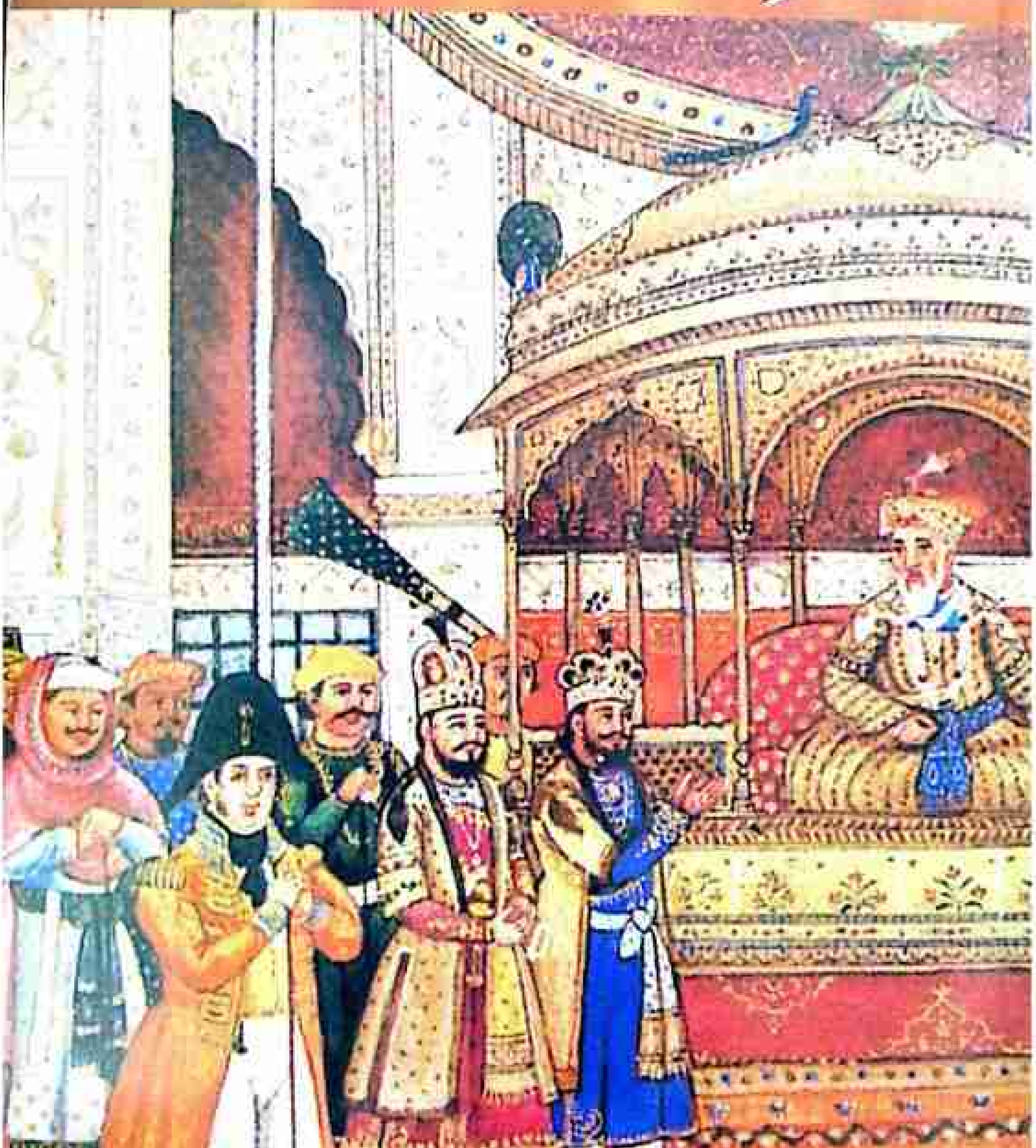
دریافت



دربار محمد اکبر شاہ • بادشاہ، خاصہ مرزا نجیب لاموش و امیر عمران ایلچی در دربار

دریافت

شمارہ - آٹھ

(ISSN # 1814-2885)

مدیر اعلیٰ
بریگیڈیئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان
ریکٹر

مجلس 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

Scanned by CamScanner

مجلس 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 آفتاب احمد	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
پروفیسر رفیق بیگ	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

جملہ حقوق محفوظ

مجلّہ	-----	دریافت (ISSN # 1814-2885)
اشاعت	-----	سالانہ
شمارہ	-----	سات - جنوری دو ہزار نو
سرورق	-----	عابد سیال
ناشر	-----	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، 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 لینگوئجز، اسلام آباد

Scanned by CamScanner

ترتیب

اداریہ	ڈاکٹر عزیز احمد خان	7
○		
جنوبی ایشیا میں فارسی مطبوعات کی فہرست نویسی: تاریخی و تحقیقی مطالعہ	ڈاکٹر معین الدین عقیل	9
دی گولڈن کام: آخری مغلیہ دور کی یادیں	ڈاکٹر تبسم کاشمیری	15
مغرب میں متنی تدوین کی تاریخ اور تدریس	ڈاکٹر عطش درانی	28
اردو شاعروں کے تذکرے اور ادبی تاریخ نگاری	ڈاکٹر علمدار حسین بخاری	35
مراد	ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ	47
اشاریہ اور اشاریہ سازی: تعریف، ضرورت اور اہمیت	ڈاکٹر محمد اشرف کمال	74
اردو تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن: تعارف، ضرورت، اہمیت اور لائحۂ عمل	ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان	83
مجلس ترقی ادب کے زیر اہتمام تذکروں کی تدوین	فریحہ نگہت	103
سفیر ہند: انیسویں صدی کا اہم اخبار	مسرت یاسمین	110
برصغیر میں اخبارات کا جنم اور کمپنی کی پالیسیوں پر ایک نظر	ڈاکٹر یمیٰ نعمانہ طاہر	117
○		
رسم خط ہندی: ایک مطالعہ	ڈاکٹر زاہد منیر عامر	123
اردو جملے کی ساخت میں سُر اور آہنگ کی جلوہ آرائی	ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر	130
اردو زبان کی منفرد آوازیں اور تہذیبی شناخت	سویامانے یاسر	134
اردو میں شناخت لغت کے بنیادی اصول	خواجہ غلام ربانی مجال	144
اردو زبان کی تاریخ نویسی: برطانوی مستشرقین کے حوالے سے	ڈاکٹر نجیبہ عارف	151
علامتِ فاعل "نے" اور علامت مفعول "کو" کا استعمال	روبینہ شاہین	162

Scanned by CamScanner

○

راشد کی شخصیت کے مذہبی رنگ	ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	172
یگانہ آرٹ	ڈاکٹر نجیب جمال	181
چار دیواری کی صندلی: شوکت صدیقی کی بے رحم حقیقت نگاری	ظفر حسین ہرل/ ڈاکٹر روبینہ ترین	191
پاکستان میں اردو ادب: سیاسی، سماجی اور ادبی محرکات	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	200
پنجاب، سندھ اور سرحد کی غزل کا موضوعاتی مطالعہ	ڈاکٹر نذیر تبسم	210
''کئی چاند تھے سرِ آسماں'': ایک جائزہ	ڈاکٹر ممتاز احمد خان	216
مرزا غالب کے حوالے سے لکھے گئے منتخب ڈرامے	ڈاکٹر شبیر احمد قادری	226
منٹو کا تصورِ انسان	ڈاکٹر روش ندیم	238
پہلی جنگ آزادی کا پہلا سپہ سالار	ڈاکٹر صغیر افراہیم	245
کلامِ غالب میں اذیت پسندی	ڈاکٹر محمد ساجد خان	249
نذر سجاد کے ناولوں کا فکری تجزیہ	ڈاکٹر شگفتہ حسین	278
عزیز حامد مدنی کی شاعری میں تشنگیِ دوراں	ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	287
مولانا حالی اور غزل کا فن	ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد	300
ادبی مورخ اور تہذیبی و سماجی شعور	ایم۔ خالد فیاض	307
مولانا ہدایت اللہ	زاہد حسن چغتائی	312
حالی، سیرت و سوانح اور اردو تحقیق و تنقید	بدر منیر الدین	323
احساسِ عدم تکمیلیت اور یگانگیت	ارشد محمود آصف/ ڈاکٹر رشید امجد	331
نئی لسانی تشکیلات اور جدید اردو غزل	ڈاکٹر عابد سیال	338

○

فکرِ اقبال میں زندگی کا حرکی اور ارتقائی تصور	ڈاکٹر محمد آصف اعوان	346
اقبال، حسن عسکری اور سلیم احمد	عبدالواحد تبسم	353

Scanned by CamScanner

○

نعت بطور صنفِ سخن	ڈاکٹر افضال احمد انور	360
اردو داستان کے زمان و مکان	ڈاکٹر ناہید قمر	367
تخریج آیات در باب اثبات الفقر از کشف المحجوب	غلام اکبر	377

○

قلمی معاونین		381

Scanned by CamScanner

اداریہ

برصغیر میں مسلمانوں کے زوال کا آغاز تو 1707ء کے بعد ہی ہو گیا تھا، 1857ء تک ڈیڑھ سو سال جس افراتفری میں گزرے، بہادر شاہ ظفر کی معزولی سے وہ اپنی انتہا کو پہنچا۔ زوال کا یہ عرصہ مختلف مرحلوں سے گزرتا 1947ء میں امید کے ساتھ نئے دور میں داخل ہوا لیکن قیام پاکستان کے بعد مختلف سیاسی وجوہ اور غلط فیصلوں کی وجہ سے امید کی یہ کرن جلد ہی مایوسی میں بدل گئی اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کی گہرائی میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ کوئی قوم ہمیشہ اقتدار میں نہیں رہتی کیونکہ اقتدار کسی کی میراث نہیں۔ اقتدار سے محروم ہو کر بھی قوموں میں ملی و تہذیبی اقدار باقی رہتی ہیں۔ لیکن مسلم اقتدار کے خاتمے نے ہماری اقدار کو بھی زوال آمادہ کر دیا۔ اب ہماری حالت یہ ہے کہ اس زوال سے نکلنے کی بجائے ہم نے اس سے لطف اندوز ہونا شروع کر دیا ہے۔ جب قوموں پر اس طرح غیر سنجیدگی کی عالم طاری ہوتا ہے تو سارے فکری رویے اور راستے محدود ہوتے چلے جاتے ہیں۔ پھر وقت اپنا کام دکھاتا ہے اور ایسی قوم کو تاریخ کے قبرستان میں دفن کر دیتا ہے۔

ہم اس وقت ذہنی طور پر منزل سے ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اس فکری انتشار کا سب سے زیادہ اثر زبان اور تہذیب و ثقافت پر ہوا ہے۔ اپنی زبان اور ثقافت کو چھوڑ کر دوسری زبان و ثقافت کو اپنانے سے جو ذہنی غلامی پیدا ہوتی ہے اس کا علاج کسی بڑے مفکر یا لیڈر کا تقاضا کرتا ہے لیکن اس وقت ہماری صفوں میں علامہ اقبال اور قائد اعظم کی سطح کا کوئی حکیم موجود نہیں۔ ہم ایک گونگے عہد سے گزر رہے ہیں، چینی رہنما چو این لائی نے جو کانونٹ کے پڑھے ہوئے تھے ایک بار اس سوال پر کہ آپ انگریزی کی بجائے چینی زبان میں کیوں بات کرتے ہیں، کہا تھا، مجھے انگریزی آتی ہے لیکن چین گونگا نہیں۔

قومی زبان کا زوال دراصل ثقافتی مظاہر کا انحطاط ہے۔ آج میڈیا جس طرح اردو کے رسم الخط اور لب و لہجہ پر انگریزی اثرات کو حاوی کر رہا ہے، میڈیا پر جو اشتہارات چل رہے ہیں اور ان میں جس طرح ذو معنی جملے استعمال ہو رہے ہیں، انھوں نے رہی سہی اخلاقیات کو بھی تباہ کر دیا ہے۔ اصل خرابی یہ ہے کہ بعض لوگ اس اخلاقی انحطاط کو ماڈرن ازم کا نام دے رہے ہیں۔ ہمارے اکثر دانشور جدیدیت اور مغربیت میں فرق نہیں کرتے اور مغربی کلچر کو ماڈرن ازم سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ایسی اقدار کو فروغ دینے کی کوشش کر رہے ہیں جو ہماری اخلاقی اقدار سے متصادم ہیں۔ ہر معاشرے کا اپنا ایک اخلاقی ڈھانچہ ہوتا ہے جو اس قوم کے مذہب اور نظریہ حیات سے جنم لیتا ہے۔ اگر کوئی قوم اپنی اقدار کو چھوڑ کر کسی دوسرے معاشرے کی اقدار کو اپنائے گی تو وہ اپنی پہچان کھو دے گی۔ ہمارا ملی اور قومی تشخص ہماری اپنی اقدار میں ہے جس کے بنیادی عناصر اردو زبان اور مسلم تہذیب ہیں۔

ہم اس وقت فکری انتشار کے ناقابل یقین دور سے گزر رہے ہیں۔ مختلف گروہ اپنے اپنے بنائے ہوئے فکری نظام کو اکثریت پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ یہ صورت اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ آزادی کے ساٹھ سے زیادہ سال گزرنے کے باوجود

Scanned by CamScanner

زبان، ثقافت اور پاکستان کے امیج کو قائم رکھنے کے لئے کوئی قومی پالیسی نہیں بنائی گئی۔ اور اگر کہیں اہل دل نے کوئی کاوش کی ہے تو اسے 'غیر مہذب' قرار دے کر داخل دفتر کر دیا گیا۔ دنیا کے ترقی پذیر ممالک اس وقت معاشیات میں ترقی کے ساتھ ساتھ اپنا ثقافتی امیج بنانے کے لیے بھی تگ و دو کر رہے ہیں لیکن کیا ہماری ترجیحات میں ایسا کوئی پہلو موجود ہے؟ بلکہ شاید یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ ہمارے ہاں ترجیحات کا کوئی تصور ہی نہیں۔ ہم بے عملی کے ایک ایسے عہد سے گزر رہے ہیں جہاں ہماری قومی شناخت تو ختم ہوہی رہی ہے، ہمارا قومی وجود بھی خطرے میں پڑ گیا ہے۔ یہ وقت ہے کہ دانش ور اور مفکر اس مسئلے پر غور کریں اور اس گرداب سے نکلنے کی راہ تلاش کریں۔

O

''دریافت'' کا آٹھواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ ہم ان تمام مقالہ نگار خواتین و حضرات کے شکر گزار ہیں جن کی کاوشوں سے یہ شمارہ وجود میں آیا ہے۔

ڈاکٹر عزیز احمد خان

ریکٹر

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر معین الدین عقیل

جنوبی ایشیا میں فارسی مطبوعات کی فہرست نویسی: تاریخی و تحقیقی مطالعہ

Publication Lists are equally important to see the evolution of Persian publications in South Asia as any other source like reviews compiled by government organizations. This article attempts to review the history of compilation of Publication Lists of Persian Texts published in South Asia.

جنوبی ایشیا میں فارسی طباعت کی نوعیت، رفتار اور اس کے نشیب و فراز کی صورت حال کے جائزے کے لیے، ان جائزوں اور رودادوں سے قطع نظر کہ جو حکومتوں کے متعلقہ ادارے مرتب کرتے رہے(۱) مطبوعات کی وہ فہرستیں بھی معاون ہو سکتی ہیں، جو مختلف صورتوں میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ حالاں کہ اس قسم کی فہرستوں میں بالخصوص فارسی مطبوعات پر محیط فہرستوں کی کوئی منفرد روایت یہاں قائم نہ ہو سکی۔(۲) مذکورہ سرکاری رودادوں سے پتہ چلتا ہے کہ ضابطے کے تحت تمام مطابع اپنی طباعتی سرگرمیوں سے حکومت کے متعلقہ محکمے کو باخبر کیا کرتے تھے اور اس مقصد کے لیے اپنی مطبوعات کی تفصیلات یا فہرستیں ارسال کیا کرتے تھے۔ چناں چہ یہ رودادیں ایسی فہرستوں ہی کو پیش نظر رکھ کر مرتب کی گئی تھیں۔(۳) ایسی فہرستوں کی ترتیب و اشاعت کے اہتمام کی روایت مغربی ممالک میں بہت دیرینہ اور پختہ تھی۔ خود جنوبی ایشیا میں یہ روایت مغربی باشندوں کے ہمراہ مطابع کے قیام کے ساتھ ہی وارد ہو چکی تھی۔(۴) جب کہ یہاں اس قسم کی فہارس کے ذیل میں (اور اردو و عربی) مخطوطات کی فہرست سازی کی روایت بہرحال کسی حد تک نہ صرف شروع ہو چکی تھی (۵) بلکہ اشاعت کے مرحلے میں بھی آ چکی تھی۔(۶) ایسی فہرستیں جو نسخ یا نستعلیق میں شائع ہوئیں، غالباً اولین فہرست منشی ظہور علی بریلوی کی مرتبہ: ''فہرست کتب قلمی و مطبوع کتب خانہ ایشیاٹک سوسائٹی...... مع کتب خانہ فورٹ ولیم یعنی مدرسہ انگریزی شہر کلکتہ کہ نقل و تحویل درین کتب خانہ رسیدہ'' ہے، جو مطبع گلدستۂ نشاط کلکتہ سے ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس فہرست میں اندراجات بہ ذیل عنوانات کتب و بہ اعتبار حروف تہجی ہیں۔ ہر کتاب کے مقابل اس کا فن اور مصنف کا نام درج ہے۔ زائد نسخوں کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ قلمی اور مطبوعہ کتابوں کا اندراج علیحدہ نہیں مخلوط ہے، لیکن اس کی صراحت کر دی گئی ہے۔ اور ساتھ ہی جو کتابیں مطبوع شدنی ہیں، ان کی بھی نشاندہی کر دی گئی ہے اور پھر کیفیت بھی بتا دی گئی ہے کہ کتاب کس حالت میں ہے۔ مطبوعات کی تعداد بہ اعتبار زبان بھی اس میں بتائی گئی ہے، جس کے مطابق اس میں فارسی کی ۱۳۹۱ کتابیں شامل ہیں۔ ان تفصیلات کے باوجود اس میں مطبوعہ کتابوں کے مقابل ناشر، مقام اشاعت اور سنہ اشاعت کا اہتمام موجود نہیں۔(۷)

انیسویں صدی میں مطبوعہ ایسی فہارس میں، جو نسخ یا نستعلیق رسم الخط میں مرتب ہوئیں اور فارسی کتابوں کے اندراج پر مشتمل تھیں، کتاب خانوں کے ذخائر سے قطع نظر...... اور ظہور علی بریلوی کی مذکورہ فہرست کے علاوہ، تجارتی مقاصد کے لیے شائع ہوئیں اور ان میں بھی مختص ''مطبع نولکشور'' کی اپنی مطبوعہ فہرستوں: ''فہرست کتب موجودہ مطبع نولکشور واقع لکھنؤ و کانپور''

Scanned by CamScanner

مطبوعہ ۱۸۷۳ء اور اس کی دوسری اشاعت مطبوعہ ۱۸۷۹ء و نیز "فہرست مبسوط دینیات اسلام" (۸) کا علم ہوتا ہے۔ جب کہ کتب خانوں کے ذخائر اور تجارتی نوعیت کی دیگر مطبوعہ فہرستوں کی ترتیب و اشاعت کا پتہ نہیں چلتا۔ (۹) بیسویں صدی میں فارسی طباعت کے محدود تر ہو جانے کے باعث تجارتی فہرستوں میں خال خال فارسی کتابوں کا اندراج نظر آتا ہے۔ لیکن جو فہارس مختلف کتب خانوں یا نجی ذخائر کی مرتب ہوئیں اور جو اگرچہ مخلوط اللسان ہیں، مگر ان میں فارسی کتابوں کی تعداد کثیر ہے۔ یہ فہرستیں ضخیم اور قدرے معلوماتی بھی ہیں، جن میں کتابوں کا اندراج موضوعاتی یا بہ اعتبار زبان اور بحروف مصنف، مقام اشاعت اور ساتھ ہی کئی فہرستوں میں سنہ اشاعت اور کیفیت کا اہتمام بھی نظر آتا ہے۔ ایسی فہرستوں میں کتاب اور صاحب کتاب کے بارے میں بنیادی یا ضروری معلومات کی فراہمی کا وہ رجحان بھی نظر آتا ہے جو عربی فہرست سازی میں ایک مستقل روایت کی صورت میں نمایاں رہا ہے۔ ایسی فہرستوں میں اولین فہرست "محبوب الالباب فی تعریف الکتب والکتاب" ہے جسے کتب خانہ خدا بخش کے بانی خدا بخش خاں (۱۸۴۲ء-۱۹۰۸ء) نے پٹنہ سے ۱۸۹۸ء میں شائع کیا۔ (۱۰) یہ اگرچہ زیادہ تر مخطوطات پر مشتمل ہے، جو خدا بخش خاں کے ذاتی ذخیرے میں تھے، لیکن اس میں متعدد مطبوعات کا بھی ذکر ہے اور یہ مطبوعات بیشتر فارسی ہیں۔ یہ فہرست کتاب اور مصنف کے بارے میں وضاحتی ہے، لیکن دیگر تفصیلات کا خاص التزام نہیں کیا گیا۔ محض کہیں کہیں مطبع، مقام اشاعت اور سنہ اشاعت کا اہتمام نظر آتا ہے۔ اپنی نوعیت کی یہ اولین فہرست ہے جس نے جنوبی ایشیا میں ایسی مزید فہارس کی ترتیب و اشاعت کی راہ دکھائی۔ چناں چہ آئندہ چند سالوں میں ایسی ضخیم اور معلوماتی فہارس کی اشاعت کا ایک مختصر سا سلسلہ شروع ہوا۔ مثلاً "کتب خانہ آصفیہ" (حیدر آباد دکن)، (۱۱)، "کتب خانہ اہل اسلام" (مدراس)، (۱۲) "دار العلوم اسلامیہ" (پشاور (۱۳) اور "کتب خانہ مدرسہ محمدیہ، جامع مسجد بمبئی" (۱۴) کے ذخائر کی فہرستیں شائع ہوئیں۔

یہ تمام فہرستیں مخلوط اللسان ہیں اور بڑی حد تک عربی فہرست سازی کے اصولوں کی پیروی میں مرتب ہوئیں۔ یہ رجحان "دار العلوم پشاور" اور "مدرسہ محمدیہ جامع مسجد بمبئی" کے کتب خانوں کی فہارس میں زیادہ نمایاں ہے یا پھر "کتب خانہ آصفیہ" کی فہرست میں دیکھا جا سکتا ہے۔ بعد میں کتاب اور صاحب کتاب سے متعلق ضروری معلومات کی فراہمی کی صفات پر مشتمل فہارس کا رجحان کم ہوتا رہا۔ اور پھر ایسی ضخیم فہرستیں بھی کم ہی شائع ہوئیں۔ جو شائع ہوئیں کم و بیش ان ہی اصولوں کو پیش نظر رکھ کر مرتب کی گئیں۔ لیکن کتاب کے بارے میں بنیادی تمام معلومات، یعنی عنوان، موضوع، مصنف، ناشر، مقام اشاعت، سنہ اشاعت، ضخامت، حجم، کیفیت، سابقہ اشاعتوں یا قلمی نسخوں وغیرہ کے لحاظ سے بہت کم فہارس کو مکمل یا جامع کہا جا سکتا ہے۔ ایسی جو بھی فہرستیں شائع ہوئیں، چاہے وہ فارسی زبان ہی میں ہوں، لیکن مندرجات کے لحاظ سے مخلوط اللسان مطبوعات و مخطوطات کا احاطہ کرتی ہیں۔ خاص طور پر محض فارسی مطبوعات کا اندراج بالعموم کسی فہرست کا مقصد نہیں رہا۔ چناں چہ زیر نظر موضوع کی مناسبت سے بالخصوص فارسی زبان کی مطبوعہ کتابوں کے اندراج پر مشتمل فہرستیں بہت کم شائع ہوئیں۔ مثلاً "فہرست چاپ ہائے آثار سعدی در شبہ قارہ و چاپ ہائے شرح و ترجمہ ہا و فرہنگنامہ ہای آثار وی" مرتبہ سید عارف نوشاہی، (۱۵) جسے موضوعاتی فہرست کے ذیل میں شمار کرنا چاہیے، یا "فہرست انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان" مولفہ محمد حسین تسبیحی، (۱۶) جو محض متعلقہ ادارے کی مطبوعات کے تعارف پر مرکوز ہے۔ لیکن ایسے کسی مخصوص موضوع یا مقصد سے قطع نظر، جن کی تعداد از محض مذکورہ ان دو فہارس تک محدود نہیں ..... ایسی واحد فہرست جو محض فارسی کی مطبوعہ کتابوں کے اندراج پر مشتمل ہو "فہرست کتابہای فارسی چاپ سنگی و کمیاب کتابخانہ گنج بخش، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد" ہے، جسے سید عارف نوشاہی نے مرتب کیا اور اسی مرکز سے ۱۹۸۶ء تا ۱۹۸۹ء میں دو جلدوں میں شائع ہوئی۔

سید عارف نوشاہی نے اگرچہ متعدد موقر اور معیاری تحقیقی مطالعے قلم بند کیے ہیں، لیکن ان کا ایک اختصاص فہرست

Scanned by CamScanner

سازی ہے، اور اس ضمن میں ان کی مرتبہ فہارس مخطوطات اور مطبوعات، دونوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ (۱۷) لیکن ان کی مذکورہ بالا فہرست جنوبی ایشیا کی حد تک واحد ایسی فہرست ہے جو تمام تر فارسی مطبوعات کے لیے مخصوص ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے یوں منفرد ہے کہ اس میں فہرست سازی کے وہ اپنی اسلوب ہے قطع نظر کہ جو بڑی حد تک قدیم عربی و فارسی فہارس سے مخصوص نظر آتا ہے۔ خصوصاً کتاب کے تعلق سے جدید تحقیقی اصولوں کے مطابق ضروری معلومات فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ اس میں جہاں مصنف کے بارے میں بھی بنیادی معلومات فراہم کر دی گئی ہیں وہیں کتاب کے قلمی نسخوں اور سابقہ اشاعتوں کی نشاندہی کا لحاظ بھی رکھا گیا ہے۔ پھر اس میں کتاب کے موضوع، مندرجات اور آغاز کے نقل کرنے کا اہتمام بھی کیا گیا ہے۔ اور اگر کتاب کسی کی فرمائش یا اہتمام سے شائع ہوئی ہے تو اس کا ذکر بھی کر دیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ متعدد مقامات پر کاتب کے نام کا اہتمام بھی اس میں موجود ہے۔ ان صفات کے ساتھ ساتھ سازی فہرست مختلف فنون کے ذیل میں تقسیم کی گئی ہے اور پھر دوسری جلد میں ضروری اشاریے بھی شامل کر دیے گئے ہیں تا کہ فہرست میں شامل کتاب یا مصنف کی تلاش میں سہولت میسر آ جائے۔ یہ ایسی صفات ہیں، جو قبل ازیں جنوبی ایشیا کی فہرست سازی کی تاریخ میں کہیں یکجا نظر نہیں آتیں۔

ڈاکٹر عارف نوشاہی کو مزید انفرادیت یہ بھی حاصل ہے کہ جنوبی ایشیا میں فہارس کی فہرست سازی بھی تا حال ان ہی تک مخصوص یا محدود ہے۔ اس ضمن میں ماخذ کے حوالے سے جو جائزے یا کتابیات مرتب ہوئیں، (۱۸) وہ کلی طور پر زیر نظر موضوع کے ذیل میں شمار نہیں کی جا سکتیں۔ جنوبی ایشیا سے باہر عربی یا فارسی زبانوں کے ذخائر پر مبنی فہارس کی فہرست سازی سے قطع نظر، جس کی روایت ایک عرصے سے موجود ہے، جنوبی ایشیا کے ذخائر پر مشتمل فہارس کی فہرست سازی کی روایت بہت محدود ہے (۱۹) اور اس میں بھی نسخ و نستعلیق رسم الخطوں کے مخطوطات (اور مطبوعات) پر مبنی فہارس کی کتابیات کی ترتیب کی جانب محض ڈاکٹر عارف نوشاہی نے توجہ دی ہے۔ اس کام کا آغاز انھوں نے ''کتابشناسی فہرست ہائے نسخہ ہائے خطی پاکستان'' (۲۰) سے کیا تھا، پھر ان کی مبسوط کوششیں ''پاکستان میں مخطوطات کی فہرستیں'' (۲۱) اور ''بھارت میں مخطوطات کی فہرستیں'' (۲۲) اپنی نوعیت کے ایسے کام ہیں جو اپنے موضوع پر موجود خلا کو پُر کرتے ہیں۔ ایسی مزید کوششوں میں احمد منزوی کی مرتبہ فہرست ''نسخہ ہای خطی در پاکستان''، (۲۳) فہارس کے ساتھ ساتھ فہرست نویسی کے سرسری جائزہ پر بھی مشتمل ہے۔ اسی نوعیت کا جائزہ ڈاکٹر عارف نوشاہی کے مقدمے ''پاکستان میں مخطوطات کی فہرستیں'' میں بھی موجود ہے۔ ان جائزوں سے فارسی فہرست نویسی کے ارتقا کا ایک اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن ان میں مندرجہ فہارس مخطوط اللسان ہیں اور مخطوطات و مطبوعات دونوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ یہ محض فارسی کتابوں کی فہرستوں کے جائزوں پر مشتمل نہیں۔

زیر نظر موضوع سے متعلق تمام قابل ذکر فہرستیں شاید یہ حسن اتفاق ہے کہ ڈاکٹر عارف نوشاہی ہی کی مرتبہ ہیں اور پھر ان فہرستوں سے بڑھ کر زیر نظر فہرست بھی یقیناً فاضل مرتب کی اپنی اختصاصی دلچسپی اور محنت و جانفشانی اور اس میں موجود صفات کے باعث جنوبی ایشیا کی فارسی مطبوعات کا احاطہ اس صورت میں کرتی ہے کہ یہ اپنے مندرجات اور اپنی معلومات کے باوصف اہل علم و تحقیق کے لیے ایک ناگزیر ماخذ کا کام دے گی اور اپنی مفید معلومات کے اعتبار سے جنوبی ایشیا کی علمی و تہذیبی زندگی کے متعدد خلا اس سے پُر ہو سکیں گے اور اس کی مدد سے جنوبی ایشیا میں فارسی زبان و ادب کی تاریخ مرتب ہو سکے گی۔

Scanned by CamScanner

حواشی

"Statement of Particulars Regarding Books and Periodicals Published in the North Western Provinces and Oudh" [illegible] ۱۸۶۸ء تا ۱۸۹۸ء [illegible]
"Selections from the Records of the Govt. of North Western Provinces" حصہ چہارم ص ۱۱۰-۱۲۱ میں شامل ہیں۔ ان کا ذکر محمد عتیق صدیقی نے کیا ہے "صوبہ شمال مغربی کے اخبارات و مطبوعات" (علی گڑھ ۱۹۶۲ء)۔

۲۔ مثلاً "کلکتہ پبلک لائبریری" کی فہرست "Catalogue of Calcutta Public Library" (کلکتہ ۱۸۴۶ء)، جب کہ مختلف زبانوں کی مطبوعات کی فہرستوں کی اشاعت کا سلسلہ انیسویں صدی کے وسط میں شروع ہو چکا تھا۔ مثلاً جیمز لانگ (James Long) کی مرتب بنگالی زبان کی مطبوعات کی فہرست "Grunthavali: An Alphabetical List of Works Published in Bengali" (کلکتہ ۱۸۵۲ء)، جس کا دوسرا ایڈیشن "Discriptive Catalogue of Bengali Works" ۱۸۵۵ء میں شائع ہوا۔ یا اردو مطبوعات کی فہرست "A Discriptive Catalogue of Urdu Christian Literature" مرتبہ ہربرٹ یو۔ ویٹ بریخت (Herbert U. Wietbrecht)، (لاہور ۱۸۸۶ء)۔ لیکن یہ فہرستیں انگریزی زبان ہی میں محدود ہیں۔

۳۔ محمد عتیق صدیقی "اصنافِ محولہ بالا" ص ۱۰۸-۹، بالخصوص ص ۲۰۹۔ یا ذاتی طور پر بھی ایسی فہرستیں مرتب ہوتی تھیں۔ مثلاً دہلی کالج کے پرنسپل فرانسس ٹیلر (Francis Taylor، متوفی ۱۸۵۷ء) نے گارساں دتاسی کو دہلی میں مطبوعہ ہندوستانی تصانیف کی ایک فہرست ارسال کی تھی۔ "خطبات گارساں دتاسی" ساتواں خطبہ، ترجمہ سید وہاج الدین، مشمولہ "اردو" (اورنگ آباد)، جولائی ۱۹۲۹ء، ص ۳۷۳؛ ریاست حیدر آباد کے ریزیڈنٹ ہنری رسل (Henry Russell، ۱۸۱۱-۱۸۲۰ء) نے بھی ایسی ایک فہرست ولیم ارسکائن (William Erskine، ۱۷۷۳-۱۸۵۲ء) کو ارسال کی تھی، جو برٹش لائبریری لندن میں بذیل شمار "Add. 26, 321 A-B" موجود ہے۔

۴۔ ایسی فہرستوں کا اندراج گراہم شا، Sabreb میں جا بجا نظر آتا ہے۔ مثلاً ص ۲۳۰، ۲۴۷، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۷۳، ۲۸۳، ۳۰۸، ۳۱۰۔ غالباً اولین فہرست ملیالم زبان میں اسپال کاڈ کے مطبع سے شائع ہونے والی کتابوں پر مشتمل تھی، جو روم میں محفوظ ہے۔ "Discriptive Cat. of Cary Exhibition of Early Printing and Fine Art Printing" (کلکتہ ۱۹۵۵ء)، ص ۱، بحوالہ عتیق صدیقی "ہندوستانی اخبار نویسی"، ص ۳۹

۵۔ ایسی فہرستیں بالعموم کتب خانوں یا ذاتی ذخائر پر مشتمل ہیں اور غیر مطبوعہ ہیں اور مختلف کتب خانوں میں موجود ہیں۔ مثلاً پیرس کے قومی کتب خانے میں فارسی مخطوطہ نمبر ۸۲۸ میں بیجاپور کے شاہی کتب خانے کی دو فہرستیں اور ایک فہرست "کتاب خانۂ نواب میر الملک بہادر" شامل ہیں۔ جب کہ "فہرست کتب خانۂ نواب منیر الملک بہادر" برٹش لائبریری لندن میں بھی بحوالہ شمار OR. 2071 موجود ہے۔ برٹش لائبریری لندن میں ایسی مزید متعدد فہرستیں محفوظ ہیں جنھیں درج ذیل نمبروں کے تحت دیکھا جا سکتا ہے: Add. 16,720، Add. 24,042، Add. 25,864 اور OR. 2063 سے OR. 2074 تک۔ ان میں سے OR. 2069 میں مطبوعات کا اندراج بھی ہے، لیکن مطبوعات کی اشاعتی تفصیلات درج نہیں۔ ایسی ایک فہرست "کتب خانہ ملا فیروز" (ممبئی) میں بحوالہ ای۔ رہاتسک (Rehatsek E.) "Cat. Raisonne of the Arabic, Hindostani, Persian and Turkish

Scanned by CamScanner

سکتی ہیں۔

۱۰۔ حالیہ عکسی اشاعت، پٹنہ، ۱۹۹۱ء

۱۱۔ "فہرست کتب عربی، فارسی و اردو مخزونہ کتب خانہ آصفیہ حیدرآباد" (حیدرآباد، ۱۳۳۲ھ-۱۳۳۳ھ/۱۹۱۳-۱۹۱۴ء)

۱۲۔ "فہرست کتب موجودہ کتب خانہ عام اہل اسلام مدراس مرتبہ ملکھوی، والا جاہ روڈ" (مدراس، ۱۳۳۴ھ/۱۹۱۶ء)، تتمہ کا ایک ضمیمہ بھی ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا۔

۱۳۔ "لباب المعارف العلمیہ فی مکتبۃ دار العلوم اسلامیہ، پشاور" مرتبہ مولوی عبدالرحیم (آگرہ، ۱۹۱۸ء)

۱۴۔ "فہرست کتب خانہ مدرسہ محمدیہ متعلق جامع مسجد بمبئی" (بمبئی، ۱۳۴۱ھ/۱۹۲۲ء)

۱۵۔ مطبوعہ: اسلام آباد، ۱۳۶۳خ

۱۶۔ مطبوعہ: اسلام آباد، ۱۳۷۰خ

۱۷۔ جیسے مذکورہ صدر فہرست کے علاوہ: "فہرست نسخہ ہائے خطی فارسی موزۂ ملی پاکستان، کراچی" (لاہور، ۱۳۶۲خ)؛ "فہرست نسخہ ہائے خطی انجمن ترقی اردو کراچی" (راولپنڈی، ۱۳۶۳خ)؛ "مخطوطات خسالہ" (از حکیم حکیم حبیب الرحمن) مرتب، (لاہور، ۱۹۹۲ء)؛ "فہرست مخطوطات کتابخانۂ نوشاہیہ" (لاہور، ۱۹۸۹ء)

۱۸۔ مثلاً: "کتب مراجع، خدا بخش لائبریری میں (جزوی فہرست)" مرتبہ محمود حسین قیصر (پٹنہ، ۱۹۹۵ء) بالخصوص ص ۱۰-۱۳

۱۹۔ مغرب میں تو اس ضمن میں خاصہ کام ہوا ہے۔ فہارس مخطوطات و مطبوعات کے اندراج پر مشتمل وہاں کئی کتابیات ایسی بھی مرتب ہوئی ہیں جن میں جنوبی ایشیا کی زبانوں یا یہاں کے ذخائر کی فہارس کا اندراج موجود ہے۔ جب کہ کے۔ ایل۔ جنرٹ (K. L. Jenret) کی مرتب کتابیات: "An Annotated Bibliography of the Catalogues of Indian Manuscripts"، حصہ اول (ویزبدن، ۱۹۶۵ء) تمام تر ان فہارس کے اندراج پر مشتمل ہے جو ہندوستانی مخطوطات (فارسی، عربی، اردو کے علاوہ) کا احاطہ کرتی ہیں۔

۲۰۔ مشمولہ "مجلۂ تحقیق" (لاہور) جلد ۲، شمارہ ۱، ۱۹۸۱ء

۲۱۔ مطبوعہ اسلام آباد، ۱۹۸۸ء

۲۲۔ مطبوعہ اسلام آباد، ۱۹۸۹ء

۲۳۔ مشمولہ "کلک" (تہران) شمارہ ۸۹-۹۳، دسمبر ۱۹۹۷ء، ص ۲۸۷-۳۰۱

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

دی گولڈن کام (The Golden Calm): آخری مغلیہ دور کی دلی کی یادیں

"The Golden Calm" - memoirs of Emily is one of the major and primary sources to look at the social and political picture of Delhi in Akber Shah Sani and Bahadur Shah Zafar's period. Emily was the elder daughter of Sir Thomas Metcalfe - one of the residents of Delhi. "Reminiscences of Imperial Delhi" was the title given to this book by Sir Thomas Metcalfe but now it has been published with title "The Golden Calm". The article represents the introduction and history of this book.

"سفرِ دلی کی آخری منزل اب شروع ہو چکی تھی۔ میں اپنے اندر ہیجان محسوس کر رہی تھی اور سوچ رہی تھی کہ پو پھٹنے سے پہلے ہی میں اپنے باپ سے مل سکوں گی۔ رات کے تقریباً ایک بجے میں نے اپنی پالکی سے باہر جھانک کر دیکھا تو تب ڈک چاندنی میں مسجد جامع کے بلند و بالا مینار نظر آئے۔ یہ مسلمانوں کی عظیم مسجد تھی، شہنشاہِ ہندوستان کی خوب صورتی کا یہ حصہ ہے۔ جوں جوں ہم شہر کے قریب ہوتے گئے مجھے شہر کے گرد سرخ فصیل نظر آنے لگی۔ میں نے پھر محسوس کیا کہ میں اپنے گھر پہنچنے ہی والی ہوں میں اس احساس سے مسرور ہو رہی تھی کہ میرے باپ کے پرانے نوکر سڑک پہ خوش آمدید کہنے کے لیے کھڑے ہوں گے۔ میری زندگی کی یہ سب سے شان دار چاندنی رات تھی۔ جوں ہی ہم نے دریا عبور کیا ہمیں دونوں طرف شہر کا منظر نظر آیا۔ یہ بہت شان دار نظارہ تھا مسلمانوں کی مساجد کے چمکیں مینار آسمان کی سمت بلند ہو رہے تھے۔ شہرِ شہر کی کنگرے دار دیواریں، اس کے محلات، گنبد اور مینار، دمکتی ہوئی جمنا کی پٹی اور اس کے سفید ریتلے کنارے عجیب کی طرح مسحور کن منظر پیش کر رہے تھے۔ یہ ایک طلسمی منظر تھا۔ رات کے دو بجے ہر شے روشن نظر آ رہی تھی۔ شہر کی دیواروں کی گہری سرخی اور قطاریں مکمل سکوت اور آرام میں گم تھیں۔ گھر میں داخل ہو کر میں نے برآمدے کے بڑے بڑے ستون دیکھے اور ۱۸۲۵ء کی وہ رات یاد کی جب پانچ برس کی عمر میں میں نے اپنے باپ کو خدا حافظ کہا تھا۔ صبح کے دو بج رہے تھے جب ۲۰ جنوری ۱۸۴۸ء کو میں اپنے باپ سے ملی۔"

یہ خوب صورت تحریر ایملی (Emily) کی ہے۔ ایملی دلی کے مشہور ریذیڈنٹ (Resident) سر ٹامس مٹکاف (Sir Thomas Metcalfe) کی بڑی بیٹی تھی۔ وہ ہندوستان میں پیدا ہوئی تھی۔ مگر اس دور کے برطانوی افسروں کی رسم کے مطابق پانچ برس کی عمر میں تعلیم حاصل کرنے کے لیے اسے انگلستان بھیج دیا گیا تھا۔ حصولِ تعلیم میں ۱۸۲۵ء سے ۱۸۴۸ء تک کا زمانہ اس نے انگلستان میں گزارا تھا۔ سترہ سال کی عمر میں وہ ہندوستان واپس آئی تھی۔ دو برس کے بعد اس کی شادی دلی کے سینٹ جیمز چرچ (St. James Church) میں قارن ڈی پارٹمنٹ کے انڈر سیکریٹری ایڈورڈ کلائیو بیلی (Edward Clive Bayley) سے ہو گئی تھی۔ اس کے بعد ایملی، لیڈی کلائیو بیلی (Lady Clive Bayley) کے

Scanned by CamScanner

نام سے مشہور دلی۔

ایملی نے اپنے بچپن اور نوجوانی میں ہندوستان کے تہذیبی مرکز دلی میں زندگی بسر کی تھی۔ یہ وہ دور تھا جب دلی میں مغلوں کی علامتی حکومت اپنے آخری سانس گن رہی تھی مگر اس دور میں انتظامی حالات ٹھیک ہو جانے اور زمینوں کے معاملات درست ہونے کے بعد دلی کی زندگی میں ایک بار پھر ٹھہراؤ اور سکون پیدا ہو گیا تھا۔ ۱۸۵۳ء کے مقابلے میں کلونیل دلی ایک اطمینان بخش صورت حال میں شب و روز گزار رہی تھی۔ دلی کی پرانی تہذیب گلیوں، دروازوں، حویلیوں، رسوم و رواج، شعر و شاعری، مصوری، خطاطی اور دیگر فنون لطیفہ سے وابستہ اپنی قدیم روایات رکھتی تھی۔ دلی کی مشرقی تہذیب کے مقابلے میں برطانوی تہذیب و معاشرت کے ابتدائی نشان بھی نظر آنے لگے تھے۔ ایملی (Emily) نے اس نئی اور پرانی معاشرت کے نقوش کو یادداشتوں کی ایک کتاب میں محفوظ کیا ہے۔ اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کے عہد کی دلی کے بارے میں اس کتاب میں نادر یادداشتیں جمع کی گئی ہیں۔ یادداشتوں کے اس مجموعے کا نام، مجموعے کے مرتب اور مالک ٹامس مٹکاف نے "بادشاہی دور کی دلی کی یادداشتیں" (Reminiscences of Imperial Dehli) رکھا تھا مگر اب اسے "The Golden Calm" کے نام سے شائع کیا گیا ہے۔ مٹکاف (Metcalfe) کے خاندان میں اس مجموعے کو "دلی بک" (Dehlie Book) کے نام سے بھی یاد کیا جاتا تھا۔ آیئے ہم دیکھتے ہیں کہ یہ مجموعہ کیا تھا؟ اس کی تاریخ کیا تھی؟ اور یہ مجموعہ بیسویں صدی کی آخری دہائی میں کس طرح سے تاریخ اور ثقافت کے باذوق قارئین تک پہنچا ہے۔

ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) کمپنی کے ایک نوجوان ملازم کی حیثیت سے دلی آیا تھا اور اس نے اپنی ملازمت کا سارا حصہ دلی اور اس کے نواحی علاقوں میں بسر کیا تھا۔ اس نے اپنا کام اپنے بڑے بھائی چارلس مٹکاف (Charles Metcalfe) کی نگرانی میں ۱۸۱۳ء میں شروع کیا تھا جو اس وقت دلی کی ریذیڈنسی کا ایک اہم کردار تھا۔ مٹکاف دلی میں چالیس سال رہا تھا۔ اٹھارہ برس تک وہ گورنر جنرل کلکتہ کا ایجنٹ اور کمشنر رہا تھا۔ وہ بہت شاہ خرچ انسان تھا۔ شاہانہ طور سے زندگی بسر کرتا تھا۔ نوجوانی ہی میں وہ مقروض ہو گیا تھا اور اس کے تمام قرضے بڑے بھائی چارلس مٹکاف نے ادا کر کے اس کو قرض خواہوں سے نجات دلوائی تھی۔ برس ہا برس گزرنے کے بعد چارلس تعجب محسوس کرتا تھا کہ مٹکاف نے ملازمت میں کچھ بھی نہ بچایا تھا حتیٰ کہ بیس برس کی مدت ملازمت میں اس نے ورثے میں ملنے والے دس ہزار پاؤنڈ کا اثاثہ بھی ختم کر دیا تھا۔ اس کی وجہ اس کی زندگی کا شاہانہ انداز تھا وہ نوادرات کی خریداری کا شائق تھا۔ اس نے دلی سے باہر شاہی طرز کی عمارتیں تعمیر کروائی تھیں اور نوابوں کی طرح ٹھاٹھ سے زندگی بسر کرتا تھا۔

سنہری سکوت (The Golden Calm) کس طرح سے تیار ہوئی تھی یہ بھی ایک دلچسپ کہانی ہے۔ دلی میں طویل مدت تک قیام کرنے کے باعث ٹامس مٹکاف کو اس قدیم تہذیبی شہر کے ماضی اور حال کے ساتھ گہری دلچسپی پیدا ہو گئی تھی۔ اسے اس شہر کی گلیاں، محلے اور تاریخی عمارات بہت پسند تھیں۔ اس شہر میں مسلسل رہنے سے اسے شہر سے انس ہو گیا تھا۔ اپنی چالیس سالہ ملازمت میں شاید ایک بار بھی انگلستان نہ گیا تھا۔ اس لیے اسے دلی شہر کی پرانی عظمت اور تہذیب سے گہری دلچسپی پیدا ہو گئی تھی۔ وہ فنون لطیفہ کا بہت شیدائی تھا اور اس کا اپنا بنایا ہوا گھر مٹکاف ہاؤس نوادرات کا ایک عجائب گھر تھا جہاں مغرب کی نادر اشیا کا ایک بڑا متاثر کرنے والا ذخیرہ موجود تھا۔ اسے کہیں سے بھی کوئی نادر شے ملتی وہ اسے مٹکاف ہاؤس کی زینت بنا دیتا تھا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ سن ستاون سے پہلے کی دلی میں نوادرات کا بہت بڑا ذخیرہ رکھتا تھا۔ دلی کے کسی بھی دیوان میں مٹکاف ہاؤس سے بڑھ کر مغربی فنون کے اتنے گراں قدر ذخیرے موجود نہ تھے۔

ٹامس مٹکاف (Thomes Metcalfe) نے دلی سے گہری دلچسپی کے باعث یہاں کے تہذیبی آثار کو محفوظ کرنے کے لیے شہر کی پرانی عمارتوں کی تصاویر بنوانے کا منصوبہ بنایا تھا اس منصوبہ کا مقصد پرانی عمارتوں کے تاریخی کوائف قلم

Scanned by CamScanner

بند کرنا اور ان کی تاریخی اہمیت کو محفوظ کرنا بھی تھا۔ مصوری کے اس شاندار کام کو مکمل کرنے کے لیے مغلیہ دور کی دلی کے معروف مصوروں کی خدمات حاصل کی گئیں۔ یہ مصور کون تھے آج ان نامور فنکاروں کے نام معلوم کرنا بھی مشکل ہے۔ صرف ایک مصور مظہر علی خان کے نام کا پتہ چلتا ہے مگر اس کے بارے میں واقفیت موجود نہیں ہے۔ مظہر نے مٹکاف کے منصوبے کے لیے سب سے زیادہ تصاویر تیار کی تھیں۔ اس کے کام، معیار اور تصاویر کی فنی باریکیوں وغیرہ کو یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ وہ مغلیہ منی ایچر (Miniature) کا نامور فنکار ہوگا۔ گولڈن کام (Golden Calm) میں مصوری کے نمونوں کی تعداد کثیر ہے۔ ان میں سے بیشتر تصاویر پر اس کے دستخط ہیں۔ مجموعے کی کئی تصاویر ایسی بھی ہیں جن پر کسی کے دستخط نہیں ہیں ان میں سے بھی کچھ تصویریں اس کی مصوری کے اسلوب سے قریب نظر آتی ہیں۔ مغلیہ دور کی عظیم عمارتوں کو باریک نقوش میں منتقل کرنے کے لیے مظہر علی خان نے بڑی عرق ریزی کا ثبوت دیا ہے۔ دیوان خاص اور موتی مسجد جیسی عمارتوں کو منی ایچر میں ڈھالنا بہت مشکل کام تھا۔ مگر یہ سب کچھ اس کی فنی مہارت سے ممکن ہو سکا ہے۔

مٹکاف کے مجموعے کو Reminisiences of Impencal Delhi کا نام دیا گیا تھا۔ مگر مٹکاف خاندان میں اس کو "دلی بک" کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ یہ مجموعہ ۱۸۴۴ء میں تیار ہو گیا تھا۔ اس شاندار مجموعے کی تکمیل کے بعد وہ ۱۸۵۳ء میں اچانک بیمار ہوا اور اس دنیا سے گزر گیا۔ اس کے چار برس کے بعد سن ستاون کی بغاوت میں اس کی رہائش گاہ مٹکاف ہاؤس کو کسانوں نے لوٹ کر برباد کر دیا۔ مٹکاف کا یہ شاہکار اس تباہی میں کیسے محفوظ رہا اس کے متعلق ہم کچھ نہیں جانتے۔ انیسویں صدی میں دلی بک مٹکاف خاندان کی زینت بنی رہی۔ خاندان کے ذاتی دوستوں اور رشتہ داروں کے علاوہ بہت کم لوگ اس سے واقف تھے۔ مگر بیسویں صدی کے ربع آخر میں اس مجموعے کی اشاعت ممکن ہو سکی اور تاریخ و تہذیب کے قدردان اس سے واقف ہو سکے۔ "دلی بک" (Delhi Book) کی اشاعت کے پیچھے ایک دلچسپ کہانی موجود ہے۔ ہوا یوں کہ مٹکاف خاندان کا ایک فرد کرنل جان ملڈمے رکٹس (Colonel John Mildmay Ricketts) تھا۔ ایک بار وہ اپنے خاندان کی بزرگ خاتون لیڈی کلائیو بیلی (دختر ٹامس مٹکاف) کی خدمت میں آداب کہنے کے لیے حاضر ہوا جہاں اس کا گرم جوشی سے استقبال کیا گیا۔ یہ ۱۹۱۰ء سے پہلے کا زمانہ تھا۔ لیڈی کلائیو بیلی ہندوستان سے ریٹائرمنٹ (۱۸۷۸ء) اور اپنے شوہر کی وفات ۱۸۸۳ء کے بعد اپنے بڑھاپے کے آخری ایام بسر کر رہی تھی (وہ جارج پنجم کے زمانے تک زندہ تھی)۔ کلائیو بیلی کا مہمان اس کا پوتا تھا۔ کرنل جان کو اس کی بیگم نے بتا رکھا تھا کہ لیڈی تمباکو نوشی پسند نہیں کرتی اس لیے اس کے سامنے تمباکو پینے سے گریز کرے۔ مگر ہوا یوں کہ کلائیو بیلی نے خوش ہو کر نہ صرف خود سگار پیا بلکہ کرنل جان کو بھی پیش کیا۔ دونوں کے درمیان گفت گو کا دلچسپ سلسلہ دیر تک جاری رہا۔ جان اس پذیرائی سے بہت خوش ہوا۔ اس ملاقات کے بعد جلد ہی کرنل جان کو ایک روز خاکی رنگ کا ایک لفافہ موصول ہوا۔ اس نے لفافے کو کھول کر دیکھا تو اندر سے "دلی بک" (Delhi Book) برآمد ہوئی۔ یہ وہی نادر مجموعہ تھا جو ایک مدت تک لیڈی کلائیو کی میز کے ایک دراز کی زینت بنا رہا تھا۔ کرنل جان کو یہ مجموعہ اپنے سامنے دیکھ کر جو خوشی ہوئی اس کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ اس کے بعد یہ تاریخی شاہکار ایک طویل مدت کے لیے پھر تنہائی کا شکار ہو گیا۔ ۱۸۴۴ء میں مکمل ہونے والا یہ مجموعہ بالآخر ۱۹۸۰ء میں شائع ہو کر علمی حلقوں میں پہنچا۔ ایم۔ ایم۔ کے (M. M. Kaye) نے اسے مرتب کیا تھا اور ایملی کے یادداشتوں کے ساتھ اپنے شذرات بھی سپرد قلم کیے تھے۔ اور اب یہ نادر شاہکار برٹش میوزیم کی زینت ہے۔ ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے شائقین اسے بہت ذوق و شوق سے دیکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایملی نے اس مجموعے پر اپنی یادداشتیں بڑھاپے میں قلم بند کروائی تھیں جہاں جہاں پر اس کی یادداشت ٹھیک طور پر کام نہ کر سکی تھی وہاں پر مرتب ایم۔ ایم۔ کے نے اپنی طرف سے نوٹس تحریر کیے ہیں اس طرح یہ کتاب یادگار حیثیت حاصل کر گئی ہے۔

Scanned by CamScanner

ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) نے ہندوستان میں اپنی ملازمت کا بیشتر حصہ دلی کے قرب و جوار میں گزارا تھا اور دلی ہی میں اس نے اپنی رہائش گاہ تعمیر کرنے کے لیے جمنا کے قریب ایک ہزار ایکڑ سے زیادہ زمین خریدی تھی اور اسی زمین پر اس نے مٹکاف ہاؤس (Metcalfe House) کے نام سے ایک شان دار عمارت تعمیر کروائی تھی۔ جو دلی میں برطانوی طرز تعمیر کے ابتدائی نمونوں میں تھی۔ اس عمارت کی کہانی سناتے ہوئے ایملی (Emily) کہتی ہے کہ یہ عالی شان ستونوں والی محل نما عمارت تھی۔ یہ عمارت درختوں، مصنوعی جھیلوں اور خوب صورتی سے ترتیب دیے گئے باغات سے گھری ہوئی تھی۔ مٹکاف نوادرات کا بے حد شائق تھا اور اس کے اس گھر میں نوادرات کھچا کھچ بھرے ہوئے تھے۔ ایملی اور اس کی بہن اپنے بچپن کے ایام میں جمنا کے کنارے اپنی آیا کے ساتھ جایا کرتی تھیں اور وہاں روپہلی ریت میں کھیلتی تھیں۔ جمنا کے کنارے ان دنوں پرندوں سے آباد ہوتے تھے۔ وہاں پر وہ فاختائیں، وست بے، کوئلیں، مور، چھوٹے طوطے، سفید بگلے اور نیل کنٹھوں کی پروازیں دیکھا کرتے تھے۔ اور ان پرندوں کی چہکاروں سے شاد ہوا کرتے تھے۔

مٹکاف ہاؤس کے اطراف میں ایک شان دار برآمدہ ہوتا تھا۔ جو بیس سے تیس فٹ تک چوڑا اور بہت بلند و بالا تھا۔ مٹکاف ہاؤس کی عمارت عظیم الشان ستونوں پر کھڑی تھی۔ یہ ایک عالی شان گھر تھا کہ جس کے اندر ہر شے حقیقی طور پر خوب صورت تھی۔ ہندوستان میں نو واردگان کو اس گھر کا فرنیچر بھاری اور پرانے فیشن کا لگتا تھا مگر اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا کہ مہاگنی، روز ووڈ اور سنگ مرمر سے بنا یہ فرنیچر اس زمانے کے فیشن کا اسلوب تھا۔ بہت سی میزیں مکمل طور پر صرف سنگ مرمر کی تھیں۔ ان کے بالائی حصے، پائے اور باقی سب کچھ سنگ مرمر ہی کا تھا۔ مختلف کمروں میں موجود کتابوں کی خوب صورتی سے جلد بندی کی گئی تھی اور جو کتابیں ایملی کے باپ کے کمرے میں تھیں ان کی جلد بندی کے لیے روسی چمڑے کا استعمال کیا گیا تھا۔ وہ سال میں دو بار انگلستان سے کتابوں کا پورا ذخیرہ منگواتا تھا۔ ہندوستان میں ملازمت کے چالیس سال کے دوران میں اس کے کتب خانے میں بیس ہزار سے زیادہ کتب جمع ہو گئی تھیں۔ اور یہ سب کتابیں سن ستاون میں غدر کے دوران میں تباہ ہو گئی تھیں۔

مٹکاف ہاؤس کے کمرے بڑے اور بلند تھے اور یہ سب کمرے چوبیس فٹ بلند تھے۔ مطالعہ کا کمرہ، کتب خانہ اور نپولین گیلری ایک ہی رو میں تھے۔ ڈرائنگ روم اور کمرۂ ضیافت ان کے عقب میں تھے اور ان کا رخ مشرق اور مغرب کو تھا۔ اس کے بعد ڈے روم (Day Room) اور چھوٹا ڈرائنگ روم اور کمرۂ طعام تھا۔ یہ کمرے چھوٹے کلیسا (Oratory) اور پیش گاہ (Lobby) کی طرف کھلتے تھے۔ ایملی ان دنوں کی پاگل کر دینے والی مسرتوں کو یاد کرتی ہے۔ ان ایام کا ہر تجربہ نیا اور خوش کن تھا۔ گھر کے ہر کمرے میں دیکھنے کے لیے بہت کچھ موجود تھا۔ خوب صورت تصاویر، فرنیچر، کتابیں اور زیورات۔ میرا سارا دن ان اشیا کی تعریف و تحسین میں گزر جاتا تھا اور یہ سب کچھ میرے لیے بہت نیا تھا۔

مٹکاف ہاؤس کے ایک خاص کمرے کا نام "نپولین گیلری" تھا۔ میرا باپ نپولین کا شیدا تھا۔ نپولین گیلری مٹکاف ہاؤس کے شمال مشرقی کونے میں تھی اور یہ کمرہ نپولین کی یاد میں وقف کیا گیا تھا۔ نپولین گیلری میں کتابوں کے شیلف نپولین پر لکھے والی بہترین اور انتہائی دل چسپ کتب سے بھرے ہوئے تھے اور ان کے موضوعات نپولین کی زندگی اور کارناموں پر مشتمل تھے۔ دیواریں نفیس engravings سے ڈھکی ہوئی تھیں۔ یہاں اس ہیرو کی بڑی بڑی تصویریں تھیں۔ اس کے جرنیلوں اور واقعات پر مبنی تصاویر بھی لٹک رہی تھیں۔ کمرے کے ایک کونے میں سنگ مرمر کے ایک پیڈسٹل پر کینووا (Canova) کے بنائے نپولین کے بالائی جسم کا ایک مجسمہ تھا جو فن کا ایک عمدہ نمونہ تھا۔ یہ نمونہ بھی سن ستاون میں تباہ ہو گیا تھا۔ ایملی افسوس سے کہتی ہے کہ اب اس کے پاس اس مجسمے کے صرف چند ٹکڑے رہ گئے تھے جو اس نے مٹکاف ہاؤس کی تباہی کے بعد تباہ شدہ آثار سے اٹھائے تھے۔

Scanned by CamScanner

نپولین گیلری کی مرکزی اور پہلو میں رکھی جانے والی میزیں کانسی کے اور دیگر مجسموں سے آباد تھیں اور ان سب کا تعلق نپولین کی زندگی سے تھا۔ کانسی کا ایک خاص عمدہ مجسمہ تین فٹ لمبا تھا، یہ لودی پل (Lodi Bridge) کی جنگ کو پیش کر رہا تھا۔ مگر یہ اور دیگر فن پارے سن ستاون کے غدر کے وسط میں مٹکاف ہاؤس سے لوٹ لیے گئے تھے۔ مرکزی میز پر شیشے کے ایک ڈھانچے میں سنگ مرمر کا ایک خوب صورت سٹینڈ تھا جس پر نپولین کا چاندی کا مجسمہ تھا۔ اس مجسمے کے نیچے نپولین کے جواہرات تھے۔ یہ مرے پاس ہیں۔ ایک فوجی نشان اور ایک ہیرے کی انگوٹھی بھی تھی جس پر نپولین کے initial تھے۔ یہ سامان مرے باپ نے ولیم فریزر کی موت کے بعد خریدا تھا۔ فوجی نشان اور انگوٹھی سن ستاون کی لوٹ میں برباد ہوئے مگر نپولین کے جواہر ۱۸۵۳ء میں لندن لیتی آئی تھی۔ اس لیے یہ محفوظ رہے۔

تامس مٹکاف (THomas Metcalfe) ۱۸۳۵ء سے ۱۸۵۳ء تک دلی کا ریذیڈنٹ رہا تھا۔ آیئے پہلے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا ریزیڈنٹ کیا ہوتا تھا اور دفتری نظام میں اس کی کیا حیثیت ہوتی تھی اور سیاسی طور پر وہ کیا کردار ادا کرتا تھا۔

''دلی میں ریذیڈنٹ کا کام صرف شہنشاہ کی ذات ہی سے وابستہ نہ تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ کی حیثیت سے وہ دلی کے نواحی معاملات کا بھی نگران تھا اور دلی سے دور راجپوتانہ، ملتان، پنجاب اور بہاولپور اور بہاولپور سے بھی آگے کابل تک کے سیاسی معاملات کی نگرانی اس کے سپرد تھی۔ اسی طرح اعلیٰ سطح پر منظم سراغ رسانی کا محکمہ اور تربیت یافتہ منشیوں کا عملہ موجود تھا۔ اس اعلیٰ ڈھانچے کی بدولت ریذیڈنٹ کسی بھی علاقے یا کسی خاص فرد کے بارے میں حکمت عملی بنانے میں مکمل طور پر تیار رہتا تھا۔

راجپوتانہ اور پنجاب کی ریاستوں کے آنے والے وکیلوں کے منظر سے دلی کی ریذیڈنسی زمانہ وسطیٰ کے ہندوستانی دربار کا نمونہ پیش کرتی تھی۔ آکٹرلونی (Ochterlony) اور فریزر (Fraser) جیسے ریذیڈنٹ جو مزاج کے اعتبار سے نیم ایشیائی ہو چکے تھے، اپنے درباروں کا طمطراق اور رونق پسند کرتے تھے۔

ریذیڈنٹ کا تقرر کلکتہ میں کمپنی کا گورنر جنرل کرتا تھا اور ریذیڈنٹ گورنر جنرل کے سامنے اپنے فرائض کی بجا آوری میں جواب دہ تھا۔ گورنر جنرل اس کی کارکردگی کا نگران تھا۔ کمپنی کی حکمت عملی کے مطابق وہ ریذیڈنٹ کو موقع بہ موقع ہدایات جاری کرتا تھا۔ گورنر جنرل جب کسی ریاست کے حکمران کے حقوق آہستہ آہستہ سلب کرنے کا فیصلہ کرتا تھا تو یہ کام تدریجی طور پر ریذیڈنٹ ہی سرانجام دیتا تھا۔ ریاستوں کے اندر ہر قسم کے سازشی ماحول کو پیدا کرنے کا کام بھی ریذیڈنٹ ہی کے سپرد تھا اور وہی ان ریاستوں کی حیثیت کم زور کرنے کے بعد کمپنی کے لیے مراعات حاصل کرتا تھا۔ دلی کے ریذیڈنٹ کو اپنے طور پر بھی فیصلہ کرنے کا اختیار حاصل تھا۔ انیسویں صدی کے نصف اول تک چونکہ دلی اور کلکتہ کے درمیان کئی مہینوں کا فاصلہ حائل تھا، اس لیے کلکتہ سے کسی مسئلہ پر ہدایات حاصل کرنے میں لمبی مدت لگ جاتی تھی۔ دریں حالات دلی کا ریذیڈنٹ کسی مسئلہ پر خود فیصلہ کرتا اور منظور کے لیے گورنر جنرل کے پاس کلکتہ ارسال کر دیتا تھا، جہاں پہ اس کے فیصلوں کی بالعموم توثیق ہو جاتی تھی اور اختلاف کی صورت میں اسے تنبیہ بھی کر دی جاتی تھی۔ ریذیڈنٹ چونکہ بہت تجربہ کار لوگ ہوتے تھے اور کمپنی کی حکمت عملیوں پر عبور رکھتے تھے، اس لیے اختلافات کے مواقع کم کم ہی پیدا ہوتے تھے۔

۱۹ویں صدی کے شمالی ہند میں مرکز سیاست دلی کی ریذیڈنسی تھی۔ ہندوستان کے مختلف درباروں میں تعینات کیے گئے برطانوی افسر، گورنر جنرل اور ریاستوں کے درمیان محض رابطہ کا ایک ذریعہ ہی نہ تھے بلکہ اس سے کہیں زیادہ یہ وہ نمائندہ سفارت کار تھے جو نہ صرف ابتدائی معلومات فراہم کرتے تھے بلکہ حکومت کی حکمت عملی کا نفاذ بھی کرتے تھے۔ یہ ہندوستانی ریاستوں میں جاسوسی کا عمدہ نظام قائم کرتے تھے۔ اس مقصد کے لیے محلات کے اندر جاسوس مقرر کیے جاتے تھے جو روزانہ

Scanned by CamScanner

اپنے اپنے آقاؤں کی سرگرمیوں سے آگاہ کرتے تھے۔ ان جاسوسوں کی تعداد سے وقت کے ساتھ بھی اضافہ ہوتی تھی۔ حتیٰ کہ شہروں کی روزانہ زندگی کے معمولی واقعات بھی ان کی دسترس سے نہیں بچ سکتے تھے۔ یہ اطلاعات اپنے مفادات کے خلاف ہونے والی سازشوں کا مقابلہ کرتی تھیں اور بقول تھامس منرو (Thomas Munro) ان کی اطلاعات کے ذریعے گورنر جنرل ہندوستان کے ہر دربار میں اپنا اثر بطور پر محسوس ہوتا تھا۔'' (۱)

اس کے برعکس مٹکاف ایک عجیب قسم کا آدمی تھا جو ریذیڈنٹ تھا۔ دلی بک میں ایملی (Emli) نے اپنے باپ کی روز مرہ زندگی اور عادات کا جو نقشہ پیش کیا ہے وہ دلی کے دور کے برطانوی افسروں کی زندگی کا ایک نمونہ ہے۔ وسیع وسائل، اختیارات، بڑی تنخواہیں اور مراعات، برطانوی افسروں کی زندگی کو ہندوستانی نوابوں کے برعکس اس کی زندگی اپنے خاص قاعدے، آداب اور اصولوں کے مطابق گزرتی تھی جہاں ہر شے کے لیے ایک وقت مقرر تھا۔ اس کے اوقات گھڑی کی سوئیوں کی طرح حرکت کرتے تھے۔ مقصد پر ہونا، وقت پر جاگنا، وقت پر کھانا، اس کی زندگی کے آداب کا حصہ تھا۔ تفریح کے لیے بھی وقت مقرر تھا۔ وہ زندگی میں انسان کا بڑا اقبال تھا اور دوسروں سے توقع رکھتا تھا کہ وہ ڈسپلن کی پابندی کریں گے۔

ایملی (Emily) اپنے باپ کے حلیے کے بارے میں لکھتی ہے کہ میرا باپ دراز قد انسان نہیں تھا۔ وہ مضبوط بدن رکھتا تھا۔ اس کے ہاتھ پاؤں چھوٹے اور خوب صورت تھے۔ ناک ستواں تھا۔ بال بھورے تھے۔ سر پر گنج تھا۔ آنکھیں نیلی تھیں۔ بچپن سے چہرے پر چیچک کا نشان تھا اس لیے اسے خوب صورت نہیں کہا جا سکتا تھا۔ اس کی آواز بہت خوش گوار تھی۔ وہ مکمل طور پر ایک شریف النفس آدمی تھا۔ اپنی عادات کے اعتبار سے اور ظاہری طور پر وہ صاف ستھرا شخص تھا۔ اس کے کپڑے لندن میں ایک اول درجے کا درزی تیار کرتا تھا اور یہ بہت اعلیٰ ہوتے تھے۔ اسک سے جوتے اور دستانے بھی بہترین قسم کے ہوتے تھے۔ اس کی ہر شے اس کے ذوق کا اظہار کرتی تھی۔

مٹکاف کی خواب گاہ ایملی کی نشست گاہ کے ساتھ تھی۔ معمول کے مطابق ہر صبح وہ پانچ بجے بیدار ہو جاتا تھا۔ اپنا گاؤن پہن کر وہ برآمدے میں آ جاتا تھا جہاں وہ ''چھوٹا حاضری'' (Small Breakfast) طلب کرتا تھا۔ وہ برآمدے میں سیر کرتا رہتا تھا اور اسی جگہ اس کے ملازمین حاضر ہو کر اس سے نئے دن کے احکامات لیتے تھے۔ ساتھ بجے وہ کونے کے نیچے برآمدے کے بنے ہوئے تالاب میں تیرتا تھا۔ اس کے بعد لباس پہن کر اور مذہبی عبادت سے فارغ ہو کر وہ باقاعدگی کے ساتھ آٹھ بجے ناشتے کے لیے تیار ہو جاتا تھا۔ ہر شے کے لیے از بس باقاعدگی کے ساتھ حکم دیا جاتا تھا اور تمام گھریلو انتظامات پر گھڑی کی سوئیوں کی طرح عمل ہوتا تھا۔ ناشتہ کرنے کے بعد اس کا حقہ لایا جاتا اور اس کی کرسی کے عقب میں ایک قالین پر رکھ دیا جاتا تھا۔ حقے کا پیندہ خالص چاندی کا تھا اس کا قطر (Diameter) اٹھارہ انچ تھا۔ حقے کی خوش گوار تمباکو والی چلم پر چاندی کا خوب صورت کام تھا اور اس کے ساتھ چاندی ہی کی زنجیر لٹکی رہتی تھی۔ سانپ جیسی حقے کی نے تقریباً چھ سے آٹھ فٹ لمبی تھی۔ وہ تقریباً آدھے گھنٹے تک تمباکو نوشی کرتا تھا۔ ایملی کہتی ہے کہ حقے کے کش کی آوازیں اب تک اس کے کان میں سنائی دیتی ہیں۔

ایملی (Emily) کے بقول حقہ نوشی سے فارغ ہو کر وہ اپنے کمرۂ مطالعہ میں جا کر بالعموم خطوط لکھتا تھا۔ دس بجے اس کی گاڑی پابندی کے ساتھ ڈیوڑھی والان میں پہنچ جاتی تھی۔ وہ نوکروں کی ایک قطار عبور کر کے وہاں تک جاتا تھا۔ ایک نوکر کے ہاتھ میں اس کا ہیٹ ہوتا تھا۔ دوسرے کے ہاتھ میں دستانے، ایک اور کے پاس رومال، اگلے والے کے ہاتھ میں سونے کے دستے والی چھڑی، ایک اور کے ہاتھ میں ڈاک کا ڈبہ۔ یہ چیزیں گاڑی میں رکھوا دی جاتی تھیں۔ جمعدار کوچوان کے پیچھے بیٹھتا تھا اور دو سائیس گاڑی کے پیچھے کھڑے رہتے تھے۔ اس کے پاس گاڑی کے لیے گھوڑوں کے دو جوڑے ہوتے تھے۔ ان میں ایک جوڑا دن کے دوران اور دوسرا شام کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔

Scanned by CamScanner

ٹامس مٹکاف ہر روز دفتر سے واپس پہنچ جاتا تھا۔ معمول کے مطابق ٹھیک پانچ بجے کھانا کھاتا تھا۔ شام کے لیے وہ بہت بڑا کھانا کھاتا تھا۔ یہاں رات کا دستور تھا کہ رات آٹھ بجے وہ کھانے کے کمرے سے اپنی خواب گاہ میں جانے کے لیے نکل آتا تھا۔ اس وقت اس کا انتظار کرنے کے لیے ہندوستانی ملازم ہوتا اور گھڑی ٹھیک آٹھ بجاتی تھی۔ اس وقت سے پہلے ہی وہ حقہ نوشی ختم کر کے کرسی سے اٹھ کھڑا ہوتا تھا۔ میز پر بیٹھے افراد کو خدا حافظ کہتا۔ گلے میں کھانے کے لیے بندھا کپڑا اتار کر فرش پر گرا دیتا۔ پھر وہ اپنے بیڈروم کی طرف سیڑھیوں کے پیچھے غائب ہو جاتا تھا۔

اس کے معمولات کا ایک حصہ یہ بھی تھا کہ وہ دوپہر کے کھانے سے فارغ ہو کر نپولین گیلری میں اپنے آپ کو تر و تازہ کرنے کے لیے بیٹھتا تھا۔ یہاں سے وہ بلیرڈ کھیلنے کے لیے تہ خانے میں جاتا تھا۔ بلیرڈ اس کے لیے صرف تفریح ہی نہ تھی بلکہ اس کے لیے ضروری ورزش بھی تھی۔ بلیرڈ کھیل کر وہ سیدھا گھر کے چبوترے کی طرف جاتا تھا۔ جہاں تین چار کرسیاں پڑی ہوتی تھیں۔ یہاں وہ کچھ گھنٹوں کے لیے بیٹھا کرتا تھا۔ اس جگہ وہ رات کے کھانے کے وقت تک موجود رہتا اور یہ معمول تھا کہ اس وقت دوست اس سے ملاقات کے لیے چبوترے پر آیا کرتے تھے۔

عورتوں کے بارے میں مٹکاف کی بعض باتیں بہت عجیب تھیں۔ وہ عورتوں کو پنیر یا نارنگیاں کھاتے یا آم چوستے ہوئے نہ دیکھ سکتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ یہ کام غسل خانے کی خاموشی میں ہونا چاہیے۔ اس لیے ایملی کہتی ہے کہ نارنگیاں کھانے کے لیے میں اکثر اپنے چچا کرنل رچرڈ لارنس کے ساتھ قطب مینار کی بالائی منزل میں جایا کرتی تھی۔ وہاں ہم سکون سے نارنگیاں کھا سکتے تھے۔

گرمی کا موسم آتا تو دلی کے در و دیوار موسم کی شدت سے جھلس جاتے تھے۔ انسان بری طرح بے حال ہو جاتے تھے۔ یورپین لوگ اس موسم کی شدت کو اور بھی زیادہ محسوس کرتے تھے۔ ایملی (Emily) اپنی یادداشتوں میں ان ایام کا تذکرہ کرتے ہوئے کہتی ہے کہ مئی کے مہینے میں دلی میں گرمی اتنی شدت پکڑ لیتی تھی۔ ہم لوگ سیر کے لیے بھی رات نو بجے یا صبح تین بجے نکلا کرتے تھے۔ میں اکثر سیر کے لیے صبح سویرے جایا کرتی تھی۔ دن بھر کی گرمی سے تھک ہار کر میں اپنے باپ کی طرح رات آٹھ بجے سو جایا کرتی تھی۔ اس گرمی کا علاج خس کی ٹٹیاں ہوتی تھیں یا چھت سے لٹکتے ہوئے کپڑے کے پنکھے۔ گھر کے ہر کمرے میں یہ پنکھے لگے ہوئے تھے۔ گھر کے اندر رہتے ہوئے ایملی دن بھر مطالعۂ کتب میں مصروف رہتی یا موسیقی کے آلات سے دل بہلاتی رہتی تھی۔ مگر جب وہ طویل مدت کے بعد ۱۸۴۸ء میں ہندوستان کو لوٹی تھی تو اس برس کی پہلی گرمیاں اس کے لیے بہت گرم تھیں۔ خود مٹکاف بھی یہ کہتا تھا کہ اس نے ایسی گرمی پہلے کبھی نہ دیکھی تھی۔ اس لیے ایملی نے اس برس کی گرمی کو خوفناک طور پر محسوس کیا تھا۔ مگر اس کے گھر کو خس اور پنکھے سکون بخشتے تھے۔ جب سندھ کے ریگستانوں کی لو دلی میں پہنچتی تو خس کی ٹٹیاں اس کا مقابلہ کرتیں۔ مگر گرمی کا مقابلہ کرنے کے لیے یورپین لوگوں نے ایک گرمی توڑ (Thermantidot) بھی ایجاد کر رکھا تھا۔ یہ گرمی توڑ لکڑی کا ایک ڈبہ ہوتا تھا جو تین اطراف سے بند ہوتا تھا۔ سامنے والی طرف کھلی رکھی جاتی تھی اس میں خس نصب کر دی جاتی تھی۔ ڈبے کے اندر ایک پہیہ ہوتا تھا جو ایک لمبے ہینڈل سے پیوست ہوتا تھا۔ اس ہینڈل کو ایک قلی زور سے چلاتا تھا جس سے ہوا پیدا ہو کر گھر کو ٹھنڈا کرتی تھی۔ گرمی توڑ کی خس پر مسلسل پانی ڈالا جاتا تھا۔ ایسے شدید موسم میں ایملی گرمی توڑ کے نزدیک ہو کر بیٹھتی تھی اور گرمی سے اکتائے ہوئے جسم کو سکون دیتی تھی۔ ٹامس مٹکاف (Thomas Metcalfe) نے دلی سے ذرا ہٹ کر قطب کے پرفضا مقام پر ایک اور عمارت تعمیر کی تھی جس کا نام "دل کشا" رکھا گیا تھا۔ اسے اپنے دفتری امور سے جب بھی فرصت ملتی تو وہ چند دنوں کے لیے اپنے اس تفریحی مرکز کا رخ کرتا تھا۔ ایملی لکھتی ہے یہ بہت مسرور کن غیر معمولی جگہ تھی۔ یہ ہشت نما قسم کی عمارت کئی کمروں پر مشتمل تھی۔ عمارت کے گرد اس کے باپ نے ایک بہت دل کش باغ لگایا تھا۔ اور باغ میں مہمانوں کی رہائش کے لیے تین چار کمرے تعمیر کروائے تھے۔

Scanned by CamScanner

ماحول کی لطافت کے سبب عام طور پر نئے شادی شدہ جوڑے میرے باپ سے اجازت لے کر یہاں ہنی مون کے لیے قیام کیا کرتے تھے۔ قطب مینار کی قربت کی وجہ سے یہ مقام بہت پیارا معلوم ہوتا تھا۔ قطب مینار کے قرب و جوار کی زمین پتھریلی تھی۔ اس نے اس زمین پر کچھ فاصلے پہ ایک مینارۂ نور (Light House) اور ایک ...... نما عمارت بھی تعمیر کروائی تھی اور عمارت کے ایک کنگرے دار دیوار بھی تھی۔ جب بھی ہم دلکشا میں قیام کرتے تھے تو میرا باپ یہاں روشنی کرتا تھا۔ ایملی ایک دل چسپ واقعہ بھی سناتی ہے کہ ان باتوں کے گزرنے کے پچاس برس بعد لندن کی بانڈ سٹریٹ میں اس نے اس قدیم عمارت کی ایک واٹر کلر پینٹنگ دیکھی تھی جس کا عنوان تھا "The Metcalfe Battery" اس مقام پر مٹکاف نے حسب عادت یہاں ایک اچھا کتب خانہ، کثیر مقدار میں عمدہ Engravings اور خوب صورت زیورات جمع کر رکھے تھے اس لیے یہ ایک بہت پُر ذوق مسکن بن گیا تھا اور میں اس سے بہت محبت کرتی تھی۔

ایملی نے انیسویں صدی میں دلی کی یورپین سوسائٹی کا تعارف بہت دل چسپ انداز سے کرایا ہے۔ اس دور میں دلی کی یورپین سوسائٹی مختلف قسم کے لوگوں اور طبقوں پر مشتمل تھی۔ اس میں پہلا طبقہ اعلیٰ درجے کے سرکاری افسروں کا تھا۔ یہ محدود اور منتخب لوگوں کا طبقہ تھا جس میں فوجی افسر بھی شامل تھے۔ اس میں دو قسم کے فوجی افسر ملتے تھے۔ اول وہ افسر تھے جو کمپنی کے باقاعدہ ملازم تھے اور دوم وہ جو کمپنی کی فوج میں باقاعدہ یا بے قاعدہ صیغہ سے تعلق رکھتے تھے۔ یورپین سوسائٹی میں دکان دار بھی تھے اور بنک کے ملازم بھی۔ دلی کی اس سوسائٹی میں جراحوں اور معالجوں کا طبقہ بھی شامل تھا۔ اس طبقہ کا نمائندہ فرد ڈاکٹر لڈلو (Dr. Ludlow) تھا جو اس معاشرت کا مشہور کردار تھا۔ یہاں کچھ صحافی بھی تھے جو "دلی گزٹ" چلاتے تھے۔ برطانوی لوگوں کے ساتھ یہاں فرانسیسی، پرتگیز اور جرمن بھی تھے۔ ان میں سے کچھ مغلیہ دور سے آباد تھے جیسے ڈرماؤ خاندان (Dermao Family)۔ کچھ لوگ خانہ جنگی کے دور کے مہم جو تھے ان میں بیگم سمرو کا خاندان والٹر رین ہارڈٹ (Walter Reinhordt) تھا۔ جیمس سکنر (James Skinner) جیسے افراد تھے جو دوسری مرہٹہ جنگ کے وقت انگریزوں سے آ ملے تھے۔

ایملی (Emily) نے اپنی یادداشتوں میں دلی کی یورپین سوسائٹی کے بعض دیگر افراد کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس کے باپ نے اسے مسز جان گبن (Mrs. John Gubbin) سے ملوایا تھا جو چرچ کے پاس ایک خوبصورت گھر میں رہتی تھی۔ مسٹر گبن چھوٹے قد اور سانولے رنگ کا انسان تھا جو دلی کا ایک جج تھا۔ ایملی کی ایک ملاقات مس رابرٹ سنز سے بھی ہوئی تھی جو لال قلعہ میں برطانوی نمائندہ تھا اور تامس مٹکاف کا معاون تھا اس کی رہائش قلعہ کے مرکزی دروازے کی بالائی منزل پر تھی۔ دلی کا مشنری ڈیوڈ تھامپسن (Reverend David Thompson) بھی مٹکاف فیملی کا رفیق تھا۔ مٹکاف اس کی بہت عزت و تعظیم کرتا تھا۔ ایک بار جب ایملی باپ کے ساتھ اسے ملنے گئی تو وہ شام کے لباس میں تھا وہ کالے رنگ کا ہیٹ اور دستانے پہنے ہوئے تھے۔ وہ خود اور اس کا خاندان گہرے سانولے رنگ کے افراد تھے۔ ان کی رگوں میں کثرت سے مقامی خون تھا۔ اور اس وجہ سے وہ لباس سے متعلق انگلش آداب سے بالکل ناواقف تھے۔ ایملی نے کئی لوگوں کا ذکر کیا ہے ان میں ڈاکٹر راس (Rass) بھی تھا۔ وہ کہتی ہے راس (Rass) بدشکل آدمی تھا۔ وہ بہت برا ڈاکٹر تھا۔ ایک بار اس نے اپنی تند ادویات سے مجھے تقریباً مردہ کر دیا تھا۔

دلی کی یورپین اور یوریشین (Euration) سوسائٹی میں سے ایملی نے دو ایسے لوگوں کا ذکر بطور خاص کیا ہے جو اس زمانے میں دلی کی نئی سوسائٹی میں بہت شہرت رکھتے تھے۔ پہلا شخص کرنل جیمز سکنر (Col. James Skinner) تھا اور دوسری شخصیت ایک عورت کی تھی اور وہ تھی بیگم سمرو (Begum Sombre)۔ دلی کے سینٹ جیمز چرچ کے سامنے ایک محل نما عمارت تھی جو سکنر ہاؤس (Skinners' House) کہلاتی تھی۔ اس عمارت کے قرب میں ایک مسجد بھی تھی جسے کرنل

Scanned by CamScanner

سکنر نے اپنے مسلمان دوستوں کے لیے تعمیر کروایا تھا۔ وہ سانولے رنگ کی نسل سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کی بیوی ایک مقامی عورت تھی۔ اس کے تمام بچوں کے رنگ بھی بہت سانولے تھے۔ وہ سب غیر معمولی لہجے میں انگلش بولتے تھے۔ یہ خاندان دلی میں ایک ممتاز حیثیت کا حامل تھا۔ ایملی کہتی ہے کہ میرا باپ کرنل سکنر کا ایک گرم جوش دل رکھنے والا انسان اور ایک دوست کی حیثیت سے بہت احترام کرتا تھا۔ اس کا ایک بیٹا جو نے سکنر (Joe Skinner) تھا۔ وہ عجیب چیز تھا۔ کسی ملاقات پر جانے کے لیے وہ سبز رنگ کا کوٹ پہنتا تھا جو کمر کے پیچھے سے دولخت ہوتا تھا۔ اس پر پیلے شوخ سونے کے بٹن لگے ہوتے تھے۔ بہت ہلکی سرخی مائل گہرے اودے رنگ کی پتلون، چمڑے کے جوتے، سونے کے بٹنوں والی شیروانی اور ایک شوخ نکٹائی۔ اس کے ساتھ ہمیشہ سونے سے مڑی ہوئی بھورے رنگ کی ملاکا (ملائشیا) چھڑی ہوتی تھی۔ کرنل سکنر کا ایک اور بیٹا بھی تھا جس کا نام ایلک سکنر (Aleck Skinner) تھا۔ ایک دن ایملی کو اس نے پیانو پر ایک انگلش گیت سنایا تھا۔ گیت کے لفظ اور اس کی دھن اسے بالکل سمجھ نہ آسکی تھی مگر جب اس نے گیت کا متن دیکھا تو معلوم ہوا یہ Villikins and Dinah کا گیت تھا۔ وہ دونوں اپنے وقت کے پریمی تھے مگر Dinah کے سنگ دل باپ نے شادی کی اجازت دینے سے انکار کردیا تھا۔ جس پر دونوں پریمی ــــ پر ــــ کر مر گئے تھے۔ یہ گیت ایملی کے باپ کو بھی بہت پسند تھا۔

بیگم سمرو (Begum Sombre) کے بارے میں ایملی یہ لکھتی ہے کہ بیگم ایک داستانی کردار کی عورت تھی۔ وہ ہندوستان کی جنگ جو شہزادی تھی۔ وہ ایک دولت مند جرمن جنگ جو والٹر رین ہارڈ ت (Walter Reinhardt) کی دوسری بیوی تھی۔ والٹر کرائے کے سپاہیوں کی فوج کا جنرل بن گیا تھا۔ وہ سمرو (Sumroo) کے نام سے جانا جاتا تھا۔ والٹر کا رنگ سانولا تھا اسی مناسبت سے اس کے یورپین دوستوں نے اس کا عرف Le Sombre سے سمرو بنا دیا تھا۔ اس کی موت کے بعد بیگم نے عیسائیت اختیار کرلی تھی اور اپنے خاوند کے لشکر کی سردار بن گئی تھی۔ دلی میں اس کی عالی شان کوٹھی بہت مشہور تھی۔

''گولڈن کام'' (Golden Calm) میں یورپین تہذیب و معاشرت کے جو نمونے ملتے ہیں وہ ۱۸۰۳ء میں فتح دلی کے بعد وہاں کی زمین پر آہستہ آہستہ نمودار ہوئے تھے۔ تقریباً نصف صدی کے عرصے میں مغلیہ تمدن کے مقابلے میں برطانوی تمدن کے منفرد نمونے اپنی شان و شوکت کے ساتھ نظر آنے لگے تھے۔

''دلی اور اس کے گردونواح میں جہاں تہذیب و تمدن پر قدامت کا رنگ غالب تھا، وہاں انگریزوں کی آمد ۱۸۰۳ء اور ریذیڈنسی کے قیام کے بعد رفتہ رفتہ مغربی تہذیب و تمدن کے آثار بھی ظاہر ہونے لگے تھے۔ اس نئی زندگی کو غالب نے دلی کے نواح میں بذات خود ابھرتے ہوئے دیکھا تھا۔ مغلوں کی عظمت رفتہ کے ساتھ ایک نوآبادیاتی طاقت اپنی تہذیب کا مظاہرہ شروع کرچکی تھی۔ آغاز میں فصیل شہر کے ساتھ کشمیری دروازے کے قریب مغربی طور کے مکانات تعمیر ہوئے۔ بعد میں وہ شہر کے جنوبی حصے سے شمالی جانب پہاڑی (Ridges) تک بھی تعمیر ہوتے چلے گئے تھے۔

فوجی اور سول افسروں نے محدود سطح پر اپنے لیے ایک مختصر سی میٹروپولیٹن (Metropolitan) زندگی تخلیق کرلی تھی۔ وہ اپنی الگ سے بسائی ہوئی اس مختصر سی دنیا میں رہتے تھے۔ دلی کا ریذیڈنٹ اس چھوٹی سی دنیا کا مرکز تھا۔ لڈلو کیسل (Ludlow Castle) برطانوی افسروں کی اس دنیا کا بکنگھم پیلس (Buckingham Palace) تھا۔ مٹکاف ہاؤس (Metcalfe House) کی حیثیت ونڈسر (Windsor) کی تھی۔ مہرولی کا دل کشا سینڈرنگھم (Sandringham) تھا اور کشمیری دروازے کا سینٹ جیمز چرچ (Saint James Church) اس چھوٹی سی دنیا کا کیتھڈرل (Catherdral) تھا۔

لال قلعہ کے شاہی محل کی دیوار سے باہر جنوبی سمت میں انگریز افسران کے لیے دلی کلب قائم ہوچکا تھا۔ جہاں سر شام

محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ ایسی محفلوں کے لیے "پنچ" (Puch) ایک پسندیدہ مشروب سمجھا جاتا تھا۔ اس مشروب کا اہم جزو "عرق" کہلاتا تھا۔ جو مقامی طور پر ببول، چاول یا تاڑی سے بنائی جانے والی شراب تھی جس میں نشہ کی مقدار دگنی یا تگنی ہوتی تھی۔ "گوا" (Goa) کا "عرق" مشہور تھا۔ اس میں عرق گلاب، لیموں کا رس، شکر اور پانی کی آمیزش کی جاتی تھی اور یہ مجموعہ "پنچ" کے نام سے مشہور تھا۔ دلی کے شراب فروشوں کی دکانیں فرانسیسی، پرتگالی اور سکاچ مشروبات سے بھری رہتی تھیں۔ کناری (Canary)، برانڈی (Brandy)، ایل (Ale)، ریڈ اور وائٹ وائن (Red and White Wine)، بیر (Bear)، مدیرا (Maderia)، عرق اور وسکی (Whisky) اس دور کی مشہور شرابیں تھیں۔ (۲)

برطانوی افسروں کی دنیا بہت محدود تھی۔ برطانوی معاشرت اور تمدن کی یہ دنیا اس دور میں بہت مختصر تھی۔ ان کی آبادی کشمیری دروازے سے باہر بازہ ہندوراؤ اور پہاڑی کے علاقے میں تھی۔ دلی کے تنگ مکانوں میں گرمی کے ایام میں رہنا ان کے لیے بہت مشکل تھا۔ ایسے مکانوں میں ان کے سانس گھٹتے تھے اور وہ ان کو قید خانہ تصور کرتے تھے۔ اس لیے وہ شہر سے باہر کھلے مکانوں میں رہنے لگے تھے۔ ایک طرف یورپین آبادکاروں کی نئی سوسائٹی تھی اور دوسری طرف دلی شہر بدستور فصیل شہر کے اندر آباد تھا۔ لوگ اپنے تنگ گھروں اور گلی کوچوں سے محبت کرتے تھے۔ دلی شہر اپنی تہذیب پر نازاں تھا۔ یہاں کے شہری مغربی تہذیب و ثقافت سے بے نیاز فصیل شہر کے اندر روایتی اسلوب میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ بارہ دریوں، دروازوں، شہ نشینوں، حویلیوں، مکانوں اور جھونپڑوں کے اندر رہنے والے لوگ اپنی قدامت پرستی کی روش پر چل رہے تھے۔ سرشام گھروں میں جھاڑ، فانوس، لالٹین اور تیل کے دیے روشن ہو جاتے تھے۔ داستان گو داستانیں سنانے لگتے تھے۔ دسترخوانوں پر چپاتیاں، پراٹھے، پلاؤ قورمے، کباب دالیں، سبزیاں اور حلوے چن دیے جاتے تھے۔ وقفے وقفے سے توپ چلتی تھی۔ بادشاہ ہر روز تخت پر جلوس فرماتا تھا۔ شہزادے، درباری، مشیر آداب بجالاتے تھے۔ مجرا کرتے، نذریں پیش کرتے تھے۔ ایوان شاہ میں "حضرت بادشاہ سلامت" کی آوازیں بلند ہوتی تھیں۔ جاگیرداری روایات اور زوال کے گہرے میں ملفوف دلی شہر آہستہ آہستہ رینگ رہا تھا۔ دلی کی گلیوں اور بازاروں میں امرا کے مراتب کا اعلان کرنے والی ایک آواز اب بھی سنائی دے رہی تھی اور وہ امرا کی ڈیوڑھیوں میں بجنے والی نوبت کی صدا تھی جو وقفے وقفے سے بلند ہو کر کسی امیر کے اقبال کا اعلان کرتی تھی۔ امرا جب گھروں سے برآمد ہوتے تو ان کے مقام و مرتبہ کے مطابق جلوس کے ساتھ پیدل، گھوڑ سوار اور ہاتھی چلتے تھے۔ امرا کے لیے گلیوں میں پیدل چلنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ وہ پالکیوں، نالکیوں یا تخت رواں پر نظر آتے تھے۔

ایملی (Emily) نے اپنی یاداشتوں میں دلی کو بہت محبت سے یاد کیا ہے اسی لیے وہ کہتی ہے کہ دلی درحقیقت ایک بہت خوب صورت شہر تھا۔ اس کے اطراف میں سنگ سرخ کی ایک عالی شان دیوار تھی۔ اس دیوار کے اوپر نہایت خوش وضع حصار بندی تھی۔ فصیل شہر سے داخلے کے لیے پانچ یا چھ نفیس دروازے تھے۔ بڑے دروازوں کے نام کابلی دروازہ، موری دروازہ، لاہوری دروازہ، کلکتہ دروازہ اور دلی دروازہ تھے۔ ایک آبی دروازہ بھی تھا جو قلعہ سے متصل دریا کے پاس تھا۔

ہمارے گھر کے قریب والے دروازے کا نام کشمیری دروازہ تھا۔ ہر بار شہر میں جانے کے لیے ہم اسی دروازے سے گزرتے تھے۔ ہمارا گھر شہر کی فصیل سے ایک میل دور تھا۔ شاہجہاں کے بنائے ہوئے اس دروازے کی فصیل میں ۱۴ ستمبر ۱۸۵۷ء کو شگاف ڈالنے کے بعد انگریز فوجیں دلی میں داخل ہوئی تھیں۔ اس کے بعد اس شکستہ دروازے کی مرمت نہ کروائی گئی تھی۔

میں دلی کی گلیوں میں سواری پر جاتے ہوئے لطف اندوز ہوتی تھی۔ میرے لیے یہاں کی ہر چیز ان دنوں نئی اور متاثر کرنے والی تھی۔ سنگ مرمر اور سنگ سرخ کی عمارات بہت شان دار تھیں۔ دکانیں بہت جاذب نظر تھیں۔ کھڑکیوں اور گلی کے ایک طرف سے دوسری طرف تک لٹکتے ہوئے سوتی کپڑوں کے رنگ نہایت حسین معلوم ہوتے تھے۔ ملبوسات بہت قابل دید

تھے اور ان گلیوں میں آنے والے لوگوں کی معمولی بھیڑ دکھائی دیتی تھی اور ہمارے دو سائیس سڑک کو صاف کروانے کے لیے گاڑی کے آگے سواری کرتے تھے۔

دلی کا چاندنی چوک شہر کا بڑا مرکز تھا۔ ایملی لکھتی ہے کہ اس پر رونق بازار میں تیوہاروں کے موقع پر بھیڑ بھاڑ کا یہ عالم ہوتا تھا کہ بچے لوگوں کے سروں پر چلتے ہوئے جا سکتے تھے اور انگلینڈ سے آنے والوں کے لیے یہ منظر بڑا حیران کن ہوتا تھا۔ سن ستاون کے بعد یہ مناظر اجڑ گئے مگر شہر کی دوبارہ آبادی کے بعد بھی وہ شادماں دن واپس نہ آسکے۔ چاندنی چوک قابلِ دید بازار تھا۔ یہاں سونے چاندی کا کام کرنے والوں کی دکانیں تھیں۔ ان کی دکانوں میں زیورات کی نمائش نہیں کی جاتی تھی۔ یہ چیزیں دکان کے عقب میں ڈبوں میں بند رکھی جاتی تھیں۔ یہاں کاریگر اپنے کام میں مصروف نظر آتے تھے۔ میرا باپ ان مقامی دکانوں میں جانے کے لیے کبھی اجازت نہ دیتا تھا۔ مگر ۱۸۷۲ء میں وہ برطانوی خواتین کے ساتھ چاندنی چوک میں گئی تھی جہاں انہوں نے خریداری کی تھی۔ ایملی نے ایک دکان دار سے پوچھا تھا کہ کیا اس کے پاس بادشاہی دور کے کچھ ایسے زیورات ہیں جو مغل شاہی کی خواتین کے استعمال میں تھے۔ مجھے یقین تھا کہ ان کے پاس لوٹ کا مال ضرور ہوگا۔ مجھے انہوں نے کچھ ایسی نادر چیزیں دکھائی تھیں جو اس سے پہلے میں نے نہیں دیکھی تھیں۔ یہ فیروزے، موتی، ہیرے، یاقوت اور نیلم کی چوڑیاں تھیں۔ ایملی نے چاندنی چوک کا ایک دل چسپ واقعہ بھی لکھا ہے۔ ایک بار ہم لوگ ایک دکان میں کچھ زیور دیکھ رہے تھے کہ ایک آدمی آیا اور اس نے ہمارے سروں کے اوپر سے سنار کو ایک آنکس تھما دیا جو وہ دلی کے بادشاہ کے مہاوت کے پاس ہوتا تھا۔ یہ دو فٹ لمبی ایک چھڑی تھی۔ اس پر یاقوت اور سونے کا خوب صورت کام تھا۔ ہاتھی کے سر میں چبھونے کے لیے مہاوت جو نوک دار آلہ استعمال کرتا تھا وہ نہایت نفیس فولاد کا بنا ہوا تھا اور اس پر سونے کی کندہ کاری کی گئی تھی یہ سنگِ سلیماں سے مرصع تھا۔ اور چھڑی کی گھنڈی سنگِ یمانی سے آراستہ تھی۔ میجر ایڈورڈ برک (Maj. Edward Burke) نے کہ جو ہمارے ساتھ تھا فی الفور اس پر قبضہ کر لیا اور کہا کہ یہ شاہی آلہ وائسرائے کے پاس ہونا چاہیے اس کے مالک کو بتایا کہ اس کی قیمت وصول کرنے کے لیے وہ وائسرائے کے خیمے میں کا ئے۔ بالآخر یہ آنکس کاؤنٹ والڈسٹین (Count Waldstein) کی ملکیت میں چلا گیا جو اسے پراگ (Prague) لے گیا۔

ایملی نے دلی کی جامع مسجد کو یہاں کی بے حد شان دار عمارتوں میں شمار کیا ہے۔ وہ کہتی ہے پورے ہندوستان میں اس جیسی مسجد نہیں ملتی ہے۔ مسجد تک جانے کے لیے تین اطراف سے سنگِ سرخ کی سیڑھیاں بنائی گئی ہیں جو سڑک کی سطح سے اوپر تک جاتی ہیں۔ مسجد کا صحن بہت اعلیٰ درجے کا ہے یہاں پانچ ہزار نمازی نماز ادا کر سکتے ہیں۔ مسجد کے تین اور خوب صورت گنبد ہیں جو سفید سنگِ مرمر کے ہیں جن پر سیاہ رنگ کی دھاریاں ہیں۔ مسجد کے بلند مینار سفید سنگِ مرمر، سنگِ سرخ اور سیاہ مرمر کے امتزاج سے بنائے گئے ہیں۔ مسجد کی ایک خوب صورت دیوار سنگِ سرخ کی ہے جو صحن کے اردگرد بنی ہوئی ہے۔ ایملی نے مسجد کے بڑے دروازے کی بالائی منزل میں جا کر رمضان کے آخری روز صحنِ مسجد کی رونق کا نظارہ کرنے کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ اس روز پانچ ہزار کے قریب لوگ کندھے سے کندھا ملائے کھڑے تھے۔ وہ سب کے سب صحنِ مسجد میں سفید لباس اور پگڑیوں میں تھے اور مسجد کے منبر پر امام پوری آواز سے اپنا پیغام آخری صف کے آخری نمازی تک پہنچانے کی کوشش کر رہا تھا۔ جب نماز شروع ہوئی تو ہر شخص سجدے میں نظر آ رہا تھا۔ یہ ایک عجیب اور پر جوش نظارہ تھا۔ نماز ختم ہونے کے بعد جب مختلف دروازوں سے لوگ باہر نکل رہے تو خاموشی ختم ہو چکی تھی اور لوگ خوب زور سے تیز تیز بول رہے تھے۔ یہ بھی عجیب منظر تھا۔ مگر ایک اور عجیب منظر یہ تھا کہ پانچ ہزار نمازی مسجد کی سیڑھیوں پر اپنے چمڑے کے جوتے ڈھونڈنے میں مصروف نظر آ رہے تھے۔ ایملی کے لیے یہ ہمیشہ سے معمہ رہا کہ تقریباً ملتے جلتے انداز کے جوتوں میں وہ لوگ کس طرح سے اپنا جوتا تلاش کر لیتے تھے۔

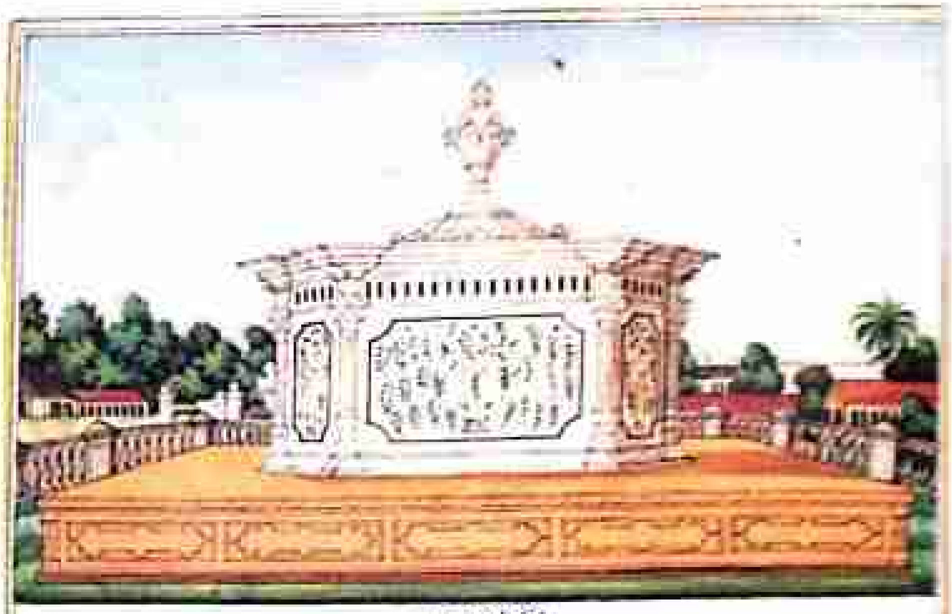
Scanned by CamScanner

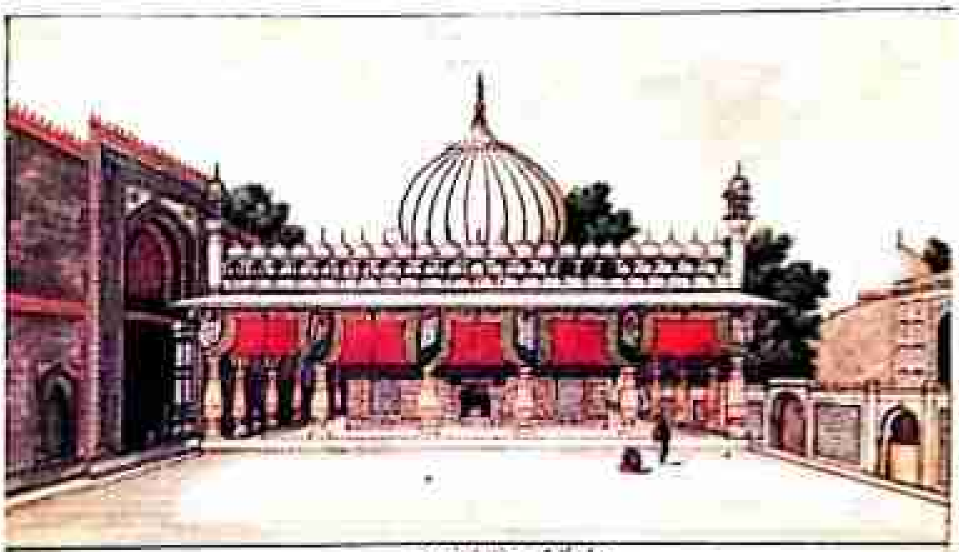
ایملی کی یادداشتوں کا سلسلہ کسی رسمی خاتمے کے بغیر بالکل اچانک بیگم سمرو کے بیان اور دلی کی یورپین سوسائٹی میں … طور کے لیے قائم ہونے والے کالج کے مختصر بیان پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ بیان دلی کالج کے بارے میں ہے جس کا پرنسپل اسپرنگر (Springer) تھا۔ اس کے بعد ایم ایم کے (M M K) کے نوٹس ہیں جو اس نے ایملی اور خاندان کے دوسرے لوگوں کے مسودات سے مرتب کیے ہیں۔

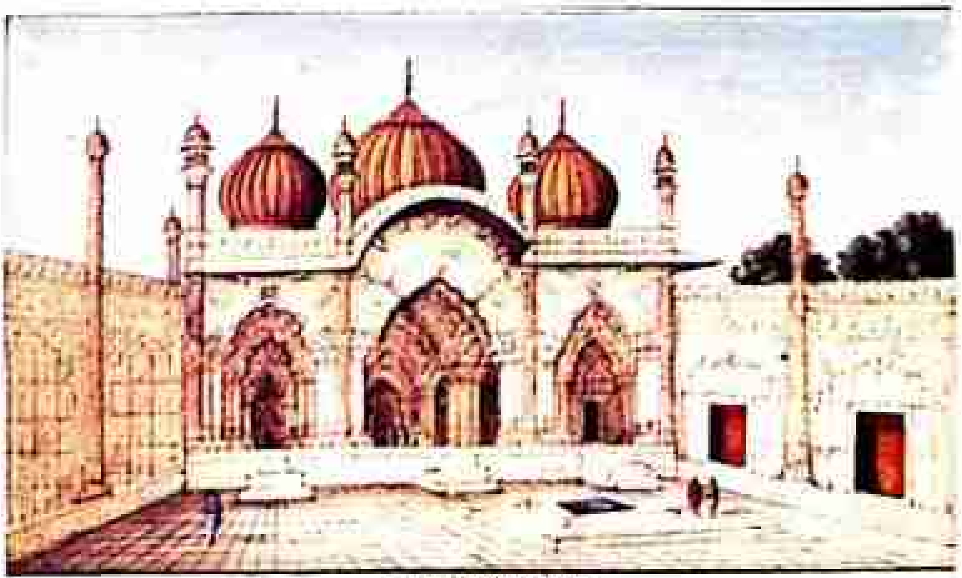
دلی میں ٹامس مٹکاف کی وفات پراسرار طور پر نومبر ۱۸۵۳ء میں ہوئی تھی۔ مٹکاف خاندان اور کمپنی کے حلقوں کو یقین تھا کہ اس کی موت زینت محل کی سازش سے ہوئی ہے اور مٹکاف کو ہندوستان کے کسی نباتاتی زہر سے ہلاک کیا گیا ہے۔ اس کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ زینت محل اپنے بیٹے شہزادہ جواں بخت کو بہادر شاہ ظفر کا جانشین بنوانا چاہتی تھی اور اس مقصد کے لیے اس نے سرتوڑ کوششیں کی تھیں جنہیں کمپنی نے مسترد کر دیا تھا۔ زینت محل یہ سمجھتی تھی کہ جواں بخت کی جانشینی کے راستے میں مٹکاف نے رکاوٹیں پیدا کی تھیں اس لیے اس نے مٹکاف سے انتقام لیا تھا۔

''گولڈن کام'' انیسویں صدی کی دلی کے بارے میں ایک بہت اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ دلی کی یورپین سوسائٹی، تاریخی عمارتوں، بازاروں اور مشہور لوگوں کے بارے میں ایملی نے جو کچھ لکھا ہے وہ نہ صرف تہذیب و معاشرت بلکہ ادبی تاریخ کے پس منظر کے لیے ایک عمدہ ماخذ ہے۔ یہ کلونیل (Colonial) دلی کا زمانہ تھا اس کلونیل حکمرانوں کے بارے میں بھی یہ کتاب بہت اہمیت کی حامل ہے۔ ٹامس مٹکاف کی روزمرہ زندگی کے بارے میں ایملی نے جو یادداشتیں قلم بند کی ہیں وہ بہت اہم ہیں۔ یہ جاننے کے لیے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے افسران اپنی روزمرہ زندگی کس طرح پر گزارتے تھے، ان کے شب و روز کیسے گزرتے تھے اور ان کی مصروفیات کس قسم کی ہوتی تھیں اور ان کے ملازمین کے فرائض کیا ہوتے تھے۔ اس سلسلے میں ایملی کے بیانات بہت دلچسپ ہیں مثلاً ٹامس مٹکاف کی گھر سے روانگی کے وقت ملازمین کس قسم کے فرائض انجام دیتے تھے ایملی نے اس کا ایک زندہ منظرنامہ پیش کیا ہے۔

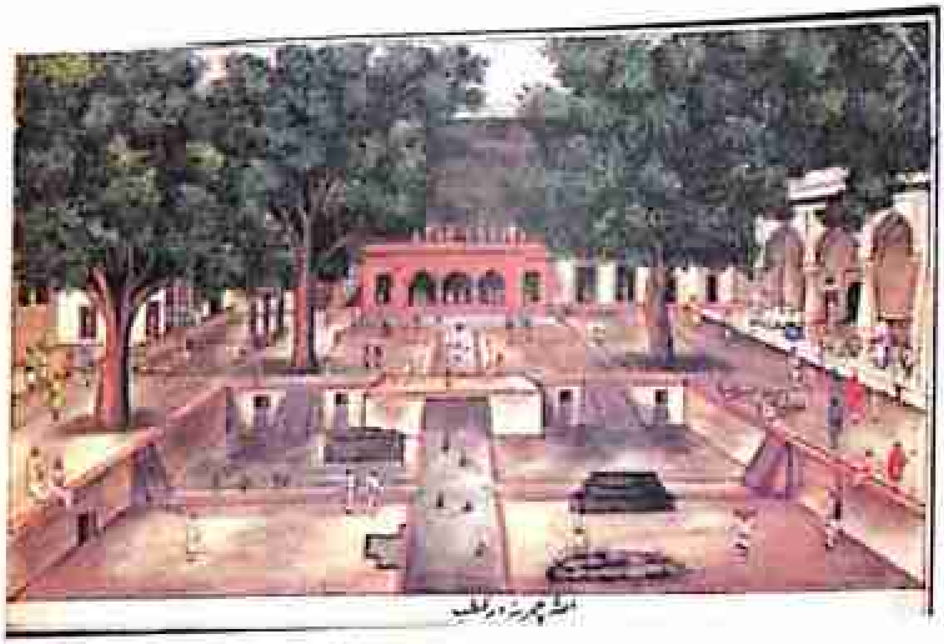
اس کتاب کا سب سے قابل قدر مواد مصوری کے نمونوں پر مشتمل ہے۔ یہ نمونے آخری مغل دور کے منی ایچر (Miniature) کو سمجھنے کے لیے ایک نادر مواد کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس فن سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے ''گولڈن کام'' ایک خزانے سے کم نہیں ہے۔ مصوری کے نمونوں کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ ۱۸۴۴ء تک دلی کی جن مشہور تاریخی عمارتوں کے مرقع بنائے گئے تھے ان میں سے بہت سی عمارتیں شاید اب موجود نہیں ہیں مگر ''گولڈن کام'' کے اوراق پر وہ ہمیشہ کے لیے زندہ ہو گئی ہیں۔ ایملی کی یادداشتوں میں دلی کے اشرافیہ کی ثقافت کا کوئی ذکر نہیں ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ۱۸۴۶ء میں انگلستان سے واپسی کے دو سال بعد اس کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ شوہر کے ساتھ دلی سے رخصت ہو جاتی ہے۔ ان دو برسوں کے دوران اس نے یورپین اور اینگلو انڈین سوسائٹی کو جس حال میں دیکھا تھا اس کا تذکرہ تو اس نے خوب کیا ہے، مگر دلی کے اشرافیہ کا حال نہیں لکھا۔ دراصل ٹامس مٹکاف، ایملی کو صرف اپنی پسند کے دوستوں سے ملواتا تھا اس لیے وہ دلی کے اصل لوگوں کی ملاقات سے محروم رہی اور ہم اس موضوع پر اس کی باتیں سننے سے محروم رہ گئے ہیں۔

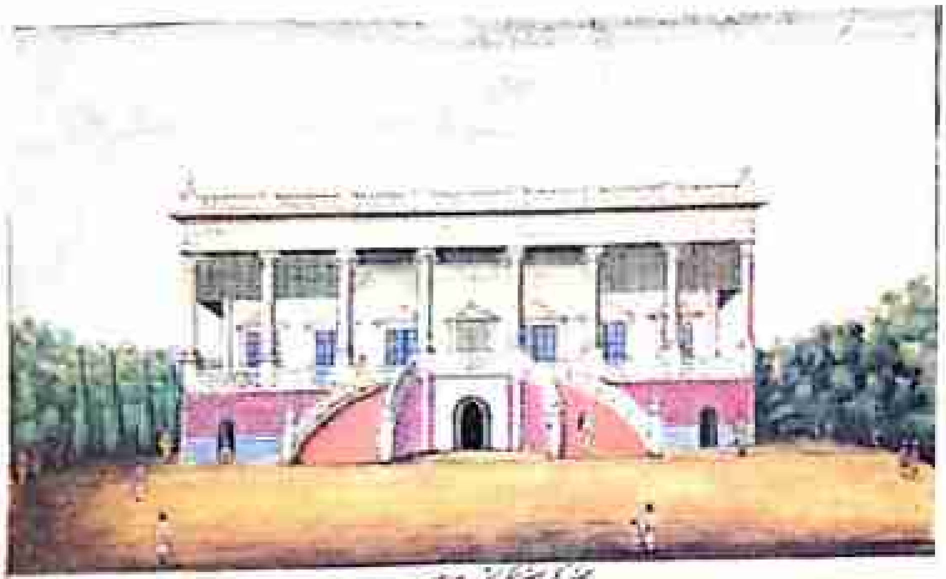




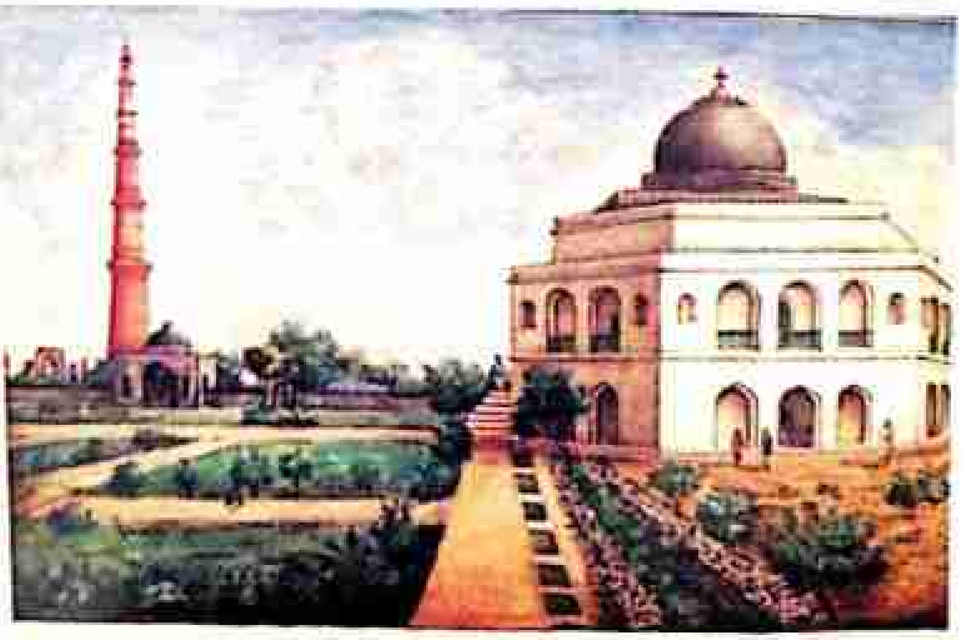


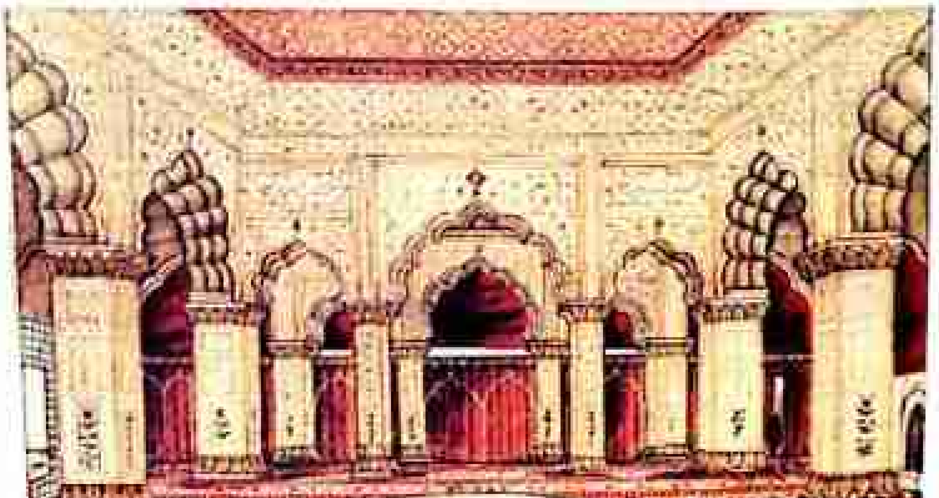
Scanned by CamScanner



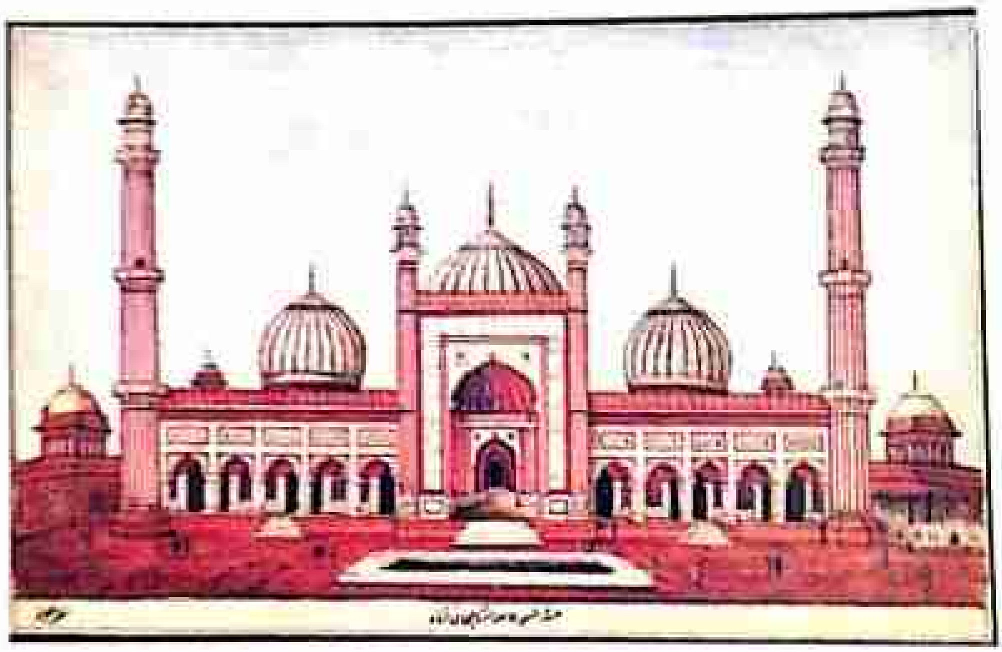


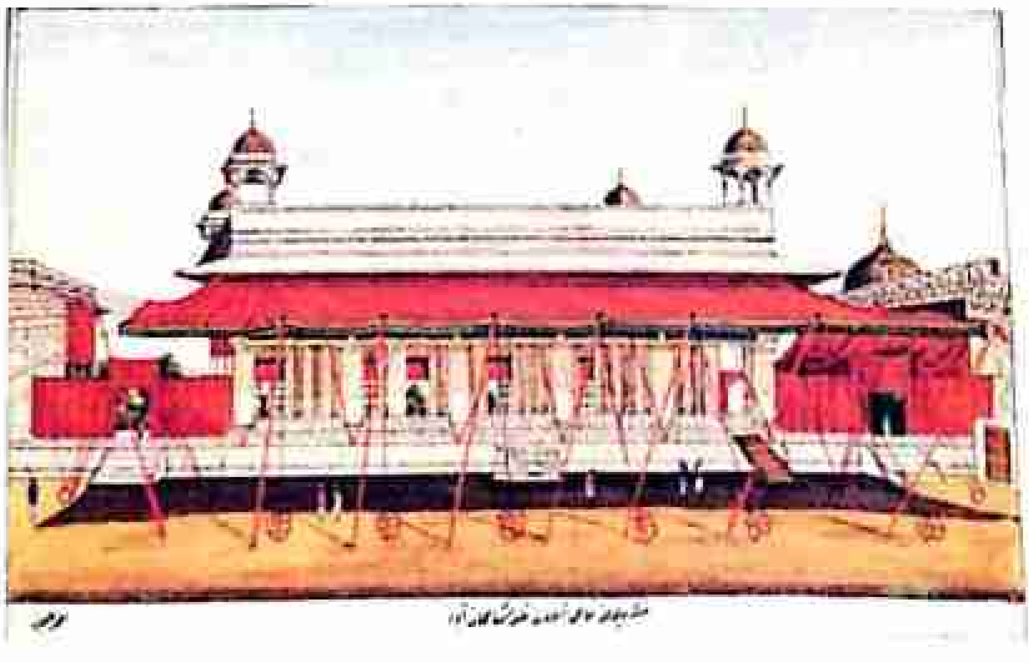
Scanned by CamScanner





Scanned by CamScanner





Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۹۳۶–۹۳۸

۲۔ ایضاً، ص ۶۹۰–۶۸۹

مصادر

1. M. M. Kaye, (ed), The Golden Calm, England, Wehb & Bower, 1980
2. Percival Spear, Twilight of the Mughals, Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991
3. K. N. Panikkar, British Diplomacy in North India 1830-1857, Delhi: Associated Publishing House, 1968
4. S. M. Burke & Salim al-Din Quraishi, Bahadur Shah - The Last Mughal Emperor of India, Lahore: Sang-Meal Publications, 1995
5. Christopher Hawes, Poor Relations - The Making of a Eurosian Community in British India 1773-1833, Richmond Survey, Curzon Press, 1996
6. Narayani Gupta, Delhi Between Two Empires, Delhi: Oxford University Press, 1981
7. Records of the Delhi Residency, Lahore: Punjab Government Press, 1911

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر عطش دُرّانی

مغرب میں متنی تدوین کی تاریخ اور تدریس

The history of western research is grounded on two traditions; textual criticism and introduction of scientific principles of research which can be exploited to carry out research in different analytical, comparative and social aspects of language and literature. The article attempts to review the history of the same in West.

مغربی تحقیق کی تاریخ بنیادی طور پر دو روایات پر استوار ہوتی ہے۔ ایک متنی تنقید (Textual Criticism) یا مخطوطہ شناسی اور دوسرے تحقیقی طریقوں کے سائنٹیفک اصولوں کی دریافت جو زبان و ادب کے تقابلی، تجزیاتی اور سماجی پہلوؤں پر تحقیق کے لیے انجام دیے جا سکیں۔

متنی تنقید، تدوین و تحقیقِ متن کا آغاز اس وقت ہوا جب عیسائیت یونان میں پہنچی اور وہاں 200ء میں فلاطی نوس نے علم الکلام کا آغاز کیا۔ یونان ایک شاندار علمی روایت کا حامل تھا۔ سقراط، افلاطون، ارسطو کتنے ہی بڑے بڑے نام اس سے وابستہ تھے۔ عیسائیت نے وہاں بائبل کے یونانی اور بعد ازاں روما کی طرف یہ علمی روایت منتقل ہونے پر لاطینی میں تراجم کیے۔ سولھویں صدی عیسوی میں یہ علم باقاعدہ طور پر سامنے آیا۔ یونانی میں بائبل اور دیگر مخطوطات پر خاطر خواہ کام ہوا۔ متنی تنقید کے علم پر اصولی کتب البتہ نہیں لکھی گئیں۔

نشاۃ ثانیہ کے دور میں یونانی اور لاطینی متون، نسخوں اور مخطوطوں کو مرتب کرنے والا پہلا تحقیق کار ایراسموس (Erasmus) تھا، جس نے 1516ء میں اس کام کا آغاز کیا اور میسر متون مرتب کیے۔ 1518ء میں آلڈس (Aldus) نے ایراسموس ہی کے تلاش کردہ یونانی متون مرتب کیے۔ 1521ء میں گربل (Gerbel)، 1522ء میں سٹونیکا (Stunica) اور سیفالیوس (Cephalaeus) نے ایراسموس کے کاموں کو آگے بڑھایا۔

1526ء میں ٹائن ڈیل (Tyndale) نے ایراسموس کے مرتبہ مسودوں کو انگریزی میں تبدیل کیا۔ اس کے بعد کولنز (Colines)، کوورڈیل (Coverdale) اور روجرز (Rogers) انھی کاموں کو آگے بڑھاتے اور نظر ثانی کرتے رہے۔

ایراسموس کے بعد دوسرا بڑا نام اسٹیفنے (Estienne) کا ہے جس نے 1546ء میں ایراسموس اور سٹونیکا کے یونانی متون پر کام کیا۔ اس روایت کو وٹنگھم (Whittingham) (1557ء) اور بیزا (Beza) (1565ء) نے آگے بڑھایا۔

1592ء میں کلیمنٹ (Clement) نے اسٹیفنے کے لاطینی مسودات کی تدوین کی۔ بیزا کے کاموں کو سمتھ (Smith) اور ایلزیویر (Elzevir) نے اور 1657ء میں والٹن (Walton) نے آلات کی مدد سے پہلی بار متعدد زبانوں کے مسودات کی جانچ پرکھ کی۔ تکنیکی آلات کے استعمال کی یہ روایت کورسیلز (Courcelles) اور فیل (Fell) نے آگے بڑھائی۔

سترھویں صدی عیسوی میں تدوین کے سلسلے میں بہت تھوڑا کام ہوا۔ البتہ متنی تنقید پر پہلا رسالہ یا کتابچہ 1689ء میں سائمن (Simon) نے تحریر کیا۔ یہ گویا اس علم پر پہلی باقاعدہ کتاب تھی۔ 1709ء میں لانگ (Long) نے پہلی بار مسودات کی وضاحتی کتابیات یا **Bibliography of Critical Literature** شائع کی۔ اس کے بعد ویلز (Wells)،

Scanned by CamScanner

بنگل(Bengel) نے اس روایت کو تنقید کی نگاہ بخشی۔ اٹھارویں صدی میں اصولی کتب لکھنے کا سلسلہ بھی آگے بڑھا۔

1730ء میں ویٹ سٹین(Wettstein) نے بھی متنی تنقید پر ایک کتابچہ شائع کیا۔ 1750ء میں ایسی ہی ایک اور کتاب میکائیلس(Michaelis) کی **Intoduction to Textual Criticism** تھی اور والچ(Walch) کی کتابیات شائع ہوئی۔ 1763ء میں متنی تنقید پر برک(Burk) کے مقالات(Essays) کے نام سے شائع ہوئے۔ اگلے سال 1764ء میں سملر(Semler) نے بھی متنی تنقید پر ایک کتابچہ شائع کیا۔

1767ء میں اس موضوع پر دو کتابیں سملر (Semler)اور ہروڈ(Harwood) نے شائع کیں۔ پھر 1808ء میں کہیں جا کر ہمیں ہگ(Hug) کی کتاب **Introduction** نظر آتی ہے۔ اس کے بعد تو اس علم پر کتابوں کی ایک قطار لگ گئی۔ انیسویں صدی میں انگریزی ورژن پر بھی کام ہوا۔ سابقہ کاموں کا مجموعہ اور نظر ثانی، تدوین و تصحیح کے کام انجام دیے گئے۔

نشاۃ ثانیہ کے بعد یہ بحث زور پکڑنے لگی تھی۔ بائبل (عہد نامہ عتیق اور جدید) کے نسخے یونانی اور لاطینی ماخذوں کے علاوہ اصل میں کیا تھے۔ کیا واقعی یہ خدا کا کلام ہے یا انسانوں نے انھیں خود تحریر کیا ہے؟ کیا واقعی یونانی اور لاطینی تراجم درست ہیں یا مفاہیم بدل گئے ہیں۔ کسی مخطوطے یا دستاویز کو منتخب کرنے کا طریقہ کیا ہے؟ مخطوطے یا دستاویز کی اغلاط کی نشاندہی کیوں کر کی جا سکتی ہے؟

اس کام کے لیے اٹھارویں صدی میں جرمن سکالر فریڈرک ولف(Friedrich Wolf)(1959ء۔1824ء) نے جدید متنی تنقید کی بنیاد ڈالی۔ وہ کلاسیکل علم زبان (Philology) کا ماہر اور بانی تھا۔ اس کے علاوہ دو اور ماہرین عمانوائل بیکر (Immanuel Bekker) (1785ء۔1871ء)اور کارل لخمان(Karg Lachmann)(1793ء۔1851ء) تھے۔

بیکر نے یونانی متون اور مخطوطوں کو مرتب کرنے ہی میں ساری زندگی گزار دی اور کوئی 400 دستاویزات اور یونانی مصنفین کی ساٹھ کتابیں مرتب کیں۔

لخمان نے 1831ء میں یونانی متون کا تنقیدی مطالعہ کیا، تقابلی مطالعے کی بنیاد رکھی اور اصول مخطوطہ شناسی وضع کیے۔ بعد ازاں فان ٹشن ڈورف(L.F.C. Von Tischendorf) (1815ء۔1874ء) نے اس کے لیے چھ قوانین وضع کیے تاکہ یونانی کتابوں کے مخطوطوں کی تدوین ہو سکے:

1- متن قدیم ترین شہادت سے حاصل ہونا چاہیے۔
2- واحد یا وحید نسخہ ہمیشہ مشکوک ہوگا۔
3- مخطوطے کی غلطی پکڑنی چاہیے خواہ مسودے میں اس کے حق میں شواہد ملیں۔
4- کاتبوں اور ناقلوں کے موازنے سے ان کے رجحانات کو ملحوظ رکھیں۔
5- اس مخطوطے یا قرأت کو اہمیت دیں جو سب میں مشترک ہو۔
6- وہ مخطوطہ یا قرأت قابل اعتماد ہے جو مصنف کے اسلوب کے قریب تر ہے۔

1836ء میں ہگ نے اپنی کتاب دوبارہ شائع کی۔ فان ٹشن ڈورف اور لخمان نے اپنے تحقیقی کام آلات کی مدد سے انجام دیے جو 1852ء تک سامنے آتے رہے۔ 1861ء میں سکریوینر(Scrivener) کی کتاب **Introduction** شائع ہوئی۔ 1866ء میں متنی تنقید کی تاریخ پر پہلی کتاب اورمے(Orme) کی **Teatise** تھی۔ اس کے بعد 1870ء میں ایک اور اصولی کتاب ویسٹ کاٹ(Westcott) نے **Introduction** کے نام سے شائع کی۔ 1872ء میں ایسی ہی ایک کتاب

Scanned by CamScanner

ہیمنڈ (Hammond) اور 1875ء میں سکری ویز نے ایک کتاب شائع کی۔ سکری ویز نے یہ کتاب ملر کے ساتھ مل کر 1894ء میں نظر ثانی کے بعد دوبارہ شائع کی۔ انیسویں صدی میں اس علم پر آخری کتاب لیک (Lake) اور گریگوری کی تھیں، جو 1900ء میں شائع ہو گئیں۔

بیسویں صدی میں اس علم اور فن پر خاطر خواہ کام ہوا۔ اصولی کتب اور کتابیات کی بڑی تعداد وجود میں آئی اور جدید علم متنی تنقید کے اولی و اصلی پہلو واضح ہو کر سامنے آئے۔ 1908ء میں گریگوری نے یونانی مخطوطات کی ایک بہت بڑی فہرست شائع کی۔ 1925ء میں رابرٹ سن، 1935ء میں سوٹر (Souter)، 1961ء میں ٹیلر، 1864ء میں میٹزگر (Metzger) اور گرین لی (Greenlee)، 1967ء میں مولٹن (Moulton) کی کتابیں اس علم پر وجود میں آئیں۔ 1968ء میں پیپرس پر مخطوطات کے تعارف کے موضوع پر ایک کتاب ٹرنر (Turner) نے مرتب کی۔ 1974ء میں جدید حوالوں سے اس علم پر ایک کتاب فنیگان (Finegan) نے شائع کی۔ 1979ء میں ورتھوین (Wurthwein) نے، 1981ء میں ایلنڈ (Aland) اور ایلنڈ نے، 1993ء میں ایپ (Epp) اور فی (Fee) اور اہرمان (Ehrman) نے اس موضوع پر رہنما اصولی کتابیں شائع کیں۔ بیسویں صدی کی آخری کتاب اہرمان نے اپنی ہی کتاب کو ہولمز (Holmes) کے ساتھ مل کر 1995ء میں نظر ثانی کے بعد شائع کیا۔ یوں ہم جدید متنی تنقید کے دور تک پہنچ پاتے ہیں۔

متنی تنقید کے علم کو جدید اصولوں پر پروان چڑھانے کے لیے یوں تو مغرب میں کئی ادارے وجود میں آئے لیکن ان میں ڈریو یونیورسٹی، میڈیسن (امریکہ) کا ادارہ Institute for Higher Critical Studies قابل ذکر ہے۔ اس ادارے کا ایک جریدہ Journal of Higher Criticism کے نام سے 1994ء سے شائع ہو رہا ہے۔ اس میں تاریخی، ادبی اور مذہبی تاریخ کے حوالے سے متنی تنقید کے مختلف پہلوؤں پر تحقیقی مضامین شائع ہوتے ہیں۔ رسالے کے ایڈیٹر رابرٹ ایم پرائس ادارے کے مذہبی امور کے ایک پروفیسر ہیں۔ رسالے کو پہلے دس سال تک ڈریو (Drew) یونیورسٹی کے مذہبی سکول سے امداد ملتی رہی۔ اب دہریوں کے ایک گروہ کی طرف سے اسے معاونت حاصل ہے۔ اس جریدے کے اہم لکھنے والوں میں رچرڈ کیریئر (Richard Carier)، باربرا تھیرنگ (Barbara Thiering)، ارل ڈوہرٹی (Earl Doherty)، رابرٹ آئزن مین (Eisenman)، جیکب نیوزنر (Neusner) اور جارج البرٹ ویلز ہیں۔

اس کے علاوہ مندرجہ ذیل ادارے اور منصوبے بھی اہم ہیں۔

- ☆ Association for Documentary Editing
- ☆ American Printing History Association
- ☆ Bibliographical Society
- ☆ Bibliographical Society of America
- ☆ Bibliographical Society of Australia and New Zealand
- ☆ The Bibliographical Society of Canada
- ☆ Bibliographical Society of Virginia
- ☆ Early Book Society
- ☆ Edinburgh Bibliographical Society
- ☆ European Society for Textual Scholarship
- ☆ Oxford Bibliographical Society

Scanned by CamScanner

- ☆ Society for the History of Authorship, Reading & Publishing
- ☆ Society for Textual Scholarship
- ☆ York Bibliographical Society
- ☆ Australian Scholarly Editions Centre
- ☆ Centre for Editing Lives and Letters
- ☆ Centre for Manuscript and Print Studies
- ☆ Electronic Text Center
- ☆ Institute for the Future of the Book
- ☆ Institute for Textual Scholarship and Electronic Editing
- ☆ Canterbury Tales Project
- ☆ Interedition
- ☆ The Parsival Project
- ☆ Pico Project
- ☆ Stanton and Anthony Papers Online Project
- ☆ Women Writers Project
- ☆ Caxtons Canterbury Tales: The British Library Copies
- ☆ Majuscule Prototype
- ☆ Digital Nestle-Aland Prototype

مندرجہ ذیل اداروں میں متنی تنقید کے کورس پڑھائے جاتے ہیں:

Indiana University:

☆ L585: Descriptive Bibliography, School of Library and Information Science

University of Birmingham:

☆ The Textual Genome, Theology, Historical Studies

☆ Master on Text and Book

Leiden University:

☆ Textual History and Textual Criticism of the Old Testament, Distance Learning Course, Theology

University of Cambridge:

☆ Textual Criticism, Anglo- Saxon, Norse and Celtic.

☆ Paleography and codicology, Anglo- Saxon, Norse and Celtic.

University of Kansas:

☆ ENG 520/ HIST 500: History of the Book, Department of Communication Studies

Scanned by CamScanner

University of Minnesota:

☆ COMM 8504: Textual Criticism, Department of Communication Studies

University of Oxford:

☆ Greek Textual Criticism, Faculty of Classics

☆ Latin Textual Criticism, Faculty of Classics

University of Southamton:

☆ ENGL6028: Writing in the Middle Ages

University of Texas, Arlington:

☆ Humanities 5392-Texts and Textuality: Textual Scholarship and the Humanities, Fall 1994, Phil Cohen

University of Western Ontario:

☆ English 814: The Hypertext Edition: Theory and Practice

The Editorial Institute's

☆ (Boston University) Master's and PhD's program

The Institute for English Studies's

☆ (University of London) Master on History of the Book

The Institute for Textual Scholarship and Electronic Editing's

☆ (University of Birmingham) Master on Electronic Editing

The University of Leiden's

☆ Book and Byte: Book and Digital Media Studies Master

The University of Toronto's

☆ Book History and Print Culture Program, which offers both Master's and PhD's degrees

The University of Washington's

☆ Textual Studies Program

ببلوگرافیکل سوسائٹی آف ورجینیا یونیورسٹی کا جریدہ "Studies in Bibliography" اپنے فائنڈر ایڈیٹر فریڈسن باورز کی ادارت میں 1948ء سے شائع ہو رہا ہے۔ باورز 1991ء میں فوت ہوا۔ اس نے پہلے 56 سال میں 539 تحقیق کاروں کے ایک ہزار مقالات 15421 صفحات میں شائع کیے۔ گریگ، ٹوڈ، میکنزی اہم افراد رہے ہیں۔ 2003ء میں سوسائٹی نے یہ مواد ای بک کے طور پر بھی شائع کیا۔ آج کل اس کے ایڈیٹر ڈیوڈ ایل وینڈر میولن (Meulan) ہیں۔

لندن یونیورسٹی کا مرکز مسودات انگریزی کے Institute for Textual Studies (ڈی مونٹ فورٹ یونیورسٹی) کے ساتھ مل کر کام کر رہا ہے۔ یہ بہت سے تحقیقی منصوبے پروان چڑھا رہا ہے، جن میں انگریزی مخطوطات کے کیٹلاگ بھی شامل ہیں۔ اس کا تحقیقی جریدہ سالانہ شائع ہوتا ہے۔

Scanned by CamScanner

آسٹریلیا میں ایک ادارہ Australian Scholary Edition Center کے نام سے 1993ء سے کینبرا میں کام کر رہا ہے جو کئی جلدوں میں آسٹریلوی ادب کا متن شائع کر رہا ہے۔ یہ ماسٹر اور ڈاکٹر کی سطح کے طلبہ کے لیے ایک اہم مرکز ہے۔

امریکا میں Chicago Textual Criticism Institute لائف فاؤنڈیشن کی طرف سے 2004ء سے سرگرم عمل ہے۔ اسی طرح ببلوگرافیکل سوسائٹی امریکا بھی نیویارک میں سرگرم عمل ہے۔

برمنگھم یونیورسٹی میں Institute for Textual Scholarship and Electronic Editing اب کمپیوٹر کے طریقوں کو بنیادی قرار دے کر اپنا کام آگے بڑھا رہا ہے۔ پی ایچ ڈی کے کئی طلبہ اس ادارے میں اپنا تحقیقی کام انجام دیتے ہیں۔ کینٹر بری ٹیلز کا کمپیوٹر تدوین کا منصوبہ اسی ادارے کے تحت انجام پذیر ہوا ہے۔

ایسے کئی ادارے دنیا میں حرف، لفظ، متن اور متنی علمیت کے فروغ کے لیے کوشاں ہیں۔ جیروم میک گان (McGonn) اور پی آر ون پوٹر (Potter) اس بات پر تشویش میں مبتلا ہیں کہ عالمانہ تدوین اور متنی علمیت برقیاتی آلات کے خطرے میں گھری ہوئی ہے۔ کسی پر واضح نہیں ہو رہا کہ یہ نئی دنیا کمپیوٹر کے ذریعے کیا کیا انقلاب لا سکتی ہے۔ آج سے پانچ سو سال پہلے چھاپے خانے کی ایجاد نے نشاۃ ثانیہ کی ابتدا کی تھی اور اب کمپیوٹر ایک اور نشاۃ ثالث لا رہا ہے۔ تحریر اور متن تو شاید آئندہ چند دہائیوں میں غائب ہونے والا ہے۔ اسی بات کے خدشات میں گھر کر 1992ء سے The Rossetti Archives نے یونیورسٹی آف ورجینیا میں ملٹی میڈیا کے ذریعے ایک برقیاتی تحقیق کا ماڈل وضع کیا، جس کے ذریعے سے متنی تحقیق و تدوین انجام دی جا سکے گی۔ یہ ایک بہت بڑا کوائفیہ (database) ہے اور برقیاتی متنیت کا ایک آغاز ہے۔ اس سے متن سیال صورت میں قابل تدوین ہو رہا ہے۔ اس میں متن کا تجزیہ کمپیوٹر کرتا ہے۔ اس سے کتاب شناسی میں آسانی پیدا ہوئی ہے۔

حوالہ جات

1. Eliet, Simon and W.R. Owens, (ed.) **A Handbook to Literary Research**, Routledge, New York (The Open University, London), 1999.
2. Harners, James L., **Literary Research Guide**, Modern Language Association, New York, 2008.(1st Ed. 1989)
3. Harpham, Geoffrey Gali & Ansgar Nunning, **New Prospects in Literary Research**, ed.by Koen Hilberdink, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam, 2005.
4. Saeed, Edward, **Humanism and Democratic Criticism**, Columbia University Press, New York, 2004.
5. Patterson, Margaret C., **Literary Research Guide**, Gale Research Company, Detroit, Michigan, 1976.
6. Owens, W.R., Delia Desousa Correa, **A Handbook to Literary Research**, 1999.

Scanned by CamScanner

Web:

1. en.wikipedia.org/wiki/Research
2. en.wikipedia.org/wiki/Scholarly_method
3. en.wiktionary.org/wki/research
4. departments,dsu.edu/library/literary
5. webs.uidaho.edu/ifno_Literarcy/modules/module2/2
6. languages.ait.ac.th/e121meth
7. petec.GC.za/Robert/resmeth
8. support.epnet, com/Irc/research guid
9. owl.english.purdue.edu/workshops/hypetest/research w
10. esuohio.edu/academic/writingcenter/writproc.
11. iupjournals.org/victorian/vic41-4mcg.
12. earlam.edu/~seidti/iam/text_crit
13. bible-researcher.com/bib-2
14. wikipedia.org/wiki/journa_of_Higher_criticism
15. english.upenn.edu/~bushnell//eng-305/syllabus
16. cts.dmu.ac.uk/index.php?q=researchguide
17. textualscholarship.org/links
18. ies.sas.uk/camps
19. livesandletters.ac.uk/index
20. en.wkipedia.org/wiki/History_of_Scientific_Method
21. dhrama-haven.ag/science/myth-of-scientific-method

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری

اُردو شاعروں کے تذکرے اور ادبی تاریخ نگاری

Tazkara - a compilation of introduction of poets and their poetry is one of the major sources of Urdu research. Histories of Urdu literature are mostly based on facts given in these Tazkaras. The article critically discusses the process of compilation of history of Urdu literature with special reference of Tazkaras.

تاریخ تمدن انسان میں لفظ کو ہمیشہ ایک کرشمہ ساز مظہر قرار دیا گیا، لفظ اور لفظوں کی مخصوص ترتیبیں اپنی قوت ابلاغ اور اپنے مخصوص آہنگ کے توسط سے ہر دور کے انسان کی انفرادی اور اجتماعی شخصیتوں کی تشکیل میں ہی بنیادی حیثیت کی حامل نہیں رہیں، انہیں بعض مابعد الطبیعاتی جہتوں اور ان جانی قوتوں کا سرچشمہ بھی سمجھا جاتا رہا، لفظ قدیم دور میں مروج تصورات اور فلسفوں کے مطابق بھی محض فرد ہی نہیں سماج کا مافی الضمیر بھی بیان کرتے تھے، انہی کے توسط سے لوگ ایک دوسرے کے دلوں کے بھید پاتے اور خود اپنے دل کی بات دوسروں تک پہنچانے کے جتن کرتے تھے، انہی لفظوں کی مخصوص ترتیبوں سے جادو کے شبد اور منتر تشکیل پاتے تھے، یہی حروف اور الفاظ ایسے تعویزوں کے نقش بناتے کہ جو انسان کی روزمرہ اور عملی زندگی میں بظاہر ناممکن دکھائی دینے والی باتوں کو ممکن بنا دیتے تھے، تمام مذاہب اور عقیدے الفاظ ہی کے توسط سے لوگوں کے ذہنوں کو مسخر کرتے رہے کہ ہر کتاب مقدس، صحائف اور وید وغیرہ لفظوں ہی کی ساختیں اور تشکیلیں تھیں، ہر مذہب کے پیروکار لفظوں کی مخصوص ترتیبوں، ساختوں اور تشکیلات اور ان کے پیدا کردہ معانی پر ایمان لا کر اپنی زندگی اور آخرت کی سرخروئی کی بشارتیں تلاش کرتے تھے، مذاہب ہی نہیں جادو ٹونے میں بھی تاثیر الفاظ کی مخصوص اور طے شدہ ترتیبوں میں دیکھی جاتی تھی اس لئے آیتوں، شبدوں اور منتروں کو عین مین اُسی حالت اور اُنہی لفظوں میں محفوظ رکھنا ضروری تھا جس حالت اور جن لفظوں میں کسی روحانی پیشوا، عامل یا جادوگر نے اپنے شاگردوں، مریدوں یا چیلوں کو تعلیم کیا ہوتا، وہی لفظ اور الفاظ کی ترتیبیں ہو بہو ویسے ہی دہرائی جاتیں تو ان سے تاثیر کے چشمے پھوٹ سکتے تھے اسی باعث انسانوں نے الفاظ اور الفاظ کی مخصوص ترتیبوں، تشکیلات اور کلام کو یاد رکھنا اور اس کا ریکارڈ رکھنا سیکھا ہوگا۔

ادب و شعر کو بھی اسی لئے کبھی جزو پیغمبری قرار دیا گیا تو کبھی ساحری سمجھا گیا کہ یہ لفظوں کی تشکیلات تھے اور جادو اثر آہنگ کے حامل ہوتے تھے، اشعار بھی عین مین لفظوں کی اسی ترتیب ہی میں مسحور کرتے تھے کہ جس میں شاعر نے انہیں تشکیل (compose) کیا ہوتا اس لئے شاعری کی صلاحیت کو وہبی سمجھا جاتا تھا اور اس میں بھی عموماً مابعد الطبیعیاتی جہت کی جستجو کی جاتی تھی حتیٰ کہ افلاطون جیسے عقلیت پرست فلسفی نے بھی شاعری کو کسی دیوی (Muse) کے اثر کا نتیجہ قرار دے دیا۔ شاعر کے کلام کو بھی آیتوں، شبدوں اور منتروں کی طرح یاد رکھا جاتا اور بار بار دہرایا جاتا تھا اس لئے کسی انسان کے تخلیق کردہ اشعار

Scanned by CamScanner

مقدس کلام خداوندی کے مد مقابل آن کھڑے ہوتے لیکن ان کے عمومی مقصد اور اثر کے فرق کی بنا پر انہیں (شاعری کو) عام طور پر مروجہ اور مستحکم نظام اقدار و اخلاقیات کے خلاف خطرہ سمجھا جاتا رہا اور مروجہ اخلاقیات کے حامیوں نے شاعری کی مذمت کی اور شاعروں کو دیس نکالا دینے کے احکام صادر کرتے رہے۔ معاملہ محض سماجی اور مذہبی اصولوں اور معنویت سے انحراف کا نہیں تھا بلکہ مسئلہ یہ تھا کہ شعرا خود اپنے سماج میں مروجہ اور استحکام یافتہ طرز ہائے کلام (discourses) سے ہٹ کر کلام / ڈسکورس ایسی کی مختلف اور متبادل صورتیں پیدا کرتے تھے جن سے مروجہ اور مقتدر ڈسکورس کی تنسیخ اور انہدام کا خدشہ ہو جاتا تھا اسی لئے یہ تخلیق کار گردن زدنی قرار پاتے تھے۔ لیکن اس مقام پر ایسی کسی بحث میں اُلجھنے کی بجائے اس خاص بات کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ کسی سماج کے اندر رائج اور مسلمہ مقدس کلام کی طرح شاعر کا کلام بھی سامع یا قاری کی یادداشت کا لازمی حصہ بن جاتا تھا (جس سے مقدس کلام کی بے دخلی (displacement) کا امکان پیدا ہوتا تھا کیونکہ بعض شاعروں کا پُر تاثیر کلام بھی کبھی مذہبی مقدس کلام کا متبادل بن جاتا تھا (سکھوں کی مقدس کتاب گورو گرنتھ اہم ترین مثال ہے) تاریخ کے سرسری مطالعے سے ہی عیاں ہو جاتا ہے کہ انسانوں نے اولاً اپنے حافظے کے ذریعے اور تحریر کی ایجاد کے بعد بذریعہ تحریر شاعری کا ریکارڈ بھی رکھنا شروع کر دیا تھا۔ منہ زبانی روایت (oral tradition) کی ان گنت صدیوں کے بعد انہیں رقم کی جانے لگیں تو مقدس فرامین کے ساتھ ساتھ شاعروں کا کلام بھی ان تحریروں میں محفوظ ہونے لگا، عراق، مصر اور شام و یونان کی گم گشتہ تہذیبوں کی باقیات اور آثار میں اس کی وافر مثالیں دریافت ہو چکی ہیں ماضی کی ان باقی ماندہ تحریروں میں بعض اوقات شاعروں کا کلام مقدس فرامین اور مذہبی کلام میں گڈ مڈ بھی ہو گیا ہے۔[1]

تمدن مشرق کی معلوم صدیوں میں شعر یاد رکھنا اور اسے برمحل دہرانا تہذیب کی اہم علامت سمجھا جاتا رہا ہے، قدیم عرب کا لگ بھگ ناخواندہ معاشرہ اسی باعث خود کو صاحب نطق و کلام اور غیر عرب لوگوں کو عجمی (گونگے) قرار دیتا تھا۔ عربوں کے اس زعم کی وجہ شاید یہ بھی ہو کہ عرب کا زبانی (oral) کلچر، روم و ایران کے تحریری کلچر کو اپنی لسانی طاقت کے آگے ہیچ سمجھتا تھا کیونکہ تحریر خاموش اور ساکت ہوتی ہے اور منہ سے نکلا ہوا کلام زندہ اور متحرک ہوتا ہے، عربوں کا کمال یہ تھا کہ انہوں نے محض اپنے حافظے کے طفیل اپنی صدیوں کی تہذیبی اور ادبی و ثقافتی روایات کو محفوظ رکھا ہوا تھا اور پھر طلوع اسلام اور مملکت اسلامیہ کے قیام کے ساتھ ہی جب رسول اللہؐ نے لوح و قلم (تحریر) کی اہمیت سے اہل عرب کو روشناس کرایا تو عرب کی ہر روایت کو تحریروں میں محفوظ کر لینے کی کوشش کی گئی، اسی دوران میں ایام جاہلیہ اور بعد کی عرب شعری اور ادبی روایات بھی تحریر کی فصیلوں میں آ کر محفوظ ہو گئیں تحریری ریکارڈ میں عرب اہل علم نے قبل از اسلام اور بعد از اسلام کی روایات ادب و شعر کو محفوظ کرتے ہوئے ان میں کوئی امتیاز نہیں برتا اس طرح مشرق میں شعر و ادب کی روایت کا باقاعدہ ریکارڈ رکھنے میں اولیت کا سہرا اہل عرب کے سر بندھتا ہے، عرب میں شاعری کی اصل اور اس کے نظام عروض اور شعرا کے تذکروں پر تصانیف وجود میں آئیں، بعد ازاں شعرائے عرب کے تذکروں کے تتبع میں فارسی میں بھی شعراء کے تذکروں کا رواج ہوا ایک اہم ایرانی محقق مظاہر مصفا نے ایک قدیم فارسی تذکرۂ شعرا 'مجمع الفصحا' کے مقدمے میں یہ اقرار کیا کہ اب تک کی معلومات کے مطابق پہلے تذکرۂ شعرائے فارسی 'لباب الالباب' کی تکمیل (۶۱۸ھ) سے قبل فارسی میں ایسے تذکروں کی کوئی روایت نہیں تھی البتہ عربی زبان میں شعرا کے تذکروں کی روایت موجود تھی، اُس کے اپنے لفظوں میں:

"پس از اسلام نیز تا آغاز سدہ ششم کتاب ورین زمینہ" کہ ترجمہ شاعران فارسی زبان را، بہ زبان فارسی و بہ استقلال در برداشتہ باشد نمی شناسم اما بہ زبان عربی کتابہائے در ترجمہ مردان بزرگ علم و ادب و شعر فراہم می آمد، مانند کتاب یتیمة الدهر ثعالبی کہ ابو القاسم

Scanned by CamScanner

علی پسر باخرزی متوفا بسال ۴۶۷ھ دہلی بنام دمیة القصر و عصرة اہل العصر برآں نوشت بہ ترجمہ شاعران حجاز و شام .... عراق و رے ...‘‘ [2]

فارسی کے اس اولیں تذکرے لباب الالباب (از محمد عوفی) کے بعد نہ صرف فارسی شاعروں کے بارے میں تذکرہ نویسی کی ایک باقاعدہ روایت کا آغاز ہوا بلکہ یہی تذکرہ بعد کے تذکروں کے لئے ایک ایسا نمونہ بھی ثابت ہوا کہ اگلی کئی صدیوں تک تذکرہ نگاری کا یہی انداز چلتا رہا یہ تذکرہ دو جلدوں پر مشتمل ہے جن کے ابواب کی تفصیل ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق اس طرح ہے:

’’اول　در فضیلت شعر و شاعری

دوم　در معنی شعر از طریق لغت

سوم　در معنی آنکہ اول شعر کہ گفت

چہارم　در معنی آنکہ اول کسے شعر پارسی گفت

پنجم　در لطائف اشعار وزرائے عالی رتبت و صدور سامی منزلت

ہفتم　در ذکر صدور و علماء ائمہ و فضلا

ہشتم　در ذکر لطایف اشعار شعرائے کہ در عہد آل لیث و آل طاہر و آل سامان بودند

نہم　در ذکر شعرائے آل ناصر

دہم　در ذکر لطائف شعرائے آل سلجوق

یازدہم　در ذکر لطائف شعرائے کہ دریں قرن بودہ اند، بعد از عہد دوست معزی و سنجری

در ذکر لطائف اشعار صدور رقضل کہ بدیں حضرت مخصوص اند و بریں دولت موسوم [3]

تذکرہ لباب الالباب کے ابواب کے عنوانات ہی سے عیاں ہو جاتا ہے کہ اس میں شاعری کے بنیادی اصولوں کی تفہیم و توضیح کے علاوہ فارسی شاعری کے آغاز و ارتقاء کو سمجھنے کی کوشش بھی کی گئی ہے، باب سوم سے لے کر باب دہم تک فارسی شاعری کے آغاز سے تذکرہ نگار کے خود اپنے دور تک فارسی شعراء کے حالات اور کلام کو محفوظ کیا گیا ہے، اس تذکرے میں شاعرون کے کلام کا بالترتیب مطالعہ کرنے سے آغاز سے تذکرے کی تحریر کے عہد تک فارسی شاعری کے ارتقائی مراحل کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے، اس تفہیم کے لئے محض قاری کے اندر ہی تاریخی شعور کافی نہیں بلکہ تذکرہ نگار بھی خود اپنے عہد کے مطابق تاریخ میں ہونے کے شعور سے لیس تھا، بعد کے تذکرہ نگاروں کو بھی ہم اس تاریخی شعور سے یکسر عاری قرار نہیں دے سکتے۔

ایران میں فارسی تذکرہ نگاری کی روایت کئی صدیوں پر محیط ہے ہندوستان میں فارسی شعرا کے تذکرے اسی روایت کی توسیع تھے، لیکن یہاں ان تذکروں کا تذکرہ مقصود نہیں بلکہ اُردو شاعری کے تذکروں پر بات ہوگی، اُردو تذکرہ نگاری کا رواج اُردو شاعری کے اولین سنہری دور یعنی میر و سودا کے دور سے ہوا کیوں کہ جب اُردو شاعری کو فارسی شاعری کے روبرو قدر و منزلت ملی تو اس کا باقاعدہ ریکارڈ رکھنے کی بھی ضرورت محسوس ہوئی اگرچہ اہل ذوق اپنی پسند کے اشعار کی بیاضیں عام طور پر رکھا کرتے تھے لیکن تذکرہ نگاری کی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اب تک کی تحقیق کے مطابق اُردو شاعری کا پہلا تذکرہ اُردو کے خود اپنے دور ہی نہیں ہر دور کے اہم ترین شاعر میر تقی میر نے لکھا، میر کا نکات الشعراء مولفہ ۱۱۶۵ھ [4] اردو کا محض پہلا تذکرہ ہی نہیں چند اہم ترین اُردو تذکروں میں سے ہے اس کے بعد نکات الشعراء کے ردعمل اور اس کی حمایت میں تذکرہ نگاری کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا؛ اردو شاعری کے اکثر تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے کیوں کہ اس دور کی علمی زبان فارسی ہی تھی، اگرچہ جدید دور کے کئی اہم نقادوں نے ان تذکروں میں یکسانیت کا شکوہ کیا ہے اس سلسلے میں انتہا پسندانہ رائے

Scanned by CamScanner

یوں بھی ہے کہ اُردو شاعری کے تذکروں میں

''.....لفاظی ہے، عبارت آرائی ہے لیکن کوئی ٹھوس بات نہیں، تذکروں کا تمام نقص یہی ہے، ہر جگہ لفظوں کا سیلاب ہے، ان لفظوں سے کوئی خاص باتیں دماغ پر نقش نہیں ہوتیں، ہر نقش، نقش بر آب کی طرح جلد مٹ جاتا ہے، کبھی یہ عبارت آرائی مضحکہ خیز (حد) تک پہنچ جاتی ہے اور طبیعت منغض ہو جاتی ہے'' ۵

لیکن ان تذکروں کے دیگر کئی قدر شناسوں نے ان میں تحقیق و تنقید کے کئی اہم رموز کو اُجاگر کیا ہے، ان کے خیال میں یہ تذکرے الفاظ و بیان کی تکرار محض کی بجائے اپنے اندر تنوع رکھتے تھے اس لئے ان کے خیال میں

''تذکروں کو مختلف خصوصیات کے اعتبار سے مندرجہ ذیل اقسام میں منقسم کر سکتے ہیں:

اول: وہ تذکرے جن میں صرف اعلیٰ شاعروں کے مستند حالات جمع کئے گئے ہیں اور ضمناً کلام کا انتخاب بھی دیا ہے۔

دوم: وہ تذکرے جن میں تمام قابل ذکر شعرا کو جگہ دی گئی ہے اور مصنف کا مقصد تمام شعرا کے کلام کا عمدہ اور مفصل ترین انتخاب پیش کرنا ہے اور حالات کے جمع کرنے کی طرف زیادہ اعتنا نہیں: بیاضیں اور مجموعے اسی صنف میں شامل ہیں۔

چہارم: وہ تذکرے جن میں اُردو شاعری کو مختلف طبقات میں تقسیم کیا گیا ہے اور تذکرے کا مقصد شاعری کا ارتقا دکھانا ہے۔

پنجم: وہ تذکرے جو شاعری کے ایک مخصوص دور سے بحث کرتے ہیں۔

ششم: وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندے ہیں۔

ہفتم: وہ تذکرے جن کا مقصد محض تنقید سخن اور اصلاح سخن ہے۔'' ۶

یہ بات تو تاریخی طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ اُردو میں شعراء کی تذکرہ نگاری فارسی تذکروں کے زیر اثر شروع ہوئی لیکن معاملہ محض تقلید ہی کا نہیں تھا تذکرہ نگاری کی دیگر کئی وجوہ بھی تھیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اُردو شعراء کی تذکرہ نگاری پر تحقیق کرتے ہوئے تذکرہ نگاری کی وجوہ پر سیر حاصل بحث کی ہے، اُن کے مطابق تذکرہ نگاری اپنے عہد کی بعض ضرورتوں کے پیش نظر شروع ہوئی، اس دور کی ایک مجبوری یہ بھی کہ ابھی چھاپہ خانہ ایجاد نہیں ہوا تھا اس لئے انسانی ہاتھ کی تحریر ہی یادداشت کے لئے ریکارڈ رکھنے کا اہم ذریعہ تھی ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق تذکرہ نگاری کی اہم وجوہ یہ تھیں۔

''۱۔ اپنی یادگار چھوڑنے کا فطری جذبہ؛

۲۔ بیاض نگاری اور انتخاب اشعار کا شوق: تہذیب مشرق کے اس دور میں بیاض رکھنا اہل علم میں تہذیب کی علامت سمجھا جاتا ہے، ان بیاضوں میں ہر قسم معلومات درج کر لی جاتی تھیں جن سے بوقت ضرورت استفادہ کیا جاتا، انہی بیاضوں میں اپنی پسند کے اشعار بھی درج کئے جاتے تھے، بعض اہل ذوق کی بیاضوں میں اشعار بنیادی اہمیت حاصل کر لیتے تھے، ان میں شعراء کے بارے میں بھی بعض معلومات لکھ لی جاتیں۔

۳۔ شعرا کی معاصرانہ چشمک: تذکرہ نگاری کو ترقی دینے میں شعراء کی معاصرانہ چشمک، باہمی رقابت، گروہ بندی اور علاقائی تعصب کو بھی بڑا دخل تھا، کیوں کہ بعض شعراء خود کو اور اپنے احباب کو نمایاں کرنے اور دوسروں کو نیچا دکھانے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔

۴۔ مشاعروں کا رواج: اٹھارہویں اور انیسویں صدی عیسوی کے ہندوستان میں شاعری تہذیب و شائستگی کی اہم ترین علامت بن گئی تھی اور مشاعرہ ایک اہم ترین ثقافتی ادارہ تھا، ان مشاعروں میں پڑھے جانے

Scanned by CamScanner

والے اشعار زبان زد خواص و عام ہوتے تھے اور انہیں بیاضوں میں لکھ لیا جاتا تھا'' ۷

فارسی اور پھر اردو تذکرہ نگاری کے بارے میں عمومی رائے یہی رہی ہے کہ اسے بطور فن نہیں اپنایا گیا کیوں کہ اس میں فنی اصولوں کے مطابق مطلوبہ منصوبہ بندی کا فقدان ہے، تذکرہ نگار خود اپنی یا پھر اپنے ممدوحین کی شہرت کیلئے قلم اٹھاتا تھا اور حروف تہجی کے اعتبار سے شعرا کے بارے میں معلومات درج کرتا چلا جاتا لیکن تذکروں کے بغور مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ تذکرہ نگاری کی وجوہ کوئی بھی رہی ہوں اور تذکرے نے چاہے کتنی شکلیں اختیار کی ہوں ایسا بھی نہیں تھا کہ تذکرہ نگار کے ذہن میں تذکرے کے کوئی واضح خد و خال نہ رہے ہوں اگر چہ اردو تذکرہ نگاری کے اہم ترین محقق ڈاکٹر فرمان فتح پوری بھی تذکرہ نگاروں کے بارے میں یہ رائے رکھتے ہیں کہ:

> ''اب رہ گیا ''تذکرہ'' اور تذکرہ نگاری کی معنوی وسعت اور حدود کے تعین کا سوال، تو اس سلسلے میں اردو اور فارسی کے سارے تذکرہ نگار خاموش ہیں، ہر تذکرہ نگار نے اپنے پیش رو تذکرہ نگاروں سے فائدہ بھی اٹھایا ہے اور ان کے تذکروں میں کیڑے بھی نکالے ہیں لیکن کسی تذکرہ نگار نے یہ نہیں لکھا ہے کہ تذکرہ دراصل ہے کیا اور اسے کیا ہونا چاہیے؟'' ۸

لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ اگر تذکرہ نگاری کی ہیئت اور معنویت کے بارے میں تذکرہ نگاروں کے ذہن واضح نہیں تھے تو وہ آخر کس معیار کے تحت دوسروں کے تذکروں میں کیڑے نکالتے تھے؟ اور پھر خود اپنے تذکرے کو منفرد اور قابل توجہ بنانے کیلئے کیا منصوبہ بناتے تھے؟ یہ تو صحیح ہے کہ اکثر تذکرہ نگاروں نے تذکرے کی واضح تعریف متعین کر کے اس کی بنیادی خصوصیات کی وضاحت نہیں کی لیکن ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مذکورہ موقف کی تردید خود انہی کے اپنے منتخب کردہ ایک اقتباس کے حوالے سے ہو جاتی ہے انیسویں صدی عیسوی کے ایک اہم تذکرہ نگار مولوی کریم الدین مؤلف تذکرہ ''طبقات شعرائے ہند'' مطبوعہ ۱۸۴۸ء نے ''تاریخ و تذکرہ کا فرق اس طور پر واضح کیا ہے:

> ''کتب تذکرہ اور طبقات چونکہ شاخیں تاریخ کی ہیں اس لیے اکثر اہل علم و فضل نے بہ لحاظ تکمیل فن تواریخ کے اس فن کی کتابیں.... تصنیف کی ہیں.... مگر افسوس کہ کسی نے اس کو شاخ تاریخ نہ کہا۔ واضح ہو کہ تاریخ اس کو کہتے ہیں جس میں واقعات یا حالات زمانہ اس طور پر لکھے جائیں کہ اس سے یہ معلوم ہو سکے کہ فلاں زمانے میں یہ حادثہ یا واقعہ گزرا، بخلاف تذکرہ کے کہ اس میں ایک خاص قسم کے لوگوں کا حال لکھا جاتا ہے۔ مثلاً تذکرۃ الشعراء یا تذکرۃ انبیاء یا تذکرۃ اولیاء وغیرہ۔ اس سے معلوم ہوا کہ تذکرہ خاص ہے اور تاریخ عام کہ وہ تذکروں کو بھی مشتمل ہوتی ہے۔ اور یہ بھی معلوم ہوا کہ تذکرہ ایک قسم کی تاریخ ہے بشرطیکہ اس میں ہر ایک شخص کے زمانے کا بھی حوالہ ہو اور اگر صرف حال ہو اور تاریخ کسی کی دریافت نہ ہو سکتی ہو اور نہ مصنف کے بیان سے واضح ہو کہ کس زمانے کا یہ حال بیان کرتا ہے تو اس صورت میں داخل تاریخ نہ ہوگا، بلکہ ایک قسم علیحدہ مقابل تاریخ کے ہوگی۔ اس صورت میں نسبت تضاد کی ہوگی۔ غرض کہ تاریخ میں بحث واقعات زمانہ سے ہوتی ہے اور تذکرے میں اشخاص کا بیان ہوتا ہے'' ۹

تذکرے اور طبقات کو تاریخ کی شاخیں قرار دینے سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان سے وہ تقاضے تو کیے ہی جائیں گے جو تاریخ کے لئے ضروری ہیں؛ اردو شعراء کے بعض تذکروں کو خود ان کے مصنفین نے طبقات کا نام بھی دیا ہے مثلاً طبقات شعراء از محمد قدرت اللہ شوق (۱۷۷۵)، ''طبقات سخن'' مؤلفہ شیخ غلام محی الدین (۱۸۰۸ء) اور ''طبقات الشعرائے ہند'' مؤلفہ مولوی کریم الدین (۱۸۴۷ء) وغیرہ تذکرہ اور تاریخ میں فرق یہ بیان کیا گیا کہ تاریخ میں حالات و واقعات زمانہ کا عمومی احوال بیان ہوتا ہے اور ''تذکرہ میں ایک خاص قسم کے لوگوں کا حال لکھا جاتا ہے'' لیکن مولوی کریم الدین نے تذکرہ کے

Scanned by CamScanner

بارے میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اگر کسی تذکرے میں تاریخ کو اہمیت نہ دی گئی ہو اور اس میں مذکورہ شخص کے زمانے و احوال معلوم نہ ہو تو اسے تاریخ کا مرتبہ حاصل نہیں ہوگا:

''کریم الدین کی طرف سے تذکرہ کی پیش کردہ اس تعریف اور تذکرے کو تاریخ کی ایک شاخ قرار دینے سے معاملہ حل نہیں ہو جاتا اس لیے فن تذکرہ نگاری کے نقادوں نے تذکرہ سے تاریخ نگاری کے اصولوں کی پاسداری کا تقاضا کرتے ہوئے ان میں کئی عمومی خامیوں کا ذکر کیا ہے جن میں خود شاعر کی پیدائش اور وفات کی تاریخوں اور دیگر نجی حالات کے علاوہ اس کے زمانے کے حالات سے بھی اغماض برتنا بنیادی حیثیت رکھتی ہیں علاوہ ازیں ان تذکروں میں ایک شاعر کے اشعار کا کسی دوسرے سے منسوب کر دینا شاعری پر تنقید میں جانبداری کے ساتھ ساتھ روایتی انداز میں محض صنائع بدائع لفظی و معنوی کے بارے میں چند اشارات اور شعری قدر و قیمت کے بارے میں مبہم آراء دینے کا بھی گلہ کیا گیا ہے'' ۱۰

اس لیے تذکروں کو تاریخ تسلیم کرنے سے بھی اکثر محققین احتراز کرتے دکھائی دیتے ہیں اور عموماً وہ اس طرح کے صاف اور واضح بیان دیتے نظر آتے ہیں کہ:

''فن تاریخ کا جس کو معمولی سا بھی علم ہے وہ جانتا ہے کہ تاریخ میں ترتیب زماں کی اہمیت ہوتی ہے لیکن تذکروں میں عموماً حروف تہجی کے اعتبار سے شعراء کا ذکر ہوتا ہے اور ایک حرف کے تحت مختلف دور کے شعراء ایک جگہ کسی تاریخی ترتیب کے بغیر اکٹھے کر دیے جاتے ہیں.... شاعروں کا تعارف بھی تشنہ اور غیر تسلی بخش ہوتا ہے ان کی زندگی کے اہم واقعات تک سے بے اعتنائی برتی جاتی ہے'' ۱۱

کریم الدین کے سامنے خاص طور پر گارساں دتاسی کی کتاب ''ہندوستانی ادب کی تاریخ'' تھی جس سے انھوں نے فیلن کی مشارکت میں بھرپور استفادہ کیا اور خود اپنی اُپج سے کام لیتے ہوئے اس میں کافی ترامیم اور اضافے بھی کیے لیکن کریم الدین کے لیے مسئلہ محض یہ نہیں تھا کہ وہ مغربی تحقیق و تنقید کے اصولوں سے کما حقہ، واقفیت نہیں رکھتے تھے بلکہ خود گارساں دتاسی اپنی خواہش کے باوجود اور اپنی تصنیف کے نام کی مناسبت سے ہندوستانی ادب کی باقاعدہ تاریخ تالیف نہیں کر سکے اور تین جلدوں پر مشتمل اپنی اس کتاب (پہلی جلد مطبوعہ ۱۸۳۹ء) میں تذکرہ نگاری کے 'مشرقی رجحان' سے کچھ زیادہ آگے نہیں بڑھ سکے حالاں کہ ایسا بھی نہیں ہے کہ دتاسی جیسا فرانسیسی عالم اپنے عہد کے تصورات تاریخ نگار سے واقف نہ ہو لیکن اس باعث یہ کہا گیا کہ:

''اسی طرح اس تذکرے کی ترتیب بھی مصنف کی خواہش کے خلاف بہ اعتبار حروف تہجی ہے'' ۔۱۲

لگ بھگ تین ہزار اہم اور غیر اہم شاعروں کے نام اور نمونہ ہائے کلام دتاسی کے اس تذکرے میں محفوظ ہو گئے تھا 'تاریخ ادب ہندوستانی' میں دتاسی نے ایک اور اہم کام کیا ہے جو بعد میں ادبی تاریخ نگاری کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے اور وہ یہ کہ اس نے:

''شعراء کی مروجہ اصناف نظم و نثر، ان کے اجزا اور اصطلاحی الفاظ کی تعریفیں بھی متعین کرنے کی کوشش کی ہے اس کوشش میں ان سے بعض جگہ لغزشیں بھی ہوئی ہیں پھر بھی یہ کیا کم ہے کہ انھوں نے اپنے مقدمے میں بند، بیت، بیاض، قصیدہ و قوالی، چیستان، دیوان، کلیات، فرد، غزل، ہزلیات، انشا، خیال، شعر، مدح، منقبت، مرثیہ، مثنوی، مولود، معمہ، مقطعات، مسمط، مستزاد، نعت، لطیفہ، قطعہ، ریختہ، رسالہ، رباعی، سلام، سالگرہ، سہرہ، ساقی نامہ، سرود، شکار نامہ، سوز، تقریظ، ترانہ، تاریخ، تشبیب، تذکرہ، تضمین، واسوخت، ہزلیات، ہجو، حمد اور ریختی سب کی تعریفیں کی ہیں، یہ ایک ایسی علمی و ادبی کوشش ہے جو اس سے پہلے کسی اور تذکرے یا تالیف میں

Scanned by CamScanner

نظر نہیں آتی"۔ ۱۳

اصناف ادب کے بارے میں بات کرتے ہوئے یہ بات لائق توجہ ہے کہ کوئی ادبی صنف اچانک نہیں بن جاتی بلکہ یہ کسی ادبی روایت کا حصہ ہوتی ہے اور ایک دورزماں میں ادیبوں اور ان کے قارئین کے مابین ایک مسلسل تعلق اور قرأت کی روایت کے نتیجے میں اپنی شناخت حاصل کرتی ہے، ادبی صنف کی شناخت کے تعین کے اس سلسلۂ عمل میں ایک مخصوص دور یا مربوط ادوار میں تخلیق ہونے والے متون (texts) کی معروضی تشکیلیں/صورتیں اپنی اپنی تاریخ کی حامل ہوتی ہیں، پھر اس دور کا اپنا ایک نظام جمالیات ہوتا ہے، لسانی تشکیلات کے تاریخی امکانات بھی ہوتے ہیں جن کے تناظر میں ان اصناف ادب کو قبولیت عامہ حاصل ہوتی ہے: "روایتی نظام اصناف سخن ___ مثلاً المیہ اور طربیہ یا غنائیہ/رزمیہ/ڈرامہ ___ جو ابتدائی سماجی ہیئت پذیریوں میں خود اپنی معروضیت (خارجی شکل وصورت) رکھتے ہیں اور ایک ہیئتی ماحول اور تاریخی صورتِ حال بناتے ہیں جن میں کہ انفرادی فن پارے نے اُبھرنا ہوتا ہے اور جس کے سامنے اُس نے خود اپنی تعریف متعین کرنا ہوتی ہے"۔ ۱۴

فارسی اور اُردو شاعری میں کئی روایتی اصناف ادب جس تشکیلی عمل سے گزری ہیں اس کے مطالعے اور تجزیے کے بعد ہی ان اصناف کی تفہیم ممکن ہے مثلاً غزل کو لیجئے: اس کے بارے میں کہا گیا کہ یہ ابتداً قصیدے کی تشبیب سے نکلی؛ قصیدہ ایک قدیم بزمیہ صنفِ سخن ہے کیا کیوں کہ قصیدہ بادشاہوں اور امراء کے درباروں میں پڑھا/سنایا جاتا تھا، قصیدے کی ابتدائی اشعار میں دربار/بزم کے حاضرین کی توجہ حاصل کرنے کے لئے حسن وعشق کے مضامین پر مشتمل اشعار کہے جاتے تھے اس باعث یہ اشعار جنہیں قصیدے کی تشبیب کہا جاتا تھا وقت گزرنے کے ساتھ ایک الگ صنف (غزل) قرار پائے: آنے والے وقت نے بتایا کہ قصیدہ متروک ہوا کہ دربار باقی نہ رہے لیکن غزل زندہ رہی۔ غزل کے اشعار اپنی تمام تر دروں بینی اور انفرادی باطنی تجربوں کے اظہار کے باوجود اپنی بزمیہ حیثیت سے بھی محروم نہیں ہوئے، غزل آج بھی مشاعرے کی اہم ترین صنف ہے اور غزل کے اشعار ہی محفلوں میں برمحل سنائے جاتے ہیں: فیض، فراق، ناصر اور فراز اور دیگر جدید تر شاعروں کے ہاں آشوبِ عصر کے سارے حوالے اگر ابھی تک ایک مخصوص روایتی زبان اور استعارے کی پابندی ملتی ہے تو یہ غزل کی ایسی تاریخ اور مستحکم روایت کے باعث ہے، غزل کا انفرادی تجربہ اسی لئے ایک معاشرے کے اجتماعی تجربے کا اظہار بن جاتا ہے، مشاہدۂ حق کی گفتگو بادہ وساغر کے حوالوں سے کہنے کے سلیقے کا ادراک محض غالب ہی کو نہیں تھا ہر دور کے شاعر اور نقاد کو اس سلیقے کو اختیار کرنا پڑتا ہے اور یہی بات غزل کی معنوی جہتوں کو وسیع تر کرتی رہی ہے، ہم عصر تنقید میں اسی سے شعری/تخلیقی تصور وادراک کے تنوع کو تحریک دینے کا موقع ملتا ہے اور

> "On such accasions, even if the critic "classes" the text as a whole in this or that traditional genus, as a romance, say, rather than a comedy, the thrust of such a decision is to define the specificty of this text and mode against the other genre, now grasped in dilectical opposition to it". ۱۵

قصیدہ اور غزل اور رومانس (romance) اور کامیڈی وغیرہ کی پہچان ایک دوسرے کے حوالے سے ہوتی ہے، اصناف کے مابین تقابل کا عمل تاریخی حوالوں کے بغیر ممکن نہیں گارسیں دتاسی کی مذکورہ تصنیف کئی اعتبار سے بجا طور پر اوّلیت کی حامل ہے اُردو میں رائج اصناف سخن کا تعین اور ان کی وضاحت اُردو ادب کی تشکیل میں کارفرما تاریخی عمل کی شناخت کا اہم ترین مرحلہ بھی ہے اس کے باوجود یہ اعتراف ضروری ہے کہ مولوی کریم الدین کے تذکرہ طبقات شعرائے ہند میں پہلی بار باقاعدہ طور پر ایک تاریخی شعور کا اظہار ہوا جو بعد میں تاریخی اور سماجی شعور کے حامل دیگر تذکروں اور تالیفات کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ نسیم

Scanned by CamScanner

سخن مولفہ عبدالحی صفا بدایونی (۷۳-۱۸۷۲ء) اور بعد میں آبِ حیات، از محمد حسین آزاد (۱۸۸۰ء) اس روایت کی توسیعات ہیں، مگر ہمیں وہ یہی سے اخذ و قبول کے باوجود:

> "کریم الدین نے اس (طبقاتِ شعرائے ہند) کو ایک نئی ترتیب اور نیا رنگ دینے کی کوشش کی ہے، ہم وہ یہی کی تصنیف کو بجا طور پر بیاگرافیکل ڈکشنری کہہ سکتے ہیں لیکن تذکرہ کریم الدین اردو شاعری کی باقاعدہ تدوین کا پہلا قدم ہے، اس کی ترتیب نیم تاریخی ہے اور مصنف کی کوشش یہ معلوم ہوتی ہے کہ شاعری کے ساتھ ساتھ اردو ادب کا سارا دائرہ عمل زیرِ بحث آئے" [۱۶]

اس سلسلے میں اردو شاعری کے پہلے تذکرے (اب تک کی تحقیق کے مطابق) 'نکات الشعراء' کا مختصر جائزہ نا موزوں نہ ہوگا، اردو کے اہم ترین شاعر میر محمد تقی میر نے یہ تذکرہ ۱۱۶۵-۱۱۶۸ھ میں مکمل کیا، اس تذکرے پر جانب داری، عیب جوئی و نکتہ چینی، عدم توازن، بے جا اختصار، بے ربطی اور بے ترتیبی کے الزامات عائد ہوئے، اس میں تذکرہ نگاری کے کئی مسلمہ اصولوں کو بھی نظرانداز کیا گیا مثلاً:

> "انہوں نے نہ تو شعراء کی تقسیم طبقات کے لحاظ سے کی ہے اور نہ ان کا ذکر حروفِ تہجی یا حروفِ ابجد کی ترتیب سے کیا، شعرائے دکن کا ذکر یکایک ایک مختصر سی تمہید کے ساتھ وسطِ کتاب میں آجاتا ہے اور پھر اس کے بعد کسی تمہید کے بغیر شمالی ہند کے شعراء جگہ پاتے ہیں" [۱۷]

لیکن اس کے باوجود ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ میر کا تذکرہ 'نکات الشعراء' تاریخی شعور سے یکسر عاری ہے اور میر کو گزرتے وقت کا کوئی احساس نہیں، اس تذکرے کی ابتداء (مقدمہ مصنف) سے یہ اقتباس دیکھئے

> "پوشیدہ نماند کہ در فنِ ریختہ کہ شعریست بطور شعرِ فارسی بزبانِ اردوئے معلی شاہ جہاں آباد دہلی، کتابے تا حال تصنیف نہ شدہ کہ احوال شاعران ایں فن صفحۂ روزگار نماند، لہٰذا ایں تذکرہ مسمّٰی بہ نکات الشعراء است، نگارش می شود" [۱۸]

اس مختصر اقتباس ہی سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مصنف میر تقی میر اس بات کا احساس ہے کہ

۱۔ فنِ ریختہ (اردو شاعری) کا آغاز بزبانِ اردوئے معلی شاہ جہاں آباد دہلی، فارسی کے زیرِ اثر ہوا، فنِ ریختہ کی توضیح میر نے تذکرے کے آخر میں 'خاتمہ' میں کی ہے۔

۲۔ اردو شاعری ایک عرصے سے ہو رہی ہے اور اب ایک فن کا درجہ اختیار کر چکی جس کا تذکرہ لکھا جانا ضروری ہے جو اب تک نہیں لکھا گیا۔

۳۔ تذکرے کی تصنیف اس لئے ضروری ہے کہ اس فن کے شاعروں کے احوال صفحۂ روزگار پر باقی رہ جائیں۔

۴۔ میر تقی میر کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ وہ اپنے تذکرے میں شمالی ہند کے اردو شاعروں (اور خصوصاً اپنے ہم عصروں) کو زیادہ اہمیت دے رہے ہیں اور دکن کے شاعروں کو ایک حد تک نظرانداز کر رہے ہیں "اگرچہ ریختہ از دکن است" [۱۹]

انہیں دکنی شاعری کی تاریخی حیثیت کا پورا احساس ہے لیکن میر کے خیال میں زیادہ تر دکنی شاعروں کا فنی مقام و مرتبہ ایسا نہیں کہ وہ تذکرے میں جگہ پا سکیں لیکن میر نے ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور عزلت وغیرہ (غیر دہلوی شعراء) کی تعریف میں بخل سے کام نہیں لیا، ولی کی شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات اور شاہ صاحب کی نصیحت کا ذکر بھی میر کے ہاں ملتا ہے، یہی نصیحت شاید اردو شاعری کو ایک اہم موڑ دینے کا سبب بنی اور ولی نے دہلوی روزمرہ محاورہ اختیار کیا میر لکھتے ہیں کہ ولی

Scanned by CamScanner

"کلو مست میں (شیرہ) مگش صاحب وقت واز اشعار خود پارہ خواند میاں صاحب فرمودند کہ (ایں ہمہ سخن میں فارسی کہ پیکار (آوردہ اند و دور ریختہ (پنہ) خود پیکار بر آوردہ کہ صاحب خواہد گرفت (و تحسین و توصیف فرمودند) "۳۸

میر نے جہاں جہاں دہلی کے شعراء کا ذکر کیا ہے یا دہلی کے باہر کے شاعروں کا ذکر آیا ہے وہاں کسی نہ کسی قرینے سے ان باتوں کی وضاحت بھی ہوگئی ہے۔ علاوہ ازیں وہ اساتذۂ فن جو دراصل فارسی کے اساتذۂ فن تھے اور انہوں نے بھی محض تفنن طبع کے لئے چند شعر ریختہ کے کہے میر نے عموماً ان کی بھی وضاحت کردی ہے۔ مرزا عبد القادر بیدلؔ، سراج الدین علی خاں آرزوؔ، مرزا مظہر جان جاناں، شاہ ولی اللہ اشتیاق، قزلباش خاں اُمید، مرزا گرامی، میاں شرف الدین مضمون، عطا، جعفر زٹلی، حشمت، درد، عزلت، عاجز، سعدی دکنی، حیا وغیرہ کے تراجم میں ان باتوں کی طرف واضح اشارے موجود ہیں نکات الشعراء کے خاتمہ میں میر نے خود اپنے دور میں اُردو شاعری کے انداز و اسلوب پر اجمالی مختصر لیکن جامع تبصرہ کیا ہے۔

"بدانکہ ریختہ بر چند قسم است، از آنجملہ آنچہ معلوم فقیر است نوشتہ می آید۔

اول آنکہ یک مصرع فارسی و یک ہندی چنانچہ قطعہ (از) حضرت امیر (خسرو) علیہ الرحمۃ نوشتہ شد۔ دوم آنکہ نصف مصرع ہندی و نصف (دیگرش) فارسی چنانچہ شعر میر معز (موسوی مرقوم) کہ نوشتہ آمد۔ سیوم آنکہ حرف و فعل فارسی بکار می برند و ایں قبیح است۔ چہارم آنکہ ترکیبات فارسی می آرند اکثر ترکیب کہ مناسب زبان ریختہ می افتد، آں جائز است و ایں را غیر شاعر نمی داند و ترکیبے کہ نامانوس ریختہ می باشد، آں معیوب است و دانستن ایں نیز موقوف (بر) سلیقۂ شاعری است و عاجز فقیر ہم ہمیں است (کہ) اگر ترکیب فارسی موافق گفتگوے ریختہ بود مضائقہ ندارد۔ پنجم ایہام است کہ در شاعران سلف ایں فن رواج داشت۔ اکنوں طبیعت معروف ایں صنعت کم است مگر بسیار بہ شستگی بستہ شود و معنی ایہام ہمیں است کہ لفظے کہ بر و بنائے بیت بود آں دو معنی داشتہ باشد، یکے قریب و دیگرے بعید و بعید منظور شاعر باشد و قریب متروک او۔ ششم انداز است کہ ما فقیر اختیار کردہ ایم و آں محیط ہمہ صنعتہا است۔ تجنیس (و) ترصیع (و) تشبیہ (و) صفائے گفتگو (و) فصاحت (و) بلاغت (و) ادا بندی (و) خیال وغیرہ۔ ایں ہمہ با در حسن ہمیں است و فقیر ہم از ہمیں و تیرہ محظوظ ہم۔ ہر کہ ازیں فن طرز خاص است، ایں معنی را می فہمد، با عوام کارے ندارم۔ اینکہ نوشتہ ام برائے یاران من سند است نہ برائے ہر کس زیرا کہ عرصۂ سخن وسیع است و از گون چمنستان ظہور آمدہ۔ مصرع:

ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است "۳۹

میر تقی میر نے اپنے تذکرۂ نکات الشعراء کے اس اختتامی پیراگراف میں خود اپنے عہد تک اُردو شاعری کے تدریجی ارتقا کی طرف جامع اشارے کر دیے ہیں: حضرت امیر خسرو اور مرزا معز فطرت موسوی خاں کی ریختہ گوئی ___ جس میں کبھی ایک مصرع فارسی اور دوسرا مصرع اُردو اور کبھی آدھا مصرع فارسی اور آدھا مصرع اُردو میں ہوتا تھا ___ سے لے کر "ایہام گوئی" اور پھر خود اپنے عہد کے "انداز" تک میر نے اُردو شاعری کے اسالیب میں جن تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے، اُردو شاعری کی تاریخ کی تحقیق و تنقید آج بھی اسے بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ میر نے اپنے 'انداز' کی جو توضیح کی ہے یہ اس کے عہد کے دیگر اہم شاعروں مثلاً سودا، درد، یقین، قائم، تاباں، مضمون، میر سوز وغیرہ پر بھی صادق آتی ہے لیکن میر کی بصیرت سے یہ بات بھی مخفی نہیں تھی کہ اس کے عہد میں شاعری کا محض ایک ہی انداز نہیں تھا (اور نہ کسی بھی دور میں ایسا ہوتا ہے) میر اپنے آخری جملے میں دیگر متنوع امکانات کی طرف بھی واضح اشارہ کرتے ہیں اس لئے میر اپنی بات کو محض اپنے حلقے کے دوستوں کے لئے سند قرار دیتے ہیں ہر کسی کے لئے نہیں کیوں کہ انھیں پتہ ہے کہ عرصۂ سخن وسیع ہوتا ہے اور 'چمنستان ظہور' میں ان گنت امکانات سامنے آتے

Scanned by CamScanner

رہتے ہیں اور پھر یہ مصرع دہرا کر کہ ؂

ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است

میر صاحب شاعری کے دیگر متنوع رنگوں کی دلکشی کا بھی اعتراف کرتے ہیں یوں ہم دیکھتے ہیں کہ میر اپنے متن کو وسعت پذیر رکھتے ہیں اور اُسے سر بہ مہر نہیں کرتے میر کے تذکرے کے پورے متن میں مختلف شعراء کے بارے میں اُن کی مختصر مگر جامع اور بلیغ آراء کا بھی یہی معاملہ ہے، ان کی تنقیدی رائے کسی شاعر کے تخلیقی امکانات کی طرف اشارہ کر کے قاری کو مطالعے کے لئے آزاد چھوڑ دیتی ہے اور وہ خود اپنے علمی، ذہنی، ثقافتی اور عصری تناظر میں زیر مطالعہ متن کی تفہیم کر سکتا ہے: میر جس عہد میں زندہ تھے اس میں کوئی بات طے شدہ اور اٹل ہو ہی نہیں سکتی تھی (اور ایسا کبھی ہوا بھی نہیں اگرچہ کسی معاشرے میں سیاسی وسماجی استحکام کے عرصے میں ایسے واہمے جڑ ضرور پکڑ لیتے ہیں) اس کے عہد میں ہر دم بدلتا سماجی وسیاسی منظر نامہ میر کا اچھا اتالیق ثابت ہوا اور اُسے ایک خاص تاریخی شعور حاصل ہوا جو صرف 'ذکر میر' اور نکات الشعراء ہی میں ظاہر نہیں ہوا میر کے شعری متن میں بھی موجود ہے خواجہ احمد فاروقی نے تذکرہ نکات الشعراء کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد مختلف شعراء کے بارے میں میر کے تنقیدی اور سوانحی تبصروں سے چند اہم نکات اخذ کئے ہیں، وہ تنقید کو ایک سماجی عمل قرار دیتے ہوئے اس تذکرے میں بالواسطہ طور پر ہم عصر معاشرتی زندگی کے بعض اہم نقوش کی موجودگی کا پتہ چلاتے ہیں ان کے خیال کے مطابق:

''۱۔ اس زمانے میں ہندو اور مسلمان میں بڑا اتحاد اور میل جول تھا اور بعض شعرا قید مذہب وملت سے آزاد تھے۔

۲۔ اہل قلم اہل سیف بھی تھے اور سخن فہمی وشمشیر شناسی میں تضاد نہیں تھا۔

۳۔ درویشی اور شاعری دوش بدوش چلتی تھیں۔

۴۔ زمانے پر ایک انحطاطی رنگ چھایا ہوا تھا اس لئے بعض شعرا ہزل کی طرف مائل تھے۔

۵۔ مشاعرے معاشرت کا جزو بن گئے تھے اور ان کی حیثیت ادبی جلسے کی ہی نہیں تھی، تنقیدی ادارے کی بھی تھی۔

۶۔ سلطنت مغلیہ کے زوال کے ساتھ فارسی بھی زوال پذیر تھی اور اس کی خاکستر اُردو کے لئے سامان وجود بن گئی تھی''۔ ۲۲

اُردو شاعری کے اوّلین تذکرے نکات الشعراء میں تاریخی احساس وشعور کے ان ابتدائی نقوش کے پیش نظر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ بعد میں جب اُردو تذکرہ نگاری ارتقائی مراحل سے گزر کر محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' تک پہنچی تو مغربی نظام نو آبادیات کے کم وبیش ایک صدی کے عرصے میں ہندوستان کی سماجی، ذہنی اور عملی تبدیلیوں سے آشنا ہو چکا تھا، تذکرہ نگار اپنے مخصوص عہد کے حوالے سے پڑھے لکھے لوگ تھے اور وہ ان تبدیلیوں سے آگہی بھی رکھتے تھے اس لئے شاعری کے بارے میں تذکرہ نگاری کے خود اپنے دور کے روایتی انداز فکر کی پاسداری کرنے کے باوجود وہ تذکرے کو ادبی تاریخ کے قریب تر لے آئے، ڈاکٹر معین الدین عقیل اپنے مقالے 'اردو تاریخ نویسی، صورت حال اور تقاضے' میں اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ

''تاریخ اور تنقید کا باہمی امتزاج اور اشتراک ہمیں ابتداً تذکرہ نگاری ہی نظر آتا ہے جس میں تذکرہ نگاروں کا تنقیدی شعور بھی شامل ہے کہ جس کے زیر اثر وہ شعراء کا کلام منتخب کرتے تھے.... پھر ان میں گاہے گاہے تاریخی شعور بھی نظر آتا ہے'' ۲۳

ڈاکٹر معین الدین عقیل کا کہنا ہے کہ بالکل ابتدائی تذکروں میں بعض تذکرہ نگاروں نے (قائم نے 'مخزن نکات' اور میر حسن نے 'تذکرہ شعرائے اُردو' میں) اُردو شاعروں کو متقدمین، متوسطین اور متاخرین جیسے ادوار میں تقسیم کر کے اپنے نیم پختہ سے تاریخی شعور کا اظہار کیا ہے'' ۲۴ آج کے علمی تناظر میں اس دور کے تذکرہ نگاری کے تاریخی شعور کو نیم پختہ قرار دینے کا کتنا جواز ہے یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو تذکروں اور اُردو ادب کی تاریخوں پر کام کرنے والے اکثر

Scanned by CamScanner

اہم محققین یہ اقرار کرتے ہیں کہ اُردو شاعری کے زیادہ تر تذکرہ نگاروں کو گزرتے وقت اور خود اپنے آپ کے تاریخ کے ایک مخصوص عرصے میں ہونے کا ادراک حاصل تھا۔ میر کے تذکرہ 'نکات الشعراء' اور قیام الدین قائم کے 'مخزن نکات' (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴ء) سے لے کر علی ابراہیم خلیل کے 'گلزار ابراہیم' (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء) مرزا علی لطف کے 'گلشن ہند' (۱۸۰۰۔۰۱ء) مصطفیٰ خاں شیفتہ کے 'گلشن بے خار' (۳۵۔۱۸۳۴ء) کریم الدین اور فیلن کے 'طبقات شعرائے ہند' (۴۷ء/۱۸۴۶ء) قادر بخش صابر کے 'گلستان سخن' (۵۵۔۱۸۵۴ء) درگا پرشاد نادر کے 'خزینۃ العلوم' (۷۲۔۱۸۷۱ء) اور مختلف محققین کے خیال میں تذکرہ نگاری[۴۳] اور تاریخ ادب کی درمیانی کڑی [۴۵] محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' تک اُردو شاعری کے عصری ماحول اور گزرتے وقت کے ساتھ اس میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو تفہیم کے متنوع انداز ملتے ہیں، اس دوران ان میں انگریزی لالٹینوں کی روشنی میں خود اپنی روایت ادب کے کئی ایسے گوشے منور ہو کر سامنے آنے لگے جن کی طرف پہلے توجہ نہیں گئی تھی اس لئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری اُردو شاعری کے قدیم و جدید تذکروں کے گہرے مطالعے کے بعد یہ رائے ظاہر کرتے ہیں کہ

> ''شمیم سخن اور آب حیات میں تذکرہ نگاری براہ راست تاریخ کی سرحدوں میں داخل ہو جاتی ہے، ان میں ہمیں وہ سب کچھ مل جاتا ہے جو کسی قدیم ادبی تاریخ سے توقع کی جا سکتی ہے''[۴۶]

ڈاکٹر معین الدین عقیل اُردو تذکروں کی روایت کے تناظر میں 'آب حیات' میں

> ''.....شعراء کے تذکرے کے ساتھ ساتھ لسانی تحقیق، ادبی تنقید اور تاریخ اور سوانح نگاری کے ابتدائی نمونے بھی ملتے ہیں، اسی بنا پر یہی ہماری تاریخ نویسی کا آغاز ہے اور تنقیدی شعور اور تحقیق و جستجو کے باعث اب تذکرہ نگاری تاریخ نویسی میں ضم ہو جاتی ہے: یوں تذکرے اب بھی لکھے جاتے ہیں اور اس طرح یہ روایت یکسر ختم تو نہیں ہوتی لیکن نوعیت اور مقصد اب مختلف ہے اور اہمیت تاریخ نویسی کو حاصل ہے''[۴۷]

اُردو شاعری کے تذکروں اور 'آب حیات' کے بارے میں معتبر محققین کی ان آراء کے باوجود یہ بات پیش نظر رہنی چاہئے کہ نہ تو یہ تذکرے اور نہ ہی 'آب حیات' اُردو ادب کی مربوط تاریخ پیش کرتے ہیں ایک خاص حد تک تاریخی شعور کا حامل ہونا اور بات ہے اور تاریخ نویسی کا فن ایک اور چیز ہے جس کے اپنے تقاضے ہیں، قدیم تذکرہ نگار تاریخ کے شعور کے حامل ہوں تب بھی ہم ادبی تاریخ کے جدید اور جدید تر اصولوں کا تقاضا ان سے اس لئے نہیں کر سکتے کہ تذکرہ نگار تذکرہ اور طبقات کو تاریخ کی شاخیں سمجھتے بھی تھے تو وہ کوئی پیشہ ور تاریخ دان نہیں تھے، علاوہ ازیں ان کے سامنے قدیم فارسی تذکرہ نگاری کی جو روایت موجود تھی اس کے انداز کی تقلید بھی ان کی مجبوری تھی۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ ابن حنیف: مرزا ابن حنیف کی کتب 'دُنیا کا قدیم ترین ادب' (۱۹) مطبوعہ بیکن بکس، ملتان اور 'مصر کا قدیم ترین ادب' (۱۹) مطبوعہ بیکن بکس، ملتان میں قبل از تاریخ کی ادبی روایات کو بڑی محنت سے یکجا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۲۔ بحوالہ فرمان فتح پوری ڈاکٹر (۱۹۶۸ء)، نگار، پاکستان سالنامہ مئی، جون ۱۹۶۸ء، تذکروں کا تذکرہ نمبر ص ۲

۳۔ فرمان فتح پوری ڈاکٹر (۱۹۷۳ء)، بحوالہ اُردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ۱۹۷۲ء مجلس ترقی ادب لاہور ص ۱۸

۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر (۱۹۶۸ء) شعرائے اُردو کے تذکرے طبع ثانی مکتبہ خیابان لاہور ص ۱۳

۵۔ کلیم الدین احمد (۱۹۶۵ء) اُردو تنقید پر ایک نظر، لاہور ص ۴۵

۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر (۱۹۶۸ء) شعرائے اُردو کے تذکرے طبع ثانی مکتبہ خیابان لاہور ص ۱۰۹

۷۔ فرمان فتح پوری ڈاکٹر (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ تلخیص ص ۳۱ تا ص ۴۴ مجلس ترقی ادب لاہور

۸۔ فرمان فتح پوری ڈاکٹر (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ ص ۱۲

۹۔ کریم الدین، مولوی مولف طبقات شعرائے ہند مطبع العلوم دہلی ۱۸۴۸ء بحوالہ فرمان فتح پوری بحوالہ سابقہ ص ۳۶۱

۱۰۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ ص ۷۶

۱۱۔ محمد نواب کریم، سید (۱۹۹۳ء) "اردو تنقید حالی سے کلیم تک" تخلیق کار پبلشرز دریا گنج نئی دہلی ص ۴۵

۱۲۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر (۱۹۶۸ء) بحوالہ سابقہ ص ۲۰

۱۳۔ فرمان فتح پوری ڈاکٹر (۱۹۸۲ء) (برائے تفصیل) (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ ص ۳۰۷، ۳۰۸

۱۴۔ جیمسن فریڈرک (۱۹۸۱ء) 'The Political Unconsious' Routledge London ص ۱۳۱

۱۵۔ جیمسن فریڈرک (۱۹۸۱ء) ایضاً ص ۱۳۱، ۱۳۲

۱۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر (۱۹۶۸ء) بحوالہ سابقہ ص ۲۶

۱۷۔ محمود الٰہی ڈاکٹر (مرتب) مقدمہ تذکرہ نکات الشعراء (جنوری ۱۹۷۲ء) دانش محل لکھنؤ ص ۱۵

۱۸۔ میر محمد تقی، تذکرہ نکات الشعرا مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی بحوالہ سابقہ ص ۲۳

۱۹۔ میر محمد تقی بحوالہ سابقہ ص ۲۳

۲۰۔ میر محمد تقی بحوالہ سابقہ ص ۹۱

۲۱۔ میر محمد تقی بحوالہ سابقہ ص ۶۲، ۱۶۳

۲۲۔ احمد فاروقی، خواجہ (۱۹۵۴ء) "میر تقی میر: حیات اور شاعری" ص ۵۲۹، ۵۳۰ بحوالہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ ص ۹۲

۲۳۔ عقیل، ڈاکٹر معین الدین، مقالہ "اردو تاریخ نویسی: صورتِ حال اور تقاضے" پیش کردہ دو روزہ سیمینار "تاریخ ادب کی تدریس اور ادبی تاریخ نویسی" (۹،۸ جون ۲۰۰۷ء) زیر اہتمام شعبۂ اردو یونیورسٹی آف سرگودھا، قلمی مسودہ ص ۱

۲۴۔ عقیل، ڈاکٹر معین الدین بحوالہ سابقہ ص ۲

۲۵۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اپنی تحقیقی تصنیف 'اردو شعراء کے تذکرے اور تذکرہ نگاری' (ص ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۲۳) اور ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اپنے بحولہ بالا مقالے میں دلائل سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اردو شاعری کے قدیم تذکروں اور آب حیات میں نہ صرف اُردو ادب کی قدیم تاریخ کے لئے وافر اور مصدقہ مواد موجود ہے بلکہ ان میں ایک مخصوص انداز کا تاریخی شعور بھی موجود ہے خصوصاً آب حیات ادبی تاریخ نگاری کی طرف ایک اہم قدم ہے۔

۲۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر (۱۹۷۲ء) بحوالہ سابقہ ص ۹۱

۲۷۔ عقیل، ڈاکٹر معین الدین، بحوالہ سابقہ ص ۷

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

مراد

What is Murad" Those words or verbs which are rendering metaphorical meaning in the case of individual or compound words or incomplete sentence and in the case of incomplete sentence, they are not used in the verbial form of ''t'' are called Murad. ------- In idomatic use, the presence of verb is inventiable. Often words without verbs give metaphorical meaning. Idiom (which gives metaphorical meaning) can be dividual into two parts.------ Verbial Murad and Discriptive Murad.------ Verbial Murad consists of individual verbs without ''t'' , compound verbs and incomplete verbs. ------ Descriptive Murad consists of one word but it does not contain verb. ---- Individual Descriptive Noun Murad, Individual Descriptive Adjective Murad, Individual Descriptive Terminalogy Murad, Individual Descriptive Prefix Murad, Individual Descriptive Suffix Murad, are the branches of Individual Descriptive Murad. --- Compound Descriptive Murad also consists of compound descriptive adjective Murad, Compound Descriptive Numbers Murad, Compound Descriptive Pairs Murad, Compound Descriptive Prefix Murad, Compound Desctriptive Suffix Murad, Compound Descriptive Simile Murad. ----- Pair of words can be included with the name of compound descriptive pairs Murad. ---- Tabe-e-Mouzoon, ----- Tabe-e-Muhmal, Pre-Muhmal, Tasneeha Muhmal, Zidain-Mouzoon are its kinds.----- Explanation of Descriptive Phrase Murad ---- Knowledge of Murad can eb given the status of knowledge just like the knowledge of meaning, knowledge of figurative language, knowledge of meterical composition.--- Knowledge of Murad is helpful to find out the delicacy of knowledge of description. It also helps us to understand the local cultural and social aspects.

اردو زبان کی تشکیل وترقی میں کن اشخاص، کن اداروں، کن مراکز، کن علوم اور کن عوامل نے حصہ لیا، اس کا تحقیقی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ یہ اگرچہ ایک طویل کام ہے لیکن کبھی نہ کبھی آخر یہ ہمیں کرنا ہی پڑے گا۔ ویسے تو قومی زبان ہونے کے باوجود اردو ہمارے معاشرے میں قابلِ اعتنا نہیں اتنی بھی نہیں جتنی ہندوستان میں ہندی ہے۔ اور دیکھا جائے تو اردو زبان میں بھی کئی طبقوں کی زبان کو اردو واتنی اہمیت نہیں دی جاتی۔ جیسے عورتوں کی زبان، عوامی زبان، وغیرہ۔ اردو کے ادبی مراکز بھی

Scanned by CamScanner

[illegible] اصطلاح کو کہیں [illegible] ۱۹۰۵ء [illegible] اس میں
دہلی اور لکھنؤ تھے اس دور میں اہل دہلی کو جو [illegible] کہا جاتا تھا [illegible] مراد [illegible] اردو کا کوئی ایک یا دو لفظ [illegible] بھی ہے۔ اس لحاظ سے یہ تمام [illegible] اور [illegible] ہے کہ [illegible] نے اردو میں [illegible] ان [illegible] پھر بھی اردو کا [illegible] چیزوں کا [illegible] کریں۔ پھر اس [illegible] سے آگے [illegible] کے لیے اس میں [illegible] اضافہ کیا ہے یا اضافہ کر سکتے ہیں۔ [illegible] ادبی اصطلاح مراد ہے۔

مراد کیا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ [illegible] مرادی معنی کا ہے۔ لیکن ہمارا مقصد مراد کو ایک ادبی اصطلاح کے طور پر متعارف کروانا ہے۔ محاورہ میں فعل کو [illegible] ہے۔ جیسے [illegible] پھری اور [illegible] اردو میں [illegible] پھری اور [illegible] فعل کے بغیر بھی مستعمل ہیں۔ ایسے الفاظ کے لیے کوئی ادبی اصطلاح کی ضرورت تھی۔ یہ ضرورت [illegible] احمد سعدی [illegible] نے اپنی کتاب معلم اردو میں استعمال کی ہے جو ۱۹۶۵ء میں [illegible] ملتان (مطبوعہ [illegible] پرنٹرز اردو) سے چھپی۔ اگر ہم محاورے کے دو حصوں کو [illegible] فعل اور [illegible] کو الگ الگ دیکھیں تو بعض اوقات دونوں مرادی معنی دے رہے ہوتے ہیں۔ اس کے لیے ہم نے دو نام تجویز کیے ہیں (۱) مراد فعلی (۲) مراد [illegible]۔

مراد فعلی

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

(۱) مفرد فعلی

(الف) مفرد فعلی "نا" کے ساتھ

(ابھارنا: مراد اکسانا، تحریک کرنا۔ پر چابک دینا) (اترانا: مراد غیر موزوں ہونا۔ بالکل ہونا) (اچھالنا: کسی ہلکی چیز کو بسرعت اوپر پھینکنا، اچکانا، ابھارنا۔ مراد ظاہر کرنا، مشہور کرنا) (ادھڑنا: سیون یا سلائی کے تانکے ٹوٹ جانا۔ مراد کھال کا چھلنا یا اکھڑنا۔ برباد یا ناہموار ہو جانا۔ چھت یا فرش کا ناہموار ہو جانا) (ادھیڑنا: سیے ہوئے کپڑے کے تانکے توڑنا۔ مراد چھت کو یا فرش کو اکھاڑنا۔ پر نوچنا۔ کھال اتارنا۔ مارنا پیٹنا۔ بدنام کرنا۔ مشہور کرنا۔ بکھیروں یا کمبلوں کا کاٹنا) (اڑنا: پرندوں کا یا کسی اور چیز کا ہوا میں زمین سے اوپر ہو کر تیرنا۔ مراد ناپید یا غائب ہو جانا۔ جلدی اور تیز چلنا یا جانا۔ کٹ جانا۔ بڑھ کر چلنا۔ اترانا۔ پریشان ہونا) (اڑانا: پرندوں کو یا ہوائی جہاز کو یا پتنگ کو پرواز میں لانا۔ مراد ناپید یا غائب کرنا۔ تیز دوڑنا۔ کاٹنا۔ تراشنا۔ جدا کرنا۔ بغیر سکھائے ہوئے کوئی کام اپنی صلاحیت طبع سے سیکھ لینا۔ نقل اتارنا۔ چرا لینا۔ مفت حاصل کرنا۔ [illegible] دینا۔ زائل کر دینا۔ کسی ہوئی ان سنی 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) (اڑنا: سدِ راہ ہونا۔ مزاحم ہونا۔ اٹکنا۔ رکنا۔ پھنسنا۔ مراد جھگڑا کرنا۔ ضد کرنا۔ اڑ پر لگانا۔ دخل دینا۔ آمادہ ہونا۔ جام ہو جانا) (اڑانا) (اٹکانا۔ پھنسانا۔ اڑ وڑ کی طرح لگانا۔ داخل کرنا۔ مراد شامل کرنا۔ اڑسنا۔ ٹھونسنا۔ کسی چیز کو دوسری چیز کے لیے مزاحم بنانا) (اکڑنا: سخت ہونا۔ اینٹھنا۔ خشک ہو کر تیز ہو جانا۔ مراد غرور کرنا۔ اترانا۔ ناز و ادا دکھانا۔ سرکشی و خود سری کرنا۔ ضد کرنا۔ سینہ تان کر چلنا۔ خفا ہونا۔ کشیدہ ہو جانا) (اکسانا: اوپر اٹھنا۔ چراغ کی بتی کو آگے بڑھانا۔ مراد ابھارنا۔ کسی کام یا بات کے لیے دوسرے آدمی کو آمادہ کرنا۔ ابھارنا۔ ترغیب دینا۔ برانگیختہ کرنا) (اکسنا: ابھرنا۔ اٹھنا۔ مراد سر ابھارنا۔ اچکنا۔ متحرک ہونا۔ باغبانی کی اصطلاح میں بیج کا پھوٹنا۔ اپجنا) (اکھڑنا: جمنا اور چپکنا کا نقیض، جڑ سے الگ ہونا۔ اپڑنا۔ مراد اچھننا۔ گریز کرنا۔ بیزار و دل برداشتہ ہونا۔ طور سے بے طور اور بے ڈھنگا ہو جانا۔ جیسے سانس کا اکھڑنا۔ دل سُر کا بگڑ جانا۔ منتشر ہو جانا۔ الٹنا۔ جوڑ یا عضو کا جدا ہونا یا جگہ سے ہٹ جانا) (اکھاڑنا: [illegible] معنی اکھاڑنا یا پچھاڑنا یا جدا کرنا۔ مراد احسان جتانا۔ بگاڑنا۔ پچھاڑنا۔ عیب کھولنا۔ دبی ہوئی اور پرانی باتوں کو دوہرانا) (اگلنا: کھائی ہوئی چیز کا حلق سے واپس نکالنا۔ قے کرنا۔ مراد ظاہر کرنا۔ بیان کرنا۔ راز کھولنا۔ کھایا پیا مال مجبور ہو کر واپس کرنا) (اگلوانا: مراد [illegible]

Scanned by CamScanner

کیے ہوئے مال کو زبردستی واپس وصول کر لینا۔ پوشیدہ باتوں کو زبردستی بیان کرانا، راز کھلوانا) (الاپنا: اونچے سروں میں آواز کو کھینچ کر گانا۔ تان اڑانا۔ مراد گفتگو کرنا) (الاپ: نغمہ، لمبی آواز، آواز کا اتار چڑھاؤ، گیت کی اٹھان یا آغاز۔ مراد بول چال، گفتگو) (الٹنا: الٹ دینا۔ اوندھا کرنا یا اوندھا جانا۔ مراد برہم کر دینا۔ تہ و بالا کر دینا۔ رخ بدل دینا۔ گرا دینا۔ پھینک دینا۔ اٹھا کر اوپر یا کسی طرف ڈالنا۔ خلاف کر دینا۔ الٹنا۔ برباد کر دینا۔ قے کر دینا) (الجھنا: سلجھنا کا نقیض۔ سوت یا تاگے میں گرہ در گرہ یا پھندے پڑ جانا۔ بالوں کا الٹ پلٹ 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) (امنڈنا، راھڈنا: ابلنا۔ ابھرنا، بھر آنا، جوش مارنا، پھوٹ بہنا۔ مراد گھر آنا۔ احاطہ کرنا، ہجوم کرنا، چڑھنا، طغیانی پر آنا) (اوٹنا: ابالنا، جوش دینا۔ مراد غم و غصہ میں جلانا) (اوٹنا: ابلنا، جوش کھانا۔ مراد غم و غصہ میں جلنا) (اوٹنا: روئی سے بنولوں کو جدا کرنا۔ کسی دوسرے کے قرض کو اپنے ذمے لے لینا۔ مراد اناج وغیرہ پھیلا کر لینا) (اینٹھنا: اکڑنا۔ لکڑی کا ٹیڑھا ہو جانا۔ زور دکھانا۔ مراد روٹھنا، خفا ہونا۔ ٹھٹھرنا۔ سخت ہو جانا) (اینٹھنا: بل دینا۔ مروڑنا۔ مراد غصب کرنا۔ کسی کا مال مار رکھنا۔ دبا لینا۔ ہتھیا لینا۔ فریب دے کر لے لینا) (باندھنا: کھولنے کا نقیض۔ بندش کرنا، کسنا، جکڑنا، گرہ لگانا۔ مراد لٹکانا، آویزاں کرنا، لپیٹنا، تہ کرنا۔ مقرر کرنا، ضبط کرنا، ٹھیرانا، 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، صف باندھنا، بنانا، بیان کرنا۔ عبارت یا نظم میں لانا۔ جمانا، بٹھانا، گھیرنا، حلقہ کرنا۔ تشبیہ دینا) (بپھرنا: غضب ناک ہونا۔ جھلانا۔ مراد مچلنا، اکڑنا، ضد کرنا، جوش میں آنا، قابو سے باہر ہو جانا۔ گھوڑے کا بدکنا۔ بغاوت و سرکشی کرنا) (بتانا: کہنا، واقف کرنا۔ بیان کرنا۔ شرح کرنا۔ مراد راز کھولنا، اشارہ کرنا، سمجھانا، ٹھیک بنانا۔ سزا دینا۔ سکھانا۔ نام ظاہر کرنا، کام دینا، کام سے لگانا) (بچانا: حفاظت کرنا، آڑے آنا۔ پناہ دینا۔ مراد حمایت لینا، کنارے کرنا، ہٹانا، دست دینا۔ باقی رکھنا، پس انداز کرنا، بری کرنا، ہلاکت سے محفوظ کرنا، نجات دینا۔ چھڑانا، نکالنا۔ چھپانا، پردہ پوشی کرنا) (بچھانا: لیٹنے بیٹھنے کے لیے کپڑا یا چٹائی زمین پر یا چارپائی پر یا تخت پر پھیلانا۔ مراد بکھیرنا، گرانا) (بچھنا: فرش ہونا۔ مراد عاجزی و انکساری کرنا) (برسنا: بارش ہونا، مینہ پڑنا۔ بادلوں سے بارش نازل ہونا۔ مراد بکثرت آمد ہونا۔ غصے کے ساتھ برا بھلا کہنا۔ بکارنا۔ کسی چیز کی اندرونی کیفیت کا ظاہر ہونا) (برسانا: بارش کرنا۔ مراد چھلکے اور بھس الگ کرنے کے لیے اناج کو اوپر سے گرانا) (بلبلانا: اونٹ کا بولنا۔ اونٹ کا مستی پر آنا۔ مراد برافروختہ ہو کر برا بھلا کہنا) (بنانا: پیدا کرنا، خلق و تکوین۔ فارسی میں ساختن۔ صنع۔ درست کرنا۔ سنوارنا۔ تعمیر کرنا۔ مراد گھڑنا، ڈھالنا، تصنیف و تالیف کرنا، صاف کرنا، مرمت کرنا، ہنسی اڑانا، بے وقوف بنانا۔ جھوٹی تعریف کرنا۔ خوش حال کرنا۔ تربیت کرنا۔ تہذیب سکھانا) (بننا: مراد تصنع کرنا۔ بناوٹ کرنا۔ جان کر کے بیوقوف بن جانا تاکہ دوسرے ہنسیں۔ موافقت ہونا۔ نباہ ہونا) (بکارنا: نشہ کی حالت میں غل مچانا۔ مراد ڈینگ مارنا۔ ڈون کی ہانکنا) (بہانا) سیال چیز کو گرانا۔ لنڈھانا۔ جاری کرنا، جاری پانی میں کسی چیز کو ڈال دینا۔ مراد ضائع کرنا۔ گنوانا۔ سستا فروخت کرنا) (بہنا: سیال چیز کا گرنا، رواں ہونا، جاری ہونا۔ پانی کی رو میں چلا جانا، مراد پھسل جانا، جگہ سے ہٹ جانا۔ اعتدال سے ہٹنا۔ تو بہنا یعنی چوپائے کے حمل کا ساقط ہونا۔ گم ہو جانا، غائب ہو جانا۔ ضائع ہونا، تلف ہونا، بھٹک جانا۔ بکھر جانا) (بھبکنا: پانی کا گرم ہو کر ابلنا۔ شعلہ اٹھنا، بھڑکنا، جھلسنا۔ مراد غضب ناک ہو کر دوسرے کو ڈرا دینا) (بھچنا: دو چیزوں کے بیچ میں دب جانا۔ پچک جانا۔ مراد سکڑ جانا، سٹنا، شرمانا، مجبور و ناچار ہونا) (بھرنا: مراد نباہ کرنا۔ سلوک کرنا۔ برداشت کرنا) (بھڑکنا: بڑے بڑے اونچے اونچے شعلے اٹھنا۔ یک دم جل اٹھنا۔ مراد بدکنا، جھجکنا۔ متوحش ہونا۔ ڈر کر بھاگنا۔ غضب ناک ہونا۔ گرم ہونا۔ جیسے ماتھا بھڑکنا۔ اعصاب کا تشنج یا کھنچاؤ) (بھوننا: گھی میں یا بھوبھل میں یا بالو میں بریان کرنا۔ مراد ہلاک کرنا، غمگین کرنا، غصہ دلانا) (بھونکنا: کتے کا چیخنا۔ مراد ہرزہ گوئی کرنا۔ اور بلا وجہ چیخنا چلانا) (پادنا: ریاح نکالنا۔ مراد ہمت ہارنا۔ چیں بولنا) (پچکنا: ابھرنا کا نقیض۔ دب

Scanned by CamScanner

جانا۔ بیچ جانا۔ سکڑنا۔ دھنسنا۔ مراد پہلو تہی کرنا، ہمت ہارنا۔ شرمانا۔ خفیف ہونا۔ دبنا) (پچھڑنا: چت ہونا۔ پیٹھ کے بل گرنا۔ مراد بیمار ہونا۔ عاجز ہونا۔ ہار جانا) (پچھاڑنا: چت گرانا۔ پیٹھ کے بل گرانا۔ مراد ہرا دینا، عاجز کر دینا) (پچھنا: صاف ہو جانا۔ کپڑے وغیرہ سے خشک کیا جانا۔ مراد تسلی و تلافی ہونا) (پڑھانا: تعلیم دینا، سکھانا۔ سبق دینا۔ مراد کسی کی غیبت و بدگوئی کر کے دوسرے کو برگشتہ و بیزار کرنا۔ بھڑکانا) (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) (پکنا: پختہ ہونا۔ ریندھنا۔ مراد بالغ ہونا۔ پھل کا رسیدہ ہونا۔ زخم میں یا پھوڑے کے مواد کا قابل اخراج ہونا۔ معاملہ طے ہونا) (پکانا: پختن۔ کھانا آگ کے ذریعے تیار کرنا۔ مراد مواد کو قابل اخراج کرنا۔ پھلوں کو پال وغیرہ کے ذریعے سے پختہ کرنا) (پکڑنا: گرفتن۔ تھامنا، ہاتھ سے یا دانتوں سے گرفت میں لے لینا۔ مراد گرفتار کرنا، قید کرنا۔ گھیر لینا۔ پہنچنا۔ کھوج لگانا۔ دریافت کرنا۔ معلوم کرنا۔ حاصل کرنا۔ اختیار کرنا) (پگھلنا: کسی منجمد یا سخت چیز کا رقیق اور پتلا ہو جانا۔ مراد ترس کھانا۔ رحم آنا۔ مہربان ہونا) (پلانا: کوئی رقیق چیز مثلاً پانی شربت دودھ وغیرہ دوسرے کو نوش کرانا۔ مراد اتارنا، داخل کرنا۔ کھپانا) (پلٹنا: الٹنا، اوندھا کرنا یا اوندھا جانا۔ مراد برہم کر دینا، تہ و بالا کر دینا۔ رُخ بدل دینا۔ گرا دینا، پھینک دینا۔ اٹھا کر اوپر کسی طرف ڈال دینا۔ خلاف کر دینا۔ برباد کر دینا۔ تبدیل کرنا) (پلنا) پرورش پانا۔ مراد گرمی پا کر نرم اور پلپلا ہو جانا۔ یعنی خراب اور بدمزہ ہو جانا) (پنپنا: تر و تازہ ہونا۔ دبلا اور کمزور ہونے کے بعد موٹا اور قوی ہونا۔ مراد ناداری کے بعد خوش حال ہونا۔ ترقی پانا۔ پھولنا پھلنا) (پوجنا: پرستش کرنا۔ عبادت کرنا۔ نذر کرنا، بھینٹ دینا۔ مراد کسی کو ناحق روپیہ دینا) (پھونکنا: جلانا۔ جلا کر خاک کر دینا مراد آگاہ کرنا) (پھانکنا: سفوف یا آٹے جیسی خشک چیز یا باریک بیج یا دانے ہتھیلی میں لے کر ایک دم منہ میں ڈال کر نگل لینا یا کھانا۔ مراد بہت بہت اور جلد جلد کھانا۔ بہت جلدی جلدی راستہ طے کرنا۔ جلدی جلدی تیز اور زیادہ بولنا۔ اسراف کرنا) (پھبکنا رپھپکنا: پودے کا قوت نمو اور تازگی کے ساتھ جلدی ابھرنا اور بڑھنا۔ مراد موٹا تازہ اور فربہ ہونا) (پھٹ پھٹرانا: پھٹ پھٹ کرنا۔ جیسے کان میں کسی جانور کا جا کر پھٹ پھٹرانا یعنی حرکت کرنا ۔ مراد کسی ہلکی چیز مثلاً دوپٹے کے آنچل کا یا بالوں کا تیز ہوا میں تیزی سے لہرانا) (پڑھانا: مراد بہکانا۔ لگانا بجھانا) (پھسلنا: مراد بہکنا، گمراہ ہونا) (پھنپھنانا سانپ کا اپنے پھن کو لہرانا اور پھنکارنا ۔ مراد غصہ کرنا۔ غضب ناک ہونا) (پھیلنا: فراخ ہونا۔ وسیع ہونا۔ کسی چیز کا طول و عرض میں وسیع ہونا۔ مراد پسرنا، بچھنا۔ مشہور ہونا۔ پراگندہ ہونا، بکھرنا ، سایہ دار ہونا، چھانا، بڑھنا، ضد کرنا، حساب کا درست ہونا۔ حد سے متجاوز ہونا۔ کسی چیز کی کثرت ہونا۔ اترانا۔ غصہ دکھانا) (پھینکنا: جس چیز کو اپنے پاس نہ رکھنا ہو اس کو کہیں ڈال دینا یا گرا دینا۔ ضائع کر دینا۔ مراد بکھیر دینا۔ مٹانا، دے مارنا۔ قرعہ ڈالنا، پانسہ پھینکنا۔ بے قدری سے خرچ کرنا) (پیسنا: کسی چیز کو دبا کر رگڑ کر باریک ذرات بنا دینا۔ مراد سخت رنج پہنچانا۔ ستانا۔ تباہ و برباد کرنا۔ محنت شاق اٹھانا۔ کچل دینا) (تاکنا) چھپ کر دیکھنا، جھانکنا۔ مراد نظر سے تلاش کر کے کسی چیز کو ممتاز و متعین کرنا۔ نشانہ باندھنا) (تومنا: روئی کے پہلے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کرنا ۔ تاکہ دھننے میں سہولت ہو جائے۔ مراد عیب کھولنا، گڑے مردے اکھاڑنا) (تھپکنا: بچے کو سلانے کے لیے اس کے پیٹ یا کروٹ پر آہستہ آہستہ ہاتھ مارنا۔ مراد کسی کے غصے کو دھیما کرنا۔ بات کو آگے بڑھنے سے روکنا) (تھپکی: ہتھیلی کی نرم اور ہلکی ضرب اور از راہ شفقت و مہربانی۔ مراد ایسی مصلحت آمیز بات جو دوسرے کے غصے کو دھیما کر دے) (تھوپنا: گیلی مٹی یا گارے وغیرہ کو الٹا سیدھا بے سلیقہ لگا دینا۔ مراد یونہی پھوہڑپنا سے روٹی پکانا۔ ذمہ ڈالنا) (تھوکنا: لعاب دہن کو منہ سے پھینکنا۔ کوئی چیز، منہ میں رکھ کر نکال پھینکنا۔ مراد لعنت ملامت کرنا، ذلیل و رسوا کرنا) (تاپنا: گھوڑے کا دانہ کھانے کا وقت ہو جانے پر اگلے پیروں کو زمین پر مارنا، دانہ طلب کرنا۔ مراد پاؤں پیٹنا، کوشش کرنا۔ ڈھونڈنا۔ کسی چیز کی تلاش میں حیران و پریشان پھرنا۔ بیکار و آوارہ پھرنا۔ منتظر، مایوس، مضطرب ہونا) (ٹانکنا: ایک کپڑے کو دوسرے کپڑے سے ملا کر ٹانکا بھرنا۔ جوڑنا۔ مراد نتھی کرنا، شامل

Scanned by CamScanner

کرنا۔ یادداشت لکھنا۔ درج کرنا۔ تحقیراً کھانا تھوڑنا) (ٹانکا: سوئی کے ایک دفعہ کپڑے میں نکلنے کی مقدار۔ مراد رانگ وغیرہ سے دھات کی بنی ہوئی چیزوں کا جوڑ جس کو جھال کہتے ہیں) (ٹانگنا: لٹکانا۔ آویزاں کرنا۔ مراد پھانسی دینا) (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 ہو کر زمین پر گرنا) (ٹپکا: چکیدگی، تقاطر۔ مراد پیڑ کا پکا آم جو از خود گرتا ہے) (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۔ مراد کسی شخص کے خیالات یا دل کی بات معلوم کرنے کی کوشش کرنا۔ تلاش کرنا، ٹوہ لگانا، آزمانا، جانچنا) (ٹلنا: مراد پیچھا چھوڑنا، ہٹ جانا) (ٹوٹنا: توڑنا کا لازم۔ شکستہ ہونا۔ ٹکڑے ہونا۔ شق ہونا۔ جدا ہونا۔ مراد کم ہونا۔ گھٹنا۔ کسی پر حملہ آور ہونا۔ یا کمال اشتیاق کی وجہ سے مائل ہونا۔ رد اور منسوخ ہونا۔ فتح ہونا۔ منہدم ہونا۔ گرنا۔ قطع تعلق ہونا۔ برطرف ہونا۔ فتح ہونا۔ جوڑوں میں درد ہونا۔ واقع و وارد ہونا۔ مضمحل ہونا اور کمزور ہونا) (ٹوکنا: مراد پوچھ لینا) (ٹہلنا: آہستہ آہستہ پھرنا۔ چہل قدمی کرنا۔ مراد علیحدہ ہونا۔ رخصت ہونا۔ ٹلنا۔ سیر کرنا۔ ہوا کھانا۔ تفریح کرنا) (ٹہل: گشت، خرام، چہل قدمی۔ مراد خدمت، بندگی و نوکری۔ سیوا) (ٹھکنا: گڑنا۔ ضرب کے ساتھ کیل یا میخ کا زمین یا دیوار یا لکڑی میں گھسنا، جمنا، بیٹھنا۔ مراد پٹنا، سزا پانا۔ خسارہ کا صدمہ اٹھانا۔ داخل و دائر ہونا) (ٹھنا: جمنا۔ تہ نشین ہونا۔ مراد عزم مصمم ہو جانا۔ تیار ہونا) (ٹھنکنا: بچوں کا بات بات میں رونا۔ لاڈ سے رونا۔ مراد بڑوں کا بچوں کی طرح رونا) (ٹھونکنا: میخ یا چوب وغیرہ کو زمین یا دیوار وغیرہ میں ضرب لگا کر گاڑنا، کوٹنا۔ مراد مارنا پیٹنا) (ٹھونسنا: دبا کر بھرنا۔ خوب ٹھونک کر بھرنا۔ گھسیڑنا۔ مراد کھانا، نگلنا، ڈونچنا) (ٹھونگنا: مراد آہستہ آہستہ کھانا) (ٹھہرنا: مراد قرار پانا) (ٹیپنا: لکھ لینا۔ درج کرنا۔ دباؤ ڈالنا۔ مراد دو کھنا) (جانا: آنا کا نقیض۔ اپنی جگہ سے کسی طرف حرکت کرنا۔ متکلم سے دور ہونا۔ مراد وقت کا گزرنا۔ ضائع ہونا۔ داخل ہونا۔ دور ہونا، زائل ہونا۔ خیال کرنا۔) (جڑنا: کسی چیز کا کسی چیز میں بٹھانا۔ جمانا۔ پچی کرنا۔ مراد لگانا جیسے دھول جڑنا۔ بدگوئی و غیبت کرنا۔ شکایت کرنا۔ دعویٰ کرنا۔ نالش کرنا) (جڑنا: پیوند ہونا، ملنا۔ چپکنا۔ شامل ہونا۔ شریک ہونا۔ مراد جمع ہونا۔ حاصل ہونا۔ میسر آنا، بچنا) (جگانا: بیدار کرنا، نیند سے اٹھانا۔ مراد روشن کرنا، سونے نہ دینا، خواب سے باز رکھنا۔ برپا کرنا) (جلانا: آگ لگانا۔ آگ سے کوئلہ یا راکھ بنا دینا۔ مراد رنج و غم میں مبتلا کرنا، غصہ دلانا۔ مشتعل کرنا) (جلنا: 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 کھلا جانا) (جوڑنا: پیوند کرنا۔ ملانا۔ چپکانا۔ شامل کرنا۔ شریک کرنا۔ مراد جمع کرنا، پیسہ بچا کر پس انداز کرنا۔ اکٹھا کرنا۔ دوستی کرنا۔ دو تاگوں یا رسیوں میں گرہ دینا) (جھاڑنا: صاف کرنا۔ سوکھا گرد و غبار دور کرنا۔ مراد پیڑ کو ہلا کر پھل گرانا۔ مارنا۔ دم کرنا۔ چقماق سے آگ نکالنا۔ کسی چیز میں ضرب لگا کر اس کا کچھ حصہ اجزا یا کنارہ وغیرہ توڑ کر گرا دینا۔ لتاڑنا۔ برا بھلا کہنا) (جھڑنا: کمزور و لاغر ہونا۔ مرجھا کر سکڑ جانا۔ بے رونق ہونا۔ مراد چہرے کی بشاشت کا غائب ہو جانا۔ جھینپنا، لاجواب ہونا) (جھکنا: خمیدہ ہونا۔ نیچے جھکا ہونا۔ مراد فروتنی کرنا۔ گرنا۔ نیچا ہونا۔ متوجہ ہونا) (جھلانا: جھونٹے دینا۔ جھولے میں بٹھا کر حرکت دینا۔ مراد کسی کے کام میں ڈھیل ڈال دینا۔ ٹالنا۔ حیران کرنا۔ جھوٹے وعدے کرنا) (جھنجوڑنا: سوتے ہوئے آدمی کو جگانے کے لیے خوب زور سے متواتر ہلانا۔ مراد خبردار کرنا، متنبہ کرنا۔ ہاتھوں سے دانتوں سے پکڑ کر خوب جھٹکے دینا) (جھنکارنا: مور کا بولنا۔ مراد خوش الحانی سے پڑھنا یا گانا) (جھونکنا: کوڑا کرکٹ یا بھس وغیرہ کو بھاڑ میں زور سے پھینکنا۔ مراد بے پروائی اور بے دردی سے کسی کام میں پیسہ لگانا خرچ کر دینا۔ بے پروائی سے پلے باندھنا) (جھولنا: جھولے میں بیٹھ کر جھونٹے لینا۔ پینگ لینا۔ مراد لٹکنا، آویزاں ہونا۔ امیدوار رہنا، پڑا رہنا) (جھومنا): انتہائے مسرت یا نشہ یا نیند کے غلبہ کی وجہ سے سر کو اور اوپر کے دھڑ کو بار بار ہر طرف جھکانا۔ جھوم جھوم کر لڑکھڑانا۔ ہاتھی کی سی چال چلنا۔ مراد بادلوں کا جھک کر آنا اور چھا جانا) (چاٹنا: کسی تر یا رقیق چیز کو زبان سے

Scanned by CamScanner

پونچھ کر کھانا۔ یا انگلی سے زبان پر لگانا۔ مراد ناحق کسی مال کا چپکے چپکے یا آہستہ آہستہ کھا جانا) (چُبھنا: کسی نوک دار چیز مثلاً سوئی یا
کیل کا جاندار کے جسم میں گھسنا یا محسوس ہونا۔ مراد سخت ناگوار ہونا) (چپڑنا: روٹی پر گھی ملنا۔ کوئی چکنی چیز کسی چیز پر ملنا۔ روغن
اور پالش کرنا۔ مراد خوشامد کرنا۔ عیب پوشی کرنا) (چپکنا: چسپاں ہونا۔ ایک چیز کا دوسری چیز سے الحاق کہ بیچ میں بالکل فاصلہ نہ
رہے۔ مراد روزگار سے لگنا۔ نوکر ہو جانا) (چپکانا: ایک چیز کو دوسری چیز سے جوڑنا کہ بیچ میں بالکل فاصلہ نہ رہے۔ لئی یا گوند
سے جمانا۔ مراد روزگار سے لگانا۔ نوکری دلوانا) (چپکانا: ناحق کوئی معاملہ کسی کے ذمہ ڈالنا۔ تھوپنا۔ سر منڈھنا۔ تہمت
رکھنا۔ مراد عدم لیاقت کے باوجود کسی کو کوئی کام سونپنا یا نوکر کرانا) (چٹانا: بچے کو یا بیمار کو شہد وغیرہ اپنی انگلی سے اس کی زبان پر لگا
کر کھلانا۔ مراد ناحق کسی پر ضرورت سے زیادہ پیسہ خرچ کرنا۔ رشوت دینا) (چٹخانا: جسم کے جوڑوں کو ہیر پھیر کر یا دبا کر جوڑوں
میں سے آواز نکالنا یعنی جوڑوں کی تھکن دور کرنا۔ چینی یا شیشے یا مٹی کے برتن میں ٹھیس لگا کر بال ڈال دینا۔ مراد چڑانا۔ کسی
ناپسندیدہ آدمی کو ہٹانا۔ دور کرنا۔ ترک کرنا) (چٹکنا: سانپ کا ڈسنا۔ چٹکی بھرنا۔ یعنی انگوٹھے اور انگلی سے گوشت کو زور سے دبانا
نوچنا۔ مراد ساگ کو یا تمباکو کو یا دھان کو اوپر اوپر توڑنا یعنی صرف پتیاں یا اوپر کی کونپلیں یا پھول توڑنا تاکہ درخت پھیل کر گھن دار
ہو جائے) (چڑانا: زخم کا پھٹنے کے لیے اندر سے زور کرنا۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جب کہ اوپر جلد میں خشکی اور سختی ہو۔ یا مندمل
ہونے کے بعد کھرنڈ بندھ جائے۔ مراد شوق چڑانا۔ یعنی شوق کا حد سے آگے بڑھ جانا) (چڑھنا: اُترنا کا نقیض۔ زمین سے
اونچی زمین یا پہاڑ یا کسی بلند عمارت پر جانا یا زمین سے اٹھ کر ادھر ہونا۔ فضا میں اوپر کی طرف جانا۔ اُڑنا۔ مراد بڑھنا۔ ترقی کرنا۔
نشہ غالب ہونا) (چکرانا: چکر کھانا۔ گردش کرنا۔ سر گھومنا۔ مراد گھبرانا۔ سٹپٹانا۔ حیران ہونا) (چلانا: بہت بلند آواز سے قوت کے
ساتھ بولنا۔ غل مچانا۔ مراد رونا دھونا۔ فریاد کرنا۔ غصے کے ساتھ بُرا بھلا کہنا) (چلنا: پاؤں کے ذریعے سے ایک جگہ سے دوسری
جگہ آنا۔ جانا۔ مراد سفر کی ابتدا کرنا۔ حرکت کرنا۔ رواج پانا۔ رواں اور جاری ہونا۔ قائم رہنا۔ ٹھننا۔ آپس میں لڑائی ہونا۔ دیرپا
اور کارآمد ہونا۔ کسی چیز کا اپنے مقررہ کام کے لیے حرکت کرنا یا حرکت میں آنا۔ مؤثر ہونا۔ گردش میں آنا) (چمٹنا: کسی جاندار کا
کسی چیز سے ملصق ہونا۔ انتہائے شوق کی وجہ سے جیسے بچہ کا ماں سے چمٹنا۔ یا غصے کی حالت میں بارادۂ زد و کوب۔ یا بارادۂ
ایذا۔ یا بوجہ جنسیت۔ یا محبت و دوستی کی وجہ سے۔ یا شدت غم یا عبرت کی وجہ سے وغیرہ۔ مراد اپنے مطلب کے لیے کسی کے پیچھے
پڑ جانا۔ سر ہونا) (چمکنا: روشنی دینا۔ مراد رونق پکڑنا۔ شہرت پانا۔ رو بہ ترقی ہونا۔ گھوڑے کا سایہ وغیرہ سے ڈر کر بھڑکنا اور بد
کنا۔ زور پکڑنا) (چمکانا: کسی چیز کو صاف کر کے جلا دینا۔ صیقل کرنا۔ آب دینا۔ مراد بھڑکانا۔ بدکانا۔ رونق و شہرت یا ترقی
دینا۔ گھوڑے کو دوڑانا۔ ہوشیار کر دینا۔ متنبہ کر دینا) (چوسنا: منہ میں کوئی چیز دبا کر اس کا رس کھینچنا۔ مراد جذب
کرنا) (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) (چہکنا: چڑیوں کا زمزمہ سنجی کرنا۔ چہچہانا۔ مراد انسان کا فصاحت کے ساتھ مسلسل بولنا) (چھاپنا: کاغذ کو پرنٹ
کرنا۔ طبع کرنا۔ رنگ میں ہاتھ ڈبو کر دیوار یا کسی چیز پر پورا ہاتھ جما کر دبانا کہ پورا نشان بن جائے۔ ٹھپا لگانا۔ مہر
لگانا۔ مراد مشہور کرنا) (چھاننا: چھلنی 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) (چھڑکنا: زمین پر یا کسی چیز پر پانی یا کوئی سیال چیز ڈالنا۔ مراد نچھاور کرنا) (چھننا: کسی چیز کا
چھلنی سے یا کپڑے سے نکلنا۔ صاف کیا جانا۔ پانی کا ریت وغیرہ میں سے دوسری طرف پھوٹنا۔ مراد سوراخ ہو جانا۔ کسی معاملہ
کا رد و قدح سے منقح ہونا۔ کپڑے کے پردے میں سے روشنی کا پھوٹنا) (چھٹنا: منتخب ہونا۔ الگ اور ممتاز ہونا۔ مراد دُبلا اور لاغر
ہونا۔ تراشا جانا۔ قطع ہونا۔ صاف ہونا۔ دور ہونا۔ منتشر ہونا) (چھیلنا: پوست اتارنا۔ کھرچنا۔ لکڑی کو رندہ کرنا۔ مراد کھجلی
پیدا کرنا۔ محو کرنا) (دبنا: مراد ڈرنا) (دکھانا: کوئی چیز کسی کے سامنے ظاہر کرنا تاکہ وہ آنکھوں سے دیکھے یا کسی چیز کی طرف اشارہ
کرنا کہ وہ آنکھوں سے دیکھے۔ مراد توجہ دلانا۔ آگاہ کرنا۔ رہنمائی کرنا۔ عقوبت سے ڈرانا) [illegible]

Scanned by CamScanner

کرنا، پھیلنا۔محنت کرنا۔دھاوا کرنا)(دہکنا: کوئلوں کا روشن ہو جانا، آگ کا روشن ہونا۔مراد جسم کا بخار میں جلنا)(دینا: عطا کرنا۔سونپنا۔اپنے سے جدا کرنا، بیچنا۔ادا کرنا۔مراد بیچ لانا۔لگانا)(دھڑکنا: حرکت کرنا، ہلانا۔قدرتی طور پر دل کا حرکت کرنا۔مراد تڑپنا، بیقرار ہونا)(دھننا: روئی کا ایک ایک رُواں بذریعۂ دھنکی الگ الگ کرنا۔مراد پیٹنا، مارنا)(دھونا: پانی صاف کرنا۔پاک کرنا۔مراد دور کرنا۔زائل کرنا)(ڈبونا: غرق کرنا، پانی میں بٹھا دینا۔مراد برباد و تباہ کرنا۔بنی بات کو بگاڑنا)(ڈکارنا: ڈکار لینا۔مراد کسی کا مال کھا جانا۔ہضم کر لینا)(ڈوبنا: تیرنا کا نقیض۔غرق ہونا۔پانی کے اندر سما جانا۔مراد چھپنا، غائب ہونا۔ضائع اور عدم وصول ہونا۔معدوم ہونا۔دوالہ نکلنا۔خاندان کا رسوا ہونا۔ناکارہ ہونا۔ناکام ہونا)(ڈونڈانا: ڈانوا ڈول پھرنا۔مراد گھبرانا، مضطرب رہنا)(ڈھالنا: دھات کو پگھلا کر سانچے میں ڈال کر کوئی برتن یا پرزہ وغیرہ منتقل کرنا۔مراد کسی شخص کو طنزیہ باتیں اس طرح سنانا یا چوٹ کرنا کہ اصل مقصود کسی اور کو سنانا ہو)(ڈھانا: منہدم کرنا۔مسمار کرنا۔مراد زور شور اور قوت کے ساتھ کوئی کام کرنا۔مضمحل کرنا۔طاقت توڑنا)(ڈھلنا: ڈھالا جانا۔سانچے یا قالب کے ذریعے بننا۔مراد عمدہ اشعار و مضامین کا تصنیف ہونا)(ڈھینا: گرنا، منہدم ہونا۔دیوار یا مکان کا مسمار ہونا۔بیٹھ جانا۔مراد مضمحل ہونا۔تھکنا)(رکنا: مراد حجاب ہونا۔بے تکلف نہ ہونا)(رنگنا: رنگ چڑھانا، رنگ دینا، رنگین کرنا مراد اپنے جیسا بنانا، ہم رنگ کرنا)(رونا: آنسوؤں کا نکلنا۔مراد مضطرب ہونا۔گلہ شکوہ کرنا۔مصیبت کو بیان کرنا۔چیخنا چلانا۔فریاد کرنا۔کسی سے مایوس ہو جانا۔ناامید ہونا)(رینگنا: کیڑوں جوں، چیونٹی وغیرہ حشرات الارض کا چلنا۔مراد آہستہ آہستہ اور گھسٹ گھسٹ کر چلنا)(ریتنا: ریتی سے لوہے یا لکڑی کو گھس کر برادہ نکالنا۔مراد رگڑنا۔رگیدنا)(سرکنا): کھسکنا۔ہٹنا۔مراد چل دینا، غائب ہونا)(سرکانا: کھسکانا۔ہٹانا۔ایک جگہ سے گھسیٹ کر دوسری جگہ رکھنا۔مراد چلتا کرنا۔غائب کرنا۔چپکے سے دوسرے کا مال کسی کو دے دینا۔رشوت دینا)(سستا: ارزاں۔کم قیمت، مندا، مراد گھٹیا)(سسکنا: اکھڑا اکھڑا سانس لینا۔نزع کی حالت میں ہونا۔مراد کنجوسی کرنا)(سکڑنا: پھیلنا کا نقیض۔سمٹنا۔چھوٹا ہو جانا، ٹھٹھرنا، بھنچنا۔تنگ ہونا۔مراد کنجوسی اور تنگدلی کرنا۔بچنا، کنارہ کرنا)(سکھانا: مراد بہکانا۔لگانا بجھانا)(سکھانا: خشک کرنا۔دھوپ میں ڈال کر یا آگ دکھا کر یا ہوا میں کسی چیز کی تری یا نمی دور کرنا۔مراد کسی کو دیر تک منتظر رکھنا)(سلانا: بچے کو تھپکنا تاکہ وہ سو جائے۔مراد قبر میں رکھنا، دفن کرنا)(سلگنا: آگ کا بغیر شعلے کے جلنا۔آہستہ آہستہ دھواں نکلتے رہنا۔مراد غم یا غصے میں اندر ہی اندر جلنا کڑھنا) (سلگانا: آگ لگانا۔آگ جلانے کی ابتدا کرنا۔مراد کسی کو غم یا غصے میں مبتلا کرنا۔فساد پیدا کرنا)(سمجھنا: مراد انتقام لینا۔تادیب کرنا)(سنانا: مراد برا بھلا کہنا)(سننا: کانوں کے ذریعے سے آواز معلوم کرنا۔مراد توجہ کرنا، غور کرنا، فریاد رسی کرنا)(سوجنا: ورم ہونا۔جسم کے کسی حصے کا کسی وجہ سے پھول جانا چوٹ سے یا اندرونی فساد سے۔مراد غصے سے منہ کا پھول جانا)(سونا: نیند لینا۔جاگنے کا نقیض۔مراد مطمئن اور مامون ہونا۔وفات پانا۔سن ہو جانا)(سہلانا: ہولے ہولے ہاتھ پھیرنا، بہت نرمی سے کھجانا۔مراد خوشامد کرنا۔چمکارنا)(سینکنا: آگ سے براہ راست کسی چیز کو ہلکی حرارت پہنچانا۔جسم کو گرم پانی یا گرم اینٹ سے گرمی پہنچانا۔مراد چارہ جوئی کرنا)(کاٹنا: 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۔قطع مسافت کرنا۔بچ کر نکل جانا۔ڈور کو ڈور کے گھسنے سے کاٹ دینا۔قلم زد کرنا، منسوخ کرنا)(کترنا: دانتوں سے یا چونچ سے تھوڑا تھوڑا سا کاٹنا۔مراد تھوڑا سا بچا لینا)(کٹنا: دھار دار چیز سے کسی چیز کے ٹکڑے ہونا یا شگاف ہونا یا زخم لگنا۔مراد دور ہونا، الگ ہونا)(کٹنا: کوٹا جانا۔مراد پٹنا)(کڑکڑانا: انڈے دینے کے زمانے میں یا عین انڈا دیتے وقت مرغی کا آواز نکالنا۔مراد انسان کا بڑبڑانا، بڑانا، چڑچڑانا)(کڑکنا: آسمانی بجلی کی سخت آواز آنا۔مراد سخت آواز سے چیخ کر بولنا)(کمانا: روزی حاصل کرنا، معاش پیدا کرنا۔مراد میلا اٹھانا۔صفائی کرنا۔بدکاری سے روپیہ حاصل کرنا۔ارتکاب

Scanned by CamScanner

کرنا) (کمانا: لوہے اور چمڑے کو کوٹ پیٹ کر لچک دار بنانا۔ لوہے اور چمڑے کی سختی دور کرنا۔ چمڑے کے بال اور ریشے صاف کرنا۔ مراد جفاکشی سے اپنے جسم کو خوب مضبوط بنانا۔ زمین کو بار بار جوتنا، زرخیز بنانا) (کمھلانا: مرجھانا۔ پژمردہ ہونا۔ مراد لاغر اور غمگین ہونا) (کنیانا: کنارے کا ایک طرف کو ہٹنا۔ مراد شرمانا۔ جھینپنا۔ کنارہ کش ہونا۔ الگ الگ رہنا) (کھانا: کسی چیز کو منہ کے ذریعے سے معدے میں پہنچانا۔ نگلنا۔ مراد برداشت کر لینا۔ غبن کرنا۔ ستانا۔ خرچ ہونا۔ ترک کر دینا۔ برداشت کرنا۔ خراب کر دینا۔ فائدہ حاصل کرنا۔ نقصان یا گزند اٹھانا) (کھٹکنا: کسی چیز کا جسم میں چبھ کر رہ جانا اور حرکت کرنے میں چبھنا اور مسلسل اذیت کا سبب ہونا۔ مراد ناگوار گزرنا، بُرا لگنا۔ لڑائی ہونا، ان بن ہونا۔ بیزار ہونا، خائف و بدگمان ہونا۔ تردد اندیشے کے ساتھ کسی بات کا دل میں گزرنا، موثر ہونا) (کھڑکھڑانا: کھٹکھٹانا اور کھڑ کھڑانا۔ مراد آگاہ کرنا، تنبیہ کرنا، جھڑکنا، دھمکانا) (کھلنا: کلی کا چٹک کر پھول بننا۔ مراد خوش ہونا، مسکرانا، ہنسنا۔ دانہ دانہ جدا ہونا۔ بکھر بکھر 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 و شفاف ہونا) (کھلنا: مراد بے باک ہونا، آزادانہ ملنا جلنا۔ معلوم ہونا۔ انکشاف ہونا) (کھنچنا: مراد کبیدہ ہونا۔ ملنے میں تامل کرنا) (کھولنا: گرم ہو کر جوش کھانا۔ اُبلنا۔ مراد غم و غصہ میں مبتلا ہونا۔ پیچ و تاب کھانا) (کھینچنا: مراد شراب بھبکے سے تیار کرنا) (گٹھنا: موٹی موٹی سلائی ہونا۔ پیوند لگنا۔ جوڑا جانا یا ملایا جانا۔ مراد آپس میں متفق ہونا، سازش ہونا۔ نتھی ہونا، منسلک ہونا، شامل و شریک ہونا، جوڑ لگنا۔ عہد و بندش ہونا۔ ہم آہنگ ہونا) (گدرانا: کچے پھل کی سختی دور ہو کر پکنے کی طرف مائل ہونا۔ مراد جوانی کی وجہ سے جسم کا تر و تازہ ہونا۔ بھرا بھرا اور گداز جسم ہونا) (گدگدانا: دوسرے شخص کو ہنسانے کے لیے ہاتھ سے اس کی گردن یا پیٹ وغیرہ میں چھو کر خلل پیدا کرنا۔ مراد اشتیاق پیدا کرنا۔ لطف بڑھانا۔ اُکسانا۔ اُبھارنا۔ تحریک کرنا۔ چھیڑنا) (گھسیٹنا: کسی آدمی یا چیز کو اس طرح کھینچنا کہ زمین سے رگڑ کھاتا ہوا آئے۔ مراد جلدی جلدی بُرا اسُرا لکھ دینا۔ شریک حال کرنا۔ پکڑا کر بلوانا، چوسنا، جذب کرنا) (گھگھیانا: گھگی بندھ جانا۔ مراد گڑگڑانا، عاجزی کرنا، منت سماجت کرنا) (گھونٹنا: دبانا۔ بھینچنا۔ گلا دبانا، اس طرح کہ سانس بند ہو جائے۔ مراد تنگ کرنا، ستانا۔ بند کرنا۔ کسی سے حال بھی نہ کہنے دینا) (لادنا: کسی جانور یا گاڑی پر بوجھ رکھنا بھرنا۔ مراد آدمی کے اوپر کوئی ذمہ داری ڈالنا) (لتاڑنا: لاتیں مار کر بھگا دینا۔ ٹھکرانا۔ مراد ملامت کرنا، آڑے ہاتھوں لینا۔ پھٹکارنا۔ برا بھلا کہنا۔ دھتکارنا) (لٹکانا: آویزاں کرنا، ٹانگنا۔ زمین سے اٹھا کر کسی چیز مثلاً کھونٹی وغیرہ کے ساتھ وابستہ کرنا۔ مراد سولی یا پھانسی دینا۔ کسی کام میں الجھا کر چھوڑ دینا۔ انتظار میں یا امید میں رکھنا۔ ٹھلوانا) (لٹکنا: آویزاں ہونا۔ ٹنگنا۔ زمین سے علیحدہ اوپر کسی چیز کے ساتھ وابستہ ہونا۔ مراد سولی پھانسی دیا جانا۔ کسی کام میں الجھ کر رہ جانا۔ انتظار یا امید میں جھولتے رہنا) (لڑنا: آپس میں جنگ کرنا۔ جھگڑا کرنا زبان سے یا مار پیٹ کرنا ہاتھ پاؤں سے یا لاٹھیوں ہتھیاروں سے مقابلہ کرنا۔ مراد بھڑنا، مقابل ہونا، ٹکرانا، روٹھنا، مددگار و سازگار ہونا۔ موافقت کرنا ملنا) (لڑی: موتیوں کی مالا یا پھولوں کے ہار کی ایک قطار۔ مراد سلسلہ، تسلسل) (لڑکھڑانا: پانوؤں کا ڈگمگانا۔ کانپنا۔ مراد کسی امر میں ثابت قدم نہ رہنا۔ گمراہ ہو جانا۔ بہک جانا۔ نیت کا خراب ہو جانا) (لڑھکنا: کسی گول چیز یا گول جیسی چیز کا زمین پر حرکت کرتے ہوئے دور تک جانا، ڈھلکنا۔ بیٹھے ہوئے آدمی کا گٹھڑی مڑی ہو کر گر جانا۔ بے قابو ہو کر گر جانا۔ مراد لیٹنا، لوٹنا۔ مر جانا، دنیا سے انتقال کر جانا) (لگانا: مراد تحریک کرنا۔ اشغلہ چھوڑنا۔ آمادہ کرنا) (لیپنا: دیوار وغیرہ پر مٹی یا چونے کا پلستر کرنا یا ملمع پھیرنا۔ مراد عیب چھپانا) (لیٹنا: زمین پر یا فرش پر پیٹھ یا پہلو کے بل دراز ہونا۔ آرام کرنا۔ مراد مغلوبیت کا اظہار کرنا۔ ہار ماننا۔ خوشامد کرنا) (متھنا: بلونا، رسی پھیرنا، مسکہ نکالنے کے واسطے دہی کو بلونا۔ مراد مارنا پیٹنا۔ کسی بات کو کھود کھود کر پوچھنا۔ بار بار کہنا) (مٹنا: مٹی میں مل جانا۔ بے نشان اور معدوم ہو جانا۔ زائل ہونا۔ محو ہونا۔ برباد و تباہ ہونا۔ مراد فریفتہ و عاشق ہونا) (مرجھانا: سبزے کا یا پھول کا کمھلانا۔ تری و تازگی کا غائب ہو جانا۔ مراد لاغر ہونا۔ غم و اندوہ کی وجہ سے چہرہ کا پژمردہ

ہونا)(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۔ مرجھانا۔ کمھلانا۔ مضمحل اور افسردہ ہوجانا۔ رقم کا ڈوبنا۔ دواؤں کا کشتہ ہوجانا۔ چلا جانا۔ رفع ہوجانا۔ بے انتہا شرم اور غیرت کا طاری ہونا۔ مجبور و لاچار ہونا)(منڈھنا: پوشش کرنا۔ کپڑا یا کاغذ یا چمڑا وغیرہ چڑھانا۔ ڈھانپنا۔ مراد کوئی ناپسند چیز کسی کو دینا)(میٹنا: مٹی میں ملانا۔ ناپید کرنا۔ برباد کرنا۔ رگڑ کر صاف کرنا۔ مراد دل سے بھلانا)(ناچنا: رقص کرنا۔ تھرکنا۔ مراد غصے یا خوشی کی وجہ سے بے قابو ہونا)(نچانا: رقص کرانا۔ ناچ کرانا۔ مراد ستانا۔ پریشان کرنا۔ حرکت دینا)(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)(نگلنا: کوئی چیز منہ اور حلق کے ذریعے سے معدے میں پہنچانا۔ مراد غبن کرنا۔ تغلب کرنا)(نوچنا: چنگل مار کر کھسوٹنا۔ چٹکی سے پکڑ کر اکھیڑنا۔ موچنے سے پکڑ کر اکھیڑنا۔ مراد لوٹنا کھسوٹنا۔ کنجنگیل کی مقدرت سے زیادہ اپنے اوپر خرچ کرانا)(نہانا: جسم کو پانی سے دھونا۔ غسل کرنا۔ مراد پانی سے یا پسینے سے بھیگ جانا)(ہانکنا: جانور کو چلانا۔ آگے بڑھانا۔ دوڑانا۔ مراد کہنا)(ہنکانا: پیچانہ پھرانا۔ مراد ذلت آمیز شکست دینا۔ تھکا مارنا)(ہمکنا: انسان کے بچے کا اچھلنا۔ ہاتھ پاؤں مارنا۔ اچکنا۔ مراد چڑھائی کرنا۔ دھاوا کرنا)(ہنکارنا: ہوں یا ہاں کرنا۔ مراد ابھارنا۔ اشارہ کرنا)

مفرد فعل "نا" کے بغیر: اس کی بھی دو قسمیں ہیں:

(الف) مفرد:

(آئی: مراد موت)(اُتارا: مراد صدقہ اُتارنا۔ بدلہ لینا۔ نقل کرنا)(پکا: کچا، بودا اور ادھورا کا نقیض۔ پختہ، ہانڈی یا پال کا پکایا ہوا۔ مراد کامل، پورا، بالغ، ہوشیار، تجربہ کار۔ مضبوط و مستحکم۔ دیرپا۔ ابلا ہوا یا جوش دیا ہوا پانی۔ نئے پانی کا نقیض چنانچہ برسات کے یا نئے کنویں کے پانی کو کچا پانی کہتے ہیں۔ وہ پھوڑا جس کا مواد قابل اخراج ہو گیا ہو۔ اینٹ چونے کی عمارت، خالص، پورا پیمانہ۔ صادق القول، صاف شدہ مسودہ، قابل اعتبار، مستند)(جائیے: مراد جاؤ بھی۔ ایسا کیا آنا۔ خود چلے جائے۔ جا کر۔ بس جئے)(جی: جیو کا مخفف۔ روح، جان، نفس، ناطقہ، زندگی۔ مراد دل، طبیعت۔ خود، شخص۔ شوق، جرأت و ہمت)

(ب) مرکب:

(اُتری ہوئی: مراد چھوئی ہوئی۔ استعمال کی ہوئی)(اچھی کہی: مراد یہ بات اچھی نہیں کہی اس کو ہم نہیں مانتے)(اُڑی پھر: مراد دور رہنا)(اب آئے!: مراد ابھی آتے ہیں۔ ذرا سی دیر میں آنے والے ہیں)(اُف کرنا: مراد کراہنا۔ اظہار تکلیف۔ بات کرنا)(آئی کا: مراد موت کا)(آئی ہے: مراد موت کا وقت آجانا)(جانو گے: مراد نتیجہ معلوم ہونا)(دور ہو!: مراد حقارت کا جملہ ہے کہ یہاں سے نکل جاؤ۔ چلے جاؤ)(مر چلے: مراد مرنے لگنا)(ہو چکا!: مراد ہو گیا۔ آ گیا۔ مر گیا۔ ختم ہو گیا)(ہو چکی: مراد نہیں ہو سکتی)

افعال مرکب: لفظوں کے جوڑوں میں سے ایسے مرکب افعال کو الگ کیا جا سکتا ہے۔

(آلیا: مراد گھیر لیا)(ادھیڑ بن: اُدھیڑنا اور بُننا۔ مراد خلوت میں مختلف قسم کے منصوبے بنانا اور منسوخ کرنا۔ تردد و تشویش۔ سوچ بچار کرنا۔ غور و فکر۔ الجھن و تدبیر۔ پریشان حالی)(اچھل کود: مراد کھیلنا)(اوڑھنا بچھونا: لحاف توشک وغیرہ ہر قسم کا اوڑھنے بچھانے کا سامان۔ مراد ایسا مشغلہ جس کے ساتھ گہرا قلبی لگاؤ ہو)(آپ بیتی: مراد آپ بیتی)(بھر چلے: مراد جگر ختم ہونے پہ آجانا)(بھول چوک: مراد سہو۔ غلطی)(بھول چوک: مراد سہو خطا)(بھولا بسرا: مراد بھولا ہوا)(بھولے بھٹکے: مراد اتفاق سے۔ بے ارادہ)(بیٹھے بٹھائے: مراد اچانک)(پکا پکایا ریندھنا: مراد کھانا تیار ہونا)(پکنا رندھنا: مراد کھانا تیار ہونا)(پکلا

Scanned by CamScanner

دھکڑ: مراد وسیع پیمانے پر مجرموں کی عام گرفتاری یا اس غرض سے پولیس کی بھاگ دوڑ)(تاک جھانک: مراد تاک میں رہنا۔ نظر بازی)(تاکنا جھانکنا: مراد چھپ کر دیکھنا)(تاک جھانک: مراد تلاش و جستجو کی غرض سے دیکھ بھال۔ چھپ چھپ کر ناجائز طور سے دیکھنا)(ٹال مٹول: مراد بہانہ، حیلہ حوالہ، تاخیر، ڈھیل)(ٹوٹ پھوٹ: مراد شکست و ریخت)(ٹوٹا پھوٹا: مراد شکستہ۔ مضمحل۔ نادار و مفلس)(ٹوٹی پھوٹی: مراد شکستہ۔ مضمحل۔ نادار و مفلس)(ٹپکا ٹپکی: بوندا باندی، اکا دکا، مراد پھلوں کا ٹوٹ ٹوٹ کر گرنا۔ گاہک کا مائل ہونا۔ اکا دکا۔ کبھی کبھی۔ کبھی کبھار۔ غیر مسلسل)(ٹھونس ٹھانس: بے ڈھنگے پن سے ٹھونسنا، داخل کرنا)(جان پہچان: مراد واقفیت)(جانچ پڑتال: پرکھ، تلاش)(جلا بھنا: مراد سوختہ، مغموم، مغضب، تند مزاج۔ زود رنج)(جلی بھنی: مراد سوختہ، مغموم، مغضب تند مزاج۔ زود رنج)(جوڑ توڑ: مراد داؤں۔ پیچ۔ تدبیر۔ سازش)(جھاڑ پھونک: مراد دم)(جیتا جاگتا: مراد صحت مند)(جھاڑن جھڑن: مراد وہ چیز جو جھاڑنے سے نکلے، خاک مٹی وغیرہ)(چٹک مٹک: مراد چنچل پن۔ شوخی۔ کروفر۔ غرور و نخوت)(چکھا چکھی: مراد تھوڑا سا ناشتہ کرنا)(چل چلاؤ: مراد پے در پے۔ بے ترتیب انفراداً و اجتماعاً تیاریٔ سفر)(چلا چلی: مراد دوا روی کی ہلچل)(چلت پھرت: مراد مسلسل چلنا پھرنا۔ مستعدی، پھرتی، جنبش، محنت)(چلتی ہوئی: مراد تیز۔ کارگر)(چمک دمک: مراد تابانی و درخشانی)(چوما چاٹی: مراد بوس و کنار، اختلاط)(چھینا جھپٹ: مراد چھیننے اور بچانے کے لیے کشمکش۔ کھینچا تانی)(چھینا چھپائی: مراد چھیننے اور بچانے کے لیے کشمکش)(چھینا جھپٹی: مراد چھیننے اور بچانے کے لیے کشمکش)(چیخم دھاڑ: مراد شور و غل، ہنگامہ، دھاڑنا)(چیخ پکار: مراد چیخنا۔ چلانا)(چیخم دھاڑ: مراد شور۔ غل)(چیر پھاڑ: مراد کاٹ چھانٹ۔ سرجری، عمل جراحی۔ پوسٹ مارٹم)(خرید فروخت: مراد تجارت)(دھکا پیل: مراد دھکم دھکا)(دیکھ بھال: مراد دیکھنا۔ نگرانی)(دیکھا دیکھی: مراد دیکھ کر)(دیکھ بھالیو: مراد حفاظت کرنا)(دیکھے بھالے: مراد جائزہ لینا)(ڈھونڈ ڈھانڈ: مراد تلاش کرکے)(ڈھونڈھ ڈھانڈھ: مراد ڈھونڈنا)(رسنا بسنا: مراد سمانا۔ خوش گواری کے ساتھ رہنا)(رکھ رکھاؤ: مراد محافظت، نگہداشت۔ دیکھ بھال، خبر گیری۔ وضعداری، آن بان۔ سنجیدگی، متانت)(رلا ملا: مراد مخلوط)(رو پیٹ: مراد آہ و زاری)(روتے بسورتے: مراد عاجزی سے التجا کرنا)(روک تھام: مراد قابو پانے کی کوشش کرنا)(روک ٹوک: مراد رکاوٹ۔ روکنا)(رونا دھونا: مراد گریہ)(رونے پیٹنے: مراد آہ و زاری)(رہتا سہتا: مراد باقی)(رہن سہن: طرز معاشرت)(ریل پیل: دھکا پیل، دھکم دھکا۔ کثرت، بہتات)(سکھا پڑھا: مراد تاکید کرنا)(سمیٹنا سمیٹی: مراد دولت گھسیٹنا۔ فراہمی)(سمجھ بوجھ: مراد فہم و فراست، اچھے برے کی تمیز)(سمجھانا بجھانا: مراد نصیحت کرنا اور غصہ ٹھنڈا کرنا)(سوجھ بوجھ: مراد فہم و فراست، ادراک و نظر، دوراندیشی، اچھے برے کی تمیز)(سینا پرونا: مراد سلائی کا کام)(کاٹ پھانس: مراد ترمیم و تنسیخ۔ کمی بیشی۔ کہیں سے الگ کرنا کہیں جوڑنا)(کاٹ چھانٹ: مراد قطع و برید۔ کاٹنا اور درست کرنا)(کتر بیونت: کاٹ چھانٹ۔ مراد سودے سلف میں سے پیسے بچا کر خورد برد کرنا۔ توڑ جوڑ۔ چال، مکر۔ کفایت شعاری)(کٹ کھنا: کاٹ کھانے والا۔ کٹے کٹے حروف جو بچوں کی مشق کے لیے تختی پر لکھ دیتے ہیں۔ مراد عادت، گوتک، ڈھنگ۔ اپنی ڈالی ہوئی بنیاد)(کٹ کھنی: مراد کاٹ کھانے والا۔ ڈراونی)(کودنا پھاندنا: مراد کھیلنا)(کود پھاند: مراد کھیلنا)(کھانے پینے: مراد نشاط کی محفل)(کھلا پلا: مراد طعام)(کھیل کود: مراد کھیلنا۔ کودنا)(کھینچا تانی: مراد کش مکش)(گاڑ داب: مراد دفن کرنا)(گٹھ جوڑ: مراد اتفاق و اتحاد۔ سازش۔ ربط ضبط)(لدا پھندا: مراد خوب لدا ہوا، بھرا ہوا۔ پھلوں یا پھولوں سے بھرا ہوا پودا)(لدی پھندی: مراد وہ عورت جو خوب زیور پہنے ہوئے ہو)(لڑ بھڑ: مراد لڑائی)(لگ بھگ: مراد قریب قریب، مشابہ)(لگی لپٹی: مراد طرفداری کی اور خوشامد کی بات۔ نامکمل اور غیر واضح بات)(لگائی بجھائی: مراد چغل خوری۔ فتنہ انگیزی۔ بہتان و افترا)(لوٹ کھسوٹ: مراد لوٹنا۔ چھیننا)(لیپ پوت: مراد پلستر)(لیپنا پوتنا: مراد مٹی کی دیواروں اور فرش کو گوبر سے لیپتے ہیں

Scanned by CamScanner

۔اس پر کھریا کے پانی سے سفیدی کر دیتے ہیں)(لین دین: مراد کاروبار)(مار پیٹ: مراد پٹائی)(مرتے جیتے: مراد جیسے بھی ہو سکے)(ملنا جلنا: مراد بار بار ملاقات کرنا، اکثر ملاقات کرنا، آمد و رفت کرنا۔ آمیز ہونا، شیر و شکر ہونا)(ملیامیٹ: ملا ہوا۔ مٹا ہوا ۔مراد تہس نہس۔ برباد۔ تاخت و تاراج۔ نیست و نابود)(میل جول: بہت زیادہ اور اکثر ملاقات۔ مراد اتحاد و اتفاق)(بننا سنورنا: مراد سنورنا۔ سجنا)(چل چلن: مراد افراتفری۔ ہلچل۔ کھلبلی۔ ہنگامہ۔ فتنہ۔ دنگا فساد۔ نفسا نفسی)(ہلنا جلنا: مراد حرکت کرنا)(ہلانا جلانا: مراد حرکت دینا)(ہلنا ڈلنا: مراد حرکت کرنا)(ہلانا ڈلانا: مراد حرکت دینا)(ہنستے بولتے: مراد خوش و خرم ۔ہوش حواس میں)

امدادی افعال:

(بتایا ہوتا: مراد بتا نا دیا تھا)(پہنچا ہوا: خدا رسیدہ نیک آدمی، مراد نہایت ہوشیار، تجربہ کار، بالغ نظر)(ڈھونڈا پڑی: مراد تلاش کرنے لگے)

افعال 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 اور فعل کے ساتھ کوئی بیانی صورت آئے۔ جیسے

(اُڑتی بات: مراد افواہ، غیر معتبر بات)(آنکھوں دیکھی: مراد آنکھوں سے دیکھی ہوئی)(جب مانوں: مراد جب مانوں)(جنم جلا: بد نصیب، منحوس)(جنم جلی: بد نصیب، منحوس)(جوتی جانے: مراد پروا نہ ہونا)(دن گئے: مراد وقت گزر گیا)(کٹا چھٹی: مراد جھگڑا، لڑائی)(کیا ہوا: مراد کہاں گیا)

مراد بیانی: مراد بیانی کی بہت سی اقسام ہیں۔ ان سب کے بھی اصطلاحی نام ہونے چاہئیں۔

مراد بیانی مفرد اور مرکب صورتوں کے علاوہ نیم جملہ کی صورت میں بھی ملتی ہے۔ ان سب کے بھی اصطلاحی نام ہونے چاہئیں۔

ا۔ مفرد مراد بیانی: جو صرف ایک لفظ پر مشتمل ہو، لیکن اس میں فعل نہ ہو: اس کی بھی کئی قسمیں بنائی جا سکتی ہیں۔ مثلاً مفرد مراد بیانی اسمی، مفرد مراد بیانی صفتی، مفرد مراد بیانی اصطلاحی، مفرد مراد بیانی سابقی، مفرد مراد بیانی لاحقی، وغیرہ

(الف)

(آپ: اسم اشارہ۔ ضمیر واحد حاضر۔ احترامی۔ کلمہ خطاب۔ مراد خود بخود۔ اپنے آپ)(آفاق: اُفق کی جمع، مراد دنیا)(آفتاب: مراد سورج کی روشنی، سورج)(آن: مراد سج دھج۔ رنگ ڈھنگ۔ وضع قطع)(آواگون: آنا جانا۔ مراد تناسخ)(اُترن: مراد پہنا ہوا۔ برتا ہوا۔ استعمال کیا ہوا)(اجڑا: اجڑا ہوا کا مخفف۔ ویران۔ مراد خانہ خراب، بد کردار)(اڑاس: تنگی، مزاحمت، رکاوٹ۔ مراد وہ تنگ جگہ جہاں سے آدمی یا گاڑی وغیرہ بمشکل نکل سکے)(اڑی: مشکل، سختی، مصیبت، تنگی۔ مراد ضرورت، حاجت)(اکڑ: مروڑ، اینٹھ، پیچ و خم، بل۔ مراد غرور، نخوت، گھمنڈ، شیخی، سرکشی، خودسری، ڈھٹائی، ضد، ہٹ، اڑ، سختی، بدخوئی)(اکھیڑ: کشتی کا ایک داؤ۔ مراد کسی کو نقصان پہنچانے کی جدوجہد)(اکال: مراد چھپا یا ہوا پان)(اُلٹی: مراد برعکس۔ برخلاف)(اُلجھاوا: تاگے کی مروڑی، کسی چیز کا پھندا، پیچیدگی۔ مراد دقت، مشکل، رکاوٹ)(اناڑی: مراد بیوقوف۔ جس نے استاد سے کچھ نہ سیکھا ہو)(اوٹ: آڑ، پردہ، حائل۔ مراد پناہ، عقب، غائب، گھات)(اوچھا: مراد کم ظرف۔ کم حوصلہ۔ تنگ دل)(باتونی: مراد باتیں زیادہ کرنے والا۔ تقریری۔ آبرو رہنا۔ کلام باقی رہنا)(باندھنو: گلو بندی، بندھیج، چیرا جو مختلف رنگوں کے واسطے ڈورے سے باندھتے ہیں۔ وہ بندش جو رنگریز موتجھ سے چندریاں رنگنے کے لیے باندھتے ہیں۔ بندش، سازش، ارادہ، قصد، خیالی، افسانہ، منصوبہ، تجویز۔ مراد تہمت، بہتان)(باہر: مراد بیرون مکان۔ مکان سے نکل کر۔ علاوہ۔ اس میں شامل یا داخل نہیں)(بڑھاوا: زیادتی، اضافہ، افزونی، مراد ترغیب

Scanned by CamScanner

، لالچ دینا، جھوٹی تعریف، خوشامد، فریب، خلل) (بستی: آبادی۔ مراد گاؤں ، موضع ، قصبہ) (بکھیڑیا: مراد جھگڑالو ۔ فسادی) (بناوٹ: ساخت، وضع، صنعت، مراد تکلف، تصنع، دکھاوٹ، جھوٹ، مکر و فریب) (بہلاوا: تفریح ۔ جی کا پرچاوا۔ من کا بہلاسرا۔ کھلونا وغیرہ مراد فریب، خلل) (بھانجی) مروڑی، گانٹھ۔ مراد روک، رخنہ، آڑ، خلل، مزاحمت، ٹوک۔ چغلی، غمازی) (بھاری: وزنی چیز۔ مراد فربہ، بیش قیمت، سخت، بڑا، مشکل، کٹھن۔ کثرت و افراط۔ خوفناک۔ غالب و حاوی۔ ضخیم و غیر معتدل ، مالدار و عظیم، نا موافق) (بھرمار: بھر بھر کر مسلسل و متواتر مارنا مٹھی میں کنکر پتھر لے کر یا بندوق۔ مراد کسی چیز کی کثرت اور بہتات) (بھنک: مراد ہلکی سی آواز۔ خبر) (پاپڑ: مونگ یا اڑد یا چاول کے آٹے کی چوڑی چکلی بہت پتلی بیلن سے بیلی ہوئی چپاتی جو عام طور پر تیل یا گھی میں تل کر کھائی جاتی ہے اور بہت کراری ہوتی ہے۔ مراد کاغذ کی طرح پتلا اور سوکھا کھڑکھڑ) (پاٹ : مراد وسعت ۔ پھیلاؤ ۔ چوڑائی) (پتھر: سنگ، حجر۔ جواہرات۔ مراد سخت اور بھاری چیز ۔ بے حس و حرکت ، ناقابل، غبی۔ ٹھس) (پدوڑا: بہت گوز مارنے والا۔ مراد ڈرپوک ، بودا، کم ہمت) (پرا: مراد تھکا ہوا ہو کر۔ درماندگی کے ساتھ) (پوچھ: پرسش۔ دریافت۔ تفتیش۔ تلاش۔ مراد خواہش، طلب، عزت و وقار، رسوخ) (پہچان: واقفیت، شناخت ۔ مراد علامت، نشانی) (پھٹیل: مراد الگ۔ چھٹے پھٹے۔ سب سے جدا) (پھوٹ: مراد باہمی جھگڑا) (پیاس: پانی پینے کی خواہش۔ مراد مطلقاً طلب و خواہش) (پیاسا: وہ جس کو پانی کی خواہش ہو ، پیاس لگی ہو۔ مراد طالب و خواہش مند مطلقاً) (پھندا: کمند، حلقہ۔ مراد فریب ، دروغ، قابو، مصیبت) (پھلجھڑی: ایک قسم کی آتش بازی۔ گل ریز۔ گلچکاں۔ مراد فتنہ پرداز عورت یا لسّان و طرار عورت) (پھلروا: پھول کا اسم تصغیر۔ مراد پیارا۔ ننھا سا بچہ) (پھلواڑی: پھولوں کا باغیچہ۔ مراد آل اولاد) (پھکیت: فن پٹہ بازی کا ماہر۔ پٹے باز۔ پھری گدکے سے واقف۔ مراد چالاک ، ہوشیار، تجربہ کار) (تاب: مراد برداشت ۔ طاقت) (تاؤ: آگ کی تپش، حرارت ، مراد غصہ، پیچ و تاب ۔ بل ، اینٹھ، پیچ۔ طاقت، زور۔ جوش) (توا: روٹی پکانے کا لوہے کا ظرف۔ مٹی کی گول ٹھیکری جو چلم میں رکھتے ہیں۔ حمام کی ٹنکی میں تانبے کا گول پترا۔ مراد کالا سیاہ) (ترانا: ڈبونا کا نقیض۔ پانی پر آدمی یا ناؤ یا اور کسی چیز کو رواں کرنا۔ مراد ڈوبتی ہوئی چیز کو ابھارنا اور بچانا) (ترنا: ڈوبنا کا نقیض۔ کسی بے جان چیز کا پانی پر تیرنا۔ بے جان چیز کا ابھر کر پانی کی سطح پر آنا یا غیر اختیاری طور پر ابھر کر پانی کی سطح پر جاندار چیز کا آنا۔ مراد ادنیٰ سے اعلیٰ مرتبے پر پہنچنا، مراد کو پہنچنا۔ کامیاب ہونا۔ گذرنا، عبور کرنا) (تھکارا: قابل نفرت ، نالائق، مردود، مراد ہیضہ) (تھکاری: طوق و سلاسل۔ مراد چڑیل، بلا، چھپکلی، چنچل) (تھوی: کمی، توڑ۔ مراد لعنت پھٹکار) (ٹاپو: جزیرہ۔ دیپ۔ سرن ۔ چرن بمعنی قدم ۔ مراد حضرت آدم علیہ السلام کے قدم مبارک کا نشان جو کوہ آدم پر ہے) (ٹرواس: مراد ٹر ٹر کرنا۔ فضول بکنا) (ٹکاری: جانوروں کو ہنکانے کی آواز جو آدمی اپنے منہ سے نکالتا ہے۔ مراد زبانی جمع خرچ۔ جھوٹ موٹ کی کارگزاری ۔ اشارہ، سیٹی، آواز) (جاتا: مراد مشابہ ہونا) (جز: مراد سوائے) (جننی: مراد ماں) (جھٹ: مراد جلدی سے۔ فوراً) (جھرمٹ : مراد ہجوم ۔ جمگھٹ) (چال، چمک: مراد دھوکہ۔ فریب) (چالیا: مراد چالباز ۔ فریب کار۔ دھوکہ دینے والا) (چٹک: کلی کے کھلنے کی غیر محسوس اور فرضی آواز۔ کلی کا کھلنا۔ مراد پھرتی) (چٹکی: انگوٹھے اور انگلی سے ایک دفعہ گوشت کی گرفت۔ مراد مٹھی بھر آٹا یا اور کوئی چیز۔ گھوکھرو یعنی گوٹے پٹھے کو موڑ کر بنائے ہوئے کنگورے۔ بندوق کے پیالہ کا سرپوش کناردار گلبدن و مشروع ۔ پاؤں کی انگلیوں کا زیور یعنی وہ چھلے جو چوڑے ہوتے ہیں) (چٹکلا: لطیفہ۔ کوئی ایسی مزیدار اور عجیب و نادر بات جس کو سن کر آدمی اس طرح پھڑک اٹھے جس طرح چٹکی لینے سے پھڑک جاتا ہے۔ مراد چٹکی بھر قلیل دوا جو موثر و مفید ہو) (چلو: مراد پانچوں انگلیاں ملا کر جس قدر سیال چیز ہاتھ میں آجائے) (چمکو: مراد شوخ چنچل لڑاکا عورت) (چھب: مراد وجاہت ۔ وضع) (چھپر: پھونس کی چھت یا سائبان ۔ مراد ذمہ داری کا بوجھ) (چھاتی: سینہ۔ مراد پستان، جرأت، حوصلہ، استقلال و استحکام، فیاضی) (چیکٹ: تیل کی گاد، میل کچیل۔ مراد سیاہ فام) (خندہ: مراد کوتاہ قد) (رسی: مراد سانپ) (رواں: جاری، مراد

Scanned by CamScanner

روح)(سیل: نمی، تری، رطوبت۔ مراد شرم وحیا)(گٹ: گتّی کا کاغذ یعنی گلانے سڑانے کے لیے جو روی کاغذ مہیا کیا جائے۔ مراد منقطع)(کڑکا: بجلی کی ایک سخت و شدید آواز۔ مراد رجزیہ اشعار۔ نقیب کی صدا۔ میدان جنگ میں سپاہیوں کی للکار۔ رزمیہ روایات)(چوکنا: چار کان والا۔ مراد ہر طرف کی خبر رکھنے والا۔ ہوشیار و بیدار مغز)(دشمن: مراد تعریضاً طنز سے دشمن پر ڈھال کر کہنا یعنی آپ کا ہی کو آنے لگے آپ کے دشمن آئے۔ یا خیر خواہی کے جذبے میں کہتے ہیں کہ تم ایسا کیوں کرو بلکہ تمہارے دشمن بھی نہ کریں)(ذکر: مراد بات چھیڑنا)(رنگ: مراد حالت۔ کیفیت)(زنگھی: مراد رونی صورت)(سلام: مراد ترک کرنا۔ بے تعلق ہونا۔ کسی کو چھوڑ نا دینا۔ اظہار بیزاری و نفرت)(سلونا: مراد نمکین مراد سانولا)(سہی: مراد مانا۔ ایسا ہی ہو!)(شامت: مراد کمبختی۔ بدنصیبی)(عنقا: عنق بمعنی گردن سے لیا گیا، مراد ایک فرضی پرندہ)(کہاں: مراد کب۔ کیوں۔ کس جگہ۔ کبھی نہیں)(کھیل: بھنی ہوئی جوار یا مکئی وغیرہ کا کھلا۔ مراد کسی چیز کی مقدار قلیل)(کیسا!: مراد کس طرح کا! کس قسم کا! کس قدر! کیوں! کیونکر! کس کس طرح سے۔ کتنا)(کیل: لوہے کی کسی دھات کی میخ۔ مراد پھوڑے پھنسی یا مہاسے کے اندر سے جو سخت مادہ کی گٹھلی سی نکلتی ہے)(گات: مراد وضع۔ انداز۔ معشوقانہ روش)(گانا: آواز کے اُتار چڑھاؤ کے ساتھ کلام موزوں کو بآواز بلند پڑھنا۔ مراد بیان کرنا۔ مشہور کرنا۔ سراہنا۔ بدگوئی کرنا)(گٹھڑی: پٹی، کپڑوں کا بستہ۔ مراد جمع پونجی، انبار، گناہ، مقدار)(گڑھا: غار۔ کھڈ۔ مراد قبر)(گذارا: مراد ضروریات زندگی)(گزران: وقت گزاری۔ مراد عمر)(گال: لقمہ، نوالہ۔ مراد رخسار۔ زبان درازی۔ ڈینگ)(گہن: چاند سورج کا بے نور ہونا۔ مراد عیب و بدنامی)(لٹک: مراد نشہ کی سی حالت۔ وجد کی سی کیفیت)(لحظہ: مراد لمحہ۔ سیکنڈ)(لوٹنی: لڑھکنی۔ قلابازی کروٹ مراد صاف انکار)(مٹکو: مراد مٹکنے والی عورت۔ اترا کر چلنے والی۔ ہاتھ نچا کر آنکھیں مٹکا کر باتیں کرنے والی)(ماتھا: پیشانی۔ مراد ہر چیز کا اوپر کا سامنے کا حصہ)(مجرا: مراد سلام۔ طوائف کا ناچ)(مروڑ: پیچ۔ بل۔ خم۔ پیچش کی بیماری۔ تشنج۔ اعصاب کی اینٹھن۔ مراد غرور و تمکنت۔ غصہ)(منشا: پیدا ہونے کی جگہ، مراد مرضی)(ناچ: رقص۔ مراد غصے یا خوشی کی اچھل کود)(نایاب: وہ چیز کو بآسانی ہاتھ نہ آسکے، مراد قیمتی)(وگرنہ: مراد ورنہ۔ نہیں تو)(ہتھیار: ہاتھ کا رفیق۔ مراد لاٹھی۔ تلوار۔ سامان وقائع)(ہنسی: خندہ۔ مراد خوش طبعی۔ مذاق۔ دل لگی۔ تمسخر)(یوں: مراد اس طرح)

(ب)

(آفریدگار: پیدا کرنے والا، مراد خدا)(آمین گو: مراد خوشامدی)(بوچھاڑ: وہ مینہ کی باڑ جو ہوا کے جھونکے کے ساتھ ترچھی پڑتی ہے۔ مراد کسی چیز کی کثرت)(جگ ہنسائی: کسی نازیبا کام یا حالت پر لوگوں کا ہنسنا۔ کسی کے نقصان پر لوگوں کا خوش ہونا۔ مراد ذلت و رسوائی۔ فضیحت و بدنامی)(شاہوار: معنی وہ چیز جو بادشاہ کے لائق ہو، مراد موتی)(مرزا منش: مراد صاحب ذوق)(ہٹ دھرمی: مذہبی ضد۔ مذہبی جنون یا مذہب سے ہٹ جانا۔ مراد بے دینی بے ایمانی)(لہر بہر: مراد خوش نصیبی۔ خوش حالی۔ فارغ البالی۔ گھر کی ضروریات زندگی سے بھرپور ہونا۔ برکت و نعمت)

(ج)

(تر دامن: مراد گنہ گار)(سرفروشی: مراد جان نثاری)(سرگراں: مراد خفا، ناراض)

۲۔ مرکب مراد بیانی: اس میں بھی مرکبات کے لحاظ سے نام رکھے جا سکتے ہیں۔ مرکب صفتی مراد بیانی، مرکب عددی مراد بیانی، مرکب جوڑ مراد بیانی (جوڑ سے مراد لفظوں کے جوڑے)، مرکب سابقی مراد بیانی، مرکب لاحقی مراد بیانی، مرکب تشبیہی مراد بیانی وغیرہ

(الف)

(آپ آپ: مراد خود بخود۔ آپ ہی آپ)(آتش بیان: مراد بہت موثر اور جوشیلی تقریر کرنا۔ ولولہ)(آتش قدم: مراد بے قرار

Scanned by CamScanner

۔کہیں پاؤں نہ ٹکنا) (آئے زخم: مراد ہرا گھاؤ) (آوارہ مزاج: مراد قائم نہ رہنے طبیعت۔ متلون) (اپنے پرائے: مراد یگانہ و بیگانہ۔ اعزا و اغیار) (اپنے ہاتھوں: مراد اپنے آپ۔ بالا رادہ اپنے ہی فعلوں سے) (اُٹھاؤ چولھا: مراد وہ آدمی جو ایک جگہ جم کر نہ ٹھیرے) (اجلا پھل: مراد فرزند نرینہ) (اُونچی ہوئی تقدیر: مراد خوش قسمت۔ بلند تقدیر) (اُچٹتی ہوئی باتیں: مراد سرسری باتیں) (اچھی طرح: مراد پورے طور سے۔ خوب طریقہ سے) (اسی آن: مراد ابھی۔ اسی وقت۔ اسی لمحہ میں) (اگلا دور: مراد پچھلا زمانہ) (الٹ پیچ: مراد الٹی سیدھی۔ چکر کی۔ صاف بات نہ ہونا) (الٹی سمجھ: مراد نافہمی۔ مفہوم کے خلاف سمجھنا۔ جرم عاید ہونا) (ان گنا مہینہ: مراد آٹھ مہینے کا حمل) (اونچی دکان والے: مراد بڑے سوداگر۔ گراں مایہ تاجر۔ بڑے دوکاندار) (بال بھر: مراد ذرا سا) (باسی منہ: مراد اترا چہرہ) (بڑی بات: مراد اہم کام۔ مشکل۔ دشوار) (بڑے آئے: مراد طنزیہ کہنا کہ تمہاری کیا حقیقت ہے۔ تم کون ہو) (بڑا دن: مراد عیسائیوں کا تیوہار ۲۵ دسمبر حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا دن) (بگٹٹ: مراد تیز دوڑتا ہوا) (بگڑے دل: مراد جلد بگڑ اٹھنے والا۔ دیوانہ سا) (بلانوش: مراد بے حد پینے والا) (بنارسی ٹھگ: مراد بڑا دھوکا باز) (بوند بھر: مراد بہت تھوڑی سی۔ ایک قطرہ) (بوڑھے منہ مہاسے: مراد بے موقع جذبات کا بھڑکنا ہے۔ پیری میں جوانوں کے سے کام کرنا) (بھرمار: مراد کثرت) (بھاری پتھر: مراد بوجھل پتھر۔ وزنی) (بھول بھلیاں: مراد راستہ گم ہونا) (بھرا پُرا خزانہ: مراد لبالب۔ خوب معمور) (بھولی بسری: مراد بھول کر چھوڑی ہوئی چیز) (بھک منگا: مراد بھیک مانگنے والا) (بھیگتے بھاگتے: مراد بارش سے بچتے ہوئے۔ دوڑے ہوئے آنا) (بیٹھے بٹھائے: مراد ناگہانی) (بے طرح: مراد بہت۔ بری طرح) (بے ڈھب: مراد بری طرح۔ بے طریقہ) (بے اختیار: مراد بے ارادہ) (بے ٹھور بے ٹھکانے: مراد بے جگہ۔ غیر محل۔ بے خانماں) (بیٹھی ہوئی آواز: مراد گلا پڑا ہوا) (بے ساختہ پن: مراد قدرتی انداز) (بے دھڑک: مراد بے خوف۔ بغیر روک ٹوک۔ بیساختہ) (بے جوڑ باتیں: مراد بے ربطی کی۔ بے میل باتیں) (بے نمک بات: مراد بے مزہ بات) (بے ہنگم: مراد بے شعور۔ بے وضع) (پاٹ دار آواز: مراد بڑی۔ بلند آواز) (پرانا گھاگ: مراد بہت تجربہ کار۔ ہوشیار سرد و گرم چشیدہ) (پرائی چیز: مراد غیر کی ملکیت۔ دوسرے کی چیز) (پرلے درجے، پرلے سرے: مراد بہت زیادہ) (پھٹے منہ: مراد تجھ پر لعنت اور پھٹکار) (پکا پان: مراد بوڑھا۔ قریب مرگ) (پہلے پہل: مراد اول اول۔ شروع میں) (پھوٹی ہوئی قسمت: مراد نہایت بری تقدیر) (پھر وہی: مراد دوبارہ اسی طرح) (پیٹھ پیچھے: مراد غیر حاضری میں) (پھوٹی کوڑی: ذرا سی بھی، کچھ بھی) (تر نوالے: مراد اچھی غذا۔ مرغن کھانے) (تلووں تلے: مراد پاؤں کے نیچے) (توبہ: مراد تنبیہ سے مراد یہ کہ جب ٹھیک بات ہے) (تیز پر: مراد بڑی اڑان والا) (ٹھنڈی مٹی: مراد بے حس۔ متحمل۔ مشتعل نہ ہونے والا) (ٹیڑھی کھیر: مراد مشکل کام جو نہ ہو سکے، پیچیدہ مسئلہ) (ثابت قدم: مراد پختہ ارادے والا۔ مستقل مزاج) (جگت آشنا: مراد سب سے ملنے والا جس سے سب واقف ہوں۔ کثیر الاحباب) (جل ککڑا: مراد تند مزاج۔ زود رنج) (جل ککڑی: مراد تند مزاج۔ زود رنج) (جلا تن، جلے تن: مراد تند مزاج۔ زود رنج۔ حاسد) (جمگھٹ: مراد مجمع۔ جھرمٹ) (جھٹپٹے وقت: مراد غروب آفتاب کے وقت جب کہ سیاہی شب کی کم ہو) (جھنجی کوڑی: جھنجی زہرے۔ ٹوٹی ہوئی کوڑی۔ جس کے آر پار سوراخ ہو۔ اس کے پاس جھنجی کوڑی بھی نہیں، مراد اس کے پاس کچھ بھی نہیں) (جھوٹی شراب: مراد کچھ پی کر چھوڑی ہوئی) (چار سو بیس: مراد مکار، دغا باز، فریبی) (چاند ماری: مراد نشانہ لگانے کی جگہ) (چشم بددور: مراد دعا ہے کہ نظر نہ لگ جائے۔ بُری نظر دور رہے) (چکنی لونڈوں: مراد گھی میں تر بتر نوالے) (چلتا ہوا فقرہ: مراد کارگر فقرہ۔ جلد اثر کرنے والا) (چلتے ہوئے فقرے: مراد خوب چپک جانے والے۔ چسپاں ہو جانے والے فقرے) (چور محل: مراد داشتہ۔ رکھیل) (چھپا رستم: مراد پوشیدہ طور پر باکمال ہونا، چھپا شریر) (حرام موت: مراد خودکشی) (حرف دل شکن: مراد دل توڑ دینے والی بات۔ ناامید کر دینے والی گفتگو) (خاک نہیں: مراد کچھ نہیں۔ کچھ نہ ہونا) (خانہ خراب: مراد تباہ۔ برباد) (خبر خاک نہیں: مراد کچھ حال نہیں معلوم) (خدائی

Scanned by CamScanner

خوار: مراد مارا مارا پھرنے والا) (خراب حال: مراد برے حال میں) (داد خواہی: مراد انصاف چاہنا) (دخل کیا؟: مراد نا
ممکن) (دل جلا: مراد ستایا ہوا) (دل لگی: مراد مذاق) (دم بھر: مراد ذرا سی دیر۔ ایک لمحہ) (دور بلا: مراد بلا کا دور رہنا) (دھو یا
دیدہ: مراد بے خوف، بے شرم) (رام کہانی: مراد طویل سرگذشت) (رس بھری باتیں: مراد میٹھی میٹھی باتیں) (سادہ دل: مراد
بھولا۔ سیدھا سادا۔ ہر ایک پر اعتبار کرنے والا) (سبز اختر: مراد مبارک) (سبز قدم: مراد نحس۔ منحوس) (سخت جان: مراد مشکل
سے مرنے والا) (سرد بازاری: مراد بازار میں خرید و فروخت کا کم ہو جانا) (سوائی قیمت: مراد زیادہ دام یعنی ایک کے بجائے
سوا۔ سوا گنے) (سیدھا سادا چلن: مراد طور طریق میں بناوٹ نہ ہونا) (صبح دم: مراد فجر کے وقت۔ صبح کے وقت) (طرفہ تماشا
: مراد عجیب تماشا) (عذر خواہی: مراد معذرت کرنا۔ عذر کرنا) (فاتحہ نہ درود: مراد ثواب پہنچانے کا کچھ سامان نہ ہونا) (کاجل
بھری آنکھیں: مراد سرمہ لگی ہوئی آنکھیں) (کالے کوس: مراد بہت دور ہونا) (کالے کوسوں: مراد بہت دُور) (کترواں
چال: مراد ٹیڑھی، ترچھی چال۔ اُڑیبی چال) (کچھ ہو!: مراد جو ہو وہ ہو۔ جو بھی ہو) (کچے دن: مراد ایام حمل) (کسی آن!
: مراد کسی وقت) (کسی پہلو، کسی طرح: مراد ہر صورت سے۔ کسی کروٹ۔ ہر طریقے سے) (کھلے بندوں: مراد کھلم کھلا) (کورا
پنڈا: اچھوتا بدن مراد بن بیاہی لڑکی) (کوئی دم: مراد تھوڑی دیر) (کوئی گھڑی: مراد تھوڑی دیر) (کیا جان کسی کی: مراد کیا
طاقت کسی کی۔ کیا مجال کسی کی) (کیا چیز!: مراد کیسی اچھی چیز) (کیا ٹھکانا!: مراد کوئی حد نہیں۔ بے انتہا) (کیا طاقت!: مراد کیا
مجال۔ کیا قدرت؟) (گانٹھ کترا: مراد گانٹھ کاٹ کر مال چرانے والا) (گرم بازاری: مراد چہل پہل، رونق) (گرم فقرے
: مراد چست اور چبھتی ہوئی باتیں۔ پھبتیاں) (گلے پڑی: مراد بلا وجہ سر پڑی ہوئی) (گندم نما جو فروش: مراد مکار، ریاکار) (
لاابالی: مراد بے پروا۔ خیال نہ رکھنے والا) (لاگ لگاؤ: مراد دشمنی اور دوستی) (لال پری: مراد شراب) (لٹ پٹی دستار: مراد
ڈھیلی سی لپٹی ہوئی پگڑی جس کے پیچ مربوط نہ ہوں) (لگی لگائی: مراد سوز محبت) (لگاتار: مراد پیہم۔ سلسلہ جاری
ہو جانا) (لگانے والے: مراد برائیاں کرنے والے) (لن ترانی: مراد لغوی معنی اگر دیکھنا تو مجھے مراد بحث اور لمبی چوڑی
گفتگو) (لہری بندے: مراد موجی آدمی۔ آزاد) (مٹ بھیڑ: مراد مقابل آ جانا۔ روبرو ہو جانا) (منہ تو دیکھو: مراد یعنی اس قابل
بھی ہے ذرا غور کرو) (منہ زبانی: مراد روبرو کہنا۔ زبان سے کہنا) (موٹا شکار: مراد اچھی چیز) (مول تول: مراد قیمت اور
وزن) (میٹھی چھری: مراد ظاہر میں خوشنما اور اصل میں مضرت رساں۔ دوست نما دشمن) (میٹھی نیند: مراد بے فکری کی
نیند) (میرا ہاتھ تمھارا گریبان: مراد انصاف طلبی اور داد خواہی کا ایک طریقہ) (نام خدا: مراد اللہ اللہ کر کے) (نصیبوں جلا: مراد
بدنصیب) (نکلا ہوا دامن: مراد پھٹا ہوا) (ننگی بچی: مراد لباس اور زیور سے خالی) (نہ بنی۔ نہ بنتا: مراد نہ ہو سکی۔ ممکن نہ ہوا) (
نہ دیکھا نہ سنا: مراد فہم و گماں سے باہر) (نئی پود: مراد نئی نسل۔ نئے پودے) (نیا روپ: مراد نئی شکل۔ نیا بھیس) (وائے
ویلا، واویلا: مراد فریاد) (ورد زبان: مراد زبان پہ چڑھنا۔ زبان پہ جاری ہونا) (وہ آپ!: مراد وہ آپ ہی۔ وہ خود ہی) (ہاتھ
لا!: مراد ہاتھ ملانا۔ داد طلبی کے موقع پر کہتے ہیں) (ہتھکنڈے: مراد چالیں۔ ترکیب) (ہتھکنڈے: مراد عادت) (ہلکا پھلکا
: مراد کم وزن) (ہلکی پھلکی: مراد کم وزن) (ہماری بلا جانے: مراد ہم کو کیا غرض۔ ہم کو کیا معلوم) (ہے تو یہ: مراد بات تو یہ ہے کہ
۔ اصلیت تو یہ ہے) (یکتائے روزگار: مراد بہت قابل ہستی) (یکتائے زمانہ: مراد دنیا میں واحد) (یک جان دو قالب
: مراد نہایت گہرے دوست) (یوں ہونا: مراد ایسا ہونا) (یونہیں: مراد یوں ہی۔ اسی طرح) (یہ آئے!: مراد گویا حد نظر میں ہیں۔
سامنے چلے آ رہے ہیں) (یہ کیا!: مراد ایسا کیا کرنا) (یہی نا!: مراد یہیں نہیں) (یہ یا: مراد کیوں۔ یہ عجیب بات ہے) (یہی
نا!: مراد اتنا ہی تو کہ!)

(ب)

(اِک خدائی: مراد بہت سے لوگ، دنیا بھر) (دو چار ہاتھ: مراد تھوڑی دور) (دو رنگی: مراد فریب، دوزخی) (سولہ سنگار: مراد

Scanned by CamScanner

آرائش وزیب وزینت)

(ج)

(اندر والا: مراد دل)(اندر والا: مراد بچہ)(اوپر والا: مراد نیا چاند)(اوپر والا: مراد خدا)(اوپر والیاں: مراد چڑیلیں)(پاس والے: مراد ندیم۔ نزدیک رہنے والے۔ بے تکلف دوست)(پگڑی والا: مراد حکیم)(دیوانہ وار: مراد بے تحاشا، بے سوچے سمجھے)(دیوار والی: مراد چھپکلی)(فقرے بازی: مراد چوٹ کی باتیں، مذاق)(گھر والی: مراد بیوی)

(د)

مرکب جوڑ مراد بیانی کے نام سے لفظوں کے جوڑے شامل کیے جا سکتے ہیں۔ اس کی بھی کئی قسمیں ہیں:

(الف) تابع موزوں رموضوع:

دونوں لفظ بامعنی۔ لغات میں تابع موضوع ہے، لیکن شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے تابع موزوں لکھا ہے۔ ہندی میں دیے۔

(آشنا دوست: مراد دوست)(آشنا، دوست: مراد دوست)(آل اولاد: مراد اولاد)(آن بان: مراد سج دھج۔ ہٹ۔ ضد۔ اکڑ۔ وضعداری۔ اطوار)(آن تان: مراد غرور۔ دماغ۔ غیرت)(آنکھ ناک: مراد شکل وصورت)(اجنبی مسافر: مراد مسافر)(الگ تھلگ: مراد کنارہ کش۔ گوشہ نشین۔ تنہائی پسند۔ محفوظ۔ اچھوتا)(اینٹ پتھر: مراد پتھر)(باگ ڈور: مراد لگام)(بھلا چنگا: مراد اچھا)(بناؤ سنگار: مراد سجاوٹ۔ بننا)(بوڑھا آڑھا: مراد بوڑھا)(بوڑھا بڑا: مراد بوڑھا)(بھلا چنگا: مراد صحت مند)(تال سُر رسر تال: مراد گانے بجانے کا وزن)(تنبو قنات: مراد پڑاؤ)(توبہ استغفار: مراد توبہ)(ٹاپا ٹوہی رٹاپک ٹوہی: مراد اٹکل کی جستجو۔ اندھیرے میں ادھر اُدھر ہاتھ مارنا)(جان بوجھ: مراد عمداً)(جوش خروش: مراد للکارنا)(جوں توں: مراد مشکل سے)(چاق چوبند: مراد صحت مند)(چال چلن: مراد ظاہری اور باطنی اعمال۔ اخلاق وعادات)(چہ چک: مراد کھانا)(چکر مکر: مراد دھوکا)(چور زخمی: مراد زخمی)(چوری چھپے: مراد چھپ کر)(حصہ بخرا: مراد حصہ۔ تقسیم)(حصے بخرے: مراد ٹکڑے)(حیران پریشان: مراد تکلیف میں (حیران پریشان: مراد تکلیف)(خاطر مدارت: مراد خاطر تواضع۔ تواضع جو چیز اپنی طرف سے مہمان کے سامنے پیش کی جائے اور خاطر مہمان کی فرمائش پر مہیا کی جائے)(خاک دھول: مراد مٹی۔ گرد)(خط خطوط: مراد مراسلت)(خلا ملا: مراد میل جول)(خلط ملط: مراد گڈ مڈ۔ درہم برہم)(خو بو: مراد عادت)(خیر خبر: مراد خیریت)(داغ دھبہ: مراد داغ۔ نشان)(دان دہیز: مراد جہیز)(دانا بینا: مراد حال جاننے والا)(دانہ دُنکا: مراد ایک آدھ۔ دانہ)(دکھ درد: مراد تکلیف)(دم خم: مراد حوصلہ۔ ہمت)(دم دلاسا: مراد تسلی)(دم دلاسا: چکنی چپڑی باتیں)(دوا دارو: مراد علاج معالجہ)(دوا درمن: مراد علاج معالجہ)(دوڑ دھوپ: مراد کوشش)(دھن دولت: مراد مال دولت)(دھان پان: مراد نازک۔ پتلا۔ دبلا)(دھونس دھڑکا: مراد دھمکی)(دھول چھکڑ: مراد پٹائی)(دھول دھپا: مراد مار پیٹ، چھیڑ چھاڑ)(ڈیل ڈول: مراد قد وقامت)(راہ باٹ: مراد رستہ)(راہی، مسافر: مراد مسافر)(رسم رسومات: مراد رسوم)(رعیت، پرجا: مراد رعایا)(روکھے پھیکے: مراد ناراضی)(ریت رسم: مراد رسم)(زرق برق: مراد قیمتی)(زور ظلم: مراد زبردستی)(ساتھ سنگت: مراد ساتھ)(ساٹھا پاٹھا: مراد وہ شخص جس کے قویٰ ساٹھ برس کی عمر میں بھی درست رہیں)(ساز باز: مراد سازش۔ میل۔ ملاپ)(سانٹھ گانٹھ: گاڑھی دوستی اور اتفاق واتحاد)(سج دھج: وضع قطع، رنگ روپ۔ وجاہت۔ بناؤ سنگار)(سجیلی کٹیلی: مراد خوبصورت)(سدھ بدھ: مراد حواس)(سوچ بچار: مراد سوچنا۔ سمجھنا۔ غور کرنا)(سوچ وچار: مراد غور وفکر)(سودا سلف: مراد وہ چیز جو بازار سے خریدی جائے)(سودا سلف: مراد سامان)(سیر تماشے: مراد سیاحت)(شان شوکت: مراد شکوہ)(شرما شرمی: مراد شرم کے مارے)(صاحب سلامت: مراد دعا سلام)(صاحب سلامت: مراد جان پہچان، میل جول)(صحیح سلامت: مراد خیریت)(صحیح سلامت: مراد سلامتی)(طعنہ

Scanned by CamScanner

مہنا: مراد طعنے)(عشر عشیر: مراد تھوڑا سا حصہ)(عرض معروض: مراد درخواست)(علیک سلیک: مراد سلام)(غریب غربا: مراد غریب)(غل شور: مراد بلند آواز)(غل غپاڑہ: مراد شور۔ غل)(قرض وام: مراد ادھار)(قول قرار: مراد وعدہ)(کاٹھ کباڑ: مراد گھر کا اسباب و اشیا)(کالا بھجنگا: مراد نہایت کالا)(کالا کلوٹا: مراد کالے رنگ کا)(کام کاج: مراد کام دھندا)(کپڑ لتا: مراد کپڑا وغیرہ)(کڑوا کسیلا: مراد بد ذائقہ)(کلمہ کلام: مراد بات چیت)(گوڑا کرکٹ: مراد گندگی)(کونا کھدرا: مراد کونا کونا)(کیڑے مکوڑے: مراد حشرات الارض)(گالی گلوچ: مراد گالی)(گتھم گتھا: مراد آپس میں لپٹ جانا)(گم سم: مراد چپ چاپ)(گورا چٹا: مراد سفید رنگ کا)(گہنا پاتا: مراد زیور وغیرہ)(گھاٹ باٹ: مراد رستہ)(گھربار: مراد جائداد)(گھربار: مراد وطن)(گھربار: مراد گھر اور اس کے متعلق سامان)(گھربار: مراد سب اسباب)(گھورا گھاری: مراد نظارہ بازی۔ آنکھیں لڑانا)(لاڈ پیار: مراد لاڈ)(لت پت: مراد لتھڑا ہوا۔ آلودہ)(لتھ پتھ: مراد آلودہ، ملوث، آمیختہ۔ خراب حال)(لڑکا بالا: مراد اولاد)(لڑکے بالے: مراد لڑکے)(لوٹ پوٹ: مراد فریفتہ، ولدادہ، بیقرار، تمنا، زخم خوردہ، مضطرب)(مال اسباب: مراد ضروریات زندگی)(مال اسباب: مراد تحائف)(مال اسباب: مراد سامان (مال اسباب: مراد نقدی)(محنت مشقت: مراد کوشش)(مڈ بھیڑ: مراد آمنا سامنا۔ اچانک ملاقات۔ اچانک جھگڑا)(مرد آدمی: مراد جوان)(مکر چکر: مراد جھوٹ)(ملی بھگت: مراد سازش۔ گٹھ جوڑ)(موٹے جھوٹے: مراد پرانے)(مول تول: مراد تجارت)(میلا چکٹ: مراد میلا کچیلا)(میلا ٹھیلا: مراد بھیڑ بھاڑ جہاں دھکم دھکا ہوتی ہے)(ناز نخرے: مراد فخر سے)(ناؤ نواڑے: مراد کشتی)(نسبت ناتا: مراد نکاح)(نشان باقی: مراد ہستی)(نک سک: مراد شکل و صورت)(نوک جھونک: مراد طنز کی بات)(نوک جھوک: مراد تکرار)(نوکر چاکر: مراد خدمت گار)(نئی نویلی: مراد نئی)(نیست نابود: مراد تباہ)(واہی تباہی: مراد فضول)(واہی تباہی: مراد فضول گفتگو)(ورد وظیفہ: مراد تسبیح)(وضع قطع: مراد شکل۔ صورت)(ہنسی خوشی: مراد خوش وخرم)(ہنسی خوشی: مراد لطف اٹھانا)(ہوتے ساتے: مراد ہوتے ہوئے)(ہوش آرام: مراد سکون)(ہیر پھیر: مراد گردش۔ چکر)

(ب) تابع مہمل:

پہلا لفظ بامعنی اور دوسرا بے معنی۔ ہندی میں وکاری۔

(اکا دکا: مراد اکیلا)(اکیلا دکیلا: مراد اکیلا۔ تنہا)(الٹ پلٹ: مراد درہم برہم، زیر و زبر)(الٹا پلٹا: مراد درہم برہم، زیر و زبر)(الٹی پلٹی: مراد درہم برہم، زیر و زبر)(اناپ شناپ: غلط سلط۔ بے تکی۔ بے اندازہ۔ غیر مہذب طریقے سے۔ بے تال)(بات چیت: مراد بولی)(بات چیت: مراد گفتگو)(بانٹ چونٹ: مراد بٹوارہ)(بچا کھچا: مراد بچا ہوا)(بھون بھان: مراد بھوننا)(بھیڑ بھاڑ: مراد جلوس)(بھیڑ بھڑکا: مراد بھیڑ بھاڑ)(بیچ باچ: مراد بیچنا)(بول چال: بات چیت، گفتگو۔ روزمرہ۔ محاورہ۔ طرز زبان۔ مراد میل ملاپ)(پوچھ پاچھ: مراد پوچھنا)(پوچھے کچھے: مراد دریافت کرنا)(پوچھا پاچھی: تفتیش۔ مراد قدر و منزلت، رسوخ)(پوچھ تاچھ: تفتیش۔ مراد قدر و منزلت، رسوخ)(پوچھ گچھ: تفتیش۔ مراد قدر و منزلت، رسوخ)(پھینک پھانک: مراد پھینکنا)(پیس پاس: مراد پیسنا)(ٹال مٹول: مراد حیلہ۔ بہانہ)(ٹالا بالا: مراد حیلہ حوالہ، ٹال مٹول، بہانہ، امروز فردا۔ چکر مکر)(ٹالم ٹول: مراد بہانہ، حیلہ حوالہ، تاخیر، ڈھیل)(ٹھیک ٹھاک: مراد درست)(ٹیپ ٹاپ: رونق و آرائش، دبدبہ، ظاہری، بناوٹ، اہتمام)(جھاڑ جھنکار: مراد گھنے سوکھے ہوئے پتلے تنے والے جو کاٹ کر علیحدہ ڈال دیئے جاتے ہیں یا کھیت کے آس پاس گاڑ دیے جاتے ہیں)(جھاڑو بہارو: مراد جھاڑو)(جھوٹھ موٹھ: مراد بناوٹ)(جھوٹھ موٹھ: مراد جھوٹ)(جیدھر تدھر: مراد ادھر ادھر)(چاو چوز: مراد لاڈ)(چھان بین: مراد تحقیق)(چوڑا چکلا: مراد فراخ۔ کھلا)(چوری چکاری: مراد چوری وغیرہ)(چھوڑ

Scanned by CamScanner

پھاڑ: مراد چھوڑنا)(چھیڑ چھاڑ: مراد ہنسی مذاق، ٹوکا ٹوکی ۔ طعن و تعریض، بات چیت، تحریک ۔ خط و کتابت ۔ لڑائی بھڑائی)(میل ملاپ: مراد شش و پنج) (خالی خولی: مراد خالی ۔ صرف)(خوشامد برآمد: مراد خوشامد)(دھوم دھام: مراد دھونا)(دھوم دھام: مراد آرائش)(دھویا دھایا: دھویا ہوا ۔ پاک صاف ۔ مراد بے غیرت ۔ بے شرم ۔ بے حیا ۔ سادہ لوح)(سچ مچ: مراد سچ)(ٹھیک ٹھاک: مراد ٹھیک)(سمجھا بجھا: مراد سمجھانا)(ہو بہو: مراد ہو بہو)(لقط سقط: مراد لقط)(کاٹ کوٹ: مراد کاٹنا)(کپڑے وپڑے: مراد لباس)(کوٹ کاٹ: مراد کوٹنا)(کھوکھا: مراد کھونا)(گرتے پڑتے: مراد بہ مشکل)(گن گنا: مراد گننا)(لوٹ پوٹ: مراد سونا)(لوٹ لاٹ: مراد لوٹنا، بازی کھانا)(مار مور: مراد مارنا)(مل جل: مراد ملاقات)(منا دنا: مراد منانا) (منا منو: مراد منانا)(میل کچیل: مراد میل)(میلا کچیلا: مراد میلا)(نام وام: مراد نام)(نخرے تلے: مراد نخرہ کرنا)(ننگا منگا: مراد بے لباس)(نکھے منکھے: مراد خراب خستہ) (ہرج مرج: مراد تکلیف) (بزاری بزاری: مراد خاص و عام)

(ج) سابق مہمل:

پہلا لفظ بے معنی اور دوسرا با معنی ۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس اصطلاح کا نام سابق موزوں رکھا ہے ۔ ہندی میں اوی کاری ۔

(آس پاس: مراد نزدیک)(آمنے سامنے: مراد بالمقابل)(اتا پتا: مراد پتہ ۔ نشان)(اڑوس پڑوس: مراد اردگرد)(اٹھوائی کھٹوائی: مراد

چارپائی)(اونے پونے: مراد کم و بیش، گھاٹے پر)(جنتر منتر: مراد جادو)(جھاڑ پھونک: مراد منتر وغیرہ)(واہی تباہی بکل بکل: مراد جھگڑا،

تکرار)(دھکم دھکا: مراد دھکیلنا)(سان گمان: مراد خیال)(سان گمان: مراد وہم و گمان)

(د) مثنیہ مہمل:

دونوں لفظ بے معنی ۔ یہ اصطلاح راقم کی تجویز کردہ ہے ۔ ہندی میں سنگیت ۔

(تتر بتر: مراد بکھرنا)(ٹائیں ٹائیں فش: مراد لمبی گفتگو کے بعد نتیجہ کچھ بھی نہیں)(ہکا بکا: مراد حیران)(گڈ مڈ: مراد گڈمڈ)(گڈ مڈ: مراد خلط ملط ۔ درہم برہم ۔ ملا جلا)(ہٹا کٹا: مراد صحت مند)(ہٹی کٹی: مراد طاقتور، موٹی تازی)(ہڑ بڑا چونکنا)(ہل بلا: مراد چونکنا)(ہکا بکا: مراد سراسیمہ ۔ حیران و پریشان ۔ بدحواس ۔ متعجب ۔ متحیر)

(ہ) متضاد ین موزوں:

متضاد با معنی جوڑے ۔ یہ اصطلاح راقم کی تجویز کردہ ہے ۔ ہندی میں ولوم ۔

(آنا جانا: مراد حاضری دینا)(اپنے بیگانے: مراد سب)(ادنیٰ اعلیٰ: مراد امیر ا غیرا)(امرا بادشاہ: مراد تمام)(اونچ نیچ: مراد نقصان ۔ اچھا برا ۔ بھلائی برائی ۔ نشیب و فراز)(آگا پیچھا: مراد تعاقب)(آنے جانے: مراد معمول)(بھلے برے: مراد ناسازگار)(جھوٹ سچ: مراد حقیقت)(چرند پرند: مراد جانور)(چھوٹے بڑے: مراد سب)(دانا پانی: مراد روزگار)(دن رات: مراد ہر وقت)(راجا پرجا: مراد پورا ملک)(سوال جواب: مراد تکرار)(عورت مرد: مراد تمام)(غریب غنی: مراد تمام)(کہنے سننے: مراد بات کرنا)(گھاس پات: مراد معمولی غذا)(لڑکے بوڑھے: مراد تمام)(مرنے جینے: مراد زندگی)(موت حیات: مراد جینا مرنا)(نیچے اوپر: مراد سلیقے سے)

۳۔ ترکیبی مراد بیانی: ویسے تو تراکیب اور مرکبات کے بھی اردو کے لحاظ سے اصطلاحی ناموں کی ضرورت ہے ۔

(الف)

(آب زیر کاہ: مراد ریاکاری، مکر و فریب)(آتش سیال: بہنے والی آگ ، مراد شراب)(بار خدا: مراد خدائے بزرگ)(پایان

عمر: عمر کا نچلا حصہ، مراد بڑھاپا)(ذات شریف: مراد چالاک، استاد)(سگِ دنیا: دنیا کا کتا، مراد لالچی)(شترِ بے مہار: مراد آوارہ، آزاد)(شہرِ خموشاں: مراد قبرستان، ویرانہ)(طفلِ مکتب: مراد نا سمجھ، نا تجربہ کار)(غلامِ بے دام: مراد وفادار غلام)(فرعونِ بے ساماں: مراد وہ شخص جو خواہ مخواہ اترائے اور سرکشی کرے)(قسّامِ ازل: مراد خدا)(قیل وقال: مراد بحث مباحثہ)(کفِ دستِ میدان: مراد ویران صحرا، بیابان)(گربہ مسکین: مراد مسکین بلی، مکار شخص)(مارِ آستین: مراد مطلبی دوست، دوست نما دشمن)(مانندِ اعادۂ شباب: جوانی لوٹ آنے کے مثل، مراد ناممکن)(یوسفِ ثانی: مراد بے حد حسین)

(ب)

(آمد ورفت: مراد سفر)(امیر ووزیر: مراد مصاحب)(بازار وکوچہ: مراد بازار)(پس وپیش: مراد حاضر)(تاج وتخت: مراد حکومت)(تخت وچھتر: مراد حکومت)(تگ ودو: مراد کوشش)(تمام وکمال: مراد مکمل)(جاگیر ومنصب مراد انعام)(جان ودل: مراد مکمل طور پر)(جان ومال: مراد زندگی)(جان ومال: مراد دولت)(جان ومال: مراد زندگی)(چین وآرام: مراد سکون)(حسن وجمال: مراد خوبصورتی)(حفظ وامان: مراد حفاظت)(حیران وپریشان: مراد فکر مند)(حیرانی وسرگردانی: مراد پریشانی)(خشک وتر: مراد ہر قسم کا)(خفا وبرہم: مراد ناراض)(خواب وخیال: مراد افسانہ، بھولی ہوئی واردات)(خوف ورجا: مراد کشمکش)(داد ودہش: مراد خاطر مدارت)(دیدہ ودانستہ: مراد جان بوجھ کر)(راز ونیاز: مراد پوشیدہ بات)(راہ ورسم: مراد رواج)(رعیت وسپاہ: مراد رعایا)(رنج ومحنت: مراد تکلیف)(زمین وآسمان: مراد کائنات)(زیروزبر: مراد گرفتار کرنا)(زیروزبر: مراد فتح کرنا)(سوغات وتحفہ: مراد تحفہ)(شان وشوکت: مراد کروفر)(عزت وحرمت: مراد احترام)(عقل وشعور: مراد سمجھ)(عقل وہوش: مراد حواس)(عیش وطرب: مراد نشاط)(عیش وعشرت مراد نشاط)(غل وشور: مراد اونچی آواز)(کسب وفن: مراد ہنر)(گفت وشنید: مراد بات چیت)(لباس وپوشاک: مراد کپڑے)(لیل ونہار: مراد زمانہ)(مال واموال: مراد ہر چیز)(مال وخزانے: مراد دولت)(منت وزاری: مراد عاجزی)(ناز ونعمت: مراد لاڈ پیار)(نالہ وزاری: مراد رونا)(نام ونشان: مراد پتہ)(ننگ وناموس: مراد عزت)

(ج)

(انگشت بدنداں: مراد حیران ہونا)(برانداز: مراد برباد کرنے والا)(بہ خوشی وخاطر جمعی: مراد خوشی سے)(بہ خیر وعافیت: مراد سکون سے)(بہ خیر وعافیت: مراد خیریت سے)(سربگریباں: مراد فکر مند، نادم)(سر در گریباں: مراد فکر مند، نادم)

(د)

(دارالمحن: رنج کا گھر، مراد دنیا)

۳۔ ناتمام یا نیم جملہ مراد بیانی: اس میں بھی حروف کی قسموں کے لحاظ سے الگ الگ نام رکھے جا سکتے ہیں۔ حروف کی مختلف اقسام جو پچاس سے زیادہ ہیں ان کی بھی اقسام بنائی جا سکتی ہیں۔

(الف) اور:

(اور بھی: مراد زیادہ۔ اور کوئی۔ دوسرا)(اور اس پر اس پر: مراد باوجود اس کے)(اور اس پر بھی: مراد باوجود اس کے)(اور پھر اس پر: مراد مستزاد۔ اس کے سوا)(اور جو: مراد اگر۔ کلمہ شرط ہے)(اور جو کچھ: مراد اس کے علاوہ)(اور زیادہ: مراد نہایت تاکید)(اور کچھ: مراد نئی چیز۔ اس کے سوا۔ بہت زیادہ)(اور کو: مراد دوسرے کو)(اور چندے: مراد چند دنوں تک۔ کچھ دنوں)(اور لیجئے: مراد اور سنئے)(اور ہی کچھ: مراد دوسرا۔ خلاف)

(ب) پر

(اور پر سفیدی: مراد بہت کم)(برتے پر: مراد بھروسے پر)(پتھر پر لکیر: مراد نہ مٹنے والی چیز)(پر: مراد مگر۔ لیکن)(سر آنکھوں

Scanned by CamScanner

پر: مراد دل و جان سے) (پر اتنا: مراد بس یہ۔ لیکن اس قدر) (پرائے برتے پر: مراد دوسرے کے سہارے پر) (سر آنکھوں پر: مراد قبول و منظور۔ بسر و چشم۔ دل و جاں سے) (سونے پر سہاگہ: مراد اچھائی پر اچھائی) (کس برتے پر؟: کس گھمنڈ پر) (ہماری بات ہم پر: مراد جو بات کوئی کرے اسی پر وہ بات لوٹا دینا)

(ج) کا۔ کے۔ کی

(آتش کا پرکالہ: مراد آگ کا ٹکڑا۔ سر بسر آگ۔ شریر و چالاک) (آخور کی بھرتی: مراد کوڑا کرکٹ۔ معمولی چیز) (آنے کی آپا: مراد بھولی بھالی عورت) (آستین کا سانپ: مراد مطلبی دوست، دوست نما پوشیدہ دشمن) (آفت کا پرکالہ: مراد خطرناک، چالاک۔ آفت کا ٹکڑا۔ سر بسر آفت) (آفت کے مارے: مراد مصیبت زدہ) (آفت کی: مراد انتہا درجہ کی۔ بہت زیادہ) (آفت کی پڑیا: مراد شریر بچہ، چالاک عورت) (آگ کا پرکالہ: مراد ہوشیار) (آنکھوں کا تارا: مراد پیارا، جان سے عزیز، لاڈلا بیٹا) (آنکھوں کا اندھا: مراد کم فہم) (آن کی آن میں: مراد آناً فاناً۔ ایک لمحہ میں۔ ذرا سی دیر میں) (آئینہ کی شکل: مراد آئینہ کی طرح حیران ہونا۔ حیرت میں آنا) (آئے دن کا: مراد روز روز کا) (آئے گئے کا سودا: مراد قریب مرگ ہونا) (آئی گئی کا سودا: مراد سانس آیا آیا نہ آیا نہ آیا) (اب کا: مراد اس زمانے کا۔ موجودہ۔ اس وقت کا۔ حال کا) (اب کے: مراد حال کے۔ ابھی کے) (اب کے پھیر: مراد اس دفعہ) (اپنے مطلب کی: مراد خود غرض۔ سب سے الگ رہنا) (اتار ے کا جھونپڑا: مراد مسافر خانہ) (اُجاڑ کا: مراد ویرانے کا) (اگلے وقتوں کی: مراد پرانے زمانے کی) (اوندھی پیشانی کا آدمی: مراد الٹی سمجھ کا۔ بے وقوف) (اوندھی کھوپری کا: مراد الٹی سمجھ کا۔ بے وقوف) (الٹی کھوپڑی کا: مراد کج فہم، بے وقوف) (اللہ میاں کی بھینس: سیاہ رنگ کا ایک کیڑا جو بہت سخت جان ہوتا ہے مراد سیاہ فام موٹا آدمی) (اُلّو کی دم فاختہ: مراد بے وقوف) (اندر کا اکھاڑا: مراد محفل نشاط مجلس عیش) (انڈے کا شہزادہ: مراد وہ جو گھر سے باہر نہ نکلے) (بات کا چھینٹا: مراد فریب دنیا۔ چاپلوسی کرنا۔ ذرا سی بات۔ تھوڑا اساذکر) (باتوں کا دھنی: مراد بہت باتیں کرنے والا) (بچوں کا کھیل: مراد آسان کام) (برابر کا شریک: مراد آدھا آدھا حصہ لینے والا) (بزرگوں کا ٹھیکرا: مراد موروثی مکان) (بس کی گانٹھ: مراد فسادی آدمی) (بسم اللہ کا گنبد: مراد محفوظ جگہ۔ امن و امان کی جگہ) (بندر کی آشنائی: مراد بے مروت کا یارانہ) (بوندوں کی بوچھار: مراد ہلکی بارش) (بھاڑے کا ٹٹو: مراد کرائے کا گھوڑا) (پانی کا بلبلہ: مراد جلد ختم ہو جانے والا، بے حقیقت) (پانی کی پوٹ: مراد بالکل پانی ہی پانی) (پانی کے مول: مراد مفت، بہت سستا) (پتھر کی لکیر: مراد پختہ بات) (پوتڑوں کے امیر: مراد پیدائشی امیر ہونا۔ بچپن سے امیر ہونا) (پیٹ کا ہلکا: مراد جو راز پوشیدہ نہ رکھ سکے، کم ظرف) (پیٹ کا کتا: مراد بندۂ شکم، نہایت لالچی) (پیٹ کی آگ: مراد ماں کی ممتا) (پیٹ کی پونچھن: مراد آخری بچے، جس کے بعد کوئی بچہ پیدا نہ ہوا ہو) (تھالی کا بینگن: مراد زمانہ ساز، غیر مستقل مزاج) (تقدیر کا بدا: مراد قسمت کا لکھا) (تلوار کا کھیت: مراد میدان جنگ) (تلوار کا گھاٹ: مراد کارخانہ) (تلوار کا گھاؤ: مراد کاری زخم) (تنکے کا سہارا: مراد تھوڑی سی مدد) (ٹھوکر کا: مراد بہت حقیر) (جان کا جنجال: مراد زندگی لے لیے مصیبت) (جان کے: مراد ارادہ سے۔ دانستہ) (جب کے: مراد پچھلے زمانے کا۔ گذرا ہوا) (جب کا: مراد اس وقت کے) (جلے پاؤں کی بلی: مراد گھر گھر پھرنے والی عورت) (جہاں کا چکر: مراد دنیا بھر میں پھرتے پھرنا) (چڑیا کا دودھ: مراد ناممکن بات۔ ایسی بات جس کا کوئی وجود نہ ہو) (چوتھی کی دلہن: نئی دلہن۔ مراد وہ عورت جو بہت بنی ٹھنی رہے) (چودھویں کا چاند: مراد بہت خوبصورت) (چولی دامن کا ساتھ: مراد ہر وقت کا تعلق) (حسرت کے مارے: مراد مایوس۔ حسرت زدہ) (حسرتوں کی پوٹ: مراد مایوسیوں کی گٹھری) (خاک کا پتلا: مراد انسان) (خاک کے مول: مراد بہت کم قیمت پر، مفت) (خالہ جی کا گھر: مراد کام کو آسان سمجھنا) (خدا واسطے کا بیر: مراد خواہ مخواہ کی دشمنی) (خدائی کا جھوٹا: مراد بہت جھوٹا) (خدائی کا مارا: مراد آوارہ۔ ہر جگہ سے راندہ ہوا) (خواب کی باتیں: مراد ناممکن باتیں) (خون کا پیاسا: مراد جانی دشمن) (دستار کے

Scanned by CamScanner

پیچ: مراد پگڑی کی بندش) (دل کا عالم: مراد دل کی حالت) (دل کا غبار: مراد رنج و غم، غصہ) (دل کا لگاؤ: مراد محبت۔ دلچسپی) (دل کی جلن: مراد دل کی آگ) (دل کی لاگ: مراد محبت۔ دل کی لگی) (دل کی لگن: مراد شوق) (دل کی لگی: مراد محبت۔ عشق) (دور کی سوجھی: مراد کوئی باریک بات ذہن میں آئی) (دھن کا پورا: مراد ارادے کا پکا) (دیوانے کا خواب: مراد بے حقیقت بات) (رات کی رات: مراد صرف ایک رات) (رنگ کا: مراد طرح کا۔ ڈھب کا) (روز کی جھک جھک: مراد ہر دم کی دانتا کل کل۔ روز کی خفگی لڑائی۔ بک بک) (روز کے سلامی: مراد روزانہ سلام کو آنے والے) (رہ رہ کے: مراد ذرا ذرا دیر میں) (ریشم کی گانٹھ: مراد مضبوط گرہ) (زمانے کے: مراد اپنے وقت کے۔ دنیا بھر کا) (سناٹے کا عالم: مراد خاموشی، سکوت) (سوڈے کا جوش رسوڈے کا ابال: مراد عارضی یا وقتی جوش و خروش) (سہاگ کا وقت: مراد محبت جو زن و شوہر میں ہو۔ ناز و نیاز جو خاوند بی بی میں ہوتا ہے) (شمشیر کا کھیت: مراد میدان جنگ، جہاں لاشیں ہی لاشیں ہوں) (شہد کی چھری: مراد دوست نما دشمن) (شیطان کی آنت: مراد بہت لمبا) (طور طور کی: مراد ڈھنگ ڈھنگ کی) (عیش کا بندہ: مراد عیاش، آرام طلب) (غضب کا: مراد آفت بھرا۔ مصیبتیں سر لینے والا) (غلام کی صورت: مراد مکروہ صورت۔ بری شکل) (قاعدے کی بات: مراد اچھی بات، دستور کی بات) (قسمت کا دھنی: مراد خوش قسمت) (قیامت کی: مراد بے انتہا۔ بے حد) (کاٹھ کا الو: مراد بے عقل، بے وقوف) (کالوں کا کھیت: مراد وہ زمین جہاں کالے سانپ بکثرت ہوتے ہیں) (کان کا کچا: مراد سنی سنائی بات پر یقین کر لینے والا) (کب کے: مراد کس وقت کے) (کتاب کا کیڑا: مراد ہر وقت پڑھنے والا آدمی) (کتنوں کا: مراد کتنے کی جمع ہے۔ بہتوں کا) (کس عذاب کا؟: مراد کس مصیبت کا۔ کس تکلیف کا) (کس قیامت کے؟: مراد کس بلا کے؟ کس غضب کے؟) (کسی کے حق میں: مراد کسی کے واسطے) (کسی کے حق کا: مراد حصہ کا) (کسی کے نام کی: مراد حصہ کی۔ کسی کے لئے مخصوص) (کسی کی آئی: مراد کسی دوسرے کی موت) (کولھو کا بیل: مراد بہت محنتی) (کوئی دن کا مہمان: مراد چند دن جینے والا) (کوئی دن کے: مراد تھوڑی مدت کے) (کہنے کی باتیں: مراد ایسی باتیں جن پر عمل کرنا ممکن نہ ہو) (گفتگو کا چراغ: مراد گفتگو کا ماہر، بیان کی قدرت رکھنے والا) (گلے پڑے کا سودا: مراد زبردستی کا سودا) (گناہوں کی پوٹ: مراد بہت زیادہ گناہ۔ کثرت معصیت) (گنبد کی صدا: مراد واپس سنائی دینے والی آواز، جیسا کہنا ویسا ہی سننا) (گونگے کا خواب رسپنا: مراد کچھ سمجھ میں نہ آنے والی بات) (گھاٹ اتارے کا: مراد دریا سے کنارے پر آنے کی جگہ) (لے دے کے: مراد صرف۔ کر دھر کے۔ سب کچھ کرنے کے بعد) (مٹی کے مادھو: مراد بے عقل، بدھو) (مٹی کے مول: مراد بہت کم قیمت پر، مفت) (مجذوب کی بڑ: مراد بے حقیقت بات، بکواس۔ بے سروپا گفتگو) (مطلب کا یار: مراد خود غرض دوست) (معرکے کا آدمی: مراد دلیر اور بہادر آدمی۔) (منہ دیکھے کی: مراد ظاہر داری کی) (منہ دیکھے کی محبت: مراد ظاہری، سامنے کی) (ناحق کا: مراد بلا وجہ) (نیند کے ماتے: آنکھوں میں نیند بھری ہونا۔ مراد بے خود) (ہاتھ کا سچا: مراد ایماندار، دیانت دار) (ہار کے: مراد آخر کار۔ جب کچھ بن نہ آئی) (ہتھیلی کا پھپھولا: مراد تکلیف دینے والا) (پھر پھر کے: مراد بالآخر)

(د) کر

(ٹھونک بجا کر: مراد اچھی طرح دیکھ بھال کر) (جان توڑ کر: مراد نہایت محنت سے) (چن چن کر: مراد دیکھ کر۔ ایک ایک کر کے) (خدا خدا کر: مراد توبہ کر۔ اللہ سے ڈر۔ مشکل سے) (دیکھ کر: مراد جان بوجھ کر۔ سوچ سمجھ کر) (دل کھول کر: مراد فراغ دلی سے) (مانگ تانگ کر: مراد ادھر ادھر سے لے کر) (پھر پھر کر: مراد لوٹ پھیر کر۔ آخر کار)

(ہ) کو:

(کاہے کو: مراد کسی واسطے۔ کیوں۔ کب) (کسی کو رونا: مراد کسی کا ماتم کرنا) (کسی کو ماننا: مراد کسی کا عقیدت مند ہونا)

Scanned by CamScanner

(و) اسما کی ۔ سے

(آپ سے دور، آپ کی جان سے دور: مراد آپ کو نقصان نہ پہنچے۔ آپ کو خدا بچائے)(آنے سے رہے: مراد آتے نہیں)(اب سے دور: مراد دور از حال ۔ خدا نکردہ کے محل پر بولا جاتا ہے یعنی جو واقعہ بیان کیا جاتا ہے وقوع میں نہ آئے)(اپنا سا: مراد مقابل ۔ خود جیسا)(اٹکل سے: مراد اندازے سے)(انار سا چھٹنا: مراد خوشی کے مارے دل ایسا کھل گیا جیسا انار چھوٹ جاتا ہے)(اوپری دل سے: مراد ظاہرا طور پر۔ دکھانے کو۔ ناگواری سے)(ایک صورت سے: مراد ایک ہی رنگ میں۔ یکساں)(بری آنکھ سے: مراد نفرت کی نظر سے)(برے دل سے: مراد ناگواری سے)(بڑے دماغ سے: مراد بہت تکبر سے۔ بڑی شان سے)(بلا سے: مراد پرواہ نہ ہونا۔ نقصان نہ ہونا۔ اچھا ہونا۔ مناسب ہونا)(پہاڑ سی راتیں: مراد بہت لمبی راتیں)(پہلوؤں سے: مراد بہانوں سے)(پھٹکے سے منہ: مراد کنایہ ہے لعنت و ملامت سے)(حلوے مانڈے سے کام: مراد مطلب پرستی شکم کی خاطر)(خیر سے: مراد بخشے کو۔ بڑی اچھی بات ہے)(دم سے: مراد ذات سے۔ بدولت)(دامن دامن سے دعا: مراد ہر ایک دامن سے دعا نکلتی ہے۔ کثرت مراد ہے)(رسوائی سی رسوائی: مراد حد سے زیادہ ہوئی)(رنگ رنگ سے: مراد طرح طرح سے۔ وضع وضع سے)(زمانے سے نرالا: مراد سب سے الگ۔ عجیب)(سو جان سے: مراد نثار ہو جانے کا انتہائی شوق۔ گویا ایک کی جگہ سو جانیں ہوں تو قربان کر دیں)(کس منہ سے!: مراد کس حوصلے سے)(کون سی: مراد دوسری کیا۔ اس کے علاوہ اور کیا)(مرے دل سے: مراد ناگواری سے۔ بجھے پن سے۔ مایوسی سے)(میری بیزار سے: مراد مجھے پروا نہیں)(میری جوتی سے: مراد مجھے پروا نہیں)

(ز) میں

(آنکھوں میں خاک: مراد چشم بد دور۔ خدا نظر بد سے بچائے)(اپنے حق میں: مراد اپنے واسطے۔ اپنے لئے)(اڑے تھوڑے میں: مراد مصیبت کے وقت۔ مشکل پیش آنے پر)(اول میں: مراد ضمانت۔ یرغمال۔ کسی چیز کی عوض چیز کو امانت رکھ دینا)(ایسے میں: مراد ان حالات میں)(بات بات میں: مراد ہر ایک بات میں)(بتیس دانتوں میں زبان: مراد دشمنوں میں گھرا ہوا)(بیچوں بیچ میں: مراد بالکل درمیان میں)(پل بھر میں: مراد ایک لمحہ میں)(پلک جھپکنے میں: مراد اتنے تھوڑے وقت میں کہ پلک جھپک جائے۔ ذرا سے لمحہ میں)(پل مارتے میں: مراد پلک مارنے میں۔ ذرا سی دیر میں۔ فوراً طرفۃ العین میں)(جنگل میں منگل: مراد ویرانے میں چہل پہل ہونا)(چٹکی بجاتے میں: مراد بہت جلد)(چشم زدن میں: مراد فوراً۔ پل بھر میں)(حق میں: مراد واسطے۔ لئے)(دھندلکے میں: مراد کچھ رات اور کچھ دن۔ کسی قدر اندھیرا باقی رہے اس وقت)(رنگ میں بھنگ: مراد مزے میں خرابی)(کئی باتوں میں: مراد چند واقعات میں)(گھڑی میں: مراد کسی وقت کچھ کسی وقت کچھ۔ ایک بات پہ قائم نہ رہنا)(لینے میں نہ دینے میں: مراد بے تعلق ہونا)(ہنسی ہنسی میں: مراد دل لگی میں)

(ح) حرف تاکید: ہی

(آپ ہی آپ: مراد خود بخود)(الگ الگ ہی: مراد اپنے طور پر۔ بغیر دوسرے کو شریک کئے ہوئے)(الگ ہی الگ: مراد دور ہی)(ایسے ہی ویسے: مراد معمولی ۔کم درجہ کے لوگ)(چھوٹتے ہی: مراد جھٹ۔ فوراً)(دیکھتے ہی دیکھتے: مراد آنکھوں کے سامنے حالات جلد جلد بدل جانا)

(ط) اشارہ

(وہ دن یہ دن: مراد اس دن سے آج تک)

حروف ندا:

(اجی بس: مراد اے صاحب رہنے دیجئے)(اللہ رے: کلمہ استعجاب جو کسی چیز کی زیادتی یا خوبی پر دلالت کرے۔ مراد واہ

Scanned by CamScanner

واہ)(اوہ جی: مرادندا ہے۔اظہار حقارت)(اے لو: مرادندا ہے۔مراد یہ لیجئے)(بل بے: مراد کثرت وشدت پر استعجاب کا کلمہ)(کیوں جی: مراد طنزیہ استفسار)(کیا کہنا!: مراد کلمۂ تعریف۔کیا تعریف کی جائے)(لو آؤ!: مراد تیار ہو جاؤ)(لو اور سنو: مراد لیجیے یہ نئی بات۔یہ اور عجیب بات سنیے)

(ک) تحسین۔ندبہ:

(واہ واہ: تحسین کے طور پر بھی اور ندبہ کے طور پر بھی دونوں طرح استعمال ہوتا ہے۔جیسے باغ و بہار میں ہے،واہ واہ میں پاس جا کر جو دیکھا تو یہ مر گیا)

(۵) مرادعددی:

(ایک پر ایک: مراد اوپر تلے۔لگاتار۔متواتر۔سلسلہ بہ سلسلہ)(ایسے اسی ہزار: مراد مراد کثرت سے ہے)(ایک نہ دو: مراد ایک دو پر بس نہیں بلکہ بہت زیادہ)(ایک آن: مراد ایک لمحہ)(ایک جہاں کی تکلیف: مراد تمام دنیا کی مصیبت)(ایک ہی ہوئی: مراد لاجواب۔لاثانی ہوئی)(ایک رنگ پر: مراد یکساں۔ایک ہی حالت میں محمل کا گرم ہونا)(چار دن آگے: مراد پہلے سے)(چار دن: مراد تھوڑی مدت)(دو ہی: مراد ایک دو ہی۔تھوڑا۔ ذرا سے ہی)(دو دن: مراد تھوڑی مدت)(دونوں ہاتھوں سے سلام: مراد پشیمان ہو کر ترک تعلق کرنا)(دوسرے تیسرے: مراد دوسرے دن۔تیسرے دن،کبھی کبھی)(لاکھوں من کے: مراد بہت بھاری بھرکم۔باوقار)(لاکھ لاکھ جان سے: مراد شدت اور کثرت مراد ہے گویا ایک جان نثار کرنا گویا اپنی طرف سے لاکھ جانیں نثار کیں)

(۶) تکرار:

(آخر آخر: مراد بعد میں)(اول اول: مراد پہلے پہلے۔ابتدا میں)(بک بک: مراد بکواس)(بک بک: مراد بکواس)(توبہ توبہ: مراد ہرگز نہیں۔توبہ کے لفظی معنی ہیں "پھرنا"۔گناہ سے پھرنا۔یہاں مراد یہ ہے کہ ہرگز نہیں)(فر فر: مراد بک بک جھک جھک)(جھک جھک: مراد بک بک۔بکواس۔جھگڑا)(جھپاک جھپاک: مراد جلدی جلدی)(جھیر جھیر: مراد پارہ پارہ۔پھٹا ہوا۔دھجی دھجی)(خار خار: مراد کثرت مراد ہے)(خال خال: مراد کہیں کہیں۔کوئی کوئی۔نہایت کم تعداد)(ڈبو ڈبو: مراد مدفون ،پوشیدہ۔کسی شرمناک واقعہ یا راز کو چھپانا)(ڈرڈر پھٹ پھٹ: مراد تجھ پر لعنت اور پھٹکار)(دیکھتے دیکھتے: مراد آنکھوں کے سامنے۔تھوڑے زمانہ میں)(رنگ رنگ: مراد طرح طرح کے۔قسم قسم کے)(سوندھے سوندھے: مراد کورے کورے مٹی کے برتن جن میں ہلکی ہلکی خوشبو آتی ہے۔خوشگوار)(کل کل: مراد لڑائی جھگڑا)(کیسے کیسے: مراد کس کس طرح۔ایک سے ایک بڑھ کر۔کتنے اچھے۔ہر قسم کے)(گھر گھر: مراد ہر ایک جگہ۔جگہ جگہ)

(۷) مرادصوتی: جس میں کوئی آواز ہو اس کی بھی دو قسمیں ہو سکتی ہیں۔

(ا) اسم صوت کے ساتھ

(ب) فعل صوت کے ساتھ

(کھٹ پٹ: گھوڑے کی متواتر ٹاپ پڑنے یا بوٹ پہنے ہوئے آدمی کے جلدی جلدی چلنے کی آواز۔مراد لڑائی بھڑائی ،جھگڑا اور رنجش)(کھٹا پٹی: مراد لڑائی بھڑائی ،جھگڑا)

(۸) مرادحسی: حواس ظاہرہ،حواس باطنہ اور حواس قلب کے حوالے سے اس کی پندرہ اقسام بنائی جا سکتی ہیں۔

(بساند: مچھلی یا گوشت کی بو۔مراد اصلی و نسلی عیب و نقص)

کچھ ایسے جملے بھی ہیں جو مکمل معنی دیتے ہیں اور مرادی معنی بھی دیتے ہیں۔یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر جملہ جو مکمل ہو اور مرادی معنی بھی دے اسے کیا کہیں گے؟ ان کے لیے بھی نئے نام کی ضرورت ہے۔ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جن میں

Scanned by CamScanner

سے بعض کو محاورہ میں شامل کیا گیا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ محاورہ کی بھی تشکیل جدید کی جائے۔ چرنجی لال نے بھی بہت سے ایسے الفاظ اور نہ تمام جملوں کو محاورہ میں شامل کر دیا ہے جو اصل میں مراد ہیں۔ بعض جگہ ضرب الامثال میں بھی کئی ایسے بامعنی مرادی جملے شامل ہیں۔ اردو میں ایسے کئی جملے محض علمی اصطلاحوں کی عدم موجودگی کے سبب بے سروساماں پھر رہے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کو بھی چھت فراہم کی جائے۔ اور اگر روزمرہ کی اصطلاح رکھنی ضروری ہو تو ان کو روزمرہ کا نام دیا جا سکتا ہے کہ ایسے جملے جو مرادی معنی دیں اور جملے میں خیال کا ابلاغ مکمل ہو اسے روزمرہ کہیں گے۔

روزمرہ:

(آٹھوں پہر چونسٹھ گھڑی: مراد دن رات) (اپنے مطلب کے یار: مراد غرض آشنا ہونا) (اُڑی ہوئی سی ہے: مراد ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کسی کی نقل ہو۔ مانند تقلید کرنے کے) (اس میں دم کیا ہے؟: مراد اس میں جان کہاں ہے۔ اس میں کچھ طاقت باقی نہیں رہی) (ایک دل یہ کہتا ہے: مراد ایک خیال یہ آتا ہے۔ دوسرا خیال یہ آتا ہے) (ایسے کہاں کے ہیں: مراد وہ میرے مقابل کے نہیں۔ وہ میرے سامنے کچھ نہیں۔ معمولی درجہ کا ہونا) (ایمان کی تو یہ ہے: مراد حق بات تو یہ ہے۔ سچ تو یوں ہے) (ایک سر ہزار سودا: مراد ایک جان سو جنجال۔ ایک آدمی کے لئے بہت سے کام ہونا) (بات کی بات میں: مراد آناً فاناً۔ بیکار) (بیٹھی رات گئے: مراد بہت زیادہ رات گزار کر) (بس ہو چکا: مراد یقین نہیں ہوگا۔ مراد بے انتہا ہو گئی اب جانے دو۔ ایسا نہ کرو) (بس بس جی بس: مراد چپ رہو۔ جانے دو۔ قصہ مختصر کرو) (بھینی بھینی خوشبو: مراد ہلکی ہلکی سہانی مہک ہونا) (تو ہی جانے گی رگا: مراد تنبیہ کے لئے یا خوف دلانے کے لئے اس طرح کہا جاتا ہے گویا اس کی ذمہ داری تجھ پر ہی ہو اگر کچھ برائی در پیش آئی) (تیرا کیا منہ ہے: مراد تیری کیا قدرت ہے) (حسرت ہے: مراد افسوس ہے۔ رشک ہے) (دن کب آیا کب گیا، دن آتا، دن جاتا: مراد سورج کس وقت نکلا۔ کس وقت چھپا) (دن عید، رات شب رات: مراد دن رات عیش) (دور ہی سے سلام ہے: مراد اظہار بے زاری۔ پاس نہ ہونا۔ بچنا) (ذرا کوئی کچھ کہے!: مراد تھوڑی سی بات ناگوار کسی کے منہ سے نکلے!) (ڈرپے صحرا چتوں کی طرح: مراد ضائع ہونا۔ چٹ پٹ خرچ ہونا) (رت کا حساب رت میں رہنا: مراد مراد رات بھر جو خیالی سودے کرتے آئے تھے وہ خیال میں رہ گئے اور کچھ نہ کیا گیا) (صورت تو دیکھو: مراد اظہار تنفر، طنز) (فرشتوں نے خواب میں نہ دیکھا ہو: مراد علم و گمان میں نہ ہونا) (فقیر کی صورت سوال ہے: مراد مثل ہے کہ فقیر کی صورت سے مطلب ظاہر ہوتا ہے چاہے کچھ کہے یا نہ کہے) (کتنے پانی میں ہیں!: مراد اندازہ کرنا۔ جانچنا) (کچھ تو ہے: مراد کوئی بات ضرور ہے) (کس گنتی میں ہوں: مراد کون سے شمار میں ہوں۔ کون سے درجہ میں ہوں۔ بے حقیقت ہونا) (کوئی آنے میں آتا ہے: مراد نہ آنے کے برابر) (کوئی دم کی دم میں: مراد تھوڑی ہی دیر میں) (کیا دھرا ہے؟: مراد کیا رکھا ہے؟ کچھ باقی نہیں ہے) (کیا بات ہے؟: مراد تعریف نہیں کی جا سکتی۔ اس کی خوبی تعریف کی حد سے بڑھی ہوئی ہے) (کہنا ہی کیا ہے؟: مراد مدعا حاصل ہے۔ تعریف کیا ہو سکتی ہے) (کیا بلا ہوئی: مراد کیا ہو گیا؟ کیا مصیبت آ گئی) (کیا آئے کیا چلے: مراد نہ آ کر کچھ حاصل ہوا نہ جانے سے فائدہ۔ آنا جانا بیکار ہوا) (گمان غالب ہے: مراد یقین ہے بضرور بالضرور) (میرا ہی کلیجا ہے!: مراد میں ہی برداشت کر سکتا ہوں) (میری شرم اس کے ہاتھ ہے!: مراد وہ بات رکھ لے۔ کامیاب کر دے۔ لاج رکھ لے) (وہ نہیں ہے: مراد ایسی نہیں ہے جو۔ اُس جیسی۔ پہلے جیسی) (ہائے کیا ہو گئے: مراد افسوس کہاں چلے گئے۔ اُن کا کیا ہوا) (ہمارا ہی آتا ہے: مراد ہمارا ہی مطالبہ یا تم پر واجب رہتا ہے) (مٹی کہاں کی ہے؟: مراد معلوم نہیں کہ مر کر کس جگہ دفن ہوں) (مٹی ہی کچھ تھی: مراد موت کا کھینچ کر کسی جگہ لے جانا۔ اس سرزمین میں دفن ہونا۔ موت آ جانا) (مٹی لائی سے کچھ اندر سے کچھ) (منہ کے میٹھے دل کے کڑوے: مراد اوپر سے کچھ اندر سے کچھ) (مٹی کی گردن پر چھری: مراد مغرور نقصان اٹھاتا ہے) (وضع کہے دیتی ہے: مراد حلیے سے ظاہر ہے) کچھ ایسے نامکمل جملے بھی ہوتے ہیں جن کے لفظی معنی ہوتے ہیں۔ ان کے لیے بھی نئے نام کی ضرورت ہے۔

Scanned by CamScanner

(آشنائی کا جھوٹا: مراد بے وفا۔ دوستی کو نباہ نہ سکنے والا) (آشنائی کا سچا: مراد وفادار۔ دوستی نبھانے والا)

جس طرح رعایت لفظی کسی علمی اصطلاح کا باقاعدہ نام نہیں بلکہ بدیع کی صنائع معنوی اور لفظی سے نا آشنائی 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 اکٹھا کر دیا جاتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان مبہم اشکال کو دھند میں سے نکال کر منظر عام پر لایا جائے اور ان کے باقاعدہ علمی نام رکھے جائیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی لغات 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 علم مراد ہوگا۔ علم 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 نا تمام جملہ کی صورت میں مجازی معنی دے رہے ہوں اور نا تمام 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 "نا تمام 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۔ ہندوستان کا مخلوط تمدن، اخلاقی اقدار، جذبات، حواس وغیرہ غرض کئی چیزیں ہیں جو علم مراد کی تشکیل و ترقی میں ممد 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 عزاداری 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 بے ادبی کی وجہ سے نہیں لئے جاتے تھے اس لئے انھیں مراد 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 مد نظر 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 ہو تو سند ہے لیکن عوامی عورتوں کی زبان ہو تو وہ قابل قبول نہیں۔ اصل میں ہندی مسلمانوں میں خشک مذہبی اور عربی ماحول کبھی پنپ نہیں سکا۔ مسلمانوں میں بھی اوہام پرستی رائج ہو گئی۔ ہندی اوہام پرستی نے بھی علم مراد کئی لفظ دیے جیسے اوپر والیاں اس میں خوف کا عنصر بھی شامل تھا کہ کہیں چڑیلیں، پریاں اپنا نام نہ سن لیں

Scanned by CamScanner

۔اسی طرح جادو ٹونے کے الفاظ۔ بدشگونی کے الفاظ۔ اسلامی شرم و حیا نے بھی کئی مرادی معنوں کو رائج 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 کو لطیف پیرائے میں تشبیہ اور استعارہ کے رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اردو کے ریختی گو شعرا کے کلام میں مرادی الفاظ کی بہتات ہے۔ اس کو صرف عورتوں کی زبان سمجھ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ اس میں لفظ تراشی کا نفیس عمل ہے جس نے کئی عربی فارسی ثقیل الفاظ کو اردو کا نرم اور جامہ زیب پیرہن عطا کیا۔ کیفیات کے اظہار اور صوتی اثرات نے بھی کئی مرادی معنوں کو فروغ دیا۔ جیسے رونے کی مختلف کیفیات ٹھوں ٹھوں، بلک بلک، ٹس ٹس، ٹھس ٹھس، ٹسوے، چیکوں پیکوں، آٹھ آٹھ آنسو رونا وغیرہ۔ اسی طرح صوتی اثرات میں بجبجانا کسی چیز کے سڑنے کے عمل میں بلبلوں کی آواز ہے۔ خوبصورتی کے لئے بھی کئی الفاظ کو مرادی 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 کو فروغ حاصل ہو کیونکہ کئی باتیں ایسی ہوتی تھیں جو گھر کے تمام افراد کے سامنے نہیں کی جا سکتیں تھیں۔ اس طرح کئی اشاروں نے بھی لفظوں کا روپ دھار لیا۔ غصے اور نفرت کے اظہار نے بھی کئی مرادی لفظوں کو جنم دیا۔ اسی طرح ہمدردی، طنز و مزاح، دوسروں کی تحقیر جیسے کئی جذبات نے علم مراد کو وسعت 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۔

کتابیات

اردو بول چال (زنانہ) یعنی لغات الخواتین۔ مولانا اشہری۔ (عکسی ایڈیشن) جموں: کشمیر کتاب گھر، ریزیڈنسی روڈ جموں (توی)، ۱۹۹۶ء

اردو مصدر نامہ۔ حفیظ الرحمن واصف۔ دہلی: کوہ نور پریس طبع اول، ۱۳۹۵ھ، ۱۹۷۵ء

دلی کی خواتین کی کہاوتیں اور محاورے۔ شائستہ سہروردی اکرام اللہ، کراچی: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء

روزمرہ و محاورۂ غالب۔ پریم پال اشک۔ دہلی: قصر اردو، اردو بازار دہلی، مطبع جمال پرنٹنگ پریس دہلی۔ بار اول فروری ۱۹۶۹ء

عورت اور اردو زبان۔ وحیدہ نسیم۔ کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان، اشاعت اول، ۱۹۷۹ء

معلم اردو۔ سید بشیر احمد سعدی سنگروری۔ ملتان: مکتبہ تنویر الادب۔ مطبوعہ تعلیمی پریس لاہور۔ ۱۹۵۴ء

محاورات آتش۔ ڈاکٹر عبدالغفار کوکب، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۵ء

محاورات داغ۔ ولی احمد خاں، دہلی: مکتبہ ادب اردو بازار (جمال پریس دہلی)، بار اول، س۔ن

محاورات و ضرب الامثال۔ لاہور: فیروز سنز، س۔ن

محاورات ہند۔ سبحان رائے۔ (عکسی ایڈیشن) تصحیح و ترتیب محبوب الرحمن فاروقی۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، مارچ ۱۹۹۴ء

مخزن محاورات۔ منشی چرنجی لال۔ (عکسی ایڈیشن) لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء

لغات:

اردو ہندی ڈکشنری، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء

حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، ۱۹۸۵ء

رلیہ راجیسور راؤ اصغر۔ ہندی اردو لغت، اضافہ و مقدمہ سید قدرت نقوی، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۷ء

شمس الرحمن فاروقی (ڈاکٹر)۔ لغات روزمرہ، کراچی: سٹی پریس، اشاعت دوم، ۲۰۰۳ء

عتیق اللہ۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، جلد اول، دہلی: اردو مجلس، ۱۹۹۵ء

کلیم الدین احمد۔ فرہنگ ادبی اصطلاحات، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۷ء

لغات سعیدی۔ کراچی: ایچ ایم سعید کمپنی، جون ۱۹۷۹ء

مولوی سید احمد دہلوی۔ فرہنگ آصفیہ، جلد اول، لاہور: مرکزی اردو بورڈ، جون ۱۹۷۷ء

ایضاً۔ فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، لاہور: مرکزی اردو بورڈ، جون ۱۹۷۷ء

ایضاً۔ فرہنگ آصفیہ، جلد سوم، لاہور: مرکزی اردو بورڈ، جولائی ۱۹۷۷ء

ایضاً۔ فرہنگ آصفیہ، جلد چہارم، لاہور: مرکزی اردو بورڈ، اگست ۱۹۷۷ء

مولوی ظفر الرحمن۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وران، جلد اول، کراچی: انجمن ترقی اردو، بار دوم ۱۹۷۵ء

ایضاً۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وران، جلد دوم، کراچی: انجمن ترقی اردو، بار دوم ۱۹۷۶ء

ایضاً۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وران، جلد سوم، کراچی: انجمن ترقی اردو، بار دوم ۱۹۷۷ء

ایضاً۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وران، جلد چہارم، کراچی: انجمن ترقی اردو، بار دوم ۱۹۷۸ء

ایضاً۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وران، جلد پنجم، کراچی: انجمن ترقی اردو، بار دوم ۸۰،۱۹۷۹ء

مولوی نور الحسن نیر۔ نور اللغات۔ جلد اول، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء

ایضاً۔ نور اللغات۔ جلد دوم، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء

ایضاً۔ نور اللغات۔ جلد سوم، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء

ایضاً۔ نور اللغات۔ جلد چہارم، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء

F.Steingass:Arabic-English Dictionary:Lahore:Sang-e-Meel Publications,2001.

F.Steingass:Persian-English Dictionary:Lahore:Sang-e-Meel Publications,2000.

John Richardson:Persian, Arabic and English Dictionary:Lahore:Sang-e-Meel Publications,1998.

John Shakespear:Dictionary Urdu English and Enlish Urdu:Lahore:Sang-e-Meel Publications,1986.

John T. Platts:A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English:Lahore:Sang-e-Meel Publications,1994.

Duncan Forbes:Dictionary Urdu and English:Lahore:Sang-e-Meel Publications,1986.

Shanul Haq Haqqee:Oxford English Urdu Dictionary:Karachi:Oxford University Press,2003.

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد اشرف کمال

اشاریہ (index) اور اشاریہ سازی: تعریف، ضرورت و اہمیت

Information explosion, the advancement of science and technology at breakneck speed and ever expanding possibilities in the frontiers of research and knowledge and people's preoccupations with their daily affairs have enhanced the importance and usefulness of index and index preparation. Today's readers and researchers want to take benefit from the maximum number of books in the shortest possible time span. Index is the best means which may be immensely helpful for a reader to consult desired material with in moments. Indexes are of several types such as author index, subject index and general index and these are normally placed at the end of the books and documents. Index includes names of people, places, events and concepts selected as being relevant and of interest to possible readers of book/documents. It is designed to help the reader find information quickly and easily. This article examines the importance of index formation and its necessity.

علوم وفنون اور سائنس وٹیکنالوجی کے ساتھ ساتھ تحقیق وتنقید کی بڑھتی ہوئی عملداری اور گوناگوں مصروفیات کی وجہ سے وقت کی قلت نے اشاریہ اور اشاریہ سازی کی اہمیت کو دوچند کر دیا ہے۔ آج کا قاری اور محقق کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ کتب سے استفادہ اور ان کتب سے اپنے کام کی چیز لینا چاہتا ہے، یہ درست ہے کہ اس حوالے سے کوئی چراغ کا جن ان کی مدد کو نہیں آسکتا کہ پلک جھپکتے جو ساری کتاب ان کی فہم اور ان کے دماغ میں فیڈ (Feed) کر دے، لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ تسلیم شدہ ہے کہ اگر کتاب یا مقالہ کا اشاریہ کتاب یا مقالہ کے آخر میں موجود ہو تو پڑھنے والا پلک جھپکنے میں نہ سہی، چند لمحوں کے مطالعہ کے بعد اپنے مطلوبہ ہدف (ٹارگٹ) تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ اگر اشاریہ موجود نہیں ہے تو اسے وقت نکال کر لازمی طور پر مکمل کتاب کا پوری یکسانیت کے ساتھ مطالعہ کرنا پڑے گا تب کہیں جا کر وہ اس قابل ہو سکے گا کہ اس کتاب میں سے اپنے کام کی چیز حاصل کر لے، لیکن یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ضروری نہیں مکمل کتاب کے مطالعہ کے بعد بھی اسے کچھ حاصل ہو سکے۔ اس صورت میں اس کی ساری محنت اکارت چلی جائے گی۔ صرف اشاریہ ہی ہے جو ساری کتاب کا نچوڑ ایک نظر ڈالنے میں آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے۔ لغت نویسوں، محققوں اور دیگر اہلِ قلم کے حوالے سے اشاریہ کی بہت سی تعریفیں موجود ہیں۔ جن میں سے کچھ درج ذیل ہیں:۔

اشاریہ کی تعریف کے ضمن میں شان الحق حقی لکھتے ہیں:

حوالے کی آسانی کے لیے حروفِ تہجی کے مطابق مرتب کی ہوئی فہرست۔ انڈیکس اشاریہ بندی۔ اشاریہ تیار کرنا[1]

Scanned by CamScanner

آکسفورڈ اردو انگلش ڈکشنری میں اس حوالے سے شان الحق حقی لکھتے ہیں:

اسم =(جمع indexes یا خصوصاً indices) Index/indeks

ترتیب تہجی سے مرتب کی ہوئی ناموں وغیرہ کی فہرست جیسے کہ کتاب کے آخر میں، الف بائی فہرست۔

کتاب میں فہرست دینا، فہرست میں شامل کرنا Index

اشاریہ سازی Indaxation

اشاریہ ساز Indaxer

اشاریہ کے مطابق قابل ترمیم Indexible

اشاریاتی Indexical

بلا اشاریہ Indexless [۲]

فیروز سنز کی شائع کردہ ڈکشنری کے مطابق تعریف درج ذیل ہے:

بتانے کا نشان، انگشت شہادت، اشاریہ، علامت، (الجبرا) عدد قوت نما Index [۳]

کشاف اصطلاحات کتب خانہ میں محمود الحسن وزمرد محمود اشاریہ کی تعریف میں لکھتے ہیں:

''کسی کتاب یا کتب میں مذکورہ مضامین، اشخاص، مقامات یا ناموں وغیرہ کی مفصل الفبائی یا ابجدی فہرست مع حوالہ صفحات جہاں انھیں استعمال کیا گیا ہو۔'' [۴]

بقول عبدالرزاق قریشی

''اشاریہ کا مقصد اشخاص، مقامات وغیرہ کے نام گنوانا نہیں بلکہ ان سے متعلق کتاب میں کوئی اطلاع یا اطلاعات بہم پہنچائی گئی ہوں۔ اگر کتاب ضخیم ہے تو اشاریہ کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔'' [۵]

مولوی عبدالحق اشاریے کی تعریف کے ضمن میں لکھتے ہیں:

Index

۱۔ کلمے کی انگلی، سبابہ، انگشت،

۲۔ گھڑی کی سوئی، عدد نما

۳۔ اصول عمل، معیار عمل، دلیل راہ

۴۔ انڈکس، نمائندہ، کتاب کے مضامین کی فہرست حروف تہجی کی ترتیب سے اشاریہ

۵۔ (الجبرا) عدد قوت نما

۶۔ (کتاب میں) انڈکس لگانا [۶]

ڈاکٹر جمیل جالبی اشاریہ کی تعریف کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ہجائیہ یا طبقہ بند فہرست، مثلاً جو کتاب کے آخر میں لگائی جاتی ہے تاکہ اس میں شامل مواد کا حوالہ تلاش کیا جا سکے: وہ چیز جو سائنسی آلے میں اظہار کے لیے استعمال کی جائے: سوئی: شہادت کی انگلی: جو چیز کسی حقیقت کی طرف توجہ مبذول کرائے (جیسے The face is an index of the heart) نشان: دلیل: علامت۔ (طباعت) وہ نشان جو کسی خاص تحریر یا پارۂ عبارت کی نشاندہی کے لیے استعمال کیا جائے۔ نیز hand, fist

(الجبراء) قوت نما۔ (سائنس) ایک عدد یا کلیہ جو کسی نسبت کا اظہار کرے۔ ا (بڑے ا کے ساتھ) ممنوعات ا قابل اعتراض مواد کی حامل کتابوں کی فہرست جو رومی کیتھولک کلیسا کی طرف سے شائع کی جائے۔

Scanned by CamScanner

(فعل متعدی) اشاریہ بنانا، مثلاً کتاب کا، اشاریہ میں درج کرنا، مثلاً کوئی لفظ، اشاریہ کا کام دینا[۷]

ڈاکٹر الٰہی بخش اختر اعوان لسانیات کے حوالے سے اشاریہ کے بارے میں لکھا ہے:

''لسانیات میں کسی بولنے والے گروہ، قبیلے، قوم یا نسل کی وہ لسانی خصوصیت جو اس کے اس گروہ، قبیلے، قوم یا نسل کا پتہ دے۔''[۸]

فیروز اللغات میں اشاریہ کی درج ذیل تعریف بیان کی گئی ہے:

اشاریہ:۔ کسی کتاب کے مضامین کی تفصیلی فہرست حروف تہجی کے اعتبار سے (کتاب میں کوئی مضمون ۔موضوع یا نام ایک سے زیادہ مقامات پر آئے تو تمام متعلقہ صفحات کے نمبر ایک ہی عنوان کے تحت دے دیے جاتے ہیں۔'' [۹]

اردو لغت میں اشاریہ کی درج ذیل الفاظ میں تعریف بیان کی گئی ہے:

اشاریہ حروف تہجی کی ترتیب سے کتاب وغیرہ کے شروع یا آخر میں دی ہوئی فہرست جس میں کتاب کے مضامین اور دوسرے جزئیات کے حوالے اور صفحات وغیرہ درج ہوں۔[۱۰]

تقسیم کے عنوانات کی فہرست میں جو حروف ہجا کے قاعدے کے مطابق ترتیب دی جائے، اشاریہ کہلاتی ہے۔اشاریہ دو طرح کے ہوتے ہیں۔خصوصی اشاریہ(SPECIFIC INDEX)اور نسبتی اشاریہ(RELATIVE INDEX)۔

خصوصی اشاریہ(SPECIFIC INDEX):

خصوصی اشاریہ میں ہر عنوان کے لیے ایک ہی جگہ ہوتی ہے اور اس کے دوسرے پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ براؤن کی موضوعی درجہ بندی میں خصوصی اشاریہ ہے۔خصوصی اشاریہ کی خصوصیات حسب ذیل ہیں:

۱۔ یہ ایک ہی جگہ والی درجہ بندیوں کے لیے از حد مفید ہے

۲۔ اس میں الجھنیں کم ہوتی ہیں۔

۳۔ چونکہ جسامت زیادہ نہیں ہوتی اس لیے عوام کے لیے آسانی سے شائع کیا جا سکتا ہے۔اس میں نقص یہ ہوتا ہے کہ یہ اشاریہ متعلقہ عنوانات کو حروف ہجا کے مطابق علیحدہ کر دیتا ہے۔

نسبتی اشاریہ(RELATIVE INDEX):

نسبتی اشاریہ میں ہر عنوان کے مختلف پہلو نمایاں کیے جاتے ہیں ڈیوئی کی اعشاریائی درجہ بندی، کٹر کی توسیعی درجہ بندی اور کانگرس لائبریری کی درجہ بندی کے ساتھ نسبتی اشاریہ ہوتا ہے اس کی خصوصیات حسب ذیل ہیں:

۱۔ یہ بہت واضح ہوتا ہے کیونکہ ہر عنوان کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کرتا ہے

۲۔ ہر عنوان کے متبادل کو ظاہر کرتا ہے۔

۳۔ مختلف کتب خانوں کے درجہ بندوں کو ایک عنوان کے ایک ہی استعمال کی رہنمائی کرتا ہے۔

اس کی خامیاں درج ذیل ہیں:

۱۔ چونکہ ہر عنوان کے مختلف پہلو نمایاں ہوتے ہیں اس لیے درجہ بندوں کو ایک خاص عنوان کا تعین کرتے وقت دقت پیش آتی ہے،

۲۔ عنوان کے جو پہلو درج نہیں ہوتے ان کے لیے جگہ کا تعین کرنا مشکل ہوتا ہے۔

Scanned by CamScanner

۳۔ چونکہ جسامت بہت ہوتی ہے اس لیے عوام کے استعمال کے لیے اس کا شائع کرنا مہنگا پڑتا ہے۔[۱۱]

سید مصباح رضوی نے اشاریے کو مرتب کرنے کے دو ممکن طریقے بیان کیے ہیں۔ اول یہ کہ اشاریہ میں دی جانے والی معلومات کو لغت کے انداز میں الف بائی طریقے سے درج کیا جائے۔ یعنی معلومات کو عنوانات کے تحت درج کرنے کے بجائے گھلا ملا کر لکھ دیا جائے۔ یہ طریقہ کار مطلق اشاریہ سازی کی ذیل میں آئے گا۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ معلومات کو مختلف عنوانات اور زمروں میں تقسیم کر دیا جائے۔ جیسے شخصیات، مقامات، کتب وغیرہ اور ان کی ذیل میں ان سے متعلقہ صفحات کی تفصیل کو درج کیا جائے۔ اگر مختلف شخصیات کے متعلق معلومات زیادہ نوعیت کی ہوں تو ان کے ذیلی عنوانات بنائے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کا نام آتا ہے تو غالب کے متعلق جس نوعیت کی معلومات مقالے میں میسر آ گئی ہوں ان کو ذیلی عنوانات کے تحت درج کیا جائے۔ جیسے غالب:۔ پیدائش، شادی، پنشن کا قضیہ، وفات وغیرہ۔ بالعموم اشاریہ میں صرف عنوان لکھ کر ان کے صفحہ نمبر درج کر دیے جاتے ہیں۔ ذیلی عنوانات یا تفصیلات وغیرہ درج نہیں کیے جاتے۔ اشاریہ مرتب کرنے کا یہ آخر الذکر دوسرا طریقہ زیادہ بہتر اور مفید ہے۔[۱۲]

اشاریے کئی طرح کے ہوتے ہیں مثلاً ناموں کا اشاریہ، موضوعی اشاریہ، شخصی اشاریہ وغیرہ۔ پہلے دو قسم کے اشاریے عموماً ضمیمے کے طور پر کتاب کے آخر میں دیے جاتے ہیں۔ یہ کتاب میں موجود مختلف ناموں اور موضوعات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ کتاب میں کہاں کہاں یہ نام اور موضوعات موجود ہیں۔ شخصی اشاریہ ان سے قدرے مختلف ہے۔ یہ اپنی بناوٹ اور استعمال کے اعتبار سے کچھ حد تک شخصی کتابیات سے ملتا جلتا ہے۔ فرق ان دونوں میں یہ ہے کہ شخصی کتابیات کسی خاص شخص کی اپنی تمام کتب اور اس پر لکھی گئی تمام کتب کی منظم فہرست ہوتی ہے جب کہ شخصی اشاریے میں کتابیات کے علاوہ اس شخص کی تحریر کردہ تمام تحریروں، اس پر لکھی گئی تمام تحریروں، مضامین، تذکروں اور کوائف وغیرہ کی تفاصیل بھی منظم انداز میں دی جاتی ہیں۔[۱۳]

جہاں تک اشاریہ اور اشاریہ سازی کا تعلق ہے کتابوں کی تعداد اور علوم میں اضافے کے ساتھ ساتھ اس کی ضرورت اور اہمیت بڑھتی چلی گئی۔ جیسے جیسے علوم وفنون اور زبان و ادب نے ترقی کی ویسے ویسے کتب خانوں، کتابوں کی فہرست سازی اور اشاریہ نگاری کے لیے بھی اصول وضوابط وضع ہوتے گئے۔ کمپیوٹر کے استعمال نے اشاریہ سازی کے فن کو جہاں پہلے کی نسبت زیادہ وسعت دی ہے وہیں اس میدان میں بہت سی سہولیات بھی مہیا کی ہیں۔ اب جو کام کارڈوں پر اور کاغذ کے ٹکڑوں پر کیا جاتا تھا وہی کمپیوٹر میں مختلف سوفٹ ویئر پر ہونے لگا ہے۔ کارڈوں اور کاغذوں کو ترتیب دینا اشاریہ سازی کی تکمیل تک انھیں سنبھال سنبھال کر رکھنا خاصا مشکل اور احتیاط طلب کام تھا۔ کسی ایک کارڈ کے گم ہونے، پھٹ جانے، تحریر کے مدھم یا مبہم ہونے یا کسی سبب بھیگ جانے کی وجہ سے پڑھے نہ جانے کا احتمال اپنی جگہ ہر وقت موجود رہتا۔ اب کمپیوٹر نے اس حوالے سے بہت سی دشواریوں کو آسانی میں بدل دیا ہے۔

سرفراز حسین مرزا کے بقول اشاریہ نگاری کے فن کا آغاز انیسویں صدی میں انگلستان سے ہوا لیکن اس کی نشوونما امریکہ میں ہوئی اور یوں اشاریہ نگاری کے ایک اہم عہد کا آغاز ہوا۔ اس ضمن میں فریڈرک پولی اور ڈبلیو۔ ولسن کے نام خاصے نمایاں ہیں۔ بیسویں صدی دراصل اشاریہ نگاری کا عہد ہے روز افزوں معلومات کے طومار کو قرینے سے مرتب کرنا اور بوقت ضرورت آسانی سے استعمال کے قابل بنا دینا بہت اہم کام ہے۔[۱۴] جمیل احمد رضوی نے جان رتھ مین کی کتاب "انڈکس، انڈکسنگ" کے حوالے سے اٹھارویں صدی عیسوی کو فن اشاریہ سازی کے آغاز کی صدی قرار دیا ہے:

"موضوعی اشاریے اٹھارویں صدی عیسوی کے ادب میں ملتے ہیں۔ ان میں اصطلاحات کا انتخاب اور اندراجات کی ترتیب ایک طویل عرصے تک غیر منظم رہی انیسویں صدی کے آخر میں جب لائبریری سائنس اور دستاویز سازی کے مختلف شعبوں میں ترقی ہوئی تو موضوعی اشاریے کا نہ صرف رواج عام ہوا بلکہ یہ ذ۔

Scanned by CamScanner

۔۔۔عظیم صورت اختیار کر گیا ہے۔" [۱۵]

روز افزوں علوم و فنون میں اضافہ ہو رہا ہے۔ ہر نیا دن نئی معلومات لے کر منظر عام پر آتا ہے۔ کتب و مقالات کا وافر مواد شائع ہوتا رہتا ہے۔ مختلف علمی، ادبی اور تحقیقی مجلوں میں سینکڑوں مقالات کا شائع شدہ ذخیرہ توجہ کا باعث بنتا ہے۔ اس وسیع و وافر ذخیرے سے کوئی محقق کار کسی خاص موضوع کے متعلق مواد کیسے تلاش کرے۔ اس کا ایک ہی طریقہ ہے کہ تمام کتب و مقالات کی باری باری ورق گردانی کی جائے لیکن اس کام میں محقق کا بہت سا وقت صرف ہو جاتا ہے۔ ایسے موقع پر مختلف النوع اشاریے اور وضاحتی فہرستیں محقق کی دستگیری کرتی ہیں جن کی مدد سے وہ ادھر ادھر بھٹکنے سے بچ جاتا ہے۔ سہولت و آسانی کے ساتھ نہایت کم وقت میں اپنے مطلوبہ مواد تک پہنچ جاتا ہے۔" [۱۶] بقول سرفراز حسین مرزا:

> "اشاریے کا مقصد کسی دستاویز کے مندرجات کو آشکار کرنا اور قاری کو ایک طائرانہ نظر میں وہ سب کچھ مہیا کرنا ہے کہ جس کی اسے جستجو ہو اور اسے اپنے مطلب کے مواد کی تلاش کے کام میں آسانی ہو۔ بکھری ہوئی معلومات کی طرف راہنمائی کے لیے اشاریے مؤثر کردار ادا کرتے ہیں۔" [۱۷]

کتابیات کی طرح اشاریہ بھی علمی و تحقیقی کتابوں میں لازمی طور پر ہونا چاہیے اس کی وجہ سے محقق کو فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کتاب میں اس کے کام کی چیز ہے یا نہیں یا بہ لحاظ کتاب کے مندرجات یا مشمولات کیا ہیں اور اس طرح وہ پوری کتاب کی ورق گردانی اور وقت کے ضیاع سے بچ جاتا ہے۔ اشاریہ کا مقصد اشخاص، مقامات، کتابوں اور مضامین وغیرہ کے نام گنوانا نہیں ہوتا بلکہ ان سے متعلق مفید معلومات بہم پہنچانا ہوتا ہے۔ اگر اشاریہ طویل ہو جائے تو اسے پڑھنے والے کی سہولت کے لیے مختلف ذیلی عنوانات میں بھی تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

اشاریہ کی ایک بڑی خوبی اور اہمیت یہ بھی ہے کہ کسی خاص موضوع سے دلچسپی رکھنے والے قاری کو الف بائی ترتیب کی وجہ سے مطلوبہ چیزیں اور متعلقہ حوالے اکٹھے ایک ساتھ مل جاتے ہیں۔ اسے اس کے لیے زیر مطالعہ یا زیر تحقیق کتاب کو شروع سے آخر تک نہیں کھنگالنا پڑتا۔ اس سے جہاں اسے علمی و تحقیقی سکون مواد مل جاتا ہے وہیں اسے ذہنی سکون بھی حاصل ہوتا ہے کہ اشاریے کی بدولت کم وقت میں اس نے زیادہ کام کر لیا ہے۔ بقول اختر النساء

> "اشاریہ تحقیق کی ایک اہم منزل ہے۔ یہ ایک ایسی باضابطہ مرتب فہرست ہوتی ہے جو ہر اندراج کے بارے میں معلومات فراہم کرتی ہے لہٰذا اس کی ترتیب و تیاری میں خصوصی توجہ اور فکر و نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس تکنیکی کام کی وجہ سے حوالوں کے انتظام میں ترتیب آتی ہے۔ بکھری ہوئی معلومات کو یکجا کرنے اور قاری کو مطلوبہ مواد کی تلاش و رہنمائی میں بھرپور مدد ملتی ہے۔" [۱۸]

اشاریہ کا انحصار دراصل موضوع یا مضمون کتاب پر ہے مثلاً کتاب باغبانی کے موضوع پر ہے ظاہر ہے کہ اس میں پھولوں کا ذکر کثرت سے ہوگا۔ اس لیے ان کا اشاریہ بنانا ہوگا۔ کتاب میں پرندوں کا ذکر کثرت سے ہوا ہے تو ان کا بھی اشاریہ بنایا جائے۔ تاریخ کی کتاب میں اہم واقعات کا بھی اشاریہ ہوگا۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ اشاریہ کتاب کے متن کے مطابق ہونا چاہیے، یعنی جن جن چیزوں کا ذکر زیادہ ہوا ہے ان کا اشاریہ بنایا جائے۔ [۱۹]

مندرجہ بالا اقتباس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اشاریہ چاہے کتاب کا ہو، رسالے کا ہو، یا پھر مضامین کا، اشاریہ بناتے وقت موضوعات کو مدنظر رکھنا چاہیے۔ اگر کوئی کتاب لسانی موضوع کو محیط ہے تو اس میں لسانی حوالے ہی سے اشاریہ بن سکتا ہے۔ اگر کوئی کتاب شاعری کی ہے تو غزل، نظم، مختلف اصناف شعری جس پر کہ وہ کتاب مشتمل ہے، تلمیحات، الفاظ و تراکیب، یا وہ موضوعات جنھیں شاعر نے اپنی شاعری میں سمویا ہے، کا اشاریہ بنایا جا سکتا ہے۔ کتابوں کے ساتھ اخبارات و رسائل کے اشاریے بھی بنیادی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

Scanned by CamScanner

''ہر کتب خانہ میں موجود تمام رسائل کے وضاحتی اشاریے مرتب ہوں اور وہ شائع بھی ہوں۔۔۔اب رفتہ رفتہ ہمارے ہاں قدیم اخبارات ورسائل کے وضاحتی اشاریے بنانے کی طرف توجہ کی جارہی ہے لیکن یہ رفتار نہایت سست اور ابھی نجی سطح تک محدود ہے۔خصوصاً تحریک آزادی وتحریک پاکستان اور تاریخ پاکستان کے موضوعات کو پیش نظر رکھ کر تمام اخبارات ورسائل کے وضاحتی اشاریے جامعاتی کتب خانوں کے اپنے منصوبوں کا حصہ بننا چاہئیں اور انہیں اس کا پابند کیا جانا چاہیے۔پھر یہ کام متعلقہ مجالس کے شعبوں میں بھی کیا جاسکتا ہے مثلاً شعبہ علم کتاب داری، مطالعہ پاکستان، تاریخ وسیاسیات اور ادبیات کے شعبے اپنے اپنے موضوع پر وضاحتی اشاریے بنا سکتے ہیں۔''[۲۱]

رسالوں کے اشاریے ہوں تو ان میں دیکھ لینا کافی ہو، پوری فائل تلاش کرنے کی ضرورت نہیں۔[۲۲] اشاریہ ہر قسم کی کتب اور رسائل کا تیار کیا جاسکتا ہے اور یہ اس کتاب کی افادیت میں اضافے کا موجب ہی بنے گا، کتاب اور رسائل وجرائد کے معیار اور شان میں اس سے کوئی کمی واقع نہیں ہوگی۔خاص طور پر تحقیق وتنقید سے متعلق مضامین ومقالات کے حوالے سے اس کی اہمیت دوچند ہے۔پروفیسر عتیق احمد صدیقی کے تھیسس بعنوان قصائد سودا کے بارے میں بات کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد انصار اللہ اشاریہ کی اہمیت کے ضمن میں لکھتے ہیں

''کتاب کے آخر میں قصیدوں میں آئے ہوئے تمام اسما کا اشاریہ بھی شامل کیا جانا چاہیے تھا۔اس سے قصیدوں کے مطالعہ میں ایک حد تک سہولت صورت ہوجاتی۔''[۲۳]

موجودہ دور میں اشاریہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے، اور یہ ہے بھی حقیقتاً نہایت مفید اور کام کی چیز۔اس سے قاری کو بھی فائدہ پہنچتا ہے اور تحقیق کرنے والے کو بھی، خصوصاً نئے محقق کو۔اس کے ذریعہ اس کی رہنمائی بھی ہوتی ہے اور وقت بھی بچتا ہے۔اس لیے اشاریہ محنت اور دلچسپی سے تیار کرنا چاہیے اور جتنے اہم موضوع کتاب میں ہوں سب کا اشاریہ بنانا چاہیے۔[۲۴]

اشاریہ سازی کی تیاری

اشاریہ بنانے سے پہلے اس کے لوازمات اور کچھ ضروری اشیاء جو اس ضمن میں مفید ہوسکتی ہیں درج ذیل ہیں:

۱۔ سب سے پہلے تو یہ فیصلہ کرنا ہے کہ اشاریہ بلحاظ اشخاص، مقامات، کتب یا مصنفین بنانا ہے۔
۲۔ جس کتاب، رسالے یا اخبار کا اشاریہ بنانا مقصود ہے اس کے مندرجات کیا ہیں۔
۳۔ کن چیزوں کا اشاریہ بنایا جائے گا۔
۴۔ کن چیزوں کا اشاریہ نہیں بنایا جائے گا۔
۵۔ اس کی وسعت کیا ہوگی۔
۶۔ ابواب بندی کیسے کی جائے گی۔
۷۔ کیا کتاب ایک ہی زبان میں لکھی گئی ہے۔
۸۔ اگر کتاب میں دوسری زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہیں تو کیا ان کا اشاریہ الگ بنایا جائے گا۔

اشاریہ کی تیاری کے لیے درج ذیل باتوں کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے:

(الف) پہلی بات کتاب کی اپنی نوعیت ہے، یعنی کیا یہ یکساں مواد پر مشتمل ہے یا اس میں مختلف قسم کا مواد شامل ہے، تکنیکی یا غیر تکنیکی ہے، یک زبانی ہے یا کثیر زبانی ہے یا کثیر اللسانی حقائق یا مجردات پر مشتمل ہے۔

(ب) دوسری بات اس کو استعمال کرنے والوں کے خصائص ہیں۔اشاریہ نگار کو ضرور معلوم کرنا چاہیے کہ کتاب اور اس کے اشاریے کو استعمال کرنے والا یکساں نوعیت کا گروہ ہے یا مختلف نوعیت کے افراد پر مشتمل ہے، اسے بھی کبھار

Scanned by CamScanner

استعمال کرنے والے ہیں کہ پیشہ ور محقق، کم پڑھے لکھے ہیں یا اعلیٰ تعلیم یافتہ ماہرین یا نہیں؟

(ج) تیسری بات کو بعض ماحول سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یعنی اشاریے کو کتاب کے ساتھ ہی شائع کیا جائے گا یا الگ سے یہ خود کفیل اشاریہ ہے کہ ایسی سلسلہ وار اشاعت کا حصہ جس کو بعد میں دوسری اشاعتوں کے ساتھ ملا دیا جائے گا۔[۲۵]

اشاریے کی جانچ پرکھ

اشاریہ ساز کو اشاریہ بناتے ہوئے درج ذیل باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے:

۱۔ اشاریے کے شروع میں کوئی تعارفی یادداشت ہے تو اس کو واضح ہونا چاہیے

۲۔ اشاریہ درست ہونا چاہیے۔ اس میں دیے گئے صفحات نمبر کی متن کے ساتھ مطابقت لازمی ہے

۳۔ متن کی اہم چیزوں کو اشاریے میں شامل ہونا چاہیے

۴۔ اشاریے میں جہاں کہیں متعلقہ اندراجات کو تلاش کرنے کے لیے حوالے آتے ہوں ان کی نوعیت مستقل ہونی چاہیے۔

۵۔ اشاریے میں ذیلی عنوانات زیادہ سے زیادہ ہونے چاہئیں۔ تاکہ حوالوں کی تلاش میں آسانی ہو۔

۶۔ اشاریے کو صحیح انضباطی یا کسی اور ترتیب میں ہونا چاہیے۔

۷۔ متن میں دی گئی چیزوں اور تصورات کو اشاریے میں موزوں اور اچھی طرح چنی ہوئی اصطلاحات میں نمائندگی دی جائے۔

۸۔ اصطلاحات کے انتخاب میں مستقل مزاجی سے کام لیا جائے۔

۹۔ اشاریے میں متعلقہ چیزوں کا ربط ظاہر کرنے کے لیے کافی عبوری حوالے (cross references) دیے جائیں۔

۱۰۔ متن میں متروک الفاظ و اصطلاحات کی بجائے جدید دور میں مستعمل الفاظ ظاہر کرنے کے لیے کافی عبوری حوالے ہونے چاہئیں۔

۱۱۔ اشاریے کا خاکہ یا ہیئت واضح ہو اور اس سے استعمال کرنے والے کو مدد ملتی ہو۔

۱۲۔ اشاریہ جامع ہونا چاہیے (جامعیت پر چند حدود کی اجازت ہو سکتی ہے بشرطیکہ ان کو واضح طور پر بیان کر دیا جائے) اس میں افراط و تفریط سے کام نہ لیا گیا ہو۔

۱۳۔ اشاریے کو متن کا ترجمان ہونا چاہیے نہ کہ اشاریہ نگار کی آرا اور دلچسپیوں کا ذریعہ اور واسطہ۔

۱۴۔ اشاریہ اگر مروجہ رسوم سے انحراف کرتا ہے تو اس بات کو تعارفی یادداشت (Note) میں واضح کر دیا جائے۔

۱۵۔ مخففات وغیرہ کی وضاحت بھی بہرحال ضروری ہوتی ہے۔[۲۶]

علم کتاب داری (لائبریری سائنس) میں اشاریہ کو ثانوی ذریعہ معلومات کہا جاتا ہے لیکن اپنی اہمیت اور استعمال کے پیش نظر یہ ابتدائی ماخذ کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اشاریہ روشنی کی وہ باریک سی کرن ہے جس کی مدد سے محقق تحقیق کے اندھیرے کمرے میں چیزیں ٹٹولنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہ نقاد کو بھی ایک بنیاد فراہم کرتا ہے جس پر تنقید کی باقی عمارت استوار کی جاتی ہے۔ اشاریہ دراصل کسی بھی قابل مطالعہ مواد یا مجموعہ دستاویزات اور اس کے مندرجات کی سرخیوں کے ساتھ کسی خاص ترتیب سے دی گئی فہرست کا نام ہے۔[۲۷]

عموماً اشاریہ سازی کو پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا جاتا۔ کبھی کہا جاتا ہے کہ اشاریہ نویسی "دو اور دو چار" کرنے کا کام ہے اور کبھی اسے "مشینی کام" قرار دے کر انتہائی سہل قرار دیا گیا۔ ممکن ہے اشاریہ نویسی کی تنقیدی اور تجزیاتی نقطہ نظر سے

Scanned by CamScanner

زیادہ اہمیت نہ ہو لیکن تحقیقی سطح پر اشاریے کی اپنی ایک جداگانہ اہمیت ضرور بنتی ہے۔" [۲۸] اشاریہ سازی بڑا احتیاط طلب محنت و مشقت اور پتہ ماری کا کام ہے لیکن موضوع سے گہری دلچسپی اسے آسان بنا دیتی ہے جس کی وجہ سے اس کا کوئی بھی مرحلہ ناگوار نہیں گزرتا [۲۹] بلکہ اس میں آہستہ آہستہ اشاریہ ساز لطف محسوس کرنے لگتا ہے۔ حتیٰ کہ تکمیل اشاریہ کے بعد تسکین کے ساتھ ساتھ سرشاری اور آسودگی بھی حاصل ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شان الحق حقی: فرہنگ تلفظ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ص ۵۱

۲۔ شان الحق حقی: آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، چوتھا ایڈیشن، ۲۰۰۵ء، ص ۸۰۷

۳۔ فیروز سنز کنسائز ڈکشنری، انگلش سے اردو، لاہور، فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۸۳ء، ص ۳۰

۴۔ محمود الحسن و زمرد محمود (مرتبین): کشاف اصطلاحات کتب خانہ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴

۵۔ عبدالرزاق قریشی: مبادیات تحقیق، لاہور، خان بک کمپنی، س ن، ص ۷۰

۶۔ عبدالحق، مولوی: دی سٹوڈنٹس سٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص ۵۹۲

۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء، طبع پنجم، ص ۹۹۱

۸۔ الٰہی بخش اختر اعوان، ڈاکٹر: کشاف تنقیدی اصطلاحات لسانیات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۵ء، ص ۲۵۰، ۲۵۱

۹۔ فیروز اللغات اردو جامع، لاہور، فیروز سنز لمیٹڈ، س ن، ص ۱۲۳

۱۰۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اول (الف مقصورہ)، کراچی، ترقی اردو بورڈ، ۱۹۷۷ء، ص ۵۱۱

۱۱۔ الطاف شوکت: نظام کتب خانہ، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ص ۱۹۷۸ء، ص ۱۸۵، ۱۸۶

۱۲۔ مصباح رضوی، سیدہ: اردو تحقیقی کتب میں اشاریہ سازی، مشمولہ مخزن لاہور، قائد اعظم لائبریری لاہور، شمارہ نمبر ۷، ص ۹۳

۱۳۔ محمد ہارون عثمانی: ڈاکٹر سلیم اختر (کوائف / کتابیات / اشاریہ)، مشمولہ مخزن لاہور، قائد اعظم لائبریری لاہور، جلد ۲، شمارہ ۲، ۲۰۰۲ء، ص ۱۳۰

۱۴۔ سرفراز حسین مرزا (مرتب): پیش لفظ، اشاریہ نوائے وقت ۱۹۲۵–۱۹۴۷ء، لاہور، پاکستان سٹڈی سنٹر، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۸۷ء، ص الف

۱۵۔ جمیل احمد رضوی: اشاریہ سازی مشمولہ اردو میں فنی تدوین مرتبہ ڈاکٹر ایس ایم ناز، اسلام آباد، ادارہ تحقیقات اسلامی، ۱۹۹۱ء، ص ۳۰۵

۱۶۔ اختر النساء: دیباچہ، اشاریہ اقبالیات سہ ماہی مجلہ اقبالیات لاہور، لاہور، اقبال اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۵

۱۷۔ سرفراز حسین مرزا: پیش لفظ مشمولہ نوائے وقت ص الف

۱۸۔ اختر النساء: دیباچہ، اشاریہ اقبالیات، ص ۵

۱۹۔ عبدالرزاق قریشی: مبادیات تحقیق، لاہور، خان بک کمپنی، س ن، ص ۷۰

۲۱۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، اردو تحقیق، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۸ء، ص ۲۸۸، ۲۸۹

۲۲۔ گیان چند، ڈاکٹر: تحقیق کا فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۷

Scanned by CamScanner

۲۳۔ محمد انصاراللہ،ڈاکٹر: پروفیسر عتیق احمد صدیقی کا تخمیس قصائد سودا مشمولہ معیار و تحقیق (ایڈیٹر عابد رضا بیدار)، پٹنہ، ادارہ تحقیقات اردو، ۱۹۹۱ء، ص ۱۱۹

۲۴۔ عبدالرزاق قریشی: مبادیات تحقیق، ص ۱۷

۲۵۔ جمیل احمد رضوی، سید، اشاریہ سازی، ص ۳۱۱، (John Rothman, Op. Cit., P. 296.)

۲۶۔ ایضاً، ص ۳۱۷ (Geoffrey Jamilton, "How to recognise a Good Index, "Indexers (or Indexing, P.29

۲۷۔ محمد ہارون عثمانی: ڈاکٹر سلیم اختر (کوائف / کتابیات / اشاریہ)، ص ۱۳۰

۲۸۔ ہما اخلاق (مرتب): دیباچہ، مشمولہ اشاریہ خطوط غالب، لاہور، شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳

۲۹۔ نائلہ انجم، رسالہ نقوش میں ذخیرۂ غالبیات، لاہور، الفیصل ناشران و تاجران کتب، ۱۹۸۹ء، ص ۲۷

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان

اردو تحقیقی جرائد کی اِنڈیکسیشن: تعارف، ضرورت، اہمیت اور لائحۂ عمل

Indexation of technical journals & articles is an independent discipline and a typical field of information technology which is responsible for judging the impact and presenting research articles at all respective points-of-presence. Various issues regarding indexation of Urdu research journals & articles are discussed in this article. Educating the Urdu letter & researcher about impact study is a major work, which is, more or less, being discussed here for the first time; and a scheme for the marketing of this idea is thus presented. Scope of indexation is chalked-out and not only the research in Urdu language & literature is taken-in but every research being published in Urdu is to be entertained on the proposed portal of Indexation. Urdu-specific needs are dealt with at large which cover the areas of machine-readability, script, font and proof-reading. As regards the script, it is presupposed and is thus taken for granted that Urdu means conventional script (Indo-Perso-Arabic script) on the portal. A detailed technical plan for stationing of Indexation scheme is too given wherein issues of software & website development, staff and overhead, etc., are presented. It is also suggested that in Urdu, no term needs be coined for the process of Indexation since all languages of the world unvaryingly call this discipline with the name Indexation.

کلیدی الفاظ: انڈیکسیشن (Indexation)، حوالہ (Citation)، تعارف (Abstract)، مشین ریڈایبل، یونی کوڈ اردو، اعتبار (Credibility)، مواجہ (Portal)، نیٹ ورک سیکورٹی (Network Security)، مطبوعاتی جائزہ (Literature Survey)

مخففات:

اثری عامل: IF: Impact Factor

اثریت: IS: Impact Study

انسٹی ٹیوٹ برائے سائنٹفک انفارمیشن: ISI: Institute for Scientific Information

برٹش براڈکاسٹنگ کمپنی: BBC: British Broadcasting Company

پاکستان ایجوکیشنل ریسرچ نیٹ ورک: PERN: Pakistan Educational Research Network

تعارف انڈیکس: AI: Abstract Indexation

حوالہ انڈیکس: CI: Citation Indexing

رک: رجوع کیجیے

مرکزِ فضیلت برائے اردو اطلاعیات: CEUI: Center of Excellence for Urdu Informatics

مقتدرہ قومی زبان: NLA: National Language Authority

نشانِ ترقی: PI: Progress Indicator

موقع: PoP: Point of Presence

ہائیر ایجوکیشن کمیشن: کمیشن برائے اعلیٰ تعلیم: HEC: Higher Education Commission

ضروری شذرات:

۱۔ اردو میں لکھے جانے والے علمی و تحقیقی مقالات اور کتب میں اشاریہ (Index) اور حوالہ/حوالۂ اقتباس (Citation) مخصوص معنوں میں لیے اور برتے جا رہے ہیں جس کی وجہ سے ان الفاظ کے اصطلاحی معنی متعین ہو چکے ہیں۔ اس مقالے کے عنوان میں "انڈیکسیشن" کا لفظ اسی لیے لایا گیا ہے کہ التباس نہ ہو اور اس شعبے (Discipline) کی جس کی طرف اردو والوں کی توجہ ابھی ابھی ہوئی ہے، واضح شناخت ہو سکے۔

۲۔ انڈیکسیشن کے عمل کے لیے کوئی اردو اصطلاح بنانے کی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ پوری دنیا میں اس کام کے لیے یہی اصطلاح مستعمل ہے، بالکل اُس طرح جیسے "کمپیوٹر" اور "انٹرنیٹ" کے الفاظ دنیا کی سب زبانوں میں، بشمول اردو، چل چکے ہیں اور کوئی بھی زبان بولنے والوں کو ان سے غیریت محسوس نہیں ہوتی۔ ایسے چلتے چلاتے الفاظ کے لیے کسی بھی زبان میں الگ سے اصطلاح بنانا ایک بے ثمر مشقت ہے۔ لہٰذا اردو میں "انڈیکسیشن" کے لفظ کو لغویانے (Lexicalize) کی تجویز بھی پیش کی جاتی ہے۔

۳۔ اس مقالے میں علی العموم اردو زبان و لسانیات اور ادبیات ہی سے متعلق بات کی گئی ہے، اگرچہ اردو میں لکھے جانے والے روایتی اور عصری علوم و فنون وغیرہ کو بھی بحث سے بالکلیہ خارج نہیں رکھا گیا۔

۴۔ اس مقالے میں "محقق" کی اصطلاح زیادہ تر "ریسرچ سکالر" کے معنی میں استعمال کی گئی ہے۔

۵۔ انڈیکسیشن کے لیے مجوزہ لائحۂ عمل کی تصویریں اور جدول اس مقالے کے متن سے باہر رکھے گئے ہیں اور انھیں ضمیموں کی صورت میں آخرِ مقالہ میں نتھی کیا گیا ہے تاکہ مقالے کی علمی فضا متاثر نہ ہو۔

0: تعارف

تحقیق کے نتائج جہاں علوم و معارف کے دروازے کھولتے ہیں وہاں کسی نئی دریافت کے لیے کہیں بیج کا کام کرتے ہیں اور کہیں پانی کا۔ کسی تحقیقی کام یا مقالے کے نتائج نے معاصر تحقیق پر کیا اثرات (Impacts) مرتب کیے، کوئی مقالہ کون کون

Scanned by CamScanner

ی بحثوں یا دریافتوں کا ماخذ بنا، کس مقالے نے کہاں کہاں بالواسطہ اثرات ڈالے، کس تحقیق نے کس مسلمہ حقیقت کو تبدیل کر دیا، وغیرہ وغیرہ۔ ایسی باتیں ہیں جو دنیا بھر میں باقاعدگی سے ریکارڈ کرنے کی سعی کی جاتی ہے اور یہ ریکارڈ انٹرنیٹ پر بڑے اہتمام سے مہیا کیا جاتا ہے۔ اردو میں لکھی جانے والی تحقیق کے ضمن میں انٹرنیٹ کا تو کیا ذکر، مندرجہ بالا قبیل کی باتوں کا باقاعدہ ریکارڈ تک کہیں نہیں ہے۔ اور اگر کہیں، یا کسی مخصوص شاخ شعبہ میں کبھی ایسا کیا بھی گیا ہے تو یہ محض ذوقی اور انفرادی ہے، جسے عالمی معیارات سے مناسبت ہونا بھی محض ایک اتفاق ہو سکتا ہے۔ چناں چہ ایسے کسی بھی کام کا دائرۂ عمل (یعنی افادہ و استفادہ) انتہائی محدود ہوتا ہے، اور اعتبار (Credibility) محدودتر۔

انڈیکسیشن علم انفارمیشن ٹیکنالوجی کا وہ شعبہ ہے جس میں تحقیقی مقالات کی اثریت (Impact Study) کو جانچنے پرکھنے اور ریکارڈ کرنے کا کام کیا جاتا ہے اور ایسے عوامل (Impact Factors) کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کی مدد سے مختلف فنون میں ہونے والی تحقیق کی کمیت اور کیفیت کا اندازہ کیا جا سکے۔ ان اندازوں کو اگر کسی حسابی طریقے سے مرتب کر لیا جائے تو ترقی کے نشانات (Progress Indicators) لگانے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ انڈیکسیشن کے اہداف میں ان اندازوں اور نتائج تک متعلقہ اداروں اور محققین کی رسائی کی صورتیں بنانا بھی یقیناً شامل ہے۔ یہ بات عیاں ہے کہ انٹرنیٹ اس رسائی کی جدید ترین، تیز ترین اور معتبر ترین صورت ہے۔ یہ مقالہ بنیادی طور پر اردو میں لکھنے والے محققین کو اپنی تحقیقات و تخلیقات کی اثریت کی جانچ اور جائزے کے بارے میں معلومات اور ہدایات دینے ہی کی غرض سے لکھا جا رہا ہے۔

اس بات کا خاطر نشان رہنا بھی ضروری ہے کہ تحقیقی جرائد کی اثریت کو محیط یہ انڈیکسیشن نری کمپیوٹر یا انٹرنیٹ پر نہیں رہے گی بلکہ موقع بموقع کتابی شکل میں بھی شائع کی جا سکتی ہے۔

واضح رہے کہ اثرات دو طرح کے ہوتے ہیں: ملموس (Tangible) اور غیر ملموس (Intangible)۔ اول الذکر یعنی ملموس اثرات وہ ہیں جنھیں کسی پیمانے سے ناپا، تولا یا گنا جا سکتا ہے جیسے مثلاً تین سیر وزن، دو گز لمبائی، چار سال بڑا۔ جب کہ غیر ملموس اثرات وہ ہوتے ہیں جنھیں صرف محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن معروف یا مروج پیمانوں سے پیمائش نہیں کیا جا سکتا جیسے مثلاً شہرت، نیک نامی، عزت، وقار، علم وغیرہ۔

1: تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کا آغاز

تحقیقی جرائد کا انڈیکس بنانے کی ابتدا سنہ ۱۹۶۰ء میں Eugene Garfield کے انسٹی ٹیوٹ برائے سائنٹفک انفارمیشن (ISI) سے ہوئی جہاں تعلیمی جرائد کے اندر چھپنے والے مقالات کا انڈیکس بنا۔[۱] یہ پہلا انڈیکس سائنسی مقالات کو محیط تھا۔ بعد ازاں اسی ادارے کے تحت سوشل سائنس اور پھر چلتے چلتے آرٹس اور انسانی علوم کے جرائد کے انڈیکس بھی بننے لگے۔ ISI کو Thomson Reuters نے ۱۹۹۲ء میں خرید لیا۔ اس وقت گوگل سکالر (Google Scholar) سمیت کئی بڑے ادارے تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کر رہے ہیں۔ اس ضمن میں مکمل معلومات کے لیے رک:[۲]

2: انڈیکسیشن کیا ہے؟ کیا نہیں؟

انڈیکسیشن کے لفظ سے جو عمومی معنی ذہن میں آتے ہیں وہ "اشاریہ سازی" کے ہیں۔ اشاریہ سازی اردو میں ایک عام فن ہے جس میں پچھلے کچھ عرصے میں، خصوصاً کمپیوٹر کی آمد کے بعد، بہت تجربے کیے گئے ہیں اور یقیناً کچھ اہم کام بھی سامنے آئے ہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہ وضاحت ضروری معلوم ہوئی کہ انڈیکسیشن سے مراد کچھ تحقیقی جرائد کو مختلف گروہوں میں بانٹ کر ان کی مختلف انداز کی فہرستیں بنا دینا ہرگز نہیں ہے۔ انڈیکسیشن کی سادہ سی تعریف یہ ہے کہ شائع شدہ تحقیقی مقالات

Scanned by CamScanner

کے مابین اس بات کا پتہ لگانے کی سہولت فراہم کی جائے کہ کس مقالے نے اپنے سے پہلے چھپنے والے کس مقالے سے فائدہ اٹھایا (Impact Study)۔ انڈیکسیشن کسی شعبۂ علم کی موجود مطبوعات کے جائزے (Literature Survey) کا مترادف بھی نہیں ہے۔

انڈیکسیشن کے مولبہ پر رکھے ہوئے جرائد و مقالات کی اثریت کے بارے میں معلومات یعنی IS زیادہ سے زیادہ تین سال کے لیے رکھی جاتی ہیں۔ پہلے متعلقہ جریدے مجلد شکل میں (Hardcopy) بھی انڈیکسیشن کے دفاتر میں رکھ لیے جاتے تھے لیکن اب جدید ترین ادارے، مثلاً گوگل سکالر، ہارڈ کاپی بالکل نہیں رکھتے بلکہ اس کی جگہ پر جرائد کو pdf. فارمیٹ میں رکھتے ہیں۔ انڈیکسیشن کا مقصد جرائد یا مقالات کی سافٹ کاپی محفوظ رکھنا یا فراہم کرنا نہیں ہے، لیکن ایسا کرنا کبھی ضروری ہو جائے تب بھی یہ متعلقہ جریدے/ مقالے کے مالک (owner) کی مرضی کے بغیر نہیں کیا جاتا کیوں کہ انڈیکسیشن مولبہ پر جریدے اور مقالے فیس کی ادائیگی کے بعد رکھے جاتے ہیں۔ اس لیے اگر کوئی مقالہ فراہم کیا بھی جائے تب بھی اس کی فیس کسی نہ کسی طور سے مالک جریدہ تک پہنچے گی، جس کی صورت یہ ہوگی کہ انڈیکسیشن مولبہ مقالے کی فراہمی کی ہر درخواست کو متعلقہ جریدے کی سائٹ پر منتقل کر دے۔ چناں چہ انڈیکسیشن مقالات کی سافٹ کاپی فراہم کرنے کے لیے سہولت دے سکتی اور راستہ بتا سکتی ہے، لیکن یہ ڈیجیٹل لائبریری ہرگز نہیں ہے۔

انڈیکسیشن صرف اور صرف اُن تحقیقی جرائد سے متعلق ہے جو Refereed ہوں۔ عام رسالے، کالجوں کے مجلے اور مختلف اداروں کے خبر نامے (Newsletters) یا ان میں شامل تخلیقات و تحقیقات انڈیکسیشن میں شامل نہیں ہو سکتیں۔ ایسے تحقیقی مقالوں سے جو ابھی کسی تحقیقی جریدے میں شائع نہ ہوئے ہوں، اگرچہ اُن کو اشاعت کے لیے منظور بھی کر لیا گیا ہو، بھی انڈیکسیشن کو کوئی علاقہ نہیں۔ صاف سی بات ہے کہ کسی تحقیقی جریدے کی اثریت کا مطالعہ اُس کی اشاعت کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔

یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ انڈیکسیشن کے دائرۂ کار میں جرائد یا مقالات کو ٹائپ کرانا نہیں آتا۔ جریدہ چھپنے کے بعد اسے کمپیوٹر پر پڑھے جانے کے قابل حالت میں فراہم کرنا جریدے کے مالکان کا کام ہے؛ اس کی اثریت کا ریکارڈ بنانا، رکھنا اور مختلف مواقع پر فراہم کرنا انڈیکسیشن کا۔

3: اردو تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کی ضرورت کیوں ہے؟

انڈیکسیشن کا پہلا فائدہ یہ ہے کہ اردو میں لکھا گیا کوئی بھی تحقیقی جریدہ اپنے مندرجات سمیت ہر اُس فورم اور موقع (Point of presence) پر پڑھنے کے لیے مہیا ہو سکے گا جہاں اور جب اُس کی ضرورت ہو۔ اہلِ علم جانتے ہیں کہ حوالے کی چیزوں کا تلاش کرنا کس قدر جوکھم کا کام ہے۔ کسی موضوع اور اُس موضوع کے اندر کسی ذیلی شاخ کا نام لکھ کر انٹرنیٹ پر تلاش کی سہولت سے اب اردو دنیا مستفیض ہو سکتی ہے۔ لیکن اردو میں خالص تحقیق کرنے والوں کو مواد کہاں سے ملے، یہ انڈیکسیشن وہ راستہ اور ماخذ بتائے گی۔

تحقیقی جرائد اور مقالات کے مآخذ کا مختلف موضوعات کے تحت رکھا جانا اور مہیا ہونا مختلف موضوعات پر ہو چکے/ ہو رہے کاموں کے بارے میں تازہ ترین معلومات فراہم کر کے ہر سطح پر علم میں شراکت (sharing of knowledge) کو یقینی بنا سکتا ہے۔ یہ معلوم کرنا کہ کس کس جگہ پر کتنی تحقیق ہو رہی ہے، کیا تحقیق ہو رہی ہے، اور اُس تحقیق کی سطح اور معیار کیا ہے، صرف انڈیکسیشن ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ موضوعاتِ تحقیق کے روشنی میں آ جانے کی وجہ سے اُن کی افادیت پر بھی نظر رکھی جا سکے گی۔ موضوعاتِ تحقیق اور تحقیق کا کیف و کم اگر مستقلاً سامنے رکھا جائے تو تحقیق کی رفتار اور رخ کی نشان دہی ہو سکتی ہے۔

Scanned by CamScanner

انٹرنیٹ پر انڈیکسیشن کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ مختلف اثری عوامل کے مطالعے کے ذریعے کسی موضوع تحقیق یا مقالے کی اثریت کا جائزہ (IS) لیا جا سکتا ہے۔ یہ اثری عوامل بہت سے ہیں۔ سر دست ایک کا ذکر کیا جاتا ہے۔ کسی بھی موضوع کے پسندیدہ ہونے یا کسی جریدے/مقالے کے مقبول ہونے کا ایک سادہ معیار یہ رکھا جا سکتا ہے کہ اُسے ایک خاص وقت میں کتنے لوگوں نے پڑھا۔ انٹرنیٹ پر کسی موضوع یا مقالے کو پڑھنے والے لوگوں کی تعداد کا ریکارڈ رکھنا عام سی بات ہے۔ اسی مطالعے کو اگر مختلف گروہوں، عمر یا جنس کے حوالے سے خاص (Narrow) کر لیا جائے تو یہ جاننا ممکن ہو جاتا ہے کہ کون سا موضوع کس علاقے، کس عمر اور کس مکتب فکر کے لوگوں، یا کس تعلیمی سطح کے لوگوں یا جنس میں مقبول ہے۔ وغیرہ۔ اگر پروگرام کا ڈیزائن ایسی باتوں کو مدِ نظر رکھ کر بنایا گیا ہو تو انٹرنیٹ پر ایسی شماریات از خود بنتی چلی جاتی ہے۔

IS کئی لحاظ سے بہت اہم ہے۔ اس سے نہ صرف تحقیق کی قد و قامت بلکہ قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کسی وقت میں ایک بہت اچھے موضوع پر ایک اہم، عالمانہ تحقیقی مقالہ لکھا گیا۔ لیکن اگر ایک خاص وقت تک وہ مقالہ کہیں اقتباس نہیں کیا گیا تو وہ مقالہ شائع کرنے والا جریدہ انڈیکسیشن میں آہستہ آہستہ پیچھے ہوتا چلا جائے گا۔ وجہ ظاہر ہے، کہ موضوع گو بہت اچھا اور مواد عالمانہ ہے لیکن معاصر تحقیق میں چوں کہ یہ موضوع فوری ضرورت کا نہیں ہے اس لیے اس مقالے کو سامنے سے ہٹا کر ایک طرف رکھ دیا گیا۔

ہمارے مخصوص ماحولوں میں انڈیکسیشن کا شاید سب سے بڑا فائدہ بے جا پاسداری کی روک تھام ہوگا۔ کون سے جریدے/مقالے نے کسی مخصوص شعبۂ علم میں تحقیق کے میدان میں کیسا اثر ڈالا، اس مطالعے کو اگر ذاتی پسند ناپسند سے بالا کر دیا جائے — یا کم سے کم کسی فردی خلل اندازی سے یقینی طور پر محفوظ بنا دیا جائے — تو ایک اچھے تحقیقی ماحول کے وجود میں آنے کی امید کی جا سکتی ہے۔

4: اثری عوامل (Impact Factors) کا جائز/ناجائز استعمال

اثری عوامل (IF) کی سادہ تعریف یہ ہے کہ کسی جریدے میں شائع ہونے والے مقالات جہاں اور جتنی بار اقتباس کیے گئے، کی تعداد گن لی جائے۔ یہ تعداد کسی جریدے (یا مقالے) کی معاصر تحقیق میں اہمیت کی ایک ڈھیلی ڈھالی صورت کہلا سکتی ہے۔ اثری عوامل کو مختلف حسابی فارمولوں کے ساتھ پیائش کیا جاتا ہے۔ مختلف شعبوں کے جریدوں/مقالات کے لیے حسب حال مختلف فارمولے استعمال کیے جاتے ہیں۔

یاد رہے کہ اثری عوامل میں کسی جریدے سے اقتباس کرنے کی نری تعداد ہی جریدے یا اُس میں موجود مقالات کے مواد کے اچھا ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ ممکن ہے کوئی بہتر مقالہ یا جریدہ محقق کی پہنچ میں نہ ہو، یا وہ کسی دباؤ کی وجہ سے کسی جریدے/مقالے سے اقتباس کرنے/نہ کرنے پر مجبور ہو۔ وغیرہ۔

اثری عوامل اور جرائد و مقالات کی اہمیت کے جانچ کے دیگر ذرائع، اور اس جانچ پر کیے جانے والے اعتراضات اور تحفظات کا مطالعہ، ایک مستقل موضوع ہے۔ اس موضوع پر مقالے بھی سامنے آتے رہتے ہیں اور کتب بھی۔ سر دست انٹرنیٹ کی ایک سائٹ ملاحظہ کیجیے۔ [۳]

5: انڈیکسیشن کی اقسام اور اجزائے ترکیبی

انڈیکسیشن مندرجہ ذیل تین بڑی صورتوں میں تقسیم ہوتی ہے:

ا۔ تعارف انڈیکس (Abstract Indexation: AI)

Scanned by CamScanner

۲۔ جریدے/مقالے کے متن/مندرجات کا مہیا ہونا

۳۔ حوالہ انڈیکس (Citation Indexing: CI)

تعارف انڈیکس (AI) میں کسی جریدے میں شامل مقالات کا صرف تعارف (Abstract) ملتا ہے۔ تعارف کو پڑھ کر اگر کوئی محقق محسوس کرے کہ یہ مقالہ اُس کے مطلب کا ہے تو وہ مقالہ طلب کر سکتا ہے۔ بہت سی سائٹوں پر تعارف بھی نامکمل ہوتا ہے، یعنی پورا تعارف ایک وقت میں سامنے نہیں آتا۔ کچھ سائٹیں ایسی ہیں جہاں مکمل تعارف بھی رقم کی ادائیگی پر پڑھایا جاتا/ مہیا کیا جاتا ہے۔

تعارف کے لیے ضروری شرط یہ ہے کہ اسے انگریزی میں لکھا ہونا چاہیے۔ اس کی ایک اضافی خوبی یہ ہے کہ یہ کم سے کم الفاظ میں لکھا ہو، اور مقالے کے مندرجات کا کامل احاطہ بہترین انداز میں کر رہا ہو؛ ایسا انداز جس سے مقالے کو پڑھنے کی پیاس لگ جائے۔ اور اگر مقالہ مطلب کا نہ ہو تو اُسے دست بسر کرنے کا فوری فیصلہ ہو سکے۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو میں مقالات کے اندر Abstract کا ترجمہ اکثر و بیشتر ''تلخیص'' کیا جا رہا ہے، جو کہ نادرست ہے۔ Abstract مقالے کا تعارف ہوتا ہے نہ کہ تلخیص۔

دوسری چیز مقالے کے متن اور مندرجات کا مہیا ہونا ہے۔ مندرجات میں متن کے ساتھ ساتھ تصاویر، جدولیں، گراف اور ضمیمے وغیرہ آتے ہیں۔ بہتر ہے کہ یہ سب کچھ مشین ریڈایبل حالت میں ہو۔ مقالہ تین میں سے ایک انداز میں مہیا کیا جاتا/ جا سکتا ہے: جونہی تعارف پڑھا جائے، مقالہ اپنے مندرجات سمیت سامنے آ جاتا ہے؛ یا تعارف پڑھ کر مقالہ حاصل کرنے کی درخواست کی جاتی ہے اور مقالہ مل جاتا ہے؛ یا پھر مقالہ خریدنا پڑتا ہے۔

تقریباً سبھی سائٹوں پر مقالات مختلف فارمیٹ میں رکھے ہوتے ہیں؛ محقق جون سا فارمیٹ چاہے، طلب کر سکتا ہے۔ کچھ سائٹوں پر مقالات مخصوص حلقے کے لوگوں کے لیے بلاقیمت مہیا کیے گئے ہوتے ہیں جیسے مثلاً کسی ادارے کے قدیم طلبہ کے لیے، وغیرہ۔

تیسری چیز حوالہ انڈیکس (CI) ہے۔ یہ ایک دوطرفہ عمل ہے۔ اس کی آسان ترین شکل یہ ہے کہ مقالے کے ساتھ ہی ایک جھروکہ مہیا کر دیا جاتا ہے جس میں مقالے سے فائدہ اٹھانے والا محقق اپنا نام، تحقیق کرانے والے ادارے سے انسلاک، اپنی رائے/تنقید اور اپنے مقالے یا کتاب کا نام مع اشاعتی فورم لکھ دیتا ہے۔ یہی مطالعہ یعنی IS وہ انڈیکس بناتا ہے جو کسی مقالے (اور متعلقہ جریدے) کی معاصر تحقیق میں اہمیت کے مقام کی تعیین کرتا ہے۔

اردو میں تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کا تعارف بھی چوں کہ محدود ہے اور اس کی ضرورت بھی ابھی پوری طرح واضح نہیں ہوئی، اور اس سب پر مستزاد انٹرنیٹ سے بُعد بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے، اس لیے انڈیکسیشن کی اصطلاحات کے استعمال میں بھی تجلک پن ملتا ہے۔ لیکن یہ کام اب تک جیسا بھی ہے، غنیمت ہے۔ پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور کے جریدے ''اورینٹل کالج میگزین'' کی سائٹ پر انڈیکسیشن کے ویب صفحے کی تصویر ملاحظہ کیجیے۔ [۴]

6: انڈیکسیشن: جرائد، مقالہ نگاران اور محققین کی ضرورت

CI مقالہ نگار اور مقالے سے فائدہ اٹھانے والے محقق، دونوں لوگوں کے لیے یکساں ضرورت کی چیز ہے: مقالہ نگار کے لیے یوں کہ اُس کے مقالے سے اقتباس کیا گیا اور یہ اقتباس کیا جانا ریکارڈ ہو گیا؛ فائدہ اٹھانے والے محقق کے لیے یوں کہ اُس کی تحقیق بھی ریکارڈ پر آ گئی: دونوں کا اجتماعی فائدہ یوں کہ انڈیکسیشن میں یہ دونوں لوگ عالمی تحقیقی منڈی میں چہرہ دار ہو گئے۔ متعلقہ جریدے کی پوزیشن بھی انڈیکسیشن میں بہتر ہو گئی۔

Scanned by CamScanner

تحقیقات کی اشاعت کے ضمن میں ایک قولِ زریں ہے کہ "چھپو یا مرو" (Publish or perish)۔ جو موڑ لے کر زمانہ ٹیکنالوجی کے دور میں داخل ہوگیا ہے اُس میں Publish سے مراد صرف کتابی شکل میں شائع ہونا نہیں رہا بلکہ انٹرنیٹ پر شائع ہونا بھی بن گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دنیا بھر کی اہم لائبریریوں کے Digitalize ہونے کے بعد اب Publish بمعنی کتابی شکل میں شائع ہونا تو ثانوی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

7: اعتراف اور اقتباس کے بارے میں ہمارا عمومی رویہ: مسائل اور اُن کا حل

لیکن اردو والوں کے لیے اس طریقے پر پورے طور سے عمل کرنا ابھی کئی چھر دور کی بات ہے۔ اول تو یہ کہ ہمارا عمومی مزاج یہ ہی نہیں کہ کسی کے کام سے فائدہ اٹھانے کا اعتراف کیا جائے۔ (نذر خلیق: ۲۰۰۷ء) دوسری بہت اہم وجہ، جسے تسلیم کیے بنا چارہ نہیں، یہ ہے کہ ہمارا اردو محقق انٹرنیٹ سے کوسوں دور ہے۔ لیکن، جب تک ہمارا اردو محقق (یا اردو میں لکھنے والا محقق) انٹرنیٹ سے قریب نہ ہو اُس وقت تک انڈیکسیشن جیسے فوری ضرورت کے کام کو معرضِ التوا میں ڈالے رکھنا کوئی عقل مندی نہیں ہے، اس لیے کوئی تیسری شکل لازماً بنانا پڑے گی۔

چناں چہ ایک صورت یہ ہو سکتی ہے کہ انڈیکسیشن کے موقع پر مقالات کے ساتھ کسی بیرونی محقق/ مقالہ نگار کے لیے معلومات داخل کرنے کا راستہ بنا دیا جائے۔ یعنی انڈیکسیشن کی سائٹ کا دورہ کرنے والے جس بھی فرد کو معلوم ہو کہ یہاں پر موجود کسی مقالے سے مواد لے کر کہیں استعمال کیا گیا ہے، وہ مذکورہ مقالے/ کتاب کا نام مع اشاعتی فورم، استعمال کنندہ کا نام، وغیرہ، اپنی ذمہ داری پر مہیا کر دے۔

یہ بات ذکر کرنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اس صورت میں ایک تصدیق کنندہ (Verifier) ایسے اندراج کی تصدیق ضرور کرے گا۔ اس سلسلے میں کوئی چوک ہو جائے تو انڈیکسیشن کے اس سارے عمل کا اعتبار (Credibility) اُٹھ جائے گا۔

یہ ذکر کی گئی صورت انٹرنیٹ پر تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کرنے والے کئی اداروں کے ہاں ملتی ہے۔ اس کے لیے آن لائن سروے سافٹ ویئر ہوتے ہیں جو مقالات کو آنکنے اور جانچنے (Evaluation) کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ سردست دنیا کے ایک اہم اور یورپ کے سب سے بڑے ٹیلی کام آپریٹر، الکیٹل-لیوسنٹ (Alcatel-Lucent) کے جریدے کی سائٹ ملاحظہ کیجیے۔ [۵]

8: اردو کے لیے مخصوص ضرورتیں

اردو میں لکھے گئے تحقیقی مقالات اور اردو تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کے لیے کچھ مخصوص، بنیادی ضرورتیں ایسی ہیں جن کو یہاں بیان کیا جاتا ہے۔ انڈیکسیشن کے عمل کو کامیاب بنانے، اس کا فائدہ عام کرنے اور اردو کے تحقیقی جرائد کو انٹرنیٹ کے تمام علمی فورموں پر معاصر تحقیقاتی مواجہات کے ہمراہ رکھنے کے لیے ان ضرورتوں کا پورا کیا جانا بہت اہم ہے۔

8.1: جرائد/ مقالات کا مشین ریڈایبل اردو میں ہونا

کسی بھی جریدے کو انٹرنیٹ پر فراہم کرنے کے لیے مندرجہ ذیل میں سے کوئی صورت اختیار کی جاتی/ سکتی ہے:

۱۔ مقالات کا متن تصویری شکل میں ہونا (سکیننگ وغیرہ)؛
۲۔ مقالات کا متن حروف (Characters) کی شکل میں ہونا؛
۳۔ مقالات کا کچھ حصہ تصویری اور کچھ حرفی شکل میں ہونا؛

Scanned by CamScanner

۴۔ مقالات کے مندرجات کا جزواً / کاملاً مشین ریڈایبل حالت میں ہونا۔ وغیرہ۔
ان سب صورتوں کے اپنے اپنے فائدے اور نقصانات ہیں؛ فائدے زیادہ، نقصانات کم۔
انڈیکسیشن کے لیے بنیادی ضرورت اس بات کی ہے کہ جرائد میں موجود مقالات کا متن مشین ریڈایبل (صفوان محمد: ۲۰۰۸ء۔ الف) حالت میں ہو۔ یہ ایک اضافی (بعض حالات میں انتہائی ضروری) خوبی ہے کہ سب مقالات کے تمام مندرجات مشین ریڈایبل ہوں۔ اس کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ انٹرنیٹ پر رکھے گئے جرائد میں سے مواد کو محققین بار بار کاپی کرتے اور اپنے مقالات میں استعمال کرتے ہیں۔
انڈیکسیشن کے مواجہ پر اردو کے رسم الخط کے بارے میں یہ بات پہلے ہی فرض کر لی اور مان لی گئی ہے کہ یہاں اردو کا روایتی رسم الخط (Indo-Perso-Arabic script) مراد ہے۔

8.2: متن کا خطِ نسخ میں ہونا

انٹرنیٹ پر موجود تمام بڑے اور تسلیم شدہ اداروں کی طرف سے پیش کی جانے والی اردو، جو مشین ریڈایبل بھی ہو، خطِ نسخ میں ملتی ہے۔ ایسے اداروں میں BBC سرِ فہرست ہے، جس کی سب خبریں، فیچر اور تمام مواد خطِ نسخ میں لکھا ہوتا ہے۔ چناں چہ انڈیکسیشن کے کامیابی کے ساتھ چلنے کے لیے ضروری ہے کہ انڈیکسیشن کے مواجہ پر سارے جرائد اور مقالات مشین ریڈایبل خطِ نسخ میں مہیا ہوں۔
اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ انٹرنیٹ کے سارے مواجہات پر خطِ نسخ مکمل طور پر مشین ریڈایبل حالت میں مہیا ہے جب کہ مرکزِ فضیلات برائے اردو اطلاعیات (CEUI)، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد میں "پاک نستعلیق فانٹ" کے نام سے مشین ریڈایبل خطِ نستعلیق ابھی تیار کیا جا رہا ہے۔[۲] جونہی یہ فانٹ تیار ہوتا ہے، انڈیکسیشن کا سارا مواجہ، بشمول تمام مقالات و جرائد کے، بسہولت خطِ نستعلیق میں منتقل ہو سکتا ہے۔
اس مقالے کے قارئین پر یہ بات واضح ہونی چاہیے کہ نسخ اور نستعلیق اردو لکھائی کے صرف روپ ہیں۔ اصل چیز وہ مواد ہے جو پڑھنے کے لیے مہیا کیا جاتا ہے۔ پڑھنے کی سہولت کے لیے اس مواد کو کبھی نسخ اور کبھی نستعلیق میں ادل بدل لیا جاتا ہے۔ لہٰذا نسخ اور نستعلیق کی بحث میں توانائیاں خرچ کرنا وقت کے ضیاع کے سوا کچھ نہیں۔

8.3: جرائد و مقالات کی پروف خوانی

اردو لفظ نگار (word processor) میں پروف خوانی کا مسئلہ ابھی تک پوری طرح حل نہیں ہوا۔ ابھی تک جتنی بھی تکنیکیں اس ضمن میں استعمال کی جا رہی ہیں یا استعمال کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے اُن سب میں انسانی ہاتھ کی کارفرمائی (Human Intervention) غالب درجہ کی ہے۔ مشینی پروف خوانی اردو میں ابھی تک ایک امید ہے اور مشینی قواعد ایک خواب۔
یہ صورتِ حال تحقیقی جرائد و مقالات کے لیے سوہانِ روح ہے۔ اس کی شدت میں اُس وقت اور اضافہ ہو جاتا ہے جب کسی مواد کو انٹرنیٹ پر مہیا کرنے کا موقع آتا ہے۔ (صفوان محمد: ۲۰۰۸ء۔ ب) چناں چہ انڈیکسیشن کے لیے جرائد کا نہ صرف مشین ریڈایبل اردو میں مہیا ہونا ضروری ہے بلکہ پروف کی اغلاط کا دور ہونا بھی ازبس ضروری ہے۔ اردو پروف خوانی کے لیے پورے طور پر مشینی سہولت مہیا نہ ہونے کی وجہ سے یقیناً کوئی مناسب ترتیب اختیار کرنا ہوگی۔
اس کی ایک صورت یہ ہو سکتی ہے کہ انڈیکسیشن کے مواجہ پر پیش کیے جانے والے جرائد کی سافٹ کاپی فراہم کرنا متعلقہ

Scanned by CamScanner

اداروں اور مقالہ نگاروں کے لیے لازم قرار دیا جائے، تاکہ پروف کی اغلاط کا دور کرنا انھی کے دائرۂ کار میں رہے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے انڈیکسیشن کے موقع پر موجود لوگ اتنے فنون کے ختمی نہیں ہو سکتے جتنے فنون کے جرائد مہیا کیے گئے ہوں۔ انھی لوگوں سے یہ درخواست بھی کی جائے کہ اپنے جرائد کے تمام مندرجات کا متن یونی کوڈ اردو میں ڈھال کر اور درست کر کے اور اس کی سی ڈی بنا کر انڈیکسیشن موقع کے کارفرماؤں کو مہیا کریں۔

9: اردو انڈیکسیشن کا دائرۂ عمل: تجاویز، سفارشات، استصواب

اس موقع پر ضروری ہے کہ اردو انڈیکسیشن کا دائرۂ عمل واضح طور پر طے کر لیا جائے، یعنی کون سے جریدے انڈیکسیشن کے موقع پر موجود ہوں۔ یہ فیصلہ کرنا ضروری ہے کہ اس موقع پر صرف اردو کے تحقیقی جرائد ہوں گے یا کسی بھی فن پر اردو میں لکھا گیا تحقیقی کام۔ اور اگر یہ دوسری صورت تسلیم کر لی جائے (جسے واقعتاً تسلیم کیا جانا چاہیے) تو کون کون سے شعبوں کا کام روا کیا جائے؟ سیرت، اسلامیات، معاشرتی علوم، پاکستانیات، تاریخ، کمپیوٹر، پولی ٹیکنیک اداروں میں پڑھائے جانے والے مختلف فنون، وغیرہ، ادبیات کے علاوہ وہ بڑے بڑے شعبے ہیں جن میں کیا گیا بہت سا تحقیقی کام اردو میں چھپتا ہے۔ بلکہ ان میں کے بعض شعبے تو ایسے ہیں جن میں اردو میں کیا گیا تحقیقی کام اردو ادبیات کے تحقیقاتی کام کے مکمل حجم سے بھی بڑھا ہوا ہے۔

یہ فیصلہ کرنا بھی ضروری ہے کہ صرف جامعات کے جریدے ہی انڈیکسیشن کے موقع پر موجود ہوں گے یا مختلف بااختیار/ آزاد تحقیقی اداروں/ اکادمیوں کے جریدے بھی روا کیے جائیں؟ اگر دوسری صورت اختیار کی جائے (جسے واقعتاً اختیار کرنا چاہیے) تو یہ رواداری کون کرے گا؟ یعنی کون سی صورت بنائی جائے کہ جامعات سے باہر کے اردو جریدے اور مجلے بھی اس موقع پر مہیا ہو سکیں۔ ایک فوری، کام چلاؤ تدبیر یہ کی جاسکتی ہے کہ HEC کے منظور کردہ اردو تحقیقی جرائد کو تو فوراً انڈیکسیشن کے موقع میں داخل کر لیا جائے۔ دوسرے درجے میں وہ اردو جرائد داخل کیے جائیں جو پہلے تو HEC کے منظور کردہ تھے لیکن آج کل اُن کی منظوری معطل کر دی گئی ہے۔ تعطل کے وجوہ ضرور دور کیے جائیں۔

اسی موقع پر ایسے اردو جرائد جن میں چھپنے والی تحقیق کو اشاعت سے پہلے بدقت دیکھا (Peer) اور تصدیق (Referee) نہیں کرایا گیا ہوتا، کیلیے کوئی ترتیب بنانی ہوگی۔ یہ بات عیاں ہے — جس میں بالکل کوئی چھوٹ نہیں — کہ انڈیکسیشن عالمی فورموں پر صرف Refereed جرائد کی ہوتی ہے، یعنی ایسے جریدے جن میں شائع کردہ تحقیقات کو اشاعت سے پہلے کم سے کم دو اہلِ فن نے جانچ پرکھ کر اپنے اپنے طور پر لائقِ اشاعت قرار دیا ہو۔ بالفاظِ دیگر، یہاں سوال یہ ہے کہ کیا انڈیکسیشن کا موقع اپنے طور پر مقالات کو ریفری بھی کرائے گا؟

یقیناً اسی موقع پر یہ فیصلہ کرنا بھی ضروری ہے کہ اس انڈیکسیشن موقع پر صرف اردو میں لکھے گئے مقالات کے لیے اثریت کی سہولت مہیا ہوگی یا کچھ اور پاکستانی زبانوں میں اردو کے لیے کیا گیا تحقیقی کام بھی شامل کیا جائے گا۔ اردو کی ہم رشتہ زبانوں یعنی بلوچی، پشتو، پنجابی، سرائیکی، سندھی اور ہندکو وغیرہ میں اردو پر کیا ہوا (یا متعلق بہ اردو) کام اگر روا کر لیا جائے تو بہت مناسب ہے۔ یہاں اردو سے مراد اردو زبان و ادب پر کیا ہوا ہر تحقیقی کام مراد ہے۔

انڈیکسیشن اگرچہ ایک مقالے کے اپنے سے پہلے لکھے گئے کسی مقالے سے اقتباس/ استفادے کا ریکارڈ رکھتی ہے۔ لیکن اردو کے لیے یہ بھی طے کرنا ہوگا کہ اگر کوئی کتاب کسی مقالے سے اقتباس کرے تو کیا اس استفادے کو بھی مقالے/ جریدے کے لیے بطور IS ریکارڈ کیا جائے یا نہیں۔

انڈیکسیشن کے موقع پر فراہم کردہ اثریت کے ریکارڈ سالانہ فیس کی ادائیگی کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں، اور ایک جریدے کے لیے یہ معلومات زیادہ سے زیادہ تین سال کے لیے مہیا کی جاتی ہیں۔ لیکن اردو کے لیے یہ فیصلہ بھی کرنا ہوگا کہ کیا

Scanned by CamScanner

ایسے مقالات کے جن کی آج بھی ضرورت ہے لیکن اُن کو لکھے بہت وقت بیت گیا ہے اور اُن کے مصنفین وفات پا چکے ہیں، بارے میں معلومات اس موقع پر مہیا کرنا چاہیے یا نہیں؟ اگر فیصلہ شامل کرنے کے حق میں ہوتا ہے تو ایسے مقالات کے نام کون لوگ تجویز کریں گے اور ان مقالات کے لیے فیس کی ادائیگی کی کیا صورت ہوگی؟

تحقیقی مقالے کے بارے میں فی نفسہٖ بھی فیصلہ کرنا ضروری ہے، کہ آیا کس تحریر کو تحقیقی مقالہ کہا جا سکتا ہے اور کسے نہیں؟ ایک ایسا فارمیٹ یعنی آدا مہیا کرنا ضروری ہے جس پر (یا جس کے کم سے کم کچھ ضروری حصے پر) تحقیقی کام کی صورت گری کی گئی ہو۔ تحقیق کوئی بھی ہو، اور کسی بھی موضوع پر ہو، اُس کی پیشکش کی ظاہری صورت کم سے کم ایسی ہونی چاہیے کہ عالمی معیارات سے قریب قریب ہو۔ مقالات کے لیے یہ فارمیٹ HEC سے طلب کیا جا سکتا ہے۔ زیرِ نظر مقالہ بھی تحقیقی مقالات کے لیے تجویز کردہ تازہ ترین عالمی معیارات کے تتبع میں لکھا گیا ہے۔

مندرجۂ بالا قسم کے امور طے کرنے کے لیے انڈیکسیشن کے شعبے کے اور انفارمیشن ٹیکنالوجی اور متعلقہ شعبوں کے نمائندہ اہم افراد پر مشتمل ایک گورننگ باڈی کی تشکیل کی ضرورت ہے جو پیش آمدہ مسائل کو حل کرتی رہے۔

10: اردو والوں کو انڈیکسیشن کی ضرورت کا احساس کیسے دلایا جائے؟

اردو میں لکھنے والوں اور محققین کے لیے انڈیکسیشن کا نام عام طور سے ایک نئی چیز ہے۔ اس لیے اس شعبے کا تعارف کرانا اور اس خیال کو عام کرنا تاکہ اردو کے اساتذہ، محققین اور لکھاری اس کی اہمیت اور ضرورت سے نا آشنا نہ رہیں، ایک مستقل نوعیت کا کام ہے۔ کسی بھی نئی چیز کی فروخت کے لیے سنبھل کر اور مخصوص ترتیبوں سے ایک لمبے عرصے تک کام کرنا پڑتا ہے۔ خیال (Idea) کی فروخت سب سے اہم اور قیمتی ہوتی ہے کیوں کہ ہر بڑے سے بڑا کاروبار بھی پہلے ایک خیال ہی ہوتا ہے۔ انڈیکسیشن نہ صرف خیال ہے بلکہ جنس (Commodity) بھی ہے: اس خیال کی عملی صورتوں کی طرف اردو کے محققین، اردو میں لکھنے والے مختلف شعبوں کے محققین اور اہلِ معانی کو لانا ایک سوچے سمجھے، قابلِ عمل منصوبے کے تحت ہونا چاہیے تاکہ اردو زبان میں لکھی جانے والی تحقیق عالمی فورموں پر بار پا سکے۔ ذیل میں اردو دنیا میں انڈیکسیشن کے بارے میں marketing کرنے کے لیے چند تجاویز دی جاتی ہیں:

۱۔ انڈیکسیشن کے موضوع پر کچھ لوگوں کی تربیت کر کے اُن سے اردو میں پروپیگنڈا مقالے لکھوائے جائیں۔

۲۔ ان مقالات کو خالص marketing والے انداز میں مختلف شعبوں کے جرائد میں کچھ کچھ وقفے سے شائع کرایا جائے۔ اس ضمن میں اس حقیقت کو مدِ نظر رکھا جائے کہ ہر جریدے کے پڑھنے والوں کا حلقہ مخصوص ہوتا ہے۔ ایک ہی شعبے کا کوئی اہم جریدہ بھی اکثر اوقات سب محققین تک نہیں پہنچ پاتا۔ اس لیے ایک ہی مقالے کو کئی جگہ شائع کرایا جائے۔

۳۔ نمونے کی ایک ویب سائٹ (Prototype) بنا کر محققین کو اُس میں اندراجات کرنا سکھایا جائے۔

۴۔ مختلف شعبے جن میں اردو میں تحقیقی کام ہو رہا ہے، مثلاً سیرت، اسلامیات، معاشرتی علوم، پاکستانیات، تاریخ، کمپیوٹر، پولی ٹیکنیک اداروں میں پڑھائے جانے والے مختلف فنون، وغیرہ — ان سب میں کم سے کم ایک ایک نمونے کا اردو میں لکھا گیا مقالہ جو اپنی ظاہری پیشکش میں تحقیقی مقالوں کے لیے تجویز کردہ عالمی معیارات کے تابع ہو، باقاعدہ لکھوا کر شائع کرایا جائے۔ ان شعبوں کے محققین اور طلبہ کی تربیت کا خاص بندوبست کیا جائے۔

۵۔ اس سلسلے میں پاکستان بھر میں تھوڑے تھوڑے وقفے سے دو/تین تربیتی ورکشاپوں کا انعقاد کیا جائے، اور ان میں مندرجۂ بالا تمام شعبوں کے محققین، اساتذہ اور طلبہ کو بڑی تعداد میں مدعو کیا جائے۔

۶۔ اس پروپیگنڈا/تشہیری مہم کو ایک خاص وقت (کم سے کم ایک سال) تک ضرور چلایا جائے تاکہ محققین اور علی الخصوص

Scanned by CamScanner

جامعات میں پڑھنے والے طلبا اپنے مقالات کو آہستہ آہستہ ان معیارات کے مطابق لکھنے کی تربیت پا سکیں۔

11: اردو انڈیکسیشن: مجوزہ ابتدائی لائحۂ عمل

ذیل میں اردو میں انڈیکسیشن کو قرار واقعی شکل میں لانے کے لیے پانچ حصوں میں تقسیم کر کے ایک ابتدائی لائحۂ عمل پیش کیا جا رہا ہے۔ پہلے حصے میں انڈیکسیشن کے موجبہ کے لیے انتظامی امور سے متعلق تجاویز ہیں؛ دوسرے میں اس کام کے لیے عملے کے بارے میں گفتگو کی گئی ہے؛ تیسرے حصے میں کام کرنے کی جگہ، مشینری اور دفاتر وغیرہ سے متعلق تجاویز دی گئی ہیں؛ چوتھے حصے میں انڈیکسیشن کے لیے سافٹ ویئر بنانے اور اسے انٹرنیٹ پر مہیا کرنے کے لیے ویب سائٹ بنانے کے امور پر بات کی گئی ہے؛ اور پانچویں حصے میں انڈیکسیشن کے لیے مہیا کردہ جرائد اور مقالات کی فیس کی بابت گفتگو ہے۔ آخر میں ان تجاویز کا ایک قابلِ عمل خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔

11.1.1: اردو انڈیکسیشن: انتظامی امور کے لیے پہلی تجویز

اردو انڈیکسیشن کے دفاتر قائم کرنے اور کسی قومی ادارے کو اس عمل کا ذمہ دار بنانے کے لیے پہلی تجویز یہ ہے کہ یہ ادارہ HEC کی عمارات کے اندر قائم کیا جائے۔ HEC ہی انڈیکسیشن کی کل کارگزاری کا ذمہ دار ہو۔ مختلف جامعات اور اداروں سے تحقیقی جرائد کو (سی ڈی کی شکل میں) منگوانا، (اگر ضرورت ہو تو) پروف خوانی کرنا، مقالات کو مشین ریڈ ایبل حالت میں منتقل کرنا، انڈیکسیشن کے موجبہ پر ان کی اثریت کے بارے میں معلومات مہیا کرنا، وغیرہ وغیرہ۔ یہ تجویز اس پیشگی یقین کے ساتھ پیش کی گئی ہے کہ پاکستان ایجوکیشنل ریسرچ نیٹ ورک (PERN) اس عمل کو قبول کرے گا۔ اس تجویز کو شکل-۱ میں دکھایا گیا ہے۔

11.1.2: اردو انڈیکسیشن: انتظامی امور کے لیے دوسری تجویز

اردو انڈیکسیشن کے ادارے کے قیام کے لیے دوسری تجویز یہ ہے کہ یہ ادارہ HEC کی عمارات کے اندر قائم کیا جائے اور مقتدرۂ قومی زبان (NLA) انڈیکسیشن کی کل کارگزاری کا ذمہ دار ہو۔ اس صورت میں NLA بنیادی طور پر HEC کے لیے ایک مرکز اور محور (Hub) کے طور پر کام کرے گا جس کے ایک طرف جرائد کی آمد ہو گی اور دوسری طرف HEC۔ اس تجویز کو شکل-۲ میں دکھایا گیا ہے۔

11.1.3: اردو انڈیکسیشن: انتظامی امور کے لیے تیسری تجویز

اردو انڈیکسیشن کے ادارے کے قیام کے لیے تیسری تجویز یہ ہے کہ یہ ادارہ NLA کی عمارات کے اندر قائم کیا جائے اور NLA ہی انڈیکسیشن کی کل کارگزاری کا ذمہ دار ہو۔ اس صورت میں NLA دراصل HEC کی چھتری کے نیچے آزادانہ طور پر کام کرے گا۔ انڈیکسیشن کا کل کام NLA اپنے طور پر کرے گا۔ اس تجویز کو شکل-۳ میں دکھایا گیا ہے۔

11.1.4: اردو انڈیکسیشن: انتظامی امور کے لیے تجاویز کا جائزہ

ان تینوں تجاویز کے اپنے اپنے فائدے ہیں۔ کچھ تحفظات بھی یقیناً ہیں۔ دوسری اور تیسری تجاویز جو زیادہ قابلِ عمل محسوس ہوتی ہیں، میں سرِ فہرست قابلِ بحث بات یہ نظر آتی ہے کہ پاکستان کی سب جامعات، جو فی الوقت اپنے مختلف

Scanned by CamScanner

معاملات کے لیے HEC سے رابطے میں رہتی ہیں، NLA کو ایک اضافی سٹیشن بھلے لگیں گی۔ لیکن اگر انتظامی معاملات طے کر لیے جائیں تو یہ تحفظ دور ہو سکتا ہے۔

NLA کا اس سلسلے میں خود مختار کردار بہت اہم ہے۔ اردو سے متعلق مسائل حل کرنا اسی ادارے کے ذمے ہے۔ اردو تحقیق سے متعلق انڈیکسیشن کی ضرورت کا حل بھی اگر یہیں سے مہیا ہو جائے تو بظاہر اس میں کوئی رکاوٹ نظر نہیں آتی۔

11.2: اردو انڈیکسیشن: تجاویز متعلقہ عملہ

اردو انڈیکسیشن کو قرار واقعی شکل میں لانے کے لیے جو عملہ ابتدائی طور پر درکار ہے اُس کا ایک خاکہ پیش کیا جا رہا ہے۔ ملاحظہ کیجیے منسلکہ جدول نمبر۔۱

11.3: اردو انڈیکسیشن: تجاویز متعلقہ کارگاہ، مشینری و دیگر

اردو انڈیکسیشن کے کام کے لیے دفاتر اور کام کی ابتدا کے لیے مشینری وغیرہ سے متعلق خاکہ پیش کیا جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے منسلکہ جدول نمبر۔۲

11.4: اردو انڈیکسیشن: تجاویز متعلقہ سافٹ ویئر و ویب سائٹ

اردو تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن بنیادی طور پر سافٹ ویئر کا کام ہے۔ اور یہ بات بھی ظاہر ہے کہ یہ کام چند کمپیوٹروں کو صرف اکٹھا کر لینے سے نہیں ہو سکتا۔ سب سے پہلا جزو وہ جو اس منصوبے پر رکھا جائے گا، اُس کے لیے کسی سافٹ ویئر پروگرام کا ہونا ضروری ہے۔ اور، اس سافٹ ویئر کے انٹرنیٹ پر چلنے/ مہیا ہونے کے لیے ایک ویب سائٹ کا ہونا بھی ضروری ہے۔ چناں چہ انڈیکسیشن کے منصوبے کے لیے سافٹ ویئر کی مد میں مندرجہ ذیل چیزیں فراہم کرنا اولین ضرورت ہے کیوں کہ ان کے بغیر انڈیکسیشن کا کام شروع بھی نہیں ہو سکتا۔

۱۔ انڈیکسیشن کرنے کے لیے بنایا گیا سافٹ ویئر پروگرام؛

۲۔ انٹرنیٹ پر انڈیکسیشن کی سہولت فراہم کرنے کے لیے بنائی گئی ویب سائٹ؛

۳۔ مندرجہ بالا ویب سائٹ کے لیے مخصوص ویب ہوسٹنگ (Web-hosting) کا بندوبست۔

یہاں یہ صراحت ضروری ہے کہ یہ سافٹ ویئر اور ویب سائٹ بیک وقت اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں کام کرتے ہونے چاہییں۔

۹: جرائد و مقالات کی انڈیکسیشن کے اخراجات

دنیا بھر میں تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن اور مقالات کی اشاریت کے نتائج کو انٹرنیٹ پر فراہم کیے رکھنے کے لیے متعلقہ ادارے رقوم و وسائل فراہم کرتے ہیں۔ چناں چہ اردو کے لیے یہ سہولت بھی کچھ معاوضے کے ساتھ ہونی چاہیے۔ اس کی صورت یہ ہو سکتی ہے کہ ہر جریدے کے لیے ایک مناسب فیس ادا کرنا ضروری ہو۔ یہ فیس سالانہ اعتبار سے لینی چاہیے، جیسا کہ عالمی طور پر ہو رہا ہے۔

11.6: اردو انڈیکسیشن: مجوزہ ابتدائی لائحہ عمل پر ایک نظر

ا۔ اردو جرائد کی انڈیکسیشن کا یہ مجوزہ لائحہ عمل NLA کے دفاتر کے اندر ابتدائی طور پر کام کا آغاز کر سکتا ہے۔

Scanned by CamScanner

۲۔ جو عملہ اِس کام کے لیے تجویز کیا گیا ہے وہ زیادہ تر انفارمیشن ٹیکنالوجی کے لوگوں پر مشتمل ہے۔ اس کی وجہ یقیناً ظاہر ہے، کہ انڈیکسیشن خالصتاً شعبۂ کمپیوٹر سائنس اور انفارمیشن ٹیکنالوجی کا کام ہے۔ یہ بات لازم ہے کہ اِن سب لوگوں کی انگریزی اور اردو میں اچھی مہارت ہو۔

۳۔ اگرچہ انڈیکسیشن کے مواجہ پر کام کرنے والے تقریباً سبھی لوگ انفارمیشن ٹیکنالوجی سے متعلق ہوں گے لیکن انفارمیشن ٹیکنالوجی کے ایک مشاور کی ضرورت بھی مستقل رہے گی تاکہ یہ کام انڈیکسیشن کے عالمی معیارات و مواقع (PoPs) سے ہم آہنگ کیا جاتا رہے۔ مشاور مندرجۂ ذیل امور میں بھی رہنمائی فراہم کرے گا:

(الف): انڈیکسیشن کی ویب سائٹ بنوانا اور آمدہ ضرورتوں کے پیشِ نظر، موقع بموقع، اس کے ڈیزائن میں تبدیلیاں کراتے رہنا؛

(ب): انڈیکسیشن مواجہ کے لیے سافٹ ویئر بنوانا اور آمدہ ضرورتوں کے پیشِ نظر، موقع بموقع، اس کے ڈیزائن میں تبدیلیاں کراتے رہنا؛ اور

(ج): انڈیکسیشن مواجہ، ویب سائٹ اور سافٹ ویئر کی حفاظت کے لیے اقدامات کرنا (Network Security)۔

۴۔ انڈیکسیشن کے کام کے دوران میں پیش آنے والے مختلف انتظامی و انصرامی مسائل جیسے جرائد کا انتخاب یا انتخاب سے باہر کرنا وغیرہ کے حل کے لیے ایک گورننگ باڈی تشکیل دی جائے گی، اور اس باڈی میں NLA کے شعبۂ اردو کے افسران بھی ہوں گے، لیکن پھر بھی اردو کے ایک ایسے مشاور کی گاہے ماہے ضرورت ہو سکتی ہے جو انٹرنیٹ سے مانوس ہو اور اُس کے تحقیقی کام انٹرنیٹ پر شائع ہوتے رہے ہوں۔

۵۔ اس کام میں شامل سب کارگزار ہاتھوں کو ہائی سپیڈ انٹرنیٹ کی ہمہ وقتی سہولت درکار ہوگی۔

۶۔ اس ابتدائی لائحۂ عمل میں اس پراجیکٹ کے لیے مالی وسائل مہیا کرنے کی بابت کوئی تجویز نہیں دی گئی۔

۷۔ ابتدائی اخراجات کے بعد اور ایک معتدبہ وقت تک کچھ مالی وسائل کی ضرورت کے بعد یہ پراجیکٹ خود اپنی یافت سے چلنے کے قابل بھی ہو سکتا ہے۔

۸۔ وقت کے ساتھ اِن تجاویز میں بڑی اور بنیادی تبدیلیاں آسکتی ہیں کیوں کہ یہ ابتدائی لائحۂ عمل ایک سرسری جائزے کی بنیاد پر بنایا گیا ہے۔ اِس مجوزہ ابتدائی لائحۂ عمل میں کسی بہت اہم چیز کا ذکر بالکل نہ ہونا بھی ممکن ہے۔

12: خاتمہ

تحقیقی مقالات کی اثریت کی پیائش مختلف اثری عوامل کے ذریعے ممکن ہے۔ اردو تحقیقی جرائد کی انڈیکسیشن کے لیے پیش کیے گئے مندرجۂ بالا لائحۂ عمل پر عمل درآمد اردو کے تحقیقی جرائد اور مقالات کی اثریت کے ریکارڈ کو تمام متعلقہ عالمی مواجہات اور مواقع پر پیش کرنے کا ضامن ہے۔ اس لائحۂ عمل پر عمل درآمد سے مستقل بنیادوں پر اچھی یافت بھی ممکن ہے۔ اردو تحقیقی مواد کی طلب صرف اُسی وقت بڑھے گی جب انٹرنیٹ پر کسی تلاش کنندہ کو اس کے بارے میں کوئی تشہیری/تعارفی مواد ملے گا۔

Scanned by CamScanner

مزید مطالعہ:

1.http://pjms.com.pk/issues/janmar07/article/editorial1.html

2.http://www.springerlink.com/content/t7878204343n8213/

3.http://www.netconcepts.com/tag/buzz-marketing

4.http://www.doaj.org/doaj?func=searchArticles&q1=
Ethnography&f1=all&b1=and&q2=&f2=all&p=3

حوالہ جات:

صفوان محمد چوہان، ڈاکٹر حافظ (۲۰۰۸ء۔الف) ''مشین ریڈایبل اردو کیا ہے؟'' [غیر مطبوعہ] مقالہ، مشمولہ جرنل آف ریسرچ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، شمارہ-۱۴ (مقالہ اشاعت مذکور میں شمولیت کے لیے منظور کر لیا گیا ہے۔)

صفوان محمد چوہان، ڈاکٹر حافظ (۲۰۰۸ء۔ب) ''اردو لفظ نگار پر پروف خوانی کے مسائل اور اُن کا حل''، مقالہ مشمولہ ''الماس [۱۰]''، شعبۂ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور۔

نذر خلیق، ڈاکٹر (۲۰۰۷ء) ''سرقہ و توارد'' مقالہ، مشمولہ سہ ماہی الزبیر، اردو اکادمی بہاول پور؛ شمارہ-۳،۲

حواشی:

[۱] اگرچہ اس انڈیکس کے کمپیوٹر پر موجود ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں معلومات دستیاب نہیں ہوئیں۔ انٹرنیٹ تو ویسے بھی بہت بعد میں آیا۔

[۲] http://en.wikipedia.org/wiki/Citation_index

[۳] http://en.wikipedia.org/wiki/Impact_factor

[۴] ملاحظہ کیجیے: http://www.pu.edu.pk/uoc/mag/abstracting&indexing.htm؛ واضح رہے کہ یہ ویب صفحہ ابھی زیر تعمیر (under construction) ہے۔

[۵] ملاحظہ کیجیے: http://www.alcatel-lucent.com

[۶] ملاحظہ کیجیے: http://www.nlauit.gov.pk/ufd.htm

ملحقات:

الف: خاکے (مجوزہ ابتدائی لائحہ عمل: انتظامی امور)

[۱] شکل-۱: Through PERN at HEC

[۲] شکل-۲: Through NLA at HEC

[۳] شکل-۳: At NLA under HEC

Scanned by CamScanner

ب: جداول

[۱] جدول نمبر-۱: انڈیکسیشن کے کام کے لیے ابتدائی عملے کی تجاویز مع توجیہات (Justifications)

[۲] جدول نمبر-۲: انڈیکسیشن کے موجبہ کے لیے دفاتر اور ابتدائی ساز وسامان کی تجاویز

ماخذ

الف: کتابیات

کوئی نہیں۔

ب: رسائل اور تحقیقی جرائد

۱۔ جرنل آف ریسرچ، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان۔ شمارہ-۱۴ (۲۰۰۸ء)

۲۔ سہ ماہی ''الزبیر''، اردو اکادمی بہاول پور۔ شمارہ-۳،۲ (۲۰۰۷ء)

۳۔ ''الماس [۱۰]''، شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور (۲۰۰۸ء)

ج: انٹرنیٹ سائٹس (چند منتخب سائٹس)

1. http://en.wikipedia.org
2. http://scientific.thomson.com
3. http://www.nla.gov.pk/beta/

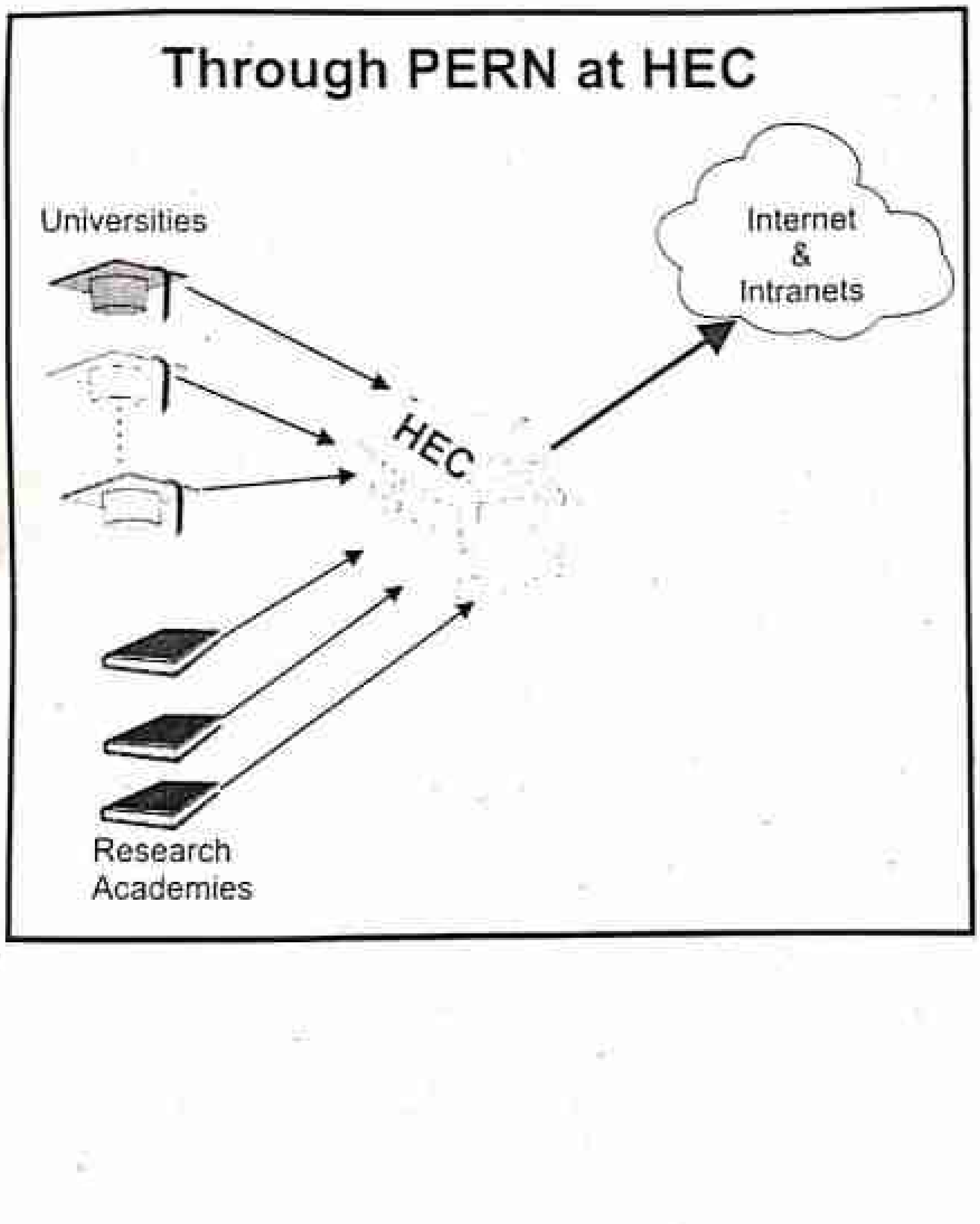
د: تکنیکی مشاورت

۱۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، سابق پرنسپل، اورینٹل کالج، جامعۂ پنجاب، لاہور

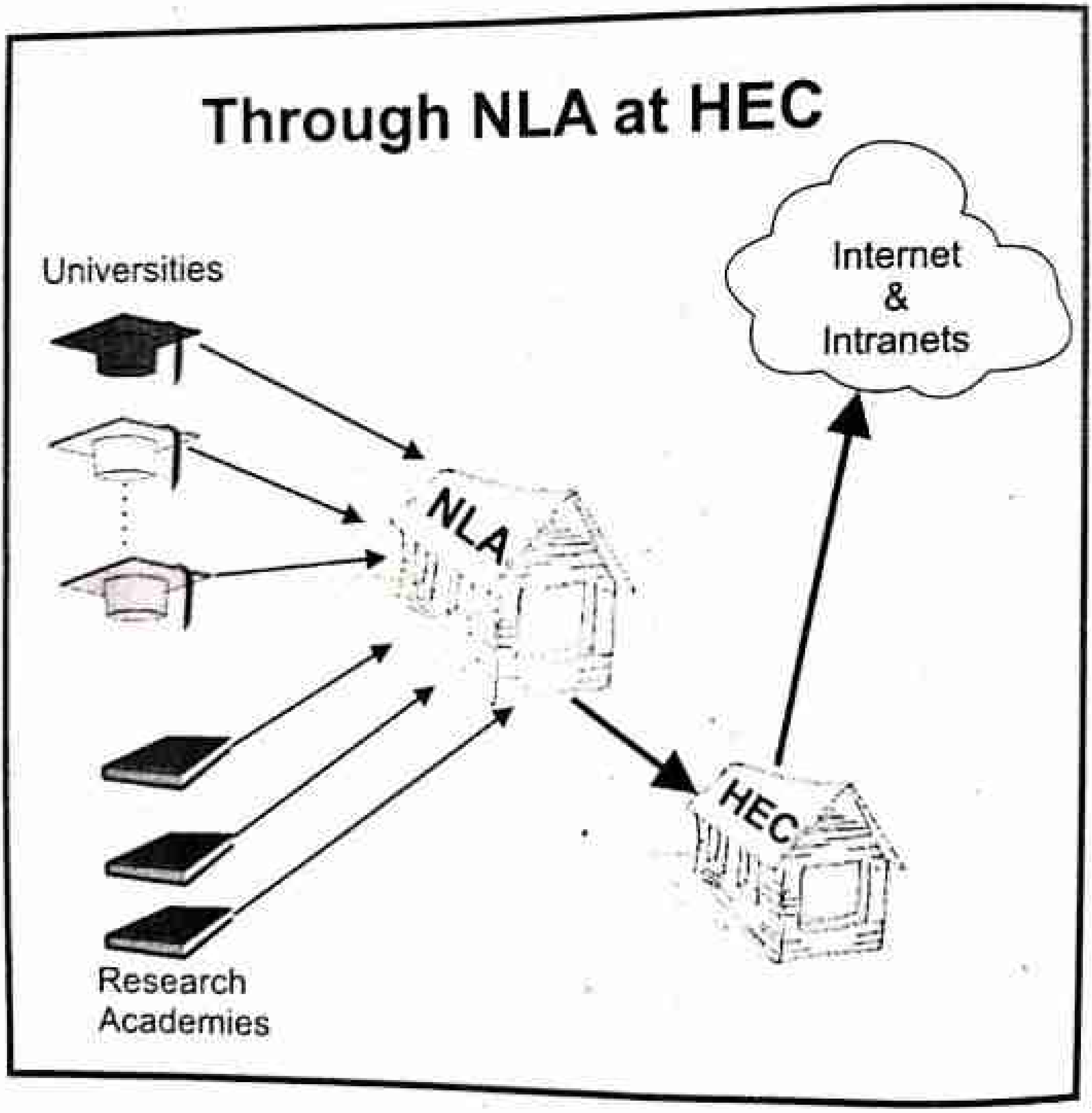
۲۔ پروفیسر فتح محمد ملک، سابق صدر نشین، مقتدرۂ قومی زبان، اسلام آباد

۳۔ ڈاکٹر ظہیر احمد، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ مصنوعی سیارات (Multimedia ILab)، سرے یونیورسٹی، سرے، برطانیہ

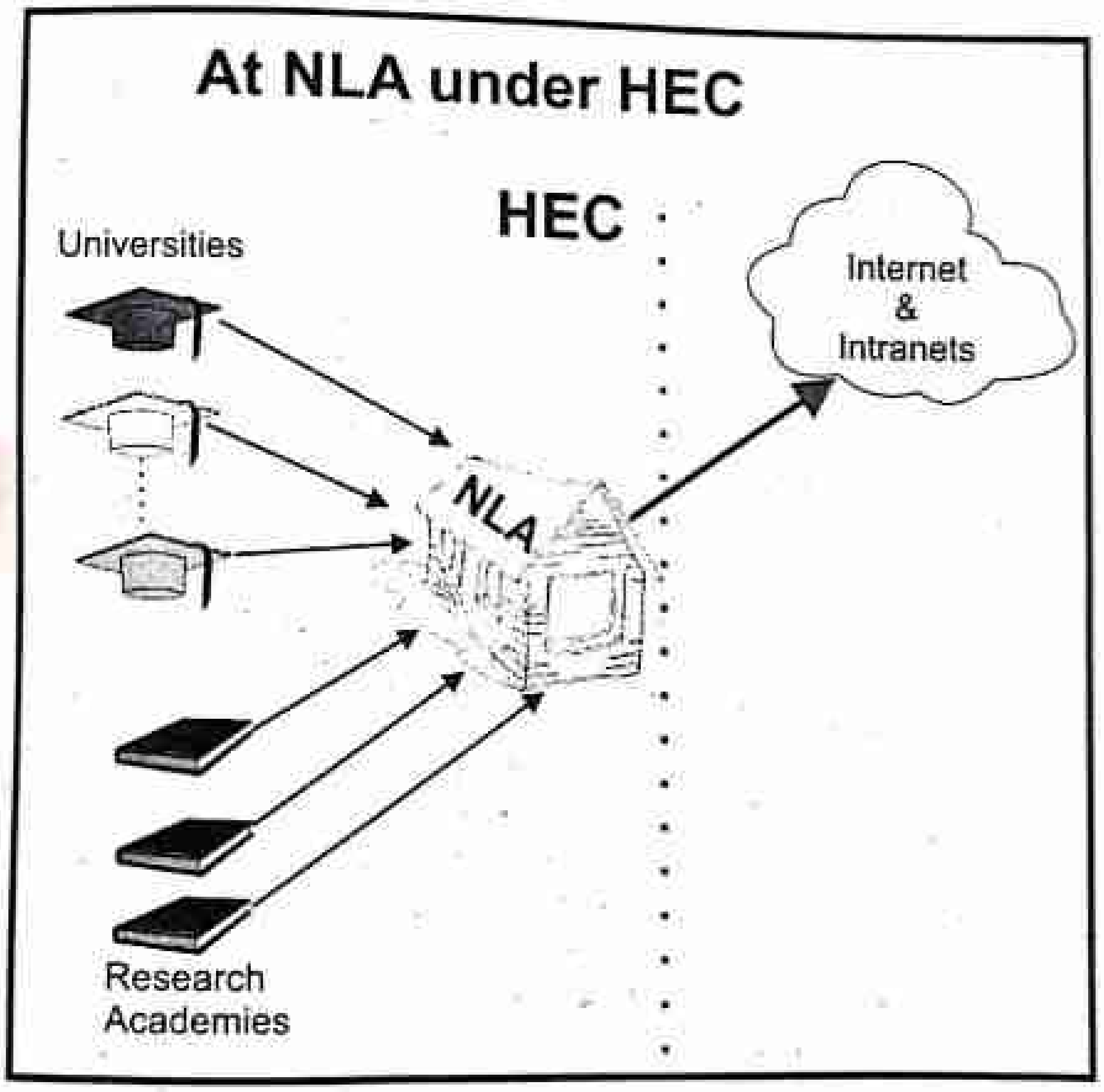
Scanned by CamScanner



Scanned by CamScanner



Scanned by CamScanner



Scanned by CamScanner

Annex-1

#	Post	Grade	# of posts	Justification
1	Director	20	01	This officer will have to come in frequent contact with the deans of universities who are working in 20/21 grades. This IT aligned officer should have higher degrees in IT & Urdu, or at least in one discipline. Must have understanding of the issues of machine readability of Urdu. Technical articles must be to his credit.
2	Sr Manager	19	02	One officer for dealing with university journals & articles and the other for the rest. Must be from IT strata. Education & Experience: university degree, and as conventional for this level of post.
3	Manager	18	04	Intelligent working hands of the scheme. Three from IT strata and one from Urdu. Education & Experience: university degree, and as conventional for this level of post.
4	Informatics/ Research Officer	17	04	Do
5	Hardware Manager	17	01	Do; responsible for maintenance of the network and peripherals.
6	Admn Officer	17	01	Management of office and overhead. Education & Experience: as conventional for this level of post.
7	UDC	---	03	Supporting staff
8	Office boy	---	02	Do
	TOTAL		18*	

* Mention of the consultant is not made in this permanent staff.

Scanned by CamScanner

Annex-2

#	Machine	Qty	Justification
1	Internet Node	Complete setup	Running the website; equipment detail can be had from HEC & PERN.
2	Server machine	02	Do
3	Desktop Computer (Latest Specs)	16	For all officers, including Admn officer and supporting staff
4	Laptop	05	One for Director One each for Sr Managers One for Hardware Manager One for Consultant
5	Printer (Laser)	04	Director Sr Manager Admn Officer
6	Printer Laser Colour	01	Director
7	Scanner	04	One for Director One each for Sr Managers One for Admn Officer

Scanned by CamScanner

زیرِ بحث

مجلس ترقیٔ ادب کے زیرِ اہتمام تذکروں کی تدوین

Tazkara - a compilation of introduction of poets and their poetry is one of the major sources of Urdu research. Valuable efforts have been made by Majlis-e-Taraqqi-e-Adab in editing of Tazkaras. The article critically review the history and process of these editing works.

زبان اُردو کی ترویج وارتقا کے سلسلے میں دیگر زبانوں کی ادبی تخلیقات کے تراجم کا جو کام انیسویں صدی کے آغاز میں فورٹ ولیم کالج نے شروع کیا تھا اس کی پیروی میں قیامِ پاکستان کے بعد محکمہ تعلیم پنجاب نے ۱۹۵۰ء میں ایک ''مجلس ترجمہ'' قائم کی۔ آٹھ سال تک یعنی ۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۸ء تک ''مجلس ترجمہ'' نے دس کے قریب علمی وادبی کتب کے اُردو تراجم کروائے۔ لیکن جلد ہی یہ ضرورت محسوس کی گئی کہ ادارے کی تشکیلِ نو کر کے اُردو کے متنوع ادبی ولسانی پہلوؤں پر مطبوعات کے حوالے سے کام کیا جائے۔ لہٰذا ۱۹۵۸ء میں ''مجلس ترجمہ'' کی تشکیلِ نو ہوئی اور اس کا نام ''مجلس ترقی ادب'' رکھا گیا۔ اُردو کے کلاسیکی ادب کی ازسرِنو ترتیب یا تدوین مجلس کے مقاصد میں سرِفہرست تھی لہٰذا ابتدا سے ہی کلاسیکی ادب کی تدوین پر زیادہ توجہ دی گئی۔

''مجلس ترقی ادب'' کے زیرِ اہتمام جن ادب پرور شخصیات نے نمایاں تدوینی خدمات انجام دیں ان میں شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، سید امتیاز علی تاج، ڈاکٹر وحید قریشی، خلیل الرحمان داؤدی، کلب علی خان فائق، ڈاکٹر گوہر نوشاہی، انتظار حسین، ریاض چودھری، خالد نذیر صوفی، مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، ڈاکٹر افتخار احسن، مظہر محمود شیرانی، ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، احمد ربانی، عشرت رحمانی، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، نورالحسن نقوی اور احمد رضا قابلِ ذکر ہیں۔

''مجلس ترقی ادب'' کے علاوہ، انجمن ترقی اُردو، کراچی اور مقتدرہ قومی زبان کے اداروں نے بھی متنوع موضوعات پر کتابوں کی تدوین اور نئی کتابوں کی تصنیف وتالیف کا کام شروع کیا۔ تذکروں کے تدوینی عمل کا جائزہ لینے سے پیشتر ہمیں معلوم ہونا چاہیے کہ تدوین ہے کیا؟

ایڈیٹنگ جس کے لیے ترتیب کی بجائے ''تدوین'' کی اصطلاح مناسب تر ہے ایک بسیط اور عملی فن ہے اور اس کے برتنے دیکھنے یا سمجھنے کے لیے بھی تحقیقی نگاہ اور محقق ذہن کی ضرورت ہے۔ اُردو میں تدوینِ متن سے زیادہ مقبول اصطلاح ترتیبِ متن ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں کہ

> ''ترتیب کے معنی کسی شے کے اجزا کو مناسب تقدیم وتاخیر سے رکھنا ہے۔ تدوین کے معنی متفرق اجزا کو اکٹھا کر کے ان کی شیرازہ بندی کرنا ہے۔''(۱)

یعنی ترتیب کی اصطلاح کا مطلب یہ ہے کہ متن کو اس طور پر مرتب کر دیا جائے کہ وہ ہمارے نظریات، بلکہ مفروضات اور قیاسات کے مطابق صحیح ہو۔ ترتیب اور تدوین میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ترتیب ایک عام لفظ ہے اور تدوین کا تعلق کتابوں سے ہے۔ اسی طرح تدوین اور تحقیق میں بھی وہی فرق ہو سکتا ہے جو عمل اور بیان میں ہے۔

Scanned by CamScanner

تدوین کا کام کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ آداب تحقیق سے بھی واقف ہو۔ اس کے بغیر تدوین کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا جا سکتا۔ حواشی، مقدمہ، متن کا زمانہ تصنیف، مصنف اور اس کے عہد سے متعلق ضروری معلومات، داخلی شواہد کا یقین اور ایسی بہت سی متعلقہ باتیں ہیں جن کا جاننا ایک مدون کے لیے ضروری ہے۔

چونکہ تدوین ایک عملی فن ہے اور اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے چھ مدارج سے گزرنا ہوتا ہے۔ یہ مدارج یہ ہیں:

فراہمی متن، ترتیب متن، تصحیح متن، تحقیق متن، تنقید متن، توضیح متن اور مقدمہ ان کے علاوہ ہے۔ ان میں سے اگر پہلے چار مدارج تک کام مکمل کر لیا جائے تو تدوین کا کام تقریباً پورا ہو جاتا ہے۔ ''مجلس ترقی ادب'' کے ایسی کتاب جس میں شعرا کا حال لکھا جائے، تذکرہ کہلاتی ہے۔ علاوہ ازیں ''لغت کی رو سے اصطلاح شعر و ادب میں اشعار اور احوال شعراء سے متعلق کتاب کو تذکرہ کہتے ہیں۔'' (۲)

تذکرے عموماً بیاض کی صورت میں مرتب کیے جاتے تھے۔ بیاض نگاری کے شوق نے تذکرہ کی تالیف کی بنا ڈالی۔ رفتہ رفتہ بیاض نے ترقی کی اور تذکرہ کی شکل اختیار کر لی۔ بیاض میں صرف اشعار کا انتخاب ہوتا ہے جبکہ اس انتخاب کے ساتھ ساتھ شعرا کا نام، تخلص اور احوال کا اضافہ اسے تذکرہ بنا دیتا ہے۔ علاوہ ازیں تالیف تذکرہ میں شعراء کی ترتیب بلحاظ حروف ابجدی اور بلحاظ حروف تہجی کی گئی۔ پھر آہستہ آہستہ اس میں ادبی تاریخ، تنقید اور سوانح نگاری نے جگہ پالی۔ تذکرہ نگاری کے عناصر ترکیبی میں شعراء کے مختصر حالات، کلام پر سرسری تبصرہ اور انتخاب اشعار کو اہم گردانا گیا لیکن اس کی معنوی حدود کیا ہونی چاہئیں اس کا تعین اب تک نہیں ہو سکا۔

تذکرے کئی قسم کے ہو سکتے ہیں یعنی علما، فضلا، صوفیا، اولیا، حکما وغیرہ کے۔ مگر تذکرۃ الشعراء سے مراد خالصتاً شاعروں کا تذکرہ ہی ہے۔ قدیم تذکرہ نگار کریم الدین تاریخ اور تذکرے کے فرق کی وضاحت اس طور کرتے ہیں کہ:

''تاریخ میں بحث واقعات زمانہ سے ہوتی ہے اور تذکرے میں اشخاص کا بیان ہوتا ہے۔'' (۳)

اردو میں تذکرہ نگاری کا آغاز بعض دیگر اصناف کی طرح فارسی کے زیر اثر ہوا۔ کیونکہ محمد حسین آزاد کی آب حیات سے قبل اکثر تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور فارسی روش پر مرتب کیے گئے ہیں۔ فارسی کا پہلا تذکرہ ''لباب الالباب'' ہے جو ۶۱۷ اور ۶۱۸ھ کے درمیان مکمل ہوا۔ متاخرین فارسی گو تذکرہ نگاروں نے اسی کی طرز پر اپنے تذکرے مرتب کیے۔ یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ ''لباب الالباب'' کے زیر اثر ۶۱۸ھ سے لے کر اردو شعراء کے اولین تذکرہ ''نکات الشعرا'' ۱۱۶۵ھ تک فارسی کے کتنے تذکرے موجود تھے۔ کیونکہ ریختہ گو شعراء کے تذکرے عموماً فارسی تذکروں کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ تاہم اس سلسلے میں ۳۳ تذکرے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں جن میں سے کچھ کے نام یہ ہیں۔ ''تذکرۃ الشعرا'' مؤلفہ دولت شاہ سمرقندی، ''ریاض الشعراء'' مؤلفہ علی قلی خان اور ''مقالات الشعراء'' مؤلفہ غلام علی آزاد بلگرامی وغیرہ۔ ان میں سے اکثر تذکرے سرزمین پاک و ہند میں لکھے گئے ہیں۔

فارسی تذکروں کو دو خاص گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ عام تذکرے: یعنی ایسے تذکرے جن میں فارسی شاعری کے آغاز سے لے کر معاصرین تک کا ذکر کیا گیا ہے۔ مثلاً تذکرۃ الشعراء، ریاض الشعراء وغیرہ۔

۲۔ خاص تذکرے: یعنی وہ تذکرے جن میں کسی خاص عہد یا دور یا صرف معاصر شعراء کا ذکر آیا ہو۔ مثلاً ''مجالس النفائس'' اور ''تذکرۃ المعاصرین'' وغیرہ

اردو شعرا کے تذکرے عموماً فارسی تذکرہ نگاری کی تقلید کے زیر اثر وجود میں آئے۔ برصغیر میں اردو زبان و شعر کو عملاً قبول عام اٹھارویں صدی عیسوی کے اوائل سے نصیب ہوتا ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد فارسی بطور سرکاری اور عوامی

Scanned by CamScanner

زبان اپنی حیثیت کھوتی گئی۔ اس کے باوجود انیسویں صدی عیسوی کے ربع اول تک اُردو شعرا کے جتنے تذکرے لکھے گئے ہیں سوائے ''گلشن ہند'' مؤلفہ مرزا علی لطف اور ''گلدستۂ حیدری'' مؤلفہ حیدر بخش حیدری سارے کے سارے فارسی زبان میں ہیں اور یہ سلسلہ ۱۷۵۰ء سے لے کر اُردو شعرا کے آخری تذکرہ ''آبِ حیات'' کے سن تالیف ۱۸۸۰ء تک برقرار رہتا ہے۔

اُردو میں تذکرہ نگاری کا رواج میر و درد کے عہد ہی سے ہو گیا تھا۔ خیال اغلب ہے کہ چند معاصرین یعنی محمد یار خاں خاکسار، محمد رفیع سودا، سراج الدین علی خان آرزو اور سید امام الدین وغیرہ نے شاید اُردو شعرا کے تذکرے بھی مرتب کیے تھے لیکن یہ تذکرے آج تک نایاب ہیں۔ اُردو کے قدیم ترین تذکروں میں ''نکات الشعرا''، ''گلشن گفتار''، ''تحفۃ الشعرا''، ''ریختہ گویاں'' اور ''مخزنِ نکات'' کا شمار ہوتا ہے۔ جن میں ''تذکرۂ میر'' کو اُردو شعرا کا پہلا موجود تذکرہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

> ''دو تذکرے (تحفۃ الشعرا اور گلشن گفتار) دکن سے تعلق رکھتے ہیں۔ مخزنِ نکات اپنے دعوے کے باوجود بعد کی تصنیف ہے اور ۱۱۶۹ھ میں لکھا جاتا ہے۔ باقی رہا تذکرۂ گردیزی سو اندرونی شہادتیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ گردیزی نے میر کے تذکرۂ نکات الشعرا کو ضرور دیکھا ہوگا۔ پس ان حالات میں تذکرۂ میر کو اُردو شعرا کا پہلا موجود تذکرہ قرار دیا جا سکتا ہے۔''(۴)

مولوی عبدالحق نے بھی یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''نکات الشعرا'' ۱۱۶۵ھ میں لکھا گیا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کے مکمل ہونے کا سال ۵ محرم ۱۱۶۶ھ ظاہر کر دیا ہے اور ''مخزنِ نکات'' کا سن تالیف ۱۱۶۸ھ ہے۔ اس لحاظ سے ''نکات الشعرا'' کو ہی اُردو شعرا کا پہلا تذکرہ سمجھا جاتا ہے۔

تذکرہ نگاری کے آغاز و فروغ کے بہت سے محرکات رہے ہیں جن میں اپنی یادگار چھوڑنے کا فطری جذبہ بنیادی محرک ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بیاض نگاری اور انتخاب اشعار کا شوق بھی تذکرہ لکھنے میں معاون ثابت ہوا۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ تذکرہ نگاری کی اساس بیاض ہے۔ اُس زمانے میں چھاپہ خانے نہیں تھے اس لئے اپنے ہاتھ سے انتخاب کلام لکھ کر بیاض میں محفوظ کر لیا جاتا تھا۔ مثلاً بیاض عزلت اور بیاض طالب جن سے میر تقی میر اور قائم وغیرہ نے اپنے تذکروں میں مدد لی ہے۔ تذکرہ نگاری میں شعرا کی معاصرانہ چشمک، گروہ بندی اور علاقائی تعصب کو بھی بڑا دخل رہا ہے۔ مثلاً خاکسار نے میر کے جواب میں یا میر نے خاکسار کے جواب میں تذکرہ لکھا تھا۔ تذکرہ نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے میں مشاعروں کے رواج نے بھی بہت مدد کی۔ جب فارسی کی مقبولیت میں کمی واقع ہونے لگی اور ریختہ گو شعرا کو قبول عام نصیب ہوا تو فارسی کے مقابلے میں انہیں بھی تذکروں کی ترتیب کا خیال پیدا ہوا۔ اسی طرح فارسی کی تقلید اور تقابل نے اُردو تذکرہ نگاری کو جنم دیا۔

اُردو میں شعرا کی تذکرہ نگاری کا آغاز تقریباً اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط سے ہوتا ہے اور آبِ حیات مؤلفہ ۱۸۸۰ء تک برابر قائم رہتا ہے۔ اس کے بعد حقیقتاً تذکرہ نگاری کا دور ختم ہو جاتا ہے۔ ''آبِ حیات'' بھی قدیم تذکروں کی نہج سے ہٹ کر ہے۔

فارسی تذکروں کی طرح اُردو تذکروں میں بھی بڑا تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ ان کا تنقیدی اسلوب اور لب و لہجہ بھی یکسانیت کا شکار ہے۔ کچھ تذکرے تقلید میں لکھے گئے ہیں اور کچھ نے دوسرے تذکروں کا مواد تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ اپنا لیا ہے۔ تذکروں کی ہیئت اور موضوع کے مطابق ناقدین نے انہیں مختلف خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

گارسین دتاسی، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی اور شمس اللہ قادری نے بلحاظ مواد انہیں دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ عام تذکرے جن میں ابتدا سے لے کر معاصرین تک کے حالات ردیف وار یا بلحاظ ادوار جمع کیے جاتے ہیں۔

۲۔ خاص تذکرے جن میں کسی خاص عہد کے شعرا یا خاص صنف کے شعرا یا کسی خاص علاقے کے شاعروں کا ذکر ہوتا ہے۔

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

الف: مطبوعہ کتابیں مرتب کرنے کے لئے کوشش کی جاتی ہے کہ مصنف کا اپنا ترتیب دیا ہوا ایڈیشن مل جائے۔ اس میں بنیاد ایسے ایڈیشن کو بنایا جائے گا جس پر مصنف نے آخری بار نظر ثانی کی ہو، یا اپنی نگرانی میں چھپوایا ہوا ہو۔ اس طرح اضافہ شدہ مکمل متن دستیاب ہو جاتا ہے۔ اس سے پہلے کے نسخے جن کی حیثیت نقش اوّل کی ہوتی ہے، مقابلے کے کام آتے ہیں۔

ب: مصنف کی زندگی میں شائع ہونے والے ایڈیشن حاصل کیے جاتے ہیں۔ ان میں غلطیوں کا امکان ہوتا ہے۔

ج: مصنف کی وفات کے بعد شائع ہونے والے نسخوں میں صرف وہی نسخے قابل اعتنا اور اہم سمجھے جاتے ہیں جن پر مطبع کی طرف سے یہ لکھا ہو کہ اس کی بنیاد کسی اہم مخطوطے پر ہے، یا اس کی ترتیب پر کسی اہم شخصیت نے محنت کی ہے۔"(۵)

ان تمام محققین نے تدوینِ متن کے حوالے سے مجلس ترقی ادب کے انہی تدوینی اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے۔

پروفیسر ڈاکٹر اقتدا حسن نے تذکرہ "مخزن نکات" کی تدوین کے لیے دو نسخوں کو بنیاد بنایا ہے جن میں ایک مطبوعہ نسخہ ہے اور دوسرا قلمی نسخہ ہے۔ مطبوعہ نسخہ ۱۹۲۹ء میں انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع ہوا تھا، جبکہ دوسرا خطی نسخہ وہ ہے جو انڈیا آفس لائبریری لندن میں موجود ہے۔ ڈاکٹر اقتدا حسن نے ان کے تقابل سے اغلاط سے پاک متن بنانے کی کوشش کی ہے اور کتابت کی غلطیوں سے بھی پاک کیا ہے۔

اسی طرح تذکرہ "طبقات الشعرا" کی تدوین میں، تدوین کے اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کے متن کو کتب خانہ آصفیہ (اسٹیٹ سنٹرل لائبریری) حیدر آباد دکن کے قلمی نسخے کو بنیاد بنایا ہے۔ کیونکہ یہ نسخہ "طبقات الشعرا" کے چار قلمی نسخوں میں سے سب سے زیادہ صحیح، مکمل اور قابل اعتماد ہے۔ ایک قیاس کے مطابق یہ خود قدرت اللہ شوق کی نظر سے گزر چکا ہے۔

تذکرہ "گلشن بے خار" میں کلب علی خان فائق نے مرتب کرتے ہوئے تذکرہ گلشن بے خار مطبع نول کشور لکھنو ۱۸۷۴ء کے متن کو بنیاد بنایا۔ یہ نسخہ شیفتہ کے خود تصحیح کردہ نسخے کے مطابق ہے۔ فائق نے آخر میں صحت الفاظ کی فہرست بھی لکھی ہے۔

اسی طرح تذکرہ "خوش معرکہ زیبا" کی تدوین میں مشفق خواجہ نے نسخہ پٹنہ کو متن کی بنیاد بنایا ہے اور اختلاف نسخ درج کیا ہے۔

خلیل الرحمٰن داؤدی نے تذکرہ "گلستان سخن" کی تدوین کے لیے تذکرے کے دو مطبوعہ نسخوں کو بنیاد بنایا ہے جو مصنف مرزا قادر بخش صابر دہلوی، کی زندگی میں شائع ہوئے۔ تذکرے کی پہلی اشاعت ۱۲۷۱ھ میں دہلی سے ہوئی اور دوسری اشاعت مطبع نول کشور لکھنو سے ۱۲۹۹ھ یعنی ۱۸۸۲ء میں ہوئی۔

اردو شاعرات کا اولین تذکرہ "بہارستان ناز" مؤلفہ حکیم فصیح الدین رنج کی تدوین کے لیے بھی خلیل الرحمٰن داؤدی نے اس تذکرے کی تین اشاعتوں کا تقابل کرتے ہوئے اغلاط سے پاک متن بنانے کی کوشش کی ہے۔ "بہارستان ناز" مؤلف کی زندگی میں تین مرتبہ شائع ہوا اور اس کی آخری اشاعت ۱۸۸۲ء کی ترتیب بھی مؤلف نے خود کی، جس میں ۱۷۴ شاعرات کا ذکر بہ ترتیب حروف تہجی کیا گیا۔ خلیل الرحمٰن داؤدی نے اس کی تدوین کے وقت ان شاعرات میں سے ۳۹ فارسی گو شاعرات کے ناموں کو بہ ترتیب حروف تہجی الگ درج کیا۔ اور مقدمے میں یہ بھی لکھا ہے کہ چونکہ فصیح الدین رنج کے انتقال کے بعد یہ تذکرہ پھر شائع نہیں ہوا اس لئے مدت سے نایاب ہے۔ حالانکہ انہیں اس کی تینوں اشاعت مل چکی تھیں۔ ان تذکروں کی تدوین کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ محققین متن کے مقدمے میں متن کے اصل مصنف کے خاندانی پس منظر، پیدائش اور ابتدائی تعلیم و تربیت، حالات زندگی، ملازمت یا ذریعہ معاش، مذہب و مسلک اور اس کی دیگر تصانیف کو بھی زیر بحث لائے ہیں جو

Scanned by CamScanner

تذکرے میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کا موجب بھی بنتی ہے اور مصنف کے بارے میں معلومات بھی بہم پہنچاتی ہے۔ مزید برآں مصنف کی شخصیت کے تناظر میں موضوعِ تدوینِ تذکرے کے مندرجات تک رسائی آسان ہو جاتی ہے۔

ان محققین نے تذکروں کے جو مقدمے لکھے ہیں ان میں ان کے تنقیدی نظریات کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے۔

مرتبین نے تذکروں کی تدوینِ متن کے لیے مستند نسخے بھی مصنف کے اپنے مرتب کیے ہوئے یا مصنف کی نگرانی میں مرتب ہونے والے نسخوں کو ہی ترجیح دی ہے۔ متعدد متون ہونے کی صورت میں انہوں نے متون کا تقابلی جائزہ بھی لیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ محققین، معاصر تذکروں اور تبصروں سے بھی مدد لیتے ہوئے متن کی معاصر زبان واملا اور قرین قیاس حقائق کو شاملِ متن کرتے ہیں۔

ان تذکروں کی تدوین کے مراحل میں مرتبین نے اختلافِ نسخ کے مسائل کو خاص اہمیت دی ہے۔ مطبوعہ نسخے اگر ایک سے زیادہ ملے اور ان کے مندرجات میں اختلاف بھی موجود تھا تو انہوں نے متن، مستند نسخے کے مطابق رکھا ہے اور اختلافِ نسخ کو حاشیے پر واضح کیا ہے۔

تذکروں کی تدوین میں ماخذ کی پڑتال بھی ان محققین نے عالمانہ عرق ریزی سے کی ہے۔ وہ کسی ماخذ پر اندھا دھند اعتماد نہیں کرتے بلکہ حقائق کی تہہ تک پہنچنے کی حتی الوسع کوشش کرتے ہیں۔

ان مرتبین نے اپنے متون کے مقدمے میں مصنفین کے پیش کردہ سبب تالیف میں زمانہ تالیف کا مختلف شواہد کے حوالے سے تحقیقی وتنقیدی جائزہ بھی شامل کیا ہے۔ اس سے قاری ان اسباب اور حقائق تک پہنچ سکتا ہے جو متن کی روح تک پہنچنے کے لیے ضروری ہیں۔

ان محققین نے متن بناتے وقت متن کے تمام معتبر نسخوں کو سامنے رکھتے ہوئے ان کا تقابل کر کے، مصنف کے عہد کی زبان واملا کے مطابق متن بنانے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ ومندرجات کے اختلاف کو حاشیے پر درج کیا ہے۔ اس کے علاوہ حاشیے پر بعض اوقات متن کی مشکلات کی تشریح بھی کی ہے۔

تذکروں کی تدوین میں ترتیب کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ مثلاً ''گلستان سخن'' جسے خلیل الرحمن داؤدی نے مدون کیا، اس کتاب کا آغاز ۳۵ صفحات پر مشتمل مصنف کے حالات زندگی خلیل الرحمان داؤدی نے مرتب کیے ہیں۔ اس کے بعد ڈاکٹر وحید قریشی کا لکھا ہوا مقدمہ شاملِ اشاعت ہے جو ۱۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور اس میں ''گلستان سخن'' کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد مصنف کی طرف سے آغازِ کتاب احوالِ مصنف اور سبب تالیف کتاب درج ہے بعدازاں مصنف کا لکھا ہوا زبان کے بارے میں مقدمہ ہے۔ پھر حروف تہجی کے لحاظ سے ۷۰۲ شعراء کے تراجم درج کیے گئے ہیں۔

بحیثیت مجموعی اُردو تذکروں کی تدوین اُردو ادب میں ایک گرانقدر اضافہ ہے۔ انہیں نظر انداز کر کے نہ تو ہم اُردو زبان و ادب کی ارتقائی منزلوں کا سراغ لگا سکتے ہیں اور نہ اس کے ماضی وحال اور مستقبل میں کوئی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری اور ادب دونوں سے متعلق آج ہم جو کچھ جانتے ہیں، انہیں تذکروں کے توسط سے جانتے ہیں اور آئندہ بھی ادبی تاریخ وتنقید یا تحقیق وسوانح نگاری کا کوئی کام تذکروں سے بے نیاز ہو کر نہیں کیا جا سکتا۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، ۱۹۹۴ء، ص ۳۹۸

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۱۲

۳۔ ایضاً ص ۱۳

۴۔ ایضاً ص ۲۶

۵۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر، ادبی زاویے، مجلسِ فروغ تحقیق، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص ۱۷۷

کتابیات

۱۔ سعادت خاں ناصر، خوش معرکہ زیبا، مرتب مشفق خواجہ، مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۰ء

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۲ء

۳۔ فصیح الدین رنج، حکیم، بہارستان ناز، مرتب، خلیل الرحمان داؤدی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵ء

۴۔ قیام الدین قائم چاندپوری، مخزنِ نکات، مرتب، پروفیسر ڈاکٹر اقتدا حسن، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء

۵۔ قدرت اللہ شوق، طبقات الشعراء، مرتب، نثار احمد فاروقی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء

۶۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، ۱۹۹۴ء

۷۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر، ادبی زاویے، مجلسِ فروغ تحقیق، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء

۸۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی، گلستانِ سخن، مرتب، خلیل الرحمان داؤدی، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۶۶ء

۹۔ محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ، گلشنِ بے خار، مرتب، کلب علی خاں فائق، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۳ء

Scanned by CamScanner

مسرت یاسمین

سفیرِ ہند انیسویں صدی کا ایک اہم اخبار

The subject news paper was an important weekly paper of 19th century. It started from Amritsir in 1874 under the editor ship of Padri Rajab Ali, who was impressed with Tahzeeb-ul- Ikhlaq of Sir Sayed Ahmed Khan. This was a liberal paper but some times it inclined towards Christianity. It contained articles on social problems, Agriculture, Healthcare, Education and Social welfare. The news paper started publishing the letters to the editor on multiple issues by common people. It can also be classified as one of the pioneer paper which started promotion of Urdu literature.

اُردو صحافت کا میدان بہت وسیع ہے۔ اس میں مختلف قسم کے روزانہ، ہفتہ وار، عشرہ وار اور ماہانہ کے علاوہ تعلیمی، زراعتی، طبی اور قانونی یعنی کہ پیشہ ورانہ اخبارات اور رسائل و جرائد شامل ہوتے ہیں۔ صحافت کے شعبے نے ہر دور اور عہد میں نمایاں خدمات انجام دی ہیں اور اس کا ملکی حالات اور سیاست پر ہمیشہ گہرا اثر رہا ہے۔ مختلف اخبارات و رسائل بند ہو جانے کے باوجود بھی اپنے دوررس اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔ برصغیر میں سب سے پہلا اردو اخبار ۲۷ مارچ ۱۸۲۲ء کو جام جہاں نما کے نام سے شائع ہوا تھا۔ اس کا ایک تہائی اُردو میں اور دو تہائی حصہ فارسی میں کچھ عرصہ تک نکلا، اس طرح اس اخبار سے اُردو اور فارسی ذوق رکھنے والے دونوں قسم کے قارئین کی تسکین ہوتی تھی اور یہی اس اخبار کی غرض تھی۔ مولانا امداد صابری لکھتے ہیں:

> ۲۷ مارچ ۱۸۲۲ء کو یہ اخبار "جام جہاں نما" شائع ہوا یہ اُردو زبان میں تھا لیکن بہت تھوڑے دن تک چل سکا۔ ۸ مئی ۱۸۲۲ء کے کلکتہ جرنل میں اعلان کیا گیا تھا کہ جس ہندوستانی اخبار کے چھ شمارے چھپ چکے ہیں اس کی زبان میں عنقریب ایک اہم تبدیلی ہونے والی ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۶ مئی ۱۸۲۲ء سے اس اخبار کی زبان فارسی ہو گئی تھی اور اسی وقت سے اس اخبار پر نمبر شمارہ نمبر جلد ڈالا جانا شروع ہوا۔[۱]

برصغیر کا دوسرا اور شمالی ہند کا پہلا اُردو اخبار "دہلی اخبار" تھا۔ اس اخبار کا اجرا ۱۸۳۶ء میں ہوا تھا۔[۲] بعد میں اس کا نام بدل کر دہلی اخبار کی بجائے "دہلی اُردو اخبار" رکھ دیا گیا تھا۔[۳]

ان اخبارات کے بعد فوائد الناظرین، قران السعدین، نور الاخبار، مالوہ اخبار، کوہ نور لاہور، چشمہ فیض سیالکوٹ، مظہر اخبار مدراس، کشف الاخبار بمبئی، طلسم لکھنؤ اور سحر سامری لکھنؤ وغیرہ ۱۸۵۷ء سے پہلے کے قابل ذکر اخباروں کے نام ہیں۔ ۱۸۵۷ء تک ہندوستان میں اردو زبان میں نکلنے والے اخبارات کی مجموعی تعداد ۱۱۸ تھی۔[۴] ۱۸۵۷ء کے بعد کے اخبارات میں اودھ اخبار لکھنؤ، شمس الاخبار مدراس، قاسم الاخبار بنگلور، اخبار عالم میرٹھ، لارنس گزٹ میرٹھ، پنجابی اخبار لاہور، اکمل اخبار دہلی، اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ، آگرہ اخبار، انجمن پنجاب لاہور، اخبار عام لاہور، خیر خواہ عالم دہلی، ناصر الاخبار دہلی، ریاض الاخبار خیرآباد، مراۃ ہند لکھنؤ، سفیر ہند امرتسر اور رفیق ہند لاہور شامل ہیں۔

Scanned by CamScanner

ہفتہ وار اخبار ''سفیر ہند'' امرتسر سے شائع ہوتا تھا اس اخبار کے متعلق محققین خاموش ہیں حالانکہ یہ اخبار اپنی نوعیت کا اہم اخبار تھا۔ مولانا امداد صابری جنہوں نے صحافت کے متعلق بہت سی کتابیں لکھی ہیں۔ جیسے ''اردو کے اخبار نویس''، ''تاریخ صحافت اردو''، ''روح صحافت''، ''تاریخ صحافت اردو'' وغیرہ ان کتابوں میں مولانا امداد صابری نے نہ تو ''سفیر ہند'' کا ذکر کیا ہے اور نہ ہی سفیر ہند کے اڈیٹر پادری رجب علی کا۔ البتہ ''روح صحافت'' میں سفیر ہند کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

''سرکاری حلقے کے علاوہ اخبارات کی اعانت ریاستوں کے نواب اور رؤسا لوگ بھی کرتے تھے۔ اگر سرکار یا کوئی نواب اخبار کی مدد کرنا بند کر دیتا تھا تو اس کو بڑی اہمیت دی جاتی تھی اور ان کی اس بے توجہی کو برا سمجھا جاتا تھا اور اخبارات میں اس کی اشاعت بھی کی جاتی تھی۔ چنانچہ جب نواب ٹونک نے کچھ اخبارات کو لینا بند کر دیا تو یہ خبر اخباروں کے نام کے ساتھ ناصر الاخبار دہلی کے ۱۱ فروری ۱۸۷۲ء کے شمارے میں شائع ہوئی۔

''یکم جنوری سے صاحبزادہ محمد عبداللہ خاں صاحب سابق نائب ریاست نے مفصلہ ذیل اخبارات کا لینا بند کر دیا۔ قاسم الاخبار، شمس الاخبار مدراس، مصور اخبار، طلسم حیرت، انوار الاخبار، انجمن اخبار، مظہر الاخبار، عربی اخبار لاہور، گوجرانوالہ پنجاب، میو میموریل، اخبار الاخبار، اشرف الاخبار، چراغ راجستھان، افتخار الاخبار، سفیر ہند، ضمیمہ خیر خواہ عالم، ضمیمہ ناصر الاسلام۔

مفرح القلوب، شعلہ طور کانپور، محافظ بنگلور، میور گزٹ، جلوہ طور، جریدہ روزگار مدراس، دبدبہ ہند، ہندو پانچ اردو اخبار، اختر ہند'' ہے۔

''سفیر ہند'' کے اس ذکر کے علاوہ امداد صابری نے اور کہیں اس کے متعلق کچھ نہیں لکھا۔ اسی طرح ''اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ'' بھی اس اخبار کے متعلق بالکل خاموش ہے اور اس اخبار کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ سفیر ہند کا ۱۸۷۳ء میں اجراء ہوا تھا۔ اس اخبار کے ایڈیٹر پادری رجب علی تھے۔ یہ ہفتہ وار اخبار امرتسر پنجاب سے شائع ہوتا تھا۔

ملاحظہ ہو ۱۸۸۰ء کے اخبار کا پہلا صفحہ

اخبار

سفیر ہند

۱۸۸۰ء مسیحی کی بابت

جسمیں واقعات عبرت خیز اور امور رفاہ عام اور ملکی معاملات پر بحث کے علاوہ عام رائے کے بموجب مضامین تہذیب اور حسن معاشرت اور علوم جدیدہ وغیرہ مختلف کتابوں پر ریویو ہے۔

مطبوعہ سفیر ہند پریس امرتسر پادری رجب علی صاحب پروپرائیٹر و ایڈیٹر'' ہے

یہ اخبار اشتہارات، مراسلات، مختلف واقعات، روداد جلسے کے علاوہ تعلیمی میدان میں ہونے والی پیشرفت پر بھی قلم اٹھاتا تھا اور تعلیمی اعانت کے لیے عوام الناس کو تحریک مہیا کرتا تھا۔ اس اخبار میں سب سے زیادہ جلسوں کی کارروائیاں شہ سرخیوں میں نظر آتی ہیں۔ سفیر ہند کا عیسائی مذہب کی طرف رجحان زیادہ تھا ملاحظہ ہو اس کا ایک کالم جس کا عنوان ہے

جالندھر ہندو سکول

''ہم کئی بار اس امر کو ظاہر کر چکے ہیں کہ جالندھر میں چند شخصوں نے سکول مذکور جاری کیا ہے۔ جس میں انگریزی فارسی اردو کی تعلیم ہوتی ہے۔ وہاں قدیم سے ایک مشن سکول بھی ہے جس کے پرنسپل ایک بڑے

Scanned by CamScanner

لائق اور مذہ براور عالم شخص ہیں۔ ہم نے اس پر یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ان دونوں سکولوں کے پرنسپل اور باقی باہم مل کر اس عمدہ کام کو انجام دیں تو نہایت اچھے نتیجوں کے نکلنے کی امید ہے مگر افسوس ہے کہ ہماری رائے کسی فریق نے قبول نہ فرمائی حالانکہ عدم تعاون سے دونوں فریق کا کچھ نہ کچھ نقصان ہے یہ مسلمہ اور سچی بات باطل نہیں ہو سکتی کہ جو کام باہمی اتفاق سے ایک خوبی کے ساتھ انجام کو پہنچتا ہے وہ الگ الگ فریق سے کبھی نہیں ہو سکتا، ہم نہیں سمجھتے اس میں بھید ہے تو کیا ہے۔

بہر حال جو کیفیت اندرون ہندو سکول کی ہے اس کو ہمارا ایک نامہ نگار یوں لکھتا ہے کہ شہر کے رئیسوں نے اس کی ترقی تعلیم دیکھ کر ماہواری زر چندہ دینے سے اعانت شروع کر دی ہے اور علاوہ ان کے جن کے نام نامی ذیل لکھے جاتے ہیں اور کئی صاحب بھی مدد دینے والے ہیں۔ کارسپانڈنٹ اپنا یقین ظاہر کرتے ہیں کہ اب جناب ڈبلیو ڈبلیو اگلڈ تھر صاحب بہادر انسپکٹر مدارس اور جناب میجر ہالرائیڈ صاحب بہادر ڈائریکٹر سررشتہ تعلیم پنجاب بھی اس سکول کی مددکی طرف دلی توجہ فرمائیں گے"۔ ۷

مختلف واقعات کے سلسلہ میں ایک واقعہ ملاحظہ فرمائیں:

"انگلستان والے اس روپیہ کی نسبت جو ہندوستان سے براہ راست مجروحان ٹرکی کے واسطے بھیجا گیا ہے شبہ رکھتے ہیں کہ وہ مناسب طور پر خرچ نہیں کیا گیا۔" ۸

سفیر ہند اخبار سنجیدہ اور متین اخبار تھا۔ حکومت کی پالیسیوں پر بھی تنقید کرتا تھا۔ پادری رجب علی، سرسید احمد خاں اور ان کے اخبار تہذیب الاخلاق سے زیادہ متاثر تھے۔ اس لیے ان کے اخبار میں لبرازم تھی۔ عیسائی مذہب کے ہونے کے ناطے عیسائیت کی طرف رجحان اس اخبار کا زیادہ تھا۔ عیسائیوں کی ترقی کا علمبردار تھا۔ ملکی مسائل میں بھی گہری دلچسپی رکھتا تھا۔ زراعت اور طب سے بھی آگاہ کرتا تھا۔ ہندوستان میں تعلیم کی اشاعت اور سماجی بہبود کے کاموں کی بڑھ چڑھ کر حمایت کرتا تھا۔ سفیر ہند کی کوششوں سے فلاح و بہبود کے بے شمار کام ہوئے۔ اس میں اشتہارات بھی دیے جاتے تھے، اس اخبار میں ادبیت اور اخباریت دونوں ہیں۔ اس نے اپنے پڑھنے والوں میں اخبار نویسی کا ذوق پیدا کیا۔ اس نے قارئین کی توجہ حاصل کرنے کے لیے سنسنی خیزیت کا سہارا نہیں لیا بلکہ عوامی مفاد کی خبریں اور دلچسپ، مفید مضامین کے ساتھ ساتھ لطیفے اور چٹکلے شائع کیے۔ ان اوصاف کی بنا پر اس اخبار کی اپنی ایک اہمیت ہے۔

سفیر ہند اخبار درج ذیل ذرائع سے خبریں حاصل کرتا تھا۔

۱۔ بیرونی ممالک سے آنے والے برقی تار۔
۲۔ اندرون ملک اور بیرون ملک اخبار کے اپنے نامہ نگار۔
۳۔ اردو، انگریزی، فارسی، عربی، ترکی اور دیگر زبانوں کے اخبارات۔
۴۔ حکومت کے جاری کردہ اعلانات اور نوٹیفکیشن۔

سفیر ہند اپنے گردوپیش کے ماحول پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ روم اور روس کے حملہ آور ہونے کے متعلق اداریے میں لکھتا ہے:

روم اور روس کے معاملہ میں وہ وحشت ناک افواہیں کہ گویا یہ دونوں سلطنتیں انگلستان پر حملہ آوری کی طیاریاں کر رہی ہیں ہندوستان میں کچھ ذرا اثر پیدا نہیں کرتیں کیونکہ ہندوستان کے باشندے بار بار اور پورا تجربہ رکھتے ہیں کہ روس خواہ کیسا ہی وحشی صفت کیوں نہ ہو مگر انگلستان کے جاہ و حشم کا پاسنگ بھی نہیں۔ ۹

اس اخبار میں مسلمان، ہندوؤں اور عیسائیوں کی خبریں دی جاتی تھیں لیکن عیسائیوں کی خبریں زیادہ ہوتی تھیں۔ کیونکہ اس اخبار کا رجحان عیسائی مذہب کی طرف زیادہ تھا۔ ۳ مارچ ۱۸۷۸ء کے اخبار میں "دیسی عیسائیوں کی دینی اور دنیوی ترقی کے

Scanned by CamScanner

وسائل'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

آلہ آباد امریکن پر سبٹیرین کلیسا کی سالانہ کانفرنس میں جناب خان بہادر مولوی سید صفدر علی صاحب مسیحی المذہب ضلع ساگر ممالک متوسط ہند کے اکسٹرا اسسٹنٹ کی تصنیف سے ایک درس دیا گیا جو ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔۔۔۔ہم کو یقین نہیں کہ کوئی ادنیٰ سمجھ رکھنے والا آدمی بھی اس سے انکار کرے کہ انسان علم کے ذریعے سے ہر ایک کام کو جو کرنا چاہے بڑی خوبصورتی سے نہ کر سکے۔ چنانچہ ہمارا دعویٰ یورپ کی قوموں سے دنیا کی اور قوموں کے ساتھ مقابلہ کرنے سے پایہ صداقت کو پہنچ چکا ہے۔۔۔۔ ہمدردی کی آواز تک ان کے کانوں میں نہیں پہنچی۔ بعضوں کا تو یہاں تک حال ہے کہ چار حرف ٹوٹی پھوٹی انگریزی کے پڑھ کر نیوں کی طرح پیش گوئیاں کرتے ہیں۔ اور اب تک نہیں سمجھتے کہ ایک وجود عظمیٰ ہے جس کے ہاتھ سب کی ڈوری ہے۔ فی الجملہ ہم کہاں تک اس قوم کی تباہیوں کا حال بیان کریں۔ خدا اپنا رحم کرے اور ان میں کوئی دلسوز معلم اور روحانی اتالیق پیدا کرے جس کی تعلیم پر ان کا عمل درآمد ہو اور یہ بہت بڑا لقب عیسائی کا موزوں ہو۔؎

خبریں مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت دی جاتی تھیں۔ اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو اخبار کا صفحہ نمبر ۴۹:

۱۸۷۸ء کے اخبار سفیر ہند کے پہلے صفحے پر اشتہارات دیے جاتے تھے اور دوسرے صفحے پر بھی پہلے کالم میں اشتہار اور اعلان دیے جاتے تھے۔ دوسرے صفحے کے دوسرے کالم میں ایڈیٹوریل ہوتے تھے۔ اس کے ہر صفحہ پر تین کالم ہوتے تھے۔ ملاحظہ ہو دوسرا کالم۔ دوسرے کالم میں سب سے اوپر لکھا گیا ہے۔

اخبار سفیر ہند

دیسی اخبار اور ٹلج صاحب

اور سر ولیم میور صاحب

کے سی ایس آئی ‍ ‍ ۱۱

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ۱۸۸۰ء میں یہ ترتیب بدل دی گئی تھی۔ ۱۸۸۰ کے اخبار کے پہلے صفحے کے ایک کالم میں فہرست مضامین ہے۔ اگلے صفحہ پر ۱۸۸۰ء کے مذکورہ اخبار کا عکس صفحہ نمبر ۱۲۹ پر ملاحظہ ہو۔

فہرست مضامین میں کہیں تار برقیاں، ہوتیں اور کہیں نہیں ہوتی تھیں۔

اور اسی صفحہ کے دوسرے کالم میں اڈیٹوریل ہیں، اخبار کے بعض اداریے دو دو تین صفحوں کے ہوتے تھے۔ اداریے کا موضوع زیادہ تر رعایا اور حکومت ہوتا تھا یا یوں کہہ لیجیے کہ سیاسی ہوتا تھا۔ ملاحظہ ہو ایک اداریہ:

اہل ہند آج کس ہوا میں ہیں؟

آزادی (بظاہر دشمن انسان اور بباطن اعلیٰ زندگی انسان) کی نسبت آج زمانہ کا کیا حال ہے۔؟ اس کا صحیح جواب یہ ہے کہ پوری آزادی ہنوز معدوم ہے۔ ہاں البتہ اگر ہمارے اہل وطن باہم کامل اتفاق رکھیں تو گورنمنٹ وقت (بشرط معقول) ہماری التماسوں پر توجہ کر سکتی ہے۔ خدا کا شکر ادا کرنا چاہیے، کہ اب وہ تاریکی کا وقت اور اندھا دھند کا عہد نہیں کہ جب ہماری اجڑی مگری دہلی کے اخیر چغتائی بادشاہ سراج الدین ظفر نے رئیس رام موہن رائے (براہم و برہم کے بانی مبانی) کو اپنا وکیل کر کے ولایت انگلستان بھیجا تھا۔ تو پارلیمنٹ نے اس ممتاز ہندو جنٹلمین کو یا اختیار ہند کو اس بنا پر قبول نہ کیا تھا کہ ان کو اس وقت کے گورنر جنرل نے رمیند نہیں کیا

Scanned by CamScanner

تھا۔ اب یہہ بھی غنیمت ہے کہ ہمارے ممتاز دیسیون کو (گو پولیٹیکل معاملات مین نہ سہی) کونسل گورنر جنرل ہند صیغۂ واضع آئین وقوانین مین تو دخل ملتا ہے۔ اسی بناپر ہمارا سفیر پارلیمینٹ مین جا سکتا ہے اور ملکی ضرورتون کو مستحسن طور پر وہان پیش کرسکتا ہے جس کے عمدہ نتیجہ کی ہمکو کامل امید ہے۔

ہندوستان مین ہماری قیصر ہند کی عملداری کو ڈیڑھ سو برس کا زمانہ گزر رہا ہے لیکن کون ثابت کرسکتا ہے کہ ہمارے اہل وطن کی دوراندیشیوں اور انہی کی سعی اور کوششوں کی بدولت کوئی ایسا کام ظہور مین آیا ہو جس سے اہل ہند کے ہر شخص کی کامل بہتری ہوئی ہو۔ اس مین شک نہیں کہ ان دنوں مین کچھ ایسی صورتیں نظر پڑتی ہیں کہ جن سے بلا امتیاز مذہب اور ملت کے تمام اہالیان ہند کی کامل بہتری ہو۔ ان صورتون مین سے یہ بھی عمدہ صورت ہے کہ جو ایسی عمدہ صورت ڈیڑھ سو برس کے عرصہ مین کبھی ظہور پذیر نہیں ہوئی تھی اور وہ یہ کہ کلکتہ کی ممتاز اور عالی خیال انڈین ایسوسی ایشن نے یہ تجویز نکالی ہے کہ ایک سنجیدہ اور تجربہ کار سفیر کے ذریعے ہماری مملکت ہندوستان کے تمام صوبون کے اعلیٰ مطالب کو جن کا اثر ہندوستان کے ہر ایک درجہ اور ہر صنف کے باشندہ مین سرایت کرتا ہے پارلیمنٹ مین پیش ہون اور چونکہ اب پارلیمنٹ کے اعلیٰ ممبرون مین سے اکثر ایسے ممبر ہین کہ وہ دل و جان سے ہندوستان کی بہتری چاہتے ہین اس نظر سے بہت کچھ کامیابی بانظر بحالات موجودہ یون ہی کہین تو کچھ بیجا نہین کہ پوری کامیابی کی امید ہے۔

ہم نے سنا ہے کہ اس بے عدیل کام کے لیے لاہور مین بعض ممتاز اور معاملہ رس لوگ جیسے کہ پنڈت سورج قل صاحب بیرسٹر ایٹ لا اور بابو کالی پرسوا صاحب وکیل پنجاب چیف کورٹ اور محمد برکت علیخان صاحب اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر وغیرہ وغیرہ سعی کر رہے ہیں۔

''اور جب حال یہ ہے تو اس سفارت کے استحکام اور قیام میں دونوں (رعایا اور والیان ملک) کو اپنی اغراض اور اپنے مطالب میں اتحاد اور یکجہتی کی تصویر باندھ کر کھڑی کر دینی چاہیے۔ مُبادا صرف رعایا ہی اپنے مطالب اور اغراض کو پیش کر کے والیان ملک کی ریاست مین گولہ اندازی کریں اور رئیس اکثر بے ملک رئیسوں کی مانند منہ ہی تکتے رہ جائیں۔ ہم کو کامل یقین ہے کہ ہمارے والیان ملک مُہذب ملکوں کے والیان ملک کی مانند اپنے خیالوں مین وسعت کو دخل دیں گے اور ایسا ہی ہمارے مقربان خاص الخاص والیان ممالک ذرا سوچین گے اور ذرا سمجھیں گے۔''

''ہم ایک اور امر بھی پیش کر دینا چاہتے ہیں تسلیم کا خلعت اُس کو نصیب ہو یا نہ ہو (کیونکہ وہ ہمارے ناظرین کے ہی دل کی حالت پر موقوف ہے)۔ اور وہ یہ کہ اب رعایا کے نزدیک ہر دل عزیز ہونیکے نسخۂ اکسیر کا گر ہونا کام ہے رُعب داب (جسکے معنی بیان ظلم اور سنگدلی کے ہین) کی کاٹھ کی ہنڈیا کبتک چڑھتی رہیگی۔''[12]

سفیر ہند اخبار آٹھ صفحات پر مشتمل تھا اور ۱۲x۹ کی تقطیع پر چھپتا تھا۔ اس کے پہلے صفحہ پر قیمت یوں درج کی جاتی تھی شہر والوں سے سالانہ قیمت پیشگی ی اور بیرونجات سے معہ محصول ایضاً ی

اس کے پہلے تین کالم ہوتے تھے لیکن بعد میں دو کالم کر دیے گئے۔ اداریے ملکی معاملات و امور پر ہوتے تھے اور کبھی کبھی کتاب پر ری ویو وغیرہ بھی اداراتی صفحے پر دے دیا جاتا تھا۔ مثلاً دیکھئے ری ویو کتاب نیرنگ خیال۔

ری ویو

کتاب نیرنگ خیال

مصنفہ مولوی محمد حسین صاحب پروفیسر عربی

Scanned by CamScanner

یونیورسٹی کالج لاہور پنجاب پر
مرقومہ مولوی محمد ذکاء اللہ صاحب پروفیسر میور سنٹرل کالج الہ آباد۔ ۱۳

اس اخبار کی خبریں مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت دی جاتی تھیں۔
۱۔ ایڈیٹوریل (۲) مراسلات (۳) مختلف معاملات
۴۔ تار برقیاں (۵) لوکل اخبارات (۶) اشتہارات

فہرست مضامین جو اخبار کے صفحہ اوّل پر پہلے کالم میں دی گئی تھی وہ صرف نمبر اوّل بابت ۱۸۸۰ء امرتسر روز شنبہ سیوم جنوری ۱۸۸۰ء سے لے کر نمبر ۳۳ بابت ۱۸۸۰ء امرتسر روز شنبہ چہاردہم اگست ۱۸۸۰ء تک ہے

اس سے پہلے اور بعد کے سنہ کے اخباروں میں گو ان عنوانات سے خبریں چھپی ہیں لیکن فہرست مضامین نہیں دی گئی ہے اور نہ ہی یہ ترتیب ملحوظ خاطر رکھی گئی ہے۔

اس اخبار میں املاء کی غلطیاں ہوتی تھیں مثلاً بھی کو بہی لکھا ہوا ہے۔ میں کو مین یعنی جہاں غنہ ہونا چاہیے وہاں اخبار میں نکتہ ڈالا ہوا ہے۔ مثلاً کانون، ہون، ہزارون، پردون، ہین، نہین وغیرہ۔ اسی طرح لکھتا ہے اور رکھتا ہے کو لکھا ہے لکہتا ہے رکہتا ہے۔ گھر کو گہر، بھاگ کو بہاگ پڑھ کو پڑہ ٹھیک ٹھیک کو ٹہیک ٹہیک، بچھ کو بچہ وغیرہ لکھا گیا ہے۔

مراسلات کے عنوان سے مختلف لوگوں کے مراسلات، گلے شکوے سے بھرے شکریہ عنایات، مختلف کتابوں رسالوں اور اخباروں پر تبصرے، ریمارک وغیرہ دیے جاتے تھے۔ مثلاً محمد حسین آزاد کی طرف سے "شکریہ عنایات" کے عنوان سے ایک خط اخبار سفیر ہند نے شائع کیا ہے۔ ۱۴ یہ انہوں نے اپنی کتاب آب حیات پر لوگوں کے خطوط کے جواب میں لکھا ہوا ہے۔ اسی طرح محمد حسین صاحب لاہوری اور مولوی محمد ممتاز علی صاحب کے مراسلات ہیں جس میں محمد حسین صاحب لاہوری نے ممتاز علی سے ایک استدعا کی تھی کہ وہ ان کے ساتھ ایک جلسے میں گفتگو کریں۔ ۱۵

اس طرح اخبار سے بہت سے ممتاز لوگوں کے متعلق آگاہی ہوتی ہے۔ اگر یہ اخبار نہ ہوتا تو ہم بہت ساری دستاویز سے جو ہمیں اس اخبار کے ذریعے مہیا ہوئی ہیں محروم رہتے۔

حواشی / حوالے

۱۔ امداد صابری، تاریخ صحافت اردو، جلد اول، دہلی، ۱۹۵۳ء، ص ۶۱
۲۔ امداد صابری، "اردو کے اخبار نویس" جلد اول، صابری اکیڈمی چوڑیاں والان دہلی، ۱۹۷۳ء، ص ۱۲۷
۳۔ محمد عتیق صدیقی، ہندوستانی اخبار نویسی، مئی ۱۸۴۰ء، ص ۲۹۹
۴۔ طاہر مسعود "اردو صحافت کی نادر تاریخ" مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور ۱۹۹۲ء، ص ۱۵
۵۔ امداد صابری، روح صحافت، اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ء، ص ۲۷۔۲۸
۶۔ رجب علی، پادری، سفیر ہند، پریس امرتسر، ۱۸۸۰ء، ص ۱
۷۔ رجب علی، پادری، سفیر ہند، پریس امرتسر، ۱۸۷۸ء، ص ۹۸
۸۔ ایضاً ص ۱۰۳
۹۔ ایضاً ص ۱۳۶

Scanned by CamScanner

۱۰۔ رجب علی، پادری، سفیر ہند، پریس امرتسر، ۱۸۷۸ء، ص ۱۳۷
۱۱۔ ایضاً ص ۱۷۸
۱۲۔ رجب علی، پادری، سفیر ہند، پریس امرتسر، ۱۸۸۰ء، ص ۱۴۹
۱۳۔ ایضاً ص ۹۸
۱۴۔ سفیر ہند مطبوعہ ۱۶ فروری ۱۸۸۱ء نمبر ۷ جلد ہشتم ص ۸۷
۱۵۔ ضمیمہ اخبار سفیر ہند امرتسر مطبوعہ بست و دوم نومبر ۱۸۷۹ء، ص ۷۵۱

Scanned by CamScanner

پروفیسر ڈاکٹر سیمی نغمانہ طاہر

برصغیر میں اخبارات کا جنم اور کمپنی کی پالیسیوں پر ایک تازہ نظر

Introduction of press has a significant role in political and social history of sub-continent. The article attempts to present a fresh review of policies of East India Company about print media in Indian sub-continent.

۱۸۵۷ء ایک علامت، ایک استعارہ، ایک تاریخ یا محض ایک احساس یا افسانہ وحقیقت کے بین بین منتخب حقائق کی دستاویز ہے۔ کتنے ہی خیال اس ایک موضوع کو سوچتے ہوئے جھنجھوڑتے چلے جاتے ہیں۔ ذرائع ابلاغ خصوصاً طباعتی آثار تک نارسائی، ادبی صداقتوں کی طرح، چوتھی سمت، کی پتھرا دینے والی سمت کے سفر پہ ہمارا ہاتھ تھام لیتی ہے۔ کتنے ہی مخدوش مخطوطوں، نایاب تخلیقی اثاثوں، خودنوشت کہانیوں، معاہدوں اور روزنامچوں کی صدائیں کالے پانی سے رنگون کے قلعے تک تعاقب کرتی چلی آتی ہیں۔ لایعنی ہوتی صحافتی جرأت بہت آہستگی سے کہیں عطا شاد کے شعر کے سائے میں بیٹھنے لگتی ہے۔

کبھی کہیں تو کھلے تیرے عرض حال کا جبس
ہوا کی رحل پہ آواز کی کتاب سجا

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی بیٹھتی گرد سے کہیں مرزا غالب کا روزنامچہ "دستنبو" نصاب کی ساری کتب سے علیحدہ ایک داستان سناتا ہے۔ دراصل جنگ آزادی ذرائع ابلاغ کی صلاحیت، طرز استعمال، نوعیت اور فیصلہ سازی کے عصری ادراک کی ایک نئی جہت ہمارے سامنے رکھتی ہے۔ جس کا اطلاق جون ۲۰۰۸ء کی اس گرم دوپہر پر بھی ہوتا ہے۔

دلی پر چار ماہ کے مجاہدین کے قبضے اور کشمیری دروازے پر کندہ نام ایک اور کہانی کی نقاب کشائی بھی کرتے ہیں۔ شکست خوردہ انگریز فوج کے لیفٹیننٹ تھامس کیڈل(THOMAS CADELL) لیفٹیننٹ چارلس ایورٹ (CHARLES EWERT) کیپٹن بارٹر(BARTER) اور بریگیڈیئر آرکیڈ ولسن(RCHADAWILSON) کے خطوط فوجی شکست کو بے تار برقی ذریعہ ابلاغ سے فتح میں تبدیل کرنے کے ہنر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ 'سندھ ساگر اور قیام پاکستان' میں اعتزاز احسن نے لکھا ہے:

"ھندوستان میں برطانوی راج کو ٹیلی گراف نے بچالیا" (۱)

اس سے قبل ۱۸۵۱ء میں بنارس، الہ آباد، آگرہ، انبالہ، لاھور اور پشاور تک ۸۰۰ میل طویل مواصلاتی رابطہ کی منظوری دیتے ہوئے لارڈ ڈلہوزی نے پیش گوئی کی تھی: "یہ منصوبہ سلطنت کا سب سے اہم سیاسی اور معاشی سرمایہ ثابت ہوگا" (۲)

(wolpert) والپرٹ نے لکھا:

"جنگ کے دوران ٹیلی گراف نے اپنا سکہ جما دیا تھا اس کے گنگناتے تاروں نے بہت سارے باغیوں کو

Scanned by CamScanner

پھانسی دلوانے میں مدد کی، برقی تاروں نے جامع منصوبہ بندی، درست وقت کے انتخاب اور کمک کی آمد سے
ہم آہنگ ہو کر دہلی پر فیصلہ کن حملے کو ممکن بنا دیا" (۳)

اور پھر لارنس اور نکلسن اور بارک پور کے فوجی دستوں کا جدید ٹیکنالوجی کے ذریعہ حاصل کردہ کونسل کی ہدایات پر عمل کرتے ہوئے دہلی پر کیا گیا آخری حملہ ایک مربوط اور فیصلہ کن کارروائی ثابت ہوا۔ اعتزاز احسن کے ان خیالات کے ساتھ ان معروضی سچائیوں کا باب بھی کھلتا ہے جو آج بھی ٹیکنالوجی کے احکامات کے ادراک سے بے پرواہ ہماری کوتاہیوں کے مجرمانہ تغافل کو نمایاں کر دیتا ہے۔ جنگ آزادی کے ضمن میں ڈاکٹر مبارک علی تین اہم معروضی نکات اٹھاتے ہیں:

۱) ۱۸۵۷ء نوابوں، حکمرانوں اور امراء کی مراعات کے خاتمے کا نتیجہ تھی یا کسانوں کی نئی ریونیو پالیسی کے خلاف بغاوت؟

۲) یا پھر نانا صاحب، جھانسی کی رانی اور حضرت محل کے نقطہ نظر میں سازش۔

۳) ہندوستانی انگریزوں سے خوش تھے لیکن مسلمان امراء نے انھیں بھڑکایا اور پھر ہندو اس میں شامل ہوئے۔

ان خیالات کی صداقت کو پرکھنا ایک اور طویل بحث کا متقاضی ہے مگر اس سے بھی اہم صداقت یہ ہے کہ سارے کا سارا ہندوستان اس جنگ کی لپیٹ میں نہیں آیا، یہ جنگ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ کو میرٹھ ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو دہلی، ۳۰ مئی کو لکھنو، ۳ جون کو بنارس اور کانپور میں ہوئی۔ جنگ کی حدود متعین کرنے سے اس صحافیانہ ردعمل کے کھوج میں سہولت رہے گی جو مجموعی طور پر پورے ہندوستان میں اور خصوصی طور پر ان علاقوں کے اخبارات و رسائل اور برطانوی حکومت کے قوانین کے اجراء اور اطلاق کے نتیجے میں ہونے والی مزاحمت کی تاریخ بنتا ہے۔

۱۸۵۷ء نے ہندوستان کی جغرافیائی اور سیاسی ہیئت کو دو طرح سے متاثر کیا۔

اول: برٹش ہندوستان کا قیام جس میں برطانوی طرز حکومت کو رائج کرنے کوششیں کی گئیں۔

دوئم: ریاستی ہندوستان جو لگ بھگ ۶۰۰ خودمختار اور نیم خودمختار سیاسی اور فوجی طور پر معذور ریاستوں کا ہندوستان تھا ان پر قبضے کے لیے انگریزوں کی توسیع پسندانہ پالیسیوں کی تشکیل اور جابرانہ اقدامات اور ساتھ ساتھ ریاستوں کی طرف سے حاصل ہونے والا تعاون اور مدد کا حاصل ہونا اور یوں ریاستوں سے اٹھنے والی صحافت کی بازگشت کی مصلحت پسندانہ سرگوشیاں بھی اس گفتگو کا غیر اہم حصہ نہیں۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردو صحافت کے پچیس برس اور اس کے بعد کے لگ بھگ پچاس سال کے صحافتی اظہاریوں اور ان کے لئے ہونے والی قانون سازی پر ایک نظر یوں بھی ڈالنے کی ضرورت ہے۔

۱) ہندوستان میں ابتدائی بیس برسوں کی انگریزی صحافت سے قطع نظر کہ یہ صحافت بقول ڈاکٹر طاہر مسعود "اخبارات چھپتے مدارس، بمبئی یا کلکتہ میں ضرور تھے لیکن سانس انگلستان میں لیتے تھے"۔ اس لیے یہ صحافت برصغیر کی بدلتی تاریخ کے اندرونی اضطراب کے ردعمل کی غماز نہیں رہی اور یوں اس گفتگو کا کم اہم حصہ ہے۔

۲) انیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیاں ہندوستانی صحافت میں بڑی تبدیلیوں کی غماز ہیں کہ یہی دور ہندوستانی زبانوں میں صحافت کے آغاز کا پتہ دیتا ہے اس دور میں کمپنی کی حکومت کی طرف سے اخبارات پر پابندیاں شدید رہیں اور صرف ۱۸۰۱ء سے ۱۸۱۸ء تک اخبارات کو پانچ مرتبہ نئی پابندیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ سنسر کا محکمہ سخت گیر اور اخبارات کے لیے خبر نویسی کا دائرہ محدود تر دکھائی دیتا ہے۔

۳) ۱۸۱۳ء میں لارڈ منٹو کی جگہ لارڈ ہسٹنگز کی بطور گورنر جنرل تعیناتی کے ساتھ صورت حال تبدیل ہوئی اور ۱۸۱۸ء میں سنسر کا محکمہ توڑ دیا گیا۔ یہ ہندوستانی صحافت کی تاریخ میں اہم پیش رفت تھی اسی ماحول نے چند برس کے اندر راجہ رام موہن رائے کی صحافتی مہم جوئی کے لیے راہ ہموار کی اور اسی تسلسل میں کمپنی کی سرپرستی کی چھاؤں میں اردو صحافت کا آغاز "جام

Scanned by CamScanner

جہاں نما" کی اشاعت سے ہوا۔ ابتدائی چھ برسوں تک اخبار کی پیشانی پر ایسٹ انڈیا کمپنی کی مہر طبع ہوتی رہی (۷)

۴) ہندستانی زبانوں خصوصاً اردو اور فارسی اخبارات کی اشاعت کے اگلے ہی سال ہندوستان میں پہلا پریس آرڈی ننس ۱۸۲۳ء، نافذ ہوا جس کے محرک سابقہ سنسر آفیسر ایڈم ہیں جو لارڈ ہسٹنگز کی جگہ اب عارضی گورنر جنرل ہیں۔ اس قانون کے ذریعے اخبار و کتب کی اشاعت یا چھاپہ خانہ لگانے یا چلانے کے لیے لائسنس کا حصول لازم ٹھرایا گیا۔ قانون کے نفاذ کا آغاز بنگال سے ہوا اور اس کے خلاف دو اہم اپیلیں دائر کی گئیں ایک مراۃ الاخبار اور دیگر دو اخباروں کے ایڈیٹر راجہ رام موہن رائے اور دوسری کلکتہ جرنل کے مالک مسٹر فرگوسن کی طرف سے دونوں اپیلیں خارج ہوئیں راجہ راج موہن رائے نے احتجاجاً مراۃ الاخبار اور دیگر اخبارات بند کردیے (۸)

۵) اس سے قبل ۱۷۸۰ء میں برصغیر کے پہلے اخبار "ہکی گزٹ " کی اشاعت یہ ضرور واضح کرچکی تھی کہ ہندوستان میں صحافت کا آغاز حکومت کی مدح خوانی سے نہیں ہوا اور کمپنی کی حکومت شروع ہی سے اخبارات سے بدگمان رہی۔ اٹھارویں صدی میں ہندوستان کے تمام اخبارات صرف انگریزی زبان میں شائع ہوتے تھے مگر کمپنی کی پالیسیاں ان اخبارات کے مدیران کی سخت تنقید سے مبرا نہ تھیں اسی پس منظر میں لارڈ ویلزلی کا مرتب کردہ پریس ایکٹ سامنے آیا جس کے تحت کلکتہ میں سنسر کا محکمہ قائم ہوا تھا۔ اس قانون کے مطابق جب تک کوئی مقرر کردہ افسر اخبار کا معائنہ نہ کرلیتا اخبار شائع نہ ہوسکتا تھا۔ قانون کی خلاف ورزی کرنے والے کو انگلستان بھیج دیا جاتا۔ ۱۸۰۱ء میں کلکتہ سے گورنمنٹ گزٹ کے اجراء کا مقصد ان اخباروں کے اثر و نفوذ کو کم کرنا تھا (۹)

۶) ۱۸۲۳ء کے پریس آرڈی ننس کے بعد ۱۸۲۵ء میں ایک اور قانون کے ذریعے سرکاری ملازموں کا اخبارات کی ادارت یا ملکیت سے لاتعلق رہنا لازمی قرار دیا گیا (۱۰)

۳۰ دسمبر ۱۸۲۵ء کو لندن سے جاری ہونے والے باضابطہ حکم نامے کی رو سے کونسل کے ممبر، سول، فوجی یا بحری افسر یا کوئی سرکاری ملازم جس میں پادری بھی شامل تھے نہ کسی اخبار، رسالے میں کچھ لکھ سکتے تھے نہ کسی اخبار، رسالے سے مالکانہ تعلق پیدا کرسکتے تھے اس حکم کا نفاذ بمبئی مدراس اور بنگال میں یکساں طور پر عمل میں آیا۔

۷) یکم جنوری ۱۸۲۷ء کو بمبئی حکومت نے بھی اپنے علاقے میں اخباروں کے لیے وہی پابندیاں عائد کیں جو چار سال پہلے ایڈم نے بنگال پریزیڈنسی میں نافذ کی تھیں اور ان کا اطلاق اخبارات کے علاوہ جملہ مطبوعات اور چھاپے خانوں پر بھی کیا گیا (۱۱)

۷) سال ۱۸۲۸ء اخبارات کی آزادی کے لیے ایک نوید لارڈ بنٹنک کی ہندوستان کے گورنر جنرل کی حیثیت سے تقرری کی صورت میں لایا جو اخبارات کی انتہائی آزادی کے حامی تھے ہندوستانی رائے عامہ کی ترقی کی راہیں کھلیں راجہ رام موہن رائے ایک مرتبہ پھر صحافت کے میدان میں داخل ہوئے۔ بنگالی زبان کے اخبارات کے ساتھ مشترک زبانوں کی خبر نویسی نے جنم لیا۔ بمبئی بھی پیچھے نہیں رہا ۱۸۳۱ء میں بمبئی سے انگریزی کے دس اخبار نکل رہے تھے مراٹھی زبان کی صحافت کا آغاز بھی ہوا۔

۸) باوجود اخبارات کے آزادی کے حامی ہونے کے اس دور میں لارڈ بنٹنک نے اخبارات کے لیے ایک حکم امتناعی کے اجرا کی بھی وکالت کی جس کے مطابق اخباروں کے ایڈیٹروں کو اخباروں میں سرکاری دستاویزات کی اشاعت اور اظہار خیال سے روکنا تھا۔ چیف سیکریٹری نے اس تجویز کی حمایت کرتے ہوئے لکھا۔

"میرا تو ہمیشہ سے یہی خیال رہا ہے کہ ہمارے وطن انگلستان میں اخباروں کو جو بے روک ٹوک آزادی حاصل ہے وہ ہماری مشرقی سلطنت کے لیے موجودہ حالات میں ناموزوں ہے" (۱۲)

Scanned by CamScanner

۹) اسی اظہاریے کے تسلسل میں فروری ۱۸۳۵ء میں کلکتے کے ہندوستانی اور انگریزی اخبار نویسوں کی طرف سے لارڈ [illegible] [illegible] ۱۸۲۳ء [illegible] آزادی اظہار

بینٹک کو ایک متفقہ یادداشت پیش کی۔ سر چارلس مٹکاف [illegible]

کے ایک اور حامی کے طور پر لیا جائے والا تھا انہوں نے اس حکم امتناعی کے بارے [illegible]

"میں کورٹ آف ڈائریکٹرز کے سابقہ حکم اور ان کے فیصلے میں کوئی [illegible]

میں نہیں آتا ہے کہ ایک حکم پر تو اخباروں کو اظہار رائے کی اجازت دی گئی ہے اور دوسرے حکم پر اخبار [illegible]

کے لیے حکم امتناعی جاری کیا جا رہا ہے" (۱۳)

مزید لکھا کہ

"میرے خیال میں اس موقع پر رائے عامہ کو واپس کرنے [illegible] بہتر یہ ہو گا کہ اس سلسلے میں اور بھی جو کچھ کہا جا سکتا ہے کہہ لینے دیا جائے"۔

لارڈ مٹکاف نے اپنی کونسل کے ممبر قانون سر میکالے کو اخباروں کے لیے ایک مسودہ قانون مرتب کرنے کی ہدایت کی۔ میکالے نے اپنے مسودہ قانون کے ساتھ ایک طویل نوٹ بھی لکھا جس کے مطابق "میں جن قوانین کے منسوخ کیے جانے کی تجویز پیش کر رہا ہوں ان قوانین سے زیادہ ناقابل حمایت شاید دنیا کا کوئی اور قانون ہو"

اختصاراً ان دلائل کا یہ تھا کہ ہر چند کہ عملاً ہندوستانی اخباروں کو بہت حد تک وہی آزادی حاصل ہے جو کہ انگلستان میں اخباروں کو میسر ہے مگر قوانین میں موجود بندشوں کے سبب حکمران ہدف تنقید بنتے رہے ہیں لہٰذا ان کا منسوخ کیا جانا ہی بہتر ہے اسی مسودہ قانون کی تائید کرتے ہوئے لارڈ مٹکاف نے اپنے نوٹ میں قطعی طور پر قرار دیا:

"چنانچہ میری رائے ہے کہ یورپین اخباروں پر جو پابندیاں عائد ہوں ہندوستانی اخبارات پر ان کے علاوہ کوئی اور پابندی عائد کرنا ناانصافی ہوگی" (۱۴)

۳ اگست ۱۸۳۵ء کو اس مسودے نے باقاعدہ قانون کی شکل اختیار کی جسے اخبار نویسوں کے علاوہ کلکتے کے تمام تعلیم یافتہ طبقات نے سراہا مگر چارلس مٹکاف کو اس کی قیمت بہر حال ادا کرنی پڑی لارڈ آک لینڈ کو نیا گورنر جنرل بنایا جاتا اور مٹکاف کی آگرے کے لفٹنٹ گورنر کی حیثیت سے تنزلی اسی کا نتیجہ تھی۔ اصل میں اسی سال برطانیہ میں برسر اقتدار وِگ پارٹی کا خیال تھا کہ لارڈ مٹکاف کا اخبارات کو آزادی دینا ایک نہایت غیر دانشمندانہ فیصلہ تھا۔

بہر کیف نیا قانون نافذ ہو چکا تھا جس کی رو سے لائسنس کی جگہ ڈیکلیریشن داخل کرنے کا طریقہ روشناس کرایا گیا۔ آک لینڈ کی متوازن پالیسی کے نتیجے میں روزناموں اور ہفتہ وار اخبارات کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ اس توازن کو پیدا کرنے کے لیے اخبارات کے لیے پریس ایڈوائس کی طرز پر خبروں کے ساتھ اخبارات کو گورنمنٹ پالیسی کا خلاصہ روزانہ فراہم کرنے کا طریقہ اختیار کیا گیا۔

ہندوستانی صحافت کے اس ابتدائی دور کو کمپنی کی پالیسی اور کی گئی قانون سازی کے تناظر میں دیکھتے ہوئے اس ماحول کی ضرورعکاسی ہوتی ہے جس میں برصغیر کی صحافت نے جنم لیا بقول ضمیر نیازی

"پچاس سال کے اندر اندر یہ صحافت بلوغت کو پہنچ گئی ایڈیٹروں اور سیاست والوں کے سامنے مقاصد واضح تھے اگرچہ راستے مختلف تھے لیکن منزل ایک تھی سامراجی تسلط سے آزادی" (۱۵)

اردو صحافت کے دور اول پر ایک نگاہ ڈالتے ہوئے ڈاکٹر طاہر مسعود ۱۸۳۶ء سے ۱۸۵۷ء کے پہلے دور میں اردو صحافت کے اجراء کو دیکھتے ہیں ان کے مطابق ۱۸۳۶ء سے نئے اخبارات تیزی سے منظر عام پر آنے شروع ہوئے اور ۱۸۵۱ء سے ۱۸۵۷ء کے دوران اخبارات کے اجراء کی رفتار تیز ترین رہی ہر چند کہ اس پہلے دور میں ہندوستان کے ۲۹ شہروں سے اخبارات

Scanned by CamScanner

نکلے مگر بڑے مراکز دہلی، آگرہ، مدراس، لاہور، لکھنؤ، بنارس اور بمبئی تھے (١٦) بہ الفاظ دیگر وہ علاقے جہاں بنیادی طور پر آزادی کی جنگ براہ راست لڑی گئی۔ ایک سبب اس پیشرفت کا یہ بھی تھا کہ مئی ١٨٥٧ء تک ھندوستان میں اخبارات کے لیے وہی قاعدے قانون نافذ رہے جو ١٨٣٥ء میں لارڈ مٹکاف کی ایما پر مرتب کیے گئے تھے۔

دوسری طرف وہ ریاستی ھندوستان جسکی تشکیل برطانوی عہد کے آغاز کے ساتھ ہوئی اور ریاستیں جنھیں وقتاً فوقتاً کمپنی کی عملداری میں لانے کے لیے ضبط کیا جاتا رہا ان کی تاج برطانیہ کے ساتھ الحاق کی نوعیت پیشتر وقت جبری بسا اوقات اور بغیر فوجی کارروائی کے بھی عمل میں آئی اور اس کی نہایت مکروہ شکل ریاست اودھ پر ١٨٥٦ء میں کمپنی کا غاصبانہ قبضہ تھا جس نے کان پور اور لکھنؤ کی آزادی کی جنگ میں براہ راست شمولیت کے لیے بنیاد فراہم کی۔ ١٨٥٧ء کی جنگ آزادی کے دوران ایک آدھ استثنا کے سوا والیان ریاست اس شورش سے علیحدہ رہے بعض نے اس تحریک کو کچلنے میں انگریزوں کی مدد بھی کی۔ کیا یہ محض اتفاق تھا کہ ١٨٥٧ء سے قبل اردو اخبارات زیادہ کمپنی کی عمل داری والے علاقوں سے نکلے؟۔ ریاستوں کا جاگیردارانہ استبدادی نظام اور شخصی حکمرانی کی مضبوط گرفت نے اخبارات کے اجراء کو جنگ آزادی سے قبل ممکن نہ ہونے دیا اور ریاستیں اور ان کے اندرونی معاملات انیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں اخبارات کی نظر سے اوجھل رہے۔

دوسری طرف صحافت کے ابتدائی دور میں اخبارات پر لگنے والی پابندیوں میں جہاں نفسیاتی طور پر غدر کے علاقوں میں آزادی کے لیے پنپنے والی رائے عامہ کی بیخ کنی کا جذبہ کار فرما تھا تو دوسری طرف سرکاری ملازمین کو رائے عامہ کی تشکیل سے علیحدہ رکھ کر سول نافرمانی کی انتظامی صورت حال کو کنٹرول کرنے کا لائحہ عمل بہت پہلے وضع کر لیا گیا تھا۔ یہ درست ہے کہ جنگ آزادی ناکام ہوئی لیکن اس نے ایسٹ انڈیا کمپنی کا بھی خاتمہ کر دیا سیاسی اور انتظامی تبدیلی آئی اور یکم نومبر ١٨٥٨ء کو ملکہ وکٹوریہ کے ایک اعلان کے ذریعے ھندوستان تاج برطانیہ کے ماتحت چلا گیا۔ (١٨)

لارڈ کیننگ ھندوستان کے پہلے وائسرائے مقرر ہوئے آنے والے دنوں میں صحافتی منظر نامے پر عوامی عدم تحفظ اور وائسرائے کے پریس پر تحفظات میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

١٨٥٧ء آج کے تناظر میں

اکیسویں صدی ١٨٥٧ء نہیں پھر بھی ذرائع ابلاغ عامہ کی جدید ترین صدی ہونے کے ناتے ٹیلی گراف کے ذریعے فوجی شکست کو دوبارہ فتح میں تبدیل کرنے کے سامان سے آراستہ ہے۔ ہم آج بھی ذرائع ابلاغ کے داخلیت شکار فرسودہ استعمال و انسداد، سیاسی مہمیز کاری اور حکومتی مدت میں غیر آئینی اور غیر اخلاقی اضافے کی لا حاصل جنگ لڑ رہے ہیں۔ بقول امرتا سین: "پریس کی آزادی ڈیویلپمنٹ سے مقدم ہے اور آزادی اظہار ترقی کی ناگزیر وجوہ ہے" (١٩)

پریس خود ٹیکنالوجی کی ترقی کی پیداوار ہے اور سرمایہ کے نجی استعمال کی جدید اجارہ داری یا جدید کالونی ہے۔ اب اس میں فلاح عامہ کی تشکیل و تعریف اطلاق و نتائج کے خود وضع کردہ معیارات سے نئے سیاسی اقتصادی اور ثقافتی نتائج حاصل کیے جا رہے ہیں۔ گلوبلائزیشن کا عمل روز مہمیز ہوتی ٹیکنالوجی کی غیر محسوس و غیر معین تبدیلی سے گزر رہا ہے۔ ریاستیں اپنی خود اختیاری عالمی کارپوریٹ اداروں کے آگے سرنگوں کرنے پر مجبور دکھائی دیتی ہیں۔ دنیا کی خبر بر خبر معروضی علمی ارتقاء کے مرکزی دھارے سے منسلک رہتی ہے ہم آج بھی حرکت کے تین قوانین کی مذمت کر کے معروضی جدید دنیا سے الگ متصادم اور نئی دنیا پیدا کرنا چاہ رہے ہیں یہ سمجھے بغیر کہ تاریخ کے فیصلے اخلاقیات کی بنیاد پر نہیں طاقت کی بنیاد پر ہوتے ہیں، اور آج طاقت کا درست ترجمہ تخلیقی استعداد ہے جو تحقیق کی کوکھ سے پھوٹتی ہے اور فاضل سرمائے کی آگ میں تپ کر نئی منڈیوں کی تشکیل کرتی ہے، اور یہ جانے بغیر کہ اجارہ داری کی ایک کڑی سرمایہ وارانہ استحصال کے ذریعے بے ہنر ہوتی قوموں کے مستقبل خرید لیا کرتی ہے حالت جنگ میں آئی قوموں کو یہ خبر نہیں کہ "پیٹنٹ" ہوتے علمی اور تخلیقی اثاثے وہ شجر ممنوعہ ہیں کہ جنھیں چکھنے کا نتیجہ بہشت بدری

Scanned by CamScanner

ہے۔ گویا استعمار نے چینل بدل لیے ہیں بالکل ایسے ہی جیسے ہم اب تک یہ فیصلہ نہیں کر پائے کہ ہمیں انصاف چاہیے یا اناج؟ کیونکہ آلات سے پیداوار، پیداوار سے ثقافت، ثقافت سے اخلاقیات اور اخلاقیات سے خود کار نظام انصاف جنم لے گا۔ ڈیویلپمنٹ میں الٹے پیروں کی مسافت رائیگانی کے رنج کے علاوہ دوسے بھی کیا سکتی ہے۔ ہمارے نجی اور حکومتی ذرائع ابلاغ اور ان کو ریگولیٹ کرنے والے قوانین آج بھی وہ رائے عامہ تشکیل نہیں دے پائے جو آنے والے دنوں کا سرنامہ ہیں۔

تیزی سے غیر متوازن ہوتی دنیا میں پروڈیوسر اور کنزیومر سوسائیٹیاں نئی وضع کی رشتہ بندیوں میں آئینی اور اخلاقی پابندی سے آزاد ہیں جس میں ٹیکنالوجی کے مساویانہ استعمال، علمی اختراعات وایجادات میں تمام انسانوں کے اجتماعی حقوق زیر گردش سرمایہ کے عدم ارتکاز کی سائنس کی دریافت اور انفوٹینمنٹ میں مسابقت کی گنجائش نہ کہ اجارہ داری اہم سوالات ہیں جنھیں کارپوریٹ کلچر میڈیا کلچر کی دھار سے کند بنانے میں اب تک کامیاب چلا آرہا ہے۔

گلوبل ویلیج کو گلوبل جسٹس اور گلوبل پیریٹی کی طرف لے جانے والی رائے عامہ اور ذرائع ابلاغ جب بھی معرض وجود میں آئیں گے تب نئے دستور مرتب ہوں گے جو انسانی فلاح وخدمات کے شعبوں میں ہم آہنگ اور یکساں قبولیت کا سبب بن سکیں۔ یہ منزل ابھی کتنی دور ہے نہیں کہا جا سکتا کہ ابھی اس کا ادراک کیا جانا باقی ہے۔

حوالہ جات

۱) احسن اعتزاز (۱۹۹۹) سندھ ساگر اور قیام پاکستان دوست پبلی کیشن اسلام آباد ص ۳۰۱

۲) ایضاً ص ۳۰۲

۳) ایضاً

۴) علی مبارک ڈاکٹر (۲۰۰۷) برطانوی ہندوستان ایکشن انٹرنیشنل پاکستان ص - ۶۸

۵) مسعود طاہر ڈاکٹر (۲۰۰۳) اردو صحافت انیسویں صدی میں فضلی سنز اردو بازار کراچی ص - ۶۳

۶) ایضاً ص - ۶۶

۷) صدیقی محمد عتیق (۱۹۸۰) ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی کے عہد میں) انڈس پبلی کیشنز کراچی ص - 155

۸) ایضاً ص - ۱۸۲

۹) باری (۱۹۶۹) کمپنی کی حکومت نیا ادارہ لاہور اشاعت چہارم ص - ۳۱۸

۱۰) ایضاً ص - ۳۱۹

۱۱) صدیقی محولہ بالا ص ۱۹۱

۱۲) ایضاً ص - ۳۱۳

۱۳) ایضاً ص - ۳۲۰

۱۴) ایضاً ص - ۳۲۱

۱۵) نیازی ضمیر (۲۰۰۳) صحافت پابند سلاسل مترجم اجمل کمال - پاکستان اسٹڈی سنٹر جامعہ کراچی ص - ۱۸

۱۶) مسعود محولہ بالا ص ۳۱۹-۳۲۰

۱۷) ایضاً ص ۲۷۰

۱۸) صدیقی محولہ بالا ص ۳۱۰

۱۹) علی اکبر ایم اے (۲۰۰۳) پاکستان ترقی کی راہ تخلیقات مزنگ لاہور ص ۲۷۳

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر زاہد منیر عامر

رسمِ خطِ ہندی: ایک مطالعہ

Rasm-e-Khat-e-Hindi - the Hindi script was the script developed for Arabic and Persian languages by Dr John Gilchrist in Forte William College in order to teach these languages to East India Company's officers. Gillchrist has done early and valuable efforts in the field of Urdu grammar. The article represents a detailed study and history of this script.

اُردو زبان نے اپنا رسم خط عربی سے حاصل کیا ہے، جس میں بعض مشترک اصوات کے لیے مختلف حروف پائے جاتے ہیں۔ فارسی اور ہندی لہجے سے اس میں کچھ ایسے اضافے بھی ہوئے ہیں جن سے پیدا ہونے والی صوتی تکرار نے رسم خط اور املا میں دشواریاں پیدا کر دی ہیں۔ اُردو زبان کی تفہیم کے حوالے سے یہ ایک اہم موضوع ہے جس پر زیادہ توجہ نہیں دی جا سکی ہے۔ جس کا سبب شاید یہ ہے کہ اپنی زبان میں مزاولت کے باعث معمولی اختلافات خود بخود حل ہو جاتے ہیں اور وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی البتہ ان لوگوں کے لیے جو کسی زبان کو ایک اجنبی کی حیثیت سے سیکھتے ہیں، دشواریوں کا پیدا ہونا ایک حقیقت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو قواعد املا اور رسم خط سے متعلق کتابیں اور مقالے لکھنے کا سلسلہ غیر ملکیوں کی طرف سے شروع ہوا۔ اُردو قواعد کے بارے میں، جنھیں ہندوستانی زبان کے قواعد بھی کہا جاتا ہے، سب سے پہلے جان جوشوا کیٹلر John Joshua Ketelaer نے قلم اٹھایا۔ کیٹلر ہالینڈ کا رہنے والا تھا اور ایک سفیر کی حیثیت سے وہ ۱۷۰۸ء سے ۱۷۱۳ء تک بہادر شاہ اول اور جہاں دار شاہ کے درباروں سے منسلک رہا۔ اُس نے اُردو قواعد اور لغت کی کتاب لاطینی زبان میں مرتب کی۔ کیٹلر نے ایران میں بھی سفارتی خدمات انجام دی تھیں لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ وہ فارسی سے بھی واقف تھا۔ اُس نے اپنی لاطینی کتاب میں ہندوستانی الفاظ رومن حروف میں لکھے اور ان کا فارسی رسم خط بھی واضح کیا۔ یہ کتاب تخمیناً ۱۷۱۵ء میں لکھی گئی۔ اور لائیڈن سے ۱۷۴۳ء میں شائع ہوئی۔ اس کے ایک ہی دو برس بعد بنجامن شولز کا رسالہ Grammatica Indostanica ۱۷۴۴ء یا ۱۷۴۵ء میں شائع ہوا۔ یہ بھی لاطینی زبان میں تھا اور اس میں ہندوستانی الفاظ فارسی رسم خط میں بھی لکھے گئے تھے۔ قواعد اُردو پر انگریزی زبان میں پہلی کتاب مسٹر گلسٹن کی ہے۔ گلسٹن ایسٹ انڈیا کمپنی کا ملازم اور گورنر وینسی ٹارٹ Vansittart کا سیکریٹری تھا۔ گلسٹن کے بعد ۱۷۶۵ء میں ہیڈلے Hadley نے اُردو صرف و نحو پر ایک رسالہ لکھا۔ ہیڈلے ہندوستانی سپاہیوں کا ایک سربراہ تھا، چنانچہ اس نے اپنے سپاہیوں کی زبان کی تفہیم کی غرض سے اس کے قواعد پر یہ رسالہ لکھا۔ یہ رسالہ ۱۷۷۰ء میں ہیڈلے کی نظر ثانی کے بغیر شائع ہوا۔ مصنف کی نظر ثانی کے بعد اس کی اولین اشاعت ۱۷۷۲ء میں لندن سے ہوئی۔ اور اس کے بعد یہ رسالہ متعدد مرتبہ شائع ہوا۔ ہیڈلے کے بعد فورٹ ولیم کالج کے ڈاکٹر جان گلکرسٹ وہ پہلے مصنف ہیں جنھوں نے ۱۷۹۰ء میں ہندوستانی زبان کا لغت شائع کیا۔ ہیڈلے کا رسالہ اس کے بعد بھی چھپتا رہا اور اُس نے بعد کی اشاعت (۱۷۹۷ء) میں گلکرسٹ کی کتاب سے استفادہ بھی کیا۔ ہیڈلے کی کتاب میں اُن

Scanned by CamScanner

الفاظ کا خصوصی طور پر ذکر کیا گیا ہے جن کی آوازیں مشترک مگر معانی مختلف ہیں۔

مسٹر جے فرگسن J Furguson نے اپنی کتاب A Short Dictionary of the Hindustan Language (مطبوعہ لندن ۱۷۷۳ء) میں بھی ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک مضمون لکھا تھا۔ ان کے علاوہ بھی بعض مستشرقین نے اردو قواعد و املا کے حوالے سے اظہار خیال کیا۔ اب تک جو تفصیل بیان کی گئی ہے اس سے قواعد زبان اور رسم خط اردو کی توضیح کی کوششوں میں ڈاکٹر جان گلکرسٹ کا زمانی مرتبہ متعین ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے ہندوستانی زبان کے قواعد پر اپنی کتاب A Grammer of the Hindoostanee Language ۱۷۹۶ء میں شائع کی۔ اردو یا ہندوستانی زبان کے قواعد کی وضاحت کے سلسلے میں گلکرسٹ کی کوششیں بلاشبہ لائق تحسین تھیں اور اس وقت کی برطانوی حکومت نے ان کے علمی منصوبوں میں تعاون کے ذریعے ان کی تحسین بھی کی گلکرسٹ نے سولہ کتابیں تصنیف یا تالیف کیں جن میں بیشتر کا موضوع لغت یا اردو گرامر ہے A Grammer of the Hindoostanee Language انگریزی زبان میں لکھی گئی۔ یہ کتاب دراصل گلکرسٹ کی ہندوستانی لسانیات پر ضخیم تصنیف کا ایک حصہ ہے جس کی جلد اول ۱۷۸۶ء اور جلد دوم ۱۷۹۰ء میں شائع ہوئی۔ تیسرا حصہ جو ہندوستانی گرامر پر مشتمل ہے ۱۷۹۶ء میں کرانیکل پریس کلکتہ سے شائع ہوا۔ سرورق کی عبارت کے مطابق اس کا پورا نام A Grammar of the Hindoostanee Language or Part third of vol First of a System of Hindoostanee Philology ہے۔ اس کے بعد لغت و قواعد کا ضمیمہ ۱۷۹۸ء میں شائع ہوا۔ فورٹ ولیم کالج کے نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے یہ کتاب متعدد بار شائع ہوئی۔ ۲۴

ضخامت اور زبان کے باعث اس کتاب کی تلخیص و ترتیب کی ضرورت پیش آئی۔ یہ خدمت فورٹ ولیم کالج کے منشی میر بہادر علی حسینی نے انجام دی۔ حسینی نے اس تلخیص و ترتیب کا نام "رسالہ گلکرسٹ" رکھا۔ مولوی سید محمد ۲۵، رام بابو سکسینہ ۲۶ حامد حسن قادری ۲۷ محمد یحییٰ تنہا ۲۸ کے مطابق یہ رسالہ ۱۸۱۲ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ گریرسن نے اس کا سنہ اشاعت ۱۸۲۰ء بتایا ہے۔ یہی نسخہ خلیل الرحمٰن داؤدی (مرحوم) کی ترتیب کے ساتھ دسمبر ۱۹۶۲ء میں مجلس ترقی ادب سے شائع ہوا۔ (ایک اطلاع کے مطابق حال ہی میں اس کی دوسری اشاعت ۲۰۰۶ء عمل میں آئی ہے)

فورٹ ولیم کالج سے حفیظ الدین احمد کا کیا ہوا پنچ تنتر کا اردو ترجمہ خرد افروز کے نام سے شائع کیا گیا تھا۔ اس ترجمے میں کپتان ٹی روبک نے ایک دیباچہ لکھا تھا۔ اس دیباچے کے آخر میں روبک لکھتے ہیں "ہندوستان کے مقامی لوگوں کی آگاہی کے لیے یا ان طلبہ کے لیے جو اس زبان میں اعلیٰ استعداد پیدا کر چکے ہیں، میں نے رسم خط ہندی بھی اس کے ساتھ شامل کر دی ہے۔ یہ رسم خط اس ترقی یافتہ طرز کتابت سے عبارت ہے، جسے گلکرسٹ نے ہندوستانی زبان کو فارسی یا عربی حروف تہجی میں لکھنے کے لیے اختیار کیا ہے تاکہ زبان سیکھنے میں اور عام مطالعے میں سہولت پیدا ہو جائے۔ ہندوستانی زبان کی تمام مطبوعات جو اب تک پریس سے نکلی ہیں، بلا کسی استثنا کے اسی رسم خط میں چھپی ہیں۔" ۲۹

یہی تحریر شیر علی افسوس کی باغ اردو میں بھی شامل ہے جس میں افسوس نے تمہید لکھا ہے کہ "صاحبان دانش پر ظاہر ہو (کہ) جو رسالہ جناب مسٹر جان گلکرسٹ دام اقبالہ نے واسطے رسم الخط و اعراب کے بنایا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے" ۳۰ گمان غالب ہے کہ یہ تحریر فورٹ ولیم کالج کی دوسری مطبوعات میں بھی شامل کی گئی ہوگی۔ عتیق صدیقی نے اپنی کتاب گلکرسٹ اور اس کا عہد میں اس تحریر کو "جدید ہندوستانی کے چند ابتدائی نمونے" کے عنوان کے تحت شامل کیا۔ ۳۱ افسوس کی اس تحریر سے ظاہر ہے کہ یہ عبارت گلکرسٹ کے رسالے کا خلاصہ ہے لیکن وہ رسالہ کون سا ہے؟ اس کی نشان دہی نہیں ہو سکی۔ گلکرسٹ اور اس کا عہد میں اس کی تمام تصانیف کی فہرست دی گئی ہے لیکن اس نام کا کوئی رسالہ اس فہرست میں نہیں۔ گلکرسٹ کی تمام تالیفات و تصنیفات ہمارے پیش نظر نہیں۔ یوں تو اس کی بھی تصانیف و تالیفات ہندوستانی لسانیات

Scanned by CamScanner

The Hindoostanee Directory or Student's Introductor & سے متعلق ہیں لیکن اس تحریر کا متن Principles Hindoostanee کے موضوعات سے قریب تر ہے۔ کچھ عرصہ قبل راقم کے ایک غیر ملکی دوست نے گلکرسٹ کی اس عبارت کی تفہیم میں مدد چاہی تو ان کی سہولت کے ذیل کی تحریر سپردِ قلم کی گئی۔ جسے اب افادۂ عام کے لیے شائع کیا جارہا ہے۔ قارئین کی سہولت کے لیے آخر میں حوالے ایزاد کر دیے گئے ہیں۔

ہندوستان کے مقامی لوگوں کی آگہی اگر محض اس لیے ہو کہ انھیں ایک غیر ملکی کے وضع کردہ طریق خواندگی کی اطلاع ہو جائے تو درست ہے بصورت دیگر مقامی لوگوں کو اس طریق کار کی احتیاج نہیں تھی، البتہ روبک کی دوسری بات کہ یہ رسم خط ان طلبا کے لیے ہے جو اس زبان میں اعلیٰ استعداد پیدا کر چکے ہوں، قابل غور ہو سکتی تھی لیکن اس میں بھی ایک اشتباہ موجود ہے جو طالبِ علم اُردو میں اعلیٰ استعداد پیدا کر لے اُسے الفاظ کی حرکات سے اتنی آشنائی ہو جاتی ہے کہ وہ ایسے قواعد کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ رسم خط ہندی کے عنوان سے پیش کی جانے والی یہ تحریر البتہ ان طالب علموں/غیر ملکیوں کے لیے مفید ہوگی جو اُردو زبان سیکھنے کی ابتدا کر رہے ہوں، یہ تحریر چونکہ اپنی نوعیت کی پہلی تحریر ہے جس میں اُردو خواندگی کے مسائل کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے اہم ہے۔ ایک تاریخی دستاویز کے طور پر اس کا مطالعہ و تجزیہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ یہ تحریر جیسا کہ پہلے ذکر ہوا خـرد افـروز کی دوسری جلد کے آخر میں ''رسم خط ہندی'' کے عنوان سے شامل ہے۔ اس کے آغاز میں بھی مقصود ''عبارت پڑھنے میں آسانی'' بتایا گیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا ہے کہ اجنبیوں کے علاوہ جن کی یہ زبان ہے وہ بھی اٹکتے ہیں۔ یہ بات خلاف واقعہ ہے، تاہم یہ عبارت دراصل اردو متون کے مطالعے میں پیش آنے والی دقتوں کو رفع کرنے کے لیے ایزاد کی گئی ہے۔ اردو عبارت کی خواندگی کے مسائل بہت سے ہیں۔ یہ مسائل اس صورت میں اور بڑھ جاتے ہیں جب پڑھنے والا غیر ملکی ہو اور اردو زبان کے عربی رسم الخط سے کماحقہ واقف نہ ہو۔

گلکرسٹ نے اس تحریر میں خواندگی کے اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنے تئیں اردو عبارت کی خواندگی کا طریق کار وضع کیا ہے جو ضروری نہیں کہ معیاری یا حتمی ہو۔

۱۔ گلکرسٹ کا بیان کردہ پہلا اصول یہ ہے کہ:

''ایک کلمے کے حروف سوائے حروف علت ساکن بدون نشان فتحہ و سکون کے ہمیشہ مفتوح و ساکن تلفظ میں رہیں گے مگر جہاں نشان فتحہ ضرور ہوگا دیا جائے گا''

اس جملے کی توضیح:

اردو عربی میں حروف علت تین ہیں یعنی وٓ آ اور یےٓ

کہنا یہ چاہتے ہیں کہ جس کلمے میں ساکن حروف علت کے سوا حروف ہوں اور ان پر کوئی زبر (فتحہ) یا سکون (جزم) کا کوئی نشان بھی نہ ہو انھیں زبر کے ساتھ پڑھا جائے یا وہ ساکن ہوں گے عام طور سے چونکہ اردو میں اعراب نہیں لگائے جاتے صرف ان مقامات پر اعراب لگائے جاتے ہیں جہاں کوئی وضاحت درکار ہو، اس لیے کہا گیا ہے کہ ''جہاں نشان فتحہ ضرور ہوگا دیا جائے گا'' انھوں نے اپنے وضع کردہ اس اصول کی توضیح کے لیے کوئی مثال پیش نہیں کی ہے، کوئی مثال پیش کرنے سے پہلے مناسب ہوگا گلکرسٹ کی مابعد کی عبارت بھی دیکھی جائے:

''پہلا حرف متحرک ہے نطا سوائے فتحہ کے اور دوسرا ساکن بغیر علامت کے اگر مفتوح نہ ہو وفا متحرک نطا ہوگا۔ تیسرا متحرک ہے بدون نشان فتحہ کے اگر ساکن نہ ہو چوتھا ساکن ہے بدون علامت کے جو متحرک نہ ہو۔

یعنی لفظ کی ترتیب اصوات یوں ہوگی

حرکت.....سکون.....حرکت.....سکون

Scanned by CamScanner

اس کی مثال لفظ 'سرگرم' سے دی جا سکتی ہے جس میں س مفتوح ، ر ساکن گ مفتوح ر ساکن ہے۔ میم کی صورت حال گلکرسٹ کے اگلے اقتباس سے واضح ہوگی:

حرف پانچویں اور چھٹے کو بھی بالترتیب مثل تیسرے اور چوتھے کے قیاس کیا جانا چاہیے اور آخر حروف کلمے کا ہمیشہ ساکن ہے اگر اضافت وعطف نہ ہو۔

گویا سرگرم کی میم ساکن ہے البتہ اگر یہ لفظ یائی کی بجائے یہ حرفی ہو تو یہ میم متحرک ہو جائے گی جیسے "سرگرمی" اور اگر کلمے میں تعداد حروف اس سے بھی بڑھ جائے تو " ی" بھی متحرک ہو جائے گی جیسے "سرگرمیاں" تاہم کلمے کا آخری حرف ساکن رہے گا جیسے سرگرمی کی صورت میں "ی" اور سرگرمیاں کی صورت میں نون غنہ۔ اس کے بعد گلکرسٹ نے لکھا ہے کہ "اگر اضافت وعطف نہ ہو" درست ہے یعنی جب دو الفاظ مل کر مرکب اضافی بنائیں گے تو آخری حرف کے سکون کی شرط ختم ہو جائے گی جیسے سرگرمِ عمل، رنجِ بہار، جذباتِ محفل وغیرہ۔

کلمے کا آخری حرف ساکن ہونا بھی اردو میں مستعمل تمام الفاظ کی صورت میں ممکن نہیں ہے، جیسا کہ گلکرسٹ نے لکھا ہے "مگر کئی لفظ مرکب عربی کے مثلاً اقبالہ، وعلیہ وغیرہ یعنی جب عربی الفاظ جو عام طور پر صفت یا دعا کے طور پر لائے جاتے ہیں آخری حرف کے سکون سے عاری ہوتے ہیں، وہ مثالیں گلکرسٹ نے دی ہیں مزید الفاظ: مجدہٗ، فیضہٗ، وجہٗ، برکاتہٗ وغیرہ وغیرہ ہیں۔

۳۔ "واسطے رفع اشتباہ کے جو واو یا 'یا' اور کوئی حرف مفتوح کلمہ ثلاثی وغیرہ میں بجائے عین کلمے یا سوائے عین کلمے کے آویں سوان کو خط مفتوح کیا گیا مثلاً ہوا، ثجر، و لاجورد و پرورد"

ثلاثی سے مراد وہ الفاظ ہیں جو تین حروف پر مشتمل ہوں انھیں عربی میں ثلاثی مجرد بھی کہا جاتا ہے، عین کلمے سے مراد درمیانی حرف ہے عربی میں ثلاثی مجرد کے حروف اصلی تین ہیں یعنی ف، ع اور ل۔ اردو کے کلمات ثلاثی کی حرکات بتاتے ہوئے ان کے پہلے حرف کو 'ف کلمہ' دوسرے کو 'ع کلمہ' اور تیسرے کو 'ل کلمہ' کہا جاتا ہے۔ یعنی 'ف' 'ع' اور 'ل' کی جگہ لینے والے حروف۔ گلکرسٹ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کلمات ثلاثی میں 'ع' کلمے پر زبر پڑھا جائے گا مثلاً 'ہوا' میں ہ، ف کلمہ ہے 'و' عین کلمہ ہے اور الف لام کلمہ ہے۔ گلکرسٹ کے مطابق عین کلمہ مفتوح ہونے کا مطلب یہ ہے کہ 'و' پر زبر پڑھا جائے۔ ثلاثی پر اضافے کی صورت میں گلکرسٹ اگلے حروف کو مفتوح پڑھنے کی سفارش کرتے ہیں۔

۴۔ "واو و یائے معروف دونوں بغیر نشان کے ہیں اور صورت ان کی کلمے کے بیچ میں ایسی 'ؤ' 'ی' اور آخر میں ایسی 'ؤ'، 'یہ' مگر یائے شوشہ دار کے نیچے دو نقطے ہیں اور یائے دامنی بدون نقطوں کے ہے۔ چنانچہ نور، نیر، تو، کی"

بات واضح ہے اردو میں واو اور یا دو صورتوں میں مستعمل ہیں جنھیں معروف اور مجہول کہا جاتا ہے، معروف کی مثال 'نور' اور 'آئی' ہیں، مجہول کی مثال میں 'غور' اور 'لائے' پیش کیے جا سکتے ہیں۔ گلکرسٹ کہتے ہیں کہ واو اور یا اگر معروف صورت میں اور کلمے کے بیچ میں آئیں تو ان پر کسی نشان کی ضرورت نہیں، سمجھ لینا چاہیے کہ یہاں معروف آواز درکار ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یا جب کلمے کے آخر میں آئے گی تو بے نقطہ ہوگی۔ کلمے کے درمیان میں یائے شوشہ دار ہونے کی صورت میں اس کے نیچے دو نقطے لگائے جائیں گے۔

۵۔ "واو مجہول مطلقاً اور یائے مجہول جو بیچ میں واقع ہو اس کی علامت کا نشان جزم مدور مقرر کیا۔"

چونکہ ایک اجنبی شخص کے لیے واو اور یا کی معروف و مجہول صورت میں امتیاز مشکل ہے اس لیے گلکرسٹ کہتے ہیں کہ اگر واو اور یا بغیر کسی نشان کے ہوں تو انھیں معروف پڑھا جائے مجہول آواز کی صورت میں ان پر جزم مدور (ہ) لگایا جائے گا۔

Scanned by CamScanner

۶۔ ''یائے مجہول آخر میں معکوس بدون نقطے کے لکھا جیسا کے''

یائے مجہول اور یائے معکوس دونوں سے مراد بڑی ے ہے اور جب ے کلمے کے آخر میں آتی ہے تو بے نقطہ ہوتی ہے

۷۔ ''یائے ساکن ماقبل مفتوح کی علامت کا نشان جزم غیر مدور ٹھہرایا''

جزم غیر مدور سے مراد نشان ۷ ہے۔

۸۔ ''واو جمع کا ہمیشہ مجہول رہتا ہے، اس واسطے کوئی علامت اس کی مقرر نہیں کی: مثلاً لڑکو لڑکوں''

اس کی مزید مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں جیسے لوگو، لوگوں، غلامو، غلاموں، بندو، بندوں وغیرہ وغیرہ ان سب میں واو جمع مجہول آواز پیدا کر رہا ہے۔

۹۔ ''جو ہمزہ ملینہ مثل لفظ گھایل و غایب و آزمایش وغیرہ میں ہے اسے بہ صورت یائے غیر منقوط مکسور کے لکھا اور اس کے اوپر ہمزہ بنایا جو گھائل و غائب و آزمائش''

مراد یہ ہے کہ گھایل، غایب، آزمایش وغیرہ الفاظ اصلاً ''ے'' کے ساتھ ہیں، لیکن خواندگی میں 'ے' نرم ہو کر ہمزے سے بدل جاتی ہے اس لیے اسے ہمزۂ ملینہ کہا گیا ہے۔ گلکرسٹ بتا رہے ہیں کہ اس نوع کے الفاظ کو 'ے' کے بجائے ہمزۂ ملینہ سے لکھا گیا ہے۔

۱۰۔ ''نون مغنونہ اگر ان حرفوں ب پ د ج چ ك گ کے ساتھ نہ آوے، تب تو اس کی علامت حروف کے بیچ میں بہ صورت جزم مدور کے ایسی ہے 'ہِ' اور آخر میں صورت اس کی نون بے نقطہ ایسی 'ں' اور نون اظہار جیسا تلفظ و صورت میں قدیم تھا ویسا ہی رہا جوں منجن''

مذکورہ حروف کے علاوہ دیگر حروف کے ساتھ مل کر آنے والے نون غنہ کے لیے حروف کے درمیان میں جزم مدور کی علامت لگانا بتایا گیا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ بعض الفاظ کی ساخت مرور زمانہ سے تبدیل ہو چکی ہے مثلاً پاؤں کی پرانی شکل پانو تھی، گاؤں کی پرانی شکل گانو، چھاؤں کی پرانی شکل چھانو، اس صورت میں نون کا نقطہ تو درج ہو جاتا تھا لیکن یہ واضح نہیں ہوتا تھا کہ یہاں اعلانِ نون نہیں بلکہ نون غنہ مراد ہے تو گلکرسٹ اس کے لیے جزم مدور کی علامت متعین کر رہے ہیں گویا پاؤں یوں لکھا جائے پاٶنو اور اگر نون غنہ آخر میں آئے گا تو نون غیر منقوطہ کی طرح بغیر کسی علامت کے لکھا جائے گا مثلاً یہاں، کہاں، وہاں وغیرہ البتہ اگر آخر میں اعلانِ نون درکار ہو تو وضاحت سے نقطہ درج کیا جائے گا، مثلاً کان، جان، آن وغیرہ۔

۱۱۔ ''الف مقصورہ جو بہ صورت یا کے ہے اس کے دامن میں ایک نشان بہ صورت خنجری زبر (ىٰ) کے دیا گیا جیسا 'موسیٰ' اور الف ممدودہ پر مد جوں 'آب' اور حرف مشدد پر تشدید لکھا۔''

الف مقصورہ سے مراد وہ الف ہے جس پر مد نہ ہو یعنی غیر ممدودہ۔ عربی الفاظ میں یائے معروف پر ختم ہونے والے الفاظ میں بھی الف مقصورہ پڑھا جاتا ہے جیسے عیسیٰ، موسیٰ، تقویٰ، دعویٰ، طوبیٰ، عظمیٰ، فتویٰ، عقبیٰ، لیلیٰ، نصاریٰ، مثنویٰ وغیرہ۔ گلکرسٹ اس اصول کی وضاحت کر رہے ہیں کہ 'ی' پر آنے والا خنجری زبر 'یٰ' کی آواز کو الف مقصورہ کی آواز سے تبدیل کر دیتا ہے۔

الف ممدودہ سے مراد وہ الف ہے جس پر مد ہو جیسے آم، آج، آگ وغیرہ میں آنے والا الف۔ یہ دراصل دو الف کا مجموعہ ہے پرانے روش املا میں ان لفظوں کی صورت اام، ااج، ااگ تھی۔ املا میں ہونے والی ترقیوں سے دو الف کے لیے مد کی علامت وضع کی گئی، چنانچہ اب مد سے دو الف کی آواز مراد لی جاتی ہے اور الف پر ایک خاص نشان ~ لگایا جاتا ہے گلکرسٹ اسی بات کی وضاحت کر رہے ہیں۔

Scanned by CamScanner

اردو میں جب کسی حرف کو دو بار پڑھنا مقصود ہو تو اسے دو بار لکھنے کی بجائے ایک ہی بار لکھ کر اس پر تشدید کی علامت (ّ) بنا دی جاتی ہے، گلکرسٹ کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے اپنی مطبوعات میں اس علامت کی پابندی کی ہے۔

۱۲۔ ''جس لفظ میں صوت دراز ہو اس میں بھی ایک خنجری زبر دیا''

یہ بھی عربی الفاظ کی خواندگی کا ایک اصول ہے کہ لمبی آوازوں کے لیے ہمزہ کی بجائے خنجری زبر استعمال کیا جاتا ہے جیسے الٰہی، زکوٰۃ، مشکوٰۃ، صلوٰۃ، ابتدا، الٰہیات وغیرہ۔ ان مثالوں میں لام کاف اور کاف کے بعد آنے والا خنجری زبر الف کی نمائندگی کر رہا ہے۔

۱۳۔ ''تاے ہندی میں دو نقطوں کے اوپر ایک خط عرضی اور راے و دال ہندی پر بھی وہی خط عرضی مقرر کیا۔''

اردو حروف تہجی میں شامل ہو جانے والی ہندی اصوات کے لیے پہلے خاص علامات مقرر نہیں تھیں چنانچہ ٹ، ڑ، ڈ وغیرہ ت ز اور د ہی کی طرح لکھے جاتے تھے البتہ ان کے نقطوں پر ایک چھوٹا خط بڑھا دیا جاتا تھا ت ز د اس خط سے معلوم کیا جاتا تھا کہ یہ حروف ت ز د نہیں بلکہ ٹ ڑ ڈ ہیں گلکرسٹ نے اسی روش کی نشان دہی کی ہے۔

۱۴۔ ''ہاے مختفی فارسی کے لفظوں میں جو مستعمل ہے ہندی میں اکثر ساتھ یاے مجہول کے بدل ہوتی ہے، اہل ہند کے محاورے میں جیسا 'مردے' کو''

ہاے مختفی کا 'ے' سے تبادلہ بلاوجہ نہیں ہوتا بلکہ لہجہ اس کا مطالبہ کرتا ہے جیسے ''میں آگرے سے آیا'' میں آگرہ کی ہ کو ے سے بدلا گیا ہے اسے امالہ کرنا کہتے ہیں اور امالہ کرنا فصحا کا طریقہ ہے، اس کے لیے اصول بھی موجود ہے۔ امالے کا اصول یہ ہے کہ وہ الفاظ جو ہ یا الف پر ختم ہوں اور ان کی جمع بڑی 'ے' سے بن سکتی ہو اور ان کے بعد حروف مغیرہ آرہے ہوں تو ان کی ہ یا الف کو بڑی ے سے بدل دیا جائے گا۔ حروف مغیرہ سے مراد 'کو، سے، میں، پر، کا، کے، کی، تک، نے' وغیرہ ہیں، مثلاً معاملہ، مکہ، مدینہ، افسانہ، دیوانہ وغیرہ کے بعد اگر حروف مغیرہ آئیں تو انھیں معاملے، مکے، مدینے، افسانے، دیوانے سے تبدیل کر دیا جائے گا۔

۱۵۔ ''حرف کاف فارسی پر دو مرکز جو قدیم سے ہیں سو ہی رہے''

کاف فارسی گاف کو کہا جاتا ہے، گ پر دو مرکز قدیم سے نہیں تھے بلکہ پہلے ک اور گ دونوں ک ہی کی طرح لکھے جاتے تھے، ک کو گ سے ممیز کرنے کے لیے ک کے مرکز پر پہلے پہل دو نقطے بڑھائے گئے جو بعد ازاں ایک چھوٹی لا سے تبدیل ہوئے، ک پر دو مرکز بنا کر 'گ' بنانا بہت بعد کی اصلاح ہے۔

حوالے اور حواشی

۱۔ تفصیل کے لیے دیکھیے خلیل الرحمٰن داؤدی: رسالہ گلکرسٹ سے قدیم تر لغات و قواعد زبان اردو کی کتابیں، مقدمہ: قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گلکرسٹ لاہور: مجلس ترقی ادب طبع اول دسمبر ۱۹۶۲ء مضمون میں مندرج اردو کی لغات کے ارتقائی سفر کی معلومات اسی مقدمے سے مستفاد ہیں

۲۔ محمد عتیق صدیقی گلکرسٹ اور اس کا عہد (بعد ترمیم و اضافہ) دہلی: انجمن ترقی اردو ہند دوسری اشاعت ۱۹۷۹ء، ص ۴۳

۳۔ ارباب نثر اردو لاہور: مکتبہ معین الادب ۱۹۵۰ء

Scanned by CamScanner

۴۔ تاریخ ادب اردو مترجمہ مرزا محمد عسکری لکھنو: نول کشور پریس س۔ن

۵۔ داستان تاریخ اردو کراچی: اردو اکادمی سندھ ۱۹۶۶ء

۶۔ سیر المصنفین لاہور: شیخ مبارک علی اینڈ سنز س۔ن

۷۔ Linguistic Survey of India Vol 9 Part 1 Page 19 بحوالہ خلیل الرحمن داؤدی محولہ بالا ص ۴۸

۸۔ حفیظ الدین احمد (مترجم) خرد افروز لاہور: مجلس ترقی ادب جلد اول ص ۳۱۲

۹۔ محمد عتیق صدیقی گلکرسٹ اور اس کا عہد محولہ بالا ص ۲۶۲

۱۰۔ ایضاً ص ۲۲۵

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

اردو جملے کی ساخت میں سُر اور آہنگ کی جلوہ آرائی

The structure of the sentence in Urdu has defined places for its parts. However, syntax is not what the literary figures always follow. They have to give more importance to the beauty,rhythm and musicality of the sentecne ------ the literarinness wihch has the meaning of its own. The following research article puts light on the same issue.

اردو تصریحی زبان بھی ہے اور تخلیقی بھی۔ قواعدی اعتبار سے اردو جملے میں اجزائے کلام کے مقامات متعین ہوتے ہیں۔ اجزائے کلام کی مخصوص نشستیں ان کی شناخت کا باعث بھی ہیں اور ان کی معنویت کی عکاس بھی۔ ڈاکٹر طارق سعید کے الفاظ میں: ''جملہ صرف معنوی الفاظ کی تنظیمی ترتیب کا ہی نام نہیں، بل کہ ایک خاص ترکیبی تنظیم بھی جملے کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتی ہے۔''(۱)

معنی کا پھیلاؤ لسانی پیکر کے آہنگ سے مرتب ہوتا ہے اور سرتال کا بہاؤ اس کے طرزِ احساس کو حسنِ خیال کی رعنائی کا اشاریہ بنا دیتا ہے۔ اجزائے کلام کی مخصوص اور متعین جگہوں میں الٹ پھیر ان کی معنوی اور لسانی حیثیتوں کو متاثر کرتا ہے۔ فاعل اور مفعول کے علامے بعض اوقات مقامات کی تبدیلی کے باوجود ایسے شناخت فراہم کرتے ہیں، جس سے ان کی پہچان ممکن ہوتی ہے، مگر اکثر و بیشتر ان کی جگہیں بدلنے سے، یا اپنے مفہوم بدل جاتے ہیں اور یوں ان کی پہچان گم ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس طرح کا داخلی نظام بھی متاثر ہوتا ہے اور خارجی بھی، جس سے ان کی مجموعی معنوی اور لسانی تعبیر اپنے مدار سے ہٹ جاتی ہے۔ چوں کہ اردو میں فاعل اور مفعول کا کوئی صرفیہ نہیں ہوتا، جو عربی کی طرح مقامات کی تبدیلی کے تناظر میں، ان کے معنی و مفہوم کو بدلنے سے روک سکے، اس لیے اردو جملہ تصریحی دائرے سے نکل کر تخلیقی صورت کا عکاس بن جاتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خاں کے مطابق:

> ''یوں تو ہر زبان ایک تہذیبی روایت کی حامل ہوتی ہے لیکن خصوصیت ان زبانوں کی زیادہ ہوتی ہے، جو اپنی ساخت کے اعتبار سے مخلوط ہوتی ہیں، جو دو یا دو سے زیادہ عظیم تہذیبی روایات کے میل سے پیدا ہوتی ہیں جیسی کہ ہماری اردو زبان ہے۔''(۲)

اردو زبان تصریحی اور تخلیقی طرزِ اظہار کے اسالیب کے مابین اپنے جملے کی ساخت اور پرداخت کرتی ہے۔ اس سے اردو جملہ لسانی رنگا رنگی کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ اس کا اسلوبیاتی آہنگ داخل اور خارج کی معنوی فضا سے بھی ہم آہنگ ہوتا ہے اور لسانی جمالیات کی رعنائی سے بھی۔ اردو میں جملہ سازی کے قرینے اسے Verstile ہیں کہ انھیں قواعدی اصولوں کے تناظر میں پابند نہیں کیا جا سکتا۔ ملا وجہی سے لے کر قرۃ العین حیدر تک بیسیوں صاحب طرز اسلوب نگاروں کے ہاں جملوں کی تخلیقی رنگا رنگی قواعد کے پیمانوں سے ماپی اور تولی نہیں جا سکتی، البتہ انھیں اسلوبیاتی اور لسانیاتی آہنگ کے قرینوں سے پرکھا جا سکتا ہے۔ ان

Scanned by CamScanner

میں حسنِ اظہار کی بوقلمونی کے رنگ کس طرح اپنی بہار کا سراپا اوڑھے ہوئے ہیں۔ قواعد کے جدا بہت سے جملے کے معنوی تناظر کے عکاس ہوتے ہیں، ان میں لسانی آہنگ کی جلوہ آرائی کے قرینے مرتب نہیں ہوتے۔ اس لیے ان پہلوؤں پر تخلیق جملے کی نیرنگی اور رنگارنگی کے منظرنامے کس انداز میں ہو پاتے۔ قواعدی اصولوں کی روشنی میں جملے میں موجود مختلف لفظوں کے اصطلاحی نام اور ان کے متعین مقامات تو ملتے ہیں کہ جن کے تناظر میں، جملے کی ترکیب کی جاسکے مگر جملے کے باطن میں موجود سُرتال، رنگ اور روشنی کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ صرف ونحو کی کتابوں میں ان داخلی عوامل کے اصطلاحی ناموں کی عدم موجودگی، اس علم کی تحدید پر دلالت کرتی ہے کہ کس طرح یہ علم یک رخے مطالعے کی بدولت کسی جملے کا تجزیہ کر کے، اس کے کلی منظرنامے پر ختم ہوتا ہے۔ جزوی طرزِ احساس مکمل نظام کا آئینہ دار نہیں ہوتا لہٰذا اردو جملے کے وژن کا تجزیہ ہونا باقی ہے۔ جملے میں رنگ، روشنی اور خوشبو کے جو چراغ جلتے ہیں، یہ پیمانے انھیں اپنے حصار میں لے کر ان کی تعبیر اور تفسیر سے قاصر ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ جملے کے اجزائے کلام، بناوٹ اور معنی و مفہوم کے اعتبار سے اقسام مرتب کرنے کے بجائے، اسے اسلوب، دلکشی اور سُرتال کے تناظر میں منقسم کیا جائے، تاکہ اس کی معنوی صداقت اور لسانی طرزِ احساس کی جمالیات کا مطالعہ ممکن ہو سکے۔

اردو جملے میں رنگ، روشنی اور خوشبو سے اس کا داخلی نظام مراد ہے، جو معنی کی تخلیق خیال حسن کی جمالیات کا اشاریہ بنا رہتا ہے۔ جہانِ معنی کی کشید جملے کے اس فکری اور معنوی اسلوب کی تاب ناکی کی نمایندہ ہوتی ہے، جو اس کے باطن سے معنی کی کشید میں معاون ہوتا ہے۔ خارجی پیکر کی تعمیر سُرتال کے آہنگ سے مرتب ہوتی ہے۔ جدید لسانیاتی اسلوب میں اردو جملے کا مطالعہ داخلی اور خارجی حوالے سے اس کی مکمل اکائی کو نمایاں کرتا ہے، کیوں کہ سُر کا اتار چڑھاؤ لفظوں کے باہمی تعلق سے استوار ہوتا ہے اور یہ تعلق جملے کے مجموعی لسانی آہنگ کو جنم دیتا ہے، جس سے جملے میں لفظوں کی موسیقی جملے کے پورے خارجی ماحول کو روحِ ہم سے معمور کر دیتی ہے۔ رِدھم کا یہ لہریہ خارجی پیکر سے ہوتا ہوا جملے کے داخلی رنگ سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے، جس سے لفظوں کی جھنکار جملے میں ان کی نشست و برخاست کے اسلوب کی انفرادیت پیدا کرتی ہے اور جملہ اپنے سیاق و سباق میں معنویت سے بھر جاتا ہے۔ صاحب طرز اسلوب نگاروں کے ہاں جملے کے مطالعات ان کے شخصی اسلوبِ اظہار اور وظیفۂ خیال کی انفرادیت کے مظہر ہوتے ہیں، کیوں کہ کوئی بھی صاحب طرز ادیب اپنے جملے کو حسنِ خیال کی توانائی اور داخلی طرزِ احساس کی جمالیات عطا کرتا ہے، اس لیے اس کا جملہ کسی دوسرے صاحب طرز ادیب کے جملوں سے منفرد اہمیت کا حامل ٹھہرتا ہے۔ میر امن کا جملہ، غالب کے جملے سے میل نہیں کھاتا اور جملہ سازی کے عمل میں محمد حسین آزاد اور شبلی سے منفرد ہیں۔ یہ انفرادیت اور نادرگی ان کے جملوں کی ساخت سے پھوٹتی ہے اور ان کے اسالیبِ اظہار کی نمائندہ بن جاتی ہے، کیوں کہ میر امن کے ہاں جملوں میں لفظی دروبست اور سُرتال کا نظام، غالب کے دروبست اور سُرتال سے مختلف ہوتا ہے۔ یوں ان کے جملے قواعدی اصولوں کے منطقی اسلوب سے ہٹ کر، ان کے داخلی تجربوں کے غماز ٹھہرتے ہیں۔ ان میں لفظی جاذبیت اور فنی پرکاری انھیں لسانی آہنگ کی خوشبو سے معطر رکھتی ہے اور اس طرح جملے کی رنگینی اور رعنائی اسلوبیاتی نظام سے مربوط ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر طارق سعید کے بقول:

> ''ادیب و شاعر لفظی قواعد نیز تشکیل فقرہ نیز قواعد کی سطح پر بھی اجتناب ہی نہیں کرتا ہے بلکہ قواعد کی کھلی ہوئی خلاف ورزی بھی کرتا ہے۔ قواعد کے اصولوں کی خلاف ورزی سطحی اور معیاری دونوں طریقوں سے ممکن ہے۔ عموماً سطحی اجتناب فقرے کے تلفظ سے متعلق ہوتا ہے، جب کہ معیاری اجتناب معنوی اور جذباتی تڑپ سے تعلق رکھتا ہے، جہاں فقرہ و خیال کے انگارے تلفظ اور فقرے کی بندش سے بے نیاز ہو رہے ہوں، وہاں

> قواعد کے اصول بھی اگر مجروح ہوتے ہوں تو کوئی افسوس کی بات نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اور اقبال کے علاوہ نثر نگاروں میں محمد حسین آزاد، ابوالکلام آزاد اور آج کوئی ناصر کاظمی ایسے ہیں جو معنوی لحاظ سے ایک طرح کے انقلابی تجربات کی موجودگی کی دریافت اور پیروی میں بھی غالب ہوئے جو پابند قواعد نہیں ہونے دیں۔" (۳۳)

اردو جملے کی لسانی ساخت اس کی معنوی اکائی سے نہیں اس کے سُر سے ہوتی ہے۔ جملے کا ردھم اس کی معنویت کو بھی متاثر کرتا ہے اور لسانی رویوں کو بھی، کیوں کہ مختلف الفاظ پر پڑنے والا دباؤ [stress] ان کی جگہ بدلتے ہی ان کی معنوی صداقت کو کم یا زیادہ کر دیتا ہے اور یوں جملے میں ردھم کی اہمیت اس کے تخلیقی وصف کو نمایاں کرتی ہے۔ اگر جملے کے داخلی قرینے کے مطابق الفاظ کے مقامات بدل دیے جائیں اور لفظوں پر دیے جانے والے stress کا قرینہ بدل جائے تو معنوی آہنگ بھی تغیر و تبدل سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ یا تو جملے کی معنویت میں فرق آ جاتا ہے، یا پھر جملے کی معنوی فضا مختلف نوعیتوں کے لسانی ضابطوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ مثلاً کسی خاص لفظ یا ترکیب پر دباؤ بڑھانے سے سُر میں ابھار پیدا ہوتا ہے تو جملے کی مجموعی معنوی فضا میں ارتقائی سا پیدا ہو جاتا ہے، جو تکرار یا تاکید یا پھر کسی دوسرے فنی حسن کو اجاگر کرتا ہے۔ لسانی حوالے سے جملے کا تجزیہ سُر کے اتار چڑھاؤ سے مرتب اور متشکل ہوتا ہے۔ ابھی تک اردو میں سُر تال کے نظام کے تناظر میں جملے کا لسانی تجزیہ نہیں ہوا ورنہ معلوم ہوتا کہ صاحب طرز ادیبوں کے ہاں ہزاروں ایسے جملے بکھرے پڑے ہیں، جہاں قواعدی ترتیب سے ہٹ کر محض سُر کے اتار چڑھاؤ کی بدولت معنوی stress کو پوری تخلیقی رعنائی سے نمایاں کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کا یہ جملہ دیکھیے "مار ڈالا یار تیری جواب طلبی نے"۔ جملے کے مکالماتی اسلوب نے قواعدی زنجیر کی پابندی گوارا نہ کرتے ہوئے ترتیب کلام کے اصولوں کو اس انداز سے بے ترتیب کیا ہے کہ قواعدی پابندیاں وفورِ حیرت میں گم ہو کر رہ گئی ہیں۔ اگر غالب قواعد کے مطابق جملہ لکھتے تو "یار! تیری جواب طلبی نے مار ڈالا" کہہ کر اصول و ضوابط کی پابندی تو کر لیتے مگر اظہار کی تو انائی طرزِ احساس کی رعنائی سے ہم کلام نہ ہو پاتی، جو اب ان کے جملے میں موجود ہے اور شاید قواعد کی یہ اثر اندازی جملے کو خارج از آہنگ بھی کر دیتی اور اس کے حسنِ اظہار کا قرینہ بھی مجروح ہوتا۔ یہ ایک مثال ہے۔ عودِ ہندی اور اردوئے معلّٰی کا ہر دوسرا جملہ اس لسانی تشکیل کا اشاریہ ہے، جو جدید لسانیات کا اسلوبیاتی نظام مرتب کر رہا ہے۔ غالب نے صرف مراسلے کو مکالمہ نہیں بنایا، جملے کو لسانی ہیئت عطا کر کے اس کی معنوی جمالیات کا اثر بھی دوچند کر دیا ہے۔ بقول ڈاکٹر طارق سعید:

> "صاحب اسلوب ہونا صرف قواعد و صرفی نحوی سے روگردانی کا نام ہے اور نہ ہی علم الکلام و علم بدیع کے تیر ہوا میں چلانے کا نام۔ ایک صاحبِ اسلوب فن کار ایسی آزادی کا علم بردار ہوتا ہے، جس کے ذریعے وہ ان سے جاتے ہوئے اکثر و بیشتر ضابطوں کو ٹھوکر مارتا ہے۔" (۳۴)

اردو جملہ مفرد یا مرکب، سادہ ہو یا پیچیدہ، اس کا آہنگ ہی اس کی کومتا کو واضح اور متعین کرتا ہے۔ اس کے خارجی پیکر کو نہیں۔ جملے میں موجود الفاظ کی گونج اپنے وزن و آہنگ کے مدار میں جہانِ معنی کی نوید بنتی ہے اور اس کا اسلوب اس تخلیقی آب و تاب کا آئینہ دار ہوتا ہے، جو جملے کی مجموعی داخلی اور خارجی فضا میں موجود ہو، کیوں کہ مجرد الفاظ اپنے اندر موجود معنوی طرزِ احساس کی یک رنگی اور ادھوری ترسیل کے غماز ہوتے ہیں، لیکن جملے کے سیاق و سباق کے بغیر اپنے آپ کو آشکار نہیں کرتے۔ جملہ زبان کی اکائی ہوتا ہے، یا اسے ہونا چاہیے، بہ صورت دیگر لفظوں کی مجرد صورتیں اپنی معنوی حیثیتوں کو بے نقاب نہیں کر سکتیں۔

اردو جملہ ایک لفظی بھی ہو سکتا ہے، مگر اس مجرد لفظ میں معنوی سیاق و سباق اس کے سُر تال سے مرتب ہوتا ہے، اس کے خارجی پیکر سے نہیں۔ کوئی بھی اسم، فعل، ضمیر، حرف، استفہامی لفظ یا مرکب لفظی جملے کی تشکیل کرتا ہے، لیکن اس لفظ کی معنویت

اس کے آہنگ میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ آہنگ جتنا گونج دار، توانا اور طرزِ احساس کی رعنائی سے معمور ہوگا، جملے کی تشکیل اسی قدر بھرپور معنویت کی عکاس ہوگی، کیوں کہ جملہ گنجینۂ معنی کا طلسم کدہ بھی ہوتا ہے اور لسانی ہیئت کا آئینہ دار بھی۔ اجزائے کلام کی ہم آہنگی خیال کے Images بھی مرتب کرتی ہے اور لسانی ہم آہنگی کے نثر بھی۔ ایک لفظ کا نثر دوسرے لفظوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوکر جملے کے تاثر میں ایک ایسے ردِ عمل کو جنم دیتا ہے، جو خیال کی ہیئت کو زبان کی ہیئت میں ڈھال دیتا ہے اور یوں جملے کی معنوی اور لسانی اکائی سے ہم آہنگ ہوکر معنیاتی، قواعدی اور منطقی اسلوب کی آئینہ دار بن جاتی ہے۔

حوالے

۱۔ اسلوب اور اسلوبیات: دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس: ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۹

۲۔ مضامین مسعود: علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس: ۱۹۹۷ء، ص ۱۲۷

۳۔ اردو نظریات و مضحکات کے نمائندہ اسالیب: دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس: ۱۹۹۲ء، ص ۴۴

۴۔ اسلوبیاتی تنقید: فیض آباد، نشاط آفسٹ پریس ٹانڈہ: ۱۹۹۳ء، ص ۲۰۳

Scanned by CamScanner

سویامائے یاسر

اردو زبان کی منفرد آوازیں اور تہذیبی شناخت

This paper aims to reconsider how the 'Hindustani' language became a common language of northern India through the study of the systematization of Hindustani orthography in Perso-Arabic letters in the early nineteenth century. In addition, we will reexamine how religious identities were added to the Hindustani, which brought the division of Hindustani into Urdu and Hindi as a result.This article focused on the situation of Urdu orthography between the late eighteenth and early nineteenth centuries. And after that, Urdu orthography progressed with other elements, such as political and social changes in India and the language of Urdu became a cultural symbol of the Indo-Islamic culture.

اس مقالے کا مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ اردو زبان کی تہذیبی شناخت کا پس منظر کیا تھا۔ یہاں تہذیبی شناخت سے مراد قومی سطح پر نہیں، سرکاری سطح پر ہونے والی شناختی تشکیل ہے جس سے قومیت کا ایک مجموعی احساس پیدا ہوا ہو۔ کہا جاتا ہے کہ اردو کی تہذیبی شناخت پر زور انیسویں صدی کے وسط کے بعد نمایاں ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انگریزوں کے زمانے میں جب ہندو مسلمانوں کا تنازع شروع ہوا تو دونوں اپنے تہذیبی شعور پر زور دینے کے لیے ہندی یا اردو زبان کو ایک علامت کے طور پر استعمال کرنے لگے تھے۔ جس سے پہلے ہندی اردو "ہندوستانی" کے نام سے ایک ہی زبان کے طور پر لکھی جاتی تھیں مگر یہ مختلف زبانوں کے طور پر سامنے آنے لگیں۔ اس مضمون میں اٹھارویں صدی سے لے کر، انیسویں صدی کے شروع کی دستاویزات کی مدد سے اردو کی تہذیبی شناخت کی تشکیل پر غور کیا جائے گا۔ خاص طور پر انگریزوں کے کردار پر روشنی ڈالی جائے گی جنھوں نے ہندوستانی کے قواعد لکھتے ہوئے چند اہم نکات پیش کیے تھے۔ امید ہے کہ اس مطالعے سے قومیت کی تعمیر میں زبان کی اہمیت روشن ہو جائے گی۔

انیسویں صدی کے شروع میں انشاء اللہ خان انشاء نے "رانی کیتکی کی کہانی" لکھی۔ یہ اردو کی ادبی تاریخ میں ایک مصنوعی نثر کے طور پر مانی جاتی ہے۔ عربی فارسی رسم الخط میں لکھی جانے کے باوجود اس کہانی میں کوئی عربی یا فارسی لفظ شامل نہیں کیا گیا۔ اس لیے ہندی ادب میں اسے پہلی جدید نثر مانا جاتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کہانی اردو کی ہے یا ہندی کی؟ رسم الخط کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ اردو کی ہے لیکن ذخیرۂ الفاظ کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ ہندی ہی ہو سکتی ہے۔ خود انشاء نے اس کہانی کی زبان کو "ہندوی" لکھا ہے۔

جہاں تک اردو کو منفرد کرنے کے سلسلے میں ذخیرۂ الفاظ کا ذکر ہوتا ہے۔ اس کے لیے "فرہنگ آصفیہ" کی مثال قابلِ غور ہے۔ یہ لغت انیسویں صدی کے آغاز میں مولوی سید احمد دہلوی کے ہاتھوں لکھی گئی تھی۔ اور اس لغت کے آخر میں ایک فہرست

Scanned by CamScanner

دی گئی ہے۔ فہرست بتاتی ہے کہ اس لغت میں پورے ۵۴۰۰۹ الفاظ شامل ہیں۔ ان میں سے خالص ہندوستانی یعنی ہندی کے ۲۱۶۴۴ الفاظ ہیں۔ خاص اردو کے ۷۵۸۴، عربی کے ۷۵۸۴، فارسی کے ۶۰۴۱، انگریزی کے ۵۰۰، ترکی ۱۰۵، پنجابی ۴۹، گجراتی ۱۹، یونانی ۶، رومی ۲، فرانسیسی ۳، ... الفاظ بھی شامل ہیں۔ اردو ۲۰۰۰۰ عربی، فارسی اور ترکی کی تعداد ۳۱۴۲۴ تک ہے (فرہنگ آصفیہ، ص ۹۴)۔ بعد ازاں لغت کے آخر میں ساتھ ہی ضمیمہ میں فرق ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ جب ہم اردو کے ذخیرہ الفاظ کے بارے میں سوال اٹھاتے ہیں کہ اس کی قدر و قیمت پر زور دیں تو کیا ساتھ ہی ضمیمہ کا بھی سوال نہیں ہوا؟ اس کا حل یہی ہے کہ موضوعاتی طور پر ایسا ہو سکتا ہے۔ اس لیے ہم اردو کی خصوصیات کے بارے میں کوئی دو اہم نکات کرتے ہیں جو واضح طور پر اردو کو ہندی سے الگ کرتے ہیں۔

انگریز کے زمانے میں برصغیر میں ایک جیسے قواعد کی زبانیں بولی جاتی تھیں، اور ان سے ہی مختلف نام موجود تھے۔ اور اسی زمانے میں انگریز یہاں قبضہ کرنے کے لیے آئے ہوئے تھے، اور انھیں مقامی لوگوں کے ساتھ بات چیت کرنے کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت سامنے آئی تھی جس سے وہ قریب آ سکیں اور مقامی لوگوں کے ساتھ بات چیت کر سکیں۔ یورپی لوگ خاص طور پر پرتگیزی اٹھارھویں صدی سے اس زبان کے قواعد لکھتے آئے تھے۔ ان میں کٹلر کے جیسے کئی نام معروف ہیں۔ ان لوگوں نے اس زبان کا نام "ہندوستانی"، "ہندوستانیہ"، "ہندستانی" رکھا۔ پھر انگریزوں نے اسے "ہندوستانی" کے نام سے پکارنا شروع کر دیا۔ اور اس زبان کے قواعد لکھنے میں مصروف ہوئے۔

ہمیں معلوم نہیں کہ انشا، انگریزوں کے قواعد نویسی کے بارے میں کس حد تک آگاہ تھے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ انشا جیسے ادیب کو بالکل معلوم نہ ہو، مگر اس بات کے بارے میں کوئی ثبوت نہیں۔ بہر حال، انشا کو اردو ہندی کی شناخت کے مسئلے کا خود احساس تھا یہ بہت اہم بات ہے۔

جب انگریز مقامی زبانوں پر کام کر رہے تھے تو انھیں پتہ چلا کہ ہندوستان میں ایک ایسی زبان ہے جس کی دو مختلف رسم الخط موجود ہیں۔ یعنی ناگری اور دیوناگری۔ انھوں نے اس رسم الخط کے فرق کے بارے میں لکھا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے ذخیرۂ الفاظ کا کہیں نہیں ذکر کیا۔ عام طور پر ہندی اور اردو کے فرق کے لیے رسم الخط اور ذخیرۂ الفاظ کا ذکر آتا ہے لیکن اس زمانے کے انگریزوں نے اس کے علاوہ دوسرے فرق پر توجہ دی تھی، جس کے بارے میں آج تک نہیں کہا گیا ہے۔ اور یہ فرق، ہندی اردو کی مذہبی شناخت کے ساتھ کم تعلق رکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

ہمیں صحیح معلوم نہیں کہ لفظ "ہندوستانی" کب سے زبان کے نام کے طور پر استعمال ہونے لگا۔ لیکن بقول اکرام چغتائی صاحب، مائل دہلوی کے یہ اشعار سب سے پرانا نمونہ ہیں:

بولا وہ شخص یہ تو کہانی میں سب ہے حق	اردو کا ناتا ہے مسلسل کھلا کھلا
مشہور خلق اردو کا تھا ہندوی لقب	اگلے صحیفوں میں یہ لکھے گئے ہیں سب لکھا
شاہ جہاں کے عہد سے خلقت نے بیچ میں	ہندوی تو نام مٹ گیا اردو لقب چلا

(اکرام چغتائی، اردو یعنی زبان کے متعلق نئی تحقیق" "اردو نامہ" ۲۴، ۱۹۶۶ء)

اس غزل کے مقطع کی ابجد شماری سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ۱۱۷۶ھ بمطابق ۶۳-۱۷۶۲ء یا ۱۷۶۳ء میں لکھا گیا ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زبان کا نام پہلے ہندوی تھا۔

پھر مصحفی کا یہ بہت مشہور شعر ہمارے سامنے آتا ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ۱۷۷۶ء کے لگ بھگ کہا گیا۔ (گیان چند جین صاحب اس سنہ پر اعتراض کرتے ہیں)

خدا رکھے زبان ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی	کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اردو ہماری ہے

Scanned by CamScanner

... مشمولہ "تاریخ ادب اردو" جلد اول، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء)

میر کے شعور کی اہمیت یہ ہے کہ میر اور سودا کی اردو زبان کو خاص لہجہ عطا کرتی ہے۔ دوسرے شاعروں کو استعمال کرنے میں مشکل پیش آتی تھی۔ ... میر نے "نکات الشعرا" میں اپنی زبان کو "زبان اردوئے معلی شاہجہان آباد دہلی" یا "ریختہ" لکھا ہے اور ... "زبان اردوئے معلی شاہجہان آباد ہندوستان" لکھا ہے۔ لیکن میر کے اس اقتباس کی اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ لکھتے ہیں "زبان اردوئے معلی" کہہ کر "اردو زبان" نہیں لکھا گویا "اردو" زبان کا نام نہیں، کسی مخصوص مقام کا نام ہے۔

اسی طرح میر امن نے "باغ و بہار" کے مشہور دیباچے میں اردو کا نام علاقائی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ یعنی اب خداوند نعمت صاحب ... جان گلکرسٹ صاحب نے لطف فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان عورت مرد لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو۔" (میر امن "باغ و بہار" ...)

پھر انشا اللہ خان نے اس طرح رجوع کرتے ہیں۔ ان کی کتاب "دریائے لطافت" کے آغاز میں انھوں نے یوں لکھا کہ "... شاہجہان آباد ... بادشاہوں کا مسکن رہے ہیں لیکن ان کو دہلی کے برابر نہیں کہہ سکتے کیونکہ یہاں ... بادشاہوں کا ... رہا ہے۔ یہاں کے خوش بیانوں نے متفق ہو کر متعدد زبانوں سے اچھے اچھے لفظ نکالے اور بعضی عبارتوں اور الفاظ میں تصرف کر کے اور زبانوں سے الگ ایک نئی زبان پیدا کی، جس کا نام اردو رکھا" ("دریائے لطافت" ص ...) آگے وہ صراحت کرتے ہیں کہ شاہجہان آباد کی زبان کو "اردو" کہا جانے کے بارے میں لکھ کر اردو کی علامتیں تفصیل سے یوں بیان کی ہیں کہ "وہ مقامات جہاں فصیحوں کا مجمع ہے یہ ہیں، قلعہ مبارک بادشاہی ... اسمٰعیل خاں ... صفدر جنگ کی حویلی تک اور وہاں سے ... پیر بادشاہ کی حویلی تک ہے ایک ضلع کہنا چاہیے بلکہ بعضوں کے نزدیک کابلی دروازہ ... نواب شیر جنگ مرحوم اور ... نواب سعادت خاں بہادر برہان الملک ..." ("دریائے لطافت" ص ۳۶ تا ۳۷) اور وہ اردو کی زبان کی امتیازی حیثیت پر زور دیتے ہیں کہ یہ زبان فصیح ہے اور فصحا ہی بول سکتے ہیں (انشا، "دریائے لطافت" ۱۹۸۸، (۱۹۳۵ء) ... انجمن ترقی اردو، ص ۳۹)

علاوہ ازیں انشا نے اردو کی زبان کے ... دوسری زبانوں سے منفرد ہونے کا ذکر بھی کیا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ کہ انشا نے ... "اکثر متروک سمجھے گئے ہیں ... فارسی یا عربی کا اثر بہت کم پایا جاتا ہے۔

یہاں ... یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو کی ایک مخصوص علاقے میں مستعمل زبان کا اپنا لب و لہجہ موجود تھا اور لوگ اسے صحیح سمجھتے تھے۔

... کی طرح گلکرسٹ نے بھی یہی خصوصیت محسوس کی تھی۔ دیکھیے تو "باغ و بہار" کے دیباچے میں ... زبان کے بارے میں "ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو" کہا گیا ہے۔ یہ بھی گلکرسٹ کا تصور ہو سکتا ہے۔ لیکن انھوں نے دوسرے ... لکھ رہے تھے:

"The Hindoos and low Moosulmans commonly confound them, as they also do fu, sha, zu, zhu, with pu, p, hu, su, and ju" [OL:xii]. In another place, he also writes that "difference may

be also found in the pronunciation" [SHE:xvii] .

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہندو اور عام مسلمان ف، ز جیسی آوازیں بول نہیں سکتے تھے۔ بلکہ ''فصیح مسلمان'' جیسے شریف مسلمان بھی کہیں، ان آوازوں کو ادا کر سکتے تھے، جو اردوئے معلیٰ میں رو کر انڈو اسلامی تہذیب کے عروج کو دیکھ رہے تھے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ عام طور پر ہندی اردو کی تفریق کے لیے رسم الخط اور ذخیرۂ الفاظ کی باتیں کی جاتی ہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ان کے علاوہ، آوازوں کا فرق بھی ایک اہم عنصر کے طور پر انگریزوں کے سامنے آتا تھا۔

گلکرسٹ نے اردو کے بارے میں "polished language" یا 'language of the royal camp and court' [SEH: xvi] جیسا لقب دیا ہے۔ اگر گلکرسٹ polished کی جگہ particular یا peculiar جیسے الفاظ استعمال کرتے تو اردو کی خصوصیت صرف شاہ جہان آباد کے مخصوص لہجے تک محدود ہو سکتی تھی۔ لیکن انھوں نے polished کا لفظ استعمال کیا، جس سے اردو ایک ''فصیح'' لہجے کے طور پر سامنے آیا۔ ان کا یہ انداز، ان کے شاگرد تھامس روبک کے یہاں بھی پایا جاتا ہے، چنانچہ روبک نے بھی اردو کے بارے میں لکھا کہ:

"the refined and elegant Language, which is denominated OOrdoo, or the Court dialect of Hindoostan" [ACF: 448].

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو ایک فصیح اور خوب صورت آوازوں کی زبان کے طور پر مانی جاتی تھی پھر انگریزوں نے جس زبان کو سیکھنے کا فیصلہ کیا تھا، اس کا نام اردو کی جگہ کیوں ''ہندوستانی'' رکھا؟

اس سوال کے جواب میں انگریزوں کے یہ اقتباس دیکھیے:

"By the happy result of a just, wise, and moderate system of policy, extensive territories in Hindoostan and in the Dekkan have been subjected to the dominion of Great Britain, and under the government of Honourable the English East India Company&c[CFW 1805 F23]"

"On the subject of the modern dialect of Upper India, I with pleasure refer to the works of Mr. Gilchrist, whose labours have now made it easy to acquire the knowledge of an elegant language, which is used in every part of Hindoostan and the Dukhin, which is the common vehicle of colloquial intercourse among all well-educated natives; and among the illiterate also in many provinces of India, and which is almost every where intelligible to some among the inhabitants of every village.[SEI 1808 Fxv]"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ لفظ ''ہندوستان''، ''دکن'' کے ساتھ استعمال ہو رہا ہے۔ یعنی انیسویں صدی کے آغاز میں انگریز اپنے سرکاری دستاویزات میں ''ہندوستان''، ''شمالی ہندوستان'' یعنی دوآب علاقے کو کہتے تھے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ عام

Scanned by CamScanner

طور پر پورے ہندوستان کے لیے بھی یہ لفظ استعمال ہوتا تھا۔ گلکرسٹ لکھتے ہیں:

"Hindustan is a compound word, equivalent to Hindoo-land or Negro-land, and too well known to require any description here. It is inhabited chiefly by Hindoos and Moosulmans" [DL: iii]

پھر انھوں نے زبان کو یہی نام دیا ہے

"comprehensive term of Hindoostanee, and which I have adopted for the above and following reasons. This name of the country being modern, as well as the vernacular tongue, in question, no other appeared to appropriate as it did to me, when I first engaged in the study and cultivation thereof. The natives and others call it also Hindee, Indian, from Hind, the ancient appellation of India; cannot be denied, but as this is apt to be confounded with Hinduwee, Hindoo,ee, Hindvee, the derivative form from Hindoo, I adhere to my original opinion, that we should invariably discard all other denominations of the popular speech of this country, including the unmeaning word Moors, and substitute for them Hindoostanee, whether the people here constantly do of or not, as they can hardly discriminate sufficiently to observe the use and propriety of such restructions, even when pointed out of them. Hinduwee, I have treated as the exclusive property of the Hindoos alone, and have therefore constantly applied it to the old language of India, which prevailed before the Moosulman invasion, and in fact, now constitutes among them, the basis or ground work of the Hindustani, a comparatively recent superstructure, composed of Arabic and Persian, in which the two last may be considered in the same relation, that Latin and French bear to English, while we may, justly treat Hinduwee of the modern speech or Hindustani, as the Saxon of the formerdo"[DL: iii]

ان کی ان باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان میں ایک ایسی زبان ہونے کا امکان تو تھا جسے اس علاقے کے بیشتر لوگ سمجھتے تھے۔ اس زبان کا نام رکھتے ہوئے اگر لفظ "ہندو" سے نیا نام نکالا جاتا تو "ہندوی" جیسے نام کے ساتھ الجھن یا غلط فہمی ہو سکتی تھی۔ چونکہ ملک کا نیا نام "ہندوستان" تھا، اس لیے انھوں نے اس زبان کے لیے "ہندوستانی" اختیار کیا۔

میں مصنف نے لفظ "ہندوستانی" زبان کے نام کے طور پر [illegible] استعمال کیا [illegible] چونکہ بعض محققین کی
رائے ہے کہ [illegible] [Das 1978:44] [illegible] گلکرسٹ نے [illegible]
[illegible]

[illegible] ہے۔

ہندوستانی [illegible] ترقی کے لیے [illegible] انگریز ہندوستان کے [illegible]
[illegible] گلکرسٹ [illegible]
[illegible] ۱۷۹۲ء میں قائم ہوئی [illegible]
[illegible]
[illegible] بہت اہم ہے۔

انگریز پہلے فارسی سے واقفیت رکھتے تھے۔ سیاسی اور اقتصادی تقاضے سے ریختہ (ہندوستانی) کی طرف توجہ دیے گئے۔ لیکن اٹھارویں صدی کے آخر میں انگریزی میں کوئی مناسب کتاب نہیں چھپی تھی۔ صرف جارج ہیڈلے کی کتاب دستیاب تھی اور بہت بک رہی تھی۔ یہ کتاب باقاعدہ قواعد کی کتاب کے طور پر نہیں لکھی گئی بلکہ [illegible] گفتگوؤں کا مجموعہ کہا جا سکتا ہے۔ ہیڈلے نے لکھتے ہیں کہ اردو کے ساکن حروف صرف پانچ ہیں۔ وہ "ت" اور "ٹ" "ڈ" اور "د" کی تفریق نہیں کرتے۔ اور ہونا بھی موقعوں کے اعتبار سے تمیز نہیں کرتے۔ جیسے "میں ہوا، ہم ہوا، وہ ہوا، تو ہوا، تم ہوا"۔ اس کتاب کا بنیادی مقصد صرف گفتگو تھا، صحیح قواعد سکھانا نہیں تھا۔ ہیڈلے کی کتاب چھوٹی سی تھی اور سستی ہونے کی وجہ سے بہت بک رہی تھی۔

اس کے برعکس گلکرسٹ کی کتاب تین تین سو صفحوں پر مشتمل بہت ضخیم قواعد تھی۔ اور قیمت بھی مہنگی تھی۔ اس لیے یہ کتاب بک نہیں رہی تھی۔ گلکرسٹ اپنی کتاب کے نہ بکنے سے اور ہیڈلے کی اغلاط سے بھری ہوئی کتاب کی زیادہ بکنے سے خاصے ناراض تھے۔ گل کرسٹ کی کتاب کے دیباچے میں انھوں نے ہیڈلے اور ان کی تصنیف پر بہت سی گالیاں دی ہیں۔ خیر، پھر بھی ان کی کتاب نہیں بک رہی تھی۔

تو گل کرسٹ کی زندگی میں ایک اہم اور بہت بڑا موڑ آیا کہ مارکس ویلزلی نے گلکرسٹ کو ہندوستانی زبان کے ماہر کے طور پر رکھا۔ پہلے انھوں نے "اورینٹل سیمنری" کے نام سے ۱۷۹۹ء میں ایک سکول قائم کروایا جسے "مسٹر گل کرسٹس سیمنری" [CFB 82] کہا جاتا تھا، پھر ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج بنایا گیا، جہاں گلکرسٹ شعبہ ہندوستانی کے پروفیسر کے طور پر رکھے گئے۔

یہاں یہ بات بہت اہم ہے کہ اس زمانے میں انگریزوں کے یہاں ہندوستانی یعنی اردو کے ماہر گلکرسٹ کے علاوہ کوئی خاص آدمی نہیں تھا۔ اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی مدد سے سارا اختیار ان کے حصے میں آیا۔ اس لیے گلکرسٹ نے اس زبان کا نام ہندوستانی رکھا، وہی ہوا اور اردو کو ایک فصیح زبان کا لقب دیا ہوا ہوا۔ گل کرسٹ کے کہنے پر متعدد کتابیں چھپیں۔ کتاب کے چھپنے سے یہ بات ہوئی کہ ہندوستانی یعنی بول چال کی زبان کا ایک معیار قائم ہوا۔ اور چھاپ میں چھپنے سے حروف بھی مقرر کیے گئے جو اس

Scanned by CamScanner

سے پہلے کاتبوں کی وجہ سے مختلف ہوا کرتے تھے۔ گلکرسٹ سے پہلے، اٹھارویں صدی کے وسط میں عنایت خاں راسخ نے ''کارستان'' میں مقامی آوازوں کو فارسی رسم الخط میں لکھنے کا طریقہ تجویز کیا تھا (عارف نوشاہی، اردو حروف تہجی کے املائی قواعد پر ایک قدیم فارسی تحریر و دیباچہ' کارستان'' ''بازیافت'' نمبر ۳، ۲۰۰۳ء، ۱۸۰، ۱۱۸-۹۷)۔ مگر راسخ کی تجویز کے باوجود اردو کے حروف تہجی کا ایک ہی معیار مقرر نہیں ہوا تھا۔ راسخ کے بعد، انشاء نے اردو کے حروف کی تعداد پر بحث کی ہے۔ اور انھوں نے اردو حروف کی تعداد ۸۵ قرار دیے ہے۔ (دریائے لطافت، ۹-۸)۔ مگر فورٹ ولیم کالج میں، ٹائپ کی صورت میں کتابوں کے چھپنے سے، اردو حروف تہجی میں بھی کافی ترقی آئی تھی۔ حروف تہجی کے سلسلے میں گل کرسٹ نے ایک معیار قائم کیا تھا جو فورٹ ولیم کالج کی بیشتر تصانیف میں نمایاں ہے۔ اور یہ تجویز آج بھی ''خرد افروز'' کے آخری حصے میں ہم پڑھ سکتے ہیں۔

گل کرسٹ نے ہندوستانی زبان کی قواعد لکھتے ہوئے حروف تہجی پر بھی کافی محنت کی مگر ان کی تحریروں میں ان کی رائے وقتاً فوقتاً بدلتی نظر آتی ہے۔ ۱۷۹۸ء کی اپنی کتاب میں وہ اردو کے حروف کی تعداد حروف علت کے لیے ۱۱ اور ساکن کو ۳۲ لکھتے ہیں مگر دس سال بعد، وہ دوسری تصنیف میں لکھتے ہیں کہ حروف علت ۱۱ ہیں اور ساکن ۴۸۔ مگر اس کے دو سال بعد، یعنی ۱۸۱۰ء میں انھوں نے حروف علت کی تعداد ۱۳ اور ساکن کو ۳۶ قرار دیا ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک تو یہ کہ گل کرسٹ کے زمانے میں ہندوستانی کے قواعد مستند صورت میں نہیں تھے اور گلکرسٹ کے کہنے پر بار بار تبدیلیاں آجاتی تھیں۔

گلکرسٹ نے اردو کی خصوصیت کو مدنظر رکھتے ہوئے ہندوستانی قواعد لکھی۔ اس لیے، انھوں نے دیوناگری میں بھی ایسے حروف بنا دیے جو ناگری میں نہیں تھے۔ مثلاً 'ق' یا 'ز' کی آواز ادا کرانے کے لیے، گل کرسٹ نے ناگری کے ''ک'' یا ''ج'' جیسے حروف کے نیچے ایک نقطہ لگوایا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ لوگ کہتے تھے کہ ہندی اردو ایک ہی زبان ہیں۔ لیکن گل کرسٹ نے رسم الخط یا ذخیرۂ الفاظ سے نہیں، آوازوں کے فرق سے ان دونوں کا فرق محسوس کیا تھا۔

یوں دیکھتے ہوئے ہم اس نتیجے تک پہنچ آتے ہیں کہ اردو کی تہذیبی شناخت کے بارے میں عموماً اسلامی تہذیب کا ذکر آتا ہے اور اس کی ثبوت کے لیے اردو کے رسم الخط اور ذخیرۂ الفاظ کا ہندی سے مختلف ہونے پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن اس مختصر مضمون سے اس بات کی وضاحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کی آوازوں اور لہجوں میں دوسری مقامی زبانوں کے مقابلے میں خاصا فرق تھا جس کو انشاء یا گلکرسٹ جیسے ہم عصر لوگوں نے محسوس کیا تھا جو اردو زبان کے قواعد لکھنے میں مصروف تھے۔ اور انگریزوں نے اردو قواعد اور ادبی کارناموں کی کتابیں ٹائپ کے ذریعے شائع کرانا شروع کیں تھیں اس لیے اردو کے حروف تہجی کا تعین بھی ہوا۔ اس کام میں اردو کا منفرد تہذیبی عنصر نمایاں ہوا جو بعد کے زمانے میں سیاسی تحریکوں میں مشہور ہوا۔

آخر میں راقم حروف ایک اور بات عرض کرنا چاہتا ہے کہ انشاء نے ''دریائے لطافت'' میں لکھا ہے کہ اٹھارویں صدی کے بیچ میں جب نادر شاہ اور احمد شاہ درانی نے دلی پر حملہ کیا تو شاہ جہان آباد کے بہت سے ادیب، فنکار وغیرہ لکھنؤ جیسے پوربی مقامات میں پناہ لینے کے لیے آئے تھے۔ اور خود انشاء بھی ان میں سے تھے۔ وہ لوگ دلی سے دور ہوتے ہوئے بھی دلی کی فصیح زبان اور لہجہ استعمال کرتے رہے۔ یہ قول تو عام سی بات معلوم ہوتی ہے مگر اردو سمجھنے والوں کا دائرہ پھیل جانے کے بارے میں سوچتے ہوئے ہمیں ان حملوں کی وجہ سے بھاگ جانے والوں کی بات پر غور کرنا چاہیے۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

ACF Wellesley, Marquis, arranged and published by Thomas Roebuck The Annuals of the College of Fort William, from the Period of its Foundation, Calcutta: the Hindoostanee Press [IOR3F731.1.12/ V971]

CFW College of Fort William, (1805) "The College of Fort William in Bengal", London, T. Cadell and W. Davis. [IOR 731.1.13/ V7727]

DNB Sir Leslie Stephan & Sir Sidney Lee (ed.) (1822) The Dictionary of National Biography, VII, (1922, rep) OUP.

EIC East India College, Haileybury, 1806-1858, Records and Records of Other Institutions, 1749-1925, London: Her Majesty's Stationary Office [OIOC J/1-4, K1-3]

HP Gilchrist, John Borthwick,(1801) Hindoostanee Philology: Comprising a Dictionary, English and Hindoostanee, also Hindoostanee and English with a Grammatical Introduction, Edinburgh: Walker and Greig.[OIOC V4566]

OL Gilchrist, John Borthwick (1798) The Oriental Linguist, Calcutta Ferris and Greenway. [IOR 1502/371/1-2]

PVE (1806) A Preliminary View of the Establishment of the Honourable East-India Company in Hertfordshire for the Education of Young Persons Appointed to the Civil Service in India. [OIOC/J/1/21,44-53, mss noted by John Borthwick Gilchrist]

SEH Gilchrist, John Borthwick (1808) The Stranger's East India Guide to the Hindoostanee; Or Grand Popular Language of India(Improperly Called Moors) London. [OIOC T7193]

TH Tofat al-Hind [OIOC: ethe 2442. 3350]

Ahmad, Nazir (1985) Oriental Presses in the World. Lahore: Qadira Book Traders.

[illegible]

[illegible]

Aqeel, Moinuddin (1994) 'Language and Nationalism. Hindi, a Cause in the Emergence of Separatism in British India', "Tokyo Gaikokugo Daigaku Ronshu", 49, pp.199-208.

Scanned by CamScanner

Bowen, John (1955) 'The East India Company's Education of its Own Servants', Journal of the Royal Asiatic Society

Burke, Peter (1995) Introduction, (ed. by Burke, Peter and Porter, Roy)Languages & Jargons Contributions to A Social History of Language, London: Polity Press.

College of Fort William, 1805, "The College of Fort William in Bengal", London, T. Cadell and W. Davis. (IOR 731.1.13/ V7727)

ڈاکٹر [illegible] (۲۰۰۲) "اردو کی زبان کے متعلق نئی تحقیق" اردو نامہ ۲۰۰۲

Das, Sisir Kumar (1978) Sahibs and Munshis : An Account of the College of Fort William, Calcutta

دہلوی، مولانا سید احمد (۱۹۸۶ء (۱۹۰۱)) فرہنگ آصفیہ" لاہور، اردو سائنس بورڈ

Ehlers, Eckart and Krafft Thomas (1993) Shahjahanabad / Old Delhi Tradition and Colonial Change (2003 rep ed), Delhi: Manohar

Gilchrist, John Borthwick (1803) The Hindee Story Teller or Entertaining Expositor of the Roman, Persian, and Nagree Characters, Simple and Compound, in Their Application to the Hindoostanee Language, as a Written and Literary Vehicle (1806 sec. ed) Calcutta: Hindoostanee Press.

Hadley, George (1796) A Compedious Grammar of the Current Corrupt Dialect of the Jargon of Hindosatn (Commonly Called Moors), with a Vocabulary English and Moors, Moors and English, with References between Words Resembling Each Other in Sound, And Different in Signification, and Literal Translations of the Compounded Words and Circumlocutory Expressions for Attaining the Idiom of the Language. To Which Are Added Familiar Phrases and Dialogues, &C, &C., With Notes Descriptive od Various Customs and Manners of Bengal. For the Use of the Bengal and Bombay Establishments. The Fourth Edition Corrected and Much Enlarged , London: J. Sewell

انشاء اللہ خان انشا، (عبد الحق (مرتب)) ۱۹۸۸، (۱۸۰۲)) "دریائے لطافت" کراچی، انجمن ترقی اردو

جین، گیان چند، جعفر سیدہ (۱۹۹۸ء) "تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک جلد اول" نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

کشمیری، تبسم (۲۰۰۳) "اردو ادب کی تاریخ" لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز

Khan, Sir Syed Ahmed, Quraishi, Salim al-Din(ed) (1873) Cause of The Indian Revolt, Three Essays, (1997 rep.ed) Lahore: Sang-e Meel Publications.

Scanned by CamScanner

Kidwai, Sadiq-ur-Rahman, 1972, Gilchrist and the Language of Hindoostan, New Delhi: Rachna Prakashan.

Majeed, Javed, 1995, "The Jargon of Indostan': An Exploration of Jargon in Urdu and East India Company English', "Languages & Jargons Contributions to A Social History of Language"(ed. By Burke, Peter and Porter, Roy), London: Polity Press.

نوشاہی، عارف (۲۰۰۳) 'اردو حروف تہجی کے املا کے قواعد پر ایک قدیم فارسی تحریر، دیباچہ گارستان'' "بازیافت" ۳، لاہور، پنجاب یونیورسٹی ص ۹۶-۱۱۸

Platts, John, T. (1884) A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English, (1990 rep ed) Lahore: Sang-e Meel Publications.

Platts, John, T. (1909 fifth impression) A Grammar of the Hindustani, Urdu Language, (first ed. 1874, 2002 rep ed) Lahore: Sang-e Meel Publications

Rai, Amrit (1984)A House Divided, New Delhi: OUP.

سرہندی، وارث (۱۹۹۰) "علمی لغت" لاہور، علمی کتب خانہ

Sawda, Miza Muhammad Rafi' (1825) Kulliyat-e Sawda, Calcutta: College of Fort William(i.o.islamic 353)

Shackle, C. & Snell, R (1990) Hindi and Urdu Since 1800 A Common Reader, New Delhi: Heritage Publishers.

Schulzino (Schultz), Benjamin (1977) A Grammar of Hindoostani Language, (first ed. 1741) Lahore: Majlis-e Taraqqi- e Adab.

Sikka, R.P. (1984) The Civil Service in India, New Delhi: Uppal Publishing House.

Yule, Henry & Burnell A.C.(1986) Hobson-Jobson A Glossary of Colloquial Angro-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive. (first ed. 1886) Delhi: Rupa.

Scanned by CamScanner

محمد غلام ربانی مجال

اردو میں شناخت لغت کے دس (10) بنیادی اصول

This is a study of the frequency of English, Arabic, Persian and Parakarti words (Roots considered) found in a recent text taken randomly from the editorial of Nawa-i-Waqt of July 31, 2008. This research study has revealed that for every English word found in the text, there are one & half times Persian words. Arabic words are almost 4 times of Enlish and two and half times of Persian words. The Arabic/Persian word ratio in the text was found to b grossly negative of the prevalent view that Persian predominates Urdu. This test study opens the door for confirmatory research efforts.

کوئی تحریر پڑھتے وقت اگر کلام سمجھ آ رہا ہو تو پڑھنے کا مزا آتا ہے۔ اگر تفہیم میں کسر رہتی ہو تو پہلے الجھن ہوتی ہے اور پھر اکتاہٹ۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ قاری جھنجھلا کر پڑھنا ہی بند کر دیتا ہے۔

اردو خوانوں کی اکثریت کو معلوم ہے کہ یہ زبان خطۂ ہندو پاکستان کی رابطی ضروریات کے تحت ایک اجتماعی فطری انداز میں پیدا ہوئی۔ ابتدائی اردو ایک ہزار سال سے بھی قبل بننے لگی۔ آہستہ آہستہ زبان ترقی بھی کرتی رہی اور ترویج کی منزلیں بھی طے ہوتی رہیں۔ البتہ گذشتہ دو صدیوں کے دوران اس لسانی ترقی کی رفتار مقابلتاً تیز تر ہو گئی۔

خطۂ ہندو پاکستان کی اس نومولود زبان میں مقامی الفاظ کی کثرت ہونا تو ایک فطری بات تھی۔ ایران، عرب، افغانستان، وسط ایشیائی ترکستان اور یورپی نو آمدین کی زبانوں کے الفاظ کو اس نئی زبان نے ایسی لوچ اور لچک سے سنبھالا کہ ہر نو آمدہ لفظ رچ بس کر اسی کا ہو گیا۔ نحو تو اردو نے مقامی زبانوں کا ہی قائم رکھا مگر صرف میں طرح طرح کے کامیاب تجربے کئے۔ عربی فارسی الفاظ پر ہندی طریق آزمائے اور ہندی الفاظ پر عربی فارسی ضوابط کو برتا۔ ترکیب سازی میں کبھی ایک ہی زبان کے الفاظ سے ترکیب سازی کی اور کبھی دو مختلف زبانوں کے الفاظ کو جوڑا۔ یہ جوڑ بندی کچھ ایسے تخلیقی انداز سے کی کہ شگفتگی نہ صرف برقرار رہی بلکہ دوبالا ہو گئی۔

زبانوں میں الفاظ کی آرجار کوئی نئی بات نہیں جس پر کوئی اظہار حیرت ہو۔ جب سے انسان زمین پر اترا ہے تبھی سے وہ اس کی وسعتوں کے کھوج میں گویا مسلسل نقل مکانی کے عمل میں ہے۔ اس جغرافیائی چلت پھرت باعث حضرت آدم کی ایک زبان سے کئی زبانیں وجود میں آ چکی ہیں۔ جغرافیائی جبر کے تحت انسانی نسلوں کے اعضائے نطق کی مخصوص کیفیتوں نے بھی اپنا سا کام دکھایا ہے۔ بعض نسلی شاخوں کے لئے خاص خاص آوازوں کی ادائیگی اس قدر گراں رہی ہے کہ انھوں نے ایسی آوازوں کو اپنے بول کلام سے ہی خارج کر دیا۔ پنجاب سے آگے ہندوستان کے بہت سے علاقوں کے باشندے ذ، ز، ض اور ظ کی آوازوں میں صرف یہ کہ تمیز قائم نہیں رکھ سکتے بلکہ ان کے لئے اس قبیل کی آوازوں کی ادائیگی ایک امر محال ہے۔ وہ بدل میں ج کی آواز سے اظہار کرتے ہیں۔ میری ایک محترمہ شناسا اپنے ہمسایہ ظل عباس کو جل عباس ہی پکار سکتی ہیں۔ ایسی ہی بے بسی نے کثرت لغت کو جنم دیا ہے۔

صنعتی انقلاب نے آلات اور مشینیں عطا کیں اور انھوں نے اردو زبان کو بہت سارے نئے الفاظ ہبہ کئے۔ حیاتیاتی سائنسز (Life Sciences) نے بے شمار نیا لغت پیدا کیا۔ گذشتہ چالیس برسوں میں کمپیوٹر اور برقیات

Scanned by CamScanner

(Electronics) نے لاکھوں نئے الفاظ دیے کئے یا پرانے موجود الفاظ کو نئے معانی سے روشناس کرایا۔ شاعر اور ادیب اپنے تخیلات کی ترسیل کے لئے نت نئے الفاظ وضع کرتے اور اصطلاحات تراشتے ہی رہتے ہیں۔ اس کارگہِ شیشہ گری میں کچھ پک جھپک میں ہو جائے یا آہستہ روی سے، یہ کارگاہ نہ کبھی تھکتی ہے اور نہ کبھی سکون آشنا ہوگی۔

ایسے میں اگر شناختِ لغت کے کچھ اصول قانون دریافت ہو جائیں جو قاری کے مسائل کو مکمل طور پر نہ سہی جزوی طور پر بھی حل کر سکیں تو یہ دریافت ایک نعمت ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہر دم نعمتوں سے مستفیض ہونے والا ذہن آدم آسانی سے آمادۂ شکر ذرا کم ہی ہوتا ہے۔

اس تمہید طولانی بعد اب آیئے اصل معاملہ جانب توجہ کرتے ہیں۔

کلام الفاظ سے مرتب ہوتا ہے اور الفاظ اپنے حروف ہجا سے۔ چنانچہ اور اک لغت کے لئے ہمارے پاس موجود کسی لفظ کے حروف ہجا ہی وہ اہم ذریعہ ہیں جو اس کھوج کھوج میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ بعض زبانوں میں کچھ آوازوں کی عدم موجودگی باعث ان میں وہ حروف ہجا پائے ہی نہیں جاتے جن کی وہاں ضرورت ہی نہیں مثلاً

۱۔ پ، چ، ڑ، گ، ے (فارسی الفاظ) اور ٹ، ڈ، ڑ، بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، دھ، ڈھ، رھ، ڑھ، کھ، گھ، لھ، مھ، نھ، وھ، یھ عربی زبان کے لئے بے مقصد ہیں کہ اسے ان کی آوازوں کی حاجت نہیں۔

۲۔ فارسی کو پ، چ، ژ، گ، ے (مجہول) درکار ہیں مگر ٹ، ڈ، ڑ اور بھ، تھ وغیرہ نہیں۔

۳۔ ہندی کو وہ سارے حروف تہجی درکار ہیں جنھیں عربی اور فارسی رد کرتی ہیں مگر ث، خ، ذ، ز، ژ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ اور ق جو خالص عربی حروف ہجا ہیں یہ پراکرتی زبانوں کی حد تک بیکار اور نامطلوب ہیں۔

۴۔ وہ تمام الفاظ جن کی ترکیب الف بعد ہمزہ پر ختم ہوتی ہے، پکار پکار کر اپنے عربی ہونے کا اعلان کرتے ہیں جیسے فضاء، ضیاء، انشاء اور آراء وغیرہ

۵۔ جن الفاظ پر تنوین فتحی (دو زبریں) ہوں وہ اصلاً عربی ہیں۔ آخری حرف صحیح پر تنوین لگا کر ایک زائد الف بڑھا دیتے ہیں جیسے عمداً، مقابلتاً، عملاً اور فوراً وغیرہ

۶۔ وہ تمام الفاظ جو یائے معروف پر ختم ہوتے ہیں اور ان کے حرف ماقبل یائے پر کھڑی زبر ہو تو وہ الفاظ بالیقین عربی ہوتے ہے جیسے موسیٰ، طوبیٰ، اعلیٰ، ادنیٰ وغیرہ ہیں۔ اردو کو عربی سے دور کرنے کی ایک مہم جو شاید مہاتما گاندھی سے بھی قبل شروع ہوئی تھی اور جس میں تواتر سے مسلمان علماء (سوء) یکے بعد دیگرے بڑھتے چلے آ رہے ہیں، وہ ان الفاظ کو موسا (بال جیسا باریک)، طوبا، اعلا، ادنا لکھنے کی راہ دکھا رہی ہے۔ یہ ایسی ہی تجویز ہے جیسی کمال اتاترک نے ترکی زبان پر آزما کر ترکوں کے تمام علمی خزانوں کو یک دم ردی کے ڈھیروں میں بدل دیا۔ ہند میں ایسے خدمت گزاروں کی پرورش کا باقاعدہ انتظام چلا آ رہا ہے۔

۷۔ کسی لفظ میں مضاعف کی موجودگی، یعنی املاء میں کسی حرف کا باہم متصل دوبار ہونا، اس بات کی صریح دلیل ہے کہ لفظ عربی ہوگا مثلاً مد، حد، حق دراصل مدد، حدد اور حقق ہیں۔

۸۔ فاعل مفعول کو آپس میں ملانے والے حروف جار کی اکثریت ہندی ہے بااستثنائے ل اور لیکن عربی ہیں جبکہ اگر، مگر اور کہ فارسی ہیں۔

۹۔ اسمائے اشارہ اور ضمائر تمام تر پراکرتی ہیں۔

۱۰۔ معاون افعال بھی پراکرتی ہیں۔

اوپر بیان کردہ اصولوں کی روشنی میں "نوائے وقت" کے اداریہ ۳۱ رجولائی ۲۰۰۹ء کے پہلے دو پیرے مع عنوانات اس غرض سے زیر غور لائے جا رہے ہیں کہ ہم کیوں کر اور کس حد تک لغت کی شناخت پر قادر ہیں۔ اخباری اداریے کا انتخاب صرف اس لئے کیا گیا ہے کہ اول یہ حالیہ ہے۔ دوم کسی خاص شعبۂ زندگی سے متعلق نہ ہے۔ سوم اس کی زبان آج کی روزمرہ ہے۔

Scanned by CamScanner

دہشت گردی پسندوں سے خود نمٹنے کا جذبہ
وزیر اعظم دشمن کے عزائم کو پہچانیں
وزیر اعظم یوسف رضا گیلانی نے امریکہ پر زور دیا ہے کہ وہ جنگجوؤں کے خلاف پاکستان کے اندر یک طرفہ کاروائی نہ کرے۔ اپنی حدود میں عسکریت پسندوں سے نمٹنا پاکستان کی ذمہ داری ہے۔ گزشتہ روز واشنگٹن میں امریکی ٹی وی سی این این کو انٹرویو میں انھوں نے کہا کہ افغانستان سے پاکستانی حدود میں میزائل حملے ہماری سلامتی کے خلاف ہیں۔ امریکہ جلد بازی کا مظاہرہ نہ کرے۔ ان کے بقول انھوں نے صدر بش پر واضح کیا ہے کہ اگر قبائلی علاقوں پر حملوں کے پیچھے امریکہ کا ہاتھ ہے تو یہ پاکستان کی خود مختاری کے خلاف اقدام ہوگا۔
دوسری جانب امریکی وزیر خارجہ رچرڈ باؤچر نے بی بی سی کو انٹرویو کے دوران یاد کرایا ہے کہ پاکستان اسی صورت انتہا پسندی کا مقابلہ کر سکتا ہے جب وہ ان کے خلاف عسکری قوت استعمال کرنے کو تیار ہو۔ ان کے بقول پاکستان کو شدت پسندوں کے خلاف کاروائی کرنی چاہئے جو اب بھی حکومت کی عملداری کے خلاف مزاحمت کی کوشش کر رہے ہیں اور جو دنیا بھر میں ہم سب کے لئے خطرہ ہیں۔"
اس تحریر کا تجزیہ بتفصیل کرنے کے لئے اردو حروف جار، اردو ضمائر اور افعال اور ہر طرح کے اسماء علم کو پہلے لیا گیا ہے اور باقی الفاظ کو بعد میں رکھا گیا ہے۔ اس قطع میں موجود الفاظ کے مقابل ان کی تعداد درج ہے۔

۱۔ اردو/ ہندی حروف جار

اور	تو	پر	جب	سے	کا	کو	کے	کی	لئے	میں	نے	
۱	۱	۳	۱	۳	۳	۵	۱۳	۳	۱	۵	۳	=۴۴

۲۔ اردو/ ہندی ضمائر

اپنی	اسی	اُن	اُنھوں	جو	ہم	ہماری	یہ	وہ	
۱	۱	۳	۲	۲	۱	۱	۲	۲	=۱۵

۳۔ اردو/ ہندی معاون افعال

رہے	سکتا	کر	کرایا	کرنی	کرنے	کرے	کیا	ہو	ہوگا	ہے	ہیں	چاہئے	دیا	
۱	۱	۱	۱	۱	۱	۲	۱	۱	۱	۷	۲	۱	۱	=۲۲

۴۔ اسمائے علم

انگریزی		فارسی		عربی		اردو	
امریکہ	۳	افغانستان	۱	یوسف	۱	پاکستان	۵
امریکی	۲			رضا	۱	پاکستانی	۱
سی این این	۱			جیلانی*	۱		
بی بی سی	۱						
واشنگٹن	۱						
بش	۱						
رچرڈ باؤچر	۱						
	۱۰		۱		۳		۶ =۲۰

* جیلانی عربی ہے جسے پاکستان میں گیلانی لکھا جاتا ہے۔

Scanned by CamScanner

لفظ	تعداد	ہندی		فارسی		عربی		انگریزی		حقیقت لغت
		ممکن	ناممکن	ممکن	ناممکن	ممکن	ناممکن	ممکن	ناممکن	
ننھے/ننھا	۲	ث			ث		ث			پراکرتی
دشمن	۱									پراکرتی
پچپائیں	۱	پ، چ		پ، چ			پ، چ			پراکرتی
پیچھے	۱	چھ			چھ		چھ			پراکرتی
ہاتھ	۱	تھ			تھ		تھ			پراکرتی
دوسری	۱									ٹھیٹھ/پراکرتی
اب	۱									پراکرتی
بھی	۱	بھ			بھ		بھ			پراکرتی
بھر	۱	بھ			بھ		بھ			پراکرتی
سب	۱									پراکرتی
کل	۱۱									

پسندوں	۳	پ		پ			پ			فارسی
پسندی	۱	پ		پ			پ			فارسی
خود	۲		خ	خ		خ				فارسی
جلد	۱									فارسی
بازی	۱		ز	ز		ز				فارسی لاحقہ
یک	۱									فارسی ٹھیٹھ
داری	۲									فارسی لاحقہ
کارروائی	۲									فارسی
اندر	۱									فارسی
گزشتہ	۱		ز	گ، ز			گ			فارسی
روز	۱		ز	ز		ز				فارسی
یاد	۱									فارسی
کل	۲۰									

Scanned by CamScanner

انٹرویو	۲	ث			ث		ث			انگریزی
میزائل	۱		ز			ز				انگریزی
ٹی وی	۱	ث			ث		ث			انگریزی
کل	۳									

عسکریت	۲		ع	ع		ع				عربی مادہ عسکر
عسکری	۱		ع	ع		ع				عربی مادہ عسکر
جذبہ	۱		ذ	ذ		ذ				عربی مادہ جذب
وزیر	۳		ز	ز		ز				عربی مادہ وزر
اعظم	۲		ع،ظ	ع،ظ		ع،ظ				عربی مادہ عظم
عزائم	۱		ع،ز	ع،ز		ع،ز				عربی مادہ عزم
زور	۱		ز	ز		ز				عربی مادہ زور
خلاف	۲		خ	خ		خ				عربی مادہ خلف
طرف	۱		ط	ط		ط				عربی مادہ طرف
نہ	۳									عربی مادہ نہی
حدود	۲		دد			دد				عربی مادہ حدد
ذمہ	۱		مم			مم				عربی مادہ ذمم
حملہ	۱									عربی مادہ حمل
حملوں	۱									عربی مادہ حمل
سلامتی	۱									عربی مادہ سلم
مظاہرہ	۱		ظ	ظ		ظ				عربی مادہ ظہر
بقول	۲		ق	ق		ق				عربی مادہ قول
صدر	۱		ص	ص		ص				عربی مادہ صدر
واضح	۱		ض	ض		ض				عربی مادہ وضح
قبائلی	۱		ق	ق		ق				عربی مادہ قبل
علاقوں	۱		ع،ق	ع،ق		ع،ق				عربی مادہ علق
مختاری	۱		خ	خ		خ				عربی مادہ خیر
اقدام	۱		ق	ق		ق				عربی مادہ قدم
جانب	۱									عربی مادہ جنب

Scanned by CamScanner

خارجہ	۱		خ	خ		خ				عربی مادہ خرج
دور	۱									عربی مادہ دور
آن	۱									عربی مادہ ان
صورت	۱		ص	ص		ص				عربی مادہ صور
انتہاء	۱									عربی مادہ نہی۔ آخر الف ہمزہ
مقابلہ	۱		ق	ق		ق				عربی مادہ قبل
قوت	۱		ق	ق		ق				عربی مادہ قوی
استعمال	۱		ع	ع		ع				عربی مادہ عمل
ہتیار	۱		ث	ث		ث				عربی مادہ ثور
شدت	۱		ذ	ذ		ذ				عربی مادہ شدد
حکومت	۱									عربی مادہ حکم
عمل	۱		ع	ع		ع				عربی مادہ عمل
مزاحمت	۱		ز	ز		ز				عربی مادہ زحم
کوشش	۱		ش	ش		ش				عربی مادہ کشش
دنیا	۱									عربی مادہ دنی
خطرہ	۱		خ ط	خ ط		خ ط				عربی مادہ خطر
	۵۲									

حروف جار ۳۳
ضمائر ۱۵
معاون افعال ۲۲

کل ۸۱

نتائج کا گوشوارہ

شناخت	حروف جار	%	ضمائر	%	معاون الفاظ	%	اسمائے علم	%	دیگر الفاظ	%	مجموعہ	%
پراکرتی	۳۳	۹۱_۶۷	۱۵	۱۰۰	۲۲	۱۰۰	۶(اردو)	۳۰	۱۱	۱۳۶_۶	۹۸	۵۱
انگریزی		۰		۰		۰	۱۰	۵۰	۳	۳۶۶_۳	۱۳	۷
فارسی	۳	۸_۳۳	-	۰	-	۰	۱	۵	۲۰	۲۲_۹۰	۲۵	۱۳
عربی	-		-	۰	-	۰	۳	۱۵	۵۲	۶_۳۹	۵۵	۲۹
مجموعہ	۳۸		۱۵		۲۲		۲۰		۸۷		۱۹۲	

Scanned by CamScanner

میں اپنی زندگی میں اکثر یہی سنتا آیا ہوں کہ اردو پر فارسی کا بہت اثر ہے جبکہ میری ذاتی رائے یہی تھی کہ بحث کی حد تک عربی کا اثر کہیں زیادہ ہے۔ اب اس تجزیہ میں ۲۲ فارسی الفاظ کے مقابل ۵۵ عربی الفاظ پاکر میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ میرا مفروضہ زیادہ قرین حقیقت تھا۔

اس تجزیہ کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ اکثر علماء لسان کی یہ رائے ہے کہ حروف جار، عطف اور معاون افعال سے قطع نظر باقی الفاظ یعنی اسماء اور صفات وغیرہ بہت حد تک ابلاغ کا کام کر جاتے ہیں۔ زیر غور تحریر سے اول الذکر گروہ کے الفاظ حذف کر دیے جائیں تو یہ ذیل کی صورت اختیار کرتی ہے۔

"عسکریت پسندوں خود نشانے جذبہ

وزیر اعظم دشمن عزائم پہچانیں

وزیر اعظم یوسف رضا گیلانی امریکہ زور جنگ جوؤں خلاف پاکستان اندر یک طرف کارروائی۔ حدود عسکریت پسندوں نمٹنا پاکستان ذمہ داری۔ گزشتہ روز واشنگٹن امریکی ٹی وی سی این این انٹرویو افغانستان پاکستانی حدود میزائل حملہ سلامتی خلاف۔ امریکہ جلد بازی مظاہرہ۔ بقول صدر بش واضح قبائلی علاقوں حملوں پیچھے امریکہ ہاتھ پاکستان خودمختاری خلاف اقدام۔

دوسری جانب امریکی وزیر خارجہ رچرڈ باؤچر بی بی سی انٹرویو دوران یاد پاکستان صورت انتہا پسندی مقابلہ۔ خلاف عسکری قوت استعمال تیار۔ بقول پاکستان شدت پسندوں خلاف کارروائی۔ اب بھی حکومت عمل داری خلاف مزاحمت کوشش۔ دنیا بھر سے خطرہ۔"

اصلاح املاء کی جاری اکثر و بیشتر کوششیں عربی الفاظ کے املاء کو بگاڑنے سے تعلق رکھتی ہیں تاکہ اردو کو کسی نہ کسی طرح عربی سے جس قدر دور لے جایا جا سکے اس سے دریغ نہ کیا جاوے۔ درخت کو خطرہ تو ہے کے کلہاڑے سے نہیں ہے۔ ہاں جب اس میں لکڑی (درخت کے اپنے حصہ) کا دستہ لگ جائے تو درخت کی خیر نہیں ہے۔ ہندی کی جانب سے اس کوشش میں شاید ہی کبھی کمی آئی ہو یا آئے۔ پیٹ کے بندوں سے یہ دنیا بھری پڑی ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر نجیبہ عارف

اردو زبان وادب کی تاریخ نویسی

(برطانوی مستشرقین کے حوالے سے)

Writing history of language and literature is a complex, multi disciplinary phenomenon. It deals with a number of elements which contribute towards the approach of the historian. One cannot ignore the economic, social, political, cultural and historical aspects of the subject. It is also influenced by the basic motives and the ultimate objectives of the historian. Yet another important factor is the relationship between the historian and the respective nation or community. Other than the above mentioned factors, each historian has his own personal limitations and advantages which include his position or status in the respective society, opportunities to have access to primary sources and his personality traits. Keeping in view all above mentioned factors, an attempt has been made to study, analyze and evaluate the works and role of some British Orientalists in writing history of Urdu language and literature including Sir William Jones, J.B. Gilchrist, G.A. Greirson, T.G., Bailey, Ralph Russel, D.J.Mathews, and C. Shackle. Two renowned European Orientalists J.H. Garcin de Tassy, and Anne Mary Schimel, have also been mentioned for their exceptional role in the history of Urdu Language and Literature.

زبان وادب کی تاریخ نویسی ایک پیچیدہ اور کثیر الجہت عمل ہے۔ اس عمل کے دوران بے شمار عناصر شعوری اور غیر شعوری سطح پر اثر انداز ہوتے ہیں اور مورخ کے نقطۂ نظر کو ایک مخصوص سمت اور رُخ عطا کرتے ہیں۔ یہ عوامل دو قسم کے ہوتے ہیں۔ پہلی قسم کا تعلق خارجی حقائق سے ہے۔ ان میں مورخ کے زمانۂ تحریر کے دوران اس کے اردگرد موجود وہ سماجی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی منظر نامہ شامل ہے جس کے دائرے میں رہتے ہوئے کسی زبان یا ادب کی تاریخ لکھی جا رہی ہو۔ مثال کے طور پر رسل ورسائل کی سہولیات، مواد کی دستیابی کے امکانات، معاشرے میں جاری وساری علمی وتحقیقی رویے جو مورخ کی حوصلہ افزائی یا ہمت شکنی کا باعث بن سکتے ہیں، برسرِ اقتدار طبقے کی ترجیحات کا دباؤ اور معاشی صورت حال جس میں مالی فوائد کی امید یا نقصان کا امکان شامل ہو۔ دوسری قسم کے عوامل وہ ہیں جن کا تعلق مورخ کی ذات سے ہے۔ ان میں مورخ کے مقاصدِ تحقیق، ذہنی وفکری ارتقا کا عمل، شخصی تعصبات، موضوع سے اس کے لگاؤ کے ذاتی اسباب، تاریخ نویسی کے محرکات اور وہ تمام ذاتی

Scanned by CamScanner

نوعیت کی معد بندیاں شامل ہیں جو مورخ کے تخلیقی و تنقیدی رویے کو متاثر کرتی ہیں۔ تاریخ نویسی کا یہ عمل اس وقت اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے جب مورخ اور تاریخ کا موضوع بننے والے عہد یا قوم کے درمیان کوئی ایسا رشتہ ہو جو معمولی ایک خاص نوعیت کا فاصلہ پیدا کر دیتا ہے، مثلاً حاکم اور محکوم کا رشتہ۔ ایسی صورت میں مورخ کی ترجیحات اور اس کی تاریخ نویسی کے مقاصد کا تعین اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو زبان و ادب نے برصغیر کے دور غلامی میں ابتدائی نشوونما پائی ہے۔ مغلیہ سلطنت کی آخری تین چار صدیاں برصغیر میں یورپی اقوام کے درمیان غلبہ و اقتدار حاصل کرنے کی کوشش میں باہمی آویزش، مقامی سیاست میں دخل اندازی اور تجارتی مقاصد کی نگرانی کے لیے منصوبہ بندیوں کی گواہ ہیں۔ اگرچہ ابتدا میں فرانسیسیوں، ولندیزیوں، پرتگالیوں اور ڈچ اقوام نے بھی برصغیر کی تجارت پر غلبہ حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن انگریزوں کی منصوبہ بندی سب سے کامیاب ثابت ہوئی اور اٹھارویں صدی کے اختتام تک صورت حال یہ تھی کہ سرکار برطانیہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی بجائے خود براہ راست ہندوستان کے تخت و تاج کا مالک بننے کا فیصلہ کر چکی تھی۔ اس در پردہ فیصلے کے نتیجے میں کئی دور رس اقدامات کیے گئے۔ حاکم اور محکوم کے رشتے کی نزاکتیں کھلے بندوں برسرکار آنے لگیں اور جہاں سرکار برطانیہ نے یہ فیصلہ کیا کہ وہ انتظامی امور میں مقامی آبادی کی معاونت اور شراکت کا سلسلہ موقوف کر دیں وہاں یہ ضرورت بھی سامنے آئی کہ مقامی باشندوں پر حکومت کرنے اور ان سے معاملات طے کرنے کے لیے برطانوی سول اور فوجی ملازمین روزمرہ کی بول چال اور زبان میں مہارت حاصل کریں۔ اس خالصتاً سیاسی ضرورت کے ساتھ ساتھ ایک اور محرک بھی ابھر کر نمایاں ہوا اور وہ تھا مستشرقین کا ایشیائی قدیم علوم کے مطالعہ کا شوق اور ایشیائی اور مغربی زبانوں کے مابین مشترک عناصر کی تلاش۔

ان دونوں محرکات کے زیر اثر برصغیر میں بولی جانے والی عوامی زبان، جسے پہلے پہل ہندوستانی کہا گیا اور جو آج کل پاکستان میں اردو اور ہندوستان میں ہندی کے نام سے پہچانی جاتی ہے، مستشرقین کی توجہ اور تحقیق کا مرکز بنی۔ ابتدا میں اردو کے حوالے سے کی جانے والی کوششیں زیادہ تر اس کے صرف و نحوی ڈھانچے کی تلاش اور تعین اور لغت نویسی تک محدود رہیں۔ گریرسن نے لنگوسٹک سروے آف انڈیا کی نویں جلد میں مسٹر کورج کی لغت کو اردو کی سب سے پہلی لغت قرار دیا ہے۔ جس کی تالیف ۱۶۳۰ء میں سورت کے مقام پر ہوئی۔ سورت ہی میں ۱۷۰۴ء میں دو جلدوں پر مشتمل ایک اور لغت مرتب ہوئی جس کی تالیف فرانسسکس تورانس (Francisus Turonesis) نے کی۔ ان دو لغات کے علاوہ اٹھارویں صدی میں چند اور مختصر لغات اور نوٹ بکس بھی تالیف ہوئیں۔ (۱)

اس دور میں مستشرقین کی توجہ کا دوسرا اہم مرکز اردو کے قواعد کی ترتیب ہے۔ اردو کی پہلی باقاعدہ گرامر ایک ڈچ محقق جان جوشوا کیٹلر (John Joshua Ketelaer) نے ۱۷۱۵ء میں ترتیب دی اور ۱۷۴۳ء میں ڈیوڈ مل نے شائع کی۔ اس کتاب میں انجیل کے چند اقتباسات کا ترجمہ ہندوستانی (اردو) زبان میں رومن رسم الخط میں دیا گیا ہے جو اس عہد میں بولی جانے والی زبان کا ایک عمدہ نمونہ فراہم کرتا ہے۔ (۲) اس کتاب کی اشاعت کے کچھ عرصہ بعد Grammatical Indostanica کے نام سے بنجمن شلز (Banjamin Schultz) کی کتاب شائع ہوئی جس میں ہندوستانی الفاظ عربی رسم الخط میں بھی لکھے گئے تھے۔ مولوی عبدالحق نے اس کا سال اشاعت ۱۷۴۴ء بتایا ہے (۳) اور محمد عتیق صدیقی نے ۱۷۴۵ء تحریر کیا ہے۔ (۴) اس زمانے میں بعض دوسرے ممالک کے مشنریوں نے بھی اردو زبان و قواعد پر رسائل تالیف کیے لیکن برطانوی مستشرقین کا قافلہ سالار ہیڈلے ہے۔ ہیڈلے نے ۱۷۷۲ء میں ہندوستانی زبان کے صرف و نحو پر ایک رسالہ انگریزی زبان میں تحریر کیا جو اس قدر مقبول ہوا کہ اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہوتے رہے۔ یوں مستشرقین کی کوششوں کے نتیجے میں اردو زبان کی لغات اور قواعد کا ایک قابل قدر ذخیرہ جمع ہو گیا جس نے بعد ازاں غیر ملکیوں کے لیے اردو زبان سے آشنائی پیدا کرنے میں بہت مدد کی۔ (۵)

Scanned by CamScanner

اٹھارویں صدی میں لسانی حوالے سے برطانوی مستشرقین میں ڈاکٹر ولیم جونز کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اگرچہ انھوں نے اردو زبان کی کوئی باقاعدہ لغت یا تاریخ مرتب نہیں کی مگر ایشیائی زبانوں کے باقاعدہ و تقابلی مطالعے کی داغ بیل ڈالی اور مختلف زبانوں میں اصول وحدت کی تلاش کا عمل شروع کی۔

> ''مشرقی علوم کی تحقیق کا دائرہ پہلے صرف عربی فارسی تک محدود تھا ان اور وسیع ہوا۔ ولیم جونز نے اسے ''ایشیائی مطالعہ'' کا نام دے کر اس کی حدود میں سنسکرت اور دوسری ایشیائی زبانوں کو بھی شامل کر دیا ہے۔ اس رشتے سے زبانوں کے تقابلی مطالعے اور ان کی موروثی وحدت کے اصول کی شناخت ہوئی جس سے ہند آریائی زبانوں کی لسانی تاریخ ترتیب پانے لگی۔ اردو زبان و ادب کے بارے میں ایشیاٹک سوسائٹی نے کچھ نہیں کیا لیکن بالواسطہ طور پر اس کا تعلق اردو زبان سے بھی ہے کیونکہ زبانوں کی گروہ بندی اور صرف و نحو کے اصول و قواعد اور قدیم ذخیرۂ الفاظ کے مختلف منابع کی چھان بین میں ہند آریائی زبانوں کے ارتقا کی تاریخ کے ساتھ اردو بھی وابستہ ہے۔ ولیم جونز کے دور کی لسانی تلاش و جستجو اردو کے آغاز، اس کے لسانی سرمایے اور ذخیرۂ الفاظ کے لیے کسی طور غیر متعلق یا غیر اہم نہیں۔ اسی فکری زاویے کو مزید وسعت دے کر انیسویں صدی میں گریرسن نے اپنی شہرۂ آفاق دستاویز مرتب کی جس میں ہندوستان کی زبانوں کے بارے میں وہ معلومات درج ہیں کہ اردو زبان کے لسانی پہلو پر بحث کرتے ہوئے کوئی محقق اسے نظر انداز نہیں کر سکتا۔''(۶)

تاہم یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ ولیم جونز کو اپنی نسلی برتری کا شدید احساس تھا اور اس کی قائم کردہ ایشیاٹک سوسائٹی میں ۱۸۲۹ء تک ہندوستانی باشندوں کو رکنیت کا حق حاصل نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تمام تحقیقی کاوشیں ایک غیر ملکی کے نقطۂ نظر سے سرانجام دی گئیں اور ان میں اگر کہیں کہیں ایشیائی تمدن کی حقیقی روح سے ناآشنائی کا تاثر ملتا ہے تو دوسری طرف ایک ایسی غیر جانبداری کی فضا بھی نظر آتی ہے جو علمی تحقیق کا خاصہ ہونی چاہیے۔ بلاشبہ اردو کی لسانی تاریخ کے لیے ڈاکٹر ولیم جونز کی تحقیقات غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔

اٹھارویں صدی کے نصف آخر تک ایسٹ انڈیا کمپنی نہ صرف تجارتی اعتبار سے مستحکم ہو چکی تھی بلکہ اس کے سیاسی عزائم بھی نمایاں ہونے لگے تھے۔ ان عزائم کو عملی صورت پہنانے کے لیے برطانوی سول سروس کی اہمیت روز بروز بڑھتی جا رہی تھی اور سول سروس کو موثر بنانے کے لیے ملکی زبانوں سے واقفیت ضروری تھی۔ انتظامی امور میں سہولت پیدا کرنے کے لیے لارڈ ولزلی نے پہلے ایک مدرسہ شرقیہ اور پھر فورٹ ولیم کالج قائم کیا جس کے روح رواں ڈاکٹر جے۔ بی۔ گل کرسٹ تھے۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کو اردو زبان کے ایک عظیم محسن کے طور پر یاد کیا جاتا ہے۔ کم و بیش تمام ادبی و لسانی مورخین نے ان کی کوششوں کو خراج تحسین پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر گل کرسٹ نے نہ صرف کالج میں اردو کی تدریس کے لیے درسی اور امدادی کتب تیار کیں بلکہ اردو کے لسانی معاملات پر خصوصی توجہ مرکوز کی۔ اس حوالے سے ان کی جو کتابیں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں ان میں Oriental Liguist, (1798) اور (1802) The Hindi Arabic Mirror, شامل ہیں۔ انھوں نے پہلی بار اردو لغت اور قواعد کو سائنسی انداز میں سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی ''انگریزی ہندوستانی لغت'' کا پہلا حصہ ۱۷۸۶ء میں اور دوسرا ۱۷۹۰ء میں کلکتے سے شائع ہوا۔ اس لغت کا قابل ذکر پہلو یہ ہے کہ اس میں انگریزی الفاظ کے معنی اردو رسم الخط میں درج کیے گئے تھے۔(۷) یہ لغت ۷۰۲ صفحات پر مبنی ہے جس میں ۶۲ صفحات پر مشتمل ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک جامع مقدمہ بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ اردو زبان کی قواعد کے بارے میں بھی ایک ضخیم کتاب تحریر کی ہے۔ جان گل کرسٹ کی مرتبہ ''قواعد زبان اردو'' کے بارے میں خلیل الرحمان داؤدی لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی یہ کوشش اس لیے بھی لائق صد تحسین ہے کہ ان کے سامنے اس کا کوئی نمونہ نہ تھا۔

Scanned by CamScanner

[illegible] (۸)

[illegible] (۹)

[illegible] (Benson, Robson) [illegible] A Few words on the Arabic Derivatives in Hindustani [illegible] ۱۸۵۷ء میں لندن سے شائع [illegible] (۱۰) [illegible] Thwaites, Edmund Charles نے ۱۸۹۳ء میں [illegible] (۱۱)

بیسویں صدی کے آغاز میں اردو زبان کی تاریخ پر ایک وقیع اور مفصل کام گریرسن کی Linguistic Survey of India ہے۔ گیارہ جلدوں پر مشتمل یہ کتاب ۱۹۲۷ء میں دہلی سے شائع ہوئی اور اس کی تالیف میں گریرسن کی زیرنگرانی کئی لوگوں نے خدمات انجام دیں۔ گریرسن نے اس کتاب میں ہندوستان میں بولی جانے والی مختلف زبانوں اور بولیوں کا لسانی جائزہ پیش کیا ہے۔ اردو کا مفصل ذکر اس کتاب کی نویں جلد کے پہلے حصے میں موجود ہے۔ اس نے اردو کی اہمیت اور اس کے آغاز و ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا ہے:

> "ہندوستان کی تمام زبانوں میں [illegible] ہندوستانی (اردو) کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اس کی ایک ادبی بولی یا لہجہ (dialect) ہندوستانی ہے جسے ہندوستان کی مشترک زبان (Lingua Franca) کی حیثیت حاصل ہے۔ تاہم یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ہندوستانی اس زبان کا ایک ادبی لہجہ (dialect) ہی ہے۔۔۔۔۔ ہندوستانی زبان کا اصلی گھر شمال مغرب میں پنجاب کی سرحد پر واقع ہے اور اسی لیے پنجابی زبان سے سب سے زیادہ متاثر ہے۔" (۱۲)

اردو کے آغاز کے بارے میں گریرسن کا یہ نظریہ بعد ازاں پروفیسر محمود شیرانی، ڈاکٹر شوکت سبزواری اور دیگر کئی محققین کا رہنما ثابت ہوا۔ گریرسن کی درج شدہ معلومات لسانی نقطۂ نظر سے گراں قدر ہیں۔ اس کے بعد مستشرقین کی تاریخ زبان اردو کے بارے میں شائع ہونے والی کوئی کتاب یا مقالہ اتنا مفصل اور جامع نہیں ہے۔ تاہم یہ مقالات حوالوں سے اردو کے تاریخی اور ارتقائی سفر پر روشنی ضرور ڈالتے ہیں۔ ان میں ہارلے کی کتاب Colloquial Hindustani (مطبوعہ لندن ۱۹۳۲ء)، [illegible] کا مقالہ The Languages of Cacutta: 1760-1840 (مطبوعہ لندن، ۱۹۵۹ء)، پال براس کی کتاب Language, religion and Politics in North India (مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۴ء)،

ہوا ہے۔ بیٹھوریز کی کتاب Urdu and Hindustani in South Asian Languages- a Handbook (مطبوعہ لندن، ۱۹۸۹ء) اور کرسٹوفر شیکل اور سنیل رپرٹ کی کتاب Hindi and Urdu since 1800- a Common Reader (مطبوعہ لندن ۱۹۹۰ء) اہم ہیں۔(۱۳)

ان تمام تصانیف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان کی تاریخ، اس کی پیدائش و ارتقا کے مسائل اور اس کی قواعد و لغات کی ترتیب، تحلیل اور تحقیق و تدوین میں مستشرقین کے کارناموں کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اردو لسانیات کے حوالے سے تمام، بالخصوص برطانوی مستشرقین کی خدمات ہمیشہ یاد رکھی جائیں گی تاہم اردو ادب کی تاریخ نویسی کے حوالے سے نہ صرف ہمیں ان کوششوں میں خاصی کمی کا احساس ہوتا ہے بلکہ ان کے معیار کے بارے میں بھی محققین کی تحفظات کا شکار ہیں۔

اردو زبان و ادب کی تاریخ نویسی میں پہلا اہم نام ایک فرانسیسی مستشرق گارسین دتاسی کا ہے جو اگرچہ اس مقالے کی حد سے باہر ہے لیکن اپنی اولیت اور اہمیت کے اعتبار سے اس کا مختصر ذکر ناگزیر ہے۔ گارسین دتاسی کی کتاب "ہندوستانی ادب کی تاریخ" پہلی بار دو جلدوں میں ۱۸۳۹ء اور ۱۸۴۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کی دوسری اشاعت ۷۱-۱۸۷۰ء میں ہوئی جو تین جلدوں پر مبنی ہے۔ کتاب کے آغاز میں ہندوستانی زبان کی مرکزی اہمیت اجاگر کی گئی ہے اور اس کے لیے مستعمل مختلف ناموں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد گیارھویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے آغاز تک ہندوستانی ادب کے ارتقا کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔(۱۴) گارسین دتاسی نے اصناف ادب کا تعارف بھی کروایا ہے اور دیوناگری کے مقابلے میں فارسی رسم الخط کی تعریف کی ہے۔ اس کتاب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان میں موجود دو بڑی قوموں کے درمیان لسانی مناقشت سے خوب واقف تھا حالانکہ وہ خود کبھی ہندوستان نہیں آیا اور اس کی یہ کتاب اور سالانہ خطبات جن میں وہ ہندوستان کی سال بہ سال ادبی ترقی کا حال بیان کرتا تھا، ہندوستان اور انگلستان کے انگریزی رسالوں اور اخبارات سے حاصل شدہ معلومات کی بنا پر، فرانس میں ہی لکھے گئے (۱۵)۔ اس حقیقت کے باوجود اس کی اردو زبان میں دلچسپی اور ہمدردانہ نقطہ نظر کو کم و بیش تمام محققین نے سراہا ہے لیکن اس بات کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں کہ وہ ہندوستانی معاشرت اور اس کے افراد سے دور رہ کر اس معاشرے کی حقیقی روح تک نہیں پہنچ سکا۔ اس کی معلومات براہ راست تجربے یا مشاہدے کی دین نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قاضی عبدالودود نے اپنے ایک مضمون میں اس کی تحقیقی خامیوں کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔(۱۶)

ادبی تاریخ پر مبنی دو کتابوں کا ذکر شبانہ محمود نے اپنی کتاب میں کیا ہے۔ ان میں سے ایک گریرسن کی The Modern Vernacular Literature of Hindustan ہے جو ۱۸۸۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی (۱۸) اور دوسری Horrwitz, Earnest Philip کی A Short History of Indian Literature ہے جو ۱۹۰۷ء میں لندن سے شائع ہوئی(۱۹) تاہم یہ کتابیں کسی نقاد یا محقق کی توجہ کا مرکز نہیں بن سکیں۔

اس کے بعد جو اہم کتاب سامنے آتی ہے وہ گراہم بیلی کی A History of Urdu Literature ہے۔(۲۰) یہ کتاب ۱۹۲۹ء میں مکمل ہو کر ۱۹۳۲ء میں لندن سے شائع ہوئی۔ کتاب کے دیباچے میں بیلی نے اردو زبان کے آغاز کے بارے میں اپنے نظریات اور لفظ اردو کی تشریح و تعبیر کو اپنا کارنامہ شمار کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دکنی ادب کو خاطر خواہ اہمیت دینے اور تحسین کی "نوطرز مرصع"، میر امن کی باغ و بہار اور خسرو کی "چہار درویش" کے بارے میں نئی معلومات پیش کرنے کا دعویٰ کیا ہے۔ دیباچے میں یہ بھی مذکور ہے کہ اس تاریخ کی بنیاد تذکروں پر رکھی گئی ہے نیز مخطوطات اور بنیادی مآخذ کے حصول میں پیش آنے والی دقتوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ اردو زبان کے آغاز کے بارے میں ان کا نظریہ بنیادی طور پر محمود شیرانی کے نقطۂ نظر پر مبنی ہے تاہم تاریخی واقعات کے سنین کا اندراج درست نہیں ہے۔ اس نظریے کا ماخذ یا اس کی صداقت کے ثبوت میں دلائل پیش نہیں کیے گئے۔ جس پر مولوی عبدالحق نے اپنے تبصرے میں برہمی کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ دیگر دعاوی بھی

Scanned by CamScanner

درست نہیں ہیں کیونکہ یہ تمام معلومات رسالہ "اردو" کے مضامین، شمس اللہ قادری کی "اردوئے قدیم" یا مولوی صاحب کے "مقدمہ باغ و بہار" سے ماخذ کا حوالہ دیے بغیر حاصل کی گئی ہیں۔ (۲۱) ڈاکٹر گیان چند بیلی کے دفاع میں لکھتے ہیں کہ اتنی مختصر کتاب میں ماخذ کا تفصیلی حوالہ دینا ممکن نہ تھا نیز بیلی نے کتابیات میں "پنجاب میں اردو" کا ذکر کر کے ایک طرح سے ماخذ کا اعتراف کر لیا ہے۔ (۲۲) تاریخ ادب سے پہلے بیلی نے اصناف نظم کا تعارف کروایا ہے کیونکہ یہ کتاب بنیادی طور پر جن قارئین کے لیے تحریر کی گئی ہے وہ برصغیر کے لسانی و ادبی منظرنامے سے ناواقف ہیں لیکن اس حصے میں کچھ فاش غلطیاں ملتی ہیں مثلاً تذکرہ کو شاعری کی صنف قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ دیوان، کلیات اور تخلص کو بھی اصناف سخن میں شمار کرتے ہیں۔ بیلی نے علاقائی حد بندی اور تاریخی حقائق کی بنا پر تاریخ ادب کے ادوار قائم کیے ہیں۔ پہلا دور دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصہ ۱۸۹۰ء سے ۱۹۵۰ء کے ادب پر محیط ہے جس پر بیلی کے خیال میں مذہب کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔ دوسرے حصے میں دکنی ادب کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ دوسرا دور ۱۷۳۰ء سے ۱۸۳۰ء تک کے دہلی کی اردو شاعری کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کے مزید تین حصے ہیں۔ مگر تینوں حصے توازن سے محروم ہیں۔ چند ایک شعرا کے نمونہ کلام درج کیے گئے ہیں مگر کئی اہم شعرا کے ادبی نمونے درج نہیں کیے گئے۔ جن شعرا کے حالات زندگی درج کیے ہیں ان کا کوئی حوالہ نہیں دیا گیا۔ شعرا کے دواوین میں تعداد اشعار کا ذکر کرتے ہوئے ہر مصرعے کو ایک سطر شمار کیا ہے اور یوں اشعار کی بجائے سطروں کی تعداد بتائی گئی ہے۔ ہر دور میں شعرا کا ذکر کرتے ہوئے معروف یا غیر معروف اور ادبی اعتبار سے اہم یا غیر اہم کی تخصیص برقرار نہیں رکھی گئی جس کا نتیجہ یہ ہے کہ متعدد غیر معروف اور غیر اہم شعرا کا ذکر موجود ہے اور اہم شعرا مذکور نہیں ہیں یا ان کا نمونہ کلام درج نہیں ہے۔ اس کتاب میں مصنف نے ۱۹۲۸ء تک کے ادب کا احاطہ کیا ہے لیکن اس عہد کے ان تمام ادیبوں اور شاعروں کو اس کتاب میں شامل نہیں کیا گیا جو اس وقت حیات تھے۔ اس کلیے سے صرف اقبال مستثنیٰ قرار پائے ہیں لیکن چونکہ اس وقت تک اقبال کے اردو مجموعوں میں سے صرف "بانگ درا" شائع ہوئی تھی اس لیے اقبال کا شمار بھی پہلے درجے کے شعرا میں نہیں کیا گیا۔ اقبال کے علاوہ دیگر اہم شعرا اور نثر نگار جن میں حسرت موہانی، جوش ملیح آبادی، پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری اور مولوی عبدالحق جیسے لوگ شامل ہیں، اس تاریخ کا حصہ بننے سے محروم رہتے ہیں۔ ان سب باتوں کے باوجود بیلی کی کتاب کو مستشرقین کی اردو تاریخ نویسی کا ایک اہم باب سمجھا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ ایک مختصر تاریخ ہے جس میں توازن اور حسن انتخاب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اردو کے اہم شعرا کی درجہ بندی کے متعلق ان کے فیصلوں کو ضمنی اختلافات کے باوجود حامد حسن قادری (۲۳) اور ڈاکٹر گیان چند، دونوں نے سراہا ہے اور ان کی تنقیدی نظر کا اعتراف کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اس کتاب کے مواد کو دو تین سو صفحات کی کتاب کے برابر قرار دیا ہے اور اس کی پیش کش کے سلیقے کو بھی سراہا ہے۔ تاہم کتاب پر تبصرے کے آخر میں ان کا ایک جملہ ان کی غیر شعوری طرف داری کی طرف اشارا کرتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ گراہم بیلی میرے استاد ڈاکٹر حفیظ سید کے استاد تھے"۔ (۲۴)

گراہم بیلی کے بعد برطانوی مستشرقین میں ڈیوڈ میتھیوز، کرسٹوفر شیکل اور رالف رسل کے نام نمایاں ہیں۔ میتھیوز، شیکل اور شاہ رخ حسین کی مشترکہ کوشش Urdu Literature کے نام سے ۱۹۸۵ء میں اردو مرکز لندن سے شائع ہوئی۔ ۱۳۹ صفحات پر مشتمل یہ کتاب دس ابواب میں تقسیم کی گئی ہے۔ پہلے باب میں اردو زبان کو اس کے خارجی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے باب میں ادب اور اس کے موضوعات و نظریات پر بحث کی گئی ہے۔ تیسرے باب میں شاعری پر بادشاہت کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ چوتھا باب مغلیہ سلطنت کے زوال اور اس کے نتائج و اثرات سے متعلق ہے۔ پانچواں اور چھٹا باب لکھنؤ میں ادبی ترقی اور شاعری اور نثر کے فروغ کا حال بیان کرتا ہے۔ ساتویں باب کا عنوان "غالب اور لال قلعہ" ہے جب کہ آٹھواں باب "اقبال اور اس کا عہد" کے عنوان سے قلم بند کیا گیا ہے۔ آخری باب میں آزادی کے بعد

Scanned by CamScanner

کی اردو ادب کی صورت حال کا جائزہ لیا گیا ہے اور ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ حلقہ ارباب ذوق کے چند بڑے ناموں کا ذکر بھی موجود ہے۔ مجموعی طور پر یہ کتاب اردو ادب کی تاریخ نہیں بلکہ ایک اجمالی تعارف کہلائی جا سکتی ہے۔ نثر کا حصہ خصوصی طور پر تشنہ محسوس ہوتا ہے۔ کئی اہم اصناف نثر مثلاً ناول، افسانہ اور ڈراما مصنفین کی توجہ سے محروم رہی ہیں۔ چونکہ یہ کتاب غیر ملکیوں سے اردو ادب کے ابتدائی تعارف کے لیے تحریر کی گئی ہے اس لیے اسے ایک سنجیدہ تحقیقی کوشش قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ڈاکٹر گیان چند نے اسے اردو ادب کی تمام تاریخوں میں سب سے گھٹیا قرار دیا ہے۔ (۲۵)

ڈی جے میتھیوز اور سی شیکل کی تصنیف An Anthology of Classical Urdu Love Lyrics اردو غزل کے حوالے سے اردو شاعری کے تاریخی تسلسل اور اس پر اثر انداز ہونے والے سیاسی، معاشرتی اور سماجی عوامل کا جائزہ پیش کرتی ہے۔ ۱۹۸۹ء شیکل کی کتاب Urdu and Muslim South Asia بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ یہ کتاب متفرق مقالات پر مشتمل ہے جو اردو زبان و ادب کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ (۲۷) مجموعی طور پر میتھیوز اور شیکل کی اردو زبان و ادب کے حوالے سے خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

متفرق مقالات پر مبنی ایک اور تصنیف رالف رسل کی The persuit of Urdu Literature- A Select History ۱۹۹۲ء ہے۔ تعارفی مضمون کے بعد کتاب تین حصوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ پہلا حصہ اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے وسط تک کے عہد کو محیط ہے۔ اس میں اردو ادب کے ارتقا کی منازل اور خصوصاً میر اور غالب کی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرا حصہ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۲۰ء تک تخلیق ہونے والے ادب کا تجزیہ پیش کرتا ہے اور تیسرے حصے میں ۱۹۲۰ء کے بعد نمایاں ہونے والی اصناف اور ادبی تحاریک کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں تاریخ ادب اردو کے کئی اہم سنگ میل غائب ہیں مثلاً میر سے قبل کے تمام اہم شعرا اس تاریخ میں بار نہیں پا سکے۔ فورٹ ولیم کالج کا کوئی ذکر نہیں اور نہ ہی حلقہ ارباب ذوق کی خدمات کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے اسے ایک مکمل ادبی تاریخ تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ یہ کتاب مختلف اوقات میں تحریر کیے گئے مضامین پر مشتمل ہے اس لیے اس میں وہ ربط و تسلسل بھی موجود نہیں جو ادبی تاریخ کو منظم و منضبط بناتا ہے۔ مصنف کا ذاتی نقطہ نگاہ ان کی تحریر پر حاوی ہے جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں معروضیت کی بجائے موضوعیت پیدا ہو گئی ہے۔ تاہم یہ بات اپنی جگہ قابل ذکر ہے کہ رالف رسل نے اردو زبان کو یورپ، خصوصاً برطانیہ میں متعارف کروانے میں ناقابل فراموش کردار ادا کیا ہے۔ ان کی دیگر کتابیں Three Mughal Poets, Ghalib- Life and Letters اور Ghalib- The Poet and his Age اردو زبان و ادب کی تاریخ کے مختلف ادوار پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ادبی تاریخ نویسی کے بارے میں ان کا مضمون How not to write the history of literature تاریخ نویسی کے اصول و مسائل پر بحث کرتا ہے۔ (۲۸)

گارسیں دتاسی کی طرح این میری شمل کا تعلق بھی برطانیہ سے نہیں مگر ان کی ایک تحریر بھی اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ یہ ایک مکمل کتاب نہیں بلکہ ایک ضخیم کتاب کا جزو ہے جس میں انھوں نے تقریباً سوا سو صفحات پر مشتمل "کلاسیکل اردو لٹریچر۔ آغاز سے اقبال تک" کے عنوان سے اردو ادب کی وقیع مگر مختصر تاریخ پیش کی ہے۔ اختصار کے باعث تنقیدی حصہ نامکمل محسوس ہوتا ہے۔ یہ تحریر تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلا حصہ ۱۲۰۰ء سے ۱۷۰۰ء تک کے ادب کو محیط ہے۔ دوسرا حصہ ۱۷۰۰ء سے ۱۸۵۷ء تک اور تیسرا حصہ غالب سے اقبال تک کے ادبی سفر کا جائزہ پیش کرتا ہے۔ اس کتاب میں تحقیقی غلطیوں کی نشان دہی ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب 'اردو کی ادبی تاریخیں' میں کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مغربی قارئین کے لیے لکھی گئی اس کتاب میں ہم عصری اور متن کی بجائے رجحانات اور تخلیق کاروں کی قدر بندی پر توجہ دینی چاہیے تھی تا کہ مغربی قارئین کو اردو ادب کی رفتار و ارتقا کے ساتھ اس کے نثری اور شعری رجحانات سے واقفیت ہو سکتی۔ لیکن ساتھ ہی اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ ڈاکٹر

Scanned by CamScanner

محسن نے انگریزی داں کے باوصف جتنا زیادہ مواد پیش کیا ہے وہ اردو ادب کی بڑی خدمت ہے (۲۹)

اردو زبان و ادب کی تاریخ نویسی میں مستشرقین کے کردار کی قدر شناسی کے لیے ایک قدرے مختلف پیمانے کی ضرورت ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ کسی دوسری معاشرت کی روح کو چھونے کے لیے دو باتیں بہت اہم ہیں۔ ایک تو یہ کہ مورخ اس معاشرت کا براہ راست اور گہرا مشاہدہ و تجربہ حاصل کرے اور دوسرا یہ کہ اس میں اپنے انفرادی اور قومی تعصبات سے جدا ہو کر موضوع کا مطالعہ کرنے کی عظیم صلاحیت موجود ہو تاکہ وہ اپنے شخصی اور قومی مزاج سے ہٹ کر ایک مختلف تہذیب کے قلب میں اتر سکے۔ یہ دونوں باتیں صرف اس وقت پیدا ہو سکتی ہیں جب مصنف اپنے موضوع سے دلی طور پر وابستہ ہو اور اس کی دلچسپی کا محرک محض کوئی سیاسی، معاشی یا پیشہ ورانہ ضرورت نہ ہو۔ مستشرقین کی تحریر کردہ اردو کی ادبی تاریخوں میں سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ ان کے مصنفین مشرقی مزاج کی گہرائی اور عزیمت اور تہذیبی روایت کو پورے طور پر سمجھ نہیں پائے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادبی اقدار کو کسی مذہب سے اور کسی جغرافیائی حد بندیوں سے متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاعری کا معاملہ خاص طور پر نازک ہے کیونکہ شعر جذبات و افکار کا براہ راست اظہار نہیں کرتا بلکہ اپنی معنویت بین السطور بیان کرتا ہے۔ اردو شاعری خصوصاً غزل مشرقی مزاج کا بھرپور اظہار کرتی ہے۔ یہ مزاج کے ادوار، یہ برسوں کی کیفیت سے مل کر اٹھتا ہے۔ برہنہ حقائق کے چہرے پر رمز و ایمائیت کی باریک چلمن تان کر ان کے حسن کو نکھار دیا جاتا ہے۔ پھر مشرقی تہذیب کے اپنے تقاضے ہیں، اپنی اقدار ہیں، اپنی روایات ہیں جن سے شناسائی حاصل کیے بغیر مشرقی ادبیات کا مطالعہ لاحاصل ہے۔ ایک اور رکاوٹ یہ بھی کہ یہ مستشرق محققین بنیادی ماخذ تک رسائی حاصل نہ کر سکے۔ اردو زبان و ادب پر فارسی اور عربی کے اثرات بھی اس کی تفہیم میں حائل ہوتے رہے ہیں اور مشرقی اصناف کو مغربی اصناف اور تنقیدی معیاروں سے جانچنے کا عمل بھی مستشرقین کو روح ادب سے دور رکھنے کا باعث بنا۔

اس تناظر میں مستشرقین کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا جائے تو ان کے حق میں یہی دلیل دی جا سکتی ہے کہ انھوں نے مشرق اور مغرب کے درمیان حائل اجنبیت کی خلیج کو پاٹنے کی کوشش کی ہے اور مغربی قارئین کو اردو کے ادبی ارتقا سے واقف کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ بیان بھی قابل ذکر ہے:

> "اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ادبی تاریخ کا باقاعدہ تصور پہلی بار اردو میں انگریزی مستشرقین کی کوششوں سے آیا۔ اس سے قبل تذکروں کی روایت عام تھی اور تذکروں کی تقسیم و تدوین عام طور پر یا تو حروف تہجی کے اعتبار سے کی جاتی تھی یا پھر ابجد، ہوز کے اعتبار سے۔ اور عام طور پر ان کا کارنامہ مختلف شاعروں کے مختصر حالات زندگی اور ان کے کلام کا مختصر سا انتخاب اور ان شاعروں کے بارے میں سنے سنائے چند اور خاصے مبالغہ آمیز الفاظ میں اظہار خیال تک محدود رہتا تھا۔" (۳۰)

گویا مستشرقین نے اردو میں پہلی بار جدید، سائنسی انداز میں تاریخ ادب مرتب کرنے کی طرح ڈالی اور بکھری ہوئی ادبی یادداشتوں اور بیاضوں کو ادبی تاریخ کا تسلسل بخشا۔ شاعری کے ساتھ ساتھ نثر کو بھی اہمیت دی گئی اور ایک عہد کی مکمل ادبی فضا کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی گئی۔ (۳۱) اس حوالے سے اردو ادب کے لیے برطانوی مستشرقین کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

حوالے

۱۔ Grierson, George Abraham, Linguistic Survey of India, Vol 9, Part 1, Introduction

Scanned by CamScanner

۱۔ ایضاً، ص ۱۹۹

۲۔ [illegible] ۱۹۳۲ء، ص ۲۹

۳۔ [illegible] انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی ۱۹۹۱ء، ص ۵۱

۴۔ [illegible] ۱۹۵۹ء

[illegible] ۱۹۹۰ء، ص ۹

۶۔ [illegible] ۱۹۹۵ء، ص ۳۲

۷۔ [illegible] انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی ۱۹۹۱ء، ص ۶۶

۸۔ [illegible] ۱۹۹۹ء، ص ۴۲

۹۔ [illegible] ص ۲۹۸ تا ۱۱

۱۱۔ Shabana Mahmud, Urdu Language and Literature: A Bibliography of Sources in European Languages, Mansell, England, 1992, p.42

۱۲۔ Ibid. p.62

۱۳۔ Grierson, George Abraham, Linguistic Survey of India, Vol.9, Part 1 Introduction, p13-14

۱۴۔ Shabana Mahmud, Urdu Language and Literature: A Bibliography of Sources in European Languages, Mansell, England, 1992, p.39-64

۱۵۔ ڈاکٹر علی جاوید، برطانوی مستشرقین اور تاریخ ادب اردو، اردو مجلس دہلی ۱۹۹۲ء، ص ۱۲۸ تا ۱۵۳

۱۶۔ [illegible] اردو کے [illegible] ۱۹۵۵ء، ص ۷۳

۱۷۔ [illegible] ۱۹۵۵ء، ص ۳۸

۱۸۔ habana Mahmud, Urdu Language and Literature: A Bibliography of Sources in European Languages, Mansell, England, 1992, p.93

۱۹۔ Ibid, p.94

۲۰۔ Bailey, T Graham, A History of Urdu Literature, Calcutta Associated Press, 1932

۲۱۔ مولوی عبدالحق، مقدمات عبدالحق، حیدرآباد دکن ۱۹۳۲ء، ص ۱۵۲ تا ۱۵۴

۲۲۔ ڈاکٹر گیان چند، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۹ء، ص ۲۲۵

۲۳۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۸۸ء

۲۴۔ ڈاکٹر گیان چند، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۹ء، ص ۲۳۳

۲۵۔ ایضاً، ص ۲۹۹

۲۶۔ ڈاکٹر علی جاوید، برطانوی مستشرقین اور تاریخ ادب اردو، اردو مجلس دہلی ۱۹۹۲ء، ص ۱۷۰ تا ۱۷۵

Scanned by CamScanner

۲۷۔ Shabana Mahmud, Urdu Language and Literature: A Bibliography of Sources in European Languages, Mansell, England, 1992, p.101

۲۸۔ Ibid, p. 99

۲۹۔ ڈاکٹر گیان چند، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۲ء، ص ۵۸۰

۳۰۔ ڈاکٹر علی جاوید، برطانوی مستشرقین اور تاریخ ادب اردو، اردو مجلس دہلی، ۱۹۹۳ء، ص ۲۰۱

۳۱۔ ڈاکٹر علی جاوید، برطانوی مستشرقین اور تاریخ ادب اردو، اردو مجلس دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۲۰۷

مآخذ

(اردو)

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۱ء

حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، اردو اکیڈیمی سندھ، طبع چہارم، ۱۹۸۸ء

رضیہ نور محمد، ڈاکٹر، اردو زبان اور ادب میں مستشرقین کی علمی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، مکتبہ خیابان ادب، لاہور، ۱۹۸۵ء

عتیق صدیقی، محمد، گل کرسٹ اور اس کا عہد، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۶۰ء

علی جاوید، ڈاکٹر، برطانوی مستشرقین اور تاریخ ادب اردو، اردو مجلس، دہلی، ۱۹۹۳ء

گیان چند، ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، ۲۰۰۲ء

مولوی عبدالحق، قواعد اردو، انجمن اردو پریس، دکن، ۱۹۳۶ء

رسائل

اردو، جنوری ۱۹۵۰ء

جائزہ، کراچی، اکتوبر ۱۹۵۹ء

صحیفہ، شمارہ ۳، دسمبر ۱۹۵۷ء

(انگریزی)

Bailey, T. Graham

A History of Urdu Literature, Oxford University Press, London, 1932

D.J. Matthews, C. Shackle and Shahrukh Hussain

Urdu Literature, Urdu Markaz, London, 1985

Garcein de Tassy

Historie de la Literature Hindoue et Hindoustanie, Franklin, Newyork, 1968

Grierson, G.A.

Linguistic Survey of India, Motilal Banarsidas, Delhi, 1932

Scanned by CamScanner

Russell, Ralph

Three Mughal Poets, George Allen and Unwin, London, 1969

Ghalib- Life and Letters, George Allen and Unwin, London, 1969

Ghalib- The poet and his Age, George Allen and Unwin, London 1972.

The Pursuit of Urdu Literature- A Select History, Oxford University Press

Bombay, Calcutta, Madras, 1992

Schimmel, Annemarie

Classical Urdu Literature from the beginning to Iqbal, 1975.

Shabana Mahmud

A Bibliography of Sources in European Languages, Mansell, England, 1992

Shackle, Christopher

Urdu and Muslim South Asia, University of London, 1989.

Scanned by CamScanner

روبینہ شاہین

''نے'' اور ''کو'' کا صحیح استعمال

Urdu is vastly spoken language but people often commit various grammatical mistakes. The article present a detailed discussion on use of "nay" - post-position for subject and "ko" - post-position for object in Urdu language.

اردو ہر جگہ بولی، سمجھی، پڑھی اور لکھی جاتی ہے۔ لیکن عجیب بات ہے کہ عوام تو عوام، تعلیم یافتہ افراد بھی اپنی تحریر و تقریر میں ایسی غلطیاں کر جاتے ہیں کہ اس زبان پر رحم آنے لگتا ہے۔ دراصل صحیح زبان بولنے اور لکھنے کے لیے اس کے بنیادی قواعد کا جاننا بہت ضروری ہے۔ ذیل میں ''نے'' اور ''کو'' کا صحیح استعمال دیا جا رہا ہے، جنھیں صحت زبان کے رہنما اصول کا درجہ حاصل ہے۔

''نے'' کا استعمال

(۱) کسی بھی جملے میں ''نے'' بطور علامت فاعل کے بعد آتی ہے۔ چونکہ ''نے'' فاعل کی علامت ہے اور فاعل کے بعد ہی آتی ہے۔ مثلاً:

۱۔ کلاس میں شور کس نے مچایا؟

۲۔ ہم نے بہت کوشش کی مگر دکاندار نہیں مانا۔

۳۔ اس نے آتے ہی ہنگامہ کھڑا کر دیا۔

(۲) ''نے'' متعدی افعال کے ساتھ ماضی کے صیغوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ماضی کے صیغوں میں ماضی قریب، ماضی بعید، ماضی مطلق اور ماضی شکیہ میں آتا ہے۔ مثلاً

۱۔ محمد حاشر نے کہا۔

۲۔ محمد حاشر نے کہا ہے۔

۳۔ محمد حاشر نے کہا تھا۔

۴۔ محمد حاشر نے کہا ہوگا۔

(۳) اردو مصدروں، جانا، کھانا، ہنسنا، سونا، جاگنا، وغیرہ کے فاعل کے ساتھ ''نے'' نہیں آتا۔ ان جملوں پر غور کیجیے۔

۱۔ ہم نے اسلام آباد جانا ہے۔

۲۔ بچوں نے نیا لباس نہیں پہننا تھا۔

۳۔ کیا بارات نے ہوٹل میں کھانا کھانا ہے؟

یہاں ''نے'' کا استعمال غلط ہے۔ صحیح جملے یوں ہوں گے۔

Scanned by CamScanner

۱۔ ہمیں اسلام آباد جانا ہے۔
۲۔ بچوں کو نیا لباس نہیں پہننا تھا۔
۳۔ کیا بارات کو ہوٹل میں کھانا کھانا ہے؟

(۴) ماضی کے جملے میں جو "چکا، چکے، چکی" "رہا" "تھا، تھے، تھی، تی تھی، تی تھیں" پر ختم ہوتے ہیں۔ ان میں بھی "نے" نہیں آتا۔

(۵) لانا، شرمانا، بھولنا، لانا اور بکنا مصدروں کے افعال کے ساتھ "نے" نہیں آتا۔ کچھ افعال ایسے ہوتے ہیں جو لازم اور متعدی دونوں طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اگر جملے میں صرف فاعل ہو تو "نے" نہیں آتا۔ اور جب فاعل و مفعول دونوں ہوں تو "نے" آتا ہے۔ یہ افعال مندرجہ ذیل ہیں۔

بولنا، شرمانا، جیتنا، ہارنا، پکارنا، سمجھنا، بدلنا اور کھیلنا

مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ وہ اپنے کرتوت سے شرمایا۔
۲۔ دل تمھیں نہیں بھولا۔
۳۔ دنیا میری بات نہیں سمجھی۔
۴۔ ڈاکیا میرا خط لایا۔
۵۔ اسلم بولا۔ اس نے جھوٹ بولا۔
۶۔ وہ شرمایا۔ اس نے میری شرم رکھ لی۔
۷۔ اس نے مجھ سے شرما کر کہا۔
۸۔ وہ جیت گئے۔ انہوں نے میچ جیت لیا۔
۹۔ ہماری ٹیم ہار گئی۔ ہم نے ہار مان لی۔
۱۰۔ روزینہ زور سے پکاری۔ اس نے اسلم کو پکارا۔
۱۱۔ میں سمجھ گیا۔ اس نے بات سمجھ لی۔
۱۲۔ وہ اب کافی بدل گیا۔ اس نے کپڑے بدل لیے ہیں۔
۱۳۔ وہ بہت اچھا کھیلے۔ اس نے بہت کھیل کھیلے۔

(۶) جب کوئی جملہ مصدری کلمے پر ختم ہو رہا ہو تو "نے" استعمال نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر

۱۔ اس نے یہ کام کرنا ہے۔
۲۔ میں نے بازار جانا ہے۔

یہ دونوں جملے غلط ہے۔ درست جملہ یوں ہوگا۔

۱۔ اسے یہ کام کرنا ہے۔
۲۔ مجھے بازار جانا ہے۔

(۷) جب کوئی مصدر امر یا نہی کے معنی دے تو فاعل کے ساتھ "نے" نہیں آتا۔ مثال کے طور پر:

۱۔ تم نے شام کو کلب میں آنا (امر)
۲۔ یار تم نے اس وعدے کو مت بھولنا (نہی)

یہ دونوں جملے غلط ہیں۔ اگر ان جملوں سے "نے" کو نکال دیں تو وہ درست ہو جائیں گے۔

Scanned by CamScanner

۱۔ تم شام کو کلب میں آنا۔
۲۔ یار تم اس وعدے کو مت بھولنا۔
(۸) جب کسی مصدر کے بعد "ہے" یا "تھا" لگایا جائے تو اس صورت میں اس کا فاعل مفعول کی صورت میں آتا ہے۔ یعنی علامت فاعل "نے" نہیں آتی۔ مثال کے طور پر:
۱۔ ہم نے جہیز نے کر کیا کرنا تھا۔
۲۔ جو کچھ تم نے دینا ہے محتاجوں کو دو!
ان جملوں کی صحیح شکل یہ ہوگی۔
۱۔ ہمیں جہیز لے کر کیا کرنا تھا۔
۲۔ جو کچھ تم نے دینا ہے محتاجوں کو دو (نہیں) (غلط)
جو کچھ تمھیں دینا ہے محتاجوں کو دو۔
(۹) جب کوئی جملہ مصدری کلمے پر ختم ہو رہا ہو تو "نے" استعمال نہیں ہوتا۔ اسی طرح جب کوئی جملہ: "ہوا ہے، ہوئی ہے، ہوتے ہیں، ہوتی ہیں، ہوا تھا، ہوتی تھی، ہوتے تھے، ہوتی تھیں" پر ختم ہو تو "نے" نہیں آتا۔ مثلاً
۱۔ کراچی میں نے دیکھا ہوا ہے۔ (غلط)
(۱۰) فعل متعدی کے ماضی کے صیغوں میں جہاں "نے" استعمال ہوتا ہے وہاں جملے میں کچھ تبدیلیاں بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً:
ا۔ "وہ" کا لفظ "اس" اور جمع کی صورت میں "ان" میں بدل جاتا ہے۔ جیسے:

ماضی	حال
اس نے کہا	وہ کہتا ہے
انھوں نے کہا	وہ کہتے ہیں

ب۔ اسی طرح "یہ" بھی "اس" یا "ان" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
ج۔ "ا" اور "ہ" پر ختم ہونے والے واحد اسماء جمع کے صیغے میں تبدیل ہو مگر معنی کے لحاظ سے وہ واحد ہی رہتے ہیں۔ جیسے:
۱۔ میری بیٹی کہتی ہے میری بیٹی نے کہا ("نے" کے ساتھ)
۲۔ میرا بیٹا کہتا ہے میرے بیٹے نے کہا ("نے" کے ساتھ)
۳۔ یہ لڑکا سمجھتا ہے اس لڑکے نے سمجھایا ("نے" کے ساتھ)
۴۔ بوڑھا سوچتا ہے بوڑھے نے سوچا ("نے" کے ساتھ)
۵۔ کتا کھاتا ہے کتے نے کھایا ("نے" کے ساتھ)
(۱۱) جمع اسماء میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ پہلے جمع اسم کو واحد اسم میں تبدیل کرتے ہیں اور پھر اس کے ساتھ "وں" کا اضافہ کرتے ہیں۔

واحد	جمع	"نے" کے ساتھ جمع اسماء میں تبدیلی
مرغی	مرغیاں	مرغیوں
دھوبی	دھوبی	دھوبیوں
بکری	بکریاں	بکریوں وغیرہ

(۱۲) ایسے اسماء جو "وہ" یا "ا" پر ختم ہوتے ہیں۔ ان سے "ہ" اور "ا" حذف کر کے "وں" کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ مثلاً

Scanned by CamScanner

واحد (لڑکا)
جمع (لڑکے)
واحد سے "ا" حذف کرکے "وں" کا اضافہ
لڑکے + وں لڑکوں وغیرہ
جمع واحد + وں

ڈبے	ڈبہ	ڈبوں	("ہ" حذف کرکے "وں" کا اضافہ)
شیشے	شیشہ	شیشوں	("ہ" حذف کرکے "وں" کا اضافہ)
کتے	کتا	کتوں	("ہ" حذف کرکے "وں" کا اضافہ)

یہ طریقہ ہندی طریقہ کہلاتا ہے۔ لیکن اس طریقے سے عربی فارسی الفاظ بھی اردو میں تبدیل کیے جاتے ہیں جیسے:

جمع واحد
قبائل/ قبیلے قبیلہ سے قبیلوں
کتب/ کتابیں کتاب سے کتابوں وغیرہ

(۱۳) ایسے واحد اسم جو امالہ قبول نہیں کرتے۔ یعنی ان کی جمع نہیں بنتی دوسرے معنوں میں وہ واحد جمع دونوں طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اگر ان کے ساتھ "نے" آجائے تو ایسے اسماء کا "ا" حذف نہیں کیا جاتا بلکہ "ا" کے ساتھ "وں" کا اضافہ ہوتا ہے۔ مثلاً

دریا دریاؤں
صحرا صحراؤں
ہوا ہواؤں
جفا جفاؤں
پیشوا پیشواؤں
غذا غذاؤں

(۱۴) عرصے کے لیے جو الفاظ اردو میں استعمال ہوتے ہیں ان کے ساتھ "وں" کا استعمال ترک ہو چکا ہے۔ مثلاً

دنوں غلط استعمال
مہینوں
سالوں
دن درست استعمال
مہینے
سال

اس فن میں ایک استثنائی صورت ہے کہ اگر تعداد موجود نہ ہوں تو "وں" کا استعمال ہوتا ہے۔ لیکن "نے" کے بغیر جیسے
ا۔ "یہ مہینوں کی نہیں سالوں کی بات ہے"

(۱۵) اسی طرح رقم کے لیے بھی اب روپوں، پیسوں وغیرہ نہیں لاتے بلکہ روپے اور پیسے ہی استعمال ہوتا ہے۔ جیسے
دس روپے درست

Scanned by CamScanner

(ل) دونوں غلط

اگر فقرہ اور موجود ہو تو دونوں آ سکتا ہے۔ جیسے

۱۔ دونوں ہی نہیں گزرے، دونوں کا معاملہ ہے۔

۲۔ دونوں بھتیجوں کی بابت وہ الجھ پڑے ہے۔

یہاں "نے" استعمال نہیں ہوگا۔

(۱۶) دیہات جمع ہے واحد "دہ" ہے لہٰذا دیہاتوں استعمال کرنا غلط ہے۔ جمع میں دیہات ہی رہے گا۔

(۱۷) لازم افعال کے ساتھ "نے" نہیں آتا، متعدی افعال کے ساتھ "نے" آتا ہے۔ متعدی افعال کی پہچان یہ ہے کہ جب جمع کے سوال بنائے جائیں تو کون کا جملہ نہیں بنتا۔ مثلاً "مارا"، "اور" "کھایا" فعل کے حوالے سے درج ذیل ہیں۔

کیا مارا؟ کیا کھایا؟

کس کو مارا؟ کس کو کھایا؟

کس نے مارا؟ کس نے کھایا؟

کب مارا؟ کب کھایا؟

کیوں مارا؟ کیوں کھایا؟

کیسے مارا؟ کیسے کھایا؟

لیکن "کون مارا" اور "کون کھایا" سوال نہیں بن سکتا۔ پس جس فعل کا سوال "کون" سے نہ بنے وہ متعدی ہوتا ہے۔ یہ متعدی فعل کی سہل ترین مثال ہے۔

(۱۸) "نے" کی موجودگی میں جمع کے جملوں میں "جن"، "جنھوں"، "کس"، "کنھوں" اور "ان" میں تبدیلی ہو جاتا ہے۔

(۱۹) الفاظ و اسماء میں جس قسم کی تبدیلیاں "نے" کی صورت میں ہوتی ہیں۔ ایسی ہی تبدیلیاں حرف وصل آنے کی صورت میں بھی ہوتی ہیں۔ حرف وصل سے مراد وہ حروف ہیں جو دو لفظوں کو آپس میں ملاتے ہیں۔ جیسے

"میں۔ نے۔ سے۔ کا۔ کی۔ کر۔ کو۔ پر۔ لیے۔ والا۔ والی۔ والے۔ باز۔ جیسا۔ جیسی۔ جیسے۔ وار۔ بان

مختصراً یہ کہ اردو قواعد میں "نے" کو علامت فاعل کہا جاتا ہے۔ صرف اس لیے کہ اس کا استعمال فاعل کے فوراً بعد ہوتا ہے۔ جیسے ان جملوں میں

۱۔ اس نے کہا ہے۔

۲۔ میں نے اطلاع دے دی تھی۔

لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ "نے" کا استعمال اردو میں صرف ذیل چار قسم کے جملوں میں ہوتا ہے۔

۱۔ اس نے خط لکھا (ماضی مطلق)

۲۔ اس نے خط لکھا ہے (ماضی قریب)

۳۔ اس نے خط لکھا ہوگا (ماضی شکی)

۴۔ اس نے خط لکھا تھا (ماضی بعید)

یعنی صرف ماضی مطلق، ماضی قریب، ماضی شکی اور ماضی بعید کے جملوں میں فاعل کے بعد "نے" آتا ہے۔ کسی اور زمانہ (Tense) کے جملوں میں اس کا استعمال غلط ہوگا۔

دوسری خاص بات یہ ہے کہ "نے" کا استعمال صرف فعل متعدی کے ساتھ ہوتا ہے۔ فعل لازم یا فعل ناقص کے جملوں

Scanned by CamScanner

میں "نے" کبھی نہیں آتا۔ خواہ وہ کسی بھی زمانہ (Tense) سے تعلق رکھتے ہوں۔

فعل لازم اور فعل متعدی کی شناخت

فعل لازم کی تعریف یہ ہے کہ وہ مفعول کا محتاج نہیں ہوتا۔ مثلاً

۱۔ وہ آتا ہے۔ ۲۔ میں جاتا ہوں۔

میں "آتا ہے" "جاتا ہوں" فعل لازم ہیں۔

فعل متعدی

اس فعل کو کہتے ہیں جو اپنا مفعول بھی ضرور لاتا ہے۔ مثلاً

۱۔ وہ خط لکھتا ہے۔

۲۔ میں کتاب پڑھتا ہوں۔

میں "لکھتا ہے" "پڑھتا ہوں" فعل متعدی ہیں اور "خط" "کتاب" علی الترتیب ان کے مفعول ہیں۔

عموماً دیکھا گیا ہے کہ لوگ جملوں میں فعل لازم، متعدی اور مفعول کی شناخت بڑی مشکل سے کو پاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بعض جملوں میں مفعول محذوف ہوتا ہے۔ اور بعض جملوں میں فعل سے اتنی دور رکھا ہوتا ہے کہ اسے پہچاننا آسان نہیں ہوتا۔ اس کے لیے طلبہ کو چٹکلے کے طور پر صرف اتنی بات بتا دینی چاہیے کہ جس فعل کے متعلق لازم یا متعدی کی شناخت کرنی ہو پہلے اسے فعل ماضی مطلق میں ڈھال لیں۔ اگر جملے میں فاعل کے بعد "نے" آئے تو سمجھنا چاہیے کہ فعل متعدی ہے ورنہ فعل لازم مثلاً ان جملوں کو دیکھیے

۱۔ حامد سڑک پر دوڑتا ہے۔

۲۔ میں کتاب پڑھتا ہوں۔

ان میں "دوڑتا ہے" اور "پڑھتا ہوں" فعل ہیں۔ کس قسم کے فعل ہیں۔ اگر اس کے جواب میں دقت محسوس ہو رہی ہو تو دونوں کو ماضی مطلق میں اس طور پر بدل ڈالے

۱۔ حامد سڑک پر دوڑا۔

۲۔ میں نے کتاب پڑھی

پہلے جملے میں "نے" نہیں آیا اس لیے "دوڑنا" اور اس سے بنے ہوئے فعل عموماً لازم ہوں گے۔ اس کے برعکس چونکہ دوسرے میں "نے" کا استعمال ہوا ہے۔ اس لیے "پڑھنا" اور اسے بنے ہوئے سارے فعل متعدی ہوں گے۔

"کو" کا استعمال

جس طرح "نے" فاعل کی علامت ہے۔ اسی طرح "کو" مفعول کی علامت ہے۔ اور مفعول کے ساتھ آتی ہے۔ جیسے

۱۔ زبیر نے باقر کو ڈانٹا

۲۔ روس نے امریکہ کو دھمکی دی

(۱) آنا۔ جانا۔ پہنچنا وغیرہ افعال لازم کے ساتھ جب صبح و شام، دوپہر یا رات وغیرہ اوقات کا ذکر ہو تو "کو" استعمال ہوگا۔

مثلاً

Scanned by CamScanner

۱۔ ہوائی جہاز رات آئے گا صبح جائے گا۔
۲۔ تمھارا دوپہر سوتا ہے اور شام جاگتا ہے۔
رات صبح دوپہر اور شام کے بعد ''کو'' لگا دیجیے جملے صحیح ہو جائیں گے۔
۱۔ ہوائی جہاز رات کو آئے گا صبح کو جائے گا۔
۲۔ تمھارا رات کو سوتا ہے اور شام کو جاگتا ہے۔
(۲) ''کو'' متعدی جملوں میں مفعول کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔
(۳) ''کو'' فاعل کے ساتھ صرف ''آپ'' کے ساتھ آتا ہے۔
(۴) مفعول کے ساتھ ''کو'' کا استعمال اس وقت کیا جاتا ہے جب مفعول انسان ہو۔ بے جان اشیاء کے ساتھ ''کو'' حذف کر دیا جاتا ہے۔ جیسے
۱۔ اظہر نے مظہر کو بلایا۔
۲۔ اروسہ نے اپنی ماں کو دیکھا وغیرہ
۳۔ ہم نے میز اٹھائی۔ چونکہ اس جملے میں میز بے جان ہے لہٰذا اس کے ساتھ ''کو'' نہیں آئے گا۔ مثلاً ''ہم نے میز کو اٹھایا'' یہ جملہ غلط ہے۔
(۵) اگر کسی جملے میں آدمی یا شخص کا لفظ ہو تو پھر ''کو'' نہیں آتا۔ جیسے
۱۔ کل ہم نے ایک آدمی کو دیکھا۔
۲۔ ہم نے ایک شخص کو دیکھا۔
یہ جملے غلط ہیں۔ درست جملے یوں ہوں گے
۱۔ کل ہم نے ایک آدمی دیکھا۔
۲۔ ہم نے ایک شخص دیکھا۔
اگر شخص اور آدمی کے ساتھ کوئی مخصوص اشارہ ہو تو ''کو'' استعمال ہوتا ہے۔ یا کسی کلمے اور بیان کی تصحیح مقصود ہو تو وہ آدمی یا شخص یا کلمہ مخصوص ہو جاتا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے جملے میں ''کو'' استعمال ہوتا ہے۔
۱۔ ہم نے اس شخص کو بلایا جو......
۲۔ ہم نے اس آدمی کو دیکھا جو......
۳۔ ان تینوں کو یہاں بلاؤ
۴۔ اہلیان شہر کو وبائی امراض نے آگھیرا۔
۵۔ لڑکوں نے سانپ کو مار ڈالا
(۶) نثر میں فاعل کے ساتھ ''کو'' نہیں آتا۔ صرف ''آپ'' کے ساتھ آتا ہے۔ اس لیے یہ استعمال غلط ہے۔
۱۔ مجھ کو معلوم نہیں۔
۲۔ اس کو پتہ ہے۔
۳۔ ہم کو جانا ہے۔
درست استعمال یہ ہوگا۔
۱۔ مجھے معلوم نہیں۔

Scanned by CamScanner

۲۔ اسے پتہ ہے۔

۳۔ ہمیں جانا ہے۔

(۷) محاورے میں مفعول کے ساتھ مصدری کلمہ لکھا جاتا ہے۔ یہاں ''کو'' نہیں آتا۔ مثلاً ''کان کھانا'' کو کان کو کھانا نہیں کہتے۔

۱۔ آسمان سر پر اٹھانا کو آسمان کو سر پر اٹھانا نہیں کہتے۔

(۸) جب کسی مصدری کلمے کے ساتھ ''کو'' آتا ہے تو اس سے عنقریب ہونے والے کسی کام کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ مثلاً

۱۔ وہ جانے کو ہے۔ (یعنی وہ جانے والا ہے)

۲۔ مینہ ہونے کو ہے۔ (یعنی مینہ برسنے والا ہے)

(۹) دن یا دن کے حصے کے معنوں میں ''کو'' استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً

۱۔ وہ جمعرات کو آئے گا۔

۲۔ اسلم اتوار کو جائے گا۔

۳۔ حمید شام کو جائے گا۔

۴۔ رضیہ دوپہر کو آئے گی۔ وغیرہ

(۱۰) اگر مخصوص وقت موجود ہو تو ''کو'' نہیں آنا چاہیے

۱۔ وہ تین بجے کو جائے گا۔

۲۔ عارف چھ بجے کو اٹھے گا۔

یہاں ''کو'' کا استعمال غلط ہے۔ درست استعمال فقرے کا یہ ہوگا۔

۱۔ وہ تین بجے جائے گا۔

۲۔ عارف چھ بجے اٹھے گا۔

(۱۱) ''کو'' انسان کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل افعال اگر موجود ہوں تو ''کو'' نہیں آتا۔ مثلاً

''کہنا، پوچھنا، خطاب کرنا، محبت کرنا، ملنا''

مثلاً

۱۔ میں محمد حاشر کو ملا — غلط ہے۔

۲۔ میں نے حاشر کو کہا — غلط ہے۔

۳۔ میں نے حاشر کو پوچھا — غلط ہے۔

۴۔ اسلم اس کو محبت کرتا ہے — غلط ہے۔

۵۔ بادشاہ نے عوام کو خطاب کیا — غلط ہے۔

مذکورہ تمام جملوں میں کو کی جگہ سے آئے گا تو جملے درست ہوں گے۔

۱۔ میں محمد حاشر سے ملا۔

۲۔ میں نے محمد حاشر سے کہا۔

۳۔ میں نے محمد حاشر سے پوچھا۔

۴۔ اسلم اس سے محبت کرتا ہے۔

۵۔ بادشاہ نے عوام سے خطاب کیا۔

Scanned by CamScanner

(۱۲) مارنا فعل کے ساتھ "کو" آتا ہے۔ جیسے

۱۔ میں نے حامد کو مارا

۲۔ اس نے رضیہ کو مارا

لیکن جب "مارنا" مرکب کی صورت میں ہو یعنی "تھپڑ مارنا"، "مکا مارنا" تو "کو" کی بجائے "کے" آتا ہے۔

۱۔ میں نے حامد کے تھپڑ مارا۔

۲۔ اس نے اسلم کے مکا مارا۔

(۱۳) "تالا لگانا" کے ساتھ "کو" استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً

۱۔ اس نے کمرے کو تالا لگایا یا لگا دیا۔

۲۔ حمیدہ نے الماری کو تالا لگا دیا۔

لیکن یہ روزمرہ کی ایک صورت ہے کیونکہ تالا دروازے پر ہوتا ہے کمرے پر نہیں۔

(۱۴) اسمائے معرفہ (انسانی) کے ساتھ "کو" کا لانا ضروری ہے۔ مثلاً

۱۔ نقادوں نے اقبال کو سمجھا ہی کب ہے؟

۲۔ محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو تاریخ عالم میں اہم ترین مقام حاصل ہے۔

۳۔ علامہ اقبال کو شاعرِ اسلام کہا جاتا ہے۔

۴۔ مولوی عبدالحق کو بابائے اردو کا خطاب ملا۔

(۱۵) ان جملوں پر غور کریں:

۱۔ بیوہ کو دبئی سے روپیہ آتا ہے۔

۲۔ بھیا کو کس کا پیغام آیا تھا؟

ان جملوں میں "آنا" مصدر لازم کے افعال "آتا، آیا" کے فاعلوں کے ساتھ "کو" لگایا گیا ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ فعل لازم کو مفعول کی ضرورت نہیں ہوتی لہٰذا علامتِ مفعول "کو" بھی استعمال نہیں کی جا سکتی۔ یہاں مفعول موجود نہیں اس لیے "کو" نہیں آئے گا۔ صحیح جملے یوں ہوں گے۔

۱۔ بیوہ کے پاس دبئی سے روپیہ آتا ہے۔

۲۔ بیوہ کو دبئی سے روپیہ ملتا ہے۔

۳۔ بھیا کے نام کس کا پیغام آیا تھا؟

۴۔ بھیا کو کس کا پیغام ملا تھا۔

(۱۶) اسمائے نکرہ شیر، کتا، کتاب، بم، سیب وغیرہ اور بے جان اسمائے معرفہ پاکستان، لندن، قرآن پاک وغیرہ کے ساتھ علامتِ مفعول "کو" لگانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ مثلاً

۱۔ شکاری نے شیر کو مار لیا۔ غلط ہے۔

۲۔ شکاری نے شیر مار لیا۔ درست ہے۔

۳۔ بچوں نے سیب کھایا۔

۴۔ امریکہ نے ہیروشیما پر بم پھینکا۔

۵۔ لاکھوں انسانوں نے قرآن پاک اپنے سینوں میں بسایا ہوا ہے۔

Scanned by CamScanner

(۱۷) جب مفعول غیر ذی عقل (حیوانات) یا غیر ذی روح (بے جان) ہو اور ایک ہو تو عموماً اس کے ساتھ "کو" نہیں آتا۔ مثلاً

۱۔ طالب علم نے کتاب کو پڑھا۔

۲۔ ڈرائیور نے بس کے دروازے کو کھولا۔

ان جملوں میں "کو" کی ضرورت نہیں۔ اسے حذف کر کے جملوں کی شکل یہ ہو گی۔

۱۔ طالب علم نے کتاب پڑھی۔

۲۔ ڈرائیور نے بس کا دروازہ کھولا۔

(۱۸) کہنا۔ پوچھنا۔ خطاب کرنا مصادر کے افعال کے ساتھ بھی "کو" نہیں آتا۔ ان جملوں پر غور کیجیے۔

۱۔ شورش کاشمیری نے لاکھوں کے مجمع کو خطاب کیا۔

۲۔ ابا نے گھر آ کر بچوں کو پوچھا۔

۳۔ پروفیسر صاحب نے کلاس کو کیا کہا؟

مندرجہ بالا ان جملوں میں "کو" کی بجائے اگر "سے" استعمال کیا جائے تو جملے درست ہو جائیں گے۔

۱۔ شورش کاشمیری نے لاکھوں کے مجمع سے خطاب کیا۔

۲۔ ابا نے گھر آ کر بچوں سے پوچھا۔

۳۔ پروفیسر صاحب نے کلاس سے کیا کہا؟

مختصراً یہ کہ:

"نے" حالت فاعلی ہے اور فاعل کے بعد آتا ہے۔ مثلاً

۱۔ میں نے خط لکھا۔ ۲۔ اس نے قلم خریدا۔

یہ فقرہ "میں نے آج ایک خط لکھنا ہے" غلط ہے۔ کیونکہ اس جملے میں فاعل نہیں درست فقرہ یوں ہو گا "مجھے آج خط لکھنا ہے"

"کو" علامت مفعول ہے اس کے استعمال میں عموماً غلطی ہوتی ہے۔ یہ فقرہ "اکرم نے اکبر کو کہا" غلط ہے۔ کہا فعل لازم ہے۔ اکبر مفعول نہیں ہے۔ لہٰذا درست جملہ یوں ہو گا۔ "اکرم نے اکبر سے کہا" یہ بھی یاد رہے کہ "نے" علامت فاعل جبکہ "کو" علامت مفعول ہے۔

کتابیات

۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، زبان اور اردو زبان، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، اکتوبر ۱۹۹۵ء، ص ۱۷۸ تا ۱۸۰

۲۔ محمد آفتاب احمد ثاقب، ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، اسد محمود پرنٹرز، گوالمنڈی، راولپنڈی، ۱۹۹۶ء، ص ۳۳ تا ۳۹

۳۔ سیف اللہ خالد، پروفیسر، میزان ادب، گلی بک سنٹر، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۳۸-۳۹-۴۰

۴۔ غلام رسول عدیم، پروفیسر، فیضان ادب، اورینٹ پبلشرز، لاہور، اگست ۲۰۰۵ء، ص ۳۰۲

۵۔ تنویر ادب، اردو گرامر اور کمپوزیشن، مکتبہ دانشوراں پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۳

۶۔ تفسیر ادب، اردو قواعد و انشا، محمد اقبال جاوید، ایکمین بک کارپوریشن، ۲۰۰۳ء

۷۔ محمد یونس حسرت، رہبر ادب، قریشی برادرز، لاہور، ۲۰۰۲ء

۸۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، تفہیم اردو، علمی کتاب خانہ، لاہور، ۱۹۹۸ء

۹۔ نوازش علی، ڈاکٹر و دیگر مولفین، اردو گرامر، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

راشد کی شخصیت کے مذہبی رنگ

The 'Trend Setter' Urdu Poet of the twentieth century, N. M. Rashed has been considered as an 'Non-believer' and a 'Denier' for his modernism and liberalism. This concept was strengthened by the event of his cremation which was considered as the fulfillment of his WILL, though no such WILL is proved. As far as the matters and practices of his life are concerned, they include a number of folds that reflect the religiosity in his personality. Under their light, it would be wrong to consider him as a 'Non-believer' or a 'Denier'. Though he was not a staunch Muslim yet, he was an average Muslim. So his life displayed all the dogmatic leanings as was the trait of other Muslims.

اندیشہ ہے کہ اس عنوان کو "اجتماع ضدین" پر محمول نہ کر لیا جائے کیونکہ ن۔م۔راشد کے شخصی رجحانات و میلانات کے بارے میں ہم میں سے بہتوں کی معلومات محض مفروضوں اور غیر مستند روایتوں پر مبنی ہیں اور ان کی مدد سے بنائی گئی "رائے" سے رجوع کرنے میں ہمارا عمومی مزاج حائل رہتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ ہم کفر و الحاد کے فتوے صادر کرنے سے ذرا بھی نہیں چوکتے اور اس ضمن میں تحقیق کے تقاضوں کو نظر انداز کرنے کے علاوہ مذہبی اخلاقیات کو بھی بالکل پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ راشد کے معاملے میں بھی یہی کچھ ہوا ہے۔ لیکن جب ہم ان کے شخصی رجحانات و میلانات کا جائزہ لیتے ہوئے حقائق کی بازیافت کرتے ہیں تو ان کی شخصیت میں موجود مذہبی رنگ بھی ہویدا ہونے لگتے ہیں۔

بات دراصل یہ ہے کہ انسانی زندگی کا ایک پہلو افقی ہے تو دوسرا عمودی۔ افقی سطح پر انسان روشناس خلق ہو کر زندہ رہتا ہے اور اس کی مادی و طبیعیاتی زندگی کا سفر جاری رہتا ہے۔ اس کے برعکس عمودی سطح کا تعلق انسان کے عقیدہ و مذہب اور روحانی و مابعد الطبیعیاتی فکر و عمل سے ہے۔ راشد بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ انھیں ملحد اور لامذہب گردانا تو گیا ہے، مگر وہ ہیں نہیں۔ یہ درست ہے کہ ان کی بعض نظموں میں "خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے" کے ایسے مصرعے موجود ہیں جو کفر و الحاد کا اشارہ محسوس ہوتے ہیں اور مذہب پسند ذہنوں میں کھٹکتے ہیں اور پھر رہی سہی کسر راشد کی میت سوزی کے واقعے نے نکال دی اور اسے تصدیق کیے بغیر ان کی وصیت کی تعمیل سمجھتے ہوئے انھیں کافر و ملحد قرار دے دیا گیا۔ وہ مرنے کے بعد "مرحوم" کے بجائے "آنجہانی" کہلائے۔ لیکن ہمارے خیال میں اس قسم کے فتوے صادر کرتے ہوئے احتیاط کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑنا چاہیے۔ مذہب تو ایک ایسا احساس ہے کہ اگر کوئی شخص اس کے دائرے سے خود نکل بھی جائے تو وہ اس کے احاطہ خیال سے باہر نہیں نکلتا اور پھر منطقی ذہنوں میں پائی جانے والی تشکیک اور کشمکش کو کفر و الحاد سے تعبیر کرنا بھی ضروری نہیں کہ ہر حال میں درست ہی ہو۔ راشد کی شخصیت کے اس نازک اور متنازعہ پہلو پر قلم آزمائی کرتے ہوئے ان باتوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ مزید یہ کہ زندگی کے کسی ایک مرحلے یا واقعے کا اطلاق پوری زندگی پر کرنے کے بجائے ارتقائی سفر کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔ اس

Scanned by CamScanner

کے بغیر حق و انصاف کے تقاضے پورے نہیں کیے جا سکتے۔

۱۹۶۹ء میں جب راشد نے لندن میں ہرنیا اور غدۂ قدامیہ (Prostate Gland) کے آپریشن کروائے تو احباب عیادت کے لیے گئے۔ ان میں ساقی فاروقی بھی تھے۔ وہ "حسن کوزہ گر" میں لکھتے ہیں:

"پوچھا کیا طبیعت کیسی ہے؟ کہنے لگے "اس نیلی چھتری والے کا کرم ہے"۔ کسی نے پوچھا: "نیلی چھتری والا کون؟" ہنس پڑے۔ "تمھیں بھائی نہیں۔ اس کا کرم ہے۔" یہ واحد واقعہ ہے کہ انھوں نے خدا کا وقتی طور ہی سے اقرار کیا۔ شاید زندگی کی طرف دوبارہ واپسی پر وہ اپنا کفارہ ادا کر رہے تھے۔ اگر ایسا تھا تو اس کفارے کی میعاد بہت مختصر تھی، پھر زندگی کی ہماہمی میں نہ انھیں خدا کی ضرورت پڑی، نہ انھوں نے خدا کو یاد کیا۔ یوں بھی کسی منطقی دماغ میں خدا کے لیے گنجائش کم ہوتی ہے۔" (۱)

اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی تکلیف کی حالت میں بھولے ہوئے عقیدے کا یاد آنا اور مذہب کی آغوش میں پناہ لینے کی سعی کرنا انسان کی نفسیاتی ضرورت ہے۔ اسے ہم بشری کمزوری سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ بیماری کے عالم میں خدا کے وقتی طور ہی سے اقرار کے پیچھے راشد کی بھی نفسیاتی ضرورت کارفرما ہو سکتی ہے۔ تاہم اس سے اتنا تو بہر حال ظاہر ہو جاتا ہے کہ وہ خدا سے بے نیاز اور اس کی قوتوں کے منکر نہیں تھے۔ یہ بات تو کچھ زائد معلوم ہوتی ہے کہ "پھر زندگی کی ہماہمی میں نہ انھیں خدا کی ضرورت پڑی نہ انھوں نے خدا کو یاد کیا"۔ خدا کو یاد کرنے کے لیے دوستوں کو بتانا یا اعلان کرنا تو ضروری نہیں ہوتا۔ رہی یہ بات کہ کسی منطقی دماغ میں خدا کے لیے گنجائش کم ہوتی ہے، درست بھی ہو تو اس سے خدا کی نفی تو لازم نہیں آتی اور پھر یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ راشد کا دماغ کس قدر منطقی اور کس حد تک غیر منطقی تھا۔ ساقی فاروقی کے محولہ بیان پر راشد کے داماد فاروق حسن نے اپنے مضمون "Beyond Blasphemy and Prayers: The Concept of God in Rashid's Poetry" کی عمارت استوار کی ہے اور راشد کی شاعری کے حوالے سے ان کے تصورِ خدا کو سمجھنے سمجھانے کی سعی کرتے ہوئے فاروقی کے بیان کا کسی قدر احتساب بھی کیا ہے۔ (۲)

یہاں ہم راشد کی شاعری سے بحث نہیں کر رہے ہیں، لہٰذا اس سے صرفِ نظر کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ البتہ اس موقع پر راشد کے ایک خط کا حوالہ دینا مناسب معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے ۲۲ اپریل ۱۹۷۳ء کو اپنے دیرینہ دوست اثان حزیں کے نام رقم کیا تھا۔ اس خط کے مندرجات کو دیکھ کر بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ عمر کی آخری ساعتوں میں راشد کے بطون میں خوابیدہ مسلمان جاگ اٹھتا ہے اور وہ کسی غیبی قوت کی عنایات کو شمار میں لاتے ہوئے خدا کا ہزار ہزار شکر بجا لاتے ہیں۔ رقم طراز ہیں:

"کوئی غیبی ہاتھ میرے سر پر ضرور موجود ہے جو مجھے حد سے زیادہ مصائب سے بچاتا رہتا ہے۔ اکثر زندگی کے سانحوں کا شمار کرتا رہتا ہوں جن میں کار کے تین چار حادثے، ڈاکو کا حملہ، ڈوبتے ڈوبتے بچ جانے کے تین واقعات وغیرہ شامل ہیں، تو خدا کا ہزار ہزار شکر ہے۔ پھر جیسے ایک دوست کہا کرتے ہیں، خدا "حلال" تو سب کو دیتا ہے، جس کو "حرام" کی توفیق دے، اس پر اس کی خاص مہربانی ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے بھی اس کی خاص عنایات کا اہل رہا ہوں۔ جہاں تک روزگار کا تعلق ہے، کبھی بھول نہیں سکتا کہ ۳۲ روپے کی ملازمت ایم۔ اے کرنے کے بعد بمشکل ملی تھی (جس سے میں نے تمھیں بچا لیا تھا)، اور اب جب کہ ریٹائر ہونے میں ڈیڑھ مہینے سے کم وقت رہ گیا ہے، اپنے کئی حریفوں سے بہتر حالت میں ہوں۔ اس کے علاوہ ایک عجیب واقعہ یہ ہے کہ زندگی بھر دشمن ساتھ لگے رہے ہیں لیکن جب بھی کسی نے دشمنی حد سے بڑھ کر کی ہے، خود اسے ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا ہے اور نیاز مند کو خدا نے ہر قسم کی ذلت اور رسوائی سے صاف بچا لیا ہے۔ خدا کا بار بار شکر ادا کرتا ہوں۔" (۳)

Scanned by CamScanner

ہو سکتا ہے کہ راشد کی مذہبی حس اپنی عیسائی بیوی کے سامنے کسی نفسیاتی ردِ عمل کے نتیجے میں کچھ زیادہ ہی بیدار ہو جاتی ہو مگر یوں بھی ہو تو کیا مضائقہ ہے؟ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ ان کا باطن مذہب سے یکسر خالی نہیں تھا اور ان کے دل کی تجوری میں مذہب کا وہ خزانہ عمر کے آخری حصے میں بھی کسی نہ کسی حد تک محفوظ تھا جو انھیں ورثے میں ملا تھا۔

راشد کے خطوط، ان کے اعزہ و اقربا کے مصاحبوں اور دیگر مستند تحقیقی مصادر کے مطابق راشد کے والدین، نانا نانی، دادا دادی، سبھی بہت متدین اور متشرع حنفی العقیدہ مسلمان تھے۔ ان کا خاندان کئی پشتوں سے خدمت دین اور تبلیغ اسلام کے فرائض انجام دے رہا تھا اور اسی حوالے سے شہرت رکھتا تھا۔ ظاہر ہے کہ راشد اپنے خاندانی فیضان سے محروم نہیں رہ سکتے تھے۔ ان کا بچپن اور لڑکپن زیادہ تر دادا دادی کے زیرِ سایہ گزرا۔ یہاں راشد نے شروع ہی سے صوم و صلوٰۃ کی پابندی اور دیگر مذہبی رسوم کی ادائیگی کے رجحان کا غلبہ دیکھا۔ ظاہر ہے کہ ان کا بچپن بھی اسی رجحان کی تقلید و اتباع میں گزرا۔ دادی کسی قدر توہم پرست اور خوابوں پر یقین رکھنے والی خاتون تھیں۔ راشد نے ان سے بھی اثرات قبول کیے۔ جہاں تک دادا کا تعلق ہے، وہ دیندار شخص تو تھے مگر قرآن حکیم کی تعبیر و تفسیر اور تشریح و تاویل کے معاملے میں روشن فکر، منطقی اور تعقل پسند تھے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہیں سے عمل اور ردِ عمل دونوں صورتوں میں راشد کے قلب و دماغ میں مذہب سے متعلق ایک کشاکش پیدا ہوگئی جو کسی نہ کسی صورت میں تمام عمر ان کے ساتھ رہی۔ اس کشاکش میں اضافہ جدید تعلیم اور سمندر پار قیام سے ہوا۔ اسی طرح ان کی زندگی میں متضاد اثرات ڈالنے والی بعض شخصیات بھی آئیں جو راشد کے لیے بیک وقت مخالف سمتوں میں کشش رکھتی تھیں۔ چنانچہ حکیم فرزانہ غالب کے لفظوں میں کچھ ایسی صورت پیدا ہوگئی تھی:

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

مگر اس کشاکش کے ہوتے ہوئے بھی راشد کی زندگی میں بعض ایسے ادوار ضرور آئے جب ان پر مذہب کا شدید غلبہ رہا۔ جوانی کے چند برسوں میں خدمت اسلام کے جذبے میں بے پناہ شدت دکھائی دیتی ہے۔ یہ شدت م۔ حسن۔ لطیفی کے نام لکھے گئے بعض خطوط میں بڑی واضح صورت میں آئی ہے۔ ۷ فروری ۱۹۳۲ء کو ملتان سے انھیں ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ابھی ابھی ڈاک میں تمھاری وہ نظم ملی ہے جس میں تم نے جواہر لال نہرو کو دعوت اسلام دی ہے۔ میں نے اس نظم کو کم و بیش پانچ دفعہ پڑھا ہے، میرے دل میں جذبات کا ایک وسیع سمندر موجزن ہو گیا ہے اور اسلام کی راہ میں اپنی زندگی قربان کرنے کی ہوس از حد بے تاب کر رہی ہے۔ "صبح فرغانہ سے تا غربت شام رنگوں" پر میں نے وہ آنسو بہائے ہیں جو کبھی نہ بہائے تھے۔ کس قدر زبردست نظم لکھ گئے ہو لطیفی۔ تنقید کے تمام اصول سے بے نیاز، سب سے بلند! میرے خیال میں اس ایک نظم پر وہ تمام ادبی آثار قربان کیے جا سکتے ہیں جنھوں نے انقلاب فرانس کی پیش روی کی تھی۔ میں آج کل اسلامیات کا مطالعہ کر رہا ہوں۔ اسی نقطۂ نظر سے کہ شاید کسی دن میں اسلام کی راہ میں اپنی جان قربان کرنے کے قابل ہو جاؤں۔ میں اس نظم کے مطالعہ کے بعد اپنے جسم و روح میں ایک ایسی توانائی بلکہ ایسی تندی اور وحشت محسوس کرتا ہوں جو پہاڑ بیچ جانے پر بھی مطمئن نہ ہوگی۔ میرے خیال میں خدا نے یقیناً تمھیں ایک ایسی قوت عطا کی ہے جو نہ صرف خود تمھیں آفات کفر و الحاد کو فنا کرنے کے قابل بنا دے گی بلکہ ان سب لوگوں کو جنھوں نے صدق دل سے تمھارے مطالب کو سمجھا ہے اور اس سے متاثر ہوئے ہیں، جذبہ عمل سے سرشار کر دے گی۔ میری دعا ہے کہ جس مشعل کو لے کر تم اٹھے ہوئے ہو وہ ہماری پسماندہ قوم اور ہمارے بے بخت وطن کے لیے ایک سیلاب نور ثابت ہو۔" (۲)

لطیفی کے نام راشد کا ایک اور خط بھی دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے جس میں انھوں نے حج بیت اللہ اور زیارت روضۂ رسول

Scanned by CamScanner

ﷺ کے بارے میں عقیدت مندانہ پرخلوص جذبات کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ عالمِ اسلام کے لیے اپنے دل میں موجزن درد کو بھی ظاہر کر دیا ہے۔ یہ خط انھوں نے ۹ اکتوبر ۱۹۵۳ء کو ملتان سے لکھا۔ رقم طراز ہیں:

"میں یہ سن کر بہت خوش ہوا ہوں کہ آپ دیارِ حبیب ﷺ کی طرف عازمِ سفر ہو رہے ہیں۔ میرے نزدیک حج کی سب سے بڑی برکت یہی ہے کہ آنحضرت ﷺ کی آخری خواب گاہ کی زیارت کی جائے۔ کاش میں بھی جلد تر اس قابل ہو سکوں۔ یہ بات اور زیادہ مسرت آگیں ہے کہ امسال مکہ معظمہ میں بین الاقوامی اسلامی کانفرنس منعقد ہو رہی ہے۔ آپ اس میں ضرور شرکت کیجیے اور اگر موقع ہے تو فارسی یا عربی میں ہندوستان کے مسلمانوں کی سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی حالت پر تقریر بھی کیجیے۔ اگر ایسی تقریر آپ کو کرنا منظور ہو تو مجھ سے اس کی ترتیب و تدوین کر کے مفید ہوگا اور پھر اس کانفرنس کے متعلق اپنے تاثرات کہیں درج کر لیجیے تاکہ ہندوستانی اخباروں میں شائع ہو سکیں۔ حج کے لیے کب تک روانہ ہو جائیے گا؟ جائیں تو میرا بھی سلام پہنچا دیجیے۔ خدا آپ کو یہ سعادت جلد نصیب کرے۔" (۷)

اس خط کے مندرجات میں اور باتوں کے علاوہ مسلمانوں اور خصوصاً حنفی العقیدہ مسلمانوں کی نبی کریم ﷺ کی ذاتِ اقدس کے ساتھ والہانہ شیفتگی اور گہری محبت و عقیدت کا اشارہ بھی ملتا ہے، جس کے نتیجے میں علامہ اقبال کی زبان سے "دیں ہمہ اوست" کے الفاظ ادا ہوئے تھے اور جسے "با خدا دیوانہ باش و با محمدؐ ہوشیار" کی روح بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں تو راشد کے احاطۂ خیال سے "خدا" کی جلاوطنی کی نوبت، ان کی ہر طرح کی آزاد خیالی کے باوجود نہ آ سکی۔ وہ خدا سے گلہ مند و شکوہ سنج بھی رہے اور تشکیک و کشمکش میں مبتلا بھی مگر خدا کو بھلا نہ سکے۔ چنانچہ ان کے اکثر و بیشتر مکاتیب میں، خواہ ان کا تعلق عمر کے کسی بھی حصے سے ہو، خدا کے رحم و کرم اور نصرت و حمایت کے حوالے سے دعائیہ کلمات مندرج دکھائی دیتے ہیں۔ لڑکپن میں تو انھوں نے حمد نگاری بھی کی۔ اس کے باوجود انھوں نے اپنی بعض تحریروں خصوصاً نظموں میں خدا کے ساتھ "دیوانگی" برتنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ مگر جہاں تک نبی کریم ﷺ کی ذاتِ اقدس کا تعلق ہے، اس کے بارے میں راشد نے کبھی غیر محتاط رویہ اختیار نہیں کیا۔ راقم کی نظر سے ان کے جتنے بھی غیر مطبوعہ خطوط گزرے ہیں، ان میں شاذ ہی ایسا ہوا ہوگا کہ انھوں نے اسم محمد ﷺ لکھا ہو اور اس پر درود و سلام کے لیے مخصوص علامت "ﷺ" نہ درج کی ہو۔ مخصوص مذہبی ماحول میں رہتے ہوئے لڑکپن میں تو راشد نعت گوئی اور نعت خوانی بھی کیا کرتے تھے۔ بعد میں یہ صورت نہ رہی لیکن حضور ﷺ کے احترام و عقیدت میں کمی واقع نہ ہوئی۔ اس ضمن میں راشد کی ایک نظم "بے چارگی" کا حوالہ دیے بغیر چارہ نہیں، جو انھوں نے نیویارک، امریکہ میں ۱۶ دسمبر ۱۹۵۳ء کو لکھی۔ (۸) اگرچہ یہ نظم، شاید ان کی شاعری کے عمومی مزاج سے دور ہونے کی بنا پر کسی مجموعے کا حصہ نہ بن سکی مگر راشد کی شخصیت کے زیرِ بحث پہلو کو سمجھنے میں معاون ہے۔ اس میں راشد نے متعدد کافروں، ملحدوں اور شرقی روایتوں کے باغیوں کو جہنم میں دکھایا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ بے چارگی کا شکار "غلام احمد" کو دکھایا گیا ہے جس نے عقیدۂ ختم نبوت پر براہِ راست ضرب لگائی تھی:

مگر میرے خدا، میرے محمدؐ کے خدا، مجھ سے
غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی
یہ دلسوزی سے محرومی
یہ بے نوری، یہ بے رنگی
بس اب دیکھی نہیں جاتی
غلام احمد کی یہ نامردی دیکھی نہیں جاتی

گذشتہ صفحات میں ہم نے نم۔ م۔ حسن لطیفی کے نام راشد کے دو خطوں کا حوالہ دیا ہے۔ وہ ۱۹۳۴ء اور ۱۹۳۵ء کی یادگار ہیں جب ان کی عمر ہو چکی چوبیس سال تھی۔ اس زمانے میں راشد پر اسلام اور مسلمانوں کی خدمت کا جذبہ غالب تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے مزید دو سال کے بعد ۱۹۳۶ء کے اواخر میں خاکسار تحریک میں شمولیت اختیار کر لی اور اس کے فروغ کے لیے دن رات ایک کر دیا۔ اس زمانے میں راشد صوم و صلوٰۃ اور دیگر مذہبی رسوم کے بھی پابند تھے۔ یہ سلسلہ کم و بیش ایک دو سال تک جاری رہا۔ اس کے بعد راشد اس تحریک سے وابستہ نہ رہے اور ریڈیو، فوج اور اقوام متحدہ کی ملازمتوں نے انھیں کچھ ایسا ماحول دیا کہ وہ "کلمہ پڑھنے والے مسلمان" نہ رہ سکے۔ بہر حال جیسا کہ مندرجہ بالا مباحث سے ظاہر ہے، عقیدہ و مذہب کی حد تک انھیں کافر و ملحد قرار دینا بھی مشکل ہے۔ صوم و صلوٰۃ سے دور ہو جانے کے باوجود راشد بہت عرصے تک خاص مواقع سے متعلق روایتی طور طریقوں کو نبھاتے رہے۔ مثلاً راشد کے بہنوئی پروفیسر غلام محی الدین مرزا کے بیان کے مطابق ۱۹۶۱ء میں پہلی بیوی کے انتقال کے موقع پر راشد نے کراچی میں "قل" اور "چہلم" کا اہتمام کیا اور خود بھی قرآن خوانی کی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مذہبی روایات سے انحراف کرنے اور راہ فرار اختیار کرنے میں بے حد دشواری ہوتی ہے۔ راشد جیسے آزاد خیال انسان کے لیے بھی یہ کرنا آسان نہ تھا۔

راشد کا خاندان تصوف کے سلسلۂ چشتیہ سے فیض یاب تھا اور بابا فرید گنج شکر رحمۃ اللہ علیہ سے بطور خاص ارادت و عقیدت رکھتا تھا۔ راشد کو یہ ارادت و عقیدت ورثے میں ملی تھی۔ ان کے والد فضل الٰہی چشتی تو سلسلۂ چشتیہ میں باقاعدہ بیعت بھی رکھتے تھے اور بالالتزام "چشتی" کہلاتے تھے۔ راشد جیسے "منطقی ذہن کے انسان" کے لیے بھی ان موروثی اثرات سے بچ نکلنا محال ثابت ہوا۔ پروفیسر غلام محی الدین مرزا راقم کو انٹرویو دیتے ہوئے بیان کرتے ہیں:

"ایک بار راشد اپنی پہلی بیوی اور بچوں کے ہمراہ امریکہ سے پاکستان آئے ہوئے تھے۔ وہ ہمارے یہاں ساہیوال آئے۔ یہاں سے ہم سب ایک ویگن کرائے پر لے کر پاکپتن شریف گئے۔ وہاں راشد نے زردے کی ایک دیگ چڑھائی اور غربا میں خود تقسیم کی۔ اس کے علاوہ انھوں نے مزار پر قرآن خوانی بھی کی۔" (غیر مطبوعہ)

یہ واقعہ غالباً پچاس کی دہائی میں ہوا ہوگا۔ اس سے بہت پہلے بچپن میں بھی ایسے شواہد ملتے ہیں جو راشد کی صوفیا سے عقیدت کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً "قوس قزح"۔ لاہور میں اشاعت پذیر ہونے والی ان کی متعدد تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی اپنے والد کی طرح اپنے نام کے ساتھ "چشتی" لکھا کرتے تھے۔ بعد میں نام کا یہ "لاحقہ" تو اڑ گیا مگر ارادت و عقیدت کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ تو معلوم نہیں کہ راشد نے باقاعدہ بیعت بھی کی تھی، مگر ان کے عزیزوں کے بیانات اور بعض خطوط کا مطالعہ کرنے سے پتا چلتا ہے کہ وہ راولپنڈی کے ایک بزرگ سید ہاشم حسین شاہ صاحب سے عقیدت رکھتے تھے۔ پروفیسر غلام محی الدین مرزا کے بقول راشد کے ہم زلف اور معروف ہم عصر شاعر ممتاز صدیقی بھی ان سے ارادت رکھتے تھے اور دونوں ان کی خدمت میں حاضر ہوا کرتے تھے۔ راشد کے دیرینہ دوست آغا عبدالحمید کے نام ان کے بعض خطوط سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بھی شاہ صاحب کے نیازمندوں میں شامل تھے۔ کم سے کم اتنا ضرور تھا کہ آغا عبدالحمید راشد کی عقیدت و ارادت سے بخوبی آگاہ تھے۔ راشد شاہ صاحب سے اپنے دینوی اور معاشی مسائل میں بھی راہنمائی حاصل کیا کرتے تھے اور ان کے ذریعے سے مالی طور پر خدمت زندگی سعادت بھی حاصل کیا کرتے تھے اور یہ سلسلہ زندگی کے آخری برسوں تک جاری رہا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شیلا راشد ان کے عقیدہ و مذہب سے متعلق میلانات میں حائل نہیں تھیں اور انھوں نے حسین شاہد کو انٹرویو دیتے ہوئے راشد کو جو "مسلمان اور محض مسلمان" کہا ہے، مبالغہ آمیز نہیں ہے۔ بہر حال راشد کی شاہ صاحب سے ارادت و عقیدت دور آخر تک رہی۔ آغا عبدالحمید کے نام مئی ۱۹۷۱ء کو تہران سے لکھے گئے خط میں رقم طراز ہیں:

"پاکستان میں بشیر اور ممتاز صدیقی سے لاہور میں ملاقاتیں ہوئیں اور شاہ صاحب سے راولپنڈی میں۔ شاہ

صاحب جو مسجد بنوا رہے تھے وہ مکمل ہو گئی، جس دن ہم راولپنڈی پہنچے اس پر چھت ڈالی جا رہی تھی — مجھے اب نومبر میں ریٹائر ہو جانا ہے — شاہ صاحب کا خیال ہے کہ مجھے سال بھر اور تہران میں رہنا چاہیے۔ اگر نومبر ۱۹۷۲ء تک توسیع مل جائے تو مزید کئی مشکلات حل ہو جائیں گی۔" (۹)

راشد کے کئی اور خطوں میں بھی شاہ صاحب کا ذکر ملتا ہے۔ ان سے عقیدت و ارادت کے باوجود راشد اپنے مزاج کے مطابق کبھی کبھی تشکیک و تذبذب میں بھی مبتلا ہو جایا کرتے تھے۔ اس تشکیک کا آئینہ دار ان کا ایک خط دیکھا جا سکتا ہے جو ۱۸ ستمبر ۱۹۷۰ء کو انھوں نے تہران سے فخر محمد ماجد کے نام لکھا۔ اس میں لکھتے ہیں:

"صحیح بات یہ ہے کہ شاہ صاحب ہوں یا کوئی اور، ان کی پیش گوئیوں پر اعتماد کر کے بیٹھے رہنا مجھے کبھی گوارا نہیں ہوا۔ اس لیے تم نے اچھا کیا کہ خود اپنے مستقبل کے بارے میں وہی فیصلہ کیا جس سے تمھیں اطمینان ہوا۔ شاہ صاحب آج کل غالباً عراق سے بھی آگے سعودی عرب وغیرہ کا سفر کر رہے ہوں گے۔ ستمبر کے آخر میں تہران لوٹیں گے۔ اگرچہ ان کا ارادہ حج تک سعودی عرب میں رکنے کا بھی تھا۔" (غیر مطبوعہ)

غالباً یہ ملائیت کا اثر ہے کہ ہم میں سے اکثر لوگوں کے ذہنوں میں نیکی اور عبادت کا تصور محض صوم و صلوٰۃ تک محدود ہے۔ مالی عبادات کو عبادت سمجھنے کا رجحان بہت کم ہے۔ حالانکہ اس کی افادیت صرف روحانی اور انفرادی نہیں بلکہ مادی اور معاشرتی بھی ہے۔ راشد کی سیرت کا ایک نمایاں پہلو اسی سے متعلق ہے۔ وہ فراخ دل اور کشادہ دست تھے۔ وہ اپنی ذات پر ہی نہیں، دوسروں پر خرچ کرتے ہوئے بھی بالکل نہیں گھبراتے تھے۔ ان کی بیٹی یاسمین راقم کو ارسال کردہ تحریر میں لکھتی ہیں:

"پیسوں کے معاملے میں بہت بڑے دل کے مالک تھے۔ خاندان میں اگر کبھی بھی کسی کی ضرورت کا انھیں علم ہوتا، فوراً پیسے بھیجتے۔" (غیر مطبوعہ)

اسی طرح شہریار راشد نے بھی راقم کے سوالنامے کے تحریری جواب میں یہی لکھا ہے:

"His great sense of responsiblity also stretched to his own family. I know, for instance, that he lent a helping hand to his brother and sisters whenever they needed assistance." (Unpublished)

راشد کی بہن ممتاز جہاں نے بھی اس ضمن میں اپنے انٹرویو میں اشارہ کیا ہے۔ ان کے بقول بھی راشد "غریب رشتہ داروں کی خفیہ مدد کیا کرتے تھے۔"

خطوطِ راشد کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عزیز و اقارب کی خالص مدد کرنے کے ساتھ ساتھ بوقتِ ضرورت انھیں قرض بھی دے دیا کرتے تھے۔ مزید یہ کہ بیرونِ ملک سے آتے ہوئے تحائف بھی لے کر آیا کرتے تھے اور کبھی کبھی فرمائشیں بھی پوری کر دیا کرتے تھے۔ ان سب باتوں میں وہ کشادہ دستی کا مظاہرہ کیا کرتے تھے۔ بیرونِ ملک جانے سے پیشتر راشد نے اپنے بعض عزیزوں کو اپنے پاس ٹھہرایا اور حصولِ علم میں ان کی مدد کی۔ اس ضمن میں ان کے پھوپھی زاد بھائی عبدالحفیظ نے راقم کے سوالنامے کے تحریری جواب میں لکھا ہے:

"میں یعنی آپ کا پھوپھی زاد بھائی کافی عرصہ آپ کے زیرِ سایہ رہا۔ ملتان میں جب آپ کمشنر کے دفتر میں ملازم تھے تو میں آپ کے ہاں ہی رہائش پذیر تھا۔ مجھے انھوں نے ایف۔ اے کا پرائیویٹ امتحان دینے پر آمادہ کیا۔ پھر جب آپ دہلی میں تھے تو آپ کے ایک خالہ زاد جمیل ارشد کیانی (محمد جمیل کیانی کے صاحبزادے) نے آپ کے پاس رہ کر گریجویشن کیا۔" (غیر مطبوعہ)

راشد کی کشادہ دستی محض رشتہ داروں ہی کے لیے نہ تھی بلکہ اس کے دائرے میں جان پہچان رکھنے والے وہ لوگ بھی

Scanned by CamScanner

آ رہے تھے جنھیں ان کی امداد ضرورت مند کے طور پر ملتی تھی۔ اسے وہ یوں لکھتے ہیں

"ایک بار راشد صاحب سنی گیسٹ ہاؤس کے ایک مکان میں رہائش پذیر تھے۔ میں بی۔ اے کی کلاس میں سے اٹھ کر ان سے ملنے سنی گیسٹ گیا۔ اب مجھے یاد نہیں، بار کہ مجھے ان سے کام کیا تھا۔ مجھے لے اور رہے میں واپس جانے کو تو قریب آ کر پوچھا "تمھارا شاید واپس کی ضرورت ہو تو مجھ سے لے لو۔ میرے پاس اس وقت ہیں۔" (۱۰)

غریبوں، ضرورت مندوں اور مصیبت زدوں کے لیے راشد خاصے فیاض تھے۔ اس باب میں انھوں نے کبھی خست نہیں کی۔
غلام محی الدین مرزا نے راقم کو انٹرویو دیتے ہوئے کہا

"راشد خیرات دیا کرتے تھے اور غریبوں کی مدد کرنا ان کا شیوہ تھا۔ بنگال میں شاید ایک بار سیلاب سے تباہی مچ گئی تھی۔ انھوں نے وہاں پانچ ہزار امریکن ڈالر بھجوائے۔" (غیر مطبوعہ)

مذکورہ بالا واقعات سے دوسروں پر خرچ کرنے کے سلسلے میں راشد کی شخصیت میں پائی جانے والی فراخ دلی کا بخوبی اظہار ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسان اور انسانیت کی مدد کر کے خوشی محسوس کرتے تھے۔

راشد کی نجی زندگی کا سب سے اہم اور معتبر حوالہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی اولاد میں جائیداد کی تقسیم خود اپنے ہاتھوں شرعی انداز سے کی۔ اس کے بارے میں اپنی زندگی کے آخری دن یعنی ۹۔ اکتوبر ۱۹۷۵ء کو چیلٹنہم (انگلینڈ) سے لکھے ہوئے خط میں کسی قدر تفصیل فراہم کی ہے۔ فخر محمد ماجد کو لکھتے ہیں

"تو پھر یہ۔ اپنی سے ملاقات بچوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ نسرین کو لاہور کا مکان دے، باقی الگ سے دیا ہے۔" (غیر مطبوعہ)

اسی طرح اپنے دیرینہ دوست خواجہ کریم بخش کے نام رقم طراز ہیں:

"سب بچوں کو ان کا حصہ شرعی انداز سے ادا کر دیا ہے۔ نسرین کا حصہ سب سے زیادہ ہے۔ مکان کی قیمت جو آپ نے بتائی ہے وہ ہر بچے کے حصے سے زیادہ ہے۔ اگر کبھی پاکستان آیا تو قانونی طور پر مکان ان کے حوالے کر دوں گا۔" (غیر مطبوعہ)

راشد کو خود تو پاکستان آنے کی مہلت نہ مل سکی لیکن بعد میں قانونی طور پر نسرین راشد کو لاہور والا مکان مل گیا۔ واضح ہو کہ راشد نے شرعی طور پر حاصل اپنا خصوصی اختیار استعمال کرتے ہوئے بڑی بیٹی نسرین کو نسبتاً زیادہ حصہ دیا۔ اس کا سبب ان کی سعادت مندی نہیں بلکہ زندگی کی محرومیاں تھیں جن کے باعث وہ راشد سے ناخوش تھیں۔ یہاں شیلا راشد کے ایک خط کا اقتباس درج کرنا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے چیلٹنہم (انگلینڈ) سے ۲۔ فروری ۱۹۷۶ء کو فخر محمد ماجد کے نام لکھا

Nasrin continues to worry about her inheritance. I have sent all the deeds concerning the Samanabad house to Shahn and have asked him to see that the house is made over to her. Also Nazri's savings with the National and Grindlays should be divided up between the 5 children. Nazeil and I claim no share in Nazri's estate in Pakistan. He saw to it that my future was taken care of." (Unpublished)

رقم کی تقسیم کے بارے میں ساقی فاروقی نے بھی "حسن کوزہ گر" میں کسی قدر معلومات فراہم کی ہیں۔ لکھتے ہیں:

"میں نے سنا ہے، انھوں نے مرنے سے پہلے اپنے بیٹے شہریار کو ڈیڑھ لاکھ روپے اور اپنی ہر بیٹی کو ۷۵ ہزار روپے بھجوا دیے تھے۔ سوائے ایک بیٹی کے جنھیں وہ اپنا لاہور والا مکان دینا چاہتے تھے۔ شیلا کہتی ہیں کہ کاغذات کی منتقلی عنقریب مکمل ہو جائے گی۔ اس کے علاوہ ان کی لائف انشورنس سے پہلی بیوی کے تمام

بچوں کو ۴۰،۳۰،۳۰ یا ۲۰،۲۰ ہزار روپے مل جائیں گے۔" (۱۱)

جائیداد کی تقسیم کا ایک ایسا مرحلہ ہے جہاں پہنچ کر بڑے بڑے متشرع اور متدین لوگ بھی ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔ مگر راشد نے حتی الوسع انصاف کے تقاضوں کو پورا کیا ہے۔ جس بچے کو انھوں نے کچھ زیادہ دیا، سب بچوں کی رضامندی سے دیا۔ راقم کے استفسار کے جواب میں شیلا راشد نے ان کی انصاف پسندی کو نمایاں طور پر بیان کیا ہے۔ لکھتی ہیں:

> Mr. Rashed had drawn up a settlement fo his five children according to Islamic Law. This was agreed to and signed by all five. Mr. Rashed was a very fair and just husband. His personal belongings and property had been carefully distributed fairly amongst his children and I was financially taken care of. He was a most orderly and organised person and no problems whatsoever arose after his death." (Unpublished)

جہاں تک دوسری بیوی اور اس کے بچے نزیل راشد کا تعلق ہے، راشد کو ان کے سلسلے میں ملکی قوانین کی پابندی کرنا تھی۔ بہر حال جہاں تک ممکن تھا، راشد نے جائیداد کی تقسیم شریعت کے اصول و ضوابط کو ملحوظ رکھ کر کی۔

مندرجہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشد جائیداد کی تقسیم جیسے اہم معاملے میں بہت بہتر مسلمان ثابت ہوئے۔ اگرچہ وہ صوم و صلوٰۃ کے پابند نہ تھے مگر عقیدے کے اعتبار سے، عام مسلمانوں سے بہتر نہیں تو بدتر بھی نہ تھے۔ کفر و الحاد کے خیالات ان کے ذہن میں تشکیک و تذبذب پیدا کرتے رہے اور وہ کشمکش کا شکار بھی ہوتے رہے مگر مذہب ان کے احاطۂ خیال سے نکل نہ سکا۔ وہ عام انسانوں کی طرح گناہ گار انسان تھے اور انھیں پارسائی کا دعویٰ بھی نہیں تھا۔ چنانچہ کفر و الحاد کے فتوے صادر کرنا زیادتی ہے۔

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں

حوالہ جات

۱۔ نیا دور۔ کراچی: شمارہ ۷۱۔۷۲ ن م راشد نمبر، سن ندارد۔ ص ۳۹

۲۔ Annual of Urdu Studies, Chicago: 1985

۳۔ نیا دور۔ کراچی: راشد نمبر۔ ص ۲۰۱۔۲۰۲

۴۔ "زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں" فنون۔ لاہور: جلد ۲۱۔۲۲، شمارہ ۹، نومبر دسمبر ۱۹۷۵ء۔ ص ۵۹

۵۔ "جہاں وہی مر جانا" فنون۔ لاہور: شمارہ ۳، دور نو، اگست ستمبر ۱۹۷۶ء۔ ص ۲۰

۶۔ نقوش۔ لاہور: شمارہ ۱۳۳، دسمبر ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۸۵۔۲۸۶

۷۔ ایضاً۔ ص ۲۸۷۔۲۸۸

۸۔ کلیات راشد۔ لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔ ص ۵۷۱۔۵۷۲

۹۔ نیا دور۔ کراچی: راشد نمبر۔ ص ۱۸۲۔۱۸۳

۱۰۔ اے حمید۔ سنگ دوست۔ لاہور: جودت پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء۔ ص ۵۶۵

۱۱۔ نیا دور۔ کراچی: راشد نمبر۔ ص ۳۳

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر نجیب جمال

یگانہ آرٹ

Yagana was an artist who had a lot of curiosity towards Arts, as he intended to fulfill his objectives through poetry but was pushed back in practical life and unfortunately most of his work was recognized after his death. Accordingly, the article deals with his powerful imagination, high spirit in Arts and representation of different realities of life.

کہا جاتا ہے کہ شاعری داخلی کشمکش اور آویزش اس سے شعر کہلواتی ہے جان پرلیس کے لفظوں میں "شاعری کی تخلیق کا راز انسانی فطرت کے گوناگوں تضادوں کا آئینہ ہے"۔(۱) یگانہ کی شاعری میں بھی ان کی ذات کی بوالعجبیوں کا عکس موجود ہے اور شاید دوسرے شعراء سے کچھ زیادہ ہی ہے تاہم انہوں نے زمانے کے تضادات اور متصادم فکری رجحانات کو بھی اپنے شعور میں جگہ دی اور اس تصادم کا تماشا اپنی ذات میں کیا۔ مستقل معاشی تنگ دستی اور بے پناہ فن کارانہ تجسس کی بنا پر حالات کے ساتھ یگانہ کا نباہ نہ ہو سکا مگر اپنے فن کے زور پر تخلیق کی ہوئی دنیا میں ان کی شخصیت اپنی تلاش میں نکلی ہوئی دکھائی دیتی ہے ان کے مقاصد حقیقی دنیا میں نہ سہی فن کی دنیا میں ضرور پورے ہوئے ہیں۔ سماج کے مختلف طبقوں میں جو زبردست خلیج پائی جاتی ہے یگانہ کو اس کا ذاتی تجربہ تھا۔ وہ اس جدلیاتی کشمکش کو قبول کر لیتے ہیں مگر اطاعت قبول کرنے کا مادہ ان کی شخصیت میں سرے سے نہ تھا یہی وجہ ہے کہ جب ان کا جمالیاتی اور وجدانی احساس زندگی کے جبر سے ٹکراتا ہے تو ان کی ذات نمایاں ہونے لگتی ہے یگانہ کی زندگی کے بعض غیر متوازن رویے شخصیت کی اسی نمود کی وجہ سے تھے تاہم ان کی ذات اظہار کے لیے تخلیقی وسائل استعمال کرنے میں کامیاب ہو گئی تھی ان کے فن میں متوازن انداز فکر موجود ہے سوائے ان کی شاعری کے اس حصے کے جو مخالفین کو چڑانے کے لیے تھا۔

یگانہ کے مثالی زور کلام کی ایک سے زیادہ توجیہات کی جا سکتی ہیں ڈاکٹر عبادت بریلوی کے لفظوں میں "یگانہ نے اپنے مفکرانہ انداز کے سہارے ایک ایسی بلند آہنگی اور شدت پیدا کی کہ اس کی حدیں رفعت اور ترفع سے جا ملیں"۔(۲) یہ بات اس حد تک تو درست ہے کہ یگانہ کے کلام میں تخیل کی فراوانی، حقائق کی ترجمانی اور ذہن کی بلند پرواز بتدریج نمایاں ہوتی چلی گئی مگر ان کے اس ذاتی جوہر کی پذیرائی نہ کی گئی جس کے سبب وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرنے لگے جس کا نتیجہ بالآخر خود راجیت کی شکل میں ظاہر ہوا اور وہ اپنے آپ کو ذہن مطلق سمجھنے لگے۔ ہیگل کا خیال ہے کہ "ذہن مطلق تین مراحل سے گزرتا ہے اور اپنے آپ کو بتدریج آرٹ، مذہب اور فلسفہ میں منکشف کرتا ہے۔ وہ آرٹ میں وجدانی بن کر، مذہب میں تخیلی بن کر اور فلسفے میں خالص منطقی فکر کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے"۔(۳) یگانہ بھی آرٹ میں وجدانی نقطہ نظر کے حامل ہیں۔ ان کے کلام کا مجموعہ کلام "آیات وجدانی" جو ان کے کلام کا نمائندہ مجموعہ ہے اس امر پر شاہد ہے۔ مذہب کے معاملے میں ان کے آزاد تخیل نے انھیں خدائی سے ٹکرا دیا اگرچہ آخر آخر انھوں نے اشعار میں اپنی شکست کا اعتراف کیا تاہم ان کے لہجے کے تاؤ میں کسی موقع پر

Scanned by CamScanner

کی نہیں آئی دیکھئے

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا
پڑے ہو کون سے گوشے میں تنہا یگانہ کیوں خدائی ہو چکی بس

یگانہ کی شاعرانہ فکر بہت حد تک منفی رجحانات رکھتی ہے۔ اسلم انصاری کے لفظوں میں ان کی شاعری میں ''یہ گھن گرج دیہ شور ان کی ذاتی کیفیات کا ایک بہت اہم پہلو ہے''یوں تو تنہائی کا احساس ہر فن کار کا مقدر ہے لیکن یگانہ کے یہاں یہ احساس کچھ زیادہ ہی شدید تھا چنانچہ یہ ہنگامہ اور شور اس احساس کو کم کرنے کی ایک کوشش ہے''(۴) یگانہ کی یہی کوشش ''نا موافق اور نامساعد'' حالات میں خاص منفی فکر کی صورت میں ظاہر ہوئی جس نے اپنوں کو خفا اور بے گانوں کو ناخوش کیے رکھا۔

یگانہ کی تخلیقی شخصیت نے پہلی کروٹ اس وقت لی جب لکھنؤ کے سرکردہ شعرا اپنی روش خاص کو چھوڑ کر غالب کے انداز بیاں کی تقلید میں مصروف تھے۔ یگانہ نے لکھنؤ آنے کے بعد لکھنوی طرز فکر اپنانے کی کوشش تو ضرور کی جس کا ثبوت ان کا پہلا مجموعہ کلام 'نشتر یاس' اور ان کا پہلا تخلص 'یاس' ہے جس میں لکھنوی سکول کی مصنوعی الم پسندی اور اختیاری غم انگیزی کا پہلو نمایاں ہے۔(۵)

یگانہ اپنے دوسرے معاصرین صفی، عزیز، آرزو، ثاقب اور محشر کی طرح اپنی طرز بدلنے پر آمادہ نہیں تھے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سارے ماحول سے ان کی ٹھن گئی۔ یہ کشاکش یہاں تک بڑھی کہ پورے زمانے کو انہوں نے اپنا حریف سمجھ لیا ان کی لڑائی بیک وقت ایک طرف ماحول کے ساتھ ٹکراؤ تھا تو دوسری طرف تاریخ کے ساتھ، اور تاریخ بھی وہ جس میں انہیں غالب کا قطب مینار دکھائی دے رہا تھا۔ اسی طرح ایک جانب تو روایتی غزل کے احیاء کے حوالے سے معروف شعرا تھے تو دوسری جانب جدید نظم و غزل کے علاوہ ترقی پسند شعراء تھے اسی زمانے میں وہ یاس سے یگانہ ہو گئے تھے۔ یگانہ ایک لحاظ سے غالب کا جوابی نام تھا گویا غالب کی ''افراسیابیت'' کا جواب ''چنگیزیت'' کی صورت میں ظاہر ہوا۔

سماجی طور پر یگانہ جاگیردارانہ سماج ہی کے پروردہ تھے جس کی بنیادیں اس وقت کے اقتضا سے کھوکھلی ہو چکی تھیں اور اب سوائے وضع داری اور جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری کے اس سماج کے پاس کچھ نہیں رہا تھا۔ زوال آمادہ معاشرے کی حالت دو طرح کی ہوسکتی ہے۔ ایک تو وہ خود گی اور آرام پسندی جس کا مظاہرہ لکھنوی سماج نے عمومی طور پر کیا، دوسرا وہ احساس محرومی جو چڑچڑے پن یا تلخی اظہار کی صورت پکڑ لیتا ہے۔ صفی اور عزیز وغیرہ کے یہاں پہلی کیفیت نمایاں ہوئی جب کہ یگانہ کے لہجے کی کھرج (HARD CONSONANT) اور ان کے یہاں آوازوں کا شور ایک سماجی ہنگام کو ظاہر کرتا ہے۔ یہی چیز ان کے یہاں ڈرامائی عنصر کو پیدا کرتی ہے۔

ڈرامائیت بنیادی طور پر پیکار اور آویزش کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ پیکار اور آویزش متضاد صورتوں (Paradoxical situation) کے جنم لینے سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی لئے کسی صوفی شاعر کے یہاں زندگی کی پیکار اور کشمکش سے جنم لینے والا ڈرامہ نہیں ملے گا کیوں کہ تصوف تو خود تضادات کو رفع کرتا ہے۔ یگانہ کے یہاں تصوف کے عناصر اسی لیے روایتی رنگ میں نہیں۔ ابتدا میں انہوں نے روایتی تصوف کے حوالے سے چند اشعار ضرور کہے لیکن آگے چل کر وہ حقیقت حیات اور اصل کائنات کے بارے میں متشککانہ لب ولہجہ اختیار کرتے ہیں۔

شش جہت میں ہے ترے جلوۂ بے کیف کی دھوم کان مجرم ہیں مگر آنکھ گنہگار نہیں

کچھ اور آگے چل کر ان کا نظریہ حیات متشککانہ ہو جاتا ہے۔

کس کی آواز کان میں آئی دور کی بات دھیان میں آئی
تماشا گہ حیرت میں کہاں کا تو کہاں کا میں بس اتنا تھا کہ آئینے سے آئینہ مقابل تھا

Scanned by CamScanner

پھر یہی متشککانہ رویہ ان کی اس داخلی کشمکش کا باعث بنا جس سے وہ آخر تک پیچھا نہ چھڑا سکے

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر　　　کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

یگانہ کی نفسیاتی زندگی کا سراغ لگائیں تو دو بنیادی باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ ایک تو انسان کی عظمت کا احساس اور دوسرے اس کی اختیاری حدود کا تجربہ۔ یگانہ کو انسان کی تقدیر (Human Fate) کا ذاتی تجربہ تھا ان کی ایک پوری غزل میں اس انسانی تجربے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ غزل کا مطلع ہے

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا　　　خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

یگانہ کے یہاں نفسی کشاکش ان کی شاعری کو ڈرامائی رنگ عطا کرتی ہے۔ یگانہ کے فن میں لہجے کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ میر انیس کی طرح ان کی شاعری بھی خاموش مطالعے کی شاعری نہیں ان کا ہر لفظ ایک مخصوص آواز اور رسائی رکھتا ہے۔

یگانہ نے غزل جیسی داخلی صنف سخن کو غیر عشقیہ واردات کا ذریعہ اظہار بنایا۔ انہوں نے انفرادی نفسی کیفیات اور حیات و کائنات کے مسائل کا اظہار تغزل کی دنیا سے باہر نکل کر کیا اور اپنے مخصوص کر و فر کے ساتھ اردو غزل کے حزنیہ آہنگ پر ضرب لگائی اور زندگی کو محرومیوں اور ناکامیوں کے باوجود عزیز رکھا۔ یگانہ نے ایسے بے شمار الفاظ استعمال کئے جو تغزل کی روح کے سراسر منافی تھے۔ ان کی طرز ادا نے بانکپن اور کج کلاہی کا خوب مظاہرہ کیا تاہم اس کے باوجود ان کے یہاں فنی پختگی اور شعری مہارت درجہ کمال پر ہے جس نے غیر متغزلانہ اظہار کے ہوتے ہوئے پرکار سادگی کا روپ دھار لیا ہے۔ جسے آل احمد سرور ان کی پینترے بازی کہتے ہیں وہ دراصل ان کے فن کی پہلوداری ہے۔ یگانہ کے بیشتر اشعار پرکارانہ تراش خراش کے غیر معمولی مظہر ہیں۔ ملاحظہ کیجئے

کوہکن اور کیا بنا لیتا　　　بن کے بگڑے تو کیا کرے کوئی
ہنوز زندگی تلخ کا مزہ نہ ملا　　　کمال صبر ملا، صبر آزمانہ ملا
کارگاہ دنیا کی نیستی بھی ہستی ہے　　　اک طرف اجڑتی ہے ایک سمت بستی ہے

یگانہ کا وجود ان کی شاعری میں ایک بھرپور تجربے کے طور پر موجود ہے۔ ان کی زندگی کے جاں گسل تجربات اپنی کلیت کے ساتھ ان کے اشعار میں دکھائی دیتے ہیں۔ یگانہ کی تخلیقی شخصیت بہت زیادہ پیچیدہ نہیں ہے اس میں بظاہر پتھر جیسی سختی ہے مگر باطن یہ ذہنی و جذباتی سخت کوشی کی مظہر ایک معین شخصیت ہے۔ یگانہ کے اپنے تعصبات اور اپنی ترجیحات ہیں۔ وہ خود پر انحصار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جس نے ان میں منفرد دکھائی دینے کے احساس کی افزائش کی اور جوں جوں عام زندگی میں ان کے تلف ہونے کے امکانات بڑھتے گئے ووں ووں ان کے اپنے آپ پر انحصار کرنے کے عمل میں اضافہ ہوتا گیا۔

یگانہ کی زندگی ایک عنوان ہے پیکار مسلسل کا، ایک ہنگام کا اور شخصی سطح پر جنم لینے والے تصادمات کا یعنی ان کی فکر میں بھی ان کی جودت طبع، ایقان ذات کی صورت میں ملتی ہے۔ بلند آہنگی ان کے اشعار کی داخلی خصوصیت ہے۔ ان کی بلند آہنگی کسی بھی جذباتی مغالطے کے امکان کو رد کرتی ہے اور ان کی فکر کو متعین کرتی ہے۔ یگانہ کے یہاں انا کے اثبات کی حیثیت سنانے میں رفیق تنہائی کی سی ہے۔ یگانہ کی شخصیت میں فطری طور پر ضبط، تناسب اور توازن کی کمی تھی اسی وجہ سے ان کی انا کا اثبات متزلزل (DISTORT) ہو گیا۔ زمانے نے انہیں اپنی سان پر ایسا چڑھایا کہ انہیں ضبط کی مہلت ہی نہیں ملی نتیجتاً ان کی آواز میں چیخ کا سا تاثر پیدا ہوا اور وہ اپنی ذات سے غیر جذباتی فاصلہ پیدا کرنے میں ناکام ہوئے شاید اسی لئے ان کی شاعری عظمت کے کلس کو چھو کر رہ گئی تاہم جہاں جہاں جذباتی و ذہنی انتہا پسندی کی بجائے ضبط، ٹھہراؤ اور دھیما پن پیدا ہوا ہے وہاں وہاں یگانہ واقعی یگانہ ہیں۔

اپنا گھر اپنی زمیں اپنا فلک بیگانہ　　　آشنا کوئی بجز سایۂ دیوار نہیں

Scanned by CamScanner

مری بہار و خزاں جس کے اختیار میں ہے ... مزاج اس دلِ بے اختیار کا نہ ملا
دلیلِ راہ دلِ شب چراغ ہے تنہا ... بلند و پست میں گزری ہے جستجو کرتے
صد رفیق وصد ہمدم پہ شکستہ و دل تنگ ... وہ دوامی زہد بال و پر من تنہا

یگانہ کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد کسی بھی اعتبار سے کم نہیں لیکن ان کی تخلیق کی جو وجہ ہے وہ اس قدر زیادہ ہے کہ ایک مخصوص وضع کے اشعار ان کے فن کی شناخت بن گئے ہیں حالاں کہ شمیم حنفی کے لفظوں میں" وہ بیک وقت کئی سطحوں پر سوچنے، محسوس کرنے اور اپنے تجربوں کو دریافت کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے جو بات ان کی حسیت کو ایک مرکز پر سمیٹتی ہے وہ ان کا شخصی حوالہ ہے اس شخصی حوالے نے یگانہ کو انتشار سے اور ان کی شاعری کو حواس کی ابتری سے بچائے رکھا۔ بکھراؤ کے باوجود ترتیب کا جوہر محفوظ رہتا ہے"۔(۶)

یگانہ کے لہجے کے حوالے سے شمیم حنفی کا یہ خیال بھی درست ہے کہ" یگانہ کے لہجے میں جو جارحیت ملتی ہے اُسے تندخوئی کے ساتھ ساتھ کہنہ سال شعری ضابطوں کی طرف سے بے اطمینانی اور ان کی جگہ ایک نئی بوطیقا کی تشکیل کے حوالے سے بھی دیکھنا چاہیے۔...... یگانہ کی بوطیقا نفاست و نرمی کے بجائے کھردرے پن، درشتگی اور سخت کوشی کے واسطے سے غزل کی عام روایت کے بالمقابل ایک نئی روایت کا حرفِ آغاز بنتی ہے اس نقطے پر وہ اپنے معاصرین میں سب سے الگ دکھائی دیتے ہیں، زمانے کی طرح اپنے تخلیقی تجربے کی حشر گاہ میں بھی ایک دم اکیلے، معتوبِ روزگار مگر اپنے آپ سے مطمئن اور اپنے انجام سے بے پروا"(۷)

یگانہ نے اپنے تنگی حالات کے باوجود آرٹ کے جاں گسل مراحل کو استقلال اور پامردی کے ساتھ طے کیا۔ انہوں نے شاعری کو شکست، فرار، گریز یا ذہنی عیاشی کا ذریعہ بنانے کے بجائے شاعری کی غرق ہوتی ناؤ روایت سے اختلاف کرتے ہوئے اسے تقلید کی بیڑیوں سے آزاد کرانے کی کوشش کی۔ یہی یگانہ کے فن کی وہ انفرادیت ہے جس کے بارے میں سجاد باقر رضوی نے اظہار کرتے ہوئے کہا تھا" یگانہ کی جو بات مجھے اچھی لگی وہ کلاسیکی اصول نہیں تھا یگانہ غزل کی کلاسیکی ہیت میں ایک باغی کی شکل نظر آتے گا۔"(۸)

یگانہ کی شاعری میں کوئی مربوط فلسفۂ زندگی موجود نہیں۔ ویسے بھی مربوط فلسفہ یا مجرد فکر شاعری کو بڑا نہیں بنا سکتے یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر کی بڑی شاعری میں تصورات کا مربوط نظام نہیں ملتا مگر یہ بھی حسن اتفاق ہے کہ دنیا کی بڑی شاعری میں فکر کا عنصر موجود ہے گویا فکر نہیں بلکہ کوئی منظم فلسفہ یا مربوط نظام تصورات شاعری کے حسن کو بگاڑتے ہیں جب کہ شاعری میں فکری عناصر کی موجودگی اس کے محیط میں اضافہ کر سکتی ہے۔ یگانہ کی شاعری میں بھی کوئی باقاعدہ فلسفۂ حیات موجود نہیں تاہم وہ شعر کے بارے میں ایک مخصوص انداز فکر رکھتے ہیں۔

یگانہ نے تصور شعر کے معاملے میں جابجا حالی کی فکر سے استفادہ کیا ہے۔ انہوں نے 'نشتر یاس' میں 'ماہیت شاعری' کے عنوان سے جو بحث کی ہے اس میں حالی کے خیالات سے مطالب اخذ کرنے کا اعتراف اس طرح کیا ہے" مولانا حالی نے اس بحث کو بہت شرح و بسط سے لکھا ہے مگر میں اپنے موضوع شعر کے متعلق مفید مطلب اقتباس کر کے معیار تغزل پر اپنے خیالات ظاہر کرتا ہوں" (صفحہ ۷)

ڈاکٹر وحید قریشی نے 'مقدمہ شعروشاعری' مرتب کرتے ہوئے" متفرقات" کے عنوان سے جو بحث کی ہے اس میں یگانہ کی تصنیف" چراغ سخن" کو ان کتابوں میں شامل کیا ہے جو" مقدمہ شعروشاعری" کی پیروی میں لکھی گئیں۔(۹)

یگانہ نے اپنے تصورِ فن کی وضاحت اس طرح کی ہے" شعروسخن کو میں ایک مقدس فن سمجھتا ہوں اور اس فن میں مجھے جس قدر انہماک ہے وہ اسی نقطہ نظر سے ہے۔"(۱۰)" ماہیت شاعری" کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ یگانہ شاعری کو حواس خمسہ کی

Scanned by CamScanner

تھے۔ یہ بھی زندگی کی چیز ہوتے ہیں اور اس کی حدود تاثیر کے قائل ہیں۔ وہ بھی حالی کی طرح مقتضائے حال اور اصلیت کو تخیل کی بنیاد سمجھتے ہیں اور حالی کی طرح کمال شاعری کے لئے تین شرطیں عائد کرتے ہیں۔ اول جدت کا لحاظ، دوم تخیل، سوم قوت بیان۔ یگانہ بھی حالی کے نظریات پر قائم ہے چنانچہ ان کے نظریۂ فن کا اطلاق ان کی شاعری پر بآسانی کیا جا سکتا ہے۔

یگانہ نے ''ماہیت شاعری'' میں بڑی تفصیل سے تخیل پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور قوت تخیلہ کے تصرفات پر روشنی ڈالی ہے۔ چونکہ وہ قوت تخیلہ اور قوت ممیزہ میں برابر کی شراکت کے قائل ہیں۔ قوت ممیزہ کے بغیر قوت متخیلہ ان کے نزدیک ایک منہ زور گھوڑے کی مانند ہوگی۔ یگانہ مادہ اور صورت کو شاعری کے اجزائے اصلی قرار دیتے ہیں یعنی کیا کہنا چاہیے اور کیوں کر کہنا چاہیے۔ وہ بھی شعر سے متعلق ملٹن کی اس رائے کو معتبر جانتے ہیں جس کا چرچا حالی نے کیا تھا یعنی شعر سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔ آخر میں یگانہ معیار تغزل کے حوالے سے روایتی غزل کے محشرستان تخیل کا ذکر کرتے ہیں اور غزل میں فلسفیانہ موضوعات کے بارے میں لکھتے ہیں'' فلسفیانہ خیالات اور قوانین قدرت کے مسائل کو (بغیر تغزل میں رنگے ہوئے) روکھے پھیکے الفاظ میں نظم کر دینا شاعری نہیں۔'' (مضمون)

یگانہ شعر میں محاورے کے استعمال کا جواز ہی تلاش نہیں کرتے اس کی فضیلت کا بیان بھی کرتے ہیں انہی کے لفظوں میں'' ایک ہی بات ہے کہ محض سیدھی سادی ترکیبوں سے ادا کر دی گئی اور مطلب سمجھ میں آ گیا مگر اسی بات کو کسی پاکیزہ محاورے نے کسی حسن یا جوبن کسی نرالے انداز سے یوں بیان کر دیا اور کوئی ایسی آنزی کن لگا دی کہ دل بے چین ہو گئے اسی کن دینے کو شاعری کہتے ہیں۔'' (مضمون) یگانہ کی شاعری میں بھی محاورے کا استعمال 'کن دینے' کے خیال سے ہے جسے ان کے معترضین محاورے کی شاعری کو محدود بتا کر اسے یگانہ کے فن کی کمزوری بتاتے رہے ہیں۔

'چراغ سخن' میں یگانہ نے ''شعر و سخن'' کے عنوان سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے انہیں ''ماہیت شاعری'' کی توسیع سمجھنا چاہیے یہاں انہوں نے شعر کے بنیادی عناصر میں تخیل کے علاوہ محاکات اور موسیقیت کو بھی شمار کیا ہے اور انہیں شاعری میں اثر کا ضامن قرار دیا ہے۔

یگانہ شعر کے بارے میں ایک باقاعدہ تصور تو ضرور رکھتے ہیں مگر شعر میں کسی باقاعدہ نظام فکر کے قائل نہیں تاہم وہ زندگی کو متحرک چیز سمجھتے ہیں اور اس کی مسلسل نمو کے قائل ہیں۔ وہ کہتے ہیں'' میری حقیقت فلسفہ کی کوئی پیچیدہ گرہ نہیں سیدھی سادی زندگی ہے''۔(۱۱) 'دل شب چراغ' کی روشنی میں انہیں انسان حرکت کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور وہ اس کے ذوق طلب اور شوق جستجو کی حکایت دہراتے ہیں۔ دیکھیے:

دلیل راہ دل شب چراغ ہے اپنا — بلند و پست میں گزری ہے جستجو کرتے
رفتار زندگی میں سکوں آئے کیا مجال — طوفاں ٹھہر بھی جائے تو دریا بہا کرے
خاک کا پتلا بگولا دشت کا ہو جائے گا — مٹ کے بھی اک پیکر نشو و نما ہو جائے گا
دل ہے پہلو میں کہ امید کی چنگاری ہے — اب تک اتنی ہے حرارت کے بجھے جاتے ہیں

یگانہ کی شاعری کسی باضابطہ فلسفۂ حیات کے بغیر اپنے اندر حیات انسانی اور اس کی تنقید و شرح کا موضوع سمیٹے ہوئے ہے۔ یگانہ ''آیات وجدانی (جدید)'' میں بھی روز مرہ زندگی کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں زندگی اور فطرت (LIFE AND NATURE) کے رنگا رنگ حقائق کو باہم ربط دینے سے فن میں عظمت پیدا ہوتی ہے۔ (صفحہ ۸۵) یگانہ کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں انسان، فطرت کے مقابل نبرد آزما دکھائی دیتا ہے۔ دیکھیے

نا خدا کچھ زور طوفاں آزمائی بھی دکھا — فکر ساحل چھوڑ لنگر ڈال دے منجدھار میں
باز آ ساحل پہ غوطے کھانے والے باز آ — ڈوب مرنے کا مزہ دریائے بے ساحل میں ہے

Scanned by CamScanner

یہی جذبہ ان کے فن کا محرک بھی ہے۔ اس اعتبار سے وہ انسانی احساسات میں ربط تلاش کر لیتے ہیں۔ ان کے لفظوں میں
''یہی کام ہے آرٹ کا کہ تمام انسانوں کے احساسات میں ہم آہنگی پیدا کر کے وجدانی اعتبار سے انہیں متحد کر دے'' (صفحہ ۹۵)
آرٹ کے معاملے میں یگانہ کسی بھی قسم کا سمجھوتہ کرنے پر آمادہ نہیں تھے۔ یہی وجہ تھی کہ اول اول لکھنو کے جدید اسلوب کے حامل مگر قدیم روشوں پر چلنے والے شعراء سے ان کی بگڑی پھر غزل کا احیاء کرنے والے شعراء سے ان کا مزاج نہ ملا۔ ترقی پسند ادب انہیں محض دھندورا معلوم ہوا اور اقبال کی شاعری انہیں محدود اور نیشنلزم میں جکڑی ہوئی نظر آئی۔ آخر آخر مذہب کے بارے میں ان کی آزاد خیالی (جو اس وقت ان کی بے دماغی کی پیداوار تھی) رنگ لائی۔ معتوب تو پہلے سے تھے رسوا بھی ہو گئے۔ راہی معصوم رضا کا یہ خیال درست ہے کہ
''وہ اپنے عہد کے تضادات کے ہنگامہ میں چراغ کی لو کی طرح لڑکھڑاتے رہے لیکن موجود رہے اور نتیجے اخذ کرتے رہے'' (۱۲) یگانہ درحقیقت ہوا سے لڑتے رہے۔ انہوں نے اپنے آپ کو تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا میں بالکل اکیلا پایا مگر ہمت نہیں ہاری۔ انہیں اپنے سوا کسی پر اعتماد نہیں تھا یہی چیز ان کے شدید احساس کمتری کی غماز ہے جسے چھپانے کے لئے انہوں نے کیا کیا جتن نہیں کئے۔ ان کا منفعل احساس کبھی غریب الوطنی، کبھی تنہائی اور کبھی اپنی ہی آواز کی بازگشت کی صورت میں ظاہر ہوا، جس نے ان کے یہاں ایک عجیب جوشِ حیات کو پیدا کیا ہے گویا یگانہ کے فن کی اولین خصوصیت جوشِ بیاں، توانائی اور کس بل ہے۔ غزل کی یہ للکار، یہ معرکہ آرائی، آواز کا یہ گاڑھا پن شعرائے ماضی کی تمام مانوس آوازوں سے جدا ہے۔ حتیٰ کہ سودا اور آتش سے بھی۔

یگانہ کے فن میں آب ان کے جارحانہ، پرجوش اور ولولہ انگیز انداز سے آئی ہے۔ اس رویے کی ابتدا احتجاج سے ہوئی جس نے انہیں رفتہ رفتہ انتہا پسند بنا دیا اور وہ شارع عام سے ہٹ کر چلنے لگے۔ یہ صحیح ہے کہ ہمت مردانہ رکھنے کے باوجود ان کے حوصلے کی کمر ٹوٹ رہی مگر انہوں نے اپنے فن میں زندگی کی جدلیت، مردانگی، بانکپن، نشاط، طنز اور فکر جیسے عناصر کے امتزاج سے کن لگائی ہے۔ یگانہ نے ہر دم سنبھلتے رہنے کو وظیفۂ زیست بنا کر اپنے فن کو تحرک کا استعارہ بنایا۔ وہ نہایت تکلیف دہ حالات میں بھی اپنے فن کی پرورش کرتے رہے۔ باقر مہدی کے لفظوں میں ''یگانہ کا آرٹ وہ آئینہ ہے جس میں ایک بلند شخصیت کے شاعر کی تنہا جد و جہد کی پوری داستان چھپی ہوئی ہے''۔ (۱۳)

یگانہ کے فکر و فن کی تنظیم میں بعض فارسی شعراء کا حصہ بھی رہا ہے خصوصاً عرفی اور صائب سے وہ بہت متاثر ہوئے صائب کی پرواز فکر کے یگانہ زبردست معتقد تھے۔ وہ بلندیٔ تخیل کے ساتھ زبان کی سلاست قائم رکھنے کو بھی صائب کا کمال شاعری جانتے تھے۔ یگانہ نے صائب کے حکیمانہ خیالات سے فائدہ اٹھانے کی ترغیب بھی دی ہے (۱۴) انہوں نے صائب کے اس شعر کو اپنی زندگی کا فوٹو بتایا تھا۔

ایں قدر کز تو دلے چند بود شاد، بس است ۔۔۔ زندگانی بمراز ہمہ کس نتواں کرد (۱۵)

مجنوں گورکھپوری کے خیال میں ''آتش کے علاوہ میر اور غالب نے بھی یگانہ کی شاعری کی تشکیل میں حصہ لیا ہے'' (۱۶)
تاہم یگانہ لاکھ میر پرست سہی مگر میر کی سی دروں بینی ان کا مطلوب ہنر نہیں نہ ہی ان کی شاعری میں وہ اسراریت ہے جو میر کے سخن کو تعینات کی حدود سے آگے لے جاتی ہے تاہم دونوں کے نظام اقدار میں مماثلت کے چند پہلو ضرور مل جاتے ہیں کہ دونوں ہنر دشمن معاشرے کا ہدف تھے اور اپنی شرائط پر زندگی کرنے کے تمنائی تھے۔ دونوں کے یہاں ذاتی انا کے اثبات کی کاوش ملتی ہے مگر یہ یگانہ کی کم نصیبی تھی کہ ان کی ذات دھیرے دھیرے ابتری کے طوفان میں پھنستی جا رہی تھی جس کے نتیجے میں ان کی زندگی مادی فشار کا شکار ہوئی اور جس سے ان کے یہاں منفی ردعمل پیدا ہوا اور وہ اپنی ذات سے غیر جذباتی فاصلہ قائم نہ کر سکے۔ اس لئے یگانہ اپنی شاعری کے غالب میلانات کی وجہ سے ایک مختلف وجود رکھتے ہیں۔ گوپی شمیم حنفی کے لفظوں ''یگانہ کے

Scanned by CamScanner

ساتھ اس راستے میں میرو آتش کی پرچھائیاں بس یہ دو بلی ساتھ چلتی ہیں"۔ (۱۷)

اسی طرح غالب اور یگانہ میں بہت کچھ ذہنی اشتراک کے باوجود یگانہ کی شاعری اور لب و لہجے پر غالب کا اثر اتنا ہی ہے کہ مشاعروں میں مصرع طرح کی پابندی کی وجہ سے انہوں نے بہت سی غزلیں غالب کی زمین میں کہیں تاہم غالب کی شاعری یگانہ آرٹ کی نشوونما میں ایک محرک کی حیثیت ضرور رکھتی ہے۔ غالب کی طرح ان کی شاعری میں بھی معنی آفرینی کا پہلو موجود ہے دونوں ہی نے اپنے اپنے عہد کا دامن حریفانہ کھینچا ہے مگر یگانہ کا تخیل غالب کی مانند بیباک اور پرکار نہیں، ہاں معنوی نزاکتیں اور اسلوب کی جدتیں ان کے یہاں بھی ہیں۔

یگانہ نے صاحب کمالوں (۱۸) کی صحبت اور ان کے عالی خیالات سے فیض اُٹھایا تھا جس نے ان کے فن کے لئے محرک کا کام کیا مگر ان کے فن کا بڑا محرک شخصیت اور ماحول کا ٹکراؤ تھا جس کے نتیجے میں وہ احتجاجی اور انتقامی روش پر چلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں وہ زمانے کے بلند و پست کو اپنی ٹھوکروں سے ہموار کرنا چاہتے ہیں اور حاسد ذہنیت کا علاج نرمی اور ملامت کے بجائے 'زہر خندِ مردانہ' تجویز کرتے ہیں۔ مزاج اور ماحول کے تصادم میں شدید زخمی ہونے کے باوجود وہ زخموں کی ٹکور کرنے نہیں بیٹھ گئے بلکہ اپنے فن میں وہ اس 'دُنیائے دوں' سے اپنی ذات سے، اور اپنے ماحول سے اوپر اُٹھنے کی کوشش کرتے ہیں اور حیاتِ انسانی کے پیچیدہ حقائق و معارف اور فطرتِ انسانی کی تہ نشیں جہتوں کی نشاندہی کرتے جاتے ہیں۔

یگانہ کے فن کے بعض پہلو ایسے ہیں جو ان کی سوچ کا مستقل محور رہے ہیں۔ خدا کا وجود، مذہب کی افادیت، مذہب، آرٹ اور انسان کی مجبوری جیسے موضوعات یگانہ کے فن کا بنیادی حصہ ہیں۔ یہ موضوعات انسانی زندگی میں سوالیہ نشان کی طرح ہمیشہ سے موجود رہے ہیں مفکروں، دانشوروں، ادیبوں اور شاعروں نے ان کی اسراریت پر بہت کچھ لکھا ہے مگر خدا، مذہب اور انسان کے درمیان ایک کشمکش ہے کہ چلی آتی ہے۔ اسی کشمکش کو نظیر صدیقی نے یگانہ کے یہاں ذہین اور حساس آدمی کی زندگی میں وراثتی عقیدے اور ذاتی عقیدے کی کشمکش قرار دیا ہے۔ (۱۹)

یگانہ کا ذہن انہیں تشکیک اور پھر اس کی اگلی منزل الحاد کی طرف لے گیا۔ یگانہ نے خدا اور بندے کے معاملے کو جس سنجیدگی سے موضوع بنایا ہے وہ مذہب پر ان کے تصورات کو سمجھنے کی دعوت دیتا ہے۔ "آیاتِ وجدانی (جدید)" میں ایک مقام پر یگانہ کا بڑا دلچسپ جملہ ملتا ہے "خدا کو یا مرزا غالب کو جاننے کی طرح کون جانتا ہے مگر مانتے سب ہیں۔ یہ بھی فیشن ہے اور وہ بھی فیشن" (صفحہ ۴۸)۔ گویا یگانہ خدا کو جانے بغیر ماننے کی روایت کے خلاف ہیں اور جاننا ان کے نزدیک جادۂ شیخ و برہمن سے بے نیاز ہو کر جاننا ہے۔

نگاہِ بے نیازی نے دکھایا راستہ سیدھا بھٹکتا کوئی کب تک جادۂ شیخ و برہمن پر

یگانہ کے خیال میں "بندگانِ ضرورت" نے اپنی اپنی کسوٹی کے مطابق اپنا اپنا خدا بنا رکھا ہے۔ نکل ہی جاتا ہے مطلب تری قسم کھا کر تو بندگانِ ضرورت کا آفرید کی خدا کو جاننے کے لئے یگانہ دل کو رہنما بناتے ہیں۔ مذہب کے بارے میں بظاہر یگانہ کے متضاد بیانات ملتے ہیں مگر حقیقت میں جب وہ مذہب کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں تو ان کا مدعا خبطِ مذہب ہوتا ہے "آیاتِ وجدانی (جدید)" میں یگانہ نے مذہب کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کو ترتیب سے پڑھنے سے یگانہ کے مطالب سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اپنے ایک غیر مطبوعہ مضمون آرٹ اور مذہب (مملوکہ بلند اقبال) میں بھی انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

یگانہ، آرٹ کو بنی نوع انسان میں موانست کا ذریعہ جانتے ہیں ان کے لفظوں میں "آرٹ کوئی سا ہو (موسیقی ہو یا شاعری) تمام انسانوں میں ایک خاص ہم آہنگی پیدا کر دیتا ہے۔" (بحوالہ مضمون "آرٹ اور مذہب") جب کہ ان کے خیال میں مذہب پرستی ذہنی اور جسمانی غلام میں مبتلا کرتی ہے۔ یگانہ کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ بات موجود تھی کہ جو کچھ مذہب

Scanned by CamScanner

کے نام پر ہو رہا ہے یہ خدائی مذہب کی تعلیم نہیں" اسی مضمون میں وہ اعتقاد کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ "خدا ہونے یہ کوئی خدائی مذہب ہے یا خبط مذہب" اور اپنا ایک شعر بھی حوالے کے طور پر درج کرتے ہیں۔

سب ترے سوا کافر آخر اس کا مطلب کیا ۔۔۔ سر پھرا دے انساں کا ایسا خبط مذہب کیا

یگانہ کی طرح اقبال نے بھی اپنی نظموں میں ملائیت، خانقاہیت، برہمنیت اور پاپائیت پر جا بجا کاری وار کئے ہیں تاہم یگانہ کا رویہ اقبال کی نسبت قدرے متشددانہ دکھائی دیتا ہے خصوصاً طریقہ عبادات پر ان کے نظریات میں شدت پائی جاتی ہے۔ یگانہ اس کا جواز یہ کہہ کر پیش کرتے ہیں۔

تکرار کی عبادت روح کو بیدار کرتی ہے ۔۔۔ نماز بے عمل سے حق مذہب رائیگاں کیوں ہو

اپنے ایک مضمون "کلام آتش پر رنگ صاحب" میں بھی انہوں نے اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے لکھتے ہیں "اگر سو شخص جنہوں نے مصلحت دنیوی دین اسلام قبول کر لیا تھا رسول ﷺ کے پیچھے نماز کو کھڑے ہوتے تو آستینوں میں بُت چھپا رکھتے تھے بھلا اس ریاکاری سے کیا حاصل۔ (۴۰)

مذہب کو معاشرتی زندگی میں ہمیشہ بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ یگانہ مذہب کے معاملے میں آزاد خیال واقع ہوئے تھے اور جب انہیں اپنے خارجی ماحول میں ذہنی اور جسمانی اذیتوں کا سامنا کرنا پڑا تو ان کا توازن بگڑ گیا۔ ان کی خودسری، آزاد خیالی سے مل کر بلا آخر رنگ لائی جس کے امکانات ہمیشہ سے موجود تھے۔ یگانہ کی ایک رباعی ان کے مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے

تقلید کا بندہ نہیں خودسر ہوں میں ۔۔۔ واللہ اک آزاد سخن ور ہوں میں
وہ موج نہیں جسے ساحل روکے ۔۔۔ دھارا ہوں آج کل سمندر ہوں میں

تاہم راقم کے خیال میں یگانہ کی آخری عمر کی بے دماغی اور اول فول بکنے کو ان کی نثری تحریروں اور شعری کلام میں موجود مذہبی آزاد خیالی سے مربوط نہیں کرنا چاہیے۔

یگانہ کو محبت کا عملی تجربہ نہیں ہوا تھا جس کی کمی نے ان کے اظہار میں خاصی بے رنگی پیدا کی۔ ان کے یہاں گداز، گھلاوٹ اور ترنم کشش کی کمی بھی اسی وجہ سے ہے۔ اگر یگانہ کی زندگی میں سپردگی کی لذت ہوتی تو ممکن ہے ان کی شخصیت اور شاعری کا مزاج یکسر مختلف ہوتا۔ یگانہ کے عشقیہ اشعار تک میں عشق کا سوز نہاں اور جذبات کی گرمی مفقود ہے۔ حسن یا عشق ان کے نزدیک پسندیدہ ضرور ہے مگر وہ تماشائے حسن کے لئے اپنے ذوق اور شوق کو ناکافی سمجھتے ہیں۔ فراق گورکھپوری نے مصحفی کے یہاں ترسنے کی جس کیفیت (TANTALIZATION) کا اندازہ (۴۱) لگایا تھا اس سے ملتی جلتی کیفیت یگانہ کے یہاں بھی ملتی ہے مگر ان کے تجربے کی نوعیت قدرے مختلف ہے یگانہ کا شعر ہے۔

بقدر ذوق تماشائے حسن ناممکن ۔۔۔ ترسنے میں بھی ہے اک کیفیت ترستا جا

یگانہ کے یہاں حسن کا والہانہ احترام جذبات کی شدت نہ سہی مگر رو بہ انحطاط تہذیب کے شاعر ہونے کے باعث وہ حسن صداقت اور حسن ضمیر کے نئے تصورات تخلیق کرتے ہیں۔ وہ اپنے تجربوں کو کام میں لا کر زندگی کی حقیقت اور ماہیت دریافت کرتے ہیں ایسے میں حسن ان کے نزدیک طبیعت ہری رکھنے کا وسیلہ تو ہو سکتا ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

کوئی چشم شوق کے سامنے ہو تو سوجھتی ہے نئی نئی ۔۔۔ ترے دم قدم کی بہار تھی کہ طبیعت اپنی ہری رہی

مجتبیٰ حسین کے لفظوں میں "حسن کو انہوں نے عاشق کی نہیں ناقد کی نظر سے دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حسن ان کے یہاں پرستش نہیں غور کرنے کی چیز بن گیا ہے۔ (۴۲)

یگانہ کے کلام سے ہمیں ایک ایسے سوز کا پتہ چلتا ہے جہاں سے اردو شاعری حسن و عشق کے معاملات کو پار کر کے زندگی

Scanned by CamScanner

کے راستے کی طرف قدم بڑھاتی ہے- یگانہ منقلب ہوتے ہوئے دور کے فرد ہیں اس دور میں پرانی قدریں، پرانی تہذیب اور پرانے طور طریقے نئی قدروں، نئی تہذیب اور نئے زمانے کے طور طریقوں کے لئے جگہ خالی کر رہے تھے- یگانہ اسی تبدیلی سے گزرتے ہوئے وقت کی پہچان ہیں- انہوں نے غزل کے اسلوب میں رہتے ہوئے روایتی عاشقانہ مضامین کے بجائے حیات و کائنات کے مسائل کو موضوع بنا کر "تنقید حیات" کا فریضہ سرانجام دیا اور اس کے باوجود کہ ان کی انفرادی انا (DRIVE EGO) اجتماعی انا (CULTURE EGO) (۲۳) میں ضم نہ ہو سکی اور وہ نفی خودی کا کرب سہنے پر آمادہ نہ ہوئے ان کے کلام میں ایم ڈی تاثیر کے لفظوں میں "ایک ہم آہنگ طرزِ خیال پایا جاتا ہے جو ایک مکمل شخصیت کا آئینہ دار ہے" (۲۴)

میرزا یگانہ منہدم ہوتی ہوئی مغلیہ تہذیب کے شاید آخری فرد تھے- مگر انہوں نے اس انہدام کے خلاف زبردست مزاحمت کی تاہم وہ وقت کے دھارے کو گزرنے سے نہ روک سکے جس کا اعتراف انہوں نے اس طرح کیا:

کون ٹھہرے سمے کے دھارے پر   کوہ کیا اور کیا خس و خاشاک

ممتاز حسین کا یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ "ان کی جنگ اس ماحول کے خلاف تھی جو کردار کی تخلیق سے بانجھ ہو چکا تھا اور جس میں ہنر، فن اور شعروادب کی کوئی قدر نہ تھی- یگانہ کی شاعری ہمت اور جراتِ فکر کی شاعری ہے- ان کا احاطۂ فکر زیادہ نہ سہی لیکن یہ کیا کم ہے کہ وہ اپنے وجود کی تہہ تک پہنچے اور چند ایک ایسے سوالات اٹھائے جو آج چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں-" (۲۵)

یہ سچ ہے کہ یگانہ نے حسن، حقیقت اور ضمیر کے مروجہ تصورات پر عمل کر کے صرف اپنے عدم اطمینان کا اظہار کیا بلکہ مروجہ اقدار کو بدلنے کے لئے اپنی ذات کو اپنی خطاؤں کی سزا کے لئے پیش کیا-

---

حواشی

(۱) بحوالہ مغربی شعریات، از بادی حسین، صفحہ ۱۱، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور، مارچ ۱۹۶۸ء-

(۲) بحوالہ غزل اور مطالعہ غزل از ڈاکٹر عبادت بریلوی، صفحہ ۵۹۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان ۱۹۵۵ء-

(۳) بحوالہ روایات فلسفہ، از علی عباس جلال پوری، صفحہ ۷۱، مطبوعہ الشال لاہور، ۱۹۶۹ء-

(۴) بحوالہ مضمون "یگانہ کے فن کی یگانگت" مطبوعہ ہفت روزہ "تقاضے" ملتان، ۱۱ جولائی ۱۹۶۳ء-

(۵) بحوالہ نئے اور پرانے چراغ، صفحہ ۲۱۷، مطبوعہ ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، طبع سوم، ۱۹۵۵ء-

(۶) بحوالہ مضمون "میرزا یگانہ" مطبوعہ دوماہی، اکادمی لکھنؤ، جنوری، فروری ۱۹۸۵ء، صفحہ ۱۳-

(۷) ایضاً صفحہ ۱۷-

(۸) بحوالہ سجاد باقر رضوی سے مکالمہ، مطبوعہ روزنامہ جنگ، لاہور، بروز بدھ ۱۵ فروری، ۱۹۸۴ء-

(۹) بحوالہ مقدمہ 'شعروشاعری' مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، صفحہ ۱۵، مطبوعہ مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۳ء

(۱۰) بحوالہ نگار امروز، لکھنؤ، فروری، مارچ ۱۹۳۱ء

(۱۱) بحوالہ مکتوب یگانہ، مطبوعہ کارواں، کراچی، جولائی، ۱۹۵۹ء، صفحہ ۸-

(۱۲) بحوالہ "یاس یگانہ چنگیزی" از راہی معصوم رضا، صفحہ ۱۵۵، شاہین پبلشرز، الہ آباد، اگست ۱۹۶۷ء-

(۱۳) بحوالہ مضمون، یگانہ آرٹ، مطبوعہ آج کل دہلی، مئی ۱۹۵۶ء، صفحہ ۱۲-

(۱۴) ملاحظہ کیجئے یگانہ کا مضمون "ملا صائب اصفہانی" مطبوعہ مخزن، لاہور، دسمبر ۱۹۱۷ء، صفحہ ۲۶-
یگانہ نے اپنے مضمون میں صائب اور اپنے ہم معنی اشعار بھی دیئے ہیں

Scanned by CamScanner

(۱۵) مصرعہ تب سے کئی برس قبل غالب کہہ چکے ہیں۔ غالب کا یہ شعر تو صائب کے شعر کا ہو بہو ترجمہ ہے۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد — ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں (غالب)

مرد سگ گزیدہ کہ بیزار است ز آب — آئینہ می گزد مرا آدم گزیدہ را (صائب)

یگانہ کی یہ غیر مطبوعہ تحریر ریحانہ صاحبہ کے ہاں یگانہ کی بیاض کے اوراق پر دیکھی جا سکتی ہے۔

(۱۶) بحوالہ "غزل سرا" از مجنوں گورکھپوری، صفحہ ۲۹۵، مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء۔

(۱۷) بحوالہ مضمون "یگانہ اور جدید غزل" مطبوعہ دوماہی "اکادمی" لکھنؤ، جنوری فروری ۱۹۸۵، صفحہ ۵۱۔

(۱۸) بحوالہ: تجھ سے سر گزشت کی حالی خیالوں میں — ہمارا سایہ کامل و نظر آتا صاحب کمالوں میں (یگانہ)

(۱۹) بحوالہ "تبصرات و تنقیدات" از ظہیر صدیقی، صفحہ ۲۷، مطبوعہ شعبہ تحقیق و اشاعت، مدرسہ عالیہ، ڈھاکہ، دسمبر ۱۹۶۲۔

(۲۰) مطبوعہ "نگار" سالنامہ، اکتوبر ۱۹۱۹، صفحہ ۲۸۳۔

(۲۱) فراق گورکھپوری کے تنقیدی مضامین کے مجموعے کا نام "اندازے" ہے (مطبوعہ ادارہ فروغ اردو لاہور) اس مجموعے میں صفحہ ... پر مضمون شامل ہے۔ یہ مضمون سب سے پہلے "نگار" کے ... نمبر (مارچ ۱۹۶۲) میں شائع ہوا تھا۔

(۲۲) بحوالہ "شعر و ادب" از محمد حسن، صفحہ ۳۸، مطبوعہ پاک پبلشرز لمیٹڈ، کراچی ۱۹۷۸ء۔

(۲۳) حسن عسکری نے انفرادی انا کے لیے DRIVE EGO اور اجتماعی انا کے لیے CULTURE EGO کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ دیکھیے مضمون "بھلا مانس غزل گو" بحوالہ کتاب "ستارہ یا بادبان" صفحہ ۲۳۷ مکتبہ سات رنگ کراچی، ۱۹۶۳ء۔

(۲۴) بحوالہ "مقالات ماجد" صفحہ ۱۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، جون ۱۹۷۸ء۔

(۲۵) بحوالہ مضمون "یگانہ فن" از ممتاز حسین، مطبوعہ تحقیق ادب (۲) صفحہ ۳۵۹، عصری مطبوعات، کراچی، ۱۹۸۰ء۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر روبینہ ترین/مظفر حسین ورل

چار دیواری کی 'سندلی' شوکت صدیقی کی بے رحم حقیقت نگاری

The research article deals with social realism and some of Shaukat Saddiqee's characters. Shaukat Saddiqee's novel *CHAR DEWAARI* explores social, cultural, political and economic situation of *OUDH (LUKHNOW)* after the fall of NAWAB's regime. The article throws light on a character of this novel *SANDLI* from feministic perspective. It also reveals that *SANDLI* is a real character and novelist portrays her by expressive realism.

انسانی اعمال شعور کی پیداوار ہیں اور شعور ہی انسان کی پہچان ہے۔ان خیالات نے فلسفے میں مثالیت (Idealism) کو فروغ دیا اور ان اعتقادات و تصورات نے مل کر ادب کی دنیا میں اس نظریے کو پیدا اور قائم کیا جسے بالعموم حقیقت نگاری (Realism) سے موسوم کیا جاتا ہے۔[۱] کائنات میں انسان سب سے بڑی حقیقت ہے۔اس نے اظہارِ ذات کے لئے مختلف ذرائع استعمال کیے۔شاعری، مصوری، ڈرامہ نگاری، سنگ تراشی، رقص اور موسیقی کے ذریعے اپنے خیالات کی ترسیل و رونمائی کی۔فنِ لطیفہ کی ان اقسام کے ذریعے انسان نے زندگی اور اس کے متعلقات کی عکاسی کی کوشش کی۔ارسطو کے نزدیک نقل کرنے کی صلاحیت انسان میں ازل سے موجود ہے۔[۲] اس نے فن کے بارے میں نظریہ نقل (Art as Mimesis) پیش کیا۔[۳] یعنی فن (ادب) حقیقت کی نقل ہے۔فن کار اپنی ذاتی داخلی و خارجی کیفیات اور معروضی حقائق کو تخلیقی شعور و جمالیاتی ذوق کے ساتھ منظرِ عام پر لاتا ہے۔یوں دیکھا جائے تو تمام فنونِ لطیفہ جیسے موسیقی، مصوری، سنگ تراشی، رقص، شاعری، ناول نگاری و دیگر اصنافِ فن میں حقیقی زندگی اور کائنات کی ناقابلِ تردید سچائیوں کی جھلک فنکارانہ ارتباط کے ساتھ نظر آتی ہے۔زندگی کے رنگ وسیع افق پر ایک دوسرے کے ساتھ الجھے ہوئے اور باہم متصل ہیں۔انسانی طبیعت ان مظاہر کی عادی ہونے کے سبب ان کی اہمیت و خوبصورتی سے لطف اندوز نہیں ہو پاتی۔لیکن فنکار جب کسی ایک رنگ کو اپنی فنکارانہ جمالیات کے ساتھ محدود کینوس پر پیش کرتا ہے تو اس کی اہمیت اور تابناکی آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہے۔یوں فن پارہ یا دوسرے لفظوں میں کوئی ادبی متن نمایاں ہو کر قاری کی توجہ کو اپنی طرف مرتکز (Converge) کر کے اپنے حسن و خوبی سے مسحور کر دیتا ہے۔یوں ادیب اظہاری حقیقت نگاری (Expressive realism) کو اپناتے ہوئے معروض میں موجود معاشرتی حقائق کو اپنا موضوع اس طرح بناتا ہے کہ فن پارہ نہ صرف اپنی جمالیاتی خوبیوں سے متاثر کرتا ہے بلکہ زندگی کی تلخ و رنگین حقیقتیں بھی قاری پر عیاں ہوتی ہیں۔

شوکت صدیقی بھی ایسا ہی ادیب ہے جس نے حقیقت نگاری کو اپنا کر ناول نگاری اور افسانہ نگاری میں نام پیدا کیا۔ان کے ناول خدا کی بستی، جانگلوس اور چار دیواری سماجی حقیقت نگاری کی دلکش اور اہم مثالیں ہیں۔انہوں نے زندگی کا گہرا مشاہدہ کیا، نہ صرف مشاہدہ کیا بلکہ زندگی برتی اور اس کے ترش و رنگین ذائقوں سے آشنا ہوئے۔گہرے مطالعے، زبردست قوت

Scanned by CamScanner

مشاہدہ اور زرخیز تخیل کی مدد سے شوکت صدیقی نے سماجی حقیقت نگاری[۴] کو اپنا مطمع نظر بنایا اور خدا کی بستی، جانگلوس اور چار دیواری جیسے بڑے ناول تخلیق کیے۔ چار دیواری میں نواب واجد علی شاہ کی تخت سے تنزلی (۷ فروری ۱۸۵۶ء) کے بعد مملکت لکھنؤ میں مسلم اشرافیہ کی سیاسی، سماجی اور اخلاقی صورت حال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چار دیواری تاریخی بیانیہ ہے تہذیبوں کے عروج و زوال کا، معاشرتی شکست و ریخت کا اور انسانی ذہنی ارتقا و انحطاط کا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ دستاویز ہے معروضی شعور اور روشن مستقبل کی۔ ڈاکٹر انوار احمد کے مطابق

"ہر بڑا ناول اپنے عہد کا آئینہ ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ حال کی دنیا کی معنویت بھی متعین کرتا جاتا ہے۔ چنانچہ شوکت صدیقی چار دیواری کے حوالے سے ہمیں ایک خاص عہد میں لے جاتا ہے۔ ایک شہر ایک تہذیب، ایک خاص معاشرے کی تصویر دکھاتے ہوئے بنیادی انسانی جذبوں، وسوسوں، اندیشوں، آرزوؤں اور زندگی میں تغیر کی ناگزیری کو تاریخی شعور بنا کر پیش کرتا ہے۔"[۵]

یقیناً ہر بڑا ادیب اپنے عہد کیلئے لکھتا ہے گویا وہ اپنے عہد میں تغیر پیدا کرنے کی کوششیں کرتا ہے اور معروض میں جدید اور بہتر معاشرے کا خواہاں ہوتا ہے۔ ژاں پال سارتر نے اپنے مضمون "اپنے عہد کے لئے لکھنا" میں ادیب کی اس ذمہ داری کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

"ادیب کو چاہیے کہ اپنے عہد کے لئے لکھے۔ عظیم ادیبوں نے یہی کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب خود کو اپنے عہد میں مقید کر لے۔ اپنے عہد کیلئے لکھنے کا مطلب عہد کی انفعالی طور پر عکاسی کرنا نہیں بلکہ اس کے برخلاف اسے برقرار رکھنے یا بدل دینے کی شعوری کوشش ہے۔"[۶]

شوکت صدیقی نے اس احساس ذمہ داری کو پوری طرح سمجھا اور سماجی حقیقت نگاری کے ذریعے معاشرے کے ان ناسوروں سے پردہ اٹھایا جو اس کو گھن کی طرح چاٹ رہے تھے اور یوں ایک نیا معاشرہ تخلیق کرنے کی شعوری کوششیں کیں۔ یوں تو تمام ادیبوں کے ہاں معروضی سماجی رویوں کی عکاسی اور کائنات کے بارے میں اپنے نکتہ نظر کا بیاں ملتا ہے لیکن چارلس ڈکنز اور شوکت صدیقی کے ہاں یہ عنصر نمایاں بھی ہے اور مشترک بھی۔

"واقعہ یہ ہے کہ چارلس ڈکنز (۱۸۱۲ء۔۱۸۷۰ء) [۷] اور شوکت صدیقی نے اپنے اپنے دور کی حالت زار پیش کی ہے۔ دونوں نے ہی باثروت طبقے کے مظالم منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔ دونوں کے ناولوں میں معاشرتی مسائل کی بے رحم عکاسی کی گئی ہے۔"[۸]

خود شوکت صدیقی کے خیال کے مطابق ادیب یا فنکار اپنی تخلیق سے لاتعلق نہیں رہ سکتا بلکہ اس پر کڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ اور اس فرض کی احسن بجا آوری ہی ادیب کا منصب ہے۔ ایک انٹرویو میں شوکت صدیقی نے کہا تھا "ادب ایک سماجی فریضہ ہے۔ میں نے اس فریضے سے کبھی روگردانی نہیں کی۔"[۹] اس سماجی فریضے کی بجا آوری کی شعوری کوشش ان کے ناول چار دیواری میں موجود ہے جس کے ذریعے زوال پذیر ماضی کی عکاسی حال کے سماجی معیارات اور عمرانی اصول متعین کرنے میں مدد دے رہی ہے۔ اس میں ماضی کی قصیدہ خوانی اور nostalgic اسلوب نہیں اپنایا گیا بلکہ انحطاط زدہ معاشرتی رسوم و رواج کو سامنے لا کر ان قباحتوں کی نشان دہی کی گئی ہے جن کی بنا پر یہ عظیم سماج سیاسی اور معاشی طور پر روبہ زوال ہوا۔ یوں عقلی بنیادوں پر مسائل کا تجزیہ کر کے مستقبل کی راہ متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ناول دراصل ان کے ناولٹ "کوہ پیلی" (۱۹۷۵ء) کی توسیع شکل ہے۔

"شوکت صدیقی اپنی اس تخلیق سے مطمئن نہیں تھے انہیں یہ خلش تھی کہ لکھنؤ سے تعلق رکھنے کے باوجود انہوں نے اس ناول کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اس لیے شوکت صدیقی نے اس ناول پر دوبارہ کام شروع کیا اور پھر

Scanned by CamScanner

۱۹۸۷ء میں کتابی صورت میں ان کا ناول چار دیواری منظر عام پر آیا۔''[۱۰]

چار دیواری کا زمانہ نواب واجد علی شاہ کی حکومت کی خاتمے اور انگریزی عملداری کا دور ہے۔ اس وقت کا لکھنؤ، جہاں نوابی خاندانوں کے افراد اور سلطنت سے وابستہ خاندانوں نے اپنی مرتبہ جاگیروں کے عوض ساہوکاروں سے لیے گئے روپوں اور انگریز سرکار کے بخشے ہوئے وظیفوں (وثیقہ) کے سہارے پرانی آن بان قائم رکھنے کی کوشش میں ہیں۔ جاگیروں اور بنگلوں کی وراثت اور بچوں کا حق لینے کیلئے مقدمہ بازیاں عام ہیں۔ جھوٹی شان کی پاسداری اور ماضی پرستی ان خاندانوں کو حقیقت پسندی اور عصری صورت حال کو سمجھنے سے دور رکھے ہوئے ہے۔ علم سے دوری اور جدید خیالات سے عدم واقفیت معاشرتی صورت حال کو روز بروز دگرگوں کرتی جارہی ہے۔ اس منظرنامے کو شوکت صدیقی نے گہرے مطالعے اور زرخیز تخیل کی مدد سے چار دیواری میں سمویا ہے۔ ناول میں جہاں زبردست تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال کر کے تخیلی دنیا بسائی گئی ہے وہاں چند کردار حقیقت کے قریب یا بالکل حقیقی نظر آتے ہیں۔ ایک ایسا ہی کردار 'صندلی' ہے۔ جس کے بارے میں شوکت صدیقی ناول لکھنے کے بعد بھی سوچتے رہے ہیں اور اس کا اظہار انہوں نے اپنے افسانوی مجموعے 'تیسرا آدمی' کے دیباچے 'احتساب' میں کیا ہے ''تم تو ایک افسانوی کردار ہو جسے تخلیق کرنے کے بعد خود مجھے تم سے محبت ہوگئی۔ واقعی صندلی تم بے حد حسین ہو۔''[۱۱] گویا صندلی کو بھولنا ان کے بس میں نہیں اور حقیقی زندگی میں کہیں نہ کہیں ان کی ملاقات کسی نہ کسی صندلی سے ضرور رہی ہے۔ ایک انٹرویو میں شوکت صدیقی سے جب ان کے کرداروں کے بارے میں پوچھا گیا۔ تو انہوں نے کہا: اس کے برعکس جانگلوس اور کسی حد تک چار دیواری کے کرداروں کا وجود حقیقی ہے اور اس میں بیشتر واقعات بڑی حد تک حقائق پر مبنی ہیں۔''[۱۲]

مندرجہ بالا بظاہر دو متضاد بیان ہیں لیکن دراصل یکساں مفہوم کے حامل ہیں۔ اور اس بات کی دلیل ہیں کہ 'صندلی' حقیقی کردار ہے خواہ اس کا کوئی بھی نام رہا ہو اور یہ کہ ناول نگار نے اس کو اپنے ناول میں جگہ دیکر امر کر دیا ہے۔ ریاست حیدر گڑھ (Hyder Garh Estate) کے حوالے سے دو اہم کردار سامنے آتے ہیں صندلی اور ارجمند سلطانہ۔ یہ دونوں جاندار کردار اپنی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ناول میں لکھنوی سماجی اقدار اور انسانی آرزوؤں، امنگوں اور بنیادی جذبوں کے عکاسی کر رہے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کا لکھنؤ، جاگیردارانہ معاشرہ، تعلقہ دار، نواب اور ان سے متعلق کاسہ لیس مصاحب جو کل کر معاشرے کا پورا ڈھانچہ بناتے نظر آتے ہیں وہاں یہ دونوں کردار حقیقی دنیا سے تعلق جوڑے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ سے باہر ریاست حیدر گڑھ جس کے نواب یاور علی خان تھے۔ ان کی وفات کے بعد ان کی اکلوتی اولاد ارجمند سلطانہ اس ریاست (Estate) کے سیاہ و سفید کی مالک ہوتی ہے۔ وہ غیر شادی شدہ ادھیڑ عمر کی خوبصورت اور تعلیم یافتہ عورت ہے۔ شوکت صدیقی ان کا تعارف یوں کرواتے ہیں۔

> ''حیدر گڑھ کی رانی ارجمند سلطانہ رشتے میں طلعت آرا کی ماموں زاد بہن تھیں۔۔۔۔۔۔ وہ حضور بیگم سے صرف چند سال چھوٹی تھیں۔ مگر کاٹھی کی اتنی اچھی تھی کہ وہ اپنی عمر سے بہت کم نظر آتی تھیں۔ آزاد طبع تھیں اور بے پردہ رہتی تھیں'' (چار دیواری، ص ۲۲۱)

حیدر گڑھ میں روایتی ریاستوں کی طرح ہر طرح کے لوگ ملازم تھے جو اپنے اپنے وقت پر مقررہ کام انجام دیتے تھے۔ صندلی بھی ایک ایسا ہی کردار ہے جو محل سرا میں اہم اور رازدارانہ کام سرانجام دینے پر مامور تھی۔ صندلی ان امور کی انجام دہی پر متعین تھی جو ایک عورت ہی انجام دے سکتی تھی۔ اس کی حیثیت عام باندیوں اور ملازموں سے جدا تھی۔ خاص مواقع پر اہم خدمات کی بجا آوری اس کے ذمہ تھی۔ ان خدمات کی نوعیت ریاست کے مالک یا مالکہ کی ضروریات کے مطابق ہوتی تھی۔ ایسے کردار ہر ریاست کی بقا کیلئے ضروری ہوتے ہیں جن کو خود غرض حکمران اپنے مقاصد کیلئے استعمال کرتے ہیں۔ ان مقاصد اور رازدارانہ امور کو کرشن چندر نے اپنی طویل کہانی 'زرگاؤں کی رانی' میں بیان کیا ہے۔

Scanned by CamScanner

"گردہ ایسی خوبصورت نہ تھی۔ وہ واقعی حسین تھی مگر وہ دل شہزادی نہ تھی۔ وہ پیپا قلی بھی نہ تھی۔ "" یہ پیپا قلی کون ہے"

"بڑی ریاست میں ایسی لڑکیاں رکھی جاتی ہیں جن کا بچپن ہی سے پالا جاتا ہے ایسے جسم اور انداز سے مرد کو بے قابو کر سکتی ہے۔ ایسے میں یہ روایت بہت پرانی ہے اور راجہ اندر کے وقت سے چلی آ رہی ہے۔ جنھوں نے گردہ خود اجتری تیپیا سے اپسرا منکا کو اس دو آتشہ دیکھ کر مینکا اپسرا کو ان کی تپسیا بھنگ کرنے کیلئے بھیجا تھا بس اسی دن سے ہر راج میں ایسی لڑکیاں رکھی جاتی ہیں نام بدلے جاتے ہیں ان کے ہر عہد میں لیکن کام نہیں بدلتا۔ پیپا قلی ایک ایسی ہی لڑکی ہے اور میرے پاس اسی کام کیلئے ملازم تھی۔ اسے صرف مشکل ترین مرحلوں میں آزمایا جاتا تھا اور آج تک اس کا ریکارڈ تھا کہ وہ کبھی ناکام نہیں ہوئی تھی ایک ہی بات میں تو یہ تڑوا دیتی تھی وہ اور مرد کو اس درجے بے دام کر دیتی تھی کہ وہ اس کے ہاتھ سے گھاس بھی کھانے کو تیار ہو جاتا اس لیے اسے ہمیشہ مردوں کی نگاہوں سے دور گلی کوچے میں الگ رکھا جاتا تھا۔ اس پر کڑی پابندیاں عائد ہوتی تھیں۔ بڑی سختی سے اس کی نگہداشت کی جاتی تھی کیوں کہ ہم اسلحہ خانہ میں رکھا جاتا ہے اور اسے صرف ضرورت کے وقت استعمال کرتے ہیں۔" [۱۳]

یقیناً صندلی بھی کرشن چندر کی پیپا قلی کی طرح ہے اور ارجمند سلطانہ کیلئے ایک قیمتی مہرہ جو حیدر گڑھ کی بساط پر رانی صاحب کے اشارے سے اپنے تنے بدلتا ہے اس کی ہر چال مالک کی نظر کرم کی محتاج ہے خود اس کی اپنی ذات، جسم و روح سمیت، مالک کے آگے گروی ہے۔ بحیثیت انسان اس کا کوئی وجود نہیں بلکہ اپنے مالک کے لیے وہ ایک دلکش، خوبصورت مگر انتہائی مہلک ہتھیار ہے۔ جو خود کار ہے اپنی تربیت کی بنا پر اپنے اہداف سے مکمل واقف اور احکامات کی تابع ہے۔ یہ احکام رانی حیدر گڑھ ارجمند سلطانہ کے رقم کردہ ہیں۔ رانی اس کی کارکردگی سے پوری طرح مطمئن ہے۔

ناول جانگلوس میں صندلی کا تعارف اس طرح ہے۔

"صندلی زینے کی بلندی پر کھڑی تھی۔ وہ دم بھر کے لیے ٹھٹکی اور پھر سیڑھیوں سے نیچے اترنے لگی۔ قیصر مرزا نے پہلی بار اسے نظر بھر کے دیکھا۔ آنکھیں روشن اور بڑی بڑی تھیں جن سے شوخی جھلکتی تھی چہرے کے نقش و نگار تیکھے اور دلکش تھے ہونٹوں پر مسکراہٹ تھی بدن گٹھا ہوا تھا۔ وہ شرارت کا خوب گھیر دار لہنگا پہنے ہوئے تھی لہنگے کے نچلے حصے میں دو بالشت چوڑی گوٹ کی سرخ گوٹ لگی تھی۔ چولی بھی سرخ تھی اور اتنی چست اور کسی ہوئی تھی کہ اس کی جوانی ابھری ہوئی معلوم ہوتی تھی چولی اتنی اونچی تھی کہ اس کی پتلی کمر کی اجلی اجلی جلد صاف نظر آتی تھی جسے چھپانے کے لیے وہ اپنی چنری کے ایک آنچل کو کندھے پر ڈال لیتی اور وہ بار بار ڈھلک جاتا۔ وہ سرو قامت اور طرح دار لڑکی تھی۔ اس کے ہر انداز میں شوخی تھی۔ البیلا پن تھا۔" (ص ۵۲۷)

یوں لگتا ہے جیسے ناول نگار واقعی کسی ہتھیار کے اوصاف اور جملہ کارکردگی کسی گھاگھ تاجر کی طرح خریدار کے سامنے بیان کر رہا ہے تعارف کا یہ انداز صندلی کے ساتھ خصوصی طور پر نظر آتا ہے۔ شوکت صدیقی شروع میں اس کا تعارف کرشن چندر کی طرح نہیں کرواتے بلکہ ناول کی روانی میں دھیمے انداز سے صندلی کے خد و خال واضح ہوتے جاتے ہیں اور یوں اس کی شخصیت اور کرداری پرتیں کھلتی نظر آتی ہیں۔

"کھانساماں نے یہ شربت پینے کے لیے بھیجا ہے" خادمہ نے دیہاتی لہجہ میں آہستہ سے کہا۔ وہ بھی لہنگا اور شلوکہ پہنے ہوئے تھی۔ لباس صاف ستھرا بھی تھا مگر صندلی سے بالکل مختلف تھی۔ صندلی کے رویے میں شوخی کے ساتھ ساتھ رکھ رکھاؤ اور سلیقہ تھا۔ لہجے میں شائستگی اور شگفتگی تھی قیصر مرزا نے اس فرق کو محسوس کیا۔ خادمہ

Scanned by CamScanner

سے پوچھو، صندلی کہاں ہے؟ ... وہ ... ہے۔ وہ ... ہو گئی ہیں ... تو
یہ ... ہے ... وقت رات ... ہے۔" (ص ۵۵۵)

یوں ہمیں صندلی کے احوال اور ذمہ داری کا ایک نیا پہلو نظر آتا ہے۔ اس میں راز داری کا عنصر نمایاں ہے۔ وہ ... بہت کچھ جانتی ہے ... رہتی ہے۔ جوں جوں کہانی آگے چلتی ہے اس کی شخصیت اور فرائض بیان ہوتے جاتے ہیں صندلی ... ہوتی جاتی ہے۔ ارجمند سلطانہ جب قیصر مرزا کو رات ... میں ... ہوتی ہے تو اس کی ... کی ذمہ داری صندلی کے سپرد ہوتی ہے۔ وہ ... شربت پلاتی ہے اور عشرت گاہ میں اس وقت تک روکے رکھتی ہے جب تک رانی صاحبہ خود اس کو اپنی عشرت گاہ میں بلا نہیں لیتیں۔ اسی دوران قیصر مرزا ... زیادہ وحشت کا اظہار کرتے ہوئے عجلت میں رانی ارجمند سلطانہ کی خوابگاہ میں جانے کیلئے صندلی پر زور دیتے ہیں تو صندلی اس بات کی اطلاع رانی کو دیتی ہے۔

"صندلی! ارجمند سلطانہ نے کہا میں اتنا تھک رہی ہوں ... تو قیصر مرزا کو یہاں آنے سے نہیں روک سکتی؟ انہوں نے قدرے توقف سے کچھ سمجھتے ہوئے کہا میں ... نہیں، تو قیصر مرزا کو روک سکتی ہے۔ مجھے یقین ہے تو ایسا کر سکتی ہے۔ انہوں نے مڑ کر اس کی جانب دیکھا تیرا ایسا چہرہ ... خوبصورت آنکھیں ... یہ جوانی تو کیا نہیں کر سکتی ... سرکار میں آپ کی کنیز ہوں۔ صندلی نے شرما کر کہا ... عزت افزائی کے لیے کیا کم ہے۔" (ص ۵۶۲)

"بار ... تم اسے روکے رکھو، بلکہ اس کے بعد بھی وہ یہاں اس وقت آئے جب میں اجازت دوں ان کی آواز میں رعب اور دبدبہ تھا 'صندلی تیرے لیے یہ مشکل کام نہیں۔ تو جب تک چاہے اسے روک سکتی ہے' انہوں نے صندلی کو نظر بھر کر دیکھا زیر لب مسکرائیں مجھے تجھ پر پورا اعتماد ہے۔" (ص ۵۶۹)

یوں صندلی کے منصب و فرائض سے قاری وقت کے ساتھ ساتھ آگاہی حاصل کرتا جاتا ہے۔ صندلی رانی کی رازدار خاص اور شبستان کی منتظم بھی تھی وہ آنے والے خاص مہمانوں کی میزبانی کے فرائض انجام دیتی اور ان کو اس وقت تک رانی کی خوابگاہ میں جانے سے روکے رکھتی جب تک ان کی ہوس کی آگ خوب نہ بھڑک جائے اور ارجمند سلطانہ کے شبستان کی تمام روشنیاں گل نہ ہو جائیں اور رانی شراب کی ترنگ میں نیم روشن کمرے میں بن سنور کر تیار نہ ہو جاتی۔ یہ سارا انتظام بڑا گہرا ... سب سے اہم مقصد یہ تھا کہ مہمان رانی کی بیان کردہ طلسماتی کہانی کے زیر اثر بھی رہے اور نیم تاریکی اور افیون کے سرور کی بنا پر رانی کی ڈھلتی عمر سے واقف بھی نہ ہو پائے۔ صندلی رات ڈھلنے تک مدہوش معزز مہمان کو ترساتی ... اور اس کی ... کو تیز ... اندر ہی اندر بھڑکتی رہتی۔ صندلی قیصر مرزا کو اپنے فرائض کی تفصیل بیان کرنے میں کسی بخل سے کام نہیں لیتی۔

"صندلی نے جھجھک کر بتایا کہ میرے ذمہ کام ہی یہ تھا کہ راتوں کو محل میں آپ کی طرح کے آنے والوں کی آگ بھڑکاؤں، اپنی جوانی داؤ پر لگا کر انہیں مدہوش اور دیوانہ بناؤں اور ان کی دیوانگی ہنس ہنس کر برداشت کروں، ہر ظلم و ستم پر خاموش رہوں یہاں تک کہ رات آدھی ہو جائے اور رانی صاحبہ کے کمرے کی تمام روشنیاں گل ہو جائیں۔" (ص ۵۹۱)

ارجمند سلطانہ کی محل سرا میں قلوپطرہ کی کہانی دوہرائی جاتی ہے۔ رات خوابگاہ کا خوش نصیب صبح کو پیوند خاک کر دیا جاتا تھا۔ اس کام کیلئے نواب پیارے آغا مقرر تھا جس کو آواز پر گولی چلانے کی حیرت انگیز مہارت تھی اور اس کا پہلا وار ہی فیصلہ کن ہوتا تھا۔ صندلی محل کی بھیدی بلکہ عشرت گاہ کے ان رازوں کی امین ہے۔ وہ جانتی ہے کہ قیصر مرزا کی زندگی کی یہ آخری رات

ہے وہ مردانہ حسن کا شاہکار ہے اور اس کی جوانی لائق پرستش بھی ہے مگر ارجمند سلطانہ کا انتخاب کئی اور مقاصد بھی لیے ہوئے تھا ابھی اسے خلعت آرا سے قیصر مرزا کے تعلقات کی کہانی بھی ختم کرنا تھی وہ یقیناً ایک کامیاب رانی کے اوصاف سے بھی متصف تھی۔ لیکن کبھی کبھی کامیاب ترین منصوبہ بندی بھی دھوکہ دے جاتی ہے۔ شکاری خود شکار بن جاتا ہے اور الہڑ صندلی قیصر مرزا کی وجاہت کے آگے ہتھیار ڈال دیتی ہے اور اس کو ناگہانی موت سے نہ صرف بچانے کی کوشش کرتی ہے بلکہ ستم یہ کہ رانی کے حضور اس فروگزاشت کا اقرار بھی کر لیتی ہے۔

''صندلی بدستور خاموش کھڑی رہی۔ بولتی کیوں نہیں۔ خاموش کیوں ہے؟ اس بار ان کے لہجے میں تشویش تھی سرکار صندلی نے نگاہیں اٹھا کر ارجمند سلطانہ کے چہرے کی جانب دیکھا اور ان کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالے ایک ٹک دیکھتی رہی پھر اس نے گہری سانس بھری' اب یہ کھیل ختم ہو جانا چاہیے'' کیا مطلب؟'' ارجمند سلطانہ نے حیران و پریشان ہو کر پوچھا ------ ''تو کیا کہنا چاہتی ہے؟ کہیں تو اسے دل ول تو نہیں دے بیٹھی؟ وہ بہت خوبصورت ہے عورتوں کے دل کو آسانی سے فتح کر لیتا ہے۔'' کیا مجھے محبت کرنے کا حق نہیں؟'' (۵۹۹)

حالات میں ڈرامائی تبدیلی آتی ہے اور ارجمند سلطانہ کے اندر چھپی ہوئی عورت جس کا ایک روپ ماں ہے، جاگ اٹھتی ہے اور اس درد و کرب کو محسوس کرتی ہے جو جذباتی کیفیت اس وقت صندلی کی ہے یقیناً ماں کی ممتا قلوپطرہ پر غالب آتی ہے اور صندلی جیسا کے بعد میں ناول کی قرات سے پتا چلتا ہے کہ صندلی رانی ارجمند کی ناجائز اولاد ہے، کو اظہار ہمدردی کے طور پر گلے لگا لیتی ہے۔ ماں اور طوائف عورت کے دو متضاد مگر باہم لازم و ملزوم رخ ہیں۔ ساختیات میں ثنوی تضاد کی طرح۔ عورت کے اس اندرونی دوسرے روپے پر ممتاز شیریں لکھتی ہیں،

''عورت کی فطرت میں یہ دونوں پہلو تہہ بہ تہہ موجود ہیں۔ بیوی اور نسوانی۔ عورت ماں ہے یا طوائف، سوال ان دو عناصر میں تناسب کا ہے۔ حد سے بڑھی ہوئی نفسانیت عورت کو طوائفیت کی طرف لے جاتی ہے ورنہ وہ ہوتی ماں ہی ہے۔'' [۱۴]

یوں صندلی کے اظہار پر کہ وہ جانتی ہے کہ وہ ارجمند سلطانہ کی ناجائز اولاد ہے اور قیصر مرزا کو پسند کرنے لگی ہے ارجمند سلطانہ کی ممتا جاگ اٹھتی ہے اور اپنی بیٹی کے سامنے یوں بے نقاب ہوتے ہی اس کے عشرت کدے کی بنیادیں ہل جاتی ہیں، رانی کی داخلی دنیا شدید طوفان کی زد میں ہے اس کے اندر بے پناہ نفسیاتی الجھاؤ پیدا ہوتا ہے خجالت اور پشیمانی اس کو اس حد تک نڈھال کر دیتی کہ وہ اعصابی دباؤ سے مغلوب ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔ صندلی قیصر مرزا کو لے کر اپنے حجرے میں چلی جاتی ہے اور رات ڈھلتے ہی قیصر مرزا کو آغا یحییٰ کے مہلک وار سے بچا کر محل سرا کی ٹوٹی ہوئی چار دیواری سے باہر نکال دیتی ہے۔ اب ارجمند سلطانہ کی موت کے بعد صندلی کی کہانی بظاہر ختم ہوتی نظر آتی ہے لیکن صندلی کی بے چین روح کو قرار نہیں، ایسی الجھا گئی کہ قرار بھی کیسے آ سکتا ہے۔ وہ شوکت صدیقی کے ہاں تیسرا آدمی کے دیباچے آ موجود ہوتی ہے' رانی صاحبہ کے مرنے کے بعد آپ نے تو مجھے در بدر کی خاک چھاننے کیلئے چھوڑ دیا ایسا فراموش کیا کہ پھر لوٹ کر خبر تک نہ لی' [۱۵] صندلی کو بھلانا ناول نگار کے بس میں نہیں راتوں کو اس کا یاد آنا اور ناول نگار کے لاشعور میں محفوظ رہنا اب اس کا مقدر ہے۔ شوکت صدیقی اس کے یاد آنے سے پریشان ہو جاتے ہیں۔ بظاہر اسے بباطن خود کو تسلی دے رہے ہیں۔

''مجھے صندلی! میں نے تم کو فراموش نہیں کیا۔ تم اس قدر بدحواس کیوں ہو گئیں؟ تم تو ایسا دل آویز کردار ہو جسے تخلیق کرنے کے بعد خود مجھے تم سے محبت ہو گئی۔ واقعی صندلی تم بے حد حسین ہو۔ جب تم پوری سج دھج کے ساتھ پہلی بار میرے سامنے آئی تھیں تو میں خوشی سے دارفتہ ہو کر چیخ اٹھا تھا اس دفعہ تو میں نے ایکلی زولا

Scanned by CamScanner

(فرزانہ ناول نگار) کا قلم رک گیا۔[۱۹]

درحقیقت ایسی صورت حال نہیں ہے خواتین صدیقی جیسا سماجی حقیقت نگار یہ خوب سمجھتا ہے کہ صندلی اب بے یار و مددگار ہے اور اس کی حیثیت اب وہ نہیں ہے جو رانی ارجمند سلطان کی زندگی میں تھی۔ اب وہ نذیر خان ڈرائیور کی بیٹی ہے۔ وہ چند دنوں کی رانی حیدر گڑھ طلعت آرا کی خواہش میں شامل ہوتی ہے جب تک طلعت آرا کو اپنی ناجائز اولاد کلثوم کو زمانے کی نظروں سے چھپانا ہوتا ہے۔ جلد ہی اس کو اندازہ ہوتا ہے کہ اب اس کی دنیا حیدر گڑھ کی محل سرا نہیں ہے۔ وہ کلثوم کی تلاش میں نکل جاتی ہے وہ قیصر مرزا سے ملتی ہے تو اس کی وہ شادابی اور جوانی مرجھا چکی ہوتی ہے۔

"لیمپ کی ہلکی زرد روشنی میں اس نے دیکھا۔ صندلی کے کھڑے لمحے ۔۔۔ چہرے پر نہ پہلی سی شادابی اور دلنوازی نہ تھی۔ کنول کی سی شفاف آنکھوں کی روشن چراغ مدھم پڑ گئے تھے۔ نہ باتوں میں وہ چنچل پن تھی نہ رخساروں پر کھلتے ہوئے گلابوں کی شگفتگی تھی، وہ تھکی تھکی اور مرجھائی ہوئی نظر آتی تھی۔" (ص ۱۹۹)

طلعت آرا سے جب قیصر مرزا بارہ دری کی چھت پر شنو اور گل رخ کے روپ میں ملا کرتا تھا ان رنگین لمحات کی یادگار طلعت آرا کا بیٹا کلثوم ہے۔ طلعت آرا کلثوم کو صندلی کا بیٹا بنانا چاہتی ہے لیکن شرط یہ کہ وہ فوراً شادی کر لے۔ گویا ریاست کو اب نئے روپ میں اس کی ضرورت ہے ہمدردی کے روپ میں نئے مقاصد کا حصول یعنی امدادی قیمت مقرر کی جاتی ہے پانچ سو روپیہ ماہانہ وظیفہ اس شرط کے ساتھ منسلک ہے۔ صندلی اس سلسلے میں دوبارہ قیصر مرزا سے ملتی ہے۔ لیکن اس پر ابھی تک طلعت آرا کا جنون سوار ہے اور اب تو وہ حیدر گڑھ کی رانی بھی بن چکی ہے۔ قیصر مرزا صندلی کی محبت اور پرانا احسان بھلا کر اس کی باتیں سنی ان سنی کر دیتا ہے تو صندلی لہو کے گھونٹ پی کر خوش دلی سے کہتی ہے،

"چھوڑیے کیا رکھا ہے ان باتوں میں، کہنا آسان ہے کرنا بہت مشکل ہے۔ پریشان نہ ہوں میں نے تو یوں ہی ایک بات پوچھ لی۔ میں اپنی اوقات اچھی طرح جانتی ہوں۔ ٹاٹ کا پیوند ٹاٹ میں ہی لگتا ہے۔" (ص ۲۱۵)

حالات بدلتے ہیں کلثوم کو طلعت آرا کا شوہر نواب مرزا ساجد علی گلا گھونٹ کر مار ڈالتا ہے اور صندلی کی یہ امید کہ اس کی زندگی کلثوم اور اس کے عوض ملنے والے وظیفے کے سہارے آسودگی سے گزر جائے، ختم ہو جاتی ہے حیدر گڑھ کی محل سرا کو اب اس کی ضرورت نہیں رہی۔ قیصر مرزا ان حالات سے لاعلم ہے وہ نیا کھیل کھیلنے حیدر گڑھ پہنچتا ہے تو تب تک صندلی کی قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کا سرپرست نذیر خان ڈرائیور اناؤ کے رہائشی نذر محمد چپڑاسی سے اسکی شادی کر دیتا ہے۔ وہ قیصر مرزا کو مطلع کرتی ہے۔

"مگر آپ نے بہت دیر کر دی۔ اب تو سارا کھیل ختم ہو گیا۔ صندلی نے قیصر مرزا کو مطلع کیا ہے بلکہ آپ کو معلوم نہیں میری شادی ہو چکی ہے۔ میں تو اب اناؤ میں رہتی ہوں، قیصر مرزا ششدر رہ گیا۔ گھبرا کر بولا۔ کب ہوگئی تمہاری شادی؟ لگ بھگ دو مہینے ہو گئے، صندلی نے بتایا، میرا میاں ڈسٹرکٹ بورڈ کے دفتر میں چپڑاسی ہے۔ اس کا نام نذر محمد ہے۔ اس کے ہونٹوں پر زہر خند ہویدا ہوا۔ نذیر خان ڈرائیور کا داماد نذر محمد چپڑاسی۔ میرے ابا نے خوب سوچ سمجھ کر رشتہ طے کیا تھا۔ ٹاٹ کا پیوند آخر ٹاٹ میں لگ گیا۔" (ص ۲۷۹)

قیصر مرزا مغموم ہو کر اس سے لگاوٹ کی باتیں کرتا ہے اور اسے شیشے میں اتار کر طلعت آرا کی خوابگاہ میں جانے کے لیے مدد طلب کرتا ہے۔ صندلی اس کو آدھی رات کے بعد خوابگاہ میں پہنچانے کا وعدہ کر کے رات کو ملنے کا طے کرتی ہے۔ سر شام ہی صندلی نذیر خان کو محل سرا کا چکر لگانے اور صبح اناؤ واپس جانے کی خبر دے کر گھر سے نکلتی ہے۔ اس کے دل میں قیصر مرزا سے ملنے کی خواہش موجزن ہے، خوش خوش محل سرا کا چکر لگاتے وہ خوابگاہ کے راستے کی کنڈی کھولتی چار دیواری کو ہوتے شگاف کے پاس پہنچ جاتی ہے۔

Scanned by CamScanner

''موسم بہت خوش گوار تھا مگر خنکی بڑھ رہی تھی۔ صندلی چھپی ہوئی چادر اوڑھے ہوئے تھی۔ احتیاطاً موٹی دوہر بھی ساتھ لائی تھی۔'' (ص ۷۴۹)

اندھیرا گہرا ہوتے ہی قیصر مرزا موکھے سے محل میں داخل ہو کر اس کے پاس آتا ہے، آج وہ کج کلاہ شہزادے کی طرح خوب صورت نظر آ رہا تھا۔ اس نے لباس بھی وہی شاہ جنات والا، جو بارہ دری کی راتوں کو پہنتا تھا، پہن رکھا تھا۔ صندلی بھی خوب بن سنور کر آئی تھی وہ اسے خوابگاہ میں جانے سے روکنے کی کوشش کرتی ہے اور موت کا خوف دلاتی ہے قیصر مرزا اس کو گھاس پہ بچھی دوہر پر بٹھا لیتا ہے۔

''ایسی باتیں کرو کہ دل بہلے کچھ وقت کٹے، اس نے صندلی کا ہاتھ پکڑا اور اپنی طرف کھینچا، وہ مخمور رات کتنی خوبصورت ہے اور مری جاں، تم اس سے بھی زیادہ خوبصورت ہو، صندلی وارفتہ ہو کر اس کے پہلو میں ڈھیر ہو گئی۔ رات جاگ رہی تھی، ستاروں کے کنول جھل مل رہے تھے، جھاڑیوں میں جھینگروں کی تیز آوازیں ابھر رہی تھیں۔'' (ص ۷۵۳)

آدھی رات گزرنے کے بعد صندلی قیصر مرزا کو محل سرا کے پاس جا کر طلعت آرا تک جانے کا راستہ بتاتی ہے اور ارجمند سلطانہ کی عشرت گاہ کی پیداوار آخر حیدر گڑھ کی محل سرا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ 'چار دیواری' میں کہانی اور متنوع کرداروں کے ساتھ ساتھ علامات کی ایک عجیب دنیا بھی ہے۔ خود لفظ 'چار دیواری' اس زوال آمادہ تہذیب کی علامت ہے، جس میں اب شگاف پیدا ہو رہے ہیں۔ اور جھاڑیوں میں چھپا موکھا ان داخلی کمزوریوں کی علامت ہے جو سماج کے انحطاط کی اصل وجوہ ہیں۔

''یہ بتاؤ وہ موکھا ابھی تک موجود ہے، جس سے اس رات تم نے محل کی چار دیواری سے مجھے باہر پہنچایا تھا؟ وہ موکھا ابھی تک موجود ہے صندلی نے کہا 'اسے بند کرنے کے لیے کسی نے ابھی تک توجہ ہی نہ دی ویسے بھی وہ جھاڑیوں کی اوٹ میں اس طرح چھپا ہوا ہے کہ دور سے نظر ہی نہیں آتا'' (ص ۷۴۸)

اسی طرح صندلی، صندل (خوشبودار لکڑی)، صندلی، کرسی (Chair) اور ارجمند (Vauable, noble) اور قیصر (ایک بادشاہ) اور عشرت منزل وغیرہ۔ تمام کردار اسم با مسمّیٰ ہیں۔ صندلی بھی اپنے نام کی مناسبت سے ضرورت کی ایجاد ہے۔ رانی ارجمند سلطانہ نے اپنے مہمانوں کے سامنے لکڑی کی کرسی کی طرح اس کو پیش کیا گویہ کرسی قیمتی لکڑی صندل کی بنی ہوئی ہے۔ شوکت صدیقی کی بے لاگ حقیقت نگاری، عورت کی مظلومیت اور لکھنؤ کے سماجی منظرنامے میں صندلی کی حیثیت ناول کے قارئین کیلئے کئی سوال پیدا کر رہی ہے، کیا واقعی تعلقہ دار، رئیس اور جاگیردار اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے صندلی جیسی عورتوں کو اپنے مذموم مقاصد کیلئے استعمال کرتے رہے اور کرتے ہیں؟ کیا اس معاشرے میں عورت کی حقیقت صرف ایک کھلونے اور دل کو خوش کرنے والی چیز کے طور پر رہی؟ کیا ہوس پرستوں کے لیے انسانی پاکیزہ رشتوں تک کی کوئی اہمیت اور حرمت نہ ہے؟ کیا اولاد جیسی نعمت تک کو اقتدار کی بھینٹ چڑھا دیا جاتا تھا؟ کیا صندلی، جو ریاست کی واحد حقیقی وارث ہے، اور اس جیسی دوسری اولادیں یہی مقدر لے کے آتی ہیں؟ یقیناً لکھنؤ اور اس کے ساتھ ساتھ دوسرے متمول اور نامور تہذیبی مراکز کا مطالعہ اس حوالے سے کئی نئی پرتیں کھولنے کا سبب بنے گا جہاں ہر کردار سوائے ارباب بست و کشاد نوحہ کناں ہے اور غالب کے اس مصرعے کی حقیقی تصویر ہے۔

''کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا''

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ گوپی چند نارنگ، ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۲۳۔

۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۰۔

۳۔ ارسطو، بوطیقا (مترجم جمیل جالبی) مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۱۹۹۸ء، ص ۱۱۔

۴۔ ڈاکٹر طاہر مسعود، ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے''، انٹرویو شوکت صدیقی''، باز یافت کراچی ستمبر، ۱۹۸۵ء، ص ۱۶۳۔

۵۔ ڈاکٹر انوار احمد، ''شوکت صدیقی شخصیت اور فن'' اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد ص ۸۴۔

۶۔ اپنے عہد کے لیے لکھنا، ژاں پال سارتر، مترجم فاخر حسین مشمولہ، ادب اور ادیب، نگارشات لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۷۷

۷۔ Illustracted Dictionary of Literature Del, Lotus Dictionary lotus press new Dehli.

۸۔ ڈاکٹر انوار احمد، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص ۳۶۔

۹۔ ڈاکٹر طاہر مسعود، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۲۶۔

۱۰۔ ڈاکٹر انوار احمد، اسلام آباد، ص ۱۷۔

۱۱۔ شوکت صدیقی، ''احتساب'' مشمولہ تیسرا آدمی، رکتاب پبلیکیشنز کراچی مئی ۱۹۹۷ء، ص ۱۹۔

۱۲۔ ڈاکٹر طاہر مسعود کراچی ۱۹۸۵ء، ص ۱۷۔

۱۳۔ کرشن چندر، ''زرگاؤں کی رانی''، مشمولہ سب رنگ، کراچی فروری ۲۰۰۸ء، ص ۱۵۷۔

۱۴۔ ممتاز شیریں، ''منٹو نوری نہ ناری'' مرتبہ، آصف فرخی، مکتبہ اسلوب کراچی اشاعت اول ۱۹۸۵ء، ص ۹۰۔

۱۵۔ شوکت صدیقی، کراچی ۱۹۹۷ء، ص ۱۹۔

۱۶۔ ایضاً

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر رؤف پاریکھ

پاکستان میں اردو ادب: سیاسی، سماجی اور ادبی محرکات

(۱۹۴۷ء۔۲۰۰۷ء)

This paper titled "Urdu Literature in Pakistan: Political, Social and literary Impetus (1947-2007)" serveys the political, social and literary challenges faced by Pakistan during the years and traces the ways in which Pakistan's Urdu literature responded on intellectual and creative level. The paper analyzes the literary trends against the backdrop of political, social and intellectual stimuli.

کسی بھی قوم کا ادب نہ صرف اس کے حال کا عکاس بلکہ اس کے ماضی کا آئینہ بھی ہوتا ہے۔ کوئی قوم کن کن راستوں سے گزری، اس راہ میں اسے کیسے کیسے نشیب و فراز پیش آئے اور مشکلات اور مخالفتوں کا جواب اس نے فکری اور تخلیقی سطح پر کس طرح دیا؟" ان سوالات کا جواب اس قوم کی تاریخ کے علاوہ اس کے ادب سے بھی مل سکتا ہے ۱۔ ہمارے ادب کے بارے میں عام طور پر یہ غلط فہمی پائی جاتی ہے کہ ہماری شاعری محض گل و بلبل کا قصہ اور لب و رخسار کا قصیدہ ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے اور اردو ادب کے بارے میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اس کے ہر دور کے لکھنے والے نہ صرف اپنے اپنے دور کے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل سے واقف تھے بلکہ انھوں نے ان مسائل کی عکاسی بھی کی ہے۔ میر کی شاعری کو دل اور دلی کا مرثیہ کہا گیا ہے۔ مصحفی اور تاباں وغیرہ نے اسیری، قفس، بلبل اور گلزار وغیرہ کی علامات کو گہرے سیاسی شعور کے ساتھ استعمال کیا ہے ۲۔ سید احمد شہید کی تحریک جہاد ہو یا جنگ آزادی ۱۸۵۷ء، علی گڑھ تحریک ہو یا تحریک پاکستان یا کوئی اور سیاسی یا مذہبی تحریک یا تہذیبی رجحان، اس کے اثرات ہمارے شعری اور نثری ادب میں موجود اور محفوظ ہیں۔ اردو کے لکھنے والوں کا یہ سیاسی اور سماجی شعور اور اس کا تخلیقی اظہار ایک قدیم اور طویل روایت ہے جس کا تسلسل قیام پاکستان تک اور اس کے بعد عصر حاضر تک نظر آتا ہے۔ اس مختصر مقالے میں یہ تو ممکن نہیں کہ ۶۰ سال کے ادب کو بالاستیعاب دیکھ کر اس کے تمام یا محض نمایاں لکھنے والوں کی بھی تصنیفات کا تفصیلی جائزہ لیا جا سکے لیکن کوشش ہوگی کہ ۱۹۴۷ء سے ۲۰۰۷ء تک پاکستان میں تخلیق کیے گئے اردو ادب کا جائزہ اس زاویے سے لیا جائے کہ ۶۰ سال کے عرصے میں ہمیں قومی سطح پر کن کن مشکلات سے دوچار ہونا پڑا اور ہمارے اہل قلم نے ان کا کس طرح جواب دیا اور ان کا ردعمل کیا رہا۔

۱۹۴۷ء نے جہاں تاریخی، سیاسی اور جغرافیائی لحاظ سے حد فاصل کا کام کیا وہاں اس نے اردو کی لسانی، ادبی اور فکری تاریخ کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ۳۔ سوچ کے جو انداز ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند ادبی تحریک نے مقبول بنا دیے تھے، ۱۹۴۷ء میں قیام پاکستان نے ان کا رخ بدل دیا ۴۔ وہ موضوعات اور نظریات جو اہل قلم اور اہل نقد و نظر میں مسلمات کا درجہ حاصل کر چکے تھے اب نئے ماحول میں ان کے بارے میں کہیں تشکیک اور کہیں انکار کی فضا پیدا ہو گئی ۵۔

ایک بڑی تبدیلی جو آزادی کے بعد اردو ادب میں نظر آتی ہے وہ قومی تحریک سے متعلق ادیبوں بالخصوص ترقی پسندوں کا

Scanned by CamScanner

روپ بھی، روایت شکنی کے جوش میں ترقی پسند ادب بالخصوص شاعری کا عام انداز بن گیا ہے۔ "انقلاب" کا فی الحال عملی شکل کا روپ دھارنے لگے تھے۔ ترقی پسند روایات کو رجعت پسندی اور انحطاط کی نشانی اور ان کے خلاف جہاد کو ان آزادی کے بعد ترقی پسندوں کی اس مخالفت میں وہ شدت پیدا ہو گئی کہ حد تک متعصبانہ اور جارحانہ رویہ بھی نظر آنے لگا اور "بعض ترقی پسندوں نے ان کے ادب بھی ترقی پسند سرمایہ کا تحفظ کیا اور ان کی بنیاد ان پر ہوتی رہی۔

ابتدا میں یہ جارحانہ رویہ ترقی پسند ادبی تحریک کی سوچ پاکستان کے بارے میں وہی تھی جو عموماً پاکستان کی مخالفت۔ آزادی کے فوراً بعد اس ملک نے ابھی اپنے وجود کی بقا کے لیے جدوجہد شروع کی تھی کہ ترقی پسندوں کی سوچ اس کے لیے ایک پریشانی بن گئی۔ ترقی پسندوں کی اس سے زیادہ شدید تصورات کو ماننے کی کوئی وجہ بھی نظر نہیں آتی ان کی نظر میں ادب تھی جو پاکستان بننے کے بعد ترقی پسند تحریک کا رہنما۔ پاکستان کو ذاتی طور پر اپنا ملک سمجھنے کے لیے تیار نہ تھا ان کی آزادی کو تسلیم کرنے سے انکار کیا گیا اسے انگریزوں کی تخلیق اور نظر انداز کیا گیا۔ فیض احمد فیض نے "صبح آزادی" کے عنوان سے اگست ۱۹۴۷ء میں جو نظم کہی اس میں صبح آزادی کو "داغ داغ اجالا" اور "شب گزیدہ سحر" قرار دیا۔

ظاہر ہے کہ پاکستان جیسے ملک میں جو مخصوص قومی نظریات اور مذہب کی بنیاد پر وجود میں آیا تھا ترقی پسندوں کا طرز عمل اور حریت پسند لوگوں کے لیے قابل قبول نہیں۔ چنانچہ اس تحریک کے حامیوں اور مخالفوں میں ایک نئی کشمکش شروع ہوگئی اور اس نظریاتی پیکار کے نتیجے میں ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر ایک ادبی تحریک شروع ہوئی جسے پاکستانی ادب کی تحریک کا نام دیا گیا۔ قیام پاکستان کے بعد یہ اولین ادبی تحریک تھی۔ پاکستانی ادب کی تحریک نے ارض پاکستان کی نسبت سے زمین کے اور اسلامی نظریات کے حوالے سے آسمان کے عناصر کی اہمیت کو تسلیم کیا اور نئے ادب کی تخلیق کے لیے ان دونوں کا امتزاج ضروری ٹھہرایا۔ اس تحریک نے ریاست سے وفاداری اور پاکستانی ادب کا سوال اٹھایا۔

اس تحریک کے علم برداروں میں حسن عسکری، صمد شاہین اور ممتاز شیریں وغیرہ نمایاں تھے۔ یہ لوگ ادیبوں سے نئی مملکت یعنی پاکستان سے وفاداری کا مطالبہ کرتے تھے۔ حسن عسکری قیام پاکستان سے قبل ہی پاکستانی ادب کے مسئلے پر غور کر رہے تھے اور مئی ۱۹۴۷ء میں وہ "ساقی" میں اپنے کالم میں پاکستانی ادب کے حوالے سے لکھ چکے تھے(۱۲)۔ لیکن پاکستان سے وفاداری اور وابستگی کا مسئلہ پاکستان بننے کے فوراً بعد اس وقت اٹھا جب ہمارا جو نظریہ سے دوچار تھا۔ ادیبوں کی کمٹ منٹ کا مسئلہ اس وقت ڈاکٹر تاثیر نے اٹھایا تھا اور انھوں نے ادیبوں سے چند سوالات بھی کیے تھے ان میں سے ایک یہ تھا کہ کشمیر کے مسئلے پر ان کا کیا موقف ہے(۱۳)۔ یہ گویا پاکستانیت کا پہلا ہی تھا اور پاکستانی ادب کی ترویج کا پہلا نعرہ تھا۔

پاکستانی ادب کے مسئلے پر جو کچھ کہا گیا اس کا لب لباب یہ تھا کہ ہمارا ادب ہماری روحانی قدروں اور امنگوں کا ترجمان ہو اس میں ہمارے نظریہ حیات کی روح موجود ہو اور وہ ان مقاصد کی ترغیب دے جو اس ملک کے قیام کے وقت پیش نظر تھے اور جو اس ملک سے محبت کے جذبات پیدا کرے(۱۴)۔ بالفاظ دیگر پاکستانیت کے عام معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ ادب میں وہ قومی روح منعکس کی جائے جو نظریہ پاکستان میں موجود ہے(۱۵)۔ پاکستانی ادب کا سوال اس لیے بھی اٹھا تھا کہ آزادی کے وقت جو ہولناک فسادات ہوئے تھے بعض ترقی پسندوں نے ان کی عکاسی میں توازن برقرار رکھنے کی دانستہ کوشش کی تھی(۱۶) اور فسادات کے موضوع پر لکھا گیا ادب اس حوالے سے بھی متنازعہ ٹھہرا کہ بعض اہل قلم نے آزادی کے بعد ہونے والے ہولناک فسادات کو قیام پاکستان کا شاخسانہ قرار دیا(۱۷)۔ پاکستانی ادب کی تحریک کا ایک اور پہلو جو قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ اسے ذہنی تحریک بنانے کی کہ جس طرح دنیا کے دیگر ممالک کے نام سے ان ملکوں کی زبان کا نام بنتا ہے اسی طرح اردو کو بھی اب اردو کی بجائے پاکستانی کہا جائے(۱۸)۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے ردعمل کے طور پر قیام پاکستان کے فوراً بعد ایک اور تحریک نے بھی جنم لیا یہ تحریک ادب اسلامی

Scanned by CamScanner

یا اسلامی ادب کی تحریک کا نام دیا گیا۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ دراصل پاکستانی ادب کی تحریک ہی اسلامی ادب کی تحریک بن گئی اور حسن عسکری صاحب نے پاکستانی ادب کا نعرہ لگانے کے بعد اسے اسلامی ادب کے نعرے میں تبدیل کر دیا[۲۰]۔ سوال یہ ہے کہ اسلامی ادب کیا ہے؟ اسلام بعض عقائد اور اصولوں کا نام ہے اور ان عقائد اور اصولوں کو اپنانے اور زندگی میں ان کے رچ بس جانے سے ایک انداز فکر پیدا ہوتا ہے، یہ انداز فکر اسلامیت ہے[۲۱]۔ اسلامی ادب ہم ان کتابوں کو نہیں کہتے جن میں اسلامی عقائد اور عبادات کے طریقے اور مسائل کیے گئے ہیں بلکہ اسلامی ادب وہ ہے جس میں اسلامیت جھلکتی ہو، جس کا انداز فکر اسلامی ہو جس کے اسلوب کا رنگ اور لہجہ اسلامی ہو اور جس کے استدلال کا طریقہ وہ ہو جسے اسلام نے پیش کیا ہے[۲۲]۔

اسلامی ادب کی بنیادی شرط اسلامی تہذیب کی اقدار پر ایمان لانا ہے جس سے ۱۸۵۷ء کے بعد تعلیم یافتہ گروہ تقریباً محروم ہو گیا تھا[۲۳]۔ ہر ادب کی بنیاد حقیقت کے ایک خاص تصور پر ہوتی ہے[۲۴] اور بقول حسن عسکری اسی بنیادی تصور سے اسالیب بیان پھوٹتے ہیں[۲۵] چنانچہ اسلامی ادب کی بنیاد بھی اسلامی مابعد الطبیعات پر رکھی گئی۔ چونکہ ترقی پسند ادبی تحریک اشتراکیت کی بنیاد پر استوار تھی اور اس زمانے میں اشتراکیت کا مطلب لادینیت اور الحاد تھا اور پاکستان چونکہ اسلامی نظریات کی اساس پر وجود میں آیا تھا چنانچہ اشتراکیت کو اسلام کے منافی سمجھا گیا۔ لہٰذا ترقی پسند ادب کے ردعمل کے طور پر اور اسلامی نظریات کو ادب اور فن کے ذریعے مقبول بنانے کے لیے اس نئی تحریک کی شعوری طور پر بنیاد ڈالی گئی[۲۶] جسے اسلامی ادب کی تحریک کا نام دیا جاتا ہے۔ نعیم صدیقی نے ادب اسلامی کے نقطۂ نظر کو فلسفیانہ سطح پر پیش کیا[۲۷]۔ چونکہ اس تحریک کے محرکین اور موئدین کی ایک خاصی بڑی تعداد کا تعلق جماعت اسلامی سے تھا یا ان کا غالب فکری رجحان جماعت اسلامی کی طرف تھا چنانچہ اس کا ایک سیاسی پہلو بھی ہے اور اس تحریک کی مخالفت کی ایک وجہ اس کا جماعت سے وابستہ ہونا بھی تھا۔

پاکستانی ادب کی بحث کے تسلسل میں ایک اور تحریک کا بھی ذکر ملتا ہے جسے ارضی ثقافتی تحریک کا نام دیا گیا ہے۔ پاکستان کے ادب اور ثقافت کے بارے میں وزیر آغا کا موقف یہ ہے کہ اس کی تشکیل میں مذہب کے گہرے اثرات کے علاوہ پاکستان کی مٹی، ہوا، موسم اور اس کی تاریخ نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے[۲۸]۔ اس تحریک نے زمین کے حوالے سے نہ صرف ثقافتی عناصر کو قبول کیا بلکہ نسلی اور روحانی سرمائے کو بھی ناگزیر قرار دیا[۲۹]۔ اس طرح ادب کا تعلق دھرتی سے جوڑا گیا۔ اسی طرح اسلامی ادب کی تحریک کا تسلسل ہمیں اس وقت نظر آتا ہے جب قیام پاکستان کے چند برسوں کے بعد قادیانیت کے خلاف ایک تحریک پوری شدت کے ساتھ اٹھی یعنی ختم نبوت کی تحریک۔ ۱۹۵۲ء میں اٹھنے والی یہ تحریک ۱۹۵۳ء میں دوبارہ اٹھی اور اس حد تک زور پکڑ گئی کہ لاہور میں مارشل لاء لگانا پڑا۔ اس کے کچھ ہی عرصے کے بعد یعنی ۱۹۵۶ء میں جب پاکستان کا پہلا آئین بنا تو اس میں ملک کا سرکاری نام اسلامی جمہوریہ پاکستان رکھا گیا۔ اگرچہ تحریک ختم نبوت اور ملک کے سرکاری نام کا اسلامی ادب کی تحریک سے کوئی براہ راست تعلق نہیں لیکن اس دور میں ترقی پسندی اور اسلامی فکر کے درمیان جس طرح کی کشمکش جاری تھی اس کے اثرات زندگی کے ہر شعبے پر پڑ رہے تھے اور اسلامی اقدار کی بحالی اور اخلاقی قدروں کے فروغ کا احساس بھی بعض طبقوں میں پیدا ہو رہا تھا[۳۰]۔ جو لوگ آئین کو اسلامی سانچے میں ڈھالنے کے حق میں تھے ان کی ایک خاصی بڑی تعداد اسلامی ادب کی بھی محرک اور حامی تھی[۳۱]۔ آئین سازی سے چند سال پیشتر کمیونسٹ پارٹی پر پاکستان میں پابندی لگا دی گئی اور ترقی پسند ادبی تحریک بھی بڑی حد تک سمٹ گئی تھی۔ اس بنیادی مخالف قوت کے نہ ہونے سے اسلامی ادب اور پاکستانی ادب کی تحریکیں اپنا جوش و خروش کھو بیٹھیں اور رفتہ رفتہ برائے نام رہ گئیں۔ اسلامی اور پاکستانی ادب کی تحریکیں اگرچہ زیادہ عرصے تک برقرار نہ رہ سکیں لیکن ان کی وجہ سے ادب میں وہ فکر پیدا ہوئی جسے پاکستانی قومیت کا احساس اور پاکستان کی قومی فکر یا قومی طرز احساس کہنا چاہیے[۳۲]۔

ترقی پسند ادبی تحریک کا ردعمل صرف اسلامی ادب اور پاکستانی ادب کی تحریکوں کی صورت ہی میں سامنے نہیں آیا بلکہ

Scanned by CamScanner

علامت نگاری اور جدیدیت کی تحریک بھی ایک طرح سے اسی دور کی پیداوار تھی اور بعض نے اسے ادب میں نئی سمت کے طور پر
پیش کیا گیا۔ قیام پاکستان کے بعد جہاں ادب[۱] جو مطالبہ ہوا تھا اس کے علاوہ ادب میں بھی ایک خاص رجحان سامنے آیا
ایک اہم ہجرتی مسئلہ پیدا ہوا ہے کہ مقامی اور مہاجر کے حوالے سے صورت حال میں اختلاف پیدا ہوا اور بعض حلقوں کی جانب سے
اور مشرقی پاکستان کے نظریے کو فروغ دینے کی کوشش ہوئی۔ انھی علاقائی تحریکوں نے بعد ازاں قوم پرستی کی son
of the soil) کے نئے خیالات کو تقویت دی اور اس کی وجہ سے علاقائی تعصبات پیدا ہوئے جن کی بنیاد پر بعد میں بہت سے
مہاجر اور مقامی کے جھگڑے نے جنم لیا۔ یہ اختلافات ادبی اور معاشی حوالوں سے بھی سامنے آئے اور مختلف صورتوں میں
یہ مشرقی علاقائی اور جغرافیائی حد بندیوں کو ادبیت بخشی گئی جس سے ایک ذیلی ثقافت (sub-culture) کی صورت میں ایک خاص
جگہ کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ ۱۹۵۵ء میں ون یونٹ کے قیام سے صوبوں کے درمیان اختلافات اور نمایاں ہو گئے۔
بلوچستان، سندھ اور مشرقی پاکستان کے جو اثرات پیدا ہوئے وہ بھی اسی طرح اندر ہی اندر موجود رہے۔ مختلف ادبی
دعوت کی طویل فہرست میں اضافہ ہوا اور ان میں احساس محرومی بھی پیدا ہوا۔ ۱۹۵۲ء میں قومی زبان کے مسئلے پر
مشرقی پاکستان میں بھی اسی علاقائیت کے رجحان میں فروغ کا نتیجہ تھا۔ اس صورت حال میں دونوں طبقوں نے ہجرت کے بعد
جیسا کہ عجیب کشمکش اور نفسیاتی صورت حال کا شکار ہوگئے۔ انتظار حسین کے ہاں ہجرت کی صورت میں ایک ایسی اندرونی
پھوٹ ہے جب وہ لکھتے ہیں تو ان کا اندرونی کرب اور تلخی انتظار حسین کی تحریروں میں بھی جھلکتی ہے چنانچہ ادب کی اس قدر کی ایک شکل یہ
کرب اور المیہ ہیں فسادات کے عام موضوع کی صورت میں ملتا ہے اور جیسے انتظار حسین کے ہاں ہجرت
کا دکھ اور ماضی کی یادیں (Nostalgia) علامتوں اور استعاروں کی صورت میں بھی ملتے ہیں۔ ان کے ناول "بستی"
اور "تذکرہ" میں وطن کو یاد کیا گیا ہے اور ان پر شدید اعتراضات ہجرت اور ماضی کی یادوں کے حوالے سے بھی اٹھائے جاتے ہیں۔
انتظار حسین نے "بستی" میں پاکستان کے حوالے سے وہ سوالات اٹھائے ہیں جو عوام کے ذہنوں میں بھی گردش کر رہے
تھے۔ انتظار حسین کے ہاں ہجرت صرف ترک سکونت کا موضوع نہیں بلکہ یہ ان تہذیبی قدروں کے ختم ہونے اور تہذیبی انحطاط سے
گزرنے کا بھی نام ہے۔ ایوب خان کے دور میں کراچی میں مہاجروں اور پٹھانوں کے درمیان ہونے والے فسادات کے
بعد ایوب خان سے یہ جملہ منسوب کیا گیا کہ مہاجروں کے لیے آگے سمندر ہے۔ انتظار حسین کا ناول "آگے سمندر ہے" اسی
خیال کو پیش کرتا ہے۔ مہاجروں اور سندھیوں کے درمیان میں ہونے والے لسانی فسادات (جو ۱۹۷۲ء میں بھٹو صاحب کے دور
میں ہوئے) کے پس منظر میں لکھا گیا قمر عباس ندیم کا افسانہ "دھواں" سندھ میں پھیلائی گئی لسانی منافرت کے خارجی عوامل پر
نظر ڈالتا ہے۔[۳۲]

ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والے معاشرتی اور نفسیاتی مسائل اور المیوں کو قرۃ العین حیدر نے جس طرح موضوع بنایا
ہے وہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ وہ نہ صرف اس پر وسیع تر تہذیبی پس منظر کے ساتھ نظر ڈالتی ہیں بلکہ ہجرت کو عالمی تناظر میں
دیکھتی ہیں اور اسے وقت رواں کا جبر سمجھتی ہیں۔[۳۳] ان کے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں ہجرت کا استعارہ وسیع تر تناظر کا حامل ہے
اور وہ خواتین کے حوالے سے ہجرت پر نظر ڈالتی ہیں۔[۳۴] اسی طرح اپنے ناول "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں انھوں نے سندھ اور بالخصوص
کراچی میں آباد ہونے والے مہاجروں کے مسئلے کو اس طرح موضوع بنایا ہے کہ اس مسئلے کے ان خفیہ پہلوؤں کو بھی آشکار
کر دیا ہے جن کا ذکر ادب میں عام طور پر معلوم نہیں کیا جاتا۔[۳۵] ہجرت کے موضوع کی بعض جھلک "آگ کا دریا" کے آخری
حصے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ تینوں کتابیں نہ صرف قرۃ العین حیدر کے قیام پاکستان کے زمانے کے تجربات کو پیش کرتی
ہیں بلکہ لکھی بھی اسی زمانے میں گئیں۔

۱۹۵۱ء کے آئین کے ذکر کے بعد زمانی لحاظ سے ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کا ذکر آنا چاہیے تھا لیکن صوبائیت اور علاقائیت کے

چیلنج اور مقامی اور مہاجر کی بحث کو سمیٹنے کے لیے ہم نے دانستہ یہاں ۱۹۴۷ء سے ... ۱۹۵۸ء کا مارشل لا ایک دوہا اک سانحے سے کم نہ تھا۔ آمریت کو خوش آمدید کہنے والے ادیب نے ... اور مضامین لکھے بلکہ پاکستان رائٹرز گلڈ کی صورت میں ایک الگ تنظیم بھی بنائی گئی۔ ۱۹۵۹ء ... انھیں مارشل لا کی حمایت کے لیے آمادہ کر لیا تھا۔ "نئی کرن" جیسی کتابیں ... گئیں۔ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کو خوش آمدید کہتے اور اس کی حمایت میں لکھنے والوں میں ... جالندھری اور جعفر طاہر کے علاوہ جمیل الدین عالی اور جوش ملیح آبادی ... ان باضمیر ادیبوں کی طرف سے آیا جنھوں نے ہمارے ادب میں احتجاجی آواز ... اس کی پاداش میں قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کرنا پڑیں۔

حلقہ ارباب ذوق کو اگرچہ کسی زمانے میں ترقی پسندی کی ضد کے طور پر پیش کیا جاتا تھا لیکن ترقی پسند ... انجمن ترقی پسند مصنفین کے ٹوٹنے کے بعد حلقہ ارباب ذوق مختلف الخیال لوگوں کا مرکز بن گیا اور حلقے کے لوگ آمریت کے خلاف سراپا احتجاج ہو گئے اور ان کی تحریروں میں بھی یہ احتجاج نظر آتا ہے۔ ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ لاہور کے شاعروں نے ایک تحریک شروع کی اور اسے نئی شاعری کا نام دیا۔ یہ تحریک دراصل علامت نگاری کی تحریک تھی ۳۱۔ پاکستان کے معاشرے میں انتشار اور اضطراب کی وجہ سے تخلیق کار براہ راست محسوسات سے شاعروں کو گریز رہا۔ ان کے سبب ... ۔ پاکستان میں غزل کے فروغ اور قبولیت کی ایک وجہ یہ اضطراب اور انتشار بھی ہے ۳۲ لیکن یہ حقیقت ہے کہ ... نظم نے بڑی تعداد ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے چیلنج کے مقابلے میں اس طرح صدائے احتجاج بلند نہ کی جیسا کہ انھیں کرنا چاہیے تھی اور انھیں اپنے حواس مجتمع کرنے میں ایک زمانہ لگ گیا ۳۳۔ اس کی ایک وجہ ادیبوں کی صفوں میں موجود وہ کالی بھیڑیں تھیں جنھوں نے فوجی حکومت کی تائید اور حمایت کے عوض عہدوں، اعزازات، انعامات اور غیر ملکی دوروں سے فیض یاب ہونے کو اختلاف رائے پر ترجیح دی۔

۱۹۶۰ء کے عشرے میں ایک ادبی رجحان (نئی تحریک کہنا شاید موزوں نہ ہوگا) جارحانہ انداز کا ردعمل تھا۔ اس گروہ نے ترقی پسندوں، علامت پسندوں اور بعض ادبی مسلمات اور اقدار کو بھی رد کر دیا۔ افتخار جالب کی مرتب کردہ نئی شاعری گویا ان کا منشور تھی۔ اسے سلیم اختر نے "اینگری ینگ مین پاکستانی اسٹائل" کے نام سے یاد کیا ہے ۳۴۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کی صورت میں پاکستان کو ایک ایسے چیلنج کا سامنا ہوا جس کے مثبت اثرات بھی تھے۔ زندگی کے مختلف شعبوں میں جاری تصادم، انتشار اور اضطراب کی، گو وقتی طور پر ہی سہی، اس جنگ نے روک تھام کر دی اور پاکستان کو نیا عزم، نیا حوصلہ اور نئی استقامت ملی ۳۵۔ اخلاقی اقدار کا احیا ہوا اور قوم میں یکجہتی پیدا ہوئی۔ پاکستان کے ادیبوں اور شاعروں نے پاکستان کے عام باشندوں کے جذبات اور احساسات کی تہہ میں کارفرما عوامل کو بھانپ لیا اور جس قومی اتحاد کی تلاش میں پاکستانی معاشرہ ۱۹۴۷ء سے سرگرداں تھا اس کی عملی وضاحت سامنے آئی۔ اس طرح پاکستانی ادب میں فکر اور نظری سطح پر ایک خوشگوار تبدیلی ہوئی ۳۶۔ ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے پس منظر میں تخلیق کیے گئے ادب کا خاصا حصہ وقتی بھی تھا لیکن اردو شعراء نے اس واقعے کی عکاسی اور ترجمانی کا جو کردار ادا کیا وہ پاکستان کی ادبی تاریخ اور اردو شاعری کا ایک روشن باب ہے ۳۷۔ اس جنگ کا ایک اثر ہماری شاعری پر یہ بھی ہوا کہ علامت نگاری اور ذات کو اہمیت دینے کا رجحان جو خاصے عرصے سے جاری و ساری تھا ختم ہو گیا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد ذات کی بجائے معاشرے کی اہمیت پھر واضح ہو گئی ۳۸۔

لیکن ۱۹۶۵ء کے جنگی ترانوں اور شادمانی کے نغموں کی جگہ بہت جلد دعا اور مناجات اور نوحوں نے لے لی ۳۹۔ ادب میں مایوسی اور بے یقینی کی تصویریں بھی کھینچی گئیں کیونکہ ۱۹۷۱ء میں سقوط مشرقی پاکستان کا سانحہ رونما ہو چکا تھا۔ اس قومی سانحے

Scanned by CamScanner

نے ہماری شاعری پر وقتی اور جذباتی رد عمل کے علاوہ جو دیرپا اثرات بھی مرتب کیے اور یہ اثرات ہماری قومی فکر اور اجتماعی احساس کا حصہ بن گئے ۸۷۔ ۱۹۷۱ء کے المیے کا اظہار ہمارے ادب میں نہ صرف یہ کہ بہ نسبت ۱۹۶۵ء کی جنگ کے زیادہ تکرار اور زیادہ معروضی ہے بلکہ اس کے اثرات ۱۹۶۵ء کی جنگ کے اثرات کے برخلاف بہت طویل عرصے تک محسوس کیے جاتے رہے اور اس کے بعض المناک پہلو افسانوں کی صورت میں بہت بعد میں بھی پیش کیے گئے۔ چونکہ ۱۹۷۱ء میں پاکستان کے دولخت ہونے کا کرب پاکستانیوں کے جذبات اور احساسات کو کہیں زیادہ شدت سے متاثر کرنے کا باعث ہوا لہٰذا اس موضوع پر لکھے گئے افسانے بھی تاثر اور احساسات کے لحاظ سے زیادہ گہرے اور پاکستانیت کے حوالے سے زیادہ اجتماعی بھی ہیں ۸۸۔ اس دور کی غزل بھی اس المیے کو اپنے آہنگ کا حصہ اس طرح بناتی ہے کہ اس میں تخلیقی عمل کی بنیاد روایت پرستی کی بجائے براہ راست مہیا ہونے والے مواد پر رکھی گئی ہے ۸۹۔ ان دو جنگوں کے بعد حب الوطنی اور پاکستان سے روحانی وابستگی کا جذبہ بھی شدت سے بیدار ہوا، دھرتی کا تصور بھی ابھرا اور شعراء اور ادباء نے ارض وطن کی محبت کو اظہار سے منسلک کر دیا ۹۰۔ ۱۹۷۷ء کے مارشل لا اور بعد کے واقعات نے اسلامی ادب کی تحریک کو بھی ابھارا۔ لیکن اس میں وہ جوش اور ولولہ پیدا نہ ہو سکا جو اس کے ابتدائی دور کا خاصہ تھا۔ بعد کے عرصے میں جب مارشل لا کے خلاف جذبات بیدار ہوئے اور ایم آر ڈی کی تحریک چلی تو اس کے اثرات مزاحمتی ادب کی صورت میں سامنے آئے۔ ۱۹۸۸ء میں جمہوریت کی بحالی کے بعد ایسے ادب کو خاص طور پر شائع کیا گیا ۹۱۔ ۱۹۸۰ء میں افغانستان پر روس کے حملے سے چونکہ پاکستان براہ راست متاثر ہوا تھا لہٰذا ہمارے اہل قلم نے افغانستان کے مسئلے پر بھی اظہار خیال کیا اور اس حوالے سے کئی مجموعے بھی شائع ہوئے۔ ۱۹۹۳ء۔ ۱۹۹۵ء میں کراچی میں جو حالات و واقعات رونما ہوئے ان کی شدت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ۱۹۹۶ء میں جب صدر فاروق لغاری صاحب نے محترمہ بے نظیر بھٹو صاحبہ کی حکومت کو برطرف کیا تو الزامات کی فہرست میں ایک الزام یہ بھی تھا کہ ان کے دور میں کراچی میں بدامنی رہی اور وہاں ماورائے عدالت قتل ہوئے۔ اس انتہائی اذیت ناک صورت حال کو ہمارے ادب خاص طور پر کراچی میں تخلیق ہونے والے ادب میں پیش کیا گیا۔ اجمل کمال نے اپنے پرچے "آج" میں خاص طور پر اس موضوع پر تحریریں شائع کیں اور خصوصی شمارے بھی کیے۔

۲۰۰۵ کا قیامت خیز زلزلہ ایک طرح سے ۱۹۶۵ء کی جنگ کی مانند ایک اچھے نتیجے کا حامل تھا اور وہ یہ کہ ۱۹۶۵ء کی جنگ کی طرح پوری پاکستانی قوم اس مشکل گھڑی میں متحد اور یک جان ہو گئی۔ اس موضوع پر لکھا گیا ادب گو ابھی تک وقتی اور ہنگامی ہی محسوس ہوتا ہے لیکن امید رکھنا چاہیے کہ یہ کسی بڑی تخلیق کا موضوع بنے گا اور اس مشکل گھڑی سے جنم لینے والے المیوں اور ان کے مثبت پہلوؤں کو فن کاری کے ساتھ محفوظ کرے گا۔

ادیب قومیت کا معمار ہوتا ہے لیکن کوئی قوم اپنی روح اور اپنی انفرادیت کو صرف آزادی ہی کی صورت میں دریافت کرتی ہے۔ اسی کو نیشنلزم کہتے ہیں ۹۲۔ لیکن مغرب نے نیشنلزم کے مقابلے میں انٹرنیشنلزم اور کاسموپولیٹن ازم کا نعرہ لگایا ہے کیونکہ ہمارا نیشنلزم مغرب کے نیشنلزم سے ٹکراتا ہے۔ مغرب خود تو اپنے نیشنلزم کو نوآبادیت تک لے گیا ۹۳ لیکن اب ہم سے تقاضا کرتا ہے کہ اپنے نیشنلزم، اپنی انفرادیت، اپنی روح کو فراموش کر دو، اپنے کلچر کو بھول جاؤ۔ اب مغرب کا نعرہ گلوبلزم ہے۔ گلوبلزم یا عالمگیریت کا نعرہ دراصل دوسروں کی انفرادیت، دوسروں کے کلچر اور دوسروں کے قومی مفاد کو تسلیم نہ کرنے اور پوری دنیا کو واحد حکومت کے تحت محکوم رکھنے کا حربہ ہے۔ یہ پوری دنیا کو سیاسی، تہذیبی اور اقتصادی غلامی میں جکڑنے کا ہتھکنڈہ ہے۔ لیکن ہمیں مغرب کے ادیبوں سے یہ امید رکھنی چاہیے کہ وہ دوسری اقوام کی آزادی اور حقوق کے لیے بھی جدوجہد کریں گے اور جس طرح فرانسیسی ادیبوں نے الجیریا کے مسئلے پر اپنی حکومت کی مخالفت کی تھی اسی طرح آج کے مغربی ادیب فلسطین، عراق، افغانستان اور دیگر عالمی مسائل پر اپنی حکومتوں کی مخالفت کریں گے۔

Scanned by CamScanner

یہ امید ہمیں مغرب کے ادیبوں سے ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہم اپنے ادیبوں سے بھی کوئی امید وابستہ کرنے میں حق بجانب ہوں گے؟ اس کا فیصلہ آنے والے دور کا نقاد کرے گا۔

حواشی

۱۔ البتہ اس ضمن میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد معاصر سماج اور تہذیب کی توثیق تو کر سکتے ہیں لیکن شہادت فراہم کرنے کے لیے تنہا کافی نہیں ہوتے۔ تفصیلات کے لیے: محمد حسن: ''ادبی سماجیات'' ص ۱۱ وبعدہ۔

۲۔ ابو الخیر کشفی: ''اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر'' ص ۱۵۴ نیز اردو شاعری میں سیاسی اور تاریخی واقعات کی مثالوں اور سیاسی، سماجی وتہذیبی حالات کے اردو شاعری پر اثرات کی تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے: غلام حسین ذوالفقار، ''اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر''؛ ساجد امجد، ''اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات''؛ عبدالروف عروج، ''شاعری: سماجی ترکہ'' مشمولہ ''اردو نامہ'' شمارہ ۸، ۱۰، ۱۱۔ نیز گل وگلزار کی تہذیبی اہمیت کے لیے ملاحظہ ہو: سید عبداللہ، ''فارسی زبان وادب'' ص ۵۷۔۸۴۔

۳۔ سید عبداللہ، ''گزشتہ دس سال کا اردو ادب اور اس کی فکریات'' مشمولہ ''ہمایوں'' سالنامہ ۱۹۵۸، ص ۱۸۔

۴۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۵۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۶۔ ایضاً، ص ۳۳۔

۷۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۸۔ وحید قریشی: ''اردو نثر کے میلانات'' ۱۱۱۔۱۱۳۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔

۱۰۔ انور سدید۔ ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۶۳۰۔

۱۱۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۱۲۔ ضیاء الحسن: ''اردو تنقید کا عمرانی دبستان'' ص ۳۳۲۔

۱۳۔ تحسین فراقی: ''تنقید'' مشمولہ ''تخلیقی ادب'' شمارہ ۲، ص ۲۵۸۔

۱۴۔ ایضاً، ص ایضاً۔ نیز تاثیر نے ''پاکستان مبارک'' کے عنوان سے جولائی اگست ۱۹۴۷ میں ایک سلسلہ مضامین تحریر کیا۔
ضیاء الحسن: ''اردو تنقید کا عمرانی دبستان'' ص ۳۳۶۔

۱۵۔ معین الدین عقیل: ''پاکستانی زبان وادب، مسائل ومناظر'' ص ۲۳۸۔۲۳۹۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۳۹۔

۱۷۔ مثلاً کرشن چندر نے۔ تفصیلات کے لیے: ''ممتاز شیریں'': ''معیار'' ص ۲۰۶۔

۱۸۔ معین الدین عقیل: ''پاکستانی زبان وادب، مسائل ومناظر'' ص ۲۳۰۔

۱۹۔ سلیم اختر: ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' ص ۳۸۔

۲۰۔ تحسین فراقی: ''تنقید'' مشمولہ ''تخلیقی ادب'' شمارہ ۲، ص ۲۵۹: فروغ احمد کے خیال میں حسن عسکری کی سرکردگی میں پاکستانی [illegible] اسلامی ادب کے بارے میں جو غلط فہمی موجود تھی اس میں اضافہ

Scanned by CamScanner

بحوالہ ملاحظہ کیجیے: دیباچہ ''اردو ادب اور اسلام''، مصنفہ ہارون رشید، جلد۲، ص ۱۸۔

۲۱۔ شوکت سبزواری: ''معیارِ ادب''، ص ۱۵۴۔

۲۲۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۲۳۔ سید عبداللہ: ''گزشتہ دس سال کا اردو ادب''، ہمایوں، سالنامہ ۱۹۵۸، ص ۳۳۔

۲۴۔ تحسین فراقی: ''جستجو''، ص ۴۰۔

۲۵۔ بحوالہ ایضاً۔

۲۶۔ انور سدید ''اردو ادب کی تحریکیں''، ص ۶۱۹۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۹۳۳۔

۲۸۔ بحوالہ ایضاً، ص ۹۳۳۔

۲۹۔ ایضاً۔

۳۰۔ وحید قریشی: ''اردو نثر کے میلانات''، ص ۱۱۹۔

۳۱۔ معین الدین عقیل: ''پاکستان میں اردو ادب: محرکات اور رجحانات کا تشکیلی دور''، ص ۱۳۔

۳۲۔ روبینہ شہناز: ''اردو تنقید میں پاکستانی تصورِ قومیت''، ص ۷، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۷۱، ۲۷۔

۳۳۔ وحید قریشی: ''اردو نثر کے میلانات''، ص ۱۱۹۔

۳۴۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۳۵۔ مظہر جمیل: ''آشوبِ سندھ اور اردو فکشن''، ص ۶۷۔

۳۶۔ وحید قریشی: ''اردو نثر کے میلانات'' ۱۱۹۔

۳۷۔ معین الدین عقیل: ''پاکستان میں اردو ادب: محرکات اور رجحانات کا تشکیلی دور''، ص ۱۱۔

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۳۹۔ شہزاد منظر: ''ناول''، مشمولہ ''تخلیقی ادب''، شمارہ ۲، ص ۵۳۔

۴۰۔ ایضاً، ص ایضاً۔

۴۱۔ مظہر جمیل: ''آشوبِ سندھ اور اردو فکشن''، ص ۲۶۳۔

۴۲۔ عتیق احمد: ''افسانہ (۱)''، مشمولہ ''تخلیقی ادب''، شمارہ ۲، ص ۸۱۔

۴۳۔ مظہر جمیل: ''آشوبِ سندھ اور اردو فکشن''، ص ۲۶۳۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔

۴۶۔ مارشل لا کا خیر مقدم کرنے والی نظموں کے کچھ نمونوں اور ایسی نظموں کے خالقوں کے مزید ناموں کے لیے ملاحظہ کیجیے:
طاہرہ نیر: ''اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار''، باب چہارم۔

۴۷۔ انور سدید: ''اردو ادب کی تحریکیں''، ص ۵۷۷۔

۴۸۔ معین الدین عقیل: ''پاکستان میں اردو ادب: محرکات اور رجحانات کا تشکیلی دور''، ص ۲۰۔

۴۹۔ معین الدین عقیل: ''پاکستانی غزل: تشکیلی دور کے رویے اور رجحانات''، ص ۲۰۔

۵۰۔ خالد علوی: ''پاکستانی غزل کے چند اہم رجحانات''، مشمولہ ''معاصر اردو غزل: مسائل و میلانات''، (مرتبہ قمر رئیس)، ص ۱۶۵

Scanned by CamScanner

۱۔ "اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ"، ص ۳۵۰۔
۲۔ وحید قریشی، "اردو نثر کے میلانات"، ص ۱۱۸۔
۳۔ ایضاً، ص ۱۲۲۔۱۲۳
۴۔ فرمان فتح پوری، "اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ"، ص ۲۲۱ نیز مظفر عباس، "اردو میں قومی شاعری"، ص ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۱، ۲۹۷
۵۔ معین الدین عقیل، "پاکستانی غزل تشکیلی دور کے رویے اور رجحانات"، ص ۴۷۔
۶۔ فرمان فتح پوری، "اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ"، ص ۲۲۱۔
۷۔ احمد ہمدانی، "نظم" مشمولہ "تخلیقی ادب"، شمارہ ۲، ص ۱۶۸۔۱۶۹
۸۔ معین الدین عقیل، "پاکستانی زبان و ادب: مسائل و مناظر"، ص ۲۲۱۔۲۲۲
۹۔ خاور اعجاز، "نئی پاکستانی اردو غزل"، ص ۲۳۷۔
۱۰۔ انور سدید، "اردو ادب کی تحریکیں"، ص ۲۳۳۔
۱۱۔ مزاحمتی شاعری کا ایک جائزہ بھارت سے شائع ہونے والی آغا ظفر حسین کی کتاب "مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعری" میں پیش کیا گیا ہے لیکن اس کتاب میں پاکستانی معاشرے کی کچھ زیادہ ہی تاریک تصویر پیش کی گئی ہے اور اس میں پاکستانی شاعری میں مزاحمتی رویے کے نام پر ہر احتجاجی آواز کو شامل کر لیا گیا ہے خواہ وہ کسی مسئلے کے حوالے سے اٹھائی گئی ہو۔ اس کے برعکس ہمارے ہاں مزاحمتی ادب ایک مخصوص دور میں ایک مخصوص (سیاسی) مسئلے کے موضوع پر تخلیق کیے گئے ادب کا نام ہے۔
۱۲۔ ممتاز حسین، "ادب اور شعور"، ص ۲۰۵۔۲۱۰
۱۳۔ ایضاً، ص ایضاً۔

کتابیات

۱۔ ابو الخیر کشفی: "اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، ۱۷۰۷ء۔۱۸۵۷ء"، کراچی، ادبی پبلشرز، ۱۹۷۵ء۔
۲۔ احمد ہمدانی، "نظم"، مشمولہ "تخلیقی ادب"، کراچی (مرتبین: پاشا رحمن، مشفق خواجہ، آمنہ مشفق)، ۱۹۸۰ء، شمارہ ۲۔
۳۔ انور سدید: "اردو ادب کی تحریکیں"، کراچی، انجمن ترقی اردو، اشاعت اول، ۱۹۸۵ء۔
۴۔ آغا ظفر حسین: "مزاحمت اور پاکستانی اردو شاعری"، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت اول، ۲۰۰۷ء۔
۵۔ تحسین فراقی: "تنقید"، مشمولہ "تخلیقی ادب"، کراچی (مرتبین: پاشا رحمن، مشفق خواجہ، آمنہ مشفق)، ۱۹۸۰ء، شمارہ ۲۔
۶۔ تحسین فراقی: "جستجو"، لاہور، مکہ بکس، اشاعت اول، ۱۹۸۱ء۔
۷۔ خالد علوی: "پاکستان میں غزل کے چند اہم رجحانات"، مشمولہ "معاصر اردو غزل: مسائل و میلانات" (مرتبہ قمر رئیس)، دہلی، اردو اکادمی، اشاعت سوم، ۲۰۰۶ء۔
۸۔ خاور اعجاز: "نئی پاکستانی اردو غزل"، لاہور، ابلاغ پبلشرز، اشاعت اول، ۲۰۰۱ء۔
۹۔ روبینہ شہناز: "اردو تنقید میں پاکستانی تصور قومیت"، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اشاعت اول، ۲۰۰۷ء۔
۱۰۔ ساجد امجد: "اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات"، کراچی، غضنفر اکیڈمی، اشاعت اول، ۱۹۸۹ء۔
۱۱۔ سلیم اختر: "اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ"، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، اشاعت ہشتم، ۱۹۸۱ء۔
۱۲۔ سید عبداللہ: "فارسی زبان و ادب"، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اول، ۱۹۷۷ء۔

Scanned by CamScanner

۱۳۔ سید عبداللہ: "گزشتہ دس سال کا اردو ادب اور اس کی تحریکات" مشمولہ "ہمایوں" لاہور، سالنامہ ۱۹۵۸ء،
جلد ۲۰، شمارہ ۲۲۔

۱۴۔ شہزاد منظر: "ہمارا" مشمولہ "تحقیقی ادب"، کراچی (مرتبین پاشا رحمن، مشفق خواجہ، آمنہ مشفق)، ۱۹۸۰ء، شمارہ ۲۔

۱۵۔ شوکت سبزواری: "معیار ادب"، کراچی، مکتبہ اسلوب، اشاعت اول ۱۹۶۱ء۔

۱۶۔ ضیاء الحسن: "اردو تنقید کا عمرانی دبستان"، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۹ء۔

۱۷۔ طاہر جاوید: "اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار"، کراچی، انجمن ترقی اردو، اشاعت اول، ۱۹۹۹ء۔

۱۸۔ عتیق احمد: "افسانہ (۱)" مشمولہ "تحقیقی ادب"، کراچی (مرتبین پاشا رحمن، مشفق خواجہ، آمنہ مشفق)، ۱۹۸۰ء، شمارہ ۲۔

۱۹۔ عبدالرؤف عروج: "شاعری سماجی تحریک" مشمولہ "اردو نامہ" (سہ ماہی) کراچی، (ترقی اردو بورڈ) شمارہ ۸، اپریل۔
جون ۱۹۶۲ء۔

۲۰۔ عبدالرؤف عروج: "شاعری سماجی تحریک" مشمولہ "اردو نامہ" (سہ ماہی) کراچی، (ترقی اردو بورڈ) شمارہ ۱۰، اکتوبر۔ دسمبر
۱۹۶۲ء۔

۲۱۔ عبدالرؤف عروج: "شاعری سماجی تحریک" مشمولہ "اردو نامہ" (سہ ماہی) کراچی، (ترقی اردو بورڈ) شمارہ ۱۱، جنوری۔
مارچ ۱۹۶۳ء۔

۲۲۔ غلام حسین ذوالفقار: "اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر"، لاہور، جامعہ پنجاب، ۱۹۶۶ء۔

۲۳۔ فرمان فتح پوری: "اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ"، لاہور، الوقار پبلیکیشنز، ۲۰۰۷ء۔

۲۴۔ فروغ احمد، دیباچہ "اردو ادب اور اسلام" (مصنفہ ہارون رشید)، جلد ۲، لاہور، اسلامک پبلیکیشنز، اشاعت اول،
۱۹۶۸ء۔

۲۵۔ محمد حسن: "ادبی سماجیات"، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اشاعت اول ۱۹۸۳ء۔

۲۶۔ مظفر عباس: "اردو میں قومی شاعری"، لاہور، مکتبہ عالیہ، اشاعت اول ۱۹۷۸ء۔

۲۷۔ مظہر جمیل: "آشوب سندھ اور اردو فکشن"، کراچی، اکادمی بازیافت، اشاعت دوم ۲۰۰۷ء۔

۲۸۔ معین الدین عقیل: "پاکستان میں اردو ادب: محرکات اور رجحانات کا تشکیلی دور"، کراچی، مولانا آزاد ریسرچ انسٹیٹیوٹ،
اشاعت اول ۱۹۹۵ء۔

۲۹۔ معین الدین عقیل: "پاکستانی زبان و ادب: مسائل و مناظر"، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء۔

۳۰۔ معین الدین عقیل: "پاکستانی غزل: تشکیلی دور کے رویے اور رجحانات"، کراچی، ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹیٹیوٹ،
اشاعت اول ۱۹۹۷ء۔

۳۱۔ ممتاز حسین: "ادب اور شعور"، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، اشاعت اول ۱۹۶۱ء۔

۳۲۔ ممتاز شیریں: "معیار"، لاہور، نیا ادارہ، سن ندارد۔

۳۳۔ وحید قریشی: "اردو نثر کے میلانات"، لاہور، مکتبہ عالیہ، اشاعت اول ۱۹۸۶ء۔

ڈاکٹر نذیر تبسم

پنجاب۔ سندھ اور سرحد کی غزل کا موضوعاتی تقابل

(قیام پاکستان کے بعد)

تخلیق شعر کا ذہنی و فکری عمل بظاہر تخلیق کار کے کسی تخلیقی عمل کا مظہر ہوتا ہے۔ اور عام طور پر شاعر کے ذاتی احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن درحقیقت ایک تہہ در تہہ نفسیاتی عمل کی پیداوار ہوتا ہے جس کا تعلق شاعر کے شعور اور لاشعور سے آگے سماجی و اجتماعی شعور و لاشعور سے بھی ہوتا ہے۔ خصوصاً قرنوں کے اجتماعی لاشعور کا غیر ارادی سفر کسی نہ کسی مقام پر اپنے گمشدہ منظر اور مراحل کی گرہ کشائی ضرور کرتا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ شاعر کی خاندانی اور نسلی خصوصیات بھی زبان اور لفظ کے انتخاب میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے لیکن ایک اور اہم حوالہ جسے نفسیاتی تجزیوں میں عموماً کم اہمیت دی جاتی ہے وہ ہے اس جغرافیائی ماحول کی ساخت جس میں تخلیق کار یا اس کا قبیلہ زندگی گزارتا ہے یا صدیوں سے گزارتا چلا آیا ہے۔ یہ جغرافیائی تاثر اپنی مٹی کی مخصوص خوشبو اور روایات کے حوالے سے ادبی تخلیقات کے باطن میں موضوعی اور اسلوبیاتی دونوں سطحوں پر اپنے ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات کی بحث میں بھی اس بنیادی نکتے کو نسبتاً کم اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ حالانکہ یہ سلسلہ ایک بنیادی مباحث کا تقاضا کرتا ہے۔

یہاں ایک اور سوال ذہن میں جنم لیتا ہے کہ کسی جغرافیائی خطے کی حدود کا تعین کیسے ممکن ہو؟ اس کا حدود اربعہ کیسا ہونا چاہیے اور کتنا ہونا چاہیے؟ اس لیے یہ سوال ہمارے موضوع کی امکانی وضاحت کے لیے بے حد ضروری ہے۔ ہمارا موضوع یہ ہے کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں پنجاب، سندھ اور سرحد میں غزل کے موضوعاتی دائرہ میں غیر شعوری طور پر کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان میں کیا فرق تھا؟ اور اگر تھا تو اس کے پس منظر میں سیاسی سماجی، جغرافیائی، معاشی، معاشرتی اور نسلی و نفسیاتی محرکات کیا تھے؟ جبکہ یہ صوبے ایک ہی ریاست کے الگ الگ ستون ہیں۔ اور ایک وسیع تناظر میں ان کی تقسیم کو جغرافیائی سطح پر زیادہ نمایاں بھی نہیں کیا جا سکتا کہ اپنے تہذیبی، ثقافتی، اور معاشرتی برتاؤ میں یہ ایک دوسرے میں مدغم بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن ہماری بحث ایک مخصوص سوچنے والے گروہ یعنی شاعروں کے قبیلے سے تعلق رکھتی ہے جو اجتماعی شعور کے پروردہ ہونے کے

Scanned by CamScanner

باوجود اپنی انفرادیت اور شناخت کا حوالہ بھی رکھتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر عارف ثاقب

> "بیسویں صدی اپنے اختتام کو پہنچ رہی ہے اور اکیسویں صدی میں داخل ہونے کی تیاری ہے۔ ہر آنے والی صدی اپنے ابتدائی برسوں میں گذشتہ ایک دو صدیوں کے حصار میں رہتی ہے پھر آہستہ آہستہ اس صدی کا اپنا تشخص سامنے آنا شروع ہوتا ہے۔ بیسویں صدی بھی اسی طرح مخصوص نظریات اور طرزِ احساس کے جلو میں آگے بڑھتی ہے۔"

اسی بات کی نسبتاً زیادہ وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر عارف ثاقب کا کہنا ہے کہ

> "کسی معاشرے کا طرزِ احساس اس عہد کے مجموعی مزاج کا نہ صرف تعین کرتا ہے بلکہ آئینہ دار بھی ہوتا ہے معاشرتی اقدار، رسوم و رواج، تہذیب و تمدن کی مختلف جہتیں، اعلیٰ اور ادنیٰ کے معیارات، خیالات، جذبات اور احساسات کے مختلف سانچے اور زاویے، طرزِ احساس کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔" ۱

گویا ہم مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ کسی عہد یا جغرافیائی خطے میں تخلیق پانے والا ادب اپنے دور کے مخصوص موضوعات اور اسلوبیاتی طرزِ احساس کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اور بنیادی طور پر ادب ہی وہ آئینہ ہے جو کسی زمانے کو سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی اقدار و روایات کے تناظر میں منعکس کرتا ہے۔ اور مجموعی رویوں کا احساس دلا کر ثقافت عصر کے خدوخال بھی نمایاں کرتا ہے۔

یہاں اس امر کی وضاحت ایک مرتبہ پھر ضروری ہے کہ موضوعاتی چناؤ اور طرزِ احساس کے لیے سو فیصد جغرافیائی حد بندیوں کا امکان ممکن نہیں ہوتا کہ گلدستے کی اجتماعی خوشبو کے پس منظر میں انفرادی خوشبوؤں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ جو اجتماعیت میں دخل کر آفاقی لبادہ پہن لیتا ہے لیکن اس کے معنی یہ تو نہیں کہ انفرادی خوشبو بے حیثیت و بے وقار ٹھہرے۔ اس کے باوجود کہ ان دونوں کا چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔

اگر ہم قومی سطح پر دیکھیں تو کسی بھی قوم کے اجتماعی طرزِ احساس کے تشکیل کے پس منظر میں زندگی کے تمام شعبوں میں تبدیلیوں کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف

> "ہماری دنیا نے بیسویں صدی میں کیا کیا حیرت انگیز تبدیلیاں نہیں دیکھیں۔ عالمی جنگوں کے بعد تو دنیا کی ہیئت ایک دم بدل کر رہ گئی۔ سائنسی دور کی عقلی ترقی نے جست بھری۔ انسان تسخیرِ کائنات کی طرف مائل ہوا۔ چاند پر قدم رکھ کر دوسرے سیاروں پر کمندیں ڈالنے لگا۔ مصنوعی سیاروں کی بدولت ملکوں اور قوموں کے روابط محض آواز تک محدود نہ رہے بلکہ شکل و صورت بھی نظر آنے لگی۔ مہینوں اور دنوں کا سفر گھنٹوں اور منٹوں میں طے ہونے لگا۔ ولی دکنی نے دلی کے دو سفر کیے تھے اور شاعری کی دنیا بدل کر رکھ دی تھی۔ ہمارا ادیب تو دنیا جہاں کی سیریں کر رہا ہے۔ تبدیلیوں کا مشاہدہ کر رہا ہے اس کے ذہن و فکر میں تبدیلیاں رونما کیسے نہ ہوں گی۔" ۲

اس میں شک نہیں کہ اقدار کے تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب کے موضوعات، تلازمات اور ہیئتوں میں تبدیلی بھی ناگزیر ہے کیونکہ سماجی عمل کی نوعیت بدلتی ہے تو زندگی کے سارے سانچے بھی تبدیل ہونے لگتے ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ سماجی عمل سے مراد سیاسی، معاشی اور معاشرتی رویوں سے بھی کہیں آگے ہے۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ بنیادی موضوعات یا اسلوبیاتی طرزِ احساس جو فنونِ لطیفہ یا کسی خطے میں تخلیق پانے والے ادب میں روحِ عصر کی طرح جھلکتا ہے۔ اور اس کے پیچھے صدیوں کے عوامل و عناصر اور موجودہ حالات و واقعات کی ہم آمیزی گھلی ملی نظر آتی ہے۔

جب ہم قیامِ پاکستان کے بعد یہاں تخلیق پانے والی شاعری پر نگاہ ڈالتے ہیں تو نصف صدی کے دورانیے میں بمشکل تین چار ایسے واقعات و حادثات ہیں جنہوں نے ذہنی و فکری سطح پر شاعروں کے دل و دماغ پر دستک دی۔ تاہم یہ حادثات و واقعات

Scanned by CamScanner

کمیت میں کم ہونے کے باوجود کیفیات میں اتنے شدید تھے کہ اندر کی ٹوٹ پھوٹ کے لیے اور ایک مخصوص طرزِ حیات و طرزِ احساس کی تشکیل کے لیے ناکافی نہیں تھے جس طرح نسل انسانی کے ذہنی و فکری انتشار میں کوپرنیکس، فرائیڈ یا ڈارون کے نظریات کا خاصا عمل دخل رہا ہے اسی طرح برصغیر کے اہل فکر و نظر کے لیے تقسیم ہند کے بعد فسادات کا سانحہ تھا۔ جس نے ہر دو طرف حساس تخلیق کاروں کے لیے انتہائی اذیت ناک صورت حال تشکیل دی۔

دراصل ترقی پسند تحریک نے جس طور اذہان کو متاثر کیا تھا انہیں انسان اور انسانیت کے شرف کا درس دیا تھا۔ جن خوابوں کے دیے روشن کیے تھے وہ سب فسادات کی نذر ہو گئے۔ آزادی کا سنگ میل عبور کرتے ہی حساس ذہنوں کو یہ دیکھ کر شدید صدمے سے دوچار ہونا پڑا کہ آزادی کے ثمرات کس طرح لہولہان ہونے لگے ہیں اور تمناؤں کے آدرش کیسے پاش پاش ہو گئے ہیں۔ سو انہوں نے شعوری اور غیر شعوری دونوں سطحوں پر شاعری میں اپنے دکھ کا اظہار کیا۔ اگرچہ فسادات کی تصویر کشی میں تخلیقی صلابت کی بجائے جذباتی رویوں کی کارفرمائی کچھ زیادہ رہی۔ پھر بھی اپنے حوالے سے اس موضوع کی اہمیت مسلم رہی تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پاکستان میں سندھ، بلوچستان، پنجاب اور سرحد میں اس سانحے کے حوالے سے ردعمل اور تخلیقی بیان میں ہمیں خاصا بُعد محسوس ہوتا ہے۔ بلوچستان کے ادبی ورثے میں تو یہ تذکرہ خال خال ہی رہا کہ وہ اس سانحے میں اس کے نتیجے میں رونما ہونے والے آشوب سے خاصا دور رہا۔ اور وہاں تک صرف اخباری خبروں کے تراشے پہنچ پائے اور وہ بھی چند مخصوص و محدود شہروں کی حد تک۔ (یاد رہے T.V کی سہولت ان دنوں میسر نہیں تھی)

جبکہ سرحد میں اس سانحے کو تخلیقی لمس عطا کرنے کے لیے میسر واقعات بہت کم تھے۔ ایسا نہیں کہ لٹے پٹے مسلمانوں کے قافلے یہاں آئے نہیں یا ہندوؤں نے یہاں سے ہجرت نہیں کی۔ تاہم اپنی شدتوں کے اعتبار سے یہ عمل خاصا اعتدال و توازن میں رہا۔ ایک اعتبار سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تقسیم آبادی کے جس اذیت ناک عمل سے سندھ اور پنجاب گزرے صوبہ سرحد میں ویسی صورتحال نہ تھی۔ جس طرح کٹے ہوئے انسانی جسموں کا لہولہان چہرہ۔ اور خون آلود ٹرینیں اہل پنجاب نے دیکھیں وہ مناظر اہل سرحد نے براہ راست نہیں دیکھے۔ اس کے علاوہ صوبہ سرحد کی مخصوص اخلاقی اقدار۔ اور پختون معاشرے میں دشمن کو پناہ دینے اور ان سے بہتر سلوک کرنے کی روایات کی وجہ سے یہاں اکادکا انفرادی واقعات کے علاوہ کوئی اجتماعی سفاکی کا سانحہ بھی رونما نہ ہوا۔

سو یہاں کی شعری روایات میں یا تو ان لوگوں نے اسے پورے ادراک کے ساتھ محسوس کیا جو یا تو پڑھے لکھے تھے یا پھر ترقی پسند تحریک سے متعلق یا متاثر تھے۔ اور ان میں سے بھی اکثریت کا تعلق پشاور سے تھا۔ ایسے لوگوں میں فارغ بخاری، احمد فراز، مجید شاہد، رضا ہمدانی، محسن احسان اور خاطر غزنوی کے علاوہ ایک دو نام ہی ایسے ہوں گے جن کے ہاں براہ راست فسادات کے موضوع کو برتا گیا ہے۔

جہاں تک سندھ کا تعلق ہے وہاں لٹے پٹے مہاجرین کی بظاہر بربادی کے ساتھ ساتھ مٹی سے دربدری کا دکھ، فسادات کے کینوس میں کچھ اور اداسی کے رنگ بھرنے لگا اور چونکہ ہندستان سے آئے ہوئے مہاجرین براہ راست اس بربادی کا شکار تھے سو عرصہ دراز تک وہ اس صدمے سے باہر نہ آ سکے اور نتیجتاً کے یہ عناصر تا حال ان کی شاعری میں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے دوہرا عذاب سہا۔ اور بے چہرگی کے دکھ اور سانحے سے بھی گزرے۔ لیکن یہ بات غور طلب ہے کہ ان شعراء کے ہاں بہت کم ایسے تھے جنہوں نے اس سانحے کو تخلیقی لمس کی پوری شدتوں کے ساتھ بیان کیا ہو۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ آبادکاری اور جہد للبقا کی کاوشوں نے انہیں وہ لمحات فراغت میسر ہی نہیں آنے دیئے کہ کہ تجربہ ایک آفاقی شکل اختیار کرتا۔ سو وہ جذباتی آلودگی میں مبتلا رہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی شدت میں کمی آتی گئی۔

تاہم یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ قیام پاکستان کے بعد کے حالات و واقعات پر پاکستان کے اہل قلم نے اپنی اپنی بساط کے مطابق

Scanned by CamScanner

[illegible]

Scanned by CamScanner

آنکھیں ڈالنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ اور یہ رویہ ذہنی و فکری اعتبار سے یقیناً مثبت انداز فکر کی ترجمانی کرتا ہے۔

اس بحث سے جس نقطہ نظر کی تشکیل ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ وہ طرز احساس جو فنون لطیفہ یا کسی خطے میں تخلیق پانے والے ادب میں روح عصر کی طرح جھلکتا ہے۔ اس کے پیچھے کیسے کیسے عوامل و عناصر کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ سرحد، پنجاب اور سندھ کے شعری موضوعات کے تفاوت کے باوجود زندگی اور متعلقات زندگی کے حوالے سے بے شمار موضوعات ایسے ہیں جن کے اظہار میں ہر علاقے کے شعری احساسات کی اشکال آپس میں ہم آہنگ بھی رہی ہیں۔

قیام پاکستان سے بیسویں صدی کے آخر تک بلکہ تا حال اس سارے دورانیے میں اہل پاکستان کو چین کے لمحات بہت کم میسر آئے۔ قائد اعظم کی رحلت کے بعد کوئی دوسرا قائد اور رہنما قوم کو میسر نہ آ سکا۔ پاکستان کی خالق جماعت پر ابن الوقت افراد، جاگیرداروں، وڈیروں اور سیاسی و فکری شعور سے عاری سیاستدانوں نے قبضہ کر لیا ہے۔ محلاتی سازشوں نے سیاسی استحکام کو پارہ پارہ کر دیا۔ فوج نے سیاست میں دخل اندازی کی تو مارشل لا ہماری روایت بنا۔ دوسری طرف سیاستدانوں کے طرز عمل نے قوم کو مایوس کیا اور بے ضمیری ایک معیار سیاست بن گئی۔ مصلحت اور منفعت کی بنیاد پر وفاداریاں تبدیل ہوئیں اور بعض ارکان اسمبلی نے باقاعدہ اپنی بولی لگائی تو لوٹا ازم اور ہارس ٹریڈنگ کی اصطلاح سامنے آئی۔ سیاسی جماعتوں نے حکومت کرنے کے لیے اپنی باریاں مقرر کیں۔ دوران حکومت جس حزب اختلاف کو دیوار سے لگا دیا جاتا۔ اسے سکیورٹی رسک قرار دیا جاتا۔ اس پر بد عنوانیوں کے کیس بنائے جاتے۔ اگلے انتخابات میں وہی حلیف قرار دیے جانے لگے تو پاکستانی عوام کو سیاست سے الجھن اور سیاستدانوں سے نفرت ہونے لگی۔

سیاستدانوں کی کمزوری، عدم تعاون، کردار کا دوغلا پن، فکر و شعور کا فقدان اور مالی بد دیانتی کا نتیجہ فوج اور بیوروکریسی کی طاقت میں سامنے آیا۔ تو دکھ کے پہاڑ عوام پر ٹوٹے۔ انہوں نے جس عوامی لیڈر سے امید باندھی اسی نے تمناؤں کا خون کیا۔ جن پر تکیہ کیا وہی بے ضمیر نکلے۔ دوسری طرف لسانی گروہوں کی سرپرستی سے اپنے اقتدار کے لیے قوت حاصل کی گئی۔ مذہبی مسالک کی محاذ آرائیوں نے بین الاقوامی سطح پر پاکستان کے تصور کو مجروح کیا۔ اور پاکستان کو دہشت گرد ملک قرار دیا جانے لگا۔

اس ناقابل رشک صورت حال کے ساتھ ساتھ معاشی ناہمواری اور عدم مساوات و عدم تحفظ نے پوری قوم کو ذہنی امراض میں مبتلا کر دیا۔ دن بدن خودکشیوں میں اضافہ ہو رہا ہے۔ امید کی ہر کرن دم توڑ رہی ہے۔ ملک ایک آسیب کے قبضے میں ہے۔ اور ملک کے بیشتر باسی بنیادی ضرورتوں سے محروم سلسلہ جسم و جاں قائم رکھنے کے لیے سعی ناکام میں مصروف ہے۔

ان تمام حالات و واقعات کے تناظر میں جب وطن پاک کی شفاف فضائیں گرد آلود بلکہ خون آلود ہوتی ہیں تو صوبہ سرحد کے شاعروں پر بھی ملک عزیز کے دیگر باشعور اہل قلم کی طرح پوری مناسبت اور لمحہ موجود کے ادراک سے آگاہی کا ایک آسیب اتر آتا ہے۔ آشوب ذات اور آشوب عصر کے عناصر باہم مدغم ہو جاتے ہیں۔ تو یہاں بھی سندھ اور پنجاب کی طرح وہی شاعری جنم لیتی ہے جسے تاریخ کا سچ اور ضمیر کی آواز کہا جا سکتا ہے۔ اس معاملے میں سرحد کے شعراء کا انفرادی شعور پورے پاکستان کے اہل قلم کے اجتماعی شعور سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔

اس تناظر میں سرحد کے شعراء بھی موضوعاتی اعتبار سے ایک ہی قافلے کے راہرو نظر آتے ہیں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ پاکستانی غزل کے مجموعی طرز احساس میں سرحد، پنجاب، اور سرحد کے انفرادی موضوعاتی لہجوں کے ساتھ ساتھ اجتماعی موضوعات کی تشکیلاتی جہتیں بھی اپنے خد و خال نمایاں کرتی ہیں۔ اور انہی سے پاکستانی اردو غزل کی اشکال جنم لیتی ہیں۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ بیسوی صدی کا طرز احساس، ص ۱۹

۲۔ ادب اور سماجی عمل، ص ۲۶

کتابیات و ماخذات

۱۔ ادب اور سماجی عمل، اے بی اشرف ڈاکٹر، 1980، کاروان ادب ملتان

۲۔ ادب اور عصری حسیت، آغا سہیل ڈاکٹر، 1991، مکتبہ عالیہ، لاہور

۳۔ ادبیات سرحد (جلد دوم)، فارغ بخاری، سید، 1955، نیا مکتبہ، پشاور

۴۔ اردو شاعری کا سیاسی سماجی پس منظر، غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، 1966، پنجاب یونیورسٹی لاہور

۵۔ بیسوی صدی کا طرز احساس، عارف ثاقب، ڈاکٹر س۔ ن، غالب نما، لاہور

۶۔ بیسوی صدی میں اردو غزل، نیاز فتح پوری (مرتب)، 1987، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی

۷۔ پاکستان میں اردو غزل، معین الدین عقیل ڈاکٹر، 1981، رانچی، انڈیا

۸۔ تاریخ جدید اردو غزل، وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، 1994، نیشنل بک فاونڈیشن، اسلام آباد

۹۔ جدید اردو غزل ایک مطالعہ نظیر صدیقی، 1984، گلوب پبلشرز، لاہور

۱۰۔ نئی پاکستانی اردو غزل، خاور اعجاز، 2001، ابلاغ پبلشرز، لاہور۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

کئی چاند تھے سرِ آسماں

Kaee Chand Thay Sar-e-Asman is the story of the rise and fall of Wazeer Begum, the most ambitious woman of nineteenth century, who gave birth to the famous poet of those times, Daagh Delhvi. The novel is also a metaphor of the rise and fall of the Mughal empire with all its political, social and cultural weaknesses. The language empolyed in the novel is most praise worthy. This article presents and critical study of the novel.

ممتاز نقاد، شاعر، محقق اور افسانہ نگار شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کو ''مرقع'' سے تعبیر کیا ہے، اور کیسا مرقع؟ فرماتے ہیں کہ اسے انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب، اور انسانی اور تہذیبی و ادبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے۔ شمس الرحمٰن لفظ شناس ادیب ہیں، سوچ سمجھ کر اسے استعمال کرتے ہیں تو کیا یہ نہ سمجھا جائے کہ وہ اسے ناول نہیں کہنا چاہتے؟ اگر اسے شروع سے آخیر تک پڑھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک جدت سے مملو ایسا ''قصہ'' ہے جسے ناول کہا جانا چاہیے۔ مثال کے طور پر اس کا اسلوب ناول والا ہی ہے، اس کا ماجرا خاص طور پر انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب اور ادب کے سروکاروں کو دلنشین پیرائے میں پیش کرتا ہے، اس میں مکالمے انتہائی جاندار و دلکش ہیں جن کی مثالیں ابھی دی جائیں گی، منظر نگاری ایسی ہے کہ جیسے آرٹ فلم نظروں کے سامنے چل رہی ہو یعنی پورا عہد زندہ کر دیا گیا ہے، اس میں سے ایک مخصوص وژن VISION بھی برآمد ہوتا نظر آتا ہے گو کہ فاروقی نے کوئی ایک جملہ ایسا نہیں لکھا ہے جو وژن کی کلید ثابت ہو، لیکن اتنے مربوط اور گرفت میں لینے والے قصے میں سے قاری کا وژن نہ نکالنا المیہ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے! دراصل ناول کے فن اور اس کی اب تک کی تاریخ کو دھیان میں رکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ فاروقی نے تکنیک کا ایسا استعمال کیا ہے کہ یہ ''مرقع'' جدید نظر آئے مثلاً پہلے باب کی سرخی یوں دی ہے ——— وزیر خانم (ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی، ماہر امراض چشم کی یادداشتوں سے) اور پھر یہ سلسلہ سلیم جعفر، شمیم جعفر، اور وسیم جعفر تک آتا ہے۔ گو کہ یہ صحافیانہ سی تفصیلات ہیں لیکن جیسے ہی اس میں ان دستاویزات کا تذکرہ ہوا جو وسیم جعفر نے مرنے سے پہلے خلیل اصغر فاروقی کو فراہم کر دی تھیں تاکہ وزیر خانم بارے میں تحقیق کی جا سکے تو قصے میں جان پڑ جاتی ہے۔ وسیم جعفر اس مستقا کی تصویر مرزا فخرو کے روزنامچے سے پہلے ہی خاموشی سے نکال چکے تھے۔ تاکہ برٹش لائبریرین کو پتہ نہ چل سکے۔ خلیل اصغر فاروقی اور وسیم جعفر کی گفتگو کئی موضوعات کا احاطہ کرتی ہے اور خاصی دلچسپ ہے اور اس سے وہ مزا آتا ہے جو اخبار کا ایک ذہین قاری Investigative Journalism سے کشید کرتا ہے۔ یہیں سے وزیر خانم جو داغ دہلوی کی والدہ تھیں لیکن اس زمانے کے عام رواج کے تحت داغ کے باپ نے وزیر خانم سے نکاح نہیں کیا تھا (شمس الرحمٰن فاروقی نے اس آج کے لحاظ سے مکروہ اور قابل اعتراض رجحان پر کوئی ذاتی تبصرہ نہیں کیا ہے کیوں کہ وہ غیر ذاتی Impersonal قسم کے جدید فکشن نگار ہیں جو چاہتے ہیں کہ قاری خود کسی بھی قسم کا نتیجہ اخذ کرے۔ لیکن یہ ہو نہیں سکتا کہ ۸۳۰ صفحات کے ناول کو پڑھتے ہوئے قاری آج کے عہد میں ہوتے ہوئے اس رجحان پر ٹھٹکے نہیں کہ انیسویں صدی کا معاشرہ واقعی برداشت کر رہا تھا جبکہ تہذیب کی کچھ خوبیاں بھی واضح تھیں!

Scanned by CamScanner

یہ بات اس لئے کہی گئی ہے کہ اس ناول سے مجھے ایک وژن برآمد ہوتا ہے جس پر بات ہوگی۔ اس وژن کا تعلق اس ٹریجڈی یا المیہ سے ہے جس سے وزیر خانم چار شادیوں کے دوران گزری۔ اسی لئے خیال آتا ہے کہ اگر اس ناول (مرقع نویس) کا عنوان ہوتا 'وزیر خانم کا عظیم المیہ' The Great Tragedy of Wazeer Khanum تو بہتر ہوتا بہ نسبت "کئی چاند تھے سرِ آسماں" بھی ٹھیک ہے جو احمد مشتاق کے ایک خوبصورت شعر کا مصرعہ اولیٰ ہے۔ یہ "المیہ" والا موہوم ذہن میں اس لئے آیا کہ ناول کا پورا واقعہ نہ صرف وزیر خانم کے المیہ بلکہ اس عہد کے مجموعی المیہ سے تعلق رکھتا ہے۔

کیوں نہ ذرا سا تصور کرو وزیر خانم کے حسن کے بارے میں فاروقی کے قلم کی جولانی دو دیکھی جائے جس کا مشاہدہ آخیر تک کیا جا سکتا ہے۔ ناول میں زبان کی اہمیت کا ملاحظہ ولر وارث ہے۔ یہ مثال دیکھئے

"کسی انتہائی خوب صورت لڑکی کی تصویر تھی۔ اس کی عمر یہی چوبیس پچیس سال کی رہی ہوگی۔ سانولا رنگ، لیکن اس قدر تر و تازہ چہرہ گویا کسی نے سونے کے پھول کا جوہر نچوڑ کر رکھ دیا ہو۔ سیدھی، نازک سی ناک لیکن دونوں نتھنے پھڑکتے ہوئے سے، جیسے اس نے کوئی اچھی بات سنی ہو یا کوئی اچھی بات کہنے والی ہو۔ کوئی ڈیڑھ سو دو سو برس پرانی تصویر وہ چغتائی تھی لیکن اس زمانے کی عام تصویروں کے برخلاف صاحب تصویر کو یوں دکھایا گیا تھا گویا وہ مصور اور تماشائی، دونوں کے وجود کا پورا احساس رکھتی ہو۔ اس کی آنکھوں میں تجسس اور شباب کا ایسا بھرپور شعور تھا کہ میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ لگتا تھا یہ تصویر اپنی آنکھ یا ابرو سے مجھے کوئی اشارہ کرنے والی ہے۔ لیکن اس اشارے میں کوئی رکاکت یا سوقیانہ پن نہ تھا، بلکہ ایک طرح کی پیشگوئی تھی، کہ کیا تم اس فتنہ سامانی سے معاملہ کرنے کا دل رکھتے ہو؟ سڈول چہرے پر بڑی بڑی آنکھیں، ان پر لمبی لمبی پلکیں، لیکن ساریقوں نہیں، چلمن کی طرح جھکتی ہوئی، آنکھوں کا رنگ شربتی، کہرا اور ہلکی سی سبزی کی جھلک لئے ہوئے اور سفیدی ایسی سفید اور اس میں ہلکی سی ٹھنڈک کہ ایسی کیفیت جیسے تازہ دھلا ہوا کنول کھلا۔ آہوئی سی لمبی سڈول گردن میں مالا سے زمرد، نولڑوں کا، لیکن سب دانے برابر کے اور ہم رنگ و ہم شکل تھے گلے کے نیچے تک وادی شانہ میں پہنچ کے دل کے برابر زمرد ہی زمرد تھے جن کی سبزی آنکھوں میں ہری دوب کی طرح بچھی جاتی تھی۔ آنچل سر پر نہ تھا اور صاف معلوم ہو رہا تھا کہ صاحب تصویر کو آنچل کے ڈھلک جانے کا علم ہے۔ سنہرے بادلے سے بنا ہوا آسمانی دوپٹہ شانے اور سینے کو بے پروائی سے کچھ ڈھک رہا تھا اور کچھ نمایاں کر رہا تھا، بہت تنگ چولی تھوڑی سی کھلتی ہوئی، ہولت میں ایک دو موتی ٹکے ہوئے، گویا بے خیالی میں وہاں الجھ گئے ہوں۔" (۹)

لیکن اصل تصویر تو میاں مخصوص اللہ نے بنائی تھی اور اپنا مکمل ذہنی و جمالیاتی وجود اس تصویر میں جھونک دیا تھا بلکہ سمو دیا تھا اور پھر یہ آہستہ آہستہ مختلف وقتوں Times سے گزرتی ہوئی وزیر خانم کی تجسیم ہوئی تھی۔ تصویر چھپی ہوئی تھی مگر واحد متکلم نے اسے پلٹ کر دیکھا اور پھر وسیم جعفر کو بتایا کہ لکھا ہے..... "شبیہ حقیقی وزیر خانم صاحب عرف چھوٹی بیگم سلمہا تعالیٰ"

ناول میں کئی جگہوں پر وزیر بیگم کے حسن کی تصویر کشی میں ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی نے میاں مخصوص اللہ ہی کی طرح اپنا مکمل ذہنی و جمالیاتی وجود اس کے ساحرانہ بیانیہ میں سمو دیا ہے۔ اس کی تعریف کے لئے انہی کی سی زبان استعمال میں لائی جائے تو حق ادا ہوگا!

بات ہو رہی تھی کہ اگر اس ناول کا نام "وزیر خانم کا عظیم المیہ" ہوتا تو بہتر ہوتا۔ لیکن یہ المیہ شروع کہاں سے ہوتا ہے اور

Scanned by CamScanner

گئی ہے اور اس کی آسمان کو چھوتی ہوئی آرزو مندی Over Ambition سب کا اجتماع اس کے عمل میں دخل کر قلوپطرہ اور دوسری کئی تاریخی خواتین کی طرح آخری منظر میں زوال اور شکست سے دوچار کرتا ہے جبکہ ان تین بہنوں میں بڑی دو بہنیں خوش و خرم رہیں۔ یوں پورا کھیل جس میں تقدیر یا نصیب بھی ایک کردار تھا اسے سزا مل کر رہی — انسان بنائے خدا ڈھائے۔ Man Proposes, God Disposes۔

شادی کے بارے میں اس کے زریں خیالات ملاحظہ فرمائیں۔ وہ اس زمانے کے اعتبار سے اس امر پر راضی نظر آتی ہے کہ شادی کر کے خود کو زندگی بھر کے لئے کیوں پھنسایا جائے؟ تعلق وہ ہی اچھا جسے آسانی سے توڑا جا سکے۔۔۔۔ اسے اپنے آپ پر اور تقدیر پر اتنا بھروسہ ہے کہ کہتی ہے کہ شاہزادہ اگر نصیب میں ہے تو ضرور آئے گا، ورنہ مجھے جو مرد چاہے گا اسے چکھوں گی۔ پسند آئے گا تو رکھوں گی نہیں تو نکال باہر کروں گی۔۔۔۔۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب کہ وہ زیادہ عمر کی نہیں تھی مگر اس میں پکی عمر کی کئی حرافہ قسم کی عورتیں بول رہی تھیں۔ مثال کے طور پر جب قلعے سے مرزا فخرو کا رشتہ آیا تو اس نے استفسار کیا کہ انہیں لڑکوں یا یوں کہیے کہ لونڈوں سے تو دلچسپی نہیں! زندگی کے ایک مرحلے پر وہ اپنے حسن کو قائم و دائم رکھنے کی وجہ سے مانع حمل طریقوں کو بھی جاننا چاہتی تھی۔ یہ اس زمانے کی باتیں ہیں جبکہ زمانہ "وبالچا" تھا۔ لیکن کشمیری یوسف سادہ کار کی یہ چھوٹی لڑکی زندگی کے میدان میں عقل، ذہانت اور فطانت کے جو بڑے قد و قامت کے گھوڑے دوڑا رہی تھی ان کی گرد کو شاید پچاسی نوے سال کی عورت بھی نہیں پہنچتی تھی۔ یہ ناول تو کم از کم اس کے کی کردار نگاری کے حوالے سے یہی تاثر واگزار کرتا ہے۔

اس کی پہلی شادی مرسٹن بلیک سے ہوئی تھی جو مردانہ حسن کا شاہ کار تھا اور اس پر جان دیتا تھا۔ یہاں لفظ "شادی" شاید صحیح لفظ نہ ہو اس لئے کہ وہ بے نکاحی عورت کی مانند یا یوں سمجھئے کہ کنیز کی طرح اس کا ساتھ نبھا رہی تھی اور بے خوش تھی کہ مقتدر طبقے یا حکمراں طبقے کے بڑے عہدے دار سے اس کی سنگت جاری ہے جس سے کہ دو بچے بھی پیدا ہو گئے جو مارسٹن بلیک کے ایک بلوے میں مارے جانے کے بعد اس کی بہن نے چھین لئے اور ظاہر ہے کہ وہ عیسائی مذہب پر ڈالے گئے اور باہر بھیج دیئے گئے۔ ایک ماں سے اس کے بچوں کا چھین لیا جانا کیا المیہ سے کم نہیں؟ پھر جائیداد کا حقدار نہ ہونا دوسرا المیہ تھا اس لئے کہ شادی ہوئی نہ تھی اگر ہوتی اور رجسٹر ہو جاتی تو مارسٹن بلیک کی جائداد سے بڑا حصہ اسے ملتا۔۔۔۔۔ لیکن بے مائیگی، مایوسی اور اداسی کا یہ عرصہ طویل نہیں تھا۔ ولیم فریزر جو تہذیبی لحاظ سے ہندوستانی رنگ میں رنگ چکا تھا اور جہاں اس کی قیام گاہ میں غالب سمیت بڑے بڑے اساتذہ اور نوابین تشریف لاتے، مشاعروں کی محفلیں جمتیں وہاں وزیر بیگم کے قدم، اس کی دلآویز مسکراہٹ، ہر سوال کا حاضر جوابی کے تحت خوبصورت جواب دینا، اشعار کا جواب زیادہ بہتر اشعار سے دینا، گفتگو میں الفاظ کا انتخاب ایسا کہ مخاطب عش عش کر اٹھے اور کوشش کرے کہ وہ لمحات طویل ہو جائیں۔۔۔۔۔ ان سب باتوں نے جہاں ولیم فریزر کا دل لبھایا وہاں نواب شمس الدین آف لوہارو اور جھرکہ اس کو دل دے بیٹھے اور پیام و سلام کا ایسا سلسلہ چلایا کہ بعد میں وہ ان کے در دولت کی زینت بن گئی اور ولیم فریزر نہ صرف دل مسوس کر رہ گیا بلکہ کمینگی پر اتر آیا، اس سے قربت چاہی اور جب نواب شمس الدین نے اس پر پہرہ بٹھایا تو وہ زخمی سانپ کا سا طرز عمل اختیار کرنے لگا اور پھر جب اس نے ہاتھی سواری کے دوران نواب شمس الدین کی بہن جہانگیرہ کا سرعام نام لیا تو نواب شمس الدین نے بھی بدلہ لینے کا فیصلہ کیا اور اپنے دو خاص الخاص آدمیوں کے ذریعہ اسے راستے سے ہٹا کر دم لیا۔ لیکن نواب شمس الدین کی قسمت خراب تھی، انگریز کے تفتیشی افسروں نے انتہائی ذہانت کے ساتھ قتل کا کیس بوجھ لیا اور اس تک پہنچ گئے، گو کہ انہوں نے آخر تک یہ نہیں قبولا کہ وہ اس قتل میں ملوث تھے تاہم وہ بچ نہیں سکتے تھے کہ ان دو آدمیوں میں سے ایک جو فرار ہو گیا تھا بالآخر گرفتار ہوا، وعدہ معاف گواہ بننے پر مجبور ہوا البتہ پہلا والا نواب سے عہد نبھاتے ہوئے پھانسی چڑھ گیا۔۔۔۔۔ اور یہاں سے وزیر بیگم کی دوسری ٹریجڈی کا آغاز

Scanned by CamScanner

ہوا۔ اس کے لڑکا ہو چکا تھا جو نواب شمس الدین کے لئے خوشی کا باعث تھا کہ پہلے ان کے دو لڑکیاں تھیں۔ نواب کی پھانسی کا عمل جو جیل کے بجائے عوام الناس کے سامنے انجام پایا اور جس طرح وہ جلوس کی شکل میں پھانسی گھاٹ تک لے جائے گئے دلدوز ہے لیکن اس سے قبل ان کا اپنی دو بیویوں اور بچیوں سے ملنا اور یہ تاثر دینا کہ انہیں کچھ نہیں ہوگا، نیز وزیر بیگم سے ملاقات کا منظر اور ان کی جرأت آمیز گفتگو پڑھنے والے کو دل گیر کرتی ہے۔ یہ مناظر یہ واضح کرتے ہیں کہ یہ آخری ملاقاتیں ہیں۔

نواب شمس الدین ایک درگاہ میں دفنائے گئے۔ اس عرصے میں وزیر بیگم کا صبر وضبط اور اپنے بیٹے کی تربیت اور اس پر یہ ظاہر کرنا کہ اس کا باپ زندہ ہے، کمال کا تاثر چھوڑتا ہے۔ اس کا یہ بچہ بعد میں معروف شاعر داغ دہلوی کی حیثیت سے ابھرا۔ نواب شمس الدین شاید اب وزیر بیگم سے نکاح کر لیتے کہ ان کا ولی عہد آ گیا تھا لیکن پھانسی کی وجہ سے وزیر بیگم کی خواہش پوری نہ ہو سکی جبکہ وہ کئی بار اس کا اظہار کر چکی تھی۔ نتیجے کے طور پر وزیر بیگم کو صرف ایک مکان ملا جو نواب زندگی میں اس کے نام کر چکے تھے۔ وزیر بیگم کی مالی حالت ویسے بہت خراب تو نہ تھی لیکن پریشانی کی بات تھی۔ ادھر نواب کی بہن جہانگیرہ نے آغا مرزا تراب علی کا اس کے لئے رشتہ دے دیا۔ وہ پوچھنے لگی:

> ''اور یہ آغا صاحب کون ہیں، مجھ سے کیا چاہتے ہیں؟ سنا ہے شیعہ ہیں تو کیا متعہ کریں گے یا نکاح میں لیں گے؟ میرے بیٹے اور میرے بچھڑے ہوئے بچوں کا کیا ہوگا؟''(۲)

آغا مرزا تراب علی انتہائی شریف النفس آدمی تھے اور جہانگیرہ کے جیٹھ تھے۔ وہ علم وادب کے شائق تھے اور نکاح کے قائل تھے لہٰذا وزیر بیگم، جو عمل پر یقین رکھتی تھی اور نواب مرزا کے مستقبل کی فکر کرتی تھی اس شادی پر راضی ہوگئی اور بہت خوش رہی کہ آغا مرزا شرافت کے ساتھ ساتھ شاعرانہ مزاج کے حامل تھے جن سے اس کے یہاں شاہ محمد آغا پیدا ہوا۔ اسی مقام سے اس کی تیسری ٹریجڈی کا آغاز ہوا جب آغا مرزا تراب علی جانوروں کی خریداری کے لئے سون پور پہنچے اور واپسی میں ''ٹھگی'' کا شکار ہو کر خالقِ حقیقی سے جا ملے۔

''ٹھگی'' کے سلسلے میں اردو ادب میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور سیاسی تاریخ میں بھی انگریزوں کا اس خوفناک اور دردناک نظام کے خلاف ایکشن بھی موجود ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا کمال ہے کہ انہوں نے ٹھگوں کی آغا مرزا تراب علی کی خلاف وارداتوں کی زبردست عکاسی کی ہے جو کہ لرزہ خیز ہے۔ یہ ٹھگ جس انداز سے روپ بدل بدل کر اپنے شکار کو ختم کر کے اس کے مال واسباب کو لوٹتے تھے اسے لرزہ خیز ہی قرار دیا جا سکتا ہے اور تناظر میں اگر کوئی حکمراں ان کے تمام افراد بمعہ بچگان سرعام قتل کرا دیتا تب بھی اس کی ہمدردی میں کوئی آواز نہ اٹھتی کہ وہ انتہا سے زیادہ ظالم، مکار اور شقی القلب تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے دستاویزی رجحان کے تحت ان کے خاندانوں، ان کے ترتیبی نظام، ان کے یہاں شادی بیاہ کی روایات اور رسوم کا حال چال بیان کیا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ لوگ ایک طویل عرصے سے چلے آ رہے ظالمانہ پیشے سے متعلق تھے جہاں ندامت کا کوئی گزر نہ تھا۔ ایک مقام پر انہوں نے ٹھگوں کے طریقہ واردات کا یوں آغا مرزا تراب علی کی زبان میں بیان کیا ہے:

> ''انہوں نے سن رکھا تھا کہ گھڑ سواروں پر قابو پانے کے لئے دو کے بجائے تین ٹھگ حملہ کرتے تھے۔ ایک گھوڑے کی راس کو پکڑ لیتا ہے اس قدر مضبوط اور سخت پکڑ کے ساتھ کہ گھوڑا ایک قدم حرکت نہیں کر سکتا۔ دوسرا ٹھگ سوار کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اسے نیچے کھینچ لاتا ہے اور تیسرا ٹھگ سوار کے گرتے گرتے اپنے آلۂ قتل، یعنی سفید اور زرد پٹیوں والے کپڑے کے انگوچھے (ٹھگوں کی اصطلاح میں رومال) سے چشم زدن میں اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے، شکار کو تڑپنے کی بھی مہلت ٹھیک

Scanned by CamScanner

سے نہیں ملتی ''(۳)

آغا مرزا تراب علی کے ساتھ جو واقعہ پیش ہوا وہ قارئین کے لئے اس لئے ضروری ہے کہ وزیر بیگم کی تیسری ٹریجڈی کو بیانی کے ساتھ سمجھا جا سکے۔ آغا مرزا تراب علی یہاں دھوکہ کھا گئے۔ یہ مسلمان سپاہیوں کا ایک گروہ تھا جن کے ساتھ زمین پر ایک مردہ تھا جس کی نماز جنازہ کے لئے وہ سپاہی پریشان تھے۔ ان کا سوانگ اور گفتگو پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس گروہ کے بوڑھے کریم الدین نے آغا صاحب کے استفسار پر بتایا:

''سرکار والا، وہ جو زمین پر پڑا ہوا ہے وہ ہمارا بھائی ہے۔ آج صبح قضائے حاجت کے لئے جا رہا تھا کہ اسے سانپ نے ڈس لیا۔ چٹ پٹ مر گیا۔ ہائے کیا جوان موت آئی۔ یہ کہتے کہتے اس نے زمین پر پڑے ہوئے شخص کے سر سے چادر سرکائی۔ اس کا چہرہ نیلا پڑ رہا تھا اور منہ پر سبز ی مائل جھاگ تھا۔ ہم تب سے یہاں پڑے ہیں کہ کوئی مولوی عالم شریف انسان نماز جنازہ وا س کی پڑھ دے تو ہم اسے مسلمان کی طرح دفن کر دیں۔ ہم بے پڑھے لکھے، فرض نماز تھوڑی بہت جانتے ہیں، جنازے کی نماز کیسے پڑھائیں؟''(۴)

واضح رہے کہ اس زمانے کے ٹھگ عیسائی، ہندو، مسلمان یا کسی بھی مذہب کے ماننے والوں کا کامیاب روپ دھار سکتے تھے کہ پیشہ ور لوگ تھے!

آغا مرزا تراب علی نے ایک دو سوال کئے جن کا جواب مکار بوڑھے نے ٹھیک ٹھیک دیا اور وہ مطمئن ہو کر نماز جنازہ پڑھانے لگے حالاں کہ ان کے سفری ساتھی غیر مطمئن تھے اور انہیں بوڑھے کی داستان میں ڈرامہ نظر آ رہا تھا مگر چوں کہ اس شریف آدمی کا وقت پورا ہو چکا تھا اس لئے وہ موت کی جانب بڑھنے لگے۔ دوران قرأت کوئی بولا ''تما کھو کھاؤ''۔ یہ آواز بلند ہوتے ہی وہ مردہ اچانک تیندوے کی مانند اچھلا اور آغا مرزا تراب علی کے دونوں ہاتھ پکڑ لئے۔ اس نے پھر اپنی گردن سے پون گز کا رومال نکالا اور نیولے کی سرعت کے ساتھ رومال کو اس طرح گھما کر ان کی گردن میں پیوست کر دیا کہ ان کے منہ سے آواز بھی نہ نکل سکی۔ اسی اثنا میں بوڑھے کریم خان نے رومال کا دوسرا سرا اس زور سے کھینچا کہ ان کے نرخرے کی ہڈی شکستہ ہو کر ان کے حلق کی پشت میں دھنس گئی اور وہ زمین پر آ رہے۔ یہی حال انہوں نے آغا صاحب کے ساتھیوں کا کیا اور جلدی سے ایک گڑھا کھود کر ساتوں لاشیں ایک دوسرے کے اوپر ٹھونس دی گئیں اس طرح کہ ایک کے پاؤں پر دوسرے کا سر رکھ دیا گیا۔ پھر پھرتی کے ساتھ زمین برابر کر کے گھاس چھوٹے پتھر، روڑے، سوکھی ہوئی کانٹے دار شاخیں اس طرح پھیلا دیں کہ دیکھنے والے کو گمان بھی نہ ہو کہ یہاں کچھ لاشیں دفن ہیں اور کانٹے دار جھاڑیوں کی وجہ سے بھیڑیے اور سیار بھی زمین کھودنے کی ہمت نہ کریں، بعد میں مال و اسباب سمیت گھوڑوں اور خچروں کے ساز اتار کر چھوڑ دیا گیا کہ کہیں بھی نکل جائیں اور بھیڑیوں لکڑ بگھوں اور تیندووں کی غذا بنیں۔ یہ کام کر کے وہ با آواز بولے ''جے دیوی ماں کی'' اور کسی اور جگہ کے لئے نکل لئے۔

باشعور قارئین سمجھ سکتے ہیں کہ وزیر بیگم کو جب یہ اطلاع ملی ہوگی تو اس کا کیا حال ہوا ہوگا۔ اتفاق سے شمس الرحمن فاروقی نے اپنے داستانی اسلوب میں تمام ہی جزئیات کو موثر انداز میں بیان کیا ہے کہ ناول سوا آٹھ سو صفحے پر آ کر اختتام پذیر ہوا۔ اگر بہت سی جزئیات حذف کر دی جائیں تب بھی ناول کی فنی و فکری صحت پر اثر نہ پڑتا لیکن چوں کہ اس سے قبل وہ داستان پر کام کر چکے تھے اس لئے جہاں تک ناچیز کا خیال ہے، انہیں اس اسلوب کے ناول میں اپنی تخلیقی بانگی دکھانا تھی جس پر اعتراض کی گنجائش نظر نہیں آتی کہ مختصر کینوس کے ناولوں کے عہد میں تنوع کو ظاہر کرنے کے لئے یہ بھی از بس ضروری ہے۔ ادھر ۲۰۰۵ء ہی میں مرزا اطہر بیگ کا قابل ذکر طویل ناول ''غلام باغ'' منظر عام پر آیا تھا جس میں یہی ماجرائی کیفیت پائی جاتی

Scanned by CamScanner

ہے۔ یوں تو مجموعہ ان معنوں کے ناول ''دروازہ کھلتا ہے'' ''موت سے متعلق ہے'' ناول ''جی پورے کو اپنی'' اور ''ایلی اور'' ''الگھ نگری'' (ناول
کلاسیکی) اتنے حصے میں زیادہ طوالت کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیکن اس تحریر کی قدر کے دور میں اہم وقت Time کی
دوڑ میں پیچھے سے زیادہ تیزی کی آ چکی ہے۔ یہ ناول بھی ضروری ہیں تا کہ ناول کے موجودہ عہد اور آنے والے ادوار میں داستانی
کلاسیکی بھی لطف دیا جا سکے ایسا ہی جیسے کہ کوئی ٹی وی چینل پر کوئی سیریل کئی کئی سال چلتا ہے اور ناظرین ''بہ طور'' نشیں ہوتے
ذہنوں سے اس کا قصہ لیتے ہیں۔ دوسری طرف واقعے کا مقبول ترین چیز کی کل دہراتا ہے کہ ناول میں اتنی جگہ ہوتی ہے کہ اس میں ناول نگار
سب کچھ سمو سکتا ہے۔ لہٰذا ہمارے قارئین ابھی سب کو سب طویل سے طویل تر اور طویل ترین ناولوں کے لیے ذاتی طور پر تیار
رہنا چاہیے کیونکہ یہ وقت مستقبل ہو جانا ضروری ہے۔

''یہ مجھے طویل ناول کہنے لگا ہے'' اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

''قتل'' کے حصے میں اس حقیقت کو بھی جاننا ضروری ہے کہ اس زمانے میں ایسے ماہرین بھی تھے جو واردات کی
تفتیش پر جاسوسی والے انداز اختیار کرتے ہوئے نہ صرف پہنچ جاتے تھے بلکہ قاتلوں کو پکڑوا بھی دیتے تھے۔ یہاں بھی یہ ہوا۔
نواب مرزا تراب علی کے قریب ہوتے ہوئے جو خوروں میں ایک دو گھوڑے ادھر ادھر پائے گئے تو ان کے ساتھ قتل کے ہو جانے کا
پتہ چلا اور کھوجی جو واردات پر ماہرین دوڑائے گئے اور پھر اسی جھاڑ جھنکار والی جگہ پر وہ پہنچ گئے اور قبر کشائی کی ۔۔۔ کا
کام شروع کیے

''لاش تقریباً قریب گل چکی تھی، کپڑوں سے مرزا صاحب نے پہچانا کہ یہ مظلوم آغا مرزا تراب علی کی
لاش تھی۔ دوران خون اور سلسلہ تنفس بند ہو جانے کے باعث سب کے بدن پہلے تو اکڑ گئے تھے اور پھر
ڈھیلے پڑ گئے۔ واردات گزرنے کے بعد دو چار روز میں پڑ گئے تھے، لیکن اکتوبر کے زمانے میں جگہ کی
نمی کے باعث سب لاشیں شکستہ اور مسخ شدہ ہو گئی تھیں۔ بعض کے جبڑے ٹیڑھے ہو کر پھر سیدھے
ہو گئے تھے، بعض کی آنکھیں کھلی رہ گئی تھیں۔''

پھر لکھتے ہیں

''بعض کو موت کے وقت میں اپنے جسم پر قابو نہ رہا تھا اور انہوں نے اپنے آپ کو گندا کر لیا تھا۔ گڑھے پر سے مٹی
پوری طرح ہٹنے سے پہلے ہی بو کے بھپکے آنے لگے تھے اور جب لاشیں پوری طرح کھل گئیں تو خون اور
بدن میں تعفن اور بدبو کی ناقابل برداشت ہو گئی تھیں۔'' (۵)

یہ سب وہ ایک تفصیلات ہیں لیکن یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ایسی بے شمار تفصیلات ناول میں جا بجا بکھری پڑی ہیں جو
کہ قاری کو بوجھل معلوم ہوں گی کیوں کہ ان تفصیلات سے شمس الرحمن فاروقی کی ان گہری تاریخی واقفیت کا پتہ چلتا
ہے جو ان کے یہاں متعلقہ Situation کی حقیقت پسندانہ اظہار سے ظاہر ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر انیسویں
صدی کے آغاز سے لے کر اس کی ساتویں دہائی تک نوابوں کا رہن سہن، ان کے لباس کی تراش خراش، تہذیبی رکھ رکھاؤ،
مشاعروں کی محفل میں امرا عطریات کا اہتمام، انواع و اقسام کے اس وقت کے کھانے، ہندوؤں اور مسلمانوں کے تہواروں پر
ادا کی گئی رسومات سے ناول میں گھر کی صفائی کا انتظام، نوابوں کی نگرانی میں کام کرنے والی ملازماؤں اور ان کی جوان لڑکیوں
سے وابستہ نوابوں کی ان پر عنایات، بے نکاحی عورتوں یعنی کنیزوں کے ساتھ ان کا طرز عمل، ان کی بہادری و دلیری،
جائیدادوں کے تنازعات میں وکیلوں کا کردار، قتل ہونے پر متعلقہ حکام کی تفتیش کی گہرائی، اس زمانے کے مسجدوں کے
اماموں کا طرز عمل، گھروں میں بیٹھی ہوئی اللہ والیوں سے خواتین کا رجوع کرنا اور اپنے مسائل و مصائب پر رائے لینا اور

Scanned by CamScanner

مستقبل کے بارے میں ان کے ارشادات پر آنکھ بند کر کے یقین کر لینا جبکہ نتیجہ الٹا بھی آتا ہے! جوتشیوں سے رابطہ یہ زائچے بنا کر مستقبل کا حال چال بتاتے ہیں خواہ نتیجہ الٹا ہو (وزیر بیگم نے بھی ایک اللہ والی جو دلی کی شان تھیں سے رابطہ قائم کیا تھا اور ایک ہندو جوتشی سے بھی مگر اس کی زیچندی اٹل رہی! یہ بات مشاہدے اور تجربے سے ثابت بھی ہے کہ غیب کا حال صرف اللہ ہی جانتا ہے۔ بہر حال لوگوں سے اپنے عقائد ان کی اپنی ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی ہوتی ہے جس کے سہارے وہ اپنی پوری زندگی گزار دیتے ہیں اور ان کی تیسری آنکھ کبھی نہیں کھلتی)۔ اسی طرح انگریزوں کی زندگی، ان کے فاسقانہ خیالات اور نوآبادیاتی طرز عمل، اس دور کے معروف خیالات عامہ جس کے تحت عورتوں کو بغیر نکاح کے رکھنے پر معاشرے کے کان پر جوں کا نہ رینگنا، ایسے افراد کی بہتات جو نوابوں اور جاگیرداروں کو اس امر کی اطلاع دیتے تھے کہ فلانی فلانی خاتون فارغ ہیں یا کنواری بیٹھی ہیں لہٰذا ان سے یا ان کے ولیوں سے رابطہ کرنا تا کہ وہ کسی نہ کسی طرح ان کے گھروں کی زینت بن جائیں، خود بادشاہ وقت کے صاحبزادے مرزا فخرو صاحب کو کہیں سے اطلاع ملی تھی کہ وزیر بیگم نام کی حسین وجمیل، عالم و فاضل، شاعرانہ مزاج کی حامل بیوی دلی میں موجود ہے جس سے نکاح کیا جا سکتا ہے اور ایسا ہو کر رہا کہ وزیر بیگم کے نصیب میں وہ لکھے تھے آخر مرزا فتح الملک کی انتہائی افسوس ناک موت اور ان کی بہنوں کے خراب سلوک اور شاہ آغا کو بھتیجا نے کے امکان کے پس منظر میں دماغ کی الجھن ہوئی ہوا نی اور ان کے بہتر مستقبل کے پیش نظر اس کا یہ دلیرانہ فیصلہ قابل تعریف ہی گردانا جائے گا۔ پھر ولی کے شاہی قلعے کے ماحول میں ان کا شروع ہی سے چلا آرہا امبیشن Ambition ایک بار پھر توانا ہونے کا بھی امکان تھا! شمس الرحمن فاروقی نے قلعے کے اندرونی ماحول کا بھی قابل تعریف نقشہ کھینچا ہے اور شاید ہی کوئی تفصیل تشنہ طلب چھوڑی ہو یہاں تک کہ اس دور میں پانی کی سپلائی کے ایک نئے نظام تک کا تذکرہ ہے جو خود کار طریقے پر اوپر کی منزلوں میں آجاتا تھا۔ اس کے علاوہ بھی قلعے کا کچھ ایسا تھا جس سے عام قاری نابلد تھا، مثال کے طور پر بادشاہ وقت کے سامنے مخصوص اوقات میں شہزادگان اور ان کی بیگمات کا ملنا جلنا، ان کی ان کے لئے شفقت، کئی مسائل یا امور پر مشورے اور فیصلے ...... ان تمام جزئیات کی عکاسی سے ناول میں وہ تمام عہد زندہ ہو گیا ہے اور فلم کی طرح قاری کے ذہن کے پردے پر نظر آتا ہے، اس کے علاوہ اس زمانے کی گھریلو اشیا کے مخصوص ناموں اور مروجہ اصطلاحات کی نشاندہی جو کہ اب متروک ہیں اس کے لئے جمالیاتی اور مطالعاتی مسرت کا سبب بنتی ہیں۔ اس کے لئے ظاہر ہے کہ شمس الرحمن فاروقی نے اس عہد کے بارے میں دستاویزیت کے تحت کافی کچھ پڑھا ہوگا تب کہیں جا کر انہیں اپنے اس فکشن کے ''مرقع'' میں سمویا ہوگا۔ کچھ کتابوں کی نشاندہی تو انہوں نے خود آخر میں کی ہے۔ ایک چھوٹی سی بات کا بیان کیا جانا ضروری ہے جو کہ دلچسپ بھی ہے کہ صفحہ ۸۴۴ پر ''اظہار تشکر'' کے تحت انہوں نے پہلے پیراگراف میں اسے تاریخی ناول تسلیم نہیں کیا ہے البتہ انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب اور انسانی اور ادبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھنے کی استدعا کی ہے لیکن اسی پیراگراف کے بعد یہ لکھ کر کہ ..... ''آصف فرخی، جنہوں نے اس ''ناول'' کی تکمیل کے لئے مجھ سے بار بار اصرار کیا اور ''شہرزاد'' کراچی کی طرف سے پاکستان میں اس کی اشاعت کا اہتمام کیا'' ہمارا کام آسان کر دیا کہ شمس الرحمن فاروقی کے ذہن کے ایک گوشے میں یہ تصور ہے کہ یہ ناول ہی ہے! اب یہ بحث تو تمام ہوئی کہ یہ ناول ہی ہے ..... اور ایک ایسا ناول جس میں ابتدا، اٹھان، نقطۂ عروج اور اختتام یعنی پرانے داستانی پلاٹ کی رینج Range میں آجانے والی ہر شے ہے نیز ضروری اور چند غیر ضروری جزئیات آج کے مختصر کینویس یا میڈیم کینویس سے میز کرتی ہیں اور اگر یہ کہہ دیا جائے کہ ان جزئیات پر علاحدہ سے کتاب لکھی جا سکتی ہے اور ان کی مزید جہات Dimensions پر بات کی جا سکتی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ''آگ کا دریا'' پر ابتدا میں مختصر سی گفتگو ہوا کرتی تھی لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا نقادوں کو اس کے قصے کی لاتعداد جہات کا ادراک ہوتا گیا اور یہاں آکر بات ٹھہری کہ وقت اس میں بذات خود ایک کردار ہے اور اس بحث کو جاپانہ سمجھ کر لپیٹ دیا گیا کہ یہ آواگون کے فلسفے پر کتاب ہے! اس لئے ہم اس امر کا پہلے

Scanned by CamScanner

یہ وہ اس پر کہہ سکتے ہیں کہ "کئی چاند تھے سرِ آسماں" کے قصے یا عہد رفتہ کی جہات پر آنے والے دور میں زیادہ سے زیادہ اور تا دیر گفتگو جاری رہے گی۔

اس مضمون کے بارے میں ابتدا میں کہا گیا ہے کہ اس ناول کا عنوان "وزیر بیگم کی عظیم زندگی" بھی ہو سکتا تھا تو اس پیج کو آگے بڑھاتے ہوئے وزیر بیگم کے المیاتی انجام پر بھی بات ہو جائے جو کہ ضروری ہے۔

تو مرزا سے ان کی شادی مختصر مدت کے لئے بھی گوارا ثابت ہوئی کہ مرزا فخرو نے نہ صرف اس سے محبت کی اور شوہر کا پورا پورا حق ادا کیا اور شاہزادگی کی پرورش اور تعلیم و تربیت پر بھی کما حقہ دھیان دیا لیکن چوں کہ المیہ کا سایہ اس کے ساتھ ساتھ غیر محسوس طریقے پر چل رہا تھا اور ان کی تقدیر ان کی زندگی کے ڈرامے کے آخری ایکٹ کو اختتام تک پہنچانے کے لئے بے تاب تھی اور پھر یہ ہوا کہ مرزا فخرو بیماری میں انتقال کر گئے۔ وہ بھی کہ اب بقیہ زندگی قلعے میں بیوگی میں گزار پائے گی۔ لیکن بوڑھے بادشاہ کی نوجوان بیوی نے جو کہ انتہائی ذہین، چالاک اور چتر پرزہ تھی اور شوہر کو مغلوب کر چکی تھی اسے قلعے میں توہین آمیز انداز سے رخصت ہونے پر مجبور کر دیا۔ وزیر بیگم خود گفتگو کی ملکہ تھی اور اپنے دلائل سے اب تک مخالف کو ہراتی آئی تھی اب لاچار ہو گئی جب اسے کوچ کا حکم ملا۔ قلعے سے نکلنے کا آخری منظر بھی المیاتی ہے:

> "اگلے دن مغرب کے بعد قلعہ مبارک کے لاہوری دروازے سے ایک چھوٹا سا قافلہ باہر نکلا۔ ایک پالکی میں وزیر، ایک بیل پر ان کا اثاث البیت اور پالکی کے داہنے بائیں گھوڑوں پر نواب مرزا خان اور خورشید مرزا۔ دونوں کی پشت سیدھی اور گردن تنی ہوئی تھی۔ محافظ خانے والوں نے روکنے کے لئے ہاتھ پھیلائے تو مرزا خورشید عالم (مرزا فخرو سے وزیر کے صاحبزادے) نے ایک مٹھی اشرفیاں، چونیاں دونوں طرف لٹائیں اور یوں ہی سر اٹھائے ہوئے نکل گئے۔ ان کے چہرے ہر تاثر سے عاری تھے لیکن پالکی کے بھاری پردے کے پیچھے چادر میں لپٹی اور سر کو جھکائے وزیر بیٹھی ہوئی وزیر خانم کو کچھ نظر نہ آیا تھا۔" (۹)

وزیر بیگم جسے اللہ نے مورتی کی مانند تخلیق کیا تھا اب کٹی ہوئی پتنگ کی مانند تھی۔ اسے کچھ نظر نہ آتا تھا یعنی آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ تاریک حال اور تاریک مستقبل۔ وہ ذہن میں اب تک کی گزاری ہوئی زندگی جس میں خوشیوں اور مسرتوں کے ساتھ المیے بھی جڑے ہوئے تھے کی بازیافت۔ اس کے دل پر کچوکے لگ رہے ہوں گے کہ وہ گوشت پوست کی بنی ہوئی تھی۔ ابتدا سے اب تک پالی ہوئی آرزو مندیاں کے شعلے سرد پڑ چکے تھے —— ڈاکٹر شاہین مفتی نے اپنے مضمون میں اس صورت حال پر رائے دیتے ہوئے خوب لکھا ہے:

> "مصنف اگر چاہتا تو اس نیم تاریخی تمثیلچے کو بہت آگے لے جا سکتا تھا جیسا کہ آغاز کے چند ابواب میں جدید طرز زندگی اور نئے رشتوں کے کچھ اشارے بھی موجود ہیں لیکن اس کی اختیاری کہانی کا زمانہ ۱۸۵۷ء کے انحطاط اور پسپائی تک ہی اپنی لکیر کھینچ چکا ہے اور کہانی کا بنیادی کردار وزیر بیگم محل سرا سے نکل کر گلی کوچوں میں اپنے اچھے دن تلاش کر رہا ہے جیسا کہ ناول کے سرورق کی تا نیثی تصویر یا شبیہ ظاہر کر رہی ہے۔ یہ صرف ایک ہی عورت کی کہانی ہے جس نے مختلف مقامات پر اپنا کردار نبھاتے ہوئے سارے معاملات کو نازک اور نظر نہ آنے والے رشتوں میں جکڑ دیا ہے۔" (۷)

ڈاکٹر شاہین مفتی کا یہ کہنا کہ یہ نیم تاریخی تمثیلچہ ہے بالکل مناسب ہے۔ یہ نیم تاریخیت کے تحت تصنیف کردہ تصنیف تو ہے تاہم قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا"، ڈاکٹر حسن فاروقی کے "سنگم" اور عبد اللہ حسین کے "اداس نسلیں" اور حیات اللہ

انصار کے "لہو کے پھول" کی طرح کی تحریر نہیں۔ اس میں صرف ایک فرد کی زیبندی کے حوالے سے ایک چھوٹے سے عہد کے سیاسی، سماجی، اخلاقی، معاشرتی اور تہذیبی سروکاروں کی ماجرائی بنت کاری انشائیاتی زبان میں کی گئی ہے اور ماضی کی لفظیات کا وہ اثاثہ پیش کیا گیا ہے جس پر بات کرنے کے لئے ایک علاحدہ دفتر درکار ہے۔ جہاں تک شاہین مفتی کا یہ کہنا ہے کہ اگر شمس الرحمن چاہتے تو اس نیم تاریخی مثلیت کو آگے بھی بڑھا سکتے تھے تو وجہ بھی انہوں نے بیان کر دی ہے تاہم یہاں پر یہ کہنا ضروری ہو جاتا ہے ناول سیریز اور کتابیاتی افسانہ میں بھی لکھے گئے جس کے لئے سارتر اور حیات اللہ انصاری کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اگر شمس الرحمن اپنے اس دستاویزی منصوبے کو آگے بڑھانا چاہیں اور تقسیم ہند سے جدید عہد تک آ جائیں تو اردو ناول کی دنیا کے لئے احسان بھی ہوگا کہ انہوں نے اس ناول کے توسط سے جدید داستانی قصہ گو کا درجہ حاصل کر ہی لیا اور اگر اس میں بھی اتنی ہی یا اس سے زیادہ ضروری کے ساتھ ساتھ غیر ضروری جزئیات بھی داخل کر دیں تب بھی اس عیب کو طویل ناول کی وجہ سے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ خیر یہ ہماری خواہش ہو سکتی ہے لیکن مصنف کے پاس مزید خون جگر باقی ہے کہ نہیں اس کا استفسار ضروری ہے۔

بہر حال وزیر بیگم جیسی پرکشش شخصیت کی کردار نگاری میں شمس الرحمن فاروقی نے کمال حاصل کر ہی لیا ہے جس کی بنا پر بے دھڑک اور اعتماد کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اردو ناول کے ایک سو چالیس سالہ سفر میں، بحوالہ مراۃ العروس-۱۸۶۹ء، جتنی بھی قابل ذکر ہیروئنیں Heroins ابھری ہیں ان میں ایک کا اضافہ ہو چکا ہے اور اس کے لئے بھی ایک دفتر درکار ہے!

آخیر میں اس تصور پر بھی روشنی ڈالی جانی چاہیے کہ شمس الرحمن فاروقی کے "کئی چاند تھے سر آسماں" سے زندگی کی بصیرت کا کوئی پہلو ابھرتا ہے کہ نہیں؟ وہ جدید فن کار ہیں جن کا عمومی نقطہ نظر یہ رہا ہے کہ یہ قاری کا کام ہے نیز ہم لوگ وژن کے پہلو کو لکھتے وقت مد نظر نہیں رکھتے تاہم یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی عہد کے تمام سروکاروں کی عکاسی کی جائے اور اس سے کوئی وژن نہ ابھرے اور پھر وہ بھی ایسا عہد جس کو ڈاکٹر شاہین مفتی نے انحطاط اور پسپائی کا نام دیا ہے اور جو حقیقت بھی ہے اس میں سے وژن کا ابھرنا ضروری ہے۔ اسی نقطہ نظر سے ناچیز نے کہانی کے بہت سے پہلو بالخصوص وزیر بیگم کی چار شادیوں (دو میں نکاح اور دو میں کنیزیت) سے ابھرنے والے المیہ کو ابھارنے کی خاطر واضح کئے ہیں۔ پہلے تو یہ سمجھ لیا جائے کہ اس عہد میں نوابین نے شادی کے بکھیڑے کے بغیر عورتوں کو اپنے گھر میں بیوی کی حیثیت سے رکھنے کے کلچر کو جو پروان چڑھایا وہ بذات خود ایک قابل اعتراض بات ہے کہ اگر نواب مر جائیں یا علاحدہ کر دیں تو عورت کو جائداد میں سے کچھ نہیں ملتا اور اسے اپنے بچوں کی تربیت اور نگہداشت کی فکر دامن گیر ہوا کرتی تھی۔ وزیر بیگم باعمل، مستعد، خوش تدبیر اور مصمم ارادے کی حامل عورت تھی لہٰذا اس نے اپنے حسن اور شخصیت کو کیش کرانے میں زبردست کامیابی کی۔ یہ علاحدہ بات ہے کہ تقدیر اس کی آرزومندی پر ہر بار شب خون مارتی رہی۔ خود قلعے میں کمزور بادشاہ کی سربراہی میں جو کچھ ہو رہا تھا اور انگریز اپنی سازشوں کے جو مہرے سیاسی بساط پر چلا رہا تھا وہ اس معاشرے کی انفعالی اور بے عملی کی کیفیت کی وجہ سے کامیابی سے ہمکنار ہو رہی تھیں، خود انگریز نے کوش حال افراد، نوابین اور سیاسی کرداروں کے یہاں خادموں اور خادماؤں کو جاسوس کی حیثیت سے خرید ا ہوا تھا اور یہ لوگ سب اپنی اپنی مصلحتوں میں مست تھے۔ قلعے کا مستقبل سب پر واضح تھا اور وہ حکمرانوں سمیت مسمار ہو کر رہا یعنی زوال اور انحطاط کے تمام تر اسباب موجود تھے۔ اس کے علاوہ ناول کی ہیروئن وزیر بیگم نے اپنے تئیں اپنے لئے اونچی مسندوں کا جو انتظام کیا تھا آخر ان پر سے اسے نیچے لڑھکنا ہی تھا ..... اس نے تکبر کے کلمات سے اپنی اونچی اڑان کو سہارا دیا تھا ..... قسمت میں شاہزادہ ہے تو آئے گا ہی نیز یہ کہ جو مرد مجھے چاہے گا اسے چکھوں گی، پسند آئے گا تو رکھوں گی، نہیں تو نکال باہر کروں گی ..... اتفاق دیکھئے کہ چاروں مردوں کو اس نے چکھا، پسند کیا، ان کے پاس رہی اور قسمت نے اسے ان سب کی راج گدیوں سے نکال باہر کیا ..... آخیر میں جب وہ قلعے سے بے عزتی کے ساتھ نکالی گئی تو اسے کچھ نظر نہیں آتا تھا۔ لہٰذا بات یہی

Scanned by CamScanner

سمجھ میں آتی ہے کہ کسی بھی عہد کے المیے اس کے افراد اور حکمرانوں کی خطاؤں اور مہلک غلطیوں کے سبب جنم لیتے ہیں اور فرد کے المیہ میں بے جا اور بے ضرورت آرزومندی اور تکبر کا دخل ہوتا ہے اور یہ حقیقت بہت سے نمایاں افراد کی المناک زندگیوں اور ملکوں کی سیاسی تاریخ سے خوب عیاں ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس طویل ناول میں ہم جتنا دخیل ہوں گے اتنا ہی زیادہ لکھنا پڑے گا۔ سو یہ قصہ یہاں ختم ہوتا ہے۔ اس ناول سے اتنا تو فائدہ ہوا کہ مرزا داغ کی زندگی پر جو پردے پڑے ہوئے تھے وہ فکشن کے توسط سے اٹھا دیے گئے ہیں اور اب ان کو صحیح تناظر میں دیکھا اور سمجھا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، ناشر شہرزاد، بی ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی، جنوری ۲۰۰۶، ص ۳۹

۲۔ ایضاً، ص ۵۶۱

۳۔ ایضاً، ص ۵۸۸

۴۔ ایضاً، ص ۵۹۱-۵۹۲

۵۔ ایضاً، ص ۶۰۸

۶۔ ایضاً، ص ۸۲۲

۷۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، مضمون ''شمس الرحمٰن فاروقی کی ہنر مندی''، سہ ماہی ''آئندہ''، جنوری فروری مارچ، ۲۰۰۷، ص ۴۷

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر شبیر احمد قادری

مرزا غالب کے حوالے سے لکھے گئے منتخب ڈرامے

Ghalib is one of the most important, cherished, resourceful and versatile figure of Urdu literature. His Persian poetry is equally admired in the Persian knowing world. His letters are also considered classics of Urdu literature. The distinctive qualities of his prose reflect another dimension of his creative talent. Thousands of research article, literary essays, critiques, treatises and reviews have been written and published in an appreciation of various aspects of Ghalib's poetry and thought. Ghalib's creative skills have also influenced the playwrights and writers. Several creative efforts have been made in the fields of theatre, radio, television an film in which divergent aspects of Ghalib became very popular because of engaging portrayal of interesting personal and artistic angles of his life. In this article the writer has critically reviewed some of the dramas depicting Ghalib's life.

اچھا ڈرامہ نگار، سماج، سیاست، مذہب، تہذیب وتمدن اور زندگی کے دوسرے شعبوں پر گہری نگاہ رکھتا ہے۔ ان شعبوں سے اخذ و استفادہ کرتے ہوئے وہ اپنے ہر ڈرامے کو شاہکار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے ڈراموں میں میدان کھلا ہوتا ہے اور وہ زندگی کے مختلف شعبوں سے متعلق کرداروں کے ذریعے اپنی تخلیق کو جامعیت سے ہم کنار کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس کسی ایک شخصیت کو موضوع بنا کر ڈرامہ لکھنا اور اسے منطقی نتیجے تک پہنچانا دشوار ہے۔

مرزا اسد اللہ خاں غالب اگرچہ ہمہ رنگ اور ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی حیثیت وہ ایک کھلی کتاب کی سی ہے۔ اس کے باوجود ان کے حوالے سے ڈرامے کی تخلیق وتکمیل آسان کام نہیں ہے۔ کسی فرد کے حوالے سے ڈرامہ لکھنے کے لیے اس کے حالات حیات، مزاج، عمومی اور خصوصی دلچسپیوں، تصانیف اور خدمات وغیرہ سے خاطر خواہ آگاہی ضروری ہے۔ غالب کے حوالے سے لکھے گئے ڈراموں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامہ نگار غالب پسند ہی نہیں غالب پرست بھی ہیں۔ حیات غالب کا کون سا رخ ہے جو ان ڈراموں میں کسی نہ کسی صورت میں جذب نہ ہوا ہو۔ اس میں سے بعض ڈراما نگاروں نے کمال ہنرمندی کے ساتھ ایک ایسا نگار خانہ تشکیل دیا ہے جس میں غالب اور ان کے عہد کی اچھی بری تصویریں سجائی گئی ہیں۔ بعض تصویریں خوش کن ہیں اور بعض اداس کر دینے والی اور کچھ تصویریں عبرت خیز بھی ہیں۔ ان ڈراموں میں غالب کو چلتے پھرتے اور باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے والے اہم مکتوب نگار اور شاعر ان ڈراموں میں خود مکالمہ بن کر سامنے آیا ہے۔ ان ڈراموں میں المیہ اور طربیہ دونوں عناصر کی یکجائی ملتی ہے۔

○ غالب اور ان کی بیگم (دیوان غالب میں ایک شعری مکالمہ) — سید امتیاز علی تاج

○ مرزا غالب — ڈاکٹر محمد حسن

Scanned by CamScanner

○ مرزا غالب بند روڈ پر	خواجہ معین الدین
○ مرزا غالب لندن میں (ریڈیائی تمثیلچہ)	شان الحق حقی
○ مرزا غالب	ڈاکٹر اعجاز حسین
○ غدر کے بعد	غلام الثقلین نقوی
○ حسرت تعمیر (غالب کی شخصیت اور آرٹ پر ایک اسٹیج ڈرامہ)	ڈاکٹر حامدی کاشمیری
○ ترقی پسند غالب	کنہیا لال کپور
○ عہد و سوانح غالب (چار مناظر کی ایک تمثیل)	ڈاکٹر محمد اشرف
○ اچھا کہیں جسے	ابصار عبد العلی
○ کوئی نہ دادخواہ	اشفاق احمد
○ غالب جدید شعرا کی مجلس میں	کنہیا لال کپور
○ ترقی پسند غالب	کنہیا لال کپور
○ غالب اور گوئٹے	حاجی لق لق
○ غالب کے گھر کا نقشہ	پروفیسر محمد طاہر فاروقی
○ غالب سے ملیے (فیچر)	مالک رام

''غالب اور ان کی بیگم'' جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔ اس ڈرامے میں غالب اور ان کی بیگم کو کردار بنایا گیا ہے۔ خوبی اس ڈرامے کی یہ ہے کہ مکالمے غالب کے شعروں پر مشتمل ہیں۔ اسے ہم منظوم ڈرامہ کہہ سکتے ہیں۔ امتیاز علی تاج نے ڈرامے کے فنی لوازم کو بڑی اہمیت دی ہے۔ تاج نے دیوان غالب کی غزلوں کے اشعار کا انتخاب اس عمدگی سے کیا ہے کہ کرداروں کی زبانی ادا ہونے کے نتیجے میں کہانی پن پیدا ہو گیا ہے اور یہی ڈرامہ نگار کا اصل منشا ہے۔ تاج کا کمال یہ ہے کہ وہ شعروں کو باہم دگر مربوط بنانے کے لیے پہلے ماحول تخلیق کرتے ہیں۔ مبادا منظوم مکالمے بے ربط ہو جائیں۔ اشعار کی پیشکش سے ظرافت کے پھول کھلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اردو میں منظوم ڈراموں کی بڑی مستحکم روایت موجود ہے۔ تاہم کسی ایک شاعر کے شعروں پر مشتمل ڈرامے کی تشکیل کی مثالیں کم یاب ہیں۔ اس ڈرامے کی ابتدا میں سید امتیاز علی تاج نے جو منظر تشکیل دیا ہے اس میں ان کے تخلیقی جوہر نمایاں ہیں:

''سامنے کی دیوار میں کھڑکی، دائیں اور بائیں ہاتھ پچھلے حصے میں دیوار کے ساتھ پلنگ، دائیں ہاتھ کی دیوار میں کپڑے ٹانگنے کی کھونٹی جس پر علاوہ دوسرے کپڑوں کے برقعہ ٹنگا ہے۔ اس سے ہٹ کر دیوار کے ساتھ لگا ہوا تخت جس پر سوزنی بچھی، گاؤ تکیے اور پاندان رکھا ہے۔''(۱)

غالب کے حوالے سے ایک ڈرامہ ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا۔ یہ ڈرامہ تین ایکٹ پر مبنی ہے۔ تینوں ایکٹ دو دو سینوں پر مبنی ہیں۔ کرداروں میں غالب کے علاوہ یوسف مرزا، بنسی دھر، بیگم، ماں، لڑکی، نووارد، ماموں، میر کاظم علی، شیفتہ، آزردہ، حالی، فضل حق، کوتوال شہر، مولانا، بزرگ، چوب دار، داستان گو، سپاہی، سپاہی، جواری اور فقیر شامل ہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے ''مرزا غالب'' کے دوسرے ایکٹ کے دوسرے سین میں ایک مقام پر غالب کے پاس حالی اور کاظم وغیرہ بیٹھے ہیں۔ مرزا غالب کی شگفتہ طبعی کا اظہار ان کے لطیفوں سے ہوتا ہے۔ مولانا حالی خوب لطف اٹھا رہے ہیں کہ ایسے میں شیفتہ، آزردہ اور فضل حق بھی آ جاتے ہیں تو آداب بجالا کر اپنی اپنی جگہ پر بیٹھ جاتے ہیں۔

غالب کہتے ہیں'' آیئے آیئے صاحبو، آج تو بقول شاعر این خانہ تمام ہمہ آفتاب است۔ نواب صاحب! مولانا حالی کب

Scanned by CamScanner

سے آپ کے منتظر بیٹھے تھے۔"

(۲)

شیفتہ: "جی ہاں، میں اپنے تذکرہ شعرا میں اُلجھا رہا۔ ایک صاحب نے بعض شعرا کے حالات قلم بند کیے تھے۔ انھی کی تحقیق و تدوین میں تاخیر ہوئی ہو۔ انھی کے ہاں وہ تشویش ناک خبر معلوم ہوئی۔"

غالب: "کیا؟"

آزردہ: "کہ آپ کے قرض خواہوں نے اپنے قرضوں کی ڈگری حاصل کر لی ہے۔"

غالب: "جی ہاں!"

شیفتہ: "آپ کے احباب کے لیے، پورے جہاں آباد کے لیے باعث ننگ ہے کہ ہمارے دور کے نظیری و خاقانی پر یہ حادثہ گزرے۔"

غالب: "اور فردوسی کو بھول گئے ہیں آپ۔ اسے اپنی جگہ دوسرا صلہ موت کے بعد ملا تھا۔ کیا تعجب جو میرا بھی یہی حشر ہو۔ میں نے تو اپنے آپ کو اتنا فیہ تصور کر لیا ہے جو زخم مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا (اترا رہا تھا؟) کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ ایک قرض خواہ کا گریباں میں ہاتھ، ایک بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں اجی حضور نواب صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو کچھ تو بولو۔ کیا بے حیا بے غیرت کوٹھی سے شراب، گندھی کا گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لے جاتا ہے۔ یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

شیفتہ: "ہم سخت متحیر اور شرمندہ ہیں۔"

آزردہ: "عجب زمانہ آن لگا ہے جو میر تقی میر نے کہا تھا:

میر صاحب زمانہ نازک ہے

دونوں ہاتھوں سے تھامیے دستار

میں صدر الصدور مگر برائے نام، ہر کام اور ہر مقام پر فرنگی بااختیار (بااقتدار؟) اور ہم سب محض بے اصل و بے بس زمانے کا رنگ کچھ ایسا بگڑا ہے کہ کیا عرض کیا جائے۔"

فضل حق: "مفتی صاحب بجا فرماتے ہیں مگر میرزا صاحب آزردہ نہ فرمائیں۔ کچھ نہ کچھ انتظام ضرور ہو جائے گا وہ قریب سے اسباب پیدا کرنے والا ہے۔"

غالب: "جی ہاں، اسباب پیدا کرنے والا پیدا کر رہا ہے۔ آخر دنیا امید پر قائم ہے۔"

فضل حق: "واللہ کوئی مجبوری سی مجبوری ہے اکبر اور بابر کی نسل آج ایسی مجبور اور بے بس ہو جائے کہ تخت نشین بادشاہ وارث مقرر نہ کر سکے۔ جہاں پناہ نے مرزا جواں بخت کی ولی عہدی کے لیے کیا کیا جتن نہ کیا مگر فرنگیوں کے ساتھ ایک پیش نہ گئی۔ اب سنا ہے لال قلعہ خالی کر کے قطب صاحب منتقل ہونے کی شرط لگائی ہے۔"

غالب: "جی ہاں بادشاہوں اور فرماں رواؤں کی حالت نہ ہو تو ہمارے شاعر کا کوئی پرسان حال ہوتا ہے۔" (۳)

اقتباس طویل ہے مگر اس کی نقل کا سبب ایک تو ڈرامہ نگاری کی وسعت مطالعہ کا ثبوت فراہم کرنا تھا اور دوسری جانب غالب کے دور کی دلی کا نظارہ کرنا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اس عمدگی کے ساتھ غالب کے گھریلو احوال، دوست احباب اور غالب کے حوالے سے ان کے محسوسات، سماجی اور سیاسی صورت حال کی تصویر کھینچ کر رکھ دی ہے۔ اس میں چلتا پھرتا غالب اور دلوں میں دھڑکتی دلی صاف محسوس کی جا سکتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے ڈرامے کے تین ایکٹ تشکیل دیے ہیں۔ پہلے ایکٹ کا عنوان آرزو، دوسرے کا شکست آرزو اور تیسرے ایکٹ کا نام عرفان ہے۔ درج بالا اقتباس عرفان غالب کے تناظر میں ایک دلچسپ

Scanned by CamScanner

پیدا ہو گیا ہے۔

اردو ڈرامہ [illegible] "مرزا غالب" کے حوالے سے لکھے گئے ڈراموں میں اپنی تکنیک اور موضوعات دونوں پہلوؤں سے ایک منفرد ڈرامہ ہے۔ ڈرامے کا آغاز مرزا غالب کی وفات کے اعلان اور مولانا حالی کے مرثیہ غالب کے منتخب اشعار سے ہوتا ہے۔ پہلے ایکٹ کے پہلے سین میں غالب [illegible] سے گفتگو دکھایا گیا ہے۔ [illegible] میں آگے چل کر [illegible] بھی [illegible] ہوتے ہیں۔ پہلے ایکٹ کے دوسرے سین کے کرداروں میں شیفتہ، [illegible] خان، [illegible] غالب [illegible] ہیں۔ پہلے ایکٹ کا تیسرا سین نواب محمد مصطفی [illegible] شیفتہ اور غالب کے علاوہ فضل حق، مفتی صدرالدین آزردہ، حکیم احسن [illegible] ہیں۔ [illegible] ہے۔ پہلے سین میں [illegible] شامل ہے جو غالب کے بھتیجے [illegible] اور غالب کی [illegible] موضوع بنایا گیا ہے۔ حکیم احسن اور [illegible] داس اور تفتہ اس [illegible] "مرزا تفتہ [illegible] کرتے ہوئے [illegible] میں اپنے [illegible] اردو کے لیے جہاں مشہور ہے وہاں شعر اور [illegible] باقی ہے۔ میں [illegible] (۳)

غالب [illegible] اردو [illegible] احوال کی پیروی کرتا ہے۔

دوسرے ایکٹ کے دوسرے سین میں مرزا غالب کی [illegible] کے واقعہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جب کہ اس ایکٹ کے [illegible] سین میں شیفتہ کے [illegible] دکھایا گیا ہے [illegible] میں ذوق اور مومن کے کرداروں کا اضافہ ہوا ہے۔ [illegible] مرزا غالب کی رہائی کے [illegible] میں مشاورت میں مصروف ہیں۔ اگلے سین میں غالب کی رہائی پر خوشی کا [illegible] شیفتہ کے گھر [illegible] غالب کے [illegible] کی تیاری کرتے ہیں کہ مرزا غالب خود [illegible] ہوتے ہیں۔ [illegible] دوسرے ایکٹ کے پانچویں اور آخری سین میں غالب کے [illegible] ایک مشاعرے کا اہتمام کیا گیا ہے۔ [illegible] نشست گاہ میں گاؤ تکیوں، اگالدانوں، خاص دانوں، [illegible] اور [illegible] ماحول کو پراثر بنا رہی ہے۔ اس مشاعرے میں مومن، ذوق، [illegible] خاں، آزردہ، مرزا [illegible] اور غالب [illegible] ہیں۔ مرزا غالب قطعہ اور چند غزلیں حسب فرمائش سناتے اور خوب داد لیتے ہیں۔

تیسرا ایکٹ [illegible] سین ہیں۔ پہلے سین میں ہنگامہ [illegible] اور ان کے نتیجے میں مقامی آبادی پر ہونے والے اثرات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سین کا آغاز درج ذیل منظر اور مکالموں سے ہوتا ہے:

(غالب کا دیوان خانہ [illegible] غالب پریشانی میں کمرے کے باہر [illegible] جاتے ہیں۔ بندوق اور توپ [illegible] کی آواز۔ امراؤ بیگم کا گھبرا کر دیوان خانے میں آنا)

امراؤ بیگم: [illegible] بہت [illegible] ہے۔ میرا دل [illegible] ہے۔

غالب: [illegible]

امراؤ بیگم: [illegible] شکست ہو گئی۔ انگریزی فوجوں نے دلی میں خون کی ندیاں بہا دیں۔ گورے گھروں میں گھس کر [illegible] کر رہا ہے۔

غالب: [illegible] ہے۔ مجھے ابھی ابھی خبر ملی ہے کہ [illegible] کو گرفتار کر [illegible] لوگوں کو نشانہ بنایا گیا۔

Scanned by CamScanner

امراؤ بیگم : (سینے پر ہاتھ مار کر) ہائے اللہ یہ کیا ہوا، بادشاہت ختم ہو گئی ہے۔

غالب : بادشاہت ایک طرف ہندوستانی وقار بھی ختم ہو گیا۔ عروج و زوال کے دور سے گزرتے ہوئے میں نے انگریزوں کو آسمان کو زیر و زبر ہوتے دیکھا۔ میں نے بارہا کہا کہ مغرب کا نیا پن اس تیزی سے بڑھ رہا ہے کہ مشرق کا پرانا نظام ہمیشہ کے لیے درہم برہم ہو جائے گا مگر کون سنتا ہے فغانِ درویش۔" (۵)

دوسرے سین میں جنگ آزادی کے بعد کی صورت حال دکھائی گئی ہے۔ تیسرے اور چوتھے سین کے مکالمے بہت مختصر اس ڈرامے کو منطقی انجام کی طرف لے جانے میں انتہائی معاون ہیں۔ تیسرے سین میں غالب کو مفلوک الحال اور بیمار دکھایا گیا ہے، جب کہ چوتھا اور آخری سین غالب کی وفات پر ختم ہوتا ہے۔ یہ سین رثائی اشعار پر مشتمل ہے۔

غلام الثقلین نقوی نے غالب کی شاموں کی تصویر کشی کی ہے۔ اس مختصر دورانیے کے ڈرامے کے تین مرکزی کردار ہیں۔ غالب، بیگم غالب اور کلیان۔ جنگ آزادی نے مقامی آبادی پر گہرے نفسیاتی اثرات مرتب کیے مگر غالب ہیں کہ اس تلخ زندگی میں شگفتگی کے عناصر تلاش کر لیتے ہیں۔ اپنے مزاج شناس کلو کو بازار سے سودا سلف لینے بھیجا گیا تو غالب کلیان سے کہتے ہیں کہ کلو کو واپس بلا لو۔

اس ڈرامے میں غالب کو تنگ دست دکھایا گیا ہے، جس کے پاس گھر کا خرچہ چلانے کے لیے مناسب رقم نہیں اور اس پریشانی کی وجہ ان کی دوستوں اور شاگردوں سے رابطے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ ایسے میں غالب کے منہ سے جو باتیں کہلوائی گئی ہیں وہ ان کے مخصوص مزاج اور صورت حال کی ترجمان ہیں۔ ڈرامہ نگار نے مکاتیب غالب اور کلام غالب کو بنیاد بنایا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے کہ کلو سودا سلف لینے بازار گیا تو غالب کلیان کے ذریعے اسے واپس بلانے کی فکر میں ہیں۔ کلیان حیرانی کا اظہار کرتا ہے۔ اس پر غالب کہتے ہیں:

"غالب : میں آپ اپنا تماشائی ہوں، کلیان! خدا کا راندہ، خلق کا مردود، بوڑھا ناتواں، فقیر، نکبت میں گرفتار۔۔۔ وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود در بدر بھیک مانگے وہ میں ہوں۔

کلیان : حضور آج کس قسم کی باتیں کر رہے ہیں؟

غالب : (اپنی ہی رو میں) کاش اتنے دوست کا نصیب ہوتی کہ تمام عالم کا میزبان بن جاتا۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ سہی، جس شہر میں رہوں، اس شہر میں تو بھوکا ننگا نظر نہ آئے۔

کلیان : قلم رکھ دوں؟

غالب : (بے خیالی میں) رکھ دو۔۔۔ جاؤ (خط کا کاغذ سامنے رکھ کر سوچتے ہیں۔ روشنی آہستہ آہستہ کم ہو رہی ہے) اس نمائش کا وقت بیت گیا جس کو دنیا کہتے ہیں کہ جی جمع کیا (رک کر) یہ دم وہ ہے نزع ہے۔۔۔ دل غم سے خوں ریز ہو گیا ہے۔۔۔ وہی بالا خانہ ہے۔۔۔ وہی میں ہوں۔۔۔ میں حیراں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے۔۔۔ وہ یوسف مرزا آئے۔۔۔ وہ میر ان آئے۔۔۔ مرے ہوؤں کا نام لیتا۔۔۔ زندوں کا ماتم دار ہوں۔۔۔ میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا۔۔۔ بس اللہ ہی اللہ ہے۔

دم واپسیں برسرِ راہ ہے
عزیزو اب اللہ ہی اللہ ہے (۶)

غالب کے خطوط بیانیہ انداز میں بھی کچھ کم دلآویز نہیں۔ ڈرامے میں مکالموں کے طور پر اقتباسات سے لطف دو چند ہو گیا ہے اور قاری ڈرامہ نگار سے یہی تقاضا کرتا ہے۔ حسرت تعمیر ڈاکٹر حامدی کاشمیری کا ڈرامہ ہے، جس میں غالب کی شخصیت اور آرٹ کو موضوع بنایا گیا۔ "حسرت تعمیر" کے کرداروں میں غالب کے علاوہ امراؤ بیگم، مولانا فضل حق، حکیم رضی الدین

میں منشی نبی بخش حقیر، حالی، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، میر مہدی مجروح، تھرداس، ور بارڈ مل، مالک مکان، کلو، مداری اور چند دوسرے پاتی شامل ہیں۔ یہ کردار غالب سے اس انداز سے گفتگو کرتے ہیں کہ غالب کی زندگی کے کئی رخ سامنے آ جاتے ہیں۔ ڈرامے کا آغاز غالب اور کلو کی گفتگو سے ہوتا ہے۔ جس میں آگے چل کر امراؤ بیگم بھی شامل ہو جاتی ہے۔ اس سے میں میاں بیوی کی روایتی نوک جھونک ڈرامے کے ابتدائی حصے میں ایسی دلچسپی چراغ جلاتی ہے۔ جس کی روشنی قاری کو آگے بڑھنے میں مدد دیتی ہے۔

واقعات جو غالب نے اپنے خطوں میں بیان کیے اور وہ شعر جو غالب کی فکر کے ترجمان ہیں۔ اس ڈرامے کی اساس ہیں۔ ڈرامے کے اس ڈائیلاگ میں غالب اور اس کے احوال کی بھی عکاسی ملتی ہے۔ امراؤ بیگم، غالب کو کھانے کے لیے کہہ چکی ہیں۔ مگر غالب کھانے سے انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"بیگم! ابھی کھانے کی خواہش نہیں، طبیعت بجھی بجھی سی ہے۔ دل کی یہ حالت ہوگئی ہے کہ سانس لینا بھی مشکل ہو رہا ہے۔ تسلیم و رضا کا میں قائل تو نہیں ہوں، لیکن جب رنج و غم اپنی طاقت سے زیادہ ہوں تو کیا کروں؟ دل تو دل ہی ہے! پتھر نہیں ہے۔ گھبراتا ہے۔ (لمبی آہ کھینچ کر) کیا کروں؟ خانہ داری کی ضرورتیں ہیں کہ بڑھتی ہی جا رہی ہیں اور اپنے پاس تو بس اللہ کا نام ہے۔ گھر میں جو اثاثہ تھا، سب ختم ہوا:

کوئی اُمید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی (۷)

یہ رنج دہ باتیں سن کر بیگم غالب کو تسلی دیتے ہوئے کہتی ہیں کہ خدا کارساز ہے، تم خدا پر بھروسہ رکھو۔ اس پر غالب اپنا شعر پڑھتے ہیں:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (۸)

اس ڈرامے میں غالب، حکیم رضی الدین رضی اور مولانا فضل حق کے ساتھ کلکتہ سے واپسی کے بعد کی پریشانیوں کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں غالب کی تنگ دستی اور مالی پریشانیوں کا ذکر کر کے ڈرامہ نگار نے ایک ایسے غالب کو پیش کیا ہے جو پریشانیوں کو ہنسی میں ٹال دینے کا ہنر جانتا ہے۔ اس ڈرامے میں خود کلامی کے ذریعے بھی حقیقت حال واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو اس خود کلامی کی طوالت طبیعت پر گراں گزرتی ہے۔

غالب کے حوالے سے اشفاق احمد نے بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ۱۹۹۷ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے لکھے گئے ڈرامے "کوئی نہ ادا سنج" کے کرداروں میں سے مرزا غالب کے علاوہ امراؤ بیگم، مرزا یوسف، باقر علی خاں، حسین علی خاں، بی وفادار بیگم، عنایت، کلا داروغہ، کلیان کہار، مداری، دربان ابراہیم، گورا سارجنٹ، کرنل ہرن، ہرکارہ، ہرن صاحب، عزیز لکھنوی، مصاحب عزیز لکھنوی، خصوصی تذکرے کے حامل ہیں۔ یہ ڈرامہ پانچ سینوں پر مشتمل ہے۔ یہ ڈراما اشفاق احمد کے مخصوص اسلوب کا آئینہ دار ہے۔ جزئیات پر ان کی گہری نگاہ ہے۔ پہلے سین میں ڈرامہ نگار نے مرزا غالب کے بالا خانے کا جو منظر دکھایا ہے۔ وہ بڑا عمدہ ہے:

"مرزا غالب کا بالا خانہ، پرانی وضع کا کمرہ، باہر کی جانب کٹہرے دار کھڑکی، دیواروں پر طغرے آویزاں (دو تین سے زیادہ نہیں) آل نبی کا ایک طغرہ خاص طور پر کمرے میں مرزا کا چھر کھٹ گاؤ تکیے کے ساتھ ایک آبنوسی صندوقچی، تپائی پر قلم دان، کاغذ کے کٹے ہوئے تختے (درسی کتاب سے بڑے اور کاپی سائز سے چھوٹے) پیتل کا خط کش، دو تین چربی کتابیں، ایک بوتل اوپر ڈوری بندھی ہوئی، پلنگ کے ساتھ چمڑا منڈھے ہوئے دو موڑھے ٹیک لگانے والے، زمین پر پرانی وضع کا ایرانی

قالین، چھپر کھٹ کے کونے پر گلٹ کا آفتابہ۔ نیچے ایک سیلفچی پیچواں حقہ۔"

مرزا ابالیدے کا گی دار فرغل پہنے اور قراقلی اونچی ٹوپی تکیے کے سہارے دائیں جانب جھکے ہوئے ایک خط لکھ رہے ہیں پاس مونڈھے پر بیٹھے ہوئے باقر علی خاں چکلی گھمارہے ہیں۔"(۹)

غالب کے بالاخانے کی۔۔۔ منظر کشی کا یہ رنگ بعض دوسرے ڈرامہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ دل کش نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے کے ابتدائی حصے میں مرزا کے گھر، بیگم اور ملازمین کے مکالموں کے ذریعے جو صورت حال سامنے آتی ہے۔ اس سے غالب کی معاشی بدحالی کے باوجود خاندانی وجاہت کی پاس داری کے بارے میں علم ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کو تانا بانا ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور اس کے قریبی دور کے گرد بنا گیا ہے جو غالب کی وفات پر ختم ہوتا ہے۔ ڈرامے کا خام مواد غالب کی شاعری، خطوں سے لیا گیا ہے۔ ان شعری اور نثری اقتباسات کو اشفاق احمد نے کمال ہنرمندی کے ساتھ ڈرامے کا حصہ بنایا ہے جو ڈرامے کی متانت اور وقعت میں اضافہ کا موجب بنتے ہیں۔ اشفاق احمد ڈرامہ نگاری کی لطافتوں سے پوری طرح آگاہ تھے۔ یہ ڈرامہ بھی ان کے طرز نگارش کا آئینہ دار ہے۔ مرزا یوسف کے انتقال پر مرزا غالب اور ان کے ساتھی کفن دفن کے لیے جا رہے تھے کہ ایک سارجنٹ ان سے پوچھ گچھ شروع کر دیتا ہے۔ اور انھیں اپنے ساتھی کرنل برن کے دفتر میں لے جاتا ہے۔ سارجنٹ کرنل کو سلوٹ کر کے بتاتا ہے کہ یہ سرا اے گروپ آف ڈیٹرز افقار مرز اینڈ سپورٹرز۔ اس کے بعد کرنل برن اور غالب کے درمیان یوں مکالمہ ہوتا ہے:

"کرنل : آپ کا نام؟

غالب : اس مردود و مقہور کو غالب کہتے ہیں۔

کرنل : یہ تو آپ کا تخلص ہوگا۔ پورا نام فرمایئے؟

غالب : مرزا اسد اللہ خاں غالب۔

کرنل : آپ شعر سناتا ہے؟

کلو : حضور نے ملکہ معظمہ کی شان میں ایک طویل قصیدہ لکھا ہے اور حضور ملکہ عالیہ کی طرف سے انھیں شکریے کا خط بھی مل چکا ہے۔

کرنل : وہ قصیدہ ہم کو بھی دکھاؤ صاحب۔

غالب : اب مجھے مکرر ذلیل تو نہ کرواؤ، کرنل صاحب کہ جہاں جہاں جاؤں قصیدہ بھی ساتھ ساتھ اٹھائے پھروں، لکھ تو دیا تھا۔

کرنل : پھر آپ کو کوئی خطاب، کوئی خلعت وغیرہ ملا؟

غالب : جواب عرض اور پانچ دعوئی تو ولایت سے موصول ہو چکا ہے۔ لیکن خطاب نہیں۔ ہم نے ملکہ معظمہ کو پھر لکھا ہے۔

کرنل : کیا ہم پر مجسٹی سے آپ کی خط و کتابت دیکھ سکتے ہیں؟

غالب : وقت ہو تو ابھی تشریف لے چلیے۔

کرنل : اگر آپ ایسا ہی ملکہ معظمہ کا خیر خواہ ہے تو دہلی کی لڑائی کے وقت Ridge پر کیوں نہیں آئے؟

(غالب سوالیہ نظروں سے۔ Ridge کے معنی نہیں سمجھے)

کرنل : پہاڑی پر کیوں نہیں آئے۔ جہاں انگریزی فوجیں اور ان کی (کے؟) طرف دار جمع ہو رہے تھے۔ ہمارا مطلب ہے فلیگ سٹاف پر کیوں موجود نہیں تھے۔

Scanned by CamScanner

غالب : (زیر لب کے ساتھ) انگلش مرد وار سے باہر آدمی کو نکلنے نہیں دیتے تھے۔ اگر کچھ خوار بن کر کے کوئی بات کر کے نکل جاتا۔ جب پہاڑی کے نزدیک گولی کی زد میں پہنچتا تو پہرے دار گورا مجھے گولی مار دیتا۔ (سارجنٹ کی طرف دیکھتے ہوئے) یہی ماما کہ نکلنے باہر جانے دیتے۔ گورے گولی نہ مارتے، میری صورت کو دیکھتے اور میرا حال معلوم کیجیے۔ بوڑھا ہوں۔ پاؤں سے اپاہج اور کانوں سے بہرا ہوں اور اس لائق نہ مشورت کے قابل۔ دعا کرتا ہوں۔ سو یہاں بھی دعا کرتا رہا۔

راوی : (ذرا آہستہ لہجے میں سارجنٹ سے) اور یہ تمام رعایا کے پاس ۔۔۔ لو ہم۔

سارجنٹ : شاعر صاحب! آپ لوگ جا سکتے ہیں لیکن ابھی گھروں کے اندر رہیے۔ باہر نکلے یا شور کیا تو صاحب بہادر گولی مار دے گا۔" (۱۰)

اس ڈرامے میں جنگ آزادی کے قریبی عہد کی دلی اور مقامی آبادی کے ساتھ فرنگیوں کے ناروا سلوک کی پوری داستان سمٹ آئی ہے اور یہ اشفاق احمد کی مہارت تامہ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

اشفاق نے اس ڈرامے کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ حسب موقع غالب کے اشعار بھی دیے گئے ہیں۔

ڈاکٹر محمد اشرف نے اپنے ڈرامے "عہد و سوانح غالب" کو چار مناظر میں تقسیم کیا ہے:

پہلا منظر : دلی میں، غدر ۱۸۵۷ء سے کوئی پندرہ سال پہلے صبح کا وقت ہے۔

دوسرا منظر : دلی میں، غدر ۱۸۵۷ء سے کوئی تین سال پہلے۔

تیسرا منظر : دلی میں، غالب اور غدر ۱۸۵۷ء۔

چوتھا منظر : دلی میں، غالب کی موت سے کچھ پہلے۔

اس تمثیل کا تانا بانا غالب، تفتہ، علاؤ الدین خاں، حمزہ خاں، امیر محمد خاں، میر مہدی، بہادر شاہ ظفر، امید سنگھ، کرنل براؤن، شیو نرائن اور ایک راوی کے گرد بنا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی بنیاد تاریخ پر رکھی گئی ہے، جب برصغیر میں مغل حکومت کا ٹمٹماتا ہوا چراغ آخری سانس لے رہا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی (جسے ڈرامہ نگار غدر کے نام سے یاد کرتا ہے) نے سیاسی انقلاب ہی کی راہ ہموار نہیں کی بلکہ سماجی، اقتصادی اور اخلاقی قدروں کو بھی متاثر کیا۔ اس ڈرامے میں راوی مختلف کرداروں کے مکالموں میں ربط پیدا کرتا ہے اور ان حقائق کو بیان کرنے کا فریضہ ادا کرتا ہے جو جنگ آزادی کا سبب بنے اور جنگ آزادی کے خاتمے پر مقامی آبادی پر جو کچھ بیتی اس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

"اچھا نہیں جئے" یہ ڈرامہ الصبار عبدالعلی نے پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے لکھا تھا۔ اس میں مرزا غالب کا کردار محمد قوی خاں نے ادا کیا۔ اس ڈرامے کے کرداروں میں مولانا حالی، نواب صاحب، بنارسی مہمان، خدا بخش (میرزا غالب کا ملازم) میر مہدی مجروح، فقیر، منشی نبی بخش حقیر، میرزا حاتم علی مہر اور ایک مغنیہ۔ اس ڈرامے کے پانچ مناظر ہیں۔ ڈرامہ ٹی وی کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی سب سے نمایاں خوبی جو میں نے محسوس کی وہ مکالموں کا اختصار ہے۔

شان الحق حقی نے ایک ریڈیائی تمثیلچہ "مرزا غالب لندن میں" کے نام سے لکھا۔ اس تمثیلچے میں مرزا غالب عالم بالا میں پرویز نامی ایک نوجوان سے بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں۔ جس میں ملکہ وکٹوریہ کے انتقال، تقسیم ہند، دیوان غالب کے تراجم اور تشریحات اور غالب کی برسیوں اور ان کی مقبولیت کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ اس گفتگو میں بعد ازاں ایک انگریز لڑکی بھی شامل ہو جاتی ہے، جسے غالب کی مداح کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی شان الحق حقی کا عمدہ اسلوب اور خوب صورت زبان ہے۔ مکالمے مختصر مگر کرداروں کے مزاج کے عین مطابق لکھے ہیں۔ انداز بیان ظرافت آمیز ہے۔ پرویز، غالب کو ایک پب میں چلنے کے لیے درخواست کرتا

Scanned by CamScanner

ہے۔ مرزا پوچھتے ہیں کہ میاں یہ دھوپ کیا بلا ہوتی ہے؟
ادھو میں بھولا۔ یہاں دھوپ کے بابت کیں۔

"پرویز : ادھر ہی بھولا۔ یہاں دھوپ کے پاس نہیں۔

غالب : تو سلسبیل کیے زمین پر سے غائب کہتے تھے۔ وہاں سلسبیل کہتے ہیں مگر مفت تو کاہے کو ملتی ہوگی۔ میرزا ویسے ہی ڈگریوں کے مارے ڈوبی ہوئی اسامی ہوں۔ یعنی ہماری جیب میں ایک دمڑی بھی نہیں پھر میاں قرض تو کاہے کو دے گا۔

پرویز : فکر نہ کیجیے۔ میرے پاس کچھ پونڈ ہیں۔

مرزا غالب : مجھے تو نظر نہیں آتے کہ رکھتا آپ کس چیز کو پونڈ کہتے ہیں۔

پرویز : ادھر ہیں، جیب میں۔

مرزا غالب : جیب میں بھی کہ نقدی میاں ہوتی تو کھنکتی بھی۔ صرف دھپ سے آواز آئی۔ یہ وہ مشتری ہے کہ بولے بجے۔ اس کے علاوہ آپ کے بزرگ کیا کہیں گے۔ نہیں میاں تم میرے خورد ہو۔ تمہارے ساتھ تو شرفی رہ دونگی۔ یہاں کوئی سرائے تو ہوگی، جہاں رات کو پڑاؤ کر سکوں؟

پرویز : سرائے تو نہیں البتہ ہوٹل میں ایک سے ایک بڑھ کر نزہت آرام دہ۔ آپ کو بڑے شوق سے ٹھہرائیں گے۔

مرزا غالب : ہاں نہ ہاں میں تیرا احسان۔ میں کیوں کسی کے سر جا کر دستک دے دوں۔

پرویز : نہیں ان کے دروازے سب کے لیے کھلے ہوئے ہیں۔

مرزا غالب : ہم پکاریں اور کھلے۔ یوں کون جائے۔ دروازے کھلے، پاکر بھی بغیر بلائے تو میں کبھی نہ جاؤں گا۔ پکارے تو بھی بات نبھانا ہے۔(۱۱)

ڈرامے کا آغاز دو راوی کی زبانی ہوتا ہے، جو غالب کی شخصیت اور فکر وفن کے نمایاں پہلوؤں سے ناظرین کو متعارف کراتا ہے۔

غالب کے حوالے سے مالک رام نے بھی ایک فیچر بھی لکھا گیا۔ اس فیچر میں راوی کے علاوہ غوث علی، رجب علی بیگ، خواجہ عزیز لکھنوی رئی وغیرہ اور صفیر بلگرامی ہینڈ علی شاہ مہم لکھ کے کرداروں کے ذریعے غالب کے فکر وفن اور دلچسپیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک کردار غالب کا بھی ہے۔ غالب کا لہجہ یہاں بھی شگفتہ اور زندگی سے بھرپور ہے۔ یہ فیچر غالب کے انتقال کے بعد کی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ راوی کی زبانی فیچر کا آغاز اس انداز سے کیا گیا ہے۔

راوی: جو لوگ اس جہان سے اٹھ چکے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے ہیں جن کے بارے میں اکثر جی چاہتا ہے کہ کاش ہم ان کی زندگی میں ان سے مل سکتے۔ ان میں سے ایک غالب بھی ہیں۔

غالب سے اب ملاقات ممکن نہیں لیکن آج کی صحبت میں ہم آپ کو بعض ایسے اصحاب سے ملائیں گے جو غالب سے مل چکے تھے اور جو اپنی ملاقاتوں کا حال آپ کے لیے لکھ کر چھوڑ گئے ہیں۔ یہ حضرت علی شاہ قلندر، خواجہ عزیز لکھنوی اور میر صفیر بلگرامی ہیں۔"(۱۲)

جہاں تک خواجہ محسن الدین کے مرزا غالب کے حوالے سے لکھے گئے ڈرامے "غالب بندر روڈ پر" کا تعلق ہے تو یہ اس موضوع پر لکھے گئے ڈراموں میں سب سے زیادہ مقبول ڈرامہ ہے، جو الگ مضمون کا متقاضی ہے۔

مرزا غالب کے حوالے سے کئی بے ظرافت ڈرامے بھی کم نہیں ہیں۔ ان میں سے کنہیا لال کپور کے ڈرامے غالب جدید شعرا کی مجلس میں، حاجی لق لق کے ڈرامے غالب اور گوپے کو زیادہ مقبولیت ملی۔

کنہیا لال کپور نے اپنے ڈرامے میں غالب کو جدید شعرا کے حصار میں دکھایا ہے اور جدید شعرا کی تحریکات کے ذریعے

Scanned by CamScanner

جدید شاعری کی ہیئت اور موضوعات کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ حتیٰ کہ جدید شعرا کے ناموں میں بھی تحریف سے کام لیا گیا۔ مثلاً م۔ن۔ راشد، میراجی، ڈاکٹر قربان حسین خالص، میاں رفیق احمد خوگر، راجہ عہد علی خاں، پروفیسر غیظ احمد غیظ، مکر باجیت ورما، عبدالحیٔ نگاہ وغیرہ۔

مرزا غالب کو اسی حلیے میں پیش کیا گیا ہے جو ''یادگارِ غالب'' میں مولانا حالی نے بیان کیا ہے۔ ان کے ہاتھ میں دیوانِ غالب کا ایک نسخہ ہے۔ تمام شعرا کھڑے ہو کر آداب بجا لاتے ہیں:

''غالب: حضرات میں آپ کا نہایت شکر گزار ہوں آپ نے مجھے جنت میں دعوت نامہ بھیجا اور اس مجلس میں مدعو کیا۔ میری مدت سے آرزو تھی کہ دورِ جدید کے شعرا سے شرفِ نیاز حاصل کروں۔

ایک شاعر: یہ آپ کی ذرہ نوازی ہے ورنہ

وہ آئیں گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (۱۳)

مشاعرے کی صدارت کے لیے راشد کا نام سامنے آتا ہے۔ سب سے پہلے غالب سے ان کا کلام سنا جاتا ہے، جس پر جدید شعرا غالب کے انداز کا مذاق اُڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اسے ان کی شاعری کو آزاد نظم کی صورت میں پیش کیا جائے تو بہتر ہوگا۔ چنانچہ ڈاکٹر قربان حسین خالص غالب ایک شعر آزاد نظم کی صورت میں پڑھ کر سناتے ہیں اور یہ انداز سیاہ ہے کہ کنہیا لال کپور کے جدید شاعری کے حوالے سے ترجمانی کرتا ہے۔ میراجی (میراجی)، غیظ احمد غیظ (فیض احمد فیض)، راجہ عہد علی خاں (راجہ مہدی علی خان) مکر باجیت ورما اور عبدالحیٔ نگاہ کے رنگ میں مزاحیہ شاعری لکھ کر کنہیا لال کپور نے ان کے انداز پر طنز کی ہے۔ جدید شعرا کی نظمیں سن کر مرزا غالب بھی بہت پریشان ہوتے ہیں اور بقول کنہیا لال کپور نہایت گھبراہٹ اور سراسیمگی کی حالت میں دروازے کی طرف دیکھتے ہیں۔۔۔ بھاگ کر کمرے سے باہر نکل جاتے ہیں اس رویے سے بھی جدید شاعری سے بیزاری کا اظہار مقصود ہے۔

کنہیا لال کپور کے مخصوص رنگِ ظرافت کا ایک اور شاہکار ''ترقی پسند غالب'' ہے۔ اس ڈرامے کے کرداروں میں مرزا غالب کے علاوہ منشی ہرگوپال تفتہ، مصائب دہلوی، جدت لکھنوی، بسول حیدرآبادی بھی شامل ہیں۔ اس ڈرامے کی نوعیت اور مزاج کنہیا لال کپور ہی کے ایک اور ڈرامے غالب جدید شعرا کی مجلس میں جیسا ہے۔ بعض مکالموں میں تو مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

''م۔ن راشد: میرے خیال میں ابتدا مرزا غالب کے کلام سے ہونی چاہیے میں نہایت ادب سے مرزا موصوف سے درخواست کرتا ہوں کہ اپنا کلام پڑھیں۔

غالب: بھئی جب ہمارے سامنے شمع لائی جائے گی تو ہم بھی کچھ پڑھ کر سنا دیں گے۔

م۔ن راشد: معاف کیجیے گا مرزا۔ اس مجلس میں شمع وغیرہ کسی کے سامنے نہیں جائے گی شمع کی بجائے پچاس کینڈل پاور کا لیمپ ہے۔ اس کی روشنی میں ہر ایک شاعر اپنا کلام پڑھے گا۔'' (۱۴)

اور اب ''ترقی پسند غالب'' سے مثال دیکھیے:

غالب: (کرسیٔ صدارت پر بیٹھنے کے بعد) بھئی تفتہ! شمع بردار کہاں ہے۔ اس سے کہو کہ شمع کسی ترقی پسند شاعر کے سامنے لائے۔

ایک شاعر: گستاخی معاف مرزا ہمارے مشاعروں میں شمع بردار نہیں ہوتا۔ ہم بجلی کے لیمپ کی روشنی میں مائیک کے سامنے اپنا کلام پڑھتے ہیں۔'' (۱۵)

Scanned by CamScanner

کنہیا لال کپور ان ڈراموں میں بھی جدید شعرا اور ان میں جو ترقی پسند شعرا کے موضوعات اور زبان و بیان کو ہدف بناتے ہیں۔ ان سے معاصر شاعری کے معیار کے حوالے سے ان کے تحفظات کے بارے میں بھی علم ہوتا ہے۔

عاشق فاروقی نے غالب اور گوئٹے میں مزاح کے مختلف زاویوں سے کام لیا ہے۔ اس ڈرامے میں مرزا غالب کو قرض کی بات کرتے دکھایا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں مرزا کا نوکر اور ساہوکار جیسے کرداروں کی مدد سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں غالب کے قرض لینے کی عادت کو ہدف بناتے ہوئے شگفتہ بیانی کی گئی ہے۔

سورج کے مذکورہ نمبر کی پہلی جلد میں "غالب یونیورسٹی میں" کے نام سے انجم عرفانی اور مرزا غالب "ایک فلمی انٹرویو میں" کے عنوان کے تحت اختر بستوی کی تحریروں میں مکالموں کی فضا پیدا کی ہے۔ یہی صورت کنہیا لال کپور کی تحریر میں بھی ہے جس کا عنوان ہے "غالب کے اڑیں گے پرزے"۔

"غالب کے گھر کا نقشہ" پروفیسر محمد طاہر فاروقی کا ظرافت آمیز ڈرامہ ہے۔ اس ڈرامے میں غالب اور ان کی بیگم کے درمیان نوک جھونک دکھائی گئی ہے۔ اس مقصد کے لیے غالب کے شعروں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ اسے ایک لحاظ سے منظوم ڈرامہ کہا جا سکتا ہے۔ سنجیدہ اشعار کی وجہ سے مزاح جنم لیتا ہے تو دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ ڈرامہ نگار کا مقصد کوئی بڑا پیغام دینا نہیں ہے بلکہ ہلکے پھلکے انداز میں غالب کے اشعار کو بہ رنگِ دگر پیش کرنا ہی غایت الغایات ہے۔۔۔ مصرعوں کے استعمال سے صورت حال اور بھی دلچسپ ہو جاتی ہے۔ امراؤ بیگم گھریلو مسائل اور پریشانیوں سے تنگ آ کر ناراضی کا اظہار کرتی ہے۔ تو مرزا غالب بے اختیار کہہ اٹھتے ہیں کہ:

غالب: قطع کیجے نہ تعلق ہم سے۔

بیوی: زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غالب: بارہا دیکھی ہیں ان کی رنجشیں۔۔۔ پر کچھ اب کے سرگرانی اور ہے۔

بیوی: (جیسے ایک دم کچھ یاد آ جائے اور بگڑ کر) بارے دو دن کہاں رہا غائب؟

غالب: بادہ نوشی ہے یا بادہ پیمائی۔

بیوی: کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب۔۔۔ شرم تم کو مگر نہیں آتی

غالب: مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو اک گونہ بےخودی مجھے دن رات چاہیے

بیوی: میری قسمت میں غم گر اتنا تھا
دل بھی یارب کئی دیے ہوتے

غالب: غالب کو برا کہتے ہو اچھا نہیں کرتے۔

بیوی: فائدہ کیا۔۔۔! سوچ آخر تو بھی دانا ہے اسد

غالب: یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غمگسار ہوتا

بیوی: رکھیو غالب مجھے اس تلخ نوائی میں معاف
آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے

غالب: آخر اس درد کی دوا کیا ہے۔۔۔

بیوی: (آہ بھر کر) یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور۔۔(۱۶)

Scanned by CamScanner

مرزا غالب کے حوالے سے اور بھی کئی ڈرامے لکھے جا چکے ہیں۔ جن کا جائزہ اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں ہے۔ سو اس مضمون کو غالب کے حوالے سے لکھے گئے ڈراموں کی ابتدا خیال کرنا چاہیے۔

ان ڈراموں میں غالب کو کہیں عالم موجودات میں دکھایا گیا ہے اور کہیں وہ عالم بالا سے اتر کر اس زمین پر لوگوں کے درمیان بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ غالب کہیں انا اور خاندانی وقار کو بچانے میں مصروف ہیں اور کہیں قرض لیتے بھی نہیں چوکتے۔ امراء سے وظیفوں کی وصولی اس پر مستزاد۔ غالب دہلی کے اجڑنے کا نوحہ بھی لکھتے ہیں تو دوسری جانب فرنگیوں کی مدح سرائی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ بحیثیت شاعر وہ اپنے مقام و مرتبے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ غالب کے حوالے سے لکھے گئے ڈراموں میں غالب کو دوست احباب میں گھرا ہوا اور ان سے چہلیں کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ خام مواد کی فراہمی کے لیے غالب کی نجی زندگی سے لے کر ان کی تخلیقات نظم و نثر اور ثانوی ماخذ پر انحصار کیا گیا ہے۔ یہ ڈرامے شمالی ہند خاص طور پر دلی کی سیاست، سماج اور تہذیب و تمدن کے ترجمان اور عکاس ہیں جو ڈرامہ نگاروں کی دقت نظر، وسعت مطالعہ اور عمیق مشاہدے کے غماز ہیں۔ ان ڈراموں میں مرزا غالب کو احباب کے ساتھ مکالموں سے دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ تاج، سید امتیاز علی: غالب اور ان کی بیگم مشمولہ سورج غالب نمبر ایک (مدیر: تسلیم احمد تصور) جلد نمبر ۲۵، شمارہ ۵، ۴، اپریل مئی ۱۹۹۶ء، ص ۳۹۳

۲۔ شیفتہ کے تذکرے کا نام گلشن بے خار ہے جسے کلب علی خاں فائق نے ترتیب دیا۔ ۷۰۰ صفحات کو محیط یہ تذکرہ مجلس ترقی لاہور نے پہلی بار ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔

۳۔ محمد حسن، ڈاکٹر: مرزا غالب مشمولہ سورج غالب نمبر ایک، ص ۱۸۔۴۱۷

۴۔ اعجاز حسین، ڈاکٹر: مرزا غالب، مشمولہ سورج غالب نمبر ایک ص ۴۵۸،

۵۔ ایضاً ص ۴۷۸

۶۔ غلام الثقلین نقوی: غدر کے بعد مشمولہ سورج غالب نمبر ایک، ص ۴۸۹

۷۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر: حسرت تعمیر مشمولہ سورج غالب نمبر دو (مدیر: تسلیم احمد تصور) لاہور، سورج پبلشنگ بیورو، ۲۰۰۳ء، ص ۶۸۔۴۶۹

۸۔ ایضاً ص ۴۶۹

۹۔ اشفاق احمد: ننگے پاؤں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۵۸۵

۱۰۔ ایضاً ص ۹۹۔۵۹۸

۱۱۔ شان الحق حقی: مرزا غالب لندن میں مشمولہ سورج غالب نمبر ایک، ص ۴۳۲

۱۲۔ مالک رام: غالب سے ملیے، مشمولہ سورج غالب نمبر دو، ص ۳۸۸

۱۳۔ کنہیا لال کپور: غالب جدید شعرا کی مجلس میں، مشمولہ ماہنامہ عکس صادق، غالب نمبر (مدیر: گوہر ملسیانی) جلد نمبر ایک شمارہ نمبر ۸، ۷، صادق آباد، ت۔ن، ص ۱۹۵

۱۴۔ ایضاً ص ۱۹۶

۱۵۔ کنہیا لال کپور: ترقی پسند غالب مشمولہ سورج غالب نمبر دو، ص ۴۹۷

۱۶۔ محمد طاہر فاروقی، پروفیسر: غالب کے گھر کا نقشہ، مشمولہ مخزن جلد نمبر ۱۳، لاہور، قائد اعظم لائبریری، ۲۰۰۷ء، ص ۱۷۵

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر روش ندیم

منٹو کا تصورِ انسان

Manto,s concept of human being is not like the christianity have, where man is born sinfull. Manto,s man is neither innocent like angel and nor sinfull like the concept of devine sin. He is capable to commit sin as well as virtue. He is born innocent but society and its supression upon two basic instincts like hunger and sex disbalances the human equilibrium, which causes to ruin the human innocence. But besides it manto discovers the huminity from his the verse character. Thats why he is so commited and hopefull with the humanity of human being.

> انسان کے بنیادی جذبے وہی ہیں جو اس کے جدِ امجد کے۔ بنیادی طور پر وہ حیوان تھا اور یہی وجہ ہے کہ جب تہذیب و تمدن کی قیود اس کے ان بنیادی جذبوں کے اوپر سے ہٹ جاتی ہیں تو وہ اپنے اصلی روپ میں سامنے آ جاتا ہے۔ خود غرض، خود پرست، کمینہ، لالچی، مغرور، نفس پرست حیوان اپنے ان بنیادی جذبوں کو دبا کر یا انہیں سدھار کر وہ انسان بنا ہے جس چیز کو آج ہم انسانیت کہتے ہیں۔۱

اوپندر ناتھ اشک منٹو کے حوالے سے تصورِ انسان پر بات کرتے ہوئے مزید لکھتا ہے کہ انسان بننے کا یہ عمل پیغمبروں، مفکروں، ادیبوں اور شاعروں کی مدد سے صدیوں میں مکمل ہوا ہے۔ اشک نے اپنی بات کی تائید میں علی سردار جعفری کا یہ اقتباس دیا ہے جس میں منٹو کے کرداروں کے حوالے سے کہا گیا ہے کہ:

> یہ بھی انسان تھے یا ان میں انسان بننے کی صلاحیت تھی۔ لیکن اس سماج نے جس کی بنیاد لوٹ کھسوٹ پر ہے، ان سب کو جانور بنا دیا۔ وہ جانور جن کی صورتیں انسانوں کی سی ہیں لیکن جو پھر بھی انسان نہیں ہیں۔ منٹو جھنجھلا جاتا ہے، وہ ان کی روح کے اندر جھانک کر دیکھتا ہے اور اسے یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان کے سینوں کے اندر انسانی دل دھڑک رہے ہیں۔۲

مندرجہ بالا انسانی تصورات میں تضادات بھی ہیں اور کچھ خامیاں بھی، کیونکہ درحقیقت انسان اسی وقت وجود میں آ گیا تھا جب وہ شعوری سطح پر دیگر حیوانوں سے جدا ہوا تھا۔ گویا اس نے داخلی و خارجی دونوں سطح پر اپنی حیوانیت سے جان چھڑانی شروع کر دی تھی اور اسی لئے انسان بن گیا تھا۔ بعد کے کئی ہزار سال اس نے بنیادی حیوانی جذبوں یعنی خود غرضی، خود پرستی، کمینگی، لالچ، غرور، نفس پرستی وغیرہ کو دبا کر یا انہیں سدھار کر اسی حیوانیت پر غلبہ پاتے ہوئے صلح و آشتی، امن، معصومیت، محبت وغیرہ میں ڈھل کر گزارے۔ یہ حیوانیت اور تہذیب کا درمیانی دور تھا۔ گو یہ تاریخی طور پر مادرسری عہد کہلاتا ہے مگر اس دور میں مرد کے مقابلے میں عورت کی سماجی تکریم اس کی سماجی و تخلیقی اہلیت کے باعث تھی نہ کہ محض صنفی درجہ بندی کے باعث۔ لیکن آج

Scanned by CamScanner

ے سات آٹھ ہزار سال قبل جب ملکیتوں کے تصور پر خاندان، سماج اور ریاست کی بنیاد پڑی تو انسانی تہذیب کے دور کا آغاز ہوا جس کے سماجی سیاسی ضابطوں اور پابندیوں نے انسان کو تہذیب کے تقاضوں کے مطابق ڈھل جانے پر مجبور کیا۔ لہذا انسان جہاں ایک طرف تہذیبی بلندیوں کی طرف مائل رہا تو دوسری طرف ملکیتی 'خاندانی' سماج اور ریاستی مفادات کے چکر میں وہ مطلق یا مجبور، خود غرض' کمینہ، لالچی اور عیار ہو گیا۔ صنفیت کی بنیاد پر غیر انسانی درجہ بندی یعنی مردانہ حاکمیت اور زنانہ محکومیت کو اسی دور میں رواج ہوا۔ اس تہذیبی دور سے تعلق رکھنے والے تمام پیغمبر' شاعر' مفکر اور ادیب ایک طرف تو تہذیب کے نمائندے تھے اور دوسری طرف انسانیت کے۔ لہذا وہ انسانیت اور تہذیب کے درمیان ثالث کے طور پر ایک تہذیبی انسانیت کی تشکیل کے لئے کردار ادا کرتے رہے۔ منٹو کے نزدیک انسان چاہے مرد ہو یا عورت، بنیادی طور پر معصوم ہے لیکن سماج و تہذیب اس کی فطرت کو آلودہ کر دیتے ہیں، لیکن وہ پھر بھی انسان کے منصب پر ہی قائم رہتا ہے وہ نہ تو فرشتہ بنتا ہے اور نہ ہی جانور۔ اسی لئے منٹو کا انسان کی انسانیت پر سے یقین کبھی بھی متزلزل نہیں ہوتا۔ وہ علی سردار جعفری کے برعکس کبھی انسان کو جانور نہیں سمجھتا۔ منٹو کا مثالی انسان کا تصور اسی نوری و ناری مرکب سے ابھرتا ہے۔ سماج و تہذیب کے انسانی فطرت کو آلودہ کرنے والے اس عمل کو اگر مردانہ حاکمیت کے تاریخی عمل میں رکھ کر دیکھیں تو عورت پر سماجی و تہذیبی جبر کا ایک الگ ہی منظر نظر آتا ہے۔

منٹو کے تصورِ انسان پر پہلی بار منضبط انداز میں قلم ممتاز شیریں نے اٹھایا تھا۔ اس کے نزدیک ''فطری انسان'' اپنے اولین گناہ کا مرتکب ہو کر سامنے آتا ہے جو اپنی فطرت میں معصوم ہے، لیکن بعد میں سماج اس کی فطری خواہشوں اور جبلتوں کی راہ میں رکاوٹ بن کر اس کے گناہوں اور بدعنوانیوں کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ جبکہ اس انسان کی حقیقی تعمیر جبلتوں کی تسکین اور آزادی میں ہے۔ یوں فطرت کی طرف لوٹ جانے کے لئے سماج کی جبریت سے بغاوت لازمہ قرار پاتی ہے۔ ممتاز شیریں کے نزدیک ''منٹو کے دورِ اول'' کے افسانے اسی ''فطری انسان'' کا اظہار ہیں:

> منٹو کا انسان پہلے فطری انسان تھا جو۔۔۔ فطری جبلتوں کے مطابق آزادانہ زندگی بسر کرنا چاہتا تھا۔۔۔ اور سماجی قیود و بند کا پابند نہ رہنا چاہتا تھا۔ لیکن سماج کی مروجہ اقدار اور اخلاقی بندشیں فطری جبلتوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ منٹو کا شکست خوردہ فرسٹریٹڈ انسان گناہ اور گندگی میں گرا ہوا نظر آتا ہے۔۔۔ بابو گوپی ناتھ وہ اہم موڑ ہے جہاں سے منٹو کے انسان کا تصور بدلا۔ اب وہ فطری نہیں نامکمل انسان ہے جو بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں' پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے۔۔۔ ایک مکمل کردار۔۴

ایسی ہی بات اوپندر ناتھ اشک نے بھی منٹو کے لئے کی کہ وہ ''۔۔۔ انسان کے بنیادی جذبات پر کسی طرح کی قید پسند نہیں کرتا اور چاہتا ہے کہ اس کے بنیادی جذبوں کو کھل کر کھیلنے کا موقع دینا ہی اسے انسان بنائے رکھتا ہے۔'' لیکن ممتاز شیریں کے بقول ''بابو گوپی ناتھ'' سے منٹو ''فطری انسان'' کی بجائے ''نامکمل انسان'' کو پیش کرنا شروع کرتا ہے جو سماج سے ٹکرانے کی بجائے اسے قبول کر لیتا ہے۔ اور اس کے اخلاقی نظام کے تحت باطنی اخلاقی کشمکش کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ انسان نوری' ناری یا اچھائی' برائی دونوں خصوصیت رکھتا ہے۔ ان دونوں کی کشمکش سے انسان اپنی عدم تکمیلیت کو پورا کرنے کے لئے کوشاں رہتا ہے۔ انسان کی یہ کوشش ہی اسے عظمت سے ہمکنار کرتی ہے۔ ''نامکمل انسان'' کے حوالے سے وہ لکھتی ہیں:

> زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت سے اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی، لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو یہ جان گیا تھا کہ بڑے فنکار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔۵

اس کے بعد ممتاز شیریں ''سڑک کے کنارے'' اور ''اس منجدھار میں'' کو منٹو کے تیسرے دور یعنی ''مکمل انسان'' کا آغاز قرار

Scanned by CamScanner

دیتی ہے۔ جہاں ایک تخیل آفاقیت اور وحدت کا احساس ہوتا ہے اور زندگی اپنی تمام پہنائیوں سے ہمکنار نظر آتی ہے۔

ممتاز شیریں منٹو کے ہاں سیاسی سماجی شعوری ترقی و ارتقا کو فنی وحدت کے حوالے سے تبدیلی قبول کر رہی ہے۔ دراصل وہ اس کا وقتی اظہار ہے اس کے تحت وہ اپنے افکار میں بتدریج ترقی کرتے ہوئے پختگی کی طرف بڑھ رہا ہے جس کی بنیادی فکر میں کوئی ایسی تحریکی تبدیلی نہیں آئی۔ یوں بھی منٹو کی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کے افکار اس طرح کی حتمی تحریر نہ تھے جس طرح سے ممتاز شیریں اسے مجبوری تھی بلکہ یہ قدیم اساطیری، دیومالائی اور مذہبی روایات کے برعکس جدید علوم الانسان جیسے جدید علوم کے تحت قدیم انسان کے حوالے سے جو بیسویں صدی کی علمی فکری دریافتوں کے اثرات تھے جس نے کسی حد تک انسانی سوچ کو متاثر کیا تھا۔ اسی لیے اشرف نے ممتاز شیریں کے نقطہ نظر کو اپنے انداز میں یوں بیان کیا ہے۔

> ڈرامائی اور بھرپور ہو بھی ہیں اس سے ہم حقیقت نگاری کو ممتاز شیریں نے منٹو کے فکری جنسی اور تخریبی قوت قرار دیا تھا جس سے تبدیلی میں آگہی ہے۔ دراصل اس کے تخیل کی وحدت فلسفے کی ابتدا کے لیے ضروری تھی جو بعد میں منٹو کی کہانیوں میں نمایاں ہوئی۔

ہمارے ہاں منٹو سے بھی ایسے ہی کام کی توقع رکھتے تھے جس کی روایت اپنی تحریر احمد نے واقعات و ماحول لکھا کے لیے بھی قائم کی تھی لیکن وہ اپنے ہی چہرے سے تخیل کی احاطے سے قطع نظر تقلید کی نئی مہارت سے تخلیق دیتے ہیں کہ یہاں رہتے ہیں بقول ڈاکٹر محمد حسن ''منٹو کو عورت کو جذبات سے اور دوسری عورت کا کام معمار اور انجینئر کے ہاتھ میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔'' لیکن ہم جانتے ہیں کہ وہ تنگی سوسائٹی کی بولی بیٹھے کا کام روزی کو دینے کی بجائے خود کرتے ہیں حالانکہ منٹو کے فن کا اعجاز یہی ہے کہ وہ ایسی بات نہیں استعمال کرتا ہے۔ وہ افسانہ کو قابل ہے لیکن کیا اس کے تخلیقی تجربوں سے اس کے احتجاج، بغاوت اور تنقید کا احساس نہیں ہوتا۔ منٹو محض خود اصلاح نہیں کرتا بلکہ وہ آئینہ دکھا کر عیب کی نشاندہی کر دیتا ہے اور باقی کام قاری کے شعور پر چھوڑ دیتا ہے۔ لہٰذا منٹو کا زندگی بھر معاشرے کے منفی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے رہنا دراصل مثبت پہلوؤں یعنی مثالی معاشرے کی تلاش کا عمل ہے جو کہ انسانیت کے لیے منٹو کی تڑپ کو ظاہر کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن

> منٹو زندگی سے صرف اتنی دلچسپی سے قریب آتا ہے جو اپنی شوخ ہے اور جو اپنے تاثر کے باعث ایک لمحے میں ساری زندگی کے کھوکھلے پن پر ضرب لگا سکے۔ یعنی کا وہ ورق ہے جہاں وہ ایک قوت قدر بن جاتی ہے۔

یوں بھی ممتاز شیریں کا تنقیدی دعاوی جو ثبوت کا حامل بھی ہے اور وہ قطعی ارتقا سے متضاد بھی۔ وہ منٹو کے ''مکمل انسان'' یعنی آخری دور کو بہت اہمیت دیتی ہیں کہ اس دور میں منٹو کا تصور حسن جسمانی کی بجائے روحانی تخیل اور روحوں کا ملاپ بن چکا تھا۔ شاید وہ یہ سمجھتی ہیں کہ منٹو کا نظریہ جنس یعنی ازلی فطری اور صحت مند ہے مگر ''یہاں منٹو کے افسانوں میں وہ وحدت پیدا ہو چکی تھی جو انفرادی اور جنس کو آفاقی اور روحانی میں تحلیل کر دے۔ یہاں منٹو کا جنس کا تصور بھی کتنا مختلف اور کتنا بلند ہے۔''

ممتاز شیریں کا بنیادی محور مستقل فطری انسان سے کامل انسان تک کے تصورات پر مشتمل تنقیدی جو کھل چکا ہے جو یہودیت، عیسائیت اور مذہبی و اساطیری بنیادوں پر تخلیق کردہ ہے۔ جس میں ازلی گناہ کی ذمہ دار عورت ہی ہے۔ اسی لیے ممتاز شیریں اس عیسائی تصور کے زیر اثر عورت کو مجسم فریب اور قصہ آدم میں ابلیس کے بہکاوے میں آنے والی مانتے ہوئے اسے تمام بنی نوع انسان کے مسائل کا مرکزی کردار تصور کرتی ہیں۔ لہٰذا ان مذہبی تصورات سے اخذ شدہ ایک تنقید کی بنیاد پر کسی حقیقت پسند تخلیق کو سمجھنا قدرے دشوار ہو جاتا ہے۔ یہ تضاد اس وقت زیادہ شدت کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے جب جامد مذہبی تصورات کی بنیاد میں انسانی فطرت سے تشدد برتتے ہیں۔ یہ تحریک سماج میں مسلسل متاثر ہونے والے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے ممتاز شیریں کی مخالفت کرتے ہوئے انیس ناگی نے منٹو کے تصور انسان کو امپیریکل قرار دیا

ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ممتاز شیریں نے منٹو کے انسان کا تصور مرتب کرنے کے لئے انسان کے جس طرح سے بخرے کئے ہیں، اس سے جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ انسان کا کرچین تصور ہے کہ انسان اپنی معصومیت کھو بیٹھا ہے اور زندگی میں احساس گناہ کا بوجھ لئے پھرتا ہے۔[۱۰]

اسی طرح قاضی جاوید لکھتے ہیں کہ: "ممتاز شیریں کا یہ سارا نظام سامی مذاہب سے مستعار ہے اور محض یہی حقیقت اسے کسی جنوبی ایشیائی تخلیقی ادیب کو سمجھنے کے لئے غیر متعلق بنا دیتی ہے۔"[۱۱] منٹو کا نظریہ یہی ہے کہ انسان یعنی مرد اور عورت اپنے ماحول سے متاثر ہوتے ہیں جیسے کہ وہ بتاتا ہے کہ مرد و زن کی معصومیت کو سماجی سیاسی نظام نے برباد کر دیا۔ یوں مختلف زمانوں کے مختلف سماجی سیاسی نظاموں میں انسانی فطرت بھی مختلف رہی ہے۔ ایک آزاد اور جمہوری سماجی سیاسی نظام کے فرد کی فطرت، ایک غلام اور غیر جمہوری سماجی سیاسی نظام کے فرد کی فطرت سے مختلف ہوتی ہے جبکہ ممتاز شیریں نے تصور انسان میں تہذیبی و تاریخی عمل کو نظر انداز کر کے انسان کی مظلومیت کے بنیادی عنصر کو پس پشت ڈال دیا۔ گویا انسان پر اس کے سماجی سیاسی ماحول کے اثرات کے حوالے سے منٹو کو اس کے جس سماجی سیاسی نظام کی تفہیم کے ذریعے سے ہی دریافت کیا جا سکتا ہے وہ برٹش انڈیا کا پدری جاگیرداری نو آبادیاتی نظام ہے۔

ہندوستان میں قائم قرون وسطیٰ کے عہد کا زوال یافتہ سماجی سیاسی نظام اور اس پر نو آبادیاتی ڈھانچے کی استواری نے منٹو کے ہندوستانی سماج کو اس قدر غیر فطری بنا دیا تھا کہ انسانیت کی دریافت اور بحالی کے لئے اسے فطری بنیادوں پر مشتمل تہذیب مخالف فطری ڈھانچے کی تشکیل کرنا پڑی۔ ہندوستان پر مسلط نظام کے باعث پیدا ہونے والی بہیمیت کی اگر وجوہات تلاش کی جائیں تو وہ صرف دو ہی نظر آتی ہیں: اول۔ بھوک، دوم۔ جنس۔ منٹو نے بھوک اور جنس کی ان دونوں جبلتوں کو معاشی اور معاشرتی حوالوں سے متوازی طور پر مسلسل موضوع بنایا کیونکہ یہی دو بڑے مسائل ایسے ہیں جن کے باعث سماج میں تباہ کن بدعنوانی پھیلتی ہے۔ جدید دور کے مفکرین نے بھی انسان کی ان جبلتوں پر مصنوعی تہذیبی جبریت کے غیر فطری غلافوں کی تہوں میں انہیں دو مسائل کی نشاندہی کی ہے۔ اسی لئے کارل مارکس اور سگمنڈ فرائیڈ کا اثر ہمیں جدید فکر پر زیادہ نظر آتا ہے۔ منٹو بھی اپنے عہد کے ہندوستانی انسان کو مصنوعی تہذیبی و تمدنی مجبوریوں میں پستا، اپنی حقیقی فطرت کو مسخ کرتا اور برباد ہوتا دیکھ رہا تھا۔ اسی لئے وہ انسان کو تہذیب و فطرت کی پیکار سے دریافت کر کے اسی قدیم انسان کی نشاندہی کرتا ہے جو معصوم، آزاد اور بے غرض تھا اور جدید انسان کی المناکی کے مداوے کے لئے۔۔۔:

> وہ نمائشی تہذیب کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی اور سکڑی ہوئی انسانی روح کو آزادی کا راستہ دکھاتے ہیں، ان کے نزدیک آزادی ہی انسانی شخصیت کی شیرازہ بندی اور استحکام کی ضمانت فراہم کر سکتی ہے۔ یہ آزادی انسان کی اصلیت کا سامنا کرنے میں مضمر ہے۔ یہ اس کی جبلی زندگی کی بحالی ہے۔[۱۲]

منٹو کے تصور انسان کو دریافت کرنے کے لئے محض معروف مارکسی اور فرائیڈین بیانوں پر تکیہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ درست ہے کہ منٹو کا عہد فکری سطح پر مارکس اور فرائیڈ کا عہد تھا اور منٹو نے ان دونوں سے استفادہ کیا تھا۔ ان دونوں کے ہاں انسان پر تہذیبی جبر سے پیدا شدہ طبقاتی اور ہیجانی اثرات کا جائزہ اور نتیجہ تو ملتا ہے مگر فطری انسان بطور ماڈل وجود نہیں رکھتا ہے، کیونکہ ان کے نزدیک انسان تاریخ اور لاشعور کی جبریت کا پابند ہے۔ لیکن منٹو بحیثیت فنکار اپنے قاری کے سامنے تہذیبی جکڑ بندیوں سے آزاد فطری انسان کو بطور آئیڈیل رکھتا ہے۔ اس لئے منٹو نہ تو مارکس کی تاریخی مادیت کی بنیادوں پر قائم فکر کو مکمل طور پر اپناتا ہے اور نہ ہی فرائیڈ کی تحلیل نفسی کو بطور ایک فکر کے۔ چونکہ منٹو کوئی اشتراکی حقیقت پسند نہ تھا اس لئے وہ طبقات اور طبقاتی جنگ کو ترقی پسندوں کے انداز میں نہیں دیکھتا۔ اس نے اپنے کرداروں کا انتخاب تقریباً ہر طبقے سے کیا۔ اپنے طبقاتی شعور کے باوجود

Scanned by CamScanner

وہ تمام طبقات کے لوگوں کو بطور انسان لیتا ہے اور استحصال کرنے والوں سے نفرت کرتا ہے۔ اسی لئے اس کا تاریخی شعور بھی کم ہے اور روسو کی فکر سے زیادہ جڑا ہوا ہے۔ اس کے پہلے مجموعے "آتش پارے" میں دو طبقات کی کشمکش موجود ہے لیکن بعد میں وہ انسان کو طبقات سے ماورا ہو کر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور قبل از تاریخ کے قدیم فطری واشتراکی سماج کی طرح مساوات کی بنیاد پر استحصال سے پاک، سب کا ایک ہی طبقہ بنانے کا خواہشمند ہے۔ یہی منٹو کا آئیڈیل ہے اور یہیں وہ مقام ہے یہاں وہ اشتراکی ترقی پسندوں کے غیر طبقاتی نظام کے آدرش سے آ کر مل جاتا ہے۔ اسی طرح جبلتوں پر سماجی پابندیوں سے پیدا شدہ ذہنی الجھنوں کے شعور کے باوجود وہ میکانکی معاشرتی جبریت کے ساتھ نفسیاتی جبریت کو بھی قبول نہیں کرتا کیونکہ اس کے نزدیک انسان نفسیاتی محرکات کے ہاتھوں کھلونا نہیں ہے۔ منٹو یہ تو سمجھتا ہے کہ اس کے کرداروں کا نفسیاتی عدم توازن (یا abnormality) مروجہ سماجی سیاسی نظام کے عدم توازن کا نتیجہ ہے لیکن وہ انسان کو نفسیاتی دھاگوں پر ناچنے والی محض ایک کٹھ پتلی کے طور پر بھی قبول نہیں کرتا۔ اسی لئے منٹو کا فکری ڈھانچہ جدید دور کے اس آزادی پسند مفکر سے ملتا ہے جو انہیں سماجی و اقتصادی، سماجی اور اخلاقی حوالوں سے تہذیبی تصنع سے نکالنے کے لئے فطری انسان کی آزادی کی طرف بلاتا ہے، اس مفکر کا نام ژاں ژاک روسو ہے۔ منٹو کے مثالی تصور انسان میں فطری انسان کی خصوصیات بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ یوں بھی منٹو کے عہد کا ہندوستانی سماج ارتقائی حوالے سے روسو کے دور کی سماجی منزل پر ہی کھڑا تھا اور منٹو کو اس بات کا مکمل ادراک تھا۔ شاید اسی لئے روسی ادب اور انقلابیت کے اس شیدائی نے ترقی پسندوں کے متعلق کہا تھا کہ "ادب اور سیاست کا جوشاندہ تیار کرنے والے یہ عطائی کریملن کے تجویز کردہ نسخے پر عمل کر رہے تھے۔[13] مریض جس کے لئے یہ جوشاندہ بنایا جا رہا تھا اس کا مزاج کیا ہے؟ اس کی نبض کیسی ہے؟ اس کے متعلق کسی نے غور نہ کیا۔"

اٹھارویں صدی کے آخر میں تعقل پسند تہذیبی روایت پسندی کی سخت گیری کے خلاف یورپ میں احساس و جذبہ ردعمل کی بنیاد بنے تھے۔ فطری انسان جسے روسو نے noble savage کہا ہے، کا تصور اسی دور میں متمدن انسان کی ضد کے طور پر سامنے آیا۔ جس کے فطری ارتقا میں متمدن زندگی کے پہلو اور سیاسی سماجی حالات رکاوٹ بنے ہوئے تھے۔ ان رکاوٹوں کے خلاف ردعمل نے اس تصور کو انقلابیت کی بنیادیں فراہم کی تھیں۔ مرد اور عورت کے صنفی امتیاز کو واضح کئے بغیر روسو کی شہرہ آفاق کتاب کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے کہ "انسان آزاد پیدا ہوا تھا مگر آج جہاں دیکھو پابند سلاسل ہے۔" روسو کے تمام دعووں کی اساس فطری انسان ہے اور وہ تمام سیاسی اور معاشرتی مسائل اسی کے ذریعے حل کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فطری انسان سے مراد ہے کہ انسان اپنی حقیقت کو پہچانے اور اصلیت کو دوبارہ معلوم کرے۔ اس کے انسانی آزادی کا منشور آزادی، عدل اور مساوات پر قائم کرتا ہے۔ روسو کا فکری تیقن یہ ہے کہ انسان اپنی نیک اور معصوم فطرت پر پیدا ہوتا ہے مگر سماج کی مصنوعی تہذیبی و تمدنی جکڑبندیاں اس کی فطرت کو مسخ کر دیتی ہیں۔ "اس خیال میں سوسائٹی کے ماحول نے انسان کی فطری سادگی کو تباہ کر کے رکھ دیا ہے، اس کے نیک اعمال کو دانخدار کر دیا تھا اور اس کے گناہوں اور مصائب کے لئے سب سے زیادہ ذمہ دار تھا۔"[14] منٹو بھی اسی بات پر یقین رکھتے ہوئے کہتا ہے کہ "انسان اپنے اندر کوئی برائی لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ خوبیاں اور برائیاں اس کے دل و دماغ میں باہر سے داخل ہوتی ہیں۔ بعض ان کی پرورش کرتے ہیں بعض نہیں کرتے۔"[15] منٹو کے ہاں انسانی فطرت کی بگاڑ کے حوالے سے جو معاشی توجیح ملتی ہے روسو بھی اس کا قائل نظر آتا ہے۔ اسی لئے منٹو کے ہاں اشتراکی ترقی پسندی کی عالمی لہر کے جو فکری اثرات ملتے ہیں وہ کسی حد تک روسو کی فکر کا بھی حصہ تھے۔ وہ لکھتا ہے کہ کیا وہ معاشرے کے تمام فائدے اور مراعات، دولت مند و طاقتور لوگوں کو حاصل نہیں ہیں؟ "لیکن غریب کی حالت اس کے مقابلے میں کتنی مختلف ہے۔ سوسائٹی کو جتنا فائدہ اس سے حاصل ہوتا ہے۔ اس سے بہت کم وہ خود حاصل کرتا ہے۔ اس کے لئے تمام دروازے بند ہوتے ہیں اگرچہ اس کو حق ہے کہ وہ انہیں کھول دے۔"[16] یوں روسو عوام کو حکومت کے خلاف بغاوت و انقلاب کا حق دیتے ہوئے

Scanned by CamScanner

پکارتا ہے کہ

> چنانچہ سوسائٹی کے تمام غیر حقیقی و غلط دھاگوں کو توڑ ڈالو۔ یہ صورت احتیاج کی دنیا اور کنز قسم کی دولت مندی تہذیب و تمدن کہلاتی ہے، لوگوں کو بے جا تنگی سے دبانا ظلم و ضبط کہلاتا ہے اور غلطیوں کو علم کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کی عدم مساوات کو ختم کر دو، اس کے علم کا مضحکہ اڑاؤ، اس کے فرائض و اعمال توڑ دو اور اس کی زنجیر کو کاٹ ڈالو، انسان کو عہد قدیم کی طرح سادگی کے راستے کی طرف واپس آنے دو۔ اسی کامل اور درست ریاست کی طرف جس میں غیر ملوث احساس کی حکومت تھی اور اس طرح انسان کو دوبارہ معصوم و لاعلم، جیسا کہ قدرت نے اسے بنایا تھا اور جسے آسمانی اور غیر فانی مدلل آوازوں کی رہنمائی حاصل تھی، انسانیت کے اونچے راستوں پر چل کر اپنی منزل کو خود تلاش کرنے دو۔ ۱۷

روسو محض بغاوت کو بنیاد بنا کر معاشرے میں کوئی انتشار پیدا کرنا نہیں چاہتا بلکہ وہ انسان کے اس باطنی انتشار کا خاتمہ چاہتا ہے جس نے انسان کو شدید کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اس کے نزدیک اس کشمکش کے خاتمے کے لئے ضروری ہے کہ قبضے اور جبر کی بجائے باہمی رضامندی اور ہم آہنگی سے ایک ایسا فطری اور انسان دوست نظام وضع کیا جائے جس میں انسانیت صحت مند بنیادوں پر پھل پھول سکے۔

> روسو نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے کہ ایک صحیح ''سوشل کنٹریکٹ'' کی بنیاد پر ایک ایسی سوسائٹی قائم کی جا سکتی ہے جس میں انسان کی فطری خوبیاں پوری طرح اجاگر ہوں اور ان سے سماج کے لئے بھی زیادہ سے زیادہ کام لیا جا سکے۔ ۱۸

غالباً منٹو کے ہاں بھی فطرت اور سماج کے مابین کشمکش کسی ایسے ہی توازن کی تلاش کا اشارہ ہے جو نوآبادیاتی غلامی اور جاگیردارانہ طبقاتی نظام کے شکار ہندستانی انسان کو دونوں سطح پر اطمینان کا راستہ دکھا سکے۔

منٹو کے تصور انسان میں اس کا انسان معصوم تو ہے لیکن اس کی معصومیت فرشتوں والی نہیں ہے، کیونکہ اس کا گناہ اور جرم ان تہذیبی و سماجی معیارات پر پرکھے جاتے ہیں جو بوسیدہ ہو کر استحصالی صورت اختیار کر چکے ہیں۔ استحصال کی انہیں صورتوں کے خلاف منٹو کا انسان بغاوت کرتا ہے۔ گویا یہ ایک فطری انسان کا اظہار بن جاتا ہے جو تہذیبی جبریت کے باوجود اس کے باطن میں چھپا بیٹھا ہے۔ یہی فطری و تہذیبی انسان کی کشمکش ہے۔

> منٹو کے ہاں نہ تو محض برے انسان ملتے ہیں اور نہ محض نیک، بلکہ یہ کردار mix ہیں۔ مگر منٹو کے ہاں انسان فطرتاً معصوم ہے اور معاشرہ اس کو بگاڑ دیتا ہے۔ منٹو نے یہ تصور انسان روسو سے لیا ہے۔۔۔ انسان لاکھ برائیاں کرے اور کتنا ہی گر جائے وہ انسان ہی رہتا ہے۔ وہ نہ مکمل فرشتہ ہے اور نہ مکمل شیطان۔ ۱۹

بلکہ بقول جمیل آذر: ''منٹو کا انسان فرشتہ صفت دیوتا نہیں جس کی شخصیت مثالی یا خیالی ہو بلکہ اس کا انسان عام گوشت پوست اور جذبہ و احساس سے مملو ہے۔'' ۲۰ منٹو کا کردار گناہ اور جرم بھی کرتا ہے مگر یہ گناہ اور جرم غیر فطری مردانہ سماج و تہذیب کی وہ گرد ہے جو اس کی حقیقی فطرت پر پڑ چکی ہے اور جب یہ ہٹ جاتی ہے تو فطرت اپنے اصل روپ میں سامنے آ جاتی ہے۔ یوں منٹو کا کردار نیکی و بدی دونوں کا مجموعہ ہونے کے باوجود مثبت رجحان رکھتا ہے۔ اسی لئے انسان کو حیوان تصور کرنے والوں کے لئے منٹو اپنے برے کرداروں میں سے بھی اچھائی لا کر اس کی معصومیت کو ثابت کر کے تہذیب و سماج کی غیر انسانی جکڑ بندیوں کو رد کر دیتا ہے۔ سماج کے بدترین لوگوں میں نیکی اور انسانیت نکال لانا ہی منٹو کا فن جس کی بنیاد وہ اس بات پر رکھتا ہے کہ انسان برائی کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اس پر پچھتاتا بھی ہے، یہی اس کی معصومیت کی بھی دلیل ہے اور اس کی انسان دوستی بھی۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دشمن، لاہور: مکتبہ اردو ادب، س۔ن، ص ۱۳۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۳۳-۱۳۴

۳۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، مرتب: آصف فرخی، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء، ص ۳۷، ۳۸

۴۔ اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دشمن، ص ۱۳۲

۵۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، ص ۱۳۲

۶۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء، ص ۷۸

۷۔ محمد حسن، ڈاکٹر، شناسا چہرے، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۹ء، ص ۱۴۲

۸۔ ایضاً

۹۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، ص ۴۷

۱۰۔ انیس ناگی، منٹو اور انسان، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتب: انیس ناگی، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶۳

۱۱۔ قاضی جاوید، منٹو اور ممتاز شیریں، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتب: انیس ناگی، ص ۲۲۹

۱۲۔ حامد کاشمیری، ڈاکٹر، ابہام و تفہیم، فکشن بکس، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۳

۱۳۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو نامہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۲۲۵

۱۴۔ مسعود الحسن خان صابری، تاریخ یورپ، لاہور، نیو بک پیلس، س۔ن، ص ۶۰

۱۵۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو نامہ، ص ۲۳۳

۱۶۔ مسعود الحسن خان صابری، تاریخ یورپ، ص ۶۱

۱۷۔ ایضاً، ص ۶۰-۶۱

۱۸۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، ص ۵۲

۱۹۔ شیخ سجاد، پروفیسر، ممتاز دانشور پروفیسر شیخ سجاد سے سعادت حسن منٹو کے حوالے سے چند سوالات، گفتگو: مہوش ندیم، جنگ، مطبوعہ روزنامہ راولپنڈی، ۲ فروری، ۲۰۰۱ء

۲۰۔ جمیل آذر، منٹو اور اخلاقی اقدار، مطبوعہ اوراق، انشائیہ نمبر، ص ۵۸

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر صغیر افراہیم

پہلی جنگِ آزادی کا پہلا سپہ سالار

Muhammad Sirajuddin Bahadur Shah Zafar has a multidimensional personality. He was last Mughal emperor, kind hearted ruler and good poet of Urdu. Besides he was also the first leader of our first freedom movement against in 1857. The article discusses this dimension of his character.

آخری مغل تاجدار محمد سراج الدین بہادر شاہ ظفر، بادشاہ تھے، خدا ترس تھے، اہلِ زبان تھے اور سب سے بڑھ کر وہ پہلی جنگِ آزادی کے سپہ سالار تھے۔ آزادی کا یہ پہلا سپہ سالار ۲۴ راکتوبر ۱۷۷۵ء کو لال قلعہ دہلی میں پیدا ہوا۔ تعلیم و تربیت حسبِ روایت حاصل کی۔ فنِ سپہ گری اور بندوق کا نشانہ سادھنے کے ساتھ ساتھ خوش نویسی اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ شاہ نصیر الدین سے بیعت تھے، حضرت نظام الدین اور بختیار کاکی سے عقیدت تھی۔ فارسی اور اردو شعر و ادب سے خاص لگاؤ تھا۔ ان کے کلیات میں چار دیوان ہیں جو بھی ۱۸۵۷ء کی 'کرانتی' سے پہلے کے ہیں۔ زمانۂ اسیری کا کلام کلیات میں نہیں، منتشر طور پر پایا جاتا ہے۔ والد اکبر شاہ ثانی کے انتقال کے بعد ۶۲ سال کی عمر میں ۱ اکتوبر ۱۸۳۷ء میں ہفتہ کے روز تخت نشین ہوئے۔

بہادر شاہ ظفر کو جوانی سے شعر و شاعری کا شوق تھا۔ اس وقت دہلی میں ذوق، شاہ نصیر، غالب، مومن، شیفتہ جیسے استاد شاعروں کا جمگھٹا تھا۔ ذوق اور غالب تو اُن کے استاد تھے۔ انہوں نے برج بھاشا اور پنجابی میں بھی شعر کہے اور اپنے زمانے کے اہم شعرا کی سرپرستی بھی کی۔ اُن کی شاعری کا امتیازی رنگ حزن و ملال ہے۔ انہوں نے سوز و گداز کو غزل کے اشعار میں فنکارانہ ڈھنگ سے سمویا ہے۔

گئی یک بہ یک جو ہوا پلٹ، نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا بیاں، مرا غم سے سینہ فگار ہے

دس اشعار کی یہ غزل نہ صرف دلّی مرحوم کا نوحہ ہے بلکہ غافل اور خوابیدہ ذہنوں کے لیے ایک تازیانہ بھی ہے۔ اس پس منظر میں اُن کی ایک اور غزل۔

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آ سکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں
مرا رنگ روپ بگڑ گیا، مرا یار مجھ سے بچھڑ گیا
جو چمن خزاں سے اجڑ گیا، میں اسی کی فصلِ بہار ہوں
نہ تو میں کسی کا حبیب ہوں، نہ تو میں کسی کا رقیب ہوں
جو بگڑ گیا وہ نصیب ہوں، جو اجڑ گیا وہ دیار ہوں
پئے فاتحہ کوئی آئے کیوں، کوئی چار پھول چڑھائے کیوں
کوئی آ کے شمع جلائے کیوں، میں وہ بے کسی کا مزار ہوں

Scanned by CamScanner

اس غزل میں تنہائی کا کرب اور بے بسی کا احساس جس شدت سے ظاہر ہوتا ہے وہ ان کی قادر الکلامی کی مثال ہے۔ دراصل ان کے کلام میں اس ٹوٹی ہوئی شخصیت کی لرزتی ہوئی آواز سنائی دیتی ہے جس نے زندگی کے ہر موڑ پر شکست کھائی ہو۔ خوبی یہ ہے کہ اشعار میں محض ان کی زندگی کا کرب ہی نہیں بلکہ اُس دور کی ذہنی بے چینی اور جذباتی ناآسودگی بھی جھلکتی ہے۔

اے اسیرو اب نہ پر میں طاقتِ پرواز ہے
کیا کرو گے تم نکل کر دام سے، بیٹھے رہو
جہاں میں اور تو ڈرتے ہیں غیر سے لیکن
ظفر رہے ہے مجھے اپنے آشنا کا خوف
جو اس کی جان پہ گزرے ہے وہ ہی جانے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے
تسمہ تسمہ کر دیا بس کاٹ کر عاشق کی کھال
وہ فرنگی زادہ کلکتہ جو سیکھا ناپنا
یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا
یا مرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا
جس کو حالِ دلِ پُر درد سناتے ہم ہیں
آپ بھی روتے ہیں اوروں کو رلاتے ہم ہیں

(۲)

مورخین میں اس پر اتفاق ہے کہ اس صوفی مزاج شاعر کو شہنشاہ ہونے کی خواہش نہیں تھی البتہ وہ ہندوستان کو آزاد ضرور دیکھنا چاہتا تھا۔ راجستھان کے راجاؤں کو جو خطوط لکھے تھے ان میں اُس میں واضح کر دیا تھا کہ ''یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ میں ہی ہندوستان کے تخت پر بیٹھوں۔'' یہ بات اہم اور قابل توجہ ہے کہ انگریزوں کی پھوٹ ڈالنے والی پالیسی کے فروغ کے باوجود تمام راجواڑوں نے دہلی کی برتری کو مانتے ہوئے، بے یار و مددگار، آخری مغل تاجدار کا احترام کیا اور اُسے اپنا سپہ سالار اور بادشاہ تسلیم کیا۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے رہبروں اور مفکروں کا مقصد مختلف علاقوں اور گروہوں میں بٹی ہوئی قوتوں کو یکجا کرنا تھا تاکہ ایک پرچم تلے جمع ہو کر انگریزوں سے نجات حاصل کی جا سکے۔ اس کے لیے معتبر شخصیت بہادر شاہ ظفر کی اور مقام دتی کا لال قلعہ قرار پایا تھا کیونکہ اس مرکز سے نکل کر انقلابی سارے ہندوستان میں پھیل سکتے تھے اور اپنے ملک کو فرنگیوں سے آزاد کرا سکتے تھے۔ وہ اس بات کو نہیں بھولے تھے کہ کس طرح ۱۷۵۷ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ان تاجروں نے بنگال کے حکمراں نواب سراج الدولہ کو دھوکے سے شکست دی اور پھر آہستہ آہستہ بقیہ ملک پر قابض ہونے کے بہانے تلاش کرتے رہے۔

ملک کی بگڑتی ہوئی صورت حال کو بھانپتے ہوئے متعدد تنظیمیں وجود میں آ کر سرگرم عمل ہو چکی تھیں جن کا سلسلہ ہم ایک طرف راجہ رام موہن رائے، رویندر ناتھ ٹیگور، کیشپ چندر سین، گوبند راناڈے، سوامی دیانند، سوامی وویکانند وغیرہ سے جوڑ سکتے ہیں تو دوسری طرف شاہ ولی اللہ شاہ عبدالعزیز، سید احمد شہید کے ساتھ ساتھ مجنوں شاہ کی فقیری، کرم شاہ کی پاگل پنتھی، حاجی شریعت اللہ کی فرائضی اور تیتو میر کی تحریک سے بھی منسلک کر سکتے ہیں جنھوں نے ہندوستانیوں کو یکجا اور انھیں فعال بنانے کے جتن کیے اور پھر ان کے جانشینوں نے انگریزوں کے خلاف محاذ کھولے۔

Scanned by CamScanner

سو سال تک مسلسل ظلم سہتے سہتے ہم وطنوں کے صبر کا پیمانہ بھر گیا تھا اور پھر منگل پانڈے جیسے جانباز سپاہیوں کی شہادت نے ہندوستانیوں کو غلامی کا احساس دلا دیا تھا۔ اس طرح ملک میں انگریزوں کے خلاف جو چنگاری سلگ رہی تھی وہ ۱۸۵۷ء میں جوالہ مکھی کے شعلوں میں تبدیل ہو گئی۔ ۳۱ مئی ۱۸۵۷ء بروز اتوار، بغاوت کا دن مقرر ہوا۔ لیکن اتفاق کی ۹ مئی کو میرٹھ میں توپیوں نے چربی والے کارتوس استعمال کرنے سے انکار کر دیا اور اگلے دن بغاوت کر دی گئی۔ جوش میں بھرے ہوئے سپاہی ۱۱ مئی کو میرٹھ سے دہلی پہنچے اور ۱۲ مئی کو انہوں نے بہادر شاہ ظفر کی بادشاہت کا اعلان کر دیا۔

۸۰ سالہ مغل تاجدار جو قلعۂ معلیٰ تک محدود تھا، سرفروشوں کی قیادت کے لیے باہر نکل آیا۔ نانا صاحب پیشوا، رانی لکشمی بائی، بیگم حضرت محل، تانتیا ٹوپے، شہزادہ فیروز بخت، فیض اللہ خاں، عظیم اللہ خاں، کنور سنگھ، راجہ بریم سنگھ جیسے سرفروشوں نے آزادی کا پرچم بلند کر دیا۔ محمد بخت خاں روہیل کھنڈ سے چودہ ہزار فوج لے کر ۲ جولائی کو دلی آ پہنچے اور اپنے ساتھ چار لاکھ روپے نقد بھی لائے۔ ان کی اولوالعزمی کو دیکھتے ہوئے بادشاہ نے ان کو دلی کا گورنر مقرر کیا۔

انگریزوں کے پاس منظم فوج تھی۔ جدید سامان حرب تھا۔ مقامی جاسوسوں کی ایک بڑی تعداد تھی جبکہ جانبازوں میں کوئی تنظیم نہ تھی۔ جدید سامان حرب کا تو سوال ہی نہیں، باقاعدہ سامان جنگ کا بھی فقدان تھا۔ اکسانے اور جوش میں آ جانے کی وجہ سے انگریزوں کے خلاف وقت سے بہت پہلے ہی یہ محاذ کھول دیا گیا تھا۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں محض جذبات سے جو نتائج نکلنے چاہیے تھے وہ نکلے۔ ۱۹ ستمبر کو پوری طرح دہلی کو گھیر لیا گیا۔ بقول ڈاکٹر دھرمیندر ناتھ اس وقت کی دلی گیارہ کلومیٹر کے رقبے میں پھیلی ہوئی تھی۔ شہر کے چاروں طرف تقریباً سات میٹر اونچی اور دو میٹر چوڑی فصیل تھی جس میں سات بڑے، چار چھوٹے دروازے اور ۱۶ کھڑکیاں تھیں۔ محاصرے کے دوران بہادر شاہ ظفر ایک کشتی کے ذریعے حضرت نظام الدین کی درگاہ پہنچے اور پھر وہاں سے ہوتے ہوئے ہمایوں کے مقبرے میں مقیم ہو گئے۔ تیزی سے بدلتی ہوئی صورت حال کو دیکھتے ہوئے بخت خاں نے بہادر شاہ ظفر سے لکھنؤ چلنے کی التجا کی۔ ان کا کہنا تھا کہ دلی گئی تو کیا ہوا، ابھی ہندوستان باقی ہے اور ہمارے حوصلے بلند ہیں۔ لیکن بادشاہ موقع کی نزاکت کو سمجھ چکے تھے۔ انہوں نے کہا:

"بہادر! مجھے تیری ہر بات پر یقین ہے۔ میں تیری ہر رائے کو دل سے پسند کرتا ہوں مگر جسم کی قوت نے جواب دے دیا ہے۔ اس لیے میں اپنا معاملہ تقدیر کے حوالے کرتا ہوں۔ مجھ کو میرے حال پر چھوڑ دو اور بسم اللہ کرو۔ یہاں سے چلے جاؤ اور کچھ کر کے دکھاؤ۔ میں نہ سہی، تم یا کوئی اور ہندوستان کی لاج رکھے۔"

(پریم ناتھ منڈل، ماہنامہ نیا دور، انقلاب نمبر ۱۸۵۷ء، ص ۴۰)

۲۱ ستمبر کو ہمایوں کے مقبرے میں جہاں بہادر شاہ ظفر ٹھہرے ہوئے تھے، انہیں اور تین شہزادوں کو گرفتار کر کے حسین مرزا کے مکان میں قید کر دیا گیا اور پھر کیپٹن ہڈسن نے خونی دروازے (فیروز شاہ کوٹلہ) کے نزدیک مرزا خضر سلطان، مرزا مغل اور ابوبکر کو گولیاں مار دیں۔ ان کے سر جدا کر کے بادشاہ کے سامنے پیش کیے گئے، یہ کہتے ہوئے کہ کمپنی کی جانب سے آپ کی نذر ہیں۔ تب بہادر شاہ نے کہا کہ مغل شہزادے اسی طرح اپنے بزرگوں کے سامنے سرخرو ہوتے ہیں۔

جنرل ہڈسن کے اشارے پر دہلی اور قرب و جوار میں قتل عام شروع ہوا۔ تین ماہ تک خون کی ہولی کھیلنے کے بعد انگریزوں نے بہادر شاہ پر غداری کا مقدمہ شروع کیا۔ الزامات کچھ اس طرح لگائے گئے تھے:

- محمد بخت خاں صوبیدار اور دوسرے افسروں کو حکومت کے خلاف بغاوت کرنے کی ترغیب دی۔
- مرزا مغل اور دوسرے سپاہیوں اور لوگوں کو حکومت کے خلاف جنگ کے لیے آمادہ کیا۔
- ہندوستانیوں سے سازش کی اور سرکار برطانیہ کو ختم کرنے کے لیے فوج اکٹھا کی۔

Scanned by CamScanner

۳۔ باغی سپاہیوں کو یوروپین افسروں کو ہلاک کرنے کی ترغیب دی اور باغیوں کو انعامات سے نوازا۔

حالانکہ مدعی جانتا تھا کہ یہ سب لغو ہے، بہتان ہے پھر بھی ضمیر کی بیداری اور حب الوطنی کے جذبے کو کچلنے کے لیے تل کا پہاڑ تو بنانا ہی تھا۔

۲۷ رجنوری ۱۸۵۸ء کو مقدمہ کی پہلی پیشی ہوئی۔ وہ اس وقت سخت بیمار تھے۔ مشکل سے چل پھر سکتے تھے۔ انہیں سہارا دے کر دیوانِ خاص میں لایا جاتا جہاں کبھی وہ خود مقدموں کے فیصلے کیا کرتے تھے لیکن اب یہاں وہ مجرم کی حیثیت سے حاضر ہوتے تھے۔ دو ماہ تک مقدمہ چلا۔ ۹ رمارچ کو انہیں قصوروار ٹھہرایا گیا۔ ۱۷ر اکتوبر کو انہیں اور ان کے خاندان کے پندرہ لوگوں کو بیل گاڑی میں بٹھا کر وطن سے دور، بہت دور رنگون بھیج دیا گیا جہاں انہیں خرچ کے لیے صرف گیارہ روپے روز دیے جاتے تھے۔ کاغذ اور قلم استعمال کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ وہ اپنے دکھ درد دیواروں پر کوئلے سے لکھا کرتے تھے جو اکثر اشعار کی شکل میں ہوا کرتے تھے۔ اس انتہائی بے بسی کی حالت میں پانچ سال تک وہ اپنے وطن اور ہم وطنوں کو یاد کرتے رہے۔ آخر کار ہماری جنگِ آزادی کا یہ پہلا سپہ سالار ۷ر نومبر ۱۸۶۲ء میں، جمعہ کے دن، ۸۷ سال کی عمر میں اس دنیا سے رخصت ہو گیا، اس غم کے ساتھ کہ وطن کی آزادی کے جذبے کو لیے ہوئے نہ جانے کتنے جاں نثار، خاکِ ہند پر نثار ہو گئے۔ جھانسی کی رانی شہید ہو گئی۔ نانا صاحب اور بیگم حضرت محل نیپال چلے گئے۔ تاتیا ٹوپے گرفتار ہوئے اور پھر پھانسی پر چڑھا دیے گئے۔ وہ ضعیف و نحیف بادشاہ اس معنی میں بدنصیب بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ سیاسی سطح پر ہی نہیں بلکہ ادبی سطح پر بھی اس کی شخصیت کو مجروح کرنے کی کوشش کی گئی اور اسے وطنِ عزیز میں دفن کے لیے دو گز زمین بھی نہ مل سکی لیکن اس نے ہندوستانیوں کے دل میں جو جذبۂ ایثار، وطن کی خاطر مذہبی اتحاد اور حریت کا نورانی چراغ روشن کر دیا تھا اس کی لَو تیز ہوتی گئی۔ وہ مجاہدین کے لیے رہبر اور رہنما بن گیا اور ادب پاروں میں اس کے کمالات نے ہیرو کی شکل اختیار کر لی۔ قرۃ العین حیدر جنھوں نے ''گردشِ رنگِ چمن'' میں انسانی پسپائی اور ہزیمت کو موضوع بنایا ہے وہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے اس سورما کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''پھر ہم بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے مزار پر گئے۔ وہاں اُن کے پڑپوتے شہزادہ سکندر بخت نہایت خستہ حال مجاور بنے بیٹھے تھے۔ ایک آدمی نذر نیاز کی روٹیاں لایا، وہ نوش کرنے میں مشغول ہو گئے۔ ممتا نے بچشم نم اُن کو صاحب عالم کہہ کر مخاطب کیا اور نذر پیش کی۔'' ص ۳۸۰

ناصر نذیر فراق، خواجہ حسن نظامی اور راشد الخیری سے لے کر قاضی عبدالستار، مرزا حامد بیگ اور شمس الرحمٰن فاروقی تک کے افسانوی ادب میں یہ آخری مغل تاجدار اپنی تمام تر صفات کے ساتھ موجود ہے۔ پہلی جنگِ آزادی کے اس ہیرو کو میں نے اپنے اس مضمون کا موضوع بنا کر خراجِ عقیدت پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو ہندو مسلم اتحاد کی نشانی کے طور پر اُبھرنے والا ہندوستان کا پہلا سپہ سالار تھا جسے روہیلوں، بندیلوں، جاٹوں، مرہٹوں اور راجپوتوں، سبھی نے مل کر ملک کا بادشاہ تسلیم کر لیا تھا۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد ساجد خان

کلامِ غالب میں اذیت پسندی

This paper presents a comprehensive view of a very important trend in Ghalib's poetry, that is, study of masochistic thought and attitude in the perspective of the conventions of Ghazal. Urdu critics have written a lot on Ghalib but this aspect has been badly ignored. Even the psychoanalytical critics have not paid attention to it, though this topic is relevant to their area. However, it is significant to view that although 'masochism' is a sexual ailment according to Psychology; but in this paper it has been discussed according to the usual idealism, consistency, and *'Jafa Talbi'* of the lover of Ghazal instead of the psychological or sexual perspective. Different aspects of masochism in Ghalib's poetry have been related to his struggle against the unfavourable circumstancs of his life and Age, the result of which was nothing but failure and frustration. But Ghalib does not accept failure; when he is not able to heal his wounds, he deepens them and finds pleasure in it. This attitude has given his thought a masochistic perspective which is prominent in his poetry. However, it is significant to explain again that this study has not been conducted with a sexual aspect of masochism.

غالب کی زندگی میں اُن کے اُردو کلام کا مجموعہ پانچ مرتبہ طبع ہوا۔ مطبع نظامی، کان پور سے جون، جولائی ۱۸۶۲ء کو شائع ہونے والا دیوان ترتیب میں چوتھا اور تعداد اشعار میں سب سے زیادہ تھا۔ اس میں کل ۱۸۰۲ اشعار تھے، یہی تعداد اشعار غالب کے آج تک طبع ہونے والے دیوان کے مختلف نسخوں میں ملتی ہے جسے متداول دیوان غالب کا نام دیا جاتا ہے(۱)۔ زیر نظر مقالے کے لیے حوالے کے اشعار الگ کر کے شمار کرنے پر معلوم ہوا کہ اذیت پسندی اور جفاطلبی کے مضمون کے حامل اشعار کی تعداد متداول دیوان غالب میں دوسو سے متجاوز ہے۔ دوسرا انکشاف یہ تھا کہ اس رجحان کے حامل اشعار میں سے تقریباً سبھی کا زمانہ تخلیق ۱۸۱۶ء سے ۱۸۲۶ء اور کسی قدر ۱۸۳۳ء تک کا ہے۔ ۱۸۲۷ء سے شروع ہونے والے غالب کے ریختہ گوئی کے زمانہ مراجعت میں، جو ۱۸۵۷ء میں آغاز غدر پر اختتام پذیر ہوتا ہے، اس طرز احساس کا شعر نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ غالب کا نظری قرار دیا گیا تقریباً تمام تر کلام بھی اُسی زمانہ شباب کا ہے جب اُن کا مرغوب ترین موضوع اور میلانِ طبع ایذا طلبی اور آزار پسندی قرار پاتا ہے لہٰذا اگر غالب کے کل اُردو اشعار جن کی تعداد کالی داس گپتا رضا کے دیوان غالب (کامل) کے مطابق ۴۲۰۹ ہے، سے تعرض کیا جائے تو اذیت پسندی کے اشعار کا تناسب اور

Scanned by CamScanner

زیادہ ہوگا۔ زیر نظر مقالے میں ہماری کوشش ہوگی کہ ایذا پرستی کے اس رجحان کو غالب کی شعری کائنات کا اہم اور قوی میلان ثابت کیا جائے تاہم اردو تحقیق وتنقید کی اس ژرف نگاہی اور وسیع النظری پر تعجب یا تاسف کا اظہار کرنا ہمارے اپنے مقام سے فزوں تر منصب قرار پائے گا کہ غالب کے اس مرغوب ترین موضوع سے گویا اوبدا کر اجتناب کیا گیا ہے۔ اقبال اور غالب ہمارے شعروادب کی دو ایسی ہستیاں ہیں جن کے فکروفن اور حیات وسیرت پر اتنا زیادہ لکھا گیا ہے کہ ان میں سے ہر ایک پر الگ الگ لائبریری قائم کی جاسکتی ہے اور ایسی لائبریریاں ذاتی اور سرکاری سطح پر موجود بھی ہیں، لیکن غالبیات کے اس وقیع سرمائے میں غالب کے طرز احساس کے اس اہم پہلو پر کوئی کتاب تو درکار کسی قابل ذکر مضمون کا سراغ بھی نہیں ملتا۔

> ''غالب پر سب سے پہلا مضمون۔۔۔۔۔ میر مہدی مجروح نے ۱۷ فروری ۱۸۶۹ء کے 'اکمل الاخبار' دہلی میں لکھا تھا، اس دن سے لے کر آج تک تنقید غالب کی ایک صدی میں غالب کے فکروفن اور شخصیت کا کوئی گوشہ نہیں بچا جس پر ناقدین اور محققین نے خامہ فرسائی نہ کی ہو، چنانچہ اقبال کی استثنائی مثال سے قطع نظر اردو ناقدین سے سب سے زیادہ خراج تحسین غالب نے وصول کیا۔''(۲)

تنقید غالب کی روایت اب ڈیڑھ صدی پرانی ہونے کے قریب ہے، لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کا یہ دعویٰ کہ غالب کے فکروفن کا کوئی گوشہ معرض اظہار میں آنے سے نہیں رہا محل نظر ہے۔ راقم الحروف گذشتہ دو دہائیوں سے غالبیات کی تدریس سے متعلق ہونے کی بنا پر نہایت ذمہ داری کے ساتھ یہ وضاحت کرنے کی پوزیشن میں ہے کہ طالب علموں کو برسوں سے غالب کی اذیت پسندی پڑھاتے ہوئے ایک بھی امدادی کتاب یا مضمون تجویز کرنے یا تلاش کرنے میں کامیابی نہیں ہوئی۔ ۲۰۰۳ء میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''اردو ادب کی تاریخ'' شائع ہوئی۔ آٹھ سو صفحات کی اس کتاب میں غالب کی اذیت پسندی کے حوالے سے دو پیراگراف اور چند اشعار دیکھ کر البتہ مسرت ہوئی کہ کم سے کم ایک اہم مورخ اور ناقد کی نگاہ غالب کے جذبہ و احساس کے اس اہم پہلو پر مبذول ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ نئی دہلی سے ڈاکٹر ضیاالدین نامی ایک نقاد کی کتاب 'اطراف تنقید' سن اشاعت ۲۰۰۶ء میں 'غالب کی ایذا پسندی' کے نام سے ایک مضمون شامل ہے، جس میں موضوع سے غیر متعلق اشعار کی بہتات ہے اور موضوع سے کچھ زیادہ انصاف نہیں کیا گیا۔

غالب خود کو 'حریص لذت آزار' قرار دیتے ہیں، وہ ایمان کی قسم کھا کر 'عذاب میں راحت' کا یقین دلاتے ہیں۔ ایک ایک کانٹے کو خون دل سے سینچ کر صحرا کے لیے باغبانی کا نیا آئین تشکیل دیتے ہیں۔ پھر بھی ان کی آزار پسندی کی جگر تشنگی نہیں پاتی۔ جوئے خوں آنکھوں سے بہنے کو چراغاں قرار دیتے ہیں، اشکوں کی گراں مائیگی کو صرف اس وقت مانتے ہیں جب پارہ ہائے جگر بھی ان کے ہمراہ ہوں، شمشیر کا بے نیام ہونا، ان کے لیے نظارگی کی معراج ہے۔ مقتل کی جانب رواں ہوتے ہیں تو زخموں کے تصور سے ان کی روح اہتزاز کرتی ہے، مرگ کی نوید ان کی سب سے بڑی امید ہے، قتل گاہ جانے کی جلدی اس قدر ہے کہ سر پاؤں سے بھی دو قدم آگے چلتا ہے! بعد از مرگ بھی ذوق اذیت ھل من مزید ہی پکارتا ہے۔ جراحت طلبی میں ان کا کوئی ثانی نہیں، وہ ریش جگر کو فرق نمکداں رکھتے ہیں۔ ان کی آبلہ پائی کے منہ میں راہ کو پر خار دیکھ کر پانی بھر آتا ہے، جراحت پیکاں کے سوراخ پر ہمیشہ زخم تیغ کے شگاف کو ترجیح دیتے ہیں، آذر فشانی، شرر باری، شعلہ نوائی اور آتش نفسی کو دیکھ کر ان پر آتش پرستی کا گمان ہوتا ہے۔ ایک طرف تو ذوق اسیری میں عیش دیکھتے ہیں تو دوسری جانب صحرا نوردی کا شوق اس قدر کہ بعد از مرگ بھی کفن کے اندر پاؤں حرکت میں رہتے ہیں، لیکن ہمارے کسی ثقہ غالب شناس اور ماہر غالبیات کی نگاہ ان کی شاعری کے اتنے بڑے اور گوناگوں اہمیت کے حامل پہلو سے آشنا دکھائی نہیں دیتی۔ اس باب میں سب سے اہم لطیفہ نفسیاتی دبستان تنقید کی ناقابل یقین فروگذاشت ہے کیوں کہ اذیت پسندی بہر حال بنیادی طور پر ایک نفسیاتی عارضہ ہے اور بقول سلیم اختر، غالب نفسیاتی ناقدین کا محبوب موضوع بھی رہا ہے۔

Scanned by CamScanner

"۔۔۔۔ اس کے باوجود یہ بات بھی سچ ہے کہ دیوانِ غالب پر نفسیات کے مختلف اسالیب کی روشنی میں غالب کی زندگی، افکار اور ان کی شخصیت کی تفہیم کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ صرف دو ایک تک جاری ہے بلکہ معیاری نقد کے لحاظ سے غالب پر ہونے والے نفسیاتی مطالعات سے کئی لحاظ سے بھی اہم ترین کہے جا سکتے ہیں۔" (۳)

ڈاکٹر صاحب نے فرائیڈ، ایڈلر اور ژونگ کی نفسیات کے زیرِ اثر غالب کی شخصیت اور شاعری پر لکھی گئی کتابوں میں سے بعض اہم اشخاص کے نام بھی گنوائے ہیں۔ ایک جگہ مضامین کی فہرست بھی فراہم کی جن میں غالب شخص و شاعری کی نفسیاتی تعبیریں کی گئی ہیں۔ اذیت اور خصوصیت سے تحلیلِ نفسی تک اپنی دانست میں ان نفسیات والوں نے غالب کے ہر پہلو پر طبع آزمائی کرنے کا نام غالب شناسوں کی فہرست میں شامل کرایا۔ لیکن چراغ تلے اندھیرا کے مصداق انہیں نفسی پیچیدگیوں کے علاوہ اعمالی، یہ تمام شخصیت کے متعلق جو اہم بات تھی وہ ان کی نگاہوں سے اوجھل رہا۔

اس سے قبل کہ غالب کی جفا طلبی کے غیر معمولی حد و انتہا تک پہنچے اس رجحان کے مختلف پہلوؤں اور رنگوں پر نگاہ ڈالی جائے، اس نفسیاتی اصطلاح کے معنی و مفہوم کا تعین کرنے کی کوشش پہلے کرنا چاہیے۔

اذیت پسندی، ایذا طلبی، آزار پسندی یا جفا طلبی بنیادی طور پر جنسی نفسیات کی اصطلاح ہے انگریزی میں اس کے لیے Masochism کا لفظ ہے جس کا ترجمہ ہمارے یہاں مساکیت کیا جاتا ہے۔ اپنے محدود معنی میں یہ ایک ایسے جنسی رویے کا ایک مظاہرہ ہے، جس کے مطابق جنسی عمل کے دوران فریقِ ثانی کی مدد یا اس کے بغیر جسمانی یا ذہنی (بیشتر جسمانی) اذیت سہہ کر تسکین کی منزل کو پہنچا جاتا ہے۔ اس جنسی کج روی کی متضاد صورت بھی ہے جسے انگریزی میں Sadism کہتے ہیں اور سادیت پسندی اس کا اردو نعم البدل ہے۔ اس کی رو سے فریقِ مخالف کو جسمانی آزار دے کر جنسی عمل کی تسکین و تکمیل کی جاتی ہے۔ نفسیات کی بیشتر اصطلاحوں کی طرح یہ دونوں بھی براہِ راست ادبیات عالیہ سے مستعار ہیں۔ ایک مستند لغت کے مطابق

"Masochism - after Leapold von Sacher Masoch (1835-95) Austrian writer in whose stories it is described. 1- The getting fo Sexual Pleasure from being dominated, mistreated or hurt physically or otherwise by one's partner. 2- The getting of pleasure from suffering physical or psychological pain inflicted by others or oneself. cf SADISM."(۴)

محترم جمیل جالبی صاحب نے ان دونوں اصطلاحوں کے جو معانی اپنی قومی لغت میں بیان فرمائے وہ نہ صرف یہ کہ واضح نہیں بلکہ گمراہ کن ہیں۔

"ماسوکزم: جنسی کج روی جس میں مبتلا شخص جسمانی تشدد کاری سے لطف اندوز ہوتا ہے، جسمانی یا جذباتی اذیت سے محظوظ ہونے کی عادت، مرضیاتی خود اتلافی۔" (۵)

اسی طرح اس کے متضاد لفظ کے بارے میں لکھا

"سادیت: آزار دوستی، ایذا پسندی، دوسروں کو جسمانی یا ذہنی اذیت دے کر جنسی مسرت کا مریضانہ حصول، ظلم سے لطف اندوز ہونے کا رجحان۔" (۶)

چونکہ یہ دونوں اصطلاحیں اب علم نفسیات کا اثاثہ ہیں اس لیے نفسیات کی ایک مخصوص ڈکشنری سے استفادہ کرنا زیادہ سود مند ہوگا۔

"The term driven from the name of the Austrian novelist, Leopold

Von Sacher Masoch (1835-95), and refers most broadly to any tendency to direct that which is destructive, painful or humiliating against oneself. Special uses abound: sexual masochim is used when erotic pleasure is associated with the treatment, moral masoclim is used when such tendencies dominate to such an extent that they seem to represent a character trait, the presumption here being that the person seeks to alleviate guilt by subjecting himself or herself to continuous punishment, psychic masoclism is ued of any kind of hostilityor destructive impulse turned upon oneself." (۷)

اسی لغت میں سادیت پسندی کے بارے میں بیان زیادہ واضح اور صاف ہے۔

"The association of sexual pleasure from the inflicting of pain upon another. Note that pain here may take many forms other than the purely physical. As the term is used psychic pain, humiliation, debasement, exploitation, etc. may all be regarded as sadistic acts. The term covers the actual derivation of sexual satisfaction as well as cases in which the sadistic behaviour serves arousal function as a prelude to further sexual action. When it is necessary for sexual gratification, it is classified as a paraphilia. The term derives from the rather singular sexual orientation of the notorious essayist, novelist and revolutionary, Donatien Alphonse Francois, the Marquis de Sade (1740-1814)." (۸)

اردو سائنس بورڈ کی شائع کردہ 'نفسیات' میں ان دونوں رویوں کے بارے میں 'ذہنی اور نفسیاتی امراض' کے باب میں قائم ذیلی عنوان 'جنسی انحراف اور عارضے' کے تحت بحث کی گئی ہے۔

''اذیت پسندی (Masochism) اذیت رسانی کا مخالف رویہ اذیت پسندی کا رویہ ہے جس میں مبتلا فرد اپنی ذات پر ذہنی یا جسمانی اذیت کو پسند کرتا ہے۔ اس کا طلب گار ہوتا ہے اور اذیت حاصل ہونے میں جنسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ اس عارضے کا مریض اس حد تک جا سکتا ہے کہ وہ وہی کسی جسمانی اذیت کی بنا پر ہمیشہ کے لیے معذور ہو جائے یا موت سے بھی ہم کنار ہو جائے۔۔۔'' (۹)

ادبی اور تنقیدی اصطلاحات کی کتابوں میں اس اصطلاح کو کس طرح بیان کیا گیا ہے، ملاحظہ ہو:

''مساکیت (Masochism) اسے ایذا پرستی بھی کہا جاتا ہے۔ مساکیت ایک نفسیاتی مرض ہے، جس کا مریض اپنے آپ کو ایذا دے کر آسودگی محسوس کرتا ہے۔ نفسیات کا دعویٰ ہے کہ اس کج روی کی جڑیں فرد کی جنسی زندگی میں ہوتی ہیں۔ بعض لوگ جنسی آسودگی سے اس وقت تک ہم کنار نہیں ہوتے جب تک وہ خود

Scanned by CamScanner

> جسمانی اذیت سے دوچار نہ ہوں۔ جنسی نفسیات کے محدود معنوں میں یہی کج روی مساکیت کہلاتی ہے۔
> اردو غزل میں عاشق کا جو روایتی کردار ملتا ہے، وہ کسی نہ کسی حد تک ذرا وسیع معنوں میں مساکیت کے نفسیاتی رجحان کا حامل ہے۔"(۱۰)

صاحب کشاف تنقیدی اصطلاحات نے جس اہم بات کی جانب اپنے آخری جملے میں اشارہ کیا ہے وہ اس حد تک درست ہے کہ غزل کی رسمیات میں عاشق کا کردار مثالیت پسندی کے زیر اثر ہونے کے سبب اذیت پسندی کا اشتباہ ضرور پیدا کرتا ہے، لیکن اس عمومی رجحان کو آزار پسندی کی بجائے جفاطلبی قرار دیا جانا چاہیے۔ غزل کے عاشق کے کردار میں استقامت عشق اس حد تک ہوتی ہے کہ عشق میں جان ہارنے کو وہ اپنا "وارا" جانتا ہے۔ ناموس و وفا سے بندھی ہوئی گردن تا قید حیات تک بندھی ہی رہتی ہے۔ کوچہ محبوب کو دنیا اور دین دونوں میں سے کسی کے بھی بڑے سے بڑے فائدے اور ترغیب کی خاطر چھوڑنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کعبہ ہو یا فردوس محبوب کی گلی کا تقدم و برتری سب پر فائق ہے(۱۱)۔ لہٰذا راہ عشق میں درپیش ہونے والے ہر طرح کے شدائد اور مصائب نہ صرف خندہ پیشانی سے برداشت کیے جاتے ہیں بلکہ انہیں لازمۂ عشق سمجھا جاتا ہے اور تمام شیوہ ہائے محبوب یہاں تک کہ جفاؤں پر بھی صرف اور صرف عاشق صادق کا استحقاق مسلمہ سمجھا جاتا ہے۔ اس نوع کی استواری عشق اور وفا کیشی میر و غالب کی غزل کے عاشق کی عمومی خصوصیات ہیں۔

جاتا ہے یار تیغ بکف غیر کی طرف
اے کشتۂ ستم تری غیرت کو کیا ہوا (میرؔ)

اس فتنہ خو کے در سے اب اٹھتے نہیں اسدؔ
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو (غالبؔ)

موج خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا (غالبؔ)

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاش کہ تم مرے لیے ہوتے (غالبؔ)

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمن ارباب وفا ہو جانا (غالبؔ)

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا
رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر (غالبؔ)

عشق کی بقا اور محبوب کی ذات سے غیر متزلزل کمٹ منٹ فارسی اور اردو غزل کے عاشق کی عمومی صفت ہے اور اذیت پسندی کے جس رجحان سے اس مضمون میں بحث مقصود ہے وہ ایک بالکل الگ معاملہ ہے، جس کا شائبہ بھی غزل کی روایت میں کم تر شاعر کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔ غالبؔ کی غزل کے عاشق کی رسومیاتی مثالیت پسندی، شدت احساس اور انتہا پسندانہ ورزش کے اسباب وعلل کو بھی ان کے اسی رجحان کے حوالے سے بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی صاحب نے میر کی غزل کے عاشق سے موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> میر کے برعکس غالب کے عاشق کی انفرادیت اس کی رسومیاتی شدت میں ہے۔۔۔۔ غالب نے رسومیات کو اس شدت سے برتا کہ ان کے یہاں عاشق کی ہر صفت اپنی مثال آپ ہو گئی۔۔۔۔ غالب نے عاشق کے خواص و عادات، قول و فعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور مثالی) پہلو کو اس کی منتہائے کمال تک

پہنچاؤ دیا، یہی وجہ ہے کہ رشک ہو یا خودداری، وفاداری ہو یا نرگسیت، وحشت و آوارگی ہو یا اندر ہی اندر جلنے اور گھٹنے کا رنگ، جنوں اور سودا ہو یا طنز و خود آگاہی، ہلاکتِ جسم ہو یا نقصانِ جاں، شوقِ شہادت ہو یا ذوقِ
وصل۔۔۔ غالب کے یہاں پوری بلکہ مثالی شدت کے ساتھ ملتی ہیں۔" (۱۲)

غالب کے یہاں اذیت پسندی کی غیر معمولی کارفرمائی کے اسباب و اثرات پر نگاہ ڈالنے سے قبل ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس نفسیاتی عارضے کی ماہیت اور وجوہ پر ایک درسیاتی زاویۂ نظر کا جائزہ لے لیا جائے۔ ماہرین نفسیات کے مطابق خود اذیتی فرد کے اپنے اُن جذبات اور احساسات کو تسکین دینے کی ایک لاشعوری کوشش ہوتی ہے جن کو وہ معاشرے کے دیگر افراد کے ساتھ بانٹ نہیں سکتا، بلکہ ان خیالات اور جذبات کے افشا ہونے سے گھبراتا ہے۔ جس طرح کوئی فرد شدید دکھ اور غم کی کیفیت میں اپنے دل کا غبار اور بخار اس زار و قطار رونے کی صورت میں نکال کر سکون محسوس کرتا ہے، خود اذیتی کا شکار فرد خود کو آزار پہنچا کر اسی طرح کا نفسیاتی توازن حاصل کرتا ہے۔ کچھ افراد کو اس قدر خوف ناک غصہ آتا ہے کہ وہ اپنے مزاج کی جارحیت اور غضب ناکی کی شدت سے خود خوف زدہ ہو جاتے ہیں کہ اس حالت میں وہ دوسرے کسی فرد کو ناقابلِ تلافی نقصان نہ پہنچا دیں، اُن کی لاشعوری تعقل پسندی اس حد سے بڑھتے ہوئے غصے کا رُخ خود اُن کی اپنی ذات کی جانب موڑ دیتی ہے۔ خود اذیتی کے شکار افراد کے بارے میں یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ وہ دوسرے انسانوں کی توجہ اور ہمدردی حاصل کرنے کی خاطر بھی ایسے افعال کا ارتکاب کرتے ہیں۔ کچھ اذیت پسند یہ سمجھتے ہیں کہ صرف یہی واحد راستہ ہے جسے اپنا کر وہ اپنی پریشانیاں اور مسائل حل کر سکتے ہیں جب کہ زیادہ تر لوگوں کو یہ ادراک بھی نہیں ہو پاتا کہ وہ خود کو کیوں اور کس لیے اذیت دے رہے ہیں۔ ناکامی اور مایوسی کے عالم میں خود اذیتی کے افعال ابتداً غیر ارادی طور پر سرزد ہوتے ہیں بعد ازاں نفسی تسکین کے حصول کی خاطر یہ عادت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ایک سروے کے مطابق خواتین عام طور پر ۱۵ سے ۲۵ اور مرد ۲۰ سے ۳۰ سال کی عمر کے درمیانی عرصے میں اس عارضہ میں مبتلا ہوتے ہیں۔ منشیات اور الکوحل کا زیادہ مقدار میں استعمال بھی خود اذیتی کی ایک شاخ ہے، حد سے زیادہ سگریٹ نوشی بھی اسی زمرے میں آتی ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ خود اذیتی کسی لاشعوری خوف، بچپن کی کوئی شدید محرومی، نفرت، نظر انداز ہونا، جنسی استحصال، دوسرے انسانوں کی محبت پر عدم اعتمادی، حصولِ محبت اور ہمدردی کی شدید تمنا کے علاوہ ناکامی، محرومی، حالات کی غیر معمولی نامساعدت اور ذات پر اعتماد کا فقدان ایسے عوامل کے زیرِ اثر پروان چڑھتی ہے۔ (۱۳)

شیخ محمد اکرام نے غالب کے نفسیاتی مطالعے کی بنیاد رکھی اور اُن کی شاعرانہ ترقی اور کمالات کو اُن کے اُس احساسِ کمتری کا ارتفاع قرار دیا جو بچپن اور عنفوانِ شباب کے زمانے میں حیاتِ غالب کا حصہ رہے۔ بچپن کی نامساعدت کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے لکھا:

"۔۔۔ نہ کوئی ریاست نہ جاہ و ثروت! کیا مرزا کے حساس دل پر ان حالات اور واقعات کا اثر نہ ہوتا ہوگا؟ وہ جب اپنے گرد و پیش بڑی بڑی حویلیاں، اور اپنے قرابت داروں میں بڑے بڑے رئیس دیکھتے ہوں گے اور اپنے ہم جولیوں سے پوچھتے ہوں گے کہ میرا باپ کون تھا، تو کیا اس کا جواب انہیں پسندِ خاطر ہوتا ہوگا اور کیا وہ اپنے دل ہی دل میں اپنے ماحول کے مقابلے میں اپنی کمزوری اور ضعیف بنیادی محسوس نہ کرتے ہوں گے؟۔۔۔ نفسیات کے عالم کہتے ہیں کہ انسان کی شخصیت اور ذہنی نشو و نما کی بنیادیں مستحکم طور پر پہلے پانچ سات سال میں رکھی جاتی ہیں، اس مدت میں اگر کسی بچے کے ضمیر میں احساسِ کمتری (Inferiority Complex) گہری جگہ پا لے تو وہ غیر شعوری طور پر اس احساس کا ازالہ کرنے کے لیے طرح طرح کی کوششیں کرتا ہے۔" (۱۴)

نفسیات کے اس مسلّم اُصول سے انکار ممکن نہیں، لیکن اتنا ضرور ہے کہ محض اور صرف احساسِ کمتری کی پیدا کردہ شدت

Scanned by CamScanner

احساس کسی فرد کی فوق العادت ترقی کی واحد ضمانت نہیں بن سکتا۔ کہتے ہیں اگر پتھر کے باہر کی آگ اُس کے اندر کی آگ سے تیز ہو تو وہ کوئلہ بنتا ہے اور اگر آتشِ نہانی باہر کے درجۂ حرارت سے زیادہ ہو تو پھر کوئلہ نہیں، ہیرا بنتا ہے۔ غالب جو کچھ بنے، اُس کی استعداد اُن میں خداداد بھی تھی اور اس کے لیے انہوں نے حالات کی مطابقت میں درست راہ بھی اپنائی۔ دوسری بات یہ کہ ننھیال میں پرورش، والد کی گھر دامادی، پھر ناوقت موت اور بے پدری، چچا ہی زندہ رہتے تو دنیاوی امارت وریاست میں بہرہ وَرْ ہو جاتا، پھر یہی نہیں، شادی بھی ہوئی تو نواب احمد بخش کی دختر کی بجائے الٰہی بخش معروف کی بیٹی سے، جن کے نام کے ساتھ بھی اگرچہ نواب لگتا تھا، لیکن وہ خود برادر بزرگ کے زیر کفالت تھے، پھر یہ خوبیٔ قسمت کہ روزگار پنشن کی صورت میں ملا، اور وہ بھی سسرالی بزرگوں کی خوشی اور خوشنودی سے وابستہ قرار پائی، جس نے انتظام روزی کیا، اُسی نے سرِ نفی صد کی کٹوتی بھی لگا دی۔ ذرا اس شعر میں 'محبت' کی جگہ 'زندگی' کا لفظ رکھ دیں!

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

نواب انور الدولہ بہادر شفق کے نام ۲۲ اکتوبر ۱۸۶۱ء کے محررہ ایک خط میں اس درد کا ذکر کرتے ہیں:

''سبحان اللہ! اکثر امور میں تم کو اپنا ہم طالع اور ہمدرد پاتا ہوں، عزیزوں کی ستم کشی اور رشتہ داروں سے ناخوشی۔ میرا ہم قوم تو سراسر قلم رو ہند میں نہیں، سمرقند میں دو چار یا دشتِ قپچاق میں سو دو سو ہوں گے۔ مگر ہاں، اقربائے سبھی۔ پانچ برس کی عمر سے اُن کے دام میں اسیر ہوں اکسٹھ برس ستم اٹھائے ہیں۔ شعر

گر دہم شرح ستم ہائے عزیزاں غالب
رسم اُمید ہمانا ز جہاں برخیزد (۱۵)

یہ سب اپنی جگہ، غالب کی شخصیت کی بہتر تفہیم میں اہم بات یہ نہیں کہ حسب نسب اور اصل کے اعتبار سے وہ کیا تھے، بلکہ یہ کہ وہ خود کو کیا سمجھتے تھے۔ اصلاً تو وہ ہماری آپ کی طرح آدم زادے ہی تھے، گو وہ اس پر بھی فخر کرنے کا موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے، لیکن اس کی وجہ کچھ اور بتاتے تھے۔

خوئے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زنم

اُن کا اصل اختصاص قدیم اساطیری ایران کے وہ فرماں روا تھے، جن کا وجود شاہنامہ فردوسی میں تو ثابت ہے، لیکن تاریخ میں ان کی حیثیت خواب اور افسانے سے زیادہ نہیں۔

''غالب نے اپنے نسب پر جا بجا فخر کیا ہے وہ کبھی اپنے آپ کو افراسیابی اور پشنگی کہتے ہیں، کبھی دودۂ زادشم میں سے ہونے پر اتراتے ہیں، کبھی سلجوقی اور تورانی بتاتے ہیں، کبھی ایبک ہونے پر فخر کرتے ہیں مثلاً

غالب از خاک پاک تورانیم
لاجرم در نسب فرہ مندم

ترک زادیم و در نژاد ہمے
بہ سترگان قوم پیوندیم

ایبک ایم از جماعۂ اتراک
در تمامی ز ماہ دہ چندیم

فن آبائے ما کشاورزی است
مرزبان زادۂ سمر قندیم (۱۶)

پھر فرماتے ہیں

ساقی چو من پشنگی و افراسیابیم

Scanned by CamScanner

دانی کہ اصل گوہرم از دودۂ جم است
میراث جم کہ مے بود اکنوں بہ من سپار
زاں پس رسد بہشت کہ میراث آدم است" (۱۷)

بہادر شاہ کے ایک قصیدے میں فرماتے ہیں:

سلجوقیم بہ گوہر و خاقانیم بہ فن
توقیع من بہ سنجر و خاقاں برابر است

یہ محض سخن گستری نہیں اور نہ ہی کسی قسم کے احساس کمتری کو کیموفلاج کرنے کی شعوری یا لاشعوری کوشش، بلکہ یہ اس بزرگ زادے کے اعتقادات ہیں، جس کے اعلیٰ نسب کا فرد ہونے میں کوئی شک نہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جس کے ذہنی معیارات تو یہ ہوں اور اُسے زیست بسر کرنے اور قرض اُتارنے کے لیے گھر کو قمار خانے میں بدلنا پڑے (۱۸)، وہ اگر یوں نہ سوچے تو اور کیا کرے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
گفتنی نیست کہ بر غالب ناکام چہ رفت
می تواں گفت کہ ایں بندہ خداوند نداشت
افسوس کہ دنداں کا کیا رزق فلک نے
جن لوگوں کی تھی درخور عقد گہر انگشت
فلک سے ہم کو عیش رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاع بُردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

"آبا واجداد کی نام وری پر فخر نہ صرف جائز بلکہ ضروری ہے اُن کی نام وری کی قدر نہ کرنا شرم ناک فرومایگی ہے۔" (پوشکن)

غالب پر نہایت وقیع کتاب کی مصنفہ روسی نژاد مستشرق نتالیا پری گارینا کا خیال ہے کہ غالب نے عظمتِ رفتہ کی اسطور اپنی شاعرانہ قابلیت کے سرچشموں پر غور وخوض کے حوالے سے تخلیق کی ہے (۱۹) جب کہ ہمارے خیال میں غالب نے طبقاتی سماج میں اپنے وجود کی بقا اور جواز کے لیے اس اسطور پر نظم ہی نہیں نثر میں بھی بار بار اظہار اور اصرار کیا ہے۔ جن عوامل کی بنا پر غالبؔ کے یہاں اذیت پسندانہ طرزِ احساس نارمل حدوں سے تجاوز کرتا اور اُن کا ایک بنیادی جذبہ اور رویہ بنتا دکھائی دیتا ہے، انہی اسباب وعلل کی کارفرمائی انہیں مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے اتنے بڑے ہنر اور تخلیقی وتعمیری استعداد و صلاحیت کو اپنے آبا (حقیقی وفرضی) کی عظمت اور جاہ وجلال، ریاست واختیار کی تنزل یافتہ اور پس ماندہ صورت قرار دیں۔ کیا اس طرح کا طرزِ فکر بذاتِ خود اذیت پسندی قرار نہیں دیا جائے گا!

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

خیر اس شعر کی حد تک تو کہہ سکتے ہیں کہ غالب کنائے کے پردے میں کسی اور کے آبا کے "غیر شریفانہ" پیشے پر اپنے مخصوص انداز میں تعریض فرما رہے ہیں، لیکن ذیل کے قطعے میں وہ قطعی سنجیدہ ہیں:

Scanned by CamScanner

غالب بہ گہر ز دودۂ زادشم
زاں رو بہ صفائے دمِ تیغ است دمم
چوں رفت سپہ گری، ز دم چنگ بہ شعر
شد تیرِ شکستۂ نیاگاں قلمم (۲۰)

انورالدولہ شفق کے نام ایک فارسی خط میں زیادہ وضاحت کے ساتھ یہ تصورات بیان ہوئے ہیں، اس کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

"اب اس کا کیا علاج کہ میری تخلیق فساد سے اور نقصان ہی کے لیے ہوئی ہے! میں سلطان سنجر کی طرح جنگی کارناموں کے لیے کمربستہ اپنے ترکی ٹوپی والے اجداد پر نہیں گیا، میں عہدِ قدیم کے حکما کے نقشِ قدم پر، بوعلی سینا کی طرح، علوم و فنون میں یگانۂ روزگار بننے کے لائق نہ ہوا تب میں نے خود سے کہا، درویشی اختیار کروں اور آزاد زندگی کروں، لیکن ازل سے میرے ہم سفر ذوقِ سخن نے رہزنی کی۔ مجھے باور کرایا کہ سرلشکری اور دانش وری ہی نہیں آئینۂ الفاظ کو صیقل کرنا اور اس میں دنیا کو معنی کا چہرہ دکھانا بھی کارِ نمایاں ہے۔ تصوف کو چھوڑو اور شاعری کے بندے ہو جاؤ۔ تعمیل کے سوا میرے پاس کوئی چارہ نہیں تھا اور میں نے اپنی کشتی شاعری کے سمندر میں ڈال دی جس کی حقیقت جیسا کہ سب کو معلوم ہے سراب کے علاوہ کچھ نہیں۔ میرا قلم علم بن گیا اور تیرِ شکستۂ آبا قلم بن گیا۔۔۔"

تحلیل نفسی اور نفسیاتی دبستانِ تنقید کے بے رحم ماہرین سے رجوع کیا جائے تو وہ غالب کی مذکورہ صورتِ حال کو نہایت سہولت کے ساتھ اختلالِ ذہنی (Psychosis) کی ایک معروف قسم خبطِ عظمت (Paranoia) قرار دیں گے جس کے مطابق اس میں مبتلا شخص یہ سمجھتا ہے کہ وہ کوئی بہت عظیم شخص ہے۔ غالب کی عظمت سے کون انکار کر سکتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ خیال آتا ضرور ہے کہ ایامِ جوانی میں غالب کے یہاں اذیت پسندی کے رجحان نے پیرانہ سالی میں خبطِ عظمت کی صورت اختیار کر لی ہو کہ بہرحال اس بیماری کا عرصہ اُدھیڑ عمری قرار دیا جاتا ہے۔

غالب کی اذیت پسندی کو مختلف عنوانات کے تحت دیکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کے اشعار میں مضامینِ گریہ پر ایک نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں اشک بہانے سے کہیں زیادہ خوں نابہ فشانی کا بیان ہوا ہے۔ غالب کے کلام میں رونے کا ذکر بہت ہے، لیکن آنسو کہیں دکھائی نہیں دیتے۔ گویا اُن کے یہاں آواز سے رونے کا چلن ہے، آنسوؤں سے نہیں، اور اگر کہیں آنسو ہیں بھی تو یہ ہمارے آپ کے سے پانی والے آنسو نہیں ہیں بلکہ اُن کے دل و جگر کا لہو ہے، خوں نابہ فشانی غالب کا مرغوب شغل ہے۔

اُن کا گریہ میر کے رونے سے بہت مختلف ہے۔ میر جب روتے ہیں تو اُن کی پلکوں سے لے کر دامن و آستین تک بھیگ جاتے ہیں، گھر میں کوئی سوکھا رومال تک نہیں بچتا، آنکھیں متورم ہو جاتی ہیں!

دامان و جیب و دیدہ و مژگان و آستیں
اب کون سا رہا ہے کہ ان میں سے تر نہیں
جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابرِ تر رہے ہے
کہاں تک بھلا روو گے میر صاحب
اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

میر کا ذوقِ گریہ اور حسرتِ گریہ جب مقدارِ گریہ کے ساحلوں میں سماتا دکھائی نہیں دیتا تو اُن کا متخیلہ بھی اونچی اُڑان بھرتا

Scanned by CamScanner

ہے، لیکن اس کے قدم تب بھی زمین پر ہی دھرے ہیں!

خوب ہے اے ابر یک شب آؤ باہم روئیے
پہ نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر کم کم روئیے
کس نیند اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
آنکھیں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

امڈی آتی ہیں آج یوں آنکھیں
جیسے دریا کہیں اُبلتے ہیں

اب ذرا مرزا نوشہ (غالب) کی خوں نابہ فشانی ملاحظہ کیجیے

بیاں کیا کیجیے بیداد کاوش ہائے مژگاں کا
کہ ہر اک قطرۂ خوں دانہ ہے تسبیح مرجاں کا (بعداز ۱۸۲۶ء) (۴۱)

میں نے روکا رات غالب کو وگرنہ دیکھتے
اس کے سیل گریہ میں گردوں کف سیلاب تھا (۱۸۱۶ء)

ہر بُنِ مو سے دمِ ذکر نہ ٹپکے خوں ناب
حمزہ کا قصہ ہوا عشق کا چرچا نہ ہوا (۱۸۵۳ء)

نہ کہہ کہ گریہ بہ مقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خرچ دریا کا (۱۸۲۱ء)

بے خونِ دل ہے چشم میں موجِ نگاہ غبار
یہ مے کدہ خراب ہے مے کے سراغ کا (۱۸۱۶ء)

نہیں دل میں مرے وہ قطرۂ خوں
جس سے مژگاں ہوئی نہ ہو گل باز (۱۸۲۱ء)

جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بُنِ ہر خار کے پاس (۱۸۲۱ء)

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں۔ (۱۸۵۲ء)

مذکورہ شعر میں آزار پسندی کم کم ہے اور اس کی جگہ نہایت روشن تمثال نے لے لی ہے۔ لہٰذا نہ تو گریہ خونی کی اذیت دکھائی دے رہی ہے اور نہ ہی شامِ غم کی تاریکی۔ یوں بھی یہ شعر غالب کے عہدِ عذاب یعنی شباب کا نہیں ہے۔

ودیعت خانۂ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں ہوں
نگینِ نامِ شاہد ہے، مرا ہر قطرۂ خوں تن میں (۱۸۱۶ء)

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خونِ جگر، سو جگر میں خاک نہیں (۱۸۲۶ء)

دل کے خوں کرنے کی کیا وجہ و لیکن ناچار
پاسِ بے رونقیِ دیدہ اہم ہے ہم کو (بعداز ۱۸۲۶ء)

Scanned by CamScanner

تب ناز گراں مایگی اشک بجا ہے
جب لخت جگر دیدۂ خوں بار میں آوے (۱۸۳۳ء)

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے (۱۸۵۲ء)

پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بہ خون دل
ساز چمن طرازی داماں کیے ہوئے (بعد از ۱۸۲۱ء)

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگان خوں فشاں کے لیے (۱۸۲۷ء)

لوگ خون کے آنسو محاورے میں روتے ہیں، لیکن غالب کے یہاں خون ناب بہانا زندہ رہنے کے مترادف ہے۔ یہ خوں نابہ فشانی غالب کے باب میں فطری ہے اور اُن کے ایذا پرستانہ مزاج کے عین مطابق بھی۔ گریے کا منظر نامہ یہ ہے تو فریاد و فغاں کی لے اُن کے یہاں کس قدر بلند اور آسماں گیر ہوگی، اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے!

آتا ہے ایک پارۂ دل ہر فغاں کے ساتھ
تار نفس کمند شکار اثر ہے آج (۱۸۱۶ء)

ایذا سہنے کا لطف دوبالا اُسی وقت ہو سکتا ہے، جب بلند آواز میں کراہنے کا موقع بھی ملے، ستم گر کا تو بہانہ ہے، اصل میں لطف اندوز تو خود ہونا چاہتے ہیں!

دے مجھ کو شکایت کی اجازت کہ ستم گر
کچھ تجھ کو مزہ بھی مرے آزار میں آوے (۱۸۳۳ء)

رشید احمد صدیقی غالب شناسوں میں ایک بلند مقام پر فائز ہیں۔ بے شمار بے مغز دفتروں کے مقابلے میں اُن کے شذرات نکتہ آفرینیاں غالب کے بارے میں کہیں زیادہ بصیرت فراہم کرتی ہیں، تاہم اذیت پسندی کا پہلو اُن کے یہاں بھی کسی تحریر میں دکھائی نہیں دیتا۔ وہ غالب کی ناقدری، ناآسودگی، حزن اور افسردگی کے تو قائل ہیں، لیکن ایذا پرستی اُن کی باریک بینی کی زد میں آنے سے رہ گئی۔

"غالب کا انسان جتنا ذہن اور جسم کا تھا، اُتنا اخلاق و اقدار کا نہ تھا۔ اس سے اندازہ کر سکتے ہیں کہ زندگی پر اُن کی نظر کیا تھی اور کہاں تک تھی۔ زندگی سے جہاں جہاں جو ناآسودگی اُن کے یہاں ملتی ہے، کیا عجب اس میں اُن رجحانات کو بھی دخل ہو۔ آسودگی اور ارتفاع تو صرف اقدار اور یقین کی زندگی میں میسر آتا ہے۔۔۔۔ غالب نہ تو الم کے شاعر ہیں نہ اُن کی شاعری المیہ ہے۔ تاہم ایک زوال آمادہ تہذیب و تمدن کی پیداوار ہونے کے اعتبار سے اُن کے یہاں ایک مہذب الم کی کیفیت ملتی ہے جس کے لیے حزن کا لفظ استعمال کرتا رہا ہوں۔ اُن کی شاعری کا عام لہجہ حزنیہ ہے۔ حسرت، داغ، تمنا، بلا، برق وغیرہ کے الفاظ جو اُن کی شاعری میں بار بار آتے ہیں، وہ اس کی غمازی کرتے ہیں۔۔۔۔۔ غالب کے جذبۂ رشک اور حزن کا ماخذ ایک ہی ہے یعنی اُن کی شدید انفرادیت اور مادی ناآسودگی، وہ صبر و شکر کی صفات سے ناآشنا تھے اور اسے شخصیت کی کمزوری سمجھتے تھے۔ یہ ناآسودگی اپنی شدید شکل میں بے زاری اور 'بے دلی ہائے تماشا' کی کیفیت پیدا کر لیتی ہے۔۔۔۔ غالب سے قبل نامور اردو شعرا دربار سے بھی اُلجھتے رہے اور بازار سے بھی، سپاہی پیشہ بھی ہوئے اور بے خانماں بھی، لیکن غالب کا تعلق عمائدین کے ایک ایسے طبقے سے تھا جس کے ہاتھوں سے مال و منزلت

Scanned by CamScanner

دونوں جا چکی تھی اور حسرت و پندار رہ گئے ہوں۔ غالب کے حزن و رشک دونوں کا ماخذ و منبع یہی طبقاتی احساس زیاں تھا، اُن کی زندگی کا المیہ یہی تھا۔ اُن کی حسرتیں اُن کی چاہتوں سے زیادہ رہیں۔" (۲۲)

اس مقام پر ہم غالب کے اُن اشعار کا حوالہ پیش کریں گے جن میں اذیت پسندی سے اُن کے لگاؤ، درد و غم پسندی اور لذتِ الم سے کسی نہ کسی طرح کی دل بستگی کا مضمون ہوگا۔ اُن کی سزائیں جب حدِ عقوبت سے گزرتی ہیں تو وہ اس میں بھی یکتائی زمانہ کا اعزاز و برتری کے پہلو میں ڈھونڈ نکالتے ہیں!

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا (۱۸۵۴ء)

ایک زمانے تک تو غالب کی غزل کا محبوب شکوۂ جور سے سرگرمِ جفا ہو کر حسنِ تلافی کی صورت پیدا کرتا رہا، لیکن آخر کب تک! اُسے ایک دن مشتاقِ جفا کی آزار پسندی کا علم ہو ہی گیا، اور پھر!

وا حسرتا! کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر (۱۸۳۳ء)

انہیں یہ بھی حسرت ہے کہ راہِ عشق میں موت کا مرحلہ اتنی جلدی نہ آیا کرتا، اے کاش!

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں (۱۸۲۱ء)
زمانہ سخت کم آزار ہے بہ جانِ اسد
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے تھے

غم سے انہیں نشاط و سرور حاصل ہوتا ہے اور بدن میں اُن کے لہو کا ایک ایک قطرہ ذوقِ درد کا حامل ہے لہٰذا اگر وہ اچھے نہیں ہوتے تو یہ اُن کے حق میں اچھا ہی ہے!

کیجے بیاں سرورِ تبِ غم کہاں تلک
ہر مو مرے بدن پہ زبانِ سپاس ہے (۱۸۲۱ء)
قطرہ قطرہ ایک ہیولیٰ ہے نئے ناسور کا
خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)
درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا (۱۸۵۳ء)

دشت کے خاروں کی غم خوارگی کا جس قدر خیال انہیں ہے، اُس میں فی الحقیقت اُن کی اپنی پیاس پنہاں ہے، ذرا حسنِ طلب کا انداز ملاحظہ ہو!

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یا رب
اک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے (۱۸۳۳ء)

دعا قبول ہونے پر اظہارِ مسرت بھی دیدنی ہے!

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر (۱۸۳۳ء)

کبھی وہ غمِ عشق سے ہی لذتِ الم کشید کرتے تھے، جب دیکھا کہ غمِ روزگار ارزاں بھی [illegible]

Scanned by CamScanner

دونوں کو ملا کر غم حیات بنا لیں!

غم زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
ورنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے (۱۸۲۶ء)

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پہ اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا (۱۸۲۱ء)

ہے ایک تیر جس میں دونوں چھدے پڑے ہیں
وہ دن گئے کہ اپنا دل سے جگر جدا تھا (۱۸۲۷ء)

آزار طلبی کی انتہا دیکھیے کہ غمِ حیات کی موجودگی میں بھی محبوب کے بہروپ میں ایک سفاک قاتل کی تمنا عمر بھر رہی!

دشنے نے کبھی منہ نہ لگایا ہو جگر کو
خنجر نے کبھی بات نہ پوچھی ہو گلو کی

صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالب
حسرت میں رہے ایک بتِ عربدہ جو کی (۱۸۲۶ء)

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجیے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے (۱۸۵۳ء)

اپنی سخت جانی پر مسرور ہیں کہ اب ذوقِ ایذا کی شاید تشفی ہو پائے گی!

بن گیا تیغِ نگاہِ یار کا سنگِ فساں
مرحبا میں! کیا مبارک ہے گراں جانی مجھے (۱۸۲۶ء)

میر نے بھی سوختہ جاناں کی افسردگی کو قہر قرار دیا تھا اور دلوں کی آگ سلگائے رکھنے کے لیے دامن کو ہلاتے رہنے کا مشورہ دیا تھا، غالب بھی افسردگی سے پناہ مانگتے ہیں اور یاس کے مقابلے میں درد اور وحشت کو پسند کرتے ہیں کہ ان میں حرکت بھی ہے اور حرارت بھی!

افسردگی نہیں طرب انشائے التفات
ہاں درد بن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

ہے وحشتِ طبیعتِ ایجاد یاس خیز
یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی

بیکاریِ جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی (۱۸۲۱ء)

شعلے سے نہ ہوتی ہوسِ شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگیِ دل پہ جلا ہے (۱۸۱۶ء)

غالب کی اذیت پسندی ناکامیوں کا ردِ عمل تو ہو سکتی ہے، لیکن ناکامی اور اذیت مل کر بھی انھیں زندگی میں یاس پرست نہیں بناتی!

ولا یہ درد و الم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر
نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے (۱۸۲۱ء)

Scanned by CamScanner

اُن کی متصوفانہ فکر بھی درد کی انتہاؤں کی طلب گار بن جاتی ہے!

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا (بعد از ۱۸۲۱ء)

اب کچھ اذیت پسندی یا تصویر کا تذکرہ کیا جائے کہ بالواسطہ تو کافی کچھ کہا جا چکا۔ ذیل میں غالب کے یہاں جراحت بھی اور زخم پسندی کے براہ راست مرقعوں پر مبنی اشعار کا حوالہ ملے گا۔ انہیں اگرچہ تیر نگاہِ یار سے، عاشق ہونے کے ناطے، بہت محبت ہے، لیکن ان کا اذیت خو مزاج تلوار کے زخم کی جانب زیادہ للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے!

دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز (۱۸۱۶ء)

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا (۱۸۲۱ء)

نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں
وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے (۱۸۵۳ء)

اردو زبان و شعر کو 'تیرِ نیم کش' کی ترکیب غالب کی عطا ہے، لیکن یہ شروع شروع کی بات ہے کہ جب ایک خاص قیم پر ان کا اصرار ہوتا تھا، بعد میں اُن کا مشرب بہت وسیع ہو گیا، کہتے ہیں

رہے دل ہی میں تیر اچھا جگر کے پار ہو بہتر
غرض شستِ بتِ ناوک فگن کی آزمائش ہے (۱۸۵۲ء)

جانِ دردمند کی غم خواری اُن کے محبوب کو بھی بہت پسند ہے اور کیوں نہ ہو اسد اسی انداز کا قتیل ہے!

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد! غم خوارِ جانِ دردمند آیا (۱۸۱۶ء)

نہ پوچھ نسخۂ مرہم جراحتِ دل کا
کہ اس میں ریزۂ الماس جزوِ اعظم ہے (۱۸۱۶ء)

علاجِ درد میں بھی درد کی لذت پہ اقبال بھی مرتے رہے ہیں لیکن یہ مضمون غالب کا ہے اور زیادہ معنی کے ساتھ یوں بیان ہوا ہے!

زخم سلوانے سے مجھ پہ چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخمِ سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے (۱۸۱۶ء)

بات جراحتوں اور زخموں کی ہو اور نمک اور نمکداں کا تذکرہ نہ آئے تو اذیت پسندی کا لطف ادھورا رہ جائے گا!

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکداں ہونا (۱۸۲۱ء)

جنوں تہمت کشِ تسکیں نہ ہو، گر شادمانی کی
نمک پاشِ خراشِ دل ہے لذت زندگانی کی (۱۸۱۶ء)

Scanned by CamScanner

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک (۱۸۲۱ء)
داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ
یاد کرتا ہے مجھے ، دیکھے ہے وہ جس جا نمک
چھوڑ کر جانا تنِ مجروحِ عاشق حیف ہے
دل طلب کرتا ہے زخم اور مانگے ہیں اعضا نمک
غیر کی منت نہ کھینچوں گا پئے توفیرِ درد
زخم مثلِ خندۂ قاتل ہے سر تا پا نمک (۱۸۲۱ء)

زخمِ عاشق اول تو مندمل ہوتے ہی نہیں، اور اگر بھرنے لگیں تو ان کا ہرا کرنا گویا ناخن پر قرض ہوتا ہے۔

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا (بعد از ۱۸۲۱ء)

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے
سینہ جویائے زخمِ کاری ہے (بعد از ۱۸۲۱ء)
پھر جگر کھودنے لگا ناخن
آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ
کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے (۱۸۱۶ء)
میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس (۱۸۲۱ء)

مذکورہ شعر کا غالب پہلو طنز سہی، لیکن خود طنز کیا ہے؟ دوسروں پر استہزا کرنے والا پہلے اپنے لہو کا گھونٹ نہیں بھرتا! صرف درویش کا قہر و غضب ہی اُس کی اپنی جان پر نہیں ہوتا ہر غصہ ور کی اپنی تیوری پہلے خشم گیں ہوتی ہے یوں غالب کے معاملے میں کہا جا سکتا ہے کہ آغازِ شعر گوئی سے ۱۸۳۶ء تک کا عرصہ اُن کے یہاں اذیت پسندانہ طرزِ احساس کا زمانہ ہے اور ۱۸۴۷ء کے بعد شروع ہونے والے دوسرے دورِ شاعری میں اور بالخصوص ۱۸۵۰ء میں قلعۂ معلّٰی سے وابستگی کے بعد کے زمانے میں اذیت پسندی کے مضامین یکسر غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ طنزیہ شاعری لے لیتی ہے۔ غالب کی تمام تر اعلیٰ طنزیہ شاعری اسی دور سے متعلق ہے۔ یعنی کہا جا سکتا ہے اب اس سلجوقی اور افراسیابی نے اپنی جان پر ستم کرنے اور اپنے زخم کریدنے کی بجائے دوسروں کو طنز و تشنیع و تعریض کے تیروں کی باڑ پر رکھ کر محظوظ ہونا سیکھ لیا ہے۔ اذیت پسندی سے سادیت پسندی تک کا یہ سفر غالب کے ذہنی اور جذباتی طور پر پختہ ہونے کی دلیل ہے۔ اب پھر سے خالص ایذا پرستی کی طرف لوٹتے ہیں:

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں چکاں نہیں (۱۸۴۷ء)

ذیل کے شعر پر ادنیٰ تامل سے صاف دکھائی دے گا کہ غالب کو نہ تو محبوب سے کوئی خاص دلچسپی ہے، نہ وہ اُس کے دست و بازو کی سلامتی کے دل سے خواہاں ہیں، اُن کا دل خود اپنے زخمِ جگر پر ٹوٹ کر آیا ہوا ہے اور بس۔ مضمون البتہ نیا ہے۔

Scanned by CamScanner

نظر لگے نہ کہیں اُس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (۱۸۳۳ء)

ستم رسیدہ دوستی، جسے غالبیات میں ستم پیشہ ڈومنی کے غلط العام لقب سے موسوم کر دیا گیا، سے بھی غالب کو گلہ ہے!

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخمِ کاری ہائے ہائے (بعداز ۱۸۲۱ء)

غالب کی اذیت دوستی کا اپنی خود کفالتی پر اظہار تسکین و آسودہ حالی ملاحظہ کیجیے

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن
ہمارے جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے (بعداز ۱۸۴۷ء)

ایک اذیت پسندانہ تعلّی، حوصلہ مندی کے ساتھ یوں ہم آمیز ہوئی ہے!

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یا رب اُسے قسمت میں عدو کی (۱۸۳۶ء)

احیاو تجدیدِ عشق کے مضمون کی حامل غزلِ مسلسل جو اپنی تمثالوں کی خوب صورتی میں بے مثل ہے، بھی اذیت پسندانہ طرزِ احساس سے خالی نہیں!

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے (۱۸۲۱ء)
پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے

جس طرح انھیں جراحتِ پیکاں کے مقابلے میں شگافِ زخمِ تیغ پسند ہے، ویسے ہی داغ پر زخم کی برتری ثابت اور محقق ہے!

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا (۱۸۵۴ء)

محبوب کی ستائش کا یہ نادر و بدیع پہلو بھی غالب کا حصہ ہے!

جز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو
جیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے (۱۸۱۶ء)

غالب کی جفا طلبی بھی غزل کے عاشق کی روایتی سخت جانی اور حوصلہ مندی سے کچھ بڑھ کر ہے۔ ذیل کے آٹھ شعروں میں کم و بیش ایک ہی مضمون پیرائے بدل بدل کر بیان ہوا ہے!

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اُس کو یاد اسدؔ
جفا میں اُس کی ہے انداز کارفرما کا (۱۸۲۱ء)
ہم کو ستم عزیز ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں (۱۸۴۷ء)
اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا (بعداز ۱۸۲۱ء)

Scanned by CamScanner

ناز بر حسنِ طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)

گو سمجھتا نہیں پر حسنِ تلافی دیکھو
شکوۂ جور سے سرگرمِ جفا ہوتا ہے (بعد از ۱۸۲۷ء)

ہے بارے اعتمادِ وفاداری اس قدر
غالب ہم اس میں خوش ہیں کہ نامہرباں ہے (بعد از ۱۸۲۱ء)

نوید امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لیے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لیے (۱۸۲۷ء)

کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں (۱۸۲۷ء)

غالب کی اذیت پسندی کے مختلف پہلوؤں میں ایک اہم پہلو ان کے یہاں شوقِ شہادت، آرزوئے مرگ اور تمنائے قتل کی فراواں صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ عشق میں جان قربان کرنا، غزل کے عاشق کی معمولہ حوصلہ مندی اور جسارت ہے، لیکن یہاں بھی غالب مثالیت پسندی کی کئی حدیں پار کر جاتے ہیں۔ آیئے غالب کے ہمراہ اور گھبرایئے بالکل نہیں کہ ان کا ذوق و شوقِ شہادت، آج کل کے خودکش حملہ آوروں کا سا ضرور ہے لیکن وہ اپنے سوا کسی اور کو واصلِ بہشت کرنے میں یقین نہیں رکھتے۔ دیوان کی اولین غزل میں ہی ان کے لیے تلوار نیام سے باہر نکلی پڑتی ہے!

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا (۱۸۱۶ء)

ان کا خیال تھا کہ شاید موت کا راستہ سب سے کٹھن ہوگا، لیکن

اے نو آموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا (۱۸۲۱ء)

خیر آسان ہوا تو بھی کیا ہے، اس راستے پر چلنے کے فائدے تو بہت ہیں!

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا (بعد از ۱۸۲۶ء)

اب ذرا اہلِ عشق کی عید کے منظر ملاحظہ کیجیے!

عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا (۱۸۲۱ء)

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا (۱۸۱۶ء)

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے (۱۸۲۶ء)

آرزوئے مرگ اور تمنائے قتل میں غالب کا والہانہ پن دیکھ کر لگتا ہے کہ اس طرح تو انہوں نے کبھی وصل کی تمنا بھی نہ کی ہوگی۔ حقیقی وصال انہیں وصل سے بھی بڑھ کر نشاط آور لگتا ہے!

Scanned by CamScanner

قتل نہ دو، دیکھ اس سے مجھے کہ میں ہی نہیں
وعدہ وصل قاتل کے ہاتھوں کے لیے (۱۸۴۷ء)

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا (بعد از ۱۸۲۱ء)

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا (۱۸۵۳ء)

قاتل کی اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے
اس کی خطا نہیں ہے یہ میرا قصور تھا (۱۸۲۱ء)

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے، خوشا طالعِ شوق
مژدۂ قتل مقدر ہے جو مذکور نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)

محبوب کی جانب سے وعدۂ قتل میں ایسے وصل کی صورت میں وہ مسرت حاصل ہوتی ہے کہ طعن و تعریض تک پہ اتر آتے ہیں!

قتل کا میرے کیا ہے عہد تو بارے
وائے گر عہد استوار نہیں ہے (۱۸۲۱ء)

نہ مارا جان کر بے جرم، غافل تیری گردن پر
رہا مانند خونِ بے گنہ حق آشنائی کا (۱۸۱۶ء)

ڈرے کیوں میرا قاتل؟ کیا رہے گا اس کی گردن پر
وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دم بہ دم نکلے (۱۸۵۳ء)

اسد بسمل ہے کس انداز کا، قاتل سے کہتا ہے
تو مشقِ ناز کر، خونِ دو عالم میری گردن پر (۱۸۱۶ء)

غالب کو موت ایک آس اور امید کی صورت دکھائی دیتی ہے، لیکن اس کو بد نصیبی کا کیا کیا جائے کہ زندگی کی یہ آخری خواہش بھی پوری ہوتی دکھائی نہیں دیتی۔ موت کی آرزو جب ان کے یہاں حسرت میں بدلتی ہے تو ان کا حزنیہ لہجہ مکمل مایوسی کا رنگ دھارتا دکھائی دیتا ہے!

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (بعد از ۱۸۲۱ء)

تنگی میں عالمِ ہستی سے یاس ہے
تسکیں کو دے نوید کہ مرنے کی آس ہے (۱۸۲۱ء)

بیضہ آسا ننگِ بال و پر ہے یہ کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے (۱۸۱۶ء)

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی (بعد از ۱۸۴۷ء)

Scanned by CamScanner

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی (۱۸۲۱ء)

مرنے کی اے دل اور ہی تدبیر کر کہ میں
شایانِ دست و بازوئے قاتل نہیں رہا (۱۸۱۶ء)

مرگِ ناگہاں کی کیسی جامع تعریف کی ہے اور دعوت و انتظار کے انداز بھی ملاحظہ کیجیے

غفلت کفیلِ عمر و اسد ضامنِ نشاط
اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے (۱۸۱۶ء)

ہو چکیں غالبؔ بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے (بعد از ۱۸۴۷ء)

انھیں اپنے سر کے تن سے جدا ہونے کا ذرا ملال نہیں اور اس کے لیے اُن کے پاس بظاہر کافی وزنی عقلی دلیل بھی ہے۔ یہ الگ بات کہ جس سر کا اس شعر میں ذکر ہے وہ ۱۸۵۷ء میں کٹتا، لیکن غالب چونکہ نابغۂ روزگار تھے اس لیے دس سال پہلے ہی کہہ دیا تھا!

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پہ دھرا ہوتا (بعد از ۱۸۴۷ء)

بعد از مرگ بھی وہ قاتل کو داد کا خوں بہا دیے نہیں تھکتے!

اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی (۱۸۵۱ء)

مزید یہ کہ ان کی اذیت پسندی کا خاتمہ ان کی مرگ کے بعد بھی نہیں ہوتا، بعد از مرگ بھی وہ ایذا طلبی کے پہلو نکال لاتے ہیں!

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا (۱۸۲۱ء)

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اُٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا (بعد از ۱۸۴۷ء)

ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب اُردو ادب کے واحد مورخ اور نقاد ہیں، جنھوں نے غالب کے فکر و شعر کے اس نہایت اہم پہلو کو بہت درست سمجھا اور بیان کیا ہے۔ ادب کی تاریخ میں بیانِ غالب کے باب میں وہ اس پہلو کو بہت مفصل طور پر تو بیان نہ کر سکے اور نہ ہی اذیت پسندیِ غالب کے تمام تر رنگوں کی بوقلمونی پیش کر سکے لیکن اس اہم رجحان کے بنیادی پہلو کو نہایت جامعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اُن کے خیالات میں ہمیں اپنے ہی موقف کی ترجمانی ملتی ہے۔

"غالب کی شاعری میں غم کی ایک اور انتہائی صورت بھی نظر آتی ہے اور یہ وہ مقام ہے جہاں وہ غم کو برداشت کرتے کرتے غم کے خوگر ہو جاتے ہیں اور بالآخر غم، نشاطِ غم کی سطح پر جا پہنچتا ہے۔ در حقیقت یہ اذیت پسندی کی ایک شکل ہے۔ اُن کا اذیت پسند مزاج غم کے بوجھ کو ہلکا کر لیتا ہے۔ زندگی کے ساتھ یہ سمجھوتہ زندگی کو آسان بنا دیتا ہے۔" (۴۳)

غالب کی اذیت پسندی جو بہر طور غزل کے روایتی عاشق کی معمول جفا کوشی سے بہت بڑھ کر ہے، اور اُردو غزل کی روایت میں بھی اس کا دور دور تک کوئی نشان کسی اور غزل گو کے یہاں نہیں ملتا، کا سراغ اُن کی شخصیت کے اس پہلو سے بہت گہرا ہے

Scanned by CamScanner

کہ انہیں زندگی کی ہر شے سے بہت محبت ہے، خود زندگی کو وہ اپنے آباء کے فلسفے کے مطابق سمجھتے اور گزارنا چاہتے تھے۔ 'بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست' یہ زاویۂ نگاہ اور طرزِ فکر ہی ہے جس کے نتیجہ میں اُن کا جہانِ آرزو خود اس کائنات کی وسعت سے بھی کچھ بڑھ کر وسیع ہے۔

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں (۱۸۵۲ء)

آرزوؤں اُمنگوں کی مسلسل جنم آفرینی اُن کے نظامِ فکر اور شاعری میں ہر جگہ بافراط دیکھی جا سکتی ہے اور یہ معاملہ معیار کا اتنا نہیں جتنا مقدار کا ہے، لہٰذا اُن کی تمنائیں نہایت ارضی و سفلی بھی ہیں اور سماوی و ارفع بھی، اعلیٰ سے ادنیٰ تک، وہ ہر شے کی تمنا کرتے ہیں، ایسا بھی نہیں کہ انہیں آرزو پرستی کے انجام کی خبر نہ ہو، وہ ایک غیر معمولی جینئس کا دماغ رکھتے ہیں، لہٰذا جانتے ہیں کہ خواہش سے کاوش تک سبھی کچھ سعیِ لاحاصل کے سوا کچھ نہیں لیکن جینے کے لیے اور جینے کا التباس قائم رکھنے کے لیے آرزوؤں کی مسلسل جنم دہی کرتے رہنا ہوتا ہے، ایک طرف تو اس کی مدد سے نااُمیدی کے سیل بے پناہ کو تھامنا آسان ہو جاتا ہے!

بس ہجوم نااُمیدی، خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے (۱۸۲۸ء)

اور اگر اس میں کامیابی نہ ہو تو بھی اسد اللہ خاں، غالب رہتے ہیں۔ وہ اس طرح کہ جن ہزاروں خواہشوں پر وہ جیتے جی مرتے رہے، اُن کے پورا نہ ہونے پر بھی وہ اُن کا دم نہیں نکلنے دیتے بلکہ اُنہیں حسرتوں میں بدل کر نئی زندگی، نئے لطف اور نئی اذیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں، کبھی کبھی تو لگتا ہے کہ وہ آرزو کرتے ہی اس لیے تھے کہ یہ جلدی سے حسرت بن جائے اور وہ کہہ سکیں کہ 'حاصل سوائے حسرت حاصل نہیں رہا'۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کے یہاں جتنا بیانِ آرزو ہے، اُس سے کچھ بڑھ کر حسرتوں کا ذکر ہے، حسرت پرستی بذاتِ خود اذیت پسندی کی ہی ایک صورت ہے!

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے (۱۸۱۶ء)
مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے (۱۸۱۶ء)
ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں اس سے کہ مطلب ہی بر آوے (۱۸۱۶ء)
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی (۱۸۲۱ء)
نہ لائی شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا، عہدِ تجدیدِ تمنا ہے (۱۸۱۶ء)
یا رب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے
ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد

تبسم صاحب بھی غالب کی اذیت پسندی کو حالات کے جبر کی پیدا کردہ شکست اور انفعالیت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں:
"غالب کی غزل میں خود اذیتی کا جو رجحان عام طور سے ملتا ہے، اس رجحان میں [illegible]

Scanned by CamScanner

> روایت کا گہرا اثر ہے تو دوسری طرف غالب کے دور کے تاریخی جبر کا اثر بھی نظر آتا ہے، وہ تاریخی قوتوں اور حادثات کے سامنے شدید بے بسی اور انفعالیت محسوس کرتے ہیں۔ ایسے حالات میں وہ شکستِ ذات کے عمل سے گزرتے ہیں اور اس مقام پر خود اذیتی اُن کے لیے وجہِ سکون بن جاتی ہے، جہاں اپنے آپ کو توڑنے پھوڑنے میں مسرت ملتی ہے۔ غالب خود اذیتی کی منزل میں 'لذتِ آزار' کا رسیا ہے۔ محبوب کی جانب سے ملنے والا آزار اُس کے لیے سامانِ لذات فراہم کرتا ہے، شاعر کے لیے آزار سرور اور نشے جیسی کیفیات کا حامل نظر آتا ہے۔۔۔۔ غالب کی شاعری میں یہ تجربات محض روایت کا حصہ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ان تجربات میں ان کی جذباتی واردات کی حرارت محسوس ہوتی ہے۔" (۲۴)

حادثاتِ زمانہ اور تاریخی حوادث تنہا غالب کے حصے میں نہیں آئے تھے، لیکن ان کا جو ردِعمل اُن کی شاعری میں دکھائی دیا اُس کا بنیادی سبب اُن کی شخصی توانائی میں تلاش کرنا چاہیے۔ جس کے ڈانڈے وہ ذہنی اور جذباتی طور پر ایران کے بادشاہوں کے تمام خاندانوں کے اہم ناموں سے جوڑتے ہوئے آدم تک پہنچ جاتے ہیں۔ بلاشبہ جتنی توانا اور غیر منفعل اُن کی شخصیت تھی، شکست کا ردِعمل بھی اتنا ہی شدید اور زوردار ہوا۔

اذیت پسندیٔ غالب کی قوسِ قزح کا ایک رنگ اُن کے یہاں مضامینِ صحرانوردی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ غزل کا عاشق صحرائے نجد کے چشم و چراغ قیس کے خانوادے سے متعلق ہونے کے سبب صحرانورد تو ہوتا ہی ہے، لیکن غالب کا عاشق اس معاملے میں بھی یکتا و لاثانی ہے۔ بیاباں نوردی اصل میں اذیت پسندی کی ہی ایک صورت ہے کہ صحرانوردی موت کی تلاش کا سفر ہے۔ غالب کی دشت نوردی، کسی لیلیٰ، کسی محمل کی دنبالہ گردی نہیں ہے، صحرا اُن کی وحشت کے ساتھ کامل جذباتی ہم آہنگی رکھتا ہے۔ انھیں صحرا صحرا ہونے کی وجہ سے ہی پسند ہے اور کیوں نہ ہو، شہروں میں تو تمناؤں کی ویرانی کا عالم یہ تھا کہ عام حالات میں جس بادشاہت اور جس بادشاہ کو وہ ذہنی طور پر اپنے شایانِ شان نہ سمجھتے، اُس کی مصاحبت کے لیے بھی انھیں کاوش ہائے بلیغ و بیم کرنا پڑیں اور اُس کی اصلاحِ سخن کا منصب حاصل کرنے کے لیے ذوق کی رحلت کا انتظار! ایسی دربارداری پر وہ 'دشت کے عیش' کو اپنے تصورات میں نہ سجاتے تو اور کیا کرتے!

کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)

نقصاں نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
دو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں (۱۸۴۷ء)

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا (۱۸۲۱ء)

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پانو (۱۸۳۸ء)

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے (۱۸۵۳ء)

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے (۱۸۱۶ء)

Scanned by CamScanner

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے (۱۸۱۶ء)

غزل میں عاشق کے کردار سے غالب کی اذیت پسندی کا جو موازنہ کیا جارہا ہے، اصل میں اُسے عاشق کے کردار کی حوصلہ مندی، استقامت اور جگرداری کہنا چاہیے اور اس کے بہترین مظاہرے بھی غالب کے کلام میں جابجا ملیں گے، دوسروں سے زیادہ بھی اور زیادہ عینیت پسندانہ بھی، یہاں تک کہ غالب کی یہ حوصلہ مندی اور جگرداری، بہت سے اشعار میں اُن کی آزار پسندی کے نیام سے برآمد ہوتی دکھائی دیتی ہے

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا (۱۸۵۵ء)

اُس فتنہ خو کے در سے اب اُٹھتے نہیں اسد
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو (بعد از ۱۸۲۱ء)

ابھی ہم قتل گہہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو (۱۸۵۳ء)

نہ اتنا بُرِّشِ تیغِ جفا پہ ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی (۱۸۲۱ء)

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے (۱۸۵۳ء)

نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہوں تو یہ بھی نہ سہی (۱۸۲۱ء)

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے (بعد از ۱۸۴۷ء)

کریں گے کوہکن کے حوصلے کا امتحاں آخر
ہنوز اُس خستہ کے نیروئے تن کی آزمائش ہے (۱۸۵۲ء)

یہ تعلیات عاشقانہ سہی، لیکن یہ عاشق 'سپاہی زادہ' ہے، محبوب کی تو مجال کیا، وہ تو درِ کعبہ بند پا کر پلٹ آتے ہیں، خضر کی درازیٔ عمر کی دعائیں مانگ کر 'افسونِ نیاز' کو معجوب کرنے کی کوشش کرتے ہیں، من پسند زندگی نہ گزار سکنے پر اُن کی انانیک پسندی 'نمرود کی خدائی' کا وسوسہ پیدا کرتی ہے، اسی لیے تو ابن فریدوں کا فرزند کوہ کن کو حوصلے کی آزمائش سے دوچار نہیں کرنا چاہتا۔ اگلے شعر میں قیس کو بھی روندتے ہوئے کیا بے مثل شعر کہا ہے

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے (۱۸۵۲ء)

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش ہے

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخِ گل
تا چند باغبانیٔ صحرا کرے کوئی (بعد از ۱۸۴۷ء)

ان سب اشعار میں ترکِ ذات کی بلند حوصلگی کے ساتھ ساتھ ایک زیریں لے اُن امکاناتِ ذات و ہنر کو بروئے کار نہ لا سکنے کی بھی ہے اگر وہ یاس کی بھی حامل ہے۔ حسن کے بارے میں غالب کا کہنا تھا کہ بقدر ہنر ایک ظہور میں نہ آئے۔

یہ ماجرا اگر یہ وہی ہے کہ میری ہمتوں کی پستی میرے شوق کی بلندی، لیکن وہ غالب ہیں! شوق کی بلندی کا تمغہ تو اپنے سینے پر سجائیں گے لیکن ہمتوں کی پستی کا سبب دیگر عوامل کو ٹھہرائیں گے۔ رشید احمد صاحب نے لکھا تھا کہ غالب بے عقل تھے جو سازگار حالات میں سپہ سالار بن بیٹھتے ہیں، لیکن شہید ہونے سے گھبراتا ہے۔ خدا جانے آغا صاحب کی غزل کا عاشق تو ایسا ہرگز نہیں وہ تو شہید ہونے کے بہانے تلاش کرتا ہے اور اگر نہیں تو گلہ مند ہوتا ہے!

حسرت اے ذوقِ خرابی کہ وہ طاقت نہ رہی
عشقِ پُر عربدہ کی گوں تنِ رنجور نہیں (بعد از ۱۸۲۶ء)

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اُس کافر کا خنجر تیز ہے (۱۸۱۶ء)

دل و جگر میں پَر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے (۱۸۲۶ء)

جگر کو مرے عشقِ خوں نابہ مشرب
لکھے ہے 'خداوندِ نعمت سلامت' (بعد از ۱۸۲۱ء)

غالب کا 'بیانِ حسنِ طبیعت' تو آپ دیکھ چکے، اب اُن کی حوصلہ مندی کا 'گزارشِ احوالِ واقعی' ملاحظہ کیجیے!

ہر چند جاں گدازیِ قہر و عتاب ہے
ہر چند پشت گرمیِ تاب و تواں نہیں
جاں مطربِ ترانۂ ھل من مزید ہے
لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں (۱۸۴۷ء)

غزل کے عاشق کو سر پھوڑے بنا چین نہیں، عشقیہ شاعری میں سنگ اور چھاتی کا کاروبار بہت ہوا ہے، میر بھی آشفتہ سری کا مداوا سنگ سے کرتے ہیں، لیکن آزار پسندی کے لبوں کی کپکپاہٹ جیسی غالب کے یہاں ہے، کہیں اور نہ ملے گی!

سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے
لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں (۱۸۲۱ء)

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آ گیا مجھے تری دیوار دیکھ کر (۱۸۳۳ء)

شوریدگی کے ہاتھ سے ہے سر وبالِ دوش
صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں (۱۸۲۶ء)

کہاں تک روؤں اُس کے خیمے کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یا رب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی (۱۸۱۶ء)

اس نوع کی اذیت پسندی کا حامل ہونے پر بھی غالب کی شاعری کا مجموعی اثر شکست خوردگی کا نہیں، انہیں بالعموم زندگی سے محبت کرنے والا، جس مزاج کے سہارے زندگی کی ہر تلخی جھیلنے والا، آرزوؤں اور امنگوں کا شاعر سمجھا جاتا ہے اور ایسا ہے بھی۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوا کہ آزار طلبی کی پریشانہ حدوں تک پہنچ جانے والے غالب کس طرح وہ توازن پیدا کر پائے جس نے انھیں

قنوطیت اور یاسیت سے بھی بچایا اور ایک بلند تر مقام بھی فراہم کیا۔ اس کا جواب تبسم صاحب نے دینے کی کوشش کی ہے:

"خود اذیتی میں انسان اپنی ذات کے ساتھ جارحیت کرتا ہے، یہ کیفیت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان آلام و آشوب کی شدتوں سے از بس مغلوب ہو جاتا ہے، وہ خارجی ردِ عمل سے پیدا ہونے والی جارحیت کو خارجی سمتوں میں نہیں موڑ سکتا تو وہ اس جارحیت کا بہاؤ داخلی سمتوں میں قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔۔۔۔۔ ذات کے ساتھ جارحیت انسان کے اندر نفسی توانائی کے غیر متوازن ہونے کا اعلان نامہ ہے۔۔۔۔۔ بعد ازاں انسان اپنی نفسی توانائی کو از سر نو بحال کر کے کش مکشِ حیات کا مقابلہ کر سکے گا، جس طرح موت ایک نئی زندگی کا تجربہ ہے اسی طرح نفسی توانائی کی شکست کے بعد اس کی بحالی کا ایک نیا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں خود اذیتی یا ذات کے ساتھ جارحیت کے تجربات کو دیکھیں تو ان میں کم و بیش ایسے ہی تصورات ملتے ہیں۔" (۲۵)

ہمارے خیال میں غالب کی اذیت پسندی بہت سے اسباب و علل کا ردِ عمل ہے، لیکن جس بات نے اُن کی شخصیت اور شاعری میں توازن پیدا کیا وہ اُن کی زبردست حسِ مزاح ہے جو اُن میں زندگی کی سوجھ بوجھ، تعقل پسندی اور ایسی گہری بصیرت کے ساتھ حل ہو گئی ہے جو ہر مشکل صورتِ حال کی ایک بالکل نئی اور تبدیل شدہ تفہیم عطا کرتی ہے اور یوں وہ زندگی سے ایک آگاہ اور باخبر شخص کی طرح محبت کرنے والے کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں، زندگی سے اُن کی محبت ایک 'واقفِ زیست' کی محبت بن جاتی ہے۔ ذرا اس شعر میں لفظ 'عاشقی' کی جگہ 'زندگی' رکھ کر قرات کیجیے!

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک (۱۸۲۱ء)

زندگی میں جگر تو خون ہو کر رہے گا، اس سے تو مفر کی کوئی صورت ہی نہیں، بس اُس وقت تک دل کو سمجھاتا ہے، بہلاتا ہے، تمنا کی بے تابی کے ہاتھوں وقت سے پہلے جگر خون نہیں ہونے دیتا، اور نہ حوصلہ ہارتا ہے۔ یہ بات اُنھیں ۱۸۲۱ء سے پہلے ہی معلوم تھی، ۱۸۲۶ء تک انہوں نے یہ بھی جان لیا کہ

تاب لائے ہی بنے گی غالب
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز (۱۸۲۶ء)

اب ذرا اس غیر معمولی حسِ مزاح کی چند صورتیں ملاحظہ ہوں، جس کی معراج پر وہ اپنی ذات پر ہنس سکنے کا مظاہرہ کرتے ہیں!

چاہتے ہیں خوبروؤں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے (بعد از ۱۸۲۱ء)

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے (۱۸۲۷ء)

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں (۱۸۱۶ء)

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا (۱۸۵۴ء)

Scanned by CamScanner

آپ اپنا تماشائی بننے کا یہ رویہ غالب کے مرزا قربان علی بیگ سالک کے نام لکھے گئے اُس خط میں ایک ایسا کامل اظہار پا گیا ہے جس کی مثال ملنا محال ہے اور جو غالبیات میں ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

شاعری میں غالب کی اذیت پسندی کا زمانہ زیادہ تر آغاز سے ۱۸۳۳ء تک شمار کرنا چاہیے، جب کہ یہ خط جس پر تاریخ درج نہیں، قیاسی طور پر ۱۸۵۷ء کے بعد کی تحریر ہے، لیکن عمر کے اس حصے میں بھی، غم اور دُکھ کی شدت کے سبب ایک ایسا اُسلوب اپنانے پر خود کو مجبور پاتے ہیں جس میں ایذا پرستانہ طرزِ احساس کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔

''یاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کیا ذکر؟ کچھ بن نہیں آتی، آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے، جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں، کہ لو، غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں، لے اب تو قرض داروں کو جواب دے، سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا...... چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلم رو سخن جانتا تھا، سقر مقر اور ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے، آیئے! نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے، میں اُن سے پوچھ رہا ہوں، اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے، اوغلان صاحب! آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں، یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو، بولے کیا، بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔''(۲۶)

اذیت پسندیٔ غالب کے سلسلے کے آخری پہلو کا نام اُن کی آتش پرستی رکھا جا سکتا ہے۔ یہ موضوع ایسا ہے کہ جس پر ناقدین اور بالخصوص نفسیاتی نقادوں نے توجہ فرمائی ہے۔ کسی نے غالب کو آتش بجاں قرار دیا، تو کسی نے آتش زیرپا، کسی کے مضمون کا عنوان کلامِ غالب میں شعلے کی رمزیت قرار پایا وغیرہ۔ عجم کے آتش کدوں سے اُن کی غائبانہ محبت ویسے بھی بہت تھی۔ 'نیاوم من عجمی است' اُن کی معذوری نہیں فخر تھا، اور بنانے والی کی غلطی سے وہ طوطیٔ ہندوستان ہوئے ورنہ وہ 'عندلیب گلستانِ پارس' ہی تھے، اس لیے یہ کیوں کر ہو سکتا ہے کہ اُن کے کلام میں شرر و شعلہ کی تمثالیں تخلیق نہ ہوں، یوں بھی غالب کی تمثال آفرینی میں روشنی کا مقام بہت بلند ہے۔ اپنے ماتم خانے کی شمع تو وہ برق سے روشن کرتے ہی تھے۔

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا (۱۸۱۶ء)

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار حیف (۱۸۱۶ء)

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے (۱۸۲۱ء)

ڈاکٹر سلیم اختر اپنی کتاب 'شعور و لاشعور کا شاعر۔ غالب' کے ایک مضمون 'غالب۔ آتش زیرپا' میں رقم طراز ہیں:

''وہ اس آگ سے تخلیق کے چراغ بھی فروزاں کرتا ہے، غالب تمام عمر مایوسیوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتا رہا اور یہی وہ آگ ہے جس نے استعاروں کا روپ دھارا اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ میں جلتا بھی ہے لیکن نفسِ شرربار سے تخلیق کا کام بھی لیتا ہے۔ حتیٰ کہ زمانہ اس آگ کو سرد کر دیتا ہے اور پھر انجام یوں ہے

Scanned by CamScanner

سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی
یقیں ہے ہم کو بھی لیکن اب اُس میں دم کیا ہے ’’ (۲۷)

اُسلوب احمد انصاری اپنے مضمون 'غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز' میں لکھتے ہیں:

’’غالب کے مزاج میں جو تب وتاب وتوانائی ہے اُس کا اظہار اُن کے ہاں محاکات یا پیکروں کے گونا گوں استعمال سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اُن کے یہاں جو پیکر برابر استعمال کیے گئے ہیں وہ آئینہ، بلبل، طاؤس، طوطی، شمع، آتش اور موخرالذکر کے تلازمات یعنی شعلہ، شرر اور برق وغیرہ ہیں، آگ سے تقدیس کا جذبہ بھی وابستہ ہے اور اس میں اور شعلہ، شرار اور برق میں نہ صرف حدت وحرارت بلکہ چمک اور تابندگی، لمحاتی اور ہنگامی ضوافگنی اور اضطراب وتموج بھی۔۔۔۔ اُن کی شاعری میں آتش وابستہ ہے، عشق کی قوت سے اور محبوب اُس کی ایک حسی تجسیم ہے وہ ایک شعلہ جوالہ ہے، جو انسان کو حالت تموج و اضطراب میں رکھتا ہے۔۔۔۔ آتش اور شعلہ وشرر کے رموز سے غالب کو جو غیر معمولی شغف ہے، اس کا سر چشمہ اُن کی شخصیت کے تاروپود میں تلاش کرنا چاہیے۔۔۔۔۔ غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔‘‘ (۲۸)

یہ سب درست لیکن ہمارے نزدیک غالب کی 'شرر دوستی' اور 'آتش پرستی'، اُن کی آزارطلبی کا ایک دہکتا ہوا انگارہ ہے!

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں (۱۸۴۷ء)

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر (۱۸۳۳ء)

اک شرر دل میں ہے اُس سے کوئی گھبرائے گا کیا
آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں (۱۸۴۷ء)

ڈھونڈے ہے اُس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے (۱۸۱۶ء)

ہے تنگ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عار دل نفس اگر آذر فشاں نہیں (۱۸۴۷ء)

پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے (۱۸۲۱ء)

آتش وشرر کی مدد سے غالب نے بے حد روشن تمثالیں تخلیق کی ہیں، ذیل میں تین مزید ملاحظہ فرمایئے

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا (بعد از ۱۸۲۶ء)

اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے (۱۸۱۶ء)

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے (۱۸۱۶ء)

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر ضیاءالدین واحد نقاد ہیں جن کا براہِ راست مضمون 'غالب کی ایذا پسندی' کے عنوان سے ملتا ہے۔ اس لیے اُن کے خیالات سے آگاہ ہونا ضروری ہے:

> ''ایذا پسندی قنوطیت کی ایک شکل ہے۔۔۔۔ غالب بھی دنیا کو فانی اور بے ثبات سمجھنے میں قنوطیوں کے ہم آواز ہیں۔۔۔ غالب کا مطمع نظر حصول نہیں بلکہ دائمی طلب ہے۔۔۔ غالب کی ایذا پسندی کا دوسرا عنصر اُس کے مطابق تخلیق کائنات میں عدم تکمیل ہے۔۔۔ عدم تکمیل کا فلسفہ ہی انسان کی تقدیر کا دوسرا نام ہے۔۔۔۔ غالب کی ایذا پسندی محض لذت کوشی کے لیے نہیں بلکہ ذات اور کائنات دونوں کی اصلاح اور اس کی تعمیر کے لیے ہے۔۔۔۔ غالب کے یہاں ایذا پسندی کی زباں ایک مخصوص لب و لہجہ رکھتی ہے اُس کی مخصوص علامتیں ہیں صحرا، دشت، برق، شعلہ، آتش کدہ، شمشیر وغیرہ۔۔۔۔ غالب نے متضاد عناصر کے امتزاج سے بھی یہ کیفیت پیدا کی جیسے رونق اور ویرانی، انجمن اور برق، صحرا نوردی اور دشت پیمائی اگرچہ بظاہر ایذا کے سوا اور کچھ نہیں۔۔۔۔ غالب درحقیقت آتش زیر پا قسم کی ایک شخصیت ہیں۔۔۔ اسی لذت جہد مسلسل کو پانے کے لیے غالب ایذا پسندی کو آلہ کار بناتے ہیں۔۔۔ غالب کے ہاں غم کی وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے ایذا پسندی کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے، لیکن اس ایذا پسندی میں بھی اُن کے ہاں ایک تفاخر کا شائبہ نظر آتا ہے جو شکست میں بھی فتح و نصرت کی شان پیدا کر دیتا ہے۔'' (۲۹)

فاضل مصنف کی اس رائے سے جس میں انہوں نے غالب کی اذیت پسندی کی مابعد الطبیعاتی جہت کو زیادہ اہمیت دی ہے، بہت دور تک متفق ہونا مشکل ہے۔ ہماری رائے میں غالب کی شدید آرزو پسندی اور انتہائی توانا حیات کی حامل شخصیت کا جو تصادم اپنے زمانے یعنی روزگار اور ذاتی حالات اور ماحول سے ہوا، جس میں اُن کے لیے یا تو سراسر ناکامیاں تھیں یا پھر مطلوبہ اور خاطر خواہ کامیابی نہ ہونے کی صورت میں اُن کے یہاں اذیت پسندی کے رجحان کا فروغ ہوا ہے۔ اذیت پسندی غالب کا 'زخم تمنا' ہے۔ غالب ایسے فرد نہیں تھے جو نا مساعدت میں بھی اپنے کم سے کم اختیار سے دست بردار ہو جاتے۔ جب گھاؤ کو مندمل کرنے کا اختیار نہ رہے تو بھی ایک اختیار باقی بچ رہتا ہے اور وہ ہے زخم کو گہرا کرنے کا اختیار! غالب اذیت پسندانہ فعالیت کو اپنا کر اپنے اسی اختیار کو بروئے کار لاتے ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ کالی داس گپتا رضا، 'دیوان غالب کامل'، ساکار پبلشرز، بمبئی، اوّل ۱۵ فروری ۱۹۸۸ء، ص ۲۱۔

۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، 'نفسیاتی تنقید'، مجلس ترقی ادب، لاہور، اوّل ۱۹۸۶ء، ص ۳۳۰-۳۲۹۔

۳۔ حوالہ سابق، ص ۳۳۰۔

۴۔ Webster's New World College Dictionary, Macmillan, U.S.A, Third Edition, 1997, P.831.

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، 'قومی انگریزی اُردو لغت'، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۴ء، ص ۱۴۰۰، ص ۱۷۴۳۔

۶۔ حوالہ سابق، ص ۱۷۴۴۔

۷۔ Artburs Reber, 'The Penguin Dictionary of Psychology', England, 1985, P.419.

۸۔ Ibid, P.657.

Scanned by CamScanner

۹۔ حمیرہاشمی،'نفسیات'،اطلاقی موضوعات (حصہ دوم)، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، اوّل ۱۹۹۰ء،ص ۳۳۷۔

۱۰۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی،'کشاف تنقیدی اصطلاحات'،مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، دوم ۱۹۸۵ء،ص ۲۷۱۔

۱۱۔ استقامتِ عشق کے موضوع پر بھی غزل گو شعرا کے دواوین میں ہزارہا اشعار مل جائیں گے۔ مثلاً میر ہی کو ملاحظہ کیجیے:

عاشق سا تو سادہ کوئی اور نہ ہوگا دنیا میں
جی کے زیاں کو عشق میں اُس کے اپنا وارا جانے ہے (دیوانِ پنجم)

ناموسِ دوستی سے گردن بندھی ہے اپنی
جیتے ہیں جب تلک ہم تب تک نباہتے ہیں (دیوانِ اوّل)

فردوس کو بھی آنکھ اُٹھا دیکھتے نہیں
کس درجہ سیر چشم ہیں کوئے بتاں کے لوگ (دیوانِ اوّل)

کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم، ہے کیا احرام
کوچے کے اُس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا (دیوانِ اوّل)

۱۲۔ شمس الرحمن فاروقی،'شعرِ شور انگیز'،ترقی اُردو بیورو، دہلی، اوّل ۱۹۹۰ء،ص ۱۱۳۔

۱۳۔ خرم منصور قاضی، روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۱۸؍اگست ۲۰۰۷ء۔

۱۴۔ شیخ محمد اکرام،'حیاتِ غالب'،ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور، ۱۹۸۲ء،ص ۳۱-۲۹۔

۱۵۔ خلیق انجم (مرتب)،'غالب کے خطوط'،جلد سوم، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، ۱۹۹۰ء،ص ۹۹۵۔

۱۶۔ ترجمہ: غالب ہم توران کی خاکِ پاک سے ہیں، بلاشبہ بہ اعتبارِ نسب ہم نہایت خوش بخت ہیں، ہم ترک زاد ہیں اور بزرگانِ قوم سے نسبت رکھتے ہیں، ترکوں کے ایک قبیلے سے ہمارا تعلق ہے اور کمال میں چاند سے بھی دس گنا بڑھ کر ہیں، ہمارے آبا کا پیشہ زراعت تھا، ہم سمرقند کے مرزبان زادہ ہیں۔

۱۷۔ مہر، غلام رسول،'غالب'،علمی کتاب خانہ، لاہور، اوّل ۱۹۳۶ء،ص ۱۳-۱۲۔

ترجمہ: ساقی میں پشنگ اور افراسیاب کی نسل سے ہوں اور تُو جانتا ہے کہ میرے گوہر کی اصل خانوادۂ جم سے ہے، میری میراث کہ شراب ہے مجھ پر نچھاور کر، اور باغِ بہشت یہ تو آدم کا ورثہ ہے، جو مجھے ملنا ہی چاہیے۔

۱۸۔ غالب کے سوانح نگاروں کے مطابق کلکتہ سے واپسی پر اُن پر کم سے کم ۳۵ اور زیادہ سے زیادہ ۵۰ ہزار تک کا قرض تھا۔ قرض کی اتنی بڑی رقم کیوں کر اُتری، اس بارے میں غالبیات کے سرمائے میں کوئی شہادت دستیاب نہیں، اُردو خط نگاری کے زمانے میں ملنے والی معلومات کے مطابق ۱۸۶۰ء میں پنشن واگزار ہونے کے ایام میں اُن پر ''معمول کا قرض'' تھا، جسے قرض سے زیادہ مہاجنوں سے حساب کتاب اور لین دین کہنا چاہیے۔ قمار سے غالب کے غیر معمولی شغف کا زمانہ ۱۸۳۵ء سے ۱۸۴۷ء تک کا ہے۔

۱۹۔ نتالیا پری گارینا،'غالب'ترجمہ محمد اسامہ فاروقی، دانیال، کراچی، اوّل ۱۹۹۸ء،ص ۲۰۔

۲۰۔ ترجمہ: غالب میں خانوادۂ زادشم کا چشم و چراغ ہوں۔ جہاں تک صفائے دم کا تعلق ہے میری باتیں تیغ کی مانند ہیں، جب سپہ سالاری چلی گئی تو میں نے چنگ پر شعر کی ضرب لگائی، اجداد کا تیرِ شکستہ میرا قلم بن گیا۔

۲۱۔ اس مقالے میں درج اشعارِ غالب کے سنین کا تعین کالی داس گپتا رضا کے مرتب کردہ 'دیوانِ غالب (کامل)' کی مدد سے کیا گیا ہے اور متن دانش گاہ پنجاب کے شائع کردہ دیوانِ غالب مرتبہ حامد علی خاں، اوّل ۱۹۶۹ء پر مبنی ہے۔

Scanned by CamScanner

۲۲۔ رشید احمد صدیقی، خطباتِ رشید احمد صدیقی، مرتبہ مہرالٰہی ندیم، لطیف الزماں خاں، دانیا، کراچی، اوّل ۱۹۹۱ء، ص ۳۷۸ تا ۳۵۳۔

۲۳۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، 'اُردو ادب کی تاریخ'، سنگ میل لاہور، اول ۲۰۰۳ء، ص ۷۲۳۔

۲۴۔ حوالۂ سابق، ص ۷۲۳۔

۲۵۔ حوالۂ سابق، ص ۷۲۴۔

۲۶۔ خلیق انجم، 'غالب کے خطوط'، جلد دوم، انجمن ترقی اُردو، پاکستان، اول ۱۹۸۹ء، ص ۸۲۰۔

۲۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، 'شعور و لاشعور کا شاعر۔ غالب'، فیروز سنز، لاہور، اشاعت و سن ندارد۔

۲۸۔ اُسلوب احمد انصاری، 'غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز'، مشمولہ 'غالب جدید تنقیدی تناظرات'، مرتبہ اُسلوب احمد انصاری، غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی، اوّل ۲۰۰۴ء، ص ۱۳۶-۱۴۴۔

۲۹۔ ضیاالدین، ڈاکٹر، 'غالب کی ایذا پسندی'، مشمولہ 'اطرافِ تنقید' از ڈاکٹر ضیاالدین، سیمانت پبلی کیشنز، دہلی، اوّل ۲۰۰۶ء۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر شگفتہ حسین

نذر سجاد حیدر کے ناولوں کا فکری تجزیہ

(گراؤنڈڈ تھیوری کی روشنی میں)

The present study is concerned with theoratical analysis of Bint-e-Baqar's (Nazar Sajjad Haider's) fiction. It is restricted to her novels, and grounded theory has been applied to understand her conception of male and female in that particular era of sub-continent. She was a feminist and always appealed world to change the miserable conditions of women but after analytical study of her novels we see that woman is a wolf to a woman, not man.

تشریح کی روایت بہت قدیم ہے۔ غالباً سب سے پہلی تشریح الہامی کتابوں کی کی گئی ہوگی۔ تشریح کی ضرورت شاید اس لیے پیش آتی ہے کہ کسی بھی متن کے دو معنی ہوتے ہیں ایک وہ جو بظاہر دکھائی دیتے ہیں اور دوسرے وہ جو بہ باطن موجود ہیں مخفی ہیں جنھیں تلاشنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ معنی کی اس تلاش کے عمل کے لیے کئی ایک طریقۂ کار اختیار کیے جاتے ہیں۔ ایسا ہی ایک طریقۂ کار گراؤنڈڈ تھیوری (Grounded Theory) کا ہے جس میں تحقیقی مواد محقق کے لیے نئی راہیں کھولتا ہے۔ یہ مواد متن یا حقائق سے لیا جاتا ہے۔ گراؤنڈڈ تھیوری

> "is a qualitative research method that uses a systematic set of procedures to develop an inductively derived theory about a phenomenon."(1)

اس تھیوری کا مقصد یہ ہے کہ ایک ایسا نیا نظریہ قائم کیا جائے جو شواہد کا وفادار ہو۔ محقق چھوٹے چھوٹے واقعات کی بنیاد پر ایک بڑی بحث کا آغاز کرتا ہے۔ اس تھیوری میں سارا ڈیٹا الفاظ کی صورت میں ہوتا ہے کیونکہ الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ اپنا سیاق و سباق بھی رکھتے ہیں اور یہ ایک ایسا ذریعہ اظہار ہیں جو مختلف تجربات اور وسائل میں رابطہ پیدا کرتا ہے۔ گراؤنڈڈ تھیوری میں سب سے پہلے open codes الگ کیے جاتے ہیں open coding کے ذریعے Themes کو متن کی زیریں سطح سے اٹھا کر بالائی سطح پر لایا جاتا ہے۔ ان themes کا آپس میں تعلق ہوتا ہے۔ یہ تعلق منفی یا مثبت ہوتا ہے یا پھر یہ themes ایک دوسرے سے بے تعلق بھی ہو سکتے ہیں۔ Themes کا یہ تعلق axial codes کہلاتا ہے۔ سٹراس اور کوربن کے بقول کوڈز کا آپس میں مربوط مطابقاتی اہمیت کا حامل تعلق ہونا چاہیے اور انھیں ایک مضبوط ڈھانچے کا حصہ ہونا چاہیے (۲)۔ Axial coding کرتے ہوئے اسباب و نتائج، حکمت عملی اور طریق عمل کے ساتھ ساتھ ان نظریات کو بھی تلاش کیا جاتا ہے جو ہجوم کی صورت جمع ہوتے ہیں۔ آخری مرحلہ selective codes کا ہوتا ہے۔ یہاں major themes اور concepts محقق کی رہنمائی کرتے ہوئے تجزیے کو آسان بناتے ہیں۔

گراؤنڈڈ تھیوری درحقیقت John Glaser کی عطا کردہ ہے۔ اس qualitative یا کیفی تھیوری کو اکثر کیفی تحقیق میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن یہ کوئی واحد طریقۂ کار نہیں اور نہ ہی تمام کیفی محقق اسے استعمال میں لاتے ہیں۔ اردو ادب میں بھی

Scanned by CamScanner

محققین اس تھیوری کو استعمال نہیں کرتے لیکن میں نے تجرباتی طور پر بنت باقر یعنی نذر سجاد حیدر کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کا استعمال کیا ہے۔

بنت باقر یا نذر سجاد حیدر جو سجاد حیدر یلدرم کی بیوی اور قرۃ العین حیدر کی والدہ ہیں اپنے عہد کی معروف مصنفہ تھیں۔ کئی ایک ناولوں، افسانوں اور مضامین کی خالق ہیں۔ سولہ سال کی عمر میں پہلا ناول "اختر النساء بیگم" تصنیف کیا جو دارالاشاعت پنجاب نے نول کشور پریس لاہور سے بنت باقر کے نام سے ۱۹۱۱ء میں طبع کرایا (۳)۔ اس ناول کی اشاعت نے انہیں ادبی حلقوں کی معروف شخصیت بنا دیا۔ اس کے بعد ان کے کئی ایک ناول مثلاً آہ مظلوماں (۱۹۴۰ء، بار پنجم)، حرماں نصیب (۱۹۴۰ء، باراول)، جہاں باز (۱۹۵۳ء، بار چہارم)، نجمہ (۱۹۴۲ء، باراول) منظر عام پر آئے۔ گراؤنڈڈ تھیوری کی روشنی میں میں نے ان کے تین ناولوں "اختر النساء بیگم"، "جہاں باز" اور "نجمہ" کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے اور سب سے پہلے ان کے باری باری open codes نکالے ہیں۔ پھر تینوں ناولوں کی مشترک axial coding اور selective coding کی ہے اور آخر میں ان کا تجزیہ کیا ہے۔

Open Codes

اختر النساء بیگم

<u>دوسری شادی:</u> "کچھ کہنے سننے کا اثر، کچھ تنہائی سے گھبرا کر دوسری شادی کرنے پر آمادہ ہو ہی گئے۔۔۔۔ عقد ثانی ہو گیا۔ یہ بی بی تعلیم یافتہ تو خاک نہ نکلیں البتہ حسین ضرور تھیں۔" (ص ۲)

<u>دوسری بیوی کی بدسلیقگی:</u> "جاہل ضدن، کج خلق، بدسلیقہ عورت۔۔۔ آتے ہی خانساماں برطرف کیا۔۔۔ کوٹھی کے اس برآمدے میں جس کے دربا غیچے میں تھے کھانا پک رہا ہے اور تمام دھواں کمروں میں جا رہا ہے۔" (ص ۳)

<u>دوسری بیوی کی مکاری:</u> بیگم: (رومال سے آنکھیں پونچھتے ہوئے) کچھ نہیں ہماری قسمت ایسی ہی تھی۔ سوک سوکیلوں سے واسطہ پڑا۔ میں نے اس بچی کو خدا جانتا ہے تمہاری نہیں اپنی سمجھا اور تمہارا بھی دل جانتا ہوگا کہ کس پیار سے اسے رکھا مگر اس نے اپنی کرنی کی اور سوتیلا پن جتا کے چھوڑا۔" (ص ۸)

<u>تعلیم نسواں کی خوبی:</u> (کم عمر) بچی کی اس تقریر کا باپ کے دل پر بے انتہا اثر ہوا اور زیادہ نہیں تو چند منٹوں کے لیے انہیں معلوم ہو گیا کہ تعلیم کا کیا اثر ہوتا ہے اور جہالت کا کیا ہوتا ہے۔ (ص ۹)

<u>کم عمر لڑکی کی ہوشیاری:</u> مجھے ان کی ماما کی لڑکی شرلفن سے یہ بھی معلوم ہو گیا کہ وہ بکس پرسوں رات کو نکالا گیا تھا اور نرگس کے ہاتھ اسی دن صبح کا پوڑ بھیج دیا گیا۔ یہ تو آپ کو بھی معلوم ہے کہ نرگس پرسوں صبح ان کے میکے لکھنؤ جانے کا نام کر کے گئی ہے۔ (ص ۱۱)

<u>حسین عورت کا جادو:</u> یہ بہت ہی خوش ہو گئے اور دل میں کہنے لگے کہ ایسی پری چہرہ دلفریب بی بی سے اگر کچھ قصور بھی ہو جائے تو اسے معاف کرنا چاہیے۔ (ص ۱۳)

<u>شوہر کا بدل جانا:</u> میں کیا کروں مجبور ہوں۔۔۔ بیگم خواہ اچھی ہیں خواہ بری۔ اب میری عزت ہیں میں ان کی خلاف مرضی کچھ نہیں کر سکتا۔ (ص ۱۰۸)

<u>روشن خیالی:</u> ہم تو فضول رسومات کو پسند ہی نہیں کرتے اور میرے بہنوئی میرزا ضیا الحسن بی اے بھی روشن خیال ہیں۔۔۔۔ پچھلی میلاد النبی کو میری بہن نجم کو منگنی کی انگشتری پہنا گئی تھیں۔ بس یہ رسم ہوئی تھی۔۔۔ منگنی کے بعد قریبی رشتہ داروں سے پردہ ہو جانا بھی میں برا سمجھتا ہوں۔ (ص ۵۳)

Scanned by CamScanner

مسلمان اشرافیہ کی توہم پرستی: اس رسم کے بعد ایک بڑی بوڑھی کی نکتہ چیں نظر چوہے کے طباق پر پڑی تو کہا: "اے ہے یہ کیا غضب چوہے کے منہ میں پالک کے ساگ کی بھجیا تو رکھی نہیں گئی" یہ سنتے ہی بیگم صاحبہ کا کلیجہ مٹھی میں آ گیا کہ پہلی رسم ہی بدشگونی ہوئی۔ (ص ۳۸)

اشرافیہ کی توہمات و رسومات: باہر لا کر چاروں طرف کے سات سات تارے زچہ سے گنوائے۔ پھر چاروں کونوں کو سلام کروایا اور چاروں کونوں میں ایک ایک مٹھی کھیلیں پھینکیں۔ (ص ۴۵)

قدیم رسومات سے بیزاری: چھٹی کے لیے انہوں نے پوچھا تھا کہ کیا کروں؟ ۔۔۔۔ میں نے لکھ دیا ہے کہ اس واہیات نشان بے عزتی و تحقیر کی رسم کی بالکل ضرورت نہیں۔ (ص ۸۵)

عادات و مغربی تہذیب کا اثر: نکاح خوانی کے بعد باغ میں گئے۔ جہاں چائے کی میزیں لگی تھیں اس وقت کی چائے بے انتہا پرتکلف تھی۔۔۔۔ سب سے زیادہ قابل قدر وہ کیک تھے جو اس وقت کے لیے خاص طور پر بنوائے گئے تھے۔ (ص ۴۳)

مغربی تہذیب کا دستور: سب برات والوں نے مع نوشہ کے غسل کیا، نماز پڑھی اور فارغ ہو چکے تو قاضی صاحب اپنا فرض ادا کرنے گئے۔ (ص ۹۳)

ذلیل اور مظلوم عورتیں: ساس ہر وقت باتوں میں چٹکیاں لیتی تھی۔ اگرچہ وہ بالکل خاموش تھی۔ پھر بھی کوئی دن ایسا نہ ہوتا تھا کہ ہزاروں صلواتیں اس پر نہ پڑتی ہوں۔ (ص ۱۸۹)

مجبور شوہر: میری باعث فخر بیگم آپ اس قدر بے جا انکسار نہ کریں آپ میری ملکہ ہیں اور میں ناچیز خادم۔ (ص ۱۵۹)

مکار مرد: تمہارا اقرار تھا کہ امیر بیوہ سے جتنا مال ملے گا اس کا تیسرا حصہ تمہارا۔ سو ایک ہزار تو میرا ہوا، اب بتاؤ ان دونوں کو بھی کچھ دوگے جنہوں نے اپنی جان جوکھوں میں ڈال کر آدھی رات میں چھت کاٹی اور اسباب نکالا۔ (ص ۲۰۰)

عورت کی دشمن عورت: میاں کے اتنے کہنے سے سلطانہ آگ بگولا ہو گئیں اور اختر کو اپنا دشمن سمجھنے لگیں۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ ہندوستانی جاہل مستورات اپنے میاں کو اس کی ماں بہن کی طرف داری کرتے بھی نہیں دیکھ سکتیں اور غیر عورت کی طرف تو دیکھنا بھی غضب ہے۔ (ص ۲۰۱)

مسلمان شرفاء کے حرم: بیگم اول تو نواب صاحب کی چچازاد تھیں اور دوسری بھی ایک شریف خاندانی بی بی تھیں اور تیسری مالن کی لڑکی تھی اور چوتھی پانچویں چھٹی بھی ایسی ہی رذیل مراثن دھوبن وغیرہ تھیں اور ساتویں منا جان نامی ایک نہایت حسین بازاری عورت تھیں۔ (ص ۲۲۱)

بے خبر مجبور مرد: میرا دل پھٹا جاتا ہے۔ آہ میں نے اپنی لڑکی پر کس قدر ظلم کیا اس سے آگے بھی آپ کو معلوم ہے کہ اختر کے ساتھ ان لوگوں نے کیسا برتاؤ کیا؟! (ص ۲۲۹)

دوسری بیوی کی ہٹ دھرمی: ہاں یہ چیزیں تو ساتھ جائیں گی بلکہ پلنگ پیڑھی اور چھپر کھٹ کے پائے بھی اکھیڑ کر ساتھ لے چلیں گے۔۔۔۔ اور ریشمی کپڑوں کے صندوق بھی ساتھ لوں گی۔ (ص ۲۳۵)

جاں باز (۳)

بے وفا مرد: مجھے بخوبی پتہ چل گیا ہے کہ تم احمد علی کی طرف مائل ہیں اور کسی بہانے مجھ سے قطع تعلق کر کے اس سے شادی کریں گے۔ (ص ۹)

بے جا آزادی: گستاخی آزادی کیوں نہ ہوں آخر مسلمان ہوں اور پھر بال روم بھی کس قدر ذلیل۔ ہم تم کو ایسا ہی شوق

تھا مجھ سے کہتیں میں ویسر یگل لاج کا ناچ دکھلاتا۔ (ص ۴۰)

مسلمان خواتین کا موسیقی کا شوق: وہ بھی عجیب بے خودی کے عالم میں ٹھمری گا رہی تھی۔ زبیدہ کو موسیقی میں کمال حاصل تھا اس نے کالج میں میوزک پر انعام پائے تھے اور کچھ عرصہ تک گانے سکھانے پر وہاں جاتی رہی تھی۔ (ص ۳۷)

متلون مزاج مرد: دیکھو قمر ایسے الفاظ زبان سے نہ نکالو اور اس تلون مزاجی سے باز آؤ۔ ابھی کل اس سے محبت و ثابت قدمی کے عہد دیا تھے اور آج اس کے حق میں یہ کلمات۔ (ص ۴۶)

کم حوصلہ مرد: صالحہ میاں کا یہ حکم سن کر نور محمد کے کمرے میں آئیں وہ آرام چوکی پر پڑے منہ پر رومال رکھے رو رہے تھے۔ (ص ۵۶)

باشعور خواتین: آپ کو ابھی دنیا میں بہت کچھ کرنا ہے۔ محبت والفت کے جھگڑے بے کاروں اوباشوں کو زیب دیتے ہیں۔ ہم خدمت گزاران قوم کو یہ خیالات مناسب نہیں۔ (ص ۵۸)

منتقم مزاج خواتین: اماں جان وہاں تو بڑے مزے ہو رہے ہیں مجھے تو یوں حقارت سے گھر سے نکال دیا اور اس سے دوبارہ محبت کی جا رہی ہے۔ میں نے بھی چین سے نہ بیٹھنے دیا۔ دیکھو تو کیسا مزہ چکھاتی ہوں۔ (ص ۸۰)

مسلم خواتین کی بے راہ روی: آہ فرینہ کچھ نہ پوچھو اس کم بخت نے تو میرے دل پر بجلی گرا دی۔ جب تک میں اس کو دیکھ نہ لوں مجھے چین نہیں پڑتا۔ پانچ ہی دن میں اس نے میرے دل پر قبضہ کر لیا۔ (ص ۹۵)

نو مسلموں کی آزادہ روی: ان کے پاس اس وقت دو نوجوان دیسی کرسچین مسز فاکس اور مسز جوزف بھی بیٹھے تھے۔ ان سے بھی ملاقات ہوئی پھر نہایت مہربانی سے اپنی حسین و جمیل صاحبزادی سے ملایا۔ پہلی ہی ملاقات میں وہ نہایت مہربانی و بے تکلفی سے پیش آئیں۔ (ص ۱۰۵)

رقیق القلب مرد: مولوی صاحب کی یہ استدعا سنتے ہی مسز قمر بیتابانہ اٹھ کر ان کے گلے سے لپٹ گئے اور فرط محبت سے بے اختیار ہو کر دونوں رونے لگے۔ (ص ۱۱۴)

نجمہ (۵)

جہالت: بستروں پر دودھ پوریاں خوب گرا کر بچوں نے ناشتہ کیا۔ نو بج گئے تو بیگم صاحبہ نے انگڑائی لے کر گلشن کو آواز دی جو فوراً لوٹا اور سیلا بچی لے کر آئی اور انہوں نے اٹھ کر منہ میں دبا ہوا پان تھوکا اور منہ دھویا۔ (ص ۶)

جدید تہذیب اور انتہا پسندی: بیڈروم اور ڈرائنگ روم کا درمیانی دروازہ کھلا تھا۔ مسز سالومن (صوفیہ) نے جلدی سے پھولدار ڈریسنگ گون اٹھا کر پہن لیا اور سگریٹ سلگاتی ہوئی اپنے بے تکلف دوستوں میں چلی آئیں۔ (ص ۱۲)

معتدل مزاج جدید خواتین: دھانی سلیپنگ سوٹ پر سبز ڈریسنگ گون پہن کر غسل خانے گئیں وضو کیا اور نماز پڑھی اور قرآن شریف کی تلاوت کر رہی تھیں کہ آیا "بیڈ ٹی" لے کر حاضر ہوئی۔ (ص ۱۹)

مسلمان خواتین کا موسیقی سے شغف: اس وقت مسز جمیل نے بیگم احسان سے پیانو کی فرمائش کی۔ انہوں نے پیانو اور بیگم حامد نے ستار بجا کر سنایا۔ (ص ۴۶)

یورپی تہذیب: خود ڈرائیوری کر سکتی تھی۔ آدھ گھنٹے میں وہاں پہنچی۔ (ص ۵۵)

حسب پسند شادی: حسب پسند رشتہ کا انتخاب کرنا لڑکی لڑکے کا اس باب میں خود مختار ہونا لازمی ہے۔ (ص ۴۸)

اقدار میں تبدیلی: مجھ کو یہ بھی معلوم ہے کہ تم کبھی کبھی اس سے مل لیتے ہو۔ خیر آزادی کا زمانہ ہے۔ (ص ۶۳)

تعلیم یافتہ طبقہ کی قدیم رسومات سے بیزاری: جب ان سے کوئی رسم کرائی جاتی تو بڑی وقت سے ادا کرتے کبھی کہتے، کیا

Scanned by CamScanner

فضول رسم و رواج: ہوتی ہیں۔ کہنے کو شادی ہوا ہے۔ فضول رسوم میں ہر ادائیں فضول کیا جاتا رہا ہے۔ (ص ۸۹)

تعلیم نسواں کو فروغ: خاندان کے رواج کے خلاف ان کو اعلیٰ تعلیم بھی دی گئی کیونکہ خالو جان بہت آزاد خیال ہیں۔ (ص ۹۴)

انگریزی تعلیم کا حصول: تعلیم ادھوری ہے۔ مس شریف نے گھر پر پڑھایا تھا۔ ایک یورپین لیڈی کو مقرر کر کے انگریزی پڑھایا گیا ہے۔ (ص ۹۵)

معقول رویہ: اس پر بیگم صاحبہ بولیں، صرف اپنے لیے ہم لوگوں کو لائے۔ ہمیں بھی ضرورت تھی۔ ایسا ہو سکتا تھا کہ ہم دونوں آپ کے پاس گھر ہی میں ٹھہرتیں اور دونوں بھائی باہر مردانے میں ٹھہر جاتے۔ (ص ۱۴۴)

بے جوڑ شادی: کسی لڑکی سے عمر سے زیادہ والی کو خوش رکھنا ممکن ہے۔ (ص ۱۵۵)

مذہبی اور اخلاقی تربیت: والدین کی صحبت اور ان کے اخلاق بچے پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں اور یہ تب ہی ہو سکتا ہے کہ بچپن سے ان کی تربیت کی جائے اور ان حالات میں مذہبی اور اخلاقی تعلیم کا اثر بہت کام آتا ہے۔ (ص ۱۷۰-۱۷۱)

بے وفا شوہر: جو عمر گذاری وہاں کی کوٹھی میں تنہا، اور قریب ہوگی تو ایک دوسرے کو دیکھ لیا کریں گے۔ (ص ۱۸۳)

مشرقی عورت کی وفا شعاری: شادی کے وقت جو صاحب موجود تھیں اور میں نے خوشی ان سے ملی تھی۔ میرا تو ایسا دل ہی تھیں اور ان کی خوشی کو اپنی خوشی سمجھا۔ (ص ۲۲۹)

Axial Codes

۱۔ دوسری شادی کی ضرورت ہو یا نہ ہو مرد حضرات دوسری شادی کر لیتے ہیں۔
۲۔ دوسری بیوی خوبصورت مگر بدسلیقہ اور مکار ہوتی ہے۔
۳۔ تعلیم نسواں کم عمر بچیوں کو بھی عقل مند اور ہوشیار بنا دیتی ہے۔
۴۔ حسین عورت مرد کی کمزوری ہے اور اس کو بہکانے میں کامیاب رہتی ہے۔
۵۔ عورتیں ظالم بھی ہیں اور مظلوم بھی، اپنی ہی صنف کو ظلم کا نشانہ بناتی ہیں۔
۶۔ مکار مرد اپنی سازش میں کامیاب رہتے ہیں جب کہ عورتیں بھی مکاری سے کام لیتی ہیں۔
۷۔ بھولے اور احمق مردوں کی کمی نہیں جو رقیق القلب بھی ہوتے ہیں۔
۸۔ بیشتر عورتیں معاشرے کا فعال کردار ہیں، باحوصلہ اور باہمت ہوتی ہیں۔
۹۔ شریف مشرقی خواتین شوہر کی وفادار ہوتی ہیں جب کہ مرد بے وفائی کر جاتے ہیں۔
۱۰۔ دوسری بیوی کبھی وفادار ثابت نہیں ہوتی۔
۱۱۔ مرد تلون مزاج ہوتے ہیں۔
۱۲۔ تعلیم یافتہ عورت بہتر نیک پروین بننے میں کامیاب رہتی ہے۔
۱۳۔ حد سے بڑھی آزادی ناپسندیدہ ہے۔
۱۴۔ شادی فریقین کی پسند سے ہونا چاہیے۔
۱۵۔ تمام تر روشن خیالی اور آزادی کے باوجود مذہبی اور اخلاقی تربیت ضروری ہے۔
۱۶۔ قدیم رسوم و رواج وقت اور پیسے کے اسراف کا باعث بنتے ہیں۔
۱۷۔ طاقت ور تہذیب کے غلبے سے انکار ناممکن ہے۔
۱۸۔ روشن خیالی کا تقاضا ہے کہ دور جدید کے طرز کو اپنایا جائے۔

Scanned by CamScanner

۱۹۔ جدید طرز کے حامل اعلیٰ طبقہ امرا میں دیگر غیر عورتوں اور مردوں سے دوستی کا چلن عام ہے۔
۲۰۔ مسلمان اشرافیہ میں خواتین موسیقی کے ہنر سے آراستہ ہیں۔
۲۱۔ ہندوستانی گھرانوں میں مشرقی اقدار سے زیادہ مغربی اقدار پسند کی جاتی ہیں۔
۲۲۔ معتدل رویہ اپنا کر قدیم اور جدید تہذیب سے رشتہ جوڑا جا سکتا ہے۔
۲۳۔ عورتوں کے سامنے مرد کمزور اور کٹھ پتلی کی مانند ہیں۔

Selective Codes

۱۔ عورتیں اچھی اور بری ہر طرح کی ہوتی ہیں، وفا شعار بھی اور بے وفا بھی، مکار بھی اور معصوم بھی۔
۲۔ مرد بھی ہر طرح کے ہوتے ہیں اچھے دوست بھی اور بے وفا شوہر بھی، سازشی بھی اور مکار بھی۔
۳۔ دوسری شادی کا نتیجہ کبھی اچھا نہیں نکلتا ہے۔
۴۔ انتہا پسندانہ رویہ کسی بھی اعتبار سے مناسب نہیں۔
۵۔ روشن خیالی جدید تعلیم کا منطقی نتیجہ ہے۔
۶۔ طاقت ور تہذیب کمزور تہذیب پر غلبہ پانے میں ہمیشہ کامیاب رہتی ہے۔
۷۔ شادی زندگی بھر کا ساتھ ہے اس لیے فریقین کی باہمی رضامندی نہایت ضروری ہے۔
۸۔ عورت ہر اعتبار سے کلیدی کردار انجام دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔
۹۔ تعلیم نسواں کی ضرورت سے کوئی مہذب معاشرہ انکار نہیں کر سکتا۔
۱۰۔ مرد بظاہر مضبوط حیثیت رکھتا ہے لیکن حقیقت میں نہایت کمزور کردار کا مالک ہے۔

تجزیہ:

بنتِ باقر یعنی نذر سجاد حیدر کے ناول مجموعی اعتبار سے یہ نظریہ پیش کرتے ہیں کہ عورت دنیا کی مظلوم ترین ہستی ہے۔ مصنفہ تقریباً ہر ناول یا ناولٹ کے اختتام پر مرد حضرات سے اس بات کی اپیل کرتی ہیں کہ قوم کے مصلح اس مظلوم فرقے کی بھی خبر لیں (۹)۔ تانیثی نقطۂ نظر سے یہ اپیل بڑی موثر ہے لیکن بڑی عجیب صورت حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بنتِ باقر کی عورت پر ظلم کرنے والا مرد نہیں بلکہ اس کی ہم جنس ہے۔ گویا Man is a wolf to a man اور یہ گرگ آشتی کا چلن خواتین میں آج بھی موجود ہے۔ نذر سجاد حیدر کے ناولوں میں بیاہتا مرد کو قبول کرنا، پہلی بیوی اور بچوں کو در بدر کرنا، مرد کو اپنے حسن و جمال سے رجھا کر الو بنانا، سازشیں کرنا اور پھر پول کھلنے کے ڈر سے مرد کو دھوکا دے کر بھاگ جانا یہ ساری حرکتیں خواتین کو بناری ٹھگوں سے جتنی قربت بخشتی ہیں اتنی طبقۂ مظلوم سے نہیں۔ اس اعتبار سے مصنفہ کی اپیل مردوں سے کم اور خود خواتین سے زیادہ ہونی چاہیے کہ وہ اپنی صنف پر رحم کریں کیونکہ ان ناولوں کا مرکزی نکتہ یہی بنتا ہے کہ بندے پر بندے کی تلوار معلق ہے اور عورت پر تلوار معلق کرنے والا بندہ عورت ہے۔ ان کے ناولوں کی عورت بظاہر کمزور لگتی ہے لیکن وہ اپنی اسی کمزوری کو طاقت بنا دیتی ہے۔ دس سال کی اختر النساء بڑی معصومیت لیکن بڑی مہارت سے اپنی سوتیلی ماں کی کارگزاریوں کا راز افشا کرتی ہے اور آنکھوں میں آنسو بھرے اپنے باپ سے شکایتیں بھی کر لیتی ہے اور پھر اماں جان کو کچھ نہ کہنے کی درخواست بھی کرتی ہے۔ اس کا طریقہ کار بالکل ڈپٹی نذیر احمد کی اصغری کا سا ہے۔ تمیز دار بہو نے سرسید تحریک کے ہم رکاب اپنی تمیزداریوں کا جو سلسلہ شروع کیا اور عورت سدھار کی تحریک کو جس انداز سے چلایا اس کی گونج برسوں سنائی دیتی رہی۔ ایک

Scanned by CamScanner

طرح سے نذیر احمد کے بعد آنے والے طبقہ اناث کے ناول اصغری کی عورت سدھاری کا تسلسل ہیں حتیٰ کہ کئی ایک مرد ادیبوں نے بھی ہمدردی آنسواں میں عمر صرف کر دی (۷)۔ طریقہ کار وہی رہا ایک طرف اکبری اور دوسری طرف اصغری گہرے اور ہلکے رنگوں کے تضاد کی طرح یہ تقابل چلتا رہا۔ اصغری اور اکبری کی یہ حکومت نذر سجاد حیدر کے ناولوں میں بھی زوال پذیر نہیں ہوتی اور جس سمجھداری سے ان کی ہیروئن بظاہر مظلوم بنی دوسری عورت کو شکست دے کر فاتح قرار پاتی ہے اس سے یہ جنگ دو عورتوں کے درمیان چھڑتی ہے مرد اور عورت کے درمیان نہیں۔ عورت ہی عورت کی نفی کرتی ہے۔ مرد تو یہاں بڑا ہی superficial کردار ہے جو نفسیاتی طور پر بھی کمزور ہے اور جسمانی طور پر بھی۔ اس کی صرف یہ جھلکیں ہی ملتی ہیں کہ جب دس سالہ بچی سوتیلی ماں کی سازشیں بے نقاب کر رہی ہے تو وہ بیوی پر تاؤ کھا رہا ہے اور جب حسین و جمیل بیوی کے پاس پہنچتا ہے تو اس کے حسین ہونٹوں کی ایک ہی جنبش اسے یہ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ ایسی حسین صورت کس پر ظلم ڈھا سکتی ہے۔ میرا ذاتی خیال تو یہ ہے کہ اس دور کے مردوں کو ایک اپیل کرنی چاہیے تھی کہ بنت باقر اپنی دوسری بہنوں کے ساتھ مل کر انہیں ایسا احمق اور گاؤدی ثابت کر رہی تھیں اس سے باز آجائیں کیونکہ بنت باقر کی اختر النساء، فیروزہ، سلطنت آرا، زبیدہ اور نجمہ بظاہر تو مظلوم "طبقہ اناث" ہیں لیکن درحقیقت اندر ہی اندر مرد کی کمزوری سے لطف اٹھاتی ہیں اور آخر کار اس پر فتح پانے میں کامیاب رہتی ہیں۔

ان ناولوں کے تقریباً تمام مرد کردار انتہائی بودے ہیں جو خود فیصلہ کرنے اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سے تقریباً عاری ہیں۔ کم حوصلہ، رقیق القلب ہیں اور زار و قطار روتے ہیں۔ کوئی ایک مرد کردار ایسا نہیں جسے آپ مضبوط جاندار کردار کہہ سکیں۔ ان کی نکیل خواتین کے ہاتھوں میں ہے وہ جیسے چاہتی ہیں انہیں لیے پھرتی ہیں اور میر امن کی باغ و بہار کے کرداروں کی یاد تازہ کرتی ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہ اپنے جاں بازوں کو شاہانہ لیکن قدرے دھیمے انداز میں مخاطب کرتی ہیں (۸)۔ عورت اور مرد کے درمیان تعلق بھی عجیب ہے کہ پہلے جو عورت محبوبہ تھی ناکامی عشق کے بعد اسے بہن بنا لیا جاتا ہے لیکن نہ تو وہ مرتے دم تک اپنی محبت کو دل سے نکالنے میں کامیاب ہوتی ہے اور نہ مرد۔ نفسیاتی سطح پر محبت سے آزادی ہو سکنا درست ہے لیکن مصنفہ کا انہیں منہ بولے بہن بھائی بنانا کہ آزادانہ مل سکیں مضحکہ خیز ہے۔ ان دبنگ اور بااختیار نسوانی کرداروں میں ہمیں خود مصنفہ کی شخصیت کا عکس ملتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم، نذر سجاد کے مقابلے میں دھیمے مزاج کے انسان تھے۔ گھر کی کرتا دھرتا نذر سجاد تھیں (۹)۔ ان کی ہیروئنوں کا موسیقی کا شوق اور مختلف سازوں کو بجانے کی مہارت ان کی اپنی شخصیت کی ترجمانی ہے۔ وہ خود باجہ بہت اچھا بجاتی تھیں (۱۰)۔ ان کے ناول نجمہ کی مسز احسان مرزا خود نذر سجاد ہیں جو مغرب سے شدید متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ مشرق کو بھی سنبھالے ہوئے ہیں (۱۱)۔ نصیر الدین ہاشمی نے بھی اپنی کتاب "حیدر آباد کی نسوانی دنیا" میں ایسی خواتین کا ذکر کیا ہے اور انہیں درمیانی طرز کی خواتین کہا ہے (۱۲)۔

نذر سجاد کے عہد میں سرسید تحریک کے اثرات اور مغربی استعمار کے غلبے سے لوگوں کے خیالات، رویوں اور رواجوں میں نمایاں تبدیلی آ رہی تھی۔ ہند اسلامی تہذیب پر ہند یورپی تہذیب غلبہ پا رہی تھی۔ مشرقی اقدار اور رسوم کو زمانہ جاہلیت کی یادگار قرار دیا جا رہا تھا۔ مغربی اقدار سے پسندیدگی بڑھ رہی تھی، مطابقت در تہذیب کے افراد سے دوستی اور مغربی طرز تمدن کو اپنایا جا رہا تھا۔ یہ اس عہد کا وہ سچ تھا جسے اس عہد کے معاشرے نے قبول کر لیا تھا۔ یہی سچ نذر سجاد کے ناول پیش کرتے ہیں۔ یہ ناول مسلمان اشرافیہ کے mannerism میں آنے والی تبدیلی کے سچے ترجمان ہیں۔ وہ رسم و رواج اور طور طریقے جنہیں آج شمس الرحمان فاروقی نے اپنے ناول "کئی چاند تھے سرِ آسماں" میں تاریخی ورثہ بنا کر پیش کیا ہے وہی رسم و رواج اور طور طریقے نذر سجاد کے ہی نہیں اس عہد کے دوسرے لکھنے والوں کے ہاں بھی ناپسندیدہ قرار پاتے ہیں (۱۳)۔

بنت باقر اپنے عہد کی روشن خیال، تعلیم یافتہ، جدت پسند لیکن معتدل مزاج خاتون تھیں انہوں نے خواتین کی اصلاح کے

Scanned by CamScanner

[illegible] تصنیف کیے۔ گو کہ سجاد حیدر یلدرم اور قرۃ العین حیدر کی موجودگی ان کی ادبی شخصیت کو اس اعتبار سے دھندلا [illegible] اور مشہور بھی [illegible] ہے لیکن یہ طے ہے کہ بحیثیت با قرینہ نذر سجاد حیدر اور ان کی [illegible] کے لیے جو جدوجہد کی اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔
[illegible] کیا جاتا ہے۔

حوالہ جات و حواشی

۱۔ Strauss, Corbin, Basics of Qualitative Research, p. [illegible]

۲۔ Miles, Huberman, Qualitative Data Analysis, p. [illegible]

۳۔ [illegible] نے اس ناول کا سن اشاعت ۱۹۰۸ء اور قرۃ العین حیدر (کار جہاں دراز ہے، [illegible]) نے [illegible] تحریر کیا ہے جب کہ یہ ناول ۱۹۱۱ء میں پہلی بار طبع ہوا۔ اس کا ایک نسخہ راقم کے پاس موجود ہے۔

۴۔ [illegible] نذر سجاد حیدر۔

۵۔ [illegible] نذر سجاد حیدر۔

۶۔ [illegible] لیکن اس کے انسداد کی کسی کو فکر نہیں۔ آخر وہ بے بس و بے کس فرقہ بھی اسی [illegible] سے اندھا دھند ظلم ہو رہا ہے مگر آہ کسی کو پروا نہیں۔ اے ہم بے بسوں کی [illegible] کی طرف بھی توجہ کرو۔ (آہ مظلوماں (ناول)، ص ۱۰۳)

۷۔ نذر سجاد [illegible] بیگم، صغرا ہمایوں مرزا، خاتون اکرم جنت مکانی اور مردوں میں مولوی ممتاز علی، علامہ راشد الخیری، نصیر الدین ہاشمی اور قاضی عبدالغفار وغیرہ نے ایک طرف تو عورت کو بہترین زندگی گزارنے کا طریقہ بتایا اور دوسری طرف ان کے حقوق کے لیے آواز بلند کی۔

۸۔ [illegible] کون ہے؟
[illegible] آپ کو اکیلا چھوڑ کر کس طرح جاؤں؟
[illegible] وقت تو دیکھو کون جاتا ہے۔ وہ جانا نہیں پڑے گا۔ برآمدہ سے سن لو۔" (اختر النساء بیگم (ناول)، ص [illegible])

۹۔ "کب سجاد حیدر تو شیعہ بی بی اور ساس کو ان ہی کی خاطر کربلا لیے جاتے ہیں اور بی بی کی یہ ضد کہ ہرگز نہیں جاؤں گی۔ پاپا مر گئے۔ پھوپھی مر گئیں۔ میں سیر سپاٹے کرتی پھروں؟ چپ چاپ رخت سفر باندھنے میں مشغول ہوئے۔" (قرۃ العین حیدر، کار جہاں دراز ہے، ص ۲۸۱) اس کے علاوہ بھی اس ناول میں ایسی کئی ایک مثالیں موجود ہیں جو نذر سجاد کی شخصیت کے اس پہلو کی ترجمانی کرتی ہیں۔

۱۰۔ "شام کو جب ہم بیٹھتے تو لوگ مجھ سے فرمائش کرتے کہ ستار بجائیے۔" (نذر سجاد حیدر "ایام گزشتہ" مشمولہ "عصمت" [illegible]، ص ۲۹۹)

۱۱۔ "کرے میاں نذر باجی تو بالکل میم صاحب ہیں۔ میں مشرقی تہذیب کے صحورے میں پلا آدمی ان کے ہاں کے انگریزی ٹھاٹ باٹ دیکھ کے گھبرا گیا۔" (کار جہاں دراز ہے، ص ۲۳۷)

۱۲۔ نصیر الدین ہاشمی: "حیدر آباد کی نسوانی دنیا"، ص ۱۱۵۔

Scanned by CamScanner

۱۳۔ زبیدہ ضیاالدین انصاری، ''عہد عثمانی میں عورتوں کی ترقی'' (مضمون) مشمولہ ''نذر دکن''، مرتبہ سکینہ بیگم، ص ۲۶۔

کتابیات:

۱۔ سکینہ بیگم (مرتب)، ''نذر دکن''، ۱۹۳۹ء، حیدرآباد، مطبوعات ادارۂ ادبیات اُردو۔

۲۔ قرۃ العین حیدر، ''کارِ جہاں دراز ہے''، جلد اول، س ن، لاہور، مکتبۂ اُردو ادب۔

۳۔ مالک رام، ''تذکرۂ معاصرین''، ۱۹۷۲ء، دہلی۔

۴۔ نذر سجاد حیدر، ''اختر النسا بیگم''، ۱۹۱۱ء، لاہور، دارالاشاعت پنجاب۔

۵۔ نذر سجاد حیدر، ''آہِ مظلوماں''، ۱۹۳۰ء، بار پنجم، لاہور، دارالاشاعت پنجاب۔

۶۔ نذر سجاد حیدر، ''نجمہ''، ۱۹۳۲ء، بار اول، کراچی، عصمت بک ڈپو۔

۷۔ نذر سجاد حیدر، ''جاں باز''، ۱۹۵۳ء، بار چہارم، کراچی، عصمت بک ڈپو۔

۸۔ نصیر الدین ہاشمی، ''حیدرآباد کی نسوانی دنیا''، ۱۹۴۳ء، حیدرآباد، ادارۂ ادب جدید۔

۹۔ Miles, Mathew, B. & A. Michael, Huberman, 1994, Qualitative Data Analysis (2nd ed.) Thousand Oaks, CA: Sage Publications London.

۱۰۔ Strauss Anselm, Corbin Juliet, 1998, "Basics of Qualitative Research" (2nd ed.) Sage Publications, London.

رسائل:

۱۔ عصمت (جدید) کراچی، جلد ۹۱ نمبر ۵، نومبر ۱۹۵۷ء۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

عزیز حامد مدنی کی شاعری میں تلخیٔ دوراں

Aziz Hamid Madni got a unique position in the poetry of mid of twenty century in some other prominent Urdu poets. We find reflection of progressive movement in the poets of that era. So because of this we feel that reflection of Josh's bent of mind in his poetry. Madni looked displeased for the passive mood of nation. He searched the solution of this problem in science and technology but he did not ignored the negative sight of this aspect. He felt the problem s of humanity and expressed this feelings in this poetry. Where as he observed the life closely so he discovered the philosophy of life and death.

کہا جاتا ہے کہ باطن کے انکشاف کے لیے شاعری سے بہتر کوئی صنف نہیں۔ یہ احساس کی شدت اور گہرائی یا داخلی تجربات کی غیر مرئی تصویر کے نقوش دوسرے تمام اصناف کے مقابلے میں زیادہ توانائی اور اعتماد کے ساتھ واضح کرتی ہے۔ چنانچہ فکر اور جذبے کی سطح پر ابھرنے والے انتشار، اضطراب، کرب، نشاط، سکون اور غم و غصہ، امید و بیم کی کیفیتیں عمل تجسیم کے بغیر حرارت اور حرکت کے ساتھ نظم و غزل کی بساط پر جیتی جاگتی نظر آتی ہیں۔ ان کے اشعار میں اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کے مشاہدہ و تجربات کی جھلک ملتی ہے۔ ہمیں اس دور کی اجتماعی کشمکش اور آویزش کا بیان ملتا ہے۔ یہ شعراء ایک ایسے معاشرے میں سانس لے رہے تھے جہاں ایک جانب انسانی زندگی غربت و افلاس کے خارزاروں میں بھٹک رہی تھی تو دوسری طرف انسان خلاء میں پرواز کر رہا تھا۔

عزیز حامد مدنی نے جب میدانِ شاعری میں قدم رکھا تو جدید شاعری کا ایک مکمل دور ان کے سامنے آ چکا تھا۔ اس لیے ان کی شاعری، اپنے شعور، بصیرت اور جدید فکر کے حوالے سے ابتداء ہی میں اس دور کی اگلی کڑی معلوم ہونے لگتی ہے۔ بلکہ اپنے ہم عصر شعراء سے ہم آہنگ ہو کر اپنی الگ شناخت بھی مقرر کر لیتی ہے۔ جس زمانے میں مدنی نے شاعری شروع کی اس زمانے میں ترقی پسند تحریک کا دور تھا۔ ادیبوں اور شاعروں کی نئی نسل برطانوی سامراج کی ملوکیت اور اپنے سماج کے رواج کو کچل دینے والے توہمات اور رسم و رواج کے خلاف صف آرا ہو گئی تھیں۔ اکثر شعراء کے ہاں جوش کے لہجے اور اس کی فکر کی چھاپ نظر آتی ہے اور یہ لہجہ حامد مدنی کے اشعار میں بھی سنائی دیتا ہے۔

تجھے خبر ہے مری لے ہے ایک مدت سے
ہجوم کاہ میں مانند آتش چقماق
اسی خزاں میں جو موج نفس کے ساتھ گئی
ملیں گے۔ صوت و صدا کے ہزار ہا اوراق لے

مدنی کی شاعری میں تلخیاں اپنی پوری توانائی کے ساتھ موجود ہے۔ لیکن انھیں نفسیاتی مریض کی شاعری نہیں کہا جا سکتا،

Scanned by CamScanner

کیونکہ مدنی آزردہ جاں، بار ماں لینے والا انسان نہیں۔ اس کی فکر کی اساس ایک تو انا ہمہ گیر رجائیت ہے۔ مدنی نے جب شاعری شروع کی تو ایک طرف مہیب تاریکیوں کا دور تھا تو دوسری طرف منتظر روشنی کے آثار ہویدا ہو رہے تھے۔ ایک طرف مندقوں میں سرتی لاشیں تھیں۔ آدمی کا لہو ارزاں پیکر تھا۔ ساری انسانی فکر اک گھن میں تھی تو دوسری طرف صدیوں کے مقفل زنداں کھل رہے تھے۔ چہرہ اس کی گرد وقت کے آب تازہ سے دھل رہی تھی۔ نوزائیدہ آزادی کی کوشش گفتار نے دلوں کو دہکا دیا تھا۔ ایسے میں مدنی کی شاعری ان ماحول سے متاثر ہوئے بغیر کیسے رہ سکتی تھی۔

خواب آلودہ پر اسرار صنم خانوں میں
خاک اور خون میں غلطیدہ بیابانوں میں
آہ اے مادر گیتی تیرے ایوانوں میں
حبس ہی حبس، اندھیرا ہی اندھیرا ہے ابھی
آپ جہاں سوز جہالت کا بسیرا ہے ابھی ؎

دور کرنوں سے لپٹا ہوا پرپیچ دھواں
رقص کرتا ہے دھندلکوں کے سہارے اب بھی
میں نے جلتے ہوئے سورج کا محل دیکھا ہے ؎

مدنی نے غلام اقوام کا وہ روپ بھی دیکھا کہ وہ اپنی زبوں حالی پر مطمئن ہیں۔ انھوں نے طے کر لیا تھا کہ اب حالات میں تغیر رونما نہیں ہونے والی۔ ایسے میں حالات کا ذرا سا تغیر دیکھ کر وہ اور زیادہ خوفزدہ ہو جاتے ہیں۔ مدنی نے عوام کی اس ذہنیت کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے یہ اندازہ لگایا کہ طلیل زندگی اپنے حجرے کا ایک روزن بھی کھلا چھوڑنا برداشت نہیں کر سکتی۔ ہو سکتا ہے کہ ذہنیت کا یہ حبس تنگوں کی فضا سے پیدا ہوا ہو۔ ؎

روح سقراط کی سوگند ارسطو کی قسم
درسگاہوں کی فضاؤں میں اندھیرے وہ ملے
جن میں آزادی افکار کی کلیاں نہ کھلیں ؎

یہ ماہ و سال سے لپٹے ہوئے قحط و آلام
اف یہ دنیا یہ کفن چور خداؤں کا نظام
ہم جدھر جائیں اب آسیب صدا دیتا ہے ؎

شاعر کو یقین تھا کہ جب تک عوام حرکت میں نہیں آئے گی حالات نہیں بدلیں گے، منزل نہیں ملے گی۔ اور ان کے لہجے میں جوشؔ کے افکار کی گونج سنائی دینے لگی۔ مدنی قوم کی بے عملی اور مایوسی سے بیزار نظر آتے ہیں۔ اور ان کے ہاں ہجوم گاہ اور آتش بجماق میں ضبط و فغاں کے بجائے لہجے کی تیزی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اور وہ اپنی قوم کو یہ باور کرانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

مجھے یقین ہے محروم بستیاں اک دن
پکار اٹھیں گی تو منزل قریب آئے گی
چھڑا چکا ہوں میں دامن کو دست زنداں سے

شکستِ خون و سلاسل کے گیت گاؤں گا
بجھا ہوا سا چراغِ وفا جلاؤں گا ؎

آؤ آدم کو ہر اک قید سے آزاد کریں
تازہ ہنگاموں سے اس خاک کو آباد کریں
آؤ چنگیز کے تابوت پہ کیلیں جڑ دیں
سیل کی راہ میں آہن کی فصیلیں جڑ دیں ۸

مدنی شکست قبول کر لینے والا شخص نہ تھا۔ وہ راستے کی صعوبتوں اور جاں گسل حالات سے واقف تھا مگر اسے ذوقِ اہلیت بقا پر مکمل اعتبار ہے سو اس کی فکر کی اساس ایک توانا ہمہ گیر رجائیت ہے۔ اور اسی رجائیت نے اسے جدید سائنس سے قریب تر کر دیا۔ وہ ٹیکنالوجی پر مبنی ایک عالمگیر معاشرہ کا خواب دیکھتا ہے۔ سائنسی تصورات کے مقابل مشرقی اور قدیم عہد کی زندگی اسے ایک پراسرار اوہام میں لپٹی ہوئی نیم تاریک، افسردہ اور زوال آمادہ نظر آتی ہے۔ ان کی نظمیں "رات کا قہر" "مادر گیتی" "انجم شناس" "گوتم کی سرزمین" "آغاز" "روحِ عصر" اور "وقت" ہر جگہ ماضی ایک دھندلکے میں لپٹا ہوا، غبار آلود تصویر کی صورت میں نظر آتا ہے، جس کو وہ سائنس اور اشتراکی فکر کے مقابل "تارِ عنکبوت" سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ۹

کتنے آوارہ جنازوں نے قدم چوم لئے
ان خداؤں کے قدم
جن کے سنگین بتوں کے سائے
وقت کی سوئی سے لپٹے ہوئے سورج کے اجالے ابھی مٹا ہی نہ سکے
اجنبی سے کوئی شکوہ تو نہیں
تیرہ و تار روایات کی باقی سے عبارت ہے یہ گوتم کی زمیں ۱۰

سرسراتے ہیں اجالوں کے ہزاروں داماں
یوں الجھنے کی ہے ظلمت کے شعاعِ خورشید
رات کی قبر پہ ہوں جیسے صلیبوں کے نشاں ۱۱

سائنس کے کرشموں نے جہاں انسانی زندگی کو خوشیوں سے ہمکنار کیا وہیں اس کے نقصانات نے ذہنی انتشار کا تحفہ بھی دیا ہے۔ مختلف ماہرین طبعیات کے انکشافات نے جہاں فطرت کے رازوں کو کھولا ہے وہیں معاشرے کے لیے کچھ الجھنیں بھی پیدا ہو گئیں۔ ۱۲ مدنی نے اپنی شاعری میں سائنسی عہد کی نعمتوں اور برکات کو اس کے تخریبی پہلوؤں کی سفاکی کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ شہری اور مشینی زندگی اپنے مصائب، سفاکی اور تخریب کے ساتھ انسانیت کے مستقبل کی تعمیرِ نو کا حصہ بن گئی ہے۔ مدنی کے خیال میں جدید زندگی انتہائی پیچیدہ ہے۔ نت نئے انکشافات، نئی ایجادات اور صدیوں کی روایت سب ایک ساتھ موجود ہیں سو زندگی عمرو عیار کی زنبیل بن کر رہ گئی ہے۔ ۱۳

پتھروں کی فصیل کے اس پار
اگ رہے ہیں زمیں کے سینے سے
زنگ خوردہ ذراؤنے اوزار ۱۴

Scanned by CamScanner

پرت کی گھٹا دیر تک جب آسمان تازہ و تر رہا
شہر کی چادر پہ لرزاں ایک شور بے کراں
تیز تر ہوتا ہے وہ شور و زمین پر تمام ۵۵

مدنی جدید حسیتی تجربوں کے تحت وہ تاریک لمحوں میں زندگی کو مرکزیت بنانے انسانوں کی بے حسی کو محسوس کرتے ہیں اور ایک مسلسل روشنی کی جنگ اور فتح کی طرف بڑھتے ہوئے اظہار کو بیدار رکھتا ہے۔ ان کی نظم "آئینہ خانہ" میں جدیدیت کے محاسن قوتوں کا تجربہ بن کر بھی انسان کے تشخص کی علامت بنتی ہے۔

جنگ، افلاس، قحط، بیماری
بے حسی کی فصیل اور انسان
حادثوں کی یہ جنگ دیوانی
دور تک ایک مجادلہ سوچتی
تیر چھوڑے ہوئے تخمیں سی
چار سو خندقوں میں روشنی
دور کے سچ سے بے پناہ ہے
پھر بھی ایک روز مگر سوچ سے ——
جنگ جاری ہے یہ خیال نہ ہو جو ۵۹

زندگی کی بکھری ہوئی رفتار میں انسانی زندگی کتنے ہی المیوں کا شکار ہوتی ہے۔ اور ان میں سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان اپنے وجود کی پہچان کو نہ کر سکے۔ رات دن تاریخی جنوں کی تلاش میں بھٹکنے کے بعد بھی جو کچھ مرتا ہے تو اس کی روح تک میں زہر گھلتی ہوئی بے چینیاں خوف، بے زاری اور اذیت پیدا کرتی ہے۔ بے یقینی، بے زاری اور اذیت مدنی کے اشعار میں جھلکتی ہے۔

دن ڈھلے رات کی تیرہ تلاش
پھر بھی الجھی ہوئی فکر معاش
قرب ہے تیرا کوئی خالی دیا ——
جسم کا زرد اندھا آئینہ
دیکھئے یہ جو چہرے کی خراش
جسم میں ہاتھ ہوتی ہے لال
روح کی تشنگی کا چہرہ تھکن
موت سی کھینچی بہت پیاسی پیاس ۶۰

یہاں شاعر نے "آئینے" کا استعارہ اس قریب انسان کے لیے استعمال کیا ہے جو تیرہ و تاریک شب جیسے خستہ مکان میں رہتا ہے۔ اس کا وجود بے سمت تنہائی رہتا ہے۔ اس کے دل میں ایک تشنگی ہے وہ تشنگی تمام کے گھر سے نکلی ہے۔ مدنی نے انسانی بے بسی کی عزت و افلاس کا تجزیہ کیا ہے۔ خواہ عصر کی صداقت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان کی نظم "قوس و قزح" بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔

کوئی ایک خیال کے ساتھ
جسم روشنی کا ایک بانگی

Scanned by CamScanner

شکستِ خون و سلاسل کے گیت گاؤں گا
بجھا ہوا سا چراغِ وفا جلاؤں گا ۷

آؤ آدم کو ہر اک قید سے آزاد کریں
تازہ ہنگاموں سے اس خاک کو آباد کریں
آؤ چنگیز کے تابوت پہ کیلیں جڑ دیں
سیل کی راہ میں آہن کی فصیلیں جڑ دیں ۸

مدنی شکست قبول کر لینے والا شخص نہ تھا۔ وہ راستے کی صعوبتوں اور جاں گسل حالات سے واقف تھا مگر اسے قومی اہلیت پر مکمل اعتبار ہے سو اس کی فکر کی اساس ایک توانا ہمہ گیر رجائیت ہے۔ اور اسی رجائیت نے اسے جدید سائنس سے قریب تر کر دیا۔ وہ ٹیکنالوجی پر مبنی ایک عالمگیر معاشرہ کا خواب دیکھتا ہے۔ سائنسی تصورات کے مقابل مشرقی اور قدیم عہد کی زندگی اسے ایک پر اسرار اوہام میں لپٹی ہوئی نیم تاریک، افسردہ اور زوال آمادہ نظر آتی ہے۔ ان کی نظمیں "رات کا قبر" "مادرِ گیتی" "انجم شناس" "گوتم کی سرزمین" "آغاز" "روحِ عصر" اور "وقت" ہر جگہ ماضی ایک دھند لکے میں لپٹا ہوا غبار آلود تصویر کی صورت میں نظر آتا ہے، جس کو وہ سائنس اور اشتراکی فکر کے مقابل "تار عنکبوت" سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ۹

کتنے آوارہ جنازوں نے قدم چوم لئے
ان خداؤں کے قدم
جن کے سنگین بتوں کے سائے
وقت کی سوئی سے لپٹے ہوئے سورج کے اجالے بھی مٹا ہی نہ سکے
اجنبی سے کوئی شکوہ تو نہیں
تیرہ و تار روایات کی باقی سے عبارت ہے یہ گوتم کی زمین ۱۰

سرسراتے ہیں اجالوں کے ہزاروں داماں
یوں الجھنے کی ہے ظلمت کے شعاعِ خورشید
رات کی قبر پہ ہوں جیسے صلیبوں کے نشاں ۱۱

سائنس کے کرشموں نے جہاں انسانی زندگی کو خوشیوں سے ہمکنار کیا وہیں اس کے نقصانات نے ذہنی انتشار کا تحفہ بھی دیا ہے۔ مختلف ماہرین طبعیات کے انکشافات نے جہاں فطرت کے رازوں کو کھولا ہے وہیں معاشرے کے لیے کچھ الجھنیں بھی پیدا ہو گئیں۔ ۱۲ مدنی نے اپنی شاعری میں سائنسی عہد کی نعمتوں اور برکات کو اس کے تخریبی پہلوؤں کی سفاکی کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ شہری اور مشینی زندگی اپنے مصائب، سفاکی اور تخریب کے ساتھ انسانیت کے مستقبل کی تعبیر نو کا حصہ بن گئی ہے۔ مدنی کے خیال میں جدید زندگی انتہائی پیچیدہ ہے۔ نت نئے انکشافات، نئی ایجادات اور صدیوں کی روایت سب ایک ساتھ موجود ہیں سو زندگی عمرو عیار کی زنبیل بن کر رہ گئی ہے۔ ۱۳

پتھروں کی فصیل کے اس پار
آگ، بہ بہ ہیں زمیں کے سینے سے
زنگ خوردہ ذرا ؤنے اوزار ۱۴

پائنٹ کی کاریں، رقیب آہن ناز و خرام
شہر کی چادر پہ لرزاں ایک شور بے کراں
نیند کر دیتا ہے دوشیزہ زمینوں پر حرام ۱۵

مدنی جدید صنعتی شہروں کے تنگ و تاریک فلیٹوں میں زندگی بسر کرنے والے انسانوں کی بے بسی کو محسوس کرتا ہے اور اسے ایک مسلسل دفاعی جنگ اور فتح کی طرف بڑھتے ہوئے انجام کی بشارت دیتا ہے۔ ان کی نظم "آپریشن تھیٹر" میں سائنس استحصالی قوتوں کا حربہ بن کر بھی انسان کے مستقبل کی ضمانت دیتی ہے۔

جنگ، افلاس، قحط، بیکاری
بے حسی کی فصیل اور انسان
حادثوں کی یہ تنگ دیواری
دور تک ایک محاذ خاموشی
تیر جوڑے ہوئے خیموں کی
چار سو خندقوں میں روپوشی
درد کے سیل بے پناہ میں ہے
ہر جری ایک رزمگاہ میں ہے ۔۔۔۔۔
جنگ جاری ہے یہ خیال نہ پوچھ ۱۶

زندگی کی بھاگتی ہوئی رفتار میں انسانی زندگی کتنے ہی المیوں کا شکار ہوتی ہے۔ اور ان میں سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان اپنے وجود کی پرورش نہ کر سکے۔ رات دن نان جویں کی تلاش میں بھٹکنے کے بعد بھی ناکام رہے تو اس کی روح میں زہرہ گداز مایوسیاں، خوف، بیزاری اور اکتاہٹ سا پیدا کر دیتی ہے۔ یہی بیزاری اور اکتاہٹ مدنی کے اشعار میں جھلکتی ہے۔

ریزہ ہائے نان کی پیہم تلاش
ہر نفس الجھی ہوئی فکر معاش
عجز ہے تیرا کوئی خالی نیام ۔۔۔
مفلس کا سر واندھا آئینہ
دیکھنے دیتا جو چہرے کی خواہش
جسم میں مانند برق بے اماں
روح کی شمشیر کا جوہر کہیں
ٹوٹ سکتی تھیں بہت پابندیاں ۱۷

یہاں شاعر نے "چوہے" کا استعارہ اس غریب انسان کے لیے استعمال کیا ہے جو تیرہ و تاریک بل جیسے خستہ مکان میں رہتا ہے۔ اس کا پیٹ بالعموم خالی رہتا ہے۔ اس کے دل میں ایک ہی لگن ہے، وہ لگن نان کے ٹکڑے کی ہے۔ مدنی نے انسانی چوہوں کی غربت و افلاس کا جغرافیہ بڑے دکھ اور احساس کی صداقت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان کی نظم "آخری ٹرام" بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔

کاسۂ یک خیال کے مانند
نیم روشن سی ایک بالکنی

Scanned by CamScanner

اک زماں زوال کے مانند

پوچھتی ہے نصاب طرز و معاش ۱۸

زندگی فلاکت و ریاضت کے درمیان سیل رواں کی طرح بہتی ہے۔ شکیب و راز زندگی کا حصہ ہے۔ لوگ دکھوں سے بکھر جاتے ہیں۔ ایسے میں مدنی کی آواز لوگوں میں خوشیوں کے ساتھ دکھوں کو برداشت کرنے کی قوت و الفت پیدا کرنے کے لیے پوری توانائی کے ساتھ ابھرتی ہے۔

لبوں پہ شکوہ بیداد زندگانی ہے

یہ کیا کہ راہ میں اک آنسوؤں کا ڈھیر نہ ہو

یہ زندگی ہے کبھی تو اداس بھی ہوگی

فنا کا تجھ پہ بہاروں کا پرفریب گداز

خزاں بھی اپنا تجھے ہم نفس نہ سمجھے گی

جنوں تو راز ستارے۔ نڈھال بھی ہوں گے۔ ۱۹

انسان معاشرتی مسائل میں الجھ کر انسانیت سے دور ہوتا جا رہا تھا۔ انسانی بے حسی مہلک صورت اختیار کرنے لگی تو شاعر اس تکلیف کی شدت سے بلبلا کر ماں سے شکوہ کر بیٹھا۔

ماں تیری اولاد قاتل چور مجرم داغ دورو

شیر کہ مار سیہ خنزیر ناگن ڈنک زہر

کینہ پرور سارے اک مخلوق ہوئی عصیاں کے فرد ۲۰

جس زمانے میں مدنی نے شاعری شروع کی ہندوستان میں ترقی پسند ادبی تحریک کا زور تھا۔ ساری کی ساری ادیبوں شاعروں کی نئی نسل برطانوی سامراج کی ملوکیت اور اپنے سماج کے روح کو کچل دینے والے توہمات اور رسم و رواج کے خلاف صف آرا ہو گئی تھیں۔ آمریت کے خلاف نعرے لگ رہے تھے۔ جمہوریت کے لیے آوازیں بلند ہو رہی تھیں۔ مدنی کی آواز میں بھی یہ طرز فکر نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ فطرت اور آزمائش کی منزلوں سے گزرے ہیں۔ انھوں نے حالات کے جبر سے نکلنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

آج اے طبع رواں اتنا برس

رنگ پھولوں میں رچا میووں میں رس

خشک سالی کی تلافی کچھ تو ہو

بے نمو غم کے منافی کچھ تو ہو۔۔۔۔

کب سے ہے روئے زمیں پامال سا

کوئلے کا ڈھیر بے اشکال سا

یہ قفس یہ خاکدان خاکیاں

صحن ویراں میں ہے شور سا کہاں

پھر سواد شرق ہے تاریک بن

دودھ کے پیالوں پہ ہے سانپوں کے پھن

روغنوں کے جام پر ہے راہ تنگ

Scanned by CamScanner

تیل کے دشمنوں پہ ... اور دوں کی جنگ ۔۔۔

اے مری موج نفس ساز شکن

کوئی افسانہ سنا جو رکا

تیرگی میں ساز اٹھا لے تو رکا ۔ ۲۱

سماج کی موجودہ تنظیم، اس کا انتشار، اس کی انفعالیت عام آدمی کی طرح شاعر کو بھی [illegible] ہے۔ مدنی [illegible] ہے اور وہ ذہنی، جذباتی، حسی اور فطری قوتیں ہیں لیکن ہوئی زندگی کو بے [illegible] انھوں نے اپنی نظم [illegible] چاند" میں چاند کو "یرقان زدہ مریض کی آنکھ" کا استعارہ عطا کر کے سماج کی [illegible] وضاحت کی ہے۔ مدنی کے لیے یہ سماج "ریگ ساحل سے پریشاں صدف" ہے [illegible] وری اور امانیت کے ہاتھوں زخمی ہوتے رہتے ہیں۔ اور وہ بے ربط چیزوں میں ربط [illegible] تسلسل پیدا کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔

زیغوی ماہتاب سوئے افق

ایک یرقان زدہ مریض کی آنکھ!

رات کا طنز روشنی کا ہدف

ریگ ساحل سے پریشاں صدف

مبتلائے فریب دیدہ وری

صید شورش، اسیر خود نگری ۲۲

مدنی عالمی بصیرت رکھنے والا شاعر تھا۔ عالم یہ تھا کہ دنیا میں صنعتی تہذیب کی وحشت و بربریت کے سامنے انسان نے ہتھیار ڈال دیے تھے۔ اور مستقبل پر سے اعتقاد اٹھ چکا تھا۔ زندگی کا نور چھن چکا تھا اس لیے خوف، بے یقینی اور بیزاری لوگوں کا سرمایہ بن گیا تھا۔ دوسری عالمی جنگ کی ہولناکی نے انسان کو پاگل کر دیا تھا۔ دکانوں کا، بنگلوں کا اجڑ جانا، بستیوں کو پلک جھپکتے میں ویرانہ بنا دینا۔ سمندر کے پانی کا انسانی لہو سے سرخ ہو جانا، یہ سب شاعر کو شدید اذیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ شاعر اس گھٹن کو محسوس کرتا ہے۔ اور یہ گھٹن نظم "سلیوں کے اوٹ میں" ابل کر سامنے آ جاتی ہے۔

شکن شکن اس کی پر دوور بے ملال انگیز کروٹوں کی

ہر ایک جنبش کھلی ہوئی شاہراہ بے تاب آہٹوں کی

کواڑ ہیں بند اور حویلی میں شمع کی کوئی لو نہیں ہے

غبار دوسے اٹی ہوئی کھڑکیوں میں جنبش کی رو نہیں ہے ۲۳

ایسی گھٹن کا عالم ہے کہ کوئی جنبش نہیں، کوئی آہٹ نہیں۔ کواڑ قوت سے بند کیے ہوئے ہیں۔ بتی بھی نہیں جلائی کہ پناہ گاہ دور سے نظر نہ آ جائے۔ اور جو کواڑ بند کیے بیٹھا ہے وہ ہی ہارا ہوا سہا ہوا شخص نہیں ہے بلکہ دل آزار اور کھلنے والا ہے۔ جنگ کا دل ہلا دینے والا منظر شاعر کو بے قرار کر دیتا ہے۔ اور شاعر اس واقعہ کو یوں بیان کرتا ہے۔

قدم بچھڑتی ہوئی یہ مہمان نواز ویرانیاں ہر سو

وہ سر دو لٹی ہوئی چٹانوں میں تیز تند حک کی رنگینی ہو

کبھی کبھی سامنے لپک کر یہ دھوکے بھی کر چکی ہیں ۲۴

انھوں نے اپنی نظم "زخم خوردہ دریا" میں بھی جنگ میں آگ و خون کی ہولی اور اس کے بعد کی ویرانی کی منظر کشی کی ہے۔

Scanned by CamScanner

اس نظم میں امریکہ اور کوریا کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یہ جنگ جو بموں کے ذریعے لاکھوں انسانوں کی موت کے بعد اختتام پذیر ہوئی۔ شاعر کو لگتا ہے کہ وقت ایک "رم خوردہ دریا" ہے جس نے اپنی راہ بدل دی۔ اس دریا کی روانی تو خشک زمین کو سیراب کر کے، رنگ و خوشبوؤں سے فضا کو تر و تازگی عطا کرنے کے لیے تھی۔ لیکن اس نے راستہ بدل دیا۔ اور نور و نکہت کی جگہ ویرانی، تباہی اور بھی سڑی لاشوں کی سڑاند لیے گزر رہا ہے۔

جانِ من سوئیاں ساعتِ تازہ دم کی
ایک رم خوردہ دریا کی موجیں ہیں
ان کی سفاک جنبش کی رو میں شہوں کے گرہ بستہ در،
رشتۂ شوق کے ٹکڑوں جیسے
نیند آدم کی ٹوٹی تھی جس کی گھنی چھاؤں میں اس شجر تک
بیچ در بیچ بکھرے ہوئے فاصلے
خار و خس کا اک انبار ہیں ٢٥

مدنی "شہیدانِ بیروت" کے غم میں بھی برابر کے شریک نظر آتے ہیں۔

لہو سے تر ہے قمیض گواہ ہیں اب تک
کہیں بھی راہِ وفا بے جنون نہیں رہتی
وہ آگ وادیٔ سینا بھی جس سے شرماتی
جلی تھی شہر میں جیسے کسی بیابان میں
سحر کے دامنِ مادر میں بین کرتی ہے
ازل جو راکھ بکھر ہو کے روئے طفلاں میں ٢٦

مدنی اپنی ساری جدیدیت کے باوصف امتِ مسلمہ سے گہری وابستگی رکھتے تھے۔ اور اپنی معاشرتی، اخلاقی اور روحانی روایت سے پوری طرح وابستہ تھے۔ ان کی نظم "نیند" میں نوحہ کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مدنی جیسا حساس شاعر جو دنیا میں تغیر اور انقلابِ تازہ کو بڑی تیزی اور توانائی سے کارفرما دیکھ کر اپنی قوم کی طرف نظر ڈالتا ہے تو ایک تیرگی۔ تیرہ و تار حویلی اس کے سامنے آجاتی ہے۔ جس کی جالے سے اٹی چھت سے چمگادڑیں لٹک رہی ہیں۔ یہ لٹکتی ہوئی چمگادڑیں ویرانی کی علامت ہیں۔

نیند کے حاشیے پہ افسانے
شپرک کی طرح ہیں آویزاں
راکھ ہے بے شمار صدیوں کی
کچھ صلیبوں سے خون ٹپکتا ہوا
وقت ہی اک سوال کی صورت
جسم کے کرب میں اترتا ہوا ٢٧

شاعر کو ہر چہرے پر ایسی نیند اتری ہوئی نظر آرہی ہے جو بے جان ہیں۔ آس امید، ذوق و شوق کی آنچ سے محروم ہیں۔ ویرانی کا یہ عالم ہے کہ کوہ و دشت کے سینے میں بے شمار بے مقصد گزری ہوئی صدیوں کی راکھ ہے۔ کچھ صلیبوں سے جو خون ٹپکتا نظر آرہا ہے۔ یہ خون دراصل حسین بن منصور حلاج کا۔ سرمد کا۔ فرید الدین عطار کا۔ سقراط و مسیح کی راہ پر چلنے والے حق پرستوں کا ہے جو خون رائیگاں نظر آتا ہے۔ ٢٨

Scanned by CamScanner

مدنی ریڈیو سے وابستہ تھے۔ ملازمت کے سلسلے میں کراچی سے پشاور تبدیل ہوئے تو وہاں کی معاشرتی اور ثقافتی فضا ان کے لیے بالکل ہی نامانوس تھی۔ وہاں کراچی جیسی گہما گہمی نہیں بلکہ خاموشی کا راج تھا۔ پشاور ان کے لیے پردیس تھا۔ اپنوں کی جدائی نے ان کے دل کے در و بام پر افسردگی پھیلا دی اور ان کے لیے وہاں کی زندگی محال ہو گئی۔

اس شہر میں رات کا گزرنا
مجرم کی طرح خموش بستی
کہتی ہے کہ آئے ہو تو ٹھہرو
ہر چند محال ہے ٹھہرنا ۲۹

بڑے بھائی جنھیں مدنی نے ہمیشہ باپ کا درجہ دیا تھا۔ ان کی وفات نے مدنی کو جان کاہ اذیتوں سے دوچار کر دیا۔ بھائی کی رفاقت ان کے لیے گھنا سایہ تھا۔ ان کے بغیر مدنی کے لیے گھر ویران ہو چکا تھا۔

گھر میں کیا رہ گیا ہے کہ ویرانی سی ویرانی ہے
صاحب خانہ کا سایہ تھا جہاں، ساتھ نہیں
وہ رفاقت جو گھنے سائے کے مانند رہی
تیری رفتار ہوا کچھ عمر رواں ساتھ نہیں ۳۰

جوانی نام ہے خواہشوں کا، امنگوں کا، خوشیوں کا اور خواب دیکھنے کا۔ لیکن مدنی کو خواب دیکھنے کی کڑی سزا ملی۔ وقت کی گردش نے اس کے خواب کو جلا دیے۔ اس کے سارے ارمانوں پر پانی پھیر دیا۔

خواب کملا گئے جوانی کے
چھاؤں غم کے دراز ہونے لگی
گردش وقت شعلۂ دل کو
راکھ کے ڈھیر میں سمونے لگی
شوق کے مہر و ماہ زرد ہونے لگے
اک جہنم کی آگ تھی جس میں
وہ بھی ذرات دل کے سرد ہوئے۔ ۳۱

ابھی عشق کا ارادہ کیا ہی تھا کہ اس کے خطرناک انجام نے ڈرا دیا۔

بڑی منت سے میں نے اس سے پوچھا
کتاب قیس کا اک حرف سادہ
لگا کہنے کہ دیوار و بستاں
اثر اچھا نہیں رکھتی جنوں کو
ہوائے عشق کا جادو بلا ہے ۳۲

عشق کے انجام سے واقف ہونے کے باوجود عشق کے آگ میں کود پڑنے والے مدنی نے بالآخر حسن کے فریب کھائے۔

حسن نے مجھ کو جو فریب دیے
وہ بہ اندازۂ وفا ہی دیے

ہاتھ میں ہاتھ دے کر منہ موڑا
اور قدم میرے ڈگمگا ہی دیے ۳۳

اور آخر کار مدنی کی محبت کا گھر بسنے سے پہلے ہی ویران کھنڈر ہو گیا۔ وہ گھر جہاں اپنے محبوب کے ساتھ محبت کی بستی بسانی تھی۔ جس کا نقشہ مدنی نے اپنے ذہن میں بنایا تھا وہ ویران ہو گیا حرفوں کے ادھ کھلے روزن کی طرح۔

سجی سجی سی کئی بستیاں سرِ قرطاس
کھلی کھلی ترے قدموں کی آہٹیں اب تک
حروفِ سادہ میں بجتی ہیں گردشیں اب تک
کہ ہر جہاں میں ہے آباد ایک شہرِ وصال
یہ تیری یاد سے پرچھائیوں کا ایک ہجوم
یہ موسموں کو بدلتے ہوئے سے خواب و خیال ۳۴

مدنی پورا آدمی بن کر غم بھی سہتا ہے، خوش بھی ہو جاتا ہے۔ دنیا سے گریز نہیں کرتا اور خالقِ دنیا کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ یعنی اس میں وہ جوہر ہے جو انسان کی پوری فطرت کو تابناک بنا دیتا ہے۔ ایک فعالِ کل جو ٹوٹ کر محبت کرتا ہے اور اپنی ذات کو کھونے سے بچانے کا ڈھنگ بھی جانتا ہے۔

ادھر ادھر سے حدیثِ غمِ جہاں کہہ کر
تری ہی بات کی اور تری بات کی بھی نہیں

مدنی کے لیے اس کا محبوب صرف یاد بن کر رہ گیا۔ اور وہ بھولنے کے باوجود اپنے محبوب کو بھول نہ سکا۔ وہ مدنی کے دل میں ایک کسک بن کر زندہ رہا۔

جب تیز ہوا کی آہٹ سے سویا ہوا بن جاگ اٹھتا ہے
کھوئے ہوئے رشتے سلگا کر جب دردِ کہن جاگ اٹھتا ہے
اور ویرانی دل کو کرنے آباد کبھی آ جاتی ہے
دل تم کو بھول چکا لیکن اک یاد کبھی آ جاتی ہے ۳۵

مدنی اپنے منفرد اسلوب کا باکمال شاعر ہونے کے باوجود بے توجہی کا شکار رہا۔ وہ لکھتے ہیں:

"دل ایک رنج سے بڑا اساں ہے کہ ہماری شاعری میں میر کی کتاب ہے، غالب کی کتاب ہے، اقبال کی کتاب ہے، جوش و فراق کا کلام ہے، راشد اور فیض کے مجموعے ہیں۔ کیا ضروری ہے کہ آدمی جو مرتب کر کے اس کی ایک کتابی صورت بھی ہو مگر ہمارے دور میں پریس حرف و فکر کا ایک مرکزِ اتصال ہو گیا ہے۔" ۳۶

مدنی ان حالات سے دل برداشتہ نظر آتے ہیں۔

کہہ دو اس فردِ کتاب فروش
اہلِ علم و کمال ہیں بے بس
ہم تو رخصت ہیں بندگانِ خدا
تم سلامت رہو ہزار برس ۳۷

اور جب انھیں یقین ہو گیا کہ ان کی آواز نقار خانے میں طوطی کی آواز سے زیادہ نہیں۔ ان کی صداؤں کا لوگوں پر کوئی اثر نہیں ہونے والا۔ بلکہ الٹا وہ قصور وار ٹھیرا کر دار پر لٹکائے جائیں گے تو انھوں نے لوگوں کو ان کے حال پر چھوڑ دینے کا فیصلہ کر لیا۔

Scanned by CamScanner

صلیب و دار کے قصے رقم ہوتے ہی رہتے ہیں
قلم کی جنبشوں پر سر قلم ہوتے ہی رہتے ہیں ۳۸

عہد حاضر کا کرب مدنی کے یہاں حیات افروز اور خیال انگیز پیرایہ میں اظہار پاتا ہے۔ اب اگر کچھ ناقدین مدنی کے یہاں اس کی خوبیوں سے آنکھیں بند کر کے صرف زبان و تراکیب کے صحیح اور غلط ہونے پر فتوے صادر کریں تو یہ مدنی کے ساتھ ناانصافی نہیں تو اور کیا ہے۔ ان کی شاعری سے قطع نظر صرف الفاظ و تراکیب ہی پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کٹر قدامت پسندی ہے جو کہ شاعری کی راہ میں ایک رکاوٹ ہے۔ ۳۹ اور اب مدنی بری طرح پریشان ہو چکے تھے ان نکتہ چینوں سے جو ان کے فن کی پوری طرح پرکھ نہیں رکھتے تھے۔

سانس اب خار و خس سے الجھی ہے
دل الجھتا ہے نکتہ چینوں سے
آدمی کو پرکھ سکے یہ بھی
دیکھنے والے کور چشموں سے ۴۰

مزاج داں نہیں رہا ہے برسوں سے
یہ میرے فن کا فسردہ طول ویرانہ
سمندر کی مد و جزر وحشت دور کا غبار
قلم سے الجھے ہوئے صد ہزار تشنہ سوال ۴۱

عمر کے آخری حصے میں مدنی نے طویل بیماری کی اذیت اٹھائی۔ بیماری کے سلسلے میں اسپتال میں طویل مدت کے قیام کے دوران موت کو قریب سے دیکھا۔ اپنی موت کو قریب دیکھ کر ایک عام آدمی جو محسوس کر سکتا ہے وہی مدنی نے محسوس کیا۔ اور اپنے احساسات کو لفظوں کا لبادہ دیا تو اس کی باطنی کیفیت کرب بن کر پڑھنے والے کے احساسات پر چھانے لگی۔

کیا قفس سے جانے آج آئی ہوا
کچھ قفس کے تار و پود ادائی ہوا
اک تصادم سے ذرا یوں تھی ہوش

آ گئی اک ساعت میت بدوش
ذہن میں سایہ سا اک بھرنے لگا
دیوار کہیں ٹوٹ کر گرنے لگا۔

زندگی کے آخری دنوں میں مدنی زندگی اور موت کا فلسفہ دریافت کرنے کی کوشش کرتے رہے۔
زندگی کیا ہے؟ لذت کیا ہے؟ حیثیت ایذائی کیا ہے؟
مجھے کی اشد ضرورت میں ہوتی ہے۔ اور انسان زندگی کی آخری سانس تک زندگی کی بقا کی جنگ لڑتا رہتا ہے۔

زندگی آ مجھے سنبھال یہاں
ایک بجھتے ہوئے تبسم کی
گردش تیغ جاں بھی ختم ہوئی ۴۲

Scanned by CamScanner

لیکن بلا کی اس جنگ میں جب اسے ناکامی ہوتی ہے اور زندگی کی کوئی امید باقی نہیں رہتی تو اس زندگی سے بیزاری پیدا ہو جاتی ہے جس کے لیے اب تک جدوجہد کی جا رہی تھی۔ بیزاری کا یہ رنگ مدنی کی شاعری میں یوں نظر آتا ہے۔

آدمی اپنے ہی قدموں کے تلے خود پامال
ٹوٹتے تارے کی افسردگی ضیا ہو جیسے
یوں دبے پاؤں گزرتا رہا جینے کا خیال   ۴۳

وقت آخر مدنی نے اپنی زندگی کا محاسبہ کیا تو احساس ہوا کہ زندگی نے اسے صرف اذیت و تکلیفیں دیں۔ زندگی نے اسے گھاؤ کی شکل میں جو تحفے دیے اس کی ٹیسیں اب تک وہ محسوس کر رہے تھے۔

زندگانی تھی ایک دکھتا گھاؤ
اور خاموش درد کا اک الاؤ
غیریت کی ہوائیں چلتی تھیں
ظلمتیں کروٹیں بدلتی تھیں   ۴۴

ہر سبو میں زہر ہر دامن میں خار
زندگانی کے ہیں کیا کیا غم گسار
ہر خوشی رم خوردہ آہو کی طرح
اور سینے میں اترنے کے لیے
اک برہنہ درد چاقو کی طرح   ۴۵

''ہر ذی نفس کو موت کا ذائقہ چکھنا ہے'' زندگی کی اس حقیقت سے آشنائی کا کرب مدنی جھیلتا رہا۔ موت کے بعد انسانی وجود کس طرح دھیرے دھیرے خاک میں ملتا ہے۔ ایک حساس شاعر ہونے کی وجہ سے مدنی کو یہ تکلیف دہ حقیقت بے چین کر رہی تھی۔

زندگی اک جانکنی کا دام ہے
موجِ خوں میں موت کے گرداب ہیں
مجھ کو معلوم یہ انجام ہے
نیل چہرے پر ہوا سے پڑ گئے
کتنے رخساروں کو دیمک کھا گئی۔
جسم کے ریشم الجھ کر پے بہ پے
خستگی کی دھار سے کٹتا رہا   ۴۶

آخر کار مدنی نے زندگی سے تھک کر موت کی آغوش میں ہمیشہ کے لیے یہ کہتے ہوئے پناہ حاصل کر ہی لیا۔

ڈھونڈ کے مرگِ ناگہاں وقت پہ آج آ گئی
ہم بھی تھکے ہوئے تھے کچھ تھا بھی یہ آخری پڑاؤ   ۴۷

Scanned by CamScanner

حواشی

۱۔ عزیز حامد مدنی ''انتخاب'' مشمولہ ''چشم نگراں'' بیان پبلیکیشنز، کراچی، ۱۹۶۲، ص ۲۵
۲۔ ـــــــــ'' نئے نام'' ـــــــــ ص ۳۱
۳۔ ـــــــــ''تصویریں'' ـــــــــ ص ۴۲
۴۔ ـــــــــ'' آزادی کا افق'' ـــــــــ ص ۱۰
۵۔ ـــــــــ''انکار'' ـــــــــ ص ۳۹
۶۔ ـــــــــ'' مجھے گلہ ہے ابھی'' ـــــــــ ص ۱۰۸
۷۔ ایضاً ص ۱۰۵
۸۔ عزیز حامد مدنی '' نئے نام'' مشمولہ ''چشم نگراں'' ص ۳۳
۹۔ شمیم احمد ''عزیز حامد مدنی کی شاعری میری نظر میں'' مشمولہ ''سوغات'' تاج پرنٹرس، بنگلور، ۱۹۹۱، ص ۲۳۴
۱۰۔ عزیز حامد مدنی ''گوتم کی زمین'' مشمولہ ''چشم نگراں'' ص ۸۱
۱۱۔ ـــــــــ''رات کی قبر'' ـــــــــ ص ۹۳
۱۲۔ ـــــــــ''دانش حاضر کے سواد میں'' مشمولہ ''دشت امکاں'' اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۶۴، ص ۹
۱۳۔ حمید نسیم ''شاعر فردا'' مشمولہ ''پانچ جدید شاعر'' فضلی سنز لمیٹڈ، کراچی، ۱۹۹۴، ص ۲۶۶
۱۴۔ عزیز حامد مدنی ''نیند'' مشمولہ ''دشت امکاں'' ص ۴۴
۱۵۔ ـــــــــ''ایئر پورٹ کی رات'' ـــــــــ ص ۱۲۹
۱۶۔ ـــــــــ'' آپریشن تھیٹر'' ـــــــــ ص ۶۵
۱۷۔ ـــــــــ''چوہا'' ـــــــــ ص ۶۰
۱۸۔ ـــــــــ'' آخری ٹرام'' ـــــــــ ص ۷۵
۱۹۔ ـــــــــ''سرگوشی'' ـــــــــ ص ۴۸
۲۰۔ ـــــــــ''قصیدۂ شب'' ـــــــــ ص ۱۰۳
۲۱۔ ـــــــــ''موج نفس'' مشمولہ ''نخل گماں'' مکتبۂ دانیال، کراچی، ۱۹۸۲، ص ۱۲
۲۲۔ ـــــــــ''پچھلے پہر کا چاند'' مشمولہ ''دشت امکاں'' ص ۲۳
۲۳۔ ـــــــــ''صلیبوں کے اوٹ میں'' ـــــــــ ص ۲۶
۲۴۔ ایضاً
۲۵۔ عزیز حامد مدنی ''ایک رم خوردہ دریا'' مشمولہ ''دشت امکاں'' ص ۴۶
۲۶۔ ـــــــــ''شہیدان بیروت'' مشمولہ ''نخل گماں'' ص ۲۷
۲۷۔ ـــــــــ'' نیند'' مشمولہ ''دشت امکاں'' ص ۴۴
۲۸۔ حمید نسیم ''شاعر فردا'' مشمولہ ''پانچ جدید شاعر'' فضلی سنز لمیٹڈ، کراچی، ۱۹۹۴، ص ۲۷۸
۲۹۔ عزیز حامد مدنی ''سرما کی ایک رات'' مشمولہ ''دشت امکاں'' ص ۵۲
۳۰۔ ـــــــــ''بھائی کی وفات پر'' مشمولہ ''نخل گماں'' ص ۳۷

Scanned by CamScanner

۳۱۔ ------'' ------کے نام '' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۲۷

۳۲۔ عزیز حامد مدنی ''ہم سفر'' مشمولہ ''چشمِ نگراں'' ص ۹۴

۳۳۔-------- ''نہ ہو نگار کو فرصت'' -------ص ۹۶

۳۴۔-------''رصدگاہ '' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۵۱

۳۵۔--------''یاد'' مشمولہ ''چشمِ نگراں'' ص ۷۰

۳۶۔--------''دانش حاضر کے سواد میں'' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۱۹

۳۷۔------''تم سلامت رہو'' مشمولہ ''نخلِ گماں'' ص ۱۸

۳۸۔------''غزل'' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۸۴

۳۹۔ احمد ہمدانی ''جدید غزل غالب سے آج تک'' مشمولہ ''فنون'' جدید غزل نمبر اول، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۲۸۱

۴۰۔ حامد مدنی'' ------کے نام '' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۲۸

۴۱۔ --------''رصدگاہ '' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۵۱

۴۲۔------- ''خواب گاہ'' مشمولہ ''چشمِ نگراں'' ص ۵۴

۴۳۔ --------''بدلتے ہوئے عنوان'' -------ص ۸۷

۴۴۔--------''روحِ عصر'' مشمولہ ''نخلِ گماں'' ص ۱۶۱

۴۵۔------''ایک خط کے جواب میں'' مشمولہ ''دشتِ امکاں'' ص ۳۰

۴۶۔------''موت سے پہلے'' ----------------ص ۵۹

۴۷۔------''غزل'' مشمولہ ''نخلِ گماں'' ص ۱۱۱

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

مولانا حالی اور غزل کا فن

Maulana Hali is one of the great Urdu poets of nineteenth century. His critical views are also very important in history of Urdu criticism. The article analytically discusses the arguments and suggestion of Malana Hali about the Ghazal.

انیسویں صدی کے نصف آخر میں برصغیر پاک و ہند سماجی اور سیاسی تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ہندوستانیوں کی ناکامی نے انھیں اس درجہ شکستہ اور نڈھال کر دیا کہ وہ ایک طویل عرصہ تک زندگی کے منظر نامے میں فعال کردار ادا کرنے کی صلاحیت سے محروم رہے۔ جاگیردارانہ نظام کے زوال اور مشینی دور کے آغاز نے تہذیب و تمدن کی اس بساط کو لپیٹ دیا جو ہندوستان کی مختلف قوموں کے میل جول اور قرب و یگانگت کے باعث وجود پذیر ہوئی تھی۔ اس معاشرتی انقلاب کے باعث مذہبی اور اخلاقی قدریں تغیر آشنا ہوئیں، فکر و انداز فکر کے زاویے بدلنے لگے اور پرانے مسائل حیات کی جگہ نئے مسائل نے لے لی۔ بدلتے ہوئے اس منظر نامے میں حدود و قیود کے بند ٹوٹنے اور نئے تجربات کے در وا ہونے لگے۔ اس موڑ پر زندگی کے باقی شعبوں کی طرح ادب کی اخلاقیات، نظریات اور موضوعات میں بھی تغیر و تبدل کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ اظہار کے نئے سانچوں اور بیان کے نئے قرینوں کو استعمال کرنے کا شوق بے دار ہوا۔ ادب کے رنگ جدید کی تعمیر و تشکیل میں انگریزی تعلیم و ادب نے نمایاں حصہ لیا۔ علی گڑھ اور انجمن پنجاب کی تحریکوں نے جدید رنگ ادب کو روشناس خلق کرنے میں موثر کردار ادا کیا۔ چوں کہ ان تحریکوں کی اساس مغربی فکر و نظر پر اٹھائی گئی تھی اس لیے ان تحریکوں نے نئی نسلوں کو مشرقی طرز احساس سے کافی حد تک بے گانہ کر دیا۔

اردو ادب بالخصوص شاعری کو اس نئے ماحول سے ہم آہنگ کرنے میں جس شخص نے سب سے اہم کردار ادا کیا وہ مولانا الطاف حسین حالی [۱۸۳۷ء تا ۱۹۱۴ء] تھے۔ مشرقی علوم و فنون کا شناور اور عاشق ہونے کے باوجود انھوں نے نئے رجحانات اور جدید افکار کو خوش آمدید کہا اور زمانے کے تقاضوں کو سمجھتے ہوئے اپنے ادب و شعر کے "فرسودہ" اور "کہنہ" لباس کو تبدیل کرنے کی سعی کی۔ اعتدال سے بڑھی ہوئی اس سرگرمی کے نتیجے میں وہ نشانۂ ملامت اور ہدف تنقید ٹھہرے اور روایت آشنا حلقوں نے ان کی "اصلاحات" کا مذاق اڑایا تاہم ان کی نیک نیتی اور اخلاص کی بدولت ان کی اصلاحات نے مخالفتوں اور رکاوٹوں کے بند توڑ کر مقبولیت حاصل کی اور ایک زمانے کو اپنا ہم نوا بنا لیا۔ حالی کی ذہن سازی میں ان کے فطری رجحان طبع کا عمل دخل سب سے نمایاں ہے۔ وہ ابتدا سے ہی "دُر مع الدهر کیف دار" کے قائل تھے اور طرز کہن پہ اڑنا ان کے مسلک کے خلاف تھا۔ مبالغہ اور اغراق سے ان کی طبیعت گھبراتی تھی اور سادگی و صاف بیانی ان کے نزدیک کلام کا بنیادی وصف تھی۔ حالات کی ناہمواری نے ان کے دل کو گداز کر دیا تھا۔ دہلی میں تعلیم کے دوران میں جب کہ وہ میدان سخن میں نو وارد تھے اور "خستہ" تخلص کرتے تھے، مرزا اسد اللہ خان غالب سے متاثر ہو کر ان کے حلقۂ شاگردی میں آ گئے اگرچہ بہ قول ان کے یہ

Scanned by CamScanner

شاگردی ان کے حق میں زیادہ سود مند ثابت نہ ہوئی تاہم اسی وسیلے سے انھیں نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کے قریب آنے کا موقع ملا۔ حالی آٹھ سال تک شیفتہ کے بچوں کے اتالیق رہے۔ شیفتہ کی صحبت نے ان کی فطری اصلاح پسندی، صاف بیانی اور سادہ گوئی کو مزید جلا بخشی۔ ان اثرات کا ذکر حالی کی زبانی سنیے:

"[شیفتہ] مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا، اسی کو منتہائے کمالِ شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے۔۔۔۔ ان کے خیالات کا اثر مجھ پر پڑنے لگا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا۔" (۱)

نواب شیفتہ کے انتقال [۱۸۶۹ء] کے بعد تلاشِ معاش انھیں لاہور لے آئی جہاں وہ گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازم ہو گئے۔ یہاں ان کا کام انگریزی کتابوں کے اردو تراجم کے الفاظ و محاورات، اسلوبِ بیان اور عبارت کی درستی تھا۔ انگریزی کتب سے اس ربط ضبط، مولانا محمد حسین آزاد کی صحبت اور انجمن پنجاب سے وابستگی نے ان پر نئی دُنیا کے دروازے کھول دیے۔ مغربی افکار کی "چکا چوند" نے انھیں ایسا اپنی طرف مائل کیا کہ قدیم مشرقی ادب سے بے تعلقی پیدا ہونے لگی۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ:

"انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی لٹریچر اور خاص کر فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی۔" (۲)

قدیم مشرقی ادب سے یہ بے زاری روز بہ روز بڑھنے لگی اور وہ "نیچرل شاعری" کا راگ الاپنے لگے۔ انداز نظر کی اس تبدیلی کو انھوں نے اپنا عقیدہ بنا لیا اور مشرقی ادبیات کے ذخیرے کو "فرسودہ" خیال کرنے لگے۔ سر سید احمد خان اور علی گڑھ تحریک سے جذباتی اور عقیدت مندانہ وابستگی نے ان کے اس اصلاح پسندانہ نقطۂ نظر کو اور زیادہ مہمیز کیا اور سر سید کی سرپرستی میں ان کے سینے میں دبی چنگاریاں شعلۂ جوالا کی شکل اختیار کر انھیں اردو مشرقی ادب کی "ناپاکی" کو ختم کر کے اسے "صالحیت" کے دائرے میں لانے کے لیے سرگرمِ عمل ہو گئے۔

مولانا حالی کی قدیم و جدید غزلوں کے تکنیکی خدوخال کا جائزہ لینے سے پیشتر ان کی مجوزہ اصلاحاتِ غزل پر ایک نظر ڈالنا زیادہ ضروری ہے اگرچہ انھوں نے غزل کے فکری پہلو پر زیادہ زور دیا ہے تاہم ہیئت اور تکنیک کے حوالے سے بھی اصلاحات پیش کی ہیں جن کا خلاصہ درج ذیل ہے:

(ا) "غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کیے جائیں جو دوستی اور محبت کی تمام انواع و اقسام اور تمام جسمانی اور روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے کوئی ایسا لفظ نہ آنے پائے جس سے کھلم کھلا مطلوب کا مرد یا عورت ہونا پایا جائے مثلاً کلاہ و چیرہ و دستار، جامہ، قبا، سبزہ و خط، مسیں بھیگنا، زرگر پسر، مطرب، مغبچہ، ترسا بچہ وغیرہ یا محرم، کرتی، مہندی، چوڑیاں، موباف، آرسی، جھومر وغیرہ۔" (۳)

(ب) "جس طرح ہماری غزل کے مضامین محدود ہیں اسی طرح اس کی زبان بھی ایک خاص دائرے سے باہر نہیں نکل سکتی کیوں کہ چند معمولی مضمون جب صدیوں تک برابر برتے جاتے ہیں تو زبان کا ایک خاص حصہ ان کے ساتھ مخصوص ہو جاتا ہے جو کہ زبانوں پر بار بار آنے اور کان سے بار بار سننے کے سبب زیادہ مانوس اور گوارا ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر ان الفاظ کی جگہ دوسرے الفاظ جو انھیں کے ہم معنی ہوں استعمال کیے جائیں تو غریب اور اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔۔۔۔ غزل کے یہاں ایک لفظ بھی غیر مانوس ہو تو روڑا معلوم ہوتا ہے۔ گلاب کے تختہ (قصیدہ، مثنوی، واسوخت وغیرہ) میں کانٹے بھی پھولوں کے ساتھ نبھ جاتے ہیں مگر گلدستہ (غزل) میں ایک کانٹا بھی کھٹکتا ہے۔۔۔۔ اگر دفعتاً اس میں کثرت سے غیر مانوس اور اجنبی

Scanned by CamScanner

ترکیبیں اور اسلوب بیان داخل ہو جائیں تو غزل ایسی ہی منفعل ہو جائے جیسی کہ بعض شعرا کی غزل عربی اور فارسی کے غیر مانوس الفاظ اور ترکیبیں اختیار کرنے سے ہوگئی ہے، حالاں کہ غزل کو بہ اعتبار مضامین وسعت دینا بہ ظاہر اس بات کا مقتضا ہے کہ زبان اور طریقہ بیان کو بھی وسعت دی جائے۔ پس ضرور ہے کہ کوئی ایسا طریقہ اختیار کیا جائے کہ طریقہ زبان میں دفعتاً کوئی بڑی تبدیلی بھی واقع نہ ہو اور باوجود اس کے غزل میں ہر قسم کے خیالات عمدگی کے ساتھ ادا ہو سکیں۔" (۴)

(ج) "اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً اس اصول کو ملحوظ رکھیں کہ سلسلۂ سخن میں نئے اسلوب جہاں تک ممکن ہو کم اختیار کیے جائیں اور غیر مانوس الفاظ کم برتے جائیں مگر بہ معلوم طور پر رفتہ رفتہ ان کو بڑھاتے رہیں اور زیادہ تر کلام کی بنا قدیم اسلوبوں اور معمولی الفاظ و محاورات پر رکھیں مگر الفاظ کے حقیقی معنوں ہی پر قناعت نہ کریں بل کہ ان کو کبھی حقیقی معنوں میں، کبھی مجازی معنوں میں، کبھی استعارہ و کنایہ کے طور پر اور کبھی تمثیل کے پیرائے میں استعمال کریں ورنہ ہر قسم کے خیالات ایک نپی تلی زبان میں کیوں کر ادا کیے جاسکتے ہیں۔" (۵)

(د) "بعض مضامین فی نفسہٖ ایسے دل چسپ اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کو محض صفائی اور سادگی سے بیان کر دینا کافی ہوتا ہے مگر بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رو دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں، ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایہ یا تمثیل وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا بل کہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔۔۔۔۔۔شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز و استعارہ و کنایہ و تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تا کہ ہر روکھے پھیکے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ بیان کر سکے۔ لیکن استعارہ وغیرہ میں اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں ورنہ شعر چیستان اور معما بن جائے گا۔" (۶)

(ہ) "صنائع بدائع پر کلام کی بنیاد رکھنے سے اکثر معنی کا سر رشتہ ہاتھ سے جاتا رہتا ہے اور کلام میں بالکل اثر باقی نہیں رہتا۔ کیوں کہ مخاطب کے دل میں یہ خیال گزرتا ہے کہ شاعر نے ترتیب میں تصنع کیا ہے اور الفاظ میں اپنی کاری گری ظاہر کرنی چاہی ہے، بالکل شعری تاثیر کو زائل کر دیتا ہے۔ پس صنائع کی پابندی اور التزام سے تمام اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً ہمیشہ بچنا چاہیے۔" (۷)

(و) "سنگلاخ زمینوں میں اس کے سوا اور کچھ مقصود نہیں ہوتا کہ دو بے میل چیزوں میں میل ثابت کیا جائے۔ پس شاعر کو چاہیے کہ ردیف ایسی اختیار کرے جو قافیے سے میل کھاتی ہو اور ردیف و قافیہ دونوں مل کر دو مختلف کلموں سے زیادہ نہ ہوں۔ بل کہ رفتہ رفتہ مردّف غزلیں لکھنی کم کرنی چاہئیں اور سر دست محض قافیہ پر قناعت کرنی چاہیے۔ قافیہ ایسا اختیار کرنا چاہیے جس کے لیے قدر ضرورت سے دس گنے بل کہ بیس گنے الفاظ موجود ہوں ورنہ مضمون کو قوافی کا تابع کرنا پڑے گا، قافیے مضمون کے تابع نہ ہوں گے۔ جتنے نام ور شعرا گزرے ہیں انھوں نے یہی اصول ملحوظ رکھا ہے اور ہمیشہ ایسی زمینیں اختیار کی ہیں جن میں ہر قسم کے مضمون کی گنجائش ہو۔" (۸)

مولانا حالی کی متذکرہ بالا اصلاحات غزل کا گہرا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھیں روایتی موضوعات غزل سے جس قدر نفرت تھی اس قدر وہ غزل کی تکنیک اور ہیئتی خال و خط سے متنفر نہ تھے البتہ وہ غزل کی ریزہ خیالی، زبان و بیان کی پیچیدگی، قافیے کی تنگی، ردیف کی پابندی اور صنائع بدائع کے بے ہنگم استعمال پر چیں بہ جبیں ضرور تھے۔ اور انھوں نے اصلاحات تکنیک میں انھی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا ہے۔ مولانا حالی کا خیال تھا کہ غزل کا سانچا [ہیئت] باقی اصناف کے مقابلے میں زیادہ

موزوں اور کشادہ ہے۔ شاعر کو ہر وقت فرصت میسر نہیں ہوتی کہ وہ طولانی نظمیں کہہ کر اپنے خیالات کا اظہار کر سکے اس لیے قوت متخیلہ کو بے کاری سے بچانے اور تازہ کیفیات کے اظہار کے لیے غزل سے بڑھ کو کوئی ذریعہ قوت متخیلہ کو بے کاری سے بچانے اور تازہ کیفیات کے اظہار کے لیے غزل سے بڑھ کو کوئی آلہ نہیں ہو سکتا۔ یہی سبب ہے کہ اُنھوں نے غزل کی ''اصلاح'' کو زیادہ اہم جانا اور غزل کی درستی کا بیڑا اٹھایا۔ مولانا حالیؔ چوں کہ عملی آدمی تھے اس لیے اپنے کہے کو ''عملی جامہ'' پہنانے کے لیے اُنھوں نے قدیم طرز سخن کو ترک کیا اور جدید طرز کی حامل غزلیں کہنے لگے۔ ۱۸۹۳ء میں جب ان کا دیوان شائع ہوا تو حصہ غزل میں رنگِ قدیم کی صرف تین جب کہ رنگِ جدید کی چھیاسی غزلیں شامل تھیں۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان کی جدید رنگ کی غزلیں ''منظوم نصائح'' کے درجے پر فائز ہیں۔ ان میں بے رنگی اور بے کیفی بھی موجود ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی جدید غزلوں نے وہ اثر پیدا نہیں کیا جس کے وہ آرزومند تھے۔ رشید حسن خاں نے حالیؔ کے جدید رنگِ سخن کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''کلاسکی اندازِ غزل سرائی کی جو نہایت درجہ مستحکم اور ہمہ گیر روایت موجود تھی اور موجود ہے، وہ ایسی ہلکی پھلکی پیوند کاری کو قبول کر ہی نہیں سکتی تھی، خاص کر اس صورت میں جب پیوند کار نیا نیا ''مسلمان'' ہوا ہو اور کوشش کر کے پچھلے عقیدے کو بھول جانا چاہتا ہو، عقیدہ تو بدل گیا، کہ وہ اپنے بس کی چیز تھی، طبیعت نہیں بدل پائی کہ وہ اپنے قابو کی بات نہیں ہوتی اور غزل کی روایت بھی نہیں بدل پائی کہ وہ کسی ایک مصلح تو کیا سیکڑوں مصلحین کے بس کی بات نہ تھی اور نہ ہے۔ حالیؔ مصلحِ قوم بن سکتے تھے اور بنے، وہ امامِ قوم ہو سکتے تھے اور ہوئے، مگر ایسا مجتہد یا مجدد بننا ان کے قابو سے باہر کی بات تھی کہ ایک صنف کے مزاج، انداز، اس کی اندرونی فضا اور اس کے ٹھاٹھ کو اس آسانی کے ساتھ بدل دیں اور اس میں ایسے مضامین شامل کرنا چاہیں جو کتنے ہی مفید ہوں مگر غزل کے اپنے موضوعات کے مقابلے میں بالکل بے رنگ بل کہ بد رنگ نظر آئیں۔ اتنی بڑی روایت کو اس قدر ہلکے پھلکے عناصر بدل ہی نہیں سکتے تھے۔''(۹)

مولانا حالی بالطبع جدید نہ تھے یہی سبب ہے کہ ان کی جدید غزلوں میں بھی ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو حقیقی شعر گوئی یا روایتی طرز سخن کے غماز ہیں۔ اُنھوں نے غزل کی تکنیک میں بھی اُنھی عناصر کی پیروی کی ہے جو روایتی اور کلاسیکی غزل کا طرۂ امتیاز ہیں؛ البتہ اپنی اصلاحاتِ تکنیک میں جن امور کا اُنھوں نے ذکر کیا تھا اپنی غزلیات میں ان کی پاس داری کی ہے۔ جیسے اُنھیں غزل کی ریزہ خیالی سے کسی قدر چڑ تھی اور اس کے مقابلے میں مسلسل غزل کو وہ پسند کرتے تھے۔ ان کے دیوان میں کئی مسلسل غزلیں ملتی ہیں؛ وحدتِ مضمون کے باعث ان کی غزلیں نظم کے رنگ و آہنگ کی حامل دکھائی دیتی ہیں۔ ذیل میں ان کی چند مسلسل غزلوں کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔

☆ جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز
☆ اے بہارِ زندگانی الوداع
☆ دل کو درد آشنا کیا تو نے
☆ کاٹے دن زندگی کے ان یگانوں کی طرح
☆ کرتے ہیں سو طرح سے جلوہ گر
☆ خوبیاں اپنے میں گو بے انتہا پاتے ہیں ہم
☆ بڑھاؤ نہ آپس میں ملت زیادہ
☆ اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا

Scanned by CamScanner

☆ کہیں الہام منوانا پڑے گا

☆ حقیقت محرمِ اسرار سے پوچھ

☆ تلق اور دل میں سوا ہو گیا وغیرہ

ان کے نزدیک ردیف ادائے مطلب میں مزاحم ہوتی ہے اور قافیہ کے ساتھ اس کا میل ملاتے ملاتے شعر اور خیال کا خون ہو جاتا ہے: اس لیے انھوں نے اپنی اصلاحات میں شعرا کو مشورہ دیا کہ غیر مردف غزلوں کو رواج دینا چاہیے اور اگر ردیف کا استعمال ناگزیر ہو تو ایک یا دو کلمات کی حامل ردیفیں استعمال کرنی چاہئیں۔ ان کی غزلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ردیف کے سلسلے میں اسی قاعدے کی پیروی کی ہے ان کی ردیفیں ایک یا دو الفاظ پر مشتمل ہیں اور کئی غزلیں غیر مردف ہیں۔

حالی چوں کہ سادہ بیانی کے قائل اور داعی تھے اس لیے ان کے کلام میں آرائشی عناصر جیسے تراکیب، تشبیہات واستعارات، مبالغہ اور دیگر صنائع وبدائع کا استعمال تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس قید نے ان کے کلام کو بے رنگ اور کسی حد تک بے اثر بنا دیا ہے۔ وہ شاعری میں لفظ کی قدر ومنزلت سے آگاہ تھے انھیں احساس تھا کہ لفظ کا درست اور برمحل استعمال خیال کی موثر ترسیل اور تخلیق کی تاثیر کا ذریعہ ہے: مقدمہ شعر وشاعری میں انھوں نے لفظ کو خیال پر ترجیح دی ہے: انتخابِ الفاظ کی اہمیت کے حوالے سے وہ رقم طراز ہیں کہ:

> "شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں۔ ایک خیال، دوسرے الفاظ، خیال تو ممکن ہے کہ شاعر کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے مگر اس کے لیے الفاظ مناسب کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی۔ یہ ممکن ہے کہ ایک مستری مکان کا نہایت عمدہ اور نرالا نقشہ ذہن میں تجویز کر لے مگر یہ ممکن نہیں کہ اس نقشہ پر مکان بھی ایک چشم زدن میں تیار ہو جائے۔ وزن اور قافیہ کی اوگھٹ گھاٹی سے صحیح سلامت نکل جانا اور مناسب الفاظ کے تفحص سے عہدہ برا ہونا کوئی آسان کام نہیں ہے۔۔۔۔۔۔ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں، معانی ایسے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں گے ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے اور ایک مبتذل مضمون پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابلِ تحسین ہو سکتا ہے۔" (۱۰)

الفاظ کی قدر وقیمت کا عرفان رکھنے کے باوجود انھوں نے اپنی غزلوں میں کئی ایسے لفظ برتے ہیں جو غرابت اور ثقالت کے باعث شعر کے حسن کو مجروح کرتے ہیں: مسک، ولالہ، استغراق، دُھرپت، پھچواتے، تقمۂ چرب، دُکھڑا، روبہ، برن، بھیر، دون، قصاب، شمۂ مہر ووفا، اہلِ ورع، حاصلِ افیون وبنگ، کحال، کحل الجواہر، فضلۂ روباہ وگرگ، لقس، جھانجھ ایسے اجنبی اور غریب الفاظ وتراکیب کے استعمال نے ان کے شعروں کو نقصان پہنچایا ہے۔ ایسے غیر غزلیہ الفاظ کے برتاؤ سے ان کے لہجے کی روانی ٹوٹ ٹوٹ جاتی ہے: چند مثالیں دیکھیے:

راز دل کی سر بازار خبر کرتے ہیں
آج ہم شہر میں خوں اپنا ہدر کرتے ہیں

☆

جب کہ عقبیٰ مل گئی دنیا ہے پھر سہل الوصول
تیغ لگتے ہاتھ اس پر بھی تصرف کیجیے

☆

چیونٹیوں میں اتحاد اور مکھیوں میں اتفاق
آدمی کا آدمی دشمن ، خدا کی شان ہے

☆

اے غمِ دوست تجھی پر نہیں اپنی گزراں
کچھ فتوح اس کے سوا اور ہے بالائی بھی

☆

مولانا حالی شاعری میں وزن کی پابندیوں کے شاکی ہونے کے باوجود اس کی قدر و قیمت سے ناواقف نہ تھے اگرچہ انھوں نے وزن اور قافیہ کو شعر کی ماہیت سے خارج قرار دیا ہے اور شعر کی بجائے نظم سے مشروط ٹھہرایا ہے۔(۱۱) تاہم اس کے باوجود انھیں یہ احساس تھا کہ: "وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔" (۱۲)

مولانا حالی مشرقی علومِ شعر سے کماحقہ واقف تھے، پرانی طرز کے مدرسوں میں انھوں نے صرف و نحو کے ساتھ ساتھ عروض و قوافی کا درس بھی سبقاً سبقاً لیا ہوگا تاہم انھوں نے اپنی فطری سادہ مزاجی اور صاف بیانی کے باعث پیچیدہ اور غیر مروج بحروں میں شعر کہنے کی شعوری کوشش نہیں کی۔ ان کے دیوان [مطبوعہ ۱۸۹۳ء] میں جدید و قدیم رنگ کی حامل ۱۱۶ غزلیات کے عروضی مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے غزل کے لیے ایسے اوزان برتے ہیں جو عام فہم اور رواں دواں ہیں اور جن کی اوائگی کانوں میں رس گھولتی ہے۔ اگرچہ انھوں نے سترہ اوزان میں شعر کہے ہیں تاہم ان میں بھی کئی اوزان کا استعمال محض تجربا ہوا ہے۔ حالی کے مرغوب اوزان یہ ہیں:

۱۔ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف رمقصور [مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن رفاعلان]
۲۔ بحر رمل مثمن مخبون محذوف رمخبون مسکن محذوف [فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن]
۳۔ بحر رمل مسدس مقصور رمحذوف [فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رفاعلان]
۴۔ بحر خفیف مسدس مخبون محذوف رمقصور [فاعلاتن مفاعلن فعلن]

مولانا الطاف حسین حالی کے جدید رنگِ غزل کو قبولِ عام کا شرف عطا نہیں ہوا مگر ان کے تنقیدی خیالات بڑے دوررس ثابت ہوئے اور جدید غزل کی تعمیر و تشکیل میں ان کے خیالات کی روشنی نے اپنا بھرپور کردار ادا کیا۔ مولانا حالی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" کے ذریعے پہلی بار غزل کے فکری اور فنی پہلوؤں پر گفت گو اور مکالے کو رواج دیا؛ ان سے پیش تر تذکرہ نگاروں نے اتنے بڑے تناظر میں شاعری کو بالعموم اور غزل کو بالخصوص دیکھنے کا جتن نہیں کیا تھا۔ مولانا حالی نے اپنے اصلاحی جوش و جذبہ کے باعث غزل کو روایت کے چشمۂ صافی سے کاٹنے اور اسے اصلاحِ معاشرہ کا ایک ذریعہ بنانے کی کوشش کی۔ ان کی ملت دوستی اور اخلاص میں کچھ کلام نہیں مگر صدیوں کی روایت کو یوں یک قلم نظرانداز کر دینا ممکن نہ تھا۔ حالی غزل کے مخالف یا دشمن نہ تھے مگر یہ درست ہے کہ ان کے افکار اور اصلاحات نے غزل کی مقبولیت کو نقصان پہنچایا۔ حالی نے غزل پر جو مکالمہ آغاز کیا تھا وہ چونکا دینے والا تھا اس لیے وقتی طور پر اس نے اربابِ شعر و سخن کو اپنی طرف متوجہ کیا؛ اسماعیل میرٹھی، چکبست اور اس عہد کے دیگر چند شاعروں نے حالی کے نقطۂ نظر کی اتباع کی اور اسے فروغ دینے کی کوششیں کیں مگر یہ کوششیں کامیاب نہ ہوئیں اور یہ نقطۂ نظر مجموعی طور پر فکر و نظر کو اپنا بنانے میں ناکام رہا؛ ڈاکٹر یوسف حسین خان نے اس ضمن میں بہت گہری بات کی ہے، وہ لکھتے ہیں:

"مولانا حالی نے غزل پر جو نکتہ چینی کی وہ اصلاحی محرک کے تحت تھی نہ کہ ادبی مقاصد کے تحت، انھیں غزل پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ یہ حسن و عشق کے معاملات کی شاعری ہے۔ عشق، عقل اور اخلاق کو خراب کر

Scanned by CamScanner

دینے والی چیز ہے اس سے جتنا بھی اجتناب کیا جائے اتنا ہی قومی مصالح کی ترقی کا موجب ہوگا۔ ان کے نزدیک عشق بے کاری کا مشغلہ ہے۔ لیکن یہ غلط نظر سطحی تھا۔ مولانا حالی کی نیک نیتی اور اخلاص میں شبہ نہیں لیکن اس ضمن میں ان کا مشورہ قابلِ قبول نہ تھا۔ یہ بات ہمارے ادبی مزاج کی صحت پر دلالت کرتی ہے کہ مولانا حالی کے مشورے کو قبول نہیں کیا گیا۔" (۱۳)

حواشی

(۱) تذکرۂ حالی: اسماعیل پانی پتی: لاہور: ۱۹۳۵ء: ص ۵۶۔۵۷۔
(۲) ایضاً ص ۵۸۔
(۳) مقدمۂ شعروشاعری: لاہور: کشمیر کتاب گھر: س ن: ص ۱۱۳۔
(۴) ایضاً ص ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۷۔
(۵) ایضاً ص ۱۳۹۔
(۶) ایضاً ص ۱۳۵۔۱۳۷۔
(۷) ایضاً ص ۱۵۵۔
(۸) ایضاً ص ۱۶۰، ۱۶۱۔
(۹) دیوانِ حالی: [مقدمہ رشید حسن خاں]: لاہور: اقرا انٹرپرائزز: ۱۹۸۹ء: ص ۱۸۔
(۱۰) مقدمۂ شعروشاعری: ص ۵۰، ۵۲۔
(۱۱) ایضاً ص ۳۵۔
(۱۲) ایضاً ص ۳۶۔
(۱۳) ڈاکٹر یوسف حسین خان: اردو غزل: لاہور: آئینۂ ادب: ۱۹۶۳ء [پاکستان میں پہلی بار]: ص ۱۸، ۱۹۔

Scanned by CamScanner

ایم۔ خالد فیاض

ادبی مورخ اور تہذیبی اور سماجی شعور

Cultural and social consciousness is very important for literary historian. It cannot be imagined that a valueable literary history can be written without said consciousness. So in this article an attempt is made to prove the importance of cultural and social consciousness for literary historian.

اکیسویں صدی کے اس لمحے میں جب ثقافتی اور تہذیبی شعور اور ڈسکورس، آج کے سیاسی اور سماجی منظرنامے میں نہایت اہمیت اختیار کر گیا ہے، ہم یہ تصور نہیں کر سکتے کہ ایک ادبی مورخ محض سنین اور مصنفین کے ناموں کا مجموعہ تیار کر کے اسے ''ادبی تاریخ'' کے نام سے موسوم کر دے۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ آج کا ادبی مورخ ادب کی تاریخ مرتب کرتے ہوئے اپنے تہذیبی اور سماجی شعور کو بے دخل نہیں کر سکتا۔ اس لیے بھی کہ ''ادبی تاریخ دراصل قوم کی ذہنی اور تہذیبی تاریخ کا اہم جزو ہے اس لیے ادبی تخلیقات اور ان کو جنم دینے والی ثقافت کے باہمی رد عمل کو ٹٹولنا ضروری ہے۔''(۱) اور یہی وجہ ہے کہ آل احمد سرور ''علی گڑھ تاریخ ادب اُردو'' جلد اول کی تمہید میں کہتے ہیں:

> ''ادب کے اس (تاریخی) مطالعے کے لیے زبان کی خصوصیات کے علم کے علاوہ تاریخ اور تہذیب کا گہرا شعور اور سماج کے پیچ در پیچ رشتے کا علم جمالیات، فلسفے اور معانی و بیان کے ساتھ ان زبانوں کے ادب کا علم بھی ضروری ہے، جن سے یہ زبان خاص طور پر متاثر ہوئی ہے۔''(۲)

آل احمد سرور کے نزدیک تو تاریخ، تہذیب اور سماج کے علم اور شعور کے ساتھ ایک ادبی مورخ کے لیے ان علوم کا مطالعہ بھی ضروری ہے جو ادب سے کسی نہ کسی طرح کی کوئی بھی نسبت رکھتے ہیں (اور وہ کون سا علم ہے جو ادب کے دائرہ کار میں نہیں آتا؟) لیکن بہرحال علوم کا مطالعہ بھی اسی وقت مفید اور کارآمد ہو سکتا ہے جب ادبی مورخ سماجی اور تہذیبی شعور سے بہرہ مند ہو۔ لیکن سب سے پہلے سوال یہ ہے کہ تہذیب اور خاص طور پر تہذیبی شعور سے ہماری مراد کیا ہے؟

مختصراً تہذیب، معاشرے کی اُن قدروں کے نظام کا نام ہے جسے انسان شعوری یا لاشعوری طور پر تشکیل دیتے ہیں۔ لیکن انسانی سماج کی تشکیل کردہ یہ قدریں دائمی نہیں ہوتیں۔ بلکہ یہ لحظہ لحظہ تغیر پذیر ہوتی ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ قدریں اپنی شکل و صورت تبدیل کرتی رہتی ہیں۔ لہٰذا ان تغیر پذیر قدروں کا شعور، اصل میں تہذیبی شعور کہلاتا ہے۔ اور اس بات کا ادراک کہ کسی تہذیب یا سماج کی قدریں یقیناً اضافی ہوتی ہیں، تہذیبی اور سماجی شعور کی تقویت کا باعث بنتا ہے۔

یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ ادب کسی بھی سماج کی بہت بڑی تہذیبی قدر ہوتی ہے۔ ہمارے لیے کسی ایسی تہذیب کا تصور کرنا محال ہے جو ادب سے تہی ہو۔ ایسے معاشرے، گروہ یا قبیلے ہو سکتے ہیں جن کا ادب نہ ہو لیکن ایسے معاشرے اس وقت تک تہذیب یافتہ نہیں کہلا سکتے جب تک وہ ادب تخلیق نہ کریں۔ اور بعض اوقات تو ایسا ہوتا ہے کہ تہذیبوں کے قد و قامت کا اندازہ ان کے تخلیق کردہ ادب سے لگایا جاتا ہے۔ خاص طور پر معدوم تہذیبیں اپنے ادب کی وجہ سے ہی زندہ رہتی ہیں۔ اور یہ

Scanned by CamScanner

توجہ طلب بات ہے کہ وہ تہذیب جس کی معیت میں ادب تخلیق ہوتا ہے، وہ جب مٹ جاتی ہے تو اپنے ادب کی وجہ سے بعد کی
تہذیبوں میں زندہ و رہتی ہے۔ ہومر سے لے کر افلاطون کے عہد تک کی یونانی تہذیب سے ہم اس عہد کے ادب ہی کی وجہ سے
واقفیت حاصل کرتے ہیں اور اس تہذیب کی عظمت کے قائل ہوتے ہیں۔ مغل تہذیب میں سے اگر میر و غالب کی شاعری کو
نکال دیا جائے تو تاریخ اور سیاست تو بچتی ہے مگر تہذیب نہیں۔ اسی طرح برطانیہ کے الزبتھین عہد کی تہذیبی روح شیکسپیئر کے
ڈراموں کی وجہ سے آج بھی زندہ ہے۔ غرض یہ کہ تہذیبیں مر کر اپنے ادب اور فنون کے ذریعے حیات پاتے ہیں، جو باقی رہ
جاتے ہیں۔ اور دیگر فنون کے مقابلے میں ادب کا مرتبہ بلاشبہ بلند تر ہے۔

لہٰذا وہ ادبی مورخ جو ادبی تاریخ کو محض سنین کا مجموعہ نہیں سمجھتا بلکہ مختلف زمانوں کے ادب کو اس کے اپنے زمانے میں
رکھ کر دیکھتا ہے اور پھر جو تنقیدی عمل سے ادبی قدروں کا تعین بھی کرتا ہے، ان کا محاکمہ بھی کرتا ہے اور مختلف تخلیق کاروں میں
افتراق و اشتراک کی بنیاد پر فیصلہ دے کر تاریخ ادب میں ان کے مقام و مرتبے کا تعین بھی کرتا ہے، اس کے لیے تہذیبی اور سماجی
شعور کس قدر ضروری ہو سکتا ہے اس کا اندازہ لگانا زیادہ مشکل نہیں۔

مثلاً اب یہی مثال لیں کہ انیسویں صدی کے ادبی اذہان میں ذوقؔ کو غالبؔ پر شاعرانہ برتری حاصل تھی۔ اب اس کی وجہ
اسی مورخ کو سمجھ آ سکتی ہے جو اس عہد کی تہذیب کی ادبی قدروں سے واقف ہے جس میں زبان و بیان کو دیگر تمام ادبی اقدار پر
فوقیت حاصل تھی۔ اور آج اگر غالب کو ذوق سے بلند تر مرتبے پر فائز کیا جاتا ہے تو اس کی وجہ بیسویں صدی کی تہذیب کی بدلتی
ہوئی ادبی اقدار ہیں۔ اور یہ ذہن میں رہے کہ تہذیبی اور سماجی اقدار کے بدلنے سے ادبی اقدار بھی بدل جاتی ہیں۔

اب ہم آتے ہیں ایک اور مسئلہ کی طرف۔ ہمارے ہاں یہ ایک نظریہ ہے کہ ادب اپنی تہذیب اور سماج کا عکاس یا آئینہ
ہوتا ہے۔ خاص طور پر ادب کا تہذیبی اور سماجی مطالعہ کرنے والوں کے ہاں یہ نظریہ کلیہ کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ ان کے پیش
نظر ادب کے تہذیبی اور سماجی مطالعے کا مقصود ادب کو تہذیب یا سماج کا بعینہٖ عکاس ثابت کرنا ہوتا ہے۔ وہ یہ فراموش کر بیٹھتے
ہیں کہ تہذیبی اور سماجی اقدار کس طرح ادبی اقدار کی نشوونما میں حصہ لیتی ہیں اور ادبی اقدار کس طرح تہذیبی اور سماجی اقدار پر
اثر انداز ہوتی ہیں، یہ مطالعہ بھی ادب کے تہذیبی اور سماجی مطالعے کا حصہ ہے۔

بہر حال اس نظریے میں جزوی صداقت ہے کہ ادب اپنی تہذیب کا پورا پورا عکاس ہوتا ہے، کلی طور پر اس سے متفق نہیں
ہوا جا سکتا کیوں کہ ادب اکثر اوقات اس سے کچھ بڑھ کر بھی ہو جاتا ہے، بعض اوقات اس سے بغاوت بھی کرتا ہے اور بعض
اوقات تہذیب کی ایک بڑی قدر ہونے کے ناتے تہذیبی قدروں کی صحت مندانہ تشکیل بھی کرتا ہے۔ ہاں مگر اس سے انکار کی
جرأت نہیں کی جا سکتی کہ کوئی بھی ادب اپنی تہذیب سے ماورا یا علیحدہ نہیں ہو سکتا۔ حتیٰ کہ وہ ادب بھی جو اپنی تہذیب سے انکار
کرتا ہے اور اس کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے یا تہذیب سازی کے عمل میں شریک ہوتا ہے، تو اس کی بغاوت یا تہذیب
سازی کا یہ عمل بھی اس کی تہذیب ہی کے معینہ طرز کے مطابق ہوتا ہے۔ یہ بہت بڑی حقیقت ہے۔

لہٰذا ایک ادبی مورخ، ادب کی تاریخ مرتب کرتے ہوئے سماجی اور تہذیبی مطالعے کے زیر اثر ادب کو، چاہے تہذیب کا
بعینہٖ عکاس ثابت کرے یا نہ کرے مگر اسے ادب کو تہذیب اور سماج کے اندر رکھ کر ضرور دیکھنا پڑے گا، اس سے اسے مفر نہیں۔
ورنہ وہی کہ تخلیقات اور تخلیق کاروں کے ناموں اور سنین کا مجموعہ تو تیار ہو جائے گا، ادب کی تاریخ مرتب نہ ہو گی۔

ادب اور ادبی تاریخ میں سماج اور تہذیب کی اہمیت کے پیش نظر ہی جمیل جالبی اپنی ''تاریخ ادب اردو'' پر رائے دیتے
ہوئے کہتے ہیں کہ ''میں نے کوشش کی ہے کہ — پورا سماج اور اس کی تہذیب صفحات تاریخ پر چلتی پھرتی نظروں کے سامنے آ
جائے۔''(۳) لیکن یہاں ادبی مورخ کو اس احتیاط سے کام ضرور لینا پڑے گا کہ یہ نہ ہو کہ سماج یا تہذیب کہیں الگ کسی سمت
میں چلتی پھرتی نظر آئے اور ادب الگ کسی اور سمت میں گھومتا پھرتا دکھائی دے۔ جیسا کہ گیان چند نے بھی اپنے الفاظ میں اس

Scanned by CamScanner

طرف اشارہ کیا ہے:

> "کلچر کے بیان میں یہ کافی نہیں کہ کلچر یا سیاست کی تاریخ الگ بیان کر دی جائے اور تخلیقات کا تجزیہ الگ۔ یہ دولخت بیان نامناسب ہے۔ کلچر کے صرف انہی واقعات کا ذکر کرنا چاہیے جن سے ادبی تخلیق متاثر ہوئی ہے۔ یعنی کلچر (تہذیبی پس منظر) اور ادب کے بیان میں دوئی نہیں، وحدت ہونی چاہیے۔" (۴)

اور اسی چیز کو مدنظر رکھتے ہوئے جمیل جالبی نے اپنی تاریخ کو اس حوالے سے ایک وحدت بنانے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> "بنیادی طور پر میں نے "ادب" کو ادب کی حیثیت سے، دیکھا ہے لیکن کلچر، فکر، اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت، اکائی بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں۔" (۵)

ادبی تاریخ کے ضمن میں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ادبی تاریخ، ادب میں بتدریج ہونے والی تبدیلیوں کے مطالعے کا نام ہے۔ (۶) وقت کے ساتھ ساتھ ادب میں جو تغیر رونما ہوتا ہے، ادبی تاریخ اس کا گہرا مطالعہ کرتی ہے اور نتائج مرتب کرتی ہے۔ لیکن ادب میں رونما ہونے والا یہ تغیر، انسانی سماج اور تہذیب میں ہونے والے تغیر کے راست متناسب ہوتا ہے۔ زبان، قواعد زبان، محاورہ، موضوعات، انداز نظر، اصناف، ہیئتیں، ادبی اظہار کے پیرائے، جمالیاتی ذوق، تخلیق کار کا ٹریٹمنٹ، حتیٰ کہ تخلیقی اپج اور شعور تک میں اس کی تہذیب اور سماج کسی نہ کسی طرح دخیل ہوتے ہیں۔ اور ان (سماج اور تہذیب) میں تبدیلی کا عمل جاری رہتا ہے اور یہی بدلتا ہوا منظرنامہ تاریخ ادب کی اساس ہے۔ جس میں ان محرکات کا جائزہ بھی لیا جاتا ہے جو اس تبدیلی اور تغیر کا باعث ہوتے ہیں۔ اور اسی وجہ سے اس طرح کے سوالات اٹھائے جاتے ہیں کہ رزمیہ کی صنف ہومر کے یونان ہی میں کیوں بام عروج پر پہنچی؟ شیکسپیئر کا ڈرامہ، الزبتھین عہد کی انگریزی تہذیب ہی میں کیوں منظر عام پر آیا؟ ناول صنعتی عہد ہی میں کیوں ترقی کر گیا؟ کالی داس کو ہندوستانی تہذیب ہی نے کیوں پیدا کیا؟ یا غالب، مغل تہذیب کے آخری ایام ہی میں جنم کیوں لیتا ہے؟ وغیرہ وغیرہ

ادبی مورخ کو ان سوالات کے جوابات دینا ہوتے ہیں بلکہ بقول اسپلر "بحیثیت مورخ ...... اسے ایسے سوالوں کا جواب دینا چاہیے کہ ادبی تخلیق کیسے، کب، کہاں اور کیوں وجود میں آئی اور اس کا دوسری تخلیقات، نیز انسان کی سماجی تاریخ سے کیا رشتہ ہے۔" (۷) اور بلاشبہ یہ سوالات ادبی مورخ سے اس کے تہذیبی شعور کا تقاضا کرتے ہیں کیوں کہ یہی شعور ادبی تخلیقات، اصناف اور زبان و بیان میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے مطالعے میں سب سے بڑھ کر معاونت کرتا ہے۔

یہاں میں تہذیب اور ادبی صنف کے آپس کے تعلق کی اہمیت کو بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں۔ کیوں کہ کوئی بھی ادبی صنف کسی مخصوص تہذیب ہی میں جنم لیتی ہے اور اس تہذیب کے مٹ جانے پر وہ صنف بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے آل احمد سرور نے جے۔ اے۔ سمنڈس کے ان الفاظ کو "علی گڑھ تاریخ ادب اردو" (جلد اول) کی تمہید میں دہرایا ہے:

> "...... جے اے سمنڈس ادبی اصناف پر زور دیتا ہے اور یہ اعلان کرنا ضروری سمجھتا ہے کہ ادبی اصناف کا ارتقا ادبی تاریخ کا سب سے اہم جزو ہے، کیوں کہ امتداد زمانہ کے ساتھ کچھ ادبی اصناف مرجھا جاتے اور بالآخر ختم ہو جاتے ہیں۔" (۸)

لہٰذا اسپلر اگر یہ کہتا ہے کہ مورخ کو ایسے سوالوں کا جواب دینا چاہیے کہ ادبی تخلیق کیسے، کب، کیوں اور کہاں وجود میں آئی تو میں اس میں یہ اضافہ کرنا چاہوں گا کہ ادبی مورخ کو اس کا جواب بھی ضرور دینا چاہیے کہ ایک تخلیق ایک خاص صنف ہی میں کیوں تخلیق ہوئی؟ اور جب وہ اس کا جواب دینا چاہے گا، اس کا واسطہ اس تہذیب سے ضرور پڑے گا جس میں وہ صنف وجود میں آئی۔

Scanned by CamScanner

ادبی تاریخ کے ضمن میں ایک سوال یہ بھی کیا جاتا ہے کہ ادبی مورخ کو تخلیق کار کے فن کے تعین قدر کا فیصلہ ماضی کی اقدار کے پیش نظر کرنا چاہئے یا حال کی اقدار کے پیش نظر۔ تو اس بارے میں کہنا یہ ہے کہ ایک مورخ اگرچہ ماضی کی قدروں کے پیش نظر تخلیق کار کا ماضی میں مقام تو بتائے گا ہی مگر سب سے اہم اور ضروری فریضہ ادبی مورخ کا یہی ہے کہ وہ حال کی قدروں کے تناظر میں اس تخلیق کار کا مقام نئے سرے سے متعین کرے۔ وہ بتائے کہ آج کے تناظر میں اس تخلیق کار یا اس کی تخلیق کی Validity کیا ہے؟ اور یہ وہ لمحہ ہے جہاں ادبی مورخ کو نہ صرف اپنے تہذیبی شعور سے کام لینا پڑے گا بلکہ یہاں اسے اپنے تنقیدی شعور سے بھی کما حقہ فائدہ اٹھانا پڑے گا۔ اور یہی اصل میں ادبی تاریخ نویسی کا وہ اصول ہے جس کے تحت برآنے والی نسل سے اس بات کا تقاضا کیا جاتا ہے کہ وہ اپنی ادبی تاریخ نئے سرے سے خود مرتب کرے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ ادب کا تعلق زبان، ادیب اور اصناف سے براہ راست ہوتا ہے۔ اور یہ بھی نہیں بھولنا چاہئے کہ زبان سب سے بڑا تہذیبی اور سماجی مظہر ہے جب کہ ادیب اپنے سماج اور تہذیب کا بہت بڑا نمائندہ اور اصناف اپنی تہذیب کا لازمہ ہیں۔ لہٰذا ادبی مورخ کے لیے جو ادب کی تاریخ مرتب کرتا ہے اور جس کا واسطہ ادب کی اس تثلیث یعنی زبان، ادیب اور اصناف سے ضرور پڑتا ہے، یہ ممکن نہیں کہ تہذیبی اور سماجی شعور کے بغیر وہ ادب میں رونما ہونے والی فطری تبدیلیوں کا منضبط مطالعہ کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ تہذیبی شعور کے بغیر اس کی تاریخ لخت لخت اور مختلف ٹکڑوں اور حصوں کو جوڑ کر مرتب ہونے کا احساس ہی دلائے گی، کڑی سے کڑی جڑنے اور عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیوں کے فطری عمل کا بیان اس میں مفقود ہوگا۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ادبی تاریخ کے لیے تہذیبی شعور کی اہمیت کا شعور بھی ادبی مورخ میں رفتہ رفتہ پیدا ہوا۔ اور ہونا بھی ایسا ہی چاہئے تھا کیوں کہ شعور کی صفت ہی یہی ہے کہ یہ یک دم کہیں سے نہیں ٹپک پڑتا، بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا کرتا ہے اور کرتا رہتا ہے۔ موجودہ انسانی شعور صدیوں کی انسانی تاریخ کے ارتقائی سفر کا نتیجہ ہے۔ اس لیے ادبی تواریخ میں بھی کلچر اور تہذیب کا شعور رفتہ رفتہ ہی بڑھتا دکھائی دیتا ہے۔ بقول گیان چند:

> ''ہم دیکھتے ہیں کہ ادبی تاریخ کے ابتدائی دور میں جہاں مختلف ادوار کی لسانی خصوصیات شمار کرانے کو کافی سمجھا جاتا تھا، بعد میں تحقیقی پہلو کے علاوہ تخلیقات کا تاریخی اور تہذیبی پس منظر میں بھی مطالعہ کیا گیا۔ اصناف ادب کے ارتقا کے ساتھ ساتھ افکار کی تاریخ بھی بیان کی گئی اور سب سے زیادہ ادب اور کلچر کے باہمی ردعمل پر زور دیا گیا۔'' (۹)

اور یہی وجہ ہے کہ جب ہم اردو کی ادبی تواریخ کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اُردو'' میں یہ سماجی اور تہذیبی شعور ہمیں اپنی ارتقایافتہ شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل اسی بنیاد پر اس تاریخ کو اس سے پہلے لکھی گئی تاریخوں پر اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے بقول ''اب تک اردو ادب کی جو متعدد تاریخیں لکھی گئی ہیں، یہ (تاریخ ادب اردو) ان سے اس اعتبار سے مختلف اور اہم ہے کہ اس میں ادب کا مطالعہ تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں کیا جارہا ہے۔'' (۱۰)

اب آخر میں، میں یہ سوال کرنا چاہوں گا کہ آج کل کے ادبی مورخ کے لیے جس تنقیدی شعور کی اہمیت پر زور دیا جارہا ہے، اور یہ درست بھی ہے اور ناگزیر بھی، تو کیا وہ تنقیدی شعور، تہذیبی اور سماجی شعور کے بغیر ممکن ہے؟ میرے خیال میں یقیناً نہیں۔ اور وجہ اس کی یہ ہے کہ تنقیدی شعور بھی کسی نہ کسی سماج اور سماج کی تہذیبی قدروں کے زیر اثر ہی نشونما پاتا اور ارتقا کرتا ہے۔ لہٰذا تہذیبی اور سماجی شعور، ادبی مورخ میں تنقیدی بصیرت کو بھی جلا بخشنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ اور یہ عمل ناگزیر ہے۔ جس قدر کسی ادبی مورخ کے تہذیبی شعور کی تربیت ہوتی جاتی ہے اسی قدر اس کا تنقیدی شعور بھی نکھرتا جاتا ہے۔

غرض یہ کہ کوئی ادبی مورخ تہذیبی اور سماجی شعور کے بغیر کسی معتبر ادبی تاریخ کو مرتب کرنے کا تصور نہیں کرسکتا۔

Scanned by CamScanner

حواشی و حوالہ جات

۱۔ گیان چند، ڈاکٹر: ''اردو کی ادبی تاریخیں''، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء، ص ۲۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۹

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''ادبی تحقیق''، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء، ص ۳۵

۴۔ گیان چند، ڈاکٹر: ''اردو کی ادبی تاریخیں''، ص ۲۵

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''تاریخ ادب اردو'' (جلد دوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء، طبع چہارم، ص ۱۱

۶۔ یہاں یہ وضاحت کر دینا ضروری ہے کہ ہمارے ہاں بے دریغ تاریخ ادب کو ادب کے ارتقائی مطالعے کا نام دے دیا جاتا ہے۔ اور یہ وضاحت نہیں کی جاتی کہ ''ارتقا'' سے کیا مراد لی جا رہی ہے؟ ارتقا کا لفظ چونکہ ڈارون کے نظریے سے رائج ہوا لہٰذا اس حوالے سے ارتقا کے معنی بتدریج نشوونما پانا یا ترقی کرنا کے ہیں۔ یعنی مظاہر فطرت (یا حیات) کی وہ تمام تبدیلیاں جو ترقی یافتہ شکل میں ظاہر ہوں، ارتقا کی ذیل میں آئیں گی۔ لیکن کیا ادب میں رونما ہونے والی تبدیلیاں لازماً ترقی یافتہ ہی ہوتی ہیں؟ ہرگز نہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کا اگر کوئی ایک عہد اپنے پچھلے عہد سے معنوی یا صوری کسی بھی حوالے سے ترقی یافتہ ہو سکتا ہے تو کوئی دوسرا عہد، پچھلے عہد کی بہ نسبت تنزل کا شکار بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے ادب کے ساتھ ''ارتقا'' کی اصطلاح منطقی طور پر زیادہ قابل فہم نہیں بلکہ الجھن کا باعث ہے۔ لہٰذا اس معاملے میں احتیاط کی ضرورت ہے۔

۷۔ بحوالہ گیان چند: ''اردو کی ادبی تاریخیں''، ص ۲۳

۸۔ ایضاً، ص ۱۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۱

۱۰۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر: ''پاکستان میں اردو تحقیق''، مشمولہ ''اردو میں اصول تحقیق'' (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، اسلام آباد، ورڈ ویژن پبلشرز، ۲۰۰۱ء، طبع چہارم، ص ۳۰۷

Scanned by CamScanner

زاہد چغتائی

مولانا ہدایت اللہ: فراموش کردہ شاعر اور محقق

Maulana Hidayatullah was one of the prominent religious and literary figures of Potohar region. Aziz Malik - well-known writer and researcher of Urdu was his grandson. The article presents a research based introduction of Maulana Hidayatullah.

اٹھارویں صدی کے نصف اول میں روالپنڈی ایک قصبے کی صورت میں موجود تھا۔ جسے آجکل پرانا قلعہ کہا جاتا ہے۔ اس کے چاروں اطراف دیہات کے کچے گھروندے اور زرعی زمینیں تھیں۔ یہ دیہات شہر میں نہیں بدلے بلکہ شہر نے بازو پھیلا کر خود ان کو اپنی آغوش میں لے لیا۔ اس طرح راجا بازار، باغ سرداراں، محلہ شاہ چن چراغ، محلات وارث خان، بنی تالاب، محلہ امام باڑہ، بھابڑا بازار، ڈھوک کھبہ اور محلہ درکشاہی ایسی آبادیاں وجود میں آتی چلی گئیں۔

۱۸۵۱ء میں لارڈ ڈیوزی نے راولپنڈی کو ناردرن کمانڈ کی ۵۳ویں رجمنٹ کا مستقر بنا دیا اور یہاں متحدہ ہندوستان کی سب سے بڑی چھاؤنی کی بنیاد رکھی۔ ۱۸۷۹ء میں پنڈی تک ریلوے لائن بچھانے کے کام کا آغاز ہوا اور یکم جنوری ۱۸۸۳ء کو ریل گاڑیوں کی آمدورفت شروع ہوگئی۔ ریلوے روڈ پر سیڑھیوں والا پل بھی اسی سال تیار ہوا۔ دیکھتے ہی دیکھتے گردونواح کے دیہات کی ایک بڑی تعداد کنٹونمنٹ کا حصہ بن گئی۔ ان دیہات میں ٹنچ بھاٹہ، آوڑہ، مریڑ حسن، جھنڈا چیچی، چوہڑ ہڑپال، سہام، موہری، غزن، مکھڑ (موجودہ مغل آباد) تلسہ، موضع ٹوپی اور چھاورہ (موجودہ بکرا منڈی / کمال آباد) وغیرہ شامل ہیں اسی طرح لالکڑتی، ڈھیری حسن آباد اور نالہ لئی موری کی زمینیں ٹنچ بھاٹہ والوں کی تھیں۔ شیر شاہ سوری کی تعمیر کردہ شاہراہ اعظم ٹنچ بھاٹہ کے پہلو سے نالی توری سے ہوتی ہوئی گزرتی تھی۔

چھاؤنی کے قیام کے ساتھ ہی نالہ لئی راولپنڈی شہر اور چھاؤنی کے درمیان حد فاصل قرار پایا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں جب انگریزوں نے یہاں فوجی اڈے قائم کئے۔ تو راولپنڈی کی علاقائی اہمیت کے پیش نظر پورے ہندوستان کے قریہ قریہ سے لوگ یہاں نقل مکانی کر کے آئے۔ ان میں پوربی ہندو، اگروال بنیئے، شیخ، بوہرے، تاجر اور بنگالی بابو وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں ان تمام افراد پر مبنی جو معاشرہ اس نوزائیدہ چھاؤنی میں تشکیل پایا، وہ طبقاتی تھا اور طرز معاشرت و بولی ٹھولی کے اعتبار سے جداگانہ حیثیت کا حامل تھا۔ رنگارنگی، دل آویزی، اور زندگی کی رونقیں اس معاشرت کی اہم خصوصیات تھیں۔ یہ تمام لوگ تلاش رزق میں یہاں آئے اور پھر یہیں کے ہو کر رہ گئے۔

راولپنڈی کا صدر بازار بہت بعد میں آباد ہوا چھاؤنی کے سٹیشن کمانڈر نے زمینوں کی بندر بانٹ شروع کی تو بیدار مغز ہندوؤں اور سکھوں کے علاوہ بوہرہ اور شیخ برادری کے معاملہ فہم بزرگوں نے آگے بڑھ کر وسیع رقبے پر پھیلی ہوئی قیمتی زمینیں الاٹ کرالیں باقی ماندہ مسلمانوں کے ہاتھ کچھ نہ آیا۔ چند خستہ حال دوکانیں اور کباب فروشی کا کاروبار ان کے ہاتھ میں تھا۔ کچھ اہل حرفہ لوہار، ترکھان اور درزی بھی تھے۔ اور بس، باقی تمام تھوک پرچون کا بیوپار اگروال بنیوں اور ہندوستان کے

Scanned by CamScanner

پھیلتی چلی گئی۔

چھاؤنی کی آبادی بڑھی تو مساجدت کی وجہ سے روی کے باوجود مسلمانوں کے کئی محلے آباد ہو گئے۔ جن میں کوچہ قصوریاں، محلہ نوری سلوتری، گلی فضل حق، محلہ رنگ منڈی، احاطہ مشو خان اور احاطہ فضل الٰہی شامل تھے۔

عزیز ملک کی پیدائش:

راولپنڈی چھاؤنی کے علاقہ صدر میں واقع اسی گلی نوری سلوتری کے ایک مکان میں حکیم عبدالرحمن رہائش پذیر تھے ان کے گھر ۸ ستمبر ۱۹۲۱ء کو عزیز ملک پیدا ہوئے۔ والدین نے عبدالعزیز نام رکھا۔ جبکہ عزیز ملک کے قلمی نام سے معروف ہوئے۔ تاریخ پیدائش میں کوئی اختلاف نہیں شناختی کارڈ سمیت تمام خود نوشت تحریروں میں یہی تاریخ اور سن پیدائش ملتا ہے۔ اپنی زندگی میں اخبارات و جرائد سے انٹرویوز میں بھی انھوں نے یہی تاریخ پیدائش بتائی۔ علاوہ ازیں یوسف ظفر، ڈاکٹر وحید قریشی اور مولوی ... کو بھی اسی تاریخ پیدائش پر اتفاق ہے۔

نسب نامہ:

عزیز ملک کے آباؤ اجداد کا تعلق پسرور ضلع سیالکوٹ کے ایک چھوٹے سے گاؤں نوشہرہ ننگے زئیاں سے ہے۔ خاندانی پیشہ زمینداری اور شالی بافی تھا۔ برادری میں پڑھنے لکھنے کا کوئی رجحان نہ تھا لہٰذا خاندان کے تمام افراد ناخواندہ تھے۔ (۷)

تاریخی دستاویز کے مطابق ننگے زئی برادری کے کچھ لوگ عموی طور پر ہندوستان میں کپڑے کی تجارت کرتے تھے۔ اس سلسلہ میں ان کا ملک کے دیگر شہروں میں آنا جانا تھا۔ نیز یہ لوگ صوبے کے مختلف شہروں کے مابین مویشیوں کی خرید و فروخت کا کاروبار بھی کرتے تھے۔ (۸)

دادا مولانا ہدایت اللہ

نوشہرہ ننگے زئیاں میں آباد عزیز ملک کے بزرگوں میں ان کے دادا مولانا ہدایت اللہ پہلے اور واحد شخص تھے، جو خاندانی روایت سے انحراف کرتے ہوئے حصول علم کی راہ پر چل نکلے۔ انھوں نے سیالکوٹ اور لاہور میں ابتدائی درسی کتابوں کی تحصیل کی اور مزید علمی پیاس بجھانے کے لیے پیدل سفر کر کے دہلی پہنچے۔ وہاں حضرت مولانا سید نذیر حسین محدث دہلوی کے درس میں شریک ہو کر حدیث کی سند تکمیل میں سرفراز ہوئے۔ (۹)

عزیز ملک کی خود نوشت یادداشتوں کے مطابق مولانا ہدایت اللہ کا دہلی آمد کا سال ۱۸۵۹ء یا ۱۸۶۰ء بنتا ہے۔ (۱۰) یہ وہ دور تھا جب ہندوستان ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد انتہائی اذیت ناک حالات سے گزر کر شکست خوردگی کے عالم میں مکمل طور پر انگریزوں کے پنجہ استبداد میں آ چکا تھا۔ مغلیہ سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکی تھی اور دین اسلام کی ہدایت و علم کے روشن چراغ انقلاب زمانہ کے ہاتھوں یا تو بجھ چکے تھے یا پھر زنداں کی آہنی سلاخوں کے پیچھے زندگی کے روز و شب شمار کر رہے تھے۔ اس وقت دہلی میں مسلمانوں پر کیا گزر رہی تھی؟ اشوک مہتہ لکھتے ہیں:

> ''مسلمانوں کی جائیدادیں بڑے پیمانے پر ضبط کی گئیں۔ دہلی پر دوبارہ قبضہ کے چند ماہ بعد ہی ہندوؤں کی واپس آنے کی اجازت دے دی گئی۔ لیکن مسلمان آبادی کو اس قسم کی کوئی اجازت نہیں دی گئی۔ دہلی ڈویژن میں ہر مسلمان پر اس کی جائیداد کے چوتھے حصہ کی قیمت کے برابر جرمانہ کیا گیا۔ اس کے برعکس ہندوؤں پر جو جرمانہ کیا گیا وہ صرف دس فیصد تھا۔ مسلمانوں کے مصائب بے پناہ تھے۔ معصوم اور خطاوار دونوں ہی ایک طرح فاتحین کے انتقامی جذبہ کا شکار ہوئے۔ حتیٰ کہ سرسید جیسے پکے وفادار کے خاندان کو بھی مصیبتوں اور موت کی شکل میں بہت بڑی قیمت ادا کرنی پڑی۔'' (۱۱)

ایسے حالات میں مولانا ہدایت اللہ کا پیادہ دہلی کا سفر اختیار کرنا ان کی تحصیل علم کے ساتھ بے پناہ لگن کو ظاہر کرتا ہے۔ اس

Scanned by CamScanner

سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بھیانک اور اذیت ناک نتائج بھگتنے کے باوجود اسلامیانِ ہندوستان کے نیم مردہ جسم میں ابھی زندہ رہنے کی امنگ باقی تھی جوان کے باطن میں حصولِ علم کی تڑپ کو زندہ رکھے ہوئے تھی اور اسی کے زیرِ اثر دہلی اب بھی علم و فضل کے متلاشی کشاں کشاں چلے آتے تھے۔

دہلی میں شمس العلما مولانا سید نذیر حسین کا مدرسہ گلی اہنگا بیگ پھاٹک حبش خان میں قائم تھا۔ یہاں اہلِ حدیث علما بھی معلم تھے اور حنفی بھی۔ مولانا تھے تو اہلِ حدیث مکتبِ فکر کے پیشوا مگر ان میں فرقہ ورانہ تعصب بالکل نہیں تھا اور ان کی سسرال ساری کی ساری حنفی تھی۔(۱۲)

مولانا ہدایت اللہ سید نذیر حسین محدث دہلوی کے مدرسہ سے ۱۲۹۰ھ بمطابق ۱۸۷۳ء میں سندِ حدیث لے کر فارغ ہوئے۔(۱۳) اگر وہ ۱۸۶۰ء میں دہلی آئے ہوں تو بقول عزیز ملک ان کی پہلے سیالکوٹ واپسی اور پھر راولپنڈی آمد کا سال ۱۸۸۴ء ہے۔ اس طرح حصولِ علم کے لیے ان کے قیامِ دہلی کا عرصہ تقریباً ۲۴ سال پر محیط ہے۔(۱۴)

مولانا سید نذیر حسین مولانا محمد اسحاق دہلوی (متوفی ۱۲۶۲ھ) کے شاگرد تھے، جو شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی کے نواسے جانشین اور تلامذہ میں سے تھے۔(۱۵)

مولانا ہدایت اللہ کے قیامِ دہلی (۱۸۶۰ء تا ۱۸۸۴ء) کے زمانہ میں ہی پیر مہر علی شاہ گولڑوی (۱۸۵۹ء۔۱۹۳۷ء) ۱۵ سال کی عمر میں ۱۲۹۰ھ بمطابق ۱۸۷۳ء میں تحصیلِ علم کے لیے علی گڑھ پہنچے اور حضرت مولانا لطف اللہ علی گڑھ (متوفی ۱۳۳۴ھ) کے درس میں داخل ہوئے(۱۶)۔ مہرِ منیر میں پیر مہر علی شاہ گولڑوی کے اساتذہ کے بارے میں تحریر ہے:

"علی گڑھ میں مولانا لطف اللہ کی ذاتِ گرامی شہرہ آفاق تھی۔ آپ مفتی عنایت احمد کے شاگردِ رشید تھے جو مولانا بزرگ علی علی گڑھ متوفی ۱۲۶۲ھ اور مولانا شاہ محمد اسحاق دہلوی متوفی ۱۲۶۲ھ کے مشہور شاگرد تھے۔ مولانا محمد اسحاق حضرت مولانا شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی کے نواسے اور جانشین تھے۔ مفتی صاحب کافی عرصہ علی گڑھ میں اپنے استاد مولانا بزرگ علی کے مدرسہ میں تعلیم دیتے رہے اور اسی زمانہ میں مولانا لطف اللہ آپ کے حلقہ درس میں شامل ہوئے۔"(۱۷)

متذکرہ بالا تاریخی شواہد کے مطابق مولانا محمد اسحاق دہلوی مولانا سید نذیر حسین کے استاد تھے اور پیر سید مہر علی شاہ گولڑوی کے استاد مولانا لطف اللہ مفتی عنایت احمد کے شاگرد تھے۔ جن کے استاد مولانا اسحاق دہلوی تھے۔ اس حوالے سے عزیز ملک اپنی یادداشتوں میں رقمطراز ہیں:

"علامہ نذیر حسین محدث کو برصغیر میں استادِ کل کہا جاتا تھا، پیر مہر علی شاہ گولڑہ شریف کے استادِ محترم بھی ان ہی کے شاگرد تھے۔ ہندوستان میں حدیث کا کوئی طالبِ علم ایسا نہیں، جو ان کا شاگرد نہ رہا ہو۔"(۱۸)

عزیز ملک کا مذکورہ دعویٰ کسی تاریخی مغالطے کی وجہ سے ہے اور مبنی برحقیقت نہیں۔ دراصل مولانا نذیر حسین اور مولانا لطف اللہ کے استاد مفتی عنایت احمد دونوں مولانا اسحاق دہلوی کے شاگرد تھے۔ اس لحاظ سے مولانا اسحاق دہلوی کو استادِ کل کہا جا سکتا ہے۔ جو مولانا ہدایت اللہ اور پیر مہر علی گولڑوی دونوں کے دادا استاد تھے۔ تاہم بحیثیت استاد مولانا نذیر حسین کی علمی بزرگی کے باوصف انہیں بھی بجا طور پر استادِ کل کہا جاتا ہے اور یہ بات بھی درست ہے کہ پورے ہندوستان میں جا بجا ان کے شاگرد پھیلے ہوئے تھے۔ مولانا ہدایت اللہ کے قیامِ دہلی کی دوران ہی علومِ دینیہ کے ساتھ ساتھ طب کی تعلیم بھی حاصل کی، عزیز ملک لکھتے ہیں:

"اور وہیں (دہلی میں) شریفی خاندان کی شاگردی اختیار کر کے طب کی نظری اور عملی تعلیم پائی۔"(۱۹)

مولانا ہدایت اللہ نے دہلی میں علمِ طب خاصی محنت اور لگن سے حاصل کیا اور پھر واپس راولپنڈی آ کر یہاں مطب کے ساتھ ساتھ طب کی درسی کتب کی تدریس کا سلسلہ بھی جاری کیا۔ دور دراز کے طلبا ان سے طب کی کتابوں کا درس لینے آتے

Scanned by CamScanner

تھے، بقول عزیز ملک:

''طب کی درسی کتاب ''نفیسی'' پڑھانے میں خاصی شہرت رکھتے تھے۔ خاص طور پر فلکیات کی نظری بحث پر مکمل عبور حاصل تھا۔ دور دور سے طلبا ''نفیسی'' پڑھنے کو خدمت میں حاضر ہوا کرتے۔ یہ بات اہل علم کے حلقہ میں مشہور تھی کہ اس دور میں خطہ پنجاب کے علما میں سید مہر علی شاہ گولڑوی رحمتہ اللہ علیہ اور مولانا ہدایت اللہ علیہ الرحمہ سے زیادہ کسی کو اس موضوع پر دسترس حاصل نہ تھی۔'' (۲۰)

عزیز ملک کی یادداشتوں سے پتہ چلتا ہے کہ مولانا ہدایت اللہ ۱۸۸۲ء میں دہلی سے براستہ امرتسر سیالکوٹ واپس آئے۔ آبائی گاؤں نوشہرہ ننگے زئیاں میں چند روز قیام کے بعد راولپنڈی وارد ہوئے اور پھر یہیں کے ہو کر رہ گئے۔ واپسی کے سفر میں امرتسر مختصر قیام کے دوران حضرت سید عبداللہ غزنوی رحمتہ اللہ علیہ سے سلسلہ عالیہ قادریہ میں بیعت سے سرفراز ہوئے۔ اس لحاظ سے مولانا ہدایت اللہ طریقت میں بھی صاحب نسبت بزرگ تھے اور عزیز ملک نے ان کی کئی کرامتوں کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ (۲۱) ان کے بقول:

''(سید عبداللہ غزنویؒ) کے خاندان میں مدت العمر خط و کتابت رہی۔ سید صاحب علیہ رحمتہ کے فرزند مولانا عبدالجبار غزنوی کا عربی میں لکھا ہوا ایک پوسٹ کارڈ میرے پاس محفوظ ہے۔'' (۲۲)

مولانا ہدایت اللہ کے علمی کارنامے:

مولانا مرحوم و مغفور اردو کے علاوہ پنجابی اور عربی نظم و نثر پر عبور رکھتے تھے۔ ان کے علمی و ادبی کارنامے درج ذیل ہیں:

(۱) مکمل ترجمہ القرآن (پنجابی)

(۲) تفسیر القرآن، سورۃ البقرہ، پنجابی (غیر مطبوعہ)

(۳) مجموعہ اشعار (پنجابی)

دہلی سے مراجعت پر راولپنڈی میں مستقل سکونت اختیار کرنے کے بعد مولانا ہدایت اللہ نے دینی خدمات کا سلسلہ شروع کیا۔ ان کے علمی کارناموں میں قرآن حکیم کا مکمل پنجابی ترجمہ سرفہرست تھا۔ یہ کام مولانا مرحوم نے دہلی آمد سے کچھ عرصہ پہلے ہی شروع کر دیا تھا۔ اس پر زیادہ توجہ دینے کا موقع راولپنڈی آمد کے بعد ہوا۔ عزیز ملک کے مطابق انہوں نے یہ گراں قدر علمی کام ۳۵ برس کی سخت محنت کے بعد ۱۸۹۱ء میں مکمل کیا۔ (۲۳)

۱۹۱۰ء میں انہوں نے ترجمہ القرآن (پنجابی) کے پہلے پانچ پارے اپنی زندگی میں ہی شائع کرا دیے لیکن بقیہ پارے نہ چھپوا سکے، کیونکہ اگلے ہی برس ان کا انتقال ہو گیا۔ (۲۴)

سورۃ البقرہ کی پنجابی تفسیر تا حال غیر مطبوعہ ہے اور ان کا پنجابی کا مجموعہ اشعار بد قسمتی سے ضائع ہو گیا۔ (۲۵)

مولانا مرحوم کا شمار اپنے وقت کے جید علمائے کرام میں ہوتا ہے۔ انہوں نے عیسائیوں، آریہ سماجیوں اور قادیانیوں سے متعدد مناظرے کیے۔ حضرت پیر مہر علی شاہ گولڑوی جب مرزا قادیانی سے مباہلہ کی خاطر پچاس علمائے کرام کے ہمراہ لاہور گئے۔ ان میں مولانا ہدایت اللہ بھی شامل تھے۔ اس تاریخی وفد میں شریک علمائے کرام کی فہرست میں ان کا نام چھٹے نمبر تھا۔ (۲۶)

سیاسی و ملی خدمات:

مولانا ہدایت اللہ کی دہلی آمد سے کئی سال پیشتر چھ مئی ۱۸۳۱ء کو بالاکوٹ کے مقام پر سکھوں کے ساتھ ایک معرکہ میں شکست کے بعد تحریک مجاہدین کا ایک باب تمام ہوا۔ یہ تصادم محض ضمنی تھا۔ تاہم اس کا دھواں اور چنگاریاں انگریزوں کے خلاف بھی ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے باطن میں محسوس کی گئیں اور بعد ازاں بھی یہ جذبہ حریت اسلامیان برصغیر کے جسم

Scanned by CamScanner

و روح میں ولولہ تازہ ہی کرتا رہا۔

مولانا ہدایت اللہ کے استاد مولانا شاہ محمد اسحاق دہلوی کے نانا مولانا شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی تحریک مجاہدین کے بانی سید احمد شہید کے روحانی پیر و مرشد تھے۔ لہذا مولانا ہدایت اللہ کو تحریک مجاہدین کے مشن اور اعلیٰ مقاصد سے قیام دہلی کے دوران ہی آگاہی ہوگی۔ اور انہوں ... اس تحریک کے ساتھ ذہنی وابستگی اختیار کر لی۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۸۸۲ء میں جب دہلی سے واپس آبائی اور پھر راولپنڈی آئے تو ان کے دامن میں علم دین کے موتیوں کے علاوہ تحریک مجاہدین کا وہ جذبہ صادق بھی موجود تھا۔ جو ان کے استاد مولانا نذیر حسین کے بزرگوں کے حوالے سے ان تک پہنچا تھا۔ راولپنڈی پہنچتے ہی تحریک مجاہدین کے بہی خواہوں اور خفیہ کارندوں نے انہیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ وہ ان کے لیے اجنبی نہیں بلکہ جانی پہچانی شخصیت تھے۔ عزیز ملک اپنی یادداشتوں میں رقمطراز ہیں۔

> ''راولپنڈی میں کم و بیش ایک صدی پیشتر شیخ نبی بخش اینڈ سنز کے پاس تحریک کا چندہ جمع ہوا کرتا۔ مرکز سے جو نمائندے آتے وہ میرے دادا حضرت مولانا ہدایت اللہ مرحوم کی وساطت سے چندہ حاصل کر کے کپڑا اور دوسری اشیائے ضرور خرید کرتے اور مرکز کو لوٹ جاتے۔'' (۲۷)

اس زمانے میں تحریک مجاہدین کا مرکز علاقہ غیر میں ستھانہ کے مقام پر تھا۔ وہاں سے تحریک کے کارندوں کی خفیہ نقل و حمل راولپنڈی میں مولانا ہدایت اللہ کے گھر تک تھی۔ حکومت برطانیہ کی انٹیلی جنس کے اہلکار اس ساری صورتحال سے بخوبی آگاہ تھے۔ تاہم عدم شواہد کی بنا پر وہ مولانا ہدایت اللہ پر ہاتھ ڈالنے سے قاصر رہے۔ اس ضمن میں عزیز ملک کا بیان کردہ ایک واقعہ بہت اہم ہے۔

> ''میرے دادا مرحوم کے پاس ایک رات نماز عشاء کے وقت ایک سفید پوش نوجوان ہاتھ میں شہد کا برتن اٹھائے حاضر ہوا۔ اور بڑے نستعلیق انداز میں سلام کر کے صدری کے اندرونی جیب سے ایک سبز بمہر لفافہ نکالا اور ڈرامائی انداز میں پیش کیا۔ لفافہ چاک کر کے دادا جان نے اسے پڑھا اور شخص مذکور کو یہ کہہ کر واپس کر دیا کہ تم غلطی سے میرے پاس آئے ہو۔ مکتوب الیہ کوئی اور صاحب ہیں۔ انہیں یہ خط اور کے شہد کا تحفہ پیش کرو۔ اصل میں ان دونوں کارخاص کے آدمی مجاہدین کے نمائندوں کا روپ دھار کر تحریک کے ہمنواؤں کو جال میں پھانسنے کے لیے ہندوستان بھر میں مصروف کار تھے۔ مگر مرکز کے طے شدہ ضابطے کے مطابق مرموز حوالے کے بغیر اپنے منصوبے میں ناکام رہے۔'' (۲۸)

انتقال

مولانا ہدایت اللہ کا انتقال ۱۹۱۱ء میں ہوا۔ کسی کام سے سیالکوٹ گئے اور امام الدین خیاط کے گھر قیام کیا۔ اچانک بخار نے آلیا۔ یہی بیماری جان لیوا ثابت ہوئی۔ سفر آخرت کا احوال عزیز ملک کی زبانی:

> ''جمعرات کو سہ پہر کے وقت انتقال ہوا۔ جمعہ کے روز میر محمد ابراہیم سیالکوٹی نے خود غسل دے کر نماز جنازہ پڑھائی اور منگ شاہ کے قریب میں عیدگاہ کی دیوار کے ساتھ دفن کیا۔ شنید ہے جس جگہ غسل میت دیا گیا۔ وہاں بہت دنوں تک خوشبو پھیلی رہی لوگ مٹی اٹھا کر لے گئے۔'' (۲۹)

Scanned by CamScanner

حواشی اور حوالے

۱۔ (الف) عزیز ملک، راول دیس (راولپنڈی: الکتاب پبلشرز، اشاعت دوم، ۱۹۸۶ء) ص ۱۹، ۲۱، ۲۲ (ب) گزیٹر آف راولپنڈی ڈسٹرکٹ میں یوں لکھا ہے۔

jhanda khan, a gakhar chief, restored it, giving in the name of pindi or Rawalpindi from the village of Rawal which was at one time a flourishing place a few miles to the north of the town on the present road to Muree. The town, however, rose to no improtance until after 1975, when it was occupied by sardar milk sing this chief invited traders from bhera, miani, pind dadan khan and chakwal trading towns of the jhelum and shahpur districts, to settle rawalpind, and under his auspices the town rapidly grew in improtance"

گزیٹر آف دی راولپنڈی ڈسٹرکٹ 1893-94 (لاہور: سول اینڈ ملٹری گزٹ، 1985ء) ص ۲۵۵

(۲) (الف) عزیز ملک، راول دیس ص ۳۰، ۳۵)

گزیٹر آف دی راولپنڈی ڈسٹرکٹ، میں تحریر ہے:

" the contonments were first accupied by troops in 1849, at the close of the sikh rebellion, her majesty's 53rd regiment being the first quartered there. the final decision to accupy the station permanently with troops was arrived at the marquis of dalhousie, when on tour in the punjab in 1851.since then rawalindi has uniformly maintained a high reputation for salubrity, and, owing to this and to its proximity to the hills, it is a favorite station for quartering troops on thier first arrival from england"

[گزیٹر آف دی راولپنڈی ڈسٹرکٹ 1983-94 ص ۲۵۶]

۳۔ عزیز ملک، راول دیس۔ ص ۲۵، ۳۳

۴۔ (الف) ایضاً ص ۳۵

(ب) عزیز ملک لکھتے ہیں:

''اس شاہی تقسیم میں بیدار مغز ہندو، سکھوں کے علاوہ بوہروں اور کم کم شیخ برادری کے معاملہ فہم بزرگوں نے ساقی کی نگاہیں بھانپ کر اس کے دست کرم سے اتنا کچھ پالیا کہ آنے والی ایک صدی کے لیے اجارہ داری قائم کرلی۔
باقی مسلمانوں کی قسمت میں چند ٹوٹی پھوٹی دکانیں آئیں، کباب اور شیر فروشی دو بڑے کاروبار تھے جو عام مسلمانوں کے ہاتھ میں تھے۔ کہیں کہیں لوہار، ترکھان اور درزی تھے لیکن ان کا شمار اہل حرفہ میں کیجیے۔ یہ تمام لوگ لشم پشم وقت کو دھکے لگاتے رہے، دو تین بد نام دکانیں مسلمان کریانہ فروشوں کی تھیں جو گراں فروشی کی وجہ سے ہندوؤں کے مقابلے میں صفر کے برابر تھیں۔ البتہ سوئی ہوئی اور بساطی والوں کے دو چار آسودہ گھرانے ضرور تھے۔''

Scanned by CamScanner

[عزیز ملک، راول دیس، ص ۴۴]

۵۔ عزیز ملک کے مطابق:

''کوچہ قصاباں اور گلی نواں سوہنی دو جڑواں محلے ہیں۔ یہاں بیشتر آ گرے اور میرٹھ کے مسلمان آباد ہوئے۔ شیخ نواں میرٹھ کا باشندہ تھا۔ اس نے یہاں آ کر چینی، سوتی اور میدے کی دکان کھولی۔ رفتہ رفتہ اس کے عزیز و اقارب بھی آ گئے اور مل جل کر ایک ہی کنبے نے اس گلی کو بسا لیا۔ نوری سوہنی اس رعایت سے اس کی وجہ تسمیہ ہے۔''

[عزیز ملک، راول دیس، ص ۴۵]

۶۔ (الف) خاندانی پس منظر، عزیز ملک کی خود نوشت تحریر، غیر مطبوعہ (مملوکہ راقم)

(ب) پس منظر، عزیز ملک مشمولہ ماہنامہ چہار سو، راولپنڈی، عزیز ملک نمبر، ۱۹۹۳ء، ص ۱۸

(ج) کوائف نامہ (فارم)، اکادمی ادبیاتِ پاکستان اسلام آباد، غیر مطبوعہ (مملوکہ راقم)

(د) عزیز ملک، ثقافتی تاریخ — انٹرویو مشمولہ فیملی میگزین لاہور، ۵ تا ۱۱ مارچ

(ہ) ۶ ستمبر ۱۹۶۵ء پاکستان کا تاریخی دن ہے، کہ بھارت نے پاکستان پر حملہ کیا تھا، انچاس برس پہلے اسی دن عزیز ملک پیدا ہوا۔

[یوسف ظفر مشمولہ راول دیس، عزیز ملک (ٹائٹل فلیپ، ان سائیڈ)]

(و) عزیز ملک ۶ ستمبر ۱۹۱۶ء کو راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔

[وحید قریشی، ڈاکٹر، اردو کا بہترین انشائی ادب (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۸ء) ص ۵۸۳

(ز) نام عبدالعزیز ملک، قلمی نام عزیز ملک، ۶ ستمبر ۱۹۱۶ء کو راولپنڈی میں حکیم محمد عبدالرحمن کے ہاں جہاں آپ وگل میں آنکھ کھولی۔

[خاور نقوی، پوٹھوہار میں اردو افسانہ نگار، (اسلام آباد: کاشف بک ڈپو، ۱۹۹۷ء) ص ۵۶

۷۔ (الف) عزیز ملک، ثقافتی تاریخ — انٹرویو مشمولہ فیملی میگزین لاہور، ص ۳۶

(ب) خاندانی پس منظر، خود نوشت تحریر (مملوکہ راقم)

۸۔ گزیٹئر آف دی سیالکوٹ ڈسٹرکٹ، میں تحریر ہے:

" A few Kakkeza is tour throught what is vaguely calld hindustan dealing is cloth and occasionally a pdeasant induIges in cattle dealing with in the province."

[گزیٹئر آف دی سیالکوٹ ڈسٹرکٹ ۱۹۲۰ء (شائع کردہ سپرنٹنڈنٹ گورنمنٹ پرنٹنگ، پنجاب، ۱۹۲۱ء) ص ۳۰]

۹۔ مرے دادا جان، عزیز ملک، مشمولہ یادداشتیں (غیر مطبوعہ مضمون) مملوکہ راقم)

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ بغاوت کے اثرات، اشوک مہرہ مشمولہ ۱۸۵۷ء، خیال نمبر، مرتب: ناصر کاظمی، انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) ص ۱۳۰

۱۲۔ (الف) ملا واحدی، دلی جو ایک شہر تھا (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، اشاعت پنجم، ۲۰۰۶ء) ص ۳۵

(ب) ملا واحدی مزید لکھتے ہیں:

مولانا نذیر حسین نے بھی خطاب شمس العلما قبول کر لیا تھا۔ مولانا نذیر حسین میاں نذیر حسین کہلاتے تھے۔ میں نے انھیں بھی دور سے دیکھا۔ میرے اور ان کے گھر کے درمیان تین ساڑھے تین میل کا فاصلہ تھا۔ ان کا انتقال میرے لڑکپن میں

Scanned by CamScanner

ہو گیا تھا۔ وہ میرے لڑکپن میں بوڑھے تھے۔ انہوں نے مولوی سید احمد بریلوی (شہید) کو دیکھا تھا۔ [ایضاً، ص ۳۵]

۱۳۔ مولانا سید نذیر حسین محدث دہلوی کی جانب سے جاری کردہ سند حدیث، ضمیمہ۔

۱۴۔ عزیز ملک لکھتے ہیں:

"(مولانا ہدایت اللہ نے) استاد کل حضرت مولانا سید نذیر حسین محدث دہلوی کے درس میں شریک ہو کر حدیث کی سند تکمیل حاصل کی (یہ سن ستاون کی جنگ آزادی کے چند برس بعد کا واقعہ ہے) ...... ۱۸۹۲ء میں واپسی ہوئی۔

[میرے دادا جان، غیر مطبوعہ یادداشتیں]

۱۵۔ (الف) سند حدیث مولانا ہدایت اللہ، ضمیمہ

(ب) مولانا شاہ محمد اسحاق صاحب، شاہ عبدالعزیز کے نواسے تھے۔ ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں مکہ معظمہ کو ہجرت کر گئے تھے اور وہیں ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء میں وفات پائی۔

[ہندوستان کی پہلی اسلامی تحریک، مولف: مسعود عالم ندوی (راولپنڈی: مولوی صدر الدین مکتبہ ملیہ اردو بازار، طبع دوم، ۱۳۹۷ھ) ص ۱۳۸]

۱۶۔ مہر منیر، مولف: مولانا فیض احمد فیض (گولڑہ شریف: پاکستان انٹرنیشنل پرنٹرز لاہور، بار ہشتم، ۱۹۹۲ء) ص ۴۲

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۳

۱۸۔ انٹرویو فیملی میگزین، لاہور، ص ۲۶

۱۹۔ (الف) میرے دادا جان، یادداشتیں

(ب) شریفی خاندان دہلی میں مسیح الملک حکیم اجمل خان کے دادا حکیم شریف خان کا خانوادہ تھا۔ حکیم شریف خان کے تین بیٹے تھے۔ بڑے حکیم عبدالمجید خان جنہیں حاذق الملک کا خطاب عطا ہوا تھا۔ منجھلے حکیم واصل خان اور چھوٹے حکیم اجمل خان جنہیں قوم نے مسیح الملک کا خطاب دیا تھا، انہوں نے حکومت برطانیہ کا دیا ہوا حاذق الملک کا خطاب واپس کر دیا تھا۔ حکیم اجمل خان نے دہلی میں طبیہ کالج قائم کیا تھا۔ حکیم عبدالمجید خان پانچ سو مریضوں کو روزانہ دیکھا کرتے تھے اور اپنے چھوٹے بھائی حکیم واصل خان کے ساتھ طب کی تدریس بھی کرتے تھے۔ مولانا ہدایت اللہ نے طب کی عملی اور نظری تعلیم انہی بھائیوں سے حاصل کی تھی۔

[مکالمہ حکیم سید محمود احمد سرو سہارنپوری، راولپنڈی]

۲۰۔ میرے دادا جان، یادداشتیں

۲۱۔ (الف) ایضاً

(ب) صاحبزادہ محمد اعظم کابلی المعروف بہ مولانا عبداللہ الغزنوی موضع کونجہ کے ایک بزرگ حضرت سید میر کے ہاتھ پر بیعت تھے۔ مولانا غلام رسول قلعہ میاں سنگھ والے ان کے گہرے دوست تھے۔ گجرات کے ایک مجذوب جھنڈو شاہ نے آپ کو دہلی جا کر مولانا سید نذیر حسین محدث دہلوی سے علم حدیث پڑھنے کو کہا۔ لہذا آپ حصول علم کے لیے دہلی چلے گئے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے دوران آپ اپنے دوست مولانا غلام رسول کے ہمراہ دہلی میں مقیم تھے۔ تحصیل علم کے بعد آپ واپس امرتسر چلے گئے۔ مولانا ہدایت اللہ نے آپ کا تذکرہ دہلی میں ہی سنا تھا۔ مولانا ہدایت اللہ آپ کے مرید اور استاد بھائی بھی تھے۔

[مولانا عبداللہ غزنوی مشمولہ ماہنامہ فیض الاسلام راولپنڈی، مارچ ۱۹۹۷ء، ص ۳۰ تا ۳۲]

(ج) مولانا ہدایت اللہ کے روحانی کمالات کے ضمن میں عزیز ملک رقمطراز ہیں:

Scanned by CamScanner

''میرے اباجی بتایا کرتے کہ وہ اور ان کی ہمشیرہ مریم کا جب کسی پھل یا مٹھائی کو جی چاہتا تو دونوں آ کر پاس بیٹھ جاتے اور کہتے میاں جی فلاں شے دلوا دیجیے۔ مولانا فرماتے تم دونوں دہلیز میں کھڑے ہو کر دس مرتبہ یا صمد کہو۔ یہ عمل پورا بھی نہ ہوتا کہ مولانا مطلوبہ شے الماری سے نکال کر حوالے کر دیتے۔

میرے اباجی نے بتایا کہ ۱۹۰۱ء میں جب ان کی عمر سات برس کی رہی ہوگی، کشمیر کی سیر کے لیے تانگے میں پنڈی سے روانہ ہوئے۔ ان دنوں ڈھنجی بائی کی تانگہ سروس کنٹونمنٹ ہسپتال روڈ (راولپنڈی صدر) سے چلا کرتی تھی۔ جو چوتھے روز سری نگر پہنچاتی۔ تانگے میں ایک ہندو ڈاکٹر، اس کی بیوی اور دو بچے بھی ہم سفر تھے۔ آخری روز بارہ مولا سے ہم آگے نکلے تھے کہ گھنگھور گھٹا چھا گئی اور ابر کھل کر برسنے لگا۔ ہم سب کے کپڑے بھیگ گئے۔ یہ عالم تھا جب مولانا نے کچھ پڑھ کر دائیں ہاتھ کی انگشت سبابہ پر پھونکا اور تانگے کے گرداگرد حصار کھینچ دیا۔ بارش تو جاری رہی مگر تانگہ محفوظ چلتا گیا۔ میرے اباجی نے چند برس بعد اس واقعہ کا ذکر کیا اور پوچھا آپ نے کیا پڑھ کر حصار کھینچا تھا؟ فرمانے لگے میں نے رب حوالینا و لا علینا تین مرتبہ پڑھ کر حصار کھینچ دیا تھا۔''

[میرے دادا جان، یادداشتیں]

۲۲۔ میرے دادا جان، یادداشتیں (کوشش بسیار کے باوجود یہ پوسٹ کارڈ خط عزیز ملک کے نوادرات سے دستیاب نہ ہو سکا۔ شاید ان کی زندگی میں ہی کہیں ضائع ہو گیا تھا)

۲۳۔(الف) عزیز ملک کے نوٹس پر مبنی غیر مربوط یادداشتیں

(ب) مولانا ہدایت اللہ ۱۸۶۰ء میں دہلی آئے، راولپنڈی آمد ۱۸۸۲ء میں ہوئی، انتقال کا سال ۱۹۱۱ء ہے۔ قرآن حکیم کا پنجابی ترجمہ ۱۸۹۱ء میں ۳۵ سال کی محنت کے بعد مکمل ہوا تھا۔ متذکرہ مواد کی روشنی میں ترجمے کا کام ۱۸۵۶ء میں یعنی دہلی آمد سے ۴ سال پہلے شروع کیا ہوگا۔

۲۴۔ (الف) مولانا ہدایت اللہ کے انتقال کے بعد قرآن حکیم کے پنجابی ترجمہ کی اشاعت کا کام تعطل کا شکار ہو گیا۔ بعد ازاں نصف صدی سے زائد عرصہ گزرنے کے بعد اس کی اشاعت کا کام دوبارہ شروع ہوا۔ اس کی روئیداد عزیز ملک کی زبانی:

''۱۹۶۸ء میں میری اجازت سے پنجابی ادبی لیگ (لاہور) کے چیئرمین مسٹر این ایم خان نے مکمل ترجمہ مع متن چھاپا۔ مگر ترجمے میں بے تحاشا اغلاط رہ گئیں۔ کسی نے توجہ سے پروف پڑھنے کی زحمت ہی نہ فرمائی۔ این ایم خان نے مجھ سے باضابطہ معاہدہ کے مطابق صرف پانچ ہزار نسخے چھاپنے کی اجازت لی تھی۔ مگر لاہور کے معاش بد پر یقین رکھنے والے دو پبلشرز میری اجازت حاصل کیے بغیر اس کے کئی ایڈیشن چھاپ کر ثواب دارین حاصل کر رہے ہیں۔''

[میرے دادا جان، یادداشتیں]

(ب) بالآخر ۱۹۹۲ء میں عزیز ملک نے خود اپنی نگرانی میں پنجابی کا ترجمہ القرآن شائع کیا۔ اس کار خیر میں نوید ظفر (پسر یوسف ظفر مرحوم)، اکرام اللہ لون (سابق صدر صنعت و تجارت راولپنڈی) اور الفجر ٹرسٹ کراچی کا مالی تعاون شامل تھا۔

[اظہار تشکر، عزیز ملک (پنجابی ترجمہ القرآن، مترجم: مولانا ہدایت اللہ، ۱۹۹۲ء، آخرت صفحات]

(ج) ۱۹۹۰ء میں الفجر ٹرسٹ کراچی نے مکمل ترجمہ القرآن (پنجابی) کو عزیز ملک کی اپنی آواز میں مناسب ترامیم کے ساتھ ریکارڈ کر کے اس کی آڈیو کیسٹس کا مکمل سیٹ تیار کیا۔ مذکورہ ٹرسٹ نے یہ کام خالصتاً تبلیغ دین کی نیت سے کیا جب کہ عزیز ملک نے اس کا کوئی معاوضہ طلب نہیں کیا۔

Scanned by CamScanner

[ماہنامہ ہیچ پہ جرو فریقین کے مابین معاہدے کی نقل، مورخہ ۱۵ جنوری ۱۹۹۰ء] ضمیمہ

۲۵۔ عزیز ملک اپنی غیر مطبوعہ یادداشتوں میں پنجابی زبان میں رقمطراز ہیں:

"میرے دادا جی نے سورۃ البقرہ دی تفسیر دی پنجابی زبان چ مکمل کیتی۔ میں اس نوں اجے چھاپ نہیں سکیا۔ ایہہ تفسیر دی پنجابی زبان دے ادب عالیہ چ شمار کرن دے لائق اے"

[میرے دادا جان، یادداشتیں]

۲۶۔ فہرست اس طرح درج ہے:

"محمد غازی، مولوی حضرت میر معظم صاحبزادگان ملا خان صاحب، رئیس کابل، قاضی محمد زمان، ساکن پنڈی، مولوی محمد، مولوی عبداللہ ساکن چلو، مولوی ہدایت اللہ، مولوی احمد دین ساکن جھوئی، مولوی محمد یوسف ساکن جھوئی، مولوی غلام ربانی ساکن جھوئی، مولوی سید حسن مدرس اول مدرسہ اسلامیہ پنڈی، مولوی محمد اسمٰعیل گولڑہ، مولوی عبداللہ شاہ، ساکن گرمی افغاناں، مولوی میر حمزہ ساکن جھوئی، مولوی محمد عرفان ساکن گولڑہ، مولوی فضل احمد ساکن سواں، مولوی منہاج الدین، ساکن کوٹ نجیب اللہ، مولوی عبدالمجید ساکن کوٹ نجیب اللہ، مولوی محبوب عالم ساکن گولڑہ، قاضی نواب ساکن کوٹ، مولوی بدر دین پوٹھواری"

[مہر منیر مولف: مولانا فیض احمد فیض، ص ۲۲۱]

۲۷۔ (الف) تحریک مجاہدین، عزیز ملک مشمولہ یادداشتیں، غیر مطبوعہ (مملوکہ راقم)

(ب) تاریخی شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ شیخ الٰہی بخش اور محمد شفیع انبالوی دو سرکاری ٹھیکیدار تھے، جو فوجی چھاؤنیوں کو گوشت سپلائی کرتے تھے۔ ان کے کاروبار کا مرکز راولپنڈی تھا۔ مختلف چھاؤنیوں میں ان کے آدمی تحریک مجاہدین کے لیے چندہ اکٹھا کرتے اور انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں ستھانہ کی جہادی چھاؤنی کو مالی امداد انہی کے ذریعے جاتی تھی۔ (بعد ازاں دہلی سے مراجعت کے بعد مجاہدین کی مالی اعانت کے سلسلے میں مولانا ہدایت اللہ کے شیخ نبی بخش (جانشین شیخ الٰہی بخش) کے ساتھ بہت قریبی اور گہرے تعلقات رہے۔)

[ہندوستان کی پہلی اسلامی تحریک، مولف: مسعود عالم ندوی، ص ۱۳۴، ۱۳۶]

(ج) عزیز ملک لکھتے ہیں:

"دسمبر ۱۸۶۳ء میں مولوی جعفر تھانیسری پر جو مقدمہ چلایا گیا تھا۔ اس سلسلے میں محمد شفیع اور شیخ الٰہی بخش کو بھی گرفتار کرکے انبالے لے جایا گیا۔ یہ دونوں متمول ٹھیکے دار تھے جو انگریزی فوج کو گوشت سپلائی کرتے تھے۔ مجاہدین کو مالی امداد پہنچانے اور بغاوت کے جرم میں حصہ لینے کی وجہ سے انہیں دھر لیا گیا لیکن ان دونوں نے وعدہ معاف گواہ بن کر جان بچائی۔"

[عزیز ملک، پاکستان سے پہلے (اسلام آباد: دیا پبلی کیشنز، اشاعت اول، ۱۹۹۸ء) ص ۶۵]

(د) محمد شفیع انبالوی اور شیخ الٰہی بخش کے وعدہ معاف گواہ بننے کی تفصیل یہ ہے:

"مولانا یحییٰ علی اور منشی محمد جعفر صاحب کے ساتھ اسے (محمد شفیع انبالوی کو) بھی پھانسی کی سزا ہوئی تھی۔ بعد میں ان تینوں کی سزا بھی پنجاب جوڈیشل کمشنر نے "حبس دوام بعبور دریائے شور" سے بدل (۲۳ اگست ۱۹۶۳ء) لیکن اول دن ہی سے اس کے قدم لڑکھڑا رہے تھے۔ بعد میں دوسروں کے ساتھ یہ بھی وعدہ معاف گواہ بن گیا۔ ۱۸۶۵ء کے مقدمہ سازش پٹنہ اور ۱۸۷۱ء کے آخری مقدمہ سازش (پٹنہ) میں اس نے سرکاری گواہ کی حیثیت سے شہادت دی۔ کل دو برس یہ قید رہا۔ لیکن سرکار نے اس کی جائیداد ضبط ہی کر لی اور واپس نہ کی۔"

[ہندوستان کی پہلی اسلامی تحریک، ص ۱۳۲، ۱۳۵]

Scanned by CamScanner

''الٰہی بخش ولد کریم بخش عمر ۳۲ سال۔ یہ مولانا احمد اللہ صادق پوری مہتمم مقدمہ سازش پٹنہ ۱۸۶۵ء کا مختار تھا اور ارسال زر کا زیادہ تر کام اسی کے واسطے سے ہوتا تھا۔ اس کا خود اپنا کاروبار بھی اچھا تھا جس دوام بعبور دریائے شور کی سزا ہوئی تھی۔ پھر دوسرے مقدمے (۱۸۶۵ء) میں سرکاری گواہ کی حیثیت سے شہادت ہوئی اور معاف کر دیا گیا۔''

[ایضاً، ص ۱۳۶، ۱۳۷]

۲۸۔ تحریک مجاہدین، یادداشتیں (غیر مطبوعہ)

۲۹۔ میرے دادا جان، یادداشتیں

Scanned by CamScanner

بدر منیر الدین

حالی سیرت و سوانح اور اُردو تحقیق و تنقید

Moulana Altaf Hussain Hali was a trend, poet and writer and new concepts creating critic. The glow of criticism ignited by him to propogate the tradition of Urdu poetary and literature, afterwords became the main source of its success. He was not emotional in his approach towards life, civilization, culture and litrary traditions, rather very realistic about them. His personality became extremely controversial when be raised the flag of revolt after getting awareness of new thoughts and ideas during is service in Punjab Book Depot Lahore. When he found foult with the prevalent traditional literary taste, his personality and services had to bear the brunt of both positive and negative criticism. This continued during his whole life and even for a long time after his deah. In this article his complete biographics have been discussed. Moreover, it analizes the criticism presented in the introductory biographical chapter of other books written about him.

بیسویں صدی میں مغرب سے آوردہ "نئی تنقید" کے تصور نے شخصیت شناسی کے راستے مسدود کر دیے ہیں۔ تحقیق کار اور تنقید دونوں کا نام قلم کر کے صرف متن کو سامنے رکھیں اور تنقیدی پیالی میں طوفان اُٹھاتے رہیں۔ اُدھر اُردو ادب میں پہلے ہی پھل دینے والے درخت یعنی تحقیق کاری کی جڑوں کو کاٹنے اور اس کی شاخیں نوچنے کا عمل رہا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں حالی اور شبلی نے سوانح نگاری اور شخصیت شناسی کی جو روایت شروع کی تھی ان کے بعد ان سے بہتر طور پر وہ آگے نہ بڑھ سکی۔ یہی وجہ ہے کہ حالی اور شبلی نے جس انداز اور معیار کی اور جس محنت و کاوش سے مختلف شخصیات کی سوانحات لکھی ہیں خود ان دونوں صاحبان کے بارے میں کوئی ایک بھی اس پائے کی سوانح نہیں لکھی گئی۔ معاشرتی اور سماجی تبدیلیوں، بڑھتی ہوئی مادیت پرستی، مشرقی اقدار کے نکلتے جنازوں کے ساتھ ساتھ ادبی سطح پر نئی تنقید کے تصور نے بھی سیرت و سوانح کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیا۔ اس نئی تنقید سے تنقیدی معیارات تو بڑھے لیکن تحقیق کاری بجائے اس کی تحقیق کوئی موضوع نہ بنایا جاتا رہا۔

دوسری طرف اُردو میں تحقیقی مزاج کے حامل افراد کی بالکل نہ ہونے سے کسی کی سوانح و شخصیت کے بارے میں اگر کچھ لکھا بھی گیا تو نہایت سرسری اور غیر مستند۔ مواد کی جمع آوری اس کی جانچ پرکھ اور تحقیقی نتائج کے لیے زیادہ محنت گوارا نہیں کی جاتی۔ تحقیقی شعور اور تنقیدی بصیرت کی یہ کمی اور کمزوری حالی کے سوانح اور شخصیت نگاروں کے ہاں بھی کثرت میں دکھائی دیتی ہے۔

حالی کی سوانح اور شخصیت سے متعلق اب تک جو کچھ محققین اور ناقدین نے لکھا ہے اس کو ماخذ کے لحاظ سے چار پانچ

Scanned by CamScanner

قسموں پر مشتمل کیا جا سکتا ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ باقاعدہ اور صرف حالی کے سوانحی حالات، سیرت، شخصیت
کے تعارف پر مشتمل چند کتب یا کتابچے ہیں۔ دوسری قسم ان کتب کی ہے جن کے تقریباً نصف حصے یا اس سے بھی
مولانا کے سوانح و سیرت ہے اور اس کے بعد ان کی خدمات یا کارناموں پر بحث ہے۔ تیسری قسم ان کتابوں کی
مغالطہ انگیز عنوان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاید ان میں حالی کی سیرت و سوانح زیر بحث آئی ہے لیکن چند صفحات
کے بعد اسی سرسری انداز سے زیادہ حصہ بلکہ نوے فی صد حالی کی قومی، علمی اور ادبی خدمات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پانچویں قسم
کتب کی ہے جن کا موضوع حالی کی سوانح بالکل نہیں اور ان کے عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ ان میں مولانا حالی کی شاعری
موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن شروع میں کم یا زیادہ مستند یا غیر مستند انداز سے ایک آدھ باب حالی کی سوانح اور شخصیت پر بھی
گیا ہے۔ ایک قسم ایسے مضامین کی بھی ہے جو حالی کی کسی کتاب کے مرتب نے اس پر مقدمے کے طور پر لکھا اور اس میں حالی کی
سوانح اور شخصیت کو موضوع بنایا۔ اس کے علاوہ مختلف رسائل و جرائد میں بھی اس موضوع پر کچھ متفرق مضامین مل جاتے ہیں۔
ذیل میں مولانا حالی کی سوانح اور شخصیت کے بارے میں مذکورہ نوعیت کے مواد کی زمانی ترتیب سے نشاندہی کی جا رہی ہے تاکہ
تفصیلی آگاہی ہو سکے اور آئندہ صفحات میں ان کے تحقیقی اور تنقیدی جائزے میں سہولت رہے۔

مولانا حالی کے بارے میں سوانحی کتب میں سب سے پہلا نام سیماب اکبر آبادی کا آتا ہے ان کی مختصر کتاب جو صرف ۳۹ صفحات پر مشتمل ایک مضمون کی کتابی صورت ہے یہ ۱۹۲۰ء میں گجرات سے شائع ہوئی۔ خلیل الرحمٰن داؤدی لکھتے ہیں۔

> "مولانا حالی کے حالات پر سب سے پہلی کتاب یہ رسالہ ہے جو حالات حالی کے عنوان سے ادارہ اشاعت صوفی منڈی بہاؤالدین ضلع گجرات سے ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ اس رسالے کے مصنف جناب سیماب اکبر آبادی ہیں۔"[1]

اس کے بعد "حیات حالی" ہی کے نام سے ایک اور کتاب اسلامیہ اسٹیم پریس لاہور سے طبع ہوئی۔ سرورق پر ذیلی عنوان کے طور پر یہ عبارت درج ہے:

> "حیات حالی
> یعنی شمس العلما، خواجہ الطاف حسین صاحب حالی کے باتصویر حالات زندگی، مرتبہ: سید محمد فاروق صاحب،
> حسب فرمائش قمر الفقرا حاجی الحرمین الشریفین ملک محمد الدین صاحب ایڈیٹر رسالہ صوفی منڈی بہاؤالدین
> ضلع گجرات پنجاب۔"

اس کتاب کے کل ۸۵ صفحات ہیں متعلقہ اوراق کی بوسیدگی سے اس پر سال اشاعت نہیں مل رہا لیکن سید محمد فاروق کا یہ مضمون رسالہ "العصر" میں تقریباً ۱۹۲۰ء کے آس پاس چھپا تھا۔ ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی نے اپنی کتاب "حالی بحیثیت شاعر" کی کتابیات کے تحت امین زبیری کی ایک کتاب "تذکرہ شمس العلما خواجہ حالی" کا حوالہ بھی دیا ہے جو ان کے مطابق ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی۔

مولانا حالی ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوئے تھے۔ ۱۹۳۵ء میں ان کے بیٹے خواجہ سجاد حسین کی تحریک پر مولانا حالی کا جشن صد سالہ منایا گیا لیکن کہیں کسی نے وضاحت نہیں کی کہ مولانا کا جشن صد سالہ تو ۱۹۳۷ء کو منایا جانا چاہیے تھا پھر یہ ۱۹۳۵ء کو کیوں منایا جا رہا ہے۔ یہ تو ہجری تاریخوں پر غور کیا تو معلوم ہوا کہ ہجری سال کے مطابق ۱۹۳۵ء میں مولانا کی ولادت کو سو برس پورے ہوتے ہیں۔ خیر جشن صد سالہ پر مولانا حالی کو خوب یاد کیا گیا، تقریبات ہوئیں۔ رسائل نے حالی نمبر نکالے اور کتب بھی طبع ہوئیں۔ اس جشن پر سب سے اہم کتاب شیخ محمد اسماعیل پانی پتی کی ہے جو پانی پت سے ۱۹۳۵ء میں "تذکرۂ حالی" کے نام سے شائع ہوئی۔ حالی کی شخصیت کے ایک پہلو حب الوطنی کے حوالے سے ڈاکٹر ذاکر حسین خان کی کتاب "حالی محب وطن" کے

نام سے ۱۹۴۳ء میں اردو گھر دہلی سے شائع ہوئی۔

حالی کی سوانح اور شخصیت سے متعلق جزوی نوعیت کی مذکورہ بالا دوسری نوعیت کی کتب میں سب سے پہلے نمبر پر اور سب سے اہم کتاب صالحہ عابد حسین کی "یادگارِ حالی" ہے جو پہلی بار جامعہ نگر دہلی سے ۱۹۵۰ء میں شائع ہوئی۔ اس کا ترمیم و اضافہ شدہ دوسرا ایڈیشن دہلی سے ۱۹۵۵ء میں چھپا اس ایڈیشن پر مبنی اس کا پہلا پاکستانی ایڈیشن لاہور سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ اس میں مصنفہ لکھتی ہیں:

> "اس ایڈیشن میں آپ دیکھیں گے کہ صرف کتاب کی نظرِ ثانی ہی نہیں کی گئی بلکہ اس میں بہت کچھ اضافہ بھی ہوا ہے۔ بعض باتیں جو اس وقت مصنف کے علم میں نہ تھیں بڑھائی ہیں۔ بعض خیالات جو اس وقت زیادہ واضح نہ تھے ان پر ذرا تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور بعض چیزیں جو اس وقت نظر سے چوک گئی تھیں۔ اب دے دی گئی ہیں۔" [۲]

چونکہ یہ ان کا ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن ہے اس لیے آئندہ اسی کو بنیاد بنا کر زیرِ بحث لایا جائے گا۔ صالحہ عابد حسین ہی نے "حالی کی ایک جھلک" کے نام سے مولانا حالی پر ڈرامہ ترتیب دیا جو انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ سے شائع ہوا۔ اس پر تاریخِ اشاعت درج نہیں ہے۔ اس ڈرامے میں بھی چونکہ حالی کی شخصیت کا خاکہ ابھارنا مقصود ہے اس لیے اسے بھی اس فہرست میں شامل سمجھنا چاہیے۔ اس سلسلے کی اور اس نوعیت کی دوسری اہم کتاب ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں کی "حالی کا ذہنی ارتقا" ہے۔ یہ حالی پر ان کے مختلف مضامین کا مجموعہ ہے جو پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا اور ڈاکٹر صاحب کے دوسرے مضامین کو اس کے ساتھ ملا کر ناگ پور یونیورسٹی نے انہیں ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری سے نوازا۔ اس حوالے سے بھی اس کتاب کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے۔ "حالی کا ذہنی ارتقا" کا دوسرا ایڈیشن مکتبہ کارواں لاہور سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ ایک تیسری بظاہر عنوان کی حد تک اہم کتاب ظہیر احمد صدیقی بدایونی کی ہے جو "تحقیقی مطالعہ حالی" کے نام سے ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کے سرورق پر ذیلی عنوان کے طور پر یہ عبارت درج ہے۔ "حالی کی زندگی اور ادبی کارناموں پر جامع و مفصل بحث" لیکن اس کے مباحث نہ جامع ہیں نہ مفصل اور نہ تحقیقی۔ یہ مختصر کتاب کل ۱۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس سلسلے کی ایک کتاب مالک رام کی ہے جو انگریزی زبان میں "حالی" کے نام سے ساہتیہ اکادمی دہلی سے شائع ہوئی۔ اس پر سال اشاعت درج نہیں لیکن اس کتاب کے اردو ترجمے پر مشتمل ایم۔اے (اردو) کے ایک مقالے میں اس کا سال اشاعت ۱۹۸۲ء بتایا گیا ہے۔ محض ۸۰ صفحات پر مشتمل ایک اور کتابچہ بھی اس ذیل میں آتا ہے جو نصیر الدین کا تیار کردہ ہے۔ یہ کتابچہ "مولانا حالی" کے نام سے نذیر سنز لاہور سے شائع ہوا۔ یہ پبلشرز کے تقاضے پر کسی درسی ضرورت کے تحت تیار ہوا تھا اس لیے چنداں اہم نہیں ہے۔

مذکورہ بالا نوعیت کی چاروں کتابیں جزواً حالی کی سوانح اور شخصیت سے متعلق ہیں۔ ان کے شروع کے ایک یا دو ابواب میں حالی کی سوانح اور شخصیت زیرِ بحث آئی ہے اور باقی نصف کتاب یا اس سے زیادہ حصے میں حالی کی خدمات موضوعِ بحث ہیں۔

حالی کے زیرِ بحث موضوع سے متعلق دو کتابیں اس نوعیت کی ہیں جن کے عنوانات نہایت مغالطہ انگیز ہیں یوں لگتا ہے کہ یہ حالی کی سوانح اور سیرت سے متعلق ہیں لیکن یہ اس کے برعکس حالی کے فکر و فن اور خدمات کے موضوع سے متعلق ہیں۔ ان میں پہلی کتاب "تذکرۂ حالی" ہے جو محمد ابواللیث صدیقی بدایونی کی ہے اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئی۔ ۴۰ صفحات کے اس کتابچے میں صرف تین صفحات میں حالی کی سوانح بیان ہوئی ہے۔ اس سلسلے کی دوسری کتاب "ذکرِ حالی" ہے جو صادق قریشی نے تیار کی اور اردو مرکز لاہور سے ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی۔ ۹۹ صفحات کی اس کتاب کے شروع میں بھی دس بارہ صفحات پر سرسری طور پر حالی کے حالاتِ زندگی دیے گئے ہیں۔

Scanned by CamScanner

اب کچھ ان کتب کی فہرست جن کا موضوع براہ راست حالی کی سوانح یا شخصیت نہیں ہے لیکن مصنفوں نے حالی کے فکر اور دیگر علمی ادبی خدمات کو بیان کرنے سے پہلے ایک باب میں حالی کی سوانح و سیرت کو بھی شامل رکھا ہے۔ زمانی ترتیب سے اس سلسلے کی پہلی کتاب انگریزی میں ہے۔ جو "Hali's petry a studay" کے نام سے ۱۹۳۸ء میں بمبئی سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب محمد طاہر جمیل نے گرفتھ میموریل پرائز کی غرض سے کلکتہ یونیورسٹی کو پیش کی تھی۔ اس مقالے کی اجازت یونیورسٹی سے ان کو ۱۹۲۸ء میں ملی۔ اس کی تکمیل اور پرائز کے حصول کے بعد انہوں نے اس پر مزید نظر ثانی کے بعد اسے ۱۹۳۸ء میں چھپوایا۔ ان کے علاوہ اس نوعیت کی چند کتب یہ ہیں۔ ناسخ زاہدی کی مرتبہ "مقالات یوم حالی (1951ء) ڈاکٹر شجاعت سندیلوی کے پی ایچ ڈی کے مقالے کی کتابی صورت" حالی بحیثیت شاعر" (۱۹۶۰ء)، پروفیسر حمید احمد خاں کی مرتبہ و منتخبہ" ارمغان حالی" (۱۹۷۱ء) ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی و دیگر کی مرتبہ "نقش حالی" (یہ رسالہ "فروغ اردو" کے دو جلدوں پر مشتمل حالی نمبر کی کتابی صورت ہے) مولوی عبد الحق کی "افکار حالی" (۱۹۷۹ء) اور کشمیری لال ذاکر کی مرتبہ "حالی اور سرزمین حالی" (۱۹۹۴ء)۔ ان کے علاوہ آخری نوعیت ان مرتبہ کتب کی ہے جن پر حالی کی کتاب کے مرتب نے مقدمہ لکھا۔ مثلاً خلیل الرحمن داؤدی کی مرتبہ "یادگار غالب" (۱۹۹۳ء) کا مقدمہ "مثنویات حالی (۱۹۶۶ء) پر مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی کا مقدمہ" "دیوان حالی" مرتبہ طالب ایم۔اے اور دیوان حالی مرتبہ محمد نجم الدین سالک کے مقدمے قدرے اہم ہیں۔

مولانا حالی کی سوانح اور شخصیت سے متعلق مذکورہ نوعیت کی کتب اور مقالات کے تحقیقی اور تنقیدی جائزے سے پہلے یعنی مذکورہ اجمال کی تفصیل سے پہلے یہ بھی دیکھتے چلیں کہ ان میں سے جو اہم کتب ہیں خود ان کے مصنفین اپنے اپنے کام سے کس حد تک مطمئن ہیں۔ خلیل الرحمن داؤدی نے حالی کے سوانح پر پہلی کتاب "حالات حالی" مصنفہ سیماب اکبر آبادی مطبوعہ ۱۹۳۰ء بتائی ہے۔ اس کتاب کی عدم دستیابی کے سبب اس کے بارے میں داؤدی صاحب کی رائے نقل کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"تعجب ہے کہ سیماب صاحب نے اس رسالے میں بعض صد درجہ فاش غلطیاں کی ہیں۔ مولانا حالی کے والد کا نام تک صحیح نہیں لکھا۔ خواجہ ملک علی (جو غیاث الدین بلبن کے عہد میں وارد ہند ہوئے) کو حالی کا والد لکھا گیا ہے اور اس پر بار بار اصرار کیا گیا ہے کہ خواجہ ملک علی کو ہی حالی کا والد سمجھا جائے۔" [۳]

یہی نہیں اس کے علاوہ بھی داؤدی صاحب نے اس کتاب میں ایسی متعدد غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔ جس سے اس کتاب کی اولیت تو برقرار رہتی ہے لیکن اعتبار و استناد کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ حالی پر ابتدائی نوعیت کی دو ایک مزید کتب بھی تقریباً اسی ذیل میں آتی ہیں۔ مثلاً سید محمد فاروق کی کتاب "حالات حالی" جس میں انہوں نے دعویٰ کیا ہے کہ اس میں "شمس العلما خواجہ الطاف حسین حالی کے باتصویر حالات زندگی" ہیں۔ باتصویر تو کیا خود حالات زندگی ہی غیر معتبر ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

"آپ (حالی) کے والد بچپن ہی میں اختلال دماغ کے عارضہ میں مبتلا ہو گئے تھے۔ ۹ سال کی عمر میں سایہ مادری سر سے اٹھ گیا۔" [۴]

یہ بات حالی کے کسی کم اہم اور معمولی سوانح نگار نے بھی اس طرح نہیں لکھی حقیقت یہ ہے کہ حالی کی پیدائش کے بعد والدہ اختلال دماغ میں مبتلا ہوئیں اور پھر ۹ برس کی عمر میں والد کا انتقال ہوا۔ اسی طرح کی اور بھی اس کتاب میں متعدد غلطیاں راہ پا گئی ہیں۔ ان کی اسی بات کو دیکھیے وہ سرورق پر باتصویر حالات زندگی' کا دعویٰ کرنے کے باوجود ۳۵ صفحے کے اس کتابچے میں کل ستر ہ صفحات حالی کی سوانح کو دیتے ہیں اور ساتھ یہ بھی لکھتے ہیں کہ:

"ان (حالی) کے ابتدائی حالات سے ناظرین واقف ہوں گے لیکن ہم سیاق عبارت کے لیے یہاں اختصار مدنظر رکھ کر ان کے سوانح قلم بند کرتے ہیں۔" [۵]

حالی کے ابتدائی حالات جنہیں چھوڑ دیا اور "سوانح" جسے قلم بند کیا ان دونوں میں کیا فرق ہے وہی جانتے ہیں۔

Scanned by CamScanner

مولانا حالی کے سوانحی اور شخصی حوالے سے لکھی جانے والی مکمل یا جزوی کتب میں "تذکرۂ حالی" (شیخ محمد اسماعیل پانی پتی)، یادگارِ حالی (صالحہ عابد حسین)، حالی کا ذہنی ارتقا (ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں) اور تحقیقی مطالعہ حالی (تنویر احمد صدیقی) نسبتاً اہم ہیں۔ گویا ان میں سے بھی کسی کو حالی کی مکمل سوانح نگاری کی ذیل میں نہیں رکھا جا سکتا لیکن دوسروں کی نسبت ان میں ایسا مواد ضرور موجود ہے جو مولانا حالی کی سوانح اور شخصیت پر ایک جامع کتاب کی بنیاد فراہم کر سکتا ہے لیکن یہاں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ان محترم مصنفین کا اپنی پیش کردہ کاوشوں اور ان میں شامل مواد کے بارے میں کیا احساس ہے۔

اس سلسلے کا سب سے پہلا بھرپور اور باقاعدہ سوانحی کام شیخ اسماعیل پانی پتی کا ہے ان کی یہ کتاب "تذکرۂ حالی" ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ اس سے پہلے حالی کی سوانح سے متعلق جو کچھ لکھا گیا اس کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے:

> "یہاں ہندوستان میں یہ حالت ہے کہ آج مولانا کے انتقال کو پورے بیس برس گزر چکے ہیں مگر اب تک ان کے کلام کا کوئی مکمل مجموعہ شائع نہیں ہوا۔ نہ ان کی تصانیف کے چھپنے کا کوئی معقول انتظام ہوا نہ ان کی کوئی مبسوط سوانح عمری اس وقت تک لکھی گئی۔ صرف چند اوراق کے دو تین چھوٹے رسالے البتہ بطور سوانح عمری شائع ہوئے ہیں مگر وہ نہ جامع ہیں اور نہ مکمل بلکہ ان میں سے بعض میں تو اس قدر مضحکہ خیز غلطیاں موجود ہیں کہ پڑھ کر بے حد افسوس ہوتا ہے۔"[۶]

یہ تو تھا اسماعیل پانی پتی کا اپنے سے پہلے کا کام کے تجزیہ۔ اب دیکھیے کہ وہ بھرپور تذکرۂ حالی کے بارے میں کیا لکھتے ہیں:

> "... ۱۹۱۳ء سے جب کہ مولانا حالی کا انتقال ہوا۔ میں مولانا کے حالات اور واقعاتِ زندگی جمع کر رہا ہوں... ابھی میں مولانا کے حالاتِ زندگی کی جمع اور ترتیب میں مصروف ہی تھا کہ مولانا مرحوم کے گرامی قدر فرزند رشید مخدومی جناب خواجہ سجاد حسین صاحب پنشنر انسپکٹر مدارس سررشتہ تعلیم پنجاب نے اپنے قابل فخر باپ کی ولادت کی صد سالہ سالگرہ ایک عظیم الشان ادبی جشن کی صورت میں منانے کا ارادہ کیا۔ اس مبارک موقع پر ضرور تھا کہ مولانا کے مفصل سوانحی حالات اور آپ کے بے نظیر علمی کارنامے نہایت تفصیل اور تشریح کے ساتھ پبلک کے سامنے پیش کیے جاتے۔ لیکن نہ وہ سب اس وقت مرتب ہیں اور نہ ایک دو ماہ کی مدت میں مدون ہو سکتے ہیں۔ برسوں محنت کی جائے تب کہیں جا کر دس بارہ ضخیم جلدوں میں دورِ حاضر کے اس قادر الکلام اور بے مثل ادیب کے واقعاتِ حیات قلمبند ہوں اور آپ کے اعلیٰ علمی کارناموں پر روشنی پڑ سکے ... مگر یہی مناسب معلوم ہوا کہ بہت ہی اختصار کے ساتھ مولانا کے نہایت جستہ جستہ حالاتِ زندگی کا ایک مختصر مجموعہ ناظرین کے سامنے پیش کیا جائے۔... اگر سچ پوچھیں تو یہ اوراق مولانا کی مفصل سوانح عمری کا نچوڑ اور عطر ہیں۔... میں نہایت شکر گزار ہوں گا ان اصحاب کا (جو)... مولانا کی کسی ایسی نظم یا مضمون کا پتا دیں گے جو غیر مطبوعہ یا نایاب ہو تا کہ یہ سب چیزیں مولانا کی مفصل سوانح عمری لکھنے میں کام آ سکیں۔"[۷]

اقتباس ذرا طویل ہو گیا لیکن دیکھنا یہ ہے کہ شیخ اسماعیل پانی پتی جو ادبی تاریخ میں ایک طرح سے حالی کے ادبی وارث ہیں وہ جگہ جگہ یہ اعتراف کر رہے ہیں کہ مواد کی عدم فراہمی اور وقت کی کمی کے باعث وہ حالی کی مکمل سوانح عمری جسے جامع و مانع کہا جا سکے نہیں لکھ سکے۔ حالانکہ اس دور کے لکھنے والے کیا ان کے بعد کے لکھنے والوں کے پاس بھی ان جتنا مواد موجود نہیں۔ خود انہیں یہ احساس ہے کہ جس قدر حالی کے سوانحی حالات و واقعات پر مشتمل مواد ان کے پاس ہے وہ وقت کی کمی کے باعث یہاں پیش نہیں کر سکے۔ اور مستقبل میں وہ اسے کئی جلدوں میں مکمل کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ شیخ اسماعیل پانی پتی کے اسی طرح کے احساس اور اعتراف پر مبنی عبارت تذکرۂ حالی کے آخری پر بھی موجود ہے جس سے ان کی اس کتاب کی تشنگی اور مکمل سوانح لکھنے کے ارادے کا اعادہ ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مولانا کے اخلاق و عادات کے متعلق اگرچہ ابھی میرے پاس اور بھی بہت کچھ مواد موجود ہے اور بہت سی یادداشتیں میں نے لکھ رکھی ہیں۔ نیز متعدد حیرت انگیز واقعات میرے حافظے میں محفوظ ہیں اور ان واقعات و حالات کی ترتیب و تدوین میں کافی وقت کی ضرورت ہے۔ اس لیے مجبوراً میں اس وقت مولانا کے اخلاق و عادات کے متعلق مندرجہ بالا مختصر بیان پر ہی قناعت کرتا ہوں۔ اللہ تعالیٰ کو منظور ہوا اور کبھی مولانا کی مکمل و مفصل سوانح لکھنے کی توفیق ملی تو اس وقت باقی ماندہ تمام واقعات تفصیل کے ساتھ ہدیہ ناظرین کر سکوں گا۔ اور اس عرصہ میں جو اور حالات جمع ہوں گے۔ وہ بھی شامل کر دیے جائیں گے۔''[۸]

شیخ اسماعیل پانی پتی یا دیگر حالی شناسوں کی ایسی دعائیں ابھی تک قبول ہوئیں نہ ان کے ارادوں کی کوئی عملی صورت ممکن ہو سکی۔ ایم طاہر جمیل نے ''حالی کی شاعری: ایک مطالعہ'' انگریزی میں لکھی جو ۱۹۳۸ء میں بمبئی سے چھپی۔ عموماً انگریزی دان زیادہ سائنٹفک اپروچ کے حامل ہوتے ہیں اور اس معروضیت کو تحقیق کا اولین تقاضا بھی کہا جاتا ہے لیکن طاہر جمیل بھی جب اپنی کتاب کے پہلے باب میں حالی کی زندگی اور ابتدائی کام کو زیر بحث لاتے ہیں تو پہلے مواد اور وسائل کی عدم دستیابی کا ذکر کرتے ہیں اور بالآخر اس کمی کو پورا کیے بغیر کتاب لکھ اور چھاپ دیتے ہیں ان کے الفاظ یہ ہیں:

"it is very difficult to attempt even a short Biography of the poet, as no complete record of his life is yet auailable. Here and there we get some disjointed facts about his career, but unfortunately our community is so careless about its great men that no interest is taken to preserve the records of their lives".[9]

صالحہ عابد حسین کی ''یادگارِ حالی'' کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ حالی کی عزیز ہونے کے ناطے انہوں نے نہایت تفصیل سے نجی واقعات اور حالی کے مکالمے بزرگوں سے سن کر نقل کیے ان حالات و واقعات سے بڑی حد تک حالی کی سوانح اور شخصیت کے حوالے سے مواد مل جاتا ہے۔ اسماعیل پانی پتی کے ہاں تحقیق اور اصل ماخذ یا مسودات موجود تھے یہ ان کی ''تذکرۂ حالی'' کی خصوصیت تھی لیکن ان کے خلا کو صالحہ عابد حسین نے پورا کیا۔ اس کے باوجود ''یادگارِ حالی'' کو بھی حالی کی مکمل سوانح نہیں کہا جا سکتا اور اس بات کا اعتراف خود صالحہ عابد حسین کو بھی ہے وہ اس کتاب کی تمہید میں لکھتی ہیں:

''یادگارِ حالی لکھتے وقت باوجود تلاش کے مجھے کئی ایسی کتابیں دستیاب نہ ہو سکیں جن کی بہت ضرورت تھی۔ اس کے علاوہ مولانا حالی کے ذاتی حالات جاننے والے یا تو خدا کو پیارے ہو چکے ہیں اور باقی زمانے کی گردش اور وقت کے ادارے کے ہاتھوں اپنے وطن سے بے وطن ہو کر ہندوستان اور پاکستان میں اس طرح بکھر گئے ہیں کہ ان کی پھر شیرازہ بندی ہونا ناممکن نظر آتا ہے۔ میں نے اکثر ایسے بزرگوں کو جو مولانا حالی کی آنکھیں دیکھے ہوئے تھے۔ جن میں ان کے عزیز شاگرد اور نیاز مند شامل تھے۔ خط لکھے کہ وہ حالی کی سوانح حیات لکھنے میں میری مدد کریں لیکن ان میں سے اکثر نے تو میرے خطوں کا جواب دینے کی زحمت بھی گوارا نہیں فرمائی۔ وہ ایک نے جواب دیا ہمت افزائی بھی لیکن کوئی مدد نہ دے سکے یا دینی نہ چاہی۔''[۱۰]

مصنفہ کا یہ خیال اور احساس پہلے ایڈیشن کے وقت تھا۔ اس کے پانچ برس بعد اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن آیا تو اس میں انہوں نے نظر ثانی کے علاوہ اور بھی بہت سے اضافے کیے اس کے باوجود ان کا کہنا ہے کہ:

''بعض خیالات جو اس وقت واضح نہ تھے ان پر ذرا تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور بعض چیزیں جو اس وقت نظر سے چوک گئی تھیں اب دے دی گئی ہیں لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ حالی کی وہ جامع اور مانع حیات

Scanned by CamScanner

ہے جس کے اردو کے پر حصہ وقت سے منتظر تھے۔ اس میں اب بھی بہت سے ایسے گوشے ہیں جو تشنہ ہیں۔
بہت سے عنوان اور موضوع ایسے ہیں جن پر زیادہ تفصیل کے ساتھ بحث کی جا سکتی ہے۔ ان کی تصنیف و
تالیف پر مفصل نقد و تبصرہ سے کسے ہے جس میں دقت اور تعمق نظر کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ میں اپنی کم
علمی کے سبب اس کا حق نہیں ادا کر سکی ہوں۔ ان کے عربی اور فارسی کے کلام پر بھی کچھ کام بھی میں
نے اپنے آپ کو مجاز نہیں سمجھا۔ اس طرح کی اور بھی بہت سی باتیں ہوں گی جن پر میں اپنی بے علمی کے
باعث روشنی نہ ڈال سکی اور حالات کی ناسازگاری کی وجہ سے میں زیادہ محنت نہیں کر سکی۔ مجھے اب بھی امید ہے
کہ اردو کا کوئی اچھا اور با ادب عمری کی اس کمی کو پورا کر سکے گا۔" [۳۱]

اس کتاب کا پیش لفظ ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے۔ باغ نظر صاحب عمر نے لکھا ان کا یہ جملہ بھی بڑی معنویت رکھتا ہے:
"خواجہ الطاف حسین حالی مرحوم کے حالات زندگی پر اس وقت تک کوئی کتاب ایسی نہیں لکھی گئی ہے جو قابل
ذکر ہو۔" [۳۲]

مولانا حالی کے سوانحی موضوع پر ایک اور اہم کتاب "حالی کا ذہنی ارتقا" ہے اس میں ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں نے بڑی تحقیق و کاوش سے زمانی ترتیب سے سال وار مولانا حالی کے حالات اور ذہنی ارتقا کا نقشہ پیش کیا ہے۔ اپنی اس کاوش علمی کے بارے میں ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں:

"یہ نہیں کہا جا سکتا کہ موضوعات کے سمجھنے میں محنت اور کاوش کم رہ گئی ہے لیکن یہ شرط ضروری تھی کہ ان تمام کیفیات اور حالات کا اظہار کیا جائے جو کسی تحریر کے وقت مولانا حالی کے دل و دماغ کو متاثر کر سکتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں اس ارتقا کو تفصیل سے بیان کیا جائے کہ مولانا کا تخلیقی مطالعہ زیادہ بہتر طریقے پر ہو سکے۔ مولانا کی مختلف تصانیف پر تبصرے زیادہ تفصیل طلب ہیں اور اس خصوص میں مولانا کی انفرادیت کی نشاندہی کی گئی ہے۔" [۳۳]

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں بڑے جید عالم، محقق اور نہایت منکسر المزاج شخص تھے۔ ان کی کمزوری یہ بات کو ان کے انکسار سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ اس کتاب کا مطالعہ محققانہ نظر سے کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے موجود مواد کو تنقید و تجزیے اور تحقیقی انداز سے پیش کیا ہے لیکن حالی کی سوانح اور سیرت و شخصیت کے حوالے سے تشنگی اس میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اس سلسلے کی آخری کتاب تحسین احمد صدیقی کی "تحقیقی مطالعہ حالی" ہے جسے عنوان کی رعایت سے کم از کم اہم ہونا چاہیے تھا۔ مگر یہ کہ سرورق ہی پر ان کا یہ دعویٰ بھی موجود ہے کہ اس کتاب میں "حالی کی زندگی اور ادبی کارناموں پر جامع و مفصل بحث" ہے۔ لیکن حیرت ہے کہ اس سرورق کی عبارت کو ایک ہی لمحے میں بھول گئے کہ صفحے چار پر اپنے ابتدائیے میں وہ لکھتے نظر آتے ہیں:

"یہ کتاب مولانا کی زندگی اور ادبی خدمات کا ایک سرسری جائزہ ہے جسے یوں سمجھیے کہ ایک عقیدت مند کے جذبات ہیں جو مضمون یا مقالہ کی شکل میں پیش خدمت ہیں ورنہ اس موضوع پر قلم اٹھانے کی جسارت کرنا بھی بڑی ہمت کا کام ہے خدا کرے کہ کوئی مرد تحقیق اٹھے اور وہ حیات جاوید کے انداز سے لکھے اور تشنگان ادب کو سیراب کر دے۔" [۳۴]

گویا انھیں یہ اعتراف ہے کہ انھیں یہ توفیق حاصل نہیں ہو سکی اور نہ آئندہ ہو سکے گی لہٰذا کوئی دوسرا ہی اس بار گراں کو اٹھائے۔

حالی شناسوں اور حالی کے سوانح نگاروں کی مندرجہ بالا آرا سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا حالی کی سوانح عمری لکھنا پہاڑ کو کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنے کے مترادف ہے جسے کوئی ایک شخص تو کیا چند یا اس سے بھی زیادہ لوگ مل کر بھی نہیں کر سکتے لیکن وہ حالی جیسے فرہاد کو بھول جاتے ہیں اور اس سے کوئی سبق نہیں سیکھتے کہ آخر اس نے بھی تو سعدی، غالب اور سب سے مشکل نزاعی

Scanned by CamScanner

اور مفصل سرسید کی سوانحات کے پہاڑ تن تنہا کاٹے ہیں کم از کم اس بات کا مجرم رکھا جا سکتا تھا کہ جس شخص نے دوسرے بزرگوں کی ایسی اچھی سوانحات لکھی ہیں خود اس کی سوانح عمری بھی ان کے شایان لکھی جائے یا پھر نہ لکھی جائے۔ اگر دوسروں ہی کا منتظر رہنا ہے تو پھر پوری کتاب لکھ کر یہ کہنے کی کیا ضرورت کہ ہم تو کچھ نہیں کر سکے لیکن دوسروں کو یہ کرنا چاہیے۔

حالی کے سوانح نگاروں کے محولہ بالا اقتباسات کے بارے میں یہ کہا اور سوچا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی ان عالمانہ کاوشوں پر عاجزی اور انکساری کا اظہار کیا ہے۔ یہ درست کہ عموماً کتب کے دیباچوں میں ایسا اظہار عجز موجود ہوتا ہے لیکن یہ فرق تو ضرور رہتا ہے کہ ایسا اظہار عجز ہر طرح اور پر تیّع کی کتب میں موجود ہے پھر ان میں سے بعض کو سچ کیوں نہ مان لیا جائے۔ جب ہم سوانح نگاری کے فن اصولوں اور تقاضوں کو دیکھتے ہیں اور ان کا اطلاق حالی کے بارے میں ان سوانحی کتب پر کرتے ہیں تو مصنفین کے محولہ اقتباسات کو سچ ماننے کو ہی جی چاہتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے آخر وہ کون سے خلا ہیں یا تشنہ پہلو ہیں جن کا احساس حالی کے سوانح نگاروں کو ہے اور انھوں نے اعتراف کیا ہے ویسے یہ بات بھی عجیب ہے کہ ان اصحاب کا صرف یہ لکھ دینا کہ حالی کی جامع سوانح عمری نہیں ہے اس میں بہت سے تشنہ موضوعات ہیں جن پر داد تحقیق نہیں دی جا سکتی۔ اس بات پر تعجب اس لیے کہ ایک عام آدمی کی نسبت مذکورہ مصنفین زیادہ بہتر جانتے ہیں کہ حالی کے کس کس پہلو کو وہ بیان نہیں کر سکے۔ اگر وہ ان تشنہ پہلوؤں کی نشان دہی فرما دیتے تو آنے والے شاید ان پر توجہ دے لیتے۔ جب ہم تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں تو ان کے ہاں ایک ہی طرح کے خلاف موجود ہیں۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ پہلے جس شخص نے جو لکھا اس کے مکمل اور مستند ہونے اور جو نہیں لکھ سکے ان کا واضح اعتراف کیا جاتا اور اس کے بعد حالی شناس فرداً فرداً ہی سہی ان تشنہ پہلوؤں کی تکمیل کرتے جاتے خیر یہ ہو چکا اب آئندہ کے حالی شناسوں کے لیے ضرور کوئی لائحہ عمل طے ہونا یا کرنا چاہیے۔

حواشی

[۱] خلیل الرحمٰن داؤدی (مقدمہ) یادگارِ غالب' مجلس ترقی ادب' لاہور' ۱۹۶۳ء' ص ۵-۶۔
[۲] صالحہ عابد حسین' یادگارِ حالی' آئینہ ادب' لاہور' ۱۹۶۶ء' ص ۱۲۔
[۳] مقدمہ یادگارِ غالب' ص ۶۔
[۳] سید محمد فاروق' حیاتِ حالی' اسلامیہ سٹیم پریس' لاہور' س-ن' ص ۸۔
[۵] حیاتِ حالی' ص ۷-۸۔
[۶] شیخ محمد اسماعیل پانی پتی' تذکرۂ حالی' پانی پت' ۱۹۳۵ء' ص ۷-۸۔
[۷] تذکرۂ حالی' ص ۹-۱۳۔
[۸] تذکرۂ حالی' ص ۲۰۶۔
[۹] M. Tahir Jamil. Hali's Poetry: A Study, D.B. Taraporewala Sons and Co., Bomby, 1938, p.15.
[۱۰] یادگارِ حالی' ص ۷۔
[۱۱] یادگارِ حالی' ص ۱۲۔
[۱۲] یادگارِ حالی' ص ۱۳۔
[۱۳] ڈاکٹر غلام مصطفٰے خان' حالی کا ذہنی ارتقا' مکتبہ کارواں' لاہور' ۱۹۶۶ء' ص ۶۔
[۱۴] ظہیر احمد صدیقی بدایونی' تحقیقی مطالعہ حالی' ایجوکیشنل بک ہاؤس' علی گڑھ' ۱۹۵۶ء' ص ۶۔

Scanned by CamScanner

ارشد محمود آصف / ڈاکٹر رشید امجد

احساسِ عدمِ تکمیلیت و بیگانگیت

(بحوالہ "دی ٹرائل" اور "دائرہ")

Muhammd Asim Butt emerged as a renowned fiction writer of the early nineties. His first novel "Daira" was published in the year 2001. Prior to this, Muhammd Asif Butt was also known for his translations of Kafka's stories. Critics are of the opinion that even his own short stories are influenced by Kafka's style and thought. Incompletion and estrangeness are the dominant features of the characters of Kafka's stories. This article is a comprative study of Kafka's novel "The Trial" and Muhammd Asif Butt's novel "Daira".

محمد عاصم بٹ نوے کی دہائی میں سامنے آنے والا اہم فکشن نگار ہے۔ اس کا پہلا ناول "دائرہ" 2001ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ اس سے قبل وہ کافکا کہانیاں" ترجمہ کر چکا تھا اور افسانوں کا مجموعہ "اشتہار آدمی اور دیگر کہانیاں" بھی قارئین کی نذر کر چکا تھا۔ محمد عاصم بٹ کے ہاں فکشن میں اکثر کافکا کے اثرات کو تلاش کیا جاتا ہے۔ اس کا سبب اس کا "کافکا کہانیاں" ترجمہ کرنا ہے۔ اس کے افسانوں میں کافکائی فضا کا در آنا شاید کسی طور درست امر ہو کیوں کہ محمد حمید شاہد اپنے مضمون "عاصم بٹ کی فکشن کی تخلیقی فضا" میں تراجم کے حوالے سے بات کرتے ہوئے نقطۂ نظر اور طرزِ احساس پر لکھتے ہیں۔ "تراجم کا تجربہ اور دساوری فکشن کی فضا میں جو بہر حال اس کے اندر حلول کر کے اس کی ذات کا جز ہو چکی تھی۔"(1) درست ہو سکتا ہے لیکن یہ بات ان کے ناول "دائرہ" پر مکمل طور پر صادق نہیں ہوتی۔ اس لیے ہم کافکا اور عاصم بٹ کے ہاں موجود اشتراک و اختلاف کو ان کے ناولوں "دی ٹرائل" اور "دائرہ" کے تقابل کے ذریعے مزید سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

فرانز کافکا 1883ء میں پراگ میں پیدا ہوا۔ اس کے آباؤ اجداد یہودی تھے جو جرمن زبان بولتے تھے۔ اس کا باپ ایک امیر تاجر تھا جو اپنے رویے میں سخت گیر شخص تھا۔ کافکا باپ سے بہت ڈرتا تھا۔ اس امر کی تصدیق اس کے خطوط اور ڈائریوں سے بھی ہوتی ہے۔ کافکا کے ایک خط کا حوالہ دیتے ہوئے قاضی جاوید لکھتے ہیں:

> "باپ کے نام ایک خط میں اس نے لکھا تھا کہ آپ کی تمام خوبیوں اور خامیوں کو میں نے براہ راست محسوس کیا۔ شاید اسی لیے میں اس قدر نامکمل ہوں۔"(2)

کافکا نے پراگ یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد "ورکرز ایسوسی ایشن" میں کلرک کی حیثیت سے عملی زندگی کا آغاز کیا۔ کافکا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک بیمار، لاغر، مردم بے زار، افسردہ، قنوطیت پسند، تلخ اور تقریباً لاچار شخص تھا اور تپ دق کے مرض میں مبتلا ہو کر 1924ء میں بیالیس سال کی عمر میں فوت ہو گیا۔ کافکا اپنی زندگی اور تخلیق دونوں کے بارے میں احساسِ عدم تکمیلیت کا شکار تھا۔ اسی لیے اپنی تحریروں سے مطمئن نہ ہوتا۔ اس نے اپنے دوست میکس براڈ کو اپنے تمام ادبی مسودے، خطوط اور ڈائریاں نذرِ آتش کرنے کے لیے کہا تھا لیکن میکس براڈ نے اس کے دونوں بڑے ناول شائع کروائے جن میں "دی کاسل"، "دی ٹرائل" شامل ہیں۔ "ٹرائل" 1920ء میں میکس براڈ کو ملا لیکن 1925ء میں کافکا کی وفات کے بعد چھپا۔ جب کہ اس کی شہرت 1937ء میں انگریزی زبان میں ترجمے کے بعد ہوئی۔ اس ناول کی کہانی

Scanned by CamScanner

سانچز Adolfo Sanchez Vazquez اپنے مضمون "جوزف ایک کافکائی ہیرو" میں یوں بیان کرتے ہیں۔

"جوزف K کون ہے؟ وہ پراگ (Prague) کے ایک بنک میں ملازم ہے۔ ہمیں اس کے ماضی کے متعلق کچھ معلوم ہے نہ ہی کچھ جان سکیں گے۔ مرکزی کردار متعارف کرانے کے لیے یہ کافکا کا مخصوص انداز ہے۔ جوزف K سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بطور بنک اہل کار نوکری میں اس کی زندگی کسی اچانک تبدیلی کے بغیر ویسی ہی بہہ رہی ہے اور درحقیقت یہ اس کا اپنا ماحول ہے۔ اس کے وجود کا وہ مبہم سا دائرہ کا تسلسل یک ایک غیر متوقع طور پر ٹوٹتا ہے۔ اس کی وجہ دیکھنے میں ایک معمولی سا بے لطف معاملہ ہے۔ جسے چند الفاظ میں بیان کر دیا گیا۔ انہی الفاظ کے ساتھ K سے ہماری پہلی مرتبہ تعارف ہوتا ہے۔ "کوئی جوزف K کے متعلق ضرور جھوٹ بول رہا ہوگا۔ جسے ایک خوش گوار صبح کو بنا جرم گرفتار کر لیا گیا۔" وہ اپنے آپ کو بے گناہ سمجھتے ہوئے اس الجھا دینے والے اور مضحکہ خیز معاملے کو جلد از جلد تصفیہ کرانے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس جیسے کسی معمولی سے کیس کا تصفیہ بھی اس زمانے میں آسٹرو ہنگرین سلطنت والے پراگ کی الجھی ہوئی عدالتی بیوروکریسی کے ناقابل فہم جال میں داخل ہوئے بغیر نہیں ہو سکتا تھا۔ تصفیہ منطقی اعتبار سے تو اپنے اختیار میں نظر آتا ہے لیکن جرم اس جیسے ہوئے اور غیر واضح عدالتی سسٹم کی بھول بھلیاں میں جتنا زیادہ وہ پھنستا ہے۔ اتنا ہی زیادہ وہ معاملہ پیچیدہ ہوتا۔ ایک سال بعد کسی روز K کے گھر میں دو اجنبی وارد ہوتے ہیں۔ عدالت کی سنائی ہوئی سزا کو عملی جامہ پہنانے کے لیے جسے وہ جان سکنے کے قابل نہ ہو سکا۔ ایک الگ تھلگ اور ویران جگہ پر پتھر کی کان کے نزدیک لے جا کر۔۔۔ ایک جلاد نے اس کے دل میں دو مرتبہ چاقو اتار کر اس کی زندگی کا خاتمہ کر دیا۔" (3)

آیئے اب ذرا "دائرہ" کی کہانی پر مختصراً نظر ڈالتے ہیں۔ عاصم بٹ اندرون شہر لاہور کا رہنے والا ہے۔ ان پر پیچ گلیوں سے ہی دائرہ کی کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔ جس کا مرکزی کردار "راشد" ہے۔ راشد کا بچپن ایک گاؤں میں نہایت کسمپرسی کے عالم میں گزرا ہے۔ اس کا باپ نشہ کا عادی اور ماں مجبور و مقہور عورت ہے۔ بچپن میں ماں مر جاتی ہے اور باپ غائب ہو جاتا ہے۔ ماموں اپنے گھر لے آتا ہے اور پرورش کرتا ہے۔ میٹرک تک وہ اسی گاؤں میں رہتا ہے جہاں اسے نوٹنکی اور میلوں ٹھیلوں میں ڈرامہ دیکھنے کا اتفاق ہوتا ہے جس سے اس کے اندر اداکاری کا شوق پیدا ہوتا ہے جو اسے لاہور کھینچ لاتا ہے۔ یہاں وہ فلم انڈسٹری کے چکر لگاتا ہے اور ایک غیر معروف بے اولاد موسیقار استاد امتیاز علی خان کے ہاتھ آ جاتا ہے جو بچوں کی طرح اس کی پرورش کرتا ہے اور اس کی تعلیم کا سلسلہ دوبارہ شروع ہوتا ہے۔ یونی ورسٹی پہنچنے پر اس کی ملاقات نورین سے ہوتی ہے۔ نورین کی اپنی الگ سے ایک کہانی ہے جو گاؤں سے شروع ہوتی ہے اور لاہور اندرون شہر میں ایک نوجوان نوید سے عشق کے بعد اگلے مرحلے میں داخل ہوتی ہے۔ "دائرہ" کے بنیادی دو ہی کردار ہیں راشد اور نورین۔ راشد اور نورین دونوں ہی فلم انڈسٹری کے معروف اداکار بن چکے ہیں اور میاں بیوی بھی لیکن راشد کا نفسیاتی المیہ یہ ہے کہ وہ جو کردار بھی ادا کرتا ہے اسی کردار میں ڈھل جاتا ہے۔ راشد سے آصف اور آصف سے امین گل کے کردار میں اس کی ماہیت قلبی ایک اضطراری کیفیت کو جنم دیتی ہے۔ وہ ہونے اور نہ ہونے، حقیقت اور غیر حقیقت کے درمیان معلق ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہی فن کار کی فن کے ساتھ سچی لگن ہے جہاں اپنی ہستی نا کوئی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ لگن ہی حاصل حیات ٹھہرتی ہے تو تخلیق کے سوتے پھوٹتے ہیں اور زندگی ارتقائی منازل میں داخل ہوتی ہے لیکن یہ لگن جب حد و شعور سے تجاوز کر جائے تو عارضہ بن جاتی ہے۔ من و تو کا سلسلہ مجذوبیت یا جنون میں بدل جاتا ہے اور جنون و مجذوبیت حیاتیاتی ارتقا، اور بوجھوتری میں مثبت کردار ادا نہیں کر سکتی۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

"دائرہ" اور نرمل کی کہانیوں میں بظاہر کوئی مماثلت نہیں۔ نرمل معاشرتی ناانصافی، بیوروکریسی اور عدالتی پیچیدگیوں کی

Scanned by CamScanner

وہ انسان ہے تو ''دائرہ'' داڑگی کا وہ انجانہ اظہار، جو فرد کو اس کی ذات سے محروم کر دیتی ہے اور تخلیق میں فنا ہونے کی تعبیر بنتی ہے۔ لیکن دونوں کہانیوں میں قدرِ مشترک ایک فرد کے ذریعے سے معاشرے کو دیکھنے کی سعی ہے۔ دونوں کرداری ناول ہیں۔ ہم جوزف K کے کردار سے پراگ کے سماجی، معاشرتی، سیاسی، عدالتی، مذہبی ڈھانچے کو دیکھتے ہیں۔ سائمز K کے بارے میں لکھتا ہے

''K کی زندگی ایک ہمہ گیریت (Universality) کی قدر ہے جو حقیقی ہمہ گیریت کا خاکہ ہے اسی میں انسان ایک دوسرے کو ان کے کھوکھلے پن اور غیر شخصی پن سے پہچانتا ہے۔''(۴)

K کا کردار ایک جانب تو اپنی بیوروکریٹک ذات کے باعث لوگوں سے کٹا ہوا ہے جو سماج سے جڑنے کی بجائے اپنی انفرادی زندگی کو ہی محور و مرکز تصور کرتا ہے اور تن تنہا ایسے عدالتی نظام سے ٹکرانے کی کوشش کرتا ہے جو انصاف کی بجائے تجرید اور وہم کے پر قائم ہے جہاں اوپر سے آنے والے احکامات کی تعمیل ہوتی ہے تو دوسری جانب خود عدالت اور اسے تحفظ دینے والے وکلا کا قضیہ ہے جو انصاف دلانے کے لیے قانون سازی پر زور دینے کی بجائے جج صاحبان سے اپنے ذاتی تعلقات پر اتراتے ہیں۔ اس عدالتی مشینری کا ''معمولی سے معمولی اہل کار ایک طرف ذاتی سطح پر اس نظام کا قیدی ہے تو دوسری طرف استحصال کرنا بھی اپنا فرض اولین تصور کرتا ہے۔ یہ وہ عدالتی و قانونی نظام ہے جس کی کوئی تحریری شکل موجود نہیں ہے اور K پر لگائے جانے والے الزام کی واضح صورت اور بنیاد بھی دکھائی نہیں جاتی۔ ایسے معاشرے میں اگر اجتماعیت اور جرأت ناپید ہو اور اگر انفرادی سطح پر مہمات سر کرنے کی کوشش کی جائے تو نتیجہ K کی طرح موت کی صورت میں ہی سامنے آتا ہے۔ ایسے معاشروں میں سوال اٹھانے والا کوئی نہیں ہوتا۔ کیوں کہ ہر کسی کو اپنی کھال بچانے کی فکر لاحق ہوتی ہے۔ اس لیے بیوروکریسی، عدالت، مذہب اور اہلکار بھی ایک جیسے تعطیلی رویے کے حامل ہوتے ہیں۔

''دائرہ'' کے راشد کے ذریعے ہم پاکستان کے طبقاتی معاشرے، سماجی ناہمواری اور اخلاقی اقدار کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ایسے معاشرے جاگیردارانہ روایات پر قائم ہوتے ہیں۔ گو جاگیردارانہ سماج کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ قصہ پارینہ ہے مگر سماجی سطح پر جاگیردارانہ رویوں کو مرد کے حاکمانہ انداز میں یاسر جواد کے توسط سے ''دائرے کے نسوانی کردار'' میں یوں دیکھتے ہیں

''محمد عاصم بٹ کی عورت سراسر داخلیت اور مرد قطعی خارجیت ہے۔ یہ خارجیت اسے بار بار داخلیت سے دوچار کرتی ہے اور وہ بار بار اپنا مفہوم ڈھونڈنے کی خاطر عورت میں غوطہ لگاتا ہے اور نیا ہو کر باہر نکلتا ہے۔ ہوٹل کا چاچا، امتیاز علی خان اور نوید اسی قسم کے ہیں۔ مصنف کو مرد بطور شوہر اور عورت بطور بیوی بھاتی نہیں چنانچہ مرد کو شوہروں کی طوائفوں کے جسموں کو لباس پہنتے اور بیویوں کو دکھ کی موت مارتے ہیں۔ یہ رویہ ایک مردانہ شاہانہ جلال کی جانب اشارہ کرتا ہے۔''(۵)

اسی طرح ہم K کے ذریعے پراگ کی عورتوں سے اس کا سلوک اور سلوک کے توسط سے سماجی طور پر متعین عورت کا مقام اور خود وکلا کے نزدیک عورت کی حیثیت کو جانتے ہیں۔ K شروع میں ہی اپنے مقدمے کے بارے میں پڑوسن مس فراولین بیورسٹنر کو ستانا چاہتا ہے لیکن وہ در حقیقت مقدمے کی تفصیلات بتانے کی بجائے اس سے جنسی عمل کی آرزو رکھتا ہے۔ اپنی گرل فرینڈ کے بارے میں جو کہ ایک قحبہ خانے میں ملازمت کرتی ہے۔ اس کی یہی رائے ہے کہ خاتون کا مصرف جنسی عمل سے بہتر اور کوئی نہیں۔ عدالتی اہل کار کی بیوی سے K کا سلوک جنسی رویے کی غمازی ہے اور دیگر قانون کے طلبا، عدالت کے جج کا اس اہل کار کی بیوی سے جنسی تعلقات پراگ کے معاشرے کی واضح تصویر ہے۔ K اپنے وکیل کی ملازمہ ''لینی'' سے جنسی لذت حاصل کرتا ہے جب کہ وکیل اسے تحصیل اور موکل کو پھنسانے کے لیے چارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ کبھی ہوٹل مالک

Scanned by CamScanner

مکان قرار دے کر واپس آتا ہے K کا سلوک نہایت بے رحمانہ ہوتا ہے جو اس پورے ڈرامے کا خاصہ ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ناولوں میں عورت کے بارے میں بار بار جنسی رویہ غالب ہے۔ اس کے علاوہ بیشتر مرد ان کو ذہنی تسکین کی کوشش کرتے ہیں۔ راشد نورین میں پناہ لیتا ہے مگر اسے ہم آغوش نہیں بناتا۔ امتیاز علی خان بیوی سے دور اور ... راشد کا والد اس کی والدہ کو زدوکوب کرتا اور اسے ... یاسمین کے نوید اور نورین کا قصہ بھی نوید کی لاابالی طبیعت کی وکالت کرتا ہے۔

دونوں ناولوں میں انسانی بیگانگی اور لاادریت کو بنیادی مرکز بنایا گیا ہے۔ "دائرہ" کی بیگانگی تخلیقی کرب سے پھوٹتی ہے اور جنون کی شکل اختیار کرتی ہے جو راشد کو تصوف اور ابن کل میں تبدیل کر دیتی ہے لیکن اس سارے عمل میں راشد زندگی کی جدوجہد میں شامل رہتا ہے۔ بچپن سے ہی اداکاری کا شوق اس شوق کی تکمیل میں کاوش سے شعر اور فلم انڈسٹری میں اپنے فن کے جوہر دکھلانے میں اپنے ہونے کا جواز تلاش کرتا ہے۔ یہ جدوجہد اس میں حوصلہ پیدا کرتی ہے اور عمل پر اکساتی ہے لیکن وہ اس عمل کو مکمل نہ کر پانے کے باعث لاادریت کا شکار ہو جاتا ہے اور بیگانگی اس کا مقدر ٹھہرتی ہے۔ یہ داخل سے خارج کا سفر ہے۔ جب کہ K کی بیگانگی و لاادریت اس کے ذاتی رویے اس کی بیوروکریٹک حیثیت سے جنم لیتی ہے جو اسے مغلوب کرتی ہے۔ دوسری جانب خارجی سطح پر مادی اقدار بھی اسے لاادریت میں مبتلا کرتی ہیں۔ راشد ذہن سے جڑا ہوا کردار ہے جو اپنے خواب کو پانے کی جستجو میں کوشاں ہے اور منزل کو پا لینے کے بعد خود کو منزل میں دائرہ بناتے ہوئے ختم کر دیتا ہے۔ جوزف K خول میں بند بنک کی دنیا میں ہی خود کو مستعد، چاک و چوبند تصور کرتا ہے اور اسی میں اپنے ہونے کا جواز تسلیم کرتا ہے۔ جب اس کی حیثیت میں کمی واقع ہونا شروع ہوتی ہے تو اس کا اعتماد متزلزل ہونے لگتا ہے اور وہ شدید غم و غصے میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ سانچز نے اسی لیے لکھا ہے:

> "مطلق بیگانگیت کے مظہر بیوروکریسی سے کوئی نہیں لے سکتے۔ جوزف K اس قسم کی تنہا جدوجہد کا بے ثمر پن اپنی موت کے ذریعے قائم کرتا ہے۔"(۹)

ماہیت قلبی کافکا کا خاص مسئلہ ہے جو "زوال" میں تو نمایاں نہیں ہے لیکن "کا کروچ" کی بنیاد اسی پر ہے جب کہ "دائرہ" کا راشد اسی ماہیت قلبی کا شکار ہو کر تصوف اور ابن کل کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے باوجود اس کی اضطراری کیفیت جاری و ساری رہتی ہے۔ اس سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ عاصم زندگی کے تحریک کو جاری رکھنے کے لیے اضطراب کو لازمہ سمجھتا ہے۔ نتائج سے زیادہ عمل اور عمل سے زیادہ تحرک اس کا مسئلہ ہے۔ اسی لیے ایک قالب سے دوسرے قالب اور دوسرے سے تیسرے قالب میں جست بھرنا کبھی اسے کافکا کے قریب لے آتا ہے تو کبھی اسے دور اور مختلف بھی کرتا ہے۔ کافکا کے ہاں ماہیت قلبی ایک سے دوسرے قالب میں ہوتی ہے جب کہ "دائرہ" میں راشد کے کردار کی صورت یہ عمل تین سطحوں پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اس کے باوجود عدم تکملیت موجود رہتی ہے۔ یہ عدم تکملیت کا احساس بھی اضطراب پیدا کرتا ہے۔ احساس عدم تکملیت جس کا ذکر پہلے ہو چکا کافکا کے یہاں اس کی زندگی کا پرتو ہے لیکن عاصم بٹ کے ہاں یہ احساس پراسس کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ختم ہونا اس کے لیے موت کے مترادف ہے اور چلتے رہنے میں بقائے حیات قائم ہے۔ دائرہ کے تمام کردار احساس عدم تکملیت کا شکار ہیں۔ راشد، نورین، امتیاز علی خان اور نوید لیکن یہ احساسات مختلف نوعیت کے ہیں جو مختلف سطحوں پر ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ عمل مصنف کی فن کارانہ گرفت کی دلیل ہے۔ یہ احساسات کہیں تو داخلی نفسیاتی سطح پر ابھرتے ہیں اور خارجی و سماجی سطح کو متاثر کرتے ہیں اور کہیں یہ قدرتی اور خارجی مظاہر کے نتیجے میں جنم لیتے ہیں۔ کافکا کا K بھی اسی احساس میں مبتلا ہے اس کی یہ حالت الزام دینے والے مشکوک مقدمے سے شروع ہوتی ہے جو [illegible] غیر واضح، مبہم، خفیف والا عدالتی بیوروکریسی کا مظہر ہے۔ یہ ایک ایسا مقدمہ ہے جس کی کارروائی یک طرفہ ہے جس کے نتیجے میں اسے سزائے موت دے دی ہے جب کہ

Scanned by CamScanner

اسے اپنے ہونے کے الزام کے بارے میں بھی علم نہیں ہو سکتا۔ کوئی اس کی مدد کو نہیں آتا اور وہ سزا سنانے والے اور مقدمہ چلانے والے جج، عدالت کو بھی دیکھ نہیں پاتا جس نے اسے موت کے گھاٹ اتارنے کے احکامات صادر کیے۔ جب کہ "دائرہ" میں راشد داخلی نفسیاتی کشمکش کا شکار ہے۔ احساسِ عدم تحفظ کا شکار ہے کہ وہ دوسروں میں پناہ تلاش کرتا ہے لیکن وہ بھی بے سود ثابت ہوتی ہے۔ وہ زرینہ اور فوزیہ سے محبت کرتا ہے اور اس کی ہوس کا نشانہ بننے کے بعد ادھوری رہ جاتی ہے۔ تب وہ راشد میں مکمل کرنا چاہتی ہے۔ راشد اپنے گھر اور گھر میں عدم تحفظ کا شکار ہے۔ وہ دونوں اپنی اپنی جگہ ادھورے رہتے ہیں۔ اقبال علی خان دونوں کی سے محبت کے باوجود ادھورے پن کا شکار ہے۔ فوزیہ کی جنسی خواہشات اسے ایک سے دوسرے کوٹھے اور ایک جوانی سے دوسری کی طرف جانے پر اکساتی ہیں لیکن اس کی آرزو زرینہ کا جسم ہوتا ہے جسے حاصل کرنے کے بعد وہ غائب ہو جاتا ہے۔ ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے "دائرہ" کا ہر کردار وہ ہے جو احساسِ عدم تحفظ سے دوچار ہے۔ کافکا کے "زوال" کا K جنگی جرمنے اور حیثیت کے سبب اور خارجی کشمکش پراگ کے معاشرتی نظام کے باعث تنہا، اجنبی اور بے گانہ ہے۔

کافکا K کے ماضی کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا بلکہ ناول اس کی درپیش صورت حال سے شروع ہوتا ہے جب کہ محبت راشد کے ماضی، حال بلکہ پورے تمام کرداروں سے مکمل جزئیات کے ساتھ ہماری ملاقات کرواتا ہے۔ جزئیات نگاری دونوں ناولوں کا خاصہ ہے اس طرح ہم دو الگ الگ معاشروں کی ثقافتی، تہذیبی، سیاسی، سماجی، اخلاقی، مذہبی صورت حالات میں آگاہی حاصل کرتے ہیں۔ کافکا پراگ میں موجود دفاتر اور K کے بینک، عدالتی نظام، عدالتوں، عدالتی اہل کاروں، مجرموں اور وکیلوں کے بارے میں … بیٹھنے کے طریقے، نشست و برخاست کے آداب، من پسند موضوعات گفتگو اور اخلاقی قدروں سے متعارف کرواتے ہیں تو محبت اندرون شہر کی گلیوں، دیہات کی تصویروں، نالوں کے کنارے بنی ہوئی آبادیوں میں … کھیتوں، کھلیانوں، گلی محلے کے اوباش لڑکوں کی مرقع نگاری کرتا ہے۔ ہم عاصم کے توسط سے لاہور کی تہذیب، ثقافت، کھانوں اور میلوں ٹھیلوں سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ اس طرح "دائرہ" میں لاہور ایک زندہ شہر کی صورت … جزئیات نگاری کے سبب ہی نظر آتا ہے۔

انسانی ذہن بہت پیچیدہ شے ہے جسے پڑھنا مشکل اور سمجھنا ناممکن ہے حالاں کہ علم نفسیات کے کلاسیکل نظریات سے لے کر ذہنی نظریات تک … فرائڈ شعور، لاشعور اور تحت الشعور سے لے کر اِڈ، ایگو اور سپر ایگو کی جانب مائل ہے مگر یا لیکن حتمی نتائج تک نہیں پہنچ پائی ہیں۔ اس لیے ذہنِ انسانی کو اب تک صرف ایک سائے کی صورت ہی جان سکے ہیں یہی سائے جو تحقیق ہونے کے باوجود سائے ہی نظر آتے ہیں۔ "زوال" ایک مقبول تخلیق ہے۔ ان سایوں کا پیچھا کرتے ہوئے ہی ادیبوں نے اس سے انسانی بے بسی، اجنبیت، فرد کی ازلی تنہائی اخذ کی تو کامیو اور سارتر کو اپنے کام کا جواز میسر آیا۔ مارکسی نقادوں نے اس سے طبقاتی معاشرے میں بورژوا کے کردار، بیوروکریسی کا استحصال زدہ رویہ، ریاستی قوانین کے جبر اور دفتری اور ذہنی غلامیوں کی وجہ سے سمجھا اور مارکسی ناول قرار دیا۔ تحلیل نفسی کے ماہرین نے اسے نفسیاتی تجربے کے طور پر باپ کے دبنگ ذاتی زندگی کے پس منظر میں K کے کردار و کہانی کا مطالعہ کیا۔ یہی صورت حال "دائرہ" میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ "دائرہ" ایک ایسے معاشرے کی کہانی ہے جہاں غربت اپنی آخری حدوں سے نیچے گر چکی ہے۔ انسان ناانسان ہو کر راشد کے باپ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایسے ہی معاشرے جہاں طاقت جاگیردارانہ روپ دھارتی ہے اور استحصال جنم لیتا ہے جو فرد کو ماں کے ساتھ بے باپ سلوک میں ملتا ہے۔ اسے طبقہ داری سماج میں مارکسی نظریے کے مطابق سمجھا جا سکتا ہے۔ "دائرہ" میں کشمکش زیریں سطح پر ایک مسئلہ بنیادی انسانی حقوق کی پامالی اور وسائل کے یکساں میسر نہ آنے کا بھی ہے۔ ایسے معاشرے میں ذہنی و جنسی بالیدگی بھوک کی نظر ہو جاتی ہے تو انسان اصل انسان کی بجائے سائے کا روپ ہو جاتے ہیں۔ تحت الشعور میں نظم نفسیاتی خواہشات نہ جانے کیسی کیسی شکلیں اختیار کرتی ہے تو "دائرہ" کی صورت میں ذہنی و نفسیاتی اور جنسی

Scanned by CamScanner

زندگیوں کا مطالعہ عاصم بٹ کی داخلیت پسندی کو تخلیقی جنون کا جواز فراہم کرتی ہے اسی لیے وہ کرداروں کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے اور فرد یعنی کردار ہی اس کا مسئلہ ٹھہرتے ہیں۔ اس امر کی تصدیق ہم عرفان جاوید کے مضمون "بلوریں دائرے" سے حاصل کرتے ہیں:

"کردار نگاری میں کمال جہاں عاصم بٹ کی بطور عمدہ تخلیق کار ایک نمایاں شناخت کا باعث بنتی ہے۔ وہیں عاصم بٹ بطور کہانی کار کے، پہلے منظر میں بھی لے جاتا ہے۔ یہ کہانی نہیں جو قاری کی انگلی پکڑے اسے اس باغ ہزار رنگ کی چہل قدمی کراتی ہے بلکہ کردار نگاری ہے جو اسے خلاقی بھی ہے اور مقناطیس کی مانند ساتھ جوڑے بھی رکھتی ہے۔ اس کی ایک نمایاں مثال راشد کی ہے جو کہانی کا مرکزی کردار ہے گویا اس کہانی میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے مگر کہانی کا ماس اس پر نہیں منڈھا گیا بلکہ وہ اس حد تک باقی کرداروں اور حالات میں دب جاتا ہے کہ اپنی نمائندہ شناخت کھو کر ذیلی کردار بن جاتا ہے۔"(۸)

کردار جہاں عاصم کو اپنی جانب کھینچتے ہیں وہاں بقول یاسر جواد یہ مسئلہ کافکا کا بھی ہے:

"کافکا کا خالصتاً ایک فرد کا مسئلہ ہے۔ فرد جو مجموعے میں اکائی کی حیثیت سے رو رہا ہے اور اس مجموعے کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اس کا حصہ نہیں۔"(۸)

فرد زندگی کا ایک جزو ہے اور جزو سے کل کی جانب کا سفر زندگی کا تکمیلی "دائرہ" ہے۔ ریزہ ریزہ بکھری زندگی کو استقرائی منطق کے ذریعے جاننے کی کوشش ہے جسے کرداروں کی مدد سے سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اگر جزو ہی سائے میں تبدیل ہو جائے تو کل متزلزل اور مکمل تجریدی شکل اختیار کر لیتا ہے جس سے ابہام ہی ابہام جنم لیتا ہے۔ واضح شکل دکھائی نہیں دیتی۔ "ٹرائل" میں ہم K کے کردار کے ذریعے داخل ہوتے ہیں اور ایک ٹرائل سے واسطہ پڑتا ہے جو فرد سے افراد اور افراد سے معاشرے اور معاشرے سے نظام کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ "دائرہ" پاکستانی معاشرے کی پر پیچ تہہ دارگیوں پیدا ہونے والے مسائل سے انسانی نفسیاتی کیفیات میں تبدیلیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ مرد اور عورت کے تعلق، طبقاتی معاشرہ، دیہاتوں سے کثیر تعداد میں شہروں میں نقل مکانی کر کے ان بسنے والوں کی الجھنیں اور دونوں جگہوں یعنی جاگیردارانہ سماجی اقدار و روایات کے پروردہ دیہات اور شہر میں رہنے والوں کے سوچنے کے انداز سے پیدا شدہ تضادات کا بیان ہے۔

کافکا کا وجودی انتشار جوزف K کی شکل میں سامنے آتا ہے تو عاصم بٹ کی تخلیق کے ساتھ ناشناخت ہو جانے کی وابستگی راشد کی شکل میں واضح ہوتی ہے۔ محمد حمید شاہد لکھتے ہیں:

"آپ کی توجہ عاصم بٹ کے ناول دائرہ کے اختتامیے کی طرف چاہیے جہاں امین گل، امین گل نہیں رہتا۔ راشد اور آصف ہو جاتا ہے وہیں جہاں کچھ سجھائی نہیں دیتا کچھ سنائی نہیں دیتا۔ خواب اور حقیقت میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔"(۹)

اسی فضا کے بارے میں عرفان جاوید کہتے ہیں:

"یہ خواب اور شعور کی ہم آہنگ تال میل سے جنم لینے والی پرفسوں کتھا ہے کہیں خواب شعور کی دہلیز پر دستک دیتا ہے تو کہیں شعور خواب کو جھنجھوڑتا ہے۔ پھر دونوں وقت کے پس منظر میں بے خودی کا ناچ ناچتے ہیں۔ یہ رقص جنوں اتنا ہنگامہ خیز ہے کہ پس منظر و مہمل ہو جاتا ہے۔ وقت کی حدود تحلیل ہو کر باہم مدغم ہو جاتی ہیں اور آخر میں صرف ایک تاثر رہ جاتا ہے۔"(۱۰)

"دائرہ" اگر شعور و لاشعور کی کہانی ہے تو "ٹرائل" خواب اور حقیقت کے درمیان کی کیفیت ہے ایسی کیفیت جو مٹھی سے ریت کی طرح ہر لمحہ پھسلنے جاری ہو اور اسے روکنا ناممکن ہو اور دونوں ناولوں کی خواب آور فضا دونوں مصنفین کی ذہنی کیفیات کی عکاس ہے۔

Scanned by CamScanner

''دائرہ'' انسانی شخصی کیفیات کا پر پیچ دائرہ ہے جو ''لا'' سے شروع نہیں ہوتا لیکن ''لا'' پر ختم ہوتے ہوئے اپنا ''دائرہ'' مکمل کرتا ہے۔ ان دائروں میں ہزار دائرے ہیں اور ہر دائرے کی الگ سے ایک داستان ہے جو ہر دوسرے دائرے کے گرد گھومتی ہے جیسے کائنات میں موجود لاکھوں ستارے سیارے اپنے اپنے دائروں میں محو گردش ہیں لیکن دائرے کو توڑنا اتنا ہی ناممکن ہے جتنا عقلی سطح پر مجذوبیت کو سمجھنا ''ٹرائل'' ''لا'' سے شروع ہوتا ہے اور ''لا'' پر ہی ختم ہوتا ہے۔ جب انسانی وجود کو خارج کے ذریعے منانے کی کوشش کی جا رہی ہو تو داخلی سطح پر انکار کا ور آنا لازمی امر ہے۔ داخل تحت الشعور کا سفر ہے جس میں الجھ کر تن تنہا مہمات سر کرنے والے خطر پسند (Knights) الف لیلوی داستانوں کے خطر پسندوں کی طرح گوہر مراد نہیں پا سکتے۔ جبکہ خارج یعنی موافق صورت پیدا نہ کر رہا ہو۔ تو مشکلات زیادہ بڑھ جاتی ہیں۔ تحت الشعور کا یہ سفر کافکا اور عاصم بٹ دونوں کو درپیش ہے کہیں راشد، آصف اور امین گل کی صورت میں تو کہیں جوزف K کی شکل میں۔ کہیں یہ صورت حال سماجی ناہمواریوں سے پھوٹتی ہے تو کہیں شخصی نفسیاتی الجھاؤں کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ یہاں شعور لاشعور اور تحت الشعور میں پلنے والی نا آسودہ خواہشیں ''ٹرائل'' بنتی تو دوسری جانب معاشرہ، قانون و ضوابط کی سکھا شاہی، سماجی اداروں کا ناپید ہونا باہمی عدم اشتراکیت، بیورو کریسی، بالادست حکمران طبقات کی چیرہ دستیاں ایسے مہمیز دیتی ہیں جہاں طبقاتی معاشرہ ماں باپ کے باہمی ازدواجی تعلقات کے نتیجہ میں راشد سے پراگندہ ذہن جنم لیتے ہیں اور کہانیاں نامختتم ہوتے ہوئے بھی دائرہ بناتی ہیں۔ فضا خواب آور اور دھندلی ہوتی ہے لیکن کبھی کبھی تخلیقی کرب کے نتیجے میں کبھی سماجی تنہائی کے نتیجے میں موت ہی کو گلے لگاتی ہے تو ''ٹرائل'' اور ''دائرہ'' تخلیق ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ محمد حمید شاہد، عاصم بٹ کے فکشن کی تخلیقی فضا، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۲۔ قاضی جاوید، دیباچہ 'دی ٹرائل' (ترجمہ) مترجم یاسر جواد، گوتم پبلشرز لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۸

۳۔ سانچز، جوزف K: ایک کافکائی ہیرو، مشمولہ 'دی ٹرائل' مترجم یاسر جواد، گوتم پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۲۰۹

۴۔ ایضاً، ص ۲۱۵

۵۔ یاسر جواد، دائرہ کے نسوانی کردار، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۶۔ سانچز، جوزف K: ایک کافکائی ہیرو، مشمولہ 'دی ٹرائل' مترجم یاسر جواد، گوتم پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۲۲۵

۷۔ عرفان جاوید، بلوریں دائرے، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۸۔ یاسر جواد، مترجم کا نوٹ، مشمولہ 'ٹرائل' مترجم یاسر جواد، گوتم پبلشرز لاہور، ۱۹۹۵ء!

۹۔ محمد حمید شاہد، عاصم بٹ کے فکشن کی تخلیقی فضا، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۱۰۔ عرفان جاوید، بلوریں دائرے، دائرے مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

کتابیات

۱۔ محمد حمید شاہد، عاصم بٹ کے فکشن کی تخلیقی فضا، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۲۔ محمد عاصم بٹ، دائرہ، ادارہ 'آج' کراچی، طبع اول ۲۰۰۱ء

۳۔ عرفان جاوید، بلوریں دائرے، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

۴۔ کافکا، ٹرائل، مترجم یاسر جواد، گوتم پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء

۵۔ یاسر جواد، دائرہ کے نسوانی کردار، غیر مطبوعہ (ذاتی مخزونہ)

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر عابد سیال

نئی لسانی تشکیلات اور جدید اردو غزل

'Lisani Tashkilat' was the most prominent trend of modernism movement in Urdu literature. Major genres of Urdu literature especially short story and free verse was highly influenced by this trend. Ghazal was gone under change as well. The article presents a critical study of changes caused by this trend in Urdu Ghazal.

جدیدیت کی تحریک میں پیدا ہونے والا سب سے پُر زور اور سب سے اہم رجحان نئی لسانی تشکیلات کا ہے۔ نئی لسانی تشکیلات کی آواز اٹھانے والے ادبا کا موقف یہ تھا کہ لفظ ایک ہی طرح اور متعین معنوں میں مسلسل استعمال ہوتے ہوتے اپنی تاثیر سے محروم ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ عربی فارسی تراکیب کے اثرات نے زبان میں ایسی ثقالت پیدا کر دی ہے جو کلمات کے معنی کی تفہیم اور ابلاغ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ زبان کو اس جکڑ بندی اور گھٹن سے نجات دلانے کے لیے ضروری ہے کہ نئے لسانی پیکر تراشے جائیں اور لفظ کو نئے طریقے سے برتنے کی کوشش کی جائے۔ ان ادبا نے مروج لسانی عادات اور حرمتوں کو واشگاف انداز میں رد کرتے ہوئے انھیں بے مصرف قرار دیا۔ اس ضمن میں سب سے توانا اور مرکزی آواز افتخار جالب کی تھی۔ اپنی کتاب "ماخذ" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی مفاہمتوں، لسانی تصنیفات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے چونکہ یہ تمام عناصر ایک بحران کا شکار ہیں اس لیے ان کے پس پردہ اسلوب زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں اکھڑ چکی ہیں۔ انھیں تسلیم کرنے کی بجائے رد کرنا چاہیے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں، عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔[1]

اسی طرح جیلانی کامران کا خیال ہے:

> ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے۔ یہ طرزِ بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، محاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے، جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔[2]

یہ دونوں آرا بنیادی طور پر نظم کی زبان کے بارے میں ہیں، تاہم اپنے اثرات کے لحاظ سے یہ رجحان صرف نظم تک محدود نہ رہا بلکہ اسے دیگر اصناف، خاص طور پر افسانے نے قبول کیا اور جدید افسانہ وجود میں آیا۔ نئی لسانی تشکیلات کے رجحان کا آغاز ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا اور بڑی تیزی سے پھیلا، لیکن یہ جتنی تیزی سے پھیلا تھا اتنی ہی جلدی پس منظر میں چلا گیا۔ پہلے ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ اور پھر ۱۹۷۱ء میں مشرقی پاکستان کی علیحدگی جیسے بڑے سانحات نے فکری و ادبی ترجیحات بدل دیں اور یہ رجحان اپنی بھرپور شکل میں ایک دہائی سے زیادہ کی عمر نہ پا سکا، تاہم اردو ادب پر اس کے اثرات دور رس ہیں۔

Scanned by CamScanner

دلچسپ بات یہ ہے کہ نئی لسانی تشکیلات کے علمبردار شاعروں میں سے جیلانی کامران کے علاوہ کوئی نام شاعری کے حوالے سے اہمیت حاصل نہ کر سکا۔ خود افتخار جالب نے اپنی شاعری میں زبان کو ایسی صورت میں پیش کیا جس سے تازگی اور بہجت کا احساس ہونے کی بجائے نامانوسیت، وحشت اور الجھاوے کا تاثر ابھرتا ہے۔ اس کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان شاعروں نے زبان میں تبدیلی کا جو احساس پیدا کیا اس کے نتائج بہت خوش گوار نکلے۔ شعرا و ادبا نے لفظوں کے استعمال میں تازگی کا احساس پیدا کرنے کی کوشش کی۔ خود ان شعرا نے جہاں جہاں اعلیٰ تخلیقی سطح کے حامل فن پارے پیش کیے ہیں وہاں زبان میں ایک بدلا ہوا خوشگوار ذائقہ ملتا ہے۔ اس رجحان کا بنیادی معاملہ چونکہ زبان کے ساتھ تھا اس لیے غزل بھی اس سے خاص طور پر متاثر ہوئی۔ غزل کی زبان اور علائم کی فرسودگی پر اعتراضات کا آغاز تو حالی ہی سے ہو گیا تھا جو ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا۔ لہٰذا غزل کی زبان کو بدلنے کی ضرورت بھی شدت سے محسوس کی گئی اور یہ بات ماننے کی ہے کہ اس رجحان کے تحت غزل کی زبان میں قابلِ ذکر انقلاب رونما ہوا۔ اگرچہ اس رجحان کے اس طرح فروغ پانے سے پہلے منیر نیازی اور دیگر شعرا کے ہاں اس سلسلے میں کچھ کوششیں ملتی ہیں تاہم اس ضمن میں سب سے نمایاں نام ظفر اقبال کا ہے جنھوں نے غزل کی روایت میں رہ کر اعلیٰ درجے کی شاعری پیش کرنے کے بعد بظاہر غیر سنجیدہ اور مضحکہ خیز انداز میں اور بباطن نہایت سنجیدگی اور ذہانت کے ساتھ کسی قدر جارحانہ رویہ اختیار کرتے ہوئے غزل کی زبان کو بدلنے کی کوشش کی۔

ظفر اقبال نے غزل کی مروج صورت پر عدم اطمینان کا اظہار کرتے ہوئے اس کی تنگ دامانی اور فرسودگی دور کرنے کے لیے الگ پیرایہ تلاش کرنے کا سفر اختیار کیا ہے۔ "وہ اس سفر کے مراحل میں زبان کے آگے بھی سینہ تان کر کھڑے ہوئے، زبان کو سر پہ بھی اٹھایا اور زبان پر سوار ہو کر بھی سخن کیا"۔[۲] اس سلسلے میں ان کی سب سے مشہور اور متنازعہ کتاب "گلافتاب" ہے جس کا نام ہی ایک نئے لسانی پیکر کو سامنے لاتا ہے جس میں گل اور آفتاب کو ملا کر گل آفتاب بنانے کی بجائے اسے یک لفظی صورت دیتے ہوئے گلافتاب لکھ کر نیا لفظ اختراع کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں وہ اپنے ان لسانی تجربات کے محرکات اور نوعیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مروج اردو کے ساتھ اپنی کچھ بن نہیں آئی، چنانچہ شعری تجربے کی حدت میں پگھل کر اس نے یہ صورت اختیار کی ہے۔ جن چشموں سے اس زبان نے ابتدا میں توانائی حاصل کی، اور جو ایک مدت سے اس پر روک دیے گئے تھے، میں نے انھیں پھر سے رواں کر دیا ہے، کچھ لفظوں کا احیا کیا ہے، کچھ وضع کیے ہیں۔ ایسا کرتے میں کچھ اور پردے بھی ہٹے ہیں۔ اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، بنگلہ وغیرہ اور اردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پیوند میں نے خاص طور پر جا بجا لگائے ہیں، یہ تازہ خون اردو زبان کی موجودہ تھکن اور پژمردگی دور کرنے کے لیے ضروری تھا اور کلیشے کا یہ پہاڑ کاٹنے کے لیے جہاں میں نے لفظوں کو نئے جوڑ توڑ سے روشناس کیا ہے وہاں کسی قدر توڑ پھوڑ بھی روا رکھی ہے۔۔۔۔ اس ڈسٹورشن سے لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے، نئی ساز باز سے لفظوں کے مابین نئے رشتے استوار ہوئے ہیں اور ابلاغ کی نئی سطحیں دریافت ہوئی ہیں۔ چھوٹی موٹی کی بجائے زبان کو زندہ متحرک شے گردانتے ہوئے میں نے اس کے ساتھ یہ آزادیاں لی ہیں۔ پنکچوایشن یکسر اڑا دی ہے کہ معانی کو محدود اور پابند کرتی ہے۔ اضافت سے حتی الامکان گریز کیا ہے۔
> گرامر کی تھکن بھی اب ویسی نہیں رہی۔ اب میں سانس لے سکتا ہوں۔ ۳

یہ اقتباس جہاں ظفر اقبال کے لسانی تجربوں کی نوعیت کو سامنے لاتا ہے وہیں اردو غزل میں متوقع تبدیلیوں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ظفر اقبال کے ساتھ ہی دیگر کئی شاعروں نے ان تبدیلیوں کو نہ صرف قبول کیا بلکہ ان میں نئے امکانات تلاش کرنے کی سعی بھی کی جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔ لسانی تبدیلی کی ان کوششوں میں بعض جگہ ظفر اقبال نے ایسے مصرعے بھی تراشے جو

Scanned by CamScanner

غزل کے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھے اور حدِ اعتدال سے تجاوز کرتے ہوئے بعض ایسی بوالعجبیاں بھی کیں جنھوں نے غزل کی نزاکت کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنے والے شعرا و ناقدین کو چکرا کر رکھ دیا۔ چنانچہ اس روش پر ظفر اقبال کو شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ کلاسیکی اور روایتی انداز نظر رکھنے والے شعرا اور ناقدین نے ان مساعی کو اردو زبان اور اردو غزل کی صورت و سیرت مسخ کرنے کی کوششیں قرار دے کر انھیں ہر دو کے لیے بہت بڑا خطرہ قرار دیا۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے ایسے ہی قارئین کے لیے لکھا کہ ''اگر کلاسیکی لسانی اساطیر آپ کے عقیدے کا حصہ ہیں تو یہ شاعری آپ کے لیے نہیں، کیوں کہ یہ آپ کو گزشتہ تمام شعری تربیت پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کرے گی''۔[5] رفتہ رفتہ صورت حال اعتدال پر آ گئی اور ان تجربات کی ردو قبولیت کے سلسلے میں مباحث کا آغاز ہوا۔ اردو غزل کی یکسانیت کو محسوس کرنے والے سنجیدہ اذہان نے ان تجربات کا معروضی تجزیہ کرتے ہوئے جہاں کوتاہیوں کی نشاندہی کی وہیں ان کی اہمیت، افادیت اور ان کے خوشگوار امکانات کو بھی محسوس کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ '''دیوانِ غالب' کی اول اشاعت (۱۸۴۱ء) کے بعد اردو غزل کی تاریخ میں دوسرا انقلابی قدم 'گلافتاب' کی اشاعت (۱۹۶۶ء) تھی''۔[6] اور ظفر اقبال کی ان مساعی کی کامیابی اور افادیت کا اعتراف انجم جالب نے ان لفظوں میں کیا ہے:

> ظفر اقبال کی تجرید اور مزاج نے زبان و بیان کو تغیر و تبدل کی اساسی اکائی سے روشناس کرایا ہے۔ مخصوص زبان کو تجرید آمیز پیرایہ دینے کے ساتھ ساتھ اسماء و صفات کی حد فاصل توڑ دی ہے۔ الفاظ کی بندش کا اصول بدل دیا ہے۔ اب الفاظ محض مقبول عوامی رشتوں میں نہیں بندھتے، فنکار کی قدرت اور ارادے سے کہ سراسر انفرادی ہے، آپس میں جڑتے ہیں۔[7]

ع
میدان تھے جہاں وہاں جنگلے جنگل ہوئے
بے جسم و جاں جڑیں کسی ڈر کے ڈنٹھل ہوئے

ع
پیڑ کے پتے ہوس حیرت ہوا میں حیلہ جو
گھاس کے قمقموں میں رس کی بھری انجیر تھی

ع
ولدر ورمیاں ولدارنے کا
تخ تنہا الف انکارنے کا

ع
تند کی تہ میں طلب تھی تنگ میں تاخیر تھی
تخ تشکیں تعاقب تیز کی تصویر تھی

ع
تن طغیانی تہ بہ تہ تیندوا چپ چانگی
لبر اتبر کناروں در دیوار آلانگی

ع
مجھے کبڑا نہ سمجھو، زندگی پر
میں ہنستے ہنستے دُہرا ہو گیا ہوں

Scanned by CamScanner

ـــ آگ دو دن میں ہو گئی ٹھنڈی
حضرت دل دکھا گئے جھنڈی

ـــ ہوا کے ہاتھ پہ رکھا ہوا معاملہ ہے
سو یہ ہمارا تمھارا بھی کیا معاملہ ہے
کبھی ملیں بھی تو موسم کی بات کرتے ہیں
ہمارا اس کا تعلق ہی لا معاملہ ہے

ظفر اقبال کے اس تجرباتی سفر کی روداد کا بیان ان کے اس شعر سے بخوبی ہوتا ہے:

ـــ نہیں کہ ذوقِ سماعت بیاں کے بعد ہوا
زباں کا معجزہ قطعِ زباں کے بعد ہوا

لسانی تشکیلات کے تحت نئے مصادر بنانے کی کوششیں متعدد شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں لیکن ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جن کے ہاں یہ الفاظ تخلیقی سطح پر استعمال ہوئے ہیں اور کسی خوشگوار اضافے کا احساس دلاتے ہیں، جیسے

ـــ دنیا کیا تسخیرے مجھ کو
شوق ترا تعمیرے مجھ کو — جلیل عالی

لیکن عام طور پر یہ تجربہ سطحی اور عامیانہ ہے جس سے کسی جمالیاتی اور فکری امکان کی امید کرنا عبث ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ مثالیں دیکھیے:

ـــ صورتیں دن رات جنتی یہ قلم تصویرتا ہے
میں نہیں، اندر کوئی بیٹھا برے تحریرتا ہے — (انور شمیم)

ـــ کتنی اذیتوں میں گزرتی ہے اس کی رات
اک بے مکاں کا خواب میں وہ گھر تلاشنا — (یوسف بیگ جمال)

ـــ بے امانی، بے بساطی، بے دلی محسوسنا
گھر کے اندر بیٹھ کر بھی بے گھری محسوسنا — (غضنفر علی)

لسانی تشکیلات کا ایک پہلو اردو کے علاوہ دیگر علاقائی زبانوں کے اردو میں مروج الفاظ کا استعمال ہے۔ مقامی زبانوں اور خاص طور پر پنجابی کے الفاظ ہماری روزمرہ بول چال میں اس قدر گھل مل گئے ہیں کہ گفتگو کی عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں۔ زبان کے تازہ اور زندہ روپ کی تلاش میں شعرا نے غزل میں ان الفاظ کا بے تکلف استعمال کرنے کی کوشش کی۔ بعض جگہ ان الفاظ کا استعمال اکھڑا اکھڑا ہے، البتہ کہیں کہیں یہ الفاظ اس خوبصورتی سے غزل کی زبان میں سمائے ہیں کہ اجنبیت اور نامانوسیت کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ اس حوالے سے شیر افضل جعفری کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے اور انھوں نے غزل کی زبان کی "یہ شکل سازی جدید لسانی تشکیلات کا دعویٰ کرنے والوں سے کافی پہلے اور زیادہ متوازن انداز میں انجام دی ہے"۔ ان کی غزل کا ذائقہ منفرد ہے۔

Scanned by CamScanner

سوہنے ہونٹوں پہ ہے پاتوں کی آگ
پی رہے ہیں پھول ارمانوں کی آگ
آج بھی چڑھتے چنھاں کی لہر لہر
دے رہی ہے مجھ کو ارمانوں کی آگ (شیر افضل جعفری)

دل کے چھلکتے راوی کو
ڈونگھا کر، گہرائی دے (شیر افضل جعفری)

اس دور کے دیگر شعرا کے ہاں بھی یہ روش موجود ہے۔ بعض شعرا نے اگرچہ پنجابی کے الفاظ استعمال نہیں کیے تاہم ان کی اردو پر محاورے اور لہجے کے لحاظ سے پنجابی کا اثر موجود ہے۔ کچھ شعرا کے ہاں ان تجربات کی نوعیت دیکھیے:

دہر کے اندھے کنوئیں میں کس کے آوازہ لگا
کوئی پتھر پھینک کر پانی کا اندازہ لگا (اقبال ساجد)

ٹھکورے پر خوشی کی ہچکیوں کے
غمِ ایام کو رقصا رہا ہوں (شیر افضل جعفری)

ڈر جاتا ہے دشت و جبل نے تنہائی کی ہیبت سے
آدھی رات کو جب مہتاب نے تاریکی سے ابھرتا ہے (منیر نیازی)

ہر کسی کی نظر میں فقط سامنے سیڑھیوں کے دیے
کس کو یہ سوچنے کی فراغت کہ کوئی کہاں رہ گیا (جلیل عالی)

طلب ہوتی ہے کم لیکن زیادہ مانگ لیتے ہیں
ہم ایسے ٹھروولے کیوں غم کشادہ مانگ لیتے ہیں (حسن عباس رضا)

لشکتی دھوپ میں رستوں کے پتھر توڑنے والو
جہاں تک تم اسے لے آؤ گے آ جائے گی دنیا (ضمیر جعفری)

ارمانوں کا سناٹا ہے سوچ کی ڈھیری بیٹھا ہوں
خاموشی کی بکل مارے وقت کا چہرہ تکتا ہوں (ناصر شہزاد)

مقامی زبانوں کے علاوہ انگریزی الفاظ کے استعمال کا رجحان بھی مقبول ہوا۔ ایسا نہیں کہ اس سے پہلے اردو میں یہ روش موجود نہیں تھی۔ انشاء سے لے کر غالب اور حالی کے دور تک اور پھر حسرت موہانی اور دیگر شعرا کے ہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ایک اہتمام کے ساتھ اور شعوری طور پر زبان کو جدید روپ دینے کی کوشش کے اعتبار سے یہ روش اس تحریک ہی سے خاص ہے۔

Scanned by CamScanner

بعض شعرا کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال تخلیقی رچاؤ کے ساتھ ہوا ہے اور خوشگوار تاثر قائم کرتا ہے، تاہم بعض جگہ یہ محض فیشن کے طور پر ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر طارق ہاشمی کی رائے ہے:

> ساٹھ کی دہائی میں اردو غزل میں نئی لسانیات کے تجربات کا ایک پہلو انگریزی الفاظ کے استعمال کا ہے۔ اس سلسلے میں بعض شعرا نے اگرچہ اسے بطور فیشن بھی اپنایا لیکن لفظوں کی نزاکت کا احساس رکھنے والے تخلیقی شعرا نے انگریزی زبان کے ذخیرہ الفاظ سے بڑی عمدگی سے استفادہ کیا۔ ۹

دن ڈھلا تو ہم بھی اٹھے بس بول کر
یار ہوٹل سے اٹھے بس بول کر (ناصر شہزاد)

اس نے ٹیلی فون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے
اس کا میرا سمجھوتہ ہے کون بڑھائے بات کو (ساقی فاروقی)

یاد تو ہوں گی وہ باتیں تجھے اب بھی لیکن
شیلف میں رکھی ہوئی بند کتابوں کی طرح (پروین شاکر)

پھر پرانی البمیں چھونے کی فرصت بھی کہاں
کر رہے ہیں جمع یادوں کے ذخائر کس لیے (ریاض مجید)

راتوں کو بات کرتی ہیں یادیں پرانیاں
اے وائے عمر رفتہ کی ریشہ دوانیاں (انجم رومانی)

آج شاہد اس کے دروازے پہ پاؤں رک گئے
ریڈیو بجتا تھا میں سمجھا کہ شہنائی نہ ہو (سلیم شاہد)

لیکن بعض جگہ یہ رجحان بھی حد اعتدال سے آگے گزر کر غزل کو مجروح کرتا نظر آتا ہے:

چھوڑ دو لکھنا اسے اب اس کو ٹیلی فون کر
اس کا نمبر 67674 ہے (نامعلوم)

رکشہ کرا کے دوستو وہ گھر چلا گیا
میں بس سٹاپ ہی پہ اسے دیکھتا رہا (سرور کیفی)

دن تھے کہ تیری کار کا نمبر بھی یاد تھا
اب ہے کہ ہم کو بھول گیا اپنا نام بھی (محمود شام)

نئی لسانی تشکیلات کے رجحان کے زیر اثر شعرا کی ایک بڑی تعداد ایسی نظر آتی ہے جن کے ہاں جدید ہونے کی کوشش میں

Scanned by CamScanner

بات مضحکہ خیزی تک جا پہنچی ہے۔ اعلیٰ تخلیقی سطح رکھنے والے شاعر تو اپنی قادرالکلامی اور تخلیقی پختگی کی بنا پر اس کٹھن منزل سے سلامت نکل آئے تاہم ان کی پیروی محض کرنے والے کئی شعرا اس جدت کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر تنقیدی شعور کی کمی کی وجہ سے عجیب و غریب قسم کی شاعری کرنے لگے۔ ان میں سے بہت کم نام معروف ہیں، تاہم تعداد میں ایسے شاعر کافی زیادہ ہیں۔

اس قسم کی غزلیہ شاعری کی چند مثالیں دیکھیے:

لفظوں میں ڈالیے کوئی الجھن بری طرح
پھر کہہ سکیں گے شعر یقیناً بری طرح (شجاع خاور)

ہوا کی مٹھیوں میں سرد سورج
مہیب انفعال سر برہنہ (نظام ہاتف)

بستی بستی آندھی جھکڑ صحرا صحرا جل تھل طوطے
ویرانے میں کریں ٹھکانا، اس بستی سے اڑ چل طوطے (بمل کرشن اشک)

برہنہ آنکھ کی درزوں میں نوچ مار نہ تُو
میں ریشہ ریشہ ہوں زندہ گلے اتار نہ تُو (عتیق اللہ)

اک مدت کے بعد ملے ہو، کیسے ہو
تم بھی اب کیا امریکا میں رہتے ہو
سر پر ٹوپی اور نہ جوتا پیروں میں
کس کی یہ بندوق اٹھائے پھرتے ہو (خلیل رامپوری)

اک پانچے کا پانچ بنا
دو پانچے کا بے گا دس (اختر احسن)

کہیں کہیں سے اگر جلد کو ذرا چھیلیں
ابل پڑیں کئی تیزاب سے بھری جھیلیں (عتیق اللہ)

الف سیر کرنے گیا نون میں
ملے میم کے نقش پاتون میں (عادل منصوری)

سیکل پہ ٹینڈی گرل گلی سے گزر گئی
کتا بھی ساتھ دور تلک بھونکتا گیا (عادل منصوری)

Scanned by CamScanner

اہلِ ہوس کو خبط ہوا ہے سنگھار کا

کتوں کو لگ گئی ہیں غزالوں کی کھجلیاں (سلیم احمد)

غزل کے اس روپ کو دیکھتے ہوئے غزل کے بعض حلقوں میں اس کا خوشگوار ردِ عمل ہوا اور ایسی غزل کی مخالفت میں اس طرح کے اشعار کہے گئے:

کھیاں بھنکیں گی، جوئیں رینگیں گی غزل میں کیسے

یہ بھی دن آ کے رہے گا مجھے معلوم نہ تھا (عجیب و غریب خاں)

نئی لسانی تشکیلات کا رجحان اردو شاعری کے فرسودہ اور بوسیدہ لسانی خول کو توڑنے کی ایک کوشش تھی۔ اگرچہ اس کوشش میں بعض شعرا کے ہاں مضحکہ خیزی نے جنم لیا اور غزل کے بنیادی مزاج کو ٹھیس پہنچی جس پر ناقدین نے شدید اعتراضات کیے، تاہم مجموعی طور پر اس رجحان نے غزل کی زبان میں کشادگی اور وسعت کا جو احساس پیدا کیا اس سے انکار ممکن نہیں۔ ایک اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ مضحکہ خیز صورتحال زیادہ تر ان شعرا کے ہاں پیدا ہوئی ہے جو فنی ناپختگی اور عجزِ بیان کا شکار ہیں۔ جن شاعروں نے اس رویے کو اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا کر اور ریاضت کی بھٹی میں تپا کر شعروں میں ڈھالا ہے ان کے ہاں نہایت اعلیٰ، نفیس، نادر اور تازہ لسانی پیکروں کی تشکیل ہوئی ہے جس کے نتیجے میں اردو غزل زبان، گرامر اور لفظی ساختوں کے حوالے سے وسعت آشنا ہوئی ہے اور جس کے خوشگوار اثرات آج بھی غزل پر دیکھے جا سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ افتخار جالب، دیباچہ "ماخذ"، مکتبہ ادب جدید، لاہور، س ن، ص ۱۶

۲۔ جیلانی کامران، دیباچہ "استانزے"، مکتبہ ادب جدید، لاہور، ۱۹۵۹ء، ص ۲۰۲

۳۔ طارق ہاشمی، ڈاکٹر: "اردو غزل میں اسلوب، زبان اور ہیئت کے تجربات"، مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۲

۴۔ ظفر اقبال، فلیپ "گلافتاب"، گورا پبلشرز، لاہور، طبع دوم ۱۹۹۵ء

۵۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر: "ادبی زاویے"، مجلس فروغ تحقیق، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص ۵۶

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی: "طبع رواں، منفرد معنی اور بے شمار امکانات" مشمولہ "اب تک" (کلیات ظفر اقبال)، ملٹی میڈیا افیئرز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۳۷

۷۔ افتخار جالب، دیباچہ "گلافتاب" از ظفر اقبال، ص ۸

۸۔ حنیف فوق، ڈاکٹر: "اردو غزل کے نئے زاویے" مطبوعہ "فنون" جدید غزل نمبر، ۱۹۶۹ء، ص ۱۳۱

۹۔ طارق ہاشمی، ڈاکٹر: "اردو غزل میں اسلوب، زبان اور ہیئت کے تجربات"، ص ۱۹۵

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

فکرِ اقبال میں زندگی کا حرکی اور ارتقائی تصور

The artical "Fikr-e-Iqbal mein zindgi ka Harki-o-Irtakai Tasawar" describes that evolution is the main characteristic of life. Life passes through different stages and appears in different colours and shapes. Every stage of life is higher than that of the previous . Life moves ahead with novelty and innovation. The chief representative of life is man. Though man is apparently feeble yet due to his restless nature, he enjoys the highest stature in the universe.

حیات کمال جنوں کا نام ہے جس میں لطفِ خرام اور نشاطِ عمل کو رازِ حیات کی حیثیت حاصل ہے۔ فعلیت اور تپش دوام اس کا وظیفہ مکرر ہے، کیوں کہ:

تپش می کند زندہ تر زندگی را
تپش می دہد بال و پر زندگی را (پ۔م،ص۱۰۲)

رمز حیات جوئی ؟ جز در تپش نیابی
در قلزم آرمیدن ننگ است آبجو را (پ۔م،ص۱۵۳)

زندگی میں فرصت، سکون اور قرار و ثبات کے لیے کوئی گنجائش نہیں، جو افراد اور اقوام کوششِ پیہم، تلاش و جستجو اور گردشِ مدام کو اپنا نصب العین بنا کر مدام چلنے کی روش پر عمل پیرا رہتی ہیں وہ تازہ فتوحات سے ہمکنار ہوتی اور بے کنار کامیابیوں کے وسیع امکانات کو روشن رکھتی ہیں۔ زندگی کے سیلِ رواں کے ساتھ رواں دواں رہنے والوں کے لیے ایک مرحلۂ حیات کی کامیابیاں پاؤں کی زنجیر نہیں بنتیں اور نہ ان کے لیے اپنی کامیابیوں پر فخر و ناز کرنے، شاداں ہونے، جشن منانے اور اپنے آپ کو مبارکباد کہنے کا کوئی موقع ہوتا ہے۔ ایک مرحلۂ حیات سے دوسرے اور پھر اس سے آگے مراحلِ حیات میں قدم رکھنے کی بیتابی مردانِ حرات کی حریتِ عمل کو محوِ خرام آموز (۱) رکھتی ہے:

میسر آتی ہے فرصت فقط غلاموں کو
نہیں ہے بندۂ حر کے لیے جہاں میں فراغ (ض۔ک،ص۸۵)

پروفیسر اسلوب احمد لکھتے ہیں کہ:

"اقبال اکملیت یعنی (Perfection) کے نہیں، حصولِ اکملیت کے شاعر ہیں۔ وہ وصال سے بڑھ کر فراق کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے ہاں طریقِ عمل یعنی (Process) کی اہمیت زیادہ ہے۔ اتمامِ عمل کی اتنی نہیں۔"(۲)

تیز جولاں اور زود رس حیات کا اجمالی خاکہ یوں کھینچا جا سکتا ہے کہ حیات:

Scanned by CamScanner

سوز و تب و تاب اول
سوز و تب و تاب آخر (ب۔ج،ص ۵۲)

کا ایسا حرکی مرقع ہے جس میں کئی رنگ ہیں اور ہر رنگ دوسرے رنگ سے مختلف اور جدا۔ اقبال نے جہاں کہیں بھی زندگی کا فلسفہ بیان کیا ہے۔ اس میں ولول انقلاب، خرام، تغیر اور حرکت کو اس کے لازمی عناصر قرار دیے ہیں:

راز حیات پوچھ لے خضر خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوشش ناتمام سے (ب۔د،ص ۱۴۳)

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روح امم کی حیات، کشمکش انقلاب (ب۔ج،ص ۱۰۰)

یہ تلاش متصل شمع جہاں افروز ہے
توسن ادراک انساں کو خرام آموز ہے (ب۔د،ص ۳۵)

اقبال کے نزدیک حیات اور عمل کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ فرماتے ہیں:

ساحل افتادہ گفت، گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد، آہ کہ من چیستم (پ۔م،ص ۱۲۸)

موج ز خود رفتہ ای، تیز خرامید و گفت
ہستم اگر میروم، گر نروم نیستم (پ۔م،ص ۱۲۸)

زندگی رہروان در تگ و تاز است و بس
قافلۂ موج را جادہ و منزل کجاست (پ۔م،ص ۱۷۱)

مگو از مدعائے زندگانی
ترا بر شیوہ ہائے او نگہ نیست (پ۔م،ص ۲۱۵)

من از ذوق سفر آنگونہ مستم
کہ منزل پیش من جز سنگ راہ نیست (پ۔م،ص ۲۱۵)

یعنی

ہر ایک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوق سفر کے سوا کچھ اور نہیں (ب۔ج،ص ۴۷)

اقبال کے خیال میں زندگی کو مادی اور میکانکی اصولوں کے آئینے میں نہیں پرکھا جا سکتا۔ میکانکی قوانین علت و معلول (Cause & Effect) کے متعین قوانین کے پابند ہوتے ہیں جب کہ حیات اپنے ارتقائی بہاؤ میں کسی قسم کے تعینات کی

Scanned by CamScanner

پابند نہیں۔ مادی سطح پر تکرار ہے تو حیات کی سطح پر تخلیق ہے۔ حیات ایک ایسا تخلیقی بہاؤ ہے جس سے ہر لحظہ نئے جلوے نقش بند ہوتے ہیں:

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شے کو قرار
ذوقِ جدت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار (ب۔ د، ص ۱۵۱)

حیات کا تعلق باطنی احساس کے حامل ایسے رُوحانی جوہر کے ساتھ ہے جو خارجی مظاہر کی پرکھ کرنے والے سائنسی علم کی گرفت سے باہر ہے۔ چناں چہ حیات میکانکیت کی پابندیوں سے آزاد، جدت و اختراع کا حامل، ایک بے مثال جوہر ہے۔ وہ ماہر حیاتیات (Biologists) جو زندگی کی تعبیر و تصریح میکانکی حوالے سے کرتے ہیں ان کی نظر، حیات کی محض ادنیٰ سطحوں تک محدود ہے تاہم اگر وہ خود اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی پانا چاہیں اور اعماق ذات کا مشاہدہ کریں تو انھیں معلوم ہوگا کہ حیات ایک آزاد تخلیقی اور ارتقائی رو ہے، جس میں انتخاب کرنے، رد کرنے، غور و فکر کرنے، ماضی و حال کا جائزہ لینے اور حرکی و ارتقائی انداز میں مستقبل کو اپنے تصور سے تخلیق کرنے کی صلاحیت موجود ہے جب کہ میکانکیت کی دُنیا عمل کی ایسی آزادی سے یکسر محروم ہے۔
اقبال اپنے خطبات میں لکھتے ہیں کہ:

"Life with its intense feeling of spontaneity constitutes a centre of indetermination and thus falls outside the domain of necessity."(3)

ناچیز جہانِ مہ و پرویں ترے آگے
وہ عالمِ مجبور ہے تو عالمِ آزاد (ض۔ ک، ص ۲۷)

الحاج حافظ غلام سرور اپنی کتاب ''Philosophy of the Quran'' میں لکھتے ہیں:

"Mechanistic theories work more or less satisfactorily when we are dealing with dead matter. But when we come to deal with 'life' mechanism fails to explain the facts. If one wheel in a watch or clock is removed or becomes functionless, we do not expect the rest of the mechanism to undertake its work. But in life it is different."(4)

اقبال کے نزدیک زندگی ایک ایسی کلیت ہے جو وحدت کا رنگ رکھنے کے باوجود کثرت کا شکار ہے۔ وحدتِ حیات میں کثرت کی جلوہ آرائی دراصل اس کے ارتقائی سلسلہ (Career) کے وہ مراحل نہیں جن سے گزرتے ہوئے زندگی، حیاتِ انسانی کے اعلیٰ و ارفع مقام تک پہنچتی ہے۔ یوں زندگی کی ارتقائی سرگرمی کا تعلق ایک ایسے دور دراز ماضی کے ساتھ قائم ہو جاتا ہے کہ جہاں مادہ اور اس کے طبیعی اور کیمیائی اعمال بھی میلانِ زندگی اور اس کے ارتقائی سلسلے کے ایسے مراحل نظر آتے ہیں جنھیں خود زندگی نے اپنی سہولت اور قیام و ارتقا میں معاونت کے لیے تخلیق کیا۔ اس بات کی تفہیم کے لیے ڈاکٹر رفیع الدین کا درج ذیل اقتباس بہت برمحل معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر موصوف لکھتے ہیں:

"There could have been no organic life without matter and its laws. It is on account of the operation of the physical laws that the sun shines, the winds blow, the seasons change and the days and nights alternate. The laws of matter seem to have been designed,

Scanned by CamScanner

consciously or unconsciously, in order to make possible the appearance and evolution of life."(5)

اگرچہ مختلف مظاہر فطرت وقدرت مراتب حیات میں الگ الگ مقام ومرتبہ کے حامل ہیں تاہم حیات سے تعلق اور نسبت کے اعتبار سے تمام مظاہر ایک ہی تسبیح حیات کے مقدم اور موخر دانوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو کائنات کا کوئی بھی مظہر ایسا نہیں جس میں زندگی کی رو (Current) جاری وساری نہ ہو۔ خطبات اقبال میں سے درج ذیل اقتباس اسی بحث کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے:

"Life is, then, a unique phenomenon. It possesses a career which is unthinkable in the case of a machine. And the possession of career means that the sources of its activity can not be explained except in reference to a remote past, the origin of which, therefore, must be rought in a spiritual reality, revealable in, but non-discoverable by any analysis of spatial experience. It would therefore seem that life is foundational and anterior to the routine of physical and chemical processes which must be regarded as a kind of fixed behaviour formed during a long course of evolution."(6)

اقبال کے خیال میں حیات کا تحرک ایک زندہ ارتقائی عمل کے طور پر ہوتا ہے کیونکہ حیات اپنے ارتقائی مراحل میں تجربہ وشعور کے جن مراحل سے گزرتی ہے انھیں اپنے اندر جذب کرتی ہوئی اور سمیٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ اقبال رقم طراز ہیں:

"The movement of life as an organic growth involves progressive synthesis of its various stages. Without this synthesis, it will cease to be organic growth."(7)

اقبال کا دل "بے عہد وفا" کی خواہش سے بھی لبریز ہے اور اس میں "چشم بر عہد کہن" رکھنے کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں حیات اپنے سابقہ مراحل میں حاصل شدہ تجرباتی شعور کو اپنے اندر سمیٹتے ہوئے اور اس سے استفادہ کرتے ہوئے آئندہ مراحل میں قدم رکھتی ہے:

اخلاص عمل مانگ نیاگان کہن سے
شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدا را (ا۔ح، ص ۱۷)

یوں اقبال کے ہاں "دوش کے آئینے میں فردا" کو دیکھنے کا رجحان ارتقا کے تصور کی بنیاد بنتا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ انسان کے حال ومستقبل کی تیرگی کو چاک کرنے کے لیے ماضی کی روشنی سے فیض حاصل کرنا ضروری ہے۔ اقبال خطبات میں رقم طراز ہیں:

"The Holy Book of Islam can not be inimical to the idea of evolution. Only we should not forget that life is not change, pure and simple. It has within it elements of conservation also."(8)

گویا ارتقا دراصل عقیدہ و اور دین کے سرچشمے سے پانی لے کر مستقبل کے پودے کو نکھارنے اور نشوونما دینے کا نام ہے۔

Scanned by CamScanner

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کے نزدیک ارتقا کا تصور عقیدہ اور دینی اصولوں کے مطابق زندگی کی تعمیر نو اور تعمیر نو کرنے کی تمنا اور خواہش کے ساتھ وابستہ ہے۔ اقبال لکھتے ہیں:

"Life moves with the weight of its own past on its back."(9)

نیز یہ ایک عالمگیر حقیقت ہے کہ نئے تصورات ہمیشہ ماضی کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ زندگی ایک ایسی آبجو ہے جس کے اگلے پانیوں میں جوش پچھلی لہروں کے اندر موجود شدت سے پیدا ہوتا ہے اور اس شدت کے تسلسل سے تعلق قائم رکھنا ہی آبجو رفتارِ حیات کی تندی و تیزی کا ضامن ہوتا ہے:

یادِ عہدِ رفتہ میری خاک کو اکسیر ہے
میرا ماضی میرے استقبال کی تفسیر ہے (ب۔د،ص۱۹۶)

کائنات میں ہر چیز محوِ سفر ہے۔ کسی شے کو ایک حالت پر قرار نہیں۔ ذرّے صحرا بن جاتے ہیں اور قطرے دریا۔ بیج پھول بن جاتے ہیں تو پھول پھل۔ ایک زمانہ تھا کہ انسان درخت کے پتوں سے تن ڈھانپتا تھا۔ پتھروں کے درمیان رہتا تھا۔ انھی کے رگڑنے سے آگ اور حرارت حاصل کرتا تھا۔ کسی دور میں تہذیب و تمدن سے ناواقف اور اشاروں میں باتیں کرنے والا انسان اب ایک اندازے کے مطابق دُنیا میں پانچ ہزار مختلف زبانیں بولنے پر قادر ہے۔ وہ انسان جو کبھی حروف تک سے ناآشنا تھا، آج کروڑوں کتابوں کا مصنف ہے۔ وہ کمزور اور بزدل انسان جو کبھی مظاہرِ فطرت کے رعب اور جلال سے مغلوب ہو کر انھیں دیوتا بنا لیتا تھا آج چاند کے سینے پر قدم رکھ چکا ہے اور سورج کی شعاعوں کو گرفتار کر رہا ہے۔ مزاجِ روزگار ذوقِ جدت سے ہی آراستہ ہے۔ حیات اپنے مراحلِ ارتقا میں پست و بلندی کی منازل سے گزرتے ہوئے تجربہ و شعور کی مدد سے اپنے مرتبہ و کمال میں اضافہ کرتی چلی جاتی ہے۔ یوں زندگی ادنیٰ مراحلِ حیات سے اعلیٰ تر منازل کی جانب گامزن رہتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ جوئے کہستاں اُچکتی ہوئی
اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی (ب۔ج،ص۱۲۳)

اُچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی
بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی (ب۔ج،ص۱۲۳)

رُکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ (ب۔ج،ص۱۲۳)

ذرا دیکھ اے ساقیٔ لالہ فام
سناتی ہے یہ زندگی کا پیام (ب۔ج،ص۱۲۳)

دما دم رواں ہے یمِ زندگی
ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی (ب۔ج،ص۱۲۹)

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوق پرواز ہے زندگی (ب۔ج،ص ۱۳۶)

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند
سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند (ب۔ج،ص ۱۳۶)

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت ، حضر ہے مجاز (ب۔ج،ص ۱۳۶)

اُلجھ کر سلجھنے ، میں لذت اسے
تڑپنے ، پھڑکنے میں راحت اسے (ب۔ج،ص ۱۳۶)

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے
اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے (ب۔ج،ص ۱۳۷)

بڑی تیز جولاں ، بڑی زود رس
ازل سے ابد تک رم یک نفس (ب۔ج،ص ۱۳۷)

ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاک آدم میں صورت پذیر (ب۔ج،ص ۱۳۷)

گویا اقبال سمجھتے ہیں کہ زندگی ہر لحظہ آگے بڑھنے، نئی صورتیں ڈھالنے، نئے انداز اختیار کرنے اور ارتقا پانے کا نام ہے۔ آج سے کل اور کل سے پرسوں نئے حادثات اور واقعات تازہ جلووں کے ساتھ رونما ہوتے ہیں۔ زندگی مسلسل جدت وندرت کے ساتھ آگے قدم رکھ رہی ہے:

دما دم نقش ہائے تازہ ریزد
بیک صورت قرار زندگی نیست (پ۔م،ص ۳۷)

اگر امروز تو تصویر دوش است
بخاک تو شرار زندگی نیست (پ۔م،ص ۳۷)

ساخت اور شعور کے اعتبار سے انسان حیات کی سب سے اعلیٰ سطح کا نمائندہ ہے۔ اگرچہ وہ بظاہر بہت کمزور ہستی ہے تاہم اس کے مقدر میں آگے بڑھنے، ایک مرحلے سے دوسرے مرحلے میں قدم رکھنے اور پھر اس سے آگے چلنے کی غیر مختتم سعی لکھ دی گئی ہے۔ تحریک وارتقا کی اس نمو پذیر فطرت کے ساتھ انسان تخلیقی سرگرمی کا نمائندہ بن کر طاقت وعظمت کا علمبردار بن جاتا ہے۔

Scanned by CamScanner

اقبال لکھتے ہیں:

"Hard his lot and frail his being, like a rore-leaf, yet no form of reality is so powerful, so inspiring and so beautiful as the spirit of man. Thus, in his inmost being man, as conceived by the Quran, is a creative activity, an ascending spirit who in his onward march rises from one state of being to another."(10)

زندگی کائنات میں ہزار رنگ اور ہزار شکل میں ہے، تاہم قافلۂ حیات کا سالار انسان ہے کیونکہ موجودات عالم میں جو شرف اور بزرگی انسان کو حاصل ہے اس میں کوئی اور نوع اس کی شریک نہیں۔ انسانی عظمت اور بڑائی کا سبب علم اور فکر و شعور کی وہ متاع ہے جس نے انسان کو مخلوقات عالم میں سرفرازی عطا فرمائی اور علم و شعور کی یہی وہ خوبی ہے جس نے انسان کو ایک ایسی سیمابی شخصیت میں بدل دیا جو ہر لحظہ عمل کی نئی سے نئی سمتوں پر چلنے کے لیے بے قرار رہتی ہے۔ اسی لیے اقبال کہتے ہیں کہ:

"Thus my real personality is not a thing. It is an act."(11)

جہاں اقبال کائنات کو حوادث و واقعات کے ربط اور تسلسل کا نام دیتے ہیں وہاں حیات کے سب سے اعلیٰ مظہر انسان کو بھی ارتقا کے دھارے پر عمل اور تجربہ کے تسلسل میں شریک ایک ایسی اُلجھتی، پھسلتی مگر ہر دم نکھرتی اور گیسوئے حیات کا سنوارتی ہوئی ہستی کی صورت میں دیکھتے ہیں جس کی فطرت میں روز و شب کی بے تابی لکھ دی گئی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ یہ تلاش متصل شمع جہاں افروز ہے
توسنِ ادراک انساں کو خرام آموز ہے (ب۔د، ص ۲۵)

اقبال نے جہاں بھی حیات کا ذکر کیا ہے لذتِ رم اور ذوقِ خرام کے ساتھ کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کے نزدیک:
زندگی رم کے سوا کچھ اور نہیں (ب۔د، ص ۱۲۷)

۲۔ "صحیفۂ اقبال" مرتبہ یونس جاوید، مضمون "اقبال کے ہاں حرکی پیکر" از اسلوب احمد انصاری، بزمِ اقبال، لاہور ۱۹۸۶ء، ص ۳۵۲

3-Muhammad Iqbal, "The Reconstruction of Religious thought in Islam" Sh. muhammad Ashraf, Lahore:1965, P.34.

4-Gulam Sarwar, Al-Haj Hafiz, "Philosophy of the Quran" Sh. Muhammad Ashraf, Lahore:1965, P.73-74.

5-Muhammad Rafi-ud-Din, "Ideology of the Future" Mangotra Printing Press, Palace Road Jammu:April, 1946, P.23.

6-Muhammad Iqbal "The Reconstruction of Religious thought in Islam" P.44.

7-As Above. P.52.

8-As Above. P.166.

9-As Above. P.167.

10-As Above. P.10.

11-As Above. P.103.

Scanned by CamScanner

عبدالواجد تبسم

اقبال، حسن عسکری اور سلیم احمد

Salim Ahmed is renowned creative critic and poet of Urdu literature. He was much influnced by the personality and writings of Hasan Askari. Moreover, Salim Ahmed's approach towards literature also manifests great influence of Askari. This very article is a comparative study of Salim Ahmad's views of Iqbal and Askari.

سلیم احمد اردو تنقید کا ایک معتبر نام ہے۔ انھوں نے اردو تنقید کی نئی جہت سے آشنا کرتے ہوئے اسے تخلیق سے ملا دیا۔ اس سفر میں ان کی تنقیدی اور فکری تشکیل میں اُن کے استاد معنوی محمد حسن عسکری نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ جن کی تحریروں کے اثرات معانی و اسلوب ہر دو پر سلیم احمد کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''سلیم احمد کی تنقید کے سوتے مشرق کی روایت اور حسن عسکری کی ہدایت سے پھوٹتے ہیں۔ انھوں نے تنقید سے رفع اضطراب کے بجائے انتقالِ اضطراب کا کام لیا ہے۔''(1)

حسن عسکری کو اردو تنقید کی سب سے زیادہ متنازعہ شخصیت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ عسکری کے نظریات اور اسلوب ہے۔ دونوں میں چونکا دینے والی سنسنی خیزی ملتی ہے۔ شاید اسی لیے احتشام حسین لکھتے ہیں:

''عسکری کی جاندار خوبصورت اور ادبی نثر نقد ادب کے متعلق بہت سے سوالات اٹھاتی ہے، سوالوں کا جواب نہیں دیتی۔ ایک مبہم سا ذائقہ پیدا کرتی ہے، توانائی نہیں بخشتی، شک میں مقید کرتی ہے، یقین کے دروازے نہیں کھولتی۔''(2)

حسن عسکری کو اردو کا سب سے زیادہ متلون مزاج نقاد قرار دیا جاتا ہے۔ ان کا یہی مزاج جدت پسندی کو اپنا شعار بناتا اور فرائڈ کے ایک باغی شاگرد ولہلم رائخ سے ناطہ جوڑتا ہے۔ عسکری نے اسی کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے ادبی شخصیات اور تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہوئے اردو کی نفسیاتی تنقید میں ایک نئی سمت کی نشاندہی کی۔ اگرچہ عسکری نے ولہلم رائخ کے نظریے سے اپنی نفسیاتی تنقید کا لب ولہجہ متعین کیا ہے تاہم خود رائخ پر یا اس کے نظریات پر کوئی باضابطہ کام نہیں کیا۔ جہاں تک رائخ کے نظریات کے ادبی پہلوؤں کا تعلق ہے تو اس ضمن میں عسکری نے اس کی بہت کم وضاحت کی ہے۔ رائخ کے نظریات کے زیر اثر عسکری نے جو مقالات بطور خاص تحریر کیے ہیں۔ ان میں ''فنی تخلیق اور درد''، ''داخلیت پسندی''، ''کچھ فراق صاحب کے بارے میں'' اور ''ستارہ یا بادبان''۔ ان مقالات میں ولہلم رائخ کے اثرات کے علاوہ فرائڈ کے نظریات بھی ملتے ہیں۔

سلیم احمد چونکہ حسن عسکری کے شاگرد معنوی ہیں اس لئے وہ حسن عسکری کے اسلوب اور نظریات دونوں سے متاثر ہیں۔ اس خیال کو مزید تقویت یوں بھی پہنچتی ہے کہ اپنی تحریروں میں اگر سلیم احمد نے کسی کی غیر مشروط عزت کی ہے تو وہ بھی حسن عسکری کی ہیں۔ جس سے یہ بات بھی بخوبی واضح ہوتی ہے کہ سلیم احمد عسکری سے محض اسلوب کی حد تک متاثر نہیں۔ چنانچہ انھوں نے ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں ایک عسکری کے اثر کو تسلیم بھی کیا ہے۔ اسی طرح ''غالب کون؟'' میں لکھتے ہیں:

''ملائی دور سے بعد تک، اپنے تو سب کچھ عسکری صاحب ہی ہیں پوچھنے کی جو بات انہی سے پوچھتا ہوں''(3)

سلیم احمد کی تنقید میں جذبہ، کلیت کا شعور اور تلاش، تہذیب اور روایتی تہذیب مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے پہلے تنقیدی مجموعے ''ادبی اقدار'' سے لے کر ''اسلامی نظام مسائل اور تجزیے'' تک ان کا تنقیدی سفر واضح ہے، ہم کو نظر آتا ہے۔ اس سارے سفر میں فکرِ عسکری نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ سلیم احمد عسکری سے کن کن مباحث کے حوالے سے متاثر ہیں۔

سلیم احمد نے متعدد جگہ عسکری کو اپنا روحانی اور معنوی مرشد تسلیم کیا ہے۔ سلیم احمد کے ہاں ہمیں بہت سی باتیں زیادہ وضاحت سے نظر آتی ہیں جن کی جانب اولین اشارے ہمیں عسکری کے یہاں ملتے ہیں۔ عسکری اور سلیم احمد کا تصورِ روایت ایک ہے اور یہ گینوں سے ماخوذ ہے۔ سرسید تحریک اور حالی کی ریشنلزم اور افادیت پرستی کے دونوں خلاف ہیں۔ رومانویت سے دونوں بیزار ہیں بلکہ اس فہرست میں فراق کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ سلیم احمد نے ''اکبر کا زاویۂ نظر'' کے عنوان سے مضمون لکھ کر اکبر کو اسلامی تناظر میں دیکھنے کی سعی کی۔ اس مضمون سے پہلے خود عسکری نے ایک فکر انگیز مضمون لکھا تھا۔ اسی طرح سلیم احمد کے ایک ہنگامہ خیز مضمون ''غزل مظہر اور ہندوستان'' مشمولہ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' پر عسکری کے مضمون ''ہمارا ادبی شعور اور مسلمان'' کا اثر واضح نظر آتا ہے۔

اپنے مضمون ''انسان اور آدمی'' میں عسکری جن مباحث سے بحث کرتے ہیں وہ خود سلیم احمد کی فکر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ عسکری نے اس مضمون میں یہ بات واضح کی تھی کہ جو تہذیب آدمیوں کے ٹھوس تجربات سے بے نیاز ہو کر اقدار سازی کرتی ہے اس کے مقدر میں شکستیں اور حسرتیں لکھی ہیں۔ خصوصاً ادب تو آدمیوں سے قطع تعلق کر کے دو قدم نہیں چل سکتا۔ سلیم احمد بھی انسان اور زندگی کے ہر تصور کو زندگی کے ٹھوس تجربات سے ٹکرا کر دیکھنے کے آرزومند ہیں۔ عسکری اور سلیم دونوں کے ہاں پاک محبت کا تصور نہیں ملتا بلکہ دونوں اس تصور کو مریضانہ رومانویت پرستی کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ سلیم احمد کا تنقیدی مجموعہ ''نئی نظم اور پرانا آدمی'' اسی موضوع کو واضح کرتا ہے۔ اسی طرح سلیم احمد کے مضمون ''غالب اور نیا آدمی'' پر عسکری کے مضمون ''انسان اور آدمی کے اثرات'' بآسانی دیکھے جا سکتے ہیں۔ جس طرح عسکری ادیب یا شاعر کے باطن میں اتر کر اس کے ہاں مرکزی مسئلہ تلاش کرتے ہیں اسی طرح سلیم احمد بھی تنقید کو باطن کی بیانی سے تعبیر کرتے ہیں۔ عسکری نے میر کا مرکزی مسئلہ دُنیا اور حالی کا دُنیاداری قرار دیا تھا۔ سلیم احمد نے خود اس طریق کار کو کام میں لاتے ہوئے عسکری کی شخصیت کا مرکزی مسئلہ تلاش کیا اور بتایا کہ عسکری کا سارا مسئلہ انسان سے آدمی بننے کا ہے اسی کلیے کے تحت ان کی تین کتابیں ''غالب کون؟'' ''محمد حسن عسکری - آدمی یا انسان'' اور ''اقبال - ایک شاعر'' منظرِ عام پر آئیں۔

اس راز کو سمجھنا مشکل ہے کہ جو نقاد غالب اور اقبال کو خاطر میں نہیں لاتا وہ حسن عسکری کا اس قدر معتقد کیوں ہے۔ کیا عسکری تمام فکری تضادات سے پاک ہیں؟ کیا ان کا فرمایا مستند ہے؟ کیا وہ اپنے ذاتی تجربے کی بنا پر شعرا کو نہیں پرکھتے؟ لیکن سلیم احمد نے عسکری کو کبھی چیلنج نہیں کیا۔ بلکہ وہ ان کے بارے خالص شاگردانہ رویہ رکھتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ''سلیم احمد کی تنقیدی ذہن کے تجزیے میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ عسکری کی ڈور سے بندھا اُڑتا رہا۔ وہ کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو جائے۔ مگر یہ بلندی ڈور تک محدود رہی اگر میں یہ کہوں کہ محمد حسن عسکری نے سلیم احمد کے لئے وہی اہمیت اختیار کر لی تھی جو علامہ اقبال کیلئے مرشد رومی نے تو اسے مبالغہ نہ سمجھا جائے۔ وہ نقاد جو کسی کو خاص نہیں ڈالتا وہ مرشد عسکری کے بارے میں کتنا جذباتی ہو کر لکھتا ہے۔''(4)

''مجھے احساس ہے کہ میں ایک چھوٹا آدمی ہوں، میں عسکری صاحب کو جاننے کا دعویٰ کیسے کروں۔ میں عسکری صاحب پر کچھ کہتا ہوں تو اس کی وجہ صرف اتنی ہے کہ عسکری صاحب نے میرے جیسے چھوٹے آدمی میں بھی وہ

Scanned by CamScanner

خود اعتمادی پیدا کی جس کے بغیر میں کچھ لکھتا تو کیا زندہ بھی نہیں رہ سکتا تھا"۔ (۹)

اگر سلیم احمد کی شخصیت وفکر کا جائزہ لیا جائے تو وہ اول تا آخر فکرِ اقبال سے متاثر رہے ہیں۔ اُن کی اقبال سے محبت کا اندازہ اُن کے خطوط اور دیگر تحریروں سے ہوتا ہے۔ ان کی کوئی بھی تحریر ایسی نہیں جو کسی نہ کسی پہلو سے فکرِ اقبال سے متاثر نہ ہو ایک جگہ لکھتے ہیں

"میں اقبال کو برصغیر کے عظیم ترین لوگوں میں سے سمجھتا ہوں بلکہ پورے ایشیا میں ان کی شخصیت کئی اعتبار سے نمایاں ترین اہمیت کی حامل ہے۔" (۱۰)

اسی طرح ان کے 12 جون 1981ء کے خط بنام نظیر صدیقی سے بھی ان کے اقبال سے والہانہ عشق کا پتا چلتا ہے۔ اقبال کے حوالے سے اپنی تصنیف "اقبال - ایک شاعر" کے دیباچے میں انھوں نے اپنے اقبالی ہونے کا نہ صرف اعتراف کیا ہے بلکہ اپنی کچھ نظمیں اور اشعار پیش کر کے یہ بات واضح کی ہے کہ وہ ایک عرصہ تک اقبال کی محبت کے سحر میں گرفتار رہے ہیں۔

سلیم احمد کی اقبال سے متعلق تحریریں "اقبال - ایک شاعر" "ضربِ کلیم شاعری یا فلسفہ" "اقبال اور ہند اسلامی تہذیب" کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں۔ علاوہ ازیں اُن کے اکثر مضامین میں اقبال ایک بھرپور حوالے کی صورت میں موجود ہے۔ وفات سے قبل اُن کا پروگرام "خطبات" کے حوالے سے بھی کام کرنے کا تھا مگر زندگی نے رفاقت نہ کی۔

سلیم احمد کا اندازِ تحریر تحقیقی نوعیت کا نہ تھا بلکہ ان کی کوشش تحریر کی تخلیقی حیثیت کو برقرار رکھنا تھا۔ "اقبال - ایک شاعر" میں بھی کچھ ایسا ہی رویہ روا رکھا گیا ہے بلکہ خود اُن کا کہنا ہے کہ کتاب لکھتے وقت حافظے کے سوا اور کوئی مواد میرے پاس موجود نہ تھا۔ اس پس منظر کو دیکھتے ہوئے سلیم احمد کے مطالعے اور زود نویسی کی داد دینی پڑتی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے ذہن کے نہاں خانے میں کس کس زاویے سے اقبال سے متعلق غور وفکر کیا ہوگا اور جب خیالات کے تانے بانے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو گئے ہوں گے تو انھوں نے اُسے ایک صورت دے دی ہوگی۔

سلیم احمد کا کہنا ہے کہ یہ کوئی رسمی نوعیت کی کتاب نہیں بلکہ ان کے ذہن میں اقبال سے متعلق کچھ بنیادی سوالات تھے جو اقبال کے خصوصی مطالعے سے پیدا ہوئے۔ انھوں نے ان سوالات کا جواب اپنے مخصوص انداز میں دیا ہے۔ وہ کتاب کے آغاز ہی میں اقبال سے متعلق اپنی رائے قائم کر لیتے ہیں اور دیگر اقبالی محققین اور ناقدین سے اختلاف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کتاب کا اوّلین جملہ ہی اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ اقبال کے بارے میں ہماری تنقید دل میں چور رکھ کر بات کرنے کی عادی ہو چکی ہے۔

ان کا کہنا ہے کہ ہم اقبال کے ضمن میں مداحی کے رویے سے آگے نہیں بڑھے۔ اس حوالے سے جو کام ہوا ہے وہ نوے فیصد خیالات ونظریات کی تشریح ہے۔ علاوہ ازیں اقبال کو تقریباً سبھی حوالوں سے دیکھا گیا ہے مگر بحیثیت شاعر اُن کا مطالعہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس لیے انھوں نے اقبال کے باطن میں اتر کر اقبال کی شاعری کے سرچشمے کا سراغ لگایا ہے۔

اتنے دعوؤں کے بعد جب کتاب پر نظر پڑتی ہے تو بہت حد تک مایوسی ہوتی ہے کیونکہ وہ اپنے دعوؤں کو سچ ثابت نہیں کر سکے اور بغیر کسی ضروری تیاری کے ایک بڑے کام کا بیڑا اُٹھایا ہے۔

انھوں نے نفسیات کے ایک فرسودہ نظریے تحلیلِ نفسی کے تحت اقبال کے افکار کا سرچشمہ دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نفسیاتی اصول کے مطابق اقبال کے افکار، ذاتی زندگی و پیشے میں ناکامی، ازدواجی زندگی میں ناکامی، تصورِ مرگ، معاشی ناآسودگی، جنسی امراض، بے عملی، جذبے کے بجائے تصورات، خیالات کے آئینہ دار ہیں۔ سلیم احمد کو یہ خرابیاں اقبال کی ذات سے وابستہ نظر آتی ہیں۔ علاوہ ازیں فکرِ اقبال پر اعتراض کا ایک الگ سلسلہ نظر آتا ہے۔

سلیم احمد نے کتاب کے آغاز ہی میں یہ طے کر لیا تھا کہ اقبال سے متعلق ہمارا رویہ مدح سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ چنانچہ

Scanned by CamScanner

انھوں نے آغاز ہی میں یہ فیصلہ کرلیا کہ وہ اقبال کے کسی بھی پہلو کی مدح نہیں کریں گے۔ وہ اپنے اس فیصلے پر اس قدر ثابت کاربند نظر آتے ہیں کہ پوری کتاب اقبال شناسی کی روایت میں ایک نیا باب کھولتی ہوئی نظر آتی ہے۔ سلیم احمد نے اپنے دیگر مضامین میں بعض جگہ اقبال کی تحسین بھی کی ہے مگر یہ رویہ زیادہ تر دبا دبا سا رہتا ہے۔

نفسیاتی تجزیہ کے لئے ضروری ہے کہ زیر تجزیہ شخص کی زندگی کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات ہوں۔ اگر وہ شخص زندہ ہے تو کئی نشستوں میں اس کے انٹرویوز کیے جائیں اگر وہ دنیا سے رخصت ہو چکا ہے تو اس کے بارے میں ہر ممکنہ شہادت فراہم کرنے کی کوشش کرنی چاہیے مگر فاضل مصنف نے انتہائی کم معلومات میں اور انتہائی کم وقت میں ایک عظیم مفکر اور شاعر کا نفسیاتی تجزیہ بھی کر ڈالا۔

کچھ اسی طرح کا نفسیاتی تجزیہ سلیم احمد نے محمد حسن عسکری کا بھی کیا ہے مگر اس ضمن میں اُن کا رویہ زیادہ تر توصیفی نظر آتا ہے۔ اگر ان دونوں "نفسیاتی جائزوں" کا بنظر غائر جائزہ لیا جائے تو ایک طرف مدح ہی مدح ہے تو دوسری طرف ذم ہی ذم۔ اس حقیقت کو جاننا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے کہ آخر سلیم احمد کے ہاں عسکری کو پرکھنے کا وہ رویہ کارفرما نظر نہیں آتا جو "اقبال۔ ایک شاعر" میں ہے۔

سلیم احمد کی تحریروں کا اگر ایک سرسری سا جائزہ لیا جائے تو تین چار باتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ ان میں سرفہرست چونکانا ہے اس ضمن میں نظیر صدیقی لکھتے ہیں:

"سلیم احمد کو عمر بھر چونکانے کی عادت رہی۔ آخر کار انہوں اس دنیا سے گزرنے کا بھی وہی طریقہ اختیار کیا جو لوگوں کو چونکا دے۔ رات کو سوئے تو صبح کو اٹھے ہی نہیں۔ زندگی کی نیند کو موت کی نیند سے ملا دیا۔" (7)

یہ چونکانا ہی سلیم احمد کے اسلوب کی ایک خاص پہچان ہے۔ اُن کے مضمون کا آغاز ہی ایسے جملے سے ہوتا ہے جو پڑھنے والوں کو چونکا دیتا ہے:

"اقبال کے بارے میں ہماری تنقید دل میں چور رکھ کر بات کرنے کی عادی ہو چکی ہے"

(اقبال۔ اقبالیات اور ہم)

"آپ نے اقبال کی وہ تصویر دیکھی ہے جس میں وہ شال اوڑھے ہوئے آنکھیں بند کیے ہوئے، کچھ مراقبے کی کیفیت میں بیٹھے ہوئے ہیں۔ یہ تصویر آپ کو کیسی لگتی ہے؟"

(اقبال کی ایک داخلی تصویر)

"عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے"

(نئی نظم اور پورا آدمی)

"جس طرح پرانے زمانے کے لوگوں پر جن آتے تھے اسی طرح ہمارے زمانے کے اکثر لوگوں پر لفظ آتے ہیں"

(تہذیب کا جن)

تمہیدی جملوں کے علاوہ مضمون کا عنوان بھی کچھ اس انداز کا ہوتا ہے کہ پڑھنے سے پہلے ہی قاری چونکنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مضمون کے درمیان میں بھی یہ سلسلہ برقرار رہتا ہے۔

سلیم احمد کی تحریروں کی ایک اور اہم بات فقرے بازی ہے۔ حسن عسکری اور انتظار حسین کے ساتھ ساتھ سلیم احمد بھی فقرے بازی کے لئے بہت مشہور ہیں۔ فقرہ بازی کے حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"فقرہ بازی اسلوب میں Liberty لینے کے مترادف ہے۔ تنقید کا فریضہ علمی ہے اور اس سے تنقیدی تحریر کے اسلوب کی حدود کا بھی تعین ہوتا ہے یعنی سنجیدگی ہو، متانت ہو، شائستگی ہو۔ یہ سب درست ہے اور اکثریت اس طرح لکھتی ہے لیکن اگر معاملہ عسکری یا سلیم احمد جیسے انفرادیت پسند افراد کا ہو تو انہیں مروج

Scanned by CamScanner

اسلوب کے سانچے میں نہیں ڈھالا جا سکتا۔ جس طرح تحریر کی صحبت سے آگہی مکمل ہو جاتی ہے اسی طرح خوش
طبع یا تیز ذہانت اپنے اظہار کے دیگر ذرائع کے ساتھ ساتھ فقرہ بازی کے ذریعے بھی مروج اسلوبی
سانچے توڑنے کی کوشش کرتی ہے" (8)

سلیم احمد نے بھی "فقرہ بازی" میں انتہا سے کام لیا ہے۔ ان کے فقرے عام طور پر چبھتے ہوتے ہیں اور پڑھنے والے کو چونکاتے ہیں۔ ان سے مصنف کی شخصیت اور اسلوب کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

"ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں، جس کا ہاتھی اس کا ناؤں اور اس سے کون انکار کرے گا کہ نظم جدید کا ہاتھی سب
سے پہلے میراجی اور راشد نے پالا" (نئی نظم اور پورا آدمی)

سلیم احمد فقرہ کو دودھاری تلوار کی مانند اپنے دفاع کے لیے بھی استعمال کرتے تھے اور دوسروں کو کاری زخم لگانے کے لیے بھی مثلاً

"اقبال کا یہی عمل ان کی حقیقی عظمت ہے۔ ان کا ایکشن زندہ اور قومی کانفرنسوں میں شریک ہونا نہیں کیونکہ یہ
کام تو مولانا کوثر نیازی بھی کر لیتے ہیں" (اقبال - ایک شاعر)

سلیم احمد کی تحریروں کا ایک اور اہم پہلو نظریہ سازی یا کلیہ سازی ہے۔ وہ کسی بھی تحریر کے آغاز میں کوئی کلیہ بنا لیتے ہیں اور پھر اسی کے سانچے میں رہتے ہوئے کسی نظریے یا شخصیت کو پرکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ یہی نظریہ سازی جہاں ان کی قوت بنتی ہے وہیں یہ ان کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے۔ وہ بعض اوقات کلیہ پہلے مرتب کرتے ہیں اور اس کے اطلاقات کی فکر بعد میں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادیب یا شاعر کے یہاں سے ایسے عناصر کا انتخاب کرتے ہیں جو ان کے کلیے کی تصدیق کر سکیں اور ایسے عناصر سے عمداً اعتنا نہیں کرتے جو ان کے نظریے سے مطابقت نہیں رکھتے۔ نتیجتاً ان کی تنقید میں ناہمواری اور یک رخا پن پیدا ہو جاتا ہے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" اور دوسری بہت سی تحریروں میں یہی یک رخا انداز کارفرما نظر آتا ہے۔ اسی یک رخے رویے کے خلاف شمیم احمد کو اپنی کتاب "۲+۲=۵" میں بہت کچھ لکھنا پڑا۔ اس حوالے سے تحسین فراقی لکھتے ہیں:

"سلیم احمد نے اختر شیرانی اور ان کی نسل کے بعض دیگر شعرا کے باب میں ایک کلیہ قائم کر لیا۔ اس لیے اس
کلیے کی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے انھوں نے اختر اور ان کی نسل کے شعرا کے محض اسی قدر کلام سے اعتنا
کیا جو ان کے کلیے کی تصدیق کر سکے اور باقی کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ یہیں آ کے سلیم احمد کی تنقید ٹھوکر کھاتی
ہے۔ سلیم احمد کی تنقید کا یہ یک رخا پن صرف "نئی نظم اور پورا آدمی" تک محدود نہیں بلکہ "ادھوری جدیدیت"
"غالب کون" اور "اقبال - ایک شاعر" تک میں اس کے متعدد شواہد تلاش کیے جا سکتے ہیں" (9)

سلیم احمد کی یہ نظریہ سازی یا کلیہ سازی کا ردعمل فوری ہوتا ہے اور پھر اس کے اطلاق کے لیے وہ ایسے بے چین ہو جاتے ہیں کہ انھیں گرد و پیش کی خبر نہیں رہتی۔ درج ذیل اقتباسات سے بات بخوبی واضح ہوگی

"نئی شاعری کی تمام قسموں میں، ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز مشترک ہے "نامقبولیت"
آپ اسے پسند کریں یا ناپسند اس سے خوش ہوں یا ناراض، اس پر شرمندہ ہوں یا ناز، اس نئی شاعری تمام کی
تمام نامقبول شاعری ہے" (نئی شاعری، نامقبول شاعری)

"عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ اگر ہم مذہب کا لفظ صرف جذباتی تاثر پیدا کرنے کے لیے نہ لیں اور اسے
اس کی ٹھوس شکل میں دیکھیں تو یہ چار چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے، عقائد، عبادات، رسوم اور ان تینوں میں
جذبات کی آمیزش" (اقبال اور ہند اسلامی تہذیب)

Scanned by CamScanner

''محمد حسن عسکری نے کسی جگہ ''مسجد قرطبہ'' کو اردو شاعری کا تاج محل کہا ہے''
(اقبال کا معجزۂ فن)

''مجھے ریاضی کی ایک پیچیدہ مساوات حل کرنی ہے۔ یہ کام عقل کا ہے یا عشق کا؟ عشق والے تو شاید ریاضی کا
ہم سن کر دورہ میں مبتلا ہو جائیں'' (اقبال کا جہاد)

سلیم احمد کی تحریروں میں قیاسات اخذ کرنے کا رجحان ابتدا ہی سے موجود تھا جو ان کی آخری زمانے کی تصانیف تک بدستور نظر آتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ قیاسات ہر صورت میں غیر مفید ہی ہوں۔ بعض اوقات قیاسات کسی مسئلے یا شخص کے ضمن میں راہنمائی بھی فراہم کرتے ہیں۔ جس سے بہت سے مسائل کے حل ہونے میں مدد ملتی ہے۔ لیکن جب یہ طریق کار ایک حد سے آگے بڑھ جائے تو اس کے خطرناک نتائج بھی برآمد ہو سکتے ہیں۔ سلیم احمد کے ہاں قیاسات کا یہ معاملہ حد اعتدال سے آگے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ''اقبال-ایک شاعر'' میں لکھتے ہیں:

''کبھی کبھی میرے دل میں ایک خطرناک خیال آتا ہے لیکن میں کسی ذریعے سے اس کی تصدیق نہیں کر سکتا۔ کیا اقبال کسی خطرناک جسمانی (جنسی؟) عارضے میں مبتلا تھے؟..... لیکن مجھے اعتراف ہے کہ ثبوت کے بغیر اس کی حیثیت میری قیاس آرائی سے زیادہ نہیں ہے'' (اقبال کا ایک شعری کردار۔ شاہین)

سلیم احمد کی تنقید انہی قیاسات کلیوں اور نظریوں کی دُنیا ہے بقول تحسین فراقی:

''سلیم احمد کے کلیوں اور نظریوں کی نارسائیاں ان کی نہایت ہنگامہ خیز کتاب ''اقبال-ایک شاعر'' میں بھی نظر آتی ہیں''(10)

سلیم احمد کی کتاب ''اقبال-ایک شاعر'' اپنی تمام تر کوتاہیوں اور قیاس آرائیوں کے باوجود اقبالیات میں ایک اہم کتاب شمار ہو سکتی ہے کیونکہ اس نے بہت سے مباحث کو جنم دیا اور اقبال کو سمجھنے کیلئے ایک نیا طریق کار وضع کیا۔

اقبال سے اختلاف کرنا کوئی جرم نہیں کیونکہ اقبال کی زندگی ہی میں اکبر الہ آبادی، مولانا سید سلیمان ندوی، مولانا عبدالماجد دریا بادی اور خواجہ حسن نظامی جیسے لوگوں نے اُن سے اختلاف کیا ہے، مگر اُن کے اختلاف کی نوعیت مثبت تھی نہ کہ منفی۔ سلیم احمد کے اقبال سے اختلافات کا رویہ منفی نوعیت کا ہے کیونکہ اسکا اندازہ اُن کی محمد حسن عسکری پر لکھی گئی کتاب اور اقبال پر لکھی گئی کتاب کے موازنے سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ سلیم احمد محمد حسن عسکری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''عسکری صاحب جیسا آدمی جب بدلتا ہے تو جغرافیائی تبدیلیوں کی طرح ایک بہت بڑے طبقات الارضی انقلاب کی خبر دیتا ہے۔ یہ انقلاب کیا ہے اسے جاننے کے بغیر ہم اپنے آپ کو سمجھ سکیں گے نہ اپنے زمانے کو''(11)

عسکری صاحب کو نہ ہم نے بدلتے دیکھا ہے اور نہ کسی اور نے البتہ اقبال کے افکار و نظریات نے ضرور ایک بہت بڑا انقلاب برپا کیا۔

سلیم احمد اگر اسی انداز میں اقبال کا بھی مطالعہ کرتے تو یقیناً ایک اعلیٰ پائے کی تصنیف تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جاتے اور اقبالی ادب میں اُن کا نام زندہ و جاوید رہتا۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

1- انور سدید (ڈاکٹر) اردو ادب کی مختصر تاریخ، لاہور، عزیز بک ڈپو، بار سوم، 1998ء، ص 662

2- احتشام حسین، ذوق ادب اور شعور، لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو، 1955ء، ص 253

3- سلیم احمد، غالب کون؟، کراچی، مکتبہ المشرق، 1971ء، ص 8

4- سلیم اختر، (ڈاکٹر)، سلیم احمد۔ شخص اور نقاد، مشمولہ ''روایت نمبر 4''، لاہور، اردو بازار، 1987ء، ص 634

5- سلیم احمد، محمد حسن عسکری۔ آدمی یا انسان، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1982ء، ص 25

6- سلیم احمد ''اسلامی نظام مسائل اور تجزیے'' کراچی، سلیم احمد ٹرسٹ، 1984ء، ص 213

7- نظیر صدیقی ''سلیم احمد'' مشمولہ روایت نمبر 3، مرتب جمیل عمر، لاہور، اردو بازار، ص 127

8- سلیم اختر، ڈاکٹر، ''سلیم احمد۔ شخص اور نقاد'' مشمولہ روایت نمبر 4، مرتب محمد جمیل عمر، لاہور، اردو بازار، 1987ء، ص 632

9- تحسین فراقی ''سلیم احمد کی تنقید نگاری'' مشمولہ روایت نمبر 4، ص 584

10- ایضاً، ص 618

11- سلیم احمد ''محمد حسن عسکری۔ آدمی یا انسان''، ص 26

Scanned by CamScanner

افضال احمد انور

نعت بطور صنفِ سخن

Some critics do not agree that Naat is a genre of poetry (as literary term). They consider it only a topic of descriptive poetry .In this thesis this fact has proved that Naat is a valuable genre of poetry.

کیا نعت ایک صنفِ سخن ہے یا محض موضوعاتی شاعری۔ اس ضمن میں اہلِ نقد و تحقیق یک زبان نہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے لکھا:

"نعت کی حیثیت اردو فارسی شاعری میں صنفِ سخن کی نہیں بلکہ ایک موضوع کی رہی ہے۔" [۱]

ڈاکٹر گیان چند نے اپنی ذاتی رائے دی ہے:

"نعت کی طرح منقبت کے موضوع کو صنف کا درجہ دینے کی ضرورت نہیں۔" [۲]

انہوں نے نعت کو صنفِ سخن کا درجہ نہ دینے کا ذکر (سی حرفی) کی بحث میں بھی کیا ہے۔" [۳]

ڈاکٹر گیان چند کی طرح شمیم احمد نے بھی نعت کو بطور صنفِ سخن تسلیم نہیں کیا۔ انہوں نے نعت جیسی قدیم زندہ و فعال ترین ہمہ گیر اور باوقار صنفِ نازک کو در خورِ اعتنا ہی نہیں سمجھا۔ چنانچہ موضوعاتی "ہیئتی وغیرہ کسی بنیاد پر متعین کسی صنف میں نعت کا ذکر نہیں کرتے۔ کتاب کے آخر میں اصطلاحات و متعلقات شعر میں نعت کا واجبی سا ذکر کرتے ہیں اور اسے بالعموم مثنوی وغیرہ لکھنے کے شروع میں لائے جانے والے اشعار سمجھتے ہیں۔ ویسے نعتیہ نظموں اور اس کی معقول روایت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ [۴]

بھارت ہی کے سید حسین احمد نے بھی نعت کو صنفِ سخن تسلیم نہیں کیا۔ وہ اپنے نقطۂ نظر کی وجہ بھی بتاتے ہیں۔

"نعتیہ شاعری کی اتنی طویل عمر ہونے کے باوجود اسے موضوعاتی شاعری کا ہی درجہ حاصل رہا۔ اسے صنفِ سخن نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ نہ ابھی تک اس کا فارم مقرر ہوا ہے اور نہ اجزائے ترکیبی۔" [۵]

اس کے برعکس بعض ناقدین و محققین کا خیال ہے کہ نعت ایک باقاعدہ صنفِ سخن ہے۔ ارشاد شاکر اعوان کے نزدیک:

"نعتِ رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم ایک منفرد صنفِ سخن نہیں۔ اس صنف نے دعویٰ کیے بغیر ہر دور میں "روحِ عصر" کی ترجمانی کے فرائض دیگر کسی بھی صنفِ سخن سے بڑھ کر انجام دیے۔" [۶]

ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کا خیال ہے:

"۔۔۔ نعت ایک مستقل صنفِ سخن ہے۔ نازک تر اور نہایت قیمتی نکتہ یہ ہے کہ نعت ہر ہیئت اور فارم (Form) میں لکھی جا سکتی ہے یوں ہر صنف صنفِ نعت کے حکم میں داخل ہے۔" [۷]

مولانا کوکب نورانی اوکاڑوی نعت کو باقاعدہ صنفِ سخن نہ ماننے والوں سے ایک دوسرے انداز سے پوچھتے ہیں:

"اردو معاشرے میں اصنافِ سخن کی تعریف و تقسیم سے پہلے بھی نعت تھی جبکہ اردو نہیں تھی اور نعت تھی۔ شاعری میں غزل، نظم، رباعی، مرثیہ وغیرہ کی تقسیم سے پہلے نعت تھی۔۔۔ نعتیہ غزل یا نعتیہ رباعی کے نام تو بہت بعد کے دور میں لکھے پکارے گئے ہیں اس پہلے سے موجود صنف کو کیا کہا جائے گا۔" [۸]

Scanned by CamScanner

ادبی مجلہ نقوش کے مدیر محمد طفیل نے لکھا

"نعت معتبر صنف شاعری ہے۔ اس کے اصول اور معیار حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی زندگی میں مقرر ہوئے۔
بعض شاعروں کو حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے اصلاح دی انعام واکرام سے نوازا۔" ۹

اردو میں نعت کے اولین محقق ڈاکٹر رفیع الدین اشفاق نے شاعری کی بلحاظ بحر وزن، قافیہ ردیف وغیرہ تقسیم سے اختلاف کرتے ہوئے مضمون اور معنی کے حوالے سے اصناف کی تقسیم پر زور دیا۔ ۱۰ اپنے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے کے آخر میں وہ اپنی تحقیق کا خلاصہ لکھتے ہیں

"نعتیہ شاعری کو بحیثیت نوع سخن پرکھا گیا ہے۔" ۱۱

اس جملے سے صاف واضح ہے کہ وہ نعت کو نوع سخن سمجھتے تھے نوع سخن دراصل صنف سخن ہی ہے۔ ان کی متعلقہ عبارات کا بطور مطالعہ کیا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ وہ نعت کو ایک باقاعدہ صنف سخن مانتے ہیں جس کا انحصار معنی (مواد یا موضوع) پر ہے۔

نعت کے دوسرے قابل ذکر محقق ڈاکٹر ریاض مجید نے نعت کی صنف کے طور پر شناخت کے حوالے سے کوئی بحث نہیں کی، البتہ ان کے مقالے کے بعض مندرجات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نعت کو صنف مانتے ہیں۔

" خلاصۂ کلام یہ ہے کہ نعت متنوع موضوعات اور رنگا رنگ مضامین کی حامل صنف ہے۔" ۱۲

ڈاکٹر عاصی کرنالی حمد اور نعت دونوں کو الگ الگ صنف سخن مانتے ہیں ان کے مقالے میں متعدد صفحات میں اس کا اظہار ہوا ہے (اگرچہ انہوں نے بھی حمد و نعت کے بطور صنف سخن تعین پر الگ سے کوئی بحث نہیں کی اور نعت (یا حمد) کو باقاعدہ صنف سخن نہ ماننے والوں کا رد نہیں کیا) بہر حال وہ ذاتی طور پر نعت کو صنف سخن ہی مانتے ہیں:

" اگرچہ نعت پر یونیورسٹیز کی سطح پر تحقیقی کام ہو چکا ہے اور حمد پر بھی تحقیق کا آغاز ہو چکا ہے لیکن دونوں اصناف میں یعنی حمد و نعت کے تحقیقی عمل میں یہ اہم اور وقیع رخ مد نظر نہیں ہے۔" ۱۳

ڈاکٹر محمد اسحاق قریشی عربی شاعری کے موضوعات کے حوالے سے اگرچہ نعت کو مدح کا حصہ مانتے ہیں مگر اسے الگ صنف بھی مانتے ہیں۔ "مدح رسول اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اصناف سخن کے حوالے سے مدح کا حصہ ہے مگر اپنی مخصوص ہیئت اور عناصر ترکیبی کے لحاظ سے ایک بلند تر صنف سخن ہے۔" ۱۴

انور جمال کے نزدیک:

"نعت موضوع کے اعتبار سے صنف شاعری ہے اور اس کا موضوع سرور کائنات کی مدح ہے۔" ۱۵

بعض محقق نعت کی مخصوص ہیئت متعین نہ ہونے کے باعث اسے صنف سخن نہیں مانتے لیکن اس کی ہمہ گیر وسعت اور ڈاکٹر شاہ رشاد عثمانی کی تحریر سے مترشح ہوتا ہے۔ جن کے نزدیک نعت صنف سخن پہلے تو معروف نہیں تھی البتہ اب اس کی حیثیت صنف کی ہو گئی ہے

"اردو شاعری میں نعت کا فن ایک مستقل صنف سخن کی حیثیت سے معلوم و معروف نہیں رہا ہے اس لیے کہ نعت کی ہیئت متعین نہیں ہے بلکہ مختلف ہیئتوں میں اس کے موضوع کو برتا گیا ہے اور اپنی فکری اور فنی خصوصیات کے باعث اس کی حیثیت اب ایک صنف سخن کی ہو گئی ہے۔" ۱۶

مندرجہ بالا آراء سے ظاہر ہے کہ کچھ نقاد و محقق دو ٹوک انداز میں نعت کو صنف سخن نہیں مانتے، کچھ اسے باقاعدہ اور اصولی صنف سخن مانتے ہیں اور کچھ گو مگو کی حالت میں ہیں۔ مندرجہ بالا متضاد آرا کا سبب شعری اقسام اور درجہ بندی کا غیر واضح تصور ہے۔ شمیم احمد نے بجا لکھا ہے کہ "ہماری کلاسیکی کتب میں اقسام شعری درجہ بندی کچھ اس انداز سے کی گئی ہے کہ صنف و ہیئت کا

Scanned by CamScanner

تصور واضح نہیں ہو پاتا۔" ۱۷

ایسا کرنے کی وجہ یہ ہے کہ بعض نقادوں کے ہاں انواعِ شعر کی بنیاد صرف ہیئت و اجزائے ترکیبی ہیں وہ موضوع کو اصناف سے تقسیم کی بنیاد نہیں مانتے۔ قسیم ہاشمی نے مندرجہ بالا بیان نظم اردو کی ہر فصاحت کے حوالے سے دیا ہے جبکہ صورت حال یہ ہے کہ ہر فصاحت کے بہت بعد لکھی جانے والی بعض کتب میں بھی یہ ابہام و اشکال موجود ہے۔ مثال کے طور پر آغا محمد باقر نے اصناف/ اقسامِ شاعری درج ذیل بتائی ہیں:

"(۱) غزل (۲) قصیدہ (۳) قطعہ (۴) رباعی (۵) مثنوی (۶) مستزاد (۷) ترجیع بند (۸) ترکیب بند (۹) مربع (۱۰) مخمس (۱۱) مسدس (۱۲) واسوخت (۱۳) تاریخ (۱۴) فرد (۱۵) کلیات (۱۶) نعت ۔۔۔" ۱۸

اقسامِ شاعری کی یہ درجہ بندی موضوع اور ہیئت دونوں کے پیشِ نظر تیار کی گئی ہے لیکن پھر بھی اسے حتمی نہیں کہا جا سکتا۔ آغا محمد باقر کی اس تقسیم میں کئی الجھنیں ہیں۔ مثلاً

ا۔ اس تقسیم میں کسی مخصوص ترتیب کا خیال نہیں رکھا گیا۔

ب۔ موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے انواعِ شعری درجہ بندی نہیں کی گئی۔

ج۔ نامکمل ہونے کے علاوہ بھی اس میں کئی تسامح ہیں۔ مثلاً کلیات کو ایک قسم لکھا گیا ہے حالانکہ کلیات نظم کی قسم یا نوع نہیں بلکہ کسی شخص کی تصانیف کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ کلیات کہ جزئیات کی نقیض ہے کا اطلاق منظوم تصانیف کے مجموعے کے علاوہ نثری تصانیف کے مجموعے پر بھی ہو سکتا ہے۔ ۱۹ بہر حال یہ ضرور ہے کہ آغا باقر کی یہ فہرست اپنے پیش رو منشی دیبی پرشاد سحر سے زیادہ مفصل ہے۔ منشی دیبی پرشاد سحر نے نثر کے مقابلے میں نظم کی درج ذیل دس اقسام کا ذکر کیا تھا: "(۱) فرد (۲) غزل (۳) قصیدہ (۴) تشبیب (۵) رباعی (۶) قطعہ (۷) مثنوی (۸) ترجیع بند (۹) مسمط (۱۰) مستزاد" ۲۰

ایک لحاظ سے یہ فہرست مختصر و نامکمل ہونے کے باوجود آغا باقر کی فہرست سے بہتر ہے کیونکہ آغا باقر کے ہاں اگرچہ نعت کو تو باقاعدہ صنفِ سخن مانا گیا ہے لیکن مسمط کی مختلف شکلوں جیسے مربع، مخمس اور مسدس کو الگ اقسام تصور کیا گیا ہے جبکہ یہ قباحت منشی دیبی پرشاد کے ہاں نہیں ملتی لیکن منشی دیبی پرشاد نے تشبیب (جو اصلاً قصیدے کا ایک حصہ ہے) کو بھی الگ قسم قرار دینے کی غلطی کی ہے۔ مولانا محمد غیاث الدین نے قصیدے کے ابتدائی حصے کو تشبیب کہہ کر واضح کیا ہے کہ "تشبیب ۔۔۔۔ باصطلاح شعرا آنچہ در ابتدائے قصیدہ قبل از مدح ممدوح بیتے چند در بیان عشق ذکر کنند چرا کہ شاعر بذکر آتش شوق را اشتعال می دہد۔" ۲۱

درج بالا شواہد سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ایک عرصے تک شعری اقسام و انواع نیز اصناف کا تصور اردو مصنفین کے ہاں غیر مبہم، جامع اور کامل تر انداز میں دکھائی نہیں دیتا۔ مندرجہ بالا دونوں فہرستوں میں بھی آغا باقر کے ہاں نعت بطور قسمِ شعر موجود ہے جبکہ منشی دیبی پرشاد سحر نے نعت کا ذکر تک نہیں کیا۔ اردو شعری انواع و اصناف کی درجہ بندی کے قابلِ قبول حل تک پہنچنے کے لیے سب سے پہلے صنف اور ہیئت کے معنوی فرق کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے صنف اور ہیئت کے فرق کو وضاحت سے پیش کیا ہے ان کے نزدیک:

"انگریزی میں ہیئت اور صنف دونوں کے لئے ایک ہی لفظ مستعمل ہے اور وہ ہے فارم (Form) مگر اردو میں ہیئت اور صنف کے الفاظ الگ الگ مفہوم رکھتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ بہت سے اردو نقادوں نے اکثر ہیئت اور صنف کو متبادل الفاظ سمجھ کر استعمال کیا ہے ۔۔۔۔ ہیئت کسی نظم کی ظاہری شکل و صورت کو کہتے ہیں جیسے مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، معشر، ترکیب بند، ترجیع بند وغیرہ ۔۔۔۔ اور یہ ساری شکلیں

ترتیب قوافی سے پہچانی جاتی ہیں۔ مواد یا موضوع کا ان سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے برعکس صنف کا مطالب نوع، فقرہ وغیرہ ہے۔ گویا ہیئت ظاہری شکل ہے مگر صنف ظاہری شکل اور داخلی خصوصیت کا نام ہے۔" [۲۲]

جیسا کہ اس اقتباس سے بھی واضح ہے کہ ہیئت ظاہری شناخت یعنی شکل وصورت (Structure) ہے۔ ہیئت کی شناخت بعض اوقات قافیوں کی خاص ترتیب سے ہوتی ہے مثلاً مثنوی، مثلث، مربع وغیرہ اور کبھی اس کے علاوہ مخصوص بحروں کا بھی التزام کیا جاتا ہے۔ مثلاً رباعی، ہائیکو وغیرہ۔ صنف میں ظاہری شکل وصورت کے علاوہ موضوع بھی قابل لحاظ ہوتا ہے۔ موضوع یا مواد کا تعلق نفس مضمون سے ہوتا ہے (مثلاً حمد، نعت، مرثیہ، منقبت، شہر آشوب، واسوخت وغیرہ)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے نظم اور نثر کو ادب کی دو اساسی شاخیں تسلیم کرتے ہوئے نظم کی تقسیم اور اصناف سخن کے لئے سب سے پہلا اصول موضوع کو قرار دیا اور بلحاظ موضوع شاعری کی درجہ بندی بھی کی۔ ان کے نزدیک وہ اصناف شعر جن کا تعین کسی خاص ہیئت پر نہیں بلکہ موضوع پر ہوتا ہے کل دس ہیں: "(۱) حمد (۲) نعت (۳) غزل (۴) قصیدہ (۵) مرثیہ (۶) شہر آشوب (۷) واسوخت (۸) ریختی (۹) پیروڈی (۱۰) گیت۔" [۲۳] اس فہرست میں بعض اصناف بعض لوگوں کے لئے شدید اختلاف کا باعث بن سکتی ہیں۔ خصوصاً مرثیہ اس بات پر تو ہر ایک کا اتفاق ہے کہ مرثیہ یقیناً ایک صنف سخن ہے لیکن بعض نقاد سوچتے ہیں کہ اسے موضوعاتی بنیاد پر صنف کیوں قرار دیا گیا جبکہ اصلاً یہ ہیئتی اعتبار سے صنف ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس کی ہیئت (متعین) ہے بلکہ اس کے اجزائے ترکیبی بھی طے شدہ ہیں یعنی (۱) چہرہ (۲) سراپا (۳) رخصت (۴) آمد (۵) رجز (۶) جنگ / رزم (۷) شہادت (۸) بین۔

عصر حاضر میں بھارت کے سید حسین احمد نے نعت کے متعلق کھل کر لکھا ہے کہ نعت محض موضوعاتی شاعری کا درجہ حاصل رہا ہے صنف سخن کا نہیں۔ اس کی وجہ انہوں نے یہ بتائی کہ مرثیے کے برعکس چونکہ نعت کا فارم مقرر نہیں اور نہ اجزائے ترکیبی متعین ہیں۔ لہٰذا مرثیہ تو صنف سخن ہے نعت نہیں۔ وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ آغاز میں مرثیے مختلف ہیئتوں میں لکھے جاتے رہے۔ پھر ایک وقت آیا کہ مرثیہ کے لئے ایک خاص ہیئت ایک شخص نے مقرر کر دی ایک اور شخص نے اس کے اجزائے ترکیبی مقرر کر دیئے یوں مخصوص ہیئت اور اجزائے ترکیبی کی شناخت کے بعد مرثیے نے صنف سخن کا درجہ حاصل کر لیا۔ ان کے لفظوں میں:

> "عہد سودا سے قبل مرثیہ کا کوئی فارم مقرر نہیں تھا اور نہ ہی اجزائے ترکیبی متعین تھے۔ مرثیے غزل، مثنوی، مربع، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس اور رباعی وغیرہ کی شکل میں لکھے جاتے تھے لیکن سودا نے اس صنف کے لئے مسدس کا فارم مقرر کیا۔ میر ضمیر نے اس کے اجزائے ترکیبی چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین مقرر کیے۔" [۲۴] قطع نظر اس سے کہ سودا سے پہلے سودا کے معاصر سکندر نے مرثیے کے لئے مسدس کا فارم مقرر کیا تھا۔ [۲۵] سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر مرثیہ واقعی مختلف شعری ہیئتوں میں لکھا جاتا رہا اور سکندر (یا سودا) نے اس کی ہیئت مسدس مقرر کر دی اور میر ضمیر نے اس کے اجزائے ترکیبی مقرر کر دیئے تو یہ نیک کام کوئی دوسرا کیوں نہیں کر سکتا؟ اور علامہ اقبال نے اپنی والدہ کی وفات پر جو نظم لکھی وہ مثنوی کی ہیئت میں ہو کر بھی بہر حال مرثیہ ہی ہے حالانکہ یہ نظم مرثیے کے مخصوص اجزائے ترکیبی کی بھی حامل نہیں۔ اگر یہ دلیل دی جائے کہ بے شک علامہ اقبال اور ان سے پہلے بھی لوگوں نے مرثیہ مسدس کی ہیئت سے ہٹ کر لکھا ہے لیکن چونکہ عہد سودا کے بعد اکثر و بیشتر مرثیے مسدس کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں لہٰذا کثرت تعداد کے باعث اب اسے باقاعدہ صنف مان لیا جائے تو پھر اس کا کیا جواب کہ نعت بھی سب سے زیادہ غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اسے بھی صنف سخن کیوں نہ مان لیا جائے؟

سید حسین احمد کے دعویٰ کی تردید شفقت رضوی نے کی ہے۔ ان کا خیال ہے:

Scanned by CamScanner

"صنف کا تعین کرنے والے بھی ہم آپ ہی ہیں اور یہ بھی بدیہی صداقت ہے کہ وقت کے ساتھ قدرتی اصول اصطلاحات میں سہولت مزید کی خاطر تبدیلیاں کر دی جاتی ہیں۔ اگر اس سے بہتر مقصد حاصل ہو سکتا ہے تو اس میں برائی کیا ہے۔ اب تک یہی کہا جاتا رہا کہ ہیئت ظاہری سے صنف کا تعین ہوتا ہے۔ سودا کے عہد مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت مقرر کی گئی۔ اس دور سے اب تک مرثیہ مسدس کی صورت میں لکھا جا رہا ہے لیکن ایک عالم ہو یا عامی وہ مرثیہ کو دیکھ کر مرثیہ ہی کہے گا مسدس نہیں کہے گا۔ گویا اس کے ذہن میں یہ بات بیٹھی ہوتی ہے کہ اگر موضوعِ سخن واقعات کربلا ہیں تو وہ مرثیہ ہے۔ سودا سے قبل بلکہ ان کے عہد میں بھی بہت سے مرثیے ہیں کہ اس کے ہر بند میں چار مصرعے ہیں۔ آج بھی انہیں "مراثی میر" یا "میر کے مرثیے" ہی کہا جاتا ہے۔ معلوم ہوا کہ صنف کا تعین ہیئت ظاہری کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے اور موضوعِ سخن کے حوالے سے بھی۔" ۴۶

شمیم احمد نے اردو شاعری کی درجہ بندی اور تعین اصناف میں موضوع کے علاوہ ہیئت کو بھی مدِ نظر رکھنے پر زور دیا ہے۔

"ہمیں اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں مواد اور موضوع کے دوش بدوش ہیئت کو بھی بقدرِ ضرورت اہمیت بلکہ خاصی اہمیت دینا پڑے گی۔" ۴۷

وہ ہیئت کو خاصی اہمیت دینے کا جواز بھی بتاتے ہیں۔

"ہیئت کی بنا پر اصنافِ سخن کی درجہ بندی کا بہرحال ایک منطقی جواز ضرور ہے اور وہ یہ کہ اس طرح اصناف کی تعداد محدود اور قابو میں رکھی جا سکتی ہے۔ موضوعات چونکہ ہیئتوں کے مقابلہ میں لامحدود ہوتے ہیں لہٰذا اگر خالصتاً انہی کو صنفی شناخت کا اصول و معیار قرار دیا گیا تو اس سے اصناف کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھ جانے اور انتشار پیدا ہونے کا خدشہ لاحق ہو سکتا ہے۔" ۴۸

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر کوئی نقاد اصنافِ سخن کے بڑھ جانے کا قائل نہ ہو اور اصنافِ شعر کو کسی خاص حد سے زیادہ پھیلتے نہ دیکھنا چاہتا ہو تو کیا وہ اپنے انتقادی منصب سے تجاوز تو نہیں کر رہا؟ اصنافِ شعر کی تشکیل، تعداد اور ترویج تو شاعر کا مسئلہ ہے۔ نقاد کا تو یہ سرے سے مسئلہ ہی نہیں۔ اقسام شعر کو کسی خاص تعداد کے اندر مقید رکھنا تا کہ وہ پھیل کر انتشار پیدا نہ کریں اور اصل نقاد کے اختیار، حقوق یا فرائض میں شامل نہیں۔ بہرحال شمیم احمد موضوع یا مواد کو صنف کے تعین میں موجود رکھنے کے حق میں بھی نہیں ہیں۔

"یہ مطالبہ کہ اصنافِ سخن کو محض مواد یا موضوع کے لحاظ سے درجہ بند کیا جائے پوری طرح درست اور قابل قبول نہیں۔" ۴۹

جب انہوں نے اردو شاعری کی محض ہیئت کی بنیاد پر درجہ بندی پر نظر ڈالی تو یہ اصناف ان کے سامنے آ گئیں۔ "غزل، قصیدہ، مثنوی، مسمط، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، فرد"۔ اس فہرست میں مرثیہ کو شامل نہ پا کر انہیں دکھ ہوا اور انہوں نے لکھا:

"مرثیے کو اصنافِ سخن میں شامل نہ کرنا یقیناً زیادتی ہے۔" ۵۰

یہیں سے شمیم احمد کی اصل الجھن شروع ہوتی ہے۔ الجھن یہ ہے کہ وہ مرثیے کو مختلف شعری ہیئتوں میں لکھے جانے کے باعث اسے ہیئتی حوالے سے صنف قرار نہیں دے سکتے لیکن مرثیہ کو اصناف کی فہرست سے باہر بھی برداشت نہیں کرتے۔ آخرکار اس مسئلے کا جو حل انہیں سوجھا، قابلِ غور ہے:

"قصیدے کو بھی مرثیے کی مانند صنف کا درجہ اس کے موضوع کی وجہ سے حاصل ہو جاتا ہے۔" ۵۱

یہ ایک محقق کی الجھن تھی، حل ہوئی تو انہوں نے ایک قانون بھی بنا دیا۔

Scanned by CamScanner

"یہ ہو کہ کسی موضوع کو اصناف فن کی درجہ بندی کا اصول و معیار نہیں ہونا چاہیے۔ ان صورتوں میں ہر حال قابل قبول نہیں ہو سکتا جہاں کوئی موضوع اردو کی شعری روایت کا ایک حاوی رجحان بن چکا ہو اور اس کی حد سے کوئی صنف فن وجود میں آنے کے بعد اپنی مستقل شناخت بنا چکی ہو تو اس معاملے میں جب بھی صنفی شناخت کی گفتگو ہوگی تو اس کے موضوع ہی کو بنائے ترجیح قرار دیا جائے گا۔" ۳۲

شمیم احمد کے بتائے ہوئے اسی اصول کے مطابق اگر مرثیہ ایک صنف فن ہے تو نعت بھی یقینی طور پر صنف سخن ہے۔ اگر ہم اس حقیقت کو اصول بنائیں کہ صنف فن کا تعین موضوع کے حوالے سے بھی ہو سکتا ہے اور ہیئت کے حوالے سے بھی (بلکہ دونوں کے اشتراک سے بھی) تو نہ کوئی الجھن پیدا ہوگی نہ کسی صنف سے زیادتی ہوگی۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اسی اصول کے تحت سب موضوعاتی اصناف فن کی فہرست بنائی تو اس میں مرثیہ کو بھی شامل کیا، حمد کو بھی نعت کو بھی۔" ۳۳

مندرجہ بالا شواہد سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ نعت ایک باقاعدہ اور باوقار صنف سخن ہے جس کا دارومدار موضوع پر ہے اور یہ شعری ہر ہیئت میں لکھی جا سکتی ہے پانی جس برتن میں ڈالا جائے اسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ نعت بھی جس ہیئت میں لکھی جائے گی ظاہری شناخت اسی کے مطابق رکھے گی لیکن اصلاً وہ نعت ہی کہلائے گی۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ مجلہ نعت رنگ نمبر ۱۰ (مدیر سید صبیح الدین صبیح رحمانی) کراچی اپریل ۲۰۰۰ء، ص ۴۴
۲۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ ادبی اصناف۔ گجرات (انڈیا)۔ گجرات اردو اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۰۲
۳۔ ایضاً، ص ۷۱
۴۔ شمیم احمد۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں۔ لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۳ء، ص ۲۰۷
۵۔ حسین احمد سید۔ "کیا نعت ایک صنف سخن ہے؟" مضمون مشمولہ مجلہ نعت رنگ نمبر ۱۲، کراچی اکتوبر ۲۰۰۱ء، ص ۱۱۳
۶۔ ارشاد شاکر اعوان۔ عہد رسالت میں نعت۔ لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۹۳ء، ص ۲
۷۔ ابوالخیر کشفی ڈاکٹر۔ نعت اور تنقید معنی کا تعین۔ مشمولہ نعت رنگ نمبر ۳، کراچی مئی ۱۹۹۷ء، ص ۳۰
۸۔ کوکب نورانی اوکاڑوی مولانا۔ نعت اور آداب نعت۔ لاہور، ضیاء القرآن پبلی کیشنز ۲۰۰۳ء، ص ۱۷
۹۔ محمد طفیل۔ نقوش۔ رسول نمبر جلد دہم شمارہ نمبر ۱۳۰ جنوری ۱۹۸۳ء، لاہور، ادارہ فروغ اردو، ص ۸
۱۰۔ رفیع الدین اشفاق سید ڈاکٹر۔ اردو میں نعتیہ شاعری۔ کراچی، اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۷۶ء، ص ۵۱
۱۱۔ ایضاً، ص ۲۲
۱۲۔ ریاض مجید ڈاکٹر۔ اردو میں نعت گوئی۔ لاہور، اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۹۰ء، ص ۱۷
۱۳۔ عاصی کرنالی ڈاکٹر۔ اردو حمد و نعت پر فارسی شعری روایت کا اثر۔ کراچی، اقلیم نعت ۲۰۰۱ء، ص ۹
۱۴۔ محمد اسحاق قریشی ڈاکٹر۔ نعت میں احترام رسالت کے تقاضے۔ مضمون مشمولہ ماہنامہ "نعت" لاہور، شمارہ نمبر ۲ فروری ۱۹۸۸ء، ص ۵۲
۱۵۔ انور جمال۔ ادبی اصطلاحات۔ لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۱۱۳
۱۶۔ [illegible]۔ اردو شاعری میں نعت گوئی۔ گیا (بہار) ۱۹۹۱ء، ص ۴۰

Scanned by CamScanner

۱۷۔ شمیم احمد۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، ص:۷

۱۸۔ محمد باقر آغا۔ تاریخ نظم و نثر اردو۔ لاہور: عالمگیر الیکٹرک پریس طبع، ۱۹۳۳ء، ص:۱۳

۱۹۔ افضال احمد انور۔ علامہ اقبال کی اردو نظم کا ارتقا۔ (مقالہ ایم فل اقبالیات) مخزونہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، پیشکش ۱۹۹۲ء، ص:۹

۲۰۔ دیبی پرشاد سحر، منشی۔ معیار البلاغہ۔ لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور، ۱۹۰۶ء، ص:۹۷

۲۱۔ غیاث الدین، مولانا۔ غیاث اللغات۔ لکھنؤ: مطبع منشی نولکشور، ۱۸۹۰ء، ص:۱۱۳، عمود ۱۱

۲۲۔ محمد زکریا، خواجہ، ڈاکٹر۔ نئے پرانے خیالات۔ لاہور: اکیڈمی لاہور، ۱۹۷۰ء، ص:۱۰۵

۲۳۔ رفیع الدین ہاشمی۔ اصناف ادب۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص:۲۲

۲۴۔ حسین احمد سید۔ ''کیا نعت ایک صنف سخن ہے؟'' مضمون مشمولہ نعت رنگ نمبر۱۲، کراچی، اکتوبر ۲۰۰۱ء، ص:۱۱۳

۲۵۔ ملاحظہ کریں مضمون (حوالہ نمبر ۵۶) کے آخر میں یہ نوٹ:

''بعض ادبی مورخین کا خیال ہے کہ سودا کے معاصر اسکندر نے سودا سے قبل مرثیہ کے لیے مسدس کا فارم مقرر کیا تھا'' ایضاً ص:۱۱۶

۲۶۔ شفقت رضوی، پروفیسر۔ نعت رنگ کا تجزیاتی و تنقیدی مطالعہ۔ کراچی: مہر منیر اکیڈمی، فروری ۲۰۰۲ء، ص:۱۶۵

۲۷۔ شمیم احمد۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، ص:۲۳

۲۸۔ ایضاً ص:۲۵

۲۹۔ ایضاً ص:۱۶

۳۰۔ ایضاً ص:۱۶

۳۱۔ ایضاً ص:۱۷

۳۲۔ ایضاً ص:۲۵

۳۳۔ رفیع الدین ہاشمی۔ اصناف ادب، ص:۲۲

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر [illegible]

اردو داستان کے زمان و مکان

Time is a fascinating, perplexing and absurd concept. The days, months and years as life span when finally come to a halt become timeless. This painful awareness and helplessness has remained an integral component of all literary pursuits. It is interesting to study this phenomenon in literature. The most ancient form of fiction 'Dastaan' is taken up here by revisiting "Dastaan-e-Amir Hamza", "Bagh-o-Bahar" and 'Fasana-e-Ajaib' to study the concept of time in this genre. In 'Dastaan', the story teller deliberately creates an imaginary world which is supposed to be different from the world around. An aura of distance replete with the ambiance of fantasy is essential to create a haunting effect in 'Dastaan', so here the time is conceptual, and not actual. This attitude depicts the eternal value of certain experiences. And the noticeable feature is the sublime decorum which the story teller encompasses the polarity between good and evil and prevails a sense of reason beneath the otherwise an illusory world of make believe. There are the archetypes, the essential and instructive mould and signifiers to interpret the reality. In short, liberation from the barriers of time is an integral part of human psyche and this article deals with this subject in Urdu 'Dastaan'.

داستان نگاری کی ابتدا:

بازرخ مرا اپنے مضمون ''شعر پر روح کی فتح'' میں لکھتا ہے:

''ہم سب مردہ برسوں کے اس عظیم الشان بوجھ کے لیے جن کا ہماری زندگیوں کی روحِ رواں پر وزن گراں رہا ہے، ذاتی طور پر جواب دہ ہیں اور ہم میں سے کون ہے جو کبھی کھوئے ہوئے لمحے کو دوبارہ حاصل کرنے کی اتفاقیہ طور پر واردات کے وقت، چاہے جسم کی یادوں کی وجہ سے [illegible] سے [illegible] کیوں نہ بچا ہو کسی مردہ چیز، کسی مدفون چیز، کسی ایسی چیز کو جو کل مر چکی ہو، دوبارہ اٹھانے کے موقع کو نہ چھوڑا ہو ایک دفعہ ہاتھ آئے ہوئے خوش آمدید نہ کہے گا؟ آخر میں ثابت ہوتا ہے کہ [illegible] جو ہمارا ازلی یا [illegible] ہے وہ ہر واقعے سے واقف ہے۔ ہر واقعے سے جو کبھی نہ صرف ہمارے ساتھ بلکہ تمام ہستیوں کے ساتھ، وہ جو کبھی

> ہوں بادشاہ، فقیر، مجرم اور سدا شگفتہ حسین عورتیں۔ وہ ہر داستان میں پیش آ رہے ہوتے ہیں۔ داستانوں کے ہیرو اور ولن ہمیشہ ایک ہی رہتے ہیں۔ وہ ہمیشہ عمر ساتھ ہی بالکل درست ہوا کرتے ہیں۔ آپ ہر زمانے کی داستان پڑھیں، یہی ان کی خصوصیت ہے کہ یہ بھی آوازوں اور صورتوں کو ہمارے قریب کھینچ لاتی ہیں۔ انھیں ماضی کے کنویں سے نکالتی ہیں، وہ کنواں جس میں کوئی چیز ضائع نہیں ہوتی۔ فراموشی اور یادوں کا گہرا کنواں، بے پروائی سے باہر نکالتی ہے اور ان سب کو اس انداز میں ہمارے شعور کی سطح پر لا کر ہمارے سامنے پھینک دیتی ہے۔ وہاں ہم انھیں غور سے دیکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ وہاں ہم مشاہدہ و تجزیہ کرنے اور نئے سرے سے سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔" ۱

مندرجہ بالا اقتباس کو دیکھیں داستان کا ایک فطری جواز فراہم کرتا نظر آتا ہے مگر دیکھا جائے تو جس طرح انسانی فطرت کی پہیلیوں کا جواز کیا، کیوں اور کیسے کی ذیل میں آنے والے کسی بھی جواب میں تلاش نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح داستان بھی انسانی لاشعور کا ایک مظہر ہونے کے باعث کسی جواز کی مرہون منت نہیں ہے۔ قصہ کہانی اور انسان کا ساتھ دنیا کی قدیم تہذیبوں جتنا پرانا ہے۔ یعنی داستانیں تہذیب اور ادب کے بچپن کی پیداوار ہیں اور داستان گوئی کا رواج صدیوں سے انسان کی معاشرتی زندگی کا حصہ ہے۔ دنیا میں پہلی داستان کب، کہاں اور کون سی لکھی گئی یہ ہماری بحث کا موضوع نہیں ہے خواہ وہ الف لیلہ ہو، مہابھارت ہو، سائبریا کی گل گامش کی کہانی، یا مصر، یونان اور روم کی اساطیری کہانیاں۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ داستانوں کی ابتدا اساطیری ادب سے ہوئی تھی۔ اس حوالے سے پروفیسر ممتاز حسین اپنے مضمون "داستانوں کی ماہیت" میں لکھتے ہیں

> "ہماری داستانوں کا تانا بانا اپنی ابتدائی منزلوں میں اساطیری ادب یا دیومالاؤں ہی سے ملتا ہے لیکن اسلامی داستانیں دیومالائی ادب سے مختلف بھی ہیں۔ دیومالائی ادب میں دیوی دیوتاؤں کی کہانی ہے اور اسلامی داستانوں میں مشیت ایزدی کی کہانی ہے۔ یہ فرق دونوں میں بہت بڑا ہے لیکن اس کی اہمیت کو آپ اسی وقت سمجھ سکتے ہیں جب کہ آپ ان کی مماثلت اور مغائرت، دونوں ہی کو دیکھیں۔ انسان اپنے شعور کی ابتدائی منزلوں میں فطرت کو یا دیوتا کو اپنے ہی پرتو میں دیکھتا تھا۔ وہ فطرت کو غیر ذات تصور نہیں کرتا تھا اس لیے اس زمانے میں انسان کا ادراک فطرت بھی من و تو کے رشتے کا یا داخلی تھا نہ کہ خارجی جس میں فطرت کو اپنی ذات کے بالمقابل غیر ذات تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن انسان جتنا ادراک حقیقت کے باب میں من و تو کے اس داخلی رشتے میں اسیر رہتا اسے خارجی حقیقت کی طرف تو یہ معمولی تھا۔ اس لیے ان کے قصوں میں مظاہر کائنات کی تاریخ نے انسانی تاریخ کی جگہ لے لی۔ جو معجزے پہلے دیومالاؤں میں مصدر شخصیت سے سرزد ہوتے تھے، اب وہ معجزات فرمان الٰہی سے سرزد ہونے لگے۔ اسلامی داستانیں انھی قصوں اور امثال کی روایات پر مبنی ہیں۔ وہی آتش سلیمانی، وہی طلسم سامری، وہی عالم خواب، عالم ارواح اور مابعد الطبیعیات ہے۔ لیکن دور حاضر کے ذہن سے ان داستانوں کی ذہنی فضا کا جو بُعد ہے، وہ محض اس سبب سے نہیں ہے کہ اس میں عالم خواب کی یا فوق الفطرت باتیں ہیں، کیونکہ ہماری داستانوں کے جن و پری بالکل انسانوں جیسے ہیں۔ اور اگر ہم کو تاریخ کے ارتقا میں عدم یقین تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دیں جیسا کہ آرٹ کی دنیا میں ضروری ہے تو ان سے محظوظ ہونا مشکل نہیں ہے۔ بلکہ اس سبب سے ہے کہ اب معجزات کی جگہ عالم اسباب نے لے لی ہے۔ زمان و مکان کے تصورات بدل گئے ہیں اور اعتقادات کی جگہ معقولات کو فروغ ہوا ہے۔" ۲

داستان کا مفہوم:

درحقیقت داستان کا تذکرہ بڑا مبہم سا(?) ہے اور اردو کی داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کی تمام اقسام

شامل ہیں۔ اُردو میں کہانی، قصہ، افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کیے جاتے ہیں، لیکن انگریزی کے افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اُردو میں بھی اس کے معنی میں فرق کیا جانے لگا ہے۔ اس طرح ہم انگریزی کے لفظ "Tale" کا ترجمہ قصہ کر سکتے ہیں، یعنی ایسی کہانی جس میں عموماً فرضی اور خیالی واقعات بیان ہوئے ہوں اور بظاہر ان کا ہماری روزمرہ زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ دوسری قسم Parable ہے جسے علامتی یا تمثیلی کہانی کہا جا سکتا ہے مثلاً حکایات سعدی۔ تیسری قسم Fable ہے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے داستان بیان ہوتی ہے یا غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے مثلاً حکایات لقمان، منطق الطیر اور طوطی نامہ وغیرہ۔ چوتھی قسم Romance کہانیوں کی ہے، جس کے لیے اُردو میں کوئی متبادل لفظ نہیں۔ اس میں تاریخی مہماتی قصے اور مافوق الفطرت عناصر پر مبنی واقعات شامل ہوتے ہیں۔

جہاں تک اُردو داستان کا تعلق ہے وہ مندرجہ بالا تمام خصوصیات کا مجموعہ ہے۔ اُردو کی پہلی منظوم داستان 'کدم راؤ پدم راؤ' ہے۔ لیکن نثری داستانوں کا آغاز 'سب رس' کی تمثیل کو نظر انداز کر کے ۱۷۷۵ء یعنی فارسی قصہ چہار درویش کے اُردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد انیسویں صدی کے آخر تک بیسوں داستانیں لکھی گئیں۔ مقبول داستانوں میں باغ و بہار، آرائش محفل، رانی کیتکی کی کہانی، افسانہ عجائب، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال شامل ہیں۔ مگر یہاں تھوڑ وقت کے جائزے کے لیے صرف تین مقبول داستانوں یعنی باغ و بہار، داستان امیر حمزہ، اور فسانہ عجائب کا انتخاب کیا گیا ہے۔ جن میں اسلامی اساطیری روایات کے ساتھ ساتھ ہندی تہذیب و ثقافت کے اثرات بھی نمایاں طور پر موجود ہیں۔

داستانوں کی اقسام:

موضوع کے اعتبار سے داستانوں کی چار اقسام ہیں۔

۱۔ مہماتی داستانیں۔

۲۔ فوق الفطرت عناصر پر مشتمل داستانیں۔

۳۔ جانوروں کے ذریعے درس اخلاق دینے والی کہانیاں۔

۴۔ خالص عشقیہ داستانیں۔

عموماً داستانوں میں یہ تمام موضوعات عناصر کی صورت اختیار کر کے یکجا ہوتے نظر آتے ہیں۔ داستانوں کی ایک صورت لوک کہانیاں بھی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے خیال میں تو داستانوں کا تجزیہ لوک کہانیوں کے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''گو لوک کہانیوں کو باقاعدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا اور نہ ہی خصوصی طور سے یہ تنقیدی مباحث کا مرکز بنی ہیں لیکن انہیں اسطور اور ادبی داستان کے درمیان کی ایک کڑی قرار دیا جا سکتا ہے اور پھر حسن کاری کے لیے ادیب کی شعوری کاوش کی مرہون منت نہ ہونے کی بنا پر ان کی امیجری اور تشبیہات وغیرہ نفسیاتی اہمیت حاصل کر جاتی ہیں اور ان سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ صدیوں قبل انسانی تخیل نے کیا کیا انداز اختیار کیے؟'' [۳]

داستانوں کی اہم خصوصیات:

داستان کی سب سے اہم خصوصیت اس کی طوالت ہے۔ جو داستان جتنی طویل ہوگی اتنی اچھی سمجھی جائے گی۔ لیکن اس میں تکرار کا خدشہ ہوتا ہے اس لیے داستان گو قصے کو اکہرا رکھنے کی بجائے قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ بنا دیتا ہے، یعنی مرکزی قصے کو طول دینے کے لیے متنوع موضوعات پر مبنی ضمنی قصے شامل کر دیے جاتے ہیں اشرط صرف یہ ہے کہ دلچسپی کا عنصر ختم نہ ہونے پائے۔ زبان عام فہم اور سادہ ہونی چاہیے۔ داستانوں کے عناصر ترکیبی میں مافوق الفطرت عناصر بھی شامل ہیں مگر ان کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتا بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے، ہیرو اور ہیروئین کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کو حل کرنے میں بھی مدد لی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں داستان کے پلاٹ کی

Scanned by CamScanner

وجہ بھی اس کا سبب نہیں بن سکتی ہے۔

داستانوں میں وقت کا تصور

داستانوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زندگی کی تصویر تو ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی سے زیادہ ہوتا ہے۔ داستان میں قصہ ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہوتی ہے اور ہماری اصل دنیا سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ اس کے [illegible] داستان کی فضا میں [illegible] اور [illegible] نہیں ہوتا۔ داستانوں کی فضا میں دوری کا جو عنصر ہے وہ دوری دو قسم کی ہوتی ہے۔ زمانی اور مکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دوری پائی جاتی ہے۔ اس سے داستان کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر [illegible] کی رائے میں

"اگر داستانوں میں [illegible] ادوار کی روحوں سے شکست میں آئی ہے تو حقیقت نگار مصنف کی مانند [illegible] بات سے [illegible] مقامی رنگ پیدا کیا جاتا تو شاید اس عہد سے قاری کے لیے وہ داستانوں اور دلچسپی کی نہ ہوتیں۔ [illegible] آج کی [illegible] روح ہے جو خاص ہے اس عہد کے انسان کے لیے ضروری بن جاتی ہے۔ اس قاری کے لیے اپنے ماحول سے [illegible] ماحول کی ضرورت [illegible] کے ساتھ ذاتی تخلیق کے لیے بھی لازمی تھی۔" ۱۴

یعنی داستانوں کی فضا، کردار اور واقعات مافوق الفطرت [illegible] کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں اور یوں زمان و مکاں کو باقی ہی نہیں رہتے اس لیے ان کی حد سے کوئی [illegible] کی تعین نہیں ہوتی۔ وہ [illegible] میں سالہا سال کا فرق اور [illegible] میں کا فاصلہ ہو سکتا ہے اور اس کے باوجود داستان کی دلچسپی میں فرق نہیں آتا۔ یہ داستان کا کمال ہے کہ اس کا تخیل مستقبل کو ماضی اور ماضی کو [illegible] پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند [illegible] اپنے مقالے اردو داستان میں لکھتے ہیں

"تخیل عناصر کو نئی ترتیب دینے کا نام ہے۔ جب ترتیب عناصر بدل جاتی ہے تو ایجاد کہلاتی ہے۔ [illegible] جائے تو ایک [illegible] تخیل ہے اور اس کی مختلف ایجادات تخیل کے شاہکار ہیں۔ آج کا ہوائی جہاز گزرے ہوئے کل کا تخت سلیمانی یا [illegible] اڑن کھٹولا ہے۔ آج کل کی حکومتوں کے جاسوس داستان امیر حمزہ کے عیار ہیں اور داستانی [illegible] میں [illegible] زمان کو [illegible] میں تبدیل کرتا اور [illegible] پھیلاتا ہے۔" ۱۵

یعنی داستان کے واقعات [illegible] کی سرزمین پر اور ایسے زمانے میں رکھا جاتا ہے جو سامعین کی دسترس سے باہر ہو۔ داستان پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ ان میں زمان و مکاں کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح بھی ہے اور شاید ضروری بھی۔ زمانی اور مکانی بعد سے داستان نگار کو داستان کی نشوونما میں بڑی مدد ملتی ہے۔ وہ اپنے تخیل کو کسی بندش اور پابندی کے بغیر استعمال کر کے نئے نئے واقعات پیدا کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ حقیقت یہ بھی ہے کہ دوری سے خواہ زمانی ہو یا مکانی، واقعات پر اسرار کی ایک گہری دھند چھا جاتی ہے اور داستان کی فضا دلکش ہو جاتی ہے۔ ان واقعات کا تعلق ماضی سے ہو بھی تو اس ماضی کا کوئی معین آغاز و انجام متعین نہیں ہوتا۔ اسی طرح جغرافیے کا تعین بھی لگے بندھے اصولوں کے تحت نہیں ہوتا۔ کیونکہ داستان ناممکنات کو ممکن بنانے کا نام ہے اس لیے اس میں وقت کا تصور ہمارے روزمرہ کے تجربے سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں زمان و مکاں کا تصور محض [illegible] حقیقت نہیں [illegible] ہے۔ داستان گو اپنے قصوں کا محل وقوع دور دراز کے ملکوں میں رکھتا ہے اور اس کے لیے زمانہ ماضی کا انتخاب کرتا ہے تاکہ [illegible] باتیں یقین آفرین بن سکیں۔ وہ قصے کی تمہید میں زمان و مکاں سے متعلق جو تفصیلات پیش کی جاتی ہیں تو اس کا مقصد قصے کو یقین آفرین بنانے کے لیے جغرافیہ اور تاریخ کا فریب پیش کرنا ہوتا ہے نہ کہ جغرافیہ اور تاریخ کو پیش کرنا۔ داستان کا مصنف ذاتی طور پر بیداری اور عالم خواب کے درمیان ہوتا ہے۔ اس کے لیے چین ہو یا فارس، سب فاصلے پلک جھپکتے طے ہو جاتے ہیں۔ وہ نہ تو تاریخی رومان پیش کرتا ہے اور نہ ہی تاریخ کی تصویر کشی کرتا ہے کہ اس سے ہم اس کی سند

Scanned by CamScanner

اور صداقت کی توقع رکھیں۔ اس کا عمل تو قصے کو صرف محسوس صورت میں پیش کرنے کا ہوتا ہے، ایک ایسی صورت میں جو سامعین کے تجربات سے قریب تر ہو۔ ان سارے امور میں وہ تجربات کی کیفیت پر زور دیتا ہے نہ کہ صداقت پر۔ وہ فاصلے کا احساس صعوبتیں اٹھانے کے احساس سے پیدا کرتا ہے اور زمانے کا احساس بچے کے جوان اور جوان کے بوڑھے ہونے کی کیفیات سے پیدا کرتا ہے، جس کے لیے اسے میلوں، دنوں اور سالوں کے شمار کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ داستان نگاری کا یہ رویہ ہمیں اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہتا ہے کہ داستانوں میں زمان و مکاں کی حدود کا خیال نہ رکھنا محض ایک فنی ضرورت ہے یا داستان گو اس عمل کے ذریعے اپنے سامعین کے لیے فریب (Make believe) پر مبنی حقیقت حال سے فرار کی ایک ایسی راہ تلاش کرتا ہے جو وقتی طور پر انھیں زندگی کے تلخ حقائق سے بے نیاز کر دیتی ہے اور جس کی وجہ سے ہی داستانوں کو افیون کی گولی قرار دیا جاتا ہے۔ نیز یہ کہ دور جدید کا انسان قصے کہانیوں کو ہمیشہ زمانہ ماضی میں کیوں بیان کرتا ہے، اس نے ان کہانیوں میں ماضی کو حال سے الگ کیوں کر دیا ہے اور مستقبل کے حوالوں کو خارج کیوں کر دیا ہے؟ کیونکہ ان میں زمانی حد بندی اکثر غیر واضح ہوتی ہے اور ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتے ہیں۔ کیا اس سے یہ مراد لی جائے کہ زمانی حد بندیوں کا غیر واضح پن مختلف زمانوں کو ایک دوسرے کے ملا کر داستانوں / قصے کہانیوں کی ابدیت کو سامنے لاتا ہے؟ یا داستان گو اپنے سامعین کو یہ بتانا چاہتا ہے کہ جو کچھ ان کی دنیا میں ہو رہا ہے وہی اس دنیا کے باہر بھی ہوتا رہا ہے۔ ایک واقعاتی جبر ہے جس سے مفر کی کوئی صورت نہیں۔ وہ کچھ جو ہم جھیل رہے ہیں ہم سے پہلے بھی لوگ جھیلتے آئے ہیں۔ تجربوں کی بس ایک دنیا ہے جو ہر زمانے میں اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ داستان گو داستان کی فضا میں خیر و شر کے یکساں ادراک سے وہ قرینہ اور تحمل پیدا کر لیتا ہے جس سے سننے والوں کا تخیل بیرونی اضطراب اور تشویش کی فضا میں ایک اندرونی آسودگی کی ڈور تلاش کر لیتا ہے۔ اسے ہم تحمارس کہیں یا کچھ اور مگر اس سے یہ ضرور واضح ہوتا ہے کہ داستان زندگی سے فرار اختیار کرنے کی نہیں بلکہ زندگی سے مقابلہ کرنے کی ایک صورت ہے۔ ہم زندگی میں جن طاقتوں سے ہار جاتے ہیں انھیں خواب میں یا ان قصوں میں فتح کرنے کی آرزو کرتے ہیں، خواہ وہ وقت، ہو یا تقدیر اور چونکہ مستقبل ان دیکھا اور ماضی مانوس ہوتا ہے اس لیے داستانوں میں مستقبل کا خواب ہمیشہ ماضی ہی کے آئینے میں دکھایا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کا اختتام کبھی المیہ نہیں ہوتا، کیونکہ داستان پوری زندگی پر محیط ہوتی ہے اس لیے وہ نظام فطرت کے تکوینی تغیرات کا خواب ساتھ لے کر چلتی ہے۔ نیز یہ کہ چونکہ داستانوں میں حقیقت کو داخلی اعتبار سے منقلب دکھایا جاتا ہے اس لیے یہاں ہر بگڑی کا بن جانا ممکن ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو داستانوں میں ماضی کا حوالہ محض گزرے ہوئے وقت کی ایک علامت نہیں ہے بلکہ قصے کی صورت میں اس کے بیان سے مستقبل کی تفہیم کا کام لیا گیا ہے۔ اس رویے کی نفسیاتی توجیہ ڈاکٹر سلیم اختر کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

> ''اجتماعی لاشعور کا مواد، ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے یعنی یہ کسی فرد واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم ایک گروہ بلکہ اصولی طور پر تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثے میں ملے ہوئے جبلی سانچے ہیں۔ تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات۔ ان ہی کو اصطلاح میں آرکی ٹائپس کہا جاتا ہے۔'' ل

دوسرے لفظوں میں وقت کی قید سے آزاد ہونے کی خواہش انسان میں جبلی طور پر موجود ہے اور اس کے اجتماعی لاشعور کا ایک ایسا حصہ بن چکی ہے جو شعر و ادب کی تمام اصناف میں کہیں نہ کہیں اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے اور داستان، جو انسانی فطرت سے بہت قریب ہے اس سے مستثنیٰ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے داستانوں میں وقت کا تصور ضرورت داستان کے مطابق نظر آتا ہے۔ جس میں وقت کی نفی کے ذریعے داستان گو تحیر کے ساتھ ساتھ کرداروں کی حرکت میں آسانی پیدا کر لیتا ہے۔ دراصل داستانوں میں قصے کی طوالت ہو یا فوق الفطرت کا بیان، زمان و مکاں کی قیود سے آزادی ہو یا قالب تبدیل کرنے کی خواہش، سب کے

Scanned by CamScanner

عقب میں داستان گو کا زرخیز تخیل کار فرما ہوتا ہے۔ اس لیے یہ واقعات ہماری جانی پہچانی دنیا کے واقعات سے مختلف ہوتے ہیں۔ داستان گو کا تخیل واقعات اور کرداروں کو مثالی حد تک پہنچا دیتا ہے۔ مافوق الفطرت عناصر یعنی جن اور پریاں ہماری ہی طرح چلتے پھرتے ہیں لیکن ان کا چلنا پھرنا ہم سے مختلف ہوتا ہے۔ پریاں اڑتی ہیں اور جن قالب تبدیل کر لیتے ہیں۔ یہ لوگ زمان و مکاں کی قیود سے آزاد ہیں۔ نہ دوری ان کے افعال میں رکاوٹ بنتی ہے نہ وقت۔ لیکن خیر و شر کا تصادم ان کے ہاں بھی پایا جاتا ہے۔ اصل میں سحر و طلسمات کی اس دنیا میں مافوق الفطرت نہ ہوں تو ان مشکلات پر قابو کیسے پایا جائے۔ اس لیے تائید غیبی ہر قدم پر ان کے ساتھ رہتی ہے۔ جس وقت آس پاس کوئی امید نہیں ہوتی، مدد مل جاتی ہے۔ خواہ وہ باغ و بہار کے سبز پوش بزرگ ہوں یا فسانہ عجائب کے پیر و مرد۔ ان فوق الفطرت عناصر پر اعتراض کیا جاتا ہے لیکن داستان گو کا ذہن در حقیقت ہمارے ہی ذہنوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس حوالے سے [illegible] کے مضمون ''شر پر خیر کی فتح'' کا درج ذیل اقتباس قابل غور ہے:

> ''آدمی خواہ بڑی تمکنت سے ایوان عالیشان میں متمکن ہو یا عالم موجودات کی ارفع طاقتوں سے راز و نیاز میں مشغول ہو۔ کبھی اپنے محیط اور ذات کی حدود سے ایک قدم بھی آگے نہیں جاتا۔ یہ دنیا بھی ہم ہی ہیں اور اوپر افلاک تک اور نیچے پاتال تک جتنے جہاں ہیں وہ بھی ہم ہی ہیں۔'' ۷

دراصل داستانوں کے واقعات کے پس منظر میں اسباب و علل کا کوئی ٹھوس قانون کارفرما نہیں ہوتا کہ ہم ایک واقعے کو اسباب کی روشنی میں فطری اور دوسرے کو اسباب کی عدم دستیابی یا عدم تفہیم کے باعث غیر فطری قرار دیں۔ داستانوں کا مواد روزمرہ زندگی سے نہیں بلکہ خواب و خیال کی دنیا سے لیا جاتا ہے اس لیے یہاں فوق الفطرت، فطری اور فطری فوق الفطرت کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مظفر علی سید اپنے مضمون ''الف لیلہ۔ ایک تعارف'' میں اسی نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غیر معمولی حادثات کے بیان پر پرانی کو بھی بجا نہیں۔ قصے کہانی کی تنقید میں امکانی (Possible) اور قابل وقوع (Probable) کی تمیز موجود ہے۔ کبھی ناممکن حادثہ بھی ہو جاتا ہے خواہ ہمیں اس میں اسباب و علل کا سلسلہ نظر نہ آئے۔'' ۸

یونانی فلسفی پارمینڈیز کے خیال میں چیزیں یا تو معدوم ہوتی ہیں یا موجود اور جو شے موجود نہیں ہے ہم اس کا ذکر بھی نہیں کر سکتے۔ اس اعتبار سے داستانوں کی فضا میں وقت کا وقت ہونا، لازمانی کے ادراک کے بغیر ممکن نہیں ہے اور داستان گو نے داستانوں کی فضا تیار کرتے ہوئے درحقیقت تشریح کائنات کی کوششیں کی ہیں۔ جس طرح انسان کی سمجھ کام کرتی ہے اسی طرح وہ مظاہر قدرت کو معنی پہناتا ہے۔ صنمیات کے دور میں کائنات کی تفسیر کچھ اور تھی مذہبی دور میں کچھ اور۔ آج سائنسی دور میں ان دونوں سے مختلف تشریح کی جا رہی ہے۔ آئندہ دور میں شاید کچھ اور ہو۔ ڈاکٹر وزیر آغا اس ضمن میں ایک مختلف رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اصل ڈراما تو انسان کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے۔ ایک طرف اس کا تہذیبی رخ ہے جو شعور، روشنی، اخلاقی نظم و ضبط اور روحانی طلب سے مرتب ہوا ہے اور دوسری طرف اس کا وہ جبلی رخ ہے جو ترشیدہ خواہشوں اور مبنی رغبات کی آماجگاہ ہے اور جو تہذیبی رخ کے راستے میں ابھرنے والا راکشس ہے۔ انسانی شخصیت کے ان دونوں رخوں کا تصادم انسانی بیرونی ان مہمات میں متشکل ہو کر سامنے آتا ہے جن میں وہ بدی کی قوتوں سے لڑتا ہے مگر جب وہ ان پر فتح حاصل کر لیتا ہے تو نفسیات کی زبان میں یہ اس بات کے مترادف ہے کہ فرد نے اپنے لاشعور کی بے راہ قوتوں کو کچل ڈالا ہے اور اس کے نتیجے میں اسے وہ انعام حاصل ہو گیا ہے جسے اساطیر میں آب حیات یا امرت اور یونگ کی نفسیات میں 'عرفان ذات' کا نام ملا ہے اور جو مکمل شخصیت

Scanned by CamScanner

> کے اندر سے ایک دیگر داخلیت کے برآمد ہونے کی ایک صورت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ آب حیات داستانوں کی تحریروں میں ہے اجتماعی تخیلی قوت اجتماعی لاشعور کے قبضے میں ہے اور اس کی بازیابی کے لیے داستانوں کو دوبارہ ضروری نہیں بلکہ اسے تخیل اور اجتماعی لاشعور کے بھی دروازے ہیں۔ ایک کالی روپ ہونا انفرادیت کا راستہ ہے اور دوسرا آرکی ٹائپل یا اجتماعی جو کالی روپ کے اندر سے برآمد ہو کر انسان کو اس کے مرکز پر لا کر کھڑا کرتا ہے۔ تلاش دوسری بات یہ ہے کہ انسان آرکی ٹائپ کے روپ تک پہنچ ہی نہیں سکتا جب تک کہ پہلے وہ وحدت کے داستانی سے قوت حاصل نہ کرلے۔" ۵

اس اعتبار سے داستانوں میں بے قید تخیل کی فضا انسانی لاشعور کا عکس ہے جہاں ایک اضطراری حرکت (Impulse) دوسری کا لازمی نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ اس کی حرکت اور ارتقا میں جبلی قوت کا مظہر ہوتا ہے۔ اس حوالے سے شمیم احمد 'طلسم ہوشربا کی علامتی اہمیت' میں لکھتے ہیں:

> "تخیل جب تک انسان کے لیے ایک بھرپور تجربہ نہیں بنتا۔ اس وقت تک اس سے فرد و عمل کی وحدت ظہور میں نہیں آتی اور فرد و عمل کی وحدت کے بغیر کوئی معاشرہ یا قوم روحانی واردات یا بھرپور معنویت کی کوئی علامت تخلیق نہیں کر پاتی۔" ۶

O

داستان نگاری کے ذیل میں اس ساری بحث کے بعد اب ہم تین منتخب داستانوں باغ و بہار، داستان امیر حمزہ اور فسانہ عجائب میں تصورِ وقت کا جائزہ لیتے ہیں۔

داستان امیر حمزہ

داستان امیر حمزہ اردو کی طویل ترین داستان ہے جسے مولوی خلیل علی خان اشک نے ۱۸۰۱ء میں ڈاکٹر گل کرائسٹ کی فرمائش پر فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ اس میں ۸۸ داستانیں ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر میں اس داستان کی پہلی چار جلدیں محمد حسین جاہ اور باقی تین احمد حسین قمر کے ذریعے ضبطِ تحریر میں آ گئیں۔ چند داستانوں کا اضافہ دو جلدوں (5,6) میں طلسم ہوشربا کے نام سے کیا گیا۔ مگر کہا یہ جاتا ہے کہ امیر حمزہ کی داستان پہلی بار اکبر کے دور میں فیضی نے لکھی تھی۔ اس لیے مذکورہ بالا دونوں مصنفین کو داستان نویسوں کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک روایت کے نمائندوں کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ اس داستان کو طلسم ہوشربا کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے کیونکہ وہ اس کی ایک ذیلی داستان ہونے باوجود اپنی طوالت اور مقبولیت کے باعث قصے کی مجموعی فضا پر غالب آ گئی ہے۔

داستان امیر حمزہ اردو کی بڑی ضخیم داستان ہے۔ اتنا بڑا رزم نامہ شاید دنیا کی کسی اور زبان میں موجود نہیں ہوگا۔ اس میں کفر و اسلام کی معرکہ آرائیاں بیان کی گئی ہیں۔ اسلام کی نیابت حضرت امیر حمزہ اور کفر کی کمان افراسیاب جادوگر کے ذمے ہے۔ پھر ان دونوں کے تابعین معتقدین اور جاں نثار ہیں جو پوری قوت کے ساتھ ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہوتے ہیں۔ ایک طرف سحر و طلسمات کا سہارا ہے اور دوسری طرف تائید غیبی شامل حال ہے۔ پھر دونوں ہی جماعتوں میں عیاروں کی عیاریاں بھی ساتھ ساتھ ہیں جو دشمنوں کے حالات کی نہ صرف اطلاع دیتے ہیں بلکہ حریف کے لشکر میں پہنچ کر اسے فریب دینے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔

داستان امیر حمزہ تخیل کا ایک نادر شاہکار ہے۔ مگر اس رزم نامہ کا ایک پہلو تمثیلی بھی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ صاحب قران، افراسیاب اور اس کے سرداروں کے خلاف نبرد آزما ہیں لیکن درحقیقت یہ حق و باطل کی جنگ ہے۔ خیر و شر کی آویزش ہے جو زمان و مکاں کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

Scanned by CamScanner

[illegible] اپنے مضمون ''طلسم ہوشربا'' میں لکھتے ہیں:

''[illegible] طلسم [illegible] عالم [illegible]۔ طلسم ہوشربا میں بھی تو [illegible] کب اور کہاں کا [illegible]''

طلسم ہوشربا [illegible] داستان گوئی کی روایت تخیل کا ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے ہمارے حقیقت پسند ذہن یکسر عاری ہو چکے ہیں۔ [illegible] اور ہندوستانی ہیں جن میں نمایاں ترین فرد [illegible] ہے۔ اس کے ماخذ کے بارے میں [illegible] اختلاف [illegible] اب تک یہ طے نہیں ہو سکا کہ اصل قصہ کس کی تخلیق ہے اور اس کا زمانہ تصنیف کون سا ہے۔

باغ و بہار

یہ داستان میر امن کی تصنیف ہے۔ جس کا اصل ماخذ قصہ چہار درویش ہے جسے عطا حسین خان تحسین نے نو طرز مرصع کے نام سے ترجمہ کیا تھا۔ میر امن نے جان گل کرائسٹ کی فرمائش پر ۱۸۰۰ء میں تحریر کیا تھا۔

باغ و بہار میں چار درویشوں اور ایک بادشاہ یعنی کل پانچ اشخاص کے قصے بیان ہوئے ہیں اور انھیں ایک زنجیر میں پرو دیا گیا ہے۔ دو درویشوں کے قصوں کے بعد بادشاہ آزاد بخت کی کہانی ہے اور پھر باقی دو درویشوں کی جو اپنی مصیبتوں کا احوال سناتے ہیں کہ یکایک [illegible] کو پہنچے۔ آگے چل کر ان کی مرادیں پوری ہوتی ہیں اور داستان طربناک انجام پر ختم ہوتی ہے۔ قصے کا [illegible] عنوان قصہ چہار درویش اس کے ہیئتی اور موضوعی دونوں پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویشوں کے بیان [illegible] سے [illegible] مشترک ہیں۔ بادشاہ آزاد بخت جو چپ چاپ ان درویشوں کی داستان سن رہا ہے، کا قصہ پہلے دو اور آخری دو درویشوں کی حکایت کے درمیان ایک محوری مقام رکھتا ہے جہاں قصوں کی درمیانی کڑیاں ملائی گئی ہیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ آزاد بخت کا قصہ ایک دوہرے آئینے کی حیثیت رکھتا ہے جو پیچھے اور آگے دونوں جانب دیکھ سکتا ہے۔ ایک ایسے شیشے کی [illegible] سے منعکس ہونے والی روشنی پورے قصے پر ایک عضوی کل کی حیثیت سے پڑتی ہے۔

باغ و بہار کے پہلے قصے میں قصہ سنانے والے کا تعلق یمن سے، دوسرے میں فارس سے، تیسرے میں روم سے، چوتھے میں عجم سے اور آخری میں چین سے ہے اور ان پانچوں ملکوں کی طرف اشارہ ہے جو اپنے اپنے اسرار اور تاریخ رکھتے ہیں۔ [illegible] کو باغ و بہار کا [illegible] گیا ہے۔ درحقیقت داستانی ادب جن خوبیوں اور خامیوں سے عبارت ہے وہ بھی باغ و بہار میں موجود ہیں۔ [illegible] داستانوں کی روایت کی پیروی میں میر امن نے چین، ایران اور عجم کے نام پر دراصل ہندوستانی تہذیب و [illegible] منظر میں استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے بیان کے مطابق:

> ''باغ و بہار بھی واقعات سے عبارت ہے اور بعض اوقات یہ واقعات یوں الجھتے ہیں کہ میر امن جغرافیائی حدود بھی تجنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ہر درویش کئی کئی سال خاک چھاننے کے بعد بادشاہ سے ملتا ہے اور پھر [illegible] سات [illegible] بعد جا کر ان کی شہزادیاں انھیں ملتی ہیں۔ اس دوران میں ان کے حسن و شباب پر کیا بیتی، میر امن اس کے بارے میں خاموش ہیں۔ ماحول کو Exotic ثابت کرنے کے لیے انھوں نے جغرافیائی حدود کو اس حد تک فراموش کر دیا کہ فارس اور عجم کو علیحدہ علیحدہ ملک قرار دے دیا۔'' ۱۲

جبکہ اسلوب احمد انصاری اپنے مضمون ''باغ و بہار۔ ایک مطالعہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''چاروں درویشوں کی سرگزشت اور آزاد بخت کی داستان باہم دگر پیوست اکائیوں (Interlocking units) کا حکم رکھتی ہیں اور پورا قصہ ایک مدور (Circular) شکل کا حامل نظر آتا ہے۔ پورا قصہ ایک

Scanned by CamScanner

> طرح سفر نامے کا التباس پیدا کرتا ہے۔ ایسا سفر نامہ جو نت نئی دنیاؤں اور قصبوں کا تماشا دکھائے جو روزمرہ کے تجربے پر مستزاد ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، باغ، ٹیلہ، شہر، دریا، چشمہ، یہ سب ایک اساطیری فضا بھی رکھتے ہیں اور ادب اسی وقت اساطیری بنتا ہے جب وہ فطرت کو ماورائے فطرت کے رنگ سے شرابور کر دے۔ آج کے قاری کی دلچسپی واقعی حقیقت سے زیادہ موجود بالقوۃ (Potential) یا قابل قیاس (Conceivable) حقیقت میں ہے یا تجربے کے ان نقوش میں جو غیر متوقع اور انجانے ہوتے ہیں۔ میر امن کے ہاں بھی کوئی سیدھی اور ہموار راہ نہیں ہے، بلکہ ان کا تخیل (Tengential) طریقے پر حرکت میں آتا ہے۔'' ۱۳

مندرجہ بالا اقتباسات کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار پلاٹ، اسلوب اور کرداروں کے حوالے سے دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ زمان و مکاں کے داستانی تصور کے بھی مطابق ہے۔ اور میر امن نے قصے کو غیر دلچسپ حقیقی رنگ دینے کی کہیں کوشش نہیں کی۔

O

فسانۂ عجائب

فسانۂ عجائب کو باغ و بہار کا رد کہا جاتا ہے کیونکہ اس میں اسلوب کی سلاست کی جگہ تصنع اور بناوٹ نے لے لی ہے۔ پھر بھی یہ باغ و بہار سے کم مقبول نہیں ہوئی۔ رجب علی بیگ سرور نے اسے ۱۸۲۲ء میں تحریر کیا تھا۔

قصے کا موضوع فرسودہ ہے۔ ملک ختن کا شہزادہ جان عالم طوطے کی زبانی شہزادی انجمن آراء کے حسن کا بیان سن کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اور آگے کی ساری داستان شہزادی کی تلاش و حصول میں جان عالم کی صعوبتوں کے احوال پر مبنی ہے۔ قصہ پرانے طرز کا ہے۔ وہی طلسم و سحر، اور فوق الفطرت عناصر کی رخنہ اندازیاں وغیرہ۔ مگر عبارت کے مقفیٰ و مسجع ہونے کی وجہ سے قصے کی فضا بوجھل ہو گئی ہے۔ فسانۂ عجائب لکھنوی معاشرت کا عکس ہے۔ قصہ طبع زاد نہیں ہے بلکہ سرور نے مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے اس لیے پلاٹ پیچیدہ ہے اور داستانوی عنصر کم ہو گیا ہے۔ اس لیے اسے داستان اور ناول کی درمیانی کڑی قرار دیا جاتا ہے۔

فسانۂ عجائب میں بھی زمان و مکاں کا تصور دیگر داستانوں سے مختلف نہیں ہے۔ اس میں بھی تخیل کی کارفرمائی فوق الفطرت عناصر، سحر و طلسم، تبدیلی قالب اور اتفاقات کے زور کی صورت میں نظر آتی ہے۔ یعنی داستان نگار کسی قسم کے ضابطوں اور پابندیوں کو قبول کیے بغیر قصہ آگے چلاتا ہے۔

O

گزشتہ صفحات میں لیا گیا داستانوں میں تصور وقت کا جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ ان داستانوں کی فضا تخیلی و طلسمی ضرور ہے لیکن یہ چیزیں یکسر بے مصرف نہیں ہیں۔ یہ فضا تو ان میں ارادۃً پیدا کی گئی ہے کیونکہ اس سے ہماری قوت متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہماری فکر اور علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ بہر صورت یہ داستانیں انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں، جو آسمان کی طرف اڑنے کے باوجود زمین سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس لیے اس کی بات تخیلی ہو کر بھی محض تخیلی نہیں ہو سکتی۔ ان داستانوں میں ہر جگہ زمینی زندگی کی کہما گہمی موجود ہے۔ یہ امکان البتہ ہے کہ ان میں جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہماری مانوس دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہو جاتا۔ داستانوں کی بنیاد خلا میں نہیں رکھی گئی۔ ان میں پیش کی گئی پرواز تخیل دراصل ہمارے لاشعور کے ان بعید ترین گوشوں کی ترجمان ہے جو زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کے خواہش مند ہیں۔ خواہ یہ آزادی جزوی اور وقتی ہی کیوں نہ ہو۔

Scanned by CamScanner

حوالہ جات

۱۔ مشمولہ داستان در داستان، (مترجم محمد سلیم الرحمٰن)، مرتبہ سہیل احمد، قوسین، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۹-۲۸

۲۔ نقد حرف، پروفیسر ممتاز حسین، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۵۴-۲۵۷۔

۳۔ داستان اور ناول، ڈاکٹر سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۴۹۔

۴۔ ایضاً، ص ۵۰-۵۱۔

۵۔ اُردو داستان، ڈاکٹر سہیل بخاری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۲۴۔

۶۔ داستان اور ناول، ص ۲۹۔

۷۔ مشمولہ داستان در داستان، ص ۳۱۔

۸۔ ایضاً، ص ۴۰۔

۹۔ تحقیقی عمل، ص ۱۰۰۔

۱۰۔ مشمولہ داستان در داستان، ص ۲۳۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔

۱۲۔ داستان اور ناول، ص ۶۶۔

۱۳۔ مشمولہ داستان در داستان، ص ۱۱۵-۱۱۶۔

Scanned by CamScanner

غلام اکبر

تخریج آیات در باب اثبات الفقر از کشف المحجوب

It was the Sufis (saints) of Islam and not the sword that caused the spread of Islam in this part of Asia. These Aulia Allah attracted the attention of the indigenous oppressed people and showed them the way of salvation and prosperity through their immaculate character and writings. Kashf al Mahjub is an encyclopedic work on Sufism by such a great sufi who migrated from Ghazna (Afghanistan) and settled in Lahore. He was Hazrat Ali ibn Usman (famously known as Data Gunj Bukhsh) who kindled the light of righteousness and showed the people the right path. The article is a study of the Qur'anic verses regarding the fear of Allah; he referred to in his historic book.

برصغیر پاک و ہند کو اپنی منفرد جغرافیائی، ثقافتی، مذہبی، معاشرتی حیثیت سے دنیا بھر میں اہمیت حاصل رہی ہے۔ اپنے موسموں کے اعتبار سے ہو یا رہن سہن کے طور طریقوں سے دنیا بھر میں یہ خطہ پاک ہمیشہ "تاج محل" نظر آیا ہے۔ حتیٰ کہ برطانوی سامراج نے بھی یہاں حکومت کرنے کا خواب دیکھا اور سو سال تک سونے کی اس چڑیا کو زیر دام رکھا۔

مذہبی حوالے سے بھی برصغیر پاک ہند، عرب اور ایران کے بعد ہمیں کسی طرح کم نظر نہیں آتا بلکہ عبادت و ریاضت کا جو سلسلہ یہاں جاری رہا عالم اسلام اس سے بخوبی باخبر ہے۔

ہند و سندھ علما اور اولیاء کرام کا گہوارہ خاص رہا ہے۔ یہاں عربستان، ایران اور افغانستان سے آئے ہوئے اولیاء کرام نے وہ مذہب پروان چڑھایا جس کی کرنیں آج تک عالم اسلام میں اپنی روشنیاں بکھیر رہی ہیں۔

اجمیر میں حضرت معین الدین چشتیؒ، سندھ میں حضرت شہباز قلندرؒ، ملتان میں حضرت بہاؤ الدین زکریا ملتانیؒ، حضرت شمس سبزواریؒ حتیٰ کہ انہی سلاسل کے خلفاء در خلفاء جا بجا نظر آتے ہیں۔ لاہور پہ نگاہ دوڑائی جائے تو صاحب کشف المحجوب حضرت داتا گنج بخش علی بن عثمان جلابی نظر آتے ہیں۔ جنہوں نے اپنے علم و فضل اور عبادت و ریاضت سے وہ روشنی پھیلائی کہ آج تک لاہور کو "داتا کی نگری" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ مگر آپ کی تشریف آوری لاہور کب ہوئی اس کے بارے میں مختلف آراء پائی جاتی ہیں۔

الہ بجان رائے بٹالوی کے مطابق آپ محمود غزنوی کے ہمراہ غزنی سے لاہور آئے اور یہیں وفات پائی (۱)۔

اسی طرح اس روایت کو غلط ثابت کرتے ہوئے سید محمد لطیف مصنف "تاریخ لاہور" میں لکھتے ہیں۔ سلطان محمود غزنوی نے لاہور ۳۹۳ھ میں فتح کیا اور بقول لین پول سلطان محمود ۳۹۲ھ میں پہلی بار پاک و ہند کی طرف متوجہ ہوا گویا اس وقت تک حضرت داتا گنج بخش کی اس جہان رنگ و بو میں تشریف آوری بھی نہیں ہوئی تھی۔

بہر حال جس طرح حضرت داتا گنج بخش کی تاریخ ولادت اور دیگر حالات زندگی کے بارے میں قدیم تاریخیں کوئی گئی

Scanned by CamScanner

رہنمائی بھی کرتی۔ یہ صورت اور کی لاہور میں آمد کے سلسلہ میں بھی کوئی نشاندہی نہیں کرتی۔ لہٰذا اس کے متعلق بھی صرف توثیق ہی سے کام لیا جا سکتا ہے۔

رستے ہوا دار مجید (۱) سے سواں ہوا ہوا ہے گھر آتا ہے کا حوالہ دیتے ہیں لکھا ہے۔

سید ارشد سلطان مسعود سلطان محمود کے بیٹے کے عہد میں لاہور آئے تھے (۲)۔

بہرحال ایک صورتیں کی روسے ان کا آمد کے کے لاہور میں سے سوا تین (۴۳۱ھ) پر متفق نظر آتے ہیں (۳)۔

لاہور میں تشریف آوری کے بعد آپ نے راہ سلوک پر چلتے ہوئے لاہور کے باشندوں کو عبادات و ریاضت کے ذریعے اسلامی طرف راغب کیا، جس کے نتیجے میں بہت لوگ مسلمان ہونے لگے۔

آپ نے تمام لاہور کے لوگوں کو "داتا گنج بخش" کے نام سے "کشف المحجوب" کی صورت میں دیا، جس کا فیض آج تک جاری و ساری ہے۔ وہ سلوک پر چلنے والے بہت رضائے خدا کے پابند ہوتے ہیں۔ اور وہ ہمیشہ توحید و رسالت کی تعلیم اور سنت و عبادت کی روشنی میں دیتے ہوئے ہیں۔ داتا گنج بخش علی بن عثمان الہجویری نے بھی اپنی کتاب "کشف المحجوب" کا آغاز قرآن پاک کی آیت سے کیا ہے اور ہر ایک کی وضاحت کے لئے احادیث شریف کا بیان عمل میں لائے۔ اس بیان اختصار کو مد نظر رکھتے ہوئے اور آیات قرآنی کو باب المفتوح کیا، جس میں قرآن کی آیات کا ترجمہ، پارہ نمبر اور آیت کا نمبر پیش کرتے ہوئے سورة کا نام بھی درج کیا ہے جب کہ متن کتاب کا صفحہ نمبر بھی آیت کے سامنے درج ہے۔ قاری سہولت کے مد نظر آیات کی تفصیل پیش خدمت ہے۔

سوالی که درویشی با الفقر را بهتر است و با غنا، مر درویش فقیه است، و درویشان را خطری بزرگ. که قال الله تعالیٰ و اما

(۱) لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ ۞ ص ۲۲

(آیت نمبر ۲۷۳، سورة البقرہ، پارہ نمبر ۳)

ترجمہ: ان فقیروں کے لئے حق ہے جو رکے ہوئے ہیں اللہ کی راہ میں (یعنی) بے نیازی سے بیٹھے اور سفر کرنے میں محتاج نہیں جانتے، عوام بھی ان کے بے نیازی کی وجہ سے غنی تصور کرتے ہیں۔

و نیز گفت

(۲) ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا لَا يَقْدِرُ عَلَىٰ شَيْءٍ ۞ ص ۲۲ (آیت نمبر ۷۵، سورة النحل، پارہ نمبر ۱۴)

ترجمہ: مثال میں بتایا ہے کہ اللہ نے اس اپنے بندہ کو جو کسی کا غلام ہے۔ (بظاہر) کسی چیز پر کچھ قدرت نہیں رکھتا۔ اور وہ جسے ہم نے اپنے طرف سے رزق کے ساتھ اچھا رزق دیا۔

و نیز گفت

(۳) تَتَجَافَىٰ جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا ۞ ص ۲۹

(آیت نمبر ۱۶، سورة السجدہ، پارہ نمبر ۲۱)

ترجمہ: جدا رہتی ہیں ان کی کروٹیں خواب گاہوں سے یاد کرتے ہیں اپنے رب کو خوف سے نیازی اور امید بخشش سے۔

و اندر وقت پیغمبر علیه السلام فقرای مهاجرین بودند اندر مسجد که اداء عبودیت و صحبت پیغمبر علیه السلام نشسته بودند اندر مسجد وی و از اشغال مکاسب اعراض کرده و ترک معیشت بگفته و صحبت خدای تعالی را روزی خود استوار داشته و توکل بروی کرده، تا رسول صلی الله علیه وسلم مامور بود به صحبت و قیام کردن به حق ایشان، چنانکه فرمود، عزّ من

فقال(۵)-

(۴) وَلَا تَطْرُدِ الَّذِيْنَ يَدْعُوْنَ رَبَّهُمْ بِالْغَدٰوةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيْدُوْنَ وَجْهَهٗO ص ۳۰

(آیت نمبر ۵۲، سورۃ الانعام، پارہ نمبر ۷)

ترجمہ: ان لوگوں کو فراموش نہ فرماؤ، جو لوگ اپنے رب کو صبح و شام یاد کرتے اور پکارتے ہیں اور صرف اسی کی رضا چاہتے ہیں۔

ونیز گفت:

(۵) وَلَا تَعْدُ عَيْنٰكَ عَنْهُمْ تُرِيْدُ زِيْنَةَ الْحَيٰوةِ الدُّنْيَاO ص ۳۰ (آیت نمبر ۲۸، سورۃ الکہف، پارہ نمبر ۱۵)

ترجمہ: ان سننے والے لوگوں سے اپنی نظر نہ پھیر، کیا تو حیات دنیا کی زینت کا خواہش مند ہے۔

وعنای خلق، منال معیشتی و یا وجود مسرّتی یا رستن از آفتی، و یا آرام به مشاهدتی، و این جمله محدث و متغیر بود و مایهٔ طلب و تحسر و موضع عجز و تذلّل- پس این اسم بنده را مجاز بود و حق را- تعالی- حقیقت، لقوله، تعالی(۶):

(۶) يٰاَيُّهَا النَّاسُ اَنْتُمُ الْفُقَرَآءُ اِلَى اللّٰهِ وَاللّٰهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيْدُO ص ۳۳ (آیت نمبر ۱۵، سورۃ فاطر، پارہ نمبر ۲۲)

ترجمہ: اے لوگو تم محتاج اور فقیر ہو اللہ کے در کے سوالی اور اللہ ہی غنی ہے وہی حمید عالم یعنی زمانے میں تعریف کیا گیا ہے۔

ونیز گفت:

(۷) وَاللّٰهُ الْغَنِيُّ وَاَنْتُمُ الْفُقَرَآءُO ص ۳۳ (آیت نمبر ۳۸، سورۃ محمد، پارہ نمبر ۲۶)

ترجمہ: بے شک اللہ حقیقی غنی اور تم سب اس کے محتاج اور فقیر بے نوا۔

بر نعمت شکر فرمود و شکر را علّت زیادت نعمت گردانید، و بر فقر صبر فرمود و صبر را علّت زیادت قربت گردانید، لقوله، تعالی(۷):

(۸) لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَاَزِيْدَنَّكُمْO ص ۳۳ (آیت نمبر ۷، سورۃ ابراھیم، پارہ نمبر ۱۳)

ترجمہ: اگر تم شکر کرو گے تو البتہ میں تم کو زیادہ دوں گا۔

ونیز گفت:

(۹) اِنَّ اللّٰهَ مَعَ الصّٰبِرِيْنَO ص ۳۳ (آیت نمبر ۱۵۳، سورۃ البقرہ، پارہ نمبر ۲)

ترجمہ: بے شک اللہ صبر کرنے والوں کے ساتھ ہے۔

حواشی

(۱) خلاصۃ التواریخ مترجم اردو از ڈاکٹر ناصر حسن زیدی، طبع لاہور، ص ۱۰۶

(۲) تاریخ لاہور، از کنہیا لال، طبع لاہور، ۱۸۸۴ء، ص ۹۱

(۳) تاریخ لاہور، انگریزی بحوالہ سوانح داتا گنج بخش از محمد دین فوق، طبع لاہور، ص ۴۷

(۴) کشف المحجوب، علی بن عثمان هجویری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، دکتر محمود عابدی، ایران، ۱۳۸۳، ص ۲۹

(۵) ایضاً، ص ۲۹، ۳۰

(۶) ایضاً، ص ۳۳

(۷) ایضاً

کتابیات

(١) القرآن، مولانا اشرف علی تھانوی، مع ترجمہ و تفسیر، تاج کمپنی لمیٹڈ، لاہور

(٢) المعجم المفہرس لالفاظ القرآن الکریم، محمد فواد الباقی، انتشارات اسلامی تہران، ایران ١٣٧٤

(٣) پاکستان میں فارسی ادب، ظہور الدین احمد، جلد اول، لاہور

(٤) تاریخ لاہور، کنہیا لال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

(٥) تاریخ لاہور، انگریزی، بحوالہ سوانح داتا گنج بخشؒ از محمد دین فوق، لاہور

(٦) خلاصۃ التواریخ مترجم اردو از ڈاکٹر ناصر حسن زیدی

(٧) کشف المحجوب، علی بن عثمان ھجویری، مقدمہ، تصحیح و تعلیقات، دکتر محمود عابدی، ایران، ١٣٨٣

(٨) کشف المحجوب، علی بن عثمان ھجویری، محمد حسین تسبیحی (رھا) انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ١٩٩٥ء

Scanned by CamScanner

قلمی معاونین

ڈاکٹر عزیز احمد خان

ریکٹر نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل

صدر شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

V-85، ڈیفنس ہاؤسنگ اتھارٹی، لاہور۔

ڈاکٹر عطش درانی

مرکز فضیلت اطلاعیات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری

صدر شعبہ سرائیکی، زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ڈاکٹر محمد اشرف کمال

شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد۔

ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان

صدر شعبہ کمپیوٹر و ڈیٹا سروسز، ٹیلی کمیونی کیشن سٹاف کالج، ہری پور۔

فریحہ نگہت

پی ایچ۔ ڈی سکالر جمل، اسلام آباد۔

مسرت یاسمین

پی ایچ۔ ڈی سکالر جمل، اسلام آباد۔

ڈاکٹر سمی نغمانہ طاہر

بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر زاہد منیر عامر

شعبۂ اردو، جامعۃ الازہر، قاہرہ، مصر۔

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

صدر شعبۂ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

سویامانے یاسر

شعبۂ اردو، اوساکا یونیورسٹی، جاپان۔

خواجہ غلام ربانی مجال

مکان نمبر 213، گلی نمبر 2، گلستان کالونی، راولپنڈی۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

روبینہ شاہین

پی ایچ۔ ڈی سکالر نمل، اسلام آباد۔

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

شعبۂ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

ڈاکٹر نجیب جمال

شعبۂ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

ظفر حسین ہرل

پی ایچ۔ ڈی سکالر، زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ڈاکٹر روبینہ ترین

صدر شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ڈاکٹر رؤف پاریکھ

شعبۂ اردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی۔

ڈاکٹر نذیر تبسم

صدر شعبۂ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

انجمن ترقی اردو، کراچی۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر شبیر احمد قادری

شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد۔

ڈاکٹر روش ندیم

شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم

شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت۔

ڈاکٹر محمد ساجد خان

شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

ڈاکٹر شگفتہ حسین

صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ گرلز کالج، ملتان۔

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی۔

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ایم۔ خالد فیاض

شعبہ اردو، گجرات یونیورسٹی، گجرات۔

زاہد حسن چغتائی

روزنامہ "نوائے وقت"، اسلام آباد۔

بدر منیر الدین

گورنمنٹ کالج، جوہر آباد۔

ارشد محمود آصف

پی ایچ۔ ڈی اسکالر، نمل، اسلام آباد۔

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد۔

عبدالواجد تبسم

شعبہ پاکستانی زبانیں، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر افضال احمد انور

شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد۔

ڈاکٹر ناہید قمر

صدر شعبہ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد۔

غلام اکبر

ریسرچ آفیسر، ادارہ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

ڈاکٹر رشید امجد

صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

ڈاکٹر عابد سیال

شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

Scanned by CamScanner

DARYAFT

(ISSN # 1814-2885)
Research Journal : Issue - 8

National University of Modern Languages, Islamabad

Scanned by CamScanner