طالب حسین
۲۴۵۔ راسخ:
۲۴۶۔ راغب: محمد جعفر خاں پٹنہ
۲۴۷۔ رافت: شاہ رؤف احمد
۲۴۸۔ راقم: برندابن
۲۴۹۔ رخشاں: محمد چاند
۲۵۰۔ رخصت: میر قدرت اللہ لکھنوی
۲۵۱۔ رسائی:
۲۵۲۔ رستم: رستم علی خاں بنارسی
۲۵۳۔ رستم: رستم علی انبالوی
۲۵۴۔ رسوا: آفتاب رائے
۲۵۵۔ رشک: میر علی اوسط لکھنوی
۲۵۶۔ رشید: لکھنوی
۲۵۷۔ رضا: محمد رضا
۲۵۸۔ رضا: رضا علی
۲۵۹۔ رضا:
۲۶۰۔ رضی: سید علی رضی خاں
۲۶۱۔ رفاقت: مرزا لکھن
۲۶۲۔ رفعت: شاہ رؤف احمد
۲۶۳۔ رفعت: شیخ محمد رفیع پٹنہ
۲۶۴۔ رفعت: مولوی غلام جیلانی رام پوری
۲۶۵۔ رفیق: پٹنہ عظیم آباد والے
۲۶۶۔ رقت: مرزا قاسم علی دہلوی
۲۶۷۔ رقت: مولوی حبیب النبی رام پوری
۲۶۸۔ رمز: مرزا محمد سلطان شہزادہ دہلی

۲۶۹۔ رند: رائے کھیم نرائن دہلوی

۲۷۰۔ رند: نواب مہربان خان لکھنوی

۲۷۱۔ رند: شاہ ہمزہ علی دہلوی

۲۷۲۔ رنگ:

۲۷۳۔ رنگین: دہلوی کشمیری

۲۷۴۔ رنگین: مرزا امان بیگ

۲۷۵۔ رنگین: سعادت یار خاں تورانی

۲۷۶۔ رواں: سید جعفر علی لکھنوی

۲۷۷۔ روح الامین: روح الامین دہلوی

۲۷۸۔ رونق: سیٹھ باپوجی بمبئی

۲۷۹۔ رویت: مولوی حبیب احمد بھوپالی

۲۸۰۔ رہائی: شیخ عبداللہ رنگون

باب الازے:

۲۸۱۔ زار: میر جیون کشمیری

۲۸۲۔ زار: مغل بیگ

۲۸۳۔ زار: میر مظہر علی

۲۸۴۔ زکی: جعفر علی خاں

۲۸۵۔ زماں: سید محمد زمان امروہوی

باب السین:

۲۸۶۔ ساقی: میر حسن علی

۲۸۷۔ ساماں: میر ناصر

۲۸۸۔ سائل: مرزا محمد یار بیگ

۲۸۹۔ سایہ: سلیم دہلوی

۲۹۰۔ سبقت: مرزا مغل دہلوی

۲۹۱۔ سپاہی: میر امام بخش

۲۹۲۔ سجاد: میر

۲۹۳۔ سخن: محمد حسین خاں

۲۹۴۔ سراج: میر سراج الدین دکنی

۲۹۵۔ سرسبز: مرزا زین العابدین خاں

۲۹۶۔ سرشار: ملول چند

۲۹۷۔ سرور: میر محمد خاں

۲۹۸۔ سرور: حمایت اللہ خاں

۲۹۹۔ سرور: مرزا رجب علی بیگ

۳۰۰۔ سعادت: میر سعادت علی امروہوی

۳۰۱۔ سعدی: سعادت اللہ دکنی

۳۰۲۔ سکندر: شاگرد میاں ناجی کے

۳۰۳۔ سلام: نجم الدین علی خاں

۳۰۴۔ سلطان:

۳۰۵۔ سلطان: طالب علی خاں عرف خواجہ سلطان

۳۰۶۔ سلیم: میر محمد سلیم پٹنہ

۳۰۷۔ سلیمان: مرزا محمد لکھنوی

۳۰۸۔ سلیمان:

۳۰۹۔ سمجھو:

۳۱۰۔ سودا: مرزا رفیع سودا لکھنوی ابن مرزا محمد شفیع

۳۱۱۔ سوز: سید محمد میر لکھنوی

۳۱۲۔ سوزان: مرزا احمد علی خان

۳۱۳۔ سوزان: مولوی غلام مرتضیٰ رام پوری

۳۱۴۔ سید: امام الدین دہلوی

۳۱۵۔ سید: میر یادگار علی بارا پورہ

۳۱۶۔ سید: سید رسول رام پوری

باب الشین:

۳۱۷۔ شاد: لالہ یار بیگ

۳۱۸۔ شاد: محمد ایاز خاں رام پوری

۳۱۹۔ شاداب: لالہ خوش وقت رائے چاند پوری

۳۲۰۔ شادمان:

۳۲۱۔ شاعر: میر کلو

۳۲۲۔ شاغل: شاغل، شاگرد بسمل

۳۲۳۔ شافی: امین الدین پٹنہ

۳۲۴۔ شاکر: محمد شاکر
۳۲۵۔ شاہ: میر شاہ علی خاں دہلوی
۳۲۶۔ شاہی: شاہ قلی خاں حیدرآباد دکن
۳۲۷۔ شایق: منشی محمد بخش پٹنہ
۳۲۸۔ شایق: میاں پیر محمد
۳۲۹۔ شایق: خواجہ حیدر جان جہانگیر نگر
۳۳۰۔ شجاعت:
۳۳۱۔ شرر: مرزا ابراہیم بیگ
۳۳۲۔ شرف: میر محمدی
۳۳۳۔ شریر: احمد جان دہلوی
۳۳۴۔ شفا: حکیم یار علی
۳۳۵۔ شفیع: میر محمد شفیع لکھنوی
۳۳۶۔ شکوہ: محمد رضا
۳۳۷۔ شکیبا: شیخ غلام حسین
۳۳۸۔ شگفتہ: مرزا سیف الدین علی
۳۳۹۔ شمیم: لکھنوی
۳۴۰۔ شور: اسلوب بیگ
۳۴۱۔ شورش: میر غلام حسین
۳۴۲۔ شوریدہ:
۳۴۳۔ شوق: حسن علی
۳۴۴۔ شوق: مولوی قدرت اللہ رامپوری
۳۴۵۔ شوکت: مرزا تصدق علی
۳۴۶۔ شوکت: بنارسی
۳۴۷۔ شہامت: شہامت خاں
۳۴۸۔ شہرت: افتخار الدین علی خاں
۳۴۹۔ شہرت: مولوی سعید النبی
۳۵۰۔ شہرت: منشی غلام علی کلکتوی
۳۵۱۔ شہرت: مرزا محمد علی دہلوی
۳۵۲۔ شہید: میر و مرزا کے وقت کے
۳۵۳۔ شہید: مولوی غلام حسین غازی پوری
۳۵۴۔ شہیدی: منشی کرامت علی
۳۵۵۔ شیدا: میر فتح علی شمس آبادی
۳۵۶۔ شیدا: مولوی امانت اللہ کلکتوی
۳۵۷۔ شیفتہ: نواب مصطفیٰ خاں دہلوی
۳۵۸۔ شیفتہ:
۳۵۹۔ شیفتہ، حافظ عبدالصمد

باب الصاد:

۳۶۰۔ صابر: صابر شاہ دہلوی
۳۶۱۔ صاحب: نواب ظفریاب خاں
۳۶۲۔ صاحب:
۳۶۳۔ صاحب قران: امام علی لکھنوی
۳۶۴۔ صادق، میر صادق علی دہلوی
۳۶۵۔ صادق: مرزا صادق بیگ رام پوری
۳۶۶۔ صادق: میر جعفر خاں دہلوی
۳۶۷۔ صادق: صادق علی خاں پٹنہ
۳۶۸۔ صالح: نالح، مصنف 'مہر وماہ'
۳۶۹۔ صانع: نظام الدین احمد بلگرامی
۳۷۰۔ صبا: صبا شاہ شکارپوری
۳۷۱۔ صبا: لالہ کانجی مل
۳۷۲۔ صبا: مرزا راجہ شنکر ناتھ
۳۷۳۔ صبا: منولال کایتھ
۳۷۴۔ صبر: لالہ اجودھیا پرشاد کلکتوی
۳۷۵۔ صبر: میر محمد علی فیض آبادی
۳۷۶۔ صحبت:
۳۷۷۔ صدق:
۳۷۸۔ صفا:
۳۷۹۔ صفت: مغل جان لکھنوی
۳۸۰۔ صفدر: صفدر علی سوئی پتی
۳۸۱۔ صفدری: میر صادق علی
۳۸۲۔ صفدری: حیدرآباد دکن
۳۸۳۔ صمصام: نواب امیر الامرا صمصام الدولہ محمد آثم
۳۸۴۔ صنعت: مغل خاں
۳۸۵۔ صنعت: کریم الدین مرادآبادی

۳۸۶۔ صفی: المعروف بہ شعلہ

باب الضاد:

۳۸۷۔ ضاحک: میر غلام حسین دہلوی
۳۸۸۔ ضبط: میر حسین شاہ
۳۸۹۔ ضمیر: سید ہدایت علی خاں دہلوی
۳۹۰۔ ضمیر: ......
۳۹۱۔ ضمیر: شیخ مداری اکبر آبادی
۳۹۲۔ ضیا: ضیاالدین دہلوی
۳۹۳۔ ضیا: مرزا ضیا بخت
۳۹۴۔ ضیاء ضیاالدین
۳۹۵۔ ضیا: وارث علی ڈھاکا
۳۹۶۔ ضیغم: اکرام احمد رام پوری

باب الطاء:

۳۹۷۔ طالب: امام الدین لکھنوی
۳۹۸۔ طالب: طالب حسین خاں
۳۹۹۔ طالب: حافظ شبراتی رام پوری
۴۰۰۔ طالب: میر طالب
۴۰۱۔ طالع: شمس الدین لکھنوی
۴۰۲۔ طایر: شیخ مکھوا اکبر آبادی
۴۰۳۔ طپش: محمد اسماعیل کلکتوی
۴۰۴۔ طرب: چھنولال لکھنوی۔ نومسلم
۴۰۵۔ طرز: گردھاری لال امروہوی
۴۰۶۔ طرہ: طرہ یار خاں بنارسی
۴۰۷۔ طفل: مرزا عبدالمقتدر بہادر
۴۰۸۔ طور: لکھنوی

باب الظاء:

۴۰۹۔ ظاہر: خواجہ محمد جان دہلوی
۴۱۰۔ ظاہر: میر محمد اکبر آبادی
۴۱۱۔ ظفر: میر ظفر خاں
۴۱۲۔ ظہور: لالہ شو سنگھ دہلوی
۴۱۳۔ ظہور: ظہور اللہ بیگ تورانی

باب العین:

۴۱۴۔ عاجز: عارف الدین خاں اکبر آبادی
۴۱۵۔ عاجز: الف خاں
۴۱۶۔ عاجز: زور آور سنگھ
۴۱۷۔ عارف: محمد عارف کشمیری
۴۱۸۔ عارف: نواب زین العابدین خاں بہادر دہلوی
۴۱۹۔ عارف: میر عارف علی مراد آبادی
۴۲۰۔ عاشق: میر برہان الدین
۴۲۱۔ عاشق: میر یحییٰ۔ عاشق علی خاں
۴۲۲۔ عاشق: علی اعظم خاں
۴۲۳۔ عاشق: منشی عجایب رائے
۴۲۴۔ عاشق: ......
۴۲۵۔ عاشق: پنڈت بخشی بھولا ناتھ
۴۲۶۔ عاشق: رام سنگھ کھتری
۴۲۷۔ عاشق: مہدی علی خاں
۴۲۸۔ عاشق: شیخ نبی بخش اکبر آبادی
۴۲۹۔ عاشق: مولوی جلال الدین
۴۳۰۔ عاشقی: آغا حسین قلی خاں پٹنہ
۴۳۱۔ عاصمی: نور محمد برہان پوری
۴۳۲۔ عاصی: منشی امداد حسین
۴۳۳۔ عاصی: رام پوری
۴۳۴۔ عاقل: عاقل شاہ دہلوی
۴۳۵۔ عالم: کلکتوی
۴۳۶۔ عالی: از خانوادۂ تیموری
۴۳۷۔ عالی جاہ: پسر نواب نظام الملک بہادر
۴۳۸۔ عبد:

۴۳۹۔ عبد: عبداللہ دکنی

۴۴۰۔ عبرت: صیادالدین رام پوری

۴۴۱۔ عبری: اسحاق صاحب کلکتوی

۴۴۲۔ عبیدی: مولوی عبداللہ کلکتوی

۴۴۳۔ عرفان: میر عباس لکھنوی

۴۴۴۔ عزت: نیاز علی خاں بہادر حیدرآباد دکن

۴۴۵۔ عزیز: شاہ عزیز اللہ

۴۴۶۔ عزیز: بھکھاری داس جونپوری

۴۴۷۔ عزیز: مہاراجا سنکوناتھ

۴۴۸۔ عزیز: شوناتھ دہلوی

۴۴۹۔ عزلت: سید عبدالوالی سورتی

۴۵۰۔ عسکری: عسکری مرشدآبادی

۴۵۱۔ عشاق:

۴۵۲۔ عشرت: غلام علی بریلوی

۴۵۳۔ عشق: رکن الدین شاہ گھسیٹا پٹنہ

۴۵۴۔ عشق: حکیم میر عزت اللہ خاں

۴۵۵۔ عشق: شیخ غلام محی الدین میرٹھی

۴۵۶۔ عشقی: مرادآبادی

۴۵۷۔ عطش: احمد بخش ڈھاکا۔ جہانگیرآباد

۴۵۸۔ عظمت: عظمت اللہ خاں

۴۵۹۔ عظیم: مرزا عظیم بیگ

۴۶۰۔ علی: مرزا محمد علی کلکتوی

۴۶۱۔ علی: مرزا علی قلی

۴۶۲۔ علی: علی محمد خاں مرادآبادی

۴۶۳۔ علی: علی حیدر

۴۶۴۔ علی: علی گوہر

۴۶۵۔ عمدہ: سیتارام کشمیری

۴۶۶۔ عمر: معتبر خاں دکنی

۴۶۷۔ عنایت: عنایت علی خاں

۴۶۸۔ عندلیب: لالہ گوبند سنگھ دہلوی

۴۶۹۔ عیاش: میر یعقوب لکھنوی

۴۷۰۔ عیاش: خیالی رام دہلوی

۴۷۱۔ عیاض: محمد امین، مصنف 'نجات نامہ'

۴۷۲۔ عیان: مرزا ہاشم علی

۴۷۳۔ عیسیٰ: طالب علی لکھنوی

۴۷۴۔ عیش: مرزا حسین رضا لکھنوی

۴۷۵۔ عیش: خدا بخش

۴۷۶۔ عیش: مرزا محمد عسکری دہلوی

باب الغین:

۴۷۷۔ غازی: دکنی

۴۷۸۔ غافل: رائے سنگھ

۴۷۹۔ غافل: بختاور سنگھ مرادآبادی

۴۸۰۔ غالب: نواب اسداللہ خاں بہادر

۴۸۱۔ غالب: مکرم الدولہ بہادر بیگ خاں

۴۸۲۔ غالب: نواب مرزا امان علی خاں پٹنہ

۴۸۳۔ غالب: غالب علی خاں

۴۸۴۔ غالب: طالب جنگ دہلوی

۴۸۵۔ غربت: شیخ ناصرالدین احمد کشمیری

۴۸۶۔ غربت: حکیم غلام نبی رام پوری

۴۸۷۔ غربت: مرادآبادی

۴۸۸۔ غریب: محمد زمان

۴۸۹۔ غریب: میر محمد تقی دہلوی

۴۹۰۔ غضنفر: غضنفر علی خاں لکھنوی

۴۹۱۔ غفلت: غفلت آخند زادہ رام پوری

۴۹۲۔ غلام: راجا گوپال ناتھ

۴۹۳۔ غلامی: شاہ غلام محمد دہلوی

۴۹۴۔ غم: میر محمد اسماعیل مرشدآبادی

۴۹۵۔ غمگین: میر سید علی

۴۹۶۔ غنی: شیخ عبدالغنی سہارن پوری

۴۹۷۔ غواص: دکنی

۴۹۸۔ غیرت: شاگرد جرأت

باب الاف:

۴۹۹۔ فارغ: لالہ مکند سنگھ دہلوی
۵۰۰۔ فارغ: میر احمد خاں مہین پوری
۵۰۱۔ فارغ: فارغ شاہ بریلوی
۵۰۲۔ فخر: میر فخر الدین لکھنوی
۵۰۳۔ فدا: سید امام الدین دہلوی
۵۰۴۔ فدا: مرزا فدا حسین
۵۰۵۔ فدا:
۵۰۶۔ فدا: سید محمد علی بریلوی
۵۰۷۔ فدا: میر عبد الصمد دہلوی
۵۰۸۔ فدا: چھچی رام دہلوی
۵۰۹۔ فدا: عاقبت محمود خاں
۵۱۰۔ فدا: مرزا عظیم بیگ
۵۱۱۔ فدوی: عظیم الدین سوداگر
۵۱۲۔ فدوی: پٹنہ، عظیم آباد
۵۱۳۔ فدوی: محمد محسن لاہوری، بیٹے میر غلام مصطفیٰ لاہوری
۵۱۴۔ فدوی: مرزا بھچو دہلوی
۵۱۵۔ فدوی: مکند لاہوری
۵۱۶۔ فدوی: فضل علی
۵۱۷۔ فراسو: کپتان اکڈن صاحب
۵۱۸۔ فراغ: محمد فراغ دہلوی
۵۱۹۔ فراق: مرتضیٰ علی خاں دہلوی
۵۲۰۔ فراق: میاں ثناراللہ
۵۲۱۔ فراقی: پریم کشور
۵۲۲۔ فرحت: شیخ فرحت اللہ ماوراء النہر
۵۲۳۔ فرحت: امیر علی دہلوی
۵۲۴۔ فرخ: کرامت اللہ خاں لکھنوی
۵۲۵۔ فرخ: میر فرخ اٹاوہ
۵۲۶۔ فخرخ: فخر بخش
۵۲۷۔ فرد: وحید الدین کان پوری
۵۲۸۔ فرصت: مرزا الف بیگ الہ آبادی
۵۲۹۔ فرقتی، پٹنہ
۵۳۰۔ فروغ: میر علی اکبر
۵۳۱۔ فرہاد: میر بابر علی فیض آبادی
۵۳۲۔ فریاد: لالہ صاحب رام لکھنوی
۵۳۳۔ فصیح: مرزا جعفر علی لکھنوی
۵۳۴۔ فضل: فضل مولا خاں لکھنوی
۵۳۵۔ فضل: شاہ فضل علی
۵۳۶۔ فضلی: افضل الدین خاں دکنی
۵۳۷۔ فگن: میر شمس الدین دہلوی
۵۳۸۔ فگن: اشرف علی خاں
۵۳۹۔ فگن: ظریف خاں رام پوری
۵۴۰۔ فقیر: میر شمس الدین دہلوی
۵۴۱۔ فقیر: میر فقیر اللہ
۵۴۲۔ فقیہ:
۵۴۳۔ فگار: میر حسین
۵۴۴۔ فگار: مرزا قطب علی بیگ دہلوی
۵۴۵۔ فنا: شیخ باقر کالپی
۵۴۶۔ فہیم:
۵۴۷۔ فیض: علی بخش
۵۴۸۔ فیض: پنڈت کرپا کشن
۵۴۹۔ فیض: میر فیض علی دہلوی

باب القاف:

۵۵۰۔ قابل: مرزا اعلی بخت خانوادۂ تیموری
۵۵۱۔ قادر: سید خلیل دکنی۔ دکن
۵۵۲۔ قادر: مولوی عبد القادر رام پوری
۵۵۳۔ قادر: مرزا قادر بیگ کلکتوی
۵۵۴۔ قاسم: دکنی
۵۵۵۔ قاسم: الملقب بہ ابوالقاسم خاں کلکتوی
۵۵۶۔ قاسم: حکیم قدرت اللہ خاں دہلوی
۵۵۷۔ قاسم: سید قاسم علی خاں لکھنوی
۵۵۸۔ قاسم: میر قاسم علی بریلوی
۵۵۹۔ قاصر: مرزا بابر علی بیگ دہلوی

۵۶۰۔ قابل: کان پوری
۵۶۱۔ قائم: قیام الدین علی چاند پوری
۵۶۲۔ قاتل: مرزا محمدی حسن دہلوی
۵۶۳۔ قبول: عبدالغنی بیگ کاشمیری
۵۶۴۔ قتیل: مرزا محمد حسن دہلوی
۵۶۵۔ قدر: محمد قدر دہلوی
۵۶۶۔ قدرت: قدرت اللہ دہلوی
۵۶۷۔ قدرت: مولوی قدرت اللہ رام پوری
۵۶۸۔ قربان: میر جیون فیض آبادی
۵۶۹۔ قربان: میر محمدی
۵۷۰۔ قربان: میر قربان علی پٹنہ
۵۷۱۔ قرار: جان محمد
۵۷۲۔ قرار: میر حسین علی دہلوی
۵۷۳۔ قرین: لکھنوی۔ کشمیر نژاد
۵۷۴۔ قسمت: شمس الدولہ
۵۷۵۔ قطب:
۵۷۶۔ قلق: کالپی کے باشندے
۵۷۷۔ قلندر: لالہ بدھ سنگ
۵۷۸۔ قمر:
۵۷۹۔ قمر: مرزا قمرالدین
۵۸۰۔ قمر: میرزا قمر
۵۸۱۔ قناعت: مرزا محمد بیگ لاہوری
۵۸۲۔ قیس: مرزا محمد علی بیگ عرف مدار بیگ
۵۸۳۔ قیصر نبیرہ عباس قلی خان

باب الکاف:

۵۸۴۔ کافر: علی نقی دہلوی
۵۸۵۔ کاکل: شاہ دہلوی
۵۸۶۔ کامل: مرزا کامل بیگ
۵۸۷۔ کامل: پنڈت ٹھاکر داس کشمیری
۵۸۸۔ کاہش: مولوی اولاد علی
۵۸۹۔ کاہش: سید ہدایت علی
۵۹۰۔ کبیر: حکیم کبیر
۵۹۱۔ کرم: کرم خان
۵۹۲۔ کرم: شیخ غلام ضامن
۵۹۳۔ کریم: کریم اللہ خان
۵۹۴۔ کشن: بابو کشن چند گھوس
۵۹۵۔ کفایت: نواب کفایت اللہ خان مرحوم

نُسخہ دلکُشا حصہ دوم میں شامل شعرا کی فہرست درج ذیل ہے

تخلص و نام

۱۔ کلیم: محمد حسین پدر حاجی تسلی دہلوی
۲۔ کمال: شاہ کمال الدین حسین
۳۔ کمترین: کمترین شاہ
۴۔ کمترین: نامعلوم
۵۔ کنور: راجہ اپورب کشن بہادر
۶۔ کھانسی: میر کھانسی
۷۔ گرم: مرزا حیدری بیٹا نیاز علی بیگ
۸۔ گریاں: میر علی امجد دہلوی بیٹا میر علی اکبر
۹۔ گلشن: مرزا گلشن عظیم آبادی
۱۰۔ گمان: نظر علی خان دہلوی
۱۱۔ گوہری:
۱۲۔ گویا: فقیر محمد خان بہادر
۱۳۔ گویا: ولایت علی شاگرد میاں جرأت

لام کے باب میں:

۱۴۔ لالہ:
۱۵۔ لائق: میر لائق علی
۱۶۔ لسان: کلیم اللہ
۱۷۔ لطف: مرزا علی شاگرد مرزا

۱۸۔ لطفی: دہلوی
۱۹۔ لطیف: میر شمس الدین باشندے سورٹ کے
۲۰۔ لقا:

میم کے باب میں:

۲۱۔ ماہ: برادر مہر اور شاگرد آتش کے
۲۲۔ ماہر: میاں فخر الدین خلف اشرف علی خان
۲۳۔ ماہر: غلام نبی
۲۴۔ مایل: میاں محمدی شاہجہان آبادی
۲۵۔ مایل: میر ہدایت علی عظیم آبادی
۲۶۔ مایل، مرزا محمد یار بیگ شاگرد جرأت
۲۷۔ مایل: مرزا قادر بیگ بریلوی
۲۸۔ مجبور: میاں حق رسا
۲۹۔ مجذوب: مرزا غلام حیدر دہلوی
۳۰۔ مجرم:
۳۱۔ مجروح: منشی کشن چند
۳۲۔ مجنوں: محمد حسین اٹاوی
۳۳۔ مجنوں: شاہ مجنوں
۳۴۔ مجنوں: حمایت علی دہلوی
۳۵۔ مجیب: غلام حیدر شاگرد آتش
۳۶۔ محبّ: شیخ والی اللہ شاہجہانی آبادی
۳۷۔ محبت: محبت خان بریلوی خلف حافظ رحمت خان شاگرد مرزا جعفر علی
۳۸۔ محبت: مرزا حسین علی دہلوی
۳۹۔ محبت: شیخ ولی اللہ دہلوی، شاگرد مرزا رفیع سودا
۴۰۔ محبوب: میر قریش دہلوی
۴۱۔ محترم: خواجہ محمد محرم خان مُرشد آبادی
۴۲۔ محزوں: مولوی سید محمد حسین
۴۳۔ محزوں: عالم شاہ
۴۴۔ محزوں: مولوی ظہور النبی رام پوری
۴۵۔ محسن: محمد محسن اکبر آبادی
۴۶۔ محسن:
۴۷۔ محشر: بداؤی
۴۸۔ محشر: لکھنوی
۴۹۔ محقق: دکھنی
۵۰۔ محکم:
۵۱۔ (اس کے بعد دو صفحے خالی ہیں)
۵۲۔ محنت: مرزا حسین علی بیگ دہلوی شاگرد جرأت
۵۳۔ محنت: منور علی لکھنوی
۵۴۔ محوی: میر باسط علی الہ آبادی
۵۵۔ مخلص: رائے انند رام
۵۶۔ مخلص: مخلص علی خان مرشد آبادی
۵۷۔ مخلص: بدیع الزماں خاں
۵۸۔ مدعا: میر عوض علی دہلوی
۵۹۔ مدہوش: میر نبی جان شاگرد میر سوز
۶۰۔ مرزا: نواب محمد حسن خاں معروف بہ نواب مرزا، دہلوی
۶۱۔ مرزا: مرزا علی ضیا دہلوی
۶۲۔ مروت: صغیر علی
۶۳۔ مروت: قاسم علی لکھنوی
۶۴۔ مرہون: مرزا علی رضا
۶۵۔ مزمل: شاہ مزمل
۶۶۔ مسافر:
۶۷۔ مست: شاگرد میر امانی
۶۸۔ مست: منشی عالم علی خان کانپوری
۶۹۔ مست: اشرف علی سلہٹی
۷۰۔ مسکین: مولوی مسکین خیر آبادی
۷۱۔ مسکین: لالہ بخت سنگھ عظیم آبادی
۷۲۔ مسلم: میر فرزند علی
۷۳۔ مستان: شاگرد میاں ضیغم
۷۴۔ مستمند: دہلوی شاگرد فقیہ صاحب

۷۵۔ مسرت: شیخ رحمت علی بنارسی شاگرد ذاکر ۷۶۔ مسرور: مرزا حبیب علی بیگ شاگرد نوازش
۷۷۔ مسرور: کشن راو ۷۸۔ مسطور:
۷۹۔ مسیح: ۸۰۔ مشتاق: عنایت اللہ پیرزادہ
۸۱۔ مشتاق: میر حسن فیض آبادی
۸۲۔ مشتاق: عبداللہ خان خلف ابوالحسن نبیرۂ یوسف اللہ خان
۸۳۔ مشتاق: محمد قلی خان بیٹا ہاشم قلی خان عظیم آبادی
۸۴۔ مشفق، راجہ جادب کشن بہادر ۸۵۔ مصحفی: غلام ہمدانی مصنف تذکرہ مصحفی
۸۶۔ مصدر: میر ماشاءاللہ پدر میر انشاءاللہ خان ۸۷۔ مُصیب: شاہ غلام قطب الدین الہ آبادی
۸۸۔ مضطر: لالہ کنور سین شاگرد مصحفی
۸۹۔ مضطرب: مولوی خلیل، نظیر احمد کے بیٹے (رام پوری)
۹۰۔ مضطرب: لالہ درگا پرشاد خلف بھوانی پرشاد ۹۱۔ مضمون: میاں شرف الدین
۹۲۔ مضمون: سید امام الدین خان ۹۳۔ مطلب:
۹۴۔ مظہر: حبیب اللہ عرف مرزا جان جاناں ۹۵۔ معروف: الٰہی بخش خلف عارف جان
۹۶۔ معین: شیخ معین الدین ۹۷۔ مغموم: رام جس لکھنوی
۹۸۔ مفتون: مرزا ابراہیم بیگ اصفہانی شاگرد مصحفی
۹۹۔ مفتون: کاظم علی الہ آبادی ۱۰۰۔ مقتول: مرزا ابراہیم بیگ
۱۰۱۔ مقصود: سقا ۱۰۲۔ ملنگ: ملنگ شاہ
۱۰۳۔ ممتاز: حافظ فضل علی شاگرد مرزا محمد رفیع سودا
۱۰۴۔ ممتاز: مرزا قاسم علی، مرزا کاظم علی جوان کے بڑے بیٹے
۱۰۵۔ ممنون: میر نظام الدین ۱۰۶۔ منت: میر قمر الدین سونی پتی
۱۰۷۔ منتظر: میاں نورالاسلام، شاگرد مُصحفی ۱۰۸۔ منتظر: خواجہ بخش الہ آبادی
۱۰۹۔ مُنشی: غلام احمد شاگرد مرزا جان جاناں ۱۱۰۔ مُنشی: مول چند شاہجہان آبادی
۱۱۱۔ مُنشی: میر محمد حسین ۱۱۲۔ منعم: برادر محمد قائم
۱۱۳۔ منور: منور خان رام پوری ۱۱۴۔ مُنیر: میر امیر جان عظیم آبادی
۱۱۵۔ منیر: وجیہ الدین ۱۱۶۔ موزوں: نواب خواجم قلی خان
۱۱۷۔ موزوں: میر رحم علی ۱۱۸۔ موزوں: مہاراجہ رام نرائن عظیم آبادی
۱۱۹۔ مولائی: ۱۲۰۔ مومن: حکیم محمد مومن خان دہلوی
۱۲۱۔ مہترم: ۱۲۲۔ مہجور: مولوی عبدالغفور کلکتوی
۱۲۳۔ مہجور: منشی محمد بخش ۱۲۴۔ مہندی: سید محمد مہدی علی خاں مرشد آبادی
۱۲۵۔ مہر: حاتم علی شاگرد آتش ۱۲۶۔ مہر: عبداللہ خاں لکھنوی
۱۲۷۔ مہربان: ۱۲۸۔ مہلت: مرزا علی شاگرد جرأت
۱۲۹۔ میر: میر محمد تقی اکبر آبادی ۱۳۰۔ میر: محمد میر

۱۳۱۔ میزان: محمد میزان عرف سید نوازش علی دکھنی

نون کے باب میں:

۱۳۲۔ ناجی: محمد شاکر شاہجہان آبادی
۱۳۳۔ نادر: دہلوی
۱۳۴۔ نادر: لالہ گنگا سنگ شاگرد میر حسن
۱۳۵۔ ناسخ: شیخ امام بخش لکھنوی، دوست میر حیدر علی آتش
۱۳۶۔ ناصر: ناصر علی عظیم آبادی
۱۳۷۔ نالاں: محمد عسکر علی خاں
۱۳۸۔ نالاں: میر احمد علی دہلوی شاگرد سوداؔ
۱۳۹۔ نالاں: میر وارث علی شاگرد فغاں
۱۴۰۔ نبی: میر غلام نبی بلگرامی
۱۴۱۔ نثار: میر عبدالرسول اکبر آبادی
۱۴۲۔ نثار: سدا سکھ دہلوی
۱۴۳۔ نثار: محمد امان شاگرد حاتم
۱۴۴۔ نجات: شیخ حسن رضا دہلوی
۱۴۵۔ نجف:
۱۴۶۔ ندیم: مرزا علی قلی شاہجہان آبادی
۱۴۷۔ نزار: خواجہ محمد اکرم
۱۴۸۔ نزہت: رفیع الدرجات رام پوری
۱۴۹۔ نسیم: دیا شنکر مصنف مثنوی گلزار نسیم شاگرد آتشؔ
۱۵۰۔ نسیم: اصغر علی خاں شاہجہانی
۱۵۱۔ نشاط: السیر سنگھ
۱۵۲۔ نصیر: خواجہ محمد نصیر الدین
۱۵۳۔ نصیر: میر ناصر علی لکھنوی
۱۵۴۔ نظام: نواب عماد الملک
۱۵۵۔ نعیم: نعیم اللہ خاں دہلوی
۱۵۶۔ نقی:
۱۵۷۔ نکہت: میاں نیاز علی بیگ دہلوی
۱۵۸۔ نگیں:
۱۵۹۔ نوا: شیخ ظہور
۱۶۰۔ نوا: نواب ظہور اللہ خان
۱۶۱۔ نواب: نصیر اللہ خاں
۱۶۲۔ نور:
۱۶۳۔ نور: مولوی عبداللہ پانی پتی
۱۶۴۔ نیاز: عبدالرسول جہانگیر نگری
۱۶۵۔ نیاز: مولوی نیاز احمد بریلوی

واؤ کے باب میں:

۱۶۶۔ واحد:
۱۶۷۔ واحد: واحد علی
۱۶۸۔ وارث: محمد وارث الہ آبادی
۱۶۹۔ واقف: شاہ واقف دہلوی
۱۷۰۔ والا: مظہر علی خاں عرف مرزا لطف علی خاں
۱۷۱۔ والہ: مبارک علی
۱۷۲۔ والی: منشی محمد والی
۱۷۳۔ وحید: نواب وزیر علی خاں وزیر آصف الدولہ بہادر
۱۷۴۔ وزیری: خواجہ وزیر لکھنوی شاگرد ناسخ
۱۷۵۔ وصل: مولوی محمد مظہر کلکتوی
۱۷۶۔ وصل: مرزا اسحاق شاگرد میاں ملول
۱۷۷۔ وفا: لالہ نول رائے
۱۷۸۔ ولایت: ولایت اللہ خاں دہلوی
۱۷۹۔ ولی: مرزا محمد ولی عرف آگاہ شاہ، دہلوی
۱۸۰۔ ولی: محمد ولی دکھنی
۱۸۱۔ وہم: میر محمد علی، وزیر آصف الدولہ بہادر

ہے کے باب میں:

۱۸۲۔ ہاتف: مرزا محمد ہاتف شاہجہان آبادی
۱۸۳۔ ہاشمی: میر ہاشمی لکھنوی شاگرد مرزا رفیع
۱۸۴۔ ہادی: میر محمد جواد سندہلوی
۱۸۵۔ ہادی: دہلوی

۱۸۶۔ ہدایت: ہدایت اللہ خان شاگرد و مرید میر درد

۱۸۷۔ ہدایت: ہدایت علی
۱۸۸۔ ہلال: مرزا محمد بیٹا مرزا حاجی صاحب

۱۸۹۔ ہمدم: نواب عبادل اللہ خان رامپوری
۱۹۰۔ ہمدم: بیٹا میر محمد حیات حسرت

۱۹۱۔ ہوش: شاگرد میر سوز
۱۹۲۔ ہوش: مرزا تقی خاں

۱۹۳۔ ہویدا: میر محمد اعظم دہلوی
۱۹۴۔ مہنیگا: میر ہنیگا

یا کے باب میں:

۱۹۵۔ یار: میر احمد دہلوی شاگرد میر تقی
۱۹۶۔ یاس: حسن علی خان لکھنوی شاگرد مرزا جعفر علی حسرت

۱۹۷۔ یکتا:
۱۹۸۔ یکرنگ: مصطفیٰ قلی خاں دہلوی

۱۹۹۔ یکرو: عبدالوہاب شاگرد آبرو
۲۰۰۔ یکرو: میاں یکرو

۲۰۱۔ یقین: انعام اللہ خاں
۲۰۲۔ یونس: حکیم یُونس

۲۰۳۔ خسرو: ابوالحسن خُسرو دہلوی

نُسخۂ دلکشا حصّہ دوم میں شاعرات کی فہرست

۱۔ آبادی:
۲۔ آفتاب: آفتاب بیگم لکھنوَی

۳۔ اچپل ہیگن
۴۔ الفت: پانی پتی

۵۔ بیگم: تارا بیگم
۶۔ جان:

۷۔ جانی: بیگم جان بیٹی نواب قمر الدین خاں
۸۔ جینا بیگم: بیٹی مرزا بابر بہادر

۹۔ حجاب: نبی جان ہاپڑی
۱۰۔ حُور: بی حُور لکھنوَی، طائفہ دار

۱۱۔ دلبر: چھوٹی بیگم

۱۲۔ دلہن بیگم: بیٹی نواب انتظام الدولہ بہادر اور زوجہ نواب آصف الدولہ بہادر

۱۳۔ زینت: بی زینت شاگرد ابراہیم ذوق
۱۴۔ شرم: چھوٹے صاحب، طائفہ دار

۱۵۔ شیریں: شریں لکھنوَی

۱۶۔ صاحب: طائفہ دار شاہجہان آبادی، شاگرد مومن خاں

۱۷۔ قمر: الہ آبادی

۱۸۔ گنا بیگم: بیٹی علی قلی خاں شش انگشتی اور زوجہ نواب عماد الملک غازی الدین خان بہادر شاگرد منت کی

۱۹۔ ماہ: روشنی جان لکھنوَی
۲۰۔ موتی: موتی شاہجہان آبادی، طائفہ دار

۲۱۔ مہتاب: مہتاب بانس بریلی
۲۲۔ نزاکت: بی رجو دہلوی

۲۳۔ نورن: نور جہاں میراسن فرخ آباد

حوالہ جات/حواشی

۱۔ نساخ، مولوی عبدالغفور، سخن شعرا، لکھنوَ: مطبع منشی نول کشور، ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء، (سطر ۱۷-۱۸) ص: ۲۱

۲۔ سری رام لالہ، خمخانہ جاوید، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۰۸ء، ص: ۲۸۲

۳۔ وفا راشدی، بنگال میں اردو، دہلی: اردو پبلشنگ ہاؤس، س ن، ص: ۲۴۵

۴۔ ایضاً، ص: ۲۴۰-۲۳۹

۵۔ ارمانؔ، جنم جی مترا، نُسخۂ دلکُشا، حصۂ اول (قلمی نسخہ) مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم)، ص: ۱۵۳

۶۔ ایضاً، ص: ۲۳

۷۔ شانتی رنجن بھٹا چاریہ، ''بنگالی ہندوؤں کی اُردو خدمات''، کلکتہ: ہندوستانی آرٹ پریس، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۶۸-۱۷۶

۸۔ شانتی رنجن بھٹا چاریہ، ڈاکٹر، بنگال میں اُردو مخطوطات، ۱۸۰۰ء تا ۱۹۸۰ء، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۱۹۹۵ء، ص: ۳۸۔۳۹۔

۹۔ شانتی رنجن بھٹا چاریہ، بنگال میں اردو زبان و ادب (چند تحقیقی مضامین)، مقالہ: (انیسویں صدی میں شائع شدہ مجموعہ ہائے کلام)، لکھنؤ: نصرت پبلشرز، ۱۹۷۶ء، ص: ۱۷۵-۱۷۴

۱۰۔ ارمان، جنم جی مترا، نُسخۂ دلکُشا، (حصہ اول) قلمی نسخہ مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم)، ص: دیباچہ

۱۱۔ رسالہ ''تحریر''، شمارہ ۱۰، جلد ۳، دہلی: اکتوبر، دسمبر ۱۹۶۹ء، ص: ۱۷۸

۱۲۔ آغا افتخار حسین (مرتبہ)، مخطوطات پیرس، کراچی: ترقی اردو بورڈ، س ن، ص: ۲۹

۱۳۔ بحوالہ ''بنگالی ہندوؤں کی اردو خدمات''، کلکتہ: ہندوستانی آرٹ پریس، ۱۹۶۳ء، ص: ۱۷۱

۱۴۔ رسالہ ''نگار'' پاکستان، کراچی، اکتوبر ۱۹۶۴ء، ص: ۲۰

۱۵۔ زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر، گارسان دتاسی اور اس کے ہم عصر بہی خواہانِ اردو، صدر آباد دکن: سب رس کتاب گھر، ۱۹۴۱ء، ص: ۴۵-۴۴

۱۶۔ ''نسخہ دلکشا اور دتاسی''، مطبوعہ جدید اردو ۱۹۴۱ء بحوالہ ''بنگال میں اردو'' از وفا راشدی، مطبوعہ دہلی: اردو پبلشنگ ہاؤس، س ن، ص: ۲۴۵

۱۷۔ افتخار حسین، ڈاکٹر، ''یورپ میں اردو''، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، اپریل ۱۹۶۸ء، ص: ۱۱۳

۱۸۔ رسالہ ''تحریر''، شمارہ ۱۰، جلد ۳، دہلی: اکتوبر- دسمبر ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۹

۱۹۔ رسالہ ''نگار'' پاکستان، اکتوبر ۱۹۶۴ء، ص: ۲۶-۲۰

۲۰۔ آغا افتخار حسین، مخطوطات پیرس، کراچی: ترقی اردو بورڈ، س ن، ص: ۲۹

۲۱۔ رسالہ، ''تحریر'' دہلی: اکتوبر دسمبر ۱۹۶۹ء، ص: ۱۷۷

۲۲۔ آغا افتخار حسین، ''یورپ میں تحقیقی مطالعہ''، لاہور: مجلس ترقی ادب، نومبر ۱۹۶۷ء، ص: ۱۲۸-۸۷

۲۳۔ ذاتی انٹرویو: ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم)، بتاریخ ۲ ستمبر ۲۰۰۹ء

۲۴۔ ارمان، جنم جی مترا، نُسخۂ دلکُشا، حصہ اول، (قلمی نسخہ نقل شدہ) مملوکہ، ڈاکٹر وحید قریشی (مرحوم)، ص: ۱

۲۵۔ ایضاً، (حصہ اول)، ص: ۱۶، ۱۶۰

۲۶۔ ایضاً، ص: ۷

۲۷۔ ایضاً، ص: ۲۰۲

۲۸۔ ایضاً، (حصہ دوم)، ص: ۱۰۳

۲۹۔ ایضاً (حصہ اول)، ص: ۵۷، ۱۰۴، ۱۷۳

۳۰۔ ایضاً، ۲، ۵، ۱۴، ۱۹، ۱۳۰، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۹۳ (حصہ دوم) ص: ۱۸، ۴۶

مطہر شاہ مہمند

اُردو اصولِ تحقیق کی روایت: کتب اور جائزے

The eighteenth century can rightly be proud of having a beginning of research in Urdu language and literature. But the mid-20th century the researchers and the linguists profoundly heeded on devising certain principles on research and research methodology. So far hundreds of articles and books have been brought about in this regard. The books on research methodology have known to be more instrumental and valuable than the articles. The present research article circumscribes a thorough, comprehensive but concise perusal of the same books. The article aims at offering a brief introduction of almost all the available books written on research and research methodology in Urdu language. The analysis covers the books from the beginning to 2006.

اُردو اصولِ تحقیق کی روایت کا باقاعدہ آغاز مضامین سے ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حافظ محمود شیرانی کے ایک مضمون ''شہادتِ کلام'' کو اس روایت کا نقطۂ آغاز تسلیم کیا جا سکتا ہے، جس کی اشاعت اپریل ۱۹۲۲ء میں ہوئی۔ [1] حافظ محمود شیرانی کا یہ مضمون دراصل اُن کے ایک طویل مقالے ''یوسف و زلیخائے فردوسی'' کا ذیلی حصہ ہے۔ یہ تحریر مختصر ہے لیکن اس میں پہلی مرتبہ تحقیق کے اُصولوں سے بحث ملتی ہے۔ محض ڈیڑھ صفحے پر مشتمل یہ نگارش تحقیق میں داخلی شہادت کی اہمیت پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ ادیب کی انفرادیت پر بھی زور دیتا ہے۔

حافظ محمود شیرانی کی اس مختصر تحریر کے ساتھ اگرچہ اُردو اصولِ تحقیق کی ہلکی سی داغ بیل پڑ جاتی ہے، لیکن اس کے بعد کچھ اوپر تین دہائیوں تک ہمیں اس سلسلے میں کوئی اور تحریر دستیاب نہیں ہوتی۔ اس کی بنیادی وجہ ہندوستان میں آزادی کی تحریکوں اور اس دوران ہندوستان بھر میں برپا رہنے والے انتشار کو قرار دیا جا سکتا ہے جو آزادی ملک کے بعد جا کے ختم ہوا۔

تقسیمِ ہند کے بعد جب حالات سازگار ہوئے اور جامعات کے اندر اعلیٰ تعلیم کو فروغ ملنے لگا تو اُردو تحقیق کی اِس اہم ضرورت کو بھی شدت کے ساتھ محسوس کیا گیا۔ چنانچہ تحقیق اور اصولِ تحقیق کے حوالے سے مضامین کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہوا، جو ابھی تک جاری ہے۔ تاہم اُردو فنِ تحقیق میں صحیح معنوں میں اعلیٰ روایات اُس وقت قائم ہوئیں جب اس سلسلے میں باقاعدہ کتابوں کا آغاز ہوا۔ زیرِ نظر مقالے میں انہی کتب کا ایک اجمالی، لیکن ارتقائی جائزہ پیش کرنا مقصود ہے، جس میں ادبی اصولِ تحقیق سے متعلق کتب، جائزوں اور دیگر اجتماعی نوعیت کی کوششوں کو اہمیت دی گئی ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اُردو اصولِ تحقیق کی روایت کا باقاعدہ آغاز مضامین سے ہوتا ہے۔ مضامین کے ابتدائی نمونوں کے بعد اُردو فنِ تحقیق کا پہلا سنگ میل اس وقت قائم ہوتا ہے جب ۱۹۶۶ء میں انجمن اساتذہ اُردو جامعات ہند کے زیرِ اہتمام دہلی میں ایک کانفرنس منعقد ہوئی۔ یہ کانفرنس اُردو کے تعلیمی مسائل سے متعلق تھی، لیکن اس کے تیسرے اجلاس میں اُردو تحقیق کے مسائل کو بھی اہمیت دی گئی۔ چنانچہ ہندوستان بھر کے نامی گرامی علمائے تحقیق نے اُردو تحقیق کے مسائل پر آٹھ مقالات پیش کر کے اس روایت کو پہلی مرتبہ استحکام بخشا۔ یہ مضامین، جو اِس سلسلے کی پہلی اجتماعی کوشش کہے جا سکتے ہیں، بعد میں ''مقالاتِ

انجمن اساتذہ اُردو جامعاتِ ہند'' کے نام سے شائع ہوئے۔

دہلی کانفرنس کے یہ مقالات زیادہ تر تحقیق کے مسائل سے متعلق تھے، لیکن اس زمانے میں ایک اور اجتماعی کوشش ایسی ہے جس میں تحقیق کے مسائل کی بجائے تحقیق کے اصولوں کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ یہ رسالہ آج کل کا ''اُردو تحقیق نمبر'' تھا، جو دہلی سے اگست ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔ اس تحقیق نمبر میں شامل بیشتر مضامین ایسے ہیں جو تحقیقی اصولوں، تدوینِ متن، تحقیق کے معیار، تحقیق کی رفتار اور اسی نوعیت کے بعض دیگر نکات کو موضوع بناتے ہیں۔ ان مضامین سے پہلی مرتبہ تحقیق کے مسائل کے ساتھ اصول یا فنِ تحقیق کی اہمیت اجاگر ہوئی۔

دہلی کانفرنس کا دائرہ نسبتاً محدود تھا۔ اُردو تحقیق نمبر کی اشاعت نے وسیع پیمانے پر محققین کی توجہ اصولِ تحقیق کی جانب مبذول کرائی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے بعد نہ صرف مضامین کی اشاعت کا سلسلہ زور پکڑتا ہے، بلکہ باقاعدہ تصانیف کی اشاعت بھی شروع ہو جاتی ہے اور بہت تھوڑے عرصے میں کافی تعداد میں کتب دستیاب ہو جاتی ہیں۔

اُردو اصولِ تحقیق کے ابتدائی دَور میں تحقیق کے مسائل اور تدوینِ متن بنیادی موضوعات نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر تدوینِ متن اور اُس کے مسائل نے اس دَور کے محققین کو زیادہ متاثر رکھا۔ چنانچہ اُردو فنِ تحقیق کی پہلی باقاعدہ کتاب بھی تدوینِ متن اور اس کے مسائل سے ہی متعلق ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم کی کتاب ''متنی تنقید'' کو نہ صرف یہ انفرادیت حاصل ہے کہ یہ تدوینِ متن کے مسائل اور تمام اہم اصول پہلی بار پیش کرتی ہے، بلکہ یہ اُردو فنِ تحقیق کی روایت میں پہلی باقاعدہ تصنیف بھی قرار پاتی ہے۔ اس سے پہلے اس سلسلے میں جتنا سرمایہ موجود تھا، وہ مختلف اہلِ قلم کے مضامین کی صورت میں ہے۔ ''متنی تنقید'' ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی، تاہم اس کا نیا ایڈیشن خاصے ترامیم و اضافوں کے ساتھ حال ہی (۲۰۰۶ء) میں بھی شائع ہوا ہے۔ زیرِ بحث کتاب میں متنی تنقید کا مقصد یوں بیان ہوا ہے:

> ''متنی تنقید کا اصل مقصد حتی الامکان متن کو اصل روپ میں دوبارہ حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اس روپ سے مراد وہ روپ ہے جو متن کا مصنف اپنی تحریر کو دینا چاہتا تھا۔'' (۲)

اصولِ تحقیق کی روایت میں ''متنی تنقید'' کے بعد اگلے ہی سال ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی کی کتاب ''مبادیاتِ تحقیق'' شائع ہوئی۔ یہ کتاب اس روایت میں اس حوالے سے انفرادیت کی حامل ہے کہ یہ براہِ راست سندی مقالہ نگاری سے بحث کرتی ہے۔ اس کتاب میں ایک باب تدوینِ متن سے متعلق بھی موجود ہے۔ یہ کتاب مختصر ہے جس میں تحقیق کے تمام اصول سمیٹنا اگرچہ ممکن نہیں تھا، لیکن مضامین سے قطع نظر کتابی صورت میں یہ اس وقت تک کی پہلی کوشش ہے جو عام تحقیقی اصولوں سے بحث کرتی ہے۔

''رہبرِ تحقیق'' اصولِ تحقیق کے سلسلے کی اگلی کتاب ہے، جس کی اشاعت ۱۹۷۶ء میں ہوئی۔ یہ کتاب مقالات کا مجموعہ ہے اور متنوع تحقیقی مسائل اور اُصولوں سے متعلق مضامین اور بعض اقتباسات پر مشتمل ہے۔ یہ اس وقت تک شائع ہونے والے مضامین و مقالات کی روشنی میں مرتبہ ایک بہترین اور متوازن انتخاب ہے۔

اس عرصے تک اُردو اصولِ تحقیق کی روایت میں چونکہ جامعات کے اندر تحقیق کی اعلیٰ روایات قائم ہو گئی تھیں، لہٰذا یونیورسٹی تحقیقات پر مشتمل جائزوں پر بھی توجہ کی جانے لگی۔ یہ جائزے مضامین کی صورت میں بھی مرتّب ہونے لگے، لیکن سیّد فرحت حسین کی مرتبہ مختصر کتاب ''ہندوستان کی یونیورسٹیوں میں اُردو تحقیق'' اس سلسلے کی پہلی کتابی کوشش ہے۔ یہ کتاب ہندوستان کی مختلف جامعات میں اس زمانے تک ہونے والی سندی تحقیق کی فہرست مہیا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ اس کتاب کی اشاعت بھی ۱۹۷۶ء میں ہی ہوئی۔

''متنی تنقید'' کی بنیاد پر تدوینِ متن سے متعلق ایک اور کتاب ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ''اصولِ تحقیق و ترتیبِ متن'' ۱۹۷۷ء

میں شائع ہوئی، جس سے گویا اس موضوع کی تکمیل ہوئی۔ (۳) یہ کتاب دراصل مضامین کا مجموعہ ہے جو ڈاکٹر تنویر علوی نے اس موضوع سے دلچسپی لیتے ہوئے وقتاً فوقتاً تحریر کیے تھے۔ کتابی صورت میں ڈھل کر ان مضامین کی افادیت دوچند ہوگئی ہے۔

۱۹۷۸ء میں اصولِ تحقیق کے حوالے سے دو کتابیں شائع ہوئیں۔ مولانا کلب عابد کی کتاب ''عماد التحقیق'' اس سال شائع ہونے والی ایسی کتاب ہے جو خالص سندی تحقیق مقالے کو موضوع بناتی ہے۔ اس کتاب کی بنیاد دراصل عربی کتاب پر رکھی گئی ہے۔ نیز یہ اسلامی نقطۂ نظر سے تالیف کی گئی ہے۔ دوسری کتاب سیّد محمد ہاشم کی مرتّبہ ''تحقیق و تدوین'' ہے جو مقالات کا مجموعہ ہے اور تحقیق کے عام اصولوں کی بہ نسبت تدوینِ متن کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ یہ دونوں کتابیں ادبی محقق کو بہت کچھ سمجھا سکتی ہیں۔ اس سال شائع ہونے والی پہلی کتاب ''عماد التحقیق'' میں لفظ تحقیق کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> ''تحقیق عربی لفظ ہے۔ یہ باب تفعیل سے مصدر ہے۔ اس کے اصلی حروف ح ق ق ہیں۔ اس کا مطلب ہے، حق کو ثابت کرنا، حق کی طرف پھیرنا۔ تقریباً انہی معنوں میں انگریزی لفظ Research بھی استعمال ہوتا ہے، جس کے معنی ہیں، Careful investigation، پوری ہوشیاری سے کھوج اور تلاش۔ لفظ کے معنوں ہی سے ظاہر ہے کہ تحقیق و ریسرچ کے لیے دو باتیں ضروری ہیں:
>
> ۱۔ کوئی حق اور واقعہ ہو جس تک پہنچنا مقصود ہو۔
>
> ۲۔ کچھ پردے اور اشتباہات ہوں جن کو دُور کرنا ہو، تاکہ حقیقت نمایاں ہو سکے۔'' (۴)

اُردو اصولِ تحقیق کی اس روایت کو مستحکم کرنے والی اگلی کتاب رشید حسن خان کی ''ادبی تحقیق، مسائل اور تجزیہ'' ہے۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے اور ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی۔ قاضی عبدالودود کے نام معنون اس کتاب کے پہلے حصے میں تحقیق کے نظری مباحث، جبکہ دوسرے حصے میں عملی تحقیق کے چار مطالعے پیش کیے گئے ہیں۔ اصولِ تحقیق کی روایت میں یہ کتاب ایک اہم اضافہ ہے۔

۲۹ اور ۳۰ نومبر ۱۹۸۰ء کو حافظ محمود شیرانی کی ادبی خدمات کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے ان کی صد سالہ تقریبات کے سلسلے میں بہار اُردو اکیڈمی اور ادارۂ تحقیقاتِ اُردو کے زیرِ اہتمام ایک مشترکہ سمینار کا اہتمام کیا گیا۔ بعد میں اس سمینار میں پڑھے گئے مقالات ''حافظ محمود شیرانی، سمینار کے مقالات'' کے عنوان سے شائع کیے گئے۔ یہ کتاب ۱۹۸۲ء میں اُردو فنِ تحقیق کی روایت کا حصہ بنی، جو اُصولِ تحقیق کے حوالے سے اہمیت رکھتی ہے۔

اسی سال خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ نے بھی ''تدوینِ متن کے مسائل'' کے حوالے سے چند مقالات شائع کیے۔ یہ مقالات بھی ایک سمینار میں پڑھے گئے تھے جو دسمبر ۱۹۸۱ء میں اسی موضوع پر منعقد کیا گیا تھا۔ تدوینِ متن ہی سے متعلق ''فنِ خطاطی و مخطوطہ شناسی'' اس سال شائع ہونے والی تیسری کتاب ہے جو دو طویل مقالات پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب اپنی افادیت اور بہترین اُسلوب کے باعث محققین کے ساتھ ساتھ عام قاری کے لیے بھی دلچسپی کا سامان رکھتی ہے۔

''ادبی اور لسانی تحقیق، اُصول اور طریقِ کار'' ۱۹۸۴ء میں شائع ہوئی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق یہ کتاب ۱۹۸۵ء میں شائع ہوئی۔ (۵) ڈاکٹر عبدالستار دلوی کی مرتّبہ یہ کتاب ۱۷ مقالات پر مشتمل ہے، اور اس وقت تک شائع ہونے والے مضامین سے انتخاب کی گئی ہے۔ کتاب کے آغاز میں شامل مرتّب کا ایک طویل مقالہ بذاتِ خود ایک چھوٹی سی تصنیف کا درجہ رکھتی ہے۔ تدوینِ متن سے متعلق تین مسلسل کتابوں کے عام تحقیقی اصولوں کو بیان کرنے والی یہ اس دَور کی اہم کتاب ہے۔

''تحقیق کے طریقۂ کار'' ڈاکٹر ش. اختر کی کتاب ہے، جو اُسی زمانے میں منظرِ عام پر آئی۔ اس کتاب پر سنہ تصنیف درج نہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے قیاس کیا ہے کہ یہ ۸۶-۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی ہوگی۔ (۶) یہ کتاب، جو انگریزی کتابوں کی روشنی میں تیار کی گئی ہے، بڑی حد تک سائنسی تحقیقی اصطلاحات سے مزیّن ہے۔ تاہم ادبی تحقیق میں بھی اعتبار رکھتی ہے اور نئے

محققین کے لیے قابلِ استفادہ مواد کی حامل ہے۔

فنِ تحقیق کی روایت میں ۱۹۸۶ء کا سال اِس حوالے سے اہم ہے کہ اس سال متعدد کتابیں اصولِ تحقیق کی روایت کا حصہ بنیں۔ اس سال ڈاکٹر اعجاز راہی کی مرتبّہ دو کتابیں مقتدرہ قومی زبان کے زیر اہتمام شائع ہوئیں۔ پہلی کتاب اصولِ تحقیق سے متعلق ایک سمینار کی روداد پر مشتمل ہے جو مقتدرہ قومی زبان نے ۲۵ تا ۲۷ / مارچ ۱۹۸۶ء کو منعقد کیا تھا۔ جبکہ دوسری کتاب اسی سمینار کے مقالات پر مشتمل ہے۔ اصولِ تحقیق کی اہمیت وضرورت پر ان دو کتابوں کے مطالعے سے بڑی حد تک روشنی پڑتی ہے۔ ڈاکٹر سلطانہ بخش کی دو جلدوں پر مشتمل اہم انتخابِ مقالات ''اُردو میں اصولِ تحقیق'' کی اشاعت بھی اسی سال ہوئی۔ انہوں نے ۱۹۸۶ء تک منظرِ عام پر آنے والے سرمایے کے ایک بڑے حصے کی روشنی میں یہ انتخاب کیا ہے اور الگ الگ مقدموں کے ساتھ کوئی پینتیس مستند مقالات ومضامین کو یکجا کیا ہے۔ پہلی جلد میں تحقیق کے اساسی اصولوں سے متعلق مقالات کو اہمیت دی گئی ہے، جبکہ دوسری جلد میں اُردو ادبی تحقیق کے مقالات کو جگہ دی گئی ہے۔ اپنی کاوش کا پس منظر واضح کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''عرصہ دراز سے یہ محسوس کیا جا رہا ہے کہ بہت سی ضروری شرائط اور بے خبری کی وجہ سے ساقط المعیار تحقیقی کام سامنے آ رہا ہے، یہی خیال اس مجموعے کی پیش کش کا باعث ہوا۔''(۷)

بیسویں صدی کی نویں دہائی کے بقیہ چار سالوں میں ہمیں تحقیق اور اُصولِ تحقیق سے متعلق مزید چھ کتابیں دستیاب ہو جاتی ہیں۔ ''پاکستان میں اُردو تحقیق، موضوعات اور معیار'' کے نام سے ڈاکٹر معین الدین عقیل کی کتاب ۱۹۸۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں آزادی کے بعد پاکستان میں ہونے والی ادبی تحقیقات کے پینتیس سالوں کے منظرنامے کو سمیٹنے کی قابلِ قدر کوشش کی گئی ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد کے تین لکچروں پر مشتمل کتاب ''تصحیح وتحقیق متن'' اس سے اگلے سال شائع ہوئی۔ یہ کتاب بھی اہم ہے اور تدوین کے حوالے سے بعض نئے اور جدید پہلوؤں کو سَر کرتی دکھائی دیتی ہے۔

ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن نے بھی ڈاکٹر معین الدین عقیل کی طرح پاکستان میں تحقیق کے منظرنامے پر قلم اُٹھایا ہے۔ ''اُردو تحقیق یونیورسٹیوں میں'' کے عنوان سے ان کی کتاب ۱۹۸۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ انہوں نے اس کتاب میں جامعات میں ہونے والی عام تحقیقات کے علاوہ اقبالیاتی تحقیق کے ایک طویل دورانیے کو بھی زیر بحث لا کر کتاب کا حصہ بنایا ہے۔ واضح رہے کہ ڈاکٹر معین الدین عقیل اور ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن نے تقریباً ایک ہی موضوع پر خامہ فرسائی کی ہے، لیکن دونوں کا انداز قطعی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اپنی کتاب کے ''حرفِ آخر'' میں پاکستان میں ہونے والی اُردو تحقیقات کی مجموعی صورتِ حال کا ان الفاظ میں احاطہ کیا ہے:

> ''پاکستان میں اُردو تحقیق، کے جائزے سے یہ قابلِ اطمینان صورتِ حال سامنے آتی ہے کہ یہاں کے محققین اور بعض تحقیقی اداروں نے اُردو کے تحقیقی اور ادبی سرمایے میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ ان کی کاوشوں سے قدیم ادبی سرمائے کی دریافت اور اُن کی تصانیف کے بارے میں معلوماتی مواد فراہم ہوا ہے۔ بعض ایسے منصوبے عمل میں آئے ہیں جو علمی اور تحقیقی لحاظ سے مثالی اور وقیع ہیں۔ اداروں کی جانب سے بھی اور انفرادی حیثیت میں بھی بعض ایسے تحقیقی کام انجام دیے گئے ہیں، جنھیں بلند اور اعلیٰ معیار کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے، اور چند ایسے بھی کام مکمل ہوئے ہیں جن کی مثال شاید کہیں اور نہ مل سکے۔ بعض محققین نے اس ضمن میں بے انتہا مستقل مزاجی، دقت نظری اور محنت شاقہ سے کام لیا ہے۔ ستائش اور صلے کی تمنا سے بے نیازی اور بے لوثی کے لحاظ سے بھی بعض محققین کی کاوشیں لائق ستائش ہیں۔''(۸)

۱۹۹۰ء کے ایک ہی سال فنِ تحقیق کی روایت میں تین کتابوں کا اضافہ ہوا، جن میں ڈاکٹر گیان چند کی قابلِ قدر تصنیف

''تحقیق کا فن'' بھی شامل ہے۔ یہ کتاب اُردو فنِ تحقیق کی بہترین کتابوں میں سے ایک ہے، جو نہ صرف تحقیق کے نو جوان طلباء کے لیے ایک تحفہ ہے، بلکہ کہنہ مشق محققین کے ذوقِ تحقیق کی آبیاری بھی کرتی ہے۔ خالص ادبی تحقیق کو مدّنظر رکھ کر تالیف کی گئی یہ کتاب فنِ تحقیق کی جملہ تمام پہلوؤں کو محیط ہے۔ ڈاکٹر عطش درّانی نے اس کتاب کی خوبیوں کا احاطہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''گیان چند جین کی کتاب ''تحقیق کا فن'' پہلی مبسوط کتاب ہے جو ادبی تحقیق کے اصول اور تکنیک شرح و بسط کے ساتھ بیان کرتی ہے۔ تاہم اس میں عمومی تحقیق کاری کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور جا بجا اُردو کے تحقیقی کاموں سے مثالیں دی گئی ہیں۔ موضوع، خاکہ، مواد، مطالعہ، جائزہ، تسوید، زبان و بیان اور ہیئت اس کے خصوصی ابواب ہیں۔ تدوینِ متن ایک الگ موضوع کے طور پر زیرِ بحث لائی گئی ہے۔ بعض نئی اصطلاحات بھی وضع کی گئی ہیں جن میں تحقیقی تصورات بیان ہوئے ہیں۔''(۹)

''ریسرچ کیسے کریں؟'' بھی اسی سال شائع ہوئی۔ ڈاکٹر نور الاسلام صدیقی کی یہ تصنیف دراصل اُن کے دورِ طالب علمی کی یادگار ہے جس میں تدوینِ متن سمیت عمومی تحقیقی طریقۂ کار کے دیگر پہلوؤں کو روشن کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دہلی اُردو تحقیق کا اہم مرکز رہا ہے۔ آزادی کے بعد بھی دہلی کا یہ تشخص برقرار رہا۔ تقسیم ہند کے بعد تحقیق و فنِ تحقیق کے باب میں یہاں کے محققین نے جو اضافے کیے، اُن کا ایک انتخاب ''آزادی کے بعد دہلی میں اُردو تحقیق'' کے نام سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے مرتّب کر کے اُردو اکادمی، دہلی کے زیر اہتمام شائع کیا۔ اس کتاب کی اشاعت بھی ۱۹۹۰ء میں ہوئی۔ یہ کتاب تحقیق کے حوالے سے دہلی کی اہمیت کو موثر انداز میں نمایاں کرتی ہے۔

بیسویں صدی کی آخری دہائی میں بھی اُردو فنِ تحقیق کی روایت میں بعض منفرد اور قابلِ ذکر اضافے ہوئے۔ اس دوران ''اُردو میں فنّی تدوین''، ''ادبی تحقیق کے اُصول''، ''اصول تحقیق''، ''تصنیف و تحقیق کے اصول''، ''اُردو میں ادبی تحقیق کے بارے میں''، ''تعیّن زمانہ''، ''تحقیق اقبالیات کے مآخذ''، ''تحقیق کے اصول و ضوابط (احادیث نبوّیہ کی روشنی میں)''، ''اصول اور جائزے''، ''تدوین، تحقیق، روایت'' اور ''تحقیقی مقالہ نگاری (طریق کار)'' جیسی کتابیں اُردو اُصولِ تحقیق کی اس روایت کو ثروت مند بناتی ہیں۔

''اُردو میں فنّی تدوین'' دراصل اسی موضوع پر ہونے والے ایک ورک شاپ کے مقالات ہیں جو زیادہ تر تدوین (ایڈیٹنگ) سے متعلق ہیں۔ تاہم ان میں سے بیشتر مضامین چونکہ اُردو تحقیق سے وابستہ افراد نے تحریر کیے ہیں، لہٰذا یہ ادبی تحقیق میں بھی اعتبار رکھتی ہے اور حوالہ جات، اقتباسات، اشاریہ سازی، ابواب بندی اور دیگر طباعتی اور فنّی اُمور میں معاون ہے۔

''ادبی تحقیق کے اُصول'' ڈاکٹر تبسّم کاشمیری کے وہ مضامین ہیں جو ۸۱-۱۹۸۰ء میں لکھے گئے اور رسائل کی زینت بنتے رہے۔ تبسّم کاشمیری کے یہ مضامین اس حوالے سے منفرد ہیں کہ ان میں قدیم و جدید تحقیقی طریقۂ کار کے ڈانڈے ملتے نظر آتے ہیں۔ ''اُصولِ تحقیق'' ڈاکٹر سعید اللہ قاضی کی تالیف ہے، جو ۱۹۹۲ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ یہ کتاب اسلامیات میں تحقیق سرانجام دینے والے طلباء کے لیے تالیف کی گئی ہے، تاہم سندی مقالہ نگاری کی وضاحت کرنے والی یہ کتاب کافی حد تک ادبی محققین کی رہنمائی کا فریضہ بھی سرانجام دے سکتی ہے۔

صرف ۹۲ صفحات پر مشتمل قاضی عبدالقادر کی تصنیف ''تصنیف و تحقیق کے اصول'' اختصار اور جامعیت کی خوبی سے متصف کتاب ہے۔ یہ کتاب بڑے تحقیقی مقالوں کے برعکس صرف ''مضمون نویسی'' کے طریقۂ کار کی وضاحت کرتی ہے، لیکن اسی ذیل میں نوجوان ادبی محققین کو تحقیق کے اہم نکات بھی سمجھاتی ہے۔

قاضی عبدالودود اُردو تحقیق کی دنیا میں منفرد محقق ہیں۔ انھوں نے بغیر کسی شہرت یا پذیرائی کی خواہش کے اہم تحقیقی

کارنامے سرانجام دیے ہیں۔ان کی تحقیقات عموماً طویل مقالات کی صورت میں سامنے آتے رہے۔۱۹۹۵ء میں ان کی ایسے ہی مقالات پر مبنی دو کتابیں ''اردو میں ادبی تحقیق کے بارے میں'' اور ''تعیّن زمانہ'' خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری کی طرف سے شائع ہوئیں، جو اُن کے تحقیقی قد کو نمایاں کرتی ہیں۔نوجوان محققین کی تربیت کے لیے اُن کے یہ مضامین یقیناً ایک تربیتی کورس کا درجہ رکھتے ہیں۔

پاکستان میں اقبالیات کا شعبہ محققین کی توجہ کا خاص مرکز رہا ہے۔ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے ''تحقیق اقبال کے مآخذ'' لکھ کر اقبالیاتی محققین کی سہولت کا اہم فریضہ سرانجام دیا ہے۔اقبالیات تحقیق میں اوّلین وثانوی مآخذ کی مکمل نشاندہی کرنے والی یہ کتاب دراصل اُن کے ایک لکچر کی کتابی صورت ہے، جس کی اشاعت ۱۹۹۶ء میں ہوئی۔

''تحقیق کے اصول وضوابط (احادیث نبویہ کی روشنی میں)'' کرنل (ر) ڈاکٹر عمر فاروق غازی کی کتاب ہے جو اسم با مسمٰی ہے۔ادبی تحقیق کے سلسلے میں بھی اس کی قدر و قیمت موجود ہے اور اس سے بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے۔''اُصول اور جائزے'' مقصود حسنی کی کتاب ہے جو مضامین پر مبنی ہے۔یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔پہلے حصے کے مضامین ادبی تحقیق کے اُصولوں سے متعلق ہیں، جبکہ دوسرے حصے میں تحقیقی وتنقیدی مضامین کو جگہ دی گئی ہے۔مقصود حسنی نے اپنے مضامین میں اختصار کو ملحوظ رکھا ہے اور اصولِ تحقیق کے بعض اہم گوشوں کی نشاندہی کی ہے۔

۱۹۹۹ء میں دو کتابیں شائع ہوئیں۔''تدوین، تحقیق، روایت'' میں شامل رشید حسن خان کے بعض مضامین تدوین کے طریقۂ کار پر روشنی ڈالتے ہیں، جبکہ بعض عملی تحقیقی نمونوں پر مشتمل ہیں۔محمد عارف نے اپنی کاوش کی بنیاد انگریزی کتاب پر رکھی ہے۔یہ کتاب سندی مقالہ نگاری کے تمام مراحل کا احاطہ کرتی ہے اور عملی نوعیت کی مثالوں سے مزیّن، نیز جزئیات نگاری کی خوبصورت مثال ہے۔

کتابوں کے حوالے سے اصولِ تحقیق کی یہ روایت اکیسویں صدی میں داخل ہو کے بھی اسی رفتار سے آگے بڑھ رہی ہے، جس رفتار سے اس سے پہلے کے آخری چند سالوں میں نظر آتی ہے۔بلکہ بعض غیر معیاری اور گائیڈ وسرقہ نما کتابوں کو شمار کیا جائے تو اس میں خاصا اضافہ ہی ہوا ہے۔یہ عرصہ مضامین کے حوالے سے بھی زیادہ زرخیز ہے۔

۲۰۰۰ء کے بعد ''اُردو تحقیق مسائل ومعیار'' ادبی تحقیق سے متعلق پہلی کتاب ہے جو اکیسویں صدی میں اس روایت کو آگے بڑھاتی ہے۔یہ کتاب جامعاتی تحقیقی مقالات پر مبنی ایک فہرست ہے جس کی اشاعت ۲۰۰۱ء میں ہوئی۔اسد فیض کی مرتّبہ اس کتاب میں مقالات کی فہرست کے علاوہ تحقیق وفنِ تحقیق سے متعلق چار مطالعات کو بھی جگہ دی گئی ہے۔

۲۰۰۱ء ہی میں شائع ہونے والی ایک اور کتاب ''مقالہ نگاری کے اصول، مع رہنمائے مطالعہ'' بھی ہے، جو اسلامی علوم کی تحقیق سے متعلق ہے۔مفتی عقیل الرحمٰن کی یہ کتاب دراصل عربی سے ماخوذ ہے، لیکن اپنے مباحث میں ادبی تحقیق سے وابستہ افراد کے لیے بھی افادیت کے پہلو رکھتی ہے۔''تحقیقی مقالہ نگاری'' ایس.ایم.شاہد کی تالیف ہے، جو اسی سال شائع ہونے والی اس موضوع پر تیسری کتاب ہے۔یہ کتاب تعلیمی تحقیق سے سروکار رکھتی ہے، لیکن ادب کے نوجوان راہ نوردان کو بھی مایوس نہیں کرتی۔

۲۰۰۲ء کو چھوڑ کر ۲۰۰۳ء میں تین اہم کتابیں اُردو اُصولِ تحقیق کی روایت کا حصہ بنیں۔رفاقت علی شاہد کی مرتّبہ کتاب ''تحقیق شناسی'' مقالات کا مجموعہ ہے، جس میں چھوٹی بڑی ۳۶ اہم تحریروں کو یکجا کیا گیا ہے۔انہوں نے اس انتخاب میں ضروری حواشی وتعلیقات کا التزام بھی رکھا ہے۔ان کی مرتّبہ اس کتاب کی ایک اور خوبی کتاب کے آخر میں موجود وہ فہرست بھی ہے جو اصولِ تحقیق پر مبنی کتب ومضامین کے ایک قابلِ ذکر سرمائے کی نشاندہی کرتا ہے۔

''اُصولِ تحقیق'' اسی سال منظر عام پر آنے والی اگلی کتاب ہے، جس کی ترتیب وتالیف عبدالحمید خان نے کی ہے۔یہ

کتاب اسلامی تحقیق کے پیشِ نظر علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کی نصابی ضرورتوں کو مدّ نظر رکھ کر تالیف کی گئی ہے۔ تاہم ساڑھے تین سو کے قریب صفحات پر مشتمل یہ کتاب زیادہ تر ادبی تحقیق سے متعلق کتب کی روشنی میں تیار کی گئی ہے، لہٰذا ادبی تحقیق کے ضمن میں بھی پوری طرح اہمیت رکھتی ہے اور مددگار ہے۔

''اُردو تحقیق (منتخب مقالات)'' عطش درّانی نے مرتّب کر کے مقتدرہ قومی زبان کے زیرِ اہتمام اسی سال شائع کی ہے۔ اس مجموعے میں ۲۸ تحریروں کو جگہ دی گئی ہے جو بالغ نظر محققین کی نگارشات ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے تحقیق کے جدید ترین مسائل کی بخوبی وضاحت ہو جاتی ہے۔ اس میں شامل بیشتر مضامین پشاور یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام ''اصولِ تحقیق'' پر منعقدہ ایک سیمینار کے ہیں، جو اِس سے پہلے ''اخبارِ اُردو'' کی زینت بھی بن چکے ہیں۔

ڈاکٹر اسلم ادیب نے بھی تحقیق کے ضمن میں کتاب پیش کی ہے۔ ان کی کتاب ''تحقیق کی بنیادیں'' ۲۰۰۴ء میں شائع ہونے والی ایسی کتاب ہے جو تعلیمی تحقیق کے ذیل میں آتی ہے لیکن ادبی محقق کے لیے بھی کارآمد پہلو رکھتی ہے۔ اس کتاب کی تیاری میں جدید انگریزی کتب سے خاطر خواہ استفادہ کیا گیا ہے، جس کا اندازہ اس کے کتابیات پر ایک نظر دوڑانے سے بخوبی ہو جاتا ہے۔

اُردو اصولِ تحقیق میں جدید سائنسی طریقۂ کار کی طرف وکالت کرنے والی اہم تصنیف ڈاکٹر عطش درّانی کی ''جدید رسمیاتِ تحقیق'' ہے، جو ۲۰۰۵ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب ضخیم ہے اور ادبی اور لسانی تحقیق کے ضمن میں بعض نئے پہلوؤں پر زور دیتی ہے۔ تحقیقی ڈیزائن، فرضیات، تکنیک، مسئلہ، مفروضے، وثوق، جواز اور تحدید وغیرہ جیسے سائنسی تحقیق میں معاون نکات کو اِس کتاب میں اُردو تحقیق کے حوالے سے اہمیت دی گئی ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ تحقیق وہی معتبر ہے جو جدید سائنسی طریقۂ کار کے تحت انجام دی گئی ہو۔ جدید تحقیقی تکنیک یا فن کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''جدید تحقیق کو عام طور پر فن، تکنیک یا اُصول کے حوالے سے بیان کیا جاتا ہے۔ علم کے لحاظ سے یہ ایک سائنس ہے، کیونکہ اس میں سائنسی طریق کار استعمال ہوتا ہے، تاہم جہاں تک اس کے فنی طریق کار کا تعلق ہے، یہ ایک تکنیک ہے جو چند بنیادی اصولوں پر مبنی ہے اور اپنی پیش کش یا اُسلوب کے لحاظ سے یہ ایک فن ہے، کیونکہ استدلال اور بیان فنکارانہ چابک دستی کا تقاضا کرتے ہیں۔''(۱۰)

فنِ تحقیق کی روایت میں ۲۰۰۶ء کا سال بھی مفید رہا۔ اس سال بھی چند کتابیں؛ ''مبادیاتِ تحقیق''، ''تحقیق و تدوین''، ''اُردو تحقیق پنجاب یونیورسٹی میں'' اور ''جامعاتی تحقیق'' اس روایت کا حصہ بن چکی ہیں۔

''مبادیاتِ تحقیق'' ڈاکٹر خوشحال زیدی کی تصنیف ہے، جو دراصل ان کے دورِ طالب علمی کی یادگار ہے۔ طالب علمانہ کوشش ہونے کے باوصف نوجوان محققین کے لیے تو مفید ہے لیکن اہلِ علم کے لیے متاثر کن نہیں۔ دہلی ہی سے اسی سال شائع ہونے والی ایک اور کتاب پروفیسر ابن کنول کی مرتّبہ مجموعۂ مقالات ''تحقیق و تدوین'' بھی ہے۔ اس کتاب میں ۲۵ تحریروں کو جگہ دی گئی ہے، جس میں زیادہ تر اُردو تحقیق سے متعلق ایک سیمینار کے مقالات ہیں۔ اس کتاب میں خالص تحقیقی اصولوں سے بحث کرنے والے مضامین کی تعداد زیادہ نہیں۔

''اُردو تحقیق پنجاب یونیورسٹی میں'' ڈاکٹر سلیم ملک نے مرتّب کی ہے اور ادارۂ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی ہے۔ یہ کتاب پنجاب یونیورسٹی میں ابتداء (۱۹۴۸ء) سے اب تک سند کے حصول کے لیے کی گئی تحقیقات کی فہرست پر مبنی ہے۔ نئے محققین کے لیے موضوع کے انتخاب کے سلسلے میں اس کتاب کی افادیت سے انکار ممکن نہیں۔

اسی سال (۲۰۰۶ء) میں ایک اور فہرست ملتان سے ''جامعاتی تحقیق'' کے عنوان سے سہیل احمد خان نے بھی مرتّب کر کے شائع کی ہے۔ یہ اب تک کی جامع ترین فہرست ہے، جس میں پاکستان، بھارت، ترکی اور بنگلہ دیش کی ساٹھ سے زائد

یونیورسٹیوں کے شعبہ ہائے اُردو میں رجسٹرڈ مقالات کی فہرست شامل کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر اِس فہرست میں ۲۰۰۶ مقالات کا اندراج کیا گیا ہے، جس سے اس کی افادیت روشن ہے۔

اکیسویں صدی کے ان ابتدائی سالوں میں چند کتابیں ایسی بھی شائع ہوئی ہیں جو گائیڈ نما ہیں اور طلباء کی نصابی ضرورتوں کے پیشِ نظر یا تجارتی مقاصد کے لیے مرتّب کی گئی ہیں۔ ایسی کتابوں کا معیار عموماً پست ہوتا ہے، تاہم جو نسبتاً بہتر ہیں اُن میں ''اصولِ تحقیق و تدوین'' از محمد خالد ندیم، ''تحقیق و تدوین'' از غلام عباس ماہو، ''فنِ تحقیق، مبادیات، اصول اور تقاضے'' از رانا سلطان محمود، اور ''اصولِ تحقیق و تدوین'' از صفدر علی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تمام کتابیں نوجوان طلبائے تحقیق کو تو کسی نہ کسی پہلو سے متاثر کرتی ہیں، لیکن تجربہ کار محقق کے لیے اِن کے مواد پر شک کرنا لازم ٹھہرتا ہے۔

اُردو فنِ تحقیق پر مطبوعہ کتب کے اس اجمالی لیکن ارتقائی جائزے [11] سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس روایت کا باقاعدہ آغاز مضامین سے ہوا، لیکن بہت جلد کتابوں کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ بھی شروع ہوا۔ ڈاکٹر خلیق انجم کی ''متنی تنقید'' پہلی باقاعدہ تصنیف ہے جو ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی۔ ''متنی تنقید'' کے بعد اب تک کے اس پورے عرصے میں اس موضوع سے متعلق اب تک ۷۰ کے قریب کتابیں تصنیف کی گئیں، اور سیکڑوں کی تعداد میں مضامین لکھے گئے ہیں۔ اس دوران اُردو محققین کے علاوہ اسلامی علوم، سماجی علوم، ابلاغیات، تعلیم اور لائبریری سائنس وغیرہ سے وابستہ محققین نے بھی اصولِ تحقیق کے حوالے سے اُردو زبان میں کتب و مضامین پیش کر کے اس روایت کو بالواسطہ فائدہ پہنچایا اور وسعت دی۔

اُردو اصولِ تحقیق کے ضمن میں کتب کے اس مختصر جائزے کے بعد ذیل میں چند ایسے نکات کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جو اس جائزے سے مترشح ہوجاتے ہیں:

۱۔ اُردو اُصولِ تحقیق کی روایت کا آغاز مضامین کی صورت میں ہوتا ہے، جبکہ کتابوں کا باقاعدہ سلسلہ کچھ عرصے بعد شروع ہوا۔

۲۔ اُردو اُصولِ تحقیق کی اس روایت نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں اپنی تشکیل وارتقاء کی منازل طے کیں اور مضامین و کتب کی اشاعت کا یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

۳۔ اس موضوع سے متعلق کتابی صورت میں کل سرمایہ ۷۰ سے زائد مطبوعات پر مشتمل ہے، جن میں مستقل کتابیں، مجموعۂ مقالات، دیگر علوم سے متعلق کتب، سیمناروں اور رسائل کے نمبر، عمومی سندی وغیر سندی جائزوں، گائیڈ نما کتابوں، پمفلٹ نما کتابوں اور اس موضوع کو جزوی طور پر برتنے والی کتابیں شامل ہیں۔

۴۔ اُردو فنِ تحقیق کی یہ روایت ابتدا میں محدود تھی، لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے خاصی پھیل چکی ہے۔ خاص کر نصابی ضرورتوں کے لیے لکھی گئی کتب، جن میں معیاری، نیم معیاری اور گائیڈ نما شامل ہیں، کی بڑی تعداد بعد کے برسوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔

۵۔ کتابوں کے دوش بدوش مضامین و مقالات کی ایک مستقل روایت، جس میں ہر نوعیت کی تحریریں مل جاتی ہیں، اس کے علاوہ ہے، جن کی تعداد سیکڑوں میں ہے اور ان سے مزید درجنوں کتابیں مرتّب کی جاسکتی ہیں۔

۶۔ ان کتابوں میں اُردو اصولِ تحقیق کے تمام نکات کو بیان کیا گیا ہے۔ تحقیق کے جدید و قدیم اُصول، تحقیق کے مسائل، تدوینِ متن، تحقیقات کے جائزے، مقالوں کی فہرستیں، تحقیقی ادارے، اہم محققین کی تحسین، غرض تمام اہم پہلوؤں کا ان کتابوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔

۷۔ المختصر! اُردو فنِ تحقیق پر کتابی صورت میں دستیاب یہ سارا مواد اتنا ہے کہ اس کو تسلی بخش قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ دستیاب ہونے والے اس تمام سرمایے کو معیاری نہیں کہا جاسکتا۔

حوالہ جات

۱۔ عطش درّانی، ڈاکٹر: ۲۰۰۵ء، ص ۱۵
۲۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: ص ۲۲ (نیا ایڈیشن)
۳۔ عطش درانی، ڈاکٹر: ۲۰۰۵ء، ص ۱۶
۴۔ کلب عابد، مولانا پروفیسر: ص ۱۴
۵۔ گیان چند، ڈاکٹر: ص ۴
۶۔ ایضاً: ص ۴
۷۔ سلطانہ بخش، ڈاکٹر ایم: ص ۲۰ (ج اوّل)
۸۔ عقیل، معین الدین، ڈاکٹر: ۱۹۸۵ء، ص ۴۱
۹۔ عطش درّانی، ڈاکٹر: ۲۰۰۵ء، ص ۱۷
۱۰۔ ایضاً: ص ۲۸
۱۱۔ یہ جائزہ ۲۰۰۶ء تک احصاً کرتا ہے۔

فہرستِ اسناد

- ابنِ کنول، پروفیسر (مرتّب) **تحقیق وتدوین**، کتابی دنیا، ۱۹۵۵ء، ترکمان گیٹ، دہلی مئی ۲۰۰۶ء
- اختر، ڈاکٹر ش **تحقیق کے طریقہ کار**، سینٹر فار سائنٹفک سٹڈی اینڈ کلچر، رانچی، س۔ن
- ادیب، سلیم ڈاکٹر **تحقیق کی بنیادیں**، بیکن بکس، ملتان ۲۰۰۳ء
- اُردو سوسائٹی، **رہبر تحقیق**، شعبہ اُردو، لکھنؤ یونیورسٹی، لکھنؤ، ۱۹۷۶ء
- اسد فیض، **اُردو تحقیق مسائل ومعیار**، ہم عصر پبلی کیشنز، ملتان، ۲۰۰۱ء
- تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، **ادبی تحقیق کے اصول**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء
- حسنی، مقصود، **اُصول اور جائزے**، قصور، پاکستان، ۱۹۹۸ء
- خلیق انجم، ڈاکٹر، **متنی تنقید**، خرام پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۶۷ء؛ انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی، ۲۰۰۶ء (نیا ایڈیشن)
- خوشحال زیدی، **مبادیاتِ تحقیق**، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء
- درّانی، عطش ڈاکٹر (مرتّب)، **اُردو تحقیق (منتخب مقالات)**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء
- درّانی، عطش ڈاکٹر، **جدید رسمیاتِ تحقیق**، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۵ء
- راہی، اعجاز ڈاکٹر (مرتّب)، **روداد سیمینار اُصولِ تحقیق**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۱۹۸۶ء
- راہی، اعجاز ڈاکٹر (مرتّب) **تحقیق اور اُصولِ وضع اصطلاحات پر منتخب مقالات**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۱۹۸۶ء
- رشید حسن خان، **ادبی تحقیق، مسائل اور تجزیہ**، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۹ء؛ اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۰ء
- رشید حسن خان، **تدوین، تحقیق، روایت**، اے ایس پرنٹرز، نئی دہلی، ۱۹۹۹ء
- سعید اللہ، ڈاکٹر قاضی، **اُصولِ تحقیق**، این بی پرنٹرز، پشاور، ۱۹۹۲ء
- سلطانہ بخش، ڈاکٹر ایم (مرتّب)، **اُردو میں اصولِ تحقیق ''انتخابِ مقالات''**، (جلد اوّل)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۱۹۸۶ء
- سلطانہ بخش، ڈاکٹر ایم (مرتّب)، **اُردو میں اصولِ تحقیق ''انتخابِ مقالات''**، (جلد دوم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون

١٩٨٦ء

- سلیم ملک، ڈاکٹر محمد (مرتّب)، **اُردو تحقیق پنجاب یونیورسٹی میں**، ادارۂ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، جون ٢٠٠٦ء
- سہیل عباس خان (مرتّب)، **جامعاتی تحقیق (فہرست مقالات)**، شعبۂ اُردو بہاءالدین زکریا یونیورسٹی
- شاہد، ایس ایم، **تحقیقی مقالہ نویسی کا فن**، مجید بک ڈپو، لاہور، ٢٠٠١ء
- شاہد، رفاقت علی (مرتّب)، **تحقیق شناسی**، القمر انٹر پرائزز، لاہور، ٢٠٠٣ء
- شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، **مقالات انجمن اساتذہ اُردو، جامعات ہند**، انجمن اساتذہ اُردو (ہند)، دہلی، ستمبر ١٩٦٧ء
- شہباز حسین (مرتّب)، **تدوینِ متن کے مسائل**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ١٩٨٢ء
- عابد، کلب مولانا پروفیسر، **عماد التحقیق**، شعبۂ دینیات، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ١٩٧٨ء
- عارف، پروفیسر محمد، **تحقیقی مقالہ نگاری (طریقِ کار)**، ادارہ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ١٩٩٩ء
- عبدالحمید خان (ترتیب و تالیف)، **اُصولِ تحقیق**، نیشنل بک فاؤنڈیشن، وزارتِ تعلیم حکومتِ پاکستان، ٢٠٠٣ء
- عبدالرزاق قریشی، **مبادیاتِ تحقیق**، ادبی پبلشرز، بمبئی، ١٩٦٨ء
- عبدالستار دلوی، ڈاکٹر (مرتّب)، **ادبی اور لسانی تحقیق اُصول اور طریقِ کار**، شعبۂ اُردو، بمبئی یونیورسٹی، بمبئی، ١٩٨٤ء
- عبدالقادر، ڈاکٹر قاضی، **تصنیف و تحقیق کے اصول**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ١٩٩٢ء
- عبدالودود، قاضی، **اُردو میں ادبی تحقیق کے بارے میں**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ١٩٩٥ء (مرتّبہ)
- عبدالودود، قاضی، **تعیّن زمانہ**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ١٩٩٥ء (مرتّبہ)
- عقیل الرحمٰن، مفتی، **مقالہ نگاری کے اُصول مع رہنمائے مطالعہ**، مکتبہ ارسلان، اُردو بازار، کراچی، جولائی ٢٠٠١ء
- عقیل، معین الدین، ڈاکٹر، **اُردو تحقیق صورتِ حال اور تقاضے**، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ٢٠٠٨ء
- عقیل، معین الدین، ڈاکٹر، **پاکستان میں اُردو تحقیق، موضوعات اور معیار**، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ١٩٨٧ء
- علوی، تنویر احمد، ڈاکٹر، **اُصولِ تحقیق و ترتیبِ متن**، دہلی یونیورسٹی، نئی دہلی، ١٩٧٧ء؛ سنگت پبلی کیشنز، لاہور، ٢٠٠٣ء
- علوی، تنویر احمد، ڈاکٹر، **آزادی کے بعد دہلی میں اُردو تحقیق**، اُردو اکادمی، دہلی، مارچ ١٩٩٠ء؛ طبع دوم، ٢٠٠٢ء
- عمر فاروق، ڈاکٹر کرنل (ر) غازی، **تحقیق کے اُصول وضوابط (احادیث کی روشنی میں)**، فاران کمیونی کیشنز، لاہور، اگست ١٩٩٨ء
- فرحت حسین، سیّد (مرتّب)، **ہندوستان کی یونیورسٹیوں میں اُردو تحقیق**، ماہنامہ ''کتاب گھر''، جامعہ نگر، نئی دہلی، اپریل ١٩٧٦ء
- فضل حق، ڈاکٹر (مرتّب)، **فنِ خطاطی و مخطوطہ شناسی**، شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، نئی دہلی، مئی ١٩٨٢ء
- گیان چند، ڈاکٹر، **تحقیق کا فن**، اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ، ١٩٩٠؛ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اوّل، ١٩٩٠ء؛ طبع دوم، ٢٠٠٢ء
- **مجموعۂ مقالات، حافظ محمود شیرانی سمینار کے مقالات**، بہار اُردو اکادمی، پٹنہ، ١٩٨٢ء
- معین الرحمٰن، ڈاکٹر سیّد، **اُردو تحقیق یونیورسٹیوں میں**، یونیورسل بکس، لاہور، جنوری ١٩٨٩ء
- ناز، ڈاکٹر ایس ایم، **اُردو میں فنّی تدوین**، ادارہ تحقیقاتِ اسلامی، اسلام آباد، ١٩٩١ء
- نذیر احمد، ڈاکٹر، **تصحیح و تحقیقِ متن**، شعبۂ اُردو، بمبئی یونیورسٹی، بمبئی، ١٩٨٨ء
- نورالاسلام صدیقی، **ریسرچ کیسے کریں؟**، شاد پبلی کیشنز، نئی دہلی، ١٩٩٠ء
- ہاشم، سیّد محمد، **تحقیق و تدوین**، شعبۂ اُردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ١٩٧٨ء

ڈاکٹر نفیس اقبال

مرآت العاشقین: تعارف و تجزیہ

"Mirat -ul-Ashiqeen" is a book of great importance in the field of "Mulfoozat" literature.(teachings of sufism based on sufi saints speeches for the benefits of dervaish followers). This book is focused on expanding upon the specific terminology used in the following two sufism books "Fath-ur-Rabbani"and "Miraat-ul-Arifeen". Another important aspect of this book is the easily comprehendable writing style and diction which is useful for the reader.Various sayings and poetry of sufis have been employed in this regard in order to answer the queries and debates of mysticism .This book also throws light on the unique spiritual relationship of the saint and his follower .The tradition of composing "mulfoozat" based on sufi"majlis" (gathering) is ancient and commendable.

مرآت العاشقین سید شیر محمدؒ شاہ گیلانی کے ملفوظات طیبّات پر مشتمل رسالہ ہے جو امام جلوی پیر غلام محمدؒ صاحب کی تالیفِ لطیف ہے۔ یہ رسالہ پہلی بار شوال المکرّم 1386ھ میں اشرف پریس لاہور سے شائع ہوا۔ 92 صفحات پر مشتمل یہ رسالہ لمبائی چوڑائی کے لحاظ سے بھی بہت مختصر ہے۔ مرآت العاشقین کے آغاز میں قبلہ امام جلوی پیر غلام محمدؒ صاحب نے اپنا تعارف کروایا ہے اور بڑے عجز وانکسار کے ساتھ خود کو حضرت سید شیر محمدؒ قادری کا غلام اور خادم بتایا ہے جو حضرت سید قطب علی شاہؒ بخاری کے خلیفۂ اعظم ہیں۔

قبلہ امام جلوی پیر غلام محمدؒ، سید شیر محمدؒ شاہ کے مریدِ خاص اور خلیفہ ہیں۔ وہ مرآت العاشقین کو گنجینۂ اسرارِ الٰہی اور خزینۂ انوارِ نامتناہی لکھ کر اپنے پیر کامل سے عقیدت کا اظہار کرتے ہیں اور مرآت العاشقین کا سببِ تالیف لکھتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ”سن تیرہ سو تینتالیس ماہِ شوال المکرّم کی انتیسویں تاریخ پنجشبہ کی رات کو خواب میں جناب قطب الاقطاب سرتاج اولیاء حضرت دادا پیر دستگیر سید قطب علی شاہؒ صاحب بخاری کا حضور پرنور نصیب ہوا اور بوقتِ برخواست مجلس ارشاد فرمایا کہ جب اپنے پیر دستگیر کی خدمتِ اقدس میں قدمبوس حاصل کیا کرو تو قلم دولت لیکر جو کچھ ہمارے متعلق کلام ہو یا دیگر مسائل زبان درفشاں سے سنو تحریر کرتے رہا کرو۔ بندہ نے عرض کیا کہ اگر کوئی لفظ مبارک یاد سے فراموش ہو جائے تو اس کے مضمون کے بعد مجلس کے مناسب کلام موزوں تحریر کرلوں تو کمالِ شفقت سے اجازت فرمائی۔“(۱)

اس کے بعد لکھتے ہیں کہ بعد ازاں بوقت اشراق جب حضرت سید شیر محمدؒ صاحب دولت سرائے سے باہر رباط میں تشریف لائے تو ان کے سامنے خوابِ مذکور عرض کیا گیا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ارشاد فرمایا کہ ”اس حکم کی تعمیل عین فرض ہے“(۲)

مذکورہ بالا خواب میں اپنے پیر اور دادا پیر کیلئے لکھے گئے القابات سے ملفوظات کے مصنف قبلہ امام جلویؒ کی عقیدت و محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ ویسے بھی ادب محبت کے قرینوں میں پہلا قرینہ ہے اور ملفوظات لکھنے والا بھی خوش نصیب ہوتا ہے۔ بابا فریدؒ لکھتے ہیں:

''خوش نصیب ہے جو اپنے پیر کے الفاظ گوشِ ہوش سے سُنتا اور انہیں لکھ لیتا ہے''(۳)

ملفوظات لکھنے کا رواج بھی ہے اور اسے سعادت بھی سمجھا جاتا ہے مولوی سید صباح الدین عبدالرحمٰن اپنے مضمون ''خواجگانِ چشت کے ملفوظات کی صحت'' میں لکھتے ہیں:

''افضل الفوائد مرتبۂ امیر خسروؒ میں ہے کہ ملفوظات کو جمع کرنے کا دیرینہ رواج ہے اور یہ بڑی سعادت سمجھی جاتی ہے چنانچہ حضرت نظام الدین اولیاءؒ کی زبانی یہ بیان ہے کہ جب مرید اپنے پیر کی خدمت میں حاضر ہو تو جو کچھ اپنے پیر سے سنے اس کو قلمبند کرلے کیونکہ اس کے ہر حرف کے بدلے بہشت میں اس کیلئے ایک قصر تیار ہوگا۔''(۴)

مرآت العاشقین میں مجلسِ اول سے نہم تک نو مجالس کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان مجالس میں حاضر ہونے والے مریدوں کا ناموں کے ساتھ تذکرہ ہے۔ ہر مجلس کی تاریخ، دن اور وقت بھی درج کیا گیا ہے جیسے مجلسِ اول کا حال درج کرتے ہوئے پیر غلام محمدؒ جلوآنوی لکھتے ہیں:

''بتاریخ یکم ذوالحجہ 1343 ہجری بروز جمعہ بعد نماز عصر جناب غوثیت مآب حضرت پیر دستگیر مسجد سے رباط میں تشریف لائے۔ سید احمد شاہ و مولوی وریام الدین ومیاں غلام محمدؒ ومیاں احمد دین ودیگر تمام حلقہ بگوشانِ درگاہ حاضرِ خدمت تھے۔ مجلس آراستہ ہوئی۔''(۵)

دوسری مجلس میں حضرت سید غلام رسول شاہ کا ذکرِ خیر ہے جو سید شیر محمدؒ شاہ گیلانیؒ کے صاحبزادے تھے۔ پیر کی اولاد سے محبت کا یہ عالم ہے کہ صاحبزادہ صاحب کیلئے ''خسروِ خوباں و سلطانِ محبوباں رشکِ مہر و ماہ'' جیسے القاب استعمال کئے۔ صاحبزادہ صاحب کے ذکر کے ساتھ باقی حاضرینِ مجلس کیلئے ''تمام حلقہ بگوشانِ درگاہ'' لکھا ہے اور دوسری مجلس کے بعد باقی تمام مجالس میں صرف تمامی یا تمام حلقہ بگوشانِ درگاہ ہی لکھا ہوا ملتا ہے۔

پہلی مجلس میں پیر غلام محمدؒ جلوآنوی کو ''فیض سبحانی'' پڑھنے کا حکم دیا گیا۔ فیض سبحانی ترجمہ ہے ''فتح الربانی'' کا جو حضرت محی الدین عبدالقادر جیلانیؒ کی تصنیف ہے۔ حضرت سید شیر محمدؒ قادریؒ نے فیض سبحانی کی شرح کرتے ہوئے جو کلمات طیبات ادا کئے، اُن کا ذکر اس مجلس میں ہے ''حکم کے خادم اور علم کے طالب بنو تم پر تمام علوم کھل جائیں گے''(۶)

ان کلمات کی تشریح کرتے ہوئے حضرت سید شیر محمدؒ قادریؒ فرماتے ہیں:

''حکم سے مراد شریعت ہے اور علم سے مراد معرفت ہے۔ طالبِ صادق کو چاہیے کہ ظاہر شریعت کا پابند اور باطن معرفت میں خرسندر ہے تاکہ ظاہری و باطنی کمال حاصل ہو۔'' پھر فرمایا کہ عارفوں کا قول ہے کہ ایک ہاتھ میں شریعت کا شیشہ ہو اور دوسرے ہاتھ میں عشق کی آہرن ہو اور طالبِ یار اس طرح ہوشیار ہے کہ نہ شیشہ ٹوٹنے پائے اور نہ آہرن ہاتھ سے جائے۔''(۷)

اس شرح کے بعد فارسی اشعار ہیں اور پھر اس قول ''شرع کو سیکھ کر سب سے الگ ہو جا پھر اگر تو خواص میں ہوگا تو خدا تجھ کو اپنے علم پر مطلع کردے گا'' کی شرح اس طرح کی ''فقہ ظاہر کا سیکھنا اور مخلوق سے قطع تعلق کرنا عوام کا کام ہے اور علومِ اسرارؒ الٰہی پر مطلع ہونا اور مخلوق کو ملنا اور راہنمائی کرنا خاصانِ خدا کا شان ہے''(۸)

خلوص کے بارے میں فرماتے ہیں کہ ''خلوت دل'' سے ہونی چاہیے نہ کہ تن سے جیسا کہ کسی عارف نے فرمایا ہے۔

چلّے میں بیٹھے جائے کے اور من پھرے ہے ہر کہیں
پر دل تو چلّے میں نہیں جو تن ہوا تو کیا ہوا

''کنوئیں نے جب کھودے جانے کے وقت کدال پھاؤڑوں کو برداشت کرلیا تو اس سے پانی کا چشمہ نکل آیا اوراُس کے قریب مسافر اور قافلے ٹھہرنے لگے''(۹)

فیض سبحانی کے ان جملوں کی وضاحت کرتے ہوئے قبلہ عالم (سید شیر محمدؒ قادری کیلئے استعمال ہوا ہے) نے فرمایا:

''کنوئیں سے مراد انسان کا دل ہے اور کدال اور پھاؤڑوں سے ذکر اور فکر مراد ہے۔ جب طالبِ صادق ریاضت مجاہدہ اور ذکر وفکر سے دِل کی درستی میں مشغول ہوتا ہے تو دل سے اسرارِ الٰہی اور علومِ لدنی کا چشمہ نکل آتا ہے۔ تب طالبان اسرارِ ربّانی اور عاشقان انوارِ سُبحانی اور تمام عوام خاص بصدق دل واخلاص سعادت ابدی اور دولتِ سرمدی حاصل کرنے کے واسطے اس کے پاس جمع ہوتے ہیں۔''(۱۰)

مرآۃ العاشقین میں ''مرآت العارفین'' اور ''فتح الربانی'' کے اقوال کی تشریح کی گئی ہے۔ دوسری مجلس میں بھی فیض سبحانی پڑھنے کا ارشاد فرمایا گیا اور پیر کامل یعنی قبلہ عالم نے اس قول کی وضاحت کی: ''تمام چیزیں خدا کی تحریک سے متحرک اور اسی کے ٹھہرانے سے ٹھہری ہوئی ہیں'' وضاحت میں فرمایا:

''بس یہی ایک حرف کافی ہے۔ جو اس بات پر یقین کرتا اور مان لیتا ہے وہ قضاوقدر کے رارز کو پہچان لیتا ہے'' پھر حدیثِ قدسی کا ذکر کیا کہ ''بغیر حکم الٰہی ایک ذرّہ بھی جنبش نہیں کرتا۔ پس طالبِ صادق کو چاہیے کہ تمام حرکات وسکنات اور اقوال وافعال عوالم میں فعلِ الٰہی کا معائنہ کرے......اور تمام ذواتِ موجودات میں ذاتِ حق سبحانہ کا مشاہدہ کرے تاکہ فنافی الذات کا مقام حاصل ہو۔''(۱۱)

توحید کے سلسلے میں حضرت شیر محمد گیلانی فتح پوری نے حضرت شمس تبریز کے فرمان کو دہرایا کہ ''جہاں توحید ہے وہاں کُن مکُن کا کیا کام''(۱۲)

احکامِ شریعت پر محکم اور مضبوط رہنے کے سلسلے میں حضرت محمد گیسودرازؒ کی مثال دی کہ وہ تیس سال تک کمال مستی اور استغراقِ ہستی کے باوجود احکامِ شریعت کے پابند رہے اگرچہ مریدان کو وضو کراتے اور مسجد میں لے جاتے۔ اس سلسلے میں قبلہ عالم فرماتے ہیں:

''طالبِ صادق کو چاہیے کہ ظاہر میں خلق کے ساتھ اور باطن میں حق کے ساتھ رہے تاکہ شریعت اور حقیقت دونوں جمع ہو جائیں ظاہر سرتاپا سنت اور باطن سربسر توحید ہو یعنی ظاہر شریعت میں شاد اور باطن سب سے آزاد ہو''(۱۳)

مجلسِ سوم میں وجد اور شوق کا ذکر کیا گیا ہے قبلہ عالم ''فیض سبحانی'' کے اس قول ''اللہ تعالیٰ جب کسی بندہ سے محبت رکھتا ہے تو اس کے قلب میں وجد اور اپنا شوق ڈال دیتا ہے''(۱۴) کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ فقیری یہی وجد ہے اور یہ شعر پڑھتے ہیں۔

علم ظاہر سربسر ہے قیل وقال
علم باطن سربسر ہے وجد و حال

وجد وحال کی کئی مثالیں بھی اس مجلس میں دی گئیں۔ بایزید بسطامیؒ سے کلمات عجیبہ حالتِ وجد میں ظاہر ہوئے اور اسی طرح اکثر اولیائے کرام حالتِ وجد میں کلمات بلند کہہ گئے جیسے ذوالنون مصریؒ، ابوبکر شبلیؒ اور ابوبکر واسطیؒ وغیرہ لیکن قبلہ عالم دوست کے راز کے غماز کو قابلِ اعتبار ولائقِ اسرار نہیں سمجھتے اور فرماتے ہیں:

''اسرارِ الٰہی اغیار کے روبرو اظہار کرنا سخت گناہ بلکہ کفر ہے کہ افشاء اسرار الرّبُوبیۃ کفر'' یعنی ربوبیت کا راز ظاہر کرنا کفر ہے''(۱۵)

مجلس چہارم میں فرمایا کہ نفع ونقصان کے متعلق مخلوق سے امید وخوف رکھنے والا سخت گنہگار اور لعنت کا سزاوار ہے کیونکہ خلقت خود مجبور اور بے اختیار ہے پس امید وبیم خداوند کریم سے چاہیے نہ کہ اپنی جیسی مخلوق سے''(۱۶)

اس مجلس میں نفس کی اصلاح کیلئے اور بھی موضوعات زیرِ بحث آئے جیسے حرص کی دوری کو بادشاہی قرار دیتے ہوئے فرمایا:

''انسان حرص سے دور ہے تو شہنشاہ اور نُور ہے اور اگر حرص میں گرفتار ہے تو کتے سے بھی خوار ہے''(۱۷)

فنافی اللہ ہو جانے والے کی حفاظت خود خدا کرتا ہے۔ فرمایا:

''جو شخص اپنی ہستی سے فنا اور ذاتِ حق کے ساتھ بقا حاصل کر لیتا ہے تو اللہ تعالیٰ اس کی حرکات وسکنات اور تمام حالات کا حافظ ونگہبان ہو جاتا ہے۔''(۱۸)

مجلس پنجم میں ''جس نے خدا کے محبّ کو دیکھا اس نے سب کچھ دیکھ لیا'' کی شرح میں فرمایا:

''محبّ کو دیکھنے والے کا یہ حال ہے تو محبوب کے دیکھنے والے کو کیا کمال حاصل ہوگا'' اور پھر فرمایا ''اولیاء کا دیکھنا عین خدا کا دیکھنا ہے پس طالبِ صادق کو چاہیے کہ تصور پیر میں ہر دم مشغول رہے تاکہ صورت سے معنی کی طرف ترقی کر جائے اور پیر کامل کا شان کماھقہٗ نظر آئے۔''(۱۹)

ادراک کے مطابق مقام متعیّن ہونے کے بارے میں فرمایا:

''تمام منزلیں ادراک میں ہیں۔ جہاں تک کسی کا ادراک ہے وہی اس کا مقام ہے''(۲۰)

چیزوں کو جاننے کیلئے خدا کی معرفت کو ضروری قرار دیا۔ فرمایا:

''خدا کا وصال اس کی معرفت ہے جس نے خدا کو پہچان لیا اس نے سب کچھ جان لیا اس لئے کہ کوئی چیز انسان کے علم سے باہر نہیں جس چیز کا نام لے گا اس کو پہلے جان لیگا۔''(۲۱)

عارفین کہتے ہیں کہ دیدارِ الٰہی دنیا میں دل کی آنکھ سے حاصل ہوتا ہے نہ کہ سر کی آنکھ سے مگر غلبہ حال کے وقت ایسا معلوم ہوتا ہے گویا سر کی آنکھ سے دیکھ رہا ہے حالانکہ مشاہدہ بصیرت نے کیا مگر عارف نے سمجھا کہ وہ بصر ظاہری سے دیکھ رہا ہے۔

بقول سید شیر محمدؒ شاہ گیلانی:

''عارف اس مقام تک پہنچ جاتا ہے کہ بصر اور بصیرت ایک ہو جاتے ہیں اور ظاہر وباطن یکرنگ ہو کر صورت و معنی کا امتیاز درمیان سے اٹھ جاتا ہے اور دل اور ظاہری آنکھ کا دیکھنا یکساں ہو جاتا ہے''(۲۲)

اس مجلس میں فقر کا ذکر بھی ہوا اور حیرت کا بھی۔

حیرت کی دو قسمیں ہیں۔ حیرت مذموم اور حیرت محمود۔ حیرت معرفت سے حاصل ہوتی ہے جس قدر معرفت زیادہ ہو اسی قدر حیرت بڑھتی ہے۔ معرفت کی حقیقت حیرت ہے۔ شبلیؒ کا قول ہے کہ معرفت حیرت کی ہمیشگی ہے اور جب حیرت کمال کو پہنچ جاتی ہے تو علم حاصل ہوتا ہے اس لئے عارفین فرماتے ہیں اے متحیروں کے راہنما مجھے حیرت میں زیادہ کر اور الٰہی اپنی ذات میں میری حیرت کو بڑھا۔ پس مقام حیرت میں عارف اپنی ہستی اور نیستی سے بےخبر ہو جاتا ہے یہانتک کہ خدا تعالیٰ اس کو اپنا علم عطا فرماتا ہے جس سے وہ خدا تعالیٰ کو پہچان لیتا ہے اور عرفت ربی بربی کی حقیقت منکشف ہو جاتی ہے تب اس کی ذات اور صفات کو اپنی ذات اور صفات میں پاتا ہے اس وقت من عرف نفسہ فقد عرف ربہ کا معنی کھل جاتا ہے۔ (۲۳)

مجلس ششم میں دو دائروں کا ذکر ملتا ہے۔ وہ دو دائرے یہ ہیں:

1- دائرہ ہویت 2- دائرۃ النون والقلم ومایسطرون

دائرہ ہویت میں برائے تفہیم عوام سہ مراتب احدیت، واحدیت اور برزخ جامع کا ذکر ہے۔ اس میں قوس واحدیت چار اقسام پر منقسم ہے یعنی وجود و علم و نور و شہود، دائرۃ النون والقلم و مایسطرون میں مذکور مراتب کی وضاحت کی ہے۔ یہ دائرہ دو قوسوں پر منقسم ہے ان قوسِ احدیت میں اور قلم قاب قوسین وحدت میں اور و مایسطرون قوسِ واحدیت میں ثابت فرمایا اور وہ یہ ہے۔

دائرۃِ النون والقلم ومایسطرون

دائروں کی وضاحت کرنے کے بعد مجلس میں رسالہ مرآت العارفین پڑھنے کا حکم دیکر بحرالحقائق سید شیر محمد شاہ گیلانی فتحپوری مرآت العارفین کے بارے میں فرماتے ہیں:

> ''اس کی فہمید عوام کی عقل سے بعید ہے۔ ہاں اگر کسی کو سمجھ نہ آئیگی تو نجات تو ضرور ہو جائیگی جیسا کہ امام غزالیؒ فرماتے ہیں کہ جب تو صوفیہ کرام کا کلام سنے تو انکار مت کر بلکہ آمنا کا سر ہلا تا کہ سر ہلانے والوں میں شمار ہو کر تیری نجات ہو جائے۔''(۲۴)

اسی مجلس میں انسانِ کامل، صور علمیہ اور اعیانِ ثابتہ کی وضاحت کی گئی۔ صاحبِ کتاب کے مطابق اعیانِ ثابتہ آئینوں کی مانند ہیں اور اعیانِ خارجیہ ان کے عکوس ہیں۔ پس عالم حق تعالیٰ کی صورت ہے جو اس کے علم کے آئینہ میں ظاہر ہے اور حق تعالیٰ اپنے علم میں سوائے اپنے کسی کو نہیں دیکھتا اس سلسلے میں صاحب مرآت العاشقین بطریق تمثیل فرماتے ہیں:

> ''اگر کوئی شخص کسی محل یا مکان میں داخل ہو کہ جس میں آئینہ ہائے خورد وکلاں ہر طرف چسپاں ہوں تو وہ ہر آئینہ میں اپنی صورت کا مشاہدہ کرے گا آئینہ صغیر میں صغیر کبیر میں کبیر راست میں راست کج میں کج اور باوجود اس کے ان تمام سے مثشنا ہے۔ اگر وہ آئینے توڑ دیئے جائیں تو اس شخص کا کوئی نقصان نہیں ہوتا اور نہ ان عکوس کی کثرت سے شخص کی وحدت میں خلل آتا ہے۔ اسی طرح ذاتِ خدا ہر شے میں جلوہ نما ہے اور باوجود اس کے ہر قسم کے نقص و زوال سے منزہ و مبرا ہے...... جس طرح بے حساب پانی کے پیالوں میں آفتاب نظر آتا ہے اور اس سے آفتاب ٹکڑے ٹکڑے نہیں ہو جاتا اور نہ اس میں داخل ہو جاتا ہے اسی طرح واجب الوجود ہر شے میں موجود ہے اور اس سے اللہ کی ذات میں حلول ثابت نہیں ہوتا جس طرح آفتاب کا نور ہر پاک و پلید مقام پر چمکتا ہے اور اس کے نور میں کسی طرح کی پلیدی یا زیادہ پاکی واقع نہیں ہوتی اسی طرح اس کی ذات کے نور کا ہر شے میں ظہور ہے اور اس سے اس کی ذات کو کوئی نقص یا نیا کمال حاصل نہیں ہوتا۔''(۲۵)

لوحِ محفوظ کو اللہ تعالیٰ نے اپنی قدرتِ کاملہ کے ساتھ اپنے علم قدیم سے نکالا جیسا کہ عارفین فرماتے ہیں کہ لوحِ محفوظ کا علم اللہ تعالیٰ کے علم سے ایک جز ہے جس کو اللہ تعالیٰ نے اپنی حکمت کاملہ کے قانون کے موافق جاری کیا ہے اور بعض کے نزدیک یمین ویسار سے صفات جمال وجلال مراد ہیں۔ بعض مشائخ کے نزدیک نفسِ کل سے مراد لوحِ محفوظ ہے۔ اصطلاحات صوفیہ میں ہسبا اس شے کا نام ہے جس میں حق سبحانہٗ نے صورتِ عالم کو ظاہر فرمایا ہے اور اس کو ہیولیٰ بھی کہتے ہیں اور ہیولیٰ کے معنی ہر شے کا مادہ اور ہر شے کی اصل ہے۔(۲۶)

اس مجلس میں لوحِ محفوظ، نفسِ کل اور ہبا جیسی اصطلاحاتِ صوفیا کی وضاحت کے ساتھ انسانِ کامل کا بھی ذکر کیا گیا اور انسانِ کامل کو تمام افلاک وکواکب وعناصر ومولدات ثلثہ معدنیات ونباتات اور جنت ودوزخ وحور وقصور اور تمام مخلوقات کے ظہور کا سبب بتایا۔ انسانِ کامل کو خلاصۃ الموجودات قرار دیا اور فرمایا کہ اگر انسانِ کامل کا نور نہ ہوتا تو حق اور عالم کا ظہور نہ ہوتا۔(۲۷)

مجلس ہفتم میں مرآت العارفین پڑھی گئی اوراس کی شرح کی گئی۔اس مجلس میں اعیانِ ثابتہ پرتفصیلاً گفتگو ہے اوراس سلسلے میں ابنِ عربیؒ اورعبدالکریم جیلیؒ کے حوالے بھی ہیں۔

اعیانِ ثابتہ کے دواعتبار ہیں ایک اعتبار سے وہ اسماء کی سی صورتیں ہیں اور دوسرے اعتبار سے اعیانِ خارجیہ کے حقائق ہیں اعیانِ ثابتہ اوّل اعتبار سے مثل ابدان کے ہیں جوارواح کیلئے ہوتے ہیں اور دوسرے اعتبار سے وہ مثل ارواح کے ہیں جوابدان کیلئے ہوتے ہیں اوراعیانِ ممکنہ کی بھی دوقسمیں ہیں ایک اعیانِ جوہری دوسرے اعیانِ عرضی پیش کی بجائے کل اعیان جوہری ہمیشہ متبوع ہیں اور اعیانِ عرضی ہمیشہ تابع اوراعیان جوہری وعرضی سے ہرقسم جنسِ اعلیٰ اور اسفل اور اوسط کے اعیان کی طرف منقسم ہیں اوران سے ہرجنس بے شماردانوں کی طرف منقسم ہیں اورانواع اصناف کی طرف منقسم ہیں اوراصناف کے اندر بیشماراشخاص ہیں۔ (۲۸)

اگرحق نہ ہوتا تو عالم نہ ہوتا اوراگر عالم نہ ہوتا توحق بھی نہ ہوتا کیونکہ عالم حق کی صورت ہے اورحق عالم کا روح جیسا کہ حق اور عالم کے ارتباط کے بیان میں حضرت عبدالکریم جیلیؒ فرماتے ہیں کہ وہ ایک جوہر ہے جو چارعنصروں میں ہے اوراس جوہر کے دوعرض ہیں پہلا ازل اور دوسرا ابداوراس جوہر کے دووصف ہیں پہلاحق اور دوسرا خلق اوراس جوہر کے دونام ہیں پہلا رب اور دوسرا عبد۔ (۲۹)

انسان کے تخیل کے مخلوق ہونے اوراس کے خالق ہونے کے بارے میں صاحب مرآت العاشقین فرماتے ہیں:

> ’’انسان کا خیال جب کسی صورت کو ذہن میں متشکل کرتا ہے تو اس کا یہ تخیل مخلوق ہوتا ہے اوروہ اس کا خالق ہے اورمتخیلات ہمیشہ متغیرو متبدل ہوتے رہتے ہیں پس عارف ہرآن نئی شان میں ہے اوروہ ہمیشہ مخلوق کوفنا اور بقاء کرتارہتا ہے مگر یہ ایک ایسا جلیل القدرراز ہے جوسوائے اس کے ذوق والوں کے اورکوئی نہیں جان سکتا۔‘‘(۳۰)

انسانِ کامل کے بارے میں فرمایا کہ ’’انسان کامل فاتحۃ الوجود ہے جس کے ذریعہ سے اللہ تعالیٰ نے تمام موجودات کے قفل کھول دیئے اورگنجِ مخفی سے اشیاء عالم کا ظہور ہوا پس عالم انسان کے اجمال کی تفصیل ہے اورانسان عالم کے تفصیل کا اجمال ہے پس انسانِ کامل صحیفۂ کامل اورنسخۂ جامعہ ہے۔‘‘(۳۱)

انسان اللہ اور بندے کے درمیان ایک راز ہے اوراس بھید کی خبر ملائکہ کو بھی نہیں جیسا کہ کسی عارف نے فرمایا ہے۔

میان عاشق و معشوق رمزیت
کراماً کاتبیں راہم خبر نیست

انسان دفترِ عالم کا دیباچہ اورعنوان ہے اور یہ تمام ظہورانسانِ کامل کے نور سے ہے۔اسمِ اعظم کلمۂ ھُو ہے اوراسمِ اعظم کا ھُو کا مسمّی بالذّات انسانِ کامل ہے اورھُو سے ھویت انسان کی طرف اشارہ ہے جواحدیت ذات کا عین ہے۔ (۳۲)

مجلس ہفتم میں صوفیانہ اصطلاحات کے متعلق تفصیل سے گفتگو ہوئی اور مختلف شعرا کے اشعار بھی پڑھے گئے اور کلمات شطحیات بھی زیر بحث آئے۔

مجلس ہشتم میں بھی مرآت العارفین کی تعلیم بدستور شروع ہوئی اور بتایا گیا کہ یہ رسالہ حضرت امام حسین علیہ السلام نے اپنے فرزند حضرت امام زین العابدین رضی اللہ عنہ کی خاطر تصنیف فرمایا جس میں آپ نے انسانِ کامل کی شان اوراس کے اسرار تحریر فرمائے اوراس کا نام مرآت العارفین العارفین یعنی عارفوں کا آئینہ رکھا اس واسطے کہ اس رسالہ شریفہ کے پڑھنے سے اپنے نفس کی شناخت اورذاتِ حق کی معرفت بخوبی حاصل ہوتی ہے بشرطیکہ کسی عارفِ کامل کی خدمت اقدس میں رہ کر اس کے معانی اوراسرار کی تعلیم حاصل کی جائے۔اس کے حقائق ودقائق علوم وعقول میں نہیں سما سکتے اور نہ ہی فہم وقیاس میں آسکتے ہیں۔

اسی لئے پیر کامل کی رہنمائی میں ہی مرآت العارفین کو سمجھا جا سکتا ہے۔ دوسری صورت میں نتیجہ گمراہی ہو سکتا ہے۔

مجلسِ نہم میں بھی مرآت العارفین کی تشریح و توضیح کی گئی۔ مسئلہ وحدت الوجود کے بارے میں فرمایا:

''اے عزیز سوائے وجود واحد کے دوسرا موجود نہیں اور یہ تمام صور و اشکال جو خیال میں نظر آ رہے ہیں مثل امواج اور حباب کے ہیں جو بحرِ ذخار وجود پروردگار میں نمودار ہیں۔ اگر چہ امواج و حباب عقل کے نزدیک غیر آب ہیں مگر من حیث الوجود خارج میں سوائے پانی کے کوئی شے موجود نہیں پس جس کی نظر امواج یعنی تعینات و تشخصات عالم پر پڑی۔ وہ اس بحرِ ذخار یعنی وجود پروردگار سے جو غیب سے شہادت کی طرف اور باطن سے ظاہر کی طرف متموج ہے غافل رہا اور غیریت کا قائل ہوا اور جس کی بصر بصیرت نے بحرِ معانی کا مشاہدہ کر لیا اس نے جان لیا کہ امواج صور و اشکال نا متناہی بذات خود معدوم اور وجود ذاتِ الٰہی کے ساتھ موجود ہیں''(۳۳)

بعد ازاں بطریقِ تمثیل فرمایا کہ

''تمام زیورات چاندی ہے مگر زیورات بوجہ صور و اسماء مختلفہ چاندی پر حجاب ہو گئے ہیں حالانکہ خود چاندی ان زیورات کی شکلوں اور صورتوں کے ساتھ متشکل اور متصور ہے۔ اگر ان تمام زیورات کو کٹھالی میں رکھ کر گلا دیا جاوے تو صرف چاندی باقی رہ جاوے گی۔ اسی طرح تمام ظروف کی اصل مٹی ہے مگر ظروف کو ان کی شکلوں کے نام سے پکارتے ہیں جب ظروف کو توڑ دیا جاوے تو اس کا نام مٹی ہوگا۔ پس اے عزیز صرف اسم و صفت کا پردہ ہے ورنہ ہر طرف و ہر جا ذاتِ حق جلوہ نما ہے۔ جب اسم و صفت اپنی اصل یعنی ذات میں مل جاتے ہیں تو پردہ درمیان سے اٹھ جاتا ہے۔''(۳۴)

مجلسِ نہم میں وحدت الوجود پر ہی گفتگو ہوئی۔ مولانا روم، مولانا جامی کے اشعار اور شاعر قادریؔ کی غزل بھی پڑی گئی جو فارسی میں ہی ہے آخر دو صفحات پر جلوی کتب خانہ کی کتابوں کی فہرست ہے۔ یہ فہرست 25 کتابوں پر مشتمل ہے۔ یہ تمام کتابیں علم تصوف میں نادر الوجود اور صد مایۂ ناز ہیں۔

مرآت العاشقین میں مجلسِ اول تا پنجم ''فیض سبحانی'' کے اقوال کی شرح ہے اور مجلسِ ششم تا نہم ''مرآت العارفین'' کے اقوال کی شرح ہے۔ شرح کرتے ہوئے جن متصوفین کے اقوال اور اشعار درج کئے گئے ہیں ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ امام غزالیؒ
۲۔ مولانا رومؒ
۳۔ شمس تبریزؒ
۴۔ بوعلی قلندرؒ
۵۔ مولانا جامیؒ
۶۔ شیخ فریدالدین عطارؒ
۷۔ بایزید بسطامیؒ
۸۔ شیخ شہاب الدین سہروردیؒ
۹۔ حضرت ذوالنون مصریؒ
۱۰۔ حضرت ابوبکر شبلیؒ
۱۱۔ ابوبکر واسطیؒ

۱۲۔ ابراہیم بلخیؒ

۱۳۔ عبدالکریم جیلیؒ

۱۴۔ حافظ شیرازیؒ

۱۵۔ بندہ نواز گیسودرازؒ

۱۶۔ شاہ فقیر اللہ علویؒ

مندرجہ بالا فہرست کے علاوہ تصوف کے سرتاج علیؓ، حضرت امام حسینؓ اور محی الدین ابن عربیؒ کے اقوال کے حوالے دیئے گئے ہیں۔ صوفیانہ مسائل کو سمجھانے کیلئے اتنے بڑے عارفین کے حوالے صوفیانہ مسائل اور صوفیانہ اصطلاحات کو بھی وقعت دیتے ہیں۔ صاحبِ کتاب کی بلند پروازی اپنے عروج پر ہے اور قوتِ متخیلہ بڑی متحرک ہے مضامین کی بلندی اور قوتِ خیال کا تحرک مختصر سے رسالہ کو معتبر بنانے میں کامیاب رہا ہے۔

صوفیانہ مجالس میں تعلیم و تلقین کے ذریعہ طالبوں اور مریدوں کو ''خدا بینی'' کے عمل میں شریک کیا جاتا ہے۔ تصرفاتِ باطنی اور فیوضِ روحانی سے مرید فیض یاب ہوتے ہیں۔ صوفیانہ مسائل کو سمجھنے کیلئے نفس سے سننے کی بجائے حق سے سننا ضروری ہے اور پیر مرید کی روحانی بلندی کیلئے اس کے ادراک، احساس اور عمل کو درست کرتا ہے۔ پیر کا پاک ضمیر اس کی تلقین و ہدایت میں روحانی قوت بھر دیتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ پیر غلام محمدؒ صاحب جلّو آنویؒ۔ ''مرآت العاشقین'' (یعنی) ملفوظات طیبات سید شیر محمدؒ شاہ گیلانیؒ، لاہور: اشرف پریس، باراول، شوال المکرّم 1386ھ ص 3۔

۲۔ ایضاً، ص 3

۳۔ ملا واحد دہلوی، مترجم ''راحت القلوب'' اُردو ترجمہ ملفوظات بابا فریدالدین مسعود گنج شکرؒ لاہور: ضیاء القرآن پبلی کیشنز، جنوری 2004ء ص 56۔

۴۔ مولوی سید صباح الدین عبدالرحمٰن، مضمون ''خواجگان چشت کے ملفوظات کی صحت'' ماہنامہ منادی جلد 49، شمارہ 4، 5، 6، نئی دہلی: درگاہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاءؒ، 1974ء۔

۵۔ پیر غلام محمدؒ صاحب جلّو آنوی، ''مرآت العاشقین'' ص 4۔

۶۔ ایضاً، ص 5

۷۔ ایضاً، ص 5

۸۔ ایضاً، ص 5

۹۔ ایضاً، ص 6

۱۰۔ ایضاً، ص 7

۱۱۔ ایضاً، ص 8-9

۱۲۔ ایضاً، ص 9-10

۱۳۔ ایضاً، ص 10

۱۴۔ ایضاً، ص 18

۱۵۔ ایضاً،ص23-22
۱۶۔ ایضاً،ص26-25
۱۷۔ ایضاً،ص26
۱۸۔ ایضاً،ص32
۱۹۔ ایضاً،ص33
۲۰۔ ایضاً،ص34
۲۱۔ ایضاً،ص34
۲۲۔ ایضاً،ص36
۲۳۔ ایضاً،ص39
۲۴۔ ایضاً،ص43
۲۵۔ ایضاً،ص49-48
۲۶۔ ایضاً،ص51 تا53
۲۷۔ ایضاً،ص54-53
۲۸۔ ایضاً،ص57-56
۲۹۔ ایضاً،ص60
۳۰۔ ایضاً،ص63
۳۱۔ ایضاً،ص64
۳۲۔ ایضاً،ص70
۳۳۔ ایضاً،ص85-84
۳۴۔ ایضاً،ص86

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

رومی کا تصورِ ارتقا

Rumi is a great evolutionary thinker. His theory of evolution is more comprehensive as compare to European evolutionary thinkers, in the sense that the sphere of Rumi's evolutionary theory is not restricted to matter but transcends it and even speaks about the evolution after death in the valleys of spiritualism. This is the very aspect of the Rumi's theory of evolution which keeps intact a man's hope of life.

ارتقا کا تصور اس حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے کہ کارخانہ قدرت میں کہیں سکون اور قرار نہیں ہے۔ کائنات کا ذرہ ذرہ حیات کی سرمستی سے تڑپ رہا ہے۔ آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کے ذہن ہر نوع حیات کی فطرت میں داخل ہے۔ مادیت ارتقا کے راستے میں حائل نہیں۔ ارتقائی لگن حیات کو مادی حدود سے ماورا ابدیت کی ان گنت منزلوں کی جانب گامزن رکھتی ہے۔ قرآن پاک میں جگہ جگہ ایسی آیات ملتی ہیں جن سے نہ صرف یہ کہ تصورِ ارتقا کی تائید و تصدیق ہوتی ہے بلکہ ان آیات سے یہ حقیقت بھی متبادر ہوتی ہے کہ حیات و کائنات کی بقا کا مدار اصولِ ارتقا ہے۔ ارتقا کا تصور پیش کرنے والے مسلم مفکرین میں علامہ جاحظ بصری (وفات محرم ۲۵۵ھ)، ابن مسکویہ (وفات ۴۲۱ھ)، البیرونی (وفات ۴۴۰ھ)، علامہ عبدالرحمٰن ابن خلدون (وفت ۴۵۶ھ)، نصیر الدین طوسی (وفات ۶۷۲ھ) اور علامہ فخرالدین عراقی (وفات ۶۸۸ھ) کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ قرآنی تعلیمات کی روشنی میں مسلم مفکرین کے ارتقائی تصورات فکری دنیا میں ایک بہت بڑا انقلاب تھے۔ قدیم یونانی تاریخ میں اگرچہ اطالیس ملطی (B.C ۵۵۵-۶۶۳)، انکسیمنڈر (B.C ۵۴۷-۶۱۱)، انکسی منیز (B.C ۵۲۴-۵۸۸)، لیوسپس، دیموکریطس اور اُمپدوکلیس (B.C ۴۳۰-۴۹۰) نے ارتقائی تصورات پیش کیے تاہم یہ تصورات اسلامی دنیا میں اس لیے مقبول نہ ہو سکے کہ ان تصورات کا احاطہ محض مادی دنیا تک محدود تھا، یہاں تک کہ افلاطون اور ارسطو نے بھی ایک ایسا ساکن و ساکت تصور کائنات پیش کیا جس نے انسانی ذہن و قلب کو مسدود اور فکر و خیال کو محدود کر کے رکھ دیا۔ فکر و خیال کی یہ تنگ نظری اس غلط فہمی کا نتیجہ تھی کہ محض مادہ ہی اس کائنات کی اصلی حقیقت ہے۔

اسلام کی فکری تاریخ میں مولانا جلال الدین رومیؒ (وفات ۱۹۷۳ء) کا نام ارتقا کا تصور پیش کرنے والے مسلم مفکرین میں اِس لحاظ سے نہایت نمایاں حیثیت رکھتا ہے(۱) کہ مولانا نے اپنے تصورِ ارتقا کو پیش کرتے ہوئے سب سے پہلے مادہ کی ہی حقیقت کو بیان کیا ہے۔ رومی مادہ کے متعلق خاص طور پر دو باتیں بیان کرتے ہیں:

پیکر از ما هست شد نے ما ازو
بادہ از ما مست شد نے ما ازو (۲)

یعنی مادہ روح سے ہے روح مادہ سے نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ مادہ روح کی تخلیق کا باعث نہیں بلکہ روح نے مادہ کو تخلیق کیا ہے گویا کائنات میں مادہ کو نہیں بلکہ روح کو اوّلین حیثیت حاصل ہے۔

دوسری بات یہ کہ چونکہ مادہ کی حقیقت روحانی ہے اس لیے مادہ مردہ نہیں بلکہ ایک زندہ حقیقت ہے۔

بـاد و خـاک و آب و آتـش بـنـده انـد
بـامـن و تـو مـرده، بـا حق زنـده انـد (۳)

ایم۔ایم شریف اپنی کتاب "A History of Muslim Philosophy" میں مادہ سے متعلق مولانا روم کے نقطہ نظر کو یکجا کر کے یوں پیش کرتے ہیں۔

> "He says that life has evolved from matter, but for him matter was from the outset essentially and potentially spiritual. This removes the insoluble problem of lifless and goalless matter, evolving out of itself a germ of life which even in the lowest and initial stage is adaptive and goal-seeking."(۴)

مادہ کے ایک زندہ حقیقت ہونے کی اور اس کی روحانی تعبیر کی تصدیق قرآن پاک کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ارض وسموات میں ہر شے خدا کی تسبیح کرتی ہے لیکن تم اس تسبیح کو نہیں سمجھتے۔

مولانا رومی کہتے ہیں کہ کائنات میں مادہ شعورِ حیات کے اعتبار سے مختلف درجات میں منقسم ہے۔تاہم ہر سطح پر مادہ میں ارتقا وارتفاع کا ایک عمومی رجحان پایا جاتا ہے۔آج اگر چہ انسان شعورِ حیات کے اعتبار سے حیات کی بہترین سطح پر متمکن ہے تاہم یہی انسان کبھی اپنی مادی شکل وساخت کے لحاظ سے خاروخس کی صورت میں بھی تھی۔انسان نے ارتقائی مراحل کے دوران میں ہزاروں سال ایسی حالت میں گزارے ہیں کہ جب وہ ذرات ہوا کی طرح بے بس اور بے اختیار ہستی تھا۔

صـد هـزاراں سـال بـودم در مـطـار
هـمـچـو ذراتِ هـوا بـے اختیـار (۵)

مولانا کے نزدیک حیاتِ انسانی کے ارتقا کا سب سے پہلا مرحلہ جمادی تھا پھر وہ نباتی مرحلے میں داخل ہوا اور پھر حیوانی مرحلے سے ہوتا ہوا انسانی مرحلے میں داخل ہوا۔

آمـده اول بـا قـلـیـم جـمـاد
وز جـمـادی در نبـاتـی اوفتـاد (۶)

سـالهـا انـدر نبـاتـی عـمـر کـرد
وز جـمـادی یـاد نـاورد از نبـرد (۷)

وز نبـاتـی چـون بـحیـوانـی فتـاد
نـامـدش حـالِ نبـاتـی هیـچ یـاد (۸)

جـز همـاں میلـے کـه دارد سوئـے آں
خـاصـه در وقـتِ بهـارو ضیـمـراں (۹)

همـچـو میلـے کـود کـاں بـا مـادراں
سـرِ میلـے خـود نـدانـد در لبـاں (۱۰)

باز از حیواں سوئے انسانیش
میکشد آں خالقے کہ دانیش (۱۱)

ہم چنیں اقلیم تا اقلیم رفت
تاشداکنوں عاقل و دانا و زفت (۱۲)

عقلہائے اولینش یادنیست
ہم ازیں عقلش تحوّل کرد نیست (۱۳)

مولانا کہتے ہیں کہ گو انسان اپنے اوپر گزرنے والی پچھلی کیفیات کو بھول گیا ہے تاہم اب بھی موسم بہار میں سبزہ و گل کی طرف اُس کا میلان اپنی ذات پر گزرنے والی کیفیت کے مبہم احساس کی نمائندگی کرتا ہے۔

مولانا رومی انسان کی موجودہ شکل وساخت کو بھی ارتقا کی آخری کڑی نہیں سمجھتے۔ اُن کے نزدیک موت ارتقائے حیات انسانی کی ایک منزل ہے۔ اگر انسان سابقہ مراحل ارتقا سے گزر کر موجودہ مرحلے پر آ پہنچا ہے تو اس میں کیا شک ہے کہ وہ اس مرحلے سے بھی گزر کر ارتقا کے اگلے بلند تر مراحل میں داخل ہو جائے گا۔ ارتقا دراصل بود و نابود کے ایک ایسے لامتناہی تسلسل کا نام ہے جو ثغور و قیود سے بالاتر ہے۔

از جمادی مردم و نامی شدم
وزنما مردم بحیواں سرزدم
مردم از حیوانی و آدم شدم
پس چہ ترسم کہ زمردن کم شدم (۱۴)

یہ ہے وہ مقام جہاں سے رومی کے تصورِ ارتقا کا وہ رجائی پہلو نمایاں ہوتا ہے جس سے قدیم یونانی مفکرین سے لے کر موجودہ یورپ کے وہ سبھی مفکرین محروم نظر آتے ہیں جنہوں نے ارتقائی نظریات پیش کیے۔ رومی اور مغربی مفکرین کے ارتقائی نظریات میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مغربی مفکرین حیات کو مادی و میکانکی قوانین کا پابند اور اسیر دیکھتے ہیں اور اُن کی نگاہ مادہ کی محض ظاہری جہت تک محدود ہے۔ اُن کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ حیات کا تلازم صرف اور صرف پیکرِ مادی کے ساتھ وابستہ ہے۔ چنانچہ اِس پیکرِ مادی کا بکھر جانا ہی اُن کے نزدیک موت یا اختتام حیات ہے۔ گویا یورپی تصورِ ارتقا کے مطابق حیات بقا و دوام کی صفت سے محروم ہے۔ یورپ کے تصورِ ارتقا کی یہ وہ خامی ہے جس سے انسان کا حیات پر سے اعتماد اُٹھ جاتا ہے اور اُس کے دل میں ایک ایسے غیر محفوظ مستقبل کا خدشہ گھر کر لیتا ہے جس سے مایوسی و نا اُمیدی کے ساتھ ساتھ بے عملی کے رجحان کو بھی تقویت ملتی ہے۔

یورپی مفکرین کے برعکس رومی اس خیال کے حامی ہیں کہ محض مادہ حیات کا ضامن نہیں بلکہ پیکرِ مادی کے اندر پنہاں اُس روحانی وشعوری اساس کو اصل حیات کی حیثیت حاصل ہے جس میں ہر دم انقلاب ارتقا کا باعث ہے۔ حیات کا ارتقا مادی شکل و ساخت کے ساتھ وابستہ نہیں بلکہ شعوری ارتقا اس کا محرک اور تائید کنندہ ہے۔ شعوری سطح پر حیات کے ایک مرحلے کا اختتام اگلے مرحلہ حیات کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ مادی ارتقا شعوری ارتقا ہی کا مظہر ہے۔ جیسے جیسے شعوری ارتقا میں اضافہ ہوتا ہے مادی سطح پر بھی تغیر وتبدیلی رونما ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ شعوری ارتقا وارتفاع کا ایک ایسا مرحلہ بھی آ سکتا ہے جو موجودہ مادی ساخت و ماہیئت سے مطابقت نہ رکھتا ہو اور عین ممکن ہے کہ اس سطح پر پہنچ کر حیات اپنے لامتناہی ارتقائی عمل میں موجودہ مادی صورت کو چھوڑ کر کوئی اور ڈھب اختیار کر لے۔ یوں حیات کا لامتناہی تسلسل ہی رومی کے تصورِ ارتقا کی وہ اہم خصوصیت ہے جو انسان کو

اپنے مستقبل کی طرف سے یاس و نا اُمیدی کا شکار کرنے کی بجائے اُسے جوش و سرمستی سے سرشار حیات کا رجائی اور مستقبل آشنا تصور عطا کرتی ہے۔ اقبال نے اپنے خطبات میں رومی کے تصورِ ارتقا کے اس رجائی پہلو کی بے حد تعریف و توصیف کی ہے اور کہا ہے کہ رومی کا تصورِ ارتقا اپنے مستقبل کی طرف سے مایوس اور یاسیت زدہ یورپ کے لیے اُمید کی ایک کرن ہے۔ اقبال رقمطراز ہیں:

"The modern with his philosophies of criticism and scientific specialism finds himself in a strange predicament. His Naturalism has given him an unprecedented control over the forces of nature, but has robbed him of faith in his own future. It is strange how the same idea affects different cultures differently. The formation of the theory of evolution in the world of Islam brought into being Rumi's tremendous enthusiasm for the biological future of man."[۱۵]

مولانا کے نزدیک حیات کا ہر قدم نئی آفرینش کا حامل ہوتا ہے۔ رومی لکھتے ہیں:

ہر نفس نومی شود دنیا و ما
بے خبر نومی شدن اندر بقا [۱۶]

سید وزیر الحسن عابدی رقمطراز ہیں:

''رومی نے انسان کو ارتقائے حیات و کائنات کی طرف متوجہ کیا اور یہ کہہ کر ہر نفس نومی شود دنیا......نو آفرینی کا پیغام دیا۔''[۱۷]

''نو آفرینی'' رومی کے تصورِ ارتقا کا ایک اہم پہلو ہے۔ رومی اس بات پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ انسان اپنی موجودہ مادی ساختِ حیات کو ہی حیات کی حتمی اور آخری منزل سمجھ بیٹھا ہے جبکہ حیات کسی ایک قالب کی اسیر نہیں۔ جس طرح قطرہ گہر اور خون نافہ میں بدل جاتا ہے اسی طرح حیات انسانی کی موجودہ مادی ہیئت کے تحلیل ہونے اور پھر کسی اور بہتر شکل و ساخت میں ڈھل جانے کے بھی پورے پورے امکانات موجود ہیں۔ فطرت کے مشاہدے سے یہ بات عیاں ہے کہ حیات کے ادنیٰ درجے کی موت ہی حیات کے صعود و ارتفاع کا باعث بنتی ہے۔ بقول خلیفہ عبدالحکیم:

''نفع بخش موت و حیات کا سلسلہ یہی ہے کہ پہلی نفسی کیفیت کی تنسیخ سے اعلیٰ تر نفسی کیفیت ظہور میں آئے۔''[۱۸]

بقول مولانا:

در وجودِ آدمی جان و رواں
میرسد از غیب چوں آبِ رواں
ہر زماں از غیب نو نومی رسند
واز جہانِ تن بیروں شومی رسند [۱۹]

رومی کے نزدیک موت یا فنا سے مراد وجود کا معدوم ہو جانا نہیں بلکہ ارتقائے حیات کی خاطر بہتر مظہرِ حیات کی صفات میں اپنے آپ کو گم کر دینا ہے۔ حیاتِ نو ادنیٰ سطحِ حیات کو خیر باد کہہ کر روحانی و اخلاقی طور پر بہتر اقدارِ حیات اپنانے کا نام ہے۔

حیات اسی انداز میں جمادات ونباتات اور پھر حیوانات کے درجے سے گزرتے ہوئے انسان کے روپ میں نمودار ہوئی ہے۔ آب حیات کا مقصود یہ ہے کہ وہ رذائل انسانی سے رہائی پا کر اپنے آپ کو اوصافِ الٰہیہ سے آراستہ کرلے۔ اوصاف الٰہیہ کے حصول کا یہ سفر ایسا بے پایاں اور بے کنار ہے جو کبھی ختم نہیں ہوگا۔ انسان فقط اپنے مقصودِ اصلی سے قریب سے قریب تر ہوتا جائے گا۔

گوهر جان چون ورائے فصلهاست
خوی او ایں نیست خوی کبریاست (۲۰)

مقصودِ اصلی سے وصل کی تڑپ حیات کو تا ابد ارتقا و بقا کی لامحدود منازل کی طرف رواں دواں رکھے گی، چنانچہ رومی کہتے ہیں کہ:

تو مکن تهدید از کشتن که من
تشنۂ زارم بخونِ خویشتن (۲۱)

گر بریزد خونِ من آں دوست رو
پاے کوباں جاں بر افشانم برو (۲۲)

آز مودم مرگِ من در زندگیست
چون رهم زیں زندگی پایندگیست (۲۳)

رومی کے نزدیک عشق اور مقصد کی لگن کو ارتقا کے دو بنیادی عوامل کی حیثیت حاصل ہے۔ زندگی کی ساری گہما گہمی عشق کی بدولت ہے۔ عشق جذب و بقا اور حرکت وارتقا کا ضامن ہے۔ حیات کا ہر پست مظہر بلند تر مظہر میں جذب ہو کر ارتقا و بقاء کی خوب سے خوب تر منازل طے کرتا ہے۔ روٹی جزو بدن بن کر حیات و شعور میں تبدیل ہو جاتی ہے اور موم یا ایندھن کی ذات کی تاریکی آگ میں جذب ہو کر روشنی میں بدل جاتی ہے۔

چون تعلق یافت ناں بابو البشر
نانِ مرده زنده گشت و باخبر
موم و هیزم چون فدائے نار شد
ذاتِ ظلمائی او انوار شد (۲۴)

رومی نے اپنی کتاب ''فیہ مافیہ'' اور مثنوی کے اکثر مقامات پر یہ بات بیان کی ہے کہ ارتقائے انسانیت کی طے میں جذب و بقاء کا عمل کارفرما ہے۔ حیات کا ہر مظہر اپنے سے بہتر سطح حیات کو پانے کے لیے محوِ خرام رہتا ہے۔ یہی تحرک وارتقا بقاء کا اصول ہے اور اسی کا نام عشق ہے۔ کائنات میں علُو پسندی کا جو بھی میلان ہے وہ سب عشق کی بدولت ہے۔ اگر عشق نہ ہوتا تو کائنات افسردہ و منجمد اور بے کار و بے حرکت تصویر کا منظر پیش کرتی۔ رومی مثنوی میں رقمطراز ہیں:

دورِ گرد و نها ز موجِ عشق داں
چون نبودے عشق، بفسردے جهاں (۲۵)

کئی جمادی محو گشتی در نبات
کی فدائے روح گشتی نامیات (۲۶)

ذرہ ذرہ عاشقانِ آن جمال
می شتابد در علو، همچو نهال (۲۷)

رومی کے نزدیک حیات کے ارتقائی عمل میں مقصد کو ایک نہایت اہم محرک کی حیثیت حاصل ہے۔ برگساں کے نصب العین سے محروم تخلیقی ارتقا کے تصور کی فکرِ رومی سے کوئی مطابقت نہیں۔ رومی ارتقا کو ایسا بے کار اور بے فائدہ عمل نہیں سمجھتے جس کا کوئی خاص نصب العین نہ ہو۔ بقول رومی:

كُلَّ یومٍ هُوَ فِی شان بَخَوان
مرورا بے کار و بے فعلے مدان (۲۸)

رومی نے بار بار اپنے اس عقیدے کا اظہار کیا ہے کہ ''منزل ما کبریاست'' رومی کے اس بیان سے یہ واضح ہے کہ ارتقاء کی کوئی منزل ہے تاہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ارتقا کی کوئی منزل ہے تو کیا اُس منزل پر پہنچ کر ارتقا ختم ہو جائے گا؟ رومی اس کی تردید کرتے ہیں۔ رومی کہتے ہیں کہ اگر چہ ارتقا کی منزل کبریا یا ذات الٰہی ہے تاہم ذاتِ الٰہی کی قدرت وحکمت کی کوئی انتہا نہیں۔ ذات الٰہی اپنی تخلیقی فعالیت کے لحاظ سے ہر لحظہ نئے رنگ و روپ اور جلوؤں کے ساتھ رونما ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ انسان دنیا و آخرت میں اپنی ارتقائی جدوجہد کی چاہے کسی بھی منزل پر پہنچ جائے، ذات الٰہی کی عدم یافت کی تڑپ مہمیز بن کر اُسے تا ابد ارتقا کی اگلی منازل کی جانب گامزن رکھے گی۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ خلیفہ عبدالحکیم مولانا کے متعلق لکھتے ہیں:

"One of the central features about Rumi is that he is out and out an evolutionary thinker." [i]

i. Abdul Hakim, Khalifa Dr, "The Metaphysics of Rumi", Institute of Islamic Culture, Lahore: 1999, P. 27.

۲۔ مثنوی جلد اوّل: ۱۸۱۲ء زیرعنوان: **تفسیر قولِ حکیم**

۳۔ مثنوی جلد اوّل: ۸۳۸ زیرعنوان: **عتاب کردن آتش آن پادشاه جهود**

۴۔ Sharif, M.M. "A History of Muslim Philosophy" (Vol. II) Royal Book Company, Karachi, 3, 1983, p. 829

۵۔ مثنوی جلد ششم: ۲۲۰ زیرعنوان: **مناجات و پناه جستن بحق.......**

۶۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۳۷ زیرعنوان: **اطوار و منازل خلقت آدمی از ابتدا**

۷۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۳۸ زیرعنوان: ایضاً

۸۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۳۹ زیرعنوان: ایضاً

۹۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۴۰ زیرعنوان: ایضاً

۱۰۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۴۱ زیرعنوان: ایضاً

۱۱۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۴۶ زیرعنوان: ایضاً

۱۲۔ مثنوی جلد چہارم: ۳۶۴۷ زیرعنوان: ایضاً

۱۳۔ مثنوی جلد چہارم:۳۶۴۸ زیرعنوان: ایضاً

۱۴۔ مثنوی جلدسوم:۲۹۰۲،۲۹۰۱ زیرعنوان:جواب گفتن عاشق عاذ لا نرا و تهدید کنند گانرا

۱۵۔ Muhammad Iqbal, "The Reconstruction of Religious Thought in Islam"

۱۶۔ مثنوی جلداوّل:۱۱۴۴،زیرعنوان:هم در بیان مکرِ خر گوش

۱۷۔ وزیرالحسن عابدی،سید،''اقبال کے شعری مآخذ ___ مثنوی رومی میں''،مجلس ترقی ادب،لاہور:نومبر۱۹۷۷ء،ص ۳۴۸

۱۸۔ عبدالحکیم،خلیفہ،''حکمتِ رومی''مطبوعات ادارہ ثقافت اسلامیہ،لاہور،۱۹۵۵ء،ص۱۵۹۔

۱۹۔ مثنوی جلداوّل:۲۲۲۲،زیرعنوان:''گردایندن عمرؓ نظر او را''....

۲۰۔ مثنوی جلدششم:۶۳،زیرعنوان: آغازِ دفتر

۲۱۔ مثنوی جلدسوم: ۲۸۴۴زیرعنوان:''لا ابالی گفتن عاشق نا صح و عاذل را از سر عشق''

۲۲۔ مثنوی جلدسوم:۲۸۴۷زیرعنوان: ایضاً

۲۳۔ مثنوی جلدسوم:۲۸۴۸زیرعنوان: ایضاً

۲۴۔ مثنوی جلداوّل:۱۵۳۲،۱۵۳۳،۱۵۳۱،زیرعنوان:''در سرِ آنک ارا دَان یجلِسَ مع اللّٰه''

۲۵۔ مثنوی جلدپنجم:۲۸۵۴زیرعنوان:''ایثار کردن صاحب موصل آں کینزک را''

۲۶۔ مثنوی جلدپنجم:۲۸۵۵زیرعنوان: ایضاً

۲۷۔ مثنوی جلدپنجم:۲۸۵۸زیرعنوان: ایضاً

۲۸۔ مثنوی جلداوّل:۳۰۷۱،زیرعنوان:''قصه آنکس که در یارے بکوفت''

ڈاکٹر جاوید بادشاہ

صوبہ سرحد کے دینی مدارس سے شائع ہونے والے جرائد

North West Frontier Province has a religious and literal background in various aspects. There is a network of seminaries through out the province.

The scholars involved in these seminaries have strong commitment not only towards religious studies but also towards literature.

Most of these seminaries publish there own journals on monthly and quarterly basis that inspire the students to explore multi dimensions of today's knowledge and research.

This article highlights and introduces some journals of well established seminaries in North West Frontier Province.

تاریخی اعتبار سے صوبہ سرحد کا خطّہ کئی سیاسی اور ادبی انقلابات کی آماجگاہ رہا ہے۔ گو یہاں کی تہذیب وثقافت کسی بھی تحریک کو آزادانہ حرکت وعمل کی کھلی اجازت دینے سے مانع رہی ہے تاہم علم وآگہی اور عرفان اور فراست کے حامل انقلابات کو پوری صداقت اور سچائی کے ساتھ اپنے بطن میں شامل بھی کرتی رہی ہے۔ جس کے نتیجے میں رویّوں کے نفاست کا سفر مسلسل ارتقا سے ہم کنار ہوتا رہا ہے۔ یہی سبب ہے جب اُردو زبان پشتونوں کی اس سرزمین میں پڑاؤ ڈالتی ہے تو اس کا دامن جوہری توانائیوں کے نئے ذائقوں سے مالا مال ہونے لگتا ہے۔ چونکہ رسائل وجرائد قومی مزاج کے ترجمان ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے مستقل کے گرہ کشا بھی ہوتے ہیں اور نئے امکانات کو قومی فروغ کی تعبیر بھی بناتے رہتے ہیں اس لئے اس مرحلے پر چند نمائندہ رسائل کا خاکہ ابھارا جاتا ہے جو ایک طرف اُردو زبان کے ارتقا کا باعث بنتے رہے اور دوسری جانب اس خطے کی آب و ہوا کی دلفریبوں کو بھی ذوق کے محاذ پر لاتے ہیں۔

ماھنامہ ''الحق'' اکوڑہ خٹک

دارالعلوم حقانیہ اکوڑہ خٹک سے شائع ہونیوالا، موقر جریدہ ''الحق'' برصغیر کے ان معدودے چند مجلّات میں سے ہے جس کی افادیت، علمیت اور ادبی علمی وتحقیقی حلقوں میں مسلم ہے۔ اس کا اجراء ۱۹۶۵ء ہوا تھا اور برصغیر کے تمام دینی ادبی اور علمی حلقوں میں اسکا انتہائی پرجوش خیر مقدم کیا گیا۔ چونکہ ان دنوں پاکستان میں گنتی کے چند دینی مجلّے تھے اس لیے برصغیر کے نامور اہل قلم، علماء، ادبا، محققین اور پروفیسر حضرات اس کو اپنے قیمتی اور پُر مغز نگارشات سے نوازتے تھے اور ہر مضمون نگار ''الحق'' میں اپنا مقالہ شائع ہوجانے پر فخر محسوس کرتا تھا۔ یہ جریدہ اپنے اجراء کے سالِ اول سے لیکر آج تک باقاعدگی کیساتھ شائع ہوتا چلا آرہا ہے۔ الحق کا ہر پرچہ گویا ایک ریفرنس بک ہے۔ اسکے مضامین کی جامعیت، مقالات کی ندرت اور ادارتی شذرات معقول اور پرکشش ہیں۔ اس مجلّہ میں دینی مضامین اور مذہب کے متعلق مقالات کے علاوہ دورِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق جدید مسائل پر بھی بحث وتمحیص کا ایک وافر حصہ ہوتا ہے۔

اگر چہ اپنی اشاعت کے ۳۲ سالوں میں ''الحق'' نے خصوصی نمبر اتنے زیادہ نہیں نکالے لیکن اگر بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ''الحق'' کا ہر پرچہ خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ۱۹۸۸ء میں جب دارالعلوم کے بانی و مہتمم شیخ الحدیث حضرت مولانا عبدالحق کا انتقال ہوا تو آپ پر ایک عظیم تاریخی نمبر شائع ہوا جس کی ضخامت تقریباً ۱۷۰۰ صفحات پر ہے علاوہ ازیں ''طالبان تحریک'' پر ایک مختصر نمبر شائع ہوا۔ اور مملکت پاکستان کی گولڈن جوبلی کے موقع پر ایک حوالہ جاتی نمبر بھی ایک معتبر حوالہ ہے۔ اسکے علاوہ اکیسویں صدی اور عالم اسلام نمبر فی الحال زیر ترتیب ہے۔

''ماہنامہ ''الحق'' کے مدیر مولانا سمیع الحق کا مختصر سوانحی خاکہ درج ذیل ہے آپ ۱۸ دسمبر ۱۹۳۷ء کو شیخ الحدیث مولانا عبدالحق کے ہاں اکوڑہ خٹک میں پیدا ہوئے۔ سلسلہ نسب کچھ اس طرح ہے۔''[۱]

مولانا سمیع الحق بن مولانا عبدالحق بن الحاج معروف گل بن الحاج میر آفتاب بن عبدالحمید افغانی آپ کے اجداد سلطان محمود غزنوی کیساتھ ہندوستان آئے اور پھر یہاں اکوڑہ خٹک میں آباد ہوئے۔ والد بزرگوار نے آپ کو بچپن ہی سے جید علماء کرام کی نگرانی میں درس نظامی کی ابتدائی کتب کی تعلیم دلوائی۔ ۱۳۸۳ھ میں آپ نے دارالعلوم حقانیہ ہی سے درس نظامی کی تکمیل کر کے سند فراغت حاصل کی۔ ۱۳۷۸ھ میں آپ نے لاہور میں مولانا احمد علی لاہوری سے دورۂ تفسیر پڑھا۔ دارالعلوم دیوبند کے شیخ الحدیث مولانا فخر الدین مراد آبادی نے آپ کو اعزازی سند سے نوازا۔ مکہ معظمہ کے شیخ علوی مالکی۔ حضرت شاہ کشمیری کے مایہ ناز شاگرد مولانا بدر عالم میرٹھی صاحب اور محدث کبیر مولانا نصیر الدین نور عشقوی جیسی عظیم شخصیات نے آپ کو سندات عطا فرمائیں۔ فراغت کے بعد آپ نے ۱۹۵۸ء میں دارالعلوم حقانیہ میں ابتدائی کتب کی تدریس سے اپنے تدریسی سفر کا آغاز کیا اور اکثر فنون کی کتابیں آپ نے پڑھائیں اسکے بعد بہت جلد آپ مسند حدیث پر فائز ہو گئے۔ جب آپکے والد بزرگوار نے کوچۂ سیاست میں قدم رکھا اور قومی اسمبلی کے ممبر منتخب ہوئے تو ان تمام ادوار میں آپ اپنے والد مرحوم کے دستِ راست رہے۔ گونا گوں مصروفیات کے باوجود آپ نے علمی دنیا اور تدریسی حلقہ سے اپنا ناطہ نہیں توڑا اور کتب حدیث کی تدریس میں مصروف رہے۔

۱۹۵۶ء میں ''الحق'' ماہنامہ کا اجرا ہوا تو اہل علم کو معلوم ہوا کہ مولانا تدریسی میدان کے شہسوار ہونے کیساتھ ساتھ بہترین ادب اور سحر طراز قلم کے بھی مالک ہیں چنانچہ آپکے پر مغز شذرات نے بہت جلد ''الحق'' کے قارئین کا ایسا وسیع حلقہ پیدا کیا جس کی نظر ادبی دنیا میں بہت کم ملتی ہے۔ آپ کے شذرات جس کا عنوان آپ کے نقش آغاز رکھا تھا اتنے جامع ہوتے کہ اس سے ہر قسم کے ذوق رکھنے والے اپنی علمی و ادبی تشنگی بجھاتے۔ مختلف موضوعات پر آپ کی کئی اہم کتابیں منصۂ شہود پر آئی ہیں۔

''۱۔ قرآن کریم اور تعمیر اخلاق
۲۔ اسلام اور عصرِ حاضر (یہ آپکے ادارتی شذرات کا مجموعہ ہے)
۳۔ قادیان سے اسرائیل تک
۴۔ ملت اسلامیہ کا موقف
۵۔ کاروانِ آخرت
۶۔ قومی اسمبلی میں شریعت بل کا معرکہ
۷۔ دعواتِ حق''[۲]

۱۹۸۰ء میں آپ نے دارالعلوم دیوبند کے جشن صد سالہ میں شرکت کی اور تعلیمی سیمینار میں مقالہ پڑھا۔ ۱۹۸۳ء میں آپ مجلس شوریٰ کے رکن نامزد ہوئے۔ ۱۹۸۵ء میں آپ سینٹ کے رکن منتخب ہوئے۔ درسی و علمی مصروفیات کے علاوہ آپ نے متحدہ شریعت محاذ۔ ملی یکجہتی کونسل اور آج کل پاک افغان دفاع کونسل کے چیئرمین ہیں۔

مجلّہ ''الحسن''، پشاور

یہ رسالہ شاہ محمد غوث اکیڈمی یکہ توت پشاور شہر سے شائع ہوتا ہے اسکے مدیر اعلیٰ صوبے کے معروف دینی عالم۔ روحانی پیشوا۔ شارح حدیث علامہ سید محمد امیر شاہ قادری سجادہ نشین حضرت ابوابرکات سید حسن قادری گیلانی ہیں۔ ''الحسن'' کو پشاور کا پہلا دینی جریدہ ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اسکے ہر ٹائیٹل پر حضرت ابوابرکات سید حسن قادری گیلانی کے مزار سے ملحق جامع مسجد کا عکس ہوتا ہے جو آنجناب کی نگرانی میں تعمیر ہوئی اور علم وعرف کا ایک ایسا مرکز تھی جس کی شعاعیں سرحد۔ پنجاب اور کشمیر کے علاوہ افغانستان کی سرزمین کو بھی منور کئے ہوئے تھیں۔

> ''''الحسن'' پہلی بار ماہنامہ کی شکل میں ۱۹۵۵ء میں منظر عام پر آیا۔ اور گیارہ شماروں کے بعد کاغذ کی نایاب ہوجانے کے باعث بند ہوگیا۔ دوبارہ پندرہ روزہ کی صورت میں ۱۹۷۴ء میں سامنے آیا۔ لیکن ایک سال کے بعد پھر اسکی اشاعت رک گئی۔ تیسری مرتبہ ۱۹۹۲ء سے پندرہ روزہ ''الحسن'' کا اجراء ہوا اور اللہ تعالیٰ کے فضل وکرم سے تادم تحریر باقاعدہ سے شائع ہورہا ہے۔''(۳)

مدیر اعلیٰ الحسن نے یکم نومبر ۱۹۹۲ء کے شمار میں الحسن کے اجراء کے درج ذیل مقاصد بیان کیے ہیں:

۱۔ عشقِ رسول کا فروغ

۲۔ تعلیمات محمدیہ کی اشاعت

۳۔ عبادات میں خلوص وللّٰہیت پیدا کرنا

۴۔ اصلاح سیرت وکردار سازی

۵۔ سنجیدہ ادب پیش کرنا

۶۔ استحکام پاکستان

۷۔ صوبہ سرحد خصوصاً پشاور کے مسائل پر بے لاگ تعمیری تبصرہ

مدیر اعلیٰ ''الحسن'' پیرانہ سالی اور عوارضات کے باوجود رسالے کی بروقت اشاعت کا خاص خیال رکھتے ہیں اور مذکورہ بالا مقاصد کے حصول کے لیے ہر شمارے میں آپ کے تقریباً تین مضامین رسالے کی زینت بنتے ہیں۔ جن میں تفسیر قرآن۔ حدیث اور تصوف کے موضوعات شامل ہیں۔ اہم ملکی وبین الاقوامی مسائل پر تبصرہ بھی شذرہ کے زیر عنوان قلمبند فرماتے رہتے ہیں۔ علاوہ ازیں استفقاء کے عنوان سے ایک مضمون ہوتا ہے۔

جس میں مختلف دینی مسائل پر پوچھے جانے والے سوالات کے جوابات مفتی سرحد خلیل الرحمٰن صاحب تحریر فرماتے ہیں۔ تبصرہ کتب کے عنوان سے بھی ایک مستقل سلسلہ چل رہا ہے جس سے قارئین کو نئی نئی کتابوں کے بارے میں معلومات ملتی رہتی ہیں۔

> ''علاوہ ازیں ملک بھر سے محققین۔ دانشور۔ اہلِ علم۔ ادیب اور شعراء اپنی نگارشات نظم ونثر کی صورت میں ارسال کردیتے ہیں جن سے الحسن کے قارئین اپنے قلوب واذہان منور کرتے رہتے ہیں۔ نیز مدیر اعلی الحسن کی مسلسل حوصلہ افزائی ورہنمائی سے حلقہ قادریہ حسینیہ کے نوجوان لکھاریوں کی بھی ایک کھیپ تیار ہوچکی ہے اور انکے مضامین بھی الحسن کے صفحات پر جگہ پاتے رہتے ہیں۔ مدیر اعلیٰ کی دلاویز اور علم پرور شخصیت کی بدولت''(۴)

مجلّہ الحسن ملک بھر کے دینی جرائد میں ایک ممتاز مقام حاصل کر چکا ہے۔ یہ سرکاری گرانٹ۔ دیگر منافع بخش اشتہارات اور تصاویر وغیرہ سے پاک وصاف اور بے نیاز ہوکر تعلیم وتربیت کے جو فرائض سرانجان دے رہا ہے انھیں سنجیدہ علمی حلقوں میں

قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور پشاور یونیورسٹی کے شعبۂ صحافت کے دوطلباء نے یکے بعد دیگرے ''الحسن'' اور مدیر اعلیٰ ''الحسن'' کو اپنے ایم اے جرنلزم کی جزوی تکمیل کیلئے تحقیقی مقالات کے لیے منتخب کیا چنانچہ مسمی شوکت میر نے ۹۲-۹۱ Al-Hassan, Session کے عنوان سے مقالہ لکھا جبکہ محمد شفیع صاحب نے Syed Muhammad Amin Shah as a Journalist, Session 1992-93 کے موضوع پر اپنی تحقیق کر کے ایم اے جرنلزم کر ڈگری حاصل کی۔ مدیر اعلیٰ ''الحسن'' نے مختلف اوقات میں درج ذیل موضوعات پر الحسن کے خصوصی تحقیق نمبر بھی شائع کروائے جنھیں علمی اور ادبی دنیا میں نہایت پذیرائی حاصل ہوئی۔

۱۔ مجلس میلاد النبی پشاور نمبر (پشاور شہر میں عید میلاد کے موقع پر محافل اور جلوس کا اہتمام مدیر اعلیٰ الحسن نے کیا اور ۱۹۴۳ء میں پہلی بار انکے زیر اہتمام جلوس نکلا)
۲۔ سیدنا صدیق اکبر نمبر
۳۔ سیدنا فاروق اعظم نمبر
۴۔ سیدنا عثمان ذوالنورین نمبر
۵۔ سیدنا امام اولیاء علی مرتضے کرم اللہ وجہہ
۶۔ سیدالشہد امام حسین علیہ السلام نمبر
۷۔ غوث اعظم شیخ عبدالقادر جیلانی نمبر
۸۔ حضرت ابوابرکات سید حسن قادری گیلانی نمبر
۹۔ محدث کبیر شاہ محمد غوث نمبر
۱۰۔ حضرت احمد رضا خان بریلوی نمبر
۱۱۔ عمامہ نمبر (پگڑی کے سنت نبوی پر گراں قدر تحقیقی مقالہ ہے)
۱۲۔ جمعیت سادات کنونشن نمبر (سادات کرام کی اس تنظیم کے صوبائی سرپرستِ اعلیٰ مدیر اعلیٰ الحسن ہیں۔ اس جمعیت کا ایک بین الاقوامی کنونشن پشاور میں ہوا تھا)

ماہنامہ ''النصیحہ'' چارسدہ

''صوبہ سرحد کے جن مجلّات نے فروغ علم وادب میں نمایاں کام کیا ہے اس میں ماہنامہ ''النصیحہ'' کا وافر حصہ ہے۔ اسکے مدیر مولانا غلام محمد صادق ہیں جبکہ مدیر مسول مولانا سید گوہر شاہ ہیں۔ مولانا گوہر شاہ ۱۹۵۰ء میں چارسدہ میں پیدا ہوئے۔ ایف اے تک چارسدہ سے تعلیم حاصل کی۔ اسکے بعد دینی علوم کی طرف متوجہ ہوئے اور ۱۹۷۴ء میں دارالعلوم حقانیہ سے سند فراغت حاصل کی۔ فراغت کے بعد آپ چارسدہ میں قائم پرانا مدرسہ دارالعلوم اسلامیہ کا اہتمام سنبھالا۔ محلّہ کی مسجد میں بھی آپ کے درس قران کا بھی سلسلہ جاری رہتا۔ آپ حضرت مولانا مفتی محمد فرید صاحب کے خلیفہ مجاز ہیں۔''(۵)

سہ ماہی ''الفرید'' زروبی ضلع صوابی

''گزشتہ سال ۲۰۰۰ء کو اس سہ ماہی پرچے کا اجراء دارالعلوم صدیقیہ زروبی سے ہوا۔ اسکے اجراء کا مشورہ دارالعلوم حقانیہ کے فاضل مولانا عبدالوہاب فاروقی نے اسکے سرپرست مفتی محمد فرید کو دیا تھا۔ چنانچہ اسکی ضرورت اور اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے مفتی محمد فرید صاحب نے یہ تجویز منظور کی۔ اب تک اس کے سات پرچے نکلے ہیں اور ماشاء اللہ انتہائی معیاری اور بہت ہی گراں قدر مضامین اس میں شامل ہیں۔''(۶)

اس پرچے میں مفتی محمد فرید صاحب کے فتاویٰ کیساتھ ساتھ آپ کے ملفوظات اور خطبات بھی اس میں باقاعدگی سے شائع ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں عصری تقاضوں کے مطابق اس میں مختلف حوالوں سے مقالات دیے جاتے ہیں۔ اس کے سرپرست حضرت مفتی محمد فرید ہیں جبکہ مدیر اعلیٰ آپکے فرزند مولانا حسین احمد ہیں۔ ادارتی نوٹ اور شذرات اکثر عبدالوہاب فاروقی لکھتے ہیں۔ مولانا عبدالوہاب فاروقی پندرہ روزہ نجات بھی نکالتے ہیں۔ آپکو میدان صحافت کا بھی تجربہ ہے۔ ایک تجربہ کار ڈیزائنر اور کمپوزر بھی ہیں۔

ماہنامہ ''القاسم'' نوشہرہ

پہلے یہ رسالہ صدائے شریعت کے نام سے نکلتا تھا۔ اسکے بعد اسکے مدیر مولانا عبدالقیوم حقانی نے اسے القاسم کے نام سے جاری کیا۔ اسکی چھ جلدیں مکمل ہوچکی ہیں چونکہ مولانا عبدالقیوم حقانی کو اللہ تعالیٰ نے تصنیف وتالیف کا ایک اچھا ذوق عطا فرمایا ہے اور اسکے ساتھ ساتھ آپ کئی سال تک نامور ماہنامہ الحق کے معاون مدیر بھی رہے اس لیے صاف ستھرا ذوق اور تجربات کی بنا پر آپکے اس مجلّہ القاسم نے بہت جلد اپنا ایک مقام پیدا کیا ہے اور اس قلیل عرصہ میں کئی خصوصی اشاعتیں بھی آئی ہیں۔ جس میں اہم ترین مفتی ہند مولانا مفتی محمد کفایت اللہ نمبر ہے۔ اور اب مفکر اسلام مولانا سید ابوالحسن علی ندوی نمبر زیر ترتیب ہے۔ مدیر کا مختصر سوانحی خاکہ درج ذیل ہے۔

> ''آپ ۱۹۵۶ء کو چودھواں گاؤں ضلع ڈی آئی خان میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی دینی تعلیم اور مڈل تک تعلیم اپنے گاؤں میں حاصل کی۔ ۱۹۷۱ء میں نجم المدارس کلاچی میں داخلہ لیا۔ چار سال تک وہاں پڑھنے کے بعد ۱۹۷۵ء میں دارالعلوم حقانیہ تشریف لائے۔ ۱۹۷۸ء میں سند فراغت حاصل کرنے کے بعد چکوال کے مدرسہ اظہارالاسلام میں تدریسی خدمات کا آغاز کیا۔''(۷)

۱۹۸۴ء میں آپ دارالعلوم حقانیہ آئے اور تدریس کیساتھ شیخ الحدیث مولانا عبدالحق کے امالی ترمذی پر کام شروع کیا اور اب وہ امالی حقائق السنن کی شکل میں مطبوعہ ہیں۔ آپکے بیس سے زائد تصانیف اور تالیفات ہیں۔

نوشہرہ کے قریب زڑہ میانہ (خالق آباد) میں ایک عظیم ادارہ جامعہ ابوہریرہ کے نام سے قائم کیا ہے جس کے آپ بانی اور سرپرست و مہتمم ہیں۔ تصنیف وتالیف کیساتھ ساتھ آپ ایک بہترین شعار بیاں مقرر بھی ہیں۔

ماہنامہ ''العصر'' پشاور

یہ ماہنامہ پشاور کے ''جامعہ عثمانیہ'' سے شائع ہوتا ہے۔ اب اس کا ساتواں سال جاری ہے۔ اس میں زیادہ تر افتاء اور فقہ کے متعلق مضامین ہوتے ہیں ''جامعہ عثمانیہ'' کے مہتمم مفتی غلام الرحمٰن مختلف سوالات اور استفارات کے جوابات اس ماہنامہ میں دیتے ہیں۔ اسکے ساتھ ساتھ تفسیر قرآن کریم کا ایک مستقل سلسلہ بھی ہے جس کا عنوان محاسن قرآن ہے۔

مفتی غلام الرحمٰن کا مختصر سوانحی خاکہ درج ذیل ہے۔

> ''آپ ۱۹۵۴ء کو اوگی ضلع مانسہرہ کے ایک گاؤں بیلیاں میں مولانا شمس الرحمٰن کے ہاں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم کیساتھ ساتھ آپ نے حفظ قرآن بھی مکمل کر لیا۔ اسکے علاوہ جامعہ فرقانیہ راولپنڈی میں مولانہ عبدالرازق۔ مولانہ عبدالغفور اور مولانا محمد عثمان سے شرف تلمذ حاصل کیا۔ ۱۹۷۱ء میں آپ نے دارالعلوم حقانیہ اکوڑہ خٹک میں داخلہ لیا دینی تعلیم کیساتھ پرائیویٹ طریقے سے دینوی تعلیم کے امتحانات بھی دیتے رہے۔ ۱۹۷۷ء میں آپ نے دارالعلوم حقانیہ سے سند فراغت حاصل کی۔ ۱۹۸۶ء میں جامعہ ازہر مصر سے دورۂ تدریبیہ کیا۔ ۱۹۹۶ء میں علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی سے ایم فل کی تکمیل کی۔''(۸)

آپ کئی سال تک دارالعلوم حقانیہ میں تدریسی خدمات انجام دیتے رہے۔ اور اسکے ساتھ فتوی نویسی اور شعبہ تخصص فی

الفقہ کے بھی نگران رہے۔۱۹۹۲ء میں آپ نے پشاور میں ایک دینی ادارہ جامعہ عثمانیہ کی بنیاد رکھی اور آج کا اسی جامعہ کے کرتا دھرتا ہیں۔

ماہنامہ ''السعید'' اوگی مانسہرہ

یہ ماہنامہ دارالعلوم سعید اوگی ضلع مانسہرہ کا ترجمان ہے۔اسکی دوجلدیں مکمل ہوئی ہیں۔گاہے گاہے اس میں استفارات کے جوابات بھی آتے ہیں اوراسی طرح جماعت اشاعت التوحید والسنہ کے متعلق جماعتی خبریں بھی اس میں ہوتی ہیں اسکے مدیر مولانا سعیدالرحمٰن ہے جنکے مختصر سوانح درج ذیل ہے۔

> ''آپ مولانا عبدالحنان ساکن بیلیاں اوگی کے فرزند ہیں۔۱۹۴۰ء میں پیدا ہوئے ابتدائی تعلیم والدصاحب سے حاصل کی۔۱۹۵۲ء میں حضرت مولانا احمد علی لاہوری کے ہاں دوسال تک شیرانوالہ دروازہ لاہور میں پڑھتے رہے۔۱۹۶۳ء میں مولانا محمد رسول خان اور مولانا محمد ادریس سے دورۂ حدیث کی کتب پڑھ کر سند فراغ حاصل کی۔۱۹۶۵ء میں جامع ایف سی اوگی میں خطیب مقرر ہوئے۔۱۹۶۶ء میں دارالعلوم سعیدیہ کی بنیادرکھی۔''(۹)

ہفت روزہ ''نوائے ملت'' مردان

اس ہفت روزے کا اجراء۱۴فروری ۱۹۴۸ کو ہوا تھا۔اسکے مدیر مردان کے مشہور عالم اور تحریک پاکستان کے سرگرم کارکن مولانا مدراراللہ مدرار تھے۔اور تادم آخر آپ اسکو باقاعدگی سے شائع کرتے رہے۔آپکی سوانح درج ذیل ہے۔آپ۱۹۱۳ءکو مولانا امیرحسین کے یہاں پیدا ہوئے۔۱۹۳۷ء میں پنجاب یونیورسٹی سے منشی فاضل کا امتحان پاس کیا۔۱۹۳۵ء میں شعبۂ تبلیغ مجلس احرار اسلام مردان کے جنرل سیکرٹری منتخب ہوئے۔

> ''۱۹۴۵ء میں کلکتہ میں کل ہند جمیعتہ العلماء اسلام قائم کی گئی اور علامہ شبیر احمد عثانی کو اسکا باقاعدہ صدر منتخب کیا گیا۔مولانا مدراراللہ مدرار اور آپکے بھائی مولانا محمد شعیب ورکنگ کمیٹی میں لیے گئے۔آپکی کوششوں سے ۲۴ نومبر ۱۹۴۵ء قائداعظم مردان تشریف لائے تھے اور یہاں اُردو میں تقریر کی تھی۔ ۳ مارچ ۱۹۴۷ء کو آپ نے قیام پاکستان کیلئے سول نافرمانی کی تحریک کے سلسلے میں ایک بڑے جلوس کی قیادت کی تھی۔آپکی تصانیف میں پرویز اور قرآن، اعجاز القرآن اور باچا خان انکی تحریک کے خلاف بھی ایک کتاب ہے۔ایک اور تصنیف ''تجلیات صدیقی'' اباسین آرٹس کونسل پشاور سے اول انعام پاچکی ہے۔''(۱۰)

سرحد کے دینی مدارس اور شعبۂ افتاء

صوبہ سرحد کے تقریباً تمام دینی مدارس جن میں درس نظامی کی تدریس کا سلسلہ جاری ہے وہاں پر درس وتدریس کیساتھ دینی مسائل کے بارے میں سوالات پوچھنے والوں کے جوابات کا اہتمام ہوتا ہے۔صوبہ سرحد میں چونکہ دارالعلوم حقانیہ اکوڑہ خٹک کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے اس لیے سب سے زیادہ فتاویٰ اور سوالات وجوابات یہاں سے جاری ہوتے ہیں۔اب تقریباً ۱۸ جلدوں میں یہ فتاوی ''فتاوی دارالعلوم حقانیہ'' کے نام سے کتابی شکل میں آرہا ہے۔علاوہ ازیں دارالعلوم حقانیہ کے مفتی مولانا مفتی محمد فرید صاحب چونکہ بیماری کی وجہ سے آج کل اپنے گاؤں زروبی ضلع صوابی میں ہیں اس لیے مستفتین کی ایک بڑی تعداد ان کی طرف رجوع کررہی ہے۔

> ''پشاور میں ''امداد العلوم'' پشاور صدر۔''جامعہ عثمانیہ'' نوتھیہ پشاور۔''دارالعلوم سرحد'' پشاور۔صوابی میں ''دارالعلوم صدیقیہ'' زروبی، ''دارالعلوم سعیدیہ'' کوٹھا، اور دارالعلوم ''تعلیم القرآن'' پنج پیر صوابی میں شعبۂ افتاء قائم ہیں۔پشاور میں بریلوی مسلک کے جامعہ غوثیہ یکہ توت۔غیر مقلدین کے مدرسہ جامعہ اثریہ

تہکال، کوہاٹ کے انجمن تعلیم القرآن پراچگان۔ بنوں کے مدرسہ معراج العلوم اور مدرسہ مرکز العلوم اسلامیہ، مدرسہ جامعہ عثمانیہ محل خیل لکی مروت اور ڈیرہ اسماعیل خان میں جامعہ نعمانیہ اور جامعہ معارف اسلامیہ سے باقاعدہ فتاوٰی جاری ہوتے ہیں۔ جامعہ عربیہ دلبوڑی (اوگی) اور اسی طرح جامعہ سعیدیہ اوگی سے بھی مستقل طور پر فتاوٰی جاری ہوتے ہیں۔ مردان میں مولانا گوہر رحمٰن کے زیر اہتمام تفہیم القرآن۔ مالاکنڈ میں مولانا عنایت الرحمٰن کا مدرسہ رحمانیہ اور بٹ خیلہ میں مفتی بدر منیر صاحب کا مدرسہ اس اہتمام میں مصروف ہیں۔''(۱۱)

ابھی حال ہی میں مدرسہ نجم المدارس کلاچی ڈی آئی خان سے نجم الفتاویٰ کے نام پر ایک جلد آئی ہے جس کے افتتاحیہ میں مولانا عبدالقیوم حقانی لکھتے ہیں۔

''دینی فرائض اور مذہبی مناصبت میں سب سے زیادہ وسیع اور عمیق و دقیق نازک اور پیچیدہ کام فقہی منصب یا قضاوافتاء کی ذمہ داری ہے۔ ایک قاضی اور مفتی کیلئے علم و ذہانت مطالعہ کی وسعت۔ اصلاح وتقویٰ۔ امانت اودیانت اور فطری ذکاوت شرط اول ہے مفتی اور قاضی کیلئے یہ بھی شرط ہے کہ اسے موضوع سے گہری مناسبت۔ رسوخ فی القلم اور رسوخ فی الدین حاصل ہو۔ کتاب وسنت، فقہ واصول فقہ میں بھی اسے تجربہ اور مہارت انتہائی حد تک میسر ہو۔ مفتی اور قاضی فطرت صحیح۔ طبع سلیم اور فہم مستقیم کا مالک ہو۔ جس کی بناء پر وہ حقائق تک بلا کدوکاوش پہنچ سکے۔''

''اعتدال وتوازن مفتی کی پہچان ہو۔ قضاوافتاء پر کام کرنے والے کیلئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ قدیم وجدید علمی ذخیروں پر اطلاع اور واقفیت رکھتا ہو۔ اہل زمانہ کی طبیعت سے بھی واقف ہو۔ ایک قاضی اور مفتی کیلئے مقاصد شریعت اور حکمت تشریح کا علم از حد ضروری ہے۔ اپنے زمانے کے معاملات۔ جدید ترین چیزوں کی شرعی حیثیت۔ زمانہ کے تغرات اور شریعت کے اہداف سے واقف ہونا لازم ہے۔ ہمارے اس دور میں جن اکابر اور برگزیدہ علماء کو قضاوافتاء کی دولتِ علم اور حکمت سے نوازا گیا ہے۔ ان میں شیخ التفیر مولانا قاضی عبدالکریم کلاچوی ایک خاص مقام رکھتے۔''(۱۲)

''موصوف نے ۳۸۔۱۹۳۷ء میں شیخ الاسلام مولانا سید حسین احمد مدنیؒ سے دورہ حدیث پڑھا اور آج تک تعلیم وتدریس۔ دعوت وتبلیغ۔ تصنیف وتالیف اور فقہی خدمات سرانجام دیتے چلے آرہے ہیں۔ حضرت مفتی محمود۔ مولانا شمس الحق افغانی مولانا عبدالحق۔ مولانا یوسف بنوری اور مفتی محمد شفیع صاحب کو آپکی علمی تحریروں اور فتاوٰی پر خاصا اعتماد تھا۔ جب بھی کوئی مسئلہ درپیش ہوتا تو ان اکابرین سے قاضی صاحب کی مراسلت ہوا کرتی تھی۔ جو مندرجہ بالا شرائط اور عمدہ صفات بیان کی گئی ہیں وہ قاضی صاحب میں بدرجۂ اتم موجود ہیں اور اس کا شید عدل یہ مجموعہ فتاوٰی ہے جو نجم الفتاوٰی کے نام سے شائع کیا جارہا ہے۔ جو فقہ اور فتاوٰی کی دُنیا میں ایک مبارک اضافہ اور مفتیوں اور قاضیوں کیلئے ایک عظیم فقہی کاوش ہے۔''(۱۳)

یہ مجموعہ تقریباً ۴۱۰ (410) سوالات پر مشتمل ہے اور ابھی اسکے مزید حصے آنے والے ہیں۔ تعارف:

''سالہا سال پہلے فتاوٰی نجم المدارس کی اشاعت کے سلسلے میں عم زاد بھائی قاضی مشتاق احمد مرحوم نے آواز اُٹھائی بعد میں وقتاً فوقتاً قاضی عبدالطیف فاضل دیوبند (سابق سینٹر) نے بھی اسکی اشاعت کا مشورہ دیا یہیں اس پر زور دیتا رہا کہ جب تک اس پر نظر ثانی نہ ہوجائے اور جب تک اسے کسی مخلص عالم باعمل کی تائید یا تنقید سے نہ گزارا جائے اسکی اشاعت کو مفید سمجھنے کا عندیہ دیا تو کسی فاضل ناقد کی تلاش شروع کی۔ کافی

کوشش کے بعد مفتی سراج الدین جو مدرسہ علوم شرعیہ ڈیرہ اسماعیل خان کے مدرس اور تبلیغی مرکز ڈیرہ کے روح رواں میں انکی مخلصانہ توجہ سے حضرت مولانا عبدالصبور عرف مولوی گل شاہ صاحب فاضل معراج العلوم بنوں محمداللہ میسر ہوئے آپ نے ایک ایک مسلہ پر چھ ماہ کی محنت شاقہ سے جس خلوص اور تندہی سے کام کیا۔ اللہ اسکا اجر دے۔ آپ نے تقریباً ۱۵۵ مسائل کو بنظر غور مطالعہ فرمایا۔ احقر نے بھی اکثر مسائل پر نظر ثانی اور جہاں جہاں غلطی محسوس کی اسکی اصلاح کر دی۔ اب ایک حد تک ان مسائل کی صحت پر کچھ اطمینان ہو گیا اور احباب کی خواہش پر انکی اشاعت کی اجازت دیدی۔ یہ نجم الفتاوٰی کی پہلی جلد ہے اور مدرسہ ھذا کی پہلی کوشش ہے۔ ناظرین اور مستفیدین کے نیک مشوروں سے انشاءاللہ آئندہ کوتاہیوں کے ازالہ کی کوشش کی جائیگی۔"(۱۴)

یہ علمی کارواں کے تسلسل کی وہ جھلک ہے جو دینی اور علمی پیرائے میں اُردو کی ترقی و تدریج کا باعث بنتی رہی اگر اس کرن درکرن سفر کو پورے تناظر میں دیکھا جائے تو اُردو ادب کی تاریخ ایک نئی انگڑائی لیتی محسوس ہو گی۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ فیوض الرحمٰن، جدون، سرحد کے ممتاز علمائے دین، ص:۶۸ کنول آرٹ پریس لاہور، مطبوعہ ۱۹۷۶ء

۲۔ فیوض الرحمٰن، جدون، علماء دیوبند سرحد کی تصنیفی خدمات، ص:۱۱۲، جامعۂ رشیدیہ ۱۹۸۰ء

۳۔ فیوض الرحمٰن، جدون، علماء دیوبند سرحد کی تصنیفی خدمات، ص:۷۶

۴۔ شفیع صابر، شخصیات سرحد، ص:۸۸، یونیورسٹی بک ایجنسی پشاور، ۱۹۸۶ء

۵۔ امیر شاہ قادری، تذکرہ علماء و مشائخ سرحد جلد دوم، ص:۱۱۵، عظیم پبلشنگ ہاؤس پشاور ۱۹۸۳ء

۶۔ مصطفٰی علی بریلوی، مسلمانانِ صوبہ سرحد کی تعلیم، ص:۶۷، آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس کراچی ۱۹۸۰ء

۷۔ عبدالودود قریشی، ارباب علم و کمال اور پیشہ رزق حلال، ص:۵۲، موتمر المصنفین اکوڑہ خٹک ۱۹۸۹ء

۸۔ امداداللہ، علماء کا کام اور مقام، ص:۶۷، مکتبہ امعارف پشاور ۲۰۰۱ء

۹۔ محمد اسماعیل میمن، فضائل علم وعلماء، ص:۹۵، ادارہ اسلامیات لاہور، ۱۹۹۷ء

۱۰۔ نذر احمد، جائزہ مدارس عربیہ مغربی پاکستان، ص:۷۷، مسلم اکادمی لاہور، ۱۹۷۲ء

۱۱۔ خلیل احمد، عقائد علماء اہل سنت دیوبند، ص ۹۲ مکتبہ العلم لاہور ۱۳۴۶ھ

۱۲۔ عبدالبر محمد قاسم، تاریخ قدیم مدارس عربیہ ص:۲۰۶ مکتبہ قاسمیہ ملتان ۲۰۰۵ء

۱۳۔ نجم الفتاوٰی۔ افتتاحیہ ص:۳۱۔۳۳

۱۴۔ غلام الرحمٰن، مفتی دارالعلوم حقانیہ سے جامعہ ازہر تک، ص ۶۸ مطبع عربیہ لاہور ۱۹۹۰ء

رابعہ سرفراز

شعری ونثری تراجم۔۔۔فن، مسائل اور امکانات

Translations of poetry and prose-Art'Problems and Possibilities. This article is about the art ' problems and possibilities of poetic and prosaic translations.It is said that translation starts from words whereas literature from thoughts.If we don't use proper words for translation then the words come back after touching the surface of thoughts without going in the depth of ideas.Poetic and prosaic translations have their own importance.This article is about the different forms of prosaic and poetic translations.

تراجم کی مدد سے بین الاقوامیت سے شناسائی ہوتی ہے۔کسی بھی زبان یا ادب میں تراجم کی کمی یا قلت کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ وہ زبان اور ادب فرسودہ طور طریقوں اور مضامین کی قید سے آزاد نہیں۔ایسی صورتِ حال گھٹن اور اسیری کی نشان دہی کرتی ہے اور ایسا ادب آہستہ آہستہ پژمردگی اور تھکاوٹ کا شکار ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔کہا جاتا ہے کہ ترجمہ الفاظ کے ساتھ شروع ہوتا ہے اور شاعری خیال کے ساتھ۔لامحدود اور وسیع خیالات کی ترسیل کے لیے لفظوں میں ردوبدل اور تبدیلی کی جا سکتی ہے اگر ترجمے کے لیے مناسب الفاظ استعمال نہ کیے جائیں گے تو وہ خیال کی سطح کو چھوتے ہوئے پلٹ جائیں گے اور خیال کی روح تک رسائی حاصل کرنے میں ناکام رہیں گے۔ایسا ترجمہ معیاری اور اعلیٰ نہیں گردانا جائے گا۔کامیاب ترجمے کی نشانی یہی ہے کہ اس میں بے تکلفی اور خلوص کے ساتھ تخلیق کے نقوش اور تاثرات کو اسی طرزِ احساس کے ساتھ بیان کیا جائے جیسے کسی فن کار نے دکھ یا افسردگی کی کیفیت کو محسوس کیا ہو یا پھول میں نزاکت اور جمال کی جھلک دیکھی ہو۔شعری ونثری ادب کے تراجم اپنے اپنے اعتبار سے جداگانہ اہمیت کے حامل ہیں۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ شاعری کا ترجمہ ممکن نہیں جبکہ لفظ اور کیفیات کے ترجمے کے حوالے سے بھی مختلف آرا ملتی ہیں۔شعری تراجم کی مختلف صورتیں ہیں۔پابند شاعری کے پابند تراجم میں قافیہ، ردیف، اوزان وبحور کے مسائل عموماً زیادہ ہوتے ہیں اسی لیے بیشتر ناقدین غزل اور پابند نظم کے آزاد تراجم کو زیادہ موزوں خیال کرتے ہیں لیکن بعض صورتوں میں مترجم کی عدم توجہی کی بنا پر یہ طریق کار بھی کامیاب ثابت نہیں ہوتا۔درج ذیل مثالیں دیکھیے:

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

I Inquired how long is the life course of a flower;
The bud heard it and broke into a smile(1)

نالہ و آہ کیجیے خونِ جگر ہی پیجیے
عہدِ شباب کہتے ہیں موسمِ ناؤنوش ہے
(دردؔ)

Go,cry and sigh and eat out your heart,
It is well said that youth should be given to wine and revelry.(2)

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
(غالبؔ)

There is no cure for the sorrow of life except death;
The lamp must continue burning till the arrival of the dawn.(3)

مندرجہ بالا مثالوں میں پابند شاعری کے آزاد تراجم کے باجود مضحکہ خیز صورتیں سامنے آئی ہیں۔کیفیت کو سمجھنے کی بجائے لفظی ترجمہ پر توجہ کے باعث ایسی ہی غلطیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔پابند شاعری کے پابند ترجمے کی درج ذیل مثال دیکھیے:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
تجاہل پیشگی سے مدعا کیا
کہاں تک اے سراپا ناز''کیا کیا''
(غالبؔ)

ترجمہ

رتجھاں نوں اُدماں دا چسکا لگا کیہہ
مرنا جے نہ ہُندا ، بندہ جیوندا کیہہ
کنّیں اُنگلاں دِتیاں تینوں لبھدا کیہہ
کِتھےّ مکّنی تیری نخرے سڑیا!''کیہہ'' (۴)

مندرجہ بالا مثال پابند شاعری کے پابند ترجمے کی عمدہ مثال ہے۔اردو اور پنجابی میں غزل کے ترجموں کے معیار میں فرق کی ایک بنیادی وجہ تہذیبوں کے مابین وہ فرق ہے جو انگریزی کو اردو جذبات واحساسات کے متبادل حروف عطا نہیں کرتا جبکہ انھیں کیفیات کی عکاسی پنجابی زبان میں زیادہ بہتر طریقے سے ہوجاتی ہے جس کی بنیادی وجہ دونوں زبانوں کے مشترکہ تہذیبی عناصر ہیں۔

بعض مقامات پر ارفع جذبات وکیفیات کا کسی قسم کا ترجمہ بھی انتہائی مشکل ہوجاتا ہے۔ذیل کے اشعار دیکھیے ان میں ایک مشرقی عورت کے جن جذبات کی عکاسی کی گئی ہے ان کا انگریزی یا کسی دوسری یورپی زبان میں ترجمہ ممکن نہیں۔

اردو شاعری کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ بعض مقامات پر قاری کے ذہن پر ایک سے زیادہ معانی کا انکشاف ہوتا ہے ایسی صورت میں ترجمہ مشکل ہوجاتا ہے۔اردو زبان میں ایک لفظ ایک سے زیادہ مفہوم کا حامل ہے تو انگریزی یا دیگر زبانوں میں ترجمے کے لیے متبادل لفظ تلاش کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہوگا ایسی صورت میں کیفیت کی عکاسی اور جذبات کی ترجمانی پر ہی اکتفا کرنا مناسب ہے۔

نظموں کے تراجم میں پابند، معرا اور آزاد نظموں کے تراجم میں مصرعوں کی ترتیب اور اوزان و بحور کی پابندی ممکن نہیں ہے اور عموماً نظم کی تمام اقسام کے تراجم آزاد انداز میں ہی کیے جاتے ہیں۔ ذیل میں اردو نظم کی مختلف اقسام کے انگریزی تراجم ملاحظہ کیجیے

AFRICA COME BACK

(ایک رجز)

آجاؤ، مَیں نے سُن لی ترے ڈھول کی ترنگ
آجاؤ، مست ہوگئی میرے لہو کی تال
''آجاؤ ایفریقا''
آجاؤ، مَیں نے دھول سے ماتھا اُٹھا لیا
آجاؤ، مَیں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
آجاؤ، مَیں نے درد سے بازو چھڑا لیا
آجاؤ، مَیں نے نوچ دیا بے کسی کا جال
''آجاؤ ایفریقا''

(فیض احمد فیض)

COME BACK AFRICA !

Come back,I have listened to the ecstatic beat of your drum,
Come back, the ryhthmic beat of my blood is entranced,
Come back Africa!
Come back, I have lifted my brow from the dust,
Come back, I have peeled off the bark of grief from my eyes,
Come back, I have scratched the snare of helplessness,
Come back, I have disentagled my arm from the anguish,
Come back Africa!(5)

اجنبی عورت

ایشیا کے دُور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں!
کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!

(ن م راشد)

A Strange Woman

In the far flung chamber of Asia
There is no romance of my dreams!

May a wall of tyranny

Not stand between me and them![6]

منظوم تراجم کے حوالے سے یہ بات پیشِ نظر رہے کہ شاعر کا بنیادی خیال موزوں طریقے سے تراجم میں اپنی جھلک دکھائے۔منظوم تراجم بے روح اور اصل سے دُور ہوں تو ترجمے کی افادیت میں کمی کا باعث بنتے ہیں۔شاعری کے تراجم میں یہ خیال بھی رہے کہ ترجمے کا مقصد شاعر کے نفسِ مضمون کو نظرانداز کر کے جداگانہ نظموں کی تخلیق کا فریضہ انجام دینا نہیں۔اس لیے ابلاغ مکمل اور ترجمہ بنیادی مفہوم سے قریب تر ہونا چاہیے۔

شاعری میں ایسے نازک مقامات بھی آتے ہیں جب اصل خیال بین السطور یا ماورائے سطور ہوتا ہے۔شعری تراجم کی ان دقتوں کے باعث بہت سے ناقدین نے یہاں تک کہہ دیا کہ شاعری کا ترجمہ ممکن نہیں۔شعری تراجم کی مختلف صورتیں ہیں۔بعض شعری نمونوں کا من وعن ترجمہ کیا جاسکتا ہے اور بعض تراجم میں محض شاعر کے اصل خیال کی جھلک دکھائی جاسکتی ہے۔شعری تراجم میں لفظی ترجمہ طبع نازک پہ گراں گزرتا ہے۔لغت کی مدد سے لفظ کا ترجمہ لفظ کی صورت میں کرنے کی تکنیک ناقص ہے۔اس میں ترجمہ اکھڑا اور اصل سے دُور محسوس ہوتا ہے۔

جس صنفِ سخن میں ترجمہ کیا جارہا ہو اس کی پابندی مترجم کو الفاظ کے صحیح مقام پر آگے پیچھے کرنے کی اجازت دیتی ہے۔ایسی صورت میں حسبِ حال طریقے کی دریافت سے ترجمے میں خوشگوار اور معاون پہلو برآمد ہوسکتا ہے۔

اصل سے ترجمہ کی بجائے ترجمہ در ترجمہ کیا جائے تو درمیانی ترجمے میں جہاں کہیں کوئی معنوی نقص رہ گیا ہو وہ بعد کے ترجمے میں دقت کا باعث بن سکتا ہے۔ترجمے کے الفاظ کو پورے شعری فن پارے کا عکاس ہونا چاہیے۔صرف متبادل الفاظ کا استعمال کافی نہیں ہے۔ترجمے کے دوران میں زبان کے محاورات اور روزمرہ سے فائدہ اٹھانے سے ترجمے میں چاشنی اور نکھار پیدا ہوتا ہے لیکن بلاوجہ محاورات کے استعمال سے گریز کرنا چاہیے۔

شعری اسلوب شاعر کے تخلیقی تجربے سے وابستہ ہوتا ہے۔ایک شاعر کے اسلوب کو دوسری زبان کے ترجمے میں منتقل کرنا انتہائی دشوار اور بعض صورتوں میں ناممکن امر ہے۔اس لیے مترجم کو فن پارے کی داخلی خصوصیات کے ترجمے پر خصوصی توجہ دینی چاہیے اور خارجی خصوصیات کی دوسری زبان میں منتقلی کے لیے اپنی توانائیاں صرف کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔شعری تراجم میں حذف واضافے سے گریز ترجمے کی تاثیر اور دلکشی میں اضافہ کا باعث بنتا ہے۔ایسے ترجمے میں اصل تخلیق کی روح بھی جلوہ گر ہوتی ہے۔مختلف فن پاروں کے تراجم کے تقاضے مختلف ہوسکتے ہیں مگر معنوی ترجمے کو لفظی ترجمے پر فوقیت حاصل ہے۔

زبان وادب کے ارتقائی سفر میں تراجم کو ایک اہم وسیلے کی حیثیت حاصل ہے۔تراجم کی بدولت نئی زبانیں نا صرف ثروت مند زبانوں سے فیض یاب ہوتی ہیں بلکہ کسی بھی ملک وقوم کے جغرافیائی' تہذیبی' ثقافتی اور ادبی ورثے تک رسائی حاصل کرتی ہیں۔شاعری کے ساتھ ساتھ نثری ادب کے تراجم بھی مختلف اقوام کے ذوق' طرزِ بودوباش اور فکروتخیل کے مختلف زاویوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ناقدین نے تراجم کو اتنا ہی نازک فن قرار دیا ہے جتنا کسی معدنی قوت کو ایک روپ سے دوسرے میں منتقل کرنا۔معدنیات جب تک زمین کے سینے میں پوشیدہ رہیں' ہمارے لیے کسی اہمیت کی حامل نہیں ہوتیں مگر جب یہ ذخیرہ دریافت کے عمل کے بعد استعمال میں آتا ہے تو گراں قدر اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔اس کی مثال بالکل ایسے ہی ہے کہ اگر سقراط' افلاطون اور ارسطو کی قدیم تصنیفات روم اور یونان کے کھنڈروں میں دبی رہتیں اور اور عربی کے مترجم انھیں تراجم کی صورت میں یورپ اور ایشیا تک نہ لاتے تو آج ہم ان نامور فلسفیوں کے ناموں سے بھی واقف نہ ہوتے۔

(i) اکثر ذہنوں میں یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ شاہ عبدالقادر نے قرآن کریم کا اردو ترجمہ کرنے کی ضرورت کیوں محسوس کی؟اور اُن سے پہلے یورپی مشنریوں نے بائبل کا اُردو ترجمہ کیوں کیا۔درحقیقت ان تراجم کا مقصد اور نقطۂ نظر یکساں تھا یعنی

ایک عام آدمی تک خدا کی بھیجی ہوئی کتاب کا مفہوم اور پیغام پہنچانا۔۔۔۔قرآن کریم کی زبان عربی ہے اور بائبل بعض اوقات ڈچ زبان میں اور بالعموم انگریزی میں دستیاب تھی چنانچہ مفہوم تک رسائی کے لیے ان کے اُردو تراجم کی ضرورت محسوس کی گئی۔

(ii) تاریخ کی کتابوں میں عباسیوں کے زمانے کے تراجم کا ذکر دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ سریانی، یونانی اور سنسکرت زبانوں کا علم اور فلسفہ عربی زبان میں کیسے منتقل ہُوا اور اس کی غرض و غایت کیا تھی؟ یہی سوال مغلیہ دور میں کیے جانے والے فارسی تراجم سے متعلق ہے۔ دراصل ترجمے کی یہ ضرورت اُن علمی تقاضوں سے پیدا ہوئی تھی جو انسانی ذہن کی نشو و نما کا باعث ہوتے ہیں۔

(iii) اشوک اعظم کے پاٹلی پترا، بنی عباس کے بغداد، بنو فاطمہ کے قاہرہ اور سکندریہ، عہدِ اکبری کے آگرہ اور نظام کے حیدرآباد میں دارالترجمہ کے تراجم نے ان زبانوں کی ساخت پر گہرے اثرات مرتب کیے جن میں وہ ترجمے کیے گئے۔ عربی، فارسی، سنسکرت، انگریزی اور دیگر علاقائی زبانوں کے تراجم نے اردو زبان کی تعمیر و تربیت میں اہم کردار ادا کیا۔ فورٹ ولیم کالج کے زیرِ اہتمام ہونے والے نثری تراجم کے ذریعے مختلف زبانوں نے مل کر اُردو کا کینوس وسیع کیا۔

(iv) درحقیقت اُردو عمدہ اور معیاری تراجم کی بدولت ہی ایک باقاعدہ زبان بنی، اگرچہ تراجم کی اکثریت میں معیار کے پیمانے میں ردوبدل نظر آتا ہے مگر اس کے باوجود اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جب تک یہ زبان کھڑی بولی کی صورت میں موجود تھی، بڑے اور نام ور مصنفین کی اکثریت نے اسے درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ یہ بھی سچ ہے کہ تراجم میں غیر ذمہ داری برتی گئی اور اکثر مقامات پر غیر زبانوں کا بے جا عمل دخل نظر آنے لگا۔ ایسے تراجم کا سب سے بڑا نقصان یہ ہُوا کہ یہ زبان کو عوام کے قریب لانے کی بجائے اُن سے دُور لے گئے اور عوامی سطح پر ادب کو ناقابلِ فہم بنا دیا گیا۔ دوسری زبانوں سے قطع نظر اُردو میں ایسے تراجم بہ کثرت ملتے ہیں جنھوں نے زبان و ادب کو نقصان پہنچایا، لب ولہجہ پر بُرا اثر ڈالا، اصل تصنیف کی طرف رغبت کی بجائے نفرت پیدا کی اور اُردو کے مزاج کو راس نہیں آئے۔ خاص طور پر ایسے تراجم جو معاشی فوائد کے پیشِ نظر کیے گئے اور جن میں موضوع اور اسالیب پر کوئی توجہ نہیں دی گئی۔

اُردو کے نثری تراجم کے حوالے سے ایک غلط تاثر عام ہے کہ نثر کا ترجمہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے۔ یہ تاثر افسانوں اور ناولوں کے ناقص تراجم کی وجہ سے عام ہُوا ہے۔ درحقیقت کسی بھی فلسفیانہ یا پیچیدہ تحریر کے تراجم میں وہ روانی پیدا نہیں ہو سکتی جو تخلیق کی اپنی زبان میں ہوتی ہے اور جب ترجمے میں وہ انداز پیدا نہیں ہوگا تو وہ اصل کیسے ہو سکتا ہے؟ ایسی صورت میں تخلیق کار کے لہجے اور طرزِ ادا کو مدِنظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

تراجم کے فن اور اصول و ضوابط سے ناآشنائی کی بدولت، ان کا معیار متعین کرنے میں بھی سقم رہ جاتا ہے۔ عام طور پر کسی بھی ترجمے کی تعریف میں یہ ضابطہ پیشِ نظر رکھا جاتا ہے کہ اس میں روانی ہو، مضمون واضح ہو اور وہ بامحاورہ اور سلیس ہو۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ایک پیچیدہ تحریر کا رواں اور اور سلیس ترجمہ کیسے ممکن ہے؟ جب کہ تخلیق کے جملوں کی ساخت اور زبان کا مزاج ترجمہ والی زبان سے یکسر مختلف ہو؟

(i) جو دورِ تخلیقِ ادب کے اعتبار سے عظیم ہوتا ہے، اُس میں تراجم کے حوالے سے بھی قابلِ ذکر کام ہوتا ہے۔ اردو ادب کے کسی دور کے لیے ''عظیم'' کا لفظ استعمال کرنے میں ہچکچاہٹ کے باوجود ہمارے یہاں ادب کے معیار کا تھوڑا بہت تعلق تراجم سے ضرور ہے۔ اُردو شاعری پر عربی، فارسی اسالیب اور تصورات کے اثرات کے ساتھ ساتھ اردو نثر پر دیگر زبانوں کے اثرات بھی واضح نظر آتے ہیں۔ اُردو تراجم کی تاریخ کا بیان ہمارے موضوع کے دائرہ کار میں شامل نہیں ہے اس لیے زیرِ نظر باب میں صرف نثری تراجم کے مسائل، اصول و ضوابط اور سانچوں کے حوالے سے گفتگو کی جائے گی۔

عصرِ حاضر کے اردو ادب اور بالخصوص اردو افسانوں میں جو زبان استعمال ہو رہی ہے، اُس پہ فرانسیسی اور روسی ادب کے

اُردو تراجم کے غیر جذباتی اندازِ بیان کے اثرات نظر آتے ہیں۔اُردو میں زیادہ تر تراجم اسی نقطۂ نظر سے کیے اور پڑھے جاتے ہیں کہ ہمیں کتاب کی اصل کہانی معلوم ہوجائے یا ہمارے ادیب بھی ویسے ہی موضوعات پر لکھنے لگیں لیکن تراجم کی اکثریت ہمیں ایسے تخلیقی جذبے سے دُور ہی رکھتی ہے جو ہماری نثر کے اسالیب میں اضافہ یا تغیر پیدا کر سکے۔ترجمے کا مقصد ادیبوں اور قارئین کے سامنے ذرائع اظہار کے نئے مسائل کو پیش کرنا بھی ہے اور ہمیں اس طرف بھی توجہ کرنی ہے۔

(ii) نثر میں مرکزی خیال پیراگراف کی صورت میں ہوتا ہے۔جس طرح کسی مصور کی تصویر میں لکیروں کا ہر خم اور زاویہ اپنی معنویت رکھتا ہے بالکل اسی طرح نثر کا ہر پیراگراف مرکزی خیال کی وضاحت میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے لہٰذا نثری تراجم کے دوران میں آزاد ترجمے کی تکنیک کے بے جا استعمال سے خاطر خواہ اجتناب کی ضرورت ہے۔بعض اوقات پیراگراف یا نثر کے جن حصوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے،وہی موضوع کی جان ہوتے ہیں اور ان کے ترک کرنے سے نا صرف تحریر کا قابلِ ذکر حصہ ترجمے کا حصہ بننے سے رہ جاتا ہے بلکہ عبارت کے ربط،تسلسل اور موضوع کی تفہیم پہ بھی بُرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔البتہ تحریر کے ایسے حصے جو غیر ضروری ہوں یا جن میں تکرار موجود ہو انھیں نظر انداز کرنے میں کوئی قباحت نہیں۔

(iii) نثری تراجم میں ایک اہم مسئلہ محاورات کے ضمن میں پیش آتا ہے۔ ہر زبان کے محاورات،اُس کی روایات اور تہذیبی اقدار کے مطابق ہوتے ہیں اور اپنا ایک مخصوص پس منظر رکھتے ہیں۔عین ممکن ہے کہ ایک زبان میں محاورے کے ذریعے کہی جانے والی بات کی ادائیگی کے لیے دوسری زبان میں سرے سے کوئی محاورہ موجود ہی نہ ہو۔ایسی صورت میں زبردستی کسی محاورے کو ٹھونسنے سے عبارت کا حسن متاثر ہوتا ہے،چنانچہ ایسے مقام پر محاورے کے مفہوم کو موزوں الفاظ کی مدد سے پیش کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔اُردو میں بیگمات کی زبان کے حوالے سے بھی یہی مسئلہ درپیش ہے۔۔۔سینکڑوں الفاظ اور جملوں کو روسی،فرانسیسی،جرمنی یا انگریزی زبان میں ترجمہ نہیں کیا جا سکتا۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ بیگمات کی طرزِ زندگی،عادات واطوار،غور وفکر کے انداز ان سے قطعی مختلف ہیں۔بہت سی مشرقی رسومات،خاندانی روایات،اقدار اور ان کے بیان کے انداز بھی مغرب سے میل نہیں کھاتے۔ترجمے میں ان باتوں کو نظر انداز کرنے سے نا صرف عبارت پہ اثر پڑے گا بلکہ عین ممکن ہے کہ وہ فضا جو تحریر کی جان ہے،قائم نہ رہ سکے۔نثر میں عام طور پر پیراگراف کا آخری جملہ پورے پیراگراف کا نچوڑ ہوتا ہے۔ایسے جملے کے ترجمے میں مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ جہاں جملے کا مفہوم سمجھ میں نہ آئے،وہاں اسے چھوٹے چھوٹے مگر بامعنی حصوں میں تقسیم کرنا مناسب ہوتا ہے۔ایسے میں ان حصوں کی مطابقت کے حوالے سے جملے کے مفہوم کو سمجھنا چاہیے۔

(iv) اُردو نثر میں زیادہ تر ایسے تراجم کیے گئے ہیں جو ذہنی تجربے اور طریقِ اظہار کے اعتبار سے سادہ اور سہل تھے جبکہ ادب میں جدید دور کی پیچیدگیوں کو سمونے کے لیے ضروری ہے کہ ایسے فن پارے ترجمہ کیے جائیں جن کی مدد سے زندگی کو زیادہ وسعت،گہرائی اور باریکی سے دیکھا،محسوس کیا اور لکھا جا سکے۔اس قسم کے ترجمے اُردو نثر میں خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ادب کو وسعت دینے کے لیے روایتی اسالیبِ بیان کے ساتھ ساتھ ایسے اسالیب بھی اختیار کرنا ہوں گے جو ممکن ہے ابتدا میں قارئین کو اجنبی محسوس ہوں لیکن موزوں اور معیاری تراجم کے ذریعے ان میں ایسا تناسب اور توازن پیدا کرنا مشکل نہیں کہ جس کے ذریعے اُردو کی روایت بھی قائم رہے اور ادب میں وسعت بھی پیدا ہو۔اردو کے نثری ادب میں مواد اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے موجود یکسانیت کے ازالے کی ایک صورت ترجموں کی طرف توجہ ہے۔تخلیقی نثر کے ساتھ ساتھ معیاری ترجموں کا کام عصرِ حاضر کی اہم ضرورت ہے۔

(v) دوسری زبانوں کی نثری تخلیقات کو اردو میں منتقل کرنے کا کام ہوتا ہے تو اس دوران میں لوگ مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں۔اس ضمن میں عنایت اللہ (دہلوی) سے منسوب ایک واقعہ بہت مشہور ہے۔عنایت اللہ کی زبان نہایت

خوبصورت اور دل کش تھی مگر جب انھوں نے رڈیارڈ کپلنگ کی کتاب Jungle Book کے بعض حصوں کو اردو میں ڈھالنے کا ارادہ کیا تو بقول ان کے انھوں نے اصل کتاب کا گیارہ مرتبہ بغور مطالعہ کیا اور پھر کتاب ایک طرف رکھ دی اور جو کچھ ان کے ذہن میں رہ گیا اسے ترجے کی صورت میں اپنے الفاظ میں پیش کر دیا۔ اہم بات یہ ہے کہ انھیں یہ کتاب بچوں کے لیے لکھنا تھی مگر ترجمے کے بعد احساس ہُوا کہ اس کا معیار بچوں کے معیار سے کہیں بلند ہے' چنانچہ بچوں سے معذرت کر لی گئی۔ بعض لوگ مغربی فکشن کو اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے کرداروں کو مشرف بہ اسلام کرنے سے بھی نہیں چوکتے۔ ایسا ہی ایک مذاق ایملی برونٹی کے ناول Wuthering Heights کے ترجمے کے حوالے سے کیا گیا' جس میں نہ صرف کرداروں کو مسلمان بنا دیا گیا بلکہ پورے خاندان کو مسجد میں جاتے ہوئے دکھایا گیا حالانکہ گرجے میں تو پورا خاندان جا سکتا ہے لیکن مسجد کے حوالے سے ایسا ممکن نہیں۔ رائڈر ہیگرڈ کے ناولوں She اور The Return Of She کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہُوا جس کا ثبوت کتابوں کے عنوانات ہیں یعنی ''عذرا'' اور ''عذرا کی واپسی''۔

(vi) ادب خصوصاً نثری ادب میں کسی بھی فن پارے کے ترجمے میں اس کے جواز اور اہمیت کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ جو افسانہ' ناول یا ڈراما بھی ترجمے کے لیے منتخب کیا جائے اُس کی ادبی حیثیت اور ترجمے کے بعد اسے ترجمہ شدہ ادب میں کیا مقام و مرتبہ حاصل ہوگا' نیز جس معاشرے کے لیے یہ ترجمہ کیا جا رہا ہے وہاں کے افراد اس سے کس حد تک استفادہ کر سکیں گے' یہ سب باتیں نہایت اہمیت کی حامل ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ پابندیوں کے ایام کے دوران ایسے ادب کے تراجم بکثرت ملتے ہیں جس میں بغاوت کے آثار نمایاں ہوں۔ ایسے افسانوں' ناول اور ڈراموں کے تراجم سے نہ صرف مترجم کا کتھارسس ہوتا ہے بلکہ ترجمے کی صورت میں اس کے دل کی آواز بھی قاری تک رسائی حاصل کر لیتی ہے۔ ایسی باتیں جنھیں مترجم خود بیان نہیں کر سکتا' ترجمے کی صورت میں ان کو بیان کر دیا جاتا ہے۔

(i) انگریزی سے اردو تراجم کے ذریعے ناول کی تکنیک اردو میں متعارف ہوئی۔ وکٹر ہیوگو' الیگزینڈر ڈوما' ٹالسٹائی' تورگنیف' زولا' بالزاک' اناطول فرانس' اسکاٹ سے متاثر ہو کر شاد عظیم آبادی' عبدالحلیم شرر' راشد الخیری اور مرزا ہادی رسوا نے اردو میں ناول نگاری کو فروغ دیا۔ عبدالحلیم شرر کا اندازِ تحریر اسکاٹ کی تاریخ نگاری سے ملتا جلتا ہے اور ان کے ناولوں کے کردار بھی سکاٹ کے کرداروں جیسے ہی ہیں لیکن شرر کے ناول اسکاٹ کے ناولوں سے ماخوذ یا ترجمہ نہیں ہیں۔ ایڈگر ایلن پو اور او ہنری کے موضوع اور انداز کو بھی اردو میں خصوصی اہمیت حاصل ہوئی۔ حجاب امتیاز علی اور مسز عبدالقادر کی تحریریں اس کی مثال ہیں۔ رڈیارڈ کپلنگ کے اینگلو انڈین کرداروں کی جھلکیاں عزیز احمد' محمد حسن عسکری' اختر حسین رائے پوری' غلام عباس اور ابوالفضل صدیقی کے افسانوں میں نظر آتی ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کے افسانوں پر ہیگل کے فلسفے کی چھاپ ہے۔ جلیل قدوائی کے ہاں بعض مقامات پر ترجمہ اور طبع زاد افسانے کی ملی جلی صورتیں نظر آتی ہیں۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں فرائیڈ کے نفسیاتی اثرات کے ساتھ ساتھ فطرت نگاری اور مارکس ازم کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ اصنافِ ادب کے ساتھ ساتھ فلسفہ' تعلیم اور صحافت کے شعبوں میں بھی تراجم کا اثر بہت نمایاں ہے۔

(ii) اردو رسائل میں شائع ہونے والے تراجم نے بھی ترجمے کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس ضمن میں دلگداز' معارف' مخزن' نگار' ادبی دنیا' ہمایوں' نیرنگ خیال' جامعہ' ساقی' نیا دور' سویرا' فنون' مکالمہ' آج' معاصر وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ اردو میں بچوں کے رسائل کا آغاز بھی غیر ملکی رسائل کے تتبع میں ہُوا۔

(iii) ترجمے میں روانی اور سلاست پر بہت زور دیا جاتا ہے لیکن اس روانی اور سلاست سے کیا مراد ہے؟ اسے سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ سیدھے سادے جذباتی انداز کے ترجمے کی نوعیت پیچیدہ تجربات کے ترجمے سے یکسر مختلف ہوگی لہٰذا یہاں رواں عبارت میں بھی فرق ہوگا۔ اردو نثر میں طویل جملوں کی بجائے چھوٹے اور مختصر جملوں کا زیادہ رواج ہے۔ اگر

ترجمہ کی جانے والی کتاب یا مضمون میں طویل جملے استعمال کیے گئے ہیں تو ترجمے کا اصل حسن اور خوبی یہی ہے کہ ترجمے میں بھی تحریر کے اسی انداز کو برقرار رکھا جائے اور ترجمہ نگار محض اپنی آسانی کے لیے اصل عبارت کو چھوٹے چھوٹے فقروں اور ٹکڑوں میں تقسیم نہ کرے۔

(iv) ناول کے اردو تراجم کے حوالے سے کئی قابلِ ذکر مثالیں موجود ہیں۔سنجیدہ مترجمین نے مختلف زبانوں سے ایسے ناولوں کے اردو تراجم کیے ہیں جو سیاسی، سماجی اور معاشرتی موضوعات سے متعلق ہیں۔

(v) نثری ادب کے تراجم میں ایک رجحان یہ بھی ہے کہ ترجمہ کرنے والا کتاب کا پیرایہ پڑھ کر اسے اپنے الفاظ میں اردو میں منتقل کر دیتا ہے، جو درحقیقت ترجمے کے ساتھ ناانصافی ہے۔

ہر زبان کے بعض الفاظ کے ساتھ کچھ تلازمات وابستہ ہوتے ہیں جیسے اُردو میں ''گھڑے'' کا لفظ ذہن میں آتے ہی گرمیوں میں کورے گھڑے میں ٹھنڈے پانی کا خیال آتا ہے جس کے ساتھ مٹی کی سوندھی خوشبو بھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔اسی طرح گاؤں میں کنوئیں اور پنگھٹ کے کنارے گھڑے اٹھائے مٹیاروں کا خیال، سوہنی مہینوال کی عشقیہ داستان، گھڑے کی مدد سے سوہنی کا مہینوال سے ملنے دریا پار جانا، آگ میں تپا گھڑا میسر نہ ہونے پر کچے گھڑے پر ہی چل دینا اور جان کی بازی لگا دینا۔۔۔۔۔۔۔انگریزی یا کسی اور زبان میں ان تلازمات کو منتقل کرنا ناممکن ہے۔

شاہد حمید، فیودور دستوفسکی کے ناول ''کرامازوف برادران'' کے ترجمے میں لکھتے ہیں:

> ''۔۔۔۔۔۔اصل مشکل ان الفاظ کو اردو یا انگریزی کا جامہ پہنانے میں آتی ہے جو مذہبی اور قانونی دونوں مفاہیم میں استعمال ہوئے ہیں۔یہ الفاظ جرم، محاکمہ اور ت اعتراف ہیں۔اعتراف گناہ کا بھی ہوسکتا ہے 'ان معنوں میں یہ ساکرامنٹ ہے۔یہ جرم کا بھی ہوسکتا ہے'یہ اس کا قانونی مفہوم ہے اور اعتراف کوتاہی، قصور، حماقت وغیرہ کا بھی ہوسکتا ہے، ان معنوں میں یہ عموماً عام بول چال میں استعمال ہوتا ہے اور سماجی رویے کا مظہر بن جاتا ہے۔''(7)

(vii) چونکہ روسی ادب کی حقیقت پسندی، زندگی کے مسائل پر نظر اور عوامی خیالات وجذبات۔۔۔۔۔۔اردو ادب کے عام رجحانات ومیلانات سے ہم آہنگ تھے اس لیے روسی ناولوں، افسانوں اور ڈراموں کی بڑی تعداد ترجمہ کی گئی۔سعادت حسن منٹو نے افسانے لکھنے سے پہلے غیر ملکی افسانوں کے تراجم پر توجہ کی اور ''روسی افسانے'' کے نام سے اپنے ترجموں کا مجموعہ شائع کرایا۔انگریزی نثر کے تراجم بھی کیے گئے لیکن انگریزی کے افسانوی ادب نے اردو افسانہ نگاروں کو اتنا متاثر نہیں کیا جتنا وہ روسی، فرانسیسی اور چینی ادب سے متاثر ہوئے۔بعض مترجمین متعدد خامیوں اور غلطیوں کے باوجود ترجمے کی کاوش کو اردو کے ذخیرۂ ادب میں ایسا اضافہ قرار دیتے ہیں جس کی مدد سے غیر ملکی تخلیق سے مکمل نہیں تو تھوڑی بہت آگاہی ضرور حاصل کی جاسکتی ہے اور بنیادی مفہوم تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔افلاطون کی شہرۂ آفاق کتاب ''ری پبلک'' کے اُردو ترجمے ''ریاست'' کے مقدمے میں ڈاکٹر ذاکر حسین رقم طراز ہیں:

(viii) بعض زبانیں ایسی ہیں جن کا اردو سے قدیم تعلق ہے لیکن ان کے افسانوی ادب کے اردو تراجم بہت دیر بعد ہوئے، اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان زبانوں میں افسانہ بہت بعد میں پیدا ہوا اس لیے وہاں سے ترجمے کا آغاز بھی دیر سے ہُوا۔عربی ناولوں اور افسانوں کے اردو تراجم اس کی واضح مثال ہیں۔عربی مصنفین میں مصطفیٰ المنفلوطی اور خلیل جبران کے ناول اور افسانوں کے تراجم کو اردو میں خاصی پذیرائی حاصل ہوئی۔یہی صورتِ حال فارسی افسانوں کے تراجم کے حوالے سے ہے۔ترکی ادب کے اردو تراجم کی جو ابتدا سجاد حیدر یلدرم سے ہوئی تھی وہ جاری ہے اور آج اردو میں ترکی کے افسانوی ادب کے عمدہ تراجم مل جاتے ہیں۔

اُردو ڈراما نگاروں کی اکثریت نے مغرب کے مختلف ڈراموں کے تراجم کیے ہیں جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔کسی نے محض ڈراما کا پلاٹ مستعار لیا ہے اور کسی نے پوری کہانی کو ترجمے کے ذریعے اُردو کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ڈراموں کے تراجم میں ایک بہت بڑا مسئلہ اس وقت سامنے آتا ہے جب مترجم کو کرداروں کے مزاج اور مکالموں کو مؤثر طریقے سے دوسری زبان میں منتقل کرنے میں ناکامی ہوتی ہے۔ بہت سے ڈراما نگار ایک اور راستہ اختیار کرتے ہوئے اپنی طرف سے بہت سے مکالموں کو ڈراموں کا حصہ بنا دیتے ہیں جس کے نتیجے میں ڈراما کا مزاج اصل سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے اور اکثر اوقات اچھی خاصی معیاری تخلیق (ڈراما) ترجمے اور اضافی مکالموں کے بعد مضحکہ خیز صورت اختیار کر لیتی ہے۔خصوصاً مزاحیہ ڈراموں کے تراجم میں یہ صورت حال بہت افسوس ناک ہو جاتی ہے جب اصل سکرپٹ میں مزاح کے پست ٹکڑوں کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔جب تک ڈراما کے تمام حصوں کو کامیابی سے ترجمہ نہیں کیا جاتا ترجمہ شدہ ڈراما تشنہ اور نامکمل ہی رہتا ہے۔ان نقائص کے باوجود معیاری تراجم نے اردو ڈرامے کو ایسا لہجہ عطا کیا ہے جو آگے چل کر ڈرامے کی تخلیق میں کارآمد ثابت ہُوا ہے۔مغربی ڈراموں کے اردو تراجم کا ایک طویل سلسلہ ہے جس کی تفصیلی فہرست ایک جداگانہ مقالے کا موضوع ہے۔ناقدین ہنری پنجم، جولیس سیزر، انطونی قلوپطرہ، چترا، فاؤسٹ جیسے ڈراموں کے تراجم کو بہترین اردو تراجم میں شمار کرتے ہیں۔

مغربی ڈراموں کے تراجم نے اردو ڈراما کے مزاج کی بہتری میں اہم کردار ادا کیا ہے اور وہ کرختگی اور سختی جو قدیم اردو ڈراموں میں بکثرت ملتی ہے، دورِ جدید کے ڈراموں میں مفقود ہے۔نہ صرف کرداروں کے مکالموں بلکہ منظر کشی اور ایکٹوں کی تقسیم کے دوران میں بھی ایک خاص نفاست اور نرمی ایسے ہی تراجم کی دین ہے۔دل کش اندازِ پیش کش اور مکالموں کی چستی کی بدولت ڈراما ایسے عروج سے آشنا ہوا جو تراجم کے وسیلے سے ہی متعارف ہُوا۔

بچوں کے ادب کے تراجم بھی نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔عالمی ادب کی وہ کتب جنھیں بچے سمجھ سکتے ہیں اور ان سے محظوظ ہو سکتے ہیں نیز ان سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں انھیں اردو میں بچوں کے لیے منتقل کرنا عصرِ حاضر کی اہم ضرورت ہے۔ہمارے یہاں بچوں کے لیے معلوماتی کتابوں کی شدید کمی ہے۔براہِ راست اردو میں بھی ایسی کتابیں نہیں لکھی جا رہیں، وجہ یہ ہے کہ جو لوگ زبان آشنا ہیں وہ علوم سے ناواقف ہیں فزکس، کیمسٹری، بیالوجی اور ریاضی کی معلومات اردو میں بچوں تک پہنچانے کے لیے ضروری ہے کہ ان علوم کا ماہر اردو زبان میں بھی مہارت رکھتا ہو اور بچوں کے لیے صاف ستھری زبان لکھ سکتا ہو۔کسی مسئلے کی مبادیات کو عام فہم انداز میں بیان کرنا اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب مترجم متعلقہ سائنسی مسئلے پر عبور کے ساتھ ساتھ اظہارِ بیان پر بھی قدرت رکھتا ہو۔اگر کتاب طالب علموں کی درسی ضروریات کے پیشِ نظر لکھی جا رہی ہے تو نفسِ مضمون پر دھیان کے ساتھ ساتھ اس امر کا خیال بھی ضروری ہے کہ جن طالب علموں کے لیے وہ کتاب لکھی جا رہی ہے، وہ ان کی عمر اور ذہنی صلاحیت سے مطابقت رکھتی ہے یا نہیں۔

(i) بچوں کے لیے سائنسی موضوعات کے تراجم میں یہ ضروری نہیں کہ تمام سائنسی الفاظ و اصطلاحات کو اردو میں ترجمہ کیا جائے بلکہ آسان الفاظ و اصطلاحات کو جوں کا توں بھی لیا جا سکتا ہے کیونکہ اردو زبان کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ غیر ملکی زبانوں کے الفاظ کو اپنے دامن میں سمیٹنے کا ظرف رکھتی ہے۔ایسے سائنسی الفاظ کو جوں کا توں استعمال کرنے سے دونوں زبانوں میں اجنبیت بھی کم ہو گی۔

(ii) بچوں کے لیے دیگر زبانوں میں موجود ادبی سرمائے کو کھنگالنے کی اشد ضرورت ہے۔ترقی یافتہ ممالک ایسی کتب محنت اور کثیر سرمایہ خرچ کر کے تیار کرتے ہیں۔معلوماتی کتب کے موضوعات عالمگیر اہمیت کے حامل ہوتے ہیں اس لیے ان کا مقامی ہونا ضروری نہیں۔ترقی یافتہ ممالک میں بچوں کے لیے سائنسی معلومات پر مبنی کتب سیریز کی شکل میں چھاپی جاتی

ہیں۔ یہ کتابیں رنگین تصاویر کے ساتھ بڑے پیمانے پر شائع ہوتی ہیں۔ ان کتب کے تراجم بچوں کے لیے خاصی دلچسپی کا باعث بن سکتے ہیں نیز تراجم میں تصاویر کی شمولیت کے لیے متعلقہ پبلشرز کی اجازت سے انھیں شامل کیا جا سکتا ہے۔

(iii) عالمی ادب میں بچوں کے لیے دیوؤں، پریوں کی کہانیاں، تاریخی وتہذیبی قصے اور لوک کتھائیں لکھی گئی ہیں۔ ایسی کہانیوں کی تعداد بہت زیادہ ہے اور ان میں اختصار اور جامعیت کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ پریوں کے قصے ایسی ادبی میراث ہیں جن کی اپنی طرز اور تکنیک ہوتی ہے لہٰذا ان کے تراجم میں بھی ایسی کہانیوں کو خوبی سے بچوں تک پہنچانا ضروری ہے۔ بچوں کا ادب خواہ کسی ملک سے تعلق رکھتا ہو، اس میں ایک غیر معمولی مماثلت موجود ہوتی ہے۔ بچے ایک ہی قسم کی کہانیاں پسند نہیں کرتے بلکہ تنوع کے خواہش مند ہوتے ہیں اسی لیے انھیں کبھی انسانوں کی کہانیاں دلچسپ لگتی ہیں اور کبھی وہ جانوروں کی کہانیاں پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ کبھی تاریخی کہانیوں میں دلچسپی لیتے ہیں تو کبھی تخیل کی دنیا کی سیر کرنا چاہتے ہیں۔

(iv) بچوں کے ادب کے ترجمے کے لیے مخصوص علم میں مہارت اتنی ضروری نہیں جتنا بچوں کا ادیب ہونا ضروری ہے۔ اگر مترجم محض ماہر ہوگا اور بچوں کی زبان لکھنے پر قدرت نہ رکھتا ہوگا تو اس کی محنت بچوں کے لیے سود مند ثابت نہیں ہوگی۔ بچوں کے لیے ادبی کتب کے تراجم کے حوالے سے یہ امر پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ جن خیالات کو بچوں کے لیے پیش کیا جا رہا ہے وہ بچوں کے لیے ہی ہوں اور بچے انھیں سمجھ سکتے ہوں۔ بچوں کے لیے ادبی تراجم کی اہمیت اس لیے بہت زیادہ ہے کہ ان کے وسیلے سے بچوں کی ذہنی نشوونما میں مدد ملتی ہے۔ بچوں کا ذہن اپنے ماحول سے مختلف ماحول کے بارے میں پڑھ کر نہ صرف ایک نیا پن محسوس کرتا ہے بلکہ ان کے تخیل میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے۔

(v) بچوں کے لیے انسائیکلوپیڈیا کی تیاری بھی نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ بچے کسی بھی تہذیب کا بنیادی ستون ہوتے ہیں اگر انھیں ابتدا ہی سے صحت مند ادب کی طرف متوجہ کیا جائے گا تو ان میں منفی طاقتوں کے مقابلے کی قوت پیدا ہوگی چنانچہ جدید ادب کے تراجم کے ساتھ ساتھ بچوں کے لیے روایتی قصوں اور داستانوں کے معیاری تراجم بھی از حد ضروری ہیں۔

تخلیقی نثر کے ساتھ ساتھ تنقید کے اُردو تراجم بھی خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ غیر ملکی ناقدین کے تنقیدی مضامین کے تراجم کی مدد سے ہماری تنقید میں نہ صرف غور وفکر کے نئے در وا ہوتے ہیں بلکہ روایتی طرز سے ہٹ کر تنقید کے نئے اصول وضع کرنے میں بھی خاصی مدد ملتی ہے۔ تنقیدی کتب یا مضامین کے اُردو تراجم کے حوالے سے مناسب وموزوں طریقہ یہی ہے کہ ناقد کے تنقیدی نظریات کے براہِ راست ترجمے سے پہلے اس ترجمے کی غرض وغایت اور اہمیت واضح کر دی جائے اور اس کے ساتھ ساتھ ناقد یا مصنف کے بارے میں ایک تعارفی مضمون بھی شامل کر دیا جائے۔ اس تعارفی مضمون کے مطالعے سے قاری تنقیدی افکار کے مطالعے کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے اور اسے مذکورہ تنقید کے پس منظر سے بھی آگاہی ہو جاتی ہے۔ تیسرے مرحلے پر اصل مضمون یا کتاب کا ترجمہ آتا ہے۔ تنقیدی کتب کا ترجمہ اس لیے بھی خاصا توجہ طلب کام ہے کہ اس میں کوئی قصہ یا کہانی بیان نہیں کی جا رہی ہوتی بلکہ سنجیدہ قسم کے تنقیدی نظریات کا ترجمہ پیشِ نظر ہوتا ہے۔ اس لیے تسلسل، ترتیب اور ربط ایسے تراجم کی بنیادی شرائط ہیں، نیز اندازِ بیان میں علمیت کے بے جا اظہار سے بھی اجتناب کرنا چاہیے۔ تنقیدی تراجم کے مطالعے سے ادبی فکر سے براہِ راست واقفیت ہوتی ہے۔ ذہن میں نئے نئے خیالات جنم لیتے ہیں اور تنقیدی شعور بیدار ہوتا ہے۔ ترجمے کا ایک اہم مقصد قاری کے ذہن کو حرکت میں لانا ہے۔

اُردو میں مغربی ناقدین کے مضامین اور کتب کے تراجم کا سلسلہ جاری ہے جو جامعات کی سطح پر طلبہ وطالبات اور ریسرچ سکالرز کے ساتھ ساتھ اساتذہ کے لیے بھی خاصا مفید ثابت ہو رہا ہے۔ یہ اس لیے بھی خاصا کارآمد ہے کیونکہ ہماری تنقید کے بیشتر اُصول مغربی تنقید سے ہی مستعار لیے گئے ہیں نیز اُردو نثر وشاعری کی بیشتر اصناف غیر ممالک سے اُردو میں آئی ہیں۔ غیر ملکی ناقدین کے تنقیدی نظریات کے مطالعے کے بعد ان نظریات کو جوں کا توں اُردو ادب پر لاگو کرنا مناسب نہیں لیکن جہاں

کہیں ضرورت پیش آئے اِن کی مدد سے اُردو تنقید کی تراش خراش اور اس کے کینوس کو وسیع کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ اردو کے مختلف مترجمین نے ارسطو، ہوریس، لونجائنس، دانتے، سرفلپ سڈنی، بولو، لیسنگ، گوئٹے، کولرج، سانت بیو، میتھیو آرنلڈ، لیوٹالسٹائی، ہنری جیمس، کروچے، آئی۔اے۔رچرڈس، کرسٹوفر کارڈویل اور ٹی۔ایس۔ایلیٹ جیسے مغربی ناقدین کے تنقیدی نظریات کے معیاری اردو تراجم کیے ہیں نیز مختلف تنقیدی دبستانوں، رجحانات اور موضوعات کے حوالے سے بھی تراجم کیے گئے ہیں۔

کسی مضمون یا کتاب کے ترجمے کے دوران میں اگر نامانوس تنقیدی اصطلاحات یا الفاظ سے واسطہ پڑے تو آخر میں ان کی فہرست مع ترجمہ شامل کرنا مناسب ہے۔ ترجمے کے دوران مضمون میں شامل غیر ملکی ناقدین اور فلسفیوں کا مختصر تعارف بھی حواشی میں شامل کر دینا چاہیے۔

سنجیدہ علمی و فلسفیانہ مباحث کے اُردو تراجم کے حوالے سے یہ بات بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ جو افراد اس زبان یا فلسفے سے ناواقف ہیں انھیں ترجمے کو سمجھنے میں زیادہ دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ ایسا اسی صورت میں ممکن ہے جب مترجم علمیت کے زیادہ اظہار سے گریز کرے نیز آسان الفاظ میں فلسفیانہ مباحث کی وضاحت کو شاملِ کتاب کرے۔ یہ وضاحت حواشی کی صورت میں بھی ہو سکتی ہے اور تعلیقات کے عنوان سے بھی پیش کی جا سکتی ہے۔

ایسی عبارت جس کا ترجمہ ایجازِ کلام کے سبب مشکل نظر آئے اور قاری کو اس کی تفہیم میں دقت کا اندیشہ ہو، اس میں عبارت کو بقدرِ ضرورت پھیلایا جا سکتا ہے، یعنی اسے ایک حد تک واضح الفاظ میں بیان کرنا مناسب ہے۔ ایسے الفاظ جنھیں عبارت میں کلیدی حیثیت حاصل ہے اور جن کی حواشی یا تعلیقات میں وضاحت زیادہ مؤثر ثابت نہیں ہو سکتی ان کی وضاحت متن کے اندر قوسین میں کر دینی چاہیے۔

اقبال کے انگریزی خطبات کے اردو ترجمے ''تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ'' کے مقدمے میں سید نذیر نیازی انگریزی عنوان Religious Thought کے اردو ترجمے کی وضاحت کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

> ''۔۔۔خطبات کے انگریزی عنوان 'مذہبی فکر' Religious Thought کے لیے اردو میں لفظ الٰہیات کا انتخاب کیا گیا۔ یوں بھی خطبات کا مدار بحث ہستی باری تعالیٰ ہی کا اثبات ہے اور وہی اس ساری محنت اور کاوش کا حاصل۔ مگر الٰہیات یا کلام کے ایک مسئلے کی حیثیت سے نہیں جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے، بلکہ حقیقت کی اس مابعد الطبیعی جستجو کی ماتحت جس میں ایک عقلی تقاضے کی تسکین کے ساتھ ساتھ ان مسائل کا حل بھی ضروری ہو جاتا ہے جن کا تعلق انسان اور کائنات سے ہے اور جو ہمارے مابعد الطبیعی غور و فکر کا ویسا ہی جزو ہیں جیسے حقیقتِ مطلقہ کے ادراک اور ماہیت کی بحث۔''(۸)

اقبال کے انگریزی خطبات "The Reconstruction Of Religious Thought In Islam" علمی، ادبی اور فلسفیانہ حوالے سے نہایت اعلیٰ معیار کے حامل ہیں چنانچہ ان کے ترجمے میں مترجم سے ایسے اوصاف کی توقع رکھنا بے جا نہیں۔ ''تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ'' انگریزی خطبات کا معیاری اردو ترجمہ ہے اور ان خطبات کے تراجم اور تسہیل کے حوالے سے جتنی بھی کاوشیں ہوئی ہیں ان میں ہنوز سرفہرست ہے۔

اقبال کی نوٹ بک "Stray Reflections" ڈاکٹر جاوید اقبال نے مرتب کی ہے اس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے کیا ہے۔

ذیل میں انگریزی عبارت اور اس کے اردو ترجمے سے کچھ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

"Art is a sacred lie"(9)

''فن ایک مقدس جھوٹ ہے۔''(۱۰)

"Our soul discovers itself when we come into contact with a great mind.It is not untill i had realised the infinitude of Goethe's imagination that i discovered the narrow breadth of my own."(11)

''جب کسی عظیم ذہن سے ہمارا رابطہ قائم ہوتا ہے تو ہماری روح اپنا اکتشاف کر لیتی ہے۔ گوئٹے (۱) کے تخیلکی بے کرانی سے آشنا ہونے کے بعد مجھ پر اپنے تخیل کی تنگ دامنی منکشف ہوگئی۔

۱۔ جان وُلف کانگ گوئٹے (۱۷۴۹ء۔۱۸۳۲ء): جرمن نژاد ڈراما نگار، دانشور اور سیاست داں۔۱۷۷۵ء کے بعد ویمَر کی جرمن ریاست میں کئی مرتبہ وزارت کے منصب پر فائز ہُوا۔ زندگی کے آخری دور میں بیس سال تک سرکاری تھیٹر کی ہدایت ونگرانی کے فرائض انجام دیتا رہا۔ اس کا تاریخی ڈراما گوئز (Goetz) اور المیہ داستان ورتھر، جرمن ادب میں رومانی انقلابی تحریک کے اولین نمونے ہیں۔ اس کا منظوم ڈراما فاؤسٹ آفاقی شہرت کا ادبی شاہکار ہے۔ فان ہیمر کے ترجمۂ دیوان حافظ (۱۸۱۲ء) سے متاثر ہو کر گوئٹے نے اپنا ''مغربی دیوان'' مرتب کیا جو اقبال کے مجموعۂ کلام 'پیام مشرق' کی تصنیف کا محرک ہُوا۔ (مترجم)''(۱۲)

"Human intellect is nature's attempt at self criticism."(13)

''عقلِ انسانی، فطرت کی جانب سے خود انتقادی کی ایک کوشش ہے۔''(۱۴)

درحقیقت جب تک دولسانی وحدتیں مدمقابل نہ ہوں ترجمے کا عمل ممکن نہیں۔ دولسانی وحدتوں کے باہم عمل پیرا ہونے کے نتیجے میں متاثر ہونے والی زبان کے الفاظ کے ساتھ ساتھ اُس زبان اور لسانی وحدت کے معانی بھی دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں۔ یہ کہنا مناسب ہے کہ ترجمے کا عمل متاثر ہونے والی زبان کے ذخیروں کو آزمانے کا عمل ہے اور اس عمل کے ساتھ ساتھ قوموں کی علمی اور ادبی تاریخ بھی پھیلتی ہے۔ جیلانی کامران نے زبانوں کے علمی تاریخ کو محفوظ کرنے کے ان مراحل کو بچپن، بلوغت اور جوانی کے ناموں سے منسوب کیا ہے۔

ترجمے کے اسی عمل کے حوالے سے جیلانی کامران لکھتے ہیں:

''ترجمے کے عمل کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ایک عجیب بات دکھائی دیتی ہے اور وہ یہ ہے کہ غیر ادبی تصانیف کا ترجمہ دراصل ایک زبان کی لسانی موت سے پیدا ہوتا ہے اور دوسری زبان کی لسانی افزائش کا باعث بنتا ہے۔ ''لسانی موت'' کی ترکیب قابلِ غور ہے۔ مَیں نے اسے استعارۃً استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ ہم جس زبان سے ترجمہ کرتے ہیں اُس کے الفاظ ہمیں عزیز نہیں ہوتے اور نہ ہمیں اُس کی لسانی خوبیوں سے کوئی تعلق ہوتا ہے۔ ہمیں لفظوں کی شکل وصورت، اُن کے تلفظ اور اُن کے حسن اور موسیقی سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ دلچسپی ہوتی ہے تو صرف اُس شے سے جو لفظوں کا لباس پہنے لفظوں کے پرے کسی طلسمی راز کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ ہم اُسے برآمد کرنے اور اپنی زبان میں کامیابی اور ایمان داری سے منتقل کرنے کے لیے الفاظ کے سب ناطے اور اصل زبان کے سلسلے فراموش کر دیتے ہیں اور یوں سمجھتے ہیں کہ اصل زبان مر چکی ہے اور ہم اُس کے جادو سے اپنی زبان کو زندہ کرنا چاہتے ہیں۔''(۱۵)

کرخت اور سنگلاخ زبانوں میں میٹھی اور لطیف باتوں کو بیان کرنے کی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ محض اپنے مزاج کے

مطابق اظہار کرسکتی ہیں مثلاً انگریزی زبان نے اپنے ارتقائی سفر میں تین طرح کے اسالیب پیش کیے۔

(i) ادبی طرز کا پہلا اسلوب شان وشکوہ سے بھرپور تھا۔اس میں طویل و بلند آہنگ جملے' قواعد اور علمیت کے مظاہرے موجود تھے۔

(ii) دوسری قسم کے اسلوب میں شان وشکوہ سے زیادہ متانت اور سلاست موجود تھی۔اس کے فقرے مختصر اور جامع ہوتے ہیں۔

(iii) تیسری طرز کے اسلوب کو پرانی انگریزی نثر کا اسلوب کہا جاسکتا ہے جسے لاطینی کے انشا پردازوں کی حمایت حاصل نہ تھی مگر گرجا کے عہدیدار اسے استعمال کرتے تھے اور اسے مذہبی لیکچروں میں بھی استعمال کیا جاتا تھا۔

احیائے علوم کی تحریک کے زمانے کی انگریزی نثر رومی اور قدیم انگریزی اجزا سے مل کر وجود میں آئی تھی لیکن انگریزوں کی ثقافتی اور فکری شخصیت ان اجزا کے مجموعے سے مرتب نہیں ہوتی تھی کیونکہ عبرانی اجزا اس شخصیت کا حصہ تھے مگر ابھی تک انگریزی نثر میں نمودار نہیں ہوسکے تھے۔بائبل کے انگریزی میں ترجمے کے بعد انگریزی نثر میں عبرانی اجزا شامل ہوئے اور اس زبان کی ساخت' تشبیہوں' استعاروں اور سوز وگداز نے مل کر انگریزی کو ایک نیا روپ دیا۔

جیلانی کامران لکھتے ہیں:

> ''ترجمے کی ضرورت تہذیبی نشوونما کے لیے بھی لازمی ہے۔کیوں کہ تہذیبیں ایک عرصے کے بعد اپنے سرچشموں کو خشک کردیتی ہیں۔اور اپنے آپ میں سے پھر کوئی نئی شے پیدا نہیں کرسکتیں۔اس طرح وہ ذہنی علیحدگی اور یک طرفہ تہذیبی تعصب کا شکار ہوجاتی ہیں۔اس بیماری کو ترجمے کا عمل دُور کرتا ہے اور قومیں اور تہذیبیں' مسافت اور جغرافیے کی دقتوں کے باوجود ایک دوسرے سے آشنا ہوتی ہیں اور انسانوں کے گروہ مختلف دوسرے گروہوں کو پہچاننے لگتے ہیں اور انسانی برادری کا چہرہ نظر آنے لگتا ہے جس کی جانب ہمیشہ سے سفر کر رہا ہے۔کئی یک دوسرے سرگرمیوں کی طرح ترجمے کا عمل بھی انسان کو انسان کے قریب تر لاتا ہے اور ذہن کی سرحدیں پھیلاتے ہوئے کہتا ہے۔زبانیں مختلف سہی۔ملک دور دور سہی' مگر انسان ایک غیر منقسم صداقت ہے!''(۱۶)

بچپن اور جوانی کے بعد انسانی زندگی میں پختگی کے دور کی آمد اور قوموں کے تصورات میں علمی تحقیق اور سائنسی دور کی آمد ایک دوسرے کے مشابہ عمل ہیں زبانیں مناسب تربیت نہ ہونے کے باعث سائنسی اور فلسفیانہ ذمہ داریوں کو نبھانے میں ہچکچاہٹ محسوس کرتی ہیں۔اس ہچکچاہٹ کو دُور کرنے کا عمدہ طریقہ ترجمہ ہے۔اسی طریقے سے زبانیں تجربہ اور اعتماد حاصل کرتی ہیں اور دوسری زبانوں کو اپنے قالب میں سمو کر یقین اور خود اعتمادی کی دولت سے مالا مال ہوتی ہیں۔خود اعتمادی اور مناسب مشق کے ذریعے زبان ہر موضوع کو موثر طریقے سے بیان کرسکتی ہے۔

حوالہ جوات/حواشی

1. Muhammad Sadiq, A History Of Urdu Literature,Oxford University Press Lahore 1964,Page99
2. Muhammad Sadiq, A History Of Urdu Literature,Page104
3. Muhammad Sadiq, A History Of Urdu Literature,Page186

۴۔ دیوانِ غالب (منظوم پنجابی ترجمہ)' اسیر عابد' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۷ء' ص ۶۹

5. Modern Urdu Poems from Pakistan,Anis Nagi,Jamaliat Lahore 1984, Page19
6. Modern Urdu Poems from Pakistan,Anis Nagi,Jamaliat Lahore 1984, Page30

۷۔ شاہد حمید: کرامازوف برادران' تخلیقات لاہور' ۲۰۰۲ء' ص ۱۲۲۹

۸۔ نذیر نیازی' سید: تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ' بزمِ اقبال لاہور' ۱۹۸۶ء' ص ۱۴

9. Javid Iqbal.Dr: Stray Reflection,Lahore:Iqbal academy 1992,Page25

۱۰۔ افتخار احمد صدیقی: ڈاکٹر: شذراتِ فکرِ اقبال' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۷۳' ص ۶۵

11. Javid Iqbal,Dr:Stray Reflection,Page 25

۱۲۔ افتخار احمد صدیقی: ڈاکٹر: شذراتِ فکرِ اقبال' ص ۶۵

13. Javid Iqbal,Dr:Stray Reflection,Page 26

۱۴۔ افتخار احمد صدیقی: ڈاکٹر: شذراتِ فکرِ اقبال' ص ۶۶

۱۵۔ جیلانی کامران' تنقید کا نیا پس منظر' مکتبہ ادب جدید لاہور ۱۹۶۴ء' ص ۶۲

۱۶۔ جیلانی کامران' ص ۶۷' ۶۸

کتابیات

۱۔ اسیر عابد: (منظوم پنجابی ترجمہ)' دیوانِ غالب' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۷ء۔

۲۔ اعجاز راہی: (مرتب)' روداد سیمینار اردو زبان میں ترجمے کے مسائل' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد' ۱۹۸۶ء.

۳۔ افتخار احمد صدیقی' ڈاکٹر: شذراتِ فکرِ اقبال' لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۷۳۔

۴۔ جمیل جالبی' ڈاکٹر: ارسطو سے ایلیٹ تک' نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد' ۱۹۹۷ء۔

۵۔ جیلانی کامران: تنقید کا نیا پس منظر:' مکتبہ ادب جدید لاہور' ۱۹۶۴ء۔

۶۔ حنیف فوق، ڈاکٹر: مثبت قدریں، دبستانِ مشرق ڈھاکا، ۱۹۶۸ء۔

۷۔ شاہد حمید: کرامازوف برادران' تخلیقات لاہور' ۲۰۰۲ء۔

۸۔ شاہد حمید: جنگ اور امن' پولیمر پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۹۳ء

۹۔ ظ انصاری: اِیڈیٹ' سٹینڈرڈ پبلشنگ ہاؤس کراچی' س ن۔

۱۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: اردو تنقید کا ارتقا، باراوّل، انجمن ترقی اردو کراچی' س۔ن۔

۱۱۔ غالب: دیوانِ غالب (اردو) اشاعتِ اوّل، الحمد پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء۔

۱۲۔ قمر رئیس، ڈاکٹر: ترجمہ کا فن اور روایت، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۴ء۔

۱۳۔ گوپال متل: کینسر وارڈ، فکشن ہاؤس لاہور، ۲۰۰۲ء

۱۴۔ گیان چند، ڈاکٹر: ابتدائی کلام اقبال بہ ترتیب مہ و سال، اُردو ریسرچ سنٹر حیدر آباد، اشاعت دوم، ۱۹۹۳ء

۱۵۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: کتابیاتِ تراجم (علمی کتب)، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۶ء۔

۱۶۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر: کتابیاتِ تراجم (نثری ادب)، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۷ء۔

۱۷۔ میر تقی میر: کلیات میر، دیوانِ اوّل، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۷ء۔

۱۸۔ نثار احمد قریشی (مرتب): محمد شریف کنجاہی (نظر ثانی)، ترجمہ: روایت اور فن، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء۔

۱۹۔ نذیر نیازی، سید: تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۸۶ء۔

۲۰۔ نظیر صدیقی: ادبی زاویے کل پاکستان اہل قلم کانفرنس ۱۹۸۳ء، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ۱۹۸۴ء۔

21. Anis Nagi:Modern Urdu Poems from Pakistan,Jamaliat Lahore1984. Academy,1992.۔ Javid Iqbal,Dr:Stray Reflection,Lahore:Iqbal

22. Muhammad Ali Siddiqui:A Cry in the Wilderness,Introduction,Oxford University Press Karachi 2002 .

23. Muhammad Sadiq: A History Of Urdu Literature,Oxford University Press Lahore 1964.

24. The Penguin Dictionary of Literary terms and literary theory, J.A. Cuddon, Penguin Books London,1991.

بشریٰ پروین

ترجمے کی اہمیت

People have taken advantage of importance and usefulness of translation in every era. Actually, translation acts like a bridge between two languages, cultures and traditions. The importance of translation from and to into Urdu has been briefly highlighted in this article. It has also been suggested that translation of Urdu classical literature should be done in other major languages. In the end, the Urdu translations of three Russian and French novels have been analyzed to judge their standard.

آدم کی دنیا میں آمد کے بعد ہی انسان کے دل و دماغ میں یہ بات احساس بن کر اتر گئی کہ انسان کا انسان سے الگ رہنا ناممکن بات ہے۔ جو سماج انہوں نے مل کر بنایا تھا وہ انسان سے انسان کے ملاپ کے بغیر کسی صورت ممکن نہ تھا۔ محلّہ، دیہات، شہر، ملک، براعظم یہ انسان کے بغیر جنگل ثابت ہوتے۔

اللہ تعالی نے آل آدم کو اپنے احساسات اور ضروریات کے بیان کی جو قوت عطا فرمائی اس قوت کو قوت گویائی کا نام دیا۔ اور قوت گویائی نے ہی زندگی کے معمولات کو بڑھایا۔ یہ معمولات سرحدی حدود پھلانگ کر دور دور جانے لگے۔ صحراؤں دریاؤں اور سمندروں کو بھی راہ میں حائل نہ ہونے دی۔ مشکلوں نے انسان کو اس وقت اپنے حال میں جکڑا جب دو انجانی زبانیں دو مختلف علاقوں کے افراد کے درمیان دیوار بن گئیں۔

اس وقت ان لوگوں کی ضرورت پیدا ہوئی جو دونوں زبانون کی نوک پلک سے واقف ہوں۔ یہ ایسے افراد ہی ہو سکتے تھے جو علم کے متوالے تھے اور علم حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ علم بانٹنے کے عمل میں بھی مصروف تھے۔ علم کی پیاس بجھانے کے لئے لازم تھا۔ کہ جہاں جائیں وہاں کی زبان پر دسترس حاصل کریں۔ سو یہی ہوا اور اس انسانی ضرورت نے ایک مترجم کو جنم دیا اور انہی لوگوں نے ترجمے کی روایت قائم کی۔ سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترجمہ نگاری کی پیدائش کا محرک سماجوں کا میل ملاپ ثابت ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ترجمہ ہر دور میں ہر زبان کی اہم ترین ضرورت رہا ہے۔ یہ مختلف قوموں، زبانوں اور ثقافتوں کے درمیان پڑے ہوئے اجنبیت کے پردے چاک کر کے انہیں ایک دوسرے کے قریب لاتا ہے اور ہر زبان کی ترقی، پھیلاؤ اور وسعت میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔ یہ ایک اہم اور مشکل فن ہے۔ کسی بھی زبان کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں لیکن مفہوم کے ترجمے کو مناسب اسلوب کا لبادہ پہنا کر ایک اچھی تخلیق کا مقام دیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر نثار احمد قریشی، اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ”غالباً اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ہر دور میں ہر زبان کی اہم ترین ضرورت رہا ہے اجنبیت کے پردے چاک کر کے انہیں ایک دوسرے سے قریب لاتا ہے“(۱)

علم و ادب زندگی کا عکاس و ترجمان ہوتا ہے اور اپنے دور کے ماحول اور حالات کی عکاسی کرتا ہے بقول ڈاکٹر غلام علی الانا

> ”ادب انسانی ذات کی تہذیب و ثقافت کی علامت اور ضمانت رہا یہ اور ادب کا مقصد بھی یہی ہے۔ انسان

ہمیشہ ادب سے متاثر ہوتا رہا ہے تاکہ متاثر ہونے کے بعد وہ اپنی زندگی خوب سے خوب تر گزارنے کی صلاحیتوں میں اضافہ کرتا چلا جائے۔ (۲)

ادیب ایک رہبر اور مورخ کا کام بیک وقت ادا کرتا ہے۔ اس کا قلم ایک قوم کی امانت ہوتا ہے۔ ادیب ایک باضمیر انسان ہوتا ہے وہ اصل اور حقیقت کو کبھی نظر انداز نہیں کرتا اس کی تحریر ایک عہد کی تصویر ہوتی ہے تخلیقی امور کے ساتھ ساتھ دیگر جدید علم جو دوسری زبانوں میں موجود ہیں ان کو اپنی زبان میں ترجمہ کر کے اپنی آئندہ نسلوں کو ان سے مستفید ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے۔

ادب میں ترجمہ ایک بہت اہم انسانی اور فکری عمل ہے۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں نثری ادب خاص طور پر جدید معاشرتی اور طبعی علوم میں خصوصا معیاری کتابوں کا اگر فقدان نہیں تو کمی ضرور ہے۔ ان موضوعات پر اتنی کتابیں نہیں ہیں جو قاری کو مطمئن کر سکیں۔ ایسی صورتحال میں ترجمہ ہی ان ضروریات کو پورا کر سکتا ہے۔ علمی اور ادبی کتب کی اہمیت اور ضرورت کو مدنظر رکھ کر دنیا کی بہترین اور معیاری کتابوں کا ترجمہ کرنا نہایت ضروری ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی نہایت ضروری ہے تاکہ علم کی تشنگی اور ادبی ذوق کی تسکین تسلی بخش انداز سے ہو سکے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی نہایت ضروری ہے کہ اردو کی معیاری ادبی اور دیگر معاشرتی علوم کی کتب کا دوسری زبانوں میں ترجمہ کیا جائے تاکہ عالمی ادبی حلقوں میں اردو زبان و ادب کے معیار کا اندازہ ہو۔

دنیائے ادب کی تاریخ ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے کہ ادب کا شوق رکھنے والوں نے بے انتہا پیسہ خرچ کر کے غیر ملکی زبانوں سے معیاری اور اہم کتابوں کو ترجمہ کروایا تاکہ ان کی قومی عالمی ادب سے بھرپور فائدہ اٹھا سکے۔ ایران کے بادشاہوں، بغداد کے عباسی دور کے خلفاء اور مصر کے فاطمی خلفاء نے بے انتہا دولت خرچ کر کے نہ صرف نامور شہ پاروں کو عربی میں ترجمہ کروایا بلکہ انہوں نے لائبریریاں قائم کر کے ایک قابل تقلید مثال قائم کر دی۔

تراجم کی اہمیت و ضرورت آج کے جدید دور میں بھی قائم ہے۔ اس سلسلے میں غیر ملکی معیاری ادب اور شہ پاروں کو اپنی زبانوں میں ترجمہ کرنے کی کوششوں کو بڑھائیں۔ اچھے اور معیاری تراجم کی ہمت افزائی کے لئے قیمتی انعامات دیئے جائیں۔ غیر ملکی معیاری کتب کی ایک فہرست تیار کروائی جائے جن کے تراجم کروا کر علمی اور ادبی خزانوں میں اضافہ کیا جائے۔ لیکن مترجم کی اہلیت اور صلاحیتوں کو بھی مدنظر رکھنا نہایت ضروری اور اہم ہے۔ مترجم کے لئے دونوں زبانوں پر عبور حاصل ہونا لازمی ہے کیونکہ ایک زبان کے محاورات اور خیالات دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں۔

ٹرانسلیشن کا لفظ مغرب کی جدید زبانوں میں لاطینی سے آیا ہے اور اس کے لغوی معنی ہیں' پار لے جانا'' عربی میں لفظ ترجمہ کے معنی ایک سے دوسری زبان میں نقل کلام تفسیر و تعبیر، دیباچہ اور کسی شخص کا احوال بیان کرنے یا تذکرہ شخصی ہیں۔ اس حوالے سے فن ترجمہ پر تحقیق، قواعد و ضوابط اور اصول مرتب کرنے کے لئے کانفرنسوں اور سیمینار کا انعقاد ہوتا رہتا ہے۔ کسی انگریز ادیب کا کہنا ہے کہ کسی ادبی تخلیق کو ترجمے کے ذریعے کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں کیونکہ ہر زبان میں اپنا مزاح، اپنا آہنگ اور اسلوب و پیرایہ بیان ہوتا ہے۔ سو یہ بات واضح ہے کہ کسی بھی زبان کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں، لیکن مفہوم کا ترجمہ ایک ہمیشہ تخلیقی ہوتا ہے کیونکہ ایک اچھا مترجم زبان کی تبدیلی کی بجائے ان افراد کی رہنمائی کرتا ہے جو کسی دوسری زبان، وہاں کی تہذیب و تمدن اور ثقافت سے نا آشنا ہوتے ہیں۔

ترقی یافتہ اقوام کا علم و ادب ترقی پذیر اقوام تک پہنچنے کے لئے ترجمے کی ضرورت کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن ترجمے میں مترجم پر مصنف کے خیالات کی پابندی فرض ہے اس کے الفاظ و محاورات اور اس کے اسلوب بیان کی تقلید فرض نہیں ہوتی کیونکہ دو زبانوں کے انداز بیان میں اس قدر اختلاف ہوتا ہے کہ تقلید ممکن نہیں ہوسکتی۔ ترجمہ لفظی بھی ہوتا ہے اور اس پورے

ثقافتی پس منظر کا بھی جس میں کوئی تحریر مصنف کے قلم سے نکلی ہوتی ہے۔ مترجم کے سامنے یہ چیلنج بھی ہوتا ہے کہ وہ ایسا ترجمہ کرے جو عام آدمی کے ذہن کے دریچوں میں رچ بس جائے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ مترجم اپنے مضمون (جس کا وہ ترجمہ کر رہا ہے) پر عبور رکھتا ہو بلکہ دونوں زبانوں کا بھی ماہر ہو۔ وہ دوسری زبان سمجھ جائے اور اپنی زبان میں اس کی بہتر تشریح کر سکے۔

ترجمے کے ذریعے ایک مخصوص ملک، ایک جغرافیائی علاقے اور ایک خاص قوم کی تحقیقات اس کے علوم ایک نئی زبان میں ڈھلتے ہیں اس لئے یہ ایک بھاری ذمہ داری مترجم کے کندھوں پر تلوار بن کر لٹک جاتی ہے یہ نہایت مشکل اور اہم مرحلہ ہوتا ہے۔ معیار کو برقرار رکھنا مترجم کے لئے سب سے زیادہ مشکل کام ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ظ۔ انصاری کہتے ہیں۔

> ''ترجمے ہی کے ذریعے ایک مخصوص ملک، ایک جغرافیائی علاقے اور ایک خاص قوم کی تحقیقات، اس کے علوم اور اس کے فنون تمام انسانیت کی ملکیت بنتے ہیں۔ اس لحاظ سے ترجمے کی ذمہ داری کم از کم اتنی ہی اہم ہے جتنی کسی کیمیاوی قوت کو ایک روپ سے دوسرے روپ میں ڈھالنے کی ہوتی ہے۔ پیتل، کوئلے اور سونے کی کانیں جب تک زمین کے سینے میں دبی رہیں اس وقت تک وہ قومی دولت نہیں سمجھی جاتیں لیکن جب اس ذخیرے کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کیا جائے لگے تو یہی عمل دولت کی پیداوار سمجھا جاتا ہے اور یہ دولت تمام عالم انسانی کی مجموعی دولت میں اضافہ کرتی ہے۔''(۳)

مندرجہ بالا مثال سے ترجمے کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ ترجمہ انسانی علم میں اضافے کا ایک بڑا موثر ترین ذریعہ ہے۔ مختلف حکومتوں، بادشاہوں اور خلفائے راشدین وغیرہ نے زیادہ سے زیادہ ترجموں کی اشاعت کا انتظام بھی کیا۔

دنیائے ادب میں ترجمے کی روایت بہت ہی قدیم ہے اردو ادب کے ابتدائی ادوار میں شعری اور نثری تراجم کی مضبوط بنیاد موجود تھی۔ شاعری، اصناف ادب، داستان، قصہ وغیرہ عربی اور فارسی ادب سے ترجمہ کئے گئے۔

ملا وجہی کی ''سب رس'' (1935) کو سب سے پہلی ترجمہ شدہ کتاب تصور کیا جاتا ہے اس کے بعد عربی اور فارسی ادب سے تراجم کی کئی اہم روایات موجود ہیں۔ خواجہ بندہ نواز گیسودراز، شاہ میراں، جی خدا نما ملک خوشنود نے امیر خسرو کی فارسی مثنوی ''ہشت بہشت'' کا جنت نگار کے نام سے 1640ء میں اردو منظوم ترجمہ کیا۔

شمالی ہند میں بھی ترجمے کا کام ہوا فضل علی فضلی نے ''کربل کتھا'' کے نام سے ملا حسین واعظ کاشفی کی فارسی کتاب ''روضۃ الشہداء'' کا اردو ترجمہ 1731 میں کیا۔

شمالی ہند میں ہی ترجمے کی روایت کے سلسلے کا ایک کام مولانا شاہ رفیع الدین صاحب اور شاہ عبدالقادر کے قرآن پاک کے اردو تراجم ہیں۔ مولانا محمد غوث (جوارکاٹ کی اسلامی سلطنت کے وزیر اعظم اور اپنے زمانے کے عالم تھے) نے بھی مختلف دینی کتب اور قرآن پاک کی تفسیر و ترجمے کا کام کیا۔

دینی کتب کے ساتھ ساتھ فارسی کتاب ''قصہ چہار درویش'' کا ترجمہ میر عطا حسین تحسین نے ''نوطرز مرصع'' کے نام سے کیا۔ یہ کتاب 1798ء میں مکمل کی گئی۔

دیگر زبانوں کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان سے اردو ترجمے کا سراغ بھی اٹھارویں صدی عیسویں سے ملتا ہے۔ یوں تو انگریزی سے اردو تراجم کی ابتداء اس وقت سے ہوئی جب سے انگریز قوم کا ہندوستان میں عمل دخل شروع ہوا۔ اس ضمن میں عیسائی پادریوں کی کوششیں بھی قابل ذکر ہیں جنہوں نے بائبل اور انجیل کے انگریزی سے دوسری زبانوں میں تراجم کروائے۔

ڈاکٹر نثار احمد قریشی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''مذکورہ بالا تمام تراجم ایک طرح سے انفرادی کوششوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ مگر 1800ء میں فورٹ ولیم

کالج کے قیام کے ساتھ ہی مجموعی انداز سے اردو تراجم کا باقاعدہ آغاز ہوا۔''(۴)

اس میں شک نہیں کہ فورٹ ولیم کالج میں اردو نثر کے حوالے سے بہت کام کیا گیا اور یہاں سے تراجم کی ایک بڑی تعداد سامنے آئی۔ جو اردو ادب کے لئے ایک گراں قدر سرمایہ ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل ڈاکٹر گلکرسٹ پورے ہندوستان سے عالم شخصیات کو بلایا اور ان سے آسان اردو میں کتابیں لکھوائیں ان ادیبوں نے کالج کے زیر سایہ عربی، فارسی اور سنسکرت کی مختلف کتابوں کا اُردو میں ترجمہ کیا۔ یہ تراجم آسان اور عام فہم تھے۔ اِن مصنفین اور مترجمین میں میر امن دہلوی، حیدر بخش حیدری اور میر شیر علی افسوس وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

ترجمہ جہاں الفاظ کے ذریعے انسانی علوم میں اضافہ کرتا ہے اور ذہن کی حدود کو وسعت دیتا ہے وہاں ترجے کے ذریعے تہذیبوں کا میل جول بھی بڑھتا ہے۔ ترجے کے ذریعے زبان پھیلتی پھولتی ہے اور اس کی کئی طرح کی خوبیاں ترجے کے مضامین کے حوالے سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس حقیقت سے قطعاً انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ترجے کی ضرورت علم اور زبان کی افزائش سے تعلق رکھتی ہے۔ ترجمہ اصل میں ایک پُل ہے جس کے ذریعے علم وادب کے پیاسے دوسری زبانوں کے علم وادب کے کنویں سے اپنی پیاس بجھاتے ہیں۔ دو اقوام کے تصورات وخیالات کا تبادلہ ہوتا ہے۔ علم کے حوالے سے کسی قسم کا تعصب اس کی افادیت کو تباہ کر دیتا ہے اس لئے یہ مترجم کی ذمہ داری ہے کہ وہ بلا تعصب اور بلا کسی اضافے اور کٹوتی کے من وعن تصنیف کا ترجمہ کرے تاکہ قاری اصل تحریر کی روح تک پہنچ کر اس سے مستفید ہو سکے۔

اس مقالے میں خاص طور پر کچھ ایسے مغربی ناولوں کے تراجم کی جائزہ لیا گیا ہے جو دنیائے اَدب میں اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ اِن ناولوں کا جب اُردو زبان میں ترجمہ کیا گیا تو اُردو اَدب کے حوالے سے اِن کی اہمیت اور زیادہ بڑھ گئی۔

اِن تراجم کا جائزہ لیتے ہوئے اِس بات کا جائزہ لیا جائے گا کہ آیا مترجمین نے ترجے کے لوازمات کو مدِ نظر رکھا کہ نہیں۔ کیا اُنہوں نے اِن کہانیوں کی روانی اور سلاست کے معیار کو برقرار رکھا جو اُن کی اصل زبان میں موجود تھی۔ اس حوالے سے پہلا ناول روسی ناول نگار فیودر دستوئیفسکی کا ''اِڈیٹ'' ہے۔ جس کا ترجمہ ظ۔ انصاری صاحب نے کیا۔ یہ ناول اپنی ضخامت کے لحاظ سے منفرد مقام رکھتا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ایسے ناول کا ترجمہ کرنا کافی صبر آزما اور مشکل کام ہے۔ اس ناول میں مصنف کے اپنے ذاتی تجربات جابجا ملتے ہیں اور اُن تجربات کے ذہن اور دِل پر اثرات کی ترجمانی نہایت خوبصورتی سے کی گئی ہے۔ مترجم نے بھی نہایت سلاست اور روانی سے اِن جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ڈاکٹر ظ۔ انصاری خود ترجے کے حوالے سے کہتے ہیں۔

> ''ترجمہ براہ راست روسی متن سے کیا گیا ہے اور اس پہلو کا خاص خیال رکھا گیا ہے کہ اُردو عبارت اتنی سلیس، رواں اور بامحاورہ نہ ہونے پائے کہ اور تیز رنگ، پیچیدہ اور سلیس جملے، سب کے سب غلط ملط ہو جائیں اور اصل کا مزہ جاتا رہے''(۵)

ڈاکٹر ظ۔ انصاری کی بات اپنی جگہ درست، لیکن اس امر سے بھی انکار نہیں کہ جس زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہے اُس زبان کے محاورات اور ذخیرۂ اَلفاظ کا استعمال کیا جائے۔ ڈاکٹر صاحب نے ترجے میں کرداروں کے روسی نام اُسی طرح استعمال کیے جو مصنف نے ناول میں کیے۔ یہ ترجمہ کی خوبصورتی ہے، لیکن یہ مشکل نام ترجے کی سلاست میں رُکاوٹ بنتے ہیں اور بعض اوقات کچھ وقت گذرنے کے بعد کردار کا مشکل نام بھی یاد نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس پیش کیا جاسکتا ہے۔

> ''مگر، صاحب، میں جانوں۔ خبر ہے مجھے۔ خبر ہے یہ! لبیدیف کو خبر ہے یہ! حضور والا تو مزا لیتے ہیں مجھے ڈانٹ کر لیکن اگر میں سارا قصہ سُنا دوں تو؟ یہ وہی نستاسیا بیگم ہیں جن کی خاطر آپ کے والد مرحوم نے کانٹوں دار چھڑی سے آپ کی خبر لی تھی۔ اِن نستاسیا ملی پونا کا خاندانی نام ہے براشکووا۔۔۔ کوئی توتسکی تھے، افاناسی

ایونو وچ نام کے، اِن سے واسطہ تھا۔"(۶)

اِسی طرح کرداروں کے نام لیخاچیف الیکسا شکا، زلیوژیف، الیکسا ندرا، اسے رائیدہ، گاوریلا اردالیونچ وغیرہ نہ صرف طویل نام ہیں بلکہ مشکل بھی۔ اگر اصل متن میں یہی نام تھے تو مترجم اُردو میں ترجمے کے دوران مختصر ناموں کا استعمال کر سکتے تھے مثلاً گاوریلا اردالیونچ، کو گاوریلا کا نام دیا جا سکتا تھا۔ ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے ماحول کی خوبصورت عکاسی کی، اُس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک طویل عرصے سے ماسکو میں مقیم ہیں اور وہاں کے ماحول سے بخوبی آشنا اور شناسا ہیں۔ یہ ایک اچھے ترجمے کی اہم ترین خوبی ہے کہ مترجم اصل متن اور جس زبان میں ترجمہ کیا جائے نہ صرف اُن دو زبانوں سے بخوبی واقف ہو بلکہ وہاں کے رہن سہن اور ماحول سے بھی مانوس ہو۔

ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے اس ناول کا ترجمہ کرتے ہوئے آسان اور سادہ زبان کا استعمال کیا۔ اس ناول کے ترجمے کی یہ خوبی ہے کہ اُردو زبان میں پڑھتے ہوئے قاری روسی ماحول اور رہن سہن سے رفتہ رفتہ مانوس ہونے لگتا ہے۔ سیاسی اور سماجی رویوں کی خوبصورت جھلک ہمیں اپنے معاشرے میں بھی نظر آتی ہے، اس ناول میں موجود ہے۔ بعض لوگوں نے اس ناول کو دستوئیفسکی کی اپنی کہانی کہا کیونکہ ناول نگار خود مرگی کا مریض تھا اور ہیرو پرنس بھی اس بیماری سے دوچار ہے اُس کی ذہنی کیفیات کا بیان کوئی تجربہ کار ہی بہتر طور پر کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے بھی ترجمہ کرتے ہوئے یہ اندازہ نہیں ہونے دیا کہ اس ناول کا ماحول، سیاسی یا سماجی کوئی بھی پہلو ہمارے لیے نیا یا غیر مانوس ہے۔ یہ بات پہلے بھی بیان کی جا چکی ہے کہ ایک اچھا مترجم زبان کی تبدیلی کی بجائے اِن افراد کی رہنمائی کرتا ہے جو کسی دوسرے زبان وہاں کی تہذیب وتمدن اور ثقافت سے ناآشنا ہوتے ہیں۔

اِس ترجمے میں بعض اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ لفظ بہ لفظ ترجمہ کیا گیا ہے نا کہ مترجم نے اپنے پاس سے جملہ بنایا ہو۔

> "میں تو ڈانٹ ڈپٹ کرتے کرتے رہ گئی، پرنس، معاف کیجیے براہ کرم۔ اور ہاں فردیسینکو، آپ یہاں کیسے؟
> اس وقت؟ میں سوچ رہی تھی کہ ہونہو، اس وقت آپ سے یہاں سامنا نہیں ہوگا۔ کون؟ کون سے پرنس؟
> میشکن، اس نے گانیا سے پھر دریافت کیا۔"(۷)

مندرجہ بالا سطریں قاری کے رواں مطالعے میں رُکاوٹ اور اُکتاہٹ کا باعث ہو سکتی ہیں۔ مترجم اگر اِن الفاظ اور جملوں کو آسان اور سادہ بنا کر بیان کر دیتا تو شاید قاری کے لیے ایک ہموار سطح بن جاتی جہاں وہ کنکر، پتھر پھلانگے بغیر آگے نکل سکتا تھا۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ڈاکٹر ظ۔ انصاری مصنف کے بیان کی اصل روح اور انداز قاری تک پہنچانا چاہتے ہوں۔ "ایڈیٹ" ایک بہت اہم ناول ہے اور اس کا یہ ترجمہ اُردو ادب کے حوالے سے بھی ایک عظیم سرمایہ ہے۔

تراجم کی اس کڑی کا ایک اور ناول فرانسیسی ادیب آلبیر کامیو کا ناول "بیگانہ" ہے۔ (The Stranger)۔ آلبیر کامیو نوبل انعام یافتہ ادیب ہیں۔ 1913ء میں الجیریا میں پیدا ہوئے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد ایک اخبار سے منسلک تھے اور اس اخبار کے ذریعے دوسری جنگِ عظیم اور انقلابِ فرانس میں اپنی عالمانہ صلاحیتوں کا بھرپور اُٹھایا اور ان دونوں اہم معرکوں میں حصہ لیا۔ تاہم بعد میں سیاست اور صحافت کو خیر آباد کہہ کہ اپنے آپ کو صرف لکھنے لکھانے کے لیے وقف کر دیا۔ آلبیر کامیو نے 1949ء میں ناول (The Stranger) لکھ کر بین الاقوامی شہرت حاصل کی۔ اس کے بعد 1948ء میں The Plague، 1954ء میں The Rable اور 1955ء میں The Myth of Sisyhus لکھے۔ اس کے علاوہ آلبیر کامیو نے تھیٹر کے لیے بھی کئی ایک خوبصورت اور بہترین ڈرامے لکھے۔

ترجمے کے حوالے سے اس وقت زیرِ نظر ناول "بیگانہ" (The Stranger) ہے۔ جس کے اُردو زبان میں دو میں دو تراجم "اجنبی" اور "بیگانہ" کے نام سے ہو چکے ہیں۔

اس ناول کا ترجمہ بلقیس ناز اور شفیق ناز نے کیا ہے اور اِسے الحمرا پبلیشنگ نے دسمبر 2003ء میں شائع کیا۔ ناول کا فرانسیسی نام لیتراں زے/L'etanger ہے۔ اس ناول کی کہانی زندگی کی چھوٹی چھوٹی حماقتوں پر مبنی ہے جو روزمرہ کے معمول کا حصہ ہیں اور عام آدمی جس طرح معمول کی زندگی بسر کرتا ہے۔ کہانی کا ہیرو مرسیو ایک عام آدمی ہے جو کسی شپنگ کمپنی میں کلرک کی حیثیت سے کام کرتا ہے اور اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات کی تکمیل بروقت چاہتا ہے۔ مرسیو نے ساری زندگی کوئی ایسا کام نہیں کیا جس کی بنیاد پر اُسے جانا گیا ہو، لیکن قتل کا مقدمہ چلنے کے بعد اُسے شہرت نصیب ہوئی۔

ناول کا ترجمہ نہایت سادہ اور رواں ہے اگر کرداروں کے نام بھی پاکستانی ناموں کے مطابق رکھ دیے جاتے تو شاید یہ تسلیم کرنے میں مشکل پیش آتی کہ یہ کسی دوسری زبان میں لکھے گئے ناول کا ترجمہ ہے۔ ماحول کی مناسبت سے بھی الفاظ کا چناؤ بہت موضوں اور بہترین ہے۔ ''ایڈیٹ'' کے مقابلے میں اس ناول کے ترجمے میں الفاظ اور تراکیب کا استعمال زیادہ سہل اور مناسب ہے قاری بغیر کسی رُکاوٹ کے رواں رہتا ہے۔ الفاظ اور اِملا کی کچھ غلطیاں بھی ہیں جو مترجم کی اُردو زبان کے قواعد سے ناواقفیت کو ظاہر کرتے ہیں۔

''ہم آنکھیں جھپکائیں بغیر ایک دوسرے کی طرف دیکھ رہے تھے''

''شاید یہ مرتبہ تھا کہ میں نے سنجیدگی سی سوچا کہ اب مجھے شادی کر لینی چاہیے''

اِن سب باتوں سے قطع نظر، کہا جاتا ہے کہ ایک اچھا ترجمہ ہمیشہ تخلیقی ہوتا ہے کیونکہ ایک اچھا مترجم زبان کی تبدیلی کے بجائے اِن افراد کی رہنمائی کرتا ہے جو کسی دوسری زبان، وہاں کی تہذیب وثقافت سے ناآشنا ہوتے ہیں۔ اس ترجمے کی یہ خصوصیت ہے کہ اس جن میں مناظر اور ماحول کو پیش کیا گیا وہ کہیں بھی غیر مانوس نہیں لگتے۔

''چمڑے کی بُو، پالش اور اگربتی کی خوشبو، رات بھر جاگنے کی تھکاوٹ، میری نگاہ اور خیالات کو منتشر کر رہے تھے۔''

اس ترجمے کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ ناول کے مطالعے کے دوران کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ اُسلوب اور اندازِ بیان خوبصورت اور سہل ہے۔

''ماں'' دنیائے ادب کا ایک لازوال ناول ہے جس نے نہ صرف روسی اَدب بلکہ ترجمے کے بعد ہر زبان کا قاری اس ناول کی عظمت کو تسلیم کرتا ہے۔

''ماں'' کا مصنف میکسم گورکی ہے۔ گورکی نے جب یہ ناول لکھا تو اس کی عمر چالیس سال تھی۔ اس سے پہلے مصنف کی ادبی زندگی کو پندرہ برس ہو چکے تھے۔ گورکی کی ہر تصنیف حقیقت اور سچائی کی تصویر تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ لوگوں میں بے حد مقبول بھی ہوئیں۔ گورکی کے اندر مزدور طبقے کے لیے ہمدردی 1905ء کے انقلاب کے بعد پیدا ہوئی۔ اس کی مثال اُن کی ایک نظم ''طوفان کا نقیب'' تھی۔ گورکی کے بے شمار افسانے، ڈرامے اور نظمیں ایسی ہیں جن میں انسان دوستی اور جدوجہد کی مثالیں ملتی ہیں۔

زیرِنظر ناول کے ترجمے کا یہ دوسرا ایڈیشن ہے۔ یہ ترجمہ پروفیسر ب۔ بورسوف نے کیا ہے۔ پروفیسر صاحب کا کہنا ہے کہ ساری دنیا جانتی ہے کہ یہ ناول حقیقی تاریخی واقعات پر مشتمل ہے۔ گورکی نے بیسویں صدی کے نئے رنگ کو اپنایا یہ ایسا وقت تھا جب مزدور طبقے نے عالمی تاریخ میں اپنی موجودگی کا احساس دلایا۔ پروفیسر ب۔ بورسوف نے مزدور کو اس دور کا ہیرو قرار دیا اور گورکی کے حوالے سے کہا کہ ''یہ اس ہیرو کے نغمہ خواں، فنکارانہ سوانح نگار اور ادب میں اس کے نمائندے بن گئے۔

جہاں تک اس ناول کے ترجمے کا تعلق ہے تو اس ناول کے مترجم پروفیسر بورسوف کا تعلق روس سے ہے لیکن اُردو زبان پر مکمل دسترس رکھتے ہیں۔ بعض پاکستانی مترجمین جو اُردو زبان پر عبور بھی رکھتے ہیں، اُن کے مقابلے میں اگر دیکھا جائے تو

پروفیسر بورسوف اُن سے کسی طرح کم نہیں۔ترجمے کی سلاست اور روانی اُن کی مہارت کی دلیل ہے۔یوں تو کہا جاتا ہے کہ کوئی ترجمہ سو فیصد اصل متن کے مطابق نہیں ہوتا۔جملے کی ساخت اُس کی ادائیگی ماحول،جملےکے بیان کا تاثر کس طرح ہونا چاہیے یہ ہر خطے کا دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔اس ناول کا ترجمہ کرتے ہوئے مترجم نے گو اُردو پر مہارت کے باعث بہت کم یہ احساس ہونے دیا کہ ایک اُن کی مادری زبان ہے اور دوسری ایسی جس کو اُنہوں نے سیکھا ہے۔

مزدور طبقہ دنیا بھر میں ایک جیسے حالات سے دوچار تھا،لیکن اس ناول میں جاگیرداری نظام کو گورکی مزدور کے استحصال کی ایک اہم کڑی سمجھتا ہے۔یہاں پروفیسر بورسوف کے ترجمے نے ایسی زبان اور حالات و واقعات کی منظرکشی کی ہے کہ اُردو پڑھنے والوں کو اس خطے کے لوگوں سے اجنبیت کا بالکل احساس نہیں ہوتا۔نہ ہی ہم یہ جان سکتے ہیں کہ یہ ناول اُردو میں نہیں بلکہ روسی زبان میں لکھا گیا ہے۔

> ’’میرا حال اچھا ہی ہے۔یگیلد یئوو میں رہتا ہوں۔کبھی نا سُنا ہے اس کا: یگیلد یئوو۔اچھا چھوٹا سا قصبہ ہے۔سال میں دو میلے لگتے ہیں۔دو ہزار سے زیادہ آبادی ہے۔مگر سب مفلس اور قلانچ۔کسی کی اپنی زمین نہیں ہے۔سب پٹے پر لیتے ہیں اور زمین بھی اچھی نہیں ہے۔میں وہاں ایک خون چوسنے والی جونک کے یہاں ملازم ہو گیا ہوں۔قصبہ ایسے لوگوں سے اس طرح بھرا پڑا ہے جیسے کیڑوں سے لاش۔‘‘

ترجمہ جیسا بھی ہو وہ ذہنی رویے کا آئینہ دار ضرور ہوتا ہے کہ کیا مترجم بھی اُنہیں خیالات وتصورات کا حامی ہے جن کا اصل مصنف تھا۔بہرحال ترجمے کو اتنی چھوٹ دینی چاہیے کہ یہ ترجمہ ہے۔مترجم زبان سے تو واقف ہو سکتا ہے لیکن ماحول اور معاشرتی اقدار سے ناواقف ہوگا۔ایسی تمام کوتاہیوں اور غلطیوں کو نظرانداز کرتے ہوئے،ہمیں اُردو کے نثری خزانے کے اضافے پر خوش ہونا چاہیے اور اُردو اَدب پڑھنے والے تمام لوگوں کو اِن تراجم کا مطالعہ کرنا چاہیے،کیونکہ معاشرتی تبدل اور دوسرے علاقوں کے حالات و واقعات کا اندازہ کرنا نہایت آسان ہو جائے گا۔قاری اُن ممالک کی جغرافیائی حدود اور تاریخ سے بھی آگاہ ہو جاتا ہے۔

’’ماں‘‘ کا ترجمہ اُردو اَدب میں نہ صرف ایک خوبصورت اضافہ ہے بلکہ اَدب کے شائقین یہ جان سکتے ہیں کہ کلاسیکی اَدب کا معیار کیا ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ ہم اِن تراجم کے ذریعے اُردو اَدب کا دوسری زبانوں کی تخلیقات سے موازنہ بھی کر سکتے ہیں۔

مندرجہ بالا تراجم میں کوشش کی گئی ہے کہ احساسات وجذبات کی پیشکش سنجیدگی سے کی جائے اور ان کو اُردو زبان کے معیار پر پورا اُتارنے کے لیے اُردو زبان کے قواعد وضوابط کا خیال بھی رکھا گیا۔لیکن یہ شکوہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ تراجم اُونٹ کے منہ میں زیرہ لگتے ہیں۔اگر تراجم کا یہ عمل تسلسل کے ساتھ جاری رہے تو اُردو اَدب کے تخلیق کاروں کو نئے تخلیقی امکانات بھی مل سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر نثار احمد قریشی،مضمون،’’اُردو میں نثری تراجم کی روایت کا مختصر جائزہ‘‘ مشمولہ،ترجمہ:روایت اور فن،مرتبہ نثار احمد قریشی، اسلام آباد،مقتدرہ قومی زبان،طبع اول،ستمبر 1985ء،ص6

۲۔ ڈاکٹر غلام علی الانا،مضمون،’’اَدب میں تراجم کی اہمیت‘‘،مشمولہ،اُردو زبان میں ترجمے کے مسائل،مرتبہ ڈاکٹر اعجاز راہی،اسلام آباد،مقتدرہ قومی زبان،طبع دوم,1986ء

۳۔ ڈاکٹر ظ۔انصاری،ترجمے کے بنیادی مسائل،مشمولہ،ترجمہ روایت اور فن،مرتبہ نثار احمد قریشی،اسلام آباد،مقتدرہ قومی زبان،طبع

اول، ستمبر 1985ء، ص102

۴۔ ڈاکٹر نثار احمد قریشی، دیباچہ ''ترجمہ روایت اور فن''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، 1985ء، ص1

۵۔ ڈاکٹر ظ۔انصاری، پیش لفظ، ناول ایڈیٹ، از، فیودر دستوئیفسکی، سٹینڈرڈ پبلشنگ ہاؤس، کراچی 1987ء، ص9

۶۔ میکسم گورکی، ''ماں'' ترجمہ۔از پروفیسر ب۔بورسون۔دارالاشاعت ترقی ماسکو دوسرا ایڈیشن۔صفحہ نمبر 192

۷۔ ڈاکٹر ظ۔انصاری، پیش لفظ، ناول ایڈیٹ، از، فیودر دستوئیفسکی، سٹینڈرڈ پبلشنگ ہاؤس، کراچی، 1987ء، ص9

خالد اقبال

ترجمہ کے بارے مختلف نظریئے

Despite the fact there are so many opinions regarding the Art of Translation. But their differences have highlighted many discussions and theories. 20th century is very significant with reference to the Art of Translation. Now the discussion has started the study of Languages, and have started to the receive training in this Art. This article discusses various theories regarding the Art of Translation.

ترجمہ زبانی اور تحریری انداز سے بہت قدیم فن چلا آ رہا ہے۔ ماضی سے اب تک فن ترجمہ نگاری کے طریقوں پر اختلاف کی وجہ سے مباحث جاری ہیں ان مباحث نے ترجمہ نگاری کے بارے میں مختلف نظریات کو جنم دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن ترجمہ نگاری کے حوالے سے کوئی ایک نظریہ قطعی نہیں ہے اور ہر جگہ کارآمد بھی نہیں۔

ابتدا میں ترجمہ نگاری کو غیر اہم' کم درجے کا کام تصور کیا گیا۔ اس لیے کہ اس کے بارے خیالات و نظریات بھی روایتی تھے جس طرح تہذیبیں اور اقوام عروج زوال کی منزلوں سے گزرتی ہیں اسی طرح علوم و فنون کا ورثہ بھی منتقل ہوتا رہتا ہے۔ یونانی تہذیب جب عروج پر تھی تو یونانی علم' فلسفہ' حکمت دنیا کی دوسری اقوام تک ترجمے کے وسیلے سے پہنچا اہل عرب کو جب ترقی نصیب ہوئی تو انھوں نے یونانی علوم سے استفادہ کیا بعینہٖ جب یورپین اقوام نے ترقی کی عربی زبان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کی زبانوں کے علوم' انگریزی' فرانسیسی' جرمن زبانوں میں ترجمہ کیے گئے۔

عہد بہ عہد ترجمے کا عمل جاری رہا مگر ترجمے کو کبھی تخلیقی اور کبھی ''میکانکی'' عمل کہا جاتا رہا۔ بیسویں صدی میں فن ترجمہ نگاری کے حوالے سے نیک فال ثابت ہوئی ہے اس صدی میں زندگی کے دیگر شعبوں' علوم و فنون میں تبدیلی' نظریات خیالات میں تبدیلی کے عمل نے فن ترجمہ نگاری کو ایک اہم اور قابلِ ذکر کام میں شمار کیا اس کی وجہ لسانیات کے بدلتے اور ترقی کرتے متنوع نظریات' ادبی تنقید میں تبدیلی' فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ ساتھ سماجی' سیاسی' نفسیاتی' ثقافتی محرکات بھی ہیں جن کی وجہ سے ترجمہ نگاری کے بارے میں تربیت' زبانوں کا مطالعہ' تخلیقی جوہر کی تلاش جیسے نکات پر زور دیا جانے لگا اور تراجم کا تجزیاتی مطالعہ کیا جانے لگا' تاہم فن ترجمہ نگاری کے حوالے سے ناقدین کی آراء میں اختلافی پہلو کچھ زیادہ ہی نمایاں نظر آتے ہیں اور کہیں کہیں اتفاقی خیالات و نظریات بھی سامنے آتے ہیں جن کی وجہ سے فن ترجمہ کو جاننے سمجھنے میں قدرے آسانی بھی پیدا ہوتی ہے۔

محمد حسین آزاد کے خیال میں

> ''ترجمہ اور تصانیف کے تجربہ کار جانتے ہیں کہ ان کی عبارت میں کسی زبان کا اصل لفظ جو اپنا مطلب بنا جاتا ہے سطر سطر بھر عبارت میں ترجمہ کریں تو بھی وہ بات حاصل نہیں ہوتی جو مجموعہ خیالات کا اور اس کے اصناف و لوازمات کا اس ایک لفظ سے سننے والے کے سامنے آئینہ ہو جاتا ہے وہ ہماری سطر بھر پورا نہیں ہوتا''۔ (۱)

ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ فی الحقیقت مشکل عمل ہے کیونکہ دوسری زبان کا لفظ کی تہہ تک پہنچنا از حد اہمیت رکھتا ہے اس لیے کہ ہر زبان کے الفاظ ہی اس کا سرمایہ ہوتے ہیں جو کہ اپنا مخصوص لسانی و ثقافتی پس منظر رکھتے ہیں جن سے مکمل

ادراک کے بغیر کامیاب ترجمہ ممکن نہیں ہوتا۔

انگریزی زبان میں ترجمہ نگاری اوراس عملی صورت کے حوالے سے سسرو(Cicero) اور ہوریس(Horace) کے نام بہت اہم ہیں اگر چہ ترجمہ نگاری اور عملی پہلوؤں سے بحث بیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہو چکی تھی لیکن بحیثیت مضمون یہ بیسویں صدی کے دوسرے نصف(2000-1950) میں سامنے آیا۔اس سے پہلے محض زبان سیکھنے کے سلیبس کا ایک معمولی جزوتھا۔اٹھارھویں صدی سے بیسویں صدی کے نصف تک گرامر کی روسے ترجمہ نگاری کا طریقہ کار' غالب رجحان رہا اورانگریزوں نے ہندوستان پر قبضہ کیا تو یہ طریقہ یعنی(Translation Grammar) کا طریقہ کلاسیکل سنسکرت' فارسی' عربی اوراردوزبانوں کے لیے استعمال کیا۔اس طریقہ کار میں گرامر کے اصولوں اور دوسری زبان کی ساخت کو سمجھنے پرزوردیا گیا۔اس سے بھی بیشتر لفظ بہ لفظ اور مفہوم سے مفہوم ترجمہ پر زور دیا جاتا رہا ہے مگر لفظی ترجمے کے بجائے مفہوم بہ مفہوم (Sense to Sense) کے طریقۂ کار کوفروغ ملا۔1950ءاور 1970ء میں انگریزی زبان کی تدریس میں ترجمہ نگاری کے لیے براہِ راست Direct method یا ابلاغی طریقۂ(Communicative Approach) متعارف ہوا۔جس میں نئی زبان سیکھنے اوراس زبان کے ماحول اس کی صلاحیت کو جاننے کے لیے ہو بہوترجمے کی ضرورت پرزوردیا جاتا رہا۔ترجمہ نگاری کے ضمن میں امتیازی جائزہ(Contrastive Analysis) کا مضمون بعد میں متعارف کرایا گیا جس میں دوزبانوں کے مابین امتیازات کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے تا کہ ترجمہ کے عمومی اور مخصوص اختلافات کی نشاندہی کی جاسکے۔

۱۷ویں صدی میں انگلستان میں "Denham"، کاؤلے(Cowley) اورڈرائیڈن نے ترجمہ نگاری کے نظریئے بارے اہم پیش قدمی کی۔ڈرائیڈن(Dryden) نے ترجمے کو تین درجوں میں تقسیم کیا جس بارے میں بی۔جے کمار لکھتے ہیں۔

> It was John Dryden, who in his preface of Ovid's Epistress (1680) underlined three basic types of translation:
>
> i. Metaphrase, or turning and author word by word and line by line, from one lanjuage in to another,
>
> ii. Paraphrase, or translation with latitude, the ceceronian' sense-for sense' wew of translation;(iii) imitation, where the[2] translator can abandon the text of the original as he sees fit.

(۱)۔ Metaphrase

یعنی ایسا ترجمہ جولفظ بہ لفظ ہو یا عبارت کے اعتبار سے مطابقت رکھتا ہو۔یعنی اس کا تعلق ہوبہو ترجمہ سے بنتا ہے۔

(۲)۔ Paraphrase

یعنی الفاظ میں ترجمہ کرنے کا عمل جس میں مترجم' مصنف کو ذہن میں رکھ کر ترجمہ کرے' گویا الفاظ اپنے ہوں مگر مفہوم تبدیل نہ ہو۔

(۳)۔ Imitation

ترجمہ کی ایسی کوشش جس میں لفظ اور مفہوم دونوں کو چھوڑ کر ترجمہ کیا جائے۔

برطانیہ میں انیسویں اور بیسویں صدی میں T.Language کی صورت(Form) اور S.Language کی تحریر کے درجہ (Status) پر توجہ مرکوز کی گئی اس حوالے سے ہومر(Homer) کے ترجمے پر میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold) اور Francis Newman کے درمیان اختلاف بھی رہا۔نیومین(Newman) نے فرسودہ ترجمہ کے

ذریعے کام کی اجنبیت Foreigness پر زور دیا ہے۔ جس کی Mathew Arnold نے شدید مخالفت کی۔ مترجم میتھیو آرنلڈ نے ہومر کے ترجمہ کے حوالے سے ایک لیکچر میں کہا ہے (1822-1888)

> Let not the translator, then trust to his notions of what the ancient Greeks would have thought of him; he will lose himself in the vgue. Let him not trust to what the ordinary English reader thinks of him. He will be taking the blind for the guide. Let him not trust to his own judgement of his own work. He may be missed by individual caprices, Let him as how his work affects those who both know Greek and can appreciate poetry.[3]

میتھیو آرنلڈ شفاف ترجمہ کے طریقہ کار کی حمایت کرتا ہے۔ ہو ایسے مترجم پر اعتماد کرنے پر زور دیتا ہے جو T.T Target Translation کا SourceTranslation پر اثرات کے موازنے کی قابلیت رکھتا ہو۔

فن ترجمہ نگاری کے حوالے سے لسانیات کا رشتہ 1950ء اور 1960ء میں جڑتا دکھائی دیتا ہے اور اس دوران ترجمہ نگاری کے نظریات اور اصول وضع ہوئے۔ Teodore Savory ‘J.C Cattord ‘Peter Newmark ‘Eugene Nida ‘George Stener اس ضمن میں اہم نظریہ سازوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

Savory (1957ء) میں اپنی کتاب "The Art of Translation" میں لکھتے ہیں:

> "Translation should be able to pass itself of as an original and show all the fresness of an original composition"[4]

گویا ترجمہ کچھ اس طرح سے ہونا چاہیئے کہ وہ اصل متن کے قریب قریب اور اس میں اصل متن کی سی تازگی برقرار رہنی چاہیئے۔

Savory نے ترجمہ نگاری کے سلسلے میں مختلف نظریات رکھنے والے نظریہ سازوں (Theoriticians) کے حوالے سے رائے کچھ یوں اخذ کی ہے۔

o- A Translation must give the words of the original.

ترجمے میں اصل کا سا انداز ہونا چاہیئے۔

o- A Translation must give the ideas of the original

ترجمے میں اصل زبان کے نظریات کی مکمل ترسیل ہو

o- A Translation should read like an original work.

ترجمہ ایسا لگے کہ گویا طبع زاد تحریر ہو۔

o- A Translation should like a translation.

ترجمہ ترجمہ ہی ہونا چاہیے۔

o- A Translation should reflect the style of the original

ترجمے میں اصل متن کا اسلوب نگارش بھی ہونا چاہیے۔

- o- A Translation should possess the style of the translator.

ترجمے میں مترجم کا انداز بھی جھلکنا چاہیے

- o- A Translation should read as a contemporary of the original.

ترجمہ ایسا ہو کہ وہ لگے کہ وہ اسی دور میں ہوا ہے جس دور میں اصل کتاب لکھی گئی۔

- o- A Translation never read as contemporary of the translator.

ترجمے کو ایسا نہیں لگنا چاہیے کہ ترجمہ نگار کے دور کے اثرات نظر آئیں۔

- o- A Translation of verse should be in prose.

شعر کا ترجمہ نثر میں ہونا چاہیے۔

- o- A Translation of verse should be in verse.

شعر کا ترجمہ شعر میں ہی ہونا چاہیے۔

فن ترجمہ کے حوالے سے مختلف آراء میں جس بات پر زیادہ اتفاق ہے وہ ہے متن (Text) کی اصلیت کا بہر طور برقرار رہنا۔ یا یہ کہ ترجمہ طبع زاد ہو، ترجمے میں اصل زبان کے نظریات کی ترسیل بھی ضروری عمل ہے۔ البتہ اس بات میں اختلاف ہے کہ ترجمہ شعر کا شعر کی صورت میں ہو یا نثری پیرائیہ اظہار ہو۔

اگرچہ ترجمہ نگاری کے موضوع پر مبنی تحریروں میں بڑا مسئلہ "Judgement" یعنی معیار کا رہا ہے جو کہ مبہم، ذاتی اور انفرادی ہے۔ انہی وجوہات کے ردعمل میں بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں فن ترجمہ میں لفظ بہ لفظ اور آزاد ترجمہ کے اصولوں کو از سرنو واضح کرنے کی بہت سی کوششیں کی گئیں۔

رومن جیکوبسن Roman Jakobson کا مضمون "On linguistic aspects of Translation" نے ترجمہ نگاری کو لسانیات کی روشنی میں دیکھتے ہوئے تین بنیادی نکات واضح کیے ہیں:(۵)

- o- Intralingual translation

جس کا مطلب ہے لفظی علامتوں کو لفظی علامتوں کے متبادل کے طور پر ترجمہ ہونے والی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔

- o- Interlingual Translation

جس کے معنی ایک زبان کے مطلب کو دوسری زبان میں تشریح یا آزاد ترجمہ کی صورت میں کیا جائے۔

- o- Interremiotic Translation

یعنی کسی زبان کے لفظی مطالب کو دوسری زبان کے غیر لفظی یا علامتی طور پر مطالب بیان کرنا۔

رومن جیکوبسن معنی اور مساوات (Meaning & Equivalence) کے ساتھ ساتھ زبان کے فطری لسانی مفہوم (Nature of Linguistic) کو بھی اہم سمجھتا ہے۔

چامسکی (Chomsky) نے ترجمہ نگاری اور جدید لسانیات کی رو سے اپنا نظریہ پیش کیا جسے "Translational Genrative Theory" کہا جاتا ہے۔ جس نے لسانیات اور ترجمے کے لسانی نظریئے پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں:

> "Kernel sentences; which are simple active, declaration sentences that require the mininum of transformation, 'Kernel sentenes' are the level at which the message is transfered

into the recepter language before being transformed into the surface structure in three stages: Literal transfer; Minimal transfe and literary transfer;[(6)]

ان کے پیش کردہ نظریئے کے تین اہم نکات کچھ یوں ہیں۔

۱۔ Phrase ساختیاتی اصول(Structure rule) اندرونی(Deep structure) کو جنم دیتا ہے۔

۲۔ جبکہ Deep Structure یعنی اندرونی ساخت ٹرانسفارمیشنل قوانین کے ذریعے تبدیل ہوتا ہے۔اصل الفاظ' سادہ انداز میں پیش کیے جانے چاہیے۔ جو اصل کہا گیا ہو اسی کو اساس بنا کر ترجمہ کیا جانا چاہیے۔ترجمے کے تین درجے ہوتے ہیں لفظی ترجمہ' کم سے کم ترسیل یا ادبی ترسیل۔

۳۔ حتمی (Final Surface structure) جو بذات خود صوتی Phonological اور Morphemic اصول سے متعلق ہے۔ چامسکی نے جو نظریہ متعارف کرایا ہے اس میں ساختیاتی تعلقات (Structure Relation) بتائے گئے ہیں انہیں چامسکی نے انسانی زبان کا عالمی خاصہ (Universal Feature) کہا ہے۔

چامسکی کے خیال کے مطابق (Sturcture) کی بنیا (Kernel Sentences) یعنی بنیادی ضرورتیں ہیں جو سادہ' متحرک اور بیانیہ جُملے ہیں جنہیں کم سے کم تبدیلی (Transforomation) کی ضرورت ہوتی ہے۔ چامسکی کے مطابق Kernal یعنی ضروری جملے وہ درجہ ہیں جس پر پیغام کو ظاہری یا سطحی ساخت (Structure) کے تین درجوں یعنی

۱۔ مفہوم کی ہو بہو تبدیلی (Literal transfer)

۲۔ معمولی تبدیلی (Minimal Transfer)

۳۔ ادبی تبدیلی (Literary Transfer) میں تبدیل ہونے سے پہلے (Recepter) یعنی پیغام وصول کرنے والے کی زبان میں تبدیل ہونا ہوتا ہے۔

ندا کی Translation theory اس کے اپنے عملی کام سے واضح ہوئی جب وہ بائبل کا ترجمہ کر رہا تھا اس کی منظم اپروچ میں نظریاتی پہلو اور اصطلاحات کے ساتھ ساتھ نیوم چامسکی کے نظریئے کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔

ندا نے بہت سے سائنسی توجیہات کو بھی بیان کیا ہے جس کو فن ترجمہ نگاری کے نظریہ سازوں نے Semantics (معنویات) اور Pragmatics (زبان کا گرامر سے تعلق) میں عملی طور پر استعمال کیا ہے۔اس نے چامسکی کی ماڈل کے اہم فیچرز کو اپنے نظریئے کی سائنس میں ضم کیا ہے ندا نے ترجمہ نگاری کے ضمن میں تین نکات بیان کیے ہیں۔

1. The Source text reduced to its kernels.

یعنی اصل متن کی روح

2. The meaning of the S.Language gets transfered to the T.Language and;

ترجمہ اس انداز کا ہو کہ ترجمہ ہونے زبان میں اس کے مطالب بیان ہو جائیں

3. The generation of the stylistically and semantically equivalent expression in the T.Language takes place.

جس زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہو اس کا انداز خوبصورت اور بلیغ ہو۔

جبکہ ندا نے ترجمہ نگاری کو دو اقسام میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ رسمی مساویت/ترجمہ Formal Equivalence

۲۔ (رواں ترجمہ) Dynamic Equivalence

Formal Equivalence جسے Gloss translation بھی کہا جاتا ہے میں مترجم کوشش کرتا ہے کہ (Literally) یعنی ہو بہو اور بامعنی ضرورت ہو۔ گویا مترجم، متن (Text) کی ہیئت Form اور (Contant) متن کا ہر صورت میں خیال رکھے۔

جبکہ Dynamic Equivalence کے سلسلے میں متن (Text) کا حقیقی تاثر (Complete (Naturalness اہم مقصد ہوتا ہے اس حوالے سے ندا نے اپنے نظریہ ترجمہ نگاری کے ضمن چار اہم باتیں بیان کی ہیں۔

۱۔ تفہیم Making Sense

۲۔ فطری اور برجستہ اظہار Having a Natural and easy form of expression

۳۔ اصل روح اور اسلوب کی ترسیل Conveying the spirit and manner of the original

۴۔ جس زبان میں ترجمہ ہو رہا ہو اسمیں مطب واضح ہو۔

Producing a similar response in T.Language

ندا نے ترجمہ نگاری میں Receptor based یعنی پیغام وصول کرنے والے کی دلچسپی کو بھی متعارف کرایا ہے۔ ندا کے پیش کردہ ماڈل کا خاکہ ملاحظہ ہو:(۷)

Source Language	Recepto Language
Text	Translation
Analysis	Restructuring

Transfer

نیو مارک (New Mark)1981ء

نیو مارک کے فن ترجمہ نگاری کے مطابق S.Language اور Target Tanguage کے مابین ہمیشہ خلا رہے گا جو ترجمہ نگاری کے عملی پہلو کے حوالے سے ایک بڑا مسئلہ ہے۔ نیو مارک Semantic یعنی معنویات اور Communivcative یعنی ابلاغی ترجمہ کے ساتھ پُرانی اصطلاح کو Replace ، مطلب ختم کر کے اس خلا کو کم کرنے کی تجویز دیتا ہے۔

> "Communicative translation attempts to produce on its reader's an effect as close as possible to that obtained on the reader's of the original, Sementic translation attempts to sender, as closely as the sementic and syntac structures of the second language allow the exact contextual meaning of the original".(8)

ابلاغی ترجمہ وہ ہوگا کہ قائین مکمل طور پر مفاہیم کا ادراک کر سکیں۔ Communivative ابلاغی ترجے کا مقصد قارئین پر تقریباً ہو بہو یا ملتے جلتے اثرات مرتب کرنا ہے جتنا کہ اصل تحریر کے قارئین پر ہوتا ہے۔ نیو مارک اس بات کی

وضاحت کرتا ہے کہ Semantic ترجمہ نگاری ہو بہو ترجمے سے مختلف ہے کیونکہ اس میں Context Situation یعنی حالات کا خیال رکھا جاتا ہے اور وضاحت پیش کی جاتی ہے۔ تلمیح اور استعارک بھی تشریح کی جاتی ہے جبکہ ہو بہو ترجمہ یعنی لفظ بہ لفظ تشریح میں لفظوں اور ان کی ترتیب پر زور دیا جاتا ہے۔

ہو بہو ترجمہ Literal Translation کو "Semantic" اور Communicative (ابلاغی) ترجمے کے لیے بہترین نظریہ سمجھا گیا ہے نیو مارک کے مطابق لفظ بہ لفظ ترجمہ نہ صرف بہتر بلکہ ترجمے کا جائز طریقہ ہے۔

پیٹر نیو مارک (Petter Newmark) نے اپنی کتاب "Approaches to Translation" میں بتایا ہے کہ ادبی ترجمے کی اہمیت اس کی رسمی عناصر میں ہے اور غیر ادبی ترجمے کی اہمیت اس کے حقیقی، واقعاتی Content میں ہے۔ بیسویں صد کے نصف میں ہی فن ترجمہ نگاری میں تبدیل عمل (Shift Approach) کا نظریہ متعارف کرایا گیا۔ جسے دو فرانسیسی نظریہ سازوں اور ماہرین لسانیات نے واضح کیا۔ جن کے نام ونی (Viny) اور ڈاربلنٹ Darblnet ہیں۔ جسے وہ براہِ راست ترجمہ یعنی Direct Translation اور مبہم ترجمہ (Oblque Translation) کا نام دیتے ہیں ان دونوں حکمت عملیوں کے لیے انہوں نے سات طریق کار بتلائے ہیں جن میں تین براہ راست Direct translation کا احاطہ کرتے ہیں۔ یہ سات طریقہ ہائے کار حسب ذیل ہیں:(۹)

۱۔ Borrowing-------------------مستعار

۲- Calque----------------------الفاظ مستعار کرنے کی خاص قسم

۳۔ Literal Translation-----------لفظ بہ لفظ ترجمہ

۴۔ Transposition----------------متبادل لفظ کی ترسیل

۵۔ Modulation------------------ترجمہ کرتے وقت پیغام میں ترمیم

۶۔ Equivalence-----------------مساوی یا ہم پلہ

۷۔ Adaptation-------------------حالات کیمطابق ڈھالنا

جرمن فلاسفر، مترجم، کیٹ فورڈ (Catford) (1744-1803) نے ترجمہ نگاری کے ضمن میں اپنے نظریئے کی بنیاد تقابلی لسانیات پر رکھی ہے اس کتاب "A-Linguistic Theory of Translation" ترجمہ نگاری کے عمل میں تجزیئے اور بیانیہ سے متعلق ہے۔ کیٹ فورڈ لکھتے ہیں:

> "It is necessary for translation theory to draw upon a theory of meaning without such a theory certain aspects of translation forcess cannot be discussed."(10)

ترجمہ کے تصور کے لیے یہ بات ضروری ہے کہ مطالب کو بھی سامنے رکھا جائے اور اگر ایسا نہیں کیا جائے گا تو ترجمے کے کچھ پہلو تشنہ رہ جائیں گے۔

کیٹ فورد نے ترجمہ کو مختلف درجوں میں تقسیم کیا ہے مثلاً

Full Translation.

Partial Translation.

Total Translation.

Restricted Translation.

Rank-bound Translation.

Rank free Translation.

کیٹ فورڈ کے مطابق:

"Translation is replacement of textual material in the source language by and equivalent textual material in the target language. What happens in translation is not the traference of S.D meaning into T.L, But a sustitution T.L meaning for S.L meaning".(11)

جدید ترجمہ نگاری کے ضمن میں 1970ء،1980ء اور 1990ء کی دہائیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں جن میں کسی زبان کا لسانی مطالعہ اور بعد مس متن کی اہمیت کو جاننے کے لیے زبان کی ساخت، ثقافتی بنیادوں تک رسائی کے علاوہ دیگر کئی محرکات شامل ہو گئے۔

Itamar Even Zohar نے 1970ء میں "Poly System theory" کی بنیاد رکھی جسے کے بارے میں وہ وضاحت کرتے ہیں:

"A system of function of literary order which is continual inter-relationship with other orders".(12)

ادبی انداز کا ایک طریقہ کار یہ ہے کہ اس کا دوسرے طریقہ کار سے تعلق جڑ سکے۔

Zohar کے مطابق ایک زبان تحریر کے اجزاء کو ذہن میں رکھتے ہوئے دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا عمل کہلاتا ہے اور ذہن میں یہ بات رہنی چاہیے کہ تحریر کے اجزاء سے کبھی قطع تعلق نہیں کیا جا سکتا۔ اگر وقتی طور پر Communication کو محض رمز، علامات کا استعمال سمجھا جائے جس کے ذریعے آدمی کسی دوسری کو زیر اثر کر سکتا ہے تو شاید Translation کو معنی (Meaning) کی بجائے سے دوسری زبان، (Unknown) انجان زبانوں سے شناسائی اور وہاں کے ادب، ثقافت کو جاننے سے انسانیت کے مشترکہ ورثے کو تقویت ملی ہے۔

ایذرا پاؤنڈ کا تعلق شاعری کے فلسفیانہ نظریئے سے بنتا ہے اس کے نظریات فن ترجمہ اور لسانیات کے جن پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں اُن میں وہ زبان کے تاثر، روانی، صوتی تاثر اور ہیئت کی بات کرتے ہیں انہوں نے خود بھی ترجمے کیے اور ترجمے کے قدیم اصولوں سے انحراف کیا۔

"The translation of a poem having any depth ends by being one of two things: Either its is expression of the translator, Virtually a new poem, or it is as it were a photograph, as exact as possible of one side of the statue".(13) (Ezra Pound)

1990ء میں جدید ترجمہ نگاری کا رخ زبان کے اسلوبیاتی تجزیئے/محضر (Discourse Analysis) کی جانب ہو گیا۔ جس سے مراد کسی تحریر کے تجزیئے میں جملے کی ساخت، ربط وضبط کا جائزہ لینا شامل ہے تاکہ کسی زبان میں مطلب ومفہوم کو معاشرتی تعلق کی طاقت کے تناظر میں جانچا جا سکے۔ اس حوالے سے سب سے زیادہ اثر انگیز اسلوبیاتی تجزیہ/محضر (Discourse) کا ماڈل، ہالیڈے (Halliday) کا منظّم عملی پیمانہ تجزیہ ہے۔ اس کے منظّم عمل ماڈل نے زبان کے تعلق کو

بطور ابلاغ ترقی دی ہے۔

> Register, or context of situation as it is formally termd, is the set of meanings, the configuration of semantic Patterns that are typically drawn upn under the specific conditions, along with the words and structures that are used in the realization of these meanings".(14) Halliday, 1978

ہالیڈے کے نظریہ ترجمہ کے مطابق سب سے پہلی چیز سانچا ہے جو تین معتدل (Variable) میں تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ذیل میں دیئے گئے اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔

۱۔ Field: یعنی جو کچھ کسی کے بارے میں لکھا گیا ہو مثلاً ادائیگی (Delivery)

۲۔ Jenor: جس کا مطلب ہے جو بات کہی جارہی ہے یا جو بات کو آگے ابلاغی سطح پر پہنچائے' جس طرح ایک دکاندار اپنے گاہک سے بات کرتا ہے۔

۳۔ Mode: جس کا مطلب ہے ذریعہ/صوت' جس سے ابلاغ کیا جائے مثلاً تحریر ہر سانچے کا تغیر (Variable) اپنے معنی (Meaning) کے سلسلے سے جڑا ہوتا ہے کسی تحریر کے معیار کے یہ اجزاء باہم ملکر Discourse Semantics کو واضح کرتے ہیں۔ جس کہ تین Meta-Functions ہیں۔

۱۔ Ideational Meanings یعنی ایک تحریر کے Field کا تعلق Ideational Meaning سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔

۲۔ Interpersonal Meaning یعنی ایک تحریر کے Tenor کا تعلق Interpersonal Meaning کہلاتا ہے۔

۳۔ Textual Meaning کسی تحریر کے Mode کا تعلق معنی متن کہلات ہے۔

کرسٹوفر نورس (Cristopher Norris) نے اپنی کتاب "Deconstruction" میں ترجمہ نگاری کے عملی نظریئے کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں:

> "Deconstruction works at....... giddy limit suspending all that we take for granted about language experience and the 'normal' Possibilities of human Communication".(15)

De-Construction کے معنی کچھ یوں بنتے ہیں کہ لٹریچر یا فلاسفی کی زبان کا خاص طور پر اس لیے جائزہ لیا جائے کہ اس کے اجزاء کی ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگی نہیں۔ یوں ڈی کنسٹریکشن نے لسانیات کی اہم حدود میں سے کچھ کو تقسیم کر کے ٹکڑوں میں دیکھنا شروع کیا ہے۔

آندرے لیفیور Andre Lefever نے فن ترجمہ نگاری میں تاریخی اور ثقافتی نظریئے کو اجاگر کیا ہے۔ ترجمہ بہ طرز تخلیق نو کا احیاء' ایک طرح سے عمل ضابطہ بندی (System theory) کے طور پر روشناس کرایا گیا جس کا سہرا آندرلیفیور (Andre Lefever) کے سر ہے۔ جبکہ انہوں نے فن ترجمہ نگاری میں لسانیاتی پہلوؤں کو رد کیا ہے۔ وہ لفظ سے متن (Text) کے تناظر میں اپنی بات پر زور دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ اس بات کو بھی رد کرتے ہیں کہ زبان کے عمل میں پس پردہ کیا ہے؟ نہ صرف یہ بلکہ وہ اصل (Original) اور ترجمہ (Translation) کے مابین موازنے کے عمل کو بھی خاطر

میں نہیں لاتے۔ وہ فن ترجمہ نگاری میں ثقافتی جہتوں کو سامنے لانے کے قائل ہیں اُن کا کہنا ہے کہ (Culture) ثقافت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ وہ ادب کے تاثرات کا جائزہ لیتے ہیں۔

آندرے لیفیور (Andre-Lefevere) جنہوں نے ادب کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں یونیورسٹی آف ٹیکساس (آسٹن) امریکہ میں کام کیا ہے۔ ان کا نظریہ (Polysystem theory) سے بہت حد تک مِلتا جلتا ہے۔ تاہم اس کے نظریات فن ترجمہ نگاری کے سلسلے میں ثقافتی جہتوں کی عمدہ نمائندگی کرتے ہیں۔ جو کہ اس کی کتاب "Translation, Rewriting and the manipulation of literary Fame" (1992) میں سامنے آئے ہیں۔

آندرے لیفیور Andre Lefeverre کا کہنا ہے کہ ٹھوس حقائق کا تجزیہ کرنا چاہیے۔ جن کا تعلق ادبی متن (Literery Text) کی مقبولیت یا اس کو رد کردینے سے ہے وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ ادبی ترجمے کا اثر عام قاری پر کیسا ہوتا ہے؟ اس سلسلے میں وہ Edward Fitzerald کی مثال دیتا ہے۔ جس نے انیسویں صدی میں عمر خیام کی فارسی شاعری کا ترجمہ یا ''تخلیق نو'' کا کام کیا۔ Fitzerald نے ترجمے میں جسطرح سے آزادانہ انداز اختیار کیا ہے۔ آندرے لیفیور کے خیال میں ترجمہ کرتے وقت اس سے کہیں زیادہ آزادی لینی چاہیے تاکہ اصل (Original) کو مزید بہتر بنایا جا سکے۔ آندرے لیفیور (Andre Lefevere) اس بات پر زور دیتا ہے کہ ترجمہ تخلیق نو کا عمل ہے۔ اور ترجمے کا یہی پہلو بہت اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اس سے ایک مصنف کا تاثر بہتر بنتا ہے۔

> "The Heuristic model a system approach to literature makes use of, rests on the following assumptions (a) Literature is a system, embedded in the environment of a Culture or society. It is a contrived system, i-e, it consists of both objects (texts) and people who write, refract, distribute, read those texts. It is a stochastiv system, i-e, one that is relatively interminte and only admits of predictions that have a certain degree of probability, without being absolute. It is possible (and general system theory has done this) as have some others who have been trying to apply a sytem in an abstract.(16)

آندرے لیفیور (Andre lefevere) نے (Literary System) کو تین بڑے عناصر میں تقسیم کیا ہے۔

1. Professional within the literary system
2. Patronage outside the literary System
3. The Pominant Poetics(17)

- پہلے عنصر (Factor) سے مراد ترجمے کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے والے تبصرہ نگار، مترجمین اور اساتذہ ہوتے ہیں جس کی مثال Fitzgerald کے عمر خیام کے تراجم ہیں جن کے اندر شعریت بھی ہے اور حقیقت پسندی بھی۔
- Patronage ouside the literary system سے مراد ایسی خارجی طاقتیں یا عناصر ہیں (لوگ۔ افراد۔ ادارے، رسائل، پبلشرز) جو ترجمے کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہیں کہ ترجمہ کیسا ہے؟
- Pominant Poctics اس عنصر (Factor) سے مراد ادب/ شاعری کا معاشرے کیساتھ تعلق ہے۔ اور مختلف

زبانوں کے ادب کے تقابلی مطالعہ (Poly system) کہلاتا ہے۔جس میں شاعری کو پرکھنے جانچنے کے لیے مختلف کتابوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔بعض ادبی کتابیںClassic کلاسک کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں جنھیں بار بار خریدا پڑھا جاتا ہے۔کیونکیہ شعریت ہرحال میں شعریت رہتی ہے۔اس کا تعلق جغرافیے کے ساتھ ساتھ نظریات سے بھی سے ہوتا ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ آزاد، محمد حسین، آبِ حیات، آزاد بک ڈپو، لاہور، ۱۹۲۹ء ص ۱۶

2. Bijay Kumar Das, "A Hand Book of Translation, Atlantic, Publishers, & Distributors, B-2, Vishal Enclave, Opp Rajousi Garrden, New Dehli, P-104.
3. Arnold Mathew, Extruct, "On Translating Hooner," Translation History/culture, Edited by Andre, Lefevere, Published 1992, by Routledge, 11 New Fetter Lane, London, Page, 68.
4. Teore, Savaory, the Art of Translation, Londone Cape, 1957, P156
5. Roman Jokobson, " Onl Linguistic Aspects of Translation," Ed. R. A Drovert (New yark, oxford University press, 1968, P233
6. Mohammad Ahmed, (Quoted), "Translation theory and Practic, M. Phil Thesis, Department of English B. Z. U. Multan, 2004, P-28
7. Nida, Eugene, " A Toward a Science of Translating Leiden: E.J.Brill, 1969, P-68
8. New-Mark, Peter, "Approaches to Translation, Pregamon Press, Ltd Hedington, Hill Hall, oxford, OX3 Obw, England, P-7.
9. Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, A Methodology of Translation, Published 1992 by Routledge 11 New Fetter Lan London. Page: 84 to 93
10. J.C.Catford, "A Linguistic theory of Translation, London, Oxford University Pres, 1965-P-7
11. Ibid.
12. Intmar-Even-Zohar, "The Position of translated Literature within the Literary Polysystem, Poetics Today (1990) 45-51, Reprinted by the permission of the Author in :the Translation studies Reder, Edited by Lawrence Venuti, London & New Yark by Routiedge, 200P P-193

13. Ezra Pound, www Nitro PDF Com P.87.
14. Halliday, WIP:11 www. Gogle.Com.
15. Mohammad Ahmed, (Quoted), "Translation theory and Practic, M. Phil Thesis, Department of English B. Z. U. Multan, 2004, Page: 45-46
16. Andre Lefevere, "Mother Courage's Cucumbers Tex, system and refraction in a theory of literature.
17. Publised" The translation studies reader, Edited by lawsence venuti, 2000, New fetter lame, Londong, Page-235

ڈاکٹر یوسف خشک

قیام پاکستان کے بعد سندھی بولنے والے ادیب اور اُردو

From the very beginning Urdu Language and Literature is being admired by the Sindhi Speaking Intellectuals and Writers. In addition to enriching the Sindhi Literature, the Sindhi writers have always made contributions to Urdu Language & various branches of its Poetry and Prose. But after 1947 the situation changed with a different and new scenario that emerged after the independence. The interaction and correlation between the two languages and literatures also took a new turn. With the help of evidences, this article is focusing in brief the relation of Sindhi writers and Urdu from 1947 to 2009.

اردو زبان اور ادب کے ساتھ سندھی بولنے والے افراد کو شروع سے ہی اپنائیت رہی ہے۔ اس اپنائیت کی ابتدا مسلمانوں (جو عربی فارسی یہاں بولتے آئے) کے داخلہ ہندوستان سے بھی پہلے ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں میر معصوم بکھری تاریخ معصومی میں راجا داہر کے باپ ''چچ'' کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''وہ سندھی اور ہندی دونوں زبانوں کے ماہر تھے''(۱)

یہ یقیناً اس ہندی کی بات ہے جس کی جگہ بعد میں اردو نے حاصل کر لی۔ جہاں تک ادبی تعلق کے ثبوت کی بات ہے تو اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ) جن کا کلام مختلف اصناف میں دکنی اردو میں شایع ہوا ہے بالکل اسی زمانے میں بکھر سندھ میں بھی ایک بہت مقبول عام اردو شاعر کا سراغ ملتا ہے اس شاعر کا نام میر محمد فاضل بکھری تھا(۲) اپنے زمانے میں ان کا کلام بہت مقبول تھا، ذخیرۃ الخوانین میں لکھا ہے:

'' شعر بزبان ہندی از قسم کافی بکمال
فصاحت می گفت و قبولیت داشتۃ''(۳)

اسی طرح سندھی زبان کے نامور ادیب شمس العلماء مرزا قلیچ بیگ کو لے لیجیے ان کو سندھی زبان سے عشق تھا سندھی زبان میں مختلف موضوعات پر ۳۴۰ سے زیادہ کتب تحریر کیں گلستانِ سندھی زبان کے بہترین باغبان ہونے کے ساتھ ساتھ مرزا قلیچ بیگ گلستانِ اردو زبان کے بھی باغبان تھے آپ کو اردو کس حد تک عزیز تھی اور آپ کی نظر میں اردو کا کیا مقام تھا مرزا صاحب کی زبانی ملاحظہ فرمایئے:

> اردو کی حفاظت اور ترقی دوسری قوموں پر نہیں تو بھی مسلمانوں پر خاص فرض ہے......اس کی حفاظت اس سے قبل ہمارے اوپر فرض تھی لیکن اب جو دیکھتے ہیں کہ ایک دوسری قوم اس قدیم نشان کو بھی گم کرنے کی کوشش میں ہے اور اصلی متروک ہندی زبان کی پیش قدمی کے لیے واویلا مچا رہی ہے تب تو ہم پر زیادہ فرض ہے کہ اس کی حفاظت ترقی کی حتی المقدور کوشش کریں(۴)

تاریخ کے آئینے میں واضح ہے کہ سندھی زبان کے ادیبوں کو اردو ہمیشہ سے عزیز رہی ہے جس کی تاریخ صدیوں تک پھیلی ہوئی ہے لیکن یہاں میرا موضوع قیام پاکستان کے بعد سندھی بولنے والے ادیب اور اُردو، ہے جو کہ ایک نہایت وسیع موضوع ہے جس کے ساتھ ایک پیپر میں انصاف کرنا تو ناممکن ہے لیکن اپنے مطالعے کی روشنی میں چند زاویے آپ کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

۱۹۴۷ء میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی مستقل جدوجہد آزادی رنگ لائی اور انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے میں دونوں اقوام کو کامیابی حاصل ہوئی، جس کی وجہ سے کافی سندھی بولنے والے افراد نے ہندوستان کا رخ اختیار کیا اور اردو بولنے والے مسلمانوں کی ایک تعداد ہندوستان سے ہجرت کر کے سندھ میں آکر آباد ہوئی۔ اس سے اردو سندھی بولنے والوں کو وسیع پیمانے پر مستقل اکٹھے رہنے اور ایک دوسرے کو سمجھنے سمجھانے کے مواقع میسر آئے، جس کی بدولت ادبی فضا میں مزید ہم آہنگی پیدا ہوئی، اس لیے ماضی کی نسبت اس دور میں (۱۹۴۷ء سے ۲۰۰۹ء) سندھی بولنے والے اردو ادبا کی تعداد زیادہ ہے جو سندھی شاعری کے چمن کو سرسبز رکھنے کے ساتھ ساتھ چمن اردو کی آبیاری میں مصروف عمل رہے ہیں۔ اس سلسلے کی فہرست کافی طویل ہے اس لیے مضمون کے مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے چند سندھی بولنے والے شعرا کا نمونہ اردو کلام پیش خدمت ہے:

شیخ ابراہیم خلیل:

رعب جاناں تھا، تجلی تھی کہ شوق دید تھا
طور پر موسیٰ کو کس نے محو حیران کر دیا

ے سرور کیف ہوتا، وجد ہوتا، بے خودی ہوتی
شراب عشق جس نے آپ کی آنکھوں سے پی ہوتی

عبدالکریم گدائی:

وبائیں بھوک رشوت چور بازاری و مکاری
ہمیں آزاد ہوتے ہی لگیں بیماریاں کیا کیا

ے امیر کارواں کچھ ملک و ملت پر رحم فرما
قیادت میں تری ہم نے اٹھائے ہیں زیاں کیا کیا

لطف اللہ بدوی:

رنج پیہم کی اقامت یہ جہاں ناپائیدار
صبح شادی، شام غم، ترکیب رسم و روزگار

ے موت سے کس کو مفر ہے یہ صلائے عام ہے
زندگی کی شورشوں کا خامشی انجام ہے

فیض بخشاپوری:

مئے خانے کا میخانہ کیا فیض نے خالی
اس رند خرابات کی کیا بات ہے ساقی

سرشار عقیلی:

چھلکتا ہے ابھی پیمانہ صبر و شکیبائی
ہمارے ہاتھ سے اب تو دل دیوانہ جاتا ہے

عطا محمد حامی

نکتہ چیں خوب بنے کار ہنر کر نہ سکے
کی زمانے پہ نظر خود پہ نظر کر نہ سکے
آنکھ رکھتے ہوئے افسوس رہے نابین
دیکھنے کی جو تھی چیز اس پہ نظر کر نہ سکے

طالب المولیٰ

خواب میں آیا تھا بس وہ رخ دکھانے کے لیے
میری سوئی حسرتوں کو پھر جگانے کے لیے

تصور میں تمہارا روئے خنداں دیکھ لیتا ہوں
بیاباں کو بھی گویا اک گلستان دیکھ لیتا ہوں

شیخ عبدالرزاق راز

اس سفینے کی بات کیا کہئے
ناخدا نے جسے ڈبویا ہے

جام جم میں ہو جیسے عکس حیات
درد آنکھوں میں یوں سمویا ہے

مولانا عبداللہ اثر

میں ساحل سے تماشا دیکھتا تھا بحر ہستی کا
میری تقدیر مجھ کو کھینچ کر گرداب تک لائی
اسے نیرنگی قسمت کہوں یا شان محبوبی
مری وحشت ہی مجھ کو عشق کے آداب تک لائی

شیخ ایاز:

سندھ میں شاہ لطیف، سچل و سانگی کے بعد بڑے شاعر مانے جاتے ہیں۔۱۹۵۲ء میں وسیع پیمانے پر اردو سندھی کانفرنس منعقد کرانے والوں میں آپ پیش پیش تھے۔اس کانفرنس کا بنیادی اصول ''ہر زبان کا ادب ہمارا ہے'' تھا۔انہوں نے سندھی کے ساتھ اردو شاعری میں بوئے گل نالہ دل، منظوم تراجم میں ''شاہ جو رسالو'' اور کلام میر عبدالحسین سانگی شامل ہیں۔اردو شاعری میں آپ غالب سے زیادہ متاثر تھے۔۲۸ دسمبر ۱۹۹۷ء میں وفات پائی۔

نمونہ کلام اردو:

ہے ازل سے زندگی ساغر بدوش
رند کیا کیا میکدے چھلکا گئے
تیرے قدموں کی بے نیازی کو
سجدۂ رہ گذر کیا جانے

رشید احمد لاشاری:

۱۹۴۷ء میں جامع پنجاب سے ادیب فائنل، ۱۹۵۳ء جامع سندھ سے ادیب عالم کا امتحان پاس کیا، بطور لیکچرار اورینٹل کالج حیدرآباد سندھی ادبی بورڈ میں سندھی لغت کے سلسلے میں بطور اسسٹنٹ، ۱۹۶۰ء میں نئی زندگی ماہنامہ کے معاون بھی رہے۔

نمونہ کلام اردو

نہیں تم سے ہوا جو کام وہ ہم کر کے دکھائیں گے
زمین سندھ میں اردو زبان کے گیت گائیں گے
زبان سندھی و اردو کے دامن کو بچائیں گے
ہم بچھڑی ہوئی بہنوں کو آپس میں ملائیں گے
زبان سندھی ہے جس کی کھوج اردو کو بھی پاتا ہے
بھلا یہ فخر کم ہے کہ رشید اردو پڑھاتا ہے

سردارعلی شاہ ذاکر

ہم وہی ہیں جنہیں سرچشمہ میخانہ کہیں
میکدے ہاتھ بڑھاتے ہیں جدھر جاتے ہیں
رہبروں نے ہمیں کچھ ایسے دیئے ہیں دھوکے
ہم سفر اپنا ہی سایہ ہو تو ڈرجاتے ہیں

بشیرموریانی

یہ تیری آرزو یہ تیرا ولولہ بشیر
نظم حیات زیر و زبر کرسکے تو کر

عبدالکریم ادل سومرو

وراثت

ہمارے گاؤں کا کسان
کرم داد مر گیا
اپنے اکلوتے بیٹے کے لیے
وراثت میں چھوڑ گیا
عدالت میں زیرسماعت
چار مقدمے
ایک لاکھ وڈیرے کا
دولاکھ زرعی بینکوں کا قرض
اور پانچ جوان بیٹیاں

قیام پاکستان کے بعد سندھی بولنے والے اردو نثر نگاروں میں قاضی علی اکبر درازی، پیر علی محمد راشدی، غلام علی الانہ، عبدالواحد سندھی، آغا تاج محمد، لطف اللہ بدوی، محمد عثمان ڈیپلائی، پیر حسام الدین، علی نواز جتوئی، ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ ڈاکٹر عبدالواحد ہالیپوتہ، میرزا محمد افضل بیگ، شیخ عبدالرزاق راز، مظفر حسین جوش، مولانا اللہ ورایو بروہی، غلام محمد گرامی، پیر سید محب اللہ شاہ، (پیر جھنڈو) شاہ،، رشید احمد لاشاری، شیخ مبارک ایاز، ڈاکٹر نبی بخش قاضی، پیر سید بدیع الدین شاہ، مولانا غلام مصطفیٰ قاسمی، محمود رضویہ، مرزا عباس علی بیگ، محمد لکھانو، سید لطف شاہ منظور نقوی، محمد اسمٰعیل شیخ، میر محمد نظامانی، کریم بخش نظامانی، ڈاکٹر غلام علی الانہ، امر جلیل، حمید سندھی، میمن عبدالمجید سندھی، آصف جیلانی، غلام احمد بدوی عبدالرزاق شاہد سومر، ظفر حسن، ممتاز مرزا، طارق اشرف، غلام نبی مغل، حافظ محمد موسیٰ بھٹو ڈاکٹر یوسف خشک، قاسم بھگیو، موہن لعل، نثار احمد سومرو، رخسانہ بلوچ وغیرہ لہذا ایک طویل فہرست ہے، اگر مکمل پیش کی جائے تو صفحات پر مشتمل ہوسکتی ہے اس لیے صرف چند اہل قلم کی تصانیف کا تعارف پیش خدمت ہے

قاضی علی اکبر درازی:

اردو تصانیف: ۱۔شاعر ہفت زبان ۲۔عظیم شاعر اور مفکر سچل سرمست ۳۔سرتاج الشعرا، یہ کتب حضرت سچل سرمست کے متعلق ہیں اس کے علاوہ آپ نے حضرت سچل سرمست کے فارسی کلام کے اردو تراجم بھی کیے ہیں جس میں مثنوی (۱) وحدت نامہ (۲) وصلت نامہ (۳) مثنوی عشق نامہ (۴) دردنامہ (۵) مثنوی گداز نامہ (۶) مثنوی رہبر نامہ (۷) غزل بحر طویل، شامل ہیں۔

پیرعلی محمد راشدی:

(۱۹۵۶ء میں مرکزی حکومت کے وزیرنشرواشاعت بھی رہے ۱۹۵۷ سے ۱۹۳۶ء تک پاکستان کی سفیر کی حیثیت سے مختلف ممالک میں رہے پاکستان نیوز ایسوسی ایشن کے صدر کی حیثیت سے ہندوستان، مصرلندن اور دیگر ممالک کا دورہ کیا۔ لیاقت نہرو معاہدے کے بعد پاک بھارت ایڈیٹروں کی متحدہ کمیٹی کے صدر منتخب ہوئے آپ کوسندھی کے ساتھ انگریزی، عربی، فارسی اوراردو پردسترس حاصل تھی۔قیام پاکستان کے بعدوہ اردومضمون نگاری کی طرف مائل ہوئے جنگ میں ''مشرق ومغرب'' کےعنوان سے اور بین الاقوامی حالات، شخصیات، سیاسی عنوانات پران کے مضامین اخبار جہاں میں بھی شایع ہوتے رہے ہیں۔

غلام علی الانہ:

اردو میں انھوں نے بازگشت کے عنوان سے اردو شاعری اور دیس بدیس سفرنامہ تحریر کیا۔آپ کے متعلق آپ کے ہمعصر شاعر فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

> جی الانہ کی شخصیت بڑی پہلودار ہے وہ نہایت کامیاب تاجر اور شعلہ فشاں خطیب ہیں۔ پاکستان کے سب سے بڑے شہر کراچی کے میئر بھی رہ چکے ہیں۔ان کی شاعری میں نہ کسی قسم کا ابہام ہے اور نہ کسی بے چینی کا اظہار ہے یہ زیادہ تر اس تفکر اور اس تغافل کا نتیجہ ہے جس میں داخلی بھیجات کا بہت کم گذر ہے اور اس لیے وہ اپنے قاری کو حلاوت بخشتی ہے۔وہ اس قدیم سادگی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں جوان کے معاصرین میں مفقود ہے (۵)

عبدالواحد سندھی:

تصانیف اردو: (۱) قران پاک کیا ہے (۲) اسلام کیسے پھیلا (۳) رسول ﷺ کون تھے (۴) اسلام کے مشہور امیر البحر (۵) اسلام کے مشہور سپہ سالار۔ جب کے چھوٹے بچوں کے لیے روٹی کس نے پکائی، دال تو خوب پکی، مچھیرا اور اس کی بیوی، لومڑی کا گھر، جادو کا گھر، پان کھا کر طبل بجا، چل میرے مٹکے ٹمک ٹم وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔

آغا تاج محمد خان:

(علی گڑھ میں اساتذہ کی تربیت حاصل کی تعلیم کے ساتھ سماجی خدمات بھی سرانجام دیں ۱۹۴۱ء میں قیصر ہند کا تمغہ عطا کیا گیا۔سندھ یونیورسٹی کے پہلے رجسٹرار مقرر ہوئے، حکومت پاکستان کی جانب سے اقتصادی سماجی کا ؤنسل اقوام متحدہ کے رکن کے طور فرائض ادا کیے۔

تصانیف اردو: (۱) عکس لطیف (۲) دیہاتی گیت (۳) حسین اور اسلام (۴) ٹھٹھہ کی سیر (۵) سندھ کے رسم و رواج (۵) آسان سندھی ریڈر

محمد عثمان ڈیپلائی:

(آپ کا اردو زبان میں پہلا تحقیقی مضمون دہلی کے اخبار منادی میں شایع ہوا)

اردو تصانیف: (۱) اردو استاد (۲) سندھی استاد (۳) بہت سارے مضامین اردو نثر کا اثاثہ ہیں۔

پیرحسام الدین راشدی:

اردو تصانیف: مرزا غازی بیگ ترخان اور اس کی بزم ادب، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۷۰ء حیات میر معصوم بکھری، مکلی نامہ اور غالب کے تلامذہ کے متعلق ''دود چراغ محفل''، سندھی ادب وغیرہ۔

آپ کے اردو مضامین ستارہ سندھ، زمیندار لاہور، سیاست لاہور، معارف اعظم گڑھ، ماہ نو کراچی، رسالہ اردو اور قومی

زبان میں اکثر شایع ہوتے رہتے تھے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نہ صرف ان پر بھروسہ کرتے تھے بلکہ ان کی علمی و ادبی صلاحیتوں کے قدردان بھی تھے۔ پہلی مرتبہ جب انھوں نے کراچی میں انجمن کی شاخ قائم کی تو اس انجمن کی مجلس عاملہ کا رکن پیر حسام الدین راشدی کو بھی بنایا اردو کالج کی موجودہ عمارت میں پیر حسام الدین کی کوششوں کا بڑا دخل ہے[6]

علی نواز جتوئی نازن:

اردو مضامین میں: اردو صوتیے اوران کی تحریری صورتیں، کیا غربی پاکستان میں اردو ایک اجنبی زبان ہے، یہ الزام غلط ہے کہ سندھ میں اردو کے خلاف سازش کی جارہی ہے کہ ساتھ آپ کی مفصل کتاب میکدہ مصطفائی شامل ہیں۔

مولانا غلام محمد گرامی:

اردو تصانیف: اسلامی تاریخ کا تنقیدی مطالعہ کے ساتھ مضامین میں لطیف کا نظریہ فن، لطیف انسان کامل، لطیف کا نظریہ حیات، لطیف اور نظریہ وحدت الوجود، لطیف اور رومی کے متشابہ اور متخالف پہلو، لطیف کا پیغام وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ:

بمبی یونیورسٹی سے بے اے آنرز (عربی) فرسٹ کلاس، ایم اے اور ایل ایل بی مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۴۳ء میں امتیازی نمبر کے ساتھ پاس کیا،[7] مزید تعلیم کے لیے کولمبیا یونیورسٹی (یو ایس اے) چلے گئے وہاں سے ۱۹۴۷ء میں پہلے ایجوکیشن میں ایم اے اور پھر پی ایچ ڈی کی سند حاصل کی۔ پاکستان واپس آکر مختلف ملازمتوں وائس چانسلر سے لے کر وزارت تعلیم تک کی ذمیداریوں کو بخوبی انجام دیتے رہے آج کل بھی تحقیق کا کام اسی زور سے جاری رکھے ہوئے ہیں۔ سندھی، فارسی عربی اور انگریزی میں آپ تصانیف موجود ہیں۔ علیگڑھ کے ماحول نے آپ کو اردو کا صاحب طرز ادیب بنا دیا۔ سندھ میں اردو کی کھوجنا کے حوالے سے ڈاکٹر بلوچ ایک مکمل تحریک کی حیثیت رکھتے ہیں۔

تصانیف اردو: سندھی اردو لغت (ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کے اشتراک سے تدوین فرمائی)، سندھ میں اردو شعرا (عہد شاہ جہاں سے قیام پاکستان تک) آپ کے اردو مضامین و مقالے اکثر مقتدرہ رسائل و جرائد جیسے ماہ نو، صحیفہ اردو سہ ماہی اور دیگر رسائل میں شایع ہوتے رہے ہیں۔

رشید احمد لاشاری:

تصانیف اردو: (۱) ادب کی آڑ میں (۲) سوانح سچل سرمست (۳) سچل کا سرائیکی دیوان (۴) اردو وادی سندھ کی زبان (۵) معلم اردو (۶) روح لطیف وغیرہ

ڈاکٹر غلام علی الانہ:

پروفیسر سے وائس چانسلر تک اور بطور چیئر مین سندھی لینگویج اتھارٹی تمام ذمیداریاں بخوبی سرانجام دے چکے ہیں۔ تحقیق کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

تصانیف اردو: اردو زبان میں آپ کے کئی مقالات و کتب پر تبصرے مختلف رسائل، جرائد و اخبارات میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ شہرت حاصل کرنے والا اردو زبان میں آپ کا کام، تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند (تیرھویں جلد) میں سندھ میں سومرا و سمہ عہد (۱۰۵۰ء تا ۱۵۲۲ء) کی ادبی تاریخ ہے جو آپ کی عالمانہ اور محققانہ رنگ کی ایک خوبصورت مثال ہے۔

میمن عبدالمجید سندھی:

تصانیف اردو: (۱) (اسلامی تعلیم کے متعلق تین کتابچے) اسلام اور تعلیم، اسلام اور اخلاق، اسلام اور مساوات علوم اسلامیہ، (۲) سندھی ادب کی مختصر تاریخ (۳) نگارشات سندھ آپ کی اردو تحریروں میں نمایاں مقام رکھتی ہیں۔ جب

کے اس کے علاوہ مضامین کی کافی تعداد موجود ہے۔

ڈاکٹر یوسف خشک:

۱۹۹۲ء سے شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی میں بطور استاد مقرر ہوئے، ۲۰۰۱ء میں 'اردو سندھی کے ادبی روابط' کے موضوع پر پی ایچ ڈی کی سند حاصل کی۔ مارچ ۲۰۰۸ء میں اردو کے پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۲۰۰۵ء میں اردو میں بی ایس (چار سالہ) پروگرام شروع کیا[۸] ۲۰۰۶ یونیورسٹی آف ہائیڈل برگ جرمنی سے Efforts of the German to 2006-7 Scholars regarding Urdu Languge & Literature up کے موضوع پر پوسٹ ڈاکٹریٹ مکمل کی، ۱۹۹۹ء سے بطور مدیر اردو تحقیقی مجلّہ ''الماس'' شایع کر رہے ہیں اور اس مجلّہ کو ۲۰۰۷ء سے مکمل آن لائن بھی شایع کیا جا رہا ہے۔[۹] ہائر ایجوکیشن کمیشن کے اشتراک سے اکتوبر ۲۰۰۸ء میں ''ادب اور قومی شعور'' کے زیرِ عنوان بین الاقوامی اردو کانفرنس منعقد کی جس میں پاکستان سمیت آٹھ ممالک (جاپان، جرمنی، ترکی، اسپین، انڈیا، مصر اور انگلینڈ) کے ۴۰ سے زائد محققین نے شرکت کی۔[۱۰]

اردو تصانیف: فہرست مخطوطات، سچل سرمست لائبریری خیر پور جبکہ مطبوعہ مضامین میں: یورپ میں اردو کا بطور زبان بین الاقوامی حلقہ، اردو زبان میں جرمن کی دلچسپی۔ ایک بنیادی ماخذ، آسٹرین اسکالر اشپرنگر، اردو مخطوطات اور جرمنی،، اقبال سفیر انسانیت، ڈھائی سو برس قبل سندھ میں عورت کی آزادی کے علمبردار شاعر شاہ لطیف، سورٹھ رائے ڈیاچ کے نثری قصے میں دو رخے کردار اور شاعر شاہ لطیف کا حسن انتخاب، انفارمیشن ٹیکنالوجی اور پاکستانی جامعات کے شعبہ اردو، سرسید کی علمی ادبی تحریک پر سندھ اور سندھی ادب پر اثرات، سندھ میں اقبال فہمی، سندھ کی درسگاہیں اور علامہ اقبال، اردو سندھی غزل۔ ارتقا و مماثلت، سچل سرمست کی اردو شاعری اور اس کے مرتبین، سچل سرمست شاعر ہفت رنگ، سچل سرمست اور سائنسی علوم، عالمگیریت اور ادب پڑھانے کے جدید رجحانات، مرزا قلیچ بیگ اور اردو، فن تدوین میں مقدمے کی اہمیت، اہمیت فلسفہ مخطوطات، اردو سے سندھی تراجم (تحقیقی جائزہ)، ادب ادبی تحقیق اور اکیسویں صدی،، سندھ میں موہل ماڑی کے آثار عورتوں کی آزادی کی قدیم ترین گواہی، قیام پاکستان سے قبل تجارتی و تعلیمی حالات سکھر وغیرہ شامل ہیں۔

اسی طرح سندھی ادیبوں کے زیر سایہ چلنے والے ادبی ادارے، انجمنیں، رسائل، مجلّے اور منعقد کانفرنسیں مختلف زاویوں سے اردو کے تحفظ اس کی ترقی اور اس کے چمن کی شادابی کے لیے صدیوں سے سرگرم عمل ہیں۔ حاصل مقصد یہ ہے کہ اردو سندھ کے لوگوں و ادیبوں کے لیے کبھی بھی اجنبی نہیں رہی، موجودہ دور میں اکٹھا رہنے کی وجہ سے آپس میں جو تعلقات و دوستیاں پیدا ہوئیں ہیں وہ اب تیزی سے بدل کر رشتے داریوں کا رنگ اختیار کرتی جا رہی ہیں اس لیے آنے والا دور سندھ میں اردو کے حوالے سے بالکل مختلف ہوگا کیونکہ اس دور میں پیدا ہونے والی دوستیوں اور رشتے داریوں کی وجہ سے سندھ میں جو نئی نسل سامنے آ رہی ہے وہ پیدائشی ذولسانی ہے، اس میں تقریباً سندھی اردو کا فرق ختم ہوتا جا رہا ہے اور اس فرق کو ختم کرنے میں دوسرے عناصر کے ساتھ سندھی ادباء و شعراء کے کردار کو کبھی بھی بھلایا نہیں جا سکتا۔

حوالہ جات

۱۔ تاریخ معصومی، میر معصوم بکھری، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ۱۹۵۹ء، ص ۶۰

۲۔ آپ کے کلام کی شہادت ذخیرۃ الخوانین شیخ فرید شایع کردہ ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۶۶ء ص ۲۰۶ پر موجود ہے

۳۔ ذخیرۃ الخوانین، شیخ فرید بکھری، ص ۱۱

۴۔ مرزا قلیچ بیگ: اردو لذیذ اور عام فہم زبان (خطبہ صدارت) رسالہ اظہار کراچی جولائی۔ اگست ۱۹۸۴ء، ص ۲۵

۵۔ بازگشت (غلام علی الانہ کی انگریزی نظموں کا ترجمہ) مکتبہ غضنفر جیل روڈ کراچی ۱۹۶۶ء ص ۷

۶۔ سندھ کے جدید اردو مصنفین غیر مطبوعہ مقالہ عبدالرشید خان تبسم، سندھالوجی جامشورو ص ۲۴

۷۔ صحیفہ سہ ماہی باب جنوری ۱۹۷۱ء شمارہ نمبر ۵۴، ص ۱۔۲

9. Prospectus SALU, Graduate & Post Graduate degree2005,P-76

10. Urdu's first online research Journal , Rauf Parekh Dawn(Daily News),Vol.LXIIINo.206 Karachi, July 27,2009 P-15

11. HEC News & Views, November-December 2008,P7-8

ڈاکٹر شاہد حسن رضوی

تحریکِ پاکستان، عوامی شعور کی بیداری اور مقامی اخبارات

سابق ریاست بہاولپور کے اخبارات و جرائد، ایک خصوصی مطالعہ (۱۹۴۰ء–۱۹۴۷ء)

Pakistan movement was very significant activity of the Muslims of India, who struggled for a separate homeland. Although the Muslim leaders provided enough guidance to their community. In this regard, the Muslim press played a very active role for their awakening and awareness about the significance of Pakistan movement. But in the isolated Muslim-State. The Bahawalpur, where the press was not free and even freedom of expression and political parties were banned since local newspapers supported Pakistan movement very openly and were ultimately successful in achieving their objective. This article has carried out extensive research and highlighted there efforts of the newspapers.

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ جب کبھی مغلوب قوموں نے غلامی کا جُوا اتارنے کا فیصلہ کیا تو اس امر کی پاداش میں ان پر مشکلات و مصائب کے پہاڑ توڑے گئے، لیکن ان کے عزم میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ جب کسی قوم میں اپنی ذلت آمیز غلامی سے نجات کا احساس جاگزیں ہوتا ہے تو وہ حصولِ آزادی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی سے بھی دریغ نہیں کرتی۔ دنیا کے بڑے بڑے انقلابات انہی تاریخی حقائق کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ انقلابِ فرانس، انقلابِ روس و اطالیہ کی کامیابیاں، عوامی شعور کی بیداری اور اس کے نتیجے میں برپا کی جانے والی تحاریک کے نتیجے میں ہی ممکن ہوئیں۔ اس سلسلے کی تازہ اور منفرد مثالیں جنوبی افریقہ میں نیلسن منڈیلا اور ایران میں اسلامی تحریک کی کامیابیاں ہیں جو صرف اور صرف عوامی شعور کی بیداری کی وجہ سے ممکن ہوئیں۔ اگر برصغیر پاک و ہند کے تناظر میں دیکھا جائے تو گذشتہ صدی کی تحریک آزادیٔ ہند (۱۸۵۷ء–۱۹۴۷ء) کی تاریخِ عالم میں نظیر نہیں ملتی کہ ہر لحاظ سے طاقتور انگریز غاصب قوت کو عوامی شعور کی بیداری کی بدولت شکستِ فاش ہوئی۔

تحریکِ آزادیٔ ہند، تحریک آزادی ۱۸۵۷ء کی طرح ایک محدود اور بلا مقصد جنگ نہیں تھی بلکہ یہ تحریک برصغیر کے طول و عرض میں یکساں جذبے اور قوت کے ساتھ چلائی گئی۔ ذرائع مواصلات و آمد و رفت کی سست روی کے باوجود جو فیصلہ دلی یا امرتسر میں ہوتا جلد ہی اس کی بازگشت کشمیر سے راس کماری اور بمبئی سے چٹاگانگ تک سنائی دیتی۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ عوامی شعور کی بیداری اور تحاریک میں موثر پن اور سرعت کا عنصر میڈیا کے بھرپور اور مؤثر کردار کے بغیر ممکن نہیں۔ تحریکِ آزادیٔ ہند کے دوران الیکٹرانک میڈیا کی عدم موجودگی کا خلاء پرنٹ میڈیا از قسم اخبارات، رسائل و جرائد نے پُر کیا اور ایک ایسا ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا کہ اس کی مثال ملنا ممکن نہیں۔ برصغیر پاک و ہند کی وسعت کے پیشِ نظر اگرچہ پرنٹ میڈیا کی رسائی ہر علاقہ اور ریاست تک ممکن نہیں تھی تاہم مقامی اخبارات نے اس کمی کو یوں پورا کیا کہ بڑے بڑے اخبارات اور جرائد

کی پالیسیوں کو مقامی سطح پر اپنے اخبارات کی پالیسی سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مؤثر آواز میں تبدیل کر دیا۔ یہی وجہ تھی کہ دلی اور بنگال کے اخبارات کی پالیسی حیدرآباد دکن، گجرات، قلات اور بہاول پور کے مقامی اخبارات کی پالیسی ٹھہری اور یوں تحریکِ آزادیٔ ہند کے مقاصد دور دراز علاقوں کے عوام الناس تک بدرجہ اتم پہنچے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی (۱۶۰۰ء–۱۸۵۷ء) نے جب برصغیر پر قبضہ کرنا شروع کیا تو اس وقت ہندوستان میں ۶۹۳ ریاستیں تھیں۔ ریاست بہاول پور ان تمام ریاستوں میں اپنی وسعت کے اعتبار سے دوسرے نمبر پر تھی۔ نوابین بہاول پور نے وقت کے تقاضوں اور سکھوں کی مسلسل جارحیت کے پیشِ نظر انگریزوں سے معاہدہ کیا تھا۔[۱] انگریزی مداخلت کی وجہ سے ریاست بہاول پور میں بھی دوسری ریاستوں کی طرح تحریر وتقریر پر پابندی عائد تھی۔ مگر اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ برصغیر میں قرارداد لاہور (۱۹۴۰ء) کی منظوری کے بعد جب تحریکِ پاکستان فیصلہ کن موڑ پر پہنچ چکی تھی تو اس وقت کے حکمرانِ ریاست نواب صادق محمد خان خامس عباسی (۱۸اء–۱۹۶۶ء) نے واضح طور پر تحریکِ پاکستان سے وابستگی کا اظہار کیا جس کا ثبوت قائداعظم (۱۸۷۶ء–۱۹۴۸ء) کی تحریریں ہیں۔ چونکہ ریاست بہاول پور میں آل انڈیا مسلم لیگ (ق ۱۹۰۶ء) اور انڈین نیشنل کانگریس (ق ۱۸۵۵ء) کی شاخیں قائم نہیں تھیں۔ مزید برآں کسی بھی قسم کی مقامی سیاسی جماعتوں کے قیام پر بھی پابندی عائد تھی۔ لہٰذا یہاں کے اخبارات نے ان سیاسی جماعتوں کی کمی کو کافی حد تک پورا کئے رکھا۔[۲]

جہاں تک ریاست بہاول پور کے جغرافیائی، سیاسی اور علمی پس منظر کا تعلق ہے تو یہ ریاست چودہ تحصیلوں اور تین اضلاع پر مشتمل تھی۔ یہ اضلاع بہاول نگر، بہاول پور اور رحیم یار خان تھے۔ یہ ریاست ۱۷۲۷ء میں قائم ہوئی اور ۱۹۵۵ء تک آزاد وخودمختار ریاست کے طور پر قائم رہی۔ جب ون یونٹ بنا تو ریاست بہاول پور کو جنوبی پنجاب کے ایک ڈویژن کا درجہ دے کر اسے صوبہ پنجاب میں ضم کر دیا گیا۔ ریاست بہاول پور کی زمین کو طبعی لحاظ سے آباد (شمالی حصہ) اور غیر آباد (جنوبی حصہ مشتمل برصحرائے چولستان) حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۴۱ء میں سرزمین بہاول پور کی کل آبادی پندرہ لاکھ افراد پر مشتمل تھی (جبکہ ۱۹۸۱ء میں یہ آبادی بڑھ کر ساڑھے چھیالیس لاکھ ہوگئی) یہاں کی آبادی زراعت پیشہ ہے اور ۸۰ فیصد لوگ دیہاتوں میں رہتے ہیں۔ ۱۹۲۱ء کے ستلج ویلی پراجیکٹ کی بدولت ریاست کی لاکھوں ایکڑ اراضی کو قابلِ کاشت بنا لیا گیا۔[۳]

ریاست بہاول پور میں ذرائع نقل وحمل، آمدورفت اور رسل ورسائل بھی خاطر خواہ حد تک موجود تھے۔ ۱۸۶۶ء میں ڈاک کا نظام، ۴۶-۱۹۴۵ء میں ٹیلی فون کا نظام اور ۱۹۴۶ء میں یہاں ہوائی اڈے کی تعمیر شروع کی گئی جبکہ یہاں پہلی ریلوے لائن ۱۸۸۰ء میں بچھائی گئی جو آدم واہن سے ولہار (سندھ) تک تھی جبکہ دوسری بڑی لائن ۱۸۹۸ء میں سمہ سٹہ سے فیروز پور بارڈر پر اوڑ کی تک جاتی تھی۔ بعدازاں ۱۹۰۶ء میں تیسری لائن بھی بچھائی گئی جو اندرون پنجاب تک جاتی تھی۔[۴]

جہاں تک سابق ریاست بہاول پور میں صحافتی سرگرمیوں کا تعلق ہے تو ۱۸۶۶ء میں ریاستی حکومت نے مطبع ''صادق الانوار'' کے نام سے ایک پریس اور ۱۸۶۷ء میں ''صادق الاخبار'' کے نام سے ایک اخبار جاری کیا۔ بعدازاں کئی اخبارات، ستلج، کائنات، انصاف اور نوائے مسلم جاری ہوئے۔[۵] ریاست بہاول پور میں تحریکِ پاکستان کے سلسلے میں عوامی شعور کی بیداری میں انصاف اور نوائے مسلم نے ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا۔ بالخصوص یہاں مسلم لیگ کو مقبول اور فعال بنانے میں ان اخبارات کا کردار کسی بھی بڑے اخبار از قسم نوائے وقت اور زمیندار سے کم نہیں تھا۔ ریاست بہاول پور کا علمی پس منظر بھی خاصا جاندار ہے جس کی تفصیل کے لیے الگ دفتر درکار ہے۔

ریاست بہاول پور میں اڑھائی سو سال تک ملوکانہ نظام قائم رہا اور ملوکیت کے دور میں عموماً صحافت کے پھلنے پھولنے کے مواقع کم ہوتے ہیں لیکن ریاست بہاول پور میں صرف ملوکانہ نظام ہی نہ تھا بلکہ انگریزی حکومت کی عملداری بھی تھی۔ ان حالات میں آزادانہ اظہارِ خیال کے راستے مسدود سے مسدود تر تھے۔ لیکن اس کے باوجود یہاں سے اخبارات و جرائد

نکلے۔[۶] بہاول پور میں صحافت کا باقاعدہ آغاز ۱۸۶۷ء میں ''صادق الاخبار'' کے اجراء سے ہوا۔ جس کا مقصد عوام کو انتظامیہ سے قریب تر لانا اور حکومتی اعلانات و احکامات شائع کرنا تھا۔ بعدازاں اس کا ایک حصہ مضامین، نظم و نثر پر بھی مشتمل ہونے لگا۔ لیکن انگریزی مداخلت پر اس پر سنسر کی پابندی عائد کر دی گئی تاکہ شعر و ادب کی آڑ میں حکومتی پالیسی کے خلاف کوئی چیز شائع نہ ہو جائے۔ بالالفاظِ دیگر بہاول پور میں صحافت کے آغاز کے ساتھ ہی پابندیوں کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا۔ بعدازاں ۱۹۱۲ء میں ''نخلستانِ ادب''، مجلّہ صادق ایجرٹن کالج بہاول پور، ماہنامہ لالۂ صحراء، سنجر پور تحصیل صادق آباد ۱۹۳۳ء جاری ہوئے۔ تاہم جو پذیرائی بریگیڈیئر سید نذیر علی شاہ کے ماہنامہ رودِ ستلج (۱۹۳۸ء) کو ملی وہ کسی اور ماہنامے کے حصہ میں نہیں آئی۔ اسی مقبولیت کے پیشِ نظر اسے ہفتہ وار کر دیا گیا۔ اس اخبار کے نکلنے سے ریاست بہاول پور کے عوام میں ایک نیا ولولہ اور جذبہ پیدا ہوا۔ عوام اسے ایک انقلابی اخبار خیال کرنے لگے اور سیاسی شعور کے حصول کے لیے اس کا مطالعہ ضروری ہونے لگا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ''رودِ ستلج'' نے بہاول پور کے علاوہ برصغیر کے سیاسی حالات پر بھی رائے زنی شروع کر دی۔ اپنے کانگریسی اور نیشنلسٹ خیال ہونے کے باوجود، اس اخبار نے ریاستی عوام میں اردو ادب، سیاسی شعور اور مذہبی رجحانات کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔[۷] ۱۹۳۹ء میں مخدوم غلام دستگیر نے ایک ہفت روزہ اخبار ''اصلاح'' نکالا۔ ۱۹۳۹ء کا زمانہ اصلاحی تحریکات کا زمانہ تھا۔ حیدر آباد، پنجاب اور یوپی میں اصلاحی تحریکیں زوروں پر تھیں۔ یہ اخبار بھی اسی انداز سے جاری کیا گیا۔ اس میں علمی و ادبی، اصلاحی و مذہبی مضامین شائع ہوتے تھے۔ تاہم اسے زیادہ دیر تک جاری نہ رکھا جا سکا۔ ۱۹۴۰ء میں مولانا عزیز الرحمٰن نے ماہنامہ ''العزیز'' جاری کیا۔ اس میں ادبی، سیاسی اور اصلاحی مضامین شائع ہوتے تھے۔ بہاول پور کی تاریخ، ثقافت و تمدن نیز علم و ادب پر یہ رسالہ ایک دستاویز کی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔ آج بھی اس سے استفادہ کیے بغیر بہاول پور کے بارے میں لکھنے کے لیے کوئی چارہ کار نہیں۔[۸] مزید برآں کئی چھوٹے چھوٹے رسائل و جرائد منظر عام پر آئے جن میں سخن ور (۱۹۴۵ء)، العزیز (۱۹۴۵ء)، ڈیزرٹ کالنگ (انگریزی ۱۹۴۵ء)، بہاول پور ٹائمز (انگریزی ۱۹۴۵ء)، پیغام (۱۹۴۶ء) وغیرہ شامل ہیں۔[۹] ان اخبار کے دم قدم جن اخبارات نے تاریخ آزادیٔ ہند کے حوالے سے ریاست بہاول پور میں دھوم مچائی وہ ۱۹۴۶-۴۷ء میں نکلنے والے ہفت روزہ کائنات، انصاف اور نوائے مسلم تھے۔

جہاں تک بہاول پور میں سیاسی سرگرمیوں کا تعلق ہے۔ پہلے پہل یہاں کے لوگوں نے اپنے اپنے نظریات کے مطابق درپردہ مذہبی اور معاشرتی جماعتوں سے اپنا کام چلانا شروع کر دیا۔ ان میں 'جمعیت المسلمین (۱۹۲۵ء)، انجمن خدام الدین (۱۹۳۲ء)، حزب اللہ (۱۹۳۴ء)، انیس الغرباء، انجمن نو آباد کاران (۱۹۲۹ء) اور انجمن اشاعت سیرت النبی ﷺ شامل تھیں۔

ان جماعتوں کا مقصد مذہبی نظریات کے ساتھ ساتھ دبے لفظوں سیاسی نظریات کا پرچار تھا۔ یہی وہ اصلاحی تنظیمیں تھیں جنھوں نے رفتہ رفتہ اپنا رخ سیاست کی وادیٔ خارزار کی طرف موڑنا شروع کیا۔

۱۹۴۲ء میں مجلس احرارِ اسلام نے ریاستی قوانین کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اپنا ذیلی دفتر خان پور میں قائم کیا اور ۱۹۴۴ء میں اپنا دفتر بہاول پور میں بھی کھولنے کا فیصلہ کیا۔ احرار کا یہ جرأت مندانہ قدم بعدازاں کئی دیگر سیاسی تنظیموں بشمول مسلم لیگ اور کانگریس کے لیے تہیج کا باعث بنا۔[۱۰] اس وقت ریاست میں سب سے اہم مسئلہ نیشنلسٹ اور احراری علماء کے اثرات کو زائل کرنا تھا۔ حزب اللہ اور جمعیت المسلمین جو یہاں کی سب سے زیادہ فعال جماعتیں تھیں لیکن ان میں اکثریت ایسے ارکان کی تھی جو نیشنلسٹ خیالات کے حامی تھے۔ قراردادِ پاکستان کے بعد انہوں نے ذمہ دارانہ نظام حکومت کے مطالبے کو پس پشت ڈال کر متحدہ قومیت کے پرچار کو اپنا نصب العین بنا لیا تھا۔ چنانچہ جمعیت المسلمین کے ان ارکان نے جو مسلم لیگی نظریات کے حامی تھے ان کے خلاف محاذ بنا لیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جمعیت المسلمین کے مسلم لیگ مخالف دھڑے نے ۱۹۴۶ء

میں الگ ہوکر ایک نئی جماعت 'انجمن خدامِ وطن' بنالی۔[۱۱] اس جماعت کے خیالات کی ترجمانی کے لیے ستلج (۱۹۳۹ء) اور کائنات (۱۹۴۶ء) وقف تھے۔ چنانچہ اس صورتحال میں بہت ضروری ہوگیا تھا کہ پاکستان اور مسلم لیگ کی حمایت میں جو طبقہ سرگرم عمل تھا وہ بھی اپنے خیالات ونظریات کو مقبولِ عام بنانے اور عوام تک مؤثر انداز میں پہنچانے کے لیے انتظامات کرتا۔ ان حالات میں ممتاز صحافی حیات ترین آگے بڑھے۔ انہوں نے نومبر ۱۹۴۶ء میں ہفت روزہ 'انصاف' کے ذریعے نیشنلسٹ خیالات اور پراپیگنڈہ کا منہ توڑ جواب دیا۔ یہ اخبار بے سروسامانی کے عالم میں محض ایک مشن کی تکمیل کے لیے جاری ہوا اور اپنے اس مقصد میں کامیاب وکامران ٹھہرا۔[۱۲] اخبار 'انصاف' کی ادارت وترتیب میں جن شخصیات کی معاونت حیات ترین کو حاصل رہی، ان میں قابل ذکر چوہدری علی احمد رفعت، اقبال صدیقی، منظور احمد رحمت، قمر تسکین اور ارمانِ عثمانی ہیں۔[۱۳]

'انصاف' کے اجراء اور قیام پاکستان تک یعنی (یکم نومبر ۱۹۴۶ء تا ۱۴راگست ۱۹۴۷ء) کی مدت ایک سال سے بھی کم بنتی ہے۔ اس مختصر اور قلیل مدت میں 'انصاف' نے تحریکِ پاکستان میں بھرپور اور مثبت کردار ادا کیا تھا۔ انگریزی کنٹرول کی وجہ سے 'انصاف' کا ڈیکلریشن محض ایک ادبی پرچہ کے طور پر منظور کیا گیا تھا۔ اخبار نے ادب کا سہارا لے کر عوام میں سیاسی شعور اور الگ وطن کے حصول کا جذبہ اجاگر کیا۔ 'انصاف' نے مسلمانوں کے درمیان اتحاد واتفاق کے قیام کو ہمیشہ اپنے پیشِ نظر رکھا اور حصولِ پاکستان کی تحریک کو عوام میں مقبول بنانے کے لیے کوشاں رہا۔ اس نے جہاں ضروری سمجھا وہاں مختلف سیاسی رہنماؤں کو اپنے مشوروں اور آراء سے بھی نوازا، اس کی تحریروں اور بے لاگ تبصروں نے کانگریس کے بے سروپا پراپیگنڈا کے تاروپود بکھیر کر رکھ دیئے اور تحریک پاکستان کی سچائیوں کو واضح انداز میں پیش کیا۔ جس کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ 'انصاف' نے اپنے ایک شمارے میں 'پاکستان کے وسائل کی قوت' کے بارے میں دلائل سے ثابت کیا کہ پاکستان ایک خوشحال ملک ہوگا اور ترقی کی منازل جلد طے کرے گا۔[۱۴]

قیام پاکستان کی منزل جب قریب نظر آنے لگ گئی تو پاکستان مخالف طبقہ نے یہ گمراہ کن پراپیگنڈہ شروع کر دیا کہ پاکستان ایک مفلوج ملک ہوگا۔ جس کے پاس زرعی، معاشی اور دیگر وسائل اور ضروریاتِ زندگی کی فراہمی کی شدید قلت ہوگی۔ اس پراپیگنڈہ کو غلط قرار دیتے ہوئے انصاف نے اپنی ایک اشاعت میں پاکستان کے معاشی وسائل، زرعی وسائل کی فراوانی اور معاشی حالات کو زیر بحث لاتے ہوئے ایک پرزور اداریہ لکھا جس میں مخالفین پاکستان کے گمراہ کن اعتراضات کے جوابات دیئے گئے تھے:

> ''......معدنیات کے لحاظ سے ہمالیہ پہاڑ کا بیشتر حصہ پاکستان میں سے گزرتا ہے جو کہ معدنیات سے بھرپور ہے اور یہ بات تحقیق سے ثابت ہے، نمک کھیوڑہ اور مٹی کا تیل اٹک (پنجاب) میں کافی مقدار میں موجود ہے اور سیمنٹ کے لیے بھی ایک بڑا وسیع میدان ہے۔ کشمیر اور بلوچستان کے خشک اور تر میوہ جات پاکستان کی آبادی کی صحت اور مالی خوشحالی میں بہت معاون ہوسکتے ہیں۔ زرعی اعتبار سے پاکستان دنیا کا بہترین خطہ ہے۔ پاکستان آج بھی دنیا کا بہت بڑا گندم پیدا کرنے والا ملک ہے۔ حالانکہ ابھی سائنسی طور پر گندم کی کاشت کا کوئی انتظام نہ ہے۔ اگر یہ انتظام ہوجائے تو ہمارا ملک دنیا میں سب سے زیادہ گندم پیدا کرنے والا ملک بن جائے گا۔ اندرون نقل وحرکت کے لیے پاکستان میں N.W.R. (ریلوے) کا جال بچھا ہوا ہے۔ نیز دریاؤں سے بھی کامیاب نقل وحرکت کی جاسکتی ہے....''[۱۵]

'انصاف' نے سوال وجواب کا ایک مستقل سلسلہ بھی شروع کیا۔ ذیل میں اس کا ایک کالم بعنوان 'رائے عامہ' پیش کیا جارہا ہے:

س ۱: کیا انگریز ۱۹۴۸ء میں فی الواقع ہندوستان چھوڑ دے گا؟

س۲:   کیا غیر لیگی مسلمان (مسلم) لیگ میں شامل ہوکر ایک متحدہ محاذ بنائیں گے؟

س۳:   آج مسلمانوں کو انفرادی طور پر کن چیزوں کی ضرورت ہے؟

س۴:   کیا پنجاب اسی طرح گہوارۂ فسادات بنا رہے گا؟[۱۶]

اس کالم کے مطالعہ سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ اس اخبار میں نہ صرف عوام کو سیاسی حالات سے باخبر کیا جاتا تھا بلکہ ان میں سیاسی شعور کو بیدار کرنے اور حالات سے مکمل آگاہی حاصل کرنے کا بھی خاص اہتمام کیا جاتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں 'انصاف' صرف ایک اخبار ہی نہیں تھا بلکہ ایک تحریک تھا۔ آزادی کا علمبردار تھا۔ انصاف کی اشاعتوں کے اداریئے اور شذرات کی سرخیاں ملاحظہ ہوں:

☆   ڈاکٹر خان صاحب کے سیاسی اقتدار کا جنازہ۔

☆   مرکز میں دو عارضی حکومتیں۔

☆   ماسٹر تارا سنگھ کے سبز قدم۔[۱۷]

اسی طرح

☆   مولانا آزاد اور پٹیل میں جھڑپ۔[۱۸]

اور

☆   پنجاب کی تقسیم پر اختلاف۔

☆   کانگریسی مسلمان پنجاب کی تقسیم نہیں چاہتے بلکہ کانگریسی ہندو ایسا چاہتے ہیں۔[۱۹]

مزید برآں 'انصاف' میں ایک مستقل کالم ''نشریات'' کے نام سے شائع ہوتا تھا جسے روزنامہ نوائے وقت کے مستقل سلسلے 'سر راہے' سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ یہ چھوٹی چھوٹی سرخی نما خبروں پر مشتمل ہوتا تھا۔ مثال کے طور پر ایک کالم ملاحظہ ہو:

۱۔   ہندوؤں کی انگریز نوازی۔

۲۔   پاکستانی ہندوؤں کی مراجعت۔

۳۔   پٹھانستان کے بعد مغلستان۔[۲۰]

مندرجہ بالا سرخیوں کے تحت اس کالم میں مختصراً ہندوؤں کی انگریز نوازی اور اس کے نتیجے میں مسلمانوں سے انگریزوں کا امتیازی سلوک بیان کرتے ہوئے پاکستان میں شامل ہونے والے علاقوں سے ہندوؤں کی مراجعت کے بارے میں لکھا اور پھر آخر میں پٹھانوں کے شر پسند طبقے کے نعرے ''پٹھانستان' کے بارے میں اپنے مخصوص طنز و مزاح کے انداز میں لکھا۔

انصاف کو بجا طور پر مسلم لیگ کا حامی و موئید کہا جاتا تھا۔ کیونکہ اس نے نظریہ پاکستان اور مسلم لیگ کو اپنے دل و دماغ میں پوری طرح بسا رکھا تھا۔ یہی اس اخبار کی پالیسی تھی اور یہی اس کا مطمع نظر تھا۔ اس کا واضح ثبوت اخبار کی تحریروں میں ملتا ہے۔ مثلاً قیامِ پاکستان سے قبل اس نے کس جرأت مندی اور بے باکی سے اپنے ایک اداریئے 'کانگریسی ہندوؤں کا جذبۂ غلامی' میں پاکستان مخالف قوتوں کو منہ توڑ طنزیہ پیغام دیا:

> ''تاریخ شاہد ہے کہ بیرون حملہ آوروں میں سے جتنوں نے ہندوستان پر حملہ کیا ان میں سے ایک بھی ایسا نہ تھا۔ جس نے ہندوؤں کو اپنا غلام نہ بنایا ہو یا ہندوؤں نے جس کی غلامی قبول نہ کی ہو، ذرا خیال تو فرمایئے کہ سولہ سترہ سال کا ایک نوخیز نوجوان اپنی حربی استعداد اور جنگ و جدل کی اس قدر فنی مہارت ہی کب رکھتا ہے کہ وہ اپنے ملک کو سینکڑوں میل پیچھے چھوڑ کر دوسرے ملک پر حملہ کرے اور غریب الوطنی کی حالت میں نصرت و کامرانی اس کے قدم چومے، یہ جوانی اور کامرانی اور پھر کامرانی کے بعد حکمرانی یہ صرف ہندوؤں کی شکست

خوردہ ذہنیت تھی۔ جس نے سترہ سالہ مسلم نوجوان مجاہد اسلام، محمد بن قاسم کے لیے سندھ پر قبضہ کرنا آسان کر دیا، ورنہ ایک غریب الدیار نوجوان کی اتنی بساط کہاں کہ وہ اپنی مٹھی بھر فوج سے لاکھوں، کروڑوں ہندوؤں کو اپنا غلام بنالے۔'' (۲۱)

انصاف نے جس لگن، محنت اور خلوص سے تحریکِ پاکستان میں کردار ادا کیا۔ اسی جذبہ صادق کے تحت مسلم لیگ کو بہاول پور میں مقبول، مؤثر اور فعال بنانے کے لیے جانفشانی سے کام کیا۔ اس سلسلے میں انصاف کا ایک اداریہ ملاحظہ ہو:

''پھر ایک بار سن لیجئے کہ مسلم لیگ کے خلاف کوئی اقدام کرنے کا مقصد اب چٹان سے اپنا سر ٹکرانے کے مترادف ہے اور اگر اب بھی اپنے سر کی مضبوطی کا غلط احساس ہے تو چٹان حاضر ہے، آزما لیجئے۔'' (۲۲)

تقسیم برصغیر سے قبل جہاں اخبار نے مسلم لیگ کو بعض مفید آراء سے نوازا وہیں کانگریس اور کانگریسی ذہن رکھنے والوں کے عزائم کو مؤثر طریقے سے بے نقاب کیا، نیز بعض کانگریسیوں کو کانگریس چھوڑنے اور مسلم لیگ میں شمولیت کا مشورہ بھی دیا۔ مثال کے طور پر درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

''مولانا آپ ہوش میں آئیں، کانگریس کو چھوڑ کر اب مسلم لیگ میں شمولیت اختیار کر لیں، اگر آپ نے ایسا نہیں کیا تو قیامت کے دن خدا کو کیا منہ دکھائیں گے۔'' (۲۳)

اس میں مولانا کا اشارہ ابوالکلام آزاد کے لیے تھا جسے کانگریسی ذہنیت کے حامل افراد اپنا امام اعظم مانتے تھے اسی طرح کا ایک مشورہ پنجاب کے وزیراعلیٰ ملک خضر حیات کو بھی دیا کہ وہ سردار پٹیل کو چھوڑ کر قائداعظم کے جھنڈے تلے آ جائیں۔ (۲۴)

کانگریسی پراپیگنڈہ کا توڑ کرنے کے لیے ضروری تھا کہ مسلم لیگ کی ترجمانی کے لیے ایک الگ ریڈیو اسٹیشن قائم کیا جاتا۔ اس طرف مسلم لیگی رہنماؤں کی توجہ مبذول کرانے کے لیے 'انصاف' نے ایک اداریے ''لیگی وزارتیں اپنا ریڈیو اسٹیشن قائم کریں'' میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا:

''آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن کو آل ہندو ریڈیو اسٹیشن کہنا زیادہ موزوں ہے۔ سیاسی خبروں کی اشاعت میں ریڈیو اسٹیشن کو اپنی غیر جانبداری کا دامن کسی صورت میں نہیں چھوڑنا چاہیے مگر ہم دیکھتے ہیں کہ کانگریسی اور مہاسبھائی لیڈروں کے علاوہ ان مسلمان غداروں کو جنھیں نیشنلزم نے غدار بنا دیا ہے، ریڈیو کے بانس پر چڑھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ہم مسلم لیگ کے برسراقتدار لیڈروں سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ سندھ اور بنگال کے مضبوط مسلم لیگی صوبوں میں اپنے اپنے الگ ریڈیو اسٹیشن قائم کریں تاکہ کانگریس کے غلط پراپیگنڈے کے کانٹوں سے ہندوستان اور ہندوستان سے باہر کے لوگ اپنے صحیح معلومات کے دامن کو بچا سکیں۔'' (۲۵)

انصاف نے ہمیشہ اسلام اور نظریہ اسلام کی حمایت میں لکھا:

''برادرانِ وطن اور بالخصوص آریہ سماجیوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ ایک پاکستانی صوبہ میں ایسی کتاب کی اشاعت نہیں کی جا سکتی، جس کے ایک ایک لفظ سے خدا اور خدا کے برگزیدہ پیغمبروں کی توہین کا پہلو نکلتا ہو اور نہ ہی اب مذہبی اور جماعتی تعصب کی بناء پر مسلمانوں کے قلوب کو زخمی کیا جا سکتا ہے۔'' (۲۶)

پنجاب کے وزیراعلیٰ ملک خضر حیات ٹوانہ نے مسلم لیگ اور نیشنل گارڈز کو خلافِ قانون قرار دے دیا تھا۔ اس سلسلے میں انصاف نے اپنے ایک اداریے ''پنجاب کی گنگا جمنی وزارت کا مجنونہ اقدام ...... سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا'' میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا کہ:

''مسلم لیگ اوراس کی محبوب تحریکِ پاکستان کو کچلنے کے لیے سردار پٹیل کے چیلے چانٹے لہری اور سچر کے پیٹ میں کافی عرصہ سے ایک مروڑ سا اٹھ رہا تھا۔ وہ جی ایم سید اور خضر حیات ٹائپ کے مسلمان تو تھے نہیں کہ مسلمان ہوکر اسلامی تحریک کو کچلنے میں پیش پیش ہوتے، وہ بہر حال ہندو تھے اور جب سندھ میں دس کروڑ ہندوستانی مسلمانوں کا مشیر قائداعظم گرجا تو نہ صرف ہندوؤں کی دھوتیاں ڈھیلی ہوگئیں، بلکہ ملک خضر حیات وزیراعظم پنجاب بھی ریشہ خطمی ہوگئے۔ ان کے ہوش وحواس کے طوطے اڑ گئے اور فوراً اپنے مشیرانِ کار کی مخالفت کا خاموش اعتراف کر کے مسلم نیشنل گارڈز کے تمام پابندیاں ہٹالیں اور تمام لیگی رہنماؤں کو غیر مشروط طور پر رہا کر دیا۔''(۲۷)

ریاست بہاول پور میں فرقہ وارنہ فسادات نہ ہونے کے برابر تھے۔ ہندواور مسلمان دونوں صدیوں سے پرامن طور پر رہ رہے تھے۔ تاہم بعض حلقوں کی کوشش تھی کہ یہاں پر ہندو مسلم فسادات کو ہوا دے کر مسلم لیگی مقاصد کوزک پہنچائی جائے۔ ان حالات میں 'انصاف' امن کا پیامبر بن کر سامنے آیا۔ انصاف میں شائع کردہ ایک شذرہ 'اتحاد کمیٹی کی اتحاد دشمنی' ملاحظہ ہو:

''بہاول پور میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان اتحاد و یگانگت پیدا کرنے کی بالکل ضرورت نہیں کیونکہ اس سرزمین میں ان دوقوموں کے درمیان ابتداء ہی سے اتحاد چلا آ رہا ہے، اب اتحاد کا پرچار کر کے ان کے درمیان نفاق کا بیج بویا جارہا ہے۔ اس کی مثال ایسے ہے جیسے کسی تندرست اور صحت مند شخص کو کوئی حکیم یا ڈاکٹر کہے کہ میاں اپنی صحت کا خیال رکھا کرو تو وہ شخص وہم میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ واقعی اسے کوئی بیماری ہے اور وہم کا یہ احساس اسے سچ مچ بیمار بنا دیتا ہے۔ گویا اتحاد کمیٹی، اتحاد کی تلقین کر کے، منفی رنگ میں یہ کہہ رہی ہے کہ بہاولپور کے مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان اتحاد قائم نہیں ہے۔''(۲۸)

مزید برآں 'انصاف' نے اس طور (۴۷۔۱۹۴۶ء) کے حالات کو دیکھ کر اور شر پسند طبقے کی منفی سرگرمیوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے احتیاطاً بہاول پور میں رہنے والے مسلمانوں اور ہندوؤں کو تو امن وامان سے رہنے کی تلقین کرتے ہوئے اپنی ایک اشاعت میں درج ذیل بیان ''بہاول پور کے ہندوؤں اور مسلمانو!'' کے عنوان سے جاری کیا:

۱۔ فساد ہندوؤں کے لیے مفید ہے اور نہ مسلمانوں کے لیے۔
۲۔ ریاست بہاول پور ہمیشہ ہندو مسلم فساد کی لعنت سے پاک رہی ہے۔
۳۔ ہمیں اپنی پرانی روایات کو قائم رکھنا چاہیے، اختلاف رکھتے ہوئے بھی ہم مل جل کر رہ سکتے ہیں۔
ہر شخص کا فرض ہے کہ وہ اتحاد وامن کی فضا کو پیدا کرے۔
۴۔ افواہوں پر یقین نہ کرو، ایک دوسرے پر اعتماد رکھو۔
۵۔ غنڈہ ازم کو پوری قوت کے ساتھ ختم کر دینا چاہیے۔(۲۹)

اسی طرح جب طویل جدوجہد، ان گنت قربانیوں اور لاکھوں جانوں کے ضیاع سے اقبال کے تخیل کو قائداعظم نے عملی جامہ پہنایا تو 'انصاف' نے ہدیہ تبریک پیش کرتے ہوئے اس موقع پر بہت جوش وخروش کا مظاہرہ کیا اور لکھا کہ

''پاکستان جسے ایک بدبخت طبقہ ناممکن الحصول، شاعر کا خواب، مجذوب کی بڑ بتلاتا تھا۔ اللہ کے فضل وکرم سے زندہ جاوید حقیقت بن گیا ہے۔''(۳۰)

انصاف نے ریاست بہاول پور میں ملوکانہ نظام اور انگریزی جبر کے باوجود حق بات کہنے میں کبھی کوئی عار محسوس نہیں کیا تھا، تحریک پاکستان کے ایام سے حصولِ پاکستان تک اپنی جدوجہد کامیابی سے جاری رکھی۔ مسلم لیگ کے عزم ومقاصد کو بہاول پور کے عوام سے روشناس کرایا اور بالآخر نیشنلزم کو شکستِ فاش ہوئی۔ انصاف ایسے وقت میں جاری ہوا جب مسلم لیگ کا ایک

بھی حامی اخبار یہاں موجود نہیں تھا۔ جبکہ کانگریسی اور نیشنلسٹ خیالات کے کئی ایک اخبارات تھے۔

ہفت روزہ 'انصاف' کی اس جدوجہد میں تحریکِ پاکستان کے آخری دنوں میں جس ہفت روزہ اخبار نے بھرپور ساتھ دیا وہ پیرزادہ سلیم اسلم (۱۹۱۰ء–۱۹۶۷ء) کا 'نوائے مسلم' تھا۔ جسے جنوری ۱۹۴۷ء میں بہاول پور سے جاری کیا گیا۔ ستمبر ۱۹۴۶ء میں بہاول پور کے دونوجوانوں سلطان عبدالحمید (۱۹۰۸ء–۱۹۵۱ء) اور پیرزادہ سلیم اسلم نے مسلم لیگی نظریات کے فروغ و پرچار کے لیے 'مسلم بورڈ' کے نام سے ایک جماعت قائم کی۔ اس جماعت کے دیگر سرگرم ارکان میں میرزاہد حسین، حیات ترین اور نور محمد ہتکانی شامل تھے۔ مسلم بورڈ قائم کرنے کے ساتھ ہی پیرزادہ سلیم اسلم نے یہ کوشش کی کہ انہیں ریاستی حکومت یہاں باقاعدہ مسلم لیگ کی شاخ قائم کرنے کی اجازت دے۔ انہوں نے اس سلسلے میں مروجہ قانون کی ضروریات کو پورا کرتے ہوئے حکومت کو درخواست بھی دی، لیکن وہ منظور نہ ہوئی کیونکہ اگر حکومت ریاست میں مسلم لیگ کی ریاستی شاخ کے قیام کی اجازت دے دیتی تو ہندوؤں کو بھی یہاں کانگریس کی شاخ قائم کرنے کا جواز مل جاتا۔[۳۱]

مسلم بورڈ کے سیکریٹری سلطان عبدالحمید نے مسلم بورڈ ورکنگ کمیٹی کی ہدایت کے مطابق ایک مفصل خط قائداعظم کو لکھا۔[۳۲] قائداعظم نے اس طویل خط کے جواب میں سیکریٹری مسلم بورڈ بہاول پور کے نام تار ارسال کیا۔ پیرزادہ سلیم اسلم نے یہاں اس وقت مسلم لیگ کا جھنڈا بلند کیا جب ریاست کی آبادی کا بیشتر حصہ سوشلسٹ علماء کے زیر اثر تھا۔ مزید برآں اس زمانے میں پارٹی پریس کو بڑا عروج حاصل ہوا اور تقریباً ہر پارٹی نے اپنا اخبار جاری کیا تھا۔ چنانچہ آل انڈیا مسلم لیگ، انڈین نیشنل کانگریس، آل انڈیا ہندو سبھا، کمیونسٹ پارٹی، اکالی دل، تحریک خاکسار، نے پارٹی پریس کو فروغ دیتے ہوئے اپنی اپنی پارٹی کے ترجمان اخبار نکالے، جو ان کے خیالات کو مؤثر انداز میں عوام تک پہنچانے کا باعث تھے۔ اسی طرح پیرزادہ سلیم اسلم نے جنوری ۱۹۴۷ء میں بہاول پور کے دارالحکومت بغدادالجدید سے دس روزہ اخبار ''نوائے مسلم'' جاری کیا۔[۳۳] یہ وہ دور تھا جب ریاست بہاول پور سرزمین بے آئین کے نام سے مشہور تھی اور یہاں عوامی حقوق کے لیے جدوجہد کی جا رہی تھی۔ پیرزادہ صاحب جو مسلم لیگی نظریات کے زبردست حامی اور بہاول پور کے چوٹی کے وکلاء میں سے تھے، اس کی روحِ رواں تھے۔ اس زمانے میں ریاست کی غیر مسلم آبادی بھی اپنے سیاسی مطالبات کے لیے بڑی منظم تھی۔ انہوں نے کچھ ایسے مسلمانوں کو بھی اپنا ہم نوا بنا رکھا تھا جو نیشنلسٹ اور کانگریسی خیالات کے حامل تھے۔ ''نوائے مسلم'' ان کا تعاقب کرنے میں پیش پیش تھا۔ اس کے پہلے ایڈیٹر سلطان عبدالحمید تھے لیکن پس پردہ پیرزادہ کا ہی ذہن کام کرتا تھا۔[۳۴] نوائے مسلم کا مسلک و مقصد کچھ اس طرح تھا:

> ''نوائے مسلم کا مسلک صدائے حق ہے۔ وہ مسلمانوں کی صدا چاہتا ہے، انصاف چاہتا ہے، بیگانوں سے یگانوں کا، عوام سے حکام کا، مزدور سے زردار کا اور ملت سے قائد کا اور بس یہی نوائے مسلم کا مسلک ہے۔''[۳۵]

نوائے مسلم اخباری سائز پر نکلتا تھا اور اس میں سیاسی تبصروں کے ساتھ ساتھ سیاسی خبریں بھی شائع ہوتی تھیں۔[۳۶] نوائے مسلم کی یہ بہت بڑی اخلاقی جرأت تھی کہ اس نے اس وقت مسلم لیگ کا نعرہ ریاست میں بلند کیا جب ایسا کرنا ریاستی قوانین کے مطابق موجب سزا تھا۔ اگر 'نوائے مسلم' کا موازنہ 'انصاف' اور دیگر اخبارات سے کیا جائے تو 'نوائے مسلم' کے مندرجات میں اگرچہ 'انصاف' کی سی دھوم دھڑک تو نہ تھی اور نہ اس کی تحریروں میں ادبی رنگ تھا جیسا کہ مخالف دھڑے کے اخباروں میں تھا لیکن یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ کانگریسی اور نیشنلسٹ عناصر کی ریشہ دوانیوں کو بڑی جرأت کے ساتھ ہمیشہ طشت ازبام کیا اور اس کے منصوبوں کے خلاف مسلم لیگی نظریات کے فروغ میں زیادہ سے زیادہ اپنے صفحات کو وقف رکھا۔[۳۷] نوائے مسلم نے تحریکِ پاکستان اور مسلم لیگ کے مقاصد کو واضح کرنے اور انہیں مقبول عام بنانے کے لیے جس انداز میں اپنی

خدمات پیش کیں وہ اپنی مثال آپ ہے:

''احمد پور شرقیہ میں مسلم بورڈ کا جلسہ بڑے کروفر سے شروع ہوا۔ یہ جلسہ تین دن جاری رہا۔ بیرونِ ریاست کے افراد بھی جلسے میں شریک تھے۔ جلسہ کی ابتداء ایک پاکستانی نظم سے ہوئی، جلسہ گاہ میں عین اسٹیج کے اوپر وہ بورڈ لگائے گئے جن پر انگریزی حروف میں 'پاکستان زندہ باد' اور 'We live and die for Pakistan' لکھا تھا۔''(۳۸)

قیام پاکستان سے قبل، ریاستی جبر کی فضا میں ایسی دیدہ دلیری اپنے اندر بڑے معنی رکھتی تھی۔

۱۹۴۷ء میں صوبہ بہار کے مسلمانوں کی امداد کے لیے جو ہندو بربریت کا نشانہ بن گئے تھے۔ مسلم لیگ نے بہار ریلیف فنڈ قائم کیا۔ اس فنڈ میں یوں تو ہندوستان کے تمام مسلمانوں نے دل کھول کر چندہ دیا تھا لیکن بہاول پور مسلم بورڈ اس سلسلے میں نمایاں طور پر سامنے آیا۔ بہاری مسلمان ہندوؤں کے مظالم سے تنگ آ کر مختلف علاقوں میں آباد ہو گئے۔ نوائے مسلم نے ان بہاری مسلمانوں کی حمایت میں جو اس علاقے میں آباد ہوئے تھے، ایک شذرہ لکھا:

''ورکنگ کمیٹی کا اجلاس منعقد کر کے حکومتِ بہاول پور کو توجہ دلائی جائے کہ نہر عباسیہ پر بہار کے مظلوم مسلمانوں کو نرم شرائط پر اراضی دی جائے۔''(۳۹)

جب ۲۳ مارچ ۱۹۴۷ء کو آل انڈیا مسلم لیگ نے 'یوم پاکستان' منانے کا فیصلہ کیا تو اس سلسلے میں مسلم بورڈ کی سرگرمیوں کے متعلق 'نوائے مسلم' نے ایک خبر یوں شائع کی:

''نوائے مسلم کے دفتر مرکزیہ بہاول پور میں یہاں کے عمائدین جمع ہوئے۔ ان کے سامنے پیرزادہ صاحب نے پاکستان مسلم لیگ کی حمایت میں تقریر کی اور انہوں نے مسلم لیگ کی تجویز کے مطابق پاکستان حاصل کرنے کا حلف اٹھایا۔''(۴۰)

پیرزادہ سلیم اسلم ریاست میں مسلسل تحریکِ پاکستان اور مسلم لیگ کی حمایت میں اجلاس منعقد کرتے رہے اور ان اجلاسوں کی روئیداد 'نوائے مسلم' میں شائع ہوتی رہی تاکہ بہاول پور کے عوام میں پاکستان سے متعلق زیادہ سے زیادہ شعور و آگاہی پیدا ہو اور وہ اپنے آپ کو بہتر طور پر منظّم کر سکیں۔ ایک اجلاس کی کارروائی جو کہ مسلم لیگ کے سلسلے میں تھا۔ اس کے بارے میں نوائے مسلم اس طرح بیان کرتا ہے:

''خیر پور میں مسلم بورڈ کا یکم جولائی کو ریزولیشن ہوا۔ یہ اجلاس مسلمانوں کا نمائندہ اجلاس تھا۔ جس میں مسلمانوں کے حقوق اور ان کے مطالبۂ پاکستان کی حمایت میں قرارداد پاس ہوئی۔ اس میں کثیر تعداد میں اکابرین شامل تھے۔''(۴۱)

کیبنٹ مشن کے منصوبہ کے مطابق ہندوستان کی مجلسِ دستور ساز میں ہندوستانی ریاستوں کے لیے ۹۳ نشستیں رکھی گئی تھیں، جن میں مسلمانوں کی کوئی تخصیص نہ تھی، مسلم بورڈ نے اس مسئلہ کے خلاف بھرپور آواز اٹھائی۔ یہ انہی مساعی کا نتیجہ تھا کہ ۱۳ جون ۱۹۴۷ء کو وائسرائے ہند لارڈ ماؤنٹ بیٹن نے جو اعلان جاری کیا، اس میں اوّلیت اسی مسئلے کو دی گئی تھی۔ اس اعلان کی یہ شق 'نوائے مسلم' نے اس طرح بیان کی:

''برطانیہ کی بالادستی جب ختم ہوگی اس وقت ہندوستانی ریاستوں کے نظم و نسق کے انتشار کو روکنے کیلئے ایسے کون سے اقدامات کیے جائیں جو ہندوستانی ریاستوں سے روابط کا سلسلہ باقی رکھنے کے لیے ضروری ہیں۔''(۴۲)

منصوبۂ آزادی ہند ۳ جون ۱۹۴۷ء کے مطابق تقسیم ہند کا فیصلہ ہونا تھا۔ جس کے مطابق ریاستوں کو یہ حق حاصل تھا کہ

وہ اپنی مرضی سے ہندوستان یا پاکستان جس کے ساتھ چاہیں الحاق کر لیں چنانچہ اس سلسلے میں جہاں تک ریاست بہاول پور کا تعلق تھا تو امیر آف بہاول پور نے قرارداد پاکستان کی منظوری کے بعد قائداعظم سے اپنے تعلقات خصوصی طور پر استوار کرنا شروع کر دیئے کیونکہ قائداعظم اس وقت مسلمانوں کے واحد سیاسی رہنما کی حیثیت سے تسلیم کیے جا چکے تھے۔ ۱۹۴۱ء میں انہوں نے اپنے ملٹری سیکریٹری بریگیڈیئر نذیر علی شاہ عسکری (۱۸۹۵ء۔ ۱۹۸۴ء) کو ایک خصوصی مراسلہ، کرنسی نوٹوں کا ایک سربمہر تھیلا اور قرآن پاک کا نسخہ دے کر قائداعظم کی خدمت میں بھیجا۔ (۴۳) اس کے جواب میں قائداعظم نے ۳۰ نومبر ۱۹۴۱ء کو ان تحائف کے بارے میں شکریہ کا خط لکھا۔ (۴۴)

قائداعظم کی شدید خواہش تھی کہ ریاست بہاول پور پاکستان کے ساتھ الحاق کرے تاکہ دوسری ریاستوں کے لیے ایک مثال بن سکے۔ (۴۵) ریاست کی عام فضا پاکستان کے حق میں تھی لیکن حکومت بالخصوص نواب آف بہاول پور کی جانب سے اس بارے کسی فوری اعلان کے نہ ہونے کی وجہ سے مسلم لیگی حلقوں میں یک گونہ تشویش کا اظہار کیا جا رہا تھا۔ (۴۶) چنانچہ اس سلسلے میں جمعیت المسلمین اور مسلم بورڈ جن کا تحریکِ پاکستان کے آخری دور میں اتحاد ہو گیا تھا۔ (۴۷) وزیر اعظم بہاول پور نواب مشتاق احمد گورمانی (۱۹۰۵ء۔۱۹۸۱ء) سے ملاقات کی۔ تاہم وزیر اعظم اور نہ ہی امیر بہاول پور کی طرف سے کوئی واضح اعلان سامنے آیا۔ کچھ لوگ گورمانی صاحب پر شک کر رہے تھے بعض لوگوں کے خیال میں امیر آف بہاول پور ریاست کی خود مختاری اور آزادی کا اعلان کرنے والے تھے۔ (۴۸) ایک رائے یہ بھی تھی کہ ان دونوں چونکہ ہندوستانی ریاستوں کی ایک علیحدہ ڈومینین ''پرنسز فیڈریشن'' کے نام سے قائم کرنے کی تجویز کی جا رہی تھی، اس لیے ریاست کے مستقبل کو اس تجویز سے منسلک کیا جا رہا تھا۔ (۴۹)

نوائے مسلم نے الحاق کے مسئلہ کے متعلق یوں لکھا:

> ''ہندوستان کی چند ریاستوں کے حکمرانوں اور افسروں نے بھوپال کے آئینی مشیر سر ظفر اللہ خان (۱۸۹۳ء۔ ۱۹۵۸ء) سے ملاقات کی۔ اس موقع پر آغا خان (۱۸۷۷ء۔۱۹۵۷ء) بھی موجود تھے۔ اس مذاکرے کی غرض وغایت یہ تھی کہ مکمل آزادی کی متمنی ریاستوں کی ایک ایسی پالیسی مرتب کی جائے جسے حکومتِ برطانیہ کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ سر ظفر اللہ اسی ہفتے لندن پہنچے ہیں۔ وہ ریاستوں کے بھوپال گروپ کی نمائندگی کے فرائض سرانجام دیں گے۔ جن میں ہندو مسلم دونوں شامل ہیں اور جو تاج کی سرداری ختم ہونے کے بعد مکمل طور پر آزاد ہونے کے خواہش مند ہیں۔ سر ظفر اللہ نے نمائندہ رائٹر کو بتایا ہے کہ وہ جن ریاستوں کی نمائندگی کر رہے ہیں، ان کا منشاء یہ ہے کہ تاج کی سرداری ختم ہونے پر انہیں ہندوستان اور پاکستان کی طرح ڈومینین اسٹیٹس بنا دیا جائے۔ ریاستیں قانونی اور آئینی طور پر آزادی حاصل کرنے کی حق دار ہیں کیونکہ اپنے مستقبل کا فیصلہ خود ان کے ہاتھوں میں ہے۔ اس وقت لندن میں جو والیانِ ریاست اور ان کے مشیر موجود ہیں ان میں حسب ذیل خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:
>
> ہز ہائینس نواب بہاول پور، شہزادہ اعظم جاہ ولی عہد حیدرآباد دکن، عبدالقادر محمد حسین وزیر اعظم جوناگڑھ جو کاٹھیاواڑ گروپ کی نمائندگی کے فرائض سرانجام دے رہے ہیں۔'' (۵۰)

'انصاف' کے دم قدم 'نوائے مسلم' نے مسلمانانِ بہاول پور کو تحریکِ پاکستان اور مسلم لیگ میں شمولیت پر نہایت مؤثر انداز میں تیار کیا۔ مخالف حالات کا بہادری سے مقابلہ کیا اور اپنے مؤقف پر ڈٹا رہا، نیشنلسٹ خیالات کا پرچار کرنے والے اخبارات کے پراپیگنڈے کا بڑے پرجوش اور مدلل انداز میں مقابلہ کیا۔ نوائے مسلم نے تحریکِ پاکستان کو بہاول پور میں پھیلانے اور مقبولیت عامہ بخشنے کے لیے دامے، درمے، سخنے مدد کی اور بالآخر اپنے مقاصد میں کامیابی حاصل کی۔ ۱۴/اگست

۱۹۴۷ء کو پاکستان کا قیامِ عمل میں آیا تو پوری ریاست میں مسرت وشادمانی کی لہر دوڑ گئی۔ مسلم بورڈ جو سب سے زیادہ فعال تھا۔ جگہ جگہ جلسے جلوسوں کا اہتمام کیا اور فورٹ عباس سے صادق آباد تک سرکاری عمارات پر پاکستانی پرچم لہرا دیئے گئے۔ (۵۱)

یہ تو تھی مسلم لیگ کے حامی ومؤلد دو بڑے مقامی اخبارات کی خدمات اور کارکردگی۔ اگر ان خبارات کے بالمقابل کانگریسی اور نیشنلسٹ اخبارات کی کارکردگی نہ پیش کی جائے تو 'انصاف' اور 'نوائے مسلم' کی صحیح کارکردگی اور خدمات کا کبھی بھی محاکمہ نہ کیا جا سکے گا اور کبھی بھی ان کو کماحقہ، خراجِ تحسین پیش نہ کیا جا سکے گا۔ (۵۲)

۱۹۴۰ء میں قراردادِ لاہور منظور ہونے سے جہاں ایک طرف ریاست بہاول پور میں مسلم لیگی رجحانات میں اضافہ ہوا تو دوسری طرف نیشنلسٹ علماء، علمائے احرار اور ہندومہاسبھا کے حامیوں نے ''خدام وطن'' کے نام سے یہاں اپنی علیحدہ تنظیم قائم کر لی۔ اس طرح مسلم لیگ حامی ومخالف دھڑوں کی سیاسی بیان بازی سے بہاول پور میں کافی ہلچل پیدا ہوئی۔ 'خدام وطن' کی بنیاد وطن پرستی پر تھی۔ اس جماعت کے ارکان ہندو اور مسلم دونوں تھے۔ یہ انجمن بہاول پور میں کانگریس کے قائم مقام کے طور پر کام کرتی تھی۔ اس کا نعرہ اکھنڈ بھارت تھا۔ مسلم لیگ کی مخالفت کرنا اور حصولِ پاکستان کی کوششوں کو ناکارہ بنانا اس کا نصب العین تھا۔ اس جماعت کے خصوصی کارکنان میں چوہدری رحمت اللہ (ف ۱۹۷۵ء)، علی احمد رفعت (۱۹۱۶-۱۹۸۵ء)، علامہ رحمت اللہ ارشد اور ولی اللہ اوحد شامل تھے۔ اس کے صدر فیض محمد چوڑی گر تھے۔ یہ جماعت جمیت علمائے ہند کے نقش قدم پر چلنا چاہتی تھی اور تقسیم ملک کے خلاف تھی۔ مزید برآں اسے ہندو سبھا اور مجلسِ احرار کی خصوصی معاونت حاصل تھی۔ (۵۳) اس جماعت کے کارکنان نے اپنے خیالات کو عوام تک پہنچانے اور انہیں مقبولِ عام بنانے کے لیے اخبارات کا سہارا لیا۔ ان کے حامی اخبارات میں ستلج (۱۹۳۹ء) اور کائنات (۱۹۴۶ء) پیش پیش تھے۔ ان دو اخبارات نے ریاست بہاول پور میں کانگریس کے حمائتی علماء ورہنماؤں کے خیالات ونظریات کے پرچار میں اپنی پوری قوتِ تحریر صرف کر ڈالی۔

جن دنوں تحریکِ پاکستان اپنے عروج پر تھی۔ ستلج کے ایڈیٹر علی احمد رفعت تھے۔ انہوں نے اپنے اخبار میں قائداعظم، مسلم لیگ اور پاکستان پر جس قدر رکیک حملے کیے اور نازیبا کلمات استعمال کیے، اس کا ثبوت خود ستلج کی فائلز ہیں۔ (۵۴) درج ذیل اقتباس ہی اس سلسلے میں اس کے کردار کو عیاں کرنے کے لیے کافی ہے:

> ''مسلم لیگ نے مسلمانوں کی ہڈیوں پر اپنی عظمت کا تخت بچھایا ہے اور مسلمانوں ہی کو تباہی کے گڑھے میں دھکیل رہی ہے۔ اب جمہوریت کا ڈھونگ رچایا جا رہا ہے۔ یہ خدا کے باغی ہیں۔ ووٹ قرآن کا واسطہ دے کر طلب کیے گئے تھے لیکن اب جمہوری نظام نافذ کرنے کی تیاریاں کی جا رہی ہیں۔'' (۵۵)

یہ اخبار ستلج ہی تھا جس نے مسلمانانِ ریاست کو مسلم لیگ سے دور رکھنے کی حتی الامکان سعی کی:

> ''مسلم لیگ کے سیاسی ادارے سے تعلق رکھنا خود فریبی اور پہاڑ جیسی غلطی نہیں تو اور کیا ہے؟'' (۵۶)

صرف یہی نہیں بلکہ اخبار نے مسلم لیگ کے رہنماؤں کے متعلق اپنے معاندانہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بہاول پور اور ہندوستان کی ان شخصیات کا تذکرہ بڑے فخر سے کیا جو قیامِ پاکستان کے خلاف تھیں:

> ''مسلم لیگ کے سارے لیڈر خدا کے باغی ہیں اور صرف سردار محمود خان (بہاول پور ہائی کورٹ کے جج)، چوہدری رحمت اللہ (بہاول پور کے مشہور تاجر اور سیاستدان)، مولوی نظام الدین حیدر (ڈائریکٹر پنچائت اور ڈائریکٹر فوڈ، بعد ازاں سیاستدان بہاول پور) خدا کے بھیجے ہوئے برگزیدہ پیامبر ہیں۔ مسلمانوں کے حقیقی لیڈر نیشنلسٹ رہنما ہیں۔ مسلمانوں کو مولانا آزاد اور حسین احمد مدنی جیسے لیڈروں کی ضرورت ہے۔'' (۵۷)

اور جب مطلوب مقاصد حاصل ہوتے دکھائی نہ دیئے تو مسلم لیگ سے بے زاری کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

> ''ہم نہیں چاہتے کہ باہر کی سیاسی جماعتوں کے لیے ریاست میں پلیٹ فارم پیدا کر کے یہاں بھی وہی فضا

پیدا کی جائے جو ریاست سے باہر۔ہم بار ہا عرض کر چکے ہیں اور اب پھر تمام باشندگان ریاست کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ ہمارے مسائل کل ہند مسائل سے الگ ہیں۔ ہمارے مصائب کا وہ علاج نہیں جو پنجاب، سندھ، بنگال یا بمبئی کے باشندوں کے مصائب کا علاج ہے۔ ہم نہیں چاہتے کہ ہماری سیاسی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے بیرونِ ریاست کی جماعتیں (مسلم لیگ کی طرف اشارہ ہے) ریاست میں دخل دیں۔''(۵۸)

مزید برآں:

''جو لوگ اپنی صورت کو اسلامی نہ بنا سکیں، انہیں کیا حق حاصل ہے کہ مسلمانوں کے حقوق پر قبضہ جمائیں۔''(۵۹)

اخبار نے مسلم لیگ کے رہنماؤں کے کردار پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

''آئین ساز اسمبلی کے ٹکٹ ان لوگوں کو دیئے گئے ہیں، جنہیں قانون الٰہی سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔''(۶۰)

اخبار ستلج نے نہ صرف پاکستان کے نعرے کو فریب قرار دیا بلکہ اسے مسلم لیگی لیڈروں کی طرف سے مسلمانوں کو پھنسانے کے لیے پھیلایا ہوا جال قرار دیا:

''ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ ایسے ہی سحر کے ماحول میں گرفتار ہے، وہ ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوئے تھے اور اب اس پلیٹ فارم (یعنی مسلم لیگ) کے رہنما انہیں اپنی خود غرضیوں پر قربان کر رہے ہیں۔ یہ لوگ پاکستان زندہ باد کے جال میں ایسی بُری طرح پھنس چکے ہیں کہ اُف نہیں کر سکتے۔''(۶۱)

۳ جون ۱۹۴۷ء کے منصوبہ آزادئ ہند میں جب صوبہ پنجاب اور بنگال کی تقسیم کا ذکر آیا تو مسلم لیگ کے سنجیدہ حلقوں میں اس پر شدید ردعمل کا اظہار کیا گیا۔ قائداعظم نے ۱۹۴۷ء کے اجلاس مسلم لیگ دہلی میں فرمایا کہ آل انڈیا مسلم لیگ کونسل پنجاب اور بنگال کی تقسیم سے اتفاق نہیں کرتی لیکن ۳ جون کے بنیادی اصولوں کو As a compromise قبول کرتی ہے۔(۶۲)

اس صورتحال کے تناظر میں اخبار ستلج کو مخالفت کا ایک مضبوط بہانہ ہاتھ آ گیا۔ چنانچہ اپنے اداریئے ''پنجاب اور بنگال کی تقسیم — لیگ ہائی کمان کی ملت فروشی'' میں اس تقسیم کا ذمہ دار قائداعظم کو ٹھہرایا:

''۳ جون کا اعلان پبلک کے سامنے آ چکا ہے۔ ہندوستان کی تین بڑی جماعتوں کے لیڈروں نے اس اعلان کو تسلیم کر لیا ہے۔ اگرچہ برطانوی حکومت کی تازہ تجاویز میں بعض ایسی شرائط رکھ دی گئی ہیں۔ جن سے حالات میں دوررس تبدیلی واقع ہو سکتی ہے لیکن بظاہر ہندوستان کی تقسیم یقینی معلوم ہوتی ہے اور اس کے ساتھ پنجاب اور بنگال کی تقسیم بھی اٹل ہے۔ اگر بحالاتِ موجودہ ۳ جون کی تجاویز کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ سب سے زیادہ خسارے میں مسلمان رہے ہیں اور اس کے بعد سکھ، ہمیں سکھوں کی مستقبل سے کوئی سروکار نہیں کیونکہ وہ ہندوؤں کے ساتھ بھی گزارہ کر سکتے ہیں لیکن ہم مسلمانوں کے مستقبل پر رائے زنی کا حق رکھتے ہیں اور ملتِ اسلامیہ کے جس فرد یا جماعت سے نقصان پہنچے گا ہم اس سے باز پرس کریں گے خواہ اس کا درجہ کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو۔ اعلان سے چند دن پہلے ہندی مسلمانوں نے قائداعظم کی زبان سے سنا تھا کہ ہم شکستہ اور مفلوج پاکستان قبول نہیں کریں گے۔ لیکن آج وہ یہی لنگڑا پاکستان حاصل کر کے اعلان کر رہے ہیں کہ لیگی حلقے پُر امید نظر آتے ہیں۔ ہندی مسلمانوں کی تاریخ میں اتنا منحوس دن کبھی نہیں آیا جتنا ۳ جون ۱۹۴۷ء۔ اس دن نہ صرف ان کی وحدت پارہ پارہ کر دی گئی بلکہ ان کے ایک حصے کو ہندو

امپریلزم کی چکی میں پسنے کے لیے اکھنڈ ہندوستان کے حوالے کر دیا گیا اور دوسرے حصے کو صحراؤں میں چھوڑ دیا گیا۔ جہاں نہ تو معاش کے ذرائع ہیں اور نہ بیرونی حملہ آوروں سے بچاؤ کی کوئی تدبیر ہو سکتی ہے۔''(۶۳)

اخبار ستلج نے قیامِ پاکستان تک اپنی ہر ممکن کوشش کی وہ مسلمانوں کو پاکستان اور مسلم لیگ کے خلاف ورغلاتا رہے مگر جب اس کی شدید مخالفت کے باوجود قیامِ پاکستان اظہر من الشمس ہو گیا۔ تو بھی ستلج نے مسلمانوں کو ان کے لیڈروں سے برگشتہ کرنے کی کوشش جاری رکھی۔ اس سلسلے میں ایک اداریہ ''آزادی کے بعد'' ملاحظہ ہو:

> ''اس وقت مسلمانوں کی سب سے زیادہ مقبول جماعت مسلم لیگ ہے اور مسلم لیگ کی موجودہ لیڈر شپ ان لوگوں کے ہاتھوں میں ہے، جنہیں اسلامی قوانین سے کوئی وابستگی نہیں۔ وہ سیاستدان ہوں گے، تعزیراتِ ہندی میں مہارت رکھتے ہوں گے، اقتصادیات میں ید طولیٰ رکھتے ہوں گے لیکن قرآنی قانونی سے انہیں دور کا واسطہ بھی نہیں۔ حالات کا گہری نظر سے مطالعہ کیجئے کہ کیا مسلم لیگ کی موجودہ لیڈر شپ چاہتی ہے کہ قانون الٰہی کا نفاذ ہو۔ قائداعظم متعدد بار فرما چکے ہیں کہ پاکستان میں جمہوری حکومت ہو گی اور جو بات قائداعظم فرما دیں وہ ہو کر ہی رہتی ہے۔ خواہ وہ اسلام کے مفاد کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ ہم بارہا لکھ چکے ہیں اور اب پھر کہتے ہیں کہ اسلام ہر شخصیت سے بلند و بالا ہے۔ شخصیتوں کی ہٹ پر اسلامی اصولوں کو قربان نہیں کرنا چاہیے۔ اسلام میں لیڈر کی تقلید کا اس وقت تک حکم ہے جب تک وہ احکامِ خداوندی کی خلاف ورزی نہ کرے۔ مسلم عوام کا فرض ہے کہ ان لیڈروں کو جو قرآنی قانون کے نفاذ میں روڑا بن رہے ہیں، رہنمائی کے منصب سے الگ کر دیں۔''(۶۴)

تقسیمِ برصغیر کے وقت ہندوستانی ریاستوں کو یہ اختیار دیا گیا کہ وہ بھارت یا پاکستان جس کے ساتھ چاہیں الحاق کر لیں۔ ہندوستانی رہنماؤں اور زعماؤں نے بھرپور کوشش کی کہ ریاست بہاول پور کو ہندوستان کا حصہ بنایا جائے۔ اس سلسلے میں کانگریسی قیادت کی دو خواتین وجے لکشمی پنڈت اور مہارانی امرت کور نے امیر آف بہاول پور سے ملاقات کی اور انہیں دوسری ریاستوں کی نسبت زیادہ خودمختارانہ اختیارات کی پیش کش کی۔ (۶۵) لیکن امیر آف بہاول پور نے یہ کہہ کر تمام خدشات کا قلع قمع کر دیا کہ:

"Bahawalpur is a Muslim State. It will accede to Pakistan."(66)

تاہم اس واضح ناکامی کے باوجود ریاست بہاول پور میں کانگریس اور احراری زعماء نے اپنے حامی اخبارات ستلج اور کائنات کے ذریعے بیانات کا سلسلہ جاری رکھا۔ 'خدام وطن' کے صدر فیض محمد چوڑی گر کا الحاقِ ریاست کے سلسلے میں دیا گیا بیان جو اخبار ستلج میں شائع ہوا، ملاحظہ ہو:

> ''ریاست بہاول پور کے پیشِ نظر اس وقت اہم ترین سوال یہ ہے کہ ریاست پاکستان فیڈریشن میں شامل ہو یا ہندوستانی فیڈریشن کے ساتھ الحاق کرے یا خودمختاری کا اعلان کرے۔ اس سوال کی تاریخی اہمیت روز روشن کی طرح واضح ہے۔ اس کا باشندگانِ ریاست کی آئندہ زندگی پر اثر پڑے گا۔ اس لیے اس مسئلہ کا سوچ سمجھ کر فیصلہ کرنا چاہیے۔ یہ ضروری نہیں کہ جذبات کی رو میں بہہ کر اندھا دھند کسی ڈومینین کے ساتھ وابستگی کا اعلان کر دیا جائے۔ حکام ریاست کو دیکھنا چاہیے کہ ہماری آئندہ خوشحالی کس ڈومینین کے ساتھ وابستہ ہے۔ کیا ہمیں بھاکڑہ ڈیم سے پانی ملے گا؟ کیا ہماری موجودہ نہری پانی میں اضافہ کیا جائے گا؟ کیا ریلوے اور ڈاکخانوں کی آمدنی سے ہمیں حصہ ملے گا؟ کیا ہمیں ضروری اشیاء مثلاً کپڑا، کھانڈ وغیرہ مہیا کرنے کی سہولتیں دی جائیں گی؟ جو ڈومینین ہمارے یہ مطالبات تسلیم کرے ہمیں اس کے ساتھ الحاق کرنا چاہیے خواہ وہ

پاکستان ہو یا ہندوستان۔''(۶۷)

۸/ اگست ۱۹۴۷ء کو ہفت روزہ ستلج نے یہ خبر بھی شائع کر کے اپنی بھڑاس نکالی کہ:

''ریاست بہاول پور ہندوستانی یونین سے الحاق کا فیصلہ کرنے والی ہے کیونکہ پاکستان کوئی عہد کرنے کو تیار نہیں جبکہ دوسری طرف بھارت اسے ہر قسم کی سہولتیں فراہم کرنے کے لیے تیار ہے۔''(۶۸)

لیکن اس کانگریسی پراپیگنڈہ کے باوجود وسیع القلب و ذہن نواب صادق محمد خان خامس عباسی نے ہر قسم کے ذاتی اور علاقائی مفاد کو قربان کرتے ہوئے ۱۳/ اکتوبر ۱۹۴۷ء کو ریاست بہاول پور کا پاکستان کے ساتھ باقاعدہ الحاق کر دیا۔(۶۹)

پاکستان مخالف پراپیگنڈہ اور کانگریس عزائم کی تکمیل کے لیے ہفت روزہ ستلج کے دم قدم جس اخبار نے ہر قسم کی استعانت و معاونت مہیا کی وہ ولی اللہ اوحد کا ہفت روزہ کائنات تھا جو ریاست بہاول پور کے دارالخلافہ بغداد الجدید سے ۱۹۴۶ء میں جاری ہوا۔(۷۰)

یہ اخبار، اپنے پیش رو 'ستلج' کی طرح نیشنلسٹ علماء کے خیالات کا ترجمان اور بہاول پور میں 'خدام وطن' کی پالیسی یعنی مسلم لیگ مخالفت اور کانگریس عزائم کی تکمیل میں ممد و معاون تھا۔ اس نے تحریکِ پاکستان اور مسلم لیگ کی مخالفت میں ہر حربہ استعمال کیا۔ جبکہ کانگریس اور کانگریسی علماء و سیاستدانوں کی بھرپور حمایت کی۔ اس سلسلے میں اخبار کائنات کے ایک اداریہ ملاحظہ ہو:

''کانگریس کے جمہوری ادارے میں پنڈت نہرو، اور جے پرکاش نرائن جیسے بہادر اور غیور محبِ وطن اصحاب موجود ہیں۔ پنڈت مدن موہن مالویہ کے انتقال سے ایک ایسی جگہ خالی ہوگئی ہے، جس کا پُر ہونا مشکل ہے۔ بنارس یونیورسٹی سرگباشی کا زندہ جاوید کارنامہ ہے اور آپ کی زندگی پر ہندوستانی سرگباشی کا زندہ جاوید کارنامہ ہے، اور آپ کی زندگی ہر ہندوستانی ہندو مسلمان اور سکھ کے لیے قابل تقلید حیثیت رکھتی ہے۔''(۷۱)

'کائنات' کو تحریکِ پاکستان اور مسلم لیگ کی کامیابی سے کوئی دلچسپی نہیں تھی بلکہ گاہے بگاہے پاکستان سے بے زاری کا اظہار واضح انداز میں کیا جاتا تھا:

''پاکستان کی ایجاد ہندوستانی مسلمانوں کے لیے زہر ہلاہل کا پیالہ ہے۔ ہر ہندوستانی مسلمان کا یہ فرض ہے کہ وہ اس مصیبت سے نجات پانے کے لیے ہر قربانی کے لیے تیار رہے۔''(۷۲)

اسی طرز کا ایک اور شذرہ ملاحظہ ہو:

''قوم کا ایک پختہ کار، ایثار پیشہ، اخلاص شعار اور مضبوط قوتِ ارادی والا طبقہ پاکستان کے خلاف ہے۔ ہمیں بتایا جائے کہ پاکستان زندہ باد کے نعرے میں بغیر حماقت کے آخر کیا ہے۔''(۷۳)

۱۹۴۰ء۔۱۹۴۶ء کے درمیان آل انڈیا مسلم لیگ اپنی شہرت کی بلندیوں پر تھی اور اس کی شہرت کے اثرات بہاول پور میں بھی بتدریج پہنچ رہے تھے۔ مگر یہ مقبولیت کانگریس طرز کے افراد کے لیے ناقابل برداشت تھی۔ انہوں نے اس کی بھرپور مخالفت جاری رکھی۔ اس سلسلے میں کانگریس کے حامی اخبار کائنات نے اپنے اداریئے 'ہمارا مسلک' میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا:

''ریاستی مسائل کو حل کرنے کے فرائض صرف مقامی جماعت (غالباً خدامِ وطن کی طرف اشارہ ہے) ہی انجام دے سکتی ہے۔ ریاست کے باہر کی جماعتیں ہماری دستگیری نہیں کر سکتیں۔ بہاول پور میں سیاسی کام کرنے والی جماعتوں کے لیے ہمارا یہی نظریہ ہے کہ یہاں کی کسی جماعت کا باہر کی کسی جماعت سے کوئی تعلق نہیں ہونا چاہیے۔ آج بھی ہم اپنے اس نظریہ کی پختگی پر غیر متزلزل یقین رکھتے ہیں۔''(۷۴)

گذشتہ سے پیوستہ کائنات کا یہ پالیسی بیان بھی ملاحظہ ہو:

''ہم بارہا عرض کر چکے ہیں اور ایک دفعہ پھر واضح الفاظ میں عرض کرنا چاہتے ہیں کہ ریاستی عوام کی فلاح و بہبود کا انحصار ہماری اپنی ہمت اور سیاسی قوت پر موقوف ہے۔ باہر کی جماعتیں، باہر کے جماعتی پروگرام، باہر کے نعرے اور باہر کی لیڈرشپ ہمیں کوئی فائدہ نہیں پہنچا سکتے۔''(۷۵)

مقامِ حیرت ہے کہ ۱۹۴۷ء میں جب پاکستان کا قیام اظہر من الشمس ہو گیا اور مسلمانوں کو اپنے خوابوں کی تعبیر دکھائی دینے لگی تو اس وقت بھی 'کائنات' اپنا منفی پراپیگنڈہ پوری شدومد کے ساتھ پھیلانے میں مصروف رہا اور بہت واضح انداز میں اس امر کا اعلان کیا کہ اسے قیامِ پاکستان کی افادیت سمجھ نہیں آ سکی:

''لیگ نے ہندوستان کی تقسیم کا مطالبہ کیا تو مسلمانوں کی ایک بہت بڑی اکثریت نے اس کی تائید وحمایت کی اور اب تقسیم کا یہ نظریہ گویا مسلمانیت اور اسلامیت کا ایک جزو بن گیا ہے۔ ہندوستان کے جن سیاستدانوں نے اس نظریہ کی مخالفت کی، وہ سیاسی موت کا شکار ہو کر رہ گئے ہم بھی اس بدقسمت گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جنہیں اس نظریہ کی افادیت اب تک سمجھ میں نہیں آ سکی۔''(۷۶)

اور تو اور اخبار کائنات نے مسلمانوں کے عظیم رہنما قائداعظم محمد علی جناح کی شدید مخالفت کی اور ان کی مقبولیت کو داغدار کرنے کے لیے ہر قسم کا گھٹیا اور گھناؤنا حربہ استعمال کیا۔ اس سلسلے میں ایک اداریہ' قائد چنگیز اور ہلاکو کے اخلاق کا معیار' ملاحظہ کیجئے:

''ڈائریکٹ ایکشن (۱۶ نومبر ۱۹۴۶ء) کی برکت کہیے یا لیگی اخلاق کی کم مائیگی، مسٹر جناح کے حواری جس طرح سرمایۂ اخلاق سے دستبردار ہو کر اپنے آپ کو کھلے لفظوں میں دیوالیہ ثابت کر چکے ہیں، اس کی اصلیت سے نہ کوئی انکاری ہو سکا ہے اور نہ کسی ذی فہم بشر کو اس سچائی سے روگردانی کی ہمت ہے۔ امام انقلاب پیشوائے اعظم ابوالکلام آزاد جیسی شخصیت کو کئی ایک ناشائستہ القابوں سے نوازا جا رہا ہے اور وہ بھی ایک ایسے انسان کی طرف سے جسے تہذیب اسلامیہ سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ جسے یہ علم نہ ہو کہ نماز کیسے ادا کی جاتی ہے۔ جسے اتنی خبر نہ ہو کہ اسلام و ایمان کی استواری پر کن باتوں کا ہونا لازمی ہے۔ جسے عربی میں کلمہ پڑھنے میں حجاب آتا ہو۔ جسے یہ علم بھی نہ ہو کہ اسلامی اخلاق اور اصولِ محمدی کیا ہیں جس کی زبان عربی تو عربی اردو بولنے سے بھی قاصر ہو، جو عین رمضان المبارک جیسے محترم مہینے میں وائسریگل لاج سے نکلتے ہوئے تین انچ لمبا سگار پینے میں باک نہ رکھتا ہو۔ اسی کو آج مسلمان اپنا رہنما تسلیم کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔''(۷۷)

جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ہے کہ تقسیم کے وقت جب ہندوستانی ریاستوں کو پاکستان یا بھارت میں سے کسی ایک کے ساتھ الحاق کا حق دیا گیا تو کانگریسی کے پروردہ مقامی رہنماؤں نے ہر ممکن کوشش کی کہ ریاست بہاول پور پاکستان کے ساتھ الحاق نہ کرے۔ اس سلسلے میں انہوں نے ہر طریقے سے نواب آف بہاول پور پر اپنا دباؤ بڑھایا مگر الحاق کے سلسلے میں نواب صاحب کا ذہن بالکل واضح تھا۔ جس کا اظہار انہوں نے ان لفظوں میں کیا کہ

''میری ریاست کا سامنے کا دروازہ پاکستان میں کھلتا ہے لہٰذا وہ شریف آدمی کی حیثیت سے اس دروازے کو استعمال کرنا پسند کریں گے۔''(۷۸)

لیکن کائنات اور اس کے حامی و موئد اخبار آخر دم تک اس کوشش میں رہے کہ ریاست بہاول پور کا الحاق ہندوستان سے ہو:

''حیدرآباد اور ٹراونکور کی طرح ریاست بہاول پور بھی الحاق پر خودمختاری کو ترجیح دیتی ہے مگر وائسرائے کے

اعلان نے الحاق کو لازمی شکل عطا کر دی ہے۔اب فیصلہ یہ کرنا ہے کہ ہم کس ڈومینین سے الحاق کریں۔ہم بھاکڑہ ڈیم پر نظریں جمائے بیٹھے ہیں۔ہمیں سوچنا ہوگا کہ کس حکومت سے دوستی کا رشتہ جوڑنا ہے۔"(۷۹)

مزید یہ کہ:

"فیصلہ اس بات کا کرنا ہے کہ الحاق کس ڈومینین سے کرنا ہے۔واضح بات ہے کہ ہمیں کپڑے، تیل، کھانڈ اور پانی کی سخت ضرورت ہے۔دیکھنا یہ ہے کہ ہمیں کون سی حکومت زندگی کی ضروریات سے بے نیاز کر دے گی پاکستان یا ہندوستان۔"(۸۰)

غرضیکہ اخبار کائنات اور اس کے ہم نواؤں نے آخر وقت تک مسلم لیگ اور تحریکِ پاکستان کی مخالفت کی۔تقسیم کے وقت مسئلہ الحاق پر اپنی پوری قوت صرف کر دی کہ ریاست بہاول پور ہندوستان کے ساتھ الحاق کرے مگر اس محاذ پر بھی ان کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔

مختصر یہ کہ یہ اخبارات ہی تھے جنہوں نے مسلم لیگ اور کانگریس کے پروگراموں کو اپنی پوری محنت اور لگن کے ساتھ عوام الناس تک پہنچایا اور اگر ان دو جماعتوں میں سے کسی کو بھی اخبارات کی تائید و تعاون حاصل نہ ہوتا تو اس سے پہنچنے والے نقصانات کا اندازہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔کیونکہ یہ اخبارات ہی ہیں جو رائے عامہ کی تشکیل میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں اور کسی خاص نظریہ، ایجنڈا، پراپیگنڈا یا پروگرام کو فروغ دینے اور اسے عامۃ الناس میں مقبول عام بنانے کے لیے سرگرم عمل ہوتے ہیں۔اگر تحریکِ پاکستان کی کامیابی میں اخبارات کے کردار کا جائزہ لیا جائے تو اسے کامیاب بنانے میں اردو، انگریزی ہر دو اخبارات نے اپنا کردار ادا کیا۔مسلم اکثریت کے دو صوبوں بنگال اور پنجاب میں ان اخبارات نے جس طرح عوامی شعور کی بیداری کے لیے اپنا کردار ادا کیا۔وہ اپنی مثال آپ تھا۔اگر عصرِ حاضر کی بات کی جائے تو رائے عامہ کی تشکیل اور قومی مسائل کے ضمن میں اخبارات کے کردار اور کارکردگی پر کسی کو کلام نہیں۔ضرورت محض اس امر کی ہے کہ ہمارے قومی و مقامی اخبارات، مقاصد پاکستان کی تکمیل کے لیے اپنی پالیسی کو مثبت اور یکساں رکھیں۔کیونکہ ہر بدلتے دن عوام الناس کو خبر، پالیسی اور رائے کے لیے صرف اخبارات ہی باخبر رکھ سکتے ہیں۔اگرچہ الیکٹرانک میڈیا کی اہمیت اپنی جگہ مگر پرنٹ میڈیا کی اثر پذیری اور دیرپا اثر آفرینی کسی وضاحت کی محتاج نہیں۔اس لیے پرنٹ میڈیا روزِ اوّل کی طرح آج بھی اپنی انقلابیت کے طفیل، اقوام کو اپنی منازل سے ہم کنار کر سکتا ہے جس کے لیے اسی جذبے کی ضرورت ہے جو تحریکِ پاکستان کے دنوں میں تھا۔اگر آج بھی اسے بروئے کار لایا جائے تو نہ صرف یہ کہ اندرونی محاذ پر قوم کو یکسو اور متحد رکھا جا سکتا ہے بلکہ بین الاقوامی سطح پر بھی اس کے امیج کو بہتر سے بہتر انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ شہاب، سیّد مسعود حسن، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، اردو اکیڈمی بہاول پور، ۱۹۷۷ء، ص:۲۱

۲۔ ایضاً، ص:۲۶

۳۔ بہاول پور گزٹیئر، ص:۱۰۴

۴۔ ایضاً، ص:۱۳۲

۵۔ شہاب، بحوالہ سابقہ، ص:۱۱۹

۶۔ شہاب، مسعود حسن، ''قومی تعمیر نو میں علاقائی اخبارات کا کردار''، مشمولہ سہ ماہی الزبیر، سو سالہ صحافت نمبر، اردو اکیڈمی بہاول پور، ۱۹۸۴ء ص:۳۹۶

۷۔ عبدالمنان، بہاول پور میں اردو نثر کا ارتقاء...... قیام پاکستان سے قبل، مقالہ ایم اے اردو (غیر مطبوعہ)، ۱۹۸۹ء اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور، ص:۱۴

۸۔ شہاب مسعود حسن، ''العزیز ایک کامیاب ادبی ماہنامہ''، سہ ماہی الزبیر، سو سالہ صحافت نمبر، بحوالہ سابقہ، ص:۱۴۹

۹۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۵ء تک ریاست بہاول پور سے کئی اخبارات نکلے۔ ہفت روزہ 'الہام' سید مسعود حسن شہاب دہلوی کے زیر ادارت پہلے دہلی سے بعد ازاں بہاول پور سے نکلنا شروع ہوا، جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ ۱۹۴۸ء میں حکیم محی الدین شان نے ہفت روزہ پرواز، سید احمد نواز شاہ گردیزی نے سہ روزہ 'جمہور' جاری کیا۔ یہ دونوں اخبارات مسلم لیگ کے آرگن کے طور پر جانے جاتے تھے۔ مشہور صحافی عبدالحمید ارشد کی اہلیہ حمیدہ بیگم نے عورتوں کے لیے ماہنامہ 'حمیت' (۱۹۴۹ء) کا اجراء کیا۔ یہ خواتین کا پہلا ماہنامہ تھا۔ ۱۹۵۰ء میں ہفت روزہ اخبارات 'بے باک' (ادارت عبدالحمید صحرائی)، محمد علی درویش کا 'الامام' اور اقبال احمد صدیقی کا 'سنہرا دیس' جاری ہوئے۔ ۱۹۵۱ء میں امین الدین صحرائی نے 'رہبر' کے نام سے سہ روزہ اخبار جاری کیا جو بعد ازاں ملک حیات کو منتقل ہو گیا۔ ملک حیات نے اسے روزنامہ میں تبدیل کر کے بہاول پور میں روزنامہ صحافت کی داغ بیل ڈالی۔ مشہور صحافی امجد قریشی نے ۱۹۵۲ء میں 'نوائے بہاول پور' جاری کیا۔ (شہاب، سیّد مسعود حسن، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، بحوالہ سابقہ، ص ص:۶۵۔۹۶)

۱۰۔ ایضاً، ص:۱۲۰

۱۱۔ ایضاً، ص:۱۲۱

۱۲۔ عبدالمنان، بحوالہ سابقہ، ص:۶۳

۱۳۔ ہفت روزہ انصاف بہاول پور، ۲۵ جنوری ۱۹۴۷ء

۱۴۔ ایضاً، ۵ مارچ ۱۹۴۷ء

۱۵۔ ایضاً، ۱۲ مارچ ۱۹۴۷ء

۱۶۔ ایضاً، ۲۵/ اپریل ۱۹۴۷ء

۱۷۔ ایضاً، ۲ مئی ۱۹۴۷ء

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ ایضاً

۲۰۔ ایضاً، ۱۵ جولائی ۱۹۴۷ء

۲۱۔ ایضاً، ۲۵ جولائی ۱۹۴۷ء

۲۲۔ ایضاً

۲۳۔ ایضاً، ۱۵جولائی ۱۹۴۷ء

۲۴۔ ایضاً، ۲۵جولائی ۱۹۴۷ء

۲۵۔ ایضاً، ۵جنوری ۱۹۴۷ء

۲۶۔ ایضاً، ۲۶دسمبر ۱۹۴۶ء

۲۷۔ ایضاً، ۲۴جنوری ۱۹۴۷ء

۲۸۔ ایضاً، ۲۵مارچ ۱۹۴۷ء

۲۹۔ ایضاً، ۱۲/اپریل ۱۹۴۷ء

۳۰۔ ایضاً، ۲۴/اگست ۱۹۴۷ء

۳۱۔ شہاب، مسعود حسن، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، بحوالہ سابقہ، ص:۱۲۷

۳۲۔ ایضاً، ص ص:۱۲۶۔۱۲۸

۳۳۔ فیروز، محمد انور، ''نوائے مسلم: ایک تحریکی اخبار'' سہ ماہی الزبیر، سوسالہ صحافت نمبر، بحوالہ سابقہ، ص:۱۷۰

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ عشرہ وار نوائے مسلم بہاول پور، ۳۰جنوری ۱۹۴۷ء

۳۶۔ فیروز، محمد انور، بحوالہ سابقہ، ص:۱۷۱

۳۷۔ ایضاً، ص:۱۷۲

۳۸۔ نوائے مسلم بہاول پور، ۲۷فروری ۱۹۴۷ء

۳۹۔ ایضاً، یکم جولائی ۱۹۴۷ء

۴۰۔ ایضاً، ۲۷مارچ ۱۹۴۷ء

۴۱۔ ایضاً، ۱۷جولائی ۱۹۴۷ء

۴۲۔ ایضاً، ۱۶جون ۱۹۴۷ء

۴۳۔ واضح رہے کہ نواب آف بہاول پور نواب صادق محمد خان خامس عباسی اور قائداعظم کے روابط ۱۹۲۸ء سے ہی دوستانہ سطح پر استوار ہو چکے تھے۔ (شاہ، بریگیڈیئر نذیر علی، قرآن کریم کا ایک تاریخی نسخہ، قائداعظم نمبر، ''نخلستان ادب''، مجلّہ صادق ایجرٹن کالج بہاول پور، ۲۰۰۳ء، ص:۲۸)

44- Quaid-e-Azam’s Papers Cell, File No. 232, P:1

45- The Daily, “The Pakistan Times”, 7 April 1958.

۴۶۔ شہاب، مسعود حسن، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، بحوالہ سابقہ، ص:۱۴۰

۴۷۔ ایضاً، ص:۱۲۶

۴۸۔ نوائے مسلم، بہاول پور، ۳۰جون ۱۹۴۷ء

۴۹۔ ایضاً

۵۰۔ نوائے مسلم، بہاول پور، ۱۱جولائی ۱۹۴۷ء

۵۱۔ شہاب، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، بحوالہ سابقہ، ص:۱۳۸

۵۲۔ ایضاً، ص:۱۲۱

۵۳۔ ایضاً

۵۴۔ یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ قیامِ پاکستان کے بعد ستلج اور کائنات نے اپنی فائلز کو ضائع کر دیا یا ان میں ردوبدل کر دیا اور جلد ہی پاکستان کے حامی وموئید بن بیٹھے۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی ہم تحریکِ پاکستان میں سابق ریاست بہاول پور میں اخبارات کی خدمات وکردار پر لکھنا چاہیں تو ہمیں ایک دھندلی سی تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔(مؤلف)

۵۵۔ علی احمد رفعت، اداریہ ہفت روزہ ستلج بہاول پور، ۸ جولائی ۱۹۴۷ء

۵۶۔ ایضاً، ۱۶ ستمبر ۱۹۴۵ء

۵۷۔ علی احمد رفعت، ہفت روزہ ستلج بہاول پور، یکم اگست ۱۹۴۷ء

۵۸۔ ایضاً، ۱۶ نومبر ۱۹۴۶ء

۵۹۔ ایضاً، ۱۵ فروری ۱۹۴۵ء

۶۰۔ ایضاً، ۸ جولائی ۱۹۴۷ء

۶۱۔ ایضاً

۶۲۔ روزنامہ نوائے وقت، لاہور، ۱۱ جون ۱۹۴۷ء

۶۳۔ ہفت روزہ ستلج بہاول پور، ۸ جون ۱۹۴۷ء

۶۴۔ ایضاً، ۱۶ جولائی ۱۹۴۷ء

۶۵۔ روزنامہ جاگ، احمد پور شرقیہ، سنڈے میگزین صادق دوست نمبر، ۲۴ مئی ۱۹۹۵ء، ص:۶

۶۶۔ ایضاً، ص:۶

۶۷۔ ہفت روزہ ستلج بہاول پور، ۸/ اگست ۱۹۴۷ء

۶۸۔ ایضاً

۶۹۔ شہاب، بہاول پور کی سیاسی تاریخ، ص:۱۲۷

۷۰۔ ایضاً، ص:۱۲۱

۷۱۔ ولی اللہ اوحد، ہفت روزہ کائنات، بہاول پور، ۲۰ نومبر ۱۹۴۶ء

۷۲۔ ایضاً، ۱۲ مئی ۱۹۴۶ء

۷۳۔ ایضاً، ۱۲ دسمبر ۱۹۴۶ء

۷۴۔ ایضاً، ۱۲/ اگست ۱۹۴۶ء

۷۵۔ ایضاً، ۴ جنوری ۱۹۴۷ء

۷۶۔ ایضاً، ۱۲ مئی ۱۹۴۷ء

۷۷۔ ایضاً، ۲۸ نومبر ۱۹۴۶ء

۷۸۔ شاہ، بریگیڈیئر سیّد نذیر علی، قرآن کریم کا ایک تاریخی نسخہ، بحوالہ سابقہ، ص:۹۲

۷۹۔ ہفت روزہ کائنات، بہاول پور، ۱۲/ اگست ۱۹۴۷ء

۸۰۔ ایضاً

صائمہ ناز انصاری

قیام پاکستان: ردّ و قبول کا شعری منظر نامہ

Study of Urdu poetry in the context of Pakistan movement is an interesting angle of study. This article attempts of see various aspects of this study.

شاعری انسانی معاشرے میں عکاسی کا سب سے موثر و معتبر ذریعہ ہے۔ انسان کے نطق نے سیکھنے، بولنے اور باہم دیگر افہام و تفہیم کی فضا اجاگر کرنے کے واسطے ہمیشہ غنائیہ انداز ہی اپنایا ہے اور نثر کی جلوہ گری بعد میں سامنے آئی ہے۔ انسان کی معاشرتی و تہذیبی زندگی پر جتنے گہرے اثرات شاعری نے مرتب کئے ہیں۔ فنون لطیفہ کی کسی اور شاخ نے نہیں کئے۔(۱)

۱۸۵۷ء کے عہد میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے منطق سے یہ صدا برآمد ہوتی ہے کہ:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

تو ذوق کا لہجہ بھی یہ پکارتا ہے کہ:

لائی حیات آئے، قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی آئے نہ اپنی خوشی چلے

شاعری تمام فنون لطیفہ میں لطیف ترین چیز ہے اس لئے سب سے زیادہ اپنے تمدن و تفکر کی یہی آئینہ دار ہوتی ہے۔(۲) عہد مغلیہ میں جو کچھ شاعری تھی وہ ایرانی الاصل تھی۔(۳) میر و سودا کا عہد تو بالخصوص دہلی کے زوال آمادہ معاشرت اور ہیجانی اور شورش حیات کا زمانہ تھا لہذا اس کے شعری تجربوں میں ان ہی ناہمواریوں کی داستان ملتی ہے مثلاً سودا کے شعر سے یہ بات ثابت ہوتی ہے:

کہوں کیا عیب اس میں یارو زمانے کا!!!
جسے ہم عیب کہتے تھے وہ نظروں میں ہنر ٹھہرا

اردو ادب پر ماحول کا اثر ازمنہ قدیم کی روایتی شکل رہی ہے۔ تسکین ذوق کے یہ اسباب کلی انسان کی جمالیاتی فطرت و رومانی پہلوؤں کے لئے سکون آور تو ثابت ہوئی لیکن اس کو معاشرت کی عکاس دلپذیر بھی خیال کیا گیا۔ یہ حقیقت ہے کہ "اگر کسی معاشرے کا تہذیبی و سماجی ڈھانچہ اور اس کا معیار ہی انفعال و ابتذال، مضحک و تصنع، مسائل حیات سے روپوشی و عیش کوشی اور احساس کمتری و شکست خوردگی کے نتیجے میں فسانہ سازی و مبالغہ آرائی پر استوار ہو تو، پھر شاعری میں بھی انہیں چیزوں کا عکس نظر آئے گا، اس لئے عکس کے بھونڈے پن کو اصل شے کا بھونڈا پن قرار دینے کے بجائے شاعر یا شاعری کو مطعون کرنا درست نہ ہوگا بلکہ یہ اس امر کا ثبوت ہوگا کہ اردو شاعری ہر دور اور حال میں معاشرے کی تابع و ترجمان رہی ہے۔(۴)

دلی کی شاعری میں بھی جو اثرات اپنی نوعیت اور موضوع خاص کا ذریعہ بنیں اس کا پس منظر بھی یہی تھا کہ اس روایتی معاشرے میں فرد کا کردار بحران کی زد میں تھا اور کردار سے وہ توازن اور امتیاز جاتا رہا تھا۔ اس صدی میں ایسا محسوس ہوتا تھا کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہوں۔(۵)

قلی قطب شاہ پہلا صاحب دیوان شاعر رہا ہے اور اس کے یہاں تہذیبی تاریخ کا ایسا شعری سرمایہ ملتا ہے جس سے اس دور کی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔ جعفر زٹلی جیسے مزاح گو اور ہجو گو نے بھی سیاسی جدوجہد کی تاریخ مرتب کی ہے۔ میر کی مثنویات، سودا اور حاتم کے شہر آشوب اور آتش، غالب اور حالی کی غزلوں کی تہہ داری جدوجہد و کشاکش حالات سے عبارت تھی:

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

(غالبؔ)

شعری ضروریات جہاں تخیل، جذبے اور عروض کی پابندی کی متقاضی ہے وہاں لذت ہوش و گوش سے ایک قدم آگے بڑھ کر یہ ایسے جہانوں کی طلب کرتی ہے جہاں آسودگی ذہن و دل اور تسکین و تطہیر کا عمل مکمل ہو سکے۔ یہ انسان کی ان داخلی سوچوں سے عبارت ہے جن سے ان کے اجتماعی کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہ حقائق اور تاریخی جائزہ اس حقیقت پر دلیل ہے کہ شاعری کا جنم خلاء یا تصوراتی ماحول کا رہین منت نہیں بلکہ حقیقت اور صریح واقف باتوں پر مبنی ہے۔ معیارات، ماحول اور اقدار کا بدلنا روزمرہ زندگی کے ساتھ عمل پذیر ہے لہٰذا شاعری میں تبدیلیاں بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔ غدر یا جنگ آزادی کی شاعری میں بھی بہر حال یہ عناصر موجود رہے لیکن جہاں تک تقسیم ہند کا تعلق رہا طنزیہ لب ولہجوں نے بھی اس میں حصہ داری کی ہے تاہم سب سے غالب احساس، کمال بہتری اور نامساعد حالات کے لئے مقابلہ کے رجحان کی ابتداء تھی اور یہ عناصر شاعری کے لئے ہر دور میں از حد ضروری رہے ہیں۔

''ہندی اردو کا تنازعہ'' ۱۹۱۳ء میں مچھلی بازار کانپور کے واقعے کے بعد اٹھا۔ دوسری جنگ عظیم کا واقعہ بھی دنیائے شعر میں تبدیلیاں لانے کا باعث ہوا۔ جوش اس عہد کے عظیم شاعر ثابت ہوئے:

سلام اے ناخدا اے جرمنی، اے ہٹلر عظیم!!
سلام اے روشنی کے تاجدار اے نیر اعظم

۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان کے نفوس اسی یقین و گمان میں مبتلا تھے کہ معاشرے کا یہ ڈھانچہ جو انگریز عمل داری کا تابع تھا، اپنے طور پر اپنی روایت اور اقدار پر اپنی اساس تشکیل دے گا اس ضمن میں جو اہم نکات سامنے آئے، ان میں سیاسی و تعلیمی تبدیلیاں اور ان کی خواہش بھی تھی اور ملکی و ملی ضروریات میں آزادروی کو جنم دینے کا اظہار بھی، دولت کی تقسیم کے معیارات کی تبدیلی کی خواہش بھی ان نکات میں سرفہرست رہی۔

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ تحریک پاکستان نے اردو شاعری میں اسلوب و ہیئت کے اعتبار سے کوئی مستقل تبدیلی تو نہیں کی مگر مسلم عوام کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کا حق ادا کر دیا[۶] اور اس کے ساتھ ساتھ امیدوں کے نئے راستے بھی کھل گئے بالخصوص نظموں کے اعتبار سے قیام پاکستان کے جو اثرات ہم دیکھتے ہیں وہ آزادی کی تحریک اس کے خوشنما پہلوؤں، اظہار تشکر اور پاکستان کی حفاظت اور حیات کے دھارے میں کاملیت کے ساتھ شامل ہونے کی خواہش کا اعادہ ملتا ہے لہٰذا اظہار میں حمد و نعت اور دعائیہ لہجے کا اثر غالب رہا اور سچ تو یہ ہے کہ شاعری کا یہ پس منظر قیام پاکستان کے دور ہی سے شروع ہو چکا تھا، گویا یہ کہا جاسکتا ہے کہ دو تحریکیں پہلو بہ پہلو چلتی رہیں البتہ نظریہ پاکستان کے اسباب وعلل کی وضاحت زیادہ بہتر، زیادہ واضح اور صریح انداز میں تحریک پاکستان کے دوران کی جانے والی شاعری میں نظر آتی ہے وہ ہر سیاسی تفریح اور تمام منطقی دلائل سے زیادہ دلوں کو مسحور کرنے والی ہے[۷] جوش کا نام اس ضمن میں اہم ہے۔ وقت کی آواز میں انہوں نے بادی النظر میں نظریۂ پاکستان کی ضرورت کو اجاگر کیا ہے۔

اگرچہ ۱۹۴۰ء سے لے کر ۱۹۴۷ء کی شاعری میں سیاسی جدوجہد کے اثرات صاف محسوس کئے جاسکتے ہیں[۸] لیکن بنیادی

طور پر قیام پاکستان کا اثر جو اردو شاعری پر پڑا وہ خالصتاً موضوعاتی نوعیت کا تھا- تحریک آزادی کے دوران شاعری کا جو طرز رہا تھا وہ اسلامی معاشرے کی نشاۃ الثانیہ کا یقین بن کر ابھرا تھا اور یہی سلسلے زیادہ پر یقین انداز اور ایک اجمالاً تصورات کے ساتھ قیام پاکستان کے بعد بھی اسی اہمیت کے ساتھ سامنے آتے ہیں- تقسیم کے بعد ادیب اور شاعر کو اپنا وہ رجحان بھی قدرے بدلنا پڑا اور وہ نئے ماحول میں انہیں حالات کے تحت دوسرے قسم کے گیت بھی گانے پر آمادہ ہوئے- (۹)

اردو ادب میں شاعری کا یہ معتد بہ حصہ بالخصوص فسادات سے بھی متاثر ہوا- یہ طوفان آزادی کے بعد بہت جلد اٹھا اور اہل قلم و اہل فکر کے ذہنوں میں نئی سوچ، نیا احساس جگا گیا- اذیت و ناخوشی، قدروں کی پاسداری سے انحراف، ناانصافی، ظلم اور استحصال کی مہیب فضاؤں نے بہت جلد امنگوں کی مالا کو بھی شکستہ کر دیا تھا- اس غیر یقینی فضا میں جہاں قلم نے نئی تعمیر کی ذمہ داری اٹھائی وہیں گھر کی یاد بھی ستانے لگی- گرانباریٔ ستم نے کچھ ناسٹل جیائی کیفیت بیدار کر دی تھیں اور یہ لب ولہجہ سامنے آیا کہ:

قفس سے نکلے تو صحن چمن میں بند ہوئے
رہائی نہ مل سکی تہمت اسیری سے!

(فارغ بخاری)

یا پھر:

نئے چہرے سے جی گھبرا رہا ہے!!
غنیمت تھیں پرانی صحبتیں بھی!!

توقعات و امکانات کی اس دنیا میں انسان کی بنیادی اساسیت کا لہجہ بھی سامنے آیا جس میں کیفیات کا اختلاط پایا جاتا ہے- یہاں تک کہ پروین شاکر جیسی کومل لہجے والی شاعرہ یہ کہہ اٹھی کہ:

پھولوں کا بکھرنا تو مقدر ہی تھا لیکن!!!
کچھ اس میں ہواؤں کی سیاست بھی بہت تھی

اگرچہ آزادی کے بعد کا دور اس حرکت و حرارت کو مائل بہ اعتدال کرنے اور نظم وضبط کے علاوہ نئی قومی تعمیر کا دور تھا (۱۰) لہٰذا اردو شاعری کے اس ضمن میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شاعروں نے بھی کئی سطحوں پر تعمیری کارنامہ سرانجام دینے کی کوشش کی (۱۱) ارباب اختیار کی بے توجہی نے جس قسم کی صورت حال وضع کر رکھی تھی اسے قومی شعور نے مزید زہریلا بنا دیا- پاکستانی معاشرے کی تشکیل کے لئے یہ لوگ حد درجہ جذباتی بھی واقع ہوئے تھے اور انہیں اس تمام صورت حال سے صدمہ بھی پہنچا تھا- ہجرت کے مسائل اور فسادات کا دکھ اپنی جگہ تھا-

ہمارے شعراء کرام نے ان تجربات کو شاعری میں سمویا تو نئی تشبیہات اور استعارات، علامات و تلازمات کا بالکل نیا اور اچھوتا نظام دیا بلکہ ایک طرح سے لفظ کی تخلیقی دریافت نو کی گئی اور اظہار کے نئے قرینے وضع کئے گئے (۱۲) یہی نہیں بلکہ الفاظ سے بالکل ایک نئے انداز کو برتنے کی کوشش کی گئی- تخلیقات کو داخل کے وسیع تر براعظم سے مواد حاصل کرنے کی اجازت دی گئی- (۱۳)

تقسیم ہند کے ساتھ اردو شاعری میں جن تبدیلیوں کا احساس ہوا وہ دور قدیم کی تہذیب وثقافت کا بھی آئینہ دار تھی یہاں تک کہ ن، م راشد جیسے شعراء کے یہاں بھی ہم ان خیالات کی پرچھائیں ملاحظہ کر سکتے ہیں (۱۴) آزادی کے بعد اردو شاعری پر جو اہم اثرات دیکھتے ہیں وہ ایک طرف تو پورا شعری نظام تخلیق کرتی ہے جبکہ دوسری جانب موضوعاتی نوعیت کی شاعری بھی نظر آتی ہے۔ اسلام اور اس کے مکمل نظریہ حیات کی اساس' یہی وہ نقطہ آغاز تھا جس پر آزادی کی شمعیں

جلائی گئی تھیں- برعظیم کے مسلمانوں میں اتحاد کا جذبہ بیدار کرنے میں سب سے زیادہ دخل خود اسلام کو ہی رہا ہے-[۱۵] لہٰذا یہ جامعیت اور کاملیت کے ساتھ اس شعور کی جانب قدم بڑھا رہی تھی جو نہ صرف سیاسی و معاشی تبدیلیوں کا احساس تھا بلکہ روحانی طور پر گم شدہ قدروں اور کھوئے ہوئے مقام کا امین تھا ۱۹۴۷ء کے اس بڑے مظہر کا، جسے قیام پاکستان اور تقسیم ہند کے نام سے یاد کیا گیا۔

اردو شاعری میں قوم کے قلبی و ذہنی کیفیات کا بڑے سنجیدہ انداز میں تجزیہ کیا گیا اور اس کے جذبوں میں شامل احساسات کو بڑے واضح انداز میں بیان کیا گیا- چونکہ شاعری کا سانچہ ماورائی یا خلاء میں تیار نہیں ہوتا ہے[۱۶] بلکہ معاشرے کے اسی رنگ کا عکس ہوتا ہے جو زمانہ حال میں موجود رہتے ہیں، پاکستانی قوم ۱۹۴۷ء کے بعد جن آثار و مراحل سے گزری ان کے فکری و نفسیاتی اثرات، اردو شاعری میں نمایاں طور پر آئے ہیں- یہ اثرات ہی پاکستان کی قومی شاعری کے صورت گر ہیں-[۱۷]

تحریک پاکستان کے نتیجے میں جو اثرات اردو شاعری میں در آئے وہ رویوں کے حوالے سے بھی اس کے تناظر میں دیکھے جاسکتے ہیں- ترقی پسند تحریک کا اپنا نقطہ نظر تھا جس میں مذہبی و تہذیبی رویوں سے یکسر اظہار لاتعلقی کا ثبوت ملتا ہے- دوسری جانب نظریہ پاکستان کی اساس کی حفاظت اور اس کو پیہم کرنے کی خواہش کا اظہار تھا البتہ اس فکر و آ گاہی کا تمام تر ثبوت ہمیں عمرانی جائزے سے بھی ملتا ہے- چونکہ یہ دونوں رویے اس وقت کے سماجی ڈھانچوں کا لازمی اور مسلمہ جز تھے اور یہ ضرور ہے کہ دونوں رویے اگر افہام و تفہیم کے ساتھ ایک دوسرے میں مدغم ہوتے تو پھر پاکستانی شاعری کی ضرورت کا دامن سیراب ہوسکتا تھا اور ایسا ہوا بھی- یہ دونوں رروپے اپنی گروہ بندی کے باوجود اس نئی مملکت کے شعری رجحان کو وضع کرتے ہیں لہذا تحریک پاکستان کے زیر اثر کی جانے والی شاعری نئی امیدوں، نئی امنگوں اور نئے خوابوں کی شاعری تھی[۱۸] ایک جگہ امیدوں اور جذبوں کی تازہ کاری کا احساس تھا تو دوسری جانب داغ داغ اجالا ''شب گزیدہ سحر'' کا احساس بھی قلب میں اذیت کا احساس بیدار کررہا تھا- یہ وہ نفسیاتی و جذباتی کیفیات تھیں جن سے آزادی کے بعد اردو شاعری متاثر رہی-

تقسیم کے فوراً بعد فسادات کا ہولناک طوفان ابرو باراں کی مانند اٹھا اور لہو کا یہ چھٹا دریا[۱۹] شاعری کو عجب طرح کے اعجاز سے نوازتا ہے کہ جس کے قطرے قطرے میں نئی ریاست کو مضبوط کرنے کا جذبہ بیدار ہوا تھا لیکن بادی النظر میں آزادی کی یہ شمع جو لہو سے روشن ہوئی تھی، بیک نظر میں ساری کیفیات اور جذبات کو جل بجھنے کی دعوت دیتی ہے جو آزادی سے قبل نئی ریاست کے حوالے سے آنکھوں میں روشن تھے- خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' اس دوہری کیفیات کا بہت اچھی طرح گواہ بنتا ہے[۲۰] لہذا شاعری میں دونوں رویے اور دہرے جذبات کا اظہار بھی ملتا ہے- اسی لہجے میں طنز اور اذیت ناک پیرائیوں کا بھی اضافہ ہوا- ساحر لدھیانوی، ظہیر کاشمیری، منظور احمد منظور، شور علیگ احمد ریاض اور ساغر صدیقی نے اپنے جذباتی لب و لہجوں میں بڑی تلخ اور کھلی اذیت ناک مظاہروں کو بدرجہ اتم پیش کیا:

تمہیں یہ فکر ان کی انجمن کس حال میں ہو گی!!
انہیں یہ غم کہ ان سے بچھڑ کے دیوانوں پہ کیا گزری
زمین نے خون اگلا، آسمان نے آگ برسائی!!
جب انسانوں کے دن بدلے تو انسانوں پہ کیا گزری

آگے چل کر پاکستان جیسی اسلامی ریاست میں ایسے حالات بھی رونما ہوئے جس نے اس لہجے کو تلخ سے تلخ تر کردیا یہ کسی سے ڈھکی چھپی بات نہیں ہے کہ اسلامی مملکت کی خدمت کا دعویٰ کرنے والے ریاست میں پلاٹ کی الاٹمنٹ میں مصروف ہوئے اور قربانیاں دینے والے ملک کو حرز جاں بنائے خالی ہاتھ رہ گئے- یہی لہجہ ان کے یہاں اس انداز سے سامنے آیا کہ:

نیرنگیٔ سیاستِ دوراں تو دیکھئے
منزل انہیں ملی جو شریک سفر نہ تھے

(محسن بھوپالی)

یا پھر یہ لہجہ دیکھئے کہ:

چلو وہ کفر کے گھر سے سلامت آ ئے لیکن
خدا کی مملکت میں سوختہ جانوں پہ کیا گزری

(ساحرلدھیانوی)

دیگر شعراء کے یہاں بھی آزادی کے خوش کن نظاروں سے زیادہ وہ لرزہ خیز نتائج تھے جس نے آزادی کا دل نشین چہرہ مسخ کر دیا تھا۔ اس زمانے کے شعراء نے اس رومانیت سے صرفِ نظر کیا کہ آزادی بہترین ہے اور اس کی دیگر جزئیات پہ نظر رکھنا یا قابل ملامت جاننا روا نہیں۔ بلکہ ان کی نظر شدید کوشش کے بعد نا حاصل ہونے والی محرومیوں کی جانب تھی جس نے آزادی کی خوشی کی آزادی بھی چھین لی تھی۔

کیا خوب تھے آزادی گلشن کے نظارے!!
ہر گل پر پڑے صورت زنجیر شرارے

(ظہیرکاشمیری)

ہر روش لہو سے لالہ زار ہے
ہر کلی مسموم کا شکار ہے
یہ پیار دشمن پیار ہے
یہ سحر کا خواب ہے سحر نہیں

(ظہیرکاشمیری)

بعض اوقات یہ احساس اتنا شدت اختیار کر گیا تھا کہ جس نے نظریہ پاکستان کے بنیادی خطوط یعنی مذہب کو بھی ایک حد تک تلخ لہجے میں بیان کیا- درحقیقت یہ ردعمل محض مذہب سے دوری یا ناراضگی نہیں تھی بلکہ وہ غیر متوقع صورت حال تھی جس نے ذہن ودل کو تقریباً ماؤف کر دیا تھا- یہاں پر ان تفصیلات کو دہرانے کی ضرورت نہیں نہ صرف کتابوں اور تاریخی دستاویز میں ان کا ثبوت ملتا ہے بلکہ اس عہد کے افسانوی وشعری ادب میں اس کا ذکر انتہائی وثوق کے ساتھ ملتا ہے۔ یہ دور شاعری کے حوالے سے ایسا ہی نظر آتا ہے کہ گویا ایمان اور مذہبیت ''شجر ممنوعہ'' بن جائے اور ایمان کو دراصل پسندیدہ نتائج کے حصول میں ناکام ہونے پر ترک کر دیا جائے۔

مذہب کے نام پر وہ مظالم کہ الاماں
اس ذی شعور بندۂ یزداں کو کیا ہوا
یہ دھرم ہے تو دور سے اس دھرم کو سلام
ایمان اگر یہی ہے تو ایماں کو کیا ہوا

(منظوراحمدمنظور)

اس دور کی تمام تر شاعری اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے البتہ ایسی طرز فکر بھی ملتی ہے جس میں احتجاج کا لہجہ نسبتاً بصیرت کے ساتھ نظر آتا ہے- یہ بصیرتی طرز فکر ان شعراء کرام کے یہاں زیادہ نظر آئی جنھوں نے آگے چل کر بھی ہمیشہ

پاکستان کے مفاد کو مدنظر رکھا اور جہاں کہیں بہتری نظر آئی' اس کا خیر مقدم کیا اور پاکستان کے خلاف مزاحمتی شاعری کا احساس ان کے یہاں کبھی نہ ملا' مثلاً:

تو کس خیال میں ہے منزلوں کے شیدائی
انہیں بھی دیکھ جنہیں راستے میں نیند آئی

(ناصر کاظمی)

ان ہی خیالات کی آبیاری ادا جعفری کے یہاں بھی نظر آتی ہے:

خزینے جاں کے لٹانے والے دلوں میں بسنے کی آس لے کر
سنا ہے کچھ لوگ ایسے گزرے جو گھر سے آئے، نہ گھر گئے ہیں

کچھ شعراء حضرات نے اس صورتحال کو گھر کی یاد سے منسوب کیا اور ان کے اشعار میں واضح طور پر ناسٹل جیائی کیفیت نظر آتی ہے اور تقسیم وطن کے ساتھ ساتھ گھر اور روایت کی دوری نے انہیں متاثر کیا ہے:

عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا
کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا

(افتخار عارف)

حالانکہ گھر کے یہ اسباب چھوڑ کر چلے آنے یا ان مصائب کو سہنے کا حوصلہ پانے میں ان نظریات کی آمیزش تھی جن کے تحت متحدہ قومیت کو خواب قرار دیا گیا تھا۔[۲۱] اس مقام پر فیض کا رویہ معتدل و متوازن نظر آتا ہے جنہوں نے آزادی کے غیر متوقع نتائج کو تسلیم نہ کیا' تاہم ہدفِ ملامت کے بجائے جہدِ مسلسل کا اشارہ دیا:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

احمد ندیم قاسمی کا نام بھی اسی ضمن میں نظر آتا ہے:

اس تجلی کا دیا ہم کو فریب!
کس دھندلکے میں ہمیں پہنچا گئے

ہمیں ان کے معتدل رویے اور متوازن سوچ کا اندازہ آگے چل کر ان نظموں سے ہوتا ہے جس میں پاکستان سے اظہار الفت بھی کیا گیا ہے:

کس لئے آج کی شب جشن چراغاں نہ کروں
دیس کی جنت ویراں کو فروزاں نہ کروں

یا یہ اشعار کہ

خدا کرے کہ میری ارضِ پاک پہ اترے
وہ فصلِ گل جسے اندیشۂ زوال نہ ہو

قتیل شفائی، احسان دانش، احمد راہی، اثر لکھنوی، ادیب سہارن پوری، رئیس امروہوی، اثر صہبائی، تاثیر، یوسف ظفر اور اسد ملتانی کے نام بھی آزادی کے بعد کے شعراء میں نظر آتے ہیں۔ ان شعراء نے اکثر و بیشتر طنزیہ لب ولہجہ اختیار کیا جس میں وطن سے ہمدردی کا جذبہ نہیں ان کے اپنے نظریے کا احساس ملتا ہے جس میں مزاحمت اور احتجاج نمایاں تھا۔

خون سے لتھڑے چہرے پہ یہ بھوکی ننگی رعنائی
دیکھ زمانے دیکھ یہ میرے خوابوں کی شہزادی ہے

(قتیل شفائی)

صاحبو حال دیکھا ہے چمن والوں سے کہہ دینا
بہار آئی مگر ہم نے نہ ملبوس خزاں بدلا

(اثر لکھنوی)

انقلاب کا احساس یا احتجاج کا احساس، دو مختلف نظریہ ہے۔ڈاکٹر علی جاوید ان اصطلاحوں کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

''انقلاب، بغاوت اور احتجاج ایک دوسرے سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بہت فرق ہے......انقلاب کے لئے عمل پیہم ضروری ہے ...... جبکہ احتجاج کسی بھی سماجی نظام یا تحریک سے ناراضی کا ردعمل ہوسکتا ہے۔''(۲۲)

من وعن یہی طرز فکر اس دور کے شعراء کا رہا جو انقلاب لانا ہی نہیں چاہتے تھے اور نظریۂ پاکستان کی مخالفت کیے جاتے تھے۔

اسلامی ادب کی تحریک کے شعراء کرام کے یہاں رجائیت کا پہلو اس گھمبیر وتاریک دور میں بھی غالب رہا:

ہر طرف سے آفتوں نے گرچہ گھیرا ہے تجھے
مژدہ لا تقنطو دیتا ہے قرآں غم نہ کر !!

(اسعد ملتانی)

یہ درست ہے کہ آزادی کے بعد کے حالات جس بھیانک روپ میں جلوہ گر ہوئے تھے وہ اطمینان وچین چھین لینے پر بھی بلاشبہ قادر تھا۔آسائشات کی دنیا چھوڑ کر پا بجولاں ہونا انسانی نفسیات میں پیچ داری کا سبب ہوتی ہے، لہذا اس دور کی شاعری، خالصتاً داخلی شاعری بن کر رہ گئی تھی:

کٹ چکی ہے صبح آزادی کی خون آشام رات
تم بھلا سکتے ہو دل سے اس کے خونیں واقعات

(احسن احمد اشک)

تصورات کی دنیا حسین تھی جن سے
میں ان حسین بہاروں کو چھوڑ آیا ہوں

(احسن احمد اشک)

جمیل ملک اور ثاقب زیروی نے بھی ہجرت کے مسائل اور کیفیات کو بہت بہتر انداز میں پیش کیا ہے- ان کے یہاں امید کی تصویر بہت نمایاں ہے اور اس کے ساتھ رجائیت کا رنگ بھی نظر آتا ہے۔:

تم ایک تاج محل کے لئے افسردہ ہو
ہزار تاج محل ہم یہاں بنائیں گے
ہم اپنے ملک کی زینت کے واسطے اے دوست
فلک سے چاند ستارے بھی توڑ لائیں گے

تاہم یہ انداز، یہ افکار اس تلخ حقیقت کا چہرہ نہ دھندلا سکے چونکہ تمام صورت حال نہ صرف معاشرتی المیہ تھی بلکہ ان کی روحیں بھی ایک نفسیاتی مسئلہ بن گئی تھیں، خوابوں کی سرزمین نے جو پیمانے عطا کئے تھے وہ بقدر ظرف نہیں تھے، لہذا ماحول میں جومہیب ومسموم فضائیں اس حوالے سے نظر میں آئیں۔ ان کے عواقب ونتائج لرزہ خیز بھی تھے اور مایوسی کا بھرپور اظہار بھی:

اپنے امروز کا کچھ علم نہ فردا کی خبر
اپنی ہستی کی حقیقت ہی نہیں ہے معلوم

(حمایت علی شاعر)

اپنے سینے سے لگائے ہوئے ایمان کی لاش
زندگی موت کی گود میں سمٹ جاتی ہے

(حمایت علی شاعر)

اس سلسلے میں جسٹس رحمان کی نظم ''مہاجر کی فریاد'' اہم ہے:

منزل آئی ہے، لیکن اب منزل میں آرام نہیں
دل کی چِتا جوں کی توں ہے دل کی گہرائی میں کھڑی

احمد ریاض نے بھی اس سلسلے میں اہم نکات کی جانب بزبان شعر اشارہ کیا ہے:

کیا کوئی دوکان ملی ہے؟ کوئی گھر منظور ہوا!!
یا اب تک ویرانے میں تم پر اک اللہ کا سایہ ہے

ہجرت کے مسائل جہاں مادی اعتبار سے بکھرے ہوئے تھے یقین کی اس دولت سے بھی محروم تھے جو نئی تہذیب، نئی معاشرت اور نئے ماحول کو قبولیت کی سند بخشتی ہے لہذا یہ انداز، یہ فکر مخصوص ادوار کے ہی پابند نہیں رہے ہیں بلکہ زمانہ حال میں بھی ایک دکھ کا احساس بخوبی اجاگر ہے:

دشت غربت میں اک مسافر کا
حوصلہ آج بھی ابھارتا ہے!
وہ مرا گھر وہ میرا کوہ ندا
یا اخی، یا اخی، پکارتا ہے

تنہائی، مصائب، ناامیدی اور مایوسی کے گھٹاٹوپ اندھیروں نے جہاں طبیعت میں اضطراب پیدا کیا تھا وہیں نئی مملکت کے انتظام وانصرام نے افراد کے دلوں کو ناسور میں تبدیل کر دیا تھا۔

ایک جانب قافلے برباد، اجڑی ہستیاں
لٹنے والے کون ہیں؟ یہ لوٹنے والے ہیں کون

(حفیظ جالندھری)

یہاں آنے سے پہلے ہم کو یہ محسوس ہوتا تھا
کہ حامل آج بھی دنیا میں قومی شان کے ہم ہیں
مگر احساس ہوتا ہے یہ پاکستان میں آ کر
نہ پاکستان اپنا ہے، نہ پاکستان کے ہم ہیں

بڑے انمول جوہر ہیں ہمارے حکمرانوں کے
یہ انگریزی حکومت کے صدف کے بے بہادر ہیں

(رئیس امروہوی)

یہ نظم صاف صاف ان حقائق کی جانب اشارہ کرتی ہے جو پاکستان بننے میں ایک حد تک حارج بھی رہے اور پاکستان کے قیام کے بعد مال واسباب کی کتر بیونت میں مصروف ہوئے۔ ان کا طرزِ عمل دل فگاراں آدمیت کے لئے حد درجہ دل سوز ثابت ہوئے۔ صرف یہی نہیں یہ نظم آج تک کے انتظامی حالات وملکی امور میں دخیل عناصر کی نشاندہی بھی کرتی ہے اور خوب کرتی ہے۔

اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ سیاسی وسماجی موضوعات پر جن شعراء کرام نے طبع آزمائی کی ان میں حفیظ جالندھری، احمد ندیم قاسمی، اثر صہبائی، ماہر القادری، ادیب سہارنپوری، جمیل ملک، احمد ریاض، ساغر صدیقی، شورعلیگ، منظور احمد منظور، روش صدیقی، حمایت علی شاعر، سرشار صدیقی، کیف بنارسی، اکبر کاظمی، سلامت جالندھری اور سرفراز جوہر کے نام اہم ہیں اور بالخصوص ان شعرا نے وطن اور اپنے اقدار کی حفاظت کے لئے بہر حال ایک متحرک اور بیدار شعور کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

شہنشاہ جہانگیر نے جس خطہ ارضی کو "فردوس بروئے زمین است" کا خطاب دیا اس کی فضاؤں میں ڈوگرہ شاہی کے زیر اثر ظلم وستم کی نئی روایت جب رقم ہونے لگی تو بالکل ایک نیا موضوع سامنے آیا۔ اگر چہ اس شاعری کا سلسلہ ۱۹۳۱ء سے جاری رہا ہے اور اس سلسلے میں ہم اقبال، ظفر علی خان اور ساحر لدھیانوی کے علاوہ اختر پیامی کے یہاں بھی یہ اثرات دیکھ سکتے ہیں۔ تقسیم ہند کے بعد یہ بالکل ایک نئی صورت میں سامنے آیا ہے۔ اردو شاعری کے افق پر تحریک پاکستان کے فسادات کے زخم تازہ تھے لہذا کشمیر کا ظلم وستم اس کو ممیز کرنے کا سبب بنا اور جوش وجذبے سے معمور ایسی نظمیں لکھی گئیں جنھوں نے جذبات میں ہیجان برپا کر دیا۔ [۲۳] حفیظ جالندھری اس موقع پر کہتے ہیں:

معرکہ آراؤ، ہاں آگے بڑھو بڑھتے چلو
غاصبوں پر تند شیروں کی طرح بڑھتے چلو
اب تمہارے ہاتھ اس آغاز کا انجام ہے
ہم یہاں کام آگئے، آگے تمہارا کام ہے

(شہیدوں کی آواز)

اس ضمن میں جالندھری کے علاوہ سلامت جالندھری، کیف بنارسی، تصور کرپوری، احمد ندیم قاسمی، دین محمد تاثیر، قمر جمیل کی "کشمیر ہمارا ہے"، ضیاء الحسن موسوی، ساقی جاوید، صابر آفاقی، عارف سہیل، محمود شام، ذکی ذاکانی، گلزار حمیدی وغیرہ کی نظمیں کشمیر کے موضوع کو انتہائی جذباتی اور سوز وگداز کے ساتھ پیش کرتی ہیں، مثلاً

اگر دنیا تمہاری لٹ گئی دنیا کا غم کب تک
غنیمت ہے کہ اپنی دولت ایمان باقی ہے
مسلمانوں! ابھی کشمیر کا میدان باقی ہے

(سلامت جالندھری)

قیام پاکستان کے وقت شاعری کا میدان ان موضوعات سے لبریز تھا۔ تاہم یہ نظر آتا ہے کہ نظریۂ پاکستان کی بنیاد جن اسلامی اصولوں پر قائم تھی، اس کی نشر واشاعت بھی جاری وساری رہی۔ یوسف ظفر اور رفیق خاور اس سلسلے کے اہم نام ہیں جنھوں نے نہ صرف اس طرز پر نظمیں کہیں بلکہ ایک حد تک نظریہ پاکستان کے ان تصورات کی حمایت بھی کی جس کی بنیاد اسلامی

اصولوں پر تھی:

وہ جس کو ڈھونڈتی تھیں بے تاب آرزوئیں
لیل و بہار جس کی جویا تھیں جستجوئیں!
وہ سرزمین جس میں انصاف کا عمل ہے
جس کا ہر ایک پہلو تقدیس کا عمل ہے

(رفیق خاور)

نظیر حیدرآبادی، سیف الدین سیف اور محشر بدایونی نے بھی ان حالات وواقعات اور اس یقینی طرزِ عمل کو اپنے اشعار میں پیش کیا ہے۔محشر بدایونی کے اشعار میں بیک جنبشِ قلم اسلامی نظریہ حیات کی واضح پاسداری محسوس ہوتی ہے، گویا یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ پاکستان کا حصول جن خطوط اور بنیادوں پر استوار ہوا یہاں کے ادباء وشعراء نے ماسوائے استثنائی صورتوں کے ان نظریات وتصورات کو مہمیز کیا ہے:

میرا پاکستان آزادی کا اک رنگین چمن
میری امیدوں، مرادوں، آرزوؤں کا وطن
زندگی آواز دیتی ہے در و دیوار سے!!
کیا بلندی، کیا گلو، کیا مرتبہ، کیا شان ہے
دیکھ اے چشم تماشائی یہ پاکستان ہے

(محشر بدایونی)

بلاشبہ وطنیت کا یہ اظہار تاریخی ورثہ، ملی مزاج اور تہذیبی علامتوں کی امانت دار بھی ہیں اور وطن عزیز کے لیے بے پناہ جذبۂ عقیدت کا اظہار بھی کرتی ہیں۔ (۲۴)

اسی اظہار الفت کے جنون میں ساتھ ساتھ وہ اثرات بھی پائے گئے جو ہنوز فسادات، ہجرت کا دکھ تازہ تر کئے رکھتے تھے۔ سیاسی عدم استحکام وہ دلدوز مسئلہ تھا جس نے نئے وطن کا استحکام سازشوں اور مفاد پرستی کی نذر کر دیا اور عوام الناس میں یہ مسئلہ محض سیاسیات کے حوالے سے نہیں آیا بلکہ وطن کے حصول میں جو مشکلات درپیش رہیں اس کے بعد ایک قربانی اور باہمی یگانگت کا احساس اجاگر کرنا لازمی ٹھہرا تھا جبکہ سیاسی گورکھ دھندوں نے فرد پر سے اپنا ایمان ہی متزلزل کر دیا تھا۔ بے انضباطی اور مفاد پرستی کا یہ عالم ہو گیا کہ عوام کی معاشی ومعاشرتی پریشانیوں میں اضافہ ہی ہوا اور کسی قسم کی کوئی کمی نہ آئی۔ (۲۵)

اس کے پہلو بہ پہلو ہم دیکھتے ہیں کہ وطنیت کے احساس کے ساتھ ایک کلیت کا تصور بھی شاعری میں در آیا تھا اور گروہی طور طریقوں سے صرف نظر برتا گیا۔ اگرچہ یہ مسائل آج بھی اسی طمطراق سے نظر آتے ہیں تاہم اس رجحان کو کم کرنے کی جو کوششیں نظر آتی ہیں وہ بہرحال ایک الگ نقطۂ نظر کا حامل ہے، اس سلسلے میں حمایت علی شاعر نے بڑی اچھی اور خوبصورت بات کہی ہے کہ:

آزاد کب ہوا کوئی قید مقام سے
جالندھری ہے کوئی تو کوئی ہے لکھنوی
ترک وطن کے بعد بھی نسبت ہے نام سے

حفیظ ہوشیار پوری، رئیس امروہوی اور فاروق محشر کی نظمیں اس انتشار کے خاص پہلوؤں کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ بعض اوقات یہ طرزِ اصلاح کے ساتھ ساتھ طنزیہ لب ولہجہ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ محسن بھوپالی کی ایک نظم خصوصیت کے ساتھ

اس جانب اشارہ کرتی ہے:

تم محسن ہو؟
یہ تو ٹھیک ہے
لیکن تم یہ "بھوپالی" کیوں لکھتے ہو؟
اگر نہ لکھتا آپ پوچھتے
کہاں کے رہنے والے ہو؟
میں کہتا لڑکانے کا
تم پھر کہتے پاکستان آنے سے پہلے
کون سے شہر میں رہتے تھے؟
میں کہتا بھوپال
گھما پھرا کر مجھ کو جو بتلانا پڑتا
میں نے ساتھ ہی لکھ رکھا ہے (دوراندیشی)(۲۶)

قیام پاکستان کے حوالے سے شاعری کے میدان میں جو ایک تبدیلی یا رجحانات کا گہرا اثر یا چلن دکھائی دیتا ہے وہ یہ ہے کہ سیاسی انتشار کے حوالے سے ترقی پسند شعراء کا مختلف اور بلند آہنگ لہجہ ہے- اگرچہ یہ مخصوص تحریک سے وابستہ ہے مگر قیام پاکستان کے ساتھ ہی اس رجحان کو بھی ہم دیکھ سکتے ہیں- یہ طنز اور قنوطیت کا باشعور امتزاج تھا:(۲۷)

پلک پلک پہ ہو کے چراغ جلتے ہیں
یہ زندگی ہے حقیقت میں زندگی کا شرار!

قیام پاکستان کے ساتھ ساتھ مسائل و مصائب کا گہرا احساس تو ہر دم شاعری میں موجود رہا۔ اس کے علاوہ رجحانات میں اک نئی تبدیلی جو نظر آتی ہے وہ سماجی ابتری اور معاشی پریشانیوں کا رہا کیونکہ پاکستان بننے کے ساتھ ساتھ اہل سیاست اور مفاد پرستوں نے اپنی عیاری اور فریب کا جال گہرا بچھا دیا تھا۔ جب یہ صورتحال ادباء و شعراء پر کھلنے لگی تو ایک قسم کا مزاحمتی رویہ سامنے آیا جو عوام کے مفادات کے مجروح ہونے کا ردعمل تھا۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے
مٹ جائے گی مخلوق تو انصاف کرو گے
منصف ہو تو اب حشر اٹھا کیوں نہیں دیتے
(فیضؔ)

احمد ندیم قاسمی، منظر اکبرآبادی اور فیض احمد فیضؔ کے یہاں یہ طرز ایک خاص زاویے سے نظر آتی ہے- بہر حال ۱۹۴۹ء میں جب یہ تحریک پابندیوں اور قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتی رہی تو یہ طرز مزید مہمیز ہوئی-

> "امید و بیم کی کیفیت سے دوچار ہوتے رہنا انسانی نفسیات میں شامل ہے مگر معرکہ آرائی جب خود سے بہت بڑی طاقت کے ساتھ ٹھہرتی ہے تو اس کیفیت کے گراف میں بہت شدید قسم کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ بعض دفعہ حوصلے اور جوش اپنی معراج کو پہنچتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو بعض جگہ پست ہمتی اور قنوطیت اپنی انتہا کو چھوتی نظر آتی ہے۔"(۲۸)

فیضؔ کے یہاں یہ انداز خوب رہا لیکن اس کا اظہار بیش از بیش ادب یا شاعری میں اس لئے ہوا کہ شاعری دراصل اپنے معاشرے کا باطنی اظہار ہوتی ہے، اس لئے وہ شعوری اور غیر شعوری طور پر اس عمل کا ردِعمل سامنے لاتی ہے جو معاشرہ کو متاثر کرتی ہے:(۲۹)

اس کا بہت واضح اظہار فیض کی شاعری میں ہوا ہے:

قضائے دل پہ اداسی بکھرتی جاتی ہے
فسردگی ہے کہ جاں تک اتر جاتی ہے
فریب زیست سے قدرت کا مدعا معلوم
یہ ہوش ہے کہ جوانی گزرتی جاتی ہے

فیض کا ایک انداز تو یہ بھی تھا کہ:

تیرے ہونٹوں کی پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے

تو دوسری جانب وہ جوش، قوت حیات، وہ بلند آہنگ لہجہ بھی سامنے آتا ہے جو ردِعمل کا نمونہ بھی تھا اور وقت کی ضرورت بھی:

متاع لوح وقلم چھن گئی تو کیا غم ہے!!
کہ خون دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقہ زنجیر میں زباں میں نے

اور یہ بھی طرز نمایاں ہے کہ:

نثار تیری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے
بنے ہیں اہل ہوس، مدعی بھی، منصف بھی
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں

ان نظموں میں بالخصوص ان کے سیاسی نظریات اور اس کے انتشار ہی تھے مگر عقائد ادب، تہذیب واقدار، آداب اخلاق ان سب کا آپس میں تعلق نظریاتی پہلوؤں سے تھا۔(۳۰)

قیام پاکستان کے بعد جہاں شاعری میں خالصتاً ریاست اور مملکت کا احساس نمایاں رہا وہاں یہ احساس بھی کارفرما تھا کہ ادب وفکر میں اسلامی نظریہ حیات اور پاکستانیت کا رنگ اجاگر کیا جائے اور اسی طرز فکر کی بنیاد اسلامی ادب کی تحریک کے حوالے سے سامنے آئی جس میں شعوری طور پر یہ کوشش کی گئی کہ پاکستان وحدت فکر کا کامل اظہار بن کر سامنے آئے۔ اسلامی ادب کی تحریک کے بیشتر شعراء وادباء کے یہاں یہ احساس نظر آتا ہے کہ شعر وادب میں پاکستانیت کو اسلامی رنگ وآہنگ میں اجاگر کیا جائے۔

اردو شاعری پر قیام پاکستان کے ان اثرات کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ واضح نصب العین اور منزل کا تعین اہم چیز

تھی اور تحریک پاکستان میں بھی شاعری کا عمل دخل شامل رہا تھا- الگ قوم ہونے کا تصوران کے یہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے- یہ نقطہ عروج مسلمانوں کو اقبال کی شاعری سے حاصل ہوا تھا(۳۱) لہذا آزادی کے بعد بھی اسی شاعری نے نئے منظر نامے کی وضاحت کی- چونکہ ان شعراء و ادباء میں کئی ایک ایسے بھی تھے جن کے عزیز و اقارب ان حادثات کا شکار ہوئے، فسادات کی بھینٹ چڑھ گئے اوراس لئے یہ زیادہ تر ممکن ہوا کہ تقسیم کے بعد کے حالات و واقعات، بالخصوص شاعری میں داخلی تجربات واحساسات کی صورت میں نمودار ہوئے-(۳۲) لہذا داخلیت اس عہد کی شاعری کی اہم چیز تھی اوراس عہد کی شاعری میں احساس کی دنیا، واقعات سے مالا مال نظر آئی۔

غزل کے حوالے سے ہمارے ادب میں تقسیم ہند کے بعد جو اثرات مرتب ہوئے وہ تغیرات کے حامل اس انداز سے رہے کہ موضوعات میں تنوع زیادہ نظر آئے، ہیئت اور اسلوب میں کوئی نمایاں تبدیلی دیکھنے میں نہیں آئی۔(۳۳) یہ اس لئے بھی تھا کہ غزل کی ہیئت اور مزاج کی پختہ کاری ۱۸۵۷ء کے بعد سے کسی نئے مزاج، نئی ہیئت اور نئے میدان کی محتاج نہ تھی، ہاں موضوعات اور رجحانات کا تنوع ایک چیز دگر تھی۔

رجحانات کے حوالے سے ہمیں تقسیم ہند کے بعد جو مختلف دھارے ملتے ہیں ان کا سراغ بعض واضح خصوصیات کی بناء پر ۱۹۳۹ء(۳۴) سے ہی ملنا شروع ہو جاتا ہے-فرد کا تصور حق خود ارادیت کا دانشورانہ نقطہ نظر تھا۔ چونکہ ترقی پسند تحریک کے منشور میں یہ بات شامل تھی کہ فرد کو اہمیت دی جائے لہذا ۱۹۴۷ء کے بعد بھی اردو غزل میں فرد کی قنوطیت کے برعکس تعظیم کا احساس ملتا ہے-

غزل کے موضوعات میں داخلیت کا احساس نیا نہیں تھا- یہ ۱۸۵۷ء سے نظر آتا ہے- ۱۹۴۷ء کے بعد جب حالات میں قدرے ٹھہراؤ آ گیا تو شعر کے موضوعی امکانات اور ہیئت کے مسائل کے بارے میں غور وفکر کا آغاز ہوا-(۳۵) اس دور میں فیض، فراق اور جگر جیسے یگانہ روزگار شعراء پردۂ حال پر جلوہ گر تھے لیکن یہ بھی نظر آتا ہے کہ جگر کی عشقیہ کیفیات عصری تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکیں، فراق کا دائرہ محدود رہا-(۳۶) دیگر شعراء کے یہاں ردعمل کا نتیجہ زیادہ رہا اور مقصدیت کی تندہی اس میں شامل رہی اور قطع نظر اس کے شعراء کرام نے فلسفیانہ مباحث کو چھیڑے بغیر انسان کے جملہ مسائل پر نظر کی اور یہ بذات خود ایک بڑا فلسفہ بن گیا اوراس کی اثر انگیزی آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے-

آزادی کے بعد روایت سے آشنائی کا رشتہ غزلوں میں مربوط و استوار نظر آیا اوراس کی بنیادی وجہ حالات کا انتشار و ہیجان میں تزکیے کے عمل سے گزرنا تھا- قیام پاکستان کے ساتھ شعری دنیا میں مرتب ہونے والے اثرات میں جن شعراء کرام کا کما حقہ حصہ رہا ان میں ناصر کاظمی، مختار صدیقی، ابن انشاء اور شہرت بخاری کے نام اہم ہیں- اس کے علاوہ عزیز حامد مدنی، مصطفیٰ زیدی، ماہر القادری، صوفی تبسم اور احمد ندیم قاسمی کے نام اہم ہیں اور ان سب میں توانا آواز ناصر کاظمی کی ہے-(۳۷)

خموشی انگلیاں چٹخا رہی ہے
تری آواز اب تک آ رہی ہے
دل ویراں میں دوستوں کی یاد
جیسے جگنو ہوں داغ میں گل کے
شکستہ پا راہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلا رہا ہوں
جو قافلہ میرا ہم سفر تھا مثال گرد سفر گیا وہ!

(ناصر کاظمی)

یہ ضرور ہے کہ پاکستان کے قیام کے ساتھ سرزمین پاک پر اسلامی اقدار کو اس درجہ فروغ حاصل نہ ہوسکا تاہم پھر بھی ہمارا

خمیر چونکہ ان ہی اقدار و اصول سے اٹھا تھا لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ نعتیہ شاعری کے سرمائے میں بھی وقیع اور بھرپور اضافہ ہوا لیکن اسی زمین پر اسلامی قوتوں کے مخالف عناصر بھی سرگرم رہے اور یہ بحث بھی شروع ہوئی کہ تہذیب مذہب سے نہیں زمین سے تشکیل پاتی ہے۔ (۳۸) تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ منشورات کی سطح پر یہ تحاریک ایک دوسرے کے مخالف دھاروں پر بنتی رہیں لیکن جہاں فرد کی اہمیت سامنے آئی وہاں ان کے مقاصد اور نتائج یکساں رہے اور قیام پاکستان کے بعد شاعری میں جو موضوعات سامنے آئے یا شاعری پر جو اثرات مرتب ہوئے وہ مشترکہ سوچ کا نتیجہ تھے۔

الغرض اردو شاعری پر قیام پاکستان کے جو اثرات مرتب ہوئے وہ جامعیت اور کاملیت کے لحاظ سے نہ صرف اس دور کا احاطہ کرتے ہیں بلکہ معمولی تبدیلیوں کے ساتھ آج تک دنیائے شعر و سخن پر چھائے ہوئے ہیں چونکہ یہ ایک بنیادی روح سے وابستہ تھے اور قیام پاکستان کے بعد یہ روح خالصتاً اسلامی روح کی نشاندہی کرتے ہیں۔ (۳۹)

بحیثیت مجموعی ۱۹۴۷ء یا تقسیم ہند کے نتیجے میں شعری سطح پر جو رد عمل کی کیفیتیں رونما ہوئیں اس نے ایک انتہاء پسندانہ رخ بھی اختیار کیا اور فرد کا احترام بھی در آیا۔ بالخصوص فسادات نے جو ذہنی خلفشار اور ہیجانی اثرات مرتب کئے وہ شاعری میں خاص جہت اور اثر اندازی کی وصف لئے ہوئے تھا اور اس دور میں انقلاب کم اور ماتم زیادہ ہے۔ (۴۰)

گیت:

گیت کی تاریخ پرانی، معتبر اور طویل رہی ہے۔ انسانی ارواح کے ساتھ صداقت کا رشتہ جوڑنے کے لئے جب بھی کسی ذریعے کا سہارا لیا گیا ہے، گیت کے ناقوس جیتے جاگتے رہے ہیں۔ گیت میں ابن آدم کی فیوض و برکات کو محاکاتی اور استعاراتی طرز میں برتا گیا ہے اور ان کی معنویت کو انسانی صفات کی موزونیت کی ابتداء ٹھہرایا گیا لیکن جس طرح انسانی نظریات کی رو سے جائے دلبری و آتش کو فردوس و دوزخ جیسی اصطلاحوں سے یاد کیا گیا ہے کیونکہ یہ دو مخالف سروں پر واقع ہیں اور خاص قسم کی عادت اور برتاؤ سے وابستہ ہیں۔ اس لئے گیت کو بھی زمین سے اٹھنے والی حقیقی اور واقع ہونے والی باتوں کی تعبیر سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ خواہش اور محرومی کے بیچ معادلانہ ہے اور ہیجان کا بھی اظہار ہے۔ میکسم گورکی کے مضمون (شخصیت کی بربادی) کے اس اقتباس سے مذکورہ بالا بیان کی تصدیق بھی ہوتی ہے کہ:

> ''قدرت پر اپنی پہلی فتح سے دھرتی کا بیٹا خوددار بنا، اسے اپنی طاقت کا احساس ہوا اور اس کے بعد نئی فتح کا شوق سمایا۔ اس نے پھر اسے بہادروں کی کہانیاں گانے پر مجبور کیا جو رفتہ رفتہ اس کے علم اور کردار کا مجموعہ بن گئیں اور انہیں روایتوں اور بہادری کے گیتوں سے ان کے مجموعی کردار کا پتہ چلتا ہے۔'' (۴۱)

یہ بیان گیت کے جنم لینے کا سبب کئی طریقوں سے ہوسکتا ہے۔ گیت کی پیشکش کے اسباب، اساطیری تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ کئی رہے ہوں گے۔ گیت اپنے زمزموں کی عقیدت مندی سے عبارت ہے، جو دشت وحشت میں رم آہو سے آسودگی حاصل کرتی ہے۔ ''چامے'' جو کہ عرب کی مخصوص تہذیب کا نتیجہ تھیں، گیت سے حد درجہ قریب ہیں۔ اپنے لفظوں اور برتاؤ کے اعتبار سے انہیں گیت کا مماثل قرار دیا جاتا ہے۔ فرد تنہا کی وطن سے دوری کے جو جسمانی اور نفسیاتی نتائج مرتب ہوتے تھے، ان کی تکذیب کے لئے کچھ ایسی مدلل قوت ہوتی ہیں جو دو افراد کے درمیان موجود تہذیبی خلا کو پر کرنے کی ذمہ دار بھی ہوں اور اس کے اولاً اور ثانیاً، نتائج کا بار بھی اٹھائیں۔ یہ ذہنی کیفیت' جو مادیت سے دور تھی لیکن پائیدار اور مضبوط تھی۔

گیت کو ہم عموماً آسودگی اور ناآسودگی کے درمیان اس خط استوا پر ابھرتے دیکھتے ہیں جہاں انسان اپنے دائرۂ عمل میں آزاد ہے۔ بلکہ خود اپنے متصل کردہ راستوں پر مخلصانہ رواں دواں ہے۔ انسانی روح کا معنیاتی نظام مقرر نہیں ہوتا بلکہ حالات و واقعات کے تابع رہتا ہے اور تجربات کی تیز دھوپ اس میں شامل رہتی ہے۔ اس کا اظہار بھی جلدی اور بعض دفعہ تاخیر کی صورت

اختیار کر لیتا ہے لیکن اس کے علائم و استعارات کے پیمانے اس کے درست خطوط کی بنیاد بندی میں مدد دیتے ہیں۔ اس لئے اس کی آفاقی اہمیت میں مخفی تاثرات اور سطحی تصورات سے ممکنہ حد تک پہلو تہی کر لی جاتی ہے۔ گیت ان ہی عناصر کا مجموعہ ہے جیسا کہ بیگم بسم اللہ نیاز احمد کہتی ہیں:

''اک دوسری اور اہم خصوصیت گیت کی یہ بھی ہے کہ چونکہ گیتوں میں بیان کئے گئے واردات قلبی داخل ہوتے ہیں اور انسان کیف و بے خودی کے عالم میں ان کے اضطرارانہ اظہار کے لئے مجبور سا ہو جاتا ہے۔''(۴۲)

تقسیم وطن کی جو صورتیں نمایاں ہوئیں اس کے بیان کے لئے گیت کا دامن ہمیشہ کشادہ رہا اور کئی گیت نگار سامنے آئے۔ اگست ۱۹۴۷ء کا واقعہ ایسا انقلاب تھا جس نے تمام شعبہ ہائے حیات کو متاثر کرنے کا کارنامہ انجام دیا۔ گیت نگاری کے حوالے سے اس کی جذباتی اور نفسیاتی ضروریات کا احساس شاید اس قدر طاقتور نہ ہوتا اگر پاکستان اور بھارت کے مشترکہ کلچر میں اسے ورثہ کی حیثیت حاصل نہ ہوتی۔ گیت کے بیان میں درد اور کسک اہم عنصر ہے اور تقسیم کے بعد کی تحقیقی دلچسپیاں بہر حال گیتوں کو ایک اہم و ممتاز مقام عطا کرتی ہیں۔ لہذا قیام پاکستان کے بعد جہاں دیگر تمام اصناف سامنے آئے' ان میں گیت کا بھی معتد بہ حصہ شامل رہا۔ لہذا وقار عظیم کا یہ کہنا کچھ اس درجہ مناسب نہیں کہ:

''موجودہ دور (بالخصوص تقسیم ہند کے واقعے کے بعد) کے انسان کی جذباتی و نفسیاتی تاریخ مرتب کرنے والے کو غزل میں تو بہت کچھ ملے گا اور گیتوں میں اب بھی وہی ہے جو ہمیشہ سے ملتا تھا۔''(۴۳)

گیت کا احساس لطافت پر مبنی ہے لیکن تقسیم ہند کا واقعہ احساس پر ہی سب سے کاری ضرب تھا بالخصوص اس کے پس منظر میں برپا ہونے والے حالات جو تذلیل و شکستگی انسانیت کا پیش خیمہ ہوئے۔ اس ضمن میں ہم دیکھتے ہیں کہ گیت نگاری میں ایسے جذبات و خیالات در آئے جنہوں نے بے گھری یا مشکلات کا تذکرہ برتا اور نرمی کے ساتھ، دردمندی کے ساتھ ان مسائل کو پیش کیا جو انسان کے دل میں خود بخود گداز پیدا کر دیتی ہیں۔ اس صنف کے حوالے سے جو اہم شعراء سامنے آئے ان میں قتیل شفائی، مجید احمد، سیف الدین سیف، تنویر نقوی، ناصر شہزاد، منیر نیازی، جمیل الدین عالی، بہزاد لکھنوی، الطاف مشہدی شامل ہیں۔

الطاف مشہدی نے اپنے ایک گیت میں ان ہی خیالات کا اظہار کیا ہے، جو قیام پاکستان سے مرتب ہوئے:

''ہوئی ہے عمر مسرت کی بھیک نہ پا سکا
ہزار چاہا بھی میں نے تو مسکرا نہ سکا
عذاب عشق کو اتنا تو بے قرار نہ کر!
میرے حبیب مجھے وقف اضطرار نہ کر''

دراصل گیت کلچر کا اہم جزو ہے اور معاشرے کی آئینہ داری، بھی یہ ماضی کی روایات کو بھی زندہ رکھتے ہیں۔ وقار عظیم کی رائے ہے کہ:

''پچھلے آٹھ برس کی غزل، نظموں اور گیتوں پر اک نظر ڈال کر جو چند باتیں ہر پڑھنے والا نمایاں طور پر محسوس کرتا ہے یہ ہے کہ شاعر نے گیت اور نظم کی جگہ غزل کو اس دور کے ذہنی، جذباتی اور روحانی کرب کی ترجمانی کا ایک وسیلہ بنایا ہے۔ یہ نہیں کہ آٹھ برس کی اس مدت میں گیت نہ لکھے گئے ہوں اور نظمیں نہ کہیں گئی ہوں۔ جن کے مزاج گیت اور نظم کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں انہوں نے ان دونوں کو اجتماعی کرب کا ترجمان بنایا ہے۔''(۴۴)

تقسیم وطن پر گیت کی صنف نے جو اثرات خود میں جذب کیے اس کا تناظر بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد فرماتی ہیں:

> ''تقسیم سے پہلے کا اجتماعی کرب کچھ اس قسم کا تھا کہ اب آزادی کے دن آ رہے ہیں، اب وہ سنہری زمانہ آنے والا ہے جس کی مدت سے تمنا تھی۔''(۴۵)

آگے چل کر جو کیفیات رونما ہوئیں اس کے بارے میں کہا گیا کہ:

> ''پھر ان گیت نویسوں نے تقسیم ہندو پاک کے خونی فرقہ وارانہ فسادات سے پیدا ہونے والے رنج و غم اور افسوس کی ترجمانی بھی اپنے ہی گیتوں میں کی۔''(۴۶)

گیتوں کے حوالے سے جو اہم نام ہمارے سامنے آئے ان میں سلام مچھلی شہری، عبدالمجید بھٹی، قیوم نظر اور الطاف مشہدی اور کئی دوسرے گیت نگار شامل ہیں۔ ہندوستان و پاکستان کے گیت نگاروں میں مقامیت کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ مطلبی فرید آبادی کے گیت ''جدائی'' میں دونوں قوموں کے برسوں کے اختلاط اور میل جول کا نقشہ پیش کیا گیا۔ ان گیت نگاروں نے نہ صرف فوری طور پر مرتب اثرات کا جائزہ اپنے گیتوں میں پیش کیا بلکہ آنے والے حالات مثلاً سیاست کے داؤ پیچ، جمہوریت سے عدم واقفیت اور علم و استحکام کی داستانیں بھی اپنے گیتوں میں پیش کیں۔

علیحدہ علیحدہ مسائل کی نوعیت کے بیان میں واقفیت یا گروہی تعصّبات کے رنگ تمام اصناف میں نظر آتے ہیں، تاہم جہاں تک تعلق گیت کا ہے، گیت ثقافتی لحاظ سے زمین سے تعلق رکھتا ہے(۴۷) لہٰذا اس میں اجتماعی علم کا احساس اور مشترکہ دکھ کا احساس غالب رہا۔ تنویر نقوی اس ضمن میں اہم نام ہیں۔ ادا جعفری نے بھی اس زمانے میں اسی احساس کے تحت طبع آزمائی کی۔ ''تخلیق کے مرحلے میں شعور کی کسی نہ کسی سطح پر معاشرہ اور اس کا قاری ایک ادیب کے پیش نظر ہوتا ہے۔''(۴۸) اس لئے اس زمانے کے گیتوں میں سیاسی نظریات اور مسائل کا احساس ملتا ہے۔ تاریخیت کا عکس اور ایک مخصوص جوش و خروش ان گیتوں میں اس نظریئے کے تحت ملتا ہے۔ یہاں ناسٹلجیائی احساس کہ گھر کی یاد بھی ہے اور نئے مسائل کا سامنا بھی۔ بعض گیت نگاروں کے یہاں امید، امنگوں اور حوصلہ افزا شعور بھی تھا، یہ وقت کی ضرورت بھی تھی اور ایمان کا حصہ بھی۔ اس لئے شعراء کرام نے ان تمام احساسات کو گیت میں یکجا کر دیا ہے، مثلاً قیوم نظر نے کہا کہ:

اب زندگی، زندگی کا ہے نام
کہ اب عمر بھر زندگی سے ہے کام

آپ کا مجموعۂ کلام ''سویرا'' ایک پیغام کی صورت ابھرا۔

ڈاکٹر بسم اللہ نیاز احمد کہتی ہیں:

> ''ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گیت نے پاکستان میں آ کر ایک نیا چولہ بدلا ہے، جیسے پاکستان ایک نیا ملک بنا۔ مظاہر قدرت نے بھی شاعر کے سامنے نئی نئی صورتیں پیدا کی ہیں اور شاعر نے بھی نئے انداز سے ان حقیقتوں کا ادراک کیا ہے اور نئے طریقے سے انہیں پیش کیا ہے۔ گیت گنگنا کر پڑھتے جایئے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کسی نئی فضا اور نئے مقام میں آ گئے ہیں اور نئی نئی بہار کی تازگی ہمارے جسم اور روح میں تازگی پیدا کر دیتی ہے۔''(۴۹)

گیت کی صنف نے مسائل کی ہمہ جہتی کو پیش کرنے کا بالکل الگ ڈھنگ اجاگر کیا۔ حفیظ جالندھری کے عہد میں گیتوں کو اردو ادب کی باقاعدہ صنف بنا دیا گیا تو ہم ترقی پسند شعراء کے یہاں اپنے مقاصد کی تکمیل کے لئے اسے استعمال ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔ یہ گیتوں کے اجتماعی مزاج یا قیام پاکستان کے بعد پاکستان میں گیتوں پر مرتب ہونے والے اثرات کا پیش خیمہ تھا، چونکہ:

''گیت موسیقی کی طرح ایک ثقافتی مظہر ہے اس لئے اتنا کہنا ضرور صحیح ہے کہ ہر دور میں کسی نہ کسی عنصر کی ثقافت کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی گیتوں نے ضرور کی۔ علاوہ اس کے کہ عام انسانوں کے اساسی اور بنیادی جذبات کی انفرادی طور پر بھی ترجمانی کرتے رہے۔''(۵۰)

فیض کے عہد میں وہ خود اور ان کے ہم عصر شعراء کے یہاں گیتوں کو بڑھاوا دینے کا جو رجحان ملتا ہے وہ عوام کے اساسی جذبات اور مجموعی کلچر کو تقسیم وطن کے پس منظر میں اجاگر کرنے کے جذبے سے مشروط تھا۔ بقیہ اصناف میں جو رجحان پہلو بہ پہلو چل رہے تھے یعنی ایک جانب تو مسائل کی نشاندہی، فسادات اور غیر یقینی صورت حال کو پیش کرنا تھا تو ہواؤں کی زد پر کھڑا یہ زمانہ شوکت پاکستان کا اعادہ بھی چاہتا تھا۔ اس زمانے میں گیتوں میں بھی دو موضوعات کی موجودگی محسوس کی جاسکتی ہے۔

الطاف مشہدی کے گیت تقسیم وطن کے پس منظر میں جو کربناک صورت حال، رنج، تکلیف اور بے چینی کی فضا محیط تھی' اور اردو ادب میں افسانوں اور نظموں، ناولوں اور جملہ اصناف ادب میں جو مضامین و متن پیش کئے جارہے تھے، یہ گیت بھی انہی ماخذوں کا ایک نمونہ تھا۔

ڈاکٹر مسعود حسین خان کا ایک گیت ''میر سویرا لاؤ'' بھی اسی کرب اور رنج کی نشاندہی کرتا ہے۔ ''گائیل نیا ترانہ'' تنویر نقوی کا یہ گیت بھی اسی زمرے میں شامل ہے۔

مختصر یہ کہ گیتوں کے ذریعے بھی ان اثرات، اسباب اور نتائج کو سامنے لایا گیا جو کہ اس وقت کے ناولوں، افسانوں، ڈراموں اور غزلوں و نظموں میں پیش کئے جارہے تھے اور بلاشبہ اس میں حوصلہ افزاء و شعوری مسرت کی جو شخصی جدوجہد نظر آتی ہے اس نے بڑی حد تک اردو ادب کے اسی مخصوص دور ہی میں ہمراہی کا بوجھ اٹھائے رکھا۔

حوالہ جات

۱۔ فرمان فتح پوری، ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ''، ص۹

۲۔ نورالحسن ہاشمی، ''دلی کا دبستان شاعری''، ص۴۱

۳۔ ایضاً

۴۔ فرمان فتح پوری، ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ''، ص۱۰

۵۔ جمیل جالبی، ''تاریخ ادب اردو''، (جلد دوم)، ص۶-۹

۶۔ طاہرہ نگہت نیر، ''اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار''، ص۹۸

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً

۹۔ ابوسعید نورالدین، ''تاریخ ادبیات اردو''، حصہ دوم، اردو نظم میں، ص۹۷۶

۱۰۔ انور سدید، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، ص۴۹۱

۱۱۔ وزیر آغا، ''نئے مقالات''، ص۱۱۷

۱۲۔ انور سدید، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، ص۴۹۲

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ ن،م، راشد، دیباچہ ''لا=انسان''

۱۵۔ اشتیاق حسین قریشی، ''برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ''، ص۱۰۳، مترجم ہلال احمد زبیری

۱۶۔ طاہرہ نیر، ’’اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار‘‘، ص۱۰۹

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ طاہرہ نیر، ’’اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار‘‘، ص۱۱۲

۲۰۔ ’’آنگن‘‘ میں بنیادی نقطۂ نظر یہ رہا کہ سیاست کی بساط ہی درست نہیں ہے۔ اگرچہ خدیجہ ایک تحریک کی علم بردار تھیں اور انہوں نے اس نظریئے کو پیش کیا ہے مگر اس حقیقت سے کون انکار کرسکتا ہے کہ جب ٹرینوں میں انسانی اعضاء کو دیکھا گیا تو ایک لمحہ کے لئے آزادی کی صبح بہت بے رونق معلوم ہوئی۔

۲۱۔ یہ الفاظ قائداعظم کے ہیں، بحوالہ ’’پاکستانیات‘‘، مرتبہ ڈاکٹر سید حسین محمد جعفری، ص۲۰۴

۲۲۔ ڈاکٹر علی جاوید، ’’افہام و تفہیم‘‘، رائٹرس گلڈ (انڈیا) لمیٹڈ، دہلی ۲۰۰۰، ص۴۷

۲۳۔ طاہرہ نیر، ’’اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار‘‘، ص۱۴۲

۲۴۔ ایضاً، ص۱۵۵

۲۵۔ ایضاً، ص۱۷۵

۲۶۔ محسن بھوپالی کی یہ نظم ان کے مجموعۂ کلام ’’گردِ مسافت‘‘ کے صفحہ انتساب پر درج ہے، یہ انتساب ذوالفقار علی بخاری مرحوم کے نام ہے اور جن کے سوال کے جواب میں محسن نے یہ نظم انہ کہا تھا۔

۲۷۔ طاہرہ نیر، ’’اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار‘‘، ص۱۸۰

۲۸۔ ڈاکٹر آغا ظفر حسنین، ’’مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعری ف من م‘، ص۱۱۳

۲۹۔ طاہرہ نیر، ’’اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار‘‘، ص۱۸۵

۳۰۔ فیض احمد فیض، ’’متاع لوح و قلم‘‘، ص۱۴۴ تک؛

۳۱۔ ’’پاکستانیات‘‘، مرتبین ڈاکٹر سید متین محمد جعفری، محمد علی صدیقی، ص۲۰۱، ۲۰۶

۳۲۔ معین الدین عقیل، ’’پاکستان میں اردو غزل‘‘، ص۸

۳۳۔ ’’بھارت (پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال)‘‘، مرتب ڈاکٹر نوازش علی، ص۱۹

۳۴۔ ترقی پسند تحریک کا سن آغاز

۳۵۔ معین الدین عقیل ’’پاکستان میں اردو غزل‘‘، ص۷

۳۶۔ ایضاً

۳۷۔ ایضاً، ص۵۷

۳۸۔ ساجد امجد، ’’اردو شاعری پر برصغیر کے تنقیدی اثرات‘‘، ص۳۲۴

۳۹۔ سید عبداللہ، ’’پاکستان کو صحیح فکر کی ضرورت ہے‘‘، ماہنامہ نیا دور، شمارہ نمبر ۴۷، ۴۸، ص۴۳۱

۴۰۔ سید عبداللہ، ’’پاکستانی ادب کے دس سال‘‘، رسالہ خیابان، ص۲۰۹

۴۱۔ ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد، ’’اردو گیت (تاریخ، تحقیق، تنقید کی روشنی میں)‘‘، بحوالہ دیوندر سیارتھی کی تصنیف ’’خانہ بدوش‘‘، ص۱۸

۴۲۔ ایضاً

۴۳۔ ڈاکٹر وقار عظیم، ’’اردو گیت نگاری‘‘، ص۱۷۶-۱۷۷، بحوالہ ’’نقش اقبال پاکستان میں‘‘

۴۴۔ عشرت رحمانی، ’’اردو ادب کے آٹھ سال‘‘، کتب منزل، لاہور، ۱۹۵۵ء

۴۵۔ ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد، ''اردو گیت (تاریخ، تحقیق، تنقید کی روشنی میں)''، ص ۵۴۱

۴۶۔ ایضاً ۴۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''نئے مقالات''

۴۸۔ حسن عابدی، ''ادیب اور آزادیِ اظہار''، مشمولہ رسالہ پاکستانی ادب، اپریل ۱۹۷۵ء، جلد ۲

۴۹۔ ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد، ''اردو گیت''، ص ۵۶۳ ۵۰۔ ایضاً ص ۴۹۶

کتابیات

۱۔ آغا، وزیر، ''نئے مقالات''، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، ۱۹۷۲ء

۲۔ امجد، ساجد (ڈاکٹر) ''اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات''، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، ۱۹۸۹ء

۳۔ بھوپالی، محسن، ''گردِ مسافت''، مشہور آفسٹ پریس کراچی، تیسرا ایڈیشن فروری ۱۹۹۱ء

۴۔ جالبی، جمیل، ''تاریخ ادب اردو'' (جلد دوم) مجلس ترقی ادب لاہور، طبع سوم مارچ ۱۹۹۴ء اور جلد اول طبع چہارم جون ۱۹۹۵ء۔

۵۔ جاوید، ڈاکٹر علی، ''افہام و تفہیم''، رائٹرس گلڈ (انڈیا) لمیٹڈ، دہلی ۲۰۰۰

۶۔ حسین، ڈاکٹر آغا ظفر، ''مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعری''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء

۷۔ راشد، ن م ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۸ء

۸۔ رحمانی، عشرت، ''اردو ادب کے آٹھ سال''، کتب منزل، لاہور، ۱۹۵۵ء

۹۔ سدید، انور، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، عزیز بک ڈپو، لاہور، طبع سوم ۱۹۹۸ء

۱۰۔ صدیقی، محمد علی، جعفری، سید حسین محمد (ڈاکٹر)، ''پاکستانیت'' پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، کراچی، ۱۹۹۷ء

۱۱۔ عابدی، حسن، ''ادیب اور آزادیِ اظہار''، مشمولہ رسالہ پاکستانی ادب، اپریل ۱۹۷۵ء، جلد ۲۔

۱۲۔ عبداللہ، سید، ''پاکستان کو صحیح فکر کی ضرورت ہے''، ماہنامہ نیا دور، شمارہ نمبر ۴۷، ۴۸

۱۳۔ عبداللہ، سید، ''پاکستانی ادب کے دس سال''، رسالہ ''خیابان''

۱۴۔ عظیم، ڈاکٹر وقار، ''اردو گیت نگاری''، بحوالہ ''نفس اقبال پاکستان میں''

۱۵۔ عقیل، معین الدین (ڈاکٹر)، ''پاکستانی غزل تشکیلی دور کے رویے اور رجحانات''، ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹیٹیوٹ، کراچی، طبع اول ۱۹۹۷ء

۱۶۔ علی، نوازش (مرتبہ)، ''عبارت''، دھنک پرنٹرز، راولپنڈی، ۱۹۹۷ء

۱۷۔ فتح، پوری فرمان (ڈاکٹر)، ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ''، لاہور ۱۹۹۰ء

۱۸۔ فیض، احمد فیض، ''متاع لوح و قلم'' مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۷۳ء

۱۹۔ قریشی، اشتیاق حسین، ''برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ'' (مترجم ہلال احمد زبیری)، شعبۂ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی، اشاعت سوم ۱۹۹۹ء

۲۰۔ مستور، خدیجہ، ''آنگن''، لاہور، ۱۹۷۴ء

۲۱۔ نورالدین، ابوسعید، ''تاریخ ادبیات اردو'' حصہ دوم اردو نظم، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۷۷ء

۲۲۔ نیاز احمد، ڈاکٹر بیگم بسم اللہ، ''اردو گیت (تاریخ، تحقیق، تنقید کی روشنی میں)''

۲۳۔ نیر، طاہرہ، ''اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار''

۲۴۔ ہاشمی، نورالحسن، ''دلی کا دبستانِ شاعری''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، دسمبر ۱۹۹۶ء

ڈاکٹر روبینہ شہناز

تحریک آزادی اور اُردو ادب

Literature has always been participated a significant position in growth of a society. It is now an established reality that literature stimulates and develops nation's scholarly, social and political consciousness. Urdu literature was also a prominent element in development of sub-continent Muslim's intellectual growth after 1857. In this article it is aimed to interpret that how Urdu literature played its important role in Pakistan movement.

برصغیر میں آزادی کی تحریک کا باقاعدہ آغاز تو بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں ہوا، لیکن اس کی جڑیں ماضی میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ تحریک اسی وقت آغاز ہو گیا تھا جب ایسٹ انڈیا کمپنی نے مقتدر مسلم قوت کو غیر فعال کر کے اقتدار اپنے ہاتھوں میں لینے کی کوششیں کیں۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ زوال کا عمل اس تحرک کو اپنے بہاؤ میں روندتا چلا گیا اور انفرادی تشخص کی مضبوطی کے لیے جمہور کی کوششیں وقت کے دھارے میں تنکا تنکا بکھرتی رہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ناکامی اس بکھراؤ کا نقطۂ عروج ہے۔ بعد کے حالات اگرچہ تند و تلخ ہیں لیکن حریت فکر کی روایت اس عہد میں بھی برقرار رہی اور مصیبتوں کی گراں باری کے باوجود مسلمانوں نے اپنے قومی تشخص کو برقرار رکھنے، ماضی کی عظمت کو دوبارہ سے حاصل کرنے اور بکھری ہوئی فکری اساس کو منضبط کرنے کے لیے بھرپور جدوجہد کی۔ اس جدوجہد کا ایک منفرد اظہار اُنیسویں صدی کے آخر میں سرسیّد تحریک کی صورت میں سامنے آیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد مسلمانوں نے ایک نئی زندگی کا آغاز کیا اور قومی سطح پر وہ جدوجہد شروع کی جس میں مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کا خیال سب سے زیادہ نمایاں تھا۔''(۱)

سرسیّد تحریک کا بنیادی مطمعِ نظر یہ تھا کہ مسلمانانِ ہند کی سیاسی، سماجی اور علمی حیثیت کو ایک قابلِ قبول سطح پر لایا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انہوں نے جہاں صحافت کو سہارا بنایا وہاں اُردو ادب کو بھی ایک وسیلے کے طور پر اپنانے کی شعوری کوشش کی۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق:

> ''سرسیّد کے پیشِ نظر چونکہ ایک تہذیبی اور معاشرتی نصب العین تھا، اس لیے انہوں نے ادب کو اس نصب العین کے حصول کا وسیلہ بنایا۔''(۲)

اس کوشش کی بدولت اُردو ادب کے مرکزی دھارے میں قومی و ملّی طرزِ احساس کی شمولیت ہوئی اور ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو ادب کا وہ ذخیرہ جو قبل ازیں انفرادی جذبوں اور فکر سے مزیّن تھا، اب اس میں اجتماعی نوعیت کے مسائل کو بھی بیان کیا جانے لگا۔ یہ ایک بڑی تبدیلی تھی۔ اس عہد میں اُردو ادب کی تاریخ پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں وہ ساری فضا سمٹ آئی ہے جو سیاسی اور سماجی سطح پر اُس دور سے وابستہ تھی۔ سرسیّد ابتدا میں تو ہندو مسلم تفریق کے قائل نہ تھے اور نہ ہی سماجی سطح پر اس فکر کو ہندوستان کے لیے مفید سمجھتے تھے۔ لیکن جب پے در پے ہندوؤں کی طرف سے مسلم مقاصد کو نقصان پہنچانے اور

انہیں ہر سطح پر پیچھے دھکیلنے کی کوششیں ہوئیں تو سرسیّد نے اپنی جدوجہد کو صرف اور صرف مسلمانوں کے لیے وقف کر دیا۔ خصوصاً جب اُردو ہندی تنازع سامنے آیا تو سرسیّد کے ذہنی رویے میں یکسر تبدیلی آئی۔ اس تبدیلی کا اظہار ان کے آخری عمر کے خطبات اور تحریروں میں بہت واضح طور پر نظر آتا ہے۔ مجموعی طور پر اُس عہد میں جو ادب تخلیق ہوا اُس میں قومی دردمندی اور مسلم انفرادیت کے حوالے نمایاں ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں یہ صورتِ حال زیادہ واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ان کے ناولوں؛ مراۃ العروس، توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا اور ابن الوقت میں ایک طرف تو اصلاحِ معاشرہ کی خواہش ہے اور دوسری طرف مسلم تہذیب وثقافت، مذہب اور علمی وفکری انفرادیت پر زور ہے۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ کے خیال میں:

''نذیر احمد نے اُنیسویں صدی کے نصف آخر کے اس مسلم معاشرے اور اُس کی خرابیوں کو پیش کیا جو جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء جیسی قیامت گزرنے کے باوجود غفلت، جہالت، عاقبت نااندیشی اور توہمات میں گھرا ہوا تھا۔''(۳)

اسی عہد میں مولانا الطاف حسین حالی نے اپنی نظم ''مدوجزرِ اسلام'' لکھی۔ یہ نظم ماضی کے شکوہ اور عظیم روایات کے آئینے میں آئندہ کے امکانات کی وضاحت کرتی نظر آتی ہے۔ اُردو میں قومی شاعری کی یہ اوّلین روایت ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ اس نظم میں قومی ہمدردی، دردمندی اور محبت کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ڈاکٹر مظفر عباس اس سلسلے میں ایک وسیع تر رائے رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں:

''قومی شاعری ۱۸۵۷ء کے بعد ہی شروع نہیں ہوتی بلکہ اس کا وجود ہمیں قدیم دکنی دَور کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ مختلف ادوار میں اس کی شکل مختلف تھی۔ مثلاً ابتداً ہمیں ایک سماجی اور تہذیبی شعور ملتا ہے۔ اس کے بعد یہ اجتماعی شعور، وطنی شعور کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور پھر ۱۸۵۷ء کے بعد تو خالصتاً قومی و سیاسی شعور کی حیثیت سے ابھر کر قومی شاعری کو جنم دیتا ہے۔''(۴)

علامہ شبلی نعمانی نے اسی عہد میں تاریخ نویسی کو اپنا موضوع بنایا اور اس سلسلے میں سیرۃ النبی کے ساتھ ساتھ ''الفاروق''، ''المامون'' اور ''الغزالی'' جیسی بلند پایہ سوانح مرتّب کیں۔ یہ ایک طرح سے اس آرزومندی کا اظہار ہیں جو اُن کے دل میں مسلم بقا اور ترقی کے حوالے سے موجود تھی۔ اسی عہد میں عبدالحلیم شرر بھی موجود ہیں، جنھوں نے تاریخی ناول نگاری کے ذریعے ماضی کے خوش کن واقعات کو مصور کیا اور عظمتوں کے ان ادوار کی نشاندہی کی جن کو مثال بنا کر مستقبل کی شیرازہ بندی کی جاسکتی تھی۔ محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' اور ''نیرنگِ خیال'' لکھ کر اُس تسلسل کو آگے بڑھایا۔ ''آبِ حیات'' اس عظیم تہذیبی میراث کی تصویر کشی ہے جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں گم ہوگئی تھی۔ اور ''نیرنگِ خیال'' تمثیل اور تمثیل کے پردے میں نئی دنیاؤں کی طرف سفر کی ترغیب دیتی ہے۔

''سرسیّد کی ادبی تحریک ایک طرف مغربی علوم سے استفادے کی تلقین کرتی تھی اور اس سلسلے میں مغرب کی اصناف تک کو قبول کرنے پر مائل تھی اور دوسری طرف اسلام کے عہدِ زرّیں کی سادگی، سخت کوشی اور گرمجوشی کو بھی حرزِ جاں بنانے پر زور دیتی تھی تاکہ ہندی مسلمان رسوم کی سنگلاخیت کو ترک کر کے اپنے حجروں سے باہر آئیں اور حقائق کے آگے سینہ سپر ہوں...... اپنے زمانے میں اس تحریک نے مسلمانوں پر نہایت گہرے اثرات مرتّب کیے اور انہیں کونوں کھدروں سے باہر نکال کر قومی سطح پر فعال اور شخصی سطح پر مستور بنایا۔ اسی لیے اس تحریک کے تحت پیدا ہونے والے ادب میں اصلاح کا جذبہ نہایت قوی تھا۔''(۵)

بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی وہ خواب جو پچھلے پچاس برسوں میں مختلف حیثیتوں سے دیکھا گیا اور ادب میں جس کو متنوع سانچوں میں ڈھال کر پیش کیا گیا، اب عملی صورت میں جلوہ گر ہونا شروع ہوگیا۔ ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کا قیام، ۱۹۰۹ء

میں منٹو مارلے اصلاحات میں مسلم جداگانہ حیثیت کا اقرار، ۱۹۱۶ء میں میثاق لکھنؤ اور ۱۹۱۹ء کی تحریک خلافت ایسی کڑیاں ہیں جو ایک بڑے انقلاب کا راستہ صاف کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہ انقلاب یقیناً مسلم تہذیب وثقافت اور مذہب کے بقا و ارتقا کا انقلاب تھا۔ اس کی آمد کو اس عہد کے سب سے بڑے مفکر علامہ اقبال نے بڑی خوبی سے محسوس کیا اور ۱۹۳۰ء میں الہ آباد کے سالانہ جلسے میں بڑی جرأت کے ساتھ اس کا اظہار کیا۔ ۱۹۴۰ء میں قراردادِ لاہور اسی تصور کی بنیاد پر سامنے آئی اور ۱۹۴۶ء کا انتخاب بھی مسلمانوں نے اسی بنیاد پر لڑا۔ اس ساری جدوجہد میں اُردو ادب کو ایک بہترین وسیلے کے طور پر اختیار کیا جاتا رہا اور ادیبوں اور شاعروں نے تحریک کے مختلف زاویوں کو بڑی عمدگی سے دیکھا دکھایا۔ یہاں صورتِ حال کی تصویر کشی بھی ہے اور نظریہ فہمی اور نظریہ سازی بھی۔ شاعری اور نثر دونوں میں اس حوالے سے ایک قابلِ قدر ذخیرہ موجود ہے۔ تاہم یہ بات اہم ہے کہ ادب رپورٹنگ اور صحافت سے ایک مختلف چیز ہے۔ یہاں ٹھوس واقعیت، اپنا قالب تبدیل کر کے جذبہ واحساس سے ہم آویز ہو کر سامنے آتی ہے۔ اس عہد میں اگرچہ ایسی نظموں کی کمی نہیں جو ہنگامی واقعات کا براہِ راست اظہار ہیں، لیکن ایسے فن پارے بھی ایک بڑی تعداد میں موجود ہیں جو وسیع پس منظر کے ساتھ بڑے مفاہیم بھی رکھتے ہیں۔ علامہ اقبال، ظفر علی خان، محمد علی جوہر، اختر شیرانی اور حسرت موہانی نے شاعری میں اور ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، رشید احمد صدیقی، فرحت اللہ بیگ اور مولوی عبدالحق نے نثر میں قومی طرزِ احساس کو نمایاں کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ اس سلسلے میں علامہ اقبال کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے
ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر
یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

یہ جذبہ، یہ حریت فکر، یہ تڑپ، یہ آرزومندی اس عہد کے ادب میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ یقیناً یہ اس سماجی عمل ہی کا پرتو ہے جس کی غایت مسلم تشخص کے تحفظ اور بقا کے لیے جدوجہد تھی۔ اس جدوجہد کی نہایت قیامِ پاکستان کی صورت میں سامنے آئی۔ ۱۴؍اگست ۱۹۴۷ء کو دنیا کے نقشے پر ایک ایسی سلطنت کا ظہور ہوا جس کی بنیاد لا الٰہ الا اللہ کے ابدی اور لافانی نظریے پر تھی۔

حوالہ جات

۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، بحوالہ اُردو میں قومی شاعری (دیباچہ)، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۸ء
۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۳۴۷
۳۔ رؤف پاریکھ، ڈاکٹر، اُردو نثر میں مزاح نگاری، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۱۹۹۶ء، ص ۸۷
۴۔ مظفر عباس، ڈاکٹر، اُردو میں قومی شاعری، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۷
۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں، مشمولہ پاکستانی ادب، جلد ۵، ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی، ۱۹۸۲ء، ص ۳۵۶

ڈاکٹر زاہد منیر عامر

بالِ بلبل، بازوے شاہین اور بے نام زمانے

Ishq-o-Khirad is an important philosophy in Iqbal's poetry. Iqbal considers Ishq (passion) the highest standard of emotions and prefers it on Khirad (reason). In this article different aspects of Iqbal's philosophy of Ishq-o-Khirad have been highlighted with logic and examples.

رات کی تاریکی میں جب سب سو رہے تھے تو اچانک ایک نامانوس آواز سنائی دی، یہ آواز کتب خانے سے ابھری تھی۔ ایک کرمِ کتابی بڑے سوز کے ساتھ اپنا دردِ دل بیان کر رہا تھا اس کا المیہ یہ تھا کہ اس نے جس دنیا کو اپنی تگ و تاز کے لیے منتخب کیا تھا وہاں اسے گلِ مراد ہاتھ نہیں آیا تھا، گہری تاریکی میں ایک شمع اندھیروں کا مقابلہ کر رہی تھی۔ کرمِ کتابی کے دکھ میں شرکت کے لیے اس وقت شمع پر نثار ہونے والے ایک پروانے کے سوا کوئی موجود نہیں تھا، وہ پروانے سے مخاطب ہو کر کہہ رہا تھا: میں ایک مدت سے بوعلی سینا اور ابوالنصر فارابی کی کتابوں کے اوراق چاٹ رہا ہوں لیکن میرے دن اب تک پہلے کی طرح سورج کی روشنی سے محروم اور تاریک ہیں اور مجھے زندگی کی حکمت معلوم نہیں ہو سکی۔ اپنی زندگی شمع پر قربان کرنیوالے نیم سوز پروانے نے یہ گفتگو سن کر جواب دیا کہ اگر تو زندگی کی حقیقت و حکمت جاننا چاہتا ہے تو تو نے اپنے لیے صحیح راستے کا انتخاب نہیں کیا، تجھے زندگی کی حقیقت کا سراغ ان کتابوں میں نہیں مل سکتا کہ زندگی تو مسلسل سلگنے میں پوشیدہ ہے، یہی تڑپ زندگی کو زندہ تر کر دیتی ہے اور اسی سے زندگی کو بال و پر ملتے ہیں، یہی بال و پر قوتِ پرواز کا سامان ہیں۔

شنیدم شبی در کتب خانۂ من | بہ پروانہ می گفت کرمِ کتابی
باوراقِ سینا نشیمن گرفتم | بسی دیدم از نسخۂ فاریابی
نفہمیدہ ام حکمتِ زندگی را | ہمان تیرہ روزم ز بی آفتابی
نکو گفت پروانۂ نیم سوزی | کہ این نکتہ را در کتابی نیابی
تپش می کند زندہ تر زندگی را
تپش می دہد بال و پر زندگی را (۱)

یہ مکالمہ دراصل اقبال کی فارسی شاعری کے مجموعے پیامِ مشرق کی ایک نظم کرمِ کتابی میں محفوظ ہے جہاں اقبال نے کرمِ کتابی، ابن سینا اور فارابی کو علم و عقل کی علامات بنا کر پیش کیا ہے جب کہ پروانہ، عشق کی علامت ہے۔ یہ مکالمہ اقبال کی ایک فارسی نظم ''محاورہ علم و عشق'' کی طرف توجہ مبذول کروا دیتا ہے۔ یہاں بھی کرمِ کتابی اور پروانے کی طرح دو کردار ہیں اور شاعر ان دونوں کی باہمی گفتگو نقل کر رہا ہے:

علم، اپنے زعم میں عشق کو مخاطب کر کے کہتا ہے: میرے پاس سات آسمانوں اور چاروں سمتوں کی حقیقت کو جاننے والی نگاہ ہے۔ زمانہ میری کمند میں اسیر ہے۔ اس دنیا کی نگہداشت میرے سپرد ہے مجھے دوسری جانب نگاہ اٹھانے کی کیا ضرورت ہے؟ میرے ساز سے سینکڑوں نغمے پھوٹتے ہیں اور میں اپنے حاصلات زمانے کے بازار میں سر عام رکھ دیتا ہوں۔ علم کی اس تحدّی اور غرور کا جواب دیتے ہوئے عشق یوں مخاطب ہوتا ہے: بلاشبہ تیرے جادو سے پانیوں میں بھی آگ لگ جاتی ہے ہوا آتشیں اور مسموم ہو جاتی ہے (لیکن تجھے یاد نہیں کہ) جب تو میرا دوست تھا تو اس وقت تک تو ایک نور تھا جب سے تو نے مجھ سے

اپنا تعلق منقطع کیا ہے تو نور سے نار بن گیا ہے تیری تخلیق تو عالم لاہوت میں ہوئی تھی لیکن تو نے شیطان کے جال میں پھنس کر اپنی حیثیت کو گرادیا۔اس موقع پر عشق اپنے اس بچھڑے ہوئے ساتھ یعنی عقل کو تجدیدِ تعلق کی دعوت دیتا ہے اور کہتا ہے: آ! ہم مل کر اس دنیا کو گلستان بنادیں تاکہ یہ جہان کہنہ ایک بار پھر جوان ہو جائے۔آ اور میرے دل سے ایک ذرّہ لے کر آسمان کے نیچے بہشتِ بریں کی بنیاد رکھ دے۔ہم دونوں پہلے دن سے اکٹھے ہیں اور ہمارا تعلق ایک نغمے کے زیر و بم کا سا ہے۔دیکھیے علم جواباً عقل سے کیا کہتا ہے:

نگاہم راز دار ہفت و چار است　　　گرفتار کمند روزگار است
جہان بینم باین سو باز کردند　　　مرا بآنسوی گردون چہ کار است
چکد صد نغمہ از سازی کہ دارم
بازار افگنم رازی کہ دارم (۲)

اب اس پر عشق کا جواب ملاحظہ ہو:

زافسون تو دریا شعلہ زار است　　　ہوا آتش گداز و زہر دار است
چو با من یار بودی،نور بودی　　　بریدی از من ونورِ تو نار است
بخلوت خانہ ء لاہوت زادی　　　ولیکن در نخِ شیطان فتادی

بیا این خاکدان را گلستان ساز　　　جہانِ پیر را دیگر جوان ساز
بیا یک ذرّہ از درد دلم گیر　　　تہِ گردون بہشت جاودان ساز
زروز آفرینش ہمدم استیم
ہمان یک نغمہ را زیر و بم استیم (۳)

سوال یہ ہے کہ آخر شاعر کیوں ان دونوں کے درمیان معرکہ آرائی دکھا رہا ہے اور ان دونوں کے درمیان تجدید تعلق کی طرف توجہ مبذول کروا رہا ہے۔بات دراصل یہ ہے کہ اس شاعر (اقبال) نے حیات و کائنات پر تفکر سے جو نتائج حاصل کیے ہیں ان میں سے ایک اسے اس معرکے کی طرف متوجہ کیے ہوئے ہے اور یہ موضوع عقل کے استرداد اور عشق کی سربلندی کا موضوع ہے۔پہلے عقل سے متعلق شاعر کے خیالات دیکھتے ہیں۔

(۲)

انسانوں کو حیوانوں سے جو چیزیں ممتاز کرتی ہیں انسانی عقل بھی ان میں سے ایک ہے،حیوان بھی محدود سمجھ بوجھ رکھتے ہیں لیکن انھیں عقل کا وہ درجہ حاصل نہیں ہوتا جو حضرتِ انسان کے حصے میں آیا ہے۔جب کہ شاعر کا خیال ہے کہ عقل ایک ناقص اور نامکمل ذریعہ علم ہے وہ اپنے مرشد معنوی رومی کی طرح یہ سمجھتا ہے کہ عقل جزئی حقائق کا ادراک کرتی ہے اس کی رسائی کلیات تک نہیں ہے یہ ہاتھوں آنکھوں کانوں دانتوں کی طرح محض عمل کا ایک آلہ ہے جسے انسانی جسم کی ضروریات کی تکمیل کے لیے وضع کیا گیا ہے اس نے اپنے پہلے شعری مجموعے سے آخری مجموعے تک اس خیال کا اظہار کیا کہ عقل اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والا علم بھی زندگی کا خادم اور خانہ زاد ہے یہ علم زندگی کی حفاظت کا سامان تو کر سکتا ہے لیکن زندگی کا عرفان عطا نہیں کر سکتا۔

علم از سامان حفظ زندگی است　　　علم از اسبابِ تقویمِ خودی است
علم وفن از پیش خیزان حیات　　　علم وفن از خانہ زادانِ حیات (۴)

اقبال اپنے قاری سے کہتا ہے کہ گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور چراغ راہ ہے منزل نہیں ہے۔اور یہ بھی کہ اگر چہ عقل کی روشنی میں انسان عملی زندگی کے بعض مدارج طے کر لیتا ہے لیکن یہ چراغِ رہ گذر انسان کی باطنی دنیا کے اسرار ورموز سے یکسر بے خبر رہتا ہے اور اس کا انجام ایک ایسی زندگی کی صورت میں نکلتا ہے جس کا انجام بے حضوری کے سوا کچھ نہیں۔علامہ اقبال کے اردو کلام کا پہلا مجموعہ بانگ درا (تاریخ اشاعت: ستمبر ۱۹۲۴ء) ہے اس اولین مجموعے میں ایک نظم ''عقل ودل'' کے نام سے شامل ہے جس میں علامہ اقبال نے عقل اور دل کے موازنے میں دراصل عقل اور عشق ہی کا موازنہ پیش کیا ہے۔اس کے علاوہ بانگِ درا کی متعدد دوسری نظموں ''فلسفہ غم''، جواب شکوہ وغیرہ میں بھی عقل سے متعلق علامہ کے خیالات کا اظہار ہوا۔مثلاً بانگ درا کی ''ایک حاجی مدینے کے راستے میں'' نامی نظم میں عقل کا تذکرہ یوں کیا ع آہ یہ عقل زیاں اندیشہ کیا چالاک ہے (۵) فلسفہ غم میں عقلِ انسانی کو فانی اور عشق کو زندۂ جاوید قرار دیا (۶) جواب شکوہ میں عقل کو سپر اور عشق کو شمشیر کہا (۷) والدہ مرحومہ کی یاد میں لکھی گئی نظم میں عقل کو سر بزانو دکھایا (۸) مجموعی طور پر ان کے ہاں عقل، چالاک، فانی، انسانی جسم کی ڈھال اور کم زور ہے۔ایک دل چسپ نظم ''عشق اور موت'' بھی بانگ درا میں شامل ہے اگر چہ یہ نظم ٹینی سن سے ماخوذ ہے لیکن نظم کے انتخاب سے لے کر اس کے ترجمے اور پیش کش تک میں شاعر ہی کے خیالات کی جلوہ نمائی ہے۔دوسرے مجموعہ کلام بال جبریل (مطبوعہ: جنوری ۱۹۳۵ء) میں بھی عقل اور دل کا موازنہ جاری رہا، ان کے خیالات کا جھکاؤ اس مجموعے میں بھی عقل کے خلاف اور دل یا عشق کے حق میں رہا۔مختلف غزلوں میں بہ کثرت ایسے خیالات ظاہر ہوئے۔

عقل گو آستاں سے دور نہیں
اس کی تقدیر میں حضور نہیں (۹)

اگر چہ عقل منزل کے قریب پہنچ جاتی ہے لیکن اسے حقیقت کا مکمل ادراک حاصل نہیں ہوتا نہ ہی اسے حضوری کی کیفیت حاصل ہوتی ہے۔

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ (۱۰)

عقل کی مدد سے میں نے اشیا کی سمجھ بوجھ حاصل کی جب کہ عشق نے بے باکی اور سرمستی کا سبق دیا۔

عقل عیّار ہے سو بھیس بنا لیتی ہے
عشق بے چارہ نہ ملّا ہے نہ زاہد نہ حکیم (۱۱)

عقل ہوشیار اور چالاک ہے جو ضرورت کے مطابق بھیس بدل لیتی ہے جبکہ عشق سیدھے سادے جذبے کا نام ہے جو ملاّ، نام نہاد نیک لوگوں اور عقل مندوں کی طرح پیچیدگیوں میں نہیں پڑتا۔تیسرے مجموعہ کلام ضرب کلیم (طبع: جولائی ۱۹۳۶ء) میں بھی عقل کو راہ نما بنانے کے رویّے کی مذمّت اور دل یا عشق کی برتری ہی کا اظہار ہوا اور یہ بتایا گیا کہ عقل جمع تفریق کرتی رہتی ہے اور زندگی کا معرکہ جمع تفریق سے نہیں بلکہ جذبۂ عشق سے جیتا جاتا ہے۔

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں (۱۲)

انسانی عقل اگر چہ چاند ستاروں کا بھی شکار کر لیتی ہے لیکن اگر یہ دل کی گہرائیوں میں کروٹ لیتے جذبوں سے ہم آہنگ نہیں ہوتی تو پھر اس کی ساری معرکہ آرائیاں بے کار ہیں۔

عقلِ بے مایہ امامت کی سزاوار نہیں
راہبر ہو ظن و تخمیں تو زبوں کارِ حیات (۱۳)

محض عقل اس قابل نہیں ہوتی کہ اسے زندگی کے کاروان کی رہبر بنایا جائے اس لیے کہ زندگی محض جمع وتفریق کا نام نہیں اگر ایسا سمجھا جائے تو زندگی پستیوں میں جا گرے گی۔عقل کی بے بسی اور نارسائی کا یہ احساس ارمغانِ حجاز (طبع: نومبر ۱۹۳۸ء) میں بھی نظر آتا ہے۔

وہ پرانے چاک جن کو عقل سی سکتی نہیں
عشق سیتا ہے انھیں بے سوزن و تارِ رفو[۱۴]

زندگی کے وہ قدیم اور الجھے ہوئے مسائل جنھیں حل کرنا عقل کے بس میں نہیں عشق کی مدد سے بغیر ظاہری اسباب کے حل کیے جا سکتے ہیں وہ چاک جنھیں عقل سوئی دھاگے سے نہیں سی سکتی عشق انھیں بغیر سوئی دھاگے کے سی لیتا ہے۔

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات
عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات[۱۵]

عقل، شکوک وشبہات اور جمع تفریق کے بتوں میں گرفتار رہتی ہے کوئی صاحبِ عرفان ہو یا عام شخص جو بھی عقل کے پیچھے چلے گا، حقیقت مطلقہ کو چھوڑ کر لات ومنات یعنی جھوٹے خداؤں کی بندگی کا شکار ہو جائے گا اور یہ کہ اہل جنوں یعنی اربابِ عشق جو راستہ اختیار کرتے ہیں وہ عقل والوں کی سمجھ سے بالاتر ہوتا ہے۔اقبال انسانی عقل کی نارسائیوں کا نہ صرف خود اظہار کرتے ہیں بلکہ اس حوالے سے جرمن فلسفی کانٹ کو بھی خراج تحسین پیش کرتے ہیں جس نے اپنی فلسفیانہ کتاب تنقیدِ عقلِ محض [۱۶] میں انسانی عقل کی نارسائیوں کا ایسا بیان کیا کہ بقول اقبال عقلیت پسندوں کی سارے دلائل انبارِ خس وخاشاک میں تبدیل ہو کر رہ گئے، کانٹ نے کہا کہ انسانی عقل کی اساس حواس کی کمزور بنیاد پر ہے۔یہ کم وبیش وہی بات تھی جو اس سے پہلے سوفسطائیہ کہہ چکے تھے۔اقبال نے لکھا:[۱۷]

His Critique of Pure Reason revealed the limitations of human reason and reduced the wholework of the rationalists to a heap of ruins.

شاعری میں بھی انھوں نے پیام مشرق کی نظم ''حکما'' میں کانٹ کے لیے کہا

فطرتش ذوقِ مئی آئینہ فامی دارد
از شبستانِ ازل کوکبِ جامی دارد[۱۸]

(گلِ لالہ کی فطرت نے مے آئینہ فام کا ذوق پیدا کیا چنانچہ وہ شبستانِ ازل سے ستارہ کی مانند چمکتا ہوا جام لایا)

یہی صورت ان کے فارسی کلام کے مجموعوں میں بھی پائی جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ موضوع کلامِ اقبال میں اول تا آخر موجود رہا اور زندگی کے کسی بھی مرحلے میں اقبال نے اس موضوع کو ترک نہیں کیا۔

(۳)

کم وبیش وہ تمام مقامات جہاں علامہ اقبال نے عقل کی تردید یا تنقیص کی ہے وہاں اس پر دل یا عشق کی برتری بھی ثابت کی ہے۔عشق کا لفظ کسی شخص، کام، خیال یا مظہر سے انتہا درجے کی دوستی اور گہرے تعلق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔آخری سلام یا اس سلام کو بھی عشق کہتے ہیں جو پہلوان اکھاڑے میں اتر کر کرتے ہیں اردو میں عشق پیچہ ایک بیل کا نام بھی ہے جس کی خاصیت یہ ہے کہ وہ جس درخت سے چمٹ جائے اسے سکھا دیتی (خشک کر دیتی) ہے۔مذکورہ بالا مثالوں میں جس تدریج کے ساتھ آپ نے عقل سے متعلق علامہ کے خیالات ملاحظہ فرمائے ہیں۔اسی طرح عشق سے متعلق ان کے خیالات کا ارتقا بھی دیکھا جا سکتا ہے۔مثلاً جہاں انھوں نے عقل کو فانی قرار دیا ہے اس کے ساتھ ہی عشق کو زندۂ جاوید کہا، جہاں عقل کو

سپر (ڈھال) کہا، وہاں عشق کو شمشیر قرار دیا ہے۔ عقل کو حکیمانہ نظر پیدا کرنے والی اور عشق کو سر مستی و رندی سکھانے والا قرار دیا ہے۔ جہاں عقل کو پرانے چاک سینے کی صلاحیت سے محروم اور عشق کو انھیں چاکوں کو کسی سوئی دھاگے کے بغیر ملا دینے کی صلاحیت کا حامل قرار دیا ہے۔

اقبال نے بہ قول خلیفہ عبدالحکیم ''سینکڑوں اشعار عشق و عقل کے موازنے اور مقابلے میں لکھے ہیں اور اس مضمون کو اس طرح اپنایا ہے کہ کسی صوفی یا شاعر یا حکیم کے ہاں یہ مضمون اتنی وسعت ندرت اور وضاحت کے ساتھ نہیں ملتا''(۱۹) ان کے ہاں یہ مضمون جن نظموں میں بہت وضاحت اور بسط کے ساتھ آ گیا ہے ان میں بانگِ درا کی نظم ''عقل و دل'' کلیدی حیثیت رکھتی ہے یہ اس موضوع پر ملنے والی ان کی پہلی مکمل نظم بھی ہے لیکن اس میں پیش کیے گئے خیالات ان کے آخری عمر کے خیالات سے بھی مختلف نہیں ہیں بلکہ خلیفہ صاحب ہی کے مطابق: اقبال نے عقل و عشق کے موازنہ اور مقابلہ میں سینکڑوں اشعار لکھ ڈالے اور دل نواز نکتے پیدا کیے لیکن ان سب کا لبِ لباب درحقیقت وہی ہے جو اس سادہ سی نظم میں آ گیا ہے۔ نظم ملاحظہ فرمائیں:

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا   بھولے بھٹکے کی رہ نما ہوں میں
ہوں زمیں پر گزر فلک پہ مرا   دیکھ تو کس قدر رسا ہوں میں
کام دنیا میں رہبری ہے مرا   مثلِ خضرِ خجستہ پا ہوں میں
ہوں مفسر کتاب ہستی کی   مظہرِ شانِ کبریا ہوں میں
بوند اک خون کی ہے تو لیکن   غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں
دل نے سن کر کہا یہ سب سچ ہے   پر مجھے بھی تو دیکھ کیا ہوں میں
رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے   اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے   اور باطن سے آشنا ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے   تو خدا جُو، خدا نما ہوں میں
علم کی انتہا ہے بے تابی   اس مرض کی مگر دوا ہوں میں
شمع تو محفلِ صداقت کی   حسن کی بزم کا دیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا   طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں
کس بلندی پہ ہے مقام مرا   عرشِ ربِّ جلیل کا ہوں میں (۲۰)

نظم کے پہلے پانچ اشعار میں عقل کا موقف یا بہ الفاظ دگر عقل کی صفات پیش کی گئی ہیں کہ عقل انسان کو زندگی کے راستوں سے آشنا کرتی ہے اور کتابِ حیات کی تشریح و تفسیر کا فریضہ انجام دیتی ہے اور زمیں پر اللہ تعالی کی عظمت و شان کے ایک مظہر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مقابلے میں دل کا موقف آخر کے سات شعروں میں پیش کیا گیا ہے (درمیان کا ایک شعر شمار نہیں کیا گیا) دِل کا کہنا یہ ہے کہ عقل جن رازوں کو بہ صد کوشش و کاوش سمجھتی ہے میں انھیں کھلی آنکھوں سے دیکھ سکتا ہوں، عقل کا واسطہ حقائق کی خارجی سطح سے ہے جب کہ میں حقائق کی حقیقت (باطن) کو پہچانتا اور جانتا ہوں، یہ درست ہے کہ حصولِ علم، عقل کے ذریعے ممکن ہوتا ہے لیکن معرفت کا مقامِ بلند حضورِ قلب کے بغیر ممکن نہیں۔ علم جب بہت بڑھ جاتا ہے تو انجام بے اطمینانی ہوتا ہے جب کہ معرفت یا عشق اس بے اطمینانی کا مداوی کر سکتے ہیں اور معرفت و عشق کا تعلق دل سے ہے عقل سے نہیں۔ عقل سچائیوں کو تلاش کرتی ہے جب کہ دل کا دعویٰ ہے کہ وہ حسنِ ازل کا راز جُو ہے آخر میں دل اپنے فضائل کا خلاصہ بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ میری عظمت اور بلندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ خالقِ کائنات بھی اپنے قیام کے لیے مجھ ہی کو

پسند کرتا ہے۔اس نظم سے علامہ اقبال کے عقل وعشق سے متعلق تصورات ہی کی نہیں بلکہ ان کی اصطلاحات کی بھی وضاحت ہو گئی ہے۔

عشق کا تصور شاعری کی دنیا میں عام تھا اور شعرا اسے سو رنگ سے باندھتے چلے آئے تھے۔کسی ارضی محبوب کی محبت، اس کے وصال کی تمنا اس سے جدائی پر لاحق ہونی والی کیفیاتِ ہجر، اس کے عارض وگیسو کا بیان وغیرہ مضامین کم وبیش تمام شعرا کے ہاں مل جاتے ہیں۔اس مضمون کے بیان میں شعرا کے ہاں ولولہ اور جوش وخروش پایا جاتا ہے۔اقبال بھی شاعر تھے انھوں نے بھی عشق کا مضمون اختیار کیا۔آغاز میں بہت ہی کم مدت تک ان کے ہاں عشق کا رائج روایتی تصور اپنی چمک دکھا سکا لیکن جلد ہی انھوں نے اپنا جدا نظمِ فکر مرتب کر لیا اور افکار وخیالات اس نظام فکر کے سانچے میں ڈھلتے چلے گئے۔علامہ اقبال کے افکار وخیالات کا مرکزہ (نیوکلیس) تصورِ خودی ہے یعنی انسانی شخصیت کی تشکیل وتہذیب اور استحکام جس کی تربیت کے مراحل انھوں نے اپنی اوّلین تصنیف ''اسرارِ خودی'' میں بیان کئے۔علامہ اقبال نے اسرارِ خودی کے انگریز مترجم پروفیسر نکلسن کے نام اپنے ایک خط میں انسانی شخصیت سے متعلق اپنا نظریہ بیان کرتے ہوئے لکھا کہ: شخصیت جوش یا ولولے کی کیفیت (کا نام) ہے یہی کیفیت انسان کی بیش قیمت متاع ہے....................''(۲۱)

انسانی شخصیت میں جوش وولولے کی اس کیفیت کو قائم رکھنے کے لئے اقبال عشق کو ضروری سمجھتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ عقل ایک تنگ ندی کی طرح ہے اس سے گزر کر عشق کے بے کنار سمندر کی موجوں سے ہم آہنگ ہونا چاہیے اس لیے کہ موتی تو سمندر ہی سے ہاتھ آتے ہیں چھوٹی ندیوں سے موتی برآمد نہیں ہوا کرتے اقبال عقل کو ایک جوئے تنک مایہ قرار دیتے ہیں وہ عقل کے نتیجے کے طور پر حاصل ہونے والے علمِ محض سے بھی مطمئن نہیں ہیں، علم وعشق کے موازنے میں کہتے ہیں:

علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین وظن
بندہ تخمین و ظن کرم کتابی نہ بن
عشق سراپا حضور، علم سراپا حجاب (۲۲)

انھوں نے عقلِ محض کے نتیجے میں پیدا ہونے والے علم کو بے روح قرار دیا ہے اور عقلِ محض کی بنیاد پر لکھے جانے والے تمام فلسفے کو مسترد کرتے ہوئے کہا ہے کہ ایسا فلسفہ یا مردہ ہے یا نزع کی حالت گرفتار ہے۔صرف وہی علوم زندہ کہلا سکتے ہیں جو خونِ جگر سے لکھے جاتے ہیں انھی علوم میں حضوری کی کیفیت ہوتی ہے اور یہ کیفیت عشق کی بدولت حاصل ہوتی ہے۔جدید علوم کی عقلی بنیاد کو ناپسند کرنے کے باعث وہ جدید علوم کی حیثیت پر بھی ایک بڑا سوالیہ نشان لگا دیتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ دانش حاضر یعنی اس دور کے علوم نے انسانوں اور حقائقِ حیات کے درمیان ایک بہت بڑا حجاب قائم کر دیا ہے بلکہ یہ علوم خود حجاب اکبر ہیں یہ دانش بت پرست بھی ہے، بت فروش بھی ہے اور بت گر بھی ہے۔البتہ وہ عقل قابل قبول ہو سکتی ہے جو خود بینی کی سطح سے اوپر اٹھ کر جہاں بینی کے مقام کو چھولے۔اقبال ان دونوں سطحوں کو بلبل اور شاہین کی مثالوں سے واضح کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ عقل خود بیں اور عقل جہاں بین میں وہی فرق ہے جو بلبل کے پروں اور شاہین کے پروں میں ہوتا ہے۔وہ جو اپنی خوراک کے حصول کے لیے زمین کی پستیوں میں اترتا ہے اور وہ جو اپنا رزق نُہ سپہر میں تلاش کرتا ہے ان دونوں میں جو فرق ہے وہ ظاہر ہے۔

عقل خود بین دگر و عقل جہان بین دگر است | بال بلبل دگر و بازوی شاہین دگر است
دگر است آنکہ برد دانہ افتادہ زخاک | آنکہ گیرد خورش از دانہ پروین دگر است (۲۳)

عشق کو سراپا حضور کہنے سے اقبال کے نزدیک عشق کے تقدس وطہارت کا پتہ چلتا ہے۔وہ عشق کو حضوری کی لذّت کا حامل

قرار دیتے ہوئے علم وعقل کو حجاب قرار دیتے ہیں (کہاں حضور کی لذّت کہاں حجاب دلیل) یوں ان کا تصورِ عشق، حیات وکائنات کی گتھلیاں سلجھانے اور انسان کی آنکھوں پر حایل پردے اٹھانے کا ذریعہ بن جاتا ہے اور وہ کائنات کے ذرّے ذرّے میں عشق کی کارفرمائی دیکھتے ہیں اور یہ قرار دیتے ہیں کہ وہ نقش جس کی صورت گری عشق کے ہاتھوں ہوتی ہو فنا نہیں ہوتا بلکہ وہ اس کائنات میں ٹھہر جاتا ہے اور ایسے عشق کا ظہور کسی مردِ کامل ہی سے ممکن ہوتا ہے۔ یوں وہ عشق کو دمِ جبرئیل اور دلِ مصطفیٰ ﷺ اور خدا کا کلام قرار دے کر اس کی رفعت، عظمت اور تقدیس کے مدارج کھولتے چلے جاتے ہیں:

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ — عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو — عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا — اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰ — عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق فقیہہ حرم، عشق امیر جنود — عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات — عشق سے نورِ حیات عشق سے نارِ حیات
اے حرمِ قرطبہ عشق سے تیرا وجود — عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود (۲۴)

(۴)

عشق کے تصور کو اقبال سے پہلے بھی تقدس حاصل ہوا تھا یہ تقدس صوفیائے کرام کے افکار وتعلیمات سے ظاہر ہوتا ہے۔ ذاتِ باری تعالی سے بندے کا عشق ان کے خیالات کا اہم نکتہ تھا لیکن اقبال کے تصورِ عشق اور صوفیانہ تصوراتِ عشق میں ایک بڑا بنیادی فرق ظاہر ہوا کہ صوفیا کے نزدیک کمالِ عشق یہ تھا کہ قطرہ (انسان) خود کو دریا (ذاتِ احدیت) میں فنا کر دے تو یہی قطرے کا کمال ہے۔ اقبال نے اس تصورِ فنا سے اختلاف کیا اور کہا کہ عشق تو خودی کی تربیت سے پیدا ہونے والا ایسا کمال ہے جو انسان کو بقا عطا کر دیتا ہے اور وہ فنا پر غلبہ پا لیتا ہے جیسا کہ ابتدا میں انھوں نے ایک نظم ''عشق اور موت''(۲۵) میں اس خیال کا اظہار کیا اور آخر تک اس پر قائم رہے۔ چنانچہ اقبال نے صوفیا کے مقابلے میں ذاتِ احدیت سے ایک ایسے تعلق کا تصور پیش کیا جس میں شخصی وجذباتی لہر شامل ہے اور جو فنا پذیر نہیں بلکہ باقی رہنے والا غیر فنا پذیر تعلق ہے۔ چونکہ عشق جراتِ رندانہ کا طلب گار ہوتا ہے اور عقل ایسے مقامات پر محو تماشائے لبِ بام رہتی ہے اس لیے اقبال عقل کو مسترد کرتے ہیں یہ استرداد نا سمجھی کی طرف لے جانے والا نہیں بلکہ یہ بتانے کے لیے ہے کہ حیات وکائنات کی گتھی سلجھانا عقل کے بس کی بات نہیں اس بے بسی اور نارسائی کے اظہار سے اقبال اپنے قاری کو پھر عشق کی طرف متوجہ کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ عقل محض راستہ دکھانے والا ایک چراغ ہے اسے منزل سمجھ لینا بصری دھوکا ہے منزل اس سے کہیں آگے واقع ہے:

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور
چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے (۲۶)

گویا اقبال کے نزدیک عقل کی حیثیت جزوی ہے اور یہ حقائقِ اشیا کا کامل ادراک نہیں کر سکتی۔ اس لیے اسے راستے کے چراغ سے زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے، راستے کے چراغ اور منزل مقصود میں جو فرق ہے وہ ظاہر ہے

اقبال نے زندگی کا ایک اہم مرحلہ یورپ میں طے کیا تھا اس لیے انھوں نے مغرب کی معاشرت اور تہذیب کو قریب سے دیکھا انھوں نے محسوس کیا کہ مغرب میں زندگی کی تفہیم عقل کے راستے سے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ چنانچہ انھوں نے

اس روش پر ناپسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے مغرب کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا اور برملا کہا ع

فرنگ دل کی خرابی خرد کی معموری (۲۷)

اس سے آگے بڑھ کر یورپ کی تعلیم کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا اور کہا۔

مجھے وہ درسِ فرنگ آج یاد آتے ہیں
کہاں حضور کی لذت کہاں حجابِ دلیل (۲۸)

تاہم اقبال کے خیالات میں ارتقا بھی ہوا اور نفی کی اس منزل سے انھوں نے اثبات کی طرف بھی سفر کیا اور عقل کے بتوں کو گرا دینے کے بعد جب مطلع صاف ہو گیا تو انھوں نے عقل اور عشق کے امتزاج کی بات کی اور یہ قرار دیا کہ مردِ کامل یا مردِ حق عقل اور عشق دونوں کا جامع ہوتا ہے اور اس کی یہ جامعیت اسے محفل کائنات کی روق بناتی ہے۔

عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقہء آفاق میں گرمیِ محفل ہے وہ (۲۹)

اور یہ بھی کہا کہ جب خرد تپش آشنا ہو جاتی ہے تو دل بن جاتی ہے اور اگر دل ذوق تپش سے محروم ہو جائے تو یہ بھی خاک ہو کر رہ جاتا ہے۔ یوں کلام اقبال میں دل و عقل کا تضاد تحلیل ہو جاتا ہے۔

چہ می پرسی میان سینہ دل چیست
خرد چون سوز پیدا کرد دل شد
دل از ذوقِ تپش دل بود ولیکن
چو یک دم از تپش افتاد ِگل است (۳۰)

یہ خیالات دراصل ان کے اس نظریے کے آئینہ دار بن کر سامنے آئے جس میں انھوں نے کہا کہ عقل جب اپنے کمال کو چھو لیتی ہے تو وہ وجدان میں بدل جاتی ہے۔ وجدان عشق کا ایک مظہر ہے افکار و نظریات کی اسی سطح پر آ کر اقبال نے کہا:

رقابت علم و عرفاں کی غلط بینی ہے منبر کی
کہ وہ حلاج کی سولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا (۳۱)

عقل اور وجدان کا یہ امتزاج اقبال کو قبول ہے انھوں نے جاوید نامہ کے فلک عطارد میں سعید حلیم پاشا کی زبان سے کہلوایا ہے کہ اگر عقل حقیقت سے آشنا ہو جائے تو یہ ایک نئے جہان کی تخلیق کر سکتی ہے اس ہی وہ اپنے عقل پسند قاری سے کہتے ہیں کہ اٹھ اور اپنی عقل کو عشق سے ہم آہنگ کر اس لیے کہ زندگی میں باطن کی تڑپ ہی زندگی میں سوز و ساز پیدا کرتی ہے اور اسی کی مد سے نئے جہانوں کی تخلیق ہوتی ہے۔

زیرکی از عشق گردد حق شناس — کارِ عشق از زیرکی محکم اساس
عشق چون با زیرکی ہمبر شود — نقشبندِ عالمِ دیگر شود
خیز و نقشِ عالمِ دیگر بنہ — عشق را با زیرکی آمیز دہ
زندگی را سوز و ساز از نارِ تست — عالمِ نو آفریدن کارِ تست (۳۲)

عقل جب عشق سے ہم آہنگ ہوتی ہے تو اسے معرفت الٰہیہ حاصل ہو جاتی ہے، جب عشق عقل سے ہم آہنگ ہوتا ہے تو اس کی بنیاد مستحکم ہو جاتی ہے۔ عشق کی دانش سے ہم آہنگی ایک نئے جہان کی صورت گری کا باعث بنتی ہے۔ (اس لیے تو) اُٹھ اور نئے جہانوں کی بنیاد رکھ اور عشق کو دانش سے ہم آہنگ کر۔ زندگی میں سوز و ساز اور حرارت تیرے باطن کی حرارت سے ہے ایک نئے جہان کی تخلیق کرنا تیرا فریضہ ہے۔ گویا انھوں نے تسلیم کیا کہ عقل میں بھی ذوقِ نظر پیدا ہو سکتا ہے لیکن کمی یہ

ہے کہ اس میں عشق جیسی جراتِ رندانہ پیدا نہیں ہوسکتی:

عقل ہم عشق است واز ذوق نظر بیگانہ نیست
لیکن این بی چارہ را آن جراتِ رندانہ نیست
گرچہ می دانم خیال منزل ایجاد من
درسفر از پانشستن ہمت مردانہ نیست
ہر زمان یک تازہ جولان گاہ می خواہم ازو
تا جنون فرمای من گوید دگر ویرانہ نیست
با چنین زور جنون پاس گریبان داشتم
در جنون از خود نہ رفتم کار ہر دیوانہ نیست (۳۳)

(۵)

اس تمام تفصیل کے بعد کچھ سوالات ابھی تشنہء جواب ہیں یعنی عشق کیسے پیدا ہوتا ہے اس کا مصدر و مآخذ کیا ہے تہذیب کے ساتھ اس کا کیا تعلق ہے اور اگر عشق نہ ہو تو زندگی کی کیا شکل ہوگی......؟

آج کی مادی زندگی پر نظر دوڑائی جائے تو اقبال کے اس تصور کو دورِ حاضر کے پڑھے لکھے طبقات پر واضح کرنا بھی دشوار دکھائی دیتا ہے وجہ یہی ہے کہ نگاہیں مادے کی کشش اور اس کی اہمیت کی اس قدر قائل بلکہ گھائل ہو چکی ہیں کہ اب انھیں اس سے ہٹانا دشوار ہو چکا ہے جدید طرزِ زندگی کے مطالبات نے انسان سے باطن، دل، جذبات جیسے مباحث ہی نہیں الفاظ و تراکیب بھی چھین لیے ہیں، ایسے میں عشق کا موضوع اگر ایک خیالی اور شاعرانہ بات دکھائی دے تو اس پر تعجب نہیں کرنا چاہیے لیکن زندگی ایک تخلیقی تجربہ ہے۔ اعلیٰ تخلیق غایت درجہ انہماک کے بغیر ممکن نہیں ہوتی اسی انہماک کا دوسرا نام عشق ہے جو انسان کو ماسوا سے بے نیاز کر کے اپنے تخلیقی تجربے میں گم کر دیتا ہے۔ یہ تجربہ ارضی سطح پر ہو یا فوق ارضی سطح پر اس کا مطالبہ بہ ہر حال عشق ہے۔ اگر ایک تخلیقی انسان کو یہ کیفیت میسر ہو جاتی ہے تو پھر اس کا عمل دوسروں سے جدا اور برتر ہو جاتا ہے۔ اور اس کی زندگی کا حاصل فنا نہیں ہوتا بلکہ نہ صرف اسے حرص و ہوس کی عامیانہ سطح سے سربلندی نصیب ہوتی ہے بلکہ وہ اپنے تجربے سے زندگی کے کارواں کو آگے بڑھانے کا فریضہ بھی انجام دیتا ہے یوں وہ انسانیت کے لیے ایک محسن کا درجہ پا لیتا ہے۔

عشق آزادوں کا شیوہ ہے غلاموں میں عشق پیدا نہیں ہوسکتا اقبال نے کہا ہے کہ غلامی میں عشق اور مذہب ایک دوسرے سے دور ہو جاتے ہیں اور زندگی کی شراب بدمزہ ہو جاتی ہے اور عشق صرف باتوں کا نام رہ جاتا ہے کسی زندہ حقیقت کا نہیں، قول اور عمل ایک دوسرے سے بے گانہ ہو جاتے ہیں۔ قافلہء شوق بے ذوق سفر ہوتا ہے، اس میں یقین ہوتا ہے نہ راستے کا شعور اور نہ ہی کوئی راہ بر۔ عشق کیا ہے یہ توحید کے تصور کا دل پر نقش ہو جانا ہے، جب دِل پر توحید کا نقش ثبت ہو جاتا ہے تو انسان ہر مشکل کے مقابلے پر ڈٹ جاتا ہے۔ وہ لامکان پر شب خون مار سکتا ہے، نانِ جویں کھا کر خیبر فتح کر سکتا ہے انگلی کے ایک اشارے سے چاند کے دو ٹکڑے کر سکتا ہے، نمرود کو بغیر ضرب کے اور فرعون کو بغیر حرب کے مار سکتا ہے۔ غرض عشق ایک ایسا بادشاہ بن جاتا ہے دونوں جہاں جس کے زیرِ نگیں ہوتے ہیں اور عقل اس کی غلام ہوتی ہے۔

عشق در جان چون بچشم اندر نظر
ہم درون خانہ ہم بیرون در
عشق ہم خاکستر و ہم اخگر است
کار او از دین و دانش برتر است

عشق سلطان است و برہانِ مبین
ہر دوعالم عشق را زیرِ نگین
لازمان و دوش و فردای ازو
لامکان و زیر و بالای ازو (۳۴)

یہ سوال کہ تہذیب کے ساتھ عشق کا کیا تعلق ہے بہت اہم ہے۔ تہذیب کا مطلب ہی نفس انسانی کی تطہیر (Purification) ہے۔ وہ شائستگی اور حسن کردار جو انسانی زندگی کو حسین وجمیل بنا دیتے ہیں کیسے پیدا ہوتے ہیں......؟ اقبال کا کہنا ہے کہ اصلِ تہذیب دین ہے اور دین سرتا سر عشق کا نام ہے۔ دین آدابِ عشق جانے بغیر پختہ نہیں ہوسکتا۔ عشق کا ظاہر تو بڑا سوزناک اور آتشیں ہوتا ہے لیکن اس کا باطن نرمی لطافت اور نورانیت سے بھرپور ہوتا ہے۔ جلال اور جمال سے مرکّب اس تہذیب کو پانے کے لیے اربابِ عشق کی صحبت درکار ہوتی ہے:

زندگی را شرع و آئین است دین — اصلِ تہذیب است دین، دین است عشق
دین نگردد پختہ بی آدابِ عشق — دین بگیر از صحبتِ اربابِ عشق
ظاہرِ او سوزناک و آتشین
باطنِ او نورِ ربّ العالمین (۳۵)

عشق شدید جذبہ محبت کا نام ہے، محبوب جتنا برتر ہوگا عشق بھی اسی قدر توانا ہوگا کسی جذبے اور خیال سے غایت درجہ وابستگی بھی عشق ہی کی ایک شکل ہے، اس صورت میں بھی جذبے اور خیال کی بلندی عشق کی بلندی بنے گی۔ اور جذبے وخیال کی پستی لفظِ عشق کی رسوائی پر منتج ہوگی۔ اقبال اپنے عمر بھر کے مطالعے تجربے اور تجزیے کے بعد انسانوں کے لیے نبی کریم ﷺ کو بہترین محبوب قرار دیتے ہیں اور اپنے قاری کو بتاتے ہیں کہ عشق کے سارے سرچشمے انھی کی ذات سے پھوٹتے ہیں انھی کی محبت زندگی کا لطف اور عشق کا ثبات واستحکام ہے جو اسے خدا پر کمندیں ڈالنے کی جرات عطا کر دیتا ہے۔

می ندانی عشق و مستی از کجاست — این شعاعِ آفتابِ مصطفیٰ ست
زندۂ تا سوزِ او در جان تست — این نگہ دارندۂ ایمان تست (۳۶)

لیکن عشق کی اس منزل کو پانے کے لیے نفس پر غلبہ پانا اور اپنی ذات سے بلند ہو کر حقیقت مطلقہ کی طرف رجوع کرنا ضروری ہے جیسے نبی ﷺ نے ایک مدت تک حرا کی تنہائی اختیار کی تھی، تیرے لیے بھی لازم ہے کہ اپنے دل کے حرا میں ہجرت گزین ہو جائے اور وہاں سے حقیقت کا موتی دریافت کرلے۔

عاشقی محکم شو از تقدیرِ یار — تا کمندِ تو شود یزدان شکار
اندکی اندر حرای دل نشین — ترکِ خود کن سوی حق ہجرت گزین
محکم از حق شو سوی خود گام زن — لات و عزائے ہوس را سر شکن (۳۷)

محبت کا لازمی نتیجہ اتباع ہوتا ہے۔ عشق اسی سے استحکام پاتا ہے اس محبت کو پانے میں کامیاب ہونے والا ہی اپنی ہستی کی تکمیل کر سکتا ہے۔ یہی تکمیل اسے ذاتِ حق سے ملا دیتی ہے اور بقول اقبال وہ یزدان شکار ہو جاتا ہے، یہ ملاپ اسے جو قوت و صلابت عطا کرتا ہے وہ کوئی اور جذبہ عطا نہیں کر سکتا۔ یہ قرب، محبت کے نئے جہان منکشف کر دیتا ہے۔ جو اپنے خالق سے محبت کرتا ہے وہ مخلوق سے بھی محبت کرتا ہے، خالق اپنی طرف رجوع کرنے والے اور اپنی مخلوق سے محبت کرنے والوں سے محبت کرتا ہے، وہ جس کی رحمت خود اسی کے بہ قول ہر شے کا احاطہ کیے ہوئے ہے (۳۸) اس طرح اقبال نے اسلامی تعلیمات سے بھرپور استفادہ کرتے ہوئے عشق کے تصور کو زندگی کا عکاس بنا دیا ہے اور اس لفظ کو ایک نیا مفہوم دیتے ہوئے اس کی کی

نادر جہات منکشف کی ہیں۔ اسلام کا مادہ سلامتی اور ایمان کا مادہ امن ہے۔ اس لیے یہ دین سراسر امن محبت اور سلامتی ہے۔ مسلم امن وسلامتی کا پیامبر اور داعی ہے وہ اگر کسی وقت آمادۂ قہر بھی ہوتا ہے تو اس کا قہر بھی محبت سے خالی نہیں ہوتا اس لیے کہ اس کا دیکھنا، نہ دیکھنا، کھانا پینا سونا جاگنا سب ایک بالاتر ہستی کی رضا کے تحت ہوتے ہیں اور وہ بالاتر ہستی انسانوں سے ستر ماؤں سے بھی زیادہ محبت کرنے والی ہے۔ اس لیے اقبال کا کہنا ہے کہ کسی انسان کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ مسلمان ہو اور عاشق نہ ہو اگر وہ عاشق نہیں ہے اور اس میں محبت وصلابت ایسی صفاتِ عشق جلوہ گر نہیں ہیں، جو نرمی اور ملاطفت کے بغیر ممکن نہیں، تو پھر وہ مسلمان بھی نہیں ہے۔

طبعِ مسلم از محبت قاہر است مسلم ار عاشق نباشد کافر است
تابع حق دیدنش نادیدنش خوردنش، نوشیدنش، خوابیدنش (۳۹)

حوالہ جات/حواشی

۱۔ اقبال پیام مشرق لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز س۔ن، مشمولہ کلیات اقبال فارسی ص ۲۷۳/۱۰۳
۲۔ ایضاً ص ص ۹۷، ۹۸
۳۔ ایضاً
۴۔ اقبال اسرار خودی، مشمولہ کلیات اقبال فارسی محولہ بالا ص ۱۷
۵۔ اقبال بانگ درا، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۹۶ مشمولہ کلیات اقبال اردو مصغر ص ۱۶۱
۶۔ ایضاً ص ۱۵۶
۷۔ ایضاً ص ۲۰۷
۸۔ ایضاً ص ۲۳۲
۹۔ اقبال بال جبریل، مشمولہ کلیات اقبال اردو مصغر محولہ بالا ص ۳۳۵/۴۳
۱۰۔ ایضاً ص ۳۴۳/۵۱
۱۱۔ ایضاً ص ۳۵/۶۰
۱۲۔ اقبال ضرب کلیم، مشمولہ کلیات اقبال اردو مصغر محولہ بالا ص ۴۹۶/۳۴
۱۳۔ ایضاً ص ۵۰۰/۳۸ نظم ''وحی''
۱۴۔ اقبال ارمغان حجاز، مشمولہ کلیات اقبال اردو مصغر ص ۶۷۹/۳۷
۱۵۔ ایضاً ص ۶۶۴/۳۲
۱۶۔ اس فلسفیانہ کتاب کے اردو روپ کے لیے دیکھیے تنقیدِ عقلِ محض مترجمہ ڈاکٹر سید عابد حسین مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند 1941ء

17. Muhammad Iqbal, The Reconstruction of Religious Thought in Islam, edited and annoted by: M.Saeed Sheikh. Lahore: Institute of Islamic Culture 2006 p17

۱۸۔ ص ۳۸۱/۲۱۱
۱۹۔ اقبال کی شاعری میں عشق کا مفہوم در مطالعہ اقبال مرتبہ گوہر نوشاہی لاہور: بزم اقبال ۱۹۸۳ء ص ۱۸۶

۲۰۔ بانگ درا، محولہ بالا ص ۴۱

21. Syed Abdul Vahid (ed.) Thoughts And Reflections of Iqbal : Lahore : Sh Muhammad Ashraf Publishers 1992 p 93

۲۲۔ ضرب کلیم ص۲۰ /۴۸۲

۲۳۔ پیام مشرق ص۱۸۴/۳۵۹

۲۴۔ بال جبریل ص۹۴/۳۸۶

۲۵۔ بانگ درا ص۵۷

۲۶۔ بال جبریل ص۸۴/۳۷۶

۲۷۔ بال جبریل ص۴۳/۳۳۵

۲۸۔ ایضاً ص۶۳

۲۹۔ ایضاً ص۹۸/۳۹۰

۳۰۔ پیام مشرق ص۳۷/۲۰۷

۳۱۔ بال جبریل ص۲۳/۳۱۵

۳۲۔ جاوید نامہ ص۶۵/۶۵۳

۳۳۔زبور عجم ص۲۶/۴۱۸

۳۴۔ جاوید نامہ ص۲۲/۶۱۰

۳۵۔ ایضاً ص۱۱۲/۷۰۰

۳۶۔ پس چہ باید کرد ص۶۸/۸۶۴

۳۷۔ اسرار خودی ص۲۲

۳۸۔ وَرَحمَتِی وَسِعَت کُلَّ شی ءالاعراف۱۵۶

۳۹۔ اسرار خودی ص۶۲

ڈاکٹر صوفیہ یوسف

ابلیس اقبال کی نظر میں

Iblees(Satan) the angel and devil,is present in all types of literature. He is a pragnant symbol of punishment, heroism and rebellion that Poets frequently use. This artical elebrate the character of Iblees in Allam Iqbal`s poetry.

ابلیس (Satan) کا کردار دنیا کے تقریباً تمام مذاہب، لوک کہانیوں، ادب اور خاص طور سے شاعری میں کسی نہ کسی صورت موجود ہے۔ تفصیل میں جائے بغیر صرف چند مذاہب میں ابلیس کے کردار کو مثال کے طور پر پیش کرنا چاہوں گی۔

اگر ہم چھٹی صدی قبل مسیح کے زردشتی مذہب کی مقدس کتاب 'اوستا' پر نظر ڈالیں تو اس کے مطابق 'خیر' (آہورامزدا) اور 'شر' (اہریمن) کے دیوتاؤں کے درمیان کشمکش سے یہ دنیا قائم ہے اور یہی کشمکش کائنات کو چلائے رکھتی ہے آخر خیر کی فتح ناگزیر ہوگی۔[۱] عبرانی زبان میں (ha satan) کا مطلب ہے دشمن یا رکاوٹ۔[۲] یہودیت کے مطابق شیطان کے پاس اس وقت تک کوئی طاقت نہیں ہے جب تک خود انسان برائی کی طرف راغب نہ ہو۔ توریت میں شیطان کا ذکر کئی بار آیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی مذکور ہے کہ اچھائی اور برائی پر خدا کو پورا اختیار ہے۔[۳] عیسائیت میں شیطان کو ایسا باغی تصور کیا جاتا ہے جس نے خدا کے حکم کے خلاف بغاوت کی اور یہ فیصلہ کیا کے وہ انسانوں سے نفرت کرے گا اور ان میں جھوٹ اور بُرائی کو پھیلائے گا۔[۴] اسلام میں شیطان گناہ کی موجد ایک ہستی ہے جو ابتدا میں ایک فرشتہ تھا۔ اس نے خدا سے بغاوت کی، بہشت سے نکالا گیا اور ابدی لعنت میں گرفتار ہوا۔ قرآن مجید میں لفظ شیطان: شیطان اِنس، شیاطین جن کے لیے بھی ستعمال ہوا ہے۔ اس سے مراد بہ ظاہر ہر وہ وجود ہے جسے حق کی مخالفت میں مسلسل گرمجوشی، پیہم ہنگامہ آرائی اور متواتر جدوجہد پر اصرار ہو۔ خواہ یہ سب کچھ اعلانیہ ہو یا خفیہ۔[۵] اسلام میں شیطان کے لیے ابلیس کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے۔ 'ابلیس' یونانی لفظ diabolos سے بنا ہے d کو حذف کر کے باقی حصے کو معرب کر لیا گیا، معنی ہیں دروغ گو اور فتنہ پرداز۔ ابلیس کے ایک لفظی معنی انتہائی مایوس کے بھی ہیں۔[۶]

مذاہب کی طرح لوک کہانیوں میں بھی شیطان کا کردار موجود ہے۔ جن میں اسے ولن یا شر کی طاقت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جس کی (شیطان) جسمانی ہیت: سر پر سینگ، دم، کالی یا جامنی رنگت اور شعلے جیسی لال آنکھوں کے ساتھ انتہائی خوف ناک اور بے رحم کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ مغرب کی لوک کہانیوں میں ابلیس اکثر مہذب انسان کے روپ میں کالے ملبوس نمودار ہوتا ہے۔[۷]

ادب اور خاص طور پر شاعری میں شیطان (ابلیس) کو باغی ہیرو، سزا یافتہ اور دردناک کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ برطانیہ کے مشہور شاعر جان ملٹن (۱۶۰۸-۱۶۷۸ء) نے برطانیہ کی خانہ جنگی اور خراب معاشرتی حالات کے پس منظر میں ایک شاہکار نظم 'گمشدہ جنت' کے عنوان سے ۱۶۶۷ء میں لکھی جو بارہ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس نظم کی پہلی دو جلدوں میں شیطان کو ایک ذہین، طاقت ور اور مشکلات کے باوجود اپنے خالق کے خلاف لڑنے کے عزم سے بھرپور دکھایا گیا ہے۔ جس سے اُس (شیطان) کے لیے قاری کے ذہین میں ہمدردی کا جذبہ جنم لیتا ہے۔ ملٹن کی یہ نظم کیونکہ انجیل میں مذکور آدم، حوا اور شیطان کی

روداد پر مشتمل ہے اس لیے نظم کے باقی حصوں میں شیطان کو عیسائی عقائد کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے جس کی وجہ سے شیطان سے ہمدردی کا جذبہ آخر میں نفرت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ (۸)

لارڈ بائرن (۱۸۲۴۔۱۷۸۸ء) نے اپنے منظوم ڈرامے Manfred (۱۸۱۷۔۱۸۱۶ء) میں شیطان کے لیے 'بائرنک ہیرو' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ عام طور پر ہیرو کے لیے جو خوبیاں مخصوص یا ضروری سمجھی جاتی ہیں بائرن کا ہیرو ان خوبیوں کی وجہ سے تو نہیں بلکہ اپنی چند خاص خوبیوں مثلاً باغیانہ انداز، معاشرے کی مروج قدروں سے منحرف اور اس وجہ معاشرے سے الگ کر دیا جاتا ہے اور معاشرے سے الگ کیے جانے کے بعد وہ اپنا جہاں آپ بنا لیتا ہے اور یہی خوبی اُسے منفرد بنا دیتی ہے۔ یہ باغی ہیرو اخلاقی، سماجی قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے اسی لیے اسے مجرم قرار دیا جاتا ہے۔ (۹) بائرن ملٹن کی 'گمشدہ جنت' سے متاثر ضرور تھا لیکن اس کا شیطان سے متعلق نظریہ ملٹن سے مختلف ہے۔

فرانسیسی شاعر چارلس بودلیئر (۱۸۶۷۔۱۸۳۱ء) شیطان کو ایک المیہ ہیرو (Tragic) کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ایک ایسا ہیرو جو فرشتہ ہے اور سزا کے طور پر جلا وطن کر دیا گیا ہے۔ بودلیئر کا خیال ہے کہ شیطان ہماری (لوگوں) خوشیوں میں ہمارے ساتھ ہوتا ہے اور غم میں ہمیں (لوگوں) کو تسلی دیتا ہے۔ یہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو ریاست کے لوگوں کی مشکلات کو گناہ کی خوشی سے ختم کرتا ہے۔ بودلیئر کے مطابق شیطان نے علم بغاوت بلند کرنے سے پہلے خدا کی طاقت اور سخت رویے کے بارے میں جو اندازہ لگایا تھا وہ غلط ثابت ہوا لیکن اس کے باوجود وہ ایک ہیرو کی طرح اپنے فیصلے پر قائم رہا، اور اپنے باغیانہ عمل کے حق میں دلائل دیتے ہوئے خدا کو راضی کرنے کی کوشش کرتا رہا لیکن ناکام رہا اور یہی ناکامی اسے المیہ ہیرو بنا دیتی ہے۔ اپنے عمل اور دلائل پر مکمل اعتماد ایک ہیرو کی پہچان ہوتے ہیں اور شیطان کی اسی خود اعتمادی نے اُسے ادبی کردار عطا کیا۔ بودلیئر کے مطابق المیہ ہیرو کے علاوہ ایسا کون ہوگا جو اپنی مرضی سے ایسی طاقت ورترین ہستی سے لڑائی مول لے۔ اس کے اسی انکار میں اُس کا دکھ موجود ہے۔ (۱۰)

مغرب کے ان چند شعرا کی شاعری میں جس طرح شیطان کے کردار کو اہمیت حاصل ہے اسی طرح علامہ اقبال کی شاعری میں شیطان ایک اہم کردار ہے۔ علامہ اقبال شیطان کے لیے 'ابلیس' اور 'عزازیل' کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ علامہ کی اردو اور فارسی شاعری میں کچھ منظومات کا بنیادی موضوع ابلیس ہے۔ ان منظومات کے علاوہ متعدد مقامات پر ابلیس کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس سے ابلیس کی جو شخصیت تشکیل پذیر ہوتی ہے اس میں کشمکش، باغیانہ پن اور تکبر کے عناصر واضح ہیں ساتھ ہی علامہ اقبال سرمایہ درانہ نظام اور سامراجی طاقتوں کی انسان دشمن پالیسوں کو ابلیسی پالیسیاں قرار دیتے ہوئے ابلیس کے کردار کو علامتی انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ 'بالِ جبریل' کی ایک غزل میں علامہ اقبال اسلام کے اس عقیدے کہ 'کائنات پر مکمل اختیار اللہ کو حاصل ہے'، کو بنیاد بناتے ہوئے اللہ سے سوال کرتے ہیں:

اُسے صبحِ ازل انکار کی جرات ہوئی کیوں کر
مجھے معلوم کیا وہ راز داں تیرا ہے یا میرا (۱۱)

بال جبریل ہی کی ایک نظم 'جبریل و ابلیس' میں علامہ ابلیس کے باغیانہ انداز اور سرکشی کو جبریل اور ابلیس کے درمیان مکالمے کے ذریعے بیان کرتے ہیں:

جبریل

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو

ابلیس

آہ اے جبریل! تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سر مست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبُو (۱۲)

استعماری طاقتوں کی وجہ سے انسانیت کی پامالی کو طنزیہ انداز میں علامہ اقبال، ابلیس کی زبانی نظم 'ابلیس کی عرضداشت' میں یوں بیان کرتے ہیں:

جمہور کے ابلیس ہیں ارباب سیاست
باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک (۱۳)

علامہ اقبال ابلیس کی زبانی یہ کہہ رہے ہیں کہ انسان کو تباہی کے لیے ابلیس کی ضرورت نہیں اور وہ (انسان) اپنی تباہی کے لیے خود ہی کافی ہے۔ علامہ کی یہ نظم نوآبادیاتی نظام کے خلاف شدید طنز ہے۔ بودلیئر نے اپنی شاعری میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ 'شیطان نے خدا کی طاقت کا غلط اندازہ لگایا تھا' اسی خیال کو علامہ اقبال ضرب کلیم کی نظم 'تقدیر' میں ابلیس اور یزداں کے درمیان مکالمے سے واضح کرتے ہیں:

'ابلیس'

حرفِ اِستکبار تیرے سامنے ممکن نہ تھا
ہاں مگر تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود

'یزداں'

کب کُھلا تجھ پر یہ راز، انکار سے پہلے کہ بعد

'ابلیس'

بعد، اِے تیری تجلّی سے کمالات وجود! (۱۴)

علامہ اقبال نوآبادیاتی نظام کے مخالف تھے کیونکہ یہ نظام انسانوں کو غلام بناتا اور ان میں آزادیِ فکر کو ختم کرنے کے درپے تھا۔ اسی لیے علامہ اسے ابلیسی نظام سے تعبیر کرتے ہوئے نظم 'ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام' میں فرماتے ہیں:

لا کر برہمنوں کو سیاست کے پیچ میں
زُنّاریوں کو دیرِ کُہن سے نکال دو
وہ فاقہ کش کہ موت سے ڈرتا نہیں ذرا
رُوحِ محمدؐ اس کے بدن سے نکال دو (۱۵)

ان مختصر نظموں کے علاوہ علامہ نے ابلیس کو مرکزی کردار بنا کر ایک طویل تمثیلی نظم 'ابلیس کی مجلسِ شوریٰ' کے عنوان سے تخلیق کی جو ارمغان حجاز میں شامل ہے۔ یہ نظم ان کی آخری طویل نظم ہے جو ۱۹۳۶ء میں منظر عام پر آئی۔ اس نظم میں ان کے افکار صائب، صمیم اور پختہ صورت میں جلوہ گر ہوئے۔ (۱۶) یہ وہ دور (۱۹۳۶ء) ہے جب ابھی پہلی جنگ عظیم کی ہولناک تباہی سے انسانیت پامال تھی لیکن استعماری قوتیں ایک نئی جنگ کی تیاریوں میں مگن تھیں۔ جس طرح لارڈ بائرن کا بائرنک ہیرو (شیطان) جب جلاوطن کیا گیا تو اس نے اپنی سلطنت قائم کر لی اور وہ (ریاست) خدا کی ریاست کے ساتھ ساتھ بلکہ state with in state قائم ہے۔ ملٹن کی گمشدہ جنت میں بھی ابلیس دوزخ میں اپنی حکومت قائم کر لیتا ہے۔ اسی طرح علامہ اقبال کے نزدیک ابلیسیت ایک مستقل نظام کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ نظام صرف فکر تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے فروغ کے لیے ابلیس نے اصول وقوانین وضع کر رکھے ہیں۔ علامہ استعماری قوتوں کا زیادہ سے زیادہ وسائل وطاقت کے حصول کی حرص کو ابلیسیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ نظم آٹھ بندوں اور چھ مختلف کرداروں (ابلیس اور اس کے پانچ مشیروں) کے مکالموں

پر مشتمل ہے۔ جس میں علامہ اختصار لیکن ایجاز و بلاغت سے استعماریت کے فروغ، مذہب سے دوری، غلامانہ ذہنیت، تصوف کے منفی اثرات، روح عبادات کا خاتمہ، جمہوریت اور اشتراکیت وغیرہ کے منفی اثرات اور ان کی وجہ سے انسانیت کو ہونے والے نقصانات کو پیش کرتے ہیں:

یہ عناصر کا پرانا کھیل یہ دنیائے دوں
ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں !

میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دَیر و کلیسا کا فسوں
میں ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے مُنعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں (۱۷)

اس سب سے مقصود یہ ہے کہ علامہ اقبال نہ تو ملٹن کی طرح ابلیس کے صرف مذہبی پہلو کو بیان کرتے ہیں، نہ بائرن کی طرح اس کو طاقتور ہیرو کے طور پر پیش کرتے ہیں اور نہ ہی بودلیئر کی طرح اُسے (ابلیس) المیہ ہیرو بناتے ہیں۔ علامہ اقبال نے ابلیس کو جس کردار میں پیش کیا ہے اُس میں نہ تو اس سے ہمدری کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور نہ ہی نفرت یا خوف کا، بلکہ علامہ اقبال ابلیس کو انسان کی طرح ہی خدا کی ایک مخلوق کے طور پر پیش کرتے ہیں، ان کے ابلیس سے متعلق نظریات متوازن ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ابلیسیت ایک خاص طرح کی ذہنیت اور رویے کا نام ہے اور یہ ہی ذہنیت اور رویہ آج کے انسان پر حاوی ہے۔ انسان اپنی تمام تر کوتاہیوں، برائیوں، کمزوریوں کا سرچشمہ ابلیس کو قرار دے کر اپنی ذمہ داریوں سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ انسان کو خدا نے تمام تر اختیارات عطا کیے ہیں۔ وہ اچھائی اور برائی پر اختیار رکھتا ہے اور اپنی کمزوریوں کو کنٹرول کرسکتا ہے لیکن اس سب کے باوجود وہ خرابی اور تباہی کی طرف راغب ہے تو ذمہ دار ابلیس نہیں خود انسان ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حامد علی خان مولانا (مدیر اعلیٰ)، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا (جلد اول)، ۱۹۸۷ء، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز لاہور، ص ۷۰۶۔

2. EncyclopediaBritannica.2007.online.29june2007<http://www.britannica .com/eb/article-903050>
3. Jewish encyclopedia(http://www.jewishencyclopedia.com/ view.jsp?rticle=270.
4. http://en.wikisource.org/wiki/Bible American-standardMatthew#chpter4.

۵۔ حامد علی خان مولانا (مدیر اعلیٰ)، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا (جلد اول)، ۱۹۸۷ء، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز لاہور، ص ۱۷۸۔

۶۔ رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، اقبال کی طویل نظمیں (فکری و فنی مطالعہ)، ۲۰۰۴ء، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۲۱۳۔

7. http://en.worldfolklore and Devil.com
8. John Milton.Paradise lost .England.2002.ISBNO-14-042439-3
9. hyslop,Loisboe-Baudelaive,Man of his time.new york:vail-Ballou press 1980 pp37.

10. "Characteristice of Byronic Hero"-University of Michigan.
www.umd.umich.edu/casl/hum/classes.htm>27april2003

۱۱۔ علامہ اقبال، بالِ جبریل (کلیات اقبال)،۱۹۹۴ء، اقبال اکادمی لاہور،ص ۳۴۶۔

۱۲۔ ایضاً ص ۴۷۳۔

۱۳۔ ایضاً ص ۴۹۲۔

۱۴۔ ایضاً، ضرب کلیم (کلیات اقبال)، ص ۵۵۹۔

۱۵۔ یضاً، ضرب کلیم (کلیات اقبال)، ص ۶۵۸۔

۱۶۔ رفیع الدین ہاشمی ڈاکٹر، اقبال کی طویل نظمیں (فکری وفنی مطالعہ) ، ۲۰۰۴ء، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۲۱۶۔

۱۷۔ علامہ اقبال، ارمغانِ حجاز (کلیات اقبال)، ۱۹۹۴ء، اقبال اکادمی لاہور، ص ۹۰۱۔

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

اقبال کی تشبیہیں: چند فنّی نوعیتیں

Simile, an important variation in rhetoric, is focused as subject in this research paper. Being one of the major areas, for a poet to have command over it technically, concludes a proof of this worthiness to be considered at the top most level of poetic skills. Iqbal enjoys the same position. Allama Iqbal was an authority to the art of simile. He has encapsulated all the technical aspects of simile in his work quite smoothly yet saliently . This paper covers technical discussion over various kinds of such efforts by Iqbal in the field of simile. It is also attempted to reflect that, along with famous ones, Iqbal has equally exercised rare and untapped areas of simile very beautifully. All discussed pieces of his work have been portrayed with poetic examples. A sense of concentration and homogeneous care would be found throughout this presentation in order to avoid making it look like another collection of collectable work pieces, but to contain contrastingly the true flavor of analytical study. This research paper introduces readers to Iqbal's highest level of technicality in the field of simile. This article is a unique and comprehensive attempt of its own kind, watching all protocols and framework established to produce such research product.

اقبالؔ نے اپنی خداداد ذہانت اور جولانیِ طبع سے ایسی شاعرانہ زبان وضع کی ہے جو متنوع تشبیہی پیرایوں میں ڈھلی ہوئی ہے۔ ان کے تشبیہی نظام میں تشبیہ کی نمایاں صورتوں اور اس کے اجزا و عناصر کو برتتے ہوئے اعلیٰ شاعری کے تمام تر امتیازات سامنے آئے ہیں۔ وہ اس امر سے بخوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ عمدہ تشبیہ کیونکر تخلیق پاتی ہے اور اس کی بنت وتعمیر کرتے ہوئے تخلیق کار کو کن بنیادی تقاضوں کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ کا دوطرفہ مطالعہ ان کی بڑی معاونت کرتا ہے جس کا ایک سرا مشرقی ادبیات اور دوسرا مغربی وجدید ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ان دونوں کے اتصال سے وہ اپنا منفرد وممیّز تشبیہی نظام تخلیق کرتے ہیں جس کا بنیادی ادعا ابلاغ ہے۔ ابتدائی سطح پر ان کے ہاں روایتی وکلاسیکی تشبیہات سے استفادے کا رجحان ملتا ہے اور وہ تشبیہ کے مشرقی پیمانوں کو پرکھتے دکھائی دیتے ہیں۔ خاص طور پر فارسی شاعری کے گراں بہا تشبیہاتی سرمائے کے فیضان سے اقبالؔ اپنے مضامین وموضوعات کی ندرت وعذوبت بڑھاتے ہیں۔ وہ روایت کی جاگیر کو بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ اپنے ذاتی طرزِ احساس کی شمولیت سے اس کے دامن کو وسیع تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ بعد ازاں شعری شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ مغربی تشبیہی سانچوں سے انجذاب واکتساب کے باعث ان کی تشبیہیں زیادہ سریع الفہم ہو جاتی ہیں۔ یہ ہر جگہ معنی کے ساتھ اس حد تک شیر وشکر ہو جاتی ہیں کہ بادی النظر میں ان کی شناخت مشکل ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ قدما کی مستعمل تشبیہوں کو

من وعن بھی اپناتے ہیں اور تصرفات کے ذریعے انھیں جدت وتنوع سے ہمکنار بھی کر دیتے ہیں۔ چونکہ ان کی پیش نظر ترسیل مطب کا فریضہ تھا لہٰذا وہ ترسیل وتفہیم کی خاطر بعض اوقات پرانی تشبیہات کو یکسر ترک کر کے نادر اور تر و تازہ تشبیہوں سے آشنا کرا دیتے ہیں۔ ایسی تشبیہیں ان کی جودتِ طبع کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے فیض اندوزی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ تشبیہہ کے پیچیدہ اور دقیق فنی نظام کے تمام تر تقاضوں کو ملحوظ رکھنے کے باوجود علامہ کے ہاں تشبیہ تزئین شعری کے بجائے معنی آفرینی کا ذریعہ ہی بنی ہے۔ دراصل وہ تشبیہ کی حقیقی واصلی غرض وغایت سے آگاہ ہیں اور اپنے تصورِ حسن ورعنائی اور حرکی نظامِ فکر واقدار میں کامل ربط پیدا کر کے اعلیٰ تشبیہوں کی صورت میں اپنی بصیرت کا اظہار کرتے ہیں۔ معنی کی تہہ داری، شعر کی رمزیت و ایمائیت اور معنویت میں اضافے کے سلسلے میں اقبالؔ کی تشبیہیں نئے رنگ وآہنگ کی حامل ہیں۔ یہ تشبیہیں ان کے زرخیز اور نادرہ کار تخیل کی بدولت اپنے اندر تجسیمی، تمثالی اور علامتی اوصاف رکھتی ہیں جن کی بدولت شعرِ اقبالؔ میں تشبیہ ایک مؤثر اور کار آمد شعری وسیلہ بن گئی ہے۔

خالصتاً فنی زاویے سے دیکھا جائے تو تشبیہ کی متعین کردہ بیشتر اقسام کلامِ اقبالؔ میں مستعمل ملتی ہیں۔ خاص طور پر حسی و عقلی تشبیہوں کی ملی جلی اشکال تو ان کی شاعری میں اس قدر تنوّع کے ساتھ نظر آتی ہیں کہ پڑھنے والا ان کی مہارتِ فن کی داد دیے بغیر نہیں رہ پاتا۔ اسی طرح وجہ شبہ، اداتِ تشبیہ اور غرضِ تشبیہ سے متعلق بعض اقسام بھی گنجلک اور پیچیدہ ہونے کے باوجود بڑی حُسن وخوبی اور بے ساختگی سے شعرِ اقبال کا حصہ بنی ہیں۔ ذیل میں ارکانِ تشبیہ سے وابستہ چند فنی نوعیتیں بیان کی جاتی ہیں:

۱) تشبیہ مفرد:

وہ تشبیہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد حسی یا مفرد عقلی ہوتے ہیں۔ اسے ''تشبیہ یگانہ'' بھی کہا جاتا ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات میں یہ صورت نمایاں ہے، جیسے:

آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ   دم دے نہ جائے ہستیِ ناپایدار دیکھ

(ب د،۹۸)

یہاں انسان کی زندگی مشبہ مفرد عقلی، شرار مشبہ بہ مفرد حسی ہے۔

۲) تشبیہ مرکب:

تشبیہِ مرکب یا آمیغی (۱) یا تشبیہِ ممثل (۲) تشبیہ کی وہ قسم ہے، جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مرکب حسی یا مرکب عقلی ہوتے ہیں۔ علاّمہ کی ندرت ومہارت کا زیادہ تر اظہار تشبیہِ مرکب کی صورت میں ہوا ہے اور ویسے بھی مرکب تشبیہوں میں شاعر پیچیدہ واردات، تجربات اور کوائف کو زیادہ مؤثر طور پر پیش کر سکتا ہے۔ بظاہر تشبیہِ مرکب خاصی دقیق محسوس ہوتی ہے مگر اس میں بے حد لطافت پنہاں ہوتی ہے جس کی وساطت سے تخلیق کار اپنے مختلف خیالات اور واردات کو ایک وحدت میں پیش کرتا ہے۔ خصوصاً بیانیہ اصناف میں تو مرکب تشبیہوں سے بڑی رعنائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ نے اس قسم کے فنی تقاضوں کو پیشِ نظر رکھ کر بڑی عمدہ تشبیہات تخلیق کی ہیں۔ مثلاً:

جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار   پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار

(ب د،۳۶)

یہاں مشبہ 'اشک' اور مشبہ بہ ''ہار'' دونوں مرکب حسی ہیں۔

۳) تشبیہِ مفصل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں وجہ شبہ کا تشبیہ کے ضمن میں ذکر ہوتا ہے۔ یہ صورت شعرِ اقبالؔ میں کم نظر آتی ہے۔ مثلاً:

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور　　چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے

(ب ج،۸۴)

مشبہ: ''عقل''، مشبہ بہ ''چراغ راہ'' اور وجہ شبہ: نور۔

۴) تشبیہِ ملفوف:

اس قسم کے تحت شعر میں پہلے کئی مشبہ ایک جگہ لاتے ہیں اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ ترتیب کے ساتھ لف ونشر مرتب کی طرح کلام میں ذکر کیے جاتے ہیں۔ اسے ''تشبیہ درپیچیدہ''[۳] بھی کہا جاتا ہے۔ اقبالؔ کہتے ہیں:

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں　　تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں

(ب د،۲۰۰)

پہلے مصرعے میں دو مشبہ ''بت شکن'' اور ''بت گر'' ہیں اور دوسرے میں ''براہیم'' اور ''آزر'' دو مشبہ بہ ہیں۔

۵) تشبیہِ مفروق:

اس قسم کو ''تشبیہ جدا''[۴] سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور شاعر اس کے تحت کوشش کرتا ہے کہ ایک شعر میں ایک مشبہ اور ایک مشبہ بہ پہلے لائے، اس کے بعد ایک اور مشبہ اور مشبہ بہ اور اسی طرح مزید ___ علامہ اس کا استعمال بھی کرتے ہیں:

تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو　　یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

(ب ج،۷)

یہاں پہلے ایک مشبہ ''تو'' اور مشبہ بہ ''محیطِ بیکراں'' لائے گئے ہیں اور پھر ایک اور مشبہ ''میں'' اور مشبہ بہ ''ذرا سی آبجو'' شعر میں نمود کرتے ہیں۔

۶) تشبیہِ تسویہ:

تشبیہِ تسویہ جسے ''تشبیہِ مزدوج''[۵] یا ''تشبیہِ مستوی''[۶] یا ''تشبیہِ یکسان''[۷] بھی کہا جاتا ہے، وہ قسم ہے جس میں شاعر تشبیہ میں کئی مشبہ اور ایک مشبہ بہ لاتا ہے۔ اقبالؔ اس کا اہتمام اکثر کرتے ہیں اور اس کی وساطت سے زور اور دلالت پیدا کرنا چاہتے ہیں، جیسے:

زلزلے ہیں، بجلیاں ہیں، قحط ہیں، آلام ہیں　　کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایام ہیں

(ب د،۲۳۰)

زلزلے، بجلیاں، قحط و آلام چار مشبہ ہیں جبکہ ''دخترانِ مادرِ ایام'' ایک مشبہ بہ ہے۔

۷) تشبیہِ جمع:

تشبیہِ جمع کے تحت اقبالؔ شعر میں ایک مشبہ اور کئی مشبہ بہ لاتے ہیں اور یہ قسم ان کے ہاں بہت زیادہ مستعمل ہے۔ وہ اسے ایک شعر میں بھی لاتے ہیں اور بسا اوقات اشعارِ مسلسل میں توضیح کے لیے بھی اس سے استفادہ کرتے ہیں۔ ایک شعر میں اس کی مثال دیکھیے:

زندگانی جس کو کہتے ہیں فراموشی ہے یہ　　خواب ہے، غفلت ہے، سرمستی ہے، بے ہوشی ہے یہ

(ب د،۹۳)

''زندگانی'' ایک مشبہ اور ''خواب''، ''غفلت''، ''سرمستی'' اور ''بے ہوشی'' چار مشبہ بہ ہیں۔

۸) تشبیہِ قریب:

اسے ''مبتذل''[۸] اور ''تشبیہ رنگ باختہ و بیفروغ''[۹] بھی کہا گیا ہے۔ اس میں وجہِ تشبیہ فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے یعنی

مشبہ سے مشبہ بہ کی طرف خیال بلا تامل اور جلد منتقل ہو جاتا ہے۔ بکثرت استعمال ہونے کے باعث ایسی تشبیہوں میں ندرت یا حسن و خوبی نظر نہیں آتی۔ اقبال اپنے موضوعات کی طرفگی کے پیشِ نظر ایسی تشبیہوں کو بھی دلکشی عطا کر دیتے ہیں، مثلاً:

کھا کھا کے طلب کا تازیانہ   ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ

(ب د،۱۱۹)

''زمانہ'' مشبہ اور ''اشہب'' مشبہ بہ ہے اور وجہ شبہ برق رفتاری ہے جو فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے۔

۹) تشبیہ بعید:

تشبیہ بعید جسے ''تشبیہ غریب''[۱۰] اور ''تشبیہ دُور وشگفت''[۱۱] کا نام بھی دیا جاتا ہے، تشبیہ کی نادر صورت ہے۔ یہاں وجہ شبہ کا قدرتامل سے سمجھ میں آنا حسن اور دلکشی کا باعث بنتا ہے۔ اقبال کے ہاں یہ انداز خاصا نمایاں ہے، جیسے:

باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک   جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست

(ب ج،۱۶۲)

یہاں مشبہ ''اربابِ سیاست'' اور مشبہ بہ ''جمہور کے ابلیس'' ہے اور غور کرنے پر ہی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اہلِ سیاست کو جمہور کے ابلیس کیونکر کہا ہے۔

۱۰) تشبیہِ مجمل:

اگر تشبیہ میں وجہ شبہ مذکور ہی نہ ہو تو اسے ''تشبیہِ مجمل'' کہتے ہیں۔ علامہ کی تشبیہوں میں یہ صورت بھی پیدا ہوتی ہے، جیسے:

نامحرموں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو   اے دردِ عشق! ہے گوہر آبدار تو

(ب د،۵۰)

مشبہ ''دردِ عشق'' مشبہ بہ: گہرآبدار اور وجہ شبہ، مذکور نہیں ہے۔

۱۱) تشبیہ تمثیل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں تشبیہِ مرکب کی طرح وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوتی ہے لیکن وصف حقیقی کے بجاے اعتباری ہوتا ہے۔ ایسی تشبیہ میں مثال دینے یا توضیح کرنے کا انداز پایا جاتا ہے۔ بعض ناقدین اسے تشبیہِ مرکب ہی کی ذیل میں رکھتے ہیں[۱۲] تاہم اس ضمن میں حقیقی اور اعتباری یا فرضی کا فرق بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ اقبال نے تشبیہ کی اس مقبولِ عام صورت سے استفادہ خاص کیا ہے۔ وہ اس کے فنی طریق کار سے پوری طرح آگاہ ہیں اور اس کے ذریعے حیرت اور استعجاب کے عناصر پیدا کر کے معنی کی دلالتوں کو روشن تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ اقبال کی تمثیلی تشبیہات پر مولوی اصغر علی روحی کے تشبیہِ تمثیل کے ضمن میں رقم کیے جانے والے اشارات پورے اترتے دکھائی دیتے ہیں۔ مولانا روحی نے دبیرِ عجم میں لکھا ہے کہ تشبیہِ تمثیل میں وجہ شبہ عقلی ہوتی ہے اور مشبہ بہ کسی مستندات سے وجود میں آتا ہے یا کسی ایسی اصطلاح اور رائج حقیقت پر مبنی ہوتا ہے، جس کی صداقت کو فرضی ہونے کے باوصف سب درست مانتے ہیں۔[۱۳] اقبال کی تشبیہی تمثیلوں میں ایسے اوصاف موجود ہیں اور اس کی وساطت سے انھوں نے عمدہ معنوں کی تفہیم کرائی ہے۔ مثلاً:

مری مثال ہے طفلِ صغیرِ تنہا کی   یہ کیفیت ہے مری جانِ ناشکیبا کی
صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز   اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سرود آغاز
شبِ فراق کو گویا فریب دیتا ہوں   یونہی میں دل کو پیامِ شکیب دیتا ہوں

(ب د،۱۳۱)

وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوئی ہے اور فرضی یا اعتباری ہے۔

۱۲) تشبیہِ غیرِ تمثیل:

تشبیہِ غیرِ تمثیل وہ ہے کہ جس میں مثالی انداز تو ضرور ہوتا ہے مگر اس میں وجہ شبہ چند امور سے حاصل نہیں ہوتی اور نہ ہی وہمی و اعتباری ہوتی ہے بلکہ ایک وجہ ہوتی ہے اور وہ بھی حقیقی ____ اقبالؔ کے ہاں انداز دیکھیے:

وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس   چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ

(ض ک، ۸۵)

یہاں وجہ شبہ زیادہ امور سے حاصل نہیں ہوئی بلکہ ایک ہے اور حقیقی ہے۔

۱۳) تشبیہ معکوس:

تشبیہ معکوس یا ''تشبیہ عکس''(۱۴) یا ''وارونہ''(۱۵) سے مراد یہ ہے کہ شاعر مشبہ کو مشبہ بہ اور پھر مشبہ بہ کو مشبہ قرار دے۔ مثلاً اقبالؔ تشبیہ معکوس کی صورت میں ''خودی'' کی توصیف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سُبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں   پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں

(ب ج، ۱۲۷)

رائی زورِ خودی سے پربت   پربت ضعفِ خودی سے رائی

(//، ۵۳)

۱۴) تشبیہ اضمار:

اسے ''تشبیہِ مضمّر''(۱۶) یا ''تشبیہ نہان''(۱۷) بھی کہتے ہیں اور اس کے تحت شاعر اپنے کلام میں اس طرح تشبیہ دیتا ہے کہ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مقصود تشبیہ نہیں بلکہ کچھ اور ہے، جبکہ حقیقت میں وہ تشبیہ دیتا ہے۔ تشبیہ کی یہ صورت استعارے سے قریب تر ہوتی ہے۔ اقبالؔ کے ہاں بعض مقامات پر ایسی صورت حال بھی پیدا ہوئی ہے، جیسے:

علم کے دریا سے نکلے غوطہ زن گوہر بدست   وائے ناکامی خزف چینِ لبِ ساحل ہوں میں

(ب د، ۱۰۷)

یہاں ظاہری طور پر محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر اپنی لاحاصلی کو ساحل پر ٹھیکریاں چننے والے سے تشبیہ دے رہا ہے بلکہ زیادہ تر استعارے ہی کا شائبہ گزرتا ہے۔

۱۵) تشبیہ مطلق:

تشبیہ مطلق یا ''صریح'' یا ''تشبیہ مصرّح''(۱۸) وہ ہے کہ جس میں تشبیہ کے چاروں ارکان موجود ہوں۔ شعرِ اقبالؔ میں ایسی تشبیہیں متعدد ہیں اور توضیح و تشریحِ معنی میں ان کا خاص مقام ہے، مثلاً:

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

(ب د، ۱۵۲)

چاروں ارکان موجود ہیں، یعنی مشبہ: پھولوں کی پتیاں اور خزاں، مشبہ بہ: رنگین کھلونے اور دستِ طفلِ خفتہ، حرفِ تشبیہ: اس طرح اور جس طرح ____ اور وجہ شبہ: گرنا۔

۱۶) تشبیہ تام:

وہ ہے کہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ذکر ہوتا ہے، مثلاً:

مذہب سے ہم آہنگیِ افراد ہے باقی   دیں زخمہ ہے جمعیّتِ ملت ہے اگر ساز

(ب د، ۲۴۵)

مشبہ: دین، مشبہ بہ: زخمہ۔

۱۷) تشبیہ مشروط:

اسے ''تشبیہ شرطی'' یا ''مقید''(۱۹) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس کے تحت شاعر طرفین تشبیہ میں سے ایک کو مشروط کرتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس قسم سے تاثیر کلام میں اضافہ کیا ہے، جیسے:

شاعرِ دلنواز بھی بات اگر کہے کھری ہوتی ہے اُس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری

(ب د، ۲۳۵)

یہاں مشبہ، شاعرِ دلنواز کا کھری بات کرنا ہے جسے مشروط طور پر مزرعِ زندگی ہری کرنے (مشبہ بہ) کے وصف کا حامل قرار دیا گیا ہے۔

۱۸) تشبیہ کنایہ:

اسے ''تشبیہ کنایت''(۲۰) یا ''تشبیہ مکنی''(۲۱) بھی کہتے ہیں اور اس میں ایک چیز کو دوسری سے کنایۃً اس طرح تشبیہ دیتے ہیں کہ مشبہ اور حرف تشبیہ کا ذکر نہیں ہوتا۔ مثلاً:

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بارِ دوش ہے

(ب د، ۲۷۸)

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار طائرکِ بلند بال! دانہ و دام سے گزر

(ب ج، ۲۹)

مشبہ مذکور نہیں جبکہ ''کوئی'' حرفِ تشبیہ ہے اور زندگی کو کنایۃً ''مینا خانہ'' قرار دیا ہے جو بارِ دوش ہے اور ذرا سی تیزی یا کج خرامی سے چکنا چور ہو سکتا ہے۔ جبکہ دوسرے شعر میں مشبہ اور حرفِ تشبیہ مذکور نہیں اور مردِ مسلمان کو کنایۃً ''طائرکِ بلند بال'' کہا گیا ہے۔

۱۹) تشبیہ تفضیل:

وہ ہے جس کے تحت ایک شے کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دیتے ہیں، پھر اس سے رجوع کر کے مشبہ کو مشبہ بہ پر ترجیح دے دی جاتی ہے۔ اسی نسبت سے اسے ''تشبیہ برتری''(۲۲) بھی کہتے ہیں:

آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں

(ب د، ۸۴)

پہلے ''جگنو'' کو آسماں سے اُڑ کر آنے والے ستارے سے تشبیہ دی ہے، پھر اس کے بعد اسے مہتاب کی کرن میں جان پڑنے سے تشبیہ دے کر مشبہ بہ 'مہتاب' پر فائق ٹھہرا دیا ہے۔

۲۰) تشبیہ مقبول:

وہ ہے جس کی تشبیہ کی غرض اچھی طرح سے ظاہر ہو اور مشبہ بہ ایسا ہو کہ وجہ شبہ میں وہ مشہور، کامل، مسلّم اور معروف ہو، جیسے:

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

(ب ج، ۱۲۴)

وجہ شبہ مشہور و مسلّم ہے اور غرض تشبیہ اچھی طرح سے ظاہر ہو رہی ہے۔

۲۱) تشبیہ بلیغ:

اسے ''تشبیہ رسا''(۲۳) بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر تشبیہ میں وجہ شبہ اور اداتِ تشبیہ کے ذکر سے گریز

کر کے اسے زیادہ بلیغ اور رسا بنا دیتا ہے۔ اقبال نے تشبیہ کی اس برتر صورت کو بڑے قرینے کے ساتھ برتا ہے، جیسے:

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ   حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ

(ب ج، ۱۲۹)

یہاں ''حقیقت'' اور ''گفتار'' مشبہ اور ''آئینہ'' اور ''زنگ'' مشبہ بہ ہیں جبکہ حرف تشبیہ اور وجہ تشبیہ محذوف ہیں۔

۲۲) تشبیہ وقوعی:

وہ تشبیہ ہے جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن ہو، مثلاً:

لذّت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں   چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو

(ب د، ۴۷)

چڑیوں کے چہچہانے کو باجا بجنے سے تشبیہ دی گئی ہے اور یہاں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نظر آتا ہے۔

۲۳) تشبیہ غیر وقوعی:

وہ ہے جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نہ ہو، مثلاً:

عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے   کھیلتے ہیں بجلیوں کے ساتھ اب نالے مرے

(ب د، ۱۲۰)

۲۴) تشبیہ تفصیلی:

وہ ہے جس میں صرف مشبہ کا حال مؤثر مشبہ بہ کے ذریعے بیان نہیں کیا جاتا بلکہ مشبہ بہ کی توصیف بھی تفصیلاً بیان کر دی جاتی ہے۔ اپنی تفصیلی حیثیت کے باعث اس کا زیادہ تر استعمال رزمیہ منظومات میں ہوتا ہے اور اس نسبت سے اسے ''تشبیہ حماسی'' (Epic Simile) بھی کہا جاتا ہے[۲۴] علامہ کے ہاں اس کی ایک صورت دیکھیے جس میں وہ مشبہ بہ کی تفصیل فراہم کر دیتے ہیں:

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش   جس کی ہر رنگ کے نغموں میں ہے لبریز آغوش

(ب د، ۱۲۴)

۲۵) تشبیہ مؤکد اور مرسل:

جیسا کہ آغاز میں ذکر ہو چکا ہے کہ تشبیہ مؤکد یا ''مضمر الادات''[۲۵] وہ ہے جس میں شاعر اداتِ تشبیہ کا ذکر نہیں کرتا اور ''مرسل'' یا ''سادہ''[۲۶] میں اداتِ تشبیہ مذکور ہوتے ہیں۔ علامہ کے ہاں یہ دونوں صورتیں کثرت سے موجود ہیں، مثلاً:

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا   عشق تمام مصطفیؐ، عقل تمام بولہب!

(ب ج، ۱۱۴)

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں   اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

(ب د، ۲۷۳)

کلامِ اقبال میں علامہ کی تشبیہوں کی یہ چند فنی نوعیتیں بظاہر اُن کے ہاں ایک پیچیدہ تشبیہی نظام کی نشاندہی کرتی ہیں لیکن امرِ واقعی یہ ہے کہ انہوں نے اپنی گراں قدر فکر کو بڑی بے ساختگی سے اس محسنۂ فنی میں ڈھالا ہے۔ سید عابد علی عابد کے الفاظ میں اسی حقیقت کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

> ''اقبال نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات وافکار کو نادر تشبیہات کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کے فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جا رہے ہیں۔''[۲۷]

حوالہ جات/حواشی

۱۔ کزازی، میر جلال الدین: بیان، تہران: کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱، ص ۸۱
۲۔ سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معیار البلاغت لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور ۱۸۸۵ء، ص ۳۶
۳۔ کزازی: بیان، ص ۸۰
۴۔ ایضاً
۵۔ میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۶۹
۶۔ ایضاً
۷۔ کزازی: بیان، ص ۷۹
۸۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی: تسہیل البلاغت، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس، ۱۳۳۹ھ، ص ۱۴۴
۹۔ کزازی: بیان، ص ۱۸۲
۱۰۔ سجاد مرزا بیگ: تسہیل البلاغت، ص ۱۴۵
۱۱۔ کزازی: بیان، ص ۱۸۱
۱۲۔ جیسا کہ مولوی نجم الغنی نے اپنی کتاب میں اس طرف اشارہ کیا ہے، دیکھیے: بحر الفصاحت طبع نو۔ لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹ء، ج ۲، ص ۹۷
۱۳۔ اصغر علی روحی: دبیر عجم، لاہور: مطبع گیلانی ۱۹۳۶ء، ص ۲۲۲، ۲۲۳۔ یہاں سید عابد علی عابد کے ترجمے کو پیش نظر رکھا گیا ہے، دیکھیے: البیان، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۳
۱۴۔ وطواط، رشید الدین، حدائق السحر فی دقائق الشعر، بکوشش عباس اقبال، ایران: کتاب خانۂ طہوری وسنائی، ۱۳۶۲، ص ۴۷
۱۵۔ کزازی: بیان، ص ۷۷
۱۶۔ میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۶۹
۱۷۔ کزازی: بیان، ص ۷۶
۱۸۔ میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۶۹
۱۹۔ ہمائی: فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج ۲، ص ۲۳۵
۲۰۔ وطواط: حدائق السحر فی دقائق الشعر، ص ۴۵
۲۱۔ میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۶۹
۲۲۔ کزازی: بیان، ص ۷۵
۲۳۔ ایضاً، ص ۷۳
۲۴۔ سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶ھ، ص ۱۳۳
۲۵۔ میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۷۰
۲۶۔ کزازی: بیان، ص ۱۸۲
۲۷۔ عابد علی عابد، سید: شعرِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۹۳ء، ص ۳۲۵

ستار خان خٹک

اصلاحاتِ اقبال کا تحقیقی جائزہ

A versifier is always in dire quest to have his creations more and more attractive and impressive and his practice and process continues constantly up till the publication of his collection. The artist never urges to have a substandard art. Keeping in view the same principle Allama Iqbal too has mad tremendous changes and correction in his verses. In poetry Allama had occupied a high standard. He has dropped out fifty percent verses from his collections. If a poem, a line of verse, couplet or word was not up to mark; Iqbal has struck that off instantly.

In this article the author has reviewed Iqbal's corrections amendments, obsolete words etc thoroughly. His main source of the origin in this article is Allama Iqbal's manuscripts, the various files of the journal "Makhazan" and the resolutions of Anjuman Himayat-i-Islam. Verily, the article is an abstract of the author's Ph.D thesis entitled "Islahat-i-Iqbal". It embodies the review of Allama's Urdu poetry from in first stage till its final one.

دنیا کی ہر زبان میں شاعری ہوتی ہے اور ہر شاعر اپنی تخلیق کو قابلِ رشک بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے کلام میں اصلاح کرنا دنیا کے ہر شاعر کا طریقہ رہا ہے۔ ہر شاعر کے ہاں کلام کو خوب سے خوب تر بنانے کا عمل لمحۂ تخلیق سے مجموعے کی اشاعت تک جاری رہتا ہے۔ اُردو میں میرؔ، غالبؔ، مومن اور ناسخ وغیرہ کس سے اصلاح لیتے تھے؟ اس کے جواب میں تاریخِ ادب خاموش ہے۔ تاریخِ ادب کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ سودا حاتم کے شاگرد تھے۔ سودا کے شاگرد شاہ نصیر تھے۔ شاہ نصیر کے شاگرد ذوق تھے ذوق کے شاگرد داغؔ دہلوی تھے۔(۱) اور داغؔ کے شاگرد علامہ محمد اقبالؒ تھے۔

تنقید کے تند و تیز حملوں سے بچنے کے لیے شعراء اپنے کلام میں اصلاحات کرتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں شعراء خود انتقادی سے بھی کام لیتے ہیں اور دوسرے ماہرینِ سے بھی اصلاح لیتے ہیں۔ یہ بات ذہن تسلیم نہیں کرتا کہ کسی شاعر کا کلام بغیر اصلاح کے فن کے اعلیٰ معیار پر پورا اُترتا ہو۔ ذہین اور عظیم شعراء کو اپنے کلام میں اصلاح، ترمیم اور حذف کی ضرورت پیش آتی رہتی ہے۔ وہ دیکھتے ہیں کہ جن باتوں سے قارئین مسحور ہو جاتے ہیں وہ اُن سے کبھی بھی آسودگی محسوس نہیں کرتا۔ ابنِ رشیق کا قول ہے کہ شاعر اپنے الفاظ کو اس طرح چاٹتا ہے جیسے ریچھنی اپنے بچوں کو چاٹتی ہے بلکہ شاعر کا سیروں خون جلا کرتا ہے۔

ع تب نظر آتی ہے ایک مصرعِ تر کی صورت (۲)

فنکار کو اپنی تخلیق سے بے پناہ محبت ہوتی ہے۔ کوئی فنکار نہیں چاہتا کہ اس کا فن معیار سے گرا ہوا ہو۔ اقبال نے بھی اسی

اصول کے تحت اپنی شاعری میں بے پناہ اصلاحات کی ہیں۔منظومات اور غزلیات میں بہت ساری ترمیمات بھی کی گئی ہیں۔متروکات اور محذوفات کا انبار الگ ہے۔مولوی میر حسن کی تربیت اور اپنی اُفتادِ طبع کے باعث اقبال اپنے کلام کو ابتداء ہی سے اسی طرح دیکھنے کے عادی ہو گئے تھے جس طرح ایک آئینہ گر ایک آئینہ بنانے کے بعد اُسے دیکھتا ہے اور جب مصرعے کی نوک پلک سنوار نہیں لیتے تھے اُنہیں اطمینان نہیں ہوتا تھا (علامہ کی جملہ بیاضیں اس بات کی گواہی دیتی ہیں) علامہ اقبال کے طالب علمی کے زمانے کی ایک غزل کا مقطع ہے جواب متروک ہے۔

لطف بڑھ جاتا ہے اقبال سخن گوئی کا
شعر نکلے صدفِ دل سے گہر کی صورت (۳)

علامہ نے اسی شعر کے مطابق ہمیشہ شاعری کا ایک بلند معیار رکھا۔ یہ معیار بہت بلند تھا اور اسی معیار پر علامہ نے کبھی بھی سمجھوتہ نہیں کیا۔ اگر کوئی شعر، نظم، مصرع یا لفظ اس معیار پر پورا نہیں اُترتا تھا تو اُسے قلمزد کر دیا یا اُس میں اصلاح کی یا اُسے بالکل خارج کر دیا۔ اقبال نے ایسے ایسے اشعار بھی خارج کر دیے کہ جو اچھے اچھے شعراء کے اچھے اچھے اشعار سے بھی بدرجہا بہتر تھے۔ (باقیاتِ اقبال گواہی دیتے ہیں) علامہ اقبال سکول کے زمانے سے اشعار لکھتے تھے اور داغ دہلوی سے اصلاح لیتے تھے۔ (۴) اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

"فنی لحاظ سے اقبال کی شاعری میں داغ کا بڑا کردار ہے۔ ابتداء میں اقبال پر داغ کا کافی اثر ہوا تھا۔ اقبال چونکہ ابتداء میں غزلیں لکھتے تھے اس لئے اُن پر داغ کا اثر تھا بعد میں بانگِ درا کا انتخاب کرتے وقت انہوں نے وہ کلام متروک قرار دیا جس پر داغ کا اثر تھا۔ (۵)

اقبال کی طالبِ علمی کے زمانے کا ایک شعر ہے:

گرم ہم پر کبھی ہوتا ہے جو بت اقبالؔ
حضرت داغؔ کے اشعار سنا دیتے ہیں (۶)

اقبالؔ کے منسوخ کلام پر داغ کا اثر ضرور ہے۔ مثال کے طور پر یہ متروک شعر

یہ جوانی کے ولولے اے دل — دو گھڑی کے اُبال ہوتے ہیں
ذکر کچھ آپ کا بھی ہے اُن میں — قبر میں جو جو سوال ہوتے ہیں (۷)

داغ کے علاوہ اقبال سید سُلیمان ندوی، مولوی حبیبُ الرحمان شیروانی، اور اسلم جیراجپوری جیسے سخن شناسوں کے مشوروں کو بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے مگر گرامی کی رائے سب پر مقدم تھی۔ اقبال کے مکاتیب میں بے شمار ارشادات ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ علامہ نے گرامی کے مشورے سے اپنے کئی اشعار میں اصلاح و ترمیم کی اور بعض اشعار کو سرے سے قلمزد کر دیا مگر گرامی کی ہر تجویز علامہ کے لیے قابلِ قبول نہ تھی۔ بانگِ درا میں ایک غزل کا شعر ہے

سعی پیہم ہے ترازوئے کم و کیف حیات
تیری میزان ہے شمارِ سحر و شام ابھی

گرامی نے اس کے دوسرے مصرعے میں شمارِ سحر و شام کی جگہ رہینِ سحر و شام تجویز کیا مگر اقبالؔ نے اس تجویز کو قبول نہ کیا۔ (۸)

علامہ شاعری کی رموز و اسرار سے بخوبی واقف تھے وہ آمد کے علاوہ آورد کے بھی قائل تھے اس لئے اُنہوں نے فرمایا ہے

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش (۹)

علامہ اقبال نے غالب کی طرح زیادہ تر اپنے کلام کی خود اصلاح کی ہے۔ اُن کی بیاضوں کا مطالعہ اور اُن کی اصلاحیں اُن کی انتقادِ شعری کے بین ثبوت ہیں۔ اُن کی اصلاحوں نے اُن کو دنیا کے عظیم شاعروں کی صف میں کھڑا کر دیا ہے۔ علامہ ایک ایک لفظ کے انتخاب میں ساری ساری رات جاگتے تھے۔ نظم طلباء علی گڑھ کے نام کے پہلے شعر میں لفظ غربت کی جگہ عشق کا لفظ لا کر وزن کی کمی کو پورا کیا

اوروں کا ہے پیام اور میرا پیام اور ہے
عشق کے دردمند کا طرزِ کلام اور ہے

یہ شعر پہلے یوں تھا

اوروں کا ہے پیام اور میرا پیام اور ہے
غربت کے دردمند کا طرزِ کلام اور ہے (۱۰)

علامہ اقبال کی بیاضوں کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے اور شعر و شاعری اور اقبالیات سے شغف رکھنے والے ہر صاحبِ ذوق کو ان کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ علامہ محمد اقبال اپنے کلام کی اصلاح خود کر کے اشعار میں بے ساختگی پیدا کرتے ہیں۔ اُن کی بیاضیں پتہ دیتی ہیں کہ اُنہوں نے ایک ایک مصرعے کو تین تین اور بعض دفعہ چار چار دفعہ تبدیل کیا۔ مثال کے طور پر ضرب کلیم کی ایک نظم ہے عورت، جس کا ایک متداول مصرع ہے

ع وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ

بیاض میں اسکا نقشِ اول یوں ہے۔

ع چراغ ہے حرمِ کائنات کا عورت
نقشِ ثانی: ع وجودِ زن سے ہے شبستانِ زندگی میں چراغ۔
نقشِ ثالث: ع وجودِ زن سے دلِ کائنات ہے پر سوز (۱۱)
نقشِ آخر: ع وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ

اس مصرع کی اصلاح کے متعلق پروفیسر لیاقت علی چوہدری رقم طراز ہیں ''نقش اول کے مصرع اول کی تینوں صورتوں میں عورت کے وجود کا نتیجہ ظاہر نہیں کیا گیا۔ اصلاح سے علامہ نے مافی الضمیر کو ٹھیک طریقے سے بیان کر دیا ہے۔ (۱۲) علامہ اقبال کی بیاضیں شہادت دیتی ہیں کہ اُنہوں نے ایک ایک لفظ کو تین تین چار چار دفعہ قلمزد کیا ہے۔ علامہ اقبال نے بہت ساری نظموں کے عنوانات بھی تبدیل کیے ہیں اور کئی کئی بار عنوانات کو قلمزد کیا ہے۔ ضربِ کلیم کی ایک نظم کا عنوان ہے ''سلطانیء جاوید'' اس نظم کا پہلا عنوان مغربی جمہوریت ہے۔ نقشِ ثانی ہندی جمہوریت ہے، نقشِ ثالث دستور، نقشِ رابع جمہوریت، نقشِ خامس ملوکیت اور نقشِ آخر سلطانی جاوید۔ (۱۳)

ابتداء میں علامہ محمد اقبال کی شاعری رسائل اور اخبارات میں چھپتی تھی یا انجمن حمایتِ اسلام کی رودادوں میں چھپتی تھی، لیکن اقبال کی نظموں کا سب سے بڑا ذخیرہ رسالہ مخزن ہے۔ بانگ درا کی پہلی نظم ''ہمالہ'' مخزن اپریل ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ اس میں کل بارہ بند تھے۔ نظر ثانی کرتے وقت علامہ نے اس میں سے بعض بند حذف کر دیے بعض میں تھوڑی بہت ترمیم کر دی اور بعض مصرعوں کی ترتیب بدل دی اور عنوان میں بھی تبدیلی کی۔ پہلے اس نظم کا عنوان کوہستانِ ہمالہ تھا۔ (۱۴)

بانگِ درا کی نظم وصال تک کی نظمیں بیاضوں میں نہیں ملتی ہیں۔ ۱۹۲۴ء میں جب بانگِ درا کی اشاعت ہوئی تو اُس دور کا ۵۵ فیصد کلام متروک قرار دیا گیا۔ (۱۵) اقبال کی نظموں میں وسیع پیمانے پر اصلاحات، ترمیمات اور محذوفات ہوئی ہیں۔ بانگِ درا کے حصہ اول یعنی ۱۹۰۵ء تک کی اُردو نظموں سے صرف سات نظمیں آفتاب، ماہِ نو، انسان اور بزمِ قدرت، پیامِ صبح،

ابر، ایک پرند اور جگنو، بچہ اور شمع ایسی ہیں جن میں علامہ نے کوئی ترمیم نہیں کی باقی منظومات میں ترمیمات و اصلاحات کسی نہ کسی صورت میں موجود ہیں۔ مثال کے طور پر اگر ہم علامہ اقبال کی نظم حقیقتگانِ خاک سے استفسار کا جائزہ لیں تو اپنی اولین صورت میں فروری ۱۹۰۲ء کے مخزن میں یہ نظم شائع ہوئی تو فنی اعتبار سے اس کا رنگ روپ ہی کچھ اور تھا۔ بعد میں علامہ نے اس کے تین بندوں میں خاصے شعر خذف کر دیے۔ بعض شعر نئے کہے بعض میں ضروری ترمیم کی تب کہیں جا کر وہ اپنی اس کاوش سے مطمئن ہوئے۔ اسی طرح علامہ اقبال کی نظم التجائے مسافر ہے۔ اس نظم کے اشعار میں اقبال نے ترمیم تو نہیں کی لیکن متعدد بند نظم سے حذف کر دیے اور جو اشعار خارج کیے اُن میں کوئی خامی نہیں تھی، لیکن ایک تو اُن میں تکرار تھی اور دوسرے بندشیں چست نہیں تھیں اپنے برادر محترم شیخ عطا محمد کے متعلق یہ شعر خارج کر دیا۔

وہ میرا یار بھی، معشوق بھی، برادر بھی
کہ جس کے عشق سے جنت ہے یہ جہاں مجھ کو (۱۶)

۱۹۲۴ء میں جب بانگِ درا کی اشاعت ہوئی تو مخزن اور دیگر ذرائع میں شائع شدہ منظومات اور بانگِ درا کی نظموں میں بڑا فرق تھا۔ بانگِ درا علامہ اقبال کی تخلیقات کا پہلا حصہ نہیں بلکہ اُن کے کلام کا پہلا انتخاب ہے۔ علامہ محمد اقبال کی اصلاحات کا عمل کہیں رُکا نہیں ہے۔ یہاں تک کہ کاتب کے لیے مسودہ تیار کرنے کے بعد بھی اس مسودے پر جگہ جگہ اصلاحات کیں۔

بالِ جبریل کا شعر ہے:

دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ
ہو جس کی فقیری میں بوئے اسدُاللہی (۱۷)

مسودہ میں مصرع اولیٰ کا نقش اول یوں ہے:

ع دارا و سکندر سے وہ مردِفقیر اچھا (۱۸)

بالِ جبریل کی ایک غزل کا شعر ہے:

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی
خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند (۱۹)

اس شعر میں اصلاحات کی مرحلہ وار ترتیب ملاحظہ ہو۔

نقشِ اول مصرع اولیٰ وثانی: اللہ نے جوہر مجھے بخشے ملکوتی — گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمر قند
نقشِ ثانی: اللہ نے جوہر مجھے بخشے ملکوتی — خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
نقشِ ثالث: بخشے ہیں اللہ نے جوہر ملکوتی — خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
متداول نقشِ رابع: فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی — خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند (۲۰)

علامہ اقبال کے بہت سے مشہور اور زبان زدِ خاص و عام اشعار اصلاح و ترمیم کے انہیں کڑے مراحل سے گزرے ہیں۔ علامہ کا یہ شعر:

سلطانیِٔ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

اس شعر کا مصرع ثانی ابتداء میں یوں تھا:

ع باقی ہیں کچھ آ ثارِ ملوکی کے مٹاو (۲۱)

محبت مجھے اُن جوانوں سے ہے
ستاروں پہ جو ڈالتے ہیں کمند

اس شعرا کا نقشِ اول یوں تھا

محبت مجھے اُن آفریدیوں سے ہے
کہ ہے آسماں گیر ان کی کمند (۲۲)

اقبالؔ کی اصلاحات کی توجیہات بیان کرنا اپنی جگہ ایک دلچسپ کام ہے۔اصلاح کی وجہ بعض اوقات شعر کے کمزور فنی پہلوؤں کی وجہ سے تھی۔ علامہ اقبال کو علمِ عروض پر زبردست عبور حاصل تھی۔ان کا ایک بھی شعر وزن سے گرا ہوا نہیں ہے۔اقبال نے اپنی اردو شاعری میں تقریباً تمام اوزان کا استعمال کیا ہے۔اُن کی اکثر اصلاحات شعر کے وزن کو برابر کرنے کے لیے کی گئی ہیں۔بعض اوقات نامانوس تراکیب اور ثقیل الفاظ کی وجہ سے نقشِ اول کی تصحیح کرتے ہیں۔بعض اوقات ایک مصرع کو بار بار قلمزد کرتے ہیں اور آخر میں پہلے مصرعے کو بحال کرتے ہیں۔کبھی ایسا ہوا کہ ایک لفظ کو موئنث سمجھا گیا اور لفظ حقیقت میں مذکر تھا تو لفظ کو تبدیل کیا۔کبھی مصرعے کو بامحاورہ بنانے کے لیے اصلاح کی۔کبھی کوئی لفظ روزمرہ کے مطابق نہیں تھا تو اُس میں اصلاح ہوئی۔کبھی نقش اول فعلِ حال جاری میں تھا ترمیم سے شعر کو ماضی قریب میں بدل دیا گیا۔یہ شعر

دریا کی تہ میں گرداب سو گئی ہے
ساحل سے لگ کے موجِ بے تاب سوگئی ہے (۲۳)

اِسکا ابتدائی نقش یوں تھا۔

دریا کی تہ میں چشمِ گرداب سو رہی ہے
ساحل سے لگ کے موجِ بے تاب سو رہی ہے (۲۴)

کبھی کوئی ترکیب نامانوس اور الجھی ہوئی تھی تو اس میں اصلاح ہوئی۔

آملیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک
بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائیگی (۲۵)

اس شعر کا ابتدائی نقش یوں تھا۔

آملیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک
یعنی گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائیگی (۲۶)

بعض دفعہ کسی مصرعے میں تعقیدِ لفظی زیادہ تھی تو نقش ثانی میں یہ تعقید کم ہوئی بعض اوقات صحیح کیفیت سامنے لانے کیلئے اصلاح کرتے ہیں۔

پالتا ہے بیج کو مٹی کی تاریکی میں کون؟
کون دریاؤں کی موجوں سے اُٹھاتا ہے سحاب (۲۷)

اُس شعر کا نقشِ اول یوں تھا۔

پالتا ہے بیج کو مٹی کی تاریکی میں کون ؟
پھر اُٹھاتا ہے سمندر کے کناروں سے سحاب (۲۸)

ظاہر بات ہے کہ سحاب سمندروں کے کناروں سے نہیں پانی سے اُٹھائے جاتے ہیں۔بعض اوقات فصیح تر ترکیب لانے کے لیے اصلاح کرتے ہیں۔

پنہاں درونِ سینہ راز ہو ترا
اشکِ جگر گداز نہ غماز ہو ترا(۲۹)

اس شعر کا نقشِ اول یوں تھا۔

پوشیدہ کنجِ دل میں کہیں راز ہو ترا
اشک جگر گداز نہ غماز ہو ترا(۳۰)

اس شعر کی اصلاح کی توجیہ کرتے ہوئے پروفیسر لیاقت علی چوہدری رقم طراز ہیں کہ کنجِ دل کی نسبت درونِ سینہ زیادہ فصیح ہے۔(۳۱)

بعض اوقات ایک زبان کا لفظ دوسری زبان کے لفظ سے تبدیل کرتے ہیں

مہر نے نور کا زیور تجھے پہنایا ہے
تری محفل کو اسی شمع نے چمکایا ہے

اس شعر کے مصرع اولیٰ کا نقشِ اول یہ تھا ع مہر کو نے نور کا گہنا تجھے پہنایا ہے۔ گہنا ہندی زبان کا لفظ ہے اسے اُردو کے لفظ زیور سے تبدیل کیا ہے۔(۳۲) کبھی کوئی شعر سطحی تھا تو اس میں بلندی اور معنویت پیدا کرنے کے لیے اصلاح کی

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمد سے اُجالا کر دے

اس شعر کا نقشِ اول یہ تھا

بول اس نام کا ہر قوم میں بالا کر دے
اور دنیا کے اندھیرے میں اُجالا کر دے(۳۳)

لیاقت علی چوہدری لکھتے ہیں کہ پہلے مصرعے میں پست و بالا سے صنعتِ تضاد پیدا کی گئی جس سے شعر میں انتہائی بلندی پیدا ہوئی۔(۳۴)

علامہ اقبال کی اردو بیاضوں میں اصلاحات کا عمل کہیں رکا نہیں ہے۔ بہت سے اشعار میں ترمیم و اصلاح ہوئی ہے۔ اقبال کا مشہور شعر ہے۔

آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانہ
وہ باغ کی بہاریں وہ سب کا چہچہانا
آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی
اپنی خوشی سے آنا اپنی خوشی سے جانا

ان دو اشعار کا نقشِ اول یہ تھا۔

آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانہ
وہ جھاڑیاں چمن کی وہ میرا آشیانہ
آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی
اپنی خوشی سے جانا اپنی خوشی سے آنا(۳۵)

ارمغانِ حجاز کی ایک نظم تصویر و مصور کا ایک شعر ہے۔

کہا تصویر نے تصو یر گر سے
نمائش ہے مری تیرے ہنر سے

نقشِ اول مصرع اولیٰ وثانی:	کہا کوزے نے ایک دن کوزہ گر سے	وجود کوزہ ہے تیرے ہنر سے
نقشِ ثانی:	کوزے نے ایک دن کہا کوزہ گر سے	وجود کوزہ ہے تیرے ہنر سے
نقشِ ثالث:	کہا کوزے نے ایک دریوزہ گر سے	وجود کوزہ ہے تیرے ہنر سے
نقشِ آخر:	کہا تصویر نے تصویر گر سے	نمائش ہے مری تیرے ہنر سے (۳۶)

اِس شعر کی ترمیم واصلاح کی توجیہ یہ کی گئی ہے کہ نقش آخر کے الفاظ علامہ کے مافی الضمیر کو زیادہ طور پر واضح کر رہے ہیں۔(۳۷)

ٹالسٹائے نے اپنا ناول سات بار اپنی بیوی سے نقل کرایا تب کہیں جا کر War and Peace کی صورت میں ایک شاہکار معرضِ وجود میں آیا مگر اقبال اپنے اشعار قلمزد کرنے میں اُن پر بھی سبقت لے گئے ہیں ۔۱۹۱۸ء میں جب رموزِ بیخودی چھپی تو جسٹس دین محمد نے اقبال سے کہا کہ یوں تو یہ ساری مثنوی لاجواب ہے لیکن اس کا ایک شعر خاص طور سے پسند آیا ہے اور وہ شعر یہ ہے۔

درمیانِ کارزار کفر و دیں
ترکشِ مارا خدنگ آخریں

اقبال نے جواب میں کہا ''دین محمد'' یہ شعر میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے۔(۳۸)

علامہ کی اصلاحات، ترمیمات اور متروکات سے ظاہر ہے کہ اُن کے سامنے ہمیشہ اساتذہ کی اسناد رہی ہیں اور اسی معیار کے پیشِ نظر علامہ نے وسیع پیانے پر اپنے کلام میں تبدیلیاں کی ہیں۔لفظ اور معنٰی کو ایک دوسرے کے ساتھ یک جان ہونا چاہیے۔اقبال نے ایک شعر میں اس مسئلے پر یوں روشنی ڈالی ہے۔

ارتباطِ حرف و معنٰی اختلاط جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

ارتباطِ حرف و معنٰی کا کمال بھی اُسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب کہ الفاظ کو استعمال کرنے والا شاعر لغت پر مکمل عبور رکھتا ہو۔اور اسے الفاظ استعمال کرنے کا سلیقہ بھی آتا ہو جسے آتش مرصع سازی سے تعبیر کرتا ہے۔بقول فلا بیر مصنف کا قلم ہی لفظ کی قسمت کا فیصلہ کرتا ہے۔گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں''علامہ نے اپنی شاعری میں جو وسیع پیانے پر ردو بدل کیا ہے اس کی بنیادی قدر معنٰی اور لفظ دونوں پر بھر پور توجہ رہی ہے۔انہوں نے لفظ اور معنٰی کے استعمال میں بیک وقت شعور اور وجدان سے کام لیا ہے جہاں تک علامہ کی اصلاحات کا تعلق ہے تو یہ عمل لمحہ تخلیق سے مجموعے کی اشاعت تک جاری رہتا تھا مقصدِ وحید خوب سے خوب تر کی تلاش تھی۔(۳۹)مختلف رسائل اخبارات رودادوں اور بیاضوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ بانگِ درا کے تقریباً پانچ سو چالیس اشعار میں اصلاح وترمیم ہوئی ہے۔مخذوفات اور متروکات اس کے علاوہ ہیں۔بالِ جبریل کے ایک سو چون اشعار میں اصلاح و ترمیم ہوئی ہے۔ضربِ کلیم کے دوسوستائیس اشعار میں ردو بدل کی گئی ہے اور ارمغانِ حجاز کے پچاس اشعار اصلاح شدہ ہیں۔ارمغانِ حجاز میں ایک نظم ہے۔ملاضیغم لولابی کشمیری کا بیاض۔اِس نظم کے ابتدائی نقوش بیاضوں میں نہیں ملتے ہیں اگر اس نظم اور چند دیگر نظموں کے ابتدائی نقوش مل گئے تو اصلاح شدہ اشعار کی تعداد ایک ہزار سے بھی تجاوز کر سکتی ہے۔فی الحال میری اپنی تحقیق کے مطابق نوسوستر اشعار میں اصلاح وترمیم ہوئی ہے۔بہت ساری نظموں کے عنوانات بھی تبدیل کیے گئے ہیں۔بانگِ درا کی نظم ''آفتابِ صبح'' کا ابتدائی عنوان ''آفتاب سحر'' تھا۔(۴۰)مشہور نظم ''دل'' کا ابتدائی

عنوان ''فریادِ امت'' تھا۔ [۴۱] یہ نظم سب سے پہلے اخبار وطن لاہور ۶ مارچ، ۲۰ مارچ اور ۲۷ مارچ ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئی تھی۔ اخبار وطن میں اس نظم کا عنوان ''ابر گہر بار'' تھا۔ [۴۲] موجودہ نظم ''دل'' اس ترمیم شدہ نظم کا تیسرا بند ہے۔ منسوخ شدہ بند کلیات اقبال از مولوی عبدالرزاق حیدر آباد دکن صفحہ ۶۹ پر پائے جاتے ہیں۔ بانگِ درا کی ایک اور نظم ہے ''رخصت اے بزمِ جہاں'' اس کا ابتدائی عنوان ''بیراگ'' تھا۔ [۴۳] تصویر درد جو انجمن حمایت اسلام کے انیسویں سالانہ جلسے میں ایک مجمع کثیر کے سامنے پڑھی گئی تھی اِس میں ساٹھ سے زیادہ اشعار منسوخ ہیں۔ مشہور نظم ''بلاد اسلامیہ'' کا ابتدائی عنوان ''مدینۃ النبیؐ'' تھا۔ [۴۴] الغرض بانگِ درا کی بیشتر نظموں کے عنوانات تبدیل کئے گئے ہیں جن کی تعداد چھیالیس بنتی ہے۔ اسی طرح بالِ جبریل کی نظموں کے عنوانات بھی تبدیل کئے گئے ہیں۔ بالِ جبریل کی ایک نظم ہے ''گدائی'' اِس کا پہلا عنوان ''خراج'' تھا۔ [۴۵] نظم ''پیرو مرید'' کا ابتدائی عنوان ''جلال الدین رومی'' اور نظم ''نادر شاہ افغان'' کا ابتدائی عنوان 'حبِ وطن' تھا۔ [۴۶] بالِ جبریل کی کل دس نظموں کے عنوانات تبدیل کئے گئے ہیں۔ اسی طرح ضربِ کلیم کی نظم اجتہاد کا ابتدائی عنوان ''فقیہان حرم'' تھا۔ [۴۷] نظم جہاد کا ابتدائی عنوان ''بہاء اللہ'' تھا۔ [۴۸] ضربِ کلیم کی کل اڑتیس نظموں کے عنوانات تبدیل کئے گئے ہیں۔ ارمغانِ حجاز کی نظم ''تصویر و مصور'' کا ابتدائی عنوان ''کوزہ'' تھا پھر قلمزد کر کے ''تصویر'' رکھا گیا۔ پھر قلمزد کر کے ''تصویر و مصور'' کر دیا۔ [۴۹] ارمغانِ حجاز کی نظم ''عالمِ برزخ'' کا ابتدائی عنوان ''صورِ اسرافیل'' تھا۔ دوسرا عنوان ''مردہ اپنی قبر'' سے رکھا گیا۔ تیسرا عنوان ''زیرِ زمین رکھا گیا''۔ [۵۰] ارمغانِ حجاز کی کل تین نظموں کے عنوانات تبدیل کئے گئے ہیں۔ اقبالؒ کی نظر میں خوبصورت الفاظ زر و جواہر سے زیادہ قیمتی ہوتے ہیں۔ اس لئے علامہ ایک ایک مصرع، ایک ایک شعر اور ایک ایک عنوان کو کئی بار قلمزد کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر گیان چند اُردو کے بڑے شعراء میں غالبؔ اور اقبالؒ ایسے ہیں کہ جنھوں نے اپنے کلام پر اس سختی سے نظر ڈالی کہ جتنا باقی رکھا اسی قدر منسوخ کر دیا۔ اولادِ معنوی کو سپرد عدم کرنا دل پر پتھر رکھ کر ہی ممکن ہے۔ اقبالؒ نے کتنی جگر کاوی کے ساتھ یہ قربانی کی۔ [۵۱]

علامہ اقبالؒ نے اصلاحات مختلف وجوہات کی بنا پر کی ہیں۔ مخذوفات کی تاویل یوں کی گئی ہے کہ اُنھوں نے محسوس کیا کہ اُن کے نظریہ قومیت، وطنیت اور سیاسی اغراض و مقاصد اور زاویہ ہائے فکر و نگاہ میں تجربات کی کشمکش اور حوادث کی آمیزش سے کچھ ایسا تغیر واقع ہوا تھا کہ جس کے پیشِ نظر سابقہ خیالات و احساسات کو تمام و کمال منظر عام پر لانا اقتضائے اخلاص و نیک نیتی کے منافی تھا۔

علامہ اقبال نے متروک نظموں کو اپنے کلام میں اس لئے شامل نہیں کیا کہ جس زمانے میں بانگِ درا مرتب ہو رہا تھا تو شعر کے بارے میں ان کا معیار بہت بلند ہو چکا تھا اور یہ نظمیں اُس معیار پر پوری نہیں اُترتی تھیں۔ بندش اور اسلوب بیان کے سلسلے میں وہ بڑے ہی سخت تھے۔ علامہ صرف انہیں نظموں کو محفوظ رکھنے پر رضامند تھے جو تعلیم و تربیت کے لحاظ سے انسانیت کیلئے مفید تھیں۔ انجمن کشمیری مسلمانان لاہور کا پہلا جلسہ ۱۸۹۶ء میں منعقد ہوا۔ اقبال نے اس جلسے میں ایک نظم پڑھی جس میں اپنے آپ کو کشمیری قوم سے وابستہ کیا بعد میں اس نظم کو خذف کر دیا کیونکہ اس سے علاقائیت کی بو آتی تھی۔ اِسی طرح دو اور نظمیں ''عیشِ جوانی'' اور ''ہم نچوڑیں گے دامن'' کو بھی خذف کیا گیا کیونکہ ان نظموں میں جنسی رنگ غالب تھا۔ اقبال نے اپنی مشہور نظم نالۂ یتیم کو بھی منسوخ قرار دیا کیونکہ اس نظم سے وعظ و خطابت سے بو آتی تھی۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں کہ فنی اعتبار سے مجھے نالۂ یتیم میں کوئی سقم دکھائی نہیں دیتا اس کے ترک کی وجہ اس کا موضوع ہو سکتا ہے۔ [۵۲]

حمایت اسلام کے جلسوں میں پڑھی جانے والی نظمیں چونکہ فرمائشی تھیں اسلئے ترک کر دی گئیں اسی طرح ملکہ وکٹوریہ کی تعریف میں لکھی جانے والی نظم منسوخ قرار دی گئی۔ جو نظمیں اہل اقتدار کی مدح میں لکھی گئی تھیں وہ بھی ترک کر دی گئیں۔ پرائیویٹ نوعیت کی نظموں کو بھی خذف کیا گیا اسی طرح وہ ابتدائی غزلیں جو داغ دہلوی کے رنگ میں کہی گئی تھیں خارج کر دی

گئیں۔

علامہ اقبال کی منظومات کے ساتھ ساتھ وسیع پیمانے پر غزلیات میں بھی ترمیمیں ہوئیں۔ بانگ درا سے متعلق جملہ ترمیمات ومخذوفات واضح ہیں بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی غزلیات میں کیا کیا ترامیم ہوئیں ان کا سراغ نہ مِل سکا یہ بھی ممکن ہے کہ ترامیم نہ ہوئی ہوں اگر ہوئی ہوں تو وہ شاعری ترمیم سے پہلے شائع ہوئی ہو اِس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ ایک شعر کے متعلق اتنا معلوم ہے کہ جب اقبال نے اپنی غزل

اپنی جولان گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب وگِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

کہی تو وہ شعر اِس میں شامل تھا اور جب بالِ جبریل شائع ہوئی تو وہ شعر اِس غزل میں نہیں تھا اور وہ شعر یہ ہے۔

عرصۂ محشر میں میری خوب رسوائی ہوئی
داورِ محشر کو اپنا رازداں سمجھا تھا میں (۵۳)

سب سے زیادہ ترمیمات نظم جوابِ شکوہ میں ہوئی ہیں۔لیکن اِس نظم میں ترمیمات سے زیادہ اہم اشعار کی ترتیب میں تبدیلی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حسنِ بیان کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے۔اکتوبر ۱۹۱۲ء کے مخزن میں شہیدانِ طرابلس کے عنوان سے ایک نظم شائع ہوئی تھی جو بعد میں بانگِ درا میں حضور رسالتماب میں کے عنوان سے چھپی۔اقبال کی شاعری کو سمجھنے کیلئے ان کی اصلاحات ،ترمیمات ،مخذوفات ،متروکات اور باقیات کا مطالعہ انتہائی مفید ہے۔

حوالہ جات

۱۔ دستورالاصلاح سیماب اکبرآبادی دی بک کارپوریشن آرام باغ روڈ کراچی، صفحہ ۳۵
۲۔ تحقیق کا فن، مصنف ڈاکٹر گیان چند، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، طبع اول ۱۹۹۴ء، صفحہ ۲۱۷
۳۔ باقیاتِ اقبال، مصنف سید عبدالواحد معینی مجلسِ اقبال کراچی، طبع اول، ۱۹۵۳ء، صفحہ ۴۱۵
۴۔ اقبال کے اساتذہ، مصنف عبدالکریم ہاہیرا یجوکیشن اسلام آباد، صفحہ ۱۵
۵۔ اقبال کا فن، مرتب گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلیکیشنز ہاؤس دہلی، ۱۹۸۳ء، صفحہ ۱۳۳
۶۔ ماہوار گلدستہ زبان دہلی، شمارہ ستمبر، اکتوبر، نومبر ۱۸۹۳ء
۷۔ کلیات باقیات شعرِ اقبال، مصنف ڈاکٹر صابر کلوروی، اقبال اکیڈمی لاہور، ۲۰۰۴، صفحہ ۷
۸۔ مکاتیبِ اقبال، مرتب عبداللہ قریشی، خط بنام گرامی صفحہ ۴۷،
۹۔ زندہ رود، مصنف جاوید اقبال، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور، صفحہ ۶۹
۱۰۔ رسالہ مخزن لاہور، جون ۱۹۰۷ء، مخزونہ سنٹرل لائبریری پشاور یونیورسٹی، میرولی اللہ ایبٹ آبادی پورشن
۱۱۔ بیاض اقبال ہفتم، مخزونہ، ایوانِ اقبال لاہور، AIM/1977/213، صفحہ ۲۴
۱۲۔ اقبال کی لغوی اور لسانی بحثیں، مصنف پروفیسر لیاقت علی چوہدری، اسد بشارت پبلیکشنز، وزیرآباد، صفحہ ۲۲۷
۱۳۔ ضربِ کلیم، مسودہ اقبال میوزیم لاہور، AIM/1977/213، صفحہ ۲۰
۱۴۔ رسالہ مخزن لاہور، اپریل ۱۹۰۱ء
۱۵۔ کلیات باقیات شعرِ اقبال، از صابر کلوروی، صفحہ ۱۶
۱۶۔ ابتدائی کلامِ اقبال، مصنف ڈاکٹر گیان چند، اُردو ریسرچ سنٹر حیدرآباد، انڈیا، صفحہ ۲۲

۱۷۔ کلیاتِ اقبال اردو، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور ۱۹۷۳ء، صفحہ ۲۲۸

۱۸۔ مسودہ بالِ جبریل، مخزونہ ایوانِ اقبال لاہور، AIM/1977/200

۱۹۔ کلیات اقبال اردو، صفحہ ۳۱۲

۲۰۔ بالِ جبریل، بیاضِ اقبال پنجم، ایوانِ اقبال لاہور، AIM/1977/1904، صفحہ ۱۸

۲۱۔ اصلاحاتِ اقبال، مصنف بشیر الحق دسنوی، مکتبہء دین و دانش پٹنہ، انڈیا، ۲۰۰۰ء، صفحہ ۱۲

۲۲۔ بیاضِ اقبال، منتشر اوراق، مخزونہ آر۔۲۲، ڈاکٹر صابر کلوروی کی ذاتی لائبریری پشاور یونیورسٹی

۲۳۔ بانگِ درا، صفحہ ۱۷۳،

۲۴۔ بیاض اقبال، صفحہ ۳۴

۲۵۔ بانگِ درا صفحہ ۱۸۳

۲۶۔ بیاض دوم، صفحہ ۱۵

۲۷۔ بالِ جبریل، صفحہ ۱۱۹

۲۸۔ بیاض پنجم صفحہ ۵،

۲۹۔ بانگِ درا، صفحہ ۵۰

۳۰۔ کلیاتِ اقبال، رزاق، از مولوی بدالرزاق حیدرآباد دکن، ۱۹۲۴ء، صفحہ ۱۴۳

۳۱۔ اقبال کی لغوی اور لسانی بحثیں، صفحہ ۲۴۹

۳۲۔ بیاضِ اعجاز، مصنف شیخ اعجاز احمد، مخزونہ اُردو نگر قلندر آباد ایبٹ آباد

۳۳۔ خدنگِ نظر لکھنوٴ، ۱۹۰۲ء، بیاض اعجاز صفحہ ۲۶۳

۳۴۔ اقبال کی لغوی اور لسانی بحثیں، صفحہ ۲۷۸

۳۵۔ مخزن فروری ۱۹۰۷ء

۳۶۔ بیاض اقبال ہشتم، AIM/1977/103، صفحہ ۲۶

۳۷۔ اقبال کی لغوی اور لسانی بحثیں، صفحہ ۲۷۰

۳۸۔ اقبال کا فن، مرتبہ گوپی چند نارنگ، مضمون از جگت ناتھ آزاد، صفحہ ۱۳۴

۳۹۔ ایضاً، صفحہ ۱۳۹

۴۰۔ بیاض اعجاز، صفحہ ۲۶۳

۴۱۔ ابتدائی کلامِ اقبال، صفحہ ۱۹۱

۴۲۔ اقبال کا نظامِ فن، مصنف عبدالمغنی، اقبال اکیڈمی لاہور، صفحہ ۱۵۵

۴۳۔ رسالہ مخزن، مارچ ۱۹۰۴ء

۴۴۔ بیاض اقبال اول، اقبال میوزیم لاہور، AIM/1977/219، صفحہ ۱۴

۴۵۔ مسودہ بالِ جبریل صفحہ ۱۰۴

۴۶۔ بیاضِ اقبال، بالِ جبریل پنجم، صفحہ ۱۲۴

۴۷۔ بیاضِ اقبال منتشر اوراق، صفحہ ندارد

۴۸۔ ضربِ کلیم، بیاض اقبال ہفتم، ایوانِ اقبال لاہور، صفحہ ۱۱

۴۹۔ بیاض صفحہ ۲۶

۵۰۔ ایضاً صفحہ ۱۸

۵۱۔ اقبال کا فن، مرتبہ گوپی چند نارنگ، صفحہ ۱۶۰

۵۲۔ ابتدائی کلام اِقبال، مصنف ڈاکٹر گیان چند، صفحہ ۲۰

۵۳۔ اقبال کا فن، مرتب گوپی چند نارنگ، صفحہ ۱۶۰

کتابیات

۱۔ ابتدائی کلامِ اقبال، مصنف ڈاکٹر گیان چند، اُردو ریسرچ سنٹر، حیدرآباد انڈیا، ۱۹۸۸ء

۲۔ اقبال کی لغوی اور لسانی بحثیں، مصنف پروفیسر لیاقت علی چوہدری، اسد بشارت پبلیکشنز

۳۔ اقبال کا فن، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلیکشنز ہاؤس دہلی، ۱۹۸۳ء

۴۔ اقبال کا نظامِ فن، مصنف عبدالمغنی، اقبال اکیڈمی لاہور، ۱۹۸۵ء

۵۔ اقبال بحیثیتِ شاعر، مصنف رفیع الدین ہاشمی مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء

۶۔ اوزانِ اقبال، حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ پبلشرز، سنِ اشاعت ندارد

۷۔ اصلاحاتِ اقبال، مصنف بشیرالحق دسنوی، مکتبہ دین ودانش پٹنہ انڈیا، ۲۰۰۰ء

۸۔ بیاضِ اقبال (ارمغانِ حجاز)، ۱۰۳/۷۷/۱۹۷۷ء-AIM، مخزونہ اقبال اکیڈمی لاہور

۹۔ بیاضِ اقبال، بانگِ درا، ۲۱۳/۷۷/۱۹۷۷ء-AIM، مخزونہ اقبال میوزیم لاہور

۱۰۔ بیاضِ اقبال (ضربِ کلیم) ۲۰۹/۷۷/۱۹۷۷ء-AIM، مخزونہ اقبال اکیڈمی لاہور

۱۱۔ بیاضِ اعجاز، مصنف شیخ اعجاز احمد، مخزونہ ڈاکٹر صابر کلوروی کتب خانہ، اردونگر، قلندرآباد ایبٹ آباد

۱۲۔ فنون لاہور، اقبال نمبر، ۷۷ ۱۹ء

۱۳۔ کلیاتِ اقبال، مصنف مولوی عبدالرزاق، حیدرآباد دکن ۱۹۲۴ء

۱۴۔ کلیاتِ اقبال اُردو، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۷۳ء

۱۵۔ کلیات باقیاتِ شعرِ اقبال، مصنف، ڈاکٹر صابر کلوروی، اقبال اکیڈمی لاہور، ۲۰۰۴ء

۱۶۔ مسودہ بالِ جبریل، ۲۰۰/۷۷/۱۹۷۷ء-AIM، اقبال اکیڈمی لاہور

۱۷۔ مخزن مدیر شیخ عبدالقادر، اپریل ۱۹۰۱ء تا ۱۹۱۶ء، پوری فائل مخزونہ سنٹرل لائبریری پشاور یونیورسٹی

۱۸۔ نقوش اقبال نمبر ۷۷ ۱۹ء

محمد پرویش شاہین

ڈوماکی

Pakistan is a multilingual country. It has been a centre of many old languages. "Doma" is a language which has a small number of speakers and a few persons know it. There is an introduction of this language in this article.

ملک کا انتہائی شمالی حصہ، جو کہ بہت سے علاقوں کا مجموعہ ہے اس لیے کہ اس کو شمالی علاقہ جات (Northern Areas) کا نام دیا گیا ہے، جو پرانی کتابوں میں دردستان، بولر اور بلورستان کے نام سے مشہور رہا ہے۔ اور جسے دنیا کے قدیم مورّخین اور جغرافیہ نویسوں نے درد، درادا، داد یکی اور دیدائی کا نام بھی دیا ہے۔

ویسے تو شمالی علاقہ جات اور قدیم دردستان میں وادیٔ سوات، وادیٔ بونیر، وادیٔ دیر، وادیٔ باجوڑ، وادیٔ چترال اور وادیٔ کوہستان بھی شامل رہا ہے، یہاں تک کہ اس میں کشمیر کا علاقہ بھی شامل تھا اور ان سب نے مل کر دردستان کا نام پایا تھا، لیکن موجودہ وقت میں شمالی علاقہ جات میں گوجال، ہنزہ، نگر، گلگت، چلاس، استور، داریل، تانگیر، یاسین، گوپھس، غذر، پھنڈر، پونیال، شندور اور بلتستان کے ہندی، سکردو، کیرس، خپلو اور کرمنگ کے وسیع وعریض علاقے شامل ہیں جن کی کشمیر اور صوبہ سرحد سے ایک جداگانہ سیاسی اور انتظامی تقسیم ہے۔

جغرافیائی طور پر یہ خطہ بڑا عجیب وغریب ہے، اور ملک عزیز کے لیے اس کی جغرافیائی پوزیشن بڑی اہمیت کی حامل ہے، کیونکہ یہ خطہ دو عظیم طاقتوں اور ملکوں روس اور بھارت کو ایک طرف جدا کرتا ہے تو دوسری طرف یہ علاقہ پاکستان، چین اور افغانستان کو آپس میں ملاتا ہے۔

ان علاقہ جات کا کُل رقبہ اندازاً پچاس ہزار مربع میل اور کل آبادی ۱۹۸۱ء کی مردم شماری کے مطابق چھ لاکھ نفوس پر مشتمل ہے۔ یہ علاقے اپنے فطری حسن، سیاحتی مقامات، وافر پھل پھول، دریا، جنگل، جنگلی حیات، سنگلاخ چٹانوں، طویل وعریض گلیشیئروں، میدانوں، صحراؤں، وادیوں، درّوں اور عظیم سلسلہ ہائے کوہ اور وافر معدنیات کے لیے دنیا بھر میں مشہور ومعروف ہیں۔ یہاں دنیا کے تین عظیم سلسلہ ہائے کوہ بھی کوہ ہندوکش، کوہ قراقرم اور کوہ ہمالیہ مل جاتے ہیں۔ دنیا کا مشہور پامیر، جسے دنیا کی چھت یا بام بھی کہتے ہیں، ان علاقوں کے انتہائی شمال میں واقع ہے۔ یہاں کی مشہور زمانہ بلند وبالا چوٹیاں؛ راکاپوشی، دوبانی، نانگا پربت اور کے ٹو بھی یہیں پر واقع ہیں۔ یہاں کے بے شمار اور طویل وعریض گلیشیئرز، جن میں سیاچن، باتورہ، بتوا اور ہیسپر بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں۔

یہ دروں اور جھیلوں کی سرزمین بھی ہے، جن میں بے شمار درّے اور جھیلیں واقع ہیں، جن میں درکوٹ ارشاد، کِلِلک، متکہ خنجراب اور شمشال کے درّے زیادہ مشہور ہیں، جبکہ جھیلوں میں ست پرا، کچورا، شندور، گوپس اور یاسین زیادہ اہمیت اور شہرت رکھتی ہیں۔ چونکہ ان علاقوں میں قابلِ کاشت اراضی کی سخت کمیابی ہے، لیکن یہاں کے وافر پھل نے اس کمی کو کسی حد تک کم کر لیا ہے۔ یہاں کے سیب، خوبانی، آلوچہ، آلو بخارہ، انجیر، انگور، گلاس، چیری، بادام، انار اور شہتوت زیادہ میٹھے اور لذیذ ہوتے ہیں۔ جو لوگ تازہ بھی کھاتے ہیں، بیچتے بھی ہیں اور سردیوں کے لیے سکھا کر رکھ بھی لیتے ہیں۔

یہاں کے میٹھے اور تازہ پانی کے بہتے اور بھرے دریا بھی یہاں کی رونق، خوبصورتی اور معاشی ترقی میں بڑا رول ادا کرتے ہیں۔ دریاؤں میں اباسین (Father Indus) یا دریائے سندھ، دریائے شوک، دریائے ست پرا، دریائے ہنزہ اور دریائے گلگت قابلِ ستائش ہیں۔

موسم

موسم اور آب و ہوا کے لحاظ سے کچھ عجیب وغریب خطہ ہے، کیونکہ علاقہ خشک اور بارش کم ہوتی رہتی ہے۔ اور یہ خطہ مون سون کے خطے سے باہر بھی واقع ہے۔ موسم عموماً گرمیوں میں متعدل اور سردیوں میں سخت سرد رہتا ہے، اور سردیوں میں سخت برفباری بھی ہوتی رہتی ہے۔

مواصلات

مواصلات کے لحاظ سے یہ علاقے اب کافی آگے جا چکے ہیں۔ دنیا کا آٹھواں عجوبہ شاہراہِ ریشم اس کے سینے پر سے گزر کر چین اور روس میں داخل ہو جاتی ہے۔ تمام بڑے بڑے علاقوں اور شہروں تک سڑکیں پہنچائی گئی ہیں۔ سڑکوں کے علاوہ گلگت، سکردو وغیرہ کے لیے ہوائی سروس بھی موجود ہے۔

مذہب

اگرچہ آج اکثریتی آبادی کا مذہب اسلام ہے، لیکن قدیم وقتوں میں یا اسلام کے یہاں پھیلنے، جو کہ چودھویں صدی کے بعد یہاں پھیلا ہے، سے پہلے یہاں لوگ مختلف مذاہب مثلاً اصنام پرستی، حیوان پرستی، کوہ پرستی، ناگ پرستی، بھوت پریت، ہندومت، زرتشت مت اور خصوصاً بون مت اور بدھ مت کے پیروکار تھے جو کہ ان علاقوں میں موجود نقش ونگار، آثار اور مختلف قسم کے ہزارہا کتبات سے عیاں ہیں۔

لسانی جائزہ

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ قدیم وقتوں میں ان علاقوں کو دادیکا یا دردستان اور یہاں کے لوگوں کو مشترک نام درد (Dard) دیا گیا تھا، یہی وجہ ہے کہ قدیم وقتوں میں ان کی مجموعی زبان کو دردی (Dardic) اور پیشاچی یا پساچہ (Pisacha) کا نام دیا گیا تھا۔ چونکہ یہ علاقہ ایک بہترین پناہ گاہ رہا ہے، اس لیے لوگ مختلف علاقوں اور زمینوں سے پناہ کی خاطر یہاں آ آ کر آباد ہو گئے۔ یا تو مقامی آبادی کو ختم کر لیا گیا یا کسی اور نا معلوم جگہ کو بھگایا گیا یا وہ مقامی آبادی اور یہ موجودہ لوگ آپس میں ایسے گھل مل گئے کہ اب قدیم لوگوں کی کوئی الگ شناخت باقی نہیں رہی۔ نہ پرانے وقتوں میں یہ لوگ ایک نسل اور ایک زبان کے لوگ تھے، اور نہ آج ہیں۔ کیونکہ یہاں بہت سی زبانیں بولی جاتی ہیں اور بہت سی قومیتیں آپس میں شیر وشکر رہ رہی ہیں۔ (۱)

وادئ ہنزہ

وادئ ہنزہ، جو اپنے فطری حسن، پاک وصاف ماحول، امن پسند، مہذب، انسان دوست، کھرے، سیدھے سادے باسیوں کے لیے مشہور ہے اور جو حسن، لطافت اور فطری حسن کے لحاظ سے شمالی علاقہ جات کے حسن کے ماتھے کا درخشاں جھومر ہے، آج کی نشست میں ہم اس بے پناہ حسن کی وادی کی ایک ایسی زبان کا کچھ جائزہ پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہے ہیں جو کہ ہر لحاظ سے ایک خاص اور الگ تھلگ قبیلہ ڈوم کی زبان ڈوماکی ہے۔

وادئ ہنزہ کی زبانیں

وادئ ہنزہ اگرچہ ایک چھوٹا سا علاقہ ہے، لیکن اس میں مختلف زبانیں بولی جاتی ہیں، جن میں بروشسکی (Burushaski)، واخی (Wakhi)، شنا (Shina)، ڈوماکی (Domaaki) اور کاشغری (Kashghari)

زبانیں بولی جاتی ہیں۔

ڈوماکی

ہنزہ (Hunza) وادی میں بولی جانے والی یہ زبان صرف ہنزہ تک محدود نہیں ہے، بلکہ ہنزہ کے علاوہ یہ زبان گوجال (Gojal)، نگر (Nagar)، شش کٹ (Shish Kit)، یاسین (Yasin)، پونیال (Ponial)، ڈومیال (Domial) وغیرہ میں بولی جاتی ہے۔اور ہوسکتا ہے کہ یہ زبان قدیم ریاست داریل اور قدیم ریاست تانگیر یں اور چلاس کے وسیع وعریض مضافات میں کہیں بولی جاتی ہو،اس طرح ان کا ایک مجموعی گاؤں وادیٔ سکردو میں ست پرا جھیل کے اوپر واقع ہے۔لیکن چونکہ میں تاحال ان مقامات میں کام نہیں کرسکا ہوں، اس لیے بے یقینی طور پر کچھ عرض کرنا مشکل ہے۔

بولنے والوں کی تعداد

جس طرح کہ چترال میں ۱۵ زبانیں بولنے والوں کی صحیح مردم شماری معلوم نہیں، بلکہ مختلف لکھاریوں کے اندازے کے مطابق مختلف ہی رہی ہے، اس طرح ان ڈوموں کی آبادی کا بھی صحیح اعداد وشمار معلوم نہیں اور کچھ پرانی بدقسمتی آج تک اس ملک میں موجود ہے کہ نچلے ہوئے طبقات کی تعداد کو بہت کم ہی ظاہر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی ان کی آبادی ۲۰ ہزار، کوئی دس ہزار وغیرہ بتاتے ہیں۔ایک بات کسی حد تک درست معلوم ہوتی ہے کہ صرف وادیٔ ہنزہ کے ایک علاقہ، جو کہ ان کا گڑھ ہے، جسے مومن آباد کہا جاتا ہے، میں ان کی آبادی تقریباً دو ہزار ہے۔

زبان کے نام

چونکہ یہ پیشہ ور لوگوں ڈوموں کی زبان ہے، اس لیے زیادہ تر باہر کے لوگ اسے ڈوم کی (Domaki) اور اپنے لوگ ڈوم خی اور گوم خی کہتے ہیں، حالانکہ زبان پیشوں کی وجہ تسمیہ کی محتاج نہیں ہوتی، ہاں پیشہ وروں کی وجہ سے اصطلاحات وجود میں آتی ہیں۔کل تو یہ لوگ ڈوم تھے، اس لیے ان کی زبان ڈوم کی کہلائی، لیکن آج تو انہوں نے ڈوم والا پیشہ چھوڑ دیا ہے تو ان کی زبان کیا کہلائے گی؟ جس طرح کہ انگریزوں کے عہد سے ایک غلط نام ''کافری زبان'' (Kafir Language) مشہور ہو گیا ہے جو آج تک عام لوگ کیا، ماہرین لسانیات بھی استعمال کرتے رہتے ہیں، حالانکہ وہ لوگ تو اب مشرف بہ اسلام ہو چکے ہیں اور ان کے مرز بوم کا نام کافرستان کے بجائے نورستان کہلایا جاتا ہے۔

تو میرے طور پر پہلی بار ۱۹۳۹ء میں ڈاکٹر ڈی.ایل.آر لوریمر نے اس زبان کو ڈوماکی (Dumaki) کا نام دیا۔ان کے بعد یہ زبان مختلف ناموں سے مشہور رہی ہے جو اکثر پڑھنے والوں کو مغالطہ میں بھی ڈالتے ہیں:

Domaki / Domaaki / Dumaki / Doma / Beltum / Briki / Domkhi / Domki / Mominabadi / Momin Abati / Beriski

ان کے علاوہ اس کو ڈومکی باش (Dumaki Bash)، ڈومنج باش (Domenge Bash)، بیری شاسکی (Berishaski)، جپسی (Gypsy)، جاٹ (Jat)، ڈوبی (Dobi)، ڈوم خی (Domkhi)، ٹوماخی (Tomakhi)، دمکی، ڈومکی، رومانی (Romani)۔

حروفِ تہجی

تاحال کسی بھی محقق کی طرف سے اس زبان کے رسم الخط کے بارے میں کچھ بھی نہیں آیا ہے، جو جدید صوتیات کی روشنی میں لکھا گیا ہو۔اگرچہ ڈاکٹر لٹنر پہلے پہلے عالم تھے جنہوں نے اس زبان پر تحریری اور بھرپور کام کیا تھا۔اگرچہ ایک طرف وہ خود ایک اچھے ماہر صوتیات نہیں تھے اور دوسری طرف آج سے ڈیڑھ صدی قبل علم صوتیات نے آج کے دور کی طرح ترقی نہیں کی تھی، اس لیے انہوں نے اپنا کام رومن خط میں کرڈالا تھا۔ان کے بعد ایک دو حضرات نے اپنا کام .I.P.A میں کیا تھا، جو ہر

کسی کے پڑھنے کا کام نہیں ہے۔ چونکہ میرے سامنے اُردو خط کا کوئی نمونہ نہیں اور دوسرے یہ کہ میں بھی ماہر صوتیات نہیں ہوں، لیکن اس کے باوجود میرا کام اس بارے میں اوّلین کام ہے جو میں عربی، فارسی خط میں کر رہا ہوں۔ جہاں تک ان جیسی غیر تحریری زبانوں پر کام کا تعلق ہے تو اس کام کے لیے ایک بہترین اور ماہر فونولوجسٹ کی ضرورت ہوتی ہے جو اس زبان کی تمام آوازوں اور صوتیات کی اصل جڑ تک پہنچ سکے، اس لیے میرے کام میں صوتیات کے حوالے سے بڑا جھول ہوگا۔ چونکہ یہ زبان ایک خالص انڈو آرین زبان ہے، اس لیے میں نے دیگر ہندی زبانوں کے خط کی روشنی میں اپنا کام کر ڈالا۔ یہ بات ممکنات میں سے ہے کہ میں ان کی اصلی آوازوں کی تہہ تک نہ پہنچ چکا ہوں، دوسرے یہ کہ ایک خاص قسم کا رسم الخط ہر دوسری زبان کے لیے موزوں بھی نہیں گنا جا سکتا۔ پھر بھی جو بہت تھوڑی کوشش کی ہے، وہ قارئین کی نذر کر رہا ہوں۔

میرا یہ مضمون جسے میں خود نامکمل سمجھتا ہوں، کیونکہ جو کچھ میں زبانوں کے بارے میں اور زبان بولنے والوں کے رسم و رواج کے بارے میں اکٹھا کر لیا کرتا ہوں، وہ اس بار میں نہ کر سکا (کیونکہ پیسے ختم ہو گئے اور میں کام ادھورا چھوڑ کر واپس چلا آیا)۔ مئی-جون ۲۰۰۹ء میں ایک بار پھر حسین اور صحت بخش وادیوں میں جانے کا پروگرام ہے۔ امید ہے کچھ اچھا مواد حاصل کر سکوں گا، کیونکہ رسم و رواج کے بغیر اور ان سے ان کے قدیم وطن، ان کی نسل اور خصوصاً خواتین کے رسم و رواج اور ان کے روزمرہ کام کاج میں ان کے کردار جاننے کے بغیر، میں زبان پر کیے ہوئے کام کو اُدھورا سمجھتا ہوں۔

آوازیں

اس لیے حروفِ تہجی وہی استعمال کیے گئے ہیں جو عام اُردو لکھت پڑھت میں استعمال کیے جاتے ہیں، البتہ ایک دو آوازیں پشتو جیسی ہیں اور ایک آواز (ن) (نوٹ) وہ تو پشتو کے علاوہ پنجابی، سرائیکی اور سندھی... میں بھی زیرِ استعمال ہے۔ یے ی (ے۔ی) کی آواز کو کبھی کھینچتے ہیں اور کبھی بہت زیادہ زور دیتے ہیں۔ ځ (زے) کی آواز بالکل پشتو جیسے ادا کرتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا کہ میں نے اُردو خط کو سامنے رکھ کر کام چلایا ہے، لیکن اس زبان میں اُردو زبان کی نسبت Nasal Sounds زیادہ ہیں، حالانکہ یہ زبان میں اُردو کی طرح ایک ہندی زبان ہے۔ یا تو اس پر دراوڑی زبان کا زیادہ اثر دکھائی دیتا ہے، یا اس پر قدیم شیاچہ زبان کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے۔ ایک اور بات بھی ہو سکتی ہے کہ عرصہ دراز سے یہ ''دادی'' زبانوں کے گھیرے میں ہے تو اس وجہ سے بھی یہ غنائی آوازوں کی بھرمار رہی، لیکن یہ پیچیدہ مسئلہ ہے، جارج بدرس صاحب جیسے ماہر صوتیات کے لیے چھوڑ کے آگے بڑھ رہے ہیں۔

زبان (ڈوماکی) کی خصوصیات

اکثر زبانوں میں مصدر کی شناخت کے لیے کوئی ایک آواز اور اس کے لیے کوئی ایک حرف استعمال کیا جاتا ہے:

۱۔ جو اس کی پہچان بن جاتا ہے۔ مثلاً اُردو میں نا (ن)، فارسی میں (ن)، پشتو میں (ل) وغیرہ۔ اس طرح ڈوماکی میں بھی یہ علامت آواز (نا) ہی ہے۔ مثلاً مُونی نا، گرمنانا، بی شینا وغیرہ۔

۲۔ اس زبان میں بے جان چیزوں کے مذکر مؤنث پائے جاتے ہیں۔

۳۔ اس زبان میں اسم فاعل ایک قاعدہ کے تحت بنتے ہیں۔

۴۔ گردانیں باقاعدہ ہیں۔

۵۔ ڈوماکی کی اضافی ترکیب ہندی زبانوں کی طرح ہے، نہ کہ فارسی گروپ کی طرح۔ یعنی کہ مضاف الیہ مضاف سے پہلے آتا ہے۔ مثلاً ''می نوم مولا مدد چھا'' (میرا نام مولا مدد ہے)۔

۶۔ صفت موصوف سے پہلے آتی ہے۔ مثلاً ''ہے جُو ناجُو ٹوک چھا'' (یہ چھوٹا لڑکا ہے)۔

دیگر زبانوں کے اثرات

دنیا کی اکثر زبانوں پر یا تو اپنے قدیم خاندانوں کی زبانوں کا کچھ نہ کچھ اثر رہتا ہے، اور یا موجودہ آس پاس کی پڑوسی زبانوں کے اثرات پڑ جاتے ہیں، جن میں مذہبی اثرات، سیاسی اثرات، معاشی اثرات، تجارتی لین دین، رشتے ناطے وغیرہ کے اثرات شامل ہوتے ہیں۔ چونکہ ان لوگوں کی موجودہ علاقوں میں ہجرت بڑی دور کی معلوم ہوتی ہے، اس لیے اس پر مرکزی ہند کی زبانوں کے اثرات کے علاوہ ہجرت کے دوران اور جگہ جگہ قیام کی وجہ سے متعلقہ زبانوں کے فرہنگی اثرات بھی موجود ہیں، جبکہ آج کے موجودہ علاقوں میں پڑوسی زبانوں بروشسکی، واخی، شینا، پشتو اور اُردو کے فرہنگی اثرات بھی موجود ہیں۔

چونکہ یہ لوگ مختلف پیشوں سے وابستہ لوگ ہیں، اس لیے ان کا واسطہ ہر قسم کے لوگوں، معاشروں اور زبان بولنے والوں سے پڑتا ہے، اس لیے ان کی زبان میں دیگر زبانوں کے الفاظ دھڑا دھڑ شامل ہوتے جاتے ہیں۔

لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ اگر ان کے رسم و رواج اور زندگی سے تعلق رکھنے والی دیگر باتوں پر تحقیق کی جاتی تو بہت کچھ سامنے آ جاتا، کیونکہ یہ پھول بھرے لطیفے، پہیلیاں، لوریاں، ضرب الامثال، اقوال، کہاوتیں، اصطلاحات وغیرہ پیشہ ور لوگوں کی دین ہے۔ اور میری نظر میں ان اہم چیزوں سے کسی معاشرہ کے جاننے اور ان کی اندرونی زندگی کی تہہ تک پہنچنے کا ایک اہم اور کامیاب ذریعہ ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ اکثر اخبارات، رسالے اور کتابیں زبان کے ایک اہم اور بہت گہرے جز کو ''فحش'' کا نام دے کر نظر انداز کر جاتے ہیں۔ اس لیے ہم بھی مجبوراً اس قسم کا کام رسائل کو نہیں بھیجتے، ورنہ میں جہاں بھی ان زبانوں پر کام کرتا ہوں تو وہیں پر جنسی الفاظ، جنسی افعال اور جنسی اعضاء کے نام پر مواد جمع کرتا رہتا ہوں۔ ساتھ ساتھ ان کی دعاؤں، بددعاؤں اور خصوصاً گالیوں کے نمونے اکٹھا کر ہی لیتا ہوں۔ کیونکہ کوئی بھی سوسائٹی یہ چیزیں دوسرے لوگوں اور زبانوں سے نہیں لیتے، بلکہ یہ ان کے اپنے گھر، ماحول اور معاشرے کا اصلی مال ہوتا ہے اور یہیں سے زبان کے اصلی روپ، رنگ، وسعت اور معاشرتی اقدار کا بخوبی پتہ چل جاتا ہے۔ اس بارے میں یورپ اور امریکہ کے رسائل کے ساتھ کچھ خط و کتابت ہوتی ہے اور ان کی طرف سے بڑی Well Come ہے۔

بولنے والوں کے نام

جس طرح کہ ان کی زبان کو بہت سے نام دیے گئے ہیں، اس طرح اس زبان کے بولنے والوں کو بھی مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے۔ زیادہ طور یہ لوگ اپنے آپ کو ڈوم (Dom)، جس کی جمع ڈوما (Doma) ہے، کہتے ہیں۔ جبکہ ان کے آس پاس اور شیر و شکر رہنے والے ہنزہ کے باقی لوگ ان کو بیروٹس (Berits)، جس کی جمع بیروچو (Bericho) ہے، کہتے ہیں۔ یہ لوگ خود اپنی زبان کو ڈوما کی باش کہتے ہیں، جبکہ ہنزہ کے دیگر لوگ ان کی زبان کو ڈومیخ باش کہتے ہیں۔

لوریمر بھی کہتے ہیں کہ:

> Bericho is of course the name by which they are generally known in the country.(1)

اپنے مساکن کے نئے نام مومن آباد کی وجہ سے اب یہ لوگ مومن کہلائے جاتے ہیں۔

بولنے والوں کے مسکن کا نام

جس طرح کہ ان کی زبان اور ان کی ذات/نسل کے بہت سے نام ہیں، اس طرح ان کے مساکن اور زاد بوم کے بھی مختلف نام رکھے گئے ہیں۔ اس بارے میں ہنزہ کے ڈوم کہتے ہیں کہ ان کے بزرگ کشمیر سے بلتستان آئے۔ بعد میں ان سے دو آدمی باپ اور بیٹا، جن کے نام دی شل (Dishil) اور مچون (Machun) تھے، اپنے گھر والوں کے ساتھ بھاگ کر بحیثیت پناہ گزیں ہنزہ میں آئے۔ ان میں سے دِی شِل نگر (نگرایات) اور مچون برشیال (Berishal) نامی جگہ ہنزہ میں

آباد ہوئے۔ان کے گھر اس جگہ آباد تھے جہاں میر صاحب ہنزہ نے اپنا گرمائی محل تعمیر کرایا ہےاور یہ جگہ The Berich Khan (بیرچ کھان) کہلاتی ہے۔جس کا معنی ہے، The Dom Village۔اس طرح ان کے قول کے مطابق ان کے گاؤں کا نام بیرچ (Berich) ٹھہرا۔ (۲)

یعنی ان کے مساکن کو بیری شل، بیری شال، برشیل، شوٹو، بروچہ اور ڈومیال کہا جاتا ہے، جس کا مطلب ہے کہ ڈوموں یا سازندوں کے مساکن، لیکن جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ہے کہ اگر یہ لوگ اپنا یہ گانے بجانے کا پیشہ چھوڑ دیں، جس طرح کہ اب تقریباً تقریباً چھوڑ بھی چکے ہیں، تو پھر ان مساکن کو کن ناموں سے یاد کیا جاتا ہے؟

آج کل ان کے دو بڑے گاؤں، جو کہ ایک ریاست نگر میں اور ایک ریاست ہنزہ میں واقع ہے، کے نام آنجناب آغا خان صاحب نے مومن آباد رکھ دیے ہیں، اس لیے آج کل ان کو مومن، ان کی زبان میں مومن ابادی اور ان کے مساکن کو مومن آباد کہا جاتا ہے۔

قدیم وطن

یہ ڈوم لوگ جو آج کل قدیم ہنزہ ریاست میں مقیم ہیں، اور جو ہمارا آج کا موضوع ہے، ان کے قدیم وطن، ہجرت اور موجودہ علاقوں میں آمد کے بارے میں کچھ مختلف آرا موجود ہیں، جو ہم مختصراً کچھ یوں پیش کرتے ہیں:

ڈوموں کی رائے

ہنزہ کے ڈوم کہتے ہیں کہ ان کے بزرگ کشمیر سے بلتستان آئے، بعد میں ان سے دو آدمی باپ اور بیٹا، جن کے نام دی شل (Dishil) اور مچون (Machun) تھے، اپنے گھر والوں کے ساتھ بھاگ کر بحیثیت پناہ گیر ہنزہ میں آئے۔دی شل نگر میں اور مچون برشیال نامی جگہ ہنزہ میں آباد ہوئے۔ان کے گھر اس جگہ آباد تھے جہاں اب میر صاحب ہنزہ نے اپنا گرمائی محل تعمیر کر لیا ہے۔اور یہ جگہ برچ کھان (The Berch Khan) یعنی ڈوموں کا گاؤں (The Dom Village) کے نام سے منسوب ہے۔یہ لوگ ہنزہ میں ۲۰۰ اور ۳۰۰ سال سے آباد ہیں۔ (۳)

وہ اپنا ایک اور واقعہ بیان کرتا ہے کہ برچہ اموسنگھ، جو کہ گنیش (ہنزہ کے قریب) کا وکیل (سرکاری بڑا افسر) تھا، ایک وفد کے سربراہ کے طور بلتستان گیا۔بلتستان کا حکمران ان سے خوش ہوا اور اس سے کہا کہ جو کچھ مانگتے ہو تمہیں دیا جائے گا۔اس نے موسیقار (Usta-dting) مانگے کہ ہنزہ میں موسیقار نہیں تھے، اس لیے یہ ان کو دے دیے گئے۔اور مچون، جو کہ ڈوم کے اجداد میں سے تھا، وہ بھی بلتستان سے آیا۔لیکن کچھ ڈوم چلاس اور استور سے مکپون خاندان کے بڑوں نے سترھویں صدی میں درآماد کر لیے۔ (۴)

سکندر اعظم کی اولاد

شمالی علاقہ جات کے نامور لکھاری پروفیسر عثمان، سر محمد نظم میر آف ہنزہ کے حوالہ سے لکھتے ہیں۔سکندر اعظم نے اپنی مفتوحہ مملکتیں اپنے چار جرنیلوں میں تقسیم کی تھیں۔ان میں سے ایک جرنیل جو نسلاً آرین تھا اور جس کا نام بختار یہ تھا، ترکی میں مقیم ہوا۔اس جرنیل کی فوجیں جب واپس ہو رہی تھیں تو اس کے پانچ سپاہی بیمار ہو کر ہنزہ میں پڑے رہے اور بعد میں وہ یہیں مستقلاً آباد ہوئے۔ان کے نام درج ذیل تھے:

۱۔ خواجہ عرب، جو غلت میں آباد ہوا۔
۲۔ تیتم، بلتت میں آباد ہوا۔
۳۔ خورو، بلتت میں آباد ہوا۔
۴۔ گاگو، تنیش کا باسی تھا۔

۵۔ شین، ہندی کو اپنا گھر بنایا۔

ہنزہ کے تمام لوگ ان پانچ سپاہیوں کی اولاد ہیں۔ پہلے چار سپاہیوں کی اولاد نے آپس میں رشتے ناطے کیے، شین نے لوہار اور چھوٹے موٹے کام کیے اور ڈوم کے نام سے موسوم ہوا۔ (۵)

پروفیسر موصوف ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> میرے خیال میں ڈوم کشمیر سے بلتستان اور پھر گلگت آئے، اور یہ ڈوم اسی نسل کے تھے جو زیریں ہمالیاتی پٹی میں اتر پردیش اور ہماچل پردیش کے متصل علاقوں میں موجود تھے، اور جو کشمیر تک پھیلے ہوئے تھے۔ یہ خانہ بدوش لوگ کسی قدیم دور میں کشمیری سلاطین حملہ آوروں کے جلو میں یہاں آئے۔ (۶)

مقامی اور قدیمی لوگ

ڈوم کی اصلیت کے بارے میں عبدالحمید خاور (مرحوم) ریٹائرڈ آئی.جی.پی شمالی علاقہ جات لکھتے ہیں:

> ازمنۂ قدیم سے یہ قوم (دردستان والے) چار طبقوں میں منقسم رہی ہے: شین، یشکن، کمین اور ڈوم۔ بعض محققین کی رائے ہے کہ یہاں کی قدیم آبادی کمین اور ڈوم لوگوں کی تھی، جس کو انگریزی میں Aboriginese کہتے ہیں۔ بعد میں کسی وقت شمالی درّوں سے ایک نئی قوم حملہ آور ہوتی، یہ یشکن قوم تھی، جنہوں نے قدیم لوگوں کو اپنے زیرِ تسلّط کر لیا اور ایک حکومت کی بنیاد ڈالی۔ (۷)

غلام لوگ

ان کی اصل نسل کے بارے میں میجر جنرل (ر) ایس شاہد حامد کہتے ہیں کہ ڈوما کی بولنے والے لوگ ان بری چُو (Berochas) کی اولاد ہیں جو بلتستان سے جہیز کے طور پر آئے۔ (۸)

پنجاب سے

ریاست ہنزہ کے وزیرِ تعلیم قدرت اللہ بیگ کی تحقیق کچھ یوں ہے، یہ خیال ہے کہ ان ساز بجانے والوں، پریسکی بولنے والوں کے بزرگوں نے یہ زبان وضع کی تھی۔ اس میں شینا، گوجری اور پنجابی زبانوں کے الفاظ پائے جاتے ہیں، جس سے قیاس ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ ان کے آبا و اجداد پنجاب سے شمال کی طرف بلائے گئے ہوں، یا خود ہی تلاش معاش میں وہاں پہنچ گئے ہوں۔ (۹)

غیر آریائی

مشہور عالم ڈریو (Drew) لکھتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو آریوں کی آمد سے پہلے ہندوستان کے اصل باشندے تھے اور آریوں کے تسلّط کے سبب پہاڑوں میں جا چھپے تھے۔ یہ شکل وصورت کے لحاظ سے اوپر کی ذاتوں سے خاصے مختلف ہیں۔ (۱۰)

تبتی ہیں

مشہور عالم لوریمر نے ایک نقل روایت کی ہے کہ کوئی دو سو سال ہوئے ہنزہ کے میر نے بنت کے ایک بادشاہ کی کوئی خدمت انجام دی۔ اس بادشاہ نے خوش ہو کر کہا، جو جی چاہے ہم سے مانگ لو۔ میر ہنزہ نے اس سے نہ کوئی سونا طلب کیا، نہ چاندی اور گھوڑے۔ اس نے کہا، مجھے کچھ کاریگر اور صنعت کار دے دو۔

یہ صنعت کار میر ہنزہ کو دے دیے گئے، کچھ لوہار بھی عطا ہوئے اور میر ہنزہ انہیں ساتھ لے کر یہاں لائے۔ انہیں گزر اوقات کے لیے زمینیں دیں اور رہائش کے لیے مکان۔ (۱۱)

ہندوستانی ہیں

لوریمر کہتے ہیں کہ ڈی.ایل نے بڑی تحقیق کے بعد لکھا ہے کہ یہ زبان سنسکرت کی رشتہ دار ہے اور گلگت کے ڈوم

ہندوستان کے ڈوموں کی نسل سے ہے۔ (۱۲)

عالمی شہرت کے حامل ماہر لسانیات پروفیسر جیرالڈ فوسمین کا کہنا ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ سترھویں یا اٹھارھویں صدی میں ایک چھوٹا پیشہ ور گروپ انڈیا سے ہجرت (کتنے مرحلوں میں) کے بعد ان کو ان جگہوں میں رہنے کی اجازت مل گئی کہ وہ آپس میں شادی اپنی برادری ہی میں کرلیا کریں۔ (۱۳)

پروفیسر عثمان علی کا کہنا ہے، ایسا لگتا ہے کہ خانہ بدوش مغنیوں کا ایک بڑا جھتا راجستھان، پنجاب، ہریانہ یا گجرات کی طرف سے یہاں آکر بس گیا ہو، اور اپنے دائرے بنائے ہوں۔ (۱۴)

کشمیر سے

عالمی شہرت یافتہ ماہر لسانیات جارج بُدرس کا کہنا ہے کہ ڈوموں کی زبان ایک اِنڈو آرین زبان ہے، اور اِنڈو آرین کے سنٹرل گروپ سے تعلق رکھتی ہے، جو کشمیر کے جنوب میں بولی جاتی ہے۔ (۱۵)

گلگت کی طرف سے

ماہر لسانیات ڈاکٹر لوریمر کا کہنا ہے کہ یہ ڈوم لوگ ہنزہ میں گلگت کی طرف سے آئے ہیں بلتستان کی طرف سے نہیں آئے ہیں۔ (۱۶)

قدیمی لوگ ہیں

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا کہ یہ لوگ کوئی ۲۰۰ سال قبل ہنزہ میں پناہ گزینوں کی شکل میں آکر آباد ہوئے۔ لیکن انڈین کوہستان کے مایہ ناز سکالر رازول کوہستانی اس رائے سے اتفاق نہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ڈاکٹر جارج بدرس کا کہنا ہے کہ یہ لوگ ۲۰۰ سال قبل جنوب سے تارک وطن ہو کر آئے ہیں، میرے خیال میں شمالی علاقہ جات اور زیریں علاقہ کوہستان میں شاید یہ لوگ اس سے پہلے اور غالباً شین قبائل سے بھی پہلے کے ہیں، کیونکہ پندرھویں صدی عیسوی میں کولئی (Kolai) اور پالس (Palas)، جالکوٹ (Jalkot) کے قبیلوں نے جب اپنا نظام ویش (زمینی بندوبست) اور دُوم (حصے) الگ کیے تو اس دوران ان علاقوں میں آباد ڈوم لوگوں کو بھی گروھواری حلقوں میں تقسیم کیا تھا، کیونکہ یہ مشترکہ پیشہ ور تھے۔ (۱۷)

رازول آگے لکھتے ہیں کہ:

> داریل کے علاقہ میں یہ لوگ شین، یشکن اور کمین ذاتوں کے ہیتی نظام میں ضم پائے جاتے ہیں اور نظام ویش (زمینوں کی تقسیم) میں انہیں تمام حقوق حاصل ہیں۔ داریل میں پائے جانے والے ڈوم ذات کے لوگ شین، یشکن اور کمین ذاتوں کی طرح ٹبر (خاندان) اور ذیلی شاخوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ان کی شاخیں بسئی (Basaie)، جلب کئی (Jalab Kai)، نگرئی (Nagrai)، سنتئی (Santai) اور بجئی (Bajai) بتائی گئی ہیں۔ (۱۸)

کہیں دور سے آئے ہیں

ایک اور نامور ماہر لسانیات محترمہ شمٹ رُتھ لیلیٰ کہتی ہیں کہ ایک تو یہ کہ ہنزہ کے میر نے ان لوگوں کو اپنی زبان بولنے سے منع کیا تھا، جس سے اس بات کا اندازہ ہوجاتا ہے کہ یہ لوگ پہلے ہنزہ میں مالک اور آقا تھے اور بعد میں غلام بنائے گئے۔ دوسرا یہ کہ جس طرح کہ جارج بدرس نے اپنی تحقیق کے دوران اس زبان میں ایسے الفاظ ڈھونڈ نکالے ہیں جو یہاں کی شینا زبان میں نہیں ہیں، اس لیے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ کہیں دور سے آئے ہیں۔ (۱۹)

جپسی ہیں

جس طرح کہ سب کو معلوم ہے کہ خانہ بدوش، Nomads/Gypsy آج کل برصغیر کیا، یورپ اور امریکہ میں قریہ قریہ پھیلے ہوئے لوگ ہیں، جن کا اصل وطن قدیم ہندوستان ہے۔ جن کے کچھ قبائل افغانستان، ایران اور ترکی میں بھی پائے جاتے ہیں۔ بڑے جادوگر، ہنس مکھ، تنگڑے، گھیرنے والے اور سخت محنت مزدوری کرنے والے اور یا مختلف کرتب دکھانے اور یا مانگنے والے لوگ ہیں۔ ان جپسیوں پر اگر چہ یورپ، امریکہ اور ہندوستان میں کافی کام ہوا ہے، لیکن وطن عزیز پاکستان میں ان پر کوئی مستند کام میری نظروں سے نہیں گزرا ہے (میں نے پنجاب، سندھ، اور پشتون خوا میں چند جگہوں پر ان پر تھوڑا بہت کام کیا ہے۔ آئندہ کسی اور نشست میں اسے زیر بحث لایا جائے گا)۔

ان کے بارے میں موجود وقت میں انڈو آریائی زبانوں کے استاذ کل Calin P. Masica کا کہنا ہے کہ رومانی (Romani)، جو کہ جپسیوں کی زبان ہے، جس کے تین مختلف ڈویژن ہیں: ایشیائی، یورپی اور آرمینائی۔ پھر جس کے اندر بہت سی بولیاں ہیں۔ اگر چہ آج ہندوستان میں کوئی بھی مستند جپسی گروپ نہیں ہے، لیکن ہنزہ کی ڈوماکی کے ساتھ لسانیاتی لگاؤ موجود ہے۔

> No true Gypsies in Indian sub-continent, but probably linguistic connection with Dumaki in Hunza.[20]

ان ڈوموں پر پہلے کام کرنے والے اور جن کا کام آج تک ایک مستند کام سمجھا جاتا ہے، کا بھی یہی کہنا ہے کہ ڈوم کا یہ لفظ سنسکرت کا لفظ ہے۔

> This word dom represting SK domba.

اور یہ وہی نام ہے جس سے یورپی جپسی اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں، اور اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ڈوماکی کا تعلق بھی یورپ اور مغربی ایشیا کے جپسیوں کی زبان سے ہو۔

> "and this naturally suggests the possibility that Dumaki may be related to the language of Gypsies of Western Asia and Europe.[21]

مشہور ماہر لسانیات جولس بلاخ (Julis Blach) کا نہ صرف یہ کہنا ہے کہ یہ لوگ جپسیوں سے تعلق رکھتے ہیں، بلکہ ان کا تو یہ بھی کہنا ہے کہ ان تمام جپسیوں کا قدیم تعلق افغانستان سے ہی ہے۔

> "The Romany Gypsies perhaps come from these regions and this would at the same time explain certain of their phonetic characteristics and similarities of vocabulary."[22]

پوری دنیا میں لسانیات کے میدان میں ایک لاثانی نام اور حیثیت رکھنے والے فرانسیسی عالم جیرالڈ فس مین کی رائے بھی یہی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> Domaki tells us another story quite parallel to the history of European Gypsy (or Romani) language.[23]

انڈو آرین زبانوں کے نامور محقق آر۔ ایل۔ ٹرنر (R.L. Ternner) کی بھی یہی رائے ہے کہ ان دردوں (Dard) اور جپسی لوگوں کی زبان ایک ہی ہے:

> The philology of Romany clearly indicate an original connection with the central group of the new Indian languages and subsequent migration to the North West group, DARD.(24)

ان تمام ماہرین کے علاوہ فرانس کے مشہور عالم لسانیات اور نسلیات نے تو تمام جپسیوں کے اصل مرکز کو ان شمالی علاقوں کے ڈوموں کے علاقے کو ٹھہرایا ہے۔ یہ نامور عالم میک لوسش (Miklosich) لکھتے ہیں:

> He connected the Romani language with the Dard dialects of the North West Dondic. He searched for the original home of the Roma there.

یہ انڈین لوگ برصغیر سے کس وقت نکل گئے اور کیوں نکل گئے اور دنیا میں کس طرح پھیل گئے، مختلف عالم ان کی اس ہجرت کے بارے میں مختلف رائے رکھتے ہیں۔ کوئی ان کی ہجرت کو آریاؤں کی آمد سے جوڑتے ہیں، کوئی برصغیر میں اسلام کی آمد سے بتاتے ہیں۔ بہرحال یہ برصغیر ہی کے اصلی اور دیسی باشندے ہیں۔

ان کے اصل مقام کے بارے میں مشہور عالم خورشید قائم خانی کچھ اور رائے رکھتے ہیں، اور لکھتے ہیں کہ:

> ان کی اصلی اور بنیادی جگہ راجستھان میں دریائے لونی کے کنارے تھے۔ ایک وقت میں یہ دریا بہت بڑا اور میٹھے پانی کا دریا تھا۔ جب اس کی میٹھی شاخ سوکھ گئی تو یہ لوگ وہاں سے کوچ کر گئے۔ لکھتے ہیں کہ دریائے روما (Roma) کا نام سنتے ہی میرے ذہن میں ایک سوال ابھرا کہ ایسا تو نہیں کہ جپسیوں کے اوّلین جتھوں کا تعلق اس دریائی سرزمین تھا، کیونکہ سومنات کی یلغار کے بعد محمود غزنوی کی فوج کی واپسی اسی علاقے سے ہوئی تھی۔ ممکن ہے کہ ان خانہ بدوشوں نے ان کی رہبری کی ہو یا پھر پیچھا کیا ہو، بہ صورت ان کا غزنی کی فوج کے ساتھ ایران جانا یا لے جانے کا تعلق بنتا ہے۔ (۲۵)

میری رائے

چاہے یہ لوگ ہند کے وسط راجستھان سے بکھر گئے ہوں اور وہیں سے افغانستان، ایران، یونان اور یورپ وغیرہ کے علاقوں میں پہنچ گئے ہوں، جہاں آج بھی ان کی بڑی تعداد روما اور جپسی کے ناموں سے مشہور ہے، جہاں یہ مختلف علاقوں میں لوہاری، موسیقی اور کھیل تماشے کا کام کرتے ہیں۔ چاہے یہ آریہ کے وقتوں میں بکھر گئے ہوں یا برصغیر میں اسلام کی آمد کی وجہ سے بے گھر ہوئے ہوں۔

لیکن ضلع سوات، ضلع بونیر اور ضلع شانگلہ اور ضلع کوہستان، یہاں تک کہ ضلع پشاور اور ضلع مردان میں نہ صرف ان کے نام پر بہت سے مقامات، علاقوں اور جگہوں کے نام آج بھی زندہ و تابندہ ہیں، بلکہ ان کی نسل کے لوگ بھی آج ان علاقوں میں ڈوما خیل (Doma Khel) کے نام سے موجود ہیں۔ اور یہ بات ہر بچے بوڑھے کی زبان پر ہے کہ گیارھویں، سولھویں صدی عیسوی میں ان علاقوں میں ڈوما کافر کی حکمرانی تھی۔ اور خصوصاً پہاڑی علاقوں پر ڈوما کی حکمرانی تھی، آج بھی ان جگہوں میں ان کافر حکمران کا تخت، ان کا صرف مقام وغیرہ موجود ہے۔ ان حکمران کی ایک رانی شنڈی کی حکمرانی کی بڑی داستانیں بھی بیان کی جاتی ہیں۔ ان کے مشہور نام ڈوماغر (غر۔ پہاڑ)، ڈوما گلی پشاور، ڈوما خیل (صوابی، مردان)، شنڈی کی اولاد (ضلع بونیر)، ڈومیل (بنوں)، ڈم کلے (کلے۔ گاؤں) ضلع کرک، ڈم کوٹ (سوات)، ڈاماموں (سوات) وغیرہ۔

میرے خیال میں جب پندرھویں سولھویں صدی میں پشتون خوا میں بسنے والے مشہور پشتون قبیلہ افغانستان کے قندھار

سے سوات میں داخل ہوا تو یوسف زئے قبیلہ نے ان ڈوموں پر حملہ کر دیا، جن کی زبانی شہادتوں کے علاوہ تحریری شہادتیں بھی موجود ہیں۔ اس طرح ضلع سوات، ضلع بونیر اور ضلع صوابی سے یہ لوگ بکھر گئے۔ اور یہ ممکن ہے کہ ان کے کچھ قبیلے اوپر کے علاقوں ضلع کوہستان، داریل، تانگیر، گلگت اور ہنزہ بھی گئے ہوں۔

دوسرا یہ کہ سوات میں یوسف زئے قبیلہ کی آمد سے پہلے کچھ مخلوط قبائل کے لوگ رہا کرتے تھے، جن میں کچھ پشتون لیکن زیادہ تر دردلوگ موجود تھے۔ اور یہ بقول اٹلی کے مشہور عالم پروفیسر ٹوشی (Tussi) دردوں کا بہت بڑا گڑھ تھا۔ تو ان دردوں کے ساتھ ڈوما لوگ بھی بحیثیت حکمران موجود تھے۔ چاہے وہ نسلاً درد ہوں یا نہ ہوں۔ (۲۶)

اس طرح کا ایک بیان راز ول کوہستانی کا بھی سامنے آتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> مجھے کولئی (Kolai) (ضلع کوہستان) کے بعض چھلیس لوگوں نے بتایا ہے کہ وہ کوئی نو سو سال قبل قرنا کے علاقہ سے کوہستان آ گئے تھے۔ یہ علاقہ موجودہ تھاکوٹ سے کوئی تیس کلومیٹر زیریں واقع ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ وہ ڈوما نامی شخص کی نسل سے ہیں جو قرنا سے نقل مکانی کے بعد پہلے کولئی میں کوکاروا اور بعد میں کولئی اور جلاکوٹ کے دوسرے علاقوں میں آباد ہوئے۔ (۲۷)

ڈوما کی زبان

جس طرح کہ اس زبان کے بولنے والوں کی اصل نسل اور ان کے قدیم وطن کے بارے میں کچھ مختصراً پیش کر لیا گیا، اب ان کی زبان کی اصل نسل، خاندان، گروپ اور دیگر زبانوں سے تعلق کے بارے میں کچھ بتا دیا جائے گا۔ اور بعد میں ان کی زبان کے کچھ نمونے بھی پیش کیے جائیں گے۔ لیکن یہاں یہ بتانا بھی ضروری سمجھا جاتا ہے کہ ان کی زبان پر گزشتہ کیا ہوا کام بھی بتا دیا جائے۔

زبان پر گزشتہ کام

شمالی علاقہ جات کی دیگر زبان کی نسبت اس زبان پر بہت کم کام ہوا ہے۔ اگر غیروں نے بھی اس طرف کم توجہ دی ہے تو اپنوں نے اسے بالکل نظرانداز کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ زبان قریب المرگ ہے۔ حالانکہ اس کی موت کے ساتھ ہی اپنے ایک بہت بڑے قیمتی ورثے سے محروم ہو جائیں گے، اور صرف زبان نہیں جائے گی بلکہ اس کے ساتھ بہت سی اصطلاحات، ماحولیات، علم وفن، تاریخ، رسم ورواج، مشاہدات، تجربات، ایجادات، دریافتیں وغیرہ بھی انسانی تاریخ سے فنا ہو جائیں گی۔ دنیا میں کوئی بھی زبان نہ چھوٹی ہوتی ہے نہ بڑی، نہ کم تر اور نہ بہتر۔ یہ تو انسانی معاشرہ کی ذمہ داری ہے کہ وہ آس پاس کے رہنے والوں کو، ان کی زبان، ادبیات، سماجی اور معاشی حیثیت اور ترقی کے مواقع دیتا ہے یا نہیں۔ کیونکہ جس بھی قوم قبیلہ کو معاشی، سماجی اور سیاسی طور پر کمزور کر لیا گیا، زیردست کر لیا گیا، ٹھکرایا گیا، تو ان کی زبان، تاریخ اور ثقافت خود بخود گم ہو جائے گی۔ اور جب بھی ان گمشدہ لوگوں کو اُبھرنے کا موقع مل جائے تو وہ بغاوت پر آمادہ ہو جائیں گے۔

ڈوما کی زبان پر کام کرنے کا بہت بڑا کریڈٹ ڈاکٹر لوریمر کو جاتا ہے کہ انہوں نے انیسویں صدی کے اوائل میں نہایت جانفشانی اور عرق ریزی کے ساتھ ان پر ایک اچھا اور مستند کام کر لیا۔ یہی وجہ ہے کہ لسانیات کے میدان میں بے پناہ ردّوبدل اور ترقی کے باوجود آج بھی ان کا کام سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے بعد راقم الحروف (پرویش شاہین) نے اس زبان پر توجہ مرکوز کر لی۔ ان کے بعد جرمنی کے مایہ ناز عالم جناب جارج بدرس نے اس زبان کی طرف توجہ دی۔ انہوں نے ۸۳-۱۹۸۴ء اور ۱۹۸۵ء میں اس زبان پر کام کر لیا۔ اور چونکہ صاحب موصوف کا کام جرمن زبان میں ہے، اس لیے اس سے صرف وہی لوگ فائدہ اٹھا سکتے ہیں جو جرمن زبان پڑھ سکتے ہیں۔ اس طرح فرانس کے مایہ ناز عالم جناب جیرالڈ فس مین نے اس زبان میں کام کیا، لیکن ان کا کام بھی فرانسیسی زبان میں ہے جو ہمارے دائرۂ قدرت سے باہر ہے۔

اب راقم الحروف (پرویش شاہین) اس زبان اوراس کے بولنے والوں کی تاریخ، رسم ورواج وغیرہ کے پیچھے پڑا ہوا ہے، اور ہوسکتا ہے کہ اس زبان کوفنا ہونے سے بچایا جاسکے۔ اگرچہ یہ زبان بروشسکی، شینا اور واخی زبانوں کے درمیان گھری ہوئی زبان ہے، لیکن پھر بھی یہ زبان اپنے آپ کوفنا ہونے سے بچانے میں کامیاب ہوئی ہے، جس کی بقا اور حیات میں ڈوم مردوں کے بجائے ڈوم خواتین کا بہت بڑا کردار رہا ہے۔

زبان کا خاندان

اگرچہ بعض علماء کا خیال تھا کہ چونکہ ڈوم لوگ ہنزہ میں بلتستان کی طرف سے آئے ہیں، اس لیے یہ ہوسکتا ہے کہ ان کی زبان بلتی زبان کا کوئی زبانچہ یا اس سے کوئی گہرا لسانی رشتہ رکھتی ہو۔ لیکن ڈی ایل لوریمر پہلے عالم تھے کہ انہوں نے زبان کا گہرا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس زبان کا بروشسکی، واخی، شینا، کھوار اور بلتی سے کوئی خاندانی تعلق نہیں ہے، بلکہ یہ ایک انڈوآرین زبان ہے۔ (۲۸)

نامور ماہر لسانیات ڈاکٹر جارج بدرس کی رائے ہے کہ اس زبان میں شینا اور بروشسکی کے بعد سے الفاظ پائے جاتے ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر یہ زبان Indo Aryan زبانوں کے سنٹرل گروپ سے تعلق رکھتی ہے، جو کشمیر کے جنوب میں بولی جاتی ہے۔ مزید برآں ڈومخی زبان پر مجھے تفصیل سے کام کرنے کا موقع ملا۔ میری تحقیق کے مطابق شینا اور بروشسکی زبانوں کی تغیر پذیری کے باوجود اس زبان کی اپنی نحو اور قاعدہ ہے۔

> The texts show that Domaki has a characteristic morphology and syntax of its own harldy influenced by the neighboring language.(29)

اس بارے میں مشہور عالم جناب فس مین کا کہنا ہے کہ چونکہ ڈوم پیشہ ور لوگ ہیں اور ان کا واسطہ مختلف قسم کی زبانیں بولنے والوں کے ساتھ ہوتا رہتا ہے، اس لیے یہ لوگ ایک زبان والے نہیں، بلکہ دو زبان والے بھی نہیں، بلکہ تین زبانوں والے (Trinlengural) ہیں۔ اور اگرچہ انہوں نے شینا اور بروشسکی سے الفاظ اپنائے ہیں، لیکن ان کی اپنی زبان ڈوماکی ایک خالص انڈوآرین زبان ہے۔

> Nevertheless the core of Domaki is clearly Indo-Aryan.(30)

ایک اور امریکن ماہر لسانیات پروفیسر رتھ لیلیٰ کا کہنا ہے کہ یہ ایک انڈوآرین کے سنٹرل گروپ کی زبان ہے۔ (۳۱)

کیا یہ زبان ایک دردزبان ہے؟

بعض ماہرین کا خیال تھا کہ چونکہ گلگت اور ہنزہ میں زیادہ تر درد لوگ رہتے ہیں اور ان کی زبانیں درد خاندان (Dardic Family) کی زبانیں ہیں، اس لیے ڈوماکی بھی ایک درد زبان ہوگی۔ حالانکہ انہوں نے اتنا بھی خیال نہیں کیا تھا کہ برائے نام اس دردستان میں واخی، بروشسکی اور بلتی زبانیں بولی جاتی ہیں جو درد خاندان سے تعلق نہیں رکھتیں، بلکہ ان ہی سے تو بروشسکی تاحال ایک orphan language ہے، حالانکہ ڈیڑھ سو سال لوریمر نے یہ بات واضح الفاظ میں کہی تھی کہ یہ درد زبان نہیں ہے۔

> Close examination shows that it does not belong to the Dard group.(32)

سنٹرل گروپ میں یہ کون ہے؟

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ یہ ایک انڈوآرین زبان ہے اور اس کا تعلق انڈوآرین زبانوں کے سنٹرل گروپ سے ہے، چونکہ

سنٹرل گروپ میں بھی کثیر تعداد میں زبانیں شامل ہیں، جن میں سے ایک قدیم ہندوستان کی ایک قدیم زبان جپسی یا رومانی (Romani) ہے۔

رومانی ہے

جناب لوریمر پہلے ہی محقق تھے جنھوں نے اس زبان کو جپسی زمرہ کی زبانوں میں شامل کرلیا تھا۔

> This naturally suggests the possibility that Domakai may be related to the language of Gypsies of Western Asia and Europe.[33]

یہ لوگ ہندوستان، پاکستان، یورپ اور مغربی ایشیا کے علاوہ سنٹرل ایشیا اور افغانستان میں بھی پائے جاتے ہیں۔ افغانستان کے بارے میں مایہ ناز مورّخ اور ماہر نسلیات جناب تونس ڈوپری (Donies Dupree) کہتے ہیں کہ ان لوگوں کو افغانستان میں کہ جپسی جن کو مغرب میں جاٹ اور مصلی کہتے ہیں، جبکہ شمال میں گوجی اور گوجر کہلائے جاتے ہیں۔ یہ پیشہ کے طور پر لوہاری، قسمت کا حال بتانے، بندر والا کھیل تماشہ اور موسیقی کا کام کرتے ہیں۔ ان کی اصل نسل ہندوستانی ہے۔

> Many have obvious Indian origins. Their dialects related Hindustani.[34]

جناب فس مین بھی ان کے بارے میں جپسی والے نظریے کے حامل ہیں۔ کہتے ہیں:

> Domaki tells us another story quite parallel to the history of European Gypsy or Romany language.[35]

جناب کولن مسیکا کا بھی یہی خیال ہے۔ لکھتے ہیں کہ برصغیر میں کوئی بھی جپسی زبان آج کل نہیں، البتہ ہنزہ کے ڈوم کی زبان اس کے ساتھ لسانی مشابہت رکھتی ہے۔

> No true Gypsies in Indian sub-continent, but probably linguistic connection with Dumaki in Hunza.[36]

جناب پروفیسر مارگنٹر ین کا بھی یہی خیال ہے۔ کہتے ہیں (یہ ان کی آخری تحریر ہے، اس کے بعد وہ وفات پا گئے):

> کہ افغانستان کے جپسی، ڈوم یا جاٹ جن پر کیفر (Kiefer) نے تحقیقی کام کیا تھا۔ لکھتے ہیں کہ پٹواری (Patwari) جو کہ وادی وردک (Wardak) میں جپسی لوگ بولتے ہیں جو کہ ہندوستان کی راجستھانی کی ایک شکل ہے۔[۳۷]

فرانسیسی عالم Miklosich کو جب ہندوستان میں اس زبان کے خالص پن اور خالص نمونے نہیں ملتے تھے تو انہوں نے تو ان کی اصل ان ڈوما کی علاقوں اور اس ڈوما کی کی زبان میں دریافت کرلی تھی۔

> Constructed the Romani language with the Dard dialects of the North West Dardic. He reached for the original home of the Roma there.[38]

گروپ بندی آسان لفظوں میں

بہت سے ناموں کے باوجود یہ ڈوما کی زبان (۱) انڈو یورپین ہے (Indo-European)۔ (۲) انڈو یورپین میں یہ انڈو آرین (Indo-Aryan) ہے۔ (۳) انڈو آرین میں سنٹرل گروپ (Central Zone) سے تعلق رکھتی ہے۔

یورپ کی جپسی یا اس سے نکلی ہے، یا ایک ہی خاندان کی بہنیں ہیں۔صرف ونحو اور فرہنگ کے لحاظ سے ہندوستان کی راجستھانی اور پاکستان کی سرائیکی کے زیادہ قریب اور ان کے ساتھ بڑی مشابہت رکھتی ہے۔

اگر چہ اس میں ۴۰٪ تک الفاظ شینا سے لیے ہیں، لیکن خاندانی طور پر شینا سے الگ زبان ہے، کیونکہ اس میں ایسے الفاظ پائے جاتے ہیں جو شینا میں بھی نہیں ہیں۔اس کے علاوہ اس نے پشتو، بروشسکی، واخی اور کھوار سے بھی الفاظ لیے ہیں اور گنتی کے چند الفاظ اس میں بلتی کے بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ لوگ کئی کئی زبانیں جانتے ہیں اور بروشسکی اور شینا آسانی کے ساتھ مرد لوگ بولتے ہیں۔اگر چہ خواتین صرف اپنی زبان بولنے تک محدود ہیں، لیکن دوسری زبانوں کے لوگ ان کی زبان نہیں سمجھ پاتے۔

دردستان کی زبانوں پر کام کرنے کے لیے ایک اہم زبان

افغانستان، پاکستان اور ہندوستان کی زبانوں میں پشتو (Pashto) واحد ایک ایسی زبان ہے جو کہ نہ خالص ایرانین (Iranian) ہے اور نہ بالکل Indian، بلکہ دونوں کے درمیان اتصال کی ایک کڑی ہے۔ اور فونولوجی (Phonology) کے لحاظ سے کشمیری اور دیگر دردی زبانوں کے ساتھ ایک گہری مشابہت رکھتی ہے۔اس لیے مشہور ماہر لسانیات جارج بدرس اس بارے میں سفارش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> A knowledge of Pashto is, of course in dispensable for those who investigate the complicated field of Dardic language.(39)

پروفیسر ٹرومپ کا بھی یہی کہنا ہے کہ:

> Pashto, as a language which leads from the Iranian to the Indian group.(40)

کیا یہ زبان مر رہی ہے؟

دنیا کی بہت سی زبانیں مٹ چکی ہیں یا مر چکی ہیں (میں نے بھی ایک ایسی زبان پر کام کیا ہے جو کہ فی الحال صرف ایک خاندان کے سات افراد تھوڑی بہت بول سکتے ہیں، اس طرح ریکارڈ کرنے سے اسے مرنے سے بچا لیا)۔ زبان کے فنا ہونے کی کئی وجوہات ہیں۔ بیان کرنے کی کوئی ضرورت نہیں، بلکہ رونے دھونے کے بجائے ایسی زبانوں کو محفوظ کرنے کی اشد ضرورت ہے، ورنہ انسانیت کی زنجیر سے ایک کڑی گم ہو جائے گی جس کی وجہ سے یہ انسانی زنجیر کمزور ہو جائے گی۔ ڈوماکی بولنے والے چاہے باہر سے آئے ہوں یا یہیں کے قدیمی لوگ ہیں، لیکن ان کو بڑے نامساعد حالات کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ان کے پیشے کی وجہ سے ان کو سماجی اور معاشرتی طور پر بہت نیچے رکھا گیا تھا اور معاشی طور پر یہ لوگ شینا بولنے والوں اور خصوصاً بروشسکی بولنے والوں کے رحم وکرم پر تھے۔ کیونکہ حکومت بروشسکی والوں کے ہاتھوں میں تھی۔جس طرح کہ ان لوگوں کے کچھ قبیلے نیچے کے علاقوں داریل، تانگیر اور کوہستان میں بھی رہتے تھے۔آج ان کی یہ حالت ہے کہ ان میں سے کوئی بھی اس زبان کا ایک لفظ تک نہیں جانتے۔اگر چہ آج سے ڈیڑھ صدی قبل جب ڈریو اور لوریمر ان پر کام کر رہے تھے تو انہوں نے لکھا تھا کہ خوشی کی بات ہے کہ شینا، واخی اور بروشسکی کے درمیان رہتے ہوئے ان لوگوں نے اپنی زبان کو بچائے رکھا ہے۔اس صنعت کاروں یا بربچو قوم کی بھی اپنی روایات ہیں۔ گو ان کے مرد بروشسکی زبان بولتے ہیں مگر ان کی گھریلو زبان خصوصاً ان کی عورتوں کی زبان ڈوماکی ہے، اور عورتیں اس کے سوا کوئی اور زبان گھروں میں نہیں بولتیں۔

اس بارے میں جناب فس مین صاحب لکھتے ہیں کہ چونکہ تا حال ان کی اتنی زبان باقی ہے، جس کی روشنی میں ماہرین ان کے قدیم وطن معلوم کرنے کے بارے میں فیصلہ کر سکتے ہیں۔ چونکہ معاشرہ میں ان لوگوں سے نفرت کی جاتی ہے، سڑک بھی

ادھر آ گئی، اور لوگ اپنے اپنے پیشے چھوڑ کر دوسرے کام شروع کریں گے، اس لیے یہ ہوسکتا ہے کہ چند برسوں میں یہ زبان ختم ہو جائے گی۔

رازول کوہستانی بھی کہتے ہیں کہ کوہستان میں ان کے بہت کم گھرانے باقی بچے ہیں اور یہاں بھی وہ اپنا آبائی پیشہ ترک کر چکے ہیں۔ ماضی میں لشکرکشی کے دوران یہ لوگ ڈھول بجایا کرتے تھے تاکہ لڑاکا افراد میں جوش پیدا ہو۔ اس کی مثالیں کوہستان میں ۱۹۵۰ تک ملتی ہیں۔ ان کی مادری زبان ٹوماخی کہلاتی ہے جو ہنزہ کی وادی میں بچا ہوا ایک چھوٹا سا گروہ بولتا ہے۔ (۴۱)

اس بارے میں پروفیسر عثمان علی صاحب لکھتے ہیں، ان کی بولی پر شینا سے زیادہ بروشسکی کا اثر ہے۔ ظاہر ہے بروشسکی ایریا میں ان کے دائرے موجود ہیں۔ پہلے وقتوں میں معاشرتی درجہ بندی کے لیے کڑے قیود قائم تھے جن کے تحت کلاکاروں، مغنیوں اور سازندگان کو معاشرہ میں حقارت کی نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔ لین دین، میل جول اور شادی بیاہ کے معاملات ان ہی دائروں میں طے ہونا ممکن تھا۔ یوں ڈومکی زندہ رہی، لیکن اب بڑی تیزی کے ساتھ معاشرتی تغیرات رونما ہو رہے ہیں۔ معاشرتی درجہ بندیاں ٹوٹتی جا رہی ہیں۔ قراقرم ایریا میں ایک اہم تبدیلی ان تصورات میں آ چکی ہے جو معاشرتی اعزاز کے جانچ کے لیے کسب و ہنر کے بارے میں تھے۔ اب روزگار کے حصول کے لیے مختلف پیشے بلاامتیاز اختیار کیے جاتے ہیں۔

عمومی سہولیات پر یکساں رسائی پا کر یہ اقلیت کارآمد اور معزز زبانیں حاصل کر رہی ہے۔ ڈوموں کے بچے تعلیم حاصل کر رہے ہیں، اس لیے ڈومکی آخری سانسیں لے رہی ہے، اور چند سالوں کے بعد اس کا نام و نشان نہیں ملے گا۔ (۴۲)

البتہ درجہ بالا میں پروفیسر عثمان علی کا کارآمد اور معزز زبانیں سمجھ سے باہر ہیں (شاہین)۔ لوریمر صاحب کے دنوں (۳۹-۱۹۳۸ء) میں میر صاحب کا حکم تھا کہ یہ لوگ بروشو سے شادی بیاہ کا رشتہ قائم نہ کریں گے۔ مگر انہیں بیرونی درآمد یا غیرملکی کے خطاب سے نوازا گیا اور ان کی حیثیت مجلسی طور پر کم تر سمجھی گئی۔

میر صاحب کے وقتوں میں اور ان سے پہلے ان کے آباءواجداد کے دنوں سے ان لوگوں پر یہ سخت پابندی لگا دی گئی تھی کہ وہ تہواروں کے موقعوں پر اپنی زبان نہیں بول سکیں گے۔ میر صاحب بریہ (ایک انگریز محقق) کو بتایا کہ اس نے بروچہ قوم کے بچوں کو سکول میں تعلیم حاصل کرنے سے روک دیا ہے کہ وہ تعلیم پانے کے بعد لوہاروں کا پیشہ چھوڑ دیتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ بروچہ لوگوں کا گاؤں کاشتکاروں اور دوسرے لوگوں سے الگ تھا۔ (۴۳)

ان پر میر صاحب کی طرف سے یہ بھی پابندی عائد تھی کہ وہ ہر گھر میں جائے اور اس میں رہنے والے سے اس کی ایسی ضروریات معلوم کرے جو اس کے پیشے سے متعلق ہے۔

لوریمر صاحب لکھتے ہیں کہ بروشو جب اپنی بیٹیوں کو دھمکاتے تو کہتے، ہم تمہارا نکاح بیرت سے کر دیں گے۔ مگر کبھی کسی بروشو نے اپنی بیٹی بیرت کو نہیں دی۔ یہاں کے اصل باشندے بروشوان سے شادی بیاہ کا رشتہ قائم نہ کرتے۔

ان کے بارے میں دیگر اقوام کا یہ حقارت بھرا محاورہ مشہور ہے کہ ڈوم کمین سُو مونہ گن۔ کُوٹا کلت بان نہ تھہ جس طرح کلت (خراب گندم) کے خراب بیج کاشت کرنے سے فصل کی امید نہیں کی جا سکتی، اسی طرح اس برادری کی دوستی کا بھی کوئی اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔

ابھی حال ہی میں عکسی مفتی صاحب کی طرف سے پاکستان کا ثقافتی انسائیکلوپیڈیا چھپا ہے تو عالی جناب مفتی صاحب نے بھی اپنی اس سلطنت میں ان ڈوم لوگوں کو کوئی جگہ نہ دی۔

کام کاج اور آمدنی

یہ ڈوم لوگ ہنزہ اور نگر میں کوئی ملکیتی حیثیت نہیں رکھتے۔ یہ بطور موسیقار اور لوہار کا کام کرتے ہیں۔ بروشو گھرانہ صنعت

کاروں کوایک مقرر رقم ہر سال دیتا ہے اوران کے افراد کا یہ کام ہوتا ہے کہ وہ گاؤں میں پھریں اور بروشو گھرانوں کی ضرورتیں دریافت کریں اورانہیں پورا کریں۔لوہار پتھروں سے اپنی بھٹیاں تیار کرتے ہیں اوران میں آگ جلا کر لوہے کوگرم کرتے اور اوزار بناتے ہیں۔

ڈاکٹر ناموس کہتے ہیں، یہ لوگ سازندے ہیں۔ان کا کام ڈھول، سُرنئی، طوطی کا بجانا ہے۔گاتے بھی ہیں۔ان کی عورتیں بھی بجاتی ہیں اور ناچتی ہیں۔یوں تو گلگت صوبہ میں ہر عورت یہاں کی گاتی ناچتی ہے۔عید پر، بیاہ پر، تقریب پر، ہرایک کوناچنا آتا ہے۔ڈوم عورتیں ساتھ دَف اور چھانج بجاتی ہیں۔مرد بھی سب ناٹی ناچنا جانتے ہیں، مگر ڈوم عورتیں ناچنے میں شہرہ آفاق ہیں۔ (۴۴)

موسیقی کے کام میں یہ لوگ بڑے ماہر ہیں۔مختلف شاہی تہواروں میں اور عام سماجی تہواروں میں یہ محفل اور فضا کواپنی مہارت سے گرما دیتے ہیں۔موسیقی کے علاوہ یہ لوہاری اور چھوٹے موٹے کام کرتے رہتے ہیں اور گھروں سے ان کو پکا ہوا کھانا، سالانہ فصل پر غلہ، گھی اور مکھن ملا کرتا تھا۔اب گذشتہ ۳۰ سالوں سے انہوں نے بہت سے اپنے یہ پیشے چھوڑ دیے ہیں۔ اور جدید طور کے ورکشاپ کھولے ہیں، ڈرائیور بنے ہیں، دکاندار بنے ہیں۔گویا اپنی آپ ایک نئی اور بہترین دنیا بنائی ہے۔

احساسِ کمتری

اگر مزید احساسِ کمتری میں مبتلا نہیں ہوگئے تو یقین ہے کہ ان کی زبان نہیں مرے گی، بلکہ زندہ وتابندہ رہے گی اور مزید ترقی کرے گی۔

رسم ورواج

جس طرح گذشتہ مضمون میں ذکر کیا گیا کہ تاحال میں ان کے رسم ورواج پر بھرپور کام نہ کر سکا ہوں، پھر بھی کچھ اتنا عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ان کی شادی بڑی سیدھی سادی ہوتی ہے۔کوئی جہیز وغیرہ نہیں دیا جاتا، نہ کچھ زیادہ ساز وسامان اور بڑی بڑی دعوتیں ہوتی ہیں۔ان میں طلاق کا معاملہ بھی بڑا آسان ہے، کچھ دیے بغیر طلاق دے دیتے ہیں۔

موسیقی کے اوزار

چونکہ ان کی تمام روزی روٹی موسیقی سے وابستہ تھی، اس لیے اس فن میں یہ بڑے ماہر ہیں۔خوشی، غمی، تہوار، شاہی مہمانوں کی آمد، شاہی پریڈ کے مواقع پر مختلف قسم کے ساز بجایا کرتے تھے۔اس کے باوجود ان کے موسیقی کے اوزار بڑے سادہ اور مختصر ہوتے تھے، جن میں ایک بڑا ڈھول، ایک چھوٹا ڈھول اور ایک شہنائی ہوتی تھی جن کا مظاہرہ آج کل پولو انٹرنیشنل میچوں کے مواقع پر دیکھنے میں آتا ہے۔

مذہب

مذہب کے لحاظ سے یہ ڈوم دو حصوں میں منقسم ہیں۔ان کے جو لوگ نگر میں رہتے ہیں تو وہ مذہباً شیعہ مسلمان ہیں، جبکہ ہنزہ میں رہنے والے ڈوم اسماعیلی مسلمان ہیں۔

خواتین

ان کی خواتین مردوں کے شانہ بشانہ کام کرتی ہیں۔دیگر گھریلو کاموں کے علاوہ کھیتی باڑی کا کام بھی کرتی ہیں۔مٹی کے برتن بناتی ہیں۔عادتیں ان کی بڑی سیدھی سادی ہیں۔لباس عام پشتونوں والا پہنتی ہیں۔ہر وقت خوش رہتی ہیں، بڑی ہنس مکھ ہیں۔

زبان کے نمونے

خوبانی (اَشئی)، بھوکا (بِچُونا)، بھیڑ کا بچہ (مَمُوشی)، کھٹا (چُور کھا)، تیز (تیز)، کڑوا (کَر کا)، بغل

(ہِی قَثْ)، جانا (گیا)، گدھا (ژکُونْ)، آج (اُچے)، پرسوں (بِینالی)، قوس وقزح (بے ژے بی ژوُن)، چاندی (رُوپ)، بیٹھو (بِیشْ)، اندھا (ڈھن)، داڑھی (دَئ)، مارنا (بِی نِیش)، سفید (شکُولا)، مہینہ (مُونْ)، راکھ (چھُورْ)، بھیجہ (دماغ)، دل (ہِس)، کوا (کوُو)، سینگ (تھُورْ)، سیب (بَبتئی)، معدہ (پٹ)، جو (یُو)، لڑکا (جُوٹو)، سورج (تُو)، چاند (چُونچ)، آسماں (اسمان)، ستارہ (تارُو)، بارش (اُورَپْ)، پانی (پانی)، دریا (سِینا)، بادل (گھارُونچ)، آسانی بجلی (ھُو گی چی)، آندھی (باوَا)، پتھر (بُوٹ)، راستہ (نیا)، ریت (یُولی)، آگ (اگ)، کیچڑ (تفُو)، گرد (چھُور)، ایندھن (کِشی لا)، جھاڑو (پھُوپُشْ)، چھری (چھوری)، دھواں (دُمْ)، گندم (گُومَو)، پتہ (پَٹا)، گھر (گُور)، گاؤں (گِرمْ)، ٹھنڈا (شِل دا)، گرم (تَتَہ)۔

اعضائے جسم

سر (سوْٹو)، چہرہ (اُس کِل)، زبان (جَبَہ)، انگلی (اَگُولا)، چھاتی (اِن دِلا)، ناخن (ناوُرَا)، کھال (چِمْ)، ہڈی (ھُوتْھ)، آنکھ (اَچْ)، ہونٹ (اُدِی لِن)، بال (جَٹ)، پاؤں (پا/ ہِی یَونگ)، ناک (نك/ نتھُور)، خون (رُتْ)، مُنہ (مُو)، پیشاب (مُوشْ)۔

رشتے

نام (نُوم)، آدمی (بندا)، عورت (جُوبِی)، بچہ (جُوٹو)، باپ (بابا)، ماں (ماما)، بڑا بھائی (بڑا کاکُو)، چھوٹا بھائی (چُونہ بَرایا)، بڑی بہن (بڑی کاکی)، چھوٹی بہن (چُونی بہن)، بیٹا (پُوچ)، بیٹی (دِیا)، خاوند (بی تَو)، بیوی (جمائی)، لڑکا (جوٹو)، خسر (سَسُورا)۔

رنگ

سبز (نیلا)، سُرخ (لُویا)، سفید (شوکُولا)، پیلا (ھَلی ژا)، کالا (کالا)۔

خوراک

روٹی (شاپك/ روٹی)، چاول (بَراشْ)، نمک (پایُو)، گوشت (مُوشْ)، چربی (ماؤ)، مچھلی (چُوہِی)، مرغی (ھَرکُومُوشْ)، انڈا (تِی گون)، تیل (تِلْ)، ٹماٹر (بالُوگان)، گوبھی (گوبی)، پیاز (خشُو)، لہسن (بُكْ پا)، ہلدی (ہلی چی)، مرچ (مَرُوچ)، آلو (اَلو)، موٹھ (اَرِن)، گندم (گُومُو)۔

ذائقے

تیز (تیز)، کھٹا (چُورکھا)، کڑوا (کَڑْکا)، میٹھا (میٹھ)۔

چوپائے/مویشی

گائے (گویے)، بھینس (ھِشْ مہیشْ)، دودھ (چھیر)، سینگ (شِنگ)، دُم (چی یُو)، بچھو (بچھو)، بکرا (بکیرا)، بکری (بکی رَا)، کتا (شِی یُونو)، مچھر (اِش کُور)، چیونٹی (پَھلیلی)، مکڑی (پھیرُون)، اونٹ (اُوٹ)، گدھا (جگُون)، شیر (شیر)، سانپ (کرما)، گھوڑا (گھوڑا)۔

پرندے

پرندہ (چائی)، چوزہ (قرقموس پَلُو)، کوا (مَنیشْ)، کبوتر (کاؤ)، چکور (کاکے)، مرغی (قرکموشْ)۔

اوقات

دن (گٹشْ)، رات (تھُوپ)، صبح (چَوا وُوتی)، دوپہر (ہِیدِی)، شام (شَمْ)، کل (گزرا ہوا) (گس گیا)، کل (آنے والا) (جو مُوتی شو آغا)، آج (اُوچی)، ہفتہ (اُوشی ڈو)، مہینہ (مُو)، سال (یُو)۔

اطراف

دایاں(ڈوچی نا)،**بایاں**(کھبہ)،**اوپر**(اُوسیِ)،**نیچے**(بِی نی نی)،**نزدیک**(اَسِیر)،**دُور**(ڈُور)،**شمال**(شمال)،**جنوب**(جنوب)،**مشرق**(مشرق)،**مغرب**(قبلہ/ مغرب)۔

درخت

بیدمجنوں(بَکْ)،**اخروٹ**(اکوئی)،**ناشپاتی**(اڑو)،**جونیپر**(چھِلی)،**انگور**(دَرچا)،**بادام**(بادام)،**سیب**(ببئی)۔

پھل/میوے

خوبانی(اَشئی)،**انجیر**(ناک)،**انار**(انار)،**بادام**(بادام)،**خشک میوہ**(بُوبیْر مِنگ)،**سیب**(ببئی/ بی بائی)،**انگور**(دَرَاچا)۔

اسلحہ/ہتھیار

تلوار(جنگ جُور)،**ڈنڈا**(گنائلی)،**تیر**(کَونْ)،**کلہاڑا**(چَٹِلْ)،**چاقو**(چھُری)،**میزائل**(تَوغندی)۔

معدنیات

سونا(سُونْ)،**تانبا**(تویا)،**لوہا**(چھُومَرْ)،**چاندی**(رُوپ)۔

مذکرمؤنث

لڑکا(جُوٹو)،**لڑکی**(مُلوائی)،**جوان**(جوان)،**دوشیزہ**(بٹ کمار)،**بھائی**(بی رِی یَا)،**بہن**(بی رِن)،**بہو**(بَیُوٹی)،**داماد**(جماچہ)،**بلی**(پَرٹی شی)،**بلا**(پَرٹو)،**گائے**(گائے)،**بیل**(ھندور)،**باپ**(بابا)،**ماں**(ماما/ مما)،**شوہر**(بی تُو)،**بیوی**(بِی لی)،**کتا**(شی نونو)،**کتی**(مَوتی شونو)،**بچھڑا**(بچوٹو)،**بچھڑی**(بچوٹی)۔

جمع واحد

کون(کُوک)،**کون (جمع)**(کوارے)،**کونسی**(کی سک چھی)،**کونسا**(کی سک چھا)۔

ضمائر

میں(اُو)،**ہم**(اَبِی)،**تو**(تو)،**تم**(توبِی)،**وہ**(**مذکر**)(ھِی)،**وہ**(**مؤنث**)(ھائی)،**وہ**(**جمع**)(آینک)،**کون**(کونو)۔

حروف استفہام(۱)

کیا(کی مُونی)،**کہاں**(کاجَکْ)،**کب**(کی)،**کتنا**(کائیک)،**کونسا**(کی مُونی)۔

حروف استفہام(۲)

یہ(اُوشی بی)،**وہ**(ھِی)،**تمام**(تِترا)،**چند**(کمک)،**زیادہ**(تُوتِک)۔

اعداد(غیرمعیّن)

بڑا(بڑا)،**چھوٹا**(چُونہ)،**بھاری**(اُگورَا)،**ہلکا**(لاؤکا)،**وہاں**(تِنگ)،**اوپر**(مڈالی)،**آگے**(بھاگی)۔

اعدادترتیبی

پہلا(تیرکماشی)،**دسواں**(اُشٹالو)،**سواں**(بی شِینُو)۔

گنتی

ایک(ایک/ هَك)،دو(دو/ دُوئی)،تین(چائی)،چار(چوَڑ)،پانچ(پُوئی)،چھ(شا)،سات (سَٹ)،آٹھ(اَشٹ)،نو(ناؤ)،دس(داش)،بیس(بِیش)،سو(پُوئی بِیش)۔

اسم صفت

پرانا(پُورانا)،نیا(نامه)،اچھا(شوا)،بڑا(اَچاغه)،گیلا(اَچا)،سوکھا(شوکها)،لمبا(جی گا)،چھوٹا (چُونا)،گرم(تته)،ٹھنڈا(شِل دَا)۔

افعال

کہنا(مُوئی نا)،لکھنا(گِرمنانا)،فروخت کرنا(گستاس دِینا)،گانا گانا(گی یُونگ دِینا)،آنا(آنا)،پینا (پینا)،دینا(دینا)،جانا(جانا)،بولنا(مُونی نا)،بیٹھنا(بی شینا)،لے جانا(لی یی جانا)۔

فقرے

کیا حال ہے(کی حال چی)،شکریہ اچھا ہوں(شکر سُوبا)،آپ کا نام کیا ہے(تے نُوم کی سِك چھا)،میرا نام مولا مدد ہے(سے نوم مولا مدد چھا)،وہ بڑا لڑکا ہے(هیے بڈا جُوٹوك چھا)،وہ چھوٹا لڑکا ہے (هیے چُونا جُوٹوك چھا)،آپ کب جا رہے ہیں(تو کے جا چھائے)۔

فقروں میں جمع واحد کا استعمال

کون آیا(کُوك آیا)،کون آئے(کوارے آیا)،کس کا(کِی سِك چھا)،کس کی(کی سِك چھی)، کس کا گھر(کی کُوسائی گُور)،کس کے گھر(کُوسائی گِی ر)،کس کو دوں(کُو شو دِستس)۔

قدیم مذہب

آج کل تو یہ لوگ جن دوسرے مذاہب اور مسلکوں والوں کے ساتھ رہتے ہیں تو ان کے دیگر رسم و رواج کے ساتھ ساتھ ان کا مذہب اور مسلک بھی اپنایا ہوا ہے۔لیکن یہ معلوم کرنا اشد ضروری ہے کہ موجودہ اسماعلیت اور شیعیت قبول کرنے سے پہلے یہ لوگ کس مذہب اور مسلک کے پیروکار تھے۔

ہجرت

جیسا کہ اکثر یورپی ماہرین کی رائے ہے کہ یہ لوگ وسطی ہند سے ہجرت کر کے آئے ہیں، کیونکہ ان کی زبان وسطی ہند کی زبانوں سے تعلق رکھتی ہے۔لیکن یہ لوگ اتنے دُور سے کیسے اور کب آئے اور کیوں آئے؟

قدیم پیشے اور کام

آج کل جیسا کہ یہ لوگ ساز و آواز اور لوہاری اور ترکھانی کے پیشہ سے وابستہ ہیں، تو کیا یہ ان کا قدیم اور آبائی پیشہ ہے، یا یہ لوگ ان زمینوں میں نو واردوں کی طرح آئے، اور جب ان کو یہاں کوئی زمینی اور مالکانہ حقوق نہ ملے تو پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے انہوں نے مجبوراً یہ موجودہ پیشے اختیار کر لیے یا یہ لوگ اسی طرح میراثی بن کر آئے۔

پابندی

جیسا کہ عام دیکھنے میں ملتا ہے کہ ان لوگوں پر ہنزہ میں بادشاہت کے وقتوں میں قسم قسم کی پابندیاں عائد تھیں۔یہاں تک کہ ان کے ہاتھ کا بنا ہوا کھانا کوئی نہیں کھا سکتا تھا۔ان کے ساتھ رشتہ ناطہ کوئی نہیں کر سکتا تھا۔ان کے بعض رسم و رواج پر پابندی عائد کر لی گئی تھی۔یہاں تک کہ بروشسکی بولنے والے علاقوں میں ان کو اپنی زبان بریسکی یا ڈوما کی بولنے سے منع کیا جاتا تھا۔ اسی طرح ان کو شینا بولنے والے علاقوں میں شینا بولنے کا پابند کیا جاتا تھا۔

اس طرح ان کی زبان اوران کے رسم ورواج side کر لیے گئے، جو آہستہ آہستہ معدوم ہوتے گئے، اوراب بھی معدوم ہوتے جارہے ہیں۔

پابندی کے بعد

جب ہنزہ کی بادشاہت ۱۹۷۴ء میں مکمل طور پر ختم کر لی گئی اور پاکستانی نظم وَنسق میں ضم کر لی گئی تو ان لوگوں کی معاشی زندگی میں ایک تغیر اور انقلاب آنے لگا۔ کیونکہ بادشاہ (میر) کے عہد میں یہ مختلف قسم کی سرکاری تقریبات، شادی، بیاہ اور دیگر بہت سی رسموں کے موقعوں پر ساز وآواز کی خدمات انجام دیا کرتے تھے، جس کے بعد ان کی یہ معاشی زندگی محدود ہوتی گئی۔ دوسرا یہ کہ یہ لوگ لوہاری اور ترکھانی کا کام بادشاہ اور عام لوگوں کے گھروں میں کرتے تھے۔ جب ریاست ختم ہوئی اور شاہراہ بھی چین تک پہنچا دی گئی تو یہاں کے بازار مختلف قسم کے اُن اوزار سے بھر گئے جو یہ لوگ بنایا کرتے تھے۔ اور عوض میں ان کو غلہ، دودھ، مکھن یا کچھ نقدی ملتی تھی، وہ راستہ بھی بند ہو گیا۔ دوسرا یہ کہ ان پیشوں کی وجہ سے یہ عام معاشرہ میں ایک گری ہوئی پوزیشن رکھتے تھے، اس لیے نئے دَور کی آمد کے ساتھ انہوں نے بھی اپنے وہ پرانے کام اور پیشے چھوڑ دیے اور نئے نئے پیشے اپنانے لگے۔ کوئی مکینک بنا، کوئی ڈرائیور بنا، کوئی مستری بنا، کوئی فرنیچر کی دکان اور اِنڈسٹری کا مالک بن گیا۔

اس کے ساتھ ساتھ ان کے سوشل سٹیٹس پر بھی اثر پڑنے لگا۔ اب وہ حقارت اور نفرت ختم ہونا شروع ہو گئی اور وہ لوگ آہستہ آہستہ اشرفیہ سوسائٹی میں جگہ پانے لگے۔ زیادہ فرق جناب سر آغا خان کی لطف نظر سے بھی ہوا۔ انہوں نے اپنے حکم اور لطف کرم سے ان کی اونچی سوسائٹی کی طرف لے جانے کی سعی کی۔ ان کے گاؤں کا نام برشیل سے تبدیل کر کے مومن آباد رکھ دیا۔ ان کے علاقوں میں جماعت خانے، مدرسے اور دیگر علوم کے سنٹر کھول دیے۔ اب یہ لوگ تعلیم بھی حاصل کرنے لگے ہیں اور زندگی کے ہر موڑ میں آگے بڑھ رہے ہیں۔

تجاویز اور سفارش

جب بھی کوئی ان چھوٹی چھوٹی زبانوں پر کام کرنے جائے تو ابتدا میں ان کے ساتھ عام گپ شپ کی باتیں، ان کے علاقے کی رعنائی، لوگوں کی اچھی خصوصیات پر باتیں کریں۔ خفیہ بیماریوں اور چیزوں کے نام بالواسطہ نہ پوچھیں۔ پہلے سے ان کے ذہن کو تیار کریں۔ لوگوں کو پیار اور احترام دیں۔ بچوں اور خواتین کے لیے کچھ چھوٹے چھوٹے تحائف لے کے جائیں۔ کچھ نقدی بچوں کو دیں۔ ان کو اپنے گھر اور اپنے علاقے میں آنے کی دعوت دیں۔ گھر میں بیٹھ کر آپس میں بچوں اور خواتین کی باتوں، عادات اور طور طریقوں پر نظر رکھیں۔ گھر کے سارے ماحول کا جائزہ لیں۔ پڑوسیوں کے ساتھ تعلقات، گلی محلے والوں کے ساتھ تعلقات پر نظر رکھیں۔ زبان کی کوئی آواز اور کوئی لفظ آپ صحیح یا نہ سن سکیں، یا نہ لکھ سکیں، اُن سے دوبارہ مدد لے لیں۔ بہتر طریقہ یہ ہوگا کہ قلم کے ساتھ ساتھ چھوٹا ٹیپ ریکارڈر ضرور استعمال کریں۔ فارغ وقت میں وہ سن لیں، آپ کی بہت سی کمیاں سامنے آجائیں گی۔

کسی کے ساتھ مذہبی، مسلکی اور سیاسی باتیں نہ چھیڑیں۔ جس کام کے لیے آئے ہوں، اس پر نظر رکھیں۔ آتے اور جاتے وقت اپنی چیزیں، کاغذات، سوالنامہ وغیرہ اچھی طرح گن کے سنبھال لیں۔ تصویروں کی وہ اجازت دیں تو لے لیں۔ جن کا انٹرویو کر دیے ہوتے ہیں، ان کا نام، مکمل پتہ، عمر اور جنس ضرور نوٹ کریں۔ خواتین سے معلومات لینا ہوں تو کچھ کوشش کریں کہ مرد پاس نہ ہو، پھر یا وہ شرم کے مارے یا ڈر کے بارے ان کی موجودگی میں بتانے سے گریز کریں گی۔

زبان اور ملاقات کے لیے کسی ایک جگہ اور ایک فرد پر انحصار نہ کریں۔ مختلف تین جگہوں اور تین آدمیوں سے معلومات لے لیں اور پھر اُن کا آپس میں تقابلی جائزہ لے لیں۔ ان کو ہوٹلوں میں بلایا کریں، کھلائیں پلائیں، وہ اس پر بہت زیادہ خوش ہو جاتے ہیں۔

زبان خالص مادی زبان بولنے والے سے لیا کریں۔ کسی دوسری زبان بولنے والے سے نہ لیا کریں۔ چاہے وہ اس میں کتنا ماہر کیوں نہ ہو۔

جب واپس اپنے گھر آ جائیں تو ان کو شکریہ بھرے خطوط لکھیں۔ ان کے تعاون، کرم فرمائی اور مہمان نوازی کا شکریہ ادا کریں۔ اگر آپ کے پاس ان کی تصاویر ہیں تو وہ بھجوا دیں۔

شکریہ

میں ۱۹۷۹ء سے ان...زادوں کے پاس آتا جاتا ہوں۔ مجھے ہر وقت ان کا تعاون اور کرم نوازی حاصل رہی ہے۔ اپنے اپنے کام چھوڑ کر میری مسافر نوازی کا خوب خیال رکھا ہے۔ اور یہ ان حضرات کی کرم نوازی، مسافر نوازی، انسان دوستی، علم دوستی اور خلوص بھری مہمان نوازی ہی ہے کہ میں بار بار ان کو تکلیف دیتا آیا ہوں۔ بہت سے لوگوں نے میری ہر قسم کی مدد کی ہے۔ لیکن جہاں تک علمی اور ثقافتی معلومات اور لسانیات اور زبانوں کی معلومات کا تعلق ہے تو اس بارے میں غلام محمد صاحب (مرحوم) (گلگت)، حقیقت علی صاحب (مرحوم) (گلگت)، محمد شاہ صاحب رجسٹرار رجسٹریشن آفس (سکردو)، مولانا مدد صاحب سکول ماسٹر (مومن آباد)، امینی ضیاء صاحب (گلگت)، پروفیسر منظوم علی صاحب (گلگت)، برچہ صاحب گلگت، اکرم خان صاحب ڈائریکٹر (ریڈیو گلگت)، لائبریرین؟ گلگت لائبریری اور پھر شمالی علاقوں کے علم وفن کے آفتاب و مہتاب علی عباس کاظمی صاحب (سکردو) اور یوسف حسین، حسین آباد (سکردو) کی وافر علمی اور ثقافتی معلومات، پیار، محبت، خلوص، انسان دوستی اور قابلِ ستائش مہمان نوازی کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔ ہاں فدا محمد صاحب ناشاد (سکردو) بھی نہ بھولنے والے انسان ہیں۔

جہاں تک زبان کے نمونوں کا تعلق ہے تو یہ میری اپنی فیلڈ ریسرچ کا نتیجہ ہے۔ لیکن اگر مجھے جناب مولا مدد اور فضل داد صاحب کی شاگردی کا شرف حاصل نہ ہوتا تو یہ کام کرنا محال تھا۔

اگر چہ یہ سب کچھ مختلف کتب کے مطالعہ کے علاوہ میرے اپنے فیلڈ ریسرچ کا نتیجہ ہے۔ اگر چہ زبان اور اس سے متعلقہ دیگر امور، میں اُن وادیوں کے ماہرین کی راہنمائی میں کر چکا ہوں، پھر بھی اگر ان زبان کے نمونوں میں، اصوات میں، اور لفظوں اور جملوں میں کسی قسم کی کمی، غلطی وغیرہ ہو تو وہ میری کمزوری ہوگی، اور میں ان سب غلطیوں اور کمیوں کی ذمہ داری قبول کرتا ہوں۔

کوئی بھی ان لوگوں پر اور ان کی زبان پر کام کرنا چاہیں تو دیگر حوالہ جاتی کتب کے علاوہ درج ذیل کتب/مضامین وغیرہ کی خصوصی طور پر سفارش کی جاتی ہے:

1. Lorimer David L.R. 1939, The Dumaki Language
2. Buddress George, 1983, 1984, 1985 (جناب بدرس کی یہ کتب جرمن زبان میں ہیں)
3. Buddress George, 1985, Linguistic Research in Gilgit and Hunza, J.C.A. Islamabad
4. Prof. Fussman G., Language as a source of History, Indian History of Northern Areas, Islamabad

حوالہ جات

1. The Dumaki Language, p. 129
2. ibid, p. 128
3. ibid, p. 28
4. ibid

۵۔ قراقرم کے قبائل، ص ۵۲۸
۶۔ درجہ بالا، ص ۲۸۷
۷۔ بلورستان، ص ۱۱۱

8. Karakorum Hunza, p. 79

۹۔ علاقائی ادبیات، ص ۵۱۴
۱۰۔ شمالی پاکستان، ص ۱۹۶
۱۱۔ ایضاً، ص ۲۳۹
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۹۱

13. Language as a source, p. 54

۱۴۔ خطہ قراقرم، ص ۲۷

15. Linguistic Research in Gilgit, p. 30
16. Dumaki, p. 10

۱۷۔ انڈس کوہستان، ص ۶۵
۱۸۔ ایضاً

19. Shina Speaking People, p. 681
20. The Indo Aryan language, p. 442
21. Dumaki, p. 20
22. Indo Aryan, p. 329
23. Linguistic Research, p. 19
24. Roma, p. 87

۲۵۔ بھٹکتی نسلیں، ص ۲۲
۲۶۔ کالام کوہستان، ص ۳۲۱
۲۷۔ انڈس کوہستان، ص ۵۹

28. Dumaki, p. 20
29. Linguistic Research, p. 30
30. Language as a source, p. 51
31. Shina Speaking, p. 528

32. Dumaki, p. 19
33. Dumaki, p. 20
34. Afghanistan, p. 180
35. Language as a source, p. 38
36. The Indo Aryan, p. 442
37. Language of Afghanistan, p. 26
38. Roma, p. 147
39. Alumdas, p. 51
40. Drakidian Languages, p. 65

۴۱۔ انڈس کوہستان، ص۶۵
۴۲۔ قراقرم، ص۲۵
۴۳۔ گلگت اور شینا زبان، ص۲۴۲

کتابیات

1. Lorimer David L.R., 1939, The Dumaki Language and lines of the speech of the Doma as Birich of Hunza
2. Buddruss George, 1983, 1984, 1986
3. Buddruss George, 1985, Linguistic Research in Gilgit and Hunza, J.C.A. Islamabad
4. Leintner G.W., 1877, The Languages and Races of Dardistan, Part 1, 2, 3, Lahore
5. Grierson, 1919, Linguistic Survey of India, vol. III, part 2, Calcutta, 1919
6. Drew F., 1875, The Jumoo and Kashmir
7. Biddulph J., 1990, reprint, Indus Karachi, The Tribes of the Hindoo Koosh
8. Fussman, Prof., 1989, Languages as a source of History, In Dani, History of Northern Areas, Islamabad
9. Ruth Laila, 1985, Shina Speaking People, Green Word Press
10. Calin P. Masica, 1991, The Indo Aryan Languages, New York
11. Julis Bloch, 1965, Indo-Aryan, Mastri Press
12. R.L. Trunner, 1976, Roma, Patiala
13. Laries Dupree, 1973, Afghanistan, Prinston
14. Morgenstiesne, 1975, Languages of Afghanistan, Society for Afghan Studies, London

15. Miklosich, 1976, Roma, Patiala
16. Trumph, Prof., 1976, Roma, Patiala
17. Shahid Hamid., 1979, Karakorum Hunza, Karachi

اُردو

۱۸۔ ندوی، رشید اختر، شمالی پاکستان، ۱۹۹۰ء، سنگ میل، لاہور

۱۹۔ فیاض محمود، سر (ایڈیٹر)، علاقائی ادبیات، چودھویں جلد، حصہ دوم، ۱۹۷۱ء، لاہور

۲۰۔ کوہستان، لازول، ۱۹۹۸ء، انڈس کوہستان، کوہستان ریسرچ فورم

۲۱۔ عثمان علی، ۱۹۹۶ء، خطہ قراقرم، لاہور

۲۲۔ عثمان علی، ۲۰۰۲ء، قراقرم کے قبائل، لاہور

۲۳۔ منظوم علی، پروفیسر، ۱۹۸۳ء، بلورستان، گلگت

۲۴۔ ناموس، ڈاکٹر، گلگت اور شینا زبان، ۱۹۶۱ء، بہاولپور

۲۵۔ خاتم خانی، ۲۰۰۳ء، بھٹکتی نسلیں، کراچی

۲۶۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۰ء، اباسین کوہستان، شعیب سنز، مینگورہ

۲۷۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۹۰ء، کافرستان (لوگ اور زبان)، بنگلور

۲۸۔ شاہین محمد پرویش، ۲۰۰۴ء، کافرستان کے رسم ورواج، مکتبہ جمال، لاہور

۲۹۔ شاہین محمد پرویش، ۲۰۰۴ء، دیرکوہستان، مکتبہ جمال، لاہور

۳۰۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۳ء، شمالی علاقہ جات کا لسانی جائزہ، ماہِ نو، لاہور

۳۱۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۶ء، بروشسکی، سائنس ڈائجسٹ، کراچی

۳۲۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۸ء، بریسکی ایک گمشدہ زبان، سائنس ڈائجسٹ، کراچی

۳۳۔ شاہین محمد پرویش، ۲۰۰۳ء، ڈوما کی، صحیفہ، لاہور

۳۴۔ شاہین محمد پرویش، ۲۰۰۵ء، چلیسو، قومی زبان، کراچی

۳۵۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۸ء، واخی، پاک جمہوریت، لاہور

۳۶۔ شاہین محمد پرویش، ۲۰۰۶ء، بروشسکی، دریافت، نیشنل یونیورسٹی، اسلام آباد

پشتو

۳۷۔ شاہین محمد پرویش، جپسی یا ڈومخی، ۱۹۸۴ء، پلوشہ، کراچی

۳۸۔ شاہین محمد پرویش، ڈومخی، ۱۹۸۰ء، قیادت، پشاور

۳۹۔ شاہین محمد پرویش، ۱۹۸۹ء، دردری ژبو دکشنری (دردی زبان کی ڈکشنری)، ورز، پشاور

غلام عباس/ ڈاکٹر شفیق احمد

قواعداردو مؤلفہ بابو کاہن سنگھ

"QWAED I URDU*" written by BABOO KAHAN SINGH is a unique book on the subject of Urdu grammar.It is the first time when any Indian grammarian wrote Urdu grammar by analyzing its parts of speech. The writer wrote eight types of Urdu words i.e. Ism, Sifat, Zameer, Fe, l, Tameez, Rabt, Ataf and Nida o Nudba. He explained each type by description method. There are some special feature of this grammar. Apart from deviation from traditional three types of words, the writer wrote only two types of Ism:jamid and Mashtaq. He did not considered Masdar in Ism but named it a type of Fe,l. His point of view on compound verbs and helping verbs is also significant. He considered the form of verb used to explain the property of a noun in the catogary of adjective. In syntax the writer gave four principles of Mutabiqat, Mutabiat, Taaluq and Tarteeb. On the whole it is one of the most important books of Urdu grammar written in nineteenth century(1967.68), and Baboo Kahan Singh is the first grammarian of India who wrote the grammar with eight types of words.

”ترکیب کلمہ میں صورت واجزائے کلام معتبرہیں،نہ کہ معنی“

(بابو کاہن سنگھ)

اردو قواعد نویسی کی روایت میں ’قواعداردو‘[1] ایک بہت اہم کتاب ہے۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں قواعد کی بنیاد کلمہ کی تین قسموں: اسم،فعل اور حرف کی بجائے آٹھ اقسام پر رکھی گئی۔ اقسام کلمہ کو اسم،صفت،ضمیر،فعل،تمیز،کلمہ ربط،کلمہ عطف اور کلمہ نداوندبہ کا نام دیا گیا۔ اس کتاب کا تذکرہ، اردو کتبِ قواعد کی کسی فہرست یا کتابیات میں نہیں ملتا۔ یہ کتاب اس اعتبار سے بھی اہم ہے کہ اس کے مصنف بابو کاہن سنگھ کا تعلق انیسویں صدی میں اردو کے معروف مراکز یعنی دہلی،لکھنؤ یا کلکتہ وغیرہ سے نہیں بلکہ ایبٹ آباد سے ہے۔ کتاب کے سرورق پر مرقوم ہے:

”من تصنیفات بابو کاہن سنگھ، ہیڈ ماسٹر گورنمنٹ ضلع اسکول، ایبٹ آباد، ضلع ہزارہ“[۲]

یہ کتاب ایبٹ آباد میں لکھی گئی اور راول پنڈی سے طبع ہوئی۔ اس اعتبار سے یہ کتاب اس زمانے کے صوبہ پنجاب میں لکھی گئی اور طبع ہوئی لیکن آج کے حوالے سے دیکھیں تو یہ شمال مغربی سرحدی صوبہ میں لکھی جانے والی ایک ایسی کتاب ہے جسے اردو قواعد نویسی کی تاریخ میں ایک سنگ میل سمجھا جانا چاہئے۔ کتاب کے سنہ تالیف کا حتمی تعیّن اس لیے ممکن نہیں کہ دستیاب نسخے

پر کہیں بھی سنہ تالیف کا تذکرہ نہیں ہے۔ داخلی شواہد کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ کتاب ۱۸۶۷ء کے لگ بھگ تالیف ہوئی اور اگلے برس شائع ہوئی۔اس کے دیباچے میں چند انگریز افسران کے لیے توصیفی کلمات اس طرح درج ہیں:

''حکام بے نیک شعار، وزیر با تدبیر، فلاطون اور ارسطو کی نظیر نواب مستطاب گورنر جنرل صاحب بہادر دام حشمتہٗ، نائب سلطنت اہل فطنت جناب عالی مرتبت والا تبار، کمینڈ ران چیف صاحب بہادر تہوّرہٗ وشوکتہٗ، سپہ سالار، دونوں بڑے عقیل، عقل مجسم، قضاوقدر کے وکیل: صاحبان لفٹننٹ گورنر جناب نواب سر جانس لارنس صاحب بہادر۔۔۔افسران اشاعت علوم، مدبران کامل اہل خبرت میں سے مخدوم صاحب ڈائرکٹر جناب کپتان اے آر فلر صاحب دام مرتبت۔۔۔۔ سررشتہ تعلیم کے اہل کاران، ہندوستانی علوم وفنون کے بانی مبانی۔۔۔'' (۳)

اس ہدیہء توصیف میں ایک طرف سر جان لارنس کا ذکر ہے۔ وائسرائے کے طور پر ان کا دورانیہ ۱۲ جنوری ۱۸۶۴ء تا ۱۸۶۹ء (۴) ہے۔ دوسری طرف کپتان اے آر فلر کا ذکر ہے۔ یہ وہی کپتان اے آر فلر ہیں، جن کا نام ''قواعد المبتدی'' کے ۱۸۶۰ء والے ایڈیشن پر موجود ہے۔ یہ ڈائرکٹر پبلک انسٹرکشن، صوبہ پنجاب تھے اور ۱۸۶۷ء میں فوت ہوئے۔ان کی وفات کا ذکر گارسین دتاسی کے حوالے سے ڈاکٹر رضیہ نور محمد نے ان الفاظ میں کیا ہے:

''سب سے پہلے میں اپنا فرض سمجھتا ہوں کہ اس ناقابل تلافی نقصان کے بارے میں کچھ کہوں جو ہندوستانی ادبیات کو میرے عزیز اور قابل دوست میجر اے آر فلر، ناظم تعلیمات پنجاب کی بے وقت اور اتفاقی موت کی وجہ سے برداشت کرنا پڑا۔ یہ چھٹی پر انگلستان آئے ہوئے تھے۔۔۔۔۔ آپ ابھی ہندوستان واپس پہنچے ہی تھے کہ اپنے فرائض کی بجا آوری کے سلسلے میں ۲۰ اگست کو دیہات میں جانا پڑا۔ آپ ایک جوان افسر کے ساتھ ڈاک کی گھوڑا گاڑی میں جا رہے تھے۔ راستے میں شہر راولپنڈی کے نزدیک ایک نالہ پڑا جو برسات کے باعث خوب بھر گیا تھا اور اس میں پانی نہایت تیزی کے ساتھ بہتا تھا، جب گاڑی بیچ میں پہنچی تو اس کے پہیے چٹانوں میں اڑ گئے۔ میجر فلر اور ان کے ساتھی دونوں گاڑی سے اتر پڑے تاکہ پہیوں کو ہٹانے میں مدد کریں۔ پانی اس زور کا تھا کہ وہ دونوں ہی پانی میں لڑھک گئے۔ پانی دونوں کو دور بہا کر لے گیا۔ چند گھنٹوں کے بعد ان کی لاشیں کسی دور مقام پر ملیں۔'' (۵)

سر جان لارنس کا ذکر اس بات کا تعیّن کرتا ہے کہ کتاب ۱۲ جنوری ۱۸۶۴ء کے بعد کی تصنیف ہے۔ اے آر فلر کا ذکر یہ ثابت کرتا ہے کہ کتاب ۲۰ اگست ۱۸۶۷ء سے پہلے کی تصنیف ہے۔ اس سلسلے میں ایک اہم اندراج کتاب کے آخر میں موجود ہے جس میں چند اغلاط کی نشان دہی کے علاوہ چند بھی حواشی موجود ہیں۔ یہاں صفحہ نمبر ۵ پر کپتان فلر کے ذکر کی بابت لکھا ہے: ''اب مرحوم لکھنا چاہیے۔'' (۶) اس اندراج سے ثابت ہوتا ہے کہ جب مسودہ کاتب کو کتابت کے لیے دیا گیا تو اس وقت فلر صاحب زندہ تھے۔ جب کتابت مکمل ہو کر طباعت سے قبل قرأت متن کی گئی تو وہ اس دنیا میں موجود نہیں تھے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ کتاب کی تالیف بھی ۱۸۶۷ء میں مکمل ہوئی ہوگی۔ لیکن یہ لازمی طور پر اگست ۱۸۶۷ء کے بعد طبع ہو کر سامنے آئی۔

کتاب کے مندرجات پر نظر ڈالیں تو پہلے پانچ صفحات کا دیباچہ ہے۔ اس کے بعد مقدمہ میں چند اصطلاحات ضروریہ کا تذکرہ ہے۔ اس کے بعد صرف کا باب ہے۔ صرف کے بعد نحو کا باب اور آخر میں ایک نقشہ ہے۔ دیباچہء کتاب میں انتہائی مقفّیٰ اور مسجّع انداز میں پہلے ثنا موجود ہے۔ پھر انگریزوں کی آمد کے ثمرات میں قیام امن اور خاتمہ ءِ مفسدین کا ذکر ہے۔ کمالات میں ریل، بجلی اور تار برقی کا ذکر ہے۔ جن انگریزوں کا بطور خاص ذکر ہے، ان میں ملکہ وکٹوریہ، سر جان لارنس وائسرائے ہند، کپتان فلر ڈائرکٹر پبلک انسٹرکشن اور الف ایم ایچ فوربس، انسپکٹر مدارس شامل ہیں۔ دیباچے کی آخری

سطور میں اپنی محنت پر توجہ کا التماس کیا گیا ہے۔اس دیباچے کی ایک اہمیّت تو یہ ہے کہ ہم اس کی وجہ سے کتاب کے زمانہء تالیف اور طباعت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔اس دیباچے میں ایک اور بات قابل غور ہے:

''اکثر لوگوں نے اپنے زمانے کے بادشاہوں کی ثنا خوانی اس مبالغے سے کی ہے؛ داد شاعری کی دی ہے کہ کچھ باقی نہیں چھوڑا جو ہم بھی اپنے زمانے کے شاہنشاہ عالی جناب کی تعریف میں بطور مبالغے کے کچھ لکھتے۔انہوں نے تو حد مبالغہ کی بیاں تک بڑھائی ہے کہ کسو نے تو قسم کھائی ہے کہ میرے جھوٹ کو سچ جانو اور کسی نے شاعری دکھائی ہے کہ ہماری لیاقت حق مانو۔ پہلے بادشاہوں کو بھی خوشامد خوش آتی تھی؛ طعام دروغ سے طبعیّت سیر ہوتی تھی۔واللہ اعلم یہ کیا بھید تھا، خدا جانے یہ کون سا بھید تھا۔آج تو عقل مقدّم، نادانی کا چراغ مدھم ہے۔سچ تیز، جھوٹ سے بہت پرہیز ہے۔حقی کا بازار گرم ہے، مبالغہ بہت نرم ہے۔پس ہم جھوٹ کو چھوڑ، مبالغے سے عنان طبعیّت کو موڑ کر، شمّہ از اوصاف شہنشاہ اپنے زمانے کے بیان کرتے ہیں''(۷)

اس عبارت کے بعد اگرچہ مصنف نے خود مبالغہ آمیز انداز میں انگریزوں کی تعریف کی ہے لیکن اس توصیف کے بعد اس تصور تحریر کے اثرات نظر آتے ہیں جو سادگی کی طرف مائل ہے۔

دیباچہ کے بعد مقدمہ ہے جس میں زبان کا تصور یوں پیش کیا گیا ہے:

''اصطلاح میں زبان وہ اشارے اور علامتیں اور آوازیں ہیں جن کے وسیلے سے انسانوں اور حیوانوں کے تصورات وخیالات وخواہش واغراض آپس میں بتائے جاتے ہیں۔باعتبار ان اشاروں، علامتوں اور آوازوں کے زبان دو نوع کی ہے: طبعی اور وضعی۔زبان طبعی وہ اشارے اور آوازیں ہیں جو بالطبع یعنی بلا ارادہ پیدا ہوتے ہیں۔یہ انسان اور حیوان میں عام ہیں جیسے کلمات مہمل یا تبدیل صورت یا رنگ کی، وقت راحت ورنج رحم وغصہ کے یا آواز وحوش وپرندکی، آپس میں۔زبان وضعی وہ اشارے اور آوازیں جو انسانوں نے بالاتفاق وضع کی ہے۔زبان وضعی دو نوع کی ہے: ملفوظی اور مکتوبی۔زبان ملفوظی وہ ہے جو صرف بولنے میں آتی ہے۔مکتوبی وہ ہے جو لکھی جاتی ہے۔پھر زبان دو قسم کی ہے۔رائج اور نارائج یا منسوخ۔زبان رائج وہ ہے جو فی زمانہ نا بولی لکھی جاتی ہے جیسے اردو، ہندی، فارسی، عربی، انگریزی وغیرہ۔نارائج وہ ہے جو زمانہ سلف میں بولی لکھی جاتی تھی جیسے سنسکرت اور لاطین وغیرہ۔زبان رائج دو نوع کی ہے۔قدیم اور جدید۔زبان قدیم وہ ہے جو پہلے لوگ بولتے لکھتے تھے۔زبان جدید وہ ہے جو اب بولنے لکھنے میں آتی ہیہ تین نوع کی ہے: صحیح، محاورہ اور غلط۔زبان صحیح وہ ہے جو باقاعدہ اور بامحاورہ ہو۔محاورہ وہ ہے جو باقاعدہ نہ ہو مگر اہل زبان اسی رح سے بولتے لکھتے ہوں۔''(۸)

اس بیان میں اظہار مقصد کے فطری اشاروں اور سماجی سطح زبان کے قیام کے درمیان ایک حد فاصل کھینچ دی گئی ہے۔اگر زبان کے لیے ''بالاتفاق'' کی شرط ہے تو زبان لازمی طور پر ایک سماجی چیز ہے۔جدید لسانیات میں زبان کا ''بالاتفاق'' ہونا، ایک مسلمہ تصور ہے۔ اس سے پہلے کتب میں کلمات کے لیے اکثر 'واضع'' کا لفظ موجود ہے جس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ کچھ افراد الفاظ بناتے ہیں۔یہاں قواعد پر قلم اٹھانے سے قبل پہلی مرتبہ یہ اقرار موجود ہے کہ زبان میں اشارے یا الفاظ افراد وضع نہیں کرتے بلکہ یہ ایک معاشرتی مظہر ہے جس پر گروہی اتفاق ہے۔معاشرتی سطح پر اتفاق ہی دراصل قواعد کی بنیاد ہے کہ ایک معاشرے میں بہت سے زبان جاننے والے کچھ اصولوں پر بھی متفق ہوتے ہیں۔یہ اصول لسانی کارکردگی کی اساس ہیں۔انہیں کے غالب حصے کو قواعد کہتے ہیں۔ان کے ہاں ''وضعی'' کی اصطلاح افراد کی توضیع کے لیے نہیں بلکہ سماجی تفاعل کے نتیجے میں پیدا ہونے والے علامتی لسانی نظام کے لیے استعمال کی گئی ہے۔

زبان کو طبعی اور وضعی میں تقسیم کرنے کے بعد زبان وضعی کو رائج اور نارائج میں تقسیم کرنا، زندہ اور مردہ زبانوں میں فرق قائم کرنے کا معاملہ ہے۔ دوسری طرف قدیم اور جدید میں تقسیم، زبان کی تاریخی جہت اور زبان کی حاضر وقت کی جہت کا مسئلہ ہے۔ یہ ایک ایسا نکتہ ہے کہ بیسویں صدی میں ساختیات کے تصورات میں حاضر وقت میں زبان کے مطالعے کی اساس رہا ہے۔ جدید زبان میں صحیح میں با قاعدہ اور بامحاورہ دونوں کو شامل کر کے یہ بتایا گیا کہ قواعد کے مطابق جو زبان مستعمل ہوگی، اس کے لیے بامحاورہ ہونا بھی شرط ہے۔ محض قواعد کی بنا پر درست زبان کے لیے لازم نہیں کہ وہ مستعمل اور بامحاورہ بھی ہو۔ دوسری طرف زبان کا ایسا استعمال ممکن ہے کہ زبان قواعد سے انحراف کر رہی ہو لیکن بامحاورہ ہو یعنی مستعمل ہو۔ یہاں یہ تصور سامنے آتا ہے کہ زبان میں قواعدی انحراف بھی اس کا ایک فطری خاصہ ہے۔ زبان بامحاورہ بھی نہ ہو اور قواعد کے مطابق بھی نہ ہو، تو وہ زبان غلط ہوگی۔ اس بیان میں قواعد کی ضرورت تو بیان کی گئی لیکن زبان پر قواعد کی بالادستی سے انکار کیا گیا۔

مقدمے میں 'صرف ونحو' کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> ''صرف ونحو زبان وضعی کو صحیح بولنے اور لکھنے کا علم ہے۔ اس کی دو نوع ہیں: عام اور خاص۔ عام وہ ہے جس کے قاعدے تمام زبانوں میں جاری ہو سکتے ہیں۔ خاص وہ ہے جس میں کسی خاص زبان کے قاعدے بیان کیے گئے ہوں۔ پس صرف ونحو اردو زبان، اردو کو صحیح بولنے اور لکھنے کا علم ہے۔''(۹)

اس تعریف کے پہلے حصے میں قواعد کے ایک ایسے تصوّر کے ابتدائی نقوش موجود ہیں، جس کی بنا پر تمام زبانوں میں جاری وساری عالم گیر قواعد کا مطالعہ ممکن ہے۔ یہ ایک ایسا تصور ہے، جس سے مماثل با قاعدہ نظریہ بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں نوام چامسکی کے ہاں دیکھی ک جاسکتی ہے۔(۱۰) اس کے مطابق دنیا کی تمام زبانوں میں ایک تو اجزائے کلام کے کچھ بنیادی عناصر مشترک ہیں۔ دوسرے اپنی ساخت کے اعتبار سے تمام زبانوں میں یہ اصولی اشتراک موجود ہے کہ ان کے قواعدی نظام کی تہ میں جملوں کی قواعدی ساخت کے محدود سیٹ موجود ہوتے ہیں۔ ان کی بنا پر جملوں کی تشکیل کے لامحدود امکانات ہوتے ہیں۔ مقدمے میں وہ آواز موضوعہ، حرف (تہجّی)، اعراب، حرکات حروف، حروف علت اور حروف صحیح پر بروشنی ڈالتے ہیں۔ یہ پہلی بار ہے کہ اردو حروف تہجّی کو قواعد کی ابتدا میں بیان کیا گیا ہے۔ وہ اردو کے سینتالیس حروف تہجّی قرار دیتے ہیں، جو یہ ہیں:

> ''ا، ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ذ، ر، ڑ، ڑھ، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ک، کھ، گ، گھ، ل، م، ن، و، ہ، ء، ی، ے''(۱۱)

یہ تعداد میں ۴۶ ہیں۔ سینتالیسواں حرف ''ٹھ'' ہے جو سہو کاتب کی وجہ سے نہیں لکھا گیا۔ ان حروف تہجّی میں 'رھ'، 'لھ'، 'مھ' اور 'نھ' شامل نہیں۔ فتح محمد جالندھری نے 'مصباح القواعد' میں ان حروف کو حروف تہجّی میں شامل کیا ہے۔(۱۲) صورت مفرد رکھنے والے حروف کو وضعی کہا گیا اور مرکب شکل کے حامل حروف کو غیر وضعی کہا گیا۔ آٹھ حروف: ب، ث، ح، ص، ض، ط، ظ، ع اور ق کو عربی حروف، مرکب حروف مع ٹ، ڈ، ڑ کو ہندی کہا گیا۔ پ، چ، گ اور ژ کو فارسی حروف کہا گیا۔ ہندی حروف فارسی اور عربی میں نہیں۔ فارسی حروف عربی میں نہیں لیکن ہندی اور فارسی میں مشترک ہیں۔ باقی تمام حرف تینوں زبانوں میں مشترک ہیں۔ حروف تہجّی کی اس بحث کو سات اشعار کی ایک مثنوی میں منظوم شکل بھی دی گئی ہے۔

کتاب کا مقالہ اوّل صرف کے مباحث میں ہے۔ اس بحث کے شروع میں کلمہ کو ساخت کے اعتبار سے مفرد اور مرکب میں اور اشتقاق کی بنا پر جامد اور مشتق میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پھر کلمہ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں، جو اس طرح ہیں:

> ''کلمات اردو آٹھ قسم کے ہیں: اسم، صفت، ضمیر، فعل، تمیز، کلمہ ربط، کلمہ عطف یا عطف، کلمہ ندا و ندبہ۔''(۱۳)

اردو زبان میں قواعد نویسی کی یہ پہلی کوشش ہے جس میں کلمے کی روایتی تین سطحی تقسیم یعنی اسم، فعل اور حرف سے آگے بڑھ

کر اجزائے کلام کی بنا پر کلمے کو تقسیم کیا گیا ہے۔ وہ ایک ترتیب کے ساتھ ان تمام اجزا کا تعارف کراتے ہیں۔ ان کی ذیلی درجہ بندی کرتے ہیں اور ان کے لواحق بیان کرتے ہیں۔ کلمے کی پہلی قسم اسم ہے۔ اسم ان کے بقول ''شئے ظاہر یا باطن'' کا نام ہے۔ اس کی ذیلی تقسیم میں اس کی دو قسمیں ہیں: جامد اور مشتق۔ جامد کی چار قسمیں؛ اسم عام، اسم علم، اسم جمع اور اسم جنس درج کی گئی ہیں۔ مشتق کی ذیلی اقسام میں مجرد، فاعل، مفعول، آلہ، ظرف، تفضیل اور اسم تصغیر شامل ہیں۔ یہ تقسیم روایتی قواعد کی تقسیم سے الگ ہے۔ روایتی قواعد میں بناوٹ کے لحاظ سے اسم کو جامد، مصدر اور مشتق میں اور معنی کے اعتبار سے نکرہ اور معرفہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بابو کاہن سنگھ کی اس تقسیم میں مصدر کا ذکر سرے سے موجود نہیں۔ قبل ازیں انشاء اللہ خان انشا نے بھی مصدر کو الگ قسم ماننے کی بجائے جامد میں میں شامل کیا تھا۔ بابو کاہن سنگھ نے مصدر کو بالکل الگ انداز میں دیکھا ہے اور اسے اسم کی اقسام میں رکھنے کی بجائے فعل کی ایک صورت لکھا ہے۔ نکرہ اور معرفہ کی تقسیم بھی کہیں نظر نہیں آتی، البتہ وہ اسم کے کچھ بنیادی لوازم کا ذکر کرتے ہیں۔ ہر اسم کی کچھ لازمی صفات ہوں گی، جو اسے دوسرے کلمات سے الگ کریں گی۔ یہ لوازم تین ہیں: جنس، تعداد اور حالت۔ گویا جو کلمہ اسم کہلائے گا، وہ لازماً مذکر بولا جائے گا یا مؤنث، وہ واحد ہوگا یا جمع اور وہ فاعلی، مفعولی، ندائی یا مضاف الیہ کی حالت میں ہوگا۔ اسم کی حالتوں کے بارے میں لکھتے ہی

> ''پوشیدہ نہ رہے کہ دو طرح کے آدمیوں نے اردو قواعد کی کتابیں تصنیف کی ہیں۔ یا تو صاحبان انگریز نے یا مسلمان عربی دانوں نے۔ اُنہوں نے تو لاٹین کی پیروی سے اردو میں اسم کی چھ حالتیں بنا کر لکھی ہیں۔ اِنہوں نے بموجب زبان عربی کے تین لکھی ہیں۔ مگر میں نے بموجب محاورے اور خاصے اپنی زبان کے چار حالتیں اس میں پائی، سوہی لکھی ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جب انسان کسی زبان کے قاعدے لکھنے بیٹھے، مناسب ہے کہ اس زبان کے خاصے کو نگاہ میں رکھے۔ نہ یہ کہ اس کو چھوڑ کر غیر زبان والوں کی پیروی کرے''۔ (۱۴)

جہاں تک صاحبان انگریز کا تعلق ہے، تو ان کے بارے میں مؤلف کا بیان درست ہے۔ ان کی لکھی ہوئی کتب قواعد میں تو بلاشبہ اسم کی چھ حالتیں ہیں لیکن اردو قواعد نویسوں کے بارے میں یہ بیان درست نہیں کہ وہ اسم کی تین حالتیں درج کرتے ہیں۔ اردو قواعد کی ابتدائی قواعد میں اسم کی حالتیں درج ہیں۔ ان قواعد نویسوں میں اسم کی حالتوں کا بیان سب سے پہلے امانت اللہ شیدؔا نے کیا تھا اور اسم کی پانچ حالتیں؛ فاعلی، مفعولی، اضافی، ندائی اور ظرفی گنوائی تھیں اور مثالیں دی تھیں۔ (۱۵) بعد میں جتنے قواعد نویسوں نے اسم کی حالتوں کا ذکر کیا تو کم از کم چار حالتوں کا ذکر کیا ہے۔ اس لیے اسم کو چار حالتوں، فاعلی، مفعولی، اضافی اور ندائی میں بیان کرنا، مؤلف کی اوّلیت نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ مؤلف نے اسم کی ظرفی حالت کا تذکرہ نہیں کیا۔ اس کا سبب یہ ہوسکتا ہے کہ ساخت کے اعتبار سے مفعولی حالت اور ظرفی حالت میں فرق نہیں۔

کلمے کی دوسری قسم صفت بیان ہوئی ہے۔ کتب سابق میں صفت کی بحث کو صفت مشبہ میں مذکور کیا جاتا تھا یا اسم کے صفتی معنی کے حوالے سے دیکھا جاتا تھا۔ اس کتاب میں صفت کو کلمے کی الگ قسم قرار دیا گیا ہے۔ صفت کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> ''صفت وہ کلمہ ہے جو اسم کا کچھ وصف بتلاوے۔ پس اس کی شناخت یہ ہے کہ جو کلمہ صفت کے ساتھ مل کر معنے دے، وہ ضرور صفت ہوگا''۔ (۱۶)

صفت کی دو قسمیں جامد اور مشتق اور پھر جامد کی قسمیں، صفت مشبہ، جیسے نیک، بھلا وغیرہ اور عددیہ اور عددیہ کی مزید ذیلی قسمیں شماریہ (جیسے پانچ، سات، دس وغیرہ) اور ترتیبیہ (جیسے پانچواں، دسواں، سواں وغیرہ) بتائی گئیں۔ صفت مشتق کو فعل سے مشتق قرار دیا گیا اور اس کی قسمیں حالیہ اور مفعولیہ یا ماضیہ بیان کی گئیں۔ روایتی قواعد نویسی میں افعال مدح وذم کا ورصفة مشبہ کی بحث میں ایک الجھاؤ ہمیشہ موجود رہا۔ اس موضوع پر مؤلف ''دریائے لطافت'' کا یہ بیان موجود ہے:

''افعال مدح وذم، مانند، پڑھا وگھلا وکھلا ومواو پھٹاوٹوٹا۔۔۔پوشیدہ نماند کہ ایں الفاظ صیغہ ہائے ماضی است،بعضے درمقام مدح آید وبعضے برائے ذم۔۔۔وبعضے ایں قول راقبوک ندارند وگویم کہ ایں قسم الفاظ کہ شبہ ای بصیغہ ماضی باشد ماضی است الفاظ مدح وذم نمی تواند شد،زیرا کہ دراصل صفۃ مشبہ است وصفۃ مشبہ رادراصل فعل نمی خوانند بلکہ قسمے ازاسم۔۔۔''(۱۷)

اس بیان میں ایسے الفاظ جومصدر سے صیغہ ماضی مطلق کے طریق پر مشتق ہیں لیکن اسم کے ہمراہ آکر صفتی معنی دیتے ہیں یا اسمی معنی میں وصف کا لزوم رکھتے ہیں،ان کو انشاافعال مدح وذم کہتے ہیں۔انھیں اس امر کا احساس ہے کہ ان میں موجود صفاتی قرینے کی بنا پر یہ صفت مشبہ کے قریب ہیں لیکن وہ یہ معاملہ طے نہیں کر سکے۔صفت مشبہ کا تصور امام بخش صہبائی نیز یادہ واضح انداز میں پیش کیا ہے۔وہ اسم مشتق کی نویں نوع بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صفت مشبہ وہ اسم ہے کہ دلالت کرےاس پر کہ فعل اس کے ساتھ قائم ہے بمعنی ثبوت کے،اور یہ اسم زبان فارسی اور اردو میں مصدر سے حاصل نہیں ہوتا بلکہ اسماء جامد ہی اس معنی پر دلالت کرتے ہیں۔''(۱۸)

اس بیان میں بھی فعل سے مشتق صفات کے حوالے سے ابہام ہے اور یہی رویہ سامنے آتا ہے کہ اردو میں ایسے اسماءِ صفتِ مشتقہ موجود نہیں۔اس معاملے میں بابو کاہن کا نقطہءِ نظر بہت واضح ہے کہ اردو میں ایک تو صفت کلمے کی ایک الگ قسم ہے۔یہ محض اسم کی ذیلی قسم نہیں۔مزید برآں اردو میں جامد اور مشتق دونوں قسم کی صفات موجود ہیں۔وہ مزید بتاتے ہیں کہ اسم کی طرح صفت میں بھی جنس،تعداد اور حالت ہے۔صفت میں اسم کے ہمراہ آنا بھی شرط ہے۔اس کے لواحق میں تفضیل بھی شامل ہے۔تفضیل کے درجے نفسی،بعض اور کل ہیں۔

ضمیر(۱۹) وہ کلمہ کہ بجائے اسم استعمال ہوتا ہے۔اس کی تین بڑی قسمیں ؛اسمیہ،موصولہ اور وصفی ہیں۔ضمیر اسمیہ کے لواحق میں تعداد،جنس اور حالت کے علاوہ صیغہ بھی موجود ہے۔صیغہ کے اعتبار سے ضمیر اسمی کی تین قسمیں متکلم،مخاطِب اور غائب۔ان کی واحد حالت کے لیے بالترتیب میں،وہ اور تو اور جمع کے لیے ہم،تم اور وے ہیں۔اس کے بعد تمام اسمیہ ضمیروں کی فاعلی،مفعولی،اضافی حالت اور ندائی حالت بتائی گئی ہے۔قبل ازیں کسی کتاب میں ضمیر کی ندائی حالت کا بیان نہیں ہے لیکن اس کتاب میں ضمیر مخاطب کی ندائی حالت کا بیان ہے اور''اے تو''،''اے تم'' کی صورت درج کی گئی ہے۔ضمیر کی بحث میں تانیث کی جمع کی صورت میں ''یاں'' کے لفظ کے آخر میں موجودگی کو بھی درست تسلیم کیا گیا ہے؛ جیسے'میریاں'،'ہماریاں'، 'تیریاں'،'تمہاریاں'،'اس کیاں' اور'ان کیاں' کو بھی درست سمجھ کے توضیح میں شامل کیا ہے۔اسی طرح ضمیر مفعولی میں علامت مفعول'کے تئیں' کو بھی درست سمجھا گیا ہے۔'آپ' کو مستقلاً جمع حاضر کی ضمیر سمجھ کے'تم' کے ہمراہ شامل کیا گیا ہے۔علامت اضافت میں ضمیر کے لیے'ک'،'ر' اور'ن' تینوں کو سمجھا گیا ہے ؛ جیسے:'اس کا'،'میرا' اور'اپنا' وغیرہ۔ضمیر وصفی میں ضمیر اشارہ، ضمیر ممیّز اور ضمیر منکر کو شامل کیا ہے۔ضمیر موصولہ میں بیانیہ،استفہامیہ اور مرکب کی ذیلی تقسیم کی گئی ہے۔

کتاب میں فعل کی بحث میں بھی سابقہ کتب سے الگ انداز اختیار کیا گیا ہے۔مصنف نے مصدر کی بحث میں پڑے بغیر براہ راست فعل سے بات شروع کی ہے اور اس کی تعریف یوں کی ہے:

''فعل وہ کلمہ ہے،جس میں ہونا،کرنا،سہنا پایا جائے؛جیسا:میں ہوں،زید گیا،وہ کتاب پڑھتا ہے،للو مارا جاتا ہے۔''(۲۰)

یہ مختصر تعریف دیگر تعریفات فعل سے ایک بنادی نکتے میں میں اختلاف رکھتی ہے اور وہ زمانے کی شرط کی عدم موجودگی ہے۔اس سلسلے میں مصنف کا نقطہ نظر یہ نظر آتا ہے کہ اسمی معنی سے فعلی معنی الگ ہوتے ہیں اور جملے میں ان کا تعامل بھی اسم سے الگ ہوتا ہے،اس لیے یہ کلمے کی الگ قسم ہے۔معنی کے اعتبار سے فی نفسہٗ اسمی کلموں اور فعلی کلموں کو الگ سمجھا جائے

تو مصدر کو اقسام اسم میں شامل کرنا منطقی طور پر ناممکن ہو جاتا ہے۔ مؤلف نے یہی کیا ہے کہ اسم میں کہیں مصدر کا تذکرہ نہیں بلکہ مصدر کو فعل کی ذیلی صورتوں میں مصدر کو شامل کیا گیا ہے۔ فعل کی اقسام میں کا مفعول کی بنا پر فعل کی لازمی اور متعدی قسمیں بتائی گئیں اور پھر مفعول کی تعداد کے لحاظ سے انہیں 'متعدی بہ یک مفعول، متعدی بہ دو مفعول اور متعدی بہ سہ مفعول میں تقسیم کیا گیا۔ متعدی کو حقیقی اور غیر حقیقی میں بھی تقسیم کیا گیا:

> ''متعدی حقیقی وہ ہے جو دوسرے پر گزرے اور مفعول پر تاثیر کرے؛ جیسا کرنا، کھانا وغیرہ۔ متعدی غیر حقیقی وہ ہے جس میں فاعل کی طرف سے سعی ہو واسطے اتصال یا حصول مقصود کے جیسا: جانا، پہنچنا وغیرہ۔''(۲۱)

متعدی کی اس تقسیم میں 'حقیقی اور غیر حقیقی' کا تصور اس سے پہلے نظر آتا ہے، نہ اس کے بعد کی کتب میں موجود ہے۔ فعل کی مزید تقسیم فعل معروف اور فعل مجہول، فعل صحیح اور فعل غیر صحیح اور فعل مفرد اور فعل مرکب میں کی گئی ہے۔

فعل کے لواحق میں جنس، تعداد، صیغہ، صورت اور زمانہ کو شامل کیا گیا ہے۔ وہ اس مقام پر جنس، تعداد اور صیغہ کی تفصیلی بحث نہیں کرتے کیوں کہ اس پر پہلے بات ہو چکی ہے لیکن صورت فعل اور زمانہ پر بات کرتے ہیں۔ مصدر، صورت بیانیہ، امر، صورت اختیاریہ اور صورت احتمالیہ اردو فعل کی صورتیں بتائی گئیں ان صورتوں کے بارے میں لکھا:

> ''مصدر فعل کی کیفیّت کا نام ہے جیسا پڑھنا، لکھنا وغیرہ۔ صورت بیانیہ صرف خبر دیتی ہے اور اس میں سوال پیدا ہوتا ہے جیسا نرائن سنگھ پڑھتا ہے۔ تو کیا کرتا ہے۔ امر میں حکم، اجازت، نصیحت، عرض اور التجا ہوتی ہے جیسا للو آؤ۔ تم جاؤ۔ آپ فرمائیے۔ بھلائی سیکھ۔ مجھے روٹی دیجیے۔ مہربانی کیجیے۔ صورت اختیاریہ میں اختیار قوت اور امکان ہوتا ہے جیسا میں پڑھ سکتا ہوں۔ بارش ہو سکتی ہے وغیرہ۔ صورت احتمالیہ احتمال، استغنا پر دلالت کرتی ہے جیسا میں کھاتا ہوں گا یا کھایا کروں آپ بولتے ہوں گے۔۔۔''(۲۲)

یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ انہوں نے اشتقاق میں بھی مصدر کو بنیاد نہیں بنایا۔ اس معاملے میں ان کی رائے بہت واضح ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''امر واحد مخاطب اردو فعل کی اصل ہے کیوں کہ کل صورتیں، زمانے اور صیغے اردو میں اسی پر کچھ زیادہ کرنے سے بنتے ہیں۔ مصدر اصل ہرگز نہیں ہے کیوں کہ اصل وہ ہے جس پر کچھ زیادہ کرنے سے کچھ بنے اور وہ کم نہ ہو سکے سو وہ اردو میں امر واحد مخاطب ہے۔ ہے۔ ترکیب کلمہ میں صورت واجزائے کلام معتبر ہیں، نہ معنے۔۔''(۲۳)

صیغہ امر واحد کو اردو افعال کی بنیاد قرار دینا ایک اجتہادی تصوّر تھا۔ یا س تصوّر کو اس دور میں تو پذیرائی نہ ملی لیکن بیسویں صدی کے نصف آخر میں ان خطوط پر قابل قدر کام سامنے آیا۔ کتاب میں افعال کی گردانیں، افعال کی صورتوں کو سامنے رکھ کر تشکیل دی گئی ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ مصدر کو بھی مطلق، حال، ماضی اور مستقبل میں تقسیم کیا ہے۔ مطلق میں ''ہوا ہونا''، حال میں ''ہوں'' ماضی میں ''تھا'' اور مستقبل میں ''گا'' کو علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ تفصیل اس لیے قابل قبول نہیں کہ ''ہے، 'تھا' اور 'گا' کی مختلف شکلیں زمانہ، وحدت وجمع اور تذکیر و تانیث کو بھی ظاہر کرتی ہیں اور صورت مصدریہ میں زمانہ نہیں ہوتا۔ اس میں صرف کیفیّت فعل ہوتی ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ مصدر کی بحث میں انہوں نے اسے فعل کی بنیاد نہ مان کے، ایک طرف اجتہادی رائے کا اظہار کیا تو دوسری طرف اس کی توضیح میں وہ ابہام کا شکار بھی ہیں۔

بابو کاہن سنگھ نے افعال کی گردانیں، فعل کی صورتوں کے مطابق ترتیب دی ہیں۔ صورت بیانیہ پر بات کرنے سے پہلے لکھتے ہیں:

> ''حال کی علامت اس فعل میں 'ہ' ماضی کی 'تھ' اور مستقبل کی 'گ'؛ 'اعلامت تذکیر کی 'ے' جمع

مذکر، ''ی' معروف تانیث اور' ت' ناتمامی کی ہے۔ اردو میں اور کبھی کبھی علامت حال کے آخر میں 'گ' مع علامت جنس کے زیادہ کرتے ہیں، جیسا: ہوں گا، ہیں گے، ہوں گی، ہوں گے یا ہے گا۔''(۴۴)

ان سطور کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لفظ کی ساخت اور اس کے معنی کے تعلق کا کس گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرتے ہیں۔ اس میں 'ے' علامت جمع مذکر کی ہے لیکن جمع مؤنث کی علامت کا ذکر نہیں۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''اردو میں فعل مؤنث میں واسطے تعداد کے تبدیل نہیں ہوتی۔ صرف علامت زمانہ میں ہوتی ہے۔''(۴۵)

پہلی نظر میں یہ بیان ناقابل فہم نظر آتا ہے لیکن جب ہم ایسے مؤنث کلمات پر غور کرتے ہیں جن میں لفظ واحد مذکر کے الف کو یائے معروف سے بدلا گیا ہے تو یہ بحث واضح ہو جاتی ہے۔ اس میں ہم 'لڑکا' اور 'مرغا' کی مثال لیتے ہیں۔ دونوں لفظوں میں الف علامت تذکیر مان لی جائے تو جمع میں 'لڑکے' اور 'مرغے' آئے گا اور علامت تذکیر الف کی تبدیل یائے مجہول سے ہوگی۔ انہیں کلمات کی تانیث 'لڑکی' اور 'مرغی' ہے اور ان کی جمع 'لڑکیاں' اور 'مرغیاں' یا 'لڑکیوں' اور 'مرغیوں' حاصل ہوتی ہے۔ واضح ہے کہ تذکیر کی جمع میں تو الف غائب ہوا تھا لیکن تانیث کی جمع میں 'یائے معروف اپنی جگہ پر قائم ہے۔ اس طرح کئی چیزیں جنہیں عام طور پر استثنا سمجھا جاتا ہے، وہ ان کو کسی اصول کے تابع لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ صورت بیانیہ میں فعل کی گردانیں فعل حال (میں ہوتا ہوں۔۔۔) فعل ماضی مطلق (میں ہوا۔۔۔) ماضی قریب (میں ہوا ہوں۔۔۔)، ماضی بعید تمام (میں ہوا تھا۔۔)، ماضی بعید ناتمام (میں ہوتا تھا۔۔۔)، مستقبل (میں ہوں گا۔۔۔) کے ساتھ دی گئی ہیں۔ بیانیہ میں ماضی تمنائی کو شامل نہیں کیا کیوں کہ بیانیہ میں صرف بیان فعل ہوتا ہے۔ تمنا یا شرط نہیں۔ امر کو حالیہ اور استقبالیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ امر حالیہ کی گردان تینوں صیغوں یعنی متکلم، مخاطب اور غائب پر دکھایا گیا ہے جیسے: میں ہوں یا میں ہوؤں، ہم ہوں یا ہم ہوویں، تو ہو یا ہوجیو، تم یا آپ ہو یا ہوجیو یا ہوجئے یا جئے گا، وہ ہوویں یا ہوں۔ پھر وضاحت کرتے ہوئے بتایا کہ مخاطب کے ساتھ 'جیو' یا 'جئے' یا 'جئے گا' امر استقبالیہ کے لیے ہیں۔ صورت اختیاریہ میں فعل کی امریہ صورت کے ساتھ 'ہونا' یا 'سکنا' کا بطور فعل معاون استعمال کیا گیا ہے اور اس کی حال، ماضی مطلق، ماضی قریب، ماضی بعید تمام، ماضی بعید ناتمام اور فعل مستقبل کی گردانیں دی گئی ہیں۔ اس میں 'ہونا' فعل کی معاونت سے اختیار کا فائدہ آج کل خلاف محاورہ سمجھا جاتا ہے لیکن عوام اب بھی استعمال کرتے ہیں جیسے: مجھ سے نہیں لکھ ہوتا۔ صورت احتمالیہ شرطیہ میں حال، ماضی مطلق اور مستقبل کی تقسیم موجود ہے۔ حال میں؛ میں ہوتا ہوں یا ہوؤں۔۔۔، ماضی مطلق میں؛ میں ہوتا یا ہوا ہوتا۔۔۔ اور مستقبل میں؛ میں ہوں یا ہوؤں۔۔۔ کے ساتھ گردانیں موجود ہیں۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ صورت اختیاریہ میں ہر حال میں ایک فعل معاون زائد ہو رہا ہے۔ فعل معاون کے داخل ہونے سے فعل کی مزید کئی صورتیں پیدا ہو سکتی ہیں، جیسے: 'چکنا' سے حاصل ہونے والے اضافات فعل کو اختتامی صورت دے دیتے ہیں۔ 'کرنا' کے اضافات فعل کو تکراری صورت دیتے ہیں۔ اردو میں اس طرح کے کئی اضافات ہیں جو فعل کے تمام زمانوں پر داخل ہو کر فعل کی صورت بدل دیتے ہیں۔ اس لیے یہ بحث مزید مطالعے کا تقاضا کرتی ہے۔ احتمالی صورت کو بھی تینوں زمانوں میں دیکھا گیا ہے۔ مگر فعل مضارع کو افعال سے منہا کر دیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بیانیہ فعل میں احتمال کا فائدہ بتانے کی بجائے الگ سے گردانیں لکھی گئیں۔ یوں حال احتمالیہ میں صورت بیانیہ فعل حال مطلق کے قرینہء احتمال اور فعل مضارع کے صیغے مل گئے۔ ماضی میں ماضی تمنائی کو نظر انداز کیا گیا۔ اس طرح وہ افعال جن کی ساخت 'ہوتا'، 'ہوتی'، 'ہوتے'، وغیرہ کے ساتھ ہے کسی مد میں بھی مذکور نہ ہو سکے۔ اس سلسلے میں دل چسپ بیان صورت احتمالیہ شرطیہ کے حال کا ہے۔ صفحہ نمبر ۶۴ پر اس کی یہ صیغے درج کیے ہیں: میں ہوتا ہوں یا ہوؤں/ہم ہوتے ہیں یا ہوویں/میں ہوتی ہوں یا ہوؤں/ہم ہوتی ہیں یا ہوویں/تو ہوتا ہے یا ہووے/تم یا آپ ہوتے ہوں یا ہوویں/تم ہوتی ہو یا ہوویں/وہ ہوتا ہو یا ہووے/وہ ہوتے ہوں

یاہوویں/ وہ ہوتی ہو یا ہووے/وہ ہوتی ہوں یا ہوویں۔ان صیغوں پر غور کریں مذکورہ اوّل تمام صیغے وہ ہیں جنھیں روایتی قواعدنویسوں نے فعل حال کے صیغے لکھا ہے اور مذکورالثانی تمام فعل مضارع کے ہیں۔اب فعل مضارع میں تو کیفیّت احتمال کی موجود ہوتی ہے۔مگر فعل حال کے ان صیغوں میں جو'تا ہے، تے ہیں، کے طریق پر تشکیل پاتے ہیں،ان میں احتمال نہیں ہوتا۔البتہ'ہو'اور'ہو'کے اضافے سے احتمال ممکن ہے لیکن مؤلف نے صرف غائب کے صیغوں میں اس کا خیال رکھا ہے اور'وہ ہوتا ہو'،'وہ ہوتے ہوں'،'وہ ہوتی ہو'اور وہ ہوتی ہوں' کا اندراج کیا ہے لیکن یہی اصول مخاطب کے صیغہ واحد مذکر (تو ہوتا ہے) اور جمع مؤنث (تم ہوتی ہو) پر نہیں کیا۔ہم اسے کتابت کی غلطی بھی نہیں کہہ سکتے کیوں کہ مؤلف نے جو تصحیح نامہ مرتب کیا ہے اس میں اس مقام کی تصحیح موجود نہیں۔

اس بحث کو فعل مرکب کی بحث کے ساتھ ملا کر دیکھنا چاہیے۔'قواعد اردو' کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں افعال مرکب کی ساخت میں مستعمل افعال معاون کے معنوی کردار پر سنجیدگی سے پغور کیا گیا۔فعل کی فسل چہارم میں فعل مرکب کو بارقسم کا بتایا گیا ہے:

> ''فعل مرکب۔۔۔۔ اردو میں بارہ طرح پر ہے۔فعل مبالغہ،فعل اختیاریہ،فعل اختتامیہ،فعل ابتدائیہ،فعل اجازیہ،فعل تداخلیہ یاحصولیہ،تمنائیہ خواہشیہ یا قرب وقوع، عادیہ یادستوریہ،اجزائیہ،حالیہ مکرر اور اتفاقیہ۔''(۲۶)

فعل مبالغہ میں اصل یاصورت مصدریہ فعل کو کسی ایسے فعل کے ساتھ ملانے سے،جس فعل میں مبالغہ پایا جاتا ہو جیسے: کھا جانا،رو پڑنا،بول اٹھنا وغیرہ۔اختیاریہ وہ ہے، جو اصل فعل کے ساتھ'سکنا' کے ملانے سے بنے اور جس سے قوت یا اختیار پایا جائے،جیسے چل سکنا،مار سکنا وغیرہ۔اختتامیہ وہ ہے، جو اصل فعل پر'چکنا' لگانے سے بنے۔ابتدائیہ وہ ہے جو'لگنا' لگانے سے بنے۔اجازیہ وہ ہے جو'دینا' لگانے سے بنے۔تداخلیہ یاحصولیہ وہ ہے جو دخل یا حصول پر دلالت کرے اور مصدر'پانا' کے اضافے سے بنے۔تمنائیہ،خواہشیہ یا قربیہ وہ ہے جس میں تمنّا،خواہش یا قرب وقوع کی کیفیّت ہو اور ماضی مطلق کے ساتھ'چاہنا' لگانے سے بنے۔عادیہ یادستوریہ جس سے عادت یا دستور کے معنی نکلیں اور ماضی مطلق واحد مذکر کے ساتھ'کرنا' کے اضافے سے بنے۔

اب اگر بغور دیکھا جائے تو فعل مرکب کی بحث میں بھی دراصل وہ فعل کی مختلف صورتوں (MODES) کو شناخت کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔اس تقسیم میں کئی مقامات پر وہ درست تجزیے میں کامیاب نہیں ہوئے مثلاً'جانا' یا'پڑنا' یا'اٹھنا' میں فی نفسہ ایسا کوئی قرینہ نہیں کہ یہ مبالغے کے معنی لے آئیں۔اسی طرح تمنائیہ اور قربیہ میں بنیادی فرق ہے۔قربیہ میں'چاہنا' کے صیغے ہمیشہ ماضی مطلق پر مزید ہوتے ہیں اور تمنائیہ میں صورت مصدریہ پر۔عادیہ یا دستوریہ کی اصطلاح کی جگہ'تکراریہ' کی اصطلاح وضع کی جاتی تو زیادہ مانوس اور موزوں ہوتی۔مؤلف نے یہاں بارہ افعال مرکب کی بارہ شکلوں کا تجزیہ کیا ہے۔اس قسم کی دیگر کئی شکلیں بھی اردو میں موجود ہیں مثلاً جاری صورت کے لیے فعل پر'رہنا'،رجعی صورت کے لیے'لانا'،وغیرہ۔لیکن یہاں مسئلہ یہ ہے کہ مؤلف نے چند صورتوں کے ساتھ فعل کی گردانیں وضع کرنے کی کوشش کی ہے اور جب مزید صورتیں نظر آئی ہیں تو ان کے لیے فعل مرکب کی بحث شروع کی۔حقیقت یہ ہے کہ اردو میں ساخت اور معنی ہر دو حوالے سے فعل مرکب پر کام ہونا باقی ہے۔یہ اردو کے فعل معاون کے تفصیلی تجزیے کے بغیر ممکن نہیں۔اس کا سبب یہ ہے کہ اردو میں فعل معاون مختلف جہات میں کام کرتا ہے۔یہ غیر فعلی کلمات وارد ہو کر نئے کلمات بناتا ہے۔پہلے سے موجود افعال میں معنوی تبدیلیاں کرتا ہے۔صورت فعل بیان کرتا ہے اور کئی سطح پر صیغہ سازی میں کام بھی آتا ہے۔اس سلسلے میں صیغہ سازی میں فعل معاون کے کردار پر سونیا چرنی کووا(۲۷) نے فعل معاون کے کردار کا اعتراف کیا ہے۔ان کا کام صیغہ سازی کے حوالے

سے اہم ہے لیکن تمام جہات کا احاطہ نہیں کرتا۔ حالاں کہ ''اردو افعال'' میں اس کی توقع ہو سکتی تھی۔ ''قواعد اُڑ دو'' کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں اردو قواعد کے ان پہلوؤں پر غور کیا گیا، جو آج جدید لسانیات کے متعارف ہونے کے بعد دعوت تحقیق دے رہے ہیں۔ ان کے کام میں جس قدر بھی خلا ہوں، اوّلیت کا سہرا انہی کے سر ہے۔

بابو کا ہن سنگھ نے روایتی قواعد کی طرح حروف کو کلمے کی ایک قسم مان کر ان کی ذیلی تقسیم کرنے کی بجائے کلمے کی تین الگ الگ قسموں میں حروف کی بحث کی ہے۔ ان کے لیے الگ الگ نام وضع کیے۔ ایک جملے میں مطابعت و مطابقت پر اثر انداز ہونے والے کلمات کو کلمہ ربط، دو کلمات یا جملوں کو ایک مقدمے میں لانے والے حروف کو کلمہ عطف اور پکار یا دہائی کے لیے آنے والے حروف کو نداونُدبہ قرار دیا ہے۔ اس معاملے میں ان کی یہ تقسیم بھی نئی ہے۔ کتاب کا مقالہ ءِ دوم نحو کے مباحث پر مشتمل ہے۔ نحو کو کلموں کو ملا کر مرکب بنانے کے طریق کا نام دیا گیا ہے۔ اور لکھا ہے:

> ''یہ چار حصوں پر منقسم ہے۔ متابعت، عمل، تعلق اور ترتیب۔ متابعت وہ تعلق ہے جو ایک کلمہ باعتبار جنس، تعداد، حالت اور صیغے کے، دوسرے سے رکھتا ہے۔ جس سے تعلق رکھتا ہے اس کو متبوع اور جو تعلق رکھتا ہے اس کو تابع کہتے ہیں۔ عمل وہ تاثیر یا قوت ہے جو ایک کلمہ دوسرے پر رکھتا ہے، حالت یا صورت کی نسبت میں۔ تعلق وہ نسبت ہے جو ایک کلمہ دوسرے کلمے سے ایک ہی جملے میں رکھتا ہو۔ جس سے نسبت رکھتا ہو وہ متعلق منہٗ اور جو تعلق رکھتا ہے وہ متعلق ہے۔ ترتیب اس مرتبہ یا مقام کا نام ہے، جو ایک کلمہ دوسرے کی نسبت جملے میں رکھتا ہو۔''(۲۸)

نحو کے یہ بنیادی نکات بیان کرنے کے بعد وہ مرکب کی اقسام دیکھتے ہیں۔ اور روایتی انداز میں اسے مفید اور غیر مفید میں تقسیم کرتے ہوئے، غیر مفید کی چار قسموں؛ مرکب امتزاجی، مرکب توصیفی، صفت مرکب اور مرکب اضافی پر مختصر بات کرتے ہیں۔ اس کے بعد جملوں کی بحث ہے۔ وہاں وہ اردو قواعد نویسی کی روایت سے ہٹ کر بات کرتے ہیں۔ وہ اقسام جملہ کے بیان کی بجائے، جملے کی ساخت کے مطالعے کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس عمل میں بطور خاص اجزائے کلام کے ایک دوسرے پر اثرات اور ترتیب کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس میں پچیس ایسے بنیادی قواعد بیان کیے گئے ہیں، جو تحریر و تقریر میں کلمات کے انسلاک پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ہر قاعدے کے بیان کے بعد وہ مشق کے لیے چند جملے لکھتے ہیں۔ ان جملوں کے ساتھ اس قسم کی ہدایات موجود ہوتی ہیں کہ ان جملوں کو قاعدے کے مطابق صحیح کرو۔ ان کا طریق بحث دیکھنے کے لیے چند ایک مقامات کے اندراج دیکھیے:

> ''اردو میں فعل، فاعل پر اکثر مقدم ہوتا ہے؛ جیسا: میں آیا۔ زید گیا۔ مگر ان دونوں حالتوں میں نہیں۔ اوّل جب تو کا حرف جملہ میں آئے؛ ہوا تو تھا میں؛ گیا تو تھا زید۔ دوّم جب فعل کی توضیح اور تاکید منظور ہو۔ جیسا گیا ہے وہ۔ آیا تھا للو وغیرہ۔ یہ قاعدہ اردو میں کلیّہ ہے کہ جس کلمہ کی توضیح اور تخصیص منظور ہو، اس کو پہلے لاتے ہیں۔''(۲۹)

اس بیان میں اردو زبان کے اس رجحان کو پہلی بار ایک قاعدے کی شکل دینے کی کوشش کی گئی کہ اردو میں فاعل، فعل اور مفعول کا مقام حتمی طور پر متعیّن نہیں ہے اور موضع کی مناسبت سے ان کی ترتیب بدل سکتی ہے۔ ترتیب کی تبدیلی کے لیے اصول یہ ہے کہ توضیح اور تخصیص والے کلمات کو پہلے لاتے ہیں۔ اس بیان کے بعد عنوان ہے:

> ''ان فقروں کو بموجب قاعدہ کے صحیح کرو''(۳۰)

اس ہدایت کے بعد چند جملوں میں اجزائے کلام کی ترتیب بدل دی ہے تاکہ تصحیح کی مشق ہو سکے۔ چند جملے یہ ہیں: ''سکندر دارا سے لڑی تھی۔''؛ ''وہ کیوں روتی تھا۔'' ''ہم سے فریب اچھی نہیں۔'' یہ سلسلہ تمام قواعد نحو میں جاری رہتا ہے۔

اس اعتبار سے اس کتاب کے حصّہ اوّل اور حصّہ دوّم کے مباحث کی پیش کش میں فرق ہے۔اس تکنیک سے طلبہ کو فائدہ ضرور حاصل ہوتا ہوگا لیکن کتاب میں وحدت تاثر کو شدید نقصان پہنچتا ہے۔نحو کے مباحث میں مطابقت، مطابعت اور اجزائے کلام کے باہم دگر اثرات کے حوالے سے بیش تر قواعد ان پچیس قاعدوں میں بیان ہوئے ہیں۔ یہاں چند قاعدے دیکھتے ہیں:

''تیسرا قاعدہ: جب دو یا دو سے زیادہ واحد اسموں یا ضمیروں وغیرہ متفق الجنس کے مابین عطف انفصالیہ واقع ہو تو وہ صفت، فعل یا ضمیر جو جملہ میں ان سے متعلق ہو، واحد آنا چاہیے، جیسا: زید یا عمر آئے گا۔ بعضے لوگوں کو نہ سمجھ ہے نہ موت۔ مگر اس صورت میں تکرار فعل کا، ہر اسم یا ضمیر کے ساتھ علیحدہ علیحدہ نسبت ہے۔''(۳۱)

ایک اور بیان دیکھیے:

''ساتواں قاعدہ ہر ایک ضمیر وصفی جملے میں کسی اسم مکتوب یا محذوف سے مثل صفت کے علاقہ رکھتی ہے اور تعداد، جنس، حالت میں اس کے ساتھ ہی ہوتی ہے جیسا یہ: باغ دنیا میں چند بھلے ہوتے ہیں، یعنی چند شخص۔ سب برے نہیں؛ یعنی سب لوگ۔

ا۔ضمیر اشارہ اور منکر جنس تعداد اور حالت میں چاہیے کہ اپنے مدلول کے ساتھ متابعت کرے جیسا یہ مرد، یے مرد، بعضا گھوڑا، بعضی چیز۔

ب۔ضمیر ہر جو ہمیشہ اسم واحد کے ساتھ علاقہ رکھتی ہے، جیسا ہر شخص اپنا بھلا چاہتا ہے اور کبھی ضمیر 'کوئی' کلمہ واحد اور صفت کے ساتھ بھی آتی ہے۔ جیسا ہر واحد کہتا ہے۔ ہر کوئی جانتا ہے۔ ہر بھلے اور برے کی زبان پر ہے۔

ج۔جب دو اسموں کا بیان ہو چکے اور پھر ان کے بیان کرنے کی حاجت ہو؛ وہ اور پہلا اس کے لیے آئیں گے جو جو اوّل مذکور ہو چکا اور یہ اور پچھلا اس کے لیے جو بعد میں بولا گیا۔ جیسا زید آیا اور پھر عمر۔ یہ بیٹھ گیا اور وہ چلا گیا۔

د۔ضمیریں منکر اردو میں بعینہ صفت کا حکم رکھتی ہیں، یعنی اسی طرح ہر جملے میں استعمال کی جاتی ہیں اور جب اپنے مدلول کے ساتھ آتی ہیں؛ صفت کی طرح باعتبار جنس تعداد حالت اور صیغہ کے بالکل نہیں بدلتیں؛ سوائے 'کوئی'، 'کچھ' اور 'بعض' کے۔ جن میں سے اوّل اور دوّم تو تعداد اور حالت کے واسطے بدلتی ہیں خواہ اسم کے ساتھ آئیں یا نہ اور سوّم واسطے جنس کے بھی بدلتی ہے اور نہیں بھی۔ دیکھو صرف بیان ممیّز کو۔ جب سب اکیلی آتی ہیں تب تو واسطے حالت اور تعداد کے بدلتی ہیں اور جب اسم مدلول کے ساتھ آتی ہیں، یکساں رہتی ہیں یعنی نہیں بدلتیں سوائے ضمیر 'چند' کے جو کبھی نہیں بدلتی خواہ اکیلی آئے یا اسم کے ساتھ۔

ر۔دونوں، تمام اور سب فقط اسم کے ساتھ جمع میں آتے ہیں۔ جیسا دونوں آدمی آئے۔ تمام کھڑے تھے۔ سب بولتے تھے۔ یہ ساتھ ساتھ اسم جنس مفرد کے بھی آتی ہے جیسا سب کپڑا۔

س۔کوئی کا کلمہ کبھی واسطے مبالغہ کے بھی آتا ہے اور بجائے 'چند' کے بھی لایا جاتا ہے، جیسا: سوچتا کیا ہے یہ ظلم کوئی دن کا ہے۔ یعنی چند روز رہے گا۔۔۔

ص۔ضمیریں اشارہ 'یہ' اور 'وہ' واسطے مبالغہ کے بجائے تمیز ایسا کے آتی ہے۔۔۔۔''(۳۲)

ان دو بیانات میں ہم نے دیکھا کہ تیسرے قاعدے کا بیان، ایک مختصر بیان ہے جب کہ اس کی نسبت سے ساتویں قاعدے کا بیان بہت پھیلا ہوا ہے اور اپنے اندر سات ذیلی بیانات سموئے ہوئے ہے۔ یہ کیفیت ان تمام مباحث میں موجود ہے کہ وہ اختصار یا طوالت کی پروا کیے بغیر موضوع کی جزئیات کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں۔

کتاب کے آخر میں چند صفحات علم عروض کے مباحث میں ہیں۔اس کتاب سے پہلے ''دریائے لطافت'' کے علاوہ کسی مقامی کتابِ قواعد میں عروض کے مباحث کو قواعد کی ذیل میں شامل نہیں کیا گیا۔''دریائے لطافت'' کا دائرہ محض قواعد تک محدود نہیں بلکہ اس میں زبان و بیان، قواعد، منطق، قافیہ اور عروض کے مباحث شامل ہیں۔ یہ ''قواعد اردو'' پہلی کتاب ہے جس میں عنوان کو صرف قواعد تک محدود کیا گیا ہے اور مباحث میں عروض کے مباحث بھی شامل کتاب ہیں۔

خاتمہ کتاب سے پہلے تصحیح نامہ موجود ہے جس میں درجنوں صفحات کا نمبر دے کر اغلاط کی نشان دہی کی ہے۔ان میں ایک اندراج تصحیح کی بجائے حاشیے کی حیثیت رکھتا ہے، جو صفحہ نمبر ۵ پر فلر کے ذکر سے متعلق ہے۔ایک مختصر سا جملہ 'اب مرحوم لکھنا چاہیے'' ظاہر کرتا ہے کہ کتاب کپتان فلر کی زندگی میں تالیف ہوئی لیکن طبع ہو کر آنے سے پہلے کپتان فلر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔کتاب کے زمانہ ءتالیف کی بحث میں اس موضوع پر بحث ہو چکی ہے۔

کتاب کی کتابت:

کتابت کے حوالے وہ تمام مسائل اس کتاب میں موجود ہیں، جو املائے قدیم کا خاصہ ہیں۔کتاب خوش خط اور دلکش نستعلیق میں لکھی گئی ہے لیکن مندرجہ ذیل حوالوں سے اس کی قرآت میں آج بہت مشکل پیش آتی ہے۔

۱۔ الفاظ کو ملا کر لکھنے کی روش عام طور پر موجود ہے۔اس قسم کے منسلک الفاظ بکثرت مکتوب ہیں: ''جسکام کو ایکدفعہ دیکھلیں''، (۳۴)'اوسمقام پر۔۔۔''(۳۴)

۲۔ 'اُس'، 'اُن' اور 'انہوں' کو بطریق املائے قدیم ہمیشہ 'اوس'، 'اون' اور 'اونہوں' لکھا گیا ہے۔

۳۔ 'نون' اور 'نون غنہ' کی کتابت میں تفریق نہیں کی گئی اور ہر جگہ 'نون منقوط' درج ہے۔

۴۔ 'کاف' اور 'گاف' کی املا میں 'گاف' کو کئی مقامات پر 'کاف' سے لکھا گیا ہے۔

۵۔ 'ہ' اور 'ھ' کا فرق نہیں رکھا گیا اور دونوں کو بہت بے احتیاطی سے لکھا گیا۔'بھی' اور 'جھوٹ' کو تو 'بھی' اور 'جھوٹ' لکھا گیا ہے لیکن چند ایک مقام پر 'یہاں' کو 'یھاں' اور 'سہتی' کو 'سھتی' لکھا گیا۔

۶۔ 'یہ'، 'پوچھ' اور ایسے دوسرے الفاظ میں ایک 'ہ' بڑھا دی ہے۔اور انھیں 'یہہ' اور 'پوچھہ' لکھا ہے۔

۷۔ یائے معروف اور یائے مجہول کی تفریق بھی موجود نہیں۔

۸۔ 'ہجوم' کی املا ہجوم'(۳۵) درج ہے۔

۹۔ مجھ اور تجھ کی املا دونوں طریق پر ہے یعنی 'مجھ' اور 'تجھ' اور 'مج' اور 'تج'(۳۶)

کتاب کے متن سے جہاں بھی اقتباس درج کیے ہیں، وہاں پر املا کو موجودہ رواج کے مطابق کر دیا ہے تاکہ تفہیم میں رکاوٹ نہ پڑے۔اب ایک اقتباس بمطابق املائے کتاب:

> ''۔۔۔اوسمقام پر نہ تو قاعدہ ہندی ہی کا کام میں لانا چاہیے، نہ صرف فارسی کا۔دونوں کو ملا کر استعمال کرنا فصیح ہے۔مثلاً یون گھنا بھی فصیح نہیں کہ یہہ لطیفہ فریدون کے محل کے محراب کے اوپر لکھا تھا اور نہ یون کہ بر بالائے طاقِ ایوان فریدون لکھا تھا بلکہ یون بولنا فصیح ہے کہ یہہ لطیفہ محلِ فریدون کے محراب پر لکھا تھا۔(۳۷)

ان چند جملوں سے ہی یہ حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ اس کتاب کی قرأت میں املا کی وجہ سے کس قدر مسائل موجود ہیں۔

اس کتاب کی ایک خصوصیت، اردو صرف کے نقشے ہیں، جن میں اردو کے اجزائے کلام کا شجرہ بنا کے ان کی ذیلی اقسام

کے نام لکھے گئے ہیں۔مزید برآں اسم فعل،ضمیر اور صفت کے لواحق کو الگ الگ نقشوں میں ظاہر کیا گیا ہے۔بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو اپنی تمام تر خامیوں کے باوصف یہ کتاب اردو قواعد کے اہم ترین کتب میں شامل ہے۔یہ اردو قواعد نویسی کی روایت میں ایک اہم سنگ میل ہے۔کسی مقامی قواعد نویس نے پہلی مرتبہ روایتی سہ قسمی کلمے کے تصور سے باہر نکلنے کی کوشش کی گئی اور بڑی حد تک اس کوشش میں کامیاب بھی ہوئے۔اپنی طرف سے کلمے کی جو قسمیں مقرر کی ہیں ان کو استدلال اور تجزیے سے ثابت کیا ہے۔مصدر کو اقسام فعل میں شامل کرکے ایک اجتہادی سوچ کا مظاہرہ کیا ہے۔فعل کے مطالعے کا انداز نیا ہے۔افعال مرکب کے مطالعے کے لیے ایک منہاج فراہم کی گئی ہے۔نحو میں مطابقت،متابعت،عمل اور ترتیب، چار ایسے عوامل ہیں جن کی بنا پر نحو کا مطالعہ آج بھی بہت سودمند ثابت ہوسکتا ہے۔اس کتاب میں صرف دعویٰ نہیں بلکہ عملاً روایتی قواعد نویسی کے سانچے سے باہر نکلنے کی کوشش کی گئی ہے۔یہ حقیقتاً پہلے قواعد نویس ہیں جنھوں نے عربی اور فارسی اثرات سے نکل کر اردو قواعد کو پہلی بار اجزائے کلام کی بنیاد پر استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔اس معاملے میں انھیں مولوی عبدالحق پر بھی تقدم حاصل ہے۔

حوالہ جات/حواشی

* قواعد اڑ دو

۱۔ کتاب کا نام ''قواعد اڑ دو'' ہے۔''قواعد اردو'' نہیں۔

۲۔ بابو کاہن سنگھ، قواعد اڑ دو، راول پنڈی، ہال پریس، س ن، سرورق

۳۔ بابو کاہن سنگھ،قواعد اڑ دو ص:۴۔۵

۴۔ وکی پیڈیا۔(آن لائن انسائیکلو پیڈیا) ٹائٹل: کالونیل پیریڈ آف انڈیا

۵۔ رضیہ نور محمد،ڈاکٹر،اردو زبان و ادب میں مستشرقین کی علمی اور ادبی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ از ۱۴۹۸ء تا ۱۹۴۷ء، لاہور، ناشر: لائن آرٹ پرنٹر بہ اشتراک مکتبہ خیابان ادب چیمبرلین روڈ،۱۹۸۵ء ص:۲۳۳

۶۔ بابو کاہن سنگھ، قواعد اڑ دو ص:۵ (تصحیح نامہ)

۷۔ ایضاً،ص:۲

۸۔ ایضاً،ص:۷

۹۔ ایضاً،ص:۸

۱۰۔ نوام چامسکی نے تولیدی قواعد (generative grammar) کا تصور ب۱۹۵۷ء میں جا کر پیش کیا۔

۱۱۔ بابو کاہن سنگھ،قواعد اڑ دو،ص:۹

۱۲۔ برائے ملاحظہ: مصباح القواعد از فتح محمد جالندھری، مسلم یونی ورسٹی بک ڈپو،علی گڑھ،۱۹۳۵ء،ص:۶۔۷

۱۳۔ بابو کاہن سنگھ،قواعد اڑ دو،ص:۱۱

۱۴۔ ایضاً،ص:۲۰

۱۵۔ امانت اللہ شیدا کی کتاب ''صرف اردو'' مطبوعہ ہندوستانی چھاپہ خانہ،کلکتہ،سنہ ۱۸۱۰ء میں یہ بحث صفحہ نمبر ۵۰ تا ۵۷،مفصل مذکور ہے۔

۱۶۔ بابو کاہن سنگھ قواعد اڑ دو ص:۲۷

۱۷۔ انشاء اللہ خان انشا، دریائے لطافت، مرشد آباد، مطبع آفتاب عالم تاب،۱۸۵۰ء ص:۳۸۴

۱۸۔ صہبائی، امام بخش، رسالہ قواعد صرف ونحو، لکھنؤ، مطبع منشی نول کشور، ۱۸۸۲ء
۱۹۔ مولوی عبدالحق نے ''قواعد اردو'' ضمیر کو کلمے کی الگ قسم نہیں لکھا جب کہ زین العابدین، فرجاد نے ''آئین اردو''، جلال الدین احمد جعفری زینبی نے ''اساس اردو'' اور علامہ ابوالخالد نے ''ہماری نئی قواعد'' میں ضمیر کو کلمے کی اسم سے الگ قسم مانا ہے۔
۲۰۔ بابو کاہن سنگھ قواعد اڑدو، ص:۴۰
۲۱۔ ایضاً، ص:۴۰
۲۲۔ ایضاً، ص:۵۴
۲۳۔ ایضاً، ص:۶۱
۲۴۔ ایضاً، ص:۵۴
۲۵۔ ایضاً، ص:۵۵
۲۶۔ ایضاً، ص:۱۰۴
۲۷۔ سونیا چرنی کوواکی دو کتابوں ''اردو افعال'' اور ''اردو کے صیغے'' میں فعل معاون کی باقاعدہ بحث درج نہیں لیکن صیغوں کی بحث میں اس ضمن میں بہت عمدہ نکتے موجود ہیں۔
۲۸۔ بابو کاہن سنگھ، قواعد اڑدو ص:۱۳۲
۲۹۔ ایضاً، ص:۱۳۶
۳۰۔ ایضاً۔
۳۱۔ ایضاً، ص:۱۳۸
۳۲۔ ایضاً، ص:۱۴۳
۳۳۔ ایضاً، ص:۱۴۹
۳۴۔ ایضاً، ص:۴۰
۳۵۔ ایضاً، ص:۱۲۹
۳۶۔ ایضاً، ص:۱۳۹
۳۷۔ ایضاً۔

کتابیات

۱۔ ابوالخالد، علامہ، ''ہماری نئی قواعد (اردو)''، کراچی، قمر کتاب گھر، ۱۹۶۹ء
۲۔ امانت اللہ، شیدا ''صرف اردو'' کلکتہ، مطبوعہ ہندوستانی چھاپہ خانہ، ۱۸۱۰ء
۳۔ انشاء اللہ خان انشا، ''دریائے لطافت''، مرشد آباد، مطبع آفتاب عالم تاب، ۱۸۵۰ء
۴۔ بابو کاہن سنگھ، ''قواعد اڑدو''، راول پنڈی، ہال پریس، س ن،
۵۔ جلال الدین احمد جعفری زینبی ''اساس اردو'' الہ آباد، مطبع انوار احمدی، س ن۔
۶۔ رضیہ نور محمد، ڈاکٹر، ''اردو زبان وادب میں مستشرقین کی علمی و ادبی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ از ۱۴۹۸ء تا ۱۹۴۷ء'' لاہور، ناشر: لائن آرٹ پرنٹر بہ اشتراک مکتبہ خیابان ادب چیمبرلین روڈ، ۱۹۸۵ء
۷۔ زین العابدین، فرجاد ''آئین اردو''، میرٹھ، نامی پریس، ۱۹۲۶ء
۸۔ صہبائی، امام بخش، ''رسالہ قواعد صرف ونحو اردو''، لکھنؤ، مطبع منشی نول کشور، ۱۸۸۸ء
۹۔ عبدالحق، مولوی، ''قواعد اردو'' لکھنؤ، الناظر پریس، ۱۹۱۴ء
۱۰۔ فتح محمد جالندھری، ''مصباح القواعد'' علی گڑھ، مسلم یونی ورسٹی بک ڈپو، ۱۹۳۵ء

ڈاکٹر شفیق انجم

اُردو، عربی اور انگریزی زبان کی اصوات: ایک تقابل

There is not sufficient research work in the field of linguistics. It is because very few persons have this taste. There is a comparative study of Urdu, Arabic and English sounds in this article.

کسی بھی زبان کی تشکیل میں اصوات کی حیثیت بنیادی ہے۔ ان کے بغیر کوئی زبان وجود میں نہیں آ سکتی۔ لسانی مطالعات میں پہلا قدم اصوات کا مطالعہ ہی ہے، جسے ماہرین لسانیات نے صوتیات (Phonology) کا نام دیا ہے۔ اس میں اجرائے اصوات سے بھی بحث کی جاتی ہے اور اصوات کی ماہیت اور صفات سے بھی۔ وضع اصوات کی ذیل میں مخارج یا اعضائے نطق بھی زیر بحث آتے ہیں۔ جن کی بدولت اصوات کی تقسیم اور درجہ بندی مخرجی اعتبار سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اصوات کی ماہیت اور صفات کے تعیّن کے لیے ''ادائیگی'' کو فوکسنگ پوائنٹ بنایا جاتا ہے۔ اس میں وضع اصوات کے فوراً بعد کا عمل اور ترسیل و موصولی بھی زیر بحث آتے ہیں۔ اس کے لیے آواز کی طبیعات (Sound Physics) کا سہارا بھی لیا جاتا ہے۔ نتیجتاً اصوات کی تقسیم و درجہ بندی 'طرز ادا' کے اعتبار سے سامنے آتی ہے۔ صوتیات کا علم، اصوات کی توضیح و تشریح بھی کرتا ہے اور باہمی تقابل و موازنے سے ان کی درجہ بندی اور تقسیم بھی۔ زیر نظر مقالے میں علم اصوات کے ہر دو اعمال کو ملحوظ رکھ کر اُردو، عربی اور انگریزی کی آوازوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ تینوں زبانوں میں مصمتی (Consonant) اور مصوتی آوازوں (Vowel Sounds) کی تفصیل اور تعداد کا تعیّن اس مطالعے کی اوّلین سطح ہے۔ اس کے بعد مصمتی آوازوں کی مخرجی تقسیم اور طریقِ ادائیگی کے اعتبار سے گروہ بندی کو پیش کیا گیا ہے۔ آخر میں ایک تقابلی چارٹ کے ذریعے حاصل شدہ عددی نتائج کو سمیٹا گیا ہے۔

اس مطالعے سے واضح طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ صوتی اعتبار سے اُردو اور انگریزی زیادہ قریب ہیں۔ عربی زبان اپنی مصمتی و مصوتی آوازوں اور اُن کی درجہ بندی میں الگ شناخت کی حامل ہے۔ یہاں یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ صوتی ادائیگی میں عربی زبان، اُردو اور انگریزی کے مقابلے میں زیادہ سائنٹفک اور اکمل (Accurate) ہے۔ اس کی اصوات کو گرفت میں لانے والے نشانات (مصمتی و مصوتی) بہت واضح اور غیر لچکدار ہیں۔ اس خاصیت کے اعتبار سے عربی کے بعد اُردو اور پھر انگریزی ہے۔ یہاں یہ نتیجہ بھی حاصل ہوا ہے کہ عربی زبان میں لثوی، لہاتی اور حلقی آوازوں کا غلبہ ہے، جبکہ اُردو اور انگریزی زبان میں لثوی، حنکی اور غشائی آوازیں زیادہ ہیں۔ مجموعی طور پر ہر تین زبانوں میں صوتی تضادات کے ساتھ ساتھ مماثلتیں بھی ہیں، جن کی علیحدہ سے تفصیل تو نہیں دی گئی لیکن پیش کردہ چارٹس کی مدد سے انہیں بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

اُردو مصمتی اور مصوتی آوازیں (Urdu Vowel & Consonant sounds)

مصمتی آوازیں

۱۔ ب　　۲۔ بھ　　۳۔ پ　　۴۔ پھ　　۵۔ ت

۶۔ تھ ۔ ۷۔ ٹ ۔ ۸۔ ٹھ ۔ ۹۔ ج ۔ ۱۰۔ جھ

۱۱۔ چ ۔ ۱۲۔ چھ ۔ ۱۳۔ خ ۔ ۱۴۔ د ۔ ۱۵۔ دھ

۱۶۔ ڈ ۔ ۱۷۔ ڈھ ۔ ۱۸۔ ر ۔ ۱۹۔ رھ ۔ ۲۰۔ ڑ

۲۱۔ ڑھ ۔ ۲۲۔ ز ۔ ۲۳۔ ژ ۔ ۲۴۔ س ۔ ۲۵۔ ش

۲۶۔ ع ۔ ۲۷۔ غ ۔ ۲۸۔ ف ۔ ۲۹۔ ک ۔ ۳۰۔ کھ

۳۱۔ گ ۔ ۳۲۔ گھ ۔ ۳۳۔ ل ۔ ۳۴۔ لھ ۔ ۳۵۔ م

۳۶۔ مھ ۔ ۳۷۔ ن ۔ ۳۸۔ نھ ۔ ۳۹۔ و ۔ ۴۰۔ ہ

۴۱۔ ی

مصوتی آوازیں

نمبرشمار	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
مصوتی آوازیں	ə َ	a آ	I ِ	i ِی	U ُ	u ُو	e اے	ɛ اَے	o او	ɔ اَو
امثلہ	تَل	آگ	اِس	ایذا	اُن	گھُور	کھیل	ہے	چلو	اَور

کل تعداد= ۱۰+۱۰(انفی)=۲۰

اُردو مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ مخارج (Point of Articulation)

لبی	دندانی لثوی	حنکی	غشائی	لہاتی	حلقی
Labial	Dental Alveolar	Platal	Velar	Uvular	Glottal
پ	ت ل	ٹ ش	ک	ہ	
پھ	تھ لھ	ٹھ ژ	کھ	ی	
ب	د س	ڈ جھ	گ		
بھ	دھ ز	ڈھ ج	گھ		
م	ر	ڑ	خ		
مھ	رھ	ڑھ	غ		
ف	ن	چ	ع		
و	نھ	چھ			
۸	۱۲	۱۲	۷	۲	-

کل=۴۱

اُردو مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ طریق ادائیگی (Manner of Articulation)

صفیری	پہلوئی	انفی	تکریری	بندشی
Fricative	Lateral	Nasal	Flapped	Plosive
ف	ل	م مھ	ر رھ	پ پھ
و	لھ	ن نھ	ڑ ڑھ	ت تھ
س				ٹ ٹھ
ز				چ چھ
ش				ک کھ
ژ				ب بھ
خ				د دھ
ی				ڈ ڈھ
غ				ج جھ
ہ				گ گھ ع
۱۰	۲	۴	۴	۲۱

کل=۴۱

عربی مصمتی اور مصوتی آوازیں (Arabic Vowel and Consonant sounds)

مصمتی آوازیں

۱۔ ء   ۲۔ ب   ۳۔ ۵   ۴۔ ث   ۵۔ ج

۶۔ ح   ۷۔ خ   ۸۔ د   ۹۔ ذ   ۱۰۔ ر

۱۱۔ ز   ۱۲۔ س   ۱۳۔ ش   ۱۴۔ ص   ۱۵۔ ض

۱۶۔ ط   ۱۷۔ ظ   ۱۸۔ ع   ۱۹۔ غ   ۲۰۔ ف

۲۱۔ ق   ۲۲۔ ک   ۲۳۔ ل   ۲۴۔ م   ۲۵۔ ن

۲۶۔ و   ۲۷۔ ہ   ۲۸۔ ی

مصوتی آوازیں

۵	۴	۳	۲	۱	نمبرشمار
∂w ـَو	∂J ـَی	U ـُ	I ـِ	∂ ـَ	مصوتے

عربی مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ مخارج (Point of Articulation)

حلقی	لہاتی	غشائی	حنکی	دندانی لثوی	لبی

Glottal	Uralar	Velar	Platal	Dental Alveolar	Labial
ء	ق		ج	ت	ب
ہ	ک		ش	ط	م
ع			ی	د	ف
ح				ث ر	و
غ				ذ ن	
خ				ظ ل	
۶	۲	۔	۳	۱۳	۴

عربی مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ طریقِ ادائیگی (Manner of Articulation)

صفیری	پہلوئی	انفی	تکریری	بندشی
Fricative	Lateral	Nasal	Flapped	Plosive
ف ظ	ل	ن	ر	ت ط
ث ز	ی	م		ء ب
س غ	و			ک ق
ص ع				ذ
ش ذ				ض
خ ہ				ج
ح				
۱۳	۳	۲	۱	۹

کل = ۲۸

انگریزی مصمتی اور مصوتی آوازیں (English Vowel and Consonant sounds)

مصمتی آوازیں

۱۔ b   ۲۔ d   ۳۔ f   ۴۔ g   ۵۔ h

۶۔ k   ۷۔ l   ۸۔ m   ۹۔ n   ۱۰۔ p

۱۱۔ r ۱۲۔ s ۱۳۔ t ۱۴۔ v ۱۵۔ w

۱۶۔ z ۱۷۔ ʃ (shش) ۱۸۔ j (yی) ۱۹۔ tʃ (chچ) ۲۰۔ dʒ (Jج)

۲۱۔ ð (thدھ) ۲۲۔ ʒ (ژ) ۲۳۔ θ (thتھ) ۲۴۔ h (نگ)

مصوتی آوازیں

امثلہ	مصوتی آوازیں	نمبر شمار
feel	i	۱۔
fell	e	۳۔
full	U	۵۔
fail	eI	۷۔
file	aI	۹۔
foil	ɔI	۱۱۔
cot	ɐ	۱۳۔
curt	ɜ:	۱۵۔
tier	Iə	۱۷۔
tour	Uə	۱۹۔

امثلہ	مصوتی آوازیں	نمبر شمار
fill	I	۲۔
fall	ɔ:	۴۔
fool	u:	۶۔
foal	əU	۸۔
foul	aU	۱۰۔
cat	œ	۱۲۔
cut	n	۱۴۔
cart	a:	۱۶۔
tear	eə	۱۸۔
banana	ə	۲۰۔

انگریزی مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ مخارج (Point of Articulation)

حلقی	لہاتی	غشائی	حنکی	دندانی لثوی	لبی
Glottal	Uvular	Velar	Palatal	Dental Alveolar	Labial
h		(نگ) n	(ی) j	n	m
		k	+	تھ 8	p
		g	d	دھ ʒ	b
		w	(ش) ʃ	S	f
			(ژ) ʒ	Z	v
			(چ) tʃ	L	
			(ج) dʒ	r	
۱		۴	۷	۷	۵

کل=۲۴

انگریزی مصمتی آوازیں: تقسیم بلحاظ طریق ادائیگی (Manner of Articulation)

صفیری	پہلوئی	انفی	تکریری	بندشی
Fricative	Lateral	Nasal	Flapped	Plosive
f	L	m	r	p
v		n	j	b
h		(نگ) n	w	t
z				d
S				k
ð				g
8				dʒ
ʒ				tʃ
ʃ				
۹	۱	۳	۳	۸

کل=۲۴

اُردو، عربی، انگریزی مصمتی آوازیں (تقابل بلحاظ مخارج)

انگریزی	عربی	اُردو	مصمتی آوازیں
۵	۴	۸	لبی(Labial)
۷	۱۳	۱۲	دندانی لثوی(Dental (Alveblar
۷	۳	۱۲	حنکی(Platal)
۴	–	۷	غشائی(Velar)
–	۲	۲	لہاتی(Uvular)
۱	۶	–	حلقی(Glottal)

اُردو،عربی،انگریزی مصمتی آوازیں (تقابل بلحاظ طریقِ ادائیگی)

مصمتی آوازیں	اُردو	عربی	انگریزی
بندشی (Plosive)	۲۱	۹	۸
تکریری (Flapped)	۴	۱	۳
انفی (Nasal)	۴	۲	۳
پہلوئی (Lateral)	۲	۳	۱
صفیری (Fricative)	۱۰	۱۳	۹

اُردو،عربی،انگریزی مصوتی آوازیں (عددی تقابل)

زبان	اُردو	عربی	انگریزی
مصوتی آوازیں	۱۰	5	۲۰

مآخذ

۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اُردو زبان کا صوتی نظام اور تقابلی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء

۲۔ محبوب عالم خان، ڈاکٹر، اُردو کا صوتی نظام، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء

۳۔ خلیل صدیقی، ڈاکٹر، آواز شناسی، بیکن بکس، ملتان ۱۹۹۳ء

۴۔ غلام رسول، قاری، علم التجوید، ادارہ الاویس، لاہور، س۔ن

۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اُردو کی کہانی، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۵ء

۶۔ J.D. O'Connor, Better English pronunciation, 2nd Edition, Cambridge University Press, 1980

۷۔ www.wikipedia.com

۸۔ D. Jones, The pronuciation of English, Cambridge University Press, U.K., 1975

صفدر قریشی

اردو پنجابی میں اشتراکِ صوت و معنی

"sounds and meanings of words are directly proportionate"is the basic conception of wahdat ullisan . In this article we shall try to see the relationship between urdo and Pnjabi in the light of wahdat ullisan.The grammer and phonetics scheme of urdu and punjabi are to much familiar, that some linguists believe that the origin of urdu is pujabi.In addition some other linguists believe that like all languages the origion of urdu and punjabi is Arabic. Arabic is known as the mother of languages.So we are trying to see the structurel scheme of these languages in the light of arabic root (mada) ,infinitives(masadar)and theirderivatives(mushtaqts).

There are some consonants which can be suggested as root or stem(mada) of a masdar .By placing or replacing wovels between these letters we can make other infinitives (masadar) of different meters (owzan).In addition by placing some suffixes(lahiqays) we can make many other words.This scheme will help to translate punjabi to urdu and urdu to pujabi with the help of computor.

تمام زبانیں رشتہ ء اخوت میں منسلک ہیں۔ دیگر زبانوں کی طرح اردو اور پنجابی بھی آپس میں سگی بہنیں ہیں۔اس بہناپے کی تصدیق کے لئے ان میں اشتراکِ صوت و معنی کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اشتراکِ صوت و معنیٰ کا مفہوم ہے کہ الفاظ میں جس درجہ کی صوتی مماثلت ہوگی اسی درجہ کی ان میں معنوی مماثلت ہو گی۔اشتراک سے مراد جزوی اشتراک ہے نہ کہ کلی۔الفاظ میں چاہے کتنی مماثلت ہو وہ ایک نہیں ہو سکتے۔نہ صرف زیر زبر بلکہ لہجہ کا اختلاف بھی معنوں میں فرق پیدا کر دیتا ہے۔دو الفاظ ایک سے تو ہو سکتے ہیں ایک نہیں ہوتے۔ ہر لفظ مخصوص انفرادیت اور تشخص رکھتا ہے۔اردو اور پنجابی میں انتہائی مماثلت ہے۔مگر اردو اردو اور پنجابی پنجابی ہے۔ یہ دو مختلف زبانیں ہیں اسی طرح جیسے دو جڑواں بہنیں ہوتی ہیں۔ان جڑواں بہنوں یعنی اردو پنجابی میں جو اخوت و مواخات پائی جاتی ہے اس کے متعلق چند امور کی نشاندہی کی جا رہی ہے۔

الفاظ جب ایک ماحول سے دوسرے ماحول میں داخل ہوتے ہیں تو اس ماحول کے مطابق ڈھل جاتے ہیں۔اس طرح جیسے گرم علاقوں والے سرد علاقوں میں جا کر گورے چٹے ہو جاتے ہیں۔ یہ تبدیلی ایک طبعی تبدیلی ہے۔ یہ وقتی گورے جب واپس پلٹتے ہیں تو بہروپ اتر جاتا ہے اصل روپ واپس آ جاتا ہے۔ یہ روپ بہروپ کا کھیل لکھی ہوئی سکیم (تقدیر) کے مطابق

ہوتا ہے۔ ماحول کے جبر سے لفظ میں مندرجہ ذیل تبدیلیاں پیدا ہوسکتی ہیں۔

۱۔ ابدال:۔اس قاعدہ کے تحت ایک حرکت یا حرف دوسری حرکت یا حرف سے بدل جاتا ہے جیسے الف کی زبر سے اَڑنا اور پیش سے اُڑنا بن جاتا ہے۔ اُڑنا کی ڑ، ڈ سے بدلنے پر پنجابی لفظ اُڈناں بن جاتا ہے۔

۲۔ حذف وتخفیف:۔اس قاعدہ کے تحت حرف یا حرکت کلمہ سے حذف (گر) ہوجاتا ہے۔اس کی وجہ اختصار پسندی اور تسہیل ہے۔ جیسے ہنسنا کا نون حذف ہونے سے پنجابی لفظ ہسناں بن جاتا ہے۔البتہ آخر میں نون غنہ زیادہ ہو جاتا ہے۔

اہلِ پنجاب نرم آوازوں کو درخورِ اعتناء نہیں سمجھتے۔ اکثر مصادر سے وہ حروفِ علت کو حذف کر دیتے ہیں۔ کاٹنا پنجابی میں کٹنا، کُوٹنا کٹنا اور سیکھنا سکھنا رہ جاتا ہے۔ کئی دفعہ نون بھی پنجابی چھنی سے چھن جاتا ہے۔ جیسے پھنسنا کا نون حذف ہونے سے پھساں بن جاتا ہے۔

۳۔ اضافہ:۔ یہ قاعدہ تخفیف کا عکس ہے۔اس کے تحت ایک یا ایک سے زیادہ حروف وحرکات کا اضافہ ہوجاتا ہے۔اس کی وجہ حروف اتصال (ا،و،ی) کی مد، نون کا غنہ، سابقے یا لاحقے ہوتے ہیں۔ اردو میں اضافہ کا رجحان پایا جاتا ہے۔

۴۔ قلب:۔اس قاعدہ کے تحت حروف وحرکات کا مقام بدل جاتا ہے۔

۵۔ حرف باء (ب) اور اس کی فروعات (بھ، پ، پھ) سے پہلے کا نون ساکن میم (م) یا اس کی فروعات میں بدل جاتا ہے۔

لسانی شجرہ

وحدت اللسان کی رو سے تمام زبانوں کی اصل عربی ہے۔ عربی ہی وہ سکیم ہے جس میں سارا لسانی نظام مرقوم ہے۔ عربی کی مثال ایک بیج کی سی ہے جس میں شجرِ لسان کی تمام شاخوں کے نقشے محفوظ ہیں۔ ہماری تحقیق کا مقصد اس شجر اور شاخوں کے باہمی رشتوں کو تلاش کرنا ہے۔اس کے لئے تمام زبانوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ مگر یہ کام کسی ایک شخص یا ادارے کا نہیں اس کے لئے بین الاقوامی تعاون کی ضرورت ہے اور سرِ دست اس کے امکانات نظر نہیں آ رہے۔ البتہ انفرادی سطح پر جزوی موضوعات پر کام کرنے کی گنجائش موجود ہے۔ اسی رعایت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اردو پنجابی کے باہمی رشتوں کا کھوج لگانے کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اس مضمون میں ہم نے دو بنیادی حروف سے تشکیل پانے والے مصادر کو لیا ہے۔ ان مصادر کے اوزان مقرر کر کے انہیں مختلف ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور آخر میں تین بنیادی حروف (حروفِ صحیحہ) کے مصادر کا نمونہ بھی پیش کیا گیا ہے۔

اشتقاقی اور تصریفی وضاحت کے لئے دو بنیادی حروف گ اور ر سے تشکیل پانے والے مصادر، ان کے متبادلات، پنجابی ابدال، مشتقات اور عربی ماخذوں کی چند مثالیں پیش کی جا رہی ہیں۔

گ ر کے جوڑے گر پر نا کا لاحقہ لگانے سے گرنا مصدر بنتا ہے۔ گرنا ایک کثیر المعنی اور کثیر المواد مصدر ہے۔ اس کے چند عربی مآخذ درجِ ذیل ہیں:۔

گرنا کے اصول

خ ر ر	خَرًّا	بلندی سے پستی میں گرنا
ز ل ل	زَلًّا	گرنا، پھسلنا
ذ ل ل	ذَلًّا	ذلیل ہونا
ن ز ل	نُزُوْلًا	اترنا
ع ث ر	عَثْرًا	گرنا
ن ص ل	نَصْلًا	رنگ اترنا
ن س ل	نَسْلًا	گرنا
ص ر ع	اِنْصِرَاعًا	گرنا

گرانا کے اصول

خ ر ر	اِخْرَارًا	گرانا
ن ش ل	نَشْلًا	(انگوٹھی) اتارنا
ن ث ر	اِنثار	(ناک کے بل) گرانا
ن ز ل	اِنْزَال	اتارنا
ن س ر	نَسراً	اتارنا، ادھیڑنا
ط ر ح	طَرْحًا	(حمل) گرانا
ص ر ح	صَرْعًا	(زمین پر) گرانا
ط ر ر	اِطْرَارًا	گرانا

مشاہدات وماخوذات

ان چارٹوں کے مطالعہ سے مندرجہ ذیل باتوں کا پتہ چلتا ہے۔

☆ گرنا گرانا کے ماخذ مصادر میں سالم اور غیر سالم دونوں طرح کے مصادر شامل ہیں۔

☆ ان مادوں میں خ ر ر، ط ر ر، ذ ل ل، ز ل ل مضاعف ہیں۔ اور مضاعف کا تعلق غیر سالم گروہ سے ہے۔

☆ ع ث ر، ن ز ل، ن ص ل، ن س ل، ن ش ل، ن ث ر، اور ن س ر کا تعلق نیم سالم گروہ سے ہے۔ ان کے علاوہ ط ر ح، ص ر ح، کا تعلق بھی نیم سالم گروہ سے ہے۔

☆ الف، واؤ، یا کے علاوہ عین، حاء، ہاء اور نون بھی آسانی سے حذف ہو جاتے ہیں ان کا رویہ کسی حد تک حروف علت سے ملتا ہے۔ اس لئے ان کے سیٹ کو نیم سالم گروہ کا نام دیا گیا ہے۔

☆ ان چارٹوں کے مطالعہ سے اردو پنجابی میں دوحرفی مصادر کی زیادتی کی وجہ بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ زبانیں عام طور پر عربی ماخذ کی علتی اور نیم علتی آوازوں کو حذف کر دیتی ہیں۔

یک حرفی اتصالیوں سے بننے والے مصادر کے تصریفی نمونے

''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' میں یک حرفی اتصالیے ا، و، ی، ن، بنیادی حروف کے آغاز، وسط اور آخر میں رکھنے سے جو مصادر بن سکتے ہیں ان کا ایک ایک نمونہ دیا گیا ہے۔ ان مصادر سے گرنا کے متبادلات دھرنا، جھڑنا، اترنا، ڈلنا

اور ڈھلنا کو مثال کے طور پر منتخب کیا جا رہا ہے۔ اس نمونے پر دیگر مصادر گردانے جا سکتے ہیں۔

صوتی اور معنوی آہنگ پیدا کرنے میں حروف کی تعداد، مقام، ترتیب، مخارج، اور اوزان کا بڑا عمل دخل ہے۔ وزن سے حروف کی تعداد اور مقام کا اندازہ ہوتا ہے۔ تلفظ (مخرج) سے صوتی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان بنیادی عناصر میں جتنی ہم آہنگی ہوگی اتنی معنوی موافقت ہوگی۔ اس سلسلے میں چند بنیادی باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

۱۔ بنیادی حروف کے آغاز، وسط اور آخر میں اتصالی صوتیے داخل کرنے اور علامتِ مصدر نا کے الحاق سے مصادر تشکیل پاتے ہیں۔ جیسے بنیادی صوتیہ گر پر نا کے لاحقہ سے گرنا مصدر بنتا ہے۔ اس مصدر کا وزن ہے کٹنا۔ اس بات کو ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ گرنا باب کٹنا سے ہے۔

۲۔ علامتِ مصدر ہٹانے سے فعلِ امر واحد بنتا ہے۔ اس پر مختلف لاحقوں کے الحاق سے مختلف فعلی اور اسمی صورتیں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔

۳۔ فعلِ امر واحد کے حروف عام طور پر مادہ کے حروف ہوتے ہیں۔

۴۔ مجرد مصادر کے مادوں کے حروف تقریباً تمام تصریفی صورتوں میں اکٹھے رہتے ہیں۔

۵۔ مزید فیہ میں حروفِ اتصال زائد ہوتے ہیں۔

۶۔ دوحرفی بنیادی حروف والے مصادر میں ایک حرفِ اتصال مادے کا رکن ہوتا ہے۔

۷۔ مادہ کے تعین میں عربی ماخذ سے بڑی مدد ملتی ہے۔

تصریفی نمونوں کی تشکیل

مصادر و مشتقات کے جداول کی تشکیل کے دو انداز تجویز کئے جا رہے ہیں۔ پہلے نمونہ میں علامتی ہندسوں کی جگہ مادہ کے حروف رکھنے سے گردان مکمل ہو جاتی ہے۔ مختلف اوزان کے مصادر کے لئے یہ انداز مناسب ہے۔ بیشتر چارٹ اسی طریقہ سے بنائے گئے ہیں۔

جب ایک وزن کے زیادہ مصادر بنانے ہوں تو ان کے لئے دوسرا انداز مناسب ہوگا۔ اس انداز میں علامتی ہندسوں کی جگہ اتصالی صوتیے رکھنے سے تصریف مکمل ہو جاتی ہے۔ اکاٹنا/ کٹالنا کے وزن کا نمونہ اسی طرز پر بنایا گیا ہے۔ اس انداز میں مندرجہ ذیل اقدامات کی ضرورت ہوگی۔

۱۔ اتصالیوں کی نشاندہی۔

۲۔ مطلوبہ وزن کے مطابق نمونہ کی تیاری۔

۳۔ جمع مؤنث غائب کے خانہ سے لاحقے لگانا شروع کریں اور سلسلہ وار پیچھے دائیں طرف لاحقے تبدیل کرتے آئیں۔

لاحقے

''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' میں لاحقوں کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں مصادر و مشتقات کے ساتھ مخصوص لاحقوں کے الحاق کی مثالیں پیش کی جا رہی ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کس وزن سے کون سا لاحقہ جڑ کر کون سا اسم تشکیل کرتا ہے۔

اوزان: الفاظ کے سانچے

وزن کی مثال ایک سانچے کی سی ہے۔ ہر مادہ اپنے سانچے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس تشکیل میں صورت کی سیرت یعنی معنویت میں بھی فرق پڑتا ہے۔ کتنا؟ کس طرح؟ اس کی چند مثالیں گ ر (گر) کی صورت گری کے ذریعے پیش کی جا رہی ہیں۔

وزن: کٹنا

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث
۲۱	۳۲۱	۲۱	۲۱و	۲۱نا	۲۱ن	۲۱ا	۲۱ے	۲۱ی	۲۱یں
گ ر	گ ر ن	گر	گرو	گرنا	گرن	گرا	گرے	گری	گریں
دھ ر	دھ رن	دھر	دھرو	دھرنا	دھرن	دھرا	دھرے	دھری	دھریں
جھ ڑ	جھ ڑن	جھڑ	جھڑو	جھڑنا	جھڑن	جھڑا	جھڑے	جھڑی	جھڑیں
ت ر	ت رن	تر	ترو	ترنا	ترن	ترا	ترے	تری	تریں
ڈ ل	ڈل ن	ڈل	ڈلو	ڈلنا	ڈلن	ڈلا	ڈلے	ڈلی	ڈلیں
ڈھ ل	ڈھ ل ن	ڈھل	ڈھلو	ڈھلنا	ڈھلن	ڈھلا	ڈھلے	ڈھلی	ڈھلیں

☆ پہلا بنیادی حرف ایک (۱) کی جگہ اور دوسرا حرف دو (۲) کی جگہ رکھنے سے مطلوبہ مصدر کی تصریف ہوتی ہے۔

مشاہدات و ماخوذات

☆ اردو پنجابی اتنی قریب کی برادری ہے کہ اکثر الفاظ دونوں زبانوں میں ایک ہی تلفظ سے استعمال ہوتے ہیں۔

☆ کئی الفاظ حرکات کے معمولی سے اختلاف سے دونوں زبانوں میں عام استعمال ہوتے ہیں۔

☆ پنجاب والے یک حرفی اتصالیوں کو درمیان سے حذف کرنے اور آخر میں کچھ آوازوں کو بڑھانے کا ذوق رکھتے ہیں۔

☆ اردو میں علامتی مصدر نا ہے۔ پنجابی میں نا کے بعد نون غنہ کے اضافہ سے ناں بنا دیا جاتا ہے۔ چلنا پنجابی میں چلناں، پھرنا پھرناں اور پڑھنا پڑھناں بن جاتا ہے۔

☆ کئی صورتوں میں نون پنجابی میں نون اور ڑے کے درمیانی مخرج نڑھ سے ادا ہوتا ہے۔ ہنسانا کا پنجابی تلفظ ہسانڑاں ہے۔

☆ اردو کے پنجابی متبادلات میں دوچشمی ھ کے بجائے ہائے ہوز کی نامکمل آواز ہوتی ہے۔

☆ کٹنا وزن میں علامتِ مصدر نا کا نون مادے کا تیسرا حرف (کلمہ لام) ہے۔

☆ اس وزن کے مصادر عام طور پر لازم (Intransitive) ہوتے ہیں۔

☆ اس کی کٹانا سے مطاوعت ہے۔ جیسے کٹایا تو کٹ گیا۔ گرایا تو گر گیا۔

☆ کئی مصادر باب اکٹنا کے مصادر سے موافقت رکھتے ہیں۔ جیسے اترنا بروزنِ اکٹنا۔

☆ امر واحد پر الف کے اضافہ سے ماضی واحد مذکر، یائے مجہول کے اضافہ سے جمع مذکر، یائے معروف کے اضافہ سے واحد مؤنث اور یں کے اضافہ سے جمع مؤنث کے صیغے تشکیل پاتے ہیں۔

مشتقات

اسمائے فاعل کی تشکیل:۔ کٹنا مصدر سے اسمائے فاعل کے اوزان ہیں، کٹوالا (رکھوالا)

اسمِ مفعول کی تشکیل:۔کٹنا مصدر کے واحد امر کٹ پر ا، ے، ی، اور یں کے اضافہ سے اس باب کے اسمائے مفعول تشکیل پاتے ہیں۔جیسے گرا، گرے، گری، گریں۔اور فعل امر پر یا کے اضافہ سے بھی بروزنِ کٹیا اسمِ مفعول تشکیل پاتا ہے۔جیسے گریا، دھریا، جھڑیا، تریا، ڈلیا، ڈھلیا۔

اسمِ آلہ:۔کٹنا مصدر سے اسمائے آلہ کے اوزان ہیں کٹال (کدال)، کٹالی (کدالی)، کٹو (پٹو)۔

اجرت کا وزن:۔کٹنا سے اجرت کے لئے وزن کٹائی (دھلائی، ڈھلائی) آتا ہے۔

تخفیف کا وزن۔امر واحد پروتی کے اضافہ سے تخفیف کے معنی پائے جاتے ہیں۔

کٹ + وتی = کٹوتی۔

(نوٹ) ''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل'' میں دو حرفی (دو بنیادی حروف والے) اردو پنجابی مصادر کے زیرِ عنوان کٹنا وزن کے مصادر کی فہرست دی گئی ہے۔

باہمی تبادلہ

گرنا اور اس کے پنجابی بدل کرناں کی گردانیں

ماضی مطلق کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
گ ر	گرنا	گرا	گرے	گری	گریں
ک ر	ڑکرناں	ڑکریا	ڑکرے	ڑکری	ڑکریاں

جملہ:۔وہ گرا اوہ ڑکریا

فعلِ حال کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
گ ر	گرنا	گرتا ہے	گرتے ہیں	گرتی ہے	گرتیں ہیں
ک ر	ڑکرناں	ڑکردااے	ڑکردے نیں	ڑکردی اے	ڑکردیاں نیں

جملہ:۔وہ گرتا ہے۔ اوہ ڑکردا اے۔

فعل مستقبل کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
گ ر	گرنا	گرے گا	گریں گے	گرے گی	گریں گی
ک ر	ڑکرناں	ڑکرے دا	ڑکرن دے	ڑکرے دی	ڑکرن دیاں

جملہ:۔وہ گرے گا۔ اوہ ڑکرے دا۔

نوٹ:۔حال اور مستقبل کے صیغوں کی علامتیں نشان زدہ چوکھٹوں میں دکھائی گئی ہیں۔دیگر مصادر کی گردانوں میں یہ علامتیں کام آسکتی ہیں۔

وزن: کاٹنا (ڈالنا)

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث
۲۱	۳۲۱	۳۲۱	۳۲۱و	۳۲۱نا	۳۲۱ن	۱۳۲۱	۳۲۱ے	۳۲۱ی	۳۲۱یں
گ ر	گ ار	گار	گارو	گارنا	گارن	گارا	گارے	گاری	گاریں
دھر	دھار	دھار	دھارو	دھارنا	دھارن	دھارا	دھارے	دھاری	دھاریں
جھڑ	جھاڑ	جھاڑ	جھاڑو	جھاڑنا	جھاڑن	جھاڑا	جھاڑے	جھاڑی	جھاڑیں
ت ر	ت ار	تار	تارو	تارنا	تارن	تارا	تارے	تاری	تاریں
ڈل	ڈال	ڈال	ڈالو	ڈالنا	ڈالن	ڈالا	ڈالے	ڈالی	ڈالیں
ڈھل	ڈھال	ڈھال	ڈھالو	ڈھالنا	ڈھالن	ڈھالا	ڈھالے	ڈھالی	ڈھالیں

باہمی تبادلہ

اردو پنجابی کا باہم تبادلہ:۔گارنا لغت میں استعمال نہیں ہوا۔دھارنا کا پنجابی تلفظ تہارناں، جھاڑنا کا چہاڑناں، ڈالنا کا ڈُوہلناں، اور ڈھالناں کا ٹھالناں ہے۔

جھاڑنا اور اس کے پنجابی بدل چہاڑناں کی گردانیں

ماضی مطلق کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
جھڑ	جھاڑنا	جھاڑا	جھاڑے	جھاڑی	جھاڑیں
چہڑ	چہاڑناں	چہاڑیا	چہاڑے	چہاڑی	چہاڑیاں

جملہ:۔اس نے جھاڑا۔ اوس نیں چہاڑیا۔ اونیں چہاڑیا۔

فعلِ حال کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	ماضی جمع مؤنث
جھڑ	جھاڑنا	جھاڑتا ہے	جھاڑتے ہیں	جھاڑتی ہے	جھاڑتیں ہیں
چہڑ	چہاڑناں	چہاڑدااے	چہاڑدے نیں	چہاڑدی اے	چہاڑدیاں نیں

جملہ:۔وہ جھاڑتا ہے۔ اوہ چہاڑدااے۔

فعل مستقبل کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
جھڑ	جھاڑنا	جھاڑے گا	جھاڑیں گے	جھاڑے گی	جھاڑیں گیں

چھڑ	چھاڑناں	چھاڑے دا	چھاڑن دے	چھاڑے دی	چھاڑن دیاں

جملہ:۔وہ جھاڑے گا۔ اوہ چھاڑے دا۔

مشتقات

شاخ اور ٹہنی کے معنوں میں اردو اسماء ڈال، ڈالا، اور ڈالی، ڈالنا مصدر سے مشتق ہیں اور دھارنا مصدر سے دھار مشتق ہے۔

صفت:۔ کاٹنا مصدر کا وزن کاٹو (ڈھالو) اور کاٹواں (ڈھالواں) صفت کے لئے بھی آتا ہے۔

اسمِ آلہ:۔ کاٹنا مصدر کا وزن کاٹ (ڈھال) اسمِ آلہ کے لئے بھی آتا ہے۔

کاٹنا مصدر کا وزن کاٹُو (جھاڑو، لاٹو، چاکو) بھی اسمِ آلہ کے لئے آتا ہے۔

کاٹنا مصدر کا وزن کاٹن (جھاڑن) بھی اسم آلہ کے لئے آتا ہے۔

اسمِ فاعل:۔ کاٹنا مصدر کا وزن کاٹُو (تارُو، سادُھو) اسمِ فاعل کے لئے بھی آتا ہے۔

اسمِ مفعول:۔ کاٹنا مصدر کا وزن کاٹا (بھالا، پالا) اسم مفعول کے لئے بھی آتا ہے۔

امکانات:۔ زمین جوتنے کا آلہ جو ہل میں لگایا جاتا ہے اس کے لئے پھل، پھال اور پھالا کے الفاظ آتے ہیں۔ان کے لئے زمین جوتنے کے معنوں میں پھالنا (فَلَحَا: زمین جوتنا) کا مصدر استعمال کریں تو یہ ایک سودمند اضافہ ہوگا۔پنجابی میں یہ مصدر پھَولناں کے مہمل کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔

وزن: کوٹنا

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث
۲۱	۳۲۱	۳۲۱	۳۲۱و	۳۲۱نا	۳۲۱ن	۱۳۲۱	۳۲۱ے	۳۲۱ی	۳۲۱یں
گ ر	گ ور	گور	گورو	گورنا	گورن	گورا	گورے	گوری	گوریں
دھ ر	دھ ور	دھور	دھورو	دھورنا	دھارن	دھارا	دھارے	دھاری	دھاریں
جھ ڑ	جھ وڑ	جھوڑ	جھوڑو	جھوڑنا	جھوڑن	جھوڑا	جھوڑے	جھوڑی	جھوڑیں
ت ر	ت ور	تور	تورو	تورنا	تورن	تورا	تورے	توری	توریں
ڈ ل	ڈول	ڈول	ڈولو	ڈولنا	ڈولن	ڈولا	ڈولے	ڈولی	ڈولیں
ڈھ ل	ڈھ وال	ڈھول	ڈھولو	ڈھولنا	ڈھولن	ڈھولا	ڈھولے	ڈھولی	ڈھولیں

مشاہدات وماخوذات

☆ اس وزن میں کچھ مصادر غیر مستعمل ہیں کچھ معنوی لحاظ سے گرنا کے گروہ سے نکل کر دوسرے گروہ میں چلے گئے ہیں۔

☆ کوٹنا کاٹنا کا مہمل ہے جیسے کاٹنا کوٹنا، پھاڑنا پھوڑنا۔

☆ کُوٹنا پنجابی میں کُٹناں سے بدل جاتا ہے۔

مشتقات

اسمِ فاعل:۔ کوٹنا مصدر کے اسمائے فاعل کے لئیکٹاری کا وزن بھی آتا ہے۔جیسے

پوجنا سے پجاری۔ اس کے علاوہ کوٹنے والا، کوٹنے والی کی شکل میں بھی آتے ہیں۔

اسمِ مفعول:۔ کوٹنا مصدر کے مصادر کے اسمائے مفعول کا وزن کوٹا (ٹوٹا، پھوٹا) اور کوٹی (پھوٹی) ہے۔

اسمِ آلہ:۔ (دَلُـــو سے) ڈول بروزنِ کوٹ، ڈولا (پ) بروزنِ کوٹا، ڈولی (پ) بروزنِ کوٹی اور ڈولچی بروزنِ کوچی مصدر ڈولنا ہی سے بن رہا ہے اور جھولنا سے جھولا بروزن کوٹا ہے۔

نوٹ:۔ ''اردو مصادر ومشتقات کی تشکیل وتصریف'' کے زیرِ عنوان کوٹنا وزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثانی واوٗ'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

وزن: کیٹنا (گیرنا)

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث
۲۱	۳۲۱	۲۱	۲۱و	۲۱نا	۲۱ن	۲۱ا	۲۱ے	۲۱ی	۲۱یں
گ۲	گ ی ر	گیر	گیرو	گیرنا	گیرن	گیرا	گیرے	گیری	گیریں
دھر	دھ ی ر	دھیر	دھیرو	دھیرنا	دھیرن	دھیرا	دھیرے	دھیری	دھیریں
جھڑ	جھ ی ڑ	جھیڑ	جھیڑو	جھیڑنا	جھیڑن	جھیڑا	جھیڑے	جھیڑی	جھیڑیں
ت ر	ت ی ر	تیر	تیرو	تیرنا	تیرن	تیرا	تیرے	تیری	تیریں
ڈی	ڈ ی ل	ڈیل	ڈیلو	ڈیلنا	ڈیلن	ڈیلا	ڈیلے	ڈیلی	ڈیلیں
ڈھی	ڈھ ی ل	ڈھیل	ڈھیلو	ڈھیلنا	ڈھیلن	ڈھیلا	ڈھیلے	ڈھیلی	ڈھیلیں

مشاہدات وماخوذات

☆ اس وزن کے کچھ مصادر غیر مستعمل ہیں کچھ معنوی لحاظ سے گرنا کے گروہ سے نکل کر دوسرے گروہ میں چلے گئے ہیں۔

☆ تیرنا کی اصل ہے سیلاً (بہنا)۔

مشتقات

اسمِ فاعل:۔ اس وزن کے اسمائے فاعل کیٹنے والا (گھیرنے والا) اور کیٹے والی (گھیرنے والی) کی طرز پر آتے ہیں۔

اسمِ مفعول:۔ کیٹنا وزن سے اسمِ مفعول کیٹا (دیکھا) کے وزن پر آتا ہے۔

کیٹنا وزن سے اسمِ مفعول کا پنجابی لہجہ ہے کیٹیا (ویکھنا سے ویکھیا)۔

اسمِ آلہ:۔ کیٹنا وزن کے مصادر سے کٹونا (کھلونا) کے وزن پر اسمِ آلہ کی تشکیل ہوتی ہے۔ جیسے کھیلنا سے کھلونا۔

کھیلنا کا پنجابی بدل ہے کھیڈناں۔ اس سے اسمِ آلہ ہے کھدو بروزن ٹکّو اور کھڈوناں بروزنِ کٹوناں۔

وزن: کٹانا

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث

۲۱	۳۲۱	۳۲۱	۳۲۱و	۳۲۱نا	۳۲۱ن	۳۲۱یا	۳۲۱ے	۳۲۱ئی	۳۲۱یئں
گ ر	گ را	گرا	گراؤ	گرانا	گران	گرایا	گرائے	گرائی	گرایئں
دھر	دھرا	دھرا	دھراؤ	دھرانا	دھران	دھرایا	دھرائے	دھرائی	دھرایئں
جھڑ	جھڑا	جھڑا	جھڑاؤ	جھڑانا	جھڑان	جھڑایا	جھڑائے	جھڑائی	جھڑایئں
ت ر	ت را	ترا	تراؤ	ترانا	تران	ترایا	ترائے	ترائی	ترایئں
ڈل	ڈل ا	ڈلا	ڈلاؤ	ڈلانا	ڈلان	ڈلایا	ڈلائے	ڈلائی	ڈلایئں
ڈھل	ڈھل ا	ڈھلا	ڈھلاؤ	ڈھلانا	ڈھلان	ڈھلایا	ڈھلائے	ڈھلائی	ڈھلایئں

باہمی تبادلہ

اردو پنجابی کا باہم تبادلہ :۔گرانا کا بدل ہے کراناں،اسی طرح دھرانا کا تہراناں،جھڑانا کا چھڑاناں،ڈلانا کا ڈُلاہناں اور ڈھلانا کا بدل ہے ٹھلاناں۔

جھڑانا کے بدل چھڑاناں کی گردانیں

ماضی مطلق کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
جھڑ	جھڑانا	جھڑایا	جھڑائے	جھڑائی	جھڑائیں
چھڑ	چھڑاناں	چھڑایا	چھڑائے	چھڑائی	چھڑائیاں

جملہ:۔اس نے جھڑایا۔ اوہنے چھڑایا۔

فعلِ حال کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
جھڑ	جھڑانا	جھڑاتا ہے	جھڑاتے ہیں	جھڑاتی ہے	جھڑاتیں ہیں
چھڑ	چھڑاناں	چھڑاندا اے	چھڑاندے نیں	چھڑاندی اے	چھڑاندیاں نیں

جملہ:۔وہ جھڑاتا ہے۔ اوہ چھڑاہندا اے۔

فعل مستقبل کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
جھڑ	جھڑانا	جھڑائے گا	جھڑائیں گے	جھڑائے گی	جھڑائیں گیں
چھڑ	چھڑاناں	چھڑاہے دا	چھڑاہن دے	چھڑاہے دی	چھڑاہن دیاں

جملہ:۔وہ جھڑائے گا۔ اوہ چھڑائے دا۔

مشاہدات وماخوذات

☆ اس وزن کے مصادر عام طور پر متعدی(transitive) ہوتے ہیں۔

مشتقات

اسمِ مصدر:۔ گرا امر پروٹ کا الحاق کرنے سے گراوٹ، سجا پروٹ کا اضافہ کرنے سے سجاوٹ، لگا پروٹ کا اضافہ کرنے سے لگاوٹ اسمائے مصدر تشکیل پاتے ہیں۔

اسمِ فاعل:۔ کٹا پروٗ کا اضافہ کرنے سے کٹاوٗ اسمِ فاعل بنتا ہے۔ جیسے اٹھانا سے اٹھاوٗ۔

اسمِ مفعول:۔ کٹا وزن کے الف کو تھوڑا سا لمبا کرنے سے فعلِ امر اور سمیٹنے سے اسمِ مفعول بنتا ہے۔ جیسے گرا، دھرا، جھڑا، ترا، ڈلا، ڈھلا۔

کٹانا مصدر کے واحد امر (کٹا) پر یا، اے، ای، اور این کے اضافہ سے بھی اس باب کے اسمائے مفعول تشکیل پاتے ہیں۔ جیسے گرا سے گرایا، گرائے، گرائی، گرائیں وغیرہ۔

۴۔ تابع متبوع:۔ کٹایا کٹا کا تابع ہے جیسے کٹا کٹایا، گرا گرایا، دھرا دھرایا، ڈھلا ڈھلایا۔ اسی طرح ئی کے لاحقہ سے کٹائی جیسے گری گرائی، دھری دھرائی، ڈھلی ڈھلائی۔

گرا کا مترادف تابع ہے پڑا۔ گرا پڑا کی ترکیب اردو میں عام استعمال ہوتی ہے۔ پڑا کا ایک معنی ہے نازل ہونا۔

اجرت کا وزن:۔ ائی کا وزن اجرت کے لئے بھی آتا ہے۔ جیسے کٹانا سے کٹائی، دھلانا سے دھلائی۔

۵۔ مہمل:۔ کٹانا کو وزن کٹونا پر لے جائیں تو یہ اس وزن کی مہمل صورت اختیار کر لیتا ہے جو کہ پنجابی لہجہ کا تلفظ ہے جیسے دھرنا سے دھرونا۔

۶۔ حرفِ تمنا:۔ ئے (کٹائے) اور ئیں (کٹائیں) کا لاحقہ تمنا کے لئے بھی آتا ہے۔

نوٹ:۔ ''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' کے زیرِ عنوان کٹانا وزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثانی الف'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

وزن: کٹونا

کٹونا	پ ر	پ رو	پرُونا	مَلاً	پورا، پورن

نوٹ:۔ ''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' کے زیرِ عنوان کٹونا وزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثالث واوٗ'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

وزن= کٹینا (پنجابی مزاج)

کٹیناں	ک ٹ	ک ٹ ی	کٹیناں	قُطِعًا	کَٹّی

نوٹ:۔ ''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' کے زیرِ عنوان کٹینا وزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثالث ی، لاحقہ نا'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

وزن: کٹوانا

بنیادی حروف	مادہ	فعلِ امر	فعلِ امر جمع	مصدر	حاصلِ مصدر	ماضی واحد مذکر	ماضی جمع مذکر	ماضی واحد مونث	ماضی جمع مونث
۲۱	۳۲۱	۱۳۲۱	۱۳۲۱وٗ	۱۳۲۱نا	۱۳۲۱ن	۱۳۲۱یا	۱۳۲۱ے	۱۳۲۱ئی	۱۳۲۱ئیں
گ ر	گ رو	گروا	گرواوٗ	گروانا	گروان	گروایا	گروائے	گروائی	گروائیں

دھر	دھرو	دھروا	دھراؤ	دھروانا	دھروان	دھروایا	دھروائے	دھروائی	دھروائیں
جھڑ	جھڑو	جھڑوا	جھڑواؤ	جھڑوانا	جھڑوان	جھڑوایا	جھڑوائے	جھڑوائی	جھڑوائیں
ت ر	ت رو	تروا	ترواؤ	تروانا	تروان	تروایا	تروائے	تروائی	تروائیں
ڈل	ڈلو	ڈلوا	ڈلواؤ	ڈلوانا	ڈلوان	ڈلوایا	ڈلوائے	ڈلوائی	ڈلوائیں
ڈھل	ڈھل و	ڈھلوا	ڈھلواؤ	ڈھلوانا	ڈھلوان	ڈھلوایا	ڈھلوائے	ڈھلوائی	ڈھلوائیں

دھروانا اور اس کے بدل تہرواناں کی گردانیں

ماضی مطلق کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
دھر	دھروانا	دھروایا	دھروائے	دھروائی	دھروائیں
تہر	تہراناں	تہروایا	تہروائے	تہروائی	تہروائیاں

جملہ:۔اس نے دھروایا۔ اوس نیں تہروایا۔ اونیں تہروایا۔

فعلِ حال کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
دھر	دھروانا	دھرواتا ہے	دھرواتے ہیں	دھرواتی ہے	دھرواتیں ہیں
تہر	تہراناں	تہرواندااے	تہرواندے نیں	تہرواندی اے	تہرواندیاں نیں

جملہ:۔وہ دھرواتا ہے۔ اوہ تہرواندااے۔

فعل مستقبل کی گردان

بنیادی حروف	مصدر	واحد مذکر	جمع مذکر	واحد مؤنث	جمع مؤنث
دھر	دھروانا	دھروائے گا	دھروائیں گے	دھروائے گی	دھروائیں گیں
تہر	تہراناں	تہرواہے دا	تہرواہن دے	تہرواہے دی	تہرواہن دیاں

جملہ:۔وہ دھروائے گا۔ اوہ تہرواہے دا۔

مشاہدات وماخوذات

گروانا کا پنجابی بدل کروانا، دھروانا کا تہروانا، جھڑوانا کا چھڑواناں، ڈھلواناں کا ٹھلواناں، اور ڈلوانا کا ڈُلواناں ہے۔

☆ اس وزن کے مصادر عام طور پر متعدی المتعدی ہوتے ہیں۔

☆ ئیں کا لاحقہ فعلِ امر جمع (کٹوائیں) کے لئے بھی آتا ہے۔

☆ یئے (کٹوایئے) کا لاحقہ فعلِ امر جمع کے لئے بھی آتا ہے۔

نوٹ:۔تروا‌ناں کا پنجابی بدل ٹِھلواناں ہے۔ان کا ماخذ سیلاگ (بہنا) ہوسکتا ہے۔

مشتقات

۱۔ اسمِ فاعل:۔کٹوانا کا اسمِ فاعل ہوگا کٹواؤ، چھڑوانا سے ہوگا چھڑواؤ۔

۲۔ اسمِ مفعول:۔کٹوانا مصدر کے واحد امر(کٹوا) پر یا،اۓ،ائی،ائیں کے اضافہ سے اس باب کے اسماۓ مفعول تشکیل پاتے ہیں۔جیسے گرواسے گروایا،گرواۓ،گروائی،گروائیں وغیرہ۔

۳۔ اجرت کے اوزان:۔کٹوائی کا وزن اجرت کے لئے آتا ہے۔جیسے ڈھلوانا سے ڈھلوائی اور دھلوانا سے دھلوائی۔

۴۔ حرفِ تمنا:۔ئے(کٹوائے)اورئیں(کٹوائیں) کا لاحقہ تمنا کے لئے بھی آتا ہے۔

دوحرفی مصادر

وزن	بنیادی حروف	مادہ	مصدر	ماخذ	مشتقات
کٹنا	کھل	کھل ن	کھُلنا	زَھَرًا،ظُھُورًا	کلی، کھلی
کٹناں	کھڑ	کھڑن	کھِڑناں	زَھَرًا،ظُھُورًا	کھڑن

نوٹ:۔''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' کے جوڑوں پر مصدری صوتیے لگانے سے مزید مصادر بنائے جاسکتے ہیں

دوہرے اوزان

الف سے شروع ہونے والے مصادر کے دو طرح کے اوزان ہوسکتے ہیں۔الف کو حرفِ زائد سمجھیں تو مادہ کے لئے مصدری نون مستعار لینا پڑتا ہے۔اس طریقہ سے وزن اکٹنا اور حروفِ مادہ ک ٹ ن ہوتے ہیں۔حرفِ اتصال الف(ا) کو کلمہ فاء کی جگہ رکھیں تو وزن کٹلنا ہوگا۔مثال کے لئے اترنا،انڈیلنا،اتارنا اور ادھیڑنا کے جداول ملاحظہ فرمائیں۔

وزن=اکٹنا/ کٹلنا(اترنا)

اکٹنا/ کٹلنا	ت ر	ت رن/ات ر	اترنا	نُزُولًا	اترن

مشاہدات وماخوذات

☆ اترنا کا پنجابی تلفظ ہے ٹھلناں۔

☆ اس وزن کا تعلق باب الف سے ہے۔

☆ اس وزن کے مصادر عام طور پر لازم(Intransitive) ہوتے ہیں۔

☆ اکٹنا اور کٹنا میں موافقت ہے یعنی دونوں باہم متبادل ہوتے ہیں۔

وزن=انکیٹنا/ کنٹیلنا(انڈیلنا)

انکیٹنا/ کنٹیلنا	ڈل	ڈی ل/اڈل	انڈیلنا	اِنزَالًا
کوہٹناں	ڈل	ڈہ ل	ڈوہلناں	اِنزَالًا

مشاہدات وماخوذات

☆ اس وزن کا تعلق باب الف سے ہے۔

وزن=اُکاٹنا/ کٹالنا(اتارنا)

اکاٹنا/ کٹالنا	ت ر	ت ار/ات ر	اتارنا	اِنزَالًا	اتار،اوتار،اتارا،
کاہٹناں	ٹ ل	ٹ ہ ل	ٹاہلناں	اِنزَالً	ٹاہل

مشاہدات وماخوذات

☆ اس وزن کا تعلق بھی باب الف سے ہے۔

وزن = اکیٹنا/ کٹیلنا (اُدھیڑنا)

اکیٹنا/ کٹیلنا	کھڑ	کھی ڑ/اکھڑ	اکھیڑنا	خَلْعًا	اکھیڑ (پچھاڑ)
اکیٹناں کٹیلنا	خ ڑ	خ ی ڑ/اخ ڑ	اخیڑ ناں	خَلْعًا	اخیڑ

ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ کٹلنا، کٹیلنا، کٹالنا، کٹیلنا وغیرہ اوزان میں الف سے شروع ہونے والے مصادر کا ابتدائی حصہ اکٹھا سامنے آجاتا ہے اور مادہ اور وزن کے ذریعے مصدر پہچاننا آسان ہوجاتا ہے اس لئے ان اوزان کو اپنانا زیادہ مناسب ہے۔

مزید مصدری اوزان

گزشتہ اوراق میں گرنا، گرانا کے اصول وابدال کی تشکیل واشتقاق کے متعلق چند بنیادی باتوں کا ذکر گزر چکا ہے۔ان معلومات کے جائزہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو پنجابی کی طرح اکثر زبانیں عام طور پر عربی ماٰخذ کی علتی اور نیم علتی آوازوں کو حذف کر دیتی ہیں۔خود عربی میں بھی نمایاں اور ابھرتی آوازیں معنوی تاثر کی متحمل ہوتی ہیں۔اصل میں یہ نمایاں آوازیں ہی مادہ ہوتی ہیں۔مادہ کے علتی اور نیم علتی حروف محض معنوی تنوع یا اتصالِ حرفی کا کام کرتے ہیں۔جیسا کہ مندرجہ ذیل مثالوں سے پتہ چلتا ہے۔ان مثالوں کے ز ل، ر ج، خ ل، ظ ر، م ج، ن س، د ل، ق ب، ص ر، ر ج، ق د، ق ط، ہ ز، م ل، ف ت کے جوڑوں کے ابدال کو اوزان کے حرف ک اور ٹ کی جگہ رکھنے سے اردو مصادر کی تشکیل ہوئی ہے۔اس مشاہدہ کی بنا پر تمام مصادر کو دو حرفی، سہ حرفی اور چار حرفی گروہوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

نوٹ:۔اردو مزاج کی رعایت کرتے ہوئے ک ٹ ل کو اوزان کی بنیاد بنایا گیا ہے۔ان حروف کو ف ع ل۔۱۲۳ یا کسی اور علامت سے بدلا جا سکتا ہے۔ہم تو اپنا کام چلانے کے لئے این پیج (inpage) سے مدد لے رہے ہیں۔کمپیوٹر سے کام لینے کا ہنر تو ماہرین جانتے ہیں۔وہ اپنے علم کی مدد سے اس معمولی سے کام کو آگے بڑھا سکتے ہیں۔

حرفِ اتصال ''ا'' آغاز میں بطور کلمہ فاء

کٹلنا	ت ر	ات ر	اترنا	نُزُوْلًا	اترن، اترائی
کلٹانا	ل ٹ	ال ٹ	الٹانا	اِرْجَاعًا	الٹاؤ، الٹ پلٹ
کٹلونا	ل ٹ	ال ٹ	الٹونا	اِرْجَاعًا	
کٹلیناں	ل ٹ	ال ٹ	الٹیناں	اِرْجَاعًا	الٹی،
کٹالنا	ت ر	ات ر	اتارنا	اِنْزَالًا	اتار، اوتار
کٹیلنا	کھڑ	اکھڑ	اکھیڑنا	خَلْعًا	اکھیڑ پچھاڑ
کٹولنا	کھڑ	اخ ڑ	اخوڑنا	خَلْعًا	
کنٹلانا	ڈل	اڈل	انڈلانا	ظَهْرًا نازکرنا	
کنٹیلنا	ڈل	اڈل	انڈیلنا	اِنْزَالًا	
کنٹولنا	جھ ج	جھ ج ڑ	جھنجوڑنا	زَلْزَالًا (ہلانا)	جھنجوڑن
کٹنلنا	م ڈ	ام ڈ	امنڈنا	مَوْجًا	

کونٹلا	ن گھ	اگھن	اونگھنا	نَعُسًا	اونگھ
کونٹلاں	ن گھ	اگھن	اونگھناں	نَعُسًا	اُنگھلاٹ

حرفِ اتصال و، ی آغاز میں

''وٗ'' اور ''یٗ'' حرفِ اتصال کے طور پر آغاز میں بہت کم آئے ہیں۔ اردو ڈکشنری میں وارنا اور وچارنا دو مصادر نظر آئے ہیں۔ البتہ پنجابی میں ونڈناں (بانٹنا)،

ورتناں (برتنا)، وسناں (بسنا) وچھاناں (بچھانا) اور وچھڑناں (بچھڑنا) وغیرہ کئی مصادر پائے جاتے ہیں۔ ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ پنجابی کے واؤ کو اردو نے باء سے بدل کر اپنایا ہے۔

حرفِ اتصال ''ا'' ''وٗ'' ''یٗ'' ''ن'' وسط میں بطور کلمہ عین

کاٹنا	ڈل	ڈال	ڈالنا	دَلُوًا	ڈول، ڈولی، ڈولا، ڈولی
کوٹناں	ڈل	ڈول	ڈُولناں	دَلُوًا	ڈول، ڈولی، ڈولا، ڈولی
کانٹنا	کھس	کھاس	کھانسنا	قَحُبًا	کھانسی،
کنٹناں	کھگ	کھن گ	کھنگناں	قَحُبًا	کھنگ، کھنگھورا
کیٹنا	گھر	گھی ر	گھیرنا	حِصَارًا	گھیرا، گھیراؤ،
کیہٹناں	ک ر	ک ی ر	کیہرناں	حِصَارًا	کیہرا،
کہٹناں	ٹ ل	ٹ ہ ل	ٹہلناں	نُزُوۡلًا	ٹہلائی
کاہٹناں	ٹ ل	ٹ ہ ل	ٹاہلناں	اِنُزَالاً	ٹاہل،
کوٹنا	ل ٹ	ل وٹ	لَوٹنا	رُجُوعًا	لوٹا،
کانٹنا	گ ٹھ	گ ا ٹھ	گانٹھنا	عَقُدًا	گانٹھ،
کنٹنا	گ ڈھ	گ ن ڈھ	گنڈھناں	عَقُدًا	گنڈھ، گنڈھا، گنڈھی
کونٹنا	گھ ٹ	گھ وٹ	گھونٹنا	قَطُعًا	گھونٹ
کُہٹناں	ک ٹ	ک ہ ٹ	کُہٹناں	قَطُعًا	
کنٹنا	ہ س	ہ ن س	ہنسنا	هَزأً	ہنسی، ہنسوڑ
کنٹانا	ل ڈھ	ل ن ڈھ	لنڈھانا		

حرفِ اتصال ا، و، ی آخر میں بطور کلمہ لام

کٹانا	گ ر	گ را	گرانا	اِنُزَالًا	گراوٹ، گرانی،
کٹاناں	ک ر	ک را	کِراناں	اِنُزَالاً	کِران

نوٹ:۔ ''اردو مصادر ومشتقات کی تشکیل وتصریف'' کے زیرِ عنوان کٹانا وزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثالث الف'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

کٹونا	پ ر	پ رو	پرُونا	مَلًأ	پورا، پورن

نوٹ:۔''اردو مصادر ومشتقات کی تشکیل وتصریف'' کے زیرِ عنوان کٹوناوزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثالث واؤ'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

کٹؤناں	ب جھ	ب جھؤ	بجھؤنا (پ)	فَتاً	
کٹوناں	بھر	بھرو	بھروناں	مَلُاً	بھری
کٹوانا	بھر	بھرو	بھروانا	مَلُاً	بھروائی،
کٹواناں	پ ر	پ رو	پہرواناں	مَلُاً	پہروائی
کٹیناں	ک ٹ	ک ٹ ی	کٹیناں (پ)	قُطِعًا	کٹّی

نوٹ ا:۔''اردو مصادر ومشتقات کی تشکیل وتصریف'' کے زیرِ عنوان کٹیناوزن کے مصادر کی فہرست ''حرفِ ثالث ی'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

ابوابِ سالم

تین بنیادی (حروفِ صحیحہ والے) اوزان

ثلاثی مجرد

کٹلنا	جھ گ ڑ	جھ گ ڑ	جھگڑنا	جَحُدًا	جھگڑا، جھگڑالو
کٹلناں	چ غ ڑ	چ غ ڑ	چغڑناں	جَحُدًا	چغڑا
کٹلنا	بھ ڑ ک	بھ ڑ ک	بھڑکنا	بَرُقًا	بھڑک، بھڑکیلا

حرفِ اتصال ''ا'' آخر میں

کٹلانا	جھ ٹ ل	جھ ٹ ل	جھٹلانا	جَحُدًا	جھٹلان
کٹلانا	چ ٹ ل	چ ٹ ل	چھٹلاناں	جَحُدًا	چھٹلان

حرفِ اتصال ''و'' آخر میں

کٹلونا	ب دل	ب دل	بدلوناں	بَدُلًا	

حرفِ اتصال ''ی'' آخر میں

کٹلیناں	ب دل	ب دل	بدلیناں	بَدُلًا	

ثلاثی مزید فیہ

حرفِ اتصال ''ا'' کلمہء ثالث سے پہلے

کٹالنا	پ س ر	پ س ر	پسارنا	بَثّاً پھیلانا	ر تنوین کابدل

حرفِ اتصال ''ی'' کلمہء ثالث سے پہلے

کٹیلنا	گھ س ڑ	گھ س ڑ	گھسیڑنا	غَسًّا (کھسنا)	کھسنا کا متعدی

نوٹ:۔حرفِ ثالث ڑ غَسًّا کی تنوین کابدل معلوم ہوتی ہے۔

حرفِ اتصال ''و'' کلمہء ثالث سے پہلے

کٹولنا	چ چ ڑ	چ چ ڑ	چچوڑنا	تَعَصیرًا (نچوڑنا)	چچوڑی

حرفِ اتصال ''ن'' کلمہءثانی اور''و'' کلمہءثالث سے پہلے

کنٹولنا	جھ ج	جھ ج ڑ	جھنجوڑنا	زَلْزَالًا (ہلانا)	جھنجوڑن، جھنجوڑا
کنٹولناں	چ جھ	چ جھڑ	چھنجھوڑناں	زَلْزَالًا (ہلانا)	چھوناں، چھونی

حرفِ اتصال ''ن'' کلمہءثانی اور''ا'' کلمہءثالث سے پہلے

کنٹالنا	کھ ک ر	کھ ک ر	کھنکارنا	قَحْبًا	کھنکار
کنٹالناں	کھ گ ر	کھ گ ر	کھنگھارناں	قَحْبًا	کھنگھار

حرفِ اتصال ''ن'' کلمہءثانی اور''ی'' کلمہءثالث سے پہلے

کنٹیلنا	س گ ت	س گ ت	سنگیتنا	تَغْنِيَةً (گانا)	سنگیت

چارحرفی (رباعی)

کٹکٹانا	گ ن گ ن	گ ن گ ن	گنگنانا	غَنَّةً (گنگنانا)	گنگناہٹ
کٹکٹانا	ٹ م ٹ م	ٹ م ٹ م	ٹمٹمانا		ٹمٹماہٹ
کٹلٹانا	ج گ م گ	ج گ م گ	جگمگانا	ثَقْبًا (چمکنا)	جگمگ، جگمگاہٹ

زائد حروف

ا، ہ، و، ی، ن کے علاوہ اور بھی زائد حروف ہیں۔ان میں سے زیادہ تر لاحقوں کی صورت استعمال ہوتے ہیں۔''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' میں لاحقوں کا تعارف کرایا جا چکا ہے۔

نوٹ:۔جگمگانا کا الحاقی صوتیہ گا ثَـقَابَةً (سرخی میں آگ کے مشابہہ ہونا) کے ۃ کی بدلی ہوئی شکل معلوم ہوتا ہے۔گانا بطور لاحقہ چہارحرفی لاحقوں کے گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔

اسمائے جامد سے مصادر

اسمِ جامد وہ اسم ہے جو نہ کسی سے بنا ہو نہ اس سے کچھ بنے۔جیسے کٹورا، گوبھی۔

کسی اسم کو فعلی معنی پہنانے کے لئے عربی میں ''ماخذ'' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔اس طریقہ سے اسم کو اسمِ بامسمّٰی بنا دیا جاتا ہے یا اسے کسی چیز میں داخل کر دیا جاتا ہے۔۔۔۔انگریزی میں بھی یہ قرینہ مستعمل ہے۔water جو کہ اسم ہے اسے ing کا لاحقہ لگا کر (watering) فعل کی صورت دے دی جاتی ہے۔اردو میں بھی یہ قرینہ کہیں کہیں نظر آتا ہے۔پتھر اسمِ جامد ہے جس سے پتھرانا مصدر تشکیل دیا گیا ہے۔اسی نمونہ پر برفانا (برف بنا دینا)، برقانا (چارج کرنا) بر وزن کٹلانا مصدر بنایا جا سکتا ہے۔

فعل اصل میں اسم کی حرکی یا عملی صورت و کیفیت کا نام ہے۔اردو میں اسم کے جمود کو توڑنے کے لئے اس کے آخر میں تنوینی آواز کا اضافہ کر دیا جائے تو اس میں فعلی کیفیت پیدا ہو سکتی ہے۔''توسیعی امکانات'' کے زیرِ عنوان پھالہ اسم سے پھالنا (زمین جوتنا) مصدر بنا کر اس کا تصریفی نمونہ پیش کیا جا چکا ہے۔پھالنا کا عربی ماخذ فلحًا (زمین جوتنا) ہے۔

ہمارا اصل موضوع مختلف زبانوں میں اشتراک صوت و معنی کی نشاندہی ہے۔اس سلسلے میں پہلے قدم کے طور پر اردو اور پنجابی میں اشتراکِ صوت و معنی کے کچھ اشارے دینے پر اکتفا کیا جا رہا ہے۔مصادر کو اولیت دینے کا سبب یہ ہے کہ کئی طرح کے اسماء اس سے مشتق ہوتے ہیں۔اب چند اسماء میں اشتراک صوت و معنی کی مثالیں دی جا رہی ہیں۔برما کو پنجابی میں ورما کہتے ہیں اس سے چھید کرنے کے معنوں میں برمانا تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ان کا عربی ماخذ ہے بَـرِيْـمَة اس کا فارسی بدل ہے

پرما۔ ورماسے ورمانڑاں، بروزنِ کٹلانڑاں پنجابی مصدر ہوسکتا ہے۔

اسمائے جامداور لاحقے

پتھر اسمِ جامد ہے اس پر مصدری لاحقے نا،انا،وانا وغیرہ لگانے سے مصادر تشکیل پاتے ہیں۔پتھر کے لفظ پر ادھیڑنا، برسنا، برسانا، بن جانا، پانی ہونا، پر لگانا، پڑنا، پڑیں سمجھ پر، پہنچنا، چٹانا، وغیرہ کے اضافہ سے مختلف مصادر ومحاورات تشکیل پاتے ہیں۔چٹا کے لاحقہ سے پتھر چٹا مرکب بنایا گیا ہے۔اسی طرح بامعنی الفاظ کے اضافہ سے مختلف مرکبات ومحاورات تشکیل کئے گئے ہیں۔اس کے علاوہ پتھر پر الف کے اضافہ سے پتھرا، اؤ کے اضافہ سے پتھراؤ، ی کے اضافہ سے پتھری، یلا کے اضافہ سے پتھریلا، یلی کے اضافہ سے پتھریلی جیسے الفاظ تشکیل دیے گئے ہیں۔ان الحاقی صوتیوں کی تخلیق وترتیب کا تذکرہ ''اردو مصادر ومشتقات کی تشکیل وتصریف''میں گذر چکا ہے۔پتھر کو اگر کوٹوہال کے وزن پر لے جائیں تو پوٹھوہار(پتھریلا علاقہ)تلفظ بنتا ہے۔پتھریلا کا انگریزی متبادل ہے pettrolls پتھر کی اصل کے متعلق قیاس یہ ہے کہ یہ **تحجیر** (مٹی کا سخت اور پتھر کے مانند ہونا) سے اسمِ مفعول مُحجّر (پتھر) ہے۔

علامتِ مصدر سے قبل تنوینی صوتیوں کا اضافہ

بعض مصادر کی علامتِ مصدر سے قبل نون (ن) کے ابدال لام، رے اور ڑے آتے ہیں۔ان کے متعلق قیاس ہے کہ یہ تنوین کی بدلی ہوئی شکل ہیں۔مثلاً:۔

کھنکارنا۔اس کا پنجابی بدل کھنگناں اور اصل قَحْبًا (کھانسنا) ہے۔پھنکارنا کا متبادل ہے پھونکنا۔ان کی اصل ہے نَفْخًا (پھونکنا)۔چیخنا کا پنجابی بدل ہے چیکناں۔ڑے کے اضافہ سے چنگھاڑنا مصدر بنتا ہے۔ان کی اصل ہے صَعقًا(زور سے گرجنا)۔بچھانا کا متبادل ہے پچھاڑنا۔ان کی اصل ہے مَھْدًا(بچھانا)۔

خلاصہ

ان نمونوں کے جائزہ سے مندرجہ ذیل نکات کی نشاندہی ہورہی ہے۔

۱۔ کٹنا، کٹانا، کٹوانا، کاٹنا، کوٹنا، کیٹنا کے اوزان اردو اور پنجابی دونوں زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔

۲۔ کٹینا کٹئونا کے اوزان عام طور پر پنجابی زبان میں استعمال ہوتے ہیں۔

۳۔ کٹانا کا وزن عام طور پر متعدی اور کٹوانا کا وزن متعدی المتعدی کے لئے آتا ہے۔

۴۔ امر کے صیغہ واحد میں کوئی لاحقہ نہیں ہوتا۔

۵۔ جمع مئونث غائب کا لاحقہ یں۔ئیں عربی جمع سالم کی علامت ان، ین، اورون، کا بدل ہیں۔

۶۔ جن مصادر کے حروفِ مادہ تصریفات میں اکٹھے ہوں انہیں مجرد ابواب میں رکھا جارہا ہے۔

۷۔ اسماء کو ماخذ بنا کر مصادر بنائے جاسکتے ہیں۔

۸۔ حرفِ تمنائے اور یں کا لاحقہ تمنا کے لئے بھی آتا ہے۔

۹۔ یں کا لاحقہ فعلِ امر جمع (گریں) کے لئے بھی آتا ہے۔

۱۰۔ فعلِ امر جمع گریئے کے لئے ئے کا لاحقہ بھی آتا ہے۔

۱۱۔ ڈلنا کا پنجابی تلفظ ہے ڈُلنا۔اس مثال سے پتہ چلتا ہے کہ صرف حرکت بدلنے سے اردو پنجابی میں باہم تبادلہ ہوجاتا ہے۔

۱۲۔ صرف حرکت بدلنے سے بھی مہمل تشکیل پاتا ہے جیسے گرنا گُرنا، دھرنا دُھرنا، ترنا تُرنا، ڈلنا ڈُلنا، ڈھلنا ڈُھلنا۔

۱۳۔ مصدر اور مشتقات کی تشکیل عام طور پر مختلف لاحقوں کے اضافہ سے ہوتی ہے۔

چند اردو پنجابی متبادلات

اردو	پنجابی	اردو	پنجابی	اردو	پنجابی	اردو	پنجابی
باب ا	باب ا	باب بھ	باب بھ	پیٹنا	پٹناں	باب تھ	باب تھ
آنا	آناں	بھولنا	بھلناں	اکھیڑنا	اُکھیڑ ناں	تھوپنا	تھپناں
آنا	اوناں	باب پ	باب پ	پکنا	پُکناں	تھوپنا	ٹھپناں
آنا	آوناں	پانا	پاناں	پکنا	پکناں	تھمنا	تھمناں
اُڑنا	اُڈناں	پانا	پاؤناں	باب پھ	باب پھ	چھوڑنا	تھِڑناں
اٹھنا	اٹھناں	پینا	پیناں	پھنسانا	پھاناں، پھسا	باب ٹ	باب ٹ
اگنا	اگناں	پینا	پینو ناں	پھلنا	پھلناں	ٹلنا	ٹھلناں
باب ب	باب ب	پنپنا	پنپناں	پھرنا	ولناں	ٹلنا	اترناں
بہنا	وہناں	پلنا	پلناں	پھنسنا	پھسناں	ٹوٹنا	ٹُٹناں
بسنا	وسناں	پڑنا	پیَناں	پھٹنا	پھٹناں	باب ج	باب ج
بجھنا	وچھناں	پڑھنا	پڑھناں	پھانکنا	پھکناں	جانا	جاناں
بجنا	وجناں	پڑھنا	پڑھیناں	باب ت	باب ت	جینا	جیوناں
بدھنا	ودھناں	پسنا	پسناں	تپنا	تپناں	جونا	جوناں
بٹنا	وٹناں	پوچھنا	پچھناں	تکنا	ٹڈناں	جپنا	جپناں
بکنا	وکناں	پچھنا	پچھناں	تننا	تنناں	جمنا	جمناں
بھاگنا	پجناں	پہنچنا	پجُھ ناں	تلنا	تلناں	جننا	جنناں
بکنا، بھونکنا	پھونکناں	پادنا	پدناں	تیرنا	ٹھلناں	جلنا	سڑناں
بیٹھنا	بہناں			دہکنا	تُخناں	جُڑنا	جُڑناں

چچنا	چچناں	چاٹنا	چٹناں	دَھکنا	تھکناں	رچنا	رِسناں
جُٹنا	جُٹناں	چکھنا	چکھناں	باب ڈ	باب ڈ	رُوٹھنا	رُسنا
جُتنا	جُٹناں	چُگنا	چُگناں	ڈوبنا	ڈبناں	راندنا	نِدناں
جِیتنا	جُتناں	چکھنا	چخناں	ڈَلنا	ڈُلناں	رٹنا	رٹناں
جاگنا	جاغناں	باب چھ	باب چھ	ڈرنا	ترَیناں	رکنا	رکناں
باب جھ	باب جھ	چھِدنا	چھِدناں	ڈسنا	ڈچھناں	باب س	باب س
جھلنا	چُلھناں	چھوڑنا	چھڈناں	ڈٹنا	ڈٹناں	سہنا	سہناں
جھڑنا	چَڑھناں	چھانٹنا	چھٹناں	ڈگنا	ٹھناں	سینا	سیوناں
جھکنا	چُھکناں	کھینچنا	کھچناں	باب ڈھ	باب ڈھ	سننا	سنناں
باب چ	باب چ	باب د	باب د	ڈھانا	ٹاہناں	سِلنا	سِڑناں
چاہنا	چھناں	دینا	دیناں	ڈھینا	ٹیہناں	سَڑنا	سَڑناں
چبھنا	چبناں	دبنا	دبناں	ڈھونا	ٹوَہناں	سجنا	سجناں
چومنا	چُمناں	دلنا	دلناں	ڈھکنا	ٹھکناں	سکنا	سنگناں
چننا	چنناں	دِکھنا	دِسناں	باب ر	باب ر	سیکھنا	سِخناں
چلنا	ٹُرناں	دُکھنا	دُخناں	رکنا	رکناں	باب ک	باب ک
چلنا	تُرناں	دھونا	تَوہناں	رہنا	رہناں	کہنا	آخناں
چَرنا	چَرناں	دُھمنا	تُھمناں	رونا	روناں	کانپنا	کنمبناں
چِرنا	چِرناں	دُھنا	تُھنناں	ریندھنا	رنناں	کرنا	کرناں
چڑھنا	چڑھناں	دُھلنا	تُھلناں	رُلنا	رَلناں	کڑھنا	کڑھناں
چُوسنا	چسناں	دَھرنا	تَھرناں	رِسنا	چوناں	کسنا	کھچناں
		دَھنسنا	تَسھناں			کاٹنا	کٹناں

کاتنا	کتناں	لانا	لیاناں	ہونا	ہوناں
باب گ	باب گ	لینا	لَیناں	ہانپنا	ہَفناں
گانا	گوناں	لیپنا	لپناں	ہلنا	ہڑناں
گانا	گاوَناں	لڑنا	لڑناں	ہنسنا	ہسناں
گننا	گنناں	لادنا	لدناں	ہٹنا	ہٹناں
گمنا	گمناں	لُوٹنا	لُٹناں	ہگنا	ہگناں
گلنا	کھرناں	لکھنا	لخناں		
گرنا	کِرناں	لگنا	لغناں		
گڑنا	گڈیناں	باب م	باب م		
گسنا	کھچناں	مپنا	مپناں		
گاڑنا	گڈناں	ماننا	مناں		
باب گھ	باب گھ	مِلنا	مِلناں		
گھُلنا	کھُرناں	مَلنا	مَلناں		
چلانا	گھلناں	مرنا	مرناں		
گھِرنا	کہرناں	مڑنا	مڑناں		
گھڑنا	کہڑناں	مڑھنا	مڑھناں		
گھُسنا	کہُسناں	موندنا	مُجھناں		
گھِسنا	گھِسناں	باب ن	باب ن		
گھٹنا	کہٹناں	نپنا	نپناں		
باب ل	باب ل	ناچنا	نچناں		
		باب ہ	باب ہ		

منابع

۱۔ المنجد عربی اردو ڈکشنری، دارالاشاعت، کراچی

۲۔ فیروز اللغات اردو جامع، فیروز سنز

۳۔ مترادفات القرآن عبدالرحمٰن کیلانی مکتبہ دارالسلام لاہور

۴۔ پراکرتی مصادر کی ڈکشنری (زیر ترتیب، مرتب خواجہ غلام ربانی مجال)

۵۔ اخبارِ اردو ''صوت و معنیٰ کا ہم رنگ آہنگ'' شمارہ ماہ ستمبر ۲۰۰۸ء

۶۔ اخبارِ اردو ''اردو مصادر و مشتقات کی تشکیل و تصریف'' شمارہ جنوری ۲۰۰۹ء

۷۔ وحدت اللسان جلد اول، دوم، سوم (وحدت پبلیکیشنز راولپنڈی)

۸۔ تصریف القطع (غیر مطبوعہ)

۹۔ صدر المصادر (غیر مطبوعہ)

ڈاکٹر افضال احمد انور

نعتیہ غزل میں ہئیتی تجربات

Lyric is the most prominent sort of Urdu poetry. It has special form. Some poets have done experiences in its form. This new sort may be called "Azad Ghazal". In this article some different experiences, in this regard have been discussed. Mr. Kashif Naumani of Faisalabad has introduced a new pattern of Urdu Qawafees, also discussed in this article. All examples have been given only from Urdu Naat (The praise of Holy Prophet, Hazrat Muhammad Peace be upon Him).

نعت گو شعرا نے جہاں فکری لحاظ سے نعتیہ کاوشوں میں نئے سے نئے مضامین پیش کرنے میں سعی کی ہے وہاں اُنہوں نے شاعری کی مختلف ہیئتوں میں بھی نئے سے نئے فنی تجربات کیے ہیں۔ جہاں مثنوی' قطعہ' مستزاد کی مختلف شکلوں' ترجیع بند اور ترکیب بند وغیرہ مختلف شعری سانچوں میں ہئیتی تجربے نعت گو شعرا کی تنوع پسندی کا منہ بولتا ثبوت ہے' وہاں غزل کی ہیئت میں بھی نعت گو شعرا نے کچھ تجربے کیے ہیں۔ غزل کی محدود اور مخصوص ہیئت میں کیے گئے یہ تجربے قابل ذکر بھی ہیں اور قابلِ داد بھی۔

ا) نعیم صدیقی کی ایک خوبصورت نعت سیارہ کے مئی جون ۱۹۸۸ء کے شمارے میں شائع ہوئی۔ اس کے آخری شعر کو مقطع بنانے کے بجائے شاعر نے حسنِ مطلع کی شکل دے دی۔ پہلے تین شعر دیکھیے:

نوری ہستی پھر بھی انساں   عقلیں غلطاں' نظریں حیراں
جیسے سورج' جیسے کرنیں   خود ہی دعویٰ' خود ہی برہاں
سر در سجدہ' پابر سدرہ   حیراں قدسی' حوریں غلماں

اب اس نعت کا آخری شعر دیکھیے:

مومن سچے دل سے قرباں   دشمن لرزاں' حاسد ترساں

اور اس نعت کے آخر میں شاعر کا نوٹ ہے ''مطلع بہ صورت مقطع ارادۃً لکھا گیا ہے۔''(۱)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر نے مطلع کو آخر میں لانے کا التزام کیا ہے۔

ب۔ عبدالکریم ثمر نے اپنے نعتیہ مجموعے ''احسنِ تقویم'' میں ایک نعت لکھتے ہوئے ایک ہئیتی تجربہ کیا ہے۔ یہ نعت ویسے تو غزل کی ہیئت میں ہے لیکن ثمر نے خلافِ روایت وطرز اس کے مطلع سے پہلے اور آخری شعر کے بعد آدھے' آدھے مصرعوں پر مشتمل دو ٹکڑے اضافی دیے ہیں۔

اے قصرِ فردوس کے والی!

صورت بھی من موہنی تیری' سیرت بھی کردار بھی عالی
عالم عالم گونج رہی ہے' صدق بیانی' صدق مقالی

عرشِ بریں ہے تیرا شائق ذاتِ مکرم خیر خلائق
مجھ کو بھی تفویض ہو آقا، جذبِ اویسیؓ سوزِ بلالیؓ
جسمِ معطر، روحِ گلستاں، شان ہے تیری، خلد بداماں
یاد میں تیری جھوم رہا ہے، پتہ پتہ ڈالی ڈالی
شمس و قمر میں طلعت تیری، عالم عالم رحمت تیری
میری طرف بھی ایک تجلی، میرا بھی کشکول ہے خالی
ہر لحظہ ہر آن مسلسل، چشمِ تصور دیکھ رہی ہے
روضے کے پُر نور مناظر، روضے کی رخشندہ جالی
اے قصرِ فردوس کے والی!(۲)

اگرچہ غزل کی ہیئت میں دوسرے مصرعے کے بعد ایک ٹکڑا اضافی بڑھا کر مستزاد کی شکل پیدا کر لی جاتی ہے لیکن یہاں مستزاد کا عمل دخل نہیں کیونکہ مستزاد ہوتا تو ہر شعر کے آخر میں یہ اضافی ٹکڑا بڑھتا۔ یہاں پہلے مصرعے سے پہلے اور آخری مصرعے کے بعد اضافی ٹکڑا لا کر یقیناً ہیئت میں ایک تجربہ کیا گیا ہے۔ اس سے غزل میں گیت کی سی لے پیدا ہو رہی ہے۔

آزاد غزل:

آزاد غزل بھی نثری نظم کی طرح روایتی پابندیوں کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی۔ ڈاکٹر انور سدید نے اس کی غیر مقبولیت کی طرف اشارہ کیا ہے:

''اس (آزاد غزل) تجربے کو سب سے پہلے مظہر امام نے ۶۲۔۱۹۶۱ء میں متعارف کرایا تھا، لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی تہذیبی روایت کے سامنے یہ تجربہ نمایاں کامیابی حاصل نہیں کر سکا۔''(۳)

فیض احمد فیض کی ایک آزاد غزل میں نعتیہ عناصر لو دیتے ہیں، نمونہ کے طور پر یہ اشعار دیکھئے:

شوقِ دیدار کی منزلیں ۔۔۔ پیار کی منزلیں
دل میں پہلی لپک عشق کے نور کی ۔۔۔ حسنِ دلدار کی منزلیں (۴)

علیم صبا نویدی نے ''نعتیہ شاعری میں ہیئتی تجربے'' میں آزاد غزل پر روشنی ڈالی ہے:

''آزاد غزل ایک خاص مزاج کی متقاضی ہے۔ عام طور پر غزل میں فکر و آہنگ کا تسلسل نہیں ہوتا۔ لیکن آزاد غزل کا بنیادی وصف ہے کہ اس میں توازن کے ساتھ تسلسل کی زیریں لہریں اپنا کام کرتی رہیں ورنہ آزاد غزلوں میں ایک طرح کا جھول پیدا ہو جاتا ہے اور جانے انجانے طور پر آزاد غزل کا دامن ہاتھ سے چھوٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

آزاد غزل میں بڑی وسعت، پھیلاؤ اور کشادگی ہے۔ ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ نہایت آسانی کے ساتھ حل ہو جاتا ہے کیونکہ اس میں فکر و آہنگ کے علاوہ ایک اور تیسری چیز ہے وہ ہے اس کی فضا آفرینی جب تک فن کار کا مزاج آزاد غزل سے ہم آہنگ نہیں ہوتا، فضا آفرینی کا حق مشکل سے ادا ہوتا ہے۔ محض الفاظ کے در و بست اور طبع آزمائی سے آزاد غزل کے خد و خال اجاگر نہیں ہوتے۔

جدید غزل سے ہٹ کر اگر غزل کے روایاتی عناصر اور زبان کے تلازمے کا تجزیہ کیا جائے تو موضوع کے اعتبار سے اردو غزل غالب سے آگے بڑھ نہ سکی اور اردو غزل کی تاریخ میں غالب ایک منفرد آواز ہے، لیکن

اس آواز کو بھی آخر شکوہ سنج ہونا پڑا کہ غزل میں فکر کے اظہار کے لیے وہ وسعت نہیں ہے جتنی دوسری اصناف سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، مسدس، مخمس میں ملتی ہے۔ آہنگ اور فکر کا جو پھیلاؤ متذکرہ اصناف میں ملتا ہے اس سے ادبی اور فضا میں اس کے کچھ نئے امکانات ضرور پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن بحور واوزان کی ایک طرف پابندی اور قیود نے جدید غزل کو کو بھی چند خانوں میں بانٹ کر رکھ دیا۔ چنانچہ آزاد غزل جدیدیت کے عصری تقاضوں کے پیشِ نظر ذمہ داری کے ساتھ اپنی ہم سائیگی کا حق ادا کرتی ہے۔''(۵)

علیم صبا نویدی اپنی جدت پسند طبع کے حوالے سے معروف ہیں۔ بے شک انہوں نے ادب کی جھولی میں بہت کچھ ڈالا ہے جس کے لئے ان کا نام ادبی تاریخ میں احترام سے لیا جاتا رہے گا۔ ان کا مندرجہ بالا بیان اگر چہ مفصل ہے لیکن آزاد غزل کے حدود و قیود پر مکمل روشنی نہیں ڈالتا۔ خصوصاً اس کی ہیئت پر وہ روشنی نہیں ڈالی گئی جس کی ضرورت تھی۔ بہر حال ادب میں تجربات کے کھلے دل و دماغ کے ساتھ خوش آمدید کہنا چاہیے۔ ہر نیا تجربہ اگر جاندار ہوگا تو زندہ رہے گا، ورنہ طاقِ نسیاں کا بجھا ہوا چراغ بن کر رہ جائے گا۔ علیم صبا نویدی نے آزاد غزل کی جو تاریخ لکھی ہے اس کے مطابق: ''راقم نے پہلی آزاد نعتیہ غزل مناظر عاشق ہرگانوی کے حکم پر لکھی تھی اور اس غزل نے ماہنامہ ''کہسار'' ۱۹۸۹ء میں اور آزاد غزل کے پہلے مجموعے ''ردِ کفر'' میں جگہ پائی تھی۔''(۶)

علیم صبا نویدی نے آزاد غزل کے جو نمونے دیے ہیں۔ ان میں سے بعض درج ذیل ہیں۔

۱۔ علیم صبا نویدی:

مصطفائی روشنی چاروں طرف — نور آور، تاجور ہے زندگی چاروں طرف
پڑھ رہا ہے دل درودِ مصطفیٰ — مسکرا اٹھا ہے نورِ آگہی چاروں طرف
آپ کا فیضِ مبارک کائناتِ فکر میں — دلکشی ہی دلکشی چاروں طرف
محوِ سجدہ ہوگئی ہے کتنی سانسوں کی نظر — ہے عجب شانِ نبیؐ چاروں طرف
آپؐ آئے نور آیا — رحمتیں ہی رحمتیں ہیں، بے خودی چاروں طرف

۲۔ شعیب راہی:

سارے قطروں کو جو بکھرے تھے ملایا اس نے — جام وحدت کا پلایا اس نے
چاند کو بانٹ کے دو ٹکڑوں میں — معجزہ کیسا دکھایا اس نے
لے لیا ہاتھ میں دامانِ محمدؐ جس نے — دین و دنیا کو بتایا اس نے
عشق میں حسن ہوا جلوہ نما — نور سے پیکرِ محبوب بسایا اس نے
دہشتِ غربت میں بھی راہی کو نوازا اتنا — تاج شہرت کا پہنایا اس نے

۳۔ افتخار احمد شاہین:

رسالت کا مہ کامل وہ خورشید زمن آیا — یہ دنیا سج گئی کیسی جو جانِ انجمن آیا
تھی وحشت سے عبارت زندگی صحرا نشینوں کی — محمد مصطفیٰ آئے تو روشن ہوگئی دنیا
محمد مصطفیٰ آئے تو جینے کا چلن آیا — اندھیرا جب بڑھا ہے تو وہ مہرِ ضوفگن آیا
سلیقہ گفتگو کا تجھ کو کب آتا تھا اے شاہین — لیا جب نام احمدؐ کا تو یہ طرزِ سخن آیا

۴۔ انور مینائی:

راہ پتھر بھی کرتے تھے محمد کو سلام — آپؐ کا جو تھا نہایت احترام

صاحب خلق عظیم و صاحب کوثر نبیؐ　　　آپؐ کے ہم سب غلام
اسوۂ احمد سے جس نے روشنی ذرا پائی　　　ہو گیا وہ شاد کام
آپ کو معراج کی عزت ملی، رفعت ملی　　　آپؐ ہیں سارے رسولوں کے امام
آپؐ نے تریسٹھ برس میں　　　کر دیا وہ دین کا جو آپؐ کے ذمہ تھا کام (۷)

علیم صبا نویدی نے بعض آزاد نعتیہ غزلوں کا ایک ایک شعر بطور نمونہ بھی دیا ہے، اس کا بھی انتخاب درج ذیل ہے۔

۵۔ مظہر امام:
اے مرے محبوبؐ مرے قدموں کو تقدیس بخش دے　　　پاؤں میں چھالے لئے تجھ تک میں آ گیا ہوں

۶۔ حفیظ بنارسی:
گرچہ دیکھے ہوئے اک عمر ہوئی　　　میری نظروں میں ابھی تک تریؐ تابانی ہے

۷۔ کرشن موھن:
اوڑھ لے اپنے رخ پر نقابِ کرم　　　انؐ سے ملنا ہے تو یہ بھی اعجاز رکھ لے ذرا

۸۔ عتیق احمد عتیق:
میرے باہر کی اک اک دشا کو بھی مہکا کے جو لے گیا　　　میرے اندر وہؐ سوداگر رنگ و بو کون تھا

۹۔ حنیف ترین:
ہر گھڑی سامنے آنکھوں کے کھڑے رہتے ہیں　　　میرے جینے کے وسیلے ہیں یہی

۱۰۔ محمد سالم:
اپنے اندر آگہی کی روشنی پھوٹی تو میں　　　قلبِ نورانی میں آخر کھو گیا

۱۱۔ دانش فرازی:
اک پرندہ اجڑے معبد کے کلس سے یہ صدا دیتا ہے　　　سونے والو جاگ اٹھو کوئی آیا ہے نور کا خزانہ لٹاتا ہوا

۱۲۔ حرمت الاکرام:
اس دئے سے ہے کہ محرابِ تمنا روشن　　　عمر تا عمر رہا نام نبیؐ کا روشن

۱۳۔ آزاد گلاٹھی:
اپنے اندر آگہی کی روشنی پھوٹی تو میں　　　قلبِ نورانی میں آخر کھو گیا (۸)

فیصل آباد کے جواں سال شاعر کاشف نعمانی نے غزل میں تجربے کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا ہے اِس کے تحت انہوں نے ''حرفِ روی'' کی پابندی کو غیر ضروری قرار دیتے ہوئے اِس پابندی کے بغیر محض یکساں صوتی قدر کو جواز بنا کر تجرباتی غزلیں لکھی ہیں۔ اُن کی ایسی غزلوں پر مشتمل مجموعہ 'اِک تیغ 'اِک ستارہ' شائع ہو چکا ہے۔ اِس میں انہوں نے اپنے اِس تجربے کی وضاحت خود بھی کی ہے۔

> ''میں نے اپنی حد تک، قافیے کے لیے 'حرفِ روی' کی پابندی کو غیر ضروری قرار دے دیا ہے۔ ایک حرف کی تبدیلی سے چھوٹی تبدیلی اور کیا ہو سکتی ہے، لیکن اس چھوٹی سی تبدیلی کے وسیع امکانات اور Magnitude کا، اہل فن، اور اہل نظر، بہ خوبی اندازہ لگا سکتے ہیں۔
>
> حرفِ روی کی پابندی غیر ضروری قرار پا جانے کے بعد، حرفِ علت کی یکسانیت کی بناء پر 'قطار' کا قافیہ 'حباب'، 'مثال' اور 'کلام' جب کہ 'ضمیر' کا قافیہ 'نصیب'، 'عمیق' اور 'نوید' بھی ہو سکتا ہے۔ نیز حرفِ روی سے

پہلے واقع ہونے والی حرکات (زیر، زبر اور پیش) کی یکسانیت کی بنیاد پر لفظ 'دَلدل' کا قافیہ 'سرحد'، 'خلقت'، 'خودسر' یا 'ناوَک' بھی ممکن ہے اور 'عادِل' کا قافیہ 'خادِم'، 'ساکن'، 'شاطر' یا 'عارِض' بھی ہوسکتا ہے' کیونکہ اوّل الذکر مثال میں 'دلدل'، 'سرحد'، 'خلقت'، 'خودسر' اور ناوک کے الفاظ، آخری حرف سے ماقبل کا حرف بالفتح ہونے کی بنا پر اور موخر الذکر مثال میں 'عادل'، 'خادم'، 'ساکن'، 'شاطر' اور 'عارض' کے الفاظ، آخری حرف سے ماقبل کا حرف بالکسر ہونے کی وجہ سے، صوتی اعتبار سے باہم مشابہ اور مماثل ہیں۔ اسی طرح 'رموز'، 'خلوص'، 'اُصول'، 'علوم' اور 'جنون' کے الفاظ بھی آخری دو حروف سے ماقبل کا حرف بالضم ہونے کی وجہ سے یکساں صوتی قدر کے حامل ہیں تاہم یہ بات ملحوظ رہے کہ یکساں صوتی قدر کا حامل ہونے کے لیے، الفاظ میں، آخری حرفِ علت یا آخری حرکت کی یکسانیت کے علاوہ، ساکن اور متحرک حروف کی ترتیب کا یکساں ہونا بھی ضروری ہے۔ لہٰذا 'مجبور' کا لفظ 'علوم' کا ہم قافیہ نہیں ہوسکتا۔ لفظ 'مجبور' کے ساتھ 'معلوم'، 'مصروف'، 'مجنون' اور 'موصول' کے الفاظ یکساں صوتی قدر کے حامل کہلائیں گے۔"(۹)

انہوں نے اِس صوتی یکسانیت کے حوالے سے قرآنی آیات میں موجود لحن کا حوالہ بھی دیا ہے۔ اُن کی یہ دلیل کسی صورت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

"اُردو غزل میں اس نئے تجربے کے بعد، اب قافیے کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ جب دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان حرفِ روی کی یکسانیت یا صوتی مشابہت (جیسے: الفاظ، انداز، اغراض یا حادث، مونس، مخلص وغیرہ) کو غیر ضروری قرار دیتے ہوئے حرفِ علت (Vowel) یا محض حرکات کی یکسانیت کو صوتی ہم آہنگی کی بنیاد بنایا جائے تو ہر لفظ، دوسرے لفظ کا قافیہ کہلائے گا۔"(۱۰)

یہی وجہ ہے کہ اُن کے نزدیک سپاس، مکان، کُشاد اور وصال قافیے ہیں۔ اسی طرح وہ رات، آسمان، مہتاب، ساتھ، نام، کنار، خاک اور سال کو بھی ایک ہی غزل کے قافیے قرار دیتے ہیں۔ اُن کی اِس تجربے پر مشتمل غزلیہ ہیئت میں لکھی ہوئی ایک تخلیق بطورِ نمونہ درج ذیل ہے:

یہ حال اب ہمارا اکثر رہا کرے ہے
مٹھی میں جیسے کوئی دل کو مَلا کرے ہے

....

لوٹوں ہوں گہ زمیں پر، گاہے فغاں کروں ہوں
کب اپنے عاشقوں کو، کوئی رِہا کرے ہے

....

ہے کوئی سر برہنہ اور کوئی سر بہ زانو
گریہ کرے ہے کوئی، کوئی بُکا کرے ہے

....

اک پل بھی چین لینا، سیکھا ہی نہیں جنوں نے
کانٹوں سے زخم دل کو بیٹھا، سِیا کرے ہے

....

کرتا وہی ہے، لیکن، جو بات مَن میں آوے
سُننے کو یہ دِوانہ، سب کی سُنا کرے ہے

....

راز و نیاز' دل سے' کرتا رہے ہے پہروں
باتیں، کِسو سے لیکن کم کم کیا کرے ہے (۱۱)

اِسی غزل میں رَہا، مَلا، بُکا، سِیا، سُنا............قافیے ہیں۔ وہ اِس ضمن میں کچھ مزید تجربات بھی کرنا چاہتے ہیں جس کے باعث آزادغزل کا دامن مزید وسیع ہو، تاہم ابھی آغاز میں وہ کچھ محتاط ہیں اور کوئی جلدی دکھانا نہیں چاہتے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اگر اِن غزلوں میں صرف شعری اوزان کو قافیے کا معیار بنایا جائے تو 'ضمیر' کے قافیے کے طور پر 'ملال' اور 'وجود' کے الفاظ بھی استعمال کیے جاسکتے تھے کیوں کہ مذکورہ تینوں الفاظ (ضمیر، ملال اور وجود) 'فعول' کے وزن پر ہونے کی وجہ سے یکساں صوتی قدر کے حامل ہیں لیکن اس کے باوجود میں سمجھتا ہوں کہ غزل کی نزاکت ایک ہی 'جھٹکے' میں اتنی بڑی تبدیلی کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی۔ اِس لیے فی الحال صرف 'حروفِ روی' کو غیر ضروری قرار دینے پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔ مستقبل میں جب سماعتیں اس تبدیلی سے مانوس ہو جائیں گی تو قافیے کو اوزان کی بنیاد پر استعمال کرنا مشکل نہ ہوگا۔ اِس سے صنفِ غزل میں اظہار و بیان کی جو آزادی میسر آئے گی، ابھی شاید اُس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔''(۱۲)

مدینہ شریف میں کہے ہوئے اُن کے یہ دو شعر ملاحظہ کیجئے:

میں کہیں کا بھی رہنے والا ہوں!
اِسی مٹّی، اِسی خمیر سے ہوں
یوں تو اِس شہر میں نیا ہوں، مگر
ایسا لگتا ہے' میں قدیم سے ہوں

آخر میں اُن کی آزادغزل کی ہیئت میں لکھی ہوئی ایک اور نعت پیش کی جاتی ہے:

میں نے تو سوچ رکھا ہے مر جانے کا
دیکھیں! انجام ہو کیا؟ اب مِرے افسانے کا

....

آ گیا ہوں، تری دہلیز پہ، گرتا پڑتا
اب میں اِس در سے، کہیں اور، نہیں جانے کا

....

تیرا ہو کر میں کسی غیر کی جانب دیکھوں
وہی لمحہ ہو، مِرے، شرم سے مر جانے کا

....

میں غلام' ابنِ غلام' ابنِ غلام' ابنِ غلام---
سلسلہ چلتا رہے، یوں ہی، غلامانے کا

....

میں کسی اور ہَوا میں ہُوں، مِرے ہم سفراں
بچ گیا بھی، تو مجھے ہوش کہاں آنے کا!

....

صبح سے شام ہوئی، شام سے پھر صبح ہوئی
رقص جاری ہے ابھی تک ترے دیوانے کا(۱۳)

کاشف نعمانی کے تجربات یا کسی اور کی اِن کے صائب ہونے کا فیصلہ وقت دے گا۔ بالفعل ہمیں اِس شعری کاوش کا خندہ پیشانی سے اِستقبال کرنا چاہیے اور اِس کو حسنِ تکمیل تک پہنچنے کے لیے بہت وقت دینا چاہیے کہ ادب کا ارتقاء کا رہینِ منت ہوا کرتا ہے۔

مندرجہ بالا آزادغزلوں اور آزادغزلوں کے نعتیہ اشعار کے انتخاب کو پڑھ کر یہ احساس قطعاً پیدا نہیں ہوتا کہ ادب میں کوئی معرکہ آرا کام ہو چکا ہے یا غالب نے جس وسعتِ بیاں کو طلب کیا تھا اس کے تمام نہیں تو آدھے چوتھائی تقاضے ہی پورے ہو چکے ہیں، مگر کسی بھی تجربے کے امکانات مستقبل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر اس ہیئت کو میر انیس، غالب، اقبال یا مجید امجد جیسا کوئی نابغہ ادیب مل گیا تو اس کے فروغ کے سامان ہو جائیں گے۔ ورنہ یہ ہیئت قصۂ پارینہ بن جائے گی۔ سرِ دست اس آزادغزل کی توانائیوں کو ظہور پذیر ہونا ہے لہٰذا اس کا خیر مقدم کیا جانا چاہیے۔

حوالہ جات

۱۔ انجم محمد جان، مینائے کوثر، لاہور: تاج کمپنی، س ن، ص:۱۵

۲۔ یزدانی جالندھری، توصیف خیر البشر، لاہور: سید پبلشرز، س ن، ص:۳۲

۳۔ ضیغم، محمد سبطین نقوی، تحیتہ النعت (حصہ اول) فیصل آباد: اسوہ پریس، ۱۹۹۶ء، ص:۶۸

۴۔ مسرور بدایونی، آیۂ رحمت، فیصل آباد، نعت اکادمی، ۱۹۸۴ء، ص:۱۲۶

۵۔ نگار فاروقی، ازل تا ابد، کراچی: احمد برادرز پرنٹرز، ۱۹۹۹ء، ص:۱۳۷

۶۔ بہزاد لکھنوی، کرم بالائے کرم، کراچی: مدینہ پبلشنگ کمپنی، س ن، ص:۵۱

۷۔ منیر قصوری، چادرِ رحمت، لاہور: مجلس سخن، ۱۹۸۳ء، ص:۴۹

۸۔ نجمی، محمد اقبال، آپ کی باتیں، گوجرانوالہ: فروغ ادب اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص:۴۷

۹۔ کاشف نعمانی، اِک تیغ، اِک ستارہ، فیصل آباد: مثال پبلشرز، نومبر ۲۰۰۸ء، ص ۲۴-۲۵۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۵۷-۱۵۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵۵

سید شاہ سعید احمد

ڈاڈاازم، سرئیلزم اور جدید اردو شاعری پر ان کے اثرات

In this paper the writer has discussed the two literary movements, "Dada Ism (1916) and Surrealism (1924)". Dada ism denied all the established social, religious, oral and aesthetic values. While the surrealism was based on the Sigmund Frued's concept of sub-conscious. Both the moments started from Paris, reached America and Germany and like other European movements influenced Urdu poetry but to a very little extent.

ڈاڈاازم(۱۹۱۶):

بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جنم لینے والی اس ادبی تحریک نے فرانس میں جنم لیا۔ اس تحریک کی بنیاد رکھنے والوں میں فرانسیسی شاعر ٹرسٹن زارا (۱۹۶۲ء۔۱۸۹۶ء) کو اہم مقام حاصل ہے۔ ٹرسٹن زارا نے ۱۹۱۸ء میں اس تحریک کا منشور شائع کیا۔ اور ڈاڈاازم کی اشاعت کے سلسلے میں لیکچر دیے۔ ڈاڈاازم کا سب سے ممتاز ادب ۱۹۱۹ء سے ۱۹۲۴ء تک شائع ہوا تھا۔ جس میں لوئس ارگان (Lovis Aragan)، آندرے برٹن (Andre Breton) اور پال ایڈورڈ (Paul Edward) وغیرہ کی تحریریں شامل تھیں۔ یہ تحریک امریکہ اور جرمنی بھی پہنچ گئی۔ امریکہ میں Francis Pacabia اور جرمنی میں شاعر ہوگو پال اس تحریک کے نمائندے ٹھہرے۔ جرمنی میں اس تحریک نے سیاسی رنگ اختیار کیا تھا۔ اور برلن سے Dada Publications شائع ہوئیں۔ Pacabia کا Dada Periodical، ۱۹۱۷ء سے ۱۹۲۴ء تک بارسلونا، نیویارک سٹی، زیورچ اور پیرس سے چھپتا رہا۔

ڈاڈاازم پہلی جنگ عظیم سے پیدا شدہ حالات کے نتیجے میں وجود میں آئی۔ پہلی جنگ عظیم کی ہولناک تباہ کاریوں اور انسانوں کی ظلم و بربریت کے خلاف ردعمل کے طور پر اس تحریک کی بنیاد انکار اور بیزاری پر رکھی گئی۔ اس تحریک نے منطق، فلسفے، مذہب، اخلاق، آرٹ اور علم ہر قسم کے اقدار کی نفی کی۔ اردو جامع انسائیکلو پیڈیا کے مؤلفین نے ڈاڈاازم کو بین الاقوامی منکرکل قرار دیتے ہوئے اس کے بارے میں لکھا ہے۔

> ''کامل عدم ہیئت کا عقیدہ جس نے جمالیات کے تمام مروجہ معیاروں پر حملہ کیا۔ اور یوں سرئیلزم اور اس کے بعد کی انتہاپسندانہ تحریکوں کی حوصلہ افزائی کی۔''(۱)

ڈاڈاازم کے بنیادی مقاصد کے بارے میں اکیڈیمک امریکن انسائیکلوپیڈیا کے مؤلفین یوں رقمطراز ہیں:

> "The Dadaists declared purpose was to protest the senseless violence of world war I, which they believed had made all established moral and aesthetic values meaningless. .... Dada promulgated anti-art and non-sense declaring that art

did not depend in any way on established rules or on craftsmanship. The only law was that of chance and the only reality that of imagination"(2)

ڈاڈاازم کی بنیاد ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں جلاوطن ہونے والے نوجوانوں یعنی ٹرسٹن زارا وغیرہ نے رکھی۔ ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' کے مصنفین نے بھی ڈاڈاازم کو مکمل انحراف کی شکل کہتے ہوئے لکھا ہے۔

''۱۹۱۶ء میں پہلی جنگ عظیم کے دوران ہی زیورخ میں جلاوطن ہونے والے نوجوانوں نے ڈاڈاازم کی بنیاد ڈالی۔ چنانچہ جرمن شاعر ہوگو پال، رومانیہ کے شاعر ٹرسٹن زازا اور السٹائن اور مصور ہینس اس ڈاڈائی تحریک کے پیشرو بنے۔ ایسے لوگوں کے ادب، فن اور تنقید کا خلاصہ، ادب، فن، فلسفہ، اخلاقیات، مذاہب، اقدار، روایات، غرض ہر شے کی افادیت اور معنویت سے مکمل انکار ہے۔''(۳)

ڈاڈاازم ہر چیز سے برگشتہ تھی۔ اور یہی برگشتگی ہی اس کا فلسفہ تھا۔ لیکن اس تحریک نے اس بیزاری اور برگشتگی کا کوئی نتیجہ نہیں نکالا۔ اگر یہ تحریک اپنی اس بیزاری اور برگشتگی کا کوئی نتیجہ نکال کر حالات کو سدھارنے کی کوشش میں لگ جاتی۔ تو اس کی یہ برگشتگی مثبت رخ اختیار کر لیتی۔ لیکن ان کے خیال میں حالات سے لڑنا بھی بے سود ہے۔ اور فلسفیوں کی موشگافیاں، اور ہر ایک چیز کی توجیہہ ڈھونڈنا بھی فضول ہے۔ اس وجہ سے ڈاڈاازم کو سادگی اور آزادی کا دوسرا نام بھی دیا جاتا ہے۔ یعنی ہر قدر سے آزادی۔ چونکہ یہ ایک منفی تحریک تھی۔ اس وجہ سے زیادہ دیر تک نہ چل سکی اور جلد ہی زوال پذیر ہو کر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ اس کے ایک اہم رکن آندرے برٹن نے ٹرسٹن زارا سے اپنے راستے الگ کیے اور ایک نئی فنی اور ادبی تحریک ''سرئیلزم'' کی بنیاد رکھی۔

سرئیلزم:

آندرے برٹن، جو ڈاڈاازم کا سرگرم رکن تھا، نے ۱۹۲۴ء میں سرئیلزم کا منشور شائع کیا۔ جس کی بنیاد اس نظریے پر تھی۔ کہ لاشعور تخیل کا سرچشمہ ہے۔ اور فنکار یعنی شاعر، ادیب یا مصور کا کام اپنے تخیل کے زور سے لاشعور میں چھپی ہوئی حقیقت کو ہر قدر سے آزاد ہو کر پیش کرنا ہے۔ یعنی خیال کو اس کی اصل شکل میں، عقل، جمالیات یا اخلاقیات کی طرف سے عائد کی جانے والی ہر پابندی سے آزاد ہو کر پیش کیا جائے۔

اکیڈیمک امریکن انسائیکلوپیڈیا کے مؤلفین کے مطابق سرئیلزم کے منشور میں واضح طور پر لکھا تھا۔

"Rational thought was repressive to the powers of creativity and imagination and this inimrial to artistic expression. An admirer of Sigmund Freud and his concept of the sub conscious, Breton felt that contact with this hidden part of the mind could produce poetic truth".(4)

سرئیلزم پر، مشہور ماہر نفسیات سگمنڈ فرائڈ کے نظریات کا اثر ہے۔ فرائڈ کے خیال میں لاشعور کی بنیاد دبی گھٹی جنسی خواہشات پر ہے۔ اور سماج کے جنسی مسائل اور نفسیاتی الجھنوں کا حل لاشعور کی آزادی کے بغیر ممکن نہیں، جس کے لیے فرائڈ کے نزدیک تحلیل نفسی کا طریقہ کارگر ہے۔ سرئیلزم کا بنیادی مقصد بھی خیال کو ہر قسم کی پابندیوں سے آزاد کرانا ہے۔ کیونکہ یہ شعوری پابندیاں لاشعور کی مطلق حقیقت (Ab solute reality) کو مسخ کر دیتی ہیں۔ اس وجہ سے سرئیلزم میں فن کی تخلیق کے لیے ضروری ہے۔ کہ فنکار تحت الشعور میں ڈوب کر فن کی تخلیق کرے۔ اور یہی وجہ ہے کہ سرئیلزم میں تحت الشعوری محرکات

کے تابع خوابوں یا جاگتی آنکھوں کے خوابوں کی بڑی اہمیت ہے۔''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' کے مصنفین، اس سوال کا، کہ تحت الشعور میں ڈوبنے کی کیا ضرورت ہے؟ جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے۔ کہ معروض ماحول کی جبریت کے تابع ہوتا ہے۔ جبکہ تحت الشعور میں پنہاں نا آسودہ خواہشات وجذبات خواب میں ڈھل کر جب سامنے آتے ہیں۔ تو معروضی جبریت کا ستایا ہوا انسان اس ماورائی ماحول میں اپنے آپ کو زیادہ آزاد خیال کرتا ہے۔ چنانچہ ادب وفن میں ورائے واقعیت کو یوں برتا جاتا ہے۔ کہ ایک فنکار عالم بیداری میں شعور کی موجودگی میں دیکھے گئے خواب یا خیال کو جب شعر، افسانے یا تصویر کا روپ دیتا ہے۔ تو وہ فنکار دراصل (Surrealist manner) میں کام کر رہا ہوتا ہے۔''(۵)

خواب یا خیال کا ایسا اظہار اگرچہ حقیقی دنیا کے مماثل تو نہیں لیکن یہ اظہار اپنی جگہ ایک نئی حقیقت ہے۔ جس تک رسائی صرف خواب اور خیال کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

سرئیلزم کے بنیادی تصورات کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ شاعری یا ادب میں خیال کو اس کی اصلی شکل میں ظاہر کیا جاتا ہے۔

۲۔ خیال کا سرچشمہ لاشعور ہے۔

۳۔ مطلق حقیقت لاشعور کے اندر چھپی ہوئی ہے۔

۴۔ سرئیلزم کا مقصد انسانی فطرت کو زیادہ سے زیادہ سچائی کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مکمل طور پر پیش کرنا تھا۔

۵۔ سرئیلزم ہر قدر اور پابندی کے خلاف تھی۔

۶۔ فرائڈ کے نظریات کے اثر کی وجہ سے سرئیلزم میں خوابوں اور خودکار تحریروں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

سرئیلزم نے جمالیات اور ادبی قدروں کو کافی نقصان پہنچایا۔ کیونکہ لاشعور کے قلم سے لکھے جانے والے ادب یا شاعری میں تنظیم ممکن نہیں۔ اور اس کی وجہ سے خودکار تحریریں ابہام اور انتشار کی شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ جس کی وجہ سے سرئیلی تحریک کو بدنظمی اور بے ترتیبی کی منفی تحریک بھی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید کے خیال میں سرئیلزم کو ادب اور شاعری کے مقابلے میں مصوری کے میدان میں زیادہ اہم کامیابیاں حاصل ہوئیں۔

''چنانچہ میکس ارنسٹ، میرو، ڈولی اور مساں وغیرہ نے ایسی تصویریں پیش کیں۔ جنھیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ اور آنکھ رنگوں، زاویوں اور شکلوں کی مافوق الحقیقت پر چندھیا جاتی ہے۔''(۶)

سرئیلزم ایک ہنگامہ خیز تحریک تھی۔ لیکن یہ تحریک بھی زیادہ دیر قائم نہ رہ سکی۔ اور اپنی زوال پسند ترجیحات کی وجہ سے زوال کا شکار ہو گئی۔ اس کے بیشتر ارکان، بدلتے ہوئے عالمی منظر نامے، جسکی بنیاد حقیقت پسندی پر تھی، کی وجہ سے دوسری تحریکوں میں مدغم ہو گئے۔ اور زندگی کے المیوں اور دکھوں کو ختم کرنے کے لیے عملی جدوجہد میں لگ گئے۔

''لوگ، ملک اور قومیں اپنی زندگی کے دکھوں اور المیوں کا علاج ''ورائے واقعیت'' سے نہیں کرتے۔ بلکہ ان تمام عناصر، عوامل اور محرکات کو ختم کرنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ جن کے باعث ان کی زندگی میں المیہ اور دکھ جنم لیتے ہیں۔ (۷)

جدید اردو شاعری پر ان تحریکوں کے اثرات:

یوں تو اخذ و ماخوذ کا عمل ہر زندہ زبان میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کیونکہ دوسری زبانوں کے الفاظ اور اثرات قبول کرنے کی صلاحیت نہ رکھنے والی زبانیں زمانے کا ساتھ نہیں دے سکتیں۔ اور وہ زبانیں محدود ہوتے ہوتے آخر کار مسدود

ہو جاتی ہیں۔لیکن اردو زبان میں دوسری زبانوں کے اثرات قبول کرنے کی صلاحیت نسبتاً زیادہ ہے۔اپنی اسی خصوصیت کی بناء پر اردو نے نہ صرف دوسری زبانوں کے الفاظ واصوات بلکہ ان کی اصناف بھی قبول کی ہیں۔سنسکرت، ہندی، فارسی اور انگریزی زبان کی اکثر اصناف اردو نے کچھ اس طرح اپنائی ہیں۔کہ اب وہ پرائی نہیں لگتیں۔بلکہ اردو کی اپنی اصناف لگتی ہیں اسی طرح یورپ کی اکثر ادبی تحریکوں کے اثرات بھی اردو تک پہنچ چکے ہیں۔اور اردو زبان نے ان اثرات کو اپنے مخصوص سماجی حالات کا خیال رکھتے ہوئے قبول کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ڈاڈاازم اور سرئیلزم کے اثرات بھی کم ہی سہی، لیکن اردو تک پہنچ چکے ہیں۔

ڈاڈاازم کے اثرات:

ڈاڈاازم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے۔کہ وہ ہر ایک چیز کی نفی کرتی ہے۔ہر چیز سے برگشتگی اور بیزاری کا اظہار اس کا خاصا ہے۔اور اس بیزاری کے نتیجے میں معاشرے سے بغاوت، ہر قسم کی اقدار سے انکار اور مایوسی اس کا منشور۔

چنانچہ ان اصولوں کی روشنی میں جب ہم جدید شاعری کا جائزہ لیتے ہیں۔تو اندازہ ہوتا ہے کہ اگر چہ اس تحریک سے براہ راست تو کوئی بھی ادیب یا شاعر متاثر نہیں ہوا۔البتہ بعض ادیبوں اور شاعروں میں اس تحریک کے عناصر ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔مثلاً ن۔م۔راشد، یوسف ظفر اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری میں اس تحریک کے اثرات ملتے ہیں۔ان میں سے ن۔م۔راشد کی شاعری پر اس رجحان کا گہرا اثر ملتا ہے۔

راشد کی شاعری میں ایک ایسے فرد کا تصور ابھرتا ہے۔جس کا تعلق ماضی کے ساتھ مضبوط نہیں اور ماحول کی بدعنوانیوں کی وجہ سے بے اطمینانی کا شکار ہوتا ہے۔

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی، بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بیکسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے(۸)

راشد کو اس بے اطمینانی سے نجات حاصل کرنے کا سوائے بغاوت کے کوئی دوسرا راستہ نظر نہیں آتا۔لیکن اس کی یہ بغاوت اپنے حقوق کے حصول کے لیے جنگ کی بغاوت نہیں بلکہ ہر چیز سے انکار اور نفی کی بغاوت ہے۔اس کی یہ بغاوت محبت، روایات، خدا یہاں تک کہ زندگی سے بغاوت ہے۔اور یہ بغاوت اس کو اپنے حقوق کی جنگ لڑنے پر نہیں بلکہ خودکشی پر مائل کرتی ہے۔

منہ بسورے، رہگذاروں سے لپٹتے، سوگوار!
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اکتایا ہوا
میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج!(۹)

اس نے محبت کو جنسی لذت کے حصول تک محدود کیا ہے۔اور مایوسی کا شکار ہو کر انتقاماً گناہ کو محبت پر فوقیت دیتا ہے۔لیکن اس سے زیادہ مایوسی اس وقت ہوتی ہے۔جب وہ یہ گناہ بھی نہ کر سکا۔

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟(۱۰)

روایات اور خدا کے بارے میں اس کی شاعری میں ایک سرکش کے جذبات ملتے ہیں۔

اسی مینار کو دیکھ

صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے!
اپنے بے کار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں۔(۱۱)

راشد کی شاعری کا زمانہ جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ ہے۔ بظاہر یہ انقلاب کا زمانہ ہے۔ اور یہ دور ایشیاء کے لیے صنعتی، معاشرتی اور سیاسی بیداری کا ہے۔ لیکن راشد کو یہ ساری چیزیں وقتی معلوم ہوتی ہیں۔ اور بقول کرشن چندر

''اُس (راشد) کے خیال میں ارض مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریب مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظام زندگی فرسودہ ہو چکا ہے۔ اس کا مذہب، اس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔''(۱۲)

مرنے کی یہ خواہش راشد کی شاعری میں بار بار آتی ہے۔ ایک غیر صحتمند نقطۂ نظر صرف مواد کو ہی متاثر نہیں کرتا۔ بلکہ ہئیت کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اور اس وجہ سے اس ضمن میں بھی راشد کی بغاوت نمایاں ہے۔ انھوں نے پرانے اسلوب بیان سے بغاوت کر کے نظم معرا و آزاد کو رائج کیا۔ اس کے علاوہ اس کی اکثر نظمیں مبہم بھی نظر آتی ہیں۔ اور یہی وہ چیزیں ہیں جو راشد کو ڈاڈاازم کے قریب کر دیتی ہیں۔

سرئیلزم کے اثرات:

جہاں تک سرئیلزم کی بات ہے تو اس سلسلے میں نظیر صدیقی نے تو یہ کہہ کر بات ختم کر دی ہے۔ کہ

''اردو شاعری اس تحریک کے سائے سے بالکل محفوظ رہی ہے۔''(۱۳)

لیکن جب ہم سرئیلزم کے اس مقصد کی روشنی میں، کہ خیال کو عقل اور ہر قسم کی اقدار کی پابندیوں سے آزاد کیا جائے۔ کیونکہ یہ شعوری پابندیاں لاشعور کی اعلیٰ ترین قسم کی حقیقت کو مسخ کر دیتی ہیں، اردو ادب کا جائزہ لیتے ہیں۔ تو ہمیں اردو کے بعض ادیبوں اور شاعروں پر اس تحریک کے اثرات ملتے ہیں۔

شعراء میں سرئیلزم کے اثرات، میرا جی، یوسف ظفر اور ممتاز صدیقی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ جنھوں نے لاشعور اور تحت الشعور کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ جنس بھی ان شعراء کے ہاں بنیادی جذبہ ہے۔ لاشعوری جذبات میں چونکہ پیچیدگیاں اور الجھنیں زیادہ ہوتی ہیں۔ اس لیے ابہام بھی اس کا لازمی نتیجہ ہے۔ میرا جی پر یہ اثرات دوسرے شاعروں کی نسبت زیادہ ہیں۔ اس کی تخلیق میں لاشعوری عمل نمایاں ہے۔ اور اس کی اکثر تخلیقات جنسیت اور ابہام کا شکار ہیں۔ تبسم کاشمیری، میرا جی کے متعلق لکھتے ہی۔

''فرانس کی ایک اور تحریک سرئیلزم (Surrealism) سے بھی میرا جی خاصے متاثر ہوئے۔ میرا جی کے ہاں آزاد تلازم (Free Association) اسی تحریک کا نتیجہ ہے۔''(۱۴)

میرا جی کی شاعری میں مشاہدہ نفسی اور لاشعوری تجربات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ لاشعور کی یہ شاعری اظہار کے پرانے سانچوں کو قبول کرنے کے بجائے نئے سانچے اپنے ساتھ لاتی ہے۔ اسلئے ان کے ہاں علامتیں بھی ذاتی ہیں۔

''یہاں ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ
یہ لہریں بہے جاتی ہیں اور مجھ کو بہاتی ہیں
یہ موج بادہ ہیں ساغر کہ خوابیدہ فضا دل میں جاگ اٹھتی ہے
مگر میں سمجھتا ہوں۔ کہ یہ لہریں ابھی تک ساحل منظر سے ناواقف ہیں۔ یونہی اک بہانہ کر رہی ہیں

اک بہانہ کس کو کہتے ہیں؟
بہانے ہی بہانے ہیں۔
بڑھا کر رکھ دیا لہروں پہ میں نے ہاتھ۔ میرا ہاتھ اک کشتی کی مانند
ایک موج تند کی افتاد کے جلوے کو میرے سامنے لا کر ہوا ہے، گم۔
سب سب موج تخیل کی طغیانی تھی۔ (۱۵)

لہریں جنسی احساسات کے تحرک کی علامتی تصورات کو ابھارتی ہیں۔

جدید ادبی تحریک کا زوال کے مصنفین نے بھی اردو شاعری میں منیر نیازی، ناصر کاظمی، مجید امجد اور میراجی کے ہاں سرئیلی عناصر کی نشاندہی کی ہے۔لیکن ہمارے خیال میں اردو میں Surrealistic شاعری کی سب سے اچھی مثال میراجی کی ہے۔ اور ڈاڈاازم کے اثرات سب سے زیادہ ن۔م۔راشد پائے جاتے ہیں۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے۔کہ ان لوگوں میں ڈاڈائی یا سرئیلی عناصر تو موجود ہیں لیکن ڈاڈاازم یا سرئیلزم ان کے ہاں بھی اپنی مکمل شکل میں موجود نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے۔کہ برصغیر کی اقدار و روایات ایسی ہیں۔کہ یہاں کے شعر و ادب میں ''ہر شے کی افادیت اور معنویت سے مکمل انکار، جو کہ ان دونوں تحریکوں کا خاصا ہے، کی صورت پیدا نہیں ہوسکتی۔لہذا جدید اردو شاعری بھی زیادہ تر ان رجحانات سے آزاد رہی۔

حوالہ جات

۱۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا مرتبہ زیر سرپرستی جسٹس ایس اے رحمان جلد اول ۱۹۸۷ء

2. Academic American Encuclopaedia-D val 6p 4/5 USA1986

۳۔ روش ندیم، صلاح الدین ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' گندھارا بکس راولپنڈی اشاعت اول ۲۰۰۲ء ص ۳۷

3. Academic American Encuclo Paedia-Val,8p 365/65 USA1983

۵۔ روش ندیم۔ صلاح الدین ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' گندھارا بکس راولپنڈی اشاعت اول ۲۰۰۲ء ص ۳۷

۶۔ انور سدید ڈاکٹر ''اردو ادب کی تحریکیں'' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء ص ۱۲۷

۷۔ روش ندیم، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' ۲۰۰۲ء ص ۷۵

۹۔ ایضاً ص ۱۰۷

۱۰۔ ایضاً ص ۵۲

۱۱۔ ایضاً ص ۹۷

۱۲۔ کرشن چندر ''دیباچہ'' ''ماورا'' ص ۱۱

۱۳۔ نظیر صدیقی ''اردو ادب کے مغربی دریچے'' نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد۔ ۱۹۸۳ء ص ۵۱

۱۴۔ تبسم کاشمیری ''جدید اردو شاعری میں علامت نگاری'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۷۵ء ص ۱۷۳

۱۵۔ میراجی، ''کلیات میراجی'' مرتبہ: جمیل جالبی ڈاکٹر، اُردو مرکز لندن ۱۹۸۸ء ص ۱۲۵

کتابیات

۱۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا ''مرتبہ زیر سرپرستی ایس اے رحمان جلد اول ۱۹۸۷ء

۲۔ انور سدید ڈاکٹر ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۵ء

۳۔ تبسم کاشمیری ''جدید اردو شاعری میں علامت نگاری'' سنگ میل پبلی کشینز لاہور ۱۹۸۵ء

۴۔ جمیل جالبی ڈاکٹر ''ادب، کلچر اور مسائل'' (مرتبہ خاور جمیل) رائل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۹ء

۵۔ جمیل جالبی ڈاکٹر ''نئی تنقید'' (مرتبہ خاور جمیل) رائل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۵ء

۶۔ روش ندیم، صلاح الدین ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' گندھارا بکس راولپنڈی اشاعت اول ۲۰۰۲ء

۷۔ سردار جعفری ''ترقی پسند ادب'' مکتبہ پاکستان لاہور۔ س ن

۸۔ عزیز احمد ''ترقی پسند ادب'' کاروان ادب ملتان صدر ۱۹۷۶ء

۹۔ منیر نیازی ''چھے رنگین دروازے'' ماورا پبلشرز لاہور س ن

۱۰۔ منیر نیازی ''ماہ منیر'' ماورا پبلشرز لاہور س ن

۱۱۔ میراجی ''کلیات میراجی'' مرتبہ جمیل جالبی ڈاکٹر، اردو مرکز لندن ۱۹۸۸ء

۱۲۔ نذیر صدیقی ''اردو ادب کے مغربی دریچے'' نیشنل بک فاؤنڈیشن آسلام آباد ۱۹۸۳ء

۱۳۔ ن م راشد ''ماورا'' مطبع سول اینڈ ملٹری گزٹ پریس لاہور طبع سوم ۱۹۵۳ء

۱۴۔ Academic American Encyclopaedia Vol. 8 USA 1983

۱۵۔ Encyclopaedia Britianica Vol. 3 USA

ڈاکٹر محمد کیومرثی

فارسی میں مختصر افسانے کا آغاز

This article is a study of the beginning and evolution of Persian short-story. It is also a search of basic trends and behaviours in Persian short-story.

معاشرتی ناولوں کے ساتھ ساتھ مختصر افسانوں نے بھی مقبولیت حاصل کر لی اور ایران میں مختصر افسانہ نگاری کا عہد (۱۹۳۱ء) محمد علی جمال زادہ کے ایک افسانوی مجموعے (یکی بود یکی نبود) سے شروع ہوتا ہے اور صادق ہدایت کے اوّلین مختصر افسانوں سے (۱۹۰۳-۱۹۵۱ء) اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ (۱)

عام طور پر جمال زادہ کو ایران کے افسانوی ادب میں مختصر افسانہ نگاری کا پہلا مصنف تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں کے محور زیادہ تر کرداروں اور شخصیات کے اعمال و کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ دراصل جمال زادہ ایرانی افسانہ نویسی میں وہ پہلے افسانہ نویس ہیں جنھوں نے عملاً مختصر افسانہ نگاری کی بنیاد رکھی۔ ان کا پہلا مجموعہ ''یکی بود یکی نبود'' ایران کے افسانوی ادب کے نمائندے کے طور پر سامنے آتا ہے۔

اس مجموعے میں جمال زادہ کی زیادہ تر کوشش یہ رہتی ہے کہ معاشرے کی خرابیوں کو بیان کیا جائے اور اس کے علاوہ لوگوں کی صدائے احتجاج ظلم و استبداد کے خلاف معاشرے کے اعلیٰ طبقوں تک رسائی کو یقینی بنانے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر ظہور الدین احمد اپنی کتاب ''نیا ایرانی ادب'' میں ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ایران میں مختصر داستان نویسی کے بانی محمد علی جمال زادہ ہیں، جنھوں نے ۱۹۶۰ء میں اپنی کہانیوں کا مجموعہ ''یکی بود یکی نبود'' کے عنوان سے برلن سے شائع کیا۔ اس کتاب کے دیباچے میں مصنف نے افسانے کی افادیت اور اہمیت بیان کی ہے کہ وہ قوم کی اخلاقی و سماجی خصوصیات کا آئینہ ہوتا ہے اور مختلف طبقات کے خیالات و رجحانات بیان کرنے کے لیے عوامی محاورے اور اصطلاحات کے استعمال سے زبان میں وسعت پیدا کی۔'' (۲)

جمال زادہ کی کہانیوں کے کردار عام لوگ ہیں اور انھوں نے ان کے بیان میں محاورے اور ضرب الامثال سے کافی حد تک فائدہ اٹھایا ہے۔ جمال زادہ کی یہ عامیانہ زبان ان کے ہاں اس بات کا باعث بنی کہ ایران کے لیے افسانوی ادب میں ایک سادہ زبان اور اندازِ بیان پیدا ہوا اور ان کا یہ اُسلوب آنے والے افسانہ نویسوں کی نسل پر اپنے اثرات چھوڑتا رہا۔

جمال زادہ کے برعکس صادق ہدایت پہلے شخص ہیں جنھوں نے جدیدیت سے فارسی ادب کو متعارف کرایا۔ وہ ایران کے افسانوی ادب میں بنیادی تبدیلیاں لائے۔ ان کی لمبی کہانی ''بوف کور'' جو فارسی کے داستانوی ادب میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کے مختصر افسانے ''سہ قطرہ وخون ۱۹۳۲ء'' (زندہ بگور، ۱۹۳۰ء) سادہ اور آسان انداز میں لکھے گئے ہیں اور ان کی زبان عامیانہ زبان ہے۔ (۳)

ہدایت ایران کے افسانوی ادب میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے صحیح معنی میں افسانہ نویسی کی بنیاد رکھی۔ اگرچہ افسانہ نگاری میں جمال زادہ کو شرفِ اوّلیت حاصل ہے، لیکن افسانہ نگاری کو اوجِ کمال تک پہنچانے کا شرف صادق ہدایت کو حاصل

ہے۔انہوں نے اپنے کامیاب افسانوں کی وسعت سے ایرانی زبان وادب کو یورپ میں آشنا کرایا۔ ہدایت کے کلام و بیان میں ایک خاص قسم کا تنوع اور رنگارنگی موجود ہے۔ وہ بنیادی طور پر زندگی کے بارے میں مایوس رویے کے حامل انسان ہیں۔ ان کی تخلیقات کا دَور جس زمانے پر محیط ہے، وہ دَور جنگوں کا دَور تھا، جس میں افسردگی، گوشہ نشینی اور احساسِ تنہائی ذہنوں میں بسیرا کر چکی تھی۔ ہدایت دیہاتوں اور پہاڑوں میں بسنے والے اور شہر کے لوگوں کی زبان کو خوب سمجھتے تھے۔ان کے افسانوں میں روزمرہ ومحاوروں کی شگفتگی پائی جاتی ہے۔ ہدایت نے مغربی مصنّفین کے گہرے مطالعہ سے اپنے فکر کو جلادی ہے اور اپنے خیالات کی ترجمانی کے لیے نئی اصطلاحات واستعارات کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ ہدایت کو ایک ترقی پسند ادیب کہا جا سکتا ہے۔(۴)

ہدایت نے زیادہ تر کہانیوں میں ایرانی عورت کی مظلومی، بے بسی اور اجتماعی استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ وہ ان کہانیوں میں عورت کے عشق کا ذکر کرتے ہوئے تنوع، تکنیک، نوع انسان سے ہمدردی، وطن پرستی، یاس وقنوطیت، مذہب سے دوری، یہ ایسے موضوعات ہیں جو ہدایت کی کہانیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ان کی کہانیوں پر زیادہ تر فرائیڈ کے اثرات پائے جاتے ہیں اور جنسی مسائل وموضوعات بھی ان کے ہاں گھومتے رہتے ہیں جو فرائیڈ کے عقاید وافکار سے منسلک ہیں۔

مختصر افسانے لکھنے اور اس سلسلے کو آگے بڑھانے میں بزرگ علوی نے بڑی اچھی خدمات انجام دیں۔ وہ معاصر ایرانی ادب میں ایک بہت ہی نامور شخص کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بزرگ علوی (۱۹۰۴ء-۱۹۹۷ء) ۱۹۰۴ء میں ایک امیر گھرانے میں پیدا ہوئے۔ اپنی تعلیم مکمل کرنے کی غرض سے یورپ چلے گئے۔ان کے پانچ مختصر افسانوں کا مجموعہ ''ورق پارہ ھای زندان'' کے نام سے ۱۹۴۱ء میں سامنے آیا، جس میں سیاسی قیدیوں کی بہت بُری حالت کو بیان کیا ہے اور قیدیوں سے بے رحمانہ سلوک سے پردہ اٹھایا۔(۵)

علوی کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ ''چمدان'' کے نام سے ۱۹۳۴ء میں شائع ہوا۔اس میں چھ کہانیاں شامل ہیں جن پر صادق ہدایت کے آثار وافکار کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔اس کے علاوہ علوی کی کہانیوں پر ''روان کاوی فرائیڈ'' کے اثرات بھی مرتّب ہوئے، لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''بوف کور'' اور ''چمدان'' میں ان کے خیالات کسی حد تک ملتے جلتے ہیں۔علوی کی کہانیوں کی زبان سادہ وسلیس ہے۔

علوی کے دیگر مختصر افسانوں میں سے ''گیالہ مرد'' اور ''نامہ ھا'' اہمیت کے حامل ہیں جو ۱۹۵۱ء میں لکھے گئے۔ان افسانوں میں علوی کی جو روحانی حالت ہے، وہ دراصل ایک جنگ طلب، ستیزہ جو آدمی ظاہر ہوتا ہے اور حکومت سے بہت ناراض دکھائی دیتا ہے، لیکن اس کے ساتھ اخلاقی فرائض کو ہمیشہ مدِّ نظر رکھتا ہے۔

علوی کی تصانیف کی ایک اور ممتاز خصوصیت، جو اُن کو دوسرے افسانہ نگاروں سے الگ کرتی ہے، وہ علوی کی توجہ عشقی و تغزلی مضامین لکھنے پر ہے۔اس کے ساتھ علوی کی ایک مہارت یہ بھی ہے کہ وہ عورتوں کو زندہ اور بڑی شخصیات بنا کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ نہ تقدیس کے لائق ہوں اور نہ تقبیح کے لائق۔

علوی کے عہد میں جو سیاست دان اور مصنف زندان میں قیدی ہوئے، انہوں نے اپنی یادداشتوں اور واقعات کو زندان میں تحریر کرنا شروع کیا جو ''ادبیات زندان'' کے نام سے مشہور ہے۔سب سے پہلے علوی نے اس طرح کی تصانیف لکھیں۔ مثال کے طور پر ''پنجاہ وسہ نفر'' ان کی ایک کتاب اس سلسلے میں ہے۔البتہ ادبیات زندان محض خاطرات نویسی نہیں تھی، بلکہ بڑی تعداد میں کہانیاں بھی سپردِ قلم کی گئیں۔(۶)

صادق چوبک ایران کے افسانوی ادب میں بالخصوص مختصر افسانے لکھنے میں ایک بڑی شخصیت کے حامل ہیں۔ چوبک نے جب افسانہ نویسی شروع کی تو بہت جلد ان کا شمار ایران کے بہترین افسانہ نویسوں میں ہونے لگا۔ان کی شہرت کا دارومدار

زیادہ تر غیر جانبدارانہ نظریات پر ہے۔ انہوں نے معاشرے میں رہتے ہوئے اردگرد کی خرابیوں کی بہتر انداز میں عکاسی کی ہے۔ ہدایت کے برعکس چوبک اپنی کہانیوں میں کم اظہارِ خیال کرتے ہیں۔ ہدایت کے علاوہ ان سے پہلے کوئی افسانہ نویس ایسا نہیں ملتا جنہوں نے معاشرے کے نچلے طبقوں کے مسائل، جیسے آوارہ پھرنے والوں کی زندگیاں، نشہ کرنے والوں کے مسائل، طوائفوں کی وفات کے بعد غسل و تجہیز و تکفین کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہو۔ چوبک نے اپنی افسانہ نویسی کے دوران میں بڑے بڑے افسانہ نویسوں مثلاً ولیم فاکنر (William Faulkner)، جان اشتاین بک (Johnsteinbeek)، ارنسٹ ہمینگوے (Ernest Hemingway) سے اثرات قبول کیے ہیں۔(۷) اور یہ بات بخوبی ان کی کہانیوں کے پہلے مجموعے ''خیمہ شب بازی ۱۹۴۵ء'' اور ''انتری کہ لوطی اش مردہ بود (۱۹۴۹ء)'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ چوبک کے افسانے دراصل خراب معاشرے کا ایک ایسا آئینہ ہیں، جن کے لوگ شکست کھائے ہوئے اور پست و ذلیل ہیں۔ آوارہ پھرنے والے، کبوتر بازوں، مُردے کو غسل دینے والے، طوائفوں اور نشہ کرنے والوں کی زندگیوں اور ان کی مسائل کو انہوں نے بڑی شان و شوکت سے بیان کر کے توصیف کی ہے۔

چوبک کی کہانیوں کی دنیا بہت ظالم دکھائی دیتی ہے۔ اُن کی کہانیوں کے کردار اپنے آپ سے بیگانہ نظر آتے ہیں۔ انسانوں کی ظاہر کی بجائے ان کی باطن کی دنیا پر چوبک اہمیت دیتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں زیادہ تر واقعیت اور حقیقت کے پہلوؤں کو اُجاگر کرتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ معاشرے کے ماحول اور معاشرتی خرابیوں کو حقیقتاً ویسی ہی بیان کیا جائے جیسی کہ ہیں۔

ایران میں جدید مختصر افسانوں کی توسیع و رشد و نمو ۱۹۵۳ء کے کاپ ویٹیٹ آف ۱۹۵۳ (Copo Detat of 1953) سے شروع ہوتی ہے اور ۱۹۷۹ء کے انقلاب اسلامی سے اختتام پر پہنچ جاتی ہے۔(۸) ایران میں ۱۹۴۱ء میں ترجموں کا بازار گرم ہو گیا اور اس میں رونق آتی رہی۔ یہ مسئلہ بھی نئے مختصر افسانہ نویسی کے عروج کا ایک سبب بنا۔ اس دوران میں جلال آل احمد، ابراہیم گلستان اور محمود اعتماد زادہ متخلص بہ ''بہ آذین'' اپنے بہترین آثار و تصانیف کی تخلیق میں مصروف رہے۔ جلال آلِ احمد ایک ایسے افسانہ نویس ہیں جن کی تحریروں پر شروع ہی میں صادق ہدایت کے اثرات نظر آتے ہیں۔ انہوں نے بہت جلد افسانہ نویسی میں کامیابی حاصل کر لی اور خالص ایرانی کہانیاں لکھیں۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی ''زیارت'' اہمیت کی حامل کہانی ہے اور یہی کہانی جلال آلِ احمد کو دوسروں میں روشناس کرانے اور شہرت کا باعث بنی۔ جلال آلِ احمد کی افسانہ نگاری کی بیشتر خصوصیات اس کہانی میں موجود ہیں۔(۹) ''دیدہ باز دید'' ان کی کئی کہانیوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے، جس میں انہوں نے غریب طبقے کے ساتھ ہمدردی اور اُن کے دکھ درد میں شریک ہونے پر توجہ دی ہے۔ آلِ احمد کا تعلق چونکہ ایک مذہبی گھرانے سے ہے اس لیے انہوں نے اپنی کہانیوں میں مذہب کو جگہ دینے کی کوشش کی۔ روحانیت اور معنویت ان کی دانشوری کا سرچشمہ ہے۔ آلِ احمد اپنی کہانیوں ''افطار بی موقع''، ''وسواس''، ''سہ نار'' اور ''آفتاب لبِ بام'' میں زیادہ تر یہ کوشش کرتے ہیں کہ لوگ اپنے پرانے رسم و رواج سے اپنا تعلق قائم رکھیں۔ ان کا یہ رجحان آگے چل کر ''غرب زدگی'' اور ''در خدمت و خیانت روشن فکران'' واضح طور سے دکھائی دیتا ہے۔ جلال آلِ احمد کا شمار اُن مصنّفین میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنے دَور اور زمانے کے سیاسی حالات کے پیش منظر افسانے لکھے۔

''از رنجی کہ می بریم'' ان کی سات کہانیوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس مجموعے میں آلِ احمد نے زیادہ تر سیاسی نظریات و افکار پر توجہ دی ہے۔ جو بات جلال آلِ احمد کی کہانیوں کو دوسری کہانیوں سے منفرد مقام بخشتی ہے وہ احساسِ ہمدردی اور دوسروں کے غموں میں شریک ہونے کا جذبہ ہے۔ اور یہی جذبہ و احساس کہانیوں کو پڑھتے ہوئے قاری کے ساتھ رہتا ہے۔ آلِ احمد عام طور سے اپنی کہانیوں میں استبداد و استعمار، ظلم و ستم کے خلاف آواز اُٹھا کر مظلوم لوگوں کی حمایت کرتے ہیں۔

اس عہد کی ایک مشہور عورت افسانہ نویس سیمین دانشور ۱۹۲۱ء میں فارسی معاصر ادب میں بحیثیت پہلی سنجیدہ افسانہ نویس عورت پہچانی جاتی ہیں۔ (۱۰) انہوں نے ۱۹۶۹ء میں اپنا ناول ''سووشوں'' کے نام سے لکھا۔ دراصل اس ناول کے لکھنے سے ایران کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں ایک نئے دَور کا آغاز ہوا۔ دانشور کے دوسرے مختصر افسانے معاشرے کے سیاسی ومعاشرتی خصوصاً عورتوں کے مسائل کا جائزہ لیتے ہیں۔

سیمین دانشور ۱۹۲۱ء شہر شیراز کے ایک پڑھے لکھے گھرانے میں پیدا ہوئیں۔ انہوں نے اپنی کہانیوں کے پہلے مجموعے کو ''آتشِ خاموش'' کے نام سے ۱۹۴۷ء میں شائع کیا جس میں زیادہ تر عورتوں کے احساسات اور عواطف کی تصویریں دکھائی دیتی ہیں۔ دانشور بہت عرصے سے تہران یونیورسٹی کے دانشکدۂ ادبیات میں آرٹ کی تاریخ پڑھاتی رہیں۔ ان کی زندگی کا نقطۂ عروج ''سووشون'' کے نام سے ان کے ناول کا شائع ہونا تھا۔ یہ ناول بہت تیزی سے شہرت پا گیا اور اس کے مختلف زبانوں میں ترجمے بھی ہوئے۔ یہ ناول دراصل ایک واقعاتی ناول ہے جس میں دانشور نے بہت مہارت سے خلیج فارس (Persian Gulf) کے احوال پر دوسری جنگ عظیم کے زمانے کے مسائل وواقعات کی وضاحت کی ہے۔ اس ناول میں انہوں نے ایک شاعرانہ نثر کا پیرایہ اختیار کیا ہے اور ان کی نثر بہت واضح، شفاف اور شستہ نثر معلوم ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ قارئین کی توجہ اپنی طرف مرکوز کرتی ہے۔ انہوں نے اس ناول میں کرداروں کے نقشے اس طرح کھینچے ہیں کہ ان میں سے ہر ایک کردار معاشرتی طبقوں کے افکار وخیالات کی عمدہ عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ سیاسی اور معاشرتی مسائل وموضوعات کے حوالے سے سیمین دانشور کی کہانیوں کا ایک اور مجموعہ ''بہ کی سلام کنم'' اہمیت کا حامل ہے۔ یہ مجموعہ ۱۳۵۸ش میں شائع ہوا اور اس میں عمدہ کہانیاں ملتی ہیں۔ سیمین دانشور کے بعد اس عہد میں جو بڑے مختصر افسانہ نویس سامنے آتے ہیں، ان میں سے غلام حسین ساعدی (۳۵-۱۹۵۸ء)، بہرام صدیقی (۳۶-۱۹۸۴ء)، تقی مدرّسی (۳۲-۱۹۹۷ء)، گلی ترقی (پیدائش ۱۹۳۹ء)، ہوشنگ گلشیری (پیدائش ۱۹۳۷ء) اور اصغر الٰہی (پیدائش ۱۹۴۴ء) اہمیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں افسانوی، قومی و مذہبی شخصیات اور تمثیل واسطورہ سے بخوبی فائدے اٹھالیے ہیں۔ خصوصاً بچپن کی یادیں ان سارے افسانہ نگاروں کے ہاں ایک اہم رول ادا کرتی ہیں۔ غلام حسین ساعدی کی بیشتر کہانیاں تمثیلی ہونے کے علاوہ، ان کی کہانیوں کی شخصیات ذہنی اور روحی پریشانیوں اور اُلجھنوں کا شکار دکھائی دیتی ہیں۔ (۱۱)

ساعدی کے افسانوں میں ڈرامائیت کے عناصر قابلِ دید ہیں۔ ان افسانوں میں انہوں نے ایران کے جنوب کی زندہ اور جامع تصویریں پیش کی ہیں۔ ساعدی نے اپنی زیادہ تر تصانیف کو اپنی جوانی کے دوران ہی میں شائع کیا۔ ساعدی کے یہ ڈرامے ''چوب بدست ھای وزیل'' اور ''پنج نمایشنامہ در بارۂ انقلاب مشروطہ'' اہمیت کے حامل ہیں۔ ساعدی کے افسانوں میں جنون، خرافات، وحشت اور موت کے علاوہ کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اُن کے افسانوں میں مضافات کے ماحول کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ''عزادارانِ بَیل'' اور ''توپ وترس ولرز'' اُن کی کہانیوں کے مجموعے شمار ہوتے ہیں۔ ساعدی نے دیہاتی لوگوں کی سادہ زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ ساعدی کی ایک اور کہانی ''آرامش در حضور دیگران'' ۱۹۶۷ء میں لکھی گئی۔ اس میں ایک فوجی افسر کے پریشان افکار وخیالات ملتے ہیں اور اُس عہد کی ایرانی فوج کے اندر سے خالی ہونے پر ظاہری شان وشوکت کے علاوہ کڑی تنقید نظر آتی ہے۔ (۱۲)

حکومت پر نکتہ چینی اور تنقید کے حوالے سے ان کے دو افسانے ''غریبہ در شہر'' (۱۹۸۰ء) اور ''نانا رخندان'' (۱۹۸۴ء) اہمیت کے حامل ہیں۔ ایران کے جنوبی علاقوں کی خصوصیات کا بیان، ساعدی کو دوسرے افسانہ نگاروں کے ساتھ چوبک، احمد محمود، صمد بھرنگی، جلال آلِ احمد، سیمین دانشور، دولت آبادی اور اسماعیل فصیح میں شامل گردانا جاتا ہے، جنہوں نے مقامی ادب کی توسیع اور پھیل جانے میں بڑی کوششیں کیں۔ (۱۳)

ساعدی ڈرامہ نویس کی حیثیت سے بھی مشہور ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈرامے ''گوہر مراد'' کے نام سے لکھے۔ ''شب نشینی باشکوہ'' بھی ان کے افسانوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں ساعدی نے غربت و افلاس، فقر و بیروزگاری جیسے تلخ حقائق کو وسعت قلبی سے بیان کیا ہے۔ رنج و ملال، خوف و ہراس اور غم وغصہ کی خوفناک تصویریں ساعدی کے افسانوی مجموعوں میں پائی جاتی ہیں۔

بہرام صادقی کا بھی اس عہد کے افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام ہے۔ انہوں نے بیس سال کی عمر سے کہانیاں لکھنا شروع کیں۔ صادقی (۳۶-۱۹۸۴ء) نے اپنی کہانیاں ۱۹۵۶ء میں اخبارات و رسائل میں چھپوانا شروع کیں۔ (۱۴) انہوں نے ایسے افسانے تخلیق کیے جن کی وجہ سے ان کو ایران کے بہترین افسانہ نگاروں کی صف میں شمار کیا گیا۔ صادقی کے افسانوں کا مرکزی خیال ذہنی وفکری سطح پر شکست خوردہ لوگوں کے مسائل کو واضح کرنا تھا، جس میں طنز کی آمیزش بھی پائی جاتی تھی۔ ان کے مختصر افسانوں کے موضوعات میں ایک موضوع موت سے وحشت و ہراس ہے۔ اس کے افسانوں کی اہم خصوصیات یہ ہیں؛ پہلی خصوصیت معاشرتی طنز اور دوسری خصوصیت انسان کے ضمیر میں جستجو کا عمل ہے۔ صادق اپنے مختصر افسانوں میں عوام اور متوسط طبقے کے لوگوں کے مسائل کا موضوع بیان کرتے ہیں۔ ''فردردراہ است'' اور ''گردھم'' ان کی دو ایسی کہانیاں ہیں جن میں افسانے کا بنیادی موضوع غریب لوگوں کی زندگی کے مسائل و مشکلات ہیں۔

دراصل قصہ گوئی صادقی کا واحد مقصد نہیں، بلکہ وہ اس کے ذریعے معاشرے کے غریب لوگوں کے مسائل سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ صادقی کے افسانوی اُسلوب میں تنوع و تازگی پائی جاتی ہے۔ ان کے افسانوں کے کردار بہت ناتواں اور پریشان دکھائی دیتے ہیں اور وہ اپنی خراب اور ناگفتہ بہ حالت سے نکلنے کے لیے کوئی راستہ اختیار نہیں کرسکتے۔ حتیٰ کہ فیصلہ کرنا بھی ان کے لیے مشکل ہے۔ (۱۵) صادقی کے چند افسانوں کے نام یہ ہیں؛ سنگر و قمقمہ ھای خالی۔ آقای نویسندہ، تازہ کار است۔ تدریس در بہارِ دل انگیز۔ تاثیراتِ متقابل۔ غیر منتظرہ۔ آوازی غمناک ہوای شب مہتابی۔ سراسر حادثہ، وسواس۔ صادقی نے اپنی ان کہانیوں میں زیادہ تر فلسفیانہ تخیل اور طنز کی آمیزش کو یک جا کر دیا ہے اور انہی خصوصیات سے ان کی افسانوی کائنات تشکیل پاتی ہے۔ صادقی دراصل ایک حقیقی زندگی کو اپنی کہانیوں میں دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

ان کی تحریروں میں رنج و مسرّت کی آمیزش موجود ہے۔ ان کے بعد کے افسانہ نگاروں نے ان کی تقلید میں افسانے تخلیق کیے ہیں۔ صادقی کے بعد تخلیق ہونے والے افسانوی ادب پر ان کے نمایاں اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ ہوشنگ گلشیری (پیدائش ۱۹۳۷ء) شہر اصفہان میں پیدا ہوئے۔ (۱۶) گلشیری کا شمار اصفہان کے مشہور ترین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ جنہوں نے زیادہ تر مختصر افسانہ نویسی میں مہارت حاصل کرلی۔ گلشیری نے افسانہ نویسی کے فن پر بھی چند مقالے لکھے ہیں، لیکن ان کا اصلی ترین رجحان مختصر افسانہ لکھنا ہے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''مثل ہمیشہ'' کے نام سے ۱۳۴۷ش میں شائع ہوا اور یہی مجموعہ ان کی شہرت کا باعث بنا۔ ان کا ایک طویل ناول ''شازدہ احتجاب'' کے نام سے (۱۹۶۸ء) شائع ہوا، اور یہ ناول بھی ان کی شہرت اور ناموری کا سبب بنا۔ اس میں انہوں نے نئے اندازِ نگارش اور اُسلوب سے قاجار کے شہزادوں کی زندگیوں کی سچی تصویرکشی کی ہے۔

گلشیری کے افسانے میں ''نماز خانہ کوچک من''، ''ھردوروی یک سکہ'' اور ''عکسی برای قاب عکس خالی من'' اس لحاظ سے اہمیت کے حامل ہیں، کیونکہ ان تمام کہانیوں میں بہرام صادقی کی تکنیک اور ان کا فن نظر آتا ہے۔ یہ دونوں افسانہ نگار اصفہان کے شہر میں پیدا ہوئے ہیں۔ گلشیری کا بہترین مختصر افسانہ ''عروس چینی من'' ہے، جس میں وہ ایک بچے کی زبان سے، جوراوی افسانہ ہے، کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ گلشیری اپنی بیشتر کہانیوں میں مشرقی انسان کی ذہنیت کو بروئے کار لاکر اس سے تصویریں پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنی ان کہانیوں اور افسانوں کے لیے زیادہ تر دیہاتی ماحول کا انتخاب کرلیتے ہیں۔ مختصر افسانہ

''آیینہ ھای دردار'' کی اشاعت کے بعد وہ بطور افسانہ نگار اپنے ادبی عروج پر نظر آتے ہیں۔اس مجموعے میں تین افسانے موجود ہیں،(۱۷) اوران میں متفکر اور دانشور لوگوں کی زندگیوں کی اونچ نیچ کی تصویریں ملتی ہیں۔

اس دور میں جمال میر صادقی بھی افسانوی ادب کے معروف افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔دراصل ان کی شہرت کا باعث وہ کہانیاں ہیں جو رسالۂ سخن میں شائع ہوئیں۔(۱۸) ''بچپن کی یادیں'' ان کی کہانیوں کا محور و مرکز ہیں۔میر صادقی کے افسانوں میں اداسی وغم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔دراصل جمال میر صادقی نے لوگوں کے جذبات واحساسات کو اُبھارنے کے لیے ''فقر نگاری'' کی طرف رجوع کیا۔ان کے افسانوں کے موضوعات میں سے جہل،غربت،فسادات،منشیات اور پرانے رسم ورواج کے مسائل اہمیت رکھتے ہیں۔میر صادقی نے اپنی شروع کی کہانیوں میں غریبوں اور نشہ کرنے والوں کی زندگیوں کا بغور جائزہ لیا ہے۔انہوں نے اپنے افسانوں میں ان غریب بچوں کی زندگیوں کی تصویر کشی کی ہے،جنھوں نے غربت کو قریب سے دیکھ لیا ہے اور ان کو یہ احساس ہو گیا ہے کہ ہم دوسروں سے کمتر ہیں۔میر صادقی کی کہانیوں کے جو منفی کردار ہیں،وہ بڑی حد تک سیاہ دل اور نہایت سخت کردار ہیں۔

زندگی کی آسائشوں سے ان کے دل تکبر وغرور سے بھر گئے ہیں۔ان کی کہانیوں میں گویا بااثر طبقہ ہمیشہ مظلوم طبقے پر غالب آتا ہے۔موسم سرما کا ذکر بھی ان کے افسانوں میں ملتا ہے۔اس موسم میں جو برف باری ہوتی ہے،وہ دراصل مصنف کے ہاں کئی مسائل کو جنم دیتی ہے اور حادثات کا سبب بنتی ہے۔گویا یہ مصنف برف باری کو ہمینگوی کی طرح حادثے کی علامت سمجھتا ہے۔

میر صادقی ایک سرگرم اور فعال مصنف تھے۔انہوں نے افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے فنون کے سلسلے میں گرانقدر جذبات انجام دیں۔''درازنای شب'' اور ''شب چراغ'' ان کے دو ناول ہیں،جن میں میر صادقی نے تکنیک کے کامیاب تجربے کیے ہیں اور ان تجربوں میں وہ مکمل طور پر سرخرو نظر آتے ہیں۔(۱۹) ''شب ھای تماشا''،''گل زرد''،''ہراس''،''نہ آدمی نہ صدائی''،''دوالپا''،''آتش از آتش''،''بادھا خبر از تغییر فصل می دھند'' اور ''این سوی تل ھای شن'' میر صادقی کے افسانوں کے عنوانات ہیں اور ان عنوانات کی انفرادیت کی وجہ سے میر صادق دیگر افسانہ نگاروں کی بہ نسبت فعال اور پرکار دکھائی دیتے ہیں۔

میر صادقی کی نثر سادہ سلیس ہے جو اُن سے مخصوص ہے اور یہی سادگی انہیں دوسرے افسانہ نگاروں سے علیحدہ کرتی ہے۔ان کی کوششیں زبان اور گفتار کی سچائی اور درستی کے لیے اہمیت کی حامل ہیں۔میر صادق اپنے ایک افسانے ''دوالپا'' میں فطرت کے عناصر کو انسانی زندگی کا لازمہ سمجھتے ہیں۔اس کہانی میں انہوں نے دیہی زندگی کو،جو فطرت کے قریب ہوتی ہے،شہری زندگی پر ترجیح دی ہے۔

احمد محمود (پیدائش ۱۹۳۰ء) اور محمود دولت آبادی (پیدائش ۱۹۴۰ء)(۲۰) موجودہ ایران کے افسانوی ادب میں دو ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے زیادہ تر علاقائی ادب کی توسیع ونشوونما کے لیے افسانے لکھے۔ان دونوں افسانہ نگاروں نے بہت مختصر افسانے تحریر کیے ہیں۔

احمد محمود نے اپنے ادبی کام کو صادق ہدایت اور چوبک کی تقلید میں شروع کیا۔ابتدا میں انہوں نے اپنی کہانیوں کے مجموعے ''زائری زیر باران'' میں کچھ مایوسانہ اور نا اُمیدانہ افسانے لکھے۔اس مجموعے میں احمد محمود نے زیادہ تر ایران کے جنوبی لوگوں کے بارے میں خصوصاً ان کے طرزِ معاشرت ورسوم ورواج پر لکھا۔یہ افسانے دراصل جنوب میں (شہر اہواز میں) رہتے ہوئے محروم اور غریب لوگوں کی زندگیوں کا محاکمہ پیش کرتے نظر آتے ہیں۔انہوں نے اپنے دوسرے مجموعے ''غریبہ'' میں بھی جنوبی لوگوں کی بیروزگاری کو افسانوں کا محور بنایا ہے اور وہ لوگ جو فقر وتنگدستی کی وجہ سے دیہات سے شہروں کا رُخ

کرتے ہیں، ان کے بارے میں لکھا ہے۔ ان کی کہانیوں کے تیسرے مجموعے کا نام ''پسرک بومی'' ہے، جس میں ایک رواں اور عمدہ نثر کے نمونے ملتے ہیں۔ اور اس میں جنوبی علاقوں کی زندگیوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ (۲۱)

احمد محمود نے ۱۹۷۴ء میں اپنا پہلا ناول ''ہمسایہ ھا'' شائع کروایا۔ یہ ناول اُن کی شہرت کا باعث بنا اور اس ناول نے یہ ثابت کر دیا کہ احمد محمود واقعی ناول نگار ہیں۔ اس ناول کی تین جلدیں ہیں۔ اس کی دوسری اور تیسری جلدیں ''داستانِ یک شہر'' اور ''زمین سوختہ'' کے نام سے شائع ہوئی ہیں۔ یہ ناول احمد محمود کے دوسرے ناولوں سے اس لیے مختلف ہے، کیونکہ اس میں سیاسی مبارزت کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس ناول میں مصنف ذات پات سے پاک دنیا کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ اُن کی یہ ادبی کاوش ایران کے معاصر افسانوی ادب میں اہم سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس ناول کے بعد بھی اسی قسم کے ناول ظہور میں آئے۔

محمود دولت آبادی کا شمار اس دَور کے ایسے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے افسانہ نگاری کے علاوہ علاقائی اور دیہی ادب پر کچھ ادبی خدمات انجام دیں۔ دولت آبادی نے بھی نئے زاویوں سے دیہاتوں کے مسائل کا بغور جائزہ لیا۔ دولت آبادی کی ادبی اور معاشرتی خدمات ایرانی افسانوی ادب کے ارتقا و پیشرفت میں بہت موثر ثابت ہوئیں۔ دولت آبادی اپنی کہانیوں میں زیادہ تر کرداروں اور شخصیات کے معاشرتی و انسانی تعلقات کا ذکر کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی تصانیف یکسانیت کا شکار ہیں اور ان میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ (۲۲)

دولت آبادی ۱۹۴۰ء میں دولت آباد بیہق میں پیدا ہوئے۔ اُن کا پہلا افسانہ ''تہ شب'' کے زیرِ عنوان ۱۳۴۱ش میں مجلۂ آناھیتا میں شائع ہوا۔ دولت آبادی اپنے افسانوں میں یہ کوشش کرتے ہیں کہ قارئین مختلف شخصیات کی زندگیوں کے تمام ادوار سے واقف ہو جائیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش بھی کی، تاکہ افسانوں میں دلچسپی اور دلکشی زیادہ اور دُگنی ہو جائے۔ حقیقت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دولت آبادی کی کہانیوں کا مرکز بحران ہے۔ ان کے ناولوں میں جو ہیروز ہیں وہ ہمیشہ اپنی کھوئی ہوئی عظمت و وقار حاصل کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ زمانے کے معاشرتی بحران کے علاوہ انسانوں کی شرافت و عجز کی تصویریں ان کے افسانوں میں پائی جاتی ہیں۔ دولت آبادی نے ۱۳۳۷ش سے ایران کے شمال مشرق کے دیہاتی لوگوں کے بارے میں اپنے افسانے لکھنا شروع کیے۔ اس کے بعد ان کے مختلف افسانے شائع ہوتے رہے۔ اُن کے افسانوں میں سے ''لایہ ھای بیابانی''، ''آوسنۂ بابا سبحان''، ''گاوارہ بان''، ''سفر''، ''مرد و باشبیرو''، ''عقل عقیل'' اور ''از زخم جبہر'' خاص اہمیت کے حامل افسانے ہیں۔ (۲۳) اُن کے افسانوں کے کردار اور شخصیات کی روحانی زندگی کے حالات مصنف کے لیے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ دراصل افسانے کی فضا و ماحول کو اتنا اہم نہیں سمجھتے۔ ایران کے معاصر افسانوی ادب میں ۱۹۷۰ء کی دہائی کے آغاز میں معاشرے کی عوام سے ناراضی بڑھتی گئی۔ استبداد کے خلاف اعتراضات اور ہڑتال شروع ہو گئی۔ اخبارات میں سنسر زیادہ ہو گئی اور بہت سارے مصنف پکڑے گئے اور جیل میں بھیجے گئے۔

۱۹۷۰ء میں مرد افسانہ نگاروں کے علاوہ خواتین افسانہ نگار بھی سامنے آئیں۔ انہوں نے بھی مردوں کی طرح اس عرصے میں بہت مقبولیت حاصل کر لی۔ خواتین مصنّفین نے اپنی تصانیف میں اپنی ادبی اور فنکارانہ صلاحیتوں کی تخلیق پر زور دیا اور لوگوں کو مختلف مسائل سے آگاہ کیا۔ ان میں سے قابلِ ذکر اہم خواتین افسانہ نگار سیمین دانشور کے علاوہ گلی ترقی، مہشید امیر شاہی، شہرنوش پارسی پور، مہین بہرامی اور غزالہ عالی زادہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ پارسی پور کو (پیدائش ۱۹۴۷ء) ان کے ناولوں کی بنا پر بہتر پہچانا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کے صرف دو مجموعے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''آویزہ ھای بلور'' جو ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا اور دوسرے مجموعے کا نام ''زنان بدون مردان'' ہے جو ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔

عالی زادہ شروع ہی میں ایک ناول نگار تھیں۔ ان کے افسانوں کا ایک مجموعہ ''سفر نا گذشتنی'' ہے، جو ۱۹۷۷ء میں شائع

ہوا۔ ان کے افسانوں کی نثر ایک شاعرانہ نثر شمار ہوتی ہے جو اُن کے افسانوں کے موضوعات سے مشابہت اور ہم آہنگی رکھتی ہے۔

ایران کے جدید افسانوی ادب کی توسیع میں انقلاب اسلامی ایران (۱۹۷۹ء) کا ایک اہم کردار ہے۔[۲۴] اس دوران میں سیاسی اور معاشرتی خرابیوں کے ساتھ ایران اور عراق کے درمیان لڑی ہوئی جنگ اور اس کے نتیجے میں بہت سارے لوگوں کے قتلِ عام نے مصنّفین کو نئے مضامین اور مباحث سے واقف کرایا۔ انقلاب اسلامی کے بعد کے ابتدائی برسوں میں افسانہ اپنے عروج پر دکھائی دے کر رشد و نمو کے مراحل بڑی تیزی سے طے کرتا ہے۔ دراصل پچھلے دَور کے مصنّفین نے جدید افسانہ نگاروں کے ساتھ مل کر بہت گرانقدر تصانیف کی تخلیق شروع کی۔ افسانہ نگار عورتیں بھی اس عہد میں بڑی تعداد میں سامنے آئیں۔ انقلابِ اسلامی کے بعد اس بات کا پتہ چل گیا کہ حکومت زیادہ تر قدامت پسند مصنّفین کی تصانیف بالخصوص ان کے افسانوں کو متجدد اور نوگرا ''Modernity'' افسانہ نگاروں کے مقابلے میں اہمیت دیتی ہے۔ اس دوران میں نئے مذہبی و اسلامی افسانے روز بروز تخلیق کے منازل طے کرتے گئے اور ان افسانوں کی خصوصیات میں سے ایک دینداری اور دوسرا اچھے اور مناسب مضامین کا انتخاب تھا۔ اگر چہ آگے چل کر ایسے افسانوں کو قارئین میں زیادہ مقبولیت نہ مل سکی، بہر حال یہ سلسلہ خاص اہمیت کا حامل ضرور ہے۔

حوالہ جات

1. H. Moayyad, ed., Stories from Iran, A Chicago Authology, 1921-1991, Washington D.C., 1991

۲۔ ظہور الدین احمد، نیا ایرانی ادب، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۱۹۳

۳۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲ش، ص ۹۴

۴۔ باحقی، محمد جعفر، ''چون بسوی تشہ''، در کتاب ادبیات معاصر فارسی، تہران، انتشارات جامی، چاپ پنجم، ۱۳۷۷ش، ص ۱۹۵-۱۹۲

۵۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲ش، ص ۵،۴

۶۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد ۲، ۱، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳ش، ص ۱۲۳

7. P. Avelyas, "The Baboon whose Buffoon was dead", New World, writting II, 1957, pp. 14-24

۸۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲ش، ص ۹۸

۹۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد ۲، ۱، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳ش، ص ۲۵۳-۲۵۲

۱۰۔ قاسم زادہ، محمد، داستان نویسی معاصرِ ایران، ۱۳۰۰-۱۳۷۰ش، گزیدہ و نقد ہفتاد سال داستان نویسی معاصر ایران، انتشارات ھیرمند، تہران، ۱۳۸۳ش، ص ۱۸۵

۱۱۔ سپانلو، محمد علی، نویندگان پیشرو ایران از مشروطیت تا ۱۳۵۰ش، قاریخچۂ زمان، قصۂ کوتاہ، نمایشنامہ و نقد ادبی در ایرانِ معاصر، تہران، ۱۳۶۲ش

12. M.J. Fisher, "Towards a third world poetics: Seeing through short stories and film in the Iranian Culture area" in knowledge and society: Studies in the Sociology of culture, past and present, pp. 171-241, 1984

۱۳۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲اش، ص۱۰۰

۱۴۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد۲، ا، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۳۱۳-۳۱۱

۱۵۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲اش، ص۱۰۲-۱۰۱

۱۶۔ قاسم زادہ، محمد، داستان نویسی معاصرِ ایران، ۱۳۰۰-۱۳۷۰اش، گزیدہ و نقد هفتاد سال داستان نویسی معاصر ایران، انتشارات هیرمند، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۱۸۵

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد۲، ا، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۳۸۵

۱۹۔ قاسم زادہ، محمد، داستان نویسی معاصرِ ایران، ۱۳۰۰-۱۳۷۰اش، گزیدہ و نقد هفتاد سال داستان نویسی معاصر ایران، انتشارات هیرمند، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۲۹۳-۲۹۲

۲۰۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد۲، ا، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۱۰۲

۲۱۔ میر عابدینی، حسن، هشتاد سال داستانِ کوتاہ ایرانی، جلد ا، کتاب خورشید، تہران، ۱۳۸۵اش، ص۳۴۸-۳۴۷

۲۲۔ ابراہیمی، نادر، باز دید قصهٔ امروز، پیام نوین، ۱۳۴۵اش، ص۳۴-۳۰

۲۳۔ میر عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ۴ جلد، جلد۲، ا، نشر چشمہ، تہران، ۱۳۸۳اش، ص۵۵۱-۵۵۰

۲۴۔ متین، پیمان، ادبیات داستانی در ایران زمین، انتشارات امیر کبیر، تہران، ۱۳۸۲اش، ص۱۰۴-۱۰۳

ڈاکٹر محمد ممتاز خان کلیانی/آصف جہانگیر

اردو افسانہ نگاری کے فروغ میں ادبی مجلّہ 'سیپ' کا کردار

ایک تجزیاتی مطالعہ

In the Twentieth century, the literary journals of Urdu have played a significant role in the promotion of various genres of Urdu literature. Through these journals the readers were updated about the thematic and structural experiments which the various genres had undergone. In this context of the publication and promotion of Urdu Afsana the efforts of the Journal Seep inaugurated in 1960s are remarkable. Apart from regular issues Special Afsana Editions were published by Seep which contributed a lot to popularize this genre. While opportunities were offered to known writers, the beginners were also encouraged to excel and become know writers. In the present study, the Afsanas, Afsana writers and their thematic experiments published in the Seep are viewed in the perspective of explaining its role in the promotion of Urdu Asana writing.

بیسویں صدی میں اُردو کے ادبی جرائد نے مختلف اصنافِ سخن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ان جرائد نے مختلف اصناف کے موضوعی اور ہیئتی سلسلوں کو رواج دینے میں ہی کردار ادا نہیں کیا ہے بلکہ تاریخ ادب اردو کے لیے گراں بہا علمی و ادبی سرمایہ بھی ان صفحات میں محفوظ کیا ہے۔اردو افسانہ اس لحاظ سے خوش بخت نثری صنف ہے کہ اس کو پروان چڑھانے اور مقبول بنانے میں سبھی ادبی جرائد نے عمومی اور خصوصی اشاعتوں کے ذریعے اپنا اپنا حصہ ڈالا ہے۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں طلوع ہونے والے علمی و ادبی جریدے 'سیپ' کا کردار افسانے کی اشاعت اور فروغ کے حوالے سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کی اشاعت کے ابتدائی سالوں میں ایک افسانے ☆ کی اشاعت پر اسے عارضی بندش کا سامنا بھی کرنا پڑا۔اشاعت کی دوبارہ اجازت مل جانے کے بعد بھی اردو افسانے کی اشاعت کے حوالے سے 'سیپ' کا کردار منفرد رہا۔'سیپ' میں شائع ہونے والا افسانہ فکری اعتبار سے دیگر اصنافِ ادب کے مقابلے میں زیادہ توانا ہے۔بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں پاکستان میں انسانی فکر پر عمومی پابندی کے ضابطوں کے دنوں میں تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقات میں انسانی آدرش سے وابستگی کے جو تجربات کیے ہیں، 'سیپ' کا افسانہ اور افسانہ نگار ان تجربات سے جُڑا رہا ہے۔اس عرصہ میں 'سیپ' کا افسانہ اور افسانہ نگار زندگی اور انسانوں سے محبت کرتا دکھائی دیتا ہے۔وہ انسان کو اس کا جائز مقام دینے اور دلانے کا خواہش مند ہے۔وہ مظلوم و مجبور و بے کس انسان پر انسانیت کُش نظریات لاگو نہیں کرتا۔'سیپ' کا افسانہ نگار ظالم و سفاک

جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ صنعتی معاشرے کے خلاف قلمی جہاد پر ہمہ وقت مستعد نظر آتا ہے۔ وہ محنت کش کے استحصال کو غلامی کی قبیح حالت جانتا ہے۔ 'سیپ' کے افسانہ نگاروں نے اس سماج میں پیدا ہونے والے تہذیبی و ثقافتی عدم توازن اور بگاڑ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر 'سیپ' کے کردار کو منفرد بنایا۔

'سیپ' نے آغاز سے ہی پرانے اور مقتدر افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ نوآموز افسانہ نگاروں کی تخلیقات شامل کیں۔ یہ نوآموز افسانہ نگار آج کے معتبر تخلیق کاروں کی صف میں شامل ہو چکے ہیں۔ ان میں سلیم اختر، رشید امجد، سلطان جمیل نسیم، نعیم آروی، افسر آذر، رضوان اللہ خان، امر جلیل، احمد یوسف وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ اس کا اظہار مدیر 'سیپ' اپنے ایک انٹرویو میں اس طرح کرتے ہیں:

> ''سیپ کی اشاعت کا آغاز ۱۹۶۳ء سے ہوا۔ دراصل اس دَور میں رسالے کم تھے اور جو نامی گرامی لکھنے والے تھے مثلاً کرشن، بیدی، عصمت، جوش صاحب وغیرہ، رسالوں کے مدیران اُن ہی کی تحریریں شائع کرتے تھے۔ نئے لکھنے والوں کی تحریریں تو مدیران پڑھنے کی بھی زحمت گوارا نہیں کرتے تھے تو نعیم آروی اور عبیداللہ علیم اسٹال سے پرچہ اُٹھاتے تھے اور چیختے تھے کہ اس بار بھی میری تحریر شائع نہیں ہوئی۔ میں سمجھتا تھا کہ ان کا غصہ جائز ہے۔ لہٰذا ان نئے باصلاحیت لکھنے والوں کی تحریروں کی اشاعت کے لیے میں نے 'سیپ' کا اجرا کیا اور اس میں پُرانے لکھنے والوں کی تحریروں کے ساتھ نئے لکھنے والوں کی تحریروں کو ترجیحاً شائع کیا۔ 'سیپ' کے پہلے شمارے میں نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ عصمت چغتائی، شوکت صدیقی اور حمید کاشمیری جیسے نام بھی آپ کو نظر آئیں گے۔''(۱)

'سیپ' میں شائع ہونے والے افسانوں میں عصمت چغتائی کا 'بے کار' پہلا افسانہ ہے۔ شمارہ (۱) نومبر ۱۹۶۳ء میں شائع ہونے والے اس افسانے میں معاشی و سماجی ناہمواری اور انسانی رشتوں کے بیچ ممکنات و ناممکنات کی کشمکش کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے المیہ کو پیش کیا گیا ہے۔ باقر میاں کی بیوی ہاجرہ کا سکول میں ملازمت کرنا اس کے لیے اس وقت عذاب کا باعث بن جاتا ہے جب ظالم سماج میں تقدس کے نام نہاد دعوے دار ہاجرہ کو سکول سے آتے جاتے دیکھ کر اُسے بازاری عورت سمجھتے ہیں۔ ہاجرہ کا شوہر باقر میاں بھی اس پر شک کرنے لگتا ہے۔ شدید اعصابی تناؤ کا شکار باقر میاں بیوی کو مارتا پیٹتا ہے۔ جس سے گھر کا سکون غارت ہو جاتا ہے۔ ہاجرہ زندگی اور موت کے دہانے پر پہنچ جاتی ہے۔ جب اسے نیند آتی ہے تو اسے ایسے محسوس ہوتا ہے:

> ''خدا نے جیسے اس کی سُن لی۔ ایک سایہ اپنے اوپر جھکا ہوا محسوس ہوا۔ باقر میاں اسے سوتا سمجھ کر مڑ کر جانے لگے۔ ہاجرہ نے اُن کی آستین پکڑ لی۔ سلیم کی طرح باقر میاں سسکیاں لیتے اس کے بازوؤں میں آگئے۔ ساری غربت، ساری کثافت، دو پیار کرنے والوں کے آنسوؤں نے دھو ڈالی۔ کتنے دُبلے ہو گئے تھے باقر میاں، اس کا گلا بھر آیا، اُن کے گالوں میں اتنی نوکیلی ہڈیاں تو کبھی نہ تھیں جیسے صدیوں کے بعد اُن سے ملی ہو۔ کتنا حسین تھا یہ جسم شادی کی رات۔''(۲)

عصمت کے افسانوں کے موضوعات سے متعلق فضیل جعفری لکھتے ہیں:

> ''عصمت کے افسانوں میں دراصل جنس، عمر طبقاتی فرق جیسے عمومی Barriers ایسے دروازوں کا کام کرتے ہیں جن سے گزر کر ان کا افسانوی کردار اور خصوصاً نوجوان کردار کبھی خارجی دنیا کے بارے میں اور کبھی خود اپنے متعلق لاعلمی کی سرحد سے گزر کر علم کی حدود میں داخل ہوتا ہے۔ علم و آگہی کے اسی ایک لمحے پر پورے افسانے کا دارومدار ہوتا ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جسے پروفیسر بروکس کے حوالے سے Technique of

Initiation کہتے ہیں۔کردار خارجی دنیا کی بجائے خود اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے۔''(۳)

'بے کار' کے علاوہ 'سیپ' میں شائع ہونے والے عصمت کے دوسرے افسانوں میں 'عشق پر زور نہیں' شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۴ء 'چٹان' شمارہ (۴) مارچ ۱۹۶۵ء، 'نوالہ' شمارہ (۱۲) مارچ ۱۹۶۸ء، 'سانپ کے تلوے' شمارہ (۱۶) اکتوبر ۱۹۶۹ء، 'پتھر کا دل' شمارہ (۲۹) ستمبر اکتوبر ۱۹۷۴ء، 'تھوڑی سے پاگل' شمارہ (۳۴)، 'سونے کے گھونٹ' شمارہ (۳۴) نومبر دسمبر ۱۹۷۶ء شامل ہیں۔ یہ افسانے سماجی تضادات اور انسانی کمزوریوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔

بلونت سنگھ نے پنجاب کی دیہی معاشرت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ان کے افسانوں میں بے ریائی اور کھرا پن بہ اہتمام موجود ہے۔ان کے افسانے محض لہوولعب ہی نہیں بلکہ جنسی طلب کے ساتھ ساتھ ارضی خوشبو سے بھی رَچے بسے ہوتے ہیں۔دیہات کی حقیقی تصویر کشی کرتے ہیں۔ڈاکٹر انوار احمد کے مطابق:

> ''کھلی ہوا، کھلی دشمنیاں، سادہ آرزوئیں، اَنا کے کھیل، محبت کے کرشمے اور کھنکتی زبان پنجاب کی اس تصویر کے چند نمایاں رنگ ہیں جو بلونت سنگھ کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہے۔''(۴)

'سیپ' میں چھپنے والے بلونت سنگھ کے افسانوں میں 'کاکو' شمارہ (۱) نومبر ۱۹۶۳ء، 'گلیاں' شمارہ (۴) مارچ ۱۹۶۵ء، 'پورا جوان' شمارہ (۱۴) دسمبر ۱۹۶۸ء، 'ارداس' شمارہ (۱۸) جولائی ۱۹۷۰ء شامل ہیں۔

الطاف فاطمہ نے اپنے افسانوں میں صنعتی معاشرے سے جنم لینے والی برائیوں اور خرافات کو انسانی سکون اور چین لٹنے کا ذمہ دار قرار دیا ہے۔اس کے علاوہ انہوں نے عورت کے مسائل کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔'سیپ' میں شامل ان کا افسانہ 'نیون سائنز' شمارہ (۱۷) ان کی اس فکر کا آئینہ دار ہے۔جو صنعتی معاشرے سے پیدا ہونے والی خرابیوں کو ظاہر کرتا ہے:

> ''ہمارے عہد کی راتیں سوگوار اور ماتم کناں تھیں۔تم نے ذاتوں کی خلوتوں پر چھاپے مارے ہیں۔ پہلے تم نے ہماری اذانوں کے اسرار گم کیے۔ مائیکروفون کی لہروں پر کرخت آوازوں میں دی جانے والی اذانوں میں کوئی بھید اور کوئی راز باقی نہ رہا اور اب تم نے ہماری راتوں کے سہاگ بھی لوٹ لیے۔۔۔نیون سائنز نے رات کی چادر کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔''(۵)

الطاف فاطمہ کے جو افسانے 'سیپ' کی زینت بنے ہیں۔ان میں 'سہارا' شمارہ (۱۲) مارچ ۱۹۶۸ء، 'کانسی کی جل پری' شمارہ (۱۵) جون ۱۹۶۹ء، 'نیون سائنز' شمارہ (۱۷) مارچ ۱۹۷۰ء، 'اس کا جنم زار' شمارہ (۲۳) مئی جون ۱۹۷۲ء اور 'چکی' شمارہ (۴۱) ستمبر اکتوبر ۱۹۸۰ء شامل ہیں۔

قرۃ العین حیدر منفرد اندازِ فکر رکھتی ہیں۔ان کی فکر تلاش اور مسلسل جستجو میں کہیں سے کہیں چلی جاتی ہے۔'فوٹو گرافر' اور 'لگڑ بگے کی ہنسی' کا شمار اُن کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے۔ان کے افسانوں کا مرکزی کردار و محور عورت ہے۔مردوں کے کردار عموماً معاونت کرتے ہیں۔ یہ واقعات کو بڑھانے میں محض آلے کا کام کرتے ہیں۔ان کا تجربہ وسیع اور مشاہدہ گہرا ہے۔ 'لگڑ بگے کی ہنسی' شمارہ (۳۹) اپریل مئی ۱۹۷۹ء سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کچھ لوگ مینڈک معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ ہاتھی، کچھ گینڈے اور ٹڈے، اور بیل اور سارس بعض عورتیں چھپکلی معلوم ہوتیں یا بے وقوف چڑیاں۔''(۶)

قرۃ العین کے افسانوں نے 'سیپ' کے افسانہ نگاری کے رجحان میں ایک نمایاں اضافہ کیا ہے۔ جو اُسلوب، ہیئت او موضوعی اعتبار سے منفرد اور نرالا ہے۔'سیپ' میں شائع ہونے والے دوسرے افسانوں میں 'میں بوری ڈھونڈ ن گئی' شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۴ء، 'دریں گرد سوارے باشد' شمارہ (۴۴) جولائی اگست ۱۹۸۲ء شامل ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانے غربت، استحصال، جہالت اور محلاتی سازشوں کے خلاف قلمی جہاد ہیں۔ وہ عوامی حقوق کے

نگہبان افسانہ نگار جانے جاتے ہیں۔قلم کی مزدوری کرنے والے شوکت صدیقی نے سماجی ناانصافی کے خلاف مسلسل لکھا۔ان کا افسانہ 'نئی بیماری'، 'سیپ' شمارہ(۱) نومبر۱۹۶۳ء انسانی مجبوریوں کا تماشہ دیکھنے اور استحصال کرنے والے ظالم تاجروں کے کردار کو نمایاں کرتا ہے:

> ''دادمحمد نے کارنکلوائی اور خود دوا خریدنے کے لیے گئے۔ ہر کیمسٹ کے ہاں سے یہی جواب ملتا کہ اسٹاک ختم ہو گیا ہے۔ بات دراصل یہ تھی کہ بیماری شدت سے پھیلتی جارہی تھی (۔۔۔) کی مانگ ایک دم سے بڑھ گئی۔ جن کے اسٹاک میں دوا موجود تھی۔ انہوں نے فوراً اس کو غائب کر دیا اور بلیک مارکیٹ میں فروخت کرنے لگے۔۱۴روپے کی ۲۵ٹکیوں والی شیشی کی قیمت ۸۰روپے تک پہنچ گئی۔مگر دادمحمد کو دوا بلیک مارکیٹ میں بھی نہ مل سکی۔''(۷)

'سیپ' میں جیلانی بانو کے تین افسانے شائع ہوئے۔'کلیجے کی پھانس' شمارہ(۶) فروری ۱۹۶۶ء، 'آرٹسٹ لوگ' شمارہ(۱۵) جون ۱۹۶۹ء اور 'طاق میں رکھی ہوئی گڑیا' شمارہ(۵۰) مارچ اپریل ۱۹۸۷ء شامل ہیں۔معاشی وسماجی استحصال زدہ عورت جیلانی بانو کے افسانوں کا موضوع ہے۔

ام عمارہ نے سماجی اور صنفی امتیازات کو محسوس کیا اور ابھرانہیں اپنے افسانوں میں برتا۔'سیپ' کے پہلے شمارے میں شامل ان کا افسانہ 'موذی' اُن کی اِسی فکر کا نمائندہ افسانہ ہے۔حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے ام عمارہ نے لوگوں کی کھوکھلی ذہنیت کو بے نقاب کرنے میں حقیقت نگاری سے ہی کام لیا ہے:

> ''معاف کیجیے گا اظہار صاحب، آپ کو غلط فہمی ہوئی ہے۔آپ نے میری بے تکلفی کو بہت ہی غلط معنوں میں لیا ہے۔آپ میرے بھائی کے دوست ہیں۔اس لحاظ سے ہمارے بھی دوست تھے اور اس لیے آپ کو پسند بھی کرتی تھی، لیکن مجھے افسوس ہے یہ رہے آپ کے خطوط میں نہیں چاہتی کہ آپ دوسروں کی نظر میں ذلیل ہوں یا بھائی سے آپ کی دوستی ختم ہو۔۔۔'' اس نے بہت ٹھہر ٹھہر کر یہ ساری باتیں کیں اور پھر اس کی طرف دیکھا۔اس کے چہرے پر ایسے تاثرات تھے جیسے کسی نے بیچ بازار میں ننگا کر دیا ہو۔اسے ذرا سا افسوس بھی ہوا۔اس شخص کا جو اس کی نگاہوں میں دیوتاؤں کی طرح مافوق الفطرت تھا۔یہ روپ کچھ دل خوش کُن ثابت نہیں ہوا۔(۸)

افسانے 'دشمن کون'، 'سیپ' شمارہ(۱۵) جون ۱۹۶۹ء، 'امرلتا' شمارہ(۳۳) فروری مارچ ۱۹۷۶ء، 'بے جڑ کے پودے' شمارہ(۵۶) دسمبر ۱۹۹۰ء ام عمارہ کی فکر کی نمائندگی کرتے ہیں۔

حجاب امتیاز علی کے افسانوں کے کردار ہمہ وقت متحرک ہوتے ہیں۔رومان پرور فضا حجاب کے افسانوں میں شروع سے آخر تک موجود رہتی ہے۔حجاب خود کہتی ہیں:''میں نے ان لوگوں کے بارے میں لکھا جو میرے ماحول کا حصہ تھے۔ان کو میں جانتی اور سمجھتی ہوں۔''(۹) 'سیپ' میں شائع ہونے والے حجاب کے افسانوں میں 'بارہ دری' شمارہ(۱۵) ۱۹۶۹ء، 'توئی، توئی، توئی' شمارہ(۲۳) مئی جون ۱۹۷۲ء، 'ہنسا کون؟' شمارہ(۲۵) فروری مارچ ۱۹۷۳ء، 'صورتِ شمعِ انجمن تنہا'، شمارہ(۲۶) مئی جون ۱۹۷۳ء، 'جہلم-مرچوں کا اچار'، شمارہ(۲۸) مارچ اپریل ۱۹۷۴ء، 'عناصر میں ظہورِ ترتیب' نومبر دسمبر ۱۹۷۴ء شامل ہیں۔

زاہدہ حنا کی فکر رومانی طرزِ احساس کی عکاس ہے۔ وہ تہذیبی، معاشی اور سماجی لحاظ سے استحصال زدہ عورت کی ترجمانی کرتی ہیں۔ان کے افسانوں میں علامتی رنگ اگرچہ مفہوم کو مبہم بناتا ہے تاہم اس سے کہانی کے ابلاغ میں رکاوٹ نہیں ہوتی۔ ان کے افسانوں میں 'ناکجا آباد' شمارہ(۳۰) نومبر دسمبر ۱۹۷۴ء، 'شیریں چشموں کی تلاش' شمارہ(۳۳) فروری مارچ ۱۹۷۶ء، 'صرصرِ بے اماں کے ساتھ' شمارہ(۳۶) نومبر دسمبر ۱۹۷۷ء اور 'زیتون کی شاخ' شمارہ(۴۰) مارچ اپریل ۱۹۸۰ء 'سیپ' میں

شائع ہو چکے ہیں۔'زیتون کی شاخ' سے زاہدہ حنانے شہرت کی بلندیاں حاصل کی ہیں۔ اس میں ارضِ وطن پاکستان کو مشترکہ ارضی تہذیب کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے:

> ''ہاں ہندوستان کی تاریخ ہمارے نصاب میں تھی، لیکن واقعی تم لوگوں کا جواب نہیں ہے۔ پاکستان میں رہتے ہو اور پورے برصغیر کی تاریخ کو اپنی تاریخ کہتے ہو۔ لاکھوں انسانوں کے خون سے تم نے اپنے ملک کی سرحدیں کھینچی ہیں۔ تمہارا سرحد پار کی تاریخ سے بھلا کیا تعلق۔''(۱۰)

'شیریں چشموں کی تلاش' استحصال زدہ عورت کی ترجمانی کرتا ہے:

> ''ہاں تو میں کہہ رہی تھی جب میں تقسیم ہوتی ہوں تو دراصل اپنے آپ کو اپنے آپ میں سے تفریق کرتی ہوں۔ اس تفریقِ مسلسل کا خاتمہ نہیں ہے اور پھر اس کی انتہا صفر ہے۔۔۔ وائے ہوان آنکھوں پر جنھوں نے دیکھا اور وائے ہوان کانوں پر جنھوں نے یہ سُنا اور وائے ہوان لوگوں پر جو اس کے بعد بھی نقطے کے انکاری رہے اور ہاں، وائے ہو مجھ پر کہ اس کے بدن کو تقسیم کیا گیا اور اس نے اپنا راستہ پالیا۔ پر میری ذات بھول بھلیوں میں تقسیم ہوتی ہے اور تفریق ہوتی ہے۔ میں گھٹتی ہوں اور گھٹائی جاتی ہوں اور پھر معدوم ہو جاتی ہوں۔''(۱۱)

جدید افسانے کا ایک اہم نام سلیم اختر ہیں۔ ان کے افسانوں کے کردار بے راہ روی، امرد پرستی اور نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار ہیں۔ سلیم اختر جنس، بھوک اور اس سے متعلق دوسرے معاملات تہذیبی تحدید سے بالاتر ہو کر پیش کرتے ہیں۔ 'سیپ' میں شائع ہونے والے ان کے انہی موضوعات کے افسانوں میں 'تختۂ مشق' شمارہ (۳) اکتوبر ۱۹۶۴ء، 'خبیث دا پتر' شمارہ (۸) اکتوبر ۱۹۶۶ء، 'جلے پاؤں کی بلی'، 'الاؤ'، 'مس احمد بی اے بی ٹی' شمارہ (۷) جون ۱۹۶۶ء) 'بیویوں کی سازش'، 'احمق کٹھ پتلی'، 'علامتی مرد'، 'جرسِ غنچہ' شمارہ (۷۶) اکتوبر نومبر ۲۰۰۷ء شامل ہیں۔

سلیم اختر لوگوں کا باطن باہر نکالنے میں بے باکانہ طرزِ ادا پر یقین رکھتے ہیں۔ 'خبیث دا پتر' میں خبثِ باطن کو جنسی انتقام کے طور پر ظاہر کرنے میں نہیں ہچکچاتے۔ 'خبیث دا پتر' کا پی ٹی ماسٹر جب اپنے ہیڈ ماسٹر سے بے عزتی کا بدلہ لینے کے لیے اس کے بیٹے کو جنسی ہوس کا نشانہ بناتا ہے تو کہتا ہے: ''اوئے خبیث دے پتر! جے توں چوں وی کیتی تے تیری ہڈیاں توڑ دیاں گا۔''(۱۲)

سلیم اختر کے افسانوں میں واضح اظہار کی تخلیقی صلاحیت اور حوصلہ عروج پر ہے۔ سلیم اختر بات کہتے ہوئے جھجکتے نہیں بلکہ اس کا برملا اظہار کرتے ہیں۔

امراؤ طارق کا نام جدید افسانہ نگاری کے ارتقائی سفر میں خاصا اہم ہے۔ اُنھوں نے تخلیقی اظہار کے نت نئے زاویے تلاش کیے ہیں۔ اُسلوب میں ندرت اُن کا خاصہ ہے۔ 'سیپ' میں شامل ان کے افسانوں میں 'لمحے کی صلیب' شمارہ (۳۹) اپریل مئی ۱۹۷۹ء، 'کیمرہ پروسیڈنگ' شمارہ (۴۲) مارچ اپریل ۱۹۸۱ء، 'بند پانی میں پہلا پتھر' شمارہ (۴۴) جولائی اگست ۱۹۸۲ء، 'منحرف گواہ' شمارہ (۴۸) اگست ستمبر ۱۹۸۵ء، 'تاریخ کا دھارا بہتا ہے' شمارہ (۵۲) مارچ ۱۹۸۸ء، 'جنگل مت کاٹو' شمارہ (۵۵) دسمبر ۱۹۸۹ء، 'آوازیں' شمارہ (۵۶) دسمبر ۱۹۹۰ء، 'بنفشے کے پھول پر بے خبر تتلی'، 'میں نے پائپ توڑ دیا'، شمارہ (۶۰) اگست ستمبر ۱۹۹۳ء اور 'اُجلے شملے میلی چادر' شمارہ (۶۷) اگست ستمبر ۱۹۹۷ء شامل ہیں۔

امراؤ طارق نے 'منحرف گواہ' میں جنرل ضیاء الحق کی مارشلائی آمریت کے خلاف اور 'تاریخ کا دھارا بہتا ہے' میں کراچی جیسے پُرامن شہر کا لسانی بنیادوں پر امن تباہ کرنے والوں کے خلاف قلم اُٹھایا ہے۔ امراؤ طارق اپنے افسانوں میں رومانوی لب ولہجہ اختیار کرتے ہوئے طوالت سے گریز کرتے ہیں۔ حسنِ ایجاز ان کی تحریروں کا خاصہ ہے۔ علامتی اور تجریدی اندازِ تحریر سے

بھی کام لیتے ہیں۔

’سیپ‘ میں چھپنے والے جدید افسانہ نگاروں میں سلطان جمیل نسیم ایک اہم نام ہیں۔افسانہ کے اُسلوب کو جدید خطوط پر استوار کرنے والے سلطان جمیل نسیم کا تعلق ترقی پسند افسانہ نگاروں کے گروہ سے ہے۔ان کے بیشتر افسانے ’سیپ‘ میں شائع ہو چکے ہیں۔جن میں ’مٹی اور سونا‘، ’نہ ابتدا کی خبر‘، ’ایک دعا اور‘، ’آخری دن‘، ’ہو گیا‘، ’جنریشن گیپ‘، ’لالچی‘، ’آب دیدہ‘، ’زہر‘، ’آسیب‘، ’ایماندار‘، ’سایہ سایہ دھوپ‘، ’روزن‘، ’ایک شام کا قصہ‘، ’ہم سفر‘، ’زوال‘، ’پنجرہ‘، ’موڑ‘، ’ڈھلوان‘، ’سہارا‘، ’پھندے‘، ’فصلِ گل کا نذرانہ‘ اور ’اب کتنا اندھیرا ہوگا‘ شامل ہیں۔

سلطان جمیل نسیم کی کہانیوں میں جہاں زندگی کی رونقوں اور رنگینیوں سے مزیّن موضوعات موجود ہیں وہاں عروس البلاد کراچی جیسے پُر امن وپُر رونق شہر کو مقتل اور ویران بنائے جانے کے موضوعات بھی شامل ہیں۔ان کے مشہور ومعروف افسانے ’ایک شام کا قصہ‘ شمارہ (۵۲) مارچ ۱۹۸۸ء کی کہانی آمرِ مطلق جنرل ضیاء الحق کے دَور کے ’ثمرات‘ نسلی، لسانی تعصّبات، فرقہ واریت اور ریاستی جبر وتشدد پر مبنی ہے۔ یہ نسلی ولسانی فرقہ وارانہ تعصّبات اور ریاستی جبر وتشدد، خوف و ہراس کی فضا تخلیق کر کے انسانی اعصاب کو شل کر دیتے ہیں۔

> ’’بس بیٹا۔۔۔ پھر کیا ہونا تھا اس کے ساتھ ہی خوش نصیبی بھی روپوش ہو گئی۔۔۔ جنگ، غدر ٹھہری۔۔۔اور اس کے گھوڑے کی ٹاپوں سے اُڑتا ہوا غبار ہمارے اُجالے کے بیچ ایک دیوار بن گیا۔۔۔ایک رات کی بات ہے۔میں لالٹین کی روشنی میں کتابوں پر آنکھیں جمائے بیٹھا تھا کہ ابّا گھبرائے ہوئے گھر میں آئے اور آتے ہی میرے سرہانے رکھی لالٹین کو بڑھایا۔ پھر اماں سے کہا ’جنگ چھڑ گئی‘۔۔۔ جنگ۔۔۔! میں نے تیز ہوا میں کانپتی ہوئی چراغ کی لَو دیکھی ہے۔اماں کے لہجے میں ویسی ہی لرزش تھی۔
>
> ’’ہاں۔۔۔جنگ۔۔۔‘‘
>
> ’’مگر۔۔۔کیوں۔۔۔؟
>
> ایسے معصوم سوالوں کا جواب اگر ہوتا تو جنگ کیوں شروع ہوتی۔‘‘(۱۳)

سلطان جمیل نسیم سماج میں پائی جانے والی بے چینی، افراتفری، خوف و ہراس اور اعصابی تناؤ کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ انسانی بے حسی کو بھی آشکار کرتے ہیں۔

> ’’بھئی بین الاقوامی مزاج رکھنے والے شہروں کو میں ایسا چڑیا گھر سمجھتا ہوں جہاں پر ہر پرندے کو اس کی جبلت کے مطابق ماحول میسر کیا جاتا ہے۔غذا دی جاتی ہے اور سلوک کیا جاتا ہے، مگر یہاں تو حالات ہی عجیب ہیں۔مزاج اور ماحول کا خیال کیے بغیر سارے شہر کو ایسا سفاری پارک بنا دیا گیا ہے جہاں چڑیوں کے ساتھ شکرے چھوڑ دیئے گئے ہیں۔شیروں کی کچھار میں ہرنوں کی ڈار ہانک دی گئی ہے۔ظاہر ہے نتیجہ تو بہتر نہیں نکل سکتا۔‘‘(۱۴)

جدید افسانہ نگاری کے فروغ میں رشید امجد ایک روشن نام ہیں۔رشید امجد کے افسانوں کا لب ولہجہ شعری اور اظہار علامتی ہے۔رشید امجد نے ’افسانے کے ماحول کو علامت بنا دیا ہے‘ عصری حسیت ان کے ہاں پوری آب وتاب کے ساتھ دیکھی جاسکتی ہے۔نئی تراکیب، نئے محاورے اور نئے نئے الفاظ ان کے افسانوں کے رنگ میں نکھار پیدا کرتے ہیں۔’سیپ‘ میں ان کے بیشتر افسانے شائع ہوئے ہیں جن میں ’واٹر بری‘، ’آوازوں کا بھنور‘، ’سائے کا سفر‘، ’دہلیز کا دُکھ‘، ’اُدھوری موت‘، ’کہانی‘، ’جلاوطن‘، ’تعبیر کی موت‘، ’کھوکھلی آواز کا گیت‘، ’درمیان میں کھڑے ہوئے لوگ‘، ’پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ‘، ’سوالیہ ہاتھ کے دروازے میں‘، ’دھند لکے‘، ’دیمک کی چاپ‘، ’طلسم بے در‘، ’مخمل میں لپٹی رات‘، ’اپنے لیے‘، ’خالی ہاتھ شکاری اور تیز

ہوا'، 'شہر بدری نوحہ (۱) نوحہ (۲)'، 'پسِ عکس'، 'زیرو'، 'اسکرپٹ'، 'پونے آدمی کی دوسری کہانی' شامل ہیں۔ رشید امجد کی کہانی کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

''رشید امجد کے ہاتھ نچلے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ نوجوان کا کرب عصری سیاق وسباق کے ساتھ کُرلاتا ہوا ملتا ہے۔ وہ سماجی رابطوں کے انقطاع اور معنی کی ترسیل کے روایتی وسائل سے انحراف کی حرمت کے گیت گانے لگتا ہے تو اچانک یہ شہر آشوب میں تبدیل ہو جاتا ہے۔''(۱۵)

رشید امجد کا افسانہ 'جلا وطن' شمارہ (۲۳) جون ۱۹۷۲ء سے مختصر اقتباس ڈاکٹر انوار احمد کے اس خیال کی تائید کرتا ہے:

''میں ایک ایک چہرے کو ٹٹولتا ہوں، سارے چہرے اپنے اپنے لفظوں کی چادر دیواروں میں قید ہیں۔''(۱۶)

نعیم آروی عصری مسائل کے ادراک کے ساتھ مجموعی سماجی زندگی کو اپنی کہانی کا موضوع بناتا ہے۔ عصری مسائل سے آگہی اور اظہار نعیم آروی کی کومٹ منٹ ہے۔ نعیم آروی ترقی پسند افسانہ نگار ہے۔ 'صورتِ زخم بھی ہے اک آواز'، 'گھر'، 'شب گزیدہ'، 'چور مچائیں شور'، 'مائی فیئر لیڈی'، 'آدھا آدمی' نعیم آروی کے 'سیپ' میں شائع ہونے والے نمائندہ افسانے ہیں۔

افسانہ 'گھر' شمارہ (۳) اکتوبر ۱۹۶۲ء سماجی زندگی کی حقیقتوں کو آشکار کرتا ہے۔

''پروتما بڑی خوبصورت لڑکی تھی۔ ہردے سنگھ اُسے بڑے چاؤ سے پڑھا رہے تھے۔ شروع شروع میں محلے کے پرانے خیالات کے بزرگوں نے پروتما کی زبردست مخالفت کی مگر یہ مخالفت ہردے سنگھ کے اٹل سنگھ کے اٹل فیصلہ کے سامنے ریت کی دیوار ثابت ہوئی۔ اُنہوں نے یہ کہہ کر لوگوں کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا کہ ہمیں زندہ رہنا ہے اور آزادی کی جنگ لڑنی ہے۔ وہ ایک حد تک سرسیّد تحریک کے حامیوں میں سے تھے مگر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے نام سے انہیں سخت اختلاف تھا۔ وہ کہتے کہ ہندوستان میں صرف ایک قوم آباد ہے۔ ہندوستانی۔۔۔ اور آزادی کی جنگ لڑنے کے لیے ہندوستانیوں کی ضرورت ہے۔''(۱۷)

'سیپ' میں شائع ہونے والے افسانہ نگاروں میں آغا بابر کے جنسی رجحان سے بھرپور افسانے جسمانی تقاضوں سے شروع ہوتے اور انہی پر اپنا اختتام کرتے ہیں۔ ان میں حقیقت نگاری اور مقامی رنگ کا تاثر نمایاں انداز میں موجود ہوتا ہے۔ ان کا متنازعہ افسانہ ''خالہ تاج'' شمارہ (۱۲)، ۱۹۶۸ء ''سیپ'' کی ضبطی کا باعث بھی بنا۔ ''خالہ تاج'' کے علاوہ آغا بابر کے افسانوں میں ''گلاب دین چٹھی رساں''، ''واردات''، ''خیری مہری'' اور ''نسوانی آواز'' بھی ''سیپ'' کی زینت بنے ہیں۔

حفیظ احسن کی ترقی پسندی معاشی ومعاشرتی ناہمواری جیسے موضوعات پر محیط ہے۔ ان کے افسانوں میں نیا اُسلوب عروج پر ہے۔ وہ معاشی وسماجی جبر اور سیاسی استحصال کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ ''سیپ'' میں 'الٰہی غنچۂ امید بکشا'، 'بیگو'، 'بوسیدہ پیرہن کی صلیب'، 'مکان'، 'تاخیر'، 'رشتہ و پیوند'، 'زمین پر لاپتہ آخری انسان'، 'نمودِ صبحِ نو'، 'چارہ گر'، 'رقصِ ناتمام'، 'شکستِ پندار' ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

حامد بیگ کے افسانوں میں روایت اور رومانیت دونوں کا حسین امتزاج موجود ہے۔ منظر نگاری حامد بیگ کی کہانیوں کا خاص وصف ہے۔ ''سیپ'' میں اُن کے جو افسانے شائع ہوئے اُن میں پروڈکشن نمبر (۲)، 'برج عقرب'، 'تار پر چلنے والی'، 'بات یہ ہے'، 'صیدِ زبوں' شامل ہیں۔

سمیع آہوجہ جدید اُسلوب اور جدید موضوع کے افسانہ نگار ہیں۔ ''اُمید کی آخری کرن'' شمارہ (۱۵) جون ۱۹۶۹ء اُن کا شاہکار افسانہ ہے۔

شکیلہ رفیق نے اپنی کہانیوں میں مشرقی عورتوں کے مسائل اور نفسیاتی الجھنوں کی نشاندہی کی۔ 'احساس کا مجرم'، 'پیاسی روح'، 'اُترن'، 'برف کا دھواں'، ''سیپ'' میں شائع ہو چکے ہیں۔ کہانی میں نیا پن اور جدت شکیلہ رفیق کی امتیازی خصوصیت

ہے۔

کرشن چندر عام طور پر انسانی اور نفسیاتی مسائل کو سیاسی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ انسان دوستی، انقلاب پسندی، غریبوں سے محبت کرشن چندر کی کہانیوں کا موضوع ہے۔ 'چندن ہار'، 'کنواری'، 'مٹی کے صنم'، 'کاغذ کا رشتہ'، 'چندرو کی دنیا'، 'ٹمپریچر'، سیپ میں طبع ہو چکے ہیں۔ یہ افسانے اُن کے نظریاتی آدرش کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔

مردوں کے بنائے ہوئے ظالم سماج کی گرفت میں آنے والی عورت راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کا موضوع ہے۔ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری طرز کا ہے۔ ''سیپ'' میں بیدی کے نظریات کی ترجمانی کرنے والے افسانوں میں 'یوکلپٹس'، 'بیوی یا بیماری'، 'مہمان'، 'حادثات' شامل ہیں۔ بیدی کا مشاہدہ تیز اور وسیع ہے۔ اوپندر ناتھ اشک کے افسانوں میں جنسی، رومانی، مارکسی رجحان موجود ہے۔ ان کے افسانوں میں بے بسی، اشک، للن، آکاش چاڈی ''سیپ'' میں طبع ہوئے ہیں۔ دیوندر اسر کی کہانی کا موضوع خالصتاً رومانی انداز کا حامل ہے۔ اُن کا تعلق افسانہ نگاروں کی نئی نسل سے ہے۔ ''سیپ'' میں چھپنے والے ان کے افسانوں میں 'وہ ایک لمحہ'، 'ریت اور سمندر'، 'ہم شہر بدل گئے'، 'دوسرا آدمی'، 'سیاہ تل'، 'آرکی ٹیکٹ' شامل ہیں۔ دیوندر اسر کا افسانہ ''وہ ایک لمحہ'' شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۲ء سماجی مسائل کے حوالہ سے نمائندہ افسانہ ہے جس میں انسان کی معاشی مجبوریوں کا ذکر ہے اور یہی معاشی مجبوریاں جسم فروشی کا موجب بنتی ہیں:

> ''میں نے سگریٹ سلگائی اور اسے ایک سگریٹ پیش کی۔ اس نے ہچکچاتے ہوئے سگریٹ لے لی۔ ''کیا تم سگریٹ نہیں پیتیں'' میں نے پوچھا۔ ''پیتی تو نہیں، لیکن یہ بزنس کے اصول کے خلاف ہے کہ گاہک کی مرضی کے خلاف کوئی کام کیا جائے۔'' اس نے کہا۔ ''میں تمہارا گاہک نہیں، پرستار ہوں ___ میری جان پی لو نخرے نہ کرو۔'' میرے منہ سے یہ عام سے جملے سن کر وہ چپ رہی اور میں ایسے گفتگو کر رہا تھا جیسے کہ ایک بازاری آدمی کسی طوائف سے کرتا ہے ___ جب شراب، جوانی اور حُسن مل جاتے ہیں تو جنت کی تعمیر ہوتی ہے ___ ناچنا جانتی ہو ___ میں نے پوچھا ___ سیکھنے کا ارادہ تھا۔ زندگی نے فرصت نہیں دی۔'' اس نے کہا اور میں اس کی بانہوں میں بانہیں ڈال کر سینے سے لگا کر ناچنے لگا۔''(۱۸)

ریا کاری اور منافقت کے رویوں سے بیزار خواجہ احمد عباس ترقی پسند نظریات پر عمل کرتے ہوئے قحط، غربت، معاشی و معاشرتی استحصال اور ریاستی جبر و تشدد کے خلاف موثر آواز رکھتے ہیں۔ احمد عباس کے تصورِ حیات کے نقش گر 'سیپ' میں شائع شدہ افسانوں میں 'ٹیری لین کی پتلون'، 'کایا کلپ'، 'کرشن چندر کی محبوبہ'، 'دل ہی تو ہے'، 'ایک کہانی کا سوال ہے'، 'سردی گرمی' شامل ہیں۔

جوگندر پال کی کہانیاں جدت پسندی کی علامت ہیں۔ ان کہانیوں میں وہ جدت کے ساتھ ساتھ سچائی کے بھی متلاشی ہیں۔ ''سیپ'' میں چھپنے والے ان کے افسانوں میں 'سہمی ہوئی نسل'، 'بازیافت'، 'کورے کاغذ'، 'مردمرد'، 'کفر'، 'اس کا شوہر'، 'بچے کا تجربہ'، 'شناخت'، 'پیش قدم'، 'نازائیدہ'، 'پہرے'، 'بے مراد' شامل ہیں۔ جوگندر پال کے افسانے تنوع، جدت اور گہرائی کے حوالوں سے معروف ہیں۔

رام لعل کا شمار بھی جدید افسانہ نگاروں کی صف میں ہوتا ہے۔ انسان دوستی اُن کے افسانوں میں اہم وصف ہے۔ برداشت، تحمل، بردباری، امن کی تبلیغ اُن کے افسانوں کا خاصہ ہیں۔ 'تمہارے بچے جئیں'، 'نووارد'، 'دُکھ کی آتما'، 'لمحوں کی دہلیز'، 'اَن چاہا ہم سفر'، 'پڑوسنیں'، 'اعتبارِ درد'، سیپ میں شائع ہو چکے ہیں۔ اُن کا افسانہ اَن چاہا ہم سفر، اُن کے تحمل، بردباری کے نظریے کا عکاس ہے۔

> ''کمپارٹمنٹ کے وسط میں ایک ٹرنک پر واقعی چائے کے برتن رکھے تھے۔ عورت نے ایک اَدا سے مسکرا کر مجھ

سے پوچھا ''کیا آپ تیار ہوگئے ہیں چائے بناؤں؟''۔۔۔میں چندلمحوں کے لیے تو بالکل بھونچکا سا رہ گیا۔ مرد نے کہا۔۔۔''مجھے کل رات کے اپنے ایٹی ٹیوڈ کے لیے سخت شرمندگی ہے!'' میں نے اپنے اندر ایک نئی قسم کی مسرت محسوس کرتے ہوئے کہا۔۔۔''نہیں نہیں، معافی تو مجھے مانگنی چاہیے اور اَب میں دیکھتا ہوں شاید کسی دوسرے کمپارٹمنٹ میں جگہ خالی ہوگئی ہو!'' ''پلیز ایسا مت کیجیے گا۔'' اس نے میرا ہاتھ گرم جوشی سے دبالیا اور کہا ''ہم تو اگلے سٹاپ پر اُتر ہی جائیں گے۔'' اور عورت نے مسکراتے ہوئے چائے کا پیالہ میری طرف بڑھادیا۔''(۱۹)

حیات اللہ انصاری اپنے افسانوں میں ہمارے گرد وپیش کی معمولی معمولی باتوں کو موضوع بناتے ہیں۔ترقی پسند فکر کے حامل ہونے کے ناطے اپنے زندہ اور متحرک اُسلوب کے ذریعہ بھوک اور افلاس کی عکاسی کرتے ہیں۔''سیپ'' میں چھپنے والے اُن کے افسانوں میں 'ہنستے آنسو'، 'ہمالہ سے صدا'، 'اندھیرا اُجالا' اور 'نکسیر' شامل ہیں۔

علی عباس حسینی کے دو افسانے ''برکت'' اور ''میاؤں میاؤں'' سیپ میں طبع ہوئے ہیں۔ان کے افسانوں میں سماج میں موجود طبقاتی تضاد کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔غیاث احمد گدی کسی ادبی گروہ اور فکر سے دور اپنے طرزِ احساس اور فکر کے ساتھ افسانے لکھتے ہیں۔اُن کی فکر میں گہرائی پائی جاتی ہے۔انھوں نے غیر مذہب کے لوگوں کو بھی اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ ''ڈورتھی جون سین'' سیپ شمارہ (۱) نومبر ۱۹۶۳ء میں کرسچن لوگوں کو موضوع بنایا ہے۔

مظہر الاسلام نے معاشرہ میں پائی جانے والی خرابیوں اور بیماریوں کو علامتی انداز میں اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ مظہر الاسلام نئی نسل کا باشعور اور منفرد افسانہ نگار ہے۔مظہر الاسلام کی کہانیاں ایسے معاشرے کی عکاسی کرتی ہیں جہاں انصاف ختم ہوجائے، امن برباد ہوجائے اور محافظ بھیڑیئے بن جائیں۔'مردے کی بو'، 'سیڑھیوں کا رشتہ'، 'سانپ'، 'ریت کنارہ' اور '۷۸۶' سیپ میں شائع ہو چکے ہیں۔

محمد احسن فاروقی نے بہت لکھا۔''سیپ'' میں چھپے ان کے افسانوں کی تعداد خاصی ہے۔انھوں نے جنسی اور معاشرتی حوالے سے کافی تعداد میں افسانے لکھے۔'چاہت اور شادی'، 'شیطان سے ملاقات'، 'شادی کا سوال'، 'چاروں، ڈگری یافتہ'، 'شیطان کی ہستی'، 'انتخاب'، 'عجیب چکر'، 'کام چور نوالہ ہضم'، 'مٹی کھینچتی ہے'، 'اُس سے تو اچھی ہے'، 'طلسماتی حوض'، 'بہت دیر ہوگئی'، 'کھتریاں'، 'پاک محبت'، 'حد ہوگئی'، 'دائمی تکرار' اُن کے مشہور افسانے ہیں جو 'سیپ' میں شائع ہوئے ہیں۔احسن فاروقی کی دلچسپی کا موضوع جنس ہے۔اس لیے اُن کا افسانہ 'پاک محبت' شمارہ (۳۶) میں جنسی حوالہ سے جنسی اشتیاق اور مشرقی جھجک ساتھ ساتھ ملتے ہیں۔

نوجوان نسل کا نمائندہ افسانہ نگار اقبال نظر معاشرے سے برائیوں کو جڑ سے اُکھاڑنے کا خواہش مند ہے۔اقبال نظر بے ایمانی، رشوت ستانی، بے حیائی اور اخلاقی بگاڑ کے خلاف قلمی جہاد کے قائل ہیں۔'سیپ' میں شامل اُن کے افسانوں میں 'بے حیا'، 'نروس بریک ڈاؤن'، 'کتا'، 'بلیو لیگون'، 'تینوں'، 'فراڈ سیلنگ'، 'عالی جاہ'، 'آبیاری'، 'ڈیر رفیق سلطان' خاصے معروف ہیں۔ اقبال نظر کا مشاہدہ وسیع اور اُسلوب نہایت پختہ ہے۔

افسر آذر نئی نسل کا وہ افسانہ نگار ہے جو اخلاقی وتہذیبی ابتری کو اپنی کہانیوں کا موضوع بناتا ہے۔اس کا افسانہ 'ٹاپ لیس بکنی' مغرب سے درآمدہ سماجی، تہذیبی اور ثقافتی رویوں کے خلاف ردِعمل ہے۔'اِن فینٹی' میں یتیم خانہ کے بے رحم ماحول کے زیرِ اثر سماجی واخلاقی برائیوں کا ذکر موجود ہے۔''سیپ'' میں شامل افسر آذر کے دوسرے افسانوں میں 'آنے والے لوگ'، 'ابدی لمحہ' اور 'عکس' قابلِ ذکر ہیں۔

رضوان اللہ خان نئی نسل کا وہ افسانہ نگار ہے جو زندگی کی سچائیوں سے اپنی کہانیوں کا مواد جمع کرتا ہے۔رضوان اللہ خان

سندھی تہذیب وثقافت اور تمدن کی ترجمانی کرتا ہے۔ ان کا نمائندہ افسانہ ''مژگاں تو کھول'' خاصا معروف ہوا ہے۔ جس میں ان کی توانا فکر اپنے جوبن پر ہے۔

امر جلیل کا شمار صاحب طرز سندھی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ دلکش اُسلوب اور موضوعات کا تنوع انہیں منفرد افسانہ نگاروں کی صف میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ ''سیپ'' میں اُن کے افسانے 'کٹے ہوئے بازو کا وارث'، 'پانچواں موسم'، 'اقبال'، 'تیسری دنیا'، 'وہ اور میں'، 'عاشق اور شہید لوٹ آتے ہیں'، 'تاریخ کا کفن'، 'آدم کی ماں' شائع ہو چکے ہیں۔ اُن کے افسانے سندھ کی جاگیردارانہ دیہی معاشرت کے ظلم، جبر، منافقت وریاکاری اور سیاسی فرعونیت کو آشکار کرتے ہیں۔

آصف مالک حساس تخلیق کار ہے۔ وہ مذہب کی آڑ لے کر دہشت گردی کرنے والے مذہب دشمن عناصر کے خلاف جہاد کرتا ہے۔ ''آوٹ آف فوکس''، سیپ میں شائع ہونے والا اسی موضوع پر ان کا نمائندہ افسانہ ہے۔ ''سیپ'' میں دیگر جن افسانہ نگاروں کی تخلیقات زیورِطبع سے آراستہ ہوئیں، ان میں احمد یوسف کے افسانے 'تحریر جنوں'، اظہر نیاز کا 'آپ رانجھا ہوئی'، اعجاز راہی کا 'دشمنوں میں گھرا آدمی'، بشریٰ اعجاز کا 'چھوٹی مسجد کا شیطان'، احمد جاوید کا 'اک گمشدہ شہر کی داستان'، زہرہ جبیں کا 'کتیا'، طارق محمود کا 'تنہائیوں کا ہجوم'، قاضی عبدالستار کا 'مالکن'، وقار بن الٰہی کا 'نئی زندگی'، زہیرہ سمن علی کا 'محفل کے دل میں'، ناصر شمسی کا 'پاتال'، قدیر غوثی کا 'آوازیں رہ جاتی ہیں'، مسعود مفتی کا 'دادا جان'، جمیل عظیم آبادی کا 'گھر کا نہ گھاٹ کا' شامل ہیں۔ 'سیپ' میں عالمی زبانوں کے شاہکار افسانوں کے تراجم بھی شائع کیے گئے ہیں۔ ''سیپ'' میں تراجم کی اس روایت نے عالمی ادب کے ہر لہجے، ہر انداز، ہر رجحان اور ہر جہت کو قبول کیا ہے۔ ان ترجمہ شدہ افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کا رجحان نظر آتا ہے۔ زندگی کے بنیادی مسائل، سماجی پستی، غلامی، بھوک، جہالت کو افسانوں کا موضوع بنایا گیا ہے۔

افسانہ اُردو ادب کی سب سے مضبوط اور مقبول صنف ہے اور عالمی ادب میں شمار کی جا سکتی ہے۔ اس کی وجہ وہ زاویہ اور سمت ہے جس سے اُردو افسانے کا خالق اپنے اردگرد ہمہ وقت ظہور پذیر ہونے والے واقعات کا مشاہدہ ہی نہیں کرتا بلکہ تخلیقی اظہاریے بھی ترتیب دیتا ہے۔ 'سیپ' کا طرۂ امتیاز افسانہ کی اشاعت رہا ہے۔ اس جریدے نے ہمیشہ افسانے کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ اُردو افسانے کے فروغ میں 'سیپ' نے جو کردار ادا کیا ہے۔ وہ اُردو ادب کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس جریدے نے ہر مکتبہ فکر، مزاج، سطح، موضوع، رنگ، انداز، اُسلوب اور جہت کے افسانے شائع کیے۔ برصغیر پاک و ہند کے نامور اور مقتدر افسانہ نگاروں کی پرانی و نئی کہکشاں میں عصمت چغتائی، کرشن چندر، بیدی، احسن فاروقی، حجاب امتیاز علی، رام لعل، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، قرۃ العین حیدر، ام عمارہ، علی عباس حسینی، آغا بابر، مسعود مفتی، جیلانی بانو، زاہدہ حنا، رشید امجد، سلیم اختر، مظہر الاسلام، افسر آذر، امر جلیل، نعیم آروی کے نام شامل ہیں۔ 'سیپ' کے اَب تک کے (۷۶) شماروں میں ایک ہزار دو سو پینسٹھ (۱۲۶۵) افسانے شائع ہو چکے ہیں۔ تین ضخیم افسانہ نمبر شمارہ ۱۵ (جون ۱۹۶۹ء)، ۲۳ (مئی جون ۱۹۷۲ء)، اور ۳۳ (فروری مارچ ۱۹۷۶ء) منظر عام پر آ چکے ہیں۔

''سیپ'' کے افسانہ نمبر اپنی بے پناہ مقبولیت، متنوع موضوعات، منفرد اُسلوب کی بنا پر کلاسیک کا درجہ اختیار کر چکے ہیں۔ افسانوی موضوعات کی فراوانی، اظہار کی بوقلمونی کے اعتبار سے ''سیپ'' ثروت مند جریدہ ثابت ہوا ہے۔ ''سیپ'' میں کئی ایسے افسانہ نگار بھی شامل ہیں جن کی شناخت کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شہرت کا ذریعہ ''سیپ'' ہے۔ ان میں سلیم اختر، امر جلیل، نعیم آروی، مظہر الاسلام، افسر آذر شامل ہیں۔

''سیپ'' اردو افسانے کے فروغ وارتقاء میں جس رفتار اور نہج سے متنوع موضوعات واسالیب کی منزل کی طرف رواں دواں ہے۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ اردو افسانہ نگاری کے درخشاں مستقبل کا ضامن ہے۔

حوالہ جات/حواشی

☆ 'خالہ تاج' از آغا بابر مشمولہ 'سیپ' شمارہ نمبر ۱۲، مارچ ۱۹۶۸ء

۱۔ نسیم درانی، انٹرویو (شمیم نوید، آصف مالک) قرطاسِ اَدب، روزنامہ ایکسپریس کراچی، جمعرات ۳۰ ردسمبر ۲۰۰۴ء۔

۲۔ عصمت چغتائی، افسانہ 'بے کار'، سیپ، شمارہ (۱)، نومبر ۱۹۶۳ء، ص ۹۹۔

۳۔ فضیل جعفری، 'عصمت چغتائی کا فن'، مشمولہ 'اردو افسانہ روایت اور مسائل'، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۵۲۱۔

۴۔ انوار احمد، ڈاکٹر، 'اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۱۳۵۔

۵۔ الطاف فاطمہ، افسانہ 'نیون سائنز'، سیپ شمارہ (۱۷) مارچ ۱۹۷۰ء، ص ۸۷۔

۶۔ قرۃ العین حیدر، 'لگڑ بگے کی ہنسی'، سیپ شمارہ (۳۹) جون ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۵۔

۷۔ شوکت صدیقی، افسانہ 'نئی بیماری'، سیپ شمارہ (۱۵) جون ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۵۔

۸۔ اُم عمارہ، افسانہ 'موذی'، سیپ شمارہ (۱) نومبر ۱۹۶۳ء، ص ۱۵۱۔

۹۔ نثار عزیز بٹ، انٹرویو از حجاب امتیاز علی، 'ماہِ نو' لاہور، جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۹۵۔

۱۰۔ زاہدہ حنا، افسانہ 'زیتون کی ایک شاخ'، سیپ شمارہ (۴۰) مارچ اپریل ۱۹۸۰ء، ص ۷۷۔

۱۱۔ زاہدہ حنا، افسانہ 'شیریں چشموں کی تلاش'، سیپ شمارہ (۳۳) فروری مارچ ۱۹۷۶ء، ص ۲۳۴۔

۱۲۔ سلیم اختر، افسانہ 'خبیث داپتر'، سیپ شمارہ (۸) اکتوبر ۱۹۶۶ء، ص

۱۳۔ سلطان جمیل نسیم، افسانہ 'ایک شام کا قصہ'، سیپ شمارہ (۵۲) مارچ ۱۹۸۸ء، ص ۵۷۔

۱۴۔ ایضاً 'سہارا' شمارہ (۶۵) مئی جون ۱۹۹۷ء، ص ۳۰

۱۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر، 'اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۲۹۶۔

۱۶۔ رشید امجد، افسانہ 'جلاوطن'، سیپ شمارہ (۲۳) مئی جون ۱۹۷۲ء، ص ۲۳۱۔

۱۷۔ نعیم آروی، افسانہ 'گھر' سیپ شمارہ (۳) اکتوبر ۱۹۶۴ء، ص ۱۴۶۔

۱۸۔ دیوندر اسر، افسانہ 'وہ ایک لمحہ'، سیپ شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۳۔

۱۹۔ رام لعل، افسانہ 'ان چاہا ہم سفر'، سیپ شمارہ (۱۵) جون ۱۹۶۹ء، ص ۱۴۶۔

امبر یاسمین

فارسی ادب کی رومانوی داستانیں

Persian literature is one of the most richest literature of the world and love stories have always been a part of every literature. These types of stories are not only the love stories but they reflect the political and social values and customs of the era. Attar, Unsari, Firdousi, Nizami Ghanjavi, Jami and many other eminent poets have played an important role by writing such a classical love stories. This article is based on the general review of love stories in Persian literature.

ایران، یونان اور ہندوستان کو قدیم ترین تہذیب اور انسانی تمدّن کی سرزمین کہا جاتا ہے۔ جب انسان نے مل جل کر معاشرے کی شکل میں زندگی گزارنے کا ڈھنگ سیکھ لیا تو ادب وجود میں آیا، جو کسی بھی معاشرے کی تہذیب وتمدّن اور آداب و رسوم کی عکاسی کرتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زمانے کے رنگوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ مشہور عربی ضرب المثل ہے، ''الادب مثل الحربا'' (ادب گرگٹ کی طرح بدلتا ہے)۔

دنیا کی کئی بڑی تہذیبیں وجود میں آئیں لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اُن کے نقوش مٹتے چلے گئے اور اِن تہذیبوں میں جنم لینے والے اہم واقعات نے تاریخ کی شکل اختیار کر لی۔ دنیا کے ہر ادب میں جہاں ہمیں عظمت، بہادری اور شہامت کے قصے ملتے ہیں، وہیں ان تہذیبوں میں پنپنے والی رومانوی داستانیں بھی ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتی نظر آتی ہیں۔ تخت ہزارہ کا رانجھا اور جھنگ کی ہیر سیال ہو یا سندھ کی ثقافت میں گندھی ہوئی محبت کی داستان سسّی پنوں، دریائے چناب کے کنارے پروان چڑھنے والی محبت سوہنی مہینوال ہو یا صحرائے تھر میں جنم لینے والی یکطرفہ محبت کی داستان عمر ماروی، نجد کی سرزمین میں پرورش پانے والی عشقیہ داستان لیلیٰ ومجنوں ہو یا برصغیر کی سرزمین میں شہزادہ سلیم اور اُس کی کنیز انارکلی کی محبت کا قصہ، مغل بادشاہ شاہجہان اور ملکہ ممتاز محل کی لازوال محبت ہو یا مصر کی حسین وجمیل شہزادی قلوپطرہ اور رومن فوجی مارک انٹونی کی عشقیہ داستان، مغربی تہذیب میں پنپنے والے رومیو جولیٹ ہوں، یونانی دیومالائی قصوں میں پائے جانے والے یونانی کردار...... حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ بالا رومانوی داستانیں ہمیشہ سے شاعروں، ادیبوں اور افسانہ نگاروں کی توجہ کا مرکز رہی ہیں اور تاریخ کے سفر میں محبت کی یہ داستانیں سینہ بہ سینہ آگے چلتی رہی ہیں۔ آج بھی لوگ محبت کے اِن لازوال کرداروں کو بطور مثال پیش کرتے ہیں۔ اگرچہ بعض داستانیں تحریری شکل میں نظر نہیں آتیں لیکن زبان زدِ خاص وعام ہیں۔ ایسی داستانیں اور قصے جو تحریری شکل میں موجود نہیں لیکن ہر دَور میں ادب کا حصہ رہی ہیں، ایرانی مصنف جمال میر صادقی اپنی کتاب ''ادبیات داستانی'' میں ایسے ہی قصے کہانیوں کی تعریف کچھ اس طرح کرتے ہیں:

''قصه ها شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمانی نقلی و روایتی. زبان اغلب آن ها نزدیک به گفتار و محاورهٔ عام مردم و پر از اصطلاح ها و لغات و ضرب المثل های عامیانه است. در واقع نگارش قصه ها، غالباً ادیبانه نیست و زبان معمول و رایج زمان

در نوشتن قصه ها به کار گرفته شده است."[1]

ترجمہ:"قصے سادہ اور ابتدائی شکل رکھتے ہیں، جن کا ڈھانچہ بیانی اور روایتی ہوتا ہے۔ اِن کی زبان اکثر عام طبقے کے لوگوں کی زبان ہوتی ہے جو عام اصطلاحات، لغات اور ضرب الامثال پر مبنی ہوتی ہے۔ عموماً اِن قصوں کو تحریر کرتے ہوئے ادیبانہ زبان کا استعمال نہیں کیا جاتا، بلکہ اُس وقت کی رائج اور مستعمل زبان میں تحریر کیے جاتے ہیں۔"

ایرانی ادب بھی ایسے ہی رومانوی قصے، کہانیوں اور داستانوں سے لبریز ہے جو نہ صرف دو افراد کے درمیان محبت کی کہانی پر مبنی ہے بلکہ اُس دَور کے سیاسی، سماجی، اخلاقی اور مذہبی حالات و واقعات کی عکاس بھی ہیں۔ یہ داستانیں خواب بکتاش و رابعہ کی ہوں یا وامق و عذرا، بیژن و منیژہ ہوں یا ہمای و ہمایون، خسرو و شیرین ہوں یا یک داماد و سہ عروس، داستان یوسف و زلیخا ہوں یا رستم و تہمینہ اور نل و دمن کی عشقیہ داستانیں۔ اِسی طرح کی بے شمار داستانیں ہمیشہ سے ایرانی مصنّفین اور شعراء کی توجہ کا مرکز رہی ہیں۔

مندرجہ بالا داستانوں میں سے چند کا ذکر کرتے ہیں جو آج بھی فارسی ادب کا خوبصورت حصہ ہیں۔

داستان بکتاش و رابعہ کو شیخ فرید الدین عطار نے، جو چھٹی صدی ہجری کے مشہور عارف وصوفی تھے، اپنی عارفانہ تصنیف "الٰہی نامہ" میں تحریر کیا ہے۔ رابعہ بنت کعب قزداری، جسے فارسی کی پہلی خاتون شاعرہ کہا جاتا ہے، کعب (امیر بلخ) کی انتہائی خوبصورت اکلوتی بیٹی اور اپنی طبع سخن کی بنا پر ہر دلعزیز تھی۔ جب والد کی وفات کا وقت قریب آیا تو والد نے اپنے بیٹے حارث کو اپنا جانشین مقرر کرتے ہوئے بیٹی کو بھائی کے سپرد کیا۔ حارث نے تخت سلطنت سنبھالتے ہی ایک بہت بڑا جشن برپا کیا، جس میں اُس کے تمام غلام اور چاکر بھی شامل تھے۔ رابعہ بھی اِس جشن کی رنگینوں کو محل کی چھت سے دیکھتی ہے کہ اچانک اُس کی نظر بھائی کے غلام بکتاش پر پڑتی ہے جو رباب بجانے اور نغمہ سرائی میں مشغول ہوتا ہے۔ رابعہ اس نوجوان کو دیکھتے ہی اُس کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ کچھ عرصہ تک یہ راز چھپا رہتا ہے اور آخرکار رابعہ اپنا رازِ دل اپنی کنیز کو سناتی ہے اور پھر اُسی کنیز کے وسیلے سے بکتاش کو خط لکھ کر اپنے حالِ دل سے آگاہ کرتی ہے۔ بکتاش خط پڑھتے ہی محبت کا جواب گرمجوشی سے دیتا ہے اور اس طرح بکتاش اور رابعہ کی محبت پروان چڑھنے لگی ہے۔ رابعہ اپنی عشقیہ غزلیں لکھ کر بکتاش کو بھجواتی رہتی ہے۔ ایک روز اتفاقاً رابعہ باغ میں غزل سرا ہوتی ہے کہ بھائی اُس کا حالِ دل سن لیتا ہے اور بہن سے بدگمان ہو جاتا ہے۔

اِسی دوران حارث کے ملک اُس کا ایک دشمن سخت ترین فوج کے ساتھ حملہ آور ہوتا ہے۔ بکتاش اِس جنگ میں حارث کا بھرپور ساتھ دیتا ہے اور اپنی جان کی پرواہ نہ کرتے ہوئے بے مثال جرأت کا مظاہرہ کرتا ہے، حتیٰ کہ جنگ کے دوران زخمی ہو جاتا ہے۔ اِس جنگ میں شاہ بخارا بھی حارث کی مدد کرتا ہے۔ رابعہ کو جب بکتاش کے زخمی ہونے کی خبر ملتی ہے تو وہ پھر بکتاش کو خط لکھتی ہے۔ یہ خط بکتاش کے زخموں کے لیے مرہم کا کام دیتا ہے اور وہ جلد ہی صحت یاب ہو جاتا ہے۔ ایک روز اتفاقاً رابعہ اپنے ہم عصر رودکی شاعر سے ملتی ہے، جو اُس کی طبع لطیف اور حسنِ شعر سے بہت متاثر ہوتا ہے۔ جب اسے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ رابعہ ایک غلام کے عشق میں گرفتار ہے تو وہ رابعہ کے شعروں میں پائے جانے والے سوز سے آگاہ ہوتا ہے۔ ایک روز رودکی شاعر شاہ بخارا کے دربار میں موجود ہوتا ہے کہ حارث بھی شاہ بخارا کے دربار میں جنگ میں کی جانے والی مدد کا شکریہ ادا کرنے کے لیے آتا ہے۔ شاہ بخارا رودکی سے شعر سنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ رودکی خوبصورت غزلیات پڑھتا ہے اور اس طرح محفل خوب گرم ہو جاتی ہے۔ شاہ بخارا اشعار میں پائے جانے والے سوز سے متاثر ہو کر رودکی سے شاعر کا نام پوچھتا ہے۔ رودکی حارث کی محفل میں موجودگی سے بے خبر شاہ بخارا کو بتلاتا ہے کہ یہ خوبصورت اشعار رابعہ بنت کعب کے ہیں جو اپنے غلام کے عشق میں گرفتار ہے۔

حارث یہ خبر سنتے ہی غصے میں اپنے شہر واپس لوٹا ہے، تاکہ بہن کو جان سے مار ڈالے اور اِس شرمندگی سے نجات حاصل

کر سکے۔ دوسری جانب بکتاش، جو رابعہ کے تمام خطوط کو ایک زیور کے ڈبے میں چھپائے محفوظ رکھتا ہے، بکتاش کا ایک بدخصلت، لالچی دوست زیور کی لالچ میں وہ ڈبہ چرالیتا ہے۔ جب ڈبہ کھولنے پر اُسے رابعہ کے خطوط ملتے ہیں تو وہ رابعہ کے بھائی حارث کے پاس لے جاتا ہے تاکہ بھائی کو بہن کی محبت کا علم ہو سکے۔ حارث اِن خطوط کو دیکھتے ہی ایک بار پھر سے بھڑک اٹھتا ہے اور بہن کو قتل کرڈالنے کا منصوبہ بناتا ہے اور بکتاش کو ایک کنویں میں قید کر دیتا ہے۔

حارث کے حکم پر جلاد رابعہ کو گرم حمام میں لے جاتے ہیں اور رابعہ کے دونوں ہاتھوں کی رگیں کاٹ کر حمام میں چھوڑ دیتے ہیں۔ آہستہ آہستہ رابعہ کے بدن سے خون نکلنا شروع ہو جاتا ہے۔ رابعہ اپنی انگشت سے اپنے ہی خون کے ساتھ، حمام کی دیوار پر خون کا آخری قطرہ بہہ جانے تک اشعار لکھتی ہے۔ یہاں تک کہ دیوار کا کوئی حصہ باقی نہیں رہتا جو رابعہ کے خون سے رنگین نہ ہوا ہو، اور بالآخر رابعہ دَم توڑ جاتی ہے۔

مرا بی تو سر آمد زندگانی
منت رفتم تو جاویدان بمانی(۲)

(تیرے ہجر میں میری عمر تمام ہوگئی، تو ہمیشہ سلامت رہے، میں تو جا رہی ہوں)۔

اگلے روز جب حمام کا دروازہ کھولا جاتا ہے تو خون سے لت پت رابعہ کو غسل دے کر سپردِ خاک کر دیا جاتا ہے۔ جیسے ہی اِس قتل کی خبر بکتاش کو ہوتی ہے، وہ کنویں سے فرار ہو کر حارث کے گھر کے باہر اپنا سر تن سے جدا کر لیتا ہے اور رابعہ کی قبر کے سرہانے دَم توڑ دیتا ہے۔(۳)

نبودش صبری بی یار یگانہ
بدو پیوست و کوتہ شد فسانہ(۴)

(اپنے اکلوتے یار کے ہجر میں اُسے صبر وقرار نہ مل سکا، وہ بھی اُس سے جا ملا اور قصہ تمام)۔

ایرانی ادب کی ایک اور خوبصورت داستان ''وامق وعذرا'' ہے۔ یہ داستان یونانی عشقیہ داستانوں سے ماخوذ ہے۔ اصل داستان سریانی زبان میں موجود ہے، جسے ایرانی شاعر عنصری نے پہلی مرتبہ نظم کی شکل میں تحریر کیا، جو بعدازاں عالمی شہرت حاصل کرتے ہوئے ایرانی، ترک اور برصغیر کے شعراء اور ادیبوں کی توجہ کا مرکز بنی۔ داستان کچھ یوں ہے کہ وامق نامی ایک نوجوان خواب میں ایک خوبصورت لڑکی کا دیدار کرتا ہے اور ایک انجانے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ وامق اُس پری چہرہ کے عشق میں اس قدر دیوانہ ہو جاتا ہے کہ اُس کے والدین اُس کی بگڑتی ہوئی حالت پر سخت پریشان ہو جاتے ہیں۔ اس کا دل بہلانے کے لیے طرح طرح کے حربوں کو استعمال کیا جاتا ہے، یہاں تک کہ اُس کے لیے ایک شکار کا پروگرام بھی ترتیب دیا جاتا ہے، لیکن کوئی بھی تفریح اُس کے دل کو شاد نہیں کرتی۔ آخرکار وہ تخت وتاج کو چھوڑ کر صحراؤں کا رُخ کرتا ہے اور اِسی حالت میں وادئ کشمیر میں جا نکلتا ہے۔ اِس وادی میں وہ عذرا نامی ایک حسین دوشیزہ سے ملتا ہے جو اُس کے خواب کی تعبیر ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھتے ہی محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں اور ملاقاتوں کا ایک سلسلہ چل نکلتا ہے۔ عذرا رسوائی کے ڈر سے بچنے کے لیے وامق کو باغبان کے طور پر اپنے گھر میں رکھ لیتی ہے۔ وامق اور عذرا کے عشق کی خبر کسی طرح عذرا کی ماں کو ہو جاتی ہے اور وہ وامق کو گھر سے نکال کر عذرا کی شادی زبردستی اُس کے چچازاد سے کروا دیتی ہے۔ عذرا اِس شادی کو قبول نہیں کرتی اور اپنے شوہر سے علیحدگی اختیار کر لیتی ہے۔ دوسری جانب جب وامق کو عذرا کی شادی کی خبر ملتی ہے اور اُسے عذرا کو پانے کی کوئی امید نظر نہیں آتی تو وہ دنیا کو بیکار خیال کرتے ہوئے اپنی جان دے دیتا ہے۔ عذرا، جسے والدین نے گھر میں قید کر رکھا ہوتا ہے، وامق کی موت کی خبر سنتے ہی قید سے رہائی کا چارہ ڈھونڈتی ہے اور موقع پاتے ہی قید سے فرار ہو جاتی ہے اور وامق کی قبر کے سرہانے اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیتی ہے۔(۵)

فارسی ادب کی ایک اور دلچسپ داستان بیژن اور منیژہ ہے، جسے حکیم ابوالقاسم فردوسی نے چوتھی صدی ہجری میں اپنی گرانقدر تصنیف ''شاہنامہ فردوسی'' میں تحریر کیا۔ کئی سو سال گزرنے کے باوجود بھی شاہنامہ کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی اور اس میں بیان کی جانے والی رزمیہ اور بزمیہ داستانیں آج بھی شہرت اور محبوبیت کا مرکز ہیں۔ داستان بیژن و منیژہ کو فردوسی نے انتہائی خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔

بیژن (ایرانی پہلوان) گیواور بان گشسب کی تنہا اولاد تھا اور منیژہ شاہ توران افراسیاب کی خوبصورت بیٹی۔ ایران اور توران کے بادشاہوں کی سخت ترین دشمنی دونوں کے آڑے آجاتی ہے اور دونوں ملکوں کی حسادت اور دشمنی کو بالآخر ایرانی پہلوان رستم انجام تک پہنچاتا ہے۔ محبت کا یہ قصہ ایرانی بادشاہ کیخسرو (اساطیری بادشاہ) کے زمانے میں پیش آیا۔ داستان کچھ یوں ہے کہ بیژن کیخسرو بادشاہ کے حکم کے مطابق گرازان کو تباہ کرنے کے لیے گرگین میلاد (ایرانی پہلوان) کے ہمراہ ارمانیا کے صحراؤں میں، جو ایران اور توران کی سرحد پر واقع تھا، جاتا ہے۔ دونوں سرحد پر پہنچتے ہی توران کی سرزمین پر برپا رقص وسرود کی محفل دیکھتے ہیں، جس میں افراسیاب کی بیٹی اپنی کنیزوں کے ساتھ مست ہوتی ہے۔ بیژن گرگین میلاد کے اُکسانے پر اِس محفل میں شریک ہوجاتا ہے، جہاں منیژہ، بیژن کو دیکھتے ہی اُس کے عشق میں گرفتار ہوجاتی ہے اور بیژن کے ساتھ مے نوشی کے بعد بیژن کو بے ہوشی کی حالت میں اپنے محل میں لے جاتی ہے۔

چو بیدار شد بیژن و ہوش یافت
نگار سمن بر در آغوش یافت (۶)

(جب بیژن بیدار ہوا اور ہوش میں آیا تو اپنے آپ کو ایک خوبصورت محبوب کی آغوش میں پایا)۔

منیژہ چندروز تک بیژن کو اپنے محل میں چھپائے رکھتی ہے اور اس طرح دونوں ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہوجاتے ہیں۔ اِسی دوران افراسیاب کو محل میں موجود بیژن کی خبر ملتی ہے تو وہ اپنے بھائی گرسیوز کی مدد سے بیژن کو ایک تاریک کنویں میں بھاری بیڑیوں کے ساتھ قید کردیتا ہے۔ دوسری جانب گرگین میلاد، جو بیژن پر اِس مصیبت کا باعث بنتا ہے، ایران کی سرزمین میں واپس لوٹ کر کیخسرو بادشاہ سے جھوٹ بولتا ہے کہ بیژن توران کی سرزمین میں گم ہوگیا ہے، مگر یہ خبر کیخسرو کے لیے ناقابلِ یقین ہوتی ہے اور وہ گرگین میلاد کو اس گمشدگی کا باعث قرار دیتے ہوئے اُسے قیدخانے میں ڈال دیتا ہے۔

بیژن کو تلاش کرنے کے لیے سب سے پہلے اُس کا والد گیو، توران کی سرزمین میں جاتا ہے، لیکن ناکام واپس لوٹتا ہے اور کیخسرو سے اپنے بیٹے کو تلاش کیے جانے کی درخواست کرتا ہے۔ کہتے ہیں کہ خود کیخسرو جشن نوروز کے موقع پر جام جہان نما میں بیژن کو توران کی سرزمین میں قید ایک کنویں میں دیکھتا ہے۔ اور اِس طرح رستم (بہادر ایرانی پہلوان) کو بیژن کی قید سے رہائی کے لیے سرزمین توران جانے کا حکم دیتا ہے۔ رستم اپنے لشکر کے ساتھ تاجروں کے بھیس میں توران کی سرزمین میں داخل ہوتا ہے۔ چندروز کے بعد منیژہ کو جب ایرانی تاجر رستم کی آمد کی خبر ملتی ہے تو منیژہ اِس ایرانی تاجر کے پاس پہنچ جاتی ہے اور اُس سے ایران کی سرزمین اور بیژن کے بارے میں پوچھتی ہے۔ لیکن رستم اپنے آپ کو صرف ایک تاجر ظاہر کرتے ہوئے بیژن سے لاعلمی کا اظہار کرتا ہے اور منیژہ کو سختی سے ڈانٹ دیتا ہے۔ لیکن منیژہ اِس تاجر کو ایرانی باشندہ جان کر اُسے بیژن کی اسارت کی خبر دیتی ہے، تاکہ وہ ایران کی سرزمین پر واپس لوٹ کر کیخسرو بادشاہ کو اِس واقعہ سے آگاہ کرے اور اِس طرح بیژن کی رہائی میں مدد مل سکے۔ منیژہ روتے ہوئے جب ایرانی تاجر پر یہ راز آشکار کرتی ہے کہ وہ خود افراسیاب کی بیٹی منیژہ ہے اور بیژن کی مدد کرنا چاہتی ہے تو رستم اُس کی مدد کو تیار ہوجاتا ہے۔ رستم منیژہ کو حکم دیتا ہے کہ بیژن کو بھیجنے کے لیے ایک خوان تیار کرے اور اِس خوان میں موجود مرغ بریان میں رستم اپنی انگوٹھی چھپادیتا ہے تاکہ بیژن کو رستم کی آمد کی خبر ہوسکے۔ جب منیژہ یہ کھانا بیژن تک پہنچاتی ہے تو بیژن مرغ بریان میں موجود رستم کی انگوٹھی پاکر بہت خوش ہوتا ہے۔ پھر ایک روز رستم منیژہ کی مدد سے رات

کے پچھلے پہر آگ جلا کر اُس تاریک کنویں تک پہنچتا ہے جہاں بیژن قید ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ رستم کنویں پر موجود اُس بھاری پتھر کو تنہا سرکاتا ہے جسے سات پہلوان مل کر بھی نہ ہلا سکیں۔ اِس طرح رستم بیژن کو اُس تاریک کنویں سے باہر نکالتا ہے اور اُس کے جسم پر موجود بھاری زنجیروں سے اُسے رہا کرتا ہے۔ فردوسی کی اِس داستان میں توجہ طلب اخلاقی پہلو یہ ہے کہ رستم بیژن کو اِس شرط پر بیڑیوں سے آزاد کرتا ہے کہ وہ گرگین میلاد کو، جو بیژن پر اِس مصیبت کا باعث بنتا ہے، معاف کر دے گا۔

بعد ازاں رستم افراسیاب کے ایوان میں شبخون مارتا ہے اور اپنے لشکر اور سپاہیوں کی مدد سے افراسیاب بادشاہ کو شکست دیتا ہے۔ اور اِس طرح رستم فاتحانہ منیژہ اور بیژن کے ہمراہ ایران کی سرزمین پر واپس لوٹتا ہے۔ کیخسر و شاہ ایران اِس خوشی میں ایک جشن مناتا ہے۔ رستم کی خدمات کی قدر دانی کرتا ہے اور بیژن کو قیمتی تحائف دیتا ہے تاکہ وہ منیژہ کو پیش کر سکے۔ (۷)

فارسی ادب کی ایک اور دلگداز داستان خسرو و شیرین ہے۔ برصغیر کے ادب میں اِس داستان کو شیرین فرہاد کے نام سے بھی بیان کیا جاتا ہے۔ فارسی ادب کے مشہور شاعر نظامی گنجوی نے اِسے اپنی شہرہ آفاق تصنیف ''پنج گنج'' یا ''خمسہ نظامی'' میں مثنوی کی شکل میں انتہائی خوبصورت انداز میں تحریر کیا ہے۔ داستان کچھ اس طرح ہے کہ خسرو پرویز ایران کا بادشاہ خواب میں ارمنستان کی ملکہ شیرین کو دیکھتا ہے اور اُس کے حسن سے متاثر ہو کر اُس سے ملنے کا تمنائی ہو جاتا ہے۔ خسرو پرویز اپنا یہ خواب اپنے دوست شاپور کو سناتا ہے اور دوست کے ہمراہ ملکہ شیرین سے ملنے مداین کا رُخ کرتا ہے۔ خسرو اور شیرین ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور محفل جام و طرب برپا ہوتی ہے۔ دوسری جانب فرہاد نامی نوجوان، جو اپنے زمانے کا مشہور معمار ہوتا ہے، شیرین کے عشق میں گرفتار ہوتا ہے اور شیرین بھی فرہاد کو پسند کرتی ہے۔ جب اس قصے کا علم خسرو پرویز کو ہوتا ہے تو حسد کی آگ خسرو کے دل میں جنم لیتی ہے اور خسرو فرہاد کی جان کا دشمن ہو جاتا ہے۔ جب خسرو کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ فرہاد کسی بھی طرح شیرین کے عشق سے دستبردار ہونے کو آمادہ نہیں تو فرہاد کو حکم دیتا ہے کہ اگر اُس کا عشق سچا ہے تو وہ بیستون کے پہاڑ سے پانی کی نہر کھود ڈالے۔ اور اگر وہ یہ کام کرنے میں کامیاب ہو گیا تو شیرین اُس کی ہو جائے گی۔ خسرو کے نزدیک یہ ایک انتہائی دشوار کام تھا، لیکن فرہاد کا سچا عشق پہاڑ سے نہر کھودنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ یہ خبر پورے شہر میں پھیل جاتی ہے کہ فرہاد اپنے کام کو تکمیل تک پہنچا رہا ہے۔ جب خسرو تک یہ خبر پہنچتی ہے کہ فرہاد جلد ہی اپنے کام کو مکمل کرنے والا ہے تو خسرو، شیرین کی موت کی جھوٹی خبر فرہاد تک پہنچاتا ہے۔ فرہاد شیرین کی موت کی خبر سنتے ہی دیوانہ وار کلہاڑے کے پے در پے وار کر کے اپنے آپ کو ہلاک کر لیتا ہے۔

بہ زاری گفت کاوخ رنج بزدم　　　ندیدہ راحتی در رنج مردم ...

صلای عشق شیرین در جہان داد　　　زمین بر یاد او بوسیدہ و جان داد (۸)

(اُس نے روتے ہوئے کہا کہ افسوس کہ میں نے دکھ اٹھائے اور سکون میسر نہ ہوا اور میں نے دُکھوں میں جان دی۔ اُس نے دنیا میں شیرین کے عشق کا اعلان کیا، اُس کی یاد میں زمین چومی اور جان دے دی)۔

اِس موت کا شیرین پر بہت گہرا اثر ہوتا ہے اور وہ فرہاد کی موت کے غم میں سیاہ لباس زیب تن کرتی ہے اور غمزدہ ہو جاتی ہے۔ خسرو ایسے وقت میں شیرین کی دلجوئی کرتا ہے اور اُس غم میں شریک ہو کر اُسے اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے اور اس طرح شیرین، خسرو کی ہمدردی سے متاثر ہو کر اُس سے شادی کر لیتی ہے۔ (۹)

فارسی ادب کی ایک اور خوبصورت داستان یوسف و زلیخا ہے، جو درحقیقت ایک مذہبی داستان ہے اور جس کا ذکر تورات اور قرآن دونوں میں کیا گیا ہے۔ اس مذہبی داستان کو نورالدین عبدالرحمان جامی نے نظامی گنجوی کی تقلید پر اپنی کتاب 'ہفت اورنگ'' میں بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے۔ اصل داستان کچھ یوں ہے کہ زلیخا، جو شاہ رعا بیل طیموس کی حسین بیٹی تھی، ایک روز محوِ خواب تھی کہ ایک خوبصورت، بلند قامت مصری نوجوان کو خواب میں دیکھتی ہے۔ جب نیند سے بیدار ہوتی ہے

تو اُس خوبصورت شہزادے کو کوشش کے باوجود بھی بھلا نہیں پاتی۔ بظاہر ہنستی ہے لیکن دل میں عشق سما جاتا ہے۔

اِسی دوران زلیخا کے حسن کا چرچا دور دور تک جا پہنچتا ہے اور روم اور شام ہر جگہ سے اُس سے شادی کے خواہش مند تحائف بھیجنا شروع کر دیتے ہیں۔ لیکن زلیخا کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ مصر کے نوجوان سے شادی کرے گی۔ زلیخا کے والد عزیزِ مصر کو پیام بھجواتے ہیں کہ اُن کی بیٹی کی خواہش ہے کہ وہ مصر کے نوجوان سے شادی کرے۔ عزیزِ مصر یہ خبر سنتے ہی شادی کا پیغام بھجواتا ہے اور اس طرح زلیخا کی شادی عزیزِ مصر کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ جب زلیخا عزیزِ مصر سے ملتی ہے اور اُس پر یہ راز آشکار ہوتا ہے کہ عزیزِ مصر وہ شخص نہیں ہے جسے اُس نے خواب میں دیکھا تو وہ سخت غمگین ہو جاتی ہے۔

دوسری جانب یوسف فرزند حضرت یعقوبؑ بے مثال حسن کا مالک نوجوان ہے۔ اُس کا باپ اپنے باقی بیٹوں کے مقابلے میں یوسف سے خاص لگاؤ اور محبت رکھتا ہے، جس کی وجہ سے یوسف کے بھائی اُس سے حسد کرنے لگتے ہیں، اور حسادت کی بنا پر یوسف کو ایک گہرے کنویں میں پھینک دیتے ہیں اور باپ پر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ یوسف کو بھیڑیئے نے کھا لیا ہے۔ حضرت یعقوبؑ بیٹے کے غم میں اس قدر روتے ہیں کہ اُن کی بینائی چلی جاتی ہے۔ یوسف تین دن تک اُس گہرے کنویں میں قید رہتا ہے۔ چوتھے روز اتفاقاً ایک قافلہ، جو مداین سے مصر جا رہا ہوتا ہے، پانی کی تلاش میں کنویں کے قریب پہنچتا ہے تو ایک خوبصورت نوجوان کو کنویں میں قید پا کر کنویں سے باہر نکالتا ہے اور بازارِ مصر میں لا کر ارزاں قیمت پر فروخت کر دیتا ہے۔ مالک نامی شخص، جو یوسف کو خریدتا ہے، خوشی سے پھولے نہیں سماتا اور جلد ہی یوسف کی خوبصورتی کا شہرہ پورے مصر میں پھیل جاتا ہے۔ مالک یوسف کو فروخت کرنے کا اعلان کرتا ہے اور اِس طرح بازارِ مصر خریداروں سے بھر جاتا ہے۔ اتفاق سے زلیخا یوسف کو دیکھ لیتی ہے اور پہچان لیتی ہے کہ یہ تو وہی نوجوان ہے جسے اُس نے خواب میں دیکھا تھا۔ زلیخا کے کہنے پر عزیزِ مصر، یوسف کو بحیثیت غلام خرید لیتا ہے۔

غلامی میں آنے کے بعد زلیخا یوسف کا ہر طرح سے خیال رکھتی ہے۔ قیمتی لباس، خوش ذائقہ پکوان اور رہنے کے لیے خوبصورت حجرہ فراہم کرتی ہے تاکہ یوسف اُس کی طرف مائل ہو۔ زلیخا کی تمام تر کوشش کے باوجود یوسف دلسردی کا مظاہرہ کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ وہ اُس کا زرخرید غلام ہے اور وہ کبھی بھی اُس کے شوہر کی امانت میں خیانت نہیں کرے گا۔ زلیخا اِس پاداش میں یوسف کو زندان میں ڈلوا دیتی ہے۔ اِسی دوران یوسف جب عزیزِ مصر کے ایک خواب کی تعبیر بتاتا ہے تو عزیزِ مصر اُسے قید سے آزاد کر دیتا ہے۔ اور یہاں تک کہ زلیخا خود بھی یوسف کی بے گناہی کا اقرار اِن الفاظ میں کرتی ہے:

بگفتا نیست یوسف را گناهی　　　منم در عشق او گم کرده راهی
نخست او را به وصل خویش خواندم　　　چو کام من نداد از پیش راندم (۱۰)

(وہ بول اٹھی کہ یوسف کا کوئی گناہ نہیں، میں ہی اُس کے عشق میں راستہ بھول گئی تھی۔ پہلے اُسے وصل کی دعوت دی، جب مقصد پورا نہ ہوا تو خود سے دُور کر دیا)۔

عزیزِ مصر یوسف سے خواب کی تعبیر سنتے ہی اُسے تخت اور زَر سے نوازتا ہے۔ کچھ ہی عرصے میں عزیزِ مصر کی رحلت ہو جاتی ہے۔ عزیزِ مصر کی وفات کے بعد زلیخا کا نصیب تاریکی میں گھر جاتا ہے، لیکن یوسف کی محبت دل سے نہیں جاتی۔ زلیخا یوسف کے انتظار میں بوڑھی ہو جاتی ہے۔ اِسی دوران مصر میں شدید قحط پڑتا ہے۔ یوسف کے بھائی گندم کی تلاش میں یوسف کے پاس آ نکلتے ہیں۔ یوسف اپنے بھائی بنیامین کو گندم کی چوری کے الزام میں پکڑ لیتا ہے اور اپنی قمیص اپنے والد یعقوب کو بھجواتا ہے۔ حضرت یعقوبؑ پیراہن کی خوشبو سے یوسف کو پہچان لیتے ہیں اور لباس کو اپنی آنکھوں پر پھرتے ہیں، جس سے اُن کی کھوئی ہوئی بینائی لوٹ آتی ہے اور اس طرح باپ اور بیٹا ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ زلیخا خدا کے حکم پر حضرت یوسفؑ کی دعا سے دوبارہ جوان ہو جاتی ہے، اور اِس طرح یوسف اور زلیخا کا عقد ہو جاتا ہے۔ (۱۱)

میری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے
نکل چکی ہے بہت پیرہن سے بو تیری

حوالہ جات

۱۔ جمال میر صادقی، ''ادبیات داستانی''، پبلی کیشنز آسمان، تہران، ص ۶۱

۲۔ زہرای خانلری، ڈاکٹر، ''داستانہای دل انگیز ادبیات فارسی''، بنیاد فرہنگ ایران، ص ۹

۳۔ ایضاً، خلاصہ داستان

۴۔ ایضاً، ص ۹

۵۔ طاہرہ صدیقی، ڈاکٹر، ''داستان سرایی فارسی در شبہ قارہ در دورہ تیموریان''، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۹ء، خلاصہ داستان

۶۔ بہ تصحیح محمد رمضانی، شاہنامہ فردوسی، جلد دوم، ناشر کلالہ خاور انتشارہ بہ بہدہ، ۱۳۶۵اش، ص ۳۳۱

۷۔ ایضاً، خلاصہ داستان

۸۔ بہ تصحیح وتحشیہ حسن وحید دستگردی، ''سبعہ حکیم نظامی''، جلد دوم، ناشر علی اکبر علمی، شرکت چاپ وانتشار علمی، ۱۳۶۳اش، ص ۲۵۷، ۲۵۸

۹۔ ایضاً، خلاصہ داستان

۱۰۔ زہرای خانلری، ڈاکٹر، ''داستانہای دل انگیز ادبیات فارسی''، ص ۱۸۲

۱۱۔ خاوری شیرازی بخط عباس منظوری، ''یوسف و زلیخا (احسن القصص)''، انتشارات نوید، چاپخانہ پیکان، شیراز، ۱۳۲۹اش، خلاصہ داستان

ڈاکٹر نعیم مظہر

''دشتِ سوس'' میں منظر نگاری

Description is an important element of literary style. In fiction, especially, description of different natural scenes and events increases the effect of writing. "Dasht-e-Soos" written by Jamila Hashmi is one of the prominent novels of Urdu. Jamila has demonstrated her observation and skill through rich description in this novel. This article critically discusses this aspect of the novel.

منظر نگاری اُسلوب ہی کا حصہ ہے۔کوئی بھی فنکار کسی بھی جگہ یا مقام کی تصویر کشی کرتا ہے تو لازمی طور پر اُسے منظر نگاری کے اُسلوب کی ضرورت پڑتی ہے، اسی طرح وہ فن پارہ زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ فنکار کے اُسلوب اور اُس کی فنّی بصیرت پر منحصر ہے کہ وہ منظر کشی کرتے وقت کہاں تک کامیاب ہو سکا ہے۔ کبھی کبھی ایسے بھی ہوتا ہے کہ لکھنے والا اپنے جامد اور بوجھل اُسلوب کی وجہ سے رواں دواں منظر کو ساکت کر کے رکھ دیتا ہے اور بعض اوقات وہی لکھاری اپنے لفظوں اور اُسلوب کے ذریعے ساکت منظر کو متحرک بنا دیتا ہے۔ منظر نگاری کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ تاریخ بھی اُردو ادب کی تاریخ کی طرح ہی پرانی ہے۔

اُردو ادب کی تقریباً تمام اصناف میں منظر نگاری کا حوالہ ملتا ہے۔ شاعری میں دیکھا جائے تو ہمارے سامنے مثنوی اور مرثیہ کی اقسام آتی ہیں جن میں جاندار قسم کی منظر نگاری ملتی ہے اور اسی طرح نثر میں داستان، ناول، افسانہ وغیرہ میں بھی منظر نگاری کے نقوش ملتے ہیں۔ غزل کے اشعار کو دیکھا جائے تو ان میں کہیں کہیں منظر نگاری نظر آتی ہے۔ غالب کے ہاں بھی منظر نگاری کا عنصر ملتا ہے۔ اسی طرح حالی اور آزاد نے تو باقاعدہ طور پر منظر نگاری سے کام لیتے ہوئے اپنی نظموں کو ترتیب دیا ہے۔

اُردو نثر میں منظر نگاری کی ابتداء داستان سے ہوتی ہے۔ ہمارے قدیم داستان گو مناظر کی تفصیل بیان کر کے کہانی کی اُٹھان پیدا کرتے تھے اور کئی گھنٹے اپنی محافل کو سجائے رکھتے تھے۔ ایسے داستان گو جو زبانی داستانیں سناتے تھے، وہ سامعین کو اپنی گرفت میں لینے اور کہانی کے کینوس کو ہموار کرنے کے لیے ہمیشہ داستان کا آغاز ہی منظر نگاری سے کرتے تھے اور طویل منظر نگاری کرنے کے بعد اصل کہانی کی طرف لوٹتے تھے۔ اسی انداز کو بعد میں لکھنے والوں نے بھی اختیار کیا۔ ایسے ناول بھی ملتے ہیں جن میں ہر باب کی ابتداء منظر کے بیان سے شروع ہوتی ہے۔ اُردو ناول نگاروں نے لکھتے وقت قدرتی مناظر اور ثقافتی مناظر کو بھی پیشِ نظر رکھا، حالانکہ ثقافتی مناظر کی تعداد ہمیں زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ یہ ثقافتی مناظر جہاں برصغیر کی مسلم تہذیب کی عکاسی کرتے ہیں وہاں مسلمانوں کے سماجی مزاج کے ترجمان بھی ہیں۔ ان ثقافتی اور قدرتی مناظر کو دیکھا جائے تو ہمارے سامنے جمیلہ ہاشمی کے ایک ناول ''دشتِ سوس'' کی مثال موجود ہے۔

جمیلہ ہاشمی تاریخی و اسلامی رجحان کی آبیاری کرنے والے ناول نگاروں میں ایک مسلّم حیثیت رکھتی ہیں۔ انہوں نے دو تاریخی ناول ''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' ۱۹۷۷ء میں اور ''دشتِ سوس'' ۱۹۸۳ء میں تخلیق کیے۔ ''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' ایران کے متوسط طبقے کی پابندیوں اور محدود اخلاقی اقدار کو موضوع بناتا ہے۔ جبکہ ''دشتِ سوس'' بغداد کے درویش و صوفی حسین بن منصور حلاج سے متعلق ہے۔ منصور ایران کے شہر طوس میں پیدا ہوا۔ ابتدا ہی سے اس کے خیالات غیر روایتی تھے۔ انہی خیالات کے تحت

اس نے قرآن پاک کی نئی تفسیر بھی لکھی تھی۔تصوف کے عقیدے کے لحاظ سے منصور وحدت الشہو دی تھا اور انسان کی ذات کے اندر ہی خدا کے وجود کو تسلیم کرتا تھا۔اس نے جب انا الحق کا نعرہ بلند کیا تو حکومت نے اس پر زندیق اور مشرک ہونے کا الزام لگا کر اُسے دجلہ کے کنارے مصلوب کر دیا۔

جمیلہ ہاشمی نے اپنے ناول ''دشتِ سوس'' میں جگہ جگہ پر قدرتی اور ثقافتی مناظر کو پیش کیا ہے۔ایک جگہ پر رات کا منظر یوں کھینچتی ہیں:

''رات کا آسمان ستاروں سے مزیّن گھرا چاندنی میں دھلا دھلا اور زردی مائل تھا اور کہکشاں کروڑوں زمیں سے بھی بڑے سیّاروں سے سجی اپنی خاکساری میں سب سے زیادہ روشن ایک بڑے دھارے کی طرف اُفق سے تا با اُفق اپنے غبار میں ڈھکی بہہ رہی تھی اور بستی سے پرے کھلا صحرا ریت کے ژولیدہ لہریوں میں الجھا ہوا تھا اور قافلے رواں دواں شاہراہ پر سے گزر رہے تھے اور شعبان کی آباد راتوں کی رونق میں اضافہ کر رہے تھے۔''(۱)

ایک جگہ پر منصور اپنے ساتھیوں سے ہمکلام ہوتا ہے کہ سورج کی نمو کے ساتھ ہی شبنم کیسے ختم ہو جاتی ہے۔اور منظر کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے:

''پاس کے درختوں میں ایک لمبی تان گونجی جیسے راگ شروع کرنے سے پہلے ساز کو درست کیا جا رہا ہو۔پھر سرائے سے پرلی طرف بستی کے باغوں میں ایک کے بعد ایک جیسے گواہی دینے والے ہوں،طوفان گرد بار آس پاس منڈلایا،دشتِ سوس کی زرد اور سیاہ ریت لہروں میں اوپر اُٹھی اور ہر شے پر مسلّط ہوگئی۔اس میں دور کھنڈروں اور ویرانوں میں آگے سخت جان پودوں اور پتوں کی خوشبو تھی۔زمانوں سے شکست و ریخت میں گرفتار عمارتوں کی پرانی خاک تھی۔آب دژ کے اوپر نمی اور ہوا تھی،مگر سارے راستے مسدود ہو چکے تھے۔''(۲)

جب معتزلہ کے دشمنوں نے اس کی فوج پر حملہ کیا تو جمیلہ ہاشمی نے اس حملے کے منظر کو یوں بیان کیا ہے:

''آسمان صاف اور ستاروں سے بھرا تھا۔ہوا خوشگوار تھی۔جب پنج شنبہ کی رات کو یکا یک فضا آوازوں اور چنگاریوں سے بھر گئی،ستارے ٹوٹتے اور زمین تک پہنچنے سے پہلے ہی بکھر جاتے۔راکھ کی بارش سی ہونے لگی۔لوگوں نے معبدوں میں اذانیں دینا شروع کر دی تھیں۔توبہ و استغفار اور خدا کے قہر کے ڈر نے سب کی جانوں کو مصیبت میں مبتلا کر دیا۔''(۳)

اللہ تعالیٰ کی صفات میں سے ایک صفت یہ بھی ہے کہ اسے نہ نیند آتی ہے اور نہ ہی اونگھ۔اسی صفت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حسین کہتا ہے کہ:

جو جاگتا ہے اسے نیند آ جاتی ہے
جو بنتا ہے اسے بگڑنا ہوتا ہے
بستیوں کے مقدر میں کھنڈر بننا
اور آدمیوں کے مقدر میں موت ہے
یہ الم کی بات نہیں کون ہمیشہ رہا ہے

صرف قصے باقی رہ جاتے ہیں اور داستان سننے اور سنانے والوں کے لیے عبرت کی کہانیاں جو جاگتا ہے اسے نیند آ جاتی ہے کون زندہ جاوید ہے سوائے اس کے جسے نہ نیند ہے اور نہ اونگھ۔(۴)

جمیلہ ہاشمی نے ایک مقام پر رات ختم ہونے کو ہے اور صبح ہونے والی ہے، اس سماں کو مندرجہ ذیل الفاظ میں پیش کیا ہے:

''ستاروں کے غبار سے بنا کہکشاں کا راستہ روشن تھا اور کوچ کا نقارہ جب بجا ہے تو چاندنی پہلی راتوں کے چاند کے ساتھ رخصت ہو چکی تھی۔ بستی کے کتوں کے بھونکنے کی آوازیں برابر آ رہی تھیں کیونکہ وہ گدھوں کے رینگنے سے خبردار ہو گئے تھے اور ہوا میں جانوروں کی موت اور گوبر کی بو سونگھ کر اُن کی حسیں تیز ہو گئیں تھیں۔ چراغوں کی لوئیں بھڑک رہی تھیں، روشنی اور اندھیرا آنکھ مچولی کھیل رہے تھے یا جیسے کرمک شب تاب اکا دکا راہ بھول کر بستی کی طرف لوٹ رہے ہوں۔''(۵)

ایک اور جگہ پر انہوں نے مساجد اور رمضان کی برکات کا ذکر یوں کیا ہے:

''رمضان المبارک کی شب بیداریاں اور عبادات، خانقاہ میں ہجوم عاشقاں اور ذکر و فکر کی محفلوں میں شوریدہ سر لوگوں کا حلقہ، وہ رونق بھری راتیں جب شقی وسعید سب خدا کے خوف اور خلق کی شام سے آباد مسجدوں میں قیام کرتے دیوانے اور دیوانے ہوتے۔ سرشاری و محبت کی راتیں، بے خودی اور سرور کی ...غیب و شہود کے فرق کو سمجھنے کی کوشش کرتے ناسمجھ اور مرغِ بسمل کی طرح پھڑکتے ہوئے عاشقِ زار اور حیرت سے نیم بے ہوش حسیں۔''(۶)

اسی طرح ایک اور جگہ پر انہوں نے رمضان کی آمد کا بڑی عمدگی کے ساتھ نقشہ کھینچا ہے:

''یہ شعبان کی آخری تاریخیں تھیں۔ بیشتر لوگ عبادت میں مصروف اور رمضان المبارک کی آمد آمد کی وجہ سے نوافل میں لگے ہوئے تھے۔ صحن مسجد تلاوت کرنے والوں اور قرأت کے جلسوں میں مصروف خوش الحان قاریوں اور مختلف النوع دور دراز کے علاقوں سے آئے ہوئے معلّموں اور حفاظ سے پُر تھا۔ کبوتر دانے پر چونچ نہیں مارتے تھے، جیسے افطار کے وقت کے منتظر ہوں۔''(۷)

ایک جگہ پر حسین موت کی مدح میں اشعار یوں گاتا ہے۔ مثلاً:

موت کے لیے اولاد پیدا کرو\
اور ویرانہ بننے پر عمارتیں تعمیر کرتے رہو۔\
اور یاد رکھو تم سب فنا سے ہم کنار ہونے والے ہو۔\
اے موت! تجھ سے کوئی مفر نہیں تو آ کر رہتی ہے۔\
تو میرے بڑھاپے پر اسی طرح حملہ آور ہو رہی ہے\
جس طرح بڑھاپا میری جوانی پر حملہ آور ہوا تھا\
اولادِ آدم منتظر ہے، منتظر۔\
تاکہ موت کی آندھی اس پر چھا جائے۔(۸)

جمیلہ ہاشمی ایک اور مقام پر حسین کے دلکش بچپن کی عکاسی یوں کرتی ہوئی نظر آتی ہیں:

''برف پوش وادیوں میں چراگاہوں اور شفاف پانیوں کے ساتھ گزرا بچپن اسے یاد آتا تھا۔ جہاں غاروں میں اس کا کنبہ سرد موسموں میں تقریباً بند ہو کر بھیڑوں کے ساتھ ایک ہی چھت تلے گزارا کرتا۔ بھیڑوں کے جسموں سے نکلتی اُن کے موت اور گوبر کی بُو جو اُن کے سانسوں میں بھی رچ جاتی۔ مینگنوں سے جلائی گئی آگ پر پکایا ہوا شوربہ اس دھوئیں کی بساند لیے ہوتا اور چربی کے ساتھ مزے میں بھی ملا رہتا۔ مدھم روشنی میں وہ اور اس کی ماں رنگین تاگوں سے لباسوں پر اور ٹوپیوں پر موتی ٹانکتیں اور بیل بوٹے بناتیں۔''(۹)

جب حامد بن عباس علاقہ فتح کرنے کے بعد واپس گھر آتا ہے تو ایوان کا منظر یوں نظر آتا ہے:

> ''مہمانوں کی آمد آمد تھی۔قصر کے راستوں پر روشنیاں درختوں کی گھنی شاخوں اور پتوں کے اندر پوشیدہ تھیں، جیسے ستارے ضوفشاں تو ہوں مگر ظاہر نہ ہوں۔لمبی راہداریاں اور ایوان پراسرار رنگوں سے آراستہ تھے اور ستونوں پر لپٹے پھولوں اور بلند و بالا چھتوں میں سے آبشار کی طرح گرتے نور کی وجہ سے یہ نشست گاہ جہاں حامد بن عباس... بالوں میں چھوٹے چھوٹے گل رنگ سجائے وہ کسی اور سیّارے کی مخلوق تھیں۔شوخ اور دلیر، خاموش اور خوفزدہ، دل ربا اور نظر باز، آہستہ خرام اور شرمیلی...''(۱۰)

ناول کے آخری حصہ میں جہاں حسین نے انا الحق کا نعرہ لگایا تھا تو قاضی نے فوراً عمار کو بلایا اور حسین کی گردن اُڑانے کے لیے کہا۔اس منظر کا نقشہ جمیلہ ہاشمی نے یوں کھینچا ہے:

> ''عمار یہ شور قیامت یونہی تھمے گا کہ اس کی گردن اڑا دو۔وہ تیزی سے اس روش کی طرف چلنے لگا جہاں فواروں کی ایک لمبی قطار تھی اور پھوار راستے کو گیلا کرتی تھی۔درختوں کے سائے میں یہ عجیب سماں تھا مگر اب حامد کو لگا فواروں سے پانی کے ساتھ خون برس رہا ہے۔پگڈنڈی خون رنگ ہو رہی ہے۔سائے سکڑ گئے تھے اور ہر صدا آہ و نالہ کی صدا تھی۔''(۱۱)

جمیلہ ہاشمی نے اس ناول میں کچھ جگہ پر تاریخی حقائق کو چھپانے کی کوشش بھی کی ہے۔لیکن یہ ان کا آخری تاریخی ناول ہونے کے ناطے اور اس کے ساتھ ساتھ دسویں صدی کے عباسی خلافت کے دَور کو انہوں نے خوبصورت زبان و بیان کے ساتھ ساتھ قدرتی مناظر اور ثقافتی مناظر کی بھی بھرپور عکاسی کی ہے۔

جہاں تک تاریخی ناول نگاری میں منظر نگاری کا تعلق ہے تو اس کی بھرپور عکاسی ہمیں شرر کے یہاں نظر آتی ہے۔انہوں نے ان مناظر سے جہاں ناول کی جغرافیائی حدود کو زندہ کر دیا ہے وہاں اپنی فنّی مہارت کا بھی بھرپور اظہار کیا ہے۔بعد میں جب ناول کے موضوعات بدلے تو ناول نگاروں کے ہاں بھی مناظر کی کئی قسمیں رونما ہونے لگیں۔مثلاً دیہاتی اور شہری مناظر میں بھی فرق آ گیا۔جب ہم بڑے بڑے ناول نگاروں کے فن پاروں کا منظر نگاری کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہیں تو ان میں شرر، نذیر احمد، رسوا، اے حمید، شوکت صدیقی، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین اور جمیلہ ہاشمی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ جمیلہ ہاشمی، ''دشتِ سوس''، رائٹرز بک کلب، لاہور کینٹ، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۸

۲۔ ایضاً، ص ۳۸

۳۔ ایضاً، ص ۶۴

۴۔ ایضاً، ص ۱۰۸-۱۰۹

۵۔ ایضاً، ص ۱۲۶

۶۔ ایضاً، ص ۱۵۵

۷۔ ایضاً، ص ۱۹۸

۸۔ ایضاً، ص ۳۴۵

۹۔ ایضاً، ص ۳۹۰، ۳۹۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۹۵-۳۹۶

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۹۰

فرحانہ منظور

اُردو پیروڈی اوراودھ پنچ ؟......ایک تحقیقی مطالعہ

Parody is a dignified and highly effective tact of satire. Some valuable parody creations are appeared in international literature too. It is highest / outstanding and delicate form of satire. The earliest marks of parody, in Urdu literature, can be seen in Jafar Zatli and its regular impression is appeared in Owadh Punch. under consideration colum is an effort to understand or perceive the art of parody in the same prospective.

پیروڈی ''پیروڈیا'' سے مشتق ہے''پیروڈیا'' یونانی زبان کا لفظ ہے۔انگریزی میں یہ لفظ'' پیروڈی'' کے طور پر مستعمل ہے۔پیروڈی جسے اردو میں تحریف نگاری کہا جاتا ہے۔اس سے مراد کسی تخلیق کار کے اندازِ تحریر،اسلوب فکر،تیور یا لہجہ کومزاحیہ انداز میں اس طرح پیش کرنا ہے کہ اصل تخلیق کے سنجیدہ خیالات یکسر بدل جائیں اورانکی جگہ مزاح لے لے۔

پیروڈی کسی اصل شے یا اصل فن پارے کی وہ مضحک صورت ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ خامیاں اورناہمواریاں جوعام حالات میں دکھائی نہیں دیتیں یا ہمیشہ انسان ان کوایک ہی شکل میں دیکھتا ہے وہی کمزوریاں اور خامیاں مزاح کے پردے میں نکھر کر سامنے آتی ہیں۔پیروڈی کی اس تصویر سے جہاں شگفتگی پیدا ہوتی ہے وہاں اصلاح کی گنجائش بھی نکل آتی ہے پیروڈی کی تعریف ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس طرح کی گئی ہے۔

> ''پیروڈی یونانی لفظ'' پیروڈیا'' سے ہے جس کا مطلب ہے جوابی نغمہ چنانچہ پیروڈی کا مطلب کسی شہ پارے کے اصل اسلوب یا مواد کی نقل اس پیرائے میں اُتاری جائے کہ وہ مضحکہ خیز ہوجائے۔''(۱)

دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پیروڈی کا بڑا مقصد یہی ہے کہ بات کوادبی انداز میں اس طرح بیان کیا جائے کہ بنیادی متن میں تبدیلی سے مزاح پیدا ہوجائے پیروڈی کی اس تعریف کوظفراحمد صدیقی یوں بیان کرتے ہیں۔

> ''پیروڈی وہ صنفِ ظرافت ہے جس میں کسی کے طرزِ نگارش کی تقلید کر کے اس کے سٹائل یا خیالات کا مذاق اُڑانے کی کوشش کی جاتی ہے۔''(۲)

اس تعریف سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پیروڈی مزاح کے گلدستے کا ایک پھول ہے۔اس سے پہلے کہ ہم پیروڈی کے پس منظر پر روشنی ڈالیں بہتر ہوگا کہ مزاح کی مختلف اقسام اورطنزومزاح کے باہمی تعلق کا جائزہ لیا جائے۔

طنزومزاح ایک ایسی ترکیب ہے جس کے لیے انگریزی میں Hummour , Wit یا Satire کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں اگرچہ انگریزی میں یہی اصطلاحیں معمولی فرق سے الگ الگ مفاہیم رکھتی ہیں لیکن اُردو میں عام طور پر یہ اصطلاحیں ظرافت کے متبادل سمجھی جاتی ہیں۔

طنزمزاح کوہم کوئی باضابطہ،مربوط اور باقاعدہ صنفِ ادب نہیں کہہ سکتے بلکہ یہ ایک ایسے رجحان یا رویے کا نام ہے جس سے تفننِ طبع کے ساتھ ساتھ اصلاح کا کام بھی لیا جاتا ہے۔اس تناظر میں برج موہن دتاتریہ کیفی نے عام قاری کی دلچسپی اور

ظرافت کی تفہیم کے لیے ایسا شجرہ رقم کیا ہے جس کو سامنے رکھ کر ظرافت اور اُس کے خاندان کو باآسانی سمجھا جا سکتا ہے اس سلسلے میں وہ یہ بتاتے ہیں:

مطائبات

ظرافت

- **بذلہ**
  - **پند**
    - **طنز**
- **مزاح**
  - **ہزل**(۳)

برج موہن دتا تریہ کے مطابق طنز، ہزل، ظرافت، پند اور بذلہ مزاح کی مختلف شکلیں ہیں۔ اگر ان اصطلاحوں سے مزاح کو منہا کر لیں تو یہ اصطلاحیں فقط گالی گلوچ بن کر رہ جائیں گی یعنی ظرافت میں مزاح کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ جس سے طنز ومزاح کے تمام مباحث جنم لیتے ہیں۔ جب ہم طنز کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس میں بھی مزاح کا پہلو موجود ہوتا ہے۔ یعنی ظرافت کی بنیادی قدر شگفتگی ہے جو ہنسی کا باعث بنتی ہے لیکن جب ہم ظرافت اور طنز کا تقابل کرتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ظرافت کا تعلق خاص ادب کے ساتھ ہے اور طنز اُسوقت ادب کا حصہ بنتا ہے جب اس میں لطافت، تخلیقی اپج اور جمالیاتی حوالہ شامل ہوتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو طنز میں بھی مزاح کا عنصر شامل ہوتا ہے بطور اصطلاح ''طنز ومزاح'' ادب کا ایک معتبر حوالہ ہیں اگر تخلیق میں صرف مزاح ہو تو تخلیق کی بنیاد ادھوری رہے گی اور اگر صرف طنز ہو تو تخلیق فقط گالی بن کر رہ جائے گی جب ہم طنز ومزاح کے مناصب اور فرائض دیکھتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ:

> ''مزاح کا بنیادی مقصد شگفتگی پیدا کرنا ہے اس میں مزاحیہ اور طنزیہ انداز میں زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بے نقاب کیا جاتا ہے مزاح نگار کے سامنے اصلاح کا جذبہ زیادہ قوی نہیں ہوتا وہ اپنے قاری کو صرف ہنساتا ہے طنز نگار کے ہاں اصلاح کا مقصد اعلیٰ سنجیدگی سمیت موجود ہوتا ہے اور وہ ہنسی کے ساتھ ساتھ اپنے انداز سے قاری پر ایسی ضرب لگاتا ہے جو اسے سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی حالت کو درست کرے اس حوالے سے طنز نگار یا مزاح نگار بے معنی ہنسی نہیں ہنستا بلکہ عرفانِ ذات یا معاشرتی شعور کے پس منظر میں معاشرتی اور سماجی مسائل کو نشانہ بناتا ہے۔''(۴)

عام طور پر ظرافت اور مزاح کو ایک ہی سمجھا جاتا ہے لیکن ظرافت اور مزاح میں خفیف سا فرق موجود ہے اس فرق کی وضاحت ڈاکٹر اشفاق ورک اس طرح کرتے ہیں:

> ''اُردو ادب میں مزاح اور ظرافت سگے بہن بھائی کے طور پر جانے جاتے ہیں لیکن بعض لوگوں نے دونوں کے درمیان بھی خفیف سا فرق دریافت کر رکھا ہے۔ ہمارے خیال میں اِس فرق کو اس طرح محسوس کیا جا سکتا ہے کہ ظرافت، جہاں جہاں اپنا ایک خاص معیارِ برقرار رکھتی ہے۔ وہاں وہ مزاح کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے لیکن جب یہی ظرافت ایک خاص سطح سے نیچے گر جاتی ہے تو ہجو وہزل کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور جب کبھی اِس سے بھی نیچے چلی جائے تو عریانی وفحاشی وپھکڑ پن کا روپ دھار لیتی ہے۔ مختصراً ہم یہ کہہ

سکتے ہیں کہ ظرافت ہنستے ہنسانے والی ہر چیز میں موجود ہوتی ہے لیکن یہ موقع محل اور معیار و انداز کے اعتبار سے اپنا نام بدلتی چلی جاتی ہے۔"(۵)

یہ بیان سے یہ بات ظاہر ہے کہ ظرافت، طنز و مزاح کی ایک خوشگوار کیفیت سے عبارت ہے۔ ایک خاص سطح پر رہ کر شگفتگی کو جنم دیتی ہے اس کی مختلف اقسام ہیں سب سے پہلی قسم بذلہ سنجی (Wit) ہے۔ یہ مزاح کی ایک اعلیٰ شکل ہے اس کے ذریعے مزاح کے پس منظر میں گہری فکر اور متانت کا پہلو سامنے لانا ہوتا ہے اس کا اسلوب ہمیشہ برجستگی اور لطف سے مملو ہوتا ہے صورت واقعہ (Hummours Situation) یہ مزاح کی ایک ایسی شکل ہے جس کے ذریعے مزاح نگار اپنے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی سے بعض ایسے مضحک پہلو مشاہدہ کر کے قاری کے سامنے لاتا ہے کہ وہ ہنسے بغیر نہیں رہ سکتا یہ مضحک پہلو دلچسپی سے عبارت ہوتا ہے۔ ضلع جگت (Pun) ضلع جگت دراصل رعایت لفظی اور ابہام کے امتزاج کا دوسرا نام ہے شاعری میں اسے ابہام اور نثر میں ضلع جگت کا نام دیا جاتا ہے یعنی ایسے لطیف الفاظ کا استعمال جس سے مزاح جنم لے وہ ضلع جگت کے زمرے میں آئے گا ہجو یہ (Punch) طنز کی سطحی شکل ہے جب کسی کی تضحیک مراد ہو تو ہجو کا استعمال کیا جاتا ہے ہزل (Absurdity) ادب میں پھکڑ پن اور بے ہودگی کو ہزل کہا جاتا ہے ہجو کی طرح اس کا مقصد بھی کسی کی تضحیک یا اہانت کرنا ہے۔ شوخی (Prolic)، یہ ظرافت کی لطیف قسم ہے اس کا مقصد اصلاح کرنا یا کسی کا مذاق اُڑانا نہیں بلکہ یہ ذہنی تفریح بہم پہنچانے کا ایک حربہ ہے۔ (پھبتی) طنز کی ایک صورت ہے ظرافت بگڑے تو پھکڑ پن اور اگر طنز میں سطحیت آئے تو پھبتی جنم لیتی ہے۔

لطیف مزاح (Subtle Hummour) یہ مزاح کی بلند ترین اور اکمل صورت ہے۔ اس میں طنز، ہجو، ہزل، پھکڑ پن یا پھبتی کے عناصر نہیں ہوتے اور نہ ہی اس میں ذاتیات یا کسی کی تضحیک کا پہلو کارفرما ہوتا ہے بلکہ یہ مزاح کی وہ لطیف شکل ہے جس میں شگفتگی، ملائمت اور لطیف قسم کی ذہنی کیفیت اور روحانی ترفع کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ یہ انسان کی حسِ جمال کو پر کیف بناتا ہے۔ تحریف (Parody) یہ ظرافت کی لطیف شکل ہے معروف شعری اور نثری ادبی شاہکار میں فنکارانہ تصرف پیروڈی کہلاتا ہے۔ پیروڈی خاص فنی مہارت کی متقاضی صنفِ ظرافت ہے بڑا پیروڈی نگار وہ کہلاتا ہے جو نہایت دانائی، ادبی اپچ، لطیف اور فنی چابکدستی سے کسی فن پارے میں معمولی تبدیلی سے معنی کو اِس طرح بدل دے کہ اس میں مزاح کا عنصر غالب ہو جائے یہ محض تفننِ طبع کے لیے تخلیق ہوتی ہے لیکن اس سے اصلاح کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ تقلیب خندہ آور (Burlesque) پیروڈی کی ایک ترقی یافتہ شکل تقلیب خندہ آور ہے اس میں مزاح کی لطیف منازل طے ہوتی ہیں۔ اس میں ہمارے شاعر اور ادیب کسی معروف شاعر یا ادیب کے مخصوص اسلوب، لہجہ یا خیال کو دلچسپ انداز میں اپناتے ہیں تو انکی وہ کاوش تحریف کی حدود سے نکل کر تقلیب خندہ آور کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔ تحریف میں تفریح اور تضحیک ملی جلی ہوتی ہے مگر تقلیب خندہ آور کا بنیادی مقصد تفریح اور مزاح ہوتا ہے۔

مزاح کی ان تمام اقسام کو مدِ نظر رکھتے ہوئے پیروڈی کو سب سے لطیف اور ظریفانہ عمل کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس کا بنیادی مقصد شگفتگی اور لطافت ہے پیروڈی کے اس پہلو پر تمام ناقدین فن متفق ہیں۔ یہ وہ فن ہے جو مہارت اور فنی باریکی کا متقاضی ہے مزاح نگاری کی تاریخ کا اگر جائزہ لیں تو ہر مزاح نگار ہمیں پیروڈی تخلیق کرتا نظر نہیں آئے گا۔ اگرچہ انگریزی، فارسی اور عربی ادب میں ہمیں طنز و مزاح کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں لیکن پیروڈی انگریزی ادب میں تو اپنی بھرپور موجودگی کا احساس دلاتی ہے مگر عربی اور فارسی ادب میں پیروڈی کے ارفع نمونے نہیں ملتے۔

اردو ادب میں پیروڈی کا باقاعدہ تعارف اور آغاز براہ راست انگریزی ادب کے زیر اثر ہوا اگرچہ اُردو میں تحریف کی دھیمی دھیمی سی شکل جعفر زٹلی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ جسے اردو میں طنز و مزاح کا پہلا اور باقاعدہ شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔ اگرچہ

ان کا مزاح ہزل وہجو سے عبارت ہے اور شاید ان کی عریانیت اور فحش نگاری کی بدولت ہی ناقدین فن نے ان کی جانب توجہ نہیں کی حالانکہ انکے یہاں فحش نگاری کے باوجود طنز ومزاح کی خالص مثالیں موجود ہیں۔ایک مثال دیکھئے :

''کھاویں پیویں محمود کے اور انڈے دیویں مسعود کے''(۶)

جعفر زٹلی کے طنز ومزاح، بے باکی اور خودسری کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہوگی کہ اُنکی موت کا سبب بھی ان کا طنزیہ، مزاحیہ انداز ٹھہرا۔جعفر کے عہد میں حکمران فرخ سیر نے بے شمار لوگوں کو بغاوت یا دوسرے شہزادوں سے ہمدردی کے جرم میں پھانسی کے ذریعے مروایا اور اپنا سکہ جاری کیا جس کے اوپر یہ شعر کندہ تھا۔

سکہ زد از فضلِ حق برسیم وزر
بادشاہ بحر و بر فرخ سیر

جعفر زٹلی نے اس کی کچھ یوں پیروڈی کی:

سکہ زد گندم و موٹھ ومٹر
بادشاہ تسمیہ کش فرخ سیر

ایک شاعر کی یہ جرات دیکھ کر بادشاہ نے ناراضی میں اسے قتل کروادیا۔

اردو شعراء کے ہاں معاصرانہ چشمکوں اور شیخ وواعظ کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نے اردو شاعری کو طنز ومزاح کے ابتدائی حوالے دیے اس طنز ومزاح کے اظہار کے لیے بعض اوقات شعراء حد سے گزر جاتے اور سفاکانہ بے باکی کی رو میں بہہ جاتے لیکن یہ بات قابل توجہ ہے کہ اردو شعراء کے ہاں طنز ومزاح کا یہ انداز بھی دیگر اسالیب اور موضوعات کی طرح براہ راست فارسی شاعری سے آیا۔بقول عبدالسلام ندوی:

> ''قدیم زمانے میں جب اسلامی سلطنت قائم تھی اس وقت محکمہ احتساب بھی قائم تھا جس کا کام تمام مذہبی اور اخلاقی جرائم پر دادگیر کرنا تھا اسلئے جب آوارہ مزاج لوگوں پر اس محکمہ کے افسروں کی جانب سے جو زیادہ تر مذہبی لوگ ہوتے تھے دادگیر ہوتی تو ان لوگوں میں جو شاعر ہوتے تھے وہ اشعار کے ذریعے اس کا انتقام لیتے تھے اُردو شاعری میں اس قسم کے رندانہ خیالات محض فارسی شاعری کی تقلید میں آئے۔''(۷)

اس تقلید سے اُردو شعر وادب میں طنز کے عناصر تو پیدا ہوئے لیکن ظرافت، شگفتگی اور لطافت جو مزاح کے بنیادی اوصاف ہیں اپنی جگہ نہ بنا سکے اُردو شعر وادب میں طنز ومزاح کے یہ وہ ابتدائی حوالے ہیں جو اودھ پنچ کے عقب میں نظر آتے ہیں۔

''اودھ پنچ'' صرف ایک اخبار کا نام نہ تھا بلکہ یہ ایک تحریک تھی جس سے نہ صرف اُردو ادب کو مزاح کی ایک توانا روایت ملی بلکہ اسی اخبار کی وساطت سے اس عہد کی تاریخ بھی مرتب ہوئی۔

''اودھ پنچ'' بظاہر سرسید احمد خان کے خلاف ایک ردعمل کے طور پر سامنے آیا لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ''اودھ پنچ'' عصری حالات وواقعات کا معتبر عکاس تھا۔سرسید احمد خان نے جس اصلاحی تحریک کا آغاز کیا تھا اس کا ایک منفی پہلو یہ سمجھا گیا کہ اِس تحریک سے مسلمان اپنی اسلامی اور مشرقی شناخت سے محروم ہورہے ہیں، اس لیے ''اودھ پنچ'' کے ذریعے سرسید احمد خان اور ہندوستان کے بدیسی حکمرانوں اور انگریزی تہذیب وثقافت پر زبردست چوٹیں کی گئیں، دراصل یہ عہد کئی حوالوں سے ہیجان اور اضطراب سے عبارت تھا جس کی وجہ سے ایسا طرزِ احساس سامنے آرہا تھا جس کے جذباتی جوش وخروش میں ایک ارتعاش کی صورت نمایاں تھی۔

''اودھ پنچ'' کا اجراء حادثاتی یا نظریہ ضرورت کے تحت ہرگز نہ تھا بلکہ عصری تقاضے ایسے ہی پرچے کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔''اودھ پنچ'' ۱۸۷۷ء میں منظر عام پر آیا۔یہ پرچہ لندن سے شائع ہونے والے پرچے ''پنچ'' سے متاثر تھا جو ۱۷ جولائی

۱۹۴۰ءکو جاری ہوا تھا۔''پنچ''میں اپنے ملک ومعاشرے کی سیاسی،سماجی ادبی اوراخلاقی کج رویوں پر طنز کیا جاتا تھا۔

''اودھ پنچ''میں بھی برصغیر پاک وہند میں بدلتی ہوئی سیاسی،معاشرتی،ادبی اوراخلاقی اقدار کی کش مکش پر چوٹ کی جاتی تھی کیونکہ برصغیر میں انگریزوں کی آمد کے بعد مغربی تہذیب اورمشرقی تہذیب میں جو کش مکش کا آغاز ہوا اوراس سے یہاں کی سماجی زندگی متاثر ہوئی ''اودھ پنچ'' نے اُسے اپنے موضوعات کا حصہ بنایا۔

دراصل برصغیر کی تاریخ میں ایک طرف جب مختلف نقطہ ہائے نظر اور رجحانات باہم متصادم تھے انگریزی معاشرت کو اختیار کرنے کا غالب رجحان تھا اور دوسری طرف ٹھہرے ہوئے وہ معاشرتی رویے تھے جو معاشی،معاشرتی اور تہذیبی ارتقاء میں مزاحم تھے لہٰذا ان متضاد کیفیات میں اودھ پنچ ایسے ظریفانہ پرچے کا اجراء ایک فطری عمل دکھائی دیتا تھا۔بقول ڈاکٹر وزیر آغا :

> ''اودھ پنچ کے معرض وجود میں آنے کے لئے یہ مناسب ترین وقت تھا کیونکہ دونوں طبقوں کے جذباتی ردِعمل کو ہدف طنز بنانا وقت کی سب سے بڑی ضرورت تھی تا کہ ان کے اعمال میں کسی نہ کسی حد تک توازن پیدا ہو سکے چنانچہ اودھ پنچ کو یہ تاریخی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے جہاں مغرب کی اندھا دھند تقلید کو ہدف طنز بنایا وہاں اپنی معاشرت کے زوال پذیر عناصر کا مضحکہ بھی اُڑایا اور یوں فضا کو اعتدال پر لانے کی بھرپور کوشش کی۔''(۸)

ڈاکٹر وزیر آغا کے اس بیان سے اودھ پنچ کی تاریخی اور فنی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ پرچہ سماجی،تہذیبی،تاریخی اور سیاسی شعور کے فروغ کا باعث بنا۔''اودھ پنچ'' کی اہمیت اور تاریخی افادیت یہیں تک محدود نہیں بلکہ اُردو طنز ومزاح میں یہ ایسا بانی پرچہ ہے جس کے اجراء سے طنز ومزاح کے تمام حوالوں کا آغاز ہوا۔مثلاً ظرافت،برجستگی،بذلہ سنجی،موازنہ وتضاد،تشبیہ واستعارہ،صورت واقعہ،ابہام،رعایت لفظی،ضلع جگت علامت،تحریف،خالص مزاح لفظی ہیر پھیر،ہزل،پھکڑ پن،شوخی، پھبتی،مذاق،تمسخر اور طعن وتشنیع وغیرہ۔

اودھ پنچ(1877-1912) پینتیس برس تک باقاعدہ اپنا کام کرتا رہا،منشی سجاد حسین اس ظریفانہ ہفت روزہ کے مالک اور مدیر تھے وہ لکھنوی تہذیب کے پروردہ تھے اور مغربی ادبیات کا کثرت سے مطالعہ کرتے تھے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے مضامین،ناولوں اداریوں اور گلیڈسٹوں اور ملکہ وکٹوریہ وغیرہ کے نام لکھے گئے خطوط میں تمام مشرقی اور مغربی حربوں کو خوب استعمال کیا وہ ایک کامیاب ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ اُردو طنز ومزاح میں''حاجی بغلول''جیسے معروف کردار کے خالق بھی تھے۔

اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والے ایک خاص مشن لے کر چلنے والے تھے یہ لوگ اپنی مشرقی شناخت اور قومی حمیت کے بڑے محافظ تھے۔انگریزی تہذیب وثقافت کی مخالفت اور معاشرے کی بے ڈھنگی چال ان کے نشانہ پر رہی انھوں نے جہاں بھی کسی کج روی کو دیکھا وہیں ان کے قلم نے اپنے مخصوص انداز سے اس کی ٹھیک ٹھاک خبر لی۔اس طرح اودھ پنچ کے عمل کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔اُردو میں جو طنز مزاح معاصرانہ چشمکوں اور شیخ واعظ پر چوٹیں کرنے تک محدود تھا وہ جب''اودھ پنچ''میں شامل ہوا تو اس میں انسانی زندگی اور اس کے تمام مسائل شامل ہوگئے اس پرچے نے اپنے شگفتہ اور لطیف اسلوب کی بدولت عوام کو سیاسی وسماجی شعور دیا۔

''اودھ پنچ'' کی یہ خوش قسمتی ہے کہ اسے آغاز میں ہی ایسے طناز اور مزاح نگار میسر آگئے تھے جنھوں نے اودھ پنچ کی روایت کو ہر اعتبار سے توانائی بخشی اور اسے سیاسی،سماجی اور ادبی معرکہ آرائیوں میں بڑی بڑی کامیابیوں سے ہم کنار کیا۔ان قلمکاروں میں منشی سجاد حسین اس کے مالک اور مدیر تھے،پنڈت رتن ناتھ سرشارؔ جو ابتداء میں''اودھ پنچ''سے منسلک تھے مگر کچھ عرصے بعد اودھ پنچ سے علیحدہ ہوگئے۔مرزا مچھو بیگ ستم ظریفؔ کے نام سے لکھتے تھے۔احمد علی شوق الف ع شوقؔ کے نام

سے، تر بھون ناتھ ہجؔر نے ہجر کے نام سے، نواب محمد خان، آزؔاد کے نام سے، حوالہ پرشاد ج۔ پ برق کے نام سے، احمد علی الف ع کسمنڈی کے نام سے اکبر حسین اکبؔرا کبرالہ آبادیؔ کے نام سے، عبدالغفور، شہباز کے نام سے، مولوی فضل ستار، لا اُبالی کے نام سے، اور سید مقبول حسین، ظریف لکھنوی کے نام سے لکھا کرتے تھے۔

''اودھ پنچ'' کے قلم کاروں کا یہ قافلہ اُردو صحافت میں طنز و مزاح کے بانیوں میں سے ہے۔ لیکن ہم ان کو صرف صحافتی حوالے تک محدود نہیں رکھ سکتے کیونکہ ان کا شگفتہ اسلوب اور زبان اپنے اندر اتنی توانائی اور قوت رکھتی تھی کہ ان کی حیثیت اب اردو مزاح کے حوالے سے کلاسیکی ہو چکی ہے ان قلم کاروں کے ہاں مزاح کے متنوع پہلو موجود ہیں لیکن غالب پہلو پیروڈی یا تحریف نگاری کا ہے۔ تحریف نگاری میں کسی معروف شعر، نظم یا نثر پارے کی لفظی نقل اس طرح کی جاتی ہے کہ معمولی سے ردوبدل سے مفہوم میں ایک نمایاں تبدیلی آجاتی ہے اور یہ تبدیلی مزاح اور شگفتگی سے عبارت ہوتی ہے اس کا بڑا مقصد طنز، استہزاء، شرارت، یا پھر خط اٹھانا ہوتا ہے۔

اگرچہ شعر و ادب میں تحریف نگاری طنز و مزاح کا ایک حربہ ہے لیکن اس حربے کو ہمارے بعض مزاح نگاروں نے ایک خاص اہتمام اور سلیقے سے پیش کیا ہے بطور خاص ''اودھ پنچ'' کے مزاح نگاروں نے مزاح کی اس صورت سے بڑے سنجیدہ کام شگفتہ انداز میں کئے ہیں۔ اُردو میں پیروڈی کی صنف انگریزی ادب سے آئی ہے اگرچہ اُردو ادب میں انشاء و مصحفی کی معاصرانہ چشمکوں اس صنف کے کچھ مدہم نقوش نظر آتے ہیں۔ لیکن خاص طور پر ''اودھ پنچ'' کا دور اُردو پیروڈی کے لئے ساز گار رہا اس دور میں جہاں طنز و ظرافت کی اکثر اقسام کو ادب میں برتا گیا۔ وہاں پیروڈی کو بھی خاص طور پر شاعری میں جگہ دی گئی اس سلسلے میں ہم اکبرالہ آبادی اور پنڈت تر بھون ناتھ، ہجؔر کو نظر انداز میں کر سکتے اس دور سے پہلے ہمیں پیروڈی کے جو نمونے ملتے ہیں انھیں ہم پیروڈی کے زمرے میں پوری طرح اس لئے شامل نہیں کر سکے کہ اُن میں زیادہ تر طعن و تشنیع اور پھکڑ پن شامل تھا۔

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں کہ اُردو پیروڈی کا باقاعدہ آغاز ''اودھ پنچ'' سے ہوا دوم کہ پیروڈی ایک ایسی نفیس اور لطیف طرز مزاح ہے جو پھکڑ پن اور طعن و تشنیع کی متحمل نہیں ہو سکتی مگر جب ہم اس سوال کا حتمی جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُرد میں پیروڈی کا آغاز کب اور کس مزاح نگار سے ہوا تو اس کا تعین کرنے میں کچھ مشکل پیش آئی ہے وہ اس لئے کہ اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والے محققین کی آراء میں تضاد پایا جاتا ہے فرقت کاکورویؔ نے ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' کے صفحہ نمبر 143 پر یہ کہا ہے کہ اردو ادب میں تحریفات کا سلسلہ ''سرپنچ'' میں سب سے پہلے انھوں نے خود شروع کیا۔ (۹)

ڈاکٹر عبادت بریلوی ''تنقیدی زاویے'' کے صفحہ نمبر ۲۷ میں کنہیا لال کپوؔر کی لکھی ہوئی پیروڈی بعنوان ''غالب ترقی پسند شعراء کی ایک مجلس میں'' کو اُردو کی پہلی باضابطہ پیروڈی قرار دیتے ہیں۔ (۱۰)

ڈاکٹر وزیر آغا کے مطابق اُردو شاعری میں اس صنف کو رواج دینے والے اکبرالہ آبادی اور رتن ناتھ سرشاؔر تھے یا پھر تر بھون ناتھ، ہجؔر اور مولانا جنوؔبی تھے جنھوں نے اودھ پنچ کے صفحات میں تحریف کے بعض اچھے نمونے پیش کئے تھے۔ (۱۱)

ڈاکٹر وزیر آغاز اور ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس سلسلے میں جن آراء کا اظہار کیا ہے دراصل اس کے پیچھے ان دونوں اصحاب کا اپنا ذہنی معیار کارفرما ہے۔ فرقت کارکوروی کا بیاں شاعرانہ تعلّی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا لیکن اول الذکر دونوں اصحاف (ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر عبادت بریلوی) کی آراء قابل توجہ ہیں اس بات کی وضاحت ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے وضاحتی حاشیے میں اس طرح کی:

اردو شاعری میں اکبر آلہ آبادی سے قبل تحریف کے جو نمونے ملتے ہیں وہ زیادہ تر جواب اور جواب الجواب کی نوعیت کے

ہیں یا پھر کبھی کبھی طعن و تشنیع اور پگڑی اُچھالنے کا انداز اختیار کر گئے چنانچہ ان نمونوں کو صحیح پیروڈی کے زمرے میں شامل کرنا مشکل ہے اس ضمن میں ولی دکنی کا ایک شعر دیکھئے:

اچھل کے جا پڑ جائے جوں مصرع برق
اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں

کے جواب میں ناصر علی نے جو شعر لکھا:

بااعجاز سخن گر اڑ چلے وہ
ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کوں

اسے جواب تو کہا جا سکتا ہے لیکن تحریف کہنا ممکن نہیں اسی طرح مصحفی کے شعر:

تھا مصحفی بہ مائل گریہ کہ پس از مرگ
تھی اُس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

کو سید انشاء نے مصحفی پر کیچڑ اچھالنے کے لئے وسیلہ بنایا اور کہا:

تھا مصحفی کا نا جو چھپانے کو پس از مرگ
رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

یہ مثال تحریف کا نمونہ نہیں تھی چنانچہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو شاعری میں تحریف کو رواج دینے والے اکبر الہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار ہی تھے۔ (۱۲)

ڈاکٹر وزیر آغا نے یہاں بھی اکبر اور سرشار دونوں کو تحریف کے حوالے سے اولین تحریف نگار قرار دیا ہے جو اس بات کا غماز ہے کہ وہ کسی ایک کو پہلا تحریف نگار قرار دینے کے بجائے دونوں کا ایک ہی مقام متعین کرتے ہیں۔ نیز وہ تحریف نگاری کو محض لفظی ہیر پھیر نہیں سمجھتے بلکہ اس کو باقاعدہ ایک ایسا فن تسلیم کرتے ہیں جو قواعد وضوابط اور فنی اصولوں سے تشکیل پاتا ہے۔ دوسرا اکبر و سرشار سے قبل جو تحریف نگاری کی مثالیں ہیں وہ فنی لحاظ سے ناپختہ ہیں۔ (اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو تحریف نگاری کا باقاعدہ آغاز اودھ پنچ سے ہوا اور اسکے لکھنے والوں میں اکبر سرِ فہرست ہیں کیونکہ انھوں نے تحریف نگاری کو بطور فن استعمال کیا اور جتنی تحریفیں لکھیں وہ ایک خاص ضابطے اور اصول کے تحت تھیں:

اِس تناظر میں دیکھا جائے تو اودھ پنچ کے تحریف نگاروں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً ہجر کا نام نمایاں ہے۔ اِن کے علاوہ اکبر وغیرہ نے بھی اس فن کو آگے بڑھایا۔ اگر چہ ہجر کو اکبر پر زمانی اعتبار سے نہیں بلکہ فنی حوالے سے فوقیت حاصل ہے۔ ہجر وہ پہلا پیروڈی نگار ہے جس نے پہلی مرتبہ پیروڈی میں مغربی طرز کو اختیار کیا۔ اس حوالے سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ اس صنف کے لطیف ظریفانہ رنگ کے ستعال کا سلیقہ جانتے تھے۔

یعنی فنی معیار ہی کے حوالے سے ہجر کو اکبر اور باقی پیروڈی نگاروں پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن یہ پیمانہ بعض ماہرین کا اپنا ہے۔ (۱۳) اگر بہ نظرِ عمیق دیکھا جائے تو اکبر کی تحریف نگاری بلحاظ فن اور زبان زیادہ وقیع اور معتبر ہے۔ ایک اور بات جو اکبر کو دیگر پیروڈی نگاروں پر فوقیت دیتی ہے کہ انھوں نے اِس فن کو مقامی رنگ میں ملا کر اس طرح پیش کیا کہ اُردو میں ''پیروڈی'' ایک مانوس صنف کے طور پر متعارف ہوئی اور اس میں کوئی تہذیبی بُعد بھی نظر نہ آیا بلکہ یہ اُردو کی طنزیہ ومزاحیہ روایت کا لازمی حصہ معلوم ہونے لگی اس تناظر میں اکبر کو اُردو پیروڈی کا بانی کہنا زیادہ مناسب دکھائی دیتا ہے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے دیگر پیروڈی نگاروں کی طرح کسی فن پارے کا مذاق اُڑانے کی بجائے پیروڈی کو کسی مقصد کے حصول کے لئے بطور وسیلہ استعمال کیا ہے بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

''اکبؔر کے ہاں طنز ومزاح پیدا کرنے کا ایک اور اہم حربہ تحریف (پیروڈی) ہے پیروڈی یا تحریف کسی مشہور فن پارے میں جزوی تبدیلی کر کے اُسے نیا مفہوم عطا کرنے کا نام ہے۔اس کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں مثلاً اس مشہور فن پارے کا مذاق اُڑانا یا اس کے وسیلے سے ایک الگ طنزیہ مفہوم پیدا کرنا یا محض ہنسنے ہنسانے کے مقصد سے ترمیم کرنا،اکبر نے تحریف کو زیادہ تر دوسرے مقصد کے لیے استعمال کیا ہے یعنی کسی مشہور ادب پارے میں جزوی تبدیلی کر کے اس کے وسیلے سے ایک الگ طنزیہ مفہوم پیدا کیا ہے اس کے لیے انھوں نے اکثر سعدؔی، حافظؔ، رومؔی وغیرہ سے کام چلایا ہے''۔ (۱۴)

اگر اکبرالہ آبادی کی تحریف نگاری کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اکبر کے ہاں تحریف نگاری کا مقصد مضحکہ اُڑانا نہیں بلکہ اس کے ذریعے اس عہد کے بعض سیاسی، مذہبی اور سماجی رجحانات پر طنز کرنا ہے اس حوالے سے مثالیں دیکھیے:

عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومنؔ
آخری عمر میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

اکبؔر نے مومنؔ کے اس شعر کی پیروڈی ایسے فنکارانہ پیرائے میں کی ہے کہ شعر کے مفہوم میں سراسر تبدیلی آ گئی ہے لیکن کسی بھی جگہ پر اصل شعر کے تمسخر کا شائبہ محسوس نہیں ہوتا۔

عمر تو مجلسِ درگاہ میں کاٹی ساری
آخری وقت میں کیا خاک وہابی ہونگے

اس پیروڈی میں ان کے عہد کے ایک مذہبی رویہ پر گہرا طنز نظر آتا ہے اسی طرح ایک اور شعر کی پیروڈی دیکھیے، اصل شعر یہ ہے:

میرؔ کے دین و مذہب کا کیا پوچھو ہو اب ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

پیروڈی اس طرح ہے:

قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا قول یہ تھا جس کا اک دن
جاکٹ پہنی، ہیٹ لگائی میرؔ تھا اب وہ مسٹر ہے (۱۵)

اکبؔر کی یہ پیروڈیز فن کا اعلیٰ نمونہ ہیں ان میں فن کے تمام جمالیاتی پہلوؤں کو مدِ نظر رکھا گیا ہے اکبؔر کا یہی وصف انھیں اُردو پیروڈی کی تاریخ میں نمایاں ترین مقام عطا کرتا ہے۔

اکبرالہ آبادی کی تحریف نگاری ''اودھ پنچ'' کی وساطت سے منظر عام پر آئی ''اودھ پنچ'' میں یوں تو کئی لکھنے والے تھے لیکن پنڈت تربھون ناتھ ہجؔر، مولوی سید عبدالغفور شہبازؔ، اکبرالہؔ آبادی اور احمد علی شوقؔ زیادہ نمایاں ہیں۔

ان ناموں میں تحریف نگاری کے حوالے سے پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور اکبرالہ آبادؔی کے نام زیادہ معتبر ہیں اس حوالے سے ہجؔر کے ہاں تحریف نگاری کی چند مثالیں دیکھیے:

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے — سینہ جویائے زخم کاری ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن — آمدِ فصل لالہ کاری ہے
اک مہینے سے چپکے بیٹھے ہیں — واہ کیا واقعہ نگاری ہے
کیا لکھیں دل نہ جب شگفتہ ہو — آفتِ جاں امیدواری ہے (۱۶)

یہ غالبؔ کی غزل کی تحریف ہے۔غالبؔ کی غزل کے چند اشعار دیکھیے اور ہجؔر کی فنی بصیرت کا اندازہ کیجیے کہ کس طرح

انھوں نے تحریف کے پردے میں اپنے عہد کی اقتصادی بدحالی کا نقشہ کھینچا ہے۔ غالبؔ کی غزل کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے　　سینہ جویائے زخمِ کاری ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن　　آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے
جلوہ پھر عرضِ ناز کرتا ہے　　روزِ بازارِ جاں سپاری ہے

غالبؔ کی یہی غزل ہے ہجر نے جس کی شاندار پیروڈی کی ہے۔ ہجر کی یہ پیروڈی فنِ پیروڈی کی ایک اعلیٰ مثال ہے کیونکہ اس میں محض الفاظ کے الٹ پھیر سے مزاح پیدا نہیں کیا گیا بلکہ الفاظ کے باطن میں چھپے مفاہیم کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہجؔر نے غالبؔ کی خوبصورت غزل کا انتخاب کر کے اپنے فنی شعور کا ثبوت دیا ہے۔ پیروڈی کے پردے میں اصلاح کا پہلو ہونے کے ساتھ ساتھ عصری شعور و آگہی کا ادراک بھی موجود ہے۔ اس تخلیقی عمل کے دوران میں انھوں نے پیرو ڈی کے بعض پہلو یعنی لفظی اُلٹ پھیر، معروف شاعر کے اشعار کا انتخاب اور اُس میں ظرافت کا لطیف رنگ شامل کیا ہے۔ اس سلسلہ میں مظہر احمد نے ڈاکٹر وزیر آغا اور پروفیسر رشید احمد صدیقی کی آراء کا یوں محاکمہ کیا ہے:

''دونوں حضرات (وزیر آغا۔ رشید احمد صدیقی) کے نزدیک کسی تصنیف کی نقل جس کا نمونہ اصل سے ملتا جلتا ہو اور صرف الفاظ میں ردوبدل کیا جائے اور جس سے ہماری حسِ مزاح کو تقویت ملے وہ پیروڈی ہے اسطرح کی پیروڈی صرف تفریح اور تفننِ طبع کے لیے کی جاتی ہے اس کا بنیادی وصف ہنسی کے جذبات کو تحریک دینا ہوتا ہے یہ اصل مضمون کا مضحکہ خیز چربہ اتارتی ہے۔ اعلیٰ پیروڈی کے لیے ضروری ہے کہ جس تصنیف کی پیروڈی کی جا رہی ہو وہ بہت مشہور اور اعلیٰ درجے کی ہو یا کسی مشہور تخلیق کار سے منسوب ہو رشید احمد صدیقی کا خیال ہے کہ کسی شاعر یا مصنف کی پیروڈی کرنا اس امر کی دلیل ہے کہ اس کے کلام کا غیر معمولی چرچا ہے بقول آلِ احمد سرور اس میں اسلوب کے ساتھ ساتھ فکری اور فنی محور ہیں، ظاہر ہے کہ ایسے کلام کی طرف پیروڈی نگار متوجہ ہوگا جو غیر معمولی طور پر مقبول ہو اور جس سے عوام بخوبی واقف ہو۔ لہٰذا پیروڈی کے لیے ضروری ہوگیا کہ اصل تصنیف اعلیٰ و عمدہ ہو اس سے پیروڈی پڑھتے وقت اصل تصنیف خود بخود ذہن میں آجاتی ہے دیگر بات یہ کہ پیروڈی قارئین کے لیے قابلِ توجہ ہو جاتی ہے اور وہ ایک بڑے ادب پارے کی پیروڈی سے محظوظ ہوتے ہیں یہاں تک کہ اصل تصنیف کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔'' (۱۷)

ہجر کی پیروڈی مذکورہ بیان کی روشنی میں وقیع اور معتبر نظر آتی ہے انھوں نے خاص طرح کی لفظیات (جن میں چابکدستی سے کام لے کر کہیں کہیں انگریزی الفاظ بھی استعمال کئے سے کام کے کر اپنے عہد کی اقتصادی بدحالی، نظامِ عدل اور اس دور کے لوگوں کے سماجی اور معاشرتی رویوں میں آنے والی کج رویوں کو فنکارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ ہجؔر نے زیادہ غالبؔ کے اشعار کی پیروڈی کی ہے۔ ایک مثال دیکھئے جس میں بعض اخلاقی اور سماجی ناہمواریوں کی طرف اشارہ ملتا ہے:

میٹھی میٹھی گزک نہ ہم سے چھوٹے
دقیانوسی سٹک نہ ہم سے چھوٹے
گھر بار چھٹے بلا سے لیکن اے ہجؔر
افیون، چانڈو مدک نہ ہم سے چھوٹے

چانڈو کا جو کوئی لطف ہم سے پوچھے
تھک ہاتھ میں لے، لگا لے بمبو منہ سے

ہو مدِ نظر جو آبِ کوثر کا مزہ
ہر چھینٹے کے بعد اِک گنڈیری چوسے

ہجؔر کی یہ دو رباعیاں ہیں، یہ کسی شاعر کے کلام کی لفظی پیروڈیز نہیں بلکہ ہمارے اُردو کلاسیکی شعری لہجہ کی پیروڈی ہے کیونکہ پیروڈی صرف الفاظ کی ہی نہیں ہوتی بلکہ لہجے، شکل (کارٹون کی صورت) زبان اور فکر کی بھی ہوتی ہے۔ یہ رعبایاں لہجہ کی پیروڈیز ہیں جن میں ہجؔر نے اپنے عہد کی سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ناہمواریوں کو بیان کیا ہے ہجؔر کی یہ پیروڈیز تقریباً ایک سو تیس برس پرانی ہیں۔لیکن فنی اعتبار سے اتنی پختہ ہیں کہ ہم انھیں آج کے عہد میں لکھی گئی پیروڈیز میں شامل کر سکتے ہیں۔ہجؔر کے علاوہ ستم ظریف نے نظیراکبرآبادی کے اندازِ شعری کی پیروڈی اس طرح کی ہے:

آتی ہے دھوم دھام سے اب کی مگر بسنت یرقان کے مرض میں ہوئی جلوہ گر بسنت
فاقوں کے مارے چھائی ہے چہروں پہ مردنی کہنے کو زرد رو ہیں منائی مگر بسنت
سیدھی ہے بات ڈھاک کے بس تین پات ہیں کھاتی پھری ہے ٹھوکریں کیا در بہ در بسنت
بھیروں ہی ناچتا ہے یہاں کی کاراگ رنگ دیکھی سُنی نہ تھی کبھی ایسی لچر بسنت
حسرت سے بالیوں کی طرف دیکھتی ہے خلق کنگال دانہ زد ہے کچھ اب کی مگر بسنت (۱۸)

ستم ظریف نے تکرارِ لفظی، ضرب الامثال اور محاورات کے امتزاج سے اصل نظم میں ایسی شگفتہ تحریف کی ہے کہ نظامِ ریاست پر شدید طنز میں بھی شگفتگی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ یہ پیروڈی فنی اعتبار سے پختہ اور فکری اعتبار سے گہرائی کی حامل ہے۔ستم ظریف اودھ پنچ کی پالیسی اور عمومی مزاج کے ایک نمائندہ مزاح نگار تھے۔انھوں نے زیادہ تر لفظی مزاح لکھا اور پیروڈی نگاری کی طرف کم توجہ کی لیکن غالبؔ، داغؔ اور اقبالؔ کے کلام کی پیروڈیز ان کے ہاں موجود ہے۔

ظریف لکھنوی کی پیروڈی نگاری میں تفریح کا عنصر نمایاں ہے ان کی پیروڈیز کا مقصد زیادہ تر ہنسنا اور ہنسانا اور سماجی بے اعتدالیوں کو نشانہ طنز بنانا ہے۔اشعار میں کہیں کہیں پھکڑ پن اور فحاشی کا عنصر نظر آتا ہے اگرچہ انھوں نے نظم کی شکل میں بھی پیروڈی تخلیق کی ہیں لیکن ان کی غزلیات میں پیروڈی کا معیار زیادہ بہتر ہے انکی پیروڈیز میں نوجوانوں کی تساہل پسندی، آزاد خیالی، بے راہ روی، ماضی اور آباؤاجداد سے بغاوت پر طنز کے پہلو نمایاں ہیں۔اس طنز کے لیے وہ موازنہ کی تکنیک اپناتے ہیں۔انکی پیروڈی کی مثال غزل اور نظم میں ملاحظہ ہو:

واہ بھئی میونسپلٹی جان تیرا کیا کہنا تو چچی لیلیٰ کی عاشق ترا مجنوں کا چچا
اپنی خودداری کو کھو کر تجھ پہ جو عاشق ہو پھر نہ زبانِ حال اس کو یہی کہتے سنا
بس کہ دیوانہ شدم عقل رساد رکار نیست عاشق میونسپلٹی راحیا درکار نیست

سب سے پہلے ان کو جس ووٹر کے گھر جانا پڑا شیخ بدھو نام تھا اور تھا جلاہا قوم کا
دھوتی باندھے مرزئی پہنے تنا بیٹھا ہوا اک سڑا مٹی کا حقہ پی رہا تھا کج ادا
اس جگہ سے اُٹھ کے گھر پہ ایک صاحب کے گئے دس برس ناکام رہنے پر ہوئے تھے جو بی اے
جاتے ہی تسلیم کی جب اس کو باصد احترام منہ کو ٹیڑھا کر کے بولا" کو ہے بالیکم سلام"
ریلوے میں تھے ملازم خود بھی تھے چلتے ہوئے آپکی تنخواہ تو کم، ٹھاٹھ تھے لیکن بڑے (۱۹)

اس نظم میں انگریزی ثقافت کے زیر اثر برصغیر کے لوگوں کے بدلتے ہوئے رویے، معاشرتی انداز اور عام گفتگو کے انداز پر لطیف طنز کیا گیا ہے۔ظریفؔ کے ہاں سماجی بے اعتدالیوں کو نشانہ بنایا گیا ہے۔

ظریفؔ نے اپنی پیروڈیز کے لیے لفظی الٹ پھیر کی تکنیک سے کام لیا ہے۔اس عمل کے لیے انھوں نے مقامی بولی کے ساتھ ساتھ انگریزی لفظیات کا بھی تواتر کے ساتھ استعمال کیا ہے،اسی وجہ سے انکا طنز محدود ہو گیا ہے لیکن اس انداز سے یہ پہلو ضرور نمایاں ہوا ہے کہ انکی پیروڈیز میں مقامی رنگ کے غالب ہونے کی وجہ سے ابلاغ کا دائرہ وسیع ہوا ہے۔

اودھ پنچ کے مزاح نگاروں میں ایک نام عبدالغفور شہبازؔ کا بھی ہے ان کے کلام میں طنز کم ہے مگر مزاح کی فراوانی ہے جہاں تک انکے موضوعات کا تعلق ہے وہ بہت محدود ہیں اور عصری تقاضوں کا احاطہ کرنے سے قاصر ہیں اس دور میں جو سیاسی وسماجی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں شہبازؔ ان سے کسی قدر بے نیاز اور لاتعلق نظر آتے ہیں۔اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ وہ طنز نگار کم اور ظریف زیادہ تھے۔

''اودھ پنچ''اور اس کے قلم کار چونکہ مغربی تہذیب کے خلاف تھے اس لیے شہبازؔ نے بھی اسی رنگ ڈھنگ کو اختیار کیا بلاشبہ انکے موضوعات محدود ہیں تاہم وہ اس قافلہ میں ضرور شامل ہیں جو سمندر پار کی غیر مانوس تہذیب کو ہندوستانی حدود سے دور رکھنا چاہتے تھے۔تہذیبِ نو اور منفی روشن خیالی پر انھوں نے طنز کیا اسی وجہ سے سرسید احمد خان بھی انکی طنزیات کا نشانہ بنتے رہے۔

رعایت لفظی شہباز کی طنزیات کا خاص حربہ ہے ان کی نظم ہو یا غزل، رباعی ہو یا قطعہ ہر جگہ رعایت لفظی انکی شاعری کا وصف دکھائی دیتا ہے اہل ہند کے غموں اور دکھوں کا اظہار کرتے ہوئے اکثر اوقات شگفتہ پیرائے کو استعمال کرتے ہیں۔ انھوں نے اس پیرائے میں مزاحیہ نظمیں اور غزلیں کہی ہیں لیکن کہیں کہیں پیروڈی سے بھی کام لیا ہے ان کے ہاں پیروڈی کے حوالے سے کوئی زیادہ کام سامنے نہیں آیا لیکن جو پیروڈیز لکھی ہیں ان میں رعایت لفظی کے تناظر میں ہلکا پھلکا مزاح دیکھنے کو ملا ہے۔ایک پیروڈی دیکھئے:

اس دور میں کالوں کو نرالے غم ہیں
کالوں کی طرح ڈرانے والے غم ہیں
ہے ہند کے نام کی رعایت شاید
گھیرے ہوئے ہم کو کالے کالے غم ہیں (۲۰)

اِس رباعی میں ہلکا پھلکا مزاح ایک لطیف پیرائے میں سامنے آیا ہے اس پیروڈی میں انھوں نے اکبرالہ آبادی کے لہجے کی نقل کی ہے۔

ایک مرغے نے یہ مرغی سے کہا لوٹتی ہے خاک پر کیوں بے تمیز
ہنس کے مرغی نے دیا اس کو جواب جسم پر ملتی ہوں پوڈر اے عزیز
بولا مرغا ہے یہ پوڈر کیا بلا؟ بولی مرغی ہے یہ اک فیشن کی چیز
پوچھا مرغے نے کہ ہے فیشن یہ کیا؟ بولی مرغی، بچہ کمفرٹ وایز
ڈانٹا مرغے نے کہ انگریزی نہ بول بولی مرغی تیرے سر میں ہے ڈزیز
مرغا جھنجھلایا کہ پھر پھر وہی مرغی بولی چپ بھی رہ اے بدتمیز
وہ زباں جو ہے زبانوں کی کوئین بولی وہ ہے جسکی ہر بولی کنیز
جنداشہبازؔ کا حسن کلام مرحبا باغِ فصاحت کی بریز
پادری ولیم نے احمد سے کہا لو پڑھو انجیل سے سیکھو تمیز
بولا احمد اس کی اب حاجت نہیں پڑھ چکا ہوں میں تو صاحب مسٹر پز

(معذرت انگریزی)(۲۱)

اس نظم میں عیسائی مشنریوں کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے لیکن بین السطور اس رویے کا تمسخر محسوس ہوتا ہے جس کے تحت انگریزی بولنے کی تلقین کی جاتی تھی اس حوالے سے یہ نظم طنز کے پردے میں اصلاح کا مزاج لیے ہوئے ہے کیونکہ شہبازؔ کی طنزیات کا ایک نمایاں مقصد یہ بھی تھا کہ اپنی قوم کو انگریزی تہذیب سے دور رکھا جاتے اِس تناظر میں شہبازؔ نے اکبر الہ آبادی کی ایک اور نظم کی پیروڈی کی ہے۔

اکبر کی نظم اس طرح سے ہے:

مٹ گئے ہیں مگر اِک نقش ابھی باقی ہے
آنکھ مایوس ہے شوریدہ سری باقی ہے
اِن مصائب میں بھی مایوس نہیں ہوں اکبرؔ
قید ہستی سے رہائی کی خوشی باقی ہے (۲۲)

پیروڈی:

مرگئے ہیں مگر بے حیائی باقی ہے
آنکھ مایوس ہے شوریدہ سری باقی ہے
ان مسائل سے بھی مایوس نہیں ہوں شہبازؔ
قیدِ انگریز سے رہائی کی خوشی باقی ہے

احمد علی شوقؔ کا نام اودھ پنچ میں کسی تعارف کا محتاج نہیں ان کا شمار مستقل لکھنے والوں میں ہوتا تھا، نظم ونثر دونوں ہی لکھتے تھے، مثنوی ان کا خاص میدان تھا چند اعلیٰ درجے کی مثنویاں ان کی یادگار ہیں جن میں ''عالمِ خیال'' اپنی اعلیٰ زبان کی بنا پر خاص اہمیت کی حامل ہے اس کے علاوہ وہ لطیف پیرائے میں مزاحیہ مضامین بھی تحریر کیا کرتے تھے اُنکی زبان ''اودھ پنچ'' کی مخصوص شوخی اور ظرافت سے عبارت ہے ''کسی کامل سے پوچھا چاہئے'' اور ''خضر کو دیکھ کر کہتا ہے سبزۂ خط یار'' اُن کے وہ دلچسپ اور شگفتہ مضامین ہیں جو اودھ پنچ میں شائع ہوئے۔ (۲۳)

ان کے ہاں پیروڈی کی کوئی مستقل صورت نظر نہیں آتی لیکن ان کی نثر میں اُس وقت پیروڈی کا رنگ آجاتا ہے جب وہ غالب کے انداز میں نثر لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُس وقت یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پیروڈی کا حربہ استعمال کر رہے ہیں مثلاً:

> ''الے لیجئے میاں رمضان صاحب! اپنا بوریا بندھنا اٹھا کر ایسے مغرور ہوتے کہ کنوئیں میں بانس ڈالے پتا نہیں ملتا خدا جانے زمیں کھا گئی یا آسمان! بھئی اپنے چلتے تو ہم نے آؤ بھگت بہت کی ان کی خاطر فاقے پر فاقے کرتے رہے مگر واہ! حضرت موصوف بھی ایک ہی چالیے تھے چلتے چلتے ہماری تاب وتوانائی سب لے گئے اور پھر خدا جانے خفا ہوئے یا راضی ہم بتائیں سال بھر چپکے رہو جو گلے برس نہ آئے تو جاننا کچھ دال میں کالا ہے اور نہیں تو آپ ہی آپ آکر ڈھی دیں گے خیر آج تو حلق کے داروغہ سر سے ٹلے کل کی کل سہی۔'' (۲۴)

احمد علی شوقؔ ''اودھ پنچ'' کے اہم مزاح نگاروں میں سے ہیں اِن کی تحریروں میں خاص طرح کی لطافت، شگفتگی اور پاکیزگی محسوس ہوتی ہے وہ چھوٹے چھوٹے جملوں، سادہ اور رواں لفظیات میں دلکش مزاح تخلیق کرنے کے ماہر ہیں۔ یہی وجہ سے کہ ان کا مزاح سہل ممتنع کی اعلیٰ مثال معلوم ہوتا ہے۔

اودھ پنچ میں شوقؔ، منشی سجاد حسین کے نثری اسلوب کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں منشی سجاد حسین جو کہ ''اودھ پنچ'' کے مدیر

اور روحِ رواں تھے ان کے دم سے اُردو صحافت میں طنز و مزاح کا اعلیٰ معیار قائم ہو، ان کے بارے میں ''گلدستہ پنچ'' میں یوں لکھا گیا ہے:

''منشی سجاد حسین اُردو اخبار نویسی میں طرزِ مذاق و ظرافت کے موجد، لکھنو کی زبان میں اپنے رنگ کے اُستاد تھے ''اودھ پنچ'' کے ذریعے سے جو خدمات اُردو لٹریچر کی آپ نے کہیں جو قابل قدر اضافہ اس زبان میں آپکی کوششوں کی بدولت ہوا اس قابل نہیں کہ آسانی سے بھلا دیا جائے آپ کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ آپ نے اپنا دامنِ شہرت مذہبی تعصب سے خواہ پالٹیکس ہو یا لٹریچر ہمیشہ پاک صاف رکھا اور آزادی وایمان داری کو کبھی بھولے سے بھی ہاتھ سے نہ جانے دیا جو وضع اختیار کی اسکو مرتے دم تک نبھایا بلا کی شوخ طبیعت پائی تھی بذلہ سنجی اور ظرافت گویا مزاح کا خمیر تھی''۔ (۲۵)

منشی سجاد حسین ایک پڑھے لکھے اور باشعور مزاح نگار تھے وہ انگریزی مزاح نگاری کے فنی اوصاف بھی جانتے تھے ان کے یہاں چبھتا ہوا طنز ہے جس کا بڑا مقصد ہی اصلاح تھا انھوں نے مزاح کے لیے متنوع تیکنکیس اختیار کیں۔ طنزیہ، طویل اور مختصر مضامین لکھے اور حالات حاضرہ پر سیر حاصل بحث بھی کی شذرات اور خطوط بھی لکھے متعدد ایسی تحریریں ''اودھ پنچ'' میں موجود ہیں جو بغیر نام کے تھیں منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے سب سے نمایاں اور بسیار نویس مصنفین میں سے تھے۔ وہ اس پرچے میں اداریوں کے ساتھ ساتھ رنگا رنگ مضامین بھی لکھا کرتے تھے وہ لکھنوی تہذیب کے پروردہ تھے۔ جس کا خاصہ ہی طنز و مزاح کی کچھ خاص اقسام بذلہ سنجی، ضلع جگت، رعایت لفظی اور ابہام تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے اداریوں، مضامین، ناولوں اور خطوط جو گلیڈ سٹون اور ملکہ وکٹوریہ کے نام لکھے گئے ان تمام میں مشرقی اور مغربی حربوں کو استعمال کیا۔ طنز و مزاح کے اِن حربوں میں انھوں نے کہیں کہیں ''پیروڈی'' سے بھی کام لیا ہے مثلاً مسٹر گلیڈ اسٹن (ایک انگریز سرکاری افسر) کے نام خط میں غالب کے انداز کی پیروڈی اس طرح کی ہے:

''مولوی گلیڈ اسٹن طولعمرہ!

آجکل زمانہ ایسی جلد جلد کروٹیں بدل رہا ہے اور تم بھی اس کے ساتھ وہ قلا بازیاں کھا رہے ہو کہ معلوم نہیں اس تحریر کے پہنچتے پہنچتے چمنِ دہر میں کون کون سے جدید گل کھلیں اور کون انوکھے شگوفے سر بلند کریں۔ اسی جہت سے میری دو دو باتیں تم چٹ پٹ اور سُن لو اور اپنا راستہ پکڑو باقی اتفاقات کا چکر تو کسی کے روکے نہیں رُک سکتا جو جس کام کے واسطے بنا ہے جب مہلت موقع پائے گا اپنی علت نمائی پوری کرے گا''۔(۲۶)

جس طرح غالب نے اپنے خطوط سے تکلفات کو یکسر ختم کر دیا تھا اور مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا تھا منشی سجاد حسین نے بھی اِسی طرح برجستگی سے کام لیتے ہوئے خطوط کی صورت میں نثری پیروڈیز تخلیق کی ہیں۔

منشی سجاد حسین کے یہ خطوط انکے معروف کالم'' کھلے خط اور سربستہ مضامین'' میں شائع ہوتے تھے۔ اِس کالم میں وہ امراء، روسا، نوابین اور حکام وقت کے رویوں پر طنز کرتے تھے اور بین السطور انہی خطوط میں انہیں صلاح و مشورہ دیا کرتے تھے۔ اِن خطوط کی خوبی یہ ہے کہ یہ لکھنوی اندازِ تحریر کے حامل ہوتے تھے۔ اُن کی زبان اور قافیہ پیمائی لکھنوی تھی، وہ ظرافت کے پردے میں اپنا مقصد حاصل کر لیتے تھے۔

منشی سجاد حسین کی نثری پیروڈیز کو ہم خالص پیروڈی کا نام نہیں دے سکتے وہ مغربی تہذیب، اُس کی ظاہر داری اور افکارِ سر سید کو طنز کا نشانہ بنانے کے لیے تخلیق ہوئی تھیں۔

منشی سجاد حسین اور اُن کے رفقاء کے طنزیات و مضحکات کے بنیادی مقاصد میں مزاح اور اصلاح کے عوامل شامل تھے۔ اس بات کا ثبوت ''اودھ پنچ'' کے ابتدائی شماروں کے سرورق ہیں۔ ان پر یہ سلوگن (Life is Pleasure) کا مقصد بھی

یہی تھا کہ زندگی کو کج رویوں سے پاک کر کے اسے انبساط کی کیفیات سے ہم کنار کیا جائے کیونکہ زندگی اُس وقت صحت منداور حسین بنتی ہے جب معاشرے میں پھیلی معاشرتی ناہمواریوں کا قلع قمع ہو چکا ہو۔''اودھ پنچ'' کا یہی مقصد تھا وہ انگریزی تہذیب اور اُس کے اثر میں آنے والی کھوکھلی زندگی کے خلاف تھا وہ مشرقی تہذیب اوراس کے حوالے سے اہلِ ہندوستان کی شناخت اور پہچان کو ترجیحی بنیادوں پر دیکھنے کا متمنی تھا۔

''اودھ پنچ'' میں پیروڈی کے حوالے سے کوئی زیادہ معتبر کام سامنے نہیں آسکا۔ پیروڈی ایک ایسا اسلوب مزاح ہے جوفن کے گہرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔اُردو مزاحیات میں ''اودھ پنچ'' کا مقام ابتدائی نوعیت کا ہے۔اس لیے اس میں پیروڈی کا وہ معیار نہ بن سکا جو ابنِ انشاء، پطرس بخاری اور ربعد میں آنے والے مزاح نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔اس کے علاوہ اودھ پنچ کا مزاح ایک ردِعمل کی صورت میں بھی تھا اور جب کوئی ردِعمل کسی سیاسی یا سماجی دباؤ کی وجہ سے سامنے آتا ہے تو اس میں وہ فنی لطافت اور فکری گہرائی نہیں ہوتی جو برجستہ اور فطری نوعیت کے فن میں ہوتی ہے۔ڈاکٹر انور سدید تحریکِ علی گڑھ اور اودھ پنچ کی تحریک کا اس طرح موازنہ کرتے ہیں:

> ''مجموعی طور پر اودھ پنچ کی تحریک نے علی گڑھ تحریک کی عقلیت کو طنز ومزاح سے رد کرنے اور تہذیبی احساس کو تردید وتنقیص سے بحال کرنے کی کوشش کی اور یہ مثبت عمل نہیں تھا ''اودھ پنچ'' کے مزاح میں چونکہ تماشے کا عنصر زیادہ تھا۔اس لیے اسے بہت جلد قبولِ عوام حاصل ہو گیا لیکن سرسید کی نظر چونکہ مستقبل پر تھی اور انھوں نے علمی، ادبی اور تہذیبی قدروں کی تجدید کی تھی۔اس لیے علی گڑھ تحریک کے امکانات مستقبل کی نسل پر زیادہ روشن ہوئے۔اس کے برعکس ''اودھ پنچ'' کی تحریک چونکہ لمحاتی ردِعمل پر مبنی تھی۔اس لیے اُس کے کارنامے زیادہ دیر تک زندہ نہ رہ سکے۔وقت کا تناظر بدلتے ہی اُن کی قدر و قیمت ختم ہوگئی اور آج ''اودھ پنچ'' کا تذکرہ علی گڑھ تحریک کے تاریخی حوالے سے ہی کیا جاتا ہے''۔ (۲۷)

بلاشبہ ''اودھ پنچ'' نے کوئی بلند پایہ ادبی ظرافت کے نمونے پیش نہیں کیے لیکن طنز ومزاح کے آغاز کے حوالے سے اس کے کردار کو فراموش نہیں کیا جا سکتا اور اس کی ظرافت میں ادبی معیار کی کمی کی وجہ اُردو طنز و مزاح کی بعض کمزوریاں ہیں۔

''اودھ پنچ'' سے قبل اگرچہ غالبؔ کے خطوط تخلیق ہو چکے تھے لیکن اِن خطوط اور اودھ پنچ میں بنیادی فرق اسلوب کا تھا۔غالبؔ کے خطوط تخلیقی ادب کی اعلیٰ مثال تھے جب کہ ''اودھ پنچ'' کے موضوعات ہنگامی نوعیت کے تھے اور ان موضوعات کے ذریعے پیش ہونے والا مزاح لطافت اور شگفتگی کے حوالے سے زیادہ دیرپا نہ تھا۔''اوودھ پنچ'' کا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اِس پرچے کے ذریعے پہلی مرتبہ عوامی ظرافت نے رواج پایا کیونکہ اس پرچے سے قبل ایسی ظرافت کی روایت کا کوئی نشان نہ تھا۔''اودھ پنچ'' کے سامنے ظرافت کے ایسے آثار موجود نہ تھے جن میں غالب کی سی ندرت اور بےساختگی پائی جاتی ہو۔غالبؔ کا تتبع تو بیسویں صدی کے مزاح نگاروں نے کیا کیونکہ ''اودھ پنچ'' کے عہد تک مکاتیبِ غالب پذیرائی حاصل نہ کر سکے تھے۔جیسی کم و بیش ساٹھ ستر برس بعد ان خطوط کو پذیرائی ملی غالبؔ کی رحلت کے آٹھ برس بعد ''اودھ پنچ'' کا آغاز ہوا تھا۔

تاریخ میں آٹھ سال کا عرصہ کچھ زیادہ طویل عرصہ نہیں ہوتا لیکن اِن آٹھ برسوں میں ہندوستان کے داخلی حالات اور واقعات اِس تیزی سے بدلے کہ منشی سجاد حسین اور اسداللہ غالبؔ کے زمانے میں ایک بہت بڑی حد قائم ہوگئی۔طنز و مزاح کا وہ رنگ جسے غالبؔ نے متعارف کرایا تھا۔اس زمانے میں باقی نہیں رہا۔لیکن غالب نے طنز و مزاح کا جو مقصد سمجھا دیا تھا وہ ختم نہیں ہوا بلکہ ''اودھ پنچ'' نے اس سے کچھ زیادہ کام لیا کیونکہ غالب کا مزاح فطری اور برجستہ تھا جب کہ ''اودھ پنچ'' کا مزاح مقصدی اور شعوری تھا۔اس لیے اب مزاح میں کسی حد تک تصنع اور بناوٹ کے عناصر شامل ہوگئے۔اِن حالات میں پیروڈی میں اظہارِ خیال کرنا آسان نہ تھا۔اکبرالہ آبادی، ہجرؔ اور ستم ظریفؔ اِس کے ابتدائی پیروڈی نگاروں میں سے ہیں۔کچھ عرصہ

تک پیروڈی کی جانب کوئی زیادہ توجہ نہ دی گئی۔لیکن ''اودھ پنچ'' کے دورِ آخر میں یہ سلسلہ دوبارہ شروع کیا گیا۔مثلاً شفیع عقیل کی ڈائری میں موصوف نے بھرپور مزاح سے کام لیتے ہوئے مختلف مکتبہ ہائے فکر کے افراد کی تخیلاتی اور خیالی ڈائری کو پیروڈی کے انداز میں لکھا ہے:

> ''آج نسرین نے زبردستی پرویز سے ''انٹروڈیوس'' کروایا۔ پرویز نسرین کا ''بیلوڈ'' ہے۔ابھی نیا ہی کالج میں داخل ہوا ہے۔ویسے ساجد بھی اچھا لڑکا ہے۔خوبصورت بھی ہے اور ذہین بھی مگر اس میں ایک برائی ہے اور وہ یہ کہ وہ کالج میں سب کے سامنے مذاق کر دیتا ہے۔شکیل احمد بڑا ہینڈسم لڑکا ہے۔خصوصاً اس کی آنکھیں تو مجھے بہت اچھی لگتی ہیں۔ پرسوں اس نے مجھے ایک پین ''پریذنٹ'' کیا تھا۔امتحانات شروع ہونے والے ہیں۔میں سوچتی ہوں کہ ''اسٹڈی'' شروع کر دوں''۔ (۲۸)

اس پیروڈی میں نوجوانوں کی جذباتی زندگی کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔مزاح کا یہ انداز ''اودھ پنچ'' کے بہت بعد کا ہے۔ ستمبر 1960ء کے شمارے میں یہ پیروڈی شامل ہے۔لیکن 1877ء اور 1960ء کے اودھ پنچ میں 83 برس کا بہت بڑا فاصلہ ہے۔اس وقت اودھ پنچ لکھنوی مزاح سے یکسر مختلف ہے۔اس کے طنز کے موضوعات اور طنزیہ اسالیب بھی مختلف ہیں۔

اگر ہم ''اودھ پنچ'' کے اولین ادوار کو دیکھیں تو سوائے اکبر کے کسی مزاح نگار کے ہاں ہمیں پیروڈی کی ترقی یافتہ صورتیں نظر نہیں آئے گی۔کیونکہ پیروڈی جس تجربے کی متقاضی ہوتی ہے وہ تجربہ برسوں کے بعد معیاری پیروڈی کے مقام تک پہنچتا ہے۔اعلیٰ پروڈی غزل کی طرح رمز وایماء کا تقاضا کرتی ہے۔معمولی سی لفظی تبدیلی،لطیف انداز میں مفاہیم کی ایک نئی دُنیا آباد کر دیتی ہے اور یقیناً یہ بات تجربے ہی سے حاصل ہوتی ہے۔اس تجربے کے لیے اُردو پیروڈی نے برسوں کا سفر طے کیا اور اس سفر میں ''اودھ پنچ'' نے اہم کردار ادا کیا۔

حوالہ جات/حواشی

1- SHBLLY, Dictionary of Litrary Terms Landon Page 2.

2- ظفر احمد صدیقی، پیروڈی اُردو ادب میں،مشمولہ مضمون،نقوش لاہور،طنز ومزاح نمبر،ص۔22۔

3- کیفی، برج موہن،دتاتریہ کیفیہ،(کراچی:انجمن ترقی اُردو پاکستان، باردوم،1950ء۔ص۔333

4- طاہر تونسوی، ڈاکٹر،طنز ومزاح(تاریخ،تنقید،انتخاب)ص۔16۔

5- اشفاق احمد ورک،ڈاکٹر،اُردو نثر میں طنز ومزاح(لاہور:بیت الحکمت 2004)ص۔33

6- جعفر زٹلی،کلیاتِ جعفر زٹلی،مرتبہ نعیم احمد،(علی گڑھ، 1979)ص58۔

7- عبدالسلام ندوی،شعرالہند،جلد اول،(اعظم گڑھ)۔ص378۔

8- وزیر آغا،ڈاکٹر،اُردو ادب میں طنز ومزاح،(لاہور،مکتبہ عالیہ)ص199۔

9- فرقت کاکوروی،اُردو ادب میں طنز ومزاح،لکھنوٗ،نسیم بک ڈپو 1957ء ص143۔

10- عبادت بریلوی،ڈاکٹر،تنقیدی زاویے:(لاہور،)ص266۔

11- وزیر آغا،اُردو ادب میں طنز ومزاح،ص132۔

12- وزیر آغا،ایضاً،ص132۔

13- فضل جاوید،اُردو میں پیروڈی،مشمولہ:مضمون اُردو ادب کی فنی تاریخ،فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،مرتب(لاہور،الوقار پبلی کیشنز

۲۰۰۳،ص530۔)

14- محمد زکریا، خواجہ، ڈاکٹر، اکبر الہ آبادی، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (لاہور: مجلس ترقی ادب سنۂ ندارد ص۔255

15- اودھ پنچ، 19 مارچ 1878ء

16- غالب، دیوانِ غالب، (لاہور: رابعہ بک ہاؤس، س،ن) ص30۔

17- مظہر احمد، پیروڈی، (انتخاب) دہلی: ایم۔آر، پبلیکیشن، 2004) ص11

18- بحوالہ نقوش، طنز و مزاح نمبر، ص281۔

19- انور مقصود، پروفیسر ڈاکٹر، (مرتب) پیروڈی، (لاہور: ادارہ تحقیقات 2005) ص157/158۔

20- اودھ پنچ 30 (جنوری 1889ء)

21- اودھ پنچ (25 فروری 1890ء)

22- اکبر الہ آبادی، کلیات اکبر، (کراچی، بزم اکبرā 1952، ص،355۔

23- فوزیہ چودھری، ڈاکٹر، اُردو کی مزاحیہ صحافت، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز 2000ء ص193-194)۔

24- اودھ پنچ، یکم اکتوبر 1875ء۔

25- پنڈت کشن پرشاد کول، مرتب، گلدستہ پنچ (لکھنؤ: ہندوستانی پریس 1915) ص2۔

26- اودھ پنچ 21 فروری 1879ء۔

27- انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی تحریکیں، (کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان 1997ء ص343)۔

28- اِداریہ، اودھ پنچ، دوسرا سال، پانچواں شمارہ، ستمبر 1960،) ص۔4۔

ڈاکٹر شمیم طارق

ترقی پسند انتقادی معیارات

Progressive movement in Urdu literature was launched in third dacade of twentieth century. The critics who have an affiliation with this movement wrote criticism in accordance with social and communist manifesto. These critics gave more importance to ideology than form. They believe that literatue must be written for the sake of life and writer should make the sorrows and problems of lower class of the society as main subject of poetry and fiction.

تنقید کا مطلب ومقصد ادب پاروں کو چنانچہ اور پرکھنا ہوتا ہے۔ ترقی پسند تنقید یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ ادب پارہ لوگوں کو اِشتراکی نظریات ومقاصد سے کسی حد تک آگاہ کرا رہا ہے۔ دوسرا یہ کہ جس معاشرے کی بنیاد اشتراکی بنیاد پر نہیں اُسے توڑا جائے اور تیسرا یہ کہ ماضی پرستی کا رجحان ختم کیا جائے جو اشتراکی نظام کی تشکیل میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔

وسیع تر تناظر میں دیکھیں تو ترقی پسند انتقادی معیارات میں وہی تقاضے مدِنظر رکھے جاتے ہیں، جو عمرانیات کی فلسفیانہ اساس ہے اور اِسی بنیاد پر عمرانی نقاد ادب کے نظریات، شخصیات، ادوار، اصناف اور رجحانات کو زیرِ بحث لاتے ہیں۔ بقول ڈیوڈ ڈیشز:

> "The sociological critic has illuminated certain features of literary works by drawing one's attention to the way in which social changes and other social factors are mirrored in them. He is not assessing value; he is throwing search lights from new angles and like the historical scholar and the psychological critic, spotlights aspects of the work he discusses by explaining how they come to be what they are."(1)

اب اِن اشتراکی بنیادوں پر کوئی نقاد ادب پارے کو پرکھتا ہے۔ تو اُسے ترقی پسند نقاد بلکہ مارکسی نقاد کہا جاتا ہے۔ یہ نقاد ادب برائے زندگی کے قائل کہیں لیکن اُن کے نزدیک زندگی کو طبقاتی کشمکش کے آئینے میں دیکھنا ادب کا جائز موضوع ہے۔ چنانچہ مارکسی نقادوں نے زندگی کے مادی، معاشی پہلوؤں کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ مارکسی نقاد مطالبہ کرتے ہیں کہ ادیب محنت کشوں کے مفاد کو ملحوظ رکھے۔ طبقاتی کشمکش میں مظلوم کا ساتھ دے۔ اجتماعی، سیاسی اور سماجی بہبود اُس کی ادبی کاوشوں کا مقصود ہو۔

ترقی پسند تحریک کا ایک فیضان اُردو ادب پر یہ ہے کہ اُردو تنقید، نئی حیات، نئے علوم اور نئے رُخوں سے وابستہ ہوئی قبل

از یں تنقید کی کوئی بڑی روایت نہیں تھی۔ حالی، شبلی اور آزاد کے انتقادی نظریات قابلِ قدر ہیں۔ اِسی طرح بعض رومانی ناقدین بھی لائقِ اعتنا ہیں لیکن رومانی تنقید کی بنیاد تاثر وجدان پر تھی۔

ترقی پسند ناقدین نے اپنے معیارات کو عقلی بنیادوں پر رکھا اور اِس حوالے سے ادب کو پرکھنے کی کوشش کی۔ ان معیارات ونظریات پر مارکس کے علاوہ لینن، اینگلز اور گورکی کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ترقی پسندوں کے نزدیک ماضی سے کاٹنا، حال سے توڑنا اور مستقبل کے لیے راہ ہموار کرنا ادب کے بنیادی مقاصد ہیں۔۔۔ بالفاظِ دیگر ادیب کا اوّلین فرض یہ ہے کہ دُنیا سے قوم، وطن، نسل، رنگ اور طبقہ و مذہب کی تفریق کو مٹانے کی تلقین کرے اور اُس جماعت کا ترجمان ہو جو اُس نصب العین کو سامنے رکھ کر عملی اقدامات کر رہی ہو۔ (۲)

تنقید کا ایک رویہ یہ آیا کہ حسن کا معیار بھی افادیت ٹھہرا اور یہ فائدہ انفرادیت بلکہ اجتماعیت کو پہنچے۔ چنانچہ ترقی پسند ناقدین کے نزدیک وہ ادب پارہ خوبصورت ہے، جو معاشرے کو ترقی کی طرف لے جائے۔ اِس معیار کا نقصان یہ ہوا کہ میر، غالب اور اقبال تک کے فن پاروں کو مسترد کر دیا گیا جس کے نتیجے میں فکر کا دائرہ محدود ہو گیا اور ہیئت، متن اور فنی تجزیوں اور تجربوں کا انداز مفقود ہوتا چلا گیا۔ جب اِس انداز سے تنقید ہونے لگی تو شاعری نعرہ بازی اور افسانہ میں کہیں کہیں صحافت کا رنگ نظر آنے لگا۔

ترقی پسند ناقدین میں سب سے اہم نام اختر حسین رائے پوری کا ہے۔ اُن کے ایک مضمون ''ادب اور زندگی'' (۱۹۳۵ء) میں پہلی بار مارکسی نظریات کو متعارف کرانے کی کوشش کی گئی اور اشتراکی بنیادوں پر ادب کو استوار کرنے کی کوشش سامنے آئی۔ اُن کے خیال میں ادب یا آرٹ حسن نہیں ہے نہ ہی آرٹ کا مقصد تلاش حسن ہے بلکہ ادب اور آرٹ شعبہ ہائے زندگی ہیں۔ جن کا مقصد زندگی میں تحرک پیدا کرنا ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنی کتاب ''ادب اور انقلاب'' میں ترقی پسندی کا درست مفہوم واضح کیا۔ اِس کتاب میں روسی ادب کے متعلق بھی بعض مضامین شامل ہیں۔

''ادب اور انقلاب'' میں اختر حسین رائے پوری نے ایک ایسے متشدد اور دوٹوک انداز میں بات کی جس کا بعد ازاں بہت سے ترقی پسند ناقد آنکھیں میچ کر ورد کرتے چلے گئے۔ (۳) اقبال کو انھوں نے مسلم نوجوانوں کا شاعر قرار دیا اور فسطائیت کا علمبردار سمجھا تاہم آہستہ آہستہ اُن کے رویے میں بھی اعتدال پیدا ہونا شروع ہوا۔ اُن کا مجموعہ مضامین ''روشن مینار'' اِس اَمر کا غماز ہے کہ اب اختر حسین کا قطعی اور شاید لہجہ بدل رہا ہے لیکن یہاں بھی اُن کا نقطۂ نظر مارکسی ہی ہے۔ اُن کے اسلوبِ تنقید کا ایک نمونہ ملاحظہ ہوا:

> ''پوچھا جائے کہ ادباء و شعرا کون سی راہ اختیار کریں۔ اپنے تخیل اور تخلیق کی باگ کس طرف موڑ دیں کہ زندگی کی شاہراہ سے آملیں جس سے ہنوز وہ دَور ہیں۔۔۔ جب تم کروڑوں آدمیوں کی فاقہ کشی پر غور کرو گے، جب تم میدانِ جنگ میں لاکھوں بے گناہوں کے لاشے تڑپتے دیکھو گے، جب تمہارے بھائی بند قید و بند اور دار و رسن کے مصائب جھیلتے نظر آئیں گے اور جب تمہاری آنکھوں کے آگے دلیری کے مقابلے میں بزدلی اور نیکی کے مقابلے میں بدی فتح یاب ہوگی تو ادیبو اور شاعرو! اگر تم انسان ہو تو ضرور آگے آؤ گے۔ تم ہرگز خاموش نہیں رہ سکتے۔'' (۴)

سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کے رُوحِ رواں تھے۔ انھوں نے اشتراکیت کو اپنی زندگی کا لائحہ عمل بنا کر دِکھایا اور اپنی تحریروں اور تقریروں کے حوالہ سے ترقی پسند ادب اور نظریات کے بارے میں لوگوں کو آگاہ کیا۔ اُن کی کتاب ''روشنائی'' جہاں ترقی پسند تحریک کی تاریخ ہے۔ وہاں اس میں تنقیدی نظریات بھی موجود ہیں۔ اُن کے ہاں قدرے لچک اُنھیں دیگر ناقدین سے

منفرد قرار دیتی ہے۔ ’’روشنائی‘‘ میں سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

’’۔۔۔سچائیاں اُس کے (ادیب کے) جذبات کا اُسی قدر حصہ بن جاتی ہیں جتنا کہ اُس کے ذہن کا۔ پھر اپنے جوش، جذبے، تخیل، بصیرت اور فنی جسارت کو کام میں لا کر وہ اپنے فن کو تخلیق کرتا ہے۔ اِس طرح ایک نئی خوش نما اور نشاط انگیز شے وجود میں آتی ہے۔‘‘(۵)

ترقی پسند ناقدین میں احتشام حسین کا نام بہت اہم، وقیع اور معتبر ہے۔ انھوں نے بہتر انداز میں لکھا۔ اُن کے تنقیدی مجموعہ ہائے مضامین ’’تنقیدی حاشیے‘‘، ’’روایت اور بغاوت‘‘، ’’ادب اور سماج‘‘، ’’تنقید اور عملی تنقید‘‘ اور ’’عکس اور آئینے‘‘ ترقی پسند تنقید میں اہمیت دو وقت کے حامل ہیں۔ ان مجموعوں میں احتشام حسین نے متنوع موضوعات پر قلم اُٹھایا ہے لیکن اُن کے ہاں شدت اور قطعیت کے بجائے توازن اور اعتدال موجود ہے۔ وہ ایک جگہ ترقی پسند تنقید کے نقطۂ نظر کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

’’ادب کی یہ حیثیت کہ اس میں سماجی حقائق اپنی طبقاتی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں اور ادیب کے سماجی رجحان کا پتہ اس کے خیالات سے چلتا ہے۔ ادیب زندگی کی کشمکش میں شریک ہو کر اسے بہتر بنانے کی راہ بتا سکتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری اور مارکسی تنقید میں سب سے نمایاں شکل میں ملتی ہے۔ جو نقاد اس نظریۂ تنقید کو اپناتے ہیں وہ رُوحِ عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کے اُوپر فکری اور فلسفیانہ حیثیت سے وجود میں آتی ہیں۔ تعبیرِ ادب کے اس مادی نظریے پر عام طور سے اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس پر عمل کرنے والے ادب میں ادبیت کی بجائے فلسفہ، تاریخ، معاشیات اور دوسرے عناصر کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ اعتراض دوست نہیں ہے کیونکہ ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے، اس سے زیادہ ہے۔ پھر فنی خصوصیات خود تاریخی حالات اور سماجی ارتقا سے وجود میں آتی ہیں۔ اس وقت تک عملی تنقید کا یہی طریقہ سب سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے اس میں خارجی اور داخلی کوئی پہلو چھوٹنے نہیں پاتا لیکن زور انھی باتوں پر دیا جاتا ہے جو ادیب کے شعور، سماجی اور فنی دونوں، سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ نظریہ نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظرانداز کرتا ہے۔ نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتا ہے۔‘‘(۶)

احتشام حسین نے اُردو تنقید کو فنی و تشریحی توضیح سے نکال کر سائنٹفک فکر سے آشنا کیا۔ وہ اپنے انداز میں تلخی پیدا ہونے نہیں دیتے اور اپنے اِس وصفِ خاص کی بدولت دوسرے بہت سے ترقی پسند ناقدین سے مختلف نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند ناقدین مجنوں گورکھپوری کی یہ اہمیت انھیں منفرد کرتی ہے کہ انھوں نے رومانی نظریات سے روش ہو کر مارکسیّت کو اپنی زندگی کے دائرے کا مرکز و محور بنایا۔ اُن کا مقالہ ’’ادب کی جدلیاتی ماہیت‘‘ بہت اہم ہے جس میں انھوں نے مارکسی نظریات کا تجزیہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

’’ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے۔ ایک تو خارجی یا عملی یا افادی۔ دوسری داخلی یا تخیلی یا جمالیاتی۔ فن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ بظاہر دو متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کرے۔ ورنہ اُس میں جہاں ایک پلہ بھاری ہوا۔ وہیں فساد و انتشار پیدا ہونے لگا۔‘‘(۷)

مجنوں گورکھپوری کے تنقیدی مجموعہ ہائے مضامین ’’ادب اور زندگی‘‘، ’’نقوش و افکار‘‘، ’’نکاتِ مجنوں‘‘ اور ’’شعر اور غزل‘‘ کے عنوان سامنے آئے۔ جن میں انھوں نے ادب پاروں کو سماجی اقدار کے تناظر میں دیکھا ہے کیونکہ وہ مادی اقدار، معاشرتی حالات اور اقتصادیات کو زندگی کی اہم قدریں سمجھتے ہیں۔

ادب میں اظہار وابلاغ کے واضح وسائل کے بارے میں مجنوں کے خیالات کا جائزہ لیا جائے تو بہت متوازن رائے ملتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مقصد کی ننگی نمائش کا نام فن یا ادب نہیں ہے۔ بدویت کے دور سے لے کر اَب تک اگر انسانی ثقافت کا تاریخی مطالعہ کیا جائے تو اس حقیقت کو تسلیم کرنا ہی پڑے گا اور صالح ذہن اس کو مانتے آئے ہیں۔ مارکس اینگلز اور لینن بھی ادب کو ڈھنڈورا نہیں سمجھتے تھے اور اینگلز تو جس کو میں کئی اعتبار سے مارکس کے مقابلے میں بہت زیادہ بالغ اور رچی ہوئی شخصیت مانتا ہوں، ادب کو پروپیگنڈا سمجھتا ہو یا نہ سمجھتا ہو لیکن پروپیگنڈے کو ادب نہیں سمجھتا۔ ایک موقع پر صاف صاف لکھتا ہے کہ ''جتنا ہی زیادہ مصنف کا مقصد چھپا ہوا ہوگا اِتنا ہی فنی تخلیق کے حق میں بہتر ہوگا۔'' اس سلسلے میں وہ فرانس کے مشہور افسانہ نگار بالزاک کے شہرۂ آفاق کارنامہ (Human Comedy) کی مثال دیتا ہے۔۔۔ بالزاک کا ناول فن پہلے ہے اور مقصد بعد کو۔ اس کے فن کی عظمت نے اس کے مقصد کی عظمت کو بڑھایا۔ مقصد کی عظمت نے اس کے فن کو نہیں بڑھایا۔''(۸)

علی سردار جعفری نے ''ترقی پسند ادب'' لکھ کر خود کو اِس تحریک کے تذکرے میں لازم وملزوم قرار دے دیا ہے۔ اُن کے نزدیک پوری کائنات اور اِس میں بسنے والوں کا نصب العین اشتراکیت ہے۔ زندگی اور ادب الگ نہیں۔ اِس لیے ادب کا مقصد بھی اِشتراکیت ہی ٹھہرتا ہے۔ اُن کے ہاں مناظرے کا رنگ زیادہ غالب نظر آتا ہے اور وہ اپنے مخالفین کو رجعت پسند اور بورژوا طبقے کے دلاّل کہتے ہیں۔ اِس طرح اُن کے لہجے میں تلخی اور زہرناکی پیدا ہو جاتی ہے۔

اگرچہ وہ اِس بات کے قائل ہیں کہ دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنا چاہیے اور مخالفین کے نظریات کو تسلیم کرنا چاہیے لیکن عملاً انھوں نے طنز واستہزا کا رویہ اپنایا۔ خصوصاً جدید نظم نگاروں کے سلسلے میں اُن کا رویہ جارحانہ ہے، تاہم جہاں ترقی پسند شاعروں کا ذِکر آئے تو اُن کی طبیعت کھل اُٹھتی ہے۔ جوشؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جوش براہِ راست سیدھی سادی ایجی ٹیشنل شاعری سے برطانوی شہنشاہیت کے خلاف قوم کو اُبھارتے ہیں۔ ان تمام رجعت پسند اداروں کا پول کھولتے ہیں جن کی وجہ سے آزادی کی تحریک کمزور ہوتی ہے اور شہنشاہیت اور جاگیرداری کو سہارا ملتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ جہالت، وہم پرستی، مذہبی جنون، روایتی اخلاق کی زنجیروں کو توڑنے کی ترغیب دیتے ہیں اور ان راحتوں اور لذتوں کو سراہتے ہیں جنھیں صدیوں کے جبر، ظلم اور تشدد بھی نہ مٹا سکے۔ ان نظموں کو پڑھ کر ہندوستان سے اور اپنی قوم سے، اپنے تہذیب وتمدن سے، اپنے ادب اور اپنے فن سے ہماری محبت بڑھ جاتی ہے۔ یہ جوش کا کارنامہ ہے جس نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا ہے اور انھیں اپنے دور کا سب سے بڑا اور مقبول شاعر بنا دیا ہے۔ ترقی پسند شاعر جوش کے اس ورثے کو لے کر ہی شاعری کر رہے ہیں۔''(۹)

ممتاز حسین ایسے نقاد ہیں جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے ترقی پسندوں کی بوطیقا لکھی ہے۔ انھوں نے اپنی تنقید کو علم کی بنیادوں پر استوار کیا۔ اُن کے تنقیدی مضامین میں بلاشبہ وسعتِ مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے پھر اُس میں فلسفیانہ عنصر کی موجودگی اسے اور بھی وقیع بناتی ہے۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ وہ ادب کو ایک مخصوص نقطۂ نگاہ ہی سے دیکھتے ہیں اگرچہ اُن کا نقطۂ نگاہ بہت محدود نہیں ہے۔

ممتاز حسین تنقیدی رویوں کے بارے میں یہ عقیدہ رکھتے ہیں:

''اِس کے معنی یہ نہیں کہ تنقید کرتے وقت ہم یہی دیکھتے رہیں کہ ادب پارے میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں اور اِس کی ہیئت، جمالیاتی جذبے، تخیّل کی صورت آفرینی، جذبات کی دُنیا، زبان

کے حسن اور موسیقی کو نہ دیکھیں اور پرکھیں۔ جن کا یہ خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید میں اِن چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے انھیں ضابطہ ہوا ہے کیونکہ اگر ادب سے اُس کا فارم جدا کر دیا جائے تو وہ ادب کیونکر رہے گا۔''(۱۰)

ممتاز حسین نے ترقی پسند تنقید کے لیے جو وقیع سرمایہ پیش کیا ہے۔ اُن میں اُن کے مضامین ''جمالیاتی حظ اور افادیت''، ''زبان اور شعر کا رِشتہ''، ''تخیل کی دُنیا اور حقیقت''، ''انفعالی رومانیت''، ''عوامی ادب اور مارکسی تنقید کا نظریہ'' اور ''اُردو ادب، تنقید کی تاریخ میں'' بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔

ترقی پسند ناقدین نے اپنے انتقادی معیارات میں بعض ایسے نظریے بھی اختیار کیے، جن کے باعث انھیں ماضی گریز قرار دیا گیا اور اُردو ادب کے کلاسیکی سرمائے کا دُشمن خیال کیا گیا۔ یہ الزام اگرچہ کسی حد تک درست بھی ہے لیکن بعض ایسے ناقدین کی آرا بھی موجود ہیں، جن میں توازن کا پہلو غالب ہے۔ اِسی سلسلے میں عزیز احمد کا نام قابل قدر ہے، جنھوں نے اُردو کے عظیم کلاسیکس پر اُن کے مقام کے شایان تنقید لکھی۔ عزیز احمد نے شاعری اور فکشن دونوں پر تنقید کی۔ وہ خود بھی ایک اعلیٰ پائے کے ناول نگار تھے اور شاید یہی وجہ ہے کہ وہ کربِ تخلیق کا ادراک رکھنے کے ساتھ ادب کے اسلوبیاتی اِشاروں کا بھی شعور رکھتے ہیں۔ اِسی لیے وہ اُردو ادب کے اعلیٰ شعرا کو اُن کے منصب کے شایان دیکھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض اُردو شعرا نے ''زبان'' کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے لیکن بجز تیسرے درجے کے شعرا کے محض زبان کی خوبیاں کبھی کسی اچھے شاعر کے لیے مقصود بالذات نہیں بننے پائیں۔۔۔ اُردو زبان میں کوئی ایسا شعر نہیں، ہر جملے میں زندگی ہے۔ اب رہ گیا یہ اعتراض کہ صاحب زندگی ہوگی مگر اس زندگی کا مقصد انسانی زندگی کے حرکات وسکنات بیان کرنا نہیں۔ انسان کی زندگی کے افادی پہلو پر نظر ڈالنا نہیں بلکہ محض الفاظ کے اُلٹ پھیر سے ایک طرح کی ادبی شعبدہ بازی کا تماشا دِکھانا ہے۔ یہ اعتراض دوسرے درجے کی شاعری پر غالباً صحیح اُترے، لیکن اُردو کے اعلیٰ ترین شعرا نصرتی، ولی، میر، درد، آتش، غالب پر تو یہ اعتراض عائد نہیں ہوسکتا۔''(۱۱)

فیض احمد فیض کا نام شاعری کے حوالہ سے تو ترقی پسندوں میں زیادہ معتبر مسلم ہی ہے لیکن فیض کے ہاں جو تنقیدی بصیرت موجود ہے اُس کی اہمیت وافادیت سے اِنکار بھی ممکن نہیں۔

فیض کے تنقیدی مجموعۂ مضامین ''میزان'' کا مطالعہ کریں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ اپنے انتقاد کے دوران ترقی پسند تنقید کے عمومی رویے اور معیارات کو بطور میزان اختیار کرتے ہیں۔ اِس کے علاوہ فیض کے ہاں جو عنصر انھیں دیگر نقادوں سے ممیّز اور ممتاز کرتا ہے وہ اُن کا جمالیاتی اسلوب ہے۔ اُن کی فکر بھی جدلیاتی فلسفے ہی پر بنیاد رکھتی ہے لیکن وہ حسن کی قوت کی فعالیت اور خلاقیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ اَمر باعثِ حیرت ہے کہ فیض بعض نظریات کی برتری ثابت کرنے کے لیے حقائق سے گریز کرتے ہوئے اصل صورتِ حال کو پیشِ نظر نہیں رکھتے اور ایسی تنقیدی آرا رقم کرتے ہیں کہ جن سے اُن کی بطور تخلیق کار شان متاثر ہوتی ہے۔ مثلاً اُردو کی کلاسیکی شاعری کے بارے میں اُن کی یہ رائے:

> ''میری مراد یہ نہیں ہے کہ پرانی شاعری میں دُنیا اور زندگی کے مسائل کو چھیڑا ہی نہیں گیا۔ ان باتوں کے متعلق غزلیہ اشعار میں بھی چند ایک عقیدے اور نظریے ضرور موجود ہیں لیکن شعرا نے یہ مضامین صوفیا اور قدما سے اُدھار مانگ لیے ہیں۔ یہ ان کے اپنے دماغ کی ایجاد نہیں بلکہ مستند موضوعاتِ سخن ہیں جو سب شعرا کا مشترکہ سرمایہ سمجھے جاتے تھے۔ پرانے زمانے میں جس مضمون آفرینی کہتے تھے، وہ دراصل انھی فرسودہ اور عام خیالات کو تھوڑی بہت پیچیدگی سے پیش کر دینے کا نام تھا۔۔۔ پرانے مضمون آفرین شعرا کو مفکر یا فلسفی قرار دینا غلطی ہے، اس لیے کہ ان کے اشعار میں مضمون کم ہوتا ہے اور آفرینی زیادہ۔''(۱۲)

ترقی پسند ناقدین میں فیض کے بعد جس شاعر کے تنقیدی افکار عمرانی اور مارکسی نقطۂ نظر سے اہم خیال کیے گئے ہیں، وہ ظہیر کاشمیری ہیں۔ اُن کی تنقید میں بنیادی بات ادب کو وسعتِ نظر سے دیکھنا ہے۔ ترقی پسند تحریک اور نظریات سے وابستگی اپنی جگہ لیکن ظہیر کاشمیری نے ادب کو ادب کے طور پر دیکھا اور پرکھا۔ اُن کے بعض سماجی نظریات بھی اہم ہیں، خصوصاً ہندوستان کی تقسیم کے تناظر میں انھوں نے ۴۷ کے معروضی حالات پر خاصے مضامین رقم کیے ہیں اور اِسی سلسلے میں برطانوی استعمار کے استحصالی رویوں کا پردہ چاک کیا ہے۔

ظہیر کاشمیری نے ترقی پسند نظریے کے ادب پر اِطلاق کی صورت میں اُسے وسعت دینے کی ضرورت پر زور دیا۔ انھوں نے کسی اِنتہا پسندی کے زیرِ اثر فکر اور مواد کو ہیئت پر اُسی طرح ترجیح نہیں دی جیسا کہ اُن سے ماقبل بعض ناقدین نے ادب کو سماجی خیالات کا آلۂ کار بنانے کے لیے متعصّبانہ رویہ اختیار کیا۔ البتہ ادب میں انسان کے اجتماعی دُکھوں کو موضوع بنانے پر ضرور زور دیا۔ اُن کی کتاب ''ادب کے مادی نظریے'' اور اُن کا مقالہ ''ادب اور فسادات'' اُن کے فکری اثاثے ہیں۔ یہاں اُن کی انتقادی فکر کا ایک زاویہ یہ ملاحظہ ہو، جو حلقۂ اربابِ ذوق کے ایک سالانہ جلسے کے خطبۂ صدارت سے ایک اقتباس ہے:

> ''آج کے موضوع کے حوالے سے میں نے جو گزارشات کی ہیں ان کا ہرگز یہ مقصد نہیں ہے کہ ادب وشعر کے لامحدود کینوس کو کاٹ کر چند مخصوص موضوعات تک محدود کر دیا جائے۔ میری ان گزارشات کا یہ مقصد بھی نہیں ہے کہ ادب وشعر پر کوئی مخصوص نظریہ ٹھونسا جائے یا اس پر کوئی حکم نافذ کر دیا جائے۔ میری ان گزارشات کا واحد مقصد یہ ہے کہ جہاں آپ فن پاروں میں ذاتی دُکھوں کی عکاسی کرتے ہیں، فطرت کے مناظر کی عکاسی کرتے ہیں، وصل ورومان کی باتیں کرتے ہیں، مجرد اور قیاسی فلسفوں سے مضمون تراشتے ہیں اور تخیل کے زور سے میدان ادب میں مختلف رنگوں کے گل بوٹے کھلاتے ہیں، وہاں حیاتِ انسانی، بقائے انسانی اور ارتقائے انسانی کے موضوعات پر بھی توجہ دیں تاکہ شعروادب اپنا آسائشی اور جمالیاتی فریضہ ادا کرنے کے ساتھ ساتھ معاصر حقیقتوں کی عکاسی بھی کر سکے اور انسان کو حریتِ فکر، آزادی، امن اور مساوات کا درس بھی دے سکے۔''(۱۳)

روس میں اقتصادی حالات کی وجہ سے سوشلزم کے نقائص سامنے آئے اور ترقی پسندوں کا رویہ بھی بدلنے لگا۔ چنانچہ ایسے ناقدین سامنے آئے جو اگر نقطۂ نظر مارکسی میں رکھتے تھے لیکن اُسے زندگی کے ہر شعبے پر حاوی بھی نہیں سمجھتے تھے۔ وہ ادب برائے زندگی کے قائل ہیں لیکن وہ دیگر قدروں کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔ اِن ناقدین کے تنقیدی معیارات پر نظر ڈالیں تو اِن کے ہاں طنز اور بے باکی کے بجائے توازن اور اعتدال نظر آتا ہے۔

مذکورہ ناقدین میں آلِ احمد سرور، وقار عظیم، عبادت بریلوی اور اختر انصاری کے نام اہم ہیں۔

آلِ احمد سرور ادب کے داخلی حسن کو بھی بہت اہمیت دیتے ہیں۔ انھوں نے عملی تنقیدیں بہت زیادہ لکھی ہیں۔ ''تنقید کیا ہے؟''، ''ادب اور نظریہ''، ''نئے اور پرانے چراغ'' کے علاوہ اُن کے ریڈیائی مضامین بھی بہت اہم ہیں جو ''تنقیدی اَشارات'' کے نام سے سامنے آئے ہیں۔

آلِ احمد سرور ایک ایسے وسیع النظر نقاد کے رُوپ میں اُبھرے ہیں جو سچائی کی تلاش میں رنگ دار چشمہ استعمال نہیں کرتا۔ بلکہ ننگی آنکھوں سے ادب پارے کے ساتوں رنگوں کو گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ (۱۴)

اُن کے تنقیدی مسلک کی بنیاد ایک جامع احساسِ توازن ہے۔ وہ ادب میں نظریے کی اہمیت کے اعتراف اور فکر ونظر کی پرکھ کے باوجود فنی تقاضوں پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ مغرب اور مشرق، قدیم اور جدید، روایت اور بغاوت، مواد اور ہیئت کے بارے میں اُن کے مطالعہ کے سلسلے میں وہ ہمیشہ ایک درمیانی صورت نکال لیتے ہیں۔ (۱۵)

سیّد وقار عظیم ایسے نقاد ہیں جنھوں نے فکشن پر تنقید بہت متوازن انداز میں کی ہے۔ ''داستان سے افسانے تک'' اُن کی معرکہ آراء کتاب ہے۔ انھوں نے اُردو کے قدیم ادب میں بھی ترقی پسندانہ عناصر تلاش کیے ہیں، جو بلاشبہ ایک مستحسن رویہ ہے۔

عبادت بریلوی بھی ابتدا میں مارکسی اندازِ نظر سے بہت متاثر تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ دیگر عوامل بھی اُن کی تنقید میں اہمیت اختیار کرتے گئے۔ گویا مارکسزم اُن کے ہاں کوئی مستقل لائحۂ عمل نہیں بنتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اُن کی تنقید میں رکھ رکھاؤ بہت ہے۔ وہ فکر کا جائزہ ضرور لیتے ہیں لیکن فنی خوبیوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔ اُن کا انداز منطقی، استدلالی اور سائنسی ہے۔ لیکن اسلوب جمالیاتی ہے۔

مذکورہ ناقدین کے علاوہ عارف عبدالمتین اور ڈاکٹر عبدالعلیم کے تنقیدی نظریات بھی اُن ہی معیارات کو اساس بناتے ہیں، جن کا مطالعہ گزشتہ اوراق میں کیا گیا ہے۔

ترقی پسند ناقدین کے اِنتقادی معیارات کو سامنے رکھیں تو اِن کے تین ادوار بنتے ہیں۔

۱۔ پہلے دور میں ترقی پسندوں کے ہاں تشریح و توضیح اور تعارف کا انداز ہے۔

۲۔ دوسرے دَور میں ترقی پسند ناقدین کا رویہ بہت شدید اور بے باک ہے اور بیان میں قطعیت ہے۔

۳۔ تیسرے دور میں امتزاجی رویہ سامنے آیا اور ناقدین نے اپنے انتقادی معیارات کے تعین کے لیے متوازن اور معتدل رویہ اپنایا۔

ترقی پسند ناقدین نے اگرچہ فن پاروں کو مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھا تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ اِن ناقدین کے باعث اُردو تنقید کو بعض نظریاتی حوالوں سے وسعت بھی ملی۔ اِس اعتبار سے یہ جدید انتقادی معیارات نئے اِمکانات کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔

حوالہ جات

۱۔ David. Daiches: Critical approaches to literature, P:357.

۲۔ اختر حسین رائے پوری: ''ادب اور انقلاب'' ص ۲۸۔۲۷

۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''تنقید اور جدید اُردو تنقید'' ص ۲۳۵

۴۔ اختر حسین رائے پوری: ''ادب اور انقلاب'' ص ۱۳۵

۵۔ سجاد ظہیر: ''روشنائی'' ص ۳۲۷

۶۔ احتشام حسین: ''تنقیدی نظریات'' ص ۱۴۶

۷۔ مجنوں گورکھپوری: ''ادب اور زندگی'' ص ۱۹

۸۔ ایضاً، ص ۴۷

۹۔ علی سردار جعفری: ''ترقی پسند ادب'' ص ۱۶۲۔۱۶۳

۱۰۔ ممتاز حسین: ''تنقیدی شعور'' ص ۴۲۱

۱۱۔ عزیز احمد: ''ترقی پسند ادب'' ص ۱۰

۱۲۔ فیض احمد فیض: ''میزان'' ص ۶۸

۱۳۔ ظہیر کاشمیری: ''خطبۂ صدارت: حلقہ ارباب ذوق'' لاہور، اپریل ۱۹۸۷، ص ۱۰

۱۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''تنقید اور جدید اُردو تنقید''ص ۲۴۲

۱۵۔ ڈاکٹر شارب ردولوی: ''جدید اُردو تنقید''ص ۳۹۹

کتابیات

اُردو کتب

۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی: ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''مقتدرہ، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء

۲۔ احتشام حسین: ''تنقیدی نظریات'' مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۵ء

۳۔ اختر حسین رائے پوری: ''ادب اور انقلاب''نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۹۵ء

۴۔ سجاد ظہیر: ''روشنائی'' مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۷۱ء

۵۔ شارب ردولوی: ''جدید اُردو تنقید''نولکشور پریس، ۱۹۹۲ء

۶۔ ظہیر کاشمیری: ''خطبۂ صدارت: حلقہ اربابِ ذوق''لاہور، اپریل ۱۹۸۷

۷۔ عزیز احمد: ''ترقی پسند ادب'' کاروانِ ادب، ملتان، ۱۹۹۳ء

۸۔ علی سردار جعفری: ''ترقی پسند ادب''انجمن ترقیٔ اُردو، علی گڑھ، ۱۹۵۱ء

۹۔ فیض احمد فیض: ''میزان''اُردو اکیڈمی، سندھ، کراچی، ۱۹۸۶ء

۱۰۔ مجنوں گورکھپوری: ''ادب اور زندگی''نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۵ء

۱۱۔ ممتاز حسین: ''تنقیدی شعور''نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۹۴ء

۱۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: ''تنقید اور جدید تنقید''انجمن ترقی اُردو، کراچی ۱۹۸۹ء

انگریزی کتب

1- David Daiches, 2nd ed. Critical Approaches to Literature, Longman London, 1981.

ڈاکٹر نوازش علی

''حسن کوزہ گر'' اور راشد کی تخلیقی وارفتگی

N. M. Rashid is a prominent poet of modern Urdu poem. Hasan Kooza-gar is a marvelous and important poem having a distinguished value in Urdu poetry. This article represents a critical study of this poem.

ن م. راشد کی نظم ''حسن کوزہ گر'' اُن کی تخلیقی صلاحیتوں کی انتہاؤں کو چھوتی ہوئی ایک معرکۃ الآرا نظم ہے۔ اسے اُردو شاعری کی چند اعلیٰ نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم چار حصوں پر مشتمل ہے۔ چاروں حصے فکر اور فن کے خوبصورت امتزاج کا نمونہ ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے چاروں حصے ایک جیسی عظمت کے حامل ہیں۔ ہر حصہ اپنے طور پر ایک مکمل نظم ہے اور چاروں حصے مل کر ایک کُل بھی بناتے ہیں۔ چاروں نظموں یا حصوں کا زمانۂ تخلیق مختلف ہے۔ ''حسن کوزہ گر (۱)'' راشد کے تیسرے مجموعے ''لا = انسان'' کی پہلی نظم ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے مطابق:

> ''... اتفاقاً مجھے اپنے پرانے کاغذات میں سے اس نظم کی ایک ایسی نقل دستیاب ہوئی، جس کے نیچے راشد کا اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اگست ۱۹۵۵ء موجود ہے۔''(۱)

گویا ''حسن کوزہ گر (۱)'' اگست ۱۹۵۵ء کی تخلیق ہے۔ باقی تینوں نظمیں راشد کے آخری مجموعۂ کلام ''گماں کا ممکن'' میں موجود ہیں۔ یہ مجموعہ اکتوبر ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ کی آخری نظم ''حسن کوزہ گر (۴)'' ہے۔ ''گماں کا ممکن'' کا دیباچہ ''آخری مجموعہ، آخری ملاقات'' کے عنوان سے اعجاز حسین بٹالوی کا تحریر کردہ ہے۔ ان کے بقول لندن میں راشد نے اس مجموعے کا مسوّدہ اشاعت کے لیے ان کے حوالے کیا۔

> ''میں نے کہا، ''اب مجھے اس مجموعے کی کوئی نظم سنایئے۔'' انہوں نے کہا، ''تم ساتھ لے جا رہے ہو، راستے میں پڑھ لینا۔'' مگر میں نے اصرار کیا کہ آپ کی زبانی سنوں گا... انہوں نے مسوّدے کو اِدھر اُدھر سے پلٹ کر ''حسن کوزہ گر'' کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا...
>
> نظم کے بعد ہم اس کے سیاق وسباق اور تمثیلات پر گفتگو کرنے لگے اور میں نے پوچھا، ''راشد صاحب! یہ بتایئے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لیے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں انتخاب کیا؟ اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماوراء کون شخصیت ہے؟'' اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دلچسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلمبند کر ڈالتا، لیکن اب نہیں۔ ان کی زندگی میں ان کے ناراض ہو جانے کی صورت میں معافی مانگی جا سکتی ہے، مگر اب نہیں۔''(۲)

نظم کی برتر سطح کو مدّنظر رکھتے ہوئے اور اس کی تفہیم کے لیے اس بات کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہے کہ نظم کی جہاں زاد کون ہے۔ البتہ یہ بات اہم ہے کہ راشد نے تخلیقی عمل اور تخلیق کار کے لیے شاعر کی بجائے کوزہ گر کی علامت کو اس نظم میں کیوں برتا ہے؟ اگر وہ تخلیقی عمل کے لیے شاعر کی علامت استعمال کرتے تو یقیناً نظم کا ڈھانچہ جداگانہ ہوتا اور نظم کا قالب کسی اور انداز سے تشکیل پاتا۔ لیکن لازم نہیں کہ وہ اتنا ہی مؤثر ہوتا جتنا مؤثر اب نظم کا قالب ہے۔ مزید برآں شاعر کی علامت کے باعث بات ن م. راشد کی حد تک محدود ہو کر رہ جاتی، کہ شاعر کے پردے میں خود راشد اپنی حکایت بیان کر رہے ہیں۔ نظم کو قاری راشد کی

آپ بیتی اور سوانح عمری کے حوالے سے پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے۔لیکن کوزہ گر کی علامت سے دیگر تخلیق کار مراد لی جا سکتی ہے۔لہٰذا راشد نے خود کو نمایاں نہ کرنے اور پردہ داری کے لیے شاعر کی بجائے کوزہ گر کی علامت کو برتا ہے، تاکہ تخلیقی عمل میں سبھی تخلیق کاروں کو ایک لڑی میں پرویا جا سکے۔اس طرح نظم میں عمومیت (Generalization) کا نقش اُبھر آیا ہے اور نظم سبھی تخلیق کاروں کے تخلیقی عمل کی علامت بن گئی ہے۔ راشد نے کوزہ گر کی علامت بہت سوچ سمجھ کر استعمال کی ہے۔ بصورتِ دیگر تخلیقی عمل کے لیے شاعر کی علامت تو بالکل سامنے کی چیز تھی، اور اس سے مراد محض ن.م. راشد ہوتی۔کوزہ گر کی علامت نظم کے معنوی جہات کی خبر دیتی ہے۔

یہ نظم اُردو شاعری کی پانچ سات طویل نظموں میں سے ایک ہے۔علامہ اقبال کے بعد کے شعراء مجید امجد، مختار صدیقی، ضیاء جالندھری، وزیر آغا، آفتاب اقبال شمیم اور اختر حسین جعفری نے طویل نظمیں لکھی ہیں۔نہ صرف طویل نظم کے حوالہ سے بلکہ اعلیٰ تر شاعری کے حوالہ سے بھی، اگر اُردو کی پانچ سات نظموں کا انتخاب کیا جائے تو ''حسن کوزہ گر'' کو لازماً اُن میں شامل کرنا پڑے گا۔

راشد نے اپنی ملازمت کے دوران میں بغداد، تہران، بصرہ، قاہرہ، یروشلم، عراق، مصر اور فلسطین کے علاقے دیکھ رکھے تھے۔ایران سے اپنی محبت کے باوجود اس نظم کا منظر نامہ بغداد، دجلہ اور حلب کے علاقوں سے تشکیل پاتا ہے۔دراصل بغداد اور دجلہ کے ساتھ بہت سی رومانی داستانیں وابستہ رہی ہیں۔لہٰذا راشد کو رومانی فضا کی تخلیق میں پہلے سے آسانی میسر تھی اور قارئین کو بھی ایسی فضا کو قبول کرنے اور ذہنی طور پر ایسی فضا میں پہنچ جانے کی سہولت حاصل تھی۔نظم کا پورا منظر نامہ بوڑھے عطار یوسف کی دکان، بغداد، رودِ دجلہ، کشتی اور ملاّح، حلب اور اُس کی کارواں سرائے کا حوض وغیرہ سے تعمیر ہوا ہے۔رومانوی اور الف لیلوی قسم کی فضا پوری نظم پر چھائی ہوئی ہے۔

اس نظم میں راشد کی تخلیقی توانائی کا اظہار اعلیٰ تر سطح پر ہوا ہے۔تاہم ایک اہم بات یہ ہے کہ راشد نے نظم کا نام ''حسن کوزہ گر'' رکھا ہے۔انہوں نے حسن کوزہ گر کی شکل میں تخلیق کار اور فنکار کو اہمیت دی ہے، فنکار کی محبوبہ جہاں زاد کو نہیں۔گویا نظم میں عاشق اور اُس کا عشق مرکزی حیثیت کے حامل ہیں۔لیکن یہ بھی طے ہے کہ فنکار کو عشق کے لیے کسی نہ کسی جہاں زاد کی ضرورت لازماً رہے گی۔ جہاں زاد کے عشق ہی کی بدولت حسن ایک ایسی آگہی کے مقام پر فائز نظر آتا ہے جہاں زمانوں کی خبر، گردِ راہ بن جاتی ہے۔

''حسن کوزہ گر'' ایک بڑے کینوس پر لکھی ہوئی نظم ہے، جس میں طویل ڈرامائی خود کلامی کی تکنیک کو برتا گیا ہے۔خود کلامی کی لذت سے سرشار حسن ماضی کی راکھ سے چند چنگاریاں چُن کر یادوں کا الاؤ روشن کرتا ہے۔کہانی کا آغاز یوں ہوتا ہے کہ حسن، ایک کوزہ گر، اپنے فن سے والہانہ محبت کرنے والا، اپنے کوزوں اور تغاروں کی دنیا میں مست، یکا یک جہاں زاد کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔نظم کے پہلے بند ہی سے یہ ظاہر ہے کہ حسن، جہاں زاد کے عشق میں گرفتار ہو کر نو برس خاک بسر پھرتا رہا اور اب جہاں زاد سے مخاطب ہو رہا ہے:

جہاں زاد نیچے گلی میں ترے دَر کے آگے
یہ میں سوختہ سر حسن کوزہ گر ہوں!
تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطّار یوسف
کی دکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تابناکی
تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں

جہاں زاد، نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں!
یہ وہ دَور تھا جس میں مَیں نے
کبھی اپنے رنجور کوزوں کی جانب
پلٹ کر نہ دیکھا [''حسن کوزہ گر(۱)''، ''لا=انسان'']

حسن عالمِ دیوانگی میں نو سال سرگرداں پھرتا رہا۔ وہ کوزے جو اُس کے اپنے دستِ چابک کے پُتلے تھے اور اپنی تخلیق ہونے کی وجہ سے اسے عزیز تھے اور اُس کی معیشت کا سہارا بھی تھے، جہاں زاد کی نگاہِ اوّلیں کے جادو نے حسن کو ان سے بیگانہ کر دیا۔ نو سال کا عرصہ حسن پر یوں گزرا:

جہاں زاد! نو سال کا دَور یوں مجھ پہ گزرا
کہ جیسے کسی شہرِ مدفون پر وقت گزرے؛ [حسن کوزہ گر(۱)]

حسن کوزہ گر، فنِ کوزہ گری میں کمال رکھتا تھا۔ وہ مینا و جام سے لے کر فانوس و گلداں تک ہر قسم کی نازک آرائشی اشیاء بناتا تھا۔ اسے اپنے فن میں پختہ کارانہ مہارت حاصل تھی۔ اس کے باوجود وہ معاشی اعتبار سے ناآسودگی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور تھا۔ اس کے فن پارے اس کی ہیچ مایہ معیشت کے سہارے تھے۔ لیکن جہاں زاد کے عشق میں وارفتگی کے باعث اس کے فن پارے بے توجہی سے بکھرے پڑے تھے۔ حسن وحشت اور آشفتگی کے اس طویل دَور میں اپنے ''واہموں کے گِل ولا سے خوابوں کے سیّال کوزے'' بنانے میں مگن تھا اور جہاں زاد:

جہاں زاد، نو سال پہلے
تو ناداں تھی لیکن تجھے یہ خبر تھی
کہ میں نے، حسن کوزہ گر نے
تری قاف کی سی اُفق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تابناکی
کہ جس سے مرے جسم و جاں، ابر و مہتاب کا
رہگزر بن گئے تھے
جہاں زاد بغداد کی خواب گوں رات
وہ رودِ دجلہ کا ساحل
وہ کشتی وہ ملاّح کی بند آنکھیں
کسی خستہ جاں رنج بر کوزہ گر کے لیے
ایک ہی رات وہ کہربا تھی
کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود......
اس کی جاں، اس کا پیکر
مگر ایک ہی رات کا ذوق دریا کی وہ لہر نکلا
حسن کوزہ گر جس میں ڈوبا تو اُبھرا نہیں ہے! [حسن کوزہ گر(۱)]

نظم میں اس مقام پر پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ حسن کوزہ گر، ادھیڑ عمر کا شادی شدہ اور بال بچوں والا انسان ہے۔ اس کی معیشت کوزہ گری سے وابستہ ہے۔ لیکن وہ عشق کے دشتِ بے اماں کا راہی بن چکا ہے۔ چنانچہ اس عرصہ میں ہر روز اُس کی

بیوی، سوختہ بخت، قسمت کے مارے حسن کو شانوں سے ہلاتی اور پژمردگی کے عالم میں کہتی:

وہ سوختہ بخت آ کر
مجھے دیکھتی چاک پر پابہ گل سر بزانو
تو شانوں سے مجھ کو ہلاتی

......

''حسن کوزہ گر! ہوش میں آ
حسن! اپنے ویران گھر پر نظر کر
یہ بچوں کے تنور کیونکر بھریں گے
حسن! اے محبت کے مارے
محبت امیروں کی بازی،
حسن! اپنے دیوار و در پر نظر کر'' [حسن کوزہ گر(ا)]

گھر کی ویرانی کا حال ''سوختہ بخت'' کی زبانی سامنے آتا ہے۔ بچوں کے پیٹ بھرنے کا کوئی سامان نہیں ہے۔ حسن تو عشق کی وجہ سے خستہ وخوار ہے، لیکن اس کی بیوی اور بچے بدنصیبی اور فاقہ کشی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ''سوختہ بخت'' اس نظم کے رواں منظر نامہ میں ایک ایسا کردار بن کر اُبھرتی ہے جو چند فقرے بول کر غیر محسوس طور پر یوں غائب ہو جاتی ہے کہ حسن کی گھریلو زندگی کی اَلمنا کی آئینہ ہو جاتی ہے۔ یہاں نظم میں محض عشق کی ناکامی کا بیان نہیں ملتا، بلکہ عاشق کے لواحقین کی بے بس زندگی کا شدید المیہ بھی سامنے آتا ہے۔ ''سوختہ بخت'' کے سمجھانے کے باوجود حسن کوزہ گر تو ''شہرِ اوہام کے ان خرابوں کا مجذوب تھا جن میں...کسی زندگی کا نشاں تک نہیں تھا'' اس عالمِ وحشت میں رات کی سرد گوں تیرگی میں حسن سراسر پریشاں، پھر جہاں زاد کے دَر کے آگے کھڑا ہے اور دریچے سے جہاں زاد کی قاف کی سی طلسمی نگاہیں اسے آج پھر جھانکتی ہیں۔ وہ جہاں زاد کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

زمانہ جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو
اور فانوس و گلداں
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں
میں انساں ہوں لیکن
یہ نو سال جو غم کے قالب میں گزرے!
حسن کوزہ گر آج اک تودۂ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے۔ [حسن کوزہ گر(ا)]

عالمِ وحشت میں نو سال گزار کر حسن آج پھر واپس آیا ہے اور جہاں زاد کی آنکھوں میں اس نے پھر وہی تابناکی اور تازگی دیکھی ہے تو اس کے قلب و شعور پر اس کا تخلیقی وجدان وارفتگی بن کر چھانے لگا ہے۔ جہاں زاد کی آنکھوں کی تابندہ شوخی سے حسن کوزہ گر، جو تودۂ خاک ہے، میں نم کی ہلکی سی لرزش اٹھی ہے۔ شاید اسی نم سے حسن اپنی خاک کو گِل بنا کر ایک جہانِ نو تخلیق کر سکے۔ وہ عشق میں خود کو اور اپنے تخلیقی جوہر کو بھلا بیٹھا تھا لیکن اب اس نے جہاں زاد کی آنکھ میں وہ اشارہ دیکھا کہ اس کے اندر کا خوابیدہ تخلیق کار اچانک انگڑائی لے کر بیدار ہو گیا۔ اب جہاں زاد پر موقوف ہے کہ وہ اگر چاہے تو خوابیدہ تخلیق کار پھر سے خالقِ جمال بن سکتا ہے، جس کے تخلیق کردہ کوزوں کی ملکوں ملکوں دھوم تھی۔ اگر جہان زاد چاہے تو حسن اپنے مہجور کوزوں کی

جانب پلٹ جائے، جو اس کے اظہارِ فن کا سہارا ہیں اور جن سے اس کی بیوی اور بچوں کی معیشت وابستہ ہے۔ وہ پھر سے اپنی تخلیقی توانائی کے زور سے فانوس وگلداں بنائے اور ان میں ایسے رنگ بھر دے اور ان سے ایسے شرارے نکالے کہ جن سے حسن اور مشتاقانِ فن کے دلوں کے خرابے روشن ہو جائیں:

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر
وہی کوزہ گر جس کے کوزے
تھے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں
تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں اُن اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گِل ولا کے سوکھے تغاروں کی جانب
کہ میں اس گِل ولا سے، اس رنگ و روغن
سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے
دلوں کے خرابے ہوں روشن؛ [حسن کوزہ گر(۱)]

حسن کوزہ گر ایک ایسا فنکار ہے جو اپنے تخلیقی کمالات سے ایسے شرارے نکال سکتا ہے جن سے دلوں کے خرابے تک روشن ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے اپنے دل کا خرابہ جہاں زاد کی نگاہِ التفات کے بغیر روشن نہیں ہو سکتا۔ نظم میں جہاں زاد ایک ایسی عورت کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے جس سے حسن کوزہ گر کا تعلق جنسی آسودگی سے آگے بڑھ کر ایک روحانی کیف اور تخلیقی توانائی کے حصول کی علامت بن جاتا ہے۔ یہاں عشق ایک ہمہ گیر حقیقت اور ایک باطنی تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ حسن کوزہ گر اپنے عشق سے جہاں زاد کو نئے سرے سے تخلیق کرتا ہے، اور وہ اس کے فن کے لیے قوتِ محرکہ بن جاتی ہے۔

''حسن کوزہ گر(۲)'' میں حسن بغداد سے اپنے کوزوں اور تغاروں کی جانب لوٹ آیا ہے۔ رودِ دجلہ کے ساحل پر گزاری ہوئی خواب گوں رات بھلائے نہیں بھولتی۔ وہ سوچتا ہے کہ جہاں زاد میرے سامنے آئینہ رہی۔ سرِ بازار، دریچے میں، سرِ بسترِ سنجاب آئینہ رہی۔ ایک ایسا آئینہ جس میں حسن کو اپنی صورت کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ گویا ہر طرف عشق ہی جلوہ گر ہے۔ لیکن عشق کو اپنی جلوہ آرائی کے لیے کسی جہاں زاد کی موجودگی کا احساس بلکہ اس کی تخلیق ضروری ہے۔ یہ آگہی کا ایک ایسا مقام ہے جس تک رسائی کے لیے شرطِ اوّل جسم سے اوپر اٹھ کر روح کی گہرائیوں تک عشق کا جاری وساری ہونا ہے۔

اب جو بغداد سے لوٹا ہوں
تو میں سوچتا ہوں...
سوچتا ہوں، تو مرے سامنے آئینہ رہی
سرِ بازار، دریچے میں، سرِ بسترِ سنجاب کبھی
تو مرے سامنے آئینہ رہی
جس میں کچھ بھی نظر آیا نہ مجھے
اپنی ہی صورت کے سوا [حسن کوزہ گر(۲)]

بغداد کی خواب گوں رات پھر حسن کو واپس لائے گی، کیونکہ وقت ایک ایسا پتنگا ہے جو دیواروں، آئینوں، جام و سبو،

تغاروں پہ سدا رینگتا رہتا ہے۔ رینگتے وقت کے مانند حسن کوزہ گر بھی لوٹ کے آئے گا۔

اب جو بغداد سے لوٹ کر حسن اپنے جھونپڑے میں آیا ہے تو اسے اپنی مفلسانہ زندگی، تنہائی اور محرومی کا شدید احساس ہونے لگا ہے۔ جھونپڑا افلاس کے روندے ہوئے اجداد کی بس ایک نشانی ہے۔ حسن لوٹا ہے تو سوختہ بخت اسے دیکھتی رہ جاتی ہے۔ جھونپڑے میں کچھ بھی نہیں، جہاں وہ دونوں شب و روز کے بڑھتے ہوئے کھو کھلے پن میں سادہ محبت کا کھیل کھیلتے ہیں۔ کبھی رو لیتے ہیں، کبھی گا لیتے ہیں اور کبھی مل کر ہنس لیتے ہیں۔ یہ سب جینے کے بہانے ہیں۔ لیکن جھونپڑے میں حسن کوزہ گر کے گرد یادوں کی خوشبو بسی ہوئی ہے۔ اس ایک رات کی خوشبو...... لیکن پھر بھی جھونپڑے میں کچھ بھی نہیں ہے۔ البتہ:

ہاں، کبھی دُور درختوں سے
پرندوں کی صدا آتی ہے
کبھی انجیروں کے، زیتونوں کے باغوں کی مہک آتی ہے
تو میں جی اٹھتا ہوں
تو میں کہتا ہوں کہ لو آج نہا کر نکلا؛

ورنہ اس ویران جھونپڑے میں کوئی سیج نہیں، عطر نہیں، حتیٰ کہ مادی آسائشیں بھی موجود نہیں ہیں، اور:

تجھے جس عشق کی خو ہے
مجھے اس عشق کا یارا بھی نہیں [حسن کوزہ گر (۲)]

جہاں زاد کو زندگی میں سبھی کچھ حاصل ہے۔ وہ عیش و آرام اور مادی آسائشوں کی خوگر ہے۔ اس کا عشق مال و منال کے سائے سائے اپنے رنگ بکھیرتا ہے۔ لیکن حسن تو محض کوزہ گر اور فنکار ہے۔ چنانچہ اسے اپنی بے سروسامانی اور اپنے جذبات کی فراوانی کا بیک وقت احساس ستانے لگتا ہے۔ وہ اشیاء کا پرستار بھی ہے اور جذبات کا حاتم بھی۔ حسن اپنی اس دورنگی کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ بیشک میری دورنگی پر جہاں زاد ہنسے، لیکن اصل سوال یہ ہے کہ عشق کا حاصل کیا ہے؟ اس کا جواب حسن ہی کی زبانی سنیے:

عشق سے کس نے مگر پایا ہے کچھ اپنے سوا؟
اے جہاں زاد!
ہے ہر عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
اس کا نہیں کوئی جواب
یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے [حسن کوزہ گر (۲)]

گویا اپنے آخری تجزیے میں عشق کا حاصل، باطن کی صدا کا گونج اٹھنا ہے، تاکہ تخلیقی زندگی کو ایک نئی امنگ، ایک نئی تحریک اور ایک نئی توانائی میسر آئے۔

''حسن کوزہ گر (۳)'' میں حلب کی کارواں سرائے کو حوض، سرخوشی اور وارفتگی کا ایک جہان سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کے باوجود ایک خوف ہے جسے راشد نے ''شاد کام خوف'' کہا ہے۔ زوالِ عمر کے خلاف ایک دوسرے سے مطمئن حوض میں تیرتے رہنے سے بھی وہ خوف کم نہیں ہوتا۔ سرخوشی اور انبساط کے باوجود عمرِ گریزاں کا خوف اور یہ احساس اور وہم کہ شاید بدن کہیں حلب کے حوض ہی میں رہ گیا ہے:

جہاں زاد،
وہ حلب کی کارواں سرا کا حوض، رات وہ سکوت

جس میں ایک دوسرے سے ہم کنار تیرتے رہے

......

ہم ایک دوسرے کے جسم و جاں سے لگ کے
تیرتے رہے تھے ایک شادکام خوف سے
کہ جیسے پانی آنسوؤں میں تیرتا رہے
ہم ایک دوسرے سے مطمئن زوالِ عمر کے خلاف
تیرتے رہے

......

مگر یہ وہم دل میں تیرنے لگا کہ ہو نہ ہو
مرا بدن کہیں حلب کے حوض ہی میں رہ گیا [حسن کوزہ گر (۳)]

حسن کوزہ گر خود سے ہم کلام ہے کہ اگر بدن حلب کے حوض میں رہ گیا ہے تو پھر کیا میں محض روح ہوں؟ مگر یہ تو میرا وہم ہے کہ میرا بدن حوض میں رہ گیا ہے کیونکہ مجھے دوئی کا واہمہ نہیں کہ مجھے اب بھی جسم و جاں کے ربط کا اعتبار ہے۔ یہی وہ اعتبار تھا کہ جس نے مجھے اپنے آپ میں سمو دیا۔ حسن کوزہ گر کو خود آگہی ایک ایسے مقام پر لے آئی ہے جہاں وہ سب سے پہلے ''آپ'' ہے۔ ''میں ہر ایک شے سے پہلے آپ ہوں'' ......اور اگر میں زندہ ہوں تو اپنے آپ سے کیسے دغا کروں؟ کیونکہ جہاں زاد! تیرے جیسی عورتیں ایسی الجھنیں ہیں جنہیں کوئی آج تک نہیں سلجھا سکا:

جو میں کہوں کہ میں 'سلجھ' سکا تو سر بسر
فریب اپنے آپ سے!

اور 'سلجھ' نہ سکنے کی وجہ حسن کی نظر میں یہ ہے:

کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر
جواب جس کا ہم نہیں...... [حسن کوزہ گر (۳)]

لیکن اصل وجہ حسن نے اگلی سطروں میں بیان کی ہے۔ اس مقام پر لبیب کا کردار اُبھرتا ہے۔ لبیب کا لفظی مطلب تو عقل مند آدمی ہے لیکن لبیب: دنیا دار آدمی، رقیب یا معاشرہ بھی ہو سکتا ہے۔ راشد اس کے بارے میں حسن کی زبان سے کہلواتے ہیں:

(لبیب کون ہے؟ تمام رات جس کا ذکر
تیرے لب پہ تھا......
وہ کون تیرے گیسوؤں کو کھینچتا رہا
لبوں کو نوچتا رہا
جو میں کبھی نہ کر سکا
نہیں یہ سچ ہے...میں ہوں یا لبیب ہو
رقیب ہو تو کس لیے تری خود آگہی کی
بے ریا نشاطِ ناب کا
جو صد نوا و یک نوا خرامِ صبح کی طرح

لبیب ہر نوائے ساز گار کی نفی سہی!) [حسن کوزہ گر (۳)]

لیکن حسن کوزہ گر اور جہاں زاد کا آپسی تعلق محض وصالِ آب وگل نہیں، کیونکہ وصالِ آب وگل سے کوئی جام یا سبو یعنی فن پارہ تخلیق نہیں ہوسکتا، محض تخلیق کا واہمہ بن سکتا ہے۔ نظم کا یہ حصہ ایک ایسے عرفان کی خبر دیتا ہے، جس میں شعور کی کارفرمائی بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ عشق کے تین زاویے ہمیشہ سے موجود رہے ہیں؛ حسن، جہاں زاد اور لبیب۔ لیکن ان تینوں زاویوں کے تمام تخلیقی امکانات کا احاطہ نہیں ہوسکتا۔ شعور ان تینوں کی معنوی وسعتوں کو مکمل طور پر گرفت میں نہیں لے سکتا۔ حسن اس مثلثِ قدیم کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

جہاں زاد!
ایک تُو اور ایک وہ اور ایک میں
یہ تین زاویے کسی مثلثِ قدیم کے
ہمیشہ گھومتے رہے
کہ جیسے میرا چاک گھومتا رہا
مگر نہ اپنے آپ کا کوئی سراغ پا سکے... [حسن کوزہ گر (۳)]

اس مثلثِ قدیم سے تخلیقی زندگی کو ایک نئی قوت اور نئی تحریک ملتی ہے۔ لمحۂ تخلیق میں فنکار اس حد تک اپنے فن میں غرق ہوتا ہے کہ اس کے تخلیقی کمالات میں جمالِ محبوب کے رنگ از خود نمایاں ہوجاتے ہیں۔
وہ تخلیقی لمحوں میں سیلِ نورِ اندروں سے دُھل کر ایسے فن پارے تخلیق کرتا ہے جو محبوبیت کے رتبے پر فائز ہوجاتے ہیں۔ اس بات کو راشد نے انتہائی خوبصورت اور دلنشیں اظہاری شکل عطا کی ہے:

سبو و جام پر ترا بدن، ترا ہی رنگ، تیری نازکی
برس پڑی
وہ کیمیا گری ترے جمال کی برس پڑی
میں سیلِ نورِ اندروں سے دُھل گیا
مرے دروں کی خلق یوں گلی گلی نکل پڑی
کہ جیسے صبح کی اذاں سنائی دی
تمام کوزے بنتے بنتے 'تُو' ہی بن کے رہ گئے
نشاط اس وصالِ رہ گزر کی ناگہاں
مجھے نگل گئی... [حسن کوزہ گر (۳)]

عشق اور فن میں ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جب فنکار کے ہاتھوں پیالہ، صراحی اور سبو......آب وگل سے ارتفاع پاکر فن پارے بن جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں فن پاروں کو سمتِ راہِ نو کی کامرانیاں ملتی ہیں۔ یہی فن اور فنکار کی انتہائے معرفت ہے۔

نظم میں اس مقام پر حسن کوزہ گر کو ایک ایسے زمانے کا انتظار ہے جو ''بے زماں'' ہے۔ وقت کے بہاؤ میں ''زمانِ بے زماں'' کے چند ثانیے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں فنکار تخلیقِ فن کے اس مرحلے میں ہوتا ہے کہ تمام رفتہ وگزشتہ واقعات کے قافلے اس کے دروں میں جاگ اٹھتے ہیں اور فنکار لازمانیت میں پہنچ جاتا ہے۔ لازمانیت میں اُسے یہ تخلیقی وجدان نصیب ہوتا ہے کہ وہ اپنے سوزِ دروں اور اپنے بے پایاں تخلیقی جذبے کی بدولت اپنی تخلیقات میں صدیوں تک کی زندگی سے ہمکنار ہوسکتا

ہے کیونکہ اس کے فنی معجزے زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر ابدیت کا حصہ بن جانے کی توفیق رکھتے ہیں۔

''حسن کوزہ گر'' کے سلسلے کی پہلی تینوں نظموں کو واقعات کا تخلیقی تجربہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی نظموں کے پس منظر میں کچھ واقعات بھی موجود رہے ہوں گے۔ اگرچہ یہ واقعات اپنے طور پر کوئی حیثیت نہیں رکھتے، بلکہ اصل بات تو واقعات کا شعری تجربہ ہے۔ لیکن ''حسن کوزہ گر (۴)'' خالصتاً مستقبل کے تصوراتی منظر نامے کے شعری تجربے کا اظہار ہے۔ اسے تخیلاتی تخلیقی تجربہ بھی کہا جا سکتا ہے، کیونکہ نظم میں ہزاروں برس بعد پیش آنے والے ممکنہ واقعات کو تخیل کی مدد سے دیکھا اور سوچا گیا ہے۔ نظم کی ابتدا میں یہ سطریں آتی ہیں:

جہاں زاد! کیسے ہزاروں برس بعد
اک شہرِ مدفون کی ہر گلی میں
مرے جام و مینا و گلداں کے ریزے ملے ہیں
کہ جیسے وہ اس شہرِ برباد کا حافظہ ہوں!
حسن نام کا اک جواں کوزہ گر...
اک نئے شہر میں
اپنے کوزے بناتا ہوا، عشق کرتا ہوا
اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا ہے [حسن کوزہ گر (۴)]

یہ بھی گمان گزرتا ہے کہ پہلی تینوں نظموں کا واقعاتی زمانہ ہزاروں برس پہلے کا ہے۔ راشد نے چاروں نظموں میں واقعات کی مناسبت سے کہیں ماضی اور کہیں حال اور کہیں مستقبل کا صیغہ استعمال کیا ہے۔ گویا وقت کی تینوں شکلوں کے ادغام سے نظم میں لازمانیت کا تاثر ابھارا گیا ہے۔ بہرحال ''حسن کوزہ گر (۴)'' میں ہزاروں برس بعد کا ایک منظر نامہ سامنے آتا ہے۔ حسن کوزہ گر کی زبانی ایک ایسے شہرِ مدفون کا ذکر ہے جس کی ہر گلی میں حسن کے بنائے ہوئے ہزاروں برس پہلے کے جام و مینا و گلداں کے ریزے ملے ہیں۔ یہ ریزے اس شہرِ برباد کا حافظہ ہیں۔ حسن کوزہ گر، جہاں زاد کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حسن نام کا ایک جواں کوزہ گر شہرِ مدفون پر بنے ہوئے ایک نئے شہر میں کوزے بناتا اور عشق کرتا ہوا، اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا ہے۔ ہم دونوں (حسن کوزہ گر اور جہاں زاد) بارش کے وہ قطرے تھے جو رات بھر سے اک دریچے پہ گرتے ہوئے، سانپ لہریں بناتے رہے ہیں۔ ہزاروں برس رینگتی رات میں اور اب وقت کی صبح ہونے سے پہلے یہ نوجوان کوزہ گر اور ہم ایک رویا میں پھر سے پروئے گئے ہیں۔ لیکن جہاں زاد! کہنہ پرستوں کا ایک انبوہ شہرِ مدفون سے ملنے والی رنگ و روغن کی مخلوقِ بے جاں کو اُلٹنے پلٹنے میں لگا ہوا ہے۔ مگر جہاں زاد یہ انبوہ اس رنگ و روغن کی مخلوقِ بے جاں میں چھپی ہوئی غم کی چنگاریوں کو نہیں پا سکے گا۔ یہ غم کی چنگاریاں تو تاریخ کو کھا گئی تھیں۔ ان لوگوں کو کیا خبر کہ مرے اور جواں کوزہ گر کے رنگ کس دھنک سے آئے تھے۔ انہیں کیا خبر کہ مرے رنگ کون سی تتلیوں کے پروں سے آئے تھے اور میں نے کون سے حسن اور کون سی ذات سے اور کس خد و خال سے کوزوں کے چہرے اتارے تھے۔ جہاں زاد! انبوہ میں شامل افراد کسی عظمتِ نارسا کے متلاشی ہیں لیکن انہیں کیا خبر کہ کیسا ''آسیبِ مبرم'' میرے غار سینے پہ تھا، جس نے مجھ سے اور اس جواں کوزہ گر سے کہا کہ اے حسن کوزہ گر! ''دردِ رسالت'' سے گزر کر ہی روزِ بشارت طلوع ہوتا ہے۔ تخلیق اور اظہار کے کرب سے گزر کر فنکار کو فن پارے ارزانی ہوتے ہیں۔ یہی وہ ندا ہے جس کے پیچھے حسن نام کا یہ جواں کوزہ گر بھی مسلسل رواں ہے۔ جہاں زاد! میں نے بیاباں بیاباں یہ دردِ رسالت سہا ہے۔ ہزاروں برس بعد یہ کہنہ پرستوں کا انبوہ جام و مینا و گلداں کے ریزوں کو چُنتے ہوئے یہ نہیں جان سکتا کہ میرے گل و خاک کے رنگ و روغن ترے نازک اعضاء کے رنگوں سے مل کر ابد کی صدا بن گئے تھے۔ یہ ریزوں کی تہذیب کو تو شاید پا لیں،

لیکن یہ حسن کوزہ گر کو کہاں لاسکیں گے۔ یہ حسن کوزہ گر کے فن کی تجلی کا سایہ نہیں پاسکتے جو زماں سے زماں تک ہر نوجواں کوزہ گر کی نئی ذات میں بڑھتا چلا جارہا ہے۔ فن کی تجلی کے سایے کا پھیلاؤ اور فن کار کے اپنے فن میں خدا ہونے کے احساس کا اظہار اس انداز سے نظم میں آیا ہے:

یہ فن کی تجلی کا سایہ کہاں پاسکیں گے؟
جو بڑھتا گیا ہے زماں سے زماں تک
خزاں سے خزاں تک
جو ہر نوجواں کوزہ گر کی نئی ذات میں
اور بڑھتا چلا جارہا ہے:
وہ فن کی تجلی کا سایہ کہ جس کی بدولت
ہمہ عشق ہیں ہم
ہمہ کوزہ گر ہم
ہمہ تن خبر ہم
خدا کی طرح اپنے فن کے خدا سر بسر ہم! [حسن کوزہ گر (۴)]

نظم میں اس مقام پر راشد نے عشق اور فن کے باہمی ربط کو ایک اعلیٰ تر سطح پر جا کر دیکھا اور بیان کیا ہے۔ نظم کا اختتام ان سطروں پر ہوتا ہے:

یہ کوزوں کے لاشے، جو ان کے لیے ہیں
کسی داستانِ فنا کے وغیرہ وغیرہ......
ہماری اذاں ہیں، ہماری طلب کا نشاں ہیں
یہ اپنے سکوتِ اجل میں بھی یہ کہہ رہے ہیں:
''وہ آنکھیں ہمیں ہیں جو اندر کھلی ہیں
تمہیں دیکھتی ہیں، ہر اک درد کو بھانپتی ہیں
ہر اک حسن کے راز کو جانتی ہیں
کہ ہم ایک سنسان حجرے کی اس رات کی آرزو ہیں
جہاں ایک چہرہ، درختوں کی شاخوں کے مانند
اک اور چہرے پہ جھک کر، ہر انساں کے سینے میں
اک برگِ گل رکھ گیا تھا
اُسی شب کا دزدیدہ بوسہ ہمیں ہیں!'' [حسن کوزہ گر (۴)]

''حسن کوزہ گر (۴)'' میں اصل چیز دردِ رسالت کا بیان ہے۔ حسن کوزہ گر کو دردِ رسالت سے گزرنا پڑا اور اس نے اپنے تخلیقی کرب کو ایک معنی خیز شکل وصورت دی۔ فنکار کے دردِ رسالت کا ذکر جس خوبصورت انداز سے اس مقام پر آیا ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ دردِ رسالت کی بدولت فن میں تجلیوں کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ فن کی وہ اعلیٰ سطح ہے جہاں سب کچھ پیچھے رہ جاتا ہے اور فنکار میں اپنے فن میں خدا ہونے کا احساس جاگ اُٹھتا ہے۔ اگرچہ ''حسن کوزہ گر (۴)'' میں ہزاروں برس بعد ''شہرِ مدفون'' میں ''داستانِ فنا'' کہنے والے کہنہ پرستوں کے درمیان حسن کوزہ گر کو زمانے کی ناقدری کا شدید احساس ہے، لیکن پھر بھی راشد

نے حسن کوزہ گر کی زبان میں اپنے تخلیقی معجزوں کا ذکر بڑے فخریہ لہجے میں کیا ہے۔ نظم میں نئے کوزہ گر اور فن کی تجلّی کے سایے کا زماں تا زماں بڑھنے کا ذکر کرتے ہوئے راشد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ فن ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ نئے فنکار سامنے آ کر عشق کرتے اور فن تخلیق کرتے ہیں۔ ایک زمانے کے فن اور فنکار کا دوسرے زمانے کے فن اور فنکار سے ایک ایسا ربط موجود رہتا ہے جو صدیوں کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔ گویا سبھی فنکار جو درِ رسالت سے گزرتے ہیں، وہ ایک دوسرے سے مربوط اور ہم آواز ہو کر فن کی ایک ایسی روایت بن جاتے ہیں جس میں اپنے زمانے کی گونج اور صدیوں کی دھڑکن بیک وقت سنائی دینے لگتی ہے۔

حمید نسیم نے ''حسن کوزہ گر'' کے موضوع کو ''Artist in Time یعنی آرٹسٹ زندگی کے چار مراحل پر...''(۳) تاہم نظم کا بنیادی موضوع عشق، فن اور فنکار ہے۔ یہ بھی ایک ''مثلثِ قدیم'' ہے۔ اسے زاویے بدل بدل کر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن ایک مسئلہ یہ ہے کہ عشق بذاتِ خود بھی ایک تثلیث ہے۔ عشق خود خالق بھی ہے، تخلیق بھی اور مخلوق بھی۔ یوں یہ تثلیث ایک وحدت میں ڈھل جاتی ہے۔ حسن کوزہ گر خالق ہے اور جہاں زاد اس کے جذبۂ خلّاقیت کی تخلیق ہے۔ لیکن جہاں زاد سے الگ حسن محض تودۂ خاک ہے۔ اُسے تخلیقی طور پر متحرک رہنے کے لیے جہاں زاد کی اُفق تاب آنکھوں کا اشارہ چاہیے۔ گویا جہاں زاد کے بغیر حسن کا فن اپنی بلندیوں کو نہیں چھو سکتا۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری نے علامتی کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے بالواسطہ طور پر حسن کوزہ گر کے تصورِ حسن و عشق پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے، ''...''جہاں زاد' ایک تخلیقی استعارہ ہے، جس کی موجودگی اور قربت اپنی ذات میں ایک ایسی علامت ہے جو فن کے ہیجانات کے لیے ہمیشہ تحرک کا باعث ہوتی ہے۔''(۴)

حسن کو ہمیشہ جہاں زاد کی ضرورت رہے گی۔ جہاں زاد کے بغیر وہ اپنے فن سے شرارے نہیں نکال سکتا۔ اسے جہاں زاد کی آنکھ کا اشارہ مل جائے تو اس کی فن پارے تخلیق کرنے کی تمنا لامحدود ہو جاتی ہے۔ لیکن حسن کے بغیر جہاں زاد اپنی کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ وہ تو بس ایک ایسا آئینہ ہے جس میں حسن کو اپنا آپ ہی دکھائی دیتا ہے:

'تو مرے سامنے آئینہ رہی'
جس میں کچھ بھی نظر آیا نہ مجھے
اپنی ہی صورت کے سوا
اپنی تنہائیِ جانکاہ کی دہشت کے سوا!

......

عشق سے کس نے مگر پایا ہے کچھ اپنے سوا؟
اے جہاں زاد!
ہے ہر عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
اس کا نہیں کوئی جواب
یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے! [حسن کوزہ گر (۲)]

باطن کی صدا گونج اٹھنے پر فنکار زمان و مکاں کی قید سے آزاد فن پارے تخلیق کر سکتا ہے۔ گویا لازوال فن پاروں کی تخلیق ہی مقصودِ اصلی ہے۔ یہ خود آگہی کا ایسا مقام ہے جہاں عشق، فن اور فنکار ایک وحدت میں پروئے جاتے ہیں۔ اور فنکار کو اپنا آپ فن پاروں میں نظر آتا ہے۔ عشق کی مصیبت یہی ہے کہ عاشق کو بالآخر اپنے عشق سے عشق ہو جاتا ہے۔ نظم میں راشد کے ہاں اس سطح کا عشق ملتا ہے۔ نظم (۴) کے آخر میں یہ مصرعے آتے ہیں:

ہمہ عشق ہم

ہمہ کوزہ گر ہم

ہمہ تن خبر ہم

خدا کی طرح اپنے فن کے خدا سر بسر ہم! [حسن کوزہ گر (۴)]

یہ سب کچھ کہنے کے باوجود نظم کے آخر میں راشد کہتے ہیں:

کہ ہم ایک سنسان حجرے کی اس رات کی آرزو ہیں

جہاں ایک چہرہ، درختوں کی شاخوں کے مانند

اک اور چہرے پہ جھک کر، ہر انساں کے سینے میں

اک برگِ گل رکھ گیا تھا

اُسی شب کا دزدیدہ بوسہ ہمیں ہیں!'' [حسن کوزہ گر (۴)]

نظم میں مختلف مقامات پر جہاں زاد کی محبوبیت کا اقرار واضح صورت میں ملتا ہے۔ حسن اپنے تخلیقی عمل کو تخلیقی وارفتگی کی سطح دینے کے لیے جہاں زاد کا محتاج ہے۔ لیکن یہ بھی ایک عجیب بات ہے کہ راشد نے نظم کا نام ''حسن کوزہ گر'' رکھا ہے، جس کے اپنے ایک معنی ہیں۔ انہوں نے اوّلاً عاشق اور پھر اُس کے فن کو عنوان کی صورت دی ہے، یعنی ''حسن......کوزہ گر''، عاشق کی محبوبہ کو نہیں۔ گویا نظم میں عاشق، فن اور فنکار کو اہمیت دی گئی ہے۔ یہ الگ بات کہ حسن کو اپنے تخلیقی عمل کے لیے جہاں زاد کی ہمیشہ ضرورت رہے گی۔ جہاں زاد کی اُفق تاب آنکھوں کی تابنا کی حسن کوزہ گر کے جسم و جاں میں وہ تازگی بھر دیتی ہے جس سے اس کی تخلیقات کو نئی تابندگی اور ہمیشگی میسر آتی ہے۔

راشد کے تصورِ عشق کو ایک اور انداز سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ انہوں نے نظم میں روحانی اور جسمانی تضاد کو ایک نقطۂ اتصال پر وحدت بخشی ہے اور یہ نقطۂ اتصال ایک باطنی تجربہ ہے، جس کے نتیجے میں عشق محض روح اور جسم کی ہم آہنگی کا نام نہیں رہتا، بلکہ ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے۔ اس ہمہ گیر حقیقت کو راشد نے نظم میں اپنا بھرپور تخلیقی تجربہ بنایا ہے۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر آفتاب احمد کا تجزیہ اپنی ایک اہمیت رکھتا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ:

''... جہاں زاد کی صورت میں پہلی بار راشد کی شاعری میں ایک ایسی عورت آئی ہے کہ جس سے ''میر افسانہ'' کا تعلق محض جنسی آسودگی تک محدود نہیں، یہاں جسمانی لذت اندوزی عاشق کے لیے ایک نئی روحانی سرشاری، ایک سچے اور اعلیٰ انسانی رشتے کی استواری اور ایک نئی تخلیقی اپج کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔'' (۵)

یہ چاروں نظمیں اپنے اپنے طور پر مکمل ہونے کے باوجود اکائی کا تصور اُبھارتی ہیں۔ تاہم نظم کے موضوعاتی پھیلاؤ اور تخلیقی بہاؤ کی مناسبت سے شاعر، مرکزی موضوع سے اِدھر اُدھر بھی ہو جاتا ہے جس کے باعث دیگر کئی ایک جزوی موضوعات بھی نظم میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں۔ البتہ گریز کے باوجود مرکز سے مربوط رہنے یا مرکز کی طرف لوٹنے کا عمل نظم کے اصل موضوع کو مجتمع کیے رکھتا ہے۔ نظم میں کچھ فلسفیانہ اور نیم فلسفیانہ موضوعات بھی موجود ہیں۔ نظم میں وقت کے بھی مختلف تصورات ملتے ہیں، کہیں وقت کا دائروی تصور ملتا ہے:

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 (۱)]

راشد کے نزدیک زمانہ کوزہ گر کے گھومتے ہوئے چاک کی طرح ہے، جس پر انسان بنتے اور بگڑتے ہیں۔ انسان کا آغاز و انجام زمانے کے گھومتے ہوئے چاک کا مرہونِ منت ہے۔ یہاں گردش دائروی ہے۔ اشیاء بنتی ہیں اور ایک مخصوص مدت کے

بعد فنا ہو جاتی ہیں۔ جبکہ زمانے کا گھومتا ہوا چاک مخصوص مدت سے بے نیاز ہو کر مسلسل گھومتا رہتا ہے۔ نظم کا مرکزی کردار حسن کوزہ گر بھی تودۂ خاک ہے، لیکن اسے جہاں زاد کی تابناک آنکھوں کا اشارہ چاہیے۔ یہ اشارہ اسے مل جائے تو وہ ایسے فن پارے تخلیق کر سکتا ہے جو ہزاروں برس بعد شہرِ برباد کا حافظہ بن کر بقا کی ضمانت حاصل کر سکتے ہیں۔ قدیم زمانوں سے انسانی لاشعور ایک خواب دیکھتا آیا ہے کہ کسی طرح سے انسان کو دوام حاصل ہو سکے۔ پرانی داستانوں میں وہ ''آبِ حیات'' کی تلاش میں سرگرداں رہا ہے۔ فنکار ابدیت کے حصول کی تمنا میں ایسے فن پارے تخلیق کرنے کی کوششوں میں ہمہ وقت مصروف رہتے رہے، جنہیں دوام حاصل ہو سکے۔ لیکن ہر جاندار شے کا مقدر موت ہے البتہ بعض شعراء زندگی کی دوامی حرکت کے بھی قائل ہیں اور موت کو آئندہ کی زندگی کا ایک وقفہ قرار دیتے ہیں۔ میر تقی میر کا مشہور شعر ہے:

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

علامہ اقبال اس مسئلہ سے الجھتے ہوئے اپنے فکری حوالے سے کہتے ہیں:

ہو اگر خودنگر و خودگر و خودگیر خودی
یہ بھی ممکن ہے کہ تو موت سے بھی مر نہ سکے

اپنی شہرۂ آفاق نظم ''مسجد قرطبہ'' میں علامہ اقبال پہلے بند کے آخر میں کہتے ہیں:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر   کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

یہ سب کچھ کہہ کر علامہ اقبال مردِ خدا کے مکمل کیے ہوئے نقش میں رنگِ ثباتِ دوام دیکھتے ہیں اور ساتھ ہی اس کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں:

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام   جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ   عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام

احمد ندیم قاسمی موت کے مضمون اور دوامی حرکت کو ایک اور حوالے سے یوں بیان کرتے ہیں:

کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا
میں تو دریا ہوں، سمندر میں اتر جاؤں گا

بہر حال اس فلسفیانہ بحث سے قطع نظر جہاں تک فنکار کے فن کا تعلق ہے تو وہ اپنے فن پاروں کی ابدیت کے ذریعے اپنی موت پر فتح یاب ہونے کا آرزومند رہتا ہے۔ دنیا میں عظیم الشان کارنامے سرانجام دینے کے پیچھے بھی انسان کی یہی خواہش پوشیدہ رہی ہے۔ فن پارے اگر ابدیت کے حامل ٹھہریں تو گویا فن کار کی جسمانی موت کا مداوا ممکن ہے۔ یہی صورت ''حسن کوزہ گر'' میں نظر آتی ہے۔ حسن کوزہ گر تمنا کی وسعت کے باعث گل ولا سے، رنگ وروغن سے اور اپنے اظہارِ فن کے سہاروں سے، ایسے فن پارے تخلیق کر سکتا ہے جن کے ریزے ہزاروں برس بعد 'شہر مدفون' کی ہر گلی سے ملتے ہیں۔ مزید یہ کہ حسن نام کا ایک جواں کوزہ گر، اک نئے شہر میں اپنے کوزے بناتا اور عشق کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ گویا وقت کے گھومتے چکر میں حسن کوزہ گر اور اس کے فن پارے کسی نہ کسی شکل میں دوبارہ نمودار ہو کر ابدیت کے حامل ٹھہرتے ہیں۔

راشد کے ہاں اس نظم میں وقت کا دوسرا تصور خطِ مستقیم میں سفر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وقت ایک پتنگے کی طرح ہر شے پر رینگ رہا ہے۔ دیواروں، آئینوں، پیمانوں، جام وسبو اور حسن کوزہ گر کے سوکھے تغاروں، گویا سب پر وقت رینگ رہا ہے۔

اس کے علاوہ وقت کے حوالے سے راشد نے کچھ علامات بھی استعمال کی ہیں۔مثلاً دریا کی علامت بذاتِ خود دورانِ خالص کی علامت ہے۔پھر سمندر کی علامت میں بھی لازمانیت اور ابدیت کے تصورات موجود ہیں۔مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ نظم میں وقت کے مختلف تصورات ملتے ہیں، جن کے لیے شاعر نے مختلف علامات برتی ہیں۔نظم میں ابدیت کی طرف بڑھتا ہوا وقت زندگی اور اس کے مظاہر پر اپنے اثرات مسلسل ثبت کرتا چلا جاتا ہے۔تاہم نظم میں زمانے اور کائنات کے حوالے سے جتنے بھی مسائل اور موضوعات آئے ہیں، وہ سب کے سب فن اور تخلیقی عمل کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں، لہٰذا نظم کے چاروں حصے مل کر ایک ہی نظم کے قالب میں ڈھل جاتے ہیں۔

وقت کے تاریخی تسلسل میں فنکار کے فن پارے اپنی خاص حیثیت میں جلوہ گر ہوتے ہیں اور وقت فن پاروں کا مقام و مرتبہ متعیّن کرتا ہے۔نظم کا ایک موضوع یہ بھی ہے کہ آنے والی نسلیں ماضی کے فن پاروں کو کن پہلوؤں سے دیکھتی ہیں اور نئے فنکار اپنے فن پاروں کے بارے میں کیا رویہ اختیار کرتے ہیں۔کیا وہ ماضی کے فن پاروں کے تسلسل میں اپنے نئے فن پارے تخلیق کرتے ہیں؟ وقت کے تاریخی تسلسل میں فن پاروں کے مقام کا تعیّن ...... یہ وہ بنیادی مسئلہ ہے جس سے نظم کے آخری حصے میں راشد اُلجھتے ہیں۔تاہم نظم یہ کہتی ہے کہ دردِ رسالت اٹھانے والے فن کار اور اُن کے فن پارے وقت کی قید سے آزاد ہوتے ہیں۔

اگرچہ ڈاکٹر آفتاب احمد نے لکھا ہے کہ:

> ’’...دراصل راشد کی نظمیں ڈرامائی خودکلامی کا نمونہ ہیں، ان کی شاعری میں آنے والے کرداروں میں شاعر کی شخصیت کا عکس تلاش کرنا بیکار بات ہے۔‘‘(۶)

لیکن اس کے باوجود راشد کی کسی دوسری نظم میں ایسی تخلیقی وارفتگی نہیں ملتی جو اس نظم میں موجود ہے۔جہاں تک کرداروں کی بات ہے تو ان کے اپنے تخلیق کردہ کرداروں یا معاشرے سے لیے گئے کرداروں میں سے کسی ایک میں بھی ویسی عشقیہ وارفتگی نہیں ملتی جیسی حسن کوزہ گر کے کردار میں ملتی ہے۔انہوں نے اپنی اور حسن کوزہ گر کی عشقیہ اور تخلیقی وارفتگی کو ایک عجیب تہہ بہ تہہ صورت میں لپیٹ کر اور جذبات کی بے پایاں فراوانی کو نظم، ضبط اور فنّی سلیقے میں ڈھال کر ایک ارفع و اعلیٰ نظم تخلیق کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ’’ن.م.راشد-شاعر اور شخص‘‘، ماوراء پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۷۶

۲۔ اعجاز حسین بٹالوی، ’’آخری مجموعہ، آخری ملاقات‘‘، مطبوعہ ’’گماں کا ممکن‘‘ از راشد، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۵

۳۔ حمید نسیم، ’’پانچ جدید شاعر‘‘، فضلی سنز، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۰

۴۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری، ’’لا = راشد‘‘، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۰۲

۵۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ’’ن.م.راشد-شاعر اور شخص‘‘، ص ۸۰

۶۔ ایضاً، ص ۷۶

ڈاکٹر پروین کلو

مارکسی فلسفہ اور فیض احمد فیض کی شاعری

The phlilosophy of Faiz ia a revolte against the acquistion forces and imbalance ranks of society .He dreams a society where every member of society has equal rights .Wealth does not remain in the hands of some rich families and personalities . It should be the property of general masses . Mark's movement is a international movement which has the aim to establish a such society which finishes opperssed humanity 's problems through revolutionary socialist . There should no social and ecnomic salvery . The capitalist can not acquiste poor . Political , social revolution should prevail in this world . This criteria quickly is accepted by the people which have samilar conditions and accurances .

Hindustan was also inspired by the communism principles . The writer and the poets are also inspired by the princilpes and started to dream to establish such society . Faiz is also inspired by these thoughts . He wants to give the conscious social freedom with mental freedom . Faiz 's idea of communism is not uncontrolable camel but it is a blend of modren and old. Faiz is a follower of Call Marks . He revolts against imbalance ranks of society . He is not supporter of such equailty where worthy and slave stand in a same line and problems remain same. He struggles to finish imbalance ranks of society. Faiz 's poetry is full of love . In his poetry these two thinges are intermingled in that way that we can not separte from one an other .

In the beginning , Faiz poetry comprises of roman and ecstasy . but soon , the bitter realites of life shake him . He feels his own miseries and countless miseries on humanity . In Faiz poetry the bitter realites of life are expressed in a veil of romance. Faiz poetry is sugar coated . Faiz is a revolutionary poet . He wants to revolt through his poems. He is not restricted in jail what also out of jail . If his lips are silent his fingers speak .He wrote master pieces poems sush as "Boal" . "Siasy leader","shoach", "Qutay" ,"Sahar" in which he expresses his hate and revolt against such unjustice system and proves himself as a Marksi.

کارل مارکس کا فلسفہ استحصال کرنے والی قوتوں اور طبقاتی ناہمواریوں کے خلاف بغاوت ہے۔وہ ایک ایسے معاشرے کا خواب دیکھتا ہے جہاں معاشرے کے تمام افراد کو یکساں حقوق حاصل ہوں۔دولت چند خاندانوں اور افراد تک محدود نہ رہے۔ بلکہ رعایا کی مجموعی ملکیت ہو۔

کارل مارکس تاریخ کی معاشی تعبیر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دنیا میں رونما ہونے والے تمام واقعات کی نوعیت سیاسی نہیں بلکہ اقتصادی ہے اس کے خیال میں صرف اقتصادی حالات حکومتوں اور سلطنت کے عروج وزوال کا سبب بنتے ہیں۔جبکہ حاکم ان محرکات پر ہمیشہ کسی اور وجہ یا سبب کا پردہ ڈال دیتے ہیں۔مارکس کے مطابق معاشی پہلو زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی رہا ہے پیداوار اور اس کی تقسیم کا طریقہ آقا اور ملازم کا تعلق امیر اور غریب کے درمیان طبقاتی چپقلش یہ وہ اسباب ہیں جو زندگی کے تمام پہلوؤں مثلاً مذہب، ادب، آرٹ، فن اور اخلاق کی نوعیت کا تعین کرتے ہیں۔

مارکسی تحریک بین الاقوامی تحریک ہے۔جس کا مقصد سوشلسٹ انقلاب کے ذریعے ایسے معاشرے کا قیام ہے جو مظلوم انسانیت کے تمام مسائل کا سدباب کردے جہاں معاشی اور معاشرتی غلامی نہ ہو۔سرمایہ دار غریب مزدور کا استحصال نہ کرسکے۔ سب کو زندگی کے بنیادی حقوق حاصل ہوں۔سلطنت کی دولت اور وسائل پر چند افراد کے بجائے رعایا کا قبضہ ہو۔سوویت یونین (U.S.S.R) اس مثال کی منہ بولتی تصویر ہے۔انقلاب روس اس زمانے کا سب سے بڑا انقلاب ہے جو معاشی و اقتصادی محرکات کا ہی نتیجہ ہے۔

دنیا میں سیاسی، معاشی اور معاشرتی انقلابات رونما ہوتے رہتے ہیں اور ان انقلابات کا اثر وہ ممالک اور عوام جلدی قبول کرتے ہیں جن کے حالات وواقعات میں کسی حد تک مماثلت ہوتی ہے۔

> ''ہندوستان بھی اشتراکی نظریات سے پوری شدت سے متاثر ہوا۔یہ ملک اس زمانے میں اشتراکی خیالات کی نشوونما کے لئے سازگار فضاء رکھتا تھا ہندوستانی صدیوں کی غلامی کی قید سے آزاد ہو چکے تھے برطانوی سامراج کے استحصال کے خلاف شدید نفرت کا اظہار کیا جارہا تھا۔نوجوانوں اور تعلیم یافتہ طبقہ بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے واقعات سے متاثر ہورہا تھا۔ادیبوں اور شاعروں نے بھی ان حالات کا گہرا اثر قبول کیا۔اور وہ سماج وادب میں انقلاب لانے کے خواب دیکھنے لگے''(۱)

روس میں سوشلسٹ انقلاب کی کامیابی نے ہندوستان کے مظلوم طبقہ کو بھی سوچنے پر مجبور کردیا۔اس دوران مزدوروں کا طبقہ بھی سرمایہ داروں کے مقابلے میں سینہ سپر ہونے لگا۔اس طبقے کے وجود میں آنے سے قومی آزادی کو مزید تقویت ملی، ہندوستانی دانشوروں، صاحبانِ فکر، سیاست دانوں ادیبوں اور شاعروں پر بھی اس اسی انقلاب کی کامیابی نے بڑے گہرے اثرات ڈالے۔خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں کہ

> ''اردو ادب کی یہ ولولہ انگیز تبدیلیاں نوجوان تعلیم یافتہ طبقے کی آزادی مساوات، بغاوت اور انقلاب کے تصور سے سرشار کررہی تھیں اور قدیم اخلاق وعقائد کے بندھنوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کا خیال عام ہورہا تھا۔ دوسری طرف پوری دنیا میں اشتراکیت اور عوامی انقلاب کی لہر نے نوجوانوں کو نیا سیاسی شعور دیا تھا۔''(۲)

بیسویں صدی ہندوستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں بڑے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔حکومت ہند نے 1919ء میں فارم ایکٹ رولٹ ایکٹ اور دوسرے کئی ایک ایسے قوانین نافذ کرنا شروع کردیئے جو سیاسی عمل کو روکنے کی تدابیر میں شامل تھے لیکن ادھر احتجاج اور ہڑتالوں کا سلسلہ بڑھتا ہی چلا گیا۔پھر جلیانوالہ باغ کا خونی حادثہ جنگ کے بعد اقتصادی بحران، زمینداروں اور کسانوں کی کش مکش۔غرض بے شمار عناصر اور عوامل نے عوام کے اندر غم وغصہ کی ایسی لہر پیدا کی کہ کیا ہندو اور کیا مسلمان، نچلے طبقے، کسان اور مزدوروں تک نے انگریز حکومت کے خلاف مورچہ بندی کرلی۔خلافت، ترک موالات اور

ہجرت تحریک جیسی طوفان خیز سیاسی تحریکوں نے کھل کر سول نافرمانی اور سوراج کے مطالبوں، ہڑتالوں اور بائیکاٹ نے پورے ہندوستان کو انقلاب آفرینی کی راہ پر ڈال دیا۔ دراصل ان مخصوص حالات کے پس پشت انگریز حکام کے طرز عمل نے بائیں بازو کی سوچ رکھنے والوں کے آگے بڑھنے میں غیر شعوری طور پر خاصا اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ سوشلسٹ اور کیمونسٹ رجحانات اپنا دائرہ وسیع کرتے چلے گئے۔ مزدروں اور کسانوں کی تحریکوں میں بھی اب جان پڑنے لگی آخر شعر و ادب کی دنیا کو اپنے اثرات سے کب تک الگ تھلگ رکھ سکتی تھی۔

ابتدائی صدی ہی سے حالی، شبلی اور اکبر کی شاعری نے نوجوان نسل کو اپنے پیشروؤں کے مقابلے میں قدم آگے بڑھانے کا ذوق عطا کیا۔ اقبال ابوالکلام آزاد، سجاد حسین، پریم چند، کرشن چندر اور جوش ملیح آبادی کی تحریریں بھی ان اثرات میں رنگی نظر آتی ہیں۔ بالخصوص جوش تو شعلہ جوالہ کی مانند ارد گرد کے ''خس و خاشاک'' کو پھونک ڈالنے پر کمر بستہ نظر آتے ہیں۔ جبکہ

> ''فیض معاشی آزادی Freedam of Want کا علمبردار ہے مارکسی نقطہ نظر کے مطابق ہر زمانے میں معاشی پہلو تاریخ کا اہم اور بنیادی پہلو رہا ہے۔ پیداوار اور تقسیم کا طریقہ آقا اور غلام کا تعلق اور امیر و غریب کی طبقاتی کش مکش جیسے اسباب انسانی زندگی کے ہر پہلو کو متعین کرتے ہیں، مذہب فلسفہ سائنس اور ادب و فن میں ان اسباب کا عکس نظر آتا ہے۔ دنیا میں رونما ہونے والے تمام واقعات اور جنگیں سیاسی نوعیت کی نہیں تھیں بلکہ ان کی نوعیت اقتصادی تھی۔''(۳)

اقبال غربت کو تمام برائیوں کی ماں قرار دیتے ہیں انسان جب تک معاشی طور پر خوش حال نہ ہو وہ کوئی بھی کام احسن طور پر انجام نہیں دے سکتا۔ فیض معاشی آزادی کے ساتھ ذہنی آزادی کا بھی شعور دیتے ہیں۔ انقلاب اور جدوجہد کے بارے میں اقبال کا اور فیض کا انداز یکسر مختلف ہے۔ اقبال کا انداز ملاحظہ ہو۔

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امرا کے در و دیوا ہلا دو

فیض کے کلام میں شاعرانہ حسن ہے مگر اصل بات چھپی ہوئی ہے۔

لب پر ہے تلخیِ مےِ ایام، ورنہ فیضؔ
ہم تلخیِ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

فیضؔ کی اشتراکیت بے نکیل کا اونٹ نہیں بلکہ قدیم اور جدید کا حسین امتزاج ہے۔ فیض اس طبقہ فکر سے تعلق رکھتے ہیں جنہوں نے ادب کو زندگی عطا کی۔ عتیق احمد فیض کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں

> ''فیض کی مٹی بھی دراصل ویسی ہی تھی جیسی کہ عام انسانوں کی ہوتی ہے۔ اس میں کوئی راز سربستہ نہیں۔ البتہ یہ ان کی گہری Conviction کا کارنامہ تھا کہ انہوں نے جس نظریہ کے تحت یعنی سوشلزم اپنی فکری قوتوں اور قلم کا ایک مشن اختیار کیا تھا۔ وہ چونکہ پوری دیانت داری کے ساتھ اس مشن سے پر خلوص اور سچی کمٹ منٹ بنا لیتے تھے اس لئے وہ اپنی زندگی کے ہر لمحہ کو اپنی کاوشوں کا ماحصل سمجھتے تھے۔''(۴)

انسان ہزاروں سال غلامی، ظلمت پرستی اور ظلم و استبداد کی طاقتوں کے خلاف جنگ کرتا آیا ہے۔ اور یہ آویزش ابھی نامعلوم زمانوں تک جاری رہے گی یہ مقدس جنگ دل و دماغ میں بھی لڑی جاتی ہے اور قول و عمل کے میدانوں میں بھی فیض نے اپنی شاعری سے قارئین کو اسی جنگ میں شامل ہونے کی ترغیب دی ہے۔

> ''فیض نے انسان دشمن قوتوں کے ساتھ جنگ اس یقین کے ساتھ لڑی کہ بالآخر فتح سچ کی ہوگی اور انسان دشمن قوتیں ایک نہ ایک دن اپنے انجام کو پہنچیں گی۔ وہ اپنے عہد کی تلخ سچائیوں کو بے نقاب کرتے ہوئے

لیکن مایوس نہیں ہوتے۔ ان کی شاعری میں مزاحمتی رویہ مثبت انداز فکر کا حامل ہے جو ہمیشہ نسل انسانی کو حرکت اور عمل پر آمادہ رکھے گا۔ دکھی انسانیت کے لیے رجائیت سے بھرپور شاعری مرہم کا کام کرتی ہے۔"(۵)

فیض کے غم کا محرک ان کا عہد ہے جہاں انسانیت پامال ہو چکی ہے۔ سرمایہ دار تمام دولت پر قابض ہو چکے ہیں مزدوروں کو کم اجرت دیتے ہیں۔ فیض کہتے ہیں کہ اب حق چھیننے کا وقت آ گیا ہے۔ ہر کسی کا حق اسی کو ملنا چاہئے۔ یہ جو کسی نے زن، زر اور زمین کو جھگڑے کی بنیاد ٹھہرایا ہے تو وہ ٹھیک ہی کہا ہے مگر یہ تینوں فساد کی جڑ بنتے ہیں۔ غیر استحصالی منصفانہ سوشلسٹ نظام میں اس قسم کے جھگڑے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ فیض احمد فیض نے مارکسی فلسفے پر عمل کرتے ہوئے اپنی زمین مزارعوں میں تقسیم کر دی تھی۔

"جب میں جیل خانے سے نکلا تو بھائی طفیل وفات پا چکے تھے اب میں نے اماں کو منوالیا کہ گاؤں جا کر زمین سب دعوے دار عزیزوں اور مزارعوں میں تقسیم کر دیں چنانچہ میں نے گاؤں پیغام بھجوایا اور ایک دن تحصیل دار اور پٹواری کو ساتھ لے کر گاؤں پہنچا۔ میں نے برادری کے لوگوں سے کہا کہ آبائی مکان اور ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہمارے لئے رہنے دو۔ باقی سب لے لو اور میں نے وہیں زمین سب کے نام کر دی۔"(۶)

فیض معاشی آزادی کا علمبردار ہے اس کا موقف ہے کہ معاشی ناہمواریاں ختم ہو جانے سے مکمل آزادی نصیب ہو گی فیض کی نظر میں آزادی کی راہ میں جان سے گزرنا بھی سعادت ہے کہ غلامانہ زندگی سے موت کہیں بہتر اور افضل ہے۔ ان کو نظم سیاسی لیڈر کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

تجھ کو منظور نہیں غلبۂ ظلمت، لیکن
تجھ کو منظور ہے یہ ہاتھ قلم ہو جائیں
اور مشرق کی کمیں گہ میں دھڑکتا ہوا دن
رات کی آہنی مَیت کے تلے دب جائیں (۷)

فیض کے نزدیک غلامی ایسا برا فعل ہے جس کی وجہ سے انسان کی ساری توانائیاں ضائع ہو جاتی ہیں۔ اس کے ذہن میں پرورش پانے والی نوخیز کلیاں حبس و گھٹن کے بند دریچوں میں سر پٹک پٹک کر مرجھا جاتی ہیں۔

سر پٹکنے لگا رہ رہ کے دریچہ کوئی
گویا پھر خواب سے بیدار ہوئے دشمن جاں (۸)

آزادی صرف کسی بدیسی قوم سے نجات حاصل کرنے کا نام نہیں بلکہ آزادی سے مراد یہ ہے کہ ایک ایسا معاشرہ قائم ہو جس میں کسی کا استحصال نہ ہو۔ مساویانہ حقوق سب کو حاصل ہوں۔ صغریٰ صدف لکھتی ہیں۔

"فیض کے تصور آزادی میں بھی مارکسی تصور آزادی کی روح کارفرما نظر آتی ہے۔ اس تصور کا بنیادی نقطہ یہ ہے کہ انسان کو ہر طرح کے معاشی جبر اور معاشرتی استحصال سے نجات دلائی جائے۔ کیونکہ وہ سرمایہ دارانہ نظام کو معاشرے کی تمام اقتصادی، اخلاقی اور سماجی برائیوں کا ذِمّہ دار ٹھہراتے ہیں۔ فیض کو یہ گوارا نہیں کہ چند افراد تمام وسائل پر قابض ہو کر معصوم رعایا پر جبر کریں زندگی کی بقا کے لئے اقتصادی و معاشی وسائل لازمی ہیں اس کے ساتھ فیض انسان کی معاشی اور ذہنی آزادی کے قائل ہیں۔"(۹)

فیض کارل مارکس کے فلسفے کا پیروکار ہے۔ فیض معاشرے کی طبقاتی ناہمواریوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے۔ وہ ایسی مساوات کا حامی نہیں۔ جہاں محمود اور ایاز کے ایک صف میں کھڑے ہونے سے مسئلے حل ہو جاتے ہیں۔ بلکہ وہ ان طبقات

کے خاتمے کے لئے کوشاں ہیں۔فیض کا دور معاشی ابتری کا دور ہے۔اس وقت ہندوستان میں دوطبقات کے درمیان سرد جنگ جاری تھی ایک حکمران طبقہ جس میں سرمایہ دار و جاگیردار شامل تھے۔جبکہ دوسرا کسانوں اور مزدوروں کا مظلوم طبقہ جنہیں زندگی کی بنیادی سہولتیں بھی میسر نہ تھیں۔ایسی صورت حال نے فیض کو محبوب کی یاد سے غافل کر کے اپنی جانب متوجہ کرلیا ہے تو وہ محبوب سے درخواست کرتا ہے۔

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کمخاب میں بُنوائے ہوئے
جابجا بکتے ہوئے کُوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجئے۔
اب بھی دلکش ہے ترا حسن ، مگر کیا کیجئے۔(۱۰)

مظلوم کسان اور مزدور تمام دن سخت محنت کے بعد جب اپنی کمائی سمیٹنے لگتا ہے۔تو بے رحم عقاب منڈلاتا ہوا آ جاتا ہے اور اس کے منہ کا نوالہ چھین کرلے جاتا ہے۔

جب کہیں بیٹھ کے روتے ہیں وہ بے کس جن کے
اشک آنکھوں میں بلکتے ہوئے سو جاتے ہیں
ناتوانوں کے نوالوں پہ جھپٹتے ہیں عقاب
بازو تولے ہوئے منڈلاتے ہوئے آتے ہیں(۱۱)

فیض ایک بہتر اور نیا نظام معاشرہ قائم کرنا چاہتے ہیں ایسا نیا معاشرہ جس میں امیر اور غریب کی تعریف مٹ جائے گی ہر آمر ظالم اور ڈکٹیٹر سے کہہ دو اپنے عمل پر غور وفکر کرو جب سرفروشوں کا قافلہ بڑھے گا تو انہیں بچانے والا کوئی نہ ہوگا۔''ندائے غیب''،میں فیض کچھ یوں اظہار کرتے ہیں۔

ہر اک اولی الامر کو صدا دو
کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اٹھے گا جب جمع سرفروشاں
پڑیں گے دار ورسن کے لالے
کوئی نہ ہوگا کہ جو بچالے
جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی
یہیں عذاب وثواب ہوگا
یہیں سے اٹھے گا شور محشر
یہیں پہ روز حساب ہوگا(۱۲)

عتیق احمد لکھتے ہیں کہ

''فیض نے انقلابی تاریخ کو بہ ہوش وخرد اپنی آنکھوں کے سامنے بنتے دیکھ رہے تھے اپنی کھلی آنکھوں اور بیداری حواس کا ثبوت فیض نے اپنی ابتدائی نثری تحریروں میں ریکارڈ کر دیا ہے۔ یہ تحریریں ان کے ڈرامے ہیں۔ جن میں بیشتر آل انڈیا ریڈیو لاہور سے براڈ کاسٹ ہوئے تھے۔ ان ہی میں سے ان کا ایک ڈرامہ ''دی احباب'' ہے جس میں انہوں نے ایک شاعر اور انٹیلیکچوئل کردار زبانی یہ حقیقت کے انقلاب روس نے اس دور کے نوجوانوں اور صاحبان فکر ودانش کو اس درجہ متاثر کر رہا تھا۔ کہ ہر چیز اسی ہی رنگ میں رنگتی چلی جا رہی تھی۔''(۱۳)

1930ء کا سال ہندوستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں بڑے موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سال میں مکمل آزادی کا پہلا شدید مطالبہ حکومت ہند سے کیا گیا تھا۔ حکومت اور مزدوروں کا کئی معاملات میں آمنا سامنا کھل کر شروع ہوا۔ متعدد مسائل کے خلاف تین سو کے قریب ہڑتالیں بھی ہوئی۔ رفتہ رفتہ سوشلسٹ اور کمیونسٹ رجحانات اپنا دائرہ وسیع کرتے چلے گئے مزدوروں اور کسانوں کی تحریکوں میں بھی جان پڑنے لگی۔ سوشلسٹ اخبارات وجرائد کی اشاعت بھی ہونے لگی' شعروادب اس فضا کے اثرات سے کیسے الگ رہ سکتے تھے۔

فیض نے علمی روشن خیالی' ترقی پسندانہ سوچ اور مارکسی نظریات اور والد اور محمود الظفر ان کی بیگم رشید جہاں ڈاکٹر تاثیر اور سجاد ظہیر سے لیے۔ اس کے ساتھ فیض کا اپنا مطالعہ بھی خوب تھا۔ دوران قید فیض نے سائنس فلسفہ سیاسیات' تاریخ' مذہب اور بین الاقوامی ادب کا بہت گہرائی سے مطالعہ کیا۔ ڈاکٹر عبدالمغنی' فیض کے بارے میں کچھ یوں رقم طراز ہیں۔

''فیض کی سیاست محبت گزیدہ ہے ان دو عشقوں کے میل تال سے جو گنگا جمنی کیفیت بروئے کار آتی ہے وہ جدید ذہن کا اشاریہ ہے۔ مخلوط معاشرت' سینما اور رقص وسرود کی کثرت کے باعث آج کا نوجوان طبعی طور پر رومان زدہ واقع ہوا ہے۔ لیکن سنگین حالات کا فشار اسے انقلاب پر بھی ابھارتا ہے۔''(۱۴)

فیض کی شاعری میں یہ دونوں رجحانات آپس میں کچھ اس طرح ملے جلے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا' آل احمد سرور نئے اور پرانے چراغ میں لکھتے ہیں۔

''جن گذشتہ قدروں کے سہارے برسوں سے سکون اور اطمینان کی زندگی گزر رہی تھی۔ خود بخود کھوکھلی معلوم ہونے لگیں۔ ہندوستان کی بڑھتی ہوئی آبادی قدرت کے سارے وسائل کے باوجود ویسی ہی ننگی بھوکی رہی جتنی ننگی بھوکی ہمیشہ سے تھی۔ لیکن پہلے اپنے تن پر کپڑا دیکھ کر ہم سمجھ لیتے تھے کہ سب کا تن ڈھکا ہوا ہے۔ لیکن اب ہمارا جنوں اس قدر بڑھ گیا ہے کہ سب کو کپڑا نہیں پہنا سکتے تو اپنے کپڑے بھی نوچ لینے کو جی چاہتا ہے۔''(۱۵)

فیض کی شاعری کا کمال یہ ہے کہ اس نے فکر وفلسفہ کو رومان کے لطیف پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اس نے نظام معاشرت اور سیاست کے تلخ تر مسائل کی عکاسی کرتے ہوئے بھی اپنے منفرد لب ولہجے اور اسلوب کے باعث بوجھل نہیں ہونے دیا کیونکہ فیض انسانیت کی آفاقی قدروں کا شاعر ہے اور دنیا کے تمام افراد اس کے مخاطب ہیں فیض کی شخصیت اس کی فکر کی عکاس تھی۔ وہ عوام دوست شخص تھا۔ اسی لئے وہ عوام کی خاطر حاکموں سے الجھتا اور قید وبند کی صعوبتیں برداشت کرتا رہا۔

''فیض نسوانی حسن کی پرستش اور تنہائی کے پُر آشوب درد سے گزر رہے تھے تو جلد ہی ان کو احساس ہوا کہ اصل زندگی ایک کڑا درد ہے جو گیت میں ڈھلنے سے انکار کرتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب فیض کے سماجی شعور و آگہی نے انہیں دکھی' مظلوم اور کراہتی ہوئی انسانیت سے ہمیشہ کے لئے جوڑ دیا۔ اس لیے ان کی شاعری میں فطرت کی جگہ دبے کچلے انسانوں اور ان کی بے خوابی کے خوابوں نے لے لی۔ اس طرح ان کی رومانی ذہنیت

انقلابی احساس وفکر کے سانچے میں ڈھل گئی۔''(۱۶)

فیض وہ شاعر ہے جس کے ہاں وقتی کھوکھلے نعروں کی بجائے خلوص' سچائی اور مقصد کا بھرپور احساس موجود ہے فیض کی متوازن شخصیت ہے ایک مخصوص نظریہ حیات سے وابستگی کے باوجود فیض کی ذات ہر قسم کے تعصب اور تنازعے سے بالاتر ہے' احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں۔

''فیض کی شاعری کا آغاز رومان ووجدان میں لپٹا ہوا ہے۔ مگر جلد ہی زندگی کے نہایت کڑے اور تلخ حقائق اس خول کو چٹخا دیتے ہیں اور وہ ذاتی دکھ کے ساتھ ہی عالم انسانیت پر مسلط دوسرے بے شمار دکھوں کی جلن بھی اپنے اندر محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس کے فن میں محبت اور حقیقت کا یہ امتزاج وہ جادو جگاتا اور وہ طلسم کاری کرتا ہے کہ اردو شاعری کے کم ہی بڑے نام اس خصوصیت میں فیض کے مقابل لائے جا سکتے ہیں۔''(۱۷)

فیض کو سرمایہ داری اور جاگیرداری سے نفرت ہے فیض کو سامراج' غلامی' محکومی' جبر اور ظلم سے نفرت ہے۔ اتنی بہت سی نفرتیں جب شاعری میں اظہار پاتی ہیں تو وہاں کان پڑی آواز نہیں سنتی مگر فیض کے ہاں شور کی کوئی کیفیت ہی نہیں دراصل ان سب نفرتوں پر فیض کی بنی نوع انسان سے محبت چھا گئی ہے یوں فیض کی مقصدی شاعری اس اعلیٰ معیار کی شاعری ہے۔ جس کے علاوہ کوئی اور معیار ابھی تک انسانی ذہن کو سوجھا ہی نہیں۔ ڈاکٹر آغا سہیل لکھتے ہیں کہ

''فیض نے جس مقام سے اور جس مرکز سے کھڑے ہو کر کائنات کو دیکھا اور سمجھا اس میں دو پہلو بہت نمایاں تھے ایک تو شاعر کی جمالیاتی آنکھ کھلی ہوئی تھی۔ جس میں کائنات کا سارا حسن سما جاتا ہے اور دوسرے وہ آنکھ جس میں انسان کا تشکیل کردہ معاشرہ اس احساس جمال کو ٹھیس پہنچاتا ہے۔ معاشی ناہمواریوں کے سبب جس کے پیچھے انسان کا ہاتھ ہے یہ حسن غارت ہو جاتا ہے یہی وہ مقام ہے کہ شاعر کے تخیل میں تفکر اور تعقل کا قوام شامل ہوتا ہے۔''(۱۸)

معاشی استحصال اور سیاسی جبر کا شکار غریب اور مظلوم عوام جو صدیوں سے ظلم سہہ رہے ہیں۔ ان کی دگرگوں حالت شاعر کے ذہن میں سوال پیدا کرتی ہے۔

ان دمکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے
یہ حسین کھیت' پھٹا پڑتا ہے جو بن جن کا!
کس لیے ان میں فقط بھوک اُگا کرتی ہے
یہ ہر ایک سمت پُر اسرار کڑی دیواریں
جل بجھے جن میں ہزاروں کی جوانی کے چراغ(۱۹)

فیض مارکسی نظریات پر اعتقاد رکھتے ہیں مگر انہوں نے اپنے اشعار میں اس نظریے کی اس انداز سے ترجمانی کی ہے کہ اس سے غزل اور نظم میں سوقیانہ پن پیدا نہیں ہوتا فیض کے ہاں تلخ حقیقتیں رومان کے لطیف پردوں میں لپٹی ہوئی ہیں۔ فیض نے سوچ' رقیب اور کتے جیسی شاہکار نظمیں لکھ کر بے عدل نظام سے اپنی بغاوت اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔

فیض کی غزل کا دائرہ انسان دوستی اور امن پسندی کے گرد گھومتا ہے ان کا ذاتی دکھ ان کے عہد کے دکھ سے مربوط ہے فیض کا کمال یہ ہے کہ اس نے بڑی خوبصورتی اور نزاکت سے فکر کو غزل کے قالب میں ڈھالا ہے۔ اس نے براہ راست اظہار کے بجائے کڑوی کسیلی حقیقت اور طنز و تشنیع کے تیروں کو رومانس کے لطیف پردوں میں لپیٹ کر اسے پیش کیا ہے۔ جو ذہن کو فوری جھٹکا دیئے بغیر رفتہ رفتہ اس جانب مائل کرتے ہیں۔ فیض کی شاعری شوگر کوٹڈ ہے۔ ایک ایسا کیپسول ہے جس کے اندر

کڑوی اور تلخ حقیقت ہے مگر اوپر رومان کا کوٹ چڑھا ہوا ہے۔

''فیض کے ہاں بعض ایسی علامتیں ہیں جو انفرادی ہیں۔ ان علامتوں کی بنیادیں زیادہ تر طبقاتی اور تقسیم اور سماجی کش مکش سے استوار ہوتی ہیں ان رجحانات سے جن علامات کی تخلیق ہوئی ہے ان میں کتے کا ذکر ضروری ہے کتے اس سماجی طبقے کی علامت ہے جس کی آزادی کی حس مر چکی ہے اور وہ مسلسل ظلم وستم برداشت کرتا ہے۔ فیض اس طبقے میں باغیانہ جوہر کی تلاش کرتے ہیں۔''(۲۰)

فیض شاعری میں فنی سطح پر اپنے آدرش کا بہترین اظہار روایتی اصطلاح ''سحر'' کے ذریعے کرتے ہیں۔ یہ اصطلاح ایک سیاسی علامت بن جاتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے ''سحر'' کی علامت

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے (۲۱)

معاشی، معاشرتی، مذہبی، سیاسی اور سماجی پابندیوں نے مسلمانانِ ہند کی کمر توڑ کر رکھ دی تھی۔ جب ان کے رہنماؤں نے آزادی کا خواب دکھایا کہ الگ ملک حاصل کرنے کے بعد ان کے تمام مسائل حل ہو جائیں گے تو وہ تن من سے اس کے حصول میں مگن ہو گئے۔ اس کے لیے انہوں نے جسمانی اذیتیں برداشت کیں، مگر یہ سوچ کے صبر کیا کہ منزل پر پہنچ کر آرام کریں گے۔ جب منزل آئی تو فیض کی نظم ''صبحِ آزادی'' کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ داغ داغ اُجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہو گا شبِ سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینۂ غمِ دل (۲۲)

پاکستان کے نعرے پر انہیں یقین دلایا گیا کہ اس ملک میں ان کی مشکلات ختم ہو جائیں گی مگر یہاں ان کا حال پہلے سے بھی بدتر ہو گیا فیض اس قوم کو احساس ذلت دلا کر انقلاب برپا کرنا چاہتا۔ کیونکہ اصل طاقت عوام ہیں اور حاکم انہیں استعمال کر رہے جس کا انہیں شعور نہیں، فیض اس بے بس مخلوق کو زباں کھولنے کے لیے اکساتا ہے۔ ان کی نظم بول ملاحظہ کیجیے

بول! کہ لب آزاد ہیں تیرے
بول! زباں اب تک تیری ہے
تیرا ستواں جسم ہے تیرا
بول کہ جاں اب تک تیری ہے
دیکھ کہ آہن گر کی دکاں میں
تند ہیں شعلے، سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن
بول! یہ تھوڑا وقت بہت ہے

جسم وزبان کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول جو کچھ کہنا ہے کہ لے (۲۳)

اگر جنگ کرنے کی ہمت نہیں تو زبان ہی کھولنی چاہئے آہ وفریاد کرنی چاہئے۔تمہارے نالوں کی آواز سے کچھ تو شور ہو گا۔یہ بھی ہوسکتا ہے کہ تمہاری آواز ظالموں کو بے چین کردے فیض کہتے ہیں کہ

اے ظلم کے ماتو لب کھولو چپ رہنے والو چپ کب تک
کچھ حشر تو ان سے اٹھے گا کچھ دُور تو نالے جائیں گے (۲۴)

فیض کواس بات کا قوی یقین تھا کہ اگر یہ مخلوق اپنے حقوق سے روشناس ہو جائے تو استحصال کرنے والوں کے خلاف اٹھ کھڑی ہوتو اس غلامانہ نظام کو بدل سکتی ہے۔فیض کی نظم ''کتے'' کے چند اشعار دیکھیئے

یہ مخلوق گر سر اٹھائے
تو انسان سب سرکشی بھول جائے
یہ چاہیں تو دنیا کو اپنا بنالیں
یہ آقاؤں کی ہڈیاں تک چبالیں (۲۵)

فیض ایک انقلابی شاعر ہے بلکہ عملی انقلابی ہے وہ قلم کے ذریعے انقلاب چاہتا ہے وہ نہ تو جیل کی تنگ وتاریک کوٹھڑیوں میں مجبور ومحکوم ہے نہ جیل سے باہر اگر اس کے لب خاموش ہیں تو انگلیاں بولتی ہیں۔وہ خون دل میں اپنی انگلیاں ڈبو کر بھی اپنا نقطہ نظر عوام اور حکمرانوں تک پہنچا سکتا ہے۔

متاع لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خون دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقہ زنجیر میں زباں میں نے (۲۶)

سیاسی وسماجی آزادی اور تہذیب وتمدن کا تحفظ اقتصادی ترقی سے وابستہ ہے۔معاشی طور پر آزاد معاشرے میں فرد اور معاشرہ دونوں ترقی کرتے ہیں۔احمد ندیم قاسمی کچھ یوں رقم طراز ہیں۔

''فیض انسانی معاشرے میں ایک مُثبت انقلاب کا داعی تھا تا کہ ایک ایسا معاشرہ تشکیل پذیر ہو سکے جس کی بنیاد عدل وانصاف مساوات اور انسان کے وقار پر ہو۔اس انقلابی امنگ کے باوجود اس کے ہاں انقلابیوں کی سی گھن گرج کی بجائے ایک مترنم سرگوشی کا سا انداز ہے۔''(۲۷)

فیض کو سرمایہ داری سے نفرت ہے۔جاگیرداری سے نفرت ہے غلامی اور محکومی سے نفرت ہے گنے چنے انسانوں کے ہاتھوں کروڑوں انسانوں کے سفاکانہ استحصال سے نفرت ہے یہ ساری نفرتیں فیض کی ہمہ گیر انسان دوستی کی لپیٹ میں آ گئی ہیں۔ڈاکٹر لدمیلا واسی لیوا اپنے مضمون میں کچھ یوں رقم طراز ہیں۔کہ

''فیض کا نظریہ مارکسی نظریہ ہے۔اتنا ہی یاد دلانا بے جانہ ہوگا کہ فیض کا سماجی اور سیاسی آدرش ایک ایسے معاشرے سے وابستہ ہے جو عدل و انصاف مساوات اور انسان کے وقار جمہوریت اور آزادی پر مبنی ہے''(۲۸)

فیض نے فعال زندگی بسر کی انہوں نے دنیا کے کاروبار چلانے اور کار جہاں کے غم کا بار امانت اٹھانے میں بھی بھرپور

حصہ لیا۔ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں کہ

''فیض نے عشق و عاشقی بھی کی اور زندگی کی حسین چیزوں کا لطف بھی اٹھایا مگر اپنے آدرش کی خاطر جو راہ انہوں نے اختیار کی اس پر چلتے ہوئے جو کچھ بھی ان پر گزری اسے نہایت صبر و استقلال سے برداشت کیا اپنے مسلک کے بارے میں فکری سطح پر ان کے ہاں کسی قسم کے شکوک وشبہات یا کسی داخلی الجھن کا سراغ نہیں ملتا''(۲۹)

فیض کی شاعری میں محبت اور حقیقت کا یہ امتزاج وہ جادو جگاتا اور وہ وہ طلسم کاری کرتا ہے کہ اردو شاعری کے کم ہی بڑے نام فیض کے مقابل لائے جا سکتے ہیں۔ان دو بڑی قوتوں کا امتزاج ہی فیض کا اسلوب قرار پاتا ہے۔کیونکہ فیض کو محبت کرتے ہوئے نہ تو اپنے انقلابی نظریات کی قربانی دینی پڑتی ہے اور نہ ہی انقلاب کے راستے میں محبوب کی محبت' بلکہ فیض کو عشق اور انقلاب دونوں بہ یک وقت محبوب ہیں۔کیونکہ فیض نے اپنے آدرش کو محبوب کا درجہ دے دیا ہے فیض کا موضوع کوئی ایک طبقہ' گروہ یا ملک نہیں بلکہ پوری دنیا سمٹ کر اس کی فکر میں در آئی ہے۔اس کے تخیل میں ساری دنیا کی تصویر ہے فیض نے ساری دنیا کے مظلوموں' اسیروں' حریت پسندوں اور باغیوں کی جدوجہد سے اپنی ذات کو احساس سپردگی کے ساتھ وابستہ کر لیا تھا۔ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں کہ

''فیض کے دردمند دل نے دنیا بھر کے اسیروں کے رنج والم کو اپنے اندر سمو لیا تھا۔کینیا کے باشندوں پر جمہوریت اور آزادی کے دعوے داروں کے ہاتھوں بے پناہ ظلم وستم اور ان کے باشندوں پر جمہوریت اور آزادی کے دعوے داروں کے ہاتھوں بے پناہ ظلم وستم اور ان کے اپنے وطن کے مصائب فیض صاحب کے لیے سوہان روح بنے ہوئے تھے۔''(۳۰)

فیض نے اپنی آواز کو صرف اپنے دیس کے عوام کی آواز سے ملایا ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں اجتماعیت ہی کے نہیں بین الاقوامی عناصر بھی ابھر آئے ہیں۔سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ

''انسانی آزادی اور انسانی وقار کی قدر و منزلت انسانی رشتوں میں خلوص و محبت' شرافت اور پاکیزگی انسان پر ہونے والے ہر قسم کے جبر و ظلم و استحصال رعونیت' فرعونیت کے خاتمے اور ان مقاصد اور اس بلند نصب العین پر پہنچنے کے لیے ایسی کاوش اور سپردگی جیسی کے عاشق تقریباً محبوبانہ طور پر اور سخت روحانی نفسیاتی اور جسمانی مجاہدے کی کیفیت میں کرتے ہیں۔''(۳۱)

فیض کی نظم ''مرے ہمدم' مرے دوست'' میں دونوں طرح کے جذبات کی بھرپور عکاسی ملتی ہے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

گر مجھے اس کا یقین ہو مرے ہمدم' مرے دوست
گر مجھے اس کا یقین ہو کہ ترے دل کی تھکن
تیری آنکھوں کی اداسی ' ترے سینے کی جلن
میری دلجوئی' مرے پیار سے مٹ جائے گی
گر مرا حرف تسلی وہ دوا ہو جس سے
جی اٹھے پھر ترا اجڑا ہوا بے نور دماغ
تیری پیشانی سے ڈھل جائیں یہ تذلیل کے داغ
تیری بیمار جوانی کو شفا ہو جائے(۳۲)

فیض ہر اس فرد گروہ اور طبقے کی حمایت اور وکالت کرتا ہے جس سے بے انصافی ہوئی ہو۔فیض کے نزدیک منت سماجت

اور آہ وزاری سے مسائل حل نہیں ہوں گے۔فیض کہتے ہیں کہ۔

گر بازی عشق کی بازی ہے جو چاہو لگا دو ڈر کیسا
گر جیت گئے تو کیا کہنا' ہارے بھی تو بازی مات نہیں (۳۳)

''آج بازار میں پابجولاں چلو'' میں اعلانیہ انقلاب کی دعوت ہے چند اشعار دیکھیں

شہر جاناں میں اب با صفا کون ہے
دست قاتل کے شایاں رہا کون ہے
رخت دل باندھ لو دلِ فگارو چلو
پھر ہمیں قتل ہو آئیں یارو چلو (۳۴)

دنیا میں معاشی ومعاشرتی جبر واستحصال کا خاتمہ کرنے اور عدل قائم کرنے کے لئے سوشلزم واحد ذریعہ ہے۔فیض سوشلزم کے علمبرداروں کو یاد دلاتے ہیں

کب جان لہو ہو گی کب اشک گہر ہو گا
کس دن تیری شنوائی اے دیدہ تر ہو گی
کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہو گی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہو گی (۳۵)

فیض نہ صرف مارکسی فلسفے کا پرچار کرتے ہیں بلکہ انہوں نے تو اپنی نظم ''انتساب'' کو انتساب کیا ہے موجودہ حالات کے غم کے نام' غم سہنے والے کلرکوں کی افسردہ جانوں' پوسٹ مینوں' تانگے والوں' ریل بانوں' کارخانوں کے بھوکے مزدوروں اور غریب کسانوں کے نام

فیض مارکسی نظریات واشتراکیت کا پرچار کرتے ہوئے مذہب اور مذہبی عقائد کے خلاف نہیں لکھتے۔فیض کے ہاں اشتراکیت اور اسلام میں کوئی تصادم نہیں۔ بلکہ دونوں میں ایک قسم کی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ پاکستان جو اسلام کے نام پر مسلمانوں کی ان تھک محنت کا ثمر تھا۔اس ثمر کے حصول سے پہلے عوام کو جس گلستان کی نوید سنائی گئی تھی یہ وہ گلستان تو نہیں تھا۔کہ یہاں اسلامی قوانین کے مطابق زندگی کی اقدار ہوں گی اور مارکسی نقطہ نظر کے مطابق معاشی تقسیم ہو گی۔بھوک افلاس کا نام و نشان مٹ جائے گا ہر طرف خوش حالی ہو گی مگر سب تعبیریں الٹی ہو گئیں سب خواب ٹوٹ گئے۔مگر فیض ایسے حالات میں نہ تو خود مایوس ہوئے ہیں۔نہ ہی عوام کو پریشان حال دیکھ سکتے ہیں بلکہ وہ عوام کی ہمت بندھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ

اے خاک نشینو! اٹھ بیٹھو وہ وقت قریب آ پہنچا ہے
جب تخت گرائے جائیں گے جب تاج اچھالے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالیں جائیں گے (۳۶)
کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے

پاکستان میں مارکسی فلسفے کی مارشل ادوار میں مخالفت کی جاتی تھی مگر آج اس فلسفے کی ترویج کی جارہی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نصرت چوہدری، ڈاکٹر، فیض کی شاعری، نگارشات لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۸۴
۲۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ترقی پسند ادبی تحریک، م ن، ۱۹۷۹ء، ص ۲۷
۳۔ صغری صدف، فیض کا عمرانی فلسفہ، ملٹی میڈیا، لاہور ۲۰۰۵ء، ص ۴۱
۴۔ عتیق احمد، فیض عہد اور شاعری، مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۱ء، ص ۸
۵۔ ثمینہ ندیم، فیض رومانیت اور ترقی پسندی کا امتزاج، مشمولہ ماورا، انٹرنیشنل، لاہور جلد ۸ شمارہ ۱۱ نومبر ۲۰۰۷ء، ص ۵۴
۶۔ ایوب مرزا، ڈاکٹر، ہم کہ ٹھہرے اجنبی، مارگلا پرنٹرز راولپنڈی ۱۹۷۶ء، ص ۱۴۶
۷۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں لاہور، س ن، ص ۱۱۲
۸۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۸۳
۹۔ صغری صدف، فیض کا عمرانی فلسفہ، ملٹی میڈیا لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۴۱
۱۰۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں، لاہور س ن، ص ۶۲، ۶۱
۱۱۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۷۰
۱۲۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۶۱۹
۱۳۔ عتیق احمد، فیض عہد اور شاعری، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۲۳
۱۴۔ عبدالمغنی، فیض کی شاعری، مشمولہ فیض کی تخلیقی شخصیت تنقیدی مطالعہ مرتبہ ڈاکٹر طاہر تونسوی، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۳
۱۵۔ آل احمد سرور، نئے اور پرانے چراغ، ۱۹۷۸ء، ص ۳۱
۱۶۔ قمر رئیس، فیض کی غزل، مشمولہ فیض صاحب شخصیت اور شاعری، مرتبہ امتیاز علی تاج، مکتبہ فیاض لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۲۷
۱۷۔ احمد ندیم قاسمی، فیض کی شاعری کا طلسم، مشمولہ فیض احمد فیض، فن فکر فرد مرتبہ ضیا ساجد، سوشل بکس لاہور، س ن، ص ۲۱۶
۱۸۔ آغا سہیل ڈاکٹر، ادب اور عصری حسیت، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸۵
۱۹۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں لاہور، ص ۸۴
۲۰۔ تبسم کاشمیری، فیض احمد فیض کی علامتیں مشمولہ فیض احمد فیض عکس اور جہتیں مرتبہ شاہد ماہلی، معیار پبلیکیشنز دہلی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۵
۲۱۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۳۵
۲۲۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۱۶
۲۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۸۱، ۸۲
۲۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۳۸
۲۵۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۸۰
۲۶۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۰۷
۲۷۔ احمد ندیم قاسمی، فیض کی شاعری کا طلسم، مشمولہ فیض صاحب شخصیت اور شاعری، مکتبہ فیاض لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۱۲
۲۸۔ لدمیلا واسی لیوا، امید سحر کی بات سنو، مشمولہ فیض صاحب شخصیت اور شاعری، مرتبہ امتیاز علی تاج، مکتبہ فیاض لاہور ۱۹۹۳ء، ص ۱۵
۲۹۔ آفتاب احمد ڈاکٹر، فیض احمد فیض شاعر اور شخص، مکتبہ دانیال لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۹۱
۳۰۔ قمر رئیس ڈاکٹر، فیض کی قید و بند کی شاعری کے تناظرات، مشمولہ فیض کی شاعری کا نیا دور، مرتبہ عبدالرؤف ملک، پیپلز پبلشنگ ہاؤس

لاہور ۱۹۸۸ء ص ۱۱۲
۳۱۔ انسانی آزادی، فیض شام غزل، مشمولہ فیض کی شاعری کا نیا دور مرتبہ عبدالروف ملک، پیپلز پبلیشنگ ہاؤس لاہور، ۱۹۸۸ء ص ۱۲۳
۳۲۔ فیض احمد فیض نسخہ ہائے وفا، ص ۱۱۳
۳۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۲۵۵
۳۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۳۳۲
۳۵۔ فیض احمد فیض نسخہ ہائے وفا، ص ۳۴۲
۳۶۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۳۸

زاہدحسن چغتائی

انجم رضوانی (۱۹۰۷ء۔۱۹۹۶ء) احوال وآثار

Anjum Rizwani was a neglected poet of 20th century. He was sovereign literary personality. Not only he made his name and fame in poetry but also he inflamed Rawal Dais gatherings. He created an environment on literary level which is conducive and fallowable for coming generations. The thesis concern is first effeort on the biography of Anjum Rizawani titled as " Ahwal-o-aasaar". In this thesis his biography, his servises for literarture and along with the celebrities of the 20th century in literature who left strong impact on the ground of literature.

انجم رضوانی بیسویں صدی کے فراموش کردہ شاعر ہیں۔ جو اپنے عہد (۱۹۰۷ء۔۱۹۹۶ء) کی ایک جانان ادبی وعلمی شخصیت تھے۔انہوں نے شاعری میں نام پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ راول دیس کی ادبی محفلوں کو چار چاند بھی لگائے۔اور ایسا ادبی وعلمی ماحول تخلیق کیا جوان کے بعد کی نسل کے لیے کارگر اور باعثِ تقلید ثابت ہوا۔متذکرہ مقالہ انجم رضوانی کے احوال و آثار پر پہلی ادبی کاوش ہے۔اور اس تحقیقی مقالے میں ان کی سوانحِ حیات اور ادبی خدمات کے پہلو بہ پہلو جن قد آور ادبی شخصیات کا ذکر ہے، وہ بھی بیسویں صدی میں ادبی افق پر گہرے نقوش مرتب کرنے کا سبب بنیں۔

انجم رضوانی بیسویں صدی کے نامور شاعر تھے۔ان کا شمار متذکرہ صدی کے ان اہل قلم میں ہوتا ہے، جنہوں نے علم و ادب کے نئے جہان پیدا کئے۔ادبی محفلوں کی جان بنے رہے اور آنے والے عہد کو ادب کے حوالے سے بشارت، تازگی اور خود اعتمادی عطا کرنے کا موجب بھی بنے۔

انجم رضوانی کا اصل نام قاضی احمد دین تھا۔ ۲۵ نومبر ۱۹۰۷ء کو مولا داد روڈ راولپنڈی شہر میں واقع اپنے آبائی گھر ''انجمستان'' میں پیدا ہوئے۔ دینیات کی ابتدائی تعلیم اور عربی و فارسی کا درس گھر پر ہی والد مولانا قاضی محمد کیچ مکرانی [۱] سے لیا۔ والدین انہیں اعلیٰ تعلیم یافتہ دیکھنا چاہتے تھے لیکن ان کی کوشش بسیار کے باوجود مڈل سے آگے تعلیم حاصل نہ کر سکے [۲] بعد ازاں سرکاری ملازمت سے عملی زندگی کا آغاز کیا۔ ۱۹۲۷ء میں بحیثیت ڈرافٹ مین ایم ای ایس میں بھرتی ہوئے۔اس محکمہ میں ۱۹۲۷ء تک چالیس سال کا عرصہ ملازمت صوبہ سرحد، وزیرستان اور بلوچستان کے مختلف مقامات پر گزارا بعد ازاں پانچ سال سی ڈی اے اسلام آباد میں بحیثیت آرکیٹکٹ کام کیا۔ آخر میں ایک پرائیویٹ فرم میں بھی ملازمت کی [۳]

انجم رضوانی اپنے چھ بہن بھائیوں میں تیسرے نمبر پر تھے۔سب سے بڑی بہن غالبہ جان (وفات ۱۹۸۵ء) سو برس کی عمر پا کر فوت ہوئیں۔ان سے چھوٹی ہمشیرہ رقیہ جان (وفات ۱۹۷۶ء) تھیں جبکہ تین چھوٹے بھائیوں میں قاضی سلطان محمود [۴]، افضل پرویز [۵] اور قاضی حمید (وفات ۲۰۰۰ء) شامل تھے۔

انجم رضوانی نے شعر کہنا شروع کیا تو اول اول ملک عطا محمد طاہر [۶] سے اصلاح لی جو معروف شاعر اور عروض کے ماہر

تھے۔ پھر بذریعہ خط وکتابت سرشار کسمنڈوی (۷) سے اصلاح لینا شروع کی۔ جنہوں نے بعدازاں انجم کو اپنے استاد علامہ محمد حسین محوی صدیقی لکھنوی (۸) کی شاگردی میں دے دیا اور شاعری میں پختگی آتے ہی علامہ محوی نے آپ کو فارغ الاصلاح قرار دے دیا (۹)

شعروادب کی جانب میلان ۱۹۲۷ء میں سرکاری ملازمت کے آغاز میں ہوا۔ راول دیس میں ان دنوں مشاعروں کا دور دورہ تھا۔ راولپنڈی شہراور چھاؤنی کے مختلف مقامات پر پندرہ روزہ اور ماہانہ مشاعرے ہوتے تھے۔ بزم ادب ایسی فعال ادبی تنظیم کے زیراہتمام منعقدہ مشاعروں میں دادسخن پانے والے نامور شعراء میں سائیں احمد علی پشاوری، (۱۰) رجب علی جوہر، (۱۱) غلام نبی کامل، (۱۲) سید محمد خان حاجی سرحدی، (۱۳) محمد علی نامی، (۱۴) آغا صدیق حسن ضیاء (۱۵) اور خواجہ شریف عیاں (۱۶) شامل ہوا کرتے تھے۔ جبکہ ہندوشعراء میں چرنجیہ لال فانی، برہم دت ہما، (۱۷) چاندی رام اثر، کرشن چندر راسک اور کدار ناتھ عاجز نمایاں تھے۔ چندے بعد تلوک محروم (۱۸) بھی بہ صیغۂ ملازمت تبدیل ہوکر راولپنڈی آگئے اور ان شعری محفلوں میں شرکت کرنے لگے۔ ان کے علاوہ آغا محمد شاہ براق، سید عبدالحمید عدم، (۱۹) ناظر الدین ناظر اور جلوی عبدالغنی شہید ایسے خوش بیاں شعراء بھی بسلسلہ ملازمت راولپنڈی وارد ہوگئے۔ جن سے شعروسخن کی محفلوں اور ان کی رنگینیوں میں اضافہ ہو گیا (۲۰)

راول دیس میں بیسویں صدی کی تیسری دہائی کا نصف آخر ادبی گہما گہمی کے حوالے سے بہت اہم تھا۔ ان سالوں میں منعقد ہونے والی شعری نشستیں اپنی مثال آپ تھیں۔ بزم ادب کے زیراہتمام متعدد کل ہند مشاعرے بھی منعقد ہوئے۔ جن کے انتظامات میں ملک عطا محمد طاہر کے ساتھ ان کے ہونہار شاگرد عبدالعزیز فطرت بھی شریک ہوتے تھے (۲۱) کل ہندمشاعروں میں ابوالاثر حفیظ جالندھری، احسان دانش، صوفی تبسم، محمد دین تاثیر، حسرت موہانی، روشن صدیقی، جگر مراد آبادی، ساغر نظامی، سیماب اکبر آبادی، جوش ملیح آبادی، عرش ملیسانی، نفیس خلیلی، ذوالفقار علی بخاری (زیڈاے بخاری) اور سر عبدالقادر ایسے نامور شعراء اور اہل سخن شرکت کرتے تھے۔ (۲۲) یہی وہ دور ہے جب انجم رضوانی کی شاعری کو شہرت اور ناموری نصیب ہوئی۔

عبدالعزیز فطرت کی انتھک محنت سے منعقدہ کل ہند مشاعروں میں نامور اہل سخن اور شعراء سے انجم رضوانی کی ملاقاتیں بعدازاں گہری دوستی میں تبدیل ہوئیں اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ ان کی شاعری میں پختگی اور نکھار آتا گیا۔ یہ شہرت اور ناموری کا ہی نتیجہ تھا کہ بعد کے ادوار میں ان کا کلام نگار لکھنؤ، ہمایوں، عالم گیر، ادبی دنیا، قوس وقزح، لطف سخن، اخبار جہاں اور روزنامہ جنگ میں بتدریج چھپتا چلا گیا۔ علاوہ ازیں وہ ریڈیو کے زیراہتمام منعقدہ مشاعروں میں بھی تواتر کے ساتھ شرکت کرنے لگے (۲۳)

ادبی ماحول سے گہری وابستگی کا ہی سبب تھا کہ ۳۲۔۱۹۳۱ء میں ان کے گھر ''انجمستان'' سے ایک ادبی ماہنامہ ''خمستان'' کے نام سے جاری ہوا، جس کے مدیر خواجہ شریف احمد عیاں تھے۔ یہ جریدہ ادبی وعلمی حلقوں میں خاصا مقبول ہوا اور اس کے قلمی معاونین میں علامہ محوی لکھنوی، ابوالاثر حفیظ جالندھری اور ذوالفقار علی بخاری (زیڈاے بخاری) ایسے عظیم المرتبت اہل سخن شامل تھے۔ تاہم یہ ماہنامہ صرف سوا سال تک ہی جاری رہ سکا اور انجم رضوانی کے بعض ادبی دوستوں کے ملازمتوں کے سلسلے میں ادھرادھر بکھر جانے کی وجہ سے بند ہوگیا (۲۴)

قیام پاکستان کے بعد کی ادبی مجالس اور مشاعروں میں بھی انجم رضوانی کا نام نمایاں رہا۔ اس عہد میں ان کے قریبی دوستوں میں پروفیسر اعظم، (۲۵) باقی صدیقی، (۲۶) نواب اشک رام پوری، (۲۷) یوسف ظفر، (۲۸) اصغر علی احسن (۲۹) اور سید ضمیر جعفری (۳۰) شامل تھے۔ جبکہ اس دور کے نوجوان شعراء قتیل شفائی، ایوب محسن، (۳۱) فضل الرحمٰن اشک، (۳۲) رشید

ساقی، (۳۳) رشید نثار، (۳۴) صادق نسیم (۳۵) اور حفیظ انوری (۳۶) کے ساتھ بھی ان کے ادبی مراسم تھے۔ دیگر دوستوں میں ۱۹۴۷ء اور اس کے بعد بھارت سے ہجرت کر کے راولپنڈی میں آباد ہونے والے شعراء و ادیب شامل تھے۔ جن میں نیّر اکبر آبادی، پروفیسر رزمی صدیقی، (۳۷) پروفیسر صفی حیدر دانش، (۳۸) تجمل حسین اختر، (۳۹) مضطر اکبر آبادی، (۴۰) نظم اکبر آبادی، (۴۱) جدت میرٹھی، اختر ہوشیار پوری (۴۲) اور عزیز صہبائی (۴۳) قابلِ ذکر ہیں (۴۴)

مشاعروں میں انجم رضوانی کے شعر پڑھنے کا انداز دھیما اور دل نشیں تھا۔ تحت اللفظ پڑھتے تھے۔ سنجیدگی اور انفرادیت ان کی شاعری کے بنیادی اوصاف تھے۔ جذبات کی شعری تصویر کشی میں انہیں کمال حاصل تھا۔ اس رو میں بہتے ہوئے ایسے اشعار بھی ان کی نوک قلم پر آ جاتے تھے، جن سے نوجوان نسل حظ اٹھاتی اور سامعین کو گدگدی ہونے لگتی تھی۔ عزیز ملک نے اس ضمن میں گارڈن کالج راولپنڈی کے ایک مشاعرے کا احوال لکھا ہے (۴۵) جس میں انجم رضوانی نے ''حادثہ'' کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم سنائی، جس کا ایک بند درج ذیل تھا۔

''اللہ رے نگاہوں کا تصادم سر راہے
ناگاہ ہوئے ہوش و خرد گم سر راہے
وہ شوخ وہ گستاخ وہ بیباک نگاہیں
بجلی کی طرح مضطر و بیتاب نگاہیں
گل رنگ، چھلکتی ہوئی شاداب نگاہیں
اٹھیں بصد اندازِ تبسم سرراہے
اور مفت میں مارا گیا انجم سرراہے'' (۴۶)

اس مشاعرے میں عزیز ملک بنفسِ نفیس موجود تھے، لکھتے ہیں:

''ان اشعار کا کیف ہم کالجی طلباء میں تبرک کی طرح تقسیم ہو گیا اور ہفتوں وقت بے وقت دہرایا جاتا رہا''(۴۷)

انجم رضوانی کی شاعری میں جا بجا غم دوراں اور غم انساں کے نقوش بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ وہ زندگی کی تمام تر صعوبتوں اور تلخیوں کو اپنی ذات میں سمیٹ کر انسانیت سے پیار کرتے ہیں۔ راہ حیات میں مقصدیت کی تلاش ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے اور وہ اپنے نظام فکر کو حقیقتوں سے آشنا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کا شعر بے ساختہ اور طبع زاد ہے جو انسانی جذبوں کی بے لاگ ترجمانی کرتا ہے۔ انجم رضوانی کا اولین مجموعۂ کلام ''پارہ پارہ'' ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا جبکہ دوسرا شعری مجموعہ ''احمسن'' ۱۹۸۲ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ وہ اردو کے علاوہ پنجابی میں بھی شعر کہتے تھے۔ پنجابی کلام ان کے ہر دو شعری مجموعوں میں شامل ہے۔ انجم رضوانی کے ہم عصر، یارِ عزیز اور شاعری میں ان کے ہم سفر عبدالحمید عدم لکھتے ہیں۔

''قاضی صاحب (انجم رضوانی) کے کلام میں آفاقی سچائی کی پرچھائیاں جا بجا جھلک مارتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ سچے، سادہ اور ہمیشہ زندہ رہنے والے شعر فکر کرنے کے دوران بالکل بے ساختہ طور پر شاعر کے ذہن سے طلوع ہو پڑتے ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے:

بہت مشکل ہے منزل تک پہنچنا
مگر اب تو نکل آیا ہوں گھر سے

آپ اندازہ کریں کہ جادۂ منزل کی صعوبتوں اور راہ کی مشکلات کے شدید احساس کے باوجود اپنے مقصد کو پا لینے اور منزل سے ہمکنار ہونے کے جذبے اور شوق کی ترجمانی کس خوبصورتی کے ساتھ اس شعر میں ملتی

ہے۔ یہی وہ جذبہ اور شوق ہے جو انسان کو عمل پر ابھارتا اور راہ حیات میں اپنے مقصد کی تکمیل کی خاطر اس کے اسپ عزم و ہمت کے لئے مہمیز کا کام دیتا ہے۔''(۴۸)

حوالہ جات/حواشی

۱۔ (الف) عزیز ملک مولانا قاضی محمد کیچ مکرانی کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''ان کے اجداد کا شمار مکران کے قاضیوں میں ہوتا تھا۔ مولانا آٹھ برس کے رہے ہوں گے، جب ان کے والد داغ مفارقت دے گئے اور انہیں چھوٹی سی عمر میں تحصیل علم کی خاطر وطن کو خیر آباد کہنا پڑا۔ شہروں شہروں گھومتے ہوئے بعض دینی مدارس میں ابتدائی اور کہیں ثانوی تعلیم حاصل کرنے کے بعد راولپنڈی وارد ہوئے اور حضرت قاضی عبدالاحد خان پوری کے زیر سایہ تکمیل علم کے بعد راولپنڈی ہی کو اپنا مسکن بنالیا۔''

[قلمی مضمون از عزیز ملک، غیر مطبوعہ]

(ب)''بلوچستان کے علاقہ مکران کا ایک نوجوان جس کا نام قاضی محمد تھا، فقہ اور حدیث کی تعلیم کے لئے پہلے سندھ گیا۔ پھر دہلی میں شاہ عبدالحق محدث دہلویؒ سے کسب فیض کیا۔ بعد ازاں راولپنڈی آ گئے۔ یہاں آمد کا مقصد بھی مزید حصول علم تھا۔ بنی محلے میں مسجد اہل حدیث کے نزدیک قاضی عبدالاحد خانپوری کا کتب خانہ تھا جس میں نادر دینی کتب موجود تھیں۔ قاضی عبدالاحد، قاضی محمد کیچ مکرانی کی مذہب اور دین سے دلچسپی اور عقیدت سے بے حد متاثر ہوئے اور دینی علوم کی شمع کو اپنے خاندان میں روشن رکھنے کے لئے انہیں اپنا داماد بنانے کا فیصلہ کرلیا اور اپنی بھتیجی کے ساتھ قاضی محمد کی شادی کردی۔ مولانا قاضی محمد کیچ مکرانی راولپنڈی کی مرکزی جامع مسجد کے پہلے پیش امام تھے۔ ۱۹۴۴ء میں سو سال کی عمر میں انتقال کیا۔''

[روزنامہ پکار، اسلام آباد ۱۶ اکتوبر ۱۹۸۶ء، اندرونی صفحہ]

(ج)''۱۹۰۵ء کو (مرکزی جامع مسجد راولپنڈی کی) تعمیر مکمل ہوئی۔ انجم رضوانی اور افضل پرویز کے والد مرحوم مولانا محمد کیچ مکرانی اولین خطیب مقرر ہوئے۔ ویسے افتتاحی جمعہ مولانا سید محمود شاہ صاحبؒ نے پڑھایا، جو موضع ڈھینڈا کے صاحب سلسلہ بزرگ تھے۔ افتتاح کے روز حضرت پیر مہر علی شاہ صاحبؒ کے علاوہ سابق شاہ افغانستان (شاہ محمد ایوب خان) بھی تشریف لائے۔ سابق شاہ جب تک پنڈی رہے، یہیں جمعہ ادا کرتے رہے۔''

[عزیز ملک، راول دیس (راولپنڈی: الکتاب پبلشرز، اشاعت دوم، ۱۹۸۶ء)] ص ۳۰

۲۔ انجم رضوانی، پارہ پارہ مشمولہ ''کچھ اپنے بارے میں'' (راولپنڈی: ناشر رشید ساقی، طبع اول، ۱۹۸۰ء) ص ڈ

۳۔ ایضاً ص ڈ+ قلمی مضمون از عزیز ملک، غیر مطبوعہ

۴۔ (الف) قاضی سلطان محمود سناتن دھرم سکول (اصغر مال چوک راولپنڈی) میں پڑھتے تھے۔ ۱۶ جنوری ۱۹۳۲ء کو ایک ہاکی میچ پر جھگڑے کے نتیجے میں انہیں جنونی ہندوؤں نے حملہ کر کے شہید کر دیا۔

[قاضی فاروق امجد پرویز پسر افضل پرویز مرحوم سے راقم کا انٹرویو، مورخہ ۱۰ مئی ۲۰۰۹ء]

(ب) انجم رضوانی نے چھوٹے بھائی قاضی سلطان محمود کی شہادت پر غم زدہ ہو کر مرثیہ کہا جس کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

''جگر گداز ہے لیکن تری جواں مرگی
یہ عنفوان شباب اور یہ ناگہاں مرگی
مری نگاہ میں اندھیر ہو گئی دنیا
نظر سے تو ہوا اوجھل تو کھو گئی دنیا

نہ آرزو کوئی نکلی نہ ولولہ دل کا
اجل نے لوٹ لیا آہ قافلہ دل کا''

[انجم رضوانی، انجمستان (راولپنڈی: ناشر افتخار ابن ساقی، طبع اول، ۱۹۸۶ء)] ص ۵۵

۵۔ افضل پرویز (۸ مارچ ۱۹۱۴ء۔۲ جنوری ۲۰۰۱ء) مولانا قاضی محمد کیچ مکرانی کی اولاد میں پانچویں نمبر پر اور بھائیوں میں انجم رضوانی سے چھوٹے تھے۔ اصل نام قاضی محمد افضل تھا۔ قلم سے رشتہ استوار ہوا تو افضل پرویز کے قلمی نام سے مشہور ہوئے۔ اسلامیہ ہائی سکول (مری روڈ راولپنڈی) سے میٹرک کے بعد منشی فاضل کیا اور پھر علمی تشنگی بجھانے کے لئے عمر بھر مطالعہ کرتے رہے۔ فلسفہ، ادبیات اور نفسیات پڑھی۔ فارسی، ہندی اور گورمکھی زبانوں کے عالم تھے۔ طبعی اشغال میں کشتی، گتکا بازی، باکسنگ، باڈی بلڈنگ اور یوگا ورزش سے تا زندگی شغف رہا۔ موسیقی کے علاوہ تھیٹر، آرٹ اور سانگ سے گہری دلچسپی تھی۔ تحقیق اور جستجو کا رجحان فطری تھا۔ ۱۹۵۲ء سے ریڈیو پاکستان راولپنڈی میں بطور آرٹسٹ کام شروع کیا۔ اردو، پنجابی اور پوٹھوہاری کے بے بدل لکھاری اور محقق تھے۔ ۱۹۳۴ء میں خاکسار تحریک میں شامل ہوئے۔ مظفر نگر میں قید بھی کاٹی۔ آٹھ شہرۂ آفاق کتابیں یادگار ہیں، جن میں ککراں دی چھاں، نواہائے راز، غم روزگار کے، کہندا سائیں، بن پھلواری، چٹھیاں اور لوک تھیٹر زیادہ مشہور ہوئیں۔ ۱۹۵۹ء سے روزنامہ جنگ راولپنڈی میں ثقافتی رپورٹنگ کے ساتھ ساتھ کالم بھی لکھتے رہے۔ عروض کے ماہر اور خوبصورت شعر کہتے تھے۔ ریڈیو کے لئے اس قدر لکھا کہ سارے مسودے پندرہ بیس جلدوں میں سما سکیں گے۔

[قلمی تحریر از افضل پرویز، غیر مطبوعہ]

۶۔ عزیز ملک ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان دنوں مقامی شعراء میں ڈاکٹر طاہر بہت بلند مقام رکھتے تھے۔ وہ 'بزم ادب' کے سیکرٹری تھے۔''

[عزیز ملک، کارواں مشمولہ صدا بصحرا (راولپنڈی: دیا پبلی کیشنز، اشاعت اول، اگست ۱۹۹۶ء)] ص ۸۲

۷۔ سرشار کسمنڈوی صوبہ مدراس کے معروف شاعر تھے۔ ان کے ہم عصر شعراء میں ملا رموزی، جلیل قدوائی، ثاقب کانپوری، فہمی ترمذی بھوپالی، حفیظ مالیگانوی اور محمود ایاز بنگلوری کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ تمام شعراء علامہ محمد حسین محوی صدیقی لکھنوی کے شاگرد تھے۔

[ماہر القادری، یاد رفتگاں (جلد دوم)، مرتب: طالب الہاشمی (لاہور: البدر پبلی کیشنز، بار اول، فروری ۱۹۸۶ء)] ص ۲۹۵

۸۔ علامہ محمد حسین محوی لکھنوی (۱۸۸۱ء۔۱۸ نومبر ۱۹۷۵ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ جوانی بھوپال میں گزاری۔ وہیں سے فارسی و عربی میں سند فضیلت حاصل کی۔ ۱۹۱۱ء میں ماہنامہ ''الناظر'' کے نائب مدیر رہے۔ بعد ازاں بابائے اردو مولوی عبدالحق کے اصرار پر مدراس چلے گئے اور وہاں بائیس برس گزار دیئے۔ مدراس یونیورسٹی کے زیر انتظام اورینٹل انسٹی ٹیوٹ میں اردو، فارسی اور عربی کے لیکچرار رہے۔ تقسیم ہند کے پانچ سال بعد ۱۹۵۲ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو کر مدراس ہی سے دو ادبی رسالے ''الارشاد'' اور ''معیار ادب'' جاری کئے۔ تصنیف و تالیف کا کام آخری دم تک جاری رکھا۔ تیرہ کتابیں شائع ہوئیں اور دگنی غیر مطبوعہ کتابوں کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی۔ صوبہ مدراس میں اردو کی شمع علامہ محوی کے دم قدم سے ہی فروزاں رہی۔

[ایضاً، ص ۲۹۴، ۲۹۵]

۹۔ انجم رضوانی، پارہ پارہ (راولپنڈی: ناشر رشید ساقی، طبع اول، ۱۹۸۰ء) ص ذ

۱۰۔ سائیں احمد علی پشاوری (۱۹۳۴ء۔۱۶ اپریل ۱۸۳۷ء) ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم کے دوران پشاور سے مرغ بازوں کی کسی ٹولی کے ہمراہ راولپنڈی آئے۔ پنجابی زبان کے قادر الکلام شاعر اور ایرانی نژاد قزلباش تھے۔ والد ہجرت کر کے پشاور آئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ سائیں پشاوری کو پنجابی زبان کا غالب کہا جاتا ہے۔ پشاور میں پیدا ہوئے اور یہیں بچپن میں شعر کہنا شروع کیا۔ راولپنڈی میں سائیں کو مختصر عرصہ میں شہرت و ناموری نصیب ہوئی۔ سائیں کے شاگردوں کی ایک بڑی تعداد تھی، کرکٹ کا مشہور کھلاڑی

ذاکر بھی ان کا شاگرد تھا۔

[راول دیس، ص ۱۱۶، ۱۱۷]

۱۱۔ رجب علی جوہر (۱۸۶۸ء۔۱۹۴۸ء) پنجابی زبان کے نامور شاعر تھے۔ اردو، فارسی، پشتو اور کشمیری میں بے تکلف شعر کہہ لیتے تھے۔ راولپنڈی صدر میں بازار چک سازاں کی نکڑ پر ان کا ہوٹل تھا۔ جہاں شعراء اور سخن فہموں کا آنا جانا تھا۔ یہ گویا اس زمانے میں پنڈی کا ٹی ہاؤس تھا۔ جوہر کے کلام میں بلا کا سوز اور گداز تھا۔ شعر ترنم سے پڑھتے تھے۔ ان کے شاگردوں میں غلام نبی کامل اور محمد علی نامی زیادہ مشہور ہوئے۔

[ایضاً ص ۱۱۹، ۱۲۰]

۱۲۔ غلام نبی کامل (۱۸۸۰ء۔۱۹۵۵ء) نامور معمار اور شاعر تھے۔ عبدالعزیز فطرت کے والد اور رجب علی جوہر کے شاگرد خاص تھے۔ ۱۹۰۲ء تا ۱۹۰۵ء جامع مسجد راولپنڈی کی تعمیر جن اہل ہنر معماروں نے کی اور اپنے فن کا جوہر منوایا، ان میں مستری غلام نبی کامل بھی شامل تھے۔

[ایضاً، ص ۳۰]

۱۳۔ حاجی سرحدی (۱۸۷۰ء۔۱۹۴۹ء) اصل نام سید محمد خان، معروف شاعر تھے۔ وجہٗ شہرت تاریخ گوئی پر دسترس تھی۔ انگریزی، فارسی، عربی، اردو اور پشتو زبانوں پر عبور حاصل تھا۔ عزیز ملک ان کی علمیت اور ہمہ دانی کا تذکرہ اپنے ایک مضمون ''وحید المؤرخین'' میں اس طرح کرتے ہیں۔

> ''(حاجی سرحدی) اردو، فارسی اور پشتو روانی سے بولتے اور ان تینوں زبانوں میں شعر بھی کہتے تھے۔ ماہنامہ ''ادبی دنیا'' اور ''ہمایوں'' میں ان کا اردو کلام بڑے اہتمام سے شائع ہوا کرتا تھا۔ عدم کے اولین مجموعہ کلام ''نقش دوام'' کی اشاعت پر چند اشعار اور آخری مصرع میں تاریخ اشاعت موزوں کی۔ عدم صاحب نے شکریے کے ساتھ اسے کتاب کے آخری صفحہ پر شائع کیا۔
>
> لوگ اولاد کی تاریخ ولادت، تاریخی ناموں اور مرحومین کی تاریخیں کہلوانے کے لئے بکثرت رجوع کرتے اور حاجی سرحدی معمولی سا تفکر فرما کر تاریخ کہہ دیتے۔ حکیم اجمل خان دہلوی کے انتقال کی خبر روزنامہ ''زمیندار'' میں نظر سے گزری۔ اس وقت چند اصحاب بھی موجود تھے۔ آنکھیں بند کیں اور آن واحد میں تاریخ ہوگئی۔۔۔ اجل کر دیتمار اجمل حکیم۔
>
> ۔۔۔مشاہیر کے بارے میں حاجی صاحب کی کہی ہوئی بے شمار تاریخیں ماہنامہ زمانہ کانپور میں برسوں تواتر اور التزام کے ساتھ شائع ہوتی رہیں۔ اسی ماہنامہ نے ہی حاجی صاحب کے لئے ''وحید المؤرخین'' کا لقب تجویز کیا تھا۔''

[یادداشتیں مشمولہ مضمون ''وحید المؤرخین'' از عزیز ملک، غیر مطبوعہ]

۱۴۔ (الف) محمد علی نامی (۱۸۵۷ء۔۱۹۶۲ء) کے بارے میں عزیز ملک لکھتے ہیں۔

''نامی نے سو برس سے زیادہ عمر پا کر انتقال کیا۔ چند روزہ عارضی میلان اور مشق کے بعد انہوں نے اردو کو مکمل طور پر اپنا لیا تھا (چونکہ بنیادی طور پر پنجابی کے شاعر تھے) بڑی کثرت سے غزلیں اور نعتیں کہتے۔ ان کی ایک نعت کسی مغنیہ نے گائی، ریکارڈ پر چڑھی اور سارے ہندوستان میں مشہور ہوگئی۔ مطلع ہے:

میں سو جاؤں یا مصطفٰیؐ کہتے کہتے
کھلے آنکھ صلِ علیٰ کہتے کہتے''

[راول دیس، ص ۱۲۰]

(ب) اس ضمن میں قمر رعینی کی تحقیق درج ذیل ہے۔

''ایک بہت مشہور نعت شاید آپ نے بھی کبھی ریڈیو پر سنی ہو:

میں سو جاؤں یا مصطفیٰؐ کہتے کہتے
کھلے آنکھ صلِ علیٰ کہتے کہتے

عزیز ملک مرحوم کی تحقیق کے مطابق یہ نعت محمد علی نامی کی کہی ہوئی ہے لیکن محمد مصطفیٰ شاہ خالد گیلانی نے افکار راولپنڈی ڈائریکٹری مطبوعہ ۱۹۶۶ء میں صفحہ نمبر ۵۳۱ پر نامی کا جو تفصیلی انٹرویو شائع کیا ہے اس میں انہوں نے نامی کی نعت کے دو اشعار دیئے ہیں وہ اسی زمین میں ہیں لیکن مندرجہ بالا مطلع نہیں ہے، بلکہ درج ذیل دو مطالع ہیں۔

فنا ہو گیا مصطفیٰؐ کہتے کہتے
چلی روح صلِ علیٰ کہتے کہتے
محمدؐ کو پایا خدا کہتے کہتے
خدا مل گیا مصطفیٰؐ کہتے کہتے

گیلانی کی تحقیق کے مطابق بھی نامی ہی اس خطے کا پہلا نعت گو شاعر کہلانے کا حق دار ہے۔''

[قمر رعینی، تذکرہ نعت گویان راولپنڈی، اسلام آباد (راولپنڈی: انجم پبلشرز کمال آباد نمبر۳ طبع اول، اگست ۲۰۰۳ء)] ص ۱۵، ۱۶

(ج) قمر رعینی نامی کے بارے میں مزید لکھتے ہیں:

''نامی ایرانی نژاد قزلباش تھے، انیسویں صدی کے آغاز میں ان کے اجداد پنڈی آکر آباد ہوئے تھے۔ نامی بہت دنوں تک نوشہرہ چھاؤنی میں سائیکلوں کا کاروبار کرتے رہے، پھر پنڈی آ گئے''

[ایضاً، ص ۱۶]

۱۵۔ آغا صدیق حسن ضیاء (۱۹۰۸ء۔ ۲۷ مارچ ۱۹۴۵ء) غزل، نظم اور مثنوی کے قادر الکلام شاعر، فلسفی، صوفی اور بلند پایہ ڈرامہ نگار تھے۔ راولپنڈی میں پیدا ہوئے، اسلامیہ کالج لاہور سے تعلیم مکمل کی اور اپنے شعری دور میں راولپنڈی کے ادبی منظر نامے پر چھائے رہے۔ اس زمانے میں ان کے ایک شعر نے تہلکہ مچا دیا تھا:

کسی کی زلف میں ہوتی تو حسن کہلاتی
وہ تیرگی جو مرے نامۂ سیاہ میں ہے

آغا ضیاء پوٹھوہار کے عظیم انشاپرداز، ادیب، تذکرہ نگار، مورخ اور صوفی بزرگ عزیز ملک (۲ ستمبر ۱۹۱۶ء۔ ۴ جون ۱۹۹۹ء) کے استاد تھے۔ ضیاء کی ایک شعری تصنیف مثنوی ''مقام محمود'' ان کی زندگی میں ہی شائع ہوئی۔ اسے مستری غلام نبی کامل نے یوسف رقم سے کتابت کروا کے ۱۵ مارچ ۱۹۳۲ء کو شائع کیا۔ دوسری شہرۂ آفاق مثنوی زندہ رود مارچ ۱۹۵۹ء میں ان کی وفات کے بعد اہلیہ بیگم ضیاء نے ادارۂ ضیاء برادرز کے زیر اہتمام شائع کرائی۔ اس میں آغا ضیاء کی ایک فلسفیانہ مثنوی ''ہبوطِ آدم'' کی جلد اشاعت کے بارے میں خبر بھی شائع کی گئی تھی۔ ان کی دو مثنویاں بہشت ضمیر اور قاب قوسین ناپید ہیں۔ آغا ضیاء کے دو مشہور غیر مطبوعہ ڈراموں ''خواب زلیخا'' اور سنہرا سپنا'' کے مسودے بھی دستیاب نہیں ہو سکے۔ تاہم ان کی چند غیر مطبوعہ غزلیں اور نظمیں عزیز ملک مرحوم کے نوادرات سے دریافت ہوئی ہیں۔

۱۶۔ خواجہ شریف احمد عیاں انجم رضوانی کے قریبی دوست اور معروف شاعر تھے۔

۱۷۔ ۱۹۳۸ء میں ہندو شعراء کی قائم کردہ ادبی تنظیم ''معیارادب'' کی سرگرمیوں میں دیگر اہل سخن کے ہمراہ برہم دت ہما بھی غیر معمولی طور پر فعال تھے۔
[راول دیس، ص ۱۲۸]

۱۸۔ تلوک چند محروم (۱۹۷۸ء۔۱۹۶۶ء) نامور شاعر اور ماہر تعلیم تھے۔ تقسیم سے پہلے میانوالی، بنوں، ڈیرہ اسماعیل خان اور راولپنڈی کے تعلیمی اداروں میں پڑھاتے رہے۔ عزیز ملک کے زمانہ طالب علمی میں گارڈن کالج میں لیکچرار تھے۔ کلام محروم، گنج معانی، رباعیات محروم، شعلۂ نور، بچوں کی دنیا اور کئی دیگر کتب ناموری کا سبب بنیں۔

۱۹۔ سید عبدالحمید عدم (۱۹۰۷ء۔۱۰ مارچ ۱۹۸۱ء) انجم رضوانی کے بہت ہی گہرے دوست تھے۔ ان کی اولین شعری تصنیف ''پارہ پارہ'' کا دیباچہ بھی عدم نے ''سطور زائد'' کے عنوان سے لکھا تھا۔ انجم رضوانی نے عدم کے انتقال پر قطعہ تاریخ کہا:

''آہ اقلیم غزل کا تاجدار
شاعر سحر آفریں معجز نگار
شاعر شیریں سخن ہائے عدم
بس کہ ظلِ عفو میں جائے عدم

[انجمستان، ص ۷۶]

۲۰۔ پارہ پارہ، ص ذ، ز

۲۱۔ انجم رضوانی کے مطابق:

''عبدالعزیز فطرت کو ان کے والد غلام نبی کامل نے ملک عطا محمد طاہر کی شاگردی میں دیا تھا۔ فطرت اپنے استاد کا قوی بازو ثابت ہوئے۔ مشاعروں کے انعقاد اور انہیں فروغ دینے میں بڑے سرگرم عمل رہے۔ کل ہند مشاعروں کا اہتمام بھی فطرت کی کاوشوں سے ہونے لگا۔''

[پارہ پارہ، ص ذ، ز]

۲۲۔ ایضاً، ص ذ، ز

۲۳۔ ایضاً، ص ژ، ڑ

۲۴۔ ایضاً، ص ز

۲۵۔ پروفیسر محمد اعظم رفعت گارڈن کالج راولپنڈی میں تاریخ کے استاد اور معروف شاعر تھے۔ ایف۔ اے میں عزیز ملک کے ہم جماعت رہے۔ روزنامہ جنگ راولپنڈی کے سابق ریذیڈنٹ ایڈیٹر فاروق اعظم مرحوم انہی کے صاحبزادے تھے۔

۲۶۔ باقی صدیقی (۲۰ دسمبر ۱۹۰۸ء۔ ۸ جنوری ۱۹۷۲ء) اردو، پنجابی کے نامور شاعر تھے۔ ریڈیو کے لئے فیچر اور ڈرامے بھی لکھے۔ شعری مجموعے جام جم، دار و رسن، زخم بہار، بار سفر، زاد راہ، کتنی دیر چراغ جلا اور کچے گھڑے (پنجابی) یادگار ہیں۔

۲۷۔ نواب اشک رام پوری (وفات اگست ۱۹۵۶ء) کا اصل نام صاحبزادہ واجد علی خان اور عرف اچھن میاں تھا۔ اوائل عمر میں ہی ۱۹۱۲ء میں اعلیٰ تعلیم کے لئے انگلستان چلے گئے۔ آٹھ سال کیمرج کے مختلف کالجوں میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد جرمنی پہنچے۔ وہاں چھ سال تک قیام کیا۔ ۱۹۲۸ء میں (رام پور میں ان کے استاد) مولانا محمد علی جوہر انگلستان گئے تو اشک کی والدہ سے کئے گئے وعدے کے مطابق بہ اصرار انہیں وطن واپس لے آئے۔ واپسی پر کچھ عرصہ رامپور اور ریاست حیدرآباد میں گزارنے کے بعد نوابی شان و شوکت کو خیرآباد کہہ کر قیام پاکستان سے کچھ عرصہ پہلے گولڑہ شریف آ بسے۔ پھر باقی ماندہ زندگی درویشی میں گزار دی۔ وفات کے وقت ان کے حجرے میں چند جوڑے کپڑے، بستر اور کچھ کاغذات جمع پونجی تھی۔ بعد از وفات ان کے دوست کرنل نذیر احمد نے

کلام جمع کر کے ''رنگ اشک'' کے نام سے شائع کیا۔اشک کے بہت سے اشعار زبان زدِ خاص وعام ہیں۔مثلاً:

محتسب نے جو نکالا ہمیں مے خانے سے
دور تک آنکھ ملاتے گئے پیمانے سے
اک دن وہ مل گئے تھے سرِ راہ گزر کہیں
پھر دل نے بیٹھنے نہ دیا عمر بھر کہیں

[محمد اسماعیل صدیقی، بریگیڈئر (ر)،لخت لخت داستاں (اسلام آباد، ورڈ میٹ اسلام آباد طبع اول،۲۰۰۱ء)] ص ۶۱ تا ۴۶

۲۸۔ یوسف ظفر (یکم دسمبر۱۹۱۴ء۔۷ مارچ ۱۹۷۲ء) نے ۱۹۳۹ء میں شاعری کی ابتداء غزل سے کی، پھر ان کا شعری رجحان نظم کی طرف ہوگیا اور ۱۹۴۴ء میں انھوں نے دوبارہ غزل کی طرف مراجعت کی۔بنیادی طور پر نظم کا شاعر کہا جاتا ہے اور غزل میں روایت سے بندھ کر اپنے راستے خود تلاش کرتے ہیں۔ان کی شاعری میں ملی شعور کے گہرے نقوش ملتے ہیں۔شعری مجموعے زندان ۱۹۴۴ء، زہر خند ۱۹۴۴ء، صداالبصحر ۱۹۴۱ء، حریم وطن ۱۹۶۱ء، نوائے ساز ۱۹۶۲ء اور عشق پیچاں ۱۹۷۲ء ہیں۔ان تمام شعری مجموعوں پر مشتمل کلیات یوسف ظفر مرتب ڈاکٹر تصدق حسین راجہ ۲۰۰۵ء شائع ہو چکی ہے۔

[تصدق حسین راجا، ڈاکٹر، یوسف ظفر کی بات (اسلام آباد: مکتبہ دانیال حیدر راجا، اشاعت اول، اکتوبر ۱۹۹۲ء)] ص ۱۳۵

۲۹۔ عزیز ملک نے ۱۹۲۰ء کے بعد مختلف ادوار میں راول دیس کے شہرت یافتہ شعراء رسا بریلوی، جلیس لکھنوی، باقی صدیقی، فضل الرحمٰن اشک، عطا حسین کلیم، تلوک چند محروم اور جگن ناتھ آزار کے ساتھ اصغر علی احسن کا تذکرہ بھی کیا ہے۔

[راول دیس، ص ۱۲۶]

۳۰۔ سید ضمیر جعفری (۱۶ جنوری ۱۹۱۶ء۔۱۲ مئی ۱۹۹۹ء) کا اصل نام سید ضمیر حسین تھا، پہلے درد تخلص کرتے تھے، بعد ازاں ضمیر کرنے لگے۔سنجیدہ اور مزاحیہ دونوں قسم کی شاعری کی۔بھرپور ادبی زندگی گزاری، ضمیر جعفری اردو ادب پر انمٹ نقوش چھوڑنے والے اہل قلم میں سے ہیں۔

۳۱۔ ایوب محسن (۱۲ مئی ۱۹۲۳ء۔۔۱۹ اکتوبر ۱۹۹۹ء) اعوان فیملی سے تعلق رکھتے تھے۔ٹھنڈی گلی راولپنڈی شہر میں رہائش تھی۔عبدالعزیز فطرت کے برادر نسبتی تھے۔تاریخ کہنے میں مہارت رکھتے اور بہت اچھے افسانہ نگار تھے۔ملٹری اکاؤنٹس میں ملازمت کی، بعد ازاں پنڈی بس ٹرانسپورٹ کے ڈائریکٹر رہے۔راولپنڈی سے رائیٹرز گلڈ کے پہلے سیکرٹری ہونے کا اعزاز بھی حاصل تھا۔ادبی پرچے ''رہبر و منزل'' کے چیف ایڈیٹر تھے، جس کے مدیر باقی صدیقی رہے۔

۳۲۔ فضل الرحمٰن اشک (وفات ۲۰ اگست ۱۹۹۲ء) غزل گو شاعر اور ماہر چشم تھے۔اشیا ٹک کمپنی کشمیر روڈ صدر راولپنڈی میں ان کے چھوٹے بھائی محبوب اختر کی دکان پر اہل قلم شعراء اور ادیبوں کا آنا جانا تھا۔انجم رضوانی سے گہری دوستی تھی، جنھوں نے ان کی وفات پر قطعہ تاریخ کہا:

''ماہر چشم خوش خلق و خُو
علم و حکمت کی اک آب جو
اہل علم و ادب سے لگاؤ
دے گیا داغ فرقت کا گھاؤ
سال رحلت بچشمِ سر شک
جنتی فضل الرحمٰن اشک''

۱۹۹۲ء

[انجم رضوانی کی خودنوشت تحریر مملوکہ راقم، غیر مطبوعہ]

۳۳۔ رشید ساقی (ولادت یکم جنوری ۱۹۲۶ء) غزل اور نعت کہتے ہیں۔ سی ایم اے کی سرکاری ملازمت کی، ڈپٹی کنٹرولر کے عہدے سے ریٹائرڈ ہوئے۔ نعتیہ مجموعہ ''تقدیس قلم'' کو ۲۰۰۰ء میں وزارت مذہبی امور کی جانب سے کیش ایوارڈ ملا۔ شاعری میں انجم رضوانی کے شاگرد تھے۔

[تذکرۂ نعت گوریان، ص ۴۰]

۳۴۔ رشید نثار (ولادت ۱۵ اگست ۱۹۲۷ء) ممتاز، نقاد، محقق اور افسانہ نگار ہیں۔ ادب اور تاریخ پر گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ شعری مجموعہ ''اسلم طلسم'' کے نام سے شائع ہوا اس کے علاوہ تنقید سوانح اور تذکرہ نگاری کے مختلف موضوعات پر درجن بھر کتابیں چھپ چکی ہیں۔ دو نثری کتابیں ''بری کا بالکا'' اور ''کنول جیسی آنکھیں، گلاب جیسے پاؤں'' زیادہ مشہور ہیں۔

۳۵۔ صادق نسیم (۲۳ ستمبر ۱۹۲۵ء۔ ۷ جون ۲۰۰۸ء) خوام تحصیل ٹیکسلا ضلع راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ فوج کی ملازمت میں میجر کے عہدے تک پہنچے۔ غزل گوئی میں خاصا نام پیدا کیا۔

۳۶۔ حفیظ انوری کا نام قیام پاکستان کے بعد کے شعراء کی نسل میں نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہم عصروں میں جمیل ملک، رشید نثار، احمد ظفر، غلام رسول طارق، شوکت واسطی اور قتیل شفائی قابل ذکر ہیں۔

۳۷۔ پروفیسر رزمی صدیقی (۳ مارچ ۱۹۰۱ء۔ ۳۱ دسمبر ۱۹۲۰ء) شکار پور ضلع مظفر نگر یوپی میں پیدا ہوئے۔ اصل نام غیور احمد صدیقی اور رزمی تخلص تھا۔ ۱۹۲۱ء میں میٹرک کے بعد متعدد سرکاری ملازمتیں کیں اور پھر وکالت کا امتحان پاس کرنے کے بعد قصبہ کاندھلہ میں پریکٹس شروع کردی۔ وکالت کو خیر آباد کہنے کے بعد دہلی چلے گئے اور وہاں اخبار ''فاران''، رسالہ ''تجلی'' اور اخبار ''الاماں'' میں کام کیا۔ اس زمانے میں انہوں نے قائداعظمؒ کی زیر قیادت مسلم لیگ کی چلائی گئی تحریک آزادی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ دریں اثناء ایف اے، بی اے اور فارسی میں ایم اے کرنے کے بعد میرٹھ کالج میں فارسی کے لیکچرار ہوگئے۔ ۱۹۴۸ء میں پاکستان آگئے اور چند سرکاری ملازمتیں کرنے کے بعد پہلے کیمل پور (اٹک) کالج اور پھر اصغر مال کالج راولپنڈی میں فارسی پڑھانے لگے۔ ۱۹۵۷ء میں یہاں سے ریٹائر ہوئے۔ شاعری کا مجموعہ بعد از وفات ''کلیات رزمی'' کے نام سے ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔

[رزمی صدیقی، پروفیسر، مرتبین: اختر عالم، انوار عالم، اظہر عالم صدیقی (راولپنڈی: فن کدہ، باراول، ۱۹۹۱ء)] ص ۱۵ تا ۲۵

۳۸۔ پروفیسر صفی حیدر دانش گارڈن کالج میں تاریخ کے پروفیسر تھے۔

۳۹۔ تجمل حسین اختر (۲۹ مارچ ۱۹۲۰ء۔ ۱۳ مئی ۱۹۹۵ء) روہیل کھنڈ بریلی میں پیدا ہوئے۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد سرکاری ملازمت کی، تقسیم کے بعد جی ایچ کیو میں ملازم ہوئے اور یہیں سے ریٹائرمنٹ لی، سارا گھرانا ادب کا دلدادہ تھا۔ حلقہ یاراں کے مشاعرے انہی کے گھر میں ہوتے تھے ۱۹۳۴ء میں شاعری کا آغاز کیا۔ داغ دہلوی کے شاگرد احسن مار ہروی کے شاگرد تھے۔ رباعی، نظم، مرثیہ، سلام، غزل اور نعت شریف سبھی کچھ کہتے تھے۔

[تذکرہ نعت گویان، ص ۷۹]

۴۰۔ مضطر اکبر آبادی (ولادت ۱۹۲۲ء) اصل نام سعید ابو حامد اور مضطر تخلص، ۱۹۴۷ء میں راولپنڈی آئے۔ ۱۹۵۲ء میں ریڈیو پاکستان راولپنڈی سے وابستہ ہوئے اور تیس سال بچوں کا پروگرام کیا۔ جنگ راولپنڈی میں بچوں کا ایڈیشن بھی ترتیب دیتے رہے۔

۴۱۔ نظم اکبر آبادی (۱۲ مارچ ۱۹۰۱ء۔ ۱۲ نومبر ۱۹۸۴ء) کا اصل نام سید مبارک اور نظم تخلص تھا۔ ۱۹۳۵ء میں علامہ سیماب کے شاگرد ہوئے۔ تقسیم کے بعد راولپنڈی آئے تو شعری محفلوں میں گہما گہمی پیدا ہوگئی۔ غزل، نظم اور نعت بھی کہتے تھے۔

۴۲۔ اختر ہوشیار پوری (۲۰ مارچ ۱۹۱۸ء۔ ۱۸ مارچ ۲۰۰۷ء) عبدالاسلام نام اور اختر تخلص تھا۔ شعر گوئی ۱۹۳۳ء میں شروع کی۔ تقسیم کے بعد راولپنڈی میں وکالت کے شعبہ سے وابستہ ہوئے۔ چار نعتیہ مجموعے شائع ہوئے۔ اس کے علاوہ غزلوں کے متعدد مجموعے

وجہ شہرت بنے۔ان کے دو نعتیہ مجموعوں ''مجتبیٰ'' اور ''خیر البشر'' کو حکومت پاکستان کی جانب سے کیش ایوارڈ بھی عطا کیا گیا۔

۴۳۔ عزیز صہبائی، فارسی اور اردو کے قادرالکلام شاعر تھے۔شعبۂ تدریس اور ریڈیو سے وابستہ رہے۔عزیز ملک، یوسف ظفر اور ریاض الحق عباسی سے گہری دوستی تھی۔

۴۴۔ پارہ پارہ،ص ث

۴۵۔ قلمی مضمون از عزیز ملک، غیر مطبوعہ

۴۶۔ پارہ پارہ،ص ۱۴۰

۴۷۔ قلمی مضمون از عزیز ملک

۴۸۔ پارہ پارہ،ص پ،ت

ڈاکٹر تنظیم الفردوس

رشید حسن خان بنام معین الدین عقیل

Rasheed Hassan Khan (1925 - 2006) is a researcher of great repute. In his early life, because of economic problems, he had do jobs. But he was always keen to learn and kept learning. That's why he developed an insight and had profound knowledge of important subjects like research, of research methadology, principles of research, lexicography, orthography and Grammer, through his personal efforts and struggle. Moreover, his proven profundity regarding compilation and editing of old texts of Urdu literature, is an example in its own. He was not used to do any task perfunctorily or superficially. Besides being a researcher, he was also a critique of his own peculiar style. He didn't like hypocracy in research and critique as well as in life.

Literary contributions of Dr. Moinuddin Aqeel also pertain to the world of research. This mutual interest made them the friends of each other. These letters show the same characterstics of search and exploration. Definitely the readers and specially the beginners can get some glimpses of assiduity and exploring nature of Khan Sahab and can also learn from his demeanor in the field of knowledge and research.

رشید حسن خاں صاحب اردو ادب میں محقق، نقاد اور زبان اور قواعد کے ماہر کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ خلیق انجم لکھتے ہیں کہ ہمارے ہاں تحقیق کا کام عام طور پر وہ حضرات کرتے ہیں جو مشرقی علوم پر دسترس رکھتے ہیں فنِ تنقید کو اُن حضرات سے نسبت ہے جو انگریزی پڑھ کر اس کا اردو میں ترجمہ بھی کر سکتے ہوں۔ (۱) خلیق انجم صاحب رشید حسن خان کو اُن معدودے چند اکابرین میں شمار کرتے ہیں جو اعلیٰ درجے کے محقق بھی ہیں اور ایک بے باک نقاد بھی۔ (۲) خاص بات یہ ہے کہ وہ انگریزی میں پیش کیے گئے خیالات وتصورات کے محض نقالچی نہیں بلکہ تجسس کے ساتھ اور تفحص کے بعد اپنے تنقیدی خیالات اور تحقیقی اصول متعین کرتے ہیں۔

ان اصولوں کے تعین کے دوران اور اس کے بعد اکثر سہل انگار محققین کی جانب سے انھیں نشانۂ تنقید بنایا گیا لیکن استنادی حیثیت کے بغیر آنے والی کسی تنقیدی رائے یا تحقیقی مسئلے کو خان صاحب تسلیم نہیں کرتے۔ (۳) اس اعتبار سے ان کا تحقیقی نقطۂ نظر احتساب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ (۴)

تحقیق، اصولِ تحقیق، دائرۂ تحقیق، اصطلاحاتِ تحقیق، ضابطۂ اخلاق برائے تحقیق، صحتِ متون اور صحتِ زبان کے

حوالے سے رشید حسن خان کی بیش بہا خدمات نے انھیں اردو کے صفِ اول کے محققین مثلاً قاضی عبدالودود، امتیاز علی خان عرشی، حافظ محمود شیرانی اور ڈاکٹر نذیر احمد کا ہم پلہ ثابت کیا ہے۔ ذاتی نمود کی خواہش مند، کم حوصلگی اور تن آسانی پر مبنی تحقیق اور دانشوری کے اس زمانے میں رشید حسن خان جیسے؛ علم وادب کی حرمت بچا لینے کے لیے کوشاں افراد کم کم ہی پیدا ہوتے ہیں۔ (۵)

یہ نابغۂ روزگار شخصیت ۲۵ دسمبر ۱۹۲۵ء کو شاہ جہاں پور (یوپی) بھارت میں پیدا ہوئی۔ درسِ نظامی کی تکمیل نہ کر سکے اور ملازمت کا سلسلہ شروع کرنا پڑا۔ حصولِ علم کا شوق اوقاتِ کار کی سختی کے باوجود قائم رہا۔ فارسی اور عربی کے چند امتحانات میں کامیابی کے بعد شاہ جہاں پور ہی کے ایک اسکول میں معلم ہوئے اور وہاں سے ریسرچ اسسٹنٹ ہو کر شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی آ گئے۔ (۶)

دہلی یونیورسٹی کی ملازمت کا یہ عرصہ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۸۹ء تک، ان کے علمی اشغال اور تحقیق و تصنیف کا بھرپور زمانہ رہا۔ (۷) تحقیق و تدوین میں ان کی بے مثال کاوشیں؛ ''فسانۂ عجائب''، ''باغ و بہار''، ''مثنوی گلزارِ نسیم''، ''مثنوی سحر البیان''، ''مثنویاتِ شوق'' (۸) اسلوبِ تدوین کے بے مثال نمونے ہیں۔ (۹) لغت و زبان پر ان کے جامع کاموں میں ''کلاسکی ادب کی فرہنگ''، (۱۰) ''مصطلحاتِ ٹھگی'' (۱۱) بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ ''زبان و قواعد'' (۱۲) کے نام سے ان کی تصنیف صحتِ زبان کے مسائل کا احاطہ کرتی ہے۔

تدوینِ متن کے حوالے سے رشید حسن خان کو ''خدائے تدوین'' قرار دیا جاتا ہے اور اس ذیل میں ان کے کام آنے والی نسلوں کے لیے مثالی نمونے ہیں۔ یقیناً ان کے مدون کردہ متون ان کے نام کو زندہ رکھیں گے۔ خاں صاحب کے بارے میں اس نوع کے خیالات کو آگے بڑھاتے ہوئے رفیع الدین ہاشمی نے لکھا ہے کہ ''ممکن ہے کہ خاں صاحب ہی ''خاتم المدونین'' ثابت ہوں''۔ (۱۳)

رشید حسن خان علمی کاموں، خصوصاً تحقیق جیسے مشکل اور مستقل مزاجی کے متقاضی کاموں کے لیے اپنی کتاب ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ'' (۱۴) میں اور دیگر تحریروں میں جس ایمانداری، یکسوئی اور ڈوب جانے والے انداز کا مطالبہ کرتے ہیں، اس کا اطلاق اپنے اوپر بھی کرتے ہیں۔ (۱۵) اسی سنجیدگی اور متانت نے انھیں تحقیق و تدوین کی عملی مثالیں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ان علوم کے اصول و قواعد اور ضابطوں پر قلم اٹھانے کا حوصلہ عطا کیا۔ اس اعتبار سے انھوں نے نظری اور عملی تحقیق کی عمدہ مثال پیش کی ہے۔ (۱۶)

اردو املا اور صحتِ زبان کے حوالے سے بھی ان کی تحریریں مثالی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس بارے میں بھی رشید حسن خاں صاحب کا نقطۂ نظر دوٹوک، بے لاگ اور حد درجہ احتسابی ہے۔ فیض کی شہرت کے عروج کے زمانے میں انھوں نے فیض کی شاعری میں زبان و بیان کی غلطیوں کی نشاندہی کی، جو اس وقت بڑے حوصلے کا کام تھا۔ (۱۷) معیار اور اصول کے معاملے میں نہ وہ کسی فرد کو رعایت دینے کے قائل تھے اور نہ کسی ادارے کو۔ ان کی اس روش کے کے نتیجے میں اردو میں تحقیق کا کام کرنے والے پہلے کے مقابلے میں زیادہ احتیاط سے کام لینے لگے۔ اسی بنا پر انھیں ''تعمیری محقق'' قرار دیا جاتا ہے۔ (۱۸) اس میں کوئی شک نہیں'' کہ رشید حسن خان کے تنبیہی رویوں نے اردو تحقیق و تدوین پر مثبت اثرات مرتب کیے اور اس سے ہمارا عملی معیار بلند ہوا ہے''۔ (۱۹)

یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ محض ذاتی توجہ اور محنت سے انھوں نے تحقیق، فنِ تحقیق، اصولِ تحقیق، زبان اور صحتِ زبان، املا اور قواعد جیسے دقیق موضوعات پر غیر معمولی دسترس حاصل کی۔ علاوہ ازیں قدیم متون کی ترتیب و تدوین کے حوالے سے انھوں نے جس دقتِ نظر کا ثبوت دیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وہ کسی کام کو سطحی اور سرسری طور پر کرنے کے قائل نہ تھے۔ طلبہ کے علاوہ

اساتذہ سے بھی ان کا یہی مطالبہ تھا۔ایک اعلیٰ درجے کے محقق ہونے کے ساتھ ساتھ وہ ایک شگفتہ اسلوب کے تنقید نگار بھی تھے۔زندگی، تحقیق اور تنقید میں سے کہیں وہ دوہرے کردار کو پسند نہ کرتے تھے۔

تحقیق کی طرح انھوں نے صحتِ زبان پر بھی بھرپور توجہ رکھی۔اس شعبے میں بھی ان کی اصول پسندی اور اصولوں کی سختی سے پابندی کچھ لوگوں کے لیے ناگواری کا سبب بنتی رہی لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ''ایک بلند پایہ ادیب اور سخت گیر محقق و ناقد ہونے کے باوجود رشید حسن خاں کی ایک نمایاں خوبی یہ تھی کہ انھوں نے نئی نسل اور نئے لکھنے والوں کی نہ صرف رہنمائی کی بلکہ ان کی حوصلہ افزائی بھی کرتے رہے...... خان صاحب اپنے مکاتیب میں بھی مخاطب کے علم میں اضافہ کرتے رہتے تھے اور زبان و بیان کے رموز سکھاتے رہتے تھے''۔[۲۰]

یہاں اس مضمون میں ڈاکٹر معین الدین عقیل کو لکھے گئے دس خط پیش کیے جا رہے ہیں۔آج اردو دنیا میں کون نہیں جانتا کہ ڈاکٹر معین الدین عقیل کی علمی کاوشوں کا بڑا حصہ بھی تحقیق سے متعلق ہے، رشید حسن خان اور ڈاکٹر عقیل کے درمیان اسی قدرِ مشترک نے انھیں باہم دوستی کے رشتے میں باندھا۔یہاں پیش کیے گئے خطوط سے دونوں شخصیات کی زندگی میں تلاش و جستجو کی غیر معمولی عادت کا اظہار ہوتا ہے۔ان خطوط کی اشاعت سے ایک جانب تو علمی دنیا دونوں صاحبان کی پُرتجسس طبیعت سے آگاہ ہوگی دوسری جانب نو واردانِ علم و تحقیق اس میدان میں اِن کے طرزِ عمل سے بہت کچھ سیکھنے کے قابل بھی ہوں گے۔

رشید حسن خان بنام معین الدین عقیل

(۱)

۸۲/۱۲/۸

مکرمِ بندہ[۱]

آپ کا خط مؤرخہ ۲۶ نومبر ۸۲ء موصول ہوا۔اس لطفِ خاص کے لیے سراپا سپاس ہوں۔آپ کا خط پا کر اور اس طرح آپ سے غائبانہ متعارف ہو کر بے حد مسرت ہوئی۔توقع کرتا ہوں کہ جس التفات کا آغاز آپ نے کیا ہے، اس کو تسلسل حاصل رہے گا اور میں آپ کی نوازشوں سے لطف اندوز ہوتا رہوں گا۔میں ابھی کرناٹک سے واپس آیا ہوں، وہاں دس دن کی ایک ورکشاپ املا پر تھی، جس میں اساتذہ کو جمع کیا گیا تھا۔یہ بے حد کامیاب اجتماع رہا۔پچھلے سال یہ ورکشاپ (یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن کی طرف سے) جموں یونی ورسٹی میں ہوئی تھی، اور وہاں بھی میں ہی گیا تھا۔

بعض اختلافی خطوں کو پڑھ کر ہنسی آتی ہے، یہ اردو کو اسلام سے وابستہ کرنا بھی خوب ہے! یہ قطعاً غیر علمی اندازِ نظر ہے، لیکن خیر!

آپ کو ایک زحمت دینا چاہتا ہوں، مقتدرہ سے ایک خط آیا تھا، جس میں لکھا گیا تھا کہ میری کتاب (اردو املا)[۲] کی جس قدر کتابت ہوتی جائے گی، اس کی فوٹو کاپی، بعدِ تصحیح، مزید تصحیح کے لیے میرے پاس آتی رہے گی، لیکن ابھی تک اس سلسلے میں کچھ پیش رفت نہیں ہوئی۔کتابت تو ہو رہی ہوگی۔اگر اس سلسلے میں آپ کچھ توجہ کر سکیں تو خوب ہو، ممنون ہوں گا۔مجھے تصحیح کی بڑی فکر ہے۔آخر میں اگرچہ مجھے وہاں آنا ہے اسی سلسلے میں، مگر پھر بھی ابھی سے اگر آغاز ہو جائے تو کام بہتر طور پر ہوتا رہے گا۔آپ سے ملاقات کی تمنا ہے، جب (کتاب کی تکمیل پر) وہاں حاضری دوں گا، تب یہ آرزو پوری ہوگی۔کیا آپ یہ بتا سکتے ہیں کہ کتابت کا کام کب تک مکمل ہو سکے گا۔تاکہ اسی نسبت سے میں سفر کا پروگرام بناؤں۔آپ کے خط کا انتظار رہے گا۔

مخلص

رشید حسن خان

(پشت پر) کل یعنی ۷ دسمبر کو ایوانِ غالب میں غالب ایوارڈ کمیٹی کی میٹنگ تھی، اس میں ۱۹۸۱ء کے لیے مندرجہ ذیل حضرات کے نام ''غالب ایوارڈ'' کے لیے منظور کیے گئے:

تحقیق: محمد عتیق صدیقی

اردو نثر: پروفیسر آلِ احمد سرورؔ

شاعری: غلام ربانی تاباںؔ

ایوارڈ کمیٹی میں مندرجہ ذیل ممبران ہیں:

۱ جناب محمد یونس سلیم

۲ ڈاکٹر مسعود حسن خاں

۳ رشید حسن خاں

۴ پروفیسر نذیر احمد

۵ کنور مہندر سنگھ بیدی سحرؔ

یہ ایوارڈ پانچ ہزار روپے کا ہوتا ہے۔

یہ تفصیلات آپ کی اطلاع کے لیے لکھی گئی ہیں۔ اگر آپ ان کو ''اخبارِ اردو'' کے لیے مناسب سمجھیں تو، تو وہاں بھی دے سکتے ہیں۔

(۲)

۸۳/۲/۱۸

مکرمی عقیل صاحب! آداب (۳)

''اردو نامہ'' ملا تھا، ''اخبارِ اردو'' بھی ملا۔ ان عنایات کے لیے شکر گزار ہوں۔ بھائی! میری خاطر ایک زحمت گوارا فرمائیے، اور وہ یہ ہے کہ کاتب صاحب کو سمجھا دیجیے کہ جب وہ دوسری قسط کی کتابت کریں، تو جہاں ہمزہ میں نے نہیں لگایا ہے، وہ بھی نہ لگائیں۔ مثلاً ''بجائے خود'' کو ''بجاے خود'' لکھنا چاہیے تھا، اس طرح فداے لکھنؤ، راے عالی وغیرہ۔ قاعدہ یہ ہے کہ اضافت کے لیے لفظ کے آخر میں صرف ے کا اضافہ کیا جاتا ہے، جیسے: راے عالی، پرواے قوم، ابتداے عشق (وغیرہ)۔ اس زحمت کے لیے ممنون ہوں گا۔

آپ نے یہ نہیں لکھا کہ میرا تصحیح کردہ مسودہ آپ کو ملا یا نہیں؟ کتابت شدہ جو صفحات آپ نے (عکسی صورت میں) مجھے بھیجے تھے، میں نے ان کی تصحیح کرکے آپ کو واپس کیے تھے۔

میرا خیال ہے کہ اب تک کچھ اور صفحات کی کتابت بھی ہو چکی ہوگی، اگر آپ از راہِ لطف خاص ان کو بھی (عکسی صورت میں) بھجوا دیں تو عین کرم ہو۔ اس طرح کام مکمل ہوتا جائے گا، اور آخر میں، یعنی آخری بار پروف پڑھنے کے لیے کم کام رہ جائے گا۔

میرا بھی بہت جی چاہتا ہے آپ سے ملاقات کو، دیکھیے کب وہ ساعت آتی ہے۔ آپ کا خط تنویر علوی کو دے دیا گیا۔ اب میں آپ کے خط کا انتظار کروں گا۔

میں آج کل بے حد مصروف ہوں۔ ایک تو ''باغ و بہار'' (۴) کے متن کو ''فسانۂ عجائب'' (۵) کے انداز پر مرتب کر رہا ہوں اور پھر یو۔ پی اردو اکیڈمی کے ممبر کی حیثیت سے انعام کے لیے آئی ہوئی دو ڈھائی سو کتابوں کے پڑھنے میں الجھا ہوا ہوں۔ ہاں صاحب! آپ یہ تو لکھیے کہ آپ کو یہاں وطنی نسبت کس شہر سے حاصل تھی اور یہ کہ اب تک آپ کی کون کون سی کتابیں چھپی

ہیں اور آیندہ کا پروگرام کیا ہے۔ آپ سے تعلقِ خاطر پیدا ہوگئی ہے آپ کی مخلصانہ تحریر اور کتابت کے واسطے سے چاہتا ہوں کہ یہ نسبت مستحکم ہوتی رہے۔

مخلص

رشید حسن خان

پس نوشت: اور ہاں برادر! یہ آپ میرے نام کے ساتھ لفظ ''پروفیسر'' جو لکھا کرتے ہیں، اسے ساقط فرض کر لیجیے۔ سابقوں اور لاحقوں کی نسبت سے میں یوں بھی بیزار ہوں اور یہ نسبت تو صحیح بھی نہیں۔ صرف نام لکھنا کافی ہے اور اعزاز کے لیے آپ کی محبت بہت ہے۔

(۳)

۸۳/۴/۶ء

دہلی (۶)

اپنے کرم فرما معین الدین عقیل کی خدمت میں آداب بجالاتا ہوں اور شکریہ ادا کرتا ہوں کہ ''کلامِ نیرنگؔ''(۷) کے تحفے سے نوازا گیا۔ دو کتابیں شاہد علی خاں (۸) کو دے دی گئیں اور ایک کتاب تنویر علوی (۹) کو پہنچا دی گئی۔ اب ایک کتاب خلیق انجم صاحب (۱۰) کی رہ گئی ہے، وہ بھی کل پرسوں تک بھیج دی جائے گی۔

میں نے اپنی کتاب کے سارے اوراق دیکھ لیے اچھی طرح، کہ شاید ان میں مرے نام کا کوئی خط بھی دبا ہوا ہو، نہیں ملا، صبر کریں۔

صاحب! اچھی خبر نہ سہی، بری خبر ہی سنایئے، کچھ تو لکھیے۔ سنایئے۔ سنا یہ ہے کہ وہاں نظم و نسق میں کچھ تبدیلیاں بروے کار آئی ہیں؛ کیا یہ خبر صحیح ہے؟ اگر ایسا ہے تو اس کے اثرات کیا ہوں گے!

میں یہ نہیں پوچھتا کہ مری کتاب کی کتابت کس منزل میں ہے، آپ خود ہی لکھیں گے، اگر وہ اب بھی چھپے گی۔

کیا اچھا ہو کہ آپ مجھے ایک خط بہ طورِ خود لکھیں، تا کہ مجھے صورتِ حال کا کچھ علم تو ہو۔

میں ۱۴ اپریل کو جموں یونیورسٹی جاؤں گا، وہاں اصولِ تدوین اور صحت املا پر تین ہفتے تک توسیعی لیکچر دینے ہیں۔ ۴ مئی کو واپسی ہوگی۔ جی چاہتا ہے کہ جب واپسی ہو، تو آپ کا خط مجھے ڈاک کے ذخیرے میں رکھا ہوا ملے۔ ملے گا نا!

مخلص

رشید حسن خان

(۴)

۹۰/۹/۲۰ء

محبِ مکرم (۱۱)

آپ کا خط مرقومہ ۶ ستمبر ۹۰ء موصول ہوا۔ شکریہ

آپ کی شرافت اور معقولیت کا نقش اس وقت سے میرے دل پر ہے جب آپ ''اخبارِ اردو'' سے متعلق تھے۔ آپ کا قدر شناس ہوں اور قدرداں۔

ڈاکٹر مجیب قریشی (۱۲) مرحوم ہو چکے ہیں۔ اب سے دس بارہ سال پہلے۔ یوں آپ کا خط انھیں کیسے پہنچتا، اور اب بھی نہیں پہنچ سکتا۔ مرحوم ڈاکٹر خلیق انجم کے ماموں تھے۔ مرے احباب میں نہیں تھے، ہاں شناسا ضرور تھے۔ آپ ان کی تحریر سے سروکار نہ رکھیں، اصل ماخذ کو پیشِ نظر رکھیں، (۱۳) یہی بہتر ہوگا۔

''فسانۂ عجائب'' کا معلوم نہیں کون سا ایڈیشن آپ نے دیکھا۔ یہ کتاب یہاں انجمن ترقیِ اردو نے چھاپی ہے اور وہاں نقوش کے ادارے نے۔ آپ کا پتا نشان معلوم ہوتا تو میں خود بھیجتا۔ اپنی کتاب ''تلاش و تعبیر''(۱۴) آپ کے نام بھیجی تھی (دستی) اس کی رسید نہیں ملی، یوں میں نے سمجھا کہ اب آپ وہاں موجود نہیں اور یوں یہ کتاب نہیں بھیجی۔

کیا آپ کی رائے میں کلاسیکی نصابی متنوں کی تدوین کا یہ نیا اور مفید انداز نہیں؟ اپنی رائے لکھیے۔ اگر کہیں چند تعارفی سطریں لکھ سکیں (مثلاً ''دائرے''(۱۵) میں) تو خوب ہو۔ اسی انداز پر ''باغ و بہار'' مکمل ہو چکی ہے، دیکھیے وہاں اس کے چھاپنے کا انتظام کس ادارے سے ہوگا۔

خط لکھتے رہا کیجیے، کہ احوال سے بے خبری نہ رہے۔ میں رٹائر ہو چکا ہوں۔ ۳۱ دسمبر تک گائر ہال میں رہوں گا، پتا بدلنے پر آپ کو مطلع کروں گا۔

کیا ''اقدار'' (کراچی) میں مولانا آزاد سے متعلق میرا مضمون(۱۶) دیکھا؟

مخلص

رشید حسن خان

(۵)

شاہ جہان پور

۳ دسمبر ۱۹۹۹ء

برادرم عقیل صاحب!(۱۷)

آداب

پرسوں آپ کا خط ملا، جس نے مژدۂ ناگاہ کا کام کیا۔ اپنے اوپر رشک آیا کہ کیسے کیسے مصروف اور معقول لوگ میری خاطر ہر طرح کی زحمت کو گوارا کر لیتے ہیں۔ بے حد ممنون ہوں اور بہت شکر گزار۔ آپ کراچی سے ٹوکیو چلے گئے، میں دہلی سے یہاں چلا آیا، یوں سلسلۂ مراسلت کیسے برقرار رہتا۔ یہ آپ کی بے پایاں نوازش ہے کہ یاد کیا اور مدد کرنے کا وعدہ بھی کیا۔

ہاں بھائی! جعفر(۱۸) کے کلام کو مرتب کرنا چاہتا ہوں، اگرچہ یہ ہے خاصا مشکل کام، یوں کہ کوئی بھی نسخہ ایسا اب تک نہیں ملا جس کے مندرجات بے انتہا غلط نویسی سے خالی ہوں۔ اب آپ کا نسخہ مل جائے تو شاید مشکل حل ہو سکے۔ میں نے انڈیا آفس لندن سے دو نسخوں کا عکس ایک کرم فرما کے توسط سے منگایا، بات نہیں بنی۔ عبارتیں بہت سی بے معنی رہتی ہیں۔ رام پور کی رضا لائبریری سے دو نسخوں کا عکس مل گیا، وہ سب سے زیادہ غلط، بل کہ غلط در غلط۔ مطبوعہ نسخوں کا احوال بھی یہی ہے۔ آپ کے نسخے کا منتظر رہوں گا۔ یہ ضرور لکھیے گا کہ کیا یہ ذخیرۂ اشپرنگر کا نسخہ ہے یا کسی اور جگہ کا۔

میں نے تدوینِ متن کا جو سلسلہ شروع کیا ہے، اس میں اب تک چار کتابیں چھپی ہیں: ''باغ و بہار''، ''فسانۂ عجائب''، ''گلزارِ نسیم''، ''مثنویاتِ شوق''۔ ''سحر البیان'' مکمل ہو چکی ہے، چار چھ مہینے میں چھپ بھی جائے گی۔ ''مثنویاتِ شوق'' کو انجمن نے کراچی میں ابھی شائع کیا ہے اور ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' کو ادارۂ نقوش نے وہاں چھاپا تھا، کیا یہ کتابیں آپ کی نظر سے گذریں؟

آپ نے از راہِ لطفِ خاص اور از راہِ نوازش یہ پوچھا ہے کہ مندرجۂ فہرست کتابوں میں سے کوئی کتاب درکار ہے؟ ہاں صاحب ''منتخباتِ اردو نامہ''، ''بپتی کہانی'' اور ''نوادراتِ ادب''(۱۹) میرے کام کی چیزیں ہیں۔ اگر یہ مل جائے تو اسے بڑی بات سمجھوں گا۔ یہاں اس کوردہ میں اچھی کتاب درکنار، بُری اور واہیات کتاب بھی نہیں ملتی۔ بس اربابِ کرم کے طفیل میں کبھی کسی کسی کتاب سے شاد کام ہو جاتا ہوں۔ آپ کی کرم فرمائی کا پیشگی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

آج کل ٹھگوں کی زبان پر کام کرنے کا کچھ پروگرام بنا رہا ہوں۔ انگریزی کا ایک ناول ہے: کنفیشن آف اے ٹھگ،[۲۰] اس کا ترجمہ ''امیر علی ٹھگ'' [۲۱] کے نام سے چھپا تھا۔ اور انسدادِ ٹھگی کے انچارج کرنل سلیمن [۲۲] کی انگریزی کتاب RAMASEEANA (رامسیانہ) [۲۳] نہیں ملتی۔ یہ مل جائے تو کام شروع ہو۔ اس میں ٹھگی کی کچھ اصطلاحیں ہیں۔ خود یہ لفظ رامسیانہ دیسی زبان کا لفظ ہے۔ یہ بات یوں لکھ رہا ہوں کہ شاید کہیں آپ کو یہ کتابیں نظر آ جائیں۔ دہلی میں ہوتا تو ان کا حصول کچھ ایسا مشکل نہ ہوتا، مگر یہاں آ کر بے طرح مجبور ہو کر رہ گیا ہوں، بالکل بے دست و پا۔ دونوں مطبوعہ کتابیں ہیں، مگر یہاں بیٹھ کر کیسے حاصل کروں۔ حیدر آباد سے اس سلسلے کے ایک اور اہم مخطوطے کا عکس بھی منگوایا ہے۔ وہ شاید جلد ہی آ جائے گا، بھائی ذرا دیکھیے اِدھر اُدھر ان دونوں کتابوں کو، اگر آپ کی توجہ کے نتیجے میں یہ مل گئیں تو میں سمجھوں گا کہ بڑی دولت مل گئی، اور کام شروع کر سکوں گا۔ مشفق خواجہ صاحب سے برابر مدد لیتا رہتا ہوں، یوں شرم آتی ہے اُن کو ان کتابوں کے سلسلے میں لکھتے ہوئے۔ ''سحر البیان'' کے کئی خطی نسخوں کے عکس انھوں نے بھیجے تھے۔ وہ نہ ملتے تو ''سحر البیان'' کا کام بھی نہ ہو سکتا تھا۔

آپ ٹوکیو میں کب تک رہیں گے؟ پتا میرا وہی ہے جو آپ نے لکھا ہے۔ ڈاک یہاں ضائع نہیں ہوتی، بہ حفاظت مل جاتی ہے۔ یاد آوری کا ایک بار پھر شکریہ۔

خدا کرے آپ بہ عافیت ہوں۔

منتظرِ کرم
رشید حسن خان

(۶)

شاہ جہان پور
۳۰ دسمبر ۹۹ء

برادر عزیز عقیل صاحب [۲۴]

''دیوانِ جعفر'' [۲۵] کا عکس مل گیا۔ اس عنایت اور التفات کے لیے ممنون ہوں۔ آپ نے میری خاطر بہت کھکھیڑ اٹھائی۔ آج کل کون کس کے لیے ایسی اور اتنی زحمت گوارا کرتا ہے۔ خدا آپ کو ہمیشہ خوش رکھے۔ آپ ہی جیسے مخلصین کے طفیل اب تک میں نے اپنے تدوینی کام انجام دیے ہیں۔ بہ صورتِ دیگر ایک کام بھی نہ ہو پاتا۔

ایک مزے کی بات یہ ہے کہ جعفر کے کلام کا کوئی نسخہ ایسا نہیں جسے کسی معقول لکھنے والے، صحیح نویس نے نقل کیا ہو، اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سا حصہ بس اٹکل سے سلجھا لیا جائے، حقیقتاً تعین بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ دو تین ماہ کے بعد اس کام کو شروع کروں گا، یعنی اس وقت جب ٹھگوں کے لُغت والا کام مکمل ہو جائے گا۔ ''مصطلحاتِ ٹھگی'' [۲۶] کا مطبوعہ نسخہ کراچی میں ہے (اور کہیں میرے علم میں نہیں، ہو گا ضرور) اس کا عکس خواجہ صاحب سے منگوایا ہے، اس کے تین خطی نسخے ہیں۔ ایک لندن میں اور دو حیدر آباد میں۔ اِن میں اصل نسخہ بس ایک ہی ہے، جس پر مصنف کی مہر لگی ہوئی ہے اور جسے اس نے خود ہی لکھا ہے۔ باقی دو نسخے اس کی نقل ہیں، مگر ان پر مہر نہیں۔ یہ اصلی نسخہ حیدر آباد میں ہے اور تین ماہ کی کوشش کے بعد ابھی پچھلے ہفتے اس کا عکس مل سکا ہے۔ یوں باقی دو نسخوں کے عکس کی ضرورت نہیں۔

البتہ سلیمن کی کتاب RAMSEEANAS ابھی تک نہیں مل سکی ہے۔ اس کا امکان ظاہر ہے کہ انڈیا آفس میں اس کا نسخہ ہو گا۔ لنکا شائر میں میرے ایک شاگرد ہیں۔ اس کا عکس بھیج سکتے ہیں، مگر مجھے حتمی طور پر یہ معلوم نہیں کہ واقعتاً یہ وہاں ہے۔ اور ہے تو اس کا کیٹیلاگ نمبر کیا ہے۔ اس کے بغیر وہ صاحب کچھ نہیں کر سکیں گے۔ کیا لندن میں آپ کا کوئی ایسا واقف کار ہے جو کیٹیلاگ نمبر بھیج سکے، اگر یہ کتاب وہاں ہو۔ عکس تو میں پھر بہ آسانی منگا لوں گا۔

ایک اور کتاب ہے کرنل میڈوز (۲۷) کی ''دی کنفیشن آف اے ٹھگ''، یہ بھی اب تک نہں مل سکی ہے۔اس کے تین اردو ترجمے ہیں۔ایک ترجمہ میں نے دہلی میں کہیں دیکھا بھی تھا،مگراب اس کا بھی پتا نہیں چل رہا ہے۔ بہ ہر طور (سے) خطوں کے گھوڑے دوڑا رہا ہوں۔کبھی تو ملے گی کتاب۔ یہ کتابیں، جب مل جائیں گی، تبھی میرے کام کی تکمیل ہو سکے گی۔ مجھے صرف لُغت مرتب کرنا ہے، اس لیے صرف وہی کتابیں درکار ہیں جن میں ان کی زبان کے خاص لفظ آتے ہوں اور ایسی بس یہی دو کتابیں انگریزی میں ہیں۔

عکس بہت اچھا بنا ہے، (۲۸) اس سے ترتیبِ متن میں بہت مدد ملے گی۔آپ کب تک وہاں رہیں گے؟ ہاں ''املاے غالب'' کے نام سے ایک کتاب چھپنے گئی ہے دہلی کے غالب انسٹی ٹیوٹ میں۔اس میں مرزا صاحب کی دستی تحریروں سے املاے الفاظ کا تعین کیا گیا ہے اور وضاحتی حواشی لکھے گئے ہیں۔شاید چھے سات مہینے میں چھپ جائے گی۔

ہاں صاحب! خواجہ صاحب کا خط آیا تھا، انھوں نے مجھ سے شکایت کی تھی کہ تم نے معین الدین عقیل صاحب کے خط کا جواب نہیں لکھا اور تاکید کی تھی کہ جب عکس ملے تو رسید ضرور بھیجنا۔آپ ان کو جب خط لکھیں، تو یہ لکھ دیجیے گا کہ میں نے پچھلے خط کا جواب بھی لکھا تھا اور اس عکس کی رسید بھی بھیجی ہے۔ یہ خط ذرا جلد لکھ رہا ہوں، وہاں آپ کی ڈاک تو محفوظ رہے گی آپ کی عدم موجودگی میں۔

آپ کے لطفِ خاص کا ایک بار پھر شکریہ ادا کرتا ہوں اور ممنونیت کا اعتراف کرتا ہوں۔اور آئندہ تکلیف دیتے رہنے کا بھی وعدہ کرتا ہوں، آپ کی معقولیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے۔ ہاں میری کتاب ''تدوین۔تحقیق۔روایت'' (۲۹) آپ کے پاس ہے؟ چند ماہ قبل چھپی تھی۔

رشید حسن خان

(۷)

شاہ جہان پور

۲۴ جنوری ۲۰۰۰ء

عزیز مکرم معین الدین عقیل صاحب!

دعائیں اور بہت سی

آپ کا بھیجا ہوا پیکٹ ملا، جس میں ''مصطلحاتِ ٹھگاں'' (نسخۂ فارسی) (۳۰) کا عکس تھا اور ''مصطلحاتِ ٹھگی'' (۳۱) کے حیدر آبادی ایڈیشن کا عکس بھی تھا۔ بھائی! یہ آپ نے بڑا کام کیا کہ نسخے کا عکس بھیجا۔ میں اس سے بے خبر تھا۔ بہت ممنون ہوں اور بے حد شکر گزار۔ مصطلحات کا نسخۂ حیدر آباد میرے پاس تھا۔اس کے مرتب نے بڑا غضب کیا ہے۔ خیر وہ نہ تحقیق کے آدمی ہیں نہ تدوین کے، ان سے کیا شکایت ہو اور کیوں ہو! اس کی اشاعتِ اول (۱۸۳۹ء) کا عکس خواجہ صاحب نے بھیجا تھا۔اصل متن کے تین خطی نسخے ہیں۔ دو حیدر آباد میں ایک لندن میں۔ ایک حیدر آبادی نسخہ اصل ہے اور باقی دونوں اسی کی نقلیں ہیں۔اصل نسخہ خود مؤلف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یہ ۱۸۳۵ء میں لکھا گیا تھا۔ ۱۸۳۹ء میں جب یہ کتاب چھپی تو مؤلف نے اصل نسخے میں بہت اضافے کیے اور اس طرح یہ کتاب پہلے کے مقابلے میں ڈیوڑھی ہو گئی۔ حیدر آبادی مرتب کو یہ کچھ معلوم نہیں تھا، انھوں نے اسی خطی نسخے کو چھاپ دیا۔اب میں مکمل متن کو مرتب کروں گا۔ میڈوز ٹیلر کی انگریزی کتاب بمبئی سے ایک کرم فرما نے بھیج دی۔ اس کا اردو ترجمہ ''امیر علی ٹھگ'' پہلے سے موجود تھا۔ اسی طرح جان ماسٹر (۳۲) کا انگریزی ناول THE DECIEVERS بھی مل گیا۔مگر ان دونوں ناولوں CONFESSIONS OF A THUG اور ڈیسیورز (۳۳) سے کوئی خاص مدد نہیں ملی۔ان میں فکشن کے تقاضوں کو اہمیت دی گئی ہے اور بجا طور پر۔ میرا موضوع ٹھگی نہیں،

ٹھگوں کی زبان ہے، جو''مصطلحاتِ ٹھگی'' کا اصل موضوع ہے۔ ان ناولوں سے زیادہ مدد تو''فرہنگِ اصطلاحاتِ پیشہ وراں''(۳۴) سے ملی، اگرچہ اس میں غیر مکمل اور غیر صحیح اندراجات بھی ہیں۔

''تدوین......''(۳۵) کی ایک جلد بھیج رہا ہوں۔ اس کی رسید ضرور بھیجیے گا۔ ہاں بھائی! ٹھگوں سے نپٹ کر جعفر زٹلی والا کام مکمل کروں گا۔ اس میں بھی آپ کی مدد کا خاص حصہ شامل رہے گا نسخۂ شپرنگر کی صورت میں، جو ویسے مجھ کو مل ہی نہیں سکتا تھا۔ یہ فارسی متن جو آپ نے بھیجا ہے، یہ سلیمن کی انگریزی کتاب کا ترجمہ ہے جسے اسی کی فرمائش پر مؤلفِ'' مصطلحاتِ ٹھگی'' نے کیا تھا۔ اس کے باوجود سلیمن کی اصل انگریزی کتاب کی تلاش جاری ہے، ملے گی ضرور، اس کا یقین ہے۔ اس طرح بہ لحاظِ اصولِ تدوین اصل ماخذ بھی سامنے رہے گا۔

''مثنویاتِ شوق''(۳۶) کراچی میں چھپ گئی ہے، میرے پاس بھی دس جلدیں آئی ہیں۔ اسے بھی بھیجتا، مگر پھر یہ خیال کیا کہ آپ تو کراچی جاتے ہی رہتے ہیں، وہاں آپ کو مل جائے گی۔ پھر بھی اگر فوری طور پر آپ اسے دیکھنا چاہیں تو لکھیے، میں ایک جلد اس کی بھی بھیج دوں گا۔ رسید کا خط تو آپ بھیجیں ہی گے، اسی میں لکھ دیجیے گا۔''املاے غالب'' (۳۷) دہلی میں چھپے گی۔ غالباً آخیر مارچ تک چھپ جائے گی، اور آپ کے پاس پہنچے گی۔''سحرالبیان'' یوں اب تاخیر سے چھپے گی کہ اسی مہینے انجمن ترقیِ اردو نے''باغ و بہار'' کا دوسرا اڈیشن شائع کیا ہے (ضروری تصحیحات کے ساتھ) یوں ایک ساتھ دو ضخیم کتابیں نہیں چھپ سکتیں۔''سحرالبیان''(۳۸) شائد آئندہ سال چھپے گی۔

شکریہ ایک بار پھر ادا کرتا ہوں۔

رشید حسن خان

(۸)

شاہ جہاں پور

۱۱فروری ۲۰۰۰ء

برادرم!(۳۹)

خط آپ کا ملا تھا اور کتاب کا عکس بھی؛(۴۰) رسید اب یوں بھیج رہا ہوں کہ آپ نے لکھ دیا تھا کہ آپ ۲۰ فروری تک واپس ہوں گے۔

بہت شکر گزار ہوں۔ آپ نے میرے لیے بہت زحمت گوارا کی ہے۔ میں اس کا معترف ہوں اور آپ کی کرم فرمائی کا نقش میرے دل پر مرتسم ہے۔ خدا آپ کا خوش رکھے۔

اب ضروری تفصیل۔ میڈوز ٹیلر کی کتاب یہاں چھپی ہے، مگر کم یاب ہے۔ ایک صاحب نے بمبئی سے اصل کتاب بھیج دی۔ یہ ۱۹۸۵ء کا اڈیشن ہے جو دہلی سے شائع ہوا ہے۔ پھر آپ کا بھیجا ہوا عکس ملا۔ بہت عمدہ عکس بنایا ہے آپ نے مگر ایک ذرا سی چوک ہوگئی آپ سے، معلوم نہیں کیسے، کہ ہر صفحے کا ایک طرف عکس سیدھا ہے ہے اور دوسری طرف الٹا۔ یعنی اس صفحے کو پڑھنے کے لیے ورق کو الٹا کر کے پڑھنا تھا۔ اس طرح یہ ہوا کہ اس کی جلد بندی نہیں ہوسکتی۔ لیکن اس سے نقصان ذرا سا بھی نہیں ہوا، یوں کہ اب دہلی اڈیشن میرے پاس آچکا تھا۔

سلیمن کی کتاب''رمسیانا'' کا پتا چل گیا۔ دہلی میں انڈیا انٹرنیشنل سنٹر کی لائبریری میں موجود ہے۔ یہ اطلاع ایک صاحب نے بھیجی ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ دس پندرہ دن میں اس کا عکس مجھے مل جائے۔ یوں یہ کام بھی بہ خوبی ہو جائے گا۔ چوں کہ دہلی میں موجود ہے، یوں اب لندن سے عکس منگانا ضروری نہیں رہا۔ اگر دہلی کے نسخے کا عکس بالفرض نہ ملا، تو پھر لندن ہی سے منگاؤں گا۔

پچھلے پیکٹ کی رسید بھی بھیج چکا ہوں ایک پیکٹ کی صورت میں جس میں میری کتاب ''تدوین تحقیق روایت'' ملفوف ہے۔اس کی رسید سے مطلع کیجیے گا تو مزید ممنون ہوں گا۔

خدا کرے آپ بہ عافیت ہوں۔

رشید حسن خان

(۹)

۴/ اپریل ۲۰۰۰ء

برادرم [۴۱]

میں حیدرآباد، ممبئی اور دہلی سے ایک مہینے کے بعد اب آیا ہوں۔ یہاں آپ کے دو خط محفوظ تھے۔ کتابیں آپ کی بھیجی ہوئی پہلے ہی یہاں پہنچ گئی تھیں۔ آپ جس طرح شاملِ نوازش رکھتے ہیں اور میرے لیے زحمت گوارا کرتے رہتے ہیں، اس کا معترف ہوں اور شکرگذار۔

''سحر البیان'' اور ''املاے غالب'' دو تین مہینے بعد ہی چھپ سکیں گی اور آپ تک پہنچیں گی۔ ٹھگوں والے کام کی تکمیل میں ابھی سال ڈیڑھ سال لگے گا۔ ہاں سلیمن والی مطلوبہ کتاب یہاں دو جگہ ہے، ممبئی اور دہلی میں۔ نسخۂ دہلی کا عکس ایک کرم فرما بھیجنے والے ہیں۔ اس طرح یہ معاملہ بھی بہ خوبی نپٹ گیا۔ آپ کی نشان دہی کا بہ ہر طور شکرگزار ہوں۔ اگر یہاں یہ کتاب نہ ملتی، تو پھر وہیں سے منگانا پڑتا عکس۔

آپ نے لکھا ہے کہ اپریل آپ کراچی میں رہیں گے۔ یہ بات واضح نہیں ہوسکی کہ عارضی طور پر یا مستقل طور پر؟

''سحر البیان'' کے مؤخر خطی نسخوں سے میں نے استفادہ نہیں کیا۔ ۱۲۴۰ھ تک کے اہم نسخوں سے کام لیا ہے۔ آپ کے نسخوں کا احوال مجھے معلوم تھا۔ [۴۲] اگر ان کی ضرورت ہوتی تو ضرور زحمت دیتا۔

خدا کرے آپ بہ عافیت ہوں۔

ہاں بھائی! ایک زحمت ضرور دینا چاہتا ہوں۔ میرے ہم وطن اور کرم فرما شبنم رومانی [۴۳] صاحب کراچی میں ہیں۔ رسالہ ''اقدار'' کے اڈیٹر ہیں، کیا آپ ان سے واقف ہیں؟ اگر ان کا فون نمبر آپ کے پاس ہو (بالفرض) تو ان سے کہہ دیجیے کہ میں نے ان کو خط لکھا تھا، نہ جواب ملا اور نہ ''اقدار'' کا خاص شمارہ یعنی ''دل نمبر''۔ [۴۴] اگر فون نمبر آپ کے پاس نہ ہو تو پھر مزید زحمت گوارا نہ کیجیے گا، میں براہِ راست خط لکھ دوں گا۔

رشید حسن خان

(۱۰)

۱۴/ اپریل ۲۰۰۰ء

معین الدین عقیل صاحب! آداب

۲۲ مارچ کا خط ملا؛ مگر بھائی! میں تو خط آپ کو لکھ چکا ہوں، جس میں دونوں کتابوں کی رسید بھی تھی۔ میڈوز ٹیلر کی کتاب کے عکس کی رسید بہت پہلے بھیج چکا تھا۔ کیا آپ کو میرا کوئی خط نہیں ملا؟

اس بار آپ نے نسخۂ پیرس کا عکس ''سحر البیان'' بھیجا ہے۔ اس کا شکریہ، مگر یہ تو اشاعتِ فورٹ ولیم والے نسخے کی نقل ہے۔ اس کا عکس حاصل کرنے کی زحمت آپ نے کیوں کی۔ اصل نسخہ میرے پاس موجود ہے۔ دیکھیے برادر! سحر البیان کے خطی نسخے بہت ملتے ہیں، مگر ایسے نسخے کم سے کم ہیں جن کو تدوین کے نقطۂ نظر سے پیشِ نظر رکھا جا سکے۔ ۱۲۳۰ھ کے بعد کے نسخے یا مطبوعہ نسخے کی نقل یا نقل در نقل ہیں یا پھر عام نسخوں کی نقلیں ہیں۔ میں نے اسی لیے ۱۲۴۰ھ کے بعد کے نسخوں سے سروکار نہیں

رکھا۔آپ کا ''سحر البیان'' والا مضمون (۴۵) میں پڑھ چکا تھا، مجھے معلوم تھا کہ وہ نسخہ میرے مطلب کا نہیں۔ساری تلاش وتفتیش کا آخر میں نتیجہ یہ نکلا کہ اب تک جس قدر نسخے علم میں آئے ہیں، اعتبار، استناد اور صحت کے لحاظ سے سب سے بہتر نسخہ وہی ہے جسے میر شیر علی افسوس نے مرتب کیا تھا اور فورٹ ولیم کی طرف سے شائع ہوا تھا۔سب سے قدیم نسخہ میرے علم میں ۱۲۰۶ھ کا ہے، اسی کا عکس میرے سامنے ہے؛ بے شمار اغلاطِ کتابت کا مجموعہ ہے۔اس سے ملتا جلتا احوال ۱۲۰۹ھ، ۱۲۱۰ھ، اور ۱۲۱۱ھ کے ان نسخوں کا ہے جن کا عکس میرے سامنے ہے۔ ۱۲۱۷ھ، ۱۲۱۸ھ، ۱۲۲۲ھ اور ۱۲۲۷ھ کے نسخے بھی اسی ذیل میں آتے ہیں جن کے عکس پیشِ نظر ہیں۔ان سب سے اچھا خطی نسخہ تو ۱۲۳۸ھ کا ہے جو لندن میں ہے اور جس کا عکس میرے پاس ہے۔

ایک بات دریافت طلب ہے، یہ میں پہلے خط میں بھی لکھ چکا ہوں: کیا اب آپ مستقلاً کراچی میں رہیں گے؟

ٹھگوں والا کام بہت آہستگی سے ہو رہا ہے۔ابھی اس میں وقت لگے گا۔سلیمن کی کتاب رمسیانا ابھی میرے پاس نہیں آئی، اگر (کذا) چہ اس کے آنے کی اطلاع آچکی ہے۔

آپ نے جس طرح میری مدد کی ہے، ہر طرح خیال رکھا ہے اور میری فرمائشیں پوری کی ہیں اس کا نقش میرے دل پر ہے، خدا آپ کو ہمیشہ خوش رکھے۔پچھلے خط میں میں نے کراچی میں ایک صاحب کو فون کرنے کے لیے لکھا تھا، مگر شاید وہ خط ہی آپ کو نہیں ملا۔میں نے لکھا تھا کہ میرے ہم وطن اور کرم فرما شبنم رومانی ''اقدار'' کے اڈیٹر ہیں۔جس کا دفتر صدر کراچی میں ہے، ان کا نمبر اگر آپ کو معلوم ہو سکے تو ان سے یہ کہیے کہ ان کا خط اور ان کے رسالے کے خاص نمبر دونوں کا انتظار ہے۔

پہلا خط گھر کے پتے پر بھیجا تھا، یہ خط شعبے کے پتے پر بھیج رہا ہوں۔گھر کا پتا کیا نا تمام ہے؟

ہاں، میرا مکان بدل گیا ہے۔اب ۲۲ ہے۔

رشید حسن خان

حوالہ جات/حواشی

۱۔ انجم، خلیق، ڈاکٹر، ''تلاش وتعبیر''، مشمولہ ''کتاب نما'' ۱۹۹۰ء، نئی دہلی، اگست، ص ۱۰۵
۲۔ ایضاً
۳۔ علوی، تنویر احمد، ''رشید حسن......ایک منفرد محقق''، مشمولہ ''کتاب نما''، ص ۶۷
۴۔ ایضاً ص ۷۰
۵۔ حنفی، شمیم، ''خاں صاحب رشید حسن خان''، مشمولہ ''کتاب نما''، ص ۴۳/۴۴
۶۔ ہاشمی، رفیع الدین، ڈاکٹر، ''حیات نامۂ رشید حسن خان''، مشمولہ ''مکاتیبِ رشید حسن خان بنام رفیع الدین ہاشمی، ۲۰۰۹ء، ادبیات، ص ۳۲
۷۔ ہاشمی، ص ۱۸
۸۔ ہاشمی، ص ۱۸
۱۰۔ خان، رشید حسن، ''کلاسکی ادب کی فرہنگ'' پہلی جلد (تدوین ومقدمہ) ۲۰۰۳ء، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی
۱۱۔ ....''مصطلحاتِ ٹھگی'' (تدوین ومقدمہ) ۲۰۰۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی
۱۲۔ خان، رشید حسن، ''زبان وقواعد''، ۱۹۷۶ء، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی
۱۳۔ ہاشمی، ص ۲۹
۱۴۔ خان، رشید حسن، ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ''، ۱۹۷۸ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۱۵۔ ہاشمی، ص۳۰

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ ایضاً ص۲۸

۱۸۔ حسین، انتظار، ''رشید حسن خان......ایک تعمیری محقق''، مشمولہ ''کتاب نما''، ص۳۷

۱۹۔ ہاشمی، ص۲۹

۲۰۔ وسطوی، انوارالحسن، ''صحتِ زبان کے لاثانی معلم، رشید حسن خان'' مشمولہ ''ہماری زبان'' (ہفت روزہ) ''رشید حسن خان نمبر، ۲۰۰۶ء، یکم تا ۲۸ ستمبر، ص۱۷

حواشی: رشید حسن خان بنام معین الدین عقیل

۱۔ یہ خط ''مجلۂ غالب نامہ'' (اردو میں علمی، ادبی اور تحقیقی رفتار کا آئینہ) کے لیٹر پیڈ پر لکھا گیا ہے؛ مدیرِ اعلیٰ پروفیسر نذیر احمد؛ مدیران رشید حسن خان، ڈاکٹر نورالحسن انصاری، شاہد ماتلی کے نام ہیں۔ یہ تفصیلات انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں درج ہیں۔ خط لکھنے والے کا پتا ہے:

T.C.9 GWYER HALL, DELHI UNIVERSITY DELHI-110007

۲۔ ''اردو املا''، ۱۹۸۸ء، ترقی اردو بورڈ نئی دہلی طبعِ ثانی ۲۰۰۴ء، فکشن ہاؤس، لاہور

۳۔ یہ خط ایروگرام پر لکھا گیا ہے اور آغاز میں لکھنے والے کا پتا انگریزی میں اور تاریخ بھی انگریزی ہندسوں میں ہے

۴۔ ''باغ و بہار'' (تدوین و مقدمہ) ۱۹۹۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۵۔ ''فسانۂ عجائب'' (تدوین و مقدمہ) ۱۹۹۰ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۶۔ یہ خط بھی ایروگرام پر لکھا گیا ہے۔ آغاز میں صرف دہلی لکھ کے تحریر شروع کر دی گئی ہے۔ تاریخ انگریزی ہندسوں میں اپنے نام کے نیچے خط کے اختتام پر درج ہے

۷۔ غلام بھیک نیرنگ کا شعری مجموعہ ''کلامِ نیرنگ'' (ترتیب و مقدمہ) معین الدین عقیل، مطبوعہ مکتبۂ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۲ء

۸۔ شاہد علی خان؛ مکتبۂ جامعہ دہلی کے سابق مینیجر؛ حال مدیر ''نئی کتاب''، دہلی

۹۔ تنویر علوی؛ پروفیسر شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی، ممتاز محقق اور متعدد کتابوں کے مصنف

۱۰۔ نامور محقق، مصنف اور انجمن ترقی اردو ہند کے سیکریٹری

۱۱۔ اس خط سے قبل تک ڈاکٹر عقیل کا پتا ۳۸۳/۵۱۔ بی، کورنگی، کراچی نمبر ۳۱ تھا۔ لیکن اکتوبر ۱۹۸۹ء میں ڈاکٹر عقیل شمالی کراچی منتقل ہو گئے تھے۔ وہاں کا پتا تھا ۳۵۸/۱۵۔اے ۴، الہدیٰ سوسائٹی، شمالی کراچی۔ ۷۵۸۵۰، جو کہ زیرِ نظر خط پر درج ہے

۱۲۔ دہلی کے ایک کالج میں اردو کے پروفیسر۔ فارسی تذکرہ ''مسرت افزا'' (مصنفہ؛ امراللہ الہٰ آبادی) کا اردو ترجمہ ان سے یادگار ہے۔

۱۳۔ معاملہ یہ تھا کہ معین الدین عقیل نے انڈیا آفس لائبریری کے ایک نسخہ پر، جو وہاں ''تذکرۂ مصحفی'' کے نام سے موجود ہے لیکن دراصل وہ ''تذکرۂ مسرت افزا'' ہے، ایک تعارفی مضمون لکھنا چاہا تھا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عقیل نے یہ جاننا چاہا تھا کہ ڈاکٹر مجیب قریشی نے کس نسخے سے اپنا ترجمہ کیا تھا۔ کیوں کہ اس وقت تک اس فارسی تذکرے کا کوئی نسخہ شائع نہیں ہوا تھا۔ ڈاکٹر عقیل کا یہ مضمون ''نذرِ فخرالدین علی ابراہیم'' جلد اول مطبوعہ دہلی ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا ہے۔

۱۴۔ ''تلاش و تعبیر''، ۱۹۸۸ء، دہلی، انجمن ترقی اردو، ہند

۱۵۔ ''دائرے'' کراچی سے شایع ہونے والا ایک ادبی رسالہ جو''دادا بھائی سیمنٹ'' والوں کی معاونت سے مدیرِ اعلیٰ ''پروفیسر حسنین کاظمی'' کی ادارت میں ایک طویل عرصے تک جاری رہا۔ پہلے ''مشرف احمد'' ان کے ساتھ مدیر تھے، ان کے بعد ''مبین مرزا'' اس پرچے کے مدیر رہے۔

۱۶۔ ''اقدار''؛ شبنم رومانی کی ادارت میں کراچی سے جاری ہونے والا سہ ماہی ادبی جریدہ تھا۔ اس کی جلد ۲: شمارہ ۱۱۔۱۲ میں ص ۱۱۱ تا ۱۲۰ پر مولانا آزاد پر رشید حسن خان کا مضمون بعنوان ''مولانا آزاد کا اسلوب'' شائع ہوا

۱۷۔ یہ خط بھی ایروگرام پر شاہ جہان پور کے اس پتے سے لکھا گیا ہے: ۱۶۷۔ باروزئی۔II، شاہ جہان پور۔۲۴۲۰۰۱، یو۔پی، انڈیا۔ جب کہ ڈاکٹر عقیل کا پتا ۲۱۔۵۱۔۴، نشی گاہارا، کیتا۔کو، ٹوکیو۔۱۱۴ جاپان درج ہے

۱۸۔ جعفر زٹلی

۱۹۔ یہ تینوں کتابیں ڈاکٹر عقیل کی مرتبہ اور مصنفہ ہیں جو علی الترتیب مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد؛ شعبۂ اردو سندھ یونیورسٹی؛ اور الوقار، لاہور سے شائع ہوئیں

۲۰۔ "Confessions of a Thug" ایک برطانوی ناول نگار فلپ میڈیوز ٹیلر کی تصنیف ہے۔ یہ ناول ایک ٹھگ سید امیر علی کے انکشافات کی بنیاد پر لکھا گیا۔ انیسویں صدی میں سب سے زیادہ بکنے والی کتابوں میں اس کا شمار تھا۔ ملکہ وکٹوریہ کی پسندیدہ کتابوں میں شامل تھی۔ اس ناول کے ذریعے برطانوی معاشرے کو ٹھگوں کے گروہ کا علم ہوا۔ ''ٹھگ'' اور ''ٹھگی'' جیسے لفظ اس کے بعد انگریزی زبان کا حصہ بنے۔ یہ کتاب Rachard Bently نے ۱۸۳۹ء میں پہلی مرتبہ شائع کی اور اس کے بعد کئی مرتبہ چھپی۔ پاکستان میں ۱۹۹۸ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی پریس نے بھی یہ کتاب شائع کی۔

بحوالہ: Taylor,Philip Meadows,"Confessions of a Thug"1998 ,Karachi, OUP

کپتین میڈوز ٹیلر کو دیگر انگریز افسروں کے ساتھ انسدادِ ٹھگی کے لیے کام کرنے کا موقع ملا جس کے دوران اس نے گرفتار شدہ ٹھگوں کے اعترافات کو بنیاد بنا کر اس ناول کا تانا بانا بنا۔ اس نے اس کتاب میں ٹھگ کے کردار کو برطانوی معاشرے اور انگریزی ناول کے قارئین کے لیے الف لیلوی انداز میں پیش کیا۔

کیون رشبی (Kevin Rushby),"Imperial Decievers" مشمولہ ''دی گارجین'' ۲۰۰۳ء ۱۸ جنوری بحوالہ:

http://www.guardian.co.uk/books/2003/Jan/18featuresreviews.guardianreview19

۲۱۔ ''امیر علی ٹھگ''؛ میڈیوز ٹیلر کے انگریزی ناول Confessions of a thug کا اردو ترجمہ یا چربہ جو مختلف اوقات میں ایک سے زیادہ مرتبہ کیا گیا۔ رشید حسن خان نے اپنی کتاب ''مصطلحاتِ ٹھگی'' کے ص ۲۴۹ پر اس ضمن میں جن کتابوں کے نام دیے ہیں ان میں

☆ ''اقبال ٹھگ'' (ناول)، پرسوتم لال، ۱۸۹۳ء، متھرا، مطبع شیام

☆ ''امیر علی ٹھگ'' (ڈرامہ)، منجو قمر، سن ندارد، حیدر آباد

☆ ''خونی رومال'' (ناول) عاجز دہلوی، سن و شہر ندارد

☆ ''سوانح عمری امیر علی ٹھگ'' (ناول)، گوپال چندر چٹرجی ۱۸۸۹ء، حیدر آباد، مطبع سلطانی

☆ ''سوانح عمری امیر علی ٹھگ'' (ناول)، محبّ حسین، سن ندارد، حیدر آباد دکن، مطبعِ معلمِ شفیق شامل ہیں۔ ان میں سے آخر الذکر کا تذکرہ ''مملکتِ حیدر آباد، ایک علمی، ادبی اور ثقافتی تذکرہ'' مرتبہ احمد عبداللہ المسدوسی، ۱۹۶۷ء، کراچی، بہادر یار جنگ اکیڈمی کے ص ۱۶۳ پر بھی درج ہے لیکن اس میں مطبع اور سن دونوں نہیں ہیں۔ اسی تذکرے کے حوالے سے مذکورہ کتاب کا اندراج ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اپنی تالیف ''مغرب سے نثری تراجم'' ۱۹۸۸ء، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان کے ص ۴۹۷/۴۹۸ پر بھی کیا ہے۔

انھوں نے محبّ حسین کی اس کتاب کو فلپ میڈوز ٹیلر کے انگریزی ناول کا ترجمہ قرار دیا ہے۔اس کتاب کے مترجم محبّ حسین صاحب حیدرآباد دکن کی ایک معروف علمی شخصیت تھے۔حیدرآباد میں بیداریٔ نسواں اور تعلیم نسواں کے حوالے سے ان کی خدمات قابلِ لحاظ ہیں۔ایک عرصے تک حیدرآباد سے ''معلمِ نسواں'' نامی رسالہ بھی نکالتے رہے۔

۲۲۔ میجر جنرل ڈبلیو۔ایچ۔سلیمن (Col.Sleeman) (۱۷۸۸ء تا ۱۸۵۶ء) نے برطانوی فوج میں اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے ۴۷ برس ہندوستان میں ٹھگوں کی سرکوبی میں گزارے اور اپنے تجربات کا حاصل کئی کتابوں اور تفصیلی رپورٹس اور اہم دستاویز کی صورت میں چھوڑے۔بحوالہ: جیوٹسنا، کامت مشمولہ:

http://www.kamat.com/jyotsna/blog/blog.php?BlogID=1239

''رمسیانا'' کے علاوہ اس کی ایک اور کتاب

REMBLES AND RECOLLECTIONS OF AN INDIAN OFFICIAL

۱۸۴۴ء میں پہلی بار شائع ہوئی اور ۱۹۱۵ء میں بمبئی سے ایک اور ایڈیشن سامنے آیا۔۱۹۷۳ء میں کراچی سے آکسفورڈ یونیورسٹی پریس نے اس کا عکسی ایڈیشن شائع کیا۔بحوالہ:

Sleeman, W H Major General , Sir, "Rembles And Recollections of An Indian Officail" 1973, Karachi, OUP

سلیمن ۱۸۹۴ء سے ۱۸۵۶ء تک لکھنؤ کا ریذیڈنٹ بھی رہا گورنر جنرل مارکوئیس ڈلہوزی کی فرمائش پر اس نے A Journey Through the Kingdom of Oude in 1849 – 1850 نامی کتاب لکھی۔۱۸۲۹ء میں سلیمن کا انسدادِ ٹھگی مہم میں بطور اسسٹنٹ تقرر ہوا اور ۱۸۳۵ء میں اسے اس مہم کا انچارج بنا دیا گیا۔اس دوران چودہ سو سے زیادہ ٹھگ یا پھانسی پر چڑھائے گئے یا انھیں عمر قید کی سزائیں دی گئیں۔بحوالہ:http://www.maggs.com/title/TR27271.asp

۲۳۔ Ramaseeana: رمسیانہ (رام سینا)؛ ٹھگوں کی زبان اور اصطلاحات کی یہ منفرد فرہنگ میجر جنرل ڈبلیو۔ایچ۔سلیمن (اس وقت کرنل) نے مرتب کی تھی۔یہ کتاب پہلی مرتبہ ۱۸۳۶ء میں انڈین انسٹیٹیوٹ آکسفرڈ کے زیرِ انتظام شائع ہوئی۔یہ فرہنگ کرنل سلیمن نے اس وقت مرتب کی جب کئی ٹھگ اقبالی گواہ بن گئے اور انھوں نے اپنے گروہ سے متعلق انتہائی خفیہ اور حیران کن تفصیلات بتانی شروع کیں۔ٹھگوں کی گفتگو اور تعارف کے علاوہ یہ کتاب ۲۷ صفحات کی فرہنگ پر مشتمل ہے۔بحوالہ:

http://books.google.com.pk/books?id=4rglAAAAQAAJ&dq=
ramaseeana+of+col.sleeman&printsec=frontcover&source=
bl&ots=9DnionL8cs&sig=zM8qhfPnhMYrPBgCfItOhFD63v
Q&hl=en&ei=eEmzSv-ENoTG6AO58qXsCQ&sa=X&oi=b
ook_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=&f=false

۲۴۔ یہ خط ایروگرام پر شاہ جہان پور سے ٹوکیو کے پتے پر لکھا گیا ہے

۲۵۔ جعفر زٹلی

۲۶۔ ''مصطلحاتِ ٹھگی'' (تدوین و مقدمہ) ۲۰۰۲ء، انجمن ترقیٔ اردو، ہند، دہلی

۲۷۔ Meedows Taylor: فلپ میڈوز ٹیلر؛ (۱۸۰۸ء تا ۱۸۷۶ء) لیورپول میں پیدا ہوا، بمبئی مرچنٹ سے ملازمت کا آغاز کیا بعد میں نظام دکن کے دربار سے وابستہ رہا۔اس کی پہلی کتاب مشہور ناول Confessions of a Thug ہے۔

http://encyclopedia.jrank.org/TAV_THE/TAYLOR_PHILIP_MEADOWS_18081876_.html

۲۸۔ ''دیوانِ جعفر'' کے اس عکس کی طرف اشارہ ہے جسے ڈاکٹر عقیل نے ٹوکیو سے خاں صاحب کو ارسال کیا تھا۔

۲۹۔ ''تدوین _ تحقیق اور روایت'' (مجموعۂ مضامین)، ۱۹۹۹ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۳۰۔ ''مصطلحاتِ ٹھگاں'' (فارسی) اردو سے ترجمہ۔ مترجم علی اکبرالہ آبادی بحوالہ ''مصطلحاتِ ٹھگی'' ص ۲۴۹

۳۱۔ ''مصطلحاتِ ٹھگی'' حیدرآبادی ایڈیشن، مرتبہ میر کرامت علی، ۱۹۸۶ء، حیدرآباد

۳۲۔ John Masters: ہندوستان میں ایک طویل عرصے تک خدمات انجام دینے والے ایک انگریز افسر کا بیٹا تھا۔ ۱۹۱۴ء میں پیدا ہوا۔ ویلنگٹن اور سینڈ ہرسٹ میں تعلیم حاصل کر کے خود بھی برٹش انڈین آرمی میں ملازم ہوا۔ اس کی شہرت ایک انگریز ناول نگار کے طور پر ہوئی۔ یوں تو اس نے کئی کتابیں لکھیں لیکن اس کے ناول ''بھوانی جنکشن'' کو خاصی شہرت ملی۔ بحوالہ:

http://en,wikipedia,org/wiki/John-Masters

۳۳۔ Decivers؛ جان ماسٹرز کا لکھا ہوا یہ ناول پہلی مرتبہ ۱۹۵۲ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ناول کا موضوع یہ ہے کہ برطانوی فوج کے ایک افسر کو جب ٹھگوں کا علم ہوا اور اسے ان کے طریقۂ کار کی خبر ملی تو اس نے مسلسل کوشش کر کے ٹھگوں کا پتا لگایا۔ اس مقصد کے لیے اس نے اسی گروہ کے چند اہم لوگوں سے روابط پیدا کیے۔ ناقدین کے خیال میں اس ناول کا مرکزی کردار ڈھیلے ڈھالے انداز میں کرنل ولیم سلیمن کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے۔ بحوالہ

http://en,wikipedia,org/wiki/The-Decievers

۳۴۔ ''فرہنگِ اصطلاحاتِ پیشہ وراں'' (دو جلدیں)، مرتبہ مولوی ظفرالرحمٰن دہلوی، ۱۹۳۹ء/۱۹۴۴ء، دہلی، انجمن ترقی اردو

۳۵۔ ''تدوین.....'' مراد ''تدوین۔ تحقیق اور روایت''

۳۶۔ ''مثنویاتِ شوق'' (تدوین و مقدمہ)، ۱۹۹۸ء انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۳۷۔ ''املاے غالب''، ۲۰۰۰ء، ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی

۳۸۔ ''سحرالبیان'' (تدوین و مقدمہ) ۲۰۰۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۳۹۔ یہ خط بھی ایروگرام پر شاہجہان پور سے ٹوکیو کے پتے پر لکھا گیا

۴۰۔ Confessions of a Thug کے اس نسخے کے عکس کا ذکر ہے جو بمبئی کے اس نسخے سے مختلف ہے جو خاں صاحب کو کسی اور صاحب نے بمبئی سے بھیجا تھا، ڈاکٹر عقیل نے خاں صاحب کو لندن کی اشاعت، دوم ۱۹۰۳ء کا عکس بھیجا تھا۔

۴۱۔ یہ خط بھی ایروگرام پر شاہ جہان پور سے شمالی کراچی کے پتے پر بھیجا گیا ہے

۴۲۔ ڈاکٹر عقیل کے ذخیرۂ کتب میں ''سحرالبیان'' کے دو قلمی نسخے موجود ہیں، جن کی طرف یہاں اشارہ کیا گیا ہے۔

۴۳۔ شبنم رومانی: مرزا عظیم احمد بیگ چغتائی؛ تخلص شبنم؛ قلمی نام شبنم رومانی۔ ۱۹۸۲ء میں شاہ جہاں پور (یوپی، بھارت) میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۵۰ء میں کراچی آ گئے۔ ۱۹۸۹ء میں ملازمت سے سبکدوشی کے بعد ''مطبوعاتِ اقدار'' کے نام سے اشاعتی کاروبار شروع کیا اور ایک سہ ماہی رسالہ ''اقدار'' کے نام سے جاری کیا۔ ۱۷ فروری ۲۰۰۹ کو کراچی میں انتقال ہوا۔ ان کی تصانیف میں پہلا شعری مجموعہ ۱۹۵۹ء میں ''مثنوی سیرِ کراچی'' کے نام سے ہے۔ اس کے بعد ان کے تین شعری مجموعے ''جزیرہ''، ''تہمت'' اور ''دوسرا ہمالہ'' سامنے آئے۔ غزلوں کے علاوہ آپ نے نعت اور منقبت بھی کہی۔ شاعری کے علاوہ آپ کے ادبی کالموں کا ایک مجموعہ ''ہائیڈ پارک'' بھی شائع ہو چکا ہے۔ انتقال کے وقت آپ کی مندرجہ ذیل کتابیں طباعت و اشاعت کے مرحلے میں تھیں؛ ''نفی برابر اثبات'' (شعری مجموعہ) ''حرف و ظرف'' (تنقیدی مضامین) ''کہتے ہیں جس کو عشق'' (طنز و مزاح) ''فن ہمارا'' (مزاحیہ شاعری)

بحوالہ: احمد حسین صدیقی، ''دبستانوں کا دبستان کراچی حصہ اول''، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۲ ونیز

http://www.geo.tv/2-17-2009/35331.htm

۴۴۔ ''دل نمبر''، ماہنامہ ''اقدار'' کا ''دلؔ شاہ جہاں پوری'' نمبر، ''اقدار'' کا شمارہ نمبر ۱۱/۱۲ ''شمارۂ دل'' کے نام سے نکلا تھا۔ ۳۰۴ صفحات پر مشتمل یہ خاص نمبر ''دل شاہجہاں پوری'' کی یاد میں جاری کیا گیا۔ دلؔ کی شخصیت اور شاعری پر اہل نظر کی بیش قیمت تحریروں میں سے ایک رشید حسن خان کی بھی ہے۔ ''شہرِ دلؔ'' کے نام سے ان کا یہ مضمون شاہجہاں پور کے تاریخی، علمی اور تہذیبی جائزے پر مشتمل ہے۔

۴۵۔ ''سحر البیان کا ایک قلمی نسخہ''، مطبوعہ سہ ماہی ''اردو''، جلد ۵۰، شمارہ ۱، ۱۹۷۴ء، جنوری تا مارچ۔ ص ۳۸۔۲۳

کتابیات

۱۔ المسدوسی، احمد عبداللہ، ''مملکتِ حیدر آباد، ایک علمی، ادبی اور ثقافتی تذکرہ''، ۱۹۶۷ء، کراچی، بہادر یار جنگ اکیڈمی

۲۔ ٹیلر، میڈوز، Taylor, Philip Meadows، 'Confessions of a Thug'، ۱۹۸۸ء، کراچی، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس

۳۔ جیوٹسنا، کامت مشمولہ: http://www.kamat.com/jyotsna/blog/blog.php?BlogID=1239

۴۔ حامد بیگ، مرزا، ڈاکٹر ''مغرب سے نثری تراجم''، ۱۹۸۸ء، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان

۵۔ خان، رشید حسن ''اردو املا''، ۱۹۸۸ء، ترقی اردو بورڈ نئی دہلی طبعِ ثانی ۱۹ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۶۔ .... ''باغ و بہار'' (تدوین و مقدمہ) ۱۹۹۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۷۔ .... ''فسانۂ عجائب'' (تدوین و مقدمہ) ۱۹۹۰ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۸۔ .... ''تدوین ـ تحقیق اور روایت'' (مجموعۂ مضامین)، ۱۹۹۹ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۹۔ .... ''مثنویاتِ شوقؔ'' (تدوین و مقدمہ)، ۱۹۹۸ء انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۱۰۔ .... ''املائے غالبؔ''، ۲۰۰۰ء، ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی

۱۱۔ .... ''سحر البیان'' (تدوین و مقدمہ) ۲۰۰۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۱۲۔ .... ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ''، ۱۹۷۸ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۱۳۔ ''کلاسکی ادب کی فرہنگ'' پہلی جلد (تدوین و مقدمہ) ۲۰۰۳ء، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی

۱۴۔ .... ''زبان و قواعد''، ۱۹۷۶ء، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی

۱۵۔ .... ''تلاش و تعبیر'' (مجموعۂ مضامین)، ۱۹۸۸ء، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی

۱۶۔ .... ''مصطلحاتِ ٹھگی'' (تدوین و مقدمہ) ۲۰۰۲ء، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی

۱۷۔ سلیمن، ڈبلیو۔ ایچ۔ میجر، Rembles And Recollections of An Indian Officail، ۱۹۷۳ء، کراچی، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس

۱۸۔ ظفر الرحمن دہلوی، مولوی ''فرہنگِ اصطلاحاتِ پیشہ وراں'' (دو جلدیں) ۱۹۳۹ء/۱۹۴۴ء دہلی، انجمن ترقی اردو

۱۹۔ عقیل، معین الدین، ''کلام نیرنگ'' (غلام بھیک نیرنگ کا شعری مجموعہ) ۱۹۸۲ء، کراچی مکتبۂ اسلوب

۲۰۔ .... ''سحر البیان کا ایک قلمی نسخہ''، مطبوعہ سہ ماہی ''اردو''، جلد ۵۰، شمارہ ۱، ۱۹۷۴ء، جنوری تا مارچ

۲۱۔ .... ''نذرِ فخر الدین علی ابراہیم''، ۱۹۸۹ء، دہلی، جلد اول

۲۲۔ .... ''منتخباتِ اردو نامہ'' ۱۹۸۸ء، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان

۲۳۔ ....''بیتی کہانی''۱۹۹۶ء، جامشورو،شعبۂ اردو سندھ یونیورسٹی

۲۴۔ ....''نوادراتِ ادب''۱۹۹۷ء، لاہور،الوقار

۲۵۔ کرامت علی، میر، ''مصطلحاتِ ٹھگی'' حیدرآبادی ایڈیشن،۱۹۸۶ء،حیدرآباد دکن

۲۶۔ کیون رشبی (Kevin Rushby)،"Imperial Decievers" مشمولہ ''دی گارجین'' ۲۰۰۳ء ۱۸جنوری بحوالہ:
http://www.guardian.co.uk/books/2003/Jan/18featuresreviews.guardianreview19

۲۷۔ ہاشمی، رفیع الدین، ڈاکٹر، ''حیات نامۂ رشید حسن خان'' مشمولہ ''مکاتیبِ رشید حسن خان بنام رفیع الدین ہاشمی، ۲۰۰۹ء، لاہور، ادبیات

۲۸۔ ......''دل نمبر''، ماہنامہ ''اقدار'' ''دل شاہ جہاں پوری نمبر بعنوان ''شمارۂ دل'' نمبر۱۱/۱۲ جلد نمبر ۵

۲۹۔ ......ماہنامہ ''اقدار، شمارہ۱۱/۱۲، جلد نمبر۲

۳۰۔ ......کتاب نما''۱۹۹۰ء، رشید حسن خان نمبر، نئی دہلی، اگست

۳۱۔ ......''ہماری زبان'' (ہفت روزہ) ''رشید حسن خان نمبر، ۲۰۰۶ء، یکم تا ۲۸ستمبر

32. http://books.google.com.pk/books?id=4rgIAAAAQAAJ&dq=ramaseeana+of+col.sleeman&printsec=frontcover&source=bl&ots=9DnionL8cs&sig=zM8qhfPnhMYrPBgCfItOhFD63vQ&hl=en&ei=eEmzSv-ENoTG6AO58qXsCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=&f=false
33. http://www.maggs.com/title/TR27271.asp
34. http://www.kamat.com/jyotsna/blog/blog.php?BlogID=1239
35. http://www.guardian.co.uk/books/2003/Jan/18featuresreviews.guardianreview19
36. http://www.geo.tv/2-17-2009/35331.htm
37. http://en,wikipedia,org/wiki/John-Masters
38. http://en,wikipedia,org/wiki/The-Deciever

|

ے

محمد رفیع ازہر

تنقیداتِ وزیر آغا کی تحقیقی جہت

Dr Wazir Agha is an important name in the field of modern Urdu criticism. He invited our attention to the new trends of Urdu criticism. The article is a study of various aspect of Wazir Agha's criticism.

تحقیق کا وصف تو انسان کی سرشت میں ودیعت کیا ہوا ہے۔ اسی وجہ سے انسان برسوں تک تلاشِ حق میں سرگرداں اور مارا مارا پھرتا رہا۔ مذہبی حوالے سے بدھ مت ہو یا ہندومت، بنی اسرائیل میں رہبانیت اور اسلام میں تصوف، تمام پُر خار راہوں کا مصرف سوائے جستجو کے اور کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح زمانی ارتقا کے ساتھ ساتھ ادبیات میں بھی جہات اور ہیئتوں میں وسعت آتی گئی۔ ہر شاخ سے نئی شاخیں پھوٹتی گئیں اور ہر نئی شاخ کا رُخ دوسری سے مختلف رہا، اس طرح رفتہ رفتہ ایک تن آور درخت بن گیا اور یہ سلسلہ نہ جانے کب تک جاری وساری رہے گا۔

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

تمہید کے اس تناظر میں ڈاکٹر وزیر آغا کے تنقیدی سرمائے میں تحقیقی جہت کی بازیافت یقیناً ایک اہم پیش رفت ثابت ہو گی۔ یوں تو تنقید وتحقیق کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے، لیکن اپنی اپنی افادیت کے پیشِ نظر دونوں کے علیحدہ علیحدہ میدان اور فکری وفنی تقاضے بھی ہیں۔ بایں ہمہ اُردو ادب میں تنقید وتحقیق کے اس بُعد اور فاصلے سے جہاں ان کے دائرہ ہائے علم وعمل میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا ہے، وہیں ان دونوں میں نامانوسیت بھی دَر آئی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ آج تنقید وتحقیق جب ایک دوسری کے آمنے سامنے آتی ہیں تو بقول ڈاکٹر وزیر آغا ''یہ ایک دوسری پر غرانے لگتی ہیں۔''(۱) اس کی ایک وجہ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے یہ بیان کی ہے کہ اُردو ادب میں چونکہ شروع میں ایسے نقاد سامنے آئے تھے جن کا ابتداً ادبی کام تاریخ وتحقیق تھا، اور ثانیاً تنقید، مثلاً محمد حسین آزاد مورّخ پہلے تھے نقاد بعد میں، مولانا شبلی نعمانی کی ''شعرالعجم'' تاریخ کی کتاب پہلے ہے، تنقید کی بعد میں، اسی طرح خواجہ الطاف حسین حالی کے ''مقدمہ شعروشاعری'' سے زیادہ ان کا سوانح عمریوں کا ادبی سرمایہ ہے، وغیرہ وغیرہ۔ اس سے ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے یہ نتیجہ اخذ کیا:

> ''جب جدید تنقید نے جنم لیا تو نقادوں کو یہ محسوس ہوا کہ مروّجہ تنقید سے تنقید کا عنصر تقریباً مفقود ہو گیا ہے، اس لیے انہوں نے سہولت کے لیے پرانے اندازِ تنقید کا نام ہی تحقیق رکھ دیا اور یوں ان کے نزدیک تحقیق وتنقید، دو بالکل الگ الگ شعبہ ہائے عمل قرار پائے۔''(۲)

اس حوالے سے اگر غور کیا جائے تو واقعی اُردو ادب میں تحقیق کا دائرۂ کار مخطوطہ شناسی، ان کی دریافت اور تدوین وترتیب تک ہی محدود رہا ہے۔ گو کہ اس ضمن میں نادر ونایاب مخطوطوں کی دریافت سے اُردو ادب کے سرمائے میں گراں قدر اضافہ بھی ہوا ہے، اور ان تمام محققین خاص طور مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر جمیل جالبی، مشفق خواجہ، ڈاکٹر وحید قریشی اور رشید حسن خاں وغیرہ کی خدمات قابلِ تحسین اور اُن کا تحقیقی کام دیر تک زندہ رہنے والا ہے، لیکن یہ سوال ابھی تک لانیحل ہے کہ کیا اس مروّجہ تحقیقی دائرۂ کار میں وسعت ناممکن ہے؟ ان سب کے جوابات اور وضاحت کے لیے ڈاکٹر سیّد عبداللہ کا مقالہ ''تحقیق و

تنقید‘‘(۳) اور ڈاکٹر شارب ردولوی کا مضمون ’’تحقیق میں تنقید کی اہمیت‘‘(۴) نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ الغرض اس حوالے سے یہاں ڈاکٹر سیّد عبداللہ کا ذیل کا اقتباس قابلِ غور ہے:

’’کوئی سچی تنقید، تحقیق سے آنکھ نہیں چرا سکتی اور صرف تحقیق ہی نہیں حیاتِ انسانی کی پوری تاریخ اس کی لپیٹ میں آتی ہے۔ یہیں پہنچ کر تحقیق و تنقید ہم معنی سے الفاظ بن جاتے ہیں۔ کم از کم دونوں کی باہمی بے تعلقی کا دعویٰ غلط ہی ثابت ہوتا ہے۔‘‘(۵)

چونکہ اُردو ادب کی نسبت مغربی ادب میں تنقید کی روایت زیادہ مضبوط رہی ہے، اس لیے مغربی نقادوں کے ہاں بھی یہ بات بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ ’’تنقید‘‘ کو کسی صورت بھی ’’تحقیق‘‘ سے مفر نہیں۔ چنانچہ ’’کروچے‘‘ (۱۸۶۶-۱۹۵۲ء) کا یہ کہنا کہ ’’تخلیقی مطالعے کے لیے ایک نقاد کو پوری تیاری کرنے کی ضرورت ہے‘‘(۶) نہایت اہم ہے۔ ’’کروچے‘‘ نے مختصراً ان شعبوں کے نام بھی لیے ہیں کہ جن سے ایک نقاد کو وابستہ رہنا چاہیے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ ’’علم، تحقیق، ذوق و تخیل اور مطالعے کی تیاری کے بعد ہی وہ منزل آتی ہے جب نقاد کسی تخلیق کی تخلیقِ نو کرتا ہے۔‘‘(۷) لاریب کہ ایک اچھے نقاد کے لیے اچھا محقق ہونا بھی ضروری ہے، اس لحاظ سے جب ہم ڈاکٹر وزیر آغا کے شخصی میلانات کو جانچنے کے لیے ان کی عام زندگی کا جائزہ لیتے ہیں تو اُن کا ایم اے معاشیات کے بعد مسلسل چھ سال (۱۹۴۳ء تا ۱۹۴۹ء) تک سیاحت کے لیے نکلے رہنے کا مطلب کسی نامعلوم کی تلاش کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے؟ اس کے بعد جب ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوتا ہے تو ان کی پہلی تصنیف ’’مسرت کی تلاش‘‘ منصۂ شہود پر آتی ہے، جو اُن کی تحقیقی جہت کو سمجھنے اور اُس کے تعیّن کے لیے بنیاد فراہم کرتی ہے۔ ان کے دیگر علوم سے دلچسپی کے شواہد بھی اسی کتاب میں مل جاتے ہیں۔ ان ابتدائی معلومات کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کا مزاج بیک وقت ’’تحقیق‘‘ اور ’’تنقید‘‘ کے معتدل رویے اور امتزاج سے عبارت ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ یعنی وہ تنقید کرتے ہوئے تحقیقی صداقتوں سے روگردانی نہیں کرتے، ان کا سارا تنقیدی سرمایہ اسی بات کا شاہد ہے۔ اس حوالے سے ان کی ایک تصنیف ’’اُردو ادب میں طنز و مزاح‘‘، جو اُن کا پی ایچ ڈی کا مقالہ تھا، بہت اہم ہے۔ بعض ناقدین نے تو اسے ان کی تحقیقی کتب میں شمار کیا ہے۔ اس کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں انہوں نے طنز و مزاح کے حوالے سے یونانی و مغربی مفکرین کی آرا کا ناقدانہ جائزہ لے کر اُردو ادب میں طنز و مزاح کا نظریہ تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں یہ ایک نیا کام ہے۔ بعد ازاں انہوں نے تاریخِ ادبِ اُردو کے مختلف گوشوں کو کھنگالا اور طنز و مزاح کے حوالے سے تمام اصنافِ ادب کے فن پاروں کی ترتیبِ نو کر کے ان کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ علاوہ ازیں اُردو ادب کے مزاحیہ کرداروں، اُردو ڈراما میں طنز و مزاح اور اُردو صحافت میں طنز و مزاح پر تحقیق کر کے ان کا تنقیدی جائزہ بھی لیا ہے، اس طرح انہوں نے اُردو ادب میں طنز و مزاح کی ایک طرح سے تاریخ مرتّب کر دی ہے۔ ذیل کے اقتباس سے ان کے طریقِ کار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

’’مجموعی طور پر ’’اودھ پنچ‘‘ سے پہلے کی طنزیہ مزاحیہ شاعری نے فارسی سے اثرات قبول کیے اور خاص طور پر ’’ہجو‘‘ زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور رِندی و سرمستی کے تصورات تو وہیں سے مستعار لیے، تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اُردو میں یہ تصورات محض فارسی کی تقلید سے نہیں آئے، بلکہ یہاں کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی حالات نے بھی ان کو اُبھارنے اور نکھارنے میں بدرجۂ اتم حصہ لیا۔‘‘(۸)

اسے پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کو کثیر علوم سے شناسائی ہے، جن میں تاریخ ادبیات، تہذیب و ثقافت، عصری رجحانات، اصنافِ ادب، سماجیات، لسانیات اور اقتصادیات وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ انہی کے تار و پود سے یہ نثر پارہ وجود میں آیا ہے جو تحقیق و تنقید کا آمیزہ ہے۔ اس تصنیف کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی جتنی تصانیف شائع ہوئیں، ان کا غالب اُسلوب یہی رہا جو اُن کی انفرادیت پر دال ہے۔ اس حوالے سے ان کی مختلف کتب سے چند اقتباسات کا جائزہ لینا

ضروری معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ ''اُردو شاعری کا مزاج'' میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''مذاہب میں غواصی کی علامت مختلف صورتوں میں ملتی ہے، مثلاً حضرت یوسف (علیہ السّلام) کا کنویں میں قید ہونا، حضرت نوح (علیہ السّلام) کا طوفانِ نوح سے گزرنا، حضرت یونس (علیہ السّلام) کا شکم ماہی میں چلے جانا، رام کا بن باس، مہاتما بدھ کا طویل تپیا اور اذیت کوشی کا دَور، حضرت عیسیٰ (علیہ السّلام) کی ریگستان کو مراجعت، حضرت موسیٰ (علیہ السّلام) کا کوہِ سینا میں اور رسول اکرم (ﷺ) کا غارِ حرا میں جانا......
> یہ تمام علامتیں، خلاق اور مقدس ہستیوں کے اس سفر کی نشاندہی کرتی ہیں جو انہیں ذات واحد میں عارضی طور پر ضم کر دیتا ہے۔''(۹)

مذکورہ بالا اقتباس سے جہاں ڈاکٹر وزیر آغا کا مختلف مذاہب کا گہرا مطالعہ ثابت ہوتا ہے، وہیں یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ کسی معاشرے کے لاشعور میں جھانکنے کے لیے لازمی ہے کہ اس مذہب کا بھی مطالعہ کیا جائے جس کے اثرات معاشرے میں ایک طویل عرصے سے نافذ العمل ہیں اور جس کے تحت لوگوں کا نظامِ حیات وابستہ ہے۔ علاوہ ازیں اس اقتباس میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تحقیق کا ثمر یہ ہے کہ انہوں نے ''غواصی'' کو تمام مذاہب میں قدر مشترک کے طور پر دیکھا ہے لیکن اس ادراک کے بعد انہوں نے ''غواصی'' کو تنقیدی حربے یا آلے (Tool) کے طور پر برتتے ہوئے جو تجزیاتی تکنیک تشکیل دی ہے، وہ بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''غواصی کا یہ عمل محض انبیا، اولیا اور صوفیا تک محدود نہیں، یہ فن کی دنیا میں بھی بے حد نمایاں ہے، کیونکہ فن کار جب تخلیق عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو فی الواقعہ وہ اپنی ذات میں ڈوب جاتا ہے، جو مقدس جگہ کی طرح تخلیق کا منبع ہے، پھر وہ اس سفر سے واپس آتا ہے، فن کے موتیوں سے اس کا دامن پُر ہوتا ہے اور وہ ان موتیوں کو سوسائٹی کے سامنے الٹ دیتا ہے۔ غواصی کا عمل، فن کار کو ایک انوکھی روشنی میں اسے حقیقت ایسے نئے روپ میں نظر آتی ہے کہ وہ حیرت زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔''(۱۰)

مذکورہ بالا دونوں اقتباسات سے یہ نتیجہ بہ خوبی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تحقیق جب گہرے مشاہدے کے بعد کسی دریافت پر منتہا ہوتی ہے تو بعض اوقات اسی سے تنقید کی ابتدا ہوتی ہے اور تحقیق و تنقید کے سنگم پر اگر کوئی قدر مشترک ہے تو وہ غواصی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی تحقیقی جہت سے متعلق اسی کتاب میں مزید چند اقتباسات دیکھیے:

> ''پہلے یہ خیال عام تھا کہ آنے والے یہ لوگ ''آریا'' تھے، جدید ترین تحقیقات کے مطابق آریاؤں کے علاوہ بہت سے دوسرے قبائل بھی اس ہجرت میں شامل ہوئے۔''(۱۱)

> ''ماہرینِ لسانیات کا یہ خیال غالباً اس مفروضے کی پیداوار ہے کہ یہ آریائی زبان ہی تھی جو سارے ہندوستان پر مسلّط تھی، اس لیے یہ بعد ازاں روپ بدل کر پراکرتوں اور بول چال کی دوسری زبانوں کی صورت اختیار کر گئی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب آریا ہندوستان میں آئے تو انہیں ایک ترقی یافتہ تہذیب کا سامنا کرنا پڑا تھا۔''(۱۲)

> ''دیسی بھاشاؤں کے مقابلے میں آریائی زبان کی کم مائیگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصے تک محض بولنے کی حد تک رہی، حروف میں نہ ڈھل سکی۔ چنانچہ رگ وید میں ''لکھنے کے عمل'' کے بارے میں کوئی واضح اشارہ نہیں ملتا، اور ماہرینِ لسانیات کا خیال ہے کہ ویدوں کو ۹۰۰۰ قبل از مسیح کے لگ بھگ لپی کے سپرد کیا گیا ہوگا۔''(۱۳)

ان اقتباسات سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کے مزاج میں تحقیق کی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔ وہ

رائج تحقیقی نتائج اور دریافتوں سے مطمئن نظر نہیں آتے۔اس حوالے سے جگن ناتھ آزاد کا یہ قول بھی غور طلب ہے:

''ڈاکٹر وزیر آغا نے اس ضمن میں مغربی مفکرین کے آرا پر بھروسہ کرنے کی بجائے خود حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور ہندو دھرم اور بدھ دھرم پر اظہارِ خیال کرتے وقت مستشرقین کی پیروی نہیں کی۔''(۱۴)

تو اصل بات یہ سامنے آئی کہ ڈاکٹر وزیر آغا معروف حقائق اور مفروضات کے استر داد کے لیے اصل ماٰخذ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، جنہیں عقلی اور نقلی طور پر رَد کرنا ممکن نہیں، اور امرِ واقعہ یہ ہے کہ تحقیقی یافت چونکہ ہمیشہ تنقید کو بنیاد فراہم کرتی ہے، اس لیے بنیاد میں معمولی سا ارتعاش بھی اس پر قائم تنقیدی عمارت کو ہلا دے گا، جس سے گزشتہ نتائج بھی ملتوی ہو جائیں گے۔ نتیجتاً، لامحالہ نئی تنقیدی آرا اور نتائج کی ضرورت پیش آئے گی، اسی چیز کو رَدِ تشکیل یا ساخت شکنی پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے، کیونکہ یہ ایک طرح سے Deconstruction ہو گئی۔

مزید برآں ڈاکٹر وزیر آغا کی تصنیف ''تخلیقی عمل'' میں ان کی تحقیقی جہت کے بارے میں واضح استدلال موجود ہیں۔ یہ کتاب ان کی حیاتیات، دائرہ اور خطِ مستقیم، تاریخِ تہذیب، اساطیر اور فنونِ لطیفہ کی تاریخ پر گہرے مطالعے اور مشاہدے پر دال ہے۔ بنیادی طور پر اس میں ''ہیگل'' اور ''مارکس'' کے نظریۂ تھیسس (Thesis) اور اینٹی تھیسس (Anti Thesis) سے مدد لی گئی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی اس تحقیق کا ثمر ''جست'' یا ''زقند'' ہے، جسے بعد ازاں انہوں نے تنقیدی آلے (Tool) کے طور پر استعمال کر کے تخلیقی عمل کا نظریہ تشکیل دیا ہے، جو اپنی نوع کے اعتبار سے ایک منفرد استخراج اور جدید انبساط ہے۔ اس کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''نشاۃ الثانیہ کا دَور، تاریخ کے تخلیقی عمل ہی کی ایک کڑی تھا، یعنی پہلے مغربی تہذیب میں انجماد نمودار ہوا اور اس کی خارجی سطح سخت ہو گئی اور پھر اس میں ''دراڑیں'' سی ظاہر ہوئیں، جو شکست و ریخت کی صورت تھی اور بے ہیئتی کی فضا قائم ہو گئی اور تب اس کے اندر سے یورپی انسان، ایک تخلیقی جست بھر کر باہر آ گیا۔ یہ جست تقلیب کی ایک واضح صورت تھی۔''(۱۵)

ڈاکٹر وزیر آغا کی تحقیقی جہت کی توضیح کے لیے مذکورہ بالا اقتباس کے علاوہ اس کتاب سے مزید حوالے بھی دیے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ صفحات اب اس طوالت کے متحمل نہیں ہیں، البتہ ان داخلی شواہد کے علاوہ ایک دلچسپ خارجی حوالہ ضروری ہے جو ڈاکٹر انور سدید کی یافت ہے۔ وہ یہ ہے کہ ''تخلیقی عمل'' کی اشاعت کے آٹھ سال بعد، قریباً ۱۹۷۸ء میں ڈاکٹر وزیر آغا نے ادب کے راستے ''جست'' کی کارکردگی پر تخلیقی عمل کا جو نتیجہ نکالا تھا، مغرب میں ''پرگوجائن'' نے طبیعیات کے راستے وہی نتیجہ اخذ کیا۔ پھر ۱۹۸۰ء میں ''ایلون ٹافلر'' نے اپنی کتاب ''تیسری لہر'' (The Third Wave) میں ''پرگوجائن'' کے انکشافات سے اپنا تھیسس (Thesis) ثابت کرنے کی جو کوشش کی، اس کا بنیادی خیال بھی ''تخلیقی عمل'' میں موجود ہے۔(۱۶)

یہ شواہد ایک طرف اگر ڈاکٹر وزیر آغا کی تحقیقی دریافت کو دوام بخشتے ہیں تو دوسری طرف یہ اس بات کا بھی اعلامیہ ہے کہ مغربی نظریات کو بے چون و چرا تسلیم کرنے کی بجائے ضروری ہے کہ ان کا از سرِ نو جائزہ لیا جائے۔ ان سے کچھ ''نیا'' کشید کرنے کی کوشش کی جائے اور اس ''نئے'' میں مشرقی تہذیب کا عرق بھی ملایا جائے۔ تشکیلِ نو کے اس مرحلے کے بعد جو چیز برآمد ہو گی وہ تحقیق و تنقید کی حاصل جمع نہیں، بلکہ اس سے کچھ زیادہ ہو گی اور یہ زیادتی تخلیقیت پر محمول ہو گی، جسے یقیناً مغربی دنیا بھی دادِ تحسین دیے بغیر نہیں رہ سکے گی۔ اس طرح اُردو ادب کی روایت میں جدت آنے کے ساتھ ساتھ اسے مغرب کا تابع مہمل رہنے سے بھی بچایا جا سکتا ہے۔ یہاں ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کے اس کمال کے پیچھے نہ تو محض تحقیق کا ہاتھ ہے اور نہ ہی صرف یہ تنقید کا مرہونِ منت ہے، بلکہ یہ ان دونوں کے سنگم کی پیداوار ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے تمام مغربی نظریات کا جائزہ لے کر ان کی بنیادی ماٰخذ و انسلاک کی دلچسپ اور حیران کن نشان زدگیاں

کی ہیں۔مثال کے طور پر انہوں نے ایلیٹ کے تصورِ روایت کی جڑیں ''برگساں'' کے نظریۂ زمانِ مسلسل میں تلاش کی ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''بیسویں صدی کے آغاز میں برگساں نے زمان کو ایک متحرک قوت کے روپ میں کارفرما دیکھا۔اس نے کہا کہ مرورِ زماں (Serial Time) تو ماضی، حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے، مگر زمانِ مسلسل (Duration) ایک ایسی موجودگی ہے جو ٹوٹی ہوئی نہیں ہے۔جس میں ماضی، حال اور مستقبل باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہوئی کیفیت بن گئے ہیں۔صاف محسوس ہوتا ہے کہ ''ایلیٹ'' کا تصور کہ روایت حاضر لمحے میں بہ تمام و کمال موجود ہوتی ہے، برگساں کے زمان مسلسل کے تصور ہی سے ماخوذ تھا۔''(۱۷)

اسی طرح انہوں نے ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات کے مآخذ کی نشان دہی کی ہے اور ان میں تنقیدی دبستانوں کے علاوہ جدید طبیعیات کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے۔اس ضمن میں ان کا خیال ہے:

''ساختیاتی تنقید اور اس کے بعد ساخت شکن تنقید، جو ان دنوں مغربی ادبیات میں موضوعِ بحث ہے، طبیعیات کی متوازی پیش رفت سے متاثر ہوئی ہے، بالخصوص کوانٹم طبیعیات نے ساختیات اور دیگر تنقیدی مکاتب کے لیے بنیادی نظریات مہیا کیے ہیں۔''(۱۸)

''دراصل ساختیاتی تنقید سے پہلے ہیئت پسندی کی تین صورتیں ہوئی تھیں۔ان میں سے ایک تو روسی ہیئت پسندی کی وہ تحریک تھی جسے روس میں ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ سیاسی وجوہ کی بنا پر دبا دیا گیا۔دوسری ''نئی تنقید'' کی وہ تحریک تھی جو انگلستان میں پروان چڑھی......تیسری ''نئی تنقید'' کی وہ صورت تھی جو امریکہ میں مقبول ہوئی۔''(۱۹)

مذکورہ بالا دونوں اقتباسات سے جو چیز سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ کسی بھی نئی تحریک یا جدید نظریے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی بنیادی تھیوری کو سمجھا جائے، جس کے لیے تاریخی پس منظر اور روایت کا علم ہونا بھی ضروری ہے۔گویا کہ بنیادوں تک پہنچنے کے لیے باقاعدہ ایک تحقیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔اس سارے سفر میں مشاہدات و تجربات کا عرق ازخود حاصل ہوتا رہتا ہے اور تجربہ ہی بقول وزیر آغا، ''انحراف اور اُپج کا ضامن ہے''(۲۰)، جو تنقیدی عمل کے لیے خام مال کے طور پر کام آتا ہے۔بعد ازاں جو بھی نتائج برآمد ہوتے ہیں، وہ نہایت پختہ اور دور اندیشی پر مبنی نظر آتے ہیں۔مزید برآں، ایک دلچسپ بات یہ کہ ساخت شکنی کا نظریہ، جس کی تفہیم بعض ناقدین کے لیے بھی مشکل ہو جاتی ہے، ڈاکٹر وزیر آغا نے جائزہ لے کر جو نتیجہ نکالا ہے، وہ ادبی حلقوں کے لیے یقیناً حیران کن ہے۔

''میرا یہ خیال ہے کہ Deconstruction کوئی ایسا طریقہ نہیں ہے جس سے تنقید اب آشنا ہوئی ہے، کیونکہ ہر اچھی تنقید بڑے التزام کے ساتھ اسے اختیار کرتی آئی ہے، البتہ اسے نشان زد اب کیا گیا ہے۔''(۲۱)

ڈاکٹر وزیر آغا نے ایک دفعہ اپنے انٹرویو میں کہا تھا کہ ''اگر محقق اپنے دریافت کردہ مواد سے کوئی نیا معنی دریافت نہ کرے تو پھر وہ محض ایک Collector ہے، محقق نہیں۔''(۲۲) ان کے اس بیان کی روشنی میں اگر مذکورہ بالا اقتباسات کا جائزہ لیا جائے تو وہ اپنے قول پر پورے اترتے دکھائی دیتے ہیں۔انہوں نے اپنی ہر تحقیقی دریافت سے کوئی نہ کوئی نیا معنی ضرور نکالا ہے۔جیسا کہ ساختیاتی تنقید اور ساخت شکنی کے متعلق ان کی آرا کا ذکر اوپر ہو گزرا۔اس حوالے سے اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔مثلاً ایک جگہ انہوں نے غالب کے ایک شعر:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

کا امتزاجی تنقید کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس شعر میں غالب نے ''خواہش'' کا لفظ استعمال نہیں کیا بلکہ ''تمنا'' کا لفظ برتا ہے۔ اس کا لسانی پس منظر انہوں نے یہ بیان کیا ہے کہ ''تمنا'' کا لفظ ایرانی تہذیب میں غلیظ، جنسی خواہش کے معنوں میں مستعمل ہے۔ دیکھئے اس نئی تحقیقی دریافت سے اس لفظ کو ایک نئی معنویت مل گئی اور اس شعر کے دوبارہ تنقیدی عمل کے لیے بنیاد بھی فراہم ہو گئی۔ اس کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کے نتائج قابلِ غور ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''غالب کا یہ کہنا (مذکورہ شعر میں) اس بات پر دال ہے کہ غالب ایک ایسی بھوکی پیاسی خواہش کا دلدادہ تھا جو سیراب ہونے میں آتی ہی نہیں تھی...... غالب نے ''خواہش'' کا لفظ استعمال نہیں کیا، ''تمنا'' کا لفظ برتا ہے۔ فارسی زبان اور کلچر سے غالب کی وابستگی کو سامنے رکھیں تو اس کے ہاں ''تمنا'' کا لفظ خواہش کی ننگی صورت کو سامنے لایا ہے، نہ کہ آرزو کی نیم عریاں صورت کو۔''(۲۳)

ڈاکٹر وزیر آغا کے بیش تر تنقیدی مضامین ایسے ہیں کہ جن کے عنوانات ان کی تحقیقی جہت کی طرف واضح اشارہ کر رہے ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر چند ایک عنوانات قابلِ غور ہیں:

- ''معنی اور تناظر (مقالات)'' میں سے چند مضامین
  - ۱۔ اکیسویں صدی
  - ۲۔ ثقافت، ادب اور جمہوریت
  - ۳۔ ساختیات اور سائنس
  - ۴۔ ساختیاتی فکر میں پراسراریت کے عناصر
- ''تنقید اور مجلس تنقید'' میں سے چند مضامین
  - ۱۔ ادب اور جنس کا مسئلہ
  - ۲۔ طنز و مزاح کے پچیس سال
  - ۳۔ دنیائے اسلام میں ظرافت کا جزر و مد
  - ۴۔ کلچر اور پاکستانی کلچر
- ''انشائیہ کے خدوخال'' میں سے مضامین
  - ۱۔ انشائیہ کا سلسلۂ نسب
  - ۲۔ مغربی انشائیوں کے اُردو تراجم
- ''دائرے اور لکیریں'' میں سے مضامین
  - ۱۔ مجید امجد کی شاعری میں ''شجر''
  - ۲۔ شاعری میں مرد اور عورت کا رشتہ
  - ۳۔ تنقید اور تقلید وغیرہ وغیرہ

ان سب مضامین کے علاوہ ایک اہم بات یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے کئی کتابوں کے شروع میں ''پس منظر'' کے عنوان سے مضمون باندھا ہے، جیسے ''اُردو شاعری کا مزاج'' میں ''اُردو شاعری کا پس منظر''...... ''تنقید اور جدید اُردو تنقید'' میں ''تنقید کا پس منظر'' اور ''جدید اُردو تنقید کا پس منظر''...... ''تصوراتِ عشق و خرد۔ اقبال کی نظر میں'' میں ''تصوراتِ اقبال کا یورپی پس منظر'' اور ''تصوراتِ اقبال کا اسلامی پس منظر'' وغیرہ، جن کا غالب پہلو تحقیق اور روایت سے شناسائی بنتا ہے۔

''تحقیق'' کا اگر کوئی متضاد لفظ تلاش کیا جائے تو مناسب ترین لفظ ''تقلید'' ہی ملے گا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا نے ''تنقید اور تقلید'' کے موضوع پر بھی ایک مضمون قلم بند کیا، جس میں انہوں نے تقلید سے بچنے کے جوگر بتائے ہیں، اس میں تحقیق کے بغیر کوئی چارۂ کار نظر نہیں آتا۔ مثلاً انہوں نے بنی بنائی کھائیوں میں چلنے یا آنکھیں بند کر کے بزرگوں کے نقوشِ قدم پر چلنے کو تقلیدی روش قرار دیتے ہوئے اسے روایت پرستی میں شمار کیا ہے۔ ان کے خیال میں ادیب کو روایت پرست نہیں، بلکہ رروایت دوست ہونا چاہیے۔ یہاں انہوں نے ایلیٹ کے تصورِ روایت (جسے ایلیٹ نے تاریخی شعور کا نام دیا ہے) کا حوالہ

دیتے ہوئے اس کی توضیح بھی کی ہے۔ان کا کہنا ہے کہ روایت:

''محض تاریخی شعور کا نام ہی نہیں، اس میں تہذیب کے جملہ اثمار، اس کی رسمیں اور رواج، مذہبی اعتقادات، حتیٰ کہ دیکھنے، محسوس کرنے، رونے اور ہنسنے اور کر گزرنے کے تمام رویے تہ بہ تہ حالت میں موجود ہوتے ہیں۔''(۲۴)

ڈاکٹر وزیر آغا کی اس تحریر سے ثابت ہوجاتا ہے کہ ایک نقاد کے پاس تحقیقی اندازِ فکر ہونا ضروری ہے۔ یہ بیان دراصل ان کی اپنی تحقیقی جہت کا غماز بھی ہے۔اس حوالے سے ان کے کچھ اور نثر پارے قابلِ مطالعہ ہیں:

''تنقید کا ایک اہم منصب یہ ہے کہ وہ اپنے نازک اور حسّاس آلات کی مدد سے نہ صرف کسی دَور کے پورے ادب میں روایت پرستی کے رجحان کی نشان دہی کرے، بلکہ ادیب کے ہاں اُبھرنے والی تقلیدی روش کو منظرِ عام پر لاکر اس کے استحصال میں بھی مددگار ثابت ہوگا۔''(۲۵)

''تنقید نگار کی حیثیت کولمبس کی سی ہے کہ وہ تخلیق کے بطون میں چھپے ہوئے امریکہ کو دریافت کرتا ہے، مگر اس کی دو اور حیثیتیں بھی ہیں؛ ایک جج کی، اور دوسری پولیس مین کی۔''(۲۶)

اس آخری اقتباس کو تو اس بحث کا ماحصل سمجھنا چاہیے کیونکہ اس سے بات آئینہ ہوجاتی ہے۔ واضح رہے کہ تحقیق و تفتیش کی ذمہ داری پولیس مین کے پاس ہوتی ہے، جبکہ فیصلے کا حق صرف جج کے پاس ہوتا ہے۔ گویا کہ ڈاکٹر وزیر آغا بین السّطور دبے لفظوں میں یہ کہہ رہے ہیں کہ ایک نقاد کا مزاج تحقیقی اور اس کا منصب تنقیدی ہونا چاہیے۔ وہ اپنے مزاج کی وجہ سے تحقیق کرنے پر مجبور ہو، لیکن اپنے منصب اور ذمہ داری کے ساتھ ہر آن پُر خلوص ہو۔اس ضمن میں ایک انٹرویو میں جب ان سے سوال کیا گیا ہے کہ ''آپ نے تحقیق پر بہت کم توجہ دی ہے؟'' تو اس پر انہوں نے بڑے مبسوط انداز میں جواب دیا:

''جہاں تک تحقیق کا تعلق ہے، اس سے مراد محض قدیم مخطوطوں کو جھاڑ پھونک کر زیورِ طبع سے آراستہ کرنا نہیں ہے، اور نہ اس کا کام صرف متن کی تصحیح ہے۔ تحقیق کا فرض یہ بھی ہے کہ اپنے موضوع کے سلسلے میں مختلف علوم کے تحت ہونے والے کام سے استفادہ کرے۔ یوں دیکھیں تو ایک اچھے نقاد کے لیے پہلے ایک محقق ہونا ضروری ہے۔ آپ نے کہا کہ میں تحقیق کی طرف متوجہ نہیں ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، ''اُردو شاعری کا مزاج''، ''تخلیقی عمل'' اور ''تصورات عشق و خرد اقبال کی نظر'' ان سب کے سلسلے میں مَیں نے خاص تحقیق کی ہے۔''(۲۷)

مذکورہ بالا اقتباس میں ایک جملۂ معترضہ موجود ہے۔ اہلِ علم یہ خوبی جانتے ہیں کہ اگر بے شمار مخطوطے اور قدیم شعری اور نثری اثاثے منظرِ عام پر نہ آتے اور اُردو ادب کے متاخرین ان کی تدوین و ترتیب پر اپنے شب و روز صَرف نہ کرتے تو یقیناً اُردو ادب کی تاریخ کبھی رقم نہ ہوسکتی اور ہماری نئی نسل اس سے بے بہرہ ہی رہتی۔ بلکہ عالمی ادبیات میں اُردو ادب کا شاید ہی کوئی مقام ہوتا۔ یہ اُردو ادب کے بزرگوں کی محنتِ شاقہ کا ثمر ہے کہ آج ہم اُردو ادب کی تاریخ پر ایک گونہ فخر محسوس کرتے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر وزیر آغا ایسے مدبر و مفکر کے بارے میں یہ توقع کرنا کہ وہ مخطوطوں کی دریافت اور ان کی تدوین کے مخالف ہیں! بے جا اور عبث ہے۔ دراصل انہیں اس بات پر اعتراض ہے کہ ہمارے بعض ناقدین کی سوئی یہیں پر کیوں اَٹک جاتی ہے اور وہ اس سے آگے بڑھ کر اس میں جدت لانے کی کوشش کیوں نہیں کرتے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا کا ذیل کا اقتباس قابلِ توجہ ہے:

''اُردو تنقید نے اس سلسلے کو کچھ اس طور آگے بڑھایا کہ کرم خوردہ نسخوں کی تدوین اور ترتیب اور چھپے ہوئے غیر اہم ادبی مواد کی نقاب کشائی کو ہی تنقید اور تحقیق کا ثمر شیریں قرار دے ڈالا۔ میں مانتا ہوں کہ بعض اوقات

زمانے کی پھیلائی ہوئی گرد میں جوہر قابل دَب بھی جاتا ہے، اور محقق یا نقاد کا فرض ہے کہ وہ گرد کو ہٹا کر اس میں سے جوہر قابل کو برآمد کرے۔ مگر محقق یا نقاد کا کام یقیناً یہ نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں اپنے ذوقِ نظر کو بروئے کار لانے سے اجتناب کرے اور ہر کرم خوردہ نسخے کو محض اس کی تاریخی کہنگی اور فرسودگی کے معیار پر پَرکھے، جیسا کہ ہمارے بعض محققین نے کیا ہے۔ بایں ہمہ، مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں ہے کہ متذکرہ بالا بیش تر ناقدین نے تنقید کے اُفقی پھیلاؤ کے اس پہلو پر جو کام کیا ہے، اس کی اہمیت اور افادیت سے انکار کرنا مناسب نہیں۔''(۲۸)

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی تحقیقی جہت اپنے اندر کتنی وسعت رکھتی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ہر سطح پر ایک ایسا موقع بھی آتا ہے کہ جب اشیا ایک ہی دائرے میں گھومنے لگتی ہیں اور جمود یا انجماد کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، تاہم ایسی صورتِ حال میں خلاق شخصیات اس جمود کو توڑ دیتی ہیں۔ لہٰذا ڈاکٹر وزیر آغا ایک مفکر کی طرح اپنا نقطۂ نظر پیش کر رہے ہیں، تاکہ رائج تحقیقی معیار اپنے اکھرے پن سے باہر نکل سکے۔ یہاں یہ بات بھی روزِ روشن کی طرح عیاں ہوگئی ہے کہ ایک نقاد کو کس حد تک محقق کا کردار ادا کرنا پڑتا ہے۔ دراصل نقاد کو ایک فیصلہ کن مرحلے سے گزرنا پڑتا ہے، لیکن فیصلے سے پہلے ہمیشہ تحقیق کا مرحلہ ضرور آتا ہے، اس لیے پہلے وہ ایک پولیس مین یا سراغ رساں کی طرح سوچتا ہے اور پھر ایک جج یا منصف کی طرح فیصلہ سناتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تحقیق کے لیے جب وہ قدم بڑھاتا ہے تو اسے ایک فن پارے اور فن کار کی مکمل جانکاری کی ضرورت پڑتی ہے۔

اُردو ادب میں تنقیدات کا معیار بلند نہ ہونے کی ایک وجہ تحقیق و جستجو کی کمی بھی ہے کہ نقاد کسی فن پارے کے متعلق بنیادی معلومات جاننے کی کوشش ہی نہیں کرتا۔ نئے نقادوں کی اس کمزوری پر بعض دفعہ ڈاکٹر وزیر آغا بڑی حیرت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ ایک بار وہ اپنے ایک خط میں ڈاکٹر انور سدید سے کہنے لگے:

''عجیب لوگ ہیں! مصنف کے بارے میں ان کی معلومات سنی سنائی ہوتی ہیں۔ وہ مصنف کو پڑھ کر خود کسی نتیجے پر پہنچنے کی کبھی کوشش نہیں کرتے۔''(۲۹)

شاید اُردو ادب کے مطالعے سے عدم دلچسپی اور تحقیق سے روگردانی ہی کا نتیجہ ہے کہ بعض لوگ دوسروں کی دیکھا دیکھی یا بعض ادبی مجالس میں پھیلائی ہوئی غیر سنجیدہ باتوں یا افواہوں پر کان دھر کے اسے مزید نشر کرنے کا سبب بنتے ہیں اور یہ تک کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ ''اُردو ادب میں تنقیدات و تخلیقات کا دامن تو بے حد تنگ ہے۔'' ایسے ہی لوگوں کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا:

''وہ لوگ جو قویٰ کے اضمحلال کے باعث نئے ادب کا مطالعہ ترک کر دیتے ہیں اور زیادہ وقت ماضی کی تسبیح کا دانہ دانہ شمار کرنے میں گزارتے ہیں، انہیں معاصر ادب جمود یا تعطل کا شکار نظر آتا ہے۔ اگر وہ معاصر ادب کے مطالعہ کے لیے وقت نکال سکیں تو وہ دیکھ کر حیران ہوں گے کہ اُردو ادب پر بہار آئی ہوئی ہے۔''(۳۰)

اس حوالے سے غالب نے بھی ایک شعر فارسی میں یوں ادا کیا ہے:

تو اے کہ محو سخن گستران پیشینی
مباش منکرِ غالب کہ در زمانۂ تست

یعنی تم جو پرانے لوگوں کی توصیف و مدح میں محو ہو، غالب کا محض اس وجہ سے انکار مت کرو کہ یہ تمہارے زمانے میں موجود ہے۔ تحقیقی اندازِ فکر کے اعتبار سے ڈاکٹر وزیر آغا کی ایک عمدہ شاہکار تصنیف ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' کو بھی قرار دیا جا سکتا ہے، جس کا تخلیقی اور تنقیدی کمال یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے مجید امجد کے صرف مجموعۂ کلام میں سے ان کی حقیقی زندگی کی

داستانِ محبت کو ایسے مرتّب کیا ہے کہ بقول جاوید قریشی ''اس بات کا احساس تک نہیں ہوتا کہ کوئی کڑی گم ہوگئی ہے۔''(۳۱)
ڈاکٹر وزیر آغا نے مجید امجد کی نظموں کی علامتی اور استعاراتی زبان کے آہنگ کو گرفت میں لینے کے بعد ان کی نظموں کے عنوانات مثلاً ''میونخ''، ''ریلوے اسٹیشن''، ''ایک فوٹو'' اور ''سنگت'' وغیرہ کو اور نظموں میں مستعمل مخصوص الفاظ مثلاً ''دھوپ''، ''شجر'' اور ''ہمدردی'' وغیرہ کو، جو بہ طور کوڈز (Codes) استعمال ہوئے ہیں، ان کو بھی کھولنے (Decode) کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے اس تکنیکی حربے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ کسی تخلیق کار کی تخلیقی کڑیاں ایک غوطہ خور اور سراغ رساں کی طرح تلاش کرتے ہیں اور پھر جب ان کڑیوں کو کسی ماہر جوہری کی طرح اپنی منفرد امتزاجی بصیرت سے جوڑتے ہیں تو وہ مجید امجد کی داستانِ محبت بن کر سامنے آجاتی ہے۔ ان کی یہی خوبی انہیں دوسرے نقادوں سے ممتاز کر کے ایک تحقیقی و تخلیقی نقاد کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جسے ادب میں تخلیق کا سرچشمہ کہنا چاہیے اور جہاں بقول انہی کے ایک تخلیقی ''جست'' بھری جاتی ہے۔ راقم کے خیال میں یہاں دوسرے تخلیق کاروں کے لیے بھی امکانات کے دروازے کھلتے ہیں، وہ یوں کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی اس ''داستانِ محبت'' کو سامنے رکھ کر ایک افسانہ نگار اس کو افسانوی شکل اور ڈراما نگار اس کو ڈرامائی ترتیب دے سکتا ہے۔ ایسے ہی موقع پر ''آسکر وائلڈ'' کا یہ قول بھی صادق آتا ہے کہ ''جس عہد میں اچھی تنقید نہیں رہی اس عہد کے بطن سے کبھی اچھی تخلیق جنم نہیں لے سکتی۔''(۳۲) بنا بریں راقم کو اپنے استادِ محترم طارق حبیب کے اس نتیجے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے جو انھوں نے ''مجید امجد کی داستان محبت'' پر ڈاکٹر وزیر آغا کے متعلق نکالا ہے:

> ''اپنے ممدوح...... کی زندگی ہی میں، ان تمام عناصر کا عمیق نظری سے کھوج لگانا اور پھر انصاف کے ساتھ بیان کرنا، کسی بڑے ناقد کا اور عالم کا ہی کمال ہوسکتا ہے۔''(۳۳)

ڈاکٹر وزیر آغا کے معاصرین میں اور نئی نسل میں سے ایسے بہت سے ناقدین ہیں کہ جنھوں نے ڈاکٹر وزیر آغا کو بالاستیعاب پڑھا اور کچھ نہ کچھ لکھا بھی ہے۔ خاص طور پر ڈاکٹر انور سدید، سیّد سجاد نقوی، حیدر قریشی، ڈاکٹر سہیل بخاری، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر حامد کشمیری، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، رحمٰن مذنب، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، طارق حبیب اور شاہد شیدائی وغیرہ ان سب نے ڈاکٹر وزیر آغا کے تبحر علمی کو خوب سراہا ہے اور بعضوں نے بالالتزام ان کی تحقیقی جہت کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس حوالے سے ذیل کے اقتباسات قابلِ غور ہیں۔
ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی رقمطراز ہیں:

> ''وزیر آغا اپنے ایک بڑے وصف ''جذبۂ تجسّس'' سے کام لے کر تلاش و جستجو میں سرگرداں ہیں، اور نئے آفاق کو اپنے قبضے میں کرنے میں کامیاب ہیں اور اُردو دنیا کی بسیط اور پھیلی ہوئی دنیا میں ممتاز و ممیّز ہیں۔''(۳۴)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر بیان کرتے ہیں:

> ''وزیر آغا کی سوچ کے میکانزم پر غور کریں تو چند باتیں آئینہ ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ جستجو کے ایک ہمہ گیر جذبے سے لی ہیں۔ وہ ''حقیقت'' کو ممکنہ ذرائع اور دستیاب وسائل سے جاننا اور سمجھنا چاہتے ہیں۔''(۳۵)

سیّد سجاد نقوی لکھتے ہیں:

> مختلف علوم کا استقرائی انداز میں جائزہ لے کر تخلیقی عمل کی ساخت کو دریافت کرنا اور پھر ادب پر اِس کا اطلاق کرنا... یہ ایک ایسا کام تھا (کم از کم میرے محدود مطالعہ کے مطابق) جو اِس خاص انداز میں پہلے نہیں ہوا تھا۔''(۳۶)

اب تک کے اس سارے مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک تحقیق اور تنقید باہم جدا نہیں، بلکہ تنقیدی عمل میں یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ ان کے خیال میں مصنف کے بارے میں جانکاری معلوم شواہد کے علاوہ اس کے تخلیقی فن پاروں

سے بھی حاصل ہوسکتی ہے۔ مخطوطوں کی دریافت سے کسی جوہرِ قابل کا مل جانا ایک مستحسن عمل ہے، لیکن اس کے لیے بھی ذوقِ نظر کو بروئے کار لانا ضروری ہے۔ ان کے نزدیک ایک نقاد کو کولمبس کا کردار ادا کرنا چاہیے۔ اور ظاہر ہے کہ نقاد اس وقت تک کولمبس کا کردار ادا نہیں کرسکتا کہ جب تک وہ فن پارے کو سمندر کی حیثیت نہ دے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ایک نقاد کو پولیس مین کی طرح ذمہ دار اور فرض شناس ہونے کے ساتھ ساتھ جج کی طرح غیر متعصب اور منصف مزاج بھی ہونا چاہیے۔ الحاصل وہ مروّجہ تحقیق کو اپنی سطح سے اوپر اٹھانے کے خواہاں ہیں، اور رائج تنقیدی رویوں میں تبدیلی چاہتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''مکالمات (وزیر آغا سے)''، مکتبۂ فکر و خیال، لاہور، بار اوّل، ۱۹۹۱، ص ۱۰۷

۲۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، ''تحقیق و تنقید''، مشمولہ ''تحقیق شناسی''، مرتبہ: رفاقت علی شاہد، القمر انٹرپرائزز، لاہور، بارِ اوّل، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۲

۳۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۴۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۵۔ ایضاً، ص ۱۰۶

۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۸۰

۷۔ ایضاً

۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، مکتبۂ عالیہ، لاہور، گیارہویں اشاعت، ۲۰۰۷ء، ص ۱۴۰

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اُردو شاعری کا مزاج''، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، مئی ۲۰۰۸ء، ص ۲۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۹

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۶

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱۳

۱۴۔ جگن ناتھ آزاد، ''تصوراتِ عشق و خرد اقبال کی نظر میں''، مشمولہ ''شام کا سورج''، مرتبہ: ڈاکٹر انور سدید، ص ۴۵۴

۱۵۔ ''اُردو شاعری کا مزاج''، ص ۴۶

۱۶۔ حیدر قریشی، ''ڈاکٹر وزیر آغا عہد ساز شخصیت''، نایاب پبلی کیشنز، خانپور، بارِ اوّل، ۱۹۹۵ء، ص ۱۵۷

۱۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''ساختیاتی فکر میں پراسراریت کے عناصر''، مشمولہ ''معنی اور تناظر (مقالات)''، مکتبہ نردبان، سرگودھا، ۱۹۹۸ء، ص ۱۳۰

۱۸۔ ''مکالمات (وزیر آغا سے)''، ص ۲۱۶

۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں''، مشمولہ ''معنی اور تناظر (مقالات)''، ص ۱۴۲

۲۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''تنقید اور تقلید''، مشمولہ ''دائرے اور لکیریں''، مکتبۂ فکر و خیال، لاہور، بار اوّل، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳۳

۲۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''تنقید اور جدید اُردو تنقید''، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، بار اوّل، ۱۹۸۹ء، ص ۱۰۸

۲۲۔ ''مکالمات (وزیر آغا سے)''، ص ۱۰۷

۲۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''تمنا کا دوسرا قدم''، مشمولہ سہ ماہی ''اسالیب''، سرگودھا، شمارہ: ۵، جنوری تا مارچ ۲۰۰۸، مدیر: ذوالفقار حسن، ص ۶

۲۴۔ ''تنقید اور تقلید''، مشمولہ ''دائرے اور لکیریں''، ص ۱۳۴

۲۵۔ ایضاً،ص ۱۳۴
۲۶۔ ایضاً،ص ۱۳۷
۲۷۔ ''مکالمات (وزیر آغا سے)''،ص ۱۰۷
۲۸۔ ''تنقید اور جدید اُردو تنقید''،ص ۱۹۹
۲۹۔ انور سدید، ڈاکٹر (مرتّب) ''وزیر آغا کے خطوط انور سدید کے نام''،مکتبۂ فکر و خیال، لاہور، بارِ اوّل، ۱۹۸۵ء،ص ۱۹۸
۳۰۔ ''مکالمات (وزیر آغا سے)''،ص ۱۸۳
۳۱۔ جاوید قریشی، ''پیش لفظ''، مشمولہ ''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ڈاکٹر وزیر آغا معین اکادمی، لاہور، بار اوّل، ۱۹۹۱ء،ص ۱۹
۳۲۔ محمد حمید اللہ جمیل، پروفیسر، ''روداد تنقید''، ایورنیو بک پیلس، لاہور، س۔ن،ص ۴۵
۳۳۔ طارق حبیب، ''جدید اُردو نظم پر تنقید، تحقیقی جائزہ (آغاز سے ۱۹۶۰ء تک)''، تحقیقی و تنقیدی مقالہ برائے ایم فل (اُردو)، مخزونہ: علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۰۶ء،ص ۲۵۱
۳۴۔ مناظر عاشق ہرگانوی، ''وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی''، پنڈی اسلام آباد ادبی سوسائٹی، راولپنڈی، ۱۹۹۶ء،ص ۳۵
۳۵۔ ناصر عباس نیر، ''وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی''، مشمولہ ''جدیدیت اور پس جدیدیت تک''، کاروانِ ادب، ملتان، ۲۰۰۰ء،ص ۵۲
۳۶۔ مناظر عاشق ہرگانوی، ''پیش لفظ''، مشمولہ ''وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی''،ص ۱۱

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

سلیم احمد کی شاعری میں تلخیِ دوراں

In the post 1950 era of modern poetry a poet that stands all among his contemporaries due to his unique style of poetry, is Saleem Ahmed. Since bravery and fearlessness were the salient features of his temperament hence he laid the foundation of his anti-ghazel on them. He had the portrayed the pain of social radicalism that he felt in his soul the form of verses. Saleem Ahmed mind is badly jolted by the hypocrisy of the materialistic society, its crookedness, senselessness and moans of deceit. This of his couples with his nesses. His art stem from the sourness of life, social disorder and the tiredness of human injuries. All his life Saleem Ahmed tried to join the incomplete man to the whole. Hence his entire poetry has become abode of both the internal and external pains.

۱۹۵۰ کے بعد کا دور برعظیم پاک و ہند کا تشکیلی دور تھا۔ جہاں سماجی سطح پر نئے معیار قائم ہو رہے تھے وہیں ادبی تخلیق کی نئی شناخت کے لیے اہلِ قلم نے ہمہ جہت تجربات کا آغاز کیا اور جدید ادب نمو پانے لگا۔ جدید ادب کا مقصد ادب و فن کو نئی آگاہی سے روشناس کرانا تھا۔ چوں کہ جدید شاعری جدید ذہنی کیفیات اور طرزِ احساس کی پیداوار تھی اس لیے اس کی غزلوں اور نظموں میں ہمیں ایک نئی فضا ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری نے جب روایت کو توڑ کر جدّت اختیار کی تو ان میں پرانی علامتوں کی تکرار اور گھسے پٹے تلازموں کے بجائے تازہ تر علامتیں اور الفاظ کے نئے تلازمے جگہ پانے لگے۔ یہ الفاظ اور تلازمے ہمیں ہر جگہ زندہ اور متحرک نظر آتے ہیں۔ جدید شاعری کا یہ لہجہ اس نئے طرزِ احساس کی پیداوار ہے جس سے آج کا شاعر دوچار ہے۔ بدلتے ہوئے وقت نے عقائد اور تصورات میں انتشار پیدا کر دیا تھا۔ اب بنے بنائے راستوں اور روایتوں پر آنکھ بند کر کے چلنا ممکن نہیں رہا تھا۔ ۱۹۶۰ کی دہائی میں روایت سے انحراف کرتے ہوئے جدید شاعری کے حوالے سے جو نام ادب کے افق پر نظر آتے ہیں ان میں ایک توانا اور منفرد نام سلیم احمد کا ہے۔ سلیم احمد شاعری میں منفرد رنگ اور طرزِ اظہار کی وجہ سے ہی نہیں بلکہ اپنا ایک اندازِ فکر اور زاویہ نظر کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ سلیم احمد کی غزلوں کے لہجے میں ایک طنطنہ تھا اور زبان و بیان کا ایک ایسا شعور تھا جو ''نئے احساس'' اور مستقبل کی شاعری کے امکان کو سامنے لا رہا تھا۔ (۱) وہ ادب کے معاملے میں ایک متجسّس اور مضطرب وجود کی حیثیت سے سامنے آئے۔

سلیم احمد نے اپنی شاعری کا آغاز نظموں سے کیا۔ نظم نگاری ان کے لاشعور کا اظہار تھی جب کہ غزل کی طرف ان کا میلان ایک شعوری کوشش تھی۔ ان کی شاعری کا اصل آغاز بھی غزل گوئی سے ہوتا ہے۔ جراءت اور بے باکی سلیم احمد کے مزاج کا حصہ تھی۔ اس جرأت نے انھیں پرانی بات ترک کر کے نئی بات قبول کرنے کا حوصلہ دیا۔ ان کے اسی رویے کو متضاد قرار دے

کر یہ سوال اٹھایا گیا کہ ''آپ کے ہاں یہ موقف کی تبدیلی کیوں نظر آتی ہے؟'' اس کا جواب انھوں نے یہ دیا کہ یہ موقف کی تبدیلی یا تضاد بیانی نہیں ہے بلکہ میرا ذہنی ارتقاء ہے۔(۲) سلیم احمد کے اس موقف نے ان سے باغیانا غزل (اینٹی غزل) کی بنیاد رکھوائی۔ جب سلیم احمد نے اردو غزل کے نئے امکانات کی تلاش میں سفر شروع کر کے اپنی باغیانہ غزلوں میں اس احساس کو پکڑنے کی کوشش کی جو ہمارے بدلتے شعور کے اندر ایک حشر برپا کئے ہوئے تھا، تو برعظیم کے ذہنی جمود کی فضا میں ایک ہلچل سی مچ گئی۔

سلیم احمد نے اپنے لہجے کی فکر اور جذبات کی سطح پر ابھرنے والے اضطراب، کرب اور غم وغصہ کو شعر کی شکل دی ہے۔ انھوں نے معاشرتی بے اعتدالی کے کرب کو اپنی ذات کے اندر اتارا پھر اسے اشعار کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں خارجی تلخیاں ذاتی کرب کا احساس لے کر جلوہ گر ہوتی ہیں۔ انھوں نے اپنی ذات کے حوالے سے معاشرے کی بدنمائیوں کو اور تہذیبی اقدار کے بے چہرہ ہونے کو پیش کیا ہے۔

وہ رن مجھ پر پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں(۳)

وہ معاشرے کی بے اعتدالی پر طنز کرتے ہوئے خود اپنی ذات پر بھی طنز کرنے سے باز نہیں آتے۔ ذات پر طنز دراصل حالات کے شکنجے میں جکڑے ہوئے ایک ادیب پر طنز ہے۔

ے اپنا پیشہ ہوا ہے حجامی
ے بن کے شہری رہے سلیم گنوار
ے ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد کے لیے یہ بہت دکھ کی بات تھی کہ ادیب ادب کے منصب سے گرنے اور سیاسیات اور ذاتیات میں الجھنے لگے ہیں۔ ان کے لیے یہ بات باعث تشویش تھی وہ اس کا اظہار بھی کرتے ہیں اور اس کے سد باب کے لیے اس کے پیچھے چھپے ہوئے محرکات کو بھی ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔

آ کے اب جنگل میں یہ عقدہ کھلا
بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ(۴)
جن سے آئنہ بھی گریزاں ہو
ایسے چہرے کو دیکھتا ہوں میں(۵)

یہ ہمارا المیہ ہے کہ ادب وفن پر بھی کچھ خاص لوگوں کی اجارہ داری قائم رہی ہے۔ جب کسی ادیب نے روایت سے ہٹ کر معاشرتی پہلو کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی، اسے رسوائی کا تحفہ دیا گیا۔ سلیم احمد کا پہلا شعری مجموعہ ''بیاض'' شائع ہوا تو اس کے ساتھ ہی ایک شور اٹھا کہ سلیم احمد نے معاشرے کو برہنہ کر دیا ہے اور غزل کی آبروریزی کی ہے۔ پھر یہ ہنگامہ اتنا بڑھا کہ نقادوں سے لے کر شاعری کے لکھنے پڑھنے والوں تک نے سلیم احمد کو شاعر ماننے سے انکار کر دیا۔(۶) معاشرے اور ہم عصر ادیبوں کا یہ رویہ سلیم احمد کے لیے سوہان روح تھا۔

یہ نہیں کہ نوازے نہ گئے ہوں ہم لوگ
ہم کو سرکار سے تمغہ ملا رسوائی کا(۷)

سلیم احمد کو یقین تھا کہ ایک دن لوگ اان کے نظریات سے ضرور اتفاق کریں گے۔ ہر دور میں چند ایک لوگ تو ایسے ضرور ہوتے ہیں جو کھرے اور کھوٹے کی پہچان رکھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ''مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں جعلی سکہ ساز نہیں ہوں۔ ساتھ ہی

میں اس بات پر یقیں رکھتا ہوں کہ ہر دور میں ایک آدمی ایسا موجود ہوتا ہے جو کھرے اور کھوٹے میں امتیاز کر سکتا ہے۔'' (۸)

کچھ بھی میری زباں پہ نہ تھا راست کے سوا
میں کیا کروں کہ وقت نے جھٹلا دیا مجھے (۹)

میری نگاہ تو امکاں تلاش کرتی ہے
جو گل کھلا نہیں وہ بھی مری بہار میں ہے (۱۰)

سلیم احمد زندگی کی مادی منفعتوں کے پیچھے بھاگنے والے ادیب نہ تھے۔ ان کے اندر ان کا نفس مطمئن تھا۔ وہ اس حقیقت سے آشنا تھے کہ زمانہ خبطِ عظمت میں مبتلا ہے، ادیب اپنی خود اشتہاریت کے لیے ذات کے گرد ریشم کے عنکبوتی تاروں کا جال بن رہا ہے۔ ایسے تار جو ہوا کے ایک خفیف جھونکے سے ٹوٹ سکتے ہیں، چنانچہ زمانے کی اس صورتحال پر انھیں مایوسی اور بے دلی کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ ایک خط میں انھوں نے اپنے عہد کا تجزیہ ان الفاظ میں کیا

''زر پرستی، شہرت طلبی اور منافقت نے پورے معاشرے کے ساتھ ادیبوں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ خدا ہی اس قوم پر رحم کرنے والا ہے۔ میرے نزدیک اس کا اصلی سبب وہ منافق معاشرہ ہے جو انسانیت کی بنیادی قدروں کو بھی بھول چکا ہے۔'' (۱۱)

ایک طبیب آدمیت نے کہا ہے صاف صاف
زہر دنیا کی رگوں میں سب فساد زر کا ہے (۱۲)

زر پرست معاشرے کی منافقت، ریاکاری، بے حسی، جھوٹی رقت پسندی سلیم احمد کے ذہن کو بری طرح جھنجھوڑتی ہے۔ ان کا یہ کرب ذاتی تجربے سے ہم آہنگ ہو کر اشعار میں جگہ پانے لگا۔ ان اشعار میں شاعر کی زندگی کی کڑواہٹ اور خوابوں کی شکستگی ہمارے سامنے آتی ہے۔ اپنے عصر کے بگاڑ کو اور انسانی زخموں کی تھکن کو سلیم احمد نے پوری دیانت داری اور پوری شدّت کے ساتھ تخلیقی فن کا تمثال بنا دیا۔

میں نے خواب جو دیکھے ہیں میں لکھ لکھ ان کو ہار گیا
اب میرے بعد کا آنے والا خوابوں کی تعبیر لکھے (۱۳)

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 (۱۴)

سلیم احمد عہد جدید سے ناخوش تھے اور اس کا اظہار بھی کرتے تھے۔ ان کا یہ اظہار ایسا تھا جس میں قدرے مایوسی بھی عیاں ہوتی ہے اور اضطراب بھی۔

ابھی چپ ہوں ابھی محوِ فغاں ہوں
کوئی میرا شریک غم نہیں
میں اپنی لاش پر نوحہ کناں ہوں (۱۵)

لیکن اس مایوسی و اضطراب کے باوجود اتنی ٹوٹ پھوٹ، اتنے انتشار میں بھی سلیم احمد کی رجائیت اور ان کی حوصلہ مندی نے اپنی آواز کو گرنے نہیں دیا۔ وہ ان بکھرے ہوئے زرد پتوں کو سمیٹتے ہیں اور اس سے ایک نیا شعلہ روشن کرتے ہیں جو زندگی کی سچی جمالیات کو ہم سے روشناس کراتا ہے۔ وہ زخموں کی دکھن میں بھی محبت کو پکارتے ہیں۔

سبب یہ ہے میری بڑھتی ہوئی اداسی کا
میں شام ہی سے نئے دن کے انتظار میں تھا (۱۶)

ہوا میں غول پرندوں کے دے رہے ہیں خبر
کہ دشت خشک میں پانی کا ایک چشمہ ہے
اگرچہ کھوئی ہر ایک شئے مری اندھیرے میں
وہاں میں ڈھونڈ رہا ہوں جہاں اجالا ہے
پتنگ لوٹ کے بچے کہیں سے لائے ہیں
یہ میرے ہاتھ میں کن فاصلوں ڈورا ہے (۱۷)

سلیم احمد کی فکر ہو یا ان کا جذبہ، ان کا خیال ہو یا ان کا تجربہ، ان کا موضوع یا معنویت سب ہی میں اجتماعی زندگی کو بہتر دیکھنے کی شدید تر خواہش بے چین ہے کہ سلیم احمد کشتی نوح کے ایک ایسے مسافر تھے جو عالمگیر سیلاب میں سلامتی کا استعارہ بن کر زندہ رہے۔ وہ ایک ایسے صدا گر تھے جو صحرا میں اذان دیتے رہے۔ وہ ایک ایسے چراغ نیم شب تھے جسے لوگ خالی مکان میں جلا کر سو گئے تھے۔ مگر سلیم احمد نے پرچھائیوں سے اس لیے جنگ کی کہ اندھیرے شکستہ و دریدہ ہو جائیں اور جب لوگ بیدار ہوں تو اپنے باطنوں میں اور اپنے گھروں میں تازہ تر روشنیوں کو اترتے دیکھ سکیں۔ (۱۸)

سب مجھ کو جلا کر سو گئے ہیں
میں ایک چراغ نیم شب ہوں (۱۹)

عصر نو میں ترے کرب کو جھیلتا صبح فردا کے غم میں سلگتا رہا
جیسے کوئی دیا جل رہا ہو کہیں ایک ویران مسجد کے محراب میں (۲۰)

شاید کوئی بندہ خدا آئے
صحرا میں اذان دے رہا ہوں (۲۱)

سلیم احمد کی شاعری میں ادھورے آدمی کو کل سے جوڑنے اور اقدار کو بکھرنے سے روکنے کی خواہش نظر آتی ہے۔ وہ بکھرے ہوئے جسم و جاں کو سمیٹ کر ایک مضبوط زندگی کی تخلیق چاہتے تھے۔ ان کے خیال میں عصری آدمی عذابوں سے اسی وقت نجات پا سکتا ہے جب وہ حوصلوں کو اپنا تیشہ بنائے اور اعلیٰ اقدار کی طلب میں چھوٹی بڑی حقیقتوں کو ایک ایسی وحدت میں بدل دے جو انفرادی خود غرضیوں کا قلع قمع کر سکے۔

عالم کثرت نہاں ہے اس اکائی میں سلیم
خود میں خود کو جمع کیجئے اور کئی بن جایئے (۲۲)

دیوار کی طرح بند کیوں ہے
دستک کوئی دے تو باز ہو جا
تو شیشہ بنے کہ سنگ بن، کچھ بن
اندر سے مگر گداز ہو جا (۲۳)

سلیم احمد جس معاشرے میں سانس لے رہے تھے وہاں کا آدمی اپنی اپنی خواہشوں میں بٹا ہوا تھا۔ اس کے ظاہر و باطن میں تضاد تھا۔ جب کہ سلیم احمد ایک راست گو انسان تھے۔ انھیں شکست نصیب ہوئی تو جھنجھلائے لیکن جھوٹ کا سہارا نہیں لیا۔ سچ کے راستے پر سفر کرتے ہوئے کانٹوں میں الجھ کر راستے کو صاف کرتے چلے گئے۔ انھیں اپنے قلم کی طاقت اور اپنی سچائی پر

بھروسہ تھا۔

حریفانِ فسوں گر موقلم ہے میرے ہاتھوں میں
یہی میرا عصا ہے اس سے میں اژدر بناتا ہوں (۲۴)

لیکن سچ بولنے کے جواب میں ملنے والی سزاؤں نے انھیں دل برداشتہ کر دیا۔ وہ طنزیہ انداز میں دوسروں کو تنبیہ کرنے لگے کہ وہ سچ بولنے کی غلطی نہ کریں ورنہ ان کی طرح خمیازہ بھگتنا پڑے گا۔

بے شناخت لوگو! تم اس سے دور ہی رہنا
ایک زہر ہوتا ہے حرف کی سچائی میں (۲۵)

حالات کا مقابلہ کرتے کرتے آخر کار سلیم احمد کے اندر مایوسی اترنے لگی، ان کا احساس پتھر ہونے لگا۔ انھوں نے طے کر لیا کہ اب وہ پتھر بن کر جی لیں گے۔ مگر ایک حساس آدمی کبھی پتھر نہیں بن سکتا، خود اس کے اندر جلنے والی آگ اسے پگھلا دیتی ہے۔

بہت غم سے مکدّر ہو گیا ہوں
میں آئینہ تھا پتھر ہو گیا ہوں (۲۶)

منزل کا پتہ ہے نہ کسی ہم سفر کا
بس ایک تھکن ہے جو حاصل ہے سفر کا (۲۷)

حالات کی نامساعدت ان پر یورش کرتی رہی، مایوسی نے ان پر پینترے بدل بدل کر وار کیے۔ تنگ دستی نے ان کے سامنے بھی مشکلات کے پہاڑ کھڑے کر دیئے۔ روٹی کمانے کے لیے ''مچھندر'' کو بے دلی کی مشقتوں سے گزرنا پڑا اور ان سب سے گھبرا کر سلیم احمد کبھی کبھی تو کراہتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ طرز تپاک اہل دنیا سے اکتائے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ (۲۸)

زہر ہے میرے جام میں ہونٹوں پہ آ گئی جاں
ذائقہ حیات سے اینٹھ گئی میری زباں (۲۹)
رنج سے افلاس کے تو زر کا منکر ہو گیا
ورنہ جینے کے لیے تھوڑا سا زر بھی چاہیے (۳۰)

لیکن جلد ہی سلیم احمد اس قنوطیت سے نکل جاتے ہیں۔ وہ زندگی کو حقیقت پسندانہ نظروں سے دیکھتے ہیں جس میں نا امیدی سے امید، قنوطیت سے رجائیت اور کرب سے مسرت جنم لیتی ہے۔ امید ان کے لبوں پر دعا بن کر جنم لیتی ہے۔

خداوند
مجھے نانِ شبینہ دے
شکم دوزخی آزار سے مجھ کو بچا لے، روح کو تابندہ تر کر دے
کہ میں زندہ ہوں اس حرف شیریں سے (۳۱)

سلیم احمد کے لیے نور و ظلمت دونوں زندگی کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ روشنی اندھیرے کے بغیر اور اندھیرا روشنی کے بغیر کوئی پہچان نہیں رکھتا۔ ان کے خیال میں روشنی اور اندھیرا ایک دوسرے سے الگ ہو کر ادھورے ہیں۔

میرے اندر نور و ظلمت
جدا جدا آہنگ نہیں ہیں

ایک ہی نغمے کے دوسُر ہیں
طاق میں رکھا ہوا دیا
جب تک جلتا ہے
نور ہے
بجھا دیا تو ظلمت ہے (۳۲)

سلیم احمد کی بے قراری نے انھیں کسی پل چین نہ لینے دیا اس لیے وہ خود اپنا محاسبہ کرنے سے بھی باز نہ رہ سکے۔ وہ اپنے با طن میں اتر کر اپنے آپ سے لڑنے لگے۔

لاکھ ہنگامے ہیں میرے ساتھ میں
پھر بھی میں چپ ہوں کہ شاید سن سکوں
گفتگو جو ہو رہی ہے ذات میں (۳۳)

سلیم احمد اس عہد کے وجود میں انا کی خاردار جھاڑیاں دیکھتے ہیں۔ کسری آدمی خود اپنے آپ کو ہلاک کرنا چاہتا ہے۔ اپنے قتل کرنے کا یہ المیہ آدمی کے لیے نیا نہیں ہے، لیکن ہر ہلاک ہونے والے کے لیے یہ تجربہ ہمیشہ نیا ہوتا ہے۔ (۳۴)

اس نے جو ضرب لگائی
مجھے بھرپور لگی
میں نے جب وار کیا
اس کی جگہ خالی تھی
تھک گیا، چور ہوا، ہار گیا
وہ میرا دشمن عیار مجھے مار گیا
آخری وقت میں دیکھا
تو وہ میرا دشمن
اور تو کچھ بھی نہ تھا
میری ہی پرچھائیں تھا (۳۵)

ان کی مضطرب طبعیت نے انھیں ہمیشہ مبارزت آرا رکھا۔ مبارزت کے اس عمل میں انھوں نے حالؔی، غالبؔ اور اقبالؔ تک سے برملا اختلاف کیا۔ کم نظر لوگوں نے یہ سمجھا کہ وہ عظمت کے ان آفتابوں پر تھوکنے میں مصروف ہیں، اور مبارزت آرائی سے اپنی دکان شہرت سجا رہے ہیں۔ لیکن سلیم احمد تو خود اپنا تجزیہ کرنے والے ادیب تھے لہٰذا انھوں نے اس بات پر غور کیا کہ وہ غالب کو کیوں قبول نہیں کرتے؟ حالؔی سے کیوں لڑ رہے ہیں؟ اور اقبالؔ کو کیوں ایک مسئلہ بنا رکھا ہے؟ انھوں نے تحلیل نفسی کی اور یار دوستوں کو دعوت دی کہ وہ ماحول سے مفاہمت کرنے کے بجائے ان سے مبارزت آرا ہوں۔ اپنے باطن میں اتریں اور مسائل کی پرتوں کو کھولنے کی کوشش کریں۔ (۳۶)

نئے امکان کو صورت دے رہا ہوں
گرا کر خود درو دیوار اپنے
میں اپنے گھر کو وسعت دے رہا ہوں (۳۷)

سلیم احمد کو پرانے اقدار وروایات سے بے شمار اختلافات تھے اس کے باوجود وہ اپنی تہذیب وروایت سے جڑے

ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ غالبؔ، حالیؔ، سرسید اور اقبالؔ سے فکری نظریات کے لحاظ سے مخالف رہے لیکن خود تہذیب کے ان زاویوں کو فراموش نہ کر سکے جہاں ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کو عزت قرار دیا جاتا ہے۔

یہ دھرتی میری ماں ہے اس کی عزت مجھ کو پیاری ہے
میں اس کے سر چھپانے کے لیے چادر بناتا ہوں (۳۸)

سلیم احمد مزاجاً رومان پسند تھے۔ عشق ان کا ذاتی تجربہ رہا ہے۔ ''اکائی'' کی اکثر نظمیں اس بات کی گواہ ہیں کہ سلیم احمد میں نہ صرف عشق کرنے بلکہ زخم سہنے کی بھی تہذیب موجود تھی۔ انھوں نے اپنی عمر سے خاصی بڑی محبوبہ سے عشق کیا اس لیے ان کے عشق میں عنفوان شباب کا ابال نہیں ہے۔ یہ ایک پورے وجود کا پورے وجود سے تعلق ہے۔ (۳۹) یہ جانتے ہوئے کہ عشق ایک کسک ہے، ایک روگ، ایک دکھ، ایک کرب ہے، انھوں نے اسے خود اپنے دل میں جگہ دی۔

دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں
میں غم کو بسا رہا ہوں دل میں
بے گھر کو مکان دے رہا ہوں (۴۰)
وہی گریہ وہی موج طلب ہے
یہ آدھی عمر اور اس کی محبت
وہی میرا چراغ نیم شب ہے (۴۱)

سلیم احمد نے اپنے محبوب کو پورے جسم و جاں سے چاہا اور زندگی کے پورے سفر میں اس کی محبت کو ساتھ رکھا۔ انھوں نے غم کے پتھر کو خوشیوں میں بدلنے کی خواہش کی اور اس طرح کسی ایک شخص کی محبت کائنات کی محبت بن گئی یوں انفرادی زخموں نے اجتماعی دکھ کی شکل اختیار کر لی۔

جو غم ہے وہ تیرا غم ہو گیا ہے
ہمارے درمیان جو فاصلہ تھا
نہ ملنے سے تیرے کم ہو گیا ہے (۴۲)

زندگی کی پریشانیوں نے سلیم احمد کو گھیرے رکھا لیکن انھوں نے زندگی کی پریشانیوں سے گھبرا کر محبت سے روگردانی نہیں کی۔ ان تمام تکلیفوں کے ساتھ ساتھ محبت کو بھی لے کر چلے۔ محبت نے انھیں کمزور نہیں کیا بلکہ محبت کو انھوں نے طاقت کی طرح اپنے اندر محسوس کیا۔ اب دنیا کا کوئی غم نہ رہا، محبت نے سارے دکھوں پر اپنا سایہ ڈال دیا۔

زمانہ، نوکری، گھر، فکر دنیا
یہ رنگینی کا افسانہ نہیں ہے
تجھے چاہا ہے پورے جسم و جاں سے
محبت کا الگ خانہ نہیں ہے (۴۳)
مزا چائے میں، سگریٹ کے کشوں میں
مزا دفتر میں، گھر میں، فائلوں میں
تجھے چاہا تو دنیا کی ہر ایک شئے
سمٹ آئی ہے دل کی وسعتوں میں (۴۴)

لیکن جلد ہی محبت میں دکھوں کا موسم شروع ہو گیا جب انھیں احساس ہوا کہ ان کا محبوب تو کسی اور کا سرمایہ ہے۔ لیکن جو رشتہ روح سے جڑ جائے اس کا توڑنا آسان نہیں ہوتا۔

اس کی سانسیں تو کسی اور کا سرمایہ تھیں
اس کے جلنے سے میرے راکھ کا رشتہ کیا تھا
مجھ کو خوابوں نے کبھی چین سے سونے نہ دیا
اس کے ہونٹوں نے جگایا تھا میری آنکھوں کو
داغ بوسوں کے لبوں پر نہیں رہتے
لیکن ۔۔۔ روح پر زخم سا بن جاتے ہیں (۴۵)

سلیم احمد ایک گداز دل کے مالک ہونے کے باوجود ایک عقلیت پرست انسان تھے۔ انھوں نے کبھی اپنے دل کو دماغ پر حاوی نہیں ہونے دیا۔ کچھ لوگ محض دل میں زندہ رہتے ہیں اور کچھ دماغ میں لیکن سلیم احمد دل و دماغ دونوں کے ساتھ چلتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں عشق کی ناکامی نے توڑا نہیں بلکہ اس ناکامی نے ان کے جذبوں اور شعور کو ہم آہنگ کر دیا۔

تجھے میں اپنی محبت سے ہٹ کر دیکھ سکوں
یہاں تک آنے میں مجھ کو کئی زمانے لگے (۴۶)

صرف احساس سے مغلوب آدمی کے لیے اس کی محبت ہی سب کچھ ہے۔ وہ محبت سے ہٹ کر محبوب کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ محبت میں یہ انداز تو دل کو لہو کرنے کے بعد ہی حاصل ہوتا ہے۔ البتہ اس عمل میں ذہن و شعور کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ سلیم احمد نے خود کو عشق میں ڈوب کر فنا ہونے سے بچا لیا، لیکن اس شعوری کوشش نے انھیں لہولہان کر دیا۔ یہ حوصلہ جو محبت کی دین ہے، اسی کو ملتا ہے جو محبت میں دل تو ہارے، دماغ نہ ہارے۔

جس نے تجھے دکھ سہنے کی توفیق نہیں دی
وہ اور کوئی شے ہے محبت تو نہیں ہے (۴۷)
نہ جانے تجھ کو بھولا ہوں کہ خود کو
بہر صورت سنبھلتا جا رہا ہوں میں (۴۸)

ہجر میں رونا دھونا اکثر شعراء کا شیوہ رہا ہے۔ لیکن سلیم احمد کے یہاں ہجر میں رونے دھونے کا انداز نہیں ملتا بلکہ انھوں نے ہجر کے زمانے اس طرح بسر کئے کہ ان کی پوری زندگی وصل کا لمحہ موجود بن گئی۔ ان کے لیے فاصلے اور قربتیں ایک ہیں اور دوریوں کے اٹھتے ہوئے قدم قربتوں کی سمت ہیں۔ سلیم احمد کے لیے محبت ایک سفر ہے مسلسل سفر۔

ایک سیدھی بات ہے ملنا نہ ملنا عشق میں
اس پہ سوچو گے تو یہ بھی مسئلہ بن جائے گا (۴۹)

وہ سب گھر، وہ سب شہر، وہ سب زمینیں
محبت کی چھوڑی ہوئی رہگزر بن گئی ہے
کبھی منزلیں تھیں
مگر آج گردِ سفر بن گئی ہیں
محبت سفر ہے، مسلسل سفر ہے
کہ میں تجھ سے تیری ہی جانب سفر کر رہا ہوں (۵۰)

عشق کی اذیتوں کو ایک عاشق ہی محسوس کر سکتا ہے۔ اس کی ناکامی کا زہر پینے کے بعد بھی زندہ رہنا بڑے حوصلے کی بات ہے۔ عشق کی یہ ناکامی عاشق کو زندہ درگور کر دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اگر کوئی حوصلہ سمیٹ کر زندگی گزار رہا ہے تو یہ قابل فخر بات ہے کہ وہ لوگ جینے کا ہنر جانتے ہیں۔ سلیم احمد کے یہاں یہ کرب اجتماعی رنگ لیے ہوئے نظر آتا ہے۔

نامرادان محبت کو حقارت سے نہ دیکھ
یہ بڑے لوگ ہیں جینے کا ہنر جانتے ہیں (۵۱)

بہر حال عشق کی ناکامی نے انھیں اتنا حقیقت پسند بنا دیا کہ وہ محبت کی بھی بھاؤ تاؤ کرنے لگے۔ دل کی دنیا سے نکل کر اس دنیا میں پہنچ گئے جہاں حسن کو بھی تجارتی مال سمجھ کر خریدا اور بیچا جاتا ہے۔ زندگی کی تلخی اور عشق کی ناکامی نے انھیں اس نہج پر پہنچا دیا جہاں ان کی شاعری کی لے ہی بدل گئی۔

دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں (۵۲)

ٹھپ ہو چکی ہے حسن خیالات کی دکان
ایسے میں کیا چلے گی غزلیات کی دکان
گاہک کی کال دیکھ کر دھندا بدل دیا
کھولی تھی پہلے ہم نے بھی جذبات کی دکان (۵۳)

کہتے ہیں وقت بہت بڑا مرہم ہے۔ گزرتا ہوا وقت ہر دکھ و تکلیف کی شدّت کو کم کر دیتا ہے۔ یہ خیال درست نہیں ہے، دراصل انسان اپنی سرگرمیوں میں مصروف ہو کر عارضی طور پر ماضی کو فراموش کر دیتا ہے بھولتا نہیں۔ ماضی سے پیچھا چھڑانا آسان نہیں وہ خیال بن کر ذہن سے چپکا رہتا ہے۔ سلیم احمد بھی ماضی کی پرچھائیوں سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔ انھوں نے جب بھی ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھا تو گزرے پلوں کی اذیت ہی نظر آئی۔

جانے کتنے ہنگامے دل میں جاگ جاتے ہیں
جب کتاب ماضی کو دیکھتا ہوں فرصت میں (۵۴)

وہ تو ہے، یاد ہے تیری کہ میری حسرت ہے
یہ کون ہے میرے سینے میں سسکیاں لیتا (۵۵)

اب سلیم احمد اس مقام تک پہنچ گئے تھے جہاں پہنچ کر انسان باہر کی آنکھ سے زیادہ اندر کی آنکھ پر بھروسہ کرتا ہے۔ بصارت کی جگہ بصیرت لے لیتی ہے۔ باہر کی آنکھ گرد و پیش اور معاشرے کا محاسبہ کرتی ہے تو اندر کی آنکھ اپنی ذات کا۔ لہٰذا اب ان کے اشعار میں شعور ذات کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ اس شعور ذات کا حاصل وہ آشوب ہے جو شکست انا، احساس زیاں، لاحاصلی اور معاشرتی بےحسی اور سفاکی کے سامنے اپنی بےبسی سے پیدا ہوتا ہے۔ تاہم سلیم احمد کی باطنی قوت جو ان کے عقائد و اقدار نے انھیں مہیا کی تھی ان کا دفاع کرتی ہے اور اسی باعث ان کے یہاں ایسا رجائی انداز ملتا ہے۔ (۵۶)

یہ خواب اور بھی دیکھیں گے رات باقی ہے
ابھی تو اے دلِ زندہ حیات باقی ہے (۵۷)

لیکن سلیم احمد کا یہ حوصلہ، ان کی طبعیت کی یہ رجائیت اور ان کی زندگی کا یہ مثبت پہلو ان کے اندر ہونے والی کشمکش کو اور شدت کے ساتھ نمایاں کر دیتا ہے۔ ان کے اندر ایک جنگ شروع ہو جاتی ہے۔

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں (۵۸)

اپنی ذات کے اندر ہونے والی اس جنگ میں کبھی ان کو شکست کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو کبھی فتح کا۔ شکست کی صورت میں احساس زیاں اور لا حاصل کا دکھ ایک کرب کی صورت لے کر شعر میں نمودار ہوتا ہے۔

کٹ گئی عمر کوئی یاد نہ منظر نہ خیال
ایک بے نام سا احساس زیاں باقی ہے (۵۹)

وہی شب و روز زندگی کے ہنسی بھی اشکوں کے سلسلے بھی
مگر یہ محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے اندر سے مر گیا ہوں (۶۰)

محبت کی ناکامی، احساس زیاں اور نا امیدی، احساس تنہائی کو جنم دیتی ہے۔ معاشرے کی بے حسی اور زندگی کے مثبت رویے نے دھیرے دھیرے سلیم احمد کو تنہائی کے خول میں بند کر دیا۔

وہ جو بکھری ہوئی تھی محرومی
ایک احساس میں سمٹ آئی
آج ایک دوست کی تواضع سے
بڑھ گیا رنج تنہائی (۶۱)

تنہا رہنے کی خواہش واحد خواہش ہے
جو اپنے اندر پاتا ہوں
اور تنہائی سے ڈرتا بھی ہوں (۶۲)

سلیم احمد کی طویل نظم ''مشرق ہار گیا'' ان کی مشرقی تہذیب سے گہری وابستگی کا اظہار ہے۔ مشرق ایک خطہ زمین نہیں بلکہ ایک تہذیب، ایک پہچان ہے، جو اب گرد و غبار اور دھند و کہر میں چھپ گئی ہے۔ سلیم احمد کو ایسا لگا کہ انسان اپنی پہچان کھو بیٹھا ہے۔ مشرق کے اس رویے پر وہ دکھی ہیں کہ مشرق نے اپنی اقدار و حیات سے رو گردانی کر کے مغربی طرز احساس کو اپنی تمام روح پر حاوی کر لیا ہے۔ انگریزوں نے جس چابکدستی سے سیاسی فتح حاصل کرنے کے بعد مسلمانوں کی تہذیبی زندگی پر غلبہ حاصل کیا۔ اور پھر مسلمانوں نے جس طرح اپنی بنیادی تعلیمات سے انحراف کیا ہے، سلیم احمد کی نظم ''مشرق ہار گیا'' انہی جذبات کا بھرپور اظہار ہے۔ ان کے نزدیک بیدلؔ، حافظؔ، وارث شاہ، بلھے شاہ اور بابا فرید مشرق کے باسیوں کو یاد نہیں رہے بلکہ اب وہ شکسپیئر اور رو لکے کی باتوں میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ مغربی تہذیب نے جس طرح مشرقی تہذیب پر تسلط جما لیا یہ مشرق کی واضح شکست تھی۔ لیکن اس شکست کا اعتراف کرتے ہوئے شاعر گہرے دکھ اور کرب میں مبتلا نظر آتا ہے۔ (۶۳)

لیکن مشرق مغرب کے گھر آنگن میں آ پہنچا ہے
میرے بچوں کے کپڑے لندن سے آئے ہیں
میرا نوکر بی بی سی سے خبریں سنتا ہے
میں بیدلؔ اور حافظؔ کے بجائے
شکسپیئر اور رو لکے کی باتیں کرتا ہوں۔۔۔
چلئے جانے دیجئے ان باتوں میں کیا رکھا ہے
مشرق ہار گیا ہے (۶۴)

مشرق کے ہر طبقہ اور تہذیب کی سطح پر مغرب نے مشرق پر برتری حاصل کر لی۔ بچے جن میں غور و فکر کا مادہ نہیں پایا جاتا مغربی مصنوعات سے متاثر ہیں۔ ان پڑھ طبقہ مستند مان کر بی بی سی کی خبریں سنتا ہے۔ دانشور حضرات مشرقی ادب کے بجائے مغربی ادب پر گفتگو کرنا پسند کرتے ہیں۔ یہ صورت حال سلیم احمد کو مشرق کی ان قد آور ہستیوں کی یاد دلاتی ہے جو مشرق عظمت کی ضمانت تھیں۔ لیکن آج مشرق کی ان عظیم ہستیوں کے مقابل مغربی کتّے بھی افضل سمجھے جانے لگے۔ مطلب یہ کہ مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا تھا۔

لیکن مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا ہے
قبلا خاں تم ہار گئے ہو
اور تمہارے ٹکڑوں پر پلنے والا لالچی مارکو پولو
جیت گیا ہے
اکبر اعظم ! تم کو مغرب کی جس عیارہ نے تحفے بھیجے تھے
اور بڑا بھائی لکھا تھا
اس کے کتے بھی ان لوگوں سے افضل ہیں
جو تمہیں مہابلی اور ظل اللہ کہا کرتے تھے (۶۵)

سلیم احمد مشرق اور مغرب کا موازنہ کرتے ہیں کہ سورج مشرق سے نکل کر مغرب میں فنا ہو جاتا ہے، مطلب یہ کہ مشرق سے نکلنے والی روشنی سے پوری دنیا منور ہوتی ہے، جب کہ مغرب اس روشنی کو نگل لیتا ہے۔ مشرق کے شکست کی وجوہات کو شاعر نے نہایت دکھ سے بیان کیا ہے۔

میں سوچ رہا ہوں
سورج مشرق سے نکلا تھا
مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا (۶۶)

سلیم احمد مشرقی اقدار و تہذیب کو نگل لینے والی مغربی آندھی کو دیکھتے اور کڑھتے ہیں۔ یہ دیکھ کر ان کا دکھ اور بڑھ جاتا ہے کہ مشرقی لوگوں نے اس آندھی کو کتنی خوشی سے بغیر احتجاج کے قبول کر لیا ہے۔ اس سے نمٹنے کے لیے کہیں سے کوئی آواز نہیں اٹھ رہی ہے۔ مسلمانوں کے لیے اس سے بڑھ کر بے بسی اور کیا ہوگی کہ انگریزوں نے اپنے کتوں کا نام ٹیپو رکھ کر مشرقی تہذیب کے گلے پر چھری رکھ دی جب کہ مسلمان اس نام کو متبرک سمجھ کر اپنے بچوں کا نام ٹیپو رکھتے ہیں۔ لیکن مغرب کی تقلید نے انھیں اتنا اندھا کر دیا تھا کہ اب وہ اپنے بچوں کے ساتھ ساتھ اپنے کتوں کا نام بھی ٹیپو رکھنے لگے۔

میری روح کے اندر اک ایسا گہرا زخم لگا ہے
جس کے بھرنے کے لیے صدیاں بھی ناکافی ہیں
میں اپنے بچے اور کتے دونوں کو ٹیپو کہتا ہوں (۶۷)

تہذیبی سطح پر مشرق کا ہارنا بہت بڑی شکست تھی۔ مغرب مشرق کے دل و دماغ پر حاوی ہو چکا تھا۔ یہ وہ جنگ نہ تھی جسے تلوار سے جیتی جا سکتی ہو۔ تلواروں کی جنگ جتنی بھی تھی چاہے وہ پلاسی کی جنگ ہو یا سن ستاون کی وہ وقتی ہار تھی وہ جنگ ہم تلواروں سے جیت سکتے تھے اور بظاہر جیت بھی چکے تھے۔ لیکن مشرق تو اپنی روح کے اندر ہار چکا تھا۔

مشرق ہار گیا

یہ بکسر اور پلاسی کی ہار نہیں
ٹیپو اور جھانسی کی رانی کی ہار نہیں ہے
سن ستاون کی جنگ آزادی کی ہار نہیں ہے
ایسی ہار تو جیتی جا سکتی ہے (شاید ہم نے جیت بھی لی ہے)
لیکن مشرق اپنی روح کے اندر ہار گیا ہے (۶۸)

سلیم احمد اپنے ارد گرد کے لوگوں میں خود کو تنہا پاتے ہیں اور یہ تنہائی اداسی مین ڈھل کر پورے کائنات پر چھا جاتی ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں انھیں ساری کائنات اداس نظر آتی ہے اس لیے زندگی سے بیزاری ان کے رگ و پے میں اتر جاتی ہے۔

بیزاری میرے رگ رگ میں اتر گئی ہے
دور افق پر آگ لگی ہے
سورج اس آگ میں جل جائے گا
میں شام کی ٹھنڈی راکھ کریدوں گا (۶۹)

اس اداسی نے دھیرے دھیرے خوف و دہشت کی شکل اختیار کر لی۔ شاعر کبھی اپنے قدموں کی آہٹ سے خوف زدہ ہو جاتے ہیں تو کبھی اپنا سایہ ہی انھیں ڈراتا ہے۔

میں تنہا چلا ہوں
میرے قدموں کی آواز میرے تعاقب میں ہے
کبھی میرا سایہ سمٹتا کبھی پھیلتا ہے۔۔۔۔
گھٹتے بڑھتے سائے مجھ کو گھیر رہے ہیں
میں ان کے نرغے میں ہوں
خوف اور دہشت سے کانپ رہا ہوں (۷۰)

پاکستان بننے کا عمل اور اس کے بعد کے مسائل، یہ وہ موضوع ہے جس نے زندگی کے ہر شعبہ حیات سے تعلق رکھنے والے افراد کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ سلیم احمد نے بھی پاکستان بننے کے بعد کے مسائل دیکھے اور محسوس کیے۔ پاکستان بننے کے بعد سب سے بڑا مسئلہ مسلمانوں کی ہجرت کا تھا۔ یہ ہجرت صرف جان و مال کے تحفظ کے لیے ہی نہیں بلکہ اپنی تہذیب وثقافت کی حفاظت اور اپنی پہچان قائم رکھنے کے لیے بھی ضروری تھی۔ سلیم احمد نے بھی دوسرے مسلمانوں کی طرح اپنے شہر یو پی سے ہجرت کر کے پاکستان کی طرف روانہ ہوئے۔ انکے اور ان کی نسل کے لیے یہ ہجرت دراصل اپنی شناخت کی ضرورت تھی۔ انھیں اور دوسرے مسلمانوں کو اسی شناخت کے لیے اپنی آبائی سرزمین کو چھوڑ کر پاکستان کی کی طرف ہجرت کرنی پڑی۔ لیکن خوشی اس بات کی تھی کہ پاکستان کی سرزمین نے ماں کی طرح اپنی آغوش میں سمیٹ لیا۔ اب سلیم احمد کو اس دھرتی سے اپنی ماں کی طرح محبت ہو گئی تھی اس لیے وہ اپنی ماں کو سنوارنے کا وعدہ کرتے ہیں۔

ماں ! میں تیرا بچہ ہوں
میں تیری دھرتی کو جوتوں گا۔۔۔۔
ہل اور پہیہ اور قلم
سب میری محنت سے پھل پائیں گے (۷۱)

لیکن بہت جلد وہ وقت بھی آ گیا جب دھرتی ماں سے محبت کرنے والوں نے دھرتی ماں کے دوٹکڑے کر دئے۔ جب پاکستان کا مشرقی بازو ٹوٹ گیا اور سلیم احمد غم جاوداں میں مبتلا ہو گئے۔ان کا کہنا تھا کہ ''مشرقی پاکستان کے بارے میں ایک ایک اندیشہ اس طرح پورا ہوا جیسے خاکہ پہلے تیار کیا گیا تھا، رنگ اب بھرا گیا ہے۔ایک ایک واقعہ پر دل خون کے آنسو روتا ہے۔مگر افسوس صبر کے سوا اور کوئی چارہ نہیں، کس کس چیز کو روؤں، بہاری مارے گئے تو وہ بھی ہمارے تھے۔بنگالی مارے گئے تو وہ بھی ہمارے تھے۔دونوں کے خون میں کیا فرق تھا۔ (۷۲)

قافلے لٹتے بھی ہیں مٹتے بھی ہیں بڑھتے بھی ہیں
حسرت ان پر ہے جو منزل پر پہنچ کر کھو گئے (۷۳)

سلیم احمد کی زندگی بے پناہ اضطراب میں گزری۔ان کی ذاتی تلخیاں کچھ کم نہ تھیں کہ پاکستان کے مسائل نے انھیں غم کے گھیرے میں لیے رکھا۔ معاشرے میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں نے انھیں اصلاح معاشرے کیطرف راغب کیا۔ان کا کہنا تھا کہ ''معاشرے کی موجودہ صورت حال کے پیش نظر ہمارا سب سے اہم مسئلہ اصلاح معاشرہ ہے۔ہم ایک ایسے معاشرے میں رہ رہے ہیں جو طرح طرح کی بدعنوانیوں کی زد میں ہے۔لوگوں کی اخلاقی زندگی تباہ ہو چکی ہے اور انسانی رشتوں کی ساری شکلیں زہر آلود ہو چکی ہیں۔یہ صورت حال صرف حساس لوگوں کے لیے اذیت اور کرب کا باعث نہیں ہے بلکہ معاشرے کے عام افراد کے لیے بھی نا قابل برداشت بن گئی ہے۔ (۷۴) جب ان سے کچھ نہ بن پڑا تو قوم کو آنے والے وقت سے ڈرانے لگے۔انھیں ڈر تھا کہ قوم کو اس کے کیے کی سزا ضرور ملے گی۔وہ قوم کو ڈراتے ہیں خدا کے قہر سے،اس کی دی ہوئی نعمتوں کی قدر نہ کرنے پر،ان کی بدکاریوں پر

سن اے قوم!
اس بجتے ہوئے مادے کی قسم
جواب تیرا معبود ہے!
تجھے تیری بدعہدیوں کی سزائے موافق ملے گی
تجھے شیر پھاڑیں گے اور بھیڑیے کھائیں گے
خدا نے تجھے نعمتیں دیں!
مگر تو نے بدکاریاں کیں۔۔۔۔
ترے سب وزیر اور امیر اور شریر ایک ہیں
یہ کم بخت سونا بناتے ہیں
ایسے غریبوں کے خون سے
جنھیں نان شب بھی میسر نہیں ہے (۷۵)

آ کر کار سلیم احمد نے زمانے غموں کے آگے گھٹنے ٹیک دیے۔انھیں یہ احساس ستانے لگا کہ وہ زمانے کو راہ راست پر نہیں لا سکتے کیوں کہ ان کے پاس وقت کم ہے اور زندگی انھیں اتنی مہلت نہیں دینے والی کہ وہ اصلاح معاشرہ کا کام پورا کر سکیں۔

کہاں تک زمانے کا غم کھاؤں گا میں
خبر کیا کہ کس روز بجھ جاؤں گا میں (۷۶)

لیکن انھیں اپنی ذات کے اہم ہونے کا احساس تھا۔انھیں اندازہ تھا کہ ادب کی دنیا میں ان کا خاص مقام ہے اب ان کی

غیر موجودگی ادب میں ایک خلاء پیدا کردے گی۔اسی یقین نے ان سے یہ کہلوایا

اتنی بے مصرف نہیں ہے میری ذات
ایک ذرہ بھی اگر کم ہو گیا
تاابد ماتم کرے گی کائنات (۷۷)

سلیم احمد نے اپنے عہد کے مخصوص صورت حال اور اس کے سارے درد و کرب سمیٹ کر اپنے کلام کا حصہ بنا دیا۔ان کی شاعری ان کی داخلی اور خارجی دکھوں کی آماجگاہ بن گئی۔ان کے اسی انداز کلام نے انھیں شعری ادب میں نہ کھونے والا مقام عطا کیا۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ''نئی تنقید'' مرتبہ خاور جمیل، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۶۷،ص ۲۵۱
۲۔ سحر انصاری ''اکائی اور سلیم احمد کی غزل'' مشمولہ ''رسالہ'' ۱، سلیم احمد خصوصی مطالعہ، حیدر آباد، ستمبر، ۱۹۸۵،ص ۴۷۵
۳۔ سلیم احمد ''اکائی'' نقوش پریس، لاہور، ۱۹۸۲،ص ۲۶
۴۔ سلیم احمد ''بیاض'' دھنک پبلشرز، کراچی، ۱۹۶۶،ص ۴۴
۵۔ ''اکائی'' مشمولہ ''کلیات سلیم'' الحمرا پبلشرز، کراچی، ۲۰۰۳،ص ۲۴۸
۶۔ جاذب قریشی ''چراغ نیم شب'' مشمولہ ''روایت'' ۴، مکتبہ روایت، ص ۲۱۴
۷۔ سلیم احمد ''بیاض'' ص ۴۴
۸۔ سلیم احمد ''ابتدائیہ'' مشمولہ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' ادبی اکیڈمی، کراچی، ۱۹۶۲،ص ۶
۹۔ سلیم احمد ''اکائی'' ص ۱۶۶
۱۰۔ ایضاً ص ۱۶۰
۱۱۔ انور سدید ''سلیم احمد خطوط کے آئینے میں'' مشمولہ ''روایت'' ۳، ص ۲۴۵
۱۲۔ سلیم احمد ''چراغ نیم شب'' مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۵،ص ۱۱۹
۱۳۔ ''اکائی'' ص ۱۶۹
۱۴۔ ''نقطہ'' مشمولہ ''اکائی'' ص ۲۶
۱۵۔ ''شریک غم نہیں'' مشمولہ ''اکائی'' ص ۱۲
۱۶۔ ''اکائی'' مشمولہ ''کلیات سلیم'' ص ۲۵۷
۱۷۔ ایضاً ص ۱۹۸
۱۸۔ جاذب قریشی ''کشتی نوح کا مسافر'' مکتبہ کامران، کراچی، ۱۹۹۰،ص ۳۰۸
۱۹۔ ''اکائی'' ص ۱۵۲
۲۰۔ ''اکائی'' ص ۱۸۰
۲۱۔ ''بیاض'' ص ۱۷
۲۲۔ ''چراغ نیم شب'' ص ۴۷
۲۳۔ ''اکائی'' ص ۱۰۱

۲۴۔ ''چراغ نیم شب''ص ۴۷
۲۵۔ ایضاً ص ۶۰
۲۶۔ ''اکائی''ص ۹۹
۲۷۔ ایضاً ص ۱۳۷
۲۸۔ انور سدید ''سلیم احمد خطوط کے آئینے میں'' ص ۲۴۸
۲۹۔ ''اکائی''ص ۱۴۹
۳۰۔ ایضاً ص ۱۲۸
۳۱۔ ''اکائی''ص ۹۳
۳۲۔ ''سورج''مشمولہ ''اکائی'' ص ۸۵
۳۳۔ ''شاید''مشمولہ ''اکائی''ص ۱۱
۳۴۔ جاذب قریشی ''جسم و جاں کی اکائی''مشمولہ ''تخلیقی آواز'' ص ۳۱۹
۳۵۔ میرا دشمن''مشمولہ ''اکائی''ص ۱۷
۳۶۔ انور سدید ''سلیم احمد خطوط کے آئینے میں''ص ۲۴۵ تا ۲۴۷
۳۷۔ ''نیا امکان'' مشمولہ ''اکائی''ص ۱۴
۳۸۔ ''چراغ نیم شب''ص ۴۶
۳۹۔ جمیل جالبی ''سلیم احمد کے تخلیقی سفر کے بارے میں''مشمولہ ''نئی تنقید'' رائل بک کمپنی، کراچی ۱۹۶۷ءص ۲۵۶
۴۰۔ ''بیاض''ص ۱۷
۴۱۔ ''چراغ نیم شب''مشمولہ ''چراغ نیم شب''ص ۱۷
۴۲۔ ''فاصلہ''مشمولہ ''اکائی'' ۲۴
۴۳۔ ''میری محبت''مشمولہ ''اکائی''ص ۲۴
۴۴۔ ''دل کی وسعتیں''مشمولہ ''اکائی''ص ۲۷
۴۵۔ ''الجھی سانسیں''مشمولہ ''اکائی''ص ۵۲
۴۶۔ ''اکائی''ص ۱۰۶
۴۷۔ ''اکائی'' مشمولہ ''کلیات سلیم''ص ۲۲۸
۴۸''بیاض''ص ۱۸
۴۹۔ ''چراغ نیم شب''ص ۶۴
۵۰۔ ''سفر''مشمولہ ''اکائی''ص ۴۷
۵۱۔ ''اکائی''ص ۱۳۵
۵۲۔ ''چراغ نیم شب''ص ۶۳
۵۳۔ ''بیاض''ص ۵۰
۵۴۔ ''چراغ نیم شب''ص ۶۳
۵۵۔ ''بیاض''ص ۹۹

۵۶۔ سجاد باقر رضوی ’’سلیم احمد کی غزل‘‘مشمولہ ’’روایت‘‘ ۴،ص ۱۴۸

۵۷۔ ’’اکائی‘‘ ۱۰۳

۵۸۔ ایضاً ص ۹۵

۵۹۔ ایضاً ص ۹۷

۶۰۔ ایضاً ص ۱۰۵

۶۱۔ ’’رنج تنہائی‘‘ مشمولہ ’’اکائی‘‘ ص ۲۸

۶۲۔ ’’میں اور وہ‘‘مشمولہ ’’مشرق‘‘ مکتبہ نیا ادب، کراچی، ۱۹۸۹،ص ۶

۶۳۔ عارف ثاقب ’’سلیم احمد کی طویل نظم مشرق کا مطبوعہ حصہ‘‘مشمولہ ’’روایت ،۴، مکتبہ روایت، ۱۹۸۷،ص ۲۴۷

۶۴۔ ’’مشرق ہار گیا‘‘مشمولہ ’’مشرق‘‘ص ۲

۶۵۔ ایضاً ص ۲

۶۶۔ ایضاً ص ۳

۶۷۔ ایضاً ص ۴

۶۸۔ ’’ایضاً‘‘ص ۲

۶۹۔ ’’میں اور وہ‘‘مشمولہ ’’مشرق‘‘ص ۷

۷۰۔ ایضاً ص ۹

۷۱۔ ’’نام کے‘‘ مشمولہ ’’مشرق‘‘ص ۲۷

۷۲۔ انور سدید ’’سلیم احمد خط کے آئینے میں‘‘مشمولہ ’’روایت ،۳‘‘ص ۲۵۴

۷۳۔ ’’بیاض‘‘ مشمولہ ’’کلیات سلیم‘‘ ص ۹۲

۷۴۔ سلیم احمد ’’اصلاح معاشرہ‘‘مشمولہ ’’روایت ،۳‘‘ص ۲۵۴

۷۵۔ ’’میں اور وہ‘‘مشمولہ ’’مشرق‘‘ص ۲۶

۷۶۔ ’’ہم لوگ‘‘مشمولہ ’’مشرق‘‘ص ۱۷۴

۷۷۔ ’’میری ذات‘‘مشمولہ ’’اکائی‘‘ص ۳۶

ڈاکٹر صفیہ عباد

سگمنڈ فرائڈ......ایک مطالعہ

A short history of Sigmund Freud. His early brought up and its effects on his personality. As a physician and a great philosopher, he gave importance to the inner world of his patients. Consciousness, unconscious and subconscious are the main focus in his philosophy. His Psycho-analysis theory, ID, ego and dreams have many dimensions and depth in his thoughts. His inwardly research about human personality put a great effect on literature also.

سگمنڈ فرائڈ کی سوانح، شخصیت و کردار کی روشنی میں

ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ ۱۸۵۶ء ویانہ (آسٹریا) کے یہودی گھرانے میں پیدا ہوا۔ ابتدا ہی سے محنتی اور سنجیدہ تھا۔ میڈیکل سائنس کی تحصیل کی۔ وہ بنیادی طور پر Neurology (عصبیات) کے مطالعہ کا شوقین تھا۔ تحقیق وانکشافات کا مادہ اُس کی فطرت میں تھا۔

فرائڈ کی والدہ اِس کے والد کی دُوسری شادی تھی۔ باپ کی طرف سے اِس کے دو بڑے سوتیلے بھائی تھے۔ لیکن فرائڈ اپنی والدہ کی پہلی اولاد تھا۔ یہاں یہ پہلو بھی قابل توجہ ہے کہ پہلی اولاد کو گھر کے ماحول سے جو محبت، توجہ ملتی ہے، فرائڈ کی شخصیت میں یہ محبت ایک اعتماد کو بھی پیدا کرتی چلی گئی۔ اس کے اندر قدرتی طور پر تخلیقی سطح پر تحقیق سے جو شغف تھا اُس میں یہ اعتماد بہت کام آیا۔

> "Sigmund was the first born child of Jacob and Amalie Nathan son Freud, Although his father had two grower sons, Eonanuel and Philip, from previous marriage. Jacob and Amalie Freud had seven other children within ten years, but Sigmund remained the favorite of his young indulgent mother."[(1)]

فرائڈ کی گھریلو زندگی خوشگوار تھی۔ اپنے چھ بچوں سے بہت پیار کرتا تھا۔ اُن کی تعلیم و تربیت پر خصوصی توجہ دی۔ اپنے متعیّن شدہ اوقاتِ کار کے باوجود وہ خاندان کے ہمراہ سیر وتفریح کی غرض سے اطالیہ وغیرہ جاتا رہتا تھا۔ دوست احباب کے حلقہ میں بھی خوشی محسوس کرتا تھا۔

فرائڈ جامع حیثیات تھا۔ عصبیات، نفسیات کے علاوہ علم الحیات، علم الانسان، تہذیبِ قدیم، ادبیاتِ عالم اور جمالیات سے بھی دلچسپی تھی۔ اپنی زبان کے علاوہ انگریزی، فرانسیسی، اطالوی، ہسپانوی، لاطینی اور یونانی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا۔ سیاحت اور عالمی ادب وفن سے رغبت تھی۔

سائنسی طرزِ تحقیق پر اُس کا کامل اعتماد تھا۔ اس کا عقیدہ تھا کہ جن گتھیوں کو سائنس نہیں سلجھا سکتی، انہیں سلجھانے کا کوئی اور طریقہ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہر لحہ نئی سے نئی تحقیق میں مصروف رہتا اور اگر اپنے پہلے کے نظریے میں اسے کہیں ترمیم کی ضرورت پیش آتی تو ہر گز تامل نہ کرتا۔ گویا اس طرح کی اخلاقی جرأت اُس میں موجود تھی اور اس ضمن میں وہ کسی رائے اور رویے کی تنقید کو پیشِ نظر نہ رکھتا۔ جو یہ سمجھتے کہ فرائڈ اپنے نظریات تبدیل کرتا رہتا ہے، کیونکہ اس کی تحقیق اسے بہتر سے بہتر کی جستجو میں سرگرداں رکھتی تھی۔

اس کے بارے میں یہ خیال بھی بعض لوگ رکھتے تھے کہ وہ تنک مزاج اور آدم بیزار ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنی فطرت میں مزاح اور شگفتگی کا مادہ بھی رکھتا تھا۔ اور اپنی تحریروں میں ایسے واقعات اور لطائف شامل کرتا جس سے ایک طرف موضوع کا بوجھل پن دور ہوجاتا اور دوسری طرف یہ لطیفہ موضوع کی وضاحت میں بھی معاون ہوتا۔ اس کی کلیات میں سے سیّد علی عباس جلالپوری نے چند لطائف کی نشاندہی کی ہے۔ اُن میں سے ایک کا حوالہ اس طور سے ہے:

> ''ایک دفعہ کسی گاؤں میں ایک لوہار رہتا تھا، جس نے کسی سنگین جرم کا ارتکاب کیا۔ جرم ثابت ہوگیا۔ لیکن سارے گاؤں میں ایک ہی لوہار تھا، جس کے بغیر گزر نہیں ہوسکتی تھی۔ جبکہ درزی تین تھے۔ چنانچہ لوہار کی بجائے ایک درزی کو پھانسی پر لٹکا دیا گیا۔''(۲)

فرائڈ نے تحلیل نفسی کے حوالے سے جو کچھ کہا بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اُس نے اپنے عہد کی وہ عیش وعشرت، جس نے ویانا میں جنسی بے راہ روی کو ہوا دے دی تھی، کو مشاہدات کے حوالے سے یہاں سمونے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات اس حد تک تو بجا ہے کہ اُس کے اِن مخصوص نظریات کی تشکیل وتعمیر میں اُس عہد کے یہ سماجی عوامل دخیل ہیں۔ اور فنکار، جو نظریہ ساز ہوتا ہے، اپنے عہد پر جیتی جاگتی نگاہ ڈالے رکھتا ہے۔ فرائڈ نے بھی وہ اسباب ومحرکات دیکھے۔ جو انسانی زندگی میں جنس کے حوالے سے مثبت اور منفی اثرات ڈالتے ہیں۔ اور پھر اُن کے نتائج کی بنیاد پر اپنے نظریات کے لیے لائحہ عمل ترتیب دیا۔ لیکن وہ عملی طور پر اِس عیش وعشرت سے ہمیشہ دور رہا۔

> ''بے شک ویانا عیش وعشرت کی آماجگاہ تھا۔ لیکن فرائڈ کی ذات اِس گناہ آلود سقیم ماحول سے کبھی بھی ملوث نہیں ہوئی۔ اِس کے اوقات کار متعین تھے۔ اور وہ بڑی سختی سے اِن کی پابندی کرتا تھا۔ اِس کے ہاں مریضوں کا اتنا ہجوم رہتا تھا کہ اُسے تفریحی مشاغل کے لیے فرصت ہی نہیں ملتی تھی۔''

اَس ضمن میں صورت حال کچھ بھی ہو، وہ موضوعِ بحث نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ فرائڈ کے پیشِ نظر ویانہ کی اجتماعی زندگی اور اس کے وہ تمام پہلو نمایاں تھے جنہوں نے اُسے اپنی جانب اِس طور سے متوجہ کیا کہ اُس زندگی کی داخلی اور خارجی جہتیں اِنسانی نفسیات کے حوالے سے اُس کے لیے باعثِ توجہ اور دلچسپی بن گئیں۔

فرائڈ نے نفسیات کے حوالے سے جو خطبات لکھے ان کی تمام دنیا میں پذیرائی ہوئی۔ امریکہ میں بھی اس کا جوش وخروج سے خیر مقدم کیا گیا۔ اِس طرح اُس کی کچھ کتابیں رُوسی زبان میں ترجمہ ہوئیں۔ لیکن اُسے وہاں اپنی اس شہرت کی کوئی زیادہ خوشی نہ ہوئی۔ کیونکہ وہ اِن دونوں قوموں کے طرزِ عمل اور تہذیبی اقدار سے نالاں تھا۔ امریکی تہذیب کو وہ احمقانہ اور بے مصرف دوڑ دھوپ کا نام دیتا ہے۔ اور اسی طرح کہتا ہے کہ:

> ''روسی پانی کی طرح ہیں کہ جس برتن میں ڈالو اِسی کی صورت اختیار کرجاتا ہے۔''(۳)

وہ مذہب کے معاملے میں ملحد تھا۔ اور اسے قدیم انسان کا واہمہ قرار دیتا تھا۔ چونکہ اُس کا طریقہ تحقیق سائنسی تھا۔ اور اُس کے نظریات کے پس منظر میں ''نفسیات'' کا وسیع تناظر تھا۔ لہٰذا وہ فرد اور قوم، انفرادی اور اجتماعی دونوں طرح کی زندگیوں کو اِسی پلیٹ فارم پر تجزیہ کرتا ہے۔ وہ انسان دوستی پر بھی اندھا دھند عقیدہ نہیں رکھتا۔ اُس کے نزدیک ہر رشتے، تعلق اور رویے کے

پیچھے ہر ایک کی اغراض پوشیدہ ہوتی ہیں اور چونکہ اس کے یہاں مذہب کا خانہ بھی خالی ہے لہٰذا اُس کے اِن نظریات کو ایک واضح صورت اختیار کرنے میں بڑی مدد ملی۔

اُس نے مذہب کو فریب نفس کہا ہے۔ اور یہ کہ یہ بنی نوع انسان کے بچپن کی ایک یادگار ہے۔ بچے کے تخیل کی طرح دور اوّل نے اِنسان کو اپنے خیالوں میں رکھا تھا۔ وہ خدا کے وجود سے وہی تحفظ حاصل کرتا تھا جو بچے کو اپنے باپ میں نظر آتا ہے کہ اُس سے ڈرتا بھی ہے اور وابستہ بھی رہتا ہے۔ اسی طرح قدیم زمانے کے اِنسان نے خدا کے تصور سے یہی وابستگیاں قائم کیں۔ اُس نے واضح کیا کہ خدا اِنسان کا خالق نہیں۔ بلکہ وہ خود انسان کے ذہن کی مخلوق ہے۔ چنانچہ وہ ذہنی اور نفسیاتی و جذباتی لحاظ سے بالغ ہو جائے گا۔ تو اُسے خدا کے سہارے کی ضرورت نہ رہے گا۔

جہاں تک مذہب کے حوالے سے ضمیر کا تصور ہے اُس کے نظریات فرق دکھائی دیتے ہیں۔ اِس ضمن میں وہ اپنی کتاب ''Civilisation and its Discontents'' ''تمدن اور اِس کی ناآسودگیاں'' میں کہتا ہے کہ ضمیر سزا کے خوف کا دوسرا نام ہے۔ انسان کے بطوں میں خیر وشر کے مابین تمیز کرنے کی پیدائشی صلاحیت نہیں ہوتی۔ صرف بزرگوں کی روک ٹوک اور تربیت سے یہ انسان کے اندر جا گتا ہے۔ بلکہ پیدا ہوتا ہے۔

اُسے اپنی والدہ کے ساتھ شدید محبت تھی۔ اِسی محبت کے اثرات ہی تھے کہ اُس نے اپنے بعد کے فلسفے میں بھی اِس رشتے کے گہرے اور شدید تعلق کی نوعیت کا اظہار کیا۔

> "...The most free from embivalence of all human relationship."(4)

فرائڈ جب ایک سال کا تھا تو اِس کا بھائی پیدا ہوا۔ فرائڈ اُس سے شدید حسد کرتا تھا۔ وہ لاشعوری طور پر اُس کی موت کی خواہش کرنے لگا۔ وہ بچہ جب آٹھ ماہ کا تھا تو وفات پا گیا۔ اُس کی موت شدید صدمے کے ساتھ فرائڈ کے اندر احساسِ جُرم بن گئی۔ جو کافی عرصہ اِس کے ساتھ رہا۔ رفتہ رفتہ وہ اس ذہنی دباؤ سے باہر آیا کہ اُس کی اِس لاشعوری خواہش کا اُس کی وفات کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا۔ اور نہ ایسا ممکن ہوتا ہے۔

فرائڈ نے حساس طبیعت پائی تھی۔ وہ فطرتاً صابر تھا۔ عمر کے آخری سالوں میں وہ کئی نفسیاتی / ذہنی دوروں کا بھی شکار ہوا۔ جسے بعض نے پاگل پن بھی کہا ہے۔ اِس دوران وہ نکوٹین کا عادی بھی ہو چکا تھا۔

۱۹۳۰ء میں اُسے گوئٹے ادبی پرائز بھی ملا۔

اُس نے نفسیات کے حوالے سے جو نظریات دیے اُس میں اُس کی ذاتی زندگی کے تجربات بھی شامل ہیں۔ اور اِس میں اُس کے مشاہدات کا بھی کافی عمل دخل ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اُس کا وسیع مطالعہ بھی اُس کے کام آیا کہ اس موضوع سے متعلق اِس سے پہلے کے ادیبوں کی سوچ کیا تھی۔ اور وہ سوچ عملی طور پر کہاں تک اِنسانی شخصیت اور زندگی سے مطابقت رکھتی تھی۔ یہیں سے اُس کا ذہن نفسیات کے حوالے سے اِنفرادی سطح پر کام کرنا شروع کرتا ہے۔ فرائڈ کی آخری زندگی گونا گوں پریشانیوں میں کٹی۔ دوسری جنگ عظیم کے اوائل میں جب نازیوں نے آسٹریا پر حملہ کیا تو اِسے یہودی ہونے کے باعث جان کے لالے پڑ گئے۔ اِس سے کئی مرتبہ جبراً روپیہ پیسہ بھی وصول کیا گیا۔ آخر اِن حالات سے تنگ آ کر وہ اپنا وطن چھوڑ کر انگلستان چلا گیا۔ جہاں ۱۹۳۹ میں اُس نے وفات پائی۔ اُس وقت وہ تراسی برس سے متجاوز تھا۔

فرائڈ سے قبل ادب اور لاشعور

مخصوص علمی و ادبی نظریات کا فروغ ایک مسلسل بتدریج ارتقائی عمل سے گذرتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زندگی

اور سماج کی ضرورتیں اس میں پختگی کا عنصر شامل کرتی جاتی ہیں۔ بالکل اِسی طرح جیسے ہواؤں کی نمی، آسمان کی ابر آلود کیفیت پتہ دیتی ہے کہ بارش ہونے والی ہے۔ اور پھر مخصوص حالات میں بارش سوکھی مٹی کو نئی تازگی اور زندگی عطا کر دیتی ہے۔ عملی اور ادبی نظریات بھی اِسی طرح مختلف ادوار اور مختلف اذہان میں پرورش پاتے رہتے ہیں۔ اور پھر اُن کی باقاعدہ اور پختہ صورت کسی ایک عہد میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ جو اُس وقت اُس عہد کی ضرورت بھی ہوتی ہے۔

جہاں تک لاشعور کی دریافت کا تعلق ہے تو اکثریت اِس بات پر متفق ہے کہ لاشعور کی اصلاح فرائڈ سے بھی تحریر میں آ چکی تھی۔ لانس لاٹ کے نزدیک یہ دریافت کا عمل 1700ء سے لے کر 1900ء تک دو صدیوں پر محیط ہے۔ جرمنی، انگلینڈ اور فرانس کے مفکرین نے اِس کی طرف توجہ دی تھی۔ ان میں جرمنی کے مفکرین کا زیادہ اہم کردار ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''جہاں تک شعور اور لاشعور کی اصطلاحات کا تعلق ہے تو...... concsions (شعور) کا لفظ انگریزی زبان میں Inwordly sensible or aware کے مفہوم میں 1630ء، Consciousness، 1678ء میں، اور Self Consciousness، 1690ء میں پہلی مرتبہ استعمال کیے گئے۔ جرمنی میں یہ الفاظ تقریباً اِسی دور میں ظہور پذیر ہوئے۔ البتہ فرانس میں یہ نسبتاً تاخیر سے آئے۔''(۵)

جرمنی میں لاشعور کو unbewusstsein اور شعور Bewusstlos کے نام سے ۱۷۷۶ء میں ای بلاٹنر نے استعمال کیے تھے۔ اِسی دور میں اِن الفاظ کو گوئٹے، شیلر اور شیلنگ نے مقبول بنایا۔ جبکہ انگریزی میں ''Unconscious'' لفظ پہلی مرتبہ ۱۸۵۰ء میں استعمال کیا گیا۔ پھر ورڈز ورتھ اور کولرج کے ہاں اس کا استعمال ہوا۔ ۱۸۶۲ء میں ایک فرانسیسی مطبوعہ لغت میں پہلی مرتبہ یہ لفظ ''بہت کم استعمال'' ہونے والے الفاظ کے حوالے سے شامل کیا گیا۔ چنانچہ اِس تمام مجموعی صورتِ حال میں کہا جا سکتا ہے کہ:

> ''انسانی ذہن نے صرف شعور سے لاشعور کے لفظ تک پہنچنے کا فکری سفر ۱۳۰ برسوں میں مکمل کیا۔''(۶)

اِن عوامل سے یہ پہلو بھی سامنے آتا ہے۔ کہ شعور اور لاشعور بکھری ہوئی صُورت میں اور منتشر حوالے سے موجود تھا۔ لیکن انیسویں صدی میں خصوصیت کے ساتھ لاشعور کا تصور واضح اور پختہ ہوتا چلا گیا۔ اسے اِس وقت تک کوئی باقاعدہ سائنس کا درجہ حاصل نہ تھا۔ لیکن اِنسانی فطرت، مزاج اور اس کے داخل کے حوالے سے ادب میں توجہ دی جانے لگی تھی اور انسانی تجزیے میں ان پرتوں سے آگہی کا در کھل گیا تھا۔ مثلاً گوئٹے نے بھی خصوصیت کے ساتھ اس پہلو پر توجہ دی کہ اِنسان مستقل طور پر حالتِ شعور میں نہیں رہ سکتا۔ اُسے لازمی طور پر خود کو لاشعور کے حوالے بھی کرنا ہے۔ کیوں کہ اس کی اصل جڑ اِسی جگہ پر ہے۔ اِسی طرح جرمن فلاسفر ہارٹ مان نے بھی اِس بات پر زور دیا کہ لاشعور کے مقاصد کی روشنی میں زندگی کے مقاصد طے ہونے چاہئیں۔ اِس ضمن میں اِس کی مشہور کتاب 'Philosophy of the unconscious' ۱۸۶۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ اُس کا اِس حوالے سے ایک اہم کارنامہ تھا۔ اِس سے اِس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ فرائڈ جب بارہ برس کا تھا تو اِس کتاب کے حوالے سے لاشعوری ذہن کے کئی پرتوں کا علم سامنے آنے لگا تھا۔

اِس حوالے سے فرائڈ کی اہمیت اور کمال یہ ہے کہ اُس نے اِسے باقاعدہ ایک علم، سائنس اور زندگی کی تکمیلی صورت سے تعبیر کیا۔ اِسے اپنے نظریات کی منزل سمجھا۔ اِس کے تمام پہلوؤں کی داخلی اور خارجی حوالوں سے تشریح و وضاحت کی۔ اُن کی ذاتی دلچسپی اور فطری رجحان نے اس کی باریکیوں سے بھی پردہ اُٹھایا۔ اِنسانی شخصیت، ذہن، جذبات، محسوسات اور خارجی حالات کی اکائی سے نتائج و اثرات کا مواخذہ کیا۔ اور پہلی مرتبہ لاشعور کے شعور کی نفسیاتی اصولوں کے مطابق تفہیم کی۔ اِس کے ساتھ ساتھ لاشعور میں دبائی جانے والی خواہشات کا جنسی پس منظر بھی تلاش کیا۔ اِس حوالے سے خوابوں کی اہمیت اجاگر کی۔ جنس کے حوالے سے اس کے نظریات کا شدید ردِ عمل بھی ہوا۔ لیکن فرائڈ نے اس بنیاد پر تحلیل نفسی کی جو عظیم الشان عمارت کھڑی

کی۔تو اُس کے پیشِ نظر یہی تھا کہ جنس صرف افزائشِ نسل ہی نہیں۔ بلکہ یہ انسانی زندگی اور اس کی کئی جبلتوں کے حوالے سے بھی اہمیت کی حامل ہے۔ اِس طرح اُس نے پہلی مرتبہ جنس کا رشتہ فرد کی ذات، ارتقائی قانون فطرت، انسان کے ذہنی توازن اور زندگی کے خارجی عوامل سے بھی قائم کیا۔

زندگی اور ادب کا آپس میں چونکہ گہرا رشتہ ہے زندگی کے اثرات ادب پر مرتسم ہوتے ہیں۔فرائڈ سے پہلے شعور و لاشعور کی بات اور حوالہ تو ادب میں موجود تھا۔لیکن جب فرائڈ نے اِس کی کئی نئی جہتوں کا پتہ دیا تو زندگی کے ساتھ ادب کی دنیا میں بھی گویا اِس حوالے سے انقلاب آ گیا۔ادب، فن اور فنکار کا جائزہ اسی حوالے سے اب لیا جانے لگا۔جو خیال، جو تصور پہلے محدود تھا۔اب لامحدود ہو گیا۔جو صورتِ حال منتشر تھی۔اُسے فرائڈ نے ایک نکتے پر سمیٹنے کی کوشش کی۔

فرائڈ کے مخصوص نظریات کے تشکیلی محرکات

فرائڈ کو ہسٹریا کے علاج سے شغف تھا۔وہ اِن عوامل پر سوچتا کہ اس کے اسباب کو خالص طبّی تحقیق سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ بلکہ بہت سے ذہنی عوامل اِس کے پس پردہ ہوتے ہیں۔اُس زمانے میں فرانس کا مشہور ماہر عصبیات ڈاکٹر شارکو فتورِ ذہن ہسٹریا پر تحقیق کر رہا تھا۔اور اِس ضمن میں ہپناٹزم سے کام لے رہا تھا۔فرائڈ ۱۸۸۵ء میں پیرس گیا۔اور ڈاکٹر شارکو کے ہمراہ کام کی ابتدا کی۔اسی حوالے سے شارکو ایک روز کسی خاتون کے مرض پر کام کر رہا تھا تو اس کا کہا ہوا ایک جملہ ہمیشہ کے لیے فرائڈ کے ذہن میں بیٹھ گیا۔اُس نے کہا:

> ''اِختلالِ نفش کے تمام مریضوں کی جنیاتی زندگی میں ہمیشہ......گڑبڑ ہوتی ہے۔تم جتنا غور کرو گے اِس میں گڑبڑ کو ضرور پاؤ گے۔''(۷)

چنانچہ بعد میں یہی خیال فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کی بنیاد بنا۔شارکو سے استفادہ کرنے کے بعد فرائڈ نے ڈاکٹر برائر سے مل کر کام کرنا شروع کیا۔ برائر ہسٹیریا کی ایک مریضہ کا علاج ہپناٹزم سے کر رہا تھا۔ برائر کے مطابق بے ہوشی کی حالت میں اگر مریضہ کو اپنے متعلق بے تکان باتیں کرنے کا موقع دیا جائے۔تو اُسے اسی طرح افاقہ ہوتا ہے۔وہ اس حوالے سے ماضی و حال کی کئی باتیں اور حالات بیان کرتی چلی جاتی ہے۔اِس تمام صورتِ حال کو فرائڈ نے اپنے لیکچر میں اِس طرح سے بیان کیا۔

> "I was a student busy with the passing of my last examination, when another physician of Vienna, Dr. Joseph Breuer was experimenting with methods of treating hysterical patient … Dr. Breuer's patient was a girl of twenty one of a high degree of intelligence. She had developed in the course of her two years' illness a series of physical and mental disturbance which will deserved to be taken...."(8)

فرائڈ نے اِس لیکچر میں مریضہ کی جس ظاہری حالت کا نقشہ کھینچا ہے۔اُس کی وضاحت کرتے ہوئے اُس نے لکھا ہے کہ وہ بظاہر فالج زدہ اور نیم بے ہوشی کی کیفیت میں تھی۔آنکھوں کی حرکت نارمل نہ تھی۔اور سر کو صحیح حالت میں رکھنے سے قاصر تھی۔ اِس کے علاوہ متلی کی کیفیت، کھانے پینے سے عاری اور بولنے کی طاقت ناپید۔حتیٰ کہ اپنی مادری زبان تک سمجھنے سے بیگانہ تھی۔ وہ لکھتا ہے۔

> "She was subject to states of (absence) of confusion, delirium,

alteration of her whole personality."

اِس تمام صورتِ حال کے پس پردہ حقیقت حال یہ تھی کہ اُسے اپنے والد سے شدید لگاؤ تھا۔ باپ کی بیماری اور پھر موت کی حالت سے گزرنا حتیٰ کہ وہ خود بیمار ہوگئی۔ یہاں فرائڈ اِس ضمن میں ان کیفیات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ جس سے وہ اس کے علاوہ بھی گذری۔ مثلاً والد کی بیماری اور تیمارداری کرتے کرتے اُداسی کی حالت، خواب، زندگی کا شاعرانہ حسن، مایوسی، نااُمیدی گویا اُس کا نارمل ذہن اور زندگی کی نارمل ضروریات، تمام کی تمام ایب نارمل صورت، حال سے متصادم تھیں۔ چنانچہ مریضہ کو مخصوص طریقۂ علاج سے ہمدردی، توجہ کا جورویہ ملا تو روز بروز وہ بہتر ہوتی چلی گئی اور اُس کی زبان سے رفتہ رفتہ ایسے الفاظ خود بخود ادا ہونے لگے۔ جنہوں نے اُس کے مرض کو ظاہر کر دیا۔

> "His sympathatic observation soon found the means which made the first help possible. It had been noticed that the patient, in her states of absence of psychic alteration, usually mumbled over several words to herself."(9)

فرائڈ نے برائر کے ساتھ مل کر علاج گفتگو کا یہ طریقہ کامیابی سے برتا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے ہپناٹزم مکمل طور پر سیکھا۔ وہ اس کا ماہر جانا جاتا تھا۔ اِسی دوران شارکو کے ایک شاگرد پائرے ژینے نے اِس کی توجہ تحت الشعور کی طرف دلائی۔ اور اس حوالے سے ایک مقالہ بھی لکھا۔ جس میں دلائل کے ساتھ ثابت کیا۔ کہ ہپناٹزم کی مدد سے ہسٹریا کے مریضوں کی یادداشت کو شعور کی سطح پر لایا جاسکتا ہے۔ جس سے مرض کے محرکات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اِس طریقہ علاج سے مریض بے ہوشی میں اپنے متعلق خود باتیں کرتا تھا۔ اِسی سے اس کا جذباتی تشنج دور ہو جاتا۔ اِسے انہوں نے جذباتی رہائی (Abreagtion) کا نام دیا۔

1899ء میں فرائڈ نے اپنی معرکۃ الآرا کتاب خوابوں کی ترجمانی شائع کی۔ جس سے طبی اور نفسیاتی حلقوں میں دھوم مچ گئی۔ یہاں اُس نے خوابوں کی بھرپور ترجمانی کی۔ چونکہ اس کی فطرت میں تحقیق وجستجو کا بے پناہ مادہ تھا۔ لہٰذا اس نے ژینے کے تحت الشعور کے تصور پر تحقیق کرتے ہوئے لاشعور کا انکشاف کیا۔ یہاں سے اُس کی عالمگیر شہرت کا آغاز ہوا۔ نوجوان ڈاکٹر اِس کے خیالات سے مستفید ہونے کے لیے اِس کے گرد جمع ہونے لگے۔ اِن میں ژنگ، ایڈلر، رینک، جونز، ابرہام، راتک اور فرنزی قابل ذکر ہیں۔ تحلیل نفسی کے موضوع پر اِس نے مغربی ممالک میں لیکچر دیے۔ رسالے جاری کیے۔ مجالس منعقد کیں۔ وہ اس اعتبار سے خوش قسمت تھا۔ کہ اِسے اِس کی زندگی ہی میں شہرت ملی۔ اپنے زمانے کے مشاہیر سے اس کے دوستانہ روابط تھے۔ ان میں آئن سٹائن بھی شامل تھا۔

فرائڈ کا ذہن سائنسی تھا۔ سائنس کی تحقیق کو وہ قدر کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ اُس کے نظریات میں اِس لحاظ سے ارتقا پایا جاتا ہے۔ کہ جوں جوں اُس کی تحقیق میں اضافہ ہوتا، اُسی تناسب ورفتار سے وہ اپنے نظریات میں ترمیم کرتا تھا۔ اُس نے اِنسانی شخصیت کے اندر چھپے ہوئے اُن گوشوں تک رسائی حاصل کی جو نظر نہیں آتے۔ لیکن اُن کے اثرات ہماری خارجی زندگی پر شدت کے ساتھ دِکھائی دیتے ہیں۔

فرائڈ کے نظریات

ہپناٹزم

فرائڈ نے ڈاکٹر برائر کے ساتھ جب مل کر کام کا آغاز کیا۔ تو اس وقت وہ ایک نوجوان لڑکی کا علاج کر رہا تھا۔ اِسی طریقۂ

علاج سے مریض نیم بے ہوشی کی حالت میں خود بخود باتوں سے اپنے مرض کی نوعیت سے آگاہ اور اِس مرض کے محرکات تک پہنچنے میں مدد دیتا ہے۔ ہپناٹزم کیا ہے۔

''Hypnatism/تنویم: ہپناٹزم: تنوین پیدا کرنے کا عمل، تنویم پیدا کرنے سے متعلق سائنسی: عملِ تنویم: عمل توجہ، نرم توجہ، اثر پذیری، حالتِ نوم۔''(۱۰)

گویا اِس داخلی کیفیت کے آثار مریض پر خارجی حوالے سے نیم بے ہوشی کی صورت مرتسم ہوتے ہیں۔ اور اُس کی بے ربط باتیں بہت حد تک داخلی کیفیت سے اپنے معالج کو آگاہ بھی کرتی ہیں۔ اس مرض اور طریقۂ علاج کا علم رکھنے والوں میں برن ہائم، برائر، پائرے ژینے اور لاریٹ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ لاریٹ نے اِس خیال کا اظہار کیا تھا کہ فاتر العقل آدمی کے فریبِ نفس میں بھی معانی ہوتے ہیں۔ جس کی ترجمانی بظاہر نہیں کی جاسکتی۔ لیکن بہت حد تک ممکنہ نتائج تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

ہسٹریا کے مریضوں کا ہپناٹزم کے ذریعے علاج گو اُنہیں جذباتی تشنج کی کیفیت سے رہائی دِلاتا تھا۔ اور اس کیفیت کو انہوں نے جذباتی رہائی کا نام بھی دیا۔ کہ شدت جذبات کے ہاتھوں پیدا ہونے والی اِس نیم بے ہوشی کی کیفیت سے مریض کو نجات یا رہائی ملنا۔ لیکن اس کا ایک اور نتیجہ اور ردِ عمل یہ بھی ہوا کہ مریض ہوش میں آنے کے بعد ڈاکٹر ہی اپنی مخصوص تکلیف دہ حالت سے آزاد ہونے کے باعث نجات دہندہ سمجھنے لگا۔ برائر نے بھی اِس صورت حال کو محسوس کیا۔ اور بہت حد تک بعد میں وہ اِس طریقہ علاج سے دستبردار بھی ہوگیا۔ اور اگر کسی مریض کی یہ حالت محبت میں ناکامی کے باعث ہوئی۔ تو ہوش میں آنے کے بعد اُس نے ڈاکٹر کے لیے ہی وہ جذبات پیدا کر لیے۔ جو دوست کے لیے تھے۔ اس کیفیت کو انہوں نے ''انتقال محبت'' کا نام دیا۔ اس سے مریض اپنی مخصوص داخلی شدتِ جذبات کی گھٹن سے نجات پالیتا تھا۔ اور نجات پا لینے کی کیفیت کو ''تطہیر'' کا نام دیا گیا۔ لیکن اِس طریقہ کار سے پیدا ہونے والی ظاہری و خارجی مشکلات بھی درپیش تھیں۔ چنانچہ فرائڈ نے رفتہ رفتہ ہپناٹزم سے الگ ہو کر صرف مریض سے گفتگو کا ہی طریقہ کار جاری کیا۔ جس میں مریض کو لٹا کر اس کی نگاہوں سے اوجھل گفتگو کرتے ہوئے اُسے زیادہ سے زیادہ بولنے کے مواقع فراہم کرنا۔ اِسی مانوسیت سے مریض اندر کی تمام گھٹن خارج کر دیتا تھا۔

"...Histeria, a disorder typically charactrized by paralysis or the improper functioning of certain parts of the body."(11)

''ہپنا ٹزم کو ترک کرنے کے بعد فرائڈ تحلیل نفسی کی طرف آیا، تحلیل نفسی درحقیقت ''Psychoanalysis'' ہے۔''(۱۲)

''Psychoanalysis/تحلیل نفسی، نفسی تجزیہ، کسی فرد کے تحت الشعوری خیالات کا مطالعہ یا تجزیہ کرنے کا طریقہ، جیسے آزادانہ ربط وضبط اور خوابوں سے ظاہر شدہ۔ ان خفیہ ذہنی تناقضات کا پتہ چلانے کے لیے جو جسم اور ذہن کے انتشارات پیدا کر سکتے ہیں۔''(۱۳)

فرائڈ اس ضمن میں کہتا ہے:

"Psychoanalysis speculation starts from the impression gained on investigation unconscious processes that consciousness can not be the most general characteristic of psychic processes, but merely a special function of them."(14)

تحلیل نفسی سے لاشعوری طور پر دبی ہوئی ناگوار خواہشات کو شعور کی سطح پر لایا جاسکتا ہے۔ جو داخل اور خارج کے متصادم

ماحول میں گھٹن بن کر ہمارے داخلی، ذہنی وفکری نظام کا حصہ بن جاتی ہیں۔

فرائڈ نے تسلیم کیا ہے۔ کہ تحلیلِ نفسی سے شدید قسم کے ذہنی امراض کا علاج ممکن نہیں ہے۔ البتہ اِس طریقہ کار سے اور اِس سے اخذ شدہ نتائج کی روشنی میں شدید قسم کے ذہنی اور نفسیاتی امراض کی تشخیص اور علاج میں مدد لی جاسکتی ہے۔

تحلیل نفسی کی روشنی میں فرائڈ نے مذہب، تمدن، اخلاق اور عشق ومحبت کے معاملات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ اُس کے نزدیک جب اِنسان ذہنی طور پر ہر طرح کی گھٹن اور نفسیاتی دباؤ سے آزاد ہوگا تو بہتر اور صحت مندانہ حوالے سے تخلیقی عمل کی جانب راغب ہوگا۔ خواہ یہ گھٹن کسی جنسی حوالے سے ہو۔ کوئی اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کا حوالہ ہو۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے۔ کہ فرائڈ کے اِس طرح کے خیالات سے جنسی بے راہ روی کا جواز بھی خاص طور پر نوجوانوں کے ہاتھ آیا۔ جس کے اثرات ادب کی دنیا نے بھی قبول کیے۔ اسے فرائڈ کے نظریات کی ایک کسی حد تک منفی صورتِ حال اور اُس کی انتہا پسندی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ وہ اپنے پہلے خطبے/لیکچر میں تحلیل نفسی کے بارے میں اِن الفاظ کا اظہار کرتا ہے۔

> "I do not know what knowledge any of you may already have of psycho-analysis, either from reading or from hearsy.....one thing at least, I may pre-suppose that you know namely, that psycho-analysis is a method of medical treatment for those suffering from nervous disorder..."(15)

بقول ڈاکٹر انور سدید:

> ''فرائڈ نے لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات کو تحلیلِ نفسی سے دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اور یوں واہموں کو شعوری سطح پر ادراک عطا کردیا۔''(۱۶)

خوابوں کی اہمیت

فرائڈ نے خوابوں کے پسِ پردہ زندگی کی محرومیوں کو بھی جگہ دی۔ وہ محرومیاں جو نا آسودہ خواہشات کے طور پر ہمارے اندر رہ جاتی ہیں۔ اور پھر ہمارے خوابوں کا حصہ بنتی رہتی ہیں۔ خواب کی تعبیر اور اس کی ترجمانی کو فرائڈ کا بڑا کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ سوتے میں ذہن کا جو عمل ہوتا ہے۔ وہی ہمارے خواب بن جاتے ہیں۔ اِن خوابوں میں ہماری زندگی کے گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اِن کا اُس کے نزدیک واضح مفہوم ہوتا ہے۔ نا آسودہ خواہشات کی تشفی ہوتی ہے۔ ماضی یا گذرے لمحے کا کوئی تجربہ یا واقعہ اِن خوابوں کی تشکیل کا محرک بنتا ہے۔ خواب کا ایک ظاہری پردہ ہوتا ہے۔ اور اِس کے اندر ایک خفی مفاہیم بھی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اُنہی کو اُجاگر کرنا ہمارے پیش نظر ہوتا ہے۔ وہی خواب کا اصل موضوع ہوتے ہیں۔ اور درحقیقت خوابوں کے اِسی قصے کے باعث ہمیں وہ تسکین ملتی ہے جو خارجی زندگی کی نا آسودگی میں ہم حاصل نہیں کر سکتے۔ فرائڈ کے نقطۂ نظر سے:

> ''وہ عمل بھی جس سے خواب کا خفی موضوع جلی موضوع میں بدل جاتا ہے۔ خواب کا عمل کہلاتا ہے۔ خواب کو اِس عمل کے پہلے تلخیص کا عمل ہوتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جلی خواب کا موضوع اتنا تفصیلی نہیں ہوتا۔ جتنا کہ خفی موضوع ہوتا ہے۔''(۱۷)

فرائڈ جس کو تلخیص کہتا ہے۔ اُس کی صورتِ حال کچھ اِس طرح سے ہے۔

۱۔ خواب کے کچھ خفی عناصر حذف کردیے جاتے ہیں۔

۲۔ خواب کے خفی حصے کی بہت سی اُلجھنوں کا بہت تھوڑا حصہ جلی خواب تک پہنچا ہے۔

۳۔ خفی حصے کے صرف مشابہ پہلو ہی جلی خواب کی اکائی میں ضم ہوتے ہیں۔اور اسی تیسرے اوراہم حصے کے لیے فرائڈ نے تلخیص کا لفظ استعمال کیا ہے۔اور اِسی کو بنیاد بنا کر خواب کی نتیجہ خیزی تک پہنچا جا سکتا ہے۔

خواب کا ایک عمل نے ''Displacement'' یعنی اکھاڑنے پچھاڑنے کا ہے۔ یہ خواب کی تمام صورتِ حال کے احتساب کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔اِس سے خواب کا مرکز بدلتا ہے۔اور خواب کا تیسرا عمل یہ ہے۔کہ اس کی بدولت خیالات و تصورات کی مری شکلیں بدلتی ہیں۔اس کے علاوہ خواب میں ثانوی تربیت بھی ہوتی ہے۔جس کے تحت خواب کے موضوع کو نئے سرے سے مرتب کیا جاتا ہے۔اِس سے پیچیدگی بھی پیدا ہوتی ہے۔لیکن اِس کے ساتھ ساتھ معنویت کا پہلو بھی اُبھرتا ہے۔چنانچہ مجموعی طور پر ہم فرائڈ کے خوابوں سے متعلق نظریات کو تین اُصولوں کے تحت لے سکتے ہیں۔

۱۔ خواب کا عمل نیند کا تحفظ ہے۔خواب کے عمل سے اصل خواہشات اور حقائق پر رمزیت کا پردہ پڑ جاتا ہے۔اور نیند میں تعطل بھی پیدا نہیں ہوتا۔

۲۔ خواب کے دو پہلو ہیں۔ایک خفی اور دوسرا جلی۔خفی پہلو زیادہ با معنی،موثر اور ہاتھ لگ جانے سے جلی پہلو کو نہ صرف تقویت دیتا بلکہ اس کے بعض حصے جلی پہلو کی شناخت اور اُس کے ساتھ مل کر اکائی بن جاتے ہیں۔

۳۔ زندگی کے نا آسودہ خواہشات مختلف حوالوں اور صورتوں سے خواب کے خفی پہلو کا حصہ بنتی ہیں۔لہٰذا اس حصے کی تلاش اور بازیافت ضروری ہے۔

فرائڈ نے خوابوں کی وضاحت میں خواب کی رمزیت پر تفصیل سے بحث کی ہے۔اُس کے نزدیک رمزیت ہی سے خواب کو معنی دیئے جا سکتے ہیں۔اِس ضمن میں وہ جنس کو بھی اہمیت دیتا ہے۔اُس کے نزدیک عام زندگی کے معاملات میں مرد کے زیرِ استعمال رہنے والی چیزیں مثلاً چھڑی،تلوار،پستول،قلم،ٹوپی وغیرہ اور عورت کے حوالے سے پھول، باغ، کتاب، چولہا، بوتل، الماری وغیرہ کئی سمت سے خوابوں کو معنی دے سکتی ہیں۔انہیں ہم اِس حوالے سے علامتیں بھی کہہ سکتے ہیں۔ان کو سمجھے بغیر خواب کی ترجمانی ممکن نہیں ہوسکتی۔ اِس پس منظر کی مدد سے فرائڈ اور اُس کے پیروکاروں نے خوابوں کے بے پناہ تجربے کیے۔

فرائڈ نے خوابوں کی اہمیت پر مبنی کتاب "The Interpretation of Dream" 1899ء میں لکھی۔ابتدا میں موضوع کے حوالے سے اِسے عالمی سطح پر زیادہ پذیرائی نہ ملی۔صرف فرائڈ کی شخصیت کو ہی پہچانا جانے لگا۔لیکن رفتہ رفتہ اِس کتاب کی اہمیت کئی حوالوں سے زبان زدِ عام ہوئی۔خواب اُس کے نزدیک اہمیت کے حامل ہیں۔جنہیں وہ تحلیل نفسی میں اہم سمجھتا ہے۔

> "....dreams become the object of psycho-analytic research-another of these ordinary, under-rated occurences apparently of no practical value, like errors, and sharing with them the characteristic of occurring in healthy persons."(18)

اُس نے خوابوں کے بارے میں پتے کی بات کہی۔کہ اگر ایک شخص کسی مخصوص کیفیت یا حالت میں سوتا ہے تو وہ حالت اور کیفیت خواب کے ایک سرے سے جڑ جاتی ہے۔وہ حقیقت میں جس حال میں تھا،خواب میں وہ حقیقت مزید کئی عوامل، جن میں شکوک وشبہات خوف اور بے یقینی جیسی کیفیات ہیں، میں گھل مل جاتی ہے۔اور جب اِنسان بیدار ہوتا ہے۔تو حقیقت کا سرا خواب سے الگ کر کے اُس کے باقی ماندہ عوامل کے بارے میں سوچتا ہے۔

> "...When a person goes to sleep hungry and dreams of eating

large quanities of delicious food most wish fulfilment."

اور اِس کی وجہ اُس کے نزدیک یہ ہے۔ کہ چیزیں، کیفیات ہمارے شعور سے نکل کر لاشعور میں جب داخل ہو جاتی ہیں۔ تو شعور اور لاشعور کے درمیان داخلی سطح پر ایک رابطہ یا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔

"Freud believed that dreams are formed in the unconscious and originate as attempts by unconscious wishes to become conscious."

شعور، تحت الشعور اور لاشعور

فرائڈ کے نظریات اس لحاظ سے بھی ایک تسلسل اور ترتیب رکھتے ہیں۔ کہ وہ خوابوں کے حوالے سے ہی شعور، تحت الشعور اور لاشعور کا ذکر کرتا ہے۔ اِسے اُس نے ذہن انسانی کے تین درجے کہا ہے۔ تحت الشعور کی یادیں ہر وقت تازہ کی جا سکتی ہیں۔ لاشعور میں ہماری جبلّت اور دبی ہوئی خواہشات ہوتی ہیں۔ جو اپنی اصل صورت میں شعور کی سطح پر نہیں اُبھر سکتیں۔ صرف تحلیل نفسی سے ہی انہیں شعور میں لایا جا سکتا ہے۔ وہ لاشعور کے اِس حوالے سے مندرجہ ذیل پہلو بتاتا ہے۔

۱۔ اِس کے اندر انانیت ہوتی ہے۔
۲۔ یہ زمان کی گرفت سے آزاد ہوتا ہے۔
۳۔ اِس میں منطق کا گذر نہیں ہوتا۔
۴۔ اِس کے ساتھ جنسی میلان کا سِرا بھی وابستہ ہوتا ہے۔
۵۔ یہ کبھی بچہ بن جاتا ہے۔ کبھی وحشی اِنسان اور کبھی جوش کا عنوان بنتا ہے۔ اِس حوالے سے فرائڈ کے نظریات کو الگ الگ دیکھنا ضروری ہے۔

"Preconcious process"

"A different kind of concious awareness involves information that we are not thinking of at the moment, but that we can produce if we choose to do so. Such memories are preconcious."

"Unconcious processes"

"...The motivation behind of our feelings, thoughts and actions is burried in the unconciousness. Try as we may, we can not readily bring this material from the unconciousness into conciousness, but some of its contents do slip out the disguised from in dreams, in slip of tongue and in psychological and psysical symptoms."

".....consciousness is flexible maltilayered and multifaced, it is maurally stimulated daily(by fantesy, sleep or dreams) and it can delibrately be altered (by meditation, hypnosis, or psycho

active drugs)."[19]

شعور وہ ہے جو حال ہمارے سامنے ہے۔ہم دیکھتے ہیں۔اُسے سمجھتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں۔کیا ہے اور کیا ہو رہا ہے۔

"Now let us call 'conscious' the conception which is present to our consciousness and of which we are aware, and let this be the only meaning of the term conscious."[20]

اور جب حال سے معلوم اور نامعلوم وجوہات کی بنا پر معاملات شعور کی گرفت سے نکل کر لاشعور میں چلے جاتے ہیں تو اُس صورت میں وہ ہماری ذات کا ہی حصہ رہتے ہیں۔ یہ سفران کا داخل کی جانب مُڑ جاتا ہے۔اور انسان کی شخصیت میں قدرت نے جو تہہ داری رکھی ہے وہ متحرک ہو جاتی ہے۔ہم نامحسوس طور پر حال کی تمام کیفیت جو اِس سے متصادم تھی، لاشعور کے حوالے کر دیتے ہیں۔یہ عمل خود بخود فطری طور پر انجام پاتا ہے۔

"Thus an unconscious conception is one of which we are not aware, but the existance of which we are nevertheless ready to admit on account of other proofs or signs."[21]

اور انہی حوالوں سے ہم نہ چاہتے ہوئے بھی خود بخود اپنے داخل کے حوالے سے وہ بات کر جاتے ہیں جو ہمارے حال اور شعور کا حصہ نہیں ہوتی۔گویا ہمارے لاشعور کو اس وقت ایسا کرنے کی تحریک ملی۔اسی طرح لاشعور کو تحلیلِ نفسی کے باعث متحرک کیا گیا۔ اِس ضمن میں وہ جس کو تحت الشعور کہتا ہے، یہ حصہ حال سے متعلق نہیں ہوتا۔کہ ہم اِسے حال میں سوچ رہے ہوں۔لیکن ہم اِس حصے کو اپنی مرضی ومنشا سے تازہ کر سکتے ہیں۔دہرا سکتے ہیں۔دہرا سکتے ہیں۔بتا سکتے ہیں۔ایسی یادیں اور حوالے تحت الشعور کا حصہ ہوتے ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ فرائڈ نے شعور، لاشعور اور اِس کے ساتھ ساتھ تحت الشعور کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا۔اُس کی تحلیلِ نفسی کا زیادہ تر نظام ذہنِ انسانی کے انہی تین درجوں سے وابستہ ہے۔

اِس ضمن میں وہ انا اور اِڈ کی بات بھی کرتا ہے۔

اس کے نزدیک انا شعور کی نمائندہ ہے۔اور اِڈ لاشعور کی۔وہ انا کے مندرجہ ذیل نقائص بتاتا ہے۔

۱۔ یہ لاشعور سے تعلق رکھتی ہے۔
۲۔ اِس میں منطق کارفرما ہے۔
۳۔ اِس کا تعلق حقیقت کے خارج سے ہے۔
۴۔ یہ اِڈ سے نکلی ہے۔لیکن اُس کی ضد کے طور پر کام کرتی ہے۔
۵۔ یہ زمانی گرفت کی حامل ہے۔
۶۔ یہ خوابوں کی محتسب ہے۔
۷۔ اِس کا تعلق اخلاقیات سے بھی ہے۔
۸۔ یہ مفاہمتی رویہ بھی رکھتی ہے۔اس کا یہ کردار خاص طور پر اِڈ کے جبلّی دباؤ اور مافوق انا کے مابین ہوتا ہے۔اور مافوق انا کی وضاحت وہ اِس طرح سے کرتا ہے۔

۱۔ بچے کے لیے اخلاقی شعور کا درجہ رکھتی ہے۔
۲۔ یہ انا سے نکلی اور اس پر حاکم بھی ہے۔
۳۔ انا کی نسبت اس کا شعور سے کم واسطہ پڑتا ہے۔

۴۔ اس کا اڈ سے قریبی تعلق ہے۔
۵۔ اِس کا تعلق نسلی میراث کے ساتھ بھی ہے۔
۶۔ اِس کی حیثیت اخلاقی نقاد کی بھی ہے۔ یہ انا میں احساسِ جُرم پیدا کرتی ہے۔ جِسے انا چھپاتی ہے۔
۷۔ اِسے ہم ضمیر کا نام بھی دے سکتے ہیں۔

لاشعور اور اڈ ایک دُوسرے کے متبادل اور مترادف نہیں ہیں۔ لاشعور کے بعض حصے انا میں اور بعض مافوق انا میں پائے جاتے ہیں۔ اِس کی وضاحت فرائڈ ان الفاظ میں کرتا ہے۔

۱۔ اِڈ لاشعوری اور غیر اخلاقی ہے۔
۲۔ اِس میں لطف اندوزی کا پہلو بھی ہوتا ہے۔
۳۔ لاشعوری طور پر اس میں نسلی آثار بھی موجود ہوتے ہیں۔
۴۔ اس کا تعلق جنس کے ساتھ بھی ہے۔
۵۔ یہ زندگی اور موت کے درمیان کشمکش کی جبلت کو بھی مدد دیتی ہے۔
۶۔ انسان کی تمام طرح کی جبلتیں اِس سے تعلق رکھتی ہیں۔
۷۔ یہ کسی قانون کے تابع نہیں ہے۔
۸۔ یہ زمانی گرفت سے آزاد ہے۔
۹۔ اِس میں کوئی تنظیم نہیں ہوتی۔ اور اِسے ہم لاشعور کی ترمیم شدہ شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔

اِن تمام نکات کی مجموعی صورتِ حال یوں بنتی ہے کہ جب انا پر مافوق انا حاوی ہو جائے۔ تو انسان کا اعتماد مجروح ہو جاتا ہے۔ اِسی سے احساسِ کمتری پیدا ہوتی ہے۔ اڈ اور مافوق انا میں ایک مشترک بات یہ بھی ہے۔ کہ دونوں ماضی کے اثرات لیتی ہیں۔ جبکہ انا کا تعلق انسان کے ذاتی تجربات سے ہوتا ہے۔ چنانچہ ماہر تحلیل نفسی مریض کو کمزور انا کو اڈ اور مافوق انا کے اخلاقی تقاضوں کے خلاف تقویت دیتا ہے۔ اس سے یہ صورت حال نکالی جاتی ہے کہ اِڈ اور مافوق انا کی باہمی کش مکش کے سامنے جس شخص کی انا بے دست و پا ہو جائے، کمزور ہو جائے۔ اُس کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ اِڈ کا خارج سے براہِ راست تعلق نہیں ہوتا۔ جبکہ انا کا تعلق بغیر کسی واسطے کے خارجی عالم کے ساتھ ہوتا ہے۔ جب ان کو خارجی مشکلات کا سامنا ہو۔ اور وہ ان سے مطابقت پیدا نہ کر سکے۔ تو خارج سے اِس کا رابطہ ٹوٹ جاتا ہے۔ اور اس سے اِنسان کے اندر داخلی، ذہنی اور نفسیاتی سطح پر شدید بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔

اِن تمام حوالوں اور پس منظر کا تعلق اِنسانی جبلتوں سے بھی ہے۔ سب رابطے ایک تسلسل کے ساتھ ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ سب مل کر ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔

> "While the ego goes through its transformation from a pleasure ego into a reality ego , the sexual instincts under-go the changes that lead them from their original auto-erotism through various intermediate phases to object love in the service of pro-creation."[22]

جبلت کیا ہے؟

"Freud used the German world "Triab" to refer a drive or a

stimulus within the person. This term is usually translated as instinct , but it might more properly be called "drive" or "impluse." An instinct, then is an internal drive or impulse that operates as a constant motivational force...."[23]

فرائڈ تمام طرح کی جبلتوں کے سرے اِنسان کی شخصیت اوراس کی داخلی پرتوں کے ساتھ باندھ دیتا ہے۔ اِن جبلتوں میں اُس کے ''جنس'' کو خصوصیت کے ساتھ بیان کیا۔حتیٰ کہ طفلی جنیات کا بھی انکشاف کیا۔اُس سے پہلے اِس حوالے کا کوئی بیان اور انکشاف موجود نہ تھا۔حتیٰ کہ اُس نے اِس ضمن میں ژنگ اور اس کے ہمنواؤں سے بھی اختلاف کیا۔جو یہ کہتے تھے کہ بچے کی جنیاتی زندگی ہوتی ہی نہیں۔اور جنسی جبلت بلوغت کے وقت نمودار ہوتی ہے۔فرائڈ نے اِسے مغالطہ کہا ہے۔اُس کے نزدیک پیدائش کے فوراً بعد بچے کی دو جبلتیں سامنے آجاتی ہیں۔کھانے پینے کی اور جنسی جبلت۔ان دونوں پہلوؤں کا اظہار وہ دودھ پیتے وقت کرتا ہے۔اِس کیفیت میں اُس کے جسم کے مختلف حصے حظ اور توانائی کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔وہ اِس کیفیت کو بتدریج آگے بیان کرتا جاتا ہے۔کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انسان کی جنسی جبلت پر خارجی اثرات بھی مرتب ہوتے ہیں۔کہیں اِن کا مثبت اور کہیں منفی ردِعمل ظاہر ہوتا ہے۔مالی حالات، زندگی کی آسودگیاں، ناآسودگی، گھریلو زندگی کا ماحول، رشتے ناطے، مختلف طرح کے اِنسانی رویے بھی جنسی جبلت پر بلاواسطہ/ بلواسطہ اثر ڈالتے ہیں۔

فرائڈ نے انہی خیالات کی روشنی میں وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ لڑکا اپنی ماں کی محبت میں باپ کی شرکت گوارا نہیں کرتا۔اور بعض مخصوص حالات میں اُسے باپ سے نفرت بھی ہو جاتی ہے۔جبکہ لڑکی ماں کی نسبت سے باپ سے محبت کرتی ہے۔اور بعض اوقات وہ اس ضمن میں ماں باپ کی باہمی محبت کو قبول نہیں کرسکتی۔فرائڈ یہاں تک کہتا ہے کہ ابتدائی زندگی میں بچے کو سنائی جانے والی کہانیوں میں اُسے پریوں کے ذکر سے مسرت حاصل ہوتی ہے۔وہ شہزادی کے قصوں میں دلچسپی لیتا ہے۔جبکہ لڑکی ابتدا ہی سے شہزادہ اوراس کے حوالوں کو جذباتی سطح پر سختی اور محظوظ ہوتی ہے۔اِس کی تہہ میں اُس کے نزدیک ہی جنیاتی حوالے موجود ہوتے ہیں۔اُس نے یہ بھی انکشاف کیا کہ بچے کی جنسیاتی خواہش کا لاشعوری دباؤ ہی بعد میں اختلالِ نفس کا سبب بنتا ہے اور اکثر تحلیلِ نفسی سے طفولیت کے دور کی دبائی ہوئی خواہشات شعور کی سطح پر اُبھر آتی ہیں۔اور مریض شفایاب ہوجاتا ہے۔اُس نے واضح کیا کہ گھر کے داخلی اور خارجی ماحول کی سختی سے اگر بچے کی جنسی خواہشات تکمیل کو نہ پہنچیں تو اس میں محرومی اور عدم تحفظ کے اثرات بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔اُنہیں جاگتے میں خواب دیکھنے کی عادت پڑ جاتی ہے۔وہ اپنی خواہشات کی تسکین عالمِ خیال میں کرتے ہیں۔اور بہت حد تک واقعاتی دنیا سے اُن کا رابطہ کٹ جاتا ہے۔

فرائڈ نے ''اصول حقیقت''، اور ''اصول حظ'' کی بھی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے۔اصول حقیقت کا تعلق انا سے ہے۔اور اصول حظ کا اِڈ کے ساتھ ہے۔اُس کے نزدیک ہم ہر وقت حظ کے حصول کے لیے سرگرداں رہتے ہیں۔حظ سے حقیقت کی طرف لانے میں انا موثر کردار ادا کرتی ہے۔بہت سی نفسیاتی کش مکش بھی دامن گیر ہوتی ہے۔یہ کش مکش اِڈ اور انا کے مابین ہوتی ہے۔جس شخص کی انا کمزور ہو۔وہ حقائق کی مشکلات نہیں سہہ سکتا۔اور جن کی انا قوی ہوتی ہے۔وہ حقائق کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہیں۔اور ذہنی وجذباتی فرار سے محفوظ رہتے ہیں۔سائنس دانوں، فلاسفر اور معلمین اخلاق کو وہ اِسی گروہ سے وابستہ کرتا ہے۔اُن کی ٹھوس حقیقت پسندی اُن کی نفسیاتی وذہنی صحت مندی کی ضامن بن جاتی ہے۔

عمر کے آخری حصے میں اُس نے زندگی اور موت کی جبلت اور اِس کی دوئی کو بھی پیش کیا۔وہ کہتا ہے کہ ان دونوں کے درمیان کش مکش میں مبتلا رہنے کی جبلت ہے۔جس کا کبھی اختتام نہیں ہوتا۔وہ اِس ضمن میں تحفظِ ذات اور تحفظِ نوع کا ذکر زندگی کی جبلت کے تحت کرتا ہے اور موت کی جبلت اُس کے نزدیک کسی انسان کا مرنا اور مرجانے کی خواہش نہیں۔جیسا کہ عام

طور پر خیال کیا جاتا ہے۔ بلکہ اِنسان کا غیر مادی حالتِ حیات کی طرف لوٹنا ہے۔

"The aim of destructive instinct, according to Freud, is to return the organism to an inorganic state, because the ultimate inorgainc condition is death, the final aim of the death instinct is self-destruction."(24)

فرائڈ نے مختلف انسانی رویوں کے حوالے سے بھی نفسیاتی سطح پر تحقیق کی۔ اس تحقیق میں اُس کا وسیع مطالعہ اور گہرا مشاہدہ دخیل ہے۔

۱۔ اُس کا کہنا ہے کہ نفسیاتی دہشت اور خود گمشدگی بھی ایک مرض ہے۔ خود گمشدگی کا مرض اُس وقت لاحق ہوتا ہے۔ جب انسان کے خیال، جذبے اور عمل کا باہمی رشتہ برقرار نہیں رہتا۔ اور خارجی عالم سے اس کا رشتہ کٹ جاتا ہے۔

۲۔ روزمرہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی غلطیوں اور کوتاہیوں کا بھی وہ نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے اور کہتا ہے۔ کہ جب ہم کسی شخص یا شے کا نام بار بار بھولتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ہم لاشعوری طور پر اس سے نفرت کر رہے ہوتے ہیں۔ اِس کی تہہ میں دبائی ہوئی ہماری ناگوار خواہشات موجود ہوتی ہیں۔

۳۔ جو شخص حد سے زیادہ نفیس مزاج اور رکھ رکھاؤ کا حامل ہوتا ہے اس کے اندر اکثر و بیشتر نہ سہی لیکن کسی نہ کسی حوالے سے جرم کا احساس پوشیدہ ہوتا ہے۔

۴۔ جنسی کمزوری کے حامل مرد بیوی کی ناز برداری میں پیش پیش ہوتے ہیں۔

۵۔ غیر مرد کی محبت میں مبتلا عورت شوہر سے محبت کے رویے میں غیر معمولی پن کا مظاہرہ کرتی ہے۔

۶۔ حد سے زیادہ ہنسنے اور خوش رہنے والا شخص اندر سے بے حد افسردہ ہوتا ہے۔

۷۔ دوسروں کی چھوٹی چھوٹی حرکتوں پر نظر رکھنے والا شخص یہ سمجھتا ہے کہ دوسرے اس کی تاک میں ہیں۔

۸۔ محفل کی رونق تلاش کرنے والا شخص اپنی تنہائی سے خائف ہوتا ہے۔ وہ اکیلے پن کا سامنا نہیں کر سکتا۔

۹۔ مذہبی جنونی اس لیے انتہا پسند ہوتے ہیں۔ کہ انہیں اپنے مذہب اور عقیدے کی صداقت پر شک ہوتا ہے۔

۱۰۔ بے خواب رہنے والے لوگوں میں اکثر احساسِ جرم کا شکار ہوتے ہیں۔

اِس طرح فرائڈ نے پوری انسانی زندگی کے ڈھانچے اور انسانی شخصیت کو داخلی اور خارجی سطح پر نفسیات کے پیرائے میں تحقیق کیا۔ تحقیق کے یہ زاویے درست تھے یا نہیں۔ وہ الگ بحث ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس تحقیق کی نتیجہ خیزی نے زندگی اور اِن کے حوالے سے علم کی کئی شاخوں کو نئے اور صحت مند رجحانات دیے۔ علم کے نئے نئے گوشے اور بصیرت کی نئی نئی موشگافیاں منظر پر آئیں۔ اُس نے اِنسانی شخصیت کو ایک ''کل'' کی صورت میں دیکھا۔ جس میں اس کی داخلی اور خارجی تمام پرتیں اور حوالے موجود ہیں۔

کیا فرائڈ سائنس دان تھا یا سائیکاٹرِیک؟ جب وہ تحلیل نفسی کو سائنس کہتا ہے۔ تو اسے فلاسفی اور آئیڈیالوجی سے الگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اِسے قدرتی سائنس نہیں کہتا۔ کچھ اس حوالے سے فرائڈ کو فطری سائنس دان اور کچھ اسے انسانی سائنس دان کہتے ہیں۔ یا کیا وہ اعلیٰ اِنسانی سطح کا سکالر تھا؟ فرائڈ کے حوالے سے اِن سوالات کے ساتھ ساتھ یہ سوال بھی انیسویں صدی میں اُٹھایا گیا کہ اُس کی تھیوری تجرباتی سے زیادہ موضوعاتی مشاہدے پر مبنی تھی۔ جو اُس نے کلینک اور مریضوں کے حوالے سے متعارف کروائی۔ اور یہ مریض زیادہ تر متوسط اور اعلیٰ درجے کے لوگ ہوتے تھے۔ لیکن اس نے جامعیت اور وسعت کے ساتھ ''Personality theory'' کو متعارف کروایا۔ اِنسانی شخصیت کا داخلی سطحوں پر تجزیہ کیا۔ اس کی

جبلتوں پر بحث کی۔ وہ سمجھتا ہے کہ ہمارے بہت سے افعال ماضی کے تجربات کے عکاس ہیں۔اور حال کے واقعات پر ہمارا کنٹرول کم کم ہے۔ اپنی شخصیت کو بنانے میں جو صلاحیتیں درکار ہیں۔ وہ بھی تمام تر ہماری دسترس میں نہیں آتیں۔اور بڑے ہونے کے بعد شخصیت جس طرح سے بنتی ہے۔ اُس پر ہمارے بچپن اور ماضی کے حالات وواقعات کا عکس ہوتا ہے۔اور یہ بھی کہ مستقبل کے خیال سے زیادہ ہماری شخصیت، ہمارا رویہ ماضی کے زیر اثر رہتا ہے۔

اِس تمام صورت حال میں فرائڈ نے جو کچھ کہا۔ وہ سو فی صد دُرست نہیں اور نہ سو فی صد درست ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ ہر نظریے کا عمل اور ردِ عمل ہوتا ہے۔ وقت اور اُس کی ضرورتوں کے تحت اِنسانی ذہن نئی نئی دریافتوں کی جستجو میں ردو قبول کے پروسس سے گزرتا ہے۔ اِسی حوالے سے فرائڈ کے نظریات پر بھی بحث وتنقید ہوئی۔لیکن اِس ضمن میں فرائڈ کے نظریات کی اہمیت کو بہر طور سراہا گیا۔رابرٹ ہولڈ کا اِس حوالے سے کہنا ہے۔

> "For nearly a century his theory has been howred and condemned glorified and vilified, praised and disparaged ... Freud's ideas should not be taken as abslute truth, but as begining points in our understanding of human personality."(25)

فرائڈ کی اہمیت کا مرکزی نکتہ یہی ہے کہ اُس نے تحلیل نفسی کے طریقِ کار کے ذریعے لاشعور کی سائنسی بنیادوں پر وضاحت کی۔اس سے پہلے اسپنوزا، شاپن ہار اور بعض دوسری شخصیات نے فلسفیانہ اور غیر سائنسی نقطہ نظر سے لاشعور کو لیا۔

فرائڈ کے نظریات نے ادب پر بھی اپنے اثرات ڈالے۔ادب کے ساتھ فرائڈ کی خصوصی دلچسپی دو اہم وجوہات کی بنا پر تھی۔ایک تو ادب کا وہ شوقین تھا۔لہٰذا ادب کے حوالے اُس نے انسانی ذہن کے داخلی گوشوں میں جھانکنے کی کوشش کی۔اور دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اِسی حوالے سے تخلیق اور تخلیق کار کی چھان پھٹک میں دِلچسپی لیتا ہے۔وہ اِن معنی میں کوئی نظریہ ساز نہ تھا۔ جن حوالوں سے ہم کولرج، ورڈز ورتھ، میتھیو آرنلڈ یا ایلیٹ کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ اول تا آخر ادب اور ادیب کو ہی پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ جب کہ فرائڈ نے سائنس داں کی حیثیت سے ادب اور ادیب کو نفسیات کے دائرے سے الگ نہیں کیا۔لاشعور کو اگر ہم فرائڈ سے پہلے صرف فلسفیانہ نقطۂ نظر کے ساتھ دیکھیں تو لاشعور ایک مبہم اور پراسرار قوت نظر آتی ہے۔جس کی وضاحت اُس طرح سے نہیں ملتی۔جس طرح سے فرائڈ نے اِسے واضح کیا۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''فرائڈ نے جن سائنسی اُصولوں کی روشنی میں اِس کی کارکردگی پر روشنی ڈالی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اعصابی عوارض اور ذہنی امراض سے لے کر روزمرہ کے معمولات تک میں اِس کی کارفرمائی ثابت کر دی۔تو لاشعور پُراسرار اور مبہم یا ماورائی یا ملکوتی نہ رہا۔ بل کہ توانائی کے سرچشمہ کا رُوپ اختیار کر گیا۔اور یہی فرائڈ کا اصلی کارنامہ ہے۔''(۲۶)

اِسی حوالے سے ادب میں تخلیق اور تخلیق کار کا مطالعہ نئے نفسیاتی پسِ منظر میں کیا جانے لگا۔اور اس پہلو پر توجہ دی جانے لگی۔ کہ لاشعوری محرکات، خواہشات اور اِن کی آسودگی کے ضمن میں دباؤ، گریز، گھٹن اور اِن جیسی دیگر کیفیات کے حوالے سے انسانی سائیکی سے جس طرح متصادم ہوتے ہیں اور اعصاب پر جو کچھ گزرتی ہے۔ اِس کا مظاہرہ اور ردِ عمل نفسیاتی مریضوں سے لے کر اعلیٰ ترین تخلیقی قوتوں کے حامل افراد میں موجود ہوتا ہے۔

حوالہ جات

1. Jess Fiest & Gregory J. Fiest, "Biography of Sigmund Freud", Theories of Personality, Boston, San Francisco, California, 1998, p.3

۲۔ علی عباس، سیّد جلالپوری، فرائڈ، مشمولہ: فنون، احمد ندیم قاسمی، جلد ۱۱، شمارہ ۱، ۲، مئی جون ۱۹۷۰ء، ص ۲۴

۳۔ ایضاً، ص ۲۵

4. Jess Fiest & Gregory J. Fiest, "Biography of Sigmund Freud", Theories of Personality, p.17

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، فرائڈ، ادب اور لاشعور، نفسیاتی تنقید، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، جون، ۱۹۸۶ء، ص ۴۱

۶۔ ایضاً، ص ۴۰ ۷۔ علی عباس، سیّد جلالپوری، ایضاً، ص ۲۲

8. Sigmund Freud, First Lecture, (Five Lectures delivered on celebration of the Twentieth Anniversary of Clark University, "The origin and development of psychoanalysis", edited by John Rickman, Hogarth press, 1953, p.3

9. Sigmund Freud, A General Selection from the Works of Sigmund Freud, edited by John Rickman, p.5

۱۰۔ قومی انگریزی اُردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ۱۹۹۴ء، ص ۹۵۳

11. Jess Fiest & Gregory J. Fiest, "Biography of Sigmund Freud", Theories of Personality, p.18

12. ibid

۱۳۔ قومی انگریزی اُردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۷۹

14 Sigmund Freud, Beyond the Pleasure Principle, A General Selection from the Work of Sigmund Freud, edited by John Rickman, Hogarth Press, 1953, p.173

15. Sigmund Freud, First Lecture, Introduction, Introductory Lectures on Psychoanalysis, Translated by Joan Riviera, Tenth edition, London, 1961, p.11

۱۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، نفسیات کی تحریک، اُردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، اشاعت دوم، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۱

۱۷۔ علی عباس، سیّد جلالپوری، ص ۲۷

18. Sigmund Freud, Dreams, Introductory Lectures on Psychoanalysis, English translation by Joan Riviera, Great Britain, Tenth Impression, 1961, p.67

19. Conscious, "Psychology Today", Seventh edition, 1991, pp. 150, 151

20. Sigmund Freud, A note on the Unconsciousness in psychoanalysis
21. A General Selection from the works of Sigmund Freud, edited by John Rickman, The Hogarth Press, 1953, p.55
22. A General Selection from the Works of Sigmund Freud, edited by John Rickman, p.52
23. Instincts, Theories of Personality, p.29
24. The Destructive Instinct, Theories of Personality, p.31
25. Jess Fiest & Gregory J. Fiest, "Biography of Sigmund Freud", Theories of Personality, p.55

۲۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، ص ۵۴

ڈاکٹر ثریا شمیل

چودھری محمد علی ردولوی کی تصانیف کا تجزیہ

A critical evaluation has been made on the articles, stories, booklets and books written by Chaudhry Muhammad Ali Radaulvi (May 18, 1882 - December 10, 1959), a prominent writer of preliminary period of Urdu prose. His contributions included twelve books and booklets, a few stories and articles, which have been critically analyzed and estimated for their significance as well as their influence of the forthcoming literature. He has been examined from a variety of viewpoints, i.e. as a writer of short stories, short essays, biographies, satires, wits, humors, ironies, sarcasms and comedies. Behaviour of the characters presented in his stories and essays, their psychology and sociology were described, and quality of the language used in his writings was resolved. Eloquence, simplicity and candidness were characteristics of his letter writing. Therefore, the collection of his letters was also analyzed to reveal their peculiarities.

چودھری محمد علی ردولوی (۱۸رمئی ۱۸۸۲ء تا ۱۰ردسمبر ۱۹۵۹ء) اُردو ادب کے ایک صاحبِ طرز، وسیع المطالعہ اور تجربہ کار ادیب گزرے ہیں۔ انہوں نے مختلف موضوعات پر کتابیں تحریرکیں جو بے انتہا دلچسپی کی حامل ہیں اور آج بھی بے پناہ افادیت رکھتی ہیں۔ چودھری صاحب کی تصانیف تعداد کے اعتبار سے کچھ زیادہ تو نہیں ہیں، مگر اس کے باوجود دل نشیں اور ادبی شہ پارے ہیں۔ ان کی مطبوعہ تصانیف میں بارہ کتابیں اور کتابچے شامل ہیں۔ علاوہ ازیں چند افسانے اور مضامین بھی ہیں۔

''اتالیق بی بی'' ان کی سب سے پہلی تصنیف ہے، جس میں افسانوی انداز اور طنزیہ پیرائے میں ان بیویوں کا خاکہ کھینچا گیا ہے جو اپنے شوہر کی ہر بات میں کیڑے نکالتی، بات کا بتنگڑ بناتی اور بے جا تنقید کی بھرمار کرتی رہتی ہیں۔

''صلاح کار'' اُردو زبان میں سائنسی نقطۂ نظر سے جنسیات پر تحریر کی جانے والی پہلی کتاب ہے۔ یہ نوجوانوں کے لیے نصیحتوں کا ایک خزانہ ہے، جس میں ان کو جنسی کج روی کے اندوہناک نتائج سے متنبہ کیا گیا ہے۔ ''خطبی'' ایک مزاحیہ انداز میں تحریر کردہ کتابچہ ہے۔ ''نقادی کے نکتے'' بھی ایک کتابچہ ہے، جو قلمی تصاویر کو پَرکھنے اور ادب کے فنِ لطیف کو جانچنے کے اصولوں سے متعلق تصنیف کی گئی ہے۔ ''یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم'' ایک سوانحی خاکہ ہے اور یہ بھی ایک کتابچہ کی شکل میں شائع کیا گیا ہے۔ اس میں الٰہ آباد ہائی کورٹ کے ایک ریٹائرڈ جج کے کردار اور خصائل بیان کیے گئے ہیں۔ ''سیرۃ الاقطاب اُردو'' بھی ایک سوانحی کتابچہ ہے۔ ''گناہ کا خوف'' ایسے افسانوں کا مجموعہ ہے جنھیں حقیقت آفرین کہا جا سکتا ہے۔

''پردے کی بات'' چودھری صاحب کا تصنیف کردہ ایک ایسا معلوماتی کتابچہ ہے جو ضبطِ تولید کی افادیت کو اُجاگر کرتا

ہے۔''کشکول محمد علی شاہ فقیر'' ان کے مزاحیہ مضامین، انشائیوں، افسانوں، خاکوں اور کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ اس میں تحریر کردہ ہر افسانہ کسی نہ کسی حقیقی مشاہدے پر مبنی ہے۔''میرا مذہب'' ایک ایسا کتابچہ ہے جس میں چودھری صاحب نے مذہب اسلام کے بارے میں کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ شیعہ اور سنّی مکاتب فکر کی خوبیوں، خامیوں اور ایک دوسرے پر کی جانے والی زیادتیوں کی نشاندہی کی ہے۔''گویا دبستان کھل گیا'' چودھری صاحب کی طباعت کی غرض سے تحریر کردہ کوئی تصنیف نہیں ہے، بلکہ ان کے جملہ اعزا و اقربا اور احباب کے نام وقتاً فوقتاً تحریر کردہ ان کے خطوط کا ایسا مجموعہ ہے جسے ان کی سب سے چھوٹی صاحبزادی ہما بیگم نے شائع کروا دیا۔''کشکول'' ایک ایسی کتاب ہے جسے ہما بیگم کے صاحبزادے سیّد علی کاظم نے مرتّب کر کے شائع کیا اور جس میں چودھری صاحب کی تین تصانیف ''کشکول محمد علی شاہ فقیر''، ''گناہ کا خوف'' اور ''اتالیق بی بی'' کو شامل کیا گیا ہے۔ گویا یہ ان تین کتابوں کی دوسری اشاعت ہے۔

چودھری محمد علی کے وہ افسانے اور مضامین جو حکیم عبدالوالی کے ماہنامے ''معلومات'' اور ''اودھ پنچ'' میں شائع ہوتے تھے، کتابی شکل میں مرتّب نہیں کیے جا سکے۔ ان میں چودھری صاحب کے تحریر کردہ ایک ایکٹ کے تین ڈرامے ''عیاش کسان''، ''کسان'' اور ''سعید اور سلمہ'' بھی شامل ہیں، جو ماہنامہ ''معلومات'' میں شائع کیے گئے تھے۔ اسی طرح ان کے وہ تراجم بھی کتاب کی صورت میں شائع نہیں ہو سکے، جنہیں انہوں نے جارج برنارڈ شا کے ''پیراڈاکس'' اور آسکر وائلڈ کے ''مقدسہ فندموت'' اور دیگر تحریروں کو اپنے خوبصورت انداز میں اُردو کے قالب میں ڈھالا اور ''اودھ پنچ'' میں شائع کیا۔ ہما بیگم نے ''بھولی ہوئی باتیں'' کے عنوان سے ایک کتاب ۱۹۴۸ء میں سول اینڈ ملٹری پریس، کراچی سے چھپوا کر شائع کی۔ اس کتاب کا مقدمہ چودھری محمد علی نے تحریر کیا جس میں قرآن حکیم کی عظمت، اہمیت اور افادیت بیان کی گئی ہے۔ ہما بیگم اخلاق حسین نے ''جوئبار'' کے نام سے ایک اور کتاب مرتّب کی جسے فیروز سنز، کراچی نے ناظر پرنٹنگ پریس، کراچی سے چھپوا کر شائع کیا۔ اس میں چھوٹے بڑے ہر طرح کے شعراء کے منتخب اشعار شامل ہیں۔ اس کتاب میں چودھری صاحب کی موزوں کی ہوئی ایک مزاحیہ نظم ''سرخ آم'' بھی شامل ہے۔

اہم تصانیف کا تفصیلی تعارف

ڈاکٹر انور حسین خان نے چودھری محمد علی ردولوی کی ادبی خدمات پر مقالہ لکھتے ہوئے ان کی جملہ تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اوّلاً خالص ادبی کتابیں:

۱۔ گناہ کا خوف　　　　۲۔ کشکول محمد علی شاہ فقیر

۳۔ گویا دبستاں کھل گیا　　　　۴۔ نقادی کے نکتے

ثانیاً متفرق موضوعات پر لکھی گئی کتابیں:

۱۔ صلاح کار　　　　۲۔ میرا مذہب

۳۔ یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم　　　　۴۔ پردے کی بات

۵۔ اتالیق بی بی [۱]

یہ تقسیم کچھ زیادہ مناسب نہیں اس لیے کہ ''نقادی کے نکتے'' کو خالصتاً ادبی تصنیف قرار دینا اور ''یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم'' جیسے شخصی خاکے اور ''اتالیق بی بی'' جیسے طنزیہ خاکوں کو ادبی تصنیف قرار نہ دینا کسی بھی لحاظ سے درست نہیں۔ حیرت ہے کہ ردولی کے قریب رہ کر تحریر کیے جانے والے اس تحقیقاتی مقالے میں ''خبطی'' اور ''سیرۃ الاقطاب اُردو'' کا کوئی تذکرہ نہیں۔

اتالیق بی بی

اس کتابچے کا پہلا ایڈیشن حاصل نہ ہوسکا۔اسے دوبارہ ہمایگم کے صاحبزادے سیّد علی کاظم نے دواور کتابوں ''کشکولِ محمد علی شاہ فقیر'' اور ''گناہ کا خوف'' کے ساتھ ملا کر ''کشکول'' کے عنوان سے ۱۹۸۰ء میں اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی سے شائع کیا۔ ''اتالیق بی بی'' اس کتاب کے آخری حصے میں صفحہ ۵۵۵ سے صفحہ ۶۳۹ پر مشتمل ہے۔اس میں چودہ ابواب ہیں اور یہ ۸۵ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔یہ ایک انگریزی کتاب ''کرٹین پکچرز'' سے متاثر ہوکر لکھی گئی ہے۔لیکن اس چودھری محمد علی نے اس طرح ہندوستانی قالب میں ڈھالا ہے کہ کہیں سے بھی اُردو زبان کے قارئین کو اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔اس میں شوہروں پر بیویوں کی بے جا شکایتوں،فضول نکتہ چینیوں اور بے معنی اعتراضات کا بڑی خوبصورتی سے خاکہ کھینچا گیا ہے۔ ہر بات میں کسی ایک مخصوص واقعہ کو موضوع بنا کر بیگم صاحبہ کی اس رخ سے لن ترانیوں اور ہزل گوئی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

چونکہ پہلا ایڈیشن دستیاب نہیں، لہٰذا اس کے اوّلین سنِ اشاعت کا اندازہ نہیں ہوسکا۔ ''گویا دبستاں کھل گیا'' کے دوسرے ایڈیشن کے اواخر میں چودھری محمد علی کی تصانیف کا مختصر سا تعارف شائع کیا گیا ہے۔جس سے پتہ چلتا ہے کہ ''اتالیق بی بی چودھری صاحب کی تحریر کردہ پہلی کتاب ہے۔''(۲) اس کے بارے میں مولانا عبدالماجد دریا بادی نے تحریر کیا ہے۔ ''اتالیق بی بی'' شاید سب سے پہلی کتاب ہے اور شاید شرر صاحب کی فرمائش پر لکھی گئی ہے۔(۳) اس کتاب میں ہماری اس تہذیب کا نقشہ کھینچا گیا ہے جو مغربی تہذیب سے متاثر ہوکر وجود میں آئی۔ یہاں پر دونوں تہذیبوں کا تصادم بھی نظر آتا ہے اور دونوں میں پائے جانے والے فرق کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔یہ کتاب چودہ ابواب پر مشتمل ہے اور چودھری صاحب نے ہر باب میں مشرقی عورت کو ایک نئے زاویے سے پیش کیا ہے۔

پہلے باب میں شوہر اپنے کسی دوست کو پانچ روپیہ قرض میں دے دیتے ہیں۔اور بیوی مختلف قسم کی ضروریات کا ذکر کر کے بار بار انہیں لتاڑتی اور لایعنی نصائح کا انبار لگا دیتی ہے۔دوسرے باب میں شوہر کے حقہ پینے کی عادت سے سخت بیزاری اور نفرت کا اظہار کرتی ہے۔حقہ پی کر منہ سے بوآنا لازمی بات ہے۔مگر اس میں بدگمانی کا اظہار کرنا، دوسروں پر شک کرنا اور معنی سے معنی نکالنا، یہ سب ہماری مشرقی عورتوں کا خاصہ ہے۔تیسرے باب میں بیوی کے علم میں آتا ہے کہ شوہر کسی کلب میں شریک ہوکر آئے ہیں، اس بات پر بغیر یہ جانے ہوئے کہ کلب ہے کیا چیز، وہ شوہر کو ہاتھوں ہاتھ لیتی ہے۔چوتھے باب میں کہیں غلطی سے شوہر نے کھانا کھاتے ہوئے یہ شکایت کردی کہ کھانا باسی ہے اور بعد از طعام کوئی مٹھائی دستیاب نہیں۔بس شوہر کو خوب صلواتیں سننی پڑتی ہیں۔

''فری میشن'' ایک خفیہ برادرانہ جماعت ہے، جس میں کوئی عورت شریک نہیں ہوسکتی۔اس کا اصول یہ ہے کہ تمام انسان آپس میں بھائی ہیں اور کسی مصیبت زدہ بھائی کی مدد کرنا دوسرے بھائیوں کا فرض ہے۔شوہر اس جماعت کے رکن بن کر گھر لوٹتے ہیں اور بیوی سے اس خفیہ جماعت کے بارے میں گفتگو نہیں کرنا چاہتے۔مگر بیوی ہیں کہ پلٹ پلٹ کر حملے کر رہی ہیں اور تیر ونشتر کی بارش کر رہی ہیں کہ کسی طرح سے شوہر بیان کردیں کہ یہ کیا بلا ہے؟ چھٹے باب میں شوہر رات کو اپنے ایک دوست کی ضمانت کی غرض سے جاتے ہیں اور لوٹنے میں خاصی دیر ہوجاتی ہے۔ بیوی صلواتوں کا دفتر کھول دیتی ہے۔مگر جب انہیں معلوم ہوتا ہے کہ انہیں کے کسی رشتہ دار کی ضمانت کی غرض سے گئے تھے تو ایک دم سے پگھل کر موم ہوجاتی ہیں۔ساتویں باب میں ایک دوست کے آجانے سے شوہر میزبانی میں مصروف ہوجاتا ہے اور مہمان رات کے ایک بجے رخصت ہوتا ہے۔اس بات پر بیوی چراغ پا ہوجاتی ہے۔

آٹھویں باب میں شوہر میلے چلے گئے۔ جب بیوی کو خبر ہوئی تو انہوں نے آڑے ہاتھ لیا۔نویں باب میں شوہر نے گھر واپس آنے میں دیر کردی، بیوی غصہ میں دروازہ دیر سے کھولتی ہے۔ بارش ہورہی ہے جس کی وجہ سے شوہر بھیگ کر شرابور ہو

جاتے ہیں۔اس بات پر شوہر ناراضگی کا اظہار کرتے ہیں، مگر بیوی بجائے شرمندہ ہونے کے اُلٹی باتیں سناتی ہے۔

دسویں باب میں بیوی کو سردیوں کے لیے گرم کپڑے بنوانے کے سلسلے میں شوہر سے بجٹ کی منظوری لینا ہے۔جس کے لیے وہ کیا کیا جتن کرتی ہے اور بالآخر اپنی بات منوا کر ہی دم لیتی ہے۔گیارہویں باب میں بیوی ایک روز کے لیے اپنے میکے چلی جاتی ہے۔شوہر موقع دیکھ کر اپنے دوستوں کو گھر میں مدعو کر لیتے ہیں۔بیوی میکے سے واپس آ کر جب گھر میں افراتفری دیکھتی ہے تو شوہر کی کیا خوب خبر لیتی ہے۔بارہویں باب میں ایک رشتہ دار مہمان خاتون آجاتی ہیں اور غیر شعوری طور پر شوہر میں دلچسپی لینے لگتی ہیں۔ظاہر ہے بیوی یہ کیسے برداشت کر سکتی ہے، خوب ہی لعن طعن کرتی ہے۔

تیرہویں باب میں گھر آتے ہوئے ڈاکیے نے شوہر کو نمونے کے طور پر آیا ہوا ایک اخبار دیا، جسے شوہر نے کھانے کے بعد پڑھنا شروع کیا۔بیوی نے شوہر کے انہاک کو ناپسندیدگی اور شکوک کی نظر سے دیکھا اور چراغ پا ہوگئیں۔چودھویں باب میں شوہر ''فری میشن'' کے جلسے میں شرکت کر کے چندہ دے آئے ہیں، جس پر بیوی سخت برہم ہوتی ہے۔الغرض یہ مختلف زاویے ہیں جن سے چودھری محمد علی نے ''اتالیق بی بی'' کے عنوان سے مشرقی عورت کی تصویر کشی کی ہے۔مختلف طریقوں سے اس کے مزاج کا خاکہ پیش کیا ہے۔اس کتاب کو پڑھ کر بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ چودھری صاحب عورتوں کی نفسیات پر گہری نگاہ رکھتے تھے اور انہیں بخوبی پیش کرنے کا فن جانتے تھے۔

صلاح کار

یہ کتابچہ جامعہ ملّیہ، دہلی میں طبع ہوا اور اسے مکتبہ ایوان اشاعت، گورکھپور نے ۱۹۳۲ء میں شائع کیا۔کتاب برائے فروخت نہیں، لہٰذا قیمت درج نہیں ہے۔جنسیات کے موضوع پر لکھی جانے والی یہ ایسی کتاب ہے جس کے ذریعے نوجوانوں کو جنسی معاملات کی پیچیدگیوں اور جنسی الجھنوں سے آگاہ کیا گیا ہے۔جنسی کجروی اور جنسی بے راہ روی سے اجتناب بخشنے کی ہدایت کی گئی ہے۔۱۲۴صفحات پر پھیلی ہوئی یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب میں کئی فصلوں کے تحت مختلف موضوعات پر مضامین لکھے گئے ہیں۔کتاب کے شروع میں دیباچہ اور آخر میں ''خاتمہ'' کے عنوان سے پیش کردہ خیالات کی مزید وضاحت کی گئی ہے۔

دیباچہ صفحہ۳ سے شروع ہو کر صفحہ ۱۵ کے بالائی حصے پر ختم ہوتا ہے۔اس میں چودھری محمد علی نے اس کتاب کی ضرورت اور افادیت پر روشنی ڈالی ہے۔پہلا باب پانچ فصلوں پر مشتمل ہے اور اس میں مرد اور عورت کے اعضائے تناسل، جنسی عمل کے مقصد اور عورت کے مقام تولید کی وضاحت کی گئی ہے۔ساتھ ساتھ استقرارِ حمل اور عملِ تولید کو بیان کیا گیا ہے۔دوسرا باب دو فصلوں پر مشتمل ہے۔پہلی فصل میں یورپی اور ہندوستانی عصمت فروش عورتوں کا فرق، ہندوستانی طوائفوں کے معاشرتی مقام اور ان سے جنسی خواہشات کی تکمیل کے مضر اثرات سے آگاہ کیا گیا ہے۔دوسری فصل میں شادی کے طریقے، عائلی زندگی اور شادی کے لیے موزوں عمر کا تعیّن کیا گیا ہے۔علاوہ ازیں انگریزی اور ہندوستانی شادی کے طریقوں کا بھی موازنہ کیا گیا ہے۔

تیسرا باب بھی دو فصلوں پر مشتمل ہے جس میں جنسی بیماریاں بیان کی گئی ہیں۔پہلی فصل میں سوزاک کے اسباب، مختلف مدارج اور اس کی ہولناکیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔دوسری فصل میں آتشک کی علامتیں، مرض کے اسباب، مختلف مدارج اور جسم پر رونما ہونے والے بھیانک اثرات کو بیان کیا گیا ہے۔

چوتھا باب تین فصلوں پر مشتمل ہے۔پہلی فصل میں جنسی نقطۂ نگاہ سے مذکورہ بالا دو بیماریوں سے بچنے کے طریقوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔دوسری فصل میں شراب نوشی اور مباشرت کے رشتہ کو واضح کیا گیا اور اس کی وجہ سے رونما ہونے والے مضرت رساں اثرات بیان کیے گئے ہیں۔تیسری فصل میں جنسی قوت کی تشریح کی گئی ہے۔اس کے صحیح مصرف اور اعتدال پر زور دیا گیا ہے۔مردوں میں جلق کے نقصانات واضح کیے گئے ہیں۔پانچواں یعنی آخری باب دو فصلوں پر مشتمل ہے، جس کی پہلی فصل میں

''امرد پرستی'' کے منفی اثرات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسری فصل میں ہسٹیریا کے مرض کی وضاحت کی گئی ہے اور اس کے اسباب بیان کیے گئے ہیں۔ ایسے مریض کے ساتھ حسنِ سلوک کا مشورہ دیا گیا ہے۔

پوری کتاب پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ چودھری محمد علی نے اس نظریہ سے اسے تحریر نہیں کیا کہ اس سے قاری کے ذہن میں جنسی ہیجان برپا ہو، اسے جنسی حظ حاصل ہو، یا اس کو جنسی عیاشی میں مزید مدد ملے۔ بلکہ چودھری صاحب کا مقصد پڑھنے والوں کو جنس سے متعلق بنیادی باتوں سے آگاہ کرنا ہے۔ اچھائی برائی میں تمیز کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا اور خوشگوار ازدواجی زندگی گزارنے کا سلیقہ سکھانا ہے۔ اس میں نہ صرف کارآمد باتیں بیان کی گئی ہیں بلکہ جا بجا نصیحتیں بھی کی گئی ہیں۔ اور وہ طریقے بیان کیے گئے ہیں جو آنے والی نسلوں کی صحت و تندرستی کا باعث بن سکیں۔ کتاب میں جگہ جگہ مغربی مصنّفین اور دانشوروں کی تصانیف و آراء سے استفادہ کیا گیا ہے۔

نقادی کے نکتے، خبطی اور سیرۃ الاقطاب اُردو

تلاشِ بسیار کے باوجود کتابچہ ''نقادی کے نکتے'' حاصل نہ ہوسکا۔ نہ ہما بیگم کے پاس لاہور (پاکستان) سے دستیاب ہوسکا اور نہ ہی سیّد علی کاظم کے پاس ٹورنٹو (کینیڈا) سے۔ نہ ہی چودھری صاحب کے نواسے صہیب نقی کے توسط سے کراچی (پاکستان) میں۔ نہ اُن کے پوتوں ڈاکٹر اسد سلمان کے پاس لندن (انگلستان) یا عابد سلمان کے پاس ایل بزاغ، مونٹریال (کینیڈا) سے اور نہ ہی چودھری محمد علی کے گھر میں ان کے چھوٹے صاحبزادے چودھری سعید مصطفیٰ علی کے پاس ردولی (بھارت) میں کوئی نسخہ موجود تھا۔ نہ ہی کسی لائبریری یا ان کے قریبی دوست احباب سے مل سکا۔ دراصل یہ کتاب خود چودھری محمد علی کی زندگی میں ہی نایاب ہوگئی تھی، جس کا تذکرہ انہوں نے ہما بیگم کے نام اپنے ۱۳ رمئی ۱۹۵۷ء کے تحریر کردہ خط میں کیا ہے: ''اتالیقی بی بی''، ''صلاح کار''، ''پردے کی بات'' تمہارے پاس ہیں یا نہیں؟ ''نقادی کے نقطے'' کہیں نہیں ہے آگے تم جانو تمہارا کام۔ [۴] اس وجہ سے اس کتابچہ کا تعارف پیش نہیں کیا جا رہا ہے۔ اسی طرح چودھری صاحب کی دو اور کتابیں ''خبطی'' اور ''سیرۃ الاقطاب اُردو'' بھی کہیں سے دستیاب نہیں ہوسکیں، لہٰذا ان کا تعارف بھی درج نہیں کیا جاسکا۔ ''نقادی کے نکتے'' سرفراز قومی پریس، لکھنؤ سے شائع ہوئی تھی۔ ''خبطی'' کو ۱۹۴۰ء میں انوار بک ڈپو، لکھنؤ نے طبع کیا تھا، جبکہ ''سیرۃ الاقطاب اُردو'' نول کشور لکھنؤ کے ذریعہ ۱۹۴۴ء میں شائع کی گئی تھی۔

یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم

چودہ ابواب کے ساتھ یہ کتابچہ ۱۴۱ صفحات پر مشتمل ہے، جن میں پانچ صفحات کا دیباچہ بھی شامل ہے جسے مہاراجہ صاحب محمود آباد، سر محمد علی محمد خاں، خان بہادر محبّ نے تحریر کیا ہے۔ اسے نول کشور پریس نے لکھنؤ سے ۱۹۱۷ء میں شائع کیا تھا۔ یہ الٰہ آباد ہائی کورٹ کے ایک سابق جج مولانا سیّد کرامت حسین کا شخصی خاکہ ہے۔ ان کی مکمل سوانح حیات نہیں ہے۔ مولانا کی خدمات تعلیمِ نسواں کے سلسلے میں خاصی رہی ہیں۔ انہوں نے شرفاء کی لڑکیوں کے لیے اسلامی اور اخلاقی تعلیم کی غرض سے لکھنؤ میں ایک اسکول کھولا تھا، جو آج بھی انہیں کے نام پر ''کرامت حسین مسلم گرلز ڈگری کالج'' کے نام سے قائم ہے۔ ان کی شخصیت سے متاثر ہوکر یہ کتابچہ تحریر کیا گیا۔

کتاب کا ہر باب کسی الگ موضوع پر نہیں لکھا گیا، بلکہ چودھری محمد علی نے مولانا کی آخری زندگی میں جو وقت گزارا، اس دوران رونما ہونے والے مختلف واقعات کا احاطہ تسلسل کے ساتھ کیا ہے۔ پہلا باب تمہیدی ہے اور کتاب لکھنے کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسی طرح چودھواں باب جو کہ مختصر ترین ہے، مولانا کے انتقال کے بعد ان کے چھوڑے ہوئے تاثر کو بیان کرتا ہے۔ درمیانی ابواب میں مختلف واقعات اس طرح ضبطِ تحریر میں لائے گئے ہیں کہ ان کو پڑھنے سے مولانا کے طرزِ نگارش، سلیقہ مندی، خورد و نوش، طرزِ زندگی، دلچسپی، شوق، نفاست، افتادِ طبع، طریقہ استراحت کی وضاحت ہوتی ہے۔ ان کے مذہبی،

سماجی، اخلاقی خیالات ونظریات کاعلم ہوتا ہے۔اس کتاب کی خاص بات یہ ہے کہ اسے پڑھ کر مولانا کی شخصیت اوران کے اچھے برے تمام کرداروں کی وضاحت ہوتی ہے۔کتاب کے شروع میں مولانا کی ایک تصویر بھی شائع کی گئی ہے مگران کی اصلی تصویر تو کتاب پڑھنے کے بعد ہی واضح ہوتی ہے۔

گناہ کا خوف

یہ پندرہ مضامین کا مجموعہ ہے جو کہ ۱۴۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔اس میں دیباچہ کے علاوہ نو افسانے اور پانچ انشائیے شامل ہیں۔اسے ادارے ''نیا سنسار''، لکھنؤ نے راما شنکر بھا گور، فائن پریس لکھنؤ کی طباعت سے ۱۹۳۹ء میں شائع کیا۔اسے دوبارہ اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی نے ۱۹۸۰ء میں کتاب بہ عنوان ''کشکول'' کے تحت شائع کیا، جسے چودھری صاحب کے نواسے سیّد علی کاظم نے ترتیب دیا۔''کشکول'' کے تحت گناہ کا خوف صفحہ نمبر ۳۹۹ سے صفحہ ۵۵۴ تک پھیلے ہوئے ۱۵۸ صفحات پر مشتمل ہے۔اس کتاب کا پہلا افسانہ ''امیری کی بوٗ'' اس حقیقت کو پیش کرتا ہے کہ ایک امیر گھرانے میں پرورش پانے والی خاتون گردشِ افلاک کا شکار ہو کر غربت کی آغوش میں آجاتی ہیں، تب بھی ان کے رکھ رکھاؤ، کردار و گفتار اور حرکات وسکنات سے ان کے گزشتہ عروج کا پتہ چلتا ہے۔دوسرا افسانہ ''گناہ کا خوف'' سماج کی ظاہر پرستی پر لازوال طنز ہے۔ایک نہایت چالاک، مقدمہ بازی کے فن میں ماہر اور جعل بنانے میں یکتائے روزگار شخص بھی ظاہر پرستی کے تحت کس طرح اپنا رویہ بدل دیتا ہے۔یہی افسانہ کتاب کے عنوان کا باعث ہے۔

تیسرا افسانہ ''اسباب کا غلام''، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، اس حقیقت پر مبنی ہے کہ زمانے کے حالات ہر انسان کو خواہ وہ اچھا ہو یا برا، اسباب کی زنجیروں میں جکڑ کر اُن کا تابع بنا دیتے ہیں۔چوتھا افسانہ ''آنکھوں کی زبان'' ایک انوکھے موضوع پر مبنی ہے۔ایک مرد کسی حسین وجمیل عورت کو دیکھ کر ملتفت ہوتا ہے۔اور آنکھیں چار ہونے کی صورت میں آنکھوں ہی آنکھوں میں کیا گفتگو ہوتی ہے؟ اس کا بہت ہی خوبصورت نقشہ کھینچا گیا ہے جو کہ ظاہر ہے قطعاً تخیلاتی ہے۔''شاعر کا کلام'' کے عنوان سے پانچواں مختصر افسانہ ہے، جس میں اشعار کی اہمیت اور سماج پر اس کے مرتّب ہونے والے اثرات کو ظاہر کیا گیا ہے۔ممکن ہے کہ کسی شعر یا مصرعہ کا مفہوم واضح نہ ہو جو کہ عوام الناس کی زبان پر چڑھ چکا ہے۔لیکن کسی موقع سے مناسبت رکھنے کی صورت میں اس کے معنی زیادہ واضح ہو جاتے ہیں۔

چھٹے افسانے ''آنکھوں کی سوئیاں'' میں یہ حقیقت پیش کی گئی ہے کہ آنکھیں جس حسین چہرے اور وجیہہ جسم کو دیکھنے کی مشتاق ہوں، وہاں بجائے اس کے مدقوق چہروں اور لاغر وضعیف اجسام سے مڈبھیڑ ہو جائے تو کیا کیفیت ہوگی۔''میٹھے بول'' ساتواں لیکن مختصر ترین افسانہ اس بات کی اہمیت کو واضح کرتا ہے کہ میٹھی گفتگو بڑے بڑے مسائل کو حل کر دیتی ہے۔آٹھواں مشہور افسانہ ہے، ''تیری جنس''۔جس کی بنیاد اس خیال پر رکھی گئی ہے کہ ہر مرد میں کچھ جزو عورت کا ہوتا ہے اور ہر عورت میں کچھ جزو مرد کا۔جس شخص میں جو جزو غالب ہوتا ہے ویسے ہی خیالات اور افعال پائے جاتے ہیں۔اس قبیل کے زنانہ قسم کے مرد اور مردانہ قسم کی عورتیں فطرتاً اپنی ہی جنس سے تعلقات رکھنا پسند کرتے ہیں۔''گھر کی صحبتیں اور کلب'' کے عنوان سے نواں افسانہ ایسے کردار کو پیش کرتا ہے جس میں انسان ہر ملنے والے کی تعریف وتوصیف میں زمین وآسمان کے قلابے ملا ڈالتا ہے۔اور ایسی ایسی تعریفیں منہ پر کرتا ہے جو مفقود ہوں۔مگر پیٹھ موڑتے ہی ہزاروں عیب نکال کر لوگوں کے سامنے بکھیر دیتا ہے۔چرب زبانی اور بسیار گوئی کی انتہا کر دیتا ہے۔

''گناہ کا خوف'' کے آخری حصے میں ''امامن مہری کے فلسفیانہ خیالات'' کے عنوان سے چودھری محمد علی نے پانچ انشائیے تحریر کیے ہیں، جن کو پڑھ کر پیشہ خدمت گاری سے تعلق رکھنے والی، روٗسا کے یہاں کام کاج کرنے والی، امامن مہری کی جیتی جاگتی، چلتی پھرتی تصویر کھنچ جاتی ہے۔یہ اس کے جملہ عادات واطوار، خصائل اور اس کی زبان وبیان کا ایک بہت ہی کامیاب

مرقع ہے۔ ہر انشائیہ میں اس کو ایک مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ پہلا انشائیہ ''ایمان داری بہترین دور اندیشی ہے'' اس فلسفے کو پیش کرتا ہے کہ غربت کا تقاضا ہے کہ چیزوں کی ریل پیل میں حسبِ ضرورت اگر کچھ چیزیں کمال ہوشیاری سے چرالی جائیں تو کوئی حرج نہیں۔ مگر جب چوری پکڑے جانے کا اندیشہ ہو تو جھٹ سے ایماندار بن جانا چاہیے۔ دوسرے انشائیہ ''رکھ رکھاؤ'' میں یہ نظریہ پیش کیا گیا ہے کہ جب انسان کے حالات بگڑ جائیں تو اسے رکھ رکھاؤ اور وضعداری کو ترک کر دینا چاہیے، ورنہ یہ عذاب بن جاتا ہے۔

تیسرے انشائیہ ''تیہا، طظنہ، جوشا، غصہ، جذبہ'' میں یہ خیال پیش کیا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان میں جو جذبات تخلیق فرمائے ہیں، وہ بلا وجہ نہیں ہیں۔ مثلاً اگر کسی نے کسی شخص کو دبانے کی کوشش کی اور اس نے پلٹ کر غصہ سے اس کو جواب دیا تو پھر دبانے والے کی ہمت پست پڑ جاتی ہے۔ چوتھے انشائیے ''کام کاج'' میں یہ تصور پیش کیا گیا ہے کہ محنتی اور کام کاج والے شخص کو لوگ اس کی خامیوں کے باوجود برداشت کر لیتے ہیں۔ محنت سے خودداری اور خوداعتمادی پیدا ہوتی ہے۔ جوانی کی محنت بڑھاپے میں فراغت بنتی ہے۔ پانچویں انشائیے ''خیر خیرات'' میں یہ نظریہ پیش کیا گیا ہے کہ دینے دلانے کے سلسلے میں پردہ داری اور خلوصِ نیت ہونی چاہیے، تاکہ لینے والا شرمندہ نہ ہو۔ یہ نہ صرف آخری انشائیہ ہے بلکہ اس کتاب میں تحریر کیا جانے والا آخری مضمون بھی ہے۔ کتاب میں چودھری محمد علی کے تحریر کردہ ''دیباچہ'' کو نمبر شمار ایک دیا گیا ہے، جس کی وجہ سے پندرہ مضامین (بشمول دیباچہ) محسوس ہوتے ہیں۔

پردے کی بات

ایک انتہائی مختصر سا پاکٹ سائز کتابچہ ہے جس پر سنِ اشاعت اور پریس کا نام درج نہیں۔ مفت تقسیم کیا گیا تھا، اس لیے نایاب ہے۔ اس کے ناشر خود چودھری محمد علی تھے اور ادارہ نیا سنسار لکھنؤ تقسیم کنندہ تھے۔ یہ حفظانِ صحت کے پیشِ نظر تحریر کیا گیا، جس میں فطری ضبط تولید کا موثر طریقہ بیان کیا گیا ہے۔ بچوں کی بے تحاشہ پیدائش سے عورتوں کی صحت و تندرستی پر رونما ہونے والے خراب اور ناقابلِ تلافی برے اثرات کو بیان کیا گیا ہے۔ کثرتِ اولاد کے باعث معاشی مسائل، بچوں کی نامناسب نگہداشت اور ان کی تعلیم و تربیت، پرورش و پرداخت میں کوتاہی کی وضاحت کی گئی ہے۔ اسے خاص طور پر عورتوں کو مخاطب کر کے تحریر کیا گیا ہے۔

کشکول محمد علی شاہ فقیر

یہ کتاب چودھری محمد علی کی کہانیوں، طنزیہ خاکوں اور بعض دوسرے مضامین کا مجموعہ ہے، جس میں ۳۵ تحریریں شامل ہیں۔ اسے ۱۹۵۱ء میں صدیق بک ڈپو، لکھنؤ نے نامی پریس، لکھنؤ میں چھپوا کر شائع کیا۔ یہ کتاب ۳۲۶ صفحات پر مشتمل ہے جن میں آخری دو صفحات میں چارٹ کی شکل میں اغلاط نامہ شائع کیا گیا ہے۔ کتاب کے آغاز میں صفحہ ۵ سے صفحہ ۲۴ تک ''تعارف مصنف'' کے عنوان سے ماہنامہ ''ادبی دنیا''، لاہور کے ایڈیٹر صلاح الدین احمد کا تحریر کردہ مضمون ''محمد علی ردولوی، اُردو کا اوّلین فطرت نگار'' شائع کیا گیا ہے۔ اور اس کے بعد صفحہ ۲۵ پر ''عرضِ حال'' کے عنوان سے چودھری صاحب نے دو تمہیدی پیراگراف تحریر کیے ہیں لیکن یہ تمام صفحات کتاب سے الگ تصور کیے گئے ہیں۔ اس لیے کہ اس کے بعد کتاب کی دوبارہ سرخی ڈال کر نئے سرے سے نمبر شمار کا آغاز کیا گیا ہے۔ سیّد علی کاظم نے اسے دوبارہ اپنی ترتیب شدہ کتاب ''کشکول'' میں ۱۹۸۰ء میں باب الاسلام پریس، کراچی سے چھپوا کر اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی سے شائع کیا۔ اس دوسرے ایڈیشن میں یہ کتاب ۳۹۸ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ کتاب کے آغاز میں تین صفحات پر مشتمل سیّد سجاد ظہیر کا تحریر کردہ ''اقتباس از روشنائی''، چودہ صفحات پر پھیلا ہوا سیّد علی کاظم کا لکھا ہوا ''حرفِ اوّل'' اور صلاح الدین احمد کا تحریر شدہ ''تعارفِ مصنف'' شائع کیے گئے ہیں۔ کون سا مضمون کتاب میں شامل ہے اور کون سا نہیں، اندازہ لگانا مشکل ہے اس لیے کہ ''تعارف مصنف'' صفحہ ۹ سے

شروع ہوتا ہے۔اس دوسرے ایڈیشن میں ۳۶ مضامین شامل ہیں۔آخر میں ''دور کا نشانہ'' کے عنوان سے ایک خاکہ بھی شائع کیا گیا ہے جو پہلے ایڈیشن میں موجود نہ تھا۔

''عشق بالواسطہ'' اس کتاب کی پہلی کہانی ہے جس میں انسانی نفسیات کے بہت سے پہلوؤں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔مرد صنفِ نازک سے اجتناب ظاہر کرتا ہے، جس کی وجہ اس کی جانب کشش اور میلان ہوتا ہے، جسے وہ دوسری طرح ظاہر کرتا ہے۔ ''دھوکہ'' ایک شاہکار کہانی ہے، جس میں اس حقیقت کو ظاہر کیا گیا ہے کہ اگر انسان باطنی تقاضوں کو کسی دباؤ کے تحت نہیں پورا کرتا تو ایک شدید نفسیاتی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے۔فطری قوانین کے برخلاف اگر کوئی ایسا قدم اٹھاتا ہے جس سے ان شدید تقاضوں کی تکمیل ہو سکے تو اس کے نتائج اچھے بھی نکل سکتے ہیں اور ناخوشگوار بھی۔''نیلم کا نگ'' ایک بہترین افسانہ ہے جس میں ایک بہت ہی گرے ہوئے اور گھناؤنے ماحول میں رہنے والی عورت کے حالات بتائے گئے ہیں۔اور بعدازاں اچھا ماحول ملتے ہی یہی عورت نکھر کر اس قدر صاف ستھری اور پاکیزہ ہو جاتی ہے کہ بیان سے باہر ہے۔یہ افسانہ ایک نفسیاتی شاہکار ہے۔ ''یادِ احباب'' کے تحت ''دیوجانس یا ابی قورس؟'' ایک چھوٹا عنوان دے کر ایک ایسے تعلقہ دار کا شخصی خاکہ تحریر کیا گیا ہے، جو دیکھنے میں جنگلی، ہوش، جاہل دیہاتی، بیوقوف اور بانگڑو نظر آتا ہے۔مگر گفتگو میں بہت دور کی کوڑی لانے والا، کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی پہنانے والا اور بڑی گہری و فلسفیانہ باتیں کرنے والا انسان ہے۔''میر باقر'' کے عنوان سے ایک اور نہایت دلچسپ مزاحیہ شخصی خاکہ تحریر کیا گیا ہے۔یہ ایک ایسا کردار ہے جس کی طبیعت میں ازحد مسخرہ پن ہے اور وہ اکثر مضحکہ خیز صورتِ حال پیدا کر دیتا ہے۔''میزوکزم'' میں دو جنسی بیماریوں کو واقعات کے غلاف میں لپیٹ کر پیش کیا گیا ہے۔یہاں واضح کیا گیا ہے کہ سیڈزم (Sadism) میں مار کر اور میزوکزم (Masochism) میں پٹ کر صرف لطف ہی نہیں آتا بلکہ جنسی تسکین بھی حاصل ہوتی ہے۔

''مس ہیلن'' میں ایک ایسی خاتون کا کردار پیش کیا گیا ہے جو انگلستان سے ہندوستان خدمتِ خلق کے ارادے سے آئیں۔جوان ہیں، خوبصورت بھی ہیں اور گفتگو میں بڑی بے تکلف ہیں۔وہ کلب میں دوسروں کے سامنے مختلف مردوں اور عورتوں کے جنسی رجحانات کا بڑی بے باکی سے تجزیہ کرتی رہتی ہیں۔گفتگو کے دوران ان کی اپنی نفسیاتی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔''اندر سبھا کی امانت'' میں ایسی کہانی پیش کی گئی ہے جس میں اندر سبھا جیسے اسٹیج ڈرامے میں کام کرنے والے کردار آہستہ آہستہ حقیقی زندگی سے منسلک ہو گئے ہیں۔اُن کے اندر، اِندر سبھا اس قدر رَچ بس جاتی ہے کہ اس کا رواج ختم ہو جانے کے باوجود ایک اہم کردار ادا کرنے والے شخص کی زندگی کے آخری لمحات میں روح اس وقت تک قصرِ عنصری سے پرواز نہیں کرتی، جب تک اندر سبھا کی یادگاریں سینے پر لا کر نہیں رکھ دی جاتیں۔''روزہ خور کی سزا'' میں روزے کے نزاعی وقت، دو روزہ داروں کے درمیان بات بے بات لڑائی اور ایک دوسرے پر الفاظ کی مار مارنے کا بہت ہی اچھا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔اور ہذیان گوئی کے ساتھ ساتھ چہرے مہرے کی بدلتی ہوئی کیفیات کی اچھی تصویر کشی کی گئی ہے۔

''زندگی کا مقصد'' میں ایک ایسا کردار پیش کیا گیا ہے جس نے سوائے عیش و عشرت، رنگین مزاجی اور رئیسوں کی مصاحب گیری کے اور کوئی کام نہیں کیا۔ساتھ ہی ساتھ تمبا کو خوری کی بھی عادت ڈال لی۔تمبا کو فروش کے انتقال کے بعد لت ایسی لگ گئی تھی کہ ایک دوسرے تمبا کو فروش کی تلاش میں نقل مکانی کی اور نسخہ تمبا کو کے حصول کے لیے اس کی مطلقہ اور عمر رسیدہ بیٹی سے شادی بھی کر لی۔اس طرح کے انسانوں کے نفسیاتی پہلوؤں کو بڑے احسن طریقہ سے واضح کیا گیا ہے۔''پیرس کی ایک کہانی اناٹول فرانس کی زبانی'' دراصل ''ٹائمس آف لٹریچر'' میں شائع شدہ ایک کہانی کو اُردو کا لباس پہنا کر پیش کیا گیا ہے۔کردار تو فرانسیسی ہیں مگر زبان کا تسلسل اور روانی ایسی ہے کہ نامانوسیت کا احساس ہی نہیں ہوتا۔استعمال کیا جانے والا شعر بھی بالکل مقامی ہے۔''قافیہ'' میں یہ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ عام طور پر لوگوں کے درمیان بیٹھ کر ہر ایک اپنے چہرے پر مصنوعی تبسّم

اور ظاہر داری کا خول چڑھائے ہوتا ہے، جس سے صحیح طور پر قیافہ شناسی ممکن نہیں۔لیکن اگر کسی کا صحیح چہرہ دیکھنا ہو تو ایسے وقت میں دیکھا جائے جب اسے خبر نہ ہو کہ کوئی شناسا اسے دیکھ رہا ہے اور وہ اپنے کسی محبوب مشغلہ میں مصروف ہو۔اس کی مکمل وضاحت کے لیے ایک چھوٹی سی کہانی بھی بیان کی گئی ہے۔

''ہندوستان کی سیر'' ایک مختصر سا طنزیہ مضمون ہے جس میں مزاح کی چاشنی بھی ہے۔سیر کی غرض سے آئے ہوئے امریکیوں کی جبلت اور ہندوستان کے کسمپرسی کے حالات پر بھرپور طنز ہے۔کسی سٹیشن پر کھڑی ایک سست روٹرین کے مسافروں کی مختصر سی داستان ہے۔چودھری صاحب کے تحریر کردہ خاکوں میں سے ایک عبرت ناک خاکہ ''راجہ پرتھی پال سنگھ'' کا ہے جو باشعور، صاحبِ علم اور اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔پرتھی پال سنگھ میں سب سے بڑا نقص یہ تھا کہ وہ جس کے گرویدہ ہوتے تھے، اپنی زندگی بالکل اسی کے حوالے کر دیتے تھے اور اپنی سوجھ بوجھ اور فہم وفراست کو بالائے طاق رکھ دیتے تھے۔وہ زندگی کے ہر مرحلے میں کسی نہ کسی کے گرویدہ ضرور ہوئے ہیں۔اس خاکے میں چودھری محمد علی نے اعتماد، گرویدگی اور عقیدت مندی کی ایک ایسی تصویر پیش کی ہے جس کا تعلق عقل وشعور سے قطعاً نہیں۔گرویدگی کا اظہار کرنے کے لیے چودھری صاحب نے جو پیراسائٹ پودوں کی مثال دی ہے، وہ البتہ درست نہیں۔اس لیے کہ پیراسائٹ یعنی طفیلی پودے مثلاً آکاش بیل یا امربیل جن پودوں پر سوار ہو جاتے ہیں انہیں تہہ وبالا کر کے ہی دم لیتے ہیں۔

''استاد'' میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی گئی ہے جو بے حد دردمند دل رکھتا تھا اور ہر ایک کی مدد کے لیے ہمہ وقت تیار رہتا تھا۔اس کہانی میں نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے ایسے کردار پیش کیے گئے ہیں جن سے ان کی نفسیاتی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔''غریبی میں امیری'' میں ایک ایسے وضع دار نواب کے حالات بیان کیے گئے ہیں، جن کا سب کچھ لٹ چکا تھا اور تنگدستی میں زندگی گزار رہے تھے۔مگر فیاضی اور سخاوت میں جواب نہیں رکھتے تھے۔جملہ خوبیوں کے ساتھ مبالغہ آمیزی کی زبردست قوت کے مالک تھے۔''مرزا منش'' میں دو بھائیوں کے خاکے پیش کیے گئے ہیں جن کی طبیعت میں نوابی تھی۔یعنی نوابوں کی ایسی بری عادتیں پڑی ہوئی تھیں جن کو غربت کی وجہ سے پورا کرنا محال تھا۔اس خاکے میں بھی نچلے طبقے کے لوگوں کے نفسیاتی رجحانات پیش کیے گئے ہیں۔

''مرزا یوسف'' ایک ایسے شخص کا خاکہ ہے جو ساری زندگی غربت کے خلاف لڑتا رہا۔اور تنگدستی کے خلاف جدوجہد کرتا رہا مگر ایمان داری کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔وہ جہاں کہیں ظلم وزیادتی دیکھتے تھے، فوراً سینہ سپر ہو جاتے تھے۔''نفاست'' میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی گئی ہے جو خوش بیانی میں جواب نہیں رکھتے تھے۔باتیں بڑی دلچسپ کرتے تھے مگر تخیل کی پرواز میں مضمون کو کہاں سے کہاں لے جاتے تھے۔اور زمین آسمان کے قلابے ملا دیتے تھے۔''جاگتی تصویریں'' میں پہلے تو لندن کی ایک تصویر کو دیکھ کر دماغ میں ابھرنے والے خیالات اور تاثرات کو انتہائی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔اور پھر کسی مرزا صاحب کی زبانی ہندوستان کے ایک جلسے میں رونما ہونے والے حالات میں اس کی مماثلت بیان کی گئی ہے، مگر ساری خوبی اندازِ بیان کی ہے۔

''ایک عمدہ کتاب'' میں سر رضا علی کی کتاب ''اعمال نامہ'' پر مختلف لوگوں کی اپنے اپنے لحاظ سے تنقیدی گفتگو دکھا کر کسی مرزا صاحب کے ذریعہ ایک دلچسپ واقعہ بیان کروایا گیا ہے، جس کا محور جنسی نفسیات ہے۔''میٹھا معشوق'' میں ایک انتہائی دلچسپ اور مزاحیہ کہانی بیان کی گئی ہے جو مٹھائی کے ایک ٹوکرے کو بحفاظت ایک لمبے سفر کے دوران منزلِ مقصود تک لے جانے سے متعلق ہے۔ایک بدنیت ملازم مسلسل مٹھائی چرانے کے لیے مختلف حربے استعمال کرتا رہتا ہے۔''نیک کام'' ایک خالص نفسیاتی مرقع ہے پہاڑ پر بسنے والی ایک آٹھ نو برس کی بچی کا، جس کا بچپن میں ایک ہاتھ جل گیا تھا اور جسے اس کے باپ نے ایک مالی کے ہاتھ دوسو روپیہ میں فروخت کر دیا تھا۔اس کم سنی میں اس پر ظلم ہوتے تھے۔اس لڑکی کے چہرے کے تاثرات

اورنفسیات کو بڑے احسن طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔

''خوش مذاقی کے اندھے'' کے تحت مضمون میں ایک ایسے خوش مذاق اور نفیس طبیعت کے حامل شخص کی زندگی دکھائی گئی ہے جس کی شادی ایک جاہل اور دیہاتی عورت سے کر دی جاتی ہے جوان کی زندگی کو اجیرن کر دیتی ہے۔ اس کے انتقال کے بعد وہ ایک ایسی طوائف کی صحبت میں وقت گزارنے لگتے ہیں جو عمر میں ان سے بہت بڑی لیکن انتہائی مہذب اور شائستہ عورت ہے۔ یہاں پر بھی انسانی نفسیات کی بہت اچھی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ''رقابت'' میں ایک چھوٹا سا مضمون پیش کیا گیا ہے جس میں پہاڑ پر مقیم ایک عمر رسیدہ شخص کے نوجوان اور خوبصورت مگر بیوہ رئیس زادی سے مجلسی تعلقات پیدا ہو جاتے ہیں۔ اور وہاں ایک جوان کارکن ان کی ضعیف العمری ظاہر کرنے کے لیے خوش اخلاقی کے حربے استعمال کرتا ہے۔ یہ مضمون بھی انسانی نفسیات کے پہلو بیان کرتا ہے۔ ''بیوی کیسی ہونی چاہیے'' ایک طنز و مزاح سے بھرپور مضمون ہے جس میں سنجیدگی بھی ہے اور شگفتگی بھی۔

''ٹیگور'' روبندرو ناتھ ٹھاکور (بنگلا تلفظ) کی شاعری کی خصوصیات اور ان کے خیالات بیان کرنے کی غرض سے تحریر کردہ مضمون ہے، جس میں بہت زیادہ علمیت کا مظاہرہ کیا گیا ہے اور بڑے سنجیدہ پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ''گدھی کی ہتیا'' طنز و مزاح سے بھرپور کہانی ہے، جو ایک تنبولی یعنی پان فروخت کرنے والے سے متعلق ہے۔ جس کی دوکان بہت اچھی چلتی تھی مگر لوگوں کے کہنے پر اس نے پنواڑی لگوالی۔ ایک دھوبن کی بیمار اور لنگڑی گدھی وہاں گھس جاتی اور پنواڑی کا ستیاناس کر دیتی تھی۔ ایک دن تنگ آ کر تنبولی کے لڑکے نے اس کی پٹائی کر دی جس سے زخمی ہو کر وہ تیسرے روز مر گئی۔ تنبولی کو دھوبن کا نقصان الگ پورا کرنا پڑا اور بعد ازاں ایک پنڈت جی گدھی کی ہتیا کا بہانہ لے کر سر پر سوار ہو گئے۔ جس کے باعث اسے ہتیا دان بھی دینا پڑا۔ پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مذہبی ٹھیکے دار کس طرح سادہ لوح لوگوں کو مذہب کے نام پر بیوقوف بناتے ہیں۔

''کشکول محمد علی شاہ فقیر'' کے عنوان سے پانچ مضامین تحریر کیے گئے ہیں جو اس کتاب کے عنوان کا باعث ہیں۔ چودھری صاحب علم و ادب کی نگری سے فقیرانہ گزرتے ہیں اور جہاں کہیں سے جو کچھ اور جتنا کچھ ملتا ہے، اپنے حافظے کے کشکول میں ڈالتے چلے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان مضامین میں آپس میں کوئی ربط و تعلق نہیں ہے، بلکہ دانستہ طور پر بے ترتیبی اس خیال سے رکھی گئی ہے کہ فقیر کے کشکول میں بندے کا دیا اور اللہ کا دلوایا کیا کچھ نہیں ملتا ہے۔ کبھی اس کشکول سے کسی کی داستانِ حیات، کبھی کسی شاعر کا اچھا شعر، کبھی کسی مفکر کا ادا کردہ بیش بہا جملہ اور کبھی کسی اخبار سے حاصل کردہ کوئی حیرت انگیز خبر یا کسی ڈائجسٹ میں تحریر کردہ کوئی مفید معلومات برآمد ہوتی ہے۔ اس سلسلے کے پہلے مضمون میں پان میں ڈالے جانے والے اجزاء اور ان کی افادیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ بعد ازاں میر، بیان، مجنوں، حالی، جلال، غالب، حافظ وغیرہ کے اشعار تحریر کیے گئے ہیں اور اس کے بعد ''کہروا'' ناچ کی دھن پیش کی گئی ہے۔

مذکورہ بالا سلسلے کی دوسری تحریر میں گفتگو پھاگن کی سرمستیوں اور کبیر گانے سے شروع کی گئی ہے۔ اور سیاسی عیاریوں کا پردہ فاش کر کے ختم کر دی گئی ہے۔ تیسرے مضمون میں تین قطعاً الگ الگ خیالات پیش کیے گئے ہیں، جن کا آپس میں نہ کوئی تعلق ہے اور نہ ربط۔ چوتھا مضمون بھی پانچ ایسے اجزاء پر مشتمل ہے جن کا آپس میں سرے سے کوئی ربط یا تعلق نہیں ہے۔ پانچواں مضمون کارڈنل نیومین کی تحریر ''شریف کا خاکہ'' کا اُردو ترجمہ ہے، جس میں درحقیقت ایک شریف انسان کا خاکہ کھینچا گیا ہے۔

''وزیر گنج (اودھ) کے غیر مطبوعہ گزیٹیر کا ایک ورق'' میں اس حقیقت سے پردہ اٹھایا گیا ہے کہ اکثر جرائم پیشہ لوگ اپنے سیاہ کارناموں پر پردہ ڈالنے کی غرض سے مذہب کا سہارا لیتے اور اس کے پیچھے غلط کام کرتے رہتے ہیں۔ ''دوا'' ایک ایسی کہانی ہے جس میں غیر مرئی حقیقتوں کی تصویر کشی کی گئی ہے اور سماج کے ہر طبقے کی نفسیات کو فنکاری کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ آخری مضمون ''دور کا نشانہ'' یہ ایک ایسے شخص کا خاکہ ہے جو بدلہ لینے اور دشمن کو ذلیل کرنے کا مہاجنی طریقہ استعمال کرتا ہے۔

میرا مذہب

اس کتاب کو ۱۹۵۱ء میں یونائیٹڈ پریس، امین آباد، لکھنؤ میں طبع کروا کر شائع کیا گیا۔ یہ کتاب تیرہ ابواب پر مشتمل اور ۱۷۱ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ ابتداء میں سات صفحات پر مشتمل دیباچہ ہے، جس کا دلچسپ عنوان ہے، ''اے غریب دیباچے تجھ کو کون پڑھے گا''۔ چودھری صاحب نے اس کتاب میں مذہب اسلام کے دو بڑے فرقوں، شیعہ اور سنّی کی خوبیوں اور خامیوں کی اپنے نقطۂ نظر سے نشاندہی کی ہے۔ اور یہ کوشش کی ہے کہ ہر بات کو دلائل سے ثابت کیا جائے۔ انہوں نے یہ کتاب مذہبی تعلیم دینے کی غرض سے نہیں لکھی بلکہ اس میں اپنے مصلحانہ عقائد کی شرح اور ترجمانی کی ہے۔ کتاب کے پہلے باب میں مذہب کے بارے میں اپنے خیالات کا مختلف واقعات کے ذریعہ اظہار کیا ہے اور تبرے کو نامناسب قرار دیا ہے۔ دوسرے باب میں اپنی پہلی بیوی کے ساتھ حج بیت اللہ کے سفر کا مفصل حال درج کیا ہے۔ یہاں تقلید کے سلسلے میں اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ہے اور وجودِ باری تعالیٰ کے بارے میں دلیل بھی پیش کی ہے۔ تیسرے باب میں مدینہ منورہ کے سفر کا ذکر ہے اور نماز باجماعت کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

کتاب کے چوتھے باب میں چودھری صاحب نے مجالس کی افادیت پر روشنی ڈالی ہے۔ ان ذاکرین پر تنقید کی ہے جو بے بنیاد روایات کا سہارا لیتے ہیں۔ انہوں نے مجلس کے دوران لوگوں کے رونے پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ پانچویں باب میں اپنے ان عقائد کا ذکر کیا ہے جو شیعہ اور سنّی فرقوں کے درمیان اختلافات کا باعث ہیں۔ اور تاریخی حقائق بیان کر کے مستند دلائل کے ذریعہ اپنی بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ خلفائے راشدہ کی اہمیت اور فضیلت کا بھی ذکر کیا ہے۔ چھٹے باب میں خلفائے راشدین کا تفصیل سے تذکرہ کیا ہے اور اختلافی مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ چاروں خلفاء کے بارے میں اچھے اور احسن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ساتویں باب میں تدوین احادیث پر اپنا نقطۂ نظر بیان کیا ہے۔ تبرہ کو حماقت اور گناہ قرار دیا ہے۔

آٹھویں باب میں تدوینِ احادیث کے موضوع پر مزید تنقیدی بحث کی ہے اور معجزات وکرامات کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ نویں باب میں شیعوں کے مختلف فرقوں پر تنقید کی ہے۔ تصوف اور حال وقال پر بھی بحث کی ہے۔ دسویں باب میں قرآنِ حکیم، اس کی تفسیر اور تاویل پر گفتگو کی ہے اور تعزیہ داری کے بارے میں ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے۔ گیارہویں باب میں متعہ کے متعلق اپنی رائے دی ہے۔ بارہویں باب میں بارہویں امام کی غیبت پر بحث کی ہے۔ تیرہویں اور آخری باب میں چودھری صاحب نے مذہب کے بارے میں اپنے خیالات وعقائد کا ذکر کرنے کے بعد ایسے مفید مشورے دیے ہیں جن سے جذبہ تنافرت کم ہو۔ ایک دوسرے کے خلاف بغض وکینہ گھٹے اور محبت، اخوت ویگانگت کے جذبات پیدا ہوں۔ چودھری محمد علی نے یہ کتاب اپنے مذہب کی ترویج اور تبلیغ کی غرض سے تحریر نہیں کی بلکہ اس میں اپنے مذہبی نظریات کا اعتراف کیا ہے۔ اور کوشش کی ہے کہ اگر دونوں فرقوں کے لوگ اسی طرح اسلامی تعلیمات پر غور وفکر کریں تو باہمی افتراق کی خلیج کم ہو سکتی ہے۔

گویا دبستاں کھل گیا

یہ چودھری محمد علی ردولوی کے ان خطوط کا مجموعہ ہے جو انہوں نے اپنے مختلف اعزا واقرباء، دوست احباب اور اپنے جاننے والوں کو وقتاً فوقتاً تحریر کیے تھے۔ اس کتاب کو ہما بیگم نے مرتّب کر کے اگست ۱۹۵۶ء میں کریسنٹ پرنٹنگ پریس، لاہور سے چھپوا کر اکادیمی پنجاب، لاہور کے ذریعہ شائع کیا ہے۔ اس کا پیش لفظ خود ہما بیگم نے تحریر کیا اور اس کی تمہید ''اس کتاب میں'' کے عنوان سے صلاح الدین احمد نے لکھی۔ اس میں چودھری صاحب کے تحریر کردہ ۱۰۵ خطوط شامل ہیں اور یہ کتاب ۲۸۴ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔

گیارہ سال کے وقفے کے بعد ہما بیگم نے اس کتاب کو ۱۹۶۷ء میں باب السلام پرنٹنگ پریس، کراچی سے چھپوا کر اُردو

اکیڈمی سندھ، کراچی کے ذریعہ دوبارہ شائع کیا۔ ''پیش لفظ'' اور ''اس کتاب میں'' (تمہید) لفظ بہ لفظ پہلے ایڈیشن کی طرح ہیں اور بعدازاں ''تعارف'' شان الحق حقی نے لکھا ہے، جو کہ نئی تحریر ہے۔ اس دوسرے ایڈیشن میں ۱۸۱ خطوط شامل ہیں جن میں ایک ایسا خط بھی شامل ہے جسے شہاب الدین صاحب نے چودھری محمد علی کے نام پہلا ایڈیشن دیکھنے کے بعد تحریر کیا تھا۔ دوسرا ایڈیشن ۴۰۰ صفحات پر مشتمل ہے جن میں آخری پانچ صفحات پر چودھری صاحب کی نادر تصانیف کا تعارف اور اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی کی دیگر مطبوعات کا تعارف بھی شائع کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں ۴/ستمبر ۱۹۳۶ء سے لے کر چودھری صاحب کے انتقال سے ایک سال قبل ۱۰/ستمبر ۱۹۵۸ء تک کے تحریر کردہ خطوط شامل ہیں۔

جملہ تصانیف کا لسانیاتی جائزہ

''اتالیق بی بی'' چودھری محمد علی کا ایک مزاحیہ شاہکار ہے جس میں جابجا اس طرح کے جملے اور عبارتیں پائی جاتی ہیں کہ قاری برابر ہنستا اور مسکراتا رہتا ہے۔ شوخی اور خوش مزاقی ان کی تحریر کا خاصہ ہیں۔ مثلاً:

''ہاں تو یہ کلب کون چیز ہے؟''

کلب پیاری ایک جگہ ہے جس میں......

بس رہنے دو۔ سب جانتی ہوں......تم کہاں کے کروڑ پتی آئے ہو روز موئی رنڈی، چاؤ کے اور جلسہ دکھا کرو گے......لو کھلا نہ اب روز نارنگ ہوتا ہے؟

......بھئی سنو تو۔ ناچ واچ کیسا۔ کچھ خبر ہے؟

بس جو کچھ خبر ہونی تھی ہو چکی......تم ابھی اپنے منہ سے ناچ جلسہ کہہ چکے ہو۔ اب مکرنے سے کیا ہوتا ہے؟ یا خدا یہ بدی میرے آگے آئی۔ لو صاحب ہم کو خبر ہی نہیں اور وہاں روز رنڈی آتی ہے۔

......بھلا میں نے ناچ کا کب نام لیا۔

ناچ۔ ہائے غضب آپ ہی ناچ جلسہ پکارتے پھرتے ہیں اور آپ ہی مکرتے ہیں۔

ارے میں نے تو جلسہ کہا تھا۔ ناچ کہاں ہوتا ہے؟

ہاں ہاں مکر جاؤ۔ کون نہیں جانتا کہ جلسے میں وہی موئیاں ناچتی ہیں۔

......تم نے تو اپنے جوش میں آ کر بات ہی کچھ کی کچھ کر دی۔

بات کیسی؟ تقدیر ہی رنگ بھنگ ہوگئی۔ جس گھر میں ان سبز پریوں کا قدم آیا اسے جڑ بنیاد سے کھد جاتے ہی دیکھا۔ اللہ مجھے یہ دن دیکھنے کو نہ رکھتا تو بہتر تھا۔

......تمہارے سر کی قسم۔

بس کہہ دیا ہے۔ میرے سر کی قسم نہ کھانا نہیں تو اچھا نہ ہوگا۔ کسی کنوئیں تالاب میں جا کر ڈوب مروں گی۔ ان انگاروں پر مجھ سے نہ لوٹا جائے گا۔

......کلب ایک مکان ہوتا ہے جس میں دوست آشنا جمع ہوتے ہیں۔

ہائے خدا موت بھی نہیں آتی؟ میرے ہی جہیز کے پلنگ پر لیٹے لیٹے آشنا گوڑی کی تعریفیں ہو رہی ہیں اور میں سننے کو زندہ بیٹھی ہوں۔

......آشنا بہ معنی دوست ملاقاتی......مجھ کو رنڈی منڈی سے کوئی سروکار نہیں......کلب تو ایک مہذب مقام ہے وہاں اس طرح کے لوگ گھسنے بھی نہ پاتے۔

......اگر وہاں کوئی بات اس طرح کی نہیں تو جاتے ہی کیوں ہو؟

صرف دو گھڑی باتیں کرنے میں جی بہلتا ہے۔

ہاں تو وہاں جی بہلتا ہے اور گھر کاٹے کھاتا ہے...... میں کوئی سوئیاں چبھوتی ہوں یا چٹکیاں لیتی ہوں جو تم الب کلب بھاگے پھرتے ہو...... یہ میں کہتی ہوں کلب میں کیا دھرا ہے جو گھر میں نہیں؟

اجی کلب میں پڑھے لکھوں کی صحبت رہتی ہے۔ لائق لوگوں کا مجمع ہوتا ہے اور کیا؟

اچھے لائق لوگوں کا مجمع ہے کہ بجز سڑی ہوئی تمبا کو اور پان پر پان کھانے کے کچھ نہیں۔ جب گھر آتے ہو تو منہ اُگلدان ہو جاتا ہے اور وہ بو کہ سونگھ کر جی نفرت کرے۔''(۵)

اس کتاب کے تیسرے باب میں غریب شوہر نے مغربی طرزِ معاشرت سے متاثر ہو کر جو ترقی پسندی کی علامت تصور کی جاتی ہے کلب میں شرکت کر لی۔ جب بیوی کو اس امر کا علم ہوا تو وہ اس بات سے اپنی سخت بیزاری کا اظہار کرتی ہے۔ اسے صحیح طور پر یہ بھی معلوم نہیں کہ کلب ہوتا کیا ہے، لہٰذا معنی سے معنی نکالتی ہے اور بات کا بتنگڑ بناتی چلی جاتی ہے۔ وہ کلب کو کوئی ایسی جگہ سمجھنے لگتی ہے جہاں رقص و سرود، نغمہ سرائی اور شراب و نشاط کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ چودھری محمد علی نے یہاں گفتگو کی وہ پھلجھڑیاں چھوڑی ہیں کہ پڑھنے والا ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جائے اور یہی ان کی تحریر کا کمال ہے۔

اس کتاب میں چودھری صاحب نے افسانوی پیرایہ میں اس طرح کی بیویوں کا ذکر کیا ہے جو اپنے شوہر سے بجائے یگانگت، ہم آہنگی اور اُنس و محبت کے، کانگی جھگڑوں، گھریلو بکھیڑوں اور مختلف قسم کے دُکھڑوں کی داستانیں بیان کر کے الجھنیں اور ذہنی تناؤ پیدا کر دیتی ہیں۔ لسانی اعتبار سے خاص بات یہ ہے کہ اس کتاب میں چودھری محمد علی نے وہ زبان استعمال کی ہے جس میں گزشتہ معاشرت کی خواتینِ اودھ گفتگو کیا کرتی تھیں۔ زیادہ تر مکالمات ہی تحریر کیے گئے ہیں۔ روزمرہ اور محاوروں کا اتنا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے کہ لطف آ جاتا ہے۔ مثلاً:

> ''اب تو کوئی میلہ ٹھیلہ آپ سے نہیں بچتا۔ کیوں صاحب یہ تو سن۔ بال کھچڑی ہو گئے ہیں مگر میلے کی سیر نہیں چھوٹتی۔ سینگ کٹا کے بچھڑوں میں داخل ہوں گے۔ مونچھوں میں کاجل لگا لیا کرو جس میں خوب جوان معلوم ہو۔
>
> ......تم نے نہیں جی کہہ دیا اور میں نے مان لیا۔ اے کہو قرآن اٹھا لوں کہ ضرور سوار ہوئے ہو گے۔ موئے ذلیل بھنگیڑیوں، بگڑی ہوئی گھر گرستوں کے بیچ میں ایک تخت پر تم بھی بیٹھے ہوئے ہو گے اور یہی تھوڑی۔ رومال ہاتھ میں لیے، دوسرے تخت کو چھوتے جاتے ہیں۔ اٹھکیلیاں ہوتی جاتی ہیں۔ بدن میں آگ لگ جاتی ہے، جب یہ سوچتی ہوں اس وقت مجھ نگوڑی کا خیال بھی رہا ہو گا؟''(۶)

کتاب کے آٹھویں باب میں شوہر دوستوں کے اصرار پر میلے چلے گئے۔ یہ میلہ ''آٹھواں کا میلہ'' کہلاتا ہے جو اودھ کی تہذیب و ثقافت کی نشانی ہے۔ اس میلے کی سیر میں نوجوان اور رنگین مزاج لوگ پر زور طریقے سے حصہ لیا کرتے تھے۔ بیوی کو جب یہ خبر ہوئی تو پہلے تو میاں کا یہ کہہ کر خوب مذاق اڑایا کہ میلہ نوجوانوں کی دلچسپی کی چیز ہے۔ اور اب ان کی یہ عمر نہیں رہی کہ اس طرح کی حرکتیں کریں۔ پھر بیوی کو یہ گمان ہوا کہ میاں ہنڈولنے پر ضرور چڑھے ہوں گے اور آوارہ مزاج عورتوں سے دل لگی بھی کی ہو گی۔ لہٰذا بیوی کی اس سلسلے میں سخت تادیب اور سرزنش کو بیان کرنے کے لیے کیا خوبصورت زبان اور محاورے استعمال کیے گئے ہیں۔

بارہویں باب میں کچھ اس طرح کی زبان استعمال کی گئی ہے:

> ''اے انہیں کو کہہ رہی ہوں، جو بڑی نیک پارسا دن بھر ماموں ماموں کہتے کہتے منہ تھکاتی ہیں اور ہتھکنڈے

یہ کہ بیسواؤں کے کان کاٹ لیے۔ خدا نہ کرے کسی کی آنکھ کا پانی یوں مر جائے۔ ایسی موئی تو پیدا ہوتے ہی مر جائے تو اچھا ہے۔ خاندان کا نام تو نہ ڈوبے۔ نہیں تو کسی کسبی بازاری کے گھر میں پیدا ہو۔ خدا نہ کرے، کسی بہو بیٹی کے دیدے ایسے چربانک ہوں۔ اور پھر وہ دیدہ دلیری تو دیکھو کہ میرے ہی سامنے بن بات کی بات پر ہنسی۔ تم نے گھر میں قدم رکھا اور ان کے دانت نکل آئے۔ یوں چاہے گھی کے گھڑے ڈھلک جائیں وہ بندی جگہ سے نہ ٹسکے گی۔ اور ادھر تم آئے، ادھر آٹھ آٹھ مرتبہ آنگن میں چک پھیریاں ہونے لگیں، کہیں یہ کام کہیں وہ کام۔''(۷)

گھر میں ایک دور کے رشتے کی خاتون مہمان کی حیثیت سے آجاتی ہیں۔ بیوی کو یہ گمان ہوتا ہے کہ مہمان خاتون ان کے شوہر میں دلچسپی لے رہی ہیں اور شوہر بھی غیر شعوری طور پر ان کی جانب التفات برت رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی عورت یہ کبھی برداشت نہیں کر سکتی کہ کوئی دوسری عورت اس کے شوہر میں دلچسپی لے، یا اس کا جھکاؤ دوسری عورت کی جانب ذرّہ برابر بھی پیدا ہو جائے۔ تو غصہ اور جذبات میں آ کر بیوی کیا خوب زبان استعمال کرتی ہے اور کیسے کیسے محاورے کام میں لاتی ہے۔ یہ چودھری محمد علی کی زبان دانی کا کمال ہے کہ مکالمات کے ذریعہ ایسی منظر کشی کرتے ہیں کہ صورتِ حال کا صحیح نقشہ آنکھوں کے سامنے کھنچ جاتا ہے۔

''صلاح کار'' چودھری محمد علی کی ایک ایسی تصنیف ہے جو پڑھنے والے کو جنسی معاملات کی بنیادی باتوں سے آگاہی بخشتی ہے۔ بہتر اور خوشگوار ازدواجی زندگی گزارنے کے طریقے سکھاتی ہے، جنسی بیماریوں کا سدباب پیش کرتی ہے، جنسی خواہشات کی تکمیل کے صالح اور صحت مند طریقوں سے واقف کراتی ہے اور اُس کے نفسیاتی پہلوؤں سے آگاہ کرتی ہے۔ ایسے مفید مشورے پیش کرتی ہے جن سے جنسی آزادی کے سیلِ رواں کے ذریعہ پیدا شدہ مضرتوں سے بچنے کی سبیل ہو سکے۔ اس مفید کتاب میں زبان سادہ اور عام فہم ہے۔ طرزِ تحریر ایسا ہے کہ ایک عام آدمی اس کو بخوبی سمجھ سکے۔ مثلاً:

''انگریزی کتابوں میں اکثر دیکھتے ہیں کہ ایک عورت باوجود سچی محبت کے اپنی زندگی تباہ کر دیتی ہے۔ اور کسی ادھیڑ امریکن کروڑ پتی کے ساتھ صرف اس وجہ سے شادی کر لیتی ہے کہ جس قدر دولت مندی کی وہ عادی تھی، اس کا عاشق اس قدر دولت مند نہیں تھا۔ اسی کے مقابلہ میں ہندوستانی شریف خاندانوں کو دیکھ لیجیے، جہاں عموماً لڑکی کو زیادہ عمدہ کپڑے اس وجہ سے نہیں پہناتے کہ نہ معلوم کہاں تقدیر ہو۔ اپنے بچے کو کون نہیں چاہتا، اس کے آرام میں اپنا آرام کون نہیں دیکھتا، مگر بات یہ ہے کہ ان گئے حالوں پر بھی ہندوستانی کی نظر صرف دولت ہی پر نہیں جاتی۔''(۸)

یہ اقتباس دوسرے باب کی دوسری فصل سے لیا گیا ہے، جس کا عنوان ہے ''شادی''۔ اس کہانی میں انگریزی اور ہندوستانی طریقہ ہائے شادی پر روشنی ڈالی گئی ہے اور دونوں کا بخوبی موازنہ کیا گیا ہے۔ یہ جتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ انگریزی ماحول کے برخلاف مشرقی ماحول میں روپیہ پیسہ کو اہمیت نہیں دی جاتی، بلکہ ازدواجی زندگی میں خلوص و محبت کو اہمیت دی جاتی ہے۔

چوتھے باب کی دوسری فصل میں ''نشہ'' کے عنوان سے چودھری صاحب شراب اور دوسری نشہ آور چیزوں کے ذریعہ جنسی ذرائع سے پیدا ہونے والے نقصانات سمجھانے کے لیے یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

''سوزاک اور آتشک کی سب سے بڑی دلال شراب ہے۔ گناہ کا سودا جس قدر خریدا جاتا ہے زیادہ تر اُسی کے ذریعے سے ہوتا ہے۔ بڑے بڑے مصنّفین نے لکھا ہے کہ ایک ہی عورت کو دو آدمی مصرف میں لائے اور شرابی پھنس گیا اور ہوشیار بچ نکلا۔ وجہ یہ ہے کہ نشہ میں آدمی صرف یہی نہیں کہ دیر تک مصروف رہتا ہو، بلکہ یہ

بھی ہے کہ وہ احتیاط نہیں کرتا۔ اگر کھال میں خراش آ گئی تو اس کے اعصاب دماغ تک خبر نہیں پہنچاتے۔ اگر عورت کھلم کھلا بیمار ہے تب بھی آگ میں پھاند پڑنے میں باک نہیں۔ پھر اس کے بعد بھی کچھ پرواہ نہیں۔ صبح کے وقت اعضاء شکنی، کسل ایسا مسلّط ہے کہ اس وقت بھی کچھ نہ ہو سکا اور آخر کار بیمار پڑ گئے۔ شراب سے قوتِ ارادی پر وہ زوال آتا ہے کہ دیکھنے والے عبرت کریں۔''(۹)

جنسی معاملات میں شراب نوشی کی وجہ سے پیدا شدہ مضمرات کو چودھری محمد علی نے مذکورہ بالا پیرایہ میں کس خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ بند بند الفاظ میں کتنی بڑی بڑی باتیں کہہ ڈالی ہیں، مگر کہیں پر بھی فحش نگاری اور کج بیانی کا اظہار نہیں ہوتا۔ جوں جوں قاری اس کتاب کو پڑھتا جاتا ہے اُسے بیان کی پیچیدگی کم محسوس ہوتی ہے اور باتیں آسانی سے سمجھ میں آتی چلی جاتی ہے۔ تحریر قطعاً گنجلک اور پیچیدہ نہیں، زبان کی شگفتگی برقرار رہتی ہے اور یہی چودھری صاحب کی تحریر کا خاصہ ہے۔

''یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم'' نامی کتاب میں چودھری محمد علی نے بڑی کامیاب کوشش کی ہے کہ مولانا موصوف کی سچی اور صحیح تصویر کھنچ جائے۔ چونکہ چودھری صاحب ان کی علمیت، اخلاق اور باوقار شخصیت سے بہت زیادہ متاثر تھے اور ان کی محبت اور شفقت کی بناء پر ان سے بڑی عقیدت رکھتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے اپنی تحریر میں اس بات کا مسلسل خیال رکھا ہے کہ اس عقیدت کا صحتِ مضمون پر اثر نہ پڑے۔ مولانا کی زندگی کے مختلف واقعات کا ذکر بہت ہی دلچسپ، پُر لطف اور انتہائی شگفتہ انداز میں کیا گیا ہے۔ مثلاً:

''مولوی صاحب کے پاس خدمت گار نہیں رہتا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اوپر کی آمدنی بالکل مفقود تھی۔ نوکر کا دل کیونکر لگتا۔ مولانا کی معمولی غذا یہ تھی، چار انڈے کچے، کچھ خوبانیاں، کچھ بادام علی الصباح، ابلی ہوئی مچھلی، چوکر کی روٹی، تقریباً ایک چھٹانک ابلی ہوئی ترکاریاں اور دہی قریب گیارہ بجے دن کے۔ دہی اور ترکاریاں رات کو۔ یہ وہ چیزیں تھیں جو سوا مولانا کے دوسرا شخص کاہے کو کھاتا۔ نوکر دیکھ دیکھ کر جلتے تھے کہ گویا نوالہ میں ہمارا حصہ ہی نہیں۔ سو اخدمت گار کے اور نوکر نہیں بھاگتے تھے۔''(۱۰)

اس پیراگراف میں چودھری صاحب نے مولانا کرامت حسین کے کھانے کی تفصیل بتائی ہے کہ وہ کس قسم کا کھانا کھاتے تھے۔ اور نوکر ان کے اس کھانے سے کتنے بیزار رہتے تھے، کیونکہ یہ کھانا نوکروں کی پسند کا تو نہیں ہوتا تھا۔ ظاہر ہے ابلی ہوئی سبزی یا ابلی ہوئی مچھلی، کچے انڈے وغیرہ عام آدمی کے لیے تو بیکار ہی ہوتے ہیں۔ اس پیراگراف میں جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہ یوپی زبان کے ہیں اور اودھ کے لوگ خاص طور سے یہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''کاہے کو، یا ترکاری'' وغیرہ۔ چودھری صاحب مولانا کے شعری ذوق اور غضب کے حافظے کی تعریف کرتے ہوئے ایک واقعہ یوں بیان کرتے ہیں:

''مولانا میں کیا کروں۔ اگر کوئی کام مجھ کو کرنا ہوتا ہے تو اگر میں اس کو ملتوی بھی کر دیتا ہوں تب بھی دماغ مصروف رہتا ہے۔ جس سے لامحالہ کسل و ماندگی ہوتی ہے۔ اگر کہیں جنگل اور سبزہ ہوتا جہاں کوئی دوسرا نہ ہوتا اور میں چلا چلا کر حافظ کے اشعار پڑھتا تو پھر دماغ میں تازگی آ جاتی اور کسل دور ہو جاتا۔ مولانا کے ایک پیارے دوست اور سچے ہمدرد جو تشریف رکھتے تھے، فرمانے لگے، میرے پچھواڑے فلاں سڑک پر رات کو بالکل سناٹا رہتا ہے۔ آپ جس قدر جی چاہے چلا کر پڑھ لیا کیجیے۔ مولانا نے گردن جھکا کر سکوت اختیار کیا۔''(۱۱)

اس قسم کے چھوٹے چھوٹے واقعات بیان کر کے چودھری صاحب نے واضح کیا ہے کہ مولانا پیکرِ ایثار، نہایت خلیق، بردبار، قناعت پسند اور سنجیدہ انسان تھے۔ اس پیراگراف میں بھی کچھ الفاظ پوربی کے استعمال کیے گئے ہیں، جیسے ''پچھواڑے''۔ چودھری محمد علی کی تحریر کی خاصیت اسی قسم کے الفاظ ہیں جو اودھ کے قصبات کی یاد دلاتے ہیں۔ مولانا کی

قناعت پسندی اور ایثار کی وضاحت چودھری صاحب نے کچھ یوں کی ہے:

''مولوی صاحب کا مکان ایک بے کرایہ کی سرا تھا، جس کا دل چاہے آئے۔ پھوس والے بنگلے میں پانچ کمرے، دو غسل خانے، برآمدے اور کوٹھریاں تھیں۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ مولانا کے حصہ میں اندر باہر ملا کر صرف ایک کمرہ اور غسل خانہ رہ گیا ہے۔ جس شخص کی عمر ایثار میں کٹی ہو جس کی ایک مثال اپنی کل مایۂ بضاعت کو وقف کر دینا ہو، اس کے لیے متذکرہ بالا مثال کوئی بڑی مثال نہیں ہے۔''(۱۲)

چودھری صاحب کی تحریر میں روانی ہے۔ چونکہ مطالعہ کافی وسیع تھا اور انگریزی زبان میں تصنیف شدہ مغربی مفکرین کی کتابیں خاصی تعداد میں پڑھ رکھی تھیں، لہٰذا اس کتاب میں بھی کہیں کہیں فارسی زبان کے اشعار، انگریزی زبان کے نامانوس الفاظ اور عام اُردو زبان میں استعمال نہ ہونے والے دقیق الفاظ اور تراکیب بھی مل جاتی ہیں۔ دیگر تصانیف کی طرح اس کتاب میں بھی مغربی مفکرین کا جابجا تذکرہ ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود زبان کی شگفتگی برقرار رہتی ہے اور مولانا کو قطعاً نہ جاننے والا قاری بھی مضمون میں دلچسپی لیتا چلا جاتا ہے۔ ان کی تحریر کی پہچان اودھ کے قصبہ ردولی میں بولے جانے والے وہ الفاظ ہیں جنہیں جگہ جگہ پر وہ استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مذکورہ بالا جملوں میں کوٹھری، سرا، پھوس وغیرہ۔

''گناہ کا خوف'' چودھری محمد علی ردولوی کا افسانوی مجموعہ ہے۔ ان افسانوں اور کہانیوں میں قصباتی ماحول اور اس کی نرم روزندگی کی عکاسی نظر آتی ہے۔ پیشتر افسانوں کے موضوعات اور کردار اسی معاشرے اور ماحول سے منتخب کیے گئے ہیں۔ مثلاً ''امیری کی بو'' کی حمیدہ بانو، ''گناہ کا خوف'' کے عبدالمغنی، ''تیسری جنس'' کی مدی اور ''امامن مہری کے فلسفیانہ خیالات'' میں امامن مہری کا کردار۔ ان افسانوں اور خاکوں میں جو بھی کردار پیش کیے گئے ہیں وہ اپنی جگہ بہت ہی مکمل اور بھرپور ہیں۔ اس کتاب میں بیان کیے گئے قصے اضطراب انگیز مطالعے اور خیال افروز مشاہدے پر مبنی ہیں۔ اندازِ بیان ایسا ہے کہ پڑھنے والا ان سے ایک روحانی اتصال محسوس کرتا ہے۔ افسانوں کی زبان نہایت صاف اور سادہ ہے۔ جو کردار جس طبقے کی نمائندگی کرتا ہے اس کی زبان بھی اسی کے مطابق ہوتی ہے۔ روزمرہ اور محاوروں کا استعمال بڑی چابکدستی سے کیا گیا ہے۔ مثلاً ''امیری کی بو'' میں نائن تاخیر سے آنے کے سلسلے میں اپنی زبان میں کس طرح تاویل پیش کرتی ہے:

''نائن: میری مجال پڑی ہے کہ آپ بلاویں اور میں نہ آوں۔ آپ کے گھر سے یہ ہڈیاں پلی ہیں۔ بڑے میاں کی دی ہوئی بارہ بیگھے معافی آج تک کھا رہے ہیں اور دعائیں دیتے ہیں۔ آپ کے دشمن غریب ہوں۔ آج بھی آپ ہی کے یہاں سے پیٹ پلتا ہے۔ تن ڈھکتا ہے۔ دیر اس وجہ سے ہوگئی کہ دوپٹہ چھیتھڑا ہو گیا تھا۔ ایسا بھی نہیں رہ گیا تھا کہ سر پر ڈال کر باہر نکلتی......''(۱۳)

اس پیراگراف میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ چاپلوسی سے بھری ہوئی خوشامدانی ہے اور ساتھ ہی ساتھ غرض سے بھی وابستہ ہے۔ اسی طرح ایک اور افسانہ ''میٹھے بول'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں ایک تانگے والے کے مکالمات کچھ یوں ہیں:

''جی نہیں حضور! ابا وبا کچھ نہیں ہیں۔ انہیں میٹھے بولوں سے آج تک کسی سالے نے چالان نہیں بولا۔''(۱۴)

کسی صاحب کے بیچ میں آجانے کی وجہ سے تانگے والے نے انہیں ابا کہہ کر ہٹ جانے کی درخواست کی تھی جو کہ کم وبیش ہم عمر ہی رہے ہوں گے۔ اور وجہ پوچھنے پر اس نے مذکورہ بالا جواب دے دیا۔ اس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان ہے اور نچلے طبقے کے لوگ اسی قسم کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

''امامن مہری کے فلسفیانہ خیالات'' میں امامن مہری جو زبان بولتی ہے، وہ ملاحظہ ہو:

''رہیں جھونپڑے میں خواب دیکھیں محلوں کا۔ بھیک مانگنے چلے اور مشعلچی ساتھ، نکلیں کوڑی پھیرا کرنے اور ساتھ لیں صندوق پٹارے۔ چوری نہ لگتی ہو تو لگ جائے۔ کریں گے ٹکے کی مہری گیری اور دکھائیں گی

ٹھاٹھ۔ پھر تو اللہ ہی نے کہا ہے ہر سٹے ننگا جھوری (تلاشی) دینی پڑے گی۔ روز صندوق پٹارے اتھنے پتھنے جائیں گے۔''(۱۵)

اس عبارت میں جو محاورے اور جملے تحریر کیے گئے ہیں اور جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ اودھ کے نچلے طبقے کی ملازمائیں (مہریاں) بولا کرتی تھیں۔ امامن مہری اپنے تجربات کی بناء پر یہ مشورہ دے رہی ہیں کہ جہاں ملازمت کرنی ہو اس گھر میں صندوق اور پٹارے رکھنا مناسب نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ اگر گھر کے کسی فرد کی کوئی چیز کھو جائے تو صندوق پٹارے کی تلاشی ضرور لی جاتی ہے۔ چودھری صاحب نے امامن مہری کی زبان سے بہت سی کام کی باتیں کہلوائی ہیں۔ لیکن زبان ایسی زبردست استعمال کی ہے کہ قطعاً شک بھی نہیں ہوتا کہ ایک انتہائی وسیع المطالعہ شخص نے اسے اپنے دماغ سے سوچ کر تحریر کیا ہوگا۔ گفتگو میں جا بجا شگفتگی نظر آتی ہے۔

''پردے کی بات'' ایک بہت ہی مختصر مگر انتہائی جامع اور نہایت پُر مغز کتابچہ ہے۔ جو اس غرض سے تحریر کیا گیا ہے کہ عوام الناس، خاص طور پر خواتین اس سے استفادہ کر سکیں اور بچوں کی کثرتِ پیدائش کا شکار نہ ہوں۔ اس میں عام فہم اور انتہائی سہل زبان استعمال کی گئی ہے۔ معمولی تعلیم رکھنے والے بھی اسے آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔ تحریر میں جگہ جگہ ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے۔ بے انتہا وضاحت اور تکرار کے ساتھ استقرارِ حمل کا امکان، فطری ضبطِ تولید کے طریقے اور کثرتِ اولاد کے نقصانات جیسے مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ چونکہ یہ کتابچہ عورتوں کو مخاطب کر کے لکھا گیا ہے، اس لیے اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے کہ زبان بہت ہی آسان اور سادہ ہو۔ لب ولہجہ عورتوں کے جیسا اختیار کیا گیا ہے۔ مثلاً ال بل موئے، بیسی کھیسی وغیرہ اور الفاظ اس طرح کے استعمال کیے گئے ہیں جیسے عورتیں عمومی طور پر اپنی زبان میں بیان کرتی ہیں۔ مثلاً لسن، تلے اوپر کے، وغیرہ۔ کتاب کا مطمحِ نظر عوام الناس کے حفظانِ صحت کے علاوہ اور کچھ نہیں۔

''کشکول محمد علی شاہ فقیر'' چودھری صاحب کی کہانیوں، خاکوں، افسانوں، انشائیوں اور متفرق مضامین پر مشتمل کتاب ہے۔ اس میں انسانی نفسیات کے بہت سے پوشیدہ پہلوؤں پر سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔ جنسی عوامل کی عمل داری بھی ملتی ہے۔ مگر اس طرح کہ عریانیت اور چھچھورا پن پیدا نہ ہو اور جنس حسِ باطن کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ مجموعی طور پر اگر کہانیوں اور افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے عناصرِ ترکیبی میں نفسیاتی اور جنسیاتی عوامل کی بہتات نظر آئے گی۔ کہانیوں میں اکثر و بیشتر ایسے موڑ آتے ہیں کہ یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ چودھری صاحب اپنی تحریر ذریعہ نفسیات کے کچھ پہلوؤں پر روشنی ڈالنا اور ظاہر کے پردے میں پوشیدہ حقائق کو بے نقاب کرنا ہی اپنا نصب العین سمجھتے ہیں۔ مثلاً:

> ''حسنو کی بی بی زیادہ تر تو لڑائی کرتی تھیں...... علاوہ اس کے اور بھی چھوٹے چھوٹے مشاغل تھے۔ مثلاً لگائی بجھائی کرنا، عورتوں کو آپس میں لڑوانا، مردوں کو گھر میں چھپا رکھنا اور پھر لڑکیوں کو پھسلا کر گھر میں بلا لینا۔ اس کے بعد باہر سے کنڈی چڑھا کر گھڑی دو گھڑی کے لیے کھسک جانا۔ مگر اس کام میں وہ پہلے سوار پیدل پہچان لیتی تھیں تب کرتی تھیں۔ پہلے اپنی لڑکی سے دوستی پیدا کرواتی تھیں۔ اس کے بعد یہ چالیں چلتی تھیں۔ اس وجہ سے آج تک نہ کسی لونڈیا نے شور مچایا تھا، نہ ان کا چونڈا مونڈا گیا۔''(۱۶)

چودھری محمد علی نباضِ فطرت تھے اور خصوصیت کے ساتھ عورتوں کی نفسیات سے بخوبی واقف تھے۔ مذکورہ بالا اقتباس میں نچلے طبقے کے غریب گھرانے سے تعلق رکھنے والی اور بھیک مانگ کر زندگی گزارنے والی عورت کے مشاغل کا بہت ہی خوبصورت انداز میں نقشہ کھینچا ہے۔ اس میں جو زبان اور اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے، وہ اودھ کے قصبات اور خاص طور سے قصبہ ردولی کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والی خواتین کی غمازی کرتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ الفاظ جیسے لونڈیا، چونڈا، مونڈا وغیرہ۔ چودھری صاحب اسی مضمون میں آگے چل کر حسنو کی بیوی کی ایک اور عادت کو یوں بیان کرتے ہیں:

''بیکاری میں کبھی کبھی ڈھیلے پھینک کر جی بہلاتی تھیں۔ایک مرتبہ گاؤں میں رات کو ہر گھر میں دس پانچ ڈھیلے گرنے لگے۔ بڑی بڑی اینٹیں آتی تھیں۔ چونکہ گاؤں میں نٹ بیر بابا کا ٹوٹا مٹھ ہی پکی اینٹوں کا تھا۔اس لیے لوگوں کو خیال ہوا کہ وہی کچھ خفا ہو گئے ہیں اور یہ حرکتیں کرتے ہیں......گاؤں والوں نے نٹ بیر بابا کو خوش کرنے کے لیے کچھ مان دان بھی کی مگر ڈھیلے بند نہ ہوئے۔ایک دن یہ اتفاق گزرا کہ کسی شخص نے ڈھیلے گرتے وقت ایک نئی بات دریافت کی۔یعنی ڈھیلے کی ''بھد'' کے پہلے کچھ کھن سے بھی ہوتا ہے جیسے چوڑیاں بولتی ہیں۔ سننے والے نے میاں حسنو کی بی بی کی ٹوہ لگائی، آخر پکڑی گئیں۔گاؤں والوں نے اچھی خاصی مرمت کی۔میاں حسنو اس وقت جیل خانے میں تھے...... چونکہ اس کا مرد گھر میں نہیں تھا۔اس لیے جنسی تقاضے کی وجہ سے ''بیٹھے سے بیگار بھلی'' کے مسئلے کے تحت میں ڈھیلے ہی پھینکا کرتی تھی۔''(۱۷)

اس طرح چودھری صاحب نے اس دلچسپ واقعے کو بیان کر کے اس کی جنسی ونفسیاتی وجہ بھی تلاش کر لی۔

اس کتاب کے افسانوں اور کہانیوں میں جگہ جگہ مزاج کی چاشنی پائی جاتی ہے۔چودھری صاحب جنسی حقائق کو واقعات کے قالب میں ڈھال کر افسانوں کو مزید دلچسپ بنا دیتے ہیں۔جو کردار بھی پیش کرتے ہیں وہ اپنی جگہ پر بہت ہی مکمل اور جامع ہوتے ہیں۔افسانوں اور کہانیوں میں قدم قدم پر روزمرہ اور محاوروں کا استعمال انتہائی چابکدستی سے کرتے ہیں۔جس طبقے کی نمائندگی کرنے والے کردار کو پیش کرتے ہیں اسی مناسبت سے اس کی زبان استعمال کرتے ہیں تاکہ حقیقت کا گمان ہو۔اسی طرح ''بابو درگاہی'' کے خاکے میں اسی علاقائی زبان کو استعمال کیا ہے جو واقعتاً بولتے رہے ہوں گے:

''سب سے پہلے ان کی نظر مزعفر پر پڑی اور ذرا سا چکھ کر طشتری دسترخوان پر سے اٹھا کر اپنے پہلو میں رکھ لی۔میزبان سے اس کی وجہ پوچھی۔

بابو صاحب: ناہیں اب نہ کھبیا۔ای کا جگنو کے کھاتر لیے جیبا (نہیں اب نہ کھائیں گے۔اس کو جگنو کے واسطے لے جائیں گے)۔

میزبان: یہ جگنو کون ہیں؟

بابو صاحب: جگنو ہمری مہرواآئیں (جگنو ہماری بی بی ہیں)۔

میزبان: یہ خطاب ان کو آپ کے یہاں دیا گیا ہے یا پہلے ہی سے ان کا یہ نام تھا؟

بابو صاحب: ناہیں جب آئی رہے تو اس لونکے جس دیا کی ٹیون۔تو ہم کہا جگنو آئے (نہیں جب بیاہ کے آئی تھی تو ایسی چمکتی تھی جیسے شمع کی لو۔تو ہم نے کہا تھا، یہ جگنو ہے)۔''(۱۸)

یہ مکالمات ایک ایسے تعلقہ دار کے بارے میں لکھے گئے ہیں جو دیکھنے میں خالص دیہاتی، بانگڑو اور جاہل نظر آتا ہے۔ لیکن بہت دور کی کوڑی لانے والا اور عقلِ سلیم کا لطف اٹھانے والا شخص ہے۔اس کی مناسبت سے اودھ کی ایسی دیہاتی زبان استعمال کی گئی ہے جو چھوٹے چھوٹے گاؤں میں بولی جاتی ہے اور قصباتی زبان سے مختلف ہے۔

نچلے طبقے میں ہونے والی باتوں کو بھی چودھری صاحب انتہائی مہذب انداز میں بیان کر جاتے ہیں اور ان کی تحریر کا حسن برقرار رہتا ہے۔''مرزا منش'' نامی مضمون میں بھی جو زبان انہوں نے استعمال کی ہے وہ کچھ یوں ہے:

''اب تو لونڈوں کو مشغلہ ہاتھ آیا۔جدھر سے مرزا نکلتے ہیں ''واہ مرزا'' کی آوازیں آ رہی ہیں۔گھوڑا کھڑا ہوا ہے۔اور مرزا صاحب یکہ سے نیچے اترے، کوڑا ہاتھ میں لیے لونڈوں کی نانیوں، دادیوں اور ان کے خاندان کی دوسری عورتوں کے جنسی رجحان کی بکھان مختلف انداز مختلف پیرائیوں سے بالاعلان کر رہے ہیں۔جس میں شاعرانہ پہلو پر نظر رکھتے ہوئے اپنا تخلص بیچ بیچ ڈالتے چلے جاتے ہیں۔''(۱۹)

یہ مرزا منش کے عنوان سے مرزا سجاد کے خاکہ کا آخری پیرا گراف ہے جو گردشِ زمانہ کی چوٹ کھائے ہوئے ہیں۔ آخر میں ایک تانگہ چلانے لگتے ہیں اور ٹٹو پر اپنی ساری محبت اس طرح نچھاور کر دیتے ہیں کہ اگر کوئی ٹٹو کی تعریف کر دے تو انہیں ڈر غالب ہوتا ہے کہ مبادا کہیں نظر نہ لگ جائے۔ اور ان کی اسی کمزوری کو جان کر محلے کے آوارہ لڑکے چھیڑ خانی کرنے لگتے ہیں۔ اور اس کے نتیجے میں مرزا صاحب جو حرکت کرتے ہیں، اسے یہاں پر کن دلچسپ الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔ زبان دانی اور اندازِ بیان کی شوخی تو چودھری صاحب ہی کا وصف تھا۔

ایک اور جگہ پر زبان کا کتنا خوبصورت مظاہرہ کر رہے ہیں۔ مثلاً:

''مولوی ابراہیم کی بی بی آئیں۔ ٹھیٹھ دیہاتن کئی دن تو شرم کے مارے دولہا سے بولیں نہیں۔ اس کے بعد بولیں بھی تو معلوم ہوا کہ نہ بولتیں تو اچھا تھا۔ مولوی صاحب کا دل چاہتا تھا کہ کچھ شوخی ہوتی، کچھ شرارت، کچھ اچپلاہٹ، کچھ ناز، کچھ غمزہ، کچھ کرشمہ، کچھ چٹکی، وہاں ہر بات کا ایک ہی جواب تھا۔ ''کا کچھ ہم پتریا ہوں''۔ کبھی کبھی اسی مضمون کو دوسری طرح باندھتی تھیں۔ ''ای سب پتریا جانیں ہم کا جانیں۔'' قصہ مختصر سائنس میں اگر وحدت حرکت میں بدل جاتی ہے تو یہاں ہر چیز جمود کا جامہ پہن لیتی تھی۔''(۲۰)

یہ دلچسپ گفتگو اس وقت دکھائی گئی جب شہر سے تعلیم حاصل کرنے والے، نہایت نفیس مزاج کے حامل مولوی ابراہیم کی شادی ان کے والد نے نسل نہ بگڑ جانے کے خیال سے خالص دیہات میں رہنے والی اپنی ہمشیرہ کی جاہل اور گنوار بیٹی سے کر دی تھی۔ یہاں جو چیز قابلِ غور ہے وہ یہ کہ چودھری صاحب نے ایک جاہل گنوار عورت کے تاثرات پیش کرنے میں جو زبان استعمال کی ہے وہ لا جواب ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ گاؤں کی عورتیں اسی انداز سے باتیں کرتی ہیں۔

اسی طرح ''گدھی کی ہتیا'' میں دیہات میں بسنے والی ایک تنبولی کی گفتگو کا نقشہ چودھری محمد علی نے اودھی زبان میں بہت ہی خوبصورت انداز سے پیش کیا ہے:

''پنڈت: ارے کچھمن، ای گدھی کا کا معاملہ بھوا۔
کچھمن: مہراج گدھی کا کون معاملہ۔
پنڈت: ارے وہی جون تمرا لڑکا گدھی مار ڈالس۔
کچھمن: ہمرا لڑکا کا ہے کا مار ڈالس۔ اوتو بہت دِنن سے بیمار رہی مرگئی۔
پنڈت: سب لوگ کہتے ہیں کہ تمرا لڑکا مار ڈالس۔
کچھمن: ارے رام رام لڑکا کا ہے کا مار ڈالس۔ مری سسری اپنی موت سے، او کا مار کے کوئی کا کرتا۔
پنڈت: گدھی تمری بنواڑی ماں پڑی کہو ہاں۔ تمہار الڑکا گدھی کا ڈھکیل دہس کہو ہاں اور پھر کس ہوت ہے جیو لیب۔
کچھمن: ارے مہراج او کا تو بہت دن بھے اور گدھی تو مری ہے اب ہین۔
پنڈت: تیسرے دن مری ہے۔
کچھمن: اب تیسرا دن رہا ہو یا چوتھ دن۔ مل او تو ھواں سے اپنے پاؤں چلی گئی رہے۔ پھر سنا کہ مرگئی اور او تو پہلن سے ہی بیمار رہے۔
پنڈت: تو ہتیا لاگ گئی۔''(۲۱)

یہ مکالماتی گفتگو اس وقت پیش آئی ہے جب گدھی کے مرجانے کی خبر سن کر ایک پنڈت مذہب کے نام پر بیوقوف بنانے اور پیسہ بٹورنے کچھمن کے گھر پہنچے۔ اور اسے ہتیا دان دینے پر مجبور کر رہے ہیں۔ دیہاتی زبان کا استعمال چودھری صاحب نے

اور جگہوں پر بھی کیا ہے، مگر طبقاتی فرق کو موقعہ کی مناسبت سے دکھاتے ہیں۔ مثلاً یہاں پر متعلقہ شخص جس طبقے سے تعلق رکھتا تھا ویسی ہی زبان استعمال کی گئی ہے۔ اس میں خاص بات یہ ہے کہ مکالمات کے دوران پڑھنے والا بالکل ایسا محسوس کرتا ہے کہ جیسے سب کچھ اس کے گردو پیش ہی ہو رہا ہو۔ جو بھی موضوع زیر بحث ہو چودھری صاحب کی گرفت اپنے موضوع پر بڑی سخت ہوتی ہے۔ وہ ادائے مطلب کے لیے کم سے کم الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ہر لفظ معنویت سے بھر پور ہوتا ہے۔ وہ موقع محل کے لحاظ سے انتہائی موزوں الفاظ تلاش کر کے لاتے ہیں جس سے نہ صرف مفہوم واضح ہوتا ہے۔ بلکہ قاری اپنے آپ کو اسی ماحول میں محسوس کرتا ہے، اور یہی ان کی تحریر کی خوبی ہے۔

''میرا مذہب'' چودھری محمد علی کی ایسی تصنیف ہے جس میں انہوں نے مذہب اسلام کے بارے میں اپنے مصلحانہ عقائد کی شرح اور ترجمانی کی ہے۔ یہ کتاب کسی کو مذہبی تعلیم دینے کی غرض سے یا دینیات کے نقطۂ نگاہ سے نہیں تحریر کی گئی۔ مسلمانوں کے دو بڑے فرقوں یعنی شیعہ وسنّی کے درمیان مذہب کو بنیاد بنا کر جو زبردست خلیج پیدا ہوگئی ہے، اس تفرقہ اور خلیج کے اسباب تلاش کیے گئے ہیں۔ سیاسی مصالح کے بناء پر مذہب اسلام میں کچھ ایسی ترمیم و تنسیخ، تراش، خراش اور زیادتیاں کی گئیں، جن کے باعث آپس میں تنفر، تلخیاں اور افتراق پیدا ہوئے۔ ان پر بے لاگ تنقید کی گئی ہے۔ مستند دلائل، حوالہ جات اور تاریخی حقائق وشواہد سے اپنی بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

چونکہ اس کتاب میں چودھری صاحب نے اپنے ذاتی خیالات بیان کیے ہیں۔ لہٰذا جابجا اپنے مذہبی نظریات کا اعتراف اور برملا اظہار کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ انہوں نے یہ کتاب اس نظریہ سے تحریر کی ہے کہ اپنے مذہبی خیالات کی ترویج اور تبلیغ کر سکیں، بلکہ انہوں نے کوشش کی ہے کہ دونوں بڑے فرقوں کے لوگ منصفانہ نظر سے اسلامی تعلیمات پر غور وفکر کریں اور اختلافی مسائل کو سلجھائیں تاکہ باہمی اختلافات کی خلیج کم ہو۔ لہٰذا اس کتاب میں انہوں نے اپنا مخصوص طریقہ اپنایا ہے۔ یعنی تحریر میں بات کرنے کا سا انداز اختیار کیا ہے۔ واقعات بیان کرتے کرتے بڑی گہری باتیں کہہ دی ہیں۔ مثلاً:

> ''آٹھویں محرم کو حاضری بھی ہوتی تھی۔ چنانچہ مجھ سے بھی تبرا کہنے کو کہا جاتا تھا۔ مجھ کو خوب یاد ہے کہ میں نے ایک بار انکار کیا۔ میرے یہاں عورتوں نے کہا کہ یہ اثر سنّی مولوی کا ہے۔ وہ نکال دیے جائیں۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے اس میں میری سزا کی بھی غرض تھی۔ کیونکہ میں مولوی صاحب سے زیادہ مانوس تھا۔ اور لوگ جانتے تھے کہ اس طرح لڑکا دب جائے گا۔ میری سرتابی کی خبر مولوی صاحب تک بھی پہنچی تھی۔ مولوی صاحب کا رویہ میرے دل پر نقش کالحجر ہے۔ مولوی صاحب مجھے گود میں لے لیتے تھے اور پیار کرتے تھے۔ اور کہتے تھے، جاؤ بیٹا! جو کچھ تمہاری ماں کہتی ہیں کہہ دو۔ پیار کرنے میں ان کی بیچ سے منڈی ہوئی مونچھیں میرے گال پر گڑ جاتی تھیں۔ یہ مجھ کو آج تک خوب یاد ہے۔''(۲۲)

اس کتاب میں انہوں نے تبرا کے بارے میں بتایا ہے کہ یہ عمل انہیں بچپن سے ہی پسند نہیں تھا۔ چودھری صاحب نے انتہائی دلچسپ پیرایہ میں سنّی مولویوں کے داڑھی کے ساتھ درمیان سے مونچھیں صاف کرنے کے عمل کو واضح کیا ہے۔ کتاب کے پہلے باب سے لے کر چوتھے باب تک گفتگو کا ہی انداز پایا جاتا ہے۔ زبان صاف وسادہ اور عام فہم ہے۔ ایک اور جگہ پر شیعوں کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''شیعوں سے زیادہ کوئی فرقہ مسلمانوں میں اپنے مذہب سے آگاہ نہیں ہوتا ہے۔ کیونکہ ان کے یہاں مجالس عزا کا سلسلہ تعلیم کا ایسا ذریعہ ہے جس کی تعریف نہیں ہوسکتی۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی بدقسمتی ہے کہ ذاکرین کمزور روایتیں، ضعیف روایتیں پڑھتے رہتے ہیں۔ میرے بچپن میں تو یہ حال تھا کہ لوگ گڑھی روایتیں تک پڑھ جاتے تھے۔ خیر اب تو ایسا کم سنائی دیتا ہے۔ مگر پھر بھی بعض ذاکرین کا رُجحان اس طرف دکھائی دیتا

ہے۔اس زمانے میں اگر غلط روایتیں پڑھی جاتی تھیں تو اب منطق کا ہیر پھیر،صغریٰ اور کبریٰ کا جھمیلا عقل کو چکرا دیتا ہے۔''(۲۳)

یہاں مذہب میں روایتیوں کے ذریعہ تراش خراش اورنئی نئی باتیں شامل کرنے اور نئے نئے مطلب نکالنے کے عمل کو بیان کیا گیا ہے۔ چونکہ یہاں پر چودھری صاحب عام لوگوں سے مخاطب ہیں اس لیے زبان سادہ اور سلیس استعمال کی ہے۔مگر پوربی کے اثرات جگہ جگہ نمایاں ہیں۔

اسی کتاب میں ایک جگہ وہ شیعوں کی نماز کے بارے میں وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شیعوں کو جماعت کی نمازیں کم نصیب ہوتی ہے۔ ہر جگہ پر امام نہیں ہوتے۔اور نصیب بھی ہوگئیں تو کمیاب ہونے کی وجہ سے ان کا اہتمام کچھ ایسا ہو جاتا ہے جیسے عید کی سوئیاں،وہ روز والی مساوات جس کو آدمی اپنا حق سمجھتا ہے وہ بات نہیں رہ جاتی۔پیش نمازی کا مسئلہ شیعوں کے یہاں اتنی احتیاط کے ساتھ کہاں سے آ گیا۔مجھ کو نہیں معلوم۔''(۲۴)

اس پیراگراف میں بہت ہی سادہ الفاظ میں اس نکتہ کی وضاحت کی جارہی ہے کہ اہلِ تشیع حضرات پیش امام کی کمیابی کی وجہ سے اکثر جماعت کی نماز سے محروم رہ جاتے ہیں۔اس لیے کہ ان کے یہاں امامت کرنے والے کے لیے بڑی سخت شرائط ہیں۔اس کتاب میں جہاں جہاں مضمون کے اعتبار سے ضرورت پیش آئی وہاں پر اصطلاحی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں،ورنہ زیادہ تر عام فہم زبان استعمال کی گئی ہے۔مثلاً مذکورہ بالا اقتباس کے سلسلے میں آگے چل کر چودھری صاحب مزید رقم طراز ہیں:

''تقلید عالم کی کرنی چاہیے۔اگر کوئی شخص کسی عالم کا مقلد نہیں ہے تو اس کی عبادت ہی بیکار(واضح ہو کہ یہ گنہگار بہت دن ہوئے تقلید چھوڑ چکا ہے)۔اس میں دقت یہ آن پڑتی ہے کہ خدا کی راہ ڈھونڈ ھنے سے بھی مشکل عالم کی تلاش ہوگئی۔ہم تو صرف یہ دیکھتے ہیں کہ جس نے امام ابو یوسف کی وردی (واضح ہو کہ سیاہ عمامہ اور عبا علماء کے لیے حضرت امام ابو یوسف ہی نے تجویز کیا تھا۔ملاحظہ ہو:ابن خلکان وغیرہ) پہن لی،وہ پیش نماز ہوگیا۔ترقی کی تو مجتہد ہوگیا اور اگر ان کے یہاں عاقبتی جوڑے زیادہ آنے لگے تو اعلم کہلایا۔کیونکہ علاوہ علمی استعداد کے مرجع خلائق ہونا بھی تقدس کی ایک نشانی ہے۔''(۲۵)

یہاں پر گزشتہ موضوع کی ہی مزید وضاحت کی گئی ہے۔لیکن ضرورت کے تحت چند اصطلاحات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ان کے علاوہ زبان آسان اور عام فہم ہے۔ چودھری صاحب کہیں کہیں پُر شگفتہ انداز میں بہت خوبصورتی سے طنز کر جاتے ہیں، وہ بڑے اطمینان سے علماء کے سیاہ عمامہ اور عباء کو امام ابو یوسف کی وردی قرار دے دیتے ہیں۔مگر مضمون میں سنجیدگی اپنی جگہ برقرار رہتی ہے۔اسی کتاب میں ایک جگہ پر معجزات کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اپنے عقائد کے بارے میں یوں بتاتے ہیں:

''میں معجزوں کا کلیۃً منکر نہیں ہوں۔مثلاً دل سے قائل ہوں کہ قرآن شریف خود معجزہ ہے۔یا جو پیشین گوئیاں بر بنائے عقل و دور اندیشی عاقل ترین بشر(صلّی اللہ علیہ وسلّم)نے فرمائیں۔اگر آپ کا دل چاہے ان کو بھی معجزہ کہہ لیجیے۔مگر جب قرآن شریف کی مختلف آیتوں میں وہ کہا جائے وہ گزشتہ آیتوں میں یہ ناچیز نقل کر چکا ہے۔تو پھر تو میری سمجھ میں وہ معجزات نہیں آسکتے جو صرف احادیث میں مذکور ہیں۔اور جن کا پتہ قرآن شریف میں نہیں۔نہ معلوم کتنے معجزات پانی کے متعلق،کھانے کے تعلق احادیث میں مذکور ہیں،جن کا قرآن میں کہیں حوالہ نہیں۔''(۲۶)

اس پیراگراف میں چودھری محمد علی اپنی مخصوص سادہ اور سلیس زبان میں یہ سمجھانے کی کوشش کررہے ہیں کہ جن معجزات کا قرآنِ پاک میں ذکر نہیں ملتا۔مگر وہ احادیث کی کتابوں میں پائے جاتے ہیں،ان معجزات پر انہیں یقین نہیں۔ ہاں وہ قرآن

اور حضورؐ کی تعلیمات پر مکمل یقین رکھتے ہیں۔

''گویا دبستاں کھل گیا'' چودھری محمد علی ردولوی کے خطوط کا مجموعہ ہے جو انہوں نے وقتاً فوقتاً اپنے مختلف دوست و احباب اور اعزاء اقربا کو تحریر کیے۔ ان میں زیادہ تر خطوط تو ایسے ہیں جو انہوں نے ہما بیگم کو لکھے۔ اور ہما بیگم نے ان خطوط کو جمع کر کے اس کتاب کی شکل میں شائع کیا۔ چودھری صاحب کے ان خطوط میں بڑی بے تکلّفی اور برجستگی، خلوص و احساس کی یگانگت اور طنز و مزاح کی چاشنی پائی جاتی ہے۔ یہ خطوط شوخی، بذلہ سنجی اور ظرافت سے لبریز ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر ذاکر حسین ظہیر کے نام اپنے ۱۸/اگست ۱۹۵۱ء کے تحریر کردہ خط میں چودھری صاحب کچھ یوں لکھتے ہیں:

> ''سلام شوق۔ بہت دن ہوئے یونیورسٹی کے پتے سے ایک خط بھیجا تھا۔ چونکہ پتا مکمل نہ تھا، معلوم نہیں پہنچا تھا یا نہیں۔ اب پھر لکھتا ہوں۔ ''گناہ کا خوف'' اکثر احباب مانگتے ہیں۔ میری پاس صرف ایک جلد باقی ہے۔ معلوم نہیں وہ کتابیں جو آپ کے ساتھ گئیں تھیں، ردّی کی ٹوکری میں پہنچ گئیں، کیڑے کھا گئے یا ابھی کچھ باقی ہیں۔ اگر کچھ ہوں تو بھیج دیجیے، مشکور ہوں گا۔'' (۲۷)

یہاں پر ''مشکور'' کا لفظ قواعد کے اعتبار سے درست نہیں۔ مگر چونکہ یہ غلط العام لفظ ''شکر گزار'' کی جگہ استعمال کیا جاتا ہے اس لیے شاید چودھری صاحب نے بھی دھیان نہیں دیا۔ قطع نظر اس کے کہ چودھری صاحب نے اپنے خطوط میں عام فہم زبان استعمال کی ہے مگر مزاح کا عنصر نمایاں ہے۔

مرزا محمد وصی ایڈووکیٹ کو یکم مئی ۱۹۵۲ء کے تحریر کردہ خط کا آغاز کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

> ''عزیزی وصی میاں دعا! آپ جس وقت چاہے تشریف لائیے، ہم لوگوں کو دلی خوشی ہوگی۔ البتہ ان گرمیوں میں آپ لوگوں کو تکلیف ضرور ہوگی۔ زمینداری جانے کی وجہ سے نہالِ اقبال میں دیمک ضرور لگ چکی ہے اور گھڑی گھڑی ترقی کرتی جاتی ہے۔ مگر غریبی اور بے سر و سامانی کی وجہ سے محبتیں کم نہیں ہو جاتیں۔ مثلاً یہ کہ ۱۹۵۲ء بعد از حضرت عیسیٰ پہلا سال ہے کہ میرے یہاں پنکھا قلی نہیں ہے۔ ہزار کوشش کی کہ مل جائے، مگر حاجی بغلول مرحوم کی گھوڑی کی طرح اگر جانور پسند آیا تو دام پسند نہ آئے، اور اگر دام پسند آئے تو گھوڑا نہ پسند ہوا۔ بغیر پنکھا قلی کے بھی زندگی کے دن پورے ہو رہے ہیں۔'' (۲۸)

اس خط میں چودھری صاحب نے زمینداری چلی جانے کا ذکر بہت ہی خوبصورت الفاظ کے ذریعہ مزاحیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کی یہی خوبی غالب کی یاد دلاتی ہے۔ یہاں پر پنکھا قلی سے مراد ایسا ملازم ہے جو مکان کی چھت میں آویزاں کپڑے کے بنے ہوئے بڑے سے پنکھے کی ڈوری کو کھینچ سکے۔ یہ پنکھا بہت ہی خوبصورت جھالر دار، ریشمی کپڑے میں لپٹا ہوتا تھا اور کمرے کی سجاوٹ میں بھی کام آتا تھا۔ اب اس کی جگہ برقی پنکھوں نے لے لی ہے مگر وہ مشرقی حسن ان میں کہاں!

چودھری محمد علی کی خطوط نویسی کی ایک اور خصوصیت جو غالب کے خطوط سے مشابہہ ہے وہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دینا ہے۔ مثلاً وہ اپنے ایک کم سن دوست، شاہ آفاق احمد کو جو کہ انہیں اولاد کی طرح عزیز تھے، ایک انتہائی مختصر خط میں مخاطب کرتے ہیں:

> ''آفاق بیٹا! آج کیا پروگرام ہے؟ اگر گاؤں جاتے ہو تو ''بسلامت روی و باز آئی''۔ اگر گھر پر کوئی مشغلہ ہو تو ''چشم ما روشن دلِ ما شاد'' اگر بیکار بیٹھے ہو تو۔ کرم نما و فرود آ کہ خانہ خانہ تست۔'' (۲۹)

بس کل خط اتنا ہی ہے مگر اندازِ تخاطب غور طلب ہے۔ بالکل ایسا لگتا ہے جیسے دو بدو گفت و شنید کر رہے ہیں۔ چونکہ اس زمانے میں فارسی تعلیم کا عام رواج تھا، لہٰذا اس مختصر سے خط میں فارسی کے وہ جملے بھی نظر آ رہے ہیں جو عام طور پر مستعمل تھے۔ ویسے چودھری محمد علی ردولوی زیادہ تر خط سادہ اور عام فہم زبان میں ہی لکھا کرتے تھے۔ مگر کبھی کبھی ذائقہ بدلنے کے لیے دوسری زبان کا سہارا بھی لے لیتے تھے۔

ادبی تصانیف کی خصوصیات

چودھری محمد علی ردولوی چونکہ تعلقہ دار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے،لہٰذا شروع سے ہی انہوں نے آرام وآسائش کی زندگی گزاری اور دور دراز علاقوں حد یہ کہ پہاڑوں تک کا سفر کیا۔قریب وجوار کے علاوہ دورافتادہ علاقوں کی زندگی کا مشاہدہ کیا۔ چونکہ اپنے والدین کے یہ اکلوتے بیٹے تھے اس لیے بہت لاڈ و پیار سے پلے تھے۔ والد کے انتقال کے باعث تعلقہ کی ذمہ داریاں اور جلد شادی ہوجانے کی وجہ سے گھریلو ذمہ داریاں بڑھ گئی تھیں۔شاید اسی کے سبب وہ زیادہ تعلیم حاصل نہ کر سکے۔مگر چونکہ علم دوست شخص تھے،لہٰذا مسلسل اکتساب علم اور مطالعہ میں مصروف رہے۔خصوصاً یورپ کے تمام سرکردہ مصنّفین اور محققین کی کتابیں پڑھ ڈالیں۔فارسی اور عربی کا مطالعہ تو ابتداء سے ہی کر رکھا تھا اس لیے ان کی علمی بصیرت بڑھتی ہی چلی گئی۔چودھری محمد علی اپنی زندگی کے آغاز سے ہی بہت بزم آراء اور انتہائی خوش گفتار انسان تھے۔لہٰذا انہوں نے اس دور کے بیشتر مشاہیر اور اصحابِ علم سے دوستانہ اور گہرے مراسم قائم کیے۔ چونکہ باذوق انسان تھے اس لیے اربابِ علم وکمال کے صحبتوں سے فیض اور رہنمائی حاصل کی۔ان کی طبیعت کی بزم آرائی نے انہیں مختلف طبقات کی زندگی اور محفلوں کی نشست و برخاست کے ذریعے مختلف فطرت کے حامل لوگوں کی نفسیات سمجھنے کا بھرپور موقع عطا کیا۔

چودھری محمد علی نے اپنی ابتدائی زندگی میں کچھ نہ کچھ ضرور لکھا ہوگا مگر نہ اس کا کہیں تذکرہ ملتا ہے اور نہ ہی کوئی ریکارڈ۔ان کی دستیاب شدہ ادبی تصانیف کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے تقریباً چالیس سال کی عمر کو پہنچنے کے بعد اپنے سفینۂ ادب میں قدم رکھا اور پھر اس کی ناخدائی کرتے چلے گئے۔یہ وہ عمر تھی جب چودھری صاحب نہ صرف ذہن کی بلکہ علم وشعور کی پختگی حاصل کر چکے تھے۔اور مذکورہ وجوہات کی بناء پر علم ومشاہدات اور افکار وخیالات سے لبریز تھے۔انہیں زبان وبیان پر اتنا عبور حاصل ہو چکا تھا کہ وہ کسی بھی کیفیت اور صورتِ حال کو برملا بیان کر سکتے تھے۔انہیں کسی بھی کردار کو تخلیق کرنے اور اس کے گرد و پیش رونما ہونے والی کسی بھی صورتِ حال کی عکاسی کرنے کا ملکہ حاصل ہو چکا تھا۔طبیعت کی خوداعتمادی کے ساتھ ساتھ قلم میں پختگی بھی پیدا ہو چکی تھی اور شاید انہیں وجوہات کی بناء پر ان کے قلمی دوست صلاح الدین احمد نے انہیں اتنے خوبصورت الفاظ میں خراجِ عقیدت پیش کی: ''اُردو کا اوّلین فطرت نگار''۔ (۳۰)

چودھری محمد علی ردولوی کے ادب پاروں کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے بیشتر انہیں کرداروں اور ان کے ایسے گرد و پیش کو اپنا موضوع بنایا ہے جن سے وہ بخوبی واقف تھے،لہٰذا وہ حقیقت کے بالکل قریب نظر آتے ہیں۔جو شخص بھی ردولی اور قرب وجوار کے ماحول سے واقف ہے،اسے تو ایسا ہی محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ کوئی سچی کہانی یا واقعہ پڑھ رہا ہے۔ان کے اکثر افسانوں،کہانیوں،انشائیوں اور خاکوں میں اودھ کا قصباتی ماحول جھلکتا ہے۔وقت کے ساتھ ساتھ ماحول بھی بدلتا رہتا ہے اور فضا میں بھی تبدیلی آتی ہے۔مگر چودھری صاحب کی تحریروں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ انہوں نے الفاظ کا جامہ پہنا کر اس زمانے کے ماحول اور فضا کو مقید کر دیا۔موجودہ نسل جو اس سے واقف نہ بھی ہو تو ان تحریروں کو پڑھ کر آگاہی حاصل کر سکتی ہے۔ ان کی تحریر کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس میں روانی وتسلسل ہے۔قرۃ العین حیدر نے انہیں ویسے ہی تو اس نام سے موسوم نہیں کیا یعنی''داستان طراز''۔ (۳۱)

چودھری محمد علی کی تحریر کی روانی کا خاصہ ہے کہ وہ کسی سبک رفتار ندی کی مانند ذہن میں اترتی چلی جاتی ہے۔اور قاری پڑھنے میں اتنا محو ہو جاتا ہے کہ خود فراموشی کا شکار ہو کر کہانی کے اختتام پر پہنچ جاتا ہے۔اور تب ہی اپنے موجودہ ماحول میں واپس لوٹتا ہے۔ان کے ادب پاروں میں نہ تو تصنع ہے نہ آورد، نہ اصلاح اور نہ ہی تبلیغ۔ بلکہ انہوں نے عام طور پر زندگی کو جس طرح رواں دواں دیکھا اور محسوس کیا،اسی طرح اسے اپنے تصور کی باریک بینی اور اپنے اظہار کی توانائی کی مدد سے اسے افسانہ، کہانی،انشائیہ یا خاکہ کا روپ دے دیا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں اور کہانیوں میں زندگی کے تجربات،مشاہدات، بالغ

النظری اور اظہارِ حقیقت کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔

چونکہ فطری طور پر چودھری محمد علی ایک زندہ دل اور خوش طبع انسان تھے، اس لیے ان کی تمام تحریروں میں اس کی جھلک نظر آتی ہے۔ ان کی تحریر کی تیسری خصوصیت طنز و مزاح کی چاشنی ہے۔ خواہ وہ کوئی افسانہ لکھ رہے ہوں یا کہانی یا انشائیہ و خاکہ تحریر کر رہے ہیں، حد یہ کہ ان کے سارے خطوط اس چاشنی سے لبریز ہیں۔ یہ وہ خوبی ہے جو ان کی تخلیقات کو پڑھنے کے لیے ایک ایسے اجنبی قاری کو مجبور کرتی ہے جو ان سے واقف نہیں ہے۔ بلکہ اتفاقیہ ان کی کوئی تحریر اس کے سامنے آ جاتی ہے۔ چودھری محمد علی کی تحریروں کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ انسانی ذہن اگر تھکا ہوا ہو یا کسی قسم کے دباؤ میں ہو تو اسے پڑھ کر ایک گونہ سکون حاصل ہوتا ہے۔

چودھری محمد علی کی ادبی تخلیقات کی چوتھی خوبی یہ نظر آتی ہے کہ انھوں نے تصویر کشی کے لیے زندگی کے ان پہلوؤں کا انتخاب کیا، جن میں کوئی نفسیاتی خصوصیت پائی جاتی ہو۔ انھوں نے اپنے افسانوں، کہانیوں، انشائیوں، خاکوں میں زیادہ تر نفسیاتِ انسانی کی کسی نہ کسی حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے بیش تر افسانے علم النفس کے بیش قیمت دستاویزات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف انسانی نفسیات کا گہرا علم رکھتے تھے بلکہ انہیں ہر نوع کی نفسیات کی جزئیات تک کا شعور و ادراک تھا۔ جس کا اندازہ ان کی ہر تحریر کو پڑھنے کے بعد بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کی تصانیف کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ انسانی نفسیات اور ان کی پیچیدگیوں، زندگی اور اس کی نیرنگیوں کی عکاسی کرنا ان کا محبوب مشغلہ تھا، جس کی جھلک جا بجا نظر آتی ہے۔

جنسیات کا تعلق بھی انسانی نفسیات سے ہے۔ انسانی شخصیت میں اس کے اثرات مختلف طور پر نظر آتے ہیں۔ چودھری محمد علی کی تحریروں کی پانچویں خصوصیت یہ ہے کہ ان میں جنسی پیچیدگیوں سے نہ صرف پردہ اٹھایا گیا ہے، بلکہ ان کی تہہ در تہہ حقیقتوں کو حیرت انگیز طور پر بیان کیا گیا ہے۔ مگر کہیں بھی فحش نگاری یا کج بیانی کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔ ان کے افسانوں، خاکوں، کہانیوں میں جا بجا جنسی عوامل کی کافی عملداری ملتی ہے۔ مگر کہیں بھی ابتذال، رکاکت اور سفلہ پن پیدا نہیں ہونے پاتا۔ چودھری صاحب کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ علم النفس خصوصاً اس کے جنسی پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے تھے۔ وہ مرد وں اور عورتوں کی جنسی نفسیات کے عمیق مطالعات اور تجربات کے ذریعہ اپنے افسانوں کا تانا بانا بن لیتے تھے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ چودھری صاحب جنسیات کی سربستہ نازک ترین حقیقتوں کا ادراک رکھتے اور انہیں انتہائی فن کاری کے ساتھ جائز ادب میں آراستہ کر کے پیش کرنے کا ملکہ رکھتے تھے۔

چودھری محمد علی ردولوی کے تحریر کردہ خطوط کے علاوہ ان کے افسانے بھی بے تکلفانہ گفتگو معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی تحریر کی چھٹی خصوصیت ان کا نہایت پُرکشش اور لطیف اُسلوب بیان ہے۔ ان کا لطیف و بلیغ اندازِ بیان سلاست اور رنگینی سے متصف ہوتا ہے۔ انھوں نے زبان و الفاظ کی نسبت ایک انفرادی بلکہ خود سرانہ رویہ اختیار کیا ہے۔ وہ ایسے قصہ گو ہیں جو اپنے ناظر سے اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ گویا اس کے ہاتھ میں ہاتھ دیے بڑی شانِ بے تکلفی سے اس سے گفتگو کر رہے ہوں۔ وہ ایک مخصوص ذہنی کیفیت کو عین وہی الفاظ دینے پر اصرار کرتے ہیں جن میں وہ ان پر وارد ہوئی۔ ان کے افسانوں میں بڑا دوستانہ ماحول پایا جاتا ہے۔

چودھری صاحب کے افسانوں اور خاکوں کی زبان نہایت صاف، سادہ اور دلکش ہے۔ روزمرہ اور محاورات کا استعمال بڑے سلیقے سے برمحل کیا گیا ہے۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ادبی زبان میں مقامی زبان کی پیوندکاری ہے۔ ان کے تخلیق کردہ کردار جس طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں ان کی زبان بھی اسی کے مطابق ہوتی ہے۔

''ادبی زبان سے انھوں نے حسنِ تعمیر کا اور مقامی زبان سے اظہارِ صداقت کا ثبوت دیا ہے۔''[۳۲] چودھری محمد علی نے

اپنے دور کے معاشرے کی مختلف طبقات کی خواتین کی زبان کا استعمال انتہائی چابکدستی سے کیا ہے۔اس سے ان کی حقیقت بیانی کا اظہار ہوتا ہے۔اس کے علاوہ ان کی زبان اپنے عہد کی شائستہ زبان ہے، جو سلاست کے اعتبار سے افسانوی زبان کے معیار پر پوری اترتی ہے۔

چودھری صاحب حقیقتوں کے چہروں پر پڑے ہوئے ظاہری پردوں کو فنکاری کے ساتھ ہٹا کر بڑی خوبصورتی سے بے حجاب کر دیتے ہیں۔ان کا تخلیق کردہ کردار اس قدر حقیقی معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا اسے اپنے ساتھ چلتا پھرتا محسوس کرتا ہے۔انہوں نے جب بھی کوئی خاکہ تحریر کیا، اس کی زندگی کے جملہ پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالی کہ گویا اس کی ایک تصویر آنکھوں کے سامنے کھینچ کر رکھ دی، ایسی تصویر جو کسی بھی اعتبار سے نامکمل نہیں لگی۔ان کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک سلیقہ منداور باشعور مصنف تھے۔

چودھری محمد علی کی بعض تحریروں میں کچھ منفی پہلو بھی نظر آتے ہیں۔افسانوں، کہانیوں اور خاکوں کے علاوہ انہوں نے جو مختلف موضوعات پر کتابیں تحریر کی ہیں، ان میں کبھی کبھی شروع کی عبارت کچھ زیادہ رواں اور پُرکشش محسوس نہیں ہوتی۔مگر بعد میں آہستہ آہستہ روانی پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔مثال کے طور پر کتاب ''صلاح کار'' کا دیباچہ کچھ گنجلک سا محسوس ہوتا ہے۔بیان میں کچھ ربط نظر نہیں آتا جسے پڑھ کر قاری اکتاہٹ سی محسوس کرتا ہے۔لیکن کتاب کو آگے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی پیچیدگی کم ہوتی چلی جارہی ہے۔اسی طرح کتاب ''میرا مذہب'' کے پہلے باب میں جہاں چودھری صاحب نے اپنے حج کا تذکرہ کیا ہے، وہاں درمیان میں انہوں نے اپنے مذہبی خیالات اور ان باتوں کا تذکرہ کیا ہے جو ان کے لیے خلش کا باعث ہیں۔یہاں مختلف بیانات کی بناء پر ان کے خیالات میں کچھ بے ربطی سی محسوس ہوتی ہے۔مگر آگے چل کر وہ اپنے مخصوص اندازِ تحریر کے ساتھ اصل موضوع کی طرف واپس آجاتے ہیں۔

چودھری صاحب کی بعض تحریروں میں کہیں کہیں کچھ نامانوس الفاظ اور نامناسب تراکیب بھی پائی جاتی ہیں، جن سے عبارت کے حسن میں کج پیدا ہو جاتا ہے۔مثلاً ان کی کتاب ''یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم'' میں ''ہرج مرج''، ''تابہ دروازہ''، ''نظام الوان''، ''صعب'' اور ''باہمہ دبے ہمہ'' وغیرہ۔اسی طرح ان کی دوسری تصنیف ''پردے کی بات'' میں بھی کچھ نامانوس الفاظ پائے جاتے ہیں، جیسے ''بیبی کھیسی'' وغیرہ۔ان الفاظ کا استعمال تو شاید پوربی سے اُنسیت کی بناء پر ہو، مگر انگریزی کے بھی کچھ نامانوس الفاظ ملتے ہیں، جبکہ اُردو میں اسی مفہوم کے عام فہم الفاظ موجود ہیں۔

تصانیف کی قدرو قیمت کا تعین

چودھری محمد علی ردولوی کی ادبی خدمات قابلِ تحسین ہیں۔وہ اُردو زبان وادب میں غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔انہوں نے تجربات ومشاہدات کا ایک زرخیز اور حیرت انگیز ذخیرہ اپنے قلم کے ذریعہ ادب میں منتقل کیا۔وہ ایک افسانہ نگار، صاحبِ طرز فطرت نگار اور اعلیٰ درجے کے مکتوب نگار تھے۔ان کی تخلیقات دنیائے علم وادب میں ہمیشہ درخشاں ستارے کی طرح چمکتی رہیں گی۔وہ ایک اچھے انشاء پرداز ہونے کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات اور جنسیات کے علم سے بھی گہری واقفیت رکھتے تھے۔انہوں نے اُردو ادب کو جو خزینہ عطا کیا وہ نفسیاتِ انسانی اور جنسیات کے رموز واسرار سے لبریز ہے۔

''اتالیق بی بی'' چودھری محمد علی کی ایک بڑی ہی دلچسپ تصنیف ہے۔اس میں شوہروں پر بیویوں کی بے جا شکایتوں اور بے معنی نکتہ چینیوں کا زبردست نقشہ کھینچا گیا ہے۔جبکہ یہ انگریزی میں تحریر شدہ کتاب ''کرٹین پکچرز'' سے ماخوذ ہے۔مگر چودھری صاحب نے اس کا ماحول تبدیل کر کے اسے اودھ کی گھریلو خواتین کی زبان میں ڈھال کر اس میں وہ خوبیاں پیدا کیں، جس کے باعث یہ کتاب ایک ادبی شاہکار بن گئی۔اس کتاب میں تحریر کردہ چھوٹے چھوٹے خاکوں میں ہماری گزشتہ تہذیب و

معاشرت کی جھلک نظر آتی ہے۔ چونکہ اس زمانے میں ہندوستان پر انگریزوں کی عملداری تھی، لہٰذا اس کتاب میں دو مختلف تہذیبوں کے تصادم کی نہ صرف واضح تصویریں نظر آتی ہیں، بلکہ دونوں تہذیبوں کے اختلاف کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ مختصر سی کتاب طنز و مزاح کی چاشنی سے لبریز ہے۔ اس میں جگہ جگہ پر ایسے جملے اور عبارتیں لکھی ہوئی ہیں کہ پڑھنے والا محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ بحیثیت مجموعی یہ کتاب اس قبیل اور مزاج کی عورت کا خاکہ ہے جو تقریباً ہر گھر میں پائی جاتی ہے۔ اس کتاب کا ایک ایک جملہ اس طرح ناپ تول کر لکھا گیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے کہ مصنف عورتوں کی نفسیات پر کتنی گہری نگاہ رکھتا تھا۔ اور انہیں خوبصورتی کے ساتھ پیش کرنے کا فن بھی بخوبی جانتا تھا۔

''یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم'' میں چودھری محمد علی نے اپنے ایک کرم فرما کی آخری عمر کے چند واقعات کو کچھ اس انداز سے بیان کیا ہے کہ مولانا کی شخصیت، علمی مرتبہ اور دینی خدمات کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ چودھری صاحب نے ان کی صحبت میں رہ کر نہ صرف اکتسابِ علم کیا، بلکہ بڑے علمی مشاہدات کیے۔ اور ان سے بہت کچھ سیکھا۔ وہ مولانا کی شخصیت، علمیت، کردار و اخلاق اور ان کے تعلیم نسواں کے سلسلے میں کی جانے والی خدمات سے بہت متاثر تھے۔ اور اسی وجہ سے چودھری صاحب نے یہ کتاب لکھ کر انہیں زندہ جاوید کر دیا۔ ادبی نقطۂ نگاہ سے یہ ایک بلند پایہ شخصی خاکہ ہے جس میں تمام وہ خوبیاں پائی جاتی ہیں جو ایک قابلِ قدر خاکے میں ہونا چاہئیں۔ اس کتابچے میں چودھری صاحب نے اس بات کی بھرپور کوشش کی ہے کہ مولانا کی صحیح اور سچی تصویر کی عکاسی ہو۔ اور عقیدت کی بناء پر صحتِ مضمون پر اثر نہ پڑے۔ اپنے چلبلے مزاج کے مطابق وہ عبارت میں جگہ جگہ مزاحیہ انداز بھی اختیار کرتے ہیں، جو ان کی تحریر کی جان ہے۔

''پردے کی بات'' نامی کتاب کو چودھری صاحب نے حفظانِ صحت کے نظریہ کے تحت تصنیف کیا تھا۔ اصل مقصد درپیش یہ تھا کہ بچوں کی کثرتِ پیدائش کو روکا جا سکے۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو بدقسمتی سے اتنے سال گزر جانے کے باوجود آج بھی اسی طرح جوں کا توں ہے اور اس میں کوئی فرق نہیں آیا۔ چودھری محمد علی نے اس کی اہمیت کا اندازہ اس زمانے میں لگایا اور عام گھرانوں کی عورتوں کو انہی کی زبان میں اس کتابچے کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کی تھی۔ اس لیے کہ سب سے زیادہ عورتیں ہی متاثر ہوتی ہیں۔ بچوں کی یکے بعد دیگرے جلدی جلدی پیدائش سے ان کی صحت بری طرح متاثر ہوتی ہے۔ اور ان کی تندرستی پر ناقابلِ تلافی نقصانات رونما ہوتے ہیں۔ جسمانی کمزوری کے ساتھ ساتھ دماغی کمزوری بھی پیدا ہوتی ہے جو چڑچڑے پن، جھنجھلاہٹ اور بدمزاجی پیدا کرتی ہے، جس سے پورا خاندان متاثر ہوتا ہے۔ کثرتِ اولاد سے مرد بھی متاثر ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ بچوں کے ساتھ ساتھ بڑھنے والے اخراجات معاشی مسائل کا باعث بنتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ بچوں کی مناسب نگہداشت نہ ہو سکنے کی وجہ سے ان کی پرورش پر اثر پڑتا ہے۔ ان کی صحیح تعلیم و تربیت نہیں ہو پاتی۔ چودھری صاحب نے ان تمام باتوں کو نہایت آسان اور عام فہم زبان میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے معاشرے کا لحاظ کرتے ہوئے فطری ضبطِ تولید کے موثر طریقے بھی بیان کیے ہیں۔ ایک چارٹ بنا کر بڑی وضاحت سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مہینے کے کون سے ایام ایسے ہوں گے جن میں استقرارِ حمل کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر ضبطِ تولید اور حفظانِ صحت کے نقطۂ نگاہ سے یہ ایک نہایت بیش قیمت کتابچہ ہے۔

''صلاح کار'' ایک ایسی کتاب ہے جس کے ذریعہ نوجوانوں کو جنسی معاملات کی پیچیدگیوں سے آگاہ کیا گیا ہے۔ جنسی بے راہ روی کے خطرناک انجام سے متنبہ کیا گیا ہے۔ چودھری محمد علی نے یہ کتاب لوگوں کو ذہنی عیاشی مہیا کرنے کی غرض سے نہیں لکھی ہے، بلکہ انہیں جنسی خواہشات کی تکمیل کے صحیح، صالح اور صحت مند طریقے سمجھانے کی غرض سے تحریر کی ہے، تاکہ وہ جنسی حظ اور لطف و لذت حاصل کر سکیں۔ بہتر اور خوشگوار ازدواجی زندگی گزار سکیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ آنے والی نسلوں کی صحت و تندرستی کا باعث بنیں۔ ہمارے معاشرے میں جنسی مسائل کچھ ایسی نوعیت رکھتے ہیں کہ انسان حجاب کے باعث نہ

والدین سے مشورہ کر سکتا ہے، اور نہ ہی شرم وحیا کی وجہ سے دوستوں اور ہم جولیوں سے ان پر گفتگو کر سکتا ہے۔ بلکہ شرمندگی کی وجہ سے ڈاکٹر اور طبیب کے سامنے بھی ان کو بیان کرنے سے کتراتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اندر ہی اندر گھلتا رہتا ہے اور اس کا ذہنی سکون برباد ہو جاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا اثر اس کے مزاج اور اس کی نفسیات پر پڑتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جنسی مسائل ناواقفیت کی بناء پر حل نہ ہونے کی وجہ سے بڑی بڑی ذہنی اور نفسیاتی بیماریوں کا باعث بنتے ہیں۔ ایسے ماحول میں انسان کتاب پڑھ کر ہی ان گتھیوں کو سلجھا سکتا ہے۔ اس زمانے میں جن جنسیات کے موضوع پر اُردو میں کچھ زیادہ نہیں لکھا گیا تھا چودھری محمد علی کی یہ تصنیف ایک بیش قیمت اثاثہ ہے۔

اس کتاب میں انہوں نے وضاحت و آگہی کی خاطر مرد کے اعضاء تناسل کے ساتھ ساتھ عورت کے مقامِ تولید اور تناسل کو بھی بیان کیا ہے، تاکہ مجامعت کا صحیح عمل سمجھا جا سکے۔ اور یہ بھی واضح ہو کہ استقرارِ حمل اور عملِ تولید کس طرح رونما ہوتا ہے۔ اس بیان پر عبدالقیوم رسا نے اپنی تنقید یوں پیش کی ہے:

> ''الغرض پوری کتاب اسی قسم کی گندی اور بیہودہ عبارتوں سے بھری ہے۔ اس کتاب میں صرف ایک کمی رہ گئی ہے جس کا احساس غالباً مصنف کو بھی ہوگا اور وہ یہ ہے کہ اس میں ان مقامات اور حالات کی رنگین اور تشریحی تصویریں نہیں۔ آسنوں کا ذکر بھی کتاب کی قیمت کو بڑھانے میں بہت زیادہ کارآمد ہوتا۔''(۳۳)

مذکورہ بالا تنقید کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ جولائی ۱۹۳۲ء میں مرد و عورت کے اعضائے تناسل و تولید کو بیان کرنا کس قدر ''گندی اور بیہودہ عبارت'' تصور کیا جاتا تھا۔ اس زمانے میں چودھری محمد علی ردولوی کا یہ ہمت کرنا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ اگر اس کتاب میں ان اعضاء کی بقول عبدالقیوم رسا کے ''رنگین اور تشریحی تصویریں'' بھی ہوتیں تو کیا بری بات ہوتی۔ کیا یہ تصاویر طبی اور سائنسی کتابوں میں نہیں بنی ہوتی ہیں؟ ''آسنوں کا ذکر'' اگر نہیں ہے تو یہ صحیح ہے اس لیے کہ یہ ''کام شاستر'' کے موضوع کی کتاب نہیں ہے۔ کیا کہیں کسی نے ''کوکھ شاستر''، ''گربھ شاستر'' اور ''کام شاستر'' جیسی کتابوں کی افادیت سے انکار اور اعتراض کیا ہے؟ رہی بات قیمت بڑھانے کی تو یہ انتہائی نامناسب بات لکھی گئی ہے۔ اس لیے کہ یہ کتاب فروخت کرنے کی غرض سے یا روپیہ کمانے کے مقصد سے لکھی ہی نہیں گئی تھی۔

جس وقت چودھری محمد علی نے یہ کتاب تصنیف کی اس وقت مغربی تہذیب کے اثرات سے برصغیر کی حالت بدل رہی تھی۔ ترقی پسندی کے نام پر اچھائی اور برائی کے پیمانے تبدیل ہو رہے تھے۔ ان بدلتے ہوئے حالات کا احساس کرتے ہوئے چودھری صاحب نے یہ کتاب اس غرض سے تحریر کی کہ مغربی اثرات کے تحت جنسی آزادی کا جو سیلِ رواں سلطنت انگلستان سے مقبوضہ ہندوستان میں آ رہا ہے، اس کے نقصانات کا سدباب ہو سکے۔ مگر اس کو عبدالقیوم رسا نے بالکل دوسرے زاویۂ نگاہ سے دیکھا۔ وہ اپنی مذکورہ بالا تنقید میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''انسانی عقل و حکمت کی انتہا خود انسان کے لیے تباہی کا باعث ہوگی۔ اس کا ثبوت رفتہ رفتہ مغرب دے رہا ہے۔ مغرب کی تقلید نے ہر بری اور اچھی چیز کو ایک علم بنا دیا۔ انسانی غیرت اور شرم وحیا اس کی مقتضی تھی کہ یہ پوشیدہ علم، باوجود اپنی پیچیدگی اور اہمیت کے، یوں ہی تاریکی میں رہتا تو کہیں بہتر تھا۔ جس طرح یہ مسلم ہے کہ قانون کا وضع کرنا سوسائٹی کو جرم کی ترغیب دینا ہے، اسی طرح یہ بھی مسلم ہے کہ معائب کی تشریح و توضیح اور ان سے بچنے کی تلقین کرنا یا ان کے عواقب و عقوبت سے ڈرانا بالواسطہ معائب کی اشاعت ہے۔ اس علم کی سائنٹفک تحقیقات نے انسان کی صحت میں گھن لگا دیا ہے۔ مغربی تہذیب کے نفوذ سے قبل یہ علم مشرق میں صرف بادشاہوں اور امراء کے مخصوص درباریوں تک محدود تھا اور عوام کے نزدیک اس سے زیادہ شرمناک کوئی بات نہیں تھی۔''(۳۴)

مذکورہ بالا تنقید کا سبب مغربی تہذیب کے خلاف جذبہ تنافرت کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دنیا کو معلوم ہے کہ آج علوم وفنون کے ہر میدان میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچ چکا ہے۔ اہلِ مغرب نے چاند پر واقعتاً کمند ڈال دی ہے، بلکہ چہل قدمی بھی کر آئے ہیں۔ جنسیات آج ایک اہم علم تصور کیا جاتا ہے، جس کے بارے میں ہر بالغ مرد وعورت کو آگہی حاصل کرنا ضروری ہے، لہٰذا اس کو ''تاریکی'' میں رکھنا سوائے حماقت کے اور کچھ نہیں ہے۔ اس علم کی سائنسی تحقیقات نے ''انسانی صحت میں گھن'' نہیں لگایا، بلکہ اس کے خوب وزشت پر سے پردہ اٹھایا اور حقائق کو واضح کیا۔ خورد ونوش کے بعد جنس ایک جوان انسان کی جسمانی اور ذہنی ضرورت قرار پاتا ہے۔ تو پھر اس کی وضاحت ''عوام کے نزدیک شرمناک بات'' کس طرح ہو سکتی ہے۔

اس کتاب میں چودھری صاحب نے سوزاک اور آتشک جیسی جنسی بیماریوں اور ہسٹیریا جیسے اعصابی امراض کے اسباب، ان کی علامتیں، مختلف مدارج میں مرض کی نوعیت، جسم اور ذہن پر رونما ہونے والے بھیانک اثرات اور امراض کی ہولناکیاں نہایت سادہ اور آسان الفاظ میں بیان کی ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی واضح کیا ہے کہ ان امراض کا اثر کسی دوسرے فرد اور معاشرے پر کتنا خراب پڑتا ہے۔ اور آئندہ آنے والی نسلیں کس طرح متاثر ہو سکتی ہیں۔ مزید براں ان سے بچنے کے لیے طریقے اور احتیاط بھی تحریر کی ہے۔ مگر افسوس یہ ہے کہ عبدالقیوم رسا کو یہ بات بھی پسند نہیں آئی اور وہ انتہائی حقارت کے ساتھ تحریر کرتے ہیں:

> ''بدکاری سے سوزاک یا آتشک والوں کو مرض سے نجات حاصل کرنے کی یہ ترکیب بتائی ہے......زبان اور اسٹائل کے اعتبار سے کتاب بہت پست ہے۔''(۳۵)

مذکورہ بالا تنقید نگار کی رائے سے قطع نظر یہ اپنے دور کی ضرورت پوری کرنے والی ایک انتہائی مفید کتاب ہے اور بحیثیت مجموعی اردو کے جنسی ادب کے دورِ اوّل کا ایک گراں قدر سرمایہ ہے۔ آج جب اُردو زبان میں اسلام الدین کے ماہنامہ ''جنسیات'' اور احسن مارہروی کے تیس روزہ ''چاند'' کے بے شمار شماروں کے علاوہ بے انتہا جنسی کتابیں موجود ہیں، شاید اس کتاب کی اب زیادہ ضرورت نہ ہو، مگر یہ کتاب تو اپنا کام کر گئی۔ اس کے بارے میں خود چودھری صاحب کتاب کے آخری باب ''خاتمہ'' میں تحریر کر گئے ہیں:

> ''کل جب ہندوستان یورپ کا جامہ پہن لے گا اور یہ کتاب اپنا کام کر چکے گی، آپ ہی طاقِ نسیاں پر پہنچ جائے گی۔''(۳۶)

''میرا مذہب'' میں چودھری صاحب نے اسلام کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ یہ کوئی اسلامی یا دینیات کی کتاب نہیں ہے، بلکہ ان کے ذاتی مصلحانہ عقائد کی تشریح وترجمانی کرتی ہے۔ خصوصیت کے ساتھ ان باتوں کی تحقیق پیش کرتی ہے جو چودھری محمد علی کے لیے باعثِ خلش تھیں۔ ایک طویل عرصے سے مسلمان شیعہ اور سنّی دو فرقوں میں منقسم ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ دونوں فرقوں کے مذہبی ٹھیکیدار سیاسی اغراض اور مقاصد کے تحت رفتہ رفتہ اضافہ وتخفیف کرتے چلے جاتے اور افتراق اور کشیدگی بڑھاتے ہیں۔ اس طرح یہ خلیج اس قدر وسیع وعمیق ہو گئی کہ اس کا پُر کرنا ناممکن نظر آتا ہے۔ اسی بات کو چودھری صاحب نے بہت اچھی طرح محسوس کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے گھرانے میں پیدا ہوئے تھے جہاں ان کے والد اور دادا سنّی تھے اور والدہ و دادی شیعہ تھیں۔ گھر کا ماحول خواتین کے باعث ضرور شیعہ تھا مگر بچپن میں ان کو پڑھانے والے مولوی سنّی تھے۔ اور یکے بعد دیگرے عقد میں آنے والی ان کی دونوں بیویاں بھی سنّی تھیں۔ چودھری محمد علی نے بچپن سے شیعہ ذاکرین کو سنا اور بڑے ہو کر مولانا کرامت حسین جیسے صاحبِ فکر اور دانشمند انسان کی صحبت سے استفادہ کیا ہو کہ سنّی تھے۔ مولانا عبدالماجد دریا آبادی جیسے جید سنّی عالم ان کے احباب میں شامل تھے، لہٰذا دونوں فرقوں کے بارے میں وہ گہرا علم رکھتے تھے۔

چودھری صاحب نے یہ کتاب یہ واضح کرنے کے لیے تحریر نہیں کہ آیا وہ شیعہ یا سنّی ہیں، یا صرف یہ بیان کرنے کی غرض

سے نہیں لکھی کہ ان کے مذہبی عقائد کیا ہیں۔ بلکہ ان کا مقصد ان دونوں فرقوں کے درمیان پیدا ہونے والی تاریخی تلخیاں دور کرنا تھا جو آپس کے تنفر اور افتراق کا باعث بنیں۔ انہوں نے اس کتاب میں دونوں فرقوں کی آپس کی زیادتیوں اور خامیوں کو اپنے نقطۂ نظر سے بیان کیا اور ہر بات کو دلائل سے ثابت کیا ہے۔ انہوں نے حقائق اور شواہد پیش کرتے ہوئے ان اختلافات پر بے لاگ تنقید کی ہے۔ ان کے خیال میں سیاسی مصالحت کی بناء پر لوگوں نے مذہب میں ترمیم و تنسیخ اور قطع و برید سے کام لیا ہے، جس سے پیدا ہونے والی خلیج بڑھتی ہی چلی گئی اور چودھری صاحب نے اپنی اس کتاب میں اسی خلیج کو پُر کرنے اور دلوں کی کدورت کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔

مذہبی معاملات میں بڑے اختلافات ہیں۔ شیعہ اور سنّی دونوں فرقوں کے اندر خود بڑے بڑے شرعی اور رسوماتی اختلافات ہیں۔ فقہی اور مسلکی مسائل در پیش ہیں، علاقائی رسومات مذہب کی آڑ لے کر انسانی زندگی میں داخل ہو رہے ہیں۔ ہر گروہ اپنے آپ کو صحیح راستے پر گامزن تصور کرتا اور دوسرے سے صرف نفرت کرتا، اسے حقیر گردانتا ہے۔ فرقہ وارانہ مسائل پر لکھی جانے والی ہر کتاب اپنی توقیر اور دوسرے کی تحقیر میں ہی اوراق سیاہ کر دیتی ہے۔ ایسے ماحول میں چودھری صاحب کی یہ کتاب ایک نعمتِ غیر مترقبہ اور انتہائی قدر و قیمت کی حامل ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس نے آج بھی اپنی قدر و قیمت نہیں کھوئی۔ اس کے مطالعے سے آج بھی لوگوں کا مذہبی جنون کم ہوگا، جذبہ تنافرت میں کمی آئے گی اور ایک مسلمان اپنے گریبان میں منہ ڈال کر ضرور سوچے گا اور اپنے خیالات کو پرکھے گا۔ مسلمان نہ تو شیعہ ہوتا ہے اور نہ ہی سنّی، وہ تو صرف مسلمان ہوتا ہے، اور چودھری محمد علی ردولوی نے اپنی اس کتاب میں یہی بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔

''نقادی کے نکتے'' چودھری محمد علی ردولوی کی ایسی تصنیف ہے جو بدقسمتی سے نایاب ہے۔ اس میں اُردو ادب کے فنِ لطیف کو جانچنے کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ آج کل تو تقریباً ہر صنفِ ادب پر بے شمار تنقیدی کتابیں دستیاب ہیں۔ اس زمانے میں جب یہ کتاب تحریر کی گئی یقیناً ایک بیش قیمت کتاب تھی۔ جس میں فنِ لطیف کو پرکھنے کے قوانین وضوابط تحریر میں لائے گئے۔ چودھری صاحب کے زمانے میں قلمی تصاویر کا بڑا رواج تھا۔ آج کل ڈیجیٹل فوٹو گرافی اور کمپیوٹر گرافکس کے دور میں اس فن کا رواج معدوم ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن قلمی تصاویر کی افادیت اور اہمیت آج بھی قائم و دائم ہے۔ اس فن کو جانچنے کے اصول بیان کر کے چودھری محمد علی نے ایک بہت ہی کام کی کتاب تحریر کی اور اس فن کو زندہ رکھنے کے لیے ایک بڑی خدمت انجام دی۔

''گویا دبستاں کھل گیا'' ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں چودھری محمد علی کے وہ خطوط جمع کر کے شائع کیے گئے ہیں جو انہوں نے اپنے اعزاء، اقرباء اور دوست واحباب کے نام تحریر کیے تھے۔ ان کے خطوط کا یہ مجموعہ اُردو ادب میں ایک گرانقدر اضافہ ہے۔ مکاتیبی ادب میں غالب کے بعد خطوط نگاری کے متعیّنہ معیار پر اگر کسی کے خطوط پورے اترتے ہیں تو وہ چودھری صاحب کے ہی خطوط ہیں جو دراصل ان کے علم و فضل اور تجربات و مشاہدات کا بیش بہا خزینہ ہیں۔ ان کے مشاہدات کا یہ عالم تھا کہ وہ ہر خوبصورت شے اور ہر پُر کیف منظر کو پورے شعور کے ساتھ پرکھتے اور پھر اپنے خطوط میں ان مناظر اور کیفیات کی ہو بہو تصویر پیش کر دیتے تھے۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ اس زمانے میں رونما ہونے والے واقعات اور ان کے گرد و پیش کے لمحات محفوظ ہو گئے۔ اور اس طرح یہ تاریخی اہمیت کے حامل تصور کیے جا سکتے تھے۔

چودھری صاحب نے اپنے خطوط میں نہ صرف بے تکلّفانہ اندازِ بیان اختیار کیا ہے بلکہ کسی بھی موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے لطیفے، چٹکلے اور چھوٹے چھوٹے قصے بھی بیان کیے ہیں۔ جس سے غیر متعلقہ قاری کو بھی دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے کے لیے ایک اچھا مواد میسر آ جاتا ہے۔ عام طور پر کسی ایک کا دوسرے کے نام تحریر کردہ خط تیسرے کے لیے قطعاً بے معنی ثابت ہوتا ہے۔ لیکن چودھری محمد علی ردولوی کے خطوط میں پائی جانے والی داستان گوئی کی کیفیت اور طرزِ گفتگو کا انداز تیسرے

شخص کو بھی اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ان کے تحریر کردہ چند خطوط تو ایسے ہیں جو طنز و ظرافت کا نادر شاہکار کہے جا سکتے ہیں۔

''گناہ کا خوف'' چودھری محمد علی ردولوی کے افسانوں کا ایسا مجموعہ ہے جس میں انہوں نے اپنے گردو پیش کے ماحول کا بہترین نقشہ پیش کیا ہے۔اس میں پائے جانے والے کرداروں کو تلاش کر کے ان کے قلمی خاکے رقم کیے ہیں۔ان افسانوں کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ ان میں اس عہد کے لوگوں کی طرزِ زندگی، اندازِ تکلّم، رسومات اور آپس کے تعلقات کی عکاسی کی گئی ہے۔دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ان میں انسانی نفسیات کے ایسے ایسے پہلوؤں کو اُجاگر کیا گیا ہے کہ پڑھ کر عقل حیران رہ جاتی ہے۔اور چودھری صاحب کی فہم و فراست اور عقل و دانش کو داد دینے کو دل چاہتا ہے۔انہیں ہر نوع کی نفسیات کی جملہ جزئیات کا کس قدر شعور تھا۔انہوں نے نفسیات انسانی کے تمام پیچیدہ پہلوؤں کی کس خوبصورتی سے عکاسی کی ہے۔ان افسانوں کے مطالعہ سے ان کی فنکارانہ عظمت کا احساس ہوتا ہے۔جنسیات کا تعلق بھی نفسیات انسانی سے ہے اور چودھری محمد علی ردولوی اس علم کے عالم محسوس ہوتے ہیں۔ان کے افسانوں کی تیسری خوبی یہ ہے کہ ان میں جنس کی تہہ در تہہ حقیقتوں اور دلوں میں پوشیدہ جذبات کو انتہائی باریک بینی سے پیش کیا گیا ہے۔اکثر افسانے حضرتِ انسان کے مختلف النوع جنسی پہلوؤں کے مطالعہ کی بیش بہا دستاویزات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

''کشکول محمد علی شاہ فقیر'' ایک ایسی ادبی تصنیف ہے جس میں بڑا تنوع ہے۔ادبیات کے اعتبار سے اس میں کہانیاں ہیں، افسانے ہیں، مضامین، انشائیے، خاکے اور نہ جانے کیا کیا ہے۔افادیت کے اعتبار سے اس میں علم و آگہی ہے، معلومات ہیں، انسانی نفسیات، جنسیات، طنز و مزاح، تاریخ و جغرافیہ ہے۔اس میں مشرق بھی ہے اور مغرب بھی، حیوانیات بھی ہے اور نباتیات بھی، فنون بھی ہیں اور سائنسی علوم بھی۔اور سوال یہ ہے کہ فقیر کی اس جھولی میں کیا نہیں ہے؟ اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ کسی بھی موضوع میں دلچسپی رکھنے والا اپنے مطلب کا مضمون اس میں تلاش کر سکتا ہے۔کتاب پڑھ لینے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ گویا چودھری محمد علی ردولوی علم و ادب کی نگری سے فقیرانہ گزرے، اس کی تنگ و تاریک گلی کوچوں میں انہیں جو کچھ نظر آیا اور دو رویہ کچے و نیم پکے مکانات، بوسیدہ اور شکستہ جھونپڑوں کے نیم وا دروازوں پر دستک دینے سے جو کچھ بھی ملا اپنے حافظے کے کشکول میں ڈالتے چلے گئے۔اور بعد ازاں اپنے تصور کی باریک بینی اور اپنے اظہار کی توانائی سے اسے قرطاس ابیض پر انڈیل دیا۔کشکول کو اُلٹ دیا اور فقیر کی جھولی خالی کر دی۔

فقیر کا کشکول جب الٹ دیا گیا تو اس میں سے کبھی سبز پان کے پتے، کتھے چونے کی ڈلیاں اپنے اجزائے ترکیبی، افادیت اور ضرر رسانی کے ساتھ برآمد ہوئے۔کبھی ''پیراسائٹ'' پودے نکلتے نظر آئے تو کبھی ''میزوکزم'' جیسی جنسی بیماریوں پر روشنی پڑی تو کبھی ''نیلم کے نگ'' کے نفسیاتی پہلو اُجاگر ہوئے۔کبھی ''ٹیگور'' کی موسیقی میں ڈوبی ہوئی شاعری کی مدھر دُھن سنائی دی تو کبھی ''برٹر ینڈ رسل'' کی تقریر۔کبھی میر، غالب، جرأت اور سودا کے اشعار ایک ایک کر کے نظر کے سامنے گزرنے لگے تو کبھی ''وزیر گنج کے غیر مطبوعہ گزیٹر کا ورق'' ہوا سے پھڑ پھڑانے لگا۔الغرض اس کشکول سے کیا کچھ برآمد نہیں ہوا، جس کے بارے میں چودھری صاحب خود ہی تحریر کر گئے ہیں:

''سائیں کی جھولی میں بندے کا دیا، اللہ کا دلوایا، کیا کچھ نہیں نکلتا۔''(۳۷)

چودھری محمد علی ردولوی کی گراں قدر ادبی خدمات کو جس قدر بھی تولا جائے، مروّجہ اوزان کم پڑ جائیں گے۔اُردو ادب کے ہراول دستے کے اس جری سپاہی کی کاوشات کو وہ مقام نہ مل سکا جس کا وہ مستحق تھا۔لیکن ان کی صلاحیتوں کی سب سے بڑی قدردان ان کی اپنی بیٹی ہما بیگم نکلیں، جنہوں نے تقسیم ہند کے بعد پاکستان آ کر ان کی ادبی خدمات سے دنیائے ادب کو متعارف کروایا۔جس سے ان کی تخلیقات زندہ جاوید ہو گئیں۔اور بزم ادب کے شرکاء کو معلوم ہوا کہ وہ بلند پایہ فطرت نگار، اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار اور صاحبِ طرز مکتوب نگار تھے۔وہ ایک منفرد ادیب تھے، انہوں نے جو کچھ بھی لکھا قاری کے قلب میں

اتر کر اس کی آنکھوں میں جھانک کر گفتگو اور بات چیت کے انداز میں لکھا۔ جس سے قاری ''مخاطب'' بن جاتا ہے۔ اور مضمون میں اپنائیت محسوس کر کے اس میں ایسا محو ہو جاتا ہے کہ گرد و پیش کو بھی فراموش کر دیتا ہے۔ چودھری محمد علی تو اب نہیں ہیں مگر وہ مقناطیسی کشش رکھنے والے ایسے جواہر پارے چھوڑ گئے ہیں جو آسمانِ ادب پر ہمیشہ تاباں رہیں گے۔

طنز و مزاح کے تیر و نشتر اور شوخی و شگفتگی کی گدگدیوں کے علاوہ چودھری محمد علی ردولوی کی تحریروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کے مناظر فطرت اور اُس میں رونما ہونے والے روزمرہ کے قدرتی واقعات کا بخوبی جائزہ لے کر انہیں الفاظ کا جامہ پہناتے ہوئے کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ مکمل منظر قاری کی آنکھوں کے سامنے نہ صرف کھنچ جاتا ہے، بلکہ تخیل کے پردۂ سیمیں پر کسی متحرک تصویر کی مانند منعکس ہوتا چلا جاتا ہے۔ (۳۸)

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر انور حسین، چودھری محمد علی، ص ۶۰-۶۱
۲۔ چودھری محمد علی، گویا دبستاں کھل گیا، ص ۳۹۷
۳۔ ڈاکٹر انور حسین، چودھری محمد علی، ص ۶۱-۶۲
۴۔ چودھری محمد علی، گویا دبستاں کھل گیا، ص ۳۵۸
۵۔ چودھری محمد علی، کشکول، ص ۵۶۹-۵۷۲
۶۔ ایضاً، ص ۵۹۵-۵۹۷
۷۔ ایضاً، ص ۶۲۱-۶۲۲
۸۔ چودھری محمد علی، صلاح کار، ص ۴۷
۹۔ ایضاً، ص ۹۴-۹۵
۱۰۔ چودھری محمد علی، یادگار مولانا کرامت حسین، ص ۱۴-۱۵
۱۱۔ ایضاً، ص ۳۳-۳۴
۱۲۔ ایضاً، ص ۲۳
۱۳۔ چودھری محمد علی، کشکول، ص ۴۲۱-۴۲۲
۱۴۔ ایضاً، ص ۴۷۰
۱۵۔ چودھری محمد علی، کشکول، ص ۴۹۹
۱۶۔ چودھری محمد علی، کشکول محمد علی شاہ، ص ۸۰
۱۷۔ ایضاً، ص ۸۱-۸۲
۱۸۔ ایضاً، ص ۱۲۴
۱۹۔ چودھری محمد علی، کشکول، ص ۱۹۸
۲۰۔ ایضاً، ص ۲۸۵
۲۱۔ ایضاً، ص ۳۲۳-۳۲۴
۲۲۔ چودھری محمد علی، میرا مذہب، ص ۱۰-۱۱
۲۳۔ ایضاً، ص ۵۷-۵۸

۲۴۔ ایضاً،ص۵۲

۲۵۔ ایضاً،ص۵۳

۲۶۔ ایضاً،ص۱۱۹

۲۷۔ چودھری محمد علی، گویا دبستاں کھل گیا،ص ۶۳

۲۸۔ ایضاً،ص۱۱۳

۲۹۔ ایضاً،ص۱۳۳

۳۰۔ چودھری محمد علی، کشکول،ص۹

۳۱۔ سوغات بنگلور،ص۳۱۴

۳۲۔ ڈاکٹر انور سدید، اُردو افسانے میں دیہات

۳۳۔ عبدالقیوم رسا، تلخیص وتنقید،ص۶۱

۳۴۔ ایضاً،ص۶۰

۳۵۔ ایضاً،ص۶۱-۶۲

۳۶۔ چودھری محمد علی، صلاح کار،ص۱۲۰

۳۷۔ چودھری محمد علی، کشکول محمد علی شاہ،ص ۲۸۵

۳۸۔ ڈاکٹر ثریا شمیل، چودھری محمد علی ردولوی،ص۳۹۱-۳۹۲

کتابیات

- چودھری محمد علی ردولوی، یادگار مولانا کرامت حسین مرحوم، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۷ء، ۱۴۱صفحات
- چودھری محمد علی ردولوی، صلاح کار، جامعہ ملّیہ، دہلی، ۱۹۲۶ء، ۱۲۴صفحات
- چودھری محمد علی ردولوی، کشکول محمد علی شاہ فقیر، صدیق بک ڈپو لکھنؤ، ۱۹۵۱ء، ۳۲۶صفحات
- چودھری محمد علی ردولوی، میرا مذہب، یونائیٹڈ پریس، امین آباد لکھنؤ، ۱۹۵۱ء، ۱۷۱صفحات
- چودھری محمد علی ردولوی، گویا دبستاں کھل گیا، اضافہ شدہ ایڈیشن، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۷۷ء، ۴۰۰صفحات
- چودھری محمد علی ردولوی، کشکول، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۸۰ء، ۶۳۹صفحات
- ڈاکٹر انور حسین خان، چودھری محمد علی ردولوی (حیات اور ادبی خدمات)، فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومت اُتر پردیش، لکھنؤ، ۱۹۹۲ء، ۲۳۰صفحات
- ڈاکٹر انور سدید، اُردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، اُردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۳ء
- ڈاکٹر ثریا شمیل، چودھری محمد علی ردولوی، اُردو نثر کا اوّلین مصور فطرت، مطبع شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ: جامعہ کراچی، کراچی، ۲۰۰۵ء، ۴۰۴صفحات
- سوغات، بنگلور، ستمبر، شمارہ ۹، ۱۹۵۵ء
- عبدالقیوم رسا، تلخیص وتنقید، مشمولہ: ایوان، گورکھپور، شمارہ جولائی، ۱۹۳۲ء

میمونہ سبحانی

رجحاناتِ حسرت۔مقطعوں کی روشنی میں

Hasrat Mohani is an important figure of modern Urdu poetry. His poetic importance is because of his role for revival of Ghazal. Hasrat wrote Ghazals when Urdu criticism was under the influence of Hali's approach that was full of objections about classical poetry. Hasrat introduced a new and fresh style. He addressed that problem of life which emerged in British colonial period. Main quality of his Maqtas is organic unity. He expressed not only his self emotional feelings but also social problems. He painted very different and creative images. He appreciated all those poets whom he considered his teacher.

حسرت نے جب اُردو شاعری کا آغاز کیا اُس وقت غزل کے بارے میں طرح طرح کی بدگمانیاں ہونے لگیں۔سرسید اور اُن کے دیگر رفقاء کار نے غزل کو ناقص اور مضر قسم کی صنف سخن قرار دیا۔حالی نے مقدمہ شعر وشاعری (۱۸۹۲) میں غزل کی مخالفت اور نظم کی وکالت میں ایسے خیالات کا اظہار کیا کہ غزل کا مستقبل تاریک نظر آنے لگا۔ترقی پسند تحریک کے سبھی شعراء نے اُردو غزل کی مخالفت کی خصوصاً کلیم الدین احمد اور جوش کے ہاں غزل کے فن پر بڑے اعتراضات ملتے ہیں۔یہ بات درست ہے کہ جس دور میں غزل پر اعتراضات لگائے گئے تھے اس دور میں معیاری غزل ناپید ہو چکی تھی۔ایسے میں مولانا حسرت موہانی نے غزل کا راگ چھیڑا اور غزل جیسی صنف کو دوبارہ اِس کا کھویا ہوا مرتبہ دیا۔

حسرت موہانی کا اسم گرامی سید فضل الحسن اور حسرت تخلص ہے۔حسرت ۱۸۷۳ء میں قصبہ موہان میں پیدا ہوئے۔مولانا حسرت موہانی امام علی موسیٰ رضا کی اولاد میں سے تھے۔جن کا مزار آج بھی نیشا پور میں ہے۔خاندان کے بزرگ سید محمود نیشا پور سے ہندوستان آئے اور موہان کو جائے سکونت بنایا۔آپ موہان ہی کی نسبت سے ہی حسرت موہانی کہلاتے ہیں۔

کیوں نہ ہو اُردو میں حسرت ہم نظیریؔ کی نظیر
ہے تعلق ہم کو آخر خاک نیشا پور سے (ص۵۲۸)

حسرت اپنے تخلص کی وجہ سے بہت مشہور ہیں۔وطن سے نسبت مولانا کی شخصیت کا ایک جزو بن گئی۔خود اپنے ایک مقطع میں حسرت نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے۔

عشق نے جب سے کہا حسرت مجھے
کوئی بھی کہتا نہیں فضل الحسن (ص۲۲۵)

حسرت موہانی کا تعلق سلسلہ قادریہ، رضویہ، رزاقیہ سے تھا۔بچپن ہی میں وہ قادری سلسلہ میں مولانا شاہ عبدالوہاب صاحب فرنگی محل کے مرید ہو چکے تھے۔اسی نسبت سے انہیں سلسلہ قادریہ کے بانی سیدنا شیخ عبدالقادر جیلانی سے ان کو خاص عقیدت تھی۔

''مرشد حضرت شاہ عبد الوہاب شہید فرنگی محل کا سلسلہ نسبت چالیسویں پشت سے نبی اکرم سے جا ملتا ہے۔''(۱)

حسرت کو اِس بات کا پختہ یقین تھا کہ جو بھی دُعا دربارِ غوثیہ میں کی جائے وہ ضرورت قبول ہوتی ہے۔غوث الاعظم سے استغاثہ واستمداد کا رنگ اکثر غزلوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

غوث الاعظم سے جو مانگو گے ملے گا حسرت
بس کہو حاضر دربار ہوں شیاء اللہ (ص۲۳۹)

اسی در کے ہیں ایک حسرت گدا ہم
امیری میں ہو یا فقیری میں حسرت (ص۲۳۲)

حسرت کوئی مدد نہ کرے کیا مضائقہ
کافی ہیں غوث الاعظم جیلانی میرے لیے (ص۳۳۹)

مولانا حسرت موہانی نے گیارہ مرتبہ حج کیا اور بارہ مرتبہ مدینہ طیبہ میں حاضری دی۔حسرت موہانی کی زندگی درویشانہ بلکہ قلندرانہ قسم کی تھی اور مزاج میں حد درجہ استناد تھا۔کبھی دنیاوی خواہشات کی طلب نہیں کی۔

طلب جاہ کہاں تک حسرت
چھوڑ اس ارزوِ خام کی حرص (ص۲۶۹)

لو مدینے کو پھر چلے حسرت
دیدنی ہے یہ ماجرائے غریب (ص۶٦۰)

۱۹۵۰ء میں آخری بار حج بیت اللہ اور زیارت روضہ سرکارِ دوعالم کی سعادت سے بہرہ ور ہوئے۔

''مولانا حسرت موہانی کو نبی اکرمؐ کی ذات سے والہانہ عشق تھا اور حسرت شاہ شمس الدین تبریز سے بھی والہانہ عقیدت تھی۔''(۲)

حضرت شاہ شمس الدین تبریز سے والہانہ محبت کا اظہار ان کی شاعری میں جا بجا ملتا ہے۔عقیدت کا اظہار کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

مجھے فیض سخن پہنچا ہے حسرت!
از روحِ پاک شمس الدین تبریز (ص۳۸۷)

مولانا حسرت موہانی نے اپنی شاعری میں تمام اساتذہ شعراء کے کلام سے استفادہ کیا۔جب ہم حسرت کے مقطعوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ حسرت کا رنگ سخن محض مومن، نسیم اور تسلیم کے رنگ سخن کا عکس نہیں بلکہ حسرت کے رنگ سخن میں اتنی رنگینی ہے کہ وہ ان کے کلام کی انفرادی حیثیت بن گئی ہے۔حسرت نے اُردو غزل کا بہت وسیع مطالعہ کیا تھا یہی وجہ ہے کہ حسرت کا اندازِ بیان نکھرا ہوا اور باشعور ہے۔حسرت کی ابتدائی شاعری کا اگر مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ ابتدا میں ان کی شاعری میں مومن، نسیم دہلوی اور تسلیم کا ذکر ملتا ہے۔

پیر و تسلیم ہوں شیدائے اندازِ نسیم!
شوق ہے حسرت مجھے اشعارِ حسرت خیز کا (ص۵۰۵)

حسرت تیری شگفتہ کلامی بہ آفریں
یاد آگئیں نسیم کی رنگیں بیانیاں (ص۱۷۰)

بعد میں حسرت نے متعدد مقطعوں میں فارسی اور اُردو کے متعدد عظیم شعرا کا ذکر کیا ہے۔ اِس میں سعدی، شمس تبریزؔ، مولانا رومؔ، فغانؔی، حافظ، جامی نظیریؔ، قائمؔ، مصحفیؔ، انشاؔ، مومنؔ، جرأتؔ اور غالبؔ کے نام بھی شامل ہوگئے۔

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن!
طبع حسرت نے اُٹھایا ہے ہر اُستاد سے فیض (ص۲۲۷)

طرزِ مومن میں مرحبا حسرت
تیری رنگیں نگاریاں نہ گئیں (ص۱۶۹)

خاطرِ محروم حسرت کو نہیں تاب نشاط
ہے پاس ادب رسمِ قدیم شعراء کا (ص۱۶۱)

حسرت نے شاعری میں صرف غزل کی صنف کو اپنایا اگر چہ انہوں نے اپنے شعرانہ مسلک کا سلسلہ دہلی کے شاعروں سے ملایا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے کلام پر لکھنوی اثر بھی بہت نمایاں ہے۔ خاص طور پر لفظوں کی تراش خراش، ترکیبوں کی تازگی، سبک پن اور محاوروں کی دل نشینی لکھنوی اثر کی طرف صاف اشارہ کرتی ہے لیکن کہیں بھی تکلف اور ظاہری سجاوٹ نہیں ملے گی جس کے باعث لکھنوی شعراء بدنام ہوئے۔

حسرت کا اسلوب عام فہم ہے۔ حسرت کی شاعری کو پڑھنے کے بعد ایک وحدت تاثر ملتا ہے۔ جو قاری کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ عشقیہ واردات کا بیان بھی حسرت کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ حسرت کی شاعری میں سوز وگداز کے ساتھ ساتھ نشاطیہ رنگ بہت نمایاں ہے۔ حسرت کی شاعری خیالی نہیں ہے بلکہ اس میں صداقت، جذبہ اور تخیل کارفرما ہے۔

نہ چھوٹی ہم سے حسرت عشق بازی
یہ سب کس کی توجہ کا اثر تھا (ص۷۵)

حسرت بہت ہے مرتبہ عاشقی بلند
تجھ کو تو مفت لوگوں نے مشہور کر دیا (ص۱۴۴)

حسرت کی شاعری میں جو عشق ہمیں ملتا ہے وہ عشق حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ اِس عشق میں سادگی اور معصومیت ہے۔ عاشق نے اپنے محبوب کو تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ قبول کیا ہے۔ حسرت عشق کو فطرت انسانی کا لازمی تقاضا خیال کرتے ہیں۔ اسے فحاشی وعریانی سے پاک رکھتے ہیں۔ حسرت کا محبوب زمینی ہے یہ محبوب بے وفا اور ہرجائی نہیں ہے۔ وہ اپنا سب کچھ اپنے عاشق کو سونپنے کے لیے تیار ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں کہ:

> ''حسرت کے کلام کو دوسروں سے ممتاز کرنے والی ایک صفت یہ بھی ہے کہ حسرت صرف عاشق اور عاشقی کے ترجمان نہیں، عاشق کے فلسفی بھی ہیں۔ یہاں غلط فہمی نہ ہونے پائے میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ حسرت کے یہاں فلسفہ یا حقائق فکری ہیں۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ حسرت نے ہمیں عاشقی کے منصب یا عاشق کے ذوق کے بارے میں بعض افکار دیئے ہیں۔ جن کی وجہ سے عاشقی ایک بلند تر ڈسپلن کا درجہ حاصل کر لیتی

ہے۔''(۳)

نہ جانے کوئی میری وضع رسوا پر کہ اے حسرت
کمالِ عاشقی نے مجھ کو یکتائے زماں پایا (ص۱۴۵)

شعر حسرت ہم نے یہ مانا کہ نازک ہے بہت
اس سے بھی کچھ بڑھ کے نازک ہے مگر خوشبوئے دوست (ص۱۵۳)

حسرت کی شاعری میں تمام تر نسوانی حسن کا تذکرہ ہے۔صنف لطیف کی ذات ان کے یہاں اپنی تمام خوبیوں کے ساتھ بے نقاب ہے۔محبوب کی ذات کو بے نقاب کرنے میں غیر حقیقی، غیر فطری اور غیر واقعی انداز کو دخل نہیں ہے۔انہوں نے عام زندگی سے مطابقت پیدا کی ہے۔

حسرت یہ کیا ستم ہے کہ اک بت کے عشق میں
تو چاہتا ہے یادِ خدا بھی نہ کیجیے (ص۱۸۷)

حال کھل جائے گا بے تابی دل کا حسرت
بار بار آپ انہیں شوق سے دیکھا نہ کریں (ص۳۰۳)

کھول کر بال جو سوتے ہیں وہ شب کو حسرت
گھیر لیتی ہے انہیں زلف معنبر کیا خوب (ص۳۴۶)

۱۹۳۹ء میں حسرت مشرق وسطیٰ کے ملکوں سے ہوتے ہوئے پہلی مرتبہ یورپ گئے۔ جہاں پر کوئی خاتون ان کی ہم سفر ہوگئیں۔وہ چہرہ ان کی نگاہوں سے دل میں اُتر گیا اور اس میٹھے درد کی کسک تا دیر ان کے دل میں رہی۔اس کے لیے بھی غزل کے مقطع میں لکھتے ہیں۔

ساتھ ان کے جو ہم آئے تھے بیروت سے حسرت
یہ روگ نتیجہ ہے اسی ہم سفری کا (ص۵۴۵)

اسی سفر کے دوران ایک اطالوی حسینہ سے ان کی مڈبھیڑ ہوگئی حسرت نے حسن زن کی تعریف یوں کی ہے۔

اٹلی میں تو کیا میں تو یہ کہتا ہوں کہ حسرت
دنیا میں نہ ہوگا کوئی اس شکل کا ثانی (ص۴۹۲)

حسرت کے دیوان کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ حسرت کی آدھی سے زیادہ زندگی قید میں گزری۔ حسرت نے سیاست میں بھی حصہ لیا۔پہلے حسرت کانگریس میں شامل تھے پھر بعد میں مسلم لیگ میں شمولیت اختیار کر لی لیکن کبھی اُصولوں پر سمجھوتہ نہیں کیا۔اس سلسلے میں ان کو قید و بند کی کئی صعوبتوں کو برداشت کرنا پڑا لیکن وہ اپنے اُصولوں پر ڈٹے رہے۔مولانا حسرت موہانی نہ صرف ایک بلند و پایہ شاعر تھے بلکہ وہ بے باک صحافی بھی تھے حسرت موہانی ایک سچے محبّ وطن اور سرگرم سیاسی رہنما تھے انہوں نے آزادی وطن کے لیے خدمات دیں۔صاف گوئی مولانا حسرت کا معیار تھا۔اُردو معلّٰی (رسالہ) اسکا واضح ثبوت ہے۔اس وجہ سے وہ تین بار علی گڑھ سے نکالے گئے۔سیاست مولانا کا اوڑھنا بچھونا تھی۔یہی وجہ ہے کہ حسرت کی شاعری بھی سیاسی اثرات سے محفوظ نہ رہ سکی۔بار ہا جیل میں چکی پیسی کوڑے کھائے۔حسرت کی زندگی میں ہندوستان نے کئی کروٹیں لیں۔جنگ عظیم جلیانوالہ باغ، مسجد شہید گنج، کانپور کا حادثہ، تحریک خلافت دوسری جنگ عظیم، قحط

بنگال، تقسیم ہندوستان، فسادات اور بے شمار واقعات ایسے تھے جو مولانا کی زندگی میں آئے۔ان حادثات میں حسرت نے باقاعدہ شرکت کی۔

ڈاکٹر نفیس احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''حسرت موہانی نے یہ بھی کہا تھا کہ میں ہندوستانی پیدا ہوا، میں ہندوستانی رہوں گا اور ہندوستان مروں گا۔ I was born in Indian, I shall remain in Idian, I shall die in Indian حسرت موہانی کی ایک بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ شدید مخالفت کے باوجود کبھی بھی Calamdown نہیں ہوئے۔''(۴)

تنہائی غربت سے مغموم نہ ہو حسرت
کب تک نہ خبر لیں گے یارانِ وطن تیری (ص۱۸۷)

کیوں نہ ہو خطرے میں حسرت قافلہ احرار کا
راہزن ہوں جب وہی جو راہبر منزل کے ہیں (ص۲۷۵)

حسرت کو اپنے سچے خلوص اور جذبے کی وجہ سے رئیس الاحرار کے لقب سے بھی نوازا گیا۔ جب پہلی جنگ عظیم کی ابتدا ہوئی تو مسلمانوں کی سیاسی سرگرمیوں میں پہلے سے زیادہ حرکت پیدا ہوئی۔حکومت ان کو تحریک آزادی کے صف اوّل کے قائدین میں شمار کرتی تھی۔ان کی آزادی کی سرگرمیاں حکومت کو پسند نہیں تھیں۔حکومت نے ان کو نظر بندی کا حکم دے دیا۔اس نظر بندی کے حکم کو حسرت نے ماننے سے انکار کر دیا اور للت پور جیل میں قید کر دیئے گئے۔

حسرت آئے گی تسفی کو یہاں روحِ شمیم
قید ہو آئے ہیں جھانسی جو للت پور سے ہم (ص۲۳۲)

حسرت موہانی کی اہلیہ نے ان سے کہا وہ نظر بندی کو قبول کر لیں مگر جیل نہ جائیں لیکن وہ اپنے ارادے پر استقامت اختیار رکھے رہے اور جیل جانا قبول کر لیا۔

ہے مشقِ سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی (ص۳۷۶)

مولانا ابوالکلام حسرت کے ہمعصروں میں سے تھے۔مولانا ابوالکلام آزاد نے آزادی میں سیاسی انقلابات کی حمایت اور انگریزوں کی مخالفت میں بہت حوصلے اور ہمت سے مولانا حسرت موہانی کا ساتھ دیا۔حسرت کی طرح مولانا ابوالکلام آزاد کو بھی حسرت موہانی کے ساتھ قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنا پڑیں۔مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی ان صعوبتوں کا بہت خوبی سے مقابلہ کیا۔مولانا ابوالکلام آزاد کا تذکرہ مولانا نے بڑی خوبی سے اپنی غزلوں کے مقطعوں میں کیا ہے لکھتے ہیں:

سب ہوگئے بند، ایک حسرت
باقی ہے 'ابو الکلام آزاد' (ص۲۲۱)

جب سے دیکھی ہے ابوالکلام کی نثر
نظمِ حسرت میں بھی مزا نہ رہا (ص۲۰۱)

ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

''حسرت کی طبیعت کی اس طرفگی میں فنی تخلیق کی صلاحیتیں پوشیدہ تھیں۔کبھی یہ محبت اور حسن کی آرزو کا رنگ

اختیار کرتی ہیں اور کبھی آزادی کا روپ دھارتی ہیں۔ انہوں نے اپنی پوری عمر آرزوؤں اور ارمانوں کے عالم میں گزاری چنانچہ انہیں جہانِ آرزو کی رسوائی پر فخر رہا اور اس مناسبت سے انہوں نے اپنے تخلص کے آداب کا ہمیشہ احترام کیا۔

گرفتارِ مصیبت ہوں اسیر دام محنت ہوں
میں رسوائے جہان آرزو ہوں یعنی حسرت ہوں' (۵)

حسرت کی شاعری کی اہم خوبی یہ بھی ہے کہ حسرت نے اپنی غزلوں کے مقطعوں میں تعلّی کو بہت اچھے انداز میں پیش کیا ہے۔ حسرت کو اِس بات کا بہت خوبی سے احساس ہے کہ ان کی غزلوں کی زبان عام فہم اور قاری اسے پسند کرتے ہیں چنانچہ انہوں نے جا بجا مقطعوں میں اِس چیز کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ حسرت نے کلاسیکل شعرا اور فارسی شعراء دونوں سے فیض اُٹھایا اور پھر بہت خوبی سے ان کو اپنی غزلوں میں استعمال کرتے چلے گئے۔ حسرت نے جدید اور قدیم کے امتزاج سے ایک نیا رنگ اور آہنگ غزل میں پیدا کیا جو اپنی مثال آپ ہیں۔

پسند آیا طریق شاعری تیرا ہمیں حسرت
کہ جب کہنا کبھی کچھ، نغز کہنا بے بدل کہنا (ص۱۵۱)

حسرت نے غزل اس وقت لکھنا شروع کی جب حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں غزل پر جا بجا اعتراض کیے۔ اسے وقت ضائع کرنے کی چیز بتایا۔ حالی نے ایک اعتراض بھی یہ بھی کیا کہ غزل میں صرف عشق و عاشقی کے مضامین بیان کیے جاسکتے ہیں جبکہ نظم میں ہر طرح کے خیالات کا اظہار کیا جاسکتا ہے لیکن حسرت نے تقریباً تمام مسائل کو اپنی غزل کا نہ صرف موضوع بنایا ہے بلکہ تمام مسائل کو غزل میں بیان بھی کیا ہے۔

تو نے حسرت کی عیاں تہذیب رسم عاشق
اس سے پہلے اعتبارِ شان رسوائی نہ تھا (ص۱۴۸)

حسرت کو اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ انہوں نے غزل کو پھر زندہ کیا اور نئے رنگ اور آہنگ کے ساتھ سامنے لائے۔

قائم ہے تیرے دم سے طرزِ سخن قائم
پھر ورنہ کہاں حسرت یہ رنگ غزلخوانی (ص۱۸۲)

حسرت کے خیال کی رعنائی اور بیان کی شگفتگی اُردو غزل کا قیمتی سرمایہ ہے ان کے طرزِ بیان میں اندرونی کیفیت اور رچاؤ ہے۔ جو بڑی حد تک غیر شعوری ہے ان کا فن کیف و مستی میں ڈوبا ہوا ہے۔ حسن کے فن کے بارے میں سنبل نگار قم طراز ہیں۔

''حسرت حسن پرست تھے اچھی صورت ہی انہیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتی تھی۔ شیریں الفاظ، دلکش تراکیب اور مترنم بحروں کو بھی وہ ایک عاشق کی نظر سے دیکھتے تھے اور انہیں اپنا لینے کی کوشش کرتے تھے، مومن و نسیم کے وہ گرویدہ تھے اس لیے کہ ان کی شیریں کلامی اور رنگین بیانی انہیں بہت بھاتی تھی۔ حسرت لکھنوی شاعری سے اپنا رشتہ جوڑنے کو کسر شان اور دوں ہمتی خیال کرتے تھے۔''(۶)

حسرت کی شاعری میں خاص کر مقطعوں میں دلچسپ قوافی اور عربی ردیفیں بھی نظر آتی ہیں، یہ رجحان جا بجا حسرت کے مقطعوں میں ملتا ہے۔

حسرت اگر رکھے ہے تو بخشش حق کی آرزو
وردِ زباں رہے سدا صل علی محمد (ص۴۶۱)

حسرت نے اپنی غزلوں کے مقطعے کہیں تو پورے فارسی زبان میں لکھے ہیں اس کی وجہ ایک یہ بھی ہے کہ پوری غزل فارسی میں ہے۔اس لیے مقطع بھی فارسی میں ہے۔

حسرت از گم یماں شویم اگر
فرقِ بے گانہ و یگانہ نسیم (ص۴۳۲)

لیکن بہت سی غزلوں کے مقطعوں کا ایک مصرعہ اُردو میں ہے اور آخری مصرعہ فارسی میں ہے۔

حسرت زلباس عقل بگزرا
رو کسوت عاشقی بہ برکن (ص۴۳۳)

ظفر احسن لکھتے ہیں:

''حسرت کی غزلوں میں فارسی ترکیبیں بکثرت موجود ہیں جن سے ان کی ذہنی استعداد اور قوتِ اختراع کا پتہ چلتا ہے۔یہ تراکیب محسوساتی ہونے کے ساتھ ساتھ خاص خاص معنوی حسن بھی رکھتی ہیں۔''(۷)

مقطع کا ایک مصرعہ اُردو میں اور دوسرا فارسی میں لکھنا یہ اسلوبِ منفرد طور پر ان کی کئی غزلوں میں ملتا ہے۔حسرت نے اپنی محبت کو تجرید کے الجھاؤ میں کبھی نہیں ڈالا۔یہ تجریدی تجربہ عقلی، اخلاقی اور افادی بھی ہوسکتا ہے۔ان کا تغزل داخلی ہے چاہے وہ حضورؐ سے والہانہ عشق ہو صوفیاء کرام سے عقیدت کا اظہار ہو یا پھر یہ جذبہ عشق وحسرت، طالب ومطلوب کی صورت اختیار کر جائے۔ان کی عشقیہ شاعری میں ایک حقیقی انسان کی زندگی کا دل کا معاملہ پیش کیا ہے۔حسرت کا جذبہ اور تخیل ایک محسوس حقیقت سے وابستہ ہے۔جو نسوانی حسن کا مجسمہ ہے۔

حسرت کی مقطعوں میں خارجیت میں جذبے کی داخلیت شامل رہتی ہے جو اُردو غزل کو ایک نیا رنگ دیتے ہوئے جمالیاتی قدروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔حسرت کا سارا کلام خاص کر مقطع غنائیت کے کیف وسرور میں ڈوبے ہوئے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ طلسم وجذبہ آغوش درآغوش نظر آتے ہیں اگر چہ حسرت نے اپنا شاعرانہ مسلک کا سلسلہ دہلی کے شاعروں سے ملایا ہے لیکن اس کے ساتھ ان کے کلام پر لکھنوی اسلوب کا اثر بھی نمایاں ہے۔لکھنوی اور دہلوی ان دونوں کے اسلوب سے حسرت کے رنگ کی تخلیق ہوئی جس میں خارجیت اور داخلیت دونوں نے اپنا مقام پایا۔حسرت کی پوری شاعری واقعیت اور جذباتی کیفیت سے سرشار ہے۔پورے کلام میں خاص کر مقطعوں میں وحدتِ تاثر ملتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ سوز وگداز کی کیفیت بھی موجود ہے سیاست میں دلچسپی رکھنے کے باوجود اور ساری زندگی جیل میں قید وبند کی صعوبتیں برداشت کرنے کے باوجود کہیں بھی حسرت کی شاعری میں طنز یا تلخی نظر نہیں آتی۔اس سے نہ صرف ان کے قلب کی وسعت ظاہر ہوتی ہے بلکہ انسانیت اور زندگی کے امکانات پر اعتماد کا بھی اظہار ہوتا ہے۔حسرت نے جس طرح جذبات واحساسات اور دلی کیفیات کے متنوع پہلوؤں کو جذبے کی صداقت اور خلوص سے واقفیت کے قالب میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔اُردو غزل میں حسرت موہانی کے سوا کسی اور شاعر کے فن میں ایسی مثال نظر نہیں آتی۔حسرت کی شاعری اُردو غزل کا واقعی قیمتی سرمایہ ہے۔جس میں متانت، اعتدال، سنجیدگی اور حقیقت کا اظہار بلاشبہ موجود ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حسرت موہانی، مولانا: کلیاتِ حسرت موہانی، کراچی: المسلم پبلشرز، ۱۹۹۱ء، ص ۹۵۔

۲۔ تاریخ ساز شخصیات، لاہور: تنظیم المدارس (اہل سنت)، ۱۹۹۲ء۔

۳۔ ایضاً، ص ۵۱۸۔

۴۔ نفیس احمد صدیقی، ڈاکٹر: حسرت موہانی اور انقلاب آزادی، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل لائبریری، ۱۹۹۸ء، ص ۵۱۸

۵۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر: حسرت کی شاعری، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ ۱۹۷۳ء، ص ۷۔

۶۔ سنبل نگار: اُردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۸ء، ص ۸۱۔

۷۔ آصف، ظفر احسن: حسرت کی غزل گوئی، مشمولہ: حسرت موہانی تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۳ء، ص ۱۹۔

قلمی معاونین

ڈاکٹر معین الدین عقیل	صدر شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر	صدر شعبہ اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر ناصر عباس نیّر	شعبہ اُردو، اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر عارف نوشاہی	۶۹ ماڈل ٹاؤن، ہمک، اسلام آباد
مقبول حسن گیلانی	شعبہ عربی زبان، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر نورالدین جامی	شعبہ عربی زبان، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر انوار احمد	شعبہ اُردو، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ	شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد اشرف کمال	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر عطش دُرّانی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد علی اثر	شعبہ اُردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ویمن کالج کوٹھی، حیدر آباد، انڈیا
ڈاکٹر مزمل حسین	شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، لیہ
ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد	شعبہ اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد ہارون قادر	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور
مطہر شاہ مہمند	اسلام آباد ماڈل کالج فار بوائز، G-10/4، اسلام آباد
ڈاکٹر نفیس اقبال	صدر شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی برائے خواتین، لاہور
ڈاکٹر محمد آصف اعوان	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر جاوید بادشاہ	صدر شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور
ڈاکٹر یوسف خشک	صدر شعبہ اُردو، شاہ لطیف یونیورسٹی، خیر پور، سندھ
رابعہ سرفراز	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
بشریٰ پروین	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
خالد اقبال	ریڈیو پاکستان، کلب روڈ، سرگودھا
ڈاکٹر شاہد حسن رضوی	مدیر الزبیر، بہاولپور
صائمہ ناز انصاری	شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی

ڈاکٹر روبینہ شہناز	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر زاہد منیر عامر	شعبہ اُردو، جامعہ ازہر، قاہرہ، مصر
ڈاکٹر صوفیہ یوسف	شعبہ اُردو، شاہ لطیف یونیورسٹی، خیر پور، سندھ
ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	شعبہ اُردو، اورینٹل کالج، لاہور
ستار خان خٹک	شعبہ اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج، بڈھ بیر، پشاور
محمد پرویش شاہین	ڈائریکٹر لینگوئجز ریسرچ پراجیکٹ سینٹر، مینگورہ، سوات
ڈاکٹر شفیق انجم	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
صفدر قریشی	ٹینچ بھاٹہ، راولپنڈی
ڈاکٹر اِفضال احمد انور	صدر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
سید شاہ سعید احمد	شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج، پشاور
ڈاکٹر محمد کیومرثی	صدر شعبہ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران
ڈاکٹر محمد ممتاز خان کلیانی	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
آصف جہانگیر	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
امبر یاسمین	شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر نعیم مظہر	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
فرحانہ منظور	شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، لیہ
ڈاکٹر شمیم طارق	شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر نوازش علی	صدر شعبہ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر پروین کلو	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
زاہد حسن چغتائی	روزنامہ نوائے وقت، راولپنڈی
ڈاکٹر تنظیم الفردوس	شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی
محمد رفیع ازہر	کوئٹہ
ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	AA302، اَربن پیراڈائز، بلاک-21، فیڈرل بی ایریا، کراچی
ڈاکٹر صفیہ عباد	شعبہ اُردو، ایف جی کالج برائے خواتین، کشمیر روڈ، راولپنڈی
ڈاکٹر ثریا شمیل	شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی
میمونہ سبحانہ	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد