دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
اسلام آباد

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

دریافت

مدیر اعلیٰ

بریگیڈیر عزیز احمد خان
ریکٹر

مدیر

ڈاکٹر رشید امجد
صدر شعبۂ اردو

مجلسِ مشاورت

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

پروفیسر رفیق بیگ

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
اسلام آباد

جملہ حقوق محفوظ

مجلہ	☆	دریافت
سرورق	☆	منزہ جاوید
اشاعت	☆	بہار۔ دو ہزار تین
ناشر	☆	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز H-9 ، اسلام آباد
پریس	☆	نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد
قیمت	☆	تین سو روپے

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز

اسلام آباد

ترتیب

اداریہ	بریگیڈیئر عزیز احمد خان	9

□

نیاز فتح پوری کا "جن"	ڈاکٹر طیب منیر	11
ہندو صنمیات ..... تصنیف / ترجمہ (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)	ڈاکٹر قاضی عابد	21
عہد حاضر میں عروضی شعور	ڈاکٹر میاں مشتاق احمد	47
خانوادۂ میو کی ادبی خدمات	ڈاکٹر عطش دُرّانی	52
فسانۂ خورشیدی	ادیب سہیل	74
غالب کے دینی و مذہبی عقائد	پرتو روہیلہ	95
پاکستان میں ادبی تحقیق، وسائل اور امکانات	ڈاکٹر گوہر نوشاہی	120
مجلس ترقی ادب کی تحقیقی خدمات	روبینہ شہناز	126
پاکستان میں ادبی تحقیق کے مسائل	اختر شاد	142

[illegible]	[illegible]	157
[illegible]	[illegible]	165
[illegible]	[illegible]	174
[illegible]	[illegible]	190
[illegible]	[illegible]	226
[illegible]	[illegible]	232
[illegible]	[illegible]	239
[illegible]	[illegible]	253
[illegible]	[illegible]	270
[illegible]	[illegible]	308
[illegible]	[illegible]	339
[illegible]	[illegible]	352
[illegible]	[illegible]	360
[illegible]	[illegible]	396
[illegible]	[illegible]	415
[illegible]	[illegible]	426
[illegible]	[illegible]	442
[illegible]	[illegible]	451
[illegible]	[illegible]	469
[illegible]	[illegible]	483
[illegible]	[illegible]	490
[illegible]	[illegible]	515
[illegible]	[illegible]	525
[illegible]	[illegible]	530
[illegible]	[illegible]	546
[illegible]	ڈاکٹر جمیل جالبی	552
[illegible]	ڈاکٹر جمیل جالبی	559

[illegible]	575
[illegible]	583
[illegible]	590
[illegible]	606
[illegible]	629
[illegible]	637
[illegible]	658
[illegible]	671

اداریہ

[illegible]

یونیورسٹی ہونے کی ناطے ہم اس ذمہ داری کو محسوس کرتے ہیں کہ دریافت کے ہر شمارے میں اس موضوع پر ایک حصہ مختص کیا جائے۔ اس شمارے میں لسان و لسانیات پر چند مضامین اس کا آغاز ہے۔ دوسری جامعات کو بھی اس طرف متوجہ ہونا چاہیے کیونکہ جدید لسانی مباحث سے آشنا و ہم آہنگ ہو کر ہی اردو زبان جدید زبانوں میں اپنا معیار و مرتبہ برقرار رکھ سکتی ہے۔

دنیا بھر میں علمی، ادبی و لسانی مباحث کا مرکز و محور جامعات ہی ہوتی ہیں کیونکہ جامعات کا کام صرف تدریس نہیں بلکہ وسیع معنوں میں یہ علم کے وہ ایوان ہیں جہاں بغیر کسی تعصب کے رواداری کے ساتھ علمی بحث مباحثہ ہوتا ہے۔ اس کے لیے علمی ماحول تو ضروری ہے ہی، لیکن طلباء کو کتاب سے استفادہ کرنے کی طرف بھی راغب کرنا چاہیے۔ بدقسمتی سے کتاب کلچر آہستہ آہستہ ختم ہو رہا ہے۔ الیکٹرانک میڈیا کی ترقی و ثمرات اپنی جگہ لیکن کتاب کی اہمیت و افادیت مسلم ہے۔ کتابیں ہماری علمی و اخلاقی تربیت ہی نہیں کرتیں بلکہ ایک اچھے دوست کی طرح علم کے سمندر کی شناوری پر بھی آمادہ کرتی ہیں۔ کتاب سے دوری کا ہی یہ نتیجہ ہے کہ ہمارے طلباء اس ذوق تمنا اور دیدۂ بینا سے محروم ہیں جو علم کی برکتوں کے دروازے وا کرتے ہیں۔

دریافت علمی، تحقیقی و تنقیدی شمع کو روشن رکھنے کی مقدور بھر سعی کر رہا ہے اور کرتا رہے گا۔ اس کے لیے ہم ان تمام اہلِ علم کے ممنون ہیں جن کی نگارشات سے یہ شمارہ مزین ہے۔

بریگیڈیر عزیز احمد خان

ریکٹر

ڈاکٹر طیب منیر

نیاز فتحپوری کا "جن"

'قومی زبان' کراچی جون ۲۰۰۲ء کے شمارے میں پروفیسر عبدالستار نیازی نے "نیاز فتحپوری اور ان کا جریدہ 'جن'" کے زیرِ عنوان ایک تحقیقی مضمون رقم فرمایا تھا۔ چار صفحات کے اس معلوماتی مضمون میں ڈیڑھ صفحہ ایسی اطلاعات پر صرف کیا گیا ہے جنھیں ہر پڑھا لکھا آدمی جانتا ہے۔ نیازؔ کے کارناموں یعنی افسانوں، تراجم، تنقیدات، صحافت، مکتوب نگاری اور انشا پردازی وغیرہ پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اب از سرِ نو، جب کہ کوئی نئی بات بھی پیش نہ کی گئی ہو، ان کے حیات و آثار کو موضوع بنانا فضول مضمون کو گراں بار بنانے کے مترادف ہے۔ ایک صفحہ مجنوں گورکھپوری اور ڈاکٹر عقیلہ شاہین کے اقتباسات نے کھا لیا ہے، باقی جو کچھ بچا ہے وہ اصل موضوع یعنی 'جن' کے بارے میں انکشافات پر مبنی ہے، جو سراسر غلط اور گمراہ کن ہے۔

اس مضمون کے حواشی میں پروفیسر صاحب نے لکھا ہے کہ نیاز پر ڈاکٹریٹ کی سطح کے دو مقالے لکھے گئے ہیں، دونوں محققین نے 'جن' کا تذکرہ نہیں کیا۔ موصوف پھر فرماتے ہیں "اب جب کہ راقم الحروف کی رسائی 'جن' کے چاروں شماروں تک ہو چکی ہے، نیز قارئین کو بھی نیاز فتحپوری کے اس رسالے 'جن' کے شعر و ادب کے متعلق آگاہی ہونی چاہیے۔ 'جن' کے یہ چاروں شمارے سید ایس شاہ جیلانی کے ذاتی کتب خانے، مبارک لائبریری، محمد آباد، تحصیل صادق آباد میں موجود ہیں۔

مضمون کے انکشافات کے بعد ایک پروفیسر صاحب بھی مذکورہ بالا دو ڈاکٹروں کے ساتھ شامل ہو گئے ہیں جو 'جن' تک رسائی حاصل نہ کر سکے۔

مضمون نگار کا خیال ہے کہ 'جن' وقفے وقفے سے شائع ہوتا رہا اور چار شماروں

کے بعد بند ہو گیا، اس بات پر انھوں نے اظہار افسوس بھی کیا ہے کہ شعر و ادب[1] کا یہ

معدن زیادہ عرصہ تک جاری نہ رہ سکا۔

راقم الحروف کی معلومات کے مطابق "جن" جنوری ۱۹۳۰ء سے دسمبر ۱۹۳۰ء تک شائع ہوتا رہا۔ یہ کل بارہ شمارے بنتے ہیں۔ ان شماروں کے بارے میں چند باتیں بعد میں بیان ہوں گی، پہلے نیازی صاحب کے مضمون کا کچھ احوال ہو جائے۔

پروفیسر صاحب لکھتے ہیں:

☆ "جن کا پہلا شمارہ فروری ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا"۔

حقیقت یہ ہے کہ "جن" کا پہلا شمارہ جنوری ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ (پہلے شمارے کے مندرجات اور نمبر شمار کا عکس شامل مضمون ہے) مضمون نگار نے پہلے شمارے میں شائع ہونے والے مضامین کو اس طرح درج کیا ہے:

۱۔ دُور خیالی	۲۔ مسز پائپر کے روحانی مراسلات
۳۔ مادہ اور روح	۴۔ آتشی مادہ اور مادہ
۵۔ حیات بعد الممات	۶۔ ایک مخفی قوتِ خواب
۷۔ تعبیر خواب	

پہلے تین مضامین شمارہ نمبر ۲ میں شائع ہوئے۔ (جو موصوف کے خیال کے مطابق پہلا شمارہ ہے) اور مضمون نمبر ۵ اصل میں شمارہ نمبر ۸ میں شائع ہوا تھا۔ شمارہ نمبر ۲ کا ایک اہم مضمون محبت کا انتقام (از مجنوں گورکھپوری) پروفیسر صاحب نے درج نہیں کیا۔

☆ " 'جن' کا دوسرا شمارہ مئی ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔" یہ بیان بھی درست نہیں۔ جن کا دوسرا شمارہ فروری ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ پھر انھوں نے اس شمارے کے مضامین کے

۱۔ جن میں کون سا شعر و ادب پیش کیا گیا۔ دو چار مثالیں نذر قارئین کی ہوتیں۔

عنوانات لکھے ہیں ۔ روحانی تحقیقات کی تاریخ .... عمل تناسخ[1] .... کیا ہم مردوں سے باتیں کرسکتے ہیں[2] .... یہ سب مضامین شمارہ پانچ مئی ۱۹۳۰ء میں شائع ہوئے۔

☆ "جن کا تیسرا شمارہ جون ۱۹۳۰ء کو منظرِ عام پر آیا۔"

یہ اطلاع بھی درست نہیں۔ تیسرا شمارہ مارچ ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ مضمون نگار نے اس شمارے کے مضامین کا بالکل حوالہ نہیں دیا۔

☆ "جن کا چوتھا اور آخری شمارہ اگست ۱۹۳۰ء میں طبع ہوا۔"

اس شمارے کے مضامین کا اندراج درست ہے لیکن یہ آخری شمارہ نہیں ہے اس کے بعد بھی چار شمارے منظرِ عام پر آئے۔

معلوم ہوتا ہے پروفیسر صاحب نے جن شماروں کا ذکر کیا ہے، وہ بھی ان کی نظر سے نہیں گزرے۔ اگر انھوں نے وہ شمارے بذاتِ خود ملاحظہ فرمائے ہوتے تو ایک شمارے کے مضامین دوسرے شمارے کے مضامین سے خلط ملط نہ کرتے۔ محسوس ہوتا ہے کسی نے الل ٹپ فہرست مرتب کرکے محقق کو تھما دی جس پر انھوں نے ریت کا ایک محل تعمیر کردیا۔

پورا مضمون تحقیقی تسامحات کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے علاوہ تنقیدی تخمین و تخمیل کی کارفرمائی بھی قابلِ توجہ ہے، جس سے صرفِ نظر کرکے "جن" کے بارے میں چند حقائق بیان کیے جاتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے لکھا جاچکا ہے کہ 'جن' کا پہلا شمارہ جنوری ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔

۱۔ اصل عنوان "مسئلہ تناسخ" ہے۔

۲۔ اپریل ۱۹۳۰ء کے شمارے کا نمبر ۴ ہے۔ مئی ۱۹۳۰ء کے شمارے کا نمبر بھی غلطی سے ۴ درج ہوگیا ہے اسے نمبر ۵ ہونا چاہیے تھا۔

اس اشاعت میں نیاز فتحپوری نے "رسالہ جن کا اجراء اور اس کے مقاصد" کے عنوان سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا:

"چند ماہ قبل یہ امر کبھی میرے ذہن میں بھی نہ آیا تھا کہ کسی ایسے رسالے کا اجرا میری طرف سے ہو سکے گا جس کے نام کا تعلق اس عالم کے علاوہ کسی اور دنیا سے ہوگا۔ ہر چند روح و روحانیات یا مابعد الطبیعیات کا مطالعہ میری پرسکون ساعتوں کا بہترین مشغلہ ہے اور آثار جویہ (Atmospheric Phenomenon) وتحقیقات طبیعیہ (Physical Researches) سے دلچسپی کے ساتھ ہی ساتھ میں اس عالم پر گھنٹوں غور کرتا ہوں جو "ماوراادراک" کے متعلق ہے، لیکن میں نے اپنی گم شدگی، اپنی نااہلی اور اپنے جہل پر نگاہ کر کے کبھی اس کی جرأت نہیں کی کہ اس موضوع پر ایک مبتدی ہی کی حیثیت سے کوئی مضمون لکھوں، چہ جائیکہ کسی رسالے کا مستقل اجراء جو ایک عالمانہ ذمہ داری کا کام ہے۔ میں نے اس مسئلہ پر ہفتوں غور کیا اور آخر کار اس نتیجے پر پہنچا کہ اگر خود میرا مطالعہ اس باب میں میرے لیے وجہ سکون نہیں ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ دوسروں سے استعانت نہ کی جائے اور اگر میں خود کوئی اہلیت نہیں رکھتا تو کیوں نہ ان حضرات کو اس طرف متوجہ کیا جائے جو حقیقتاً اس کے اہل ہیں۔ پھر اس کا بہترین طریقہ غالباً یہی ہو سکتا تھا کہ اس مقصد کا اعلان کر کے ایک رسالہ جاری کر دیا جائے اور ارباب نظر اور صاحبانِ بصیرت سے التجا کی جائے کہ وہ اپنے تجربات وتحقیقات یا نتائج دنیا کے سامنے پیش کریں"۔

'جن' کے اجراء اور مقصد کے بارے میں نیاز فتحپوری نے یہ بھی لکھا کہ:

"اس رسالے کا اجراء صرف اس مقصد کے ساتھ عمل میں آیا ہے کہ لوگوں

کو روح و روحانیت کے متعلق معلومات بہم پہنچائی جائیں اور اسی سلسلہ
میں جتنے اور علوم روحانی ظاہر ہو رہے ہیں ان کو بھی پیش کیا جائے۔ ہر
چند اس کا تعلق تکنیف روحانی سے نہ ہوگا اور نہ ہو سکتا ہے کیوں کہ اس کا
تعلق کہنے سننے سے نہیں بلکہ "صرف اپنے اوپر گزر جانے سے ہے"۔
تاہم اس کا امکان ہے کہ اسی سلسلہ میں کوئی اس طرف بھی مائل ہو جائے
اور کسی کی خوابیدہ استعداد میں بیداری پیدا ہو سکے"۔

رسالہ 'جن' میں آئندہ شائع ہونے والے مضامین، واقعات، روایات اور اقتباسات کے بارے میں مدیر رقمطراز ہیں:

"اس رسالہ میں صرف علمی ہی مضامین نہ ہوں گے بلکہ وہ واقعات بھی
درج ہوں گے جو خود لوگوں پر گزرے ہیں اور جن کی کوئی توجیہ سوائے
اس کے نہیں ہو سکتی کہ کوئی عالم ضرور ایسا ہے جسے ہم نہ محسوس کر سکتے ہیں
اور نہ وہاں کے کاروبار کو سمجھ سکتے ہیں"۔

مضامین کے علاوہ کچھ حضرات نے اپنے مشاہدات و تجربات بھی قلم بند کیے، وہ واقعی نہایت دلچسپ ہیں، جو ہمیں ایسی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں جو اس دنیا سے ماورا ہیں۔

اس رسالہ کے نام کے بارے میں نیاز فتحپوری آخر میں لکھتے ہیں:

"رسالہ کا نام 'جن' صرف اس کے لغوی معنی کے لحاظ سے رکھا گیا ہے،
نہ کہ اصطلاحی مفہوم کے اعتبار سے جن کا اطلاق چوں کہ ہر پوشیدہ چیز پر
ہوتا ہے اور عالم روحانیات کے تمام امور انسانی حواس سے پوشیدہ ہیں
اس لیے غالباً یہ نام نامناسب نہ سمجھا جائے گا علی الخصوص اس وقت جبکہ
اس کا عام مفہوم اور اس کے نام کی ہیبت ہر طبقہ کے انسان کے لیے یوں
بھی نظر و توجہ کو جلب کر لینے والی ہے"۔

'جن' کے بارہ شماروں میں مضامین کی تعداد کم و بیش پچاس بنتی ہے جن میں تیس سے زائد مضامین نیاز فتح پوری کی فکر لطیف کا ثمر معلوم ہوتے ہیں۔ کچھ مضامین پر راقمین کے نام درج نہیں۔ گمان غالب ہے کہ یہ سب تحریریں نیاز صاحب ہی کی ہیں۔ ادبی جرائد کی تاریخ میں کئی مثالیں موجود ہیں کہ مدیر حضرات مضمون نگاروں کی کمی کی بنا پر قلمی اور فرضی ناموں سے شعر و ادب تخلیق کر کے رسالہ مرتب کر دیتے تھے۔ "ایڈگر ایلن پو" کے قصے کے آخر میں "ن" لکھ دیا گیا ہے اس سے مراد 'نیاز' ہی ہو سکتے ہیں۔ چند مضامین کے عنوانات درج کیے جاتے جن پر لکھنے والے کا نام درج نہیں۔ ہمارے خیال میں یہ نگارشات نیاز فتح پوری کی مدیرانہ کاوش کا نتیجہ ہیں۔

۱۔ عالم ارواح اور شعور جنسی
۲۔ خود نگاری
۳۔ بھوت پریت
۴۔ مقناطیسیت اور جسم بے جان
۵۔ روحانی تحقیقات کی تاریخ
۶۔ مسئلہ تناسخ
۷۔ مغرب میں روحانیات کی تاریخ
۸۔ کیا روحیں کوئی شکل اختیار کر سکتی ہیں
۹۔ خواب اور غیب کی خبریں
۱۰۔ مراۃ بینی یا بلور بینی
۱۱۔ افکار خوانی
۱۲۔ سامعہ و باصرہ کے حوادث سیمیا دی
۱۳۔ کشف یا دیدۂ باطن
۱۴۔ مغرب میں عہد حاضر کا ایک بڑا صاحب کشف
۱۵۔ پیغام سروش بذریعہ خود نویسی
۱۶۔ روحانیات کی مختصر تاریخ
۱۷۔ نقل افکار بحالت تنویم

نیاز فتح پوری کے ساتھ 'جن' میں لکھنے والوں میں سے چند نمایاں نام لکھے جاتے ہیں:

مجنوں گورکھپوری...... ظفر قریشی دہلوی...... عبدالمالک آروی......
محمد جمیل احمد خان کوکبؔ...... جگیشور ناتھ ورما بیتابؔ وغیرہ، نیاز کے بعد سب سے زیادہ مضامین ظفر قریشی دہلوی نے لکھے۔

'جن' کے آخری شمارے (دسمبر ۱۹۳۰ء) کے پس ورق پر ایک اشتہار نما عنوان ملتا ہے۔ "ایک سال کا اختتام دوسرے کا آغاز" اور پھر یہ سوال ہے کہ "وہ حضرات جنھوں نے ایک سال تک اس کی خریداری میں میری اعانت کی اب کیا ارادہ رکھتے ہیں" محسوس ہوتا ہے کہ خریداروں کی طرف سے مثبت جواب نہ ملنے پر یا کسی اور وجہ سے رسالہ بند کردیا گیا۔ واللہ اعلم۔

[illegible] ۱۹۹۳

جن

بسم اللہ

جن

ایڈیٹر : نیاز فتحپوری

فہرست مضامین ماہ دسمبر ۱۹۱۲ء

جلد (۱) شمارہ (۱۲)

روحانیات کی بعض اصطلاحیں ——— ۲

خود نگاری ——— ۹

روحانیات کی مختصر تاریخ ——— ۲۵

نقل افکار بحالت تنویم ——— ۲۸

جن

مدیر:- نیاز فتحپوری

نمبر(۱) فہرست مضامین ماہ جنوری سنہ ۱۹۳۴ء شمارہ (۱)

رسالہ جن کا اجرا اور اس کے مقاصد ———— ۲

دنیائے آب و گل سے دور ———— ۶

سبز پری ———— ۱۳

عالم ارواح و شعور جنسی ———— ۱۷

خود نگاری ———— ۲۴

چشم دید معتبر روایات — مختلف حضرات — ۲۹

اقتباسات ———— ۳۷-۴۰

ڈاکٹر قاضی عابد

ہندو صنمیات...... تصنیف/ترجمہ (تحقیقی وتنقیدی مطالعہ)

ڈاکٹر مہر عبدالحق بنیادی طور پر سرائیکی زبان و ادب کے محقق و ناقد، ماہر لسانیات اور مترجم کی شہرت رکھتے ہیں۔ان کا تعلق محققین کی اس نسل سے تھا جس نے عمر کے آخری حصے تک علم و ادب کے ساتھ اپنے گہرے عشق کا عملی اظہار کیا۔انھوں نے بہت سے خشک موضوعات پر زندگی بھر داد تحقیق دی اور اپنی آخری سانسوں تک لکھنے اور پڑھنے کا کام جاری رکھا۔ (۱) وہ سرائیکی خطے سے تعلق رکھنے والے پہلے محقق تھے جنھوں نے ملتانی (سرائیکی) زبان اور اردو کے لسانی تعلقات پر تحقیق کی، پنجاب یونیورسٹی سے پی-ایچ-ڈی کی ڈگری (۲) حاصل کی اور یوں حافظ محمود شیرانی کی تحقیقاتِ لسانی کی ایک اور پرت کو واضح کیا۔

''ہندو صنمیات'' ترتیب کے لحاظ سے ان کی سترھویں کتاب ہے جسے 'بیکن بکس ملتان' نے ۱۹۹۳ء میں شائع کیا۔ یہ ان کی زندگی میں شائع ہونے والی ان کی (مہر عبدالحق کی) آخری کتاب ہے۔حال ہی میں (۲۰۰۲ء) بیکن بکس، ملتان نے کمپیوٹر کتابت کے ساتھ اور سائز میں تبدیلی کر کے اسے مکرر شائع کیا ہے۔ ہمارے پیش نظر اس کا پہلا ایڈیشن ہے جو متن کے ۵۶۸ صفحات کا حامل ہے۔۳۲ صفحات پر مشتمل دو قبارس اور عرش صدیقی کا دیباچہ اس کے علاوہ ہیں۔ یہ کتاب پانچ حصوں اور ۳۵ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے۔پہلا حصہ دس (۱۰)، دوسرا آٹھ (۸)، تیسرا گیارہ (۱۱)، چوتھا دو (۲) اور پانچواں (اور آخری) چار (۴) ابواب پر محیط ہے۔

یہ کتاب جسے ڈاکٹر مہر عبدالحق نے طبع زاد تصنیف کے طور پر پیش کیا ہے دراصل W. J. Wilkins (ڈبلیو- جے -ولکنز) کی کتاب (۳) [Hindu

[Mythology اور A.L. Basham، (اے-ایل-باشم) کی کتاب (۴)
[The Wonder That Was India] کے چار ابواب کا من وعن ترجمہ
ہے۔ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اپنے مقدمے اور دیباچہ نگار عرش صدیقی نے (جو فی الواقع
ایک وسیع المطالعہ اور صاحب علم آدمی تھے) کہیں بھی اس طرف اشارہ نہیں کیا کہ یہ کتاب
طبع زاد نہیں بلکہ مذکورہ بالا کتب کا (کلی یا جزوی) ترجمہ ہے (۵) ۱۹۸۷ء میں ایم۔اے
کی سطح پر لکھے جانے والے تحقیقی وتنقیدی مقالے (ڈاکٹر مہر عبدالحق...... شخصیت وفن) میں
بھی اس غیر مطبوعہ کتاب (اس وقت تک غیر مطبوعہ) کو مہر صاحب کی طبع زاد تصنیف کے
طور پر نقد ونظر سے گزارا گیا ہے۔

عرش صدیقی نے کتاب کے حوالے سے لکھا:

''مہر عبدالحق نے گو کہ کتاب کے مختلف حصوں میں تنقید وتبصرہ سے احتراز کیا ہے لیکن ابتدائیہ میں انھوں نے مائتھالوجی کی اہمیت اور معنویت کو بیان کرتے ہوئے بڑے عالمانہ پیرائے میں اظہار خیال کیا ہے''(۶)

''پاکستان میں ابھی تک ہندو مائتھالوجی پر یا یوں کہیے کہ پاکستان کی اپنی قدیم اساطیری تہذیب پر کوئی مکمل کتاب، تالیف یا تصنیف شائع نہیں ہوئی تھی۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کی کتاب ''ہندو مائتھالوجی'' ہمارے ہاں منظر عام پر آنے والی پہلی کتاب ہے''(۷)

''یہ کتاب پاکستان میں ہندو مائتھالوجی کے بارے میں اردو میں شائع ہونے والی پہلی اور بہت اہم کتاب ہے جو ہندو مائتھالوجی، قدیم ہندو مذہب، معاشرت، فلسفہ، تاریخ اور تہذیب کے لئے بنیادی حوالوں کی کتاب کے طور پر ایک بلند

مقام کی حامل ہے''(۸)

ڈاکٹر مہر عبدالحق مقدمے میں رقمطراز ہیں:

''یونانی، رومی، عراقی و عربی، ایرانی اور ہندو مائتھالوجی کا عالمی ادب میں بہت بڑا مقام ہے۔اس کتاب میں ہندو مائتھالوجی کو بلاتنقید و تبصرہ ،غیر جانبدارانہ انداز میں پیش کیا جارہا ہے''۔

''جن اعلیٰ علمی مقاصد کو سامنے رکھ کر یہ کتاب پہلی مرتبہ اردو زبان میں پیش کی جارہی ہے وہ موجودہ دور کے تقاضوں کو کس حد تک پورا کرتے ہیں اس کا اندازہ دانشور مفکرین ہی صحیح طور پر لگا سکتے ہیں۔ اس انتہائی مشکل کام کے سرانجام دینے میں جن عظیم شخصیات نے میری حوصلہ افزائی کی ان سب کا میں تہہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں''۔(۹)

ام کلثوم (اپنے ایم۔اے کے غیر مطبوعہ مقالے میں) یوں دادِ تحقیق دیتی ہیں:

''کتاب کے شروع میں مصنف کا مقدمہ بھی ہے جس میں انھوں نے اپنی تصنیف کی غرض و غایت کو بیان کیا ہے اور آخر میں ان کتابیات (یہاں کتابیات کو سہو کتابت میں شمار ہونا چاہیے۔ مقالہ نگار کتب لکھنا چاہتی ہوں گی) کی فہرست ہے جن سے دوران تصنیف مہر عبدالحق نے استفادہ کیا ہے''(۱۰)

عرش صدیقی کے بارے میں لکھا جاچکا ہے کہ وہ ایک وسیع المطالعہ شخص تھے لیکن ضروری نہیں کہ ولکنز کی کتاب ان کی نظر سے گذری بھی ہو ویسے بھی وہ (عرش صدیقی) ایک فراخ دل نقاد ہونے کی شہرت رکھتے تھے جو معیار کی بجائے دوستداری پر اپنے استحسان کی بنیاد رکھتے تھے۔ دوسرے یہ کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق جیسے محقق سے اس طرح کی سرگرمی کی توقع بھی نہیں رکھی جاسکتی تھی۔

اس کتاب کو طبع زاد تصنیف یا تالیف کی بجائے ترجمے کے طور پر ہی (جیسا کہ یہ فی الواقعہ ہے) پیش کیا جاتا تو اس سے ڈاکٹر مہر عبدالحق کے ادبی مرتبے کو ضعف نہیں پہنچ سکتا تھا۔ اعلیٰ ترین علمی کارناموں میں دیانت داری کا اولین تقاضا یہ ہوتا ہے کہ مصنف یا محقق اپنے مآخذات کا واضح انداز میں اعتراف کرے اور یقیناً یہ مآخذات و منابع ہی ہوتے ہیں جو کہ تحقیق کی صداقت کی شہادت دیتے اور اسے درجہ استناد پر فائز کرتے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ نے اپنے مضمون ''تنقید کا منصب'' میں نقاد کو اپنے زمانے تک کے بہترین علوم کا وارث قرار دیا ہے۔ آرنلڈ کی یہ بات ناقد کے ساتھ محقق کے لئے بھی درست ہے لیکن وارث اور خوشہ چین پر اجداد کی عظمت، برتری اور زمانی تفوق کے اظہار اور ان کی خدمات کا اعتراف ایک ایسا قرض ہوتا ہے جس کی ادائیگی ازحد ضروری ہوتی ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اپنے مقدمے میں عظیم شخصیات کی حوصلہ افزائی کا اعتراف تو کیا ہے لیکن پورے مقدمے میں کتاب کے اصل مصنفین (ڈبلیو۔ جے ولکنز اور اے۔ ایل باشم) کا شکریہ تو دور کی بات، ذکر تک کرنے کا تکلف گوارا نہیں کیا۔

اوپر کی سطور میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ ''ہندو صنمیات'' دراصل طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے۔ یہاں پر اس مؤقف کی وضاحت تین طرح کے مشاہدات کے ذریعے کی جائے گی۔

الف) ہندو صنمیات اور ولکنز کی کتب کی فہارس۔

ب) ہندو صنمیات اور ولکنز کی کتب میں موجود اساطیری (صنمیاتی) تصاویر کی فہارس۔

ج) ہندو صنمیات اور ولکنز اور اے۔ ایل۔ باشم کی کتب کے متعلقہ ابواب کا تقابلی مطالعہ۔

الف) ہندو صنمیات کے پہلے تین حصے جو انتیس ابواب پر مشتمل ہیں اور ولکنز کی کتاب جو تین حصوں اور اتنے ہی ابواب کی حامل ہے، کی فہارس ملاحظہ ہوں۔

حصہ اول: ویدوں کے دیوتا

پہلا باب......وید

دوسرا باب......ویدک دیوتا (بالعموم)

تیسرا باب......دئیوس اور پرتھوی

چوتھا باب......ادتی اور آدیتیہ

پانچواں باب......اگنی

چھٹا باب......سورج اور روشنی کے دیوتا

۱۔ سوریہ

۲۔ پشن

۳۔ مترا اور ورنا

۴۔ اسون

۵۔ اوشا

ساتواں باب......باد و باراں کے طوفانی دیوتا

۱۔ اندرا

۲۔ اندرانی

۳۔ پرجینا

۴۔ وایو

۵۔ ماروت

آٹھواں باب......سوما

نواں باب......توستری یا وشوکرم

دسواں باب......یم (۱۱)

اب ولکنز کی کتاب کے پہلے حصے کی فہرست پر ایک نظر ڈالئے

Part ...1 The Vedic Deities

Chapter

1. The Vedas

2. The Vedic gods (Generally)

3. Dyaus & Prithivis

4. Aditi & Adityas

5. Agni

6. Sun Or Light Deities

    1) Surya

    2) Pushan

    3) Mitra and Varuna

    4) The Asvins

    5) Vshas

7. The Storm Dieties

    1) Indra

    2) Indrani

    3) Parjania

    4) Vayu

    5) The Maruts

8. Soma

9. Tvastari Or Visva Karma

10. Yama (12/13)

انہی دونوں کتب کی فہارس ملاحظہ ہوں۔

حصہ دوم: پرانوں کے دیوتا

گیارھواں باب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔پران

بارھواں باب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔برہم

تیرھواں باب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔برہما۔۔سراسوتی

چودھواں باب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔وشنو۔۔۔لکشمی

پندرھواں باب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔وشنو کے اوتار

١) متسایا مچھ اوتار
٢) کورمایا کچھوا اوتار
٣) وزاہ یا سور اوتار
٤) نرسنگھا یا نصف آدم نصف شیر اوتار
٥) وامن یا بونا اوتار
٦) پرسورام اوتار
٧) رام چندر اوتار
٨) کرشن اوتار
٩) بالرام اوتار
١٠) بدھ اوتار
١١) کلکی اوتار

جگن ناتھ

چیتنا

کام دیو

سولھواں باب ۔۔۔۔۔۔۔۔۔شوا

پنچانن

سترھواں باب ۔۔۔۔۔۔۔۔۔اوما، پاروتی، درگا

درگا کی مختلف صورتیں

۱) درگا

۲) دس بھوجا

۳) سنگھاوا ہنی

۴) مہیشاماونی

۵) جگدھاتری

۶) کالی

۷) مکتا کیسی

۸) تار

۹) چنامستکا

۱۰) جگدگوری

۱۱) پرت ینگرا

۱۲) ان پورنا

۱۳) گنیش جننی

۱۴) کرشن کرور

اٹھارواں باب ۔۔۔۔۔۔۔۔۔شوا اور پاروتی کے بیٹے

۱) گنیش

۲) کرتی کے یا (۱۴)

Part 2 ....The Puranic Deities

1. The Purans

2. Brahma

3. Brahma.....Sarasvati

4. Vishnu.......Lakshmi

5. Incarnations Or Avataras of Vishnu

    1) The Malsya or Fish Avatara

    2) The Kurma or Tortoise Avatara

    3) The Varaha or Bear avatara

    4) The Nrisingha or Man....Lion Avatara

    5) The Vamna or Dawarf Avatara

6) The Parasurama Avatara

7) The Rama Chandra Avatara

8) The Krishna Avatara

8 a) Bala Rama avatara

9) The Budha Avatara

10) The Kalki Avatara

Jagannath

Chaintanya

Kama Deva

6. Siva ...Panchana

7. Uma

Parvati

Durga

The Chief Forms of Durga

Durga

Dasabhuja

Singha Vahini

Mahishamardini

Jagadd hatri

Kali

Muktakesi

Tara

Chinnamustaka

Jagadgauri

Pratyangira

Annapurna

Ganesajanani

Krishnakrora

The Saktis

8. Sons of Siva & Parvati

1. Ganesa
2. Kartikeya

9. The Puranic Account of the Creation

10. The Puranic Division of Time (15)

یہاں پر اس امر کی نشاندہی لازمی ہو جاتی ہے کہ ولکنز کی کتاب کی دوسری فصل کے آخری دو ابواب کو "ہندو صنمیات" کا چوتھا حصہ بنا دیا گیا ہے۔(۱۶)۔طوالت سے بچنے کی غرض سے یہاں پر ہر دو کتب (ولکنز اور مہر عبدالحق) کی تیسری فصل کی فہارس نقل نہیں کی جا رہیں ورنہ وہاں بھی صورت حال وہی ہے۔(۷) لیکن یہاں پر یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ''ہندو صنمیات'' میں ہاشم کی کتاب کے کون کونسے ابواب ترجمہ کر کے شامل کر لئے گئے ہیں۔

۱۔ تیسواں باب۔۔۔۔بدھ مت۔ یہ باب ہاشم کی کتاب کے ساتویں حصے سے لیا گیا ہے۔(ہاشم:ص ۲۵۶۔۲۹۴)

۲۔ تینتیسواں باب۔۔۔جین مت۔ یہ باب بھی ہاشم کی کتاب کے ساتویں حصے سے لیا گیا ہے۔(ہاشم:ص ۲۸۷۔۲۹۴)

۳۔ چونتیسواں باب۔۔اُپنشد۔ یہ باب بھی ہاشم کی کتاب کے اسی (ساتویں) حصے سے لیا گیا ہے۔(ہاشم:ص ۲۵۱۔۲۵۶)

۴۔ پینتیسواں باب۔۔ہندو فلسفہ اور اخلاقیات۔ یہ باب بھی مذکورہ کتاب کے اسی (ساتویں) حصے سے لیا گیا ہے۔(ہاشم:ص ۳۲۲۔۳۴۲)

ب) "Hindu Mythology" میں کل ۶۳ (تریسٹھ) وضاحتی تصاویر شامل تھیں۔''ہندو صنمیات'' میں ان میں سے ۱۰ (دس) تصاویر شامل نہیں کی گئیں جن میں تین تصاویر مہاتما بدھ اور بدھ مت کی عبادت گاہوں، کوروں پانڈوں کی جنگ کے منظر سے متعلق اور چھ تصاویر مقدس درختوں کی ہیں۔۵۳ (ترپن) تصاویر وہی ہیں اور ان کی فہارس میں ترتیب (حذف شدہ تصاویر چھوڑ کر) بھی یکساں ہے۔(۱۸) اکیسویں تصویر کی توضیح غلط کی گئی ہے۔ یہ تصویر ولکنز کی کتاب میں صفحہ نمبر ۲۱۱ پر دی گئی ہے جس کی وضاحتی عبارت یوں ہے۔

"Radha worshipping Krishna as Kali"

''ہندوصنمیات'' میں یہ تصویر صفحہ نمبر ۲۲۸ پر موجود ہے۔ وضاحتی بیان کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے۔ ''کرشن کالی کا روپ دھار کر اپنی محبوبہ رادھا کے خاوند کو غلط فہمی میں مبتلا کر رہا ہے۔'' ظاہر ہے یہ ترجمہ خبط معنی کا کام سرانجام دے رہا ہے۔

ج) یہاں پر ''ہندوصنمیات'' اور ولکنز اور باشم کی کتب کے متعلقہ ابواب سے مختلف اقتباسات کے ذریعے دکھایا جائے گا کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق محض مترجم ہیں، مصنف نہیں۔

ا) ''ہندوصنمیات'' اور ولکنز کی کتاب کے اقتباسات

ا۔ ''کہا جاتا ہے کہ وید کا مادہ 'ود' ہے جس کے معنی جاننا ہیں۔ لہٰذا وید کے معنی ہوئے علم۔ تاہم یہ وہ علم ہے جو سنا سنایا ہے یا سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہا ہے کیونکہ صدیوں تک یہ معرض تحریر میں نہیں لایا گیا۔ وید کسی ایک شخص کی تصنیف بھی نہیں ہیں۔ ان کے بارے میں عام عقیدہ یہی ہے کہ ان کے مشمولات بہت سے رشیوں پر القا ہوئے جو انھوں نے آگے اپنے شاگردوں تک پہنچائے۔ ویاس جی ان سب کو ترتیب دینے والا یعنی مرتب یا ایڈیٹر ہے۔''

(۱۹)

1. "The root of the word is vid;" to know" hence the term veda signifies knowledge; and these books were not written for centuries after they were originally composed. It signifies knowledge that was heard or orally communicated. The vedas are not the work of

single person but according to a popular belief were communicated to a number of Rishis or Saints, who in their turn transmitted them to their diciples. The seer Vyasa is styled the arranger or as we should now say, the editor of these works." (20)

۲۔ ''تین ویدوں کے سنگھتاؤں (۲۱) میں جو خاص بات ہے وہ یہ ہے کہ اگر منتروں میں شعری وزن ہے اور اس کو بلند آواز میں پڑھا جاتا ہے تو اسے رچ کہا جائے گا جس کے معنی ہیں حمد و ثنا، مدح و تعریف۔ اسی لفظ رچ سے رگ وید کا نام ماخوذ ہے۔ رگ کے معنی ہوئے حمد و ثنا۔ اگر منتر نثر میں ہیں تو انہیں اس طرح پڑھا جائے گا کہ کوئی دوسرا نہ سن سکے۔ انہیں یجُ کہا جائے گا۔ اس کے معنی بھینٹ چڑھانا (قربانی)۔ یجر وید میں قربانی پیش کرنے کے منتر درج ہیں اور اگر یہ منتر موزوں اور مقفّٰی ہیں اور گائے جانے کے لئے ہیں تو انہیں 'سامن' (برابر) کہا جائے گا۔ سام وید میں اسی قسم کے منتر ہیں۔ منتروں کے مصنف کو جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اسے خدا [کی] طرف سے القاء ہوا تھا، رشی کہا جاتا ہے۔ اس رشی کو inspired seer یعنی ایسا شخص سمجھا جاتا ہے جسے الہام ہوتا ہے اور جو ہر چیز کو دیکھ سکتا ہے۔'' (۲۲)

2. "The sanhitas of three of the vedas are said to have some peculiarity. If a mantar is metrical and intended for loud recitation, it is called Rich (from rich, praise), whence the name Rig Veda; i.e. the Veda

containing such praises. If it is prose (and then it must be muttered inaudibility) it is called Yajur (Yaj, sacrifice, literally, the means by which sacrifice is effected), therefore Yajur-Veda signifies the Veda containing such Yajus. And if it is metrical and intended for chanting, it is called Saman[equal], hence SamanVeda means the Veda containing such samans. The author of the Mantra, or as the Hindus would say, the inspired "Sear", who received it from the Deity, is termed its Rishi;" (23)

۳۔ ''لکشمی جسے عام طور پر سری کہتے ہیں، وشنو کی بیوی ہے۔ وشنو کے مختلف اوتاروں کے ساتھ اسی رشتے سے یہ بھی مختلف ناموں سے ظاہر ہوتی ہے۔ جس طرح دنیاؤں کا مالک وآقا، دیوتاؤں کا دیوتا، جناردن انسانوں کے اندر مختلف شکلوں میں اتر آتا ہے، اسی طرح اسکی یہ شریک حیات بھی نزول کرتی ہے۔ مثلاً جب ہری، اوتی کے بونے بیٹے کی صورت میں پیدا ہوا تو لکشمی کنول کے پھول سے پدما یا کملا بن کر ظاہر ہوئی۔ جب وہ بھرگو کی نسل سے پرسورام کی شکل اختیار کر کے پیدا ہوا تو یہ دھرانی تھی۔ جب وہ راگھو (رام چندر) تھا تو یہ سیتا تھی اور جب وہ کرشن تھا تو یہ رکمنی تھی۔ اسی طرح وشنو کی دوسری تنزیلوں میں یہ بھی اس کی رفیقہ رہی۔ اگر وشنو کوئی ماورائے فطرت صورت اختیار کر لیتا تھا تو یہ بھی الوہیاتی پیکر اختیار کر لیتی تھی، اگر وہ کسی فانی مخلوق کا روپ دھار لیتا تھا تو یہ بھی اسی طرح فانی مخلوق بن جاتی تھی۔ غرضیکہ یہ ہر وہ صورت بدل لیتی تھی جو اس کے خاوند نے بدل رکھی ہوئی تھی۔'' (۲۴)

3. "Lakshmi or very commonly Sri, is the wife of

Vishnu, and under various names appears in this relation in his various incarnations. As the lord of the worlds, the god of the gods, Janarddans descends amongst mankind in various shapes; so does his coadjutor Sri. Thus when Hari was born a dwarf, the son of Aditi, Lakshmi appeared from the lotus as Padma or Kamala;when he was born as Rama(Parasurama) of the race of Bhrigu, she was Dharni; when he was Raghwa(Rama Chandra) she was Sita; and when he was Krishna, she was Rukmini. In the other descents of Vishnu she was his associate. If he takes a celestical form, she appears as Divine; if a mortal she becomes a mortal too, transforming her own person agreeably to whatever character it pleases Vishnu to assume." (25)

۴۔ ''جب برہما نے دنیا کو آباد کرنا چاہا تو اس نے اپنی طرح کے کچھ 'مولودہ ذہن' بیٹے پیدا کر لئے، ان کے نام یہ ہیں: (۱) بھرگو۔ (۲) پلاستا۔ (۳) پلاہ۔ (۴) کرتو۔ (۵) انگی رس۔ (۶) مریچی۔ (۷) دکشا۔ (۸) اتری۔ (۹) وششتھ۔ (۱۰) نارد۔

یہ نو برہما یا برہمارشی کہلاتے ہیں اور پرانوں میں انھیں بہت اہمیت دی گئی ہے۔ مہا بھارت میں صرف سات کا ذکر تھا، لیکن اس رزمیہ کے مختلف

حصوں میں جو فہرستیں ملتی ہیں ان میں بڑا اختلاف ہے۔ سات رشیوں
کے متعلق تو مشہور تھا کہ یہ دب اکبر۔۔۔۔۔۔میں نظر آ جاتے ہیں جب
ان کی بیویاں خوشہ پروین میں چمک دکھارہی ہوتی ہیں۔ ان رشیوں کو
پرجاپتی، یعنی اولاد کے مورثین اعلیٰ، برہما پترا یعنی برہما کے بیٹے اور
برہمن بھی کہتے ہیں۔"(۲۶)

4. When Brahma wished to populate the world, he created mind-born sons, like himself; viz. Bhrigu Pulastya, Pulaha, Kratu, Angiras, Marichi, Daksha, Arti and Vasishtha: these are the nine Brahmas Brahma rishis celebrated in Purans. [Vishnu Purans] Originally seven only were mentioned in theMahabharta; but the list found in different parts of that epic do not agree with each other. The seven are supposed to be visible in the Great bear, as their wives shine in the Pleiades. These Brahmarishis are also called Prajapatis (lords of offspring), Brahmaputras (sons of Brahma), and Brahmanas. (27)

۵۔ "ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں وقت کو تین بڑے
حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے یگ، منونترا اور کلپ۔ یگ چار ہیں،
جن کا مجموعی دورانیہ بارہ ہزار (۱۲۰۰۰) خدائی سالوں کے برابر
ہے۔ ہر ایک کا الگ الگ دورانیہ اس طرح ہے:

کرتا یگ = ۴۸۰۰ خدائی سال

تریتا یگ	=	۳۶۰۰ خدائی سال
دواپر یگ	=	۲۴۰۰ خدائی سال
کالی یگ	=	۱۲۰۰ خدائی سال

فانی مخلوق کا ایک سال خداؤں کے ایک دن کے برابر ہے۔ سال کے تین سو دن شمار کئے گئے ہیں۔'' (۲۸)

5. "The three main divisions of time employed in the Hindu Scriptures are YUGAS, MANVANTARAS and KALPAS. These will now be described. There are four Yugas, which together extend to 12,000 'devine years'. Their respective duration is as follows;

The Krita Yuga	=	4,800 divine years
The TretaYuga	=	3,600 divine years
The Dvapara Yuga	=	2,400 divine years
The Kali Yuga	=	1,200 divine years

One year of mortal is equal to one day of the gods. As 360 is taken as the number of days in the year." (29)

۲۔ ہندوضمیات اور اے۔ایل۔باشم کی کتاب کے متعلقہ اقتباسات؛

۱۔ ''اپنشدوں کے اصول وقواعد کے بارے میں ظنی فلسفے کو تو براہمیت کے نظام میں جگہ مل گئی تھی لیکن اور بہت سی تعلیمات ایسی تھیں جو ان کے کٹر اور روایتی قدامت

پسندانہ رویوں سے ہم آہنگ نہ ہو سکتی تھیں۔ ان تعلیمات کو روایت پرستی کے مخالف فرقوں نے ترقی دے کر تکمیل تک پہنچایا تھا۔ ان کا سب سے بڑا مبلغ وہ عظیم معلم ہے جس نے چھٹی صدی قبل مسیح کے اواخر اور پانچویں صدی قبل مسیح کے شروع میں زرد لباس پہننے والوں کی ایک جماعت بنائی اور جو بدھ یعنی روشن ضمیر یا بیدار قلب کے نام سے مشہور ہے۔ اس شخص کی وفات کے بعد جو اثرات پوری دنیا پر مرتب ہوئے ہیں اگر صرف انہیں کو اس کی عالمگیر مقبولیت کا معیار قرار دے دیا جائے تو بلا خوف تردید یہ ماننا پڑے گا کہ سرزمین ہندو پاک میں اس سے بڑا آدمی اور کوئی نہیں پیدا ہوا۔" (۳۰)

1. "While the doctrine of Upanisads found a place in the brahmanic system, there were other teachings which could not be harmonized with orthodoxy, but were forested and developed by hetrodox sects. Chief among the teachers of such doctrines was the man who at the end of the sixth and the beginning of the fifth century B.C. established a community of yellow robed followers, was known by them as the Buddha, enlightened or awakened. Even if judged only by his posthumous effects on the world at large he was certainly the greatest man to have been born in India."

(31)

۲۔ اپنشد جس عظیم اور انوکھے علم کا دعویٰ کرتے ہیں۔ وہ برہمن کے وجود کو صرف تسلیم کر لینے میں نہیں ہے بلکہ اس کے مسلسل شعور رکھنے میں ہے کیونکہ 'برہمن' انسانی کے اندر رہتا ہے بلکہ یہ ہے ہی انسانی روح اور آتما اور ذاتِ مشخص (سیلف)۔ جب آدمی

اس حقیقت کو پالیتا ہے وہ عملِ تناسخ کے چکر سے مکمل طور پر آزاد ہو جاتا ہے۔ اس کی روح
اور برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ خوشی اور غم، زندگی اور موت سے ماورا ہو جاتا ہے۔
نیند میں آدمی کی روح آزاد ہو جاتی ہے۔ یا کائنات میں پرندے یا دیوتا کی مانند آوارہ
پھرتی رہتی ہے۔ یہ بادشاہ بن جاتی ہے یا برہمن بن جاتی ہے۔ خواب دیکھنے سے پرے
ایک نیند خوابوں کے بغیر بھی ہوتی ہے۔ اس نیند میں روح کے تجربات ہوتے ہیں جن کا
اظہار نہیں کیا جا سکتا اور اس سے بھی پرے پھر برہمن ہے۔ جب آدمی برہمن تک پہنچ جاتا
ہے وہ آزاد ہو جاتا ہے۔" (۳۲)

2. " The great and saving knowledge which the Upanishads claim to impart lies not in the mere recognition of thed existence os Brahman, but in continual conciousness of it. For Brahman resides in the human soul .....indeed Brahman is the human soul, is Atman, the Self. When a man realizes this fact fully he is wholly freed from transmigration. His soul becomes one with Brahman, and he transcends joy and sorrow, life and death. In sleep a man's spirit is set free; it wanders through the universe as a bird or as a god, it becomes a king or a Brahman. Beyond dreaming is dreamless sleep, where the soul's experiences are such that they cannot be expressed; and beyond this again is Brahman. When he reaches Brahman, man is free." (33)

اوپر کی ساری بحث ثابت کرتی ہے کہ ''ہندو صنمیات'' کوئی طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ ڈبلیو، جے ولکنز اور اے ایل، باشم کے کی کتب کے تراجم پر مبنی ہے۔ البتہ پوری کتاب میں (دیباچوں کو چھوڑ کر) صرف ایک پیراگراف ایسا ہے جو طبع زاد قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور اگر یہ بھی ترجمہ ہے تو یہاں اس امر کا اعتراف کیا جاتا ہے کہ اس کی اصل کا سراغ نہیں لگایا جاسکا۔

> ''ہم نے اپنی ایک تصنیف 'میں، میرا دین اور میری دنیا' میں ایک جگہ اشارہ کیا تھا۔۔۔۔۔۔ چونکہ اس فلسفے نے بہت سے مذاہب کو متاثر کیا ہے اس لئے اپنشدوں کے بارے میں کچھ مزید تفصیلات کا جاننا ضروری ہے۔'' (۳۴)

اب یہاں پر یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ آخر اس ترجمے کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے۔ بلاشبہ ڈاکٹر مہر عبدالحق مترجم کے طور پر اچھی شہرت کے حامل ہیں۔ انہوں نے قصیدۂ بردہ کا چار زبانوں میں ترجمہ کیا (۳۵) جو اس میدان میں ان کی مہارت کا اچھا نمونہ ہے۔ علاوہ ازیں انہوں نے قرآن مجید کا سرائیکی زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ یہ تراجم مختلف زبانوں کے ساتھ ان کی تخلیقی دلچسپی کے مظہر ہیں۔ ڈبلیو، جے، ولکنز کی کتاب کے بارے میں پہلے بھی کہا جاچکا ہے کہ یہ ایک نسبتاً غیر معروف مصنف کی غیر معروف کتاب ہے۔ اس سے [ہندو صنمیات] قبل اس کے کسی ترجمے کا پتہ نہیں ملتا۔ البتہ اے ایل۔ باشم کی کتاب کا ترجمہ ایس، غلام سمنانی نے کیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۹۔ ایس، غلام سمنانی پاکستان کے ادبی حلقوں میں غیر معروف ہیں اسلئے ان کے بارے میں معلومات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے باشم کی کتاب کے جو ابواب ترجمہ کئے ہیں وہ سمنانی سے بہتر ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کا ترجمہ سلیس، رواں دواں اور سادگی کا حامل ہے۔ یہ پوری کتاب کامیاب ترجمہ قرار دی جاسکتی ہے۔

یہاں اس کتاب کو ترجمہ ثابت کر کے اس کی اہمیت کو گھٹانا یا پھر ڈاکٹر مہر عبدالحق کی مسلمہ ادبی حیثیت کو نقصان پہنچانا نہیں بلکہ اصل صورتِ حال کو منظرِ عام پر لانا ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق سرائیکی اور اردو کے ایک اہم محقق، ماہر لسانیات اور مترجم کے طور پر ہمیشہ قابل احترام رہیں گے۔ ان کا ادبی سرمایہ ادبیات کی تاریخ میں ان کا نام محفوظ کرانے کے لئے کافی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

ا۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق یکم رجون ۱۹۱۵ء کو لیہ میں پیدا ہوئے۔ لیہ، مظفر گڑھ اور لاہور میں تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۵۷ء میں ''ملتانی زبان اور اردو سے اس کا تعلق'' کے موضوع پر پی۔ایچ ڈی کی ڈگری لی۔ تمام عمر محکمہ تعلیم سے وابستہ رہے۔ بیس سے زیادہ تصانیف و تراجم شائع کئے۔ کچھ مسودے غیر مطبوعہ بھی ہیں۔ ۲۳رفروری ۱۹۹۵ء کو ملتان میں وفات پائی۔۔ مطبوعہ کتب درج ذیل ہیں۔

سرائیکی لوک گیت۔ ملتانی زبان اور اردو سے اس کا تعلق۔ مئے گلفام۔ جاوید نامۂ اقبال۔ نور جمال۔ سرائیکی زبان اور اس کی ہمسایہ علاقائی زبانیں۔ قصیدہ بردہ شریف۔ ملتان (مختصر تاریخ)۔ کونین داوالی۔ لغات فریدی۔ قرآن مجید۔ سرائیکی ترجمہ۔ سرائیکی زبان دے قاعدے تے قانون۔ سرائیکی زبان دیاں مزید لسانی تحقیقاں۔ الحمد للہ، تفسیر سورہ فاتحہ۔ پیام فرید۔ فرد فرید۔ تھل۔ ہندو صنمیات وغیرہ۔۔

(یہ سوانحی معلومات زیادہ تر ام کلثوم کے ایم۔اے اردو کے لئے لکھے گئے مقالے ''ڈاکٹر مہر عبدالحق۔۔۔ شخصیت وفن'' سے مستفاد ہیں۔ دیکھیے: مقالہ مذکور؛ مملوکہ پروفیسر خلیل صدیقی ریسرچ اینڈ سیمینار لائبریری، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔ نمبر ۹۹)

شائع کیا۔ ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔
۲۔ یہ مقالہ کتابی صورت میں اردو اکادمی، بہاولپور نے ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔
۳۔ W.J.Wilkins کے بارے میں کچھ زیادہ معلومات حاصل نہیں ہو سکیں۔ اس کتاب کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان میں آیا تھا اور یہ کتاب ۱۸۸۲ء میں پہلی بار شائع ہوئی (دیباچے پر فروری ۱۸۸۲ء کی تاریخ درج ہے)۔ بعد میں اس کتاب کے چھ مزید ایڈیشن شائع ہوئے۔ ۱۹۰۰ء میں دوسرا اور دیگر پانچ ایڈیشن ۱۹۷۵ء سے ۱۹۹۳ء کے درمیان شائع ہوئے۔ اس مضمون میں ۱۹۹۳ء کے ایڈیشن کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ اس کتاب کے بعد بھی اس مصنف نے "Modern Hinduism" کے نام سے ایک اور کتاب بھی تصنیف کی۔ ''ہندو مائتھالوجی'' اتنی قدیم ہونے کے باوجود آج بھی اپنے موضوع پر ایک عام فہم اور دلچسپ کتاب ہے جو ہندو مذہب کی اساطیر کا مطالعہ کرنے والے اوسط درجے کے قاری کے لئے لائق مطالعہ قرار دی جا سکتی ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کے پیش نظر اس کا نیوجرسی (امریکہ) سے شائع ہونے والا ایڈیشن ہے جس کا ذکر انہوں نے کتابیات میں کیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ انہوں نے قاری کو الجھانے کی غرض سے کتاب کے آخر میں ایک فرضی کتابیات بھی شامل کر لی ہے۔
۴۔ اے۔ ایل۔ باشم ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب پر کام کرنے والے ایک اہم مستشرق ہیں۔ ان کی دو کتب "The Wonder That Was India" اور "A Cultural History of India" بالترتیب ۱۹۵۴ء اور ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئیں۔ اول الذکر ان کی طبع زاد تصنیف ہے جبکہ مؤخر الذکر کو انہوں نے ترتیب دیا ہے جس میں مختلف اہم محققین نے ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مختلف اور اہم گوشوں پر داد تحقیق دی ہے۔ لیکن باشم کا اصل کارنامہ جس کی وجہ سے انہیں 'انڈیالوجی' میں اعتبار کا درجہ حاصل ہے ان کی مؤخر الذکر تصنیف ہی ہے۔ وہ (باشم) آسٹریلیا نیشنل یونیورسٹی، کینیڈا میں 'ایشیائی تہذیب' کے شعبے میں پروفیسر رہے ہیں اور 'ہندوستانیات' پر مستند عالم

کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہاشم کی اس کتاب کا مکمل اردو ترجمہ ایس۔ غلام۔ سمنانی نے کیا ہے جو قیاس ہے کہ پہلے ہندوستان میں شائع ہوا ہے۔ نگارشات، لاہور نے اس کا ری پرنٹ شائع کیا ہے۔

۵۔ یہ دیباچہ عرش صدیقی نے ۱۹۸۸ء میں تحریر کیا۔ (دیکھیے ص: xxxi) کتاب کی اشاعت میں تاخیر ہوئی تو عرش صاحب نے اپنے مقالے میں ترمیم واضافہ کر کے اسے 'اوراق' لاہور، اگست، ۱۹۹۰ء کے شمارے میں ''اردو اور اساطیر عالم'' کے عنوان سے شائع کرا دیا۔ یہ مقالہ کچھ اور اضافوں اور ترامیم کے بعد ان کی کتاب ''تکوین'' مین شامل کیا گیا۔ (دیکھیے ۔۔۔۔ تکوین، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۶۳ تا ۷۰)

۶۔ ہندو صنمیات، بیکن بکس، ملتان، ۱۹۹۳ء، دیباچہ (عرش صدیقی) ص،، xxviii

۷۔ ایضاً، ص xxx۔

۸۔ ایضاً، ص xxxi۔

۹۔ ایضاً، دیباچہ از مصنف،، ص ۲۵۔

۱۰۔ اُم کلثوم، ڈاکٹر مہر عبد الحق ۔۔۔ فن و شخصیت، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے اردو،، ص ۱۲۷۔

۱۱۔ ہندو صنمیات،، دیباچہ از عرش صدیقی، ص iv,iii

12. Hindu Mythology, P xii

۱۳۔ یہاں پر اس امر کی نشاندہی کرنا مقصود ہے کہ ڈاکٹر مہر عبد الحق ڈبلیو۔ جے۔ ولکنز کے حسن ترتیب سے اس قدر متاثر ہیں کہ انہوں نے اس (ولکنز) کے تتبع میں کتاب کے اصل متن سے پہلے فہارس اور مقدمے اور پیش لفظ کے صفحات کی گنتی رومن ہندسوں میں دی ہے جو کہ آج کل تقریباً متروک ہے۔ پھر کتاب کی براہ راست ابواب

بندی کی بجائے قدیم انداز میں پانچ فصلوں میں تقسیم کر کے ہر فصل کے اندر متصل ابواب قائم کئے ہیں۔ یہ راستہ بھی ولکنز کا دکھایا ہوا ہے۔ مہر صاحب نے ولکنز کے طریق کار میں صرف یہ تبدیلی کی ہے کہ تمام ابواب کے نمبر شمار مسلسل رکھے ہیں۔ ولکنز کے ہاں ہر فصل میں ابواب کے نمبر الگ الگ ہیں متصل اور مسلسل نہیں۔

۱۴۔ ہندو صنمیات، ص iv,v,vi

15. Hindu Mythology, p, xiii xiv, xv

۱۶۔ دیکھئے: ہندو صنمیات، حصہ چہارم، باب نمبر ۳۱ اور ۳۲ کے عنوانات جو بالترتیب یوں ہیں:

(۳۱ تخلیقِ کائنات کے بارے میں پرانوں کا بیان۔

(۳۲ پرانوں کی رو سے وقت کی تقسیم۔

۱۷۔ دیکھئے: الف) ہندو صنمیات، ص vi,vii,viii

ب) Hindu Mythology, p, xv,xvi

۱۸۔ دیکھئے: الف) ہندو صنمیات، ص x, xi

ب) Hindu Mythology;, p xvii,xviii

۱۹۔ ہندو صنمیات، ص ۳۳۔

20. Hindu Mythology,, p3.

۲۱۔ ویدوں کا وہ حصہ جو بھجنوں پر مشتمل ہوتا ہے اسے "سمہتا" کہا جاتا ہے جبکہ دیگر حصے برہمنا اور اپنشد کہلاتے ہیں۔ ولکنز نے نجانے کیوں اسے (   ) لکھا ہے۔ مہر عبدالحق نے چونکہ محض ولکنز ہی کو سامنے رکھا ہے اس لئے انہوں نے بھی سمہتا (Samhita) کو سنہتا (Sanhita) ہی لکھا ہے اور دیگر مصنفین سے استفادے کی ضرورت کو محسوس نہیں کیا۔ اس دعوے کے ثبوت کے طور پر دیکھئے:

1. Albrecht. Weber. The History of Indian Literature, tr.

by Jhon Mam & Theodor Zachariaf, Tashkila Hard bound, Delhi, 1980, p8.

2. T, Burrow, The Early Aryans, [A Cultural History of India] edited by A.L. Basham, Clarendon Press, Oxford, 1975, p20.

ان دو مصنفین کا حوالہ اس لئے دیا گیا ہے کہ اوّل الذکر انیسویں صدی کے ایک جرمن محقق ہیں جبکہ دوسرے فاضل کا تعلق بیسویں صدی سے ہے۔ مقصد یہ دکھانا تھا کہ قدیم اور جدید دونوں ادوار میں سمجنا کو سنجنا نہیں کہا گیا۔ مہر صاحب کو یہ غلطی ولکنز سے ورثے میں ملی ہے۔

۲۲۔ ہندوصنمیات، ص۳۴۔۳۵

23. Hindu Mythology,, p5

۲۴۔ ہندوصنمیات، ص۱۵۰

25. Hindu Mythology,, p122. 28.

۲۶۔ ہندوصنمیات، ص ہندوصنمیات، ص۳۳۴

27. Hindu Mythology,, p363

۲۸۔ ہندوصنمیات، ص۲۵۱

29. Hindu Mythology,, p353

۳۰۔ ہندوصنمیات، ص۴۶۱

31. A.L. Basham, The Wonder That Was India , Sidwick & Jackson, London, 1982, p256.

۳۲۔ ہندوصنمیات، ص۵۲۳

33. The Wonder That Was India, p250

۳۴۔ ہندوصنمیات، ص ۵۲۳

۳۵۔ قصیدۂ بردہ کا تین زبانوں (فارسی، اردو، سرائیکی) میں منظوم اور انگریزی میں نثری ترجمہ کیا گیا ہے۔ دیکھیے: قصیدۂ بردہ مترجمہ ڈاکٹر مہر عبدالحق، سرائیکی ادبی بورڈ، ملتان، ۱۹۷۸ء

36. The Wonder That Was India, p287

۳۷۔ ہندوستانی تہذیب کی داستان، اے ایل باشم مترجمہ ایس غلام سمنانی، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۴۰۳

۳۸۔ ہندوصنمیات، ص ۵۰۰، ۵۰۱

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

عہد حاضر میں عروضی شعور

انجمن ترقیء اردو کراچی سے جناب ادیب سہیل کا خط آیا ہے کہ صاحبان قلم کو شخصیات پر نہیں بلکہ ادبی مسائل پر قلم اُٹھانا چاہیے۔ میں صاحبانِ قلم میں تو خیر کہاں؟ لیکن انہوں نے میرے دل کی بات کہہ کر مدت سے دبی آرزو کو جگا دیا کہ کچھ مسائل جو خالصتاً زبان وادب کے متعلق ہیں جن سے نہ صرف یہ کہ روز واسطہ پڑتا ہے اور دل دُکھتا ہے بلکہ حسرت ہوتی ہے کہ کہیں یہ مسائل زیر بحث آسکیں تو شاید کچھ لوگوں کو ساتھ ملایا جاسکے اور اِن کے ازالے کی کوئی سبیل نکل سکے

ان میں سے ایک اہم اور غور طلب مسئلہ عہد حاضر کے عروضی شعور کا ہے جو اہل علم وادب کی غائر توجہ کا بجا طور پر سزاوار ہے میں اس فورم کے ذریعے سے اپنی گذارشات پیش کرتا ہوں

یقیناً ادب کی مکمل اور واضح وجامع تعریف میں کئی ابہام اور گنجائشیں رہ سکتی ہیں مگر شاعری کی پہچان میں کوئی ابہام نہیں اور نہ کبھی تھا کہ کلام موزوں شعر ہے۔ فقرے اور مصرے میں اٹل فرق وزن کا ہے۔ اس میں کسی بحث کی کوئی گنجائش نہیں۔ یار لوگوں کو شاعر کہلوانے کا اور شعر فہمی کا دعویٰ تو ہے لیکن اوزان کا شعور تردد طلب امر ہے سو گراں ٹھہرا، اس سلسلے میں کئی موشگافیاں ہوئیں، نثری شاعری کی باتیں کی گئیں مگر چڑا کچھ بھی نہیں۔ جناب اشفاق احمد نے طرح لگائی کہ نثر کا بھی ایک وزن ہوتا ہے لیکن شاعری اور نثر کا فرق قائم رہا اور رہے گا

ادب کی عمارت صرف تخیل وجذبات پر انحصار نہیں کرتی بلکہ اسے آراستگی کی ضرورت ہوتی ہے اور شعر تو خالصتاً شعور کا مظہر ہے اس کی قدر کا تعین انتخابِ لفظ اور ترتیب لفظ پر منحصر ہے۔ جس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت ہوتی ہے اور اس میں بیان کو کسی نہ کسی ریاضیاتی فارمولے کو پورا کرنا لازم ہوتا ہے یعنی عروضی سانچہ طے کرنا ہوتا ہے ورنہ وہ جو کچھ بھی ہو، شعر نہیں کہلاسکتا کہ شعر کو باوزن ہونا لازم ہے

یہی اس کا بنیادی تعارف و تشخص ہے۔ یہیں ادب اور سائنس کی سرحدیں قاب قوسین ہو جاتی ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی ضد نہیں رہتے بلکہ لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ اس میں خلق کا عمل بھی ہوتا ہے یعنی یہاں خیال تازہ کی نمو بھی اپنی جلوہ گری کرتی ہے اور دنیائے سائنس کی انتہا ریاضی بھی اپنے سارے قواعد و ضوابط نافذ کر رہی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری بہت سی کج بحثیوں سے آزاد ہو کر سرخروئی پاتی ہے اور سب کے من موہ لیتی ہے

لیکن کلچر بڑی سچائی ہے جو سب پر غالب رہتی ہے، جس میں عہد اور علاقے کے اجتماعی رویے اور ترجیحات متعین ہوتی ہیں۔ اس دور میں کلاسیکی موسیقی کے استادوں حتیٰ کہ نصرت فتح علی جیسے موسیقی کا ساتھ دینا پڑتا ہے کیونکہ یہ وقت کی آواز تھی اور تہذیب کا دھارا ایسی رخ اختیار کر چکا تھا۔ آج کوئی موسیقی شناس عطا اللہ اور پوپ گانے کو لاکھ بے سُرا کہتا پھرے، عوام کی پسند اور ترجیح ان کے حق میں ہے۔ جس کی کیسٹس لاکھوں کی تعداد میں بکتی ہیں اور برصغیر ہی نہیں بلکہ ایشیا میں اس کے شائقین کی ایک بڑی تعداد موجود ہے اس صورت حال کی وجہ عوامی رجحان ہے۔ وہ زمانے لد گئے جب گانے والا بے سُرا ہونے پر پکڑا جاتا تھا کہ سامعین فن شناس تھے۔ یہ صرف کن رَس ہونے کی بات نہیں تھی بلکہ لکھنؤ کے گویے ہی نہیں وہاں کے نواب بھی موسیقی و عروض کے شناور تھے۔ اردو ادب کے عہد زرّیں میں سودا کی شوکت الفاظ کی کیا کیا قدر نہ ہوئی۔ میر کو روز پتے ملتے تھے انشاء و مصحفی کی تازہ تخلیقات پر بحثیں چل نکلتی تھیں۔ آتش و ناسخ کے قدر دانوں میں فن شناسی بنیادی پتھر تھی، لوگ یونہی انہیں وہ دیرپے نہیں بلواتے تھے۔ انہیں اپنے مد مقابل گروہ کے شائقین کو دلیل دینا پڑتی تھی جس کے لیے شاعری کے علم سے گہری آشنائی شرط تھی۔ یعنی ادبی اور خاص طور پر شعری شعور افزوں تھا اور پورے معاشرے میں ادبی مسائل اس طرح قواعد و ضوابط کی سان پر چڑھائے جاتے تھے جیسے آج کل جمہوری و سیاسی مسائل زیر بحث آتے ہیں اور موضوع شہر بنے ہوئے ہیں یا کرکٹ کے تازہ کھیل پر ہونے والے پیچیدہ تبصرے

اس عہد میں بھی الحمدللہ! زبانیں باقاعدہ پڑھائی جا رہی ہیں۔ ہمارے ہاں خاص طور پر اردو زبان و ادب تو انٹر کلاس تک لازمی مضمون ہے اور اسے پاکستان میں سبھی پڑھتے ہیں لیکن یہ فرض کچھ اس طرح پورا کیا بلکہ نمٹایا جا رہا ہے کہ پڑھنے والے تو خیر! پڑھانے والے بھی اسے پاس کرنے

اور کرانے کی حد تک مدِ نظر رکھتے ہیں کیونکہ ہمارے ہاں تعلیم برائے علم کا تصور کوئی وجود نہیں رکھتا بلکہ تعلیم برائے نوکری ایک مروج کلیہ بن گیا ہے تو بہت سی چیزیں جن کے بغیر کام چلایا جا سکتا ہے، چھوڑ دی جاتی ہیں اور زیادہ دردسری سے گریز کر لیا جاتا ہے۔ اس عمل کا نتیجہ یہ سامنے آیا ہے کہ ایم اے اردو کر لینے اور اس کے بعد بطور لیکچرار یا ماہر مضمون اردو کے طور پر ملازمت کرنے والے اکثر اساتذہ کرام یہ سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں کہ ان کے سامنے کی سطر، جملہ ہے یا مصرعہ اور اگر وہ مصرعہ نہیں رہا یعنی بے وزن ہو گیا ہے تو کس بنیاد پر؟ کچھ سینئر استاد اپنا بھرم بچائے ہوئے ہیں کہ کبھی انہوں نے اس سلسلے میں مشق بہم پہنچا لی تھی مگر اب کبھی اس کے استعمال کی نوبت شاذ ہی آتی ہے سو وہ سب طاقِ نسیاں ہو رہا ہے

ان اساتذہ کو یہ بنیادی اصول سیکھنے کی طلب و خواہش ہے مگر سکھائے کون؟ ڈگری یا ملازمت کے لیے تو اس بکھیڑے کی کوئی ضرورت نہیں تھی اور کالجوں میں تو عالم یہ ہے کہ ایف اے کی مجبوری طے ہوتے ہی استاد طالب علموں کو اردو زبان و ادب کی تعلیم مزید سے ڈرانے لگتے ہیں کہ یہ بہت طویل ہے ۔۔۔ اس میں نمبر بہت کم آتے ہیں ۔۔۔ اس کی مارکیٹ ویلیو نہیں ہے ۔۔۔ اور جانے کیا کیا کچھ کہا جاتا ہے تا کہ اضافی بوجھ سے بچا جا سکے

اس ضمن میں سب سے مضحکہ خیز صورتِ حال تحقیق و تنقید کی ہے۔ سب کو شاعری پسند ہے سب کسی شاعر پر کام کرنا چاہتے ہیں حتیٰ کہ شاعروں کے مرنے کا انتظار کیا جاتا ہے ادھر کوئی بڑا شاعر اللہ کو پیارا ہوا، ادھر کسی جامعہ میں اس موضوع پر تحقیق کے لیے خاکہ تیار بلکہ زیرِ بحث ہوتا ہے۔ ہر جامعہ میں (جہاں شعبہ اردو موجود ہے) ہر سال ایم اے کے پرچے کے طور پر تحقیقی و تنقیدی مقالات کرائے / لکھوائے جاتے ہیں اور ڈھونڈے سے بھی کوئی شاعر نہیں ملتا جس پر کام کرنا باقی ہو۔ یوں سینکڑوں کی تعداد میں مرحوم و موجود شاعروں پر کام ہو چکا ہے اور ہو رہا ہے لیکن ان میں ایک بھی تھیسس (مقالہ) ایسا نہیں جس میں عروضی تجزیہ موجود ہو۔ یہ کیسی پرکھ ہے؟ اور کیا شاعری کا تجزیہ اوزان کی بحث کے بغیر کیا جا سکتا ہے؟ کس شاعر کے ہاں کونسی کونسی بحریں کس کس صورت میں برتی گئی ہیں؟ ان میں کیا کیا تجربات ہوئے ہیں؟ کیا واقعی اس شاعر نے ساری باوزن شاعری کی ہے اور اگر کہیں ٹھوکر کھائی ہے تو کہاں اور کیسے؟ یہ سب کہیں نہیں لکھا جاتا بلکہ کبھی اس کمی کی طرف توجہ بھی نہیں دلائی جاتی، ممتحن اس مقالے کی جانچ

پرکھ بھی کرتے ہیں اوران پر تقریباً سارے نمبر عطا کر کے اسے دنیا کا بہترین مقالہ تک قرار دیتے ہیں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے لیکن اس شاعری کے تجزیے میں عروضی بحث کی توجہ تک نہیں دلاتے اور یہ عمل محض ایم اے کے مقالات تک رہتا تو زیادہ قلق نہ ہوتا لیکن یہاں تو ایم فل حتیٰ کہ پی ایچ ڈی کے مقالات کا حال یہی بلکہ اس سے بھی برا ہے جہاں پوری کی پوری صنفِ شاعری زیرِ بحث آجاتی ہے یعنی وہ موضوع ایک طرح سے مکمل ہو جاتا ہے اور مزید تحقیق وتنقید کے لیے بند ہو جاتا ہے لیکن وہ محض شعراُ کے ناموں اوران کی کتابوں کی فہرست کے علاوہ چند چلتے ہوئے بے معنی سے جملوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا اس شاعری پر لکھے گئے ڈاکٹریٹ کے مقالے میں شاعرانہ تجزیے کا کہیں نام و نشان نہیں ہوتا اوران پر نہ صرف ڈگری عطا ہو جاتی ہے بلکہ اس کی تعریف میں قصیدے پڑھے جا رہے ہوتے ہیں یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ ہم شاعری کے ساتھ کیا سلوک روا رکھے ہوئے ہیں؟ اسے کہاں لے جا رہے ہیں؟ مقالات کی طویل فہرستوں میں تجزیہ گم ہو رہا ہے......دم توڑ رہا ہے......اسے کون بچائے گا؟

اس صورت حال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم سب نقاد بنے بیٹھے ہیں اور اکثر شاعری پر طبع آزمائی کر رہے ہیں مگر شاعر کی فنی رہنمائی کا عمل کہاں موجود ہے؟ آدھی صدی پہلے تک تو لوگ اقبال تک کی عروضی غلطیوں پر بحث کرنے کی اخلاقی جرأت وہمت رکھتے تھے لیکن اب کسی شاعر سے غلطی ہوتی ہی نہیں اور نہ ہی ناگزیر حد تک لائق توصیف کوئی پیمانہ تخلیق ہوتا ہے۔ یہ تنقید کے نقطۂ نظر سے مایوس کن صورت حال ہے،اس سے خود عمل تنقید کا مقام ومرتبہ اعتبار کھو سکتا ہے مگر اس مسئلے پر کسی نے سوچا کب ہے؟

ہمیں بحرالفصاحت والے نجم الغنی کی دردسری پر حیرت ہوتی ہے۔ انشاء کی عرق ریزی مضحک لگتی ہے۔ علم بلاغت کی ساری کتابیں ادق ہیں اسی لیے تو اب وہ کسی زبان کے نصاب میں شامل نہیں حتیٰ کہ عربی وفارسی والوں کے لیے بھی زائد ہو گئی ہیں۔

غضنفر حبیب اللہ کی کتاب اردو عروض اور جابر علی سید، عنوان چشتی، محمد امین، حسن عسکری اور گیان چند کے مضامین بھی قابل قدر ہیں مگر ابھی اس موضوع پر کام کی اشد ضرورت ہے بلکہ شاعری کو بنیادی طور پر اسی نہج سے پرکھا جانا چاہیے کہ یہی تحسین شعر کا حقیقی راستہ ہے۔

اسلم ضیائی کو داد دینا پڑتی ہے کہ انہوں نے ناقدین کی لاج رکھ لی انہوں نے ''علم عروض اور اردو شاعری'' کو ڈاکٹریٹ کے پروگرام کا موضوع بنا کر جہاد کیا ہے، ان کا موجودہ کام "اوزان اقبال" بہت اہم کام ہے اس سلسلے میں ان کا مقالہ ''فیض کی شاعری کا تجزیہ" انتہائی قابل قدر ہے

ڈاکٹر عطش دُرّانی

خانوادۂ ٹیپو کی ادبی خدمات

سلطان ٹیپو کی شہادت کے بعد جب میجر ایلن محل میں داخل ہوا تو سلطان کے دو بیٹے عبدالخالق (دس سال) اور معز الدین (گیارہ سال) موجود تھے۔ شہزادہ فتح حیدر قلعہ سے باہر تھا۔ ٹیپو سلطان کی سلطنت ہندو راج کے لڑکے کو دے دی گئی اور اس کے خاندان والوں کو جلاوطن کر دیا گیا۔ جولائی ۱۸۰۶ء میں ویلور میں بلوہ ہوا اور بہت سے انگریز مارے گئے تو الزام خانوادۂ ٹیپو پر لگا اور اب انھیں پھر سے جلاوطن کر کے کلکتہ کے قریب ایک جنگل ''ٹالی گنج'' میں بسایا گیا۔ جہاں اس کی نسلوں نے فارسی اور اردو میں بہت سی خدمات انجام دیں۔

''مقالاتِ فرید'' کلکتہ کے مصنف جی ایس فرید لکھتے ہیں:

> کلکتہ کے جلاوطن شہزادوں میں سب سے زیادہ دوراندیش، دانش مند اور انگریزوں کے حلقے میں مقبول ٹیپو سلطان کے گیارھویں بیٹے غلام محمد سلطان تھے۔ انھوں نے ملکہ وکٹوریہ سے لندن جا کر ملاقات کی۔ غلام محمد ٹرسٹ قائم کیا''

شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے ''ٹالی گنج'' کے ہنروروں کی اردو خدمات پر مفصل کتاب لکھی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''کلکتہ سے کچھ دور ایک طرف مٹیا برج کا علاقہ تھا جو آخری تاجدار اودھ واجد علی شاہ اختر کے بس جانے سے لکھنؤ ثانی بن گیا تھا اور پھر کلکتہ کے جنوبی کونے میں یہی ٹالی گنج ہے جہاں میسور کے شہزادوں نے علم و ادب کی نئی محفل سجائی تھی۔'' واجد علی شاہ کے مٹیا برج اور میسور خاندان کے ٹالی گنج میں انیسویں صدی ہی میں ایک علمی و

ادبی رشتہ قائم ہو گیا تھا۔اس رشتے کو استوار کرنے کا شرف سید علی حیدر صاحب حیدر لکھنوی کو حاصل تھا جو بعد میں ادبی دنیا میں نظم طبا طبائی کے نام سے مشہور زمانہ ہوئے''۔

۱۸۸۳ء میں انگریزوں نے واجد علی شاہ اختر سے کیے گئے ایک معاہدے کے تحت شہزادگان اودھ کی تعلیم کے لیے کلکتہ میں ایک مدرسہ قائم کیا تھا۔یہی وہ مدرسہ ہے جسے عام طور پر ''شاہی مدرسہ'' یا ''مدرسہ شاہ اودھ'' کہا گیا۔اس مدرسے میں جسٹس امیر علی کی سفارش پر حکومت وقت نے سید علی حیدر لکھنوی (نظم طبا طبائی) کا تقرر بطور استاد عربی کیا تھا۔۱۸۸۷ء میں واجد علی شاہ کے انتقال کے بعد حکومت نے یہ مدرسہ بند کر دیا جس سے حیدر لکھنوی کی ملازمت جاتی رہی اور وہ کلکتہ سے حیدر آباد (دکن) چلے گئے جہاں جا کر وہ دنیائے علم و ادب میں نظم طبا طبائی ہوئے۔اس شاہی مدرسہ میں اودھ گھرانوں کے شہزادوں کے ساتھ ٹیپو سلطان کا گھرانہ، ٹالی گنج کے شہزادے بھی تعلیم پاتے تھے اور حالانکہ اس مدرسہ کا نام واجد علی شاہ کے نام پر رکھا گیا تھا کیونکہ یہ ان کی کوششوں کا نتیجہ تھا لیکن یہ مدرسہ ٹیا برج کے علاقے میں نہیں بلکہ ٹالی گنج کے علاقے میں قائم تھا جس کی وجہ سے ہم کئی قدیم تصانف میں اس مدرسہ کے نام کے ساتھ مقام ٹالی گنج پاتے ہیں مثلاً مولوی سید علی نقی جون پوری کی تصنیف 'تذکرۃ المعصومین' (جو ۱۸۸۷ء میں ٹیا برج کے رونق المطابع میں چھپی) کے پیش لفظ میں مقام یوں درج ہے.......... ''مدرسہ سلطان اودھ، مقام ٹالی گنج، کلکتہ''..........

طبا طبائی کے شاگردوں میں نہ صرف اودھ کے شاہی خاندان، ٹیا برج کے رؤسا اور ان کے گھر کے افراد شامل رہے ہیں بلکہ میسور خاندان ٹالی گنج کے شہزادے اور دیگر لوگ بھی ان کے شاگرد رہے ہیں مثلاً صاحبزادہ محمد ابراہیم شاہ رسا، منشی تمیزالدین احمد اشرف، سید فتح علی فرخ، صاحبزادہ احمد شاہ کیوان، آغا مرزا علی نجم، منشی نثار حسین نثار

• مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

وغیرہ سب ہی نظم طباطبائی کے شاگرد تھے۔ ان شعرائے ٹالی گنج کا ذکر آگے چل کر اس تذکرہ میں کیا گیا ہے۔ افسوس یہ ہے کہ نظم طباطبائی نے کلکتہ سے حیدرآباد (دکن) چلے جانے کے بعد مٹیا برج کے شعراء پر تو قلم اٹھایا ہے لیکن انھوں نے میسور گھرانے یا ٹالی گنج کے شعراء کے سلسلے میں نہیں لکھا جس کی وجہ سے ہم ٹالی گنج میں ان کے شاگردوں کے سلسلے میں آج کچھ نہیں جانتے۔ نظم طباطبائی کے سلسلے میں اب تک جو تحقیقی کام ہوا ہے اور تصانیف منظر عام پر آئی ہیں ان میں بھی نظم طباطبائی کے قیام مٹیا برج اور ٹالی گنج کے شاگردوں کا ذکر موجود نہیں ہے۔ بہر حال نظم طباطبائی کا تذکرہ ہم اس طرح کر سکتے ہیں کہ وہ جس شاہی مدرسہ کے مدرس تھے۔ وہ مدرسہ ٹالی گنج کے علاقے میں قائم تھا اور ٹالی گنج کے کئی شعراء ان سے مشورہ سخن کرتے تھے نیز وہ اکثر و بیشتر میسور گھرانے کے اپنے شاگردوں کے یہاں آتے جاتے تھے اور ٹالی گنج کے شہزادے اپنے دولت کدوں پر جو مشاعرے منعقد کرتے رہے تھے ان میں سے چند میں وہ شریک بھی رہے۔ اس طرح مرکزی کلکتہ اور مٹیا برج میں آج بھی شعراء کی کوئی کمی نہیں ہے، صرف جو اجڑ گیا ہے تو وہ ٹالی گنج ہے.......... ۱۸۸۷ء میں شاہی مدرسہ بند ہو جانے کے بعد نظم طباطبائی تو حیدرآباد چلے گئے لیکن جو چراغ انھوں نے ٹالی گنج میں روشن کیا تھا اس کی روشنی ایک زمانہ تک برقرار رہی.......... اور صرف نظم طباطبائی ہی کیوں، ٹالی گنج کے بعض شہزادوں کو تو مرزا اسد اللہ خان غالب کے شاگرد ہونے اور ان سے خط کتابت کرنے کا فخر بھی حاصل رہا ہے۔

ٹیپو سلطان کے شہزادے یقیناً خالی ہاتھ میسور سے کلکتہ نہیں آئے تھے۔ وہ قیدی تھے لیکن ''شاہی قیدی.......... اور ان کے ساتھ کئی سو ملازمین بھی آئے تھے وہ سب اپنے ساتھ کچھ مال و دولت اور قیمتی ہیرے و جواہرات ضرور لائے تھے، اور دوسری طرف، بہت کم ہی کیوں نہ ہو، انگریزی حکومت سے ان کے لیے پنشن مقرر تھی۔ پھر ٹالی گنج میں اس خاندان کے لیے کافی زمین دی گئی تھی۔ لہذا جب آدمی کے پاس کھانے پینے کے لیے ہو

اور کرنے کے لیے کوئی کام نہ ہوتو آدمی بے کار کب تک رہ سکتا ہے؟ اس کا وقت کیوں کر کٹے؟ چند برسوں تک شہزادوں کو افسوس ضرور رہا لیکن وہ سب مجبور تھے اور آخر کار وقت نے مرہم کا کام کیا اور ان کو صبر کا سبق پڑھا دیا اور وہ اپنا اپنا دل بہلانے میں لگ گئے۔ یقیناً ٹیپو سلطان کے فرزند کو اس کا غم رہا ہوگا کہ وہ اب حکمران نہیں رہے اور انھوں نے چونکہ اپنے والد بزرگوار کی شان وشوکت اور عوام کی نظروں میں ان کی عزت واحترام کو دیکھا تھا، اس لیے ان کے دلوں میں ان ایام کے نقوش باقی تھے لیکن ٹیپو سلطان کے فرزندوں کے بعد کی نسلیں؟ وہ نسلیں جنھوں نے ٹالی گنج میں آنکھیں کھولی تھیں اور جن کے پاس روپیہ بھی تھا، حکومت کی طرف سے پرنس، یا نواب کے خطابات بھی ملے تھے اور کچھ جائیداد اور پنشن بھی .... ایسے شہزادے جنھوں نے صرف انگریزی تہذیب ہی کو دیکھا تھا، انگریزوں کی لکھی ہوئی تاریخ ہند پڑھی تھی اور غلامی کے ماحول میں پرورش پائی تھی جن کی نظروں میں اپنے دادا پردادا کی باتیں محض کہانیوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی تھیں۔ وہ تو زمانے کی ہوا کا ساتھ دینے لگے، اور یہی فطری بھی ہے۔ (رنجن بھٹا چاریہ تذکرہ ٹالی گنج کے شعراء کلکتہ ۱۹۹۳ء پیش لفظ)

ڈاکٹر محمد منصور عالم اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''سلطان ٹیپو کے صاحبزادوں میں سلطان شکر اللہ کو بحیثیت شاعر کافی شہرت ملی۔ انھوں نے فنون لطیفہ اور علم و ہنر سے اپنی دلچسپی کو نہ صرف برقرار رکھا بلکہ اپنے والد کے نقش قدم پر چلتے ہوئے انھیں ہر طرح فروغ واستحکام بھی بخشا۔ ٹیپو کی طرح سلطان شکر اللہ بھی علم و دانش کے شیدائی تھے زبان وادب کا اعلیٰ ذوق وشوق پیدا کرنے کے لیے شکر اللہ اپنے دولت کدے پر علم وادب کی محفلیں سجانے لگے اس طرح ان کا گھر شعراء وادباء اور دانشوروں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ وہ خود ایک اچھے اور باذوق شاعر تھے اور اپنے والد کی طرح

فارسی کی زبردست صلاحیت رکھتے تھے۔ انھوں نے شعر گوئی کے ذوق کوسنوارنے اور بلند کرنے میں قابلِ تعریف خدمات انجام دی ہیں۔ وہ نہایت نکتہ سنج اور شعر فہم تھے۔ ان کی داد و تحسین سے شعراء کا حوصلہ بڑھ جاتا ہے انھوں نے اپنی ذہانت اور فنی صلاحیت کے بل بوتے پر اپنے شاگردوں کی ایک بھیڑ جمع کر لی تھی جو بلا ناغہ ان کے یہاں حاضری دیا کرتے اور اپنے کلام پر اصلاح لیا کرتے تھے۔ خود سلطان محمد بشیر الدین توفیق اور ان کے بھائی سلطان اعظم الدین تخلص بہ سلطان عبدالرحیم تمنا گورکھپوری شہزادہ شکر اللہ کے حلقہ تلامذہ میں شامل تھے" (پندرہ روز ''مغربی بنگال'' کلکتہ اگست ۲۰۰۰ء، ص ص: ۱۴۵، ۱۴۶)

شانتی رنجن بھٹا چاریہ نے شکر اللہ کے بیٹے شہزادہ بشیر الدین توفیق کو فارسی اردو کا بہت بڑا شاعر قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'' شاہزادہ بشیر الدین متخلص بہ توفیق، ٹیپو سلطان کے بیٹے شاہزادہ شکر اللہ سلطان (وفات ۲۴ جمادی الثانی ۱۲۵۳ھ مطابق ۲۵ ستمبر ۱۸۳۷ء) کے فرزند نیک تھے۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے نظم و نثر میں دست گاہ رکھتے تھے۔ عبدالغفور خاں نساخ نے اپنی سوانح عمری میں شہزادہ بشیر الدین توفیق اور شہزادہ اعظم الدین سلطان، دونوں کو اپنا دوست لکھا ہے اور ان دونوں شہزادوں کے ساتھ مولوی عبداللہ عبیدی کو بھی عبدالرحیم گورکھپوری کا شاگرد لکھا ہے''۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ نساخ کا بیان غلط ہے لیکن بعد میں توفیق مرزا غالب سے اصلاح لیتے رہے ہیں اور بطور شاگرد غالب ہی وہ جانے گئے۔ مالک رام صاحب نے'' تلامذۂ غالب'' میں توفیق کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ توفیق کو دیکھنے والے ان کے

اخلاق حمیدہ اور صفات برگزیدہ کی تعریف کرتے ہیں۔ ''اردوئے معلیٰ'' میں مرزا غالب کے جملہ پانچ خطوط (حصہ اول میں تین اور حصہ دوم میں دو) شہزادہ بشیر الدین کے نام ہیں، جن سے یہ صاف ہو جاتا ہے کہ توفیق مرزا غالب سے مشورۂ سخن لیتے رہے ہیں۔ غالب کے ان خطوط کا انداز بیان ویسا ہی ہے جیسا کہ وہ رئیسوں اور نوابوں کے نام خطوط لکھا کرتے تھے۔ مثلاً ''حضرت پیر و مرشد برحق سلامت......... تقصیر معاف میں مدعی اور آپ مدعا علیہ بھی اور حاکم بھی......... بندہ پرور مہربانی نامہ آیا، سر پر رکھا اور آنکھوں سے لگایا.........'' وغیرہ جیسے الفاظ ہم توفیق کے نام خطوط میں بھی پاتے ہیں۔ ۱۶ جون ۱۸۶۷ء کے خط میں غالب نے لکھا ہے کہ انھوں نے اپنی ایک تصویر کھنچوا کر بھی توفیق کو بذریعہ ڈاک بھیجی تھی۔ اس خط میں غالب یہ بھی لکھتے ہیں کہ......... ''اب جب آپ لفافہ بھیجیں گے تو مطالب باقی کا جواب مع اوراق اشعار بھیجوں گا.........'' جس سے یہ علم ہوتا ہے کہ توفیق نے اپنا کلام بغرض اصلاح روانہ کیا تھا۔ نواب رامپور کے نام غالب نے جس مشہور شعر کا استعمال کیا ہے، وہی شعر انھوں نے توفیق کے نام بھی ایک خط میں استعمال کیا ہے:

تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

توفیق کے اخلاق، عادات، علم دوستی، سخن فہمی اور نکتہ سنجی وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے لالہ سری رام مولف ''تذکرہ ہزارداستان معروف بہ خمخانہ جاوید'' نے لکھا ہے:

> ''خدا کے فضل سے حضرت توفیق اپنے والد ماجد کی مانند علم و فضل و اخلاق حمیدہ اور صفات برگزیدہ رکھتے تھے اور نکتہ سنجی اور موزونی طبع میں فخر خاندان تھے۔ تاریخ خوب کہتے تھے......... غالب کے دوستانہ تعلقات ان کے ساتھ مربوط تھے۔ نظم و نثر فارسی اردو دونوں میں دستگاہ تھی۔ چنانچہ دیوان ہزبر کی تقریظ و تاریخ خوب کہی ہے۔ ایک مہربان

نے کلام بھیجنے کا پختہ وعدہ کیا تھا مگر باوجود تقاضا ارسال نہ کیا، بدرجہ مجبوری صرف اندراج حال پر قناعت کی۔ سلطان بشیر الدین کی زندگی کا بڑا حصہ کلکتہ میں بسر ہوا اور وہیں ۱۸۷۰ء کے قریب انتقال کیا''۔

توفیق کے سن ولادت کا علم حاصل نہ ہو سکا لیکن اتنا ضرور ہے کہ جن دنوں مرزا غالب کلکتہ آئے ہوئے تھے، ان دنوں توفیق یا سلطان سے غالب کی ملاقات نہیں ہوئی تھی، بہر حال بعد میں مرزا غالب سے توفیق خط و کتابت کرتے رہے اور مشورہ سخن لیتے رہے ہیں اور توفیق کا یہ سب کلام بزبان فارسی رہا ہے۔ شہزادہ بشیر الدین توفیق کو غالب نے چند خطوط فارسی میں بھی لکھے تھے لیکن اب تک صرف ایک فارسی خط ہی منظر عام پر آیا ہے۔ ۱۶ اکتوبر ۱۸۶۶ء کو مولوی نعمان احمد ساکن مہیو ضلع سیتاپور کے نام مرزا غالب اپنے خط میں لکھتے ہیں .... ''برسوں سے خطوط فارسی لکھنے چھوڑ دیے ہیں۔ اب شہزادہ بشیر الدین نبیرہ ٹیپو سلطان مغفور کے سوا کسی کو فارسی خط نہیں لکھتا اور یہ موافق ان کے حکم کے ہے''۔

لالہ سری رام نے توفیق کے انتقال کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''۱۸۷۰ء کے قریب انتقال کیا'' لیکن یہ انھوں نے اندازاً لکھا ہے۔ غالب کے اس شاگرد کا انتقال ۱۳۰۲ھ مطابق ۱۸۸۴ء ٹالی گنج میں ہوا۔ توفیق کی آخری آرام گاہ میسور خاندان کا قبرستان نزد کالی گھاٹ ٹرام ڈپو (۱/۵۷ حتیش مکھر جی روڈ) کلکتہ میں ہے لیکن اب اس شاہی قبرستان کی حالت نہایت خراب ہے اور یہاں چند لاریوں کے گیراج وغیرہ بھی بن گئے ہیں۔ اردگرد علاقے کے بچوں کے لیے اب یہ قبرستان کھیل کود کا ایک میدان ہے۔ مختلف قبروں پر جو سنگ مرمر یا دیگر قیمتی پتھروں پر نام اور تاریخ وفات وغیرہ کندہ تھے۔ ان سب لوح مزار کا اب کوئی نام و نشان باقی نہیں ہے، لہذا کون سی قبر کس کی ہے کہنا آج ممکن نہیں ہے۔ شہزادہ بشیر الدین توفیق کی اولاد میں سے ایک شہزادے کا نام امیر الدین تھا۔

لالہ سری رام ''خمخانہ جاوید'' میں توفیق کا نمونہ کلام اپنے تذکرہ میں کیوں پیش نہ کر سکے اس کا بیان اوپر درج کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر منصور عالم کے بقول ''شہزادہ شکر اللہ کی وفات (۲۴ جمادی الثانی ۱۲۵۳ھ مطابق ۲۵ ستمبر ۱۸۳۷ء) کے بعد خانوادہ ٹیپو کا جو فرد علم و ادب کی دنیا میں ممتاز ہوا، وہ شہزادہ بشیر الدین توفیق تھے۔ ان کا شمار اپنے عہد کے جید عالموں اور قادر الکلام فارسی شعراء میں ہوتا تھا۔ بقول مالک رام ''وہ عربی و فارسی دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے''۔ ان کے فارسی اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں فارسی زبان پر کتنا عبور حاصل تھا۔ وہ کس روانی کے ساتھ فارسی میں اشعار کہتے تھے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں کس قدر پختہ تھیں۔

مشہور شاعر نساخ انگی فارسی دانی، علمی بصیرت اور ادب نوازی سے کافی متاثر تھے اور ان سے عقیدت و ارادت بھی رکھتے تھے۔ وہ اکثر و بیشتر توفیق کے دولت کدہ پر منعقدہ مشاعروں اور ادبی محفلوں میں شرکت فرماتے تھے۔ انھوں نے اپنی خود نوشت میں بشیر الدین توفیق کی ایک مثنوی ''نہال خیال'' کا ذکر بھی کیا ہے۔ توفیق شاعری سے متعلق فرماتے ہیں:

''در ہجو سرائی ید طولی دارد۔ سخنانش سادہ و پرکار رواشت و بعضی از ان سہل ممتنع''

نساخ کے قول کے مطابق توفیق ہجو نگاری میں کافی دستگاہ رکھتے تھے لیکن اپنی کتاب میں انھوں نے ان کی کوئی ہجو نقل نہیں کی۔ اس لیے یہ علم نہ ہو سکا کہ توفیق نے کس کی ہجو لکھی ہے۔ نساخ کے علاوہ مشہور شاعر اور عالم مولانا عبید اللہ عبیدی (۱۸۳۵۔۱۸۸۵ء) بھی ان کے مداحوں میں تھے۔ انھوں نے بھی اپنی خود نوشت ''داستان عبرت بار'' میں توفیق کی شعری اور فنی صلاحیتوں کا کھل کر اعتراف کیا ہے۔ کہتے ہیں:

با بندہ خیلی محبت داشتند، بندہ ہر روز عصری خدمت ایشان می رفتم و مذاکرہ شعر و سخن داشتم۔ ایشان توفیق تخلص می کنند نہ تنہا در فن سخن سازی دری و

تازی یگانۂ عصر اند بلکہ در دانستن حقائق محاورات و فارسی و نکات ادبیہ
عربی مثالی ندارند''

اپنی اس کتاب میں عبیدی نے توفیق کی دو غزلیں بھی نقل کی ہیں ۔ جب ۱۸۷۴ء میں عبیدی کو مدرسہ عالیہ (ڈھاکہ) کا ایک اہم رکن نامزد کر کے ڈھاکہ بھیجا جا رہا تھا توفیق نے ان کی شان میں ایک عمدہ قصیدہ لکھا۔ اس قصیدے نے عبیدی کو اتنا متاثر کیا کہ انھوں نے اسے ''داستان عبرت بار'' میں شامل کر لیا۔ یہ کتاب بقول ڈاکٹر منصور عالم ابھی تک مخطوطے کی شکل میں ہے۔ ان کے بقول'' توفیق پیکر اخلاص و محبت تھے۔ خاندانی روایت کے مطابق علم دوستی، سخن فہمی اور نکتہ سنجی ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھیں''۔ تذکروں میں جہاں ان کی شاعرانہ حیثیت بیان کی گئی ہے وہیں ان کے کردار و شخصیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ لالہ سری رام نے اپنی کتاب ''خمخانۂ جاوید'' میں جس کا ایک نام ''تذکرہ ہزار داستان'' بھی ہے توفیق کے بارے میں اپنے ان خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فرماتے ہیں:

> ''خدا کے فضل سے حضرت توفیق اپنے والد ماجد کی مانند علم و فضل و اخلاق حمیدہ اور صفات برگزیدہ رکھتے تھے اور نکتہ سنجی اور موزونی طبع میں فخر خاندان تھے۔ تاریخ خوب کہتے تھے.........غالب کے دوستانہ تعلقات ان کیساتھ مربوط تھے۔ نظم و نثر فارسی اردو دونوں میں دستگاہ تھی۔ چنانچہ دیوان ہزبر کی تقریظ و تاریخ خوب کہی ہے۔

مالک رام نے بھی ''اردو معلی'' کے حصہ اول اور دوم میں شائع شدہ غالب کے پانچ خطوط کی روشنی میں توفیق کو ان کا شاگرد بتایا ہے۔ غالب کی توفیق سے بڑی محبت تھی اور وہ اپنے اس شاگرد پر ناز کرتے تھے۔

انھوں نے توفیق کے پاس اپنا نثری مجموعہ ارسال کیا تو اس کے ساتھ چند اشعار بھی تبرکاً بھیجے۔ ملاحظہ ہو:

آہ کہ آمیختند باگل من بہر تو
داد کہ انگیختند از دل تو کین من
تیرہ دل از غم شدہ بادۂ روشن کجاست
صاف تراز شعر من پاک تراز دہنِ من
کرد مرا تر دماغ نامۂ مشکین او
کز صفتش عاجز است خانۂ مسکین من
شعر چو شعرای او دیدم و از فرط شوق
بر رخ من شد رواں اشک چو پروین من
کلک شکر ریز او گرمی شوقم شناخت
شربتی از قند ساخت از پی تسکین ۔ من
وصف تو کوہی بود خامۂ من تیشہ ای
سہل نہ بود وہمی کوہ بہ تمکین من
شاہد فکر ترا ست حسنِ خداداد بس
درخور حسنش کجاست زیور تحسین من

سید نورالحسن نے توفیق کے چند اشعار نقل کیے ہیں جن سے فن شعرگوئی میں ان کی قابلیت اور مہارت و پختگی کا پتا چلتا ہے ۔ اشعار ملاحظہ ہوں ۔ (نگارستان سخن، بھوپال،۱۸۷۶ء،ص:۱۹)

دل آزادہ داری ازین خوشتر چہ می خواہی
درونی سادہ داری ازین خوشتر چہ می خواہی
لرزید سرشک و ریخت از جوش دلم آر
سیماب چوشد جو شان می لرزد و می ریزد
می غلطد و می لرزد تا بررخ او کامل

زین دیدہ در غلطان می لرزد و می ریزد
تا گوہر دندانش درخندہ نمایاں شد
از دیدۂ من مرجان می لرزد و می ریزد

توفیق کو زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ خیال کی بلندی، زبان کی سلاست، روانی اور شوخی محاورے اور روزمرہ کا حسن ان کے کلام کی خوبیاں ہیں۔ یہ تمام خصوصیات انھیں مرزا غالب جیسے استاد کامل سے عطا ہوئی تھیں۔

خانوادۂ ٹیپو کا یہ سپوت ایک مدت تک علم و فن کے خزانے لٹانے کے بعد ۱۸۸۵ء میں راہی ملک عدم ہوا۔ نساخ نے تاریخ وفات لکھی۔

رفت شہزادہ بشیرالدین از جہان
سوی خلد و داغ خویش در دلہا سپرد
زد رقم سال رحلتش کلکِ نساخ حزین
وای ! شہزادہ بشیرالدین مرد

دوسری تاریخ بھی کہی۔

رونق فردوس توفیق ....(۱۳۰۲ھ)

شانتی رنجن بھٹاچاریہ نے ایک اور فرد سلطان صاحبزادہ اعظم الدین سلطان نواسہ ٹیپو سلطان کو بھی اہمیت دی ہے۔ عبدالغفور نساخ نے ''سخن شعراء'' میں لکھا ہے کہ سلطان کا فارسی دیوان بھی ہے اور یہ کہ سلطان ان کے دوستوں میں ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی لکھا ہے کہ سلطان کا فارسی دیوان کلکتہ میں چھپ چکا ہے جو غلط ہے کیونکہ بشیرالدین توفیق، ٹیپو سلطان کے بیٹے شکراللہ کے فرزند تھے۔ مولانا آزاد نے سلطان کو مولوی عبدالرحیم تمنا گورکھپوری کا شاگرد بتایا ہے۔ نساخ نے بھی اپنی سوانح عمری میں اس کا ذکر کیا ہے کہ شہزادہ اعظم الدین سلطان، عبدالرحیم گورکھپوری کے شاگرد ہوئے تھے۔ یہ وہی عبدلالرحیم گورکھپوری ہیں جن کو نساخ نے ''گورکھپور کا جولاہا زادہ'' اور''

دہریہ'' لکھا ہے لیکن ساتھ ہی یہ لکھا ہے کہ وہ ''خصوصاً زبان پارسی کو خوب اچھی طرح جانتا تھا اور اس کے علم کا شہرہ تھا''۔

ناسخ نے تذکرہ ''سخن شعراء'' میں اردو نمونہ کلام کے طور پر سلطان اعظم الدین کا صرف حسب ذیل شعر پیش کیا ہے۔

داغوں سے غم کے رشک چمن ہے فضائے دل
ہے جائے سیر یہ چمن دلکشائے دل

ڈاکٹر منصور عالم لکھتے ہیں:

''پیکر علم و دانش، حرکت و عمل کا اعلیٰ ترین نمونہ، ادبی اور تہذیبی زندگی کی متحرک علامت، فخر روزگار شہزادہ اعظم الدین، متخلص بہ سلطان، ٹیپو گھرانے کے ایک ایسے فرد تھے جنھیں شعر و سخن کا ذوق ورثے میں ملا تھا۔ وہ نہ صرف فارسی زبان و ادب کے ایک جید عالم تھے، بلکہ اس زبان کے ایک قادرالکلام شاعر کی حیثیت سے بھی تسلیم کیے جاتے تھے''

عبیدی نے، جو اعظم الدین کے مصاحبین میں سے تھے، ان کے صاحب دیوان ہونے کی تصدیق کی ہے۔ ناسخ نے اپنی خودنوشت میں اس شاعر بے مثال کی شخصیت اور فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے اطلاع دی ہے کہ سلطان صاحب فارسی دیوان ہے۔ مولانا آزاد نے بھی اس بات کی تصدیق کی ہے کہ اعظم الدین کا فارسی دیوان کلکتہ میں شائع ہو چکا ہے۔ ناسخ ان کی شاعری سے متعلق یوں لکھتے ہیں:

''اخلاق کریمش خجستہ ہمایون، کلام فصیح، صاف و شستہ و خوش مضمون''۔

جب کہ نورالحسن نے یوں لکھا ہے:

''سخنش لطیف و کلامش نیکو''

انیسویں صدی کے نصف آخر میں فارسی کا زور کم ہونے لگا تھا۔ ۳۸-۱۸۳۷ء

کے ایک سرکاری حکم نامے نے فارسی کی تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی اور اس کی جگہ اردو نے لے لی۔ انگریزی حکام اردو زبان کے پرستار نہیں تھے بلکہ یہ حکمران طبقہ فارسی کو ختم کر دینا چاہتا تھا تاکہ مسلمانوں کے اقتدار کی یہ بچی کھچی نشانی ختم ہو جائے اور کہیں فارسی انھیں یاد نہ دلائے کہ کبھی حکومت مسلمانوں کے ہاتھ میں تھی۔ اسی سازش کے تحت فارسی کا جنازہ نکالا گیا۔ لہٰذا رفتہ رفتہ اس کا اثر ونفوذ کم ہونے لگا۔ شعراء نے وقت کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے فارسی کے ساتھ اردو میں بھی شاعری شروع کر دی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگا۔ لیکن ایسا ابھی نہیں ہوا کہ فارسی جو ایک طویل عرصے تک عوام کے دلوں پر راج کرتی رہی تھی، یکسر ختم ہو گئی۔ نساخ نے سلطان کے جو اشعار نقل کیے ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ فارسی میں شاعری ہو رہی تھی اور خوب ہو رہی تھی۔ سلطان کے اشعار دیکھیے: ؎

شد غلط راہ چہ سازم چہ کنم
گشت بیگاہ چہ سازم چہ کنم
آفتابم بہ لب بام آمد
نامد آن ماہ چہ سازم چہ کنم
راز گیتی زکہ پرسم کہ کسی
نیست آگاہ چہ سازم چہ کنم

ایک دوسری غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

عشق آمد و آزمود مارا
غم برسر غم فزود مارا
بگداخت دل حزین و از چشم
صد چشمہ خون گشود مارا

آئینہ دل چو گشت روشن
حق ز آئینہ رخ نمود مارا

یہ بھی دیکھیے:

مژہ بکشود یار دید مرا
برسر خاک و خس کشید مرا
داشتم چشم مرحمی از دوست
چشم زخمی از آں رسید مرا
گرد از تیغ جور از سلطان
شاہد کافری شہید مرا

شائق رنجن کے نزدیک ایک اور فرد محمد شاہ عالم کا تعلق بھی شاہی گھرانے سے تھا۔ عبدالغفور نساخ نے صرف اتنا ہی لکھا ہے:

''عالم تخلص، صاحبزادہ محمد شاہ عالم خلف شاہزادہ غلام محمد ابن ٹیپو سلطان باشندہ ٹالی گنج متعلق کلکتہ۔ شاگرد مولوی نجم الدین حسین نادر''

یار کے گویا دہان تنگ میں دندان ہے یہ
غنچۂ گل میں مسلسل دانۂ شبنم نہیں
کیا عجب گر ریز آتش بار شاخ گل کی طرح
ہاتھ میں تیرے جو اے رشک بہاراں سبز ہو

ایک اور اردو شاعر محمد کاظم شاہ کاظم بھی ٹالی گنج میسور یہ گھرانے کے فرد تھے اور ان کا دولت کدہ پرنس رحیم الدین لین ٹالی گنج میں تھا۔ ان کی دو تصانیف کا علم ہوا لیکن اب تک یہ تصانیف کسی بھی کتب خانے میں نہیں ملیں۔ ان دونوں تصانیف میں پہلی ''دیوان کاظم معروف بہ خزینہ نعت'' ہے جسے خود مصنف نے نمبر ۱۳۲ ہریسن روڈ کلکتہ سے

چھپوا کر نالی گنج سے ۱۵ ستمبر ۱۹۰۹ء شائع کیا تھا۔ دوسری تصنیف کا نام ''قوالی کا ظم'' ہے جو سعیدی پریس نمبر ۹۴ کلنگا بازار کلکتہ میں چھپی تھی اور جسے مصنف نے پرنس رحیم الدین لیس نالی گنج یعنی اپنے دولت کدہ ہی سے ۲۷ جنوری ۱۹۱۰ء کو دو ہزار کی تعداد میں شائع کیا تھا۔

شانتی رنجن کے نزدیک محمد یاسین معین بھی ٹیپو سلطان کے خلف تھے اور نواب غلام ربانی افسر کے شاگرد تھے۔ آپ نہ صرف خود شاعر تھے بلکہ شاعروں اور ادیبوں کی پشت پناہی بھی خوب کرتے تھے۔ نوشاد نوری نے ایک مضمون ''ادب اور سرپرستی'' میں لکھا ہے کہ صاحبزادہ محمد لیٰسین نے قطب الدین باطن کو نذرانے اور عطیے دیے تھے۔ مزید حالات کا علم نہیں۔ نمونہ کلام:۔

مشک افشاں جو تھے سینہ پہ یہ گیسو میرے
زخم دل اور ہرے ہو گئے گرد میرے

ڈاکٹر منصور عالم لکھتے ہیں:

شہزادہ اعظم الدین سلطان کے بعد بھی خانوادہ ٹیپو کا علمی و ادبی سفر جاری رہا۔ ان کی وفات کے بعد سلطان شہید کا ایک نواسہ رحیم الدین کلکتہ کے آسمان علم و ادب پر نمودار ہوئے اور دیکھتے دیکھتے شعر و ادب کی دنیا پر چھا گئے۔ ان کی تعلیم و تربیت ایسے ماحول میں ہوئی جہاں شعر و شاعری رگ و پے میں سما جاتی ہے۔ اس دور میں مشاہیر علم و ادب کی ہم نشینی میں ہمہ وقت رہنے والے اس شاعر کو شاعری کے تمام رموز و نکات سے مکمل آگہی تھی۔ وہ بیک وقت ایک کہنہ مشق شاعر، صاحب طرز انشاء پرداز، فارسی زبان کے عالم اور صرف و نحو کے ماہر تھے۔ انہی خصوصیات کی بنیاد پر وہ اپنے معاصرین اور رفقاء کے محبوب نظر تھے''۔

چنانچہ نساخ جیسے شاعر اور ادیب بھی ان کی شاعری اور شخصیت کے پرستار تھے۔ نساخ لکھتے ہیں:۔

''رحیم ، فکر بلند و طبع ارجمند دارد''

شہزادہ رحیم الدین کی پرورش و پرداخت چونکہ مذہبی ماحول میں ہوئی تھی اس لیے وہ نعتیہ کلام پسند کرتے تھے اور نعت کہا کرتے تھے ۔ ان کے کلام کا ایک بڑا حصہ نعتوں پر مشتمل ہے اور ''نعت بند'' کے عنوان سے ۱۸۸۸ء میں زیور طبع سے آراستہ ہو چکا ہے۔

نعت کے دو شعر ملاحظہ ہوں۔

السلام ای پادشاہ و سرور دنیا و دین
السلام ای ذات پاک نور العالمین
آنچہ از توقیر و عزت شد سلیمان را نصیب
ہمہ بہ فیض صورت تصغیر شماست

رحیم الدین کی علمی ، ادبی اور سماجی حیثیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب انگریزی حکام نے ہگلی مدرسہ کے قیام کے لیے ایک کمیٹی تشکیل کی تو شہزادہ رحیم الدین کو اس کا ایک اہم رکن نامزد کیا ۔ انھوں نے اس کمیٹی کے کئی جلسوں کی صدارت بھی کی ۔ ان کی فیاضی اور علم دوستی کا یہ عالم تھا کہ انھوں نے ایک تقریب میں مسلم طلبہ کے لیے ایک ہزار روپیہ بطور ہدیہ پیش کیا۔

سلطان ٹیپو کے نواسوں میں شہزادہ محمد جلال الدین کی شخصیت مختلف خصوصیات کا مجموعہ تھی ۔ وہ ایک پختہ اور قادر الکلام شاعر ہونے کے علاوہ صاحب طرز انشا پرداز ، نکتہ بین محقق ، اعتدال پسند ناقد ، فارسی کے علاوہ انگریزی زبان کے ماہر بھی تھے ۔ ان کی محفلوں میں اصحاب علم و فن شریک ہو کر مختلف علمی و ادبی اور سماجی مسائل پر بحث کرتے تھے ۔ شہزادہ ان مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے جس سے ان کی علمی بصیرت اور نقد و نظر کی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے ۔ مولانا عبیدی جب تعلیم و تربیت سے فارغ ہو کر کلکتہ آئے تو ملازمت کے لیے سیدھے شہزادہ جلال الدین کی خدمت میں حاضر ہوئے ۔ شہزادہ موصوف نے انھیں اپنے مصاحبین میں شامل کر لیا ۔ عبیدی ان کی بے حد عزت کرتے تھے۔

شہزادے کی سفارش سے عبیدی کو کئی جلیل القدر عہدے بھی نصیب ہوئے۔ انھوں نے جلال الدین کی فرمائش پر سنسکرت کے کچھ اشعار کو فارسی کا جامہ عطا کیا۔ شانتی رنجن لکھتے ہیں کہ "افسوس کا مقام ہے کہ شہزادہ جیسے بہترین شاعر و ادیب کی تخلیقات استبداد زمانے کا شکار ہو کر تلف ہو گئیں"۔

مختلف تذکروں اور تاریخ ادبیات کو کھنگالنے کے بعد شہزادہ جلال الدین کے بعد ٹیپو خاندان کا دوسرا کوئی بلند قامت شخص نظر نہیں آتا جس نے سلطان شہیدؒ کی روایات کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہو۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ اس خاندان نے علم و ادب کے میدان سے بن باس لے لیا۔ نواب نزہت جنگ بیخود، آغا سلطان وحید الدین حیدر، نواب محمد شاہ عرف پیارے، خواجہ محمد ابراہیم رسا، سلطان غلام محمد شاہ عالم، شہزادہ غلام محمد ابن ٹیپو سلطان، محمد کاظم علی شاہ کاظم، شاہزادہ احمد شاہ کیوان شاگرد نظم طباطبائی وغیرہ سلطان ٹیپو کی علمی و ادبی روایات کو آگے بڑھانے میں ہمیشہ پیش پیش رہے اور اپنی زندگی کی آخری سانس تک اس چراغ کی لو کو مدھم نہیں ہونے دیا جسے کبھی ٹیپو نے روشن و منور کیا تھا۔

شانتی رنجن کے نزدیک محمد ابراہیم رسا ایک اہم اردو شاعر تھے۔ وہ پہلے مولوی سید علی حیدر نظم طباطبائی کے شاگرد تھے اور بعد میں وہ حضرت نادر شاہ خان شوخی رامپوری کو اپنا کلام دکھاتے رہے ہیں۔ رسا نے دیوان ملکہ جان ملکہ "مخزن الفت ملکہ ۱۳۰۳ھ" مطابق ۱۸۸۶ء کی جو تقریظ لکھی ہے اس میں انھیں "تلمیذ حضرت شوخی" لکھا گیا ہے جس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ۱۸۸۶ء سے پہلے ہی رسا شوخی رامپوری کے شاگرد تھے۔

رسا کب پیدا ہوئے اور کب ان کا انتقال ہوا، اس کا علم حاصل نہیں لیکن لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ "۱۸۸۰ء میں تیس برس کی عمر تھی" اس لحاظ سے ان کا سن ولادت ۱۸۵۰ء ہوتا ہے۔ رسا کا ایک مختصر مجموعۂ کلام "آہ رسا" کے نام سے شائع ہوا تھا۔ یہ مجموعہ رتن پریس نمبر ۶ رام پرساد سا ہالین میں چھپ کر سندریہ پٹی کلکتہ سے ۱۹ جولائی

۱۸۸۶ء کو شائع ہوا تھا۔ اس کے صفحات ۱۶ تھے اور بار اول اس کی تعداد ۲۵۰ کاپیاں رہی ہیں۔ حالانکہ اس مجموعے کی قیمت ایک آنہ رکھی گئی تھی۔ یہ نظم رسا نے کسی طوائف کے عشق میں کہی ہے۔ یہ معلوم نہ ہوسکا کہ آخر وہ کون سی طوائف تھی جس کے لیے رسا نے یہ آہ بھری ہے لیکن بھنا چاریہ کے نزدیک ''وہ ملکہ جان ملکہ کے عشق میں کہی گئی ہوگی جو ان دنوں بنارس سے کلکتہ میں آ کر بس گئی تھی اور ان دنوں کلکتہ کی سب سے مشہور طوائف تھی۔ وہ گوہر جان گوہر کلکتہ والی کی ماں تھی''۔

مشاعرہ ٹالی گنج ۱۸۸۳ء میں رسا نے جو غزل پڑھی تھی اس کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

رُخ سے دامن تلک آجاتے ہیں غلطاں ہوکر
دیکھ لو گوہر شہوار ہیں آنسو میرے
بس گئی کاکُل شب رنگ کی خوشبو ان میں
رات بھر میں ہوئے تکیے گل شبو میرے
ان کے دامن تلک اب ہاتھ پہنچنا ہے محال
جن کی گردن کے تلے رہتے تھے بازو میرے

اردو کے ایک اور شاعر صاحبزادہ احمد شاہ کیوان تھے۔ خاندان میسوریہ ٹالی گنج کے فرد تھے۔ نظم طباطبائی کے شاگرد تھے۔ مزید حالات کا علم نہیں ہوسکا۔ نمونہ کلام:۔

رات دن اے صنم آغوش میں ہو تو میرے
یہ تمنا ہے سدا گرم ہوں پہلو میرے
یاد میں گوہر دندان کی شب فرقت میں
مثل نیساں کے برس جاتے ہیں آنسو میرے
کھینچا رہتا ہے سدا مثل گریباں مجھ سے
نہیں ملنے کا گلے ، وہ بت بدخو میرے

زلفِ مشکیں کا جو اس گل کے لیا تھا بوسہ
مشک نافہ کی دہن میں ہوئی خوشبو میرے
شیر ہو کر نظر آیا اسے سایہ اپنا
چوکڑی بھول گیا دشت میں آہو میرے

نواب غلام ربانی افسر ٹالی گنج کے میسور گھرانے یعنی شہید ٹیپو سلطان خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ وہ ٹیپو سلطان کے بھتیجے ہوتے تھے اور غالباً کریم شاہ بہادر کے فرزند تھے۔ گلدستہ ''نتیجہ سخن'' کلکتہ، جون ۱۸۸۳ء میں افسر صاحب کے مکان پر ماہانہ مشاعرے کی روئیداد شائع کرتے ہوئے لکھا گیا ہے:

''عالی جناب فیضیاب نواب غلام ربانی صاحب مدظلہ تعالیٰ، متخلص بہ افسر از خاندان ٹیپو سلطان جنت آرام گاہ کے دولت خانہ پر ایک مشاعرہ ماہ بماہ واقع ٹالی گنج ہوتا ہے۔ چنانچہ اول مشاعرہ کی غزلیں گلدستہ سابق میں ہدیۂ ناظر ہو چکے ہیں اور مشاعرہ حال جو بہ تحریک معاونان والا شان قدر دانِ گلدستہ جناب شاعر سخن پرور مولوی سید علی حیدر صاحب متخلص بہ حیدر مدظلہ، و جناب آغا مرزا علی صاحب نجم و جناب نواب محمد شاہ صاحب عرف پیارے صاحب متخلص بہ خواجہ، بہ پاس شرکت جناب نادر شاہ خاں متخلص بہ شوخی مدظلہ شاگرد حضرت اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ غالب دہلوی مرحوم کے، جس کی طرح ع ''دیکھ لوگو ہر شہوار میں آنسو میرے'' منعقد ہوا تھا اور اس بزم مشاعرہ میں حضرات شعراء و امراء مٹیا برج، ٹالی گنج، کلکتہ، شریک ہوئے تھے اور جن حضرات نے اپنی اپنی غزلیں مسرت افزا گوش سامعین فرمائی تھیں وہ کل غزلیں گلدستہ ہذا میں واسطے ملاحظہ ناظرین درج کی جاتی ہیں...........''

افسر ''کمیٹی انتظامی اسلامیہ مجلسِ مذاکرہ علمیہ کلکتہ ۱۸۶۳ء'' کے ایک معزز رکن

تھے۔اس کے دو نائب صدر بھی میسوریہ گھرانے کے شاہزادے، محمد نصرالدین حیدر اور شاہزادہ محمد بختیار شاہ رہے تھے۔یہی وہ مجلس مذاکرہ علمیہ اسلامیہ ہے جس کے میر مجلس نواب عبداللطیف خان بہادر برورا کبر عبدالغفور خاں نساخ تھے۔اس مجلس کی طرف سے ایک ماہنامہ ''انجمن اسلامیہ'' کے نام سے نکلا کرتا تھا۔افسر کو استاد سخن ہونے کا اشرف بھی حاصل تھا۔ان کے شاگردوں میں صاحبزادہ محمد یٰسین معین بھی میسور گھرانے کے فرد رہے ہیں۔شانتی رنجن کے خیال میں افسر، جناب نادر شاہ خان شوخی رامپوری کے شاگرد تھے جو ٹالی گنج کے نوابوں سے بہت قریب رہے اور ٹالی گنج میں مقیم رہے۔نمونہ کے طور پر حسب ذیل چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

خط نکل آئے ترے شعلہ سے رخساروں پر
یہ تماشا ہے دھواں جم گیا انگاروں پر
مٹ گئے اشک کے مانند نکل کے گھر سے
سخت مشکل ہے سفر تیرے طلبگاروں پر

آغا سلطان وحیدالدین حیدر کا تعلق بھی ٹالی گنج کے ٹیپو سلطان گھرانے سے رہا ہے، جو ٹالی گنج سے نکل کر نہ معلوم کب اور کیوں صوبہ بہار کے آرا میں جا بسے تھے۔حیدر کے سلسلے میں بقول شانتی رنجن بھٹا چاریہ جناب عارف مارہروی آروی مصنف'' آرا، ایک شہر سخن'' لکھتے ہیں:

''آغا سلطان وحیدالدین حیدر کے والد آغا سلطان تفضل حسین ابن آغا سلطان وجیہہ الدین حیدر ولد آغا سلطان اسمٰعیل علی بن آغا سلطان فتح حیدر ابن ٹیپو سلطان تھے۔آپ کی ولادت یکم جولائی ۱۸۸۴ء کو ہوئی۔ ۱۹۲۰ء میں آرا ضلع سکول سے میٹرک کیا۔۱۹۲۲ء میں عارضی سب رجسٹرار مقرر ہوئے۔پورنیہ، ومکا موتی ہاری، دربھنگا، چھپرہ، مظفر پور ہوتے ہوئے ۱۹۴۴ء میں پٹنہ تبادلہ ہوا، اور ۱۹۴۷ء میں پٹنہ سے آرا آ

گئے۔ آرا میں یکم جولائی ۱۹۵۰ تک ڈسٹرکٹ سب رجسٹرار کے عہدہ پر فائز رہے۔ دوران ملازمت آرا جین سکول کے شمالی والی گلی میں جسے گوالا محلہ کہتے ہیں۔ کرایہ کے مکان میں رہے۔ ریٹائر ہو کر چودھرانہ میں چودھری عمر صاحب کے مکان میں رہے۔ ۱۹۴۷ء میں لکھیا ٹولی میں سید صابر حسین صابر آروی کے آبائی مکان کے نزدیک شیعہ امام باڑہ کے سامنے والے مکان میں منتقل ہو گئے اور وہیں ۱۹۷۶ء میں وفات پائی۔ یعنی آپ نے ۸۲ برس کی طویل عمر پائی۔ آپ کے بھائی آغا وصی حیدر صاحب تھے۔ حافظہ غضب کا تھا۔ آرا کے بے شمار شعراء کا کلام ازبر تھا۔ سخن فہم و سخن سنج تھے۔ حضرت بدر آروی سے مشورہ سخن کرتے تھے۔ آپ کے معاصرین اور دوستوں میں سید خادم حسین صاحب خادم آروی، چودھری محفوظ عالم اور والد بزرگوار تھے''۔

''مقالات فرید'' میں ہے کہ ٹیپو سلطان کے موجودہ ورثاء میں محمد حسین شاہ اور ان کے بھائی بچے ہیں جو سرکلر روڈ پر کرائے کے مکان میں رہتے ہیں۔ یہ انور شاہ بن منیر الدین بن ٹیپو سلطان کے پڑپوتے ہیں۔ ٹیپو سلطان کے چھوٹے بھائی کریم شاہ کی اولاد میں مقبول عالم اور سید عالم کے بال بچے ٹالی گنج اور دوسرے رشتہ دار چتلا (خضر پور) اور دیگر محلوں میں آج بھی زندگی کے دن گزار رہے ہیں اور ان سبھوں کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔ انتہائی دکھ کی بات ہے کہ جن کے اجداد نے کروڑوں روپے کی جائیدادیں چھوڑیں ،ان کے ورثاء کا حصہ محض برائے نام ہے۔ افسوس ہے کہ آپس کی نااتفاقی اور خودغرضی اور نفاق نے خاندان کو برباد کر دیا ہے اور دوسرے لوگ ان کی جائیدادوں سے فائدہ اٹھا رہے ہیں''۔

(مطبوعہ ''اجالا'' کلکتہ بابت ۲ ستمبر ۱۹۸۱ء مشمولہ مقالات فرید)

ٹیپو کے خانوادے کے ایک رکن میجر ابراہیم کا ذکر میری کتاب سلطان شہید میں

دیباچے سے لے کر آ کثر آیا ہے۔ وہ پاکستان کے واحد شخص ہیں جن کے پاس ٹیپو سے متعلق ادبیات کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے اور ان کے بیشتر مضامین شائع ہوتے رہتے ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ اب خانوادۂ ٹیپو بکھر چکا ہے اور یقیناً اپنے اس عظیم جد امجد کے کارناموں سے بے نیاز ہو چکا ہے۔ عملاً تو برصغیر پاک و ہند کے تمام مسلمان اس کے خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں اور اپنے اس عظیم بزرگ کے احسانات کو یاد رکھنا پوری امت مسلمہ کا فرض ہے۔ دیکھیں وہ یہ فرض کیسے ادا کرتی ہے۔

ادیب سہیل

فسانۂ خورشیدی

عرصہ دراز سے مجھے سید افضل الدین احمد کے ناول ''فسانۂ خورشیدی'' کی تلاش تھی۔ کراچی کی لائبریریاں چھان ماریں۔ ۱۸۸۶ء کا شائع شدہ یہ ناول بھلا کس کو یاد ہوگا۔ آج تو ایسا شخص بھی مشکل سے ملے جو یہ کہہ سکے کہ یہ ناول اس کی نظر سے گزرا ہے۔ قدیم کتب تحقیق میں اس کا ذکر اس طرح ملتا ہے کہ ایک صاحب افضل الدین احمد نے ایک ناول ''فسانۂ خورشیدی'' لکھا تھا۔ بعض کو یہ بھی پتا نہ تھا کہ یہ ناول اپنے دور میں اتنا مقبول تھا کہ اس کے کئی ایڈیشن بازار میں آئے۔ یہ وہ دور تھا جب اردو میں ابھی ناول نگاری گھٹنوں کے بل رینگ رہی تھی۔ لے دے کے ڈپٹی نذیر احمد کا ایک ناول ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) کا چرچا سرفہرست تھا۔ اس کے عقب اور آس پاس کچھ اور چھوٹے بڑے ناول لکھے گئے۔ جن میں مولانا حالی کا ''مجالس النساء''، شاد عظیم آبادی کا ناول ''صورت الخیال عرف ولایتی بیگم'' (۱۸۷۶ء) رشیدالنساء کا ناول ''اصلاح النساء'' (۱۸۸۱ء) کا شمار ہوتا ہے۔

ناول نگاری کا فن ہمارے ہاں مغرب سے آیا ہے۔ اس لیے اس طور کے برتاوے کے لیے شاد کو دوسری جانب نظر اٹھا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اس کے دو راستے تھے ایک تو یہ کہ براہ راست انگریزی ناولوں سے رجوع کیا جائے، دوسرے اس کی متبادل صورت یہ تھی کہ بنگلہ ناولوں کے نمونے دیکھے جائیں۔ کیونکہ بنگلہ ناول کا محرک بھی انگریزی ناول تھے لیکن اپنی مٹی سے جڑے ہوئے اور دھرتی رس لیے ہوئے بنگلہ ناول نگاری کی عمر اس وقت تک پچھتر برس کے لگ بھگ ہو چکی تھی۔ بنگلہ ادب میں ۱۷۹۵ء۔ ۹۷ء میں ناول لکھے جا چکے تھے۔

عام تشہیر کے مطابق ناول ''مراۃ العروس'' ۱۸۶۹ء میں منظر عام پر آیا اس

اطلاع کے ساتھ کہ یہ اردو کا پہلا ناول ہے (حالانکہ سید حسن شاہ کا ناول ''نشتر'' اس سے بہت پہلے شہرت پا چکا تھا۔ اسے قرۃ العین حیدر نے ناول ہی مانا ہے)۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اردو ناول نگاری کا آغاز تقریباً ستھر برس پہلے ہوا اور کسی فن کو پنپنے اور پختہ ہونے کے لیے اتنا وقت بہت ہے۔

شاؔد نے اپنے سامنے بنگلہ کا مشہور ناول ''اندرا'' رکھا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ''صورت الخیال'' جب لکھا گیا تو بہت حد تک اپنے پیش رو ناول ''مراۃ العروس'' سے مختلف اور برتاوے (Treatment) میں کسی حد تک جدید تھا۔ موقع و محل کے لحاظ سے ماجرا کاری اور فضا بندی کے اعتبار سے یہ جدید تقاضوں کو پورا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ پھر شاؔد نے کئی برس بعد ایک اور ناول ''افیونی'' تحریر کیا۔ جس میں داستان گوئی کی تکنیک اپنائی گئی لیکن اس ناول کا پس منظر پریوں کا دیس اور شاہزادوں کے ذکر پر بھی نہ تھا۔ عصری حسیت سے مملو تھا۔ پٹنہ شہر، اس کا ماحول، اس کا معاشرہ، تہذیب اور معاشرتی احوال الگ الگ ابواب میں رقم ہوئے ہیں۔ اس ناول کے مرتب کے مطابق یہ ناول سولہ ابواب میں منقسم تھا لیکن گیارہ ابواب میں شائع ہوا۔ پانچ ابواب دیمک کی نذر ہو چکے تھے۔ افیونی کی تکنیک کی خوبی یہ ہے کہ یہ ناول پھر بھی مکمل ہونے کا تاثر پیش کرتا ہے۔ تاحال اس ناول کے ذکر سے محققین کے مضامین خالی ہیں۔ اس بے خبری کے اسباب کیا ہیں یہ تو وہی بتا سکتے ہیں۔

ادبی تاریخ کے سیاق و سباق سے پتا چلتا ہے کہ بہار میں ۱۸۵۰ء سے ۱۹۱۱ء تک کم و بیش بتیس چھوٹے بڑے ناول و ناولٹ لکھے گئے۔ انھیں میں ایک زبان زد خلائق، سید افضل الدین احمد کا ناول ''فسانۂ خورشیدی'' ہے۔ جس کے لیے ''زندگانی بے نظیر'' کے مصنف عبدالغفور شہباز نے ۱۸ جولائی ۱۸۸۵ء کو دیباچہ لکھا۔ اس سے یہ سند یہ ملتا ہے کہ خان بہادر افضل الدین احمد نے یہ ناول چند سال پہلے لکھنا شروع کیا ہوگا۔ اس لیے کہ ضخیم ناول لکھنے کے لیے پہلے ذہن سازگار بنانا ہوتا ہے۔ بعد ازاں وہ

جستہ جستہ صفحۂ قرطاس پر منتقل ہونے لگتا ہے۔ یہ کاتا اور لے دوڑی کا عمل نہیں، رسان رسان سے آگے بڑھتا رہتا ہے۔ جب یہ ناول مکمل ہو چکتا ہے تو نظر ثانی کا مرحلہ آتا ہے، پھر طباعت کا۔ کوئی شوم قسمت ناول کا مسودہ برسوں طباعت کی راہ بھی دیکھتا رہ جاتا ہے۔

یہاں نواب امداد امام اثر کی سگی بہن رشید النساء کے ناول ''اصلاح النساء'' (۱۸۸۱ء) کا ذکر ضروری ہے کہ وہ فسانۂ خورشیدی سے پہلے معرض وجود میں آیا۔ اس کا اختصاص یہ ہے کہ اس کی بدولت رشید النساء اردو کی پہلی ناول نگار خاتون مانی جاتی ہیں۔

عبدالغفور شہباز نے ''فسانۂ خورشیدی'' کے دیباچے میں اس ناول کا محل وقوع کلکتے کو بتایا ہے اور اس ناول کے اہم ترین کردار نواب محتشم الدولہ کو کلکتے کے ایک محلّہ و مقام خضر پور کا ذی وقار و بارسوخ شخص قرار دیا ہے۔ کلکتہ کے بیچ سے دریائے ہگلی گزرتا ہے۔ ہگلی کے اس طرف کا تمام حصہ کلکتہ کے نام سے جانا جاتا ہے اور اس کے اس پار کے حصے کو ہوڑہ کہا جاتا ہے، خضر پور بھی اس پار کا ہی حصہ ہے۔ اسی خضر پور میں مٹیا برج کا علاقہ واقع ہے جہاں انگریز حکمران سلطان واجد علی شاہ کو ۱۸۵۶ء میں لکھنؤ سے جلا وطن کر کے لایا اور نظر بند کیا، بعد میں یہی علاقہ جان عالم سلطان واجد علی شاہ کا مستقر ٹھہرا۔ اور یہ مرور وقت مٹیا برج کو باغات اور عمارات سے اس سج دھج سے آراستہ کیا گیا کہ دوسرے تو دوسرے خود مولانا عبدالحلیم شرر نے اس نو تعمیر شہر (مٹیا برج) کو دیکھ کر اسے چھوٹے لکھنؤ سے تعبیر کیا تھا۔

دراصل واجد علی شاہ جب لکھنؤ سے جلا وطن ہو کر کلکتے کے لیے روانہ ہوئے تو ان کے ساتھ مصاحبین و مقربین خاص بھی وہاں سے اکھڑ کر مٹیا برج چلے آئے، درباری موسیقار آئے، مختلف نام اور عنوان سے شہرت رکھنے والے رقاص اور رقاصاؤں کے طائفے شاہ کی معیت میں چل پڑے پھر یہ آنے کا سلسلہ ایسا بندھا کہ مٹیا برج ''دوسرے لکھنؤ'' کا منظر پیش کرنے لگا۔ مولانا شرر کی تصنیف ''جان عالم'' اس دور کی عینی شاہد کا درجہ

رکھتی ہے۔

ناول ''فسانۂ خورشیدی'' کے مصنف سید افضل الدین احمد کا اس کے لیے محل وقوع کا انتخاب کلکتے کی نواحی بستی مٹیا برج بڑا موزوں لگا۔ ناول کا جو تانا بانا ان کے ذہن میں تھا، اس کے لیے مٹیا برج ہی موزوں ہو سکتا تھا۔ کلکتہ مصنف کا ہر چہار طرف سے دیکھا بھالا تھا اور وطن ثانی کا درجہ رکھتا تھا۔

سید افضل کی پیدائش باڑھ (ضلع پٹنہ) نواب کوٹھی میں ہوئی تھی لیکن بہ قول ڈاکٹر آصفہ واسع مصنفہ ''بہار میں اردو ناول نگاری'' سید افضل کے اوائل عمر کا کچھ حصہ کلکتہ میں اپنے والد کے ذاتی مکان میں گزرا جو مہدی باغ، رپن اسٹریٹ میں تھا۔ آج کل اس میں فرنچ موٹر کمپنی ہے۔ موصوف نے کلکتہ ہی میں تعلیم پائی، انٹرنس پاس کرنے کے بعد ڈفٹن کالج کلکتہ میں داخل ہوئے۔ پڑھنے لکھنے سے انھیں خاص شغف تھا۔ انگریزی کی اچھی صلاحیت تھی۔ فارسی بھی جانتے تھے............ ''سرکار انگلشیہ کے دور میں وہ کلکتہ ہی میں اعلیٰ عہدے پر فائز رہے۔

سید افضل الدین صاحب کے والد ماجد کا نام نواب امیر علی اور خطاب خان بہادر تھا۔ سید ابوالخیر کشفی لکھتے ہیں:

''عہد انگلشیہ میں بنگال کے مسلمانوں کی قومی و اجتماعی زندگی پر جن شخصیتوں نے گہرے نقوش چھوڑے ہیں ان میں نواب امیر علی خان بہادر کا نام بڑی ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے متعلق سر رچرڈ ٹمپل جیسے مدبر کی رائے یہ تھی کہ انھوں نے سالار جنگ کے بعد نواب امیر علی خان بہادر جیسے دل و دماغ کا انسان ہندوستانی مسلمانوں میں نہیں پایا.....''

ناول ''فسانۂ خورشیدی'' دو حصوں میں بٹا ہوا ہے پہلا حصہ ۳۵۴ صفحات اور دوسرا حصہ ۲۲۷ صفحات پر مشتمل ہے، دونوں مل کے تین نسلوں کی کہانی بیان کرتے ہیں۔ ناول کے آخر میں منظوم و منثور تقاریظ ۳۲ صفحات کو محیط ہیں۔ کتاب کا آغاز منظوم دیباچے سے ہوتا ہے جو ۱۶۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ جس کی ابتدا اس شعر سے ہوتی ہے:

کیوں نہ مقبول ہو مری تحریر
زیب عنواں ہے حمد رب قدیر

اور اختتام اس شعر پہ ہوتا ہے:

عیب پوشی کو کام فرمائیں
کہ خطا سے بشر کی ہے تخمیر

اس منظوم دیباچے سے خان بہادر افضل الدین احمد کے اعلیٰ ذوق شعری کی شہادت بھی ملتی ہے۔

کتاب میں کتابت کے لیے جلی خط استعمال کیا گیا ہے اور کتابت چودہ سطری ہے۔ کتاب زیر بحث سید ابوالعاص صاحب کی مملوکہ ہے جو پٹنے کی مشہور مسلم لیگی شخصیت تھے۔ کتاب کی درونی، بیرونی شکل سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بڑی سخت جان اور زمانہ چشیدہ ہے۔ دیمک کے حملوں کے باوجود محفوظ رہ گئی ہے۔ اس کے کچھ منظر نامے کو مصور کر کے اس میں اضافی دلچسپی کا سامان پیدا کیا گیا ہے۔ عرصہ دراز تک ''فسانہ خورشیدی'' کا یہ مطبوعہ نسخہ ڈاکٹر مطیع الرحمٰن کی ذاتی لائبریری میں پڑا رہا۔ ڈاکٹر صاحب نے فارسی زبان میں بیدلؔ عظیم آبادی پر ایران سے ڈاکٹریٹ مکمل کیا تھا۔ چند برس ادھر طویل علالت کی وجہ سے ڈاکٹر مطیع الرحمٰن کا انتقال ہو گیا۔ ان کی ذاتی لائبریری ان کے داماد ڈاکٹر سید قیصر امام کو ورثے میں ملی۔ پیشے کے اعتبار سے سید قیصر امام اگر چہ طبیب ہیں لیکن ادب کا ذوق ان کو اپنے علمی خانوادے سے ملا ہے۔ اس خانوادے کے بزرگوں میں شمس العلماء نواب سید امداد امام اثر کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر امام کے دادا سید یوسف امام نواب اثر کے سگے چھوٹے بھائی تھے۔ رشید النساء مصنفہ ناول اصلاح النساء (۱۸۸۱ء) نواب اثر و یوسف امام کی سگی بہن تھیں اور ان تینوں کے والد بزرگوار شمس العلماء مولوی سید وحید الدین ''حد تحقیق'' کے مصنف تھے۔

حال ہی میں ڈاکٹر قیصر امام نے اپنے دادا یوسف امام کی بہن رشید النساء کا

ناول ''اصلاح النساء'' اوراپنے بڑے بھائی ڈاکٹر اختر امام ہفت زبان اسکالر کے مکتوبات ''مکتوبات اختر امام'' کے نام سے شائع کیے ہیں۔ساتھ ہی ایک اور کارنامہ انجام دیا ہے کہ اپنے بڑے دادا شمس العلماء نواب سید امام اثر کی معرکہ آرا تصنیف ''مراۃ الحکما'' (۱۸۷۷ء) جو نایاب تھی اسے خدا بخش لائبریری پٹنہ سے منگوا کر چھاپ دیا ہے جو انیسویں صدی کے اواخر ہی سے سویڈن میں ترجمہ ہو کر وہاں کی اعلیٰ درسگاہ میں پڑھائی جانے لگی تھی۔

ناول ''فسانۂ خورشیدی'' انھیں ڈاکٹر قیصر امام کی لائبریری سے دستیاب ہوا ہے، انھیں پتا تھا کہ میں ایک طویل مدت سے ''فسانۂ خورشیدی'' کی جستجو میں ہوں چنانچہ انھوں نے ازراہ عنایت میرے حوالے کر دیا ہے میں اس نعمت غیر مترقبہ کو پا کر بے حد خوش ہوں۔

مطالعے میں یہ ناول اس قدر دلچسپ ثابت ہوا کہ جب شروع کیا تو پھر اسے ختم کر کے ہی چھوڑا۔جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ''فسانۂ خورشیدی'' اپنے دور کے حساب سے نہایت جدید سوچ کا حامل ناول ہے۔تعلیم وتہذیب وحقوق نسواں کے باب میں یہ ایک انقلابی قدم ہے،وسعت نظری کی دعوت دیتا ہے اور آنکھیں کھولنے کے مترادف ہے۔اسے پڑھتے ہوئے بے ساختگی کا احساس ہوتا ہے۔پانچ سو صفحات کا یہ ناول مکالمے سے شروع ہوتا ہے اور مکالمے پر ختم ہو جاتا ہے۔ناول نگار کی زبانی بیان واقعہ برائے نام ہے۔ناول کے سارے واقعات وواردات،اس کے موڑ،پیچ وخم اور نشیب وفراز کرداروں کے زبان وعمل سے ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔طرز اظہار کا یہ طریقہ یقینی ایک تخصیص کا حامل ہے۔مسائل کے معاملے میں اس کا اپروچ مبنی بر حقائق،اقتضائے وقت سے جڑا ہوا اور عصری حسیت کا مظہر ہے آج بھی جب کہ انواع واقسام کے ناول لکھے جا رہے ہیں،اس ہجوم میں مقصد کے اعتبار سے اب بھی یہ ''Feminine کاز'' کی نمائندگی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔آپ سوا سو سال ادھر کو سامنے رکھیں جب عورتیں اس

معاشرے میں جی رہی تھیں کہ ناول کی قسم کی کتاب اپنے اہل خانہ کے مرد یا بزرگ افراد سے نظریں بچا کر پڑھا کرتی تھیں، اگر خواتین پر لاگو اس قدغن کو پیش نظر رکھیں تو یقیناً افضل الدین احمد کا یہ ناول ایک بڑا اجرأت مندانہ اور بروقت اقدام تھا اور عورتوں کے باب میں نشاۃ ثانیہ مرتب کر رہا تھا۔

''فسانۂ خورشیدی'' کے کرداروں کے مکالمات میں کہیں کسب کی صورت نہیں ابھرتی، مکالمات کی پڑھت میں زور زبردستی کا احساس نہیں ہوتا نہ ہی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بیان کو کھینچ تان کر مکالمات کے چوکھٹے میں بند کیا گیا ہو۔ کہانی کی پیش رفت نہایت فطری معلوم ہوتی ہے اور پیش کش ایسی کہ اس سے اوبنے کی کیفیت کہیں پیدا نہیں ہوتی سوائے ایک مقام پر جہاں مولوی عبدالستار، نواب آسمان جاہ کے نئے طرز لباس اور وضع اکل و شرب کے خلاف باتیں کر رہے ہوتے ہیں اور ناصح مشفق بن کر ظاہر ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔

خان بہادر افضل احمد نے اپنے ناول ''فسانۂ خورشیدی'' کے ذریعے روشن خیالی کے مشن کو خوبصورتی سے آگے بڑھایا ہے۔ اس سے قارئین کو جو درس ملتا ہے وہ یہ کہ تازہ ہوا مغرب کی ہو یا مشرق کی اس سے منہ پھیر کر چلنا مناسب نہیں۔ یہاں وہ حالی اور ان کے دوسرے ترقی پسند عناصر کے ہم خیال نظر آتے ہیں۔

ناول ''فسانۂ خورشیدی'' اس لحاظ سے بھی اہمیت و اولیت کا حامل ہے کہ تعلیم نسواں، حقوق نسواں اور Emancipation of woman کی ضرورت اس کے پیکر میں سلیقے سے بیان ہو گئی ہے۔ یہاں ناول کے اہم کردار بلکہ کلیدی کردار نواب محتشم الدولہ کو نہیں بھولنا چاہیے جو اپنے زمانہ شناس، دور رس اور ترقی پسند خیالات کی وجہ سے پورے ناول پر چھتر کی طرح موجود ہیں۔ ان کی یہ روشن خیالی باہر کی تعلیم اور سیر و سیاحت کا نتیجہ ہے۔ انھوں نے اپنی اکلوتی بیٹی خورشیدی بیگم اور اس کی ہم عمر خالہ زاد بہن مشتری بیگم کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کے لیے مس ٹامسن کو ان کی

اتالیق مقرر کیا ہے۔

مس ٹامسن اس طرح نواب محتشم الدولہ کے پورے خاندان کی اتالیق بن گئی تھیں۔ انھوں نے خورشیدی بیگم کو اردو، فارسی اور انگریزی کی تعلیم دینے کے ساتھ ساتھ اس کے طبعی رجحان (apptitude) کو دیکھتے ہوئے اسے فن مصوری کی طرف بھی لگایا۔ اور پھر خورشیدی بیگم اپنی ذہانت اور فطری لگاؤ کی وجہ سے اس فن میں اتنی تیز بڑھی کہ ایک عالمی نمائش میں بہت سی ہاتھ سے بنائی ہوئی تصاویر کے درمیان خورشیدی کی تصویر اول انعام کی مستحق ٹھہری۔ گورنر بنگال نے اسے انعام سے نوازا۔

ناول میں مس ٹامسن نواب محتشم الدولہ کے بعد دوسری اہم اور مددگار کردار ہیں جو ناول کی بنت میں ہر مقام پر اپنا کردار ادا کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ایک طرف انھوں نے خورشیدی بیگم اور ان کی خالہ زاد بہن مشتری بیگم کو نئی تعلیم سے آراستہ کیا۔ دوسری طرف اب سے چند سال پیشتر نواب آسماں جاہ اور نواب تقی خاں کو بھی ابتدا تعلیم دی جو بعد میں بی۔ اے، ایم۔ اے کر کے اعلی تعلیم سے آراستہ نوجوان کہلائے۔ وہ نواب محتشم الدولہ کے آمور خانہ میں بھی دخیل تھیں انھوں نے نواب آسماں جاہ اور خورشیدی بیگم کے طبعی میلان کو دیکھ کر ان دونوں کی منگنی کی سفارش کی۔ نواب محتشم الدولہ نے اس صائب مشورہ کو بہ سرد چشم قبول کیا اور اس کے لیے وہ مس ٹامسن کے احسان مند بھی ہوئے جو نواب محتشم الدولہ کے بیرون ملک اعلی تعلیم کے توسط سے ان تک پہنچی تھی۔ عین ممکن ہے کہ خان بہادر افضل الدین احمد بجائے کلکتے کے کہیں اور بیٹھ کر یہ ناول لکھنے کا منصوبہ بناتے تو شاید اس کا منظر نامہ کچھ اور ہوتا۔ وہ یہ ہوتا جواب ''فسانہ خورشیدی'' کی صورت میں دیکھ رہے ہیں، روشن خیالی اور نئی اقدار کو قبول کرنے کے ضمن میں کھلا مرقع! ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اسی کلکتہ کے سفر (۱۸۲۸ء میں) نے مرزا غالب کی روشن خیالی کو بھی آسانی عطا کی۔

ناول کی کہانی میں ایک واقعہ یا ایک واردات دوسرے واقعے یا واردات سے

اس طرح جڑتا چلا جاتا ہے جیسے اسے بالکل اسی عنوان سے جڑنا تھا۔شاید ہی کہیں مکالمات غیر ضروری تقریر بن پائے یا خطیبانہ (Rhetoric) ہوئے۔فطری انداز سے اپنا سفر کرتے رہے ہیں،ایک خاص بے ساختہ پن کے ساتھ!

''زندگانی بے نظیر'' (۱۸۰۰ء) کے مصنف عبدالغفور شہباز ''فسانۂ خورشیدی'' کے دیباچے (۱۸۸۵ء) میں لکھتے ہیں:

> ''اس افسانے (فسانۂ خورشیدی) میں جس کا محل وقوع کلکتہ ہے، حسن وعشق سے بحث کی ہے۔مگر پیرایہ جدید دلربائی ودل دادگی کو بیان کیا ہے لیکن بہ طرز نو ۔خورشیدی بیگم کے حسن صورت کو،حسن تعلیم،حسن عادات،حسن اخلاق وغیرہ خوبیوں سے مرصع کر کے آسماں جاہ کے لیے دلربائی کا ایک بے ساختہ عبادت طلب،خواہ مخواہ پرستش طلب پتلا بنادیا ہے''

اسی دیباچے میں شہباز صاحب مس ٹامسن کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''مس ٹامسن جن کا فیض تعلیم چاروں عاشق ومعشوق کو اپنے کنار تربیت وشفقت میں لیے ہوئے ہے اور جن کے حسن سعی سے چاروں کا باہم وصال ہوا،خاص توجہ کی مستحق ہیں''

جناب عبدالغفور شہباز کی عبارت چاروں عاشق ومعشوق .... کا اشارہ نواب آسماں جاہ اور خورشیدی بیگم اور نواب تقی خاں اور مشتری بیگم کی طرف ہے۔یہ دونوں جوڑے بہ مرور زمانہ رشتہ مناکحت میں بندھ گئے۔اس رشتے کو عملی جامہ پہننے میں مس ٹامسن کی پسندیدگی اور مساعی کو خاص دخل ہے کہ یہ چاروں بہ قول شہباز انھیں خاتون کے کنار تربیت کے پروردہ ہیں ان رشتوں کے پنپنے اور عملی جامہ پہننے میں نواب محتشم الدولہ کی روشن خیالی اور بردباری کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے۔یہاں روشن خیالی کے حوالے سے مشتری بیگم کے نواب تقی خاں کے ساتھ عقد ثانی کا ذکر ضروری

ہو جاتا ہے۔ مشتری بیگم عقد اول کو بھول بھی نہ پائیں اور بیوہ ہو گئیں۔ اس وقت کے معاشرے میں جب ابھی بیوہ کی شادی کو معیوب سمجھا جاتا تھا اور کوئی اس بارے میں سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ بڑی بوڑھیاں اس کے نام پر کان پر ہاتھ دھر لیتی تھیں۔ نواب محتشم الدولہ نے بیوہ کے عقد ثانی کو مذہب کی رو سے درست اور انسانی تقاضے کے اعتبار سے مرجح گردانا اور مشتری بیگم کو بلکہ پورے خاندان کو ایک مثالی سرخوشی سے آشنا کیا۔ ساتھ ہی معاشرے کے دوسرے خاندانوں کے لیے ایک نظیر قائم کی۔

اب ذرا علی عباس حسینی کی تصنیف' ناول کی تاریخ وتنقید' میں فسانۂ خورشیدی کے بارے میں کیا کچھ کہا گیا ہے اس کا جائزہ لیا جائے۔ وہ افضل الدین کے اس ناول کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''فسانۂ خورشیدی'' ناول کے ڈھنگ پر ہے اور ناول ہی کے نام سے لکھا گیا ہے۔

علی عباس حسینی صاحب پہلے تو اپنی کتاب مذکور میں جہاں ''فسانۂ خورشیدی'' پر آراء کا اظہار کرتے ہیں وہاں آغازیے کے طور پر مولوی عبدالغفور شہباز کے دیباچے کا کچھ حصہ نقل (Reproduce) کرتے ہیں یہ سلسلہ ۲۱۲ تا ۲۱۵ صفحات تک چلتا رہتا ہے۔ پھر آگے لکھتے ہیں:

> ''.......... یہاں تک تو ہم مولانا شہباز کے ہم نوا تھے لیکن جہاں سے وہ فسانۂ خورشیدی کی تعریفوں کا پل باندھتے ہیں ہم کو ان سے اختلاف ہے۔ فسانۂ خورشیدی محض ایک رومانی ناول ہے جس کے اکثر کردار مثالی ہیں، ان میں کوئی ایسی بات نہیں جس کی وجہ سے وہ ادب میں زندہ جاوید بن سکیں''
>
> (ناول کی تاریخ وتنقید۔ صفحہ ۲۱۵)

علی عباس حسینی صاحب کے تعریفوں کے پل باندھنے والے جملے کو پڑھ کر میں چونک گیا اور شہباز صاحب کی تقریظ کو پھر سے پڑھا۔ مجھے اس تقریظ میں ایسا پل کہیں نظر نہ

آیا۔ ''زندگانی بے نظیر'' کا مصنف اور کھرا تنقیدی رویہ رکھنے والا شخص ایسی کمزور باتیں کیسے کرسکتا ہے۔ ہاں اپنے ممدوح کے لیے کوئی بھی شخص دو چار جملے نہ چاہتے ہوئے بھی رقم کرڈالتا ہے۔ یہ تہذیب کا ایک حصہ ہے۔

علی عباس صاحب نے انہیں معروضات میں ''فسانۂ خورشیدی'' کو محض ایک رومانی ناول کہا ہے۔ ہم یہاں بھی حد ادب کے ساتھ ان سے اختلاف کرتے ہیں ۱۸۸۵ء میں لکھے جانے والے اس ناول کو ''محض رومانی'' کہنا اس پر ظلم کے مترادف ہوگا۔ یہ ناول روشن خیالی کی قدروں کو بڑھاوا دیتا ہے۔ ترقی پسند لہروں سے مملو ہے اور اس کی اساس عورت کی Emancipation ہے، یہی اس ناول کا اسٹرکچر بھی ہے اور اس لحاظ سے یہ ناول سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔

ڈاکٹر یوسف سرمست اپنی کتاب ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' مطبوعہ نیشنل بک ڈپو، مچھلی کمان، حیدرآباد دکن کے صفحہ ۲۷ پر رقم طراز ہیں:

> ''نذیر احمد اور سرشار کے معاصرین میں حالیؔ، شاد عظیم آبادی اور افضل الدین کے نام قابل ذکر ہیں لیکن ان ناول نگاروں نے اردو ناول کو کسی نئی روایت سے روشناس نہیں کیا۔ ان کی کوششیں تمام تر تقلیدی ہیں جیسا کہ علی عباس حسینی اور وقار عظیم کا بھی خیال ہے''

میرا خیال ہے کہ جناب یوسف سرمست نے علی عباس حسینی اور وقار عظیم صاحب کی آرا پر انحصار کیا ہے۔ ورنہ اگر وہ خود شاد عظیم آبادی کے ناول ''صورت الخیال عرف ولایتی بیگم'' افیونی اور بدھاوا کو، اور افضل الدین کے ناول فسانۂ خورشیدی کو نظر سے گزارے ہوتے تو ان کی رائے بدلی ہوئی ہوتی۔ میرے خیال کو تقویت اس وجہ سے پہنچتی ہے کہ یوسف سرمست صاحب نے ڈپٹی نذیر احمد کے تمام ناولوں پر تفصیل سے گفتگو کی اور ان دونوں حضرات کے ناولوں کا نام لینا بھی گوارا نہ کیا۔ اور تقلید کا الزام تھوپ کر گزر گئے اگر یوسف سرمست صاحب اردو ناقدین کی ان آراء سے مستفید ہوتے جن میں کہا گیا؟

کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' وغیرہ پر انگریزی ناولوں کے اثرات ہیں اور شاد عظیم آبادی کے ناول صورت الخیال پر بنگلہ ناولوں کے اثرات ہیں تو پھر دونوں طرح کے ناولوں کے قبلہ میں مغرب و مشرق کے بعد کا فرق سمجھ میں آ جاتا۔

ہمارے محققین میں اکثر کا رویہ یہی رہا ہے کہ وہ لکھے کو لکھتے جاتے ہیں دوسروں کی آرا و پر انحصار کرتے ہیں، اصل کتب تک یا تو ان کی رسائی نہیں ہو پاتی ہے یا تن آسانی اور آلکسی آڑے آ جاتی ہے ورنہ اس قسم کے رواں جملے سے کام نہیں چلایا جاتا کہ ''علی عباس حسینی اور وقار عظیم کا بھی یہی خیال ہے''۔

مراۃ العروس دہلی میں بیٹھ کر ۱۸۶۹ء کے آس پاس لکھا گیا ہے، ''صورت الخیال'' ۱۸۷۶ء میں اور ''فسانہ خورشیدی'' ۱۸۸۵ء کے آس پاس پٹنے اور کلکتہ میں معرض وجود میں آتے ہیں۔ اور مرزا غالب (۲۹۔۱۸۲۸ء) کے کلکتہ کو دیکھ کر ہی اس کے نئے پن پر فریفتہ ہوئے جا رہے تھے۔ ناول ''فسانہ خورشیدی'' غالب کی آمد کے نصف صدی کے بعد سپرد قلم ہوا جب کلکتہ کا نیا پن بہت نمایاں ہو چکا تھا۔ اس کا سماج بھی اس نئے پن کا اثر لیے بغیر نہ رہ سکا تھا، ظاہر ہے ''فسانہ خورشیدی'' کلکتے میں تیزی سے بدلتی ہوئی اقدار کی بساط پر رقم ہوا ہے، اسے بدلتی ہوئی صورت حال کا اثر لینا ہی چاہیے تھا۔ بنگلہ زبان میں ناول نگاری پختہ عمر کو پہنچ چکی تھی۔ یہ قول سی آر داس بنگال جو کچھ آج سوچتا تھا باقی ہندوستان پچاس برس بعد سوچتا تھا۔ مسلمان صاحبان علم وفکر و فلسفہ اشاعرہ کے فکر کے دائرۂ اثر سے نکل کر معتزلہ کی عقل پرستی کے حیطے میں قدم رکھ رہے تھے اور عقل کو سبقت حاصل ہوتی جاتی تھی، عقیدہ اور عقل کی اس دوڑ میں! اس صورت حال میں ڈاکٹر یوسف سرمست یا ان کے پیش رو ناقدین کا فسانہ خورشیدی پر ایک چلتا پھرتا ریمارک پھینک کر یا پیش روؤں کی باتوں کو صاد کر کے یا انھیں نقل کر کے گزرنا بعید از انصاف عمل ہے۔ یہ کام تو سنجیدہ محاکے کا طلب گار ہے، کھلا ذہن اور راست فکری چاہتا ہے۔

ان باتوں کے برعکس ''فسانہ خورشیدی'' کو نئی روشنی کا ناول تسلیم کر کے ڈاکٹر

سیمیں ثمر فضل اپنے مقالے ''ہندوستانی مسلم خواتین کی جدید تعلیمی ترقی میں ابتدائی اردو ناولوں کا حصہ'' میں لکھتی ہیں:

''افضل الدین بذات خود ایک روشن خیال اور جدید تعلیم کی خوبیوں سے آراستہ شخص تھے۔ وہ جدید تعلیم کی اہمیت اور افادیت کو سمجھتے تھے۔ انھیں انگریزی زبان وادب سے کافی دلچسپی تھی۔ ترقی پسندی اور روشن خیالی انھیں اپنے ورثے میں ملی تھی کیوں کہ ان کے والد امیر علی خود اپنے عہد کی ممتاز شخصیتوں میں شمار کیے جاتے تھے........''

فسانۂ خورشیدی کی حصول یابی اور اس کے بہ غائر مطالعے کے بعد ایسے ناقدین کی جستجو میں میری نظر ڈاکٹر سیمیں ثمر فضل اور ڈاکٹر آصفہ واسع کی تحاریر پر پڑی۔ ڈاکٹر سیمیں ثمر فضل کے حوالے اوپر دیے جا چکے ہیں۔ ڈاکٹر آصفہ نے اپنی کتاب بہار میں اردو ناول نگاری میں الگ الگ باب قائم کر کے اس صوبہ کے ابتدائی ناولوں کا ذکر کیا ہے جو ۱۸۵۰ء کے بعد سے ۱۹۱۱ء تک کے درمیانی عرصے میں لکھے گئے ہیں۔ ایک باب افضل الدین احمد کے ناول ''فسانۂ خورشیدی'' کے لیے بھی قائم کیا گیا ہے۔ یہ باب دوسرے ناولوں کے ذکر کے مقابلے میں نسبتاً جامع اور تفصیلی ہے اور ناول اور اس کے مصنف کے بارے میں بڑی وضاحت سے معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ اس میں جو چیز میرے حلق سے پار نہ ہو سکی وہ یہ ہے کہ ڈاکٹر آصفہ نے اپنے مضمون کے آخر میں علی عباس حسینی کا موقف نقل کر دیا ہے:

''بہ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صورت الخیال اور فسانۂ خورشیدی دن کے چاند کی طرح ''فسانۂ آزاد'' کی چمک کے آگے پھیکے پڑ گئے ورنہ مجموعی حیثیت سے انیسویں صدی کے ناولوں میں دونوں تصنیفات ایک ممتاز جگہ پانے کے مستحق ہیں''

یہ بات علی عباس حسینی صاحب اس وقت لکھ رہے تھے جب ''فسانۂ آزاد''

کی عبارت آرائی یعنی مقفٰی، مرصع اور مسجع تحریریں تقریباً متروک ہو چکی تھیں۔ سادہ کاری اور سادہ نویسی کا دور دورہ تھا اور اردو کے بہت بڑے افسانہ نگار غلام عباس نے شہزاد منظر سے ایک گفتگو کے دوران ''صورت الخیال'' کو جدید ناول کا نقطۂ آغاز گردانا ہے۔ اس بارے میں اختر حسین رائے پوری نے بھی کچھ اسی نوع کے خیال کا اظہار کیا ہے۔ دونوں اپنے وقت کے اہم فکشن نگار اور اس کے پارکھ ہیں۔

فسانۂ آزاد میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ لکھنؤ کے ایک خاص عہد کی زبان ہے اور ایک خاص کلچر کی نمائندگی کرتی ہے، اسے انڈو ایرانی کلچر کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ عبدالغفور شہباز ''اردو نثر کو مسجع و مقفٰی کرنے کی روش کو عربی ایرانی کہتے ہیں''۔ فسانۂ آزاد (از رتن ناتھ سرشار) اسی طرز سخنوری کا نمونہ ہے، یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شہباز کی تقریظ کے کچھ حصے کو نقل کر دیا جائے تا کہ ہمارے موقف کو بھی تقویت ملے اور قارئین حضرات تک تقریظ کے متن کا ایک حصہ اصل صورت میں پہنچ جائے:

''...........یہ خیال ابتدا میں عرب والوں کا تھا۔ ان سے وسط ایشیا والوں نے لیا اور وسط ایشیا والوں سے اردو سخنوروں: ولؔی، میرؔ، سوداؔ، ناسخؔ، آتشؔ، مصحفیؔ، دردؔ، ذوقؔ، مومنؔ وغیرہ نے جو کچھ کہا پابندیٔ وزن سے کہا۔ نثر کو اپنی کسرِ شان اور خلاف رتبۂ سخنوری سمجھے۔ انگریزوں کی حاجتوں اور کوششوں نے باغ و بہار، آرائش محفل، قصۂ گل بکاؤلی اور اخلاق ہندی وغیرہ کتابیں تصنیف کرا کے نثر میں سخنوری کی ہدایت کی، چنانچہ مرزا رجب علی بیگ سرورؔ نے فسانۂ عجائب، فسانۂ عبرت گلزار سرور وغیرہ کتابیں لکھ کر نثر اردو میں سخن وری یعنی نثاری کی بنیاد مستحکم طور پر قائم کر دی۔ مگر ساتھ ہی ان کی طرز عبارت کی دقت اور مطالب کی پیچیدگی نے بالطبع لوگوں کو یہ سبق بھی دیا کہ نثر میں ضائع بدائع کی قید سخت اصل مطالب میں بڑا فتور ڈالتی ہے۔ میں اس

وقت جب کہ صاحب ''فسانہ'' کی تصانیف فن قافیہ بجی اور رعایت لفظی میں اپنے جوہر دکھا رہی تھیں، غالب کے اردوئے معلی نے شاہ جہان آباد (دہلی) میں جلوہ گر ہو کر سہل ممتنع میں قافیہ پیمائی کا رستہ بتایا اور بے تکلف با محاورہ سیدھی سادی نثر لکھنے کا ڈھنگ سکھایا..........''

یہاں میرا مؤقف یہ ہے کہ اول تو محترمہ آصفہ کو علی عباس حسینی کی اس رائے کو اپنے جائزے کا اختتامیہ بنانے کے بجائے کچھ اپنے انداز میں رقم کرنا چاہیے تھا تاکہ یہ معلوم ہو سکتا کہ ان کی نسل کے مقالہ نگار نے فسانۂ خورشیدی کی تفہیم کس طرح کی ہے اور ان کا اخذ نتیجہ (بشمول ڈاکٹر آصفہ) کیا ہے۔ لیکن محترمہ نے ایسا نہ کر کے مرقوم حسینی صاحب کی عبارت پر اکتفا کی۔ بے شک اختتام کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اپنے مؤقف کا بیان کسی بزرگ کی آراء پر محمول کر دیا جائے۔ لیکن مناسب یہ ہے کہ مقالہ نگار اچھی یا بری اپنی آراء اور اخذ نتائج پر انحصار کرے کیونکہ وہی اپنے عہد کا شارح ہوتا ہے۔ اس سے سو برس پہلے کے لوگوں کی طرح سوچنے کی توقع کرنا، الٹی چال چلنے کے مترادف ہے۔ محترمہ ڈاکٹر آصفہ واسع اب ایسی بھی عاجز رقم نہیں کہ اپنی آراء کے لیے شایان شان اختتامیہ رقم نہیں کر سکتی تھیں جبکہ ۲۶ صفحات اپنی کتاب میں فسانۂ خورشیدی کے لیے مختص کیے ہیں۔

اگر علی عباس حسینی کی مرقومہ عبارت میں'' چمک دمک'' سے مراد وہ عبارت آرائی اور آرائشی لب ولہجہ اور شاعرانہ بیان ہے جو فسانۂ آزاد کا خاصہ ہے تو معلوم ہونا چاہیے کہ اسے سرسید تا مولوی عبدالحق کب کا ترک کر چکے تھے۔ اور بے شک صورت الخیال اور فسانۂ خورشیدی اس طرز اظہار سے مبرا ہیں۔ اگر ان کے مصنفین ''فسانۂ آزاد'' کا ڈسکورس اپناتے تو اس کی نباہ بھی نہیں ہوتی اور بڑا مصنوعی طرز عمل نظر آتا۔

مشکل یہ ہے کہ ہمارے محققین ونقاد کسی دور کے ناول پر بات کرتے ہوئے نہ صرف اس دور اور اس میں موجود صورت حال کو ذہن میں نہیں رکھتے بلکہ اس وقت کے

تمام تقاضوں کو بھی بھلا دیتے ہیں اور کھینچ تان کر اسے ہر دور پر پھیلانے کی سعی فرماتے ہیں۔فسانۂ خورشیدی جس وقت لکھا گیا وہ یقیناً ۱۸۸۵ء کے اردگرد کے مہ وسال تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب اردو ناول قدم نکالنے کی کوشش کر رہا تھا۔مراۃ العروس اور اس قبیل کے دیگر ناولوں کے دور میں شاد کا ناول صورت الخیال تازہ ہوا کی مثال تھا۔"فسانۂ خورشیدی" تو اس سے بھی پندرہ بیس سال بعد کا ناول ہے۔ظاہر ہے"صورت الخیال" اور" فسانۂ خورشیدی" کی ماجرا کاری اور فضا بندی کا قبلہ انگریزی کا پہلا ناول"ڈان کوئیک زوٹ" یا اسی قبیل کے دیگر معاصر ناول نہیں ہو سکتے تھے۔ان کا قبلہ بنگلہ سرزمین اور اس زبان میں لکھے گئے ناولوں کے تجربے تھے۔

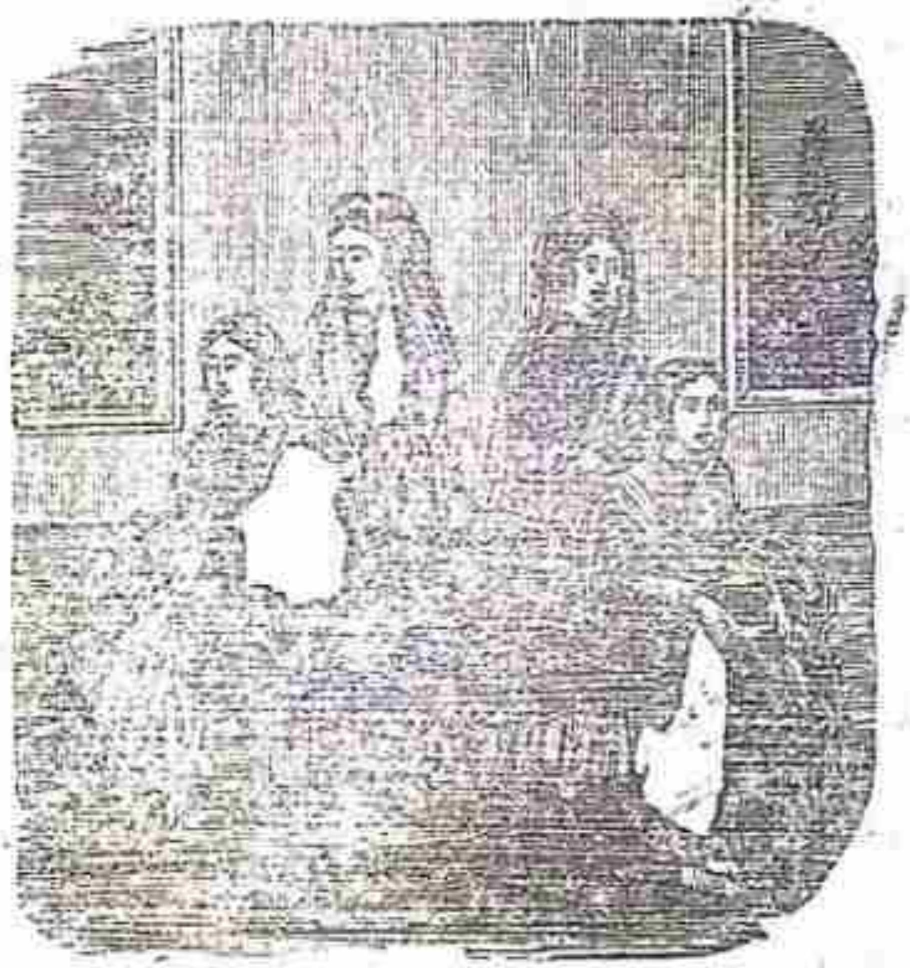
اس پس منظر میں ناول"فسانۂ خورشیدی" بلاشبہ اگلے قدم ہی کے مترادف تھا اور حقوق نسواں، تعلیم نسواں کے فروغ کی مساعی کے باب میں Renaissance کے درجے پر فائز تھا۔

اگر ہم سہل اور سادہ نثر لکھنے کی اس تحریک کو جو گلکرسٹ کی قیادت میں میر امن اور ان کے دوسرے رفقا کے توسط سے فورٹ ولیم کلکتہ (۱۸۰۰ء) سے شروع ہوئی اور جو غالب، سرسید، حالی، ڈپٹی نذیر احمد اور مولوی عبدالحق تک آتے آتے نکھار پر آ گئی، بابائے اردو مولوی عبدالحق نے اپنی نثر میں فارسی اضافت کے استعمال سے بھی ممکنہ حد تک احتراز روا رکھنے کی سعی کی اور خالص اردو کی شکل وصورت کو اجاگر کیا۔یہی طرز نثر Verdict of the day کے درجے پر فائز ہوئی۔پھر نثر کے اس بتدریج ارتقاء کی روشنی میں اگر"فسانۂ خورشیدی" کی نثر کو صاف، بامحاورہ اور بامزہ ہونے اور پیش روؤں کی سلیس اردو نثر لکھنے کی ادبی حلقوں میں توصیف ہوئی تو یہ خوش ہونے کا مقام تھا چہ جائیکہ علی عباس حسینی نے "فسانۂ آزاد" سے فسانۂ خورشیدی کا مقابلہ شروع کر دیا۔اور پھر یہ جملے بھی لکھے کہ "فسانۂ خورشیدی" فسانۂ آزاد کے مقابل میں دن کا چاند ہے۔ جب کہ انھیں پتا تھا کہ دونوں زیر بحث ناول جس آب و ہوا، ماحول اور

تہذیب کے زیر اثر لکھے گئے، بالکل جداگانہ تھے، اور ان کے پیش رو بزرگ ''فسانہ آزاد'' کی مخصوص زبان اور عبارت کی ادائیگی کو بھی رد کر چکے ہیں اور ایک نئی نثر کی داغ بیل ڈالی ہے۔

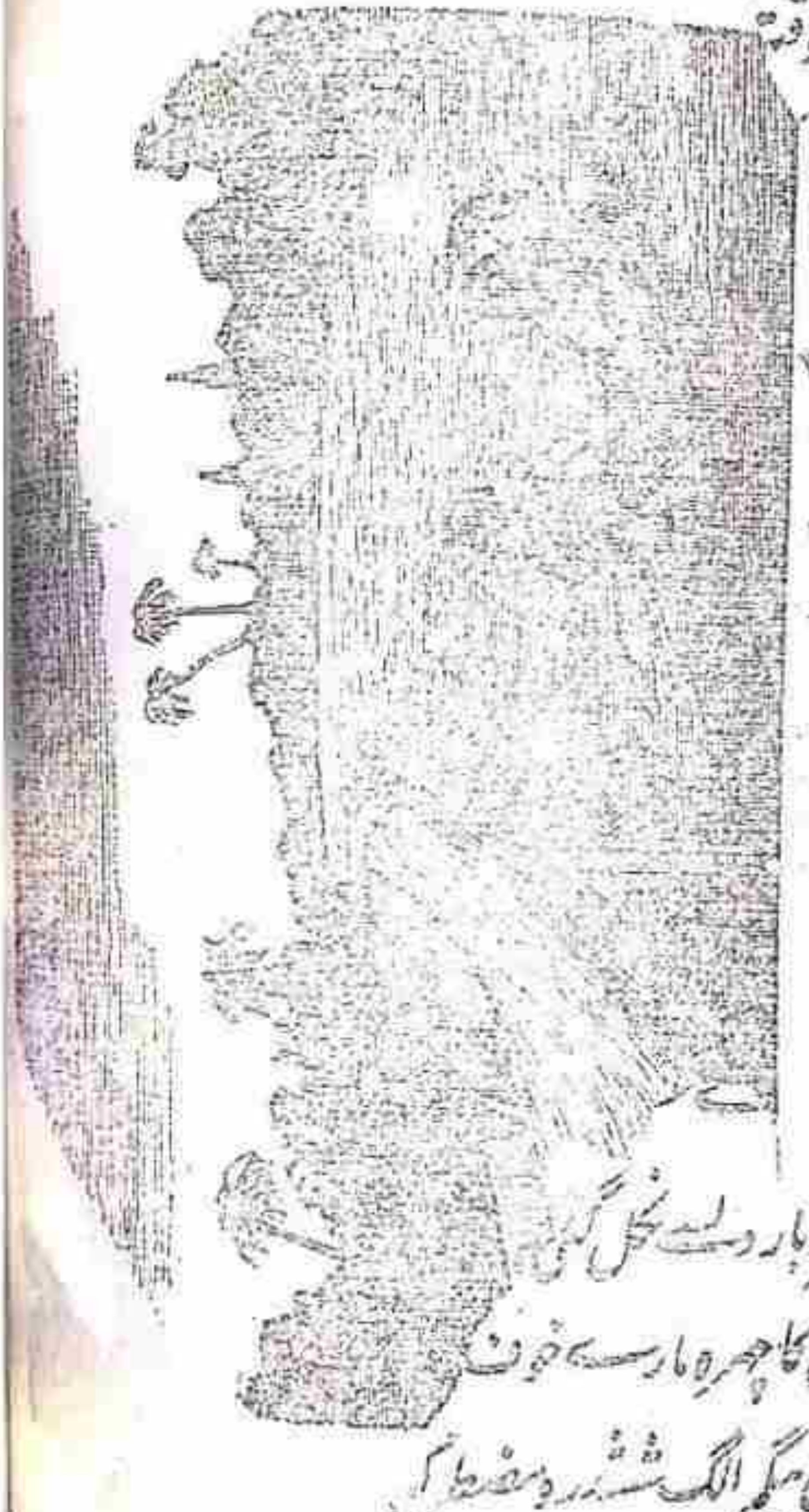
اس طویل بحث کو سمیٹتے ہوئے میں صرف یہی کہوں گا کہ ''فسانہ آزاد'' کے مقابلے میں ''فسانہ خورشیدی'' کی نثر دن کا چاند نہیں بلکہ اردو ناول کی دنیا میں طلوع آفتاب کا منظر نامہ ہے، وہی جو ہر روز مشرق سے ابھرتا ہے۔

مالن نرگس



مشتری بیگم خورشید پری بیگم

اوسوقت چھوٹی خورشیدی بیگم نواب آسمان شاہ



اوشہریار دلیت نکل گئی

بی بالن کا چہرہ مارے خوف

شہتیری بیگم الگ ششدر و مضطر

ہفتی رو رسنا کیہ ادیا گئی پرو

دیباچہ

بسم اللہ الرحمن الرحیم

کیونکر نہ مقبول ہو مری تحریر | [illegible]
اوس کی قدرت بیان سے باہر ہے | بند ہے اس جگہ لب تقریر
عندلیبان گلشن فطرت | ہیں یہاں مثل بلبل تصویر
کیسا صانع ہے جسکی صنعت سے | بے ستون آسمان کی ہے تعمیر
پھیلا ہوا ہے عالم میں | چرخ پر جلوہ گر ہے سعد کبیر
آسمان جاہ ہے کوئی انسان | کوئی خورشید پر ضیا کی نظیر
ہے کوئی مشتری کوئی زہرہ | ہے کوئی سنبلے نظیر و بدر منیر
سبکے احوال اوسپہ روشن ہیں | ہے بلا ریب وہ علیم و خبیر
اور ہونگے محبوب کا وہ رتبہ ہے | آپ جس کو کہا بشیر و نذیر

بسم اللہ الرحمن الرحیم

نواب محتشم الدولہ بہادر فرید عالی کا ایک دلچسپ لطیفہ

خضر پور کے پل سے گذر کے آگے ہاتھ داہنے سڑک پر۔ کوئی دس بیس قدم
پیچھے ہٹ کر لب دریا ایک مکان فرحت افزا ہے جس کے آگے قصور
بہشتی سرجھکاتے ہیں اور ایوانات شاہی شرماتے ہیں۔ نہایت سج دھج سے
سر بفلک ہے۔ اوسمین ایک دلچسپ کمرے مین پانچ شخص متمکن تھے
فرش نہایت مکلف بچھا ہوا تھا۔ موقع موقع سے چھت مین ہانڈیان لٹکی ہوئی تھین
قمقمے سرخ و سبز و زنگاری آویختہ تھے۔ وقت روشنی اون کی چمک
دمک آنکھون کو خیرہ بلکہ ماہ و پروین کو تیرہ کرتی تھی۔ چار بیش بہا نہایت
صاف و شفاف طلائی چوکھٹون مین جڑے ہوئے بڑے بڑے حلبی
آئینے دیوارون سے آویزان تھے۔ اون کے عکس سے کمرہ مثل

پرتو روہیلہ

غالب کے دینی و مذہبی عقائد

دنیا کا ہر شاعر، ادیب، مصور اور تخلیقی فن کار اپنے معاشرے سے شاکی ہوتا ہے۔ اس کا نظام اقدار و اخلاق ہی اس کو کلیتاً بے معنی و فضول نظر آتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو بلکہ حقیقتاً اس کی وجہ یہی ہے کہ تخلیق کار ہونے کے ناطے وہ اپنی چھوٹی سی دنیا کا مختار ہوتا ہے اور اس لئے اپنی کائنات میں صرف اپنے نظام اقدار کو کارفرما دیکھنا چاہتا ہے۔ غالبؔ بھی شاعر ہونے کے سبب وہی انانیت لے کر پیدا ہوئے جو ایک مطلق العنان کو زیب دیتی ہے اور اسی لئے اپنی شریعت اپنے ساتھ لائے۔ نتیجۃً جس شریعت میں آنکھ کھولی اس کی طرف سے کلیتاً آنکھیں بند کر لیں اور اس کو درخور اعتنا نہ جانا اور چونکہ شاعر بھی عظیم تھے اس لئے ان کی انا بھی اتنی ہی عظیم تھی۔ قول و فعل میں رتی برابر فرق نہ رکھا اور ایسے عہد میں جب لوگ دین و مذہب کے خلاف شاعری میں بھی اپنی آزادانہ رائے کے اظہار سے گریز کرتے تھے۔ بانگ دہل اعلان کیا کہ تمھارے نظام سزا و جزا پر ایمان نہیں رکھتا، تمھاری جنت بھلا میری زندگی کے دکھوں کا کیا مداوا کر سکتی ہے اور اگر میرے بس میں ہو تو ریاضِ رضواں بیچ بازار بیچ ڈالوں۔ غرض دین کی طرف ان کا مجموعی رویہ وہی تھا جو ہمیشہ ہر عظیم تخلیقی فن کار کا ہوتا ہے یعنی جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد۔ پر طبیعت ادھر نہیں آتی۔ گویا دیدہ وروں پر یہ ظاہر کر دیا کہ حضرات میرا دینی رویہ کسی نادانستگی یا عدم ادراک کی بنا پر نہیں۔ ثواب طاعت و زہد کو اچھی طرح سمجھتا ہوں پر میری انا کو یہ تقلید گوارا نہیں اور اس لئے اس بے معنی پیروی سے ابا کرتا ہوں۔ اور پھر اپنے ادراک کے اور اپنی ذاتی شریعت کی فضیلت کے ثبوت میں انہوں نے جنت و دوزخ، حور و قصور، سزا و جزا، حلال و حرام، مے و انگبیں، طوبیٰ و کوثر کے تمام تصورات کو یک قلم مسترد کر

دیا۔ نتیجۃً ساری زندگی اپنی شریعت پر جو وسیع المشربی، صلح کل، عظمت انسانیت، مروت و ہمدردی اور آفاقی اخوت پر استوار تھی عملاً کاربند رہے اور شاعری میں بھی مسلسل ان ہی اقدار کا پرچار کیا۔ گفتار و کردار کی یہ ہم آہنگی ہی ان کی شخصیت و فن کی خشتِ اول ہے۔ غالب کا فن ان کی شخصیت کا بھی مکمل اظہار ہے۔ مختصر یہ کہ ان کا انتہائی کامیاب تنقیدی مطالعہ اور بہت محنت سے مرتب کی ہوئی سوانح عمری بھی اپنے بارے میں ان کی اقوال و آراء کی تشریح سے باہر نہیں جا سکتی۔ (محمد احمد شمسی۔ مجلّہ خیابان پشاور یونیورسٹی کا غالب نمبر ۱۹۶۹ء)۔ لہٰذا اگر ان کی شاعری اور سوانح کو مجموعی طور پر نظر میں رکھا جائے تو دینی عقائد کی طرف ان کے رجحانات کو دو وسیع خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو مجموعی طور پر دین کی طرف۔ دوسرا مخصوص رویہ دینی جزیات یا مذہبی عقائد کی طرف۔ زیر نظر مضمون میں ان کے ان ہی دونوں رویوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

پہلے میں آپ کی خدمت میں ان کے مجموعی دینی رویے کی مثالیں پیش کرتا ہوں۔ یہ مثالیں ان کی شاعری سے بھی لی گئی ہیں اور ان کے مکاتیب سے بھی۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے میں ان کا وہ ایک شعر پیش کرتا ہوں جو ان کی آفاقی اخوت پر دلالت کرتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ وہ مذہب کی بنا پر انسانیت کی تفریق پر یقین نہیں رکھتے تھے۔ لفظ میکدہ اس شعر میں اسی آفاقی اخوت کا استعارہ ہے۔

بحث و جدال پائے ما میکدہ جوی کاندراں کس نفس از جہل نزد کس سخن از فدک نخواست

اور پھر کہتے ہیں کہ مذہب کی فرسودہ رسموں کو نہ صرف ترک کرنا بلکہ ان کی عملی مخالفت چاہیے

فرسودہ رسم ہائے عزیزاں فروگذار در شور نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص

اسی طرح کہتے ہیں کہ دین ہم جیسے بالغ نظر لوگوں کے لیے نہیں یہ تو بے شعور و ناآگاہ لوگوں کے لئے ہے۔

با من میاویز اے پدر فرزند آزر را نگر ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نہ کرد

اب میں غالبؔ کے وہ خیالات پیش کرتا ہوں جو سزا و جزا، حلال و حرام، دوزخ و جنت، حور و قصور، کوثر و طوبیٰ، نماز روزہ، وضو و طہارت یا اسی قسم کے جزوی پہلوؤں کے بارے میں ہیں۔ ان خیالات کا اتنی باقاعدگی اور تسلسل سے ان کی تخلیقات میں بیان ہوا ہے اور ان کے اظہار میں خیال کے ایسے ایسے زاویے اور پہلو ہیں کہ بعض اوقات اگر ایک عنوان کے دس شعر پیش کر دیے جائیں تو بھی یہ خیال دامن گیر رہتا ہے کہ اس عنوان کی صحیح نمائندگی نہیں ہوئی۔ چنانچہ طوالت سے بچنے کی خاطر میں ان جزوی موضوعات سے ایک ایک دو دو اردو اور فارسی کی مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں۔

جنت و دوزخ کے تصور کے ضمن میں:

یادوست ہر کہ بادہ بخلوت خورد مدام   داند کہ حور و کوثر و دارالسلام چیست

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن   دل کے بہلانے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست   لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

جنت نہ کند چارۂ افسردگی ما   تعمیر باندازہ ویرانی ما نیست

کوثر و طوبیٰ، باغ رضواں و شراب طہور کی بابت:

رباعی

راہیست ز عبد تا حضور را اللہ
خواہی تو دراز گر نخواہی کوتاہ
ایں کوثر و طوبےٰ کہ نشانے دارد
سرچشمہ و سایہ ایست در نیمہ وراہ

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو   کیا بات ہے تمھاری شراب طہور کی

رضواں چو شہد و شیر بہ غالبؔ حوالہ کرد   بے چارہ باز دادوے مشکبو گرفت

در مژدہ ز جوئے عسل و کاخ زمرد
چیزے کہ بدل بستگی ارزد مئے ناب است
خوش است کوثر و پاک است بادہ کہ دراوست
ازآں رحیق مقدس درایں خمار چہ حظ

احکام امر ونہی:

لاتقربوا الصلوٰۃ زنہیم بخاطر است　　　وز امر یاد ماندہ کلو و شربو مرا

صوم وصلوٰۃ کے وجوب پر:

رباعی

در عالم بے زری کہ تلخ است حیات　　　طاعت نتواں کرد بامید نجات
اے کاش زحق اشارت صوم وصلوٰۃ　　　بودی بوجود مال چوں حج و زکوٰۃ

طہارت و وضو:

تو بیک قطرہ ترک وضو گیری و ما　　　سیل خوں از مژہ رانیم وطہارت نہ رود

نماز کی بابت:

افتادگی نماز دل ناتوان ما است　　　در دسر قیام و قعودش نماندہ است

سزا وجزا کے نظام پر:

نیکی زتست از تو نخواہیم مزد کار　　　ورخود بدیم کار تو ایم انتقام چیست
تماشائے گلشن تمنائے چیدن　　　بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

حلال وحرام:

دل خستہ ایم وبودے دوائے ما　　　با خستگاں حدیث حلال وحرام چیست

مقصد طاعت:

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

رباعی:

آں را کہ عطیہ ازل در نظراست ہر چند بلا بیش طرب بیش تراست
فرق است میان من و ۔ ۔ ۔ در کفر بخشش دگر و مزد عبادت دگراست
مخمور مکافات بہ خلد و سقر آمد مشتاق عطا شعلہ ز گل باز ندانست

یہ تو شاعری کی بات ہوئی۔ اس ہی دینی رویے کی طرف ان کے بہت سے واشگاف اعلانات و بیانات ان کی زندگی کے احوال و سوانح میں بھی ملتے ہیں۔

۱۔ یادگار غالبؔ ص ۳۹: ''سنا ہے کہ جب کرنل برون کے روبرو گئے تو اس وقت کلاہ پاپاخ ان کے سر پر تھی۔ انہوں نے مرزا کی نئی وضع دیکھ کو پوچھا: ول ٹم مسلمان؟ مرزا نے کہا آدھا۔ کرنل نے کہا اس کا کیا مطلب۔ مرزا نے کہا شراب پیتا ہوں سؤر نہیں کھاتا''۔

۲۔ یادگار غالبؔ ص ۴۰۔ ''سچ کا چھپانا آزادوں کا کام نہیں ہے میں آدھا مسلمان کہ جس طرح قید کیش ملت سے آزاد ہوں اسی طرح بدنامی اور رسوائی کے خوف سے وابستہ ہوں۔ میری مدت سے یہ عادت تھی کہ رات کو فرنچ (شراب) کے سوا کچھ کھاتا پیتا نہ تھا اور اگر وہ نہ ملتی تھی تو مجھ کو نیند نہ آتی تھی۔ اگر جوانمرد و خدا دوست، خدا شناس، دریا دل مہیش داس ہندوستانی شراب جو رنگ میں فرنچ سے مشابہ اور بو میں اس سے بہتر تھی مجھے نہ بھیجتا تو میں ہرگز جانبر نہ ہوتا:

از دیر دلم وایہ ز ہر دری جست از بادہ و تاب یک دو ساغری جست
فرزانہ مہیش داس ہشید بمن آبے کہ برائے خود سکندری جست۔''

یادگارِ غالب ۔ص ۵۳۔ ''ساری عمر فسق و فجور میں گزری۔ نہ کبھی نماز پڑھی نہ روزہ رکھا۔ نہ کوئی نیک کام کیا۔ زندگی کے چند انفاس رہ گئے ہیں اب اگر چند روز بیٹھ کر یا ایماء و اشارے سے نماز پڑھی تو ساری عمر کے گناہوں کی تلافی کیونکر ہو سکے گی۔۔۔۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ میں موحد ہوں۔ ہمیشہ تنہائی اور سکوت کے عالم میں یہ کلمات میری زبان پر رہتے ہیں۔ لا الٰہ الا اللہ لا موجود الا اللہ لا موثر فی الوجود الا اللہ''۔

۴۔ یادگارِ غالب ۔ص ٦٦۔ ''ایک دفعہ جب رمضان گزر چکا تھا تو قلعے گئے۔ بادشاہ نے پوچھا مرزا تم نے کتنے روزے رکھے۔ عرض کیا پیر و مرشد ایک نہیں رکھا''۔

۵۔ یادگارِ غالب ۔ص ۷۵۔ ''ایک روز میرے سامنے اسی قسم کے ایک واقع پر نہایت افسوس کرتے تھے اور کہتے تھے کہ مجھ میں کوئی بات مسلمانی کی نہیں ہے پھر میں نہیں جانتا کہ مسلمانوں کی ذلت پر مجھ کو کیوں اسقدر رنج اور تاسف ہوتا ہے''۔

مرزا کے فکری اور عملی رویے کو مجموعی طور پر نظر میں رکھیں تو لازمی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ لاکھ بے عمل سہی لیکن پھر بھی ان کے کچھ تو دینی و مذہبی اعتقادات ہونگے۔ سو وہ اعتقادات کیا تھے اس ضمن میں شیخ اکرام نے بڑا بامعنی جملا لکھا ہے۔ کہتے ہیں ''ایک اور دلچسپ مسئلہ مرزا کا مذہب ہے۔ ان کی تصانیف سے پتہ چلتا ہے کہ انھیں مذہب سے دلچسپی عوام سے زیادہ رہی ہے''۔ اور پھر اس تمہید کو وسعت دیتے ہوئے انھوں نے بتایا ہے کہ کس طرح انھیں مختلف مذاہب اور ان کے معتقدات و معارف سے گہری دلچسپی تھی اور کس طرح وہ مختلف مذاہب پر تالیف کی گئی اپنے دور کی مستند کتابوں کا مطالعہ کرتے رہتے تھے۔ گویا ان کے سارے اظہارات کے پیچھے وہ عملی ہوں یا تخلیقی، نثر میں یا نظم میں گہری فکر کارفرما تھی۔ گفتگو میں وہ لطائف و مطائبات ہوں، مکاتیب میں محض عرض احوال واقعی اور نظم میں صرف اشعار لیکن ان سب میں ان کی فکر ضرور شامل حال ہوتی تھی۔

حالی نے یادگارِ غالب میں (ص ۷۴) ان کے معتقدات کا خلاصہ کچھ اس

طرح پیش کیا ہے۔ ''مرزا اسلام کی حقیقت پر پختہ یقین رکھتے تھے اور توحید وجودی کو اسلام کا اصلِ اصول اور رکنِ رکین مانتے تھے۔ اگر چہ وہ بظاہر اہل حال سے نہ تھے مگر جیسا کہ کہا گیا ہے من احباء شیئاً اکثر ذکرہ، توحید وجودی ان کی شاعری کا عنصر بن گئی تھی۔۔۔۔انہوں نے تمام عبادات وفرائض وواجبات میں سے صرف دو چیزیں لے لی تھیں۔ایک تو توحید وجودی اور دوسرے اہلِ بیت کی محبت۔ اور اسی کو وسیلہ نجات جانتے تھے۔۔۔۔اور اکثر جس طرح حکمائے اسلام نے نعیم جسمانی سے انکار کیا ہے مرزا بھی اس کے قائل نہ تھے''۔ پھر ص ۷۶ پر فرماتے ہیں۔ ''اگر چہ مرزا کا اصل مذہب صلح کل تھا مگر زیادہ تر ان کا میلان طبع تشیع کی طرف پایا جاتا تھا اور وہ جناب امیر کو رسول خدا کے بعد تمام امت سے افضل مانتے تھے''۔

شیخ اکرام نے بھی ان کو عقیدۂ اثنا عشری ہی بتایا ہے (آثار غالبؔ ص ۳۲۱)۔ بقول مالک رام'' وہ ساری عمر کھلے بندوں اپنے شیعی ہونے کا اعلان کرتے رہے اور اس میں ان کے مخاطب سنی شیعی دونوں فرقوں سے تعلق رکھنے والے بزرگ تھے'' (ذکرِ غالبؔ ص۲۴۴۔۲۴۳)۔ یہ اعلانات بہ حیثیت تعداد اتنے زیادہ اور بحیثیت تواتر اس قدر ہیں کہ ان کو کسی خاص جذبے یا میلانِ طبیعت سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ گویا یہ ایک شاعرِ آزادہ کیش و رند مشرب کا آوازہ سرمستی و ہوئے سرشاری نہ تھا اور نہ ہی ان کو کسی خاص وقتی دنیاوی منفعت کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر اگر ان دعووں کی پوری عمر کا تعین کیا جائے تو وہ غالبؔ کی زندگی کے بیشتر حصہ پر جس میں لڑکپن شامل ہے محیط نظر آتے ہیں۔ سو آج کا عقلیت پسند مزاج اس بات کا ثبوت مانگتا ہے کہ وہ اثنا عشری تھے۔

ظاہر ہے اس کے ثبوت کے لئے سب سے زیادہ اہم شواہد تو ان کے بیانات ہی ہیں۔ لیکن ان کے اپنے بیانات کے ساتھ ساتھ Circumstancial evidence بھی کم اہم نہیں۔ اب اگر ان کے گرد و پیش کے حالات کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ آبائی شیعہ نہ تھے (شعر العجم فی الہند۔ شیخ اکرام الحق) اور اس بات کا وہ خود بھی اعلان

کرتے ہیں۔ ''فرجام کار بہ نجف اشرف برسم و مزار آں راکہ از کیش آبائم بود آورد بجو دکشید بنگرم' مستانہ جان دہم و سر بہ بالیں فتانم''۔ مولانا حالی بھی لکھتے ہیں کہ ''جہاں تک ہم کو معلوم ہے مرزا کے والد سنی المذہب تھے''۔ اور یہی بات مولانا محمد حسین آزاد نے بھی آبِ حیات میں لکھی ہے۔ یوں تو ان کے ننھیال کے حالات و احوال پہلے ہی نہ ہونے کی حد تک ہیں چہ جائیکہ ایسے مثبت شواہد جن سے ان کے اثنا عشری اثرات کے ثبوت ملتے ہوں۔ سو ان کی شیعیت کے شواہد وہاں بھی دریافت نہیں ہوتے۔ چنانچہ ان کی شیعیت کے ثبوت ان کے اپنے اعلانات ہی رہ جاتے ہیں۔ سو آیئے دیکھیں وہ اعلانات کیا ہیں اور ان کو کہاں تک اثنا عشری بناتے ہیں۔

ا۔ نواب علاؤالدین احمد خان کو ایک خط میں لکھتے ہیں، ''میں موحد خاص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا الٰہ الا اللہ کہتا ہوں اور دل میں لا موجود الا اللہ، لا موثر فی الوجود الا اللہ سمجھے ہوئے ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں مفترض الاطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ خاتم المرسلین اور رحمۃ اللعالمین ہیں۔ مقطع نبوت کا مطلع، امامت اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ علیہ علی علیہ السلام ہے۔ ثم حسن ثم حسین اسی طرح تا مہدی موعود علیہ السلام۔ ''بریں زیستم ہم بریں بگذرم''۔ ہاں اتنی بات اور ہے کہ اباحت اور زندقہ کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ہوں''۔

(یادگارِ غالب)

اچھا اب رباعیات کے ضمن میں بات ہو جائے۔ خدایا میرا ایمان پیر و مرشد کے خلاف (مزاج) نہ ہو۔ شروع کی تین تحریر شدہ رباعیات کا مضمون یہ تھا کہ حضرت علیؓ خلیفہ تھے (لیکن) میرا یہ عقیدہ نہیں، میں علیؓ کو امام سمجھتا ہوں اور دوسروں کو خلیفہ۔ خلافت (دراصل) سلطنت اور ریاست کے مترادف ہے۔ عرب کی زبان میں رئیس یا حاکم کو خلیفہ کہتے ہیں اگرچہ خلافت کے لغوی معنی نیابت کے ہیں۔ مختصر یہ کہ نبیؐ کے بعد حضرت علیؓ امام بلافصل ہیں اور امامت من جانب اللہ ہوتی ہے اور علیؓ امام ہیں، حضرت ابوبکرؓ کی

خلافت کے زمانے میں بھی، اور عمرؓ کی خلافت کے زمانے میں بھی اور حضرت عثمانؓ کی خلافت کے زمانے میں بھی اور یہ جو مشہور ہے کہ حضرت علیؓ حضرت عثمانؓ کے بعد خلیفہ ہوئے تو یہ غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب امام برحق حضرت علیؓ مرتضیٰ رسول پاک کے بعد امام ہوئے تو انھوں نے حضرت ابوبکر صدیقؓ کو خلیفہ بنا کر حکومت کا کام ان کے سپرد کر دیا کہ مسلمانوں کو خطرات سے محفوظ کریں اور مسلمانوں پر حکومت کریں۔ اس کے بعد (انہوں نے) عمرؓ کو منتخب کیا اور اس کے بعد خلافت حضرت عثمانؓ کے سپرد کی۔ ان تینوں نے اپنے آپ کو ان کے حوالے کیا اور نبی اور امام کی اطاعت کی۔ عثمانؓ کے بعد مسلمانوں میں کوئی شخص حکومت کے لائق نہ مل سکا اور جس نے اس کی آرزو کی وہ بھی اس لائق نہیں تھا۔ لامحالہ امام وقت نے قضا کا کام خود سنبھال لیا اور مسلمانوں کے مسائل کو حل کرنے میں لگ گئے۔ بادشاہ اگر قاضی کے فرائض انجام دینے لگے تو اس کو قاضی نہیں کہتے۔ غرضیکہ یقیناً علیؓ ہی اپنے عہد میں امام ہیں لیکن بعد میں خلافت حضرت عثمانؓ سے بنی امیہ میں منتقل ہو گئی اور اس جماعت سے آل عباس کو پہنچی اور ان دونوں گروہوں نے خلفائے ثلاثہ کے برعکس ظلم وستم کیے اور خوں ریزیاں کیں اور حضرت علیؓ کی امامت کو اور اولادِ علیؓ کو مٹا دیا اور آئمہ کو مار ڈالا (ترجمہ مکتوب فارسی غالبؔ بنام سید علی غمگینؔ)

درحقیقت جب تک سید علی غمگینؔ کے خطوط غالبؔ کے نام اور غالبؔ کے خطوط ان کے نام دریافت نہیں ہوئے تھے غالب کی ساری شیعیت ان کے اپنے دعوؤں کے علاوہ جو طویل نثری بیانات کی شکل میں کم اور مکتوبات کے اختتامی جملوں یا اشعار کی شکل میں زیادہ تھے، ان کے مدحِ علیؓ میں غلو کے سبب تصور کی جاتی تھی۔ عام طور پر شیعیت کے لئے حبِ علی کو ہی کافی سمجھا جاتا ہے چاہے کوئی سنی عقیدہ کا کیوں نہ ہو۔'' شاہ عبد العزیز محدث دہلوی جو اپنی کتاب تحفہ اثنا عشریہ کی وجہ سے شیعوں کی مخالفت میں کافی مشہور ہیں خود اپنا واقعہ لکھتے ہیں کہ ایک مرتبہ میں نے حضرت علیؓ کے فضائل بیان کئے تو میرا ایک طالب علم ناخوش ہو گیا اور اس نے مجھے شیعہ سمجھ لیا''۔ (میکش اکبرآبادی۔ مرزا

غالبؔ کا مذہب غالب نمبر ۶۹ ۔ شاعر بمبئی)۔ اگر چہ میں اس کو کوئی مستند وسکہ بند روپہ بھی سمجھتا اور وہ اس وجہ سے کہ عمومی تاثر سے قطع نظر اردو اور فارسی شاعری کی ابتداء سے آج تک صاحب علم وعرفان سنی حضرات بھی جس طرح حضرت علیؑ کے باب میں عقیدت ومحبت کا اظہار کرتے رہے ہیں، وہ اہل تشیع سے کسی طرح کم نہیں۔ البتہ غالبؔ کے ساتھ ایسا ہی ہوا اور مکاتیب میں لکھے گئے اختتامی الفاظ اور جملوں نے مثلاً ۱، ''غالبؔ اثناعشری حیدری'' بنام غلام حسین قدر بلگرامی ۲، ''بندہ علی ابن ابی طالب، اسد اللہ المتخلص بہ غالبؔ۔'' بنام محمد حسین ناخدا شیرازی ۳، خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام یہی ہے مذہب حق والسلام والاکرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ البال رہا کر۔ بنام مجروح (ذکر غالبؔ ص ۲۴۳۔ ۲۴۴ مالک رام) حب علی کے ساتھ مل کر لوگوں کے ذہن میں یہ بٹھا دیا کہ وہ اثناعشری ہیں۔ لیکن قریبی عزیزوں اور دوستوں نے پھر بھی ان اعلانات کو قبول نہ کیا۔ چنانچہ ان کے دفن کے وقت ''سید صفدر سلطان نبیرہ بخشی محمود خان نے نواب ضیا الدین احمد خان مرحوم سے کہا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے ہمکو اجازت ہو کہ ہم اپنے طریقے کے مطابق انکی تجہیز وتکفین کریں۔ مگر نواب صاحب نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہل سنت کے مطابق ادا کئے گئے۔ اس میں شک نہیں کہ نواب صاحب سے زیادہ ان کے مذہبی خیالات سے کوئی شخص واقف نہیں ہو سکتا تھا۔ مگر ہمارے نزدیک بہتر ہوتا کہ شیعہ سنی دونوں مل کر یا علیحدہ علیحدہ ان کے جنازے کی نماز پڑھتے اور جس طرح زندگی میں ان کا برتاؤ سنی اور شیعہ دونوں کے ساتھ یکساں رہا تھا مرنے کے بعد بھی دونوں فرقے ان کی حق گذاری میں شریک ہوتے'' (یادگار غالبؔ ص ۱۰۰۔ حالیؔ)۔ گویا غالبؔ کے اپنے قریبی عزیز بھی ان کے ان دعاوی کو ان کے فکری نقطہ نظر سے زیادہ اہمیت نہ دیتے اور ان کو شیعوں کے مروجہ وعملی معیارات کے مطابق اثناعشری ماننے کو تیار نہ تھے۔ اور اس رویے کے ذمہ دار بہت سے ایسے اسباب تھے جو مندرجہ بالا اعلانات کے خلاف کارفرما نظر آتے تھے۔

ان اسباب میں سب سے پہلا امر تو یہی حقیقت تھی کہ غالبؔ کے ارد گرد قریبی یا دور ددھیال یا ننھیال میں کسی جگہ کوئی ایسا پیوند نہ تھا جو اثنا عشری ہو۔ پھر ان کی نسلی تاریخ کو نظر میں رکھا جائے تو یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ اس ہی حقیقت کا اظہار غالبؔ نے خود اپنی رباعی میں اس طرح کیا ہے۔

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری   کہتے ہیں مجھے وہ رافضی اور دہری
دہری کیونکر ہو جو کہ ہووے صوفی   شیعی کیونکر ہو ماوراءالنہری

حالیؔ نے اس رباعی کے پڑھنے اور بہادر شاہ ظفر کو سنانے کا واقعہ ''لطیفہ'' کے عنوان کے تحت لکھا ہے جو اتفاق سے غالبؔ کے دینی رجحان ہی کی نہیں غالبؔ کی نسبت دوسرے لوگوں کے خیالات کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ یعنی غالبؔ چونکہ خود بھی دین اور دینی احکامات و اعتقادات کی طرف انتہائی لاابالی رویہ رکھتے تھے اس لئے دوسرے لوگ بھی کہ ان کے دوستوں میں سے ہوں یا عزیزوں میں، معتقدوں میں یا پرستاروں میں ان کے اظہارات کو چنداں سنجیدہ تصور نہیں کرتے تھے۔ پھر جب واشگاف تضادات کا شور بھی ہو، تو یہ آواز اور بھی انتشار کا شکار ہو جاتی ہے۔

اس ہی رباعی میں غالبؔ خود ہی اپنے اثنا عشری ہونے کا نہیں بلکہ نہ ہو سکنے کا دوسرا سبب یہ بتاتے ہیں کہ وہ صوفی بھی ہیں۔ اب صوفی جس طرح دہری نہیں ہو سکتا اسی طرح اثنا عشری بھی نہیں ہو سکتا۔ ''غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شیعیت کے تمام مسلمہ تصورات کے برخلاف تصوف میں دلچسپی لیتے اور اس کا برملا اعلان کرتے ہیں۔ بلکہ ان یہ ادعا صرف قول کی حد تک نہیں۔ وہ حضرت مولانا فخر الدین کے پوتے مولانا نصیر الدین عرف میاں کالے سے بیعت بھی تھے۔ کون کٹر شیعی کسی غیر شیعی سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرلے گا۔'' ۔ مالک رام۔ ذکر غالبؔ ص ۲۴۹۔ اسی موضوع پر مالک رام ذکر غالبؔ میں (ص ۲۴۸) دوسری جگہ لکھتے ہیں ''شیعیت کو اگرچہ کلیہ کی حیثیت سے تو بے شک نہیں لیکن بالعموم تصوف سے ایک قسم کا بیر ضرور رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں شیخ اور بیعت

کا تصور سرے سے مفقود ہے۔ بقول سید علی بلگرامی شیعہ حضرات کو حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی سے اس لئے کد ہے کہ اس سے ان کی آدھی سلطنت چھن گئی۔ اگر ان حضرات صوفیا کی تعلیم نہ ہوتی تو آج سب مسلمان شیعہ مسلک کے پیرو ہوتے۔ خیر یہ تو لطیفہ ہے لیکن اس میں شبہ نہیں کہ شیعی صوفی نہیں ہو سکتا''۔ ان حالات میں آپ خود فیصلہ کر سکتے ہیں کہ ان کو اثنا عشری کس طرح مان لیا جائے۔

ان کے شیعیت کے دعاوی اس وقت تک ضرور نا قابل تردید رہے جب تک وہ ''خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام اور حب علی تک محدود رہے۔

غالبؔ ہے رتبہ فہم تصور سے کچھ پرے | ہے بجز بندگی جو علیؓ کو خدا کہوں
اسدؔ کیوں نہ ہو امید لطف بندہ نوازی | علی ولی اسد اللہ جانشین نبی ہے
اے اسدؔ مایوس مت ہو از در شاہ نجف | صاحب دلہا وکیل حضرت اللہ ہے

لیکن جب انھوں نے اپنا اثنا عشری مسلک رفتہ رفتہ اپنے مکاتیب میں زیادہ وضاحت سے بیان کرنا شروع کر دیا اور جو قدرے دیر سے دریافت ہوا تو ان کی شیعیت کا جامہ بھی چاک ہونے لگا۔ مثلاً حضرت جی تفکین کے مکاتیب میں وہ بڑے واضح طریقے سے لکھتے ہیں۔ ''من علی را امام دانم و دیگراں را خلیفہ۔ خلافت بعد از نبی امام است و امامت امریست یزدانی و علی امام است ہم در عہد خلافت عمر و ہم در عہد خلافت عثمان و ایں کہ مشہور است علی بعد از عثمان خلیفہ شد غلط است۔ اصل ایں است کہ امام برحق علی مرتضیٰ جوں بعد از رسول امام شد ابوبکر صدیق را خلیفہ کردہ امر قضا بوے سپرد تا قطع خطرات مسلمین نماید و بر مومنین فرمان روا باشد و پس از عمر رو برگزید و از آں بعد عثمان را خلافت داد۔ ایں ہر سہ تن بدو او سپردند و نبی و امام را اطاعت کردند''۔ اس بیان میں نہ صرف یہ کہ ''خلافت دنیوی اور مادی امور سے متعلق ہے اور امامت دینی اور روحانی امور سے اور اسی وجہ سے من جانب اللہ ہے'' شیعی عقیدہ نہیں'' (مالک رام۔ ذکر غالبؔ ص ۳۴۸) بلکہ یہ سارا بیان کہ حضرت علی نے تینوں خلفاء کو خود مسند خلافت پر بٹھایا کہ مسلمانوں کو خطرات

سے محفوظ کریں اور ان پر فرماں روائی کریں سکہ بند شیعی عقیدہ نہیں ۔ بلکہ خلافت کے موضوع پر ان کے بنیادی عقیدے کے بالکل خلاف ہے۔

ذکر غالبؔ میں (ص ۲۴۷) مالک رام غالبؔ کی رباعی:

شرطست کہ بہر ضبط آداب و رسوم　　　خیزد بعد از نبی امام معصوم
زاجماع چہ گوئی، بہ علی باز گرائی　　　مہ جانشین مہر باشد نہ نجوم

تحریر کر کے کہتے ہیں'' ہم ان کی شیعیت کی مختصر لفظوں میں یوں تعبیر کر سکتے ہیں کہ ان کا امتیازی نشان تبرا نہیں تولا ہے یعنی وہ عموماً دوسرے صحابہ پر تبرا نہیں کرتے بلکہ حضرت علی سے اپنے تولا اور محبت کا شدت سے اظہار کرتے ہیں''۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اثنا عشری مسلک میں تبرا بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ورنہ منطقی طور پر خلیفہ بلافصل کا دعویٰ غیر جانبداری اور نتیجۃً خاموش رضامندی کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔

اب آیئے دیکھتے ہیں کہ غالبؔ کس حد تک صوفی تھے اور صوفیا کے نظام عمل کے کس حد تک پیرو۔ یہ بات اوپر بتائی جا چکی ہے کہ غالبؔ حضرت مولانا فخر الدین کے پوتے مولانا نصیر الدین عرف میاں کالے سے بیعت تھے۔ جبکہ بہادر شاہ ظفر بھی ان ہی کے مرید تھے۔ غالبؔ قید خانے سے باہر آنے کے بعد کئی ماہ تک میاں کالے ہی کے مکان میں قیام پذیر رہے تھے۔ اس کے علاوہ میاں کالے کو اپنے لئے اور ان کے مکان کو اپنے مال و اسباب کے لئے وہ ایک محفوظ پناہ گاہ بھی تصور کرتے تھے یہی وجہ تھی کہ غدر کے دوران ان کی بیگم نے اپنا سارا قیمتی اسباب و زیور میاں کالے ہی کے گھر رکھوا دیا تھا۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی ان کی سوانح میں آ چکی ہے کہ دربار دہلی کی ملازمت بھی ان کو میاں کالے ہی کے ایما پر دستیاب ہوئی تھی۔ سو غالبؔ کا صوفیا سے تعلق اسی حد تک ہماری معلومات کا حصہ رہا۔ البتہ وحدت الوجود اور اس سے متعلق موضوعات ان کی فکری دنیا کے محور و مرکز ضرور رہے لیکن فی الوقت ہم ان کی بات نہیں بلکہ طریقت میں غالبؔ کی عملی سرگرمی کی بات کر رہے ہیں۔ یعنی بیعت کے بعد آیا وہ بہ حیثیت ایک مرید کے

طریقت کے نظام عمل پر بھی کاربند رہے یا نہیں اور اپنے پیرو مرشد کے ارشادات کے مطابق ان وظائف و ریاضات پر عمل پیرا رہے جو ایک عام مرید کے لئے عام حالات میں ضروری ہیں۔

افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ ہمیں اس بارے میں کسی قسم کے شواہد نہیں ملتے۔ البتہ ایسے شواہد ضرور ملتے ہیں جو مخالف سمت میں رہنمائی کرتے ہیں اور وہ ان کے اپنے ہی بیانات ہیں جو مختلف مکاتیب میں بکھرے پڑے ہیں۔ ''ساری عمر فسق و فجور میں گزری۔ کبھی نماز پڑھی نہ روزہ رکھا۔ نہ کوئی نیک کام کیا''۔ ''تصوف سے میرا کیا تعلق اور درویشی سے مجھے کیا نسبت۔ میرا حال اس سے زیادہ نہیں ہے کہ وحدت الوجود اور اشیا (موجودات) کا معلوم ہونا میرے خمیر میں ڈال دیا گیا ہے اور حق محسوس ہے اور خلق معقول میرا عقیدہ بنا دیا گیا ہے۔ میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ صرف ایک موجود ہے اور اس کے سوا کچھ موجود نہیں ہے۔ اس کے سوا میری ہمت، کوشش و ریاضت اور دولت و مال صرف ایک دو شراب کے پیالوں پر منحصر ہے جو رات کو پی لیتا ہوں اور مست ہو کر سو جاتا ہوں۔ نہ دین سے واقف ہوں نہ ہی دنیا سے۔ اللہ بس ما سوی ہوس'' (ترجمہ خط بنام حضرت جی غمگینؔ)۔

ان تحریری و اقراری انکشافات و بیانات کے ساتھ ساتھ ان کی ساری زندگی کا رویہ نظر میں رکھا جائے تو ذہن اس یقین پر پہنچتا ہے کہ وہ جو کچھ کہہ رہے ہیں درست ہے۔ ان کی شخصیت کا بڑا کمال ہی یہ ہے کہ انہوں نے جو کچھ کہا برملا کہا اور کبھی چھپایا نہیں۔ ان میں تصنع و ریاکاری نام کو نہیں۔ ان کے اقوال و اعمال میں تل برابر فرق نہیں اور یہاں محمد احمد سبزی کا قول زریں دوبارہ پیش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ''ان کی بہت محنت سے مرتب کی ہوئی سوانح عمری بھی اپنے بارے میں ان کے اقوال و آراء سے باہر نہیں جا سکتی'' ان حالات میں اگر حضرت جی غمگین کو وہ ایک خط میں یہ لکھتے ہیں ''سید امانت علی صاحب جو حضور کے تربیت یافتہ ہیں اکثر مجھے نوازتے رہتے ہیں اور جب خلوت میسر آتی

ہے تو ان سے راز کی باتیں ہوتی ہیں۔ ابھی دو تین دن ہوئے بے رنگی کا ذکر آ گیا۔ چونکہ
میں آجکل بے رنگی کے نظارے میں مبتلا ہوں اس لئے میں نے اس بارے میں مبالغہ کیا
اور میں نے کہا اس سے بلند اور کوئی مقام نہیں ہے۔ میر امانت علی صاحب نے کہا کہ اس
مقام کا چھوڑنا بھی ایک مقام ہے۔ میں نے کہا یہ صحیح ہے لیکن کہنے کی بات نہیں ہے بلکہ یہ
ایک ایسا مقام ہے جو استغراق کی زیادتی کے بعد خود ہی حاصل ہو جاتا ہے اور اس کا
حاصل مشاہدہ بیرنگی پر توجہ کرنا ہے نہ کہ اس سے قطع نظر کر لی جائے"۔ قاری کے استفادہ
کے لئے بتا دیا جائے کہ شغل بے رنگی صوفیا کا ایک خاص شغل ہے جو آنکھیں کھول کر آسمان
یا خلا میں نظر جما کر کیا جاتا ہے اور اس کا نتیجہ بے خودی اور ربودگی کی شکل میں نمودار ہوتا
ہے جسے فنا بھی کہتے ہیں اور جس کا حصول تمام سلاسل تصوف میں بہت اہم سمجھا جاتا ہے"
(مکیش اکبرآبادی۔ مرزا غالبؔ ایک صوفی کی حیثیت سے)۔ تو اس سے یہ نتیجہ نکال لینا
کہ وہ اپنے صوفیانہ عقائد کے علاوہ عملاً بھی صوفی تھے اور شغل بے رنگی ان کا معمول تھا"
ان کی ساری زندگی کے حقائق سے منہ موڑ لینے کے مترادف ہوگا۔

اس کی بنیادی اور اہم ترین وجہ یہ ہے کہ کسی بھی مسلک صوفیا کے لئے کوئی عملی
شغل ان کے محیط طریقت سے (جو اپنے طور پر خود شریعت پر استوار ہے) باہر نہیں ہو سکتا۔
یعنی یہ سارے ریاض، مجاہدے اور روحانی مشقیں احکام شریعت کی چار دیواری کے اندر
ہو سکتی ہیں اس کے باہر نہیں۔ بالفاظ دیگر ان اشغال کا کرنے والا پہلے عملی طور پر مسلمان
ہوگا، اور پھر صوفیا کے کسی مستند سلسلہ سے منسلک ہوگا اور یہ مشقیں اپنے پیر و مرشد کی نگرانی
میں کر رہا ہوگا۔ کسی عملی مسلمان کے لئے تو بنیادی شرط روزے نماز کی ہے۔ طریقت تو
شریعت کا خصوصی نصاب (Specialized course) ہے۔ جو شخص شریعت میں مبتدی
کی حیثیت بھی نہ رکھتا ہو وہ ذات و صفات سے متعلق ایسے انتہائی تخصیصی کورس میں کس
طرح شامل ہو سکتا ہے۔ کوئی تارک صوم و صلواۃ اپنے آپ کو صوفی کہلانے کا مجاز ہی نہیں
چہ جائیکہ وہ اتقا و صفا کے ایسے بلند مرتبہ کورس میں شامل ہو سکے اور پھر وہ "ایک دو شراب

کے پیمانوں" کے دعوے کے ساتھ۔ جبکہ وہاں یہ ساری روحانی مشقیں باوضو ہو کر کی جاتی ہیں اور طہارت کا بنیادی تصور بھی شریعت کا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالبؔ نے بے رنگی کی یہ یونیورسٹی معیار کی مشقیں کس طرح شروع کر دیں جبکہ وہ کسی مسلک کے کنڈر گارٹن میں داخلے کے اہل نہ تھے۔ سو اس ضمن میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میاں کالے سے ان کی بیعت اپنی جگہ، جو اظہار احسان مندی، و توقیر فضل و کمال کے خانے میں ڈالے جانے کا استحقاق رکھتی ہے، تصوف صرف ایک مسلک اور عقیدہ ہی نہیں ایک علم اور فلسفہ بھی ہے اور چونکہ غالبؔ مختلف مذاہب اور فلسفوں سے گہرا شغف رکھتے تھے اور ایک دراک ذہن اور روشن دماغ کے مالک تھے ان کے لئے ہر فلسفہ کے باریک ترین نکتہ کو سمجھنا اور اس پر دسترس حاصل کر لینا آسان تھا۔ ان کا مختلف مذاہب خاص طور پر ہندو مذہب کا علم یقیناً ان کا مشغل راہ تھا جہاں حبس دم اور ارتکاز نظر (اور توجہ) کی مشقیں تھوڑے فرق کے ساتھ سادھوؤں کا ہزاروں سال کا وطیرہ رہی ہیں۔ اس قسم کی ریاضتیں بغیر اپنی دینی نسبتوں کے بھی دنیا میں مروج رہی ہیں۔ اور چونکہ ان باطنی علوم کا ہر طالب علم اپنے ریاض و مجاہدے میں تقریباً ایک جیسی منازل سے گذرتا ہے۔ غالبؔ نے بھی اپنی ذہنی کاوش اور فطری صلاحیت کی بنا پر بے رنگی میں وہ صلاحیت حاصل کر لی کہ وہ اس راہ کے منجیوں سے اس موضوع کے دقیق تجربات پر بحث کر سکیں، دوسرے کا مفہوم سمجھ سکیں اور اپنا مافی الضمیر سمجھا سکیں۔ یہی نہیں دوسری قابل غور بات یہ ہے کہ روحانی واردات کے لئے کسی شاعر کا رسمی طور پر صوفی ہونا لازم نہیں۔۔۔۔ روحانی واردات کسی رند کے کلام میں بھی اسی طرح موجود ہو سکتی ہے جیسے کسی صوفی کے کلام میں۔ اغلب یہ ہے کہ روحانی واردات کے لئے رندی اور درویشی دونوں یکساں ہیں (غالبؔ اور رسمی تصوف۔ یوسف جمال انصاری۔ نقوش غالبؔ نمبر ۱۱۱ فروری ۱۹۶۹)۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کے راہِ سلوک کے سارے اکتسابات کسی بیعت یا بیعت کے نتیجے میں مسلسل ریاضت کے مرہون منت نہ تھے بلکہ یہ ساری

چیزیں ان کے غیر معمولی ذہن کی خداداد صلاحیتوں ان کے فطری ذوق ومیلان خاطر کے سبب تھیں جو کسی مذہبی یا دینی یا مسلکی پابندی کی برداشت کا حوصلہ ہی نہیں رکھتا تھا اور اس لئے ان کو صوفیا کے کسی خاص مسلک سے کہ جو خالصتاً ایک دینی محیط کے اندر ممکن ہے وابستہ کر دینا غالبؔ کی آزادہ روی، وسیع المشربی اور بلند نگاہ انفرادیت کو مجروح کرنا ہوگا۔

اس ہی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اگر بعض ناقدین کی اس رائے پر غور کیا جائے کہ غالبؔ اپنی ساری زندگی میں کس کس طرح اپنے آپ کو لوگوں کے سامنے تماشا بنا کر پیش کرتے اور اپنی بے آبروئی اور بے عزتی پر اپنا تمسخر اڑاتے رہے اور اس امر سے ان کی شخصیت اور ان کی تخلیقات میں وہ سارے رنگ تلاش کئے جائیں جو صوفیا کے فرقہ ملامتیہ کے ہیں، تو ان پر مزید ظلم کرنا اور ان کی بے کنار شخصیت کو اور بھی تنگ دائرہ میں محبوس کرنا ہوگا۔ حضرت سید علی بن عثمان الہجویری کشف المحجوب میں ملامت کی تین اقسام بتاتے ہیں اور ان کے متعلق یہ تحریر فرماتے ہیں۔ ''ملامت کی تین اقسام ہیں ا۔ راہ راست پر قائم رہنے کی وجہ سے ملامت کا نشانہ بننا ۲۔ قصداً یعنی جان بوجھ کر ملامت کا نشانہ بننا ۳۔ ترک شریعت کی وجہ سے بدنام ہو جانا۔ پہلی صورت یہ ہے کہ آدمی شریعت کے مطابق کام کئے جاتا ہے اور لوگوں کی مدح وذم کی پرواہ نہیں کرتا لیکن پھر بھی لوگ اسے ملامت کرتے ہیں۔ قصداً ملامت طلب کرنیکی صورت یہ ہے جب کسی بزرگ کی خلق خدا میں بہت قدر ومنزلت ہوتی ہے جس سے اس کے دل میں خود پسندی پیدا ہوتی ہے۔ اس کا علاج وہ اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ایسا کام کرتے ہیں جو شریعت کے خلاف نہ ہو۔ لیکن لوگوں کو خلاف شرع نظر آئے۔ اس سے ان کو اطمینان قلب نصیب ہوتا اور حق تعالیٰ کا قرب نصیب ہوتا ہے۔ لیکن لوگ ان سے متنفر ہو جاتے ہیں اور ملامت کی زبان دراز کرتے ہیں۔ اور ملامت کی تیسری قسم یعنی ترک شریعت یہ ہے کہ کفر اور گمراہی میں ایک شخص مبتلا ہو جائے اور شریعت کے خلاف کام کرے لیکن لوگوں سے یہ کہتا پھرے

کہ میں نے طریق ملامتیہ اختیار کیا ہے''۔ ظاہر ہے کہ ان تمام شرائط میں سے غالبؔ کوئی شرط پوری نہیں کرتے اور اس لئے تکنیکی اعتبار سے وہ اس دائرہ سے بھی (جو تنگ ترین ہے) خارج ہیں۔

اس ساری بحث کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خالص اصطلاحی معنی کے اعتبار سے غالبؔ صوفی بھی نہیں کہلا سکتے۔ لے دے کے ایک چھوٹا سا مسئلہ عقیدہ نعیم جسمانی کا رہتا ہے۔ اس بارے میں حالیؔ لکھتے ہیں ''معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح حکمائے اسلام نے نعیم جسمانی سے انکار کیا ہے مرزا اس کے قائل نہ تھے۔ چنانچہ اس خیال کو اپنے شاعرانہ انداز میں متعدد جگہ ظاہر کیا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن　　دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

یہی خیال ایک فارسی رباعی میں اس طرح ظاہر کیا ہے۔ رباعی:

گردیدن زاہداں بہ جنت گستاخ
واں دست درازی بہ ثمر شاخ بشاخ
چوں نیک نظر کنی زروئے تشنہ
ماند بہ بہائم و علف زار فراخ۔''

تقریباً یہی رائے شیخ محمد اکرام نے دی ہے۔ وہ کہتے ہیں ''مرزا کے کئی اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روز جزا یا جسمانی عذاب واجر کے قائل نہ تھے۔۔۔۔ جہاں کہیں انھوں نے بہشت کا ذکر کیا ہمیشہ شوخی اور تمسخر ہی سے کیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح دور عباسیہ کے کئی مسلمان حکما یا سرسید احمد خان نعیم جسمانی کے منکر تھے اسی طرح مرزا کی رائے بھی اس معاملے میں عام مسلمانوں سے مختلف تھی''۔ بعض اہل الرائے نے مندرجہ بالا آرا کو قابل اعتماد نہ جانتے ہوئے اس موضوع پر تحقیق کی ہے اور غالبؔ کے چند اشعار جنت کے عنوان پر ایسے پیش کئے ہیں جن سے غالبؔ کی سنجیدہ طلب جنت کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً:

خلد بہ غالبؔ سپار زانکہ بداں روضہ در　　　　نیک بود عندلیب خاصہ نوآئین نوا

یا　　برامت تو دوزخ جاوید حرام است　　　　حاشا کہ شفاعت نہ کنی سوختگاں را

وغیرہ وغیرہ

لیکن جس طرح حالیؔ نے کہا ہے "شاعر کے کلام سے اسکے عقاید پر استدلال نہیں ہو سکتا"۔ میں بھی اس رائے کو درخور اعتنا نہ سمجھتے ہوئے شیخ اکرام کی پیش کی گئی رائے کے آخری جملے کو "جس طرح دور عباسیہ کے مسلمان حکما یا سرسید احمد خاں نعیم جسمانی کے منکر تھے اسی طرح مرزا کی رائے بھی اس معاملے میں تمام مسلمانوں سے مختلف تھی" بہت اہم اور قابل قدر سمجھتا ہوں اور وہ اس سبب سے کہ وہ غالبؔ کے مجموعی نظریہ دین و مذہب کی کلیتاً تائید کرتی ہے۔

یہاں تک غالبؔ کے دینی عقائد پر بحث کرنے کے بعد انتہائی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے عقائد سے متعلق غالبؔ کے دو سوانحی احوال پیش کر دئے جائیں۔ یہ دونوں واقعات یادگار غالبؔ میں تفصیل سے درج ہیں اور دینی و مذہبی اعتقادات کے بارے میں ان کا صلح کل، یا غیر جانبدارانہ رویے کا اظہار کرتے ہیں۔ یہاں پر ان کا خلاصہ تحریر کیا جا رہا ہے۔

بہادر شاہ سخت بیمار تھے اور کسی طرح افاقہ نہ ہوتا تھا۔ مرزا حیدر شکوہ جو اکبر شاہ کے بھتیجے اور سلیمان شاہ کے بیٹے تھے لکھنؤ سے آئے ہوئے تھے اور بادشاہ کے مہمان تھے۔ وہ اثنا عشری تھے۔ ان کے ایما پر بادشاہ کو خاک شفا دی گئی اور بادشاہ کو اس سے افاقہ ہوا۔ اب انھوں نے نذر مان رکھی تھی کہ بادشاہ کو صحت ہوئی تو حضرت عباس کی درگاہ پر لکھنؤ میں علم چڑھاؤں گا۔ چونکہ ان کا مقدور نہ تھا انہوں نے اس ضمن میں بادشاہ سے مدد مانگی۔ بادشاہ نے روپیہ بھجوایا اور بڑی دھوم دھام سے لکھنؤ میں علم چڑھایا گیا۔ اس کے بعد دلی میں مشہور ہو گیا کہ بادشاہ شیعہ ہو گئے۔ جس کا انہیں بہت رنج ہوا۔ نتیجۃً اس کے تدارک کے لئے ساری دلی میں اشتہار چسپاں کروائے گئے اور بادشاہ کے حکم سے اس

امر کے بطلان کے لئے مرزا صاحب نے بھی ایک مثنوی بعنوان دفع الباطل لکھی جس میں بادشاہ کو تشیع کے الزام سے بری کیا گیا تھا۔ لکھنؤ کے مجتہد العصر کے اعتراض پر مرزا صاحب کا جواب یہ تھا کہ بادشاہ کا ملازم ہوں۔ اس مثنوی میں حکم و مضمون بادشاہ و حکیم احسن اللہ خان کا اور الفاظ میرے تصور کئے جائیں۔

مولانا فضل حق کو جو مرزا کے بہت گہرے دوست تھے، وہابیوں سے سخت کد تھی۔ چنانچہ انہوں نے مرزا نے فرمائش کر کے امتناع نظر خاتم النبیین کے مسئلہ پر مثنوی لکھوائی۔ اس مسئلہ میں مولانا اسمٰعیل شہید کی رائے تھی کہ خاتم النبیین کا مثل ممکن بالذات اور ممتنع بالغیر ہے۔ ممتنع بالذات نہیں یعنی آنحضرت کا مثل اس لئے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی خاتمیت کے منافی ہے نہ اس لئے کہ خدا اس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں۔ برخلاف اس کے مولانا فضل حق کی رائے تھی کہ خاتم النبیین کا مثل ممتنع بالذات ہے اور جس طرح خدا اپنی مثل پیدا نہیں کر سکتا اسی طرح خاتم النبیین کا مثل بھی نہیں پیدا کر سکتا۔ بمشکل مرزا راضی ہو گئے لیکن مرزا نے مثنوی کو ان اشعار پر ختم کیا۔

ہر کجا ہنگامہ عالم بود — رحمت اللعالمینے ہم بود
کثرت ابداع عالم چوب تر — یا بیک عالم دو خاتم خوب تر
در یکے عالم دو تا خاتم مجوئے — صد ہزاراں عالم و خاتم بگوئے

فضل حق آخری شعر پر سخت چراغ پا ہوئے اور انہوں نے کہا اگر لاکھ عالم بھی خدا پیدا کر دے خاتم النبیین ایک ہی ہوگا۔ چنانچہ مرزا نے پہلے کہے گئے اشعار کے ساتھ کچھ اور اشعار بڑھا دیے اور مضمون کو اس طرح مربوط کر دیا:

غالبؔ ایں اندیشہ نپذیرم ہمی — خردہ ہم برخویش می گیرم ہمی
اے کہ ختم المرسلینش خواندہ ای — دانم از روی یقینش خواندہ ای
ایں الف لامے کہ استغراق راست — حکم فائق معنی اطلاق راست
منشاء ایجاد ہر عالم یکیست — گر دو صد عالم بود خاتم یکیست

منفرد اندر کمال ذاتی است　　　لاجرم مشکش محال ذاتی است
زین عقیدت برنگردم والسلام　　　نامہ را ور می نوردم والسلام

''ناظرین کو معلوم ہوا ہوگا کہ مرزا کی طبیعت میں کس قدر سلامت روی تھی۔۔۔۔اعوجاج سے کسقدر ان کا ذہن ابا کرتا تھا۔۔۔۔۔اسطرح مرزا کی راست بیانی نے اس ٹیڑھی رائے کے تمام بل نکال دیے اور بغیر اس کے کہ مرزا کو وہابیوں کی حمایت منظور ہو، جو ٹھیک بات تھی ان کے قلم سے آخر ٹپک پڑی۔ پھر اس کے بعد انہوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ جبراً لکھا ہے وہ ان کے خیالات نہیں''

غرض یہ کہ ان کی شیعیت جو متداول اثنا عشری عقائد پر کلیتاً قائم نہیں صرف دو اہم پہلو رکھتی ہے۔ پہلا حب علیؓ اور دوسرا عقیدہ امامت۔ اس میں حب علی کا پہلو ان کی ذات کا وجدانی پہلو ہے جو غالبؔ کو بہ حیثیت تلمیذ الرحمٰن پیش کرتا ہے۔ دوسرا پہلو جو حب علی کی تصویر ہی کا دوسرا رخ ہے ان کی ذات کا فکری پہلو ہے۔ ان کے عقائد کے یہ دونوں پہلو ان کے خیمہ ذات کی وہ مضبوط طنابیں ہیں جنہوں نے ان کو ناقابل بیان تندی طوفان کے باوجود سطح زمین پر استوار رکھا۔ اس عقیدے کا تخم ان کی خاک سے کس طرح پھوٹا کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ہوسکتا ہے عبدالصمد ہرمزد کے قیام نے یہ بیج چھوڑا ہو یا بقول حالیؔ کے نواب حسام الدین حیدر خان اور بخشی محمود رضا خان کے خاندانوں سے یہ بوٹا پروان چڑھا ہو کچھ ہی سہی لیکن اتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اگر حب علی کی جڑیں ان کی ذات میں اتنی گہری نہ ہوتیں تو غالبؔ جیسے مزاج کا آدمی صرف تشکیک کی ڈیوڑھی پر جان نہ دیتا وہ منکر خدا ہوکر قصر ایمان ہی سے روگرداں ہو جاتا۔

رہی ان کے صوفی ہونے کی بات تو اس ضمن میں یہ عرض ہے کہ وہ بھلے امیر خسروؔ، بیدل یا میر درد نہ سہی لیکن بیدل کے بعد فارسی شاعری میں اور ریختہ میں ابتدائے شاعری سے آج تک حیات وکائنات، بیم و رجا، حسن و عشق، رشک و حسد، وحدت و کثرت، مکان و لامکان، فنا و بقا، سزا و جزا۔ خیر و شر، عبد و معبود، خواہش و تمنا، جنون و

حکمت غرضیکہ کسی بھی عنوان پر اتنے بلند پایہ، فکر انگیز و نایاب خیالات جتنے غالبؔ کے کلام میں ملتے ہیں اور کہیں نہیں ملتے۔ مزید یہ کہ جہاں انہوں نے مجموعی طور پر اپنے کلام میں اظہار و بیان کے کلیتاً نئے سانچے پیش کئے وہاں تصوف کے گھسے پٹے اجڑے میدان میں اپنی عظیم انفرادیت اور بلندیٔ فکر سے نئے گلزار کھلا دیئے'' انہوں نے تصوف کے رائج نظام کو سوال کی زد پر لا کر حقیقت اور سرّیت وحدت و کثرت سانپ اور رسی کے درمیان بھی ایک حقیقت کو ابھارا اور یہ سوال اٹھایا کہ کیا مشاہدہ کرنے والا بھی یعنی جسے شہود و شاہد و مشہود کا ادراک ہوتا ہے، اپنا ایک الگ وجود نہیں رکھتا۔۔۔۔۔ اور انہوں نے خواہش کو ایک Motive force یعنی محرک مان کر ویدانت اور تصوف کے مروجہ تصورات کے خلاف اس کی کلیت میں قبول کر لیا۔ اور اس طرح اس کو زندگی کی ایک مثبت قدر قرار دیا (ڈاکٹر وزیر آغا۔ غالبؔ نامہ۔ دہلی۔ جولائی ۱۹۶۹ء)

دین و مذہب ان کے لئے سب سے بڑا قید خانہ تھا۔ چنانچہ اپنی ذات کے لئے انہوں نے اس کو یکسر مسترد کر دیا اور عذر یہ پیش کیا کہ میری فطرت عجمی ہے بھلا طریقت عربی کو کس طرح سمجھ سکتا ہوں۔

؎ رموزِ دیں نہ شناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربی است

اور یہ کہتے ہوئے انہوں نے ایک واضح اشارہ اپنی کافرانہ تاریخ و ثقافت کا بھی دیا ہے جو حقیقت میں دین و مذہب کی دم گھونٹ دینے والی پابندیوں کے خلاف کسی رند مشرب مفکر فنکار کا انتہائی معقول جواز ہو سکتا ہے۔ اور جس کو شیخ اکرام نے مغلوں کی ایک طرح کی پیگن ازم Paganism کہا ہے۔ ان کی نظر میں دین و مذہب کے سارے تصورات خیر و شر کوئی قدر و توقیر نہیں رکھتے۔ چنانچہ وہ بہانگ دہل کہتے ہیں کہ ''عیش امروز'' کی خاطر اگر میرے بس میں ہو تو میں ریاض رضواں بھی کھڑے کھڑے بازار میں بیچ دوں۔ ''تمام مغلوں میں ایک طرح کی پیگن ازم پائی جاتی ہے۔ وہ بیشتر عیش امروز کے قائل ہوتے ہیں۔ (آثار غالب۔ ص۔ ۳۲۲)

ہلاک عشرت نقدم اگر زمن باشد   بچار سوئے فروشم ریاض رضواں را

غالبؔ کی ساری زندگی کا اگر آپ بنظر غائر مطالعہ کریں تو آپ کو محسوس ہوگا کہ وہ صرف تنگنائے غزل ہی سے ہراساں و پریشان نہیں تنگئی کعبہ نے سب سے بڑھ کر ان کا دم گھونٹ دیا ہے اور وہ کھلی فضا کی تلاش میں ''وسعت بت خانہ ہائے ہندو چیں'' کی طرف بھاگے جا رہے ہیں۔

دل در کعبہ از تنگی گرفت آوارہ خواہم
کہ با من وسعت بت خانہ ہائے ہندو چیں گوید

اور یہ تاثر ہمیں ان کی تخلیقات ہی سے نہیں ان کی زندگی کے سارے رویے سے ہوتا ہے۔ انسانی اقدار اعلیٰ کے سامنے دین و مذہب کی فرومائیگی ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے اور اس کو انہوں نے طرح طرح سے ادا کیا ہے:

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
وا ماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
با من میاویزاے پدر، فرزند آذر رانگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نہ کرد

مخصوص اعتقادات تو ان کو بھی ان کی انفرادیت اپنی کلیت میں قبول کرنے کی متحمل نہیں تھی۔ ان کو بھی وہ کاٹ چھانٹ اور تراش خراش کے بعد قابل قبول بناتے تھے اور وہ بھی اس لئے کہ بہر حال انہیں اس ہی دنیا میں رہنا تھا جہاں اس قسم کی آلائشوں سے دامن بچانا ممکن نہ تھا۔'' خلاصہ یہ کہ مرزا صاحب ایسے صوفی تھے جو وحدت الوجود پر مکمل ایمان رکھتا ہو اور شراب بھی پیتا ہو۔ وہ ایسے سنی تھے جو حضرت ابو بکرؓ اور حضرت عمرؓ کی خلافت کو حضرت علیؓ کا عطیہ مانتا ہو اور حضرت علیؓ کو ہر حیثیت سے افضل سمجھتا ہو۔ اسی طرح وہ ایسے شیعہ تھے جو حضرت ابو بکر و عمر کو خلیفہ تسلیم کرتا ہو اور حضرت علیؓ کو خلیفہ بلا فصل نہ مانتا ہو۔ اس طرح درحقیقت وہ آزادہ رو تھے اور تقلید کو شاعری کی طرح مذہب میں

بھی روا نہیں رکھتے تھے اور اپنی روش عام سے ہٹ کر چلنے کی عادت کو مذہب میں بھی نہیں چھوڑ سکتے تھے'' (میکش اکبر آبادی۔ غالب نمبر ۶۹ بمبئی)

کتابیات

۱۔ ''یادگار غالب'' مولانا الطاف حسین حالی، ادارہ یادگار غالب، کراچی۔

۲۔ ''ذکر غالب'' مالک رام، مکتبہ شعر و ادب سمن آباد۔ لاہور۔

۳۔ ''آثار غالب'' شیخ محمد اکرام، شیخ نذیر احمد۔ کتب خانہ تاج، آفس۔ محمد علی روڈ بمبئی۔

۴۔ ''غالب'' نتالیا پری گارینا، دانیال۔ عبداللہ ہارون روڈ کراچی۔

۵۔ ''غالب شخصیت اور عہد'' پون کمار ورما، ادارہ ادبیات اردو، ایوان اردو پنجہ گٹہ۔ حیدر آباد۔ انڈیا

مقالات

۱۔ ''غالب اور تصوف'' یوسف جمال انصاری، نقوش، غالب نمبر III فروری ۱۹۶۹۔

۲۔ ''غالب، غمگین اور غالب'' یوسف جمال انصاری، نقوش غالب نمبر III ۱۹۷۱۔

۳۔ ''مرزا غالب ایک صوفی کی حیثیت سے'' میکش اکبر آبادی آئینہ غالب (انتخاب رسالہ آجکل دہلی) مطبوعہ ۱۹۶۴ دہلی۔

۴۔ ''مرزا غالب کا مذہب'' میکش اکبر آبادی، شاعر۔ غالب نمبر ۶۹ بمبئی۔

۵۔ ''غالب کے مذہبی معتقدات اور ڈاکٹر یعقوب عمر'' غالب نامہ، دہلی۔ شمارہ جنوری ۱۹۹۰ء۔ محققین غالب۔

۶۔ ''غالب اور تصوف کی روایت'' ڈاکٹر وزیر آغا، غالب نامہ، دہلی، شمارہ

جولائی ۱۹۹۲۔

۷۔ ''غالبؔ اور علویت'' ڈاکٹر احسن فاروقی، نقوش، غالب نمبر ااا فروری ۱۹۶۹۔

۸۔ ''غالبؔ کا تصور جنت و دوزخ'' مولانا غلام رسول مہر، ماہ نو کراچی۔ جنوری فروری ۱۹۶۹۔

۹۔ ''غالبؔ کی شخصیت'' محمد احمد سبزواری، خیابان، غالب نمبر فروری ۱۹۶۹۔

۱۰۔ ''غالبؔ کے مذہبی اور فکری میلانات'' عباد اللہ فاروقی، نقوش غالب نمبر ااا، فروری ۱۹۶۹۔

۱۱۔ ''غالبؔ اور فلسفہ ویدانت'' عباداللہ فاروقی، صحیفہ غالب نمبر اپریل ۱۹۶۹۔

۱۲۔ ''غالبؔ کا شعور کائنات'' عتیق احمد، صحیفہ غالب نمبر اپریل ۱۹۶۹۔

۱۳۔ ''غالبؔ کی شخصیت اور فن'' ڈاکٹر وارث کرمانی، نقوش غالب نمبر ااا۔۱۹۷۱۔

۱۴۔ ''غالبؔ کی دورنگی'' ڈاکٹر سہیل بخاری، صحیفہ غالب نمبر ۱۹۶۹۔

۱۵۔ ''غالبؔ۔ بٹی ہوئی شخصیت کا مسئلہ'' ڈاکٹر رشید امجد، صحیفہ غالب نمبر اپریل ۱۹۶۹۔

۱۶۔ ''غالبؔ اور شعور حیات'' ڈاکٹر تنویر علوی، صحیفہ غالب نمبر اپریل ۱۹۶۹۔

۱۷۔ ''غالبؔ اپنی شخصیت کے آئینے میں'' آل احمد سرور، ادب لطیف جولائی ۱۹۵۵۔

۱۸۔ ''غالبؔ کا ذہنی ارتقا'' آل احمد سرور نگار، کراچی۔ جنوری _ فروری ۱۹۶۹۔

۱۹۔ ''غالبؔ کی شخصیت اور فن'' ڈاکٹر وارث کرمانی، غالبؔ نامہ دہلی۔ ۱۹۷۶۔

۲۰۔ ''غالبؔ کی شخصیت'' رشید احمد صدیقی، نقوش غالب نمبر ااا ۱۹۷۱۔

۲۱۔ ''غالبؔ کی شخصیت'' پروفیسر حامدی کاشمیری، غالب نامہ دہلی۔ شمارہ جنوری ۱۹۸۱۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

پاکستان میں ادبی تحقیق
وسائل اور امکانات

علم و دانش کی صدیوں پرانی روایت، تصنیف و تالیف کی برسوں پرانی تاریخ اور تحقیقی کارناموں کی تابناک داستان اس خطے کا طرہ امتیاز ہے۔ پاکستان سرزمین مشرق کا وہ حصہ ہے جس کے کونے کونے میں علمی خزانے وجود رکھتے ہیں۔ اس کے طول وعرض میں سرکاری، نیم سرکاری، قومی اور نجی کتب خانے موجود ہیں اور اس ملک کا کوئی شہر، کوئی قصبہ، کوئی قریہ اور کوئی گاؤں ایسا نہیں جہاں علمی ذخائر جمع کرنے کی روایت موجود نہ ہو۔ سرکاری کتب خانوں میں مرکزی نیشنل لائبریری، پاکستان آرکائیوز، پاکستان نیشنل سنٹر اور عجائب گھروں کے کتب خانے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نیم سرکاری اور خود مختار اداروں میں بھی بعض موضوعات پر کتابوں کے ضخیم ذخائر موجود ہیں۔

ملک کی تمام یونیورسٹیوں کے ساتھ وابستہ کالجوں میں بھی تحقیقی اور علمی نوعیت کے کتب خانے موجود ہیں۔ مقبول احمد چوہدری نے ''پاکستان میں کالج لائبریریاں'' میں ایسے تین سو سے زائد کتب خانوں کی نشاندہی کی ہے۔ ان میں سے بعض کتب خانے اپنے علمی تشخص کے اعتبار سے معروف ہیں مثلاً اسلامیہ کالج لاہور اور اسلامیہ کالج پشاور کے کتب خانے برصغیر میں خاص شہرت رکھتے ہیں۔

پاکستان میں مستقل کتب خانوں کے علاوہ زمانہ قدیم ہی سے نجی کتب خانوں کا رواج چلا آرہا ہے۔ یہ کتب خانے اہل علم، اساتذہ اور محققین کی ذاتی ملکیت تھے۔ یہ روایت آج تک موجود ہے۔

قیام پاکستان کے بعد بعض اہل علم کے ذاتی ذخیرے بڑے بڑے کتب خانوں

کی زینت بن گئے ہیں لیکن لاتعداد ذخیرے زمانے کی بے اعتنائی اور بے قدری کے ہاتھوں ضائع ہو چکے یا گمنامی کی دبیز گرد میں لپٹے ہوئے ہیں اور آج ان کے ناموں سے بھی کوئی واقف نہیں۔ پاکستان میں اسلامی مدارس اور خانقاہیں فروغ علم و دانش کا مرکز رہی ہیں۔ ہر مدرسے اور خانقاہ کے ساتھ ایک گراں بہا کتب خانہ تھا ان میں سے بھی بعض دستبرد زمانہ سے برباد ہو چکے ہیں لیکن بیشتر اب بھی موجود ہیں۔

پاکستان کے رؤسا، نوابین اور صاحب دولت واقتدار نہ صرف علم و دانش کے زیور سے آراستہ تھے بلکہ اپنے پاس گراں قیمت علمی ذخائر بھی رکھتے تھے۔ ان میں سے اکثر موجود ہیں لیکن ہماری علمی دنیا ان سے استفادہ نہیں کر رہی۔ پاکستان میں لاتعداد نجی ذخیرے اور کتب خانے ایسے ہیں جو اہل علم کے گھروں میں گمنامی کے دن کاٹ رہے ہیں۔ کئی برس پہلے مجھے لاہور سے دور ایک چھوٹے سے گاؤں فیض پور میں ''الدلیل المبین'' کے مصنف مولانا محمد حسن محدث کا کتب خانہ دیکھنے کا اتفاق ہوا جو کچی اینٹوں کے چھ کمروں میں بھرا ہوا تھا۔ اور دس ہزار سے کم کتابیں نہیں تھیں۔ اس نادر روزگار کتب خانے کا شاید اب نام ونشان باقی نہیں ہے۔

حافظ محمود شیرانی کے دوستوں میں پروفیسر قاضی فضل حق کا نادر کتب خانہ گزشتہ تیس سال سے بند پڑا ہے۔ تاریخ جلیلہ کے مصنف غلام دستگیر کے گراں بہاں قلمی مخطوطات پر مشتمل کتب خانے کا آج سراغ تک معلوم نہیں ہے۔ فقیر خانہ لاہور کا تاریخی کتب خانہ برباد ہو چکا ہے۔ خان بہادر مولوی محمد شفیع برصغیر کے عظیم محقق تھے۔ ان کا ذاتی کتب خانہ مخطوطات اور نادر مطبوعات کا ایک گراں بہا خزانہ تھا۔ ان کی وفات کے بعد یہ کتب خانہ جس طرح تنکے تنکے ہوا وہ ہماری قومی زندگی کا ایک بہت بڑا المیہ ہے۔ اسی طرح سرسید کے معاصرین میں ایک بزرگ مولوی محرم علی چشتی تھے۔ جو تحریک پاکستان تک قائداعظم اور علامہ اقبال کے معاصرین میں بھی اہم رہے۔ ان کا عظیم الشان کتب خانہ ان کے لائق فرزند مولوی ابراہیم علی چشتی کی زندگی تک برصغیر کی مسلم صحافت کا ایک

گراں قدر ماخذ تھا۔ لیکن ان کی وفات کے بعد اس طرح ورق ورق ہوا کہ آج اس کا نشان تک باقی نہیں ہے۔ شریف التواریخ کے مصنف اعلیٰحضرت شریف احمد شرافت گجرات کے ایک ممتاز ماہر انساب تھے۔ علم الانساب پر ان کا نادر کتب خانہ آج تشنگان علم کی دسترس میں نہیں ہے۔

پاکستان کے روحانی مراکز میں سے اُچ گیلانیاں کے کتب خانے کے علاوہ ہمیں کسی کا تعارف حاصل نہیں۔

نجی کتب خانوں میں نواب کالا باغ، رؤسائے اٹک بالخصوص مکھڈ شریف، نوابان میانوالی، ملتان، بہاولپور اور صوبہ سرحد، نواب زادہ نصراللہ خان، پیر صاحب پگاڑا، مخدوم خانوادہ، تالپور خاندان اور بھٹو خاندان کے ذاتی کتب خانے ایسے ذخائر ہیں جن کی قدر و قیمت اہم ترین کتب خانوں سے کم نہیں لیکن ان کتب خانوں تک رسائی ہر ایک محقق کے لیے ممکن نہیں ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلی اور اہم بات یہ ہے کہ پاکستان کے ان سینکڑوں بلکہ ہزاروں کتب خانوں کی کوئی عددی فہرست دستیاب نہیں۔ ان میں سے سرکاری، نیم سرکاری اور قومی سطح کے کتب خانوں کے علاوہ کسی کتب خانے کی کوئی جامع فہرست یعنی مکمل کیٹلاگ بھی منظر عام پر نہیں آئی۔ خود معروف اور اہم کتب خانوں کا یہ حال ہے کہ ان کے ذخائر کی کیٹلاگ سازی کا کام کئی سال سے رکا پڑا ہے۔ اور ان میں سے کوئی کتب خانہ یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کی فہرست مکمل، جامع اور ہر لحاظ سے قابل استفادہ ہے۔ قومی سطح پر کتب خانوں کے اشتراک عمل کی پالیسی نہ ہونے کے باعث پاکستان میں تاحال قوانین کتب خانہ نام کی کوئی چیز وجود نہیں رکھتی اس صورتحال میں تحقیقی وسائل تک رسائی محققین کے لیے ایک کڑے امتحان کی حیثیت رکھتی ہے۔

ہمارے ہاں قلمی کتابوں، دستاویزات اور مطبوعات کی کوئی اجتماعی فہرست یعنی ''یونین کیٹلاگ'' موجود نہیں۔ یہ تو خیر ہم جیسے کم سرمایہ ملک کے لیے بڑا کام ہے جو ہونا

چاہیے۔ ہماری یونیورسٹیوں اور قومی اداروں میں جو علمی کام ہو رہا ہے اس میں بھی ہم آہنگی اور اشتراک عمل کی کوئی صورت موجود نہیں یہی سبب ہے کہ ایک یونیورسٹی دوسری یونیورسٹی کے اور ایک ادارہ دوسرے ادارے کے کام سے نہ صرف بے خبر ہے بلکہ کام کی تکرار نے قومی زیاں کی صورت اختیار کر رکھی ہے۔

ہمارے ہاں قومی سطح پر کتابیاتی شعور کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں کتابیات سازی کا عمل بھی مشرق کا ایک عظیم ورثہ ہے۔ ساڑھے چھ سو سال قبل مسیح تک اس روایت کے تار و پود موجود ہیں۔ یہ وسائل، تحقیق تک رسائی کی اولین کوششیں تھیں جو ہمیں نینوا، سکندریہ، چین، بغداد اور مشرق زمین کے بعض دیگر علمی مراکز میں نظر آتی ہیں۔ دنیا کا قدیم ترین یونین کیٹلاگ الفہرست علامہ ابن ندیم نے ۹۵۷ء میں مرتب کیا تھا۔ پاکستان میں اس روایت کو قومی شعور کا حصہ بناتے ہوئے کتابیات سازی کو منظم کرنا بے حد ضروری ہے۔ یونین کیٹلاگ کا شعور بیشتر اسلامی اور مشرقی ممالک میں رواج پا چکا ہے۔ اس قسم کی ایک مثال فارسی مخطوطات کی فہرست مشترک ہے جسے پاکستان میں بیٹھ کر ایران کے ایک جید اہل علم احمد منزوی نے مرتب کیا اور اس کی متعدد جلدیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔

اگر پاکستان کے محدود وسائل کے پیش نظر فی الحال کانگریس لائبریری اور برٹش نیشنل ببلیو گرافی کے طرز اور معیار کے مطابق کتابیات سازی کا کام نہیں کیا جا سکتا تو اپنے وسائل میں رہ کر بعض بنیادی اقدام تو ناممکن نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل بنیادی کام بلا تاخیر شروع کر دیے جائیں تو محققین کی تحقیقی وسائل تک رسائی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں:

۱۔ پاکستان میں موجود تمام سرکاری، نیم سرکاری، قومی اور نجی کتب خانوں کی ایک مفصل تعارفی فہرست مرتب کی جائے۔ یہ کام قومی سطح پر ہونا چاہیے۔ نیشنل لائبریری، پاکستان آرکائیوز اور پاکستان ڈاکیومنٹیشن سنٹر جیسے موقر اور وقیع ادارے اس کام کو اپنے ذمے لے سکتے ہیں۔

۲۔ پاکستان میں موجود ہر سطح کے تمام کتب خانوں میں اشتراک عمل کا کوئی قانون بنایا جائے اور تمام ملک میں اسے حکماً نافذ کیا جائے۔

۳۔ تحقیقی کاموں سے وابستہ مصنفین اور اہم موضوعات پر توضیحی کتابیات کا سلسلہ مرتب کیا جائے۔ یہ کام محدود سطح پر بعض اداروں میں جاری ہے جیسے اکادمی ادبیات پاکستان اور مقتدرہ قومی زبان پاکستان وغیرہ میں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ایسے تمام اداروں میں نہ صرف اس کام کی حوصلہ افزائی کی جائے بلکہ اسے تکرار، جلد بازی اور سہل انگاری سے بچایا جائے۔

۴۔ نجی کتب خانوں تک رسائی حاصل کر کے ان میں موجود علمی ذخائر کی فہرستیں مرتب کی جائیں اور پھر ان سب کی ایک اجتماعی فہرس یعنی یونین کیٹلاگ تیار کی جائے۔ یہ کام بھی کسی قومی ادارے میں ہونا چاہیے۔

۵۔ پاکستان میں موجود کتب خانوں کے باہمی اشتراک و تعاون سے ہم کتابیاتی وسائل کے ایک ایسے نظام کی بنیاد رکھ سکیں، جس میں تمام کتب خانے ایک ہی سلسلے میں منسلک ہو جائیں گے۔ اس ہدف کے لیے ضروری ہے کہ پاکستان کے ہر صوبے میں ایک مرکزی کتب خانہ ہو اور اس کے ہر ضلع، ہر شہر، قصبے اور ہر گاؤں میں موجود چھوٹے بڑے کتب خانے اس کی شاخیں قرار پائیں۔ اسی طرح صوبوں کے یہ مرکزی کتب خانے دارالحکومت کی مرکزی لائبریری کی شاخیں تصور کی جائیں۔

۶۔ پاکستان میں حوالہ جاتی وسائل کی تنظیم کے لیے آج ہم مغربی ممالک کے کتب خانوں میں موجود وسائل کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ آج ہم کمپیوٹر، مائیکرو فلم اور مائیکروفش کے ذریعے پاکستانی مخطوطات اور مطبوعات کے کیٹلاگ مرتب کرنے کی بات کرتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ باتیں ترجیحی بنیادوں پر ہونی چاہئیں لیکن ان سے پہلے ہمیں اپنے پاس موجود وسائل پر بھی نظر ڈالنی

چاہیے۔ پنجاب یونیورسٹی اور پاکستان آرکائیوز جیسے اداروں کے مائیکروفلم ریڈر ایسی بوسیدہ حالت میں ہیں کہ ان سے بآسانی استفادہ ممکن نہیں۔ مائیکرو فلم سے پرنٹ نکلوانے کی سہولت پاکستان میں بھی دو یا تین اداروں سے زیادہ کے پاس نہیں۔ مائیکروفش اور دوسرے جدید وسائل کی باتیں ہمارے لیے خواب کی حیثیت رکھتی ہیں۔ کاش یہ خواب جلد شرمندۂ تعبیر ہو جائے۔

ہمارا محقق جس زبوں حالی میں علمی خدمات انجام دے رہا ہے، اس میں اس کی کامیابی کسی معجزے سے کم نہیں۔ ہماری تاریخ، ہماری ثقافت، ہمارا ادب، تحقیقی اعتبار سے تشنہ ہے۔ ہمارا محقق کنواں کھود کر پانی پیتا ہے اور کنواں کھودنے کے لیے بھی وسائل میسر نہیں۔ آیئے ہم پاکستان میں تحقیقی وسائل کے بہتر مستقبل کے لیے کوشش کریں اور جدید سائنسی بنیادوں پر اجتماعی کتابیات سازی کے خواب دیکھتے رہیں جو ہمیں منزل تک پہنچنے کی آرزو سے وابستہ رکھیں گے۔

روبینہ شہناز

مجلس ترقی ادب کی تحقیقی خدمات

اردو میں ادبی تحقیق کا آغاز یوں تو سر سید احمد خاں کے دور سے ہوتا ہے۔ حالؔی، شبلؔی، آزادؔ اور سر سید کے ہاں تحقیقی شعور کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ لیکن با قاعدہ طور پر اردو تحقیق کی روایت پہلی جنگ عظیم کے بعد شروع ہوتی ہے۔ ڈاکٹر زور، عبدالسلام ندوؔی، سید سلیمان ندوؔی، حافظ محمود شیرانی، مولانا عبدالحیؒ، ڈاکٹر عبدالستار صدیقؔی، ڈاکٹر مولوی عبدالحق، پروفیسر محمد اقبال اور ڈاکٹر مولوی محمد شفیع کے نام اس سلسلے میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

گذشتہ نصف صدی کے تحقیقی سرمائے کو نظر غائر سے دیکھا جائے تو اس میں سست روی کے باوجود ایک حصہ ایسا ضرور ہے جسے قابل قدر قرار دیا جا سکتا ہے۔ حکومت کی طرف سے تحقیق کے معیار کو بلند کرنے اور سہولت بہم پہنچانے کی کوششیں برابر جاری ہیں۔ پاکستان کے معرض وجود میں آنے کے بعد بعض تحقیقی ادارے قائم کیے گئے جن میں سے ایک مجلس ترقی ادب ہے۔

مجلس کا قیام:۔ مئی ۱۹۵۰ء میں حکومت پنجاب کے محکمہ تعلیم نے اردو زبان کی بقاء اور ترقی کے لیے ایک لاکھ روپے کی ابتدائی امداد سے صوبائی وزیر تعلیم کی زیر صدارت لاہور میں ایک ادارہ قائم کیا جس کا نام "مجلس ترجمہ" رکھا۔ ابتداء میں اس ادارے کا کام اس سے زیادہ اور کچھ نہ تھا کہ مشرق و مغرب کی بلند پایہ علمی کتابیں منتخب کر کے ان کے اردو ترجمے کرے اور انہیں شائع کرائے۔[1]

۱۹۵۸ء میں حکومت مغربی پاکستان کی وزارت تعلیم نے مجلس کی تشکیل نو کی اور

۱۔ "مجلس ترقی ادب لاہور" تعارف اور خدمات، از امتیاز علی تاج، ص۔۱

اس کا نام ''مجلس ترقی ادب لاہور'' رکھا گیا۔[1] حکومت مغربی پاکستان کے وزیر تعلیم، مجلس کے صدر اور جسٹس ایس۔اے۔ رحمن نائب صدر مقرر ہوئے۔ ارکان میں وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی، مشیر تعلیم حکومت مغربی پاکستان، سیکرٹری تعلیم، سیکرٹری مالیات، کمشنر لاہور اور ناظم تعلیمات لاہور کے علاوہ شیخ محمد اکرام، سید وقار عظیم، حکیم احمد شجاع اور ڈاکٹر سید عبداللہ شامل تھے۔ مجلس کے پہلے ناظم سید امتیاز علی تاج تھے۔ جو آخر دم تک مجلس ترقی ادب کے روح رواں رہے۔ احمد ندیم قاسمی مجلس کے موجودہ ناظم ہیں۔

مجلس کے اغراض و مقاصد:۔ مجلس ترقی ادب لاہور کی تشکیل نو کے بعد مجلس کے اغراض و مقاصد حسب ذیل قرار پائے۔[2]

۱۔ کلاسیکی ادب شائع کرنے کا مناسب اہتمام۔
۲۔ بلند پایہ ادب کی اشاعت۔
۳۔ غیر زبانوں کی معیاری کتب کا ترجمہ کرا کے شائع کرنا۔
۴۔ ہر سال بہترین ادبی مطبوعات کے مصنفین کو انعام دینا۔
۵۔ رسائل کے بہترین مطبوعہ مضامین اور منظومات پر انعام دینا۔

کلاسیکی ادب کی ترتیب و تدوین کے سلسلے میں مجلس نے فورٹ ولیم کالج اور انجمن ترقی اردو کی اصلاحات سے استفادہ کرنے کے علاوہ مزید اصلاحات بھی کیں۔ ترتیب اور املا کے اصول مقرر کیے اور علامات کا تعین کیا۔

۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک مجلس کے زیر اہتمام ۲۷ کتب شائع ہوئیں۔ جو اردو ادب کے علمی سرمایہ میں قیمتی اثاثہ کا درجہ رکھتی ہیں۔[1]

۱۔ ''پاکستان میں اردو کے ترقیاتی ادارے'' مرتبہ پروفیسر ایوب صابر، مطبوعہ اظہر سنز پرنٹرز، ۱۰۹ لٹن روڈ، لاہور، ناشر مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ص۔۱۵

۲۔ ''پاکستان میں اردو کے ترقیاتی ادارے'' مرتبہ پروفیسر ایوب صابر، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ص۔۱۵

مجلس کی خدمات :۔ مجلس نے اپنے قیام سے اب تک اردو کی ترقی و ترویج کے لیے بے مثال خدمات انجام دی ہیں۔

مجلس ترقی ادب میں بلند پایہ ادب اور غیر زبانوں کی معیاری کتب کے تراجم شائع کرنے کا کام اسی وقت سے شروع ہو چکا تھا جب اس ادارے کا نام ''مجلس ترجمہ'' تھا۔ پھر مجلس نے طے کیا کہ اصلاحی نوعیت کی عملی کتابوں کے تراجم کم اور عام فہم کتابوں کے تراجم زیادہ شائع کیے جائیں۔ اس کے بعد اردو کی کلاسیکی کتابوں کو مرتب کر کے چھاپنے کی طرف توجہ دی گئی۔ ان کی اشاعت اس خیال سے ضروری معلوم ہوئی کہ دوسرا کوئی ادارہ اس طرف مائل نظر نہیں آتا تھا۔ چنانچہ کلاسیکی کتابیں قدیم ترین نسخوں کی مدد سے مرتب کرا کے شائع کی گئیں اور ان کتابوں کے مصنفین پر سوانحی اور ان کی علمی و ادبی حیثیت پر تنقیدی مقدمات شامل کیے گئے۔ ان کے متن میں رموز اوقاف اور پارہ بندی پر خاص توجہ دی گئی کہ پرانی چھپی ہوئی کتابوں میں عموماً ان باتوں کا التزام نظر نہیں آتا۔ موجودہ دور کے املا کو گذشتہ زمانے کے املا پر اس لیے ترجیح دی گئی کہ قارئین کو کتاب پڑھنے میں دقت نہ ہو۔

علم و ادب اور قومی زبان کی خدمت کے لیے مجلس ترقی ادب لاہور اس اعتبار سے بے مثال ہے کہ جس اہم مقاصد کے لیے اس کا قیام عمل میں آیا تھا۔ اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس نے فرض شناسی اور کارکردگی کا حیرت انگیز کردار ادا کیا۔

مجلس ترقی ادب لاہور نے اپنے قیام کے ابتدائی دس سالوں میں علمی، ادبی، تاریخی اور فنی موضوعات پر سینکڑوں کتب شائع کیں۔ جو دنیا بھر کے ارباب علم اور مستشرقین سے خراج تحسین حاصل کر چکی ہیں۔ اس کام کو جو مجلس کے ابتدائی دس سالوں میں ہوا ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے اپنے ایک مقالے میں اس کا مختصر جائزہ پیش کیا ہے۔ ان کے بقول مجلس نے جس قدر ادبی کتابیں شائع کی ہیں ان کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا

۱۔ ''مجلس ترقی ادب لاہور'' تعارف اور خدمات ، از امتیاز علی تاج ، ص۔۲

سکتا ہے۔[1]

۱۔ اردو کا کلاسیکی ادب، جو از سرِ نو مرتب و مدون ہوا۔

۲۔ نئی تحقیقی تصانیف و مقالات۔

موضوعات کے اعتبار سے کلاسیکی ادب کے زمرے میں نظم، نثر، سوانح اور فن پر خاص توجہ نظر آتی ہے۔ نظم میں متقدمین اور متاخرین کے کلیات و دواوین، منظوم داستانیں اور مثنویات شامل ہیں۔ دبستان دہلی کے شعراء میں میرؔ، قائمؔ اور درد سے لے کے مومنؔ، غالب، ذوقؔ اور حالی تک کے کلیات شائع کیے گئے۔ کلیات شاہ نصیرؔ اور کلیات میرؔ بھی طبع کیے۔ دبستان لکھنؤ میں مصحفیؔ، جراتؔ اور انشاء سے لے کے آتشؔ، ناسخؔ، وزیرؔ اور صباؔ تک مرتب ہوئے۔ ان میں بعض کتب ترتیب و تدوین کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کی کتابیں اردو ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں ان تصانیف کے زندہ اسلوب نے اپنے بعد کی ہر ادبی تحریک کو متاثر کیا ہے۔ مجلس نے فورٹ ولیم کالج کی قریباً تمام ممکن الحصول کتابیں چھاپ دی ہیں۔

دوسرا اہم نثری سلسلہ سرسید احمد اور ان کے عہد کی تصانیف ہیں۔ مجلس نے مقالاتِ سرسید کو سولہ حصوں میں شائع کیا۔ ان کے علاوہ حالیؔ، شبلیؔ، نذیر احمد، مولوی ذکاء اللہ اور محمد حسین آزادؔ کی تصانیف اور کلیاتِ نثر شائع کیے ہیں۔ سرسید تحریک پر اتنا اہم اور اس قدر منظم کام مجلس سے قبل کسی ادارے کی طرف سے نہیں ہوا۔

تیسرا سلسلہ اردو کے کلاسیکی ڈرامے کا ہے۔ مجلس ترقی ادب نے پہلی مرتبہ اردو کے کلاسیکی ڈرامے کو ادبی اشاعت کا درجہ دیا۔ قبل ازیں ان ڈراموں کے جو متن بمبئی، دہلی، لاہور اور دوسرے شہروں میں شائع ہوئے تھے ان کی حیثیت ایسی تھی جیسے فلم دیکھنے

۱۔ ''مجلس ترقی ادب کی دو سالہ تحقیقی خدمات'' از گوہر نوشاہی، ''صحیفہ'' دس سالہ قومی ترقی نمبر۔ اکتوبر ۱۹۶۸ء، پچالیسواں شمارہ، مجلس ترقی ادب کلب روڈ۔ لاہور۔ ص۔ ۵

سے پہلے کوئی شخص دلچسپی کے لیے فلم کی کہانی یا گانے پڑھنا پسند کرے اور اسے چھپے ہوئے مل جائیں۔ مجلس کی طرف سے ڈراموں کی اشاعت کا یہ منصوبہ تیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ جن میں کم و بیش ایک سو ڈراموں کے متن پیش کرنے کا پروگرام تھا۔ اس سلسلے کے مرتب مجلس ترقی ادب کے ناظم سید امتیاز علی تاج تھے۔

موضوعاتی تقسیم کے بعد اب ہم مجلس کی مطبوعات کو ایک تدوینی اور اشاعتی تقسیم دیتے ہیں۔ یہ اس طرح ہوگی۔

۱۔ وہ کتابیں جو ابھی تک غیر مطبوعہ اور مخطوطات کی صورت میں تھیں اور مجلس نے انھیں پہلی مرتبہ شائع کیا۔

۲۔ وہ کتابیں جو نادر و نایاب تھیں اور تاریخ ادب کا تقاضا تھا کہ ان گم شدہ یا غیر معروف کڑیوں کا سراغ لگا کر انھیں اپنے اصلی مقام پر فائز کیا جائے۔

۳۔ ایسی کتابیں جن کے متن بازار میں دستیاب ضرور تھے لیکن اس قدر غلط صورت میں اور اس قدر ناقص تدوین میں کہ دوبارہ ان پر کام ہونا لازمی تھا۔

اس اجمال کی تفصیل درج ذیل ہے۔

مجلس ترقی ادب کی طرف سے ابتدائی عشرے میں جو مخطوطات شائع ہوئے وہ یہ ہیں۔

(الف) عجائب القصص

(ب) دیوانِ جہاندار

(ج) تذکرہ طبقات الشعراء

(د) کلیاتِ مصحفی

(ہ) کلیاتِ جرأت

عجائب القصص مغل فرمانروا شاہ عالم ثانی کی مصنفہ داستان ہے جو انھوں نے ۱۲۰۷ھ میں نابینا ہونے کے پانچ سال بعد تصنیف کی۔ موجودہ معلومات کے مطابق اس کا واحد قلمی نسخہ

جو ناقص الآخر ہے، پنجاب یونیورسٹی لاہور کی لائبریری کی ملکیت ہے۔ دوسرے نسخے کا ذکر تذکروں میں ملتا ہے لیکن اس کا سراغ ابھی تک نہیں مل سکا۔ مجلس ترقی ادب کے نسخے کا متن پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے نسخے ہی پر مبنی ہے۔ اس کتاب کو مس راحت افزاء بخاری نے مرتب کیا اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے ایک عالمانہ مقدمہ اس پر تحریر کیا۔ اس کتاب کو پہلی مرتبہ قارئین تک پہنچانے کو فریضہ مجلس ترقی ادب ہی نے ادا کیا۔

دیوان جہاندار، شاہ عالم ثانی کے بیٹے مرزا جواں بخت جہاندار کے اردو کلام کا مجموعہ ہے۔ اس کا متن پنجاب یونیورسٹی لاہور کے لائبریری کے مخطوطے مکتوبہ ۱۸۳۳ء پر مشتمل ہے اور اس کے بارے میں ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا ہے کہ ''معلومہ لائبریریوں میں اس کے صرف دو قلمی نسخوں کا علم ہے۔ ایک انڈیا آفس کا نسخہ جو وارن ہیسٹنگز کو خود شہزادے نے پیش کیا اور دوسرا پنجاب یونیورسٹی لاہور کی لائبریری کے ذخیرہ آذر میں اندراج نمبر ۸۷۰۸ پر موجود ہے۔''[1]

تذکرہ طبقات الشعراء قدرت اللہ شوق کی تصنیف ہے اور سوانحی ادب میں خاص اہمیت کا حامل ہے ابھی تک اس تذکرے کے چار قلمی نسخوں کا سراغ مل سکا ہے۔

۱۔ نسخہ کتب خانہ آصفیہ حیدرآباد دکن

۲۔ نسخہ سینٹرل ریکارڈ آفس حیدرآباد دکن

۳۔ نسخہ کتب خانہ برج موہن دتاتریہ کیفی، مملوکہ مکتبہ خاور لاہور

۴۔ نسخہ کتب خانہ دارالمصنفین، اعظم گڑھ

مجلس کے نسخے کا متن کتب خانہ آصفیہ حیدرآباد دکن کے قلمی نسخے پر مبنی ہے جس کے بارے میں فاضل مرتب جناب نثار احمد فاروقی کا کہنا ہے کہ اس کا متن باقی تمام نسخوں کے مقابلے میں زیادہ صحیح ہے۔

۱۔ ''مجلس ترقی ادب کی دو سالہ تحقیقی خدمات'' گوہر نوشاہی، ''صحیفہ'' دس سالہ قومی ترقی نمبر۔ ص۔ ۵

کلیاتِ مصحفی مجلس کے زیر اہتمام شائع کیا گیا۔

مخطوطات کے علاوہ کلاسیکی ادب میں ایسی کتابیں شامل ہیں جن کا تعلق اردو شاعری اور نثر کے مختلف دبستانوں سے ہے۔ یہ سارا سلسلہ تاریخ ادب کی ایک جامع ترتیب ہمارے سامنے لاتا ہے۔

اس کام کو موضوعات کے اعتبار سے مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ اردو نثر کے مختلف اسالیب

۲۔ شاعری

۳۔ منظوم داستانیں

۴۔ گرامر

۵۔ تاریخ و تمدن و معاشرت

اس موضوعاتی تقسیم کو ادب کے مختلف دبستانوں میں رکھ کر دیکھا جائے تو اس کی صورت یوں بنتی ہے۔

ا۔ فورٹ ولیم کالج کی اردو نثر، معاصر اور گذشتہ ادب کے آئینے میں۔

ب۔ دہلی اور لکھنؤ کے اساتذہ کے کلیات اور دواوین۔

ج۔ جنوبی ہند، شمالی ہند اور اطراف و توابع کے منظوم قصے اور داستانیں۔

د۔ سرسید اور ان کے رفقاء کی نظم و نثر۔

ہ۔ ہندوستان کے تاریخی، تمدنی اور سیاسی حالات پر مشتمل یادداشتیں اور سفر نامے وغیرہ۔

فورٹ ولیم کالج کی مطبوعات جو اردو ادب کی تاریخ میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔ مجلس میں شائع ہونے سے پہلے ادبی نوادر کی حیثیت سے اکا دکا شائقین کے پاس حرزِ جاں بنی ہوئی تھیں۔ مجلس نے انھیں جن مشکلات سے شائع کیا ان پر وہ تحسین کی مستحق ہے۔

کلاسیکی ادب میں فورٹ ولیم کی کتابوں کے علاوہ ۱۸۰۰ء سے پہلے کی تصانیف بھی شائع کیں۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابیں انگلستان، بھارت اور پاکستان کی مختلف لائبریریوں سے حاصل کی گئیں اور انہیں ترتیب و تدوین کے جدید اصولوں کے مطابق مرتب کیا گیا۔

مجلس ترقی ادب کے اشاعتی کارناموں نے کتاب پر سرسری کام کرنے والوں میں احساس ذمہ داری پیدا کیا۔ مجلس ترقی ادب کی طرف سے شائع ہونے والی کلاسیکی کتابوں کی ایک اہم خصوصیت ان پر مبسوط اور عالمانہ مقدمے، حواشی اور تعلیقات ہیں۔ مجلس نے اس کام کو ایک خاص معیار اور ذوق نظر دیا۔

مجلس نے سرسید تحریک کے سلسلے میں سرسید، حالی، شبلی، آزاد وغیرہ کے ادبی کارناموں کو شائع کیا۔ سرسید کے مقالات کو سولہ حصوں میں مرتب کیا۔ سرسید پر اس قدر جامع کام مجلس سے پہلے کسی نے نہیں کیا۔

مجلس ترقی ادب نے کلاسیکی ادب کے علاوہ دیگر تدوینی خدمات بھی انجام دیں سوانحی تصانیف کو مرتب کرنا بھی مجلس کی خدمات میں شامل ہے۔ سوانحی تصانیف میں مومن، ''حالات زندگی اور کلام'' ذوق، سوانح اور انتقاد قابل ذکر ہیں۔ اول الذکر کتاب کے مصنف مجلس کے مدیر کتب جناب کلب علی خاں فائق اور موخر الذکر کتاب جناب ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ہے۔

تنقیدی کتب میں اصول انتقاد ادبیات، شاعری اور تخیل، مغربی شعریات اور ڈراما نگاری کا فن جیسے کارنامے جہاں اصول تنقید کے بعض اہم مسائل کو زیر بحث لائے ہیں، وہاں حالی کی نثر نگاری مرزا ہادی رسوا، میر امن سے عبدالحق تک اور مباحث، عملی تنقید کا اعلیٰ معیار پیش کرتی ہیں۔

تصانیف میں تحقیقی مقالات کا ایک لامتناہی سلسلہ بھی نظر آتا ہے ان میں مقالات ڈاکٹر محمد صادق اور یورپ میں تحقیقی مطالعے کے علاوہ تین بلند پایہ محققین کی

تصانیف قابل ذکر ہیں۔

۱۔ حافظ محمود شیرانی۔ ''مقالاتِ شیرانی'' پانچ حصے۔

۲۔ مولوی محمد شفیع۔ ''مقالات و یادداشت ہائے مولوی محمد شفیع''

۳۔ امتیاز علی خاں عرشی۔ ''مقالاتِ عرشی''

تاریخی کتب میں سب سے اہم نام ''شاہ جہاں نامہ'' بنگالی مسلمانوں کی صد سالہ جدوجہد آزادی ''دربارِ ملی'' اور ''دکنی کلچر'' کے ہیں۔

سیاسی تاریخ کے علاوہ تاریخ صحافت پر بھی کتاب ''اردو صحافت پاکستان و ہند میں'' شائع کی گئی۔

تراجم:

مجلس ترقی ادب کے مقاصد میں بلند پایہ ادب کے تراجم کی اشاعت بھی تھا۔ لہٰذا مجلس نے فلسفہ، انسانیات، تاریخ، سیاسیات، داستان، نفسیات، مذہب، تنقید، سائنس، سوانح، معاشیات، تعلیمات، جغرافیہ، عمرانیات، تاریخ ادب اور ڈرامے پر بھی بلند پایہ ادب کے تراجم شائع کیے۔

فلسفہ انسانیات اور نفسیات کے موضوع پر جن اہم مصنفین کی کتب کو شائع کیا گیا۔ ان میں امام غزالیؒ، ایڈون اے برٹ، جی ای مور، جیمز فریزر، ولیم جیمز اور لارڈ برٹرینڈ رسل کے نام قابل ذکر ہیں۔

ٹائن بی کی علم تاریخ پر شہرہ آفاق کتاب Study in History کا ترجمہ مطالعۂ تاریخ کے نام سے شائع کیا۔ علاوہ ازیں دولتِ مغلیہ کی ہیت مرکزی، تزک جہانگیری، تاریخ بخارا، مسلمانوں کی سیاسی تاریخ جیسی قابل قدر تصانیف کے ترجمے کرائے۔

اس کے علاوہ آر سی ٹمپل کی حکایت پنجاب، ایل ایل ہوگبن کی ''سائنس، سب کے لیے'' سارٹن کی مقدمہ تاریخ سائنس، نظام الملک طوسی کا سیاست نامہ، ایڈم سمتھ

کی دولت اقوام اورامی۔ کیوری کی مادام کیوری جیسی کتب کے تراجم بھی شائع کیے۔

صحیفہ:

مجلس ترقی ادب کی مطبوعات میں اس کے سہ ماہی مجلّے صحیفہ کا ذکر خاص طور پر اہم ہے۔ صحیفہ ایک تحقیقی مجلہ ہے جس میں علمی و ادبی موضوعات کے علاوہ پاکستان کے مختلف حصوں کی تہذیب و ثقافت اور تاریخ پر مقالات شائع ہوتے رہتے ہیں۔ اس علمی و ادبی مجلّے کو اہل علم کے نزدیک وہی اہمیت حاصل ہے جو" اورینٹل کالج میگزین" ، "اردو" ، "معارف"، "اردو ادب" اور "نوائے ادب" کو حاصل ہے۔ مجلّے کے پہلے مدیر سید عابد علی عابدؔ تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر وحید قریشی اور اب احمد ندیم قاسمی ہیں۔ یہ اہل علم حضرات اپنی علمی و ادبی شہرت کے اعتبار سے محتاج تعارف نہیں ہیں۔ صحیفے کے سینکڑوں شمارے شائع ہوتے ہیں۔ جن کے مضامین کے ذریعے "صحیفہ" نے دنیائے تحقیق میں ایک مقام پیدا کیا۔ "صحیفہ" نے اہم مواقع پر اپنے نمبر بھی نکالے جن میں "اقبال نمبر" "دس سالہ قومی ترقی نمبر" وغیرہ شامل ہیں۔ جو علمی و ادبی اثاثے ہیں۔

"مجلس ترقی ادب" کے ارتقاء اور خدمات میں جناب سید امتیاز علی تاجؔ کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ مجلس کی ترقی میں ان کی نمایاں خدمات ہیں خصوصاً کلاسیک ڈراموں کی ترتیب و تدوین اور تصانیف کی از سر نو طباعت و اشاعت میں سید امتیاز علی تاجؔ کی خدمات سنہرے حروف میں لکھنے کا قابل ہیں۔

اردو کے کلاسیکی ڈراموں خورشید آرام کے ڈرامے، ظریف کے ڈرامے، رونق کے ڈرامے، حباب کے ڈرامے، حافظ عبداللہ کے ڈرامے، طالب بنارسی کے ڈرامے اور کئی نامعلوم مصنفین کے ڈراموں کو سید امتیاز علی تاجؔ نے بڑی خوبصورتی سے ترتیب دیا۔

سید امتیاز علی تاجؔ کے زمانے میں "مجلس ترقی ادب" نے بہت کام کیے

خصوصاً ان کے زمانے میں مطبوعات کے شعبے میں بہت کام ہوا۔

کلاسیکی ادب کی ترتیب:

مجلس ترقی ادب نے کلاسیکی کتابوں کو مرتب و مدون کرانے کی طرف خصوصی توجہ دی۔ ان کی اشاعت اس خیال سے ضروری معلوم ہوتی تھی کہ کوئی دوسرا ادارہ اس جانب مناسب توجہ نہیں دے پا رہا تھا چنانچہ علم و ادب اور تہذیب و ثقافت کا یہ گراں بہا سرمایہ ایک طرف تو روز بروز نایاب ہوتا چلا جا رہا تھا اور دوسری طرف ہماری نئی پود اس کی روایتوں اور تقاضوں سے ناواقف ہونے کے باعث بعض ایسی راہوں پر چل نکلی تھی جو منزل پر نہ پہنچا سکتی تھیں۔ [1]

بہت سی کتابیں جو اب کلاسیک کا مرتبہ رکھتی ہیں پہلی بار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ٹائپ میں جو اگرچہ خوشنما نہ تھا شائع ہو چکی تھیں۔ اسی کالج کی بعض مقبول مطبوعات لندن سے بھی اس طور سے شائع ہوئی تھیں کہ ان پر جدید طرز کے مقدمے لکھے گئے تھے اور ساتھ ہی مشکل الفاظ و محاورات کی فرہنگ بھی شامل تھی لیکن بعد میں یہ مفید سلسلہ برصغیر میں ترقی نہ کر سکا اور نہ جاری رہ سکا۔ فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور انجمن ترقی اردو کی مروجہ اصلاحات سے استفادہ کرتے ہوئے مجلس نے کلاسیکی کتابوں کی ترتیب و تدوین کے کام میں بعض دوسری اصلاحات کی کوشش بھی عمل میں لائی۔

مجلس ترقی ادب نے اپنی مطبوعہ کلاسیکی کتابیں مرتب کرنے کے لیے کئی اصول طے کیے لیکن اردو کی بہت سی اہم کتابیں مخطوطوں کی صورت میں موجود تھیں۔ ان کے حصول اور ترجیح و ترتیب کے متعلق درج ذیل اصول طے کیے گئے۔ [2]

۱۔ ممکن ہو تو اولیت ایسے مخطوطوں کو دی جائے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو۔

۱۔ مجلس ترقی ادب، تعارف اور خدمات از سید امتیاز علی تاج

۲۔ مجلس ترقی ادب، تعارف اور خدمات از سید امتیاز علی تاج ص۔۱۱

۲۔ اگر مخطوطہ مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نہ ہو تو اس پر مصنف نظر ثانی کر چکا ہو۔

۳۔ مخطوطہ مصنف کی زندگی میں لکھا گیا ہو اور وفات سے جس قدر قریبی زمانے کا ہو۔ اسی قدر اہم سمجھا جائے۔

۴۔ اگر مخطوطوں کے نسخے ایک سے زیادہ ہوں تو مصنف کے قریبی نسخے کو اساس بنایا جائے اور باقی نسخے جو ایک واسطے یا دو واسطوں سے اس کی نقلیں ہوں۔ ان کے اختلافات حواشی میں واضح کر دیے جائیں۔

''مجلس ترقی ادب'' نے یوں تو بیش بہا ادبی و علمی کتابوں کی طباعت کا اہتمام کیا۔ مگر ان میں چیدہ چیدہ کتابوں کی مختصر تفصیل پیش کی جاتی ہے۔

۱۔ پدماوت اردو:

''پدماوت اردو'' اردو کلاسیک ادب سے متعلق ہے۔ یہ دو شعراء کی مشترکہ کاوش ہے۔ میر ضیاء الدین عبرتؔ و غلام علی عشرت کی۔ جسے ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے ترتیب دیا ہے۔ مثنوی ''پدماوت'' کلاسیکی ادب کا وہ شاہکار ہے جسے بقائے دوام اور شہرت عام نصیب ہوئی۔ ''پدماوت اردو'' کی ترتیب و تدوین و تصحیح کے لیے فاضل مرتب ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے ''نسخہ مصطفائی'' مطبوعہ ۱۸۵۹ء۔ ملک محمد جائسی، تصنیف سید کلب مصطفےٰ مطبوعہ انجمن ترقی اردو دہلی، افسانہ پدمنی تصنیف محمد احتشام الدین دہلوی مطبوعہ محبوب المطابع ۱۹۳۹ء۔ نسخہ مطبع نول کشور ۱۸۸۵ء مطبع منشی نول کشور کانپوری۔ اور دیگر بہت سے قلمی نسخوں کو مدنظر رکھا۔ [۱]

۲۔ بیتال پچیسی:

''بیتال پچیسی'' کو مظہر علی ولا نے ۱۸۰۳ء [۱] میں اردو میں منتقل کیا۔ اس کی

۱۔ ''پدماوت اردو'' مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی۔ ناشر مجلس ترقی ادب، لاہور ص ۵۲۔۵۳

موجودہ صورت اس کتاب کا ترجمہ ہے جسے بقول مترجم محمد شاہ بادشاہ کے زمانے میں صورت نام کشور نے راجہ جے سنگھ سوائی والئی جےنگر کی فرمائش پر سنسکرت سے بھاشا میں منتقل کیا۔ اس کتاب میں پچیس (۲۵) کہانیاں ہیں۔ ان پچیس کہانیوں کو شاید اس لیے الگ کتابی صورت دے دی گئی کہ یہ تمام ایک خاص رشتے سے منسلک ہیں اور وہ یہ کہ ان سب کو بیان کرنے والا ایک ہی کردار یعنی بیتال ہے۔ ''بیتال پچیسی'' کے مصنف مظہر علی خان ولاؔ ہیں اور اسے ڈاکٹر گوہر نوشاہیؔ نے ترتیب دیا اور اس پر مقدمہ بھی ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے لکھا۔ بیتال پچیسی کا یہ دوسرا ایڈیشن اردو اور دیوناگری ہر دو رسم الخط میں ہے۔ بین السطور انگریزی ترجمہ اور مشکل مقامات پر انگریزی زبان میں حواشی بھی درج کیے گئے ہیں۔ ۲

۳۔ دیوانِ دردؔ:

اردو غزلیات اور رباعیات میں تصوف کے اعلیٰ مضامین کو جس طرح دردؔ نے سمویا ہے اردو شاعری میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ ''دیوان درد'' کے مرتب خلیل الرحمٰن داؤدی ہیں۔ ۳

۴۔ مقالاتِ سرسید:

اردو کلاسیک کے تسلسل میں مجلس نے سرسید احمد خان کے گرانقدر مقالات و مضامین شائع کیے انہیں مولانا محمد اسماعیل پانی پتی نے ترتیب دیا۔ ۱

۱۔ ''بیتال پچیسی'' از مظہر علی خان ولا۔ مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی ناشر ''مجلس ترقی ادب'' لاہور

۲۔ ''بیتال پچیسی'' از مظہر علی خان ولاؔ۔ مرتب ڈاکٹر گوہر نوشاہیؔ مطبوعہ ''مجلس ترقی ادب'' لاہور ص۔۲

۳۔ ''دیوان درد''۔ از خلیل الرحمٰن داؤدی۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور

۵۔ مثنوی رمز العشق (مع چرخی نامہ):

مجلس ترقی ادب لاہور کے زیر اہتمام مثنوی رمز العشق کو ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے ترتیب دیا۔ رمز العشق غلام قادر شاہ صاحب کی تصنیف ہے۔ رمز العشق تصوف کے موضوع پر اردو کی مثنوی ہے۔ رمز العشق کی ترتیب میں ذخیرۂ حافظ محمود شیرانی کے دو نسخے فاضل مرتب نے استعمال کیے۔ ان میں سے ایک نسخہ ۱۲۰۴ھ کا مکتوبہ تھا۔ [۲] جسے نسخہ 'الف' قرار دیا ہے۔ اس نسخے کی تفصیل ابوالخیر صاحب کے ہاں مندرجہ ذیل ہے۔

فہرست مخطوطات پنجاب یونیورسٹی غیر مطبوعہ

''ذخیرہ شیرانی مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ۱۴۶۳ نمبری کے تحت اندراج ایک قلمی مجموعۂ رسائل ہے جس میں دیگر مذہبی تصانیف کے ساتھ مصنف رمز العشق غلام قادر شاہ مندرجہ ذیل تحریریں ملتی ہیں۔'' [۳]

۱۔ شجرہ شریف خاندان فاضلیہ

۲۔ چرخی نامہ غلام قادر شاہ

۳۔ غزل نعتیہ غلام قادر شاہ

۴۔ رمز العشق

۵۔ رمز العشق (دوسرا نسخہ)

۶۔ **کلیاتِ نظم حالؔی:** مولانا الطاف حسین حالی اردو ادب کے چند بزرگ ترین معماروں اور محسنوں میں سے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے سب سے بڑے شاعر اور نظم

۱۔ ''مقالات سرسید'' ازمولانا محمد اسماعیل پانی پت، ''مجلس ترقی ادب'' لاہور

۲۔ مثنوی رمز العشق۔ مصنف غلام قادر شاہ۔ مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ص۔ ۲۳

۳۔ مثنوی رمز العشق۔ تصنیف غلام قادر شاہ۔ ترتیب ڈاکٹر گوہر نوشاہی ناشر مجلس ترقی ادب لاہور ص۔ ۲۵

جدید کے پیشوا تھے۔

کلیات نظم حالی میں غزل کو مقدم کیا گیا ہے۔ [1]

''کلیات نظم حالی'' کو ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے مرتب کیا ہے۔کلیات نظم حالی میں مرتب نے شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی کی شخصیت و سوانح کو بھی شامل کیا ہے۔

اس کے علاوہ یادگار داغ (مرتبہ کلب علی خاں فائق) کلیات شیفتہ (محمد مصطفیٰ خان شیفتہ) واسوخت (آغا زحسن امانت) مقالات مولانا محمد حسین آزاد جیسی بے شمار کتابیں جو ہماری علمی و ادبی و ثقافتی سرمایہ و ورثہ ہیں۔ ''مجلس ترقی ادب'' نے شائع کیں۔

مجلس کے زیر اہتمام ایم اے اور پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے:

مجلس ترقی ادب نے اس زمانے میں اس بات کا خیال بھی کیا کہ ایم اے اور پی ایچ ڈی کے طالبعلموں کے بعض قابل قدر مقالات جو اب تک مخطوطوں کی صورت میں یونیورسٹیوں کی الماری میں رکھے ہوئے ہیں اور انہیں یونیورسٹی کی طرف سے شائع ہونا چاہیے تھا، لیکن بوجوہ اس طرف توجہ نہیں ہوسکی۔ انہیں کتابی صورت میں شائع کیا جائے ۔مجلس کی ہدایت پر برصغیر کی اکثر یونیورسٹیوں کے غیر مطبوعہ مقالوں کی فہرست جمع کرنے کی کوشش کی گئی اور اس قسم کے بعض مقالے شائع بھی کیے گئے۔

مغربی ڈراموں کے تراجم:

مغرب کے جدید ڈرامے کی طرز کے طبع زاد یا متر جمہ ڈرامے اردو میں نہ ہونے کے برابر تھے۔ چنانچہ کالجوں کے کلب یا دوسری جماعتیں ڈراما کرنے کے لیے جب بھی ارادہ کرتے تو ضرورت کے مطابق ڈرامے انہیں دستیاب نہیں ہوتے۔ مطالعے کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ڈرامے کچھ کم دلچسپ نہیں تھے۔ اور ناول کے مقابلے میں بہت

۱۔ ''کلیات نظم حالی'' جلد اول۔ مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی ''مجلس ترقی ادب'' لاہور ص۔۳۸

مختصر بھی، ان سب باتوں کا خیال کر کے مجلس ترقی ادب نے اس صنف ادب کی حوصلہ افزائی کی۔ جس کا کریڈٹ سید امتیاز علی تاج کو جاتا ہے۔

کتابیات

۱۔ ایوب صابر پروفیسر۔ "پاکستان میں اردو کے ترقیاتی ادارے" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔

۲۔ روئیداد ۷۶۔۱۹۷۷ء مرکزی اردو بورڈ، لاہور۔

۳۔ مقتدرہ قومی زبان "ایک تعارف"۔

۴۔ پاکستان میں اردو کا مسئلہ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔

۵۔ مجلس ترقی ادب، لاہور، تعارف اور خدمات، سید امتیاز علی تاج۔

۶۔ گوہر نوشاہی ڈاکٹر، مجلس ترقی ادب کی دہ سالہ تحقیقی خدمات، "صحیفہ" "دس سالہ قومی ترقی نمبر" اکتوبر ۱۹۶۸ء مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۷۔ عبرت دعشرت: پدماوت اردو مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۸۔ مظہر علی خان ولا، بیتال پچیسی، "حرف آغاز و مقدمہ" ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۹۔ محمد اسماعیل پانی پتی "مقالات سرسید" مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۱۰۔ غلام قادر شاہ، "مثنوی رمز العشق" مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی۔ مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۱۱۔ خلیل الرحمٰن داؤدی "دیوانِ درد" مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۱۲۔ افتخار احمد صدیقی "کلیات نظم حالی" جلد اول، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

اختر شاد

پاکستان میں ادبی تحقیق کے مسائل

پاکستان میں ادبی تحقیق کا سب سے بڑا مسئلہ درست متن کا حصول ہے۔ یوں تو بے شمار قدیم متون مل جاتے ہیں جن میں کچھ مطبوعہ بھی ہیں لیکن ان قلمی نسخوں، کلیات اور تصانیف میں الحاقی اور منسوب حصے آجاتے ہیں جب کہ بعض اوقات اصل متن کے کچھ اجزاء ان میں شامل ہونے سے رہ جاتے ہیں۔ کسی بھی مصنف نے اپنی جملہ تخلیقی کاوشوں کا درست متن خود نہیں بنوایا۔ جس کی وجہ سے پاکستانی ادب کا زیادہ حصہ قیاسی اور تاثراتی ہے۔ اس کی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں مثلاً انتقاد کے دوران پروفیسر محمد حسن اس نتیجے پر پہنچے ''فراق کو ذوق کا پورا کلام میسر نہ تھا لیکن انھوں نے مقالہ لکھا جو شرح کلام ذوق کی بنیاد قرار پاتا ہے۔''

یا مجنوں گورکھپوری کے مضمون ''میر اور ہم'' کی بنیاد یہ شعر ہے۔

شکست و فتح نصیبوں سے ہے ولے اے میر
مقابلہ تو دل ناتواں نے خوب کیا

اور اسی کو رہنما بنا کر انھوں نے میر کے کلام میں تاب مقاومت ڈھونڈ نکالی ہے جب کہ یہ حقیقت ہے کہ یہ شعر میر کا نہیں بلکہ ایک غیر معروف شاعر امیر کا ہے اور اس سے مختلف بھی ہے۔ [1]

کراچی کے ایک بزرگ شاعر عارف لکھنوی نے ۲۳ نومبر ۱۹۹۰ء کو ایک ملاقات کے دوران راقم کو بتایا اور تقاضائے راقم پر راقم کی نوٹ بک میں مذکورہ بالا شعر کے حوالے

۱۔ محمد حسن۔ پروفیسر "ادبی تحقیق کے بعض مسائل"۔ مشمولہ "اردو میں اصول تحقیق" مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش۔ جلد دوم: صفحہ ۱۳۰

سے لکھا کہ میر کی شاعری میں مذکور قافیہ ردیف کی کوئی غزل ہی نہیں اور یہ شعر نواب یامین خان رئیس ٹونڈلہ (یو۔ پی۔ بھارت) کا ہے اور اصل شعر مندرجہ ذیل ہے:

شکست و فتح مقدر کی بات ہے لیکن
مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا

عارف لکھنوی مزید لکھتے ہیں کہ کافی عرصہ ہوا لکھنؤ سے ایک کتاب ''شاگردانِ مصحفی'' شائع ہوئی تھی اس کے مطالعہ سے تفصیل معلوم ہو جائے گی یہ ان کے شاگرد تھے۔ ۱

مندرجہ بالا صورت حال سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ درست متن کی عدم موجودگی ادب کے طالب علم اور محقق کو کس قدر گمراہ کرسکتی ہے۔

۱۔ تحقیق و تنقید کے درمیان فاصلے

پاکستانی ادبی تحقیق کا ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ بعض سہل پسند محققین نے بیانیہ قسم کی برائے نام تحقیق جاری رکھی ہوئی ہے۔ اور تنقید سے اپنا تعلق ترک کر رکھا ہے اس طرح تحقیق و تنقید کے درمیان ایک خلیج موجود ہے۔ بقول پروفیسر محمد حسن: ''کبھی کبھی تنقید نگاروں کی طرف سے تحقیق پر ''گورکنی'' کی پھبتی کسی جاتی ہے تو کبھی تحقیق کے شیدائی تنقید کو محض لفاظی یا خیالی طوطا مینا بنانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ۲

اس صورت حال میں نقاد اور محقق ہر دو اپنا فرض بخوبی ادا نہیں کر پاتے۔ کیونکہ تحقیق و تنقید لازم و ملزوم ہیں اور تحقیقی کام تنقیدی شعور کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔ جیسا کہ مظفر علی سید نے ایک موقع پر کہا تھا:

۱۔ عارف لکھنوی سے راقم کی ملاقات ۲۳ نومبر ۱۹۹۰ء۔ دفتر گلوب ٹریڈرز نزد لیاقت باغ۔ راولپنڈی

۲۔ محمد حسن۔ پروفیسر ''ادبی تحقیق کے بعض مسائل''۔ مشمولہ ''اردو میں اصول تحقیق'' مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش جلد دوم، صفحہ ۱۳۰

رہے گویا ہر محقق میں ایک جزوی نقاد اور ہر نقاد میں ایک جزوی محقق کا وجود لازم ہے"۔ ل

۲۔ استخراج نتائج کا فقدان

تحقیق کا مقصد صرف حقائق و واقعات کے انبار لگا دینا نہیں بلکہ حقائق کی تہ میں کارفرما خیال تک رسائی بھی ضروری ہے۔ یہ کام قوت متخیلہ کی مدد لیے بغیر نہیں ہو سکتا۔ بے شک تحقیق سائنسی طریق تفتیش اور حقائق کے تابع ہوتی ہے اور تخیل تخلیق میں بنیادی طور پر اور تنقید میں ضمنی طور پر کارفرما ہوتا ہے لیکن کسی ایک روایت کو درست اور دوسری کو غلط قرار دینے کے لیے ضروری ہے کہ حقائق کے مختلف ٹھوس ٹکڑوں کو ایک پیکر میں ڈھالا جائے اور حالات، ادبی رجحانات اور ان کے پس منظر کو سامنے رکھ کر ان حقائق سے امکانی نتیجے کا استخراج کیا جائے۔ وسائل کی کمیابی کے باعث حقائق کا تقابل و موازنہ ہماری تحقیق میں کما حقہ نہیں ہو پاتا لہٰذا اکثر بے نتیجہ تحقیقی کام سامنے آتے ہیں جن سے نئے محققین کو استفادہ کرنے یا انھیں آگے بڑھانے میں بہت دشواری ہوتی ہے۔

۳۔ بنیادی وسائل کی عدم دستیابی

اردو کی ادبی تحقیق کے لیے نکلنے والے طالب علم کی مثال اس سیاح کی ہے جو پاپیادہ دنیا کے سفر پر روانہ ہو گیا ہو۔ وہ اسی صورت میں سفر کا آغاز کر سکتا ہے کہ وسائل سفر اور سمت کی نشاندہی پر اصرار نہ کرے۔ سب سے پہلا اور کڑا مرحلہ یہ ہے کہ اسے یہ مکمل معلومات فراہم کرنے والا کوئی ذریعہ یا ادارہ ہی نہیں ہے جو اسے یہ بتا سکے کہ کن کن موضوعات پر اب تک کون کون سی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور کون کون سے رسائل اخبارات، مخطوطات، ذرائع ابلاغ کی فائلوں اور غیر ادبی مآخذ میں اس کے موضوع سے

ا۔ اعجاز راہی۔ ڈاکٹر (مرتب) روداد سیمینار: اصول تحقیق، ۲۵ تا ۲۷ مارچ ۱۹۸۶ء (روداد: پہلا اجلاس: ۲۶ مارچ ۱۹۸۶ء) صفحہ ۱۴۔ مقتدرہ قومی زبان۔ اسلام آباد

متعلقہ مواد موجود ہے؟ اور اگر خوبی قسمت سے اسے اپنے موضوع سے متعلقہ مواد کی اطلاع مل بھی جائے تو مواد تک رسائی اس کے لیے جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہوتی۔ تحقیق کے لیے ضروری ہے کہ محقق موضوع سے متعلقہ قدیم متن دریافت کرے تو اس کے تخلیقی پس منظر کے ساتھ ساتھ اس دور کی زبان و املا تک بھی رسائی کرے لیکن اس سلسلے میں مستند لغات کی عدم دستیابی یا قدیم مخطوطات اور ان کی طرز سے متعلقہ قابل فہم مخطوطات کا حصول اور زیادہ مشکل کام ہے۔ مخطوطات کی وضاحتی فہرستیں پاکستان کے بیشتر کتب خانوں یا اداروں کے پاس مکمل نہیں ہیں۔ اگر کہیں فہرست ہے بھی تو اس میں درج بعض نسخے گم یا ضائع ہو چکے ہیں اور جو اداروں یا لوگوں کی ذاتی ملکیت میں ہیں ان کو حاصل کرنا پاکستانی محقق کے لیے بہت دشوار کام ہے۔ اس کے علاوہ پاکستانی محقق کو اپنے موضوع سے متعلقہ مواد ہندوستان اور مغربی کتب خانوں سے بھی حاصل کرنا پڑتا ہے۔ مغربی کتب خانوں سے تحریروں کے عکس مل جاتے ہیں لیکن ان تک رسائی کی مشکلات اور محقق کے مالی مسائل اس سلسلے میں حائل ہوتے ہیں۔ بھارت میں ایک تو بہت کم لوگ اور کتب خانے ایک دوسرے کو کتب اور دستاویزات مستعار دیتے ہیں دوسرے کچھ کتب خانے مواد کو باہر لے کر جانے ہی نہیں دیتے۔ اگر ان کی اپنی مشینوں سے عکس لینے کے لیے رقم جمع کروائی جائے تو بعض کتب خانوں میں بہت عرصہ تک عکس نہیں مل پاتے کیونکہ کبھی کتب خانے تعاون ہی نہیں کرتے اور کبھی لائبریری سٹاف کی ترجیحات کار آڑے آتی ہیں۔ اس کے علاوہ مواد کا یہ حصول اتنا مہنگا پڑتا ہے کہ تحقیقی، تعلیمی ادارے اس خرچ کو اٹھانے کے لیے تیار نہیں ہوتے اور طالب علم یا محقق ذاتی طور پر ان اخراجات کا متحمل نہیں ہوسکتا۔

۴۔ نجی مخطوطات و مواد

جو مخطوطات نجی ملکیت میں ہوتے ہیں وہ بیشتر محقق کی دسترس میں نہیں آتے یا بہت مشکل سے آتے ہیں۔ اسلامی مدارس، خانقاہوں، امام بارگاہوں، جاگیرداروں،

نوابوں اور حکمران خاندانوں کے پاس تحقیقی ماخذ کا وقیع سرمایہ تھا جس میں سے بہت کچھ ضائع ہو چکا ہے اور جو موجود ہے وہ ان کے تہ خانوں اور سٹوروں میں پڑا ہے جسے وہ اپنے اجداد کی نشانی تو سمجھتے ہیں لیکن اس گرد آلود مواد کو ہاتھ لگانا یا کسی کو اسے نکالنے کی اجازت دینا ان کے لیے الجھن کا باعث بنتا ہے۔ انھیں اس امر سے کوئی دلچسپی نہیں کہ تحقیق سے ان کو ذاتی، خاندانی یا تاریخی سطح پر کیا فائدہ ہوگا۔ وہ اس تحقیق سے حاصل ہونے والی ممکنہ شناخت اور ستائش و صلے کی تمنا سے بھی بے نیاز ہیں۔ بعض حالات میں تو اس مواد کے مالک اس امر کا اقرار ہی نہیں کرتے کہ ان کے پاس مواد موجود ہے۔ پاکستان کے بڑے کتب خانوں کی کتابوں اور مخطوطات کی نہ کوئی مرکزی فہرست ہے نہ کوئی یونین کیٹلاگ ہے اور نہ ہی ان کی مائیکروفلمیں یا فوٹوسٹیٹ میسر آتی ہیں۔ بعض کتب خانوں اور اداروں کے پاس مائیکروفلمیں ہیں مگر انھیں پڑھنے کی سہولت نہیں ہے۔ برٹش میوزیم اور انڈیا آفس لائبریری میں برصغیر کے ادبی مواد کا وقیع سرمایہ موجود ہے لیکن اس کے حصول کے لیے بھی تحقیق کے طلبہ کو در بدر بھٹک کر معلومات حاصل کرنی پڑتی ہیں۔

۵۔ عوام میں تحقیق کی افادیت کے شعور کا فقدان

محقق کے دل و دماغ میں تجسس اور حقائق تک پہنچنے کا اشتیاق ہوتا ہے لیکن پاکستانی معاشرہ ادبی تو کیا سائنسی اور عمرانی سطح پر بھی تحقیق کے مزاج سے آشنا نہیں ہے۔ بقول کسے ہم سوال اٹھانے کے بجائے دریوزہ گر کی طرح سوال کرنے کے عادی ہیں۔ اس معاشرے میں ادب کو فارغ البال لوگوں کا کام سمجھا جاتا ہے۔ کچھ دن ہوئے میرے ایک جاننے والے ٹی وی پروڈیوسر اپنی ٹیم کے ساتھ پنجاب کالج آف کامرس راولپنڈی کی لائبریری میں لائبریری کی افادیت کے حوالے سے طلبہ کی گفتگو ریکارڈ کرنے آئے۔ غیر رسمی گفتگو کے دوران انھوں نے مجھے بتایا کہ وہ ادب کی افادیت کے حوالے سے

ریکارڈنگ کرنے اسلام آباد کے مختلف تعلیمی اداروں میں گئے ۔ طلبہ کی غالب اکثریت نے کہا کہ الیکٹرونک میڈیا اور انفارمیشن کے دور میں آپ اردو شعر و ادب کی بات کرتے ہیں اس کا کیا فائدہ ہے۔[1]

ہم معاشرے کا ادبی ذوق پست ہونے کا مطلب یہ تو نہیں لیتے کہ ادب بے کار ہے لیکن سوال یہ ہے کہ مادیت پرست معاشرے کی نسل نو کے نوجوان کو اس امر سے کیا دلچسپی ہے کہ اس کے دادا نے کون سی نظم کس واقعہ کے زیر اثر کہی تھی؟ اور اس کے ذہن میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اب پوتا اس امر کی تحقیق میں معاونت کیوں کرے؟

۶۔ سماجی معیارات کی جکڑ بندیاں

محقق حالات و واقعات کو اصلی حالت میں پیش کرتا ہے لیکن پاکستانی معاشرہ اپنے مثبت یا منفی ہر دو قسم کے سماجی معیارات کا قیدی ہے۔ زیر تحقیق ادبی شخصیت کے اقربا مبالغے کے ساتھ اس کے محاسن اور اس کے دشمن مبالغے کے ساتھ اس کے معائب بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن کی تنقیح و تصدیق بعض اوقات بہت ضروری لیکن بہت مشکل ہو جاتی ہے۔

۷۔ جلد بازی

پاکستان میں ادبی تحقیق کے سلسلہ میں ایک دشواری یہ بھی ہے کہ محقق مالی فوائد کے لیے ''کاتی اور لے دوڑی'' والا رویہ اپنائے ہوئے ہیں۔ اس کی وجوہات ان کی مالی مشکلات اور شہرت کی خواہش بھی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹریٹ کے نام پر کی جانے والی تحقیق کے معیار کے گرنے کی بنیادی وجہ تحقیق سے وابستہ مالی فائدہ بھی ہے۔ یعنی پی۔ ایچ۔ڈی

۱۔ ٹی وی پروڈیوسر قیصر امام نقی سے راقم کی ملاقات ۱۶ فروری ۲۰۰۲ء

کرنے والے کو ڈیڑھ ہزار روپے اور ایم فل کرنے والے کو اس سے
نصف مخصوص الاؤنس تاحیات ملتا رہتا ہے لہٰذا اگزشتہ دو دہائیوں میں
ہمارے ہاں اچانک ڈاکٹرز جو مشروم کی طرح پیدا ہو رہے ہیں تو اس کی
وجہ پاکستان کے ایک سابقہ وزیر ہیں جنھوں نے علمی سرپرستی کے لیے یہ
خصوصی الاؤنس بجٹ میں رکھا تھا''۔ ا

یہ درست ہے کہ طلبہ ڈگری لینے کی جلدی میں کام کرتے ہیں۔ لیکن تحقیق دلجمعی کے ساتھ مطالعہ کرنے مطالب کی تفہیم کے لیے برسوں خون خشک کرنے اور ادب میں انکشافات و حقائق کا اضافہ کرنے کا نام ہے۔

۸۔ اعلیٰ تعلیمی مرحلے پر تحقیق

پاکستان میں طالب علم کو ایم اے ، ایم ایس سی ، ایم فل یا پی ایچ ڈی کی سطح پر اعلیٰ پائے کا تحقیقی مقالہ لکھنے کا حکم ملتا ہے۔ لیکن اسے پرائمری ، ثانوی ، اعلیٰ ثانوی اور انڈر گریجویٹ سطحوں پر تحقیق سے دور رکھا جاتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ خوشہ چینی، سہل پسندی اور ناتجربہ کاری کے بل پر ایسا کام کرتا ہے جو برائے نام تحقیقی کام ہوتا ہے۔

۹۔ کارِ بے ثمر

بلاشبہ پاکستان میں ایسے محقق موجود ہیں جنہوں نے تمام تر مشکلات کے باوجود ادبی تحقیق جیسے کارِ بے ثمر اور کارکوہ کنی کو پورے خلوص کے ساتھ اپنا رکھا ہے۔ وہ حافظ محمود شیرانی ہوں ، مولوی محمد شفیع ہوں ، ڈاکٹر سید عبداللہ ہوں ، ڈاکٹر وحید قریشی ہوں ، ڈاکٹر جمیل جالبی ہوں ، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ ہوں ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ہوں ، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ہوں ، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ہوں

ا۔ سلیم اختر۔ ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ۔ صفحہ ۵۴۳

خلیل الرحمٰن داؤدی ہوں ، ڈاکٹر گوہر نوشاہی ہوں ، مشفق خواجہ ہوں ، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن ہوں ، اکرام چغتائی ہوں یا ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش ہوں ، ان سب محققین نے ستائش و صلے کی تمنا اور پروا کیے بغیر اردو کی ادبی تحقیق کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا لیکن سوال یہ ہے کہ جس زر پرست اور طبقاتی معاشرے میں ان پڑھ یا ثانوی سطح کی تعلیم کے حامل امراء اور ارباب اختیار کی اولاد دنیا کے اعلیٰ تعلیمی اداروں میں حاصل کر رہی ہو اور مادی سطح پر ستاروں اور سیاروں کے ہمدوش پرواز کر رہی ہو وہاں اعلیٰ اخلاق و اقدار اور ارفع تعلیمی و تحقیقی استعداد کا حامل لیکن خاک بسر محقق اپنے متعلقین اور اولاد کے سامنے ان کی محرومیوں کا کیا جواز پیش کرے؟

۱۰۔ قلت وقت

تحقیق کے لیے برسوں تک حقائق کی چھان بین اور تنقیح کے لیے وقت درکار ہے۔ محقق بھی چونکہ ایک سماجی اکائی کی حیثیت رکھتا ہے اسے بھی اپنے متعلقین کے جسم و جاں کا رشتہ بحال رکھنا ہوتا ہے لہٰذا اس کی دیگر سماجی ذمہ داریوں کی وجہ سے وقت کی قلت بھی تحقیق کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔

۱۱۔ معلومات کا صیغۂ راز میں رکھنا

مشرقی معاشرے میں لوگ اپنے اقرباء کے حوالے سے بہت سی معلومات صیغۂ راز میں رکھنے کے پابند اور خواہش مند ہوتے ہیں لہٰذا ان حقائق کا بے جا انکشاف بھی محقق کے لیے مسائل پیدا کرتا ہے۔ اگر متنازع امور کا انکشاف ہو جائے تو کئی سماجی پیچیدگیاں اور مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ امریکہ میں Privacy Act کے تحت بے جا معلومات فاش کرنے والے محقق کو جرمانہ ہوتا ہے اور اس کا تحقیقی منصوبہ منسوخ کر دیا جاتا ہے لیکن پاکستان میں اس حوالے سے کوئی قانون موجود نہیں ہے۔

۱۲۔ تعصبات

پاکستانی معاشرہ علاقائیت ،فرقہ واریت اور قبائلی نظام میں جکڑا ہوا معاشرہ ہے۔اس لیے یہاں محقق کو تحقیق سے متعلقہ افراد کے تعصبات کی وجہ سے بہت دشواریوں کا سامنا رہتا ہے۔کراچی کا تحقیقی دبستان پنجاب والوں کو نیچا دکھانے کی کوشش کرتا ہے اور پنجاب والے کراچی والوں کی ٹانگ کھینچنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے کئی محقق اپنے پسندیدہ اور طبعی مطابقت کے حامل موضوع کے بجائے حصول سند کے لیے کسی دوسرے موضوع پر تحقیق کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں جو اپنے معیار کے اعتبار سے تسلی بخش نہیں رہتی۔

۱۳۔ جدید تکنیک کا عدم استعمال

یہ دور برقی ذرائع ابلاغ کا دور ہے۔اگر کمپیوٹر اور انٹرنیٹ وغیرہ کاروبار اور لین دین میں مددگار ہو سکتے ہیں تو یہ ہر لائبریری کا لازمی جزو بھی ہونے چاہییں لیکن اب تک بہت کم کتب خانوں میں یہ سہولت موجود ہے اور وہ بھی جزوی طور پر اس کے علاوہ مائیکروفلموں کی عدم دستیابی یا دستیابی کی صورت میں ان کا قابل مطالعہ نہ ہونا یا مطالعے کی سہولت نہ ہونا بھی تحقیق کے سلسلے کی ایک اہم دشواری ہے۔

۱۴۔ موضوعات کی تکرار

کئی تعلیمی اداروں میں تحقیق شدہ موضوع کے عنوان میں تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ انہی موضوعات پر کام ہوتا ہے جن پر پہلے کام ہو چکا ہے۔کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ صدر شعبہ کسی دوسرے کا ایم اے کا مقالہ اٹھا کر اس میں کچھ اضافہ کروا کر اپنے من پسند آدمی کو پی ایچ ڈی کی ڈگری دلوا دیتا ہے۔بعض اساتذہ تو طلبہ وطالبات کو مقالے یا ان کے کچھ حصے لکھ کر بھی دیتے ہیں۔کئی طلبہ کے خاکے مسترد کر دیے جاتے ہیں لیکن انہی موضوعات پر بااختیار افراد اپنے اقربا یا من پسند لوگوں سے کام کرواتے ہیں۔اس حوالے سے بھی ملک

میں کوئی قانون موجود نہیں ہے۔

فروغ تحقیق کے لیے چند تجاویز

پاکستان میں ادبی تحقیق کو فروغ دینے کے لیے مندرجہ ذیل اقدامات کی ضرورت ہے۔

ا۔ حفاظت متون

قدیم متون کو محفوظ کرنے کے لیے فوری طور پر اقدامات کیے جائیں۔ نجی ملکیت ،خانقاہوں ،امام بارگاہوں اور خاندانی کتب خانوں میں موجود ادبی مواد اور ماخذات کو قومی ملکیت قرار دیتے ہوئے سرکاری کتب خانوں میں محفوظ کیا جائے۔ ان کی نقول اور فلمیں تیار کروا کر ان کے یونین کیٹلاگ مرتب کروائے جائیں تا کہ تحقیق کا کوئی بھی طالب علم کسی بھی شہر کے بڑے کتب خانے سے ان کی نقول یا ان کے بارے میں معلومات حاصل کر سکے۔

۲۔ تحقیقی کام کا جائزہ اور استناد

ہر تحقیقی کاوش کو معاصر ادبی مواد اور غیر ادبی مآخذ کی روشنی میں جانچنے کے لیے حکومتی سطح پر مستند محققین کی ایک کمیٹی بنائی جائے اور ذاتی سطح پر بھی کوئی محقق جب تحقیقی کتاب شائع کرے تو اسی مستند کمیٹی کی سفارش پر اس کتاب کو ادبی تحقیقی سرمائے میں شامل کیا جائے اور ملک کے تمام بڑے کتب خانوں میں اس تحقیقی کاوش کو رکھنے کی سفارش کی جائے۔ اگر یہ کتاب مزید تحقیق طلب یا اصلاح طلب ہو تو اس پر دوبارہ کام کروایا جائے تا کہ مستند کتاب سامنے آ سکے۔

۳۔ تعلیمی اداروں کے تحقیقی معیار میں بہتری

تعلیمی اداروں میں بھی مستند اور نابغہ روزگار محققین تحقیقی مقالوں جانچ پڑتال کر

کے اسناد جاری کرنے کی سفارش کریں۔ چند برس سے ایم اے اردو کی سطح پر تحقیق و تدوین کو بطور اختیاری مضمون پڑھایا جاتا ہے اور ایم فل / پی ایچ ڈی کی سطح پر مجموعی تحصیل علوم اعلیٰ کی تدریس لازمی قرار دی گئی ہے جس میں تحقیق و تدوین کی تدریس بھی شامل ہے۔ جب کہ اس سے قبل تحقیق و تدوین کے اصولوں کی تدریس کے بغیر ہی طلبہ کو تحقیقی کام پر لگا دیا جاتا تھا۔ اب نہ صرف تحقیق و تدوین کی اس تدریس کو جاری رکھنا ضروری ہے بلکہ اسے لازمی قرار دیتے ہوئے تحقیق کے روبہ تغیر تقاضوں سے ہم آہنگ رکھنا بھی نہایت ضروری ہے۔

۴۔ اشتراکِ عمل

تحقیقی سطح پر پاکستان کے تمام تعلیمی اداروں اور کتب خانوں کے اشتراکِ عمل کا قانونی نظام بنایا جائے تاکہ ادبی تحقیقی کاموں کے سلسلے میں محققین کا ایک دوسرے سے رابطہ رہے اور موضوعات کی تکرار نہ ہو۔ اگر ایم اے کی سطح پر موضوع پر کما حقہ کام نہ ہوا ہو تو ایم فل / پی ایچ ڈی کی سطح پر اسی محقق کو مزید تحقیق کا موقع دیا جائے جس نے متعلقہ موضوع پر ایم اے میں کام کیا ہو۔ یہ مناسب نہیں ہے کہ کسی ایک طالب علم کے تحقیقی کام میں چند صفحات کا اضافہ کرنے پر کسی دوسرے سکالر کو ایم فل یا پی ایچ ڈی کی ڈگری دے دی جائے۔ اعلیٰ تعلیمی اسناد کسی کام میں معقول اضافے ہی پر ملنی چاہییں۔

۵۔ توضیحی کام اور استخراجِ نتائج

تحقیقی موضوعات پر توضیحی کام کروایا جائے تاکہ نئے محقق تحقیقی منظر نامے سے روشناس رہیں۔ اور ممکنہ حد تک استخراجِ نتائج کی کوشش کی جائے تاکہ تحقیق پیش قدمی کر سکے ورنہ برس ہا برس تک موضوع اختلافات کے گرد ہی گھومتا رہے گا۔

۶۔ مرکزی دارالمطالعہ اور اس کی شاخیں

ملک کے تمام کتب خانوں کے اشتراک سے ایک مرکزی دارالمطالعہ قائم کیا

جائے جس میں ہر وہ کتاب اور نسخہ موجود ہو جو ملک کے کسی بھی کونے میں سرکاری ادارے کے پاس یا نجی ملکیت میں ہے۔ نایاب نسخوں اور مخطوطات کی مائیکروفلمیں تیار کر کے اس دارالمطالعہ میں رکھوائی جائیں اور اس دارالمطالعہ کی شاخیں ملک کے تمام اہم شہروں میں قائم کی جائیں جن میں یکساں سہولتیں فراہم کی جائیں۔

۷۔ ادبی تحقیق سے افادیت کے شعور کا فروغ

اگر ہم ترقی کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں یہ جاننا چاہیے کہ ترقی کے لیے صرف سائنسی وفنی تحقیق کافی نہیں ہوتی۔ مغرب بہت پہلے سے سائنسی تحقیق کے فوائد کے ساتھ ساتھ اس کے مضر اثرات کو بھانپ کر عمرانی تحقیق کی طرف بھی متوجہ ہو چکا ہے۔ عمرانی تحقیق سے آگے کا عمل ادبی تحقیق ہے جس سے کسی قوم کو اپنی روح کا عرفان حاصل ہوتا ہے اور معاشرہ صحت مند بنیادوں پر ترقی کرتا ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ جدید ادبی تحقیقی وسائل اور ذرائع کو بروئے کار لایا جائے جیسا کہ کاروبار اور انفارمیشن کے شعبوں میں ہو رہا ہے۔ نیز ادب کے تمام طلبہ میں بالخصوص اور معاشرے میں بالعموم ادبی تحقیق کی افادیت کے شعور کو عام کیا جائے۔ اور دارالمطالعات کو جدید سہولیات سے آراستہ کیا جائے۔

تحقیق میں جدید سہولیات کے حوالے سے پروفیسر محمد عارف لکھتے ہیں:

> ''ہمیں توقع ہے کہ بالآخر تمام بڑی لائبریریاں، ذخیرہ معلومات اور تحقیقی دستور العمل کمپیوٹرائز کر لیں گی''۔[۱]

۸۔ ضروری تحقیقی مواد کا حصول

تحقیقی مواد کے حصول کی کوششیں حکومتی اور سرکاری سطح پر کی جائیں اور تعلیمی نظام میں اس کی افادیت سمجھانے کے لیے منصوبہ بندی کی جائے۔ انڈیا آفس لائبریری

۱۔ محمد عارف پروفیسر: تحقیقی مقالہ نگاری (طریق کار) صفحہ ۱۰۳

اور برٹش میوزیم میں موجود مواد مشرق کا سرمایہ ہے جو پاکستان کا ورثہ ہے۔اس کے حصول کے لیے اگر حکومتی سطح پر کوششیں کی جائیں تو پاکستان میں ادبی تحقیق کا ایک نیا دور شروع ہو سکتا ہے۔

۹۔ زیریں تعلیمی سطح سے تدریس اصول تحقیق

تحقیق یعنی سچ بولنے اور سننے کی روایت اسی صورت میں پاکستانی معاشرے میں اپنی جڑیں مضبوط کر سکتی ہے کہ تحقیق اور تحقیقی شعور کے فروغ کے لیے تعلیمی سطح پر ابتدائی جماعتوں سے کام شروع کیا جائے۔ کیونکہ تحقیقی انداز فکر مسلمانوں کا ورثہ ہے اور ماضی بعید میں مسلمانوں نے یہی انداز فکر اپنا کر سماجی، اخلاقی اور مادی سطح پر ترقی کے سنہری باب رقم کیے تھے۔ اب حال اور مستقبل میں ترقی کے لیے بھی ہمیں یہی انداز فکر اپنانا چاہیے۔ ایس ایم شاہد کے بقول:

> ”تحقیق دراصل ایک انداز فکر ہے جو ہمیں حق کی طلب اور سچائی کی تلاش اور کھوج لگانے پر آمادہ کرتا ہے۔ مسلمانوں کی سماجی تاریخ کے آغاز ہی سے اس انداز فکر کا سراغ ملتا ہے“۔[۱]

۱۰۔ تحقیقی سرگرمیوں کی پذیرائی

تحقیق، تخلیق و تنقید سے زیادہ مشقت طلب کام ہے اس لیے اس کام کی ستائش وصلے کا بھی بقدر معیار تعین ہونا چاہیے۔ اگر کسی مثبت سرگرمی کی مادی و اخلاقی سطح پر ضروری پذیرائی نہ کی جائے تو وہ مجموعی طور پر سست رفتار رہتی ہے بھارت کی نسبت پاکستانی محققین نے زیادہ محنت اور توجہ سے ادبی تحقیق کی راہ ہموار کی ہے اب ارباب اقتدار کو چاہیے کہ اس شعبے میں ترغیب و تشویق کے سلسلے میں اپنا کردار ادا کریں۔

۱۔ ایس ایم شاہد: تعلیمی تحقیق، صفحہ ۱۳۶

کتابیات وحوالہ جات

۱۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر (مرتب): روداد سیمینار: اصول تحقیق، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان۔، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء۔

۲۔ ایس ایم شاہد: تعلیمی تحقیق، مجید بک ڈپو، لاہور، فیصل آباد، راولپنڈی، ۹۹۔۱۹۹۸ء۔

۳۔ ایس ایم شاہد: تحقیق طریقہ کار، نیو بک پیلس، لاہور۔

۴۔ انور سدید، ڈاکٹر: اردو ادب کی تحریکیں (ابتدائے اردو سے ۱۹۷۵ء تک) انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۹ء۔

۵۔ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر: اردو میں اصول تحقیق (جلد اول)، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء۔

۶۔ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر: اردو میں اصول تحقیق (جلد دوم)، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء۔

۷۔ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر: مطالعاتی راہنما، اصول تحقیق۔ ۱۱ے (ایم فل پروگرام)، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

۸۔ زبیری، نثار احمد، ڈاکٹر: تحقیق کے طریقے، فضل سنز (پرائیویٹ) اردو بازار، کراچی، مارچ ۲۰۰۰ء۔

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ آغاز سے ۲۰۰۰ء تک، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء۔

۱۰۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر: ادبی زاویے، مجلس فروغ تحقیق، اسلام آباد، دسمبر ۱۹۹۳ء۔

۱۱۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر: تحقیقی زاویے، مجلس فروغ تحقیق، اسلام آباد، نومبر ۱۹۹۳ء۔

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

۱۳۔ محمد عارف، پروفیسر: تحقیقی مقالہ نگاری (طریق کار)، ادارہ تالیف وترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، مارچ ۱۹۹۹ء۔
۱۴۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر: کلاس لیکچرز (ایم فل / پی ایچ ڈی۔ اردو)، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، جنوری یا مارچ ۲۰۰۲ء۔

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

کچھ مالک رام کے بارے میں

خالد احمد، گورنمنٹ کالج (لاہور) کی قابل فخر تخلیق ہیں۔ بہت کثیر المطالعہ، بہت واضح نقطۂ نظر کے حامل، اردو اور انگریزی دونوں زبانوں کے عالم اور ادبیات عالم کے شناور، قابل رشک انگریزی لکھنے پر قادر، اور بے آمیزش لفظ انگریزی، خالص اردو میں گفتگو کے ماہر۔ میں ان کی تحریر اور تقریر دونوں کا بہ دل قائل اور گھائل ہوں۔

خالد احمد صاحب نے میری دو تالیفات ''غالب پیائی'' اور ''تحقیق نامۂ غالب'' پر ''دی فرائی ڈے ٹائمز'' لاہور (۱۴۔۲۰ اگست ۱۹۹۸ء) میں اظہار خیال کیا۔ میری بد نصیبی کہ میں اسے وقت پر نہ دیکھ۔ پھر ایک روز اکنامکس کے ممتاز اور معروف اسکالر اور میرے بے حد عزیز اور قدر دان دوست پروفیسر حامد یا میں ڈار بہت ایکسائٹڈ میرے پاس آئے اور مجھے خالد احمد صاحب کے تبصرے کے بارے میں نہ صرف مطلع کیا بلکہ ''فرائی ڈے ٹائمز'' کا محولہ شمارہ فراہم کر کے نہال کیا۔

ممکن ہے اسے مبالغہ خیال کیا جائے لیکن واقعہ یہ ہے کہ مجھے اپنی ان دو کتابوں کے چھپنے پر اتنی خوشی نہ ہوئی ہوگی، جس قدر مسرت اور افتخار کی بات میرے لیے یہ ہوئی کہ ان کتابوں پر خالد احمد صاحب نے کچھ لکھا! ڈاکٹر سلیم اختر نے یہ تبصرہ / کالم دیکھا تو مجھے کہا کہ '' آپ شائد خود اپنے بارے میں اتنا اچھا نہ لکھ سکتے''۔ میں نے کہا کہ ''میں لکھ سکتا تھا بشرطیکہ خود اپنے بارے میں اتنی اچھی رائے بھی رکھتا!''

خالد صاحب نے "Dr Moin Ur Rehman: a scholar for our times" کے تحت جو کچھ لکھا، اسے میں ان کی محبت اور فراخ دلی پر محمول کرتا ہوں۔ انہوں نے اپنی نگارش کے آخر میں ایک سوال اٹھایا ہے جس کا جواب تلاش کرنے کا میں اپنے آپ کو پابند پاتا ہوں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ:

"........ I can pick out one detail as a test case. Dr Moin writes that Malik Ram worked in the Indian Ministry of External Affairs. Russian scholar Prigarina writes in her book on Ghalib that Malik Ram was in fact a lowly employeeof the Commerce Ministry. Who is right ?"

[The Friday Times, Lahore, August 14-20, 1998 p.12]

اس ضمن میں روسی اسکالر ڈاکٹر نتالیا پری گارینا کے لفظ یہ ہیں:[1]

"........... سنہ ۱۹۵۰ء کے دہے (۱۹۵۰ء۔ ۱۹۵۹ء) میں مالک رام ہندوستان کی مرکزی حکومت کے ایک محکمۂ تجارت میں معمولی عہدیدار تھے۔ ان کے افسر اعلیٰ سید نقی بلگرامی نے اپنے اس نوجوان[2] ماتحت پر، جس کا اوڑھنا بچھونا کلام غالب تھا، اپنی خاص توجہ مبذول کی۔ ایک دفعہ کسی کام سے حیدرآباد روانہ ہوئے۔ نقی بلگرامی نے اپنے ماتحت عہدیدار سے دریافت کیا کہ وہ حیدرآباد سے ان کے لیے کیا لائیں تو مالک رام نے ان سے درخواست کی کہ وہ وہاں کے قدیم باشندوں سے وہاں کے کتب خانوں میں محفوظ غالب

۱۔ روسی سے ترجمہ، از: محمد اسامہ فاروقی، دانیال کراچی، اپریل ۱۹۹۸ء، ص۔ ۱۵۷

۲۔ مالک رام، دسمبر ۱۹۰۶ء میں پیدا ہوئے (ارمغان مالک، پہلی جلد، مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، دہلی ۱۹۷۱ء، ص۔ ۲۶) ۵۸۔۱۹۵۶ء میں جب وہ دہلی میں سید نقی بلگرامی کے رفیق کار تھے، ان کی عمر پچاس برس سے متجاوز تھی۔ اس عمر کے شخص کو ڈاکٹر پری گارنا نے "نوجوان" بتایا ہے۔ پری گارنا سی ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوئیں خود ان کے اپنے پیمانۂ عمر کے مطابق ان کا شمار گویا ابھی تو میں "جواں" ہوں کے زمرے میں ہونا چاہیے۔

کے قلمی نسخوں [1] کے بارے میں ذرا پوچھ گچھ کریں..........''

[مرزا غالب، دانیال، کراچی اپریل ۱۹۹۸ء ص۔۱۵۷]

ڈاکٹر پری گارینا کا یہ بیان، مالک رام کی جس تحریر سے ماخوذ ہے، مجھے اس کی تلاش میں کامیابی ہوئی۔ مالک رام نے ''گل رعنا'' (غالب) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

''.......... میں اپنی سرکاری ملازمت کے دوران میں چند سے
(۱۹۵۶ء۔۱۹۵۸ء) مرکزی حکومت کے شعبۂ تجارے درآمد و برآمد
میں رہا ہوں۔ یہاں میرے افسر اعلیٰ جناب سید تقی بلگرامی تھے۔ ہم دیر
تک ایک دوسرے سے ناآشنا رہے۔ میں ہمیشہ سے عزلت گزیں......
رہا ہوں، اس لیے میری طرف سے پہل کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا تھا۔
بارے خود انہوں نے مجھے ڈھونڈ نکالا اور اس کے بعد جس جس لطف و
نوازش سے وہ پیش آئے ہیں اس کا اب کیا ذکر کروں..........''

(گل رعنا، ص۔۱۱)

پری گارینا سے یہ توقع کرنا کہ وہ غالب پر ایک اچھی کتاب کی خالق ہیں تو وہ اپنے ہم موضوع مالک رام کے شرح احوال سے بھی واقف ہوں، مناسب نہیں، لیکن واقعہ

۱۔ پری گارنا کو ملک رام کی عبارت کو سمجھنے میں مغالطہ ہوا ہے۔ مالک رام نے حیدر آباد کے کتب خانوں میں محفوظ، غالب کے قلمی نسخوں کی پوچھ گچھ کی فرمائش نہیں کی تھی، سید تقی بلگرامی سے انہوں نے یہ درخواست کی تھی کہ وہاں کے قدیم علمی خاندانوں میں وہ دیوان غالب طبع اول (۱۸۴۱ء) کو تلاش کرنے کی کوئی صورت پیدا کریں۔ مالک رام کے اصل لفظ یہ ہیں: ''.......... یہ ۱۹۵۷ء (کے اواخر) کی بات ہے، ایک دن (سید تقی بلگرامی) نے فرمایا کہ میں کل حیدر آباد جانے والا ہوں، وہاں کوئی کام ہو تو بتایئے.......... میں نے گزارش کی کہ حیدر آباد کے قدیم علمی خاندانوں میں ممکن ہے کسی جگہ (دیوان غالب، اردو) طبع اول کا نسخہ موجود ہو، اگر ہو سکے تو اسے کہیں سے پیدا کیجیے، انہوں نے تلاش کا وعدہ فرمایا۔''
گل رعنا، مرتبہ مالک رام، دہلی ۱۹۷۰ء ص۔۱۱، ۱۲)

یہ ہے کہ ایک مختلف لسانی تہذیبی اکائی کا فرد ہونے کے باعث، مالک رام کے مشرقی ایشیائی مزاج اور اسلوب کی تفہیم سے وہ کسی قدر ضرور قاصر رہیں۔ انہوں نے مالک رام کے احتراماً، شعبہ تجارے کے سید نقی بلگرامی کو اپنا ''افسر اعلیٰ'' لکھنے سے، یہ نتیجہ از خود نکال لیا کہ مالک رام محکمہ تجارت کے ایک ''کم عمر'' اور ''معمولی (ادنیٰ) عہدیدار'' تھے!، جو قرین حقیقت نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ مالک رام اس زمانے (۱۹۵۷ء) میں اکاون برس کے ہو چکے تھے اور سید نقی بلگرامی [1] کے ساتھ ایک ذمہ دارانہ منصب پر فائز تھے۔ وہ سید نقی بلگرامی سے کم عمر تو ہوں گے، بایں ہمہ انہیں ''نوجوان ماتحت'' کہنا نا قابلِ فہم ہے، یہاں اس امکان کو بھی نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے کہ روسی زبان سے اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے کوئی کور کسر نہ رہ گئی ہو۔

مالک رام نے ۱۹۳۰ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے تاریخ کے مضمون میں ایم۔ اے کیا، ۱۹۳۳ء میں ایل ایل بی ہوئے۔ ۱۹۳۹ء میں ابتداً ان کا حکومت ہند کے محکمہ تجارت ہی میں تقرر ہوا اور وہ اسکندریہ (مصر) کے انڈین گورنمنٹ ٹریڈ کمشنر کے دفتر میں خدمت پر مامور ہوئے۔ لیکن آزادیٔ ہند (۱۹۴۷ء) کے بعد جب ''انڈین فارن سروس'' کی تشکیل ہوئی تو یہ بھی اس میں لے لیے گئے۔ اس زمانے میں وہ مصر میں تھے۔

''مرزا غالب'' نامی کتاب کی مصنفہ روسی اسکالر ڈاکٹر نتالیا پری گارنیا کا یہ کہنا

۱۔ سید نقی بلگرامی، نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی کے پوتے اور نواب مہدی یار جنگ کے بیٹے تھے۔ نواب عماد الملک کے دادا خان بہادر سید کرم حسین بلگرامی غالب کے مہربان اور قدردان تھے اور اپنے علم وفضل اور دینوی وجاہت کے باعث کلکتے کے عمائد میں شمار ہوتے تھے۔ انہیں عربی اور فارسی میں عالمانہ دستگاہ حاصل تھی۔ جس زمانے میں غالب کلکتے گئے، یہ وہاں شاہ اودھ کی طرف سے گورنر جنرل کے دربار میں سفیر تھے۔ دیوان غالب میں شامل چکنی ڈلی والا قطعہ غالب نے سید کرم حسین صاحب ہی کی فرمائش پر فی البدیہہ کہا تھا۔ ان حوالوں سے مالک رام سید نقی بلگرامی کو بہت محترم رکھتے تھے۔ دیکھیے مقدمہ گل رعنا، ص۔ ۱۴۔ ۱۹

اور لکھنا صحیح نہیں کہ:

''سنہ ۱۹۵۰ء کے دہے میں مالک رام ہندوستان کی مرکزی حکومت کے
ایک محکمۂ تجارت میں معمولی سے عہدیدار تھے۔''

(اردو ترجمہ کتاب مذکورہ، ص۔۱۵۷)

۱۹۵۰۔۵۱ء میں مالک رام سفارت خانۂ ہند بغداد (عراق) میں شعبۂ تجارت کے سیکریٹری کی حیثیت سے متعین ہوئے۔ ۱۹۵۲ء۔۱۹۵۴ء میں وہ فارن سروس کے سینیر اہل کار کے طور پر اسکندریہ (مصر) میں انڈین گورنمنٹ کے ٹریڈ کمشنر رہے۔ ۱۹۵۵ء۔۱۹۵۷ء میں تبادلے کے بعد دلّی پہنچے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انہیں دلّی میں سید نقی بلگرامی کے ساتھ کام کرنے کا موقع ملا۔ ۱۹۵۸ء۔۱۹۶۰ء میں مالک رام سفارت ہند کے تجارتی شعبے کے ڈپٹی ڈائریکٹر / انچارج کی حیثیت سے قاہرہ (مصر) بھیجے گئے۔ ۱۹۶۰۔ ۱۹۶۴ء میں وہ سفارت خانۂ ہند، برسلز (بلجیم) کے سیکریٹری رہے۔ سرکاری ملازمت کا آخری زمانہ (۱۹۶۴ء۔۱۹۶۵ء)، انہوں نے دہلی میں گزارا جہاں وہ وزارت خارجہ حکومت ہند سے متعلق رہے۔

تعلیمی اسناد اور ملازمت کے سرکاری ریکارڈ میں مالک رام کی تاریخ ولادت ۸ مارچ ۱۹۰۷ء درج ہے لیکن یہ صحیح نہیں، بعد کو تحقیق سے معلوم ہوا کہ ٹھیک تاریخ ۲۲ دسمبر ۱۹۰۶ء ہے۔ سرکاری ریکارڈ کے مطابق انہیں بہ عمر ۵۸ برس مارچ ۱۹۶۵ء میں سبکدوش ہو جانا چاہیے تھا لیکن اس وقت وہ ایک خاص رپورٹ تیار کر رہے تھے اس کی تکمیل میں مزید چھ ہفتے لگ گئے، اس لیے گو وہ مارچ ۱۹۶۵ء میں سرکاری طور پر حکومت ہند کی فارن سروس سے ریٹائر ہو گئے لیکن ۲۵ اپریل ۱۹۶۵ء تک آفیسر آن اسپیشل ڈیوٹی کے طور پر برسر کار رہے۔

مآخذ:

۱۔ گلِ رعنا (غالب)، مرتبہ: مالک رام، علمی مجلس، دلّی ۱۹۳۰ء۔

۲۔ ارمغانِ مالک (۱)، مرتبہ: ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، مجلسِ ارمغانِ مالک، نئی دلّی ۱۹۷۱ء۔

۳۔ Malik Ram Felicitation volume,Editor: S.A.J.Zaidi. Malik Ram Felicitation Committee, New Delhi, 1972.

۴۔ مالک رام۔ایک مطالعہ، مرتبہ: سید علی جواد زیدی، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۶ء۔

۵۔ مالک نامہ، مرتبہ: کرنل بشیر حسین زیدی، جشن مالک رام کمیٹی، دہلی ۱۹۸۷ء۔

۶۔ تذکرۂ ماہ وسال، مالک رام، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۱ء۔

۷۔ مرزا غالب، ڈاکٹر نتالیا پری گارنیا، مترجم: محمد اسامہ فاروقی، دانیال، کراچی ۱۹۹۸ء۔

ڈاکٹر ریاض قدیر

ڈاکٹر ایم۔ڈی۔تاثیر کا غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی

ڈاکٹر ایم۔ڈی تاثیر انگریزی اور اردو ادب کی ایک بلند پایہ اور ہمہ جہت شخصیت تھے۔ آپ منفرد لہجے کے خوش گو شاعر، صاحب طرز ادیب اور معتبر نقاد تھے۔ آپ کی تخلیقی شخصیت کی موجوں نے ربع صدی تک علم وادب کی دنیا میں تحرک وتموج پیدا کیے رکھا اور اپنے پیچھے علم وادب کے کئی گہر ہائے آبدار چھوڑے۔

تاثیر کی وفات (۳۰ نومبر ۱۹۵۰ء) کو نصف صدی کا عرصہ گذر چکا مگر افسوس کہ اردو اور انگریزی زبان وادب کے اس بلند پایہ ادیب کی تمام ادبی تخلیقات منظر عام پر نہیں آ سکیں۔ اور ان کے علمی کارنامے وقت کی گرد میں دھندلانے لگے۔ تاثیر کی اردو شاعری اور بعض تنقیدی مضامین تو اشاعت پذیر ہو کر ادب کے قارئین تک پہنچ چکے ہیں۔ مگر بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ انگریزی ادب کے حوالے سے تاثیر کا بڑا علمی کارنامہ ان کا تحقیقی مقالہ بعنوان "India and the Near East in English Literature from the earliest times to 1924" جو ابھی تک شائع نہ ہونے کی وجہ سے اہل علم وادب کی نظروں سے مخفی ہے۔

تین سو صفحات پر مشتمل یہ مقالہ تاثیر نے کیمبرج یونیورسٹی میں اپنے قیام (۱۹۳۳ء تا ۱۹۳۶ء) کے دوران تین سالوں کی شب وروز علمی تحقیق کے بعد مکمل کیا جس پر انہیں پی ایچ ڈی انگریزی کی ڈگری عطا کی گئی۔ تاثیر کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ وہ کیمبرج یونیورسٹی سے انگریزی میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کرنے والے پہلے

ہندوستانی تھے۔

ایک سکالر اور استاد ہونے کی حیثیت سے تاثیر کے سینے میں انگریزی زبان و ادب کی اعلیٰ تعلیم کا جذبہ ہمیشہ موجزن رہا۔ ڈاکٹر علامہ محمد اقبال نے تاثیر کے اس جذبے کو مہمیز کیا۔ بقول تاثیر:

''جب میں ایف سی کالج لاہور میں انٹرمیڈیٹ میں پڑھتا تھا اسی زمانے میں علامہ اقبال سے میری پہلی ملاقات ہوئی تھی۔ اس کے بعد تو مشغلہ ہو گیا کہ روزانہ شام ان کے ساتھ گزرتی۔ بہت سے بزرگ اور دوست جمع ہو جاتے اور مختلف مسائل پر گفتگو کا سلسلہ چلتا رہتا۔ شعر و ادب سے میرا شغف ان دنوں بہت بڑھ گیا تھا۔ ڈاکٹر صاحب نے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لئے انگلستان جانے کا مشورہ دیا اور میں نے اس مشورے پر عمل کیا''(۱)

(بحوالہ روزگار فقیر از فقیر وحید الدین۔ مکتبہ تعمیر انسانیت ۱۹۸۷ء۔ ص۵۔)

چنانچہ جب تاثیر نے اعلیٰ تعلیم کے لئے کیمبرج یونیورسٹی لندن جانے کا ارادہ کیا تو علامہ اقبال نے تاثیر کو ایک تحسینی خط (Appreciation Letter) بھی دیا۔ جس میں اقبال نے تاثیر کی علمی قابلیت، ادبی ذوق اور تحقیقی اور تنقیدی شعور کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کی:

"I am glad to know that M.D. Taseer M.A. Assistant Professor of English Islamia College (University of the Punjab) Lahore intends to go to Cambridge for Ph.D in English. He has already won a name in the domain of Arts and Letters in his own

> country and a young man of such exceptional parts is bound to make his mark wherever he goes. He is vanguard of our young letereti and combines a real ability for sympathaic literary criticism with genuine creative faculties. He has an extensive range of sympathy in fine arts and is widely read in English and oriental literature. He is just the man for Cambridge and is pre-eminently suited for post-graduate research work in English"

("The Crescent Memorial Issue Feb, April, 1951 LHR Page 56)

۱۹۳۳ء کے اواخر میں لندن پہنچنے کے بعد تاثیر کو کیمبرج یونیورسٹی کے پیمبروک کالج (Pembrok College) کے شعبہ انگریزی میں ایم لٹ کے طالب علم کی حیثیت سے داخلہ ملا۔ تاثیر کے نگران استاد پروفیسر آرتھر کوبلر کوچ نے جلد ہی تاثیر کی تعلیمی کارکردگی، ذہنی استعداد اور تحقیقی و تنقیدی صلاحیتوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ تاثیر کا علمی پس منظر خاصا مضبوط ہے۔ لہٰذا انھوں نے کیمبرج یونیورسٹی کی سینٹ کو درخواست پیش کی کہ تاثیر کو ایم لٹ کی بجائے براہ راست پی ایچ ڈی کرنے کی اجازت دی جائے۔ جس سے سینٹ نے بجا طور پر اتفاق کیا اور تاثیر کو ایم لٹ کا امتحان پاس کئے بغیر براہ راست پی ایچ ڈی میں داخلہ مل گیا۔ یہ بھی کسی ہندوستانی طالب علم کے لئے ایک استثنائی اعزاز تھا کیونکہ اس زمانے میں کسی غیر انگریز کو ایم لٹ کا امتحان پاس کئے بغیر پی ایچ ڈی

میں داخلہ نہیں ملتا تھا۔ سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں تاثیر اپنے اس استثنائی اعزاز کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آپ خوش ہوں گے کہ پہلے ٹرم کے بعد مجھے انگلش بورڈ نے ایم بلٹ سے اٹھا کر پی ایچ ڈی میں ڈال دیا ہے۔ اس سے میرے بعد ہندوستانی اور دیگر NON ENGLISH طلبا کے لئے نظیر قائم ہوگئی ہے۔ گو براہ راست انگریزی کی پی ایچ ڈی میں نہیں لیں گے مگر دو تین ماہ کے کام کے بعد تو لے لیں گے قاعدہ کلیہ کی استثنا تو ہوگئی''

(خط بنام سید سلیمان ندوی مطبوعہ معارف اعظم گڑھ بابت ستمبر ۱۹۳۴ء ص ۲۱۳)

تاثیر کی خوش قسمتی تھی کہ انھیں پروفیسر آرتھر کوہلر کوچ جیسا قابل اور عالمی شہرت کا حامل تجربہ کار استاد میسر آیا۔ سید سلیمان ندوی کے نام خط میں تاثیر اپنے نگران کا تعارف کرواتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میرے نگران کار جو شعبہ انگریزی کے صدر ہیں نائٹ بھی ہیں بیسیوں کتابوں کے مصنف ہیں اور عہد حاضر کے مشاہیر میں شمار ہوتے ہیں''

(خط بنام سید سلیمان ندوی مطبوعہ معارف اعظم گڑھ جلد ۳۴ بابت ستمبر ۱۹۳۴، ص ۲۱۰)

پی ایچ ڈی کے لیے مقالے کا موضوع جہاں مطالعہ کے لحاظ سے دلچسپ تھا وہیں اپنی وسعت کے اعتبار سے نہایت محنت طلب تھا۔ مقالہ کا موضوع انگریزی ادب کی ابتدائی تصانیف (چودھویں صدی عیسوی) سے لے کر بیسویں صدی (۱۹۲۴ء) تک کی جملہ اصناف نظم ونثر کا احاطہ کرتا ہے۔ اپنے مقالہ کے موضوع کی وسعت کے بارے میں

تاثیر خود لکھتے ہیں:

''نیا مقرر کردہ موضوع بہت وسیع اور مشکل ہے۔ اس کے لئے انگریزی ادب کی ہر صنف نظم، نثر، ڈرامہ، ناول، سیاحت پر از ابتدا تا انتہا نظر ڈالنا ضروری ہے۔ کئی دفعہ غیر معروف کتابیں مشہور کتابوں سے زیادہ مطلب آور نکل آتی ہیں۔ تیرھویں صدی کے ایک وعظ میں ایک چودھویں صدی کے قرتی نامے میں ایک وی آنا سے لکھے ہوئے خط میں وہ اطلاعات مل جاتی ہیں جو ایک پانچ سو صفحے کے ناول میں نہیں ہوتیں اور پڑھنا ہر چیز کو پڑتا ہے۔ جو کچھ پڑھا ہے اس کو دوبارہ پڑھنا پڑتا ہے کیونکہ اس زاویہ نظر سے پہلے ان چیزوں کو دیکھا ہی نہیں تھا''

(خط بنام حکیم یوسف حسن مطبوعہ نیرنگِ خیال لاہور تاثیر نمبر جنوری ۱۹۷۰ء ص ۲۵۴)

تاثیر کے ذوقِ علمی، جنونِ تحقیق اور مشکل پسند طبیعت نے انہیں تین سال تک مطالعے اور تجزیے میں منہمک رکھا۔ وہ دن رات تصنیف و تالیف کے کام میں غرق رہے اور اپنی حیرت انگیز قوتِ عمل اور مسلسل محنت سے ایک وسیع اور دقیق علمی موضوع پر بروقت مقالہ تحریر کرنے مین کامیاب ہوگئے۔ مقالے پر ثبت کیمبرج یونیورسٹی کی مہر سے معلوم ہوتا ہے کہ تاثیر نے ۷راپریل ۱۹۳۶ء میں مقالہ مکمل کرکے یونیورسٹی میں جمع کروادیا تھا۔

"8 x "11 سائز کے ۲۹۹ صفحات پر مشتمل ٹائپ شدہ یہ مقالہ انگریزی ادب کی پانچ سو سالہ تاریخ کے تحقیقی و تجزیاتی جائزے پر مبنی ہے۔ اپنے مقالے کے دیباچہ FOREWORD میں تاثیر اپنے تحقیقی کام کی نوعیت اور طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

" This is not a study of origin but attitudes. How have the country of India and near East (North Africa, Turkey, Arabian, Persia) been represented in the imaginative literature of England. This is the question which have been tried to answer in the following pages. It is rarely safe to generalize but a progess tendency in views easily descernible. From hostility to familiarity, from familiarity to contempt and understanding, such is the general sequence of attitudes. A corresponding change in technique, from romanticism to realism, from propaganda to verisimilitude is inevitable"

(India and near East in English Literature from the earliest times to 1924 Foreward Page 1)

ایک طویل زمانی دور پر پھیلے ہوئے موضوع کو سمیٹنا یقیناً نہایت مشکل اور ذہانت طلب کام تھا۔ لہذا تا ثیر نے ایک کامیاب اور دانشمند محقق کی طرح اپنے موضوع کی حدود کا تعین کیا۔ مقالے کے آغاز میں اپنے مطالعہ کی حدود کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"As our values are purely literary we have, except when dealing with the

> beginnings of particular phase or trendency, confined ourselves to the study of only those works which deserve attention on the ground of literary merit and present some significant development in attitude . And as English literature begins to widen in scope and out put we narrow down our range of discussion and raise our standard of selection"

(India and near East in English Literature from the earliest times to 1924 Foreward Page ii)

مواد کے انبار میں سے موضوع کے مطابق معیاری اور بنیادی اہمیت کے حامل ماخذات کا انتخاب ایک محقق کی کامیابی کا پہلا زینہ ہوتا ہے۔ تاثیر نے درج بالا اقتباس میں معیاری مواد کے انتخاب کیطرف جو اشارہ کیا ہے مقالہ کے مندرجات سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ مقالہ میں انگریزی ادب اور تاریخ کی مستند تصانیف اور دستاویزات زیر بحث آئی ہیں۔ غیر معروف کتب کے حوالے نہ ہونے کے برابر ہیں۔

مقالے کو اٹھارہ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوانات نہیں رکھے گئے۔ صرف نمبر شمار دیے گئے ہیں، اور نہ ہی مقالے کے آغاز میں ابواب کی فہرست دی گئی ہے۔

مقالے میں مشرق بعید اور ہندوستان کے بارے میں انگریزی ادب کی مختلف اصناف (شاعری، ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ) میں پائے جانے والے مختلف رجحانات

اور عمومی رویوں کو عمومی تاریخی واقعات کی ترتیب کے لحاظ سے موضوع بحث بنایا گیا ہے۔
پہلے باب میں لاطینی اساطیر اور قدیم انگریزی داستانوں (Tales) کے حوالے سے روم اور یونان کے قدیم تاریخی واقعات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسی طرح مختلف تاریخی واقعات کے تناظر میں کپلنگ اور ای۔ ایم فورسٹر (۱۹۲۴ء) تک کی تحریروں کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ یوں تاثیر اپنے مقالے میں مشرق کے بارے میں مغربی ذہن کے عہد بہ عہد بدلتے ہوئے مختلف رویوں کا ایک بھرپور نقشہ قاری کے پیش نظر کر دیتے ہیں۔ یہ مقالہ انگریزی معاشرے کی ایک ہزار سالہ سیاسی، سماجی، ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں کا فکر انگیز مرقع بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

تاثیر کا انداز تحریر تحقیقی اور تجزیاتی ہے۔ ابواب کی تقسیم موضوعات یا اصناف کے لحاظ سے نہیں کی گئی بلکہ عہد بہ عہد مصنفین کے خیالات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ تاثیر انگریزی ادب کے ایک دور کو زیر بحث لاتے ہیں اور پھر خاص ترتیب کے ساتھ ادبی تحریروں کا تجزیہ کرنے کے بعد نتائج اخذ کرتے چلے جاتے ہیں۔ ہر دور کے غالب ادبی رجحانات کی نشاندہی کرتے ہیں اور پھر ایک ذہین محقق اور نقاد کی طرح مشرق سے متعلق مغرب کے مختلف رویوں کو واضح کرتے ہیں، مثلاً مقالے کے آخری باب میں اوائل بیسویں صدی کے دو بڑے انگریزی مصنفین ای۔ ایم فاسٹر اور کپلنگ کی تصانیف کا تجزیہ کرتے ہوئے انگریزی ادب میں مشرق کے بارے میں بدلتے ہوئے نئے ذہنی رجحانات کو تاثیر استخراجی انداز میں یوں بیان کرتے ہیں:

> "Not yet! For it is a transitional period Not there! There the men have not yet changed but they are changing . It is not a cry of "Never". The cry of Kipling only a question of time and those who love and

understand can forgive and forget "

(India and the near East in English Literature from the earliest times to 1924, Page 283)

ڈاکٹر تاثیر کے اس مقالے کا اسلوب تجزیاتی ہونے کے ساتھ ساتھ دلچسپ اور ادبی ہے۔ تحقیقی مقالہ جات میں عموماً فکری موضوعات پر علمی انداز میں اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ تاثیر نے اپنے مقالے میں اسلوب کی علمی متانت کے باوجود اسے ثقیل اور بے کیف نہیں ہونے دیا۔ بھاری بھرکم تنقیدی اصطلاحات کی بجائے اسلوب کی سادگی سے معنوی پرکاری کا کام لیا گیا ہے۔ تحریر میں عالمانہ وقار کے ساتھ ادیبانہ شان پائی جاتی ہے اور نثر میں شعر کا لطف محسوس ہوتا ہے۔

تاثیر کا یہ تحقیقی مقالہ اپنے موضوع اور مواد کی علمی اہمیت اور تحقیقی و تجزیاتی انداز کے پیش نظر نہایت وقعت کا حامل ہے۔ یہ مقالہ تاثیر کا واحد مربوط تحقیقی کام ہے۔ جس میں تاثیر کی تحقیقی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ مقالہ بلاشبہ انگریزی ادب اور تاریخ کے بارے میں معلومات کا ایک بحر ذخار ہے۔ جس میں انگریزی ادب کے حوالے سے انگریز قوم کی ہزار سالہ ذہنی و فکری تاریخ کو کھنگالا گیا ہے اور حیرت انگیز علمی و تحقیقی انکشافات کیے ہیں۔ تاثیر نے خود اپنے مقالے کے بارے میں لکھا تھا:

> ''جو کام میں کر رہا ہوں وہ ادبی بھی ہے اور اسلامی بھی۔ دین و دنیا کی بہتری کی امید ہے۔ میرے مضمون کا عنوان ہے ''مشرق کا تصور انگریزی ادب میں از ابتدا تا حال''۔ مشرق سے مغرب کی مراد بیشتر مسلمان ہی رہے ہیں اور میرے اس کام سے عجیب انکشافات کی توقعات ہیں۔ شاید ہمارے ان مغرب زدہ حضرات کو جو آپ ہی آپ مغرب کو مذہب سے عاری قرار دے کر اپنے دماغی افلاس کے لئے سہارا ڈھونڈتے رہتے ہیں کچھ عبرت حاصل

ہو"

(مکتوب تاثیر بنام سید سلیمان ندوی مطبوعہ ماہنامہ معارف اعظم گڑھ جنوری ۱۹۳۴ء ص ۲۰۹)

مقالے کی علمی حیثیت اور تحقیقی انکشافات کے پیش نظر کیمبرج میں تاثیر کے مقالے کے نگران پروفیسر آرتھر کوہلر کوچ نے اس مقالے کو شائع کرنے کی رائے دی تھی۔ وہ اپنی رپورٹ میں لکھتے ہیں:

""In my opinion his thesis should for its thoroughness and originality be printed and published. It is real contribution to knowledge"

(Report Professor Arthur Quiller Coach, published The Crescent LHR Feb, April 1951 Page 57)

تاثیر کے اس مقالے کی اصل کاپی کیمبرج یونیورسٹی کی لائبریری میں محفوظ ہے۔ مرحومہ بلقیس تاثیر (بیوہ تاثیر) نے اس کی کاپی حقوق اشاعت کے ساتھ کیمبرج یونیوسٹی سے حاصل کی تھی۔ اسی کاپی سے حاصل کردہ فوٹو کاپی راقم کے پاس بھی موجود ہے۔ ۱۹۹۴ء میں اس مقالے کی اشاعت کا منصوبہ بزمِ اقبال کے زیر غور تھا۔ اس سلسلے میں بزمِ اقبال کے سابق معتمد ڈاکٹر وحید قریشی اور بلقیس تاثیر کے درمین خط و کتابت بھی ہوئی۔ تاہم بعض نامعلوم وجوہ کی بناپر یہ مقالہ ابھی تک شرمندہ و طباعت نہیں ہو سکا۔

حوالہ جات

اردو:

(۱) روزگارِ فقیر۔ وحید الدین فقیر۔ مکتبہ تعمیر انسانیت لاہور ۱۹۸۷ء

(۲) ماہنامہ ''معارف'' اعظم گڑھ (جلد ۳۴) بابت دسمبر ۱۹۳۴ء

(۳) ماہنامہ ''نیرنگِ خیال'' لاہور (تاثیر نمبر) جنوری ۱۹۷۰ء

انگریزی:

(1) India and the near East in English Literature from the earliest times to 1924(unpublished thesis by Dr. M.D. Taseer) Cambridge 1936.

(2) The Crescent (Memorial Issue) Islamia College LHR Feb, - April- 1951.

ڈاکٹر محسنہ نقوی

مولانا فضل حق خیرآبادی:

لکھنو کا دورِ ملازمت

۲۶ صفر ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۳ فروری ۱۸۴۷ء کو آخری تاجدار اودھ واجد علی شاہ برسراقتدار آئے۔ا خیال یہ ہے کہ واجد علی شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد مولانا فضل حق خیرآبادی وارد لکھنؤ ہوئے ہوں گے۔ مولانا فضل حق جس زمانہ میں دہلی میں سرکاری ملازمت سے منسلک تھے اس وقت ان کے روابط لکھنؤ کی دو معروف شخصیتوں سے ہوئے یعنی:

۱۔ شیخ احمد عرب یمنی شروانی صاحب نفحۃ الیمن ومناقب حیدریہ وصدر مدرس مدرسہ عالیہ کلکتہ لکھنؤ کا دور ملازمت (۱۸۴۰ء/۱۲۵۶ھ) ۲

۲۔ مفتی خلیل الدین خان بہادر سفیر شاہ اودھ بدربار گورنر جنرل (ف ۱۲۸۱ھ) ۳

شیخ احمد عرب یمنی شروانی نے جب سلطان غازی الدین حیدر (ف ۱۸۲۷ء) کی تعریف وتوصیف میں ایک کتاب ''مناقب حیدریہ'' لکھی تو انھوں نے اس کتاب کا ایک نسخہ مولانا فضل حق خیرآبادی کی خدمت میں بھی بھیجا۔ مولانا نے رسید سے سرفراز کیا اور شیخ یمنی کی تعریف اور کتاب کی تقریظ میں ایک قصیدہ بھی لکھا۔ یہ دونوں تحریریں ربیع الآخر ۱۸۲۱ء/۱۲۳۶ھ کی ہیں اور محفوظ ہیں۔۴

شیخ احمد عرب شروانی اور مولانا فضل حق کے درمیان گہرے روابط تھے۔ طرفین سے علمی وادبی تحائف کے تبادلے بھی ہوتے تھے۔ نواب حسام الدین حیدر خان بہادر دہلوی۵ (ف ۱۸۳۶ء) اپنے ایک مکتوب بنام شیخ احمد عرب شروانی میں لکھتے ہیں۶:

'' حسب الحکم رسالہ جناب فضیلت مآب الفائق علی الاماجد بمحاسن

افضالہ والسابق من الاقران بکرائم افعالہ الفارق بین الباطل والحق
مولوی محمد فضل حق دامت برکاتہ نویسانیدہ لیکن ہنوز، بحلیٔ صحت
مزین نگردیدہ ہرگاہ بزیور تصحیح جناب موصوف کہ بآں مصروف اند محلی
خواہد گشت بخدمت اقدس ابلاغ خواہد شد۔"

"آپ کے حسب الحکم مولانا فضل حق کا رسالہ لکھوا لیا ہے لیکن ابھی
تک اس کی صحت نہیں ہوئی ہے۔ جناب موصوف (مولانا فضل حق)
تصحیح میں مصروف ہیں جیسے ہی زیور تصحیح سے آراستہ ہوگا، آپ کی
خدمت میں بھیج دیا جائے گا۔"

مفتی خلیل الدین خان، قاضی القضاۃ نجم الدین علی خان بہادر اشرف جنگ کے صاحب زادے تھے۔ علم و فضل میں مشہور زمانہ اور علم ریاضی میں ماہر یگانہ تھے۔ ان کے والد قاضی سرکار کمپنی کی طرف سے قاضی القضاۃ کے عہدے پر فائز تھے۔ وہ اودھ کی حکومت میں اعلیٰ مناصب پر فائز تھے اور گورنر جنرل کے دربار میں کلکتہ میں سفیر مقرر ہوئے۔ مفتی خلیل الدین خان سرکار اودھ میں اہم منصب دار تھے۔ مولانا فضل حق خیر آبادی نے ان سے رسم و راہ پیدا کی اور مراسلت کا آغاز کیا۔ اپنے اشعار ان کی خدمت میں ارسال کئے۔ اس کے جواب میں انھوں نے بھی اپنا کلام بھیجا۔ چنانچہ مفتی خلیل الدین اپنے مکتوب بنام مولانا فضل حق خیر آبادی مورخہ ۲۷ ربیع الثانی ۱۲۳۶ھ میں رقم طراز ہیں کہ:

"آپ نے جو اشعار ارسال فرمائے ہیں وہ ایسے اور ایسے ہیں۔ یہ
تحفہ نہایت بیش قیمت ہے۔ میں اس سے بہت متاثر ہوا..... میں
مدت سے آپ کے کلام کا مشتاق تھا مگر کوئی ذریعہ میسر نہ آیا تھا۔
بارے آپ نے خود سبقت فرمائی۔ اس کا ممنون ہوں۔ امید ہے کہ
آپ اس سلسلہ مراسلت کو جس کا آغاز فرمایا ہے منقطع نہیں ہونے

دیں گے۔"

مولانا فضل حق نے مفتی خلیل الدین خاں کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا ہے۔ مولانا خیر آبادی کے دو خط اور یہی ایک قصیدہ محفوظ رہ گیا ہے۔ مفتی خلیل الدین سے مراسلت کا آغاز بھی ۱۲۳۶ھ میں ہوا۔ ۸

اودھ کی حکومت میں مولانا فضل حق خیر آبادی کے ایک بھتیجے منشی کرم احمد ۹ بھی ایک اعلیٰ منصب پر فائز تھے اور نواب شرف الدولہ محمد ابراہیم خان وزیر امجد علی شاہ کے میر منشی تھے ۱۰۔ منشی کرم احمد اس سے قبل رزیڈنسی دہلی کی طرف سے خدمات انجام دے چکے تھے اور سرآ کٹرلونی کے منشی رہ چکے تھے ۱۱۔ ممکن ہے منشی کرم احمد ہی مولانا فضل حق کے لکھنو آنے کا سبب ہوئے ہوں۔

واجد علی شاہ کی تخت نشینی ہونے کے بعد ۹ جولائی ۱۸۴۷ء کو نواب امین الدولہ وزارت سے معزول ہوئے اور ان کی بجائے نواب نقی علی خان (خسر واجد علی شاہ) وزیر مقرر ہوئے اور سفارت کے عہدہ سے مصلح السلطان بھی معزول ہوئے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ خوف سلطانی کی وجہ سے رزیڈنٹ کے اکثر پیغام بادشاہ تک نہیں پہنچاتے تھے اور رزیڈنٹ اس بات سے پریشان تھا۔ چنانچہ ایک ضروری پیغام رزیڈنٹ نے واجد علی شاہ کو بھیجا۔ مصلح السلطان نے حسب معمول وہ پیغام بادشاہ کے حضور میں عرض نہیں کیا۔ ۲ ذی قعدہ ۱۲۶۳ھ کو رزیڈنٹ، کپتان برڈ کی ہمراہی میں بادشاہ کے پاس آیا اور اپنے پیغام کے جواب کا طالب ہوا۔ بادشاہ نے کہا ہم تک آپ کا پیغام نہیں پہنچا۔ رزیڈنٹ پہلے سے نالاں تھا، لہذا مصلح السلطان سفارت کے منصب سے معزول ہوئے اور طے پایا کہ کسی دوسرے شخص کو سفیر مقرر کیا جائے۔ ۱۲

کمال الدین حیدر مؤلف "قیصر التواریخ" لکھتے ہیں ۱۳:

"خلاصہ باب سفارت میں مشورہ رکن رکین سلطنت ہوا۔ نواب (علی نقی) نے بنظر حسن خدمت زمان سابق جو میر علی مرثیہ خواں کی

سفارش سے حالت بیکاری میں نواب کو کچھ دیتے تھے اس جہت سے اپنے محسن سابق افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام بہادر کو تجویز کیا کہ میں ان کے باراحسان سے سبک دوش ہو جاؤں۔ وہ بھی بجور سے کئی مہینے سے لکھنؤ میں آتے تھے۔ نواب کے پاس آتے تھے لیکن جب صاحب رزیڈنٹ سے استمزاج سفیر کا لیا۔ فرمایا وہ شخص ہو جو معاشرت صاحبان اور طریق رفتار و صدق کردار میں قابلیت رکھتا ہو ورنہ ہماری موجب تکلیف کا ہوگا۔''

مندرجہ بالا معیار کے اعتبار سے مشیر الدولہ راجہ بال کرشن بہادر جسارت جنگ دیوان اور راجہ کندن لال بہادر میر منشی کی رائے سے مندرجہ ذیل چار حضرات کے نام تجویز ہوئے:۱۴

۱۔ افتخار الدولہ مہاراجہ میوہ رام بہادر صلابت جنگ

۲۔ مفتی محمد خلیل الدین سفیر زمانہ غازی الدین حیدر

۳۔ مولانا فضل حق خیرآبادی

۴۔ محمد خاں کلکٹر

آخر الذکر محمد خان کی سفارش کپتان پاکنس نے کی اور وہ ۱۸ ذی قعدہ ۱۲۶۳ھ کو منصب سفارت پر فائز ہوئے۔۱۵ نواب شوکت الدولہ ان کا خطاب مقرر ہوا۔ وہ نواب حافظ الملک حافظ رحمت خان کے پوتے تھے۱۶۔ ڈھائی سال اس منصب پر فائز رہے۔ پھر مجتہد العصر کے فتوے کی بنا پر ۲۲ ربیع الثانی ۱۲۶۶ھ کو عہدہ سفارت سے معزول ہوئے اور ان کی بجائے مسیح الدولہ حکیم مرزا علی حسن خان، بادشاہ کے معالج خاص اس منصب پر سرفراز ہوئے۔۱۷

''تاریخ اودھ'' میں سب سے پہلے سفارت کے عہدے پر تقرر کے ضمن میں مولانا فضل حق خیرآبادی کا نام آتا ہے۔ گویا وہ واجد علی شاہ کی تخت نشینی ۲۶

صفر۱۲۶۳ھ اور ۱۸ ذی قعدہ ۱۲۶۳ھ کے درمیان لکھنؤ پہنچ چکے تھے اور ایسا امتیاز رکھتے تھے کہ سفارت کے لئے ان کا نام تجویز ہوا۔

واجد علی شاہ کی تخت نشینی کے بعد گورنر جنرل لارڈ ہارڈنگ لکھنؤ آیا اور ذی الحجہ ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۲ نومبر ۱۸۴۷ء کو وہ واپس ہوا[۱۸]۔ اس نے انتظام سلطنت کی درستی و اصلاح کے لئے بادشاہ سے خود فرمایا اور رزیڈنٹ کے ذریعے سے بھی فہمائش کی بادشاہ نے قبول کیا۔ مؤلف ''قیصر التواریخ'' لکھتے ہیں[۱۹]:

''بعد روانگی نواب گورنر جنرل روز سہ شنبہ کو صاحب رزیڈنٹ شاہ عالم پناہ کے پاس آئے۔ وہ محبت نامہ جو حقیقت میں مثل حکم نامہ کے تھا، دیا اور پھر سب طرح سے کمال خلوص دولت خواہی سے فہمائش کر کے رخصت ہوئے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا جو سب نے دیکھا۔ بادشاہ نے اقرار تعمیل فرمایا کہ انشاء اللہ بتدریج بموجب مکنون خاطر عمل میں آئے گا چنانچہ کچہری حضور تحصیل متعلقان انگریزی سے مقرر ہوئی۔ اس کے مہتمم مولوی فضل حق خیر آبادی مقرر ہوئے اور بظاہر ممالک محروسہ امانی قرار پایا مگر اس میں شرط اجارہ کی تھی۔''

گویا ۱۸۴۷ء میں مولانا فضل حق خیر آبادی واجد علی شاہ کی حکومت حضور تحصیل کے مہتمم مقرر ہوئے۔ ''تعلقان انگریزی'' کی شرح کرتے ہوئے حکیم نجم الغنی خان رام پوری لکھتے ہیں[۲۰]:-

ایک کچہری حضور تحصیل کے نام سے مقرر ہوئی۔ اس کے مہتمم مولوی فضل حق خیر آبادی قرار پائے۔ مستعفیان سپاہ فوج سرکار کمپنی سکنہ ملک اودھ کی زمینداری کا مقدمہ محکمہ جات شاہی میں فیصل ہوا کرتا تھا مگر غفلت یا طمع عمال سے یا سرکشی تعلقہ دار سے وہ لوگ

اپنے حق کو نہ پہنچ کر ہمیشہ داد بیداد کرتے رہتے تھے۔ان کی دادرسی
کے واسطے حضور تحصیل مقرر ہوئی۔''

گویا سرکار کمپنی کی فوج کے حقوق کی حفاظت اور دادرسی کے لئے یہ محکمہ قائم ہوا جس کا نام حضور تحصیل اور اس کے مہتمم مولانا فضل حق خیرآبادی مقرر ہوئے۔حالانکہ اس سے پہلے اس محکمہ ''حضور تحصیل'' کا دائرہ کار قدرے مختلف تھا۔حکیم نجم الغنی رام پوری لکھتے ہیں ۲۱:-

''اکثر علاقے ایسے بھی تھے کہ زمینداروں اور تعلقہ داروں نے اپنے آرام اور دقت کی وجہ سے ناظموں کے حکم سے تحصیل خزانۂ سرکار شاہی کرادئے دیہات متفرق جو علاقوں سے نکال کر تحصیل خاص کے متعلق ہوئے ان کے واسطے علیحدہ محکمہ مقرر ہوا جس کا نام حضور تحصیل تھا۔''

حکیم نجم الغنی خاں ''حضور تحصیل'' کے بارے میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں:۲۲

''اول سال جب بادشاہ (واجد علی شاہ) تخت نشین ہوئے۔یہ منظور ہوا کہ تمام علاقہ جات قلمرو سلطانی حضور تحصیل ہو جائیں۔زمیندار اور تعلقہ دار اپنے وکلاء کی معرفت زر آمدنی داخل خزانہ سلطانی کیا کریں۔ناظم اور چکلہ دار موقوف ہو جائیں کہ یہ علاقہ پر جاکر زیادہ ستائی اور تنگ طلبی کرتے ہیں۔رعیت تباہ اور نقصان سرکار بھی ہوتا ہے لیکن اہل کاروں نے کہ ان کے محاصلات لاکھوں روپے کے جاتے تھے،اس حکم کو جاری نہ ہونے دیا۔''

منشی امیر مینائی لکھتے ہیں:۲۳

''لکھنؤ میں صدر الصدور تھے''۔

حالانکہ عدالت کے تمام کاموں پر مجتہد حاوی تھے۔حکیم نجم الغنی خاں

لکھتے ہیں ۲۴:

''بادشاہ نے عدالت کے تمام کام سلطان العلماء ۲۵
سید العلماء ۲۶ کو سونپ دیے تھے۔ انھی کی تحقیقات اور تجویز سے
مقدمات فیصل ہوتے تھے اور منصف الدولہ بہادر فرزند مجتہد کو
داروغگی عدالت عالیہ پر سرفراز فرمایا۔ اہل سنت کے عدالتی
مقدمات کے تصفیے کے لئے مفتی بھی ان کی رائے سے مقرر
ہوئے۔''

صدر الصدوری کے منصب پر خلاصۃ العلماء سید مرتضیٰ (ف ۱۸۶۰ء) فائز
تھے۔ حکیم نجم الغنی لکھتے ہیں: ۲۷

''محکمہ صدر تھانجات...... اس کو صدر الصدوری بھی کہتے ہیں۔ اس
میں تنقیح جرائم فوجداری ملک اودھ کی ہوتی تھی اور سید مرتضیٰ
صاحب بن سید محمد صاحب مجتہد العصر بن سید دلدار علی صاحب کے
زیر حکم تھا اور اس کے تحت ملک اودھ کے ہر ایک علاقے میں
تھانجات اور برقنداز مقرر کیے گئے تھے۔''

محکمہ مرافعہ بھی مجتہد العصر مولوی سید محمد صاحب کے سپرد تھا۔ حکیم
نجم الغنی لکھتے ہیں: ۲۸

''یہ محکمہ (مرافعہ) سلطان العلماء مجتہد العصر مولوی سید محمد صاحب
کے ماتحت امجد علی شاہ کے عہد میں مقرر ہوا تھا اور اس کے ذریعے
سے مفتیان شیعہ مذہب ملک اودھ میں جملہ مقدمات میں فیصلے کے
واسطے مقرر ہوتے تھے۔ جو مقدمہ ان سے فیصل نہیں ہو سکتا تھا، اس
کا فیصلہ اسی محکمہ مرافعہ میں ہوتا تھا اور خاص لکھنؤ میں محکمہ فوجداری
علیحدہ تھا۔ اس کا فیصلہ بھی اسی محکمہ مرافعہ میں منظور و منسوخ ہوتا

تھا۔''

ان مجتہدین کرام کی موجودگی میں مولانا فضل حق خیر آبادی کا صدر الصدور کے منصب پر فائز ہونا نہایت اہم تھا۔ مولانا فضل حق اپنے مشاہرے اور دفتر کی دوسری تفصیل اس طرح لکھتے ہیں: ۲۹ے

''چوں بسبب طویل حاضر باشی دربار فرصتِ خواب وخور ہم ندارد، در تحریر جواب توقف روداد، مشاہرہ ذات بندہ سہ صد روپیہ ومشاہرہ عملہ دفتر کہ دوازدہ کس اند ومشاہرہ تھانہ دار بیست وپنج ومشاہرہ محرر ہشت روپیہ وعلی ہذا القیاس قرار یافتہ است، فی الجملہ کار شروع شدہ است۔''

''دربار کی طویل حاضر باشی کی وجہ سے کھانے اور سونے کی بھی فرصت نہیں ملتی اسی وجہ سے جواب لکھنے میں دیر ہوئی، میرے لئے تین سو روپیہ ماہانہ اور دفتر کے عملے کے لئے تنخواہ کہ بارہ آدمی ہیں اور تھانے دار کے لئے پچیس روپیہ ماہانہ اور محرر کے لئے آٹھ روپیہ ماہانہ علی ہذا القیاس مقرر ہوئے ہیں۔ غرض کام شروع ہو چکا ہے۔''

ایک دوسرے خط میں دفتر کی مزید تفصیل اس طرح لکھتے ہیں: ۳۰ے

''حال بندہ بدستور است بفضلہٖ سبحانہ، عملہ معزز شدہ وکار کچہری فی الجملہ اجرا یافت مگر انتظام تانجات تا حال نشدہ است آئندہ باید دید، در کلیات فتور است تا بہ جزئیات چہ رسد۔''

''اللہ تعالیٰ کے فضل سے بندہ کا حال ویسا ہی ہے۔ عملہ مقرر ہو چکا ہے مگر تھانوں کا انتظام ابھی تک نہیں ہوا ہے۔ آئندہ دیکھنا چاہیے۔ کلیات میں ابتری ہے تو جزیات کو کیا پوچھتے ہو۔''

مولانا فضل حق اپنی پریشانی اور لکھنؤ کے اہل کاروں کے متعلق لکھتے ہیں:اح

''حال بندہ ایں است کہ اہل کاران این جا کہ ہمہ نالائق و نافہم اند خلش ناحق با بندہ دارند و ماندن من درین جانمی خواہند۔ در ہر امر پرخاش می کنند نواب وزیر دام اقبالہ، عنایت می فرمایند مگر فہم نہ دارند وبسبب عدم لیاقت از دست اہل کاراں مجبور اند بہر کیف تا کے می گزرد می گزارند۔''

''بندہ کا حال یہ ہے کہ یہاں (لکھنؤ) کے اہل کار کہ جو سب نالائق اور نافہم ہیں بندہ سے ناحق خلش رکھتے ہیں۔ نواب وزیر دام اقبالہ، عنایت فرماتے ہیں مگر انھیں عقل نہیں ہے اور عدم لیاقت کی وجہ سے اہل کاروں کے ہاتھوں مجبور ہیں بہر حال جب تک گزرتی ہے گزارتے ہیں۔''

ایک ذمہ دار کارگزار کی حیثیت سے مولانا لکھنؤ کی بدانتظامی کے متعلق لکھتے ہیں:۴۲ح

''حدوث انتظام انگریزی دریں ملک غلط است مگر محبت نامہ نواب گورنر مدعو است بعد ۱۲۵۷ ف انتظام انگریزی خواہد شد۔ شاید تا ماہ ستمبر آغاز ایں وعید نمایند۔ خبر مفوض شدن انتظام کدامیں محال بہ بندہ محض دروغ است تجویز مقدمات فوجداری ملک بدستور مفوض بندہ است اہل کار این جا کہ ہمہ متکبر و سطحی و نافہم و خائن اند بہ بندہ خلش ہا دارند حالا تازہ خلش بر آوردند کہ تفصیل آں تطویل می خواہد و سبحانہ حافظ و ناصر است بے انتظامی ملک و امورات سلطنت از حد گزشتہ است۔ صاحب رزیڈنٹ بہادر برائے دورہ ملک رفتہ بودند، واپس آمدند مگر ہنوز تجویزے نکردہ

اندآئندہ باید دید۔''

''اس ملک (اودھ) میں انگریزی انتظام کا آغاز غلط ہے مگر نواب گورنر کے خط میں دھمکی کہ ۱۲۵۷ف کے بعد انگریزی انتظام ہوگا شاید ماہ ستمبر سے اس دھمکی کا آغاز ہو کسی محال کا انتظام میرے سپرد ہونا بالکل غلط ہے ملک کے فوجداری مقدمات کی تجویز بدستور میرے سپرد ہے یہاں (لکھنؤ) کے اہل کار کہ سب مغرور، نا تجربہ کار، ناسمجھ اور خائن ہیں، مجھ سے عناد رکھتے ہیں اب تازہ جھگڑا کھڑا کر دیا ہے کہ اس کی تفصیل طوالت چاہتی ہے۔ اللہ تعالٰی حافظ و ناصر ہے ملک اور امور سلطنت کی بے انتظامی حد سے گزر چکی ہے صاحب رزیڈنٹ بہادر ملک کے دورے کے لئے گئے تھے، واپس آگئے ہیں ابھی کوئی تجویز پیش نہیں کی ہے آئندہ دیکھنا چاہیے (کیا ہوتا ہے)''۔

''تازہ خلش'' کی تعبیر مولانا فضل حق کے ''عزل و اخراج'' پر منتج ہوئی۔ افسوس کہ اس کی تفصیل نہیں ملتی۔ مولانا لکھتے ہیں: ۳۳

''حال خواری ہائے ایں جانا گفتہ بہ، دیروز حکم عزل و اخراج من ازیں شہر بے ہیچک وجہ باوجود اینکہ اقاصی و ادانی بر برائت من شہود و عدول اند، صدور یافتہ، بندہ حیران است کہ چہ کند جز ایں کہ استغاثہ بجناب رب العزت نماید چارہ نیست۔''

''یہاں (لکھنؤ) کی خواری کا حال ناگفتہ بہ ہے۔ کل بلا وجہ میرے اس شہر سے عزل و اخراج کا حکم ہوا ہے۔ باوجودیکہ ہر دور و نزدیک کا آدمی میری بے گناہی پر شاہد و گواہ ہے۔ بندہ حیران ہے کہ کیا کرے۔ سوائے اس کے کہ اللہ کے حضور میں فریاد کرے

اور کیا چارہ ہے۔"

مولانا خیر آبادی لکھتے ہیں کہ اختلاف مذہب اور ان سے متمتع نہ ہونے کی وجہ سے لوگ ان کے مخالف تھے۔ اگر چہ رزیڈنٹ سے نیک نامی کا سرٹیفکیٹ وہ حاصل کر چکے تھے۔ ۳۴

"در لکھنؤ کدامیں قصہ نبود جز ایں کہ مرا با ارکانِ آنجا بسبب تخالف مذہب و متمتع نشدن آناں از من موافقتے نبود۔ دستاویز نیک نامی خود نوشتہ ءرزیڈنٹ آنجا نزد من موجود است۔"

"لکھنؤ کوئی قصہ نہ تھا سوائے اس کے کہ وہاں کے ارکان (حکومت) اختلاف مذہب اور مجھ سے متمتع نہ ہونے کی وجہ سے میرے موافق نہیں تھے۔ میری نیک نامی کا سرٹیفکیٹ یہاں کیرزیڈنٹ کاتحریرشدہ میرے پاس موجود ہے۔"

مولانا خیر آبادی کے عزل واخراج کے بعد تنخواہ کے معاملات الجھے رہے جس کے لئے ان کو ٹھہرنا پڑا۔ مولانا لکھتے ہیں: ۳۵

"حال بندہ ایں است کہ تنخواہ بندہ بہر کیف یعنی بعدِ وضع سہ صد و پنجاہ روپیہ وصول شد و تنخواہ پنج ماہہ وصول نشدہ است، ارکانِ دولت جواب صاف ہم نمی دہند تا بہ زر تنخواہ چہ رسد...... بندہ بہ انتظار وصول تنخواہ عملہ و انقضائے برشگال متوقف است"

"بندہ کا یہ حال ہے کہ بندہ کی تنخواہ بہر حال تین سو پچاس روپیہ وضع ہونے کے بعد مل گئی لیکن پانچ ماہ کی تنخواہ وصول نہیں ہوئی ہے۔ ارکان دولت جواب بھی صاف نہیں دیتے ہیں کہ تنخواہ کی رقم کا کیا ہوگا ...... بندہ عملہ کی تنخواہ کی وصولی کے انتظار اور برسات گزرنے تک (یہاں) ٹھہرا ہوا ہے۔"

ملازمت سے مولانا فضل حق کے عزل و اخراج کا سبب و تاریخ معلوم نہیں ہو سکی۔ ہمارا اندازہ ہے کہ یہ کاروائی ۱۸۵۳ء کے آخر یا ۱۸۵۴ء میں ہوئی ہوگی کیونکہ ۱۸۵۵ء میں وہ دوبارہ لکھنؤ میں روزگار بہم پہنچانے میں مصروف نظر آتے ہیں۔

وزیر سلطنت علی نقی خاں سے مولانا خیرآباری کے اچھے تعلقات و روابط تھے۔ علی نقی خاں سیاہ و سپید کے مالک تھے اور انگریزوں کے وفادار بلکہ ریزیڈنٹ کے معتمد، مولانا فضل حق خیرآبادی عربی قصیدہ نگاری میں ید طولیٰ رکھتے تھے۔ انھوں نے وزیر سلطنت علی نقی خاں کی مدح میں ایک زوردار قصیدہ لکھا یہ قصیدہ طبع ہو چکا اور بعض کتب خانوں میں اس قصیدہ کے خطی نسخے بھی محفوظ ہیں۔ مولوی نجم الحسن خیرآبادی لکھتے ہیں:۳۶

> ''اودھ کے تاجدار اور وزراء کے دربار میں بھی علامہ (فضل حق) کو رسوخ حاصل تھا۔ نواب علی نقی خاں کے ساتھ آپ کے روابط رہے ہیں۔ آپ نے ان کی شان میں ایک نظم اور نثر عربی زبان میں لکھی ہے جو کسی زمانہ میں طبع بھی ہوئی تھی مگر اب نایاب ہے۔ اس کا ایک نسخہ ڈاکٹر حکیم انتظار حسین خیرآبادی کے پاس محفوظ ہے۔''

مولانا فضل حق خیرآباد کم و بیش چھ سات سال واجد علی شاہ کے دربار میں کار گذار رہے۔ انھوں نے عہد واجدی پر مندرجہ ذیل الفاظ میں تبصرہ کیا ہے:۳۷

> ''قد کان النصاریٰ اخذ واذلک الملک من والیہ و کان واھیا، بالملاحی لاھیا، عن الملک لاقصیاء والم یک جاز ما ولا داھیا بنقض العہود والمواثق۔''

> ''نصاریٰ نے اس والی (واجد علی شاہ) سے اس کا ملک چھین لیا تھا وہ بڑا واہی ولاہی تھا، عیش و طرب میں منہمک، انتظام ملی سے غافل، عقل و خرد سے بیگانہ اور نقض عہد و میثاق میں یگانہ تھا۔''

مولانا فضل حق خیرآبادی درس وتدریس کا خاص ذوق رکھتے اور طلبہ کے درس کے لئے ہر وقت تیار رہتے تھے۔ مولوی رحمان علی مولف ''تذکرہ علمائے ہند'' اپنا مشاہدہ لکھتے ہیں:۳۸

''۱۲۶۴ھ/۴۸-۱۸۴۷ء میں ان کی خدمت میں حاضر ہوا تو میں حقہ پینے اور شطرنج کھیلنے کی حالت میں ایک طالب علم کو افق المبین کا سبق دے رہے تھے اور کتاب کے مطالب کو بہت خوبی کے ساتھ طالب علم کو ذہن نشین کرار ہے تھے۔''

دربار کی مصروفیات کے باوجود مولانا خیرآبادی کا سلسلہ تدریس جاری رہتا تھا بلکہ ان کے فرزند مولانا عبدالحق بھی اس سلسلہ میں ان کی پیروی کرتے تھے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:۳۹

''چہار پنج سبق بطلبہ می دہد۔ برخوردار (مولانا عبدالحق) ہم پنج شش سبق بطلبہ می دہد وگاہ گاہ حاشیہ افق المبین و حاشیہ شرح قاضی ہم می نویسم لیکن از آمد ورفت دربار و دیگر افکار فرصت نیست۔''

''چار پانچ سبق طلبہ کے دیے جاتے ہیں۔ برخوردار (مولانا عبد الحق) بھی پانچ چھ سبق طلبہ کو دیتے ہیں اور کبھی کبھی حاشیہ افق المبین و حاشیہ شرح قاضی بھی لکھتا ہوں لیکن دربار کی آمد و رفت اور دوسرے افکار کی وجہ سے فرصت نہیں ہے۔''

معزولی و اخراج کے زمانہ میں بھی درس وتدریس کا سلسلہ جاری رہا۔ مولانا لکھتے ہیں:۴۰

''دریں ولا شغل تدریس بسیار بود کہ سہ سبق شفا از الہیات و یک سبق شرح قاضی و یک سبق افق المبین و یک سبق صدرا و دو سبق میر زاہد جلالیہ و یک سبق علم وعلی ہذا می شدند، حالا دفعۃً آن صحبت برہم

خورد باید دید کہ چہ انجامد۔''

''اس زمانہ میں تدریس کا کام بہت تھا۔ تین سبق شفا (الٰہیات) کے بعد ایک سبق شرح قاضی کا اور ایک سبق افق المبین کا اور ایک سبق صدرا اور دو سبق میر زاہد جلالیہ کے اور ایک سبق مسلم وغیرہ کے ہوتے تھے۔ اب اچانک وہ مجلس ختم ہوگئی۔ دیکھنا چاہیے کیا انجام ہو۔''

اس سلسلے میں مزید لکھتے ہیں: ۴۱

''دو چار کس را سبق می دہد و گاہ گاہ بنظم قصائد و نوشتن حاشیہ افق المبین ہم می پردازد''

''دو چار آدمیوں کو سبق دیا جاتا ہے اور کبھی کبھی قصائد اور افق المبین کے حاشیہ لکھنے کی بھی مشغولیت رہتی ہے۔''

مولانا فضل حق خیر آبادی علم معقول میں اپنا عدیل و نظیر نہیں رکھتے ہیں اور اس علم کی تدریس ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ لکھنؤ میں اس علم کی زبوں حالی پر ان الفاظ میں تبصرہ کرتے ہیں: ۴۲

''با علمائے ایں جا اتفاق ملاقات شد در یں جا معلوم شد کہ علم مطلق و خصوصاً علم معقول عبارت است از تلفظ بالفاظ کتب و ترجمہ آں بزبان اردو، دیگر ہیچ''۔

''یہاں (لکھنؤ) کے علماء سے ملاقات کا اتفاق ہوا۔ یہاں معلوم ہوا کہ مطلق علم اور خاص طور سے علم معقول (کا یہ حال ہے) کہ کتابوں کے الفاظ دہرا دیتے ہیں اور اردو زبان میں اس کا ترجمہ کر دیتے ہیں اور کچھ نہیں۔''

آخر میں ہم مولانا فضل حق خیر آبادی کے ان تلامذہ کی فہرست درج کر رہے

ہیں جنھوں نے لکھنؤ میں ان کے سامنے زانوئے ادب تہ کیا اور تحصیل علم کی۔ یہ فہرست تلامذہ رام پور کے مقابلے میں کم ہے۔ ہوسکتا ہے کہ ملازمت کی ذمہ داریوں کی وجہ سے کم وقت ملا ہو یا لکھنؤ کی خاص فضا اور سیاسی حالات مانع رہے ہوں۔

۱۔ مولوی سید یاد علی سہسوانی ۴۳

۲۔ مولوی حکیم دائم علی بن افضل علی (ف ۱۹۰۸ء/۱۳۲۵ھ) ۴۴

۳۔ مولوی محمد احسن گیلانی ولد شجاعت علی (ف ۱۳۰۱ھ) ۴۵

۴۔ مولوی عبداللہ بلگرامی ولد آل احمد واسطی (ف ۱۸۸۵ء/۱۳۰۵ھ) ۴۶

۵۔ شاہ عبدالحق ولد شاہ غلام رسول نقشبندی کانپوری (ف ۱۳۱۴۳ھ) ۴۷

۶۔ مولوی سریع الدین بجنوری ثم لکھنوی ۴۸

۷۔ مولوی لطیف علی بن رجب علی (ف ۱۲۹۶ھ) ۴۹

۸۔ مولوی محمد محسن بن یحیٰ صاحب الیانع الجنی فی اسانید الشیخ عبدالغنی ۵۰

۹۔ مولوی جمیل احمد بن اسلم بلگرامی ۵۱

حوالہ جات

۱۔ قیصر التواریخ، جلد دوم، ص: ۴ و تاریخ اودھ جلد پنجم، ص: ۱۲۰

۲۔ ''تذکرہ علمائے ہند'' (اردو ترجمہ) ص: ۱۰۵، نزہتہ الخواطر، جلد ہفتم، ص: ۳۴

۳۔ تذکرہ مشاہیر کاکوری

۴۔ بیاض : مولانا فضل حق خیرآبادی، ص ص: ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۷

۵۔ دلی کے نامی گرامی رئیس تھے۔ غالب دہلوی سے بھی تعلقات تھے۔ ملاحظہ ہو خطوط غالب حصہ دوم از غلام رسول مہر، کتاب منزل۔ لاہور، ص: ۸۶، ۸۷

۶۔ مراسلات احمدی (قلمی) مملوکہ محمد ایوب قادری مرحوم، ص ص ۱۰۶، ۱۰۷

۷۔ بیاض: مولانا فضل حق خیرآبادی، ص ص ۱۰۳، ۱۰۴

۸۔ ان تحریروں کے لئے ملاحظہ ہو بیاض مولانا فضل حق خیرآبادی، ص ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۸۹

۹۔ منشی کرم احمد بن فضل احمد بن احمد حسین برادر مولانا فضل امام خیرآبادی، (باغی ہندوستان، ص ۶۹ حاشیہ)

۱۰۔ باغی ہندوستان، ص: ۶۹ حاشیہ

۱۱۔ علم و عمل (وقائع عبد القادر خانی) جلد دوم، ایجوکیشنل کانفرنس، کراچی، ۱۹۱۶ء، ص ص: ۷۲ تا ۷۵

۱۲۔ قیصر التواریخ جلد دوم، ص ص ۲۳، ۲۴ و تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص: ۱۳۶، ۱۳۷

۱۳۔ قیصر التواریخ جلد دوم، از کمال الدین حیدر حسینی، نولکشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۷ء، ص ص: ۲۴ نیز دیکھیے: تاریخ اودھ، جلد پنجم از حکیم نجم الغنی خاں رام پوری، لکھنؤ ۱۹۱۹ء، ص ص ۱۳۶، ۱۳۷

۱۴۔ قیصر التواریخ جلد دوم، ص: ۲۴، و تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص ۱۳۷

۱۵۔ قیصر التواریخ جلد دوم، ص ۲۵، و تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص ۱۳۷

۱۶۔ حیات حافظ رحمت خاں از سید الطاف علی بریلوی، کراچی ۱۹۶۴ء، ص ۴۰۷

۱۷۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص: ۲۴۱، ۲۴۲

۱۸۔ قیصر التواریخ جلد دوم، ص: ۳۴، تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص: ۱۴۶

۱۹۔ قیصر التواریخ جلد دوم، ص: ۳۶

۲۰۔ تاریخ اودھ جلد پنجم، ص: ۱۴۸ نیز دیکھیے تاریخ قیصر التواریخ جلد دوم، ص: ۳۵

۲۱۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص:۱۹۲
۲۲۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم ص:۱۳۹
۲۳۔ انتخاب یادگار، ص:۱۹۲
۲۴۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم ص:۳۶
۲۵۔ سلطان العلماء سید محمد بن مجتہد مولوی ولدار علی (ف ۲۵ جولائی ۱۸۶۷ء) ملاحظہ ہو "تاریخ سلطان العلماء" از مولوی آغا مہدی (کراچی ۱۹۶۷ء)
۲۶۔ سید العلماء سید حسین بن مولوی ولدار علی (ف ۱۷ صفر ۱۲۶۳ھ) تاریخ سلطان العلماء، ص:۹۱
۲۷۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص ص:۱۸۸، ۱۸۹ و تاریخ سلطان العلماء، ص ص ۴۵، ۴۶
۲۸۔ تاریخ اودھ، جلد پنجم، ص ص ۱۸۷، ۱۸۸
۲۹۔ خط نمبر ۱۴
۳۰۔ خط نمبر ۱۱
۳۲۔ خط نمبر ۱۵
۳۳۔ خط نمبر ۲۵
۳۳۔ خط نمبر ۲۶
۳۴۔ خط نمبر ۳۴
۳۵۔ خط نمبر ۲۸
۳۶۔ خیرآباد کی ایک جھلک از مولوی نجم الحسن خیرآبادی، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۶۰ء، ص ص ۵۸، ۵۹
۳۷۔ باغی ہندوستان، ص:۲۷۴، الیواقیت المہریہ (شرح الثورۃ الہندیہ) از مولانا غلام مہر علی (مکتبہ مہریہ، چشتیاں، ۱۹۹۴ء)، ص:۵۹

۳۸۔ تذکرہ علمائے ہند، ص: ۲۶۷

۳۹۔ خط نمبر ۲۵

۴۰۔ خط نمبر ۲۶

۴۱۔ خط نمبر ۲۸

۴۲۔ خط نمبر ۹

۴۳۔ تذکرہ علمائے حال، ص: ۹۹

۴۴۔ سوانح ابوالبرکات حکیم دائم علی خاں از مولوی حکیم محمد احمد (قلمی مملوکہ حکیم محمود احمد برکاتی کراچی) ص: ۸

۴۵۔ نزہۃ الخواطر جلد ہشتم، ص: ۴۰۸

۴۶۔ تذکرہ علمائے ہند (اردو ترجمہ)، ص: ۲۶۷

۴۷۔ باغی ہندوستان، ص: ۱۶۵

۴۸۔ نزہۃ الخواطر، جلد ہفتم، ص: ۱۹۷

۴۹۔ ایضاً، ص ص ۴۰۱، ۴۰۲

۵۰۔ الیانع الجنی، ص: ۹۲

۵۱۔ باغی ہندوستان، ص: ۱۶۵

سید عامر سہیل

دیوانِ عاشق از پنڈت کنہیالال عاشق

(ایک تحقیقی مطالعہ)

(۱)

پنڈت کنہیالال عاشق کے بارے میں اردو کے تقریباً سبھی تذکرے اور تذکرہ نگار خاموش ہیں۔ عین ممکن ہے کہ تذکرہ نگاروں نے انہیں کوئی اہم شاعر تصور نہ کیا ہو حالانکہ ان تذکروں میں ایسے شعراء کا ذکر بھی مل جاتا ہے جو کلام کی اہمیت اور اشاعت کے اعتبار سے عاشق سے کہیں غیر معروف اور کم درجہ کے حامل ہیں۔ ان تذکروں میں کنہیالال عاشق کا ذکر نہ آنے کی کوئی خاص وجہ، ماسوائے اس کے سمجھ نہیں آتی کہ عاشق کی زندگی کا بڑا حصہ ادبی سرگرمیوں سے دور انگریز سرکار کی ملازمت میں صرف ہوا اور وہ بحیثیت شاعر اپنی شہرت کے بارے میں زیادہ سنجیدگی سے نہیں سوچ سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا دیوان بہت بعد میں یعنی ۱۸۸۱ء میں پہلی بار شائع ہوا اور بحیثیت شاعر وہ اس وقت معروف ہوئے جب اہم تذکروں کی تصنیف کا دور مکمل ہو چکا تھا۔(۱) اس کے علاوہ ان کو نظر انداز کرنے کی ایک اور وجہ بھی ممکن ہے کہ چونکہ عاشق کسی بڑے استاد شاعر کے حلقۂ تلامذہ میں شامل نہیں رہے اس لیے اہم تذکرہ نگاروں نے انہیں شاملِ تذکرہ کرنے کے قابل نہیں سمجھا۔ وجہ کوئی بھی ہو ان کا اہم تذکروں میں ذکر نہ آنا حیرانی کا سبب ضرور ہے البتہ بعد میں لکھے گئے دو نسبتاً غیر معروف تذکروں میں اُن کا مختصر حال مل جاتا ہے۔
"تذکرہ شعرائے کشمیری پنڈتان المعروف بہارِ گلشن کشمیر" میں لکھا ہے کہ

> "عاشق، پنڈت کنہیالال صاحب راز داں، خلف پنڈت ٹھاکر داس صاحب دہلوی۔ آپ کے والد مدرس اول مدرسہ شاستری دہلی میں تھے اور آپ خود عہدہ ہائے گورنمنٹ انگریزی پر مامور رہے۔ ۱۸۸۵ء میں راجہ مادھو سنگھ بہادر رئیس گڑھ امیٹھی ضلع سلطان پور، اودھ کی ملازمت میں تھے۔"(۲)

انہی معلومات کو جو ہردیو بندی نے اپنے تذکرے ''موج گنگ'' میں پیش کیا ہے۔

''عاشق، پنڈت کنہیا لال کشمیری، خلف پنڈت ٹھاکر داس کشمیری، باشندہ دہلی۔ آخری عمر میں آپ نے راجہ مادھو سنگھ تعلق دار امیٹھی ضلع سلطان پور کے یہاں ملازمت کر لی۔ ۱۸۸۵ء میں آپ امیٹھی میں مقیم تھے۔''(۳)

ان تذکروں میں عاشق کے بارے میں جو مختصر معلومات ملتی ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ عاشق کا اصل وطن کشمیر تھا۔ ان کے آباء کشمیر سے ہجرت کر کے مستقل طور پر دہلی میں آ کر آباد ہو گئے تھے۔ عاشق کے والد پنڈت ٹھاکر داس کشمیری، مدرسہ شاستری، دہلی میں مدرس اول کے عہدے پر فائز تھے۔ عاشق نے ابتدائی تعلیم یقیناً دہلی میں حاصل کی ہوگی بعد ازاں وہ سرکار انگلشیہ میں ملازم ہو گئے۔ سرکاری ملازمت کے دوران وہ مختلف عہدوں پر فائز رہے مگر ان کی تفصیل نہیں ملتی۔ یہاں سے وہ ریاست گڑھ امیٹھی چلے گئے۔ ۱۸۸۵ء میں وہ ریاست ہی میں مقیم تھے۔ چونکہ یہ عاشق کا آخری زمانہ بتایا جاتا ہے تو اس عرصہ میں اُن کا انتقال ہوا ہوگا، پیدائش اور وفات کی تاریخوں کے بارے میں تاحال حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ قیاس یہی ہے کہ ان کے انتقال کی تاریخ ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ ہوگی۔

کنہیا لال عاشق کی تصانیف کے بارے میں بھی انہی دو تذکروں میں اشارے ملتے ہیں۔ ''تذکرہ شعرائے کشمیری پنڈتاں المعروف بہارِ گلشنِ کشمیر'' میں لکھا ہے کہ ''دیوانِ عاشق، باغِ عشق معروف بہ مثنوی گل صنوبر، بحرالعروض مطول، بحرالعروض ساکھو، تھو، کومدی، ترجمہ عہد نامہ جات، سیرِ کشمیر، تاریخ بغاوت ہند آپ کی تصانیف ہیں۔''(۴) جب کہ ''تذکرہ موج گنگ'' میں بھی ''دیوانِ عاشق، باغِ عاشق، سیرِ کشمیر، مثنوی گل، تاریخ بغاوتِ ہند'' کو آپ کی تصانیف بتایا گیا ہے۔''(۵)

مذکورہ بالا تصانیف میں ''تاریخ بغاوتِ ہند'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ کتاب ''محاربہ عظیم'' کے تاریخی نام کے ساتھ پہلی مرتبہ ۱۲۷۸ھ بمطابق ۱۸۶۱ء کو مطبع نولکشور سے شائع ہوئی۔ بیان کردہ دونوں تذکروں میں تاریخ بغاوت ہند کو آپ کی تصنیف لکھا گیا ہے مگر یہ امر ابھی تحقیق طلب ہے کہ آیا یہ تصنیف شاعر کنہیا لال عاشق کی ہے یا نہیں۔(۶)

(۲)

پنڈت کنہیا لال عاشق کے بارے میں یہ تاثر ہے کہ وہ بطور شاعر زیادہ اہم نہیں ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کا دیوان ''دیوانِ عاشق'' متعدد بار شائع ہوا۔ میرے پیش نظر ان کے دیوان کے دو ایڈیشنز ہیں۔ پہلا ''دیوانِ عاشق'' ''مطبع نولکشور، کانپور جولائی ۱۸۸۱ء کا نسخہ ہے جو پہلی بار شائع ہوا، صفحات کی تعداد ۵۵ ہے۔ جب کہ دوسرا نسخہ مطبع نولکشور ہی سے جولائی ۱۹۱۳ء (غالباً آخری مرتبہ) شائع ہوا۔ یہ دیوان کا ساتواں ایڈیشن ہے اس کے صفحات کی تعداد ۵۶ ہے۔ یعنی صرف ۳۲ سال کے عرصہ میں عاشق کا دیوان سات مرتبہ شائع ہوا جو یقیناً ان کے کلام کی مقبولیت کی دلیل ہے۔ اس دیوان کے کسی قلمی نسخے کے بارے میں باوجود کوشش کے علم نہیں ہو سکا۔ پہلے ایڈیشن مطبوعہ ۱۸۸۱ء کے آخری صفحہ پر یہ عبارت درج ہے:

''الحمدللہ والمنتہ کہ دیوان متانت عنوان، موسوم بہ دیوانِ
عاشق، شاعر عدیم المثال، فصیح زباں، پنڈت کنہیا لال
صاحب اہتمام خجستہ خصال، لالہ بشیشر دیال مطبع جناب منشی
نولکشور صاحب واقع شہر کانپور میں بماہ جولائی ۱۸۸۱ء طبع ہو
کر مطبوع خلائق ہوا۔'' (۷)

جب کہ ساتویں ایڈیشن مطبوعہ ۱۹۱۳ء کے آخری صفحہ پر عبارت درج ہے:

''الحمدللہ والمنتہ کہ دیوان متانت عنوان موسوم بہ دیوانِ
عاشق، مصنفہ شاعر عدیم المثال فصیح زبان، محاورہ دان،
کنہیا لال صاحب عاشق مطبع منشی نولکشور واقع کان پور میں
بسر پرستی عالی جناب معلی القاب، منشی پراگ نرائن صاحب
رائے بہادر، رام اقبالہ، مالک مطبع بہ تصحیح تمام و تنقیح، لالہ کلام
بعد حسن وخوبی بنہرادان خوش اسلوبی ماہ جولائی ۱۹۱۳ء عیسوی
میں ساتویں مرتبہ طبع ہو کر مطبوع خلائق ہوا۔'' (۸)
منشی نولکشور کے زیر اہتمام شائع ہونے والے دونوں ایڈیشنز معیار طباعت اور صحت
کے حوالے سے قابلِ ذکر اور یکساں اہمیت کے حامل ہیں۔ کتابت، اشاعت، کاغذ اور ظاہری حسن
کے حوالے سے خاص محنت کی گئی ہے البتہ دونوں ایڈیشنز میں مروجہ املا کی جزوی تبدیلی کی گئی
ہے

یعنی اوس کو اُس وغیرہ کیا گیا ہے۔ البتہ کتابت کا معیار پہلے ایڈیشن میں زیادہ پختہ ہے۔ اسی طرح پروف خوانی بھی پہلا ایڈیشن نسبتاً بہتر ہے۔

دونوں ایڈیشنز میں جو جزوی تبدیلیاں اور اضافے کیے گئے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ ساتویں ایڈیشن میں چند غزلوں کا اضافہ کیا گیا ہے جس کے سبب دونوں ایڈیشن کے صفحات میں فرق ہے۔ پہلے ایڈیشن کے کل صفحات ۵۵ جب کہ ساتویں کے ۵۶ ہیں اسی طرح ساتویں ایڈیشن سے بعض قطعات ہائے تاریخ خارج کر دیئے گئے ہیں جن کی نقل آگے چل کر دی گئی ہے۔

۲۔ پہلے ایڈیشن میں درج دوسری غزل کا مطلع ساتویں ایڈیشن میں نہیں ہے۔ مطلع یہ ہے:

مزار عاشقاں محتاج کب ہے شمع روشن کا
کہ ہے سرو چراغاں سینۂ پُر داغ مدفن کا

(پہلا ایڈیشن، ص:۳)

۳۔ ساتویں ایڈیشن کی ردیف الف میں شامل دو غزلیں (غزل نمبر ۲۷، ۲۸) ایسی ہیں جو پہلے ایڈیشن میں شامل نہیں۔ مصرعہ اولیٰ یہ ہیں:

i۔ اگر وہ مہر سے ہم دم نہ ہوگا (ساتواں ایڈیشن، ص:۸)

ii۔ گل رخسار گر پیدا نہ کرتا (ایضاً ص:۹)

۴۔ ساتویں ایڈیشن میں غزل نمبر ۲۲ اور ۲۳ کو پہلے ایڈیشن میں ایک ہی غزل کے طور پر درج کیا گیا ہے ساتویں ایڈیشن میں پہلی غزل "ہم نے تو وصف قد سرو چمن آرا کیا" (ص:٦) کے کل چھ اشعار ہیں ساتواں شعر دوسری غزل کا مطلع ہے جو پہلے ایڈیشن میں درج نہ ہو سکا۔ مطلع یہ ہے

کیا کیا یہ دل کو مائل جانب عقبیٰ کیا (ایضاً ص:٦)

۵۔ غزل نمبر ۹۵ پہلے ایڈیشن میں نہیں ہے۔ مطلع یہ ہے:

چھپاتی کیوں ہو رخ منور دکھا دکھا کر دکھا دکھا کر (ایضاً ص:۲۵)

۶۔ ساتویں ایڈیشن میں ردیف "ک" فارسی کی آخری غزل (ترتیب نمبر ۱۲۹) پہلے ایڈیشن میں شامل نہیں ہے۔ مصرعہ اولیٰ درج ہے:

رشک و خور ہے چہرۂ دلدار کیمیں تن کا رنگ (ایضاً ص:۳۳)

۷۔ ردیف ''ن'' ساتویں ایڈیشن کی آخری غزل (ترتیب نمبر۱۴۹) پہلے ایڈیشن میں نہیں ہے۔ مصرعہ اولی درج ہے:

کوئی کہتا ہے نشانِ بے نشاں ملتا نہیں (ایضاً ص:۴۸)

۸۔ ساتویں ایڈیشن کی غزل ''ڈوبا ہوں گنہ میں میرے غفار خبر لے'' (ترتیب نمبر ۱۹۳) کے آخری دو شعر کاتب کی غلطی کی وجہ سے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں۔ دراصل یہ دو الگ اشعار تھے جسے کاتب نے ایک شعر کے مصرعے کو دوسرے سے بدل کرائے بے معنی کر دیا۔ پہلے ایڈیشن میں یہ درست انداز سے درج ہوئے ہیں۔ ساتویں ایڈیشن میں یہ شعر کچھ یوں ہیں:

نازاں ہے زلیخا تو ذرا غیرتِ یوسف
اون کی بھی کبھی بھول کے اے یار خبر لے

(ایضاً ص:۵۱)

جب کہ پہلے ایڈیشن میں یہ درست درج ہے اور اصل عبارت یوں ہے:

نازاں ہے زلیخا تو ذرا غیرتِ یوسف
بے پردہ ہو، اُس کی سر بازار خبر لے
کیوں حال سے اب بے خبروں کے تو ہے غافل
اُن کی بھی کبھی بھول کے اے یار خبر لے

(پہلا ایڈیشن، ص:۴۹)

۹۔ ساتویں ایڈیشن میں غزل ''ہر ایک سمت سے صورت ہزار آتی ہے'' (ترتیب نمبر۱۹۴) کا چھٹا شعر پہلے ایڈیشن میں نہیں ہے۔ شعر یہ ہے:

ہمارا دل نہیں قابو میں، پھر تو رہتا ہے
چمن میں جس گھڑی فصل بہار آتی ہے

(ساتواں ایڈیشن، ص:۵۱)

۱۰۔ ساتویں ایڈیشن کی دو غزلیں (ترتیب نمبر۲۰۴، ۲۰۵) پہلے ایڈیشن میں نہیں ہیں۔ دونوں کا مصرعہ اولی یہ ہے:

i۔ رُخ اُس کا رشکِ صد ہلال ہوا ہے (ایضاً ص:۵۴)

ii۔ جملہ اشیائے جہاں ہیں جب فنا کے واسطے (ایضاً ص:۵۵)

۱۱۔ پہلے ایڈیشن کے اختتام پر عاشق نے سات قطعات ہائے تاریخ لکھے ہیں جو کہ ساتویں ایڈیشن سے خارج کر دیئے گئے ہیں۔یہ قطعات پہلے ایڈیشن کے صفحہ ۵۴،۵۵ پر دیکھے جاسکتے ہیں۔اشعار کی کل تعداد ۲۴ ہے۔

پنڈت کنہیالال عاشق کے دیوان کے دونوں ایڈیشنز کو ملا کر جو کل شعری سرمایہ بنتا ہے وہ کچھ یوں ہے۔

i۔ دیوان کا بیشتر حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔غزلیات کی تعداد ۲۰۸ ہے جب کہ اشعار کی کل تعداد ۱۷۴۹ بنتی ہے۔سب سے طویل غزل (ترتیب نمبر ۱۸۴،۱۶۷) بیس اشعار پر مشتمل ہیں۔جب کہ مختصر ترین غزل (ترتیب نمبر ۱۵۳،۳۶) چار اشعار پر مشتمل ہیں۔

ii۔ حضرت شاہ ظفر کی غزل پر ایک خمسہ ہے جو سات بندوں پر مشتمل ہے۔

iii۔ عاشق نے سات قطعات ہائے تاریخ بھی کہے ہیں جن میں تین فارسی (تعداد اشعار ۸) اور چار اردو (تعداد اشعار ۱۶) زبان میں ہیں۔

پنڈت کنہیالال عاشق کے مختصر دیوان میں یہی کل اثاثہ ہمارے مدِ نظر ہے۔

(۳)

یہ بات تو واضح ہے کہ کنہیالال عاشق بنیادی طور پر غزل گو شاعر ہیں۔ان کے بارے میں اگر یہ رائے قائم کی جائے کہ انہوں نے موضوع اور اسلوب ہر دو حوالے سے غزل کو نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا ہے تو یہ مبالغہ ہوگا۔ہاں البتہ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ عاشق غزل کی کلاسیکی روایات کا گہرا شعور رکھتے تھے اور انہوں نے اپنے عہد کی غزل کے عمومی مزاج کے مطابق موضوعات کو تراشا اور اسلوب کو وضع کیا۔عشق اور معاملات عشق کا بیان ان کا محبوب موضوع ہے۔اس ذیل میں انہوں نے عشقیہ واردات کو مزے لے لے کر بیان کیا ہے۔معاملہ ہجر و فراق کا ہو یا محبوب کی بے وفائی و کج ادائی کا، ہر انداز میں ان کے یہاں ایک سرخوشی و سرمستی کی فضا جھلکتی نظر آتی ہے۔غم و الم کا اظہار بھی محض موضوع کو نبھانے کی حد تک کیا گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام ہجر و فراق ایسے تجربے کی گہرائی اور گیرائی سے عاری ہے البتہ لکھنوی شعراء کی سی چلبلاہٹ اور شوخی ان کے کلام کا حاصل ہے۔

یہ بات قابل غور ہے کہ روایت کی پاسداری کرنا ایک ایسا رویہ ہے جو اس عہد کا عمومی فکری مزاج تھا، ہر چھوٹے بڑے شاعر کے یہاں کسی نہ کسی سطح پر اس کا اظہار ملے گا، یہ الگ بات

کہ بڑا شاعر روایت کے پھیلاؤ میں سے اپنا الگ راستہ نکالتا ہے، اس مرحلے کو طے کرنے کے لئے شاعر کو ایک مشکل اور کٹھن سفر اختیار کرنا پڑتا ہے۔ مسلسل ریاضت اور غور و فکر کے بعد وہ اپنا الگ اسلوب اور آہنگ بنانے میں کامیاب ٹھہرتا ہے۔ (یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ شاعر کی محنت ثمر ور ثابت ہوں) بڑا شاعر اپنے داخل اور خارج سے موضوعات اخذ کرتا ہے اور اسے اپنا ذاتی تخلیقی تجربہ بناتا ہے، یوں ایک عام اور سامنے کا موضوع اپنی تہہ داری اور ہمہ جہتی میں آفاقی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ عاشق کا شمار یقیناً ایسے بڑے شعرا میں نہیں ہوتا۔ ان کی طبیعت میں جو تن آسانی، شوخی اور کسی حد تک غیر سنجیدہ پن ایسے عناصر موجود ہے وہ انہیں غور و فکر کرنے کی مہلت ہی نہیں دیتے۔ وہ مستعمل موضوعات پر ہی اکتفا کرتے ہیں اور انہیں سنوارنے کے لئے زبان و بیان کا زور صرف کرتے ہیں۔ عاشق کے بعض اشعار اگرچہ موضوع کی سطح پر اہم نہیں مگر اپنی عمدہ تشبیہات کے سبب زبان کا لطف ضرور دیتے ہیں۔ عاشق نکتہ سنجی سے زیادہ تشبیہ کے مختلف شیڈز سے کام لینے کی کوشش کرتے ہیں، اس کا نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ کلام میں گہرائی اور گیرائی تو پیدا نہ ہو سکی البتہ شوخی اور روایت پرستی کا عنصر غالب ہوتا چلا گیا۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عاشق شعر گوئی کی قوت اور صلاحیت رکھنے کے باوجود اس مقام کے قریب نہ پہنچ سکے جہاں سے بڑے شعراء آغازِ سفر کرتے ہیں۔

روایت کی حد درجہ پاسداری کا ایک نقصان عاشق کو یہ بھی ہوا کہ ان کا شعری ملکہ ماند پڑ کر رہ گیا۔ ان کے اندر احساس اور جذبے کی شدت جو ان کے تخلیقی سفر کے نئے راستے متعین کر سکتی تھی دب کر رہ گئی۔ اس کا ایک رد عمل تو وہی نکلا کہ ان کی توجہ ردیف کی بناوٹ، قافیے کی ساخت، تشبیہ کے استعمال تک محدود ہو گئی اور جہاں کہیں فنی گرفت ڈھیلی پڑتی ہے وہاں شعر میں لفظوں کی غیر شاعرانہ ترتیب، روکھا پن اور بعض فنی اغلاط تک کلام در آتی ہیں۔

اس ساری گفتگو کے باوجود عاشق کو کوئی غیر اہم شاعر سمجھ کر نظر انداز کر دینا زیادتی ہوگی کیونکہ عاشق شعراء کے اس قبیل سے تعلق رکھتے ہیں جن کے دم قدم سے اردو غزل کی کلاسیکی روایت پروان چڑھتی ہے۔ کلاسیکی غزل کے موضوعات آج کی عصری حسیت کے مقابل فرسودہ اور پیش پا افتادہ ہو چکے ہیں مگر شاعری کو بنیادیں فراہم کرنے کے حوالے سے ان کی تاریخی اور ادبی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ عاشق کے چند اشعار حسن بیان کے زمرے میں دیکھیں:

اس شمع رو کے ساق بلوریں کے روبرو
جلتا نہیں ہے شمع کافور کا چراغ

پھری ہے جب سے تری آنکھ او بت کافر
نظر میں گردش لیل و نہار آتی ہے

عاشق کی غزل میں عشقیہ واردات کا بیان روایت کے تناظر میں خاصا دلچسپ ہے، محبوب کی گلی کو باغ بہشت سے بہتر سمجھنا، محبوب کے کوچے میں نقش قدم بنے رہنے کی خواہش، محبوب کے ہاتھوں قتل ہو جانے کی تمنا، عاشق کے گھر محبوب کی آمد پہ عاشق کی بدحواسیاں، رقیب کی روسیاہی، غرض انھی موضوعات کو دلکش رنگوں میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح ان کے یہاں محبوب کا ایک تصور "[illegible]" سے بھی عبارت ہے۔ ایسے اشعار کی خاصی تعداد ان کے دیوان میں مل جاتی ہے۔ غرض عشقیہ روایت میں بعض اشعار اپنی بے ساختگی، روانی اور حسن کے اعتبار سے قابل توجہ ضرور ہیں۔

عشق وہ آگ ہے گر ایک شرارہ اس کا
دل میں پڑ جائے تو ہر مو سے شرر پیدا ہو
آواز پر لگاؤ صیاد تیر اپنا
بھاری ہے جانِ مضطر، اس جسمِ ناتواں پر
جو آگ شعلہ رو ہو وہ بجھتی ہے آب سے
اشکوں سے منطفی نہ ہو سوز نہاں کی آگ
میری نظر میں کوئی نہیں جس سے ہو سکے
دلدار کے سوا غم دلدار کا علاج
دل میں جب تک رہی تو اپنی تھی
منہ سے نکلی ہوئی پرائی بات

ان اشعار میں جو بے ساختگی ہے اُس کی جھلک جدید شعراء کے یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ عاشق کے کلام کی ایک اہم خوبی چھوٹی بحر کا پرلطف استعمال ہے۔ دیوان میں شامل اکثر غزلیات مروجہ بحور میں کہی گئی ہیں مگر جہاں جہاں چھوٹی بحر استعمال ہوئی ہے وہاں لہجے میں سادگی، روانی اور کسی حد تک سنجیدگی کا عنصر نمایاں ہوا ہے:

گل رہتی ہے یاں آمد خزاں کی
عجب آب و ہوا ہے گلستاں کی
نہ دیا عشق میں کسی نے ساتھ

ہاں مگر غم رہا ہمارے ساتھ
تم جو رکھو تو خیر ، اے عاشق
عشق ورنہ چلا ہمارے ساتھ

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو غزل میں عاشق کی اہمیت روایت کے ایک باشعور پاسدار کی ہے۔ ان کی غزل کا خمیر اسی روایت سے اٹھا ہے اور اسی کو سجانے اور سنوارنے کے لئے انہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور اظہار کے مختلف پیرائیوں کو استعمال کیا ہے۔

(۴)

دیوان عاشق کے مکمل تعارف اور اس کی مختلف اشاعتوں کے باہمی فرق کی وضاحت کے بعد ذیل میں دیوانِ عاشق کی مکمل فہرست دی جا رہی ہے۔ اس سلسلے میں جو کالم بنائے گئے ہیں ان میں غزل نمبر، مکمل مطلع اور غزل وار اشعار کی تعداد دی گئی ہے۔ مکمل مطلع دینے کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہر غزل اپنی اصل ترتیب سے ریکارڈ پر آ جائے اور دوسرا یہ کہ عاشق کے کلام کا ایک مختصر انتخاب بھی قارئین کے سامنے آ جائے گا۔

غزل نمبر	مطلع	تعداد اشعار
۱۔	ہمارخ پر نوریت شوخ و خود آرا تا در رخِ تو صاف بہ بینم خدارا	۷
۲۔	مزارِ عاشقاں محتاج کب ہے شمع روشن کا کہ ہے سروِ چراغاں سینۂ پُر داغ مدفن کا	۱۱
۳۔	دام سے تُو نے جو اے زلفِ پریشاں چھوڑا دلِ شامت زدہ نے زیست کا ساماں چھوڑا	۷
۴۔	کل وہ ماہ چار دہ ، شب کو مرے گھر رہ گیا کیا رقیب روسیاہ حیران و ششدر رہ گیا	۹
۵۔	مہرباں ہے جو خداوند اپنا کام رہنے کا نہیں بند اپنا	۶
۶۔	صبح جس گل کو برنگ رخِ خنداں دیکھا شام کو زلف نمط ، اس کو پریشاں دیکھا	۸

۷۔ مری قسمت میں یہ لکھا اگر ہوتا تو کیا ہوتا
مرا مہماں وہ اک دن آہ اگر ہوتا تو کیا ہوتا

۸۔ باغ میں جبکہ وہ گل برزدہ داماں نکلا ۹
شوقِ دیدار میں گل چاک گریباں نکلا

۹۔ اُس بے وفا کو پیار کیا ہم نے کیا کیا ۶
اس دل کو مفت خوار کیا ہم نے کیا کیا

۱۰۔ ایسا بھی دیکھا کوئی تو نے بشر دیکھنا ۹
تجھ کو قسم ہے اے فلک کچھ تو ادھر دیکھنا

۱۱۔ دل میں جو جلوۂ بت جاناں نہ ہوگا ۱۳
رشکِ بہشت یہ دلِ ویرانہ ہو گا

۱۲۔ شیشہ آسا مجھے گر، یاں ہی بنایا ہوتا ۱۰
جام کی طرح سے خنداں ہی بنایا ہوتا

۱۳۔ ترے ہجر میں حال یہ میرا ہوا کہ جگر کا نام پتا نہ رہا ۵
مری چشم سے خوں وہ ہو کے بہا کہیں نام کو بھی دل ذرا نہ رہا

۱۴۔ کیا کیجئے ناصح کہ یہ سر بھی نہیں جاتا ۸
اور سر سے محبت کا اثر بھی نہیں جاتا

۱۵۔ اُس کے دل میں جو اثر کچھ بھی خدایا ہوتا ۹
میرے مرنے کی خبر سن کے وہ آیا ہوتا

۱۶۔ کل وہ گل مرقد پہ مری پھول وہ دھر ہی گیا ۷
بس رقیب روسیہ اس رشک سے مر ہی گیا

۱۷۔ جہاں میں سب سے ہے عشق بتاں، بہت اچھا ۹
وگرنہ کہنے کو ہے سب جہاں' بہت اچھا

۱۸۔ وفا کے بدلے یہ جور و جفا، بہت اچھا ۸
تجھے ہے آفریں و فرحبا، بہت اچھا

۱۹۔ سوزشِ عشق سے ہو دیدۂ تر، گر پیدا ۱۰
کیا عجب ہو جو بیاباں سے سمندر پیدا

۲۰۔ جلوہ فرما رخِ پُر نور ہوا ، خوب ہوا ۹
آج یاں معجزۂ طُور ہوا ، خوب ہوا

۲۱۔ تُو بھی عاشق بتِ مغرور ہوا ، خوب ہوا ۷
مرضِ عشق کا رنجور ہوا ، خوب ہوا

۲۲۔ ہم نے تو وصف قدِ سروِ چمن آرا کیا ۶
نطق کا کس درجہ دیکھو مرتبہ بالا کیا

۲۳۔ کیا کیا یہ دل کو مائل جانبِ عقبیٰ کیا ۸
کچھ نہ ناداں زادِ راہِ مسلکِ عقبیٰ کیا

۲۴۔ درسِ دل اے دل لیا تُو نے اگر ، اچھا کیا ۱۲
گر کتابِ عقل رکھی طاق پر ، اچھا کیا

۲۵۔ جو دیکھے رخسارِ مہ جبیں کا، خجل ہو چاند چودھویں کا ۹
تو کب ہو چرخِ سومیں کا، جو مرتبہ بڑھ کے ہو زمیں کا

۲۶۔ مجھے دامِ زلفِ سیاہ سے، تری چشم نے کو چھڑا دیا ۹
رہِ کفر سے تو بچا لیا مگر اتنا بھی بھلا دیا

۲۷۔ اگر وہ مہر سے ہم دم نہ ہو گا ۹
تو دم بھر یہ دل قائم نہ ہو گا

۲۸۔ گُل رخسار گر پیدا نہ کرتا ۹
تو پیدا بلبل شیدا نہ کرتا

۲۹۔ رشکِ مسیح کو مرے لاؤ تو لائیو شتاب ۵
جاں بلب ہے دوستو جاؤ تو جائیو شتاب

۳۰۔ رخ سے جو اپنے الٹو ذرا پردۂ نقاب ۵
دیکھو ابھی تو ہوتا ہے شرمندہ آفتاب

۳۱۔ یا تو آ جائے کہیں وہ میرا مہتاب شتاب ۷
یا گزر جائے خدایا شبِ مہتاب شتاب

۳۲۔ رکتا نہیں ہے اشک کا طوفان کیا سبب ۱۲
کیا ماجرا ہے دیدۂ گریان کیا سبب

۳۳۔ تھے شب وصل میں تارے جو چراغانِ شب — ۵
جان کھانے کو بنے ہجر میں دندانِ شب

۳۴۔ بس ہم کو کیا تباہ کیا ، خوب — ۹
کیا خوب کیا تباہ کیا ، خوب

۳۵۔ سرمہ گویا کو سدا کرتا ہے اے عیار چپ — ۲
کیوں نہیں ہوتی ہے تیری نرگس بیمار چپ

۳۶۔ کس کس کے دل میں کہیں نہیں جلوہ گر ہیں آپ — ۴
نام خدا جہاں میں عجب اک بشر ہیں آپ

۳۷۔ سودا ہے تجھ کو کب یہ وا زلفِ یار سانپ — ۲
دیکھا کبھی کسی نے کہیں مشک بار سانپ

۳۸۔ اتنی کشش جو رکھتے ہیں خستہ جگر سے آپ — ۱۳
آگاہ کیا نہیں ہیں فغاں کے اثر سے آپ

۳۹۔ غیروں سے پیش آیئے لطف و کرم سے آپ — ۲
مجھ کو جدا نہ کیجئے پر اپنے قدم سے آپ

۴۰۔ شوق نظارہ کھلا آپ سے آپ — ۹
خط ہرا ہو گیا وا آپ سے آپ

۴۱۔ دل میں جو کچھ ہو وہ فرمایئے آپ — ۷
مجھ سے بے وجہ نہ شرمایئے آپ

۴۲۔ کل شب جو تم نے راہ دکھائی تمام شب — ۷
مشتاق نے پلک نہ لگائی تمام شب

۴۳۔ چشم تیری ہے اگرچہ اے بتِ عیار، مست — ۷
دل کے لینے کو ہے پر کس درجہ یہ ہشیار، مست

۴۴۔ پاؤں کیوں کر اب جسے اپنا میانِ کوئے دوست — ۸
ہے رقیب رو سیہ اب پاسبانِ کوئے دوست

۴۵۔ مجھ سے اس شوخ نے بڑھائی بات — ۱۳
کسی دشمن نے یہ اڑائی بات

۴۶۔ چھپتا نہیں ہے آنکھ میں کوئی سوائے دوست
میں اس لئے ہوں جان سے ناصح، فدائے دوست ۱۱

۴۷۔ قضا نہ کر تو ہمیں جانِ جان سے رخصت ۱۱
وگرنہ ہو گی ہماری جہان سے رخصت

۴۸۔ خوب دل کھول کر تماشا لوٹ ۹
حسن کی ان دنوں ہے لوٹا لوٹ

۴۹۔ ہے شب وصل نہ رخ آئینہ رخسار لپیٹ ۷
گر لپیٹے بھی تو ہاں دفترِ انکار لپیٹ

۵۰۔ رنگِ فراق میرا بھی تو رشکِ ماہ کاٹ ۷
دیتا ہے رنگ روئے شبِ تار ماہ کاٹ

۵۱۔ قسمت میں جب ہو عشق بتِ فتنہ گر کی چوٹ ۹
ناصح بچائے کون قضا و قدر کی چوٹ

۵۲۔ اس طرح میرا طالعِ واژوں کہیں الٹ ۱۱
رخ سے نقاب او صنم، مہ جبیں الٹ

۵۳۔ قاتل کا ہو گو عاشقِ بسمل سے دل اچاٹ ۷
بسمل کا آہ کیونکہ ہو قاتل سے دل اچاٹ

۵۴۔ آرزوئے بہتری ہے چرخ سے غافل عبث ۷
کیوں وصال یار کا اُس سے ہے تُو سائل عبث

۵۵۔ دل ہوا اُس پر فدا، کیا باعث ۱۳
کون سی بھائی ادا، کیا باعث

۵۶۔ تکرار دیں ہے، سن، بخدا برہمن عبث ۸
پندار جاہلانہ ہے یہ تُو و من عبث

۵۷۔ عشق کے بیمار کی دارو مسیحا ہے عبث ۷
یہ تسلی و طمانت دلاسا ہے عبث

۵۸۔ تم کو دعوائے خدائی ہے بتو، کیا باعث ۹
چھوٹے منہ سے تو بڑا بول کہو، کیا باعث

۵۹۔ کب چشم زار سے ہو دل زار کا علاج ۸
بیمار سے نہ ہو کبھی بیمار کا علاج

۶۰۔ نوبت نہ آئی یار کو کم فرصتی سے آج ۷
اترا نہ بار سر، مری کم قسمتی سے آج

۶۱۔ قتل کر آ کے، مرے قتل کو صمصام نہ بھیج ۷
قتل کرنا ہے تو پھر قتل کا پیغام نہ بھیج

۶۲۔ عکس مژگاں سے جو ہے دیدۂ پرآب میں موج ۷
رشک سے اس کے سدا رہتی ہے گرداب میں موج

۶۳۔ زلف پیچاں کا ترے جو کہ ہو پابند مزاج ۶
خیر زنجیر کہاں، اُس کا ہو خرسند مزاج

۶۴۔ کیوں نہ ہوں دیدہ و دل نیم نظر کے محتاج ۷
نالہ وہ آہ جو ہوں آہ و اثر کے محتاج

۶۵۔ ادھر وفا کا اُدھر جور اور جفا کا رواج ۷
یہی ہے عاشق و معشوق میں سدا کا رواج

۶۶۔ ہے حسرتِ دیدار اور جدائی کا غم و رنج ۶
لو ٹوٹ پڑا ساری خدائی کا غم و رنج

۶۷۔ گھر میں آؤ اگر ہمارے آج ۱۱
دل کے ارمان نکلیں سارے آج

۶۸۔ کسی اغیار نے شاید دیا پیچ ۷
کہ ہے جوڑے کا تیرے ٹیڑھا پیچ

۶۹۔ قتل اغیار پہ اپنی کمر اے یار نہ کھینچ ۱۱
کون کہتا ہے مرے قتل کو تلوار نہ کھینچ

۷۰۔ پیش کچھ بھی نہ چلا زاہد و دیندار کا پیچ ۶
سخت کافر ہے بلا، زلف سیہ کار کا پیچ

۷۱۔ آرزو، غیظ و طمع و الفت بیکار سے بچ ۶
عافیت چاہے تو اے دل انہیں دو چار سے بچ

۷۲۔ مجھے کہتا ہے سارا خانماں ہیچ ۷
بھلا تُو بھی تو کچھ پیر مغاں ہیچ

۷۳۔ جبکہ دنیا ہی مری جان ہے ہیچ ۷
پھر تو سب ہی سر و سامان ہے ہیچ

۷۴۔ دنیا میں زیست کیونکہ ہو آزاد کی طرح ۸
ارض و سما ہیں بیضۂ فولاد کی طرح

۷۵۔ تُو نہ آ بہر مداوا ، اے مسیح ۶
میرا اتنا مان کہنا ، اے مسیح

۷۶۔ بڑھتے ہیں آج ابروئے خم دار بے طرح ۸
آتا نظر ہے یار ستم گر بے طرح

۷۷۔ قتل سے پھر جائے شاید خنجر قاتل کا رخ ۷
پر نہیں پھرنے کا ہرگز عاشق بے دل کا رخ

۷۸۔ کیا عشق زلف کے ہیں یہ اف پیچ و تاب تلخ ۸
جن کے خیال نے کیا شب میرا خواب تلخ

۷۹۔ جب کہ ہو دل کو مرے وہ بت بے پیر پسند ۷
ناصحا آئے مجھے کب تری تقریر پسند

۸۰۔ عرش تک پہنچی تو ہے خورشید تاباں کی نمود ۷
تُو بھی اب دکھلا دے پیارے روئے رخشاں کی نمود

۸۱۔ مصر میں محبس ہوا تجھ سے مہ کنعاں سفید ۷
ہو گئے یعقوب کے یاں دیدۂ گریاں سفید

۸۲۔ چین سمجھو نہ اسے چیں بجبیں ہے کاغذ ۷
کاتب چین جبیں بت چیں ہے کاغذ

۸۳۔ گو وصال یار میں ہے عیش کا سامان لذیذ ۷
پر جدائی میں بھی ہے ہم کو غم ہجراں لذیذ

۸۴۔ وصل کی شب تم نہ جاؤ ہم کو جاناں چھوڑ کر ۷
ورنہ ہم بھی جائیں گے ہستی کا ساماں چھوڑ کر

۸۵۔ اشک رہتا ہے سدا دیدۂ تر سے باہر ۷
یا یہ جاتا نہ تھا لڑکا، کبھی گھر سے باہر

۸۶۔ نہیں ہے یہ کلف رخسارۂ ماہِ درخشاں پر ۱۳
یہ اُس نے داغ کھایا ہے رخِ پُرنور جاناں پر

۸۷۔ آشنا عشق میں اب تجھ سے خفا ہو ہو کر ۹
بہہ گیا آہ یہ دل چشم سے آنسو ہو کر

۸۸۔ تیر ہے، دشنہ ہے، خنجر ہے کہ تلوار نظر ۶
صاف کیا ہو گئی سینہ کے مرے پار نظر

۸۹۔ بتلا پتہ بھی اپنا، تا پہنچوں میں نشاں پر ۱۱
تیرا ہے نام پیارے ہر دم مری زباں پر

۹۰۔ حیف تیرے عشق میں ہو جانفشانی اس قدر ۷
تیری ہو بے اعتنائی یار جانی اس قدر

۹۱۔ اُس کی زلفوں سے دل لگا کر ۱۱
کھویا مجنوں اُسے بنا کر

۹۲۔ اس طرح گرتا ہے دل اُس خالِ لب پر ٹوٹ کر ۹
جس طرح گرتا ہے دانے پر کبوتر ٹوٹ کر

۹۳۔ تو بھی آئی نہ مرے پاس ارے وا، زنجیر ۷
آنکھیں میری بھی تری طرح رہیں وا، زنجیر

۹۴۔ وحشتِ دل سے یہ جی میں ہے کہ کپڑے پھاڑ کر ۶
جاؤں صحرا کو نکل بستی سے دامان جھاڑ کر

۹۵۔ چھپاتی کیوں ہو رخ منور دکھا دکھا کر دکھا دکھا کر ۷
جلاتے آتش سے شوق کے ہو دکھا دکھا کر چھپا چھپا کر

۹۶۔ قبر پر بھی مگر آیا نہ وہ دلدار ہنوز ۷
بعد مرنے کے بھی مجھ سے وہ ہے بیزار ہنوز

۹۷۔ چہرہ پہ خط سبز ہے سر پر کلاہ سبز ۷
کیا خوب روزگار ہے شام و پگاہ سبز

۹۸۔ ہجر میں کیا ہے انتظار افسوس ۹
انتشار اور اضطرار افسوس

۹۹۔ چمن میں کس کی ہے تُو منتظر بتا نرگس ۷
جو انتظار میں آنکھیں ہیں تیری وا نرگس

۱۰۰۔ عشاق کا کیا تیرے کرے اے سفر آتش ۹
اُن میں تو جدھر دیکھو بھری ہے اُدھر آتش

۱۰۱۔ مناسبت میں نہیں دوستو بجا اخلاص ۷
بقا سے کیونکہ رکھے پھر کبھو فنا اخلاص

۱۰۲۔ انساں کو خوار کرتی ہے یہ بد بلائے حرص ۷
کوئی نہ ہو بنامِ خدا مبتلائے حرص

۱۰۳۔ ہمارے دل کو تو ہے تیر یار سے اخلاص ۷
گلوں کو غنچۂ آبدار سے اخلاص

۱۰۴۔ رو کے دریا میں مگر پانی سے کب ہو، بے غرض ۵
جو ہے دنیا میں اُسے ہرگز نہ سمجھو بے غرض

۱۰۵۔ ہم چاہتے وصال ہیں ہجراں کے بالعوض ۷
یاں الٹی مرگ آتی ہے جاناں کے بالعوض

۱۰۶۔ سینۂ پُر داغ ہے مجھ کو گلستاں بے عوض ۷
پس گلستاں ہی نہیں ہے باغِ رضواں کے عوض

۱۰۷۔ لالہ ہے یا کہ آفتاب عارض ۷
آئینہ ہے کہ ماہتاب عارض

۱۰۸۔ ہر اک کے روبرو لازم ہے کیا عرض ۶
کرو جو کچھ کہ ہو پیشِ خدا عرض

۱۰۹۔ بہتر ہے بہر حال جو ہو آہ و فغاں ضبط ۷
گر چوٹ پڑے عشق کی دل پر تو کہاں ضبط

۱۱۰۔ لے کے قاصد سے جو پوچھا کہ یہ کس کا ہے خط ۷
بولا بے تاب جو ہے ہجر میں اُس کا ہے خط

۱۱۱۔ حسن کا لے گا کیا اجارہ خط ۷
رُخ کا کرتا ہے جو نظارہ خط

۱۱۲۔ اُس نے آمادہ کیا لکھنے پہ دلداروں کو خط ۷
مونس و غم خوار ہے ہجراں کے غم خواروں کو خط

۱۱۳۔ پوری کرنی ہے آج مجھ کو شرط ۷
جاں نثاری کی تھی جو یارو شرط

۱۱۴۔ ترے گھر کا بھی ہے بدحال، چشمِ تر خدا حافظ ۷
ہوا ہے ان دنوں یہ طفل اشک ابتر خدا حافظ

۱۱۵۔ تمہاری چشم کو ہے خوشنما حیا کا لحاظ ۷
ہمارے حق میں مگر ہے وہ بد بلا کا لحاظ

۱۱۶۔ گر نہیں عشق تو پھر کس لئے سوزاں ہے شمع ۹
مضطر و شعلہ بہ تن دادہ و گریاں ہے شمع

۱۱۷۔ کس خندہ رو کی یاد میں ہے بے قرار شمع ۷
جو بزم میں یہ شام سے ہے اشک بار شمع

۱۱۸۔ روشن عجب ہے عارض پر نور کا چراغ ۷
جلتا ہے اس کے سامنے کب طور کا چراغ

۱۱۹۔ نہیں ہے کوئی دا۱ راز قضا سے واقف ۷
تو ہوا اس واسطے تسلیم و رضا سے واقف

۱۲۰۔ ڈھونڈھے ہے مشعل بکف اے دل اگر چاروں طرف ۷
کوئی ملنے کا نہیں اُن سے بشر چاروں طرف

۱۲۱۔ قتل کرتا ہی نہیں وہ قاتل خنجر بکف ۷
بارہا جاتا ہوں میں لے کر دلِ مضطر بکف

۱۲۲۔ ہوا ہوں ایسا سراپا میں مبتلائے فراق ۹
کہ وصل میں بھی زباں پر ہے میرے ہائے فراق

۱۲۳۔ اپنے دلوں کے فرق سے ہے سب جہاں میں فرق ۷
ورنہ نہیں ہے کچھ بہ یقیں این و آں میں فرق

۱۲۴۔	دل جب سے ہوا آہ مرا رہ گزر عشق جان و دل و دیں سب یہ ہوئے ہم سفر عشق	۷
۱۲۵۔	کیا ارادہ ہے ترا اے سفاک قتل منظور ہوا اے سفاک	۹
۱۲۶۔	عشاق عیاں کیا کریں اسرار نہاں خاک اور حل وہ کریں معنی موہوم وہاں خاک	۷
۱۲۷۔	لازم ہے نہیں یہ کہ سدا یاد کرو مرگ یا بھولے سے اک دم تو بھلا یاد کرو مرگ	۷
۱۲۸۔	دل میں سمائی جب سے ہے عشق بتاں کی آگ دل سے مرے نکلتی ہے آہ و فغاں کی آگ	۹
۱۲۹۔	رشک و غیور ہے چہرۂ دلدار سیمیں تن کا رنگ ہے شعاع مہر تار یار کی چلمن کا رنگ	۵
۱۳۰۔	کیوں کوئی زلف یار سے اپنا لگائے دل بیٹھے بٹھائے پیچ میں ناحق پھنسائے دل	۷
۱۳۱۔	دنیا ہے چند روزہ نہ اس پر اچھل کے چل عبرت کدہ ہے اس میں تو غافل سنبھل کے چل	۷
۱۳۲۔	جب دیکھتا ہوں ہجر میں میں زخم ہائے دل بے اختیار کہتا ہوں حسرت سے ہائے دل	۱۱
۱۳۳۔	نہ لخت دل ہے غذائے کباب میں داخل نہ خوں ہمارا ہے شرب شراب میں داخل	۷
۱۳۴۔	یاں محبت بہ دل اور واں ہے نہیں کیا حاصل جبکہ دل ہی نہ ملے ماہ جبیں کیا حاصل	۵
۱۳۵۔	اس کے کوچے میں گیا کیا حاصل رنج اٹھانے کا ملا کیا حاصل	۹
۱۳۶۔	ہجر میں بس غم کھاتے ہیں ہم اور کھانے کی قسم کھاتے ہیں ہم	۷

۱۳۷۔	رکھتے ہیں الفت اُس صنم با صفا سے ہم اُس کو جدا سمجھتے نہیں ہیں خدا سے ہم	۵
۱۳۸۔	وہ ربط ہے دل میں مرے اور ماہ شاں میں جو ربط جہاں میں ہے عیاں ماہ و کتاں میں	۷
۱۳۹۔	فدائے زلف ہوں کیوں مشک میں تتار سے لوں بہار گل کا مزا اپنے گلعذار سے لوں	۵
۱۴۰۔	جو کچھ کہو سو ہجر میں اے داستاں کروں گریہ کروں میں آہ کروں یا فغاں کروں	۱۳
۱۴۱۔	کچھ پتہ دل گم شدہ کا داستان ملتا نہیں زلف پیچاں میں پھنسا تھا ناتواں ملتا نہیں	۵
۱۴۲۔	جلد آ گلعذار آنکھوں میں خار ہے انتظار آنکھوں میں	۷
۱۴۳۔	پیش نظر جو میرے تو اے جانِ جاں نہیں تو میں یہ جانتا ہوں کہ کون و مکاں نہیں	۵
۱۴۴۔	زنجیر زلف یار میں جو دل پھنسا نہیں اُس کو مزہ جہان میں کچھ بھی ذرا نہیں	۷
۱۴۵۔	کوچے کے تیرے سامنے کچھ گلستاں نہیں یہ گلستاں تو کیا ہے وہ باغِ جناں نہیں	۵
۱۴۶۔	میں نہیں کہتا وفاداروں کے دشمن آپ ہیں شمس سے بڑھ کر اب اس خلقت میں روشن آپ ہیں	۱۱
۱۴۷۔	وہاں جانے کو سن کر آپ اے دل کیوں اچھلتے ہیں گلی میں اُس پری کے پر فرشتے کے بھی جلتے ہیں	۷
۱۴۸۔	اسیرے عشق کی کھلتی ہے اول سے مقدر میں بنایا جال خالق نے رگوں کا جسم لاغر میں	۱۱
۱۴۹۔	کون کہتا ہے نشانِ بے نشاں ملتا نہیں عاشق صادق مگر درد جہاں ملتا نہیں	۷

۱۵۰۔ ناحق وہ ہوا مجھ سے خفا دیکھیے کیا ہو ۱۰
غصے میں وہ اٹھ یاں سے گیا دیکھیے کیا ہو

۱۵۱۔ ہجراں میں مرا حال خدا دیکھئے کیا ہو ۱۱
جیتا رہوں یا دم ہو ہوا دیکھئے کیا ہو

۱۵۲۔ وحشت کا نیا درس لیا دیکھئے کیا ہو ۱۵
صحرا کا ورق ہم نے پڑھا دیکھئے کیا ہو

۱۵۳۔ میں ہوں اب نرگسِ بیمار کا بیمار کہ تُو ۴
ہجر میں چشم بھلا میں ہوں گرفتار کہ تُو

۱۵۴۔ دل میں جب جوشِ جنوں تیرا اثر پیدا ہو ۱۳
پاؤں کو دشت و بیاباں کا سفر پیدا ہو

۱۵۵۔ گلوئے تشنہ کو آبِ دمِ شمشیر پہ رکھ دو ۱۳
یہ احساں اے جنوں میرے دلِ دلگیر پہ رکھ دو

۱۵۶۔ ہے سر پہ بارِ گناہ بھاری الٰہی توبہ ۷
نجات کس طرح ہو ہماری الٰہی توبہ

۱۵۷۔ ہو تمہاری جفا تمہارے ساتھ ۹
ہے ہماری وفا ہمارے ساتھ

۱۵۸۔ دیکھے جو بے نقاب وہ دلدار آئینہ ۷
ہو جائے بس بصورتِ دیوار آئینہ

۱۵۹۔ اُسی کا جلوہ ہے دیکھ ہر جا فلک کے اوپر زمیں کے نیچے ۵
اُسی کی قدرت کا ہے تماشا فلک کے اوپر زمیں کے نیچے

۱۶۰۔ دل چلا شاید گلوں کا آتشیں رخسار سے ۱۱
بوئے گلخن اب جو آئی ہے مجھے گلزار سے

۱۶۱۔ جانِ محزوں نزار سی کیا ہے ۷
عشق میں بے قرار سی کیا ہے

۱۶۲۔ گو کسی کے گمان میں کچھ ہے ۷
جز خدا بھی جہان میں کچھ ہے

۱۶۳۔ ہمارا شرب ہے آنسو شراب کے بدلے ۹
تری جدائی میں دل ہے کباب کے بدلے

۱۶۴۔ جو بے تابی دل میں نے بیاں کی ۱۱
کہا لے بیٹھے پھر تم یہ کہاں کی

۱۶۵۔ گر یہی زور ناتوانی ہے ۹
ناتوانی سے جان جانی ہے

۱۶۶۔ کس واسطے انساں کے وہ احساں کے تلے آئے ۶
جو دامنِ بخشایشِ سبحاں کے تلے آئے

۱۶۷۔ جو خوشی اُس نے دکھائی دیکھ لی ۲۰
جو مصیبت پیش آئی دیکھ لی

۱۶۸۔ خمار آلودہ آنکھیں جھومتا مستانہ آتا ہے ۹
لئے شیشہ بغل میں ہاتھ میں پیانہ آتا ہے

۱۶۹۔ وہ اپنی زلف کو سنبل دیا مشکِ خطا سمجھے ۹
ہم اپنی ہجر کی شب موبمو زلفِ دوتا سمجھے

۱۷۰۔ کون مرتا نہیں ترے غم سے ۷
اچھی تاثیر غم کو ہے ہم سے

۱۷۱۔ واں سان نگہ پر ہے جو شمشیر کے بدلے ۵
حاضر ہے مرا دل یہاں نخچیر کے بدلے

۱۷۲۔ چرخ نے غم یہ کھلایا ہے کہ جی جانے ہے ۹
اور خوں دل کا پلایا ہے کہ جی جانے ہے

۱۷۳۔ سررشتۂ عشق بتِ عیار نہ ٹوٹے ۶
یا رب یہ مرے کفر کا زنار نہ ٹوٹے

۱۷۴۔ تم مہر سے اک شب جو ہو مہمان ہمارے ۹
سب دل کے نکل جائیں یہ ارمان ہمارے

۱۷۵۔ بوسہ کا میں سوال کروں کیونکہ یار سے ۹
ڈرتا ہوں مثلِ مار کے میں زلفِ یار سے

۱۷۶۔ منع جو کرتا ہے واعظ اے بھلا تو کون ہے ۷
خاک میں ملنے سے اس کے میں ملا، تو کون ہے

۱۷۷۔ گر روئے گلعذار وا گل سے باندھیے ۷
تو آہ دل کو نالۂ بلبل سے باندھیے

۱۷۸۔ اشک سے اپنے بہا دوں تجھ کو گر دوں تو سہی ۱۴
آہ سے سینہ ترا یاں چاک کر دوں تو سہی

۱۷۹۔ یہ کیوں آنسو مجر الائے تیری بلا سے ۷
کوئی غم سے مر جائے تیری بلا سے

۱۸۰۔ مشتاق ہے گلو مرا شمشیر کے لئے ۷
اور دل بھی اڑ رہا ہے یہ تیر کے لئے

۱۸۱۔ مجھ سے رنجیدہ وہ جاناں ہے خدا خیر کرے ۹
کیسی آفت میں مری جاں ہے خدا خیر کرے

۱۸۲۔ اپنے مرنے کی خبر اُس کو سنانا چاہئے ۷
اس بہانے سے اُسے گھر میں بلانا چاہئے

۱۸۳۔ ادھر تو آؤ بھلا، تم ذرا سنو تو سہی ۷
یہ دل ہے تم پہ فدا دلربا سنو تو سہی

۱۸۴۔ دل برشتۂ غم میں دھواں نہیں باقی ۲۰
بڑھا یہ سوز، زباں میں فغاں نہیں باقی

۱۸۵۔ کس طرح جاؤ گے مجھ کو جانِ من چھوڑے ہوئے ۷
عمر گزری عشق میں یاں تو وطن چھوڑے ہوئے

۱۸۶۔ نہ تحریر مقدر نے، خط تقدیر بہتر ہے ۱۹
پر اے خوشخط ترے مکتوب کی تحریر بہتر ہے

۱۸۷۔ خوش رہو گو نہ کیا وصل سے دلشاد مجھے ۱۰
دل کے بہلانے کو کافی ہے تری یاد مجھے

۱۸۸۔ چھڑا مت خاک میری تو — اپنے دامن سے ۱۴
ترا کشتہ یہی آئینہ رو کہتا ہے مدفن سے

۱۸۹۔ سر میرا مشرف بہ سرِ دار کریں گے ۱۲
یوں نخلِ محبت کو وہ پر بار کریں گے

۱۹۰۔ ہاں یہ دنیا سراب کی سی ہے ۷
چشمِ حق بیں میں خواب کی سی ہے

۱۹۱۔ تری چشمِ سیہ بہتر ہے کافر، چشمِ آہو سے ۹
کہ وہ ہے عین آہو اور یہ ہے پاک آہو سے

۱۹۲۔ جور و جفا و ظلم دلِ زار دیکھئے ۱۸
جو کچھ دکھائے عشق وہ ناچار دیکھئے

۱۹۳۔ ڈوبا ہوں گنہ میں مرے غفار خبر لے ۹
بس زشت ہیں سارے مرے کردار خبر لے

۱۹۴۔ ہر ایک سمت سے صورت ہزار آتی ہے ۱۳
چمن میں جھوم کے فصلِ بہار آتی ہے

۱۹۵۔ قاتل ادھر بھی خنجرِ مژگاں کبھی کبھی ۹
کچھ کارِ خیر کیجئے مری جاں کبھی کبھی

۱۹۶۔ بوسہ پہ یہ دل دیتا ہوں اے بت بخدا لے ۱۱
ہے کوڑیوں کے مول بہت مفت ہے آ لے

۱۹۷۔ فصلِ جوشِ بہار ہے ساقی ۱۲
موسم خوش گوار ہے ساقی

۱۹۸۔ لئے شمشیر قاتل برسرِ مہر و عنایت ہے ۱۱
واللہ اکبر سر سے چل وقتِ شہادت ہے

۱۹۹۔ وصالِ یار و شغلِ مے، مہ تاباں غنیمت ہے ۱۷
غنیمت ہے غنیمت ہے غنیمت ہے غنیمت ہے

۲۰۰۔ نہ اشغالِ خوشِ عشقِ بتاں کیجئے تو کیا کیجئے ۱۰
جہاں میں آن کر اہلِ جہاں کیجئے تو کیا کیجئے

۲۰۱۔ مانگے ہے دعا یہ دلِ بیمار وہ دیتی ۱۷
ابرو کی اگا تو سے تلوار وہ دیتی

۲۰۲۔ ہم بھی بیٹھے ہیں وطن چھوڑے ہوئے — ۱۱
عشق میں آرامِ تن چھوڑے ہوئے

۲۰۳۔ کب قیدِ تمنا سے وہ آزاد کریں گے — ۱۱
کب زیرِ کمر خنجرِ فولاد کریں گے

۲۰۴۔ رخ اُس کا رشکِ صد لالہ ہوا ہے — ۱۰
قیامت قامتِ بالا ہوا ہے

۲۰۵۔ جملہ اشیائے جہاں ہیں جب فنا کے واسطے — ۷
بھول مت یادِ خدا اے دل خدا کے واسطے

۲۰۶۔ عاشق ہیں ہم بہارِ گلِ گلعذار کے — ۱۰
محتاج کب ہیں گلشن و باغ و بہار کے

۲۰۷۔ قدرت کا اُس کی کیا ہے حصر کیا حساب ہے — ۹
دیرِ وسیع جس میں ہے شکلِ حباب کے

۲۰۸۔ واں اُس کی طبع اپنی وفا سے بگڑ گئی — ۷
یاں اپنی حالت اُس کی جفا سے بگڑ گئی

مخمسہ

(۱) خمسہ برغزل حضرت ظفر شاہ — سات بند

قطعہ تاریخ

(۱) تاریخ بنائے باغ مصنف من مصنف — دو اشعار (فارسی)
(۲) تاریخ تولد عزیز از جان مہاراج کشن — دو اشعار
(۳) تاریخ مثنوی گلزار طریق مصنفہ منشی بنی بہادر — چھ اشعار
(۴) تاریخ مثنوی بہار عشق — تین اشعار
(۵) تاریخ تولد پسر نیک اختر مصنف — پانچ اشعار
(۶) تاریخ وفات لالہ کالکا پرشاد موجد تخلص ملازم مطبع نولکشور — چار اشعار (فارسی)
(۷) تاریخ وفات لالہ بدری ناتھ — دو اشعار (فارسی)

حواشی وحوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔ ''اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری''۔ (انجمن ترقی اردو کراچی بار دوم ۱۹۹۸ء) ص ۴۴

۲۔ پنڈت برج کشن کول بیخبر/ جگ موہن ناتھ شوق۔ ''تذکرہ شعرائے کشمیری پنڈتان المعروف بہار گلشن کشمیر'' جلد ثانی (انڈین پریس لمیٹڈ الہ آباد، ۱۹۳۲ء) ص ۱۵

۳۔ جوہر دیوبندی۔ ''تذکرہ موج گنگ'' (دیوبند، ۱۹۸۳ء) ص ۲۹۰

۴۔ پنڈت برج کشن کول بیخبر/ جگ موہن ناتھ شوق۔ ''تذکرہ شعرائے کشمیری پنڈتان المعروف بہار گلشن کشمیر'' جلد ثانی۔ ص ۱۵

۵۔ جوہر دیوبندی۔ ''تذکرہ موج گنگ''۔ ص ۲۹۰

۶۔ کتاب ''تاریخ بغاوتِ ہند'' پہلی بار ۱۲۷۸ھ بمطابق ۱۸۶۱ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ یہ کتاب کنہیا لال عاشق نے انگریزی تواریخ، اخبارات اور دیگر سرکاری مسودات سے ترجمہ کر کے مکمل کی۔ اوپر بیان کردہ دونوں تذکروں میں بھی اس کتاب کو عاشق کی تصنیف بتایا گیا ہے۔ کتاب میں ۱۸۵۷ء کے حالات اور اس دور میں پیدا ہونے والے سیاسی انتشار کو تاریخی تناظر میں قلم بند کیا گیا ہے۔ کتاب کے دیباچے اور بیان کردہ واقعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کتاب سرکار انگلشیہ کے ایما کر لکھی گئی اس لئے مصنف کی طرف سے کئے گئے غیر جانبداری کے دعوی کمزور پڑ جاتے ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ آغاز ۱۸۵۷ء سے اختتام ۱۸۵۸ء تک کا روزنامچہ ہے، مگر اہم سوال یہ ہے کہ کیا یہ کتاب کنہیا لال عاشق ہی کی تصنیف ہے یا اسی نام کے کسی اور مصنف نے اسے تصنیف کیا۔ بیان کردہ تذکروں میں عاشق کی تصانیف کے احوال، انگریز ملازمت، گڑھ امیٹھی میں قیام ایسے شواہد ہیں جو اس کتاب کو عاشق کی تصنیف قرار دیتے ہیں مگر دوسری طرف کتاب میں کہیں بھی کنہیا لال کا نام عاشق کے تخلص کے ساتھ نہیں آیا اور نہ ہی کہیں ان کے شاعر ہونے کا ذکر آیا ہے۔ ممکن ہے آگے چل کر ایسے شواہد ملیں جو اس سوال کا جواب دے سکیں۔ کتاب کے سرورق کی عبارت یہ ہے:

"تاریخ بغاوت ہند" جس کا ترجمہ چند کتب معتبر تواریخ انگریزی سے پنڈت کنہیا لال صاحب سابق مترجم چیف کمشنری اور حال مہاراجہ گڑھ امیٹھی کی منصرم ریاست نے زبان اردو میں فرما کر محاربۂ عظیم تاریخی نام رکھا، حقیقت میں اسم با مسمی ہے کہ بڑا معرکہ تھا اور حالات صحیحہ وسوانح معتبرہ ابتدائے ۱۸۵۷ء سے اختتام ۱۸۵۸ء تک حتی الوسع معتبر تواریخ کے مقابلے سے لکھی۔"

کتاب کے آغاز میں یہ عبارت دی گئی ہے:

"......... بعد حمد و نعت کے مدعا طراز ہے کہ حقیر پر تقصیر، ذرہ مثال پنڈت کنہیا لال کے بدو شعور سے آج کے دن تک کہ حیات (۔۔) چل کر پہنچی بہ دل و جان کار سرکار انگلیشیہ میں مصروف و مشغول رہا تھا، اب فلک کج رفتار و گردوں (۔۔) نے ایسا چرخ مارا کہ روزگار سالہا سال ہاتھ سے جاتا رہا، اس عرصہ بے کاری و ایام بے شغلی میں کوئی صورت ایام گزاری کی نظر نہ آئی........"

جبکہ کتاب کے اختتام پر جو نوٹ دیا گیا ہے وہ کچھ یوں ہے:

"......... اس لئے دانائے روزگار، واقف اسرار، سخن فہم، خرد اساس، ہنر مند، نکتہ شناس، ستودہ منش، نیک خصال پنڈت منشی کنہیا لال نے، جن کو انگریزی میں بھی دستگاہ کامل ہے، تحریر و تقریر کی مہارت کلی ہے، اور آگے انگریز کے مترجم تھے، محکمہ کمشنر میں ملازم تھے........"

مندرجہ بالا تینوں اقتباسات سے جو نکات واضح ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ:

ا۔ کنہیا لال چیف کمشنری میں بطور مترجم کام کرتے رہے مگر ۱۸۶۱ء سے بہت پہلے وہ ملازمت ترک کر کے بے روزگاری کے دن گزار رہے تھے۔

ا۔ ۱۸۶۱ء میں جب یہ کتاب شائع ہوئی تو وہ مہاراجہ گڑھ امیٹھی کے ملازم تھے۔

ا۔ انہیں انگریزی زبان پر عبور تھا۔

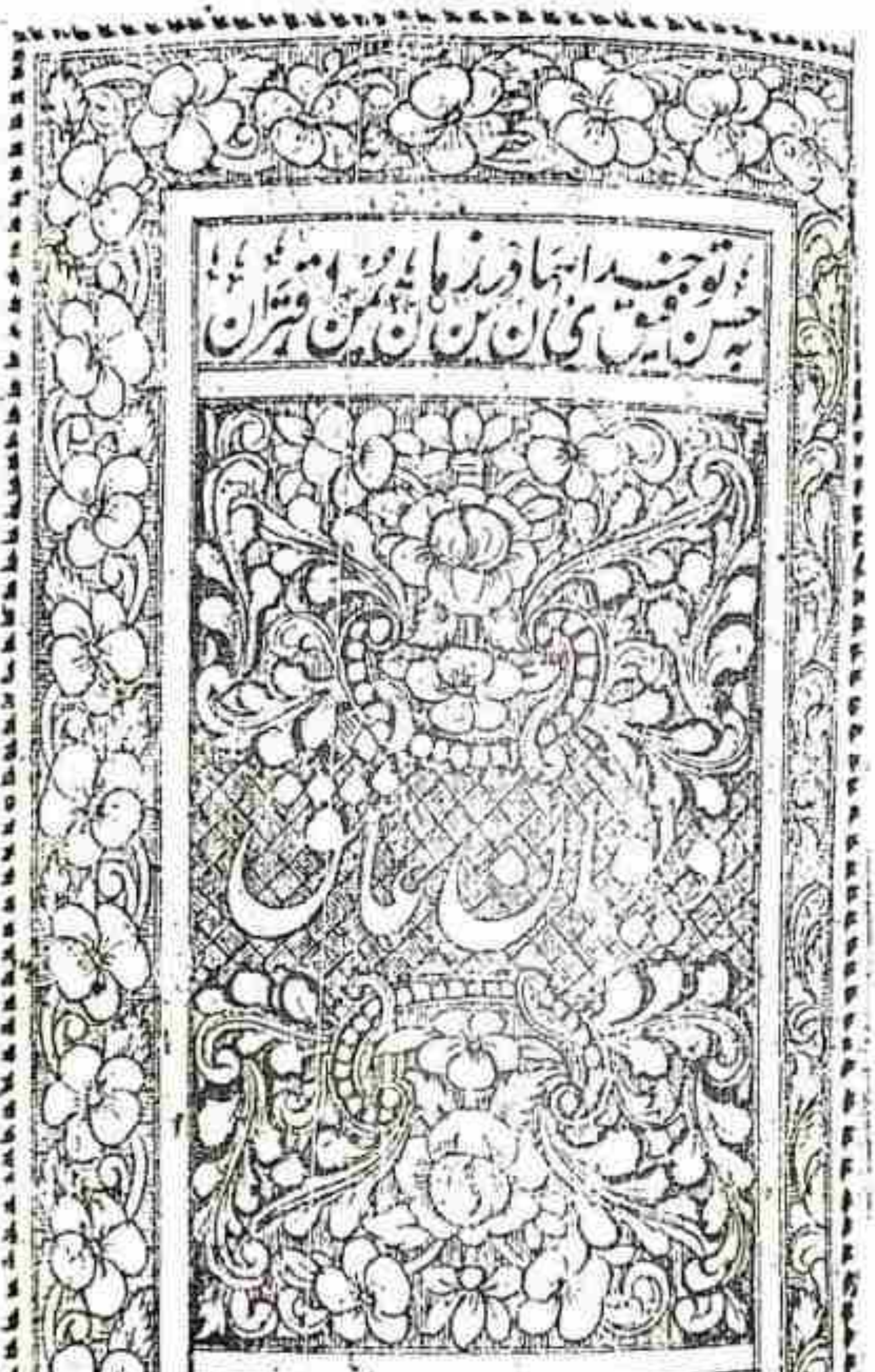
iv۔ کنہیالال کے نام کے ساتھ کسی عبارت میں تخلص "عاشق" استعمال نہیں ہوا اور نہ ہی اُن کے شاعر ہونے کا واضح اشارہ ملتا ہے۔

بیان کردہ دونوں تذکروں میں لکھا گیا ہے کہ وہ عہدہ ہائے انگریزی پر مامور رہے مگر ان عہدوں کا ذکر نہیں کیا گیا نیز اُن کے مطابق عاشق کا قیام گڑھ امیٹھی میں ۱۸۸۵ء کے قریب رہا جبکہ صاحب "تاریخ بغاوت ہند" کتاب کی اشاعت کے وقت وہیں مقیم تھے۔ اسی طرح کتاب کے اختتام پر جن شعرا (مولوی ہادی علی اشکؔ، منشی اشرف علی اشرفؔ، منشی تو تارام شایاںؔ) کے قطعات ہائے تاریخ دیئے گئے ہیں ان میں بھی کسی شاعر نے کنہیالال کے شاعر ہونے کا ذکر نہیں کیا۔ غرض اس انداز کے دو ایک شکوک ایسے ہیں جن کی بنیاد پر دو الگ الگ شخصیات کا گمان گزرتا ہے، مگر تا حال موجود معلومات، تذکروں کے احوال اور دیگر شواہد ایک ہی شخصیت کا پتہ دیتے ہیں۔

۷۔ کنہیالال عاشق۔ "دیوانِ عاشق" (مطبع نولکشور کانپور، اوّل ۱۸۸۱ء) ص ۵۵

۸۔ کنہیالال عاشق۔ "دیوانِ عاشق" (مطبع نولکشور کانپور، ہفتم ۱۹۱۳ء) ص ۵۶

پنڈت کنہیالال صاحبین رعاشق



''دیوانِ عاشق'' مطبوعہ جولائی ۱۸۸۱ء کا سرورق

شیدا رے گوشۂ جگر نے	تصنیف جو کی یہ مثنوی واہ
عاشق جو فکر سال آیا	ہاتف نے کہا یہ حسب دلخواہ
ہر ایک کہے گا اسکو لے کر	کیا خوب کہی یہ مثنوی واہ

ولہ تاریخ تولد پسر نیک اختر مصنف

نعمت عظمیٰ ملی ہمکو خدا کی فضل سے	یک بیک آواز دی فرحت نے اگر شاد باش
ام جان شیرین کرد خوش م اقارب ملکی	اختر تابان ہوا روشن ہر اگر شاد باش
خوش ہی فضل الٰہی سے سدا دنیا میں وہ	تم بھی اے دل یہ کہو ای نیک اختر شاد باش
راحت دنیا ملی اوس سے یگانونکو سدا	وصل سے اوس کے کہیں
ہر واں لیکے ہر مصرع سے عاشق کر شمار	سال تولید پسر اور از زبان بر شاد باش

ولہ تاریخ وفات لالہ کالکا پرشاد موجد نخاص ملازم مطبع منشی نولکشور

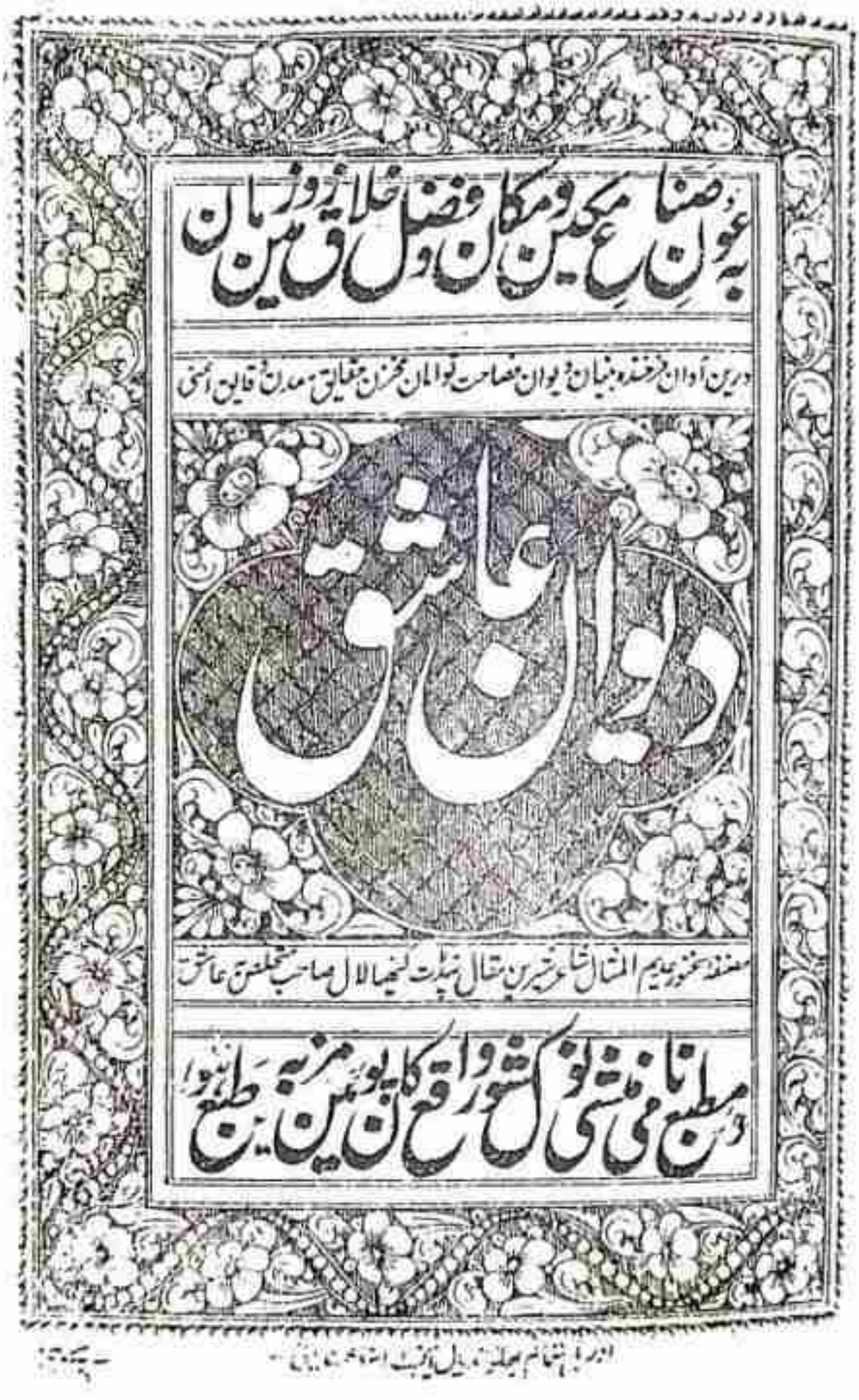
سراج علم و ہنر لالہ کالکا پرشاد	از ین جہان فنا رفت سوی دار بقا
بگوشم از پئے تاریخ آمد اد ہاتف	چہ فکر داری پی سال رحلتش یارا
بگو حروف سر رفت و سر حسرت	بگوی از پئے تاریخ مصرعۂ آخر
بمسبت ہاتف چنین بگفت عاشق	سراج علم و ہنر گل شد آہ واویلا

ولہ تاریخ وفات لالہ بدری ناتھ

چو بدری ناتھ از دنیا سفر کرد	الم پیدا شد و ماتم ہویدا
چو عاشق جست تاریخ وفاتش	بر آمد با الم لفظ دریغا

تمت

"دیوان عاشق" مطبوعہ جولائی ۱۸۸۱ء کا آخری صفحہ



بہ عونِ صانعِ مکین و مکان و فضلِ خلاقِ زمین و زمان

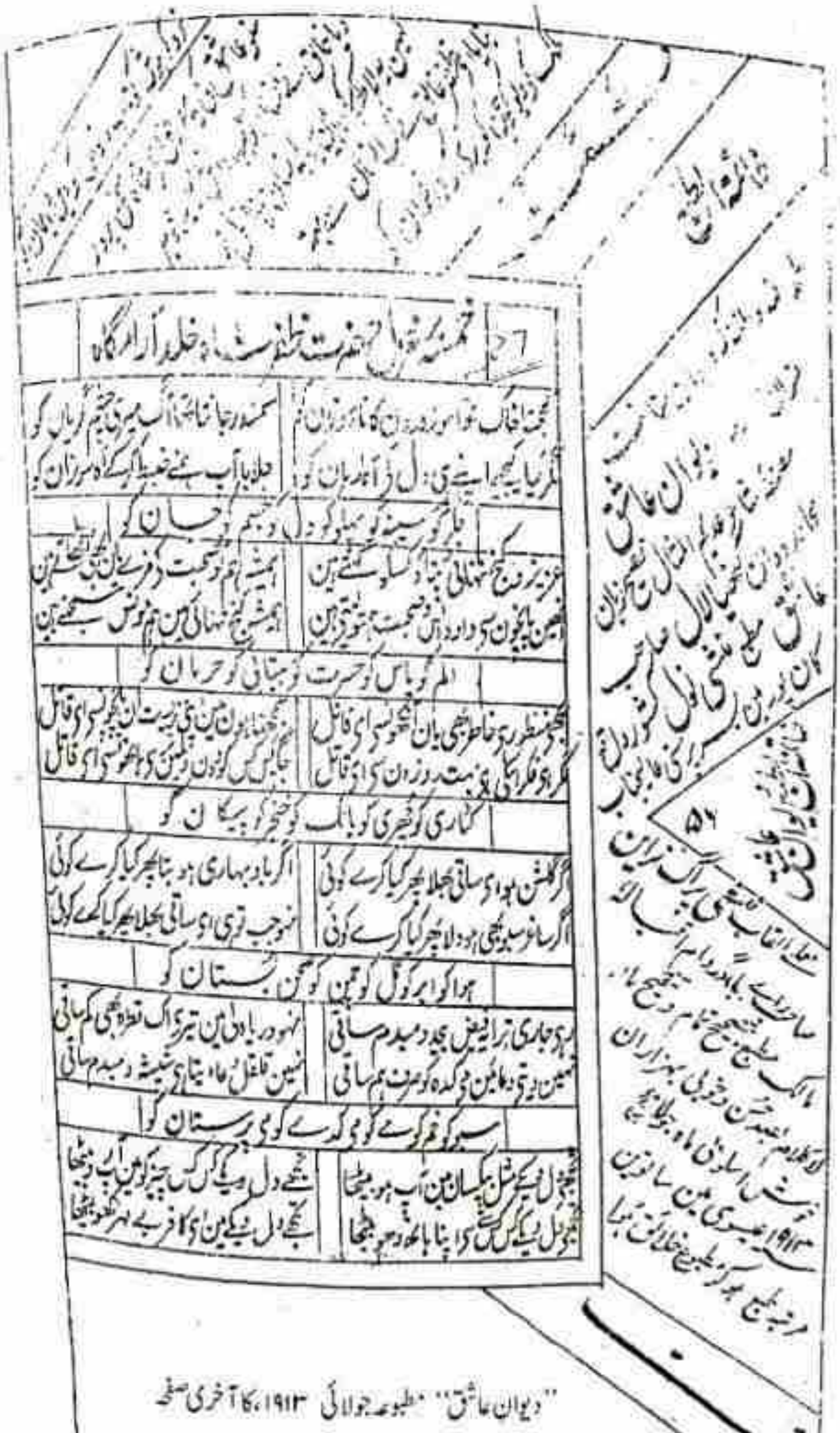
درین آوان فرخندہ بنیان دیوان فصاحت توامان مخزن حقایق معدن دقایق

دیوان عاشق

مصنفہ سخنور عدیم المثال شاعر شیرین مقال پنڈت کنہیا لال صاحب متخلص عاشق

در مطبع نامی منشی نولکشور واقع کانپور میں مرتبہ طبع ہوا

"دیوانِ عاشق" مطبوعہ جولائی ۱۹۱۳ء کا سرورق



"دیوان عاشق" مطبوعہ جولائی ۱۹۱۳ء کا آخری صفحہ

جسکا ترجمہ چند کتب معتبر تواریخ انگریزی سے پنڈت کنہیا لال صاحب سابق مترجم

چیف کمشنری اور حال مہاراجہ گڑہ امیٹھی کو منصرم ریاست فی زبان اردو مین فرماکر

محاربۂ عظیم

۱۲۷۷

تاریخی نام رکھا حقیقت مین اسم بامسمّٰی ہی کہ بڑا معرکہ تہا اور واقعات صحیحہ و سوانح معتبرہ

ابتدای ۱۸۵۷ء سے اختتام ۱۸۵۸ء تک حتی الوسع معتبر تواریخ کی مقابلہ سی لکہی

مطبع منشی نولکشور مین حسن تصحیح سی چہپی

سرورق "تاریخ بغاوت ہند" طبع اوّل ۱۲۷۸ھ بمطابق ۱۸۶۱ء

تدریسِ زبان

جدید لسانیات کی روشنی میں

معین الدین جینابڑے

تدریسِ زبان کے طریقہ، کار و حکمت عملی میں ماہیتِ زبان کی بدلتی ہوئی تفہیم کے ساتھ تبدیلی ہوتی رہی ہے۔

جدید لسانیات کا آغاز سن عیسوی انیس سو سولہ میں آکورس ان جنرل لنگوسٹکس مصنفہ فردی ناد دی سوسیر کی اشاعت سے ہوتا ہے۔

سوسیئر نے یہ نظریہ پیش کیا کہ زبان ایک "نظام" یا System ہے۔ اس کے اجزا باہم مربوط ہوتے ہیں۔ ان مربوط اجزا کا باہمی تفاعل زبان کو زبان کی شناخت عطا کرتا ہے۔ نظام کے ہر جزو کی اپنی انفرادی قدر ضروری ہوتی ہے لیکن اس کی وقعت نظام کے سیاق کی محتاج ہوتی ہے۔ اجزا کے باہمی تفاعل کی عدم موجودگی میں ہر جزو اپنی وقعت، افادیت اور معنویت سے محروم ہو جاتا ہے۔ جزو کی قدر کا تعین دیگر اجزا کی مناسبت سے اس کے محلِ استعمال پر منحصر ہوتا ہے۔ محلِ استعمال میں تبدیلی بہ حیثیت مجموعی پورے نظام کی قدر اور معنی میں تبدیلی کا سبب بنتی ہے۔

سوسیئر زبان کے نظام کو شطرنج کی بساط سے تشبیہہ دیتا ہے۔ ایک جزو کی حرکت پوری بساط کو بدل کر اور کبھی کبھار پلٹ کر رکھ دیتی ہے۔ یہ نہیں کہ اس حرکت کا اثر اس جزو خاص تک محدود رہتا ہو۔ زبان میں لفظ کے معنی جملے میں اس کے محلِ استعمال سے طے پاتے ہیں مثال کے طور پر ان دو جملوں میں "نہیں" کے محل استعمال پر غور کیا جاسکتا ہے۔

میرے پاس گلاب کا پھول نہیں ہے۔

(۲) نہیں، میرے پاس گلاب کا پھول ہے۔

زبان کے نہایت ہی پیچیدہ نظام کو اس آسان اور سادہ سی مثال پر قیاس کیا جا سکتا ہے۔ سوسیئر کے مطابق زبان محض ایک نظام یا نظام واحد نہیں بلکہ ایک ایسا نظام ہے جو کئی نظاموں پر مشتمل ہے۔ It is a system of systems ۔ سوسیئر کے اس نظریے سے پہلے زبان کی حیثیت مطالعے کے ایک موضوع کی تھی۔ اس نظریے سے تبدیلی یہ ہوئی کہ اس کی حیثیت فلسفے کی زبان میں مدرک معروض کی ہو گئی۔

"Language become an object of study rather than it being just another subject of study"

بہ حیثیت موضوع، ہمیں زبان کی ہیئت سے سروکار تھا۔ ان اصولوں سے سروکار تھا جن کی پابندی ظاہری ہیئت کرتی نظر آتی ہے۔ بہ حیثیت معروض ہماری توجہ زبان کی ہیئت سے ہٹ کر اس کی طبعی داخلی ساخت پر مرکوز ہو گئی۔ ہیئت کے سروکار نے ترقی کی تو ہم ماہیت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرنے کے اہل ہوئے۔ نتیجے میں زبان کی طبعی تشکیلی ساخت کی تفہیم اور اس کا تجزیہ تدریس زبان کا موضوع قرار پائے۔

اکورسس ان جنرل لنگوسٹکس کی اشاعت کے چالیس سال بعد نوم چامسکی کی کتاب Syntactic Structures شائع ہوئی۔ اس کتاب کی اشاعت نے علم لسانیات کے نظریاتی سروکار بدل کر رکھ دیے۔ سوسیئر نے زبان کے نظام کی بات کی تھی۔ چامسکی نے کہا کہ انسانی ذہن میں پہلے سے ایک ایسے نظام کا پایا جانا ضروری ہے جس کی وجہ سے زبان بولنے والا لاتعداد بامعنی آوازوں کو سمجھنے اور انھیں ادا کرنے کا اہل ہو پاتا ہے۔

انسانی ذہن کے اس نظام کو چامسکی آفاقی قواعد یا یونی ورسل گرامر کا نام دیتا ہے اور اصولاً اس امکان کو تسلیم کرتا ہے کہ دیر سویر یہ گرامر ہماری گرفت میں آجائے گا۔ یہ گرامر ان معنوں میں آفاقی یا یونی ورسل ہے کہ اس کی روشنی میں آدمی کسی بھی فطری زبان کو سیکھ اور استعمال کر سکتا ہے۔ یہ ایک فطری نظام ہے۔ جسے آدمی اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ فطری نظام گویا ایک نظام اکبر ہے۔ ایک جامع اور ہمہ محیط نظام جس کے ہوتے آدمی موقع و محل اور

زمان و مکان کے مطابق بدلتی ہوئے زبانوں کے الگ الگ نظاموں کو جن میں سے ہر ایک کی حیثیت ایک نظام اصغر کی سی ہے۔ جذب کر سکتا ہے یا اس کا کسب کر پاتا ہے۔ نظام اکبر کی موجودگی کے بغیر کسی بھی نظام اصغر کے معنوی و عملی امکانات، امکانات کی حدوں سے آگے بڑھ کر حقیقت نہیں بن پاتے۔ چامسکی کے مطابق:

"The person who has acquired knowledge of a language has internalised a system of rules that relate sound and meaning in a particular way"

چامسکی کے زیر اثر لسانیاتی مطالعے کی توجہ زبان کی تشکیلی ساخت کے نظام سے ہٹ کر اس نظام کو جذب کرنے کی انسانی ذہن کی صلاحیت پر مرکوز ہو گئی۔ اس تبدیلی کا اثر تدریس زبان پر بھی پڑا۔ سوسیئر کے زیر اثر تدریس زبان کا عمل زبان کی تشکیلی ساخت کو سمجھانے اور سکھانے کا عمل تھا۔ چامسکی کے بعد تدریس زبان کا عمل اکتساب زبان کی انسانی ذہن کی صلاحیت کو سمجھنے اور اس سے کام لینے میں آموز گار کی مدد کرنے کی کاوشوں سے عبارت قرار پایا۔

(۳)

اکتساب زبان، افراد کے باہمی تفاعل سے پیدا ہونے والے حالات اور فضا میں پانے والا انجذاب نظام کا وہ قدرتی اور غیر اختیاری عمل ہے جو انسانی جبلت کی رہ نمائی میں تحت شعور کی سطح پر اس وقت انجام پاتا ہے۔ جب زبان کا کسب کرنے والا بالارادہ یا بے ارادہ "افراد کے باہمی تفاعل" میں شریک ہوتا ہے۔

اس تعریف کی روشنی میں "اکتساب زبان" کی مندرجہ ذیل چار نمایاں خصوصیات قرار پاتی ہیں:

(۱) فطری انجذاب نظام
(۲) جبلت اور تحت شعور کی کارفرمائی
(۳) باہمی تفاعل کے پیدا کردہ حالات کا پایا جانا
(۴) آموز گار کی عملی شرکت

گھر میں بولی جانے والی زبان نامعلوم طور پر بچے کی زندگی کا حصہ اور معمول بن جاتی ہے۔ یہ "اکتساب زبان" کا بہترین مثالی نمونہ ہے۔ یہ انجذاب نظام کا عمل ہے جو جبلت کی رہنمائی میں تحت شعور کی سطح پر انجام پاتا ہے۔ ہم بچے کو یہ تو سکھا سکتے ہیں کہ وہ کیا بولے اور کیا نہ بولے لیکن جہاں تک اس کے بولنے کا سوال ہے وہ اپنے سے بولتا ہے اس کے لیے ہم کچھ نہیں کر پاتے۔ بچے کے لیے اتنا کافی ہے کہ افراد کے باہمی تفاعل کے ماحول کا حصہ بنا رہے۔

باہمی تفاعل کا ماحول اکتساب زبان کے عمل میں دوہرا کردار ادا کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ باہمی تفاعل کا ماحول بچے کو اکتساب زبان کا موقع فراہم کرتا ہے، دوسرے یہ کہ بچہ اسی ماحول کی وجہ سے اپنے اکتساب کو جانچنے اور آزمانے کے قابل ہوتا ہے۔ یوں بچے پر اپنے اس فطری اکتساب کی سماجی یا بین شخصی افادیت از خود روشن ہوتی ہے۔

زبان، اظہار کا ذریعہ ہے۔ ترسیل کی غایت کا حصول اسی کا مقصد ہے۔ نظریہ، اکتساب زبان میں زبان کی اس حیثیت اور اس کے اس سماجی کردار کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس نظریے کی روشنی میں وضع کردہ تدریسی نظام کی غایت زبان کے سماجی کردار کی معنویت کو عملی زندگی میں معروضی حقیقت سے ہم کنار کرنا ہے۔

نظریہ، زیر بحث کے تحت زبان کے سماجی کردار کا تصور مندرجہ ذیل تین امور یا جہات کو محیط ہے۔

(۱) ملفوظی تفہیم	Oral understanding
(۲) بامعنی و بامقصد اظہار و ترسیل	Creative Communication
(۳) سماجی اقدار کی شناخت و تعین	Identification of Social Values

اس نظام تدریس کے مندرجہ ذیل تشکیلی کوائف، مندرجہ بالا غایت لسان کے حصول کا ذریعہ قرار پاتے ہیں۔ یہ نظام:

(۱) زبان کے علم پر نہیں عمل پر توجہ مرکوز رکھتا ہے۔

(۲) زبان کے صوتی مزاج، امتیازات و خصوصیات سے مکمل عملی واقفیت بہم پہنچانے کا اہتمام کرتا ہے۔

(۳) جتن کرتا ہے کہ زبان کی تشکیلی ساخت کا ادراک ہو۔

(۴) لغت کو زندگی کا حصہ بنانے کے لیے مناسب حکمت عملی اختیار کرتا ہے۔

تدریسِ زبان کے اس نظام کو تحصیلِ زبان کے ترسیلی طریقہ، کار The Communicative Approach to Language Learning کا نام دیا گیا ہے۔ اس نظام یا طریقہ، کار کے تحت قرات، سماعت اور گفتار و تحریر سے وابستہ لسانی صلاحیتوں پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے کہ ان کا تعلق بہ راہِ راست زبان کے عمل یا سماجی کردار سے ہے۔

تدریسِ زبان کے روایتی طریقے کے علی الرغم، ترسیلی طریقہ، کار کی مندرجہ ذیل امتیازی خصوصیات لائقِ توجہ ہیں:

(۱) روایتی طریقہ، کار زبان سکھانے کی کوشش کرتا ہے۔
ترسیلی طریقہ کار آموزگار کی خود آموزی میں مدد و مددگار ہوتا ہے۔

(۲) روایتی طریقے میں استاد، کتاب، نصاب اور کلاس روم متحدہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔
ترسیلی طریقہ، کار میں آموزگار کی دل چسپی اور اکتسابِ لسان کے عمل کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔

(۳) روایتی طریقہ کار میں زبان سیکھنے کے دوران زبان کے استعمال کی گنجائش نہیں ہوتی یہ طریقہ، طریقہ، مجہول آموزگاری یعنی Passive learning ہے۔
ترسیلی طریقہ، کار میں اکتسابِ زبان کا عمل زبان کے استعمال سے عبارت ہوتا ہے۔ یہ Active Learning Process یا تحصیلِ زبان کے عمل میں آموزگار کی عملی شرکت سے عبارت ہے۔

(۴) روایتی طریقہ، کار میں غلطیوں کا ارتکاب مدرس کی ناکامی اور طالب علم کے غبی ہونے پر دلالت کرتا ہے۔
ترسیلی طریقہ، کار میں غلطیوں کا ارتکاب اکتسابِ زبان کے عمل میں آموزگار کی مثبت پیش رفت کے مترادف سمجھا جاتا ہے۔

ترسیلی طریقہ ۔ کار میں اکتساب زبان کے پس پشت کارفرما تحریک یا Motivation کی بڑی اہمیت ہے۔ کیوں کہ اس طریقہ ۔ کار کا مرکز آموز گار ہے ۔ روایتی طریقہ ۔ کار کی طرح استاد نہیں۔ اس طریقے میں بالعموم ابتدائی اکتسابی کامیابیاں شدید تحریک کا رول ادا کرتی ہیں اس لیے کہا گیا ہے کہ اس طریقہ ۔ کار میں Motivation is as much a result of sucess as a cause

اکتسابِ زبان کی رفتار اور ترسیلی طریقہ ۔ کار کی کامیابی اس پر بھی منحصر ہوتی ہے کہ آموزگار کے حواس کا زبان سے رابطہ کیسا ۔ کس طرح اور کتنا استوار ہو پاتا ہے۔ عرفِ عام میں اسے Language Exposure اور اصطلاحاً Input کہتے ہیں۔

ڈاکٹر نعمت الحق
اُستاد شعبۂ اُردو
گورنمنٹ کالج ملتان

لسانیاتی تحقیق۔ مسائل و مباحث

زبان کے سائنسی مطالعے کو لسانیات کہتے ہیں اور لسانیات کو سماجی سائنس (Social Science) کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ زبان کے مطالعے کی مختلف سطحیں ہیں، اسی اعتبار سے لسانیات کو مختلف شعبوں اور شاخوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ عمومی لسانیات (General Linguistics) لسانیات کے تمام شعبوں کے اساسی مسائل و مباحث کو سمیٹ لیتی ہے۔ زبانوں کے مطالعے کے نتیجے میں جو قواعد و اصول وضع کیے جاتے ہیں ان کی تعمیم کر لی جاتی ہے اور عمومی لسانیات ان کی توضیح و تشریح کرتی ہے۔

تاریخی و تقابلی لسانیات، کسی زبان کے آغاز و ارتقا، اس کے مختلف ادوار کے تقابلی مطالعے پر محیط ہے۔ ہمسایہ زبانوں اور متحد الماخذ زبانوں کے لسانی رشتوں اور روابط کا سراغ لگا کر تقابلی مطالعہ کرنا اور زبانوں کا نسبی شجر ترتیب دینا، تاریخی و تقابلی لسانیات کا منصب ہے۔ اس ذیل میں ماہر لسانیات کو بہت احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے کیوں کہ زبانوں میں ظاہری مماثلت دھوکہ بھی دے سکتی ہے اس لیے محض ذخیرۂ الفاظ کے تقابلی جائزے تک ہی محدود نہیں رہنا چاہیے بلکہ صرف و نحو کا تاریخی و تقابلی مطالعہ بھی کرنا چاہیے اور صوتی تغیرات پر خصوصی توجہ دینا چاہیے۔ زبانوں کے ماخذ کی تلاش میں لسانی مواد کی بہت اہمیت ہوتی ہے کیوں کہ ایسا ہو سکتا ہے یہ زبانیں قدیم صورت میں، اب رائج نہ ہوں۔ ان کے قدیم نمونوں کا سراغ مخطوطوں اور قلمی نسخوں سے لگایا جا سکتا ہے۔ ہند آریائی زبانوں کے مطالعے کے سلسلے میں یہ دشواری حائل رہی ہے کہ اس خاندان کی کچھ زبانوں کے قدیم تحریری نمونے دستیاب نہیں ہو سکے ہیں، اس لیے ہند آریائی زبانوں کی مسلسل تاریخ کا سراغ نہیں لگایا جا سکا ہے۔ مستشرقین نے ہند آریائی خاندان اور دراوڑی خاندان کی زبانوں پر عرق ریزی سے کام کیا ہے۔ ان زبانوں پر کام کرنے سے پہلے مستشرقین

کے لسانیاتی کارناموں سے استفادہ کرنا ضروری ہے۔ اردو میں اس موضوع پر ''مقدمہ تاریخ زبان اردو'' (ڈاکٹر مسعود حسین خاں)، ''زبان کا ارتقا'' (ڈاکٹر شوکت سبزواری)، ''زبان کا ارتقا'' اور ''زبان کیا ہے؟'' (پروفیسر خلیل صدیقی) اہمیت کی حامل ہیں۔

اشتقاقیات، لفظ کے ماخذ کی تلاش اور لفظ میں دور بہ دور رونما ہونے والی صوتی اور معنوی تبدیلیوں کا مطالعہ کرتی ہے۔ یہ بہت جان جوکھوں کا کام ہے۔ اردو دنیا میں عموماً قیاسی اشتقاقیات کا سہارا لیا گیا ہے۔ مماثل لفظوں کی ظاہری شکل وصورت کو بنیاد بنا کر قیاسات کے ڈانڈے ملانے سے صحیح نتائج اخذ نہیں کیے جا سکتے۔ سائنسی اشتقاقیات صوری، صوتی اور معنوی تغیرات کا سائنسی طرز پر مطالعہ کر کے نتائج اخذ کرتی ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ الفاظ ظاہراً مماثل ہوں لیکن ان کا ماخذ مختلف ہو جب کہ اس کے برعکس ظاہراً لفظ مماثلت نہ رکھنے کے باوجود متحد الاصل ہو سکتے ہیں، اس لیے اشتقاقیاتی مطالعہ بہت زیادہ احتیاط کا متقاضی ہے۔

صرف ونحو یا قواعد یا گرامر، زبان کے قواعدی نظام سے بحث کرتی ہے۔ اردو دنیا میں ابتدا میں روایتی اور تدریسی قواعد مرتب کی گئیں جن پر مستشرقین کی روایتی اور تدریسی گرامروں کے اثرات نمایاں ہیں۔ بعد ازاں عربی فارسی صرف ونحو کے زیر اثر اردو قواعد مرتب کی گئیں۔ زبان کے صرف ونحو اس زبان کے قواعدی نظام کو پیش نظر رکھ کر وضع کی جانی چاہیے۔ مولوی عبدالحق کی ''قواعد اردو'' اور ''جامع القواعد'' (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی (حصہ صرف) اور ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں (حصہ نحو)) اسی اصول کے تحت وضع کی گئی قواعد ہیں۔ جدید لسانیاتی نقطہ نظر سے ''نئی اردو قواعد'' (ڈاکٹر عصمت جاوید) اور ''اردو صرف ونحو'' (ڈاکٹر اقتدار حسین خاں) مرتب کی گئی ہیں لیکن یہ کام بھارت میں ہوا ہے۔ پاکستان میں مختلف زبانوں کی جو قواعد مرتب کی گئی ہیں، ان کی حیثیت روایتی اور تدریسی زیادہ ہے اور لسانیاتی کم، اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ اردو اور دیگر قومی اور علاقائی زبانوں کی قواعد لسانیاتی اصولوں کے مطابق مرتب کی جائیں تا کہ ان زبانوں کی لسانی خصوصیات کا تعین کیا جا سکے۔

لغت نویسی، لسانیات کا اہم شعبہ ہے۔ لغات کی کئی قسمیں ہیں۔ عام لغت، تاریخی لغت، تقابلی لغت، اشتقاقیاتی لغت۔ پاکستان میں ''اردو لغت'' (تاریخی اصول پر)، مرتب کی جارہی ہے اور اس کی بائیس جلدیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ یہ منصوبہ تقریباً مکمل ہوا چاہتا ہے۔ یہ ایک عظیم کام ہے جو لغت نویسی کے جدید تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر کیا جا رہا ہے۔ اسی طرز پر پاکستان کی

مختلف زبانوں کی لغات مرتب کی جانی چاہئیں۔ اُردو میں لغت نویسی کی روایت کا جائزہ بھی لیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی ایک اہم تحقیقی کام ہوگا۔ اس میں قدیم اُردو لغات کو لغت نویسی کے اصولوں کے مطابق ہی نہیں پرکھنا ہوگا بلکہ اس عہد کے رویوں کو بھی ملحوظ رکھنا ہوگا۔

بیسویں صدی میں جدید لسانیاتی نقطۂ نظر کے مطابق زبانوں کی مکتوبی صورت کے بجائے تکلمی صورت کے مطالعے پر زیادہ توجہ دی جانے لگی اور اس ذیل میں توضیحی لسانیات کے مباحث منظرِ عام پر آئے۔ توضیحی لسانیات کی اہم شاخ صوتیات ہے جس میں نطقی آوازوں (صوتیوں Phones) کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ لسانیات کا اہم ترین شعبہ ہے۔ نطقی آوازوں کے مخارج کی نشاندہی کر کے، ان کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور مخارج اور کیفیت کے اعتبار سے ان کی درجہ بندی کر کے انہیں زمروں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں لینگویج لیبارٹری سے بھی مدد لی جاتی ہے۔

اُردو میں ڈاکٹر نصیر احمد خاں (اُردو لسانیات)، ڈاکٹر اقتدار حسین خاں (لسانیات کے بنیادی اصول) اور پروفیسر خلیل صدیقی (لسانی مباحث) کے صوتیاتی مطالعے خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ فونیمیات صوتیات ہی کی ایک اہم شاخ ہے جس میں کسی زبان کی بنیادی آوازوں یا فونیم کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے اقل ترین جوڑوں کا طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے۔ اُردو فونیمیات پر خاصا کام ہوا ہے۔ ابواللیث صدیقی (ادب و لسانیات)، ڈاکٹر نصیر احمد خاں (اُردو لسانیات) اور ڈاکٹر اقتدار حسین خاں (لسانیات کے بنیادی اصول) نے اُردو فونیمیات کی ذیل میں قابلِ قدر تحقیق کی ہے لیکن ان کے یہاں اُردو میں دوہرے مصوتوں (Dipthongs) کی توضیح و تشریح نہیں کی گئی، اس سلسلے میں لسانیاتی تحقیق کی خاصی گنجائش ہے۔

پاکستان کی دیگر قومی اور علاقائی زبانوں کا فونیمیاتی مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ ہر علاقائی زبان کی نطقی آوازوں کی خصوصیات کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کی جائے اور ہر زبان کی مشترک اور مخصوص آوازوں کی نشاندہی کی جائے۔ عموماً ہر زبان میں کچھ مخصوص آوازیں ایسی ہوتی ہیں جو دوسری زبانوں میں نہیں ہوتیں جیسے سرائیکی زبان کی /ٻ/، /ڄ/، /ڳ/، /ڏ/ آوازیں، ان آوازوں کی فونیمی حیثیت کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

زبانیں جب وسیع علاقے میں پھیل جاتی ہیں تو مخصوص سیاسی و سماجی اور جغرافیائی و لسانی عوامل کے زیرِ اثر ان میں فرق رونما ہونے لگتا ہے۔ اُردو پاکستان کے کم و بیش ہر علاقے میں

بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ مختلف علاقائی زبانوں کے ساتھ اُردو کا لسانی لین دین ہوا ہے۔ ہر زبان کے بولنے والوں کی مخصوص صوتی عادات ہوتی ہیں جن کے اثرات دوسری زبانوں پر اس وقت رونما ہوتے ہیں جب وہ ثانوی زبان کی حیثیت سے اختیار کی جائیں۔ اُردو پر بھی یہ اثرات رونما ہورہے ہیں۔ جیسے ایک لفظ وقت مختلف علاقوں میں مختلف لہجوں میں بولا جاتا ہے۔ جس کی یہ صورتیں ہیں، وقت، وکت، وَکت، وگت، وخت۔ ایسے لسانی تغیرات کا مطالعہ دلچسپی کا حامل ہوگا۔ اُردو میں دہرے مصوتوں کا رجحان زیادہ نظر نہیں آتا ہے لیکن کچھ علاقائی زبانوں کے اثرات کے نتیجے میں اب اُردو میں دہرے مصوتوں کا رجحان خاصا نظر آتا ہے جیسے سرائیکی بولنے والے، ہے کو ہئے۔اے، لیکن کو لَ۔اے۔کن، ادا کرتے ہیں۔ ان لسانی تغیرات کے نتیجے میں اُردو کی مختلف بولیاں وجود میں آگئی ہیں جن کا لسانی مطالعہ خاصی اہمیت کا حامل ہوگا۔ استفادے کے لیے ڈاکٹر نارنگ کی ''کرخنداری ڈائیلکٹ آف دہلی اُردو'' کے علاوہ ''بھوپالی اُردو'' (گیان چند)، ''میسوری اُردو'' (عبدالغفار شکیل)، ''بمبیا اُردو'' (عبدالستار دلوی)، ''کرخنداری اُردو'' (نصیر احمد خاں)۔

قدیم ہند آرائی زبانوں میں مصمتی خوشوں کا رجحان موجود تھا۔ جدید ہند آریائی زبانوں میں سے بیشتر مصمتی خوشوں کو قبول نہیں کرتیں۔ اُردو بھی مصمتی خوشوں کو سلیبل میں توڑ لیتی ہے جیسے عقل، ضرب، گرم، جسم، علم کے آخری مصمتی خوشے کو توڑ کر مصمتوں کے درمیان مصوتے کا اضافہ کرلیا جاتا ہے اور عقَل، ضرَب، گرَم، جسَم، علَم، بولا جاتا ہے۔ اسی طرح انگریزی کے دخیل الفاظ کے مصمتی خوشے بھی توڑ دیے جاتے ہیں جس کی مثالیں یہ ہیں۔ سٹیشن، سکول، سٹرا، سکیل۔ اُردو ان الفاظ کے آغاز میں مصوتہ اِی/اِ/ استعمال کرتی ہے۔ اسٹیشن، اسکول، اسٹرا، اسکیل۔ سرائیکی ابتدائی دو مصمتوں کے درمیان مصوتہ /اَ/ کا اضافہ کرلیتی ہے۔ سَٹیشن، سَکول، سَٹرا، سَکیل۔ لیکن پنجابی کی صورت مختلف ہے۔ یہ مصمتی خوشے توڑ بھی دیتی ہے اور انہیں قبول بھی کرتی ہے بلکہ جہاں مصمتی خوشہ نہیں ہوتا وہاں مصمتی خوشہ بنا لیتی ہے جیسے سَڑک، غلط، مَلک کے بجائے سڑک، غلط، ملک میں آخری سلیبل میں دو مصمتوں کے درمیانی مصوتے کو حذف کر مصمتی خوشہ بنا لیا گیا ہے جب کہ دوسری صورت میں مُلک، صَبر، قدر کے آخری مصمتی خوشے کو توڑ کر مُلَک، صَبَر، قدَر بولا جاتا ہے۔ اس دلچسپ صورت حال کا لسانیاتی مطالعہ خاصی اہمیت کا حامل ہوگا۔

اب تک جن مسائل کا ذکر کیا گیا یہ خالص لسانیاتی مسائل ہیں۔ ان میں سے بیشتر کا مطالعہ گروپ ریسرچ کی صورت میں ہو تو زیادہ ٹھوس نتائج حاصل ہو سکتے ہیں۔ فیلڈ ورک کے

لیے معاون کی ضرورت بھی پیش آئے گی جس کی بہتر تربیت اشد ضروری ہے تا کہ وہ ضروری اور صحیح
معلومات فراہم کر سکے۔
عصر حاضر میں ادب کا لسانیاتی مطالعہ بھی کیا جا رہا ہے جس کی کئی صورتیں ہیں۔ ادب
پاروں کا اسلوبیاتی مطالعہ، اسلوبیات کہلاتا ہے۔ اس میں ادبی زبان اور اسلوب کا مطالعہ و تجزیہ
لسانیاتی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔ اسلوبیات اطلاقی صوتیات کی ایک شاخ ہے۔ اسلوبیاتی
جائزے میں اگر ادب پارے کی معنوی حیثیت زیر بحث نہ لائی جائے تو یہ طریق مطالعہ اعداد و شمار
کی بھول بھلیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ پاکستان میں ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کا رجحان ابھی تک
نظر نہیں آتا۔ انڈیا میں البتہ اس طرف خاصی توجہ دی جا رہی ہے۔ ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات''
(مرزا خلیل بیگ) اور ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' (گوپی چند نارنگ) اس ذیل میں خاصی اہمیت
کی حامل ہیں۔
ساختیات، جدید لسانیات کی اہم شاخ ہے، ادب کا مطالعہ ساختیاتی نقطہ نظر سے بھی
کیا جاتا ہے اور آج کل اس پر خاصی توجہ دی جا رہی ہے۔ ادب کے ساختیاتی مطالعے میں ادب
پارے کی معنوی حیثیت کو عموماً نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا اس طرف کم توجہ دی جاتی ہے۔ اس سلسلے
میں اعتدال اور توازن کی ضرورت ہے۔ اُردو میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات،
پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ادب کے ساختیاتی مطالعے کی ذیل میں اہمیت کی حامل ہے۔
ادب کے لسانیاتی مطالعے کی تیسری صورت کسی شاعر یا ادب کے لسانی مطالعے کی
ہے۔ شاعر یا ادیب کے فن پاروں کے لسانی مطالعے سے اس کے عہد کی لسانی صورت حال اور
اس کی زبان کی لسانی خصوصیات کا اندازہ ہوتا ہے اور شاعر و ادیب کے لسانی رویوں پر روشنی پڑتی
ہے۔ پاکستان میں اس طرز کا قابل ذکر کام نہیں ہوا۔ البتہ بھارت میں اس ذیل میں عمدہ کام ہو رہا ہے۔
تحقیق کے عمومی اصول اور طریقہ ہائے کار لسانیاتی تحقیق کے سلسلے میں بھی کار آمد ہیں
البتہ لسانیات میں چونکہ زبان کا مطالعہ مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے اس لیے لسانیات کے مختلف
شعبوں کے لیے مخصوص مناہج مطالعہ ہیں جن کا اجمالاً ذکر، گزشتہ صفحات میں ہوا ہے۔ عمومی طور پر
ماہر لسانیات کو سائنٹفک ذہن اور رویوں کا حامل ہونا چاہیے۔ خصوصاً جب وہ اپنی مادری زبان،
علاقائی زبان یا قومی زبان کا لسانیاتی مطالعہ کر رہا ہو تو اسے زیادہ معروضی اور غیر جانب دارانہ
نقطہ نظر اختیار کرنا ہوگا۔ لسانیاتی تحقیق میں لینگویج لیبارٹری کا استعمال ضروری ہو تو اس کی مناسب

تربیت حاصل کرنا چاہیے، فیلڈ ورک کے لیے معاونین کی تربیت بھی اشد ضروری ہے۔ ہمارے یہاں، پاکستان میں کسی بھی سطح پر لسانیات کی باقاعدہ تعلیم و تربیت کا انتظام نہیں ہے اس لیے زبانوں کے مطالعے کے لیے لسانیات کی تعلیم و تربیت مناسب طور پر حاصل کرنا انتہائی ضروری ہے ورنہ لسانیات کا مطالعہ تو ہوسکتا ہے لسانیاتی تحقیق کا حق ہرگز ادا نہیں ہوسکتا۔

مناسب تربیت کے بغیر محقق لسانی مغالطوں کا شکار ہوسکتا ہے اور لسانی گمراہی کے امکانات زیادہ ہوسکتے ہیں۔ تعصب اور لسانی گمراہی کا نتیجہ ہے کہ زبانوں کو کم تر یا برتر ثابت کیا جاتا ہے اور زبانوں کے نام پر استحصال کیا جاتا ہے۔ کوئی زبان ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ نہیں ہوتی، زبان محض اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ ایک ماہر لسانیات کی نظر میں افریقہ کے غیر متمدن قبائل کی وہ زبان جو ابھی ضبط تحریر میں نہیں آئی لیکن انسانی خیالات کے اظہار پر قادر ہے، اتنی ہی اہم ہے جتنی انگریزی یا روسی یا فرانسیسی زبان کیوں کہ یہ تو ہوسکتا ہے کہ مخصوص سیاسی و سماجی عوامل کے زیر اثر ایک زبان میں اعلیٰ ادب تخلیق ہوجائے اور وہ زبان جدید علوم کے اظہار پر بھی قادر ہوجائے لیکن دوسری زبان میں یہ خوبی پیدا نہیں ہوئی تو وہ زبان کی حیثیت سے کم تر ہرگز نہیں ہوگی۔ یہ بھی ایک لسانی مغالطہ ہے کہ کوئی ایک زبان دوسری زبان کا استحصال کرتی ہے۔ یہاں تو لفظ استحصال کا استعمال ہی غلط ہے۔ درحقیقت زبانیں استحصال نہیں کرتیں بلکہ زبانوں کے نام پر استحصال کیا جاتا ہے۔

زبانوں میں لسانی تغیرات ہوتے رہتے ہیں جن کے نتیجے میں زبانیں زندہ رہتی ہیں۔ زبانوں کا مزاج جمہوری ہوتا ہے۔ زبانوں کا آگے بڑھنا جمہور کے مزاج کے تابع ہے، جمہور کی بول چال میں زبان کی غلطیاں زبان کو زندہ رکھتی ہیں۔ بولنے والوں کی غلطیاں کثرت استعمال سے سند کا درجہ حاصل کرکے زبان کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اس لیے ماہر لسانیات کے لیے عام بول چال کی زبان زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ لسانیاتی نقطہ نظر سے صحت زبان کے معاملے میں غلط یا صحیح کا حکم صادر کرنے کا اختیار کسی کو حاصل نہیں ہے البتہ اہل زبان سے اس کی سند لی جاسکتی ہے۔ ماہر لسانیات کا کام غلط یا صحیح کی نشاندہی کرنا نہیں ہے بلکہ معیاری زبان سے فرق اور اختلاف کی نشاندہی کرکے اس کی لسانی توجیہہ کرنا ہے۔

امدادی کتب

۱۔ ''جامع القواعد'' (حصہ صرف)، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، لاہور، (۱۹۷۱ء)

۲۔ ''جامع القواعد'' (حصہ نحو)، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، لاہور، (۱۹۷۳ء)

۳۔ ''لسانیات کے بنیادی اصول''، ڈاکٹر اقتدار حسین خاں، علی گڑھ، (۱۹۸۵ء)

۴۔ ''اُردو صرف و نحو''، ڈاکٹر اقتدار حسین خاں، دہلی، (۱۹۸۵ء)

۵۔ ''اُردو کی لسانی تشکیل''، ڈاکٹر خلیل بیگ مرزا، علی گڑھ، (۱۹۸۵ء)

۶۔ ''زبان، اسلوب، اسلوبیات''، ڈاکٹر خلیل بیگ مرزا، علی گڑھ، (۱۹۸۳ء)

۷۔ ''زبان کیا ہے؟''، پروفیسر خلیل صدیقی، ملتان، (۱۹۸۹ء)

۸۔ ''لسانی مباحث''، پروفیسر خلیل صدیقی، کوئٹہ، (۱۹۹۱ء)

۹۔ ''آواز شناسی''، پروفیسر خلیل صدیقی، ملتان، (۱۹۹۳ء)

۱۰۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، لاہور، (۱۹۹۴ء)

۱۱۔ ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، لاہور، (۱۹۹۱ء)

۱۲۔ ''لسانی مطالعے''، ڈاکٹر گیان چند جین، دہلی، (۱۹۹۱ء)

۱۳۔ ''عام لسانیات''، ڈاکٹر گیان چند جین، دہلی، (۱۹۸۵ء)

۱۴۔ ''اُردو لسانیات''، ڈاکٹر نصیر احمد خاں، دہلی، (۱۹۹۰ء)

رضیہ سلطان جان

اسلوبیات کے لسانی پہلو: جدید مباحث

اسلوب اور اسلوبیات پر اس قدر مباحث سامنے آتے ہیں اور اتنی تعریفات جمع رہتی ہیں کہ ان کو سامنے رکھ کر سوائے خلط مبحث کے اور کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ منظر عباس نقوی نے ''اسلوبی مطالعے'' میں اس کے چند پہلوؤں کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور ڈاکٹر عطش درانی نے اپنے مضامین میں اسلوبیاتی انتخاب اور لسانیات پر کچھ بحثیں کی ہیں۔ تاہم اسلوبیات کے لسانی مسائل پر ابھی بہت کچھ کہنا باقی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اسلوب پر جو روشنی ڈالی ہے، وہ اسلوبیاتی انتخاب ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ ان کے نزدیک[۱] ''شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرائیہ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرائیہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی کرتا ہے، غیر شعوری بھی اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند وناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے یعنی تخلیقی اظہار کے ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کرے) دراصل اسلوب ہے''۔

ڈاکٹر عطش درانی نے اپنے مضمون[۲] ''اسلوب اور اسلوبیاتی انتخاب'' میں اسلوب کے بارے میں تمام تعریفوں کا لب لباب یہ بیان کیا ہے کہ اسلوب تو لفظ ہے یا معنی۔ اچھے اور برے اسلوب کی تخصیص بھی ملتی ہے اور کامیاب اور ناکام اسلوب کی اصطلاحیں بھی سامنے آتی ہیں۔ ادبی تنقید میں اس طرح کے اقداری فیصلے عام ہیں۔ مثلاً اسلوب کے بارے میں ''سادہ''، ''بے تکلف''، ''موزوں''، ''شگفتہ''، زعفرانی''، ''خوبصورت''، ''مرصع''، ''مسجع'' وغیرہ الفاظ اردو کے تنقیدی سرمائے میں موجود

ہیں، لیکن یہ اسلوب کا معروضی اور سائنٹیفک تجزیہ کرنے میں ناکام ہیں۔ ایسے تمام الفاظ اپنے اندر موضوعی مفہوم رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے اکثر ایسی تعریفات پر یہ فیصلہ صادر کیا ہے کہ اسلوب تحریر کا یا فن پارے کی انفرادیت کا نام ہے جس کا تخلیقی عمل ایک منفرد شخصی ادراک اور مخصوص ژرف نگاہی کا احاطہ کرتا ہے۔ ۳

ڈاکٹر عطش درانی کے نزدیک اسلوب میں جب بھی لفظ اور معنی کے رشتے کی بات چھڑے گی، اس کا مطالعہ لسانیات کا حصہ بن جائے گا۔ یہاں موضوعی اور اقداری فیصلے کام نہیں دیتے اور نہ ذوق اور وجدان کی بنا پر فیصلے ہوتے ہیں۔ اچھے اور برے کی تخصیص بھی یہاں نہیں ہوتی اور اسلوب کی کامیابی اور ناکامی کا لسانیات سے کوئی تعلق نہیں۔ لسانیات میں اسلوب کا مطالعہ زبان کی ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے ہوتا ہے۔ ۴

چنانچہ اکثر تعریفات اقداری اور موضوعی قرار دے کر لسانیات کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہیں اور صرف گینتھ، بروکس اور رابرٹ پن وارن کی تعریفیں قابل توجہ رہ جاتی ہیں، جن میں اسلوب کو ''انتخاب'' کا نام دیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک اسلوب لفظوں کے انتخاب اور ترتیب کا نام ہے اور یہ مسئلہ زبان کی ساخت اور ہیئت کا مسئلہ ہے۔ لہٰذا اسلوب اپنے وسیع مفہوم میں لازماً ہیئت ہی کا دوسرا نام ہے۔

انکوسٹ نے اپنے مضمون "On Defining Style" میں انتخاب کے مسئلے کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ انتخاب سے مراد ''متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب'' سے ہے۔ جو ایک بات کو مختلف طریقوں سے کہنے یا ایک ہی مفہوم کو مختلف انداز میں ادا کرنے کا دوسرا نام ہے۔ امریکی ماہر لسانیات ہاکٹ نے اسی بات کو یوں بیان کیا ہے۔ ۵

> ''ایک ہی بیان کے دو کلمے جن سے تقریباً ایک ہی معنی مراد ہوں لیکن جو اپنی لسانیاتی ساخت میں مختلف ہوں، بہ اعتبار مختلف کہے

جائیں گے''۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی لفظ اور معنی کی بحث کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ لفظ کو معنی پر ترجیح دینے سے ایک فائدہ بھی ہوا اور وہ یہ کہ لسانی اشاروں کا دائرہ عمل مضبوط ہو گیا۔ فن کاروں نے جذبات کے بجائے لفظوں کی ظاہری شکل وصورت سے تاثر پیدا کرنے کے تجربے کیے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لفظ بجائے خود ایک ایسی شخصیت بن گیا جس کے سامنے جذبہ یا تجربہ تو در کنار بعض اوقات خود فن کار بھی دم نہیں مار سکتا تھا اور فن کار اس بات پر مجبور تھا کہ وہ لفظ کے ساتھ مفاہمت کرے اور جذباتی سطح کے بجائے ذہنی اور عقلی سطح پر اسے قبول کرے۔ چنانچہ اردو اور فارسی شاعری میں ہمیں لفظی علاقوں کے دوراز کار تلازمات نظر آتے ہیں اس کی مثال شاید ہی کسی دوسرے ادب میں ملے گی۔

لفظ کے تابع فن کاروں نے الفاظ کو موثر ثابت کرنے کے لئے جن چیزوں کا سہارا لیا ان میں خطابت، زور بیان اور موسیقی بالخصوص قابل ذکر ہیں، خطابت میں جن چیزوں کو ضروری قرار دیا گیا وہ تجیس وضع کاری، تراکیب، الفاظ کے جوڑے اور لف ونشر وغیرہ۔ زور بیان کے اجزا میں کنایہ، اشارہ، تشبیہ وتمثیل اور مبالغہ ضروری قرار دیے گئے۔ لیکن ان تلمیحات اور کنایات میں اس بات کو یکسر فراموش کر دیا گیا کہ نئی تلمیحات دراصل نئے مفہوم کے ساتھ آتی ہیں جو برسوں پہلے ہمارے لاشعور کا جزو بن جاتے ہیں۔ ایسے مطالب جو اظہار کے لیے الفاظ نہیں پاتے ایک ہی مرتبہ ہمارے شاعرانہ ذہن میں گونج اٹھتے ہیں'' اس لیے کہ ان کے ہاں اسلوب کا عمل اور لفظ کا ادراک لاشعور سے کوئی تعلق نہیں رکھتا تھا۔ یہ تو ایک میکانیکی عمل تھا جس کے تحت ''شمع'' کا لفظ اگر آتا ہے تو اس کے ساتھ دل گدازی، نوحہ گری، پروانہ سوزی، اور نہ جانے کون کون سے تلازمات آتے تھے اور بعض اوقات تو یہ دوراز کاری اس قدر Abnormal ہو جاتی تھی کہ نگس کو باغ میں جانے کی ممانعت ہوئی تھی۔ موسیقی کے متن میں وزن، ہم مخرج حروف، آہنگ وصوت وغیرہ کو شعریت کا ضامن قرار دیا جاتا تھا۔

ڈاکٹر عطش درانی اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ الفاظ کی سطح پر اسلوب دراصل انتخاب کا نام ہے، تلازم معانی ہو یا صوتی آہنگ ہر مقام پر انتخاب الفاظ ہی فن کار کا ساتھ دیتا ہے۔ کے

اسلوبیاتی انتخاب الفاظ کی سطح پر بھی ممکن ہے اور صوتی، حرفی اور قواعدی سطح پر بھی۔ نیز انتخاب غیر اسلوبیاتی بھی ہو سکتا ہے۔ یہ مسئلہ دراصل مترادفات کے استعمال کا مسئلہ ہے۔ ہو سکتا ہے دو یا دو سے زیادہ مترادفات ایک جیسا مفہوم ادا کرتے ہوں لیکن ان میں ایک یا زیادہ مترادفات اپنے استعمال میں غیر اسلوبیاتی ہوں۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے:

(۱) بارش ہو رہی ہے۔

(۲) آپ بیٹھیے، میں ابھی آیا۔

(۳) سورج غروب ہوتے ہی ہر طرف اندھیرا چھا گیا۔

ان جملوں کا مفہوم مندرجہ ذیل جملوں میں ملاحظہ ہو۔

(۱) پانی برس رہا ہے۔

(۲) آپ تشریف رکھیے، میں ابھی حاضر ہوا۔

(۳) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔

ان میں پہلی قسم کے جملے غیر اسلوبی قرار پاتے ہیں، لیکن دوسری قسم کے جملوں کو اسلوبیاتی کی ذیل میں لایا جاتا ہے۔ حالانکہ بارش ہونا، یا پانی برسنا، بیٹھنا یا تشریف رکھنا، آنا یا حاضر ہونا۔ سورج یا آفتاب۔ اندھیرا یا تاریکی میں سے کوئی بھی لفظ یا روز مرہ غیر ادبی نہیں لیکن ان کا انتخاب اور استعمال انھیں اسلوبیاتی سند دلاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے نزدیک قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گویا قاری کا ذہنی ردعمل کلی ردعمل ہوتا ہے۔ جزوی نہیں۔ اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن نہیں ۸

منظر عباس نقوی اسلوب کی دو قسمیں قرار دیتے ہیں۔9

''نثری اسلوب اور شعری اسلوب نثری اسلوب وہ ہے جس کا تعلق بنیادی طور پر ادائے خیالات سے ہو اور شعری اسلوب وہ ہے جو اظہار جذبات کے لئے مخصوص ہے۔ ادائے خیال سے مراد یہ ہے کہ مصنف کے ذہنی تجربات بے کم و کاست قاری کے ذہن تک منتقل ہو جائیں۔ اسی عمل کو اصطلاحی زبان میں ابلاغ خیال کہتے ہیں''۔

اسلوبیات اور لسانیات کے حوالے سے ہمیں متنی تجزیات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اردو میں ایسے تجزیے ڈاکٹر عطش درانی پیش کر رہے ہیں۔ وہ اپنے تجزیاتی مقاصد کے لیے ''تین بنیادی اصطلاحیں سانچا (Register) کینڈا (Genre) اور محضر (Discourse) استعمال کرتے ہیں۔ صورت حال کے حوالے سے زبان کی مختلف انواع کو سانچا، ثقافتی تنوع کو کینڈا اور متنی یا تقریری ضروریات کو محضر کہا جاتا ہے۔ ان کے ابلاغ کے لیے وہ ایک اصطلاح توسل (Mediation) بھی استعمال کرتے ہیں۔

ان کے نزدیک وا لوگوں کی مختلف ضرورتوں کے لیے زبان کا سانچا مختلف ہوتا ہے، کسی محبوب کے ساتھ گفتگو کا سانچا بچے کی گفتگو سے مختلف ہوگا، اسی طرح وکیل سے بات کرتے ہوئے زبان کا سانچا اور ہوگا اور تدریس کے دوران میں اور ہوگا۔ ان سانچوں کا اطلاق یوں تو صرف بول چال کی زبان پر ہوتا ہے لیکن اسے ہم تحریروں پر بھی منطبق کر سکتے ہیں۔ مثلاً کاروباری مراسلے کی زبان، سبزی والے کو بھیجی جانے والی پرچی کی زبان، اشتہار کی زبان اور قانونی نوٹس کی زبان سب مختلف سانچوں میں ڈھلی ہوں گی۔ بعض اہل قلم انھیں طرز بیان یا اسالیب کا نام بھی دیتے ہیں اور کینڈے کا بھی لیکن یہاں اصطلاح کو معیاری بنانے کے لیے انھوں نے سانچے کے لفظ کو علمی ادبی تحریروں کے حوالے سے استعمال کیا ہے۔ اس لیے کہ سبزی والے اور دودھ والے کو بھیجی

ہوئی پرچی کا سانچہ اسلوب (Style) نہیں کہلا سکے گا۔ اس انداز کو طرز یا کینڈا
(Genre) ہی کہا جا سکتا ہے۔ اردو میں وضع کے حوالے سے اس کا مترادف لفظ کینڈا ہی
موزوں ہوگا۔ اگرچہ ناول ،شاعری، علمی مضامین کے اسالیب بھی کینڈے کہلائیں گے،
لیکن ناول کا اسلوب ناول کے مختلف طرزِ تحریر کو کہا جائے گا۔ بارتھ جیسے ماہر خواندگی نے
بھی اسے اسلوب کا اختلاف قرار نہیں دیا۔ یہ صنف کا اختلاف بھی نہیں۔ ناول اور افسانہ
مختلف اصناف ہیں لیکن ایک ہی ادیب کے ایک ناول کا کینڈا دوسرے سے مختلف ہوگا۔
جب کہ ان کا اسلوب یکساں ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بحث بھی قابلِ توجہ ہے جو
سانچے اور کینڈے کے ضمن میں ہمارے سامنے آئی ہے، وہ سانچے کا رسمی اور غیر رسمی یا
تحریری بول چال ہونا ہے۔ بارتھ کے خیال میں بول چال سے تحریر کی زبان کی طرف
آتے ہوئے ہم بیان کا سانچہ بھی بدل ڈالتے ہیں۔ اور پھر اس کے مختلف استعمالات
میں زبان کا کینڈا بھی بدل جاتا ہے۔

کچھ یہی صورت تحریری زبان کے کینڈے کی ہے۔ خاص طور پر جب ہم ناول
کے بارے میں گفتگو کریں تو ہمارا کینڈا شاعری کے متعلق بات چیت سے مختلف ہوگا۔
زبان کے کینڈے تحریری، سماجی ریت، ثقافت اور لکھنے والے کے مقاصد سے
متعلق اور مربوط ہوتے ہیں۔ اس لیے ان میں تحریری مقاصد کو پیش نظر رکھنا ضروری
ہوتا ہے۔ اس قسم کا ایک مباحثہ حال ہی میں آسٹریلیا میں ہوا جس میں زبان کے کینڈے
کے تنوع پر بحث سامنے آئی۔ میکائیل ہالیڈے (Halliday) اور دوسرے کئی محققین بھی
کینڈے کا انداز (Approach) پیش نظر رکھتے ہیں۔ تدریس سے متعلق اس قسم کی
ایک عمدہ بحث کیرنے (Carney) نے ۱۹۹۲ء میں کی ہے، جو قابلِ توجہ ہے۔ خیر یہ بحث
کچھ بھی ہو اور اسے کسی بھی اصطلاح (طرز، اسلوب یا کینڈے) سے پکارا جائے، ایک
بات، صحیح ہے کہ زبان کے یہ انداز ایک دوسرے سے جدا اور ممیز ہوتے ہیں۔ کسی
صورت حال کے مطابق زبان کے اختلافات کو سانچا اور کسی ثقافت کے مطابق زبان

کے اختلاف کو کینڈ ا کہیں گے۔

سانچے اور کینڈے کے علاوہ ایک اور پہلو بھی قابل توجہ ہے جسے ڈاکٹر عطش درانی اظہاری مجموعے، طرز بیان یا محضر (Discourse) کا نام دیتے ہیں۔ سانچے اور کینڈے کے حوالے سے زبان کے وسیع تر استعمال کو طرز بیان یا محضر کہا جاتا ہے۔ یہاں ہم صرف تحریری یا متنی طرز بیان یا محضر سے بحث کریں گے۔ یہ نہ صرف قاعدے کی ساخت بلکہ پیش کش اور زبان کے استعمال کے مختلف انداز کا نام ہے، اشتہاری زبان اور قانون کی زبان کا ان حوالوں سے اختلاف نیا محضر کہلاتا ہے۔ ہر نئے محضر میں خصوصی یا اختصاصی ذخیرہ الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ دراصل محضر کا اختلاف ذخیرہ الفاظ اور ان کے لسانیاتی انتخاب پر منحصر ہے۔ [11]

اگر چہ سانچا، کینڈا، محضر وغیرہ عام الفاظ ہیں لیکن ان کے نزدیک محضر (Discourse) دراصل سماجی تعامل (Interaction) کا انسانی روپ ہے۔ جو مخصوص سانچے میں موزوں رویے کے استعمال پر منحصر ہوتا ہے۔ ''محضر'' کا یہ تصور ابھی دوطرفہ مسائل کا شکار ہے یعنی کبھی یہ سانچے کے متعلق ہوتا ہے اور کبھی کینڈے سے اور کبھی؛ اس حوالے سے بعض مخصوص نظریات استعمال میں لائے جا رہے ہیں۔

ساختیات، لسانیات اور ادبیات کے ماہرین خواہ کوئی بھی اصطلاح استعمال کریں، یہاں ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ زبان کی مختلف ہیئتیں (Forms) ہوتی ہیں۔ یعنی کوئی بھی زبان یک جنسی اور یکساں نہیں ہوتی۔ زبانیں متون (Texts) وجود میں لاتی ہیں۔ زبان کے بعض کینڈے (Genres) زیادہ قیمتی ہوتے ہیں۔ تحریری زبان میں یہ زیادہ معیاری اور مخصوص ہوجاتے ہیں۔ گفتگو بھی جب تحریر میں آئے گی، متن کہلائے گی اور حوالہ بن جائے گی۔ ہم اس پر تبصرہ کر سکتے ہیں، اس کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ اس سے قطع نظر کہ یہ کاروباری خط ہے، ناول ہے یا اشتہار ہے جب بھی یہ تحریر میں آتے ہیں تو انھیں دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی تقطیع و تشریح کی جا سکتی ہے۔

بارتھ لکھتا ہے کہ کسی متن کا حوالہ بطور مثال دینے میں ایک خدشہ بہر حال رہتا ہے کہ تمام متون ایک دوسرے سے اتنے متغیر اور مختلف ہوتے ہیں کہ ایک مثال ایسے تمام متون کی معیار بند مثال نہیں بن سکتی۔ ہر ناول اور انشائیے کا متن ایک دوسرے سے قدرے مختلف انداز یا کینڈے کا حامل ہوتا ہے۔ متن کی مختلف مثالوں کے اس اختلاف کے مزید تجزیے اور مثالوں کی یہاں گنجائش نہیں البتہ اگر ہم فیر کلوف(Fairclough) کی طرف رجوع کریں تو ہم متنی تجزیے کے اصولوں تک پہنچ سکتے ہیں۔

زبان ہمارے تجربات (Eperiences) کی توسل کاری(Mediation) کرتی ہے اور تحریری متن اس عمل کو قوی بناتا ہے، ذریعہ ابلاغ کے طور پر زبان کے کئی معنی ہیں۔ ڈاکٹر عطش درانی ان میں سے صرف تین زیر بحث لائے ہیں جنھیں ۱۲ تین توسلات (Mediates) قرار دیں گے۔

بنیادی سطح پر تجربے کا پہلا توسل خود زبان ہے۔ الفاظ کو ہم تجربات مہیا کرتے ہیں۔ دراصل یہ عمل ان کی رمز بندی، تنظیم اور یادآوری کا عمل ہوتا ہے۔ زبان الفاظ کے توسل سے کام کرتی ہے۔ بقول لیکوف اور جانسن (۱۹۸۰ء) زبان کے پاس استعارے ہوتے ہیں۔ جن کے سہارے ہم زندہ رہتے ہیں۔

تحریر یا مطبوعہ لفظ ہمارے تجربات کے توسل کا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔ ناول، درسی کتاب، اخبار وغیرہ بہت موثر ذرائع ابلاغ ہیں۔ کسی افسانے میں اس کا متن حقیقت کے تجربے پر اثر انداز ہوتا اور اس کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کے اندر یہ امکان پوشیدہ ہوتا ہے کہ یہ ہمارے علم اور تجربات کو قابو میں کر سکتا ہے اور ہمارے موڈ کو بدل سکتا ہے۔ یہ ہمارے تجربات کا توسل بھی کرتا ہے۔ فلم اور ٹیلی ویژن کے ذرائع بھی یہی فریضہ انجام دیتے ہیں۔ ان میں دیگر خواص بھی کام آتے ہیں جو رنگ، آواز وغیرہ کے ذریعے الفاظ کو موثر بناتے ہیں۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے، لوگ صرف اسی زبان کے توسل سے ابلاغ کرتے

ہیں، جسے وہ جانتے ہوں، خواہ یہ تحریر پر مشتمل ہو یا گفتگو پر۔ اگر ہم کسی کتاب میں محو ہو جاتے ہیں تو دراصل یہ اس کا مصنف ہوتا ہے جو ہمارے تجربات کا توسل کر رہا ہوتا ہے۔

مطالعہ کیا ہے؟ محض توسل کی ایک صورت۔ کیا قاری صرف وہی کچھ مطالعہ کرتا ہے جو متن میں موجود ہو یا جو کچھ مصنف اسے پڑھانا چاہتا ہے۔ ہم کسی بھی متن کے ساتھ متنوع انداز میں پیش آ سکتے ہیں۔ اول جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں خواہ وہ کوئی پیچیدہ ناول ہو یا مشکل درسی کتاب، ہمیں مصنف کے مطلوبہ معانی کی تلاش ہوتی ہے، ہم اس کا مطالعہ مصنف کے ساتھ ''اتفاق'' کرتے ہوئے کرتے جاتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہم اپنے معانی بھی شامل کرتے جاتے ہیں۔ دراصل متن کے معنی ادیب، قاری اور متن کے باہمی تعامل میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ معانی متن میں نہیں ہوتے بلکہ صرف اسی صورت میں موجود ہوتے ہیں جن میں کوئی قاری متن سے معانی اخذ کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں قاری کا اپنا مقصد بھی معانی کا تعین کرتا ہے۔ وہ بعض الفاظ یا حصوں کو پڑھنے سے انکار کرتا چلا جاتا ہے۔ جو اس کے مقصد سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

مختصر یہ کہ توسل تین طرح سے ہوتا ہے، اول ساخت پسندوں کے نقطہ نظر سے ہمارے تمام تجربات توسل کا شکار ہیں۔ کوئی تجربہ براہ راست یا بلا واسطہ نہیں ہوتا۔ دوم سماجی تعامل تجربات کا توسل کرتا ہے اور تیسرے یہ کہ متن ہمارے تجربات کا توسل کرتا ہے۔ ان تینوں اور خاص طور پر آخری توسل کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔

لیونارڈ بلوم فیلڈ (L.BloomField) نے پہلی بار تحقیق کی سطح پر اس بات سے انکار کیا کہ زبان محض تحریر کا نام ہے جب کہ اصل زبان تو بول چال میں ہوتی ہے اس لیے ماہرین لسانیات نے مطالعہ اور زبان میں تحریر کو نظر انداز کرنا شروع کر دیا لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد سے جب نوم چومسکی (Chomsky) کی تحقیقات سامنے آئیں تو زبان کو تحریر اور گفتگو ہر دو صورتوں میں قبول کیا جانے لگا۔ یہ بھی عبوری دور تھا۔ اب نفسی لسانیاتی

(Psycholinguistic) دور ہے، اور یہ بہت اہم ہے۔ اس کے ماہرین میں سے بھی بعض زبان کے ارتقا اور ذریعہ (Process) پر توجہ دیتے ہیں اور بعض زبان کے حاصل اور نتائج (Product) کو اہم گردانتے ہیں۔ تاہم انھوں نے ماہرین لسانیات کے وجدانی نظریات کو حقیقی کوائف پر مشتمل (ٹیپ ریکارڈ کی مدد سے) تجربے میں ڈھالا اور جملے یا قواعد کے بجائے (جو صرف تحریری زبان کے تجزیے پر مشتمل ہوتے ہیں) گفتگو اور اس کی قبولیت کو معیار بنایا (جو بول چال کے تقاضے ہیں) چنانچہ زبان اور خواندگی کے متعلق بارٹن کی کتاب وجود میں آئی جو سماجی لسانیات سے متعلق ہے۔ اب تک یہ تحقیق تین مراحل سے گزری ہے۔ اول یہ کہ گفتگو اور تحریر کی دونوں صورتیں مختلف ہیں اور ان میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ دوم یہ کہ دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور ان میں تسلسل موجود ہے اور سوم یہ کہ زبان کی صرف دو صورتیں ہی نہیں بلکہ اور بھی کئی پیچیدہ ہم شکلیں ہیں، جو ان دونوں ہیئتوں کو استعمال میں لاتی ہیں۔

ڈاکٹر عطش درانی کے نزدیک دور جدید میں ادبی ثقافت لسانیاتی صدمے سے دوچار ہے۔ ادب محض تحریر پر مبنی ہے اور زبان محض تحریر نہیں ہے۔ اسی طرح بول چال کی زبانی (Oral) ثقافت جو ادب سے پہلے موجود تھی، اب تحریری ثقافت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک نئی صورت میں ڈھل رہی ہے۔ جس میں تحریری اور زبان کی ثقافتیں ہم شکل ہو رہی ہیں۔ کیا انھیں بھی ادب کہا جائے گا یا نہیں۔ اگرچہ زبانی روایات ادبی ثقافت میں بھی ملتی ہیں۔ لیکن انھیں ہمیشہ حقارت سے دیکھا گیا ہے۔ نیز ان زبانی روایات پر بھی زیادہ اثر شہری قصوں، افسانوں اور مکالموں کا ہے لیکن ان دونوں ہیئتوں کی اختلافی خلیج زیادہ بڑی نہیں رہی۔ حقیقی زندگی میں یہ دونوں ناقابلِ انفصال ہیں۔ جیسا کہ ۱۹۸۵ء میں میکائیل ہالی ڈے نے کہا تھا۔ یہ دونوں زبان ہیں اور زبان ان دونوں سے اہم ہے۔ ذریعے یا واسطے پر زیادہ انحصار کرنا بہت بڑی غلطی ہے۔ یہ بجا کہ انگریزی، فرانسیسی، یونانی اور عربی جیسی زبانوں کی دونوں ہیئتیں بہت مختلف ہیں۔ لیکن ان کے سانچے،

کینڈے اور محضر کے حوالے سے انھیں کسی بھی متن میں ڈھالا جاسکتا ہے چونکہ صرف متن
ہی مشترک علم ہے چنانچہ متن ہر صورت حال کے مطابق مختلف ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں
سمتھ (Smith) کی تحقیق قابل توجہ ہوگی۔ وہ صورت حال پر مبنی زبان (سانچا) اور اس
سے آزاد زبان کی مثال دیتا ہے۔ پہلی صورت میں معنی کی طرف صرف اشارے ملتے ہیں
مثلاً ''وہ'' ''وہاں''، وغیرہ کے اشارے۔ یہ اشارے زبانی اور تحریری دونوں صورتوں
میں ملتے ہیں۔ دوسری صورت میں مباحث، تشریحیں، قصے، کہانیاں وغیرہ ہیں جو سیاق و
سباق سے متعلق ہوتے ہیں۔ یہ بھی زبان اور تحریری ہیئتوں میں موجود ہوتے ہیں۔۱۳

اس لسانیاتی بحث سے بھی یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ اسلوب دراصل زبان میں
انتخاب الفاظ پر منحصر ہے۔ ایسے الفاظ کا انتخاب جو ابلاغ کا پورا پورا توسل کرسکیں۔
لفظوں کے انتخاب کے متعلق کولرکا وِج لکھتا ہے۔ ''لفظوں کے انتخاب میں زیادہ احتیاط
کی عادت کا اکثر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عبارت میں روانی باقی نہیں رہتی اور اس سے بھی بڑی
خامی یہ پیدا ہوجاتی ہے کہ مصنوعی الفاظ اختیار کرنے کی عادت پڑجاتی ہے۔''۱۴

لفظ بھی انسانوں کی طرح زندگی بسر کرتے ہیں۔ ''لیکن ان کی زندگی اپنی ذات
ہی کی وجہ سے نہیں ہوتی۔ ان کی زندگی یا موت، خوبصورتی اور بدصورتی ان کے سیاق و
سباق پر منحصر ہوتی ہے۔ بعض اوقات لفظ کے خوبصورت دکھائی دینے کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ
وہ لفظ مدت سے جن الفاظ کے ساتھ استعمال ہورہا ہوتا ہے، اب بھی ان کے ساتھ ہی
استعمال کیا گیا ہوتا ہے۔ لفظ کا دیگر الفاظ کے ساتھ یہ رشتہ ایسا ہی ہے جیسا ایک ماں کا
اپنے بچوں کے ساتھ، جس طرح ماں اپنے بچوں کے ساتھ ہی اچھی دکھائی دیتی ہے، اسی
طرح ایک لفظ ان لفظوں کے ساتھ اچھا معلوم ہوتا ہے اور پھر (اس کے برعکس) بعض
صورتوں میں لفظ کے اجنبی یا غیر مانوس ہونے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ وہ لفظ اجنبی یا غیر مانوس
الفاظ کے ساتھ پیش کیا جارہا ہوتا ہے''۔۱۵

ڈالٹن مرے کا لفظ کے بارے میں یہ خیال ہے کہ ''تخلیقی فنکار ایک ڈاکٹر کی

مانند زبان کے جسم میں نئے معنی اور تازہ تصورات داخل کرتا ہے تا کہ زبان دوبارہ
جوان ہو جائے اور اس کی رگوں میں خون دوڑنے لگے۔ صحافی بالعموم اوسط درجے کے
لوگوں کی زبان استعمال کرتا ہے اور تخلیقی فنکار نئے نئے محورات بناتا ہے۔ زبان کو اگر
مصنف حیاتِ نو بخشنے سے قاصر رہے، تو اسے زبان کو زندہ تو ضرور رکھنا چاہیے۔١٦ زبان
کو زندہ رکھنے سے یہ مراد ہے کہ لفظ استعمال ہوتے رہیں، وہ متروک نہ ہو جائیں۔ پھر
لفظوں کے ساتھ کچھ روایات وابستہ ہوتی ہیں، ''انہی روایات اور لفظ کی اسی زندگی یا
سرگذشت کو سامنے رکھ کر کسی خیال کو ادا کرنے کے لیے لفظ کا انتخاب عمل میں آتا

ہے''۔١٧

ہنری بٹ اسی سلسلے میں لکھتا ہے۔ ''ہر لفظ کی ایک خاص آواز ہوتی ہے، اس کا
خاص مفہوم ہوتا ہے اور فقرے میں دوسرے الفاظ کے ساتھ اسکا خاص تعلق ہوتا ہے اور
پھر وہ تمام ادبی روایات ہوتی ہیں، جو بمرورِ ایام اس کے گرد جمع ہو چکی ہوتی ہیں۔ بعض
صورتوں میں لفظ کی آواز اور اس کے مفہوم میں گہرا اور واضح تعلق ہوتا ہے (مثلاً لفظ
کھڑکھڑاہٹ)، لفظ کی آواز کا انحصار ایک حد تک ان الفاظ کی آواز پر بھی ہوتا ہے۔ جن
کے ساتھ وہ استعمال کیا جا رہا ہو۔ یہی لفظ کے معنی کی نوعیت ہے۔ اس کے علاوہ آواز اور
مفہوم کا انحصار الفاظ کی حرکت پر منحصر ہے۔ فقرے میں لفظ کا اثر بھی آواز اور مفہوم کے
اعتبار سے اس کے محلِ استعمال پر مبنی ہوتا ہے۔ ہر لفظ کی آواز کا انحصار اس کے حروف کی
آوازوں پر ہوتا ہے اور پھر یہی حروف لفظ کے مفہوم کی طرف اشارہ کر رہے ہوتے
ہیں۔ حروف کی ترتیب و تکرار سے نغمہ اور ترنم پیدا ہوتا ہے۔
پھر لکھنے والے کی افتادِ طبع کا بھی پتہ چلتا ہے۔ بعض حروف ایک موضوع کے
لیے مناسب ہوتے ہیں اور بعض ناموزوں۔ متحرک حروف کی تکرار لکھنے والے کی حرکت
پذیر ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ لکھنے والے کے سامنے لاتعداد الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن وہ
ان میں سے اپنی ضرورت کے مطابق کسی لفظ کو اس کے مفہوم، اسکی آواز اور اس کی ادبی

سرگذشت کو مدنظر رکھتے ہوئے منتخب کر لیتا ہے۔ اچھا مصنف بننے کے لیے ضروری ہے کہ ہمیشہ نہایت موزوں الفاظ سے کام لیا جائے۔ ہم معنی الفاظ وجود ہی نہیں رکھتے۔ تھوڑا بہت فرق ضرور ہوتا ہے۔ زبان کا کام چونکہ خیالات کا دوسروں تک پہنچانا ہے، اس لیے اسلوب اگر زبان کو اپنا ابلاغی فرض باحسن طریق ادا کرنے میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے تو وہ اسلوب پسندیدہ نہیں۔ اگر کسی لفظ کا مفہوم اس کے تاریخی مفہوم (لغوی مفہوم) سے مختلف لیا جانے لگے تو اسے قبول عام حاصل ہو جانے کی صورت میں صحیح تسلیم کر لینا چاہیے یعنی غلط العوام الفاظ کو درست خیال کر لینا چاہیے لیکن کوشش یہی ہونی چاہیے کہ یہ صورت پیدا نہ ہو''۔۱۸

اس ساری بحث میں ہمیں گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر عطش درانی کا اس رائے پر اتفاق نظر آتا ہے کہ اسلوب کے معنی محدود ہیں اور اسے محض ادبی کینڈے ہی تک تصور کرنا پڑے گا۔ نیز یہ کہ اس کا مطالعہ یعنی اسلوبیات وسیع تر پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے، جس سے تحقیق کی نئی راہیں وا ہوتی ہیں۔ اہل فکر و نظر کو ان پہلوؤں پر توجہ دینی چاہیے۔

ماخذ

۱۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء، ص:۱۵

۲۔ ڈاکٹر عطش درانی، اسلوب اور اسلوبیاتی انتخاب، ''صحیفہ'' لاہور، جنوری تا مارچ ۱۹۹۷ء، ص:۲۳

۳۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، اسلوب، ''صحیفہ'' لاہور، جنوری ۱۹۶۵ء، ص:۲۲

۴۔ ڈاکٹر عطش درانی، محولہ بالا، ص:۲۴

5. Hoct, Characher F., A Course in Modern Linguistics. P:56

۶۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، محولہ بالا، ص:۲۷

۷۔ ڈاکٹر عطش درانی، محولہ بالا، ص: ۲۵

۸۔ گوپی چند نارنگ، محولہ بالا، ص: ۲۳

۹۔ منظر عباس نقوی، اسلوبیاتی مطالعے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۹ء، ص: ۹

۱۰۔ ڈاکٹر عطش درانی، متنی تجزیے کے حوالے سے اردو کی درسی ضرورتیں، ''اخبارِ اردو'' اسلام آباد، جون ۱۹۹۷ء، ص: ۷

۱۱۔ ایضاً، ص: ۸

۱۲۔ ایضاً، ص: ۱۱

۱۳۔ ایضاً، ص: ۱۳

14. Couch, Q., On the Art of Writing, P: 241
15. O'Grady, H., Matter, Form and Style, pp: 69, 121
16. Murray, H., The Problem of Style, pp: 112-17
17. Pater, Appreciation with an Essay an Style, p: 17
18. Bett, H., The Secret of Style, p: 77

محمد پرویش شاہین

ہنزہ اور بروشسکی زبان

سطح سمندر سے آٹھ ہزار فٹ کی بلندی پر واقع ہنزہ ایک ایسی ہی خوبصورت وادی ہے جو ہمارے تصورات سے زیادہ حسین و دلفریب ہے اور جسے بلاشبہ جنت ارضی کہا جاسکتا ہے اور جو حسین شاہراہ ریشم کے حسن اور رعنائی کے ماتھے کا جھومر ہے۔ ہنزہ کا مشہور شہر کریم آباد، سبزے اور پہاڑوں کے درمیان ایک چھوٹا سا شہر بلکہ گاؤں ہے۔

ہنزہ کا دوسرا گاؤں علی آباد ہے۔ کریم آباد کے ایک کنارے پر ساڑھے پچیس ہزار فٹ بلند کوہ راکاپوشی ہے۔ صبح سویرے جب اسی فلک بوس پہاڑ کی چوٹی کے اوپر سے سورج کی کرنیں شہر پر پڑتی ہیں تو یہ منظر دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی طرح چودھویں کے چاند کی کرنیں جب راکاپوشی کی چوٹی پر جمی ہوئی برف سے منعکس ہوتی ہیں تو ایک ایسا سحر انگیز منظر نظر آتا ہے۔ جس کی خوبصورتی کو صرف دیکھ کر ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔

وادیٔ ہنزہ کوہستان قراقرم کے اونچے پہاڑوں کے درمیان ایک وادی ہے جو شرقاً غرباً ایک سو میل سے کچھ زیادہ لمبی اور شمالاً جنوباً نصف سے لے کر دو میل تک چوڑی ہے۔ اس کے مشرق میں چینی ترکستان کی حدود، یارقند، سری قول اور کاشغر ہیں۔ جنوب میں علاقہ جات نگر (Nagar)، استور اور کشمیر واقع ہیں۔ جنوب مشرق میں بلتستان اور لداخ کے علاقے ہیں۔ شمال میں روسی حدود کے پامیر، تاشقند اور افغانستان کے پامیر منارہ اور واخان ہیں اور مغرب میں اشکومن اور واخان افغانستان کے علاقے ہیں۔

ہنزہ یقیناً ایک خوبصورت اور پرسکون جگہ ہے جو اپنی بہترین آب و ہوا، پھل، پھول اور برف پوش کہسار اور نیچے سبزے کا قالین اور بہترین موسم کے لیے مشہور ہے۔ جو جون سے اکتوبر تک ہوتا ہے۔ سیدھے سادھے اور محنتی لوگ اپنی طویل العمری کے لیے

دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ جہاں کے پانی میں سونا بہتا ہے اور جہاں ۱۳۳ اقسام کی خوبانیاں پیدا ہوتی ہیں۔ بقول ایک ماہر آثار قدیمہ ہنزہ کے اطراف کے علاقوں میں دیکھنے لیے بہت کچھ ہے۔ ایک ماہر ارضیات نے ہمیں وہ جگہ دکھائی جو برصغیر اور ایشیا کے درمیان حد فاصل کا کام دیتی تھی۔ چار کروڑ سال قبل یہ دونوں علاقے آپس میں مل گئے اور پھر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان دونوں خطوں کے درمیان کوہ ہمالیہ کا سلسلہ ابھر آیا دونوں خطوں کے مابین حقیقی خطِ تقسیم آج بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

لسانی اور جغرافیائی تقسیم:

یہ وادی (قدیم ریاست ہنزہ جو ۱۹۷۴ء میں پاکستان میں مدغم کر لی گئی) جغرافیائی اور لسانی لحاظ سے تین بڑے بڑے حصوں میں منقسم ہے۔

۱۔ مرکزی ہنزہ:۔ یہاں بروشو لوگ رہتے ہیں اور بروشسکی زبان بولتے ہیں۔

۲۔ بالائی ہنزہ:۔ اسے گوجال بھی کہتے ہیں۔ یہاں وخی (Wakhi) زبان بولی جاتی ہے۔

۳۔ ہنزہ پائیں:۔ جسے شناکی (Shinaki) بھی کہا جاتا ہے۔ یہاں زیادہ تر شین (Shin) قوم آباد ہے اور شِنا (Shina) زبان بولی جاتی ہے۔

ہنزہ کی وجہ تسمیہ:

اگرچہ یہ بات تا حال مکمل طور پر طے نہیں ہو سکی ہے کہ ہنزہ کو ہنزہ کیوں کہا جاتا ہے۔ پھر بھی اس بارے میں مختلف محققین کی رائے پیش کی جاتی ہے۔

چین کے سنکیانگ میں یہ نیزہ کنجوت (Kanjut) کے نام سے مشہور ہے۔ قدیم ترکی زبان میں لفظ کنجوت کھلی وادی کے لیے استعمال ہوتا تھا، اس کی ایک اور وجہ تسمیہ بھی ہے۔ ایک روایت کے مطابق سفید ہن قوم کے ہنزہ میں آکر آباد ہونے کی وجہ سے اس علاقے کا نام ہنزہ پڑ گیا۔ کوئی کہتا ہے یہ ''پوچی'' ہیں، کوئی انڈو

سیتھین (Seythian) بتاتا ہے، کوئی ان کو شین کے کھاتے میں اور کوئی یشکن (Yashkun) کے کھاتے میں ڈالتا ہے مشہور عالم شومبرگ کا کہنا ہے کہ یہ لوگ نہ درد (Dard) ہیں اور نہ یشکن ہیں۔لوگ کہتے ہیں کہ وہ بدخشان اور واخان سے آئے ہیں۔اگر ایسا ہے تو پھر یہ ایرانی اور تورانی نسل کے لوگ ہیں۔ترک اور تاجک ہیں۔ایک بات صاف ہے کہ وہ کشمیری ہیں نہ بلتی (Balti) ہیں اور نہ وادی سندھ (انڈس ویلی) کے لوگ ہیں۔مشہور عالم بڈلف کے قول کے مطابق یہ لوگ یشکن (Yashkun) اور ہنزہ کے بوادنی لوگ ہیں۔جنہوں نے ۱۲۵ق۔م میں باختر (افغانستان) فتح کرلیا، پھر انہوں نے بلتستان میں شگر (Shigar) وادی پر قبضہ کرلیا۔ایک اور ماہر کے بقول یہاں کے اصلی اور قدیمی لوگ چترال کے کھو (Kho) تھے۔لیکن ایک اور مضبوط قول کے مطابق لفظ بورش (Burish) لفظ پوروشا (Puroosha) سے نکلا ہے اور یہ پشاور کا اصلی اور پرانا نام ہے اور یہ لوگ پرانے پشاور کے لوگ ہیں جو اوپر آگئے ہیں۔

یونانی:

ہنزہ جس کی آبادی کم وبیش ۵۰ ہزار ہے۔اس کے بارے میں بعض مورخین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ہنزہ کے موجودہ باشندوں کی اکثریت سکندر اعظم کی فوج کے ان چند سپاہیوں کی نسل ہے جو اپنی فوج سے بچھڑ کر ادھر آنکلے تھے اور پھر اس حسین وادی کی خوب صورتی سے متاثر ہوکر مستقل طور پر یہیں رہائش پذیر ہوگئے۔اہل ہنزہ اپنی داستانوں میں اپنی نسل سکندر اعظم کے ساتھ ملاتے ہیں۔

کچھ مورخین یہاں کے قدیم باشندوں کے بارے میں خیال کرتے ہیں کہ قدیم ہنزہ میں تین قبیلے (۱)۔ورم تھپ، (۲)۔چانگ، (۳)۔حسن کوژ رہتے تھے۔ایک اور روایت کے مطابق سکندر اعظم کا ایک سپہ سالار اور تین سپاہی جو بیمار ہونے کی وجہ سے ہنزہ میں رہ گئے تھے ان سے چار قبیلے درامنگ، برمنگ، براتلنگ اور ضروکش، آباد ہوئے۔اب تک یہ قبیلے ہنزہ میں موجود ہیں۔ان کے ساتھ ایرانی بیویاں بھی تھیں۔اس

لیے ایرانی اور یونانی تہذیب کی آمیزش سے ہنزہ کلچر معرض وجود میں آیا ہے۔ بعد میں نووار دلوگوں کو ان قبیلوں میں ضم کر کے برادری میں شامل کر لیا گیا۔

لیکن دیگر محققین کے نزدیک یہاں آباد ہونے والا سب سے پہلا گروہ سومیرا درد (Somera-Dard) ہے جسے اپنا وطن سومیر (عراق) (Someer) مجبوراً چھوڑنا پڑا تھا اور جب کوئی گروہ اپنا وطن چھوڑتا ہے تو اسے نئے وطن میں پہنچ کر اپنے قدیم وطن کی یاد بری طرح ستاتی ہے۔ تبھی اس گروہ نے نگر (Nagar) دریا کے کنارے پر جو پہلی بستی آباد کی تو اس کا نام سومیر (Somer) رکھا اور اس سے ملحق پہاڑ کو جس کے دامن اور چراگاہوں میں ان کے جانور چرتے سومیر پہاڑ کے نام سے پکارا۔

بادشاہت:

یہاں پہلے رئیسانِ گلگت کی حکومت رہی ہے۔ اس کے بعد شری بدت ایک ظالم حکمران ہو گزرا ہے جسے ملتستان سے آئے ہوئے ایک شہزادہ آذر جمشید نے ختم کر دیا۔ اس کے بعد اگرچہ یہاں مغول، تیتم اندرونی طور پر حکمران تھے لیکن مالیہ گلگت کے شاہ ملک کو دیا کرتے تھے۔ ان کے بعد عباشو اور عیاشو ثانی مشہور بادشاہ گزرے ہیں۔

مذہب:

قدیم عہد میں یہ لوگ بتوں کی پوجا کرتے تھے ان کے مشہور بت سہ بلا بوئن، ہلا بوئن اداتھول بوئن تھے۔ اس کے علاوہ یہاں اوہام پرستی اور جانور پرستی کا بھی دور دورہ رہا ہے۔ یہ لوگ مردوں کو جلاتے تھے جہاں مردے جلاتے تھے اس جگہ کو جاتی میجنگ کہتے تھے جن کے آثار آج بھی پائے جاتے ہیں۔ موجودہ دور میں یہاں کے ننانوے فیصد لوگ اسماعیلی ہیں۔ دو تین گاؤں میں شیعہ اثنا عشری بھی رہتے ہیں۔ چند ایک گھرانے اہلسنت والجماعت کے بھی ہیں جو آپس میں اسلامی رواداری کے اصول کے تحت زندگی گزارتے ہیں۔

پہاڑ:

یہاں کے درجن سے زیادہ بیس ہزار فٹ سے بلند فلک بوس و برف پوش چوٹیاں واقع ہیں۔ مشہور گلیشیئر بتورا (Batora) دنیا بھر کے سیاحوں کی توجہ کا مرکز بنا ہوا ہے۔

چراگاہیں:

واخان، شمشال اور چہ پرسان زیادہ زرخیز چراگاہیں ہیں۔

راکاپوشی:

راکاپوشی جوحسن و جمال اور رعب و دبدبہ رکھنے والی چوٹی ہے۔ اس کو مقامی زبان میں ''دو ماری'' کہتے ہیں یعنی بادلوں کی ماں، ہند، پرانوں کے مطابق یہ پیشوا (دیوتا) کی آماجگاہ ہے اور یہ وہ جگہ ہے جہاں اس نے محبت کے دیوتا کو جس نے اسے تنگ کیا تھا جلایا تھا اور ہاتھی سر والا دیوتا جو عقل کا دیوتا ہے۔ گنیش (Ganisg) یہاں پیدا ہوا تھا۔

قابل ستائش قلعے:

ہنزہ میں کریم آباد کے مقام پر دو مشہور اور پرانے دیوہیکل قلعے موجود ہیں جو اپنی ساخت، خوبصورتی اور تفریحی لحاظ سے قابل دید ہیں۔ ایک قلعہ کا نام التت (Altit) اور دوسرے کا نام بلتت (Biltit) ہے۔ ان قلعوں کی تعمیر کے سلسلے میں یہی بتایا جاتا ہے کہ جب شاہ ہنزہ نے بلتستان کی ایک شہزادی کے ساتھ شادی کر لی، جن کا نام شاہ خاتون تھا اور جو بڑی پارسا اور نیک خاتون تھیں تو ان کے ساتھ جہیز میں بہت سے غلام اور دست کار آئے، جنہوں نے بیگم صاحبہ کے لیے التت اور بلتت کے قلعے تعمیر کیے۔ جہیز میں ایک صندوق بھی لائی گئی تھی جس پر ۹۰۰ھ یا ۱۵۴۸ء درج ہے۔

معدنیات:

ہنزہ کے پہاڑوں کو قدرت نے مختلف معدنیات سے نوازا ہے جس میں ''کومریں'' اور'' زمرد'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جن کا خوب لین دین ہورہا ہے۔

مشہور تہوار:

۱۔ تھموشلنگ: بہت بڑے آدم خور ظالم بادشاہ شری بدت کو زندہ جلایا گیا تھا۔ یہ تہوار اس خوشی میں منایا جاتا ہے۔

۲۔ بوفو: جب ماہ مئی میں زمینوں میں بیج بکھیرا جاتا ہے تو کامیابی اور زرخیزی کے لیے یہ رسم ادا کی جاتی ہے۔

۳۔ گناتی: جب جو کی فصل پک کر کٹائی کے قابل ہو جاتی ہے تو یہ رسم ادا کی جاتی ہے۔

۴۔ دھوم نکھالی: جب فصلوں کو کاٹا جاتا ہے اور گھروں میں لے جا کر سنبھالا جاتا ہے تو اس خوشی میں یہ رسم ادا کی جاتی ہے۔

۵۔ نوروز: حضرت علیؓ کے یوم امامت کی نسبت سے یکم ماہ حمل کو نوروز کا تہوار مناتے ہیں۔

۶۔ گرونس: ماہ جدی کی اکیسویں اور بائیسویں تاریخوں کو منایا جاتا ہے۔ اس دن یہ جاننے کے لیے کہ بکریاں گابھن ہوگئی ہیں یا نہیں ان کے تھنوں کا معائنہ کیا جاتا ہے۔

پولو:

دنیا کا یہ مشہور کھیل شمالی علاقہ جات کے مختلف علاقوں میں بڑے زور شور کے ساتھ کھیلا جاتا ہے۔ یہاں کے لوگ بھی اس کے بڑے شوقین ہیں۔

مقدس چٹانیں:

وادی ہنزہ اپنے فن، رعنائی، صاف و شفاف پانی، پرسکون ماحول، بلند و بالا کہسار اور فلک بوس چوٹیوں کے علاوہ اپنی مقدس چٹانوں (Sacred rocks) کے لیے بھی بڑی شہرت رکھتی ہے۔ یہ چٹانیں کیا ہیں ایک کھلی کتاب ہے جن پر عرصہ قدیم کے مختلف انسانوں، شکاریوں، بادشاہوں، سفیروں، سیاحوں، زائرین، راہبوں (Monks) سوداگروں اور مذہبی علماء کی مختلف تحریریں کندہ ہیں جو شاہراہ ریشم پر داسو (Dasu) سے لے کر خنجراب تک داستانوں بھری کتاب ہے (اس پر پھر کبھی قلم اٹھایا جائے گا)۔ جن پر ملکی اور غیر ملکی ماہرین نے جی بھر کر داد تحقیق حاصل کر لی ہے مگر پھر بھی یہ اتنا آسان علم نہیں کہ اتنی جلدی حل ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ صاحبان علم و دانش آپس میں بہت بڑا تضاد رکھتے ہیں۔ ان چٹانوں پر تا حال ۲۵ زبانوں اور خطوں کا اندازہ لگایا گیا ہے۔ میرے خیال میں ضروری یہ ہے کہ ملک میں سنسکرت، اوستا، گندھاری زبانوں اور خروشتی، آریائی اور پہلوی رسم الخط کے لیے کوئی اچھا سا ادارہ قائم کیا جائے کیونکہ ان زبانوں اور ان کے رسم الخطوں کے بغیر اس کا پڑھنا بڑا مشکل ہے اور اگر اس قسم کا کوئی بھی ادارہ قائم کیا گیا تو ملکی ماہرین بڑی آسانی کے ساتھ غیر ملکی ماہرین پر سبقت لے جا سکتے ہیں کیونکہ یہ تحریریں کچھ اور نہیں ہیں بلکہ ہماری آج کی آس پاس بولی جانے والی زبانوں کی قدیم شکلیں ہیں جن کے رسم الخط بدل جانے کی وجہ سے موجودہ اور قدیم زبانوں کے پڑھنے میں دوری اور بُعد واقع ہوا ہے۔

زبان:

جس طرح کہ یہاں کی چٹانوں پر تصویری رسم الخط کی تحریریں ایک بڑا مسئلہ ہے۔ اسی طرح یہاں کے باسیوں جن کو "بروشو" کہا جاتا ہے، ان کی زبان بروشسکی کا مسئلہ بھی بڑا پیچیدہ ہے کیونکہ تا حال اسی علاقہ یا اسی ملک پاکستان میں کوئی ایسی دوسری

زبان نہ مل سکی۔ جس کا رشتہ لسانی طور پر ہنزہ کی زبان کے ساتھ لگا دُ رکھتا ہے۔ ٹی ایل ال
ہم اسے ایک مکمل الگ خاندان مگر نامعلوم خاندان کی زبان کہہ سکتے ہیں۔ اس لیے یہ ایک
مکمل یتیم زبان (Orphan Language) ہے۔ اس کے حل کرنے میں ہماری وہ
مشکلات حائل ہیں جن کا ذکر پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں۔ اس زبان پر گذشتہ ایک صدی
سے تحقیق کام ہو رہا ہے۔ اس لیے یہاں چند محققین کی آراء پیش کی جاتی ہیں۔

ہنزہ اور نگر میں بولی جانے والی زبان بروشسکی کا پہلے پہل جب ماہر لسانیات کو
پتہ چلا تو انہوں نے اس زبان کی ماہیت میں خصوصی دلچسپی لینا شروع کی، اسی نوعیت کی
ایک اور زبان ''باسکو'' ہے۔ جو مغربی یورپ کے ایک مختصر قابل فخر اور بااثر قبیلہ کی زبان
ہے۔ اگر دونوں کا موازنہ کیا جائے تو تب کوئی ٹھوس فیصلہ سامنے آئے گا۔

۱۸۵۴ء میں ایک ماہر جغرافیہ (جیوگراف) کنگھم نے اپنی تحقیق میں بروشسکی
کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ زبان اسی صورت میں ہے جیسی تیرہویں صدی عیسوی میں تھی
اور یہ زبان یقیناً ایک اپنی زبان ہے جو اپنی دیگر ہمسایہ زبانوں مثلاً روسی، ہندی، آریائی،
کشمیری، ترکی اور دردی سے میل نہیں کھاتی اور ایک ایسے علاقے میں بولی جاتی ہے۔
جہاں ایک طرف انڈو یورپی (شینا اور وانی) تبتی برمی (بلتی) اور ترکی زبان بولی جاتی
ہے لیکن یہاں پر پی ڈبلیو بچت ۱۹۲۶ء اور ڈاکٹر ایچ برگر کی آراء نقل کرنا ضروری سمجھتا
ہوں، کیونکہ ان کی رائے میں ہمیں ایک نئی سمت کی طرف اشارہ ملتا ہے مثلاً پی ڈبلیو بچت
جنہوں نے ۱۹۲۷ء میں دنیا کی زبانوں پر نمایاں کام کیا تھا۔ یہ تاثرات دیے ہیں کہ
بروشسکی زبان کی الگ حالت جو کہ بہت اہمیت کی حامل ہے۔ ایک نمایاں حقیقت ہے۔
ہندوستان میں اس سے قبل یا اس کے قریب قریب دراوڑی، منڈا اور دوسری زبانیں بھی
موجود تھیں۔ ان میں سے صرف ایک ہی زبان شمالی مغربی ہندوستان کو جانے والی شاہراہ
کے قریب بچائی جاسکی اور ہمارے وقتوں تک پہنچی۔

ڈاکٹر ایچ برگر لکھتے ہیں ''قدیم تبتی ادب میں کئی دفعہ بروزہ'' نامی زبان کا ذ

کیا گیا ہے اور یہ ہنزہ اور گلگت میں بغیر غلط فہمی کے اپنائی گئی ہے۔ یہ بات ریکارڈ پر موجود ہے کہ "بون پو" (مذہب کا نام ہے) اور بدھ مت کے حقیقی نسخے بھی اسی زبان میں لکھے گئے ہیں حتیٰ کہ ایک بدھ مت ستر ا کے نام سے جو بتیس (۳۲) تہجی حروف پر مشتمل ہے ۔ کانجو میں ملی ہے جس کے ساتھ سنسکرت اور تبتی زبان میں تراجم بھی ہیں۔

زبانوں کا نمونہ

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
خوبانی	ژو	پانی	ثل
بھوکا	چاہیئے	لکھنا	گرمی ئس
بھیڑ کا بچہ	ٹموشی	جھاگ	غش
گھنا	شوقوزم	بالشت	تش ئی
تیز	ہی ژوم	موسم گرما	گروزم
بغل	مہ قت	سننا	وائےتس
جانا	ئی تمن	درانتی	بی سرش
بادام	بادام	پری	پری
کڑوا	قاقوم	آگ	لو
گدھا	ژمن	بخار	تھوتھو
سال	یول	انجیر	فاک
پرسوں	ہی پوتھو	لڑکی	ویسن
قوس قزح	نیژ وتاژو	تیر	ترمور
چاندی	بری	چیونٹی	کھن

بچھو	ہرو	بھائی	اَچُو
آج	ٹول ٹو	دھواں	تھس
خزاں	ٹھو	بندوق	ٹومق
اندھا	ٹھوتی	چربی	وس
داڑھی	گونی	انار	بی چل
مارنا	دلسی	سفید	بُوزم
مہینہ	ہیتا	ہنر	ہنر
راکھ	پھے ہنگ	بھیجہ	مغو
بارہ	ٹورمہ التا		

ہفتہ کے دن

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
جمعہ	ھُکر	منگل	انگارو
ہفتہ	شم چر	بدھ	بدھ
اتوار	آدت	جمعرات	بی ری پر
پیر	سندورا		

ذائقہ

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
میٹھا	اوئم	کھٹا	شوقوزم

تیز	ٹُٹ بیرم	نمکین	بیوکش
کڑوا	قضوم		

رنگ

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
کالا	متوم	بھورا	گھور
سبز	شقم	سرخ	باردم
نیلا	ایاشقم	زرد	شی کترک
سفید	بوزم		

پھل پھول

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
کھجور	خرما	گنا	اشقر
پھل	یُوش	سیب	بالت
تربوز	چاتمنگ	خربوزہ	غوان

انسان کی مختلف حالتیں

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
آدمی	ہَر	نوجوان	جوان

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
عورت	[illegible]		

[illegible]

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible]

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		

زیورات

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
انگوٹھی	بورندو	ہار	ہار
نتھ	گی کن	چوڑی	ژومی نیس
بالی	کشوار		

درخت

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
شہتوت	بی رنچ	آلوچہ	گندرو
خوبانی	ژو	ناشپاتی	پےسو
سیب	بالت		

رشتے

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
رشتہ دار	جام قش	بیٹا	ی
کنبہ	پسویار	بیٹی	مئی
باپ	میوں ۔ آلا	دادا	ے پی
ماں	مما	نانا	ے پی
بھائی	اچو	دادی	آپی
بہن	آئیس	نانی	آپی

پرندے

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
پرندہ	بلس	کوا	خان
چڑیا	چیس	باز	شاہین
مرغا	ہرغرقاموس	چمگادڑ	گوان ہونس
چوزہ	اس ٹو	بٹیر	غوان
کبوتر	تل		

موسم

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
سردی	چغوزرم	سرما	بجائی
گرمی	گرودرم	گرما	شنی
بہار	بہاری	خزاں	شو
برسات	گرو		

اوقات

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
صبح	سوردمو	رات	تھپ
دوپہر	دوغوئی	عصر	دغوئی
دن	گونس	عشاء	ستاسومو

کل	سیئور	شام	شام
آدھی رات	تھپ برابر		

مذکر مؤنث

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
لڑکا	ہی تس	کتی	گوہی ہوک
لڑکی	دسنی	خاوند	اویئر
مرغا	پرغرقاموس	بیوی	یوس
مرغی	گوسی غرقاموس	بکرا	ہالدن
کتا	ہرہوک	بکری	خیرسیر

جمع واحد

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
لڑکا	ہی لس	مکانات	ہاکی چنگ
لڑکے	ہی یشو	ماں	مما
لڑکی	دسی	مائیں	مماسی و
لڑکیاں	دسی ادن	روٹی	شاپک
مکان	ہا	روٹیاں	شاپی گوس

گنتی

اردو	بروشسکی	اردو	بروشسکی
ایک	ہس	آٹھ	التمبو
دو	التا	نو	ہن ہونچو
تین	اس کو	دس	تورمو
چار	والتو	بیس	التر
پانچ	سندو	پچاس	التوالترتورمو
چھ	می شندو	سو	تھا
سات	تھالو		

فقرے

اردو	بروشسکی
کیا حال ہے	بہ حال بلہ
اچھا ہوں	شوقا
آپ کا نام کیا ہے	اُنے گویک ہسن بلہ
میرا نام شاہین ہے	جاایک شاہین بلہ
آپ کہاں سے آئے ہیں	ماہ ام مم باماہان
میں سوات سے آیا ہوں	جہ سوات ژم دایابا
یہ کیا ہے	گے ہسن بی
یہ مسجد ہے	گے مسجد بلہ

نوٹ:
زبان کا ذخیرہ میرا ذاتی ریسرچ فیلڈ کا نتیجہ ہے۔ زبان کی مخصوص آوازوں کے بجائے اسے اردو زبان کی آوازوں میں درج کر دیا گیا۔
زبان کے نمونوں کے لیے میں جناب علی شاہ صاحب رجسٹرار، وکیل شاہ صاحب ہنزہ، انور علی صاحب گلگت اور نور شاہ صاحب نگر کا بے حد شکر گزار ہوں۔

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

اردو عبارت میں ہمزہ (ء) کا درست استعمال

اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ اردو تحریروں میں ہمزہ کے استعمال میں احتیاط سے کام نہیں لیا جاتا۔ بعض مقامات پر بغیر کسی وجہ کے ہمزہ لگا دیا جاتا ہے اور جہاں ہمزہ ضروری ہوتا ہے وہاں کاہلی یا لاعلمی کے سبب چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ہمزہ کا غلط استعمال اخبارات، ناول، افسانوں اور اسی قبیل کے دوسرے ادب میں عام نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ اساتذہ اور طلبہ بھی اکثر نادانستگی میں اس قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے اسکولوں کے اساتذہ کو ان کی درسی ٹریننگ کے دوران میں اصلاح زبان کی طرف توجہ نہیں دلائی جاتی۔ جب کہ استاد ہونے کی حیثیت سے ان کے نصاب میں زباندانی کو ایک لازم مضمون کی حیثیت سے شامل ہونا چاہیے لیکن عملاً ایسا نہیں ہوتا جس کے سبب اساتذہ، طلبہ کے سامنے زبان کی غلطیوں کا غیر شعوری طور پر بار بار ارتکاب کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ طلبہ بھی ان غلطیوں کو اپنی دانست میں درست سمجھ کر اپنا لیتے ہیں۔ اعلیٰ سطح کی تدریس میں بھی ادب ہی پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اور زبان کو پس پشت ڈال دیا جاتا ہے لہٰذا طلبہ الفاظ کا جو املا اپنی ابتدائی جماعتوں میں سیکھتے ہیں وہ آخر تک قائم رہتا ہے اور رفتہ رفتہ پختہ ہو جاتا ہے۔ اگر یونیورسٹی کے اساتذہ، طلبہ کے لکھے ہوئے نوٹس کی اصلاح کر دیں تو اغلاط کی بڑی حد تک درستی ممکن ہو جائے۔

طلبہ اور اساتذہ کے علاوہ کاتب حضرات بھی زبان کی غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں اور پروف ریڈر حضرات بھی اپنے فرائض میں تساہل برتتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تحریر میں جو اغلاط موجود ہوتی ہیں وہ جوں کی توں رہتی ہیں۔ ایسے کا وقت تو وہ ہوتا

ہے جب درست لکھے ہوئے لفظ کو، کاتب اپنی دانست میں غلط سمجھتے ہوئے، خود ہی درست کر دیتا ہے اور وہ اسی طرح چھپ کر قارئین کے سامنے پہنچ جاتا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی سابق پروفیسر گورنمنٹ کالج لاہور، اپنے یکم جنوری ۱۹۹۰ء کے مکتوب میں راقم کو تحریر کرتے ہیں'' کچھ عرصہ قبل میری کتاب ''فارسی شاعری میں طنز و مزاح'' (جو اب بفضلہٖ تعالیٰ چھپ چکی ہے) کا کتابت شدہ مسودہ میرے پاس آیا تو میں نے سر پیٹ لیا حالانکہ میں نے ناشر سے کہہ رکھا تھا کہ کاتب سے کہے، میرے مسودے کے مطابق املا رکھے۔ مطلب یہ کہ حضرت کاتب اپنا ہاتھ دکھانے سے باز نہیں رہتے'' [1] اور اسی طرح قارئین بھی اس غلط املا کو درست خیال کرنے لگتے ہیں جو بار باران کی نظروں کے سامنے آتا ہے لہٰذا ناشر اور پروف ریڈر حضرات کے فرائض میں یہ ضرور شامل ہونا چاہیے کہ وہ تحریر میں املا کی غلطیوں کی اصلاح کریں تا کہ جو کچھ چھپ کر سامنے آئے وہ ہر قسم کی اغلاط سے پاک ہو۔

زیرِ تحریر مقالہ ہمزہ ''ء'' کے درست استعمال پر مبنی ہے اور اس موضوع پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔

1۔ ''الف'' اور ''واؤ'' کے علاوہ کوئی حرف جس کے نیچے زیر ہو اور اس کے بعد ''یے'' ہو اور ''یے'' لفظ کا آخری حرف بھی ہو تو وہاں ''ء'' نہیں آئے گا بلکہ ''ی'' کا استعمال ہو گا، جیسے

درست الفاظ	غلط
لیے (لِ+ی+ے)	لئے ۔ لیئے
کیے	کئے ۔ کیئے
دیے	دئے ۔ دیئے
پیے	پئے ۔ پیئے
اس لیے	اسلئے

کے لیے   کیلئے وغیرہ

2۔ مذکورہ اصول کے برعکس اگر پہلے حرف پر زبر ہو تو ''ۓ'' استعمال ہوگا، جیسے گئے (گ + ء + ے) ، نئے وغیرہ۔

پہلی مثال میں تلفظ ''لی + ے'' ہے یعنی آخر میں ''یہ'' کی خفیف آواز نکلتی ہے دوسری مثال میں تلفظ ''گ + اے'' ہے یعنی آخر میں ''اے'' کی خفیف آواز ہے۔

3۔ اگر ''ی'' سے پہلا حرف مفتوح ہو یعنی اس پر زبر ہو اور ''ی'' لفظ کا آخری حرف ہو تو ''ی'' پر ہمزہ لگایا جائے گا۔ جیسے گئی، نئی، بھئی، گئی، مئی، ہنگئی، بڑھئی وغیرہ۔

4۔ اگر ''ی'' سے پہلا حرف مکسور ہو یعنی اس کے نیچے زیر ہو اور ''ی'' لفظ کا آخری حرف ہو تو ''ی'' پر ہمزہ نہیں آئے گا۔ جیسے قوی، راوی، رضی، ولی، بھی، دری وغیرہ

5۔ تعظیمی الفاظ میں بھی آخری تلفظ ''یے'' ہوتا ہے ''اے'' نہیں ہوتا لہذا ان الفاظ میں ''ۓ'' نہیں آئے گا۔ جیسے: لیجیے، کیجیے، دیجیے، دیکھیے، چاہیے، بیٹھیے، کہیے، بولیے، کھولیے وغیرہ۔ ان الفاظ کو لیجئے، دیجئے لکھنا غلط ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ ''ے'' سے پہلے ''الف'' نہ ہو۔

6۔ جب ''الف'' کے بعد ''یے'' آئے اور ''الف'' سے پہلا حرف مفتوح ہو تو ''یے'' پر ہمزہ آئے گا کیونکہ ایسی صورت ''یے'' اپنی اصلی آواز نہیں دیتی بلکہ ''اے'' کی ہلکی سی آواز دیتی ہے۔ یہاں ''ے'' لفظ کا آخری حرف ہونا چاہیے۔ جیسے: آئے، لائے، کھائے، بتائے، سنائے، لگائے، جلائے، جائے وغیرہ۔

7۔ اسی طرز کے تعظیمی الفاظ پر بھی ''ۓ'' آئے گا۔ جیسے: آیئے، جایئے،

سنائیے، بتائیے، وغیرہ۔ یعنی ''الف'' سے پہلا حرف مفتوح ہونا چاہیے اور لفظ ''یے'' پر ختم ہو۔

8- اسی طرح جب ''الف'' کے بعد ''ی'' ہو اور ''الف'' سے پہلا حرف مفتوح ہو تو ''ی'' پر ہمزہ آئے گا مثلاً: آئی، لائی، کھائی، بلائی، سنائی، بتائی، چٹائی وغیرہ۔

9- اسی قسم کے تعظیمی الفاظ پر بھی ہمزہ آئے گا جیسے: آئیں، گائیں، لائیں، سنائیں، بتائیں، بلائیں وغیرہ۔

10- جب کسی لفظ میں واؤ ساکن ہو، اس کے بعد ''ے'' یا ''ی'' ہو اور واؤ سے پہلا حرف زبر یا پیش رکھتا ہو تو ''ے'' اور ''ی'' پر ہمزہ آئے گا جیسے:

(الف) سُوئی، سوئی، بوئی، روئی، کوئی، دوئی، ڈوئی وغیرہ۔

(ب) سوئے، کھوئے، روئے، بوئے، سُوئے وغیرہ۔

11- نمبر 10 کے تحت اگر واؤ ساکن نہ ہو بلکہ متحرک ہو تو ی یا ے پر ہمزہ نہیں آئے گا جیسے:

(الف) کھوے، کھوِے، توے، جوِے وغیرہ۔

(ب) توی، روی، بدوی، لکھنوی وغیرہ۔

اردو زبان کے ماہرین نے مندرجہ بالا اصولوں کی بابت اظہار خیال کیا ہے: انشاء اللہ خان انشا تحریر کرتے ہیں ''کیجیے، لیجیے، دیجیے'' میں ج کے بعد ہمزہ حذف کرنا جائز بلکہ زیادہ فصیح ہے'' 2 ڈاکٹر مصطفیٰ خان اپنے ایک مقالے میں تحریر کرتے ہیں ''دیکھیے، دیجیے، اس لیے، وغیرہ میں ''یے'' سے پہلے ہمزہ نہ لکھا جائے'' 3 ڈاکٹر عبدالستار صدیقی لکھتے ہیں ''ہمزہ'' اسی وقت آئے گا جب اس سے پہلے زبر ہو۔ اگر اس سے پہلے زیر

ہوگا تو ''ی'' آئے گی۔ یعنی ''گئے'' میں ہمزہ ہے مگر ''کیے'' میں ''ی'' ہے'' 4 ڈاکٹر شوکت سبزواری تحریر کرتے ہیں ''اصول یہ ہے کہ ہمزہ اس وقت آئے گا جب اس سے پہلے زبر ہو۔ اگر ماقبل زیر ہے تو ''ی'' آئے گی 5 پروفیسر غلام رسول فرماتے ہیں'' ان میں ہمزہ نہ لکھا جائے حرف ''ی'' لکھی جائے۔ مثلاً لیے، جیسے، یے، چاہیے وغیرہ'' 6 مولانا احسن مارہروی نے کئی تجویزیں پیش کیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ دیکھیے، دیجیے، لیے وغیرہ میں ''ی'' سے پہلے ہمزہ نہ لکھا جائے'' 7 ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں'' اگر حرف ماقبل مکسور ہے تو ہمزہ نہیں آئے گا ''ی'' لکھی جائے گی جیسے کیے، دیے، لیے وغیرہ اگر ''ی'' سے پہلا حرف مفتوح ہے تو ان لفظوں کو ہمزہ سے لکھنا صحیح ہے مثلاً گئے، نئے، وغیرہ'' 8 رشید حسن خان تحریر کرتے ہیں ''ہمزہ'' اسی وقت آئے گا جب ماقبل پر زبر یا پیش ہو، اگر ماقبل مکسور ہے تو ہمزہ نہ آئے گا ''ی'' آئے گی مثلاً گئے، گئی، مگر کیے، دیے، لیے وغیرہ'' 9

12۔ ''آ'' کے بعد ی، ے یا و، آئے تو ہمزہ لگایا جائے گا کیونکہ یہاں دو حرف علت اپنی الگ الگ آواز دیتے ہیں۔ جیسے آؤ، آئے، آئی، وغیرہ۔

13۔ جب کسی لفظ میں ''الف'' سے پہلا حرف مفتوح ہو یعنی اس پر زبر ہو اور ''الف'' کے بعد ''ؤ'' آئے تو ہمزہ لگایا جائے گا، جیسے: جاؤ، کھاؤ، لاؤ، سناؤ، بتاؤ، اٹھاؤ، گاؤ، نہاؤ، بچاؤ، گھماؤ، پلاؤ، وغیرہ ان الفاظ میں ''ؤ'' کی آواز کسی قدر ''اؤ'' سے ملتی جلتی ہے اس لیے ''اؤ'' کی آواز ظاہر کرنے کے لیے ''ء'' لگایا جاتا ہے۔
یعنی جب بھی کسی لفظ میں الف کے بعد ''ؤ'' آئے گی تو اس پر ''ء'' آئے گا،

مثلاً:

کھاؤ = (کھا +او) ، اٹھاؤ (اٹھا +او) ، بچاؤ (بچا +او) ، برتاؤ (برتا +او) نہ کہ کھاو (کھا+وو) ، اٹھاو (اٹھا +وو) وغیرہ۔لہذا ایسے تمام الفاظ جو ''ؤ'' پر ختم ہوتے ہیں اور واو سے پہلے ''الف'' ہو نیز ''الف'' سے پہلا حرف مفتوح ہو تو وہاں ''ؤ'' پر ہمزہ آئے گا جیسے: بچاؤ ، نبھاؤ ، گھاؤ ، الجھاؤ ، اکاؤنٹ ، پاؤ ، پتھراؤ وغیرہ۔علامہ سلیمان ندوی نے ''بچاؤ'' تحریر کیا ہے۔10 ''مساحت کی ہدایت'' کتاب جو تعلیم کے تحت شائع کی گئی تھی اس میں ''پاؤ کنال'' تحریر ہے۔ 11 ''تعمیر ادب'' 12 ۔ قواعد وانشا کی کتاب جو جملہ فیڈرل اور انٹرمیڈیٹ بورڈز کے جدید نصاب کے لیے مرتب کی گئی ہے۔اس کتاب میں داؤ 13 ، پلاؤ 14 ، صحیح جملوں کے ذیل میں موجود ہیں۔اسی طرح باؤلی ، گھناؤنی ، پاؤنڈ ، راؤنڈ وغیرہ پر ہمزہ آئے گا۔ 15

14۔ اگر الف اور واؤ بالترتیب کسی لفظ کے درمیان ہوں اور واؤ حرف صحیح ہو تو ''ء'' نہیں لگایا جائے گا جیسے: باور ، حلاوت ، بھاوج ، اکاون ، ستاون ، محاورہ ، جاوید وغیرہ۔ان الفاظ میں واؤ حرف صحیح ہے۔

15۔ اگر واؤ سے پہلے الف نہ ہو اور واؤ ساکن نہ ہو تو وہاں بھی واؤ پر ہمزہ نہیں آئے گا۔جیسے: دیوانی ، گوالا ، جوار ، پھوار ، گنوار ، چھوارا ، پچھوا ہوا ، جوا وغیرہ۔

16۔ حرف عطف کے واؤ پر بھی ہمزہ نہیں آتا۔جیسے: مے وجام ، گل وبلبل ، زندگی وموت وغیرہ۔

17۔ جب کسی لفظ میں ''الف'' کے بعد زیر کی آواز ہو جب کہ ''الف'' لفظ کے درمیان ہو تو زیر کی آواز کے لیے ہمزہ لگایا جائے گا جیسے: قائم ، دائم

قائد ، اوائل ،مسائل ، مشائخ ، جائز ، نتائج ، رائفل ،کوائف ، ذرائع ، شرائط ، معائنہ ، گھائل ، پائپ ، سائنس وغیرہ۔

18۔ نمبر 17 کے برعکس اگر الف کے بعد زبر کی آواز ہو تو 'ی' آئے گی۔جیسے: شاید ، باید ، عنایت ، حمایت ، شکایت ، رعایت ، پایل ، کویل ، ولایت ، پنچایت ، سرایت ، نہایت ، روایت وغیرہ۔

رشید حسن خان اس ضمن میں تحریر کرتے ہیں ''قاعدہ یہ ہے کہ جب درمیان لفظ میں ی پر زبر ہوگا تو اس جگہ ہمزہ کبھی نہیں آئے گا اور مکسور ہونے کی صورت میں ہمزہ آئے گا۔لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ فارسی کے کچھ حاصل مصدر ایسے ہیں جن میں ہمزہ کی جگہ ''ی'' آئے گی ،ایسے حاصل مصدر،آسایش ، آرایش ، افزایش ، فرمایش ، پیدایش ، نمایش وغیرہ ہیں۔ 17 اس کے ساتھ ہی آپ نمایندہ ، رایگاں ، پایداری ، شایستہ 18 ، جایداد ، جاے نشین وغیرہ بھی ''ی'' سے لکھتے ہیں۔ 19

19۔ رشید حسن خان کی یہ بات تسلیم کرنے میں ہمیں تامل ہے۔کیونکہ اردو میں جو اصول کارفرما ہے۔وہ یہ ہے کہ لفظ کے درمیان الف کے بعد اگر ی آئے گی تو زبر کے ساتھ پڑھی جائے گی اور اگر زیر کی آواز ہوگی تو ''ء'' آئے گا۔جو قاعدہ رشید حسن خان نے تحریر کیا ہے وہ فارسی لہجے سے تعلق رکھتا ہے۔کیونکہ فارسی میں ''ی'' کی آواز کو کھینچ کر پڑھا جاتا ہے یعنی ایرانی ''آسائش'' کو (آسا+ای +ش)، رائگاں کو (رای + گاں) پڑھتے ہیں۔اسی طرح دوسرے لفظوں میں بھی ''ی'' کو کھینچ کر پڑھتے ہیں جب کہ اردو میں اس کا تلفظ زیر کے ساتھ ادا ہوتا ہے یعنی (آرا ءش) ، (راءگاں) فارسی والے الف کے بعد ی کو ''ای'' کے تلفظ سے ادا کرتے ہیں مگر اردو میں

ساکن الف کے بعد ی ''ء'' کی آواز سے بدل جاتی ہے۔ لہٰذا اردو میں ایسے تمام الفاظ ''ء'' سے لکھے جائیں گے۔
جیسے: آسائش ، نمائش ، افزائش ، فرمائش ، پیائش ، رائگاں وغیرہ۔ رشید حسن خان نے فارسی تلفظ اور املا کو ترجیح دی ہے لیکن اردو میں ایک واضح اصول ہوتے ہوئے فارسی تلفظ کی پیروی کرنا درست نہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ تحریر کرتے ہیں کہ آزمائش ، نمائش ، آئندہ وغیرہ الفاظ ہمزہ اور ''ی'' دونوں سے صحیح ہیں۔ 20ے اسی طرح ترقی اردو بورڈ (بھارت) کی سفارشات کے مطابق فارسی کے وہ حاصل مصدر جن کے آخر میں ''ش'' ہوتا ہے اگرچہ ان میں از روئے اصل ''ی'' ہوتی ہے، لیکن تلفظ میں ''ی'' اور ہمزہ کی درمیانی آواز سنائی دیتی ہے اس لیے از روئے اصل لکھا جائے تو ''ی'' سے صحیح ہے لیکن از روئے تلفظ ہمزہ درست ہے۔ چنانچہ ایسے الفاظ کے دونوں املا کو صحیح مان لینا چاہیے۔ 21ے بورڈ کے اس فیصلے کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی بھی ممبر تھے جنکی مداخلت کے باعث بورڈ کوئی واضح حل تلاش نہ کر سکا۔ اس مسئلے کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے صاف الفاظ میں بیان کیا ہے، آپ اپنے مضمون ''اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام میں اردو کے معمولات'' میں تحریر کرتے ہیں۔ ''آج کل ایرانی جن الفاظ میں ''ی'' لکھتے اور بولتے ہیں لیکن اردو میں انہیں ''ء'' سے لکھنے کا دستور رہا ہے، اس لیے ان الفاظ میں ایرانیوں کا اتباع ضروری نہیں مثلاً آئندہ ، گنجائش ، زیبائش نہ کہ (آیندہ ، گنجایش ، زیبایش) اعلیٰ ہذا عربی الاصل الفاظ مثلاً مشائخ ، لائق ، فائق نہ کہ (مشایخ ، لایق ، فایق)۔ 22ے ان تمام اصحاب میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے سب سے وقیع ہے اور اردو میں یہی درست ہے۔

20۔ فارسی میں جہاں ''ی'' کو کھینچ کر پڑھا جاتا ہے اردو میں وہاں ''ء'' اور ''ی'' دونوں کا استعمال ہوتا ہے۔ فارسی والے ''ئ'' کے تلفظ کو ''اي'' سے ظاہر کرتے ہیں لیکن اردو میں ''ای'' یا ''اے'' کے تلفظ کو ''ء + ی'' یا ''ء + ے'' سے ظاہر کیا جاتا ہے جیسے تائید (ت+ ای+ د) آئینہ ، پائیں ، آئیں ، کھائیں ، لائیں ، بائیکل ، ادائیگی ، ہم سائیگی ، سزائیں ، جرائیل ، میکائیل ، مائیں ، گائیں، بزم آرائیاں وغیرہ۔ ان الفاظ کو آیں ، جایں وغیرہ لکھنا درست نہیں۔ اسی طرح کھایں ، سزایں ، بزم آرایاں وغیرہ لکھنا غلط ہے۔

21۔ کچھ اصحاب کی رائے ہے کہ ایسے الفاظ مثلاً رائے ، گائے ، پائے وغیرہ یعنی جو اسم ہوں اور الف کے بعد ''ے'' پر ختم ہوتے ہوں، ان کی ''ے'' پر ہمزہ نہ لگایا جائے۔ لیکن اگر فعل ہوں تو ہمزہ سے لکھا جائے مثلاً جائے (جانا فعل) پر ہمزہ لگائیں اور جاے (جگہ) پر ہمزہ نہ لگائیں۔ اسی طرح گائے (فعل) ہمزہ سے لکھیں اور گاے (جانور) پر ہمزہ نہ لگائیں۔ ڈاکٹر عبدالستار فرماتے ہیں ''گاے ، چاے ، راے ، ہاے وغیرہ میں ہمزہ نہ چاہیے''۔ 23 رشید حسن خان تحریر کرتے ہیں ''راے ، گاے ، ہاے ، واے میں ہمزہ نہ چاہیے'' 24 ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں ''پاے ، چاے ، گاے ، راے ، سراے ، بجاے ہمزہ سے نہیں لکھنا چاہیے'' 25 مطلب یہ کہ اس قسم کے جتنے بھی الفاظ ہیں ان پر ہمزہ نہیں لگانا چاہیے۔ ان آراء کے برعکس ڈاکٹر ابو محمد سحر اپنے مضمون ''اردو املا کی اصلاح'' میں لکھتے ہیں ''اردو املا کی اصلاح کی باقاعدہ اور ہمہ گیر کوشش غالباً پہلی بار مئی ۱۹۰۵ء میں رسالہ ''فصیح الملک'' کے ذریعے منظر عام پر آئی جس میں مولانا مارہروی نے کئی تجویزیں پیش کیں۔ 26 اس کے

بعد انجمن ترقی اردو ہند نے ۱۹۴۳ء میں ایک اصلاح کمیٹی مقرر کی، ''کمیٹی کی تجاویز جن کے مرتب ڈاکٹر عبدالستار صدیقی تھے، ۱۶ ستمبر ۱۹۴۳ء کے ''ہماری زبان'' میں شائع کی گئیں لیکن بقول پروفیسر آل احمد سرور ان تجاویز پر پورا عمل نہ ہو سکا۔ ۱۹۵۲ء میں ایک بار پھر ماہرین کی کمیٹی بنائی گئی اور لوگوں کی رائے معلوم کرنے کے لیے سوالنامے جاری کیے گئے، پروفیسر آل احمد سرور اس انجمن (کمیٹی) کے سیکریٹری تھے۔ وہ لکھتے ہیں ''اس سوالنامے کے جواب میں اسی (۸۰) جواب موصول ہوئے .... مگر انجمن کی ۱۹۵۷ء کی کانفرنس میں اس کی اتنی مخالفت ہوئی کہ معاملہ آگے نہ بڑھ سکا .... بہر حال میری رائے میں اس معاملے میں پس و پیش نہ کرنا چاہیے۔ 27 .... ڈاکٹر ابومحمد سحر لکھتے ہیں'' اسی مضمون میں انہوں نے نہ صرف انجمن کی پچھلی اصلاحات کی تعریف کی ہے بلکہ اس سے کچھ آگے بڑھ کر اظہار رائے فرمایا ہے۔ 28 مذکورہ بالا دو اقتباس میں ''رائے'' کا لفظ دو بار استعمال ہوا ہے .... ایک بار پروفیسر آل احمد سرور نے کیا ہے جو انجمن کے سیکریٹری تھے اور دوسری بار ڈاکٹر ابومحمد سحر نے لکھا ہے، دونوں ماہرین نے ''رائے'' پر ہمزہ لگایا ہے۔ اب اگر ''رائے'' پر ہمزہ آ سکتا ہے تو ''برائے'' پر بھی آ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ایسے الفاظ میں الف اور ''یے'' دو حرف علت ساتھ ساتھ آتے ہیں اور یہ اصول ہے کہ لفظ کے درمیان میں ''الف'' کے بعد آنے والی ''و'' ''ی'' ''ے'' پر ہمزہ آتا ہے کیونکہ لفظ میں ''الف'' ہمیشہ ساکن حالت میں اپنے سے پہلے لفظ سے مل کر آواز دیتا ہے لہذا ''الف'' کے بعد والا حرف علت بغیر ''ء'' کے متحرک نہیں ہو سکتا اور نہ آواز دے سکتا ہے۔ مثلاً رائے (را+ا+ے) یہاں دوسرا ''الف'' اپنی مکمل آواز نہیں دیتا بالکل خفیف آواز دیتا ہے۔ لہذا ''ء''

لگایا جاتا ہے یعنی (را + ئے) لکھا جاتا ہے اسی طرح گائے، سرائے وغیرہ یہاں گاے (Cow) بغیر ہمزہ کے لکھنا اور (گائے) فعل پر ہمزہ لگانا، املا کے اصول کے خلاف ہے۔ مزید براں جب ہم ان الفاظ کی جمع بناتے ہیں جیسے گائے سے گائیں، سرائے سے سرائیں، تو ہم دیکھتے ہیں کہ جمع کی صورت میں ان پر ہمزہ آتا ہے کیونکہ یہ اصول پہلے ہی طے ہو چکا ہے کہ ''اے'' یا ''ای'' کی آواز کے لیے ''ء + ی'' استعمال ہوں گے۔ اس کے علاوہ اردو کا یہ اصول بھی طے ہو چکا ہے کہ لفظ میں ''الف'' کے بعد ''ی'' آئے تو ''ی'' زبر سے پڑھی جائے گی۔ مثلاً شاید، باید، حکایت وغیرہ لہٰذا اگر ہم گائے کی جمع ''گایں'' اور سرائے کی جمع ''سرایں'' لکھیں تو اردو میں ان کا تلفظ ہی ادا نہیں ہو سکتا۔ ہندی زبان میں بھی جب یہ الفاظ لکھے جاتے ہیں تو ''گا، جا'' وغیرہ کے بعد ''ء'' کی آواز کی ماترا لگائی جاتی ہے۔ لہٰذا ایسے تمام الفاظ چاہے وہ اسماء ہوں یا افعال، ان پر ''الف'' کے بعد ''یے'' پر ہمزہ لگایا جائے گا۔ جیسے جائے، گائے، برائے، سوائے، لائے، سنائے، دکھائے وغیرہ۔ ان الفاظ میں ہم فارسی زبان کی تقلید نہیں کر سکتے کیونکہ فارسی میں ''یے'' کا استعمال شاذ ہی ہوتا ہے جب کہ وہ ''ی'' لکھتے ہیں یعنی خدائے کو ''خدایی'' تحریر کرتے ہیں۔ اسی طرح ''رائے'' کو ''رای'' لکھتے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی اس ضمن میں تحریر فرماتے ہیں، ''گائے'' پر تلفظ کی آسانی کے لیے ہمزہ لگایا گیا ہے یہ اسی طرح درست ہوگا۔ ''رائے'' اصل میں عربی لفظ ''رائی'' کی بدلی ہوئی شکل ہے فارسی والے ہمزہ نہیں لکھتے البتہ اردو والوں نے اسے ''ء'' کے ساتھ اپنا لیا ہے۔ لہٰذا ''ء'' کے ساتھ لکھنا درست ہے۔ باقی بھی (گائے، آئے وغیرہ) درست ہے کہ مزاج زبان

کی ضرورت کے تحت ایسا کیا گیا ہے''۔ 29 ڈاکٹر یزدانی کا یہ فرمانا بجا ہے کہ املا میں مزاج زبان کا خیال رکھا جائے تاکہ تلفظ کی ادائیگی میں دشواری نہ ہو۔

22۔ اضافت کی صورت میں بھی ''ء'' کے استعمال میں اختلاف موجود ہے۔ فارسی دان طبقہ ''ے'' پر ''ء'' لگانے کے خلاف ہے لیکن اردو زبان کے مزاج اور تلفظ میں ''ء'' ضرورت بن گیا ہے۔ اصول یہ ہے کہ جن لفظوں کے آخر میں ''الف'' ہو اور اس سے پہلا حرف مفتوح ہو تو اضافت کی صورت میں ''الف'' کے بعد ''ے'' کا اضافہ ہوتا ہے جیسے صدا سے ''صدائے دل'' اسی طرح سرائے فانی، رائے عالی، مبتلائے آفت، دوائے دل، سزائے قید، دریائے لطافت، رویائے صادقہ، دعائے مظلوم وغیرہ میں ''ے'' پر ''ء'' ہے یعنی اضافت کے لیے ''ئے'' کا استعمال ہوا۔ یہ اردو کے اس اصول کا حصہ ہے کہ جب بھی ''ای'' یا ''اے'' کی آواز کھینچ کر پڑھی جائے گی ''ء'' اور ''ے'' دونوں آئیں گے۔

رشید حسن خان کہتے ہیں جن لفظوں کے آخر میں ''الف'' ہوتا ہے۔ اضافت کی صورت میں ان کے آگے ''ے'' کا اضافہ کیا جاتا ہے ....اس ''ے'' پر ہمزہ نہیں آئے گا جیسے ''دعاے مظلوم ، سزاے قید'' وغیرہ۔ 30 ڈاکٹر گوپی چند کی رائے بھی اسی قسم کی ہے کہ ''اگر مضاف کے آخر میں ''الف'' ہے تو اضافت ''یے'' سے ظاہر کی جاتی ہے جیسے ''دعاے سحری''۔31 اضافت کے مسئلے میں بھی اردو تلفظ کو اہمیت دینی چاہیے۔ جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے۔ گائے ، چائے ، لائے ، رائے ، جائے وغیرہ پر ''ء'' آتا ہے۔ اسی طرح اضافت کی ''ے'' پر بھی ہمزہ لگایا جانا ضروری ہے۔ جب ہم ''بنائے'' کی ''ے'' پر ہمزہ لگاتے ہیں تو

آبنائے کی ''ے'' پر بھی ہمزہ لگائیں۔رائے اور سرائے پر ''ء'' لگاتے ہیں تو ''رائے عالی'' اور ''سرائے فانی'' پر بھی ہمزہ لگائیں۔اسی طرح عربی کے الفاظ میں تو ''ء'' پہلے سے موجود ہوتا ہے وہاں اضافت کی صورت میں ''ء'' لگانا تو ویسے بھی لازمی ہے مثلاً شعراء سے شعرائے جدید اور وزرائے کرام ، علمائے ہند و پاک ، حکمائے قدیم ، ابتدائے عشق ، ارتقائے حیات ، انتہائے غم ، انبیائے کرام ، شہدائے کربلا ، مبتلائے آفت ، ابنائے عصر وغیرہ ، فیروز اللغات جامع (اردو) اور علمی لغت جامع (اردو) کے جدید ایڈیشن میں اضافت کی ''ے'' پر ہمزہ دیا گیا ہے۔ 32

23۔ اسی طرح جب کوئی لفظ ''وٗ'' پر ختم ہوتا ہے اور اس سے ماقبل حرف پر ''پیش'' ہو تو اضافت کے لیے جب ''یے'' کا اضافہ کیا جائے گا تو اس ''ے'' پر ہمزہ آئے گا جیسے: رُو سے روئے یار ، بُو سے بوئے گل ، خو سے خوئے دوست ، کُو سے کوئے یار ، اسی طرح سوئے چمن ، گفتگوئے غیر ، آبروئے وطن ، اردوئے معلّی وغیرہ ان الفاظ میں بھی اضافت کی ''ے'' کا تلفظ ''اے'' ہے نہ کہ ''یے'' ان الفاظ کو ہم ''خویے'' یا ''بویے'' کی صورت میں ادا نہیں کر سکتے۔اس ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں ''اگر لفظ کے آخر میں واؤ ہو تو ''ئے'' کا اضافہ کیا جائے مثلاً روئے روشن وغیرہ۔33 ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی اس رائے کو درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ ''اضافت کے لیے اگر مضاف کے آخر میں الف یا واؤ ہو تو اضافت ''ے'' سے ظاہر کی جاتی ہے یعنی بغیر ''ء'' جیسے ''کوے یار''34 وغیرہ ، اسد اللہ خان غالب کی کتاب ''اردوئے معلا'' مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل جو مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۹ء میں شائع کی ہے۔اس کتاب کے

صفحہ ۳۰ پر اس کی طبع اول 35 کا عکس دیا ہوا ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۶۹ء بمطابق ۱۲۸۵ھ زیرِ اہتمام میر فخر الدین شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب کے نام ''اردوئے معلا'' میں ''ے'' پر ''ء'' موجود ہے۔ پروفیسر غلام رسول اپنے مقالے ''اردو املا کے مسائل کا حل'' میں تحریر فرماتے ہیں '' ایسے الفاظ جن کے آخر میں الف یا واؤ آئے، ان کو اضافت کی صورت میں ہمزہ کے ساتھ بڑی ''ے'' بڑھا کر لکھنا چاہیے۔ اس کے برخلاف جو عمل ہے وہ بے قاعدہ ہے صحیح املا یوں ہے۔ دانائے روزگار، خوئے دوست، علمائے کرام، ابتدائے آفرینش وغیرہ۔ 36 ڈاکٹر شوکت سبزواری ایک نیا کلیہ پیش کرتے ہیں، آپ کہتے ہیں کہ فارسی کے وہ الفاظ جو ''ا'' یا ''و'' پر ختم ہوتے ہیں ان میں ''ی'' پوشیدہ ہوتی ہے اور اضافت کی صورت میں ظاہر ہو جاتی ہے لہذا اس ''ی'' پر ہمزہ لگانے کی ضرورت نہیں جیسے ''خدا'' دراصل ''خدای'' ہے اور ''رو'' اصل میں ''روے'' ہے۔ اسی طرح عربی کے جو الفاظ ''ا'' یا ''و'' پر ختم ہوتے ہیں ان کے آخر میں ہمزہ ہوتا ہے جو اردو تحریروں میں پوشیدہ رہتا ہے لیکن اضافت کی صورت میں ظاہر ہو جاتا ہے لہذا عربی الفاظ میں اضافت کی ''ے'' کی ضرورت نہیں مثلاً شعرا اصل میں شعراء ہے اسے شعراء کرام لکھنا چاہیے۔ 37 اب اگر ہم ڈاکٹر موصوف کے کہنے کے مطابق الفاظ لکھیں اور پڑھیں تو یہ الفاظ اردو مروجہ طریق اور تلفظ سے دور جا پڑیں گے مثلاً ''خدائے بزرگ'' کو ''خدای بزرگ'' پڑھنا پڑے گا، اس طرح اردو میں ''خدا'' کی جگہ ''خدای'' کے معنی کچھ اور ہو جائیں گے۔ دوسری طرف یہ کہنا کہ ''شعراء کرام'' پڑھا اور لکھا جائے کچھ اچھا دکھائی نہیں دیتا کیونکہ ہم نے فارسی اور عربی الفاظ کو جب اردو میں داخل کر لیا تو وہ

اردو کے ہو گئے لہٰذا ان کا استعمال بھی اردو اصول کے مطابق کیا جانا چاہیے۔
پھر ڈاکٹر صاحب کے فرمان کے مطابق عمل کرنے سے یہ مشکل پیش آئے گی کہ
اضافت کے عمل سے پہلے لفظ کی فارسی یا عربی تصدیق ضروری ہو جائے گی نیز
ایسے الفاظ جو فارسی اور عربی دونوں میں مستعمل ہوں ان کا طریق کار کیا ہوگا؟
جب ہم نے ایک طریقہ وضع کر لیا ہے کہ جہاں بھی ''اے'' یا ''ای'' کی
آواز کھینچ کر پڑھی جائے گی وہاں ''ء'' اور ''ے'' دونوں آئیں گے تو
عربی ، فارسی ، ہندی ، ترکی وغیرہ الفاظ میں مختلف طریقے اختیار کرنے
سے کوئی فائدہ نہیں۔ پھر ڈاکٹر موصوف کے اپنے طریق کار سے یہ بات واضح
ہو رہی ہے کہ وہ خود اضافت میں ایک جگہ ''ے'' اور دوسری جگہ ''ء''
استعمال کر رہے ہیں یعنی ''ء'' اور ''ے'' دونوں کے قائل ہیں۔ نیز یہ
بحث آگے آئے گی کہ عربی الفاظ کا ''ء'' کہاں پوشیدہ کر دیا جاتا ہے اور
کہاں نہیں کیا جاتا۔ اس اصول کے تحت ڈاکٹر شوکت سبزواری کا طریقہ غلط
قرار پائے گا۔

24۔ فارسی میں جگہ کے لیے ''جا'' اور ''جائے'' دونوں مستعمل ہیں۔ اسی
طرح ''پاؤں'' یا ''بنیاد'' کے لیے ''پا'' اور ''پائے'' دونوں
استعمال ہوتے ہیں مثلاً جائے نشیں ، پائے بوسی ، ہزار پا ، ایں جا وغیرہ
لیکن اردو میں ان کا استعمال بطور سابقہ ہے اور لفظ میں وہ ہی سابقہ استعمال
میں آتا ہے جو مروج ہو چکا ہے اور قبولیت عام حاصل کر چکا ہے۔ مثلاً:

فارسی میں جائے نشیں — اردو میں جانشیں
فاسی میں پائے بوسی — اردو میں پابوسی
فاسی میں پائے جامہ — اردو میں پاجامہ
فاسی میں جایداد — اردو میں جائے داد (جائیداد)

فاسی میں رایگاں — اردو میں رائے گاں (رائیگاں)

فاسی میں پایدار — اردو میں پائے دار (پائیدار)

یعنی اردو میں پہلے تین الفاظ ''ئے'' کے بغیر لکھے جاتے ہیں اور آخری تین الفاظ ''ئے'' کے ساتھ۔ اردو میں یہی زیادہ مقبول طریقہ ہے، کچھ لوگ جائداد اور پائدار بھی لکھتے ہیں جو تلفظ کے لحاظ سے قریب تو ہے لیکن زیادہ مروج نہیں۔ حقیقی تلفظ ''ئے'' کے ساتھ ادا ہوتا ہے۔

25۔ اضافت کی ''ئے'' اور ''ۂ'' کے استعمال میں اردو دان طبقے اور اہل زبان حضرات کی تحریروں سے چند حوالے پیش کیے جاتے ہیں جو اس امر کی دلیل ہیں کہ اردو میں ان کا استعمال اسی طرح کیا گیا ہے جس طرح راقم نے بیان کیا ہے۔

علامہ شبلی نعمانی ''الفاروق'' میں ''انبیائے سابقین'' 38 تحریر کرتے ہیں یعنی ''انبیاء'' کی اضافت میں ''ئے'' تحریر کرتے ہیں، مولانا اسی کتاب کے صفحہ 39 پر تحریر کرتے ہیں،''اس کتاب کی صحت طبع میں اگرچہ کچھ کم کوشش نہیں کی گئی۔ کاپیاں میں نے خود دیکھیں اور بنائیں'' 39 علامہ کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ ''ئے'' کی غلطی کاتب کی نہیں ہے۔ حفیظ جالندھری اپنی نظم ''سلام'' میں ''گدائے، اجزائے'' کے الفاظ تحریر کرتے ہیں۔40 ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان اپنے مضمون ''فن تحقیق'' میں41 رائے عامہ، علمائے اسلام 42 برائے 43 تحریر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی سابق چیئرمین مقتدرہ قومی زبان اپنے مضمون ''تحقیق کے تقاضے'' میں ''بجائے'' 44 اور ''فضلائے نثر'' 45 تحریر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مضمون ''تحقیق وتنقید'' میں ''شعرائے دہلی'' 46 اور ''دنیائے آب وگل'' 47 تحریر کرتے ہیں، محمد بخش مہجور نے اپنی کتاب کا نام

''انشائے نورتن'' 48 لکھا ہے۔محمد بخش مہجور جرأت کے شاگرد تھے۔ان کی یہ کتاب میر امن کے قصہ چہار درویش کے فوراً بعد اور رجب علی بیگ سرور کی کتاب فسانہ عجائب سے چند سال پہلے شائع ہوئے تھی۔حیدر بخش حیدری اپنی کتاب ''آرائش محفل'' 42 میں حسب فرمائش50 مہمان سرائے 51 خدائے کریم 52 برائے خدا 53 بلائے عظیم54 گائے 55 لائق56 شائستہ 57 تحریر کرتے ہیں۔مولانا سید ابوالحسن ندوی اپنی ''کتاب تاریخ دعوت وعزیمت'' جلد سوم میں ''رائے'' 58 دعائے مائدہ 59 برائے 60 تحریر کرتے ہیں۔کتاب کی جلد پنجم میں آپ نے ''خلفائے راشدین'' 61 تحریر کیا ہے۔ ''منشی نکودریامل بحلہ'' نے گورنمنٹ آف انڈیا کے نصاب کے مطابق تحصیلداروں کی ٹریننگ کے لیے کتاب ''مساحت کی ہدایت'' تحریر کی۔اس کے صفحہ اول پر تحریر ہے۔ 62 ''برائے افادہ امیدوار ان امتحانات تحصیلداران''۔ ''کریم اللغات'' جو 1861ء میں حسب الحکم ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن پنجاب ،مولوی کریم الدین ڈپٹی انسپکٹر مدارس لاہور نے تصنیف کی اور بعد تصحیح برائے افادہ عوام منشی عزیز الدین اور نجم الدین نے لاہور سے شائع کیا۔63 اس لغت میں جائے 64، پائے 65 چائے، 66، پائیدار 67، رائگاں 68 وغیرہ ''ء'' اور ''ے'' سے موجود ہے۔دیوان غالب جو ماورا پبلیکیشنز نے شائع کیا ہے،اس کی ابتدا میں ''عرض ناشر'' کے تحت لکھا ہوا ہے۔ ''دیوان غالب کے اس نسخے کو ہم نے ہر طرح سے مکمل اور جامع بنانے کی پوری سعی کی ہے۔دیوان غالب کے مختلف نسخوں کو سامنے رکھتے ہوئے ہم نے کوشش کی ہے کہ اس میں املا صرف ونحو اور زبان کی کوئی غلطی نہ ہو 69 اس دیوان میں اضافت کی ''ے'' پر ''ء'' موجود ہے مثلاً ہوائے سیر گل

70 وائے دیوانگیٔ شوق 71 ، مولانا غلام رسول مہر نے دیوان غالب کی شرح ''نوائے سروش'' 72 کے نام سے شائع کی اور ''نوائے '' پر ''ۂ'' موجود ہے۔

26- اگر لفظ ''وٗ'' پر ختم ہوتا ہو اور اس سے پہلے ''الف'' نہ ہو بلکہ کوئی اور حرف ہو جس پر پیش نہ ہو، زبر، زیر یا ساکن ہو تو ''وٗ'' کے بعد اضافت کے لیے ''ئے'' نہیں آئے گی بلکہ ''وٗ'' کے نیچے زیر لگا کر اضافت کا کام لیا جائے گا جیسے: سروِ سرو باغ، خسروِ سے خسرو پرویز، پیرو میر، دیو ظلمت وغیرہ۔ پروفیسر رشید حسن خان فرماتے ہیں جن لفظوں کیا آخر میں ''وٗ'' ہو اور اس کا ماقبل، مکسور، یا ساکن ہو ان صورتوں میں ''وٗ'' پر اضافت کا زیر آئے گا''۔ 75

27- اضافت کے ضمن میں رشید حسن خان تحریر کرتے ہیں ''کچھ الفاظ ایسے ہیں جن کے آخر میں ''ی'' موقوف ہوتی ہے.........اضافت کی صورت میں اس پر بھی ہمزہ کبھی نہیں آئے گا جیسے: وحیِ خدا، مرضیِ مولا، سعیِ غیر، فدویِ خاص، فارسیِ جدید.........اسی طرح جن لفظوں کے آخر میں ''ے'' ہو گی وہاں بھی اضافت کے لیے ہمزہ نہیں آئے گا جیسے: پےِ دنیا، شےِ لطیف وغیرہ۔ 76 رشید حسن خان کی یہ رائے بھی کوئی وزن نہیں رکھتی۔ وجہ یہ ہے کہ ''الف، واؤ، ی، ے'' اگر لفظ کے آخر میں آئیں یا درمیان ہوں تو ساکن ہوں گے یا صرف ایک حرکت قبول کریں گے۔ اگر ان پر دو حرکت ہوں گی تو ''ۂ'' یا تشدید کا سہارا دینا پڑے گا۔ خاص طور پر ''ی یا ے'' دو حرکتوں کو قبول نہیں کر سکتی یہی وجہ ہے کہ ماہرین زبان و ادب ''ی اور ے'' پر ہمزہ لگایا ہے۔ ''الف، ی یا ے'' خصوصاً جب لفظ کے آخر میں ہوں تو ساکن ہونے کے سبب اپنے پہلے حرف سے مل کر آواز دیتی

ہیں۔ اس لیے جب ان کے ساتھ دوسری آواز یا حرکت شامل کی جائے گی تو دوسری ''ی'' پر تشدید یا ہمزہ مع زیر لگانا پڑے گا۔ دیوان غالب میں یہ عمل کارفرما ہے۔ مثلاً :

وائے دوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو 77

''ہوائے سیرِ گل، آئینہ بے مہریٔ قاتل'' 78

''نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا'' 79

صحرا مگر بہ تنگیٔ چشمِ حسود تھا 80

''زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یارب 81

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجیے'' 82

دیوان غالب کی غزل نمبر 75 کا قافیہ تمام اسی طرح ہے یعنی ''جاودانیٔ شمع، زندگانیٔ شمع، زبانیٔ شمع، بدگمانیٔ شمع'' 83 بالِ جبریل میں علامہ کا مصرع:

کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب 84

اسی طرح ''وادیٔ ایمن'' 85 ، ''ساقیٔ اربابِ ذوق'' 86 ''رعنائی تعمیر'' 87 ''بیداریٔ شب'' 88 گرمیٔ آرزو فراق 89 اسی طرح بانگ درا میں:

''ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیٔ داماں بھی ہے'' 90

بالِ جبریل میں :

''مرا سوزِ دروں پھر گرمیٔ محفل نہ بن جائے'' 91

ارمغانِ حجاز میں ''مفتیٔ اعظم'' 92 ، ''بیدردیٔ ایام'' 93 ، ''وادیٔ لولاب'' 94 ، ''تلافیٔ مافات'' 95 ، ضربِ کلیم میں ''بے مہریٔ صیاد'' 96 ''وادیٔ ایمن'' 97 ۔

کلیاتِ ظفر میں ''ساقیٔ بزم'' 98 ''مستیٔ سرشار'' 99 ، ڈاکٹر وحید

قریشی لکھتے ہیں" شوخیٔ رندانہ" 100 ماہرالقادری لکھتے ہیں:

"شرابِ ساقیٔ رومی سے سرمستِ خودی ہوکر" 101

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں : "وہ امور جو میرے نزدیک مبادیٔ اقبال کا درجہ رکھتے تھے" 102 ، میر حسن نے فضائل علی کے ترجمے میں تحریر کیا ہے۔ "از فراق محبوب چوں ماہیٔ بے آب و آہوان بی صحرا می تپید و وحشت می نمود" 103 ایک اور جگہ تاباں کو لکھا ہے"......... بلکہ گرمیٔ بازار ریختہ از آں شعلہ رو دو بالا شد........." 104 ، دیوان زادہ کے دیباچہ میں شاہ حاتم نے لکھا: "سرخیٔ غزلیات معہ" ..... 105 ، فضلی نے کربل کتھا کی تالیف کے ضمن میں لکھا ہے : "ترجمہ اس کتاب کا برنگینیٔ عبارت وحسن استعارات ہندی........." 106 ، میر تقی میر نے لکھا "بادشاہ محمد شاہ ، براو فرمائش شنویٔ حقہ کردہ بود" 107، اسی طرح سید سلیمان ندوی تحریر کرتے ہیں "وحیٔ حقیقی" ، "وحیٔ الٰہی" 108 ، "زندگیٔ فانی" 109 عربی میں بھی یہی طریق کار ہے یعنی "ی" آخر میں یا موقوف ہوگی یا اس پر صرف ایک حرکت ہوگی اور اگر دو حرکتیں ہوں گی تو "ی" پر "ّ" یا تشدید ضرور آئے گی کیونکہ "ی" زیر کے ساتھ دو حرکتیں قبول نہیں کرسکتی۔

درج ذیل آیات میں خط کشیدہ الفاظ ملاحظہ ہوں۔

حرکت کے ساتھ تشدید کا استعمال ،خصوصاً جب "ی" لفظ کا آخری حرف ہو اور زیر یا زبر کے ساتھ ہو:

ا: وَكَذٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا...... الخ 110

ب: قُلْ اِنَّمَآ اَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوْحٰى اِلَيَّ۔ 111

ج: قَالَ كَذٰلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ...... الخ 112

د: بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِيْنٍ۔ 113

ہ: فَامِنُوْا بِاللّٰهِ وَرَسُوْلِهِ النَّبِیِّ الْاُمِّیِّ۔ 114 - 115

و: فَبِاَیِّ اٰلَآءِ رَبِّکُمَا تُکَذِّبٰنِ۔ 116

ز: وَمَا تَدْرِیْ نَفْسٌ م بِاَیِّ اَرْضٍ تَمُوْتُ۔ 117

ح: یٰنِسَآءَ النَّبِیِّ لَسْتُنَّ...... الخ 118

ط: لَقَدْ تَابَ اللّٰهُ عَلَی النَّبِیِّ۔ 119

ی: وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَآءِ کُلَّ شَیْءٍ حَیٍّ۔ 120

حرکت کے ساتھ ''ی'' پر ''ء'' کا استعمال:

ا: اِنَّ اللّٰهَ عَلٰی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیْرٌ 121

ب: وَلَا یُحِیْطُوْنَ بِشَیْءٍ ---- الخ 122

ج: وَمَا یُضِلُّوْنَ اِلَّآ اَنْفُسَهُمْ وَمَا یَضُرُّوْنَکَ مِنْ شَیْءٍ 123

د: اِنَّ اللّٰهَ یَاْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْاِحْسَانِ وَاِیْتَآیءِ ذِی الْقُرْبٰی...... الخ 124

ہ: وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ اِلَّا بِاللّٰهِ الْعَلِیِّ الْعَظِیْمِ۔ 125

مندرجہ بالا تمام مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''ی'' یا ''ے'' پر صرف ایک ہی حرکت قبول کرنے کی استطاعت ہوتی ہے۔ لہٰذا جب ہم ''ۓ'' کو اضافت کے لیے لاتے ہیں تو اس کی دو حرکتیں ہو جاتی ہیں، ایک پہلے حرف کے ساتھ اور دوسری دوسرے حرف کے ساتھ جیسے (زندگی + ۓ + فانی)۔ اردو میں فارسی کی طرح ''ای'' کی آواز استعمال نہیں ہوتی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اپنے مضمون ''اعرابی نظام'' میں تحریر کرتے ہیں، ''زندگی کی 'ی' میں کسرۂ اضافت کی قائم مقامی کی صلاحیت نہیں، اضافت میں اس کے ساتھ ہائے مخفی کا سا سلوک کیا جائے''۔ لہٰذا ہم

اس طرح لکھیں گے (زندگی + ء + فانی) نہ کہ (زندگی + ی + فانی)۔ کیونکہ اردو میں تشدید کے بجائے "ء" کو قبول عام کا درجہ حاصل ہے۔ اس لیے "وحیِ الٰہی ، گرمیِ بازار ، زندگیِ فانی ، لکھنا درست ہے اور "وحی الٰہی یا گرمی بازار لکھنا درست نہیں۔ ایک بار پھر اس بات کو یاد رکھیے کہ "و ، ی ، ے" دو حرکت قبول نہیں کرتے۔

28۔ بعینہ بڑی "ے" کے ساتھ بھی جب اضافت آئے تو "ء" لگایا جائے گا مثلاً "دانائے غیب126 ، بقائے نفس127 ، قضائے الٰہی128 " اس کے ساتھ ساتھ "شۓ لطیف ، پۓ دنیا ، درپۓ آزاد ، مۓ صاف" لکھنا درست ہے۔ رشید حسن خان کا یہ کہنا کہ "ے" کی اضافت پر "ء" نہیں لگانا چاہیے 129 درست نہیں۔ دیوان غالب کے نسخۂ شیرانی کی "فہرست غزلیات" کے تحت :

پۓ نذر کرم تحفہ ہے شرم نارسائی کا 130

اس مصرع میں "پے" کی جگہ "پۓ" موجود ہے۔ علامہ اقبال کہتے ہیں:

مرے ثمر سے مۓ لالہ فام پیدا کر 131

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مۓ حیات 132

29۔ اگر "ی" پر ہمزہ پہلے سے موجود ہو تو اضافت کی صورت میں دوسرا "ء" لگانے کی ضرورت نہیں ہوگی کیونکہ "ی" پر "ء" اور "زیر" دو حرکت کافی ہیں مثلاً شومیِ قسمت ، رسوائیِ زمانہ زیبائیِ چمن ، رعنائیِ خیال ، جدائیِ محبوب وغیرہ، اس اصول پر ماہرین کا اتفاق ہے۔

30۔ حروف صحیح کے لیے اضافت کا زیر کافی ہوتا ہے۔ مثلاً دلِ ناداں ، نبضِ بیمار ، شہرِ خوباں ، نقشِ فریادی ، یہاں "ء" کا کوئی کام نہیں کیونکہ "دل" کے نیچے زیر سے "دِلے" کی آواز کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔

31۔ کچھ ماہرین زبان کا خیال ہے کہ عربی کے وہ الفاظ جو ''الف'' پر ختم ہوتے ہیں ان میں سے بعض کے ساتھ ''ء'' حذف کر دینا چاہیے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں ''عربی کے جن اسماء کے آخر میں ''ء'' آتا ہے انھیں اردو عبارت میں اردو زبان کے لفظ کی حیثیت سے لکھا جائے تو ''ء'' حذف کر دیا جائے مثلاً علما ، ادبا ، شعرا وغیرہ نہ کہ علماء ، ادباء، شعراء وغیرہ'' 133 ڈاکٹر عبدالستار صدیقی اپنے مضمون ''اردو املا'' میں تحریر کرتے ہیں ، وہ اسم جو افتعال اور استفعال کے وزن پر مصدر ہیں اور ان کے آخر میں ''الف'' کے بعد ہمزہ ہے ، یہ ہمزہ اردو میں گر جاتا ہے اور الف رہ جاتا ہے جیسے ابتدا ، ارتضا ، ارتقا ، اقتدا ، اکتفا ، انتہا وغیرہ۔ 134 ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کہتے ہیں عربی کے متعدد مصادر ، جمع اور مفرد الفاظ کے آخر میں اصلاً ہمزہ ہے، اردو میں یہ لفظ الف سے بولے جاتے ہیں۔ اس لیے انہیں ہمزہ کے بغیر لکھنا چاہیے جیسے ابتدا ، انتہا ، املا ، انشا ، شعرا ، حکما وغیرہ 135 اس ضمن میں جو قاعدہ اور اصول اردو میں مروج ہے وہ یہ ہے کہ عربیٔ مصادر یا مفرد الفاظ جو الف پر ختم ہوتے ہیں اور ان کے آخر میں ''ء'' آتا ہے، اردو میں وہ ''ء'' حذف ہو جاتا ہے۔ مثلاً ابتدا ، انتہا ، املا ، انشا ، اخفا وغیرہ لیکن جمع الفاظ کے آخر میں چونکہ ''الف'' کو کھینچنا پڑتا ہے اس لیے وہاں ''ء'' لگانا ضروری ہے ورنہ تلفظ کی ادائیگی میں دشواری ہوگی مثلاً شہید کی جمع شہداء ہوگی، اگر ہم اسے بغیر ہمزہ کے لکھیں گے تو ''شہدا'' لکھا جائے گا جسے پڑھتے وقت معنی بدل جائیں گے لہذا جمع الفاظ مثلاً انبیاء ، اولیاء ، وزراء ، شہداء ، علماء ، شعراء ، حکماء ، فقراء وغیرہ کو ہمزہ سے لکھنا زیادہ فصیح ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں املا کے معمولات میں تحریر کرتے ہیں ''اسمائے حسنیٰ ،

اسمائے انبیاء اور دیگر قرآنی اعلام میں قرآنی رسم الخط استعمال کیا جائے۔ 136 اس عبارت میں ڈاکٹر موصوف نے انبیاء کے ساتھ ''ء'' لگایا ہے۔ سید سلیمان ندوی ، سیرۃ النبی جلد چہارم میں ''انبیاء'' 137 تحریر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اپنی کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' میں ارتقاء 138 ، جدید شعراء 139 ، ذاتی آراء 140 لکھتے ہیں اور کتاب کے مقدمے کا عنوان ''مغربی تنقید کا ارتقاء'' 141 رکھا ہے۔ اسی طرح آپ ''معمولی اشیاء'' 142 تحریر کرتے ہیں۔ مولوی شمس تبریز خان نقوش اقبال میں ''عرب ممالک کے فضلاء 143 ، برگزیدہ شعراء'' 144 تحریر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں ''تحریک کے شعراء'' 145 تحریر کرتے ہیں اور ''آزاد تلازمۂ خیال کی تحریک'' 146 لکھتے ہیں۔ سید عبدالواحد معینی ''مقالات اقبال'' میں ''اولیاء'' 147 ، فقہاء 148 اور ''وزراء'' 149 تحریر کرتے ہیں۔ لہٰذا عربی کے ایسے الفاظ جو جمع ہیں اور الف کے بعد ان کے ساتھ ہمزہ آتا ہے اردو میں ہمزہ لگایا جائے اور یہی عمل فصیح ہے۔ بغیر ہمزہ لگائے ''شہدا'' اور ''آرا'' کو دوسرے معانی بھی دیے جا سکتے ہیں۔

32۔ اضافت کے ضمن میں ہائے مخفی یعنی ''ہ'' کے لیے یہ اصول ہے کہ اس پر ہمزہ لگایا جاتا ہے جیسے : ''روزۂ رمضان'' ، ''جامۂ ابریشم'' ، ''خانۂ خدا'' ، ''نشۂ دولت'' ، ''نذرانۂ عقیدت'' وغیرہ یہاں یہ خیال رہے کہ ''ہ'' کی آواز خفی ہونی چاہیے۔ اس اصول پر تمام ماہرین کا اتفاق ہے لیکن اگر ''ہ'' کی آواز خفی نہ ہو اور وہ مکمل آواز سے ادا ہو رہی ہو تو پھر ہمزہ کی جگہ زیر لگایا جائے گا۔ مثلاً ''راہِ پرخطر'' ، ''تہِ گرداں'' ، ''گواہِ خاص'' ، ''گروہِ پیچدار'' ، ''کلاہِ شاہی'' ، ''شہنشاہِ دو جہاں'' وغیرہ۔

33۔ رشید حسن خان ''پانو ، گانو ، چھانو وغیرہ لکھتے ہیں اور کہتے ہیں ''ان سب کے آخر میں واؤ آئے گی اور اس سے پہلے نون غنہ'' 150 آپ مزید کہتے ہیں پانو کی جمع ''پانوؤں'' بنے گی......... اسی طرح گانو کی جمع ''گانوؤں'' ہوگی اور ''کھڑانو'' کی ''کھڑانوؤں'' آئے گی 151 ، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں ''ذیل کے لفظوں میں نون غنہ کے بعد واؤ ساکن ہے اس لیے ہمزہ نہیں لکھا جائے گا مثلاً پانو ، چھانو ، دانو ، گانو ، جمع گانوؤں'' 152 ہوسکتا ہے۔ یہ طرز تحریر پہلے کبھی رہی ہو مگر عرصے سے متروک ہے۔ آج کل جو مقبول اور مروج طریقہ ہے وہ گاؤں ، پاؤں ، چھاؤں ، کھڑاؤں وغیرہ ہے یعنی واو ''ؤ'' کے ساتھ ہے اور نون غنہ بعد میں ہے۔ حیدر بخش حیدری نے آرائش محفل مطبوعہ ۱۸۸۱ء میں ''پاؤں'' 153 ، گاؤں'' 154 لکھا ہے۔ ساحت کی ہدایت میں ''گاؤں'' 155 درج ہے۔ یہ کتاب منشی نکول دریا نے برائے استفادہ امیدواران امتحانات تحصیلداراں 1888ء میں لکھی۔ پاؤں ، گاؤں ، چھاؤں وغیرہ ، واحد اور جمع دونوں طرح مستعمل ہیں مثلاً میرا گاؤں ، ہزاروں گاؤں وغیرہ یہاں جمع ''گانوؤں'' نہیں ہے۔ مذکورہ متروک طریقے سے لکھنے کو پروفیسر غلام رسول نے بھی اپنے مضمون ''املا کے قاعدے'' 156 اور ''اردو املا کے چند اہم مسائل'' 157 میں ترجیح دی ہے۔ مگر یہ طریقہ اب کہیں مقبول نہیں رہا۔ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی لکھتے ہیں ''گاؤں ، پاؤں وغیرہ درست ہے گانو ، پانو ، قدیم صورت ہے اور آج کل متروک ہے۔ ویسے بھی حسن صورت سے عاری اور ذوق نظر پر گراں گزرتی ہے۔ 158 کلیات ظفر جلد اول میں ''پاؤں'' 159 تحریر ہے۔

34۔ اردو کی کچھ ایسی جمع ہیں جو متعدی صورت میں دو ''ؤ'' سے لکھی جاتی ہیں جیسے

ہندو سے ہندوؤں ، ابرو سے ابروؤں ، پہلو سے پہلوؤں ، بازو سے بازوؤں ، آنسو سے آنسوؤں ، دیو سے دیوؤں۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی بھی اسی اصول کے پابند ہیں۔ آپ ''اردو املا میں'' لکھتے ہیں۔ ''بچھوؤں کو بچھوں ، ہندوؤں کو ہندووں ،لکھنا درست نہیں''۔160 پروفیسر غلام رسول کی بھی یہی رائے ہے۔ آپ کہتے ہیں ''ہندوؤں میں دو حروف اعرابی (واو) الگ الگ آواز دے رہے ہیں اس لیے ان کو ہمزہ کے ساتھ لکھا جائے'' 161 پروفیسر رشید احمد صدیقی ''آرزوؤں'' 162 تحریر کرتے ہیں ، علامہ اقبال ''ہندوؤں'' 163 اور ''آنسوؤں'' 164 پر ہمزہ لگاتے ہیں۔ سید سلیمان ندوی ''پیروؤں''165 تحریر کرتے ہیں ، تعمیر ادب میں بھی ''آنسوؤں'' 166 درج ہے۔ ایسے الفاظ جو واو پر ختم ہوتے ہیں جیسے آنسو، ہندو ، ابرو ، پہلو وغیرہ کی صورت میں دوسری واو پر ہمزہ لگایا جاتا ہے کیونکہ ان کا تلفظ (ہندو + ؤں) ہوتا ہے ، (ہندو + وں) نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی ایسے الفاظ کی جمع پر ''ء'' کے خلاف ہیں لیکن یہ درست نہیں ہے لہذا چاقوؤں ،سادھوؤں ، بازوؤں ، ڈاکوؤں ، پلوؤں وغیرہ پر بھی ہمزہ آئے گا۔

35۔ جب کوئی لفظ ''الف'' پر ختم ہوتا ہو اور جمع کی صورت میں دو واؤ آتی ہوں تو وہاں ہمزہ نہیں آتا مثلاً کچھوا سے کچھووں بنے گا یہاں پہلی واؤ متحرک ہوتی ہے اور دوسری واؤ پہلی سے مل کر آواز دیتی ہے۔ جب کہ نمبر 34 میں پہلی واو ساکن تھی اس لیے دوسری واو کو ''ء'' لگا کر متحرک کیا گیا تھا۔ یہاں تلفظ اس طرح ہوگا (کچھ + ووں) اسی طرح کوا سے کووں ، ہوّا سے ہوّوں ، بجڑوا سے بجڑووں ، کنکوا سے کنکووں ، ایک مثال ''بھوں'' کی بھی ہے اس سے ''بھووں'' بنے گا۔

36۔ عربی کے وہ الفاظ جو الف پر ختم ہوتے ہیں اور ان کے آخر میں "ء" ہے، نام کی صورت میں "ء" کے ساتھ لکھے جائیں گے وہاں "ء" کے لیے کسی دوسرے حرف کی ضرورت نہیں ہو گی مثلاً علاء الدین درست ہے اور علاؤ الدین غلط، ڈاکٹر سید عبداللہ "اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام کے فیصلے" جو مئی 1968ء کی مجلس میں کیے گئے، اس کے مطابق تحریر کرتے ہیں "ہمزہ" اگر کسی لفظ کا آخری حرف ہو۔ اس کے لیے کرسی کی ضرورت نہیں۔ وہ مستقل حرف قرار پائے گا اور حرکت قبول کرے گا جیسے "علاء الدین" 167۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ترقی اردو بورڈ بھارت کی املا کمیٹی کی سفارشات مرتب کی ہیں، اس کے ذیل میں آپ لکھتے ہیں: "عربی کے متعدد مصادر، جمع اور مفرد الفاظ کے آخر میں اصلاً "ء" ہے، یہ اگر کسی ترکیب کا حصہ ہو تو جوں کا توں لکھنا چاہیے جیسے انشاء اللہ، ذکاء اللہ، ثناء اللہ، ضیاء الدین، علاء الدین وغیرہ۔ علاء الدین یا ضیاء الدین میں ہمزہ کے بجائے واؤ یا "ؤ" دونوں لکھنا غلط ہے" 168۔ رشید حسن خان کہتے ہیں "اردو میں ایسے سب ناموں کو "ء" کے ساتھ لکھنا چاہیے جیسے ذکاء اللہ، علاء الدین، بقاء اللہ وغیرہ یہاں واو اور "ؤ" دونوں لکھنا درست نہیں" 169۔

37۔ عربی کے کچھ الفاظ ایسے ہیں جن میں "ؤ" یا "الف" پر ہمزہ ہے جیسے جرأت، مؤدب، مؤنث، مؤثر، مؤذن، مؤخر، مؤجل، مؤلف وغیرہ۔ ماہرین کی رائے ہے کہ ان الفاظ پر ہمزہ نہ آنا چاہیے اور اردو میں لکھتے وقت "ء" ہٹا دینا چاہیے۔ رشید حسن خان لکھتے ہیں "عربی کے کچھ الفاظ ایسے ہیں جن میں واؤ متحرک ہے............ایسے لفظوں میں واؤ پر ہمزہ نہیں لکھنا چاہیے، اردو کے لحاظ سے یہ ٹھیک نہیں" 170۔ غلام رسول

لکھتے ہیں '''جوعربی الفاظ مفعل کے وزن پر آئیں ان کو اردو میں ہمزہ چھوڑ کر صرف واؤ سے لکھا جائے جیسے مودب ، مونث وغیرہ اسی طرح جن عربی لفظوں کے درمیان الف آئے ان کو اردو میں ہمزہ چھوڑ کر صرف الف سے لکھا جائے جیسے جرات ، تاخر، وغیرہ'' 171۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں ''عربی کے کئی الفاظ کے بیچ میں ہمزہ ہے، عربی رسم کتابت کے برخلاف اردو میں ہمزہ نہیں لکھا جائے گا جیسے موخر ، مورخ ، موثر ، مونث وغیرہ 172۔ اس ضمن میں اصول یہ ہے کہ جن الفاظ کے تلفظ میں ''ا'' یا ءِ'' کی آواز موجود ہے وہاں ہمزہ لکھنا چاہیے ، خاص طور پر جرأت ، مؤنث ، برأت وغیرہ الفاظ پر غور کیجیے ''جرأت'' کو اگر ہم ''جرات'' لکھیں گے تو یہ ''جراب'' کے وزن پر پڑھا جائے گا۔ الف ہمیشہ جب لفظ کے درمیان ہوتا ہے تو پہلے حرف سے مل کر آواز دیتا ہے اگلے حرف سے نہیں ملتا۔ یہی صورت حال ''قرأت'' اور ''برأت'' کی ہے۔ اس لیے بغیر ''ء'' تلفظ ادا نہیں ہوگا۔ یہی صورت ''مؤنث'' کی ہے۔ یہاں ''ؤ'' کی آواز ایک ہے، پہلی آواز ''مو'' یعنی م سے کر نکلتی ہے مگر دوسری آواز ''وو'' نہیں ہے بلکہ ''ء'' ہے ''مؤنث'' میں اصلاً ''ء'' موجود ہے۔ اسی طرح مؤثر، مؤلف ، مؤجل وغیرہ میں ہمزہ موجود ہے۔ ہمزہ کے بغیر لفظ کا درست تلفظ ادا نہیں ہوسکتا۔ اگر ہم ان الفاظ پر ''ء'' نہ لگائیں اور بغیر ہمزہ لکھیں تو بعض الفاظ کے معنی بدل جائیں گے مثلاً ''موجل'' (بغیر ہمزہ) = ڈرانے والی ''موںث'' (بغیر ہمزہ) ''دور کیا ہوا'' جب کہ ہم یہ الفاظ ان معنوں میں استعمال نہیں کرتے لہٰذا ان الفاظ پر ہمزہ ضروری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ عام تحریروں میں ''ء'' چھوڑ دیا جاتا ہے لیکن پڑھتے وقت ہمزہ کا تلفظ ادا کیا جاتا ہے۔ ہاں بعض الفاظ میں واؤ کے بعد تشدید ہے وہاں ہمزہ

پہلے ہی سے موجود نہیں اور نہ ہمزہ کی آواز موجود ہے لہذا وہاں ہمزہ کا کوئی کام نہیں مثلاً مورّد ، موقّر ، مودّت ، موحّد ، موقّت ، موکّل ، مولّد ، توجّہ ، تولّد ، توقّف ، تہوّر وغیرہ لیکن جن الفاظ میں ''ؤ'' کی آواز موجود ہے وہاں ''ؤ'' لکھنا چاہیے مثلاً مؤجّل ، مؤثّر، مؤدّب مؤذّن ، مؤرّخ ، مؤکّد، مؤلّف ، مؤنّث ، مؤیّد وغیرہ اسی طرح مسئلہ ، ہیئت ، جزئیات ، سؤر ، تغیّر ، سوءِظن ، گئوشالا ، مطمئن ، متحیّر وغیرہ میں ''ؤ'' آئے گا، اگر ہم ''سؤر'' کو ''سور'' لکھیں گے تو ''سور'' کا مطلب ''سرتال'' ہوگا۔ ناپاک جانور نہ ہوگا، لہذا مذکورہ بالا الفاظ میں تلفظ کا خیال رکھتے ہوئے ہمزہ لگانا پڑے گا۔ غلط طریق کار سے تلفظ اور معنی دونوں بدل جائیں گے۔ اردو کی جدید ڈکشنریاں اسی طریق پر عمل پیرا ہیں۔

حوالے

1۔ مکتوب ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی بنام راقم بتاریخ یکم جنوری 1990ء۔

2۔ دریائے لطافت، ص 20، از انشا اللہ خان انشا۔

3۔ اردو املا کی تاریخ، ''معارف'' جون 1951ء۔

4۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مرتب اردو املا و رموزِ اوقاف ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۱۹۸۶ء، ص 59۔

5۔ اعرابی نظام، ایضاً، ص 72۔

6۔ املا کے قاعدے، ایضاً، ص 77۔

7۔ ''فصیح الملک'' ، دہلی، مئی 1905ء۔

8۔ اردو املا و رموزِ اوقاف، ص 321۔

9۔ رشید حسن خان، صحیح املا۔ مکتبہ رابعہ بک ہاؤس، لاہور، ص 55۔

10۔ علامہ سید سلیمان ندوی، سیرۃ النبی، جلد چہارم، ص 1، سروسز بک کلب 1986ء۔

11۔ منشی نکودر یامل بھلا، ''مساحت کی ہدایت''، منشی گلاب سنگھ پبلشر گورنمنٹ سررشتہ تعلیم، لاہور 1988ء، ص 83۔

12۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مرتب، تعمیر ادب۔ پولیمر پبلیکیشنز، لاہور 1985ء، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

13۔ ایضاً ص 97۔

14۔ ایضاً۔

15۔ ایضاً ص 77۔

16۔ صحیح املا، ص 80۔

۱۷۔ ایضاً ص 78۔

18۔ ایضاً ص 79۔

19۔ ایضاً ص 74۔

20۔ اردو املا و رموز اوقاف، ص 287۔

21۔ ایضاً۔

22۔ ایضاً ص 58۔

23۔ صحیح املا، ص 55۔

24۔ اردو املا و رموز اوقاف، ص 321۔

25۔ ''اردو املا کی اصلاح''، اردو املا و رموز اوقاف، ص 81۔

26۔ اردو میں لسانیاتی تحقیق، ص 466، 1971ء۔

27۔ اردو رسم الخط عملی اور تہذیبی نقطۂ نظر سے، ص 429۔

28- اردو املا کی اصلاح۔ اردو املا و رموزِ اوقاف، ص 89۔

29- مکتوب ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی بنام راقم یکم جنوری 1990ء۔

30- صحیح املا، ص 72۔

31- اردو املا و رموزِ اوقاف، ص 322۔

32- فیروز اللغات جامع، مرتبہ فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور و ''علمی لغت جامع''، مرتبہ علمی کتب خانہ، لاہور۔

33- اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں اردو کے معمولات، ''اردو املا و رموز

34- اردو املا و رموزِ اوقاف، ص 322۔

35- اردوئے معلا، ص 40 از اسد اللہ خان غالب، مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل، مجلس ترقی ادب، لاہور 1969ء۔

36- ''اردو املا کے مسائل کا حل''، ''اردو نامہ''، کراچی، دسمبر 1961ء۔

37- ڈاکٹر شوکت سبزواری ''اعرابی نظام'' مشمولہ اردو املا و رموزِ اوقاف، ص 67 تا 71۔

38- علامہ شبلی نعمانی، ''الفاروق''، دار المصنفین، اعظم گڑھ، 1898ء، ص 366۔

39- ایضاً ص 39۔

40- نظم ''اسلام'' اردو کی آٹھویں کتاب، ص ۱۲۔ (حفیظ جالندھری) پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، لاہور ۱۹۸۷ء۔

41- ڈاکٹر سلطانہ بخش، مرتب اردو میں اصول تحقیق (جلد اول)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص 43۔

42- ایضاً، ص 45۔

43- ایضاً، ص 54۔

44- ڈاکٹر وحید قریشی، تحقیق کے تقاضے، مشمولہ اردو میں اصول تحقیق، ص 25۔

45۔ ایضاً، ص 23۔

46۔ ایضاً، ص 35۔

47۔ ایضاً، ص 30۔

48۔ محمد بخش مہجور، انشائے نورتن، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ 1924ء۔

49۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز، لاہور 1881ء۔

50۔ ایضاً، ص 1۔

51۔ ایضاً، ص 17۔

52۔ ایضاً، ص 26، 39۔

53۔ ایضاً، ص 17، 62۔

54۔ ایضاً، ص 37۔

55۔ ایضاً، ص 60۔

56۔ ایضاً، ص ۵۵۔

57۔ ایضاً، ص ۵۱۔

58۔ مولانا سید ابو الحسن ندوی، تاریخ دعوت و عزیمت، جلد سوم، مطبع مجلس نشریات اسلام، کراچی 1987ء، ص 112۔

59۔ ایضاً، ص 123۔

60۔ ایضاً، ص 133۔

61۔ ایضاً، جلد پنجم، ص 249۔

62۔ منشی نکو دریا مل بھلہ، مساحت کی ہدایت، جنرل لاء بکس ایجنسی، امرتسر 1928ء، ص 1۔

63۔ کریم اللغات، منشی عزیز الدین اینڈ سنز، لاہور 1861ء، ص 2۔

64۔ ایضاً، ص 42۔

65۔ ایضاً، ص 26۔

66۔ ایضاً، ص 47۔

67۔ ایضاً، ص 26۔

68۔ ایضاً، ص 71۔

69۔ دیوان غالب، ماورا پبلیکیشنز، لاہور، ص 5۔

70۔ ایضاً، ص 13۔

71۔ ایضاً، ص 20۔

72۔ مولانا غلام رسول مہر، نوائے سروش، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور۔

73۔ ایضاً

74۔ ایضاً

75۔ رشید حسن خان، صحیح املا، رابعہ بک ایجنسیز، ص 75۔

76۔ ایضاً، ص 70، 71۔

77۔ دیوان غالب، ص 20۔

78۔ ایضاً، ص 13۔

79۔ ایضاً، ص 9۔

80۔ ایضاً، ص 10۔

81۔ ایضاً، ص 10۔

82۔ ایضاً، ص 13۔

83۔ ایضاً، ص 58۔

84۔ بالِ جبریل، شیخ غلام حسین اینڈ سنز، لاہور 1986ء، ص 100۔

85۔ ایضاً، ص 96۔

86۔ ایضاً، ص 97۔

87۔ ایضاً، ص 107۔

88۔ ایضاً، ص 145۔

89۔ ایضاً، ص 164۔

90۔ بانگ درا ، ص 193۔

91۔ بال جبریل ، ص 10۔

92۔ ارمغان حجاز ، ص 44۔

93۔ ایضاً، ص 36۔

94۔ ایضاً، ص 35۔

95۔ ایضاً، ص 20۔

96۔ ضرب کلیم ، ص 107۔

97۔ ایضاً، ص 140۔

98۔ کلیات ظفر ،جلد اول ،سنگ میل پبلیکیشنز ، جون 1968ء، ص 486۔

99۔ ایضاً، ص 489۔

100۔ ہفت روزہ ہلال ، 9 نومبر 1977ء، راولپنڈی۔

101۔ ایضاً، ''اقبال''۔

102۔ڈاکٹر سید عبداللہ، مسائل اقبال، اردو اکیڈمی ، لاہور ،مئی 1974ء ، ص 381۔

103۔ تذکرہ شعرائے اردو ، ص 118۔

104۔ ایضاً، ص 35۔

105۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ''نقد متن'' اردو میں اصول تحقیق، ص 381۔

106۔ دیباچہ ''کربل کتھا'' ، مرتبہ مالک رام ، ص 37۔

107۔ نکات الشعراء ، بحوالہ ڈاکٹر خلیق انجم ''متن کے سنہ تصنیف کا تعین'' ،

ص 342۔

108۔ سیرۃ النبیؐ ، جلد چہارم ، سید سلیمان ندوی ، سروسز بک کلب ، راولپنڈی 1986ء ، ص 73 ، 74۔

109۔ ایضاً، ص 123۔

110۔ سورۃ الانعام : 112۔

111۔ سورۃ الکہف : 110۔

112۔ سورۃ مریم : 112۔

113۔ سورۃ الشعراء : 195۔

114۔ سورۃ الاعراف : 158۔

115۔ ایضاً۔

116۔ سورۃ الرحمٰن : 42۔

117۔ ۔ سورۃ لقمان : 34۔

118۔ سورۃ الاحزاب : 32۔

119۔ سورۃ التوبہ : 117۔

120۔ سورۃ البقرہ : 20۔

121۔ ایضاً : 255۔

122۔ ایضاً : 255۔

123۔ سورۃ النساء : 113۔

124۔ سورۃ النمل : 90 ، 128۔

125۔ تیسرا کلمہ۔

126۔ سیرۃ النبیؐ ، جلد چہارم ، ص 16۔

127۔ ایضاً ، ص 8۔

128۔ ایضاً ، ص 17۔

129۔ صحیح املا ، ص 72۔

130۔ دیوان غالب ن،نسخہ شیرانی، ص 1827،5ء(ناشر سید امتیاز علی تاج،مجلس ترقی ادب،لاہور 1969ء۔

131۔ بال جبریل ، ص 147۔

132۔ ایضاً، ص 112۔

133۔ اردو املا اور موز اوقاف ، ص 286۔

134۔ ایضاً، ص 54۔

135۔ ایضاً، ص 318۔

136۔ ایضاً، ص 285۔

137۔ سیرۃ النبیؐ ، جلد چہارم ، ص 457۔

138۔ پیش لفظ ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ڈاکٹر جمیل جالبی ، طبع سوم ، نیشنل بک فاؤنڈیشن،کراچی، 1985ء ، ص ''ب''۔

139۔ ایضاً ، ص 37۔

140۔ ایضاً ، ص 76۔

141۔ ایضاً ، مقدمہ۔

142۔ ایضاً ، ص 105۔

143۔ نقوش اقبال ، مترجم مولوی شمس تبریز خان ، مجلس نشریات اسلام ، کراچی ص 6۔

144۔ ایضاً ، ص 15۔

145۔ ڈاکٹر انور سدید ، اردو ادب کی تحریکیں ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی 1958ء ، ص 124۔

146۔ ایضاً ، ص 133۔

147۔ عبدالواحد معینی ،مرتب مقالات اقبال ، آئینہ ادب لاہور ، 1985ء،
ص 133۔

148۔ ایضاً ، ص 135۔

149۔ ایضاً ، ص 189۔

150۔ صحیح املا ، ص 23۔

151۔ ایضاً ، ص 24۔

152۔ اردو املا ورموز اوقاف ، ص 320۔

153۔ آرائش محفل ،مطبوعہ منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز ،لاہور 1881ء،
ص 24 ، 95۔

154۔ ایضاً ، ص 128۔

155۔ مساحت کی ہدایت ، ص 44۔

156۔ ''املا کے قاعدے'' اردو املا ، رموز اوقاف ، ص 75۔

157۔ ایضاً ، ص 128۔

158۔ مکتوب بنام راقم ، بتاریخ یکم جنوری 1990ء۔

159۔ کلیات ظفر ، جلد اول ، سنگ میل پبلیکیشنز ، لاہور ، 1968ء،
ص 224۔

160۔ اردو املا ورموز اوقاف ، ص 59۔

161۔ ایضاً ، ص 162۔

162۔ مقدمہ ''نقوش اقبال'' از رشید احمد صدیقی ،مطبوعہ مجلس نشریات اسلام کراچی ،
ص 73۔

163۔ مقالات اقبال ، ص 188۔

164۔ ایضاً ، ص 126۔

165۔ سیرۃ النبیؐ ، جلد چہارم ، ص 38۔

166۔ تعمیرادب ، ص 67۔

167۔ اردواملاورموزاوقاف ، ص 284۔

168۔ ایضاً ، ص 318۔

169۔ صحیح املا ، ص 63۔

170۔ ایضاً ، ص 62۔

171۔ اردواملاء کے مسائل کا حل ازاردواملاورموزاوقاف، ص 123۔

172۔ اردواملاءورموزاوقاف ، ص 319۔

زاہدہ سعید

قدیم اردو میں مصدر کا استعمال

اس مضمون میں مندرجہ ذیل امور پر بحث کی گئی ہے۔

(۱) قدیم اردو میں مصدر

(۲) مصدر میں تصریف

(۳) مصدر میں لفظی تغیر

(۴) اردو مصادر پر پنجابی مصادر کا اثر

(۵) قدیم اردو مصادر پر فارسی مصادر کا اثر

(۶) قدیم اردو میں متعدی مصدر مثل لازم اور متعدی المتعدی مثل متعدی

(۷) دکن، دہلی، لکھنؤ اور پنجاب میں مصدر کی تانیث و تذکیر

(۱) قدیم اردو میں مصدر:

اردو زبان میں مصدر کی علامت (نا) ہے لیکن جب ہم قدیم اردو زبان وادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اردو مصدر کی علامت (ناں) ''نون غنہ'' کے ساتھ ملتی ہے اور کہیں کہیں علامت مصدر 'ن' بھی پائی جاتی ہے۔ حافظ محمود شیرانی پنجابی اور اردو کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایک ہے یعنی علامت ''نا'' امر کے آخر میں اضافہ کردی جاتی ہے۔ قدیم زمانے میں اس کا رسم الخط دونوں زبانوں میں ''ناں'' تھا۔ بارھویں صدی کے اختتام کے قریب ایسے نون غنہ کو ترک کردیا جاتا ہے''۔[۱]

۱۔ پنجاب میں اردو۔ حصہ اوّل۔ حافظ شیرانی، ص۔۷۱

ڈاکٹر شوکت سبزواری بھی اردو مصدر کی علامت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''نا'' کی شکل ''ناں'' (غنہ سے) قدیم اردو میں مستعمل تھی جیسے 'پڑناں ، جلناں' وغیرہ

ع بہی میں پوچھتا ہوں جاناں
کہ سوتوں کو ہے کیا حاصل جگاناں
میر سوز

ڈاکٹر شوکت سبزواری بھی اردو مصدر کی علامت پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں ''۔ن'' قدیم دکن کا لاحقہ ہے۔

ع جو چھند بند کے یوں بولن لگی
برہ کی گرہ دل نے کھولن لگی
نصرتی

سید قدرت نقوی صاحب ڈاکٹر شوکت سبزواری کی اس رائے سے متفق نہیں ہیں کہ '۔ن' صرف قدیم دکن کا لاحقہ ہے۔ وہ اردو قواعد کے حاشیے میں لکھتے ہیں کہ '۔ن' لاحقہ مصدر شمالی ہند میں بھی پایا جاتا ہے۔ برج اور سندھی میں اب تک مروج ہے۔[1]

فاضل مصنفین کی آرا سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قدیم اردو مصدر کی علامت 'ناں' اور پنجابی میں 'ن' تھی۔اس کی مثالیں قدیم اردو ادب سے دی جاتی ہیں۔

ع کنگن ہت کیا دیکھناں آرسی
اپے راج تو دیکھ کیوں ہارسی
مثنوی ''کدم راؤ پدم'' ۸۲۵ھ۔۸۳۸ھ کے درمیان لکھی گئی۔

۱۔ اردو قواعد۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری حاشیہ سید قدرت نقوی۔ ص ۲۰

ے تین بار سر سیں پانو لگ رھوناں
پچھوں نماز پر طیار ہوناں

سید شاہ اشرف بیابانی ۸۶۴ھ۔۹۳۵ھ

ے مجھے ماریاں مار کے گھال دے
ولے آج اکھر مار نیکال دے

فخر الدین نظامی کدم راؤ پدم۔

ے ہاں ناچ کرتے لے دن ہو کر گئے سہیلی
آناں مر کے کنے تک کتا کرے گی نانا

عبداللہ قطب شاہ ۔ ۱۰۸۳ھ متوفی

ے ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں
فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں

سراج ۱۱۳۳ھ۔۱۱۳۸ھ انتقال

قدیم اردو مصدر کی علامت ''ن'' کی مثالیں دی جاتی ہیں۔

ے او کن سکی کن کر لیں
با جن کو دیکھین لیں

شیخ باجن ۷۹۰ھ۔ ۹۱۲ھ

ے ہور پھوکٹ عمر کھودے
بے فہموں دیکھن آویں تو یک بٹ نا پاویں

ے جب تم سو رہے اس جاگا
میں اُٹھ وضو کرن کوں لاگا

تاریخ غریبی

ے سخن کوں تو سنگارن جانتا ہے

سخن کوں تیرے سب کوئی مانتا ہے

سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ۔ پھولبن از ابن نشاطی

ے پیا بن سیج ری ناگن بھئی ری

ھسن کھیلن کی سودھ بودھ گئی ری

۱۰۳۵ھ۔ 'بارہ ماسے' افضل

(۲) مصدر میں تصریف

قدیم اردو میں مصدر بعض جگہ تصریف کے ساتھ آیا ہے، اور بعض جگہ بغیر تصریف کے۔ یہ اثر پنجابی، راجستانی اور گوالیاری کے زیر اثر آیا ہے۔

قدیم اردو ادب سے بغیر تصریف کے مصدر کی مثالیں دی جاتی ہیں۔

ے سوجوں نکلی یکا یک بات پر بات

کہن لاگی کچ اپنا دکھ پی اس سات

۹۸۶ھ۔ شیخ احمد

ے اگر غم ہے تمہے مری اگن کا

کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

متوفی ۱۰۳۵ھ۔ بکٹ کہانی محمد افضل جھنجھانوی

ے کروں کیا وقت نہیں ہے اب ملن کا

نکچھ فرصت ہے اب باتاں کرن کا ولی دکنی

ے حویلی چھوڑ یو بولا زٹلی

اندھیر گور میں لٹکن ہے گگے پاگ

متوفی ۱۱۲۵ھ۔ جعفر زٹلی

؎ یوسف کو تم ڈھونڈن جاؤ

بن یامین کے بات چلاؤ

سنہ تصنیف ۱۱۰۷ھ۔۱۱۷۵ھ کے درمیان، تاریخ غریبی

؎ میں ہوں عزرائیل فرشتا

جیو لین کا رکھوں سرشتا

تاریخ غریبی

؎ ہوں تیار میں تیرے آگے

جب جم جیو نکالن لاگے

تاریخ غریبی

قدیم اردو نثر سے مصدر کی تصریف کے بغیر امثال دی جاتی ہیں۔

"ہاتاں بہوت وے تھار ایک کھیلاں

بہت وے کھیلنہار ایک" ؎۱

"اگر سمجا نہارا واصل اور کامل ہے" ؎۲

"عالم اُسے دیکھن کوں آرزو باد ہے" ؎۳

قدیم اردو میں مصدر تصریف کے ساتھ بھی ملتا ہے، 'سب رس' میں ہی ملاحظہ فرمایئے۔

"اس بات کی جو کچھ بات ہے، سو سمجھانے

ہارے کے ہات ہے" ؎۴

"جکوئی خوب ہے اسے اپنی خوبی چھپانے

۱۔ سب رس ۔ ملاوجہی، ص۔۴

۲۔ ایضاً ۔ ص۔۱۰

۳۔ایضاً ۔ ص۔۱۸۴

۴۔ سب رس ۔ ملاوجہی، ص۔۱۰

نہیں بھاتا خوبی چھپانے خوباں کو نیں آتا'' [1]

مصدر کی تعریف قدیم اردو میں ملتی ہے، لیکن بہت کمی کے ساتھ۔ اس سلسلے میں 'تاریخ غریبی' سے چند مثالیں دی جاتی ہیں۔

ـ امت ہوئی نبی کی ساری
کلمہ طیب کہنے ہاری

ـ جب تو سارے یوسف آگے
بہت عاجزیاں کرنے لاگے

(۳) مصدر میں لفظی تغیر

قدیم اور جدید اردو مصدر کا موازنہ کیا جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو مصدر کی موجودہ شکل کئی ارتقائی منازل طے کر کے یہاں تک پہنچی ہے۔ مثلاً 'آنا' جس کی قدیم شکل 'آؤنا' ہے۔ اسی طرح 'رونا' کی قدیم شکل ''روونا'' ہے۔ جانا کی 'جاؤنا' سنانا کی 'سناؤنا'، جینا کی 'جیونا' اور پینا کی 'پیونا' وغیرہ یعنی موجودہ اردو میں جہاں مادہ فعل 'الف' 'وٗ' اور 'ی' پر ختم ہوتا ہے۔ وہاں قدیم اردو میں علامت مصدر سے پہلے 'وٗ' اور 'ؤ' کا اضافہ ملتا ہے۔

امثال:۔

ـ ایکتہ بین جاگنالورن پھٹی جگاؤنا
پھرے پھرے سبدھ سناؤنا

۱۵۰۶ء ۔ شیخ بہاؤالدین باجن

---

[1] سب رس ۔ ملاوجہی، ص۔ ۸۳

ـ براہیم مخدوم جی جیونا

ے صرف وحدت سدا پیونا

۹۷۳ھ۔ پرت نامہ از فیروز بیدری

ـ نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون

نہ چتاری سکے چتر دکھاون

۹۸۸ھ۔۹۹۷ھ کے درمیان لکھی گئی۔مثنوی یوسف زلیخا از شیخ احمد

سکی آپی توں سائیں سمجھاؤنا

مندر میرے سمجھاؤ کرلیاؤنا

پیاری کا کرنا ہے من بھاؤنا

پیا مکھ لے منگل گاؤنا

مجے غنچے کوں دیکھ یاد آؤنا

ہے انکار سوں سائیں مسکاؤنا

ولی دکنی

ـ بن جانی جان خراب بھی، با آتش شوق کباب بھی

جوں ماہی بحر بے آب بھی، نت روؤں ساتھ بیپار ہویا

۱۱۸۰ھ کا زمانہ ۔ وارث شاہ

ـ چاروں عرش اٹھاون ہارے

چاروں بڑے ملائک پیارے

تاریخ غریبی

ـ اس میں پتھر بھرے ہیں سارے

دوزخ آگ جلاون ہارے

تاریخ غریبی

؎ پری جن سب موںہہ کے آگے
تسلیمات بجاوَن لاگے

تاریخ غریبی

؎ ان کوں کہا بلا کر سارے
اے کپڑوں کے دھووَن ہارے

تاریخ غریبی

؎ نس دن مجھے ہے رونا ہے رو رو مجھے جی کھونا
؎ مو کھ لہو سیں تھونا نشتر لگی ہے سارکی

تاریخ غریبی

'' آب حیات کو جو پیے گا دنیا میں جیونا
اچپنچ کا ہے'' ؎

جب قدیم اور جدید اردو مصدر کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ہمیں کئی تبدیلیاں ملتی ہیں۔ جو کہ زمانے کے ساتھ ساتھ رونما ہوتی رہی ہیں یعنی

(۱) 'لانا' مصدر قدیم اردو مصدر 'لیانا' کی موجودہ شکل ہے۔ 'لیانا' حقیقت میں مصدر 'لینا' اور 'آنا' سے مل کر بنا ہے یعنی ''لے آنا'' (لیانا)۔ لیانا یا لانا میں دو مصدروں کی کیفیت پائی جاتی ہے یعنی لے کر آنا۔ مثال:

'' بادشاہاں کا دل خدا کے رہنے کی ٹھار
یہاں شک لیانا تو بہ استغفار'' ؎۲

'' دل کو تیرے کنے لیانا ہے۔ سو خونِ جگر
کھانا ہے'' ؎۳

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۳۴
۲۔ ایضاً ص۔۳۹
۳۔ ایضاً ص۔۱۱۹

(ب) 'چھپانا' مصدر قدیم اردو میں ''چھوپانا'' تھا یعنی دو ہرے حروف علت ـُ + و کو ادائیگی کی آسانی کے لیے صرف پیش (ُ) میں تبدیل کر دیا۔

'' عاشق کوں تپانا معشوق کا کام ہے۔ اپسکوں
چھوپانا معشوق کا کام ہے'' [1]

(ج) بعض قدیم اردو مصادر میں املا کے نقطہ نظر سے تبدیلیاں آئی ہیں مثلاً دو چشمی 'ھ' کا اضافہ ہوا ہے جیسے قدیم اردو میں بجنا اور جدید میں بجھنا ہے۔

مثال:

ـ بجتے ہیں یو بات ہے خاص و عام
یو موتی پرونا ہے انکھیاں کا کام

متوفی ۱۱۰۹ھ۔ ہاشمی

'' بجنے کا نیچ سو بجا کیوں جاتا'' [2]

دیگر

'' عابد کا اسبہار کاں ہات ہے، یو
عاشق کے بجنے کی بات ہے'' [3]

(د) 'پہچاننا' مصدر کو قدیم اردو میں ''پچھاننا'' لکھا جاتا تھا۔ یعنی ھائیہ ''چھ'' 'چ' مین تبدیل ہو گیا۔ اور 'ہ' 'چ' سے پہلے لکھی جانے لگی۔ پچھاننا کی مثال قدیم اردو میں۔

ـ پڑے جس کے سر او پر سو جانے
مگر وہ حق تعالیٰ سب پچھانے

۱۱۰۹ھ۔ محمد امین

۱۔ سب رس۔ ملا وجہی، ص۔۲۱ ۲۔ ایضاً ص۔۱۹ ۳۔ ایضاً ص۔۲۰

رمزالعشق کوں جس نے جانا
بے شک حق کوں دیکھ پچھانا

متوفی ۱۱۷۶ھ۔ غلام قادر شاہ

جس نے حق کوں سن سمجھ پچھانا
حفظ مراتب لازم جانا

۱۲۰۴ھ۔ کا زمانہ فقیرالدین

قدیم اردو نثر سے مثالیں:

"آشنا کوں جاننا، بیگانے کو پچھاننا
دنیا میں اپنایت خوب ہے" [۱]

"کوئی ذات نہ پہنا فہم بڑی بات، نہ
آپس کوں جانے، نہ دوسرے کو پچھانے" [۲]

(د) قدیم اردو کے بعض مصادر میں وقفیہ بغیر 'ھ' کے ملتا ہے۔ مثلاً جدید اردو میں 'بجھنا' قدیم اردو میں 'بجنا'۔ اسی طرح جدید اردو میں 'باندھنا' تو قدیم میں 'باندنا'۔ جدید میں "پچھتانا" اور قدیم میں "پچتانا" جدید میں "پڑھنا" تو قدیم میں "پڑنا" ہے۔

"بادبارے کو قدرت کہاں آنے، پانی
میں آگ بجنی کیا جانے" [۳]

"پھتریاں کا کوٹ کیا کام آتا خوب
دلاں کا کوٹ باندنا" [۴]

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۱۴۲
۲۔ ایضاً ص۔۱۱
۳۔ ایضاً ص۔۹۲
۴۔ ایضاً ص۔۱۴۷

"ہیڑا کھائے تو ہڑ کیا گلے میں باندنا" ۱

"عقل کوں ایتان عقل آئی، پچھانے لگیا" ۲

"اس شوق کوں یاد کر کر کیا خاطر پچھانا" ۳

"نیں تو بھگیں پر سر رکھنا ہور آیت
پڑنا یو یک رسم ہے" ۴

(و) حرف علت کی تبدیلی سے "پلانا" جدید اردو میں مصدر ہے جبکہ اس کی قدیم شکل "پیلانا" ہے اور امتداد زمانے سے "ی" نے کسرہ (ِ) کی شکل اختیار کر لی۔

مثال:

ایسے پیلانا ذکر کا دودھ
تب تجہ آئے ساری سودھ

شاہ امین الدین اعلی ۹۹۰ھ۔۱۰۸۶ھ

قدیم اردو میں "چابنا" رائج اردو میں "چبانا" ہے۔ 'چ' کے بعد کا 'الف'
'ب' کے بعد استعمال ہونے لگا ہے۔

"اسے بھی موں کوں نک ہلنا چلنا لگتا ہے
نک چابنا نگنا لگتا ہے" ۵

اسی طرح قدیم اردو میں "جالنا" اور رائج اردو میں 'جلانا' ہے۔

مثال:

"یوں آگ گھر کی ہلا کوں جالنا تو اچھنا" ۶

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۲۳۲
۲۔ ایضاً ص۔۱۹۰
۳۔ ایضاً ص۔۲۲۵
۴۔ ایضاً ص۔۱۰۲
۵۔ ایضاً ص۔۱۱۶
۶۔ ایضاً ص۔۱۳۶

(ح) حرف علت کا حرف صحیح میں تبدیل ہونا

جدید اردو میں ''کہنا'' مصدر کا متعدی المتعدی کہلانا۔ جبکہ قدیم اردو میں کہوانا ہے۔ یعنی ''واؤ'' لام میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کہوانا

مثال:

'' گناہ نہ بخشے تو غفار کیوں کہوانا'' ۱؎

'' نہ کہ جیو ہور شرم دو تو گنوانا،
یوں ہوا تو مرداں میں مرد کیوں کہوانا'' ۲؎

(ی) ہائیہ کا وقفیہ میں تبدیل ہونا

قدیم اردو میں مصدر ''اٹھانا'' جدید میں ''الٹانا'' ہے۔ یہاں 'ٹھ' ہائیہ 'ٹ' وقفیہ میں تبدیل ہو گیا ہے۔

مثال:

'' دل کو تیرے کنے لیا تا ہے۔ سو خون جگر
کھاتا ہے۔ یک پادشاہی کو اٹھاتا ہے'' ۳؎

(ک) اردو کی ''لام'' ہریانی میں ''رے'' اور ''ڑے'' ''ڈال'' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً قدیم اردو میں ''جرنا'' ''جلنا'' میں اور ''بڈھنا'' ''بڑھنا'' میں بدل گیا ہے۔

امثال:

نہ مجھ کون سو کھ دن نہ نیندرا تا
برہوں کی آگ میں سینا جراتا

۱؎ سب رس - ملا وجہی، ص ۳۱ ۲؎ ایضاً ص ۱۸۲ ۳؎ ایضاً ص ۱۱۹

" گھونگھٹ میں موں چھپا کر دکھلاتا ہے۔عشق
بڑھانے خاطر،لذت پانے خاطر" [1]

(۴) اردو مصادر پر پنجابی مصادر کا اثر

قدیم اردو ادب کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدیم اردو پر پنجابی کا بہت اثر تھا کیونکہ پرانی اردو میں ایسے مصادر موجود ہیں جو پنجابی اور اردو میں مشترک ہیں۔لیکن فی زمانہ اردو میں متروک ہیں۔اور پنجابی میں رائج ہیں۔

(ا) آکھنا: کہنا اور بیان کرنا اور دریافت کرنا، پنجابی میں رائج قدیم اردو میں اس کی مثال دی جاتی ہے۔

حقیقت سب تیری تجھ کوں آکھی
نہیں اس ہی بہتر چھانی میں راکھی

(ب) سڑنا: پنجابی میں جلنے کے معنی میں آتا ہے۔پرانی اردو میں رائج تھا۔

مثال:

ارے آساں نجانوں عشق کرناں
تمن اس آگ میں ہرگز نہ سڑنا
متوفی ۱۰۳۵ھ۔ افضل جھنجھانوی (بکٹ کہانی)

(ج) لوڑنا: ضرورت ہونا۔تلاش کرنا۔پنجابی میں بالعموم آتا ہے۔پرانی اردو میں موجود تھا۔اب متروک ہے۔

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی۔ ص ۲۰

مثال:

؎ کرے ایک نیکی تو دے دس ثواب

جو لوڑے زیادہ یے دے بے حساب

احمد دکنی۔ (لیلیٰ مجنوں)

"بغیر منگے وہ دین ہارا ہے، نہیں دیا بی

کسی کوں کیا چارا ہے۔ اس کی توڑ لوڑ نا

اپنی خوشی اس کی خوشی پر چھوڑ نا کسی پاس

تے زور سوں کوئی لیتا ہے" [1]

"ناموس بادشاہ انوکوں دیکھنچ مال ملک

سب چھوڑیا کچھ نہ لوڑیا" [2]

(ب) اپڑنا: پہنچنا۔ پنجابی اور قدیم اردو میں مستعمل تھا۔ اب اردو میں متروک ہے۔

مثال: ؎ جو قصد کیرے ہاتھ نامہ چڑیا

جو نوفل کے نیڑے ترت انپڑنا

احمد دکنی

؎ کسی کا بی ناہت انپڑنا مگر

رکھیا ہوں بجا طاق گردوں اُپر

۱۰۷۶ھ۔ علی نامہ از نصرتی

"یوں غیب کا علم نہیں کھولیا، خضر کے مقام

کوں انپڑنا تو اس بات میں پڑنا میں

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص ۲۷ ۲۔ ایضاً ص ۱۷۹

تو یو بات نہیں کیا ہوں۔'' [1]

'' خلق کوں مراد کوں اپڑتا ہے'' [2]

(د) سٹنا: پھینکنا۔ ڈالنا اور چھوڑنا۔ پنجابی میں آج بھی موجود ہے۔ بطور فعل اور امدادی فعل رائج ہے۔ قدیم اردو میں مستعمل تھا اب متروک ہے۔

مثال:

؎ سوجیوں عشق کے بند میں جا لڑیا
نپٹ گیان سٹ کر جنگل پکڑیا

احمد دکنی

(ہ) لبھانا / لبھنا: تلاش کرنا۔ قدیم اردو اور پنجابی میں مستعمل ہے، لیکن اب اردو میں متروک ہے۔

مثال:

؎ یقین جو کوئی اللہ بن لبھاوے
مراداں وے کبھی جگ میں نہ پاوے

۱۱۰۹ھ۔ محمد امین

(ز) لانا: لگانا۔ آج بھی پنجابی میں ملتا ہے۔ قدیم اردو میں مستعمل تھا۔

؎ بھون کے ناموس کوں آگ لائی
سب برس کا ننگ ماٹی ملائی

؎ سکھی کیسی سکھی پیہ بنایا
کوئل نے انب پر چھڑ شور لایا

محمد افضل جھنجھانوی

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۱۰   ۲۔ ایضاً ص۔۲۷۲

(ح) پانا: ڈالنا۔ پنجابی میں آج بھی موجود ہے۔ پرانی اردو سے مثالیں دی جاتی ہیں۔

؎ خدا نے یوں انھوں کے دل میں پایا
عزیز مصر نام اپنا بتایا

؎ تمہیں دل اس فکر کے بیچ نہ پاؤ
انھوں جیوں آئے تیوں پھر کے جاؤ

احمد دکنی

(ی) لڑنا: پنجابی ڈسنے کے معنوں میں آتا ہے۔ قدیم اردو میں بھی انہیں معنوں میں آتا تھا۔

؎ جیسے کیس کالی سپنولی لڑے
نہ اترے سب جگہ منتر پڑھے

احمد دکنی۔ لیلیٰ مجنوں

(ک) نسنا اور نٹھنا: پنجابی میں بھاگنے کے معنی دیتا ہے، کسی قدر اختلاف کے ساتھ دکنی میں بھی ملتا ہے۔

؎ بلاکر لائے جا کر شاہ کے پاس
کہا مایا چرا کر جاتے ہیں ناس

؎ دونوں ہاتاں آپس کے کھو گیا او
نسنگ تھا سن لگا ہے سنگ بچہ او

ولی دکنی

"مارنا یا مرنا، اپنا ناتوں کرنا نھاٹے تو
کیا آوے گا، نھاٹے تو کیا ہا نجنے پاوے گا"[1]

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۱۸۲

'' ہرکوئی نھاٹ کر بادشاہ پاس آتا۔ بادشاہ
نھاس کر کدھر جاتا'' ۱

'' عاشق کو نھاٹا نیچ پھبتا'' ۲

(ل) دِسنا: دکھائی دینا۔ نظر آنا۔ پنجابی اور پرانی اردو میں مستعمل ہے۔ لیکن رائج اردو میں متروک ہے۔

'' عاشق ہور عابد کا مراتب دسنا قیامت
پر موقوف ہوا ہے '' ۳

'' بادشاہ کا گھر بادشاہ جیسا دسنا
شمس کا پرتو قمر جیسا دسنا '' ۴

ہسنا: پنجابی میں تخفیف نون غنہ آتا ہے۔ اردو میں ہنسنا ہے۔ اہل دکن بھی ہسنا بولتے تھے۔ مثال:

ے سوتب یعقوب کے یوں دل میں آیا
یوسف کو نیند بھتر کن ہسایا

ٹٹنا / ٹوٹنا: پہلا پنجابی دوسرا اردو ہے۔ قدیم اردو میں دونوں طرح سے لکھا جاتا تھا۔

ے پرت جوڑ وہ دوے دل جو جوڑنے
نہ ٹوٹے جو آکاس ٹٹ کر پڑے

احمد دکنی

'' عشق ورزورلگیا۔ سو چھٹنا کیوں، تو نیں

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۱۴۳
۲۔ ایضاً ص۔۱۸۲
۳۔ ایضاً ص۔۳۲
۴۔ ایضاً ص۔۲۷۲

توڑتا سوٹتا کیوں۔" ۱

دیکھنا: قدیم اردو میں دیکھنا کے ساتھ ساتھ دیکھنا بھی پنجابی کے زیر اثر استعمال ہوا ہے۔ جواب متروک ہے۔

مثال:

ـ کہالال میں لے کر بھاگا
موٹھی کھول سوں دیکھن لاگا

تاریخ غریبی

اچھنا: آنا۔ ہونا۔ قدیم اردو اور پنجابی میں مستعمل ہے لیکن اب اردو میں متروک ہے۔

" خدا کے ذات بغیر بھی کس پر نظر
اچھنا اپس کی اپس کوں خبر نہ اچھنا " ۲

" جان کر چھپ اچھنا نمک برحرامی ہے،
یو تمام خامی ہے۔ " ۳

منگنا: مانگنا۔ قدیم اردو میں بھی استعمال ہوا ہے۔ لیکن اب متروک ہے۔

مثال:

ـ سرفراز کرنے منگ...ں مجھے
خداوند اس کا جزا دے تجھے

احمد دکنی

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص ۔ ۹۵
۲۔ ایضاً ص ۔ ۴۳
۳۔ ایضاً ص ۔ ۱۵۱

ے زلیخا نے شکر رب کا کیا تب

جو میں تجھ کو منگا سو مجھ دیا سب

محمد امین دکنی

'' بے شرم گھرے گھر منگے گا اسے منگنے

کی شرم کیا '' [1]

'' دراصل کسی پاس منگنا بھلے آدمی

کو معلوم ہے کہ کیا بلا ہے '' [2]

منگنا: قدیم اردو میں 'چاہنا' کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ ''منگنا'' سے پہلے مصدر امالہ کی صورت میں لکھا جاتا تھا۔ جبکہ رائج اردو میں 'چاہنا' سے پہلے مصدر کی تصریف نہیں ہوتی۔ مثلاً ''میں نیک لوگوں کے مقام تک پہنچنا چاہتا ہوں''۔

قدیم اردو سے مثالیں:

'' اگر دین ہور دنیا کا امید پانے منگتا ہے

تو یو کتاب دیکھ، اگر بڑا ہوکر عالم کو سمجانے

منگتا ہے '' [3]

'' اگر کچھ اونچا چڑنے منگتا ہے تو شراب

پی، اگر خدا کوں اپڑنے منگتا ہے

تو شراب پی '' [4]

ے دغا دینے منگتی ہے کتنی چھنال

ستی اپنے ست کوں جو رکھنا سنبھال

غواصی ۔ ۱۰۲۳ھ

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۴۳

۲۔ ایضاً ص۔۴۴

۳۔ ایضاً ص۔۱۰

۴۔ ایضاً ص۔۲۷

کاڑنا: نکالنا۔ پنجابی اور قدیم اردو میں مستعمل تھا اب اردو میں استعمال نہیں ہوتا۔

'' طمع کے آدم کوں بہشت میں تے کاڑے '' [1]

(۵) قدیم اردو مصادر پر فارسی مصادر کا اثر

(ا) اردو میں فارسی ذرائع سے کئی مصادر مثلاً فرمانا۔ گزرنا۔ رنگنا۔ بخشنا۔ خریدنا اور نوازنا وغیرہ عام طور پر رائج ہیں۔ دکنی اردو اس فہرست میں اور اضافہ کرتی ہے۔ مثلاً تلاش سے تلاشنا، فہمیدن سے فامنا وغیرہ جو کہ رائج اردو میں متروک ہیں۔

امثال:

'' جکوئی خدا کوں اپڑے ہیں، انوں کی
بات فام کر '' [2]

'' یو بات دانش کا معما، اس بات کو فامتا کون '' [3]

نگاریدن سے نگارنا اور اندیشیدن سے اندیشنا۔

'' یو کام اندیشے ہیں سو کرنا..... گھر
سنوارے جاگا جاگا نقش نگارے'' [4]

'' یہاں عقل نہ بسرنا، اندیشکر کچھ کام کرنا'' [5]

اسی طرح راندن سے رانا

'' یو کوڑ پاپی خدا کے رانے یو جہنمی

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۲۷
۲۔ ایضاً ص۔۱۹
۳۔ ایضاً ص۔۱۵۰
۴۔ ایضاً ص۔۲۹۶
۵۔ ایضاً ص۔۱۷
۶۔ ایضاً ص۔۱۱

کج فہمی کی'' ۶

(ب) فارسی مرکب مصادر کا ترجمہ یا نصف ترجمہ بکثرت ملتا ہے۔ ان میں اکثر مصادر ''داشتن'' 'کردن' ، 'گرفتن' اور خوردن وغیرہ کی ترکیب سے بنتے ہیں۔ 'دھرنا' فارسی مصدر 'نہادن' اور 'داشتن' کا قائم مقام ہے۔

امثال:

قانون دھرنا : قانون نہادن

'' نوے نوے قانون دھرنے لگیا'' ۱

آرزو دھرنا ۔ آرزو داشتن

'' ملا یک آرزو دھرتے اس باغ

میں آنے '' ۲

کام دھرنا ۔ کار داشتن

'' ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ

سوں کچھ کام دھرتا ہے '' ۳

محبت دھرنا ۔ محبت داشتن

'' البتہ تجھ سوں کچھ محبت دھرے گا '' ۴

نام دھرنا ۔ نام داشتن

'' کیا نام دھرتا ہے، کیا کام دھرتا ہے '' ۵

(اردو محاورہ نام دھرنا اس سے بالکل مختلف ہے)

خبر دھرنا ۔ خبر داشتن

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص۔۲۹۶
۲۔ ایضاً ص۔۶۵
۳۔ ایضاً ص۔۶۱
۴۔ ایضاً ص۔۶۹
۵۔ ایضاً ص۔۷۰
۶۔ ایضاً ص۔۶۰

'' یو غافل بچارا خبر نہیں دھرتا '' [1]

فرصت دھرنا ۔ فرصت داشتن

'' فرصت دھرتا ہے '' [1]

شوق دھرنا ۔ شوق داشتن

'' شوق دھریں گے '' [2]

ظہور پکڑنا ۔ ظہور داشتن

'' عشق تے معشوق نے پکڑی ظہور '' [3]

نماز کرنا ۔ نماز کردن

'' ہم جانتے نہیں ہیں اے درد ! کیا ہے کعبہ
جیدھر ہے وہ ابرو ادھر نماز کرنا ''

بعض مصادر جو موجودہ اردو میں متعدی ہیں ۔ قدیم اردو میں لازم کی طرح برتے گئے ہیں ۔ اور کئی جو متعدی المتعدی ہیں متعدی مانے گئے ہیں ۔

(۲) قدیم اردو میں متعدی مصدر مثل لازم اور متعدی المتعدی مثل متعدی

(۱) متعدی مثل لازم

۔ چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دلبندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
گیارھویں صدی ۔ منشی ولی رام ولی

چلانا یعنی چلنا

۱۔ سب رس ۔ ملا وجہی، ص ۔ ۵۷ ۲۔ ایضاً ص ۔ ۳۰
۳۔ ایضاً ص ۔ ۶۹

ے جب نزدیک چل کر کافر آئے

دل میں مومن بہت ڈرائے

۱۱۷۵ھ۔۱۱۷۰ھ تاریخ غریبی

ڈرائے یعنی ڈرے

ے وہاں جائے دونوں ٹھہرائے

مہتر موسیٰ یوں بتلائے

تاریخ غریبی

ٹھہرائے یعنی ٹھہرے

ے آپس میں یوں چڑلاویں

زمین آسمان بھی لرزاویں

تاریخ غریبی

یعنی زمین و آسمان لرزیں

ے ساروں میں یہہ جیو کر آیا

عجب بات یہ مجھے دکھایا

تاریخ غریبی

دکھایا یعنی دکھی (نظر آئی)

ے مسجد میں یوں ہوئے اجالا

جانئیں سورج چاند نکالا

تاریخ غریبی

نکالا بمعنی نکلا

ے اس میں دیکھ مور شرمایا

اپنی چھب پر آپ لبھایا

تارخ غربی

لبھایا یعنی ریجھا

ے ہو تم کون کہاں سو آئے

ہم کوں تم جاسوس دکھائے

(دکھانا یعنی دکھنا (نظر آنا)

(ب) متعدی المتعدی مثل متعدی

ے عزیز اس شہ کے ماتم سوں جگر لہو کر گلاتا ہے

لہو کوں گال پانی کر نین سوں تب بہواتا ہے

۱۰۸۳ھ کا زمانہ۔ میرزا بیجاپوری

بہواتا یعنی بہاتا (بہواتا اب متروک ہے)

ے ڈالیں جال سو مچھلیاں لیاویں

پکڑ پکڑ یوں ڈھیر کراویں

کراویں یعنی کریں تارخ غربی

ے ایسا نیک کہاں پھر پاؤ

بکریوں پر تم اسے رکھاؤ

رکھاؤ بمعنی رکھو تارخ غربی

ے دس ہزار روتیاں وا کھاتا

کدی نہ اس کا پیٹ بھراتا

بھراتا یعنی بھرتا تارخ غربی

ے کہاوہی دونوں بتلادیں

بت پوجا کو منع کراویں

منع کراویں یعنی منع کریں

۔ کہا نبی عیسٰی جو آیا تارخ غریبی

اس نے ہم کو بھیج دلایا

دلایا یعنی دیا

۔ یہ نہیں ہاتھ کسی کے آیا تارخ غریبی

بڑے بھاگ جو تجھے ملایا

ملایا یعنی ملا

۔ ناجوان نا بوڑھی لیاؤ تارخ غریبی

درمیاں کی ذبح کراؤ

ذبح کراؤ یعنی ذبح کرو

تارخ غریبی

(۷) دکن، دہلی، لکھنؤ اور پنجاب میں مصدر کی تانیث وتذکیر

(۱) 'نا' اردو میں دو ہیں۔ مصدری اور استقبالی

استقبالی 'نا' کو گردانا جاتا تھا۔ اس کی تقلید میں متقدمین شعراء اور انشاپرداز 'نا' مصدری کو بھی گردانے لگے۔ کسی مصدر کا مفعول مؤنث ہوتا تو 'نا' کو 'نی' بنالیتے اور یوں کہتے ''بات کرنی مشکل ہے'' متاخرین نے اسے غلط کہا اور 'نا' مصدری کو ہر حال میں 'نا' بولنا اور لکھنا شروع کیا۔ جلال مرحوم نے قواعد المنتخب میں جہاں اس استعمال کا ذکر کیا ہے۔ وہاں لکھا ہے کہ ''مؤلف ہیچمداں بھی اسی طرف ہے کہ کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر نہ دینا چاہیے۔ اور بحال خود ہی رکھنا چاہیے'' [۱]

جلال مرحوم اس کے بارے میں مزید لکھتے ہیں کہ یار لوگوں نے استقبالی کو بھی اس میں شامل کرلیا ہے۔ اور مجھے روٹی کھانی تھی کو (اس میں 'نا' استقبالی ہے) مجھے روٹی

۱۔ قواعد المنتخب۔ ص۔۲۱

کھانا تھی بولنے لگے۔

بعض قواعد نویسوں اور انشا پردازوں کی رائے ہے کہ مصدر کی 'نا' اور 'نی' دونوں صورتیں جائز ہیں۔

ڈاکٹر مولوی عبدالحق اس بارے میں فرماتے ہیں۔

'' مصدر کی تذکیر و تانیث اس اسم کے لحاظ سے
ہوتی ہے جس سے اس کا تعلق ہو جیسے
۔ بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی نہ تھی ''
بات کرنی اور بات کرنا دونوں درست ہیں۔
اہل لکھنؤ اکثر مذکر ہی لکھنا بولنا پسند کرتے ہیں۔ [1]

ہمارے انشاء پرداز اور شاعر مصدری 'نا' کو **استقبالی 'نا'** کی طرح گردانتے ہیں۔ حالانکہ مصدری 'نا' استقبالی 'نا' میں معنوی فرق ہے۔ لیکن بناوٹ کے اعتبار سے بظاہر فرق نظر نہیں آتا۔ جیسے

۔ خواب میں وہ آنے کا کیوں نہ اب کرے وعدہ
یعنی کب جدائی میں مجھ کو نیند آنی ہے   ناسخ

یعنی 'مجھے کب نیند آئے گی' یہاں 'نیند آنا' کی 'نا' کو گردانا گیا ہے کیونکہ یہ 'نا' استقبالی ہے۔

(۲) اردو کے مختلف جملوں میں مصدری 'نا' کا استعمال۔

۱۔ ہمیں متوازن غذا کھانا چاہیے (مصدری 'نا' اپنی حالت پر قائم ہے)

۲۔ ہمیں متوازن غذا کھانی چاہیے (مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

ہمارے قواعد نویس دونوں جملوں کو درست مانتے ہیں۔ پہلے جملے کو دبستان

۱۔ قواعد اردو مولوی عبدالحق۔ ص۔۲۲۱

لکھنؤ اور دوسرے جملے کو دبستان دہلی سے منسلک کرتے ہیں۔

۱۔ روزانہ دانت صاف کرنے چاہیں (یہاں مصدری 'نا' کو گردانا گیا ہے)

۲۔ روزانہ دانت صاف کرنا چاہیں (یہاں مصدری 'نا' کو اپنی حالت پر قائم رکھا ہے)۔

دکن میں علامت مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق کہیں گردانا جاتا اور کہیں نہیں۔ یعنی ہر دو طرح سے استعمال ہوا ہے۔

امثال:

"صاحب جو صاحبی کرنی نہ جانے
تو نفر کیا کرے۔" [۱]

(علامت مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

"جنے خدا کوں تحقیق جانیا، ہور رسول کوں
برحق مانیا، نماز کرنا اس کا کام ہے۔ نہیں تو
بھئیں پر سر رکھنا ہور آیت پڑنا یو یک رسم ہے" [۲]

(علامت مصدر 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

۳۔ اہل دہلی استقبالی 'نا' کی طرح مصدری 'نا' کو بھی گردانتے ہیں۔

امثال:

"جس نے ہژدہ ہزار عالم کو ایک حکم میں پیدا کیا،
تمہیں اولاد دینی اس کے نزدیک کیا بڑی
بات ہے" [۳]

"اے صاحب! اگر تم کو ایسی آشنائی کرنی

۱۔ سب رس۔ ملا وجہی۔ ص۔ ۳۴
۲۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۰۲
۳۔ باغ و بہار۔ میر امن دہلوی ص۔ ۸۴

تھی ،تو پہلے دوستی اتنی گرمی سے کرنی کیا
ضرورتھی '' [1]

'' .... پھرتھوڑا سا جبڑا کھلتا ہے اور دانت دکھائی
دینے لگتے ہیں اور حلق سے آواز نکلنی شروع ہوتی
ہے۔'' [2]

اشعار سے مثالیں دی جاتی ہیں۔

؎ آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغ دل پر میرے عبث یہ پھویا
آبرو ۔ متوفی ۱۷۳۳ء

؎ بولتا کیوں ہم سے ہے اے دشمن جانی دروغ
دوستوں سے فائدہ کیا ہے قسم کھانی دروغ
ذوق ۔ متوفی ۱۸۵۴ء

دیگر: ؎ نہ سمجھو وحشت شفا خانہ جنوں ہے یہ
جو خاک سی بھی پڑے پھانکنی دوا سمجھو — ذوق

؎ دل پھونک دیا کرتے ہیں الفت کے پتنگے
یہ آگ کسی کو بھی بجھانی نہیں آتی
آغا قزلباش دہلوی ۔ پیدائش ۱۸۷۱ء

۴۔ اہل لکھنؤ کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مصدری 'نا' کو قائم رکھتے ہیں۔ خواہ اس کا اسم مذکر جمع ہو یا مؤنث لیکن اہل لکھنؤ کے ہاں ہمیں دونوں طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ کہیں وہ مصدر کو اسم کے مطابق گردانتے ہیں اور کہیں مصدر کو اپنی اصل

۱۔ باغ و بہار۔ میر امن دہلوی ص۔۱۰۷
۲۔ مضمون بحث و تکرار۔ سرسید احمد خاں ص۔۱۷۱

صورت پری رکھتے ہیں۔

؎ بعد آرزو جو وہ آیا تو یہ حجاب عشق سے حال تھا
کہ ہزاروں دل میں تھیں حسرتیں اور اٹھانا آنکھ محال تھا
متوفی ۱۲۲۵ھ۔ جرأت

؎ بعد موت کے جو گھر اس کے لائے نصیب
بات کرنا بھی نہ قسمت میں ہوا ہائے نصیب
(مصدری 'نا' کو قائم رکھا گیا ہے) جرأت

؎ سمجھنا سخت مشکل ہے میری شیریں مقالی
کوئی خسرو سے پوچھے لطف اس مضمون عالی
تیرھویں صدی ہجری محمد عظیم تجلی
(مصدری 'نا' کو گردانا نہیں گیا)

؎ بارہا پلٹا ہوں ان کے در سے بے نیل و مرام
جی میں ہے آج پھر قسمت آزمانا چاہیے
پیدائش ۱۸۸۹ء مرزا ذاکر حسین قزلباش لکھنوی
(مصدری 'نا' کو گردانا نہیں گیا)

؎ ریختی کہنی اجی رنگین کی یہ ایجاد ہے
منہ چڑاتا ہے موا استاد کس واسطے
متوفی ۱۸۳۵ء۔ سعادت یار خاں رنگین
(مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

؎ نکالنی بھی پڑے گی کسی کی حسرت وصل
یہ تم نے کہہ تو دیا ہے کہ ہاں نکلتی ہے
۱۱۹۰ء کا زمانہ۔ مظفر خیرآبادی

(مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

ع پھر سے تقدیر آزمانا چاہیے

ربط انہی سے پھر بڑھانا چاہیے

پیدائش ۱۸۷۸ء۔ حسرت موہانی

(مصدری 'نا' کو گردانا نہیں گیا)

اردو نثر سے مثالیں:

'' اللہ کیا بات کہی ہے تو حضرت کس

ترکیب سے پہاڑوں کی سیر کرنی چاہیے'' ؎۱

(مصدری علامت 'نا' کو اسم کے مطابق گردانا گیا ہے)

'' .... اور مرزا صاحب نے بڑی خوش بیانی

اور شیوا زبانی سے پہاڑوں کی تعریف کرنا

شروع کی۔'' ؎۲

(مصدری 'نا' کو اپنی حالت پر قائم رکھا ہے)

'' سہاگنوں نے صحنک کے طباق نکالنے شروع

کیے۔'' ؎۳

(مصدری 'نا' کو اسم مذکر جمع کے مطابق گردانا گیا ہے)

'' اور نواب صاحب کو ستانے کے لیے نازو

نے قسمیں بھی دینا شروع کیں۔'' ؎۴

(مصدری 'نا' کو اسم مؤنث کے مطابق گردانا نہیں گیا)

۵۔ اہل پنجاب مصدری 'نا' کو اسم کے مطابق گردانتے ہیں اور کہیں بھی

۱۔ سیر کہسار۔ (جلد اول) پنڈت رتن سرشار۔ ص۔۳ ۳۔ ایضاً۔ ص۔۱۱۳
۲۔ ایضاً۔ ص۔۸ ۴۔ ایضاً۔ ص۔۱۲۳

مصدری 'نا' کو قائم نہیں رکھتے۔ امثال:

؎ سمجھا ہے کہ ہے راگ عبادت میں داخل
مقصود ہے مذہب مگر خاک اڑانی

اقبال

دیگر: فرمایا ؎ شکایت وہ محبت کے سبب تھی
تھا فرض مرا راہ شریعت کی دکھانی

اقبال

؎ دادخواہی کے لیے اور تو ساماں نہ ملا
نالہ و آہ پہ رکھنی پڑی بنیاد مجھے

حفیظ جالندھری

اردو نثر سے مثالیں:

"کہیں مجھے اپنی تبر سب سے پہلے
تمہی پر نہ آزمانی پڑ جائے" ۱

"میں تو ایسے لمے کو نوکر بنا کر بھی
ساتھ نہ رکھوں خواہ مخواہ جھک
کر بات کرنی پڑ جاتی ہے" ۲

"اگر کبھی احسان موڈ میں نہ ہوتا تو
وہ پیسے نکالنے سے پہلے تمہید باندھنی
شروع کر دیتا" ۳

۱۔ نمر۔ احمد ندیم قاسمی۔ ص۔۱۲
۲۔ ایضاً۔ ص۔۱۳
۳۔ تلاش۔ اشفاق احمد ص۔۵۹

شازیہ آفتاب

اردو میں ہائیہ آوازیں

ڈاکٹر عبدالستار اور ان سے متاثر اہل قلم خاص طور پر رشید حسن خان نے کسی خاص مقصد کے تحت یہ تحریک شروع کی کہ اردو سے "ۂ" غائب کیا جائے۔ "الف مقصورہ" ختم کیا جائے اور "ۂ" کو جہاں تک ہو سکے ختم کر دیا جائے اور وہ اپنے مقصد میں کافی حد تک کامیاب ہوئے۔ دکن میں مولوی غلام رسول اور پاکستان میں ڈاکٹر سید عبداللہ اور ڈاکٹر سہیل بخاری اور یوپی کے آل احمد سرور نے ان کی تجاویز کو تسلیم نہیں کیا۔ ان کے علاوہ اردو کے ہر بڑے ادیب اور شاعر نے بھی ان کی بات نہیں مانی جن کی تحریروں میں اب بھی رواج اور چلن کو اہمیت اور اولیت حاصل ہے۔ اپنی تجاویز کے سلسلے میں رشید حسن خان نے ایک جگہ لکھا ہے

> "ہندی کے مشہور شاعر اور ادیب شمشیر بہادر سنگھ، شعبۂ اردو کے رفیقوں میں شامل ہیں۔ میں نے موصوف سے بہت سی باتوں میں مشورہ کیا ہے۔ ان کی عنایتوں کا شکریہ ادا کرنا واجبات سے ہے"۔ [۱]

اپنی کتاب کا انتساب ڈاکٹر عبدالستار صدیقی مرحوم کے نام کیا ہے۔

> "جس طرح شاگرد استاد کے سامنے زانوئے ادب تہہ کر کے سبق پڑھتا ہے اسی بناء پر میں مرحوم کو استاد مانتا ہوں"۔ [۲]

ان بیانات سے یہ علم ہوتا ہے کہ رشید حسن خان نے املا کے ضمن میں تقریباً وہی اصول قائم رکھے جو ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے قائم کیے تھے اور شمشیر بہادر سنگھ نے عنایت کیے تھے۔ ۱۹۴۰ء میں املا کمیٹی کی پہلی سفارشات میں قریب قریب یہی اصول قائم تھے۔ جن کی بے حد مخالفت کی گئی تھی اور آخر کار املا کمیٹی کی بعد میں دوسری بار میٹنگ ہوئی اور اسی دوران میں پاکستان میں منعقدہ کے سیمینار کے نتائج بھی سامنے آئے۔ املا کمیٹی ہند

نے ان کا بھی مطالعہ کیا اور پھر جو تجاویز طے پائیں وہ کافی حد تک مروج املا کے قریب تھیں۔ املا کمیٹی نے ڈاکٹر عبدالستار اور رشید حسن خان کی بہت سی تجاویز کو رد کر دیا اور بہت سی تجاویز میں ترامیم کیں۔

دوسری جانب رشید حسن خان کی دو کتابیں شائع ہو کر پاکستان میں بھی آ چکی تھیں۔ جن کا پاکستان کے اہل علم نے بڑی دلچسپی سے مطالعہ کیا۔ انہوں نے رشید حسن خان کی کئی تجاویز کو اصلاح کمیٹی ہند کی طرح رد کر دیا اور مروج طریقہ برقرار رکھا خاص طور پر ڈاکٹر سید عبداللہ کی موجودگی بہت اہم ثابت ہوئی ان کے مشورے نے اردو املا کو بڑی حد تک چلن سے وابستہ رکھا لیکن ہائیہ آوازوں میں ''ہند کمیٹی'' اور ''مقتدرہ کی کمیٹی'' ایک دوسرے سے متاثر ضرور ہوئیں۔ انہوں نے اردو کے سوسالوں کا ہائیہ کے سلسلے میں مروج املا رد کر دیا۔ اگر یہ کمیٹیاں اساتذہ کا کلام بغور دیکھ لیتیں یا کم از کم موجودہ ادیبوں، افسانہ نگاروں، ناول نگاروں اور شعراء کے چلن کو مد نظر رکھتیں تب بھی بات نہ بگڑتی۔ دوسرے یہ کہ کمیٹی میں شامل حضرات فارسی کے بہترین عالم تھے اور فارسی میں ہائیہ حروف کا بے تحاشا استعمال ہوتا ہے یہی صورت حال عربی کی بھی ہے۔ عربی میں بھی دو چشمی ''ھ'' کا استعمال کثرت سے کیا جاتا ہے۔

یہ تمام اثرات کمیٹی کے ممبران پر موجود تھے جن کی واضح نشاندہی اردو کی ہائیہ آوازوں کے سلسلے میں نظر آتی ہے جو فیصلہ کرتے وقت کی گئی۔ جبکہ حقیقت یہ ہے۔

۱۔ اردو میں جو ہائیہ آوازیں استعمال ہوتی رہی ہیں ان کی تعداد گیارہ ہے۔

''بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ جھ۔ چھ۔ دھ۔ ڈھ۔ ڑھ۔ کھ۔ گھ''۔

پروفیسر مسعود حسین خان نے اردو حروف تہجی کی آوازوں کو سات حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ خالص ہندی آوازیں ۲۔ خالص فارسی ۳۔ خالص عربی

۴۔ ہندی فارسی مشترک ۵۔ ہندی عربی مشترک

۶۔ فارسی عربی مشترک ۷۔ ہندی فارسی عربی مشترک۔ ۳

اس تقسیم میں خالص ہندی آوازوں کے ذیل میں بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ جھ۔ چھ۔ دھ۔ ڈھ۔ ڑھ۔ کھ۔ گھ شامل ہیں۔ ان میں (رھ۔ لھ۔ مھ۔ نھ) شامل نہیں۔

ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ کے مطابق:

''ہکار آوازیں صوتیات کا اہم جزو ہیں اردو میں ان کی تعداد گیارہ ہے
بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ دھ۔ ڈھ۔ جھ۔ کھ۔ گھ۔ چھ اور ڑھ''۔ ۴

رشید حسن خان جو ''رھ۔ مھ۔ لھ اور نھ'' کے بڑے زبردست حامی ہیں وہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ

''.......... ہندی میں ان آوازوں کے لیے حرفوں کی مفرد شکلیں موجود ہیں مگر ''رھ۔ لھ۔ مھ۔ نھ'' کے لیے کوئی مفرد حرف نہیں ملتا.....'' ۵

اگر ان حرفوں کے لیے کوئی مفرد حرف ہندی میں ہے ہی نہیں، اور یہ دو حرفوں کا مجموعہ ہیں تو پھر ان حرفوں کے ساتھ (ھ) کا استعمال کیا معنی؟ اور خواہ مخواہ انہیں مفرد بنانے کی کیا ضرورت ہے۔ چند حروف جو دو چشمی ''ھ'' سے مل کر بنتے ہیں یہ لکھنے میں تو دو حروف ہیں لیکن اپنی مخصوص اور یکجان آواز کی بنا پر ان کا شمار مفرد حروف میں ہوتا ہے۔ یہ مندرجہ ذیل ہیں۔

''بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ جھ۔ چھ۔ دھ۔ ڈھ۔ ڑھ۔ کھ۔ گھ''

یہ حروف قدیم ویدک اور دیوناگری میں بھی مفرد لکھے اور بولے جاتے رہے ہیں۔ آج کل اردو دان طبقے نے ان حروف میں ''رھ۔ لھ۔ نھ اور مھ'' کا اضافہ بھی کیا ہے۔ لیکن یہ مفرد حروف نہیں بلکہ ہندی میں ان کی آوازوں کو ادا کرنے کے لیے دو حروف تحریر کیے جاتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ جو الفاظ آج کل ''مھ۔ لھ۔ نھ یا رھ'' سے تحریر کیے جا رہے ہیں ان کا تلفظ کسی مخصوص علاقے یا خطے سے وابستہ ہے یہ الفاظ:

''ہریانی، دکنی اور پنجابی'' لہجے کے زیرِ اثر لکھے جا رہے ہیں
............''مھ۔ لھ۔ نھ اور رھ'' سے لکھے جانے والے الفاظ
علاقائی کہلا سکتے ہیں انہیں فصیح اردو میں شمار نہیں کرنا چاہیے۔ مختصر یہ کہ
آج کل انھیں۔ جنھیں۔ تمھیں۔ مھار۔ کھار۔ لھار اور گیارھواں،
بارھواں وغیرہ لکھنے کا جو رواج چل نکلا ہے درست نہیں۔ اگر ہم حروف
کے یکجان ہونے پر دوچشمی ''ھ'' کا استعمال جائز قرار دیں تو اس طرح
''قھ'' سے ''قھقبہ'' وھ سے چوھدری، شھ سے شھوت، سھ
سے سھرا'' وغیرہ جیسے بے شمار الفاظ بن جائیں گے اور زبان ایک
مذاق بن جائے گی۔ اور ہر شخص اپنے ذوق کے مطابق دوچشمی ''ھ''
کو جہاں چاہے (چاھے) کا استعمال کرنے لگے گا''۔ ٦

اس ضمن میں چند مزید حوالے بھی قابلِ غور ہیں، مشہور ماہرِ لسانیات ڈاکٹر شوکت سبزواری لکھتے ہیں۔ ''نھ۔ لھ۔ مھ۔ رھ'' یہ سب دو آوازوں کا مجموعہ ہیں۔ ٧

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ خود ''لھ۔ مھ۔ نھ۔ رھ'' کو صوتیوں میں شمار نہیں کرتے۔ ٨

ڈاکٹر فرمان فتحپوری نے اردو حروفِ تہجی میں ''رھ'' کو شامل نہیں کیا۔ ٩

ڈاکٹر خواجہ حمید یزدانی اپنے ایک مکتوب میں تحریر کرتے ہیں ''اردو کے پیشِ نظر ''ؤ'' لکھی جاتی ہے۔ اسی لحاظ سے ''تیرہواں'' درست ہے۔ ''انہیں'' بھی درست ہے............ دراصل اب ہر طرح کے لفظ زیرِ بحث کو ''ھ'' کے ساتھ لکھا جا رہا ہے جو غلط ہے۔ اور یوں املا کا ستیاناس ہو رہا ہے''۔ ١٠

ڈاکٹر محمد آفتاب ہائیہ آوازوں کا ایک سائنٹفک طریقہ تحریر کرتے ہیں یعنی ''مفرد ہائیہ حروف'' کسی نہ کسی لفظ کے آخر میں بھی آتے ہیں اور ابتدا میں بھی۔

مثلاً:

	حرف	آخر میں	ابتدا میں
۱۔	بھ	نبھ	بھالو۔ بھاگ
۲۔	پھ	بھاپھ (جواب بھاپ ہوگیا)	پھل
۳۔	تھ	رتھ	تھک
۴۔	ٹھ	روٹھ	ٹھگ
۵۔	جھ	مانجھ	جھاگ
۶۔	چھ	کچھ	چھل۔ چھال
۷۔	دھ	گدھ	دھن
۸۔	ڈھ	منڈھ۔ ماڈھ	ڈھکن
۹۔	ڑھ	کوڑھ	ابتدا میں ''ڑھڑھ'' اور ''ڑھیڑھا'' ملتا ہے آجکل متروک ہے
۱۰۔	کھ	دکھ	کھول
۱۱۔	گھ	میگھ	گھوم۔ گھول [11]

لیکن ''رھ۔لھ۔مھ۔نھ'' حروف نہ کسی لفظ کی ابتدا میں آتے ہیں اور نہ کسی لفظ کے آخر میں، دوسرے معنوں میں کوئی اردو ہندی کا لفظ نہ ان سے شروع ہوتا ہے اور نہ ان پر ختم ہوتا ہے۔ یہ حروف محض بھرتی کے ہیں، یہ ہندی اردو یا ویدک پرانوں کے حروف نہیں۔

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد ان حروف کے بارے میں مزید لکھتے ہیں۔ ''رھ۔مھ۔لھ۔نھ'' کسی لفظ کے آخر میں نہیں آتے۔ چونکہ یہ اردو کے مستقل حروف نہیں اس لیے ان کا استعمال فصیح نہیں کہلا سکتا۔ نیز ان حروف سے اردو کا کوئی لفظ شروع بھی نہیں ہوتا'' [12]

اردو کا کوئی لفظ ''ڑ'' سے شروع نہیں ہوتا۔ اس اصول کے تحت اگر ہم الفاظ

کے بنیادی حصوں پر غور کریں تب بھی ہمیں ان مخصوص ہائیہ حرفوں کا استعمال غیر فطری نظر آتا ہے۔ مثلاً

۱۔ بنیادی لفظ "ان" ہے "انھ" نہیں۔ لہٰذا "ان ۔ ہیں" = "انہیں" ہونا چاہیے۔ اگر (ان + ھیں) لکھیں گے تو ان کے بعد "ھیں" "ھ" سے شروع ہوگا جو درست نہیں۔

۲۔ بنیادی لفظ۔ "جن" ہے "جنھ" نہیں لہٰذا "جن + ہیں" یہ "جنہیں" ہونا چاہیے۔ "جنھیں" نہیں۔

۳۔ بنیادی لفظ۔ "تم" ہے "تمھ" نہیں۔ لہٰذا "تم + ہیں" یہ "تمہیں" ہونا چاہیے "تمھیں" نہیں۔

۴۔ بنیادی لفظ "تم" ہے لہٰذا "ہارا" کے ساتھ "تمہارا، اسی طرح "تمہاری" اور "تمہارے" درست ہے۔ "تمھارا۔ تمھاری اور تمھارے" وغیرہ غلط ہیں۔

۵۔ اسی طرح بنیادی لفظ "لوہا" ہے اس سے "لوہار" بن سکتا ہے "لھار" قطعی غلط ہے۔ (لوہا + ر)

۶۔ بنیادی لفظ "کم" ہے سنسکرت میں "مٹی" کو کہتے ہیں اس سے "کم ہار" = "کمہار" بنایا گیا۔ "کمھار" درست نہیں ۔ اسی طرح "پالن ہار" بنا۔

۷۔ بنیادی لفظ "سر" ہے، فارسی کی نسبت سے فتح سے بولا جاتا ہے یعنی "سَر" وسطی یوپی اور پنجابی میں یہ کسرے سے بولا جاتا ہے یعنی "سِر" اسی سے "سری پائے" اور "ست سری اکال" وغیرہ الفاظ ہیں ۔ اسی طرح "سری لنکا۔ "سری دیوی" ۔ "سری نگر" وغیرہ ، یہ لفظ کہیں بھی "سرھ" نہیں ہے پھر کیا وجہ ہے کہ پائنتی کے مقابل مقام کو "سرھانا" لکھا جائے

جبکہ صاف ظاہر ہے، (سر+بانہ) ''سرہانہ''، ''سر'' رکھنے کی جگہ درست ہے۔

الفاظ اپنے بنیادی لفظ سے بنتے ہیں ایسا نہیں ہوتا کہ بنیادی لفظ کچھ اور ہو اور اس سے بنائے جانے والے الفاظ میں بنیادی لفظ کا ڈھانچہ بدل جائے۔ جس طرح افعال کی تمام اقسام اس کے ''مصدر'' (بنیادی فعل) سے بنتی ہیں اسی طرح دوسرے الفاظ بھی اس کے بنیادی لفظ سے وجود میں آتے ہیں۔

مثلاً بنیادی لفظ ''چول'' ہے جیسے دروازے کی ''چول''، ہندی میں ایسے گڑھے یا سوراخ کے معنی ہیں جس میں ''دھرا'' گھومتا ہے لہٰذا ''چول'' سے ''چولہا'' (چول+ہا) بنایا گیا اس لیے ''چولہا'' لکھنا ہی فصیح ہے۔ ''چولھا'' درست نہیں کیونکہ اس کا بنیادی کلمہ ''چولہ'' نہیں۔ بلکہ ''چول'' ہے۔

اسی طرح ''دولہا'' اور ''دلہن'' درست الفاظ ہیں وسطی یوپی میں ''و'' کے بغیر بھی رائج ہیں یعنی ''دلہا'' اور ''دلہن'' اس لفظ کو ''دلھا'' یا ''دلھن'' لکھنا مناسب نہیں۔

ویسے تو آج کل اشتہاروں، سائن بورڈوں اور بینروں پر ''ھ'' لفظ کے شروع میں بھی لکھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ''ھمدرد کی سر بند دوائیں'' ''ھے'' ''ھم'' ''ھمارا'' ''ھمدم'' وغیرہ وغیرہ، لیکن ہم اس تحریر کو کسی طور پر فصیح یا درست نہیں کہہ سکتے ''گیارہ سے اٹھارہ'' تک گنتی میں آخری حرف ''ہ'' ہے۔ رشید حسن خان کے بقول یہ ہائے مخفی ہے یعنی اس کی آواز ''ہ'' کی نہیں بلکہ ''الف'' سے مشابہ ہے۔ اس اصول کے مطابق تو گیارہ سے اٹھارہ تک آخری حرف ''الف'' ہونا چاہیے تھا لیکن رواج ''ہ'' سے ہے اس لیے ''ہ'' ہی سے لکھنا چاہیے۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کا بیان حاشیے میں اس طرح درج ہے کہ گیارہ سے اٹھارہ تک ''ہ'' اصلی اور ملفوظ ہے۔ [۱۳]

میں نے یوپی کے چند پڑھے لکھے گھرانوں میں جا کر اس کے تلفظ کی تصدیق

کی۔ لکھنؤ والے گیارہ سے اٹھارہ تک گنتی کی ''ہ'' کو باقاعدہ ''ہے'' کے قریب ادا کرتے ہیں۔ اسی طرح ''بجنور''۔ مراد آباد۔ الہ آباد۔ کے گھرانے سے تعلق رکھنے والے اہل زبان بھی ''ہ'' کو آواز سے ادا کرتے ہیں یعنی ''گیارہ'' وغیرہ کو ''گیا+راہ'' کے قریب قریب بولتے ہیں۔ یوپی کے پڑھے لکھے بزرگوں میں سے کوئی بھی ''ہ'' کو ہائے مختفی کے طور پر نہیں بولتا جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گیارہ سے اٹھارہ تک آخری حرف ''ہ'' کیوں برقرار ہے۔ لازمی امر ہے اگر اس آخری ''ہ'' کی آواز ''الف'' کے مشابہ ہوتی تو عبدالستار صدیقی اور رشید حسن خان نے کبھی کا ''گیارا۔ بارا'' وغیرہ کا فتویٰ صادر کر دیا ہوتا۔

اب مسئلہ وہی ہے کہ جب بنیادی لفظ ''گیارہ'' ہے تو اس سے بننے والے باقی الفاظ ''ہ'' ہی سے لکھنے چاہیں یعنی گیارہواں، گیارہویں، بارہویں وغیرہ، نہ کہ ''ھ'' سے گیارھواں، گیارھویں وغیرہ۔

مزید براں یہ کہ راقم نے پرانی ادبی داستانوی کتب سے لے کر جدید دور کے لکھنے والوں کی کتب کا مطالعہ کیا۔ خاص طور پر قانون کی کتب کا جو اردو میں لکھی گئیں۔ مثلاً ''مساحت کی ہدایت'' جو منشی گلاب سنگھ نے پٹواریان۔ گرداور اور تحصیلدار صاحبان کے لیے اردو میں لکھی اور جس کا سنہ تصنیف ۱۸۸۵ء ہے یہ کتاب منشی گوکل بھلہ نے لاء بک ایجنسی امرتسر سے دوبارہ شائع کی اس میں متعلقہ ''ھ'' سے کوئی ہندسہ نظر نہیں آتا۔ یہ کتاب راقم کے پاس ہے۔ ایک اور کتاب جو راقم کے پاس ہے اس کا نام ''انشائے نورتن'' ہے یہ محمد بخش مجور کی لکھی ہوئی ہے اس کا سنہ اشاعت ۱۸۱۴ء ہے اس کتاب کا یہ پہلا ایڈیشن ہے۔ اس کے مطالعے سے بھی یہی معلوم ہوا کہ کسی جگہ بھی ''ھ'' کا استعمال ''مھ۔ لھ۔ نھ۔ رھ'' کی صورت میں نظر نہیں آیا۔ رشید حسن خان نے خود اپنی کتاب میں اعتراف کیا ہے کہ نور اللغات میں ''تمھارا۔ تمھارا۔ تمہارے'' اور آصفیہ میں ''انھیں'' لکھا گیا ہے۔ [۱۲]

انشاءاللہ خان انشاء کا ایک شعر ہے

ہیں وہ جو بارہوں بروج   چرخ کو جن سے ہے عروج ۵۱

اس شعر میں بارہوں لکھا ہے۔ اب دوبارہ اصل مسئلہ کی طرف آتے ہیں کہ اصل اور بنیادی الفاظ گیارہ، بارہ، تیرہ، چودہ، پندرہ، سولہ، سترہ اور اٹھارہ ہیں۔ نیز آخری ''ہ'' قطعی مخفی نہیں بلکہ آواز دیتی ہے۔ اس کی آواز کی بنا پر اسے ''الف'' نہیں بنایا گیا۔ لیکن ڈاکٹر عبدالستار صدیقی اور رشید حسن خان نے گیارھواں۔ بارھواں۔ تیرھواں اور اسی طرح گیارھویں۔ بارھویں۔ تیرھویں اور گیارھوں۔ بارھوں وغیرہ میں دوچشمی ''ھ'' لگادی۔

یہ حضرات بنیادی لفظ گیارہ کو ''گیارھ'' اور بارہ کو ''بارھ'' تو لکھ نہیں سکتے تھے کیونکہ اردو میں آخری حرف ساکن ہوتا ہے اور جب آخری حرف ''رھ'' ساکن قرار دیا جائے تو پھر ''بارھ'' سے درست تلفظ ادا ہی نہیں ہوسکتا اسی لیے انہوں نے ''بارھواں'' اور ''بارھویں'' کا چکر چلایا۔ حالانکہ بنیادی لفظ کے بعد ''واں'' یا ''ویں'' کا اضافہ ہوتا ہے جیسے ''سات'' سے (سات+واں) ''ساتواں'' اسی طرح ''ساتویں'' ''آٹھ'' سے ''آٹھواں'' ''نو سے نواں'' ''دس سے دسواں'' تو پھر گیارہ سے ''گیارہواں'' ہی ہونا چاہیے جو درست ہے یعنی (گیارہ+واں) اور اسی طرح (گیارہ+ویں) وغیرہ۔

اردو میں ایک خاص قاعدہ ہے کہ جب لفظ کا آخری حرف ''ہ'' پر ختم ہوتا ہو اور ''ہ'' آواز نہ دیتی ہو تو لفظ کی معمولی سی تبدیلی سے ''ہ'' حذف ہو جاتی ہے۔ جیسے لفظ ''ستارہ۔ مزہ۔ نظارہ۔ انگارہ'' وغیرہ کی آخری ''ہ'' آواز نہیں دیتی اس لیے تبدیلی کی صورت میں حذف ہو جائے گی مثلاً ''ستارے۔ ستاروں۔ مزے۔ نظارے۔ انگارے'' وغیرہ میں ''ہ'' حذف ہوگئی اور اگر آخری ''ہ'' آواز دیتی ہو تو ''ہ'' حذف نہیں ہوتی بلکہ تبدیلی کی صورت میں اپنی اصلی حالت میں برقرار رہتی ہے۔ جیسے

''گرہ۔راہ۔چاہ۔نگاہ'' وغیرہ میں ''ہ'' آواز دیتی ہے،اس لیے تبدیلی کی صورت میں مثلاً ''راہوں۔چاہت۔نگاہوں۔گرہوں'' میں ''ہ'' اپنی حالت میں موجود رہتی ہے۔گیارہ،بارہ وغیرہ میں بھی جب ''ہ'' حذف نہیں ہوتی تو تبدیلی کی صورت میں یہاں بھی اپنی اصلی حالت میں رہنا چاہیے نہ کہ اسے ''ھ'' بنا دیا جائے۔

رشید حسن خان خود ایک جگہ بنیادی لفظ کے قائل ہیں وہ لکھتے ہیں ''کچھ لوگ اصل کی رعایت سے مع ''واو'' لکھنے لگے اور کچھ لوگ تلفظ کی رعایت سے ''واو'' کے بغیر لکھتے رہے۔جیسے ''لوہا'' اور ''لہار'' اصل لفظ ''لوہا'' ہے۔ ۱۷

یہاں خان صاحب اصل لفظ کے قائل ہیں لیکن گیارہ ''ان'' ''تم'' ''سر'' وغیرہ میں اصل سے دور جا پڑتے ہیں اور ''انہیں۔تمہیں۔سرہانے'' وغیرہ میں دو چشمی ''ھ'' داخل کر دیتے ہیں۔صرف یہی نہیں بلکہ ''لوہار'' یا ''لہار'' کے بجائے ''لھار'' اور ''چول'' سے ''چولہا'' کے بجائے ''چولھا'' کو درست قرار دیتے ہیں جبکہ ''آصفیہ'' میں ''سرہانا'' لکھا ہے۔

دبستان لکھنؤ کے بانی آتش نے ''سرہانا'' نظم کیا ہے۔

؎ عشق ہے آنکھوں کو تلووں سے مجھے ملنے کا
پائنتی یار کی ہو میرا سرہانا شب وصل

اردو زبان کے دعوے دار مرزا داغ نے بھی ''سرہانا'' باندھا ہے۔

؎ تیرے مجبور کے پہلو ہی میں ہم نے پائے
سر بستر کبھی تکیے نہ سرہانے پائے

''ایک جگہ رشید حسن خان خود یہ تحریر کرنے پر مجبور ہوئے لکھتے ہیں''البتہ کبھی ''سرھانا'' لکھتے ہیں اور کبھی ''سرہانہ''۔ ۱۷

لیکن انہوں نے اس ''کبھی'' کی تفصیل نہیں بتائی۔

سید قدرت نقوی ''کمہار'' لکھتے ہیں۔ ۱۸

اس کے بعد اردو ادب کی مقتدر شخصیات کی کتابوں سے چند حوالے درج کیے جاتے ہیں تا کہ یہ معلوم ہو سکے کہ انہوں نے ''لھ۔مھ۔رھ۔نھ'' کا استعمال کیا ہے یا نہیں۔

مبشر علی کاظمی نے اپنے مضمون ''عوامی روزمرہ ومحاورے'' کے ذیل میں ''چولہے نیالے ہونا'' لکھا ہے، چولھے نہیں لکھا۔ ۱۹

''انہیں۔تمہیں''

احمد ندیم قاسمی ''انہیں'' لکھتے ہیں: ان کے چند جملے یہ ہیں:

۱۔ ہاں! انہیں آنا چاہیے۔ ۲۰

۲۔ انہیں رونا بھی ہوتا ہے تو ہنسنے لگتے ہیں۔ ۲۱

۳۔ میں نے پہلی ہی نظر میں انہیں پہچان لیا۔ ۲۲

شفیق الرحمٰن بھی ''انہیں'' تحریر کرتے ہیں۔مثلاً

۱۔ جب ''انہیں'' اس خطے کی آب وہوا بتائی گئی۔ ۲۳

۲۔ غالباً انہیں ''چاند کی تلاش تھی''۔ ۲۴

۳۔ آخر ''انہیں'' کھینچ کھینچ کر ایک طرف کیا گیا۔ ۲۵

غلام عباس بھی ''انہیں'' تحریر کرتے ہیں۔مثلاً

۱۔ صبح ہوتے ہی ''انہیں'' رہا کر دیا جائے گا۔ ۲۶

۲۔ سب ''انہیں'' مولانا کہا کرتے تھے۔ ۲۷

۳۔ پانی ڈال کر ''انہیں'' ٹھنڈا کر لیتے ہیں۔ ۲۸

فیض احمد فیض بھی ''انہیں'' تحریر کرتے ہیں۔

۱۔ ''انہیں'' پسند ''انہیں'' ناپسند کیا کرتے۔ ۲۹

۲۔ ''انہیں'' کے فیض سے بازار عقل روشن ہے۔ ۳۰

قمر رضا شہزاد بھی ''انہیں'' لکھتے ہیں۔

۱۔ ؎ ''انہیں'' فلک پر کیا سجائے گا اے خداوند۔ ۳۱

۲۔ ؎ کچھ لوگ انہیں صاحب توقیر بنائیں۔ ۳۲

پروین فاسید نے بھی ''انہیں'' لکھا ہے۔

۱۔ ؎ نوچ لو یا ''انہیں'' بھی کھلنے دو۔ ۳۳

۲۔ ؎ ''انہیں'' بھی رستہ دکھا۔ ۳۴

خدیجہ مستور نے بھی ''انہیں'' لکھا ہے۔

۱۔ ''انہیں'' دنوں تو وہ وہاں آئی تھی۔ ۳۵

۲۔ آپا ''انہیں'' سمجھانے لگیں۔ ۳۶

۳۔ اماں ''انہیں'' دیکھتے ہی بکھر گئیں۔ ۳۷

احمد ندیم قاسمی نے ''انہیں'' کے ساتھ ساتھ ''تمہیں'' بھی تحریر کیا ہے۔

۱۔ تم تو جانتے ہو ''تمہیں'' تو عمر بھر کا تجربہ ہے۔ ۳۸

۲۔ میاں ''تمہیں'' کس نے بتایا کہ ''زمان'' پتھر کاٹتا ہے۔ ۳۹

۳۔ عالیہ ''تمہیں'' تو معلوم ہوگا۔ ۴۰

شفیق الرحمٰن۔

۱۔ یہ جو ''تمہیں'' زہر دیا گیا ہے یہ میں نے ہی دیا ہے۔ ۴۱

۲۔ آج تک میں نے ''تمہیں'' روتے ہوئے نہیں دیکھا۔ ۴۲

غلام عباس۔

۱۔ ہم بھی ''تمہیں'' بیری ہی کہیں گے۔ ۴۳

فیض احمد فیض۔

؎ وہ تو وہ ہے ''تمہیں'' ہو جائے الفت مجھ سے۔ ۴۴

پروین فاسید۔

۱۔ کیا ''تمہیں'' علم تھا۔ ۴۵؎

خدیجہ مستور۔

۱۔ ''تمہیں'' دیکھ کر وہ تھوڑے دن اور جی لیں گے۔ ۴۶؎

شوکت صدیقی۔

۱۔ ''تمہیں'' پتہ ہے میں روز روز کیوں آتی ہوں۔ ۴۷؎

''انہوں''

احمد ندیم قاسمی۔

۱۔ پھر ''انہوں'' نے عالاں کو ڈانٹا۔ ۴۸؎

۲۔ ''انہوں'' نے بھی چیخ کی حد تک سرگوشی کی۔ ۴۹؎

شفیق الرحمٰن۔

۱۔ ہم نے ان کا اشتہار پڑھا جو ''انہوں'' نے نوکر کے لیے دیا تھا۔ ۵۰؎

۲۔ آخر ''انہوں'' نے ہتھیار ڈال دیے اور ہمیں اندر بلالیا۔ ۵۱؎

غلام عباس۔

۱۔ ہاں اور سنو ''انہوں'' نے کہا۔ ۵۲؎

۲۔ ''انہوں'' نے ایک پان اسے بھی پیش کیا۔ ۵۳؎

خدیجہ مستور۔

۱۔ پھر بھی ''انہوں'' نے کئی بار گھوم کر......کو دیکھا۔ ۵۴؎

۲۔ ''انہوں'' نے تمہاری دادی کو دکھ بھی بہت دیے تھے۔ ۵۵؎

''جنہیں۔ جنہوں''

احمد ندیم قاسمی۔

۱۔ ''جنہوں'' نے وعدہ کیا تھا۔ ۵۶

۲۔ یہ تصور ان کے نزدیک بے معنی ہو سکتا ہے۔ ''جنہوں'' نے کبھی محبت نہ کی ہو۔ ۵۷

غلام عباس۔

۱۔ مولا ''جنہیں'' اب صبر کی تاب نہ رہی تھی۔ ۵۸

۲۔ ''جنہیں'' ابھی سکول سے نکلے تین مہینے بھی نہیں ہوئے تھے۔ ۵۹

فیض احمد فیض۔

۱۔ ۔ ''جنہیں'' خبر تھی کہ شرط نوا گری کیا ہے۔ ۶۰

پروین فناسید۔

۱۔ ۔ میرے بھرے کھلیان ''جنہیں'' .... ۔ ۶۱

خدیجہ مستور۔

۱۔ ''جنہیں'' تمہاری دادی حرامی کہہ کر پکارتیں۔ ۶۲

''انہیں''

۱۔ فرہنگ آصفیہ۔ ص۔۳۰۳

۲۔ فیروز اللغات جامع۔ ص۔۱۲۷

۳۔ قائد اللغات۔ ص۔۱۱۸

''جنہیں۔ جنہوں''

۱۔ علمی اردو لغت جامع۔ ص۔۵۴۷

۲۔ مہذب اللغات۔ جلد چہارم۔ ص۔۱۲

''تمہیں''

۱۔ علمی اردو لغت جامع۔ ص۔ ۴۶۷

۲۔ فرہنگ آصفیہ۔ ص۔ ۶۲۷

جان شکسپیر۔ اردو انگلش اردو ڈکشنری۔ دلہا۔ دلہن۔ ص۔ ۸۷۳

کولہو میں پلوا دینا۔ ص۔ ۱۳۹۱ ایضاً

لہار۔ لہارن۔ ص۔ ۱۵۳۴ ایضاً

انجبر ص۔ ۱۶۳ ایضاً

چند اور حوالے

ڈاکٹر اکبر حسین قریشی۔

۱۔ اگر ''تمہیں'' کچھ کرنا ہے۔ ۶۳

۲۔ اس نے ''تمہارے'' لیے مسخر کیا۔ ۶۴

۳۔ تو ''انہوں'' نے کہا خوف مت کرو۔ ۶۵

محمد طفیل۔ (مدیر۔ نقوش) از نقوش اقبال نمبر جلد۔ ۲

پروفیسر محمد عمر الدین ۱۹۰۲ میں پیدا ہوئے اور ''انہوں'' نے ۱۹۶۴ء میں علی گڑھ میں وفات پائی۔ ۶۶

منشی محمد دین فوق۔

ڈاکٹر صاحب کا سنہ پیدائش وہی بیان کیا جو خود ''انہوں'' نے ۱۹۰۸ء اور ۱۹۳۱ء میں بیان کیا۔ ۶۷

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی۔

پنڈت جواہر لعل نہرو سے منسوب یہ قول مشہور ہے کہ ''انہوں'' نے طنزاً فرمایا کہ مسلمان کا کچھ کیا ہے۔ ۶۸

سید علی بلگرامی۔

اہل کمال ''جنہوں'' نے الحمرا کو دیکھا ہے۔ ۶۹

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی۔

.... اور ''انہوں'' نے وقت نظر سے قرآن حکیم کا مطالعہ کیا تھا۔ ۰ے

سید نذیر نیازی۔

.........تو یہی کہ ''انہوں'' نے اپنی یادداشت کے لیے چند ایک باتیں بطور اشارات لکھ لیں تھیں۔ اے

ڈاکٹر محمد حسن۔

تہذیبی منشور اور ملحقات کو ''انہوں'' نے گہرائی اور توجہ سے نہیں پرکھا۔۲ے

.... ''انہوں'' نے جب اپنی شاعری میں تمثالوں کے سہارے ۳ے

جگن ناتھ آزاد۔

.........اولیت کا حامل نام پروفیسر آر۔اے۔نکلسن کا ہے ''جنہوں'' نے ۱۹۲۰ء میں اقبال کی مثنوی......... ۴ے

پروفیسر مرزا محمد منور۔

دور قبل از تاریخ کے ضمن میں جو جو معلومات فراہم ہوں ''انہیں'' علم الانسان ۵ے

فقیر سید وحید الدین۔

اتنے میں ''انہوں'' نے اس شخص کے ہاتھوں پر رکھتے ہوئے فرمایا۔ قرآن مجید............ ۶ے

ڈاکٹر انور سدید۔

''انہوں'' نے مقاومت کی فضا پیدا کرنے کے بجائے......... ۷ے

علامہ اقبال۔

''رسالہ صوفی میں، میں نے کوئی نظم شائع نہیں کرائی۔ کوئی پرانی نظم''

''انہوں'' نے شائع کردی ہوگی۔ ۸ے

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار۔

مئی ۱۹۳۰ء میں ''انہوں'' نے ''مسلم آؤٹ لک'' کو بیان دیتے ہوئے کہا۔ ۹ے

''انہوں'' نے جواب میں فرمایا کہ ''انہوں'' نے کبھی ایک آدھ شعر سے زیادہ............ ۸۰ے

مولانا غلام رسول مہر۔

''انہوں'' نے قومی زندگی کے حقیقی سرچشمہ میں بے پناہ تحرک پیدا کیا۔ ۸۱ے

ڈاکٹر نعیم احمد۔

''بہت سے برے لوگ ایسے ہیں ''جنہیں'' ان کے اعمال بد کو اس دنیا میں سزا نہیں ملتی۔ ۸۲ے

ڈاکٹر سلیم احمد۔

''جنہیں'' بعد میں محمد حسین آزاد نے آب حیات میں شامل کیا۔ ۸۳ے

''البتہ ''انہوں'' نے ملکہ کے معلم کا نام............ ۸۴ے

اس طرح بہت سے اہل علم و دانش کی مثالیں دی جا سکتی ہیں جنہوں نے متعلقہ الفاظ میں ہائے ملفوظی یعنی ''ہ'' استعمال کی ہے۔ اور اس کا رواج و چلن بھی موجود ہے۔

میرے ایک سوال نامے کے جواب میں ''ڈاکٹر نسیمہ خاتون'' نے جو ہندی زبان میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری رکھتی ہیں اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز میں صدر شعبۂ ہندی ہیں۔انہوں نے ہائیہ آوازوں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ جو یقینی طور پر ایک زبردست دلیل کی حیثیت رکھتی ہے۔ان کا جواب تحریر ہے۔

محترمہ شازیہ آفتاب صاحبہ،

السلام علیکم !

آپ کے پوچھے گئے سوالوں کا جواب ہندی آوازوں اور رسم الخط کی رو سے کچھ اس طرح ہے۔

سوال نمبر (۱) اور (۲)

جواب: ہندوستانی زبان میں جس کا رسم الخط دیوناگری ہے اس میں جب ہم (گیارہ) لکھتے ہیں تو وہ اس طرح لکھتے ہیں گیارہ ، گیارہواں اسی طرح ۱۸ تک لکھتے ہیں۔

حوالہ دیکھیے

Bhargawa Concise Eng-Hindi Dictionary

Compiled by R. C. Pathak

Published by Bhargawa Book Depot. VARANASI

Reprint 1995 , Page No. 173

سوال نمبر (۳) اور (۴)

جواب: ان سوالوں کے ضمن میں بھی یہی بات ہے کہ ہندی میں ''انہیں'' کا تلفظ'' ان اور ہیں سے ملکر بنتا ہے یہ دونوں لفظ ملنے سے ''انہیں'' بن جاتا ہے۔ ''لوہار'' ''دلہن'' اور ''کمہار'' میں بھی یہی طریقہ ہے۔

ان تمام الفاظ میں آواز ''ہ'' سے ادا ہوتی ہے۔ دوچشمی 'ھ' کی نہیں ہوتی۔ یہ سب الفاظ بک والی 'ہ' سے درست ہیں کیونکہ ان میں 'ہ' کی باقاعدہ آواز موجود ہے امید ہے مندرجہ بالا تشریح سے آپ کے سوالوں کا جواب مکمل ہو گیا ہوگا۔ شکریہ

ڈاکٹر مسز نسیمہ خاتون

صدر شعبۂ ہندی

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔ پاکستان

حوالہ جات

۱۔ رشید حسن خان، اردو املا۔ نیشنل اکادمی۔ دریا گنج۔ دہلی ۱۹۷۴ء۔ ص۔۴۱

۲۔ ایضاً

۳۔ قدیم اردو، جلد دوم مرتبہ مسعود حسین خان۔ حیدر آباد۔ عثمانیہ یونیورسٹی، ص۔۲۵۰

۴۔ ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ۔ اردو کی لسانی تشکیل۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ۔ ص۔ ۱۴۱

۵۔ اردو املا۔ ص۔۳۲۲

۶۔ ڈاکٹر محمد آفتاب، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ اسد پرنٹرز۔ راولپنڈی

۷۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری، اردو لسانیات۔ ترقی اردو بورڈ، کراچی ۱۹۶۰ء ص۔۱۰۲

۸۔ اعجاز راہی مرتبہ املا و رموز اوقاف کے مسائل۔ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ص۔۱۴۰

۹۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''اردو املا و رسم الخط'' سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص۔ ۱۳

۱۰۔ مکتوب خواجہ حمید یزدانی بنام ڈاکٹر محمد آفتاب احمد، مورخہ ۹۰۔۱۔۲

۱۱۔ اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص۔۱۹

۱۲۔ ایضاً ص۔۲۰

۱۳۔ اردو املا۔ ص۔۴۴۵

۱۴۔ ایضاً ص۔۳۳۴

۱۵۔ انشاءاللہ خان انشاء۔ کلام انشاء۔ ص۔۳۹

۱۶۔ اردو املا۔ ص۔۲۵۰

۱۷۔ اردو املا۔ ص۔۳۳۳

۱۸۔ سید قدرت نقوی۔ مضمون ''متحد الاصل لسانی سرمایہ'' مشمولہ۔ اردو املا و قواعد
از ڈاکٹر فرمان فتحپوری (مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔ ص۔۱۹۹)
۱۹۔ مبشر علی کاظمی۔ مضمون۔ ''عوامی روزمرہ محاورے'' ایضاً۔ ص۔۲۹۰
۲۰۔ احمد ندیم قاسمی۔ نیلا پتھر۔ اساطیر، لاہور۔ طبع اول ۱۹۹۵۔ ص۔۳۱
۲۱۔ ایضاً سطر ۳۰، ص۔۶۳
۲۲۔ ایضاً سطر ۱، ص۔۱۰۲
۲۳۔ شفیق الرحمٰن۔ پرواز۔ ماورا، لاہور۔ طبع دوم ۱۹۹۴ء سطر ۱۱۔ ص۔۳۰
۲۴۔ ایضاً ص۔۳ ، ص۔۱۴۹
۲۵۔ ایضاً ص۔۱ ، ص۔۷۷
۲۶۔ غلام عباس۔ آنندی۔ مکتبہ جدید، لاہور۔ سطر نمبر ۵۔ ص۔۱۱
۲۷۔ ایضاً ۔ س۔۵ ص۔۶۱
۲۸۔ ایضاً ۔ س۔۱۸ ص۔۱۲۱
۲۹۔ فیض احمد فیض۔ ''نسخہ ہائے وفا'' مکتبہ کارواں، لاہور۔ ص۔۱۴۷
۳۰۔ ایضاً ۔ ص۔۲۴۳
۳۱۔ قمر رضا شہزاد۔ ''پیاس بھرا مشکیزہ'' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور۔
۱۹۹۴ء ص۔۲۳
۳۲۔ ایضاً ۔ ص۔۸۳
۳۳۔ پروین فنا سید۔ یقین۔ ایس ٹی پرنٹرز۔ راولپنڈی ۱۹۹۳ء۔ ص۔۱۰۶
۳۴۔ ایضاً ۔ ص۔۱۴۵
۳۵۔ خدیجہ مستور۔ آنگن۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۵ء ص۔۴۳
۳۶۔ ایضاً ۔ ص۔۲۳
۳۷۔ ایضاً ۔ ص۔۲۷

۳۸۔ احمد ندیم قاسمی۔ نیلا پتھر۔ اساطیر۔ لاہور۔ طبع اول ۱۹۹۵ء۔ سطر ۱۲ ص۔ ۴۲
۳۹۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۹، ص۔ ۷۶
۴۰۔ ایضاً۔ س۔ ۴ ص۔ ۱۰۲
۴۱۔ شفیق الرحمٰن۔ پرواز۔ ماورا۔ لاہور طبع دوم ۱۹۹۴ء۔ سطر ۳ ص۔ ۳۸
۴۲۔ ایضاً۔ س۔ ۱۷ ص۔ ۱۴۵
۴۳۔ غلام عباس۔ آنندی۔ مکتبہ جدید۔ لاہور۔ سطر ۵ ص۔ ۳۷
۴۴۔ فیض احمد فیض۔ ''نسخہ ہائے وفا'' مکتبہ کارواں، لاہور۔ ص۔ ۲۷۶
۴۵۔ پروین فناسید۔ یقین۔ ایس ٹی پرنٹرز۔ راولپنڈی ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۱۳۷
۴۶۔ خدیجہ مستور۔ آنگن۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۵ء ص۔ ۳۱۵
۴۷۔ شوکت صدیقی۔ خدا کی بستی۔ کتاب پبلی کیشنز۔ کراچی۔ ستمبر ۱۹۹۵ء۔ ص۔ ۴۰
۴۸۔ احمد ندیم قاسمی۔ نیلا پتھر۔ اساطیر، لاہور۔ طبع اول س۔ ۱۴۔ ص۔ ۵۹
۴۹۔ ایضاً۔ س۔ ۱۴ ص۔ ۷۱
۵۰۔ شفیق الرحمٰن۔ پرواز۔ ماورا۔ لاہور طبع دوم۔ لاہور۔ سطر ۱۷ ص۔ ۳۱
۵۱۔ ایضاً۔ س۔ ۴ ص۔ ۶۰
۵۲۔ غلام عباس۔ آنندی۔ مکتبہ جدید۔ لاہور۔ سطر ۶ ص۔ ۱۹
۵۳۔ ایضاً۔ س۔ ۴ ص۔ ۱۲۰
۵۴۔ خدیجہ مستور۔ آنگن۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۵ء۔ س۔ ۱۵ ص۔ ۷
۵۵۔ ایضاً۔ س۔ ۱۸ ص۔ ۱۵
۵۶۔ احمد ندیم قاسمی۔ نیلا پتھر۔ اساطیر، لاہور۔ طبع اول سطر۔ ۱۶۔ ص۔ ۵۵
۵۷۔ ایضاً۔ س۔ ۴ ص۔ ۱۰۵
۵۸۔ غلام عباس۔ آنندی۔ مکتبہ جدید۔ لاہور۔ سطر ۸ ص۔ ۸۶
۵۹۔ ایضاً۔ س۔ ۹ ص۔ ۴۱

۶۰۔ فیض احمد فیض۔ ''نسخہ ہائے وفا'' مکتبہ کارواں، لاہور۔ ص۔۱۴۸
۶۱۔ پروین فنا سید۔ یقین۔ ایس ٹی پرنٹرز۔ راولپنڈی ۱۹۹۳ء۔ ص۔۲۸
۶۲۔ خدیجہ مستور۔ آنگن۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۵ء سطر ۱۸، ص۔۳۱۵
۶۳۔ ڈاکٹر اکبر حسین قریشی۔ تلمیحات و اشارات اقبال۔ اقبال اکادمی پاکستان
۱۹۸۶ء۔ ص۔۶۳
۶۴۔ ایضاً ۔ ص۔۶۹
۶۵۔ ایضاً ۔ ص۔۸۹
۶۶۔ محمد طفیل ''مدیر'' مضمون مکتوبات۔ نقوش اقبال نمبر ۲۔ ادارہ فروغ اردو۔
لاہور۔ ص۔۱
۶۷۔ منشی محمد دین فوق۔ مشاہیر کشمیر۔ مشمولہ روزگار فقیر۔ ص۔۲۳۱
۶۸۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی۔ مضمون ''علامہ اقبال اور میراث اسلام'' مشمولہ۔
نقوش اقبال نمبر ۲۔ ص۔۴۳
۶۹۔ سید علی بلگرامی۔ اقتباس۔ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر ۲۔ ص۔۱۰۴
۷۰۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی۔ اقبال کی موعودہ تصانیف۔ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر ۲۔
ص۔۱۰۴
۷۱۔ سید نذیر نیازی۔ مکتوب اقبال۔ کراچی۔ ۱۹۵۷ء۔ ص۔۳۴۴
۷۲۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ مضمون۔ اقبال، مذہب اور سائنس۔ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر ۲۔
ص۔۱۹۳
۷۳۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل۔ مضمون۔ اقبال کی شاعری میں متماثل کا مطالعہ۔ مشمولہ۔
نقوش اقبال نمبر ۲۔ ص۔۱۹۴
۷۴۔ جگن ناتھ آزاد ''اقبال مغربی خاور شناسوں کی نظر میں'' مشمولہ۔ نقوش اقبال
نمبر ۲۔ ص۔۲۰۳

۷۵۔ پروفیسر مرزا محمد منور ''تاریخ کا قرآنی تصور اور علامہ اقبال'' مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۲۱۶

۷۶۔ فقیر سید وحید الدین۔روزگار فقیر۔ نومبر ۱۹۶۳ء۔ ص۔۹۳

۷۷۔ ڈاکٹر انور سدید۔مضمون۔رومانیت،مخزن اور اقبال۔ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۲۸۶

۷۸۔ علامہ اقبال۔مکتوب ۲۸ اپریل 1918ء بنام مدیر''معارف'' سید سلیمان ندوی ص۔ ۸۰ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۲۷۴

۷۹۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار۔کشور پنجاب اور اقبال۔مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۲۹۸

۸۰۔ حکیم محمد یوسف حسن ایڈیٹر نیرنگ خیال۔مضمون۔علامہ اقبال کی شخصیت کے چند پہلو۔ مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۴۳۴

۸۱۔ مولانا غلام رسول مہر۔حضرت علامہ اقبال۔مشمولہ۔ نقوش اقبال نمبر۲۔ ص۔۶۵۲

۸۲۔ نعیم احمد ڈاکٹر۔اقبال کا تصور بقائے دوام۔اقبال اکادمی پاکستان۔لاہور ص۔۱۵۶

۸۳۔ سلیم اختر ڈاکٹر۔اردو زبان کیا ہے۔سنگ میل پبلی کیشنز۔لاہور۔ ص۔۹۱

۸۴۔ ایضاً ص۔۹۱

ڈاکٹر وزیر آغا

تخلیقی عمل......اقبالؒ کے حوالے سے

تخلیقی عمل کیا ہے؟ یہ وہ عمل ہے جس سے تخلیق اچانک عالم غیب سے عالم وجود میں آتی ہے۔ مگر بغور دیکھیں تو یہ عمل دراصل پانچ مراحل پر مشتمل ہے۔ ان میں سے پہلا مرحلہ تخلیق کار کے اعماق میں منفعل نسلی تجربات اور فعال عصری تجربات کے یکجا ہونے کا ہے۔ دوسرا مرحلہ وہ ہے جب یہ متنوع تجربات ایک دوسرے سے ٹکرا کر طوفانی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ بے ہیئتی یا نراج کا ہے جو اس طوفانی تصادم کے نتیجے میں برآمد ہوتا ہے۔ چوتھا مرحلہ جست (Leap) کا ہے جو نراج یا بے ہیئتی کے اندر سے نمودار ہوتی ہے اور ایک کوندے کی حیثیت رکھتی ہے۔ پانچواں مرحلہ وہ ہے جب یہ کوندا تخلیق میں منقلب ہو جاتا ہے۔

علامہ اقبالؒ نے اس مرحلہ وار تخلیق کاری کو ایک اور تناظر میں کارفرما دیکھا ہے۔ ان کے نزدیک خود کائنات کی تخلیق بھی مرحلہ وار ہو رہی ہے۔

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید   کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

اقبالؒ کے اس شعر میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ ہر چند کائنات کی ابتدا ایک حکم سے ہوئی تھی مگر کائنات کی تخلیق کا عمل ہنوز مکمل نہیں ہوا۔ بین السطور اقبالؒ یہ کہہ رہے ہیں کہ صدائے کن فیکون ایک جاریہ حکم تھا جس کے تحت کائنات کی تخلیق کا عمل ابھی جاری ہے۔ گویا اقبالؒ تخلیقی عمل کو محض ایک Creative Act قرار نہیں دیتے' اسے ایک مسلسل عمل متصور کرتے ہیں۔ تاہم اقبالؒ تخلیق کے مسلسل عمل اور تخلیق کی تکرار مسلسل میں فرق بھی قائم کرتے ہیں۔ ان کا یہ موقف ہے کہ تخلیق کاری کے دوران میں ایک جہان نو ہر لحظہ طلوع ہوتا ہے جو سابقہ جہانوں سے اپنی وضع، نوع اور وصف کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ ان
ظاہر ہیں۔

"To exist in real time is not to be bound by the fetters of serial time, but to create it from moment to mement and to be absolutely free and original in creation". [1]

چنانچہ وہ نطشے کے اس نظریے پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی، جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے۔

نطشے کے علاوہ فیثا غورث اور افلاطون کے پیروکاروں نیز رواتی فلسفیوں کے ہاں بھی یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ کائنات کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے اور کوئی نیا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اسی طرح قدیم بھارت کے رشیوں منیوں نے بھی وقت کو من ونتر، کلپ اور مہا یگ میں اور مہا یگ کو ست یگ، تر تیا یگ، دواپر یگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے ان میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرر کر دیئے تھے اور بڑے تیقن کے ساتھ اس بات کا اعلان کیا تھا کہ ہر مہاونتر کے بعد دوسرا مہاونتر آتا ہے اور کائنات کا دائرہ ازلی وابدی ہے۔ اقبالؒ نے اس قسم کے میکانکی وقت کے تصور کو مسترد کیا اور کہا کہ وقت مسلسل حرکت ہی سے نہیں، اپنی جہت سے بھی عبارت ہے۔ بے شک ابتداً خود اقبالؒ نے بھی پروانے کی علامت کی مدد سے دائرے کے انداز کو قبول کیا تھا مگر جیسے جیسے وقت گزرا وہ پروانے کے مقابلے میں جگنو کو زیادہ اہمیت دینے لگے جس کا مطلب یہ تھا کہ وقت نور کے مرکزے کے گرد مسلسل طواف نہیں کرتا، بلکہ نور سے اکتساب کر کے ایک اپنی جہت اپناتا اور اس عمل میں ہر قدم پر دمادم صدائے کن فیکون کے تابع نظر آتا ہے۔

اقبالؒ کا تخلیق مسلسل پر زور دینا بظاہر حیاتیات کے نظریۂ کے مطابق نظر آتا ہے جس کی رُو سے زندگی کے پیکر ایک مسلسل تبدیلی سے ہمکنار ہو کر ارتقا پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اقبالؒ جب کہتے ہیں کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں، تو اپنی اس بات کا اطلاق محض وقت کی کارکردگی پر ہی نہیں کرتے، کائنات کے جملہ اجزا اور عناصر پر بھی کرتے

ہیں۔ تاہم بین السطور اقبالؒ ارتقا کے عمل میں تخلیقیت کے پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے جس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ تخلیق پانی کے مسلسل بہاؤ کی طرح نہیں ہے، یہ تو ہمہ وقت مدوجزر کا مظاہرہ کرتی ہے۔ خود حیاتیات نے بھی اس بات کو مانا ہے کہ ارتقا کے عمل میں جو تکرار مسلسل کے مشابہ ہے وقفے وقفے سے تقلیب یعنی Mutation نمودار ہوتی رہتی ہے جس سے تکرار مسلسل کا عمل ٹوٹتا ہے اور زندگی کے پیکر ایک نئی صورت میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ اقبالؒ نے انقطاع یعنی Discontinuity کے اس نکتے پر نظام کے حوالے سے بات کی ہے :

"اشاعرہ کے نزدیک مکان چونکہ بجائے خود نتیجہ ہے جواہر کے اجتماع کا، لہذا وہ حرکت کی توجیہ یوں تو کر نہیں سکتے تھے کہ اس کا مطلب ہے کسی جسم کا ان سب نقطہ ہائے زمانی سے گزر کرنا جو کسی مقام کی ابتدا سے انتہا تک واقع ہوں اور جس سے بالآخر یہ ماننا لازم آتا ہے کہ خلا ایک قائم بالذات حقیقت ہے۔ یہ مشکل تھی جس کے حل میں نظام نے 'طفرہ' (Tafrah) یعنی زقند یا جست کا تصور قائم کیا۔ نظام کا کہنا یہ تھا کہ جب کوئی جسم حرکت کرتا ہے تو ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ وہ ایک نقطۂ مکانی تک، جو ظاہر ہے اس سے متصل ہوگا، گزر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ ہمیں یہ کہنا چاہیے، وہ اس سے کود جاتا ہے۔" [۲]

اس سے اگلی چند سطروں میں اقبالؒ نے طبعیات کے حوالے سے لکھا ہے کہ الیکٹرون مسلسل سفر نہیں کرتی، وہ تو مختلف جگہوں پر وقفے وقفے پر دکھائی دیتی ہے۔ گویا الیکٹرون کا سفر جستوں میں طے ہوتا ہے نہ کہ قدموں کے تسلسل کے ذریعے! حیرت کی بات ہے کہ انقطاع اور جست کے جو بنیادی تصورات بیسویں صدی میں سامنے آئے ہیں، آج سے تقریباً بارہ سو سال پہلے مسلمان مفکرین نے بھی انہیں اپنا موضوع بنایا تھا اور اقبالؒ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے ان تصورات کو بطور خاص نشان زد کیا جو خود ان کے

تخلیقِ مسلسل کے تصور کو ایک تخلیقی سطح تفویض کرتے ہیں۔

بیسویں صدی میں انقطاع کا تصور ہمیں فکر و نظر کے کئی شعبوں میں دکھائی دیتا ہے۔ خود اقبالؒ نے الیکٹرون کا حوالہ دیکر ایک خیال انگیز نکتہ ابھارا ہے مگر الیکٹرون کی جست کا تصور بیسویں صدی کے نصف اوّل میں پیش ہوا تھا۔ بیسویں صدی کے آخری ایام میں طبیعیات نے جب ایٹم کے اندر کی دنیا میں بہت گہرائی تک غواصی کی تو اس پر یہ انکشاف ہوا کہ Calabi-Yau Space کے اندر بھی انقطاع کا مظاہرہ ہوتا ہے جب Spatial Fabric یعنی کائنات کا پارچہ پھٹتا اور پھر از خود سل جاتا ہے لیکن اس عمل سے Calabi-Yau Space ایک صورت میں منقلب ہو کر سامنے آجاتی ہے۔۳ گویا بنیادی سطح پر خود کائنات کے اندر 'انقطاع' کا عمل موجود ہے جس کے نتیجے میں ایک شگاف یا گڑھا نمودار ہوتا ہے جسے وہ ایک جست میں پار کرتی اور کیا سے کیا ہو جاتی ہے۔ اقبالؒ کے تخلیقِ مسلسل کے تصور کو طبیعیات کے اس جدید ترین انکشاف کی روشنی میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؒ نے بھی تخلیقِ مسلسل کے باب میں تکرارِ مسلسل کا ذکر نہیں کیا بلکہ "طفرا" یا جست کے تصور ہی کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ اقبالؒ جب دمادم صدائے کن فیکون کے الفاظ کہتے ہیں تو دمادم (دم اور دم) کے درمیانی وقفے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ مراد یہ کہ ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جس میں ہر تخلیقی جست کے بعد ایک اور تخلیقی جست نمودار ہوتی ہے۔

انقطاع اور جست کا تصور نو تاریخیت (Neo Historicism) کا بھی ایک اہم مسلک ہے۔ باختین (Bakhtin)، ماشیرے (Macherey)، التھوسے (Althussea)، اور فوکو (Foucault)، یہ سب تسلسل یا تکرار کو تسلیم نہیں کرتے۔ بالخصوص فوکو نے انقطاع کے تصور کو ابھارا ہے جب کہ قدیم تاریخیت نے انقطاع کو تاریخ کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکا قرار دیا تھا۔ دراصل قدیم تاریخیت بکھرے ہوئے واقعات کو تسلسل کے تابع کرنے پر مُصر تھی جب کہ نئی تاریخیت، وقت کے بہاؤ میں شکستگی یا

(Rupture) کو اہمیت دیتی ہے۔ وہ مسلسل تاریخ کے تصور کے خلاف ہے۔ اس کے نزدیک تاریخ کے بہاؤ میں ایک جست نمودار ہوتی ہے جو قلب ماہیت پر منتج ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں فرینک لنٹریشیا نے لکھا ہے:

"Whereas traditional history "aims at dissolving the singular event" into an "ideal continuity" what Foucault calls" effective history" wants to preserve discontinuity eruption (leap) the moment of emergence."

اس عبارت کا مفہوم یہ ہے کہ جہاں 'روایتی تاریخ' واقعہ کو تسلسل میں ضم کرنے کی بات کرتی ہے وہاں فوکو کی 'تاریخ' انقطاع ، جست اور نمود کے لیے برقرار رکھنے کے حق میں ہے۔

فوکو نے نو تاریخیت کے لیے جو تسلسل کی بجائے 'انقطاع' کی حامل ہے، متعدد الفاظ برتے ہیں مثلاً Mutation, Break, Rupture, Threshold Transplant وغیرہ۔ غور کیجیے کہ نو تاریخیت کا یہ عمل ایک نقطے کی طرف جست لگا کر اس گہراؤ یا Abyss کو عبور کرتا ہے جو دو نقطوں، دو لمحوں یا دو کناروں کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ اقبالؒ کا تخلیق مسلسل کا تصور بھی بین السطور جستوں کی کارکردگی ہی کو ظاہر کرتا ہے اور اسی حوالے سے اس گہراؤ کی نشاندہی بھی کرتا ہے جو 'دمادم' کے بیچ درمیان موجود ہے۔

اپنی تازہ کتاب بعنوان The Astonishing Hypothesis میں فرانس کرک ۵ نے لکھا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں "ایک نظر نہ آنے والی جگہ بھی ہوتی ہے۔ اس جگہ کو اس نے Blind Spot کا نام دیا ہے۔ انسانی دماغ کا یہ وطیرہ ہے کہ وہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اس نظر نہ آنے والی جگہ کے اندھے سوراخ کو بھر

دیتا ہے۔ لہذا ابصارت کے عمل میں کوئی ناہمواری یا انقطاع نظر نہیں آتا۔ تاہم اس Blind Spot کی موجودگی سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ آپ اگر اپنی دائیں آنکھ بند کر کے اور اپنی انگشت شہادت کو ناک سے ایک فٹ کی دوری پر عموداً کھڑا کر کے انگلی کے ناخن پر اپنی نظر مرکوز کر دیں، پھر نظر کو اس مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے اپنی انگلی کو بائیں جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک ایسا مقام آجائے گا جہاں آپ کی انگلی کا ناخن نظر کی زد سے غائب ہو جائے گا مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ دکھائی دینے لگے گا۔ ناخن کے غائب ہونے والے اس 'مقام' کو اس نے Blind Spot کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ یہی وہ مقام ہے جسے عام زندگی میں انسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں، اس کا بیشتر حصہ انسانی شعور کا تخلیق کردہ ہے۔ مزید یہ کہ ہم اس مقام کو جو ایک اندھا سوراخ ہے، با آسانی گہراؤ یا Abyss بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ نتیجہ مرتب کر سکتے ہیں کہ خود 'تسلسل' کے اندر 'انقطاع' موجود ہے جسے ہمارا شعور جست بھر کر عبور کر جاتا ہے۔ گویا کائنات زنار کی طرح نہیں ہے جو محض ایک دھاگا ہے، یہ ایک تسبیح کی طرح ہے جس کے دھاگے میں منکے پروئے ہوتے ہیں اور جن پر سے انگلیاں دانہ دانہ جست بھرتے چلی جاتی ہیں۔

تخلیق کائنات کے سلسلے میں طبیعیات نے Big Bang کا جو تصور پیش کیا ہے اس میں بھی انقطاع اور جست کا منظر صاف نظر آتا ہے۔ طبیعیات کے مطابق تخلیق کائنات کے عمل میں پہلی جست زیرو ٹائم (Zero Time) سے پلانک ٹائم (Planck Time) کی طرف لگی تھی اور اس جست نے اس گہراؤ یا Rupture کو عبور کیا تھا جو ان دونوں کے درمیان تھا۔ پلانک ٹائم کو پلانک نے ریاضیاتی طور پر 10^{-43} second سے اور پلانک سپیس (Plank Space) کو 10^{-33}CM سے نشان زد کیا تھا۔ عام زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پلانک سپیس Millionth of a billionth of a billionth

of a billionth of a centimeter ہے اور پلانک ٹائم کا بھی کچھ یہی حال ہے۔

اس سے اندازہ لگائیے کہ زیرو پوائنٹ کے درمیان زمان و مکاں کتنے مختصر ترین مقام اور عرصے پر محیط تھے...... اتنے قلیل مقام اور عرصے پر کہ آپ چاہیں تو انہیں "نہ ہونے" کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں۔ یہ "نہ ہونے" کا وقفہ حقیقتِ عظمیٰ کی محض ایک ایسی جھلک تھی جس نے طبیعیات والوں کو دنگ کر دیا۔ اس سلسلے میں جو سپر سٹرنگ تھیوری (Super String Theory) وجود میں آئی جس سے بعد ازاں ایم تھیوری (M. Theory) نے جنم لیا ان کے تفصیلی ذکر کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔ فقط اس قدر کہنا کافی ہوگا کہ یہ جھلک کوانٹم فرینزی (Quantum Frenzy) کی مظہر تھی۔ یہ وہ عرصہ اور مقام تھا جہاں ریاضی کے سارے کلیے اور قاعدے معدوم، زمان و مکاں ساکت اور صفات و نشانات موہوم تھی۔ اس سب کے باوجود یہ "نہ ہونا" اپنے "ہونے" سے لبریز تھا۔ یہ ایک نا قابل فہم جزر و مد اور پیچ و تاب کا مظہر تھا لیکن کسی کا مدّ و جزر اور کسی کا پیچ و تاب اس کے بارے میں کوانٹم طبیعیات مہر بہ لب ہے۔ اس کے مطابق یہ وہ مقام ہے جہاں چاروں قوتوں یعنی الیکٹرومیکنا ٹزم، مضبوط قوت، کم زور قوت اور کششِ ثقل کی Symmetries سٹرنگ تھیوری میں مدغم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہ ایک ایسی صورت حال ہے جس کی تفہیم کے عمل میں خود طبیعیات، جمالیات اور مذاہب بھی باہم آمیز ہو گئے ہیں۔ اقبالؒ لکھتے ہیں کہ مذہبی اور جمالیاتی تجربات، طبیعیات کے دائرہ عمل سے خارج ہیں۔[۶] مگر یہ بات ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ کی ہے۔ آج طبیعیات میں مذہبی اور جمالیاتی تجربے کو بہت اہمیت حاصل ہو چکی ہے۔ قدیم یونان میں صداقت (Truth) کے مقابلے میں حسن (Beauty) کو ثانوی حیثیت حاصل تھی۔ رومانویت کے دور تک آتے آتے صداقت اور حسن ہم پلہ ہو گئے جب یہ کہا گیا کہ Beauty is Truth, Truth Bueaty یعنی کچھ فرق نہیں ان دونوں میں۔ مگر بیسویں صدی کے ربع آخر تک آتے آتے اب خود جمالیات، صداقت کی میزان متصور ہونے لگی ہے جو حیران کر دینے والی بات ہے۔ اس

ضمن میں پال ڈائی ریک (Paul Dirac) کی وہ بات اہمیت کی حامل ہے جو اس نے الیکٹرون کی ایک ایسی خوبصورت تعدیل پیش کرتے ہوئے کہی تھی جس سے بعد ازاں اینٹی میٹر (Anti Metter) کی موجودگی کی پیش گوئی ممکن ہوئی۔ اس کے الفاظ یہ تھے:

"It is more important to have beauty in one's equations than to have them fit the experiment."

اس نکتے کا ذکر پال ڈیویز (Paul Davies) نے کیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ:

"If beauty is entirely biologically programmed, selected for its survival value alone, it is all the more surprising to see it re-emerge in the esoteric world of fundamental physics which has no direct connection with biology."[۷]

سوچنے کی بات ہے کہ کس طرح اب جمالیات سچ کی میزان متصور ہونے لگی ہے۔ عارفانہ تجربے کا بھی یہی حال ہے۔ اپنی کتاب "تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ" میں اقبالؒ نے فارنل (Farnell) کے اس نکتے کو مسترد کیا ہے کہ حقیقتِ عظمٰی مقامیت سے ماورا ایک وسیع، بے نشان اور جاری و ساری حقیقت ہے کیونکہ یہ نظر یہ وحدت الوجودی تصور پر منتج ہوتا ہے۔ ساتھ ہی لکھا ہے کہ وہ قرآنی آیت جسے فارنل نے اکتساب کیا ہے فارنل کے اخذ کردہ معانی سے مختلف مفاہیم آشکار کرتی ہے۔ اقبالؒ نے مذکورہ قرآنی آیت کا یہ ترجمہ پیش کیا ہے۔[۸]

God is the light of the Heavens and the earth. His light is like a niche in which is a lamp - the lamp

encased in a glass - the glass as it were, a star.
(24:35)

اقبالؒ لکھتے ہیں کہ اس آیت میں پیش کیا گیا استعارہ ایک باقاعدہ 'مقام' کی نشان دہی کرتا ہے جو شیشے کے اندر، ستارے کی طرح، فروزاں ہے۔ (یہاں اشارہ حسن ازل کی طرف ہے۔) بحث کے اس مرحلے پر اقبالؒ طبعیات کے حوالے سے روشنی کی رفتار کا ذکر کرتے ہیں اور اسے Absolute سے قریب ترین گردانتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرآنی آیت میں روشنی کا استعارہ Absoluteness of God کے تصور کو سامنے لاتا ہے نہ کہ اس کی Omnipresence کے تصور کو جو بالآخر وحدت الوجودی تصور سے جُڑ جاتا ہے۔ اس سے اگلے ہی پیراگراف میں اقبالؒ Finite اور Infinite میں فرق قائم کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کرتے ہیں کہ خدا سے ماورا اور اس کی تخلیقیت سے الگ اور جدا نہ تو کوئی ایسا زماں ہے اور نہ مکاں جو اس کی ہستی کی حدود کی نشاندہی کر سکے۔ حقیقتِ عظمیٰ نہ تو محض Finite ہے اور نہ محض Infinite ۔ مگر اس کے اندر کی تخلیقیت کے امکانات لامحدود اور بے پایاں ہیں۔ ہماری یہ کائنات تخلیقیت کے انہی امکانات میں سے ایک امکان کی تصویر ہے۔

اقبالؒ کے زمانے میں ابھی طبیعیات نے ایٹم کی کنہ میں جھانک کر امکانات کی اس لامحدودیت کا ادراک نہیں کیا تھا جو بیسویں صدی کے ربع آخر میں سامنے آئی۔ لہٰذا طبیعیات کے حوالے سے اقبالؒ نے بات کی تو صرف الیکٹرون کی بات کی اور روشنی پر خود کو مرتکز کیا۔ مگر آج ہم جانتے ہیں کہ کائنات کے اجزاء میں سب سے بنیادی جزو سٹرنگ ہے جو نُوکدار پارٹیکل نہیں۔ وہ ایک ایسا بند چھید (Closed Loop) ہے جس کے اندر صرف سوت یا Filament ہے۔ کائنات کے مکانی پارچہ یعنی Spatial Fabric کا سٹرنگز کے دھاگوں سے ہٹ کر کوئی وجود نہیں ہے۔ سٹرنگ کی اس دنیا میں سات فاضل ابعاد (Dimensions) جس خاص اقلیدسی شکل میں Curled-up روپ دھارے ہوئے ہیں

اسے Calabi-Yau Space کا نام ملا ہے۔ جب بگ بینگ سے ہماری اس کائنات کا آغاز ہوا تو گیارہ ابعاد میں سے صرف چار کو آزاد کیا گیا اور باقی سات کو سٹرنگ کے اندر روک لیا گیا۔ چنانچہ ایک طویل عرصہ تک طبیعیات نے چار ابعاد کی حامل کائنات کے ادراک تک ہی خود کو محدود رکھا مگر اب وہ اس 'مقام' کی ایک جھلک پانے پر قادر نظر آنے لگی ہے جو سات فاضل ابعاد کی آماجگاہ ہے۔ تاہم طبیعیات جمالیاتی اور مذہبی تجربے سے گزرے بغیر یا یوں کہہ لیجیے کہ اپنے فراہم کردہ وژن میں مذہبی اور جمالیاتی تجربات کو آمیز کیے بغیر اس مقام کو چھونے میں ناکام ہے جو بیک وقت Finite بھی ہے اور Infinite بھی!

کائنات کا آغاز پلانک لنگتھ (Planck Length) کے مقام پر ہوا اور یہ مقام Janus-Faced تھا۔ یعنی دیوتا جینس کی طرح اس کے چہرے کے بھی دو رُخ تھے، ایک وہ جو سامنے کو دیکھتا اور دوسرا جو عقب کو! مگر پلانک لنگتھ کے معاملے میں عقب ایک نقطہ 'موہوم' تھا جس میں زمان و مکاں معطل اور ساکت تھے یہ نقطہ 'موہوم' نقطے کی حدود سے آزاد خالص تخلیقیت (Creativity) کا مظہر تھا۔ عرصہ ہوا "تخلیقی عمل" ۹ کے حوالے سے میں نے اس مقام کے لیے نراج کا لفظ تجویز کیا تھا جس کا مطلب Chaos تھا مگر یہ نراج بے ہیئت تو تھا، عدم ہرگز نہیں تھا۔ اسے وجود کا ایک کوندا بھی کہہ سکتے ہیں جو عظیم تر 'وجود' کی ایک رمق تھا مگر جس مین اتنی قوت ضرور تھی کہ اس سے ایک پوری کائنات وجود میں آ سکتی تھی۔ اصلاً تخلیق کائنات کے عمل میں پلانک لنگتھ وہ مقام تھا جہاں زماں کی نمود قلم کی نمود کے مشابہ تھی۔ قلم، جس نے اپنے عقب میں موجود روشنائی میں خود کو ڈبو ڈبو کر کائنات کی تشکیل کی، دوسرے لفظوں میں تخلیق کائنات کا عمل عبارت لکھنے کے عمل کی صورت میں سامنے آیا۔ قرآن حکیم کا بھی ارشاد ہے کہ یہ کائنات ایک تحریر ہے۔ اس بات کی توثیق Heinz R. Pagels کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے:

"کائنات کے بنیادی اجزا حروف کے مماثل ہیں۔ان حروف (مراد پارٹیکلز) کے ارتباط سے الفاظ (مراد ایٹم) بنتے ہیں۔یہ الفاظ اپنے مخصوص لسانی قواعد کے تابع ہو کر جملے (مراد سالمے) بناتے ہیں۔جلد ہی کتابیں اور لائبریریاں وجود میں آ جاتی ہیں جو جملوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔یہ کائنات ایک عظیم کتب خانہ ہے جس میں الفاظ ایٹم ہیں۔دیکھئے کہ ان الفاظ کی مدد سے کیا کچھ دیا گیا ہے۔"[101]

ماہرلسانیات سوشیور (Saussure) نے اس صورت حال کو ایک اور زاویے سے بیان کیا ہے۔ " وہ لانگ اور پارول (Langue and Parole) کی مدد سے گرائمر یا System (سسٹم) اور اس کی کارکردگی کو اجاگر کرتا ہے (چامسکی نے اس کے لیے Competence اور Performance کے الفاظ استعمال کئے ہیں)۔ سوشیور کے مطابق 'لانگ' غیب میں کہیں موجود ہوتی ہے۔اس کے ہونے کا اگر کوئی ثبوت ملتا ہے تو صرف اس کی کارکردگی یا پرفارمینس میں مثلاً فٹ بال کے کھیل کا سسٹم یعنی اس کی لانگ نظروں سے اوجھل ہوتی ہے مگر وہ کھیل کے ہمہ وقت بنتے ٹوٹتے ہوئے جملوں میں موجود رہتی ہے۔اگر کھیل کا کوئی ایک جملہ فٹ بال کی گرائمر کی خلاف ورزی کرے تو ریفری سیٹی بجا کر فاؤل کا اعلان کر دیتا ہے۔یہی حال اس کائنات کا ہے جس میں جملوں کی ہمہ وقت بنتی بگڑتی صورتوں کا کوئی انت نہیں ہے۔مگر جس کے اعماق میں تخلیقیت بطور 'لانگ' سدا موجود رہتی ہے۔وہ نہ صرف غیب میں ہوتی ہے بلکہ خود غیب ہے مگر اس کے ہونے کا ثبوت اس کی کارکردگی میں ملتا ہے۔کائنات کی تخلیق کے 'مقام' یعنی پلانک لمحہ پر بھی یہی کچھ ہوا تھا کہ اس کے ایک جانب تخلیقیت مراد Creativity تھی جبکہ دوسری جانب تخلیق کاری یعنی Creatiion ! تخلیقیت اور تخلیق کاری کا یہ رشتہ خفی اور جلی کا رشتہ تھا۔اس کا جلی پہلو، خفی پہلو کی لانگ کے مطابق تخلیق کاری کا منظر دکھا رہا تھا اور یہ تخلیق کاری اس تخلیق مسلسل کی صورت میں تھی جس کا اقبالؒ نے ذکر کیا ہے اور

جوتمام مراحل کو جستوں میں طے کرتی ہے۔ کائنات کے تخلیقی عمل میں بھی جستوں کا ایک ایسا ہی سلسلہ صاف دکھائی دیتا ہے جو مائکرو Micro اور میکرو Macro دونوں درجات پر کارفرما ہے۔ مختصراً صرف اس قدر کہنے پر اکتفا کرتا ہوں کہ کائنات کی پہلی جست انرجی کی عالم گیری پر منتج ہوئی یعنی جب مادہ انرجی کی کنہ میں محض پارٹیکلز کی صورت میں سمٹ گیا۔ دوسری جست جب مادہ انرجی پر محیط ہوا اور انرجی مادہ کے بطون میں سمٹ گئی (جیسے ایٹم کے اندر نیوکلیر قوت)۔ تیسری جست 'زندگی' یعنی Life پر منتج ہوئی جس نے مادے کو اپنا مطیع بنانے کا آغاز کیا۔ چوتھی جست شعور یعنی Consciousness کی صورت میں نمودار ہوئی جب کائنات خود اپنے ہونے کا ادراک کرنے لگی۔ پانچویں جست عارفانہ تجربے کی صورت میں اور چھٹی جمالیاتی صورت گری میں منکشف ہوئی جس نے ایک ادنیٰ سطح پر اس تخلیق کاری کا تتبع کیا جس کی ابتدا بلا ننگ لتھ پر ہوئی تھی۔

اقبالؒ نے کائنات کے تخلیقی عمل کے صرف تین بنیادی درجات کا ذکر کیا ہے یعنی مادے کا درجہ، زندگی کا درجہ اور ذہن و شعور کا درجہ! اقبالؒ کے الفاظ یہ ہیں:

> Experience as unfolding itself in time, presents three main levels: the level of matter, the level of life and the level of mind and Consciousness.[۱۲]

تاہم اقبال نے بعض دیگر درجات کو بھی مس کیا ہے، مثلاً عارفہ تجربے کو اور بین السطور جمالیاتی تجربے کو، تخلیقی عمل کے بارے میں اقبال کے مؤقف کا احاطہ کرنے کے لیے ان دونوں تجربات کو زیر بحث لانا ضروری ہے۔ اقبالؒ نے عارفانہ تجربے کی توضیح کرتے ہوئے پانچ نکات پیش کیے ہیں:[۱۳]

پہلا نکتہ یہ ہے کہ عارفانہ تجربہ قربت کا احساس دلاتا ہے۔ قربت سے مراد یہ ہے کہ خدا کو بھی اتنے ہی قریب سے جانا جائے جتنا دیگر اشیاء کو! مطلب یہ کہ خدا ریاضی کی

تعدیل یا مربوط تعقلات کا کوئی ایسا سلسلہ نہیں ہے جس کا تجربے سے تعلق نہ ہو۔ قربت کا یہی احساس جمالیاتی تجربے میں بھی لازمی طور پر موجود ہوتا ہے۔ دونوں میں قربت ایک قدرِ مشترک ہے مگر اشیاء اور مظاہر کے منہا ہو جانے کے باعث عارفانہ تجربہ زیادہ تر احساس بحر آسا یعنی Oceanic Feeling سے مستنیر ہوتا ہے جبکہ جمالیاتی تجربہ حسیات کی مدد سے کشید کردہ مواد کو صورتوں میں ڈھالتا اور تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بے شک اقبالؒ نے 'قربت' کے حوالے سے صرف عارفانہ تجربے کا ذکر کیا مگر 'قربت' کو عارفانہ تجربے کا لازمی عنصر قرار دے کر جمالیاتی تجربے کی تفہیم کو آسان بنا دیا اور تخلیقی عمل کے حوالے سے یہ ایک اہم پیش رفت تھی۔

اقبالؒ نے دوسرا نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ عارفانہ تجربہ ایک 'کل' کی حیثیت رکھتا ہے۔ مراد یہ کہ عام شعور تو حقیقت کو ٹکڑوں یا قاشوں میں وصول کرتا ہے مگر عارفانہ تجربہ 'حقیقت' کے کل کا ادراک آنِ واحد میں کر لیتا ہے۔ یوں عام شعور کے تحت ناظر اور منظور یعنی Subject and Object کی جو تقسیم وجود میں آتی ہے وہ عارفانہ تجربے سے منہا ہو جاتی ہے۔ اپنے اس نکتے کے ضمن میں اقبالؒ نے ایک طرف تو تخفیف کا ذکر کیا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ عارفانہ تجربہ خیالات کے بکھراؤ سے آزادی پا کر کسی ایک نقطے پر خود کو مرتکز کر لیتا ہے۔ دوسرے، عارفانہ تجربے کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ تیسرے، وہ بے خودی کے عالم کے باوجود خودی کی قندیل کو روشن رکھتا ہے۔

'تخفیف' کے حوالے سے دیکھا جائے تو جمالیاتی تجربہ، عارفانہ تجربے کے مماثل ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ عارفانہ تجربے میں ارتکاز مکمل ہوتا ہے (تصوف میں اسے 'فنا' کہا گیا ہے) جبکہ جمالیاتی تجربے میں خود فراموشی کی حالت تو قائم رہتی ہے مگر تخلیق کار ارتکاز کے نقطے پر ایستادہ ہو کر بھی ایک حد تک بیدار رہتا ہے۔ اس مقام کو پہنچنے کے اس عالم کا نام دینا چاہیے جس میں تخلیق کار 'سونے جاگنے' کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ تخلیق کاری کے عمل میں کامیاب نہ ہو پاتا کیونکہ تخلیق کاری کے

لیے ایک حد تک بیدار رہنا ضروری ہے۔

اقبالؒ نے عارفانہ تجربے کے دوران بے خودی کے عالم کو خودی سے منسلک کر کے اس قدیم تصور سے انحراف کیا ہے جو عارفانہ تجربے میں مکمل ارتکاز کا داعی ہے۔ یوں اقبالؒ عارفانہ تجربے کو جمالیاتی تجربے کے بہت قریب لے آئے ہیں۔

جہاں تک عارفانہ تجربے میں 'کل' کے ادراک کا تعلق ہے تو یہ اس طرح نہیں ہے جیسے کوئی شخص تاریکی میں ڈوبے ہوئے کمرے کی اشیاء کو ٹٹول ٹٹول کر کمرے کے خدوخال کا تعین کرے بلکہ روشنی کر کے کمرے کے 'کل' کا ادراک کر لے۔ لہٰذا عارفانہ تجربہ بنیادی طور پر روشنی کا ایک کوندا ہے۔ روشنی کا یہی کوندا فن کے تخلیقی عمل میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے مگر وہ ٹٹولنے کے عمل سے دست کش نہیں ہوتا۔

اقبالؒ کا تیسرا نکتہ یہ ہے کہ عارف کے لیے معرفت کا لمحہ ایک ایسی 'انوکھی ذات' سے گہرے انسلاک کا لمحہ ہوتا ہے جو ارفع اور محیط ہے اور لمحاتی طور پر عارف کی شخصیت کو دبا دیتی ہے۔ تاہم اقبالؒ کے نزدیک عارفانہ تجربہ مستقل طور پر گم ہو جانے کا نام نہیں ہے۔ یہی کچھ تخلیق کاری میں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کار لمحاتی طور پر ہی اپنی ذات کے اس ارفع رخ کے روبرو آتا ہے جو شخصی نہیں، اجتماعی یا آفاقی ہے۔

عارفانہ تجربے کے حوالے سے اقبالؒ نے چوتھا نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ عارفانہ تجربہ ناقابل ترسیل ہے۔ فی الواقعہ عارفانہ تجربہ محسوسات کے زمرے میں شامل ہے نہ کہ تعقلات کے ! بے شک عارف اس کے بارے میں معلومات فراہم کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ مگر وہ عارفانہ تجربے کے اصل مواد کی ترسیل نہیں کر پاتا کیونکہ عارفانہ تجربہ بجائے خود ایسے ناقابل ترسیل محسوسات پر مشتمل ہوتا ہے جنہیں تعقل نے چھوا تک نہیں ہے۔ مگر ساتھ ہی اقبالؒ یہ بھی کہتے ہیں کہ احساس کی فطرت میں یہ بات شامل ہے کہ وہ 'خیال' کے ذریعے اپنا اظہار کرے۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں اقبالؒ عارفانہ تجربے کو جمالیاتی تجربے سے ہم رشتہ کر دیتے ہیں۔ اقبالؒ لکھتے ہیں کہ گونگے احساس کا نوشتۂ تقدیر ہی یہ ہے

کہ وہ خود کو 'خیال' میں منتقل کرے اور 'خیال' کا یہ وصف ہے کہ وہ ظاہری لباس اپنے بطون سے فراہم کرتا ہے۔ اقبالؒ کے الفاظ یہ ہیں :

> Inarticulate feeling seeks to fullfil its destiny in 'idea' which in its turn tends to develop out of itself its own visible garment. It is no mere metaphor to say that idea and word both simultaneously emerge out of the womb of feeling.[۱۴]

گویا اقبالؒ 'احساس' ، 'خیال' اور 'لفظ' کو عارفانہ تجربے میں تین مراحل قرار دیتے ہیں۔ مگر جہاں تک تخلیق کار کا تعلق ہے وہ احساس کو متخیلہ، متخیلہ کو خیال اور خیال کو لفظ سے جوڑ کر تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے اور شعری مواد کی ترسیل کو ممکن بناتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؒ نے احساس کے بعد 'خیال' کا ذکر کیا ہے، متخیلہ کا نہیں ! جبکہ تخلیقی عمل میں احساس کے بعد اوّل اوّل متخیلہ ، فعال ہوتا ہے۔ اس طور کہ وہ احساس کے مرکزہ کے گرد ایک جھلی یا Membrane کی طرح نظر آتا ہے۔ اس کے بعد خیال کی نمود ہوتی ہے جو "احساس اور متخیلہ " کے مرکب کے گرد جھلی بن کر پھیل جاتا ہے۔ آخر آخر میں لفظ جنم لیتا ہے جو "احساس متخیلہ اور خیال" کے مرکب کو اپنی آغوش میں لے لیتا ہے۔ مگر تخلیقی عمل اتنا تیز رفتار ہوتا ہے کہ ان مراحل کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اسی لیے اقبالؒ کہتے ہیں کہ خیال اور لفظ بیک وقت وجود میں آتے ہیں۔ میں اس میں فقط اتنا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ تخلیق کاری میں احساس، متخیلہ، خیال اور لفظ بیک وقت وجود میں آتے ہیں مگر تخلیق کاری کا محض "ایک عمل" دکھائی دیتے ہیں تاہم جب تخلیق کو کھولا جائے تو تخلیق کاری کی تدریجی ترتیب و تنظیم با آسانی نظر آ سکتی ہے۔

اقبالؒ کا پانچواں اور آخری نکتہ یہ ہے کہ جب عارف دوام یعنی Eternal سے ہم رشتہ ہوتا ہے اور یوں مرورِ زماں کے غیر حقیقی ہونے کا ادراک کرتا ہے تو اس کا =

مطلب ہرگز نہیں کہ وہ خود کو مرورِ زماں سے یکسر منقطع کر لیتا ہے۔ بے شک اقبالؒ عارفانہ تجربے کے عالم جذب کا ذکر کرتے ہیں جس میں وقت کے مختلف مراحل کا تصور باقی نہیں رہتا اور جہاں ذات 'اب' کے اس مقام پر ہوتی ہے، جس میں ماضی، حال اور مستقبل کی تفریق باقی نہیں رہتی۔ نیز جہاں ایک حالت سے دوسری حالت تک کا سفر نا قابلِ تقسیم ہوتا ہے۔ تاہم صوفیاء کی طرح اقبالؒ نے مرورِ زماں کو غیر حقیقی نہیں کہا، اس کے بجائے انہوں نے ایک ایسی حالت کا تصور کیا ہے جسمیں باکمال عارف پابہ گل بھی ہوتا ہے اور آزاد بھی، یا بھگوت گیتا کے اس کنول کی طرح ہوتا ہے جو پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی سے تر نہیں ہوتا۔ عارفانہ تجربے میں آزادی کے ساتھ 'پابہ گل' ہونے کا یہ عمل جس کا اقبالؒ نے ذکر کیا ہے، جمالیاتی تجربے کی بھی اساس ہے کیونکہ تخلیق کاری کے دوران جب تک احساس کنکریٹ میں منقلب نہ ہو، وہ متشکل نہیں ہو پاتا، داخلیت کی دھند ہی کا جزو بنا رہتا ہے۔ وہ سوشیور کی لانگ کی طرح پارول یا پرفارمنس کی موجودہ صورت میں منتقل ہو کر ہی اپنے ہونے کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔

اصل بات یہ ہے کہ بے خودی کی منزل تک عارف اور تخلیق کار ہم قدم رہتے ہیں مگر اس کے بعد صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے جہاں تک عارف کا تعلق ہے وہ عارفانہ تجربے سے گزرتے ہوئے جذب اور بے خودی کے عالم میں چلا جاتا ہے لیکن بقول اقبالؒ اس کے تجربے میں مرورِ زماں سے کسی نہ کسی حد تک انسلاک کی صورت باقی رہتی ہے۔ دوسری طرف تخلیق کار اس انسلاک کو ایک متوازی تخلیقی تجربہ بنا دیتا ہے۔ یوں کہ اس کی ذات کا ایک رخ کائنات کے اس تخلیقی باطن کی طرف ہوتا ہے جہاں سے وہ پرومیتھس کی طرح آگ چراتا ہے اور دوسرا رخ آب و گل کی اس کائنات کی طرف جو اس کی تخلیق کاری میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ سب جانتے ہیں کہ چاند سورج سے روشنی حاصل کر کے اسے زمین پر پھیلا دیتا ہے مگر ایسا کرتے ہوئے سورج کی تیز اور چندھیا دینے والی روشنی کو لطیف، ملائم اور پُراسرار 'چاندنی' میں منقلب بھی کر دیتا ہے یہی حال ایک تخلیق کار کا ہے

کہ وہ بھی کائنات کے تخلیقی باطن سے (جس نے Big Bang سے ذرا پہلے اپنی ایک جھلک دکھائی تھی) "روشنی" وصول" کرکے اور پھر اسے "چاندنی" میں منقلب کرکے تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کے اسی پیٹرن کو اقبالؒ نے اپنا موضوع بنایا ہے، نثر میں بھی اور شاعری میں بھی!

حوالہ جات

۱۔ Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, edited by M. Saeed Sheikh, p. 40.

۲۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ، ترجمہ نذیر نیازی، ص ص ۱۰۶۔۱۰۳

۳۔ Brian Greene (1999), *The Elegant Universe*. Cox and Wymm Limited, Berkshire, pp. 278-288.

۴۔ Frank Lentricchia (1983). *After the New Criticism*. Metheom and Co. Limited, p.204.

۵۔ Francis Crick (1995). *The Astonishing Hypothesis*. Touch Stone Books, p. 31.

۶۔ Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, edited by M. Saeed Sheikh, p. 26.

۷۔ Paul Davies (1993), *The Mind of God*. Penguin, p.176.

۸۔ Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, edited by M. Saeed Sheikh, p. 51.

۹۔ وزیر آغا (۱۹۷۰)، تخلیقی عمل۔ مکتبہ اردو زبان، ص ۳۰۰

۱۰۔ Heinz and Pagels, *The Cosmic Code*. Pelican, p.264.

۱۱۔ Jonathan Culler (1985), *Saussure*, Fontana Press, p.29.

۱۲۔ Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious*

Thought in Islam, edited by M. Saeed Sheikh, p. 26.

Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious* ۱۳۔
Thought in Islam, edited by M. Saeed Sheikh, p. 14.

Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious* ۱۴۔
Thought in Islam, edited by M. Saeed Sheikh, p. 18.

پروفیسر فتح محمد ملک

علامہ اقبال اور مولانا آزاد

علامہ محمد اقبال اور مولانا ابوالکلام آزاد عہد حاضر کے دو عظیم اسلام شناس ہیں۔ دین کی تفہیم و تعبیر میں ہر دو شخصیات کے ہاں گہری مماثلت پائی جاتی ہے اور شدید اختلاف بھی۔ اقبال نے جہاں اپنے سیاسی فکر و عمل میں ہندوستانیت سے اسلامیت کی جانب پیش قدمی کی وہاں مولانا آزاد نے اسلامیت کی جانب مراجعت کا راستہ اختیار کیا۔ اسلامیان ہند کی بھاری اکثریت نے مولانا آزاد کے دکھائے ہوئے راستے پر چلنے سے انکار کر دیا اور اقبال کی جدید دینی تعبیر کو اپنا کر قائداعظم کی قیادت میں پاکستان قائم کر لیا۔ اجماع کے اس سیاسی رد و قبول سے قطع نظر اقبال اور ابوالکلام آزاد ہر دو برصغیر کے مسلمانوں کی آنکھ کا تارا ہیں۔ دونوں کو عقیدت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ محترمہ سیدین حمید نے اپنی حالیہ کتاب (Islamic Seal on India's Independence, Oxford, 1998) میں مولانا آزاد کی حیات و خدمات پر ایک تازہ نظر ڈالتے وقت ان کی شخصیت کو اقبال کے درج ذیل شعر سے اجاگر کیا گیا ہے:-

نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پُر سوز
یہی ہے رختِ سفر میر کارواں کے لئے

لطف کی بات یہ ہے کہ پاکستان میں اقبال کا یہی شعر قائداعظم محمد علی جناح کی شخصیت و کردار کا جلی عنوان ٹھہرا ہے۔ یہ سچ ہے کہ ہر دو شخصیات کے پاس "نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پرسوز" کا رختِ سفر موجود تھا مگر یہ بھی سچ ہے کہ اسلامیان ہند نے اپنی قومی زندگی کے ایک انتہائی نازک مرحلے پر مولانا آزاد کی سیاسی قیادت پر عدم اعتماد کا اظہار کرتے ہوئے مسٹر جناح کی سیاسی قیادت پر بھرپور اعتماد کا ثبوت دیا تھا۔ اور یوں

مولانا آزاد اپنی تمام تر عظمت کے باوجود یوسفِ بے کارواں ہو کر رہ گئے تھے۔ مولانا، خود اپنے کارواں سے بے نیاز ہو کر ایک مختصر مدت کے لئے متحدہ ہندوستانی قومیت کے کارواں کا ہراول تو ضرور بن گئے تھے مگر بالآخر یہ حقیقت ان پر روشن ہو گئی تھی کہ ہندوستانی قومیت کا کارواں بھی انہیں پیچھے چھوڑ کر کہیں دور، بہت دور، چلا گیا ہے اور وہ فقط ایک درماندہ راہ روکی صدائے دردناک بن کر رہ گئے ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد کی فکری اور سیاسی جدوجہد بڑے واضح، متعین اور قطعی انداز میں تین الگ الگ ادوار پر مشتمل ہے۔ پہلے دور کا آغازِ کار سے لے کر ۱۹۲۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ دوسرا دور ۱۹۲۰ء سے قیامِ پاکستان تک اور تیسرا دور قیامِ پاکستان سے دمِ واپسیں تک۔ مولانا کی زندگی کے پہلے دور میں اقبال کا شمار ان کے مداحوں میں ہوتا تھا۔ جبکہ دوسرے دور میں دونوں کے سیاسی فکر و عمل کے راستے الگ الگ ہو گئے تھے۔ شدید فکری اور سیاسی اختلاف کے اس دور میں بھی کسی ایک نے بھی دوسرے کے خلاف کبھی لب کشائی نہیں کی۔ دونوں کے مابین عزت و احترام کی خاموش فضا ہمیشہ قائم رہی۔

مولانا آزاد نے جب ۱۹۱۲ء میں کلکتہ سے اپنے اخبار ''الہلال'' کی ابتدا کی تو اقبال اس قدر خوش ہوئے کہ انھوں نے ''الہلال'' کے دس خریدار بنائے۔ پھر جب ''الہلال'' برطانوی حکومت کے احتساب کی زد میں آ کر ۱۹۱۴ء میں بند ہو گیا اور مولانا نے اس کی جگہ ''البلاغ'' جاری کیا تو اس کے پہلے شمارے کے ٹائیٹل پر اقبال کی نظم شائع کی۔ مولانا غلام رسول مہر کے بقول ''اس نظم کے اعترافِ عظمت کے لئے یہی شہادت کافی ہے کہ ''الہلال'' کے اڑھائی برس یا ''البلاغ'' کے چند مہینوں اور ''الہلال'' دورِ دوم کے چھ ماہ میں علامہ کی اس نظم کے سوا نہ تو کبھی کوئی نظم پہلے صفحے پر شائع ہوئی اور نہ ہی کبھی کسی نظم کے لئے پورا صفحہ وقف کیا گیا[۲]۔'' اقبال کی یہ نظم عرفی کے اس شعر پر تمام ہوتی ہے:-

نوا را تلخ تر می زن، چو ذوق نغمہ کمیابی
حدی را تیز تر می خوان، چو محمل را گراں بینی

اقبال کی یہ نظم اس بات کی شاہد ہے کہ دور اول کے ابوالکلام آزاد کے فکر و عمل کو اقبال تحسین کی نظر سے دیکھتے تھے۔ دین کی تفہیم و تعبیر میں ہر دو شخصیات کی فکری مماثلت کا اندازہ ''الہلال'' اور ''البلاغ'' میں شائع ہونے والے مولانا کے مضامین اور اقبال کی شاعری سے کیا جا سکتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے مضمون ''حقیقتِ اسلام'' میں بڑے دوٹوک انداز میں اسلام کی حقیقت کو ان الفاظ میں منکشف فرمایا ہے:۔

''یہی وہ اسلام ہے جس کو قرآن جہاد فی سبیل اللہ سے تعبیر کرتا ہے اور کبھی اسلام کی جگہ جہاد اور کبھی جہاد کی جگہ اسلام، کبھی مسلم کی جگہ مجاہد اور کبھی مجاہد کی جگہ مسلم بولتا ہے۔ اس لئے کہ حقیقت جہاد، اپنا سب کچھ اس کے لئے قربان کر دینا ہے۔ ہر دو کوشش و سعی جو اس کی خاطر ہو وہ جہاد ہے۔ خواہ ایثار ہو، جاں کی سعی ہو یا قربانی مال و اولاد کی جدوجہد اور یہی حقیقتِ اسلام ہے کہ اپنا سب کچھ اسکے سپرد کر دیا جائے۔ پس جہاد اور اسلام ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں اور ایک ہی معنی کے دو مترادف الفاظ ہیں۔ یعنی اسلام کے معنی جہاد ہیں اور جہاد کے معنی اسلام ہیں۔ پس کوئی ہستی مسلم ہو نہیں سکتی جب تک مجاہد نہ ہو اور کوئی مجاہد ہو نہیں سکتا جب تک مسلم نہ ہو۔ اسلام کی لذت اس بد بخت کے لئے حرام ہے جس کا ذوق ایمانی لذت جہاد سے محروم ہو اور زمین پر گو اس نے اپنا نام مسلم رکھا ہو لیکن اس کو کہہ دو کہ آسمانوں میں اس کا شمار کفر کے زمرے میں ہے۔ آج جب ایک دنیا لفظ جہاد کی دہشت سے کانپ رہی ہے

جبکہ عالمِ مسیحی کی نظروں میں یہ لفظ عفریت مہیب یا ایک حربہ بے
امان ہے، جبکہ اسلام کے مدعیانِ نبوت نصف صدی سے کوشش کر
رہے ہیں کہ کفر کی رضا کے لئے اہلِ اسلام کو مجبور کریں کہ وہ اس
لفظ کو لغت سے نکال دیں جبکہ بظاہر انہوں نے کفر و اسلام کے
درمیان ایک راضی نامہ لکھ دیا کہ اسلام لفظ جہاد کو بھلا چکا ہے۔
لہذا کفر اپنے توحش کو بھول جائے تاہم آج کل کے ملحد مسلمین اور
مفسدین کا ایک حزب الشیطان بے چین ہے کہ بس چلے تو یورپ
سے درجہ تقرب و عبودیت حاصل کرنے کے لئے تحریف القلم عن
مواضعہ کے بعد سرے سے اس لفظ کو قرآن سے نکال دے تو پھر یہ
کہا ہے کہ میں جہاد کو صرف ایک رکن اسلامی، ایک فرض دینی، ایک
حکم شریعت بتلاتا ہوں حالانکہ میں تو صاف صاف کہتا ہوں کہ
اسلام کی حقیقت ہی جہاد ہے، دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ اسلام سے
اگر جہاد کو الگ کر لیا جائے تو وہ ایک ایسا لفظ ہوگا جس میں معنی نہ
ہوں۔ ایک اسم ہوگا جس کا مسمی نہ ہو" ۲

گویا ترکِ جہاد کی تلقین ترکِ جہاد کی تعلیم کے مترادف ہے۔ اس مضمون کو پڑھتے وقت مجھے اقبال کی آخری طویل نظم "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" بے ساختہ یاد آئی۔ اس ڈرامائی نظم کے ایک منظر میں شیطان دنیائے اسلام کے خلاف اپنی کامیابیوں پر اطمینان کا اظہار کرتا ہے:۔

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے یہ ابلیسی نظام
پختہ تر اس سے ہوئے خوئے غلامی میں عوام
یہ ہماری سعیِ پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و ملا ملوکیت کے بندے ہیں تمام

کس کی نومیدی پہ حجت ہے یہ فرمان جدید
''ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام''

جب برطانوی استعمار نے جہاد کے خلاف یہ فتویٰ خوب خوب مشتہر کیا تو اس کی تردید میں اقبال نے اپنی نظم ''جہاد'' لکھی:

فتویٰ ہے شیخ کا کہ زمانہ قلم کا ہے
دنیا میں اب نہیں رہی تلوار کارگر
لیکن جناب شیخ کو معلوم کیا نہیں؟
مسجد میں اب یہ وعظ ہے بے سود و بے اثر
تیغ و تفنگ دستِ مسلماں میں ہے کہاں
ہو بھی، تو دل ہیں موت کی لذت سے بے خبر
کافر کی موت سے بھی لرزتا ہو جس کا دل
کہتا ہے کون اسے کہ مسلماں کی موت مر
تعلیم اس کو چاہیے ترکِ جہاد کی
دنیا کو جس کے پنجۂ خونیں سے ہو خطر
باطل کے فال و فر کی حفاظت کے واسطے
یورپ زرہ میں ڈوب گیا دوش تا کمر
ہم پوچھتے ہیں شیخ کلیسا نواز سے
مشرق میں جنگ شر ہے تو مغرب میں بھی ہے شر
حق سے اگر غرض ہے تو زیبا ہے کیا یہ بات
اسلام کا محاسبہ، یورپ سے درگزر

یہ تو تھا اسلام کی حقیقت کا بیان، اب آیئے اسلام میں قومیت کے تصور کی جانب۔ مولانا اپنے مضمون بعنوان ''امت مسلمہ: تاسیس اور نشاۃ ثانیہ'' میں فرماتے ہیں

کہ:-

''حضرت ابراہیمؑ جس عظیم الشان قوم کا خاکہ تیار کر رہے تھے اس کا مایہ خمیر صرف مذہب تھا اور اس کی روحانی ترکیب عنصر آب و ہوا کی آمیزش سے بالکل بے نیاز تھی.... انھوں نے جو قوم پیدا کر دی تھی اُسی کے اندر سے ایک پیغمبر اُٹھا اُس نے اس گھر میں سب سے پہلے خدا کو ڈھونڈنا شروع کیا لیکن وہ اینٹ پتھر کے ڈھیر میں بالکل چھپ گیا تھا۔ فتح مکہ نے اس انبار کو ہٹا دیا تو خدا کے نور سے قندیل حرم پھر روشن ہوگئی۔ وہ قوم جس کے لئے ابراہیم علیہالسلام نے دعا فرمائی اس پیغمبر کے فیضِ صحبت سے بالکل مزکی و تربیت یافتہ ہوگئی تھی.... جب اسلام نے اس جدید النشاۃ قوم کے وجود کی تکمیل کر دی اور خانہ کعبہ کی ان مقدس یادگاروں کی روحانیت نے اس کی قومیت کے شیرازہ کو مستحکم کر دیا تو پھر ملت ابراہیم کو فراموش کردہ روشنی دکھادی گئی۔''[۳۰]

اپنے ایک اور مضمون ''وحدتِ اجتماعیہ'' میں ''مسلمانوں کی قومیت'' کو ایک جسم سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''ایک عضو میں درد ہو تو سارا جسم درد محسوس کرتا ہے اور اس کی بے چینی اور تکلیف میں اس طرح حصہ لیتا ہے جیسے خود اس کے اندر درد اُٹھ رہا ہے''[۳۱] اسی زمانے کے ایک اور مضمون بعنوان ''ملتِ ابراہیمی: تجدید و تاسیس'' میں مولانا نے یورپی تصور قومیت کی تردید کی، جغرافیائی اور وطنی قومیت کے علمبرداروں کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا اور اسلامیانِ ہند کو وطنیت کے خطرات سے آگاہ کیا:-

''حضرات غور سے سنو کہ قوم افراد سے مرکب ہے کہ ایک جماعتی سلک میں تمام افراد منسلک ہو جائیں اور وحدت و اتحاد پر افراد کی شیرازہ بندی کی جائے۔ ہم یورپ کے اجتماعی طریقوں کی نقالی

کرنا چاہتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اسلام نے بھی آخر حیات اجتماعی کے لئے کوئی نظم ہمیں دیا تھا یا نہیں۔ اگر دیا تھا اور ہم نے اسے ضائع کر دیا ہے تو یورپ کی دریوزہ گری سے پہلے خود اپنی کھوئی ہوئی چیز کیوں نہ واپس لے لیں اور سب سے پہلے اسلام کا قرار دادہ نظام جماعتی کیوں نہ قائم کریں۔۔۔۔ ہمارا طریق عمل تو یہ ہونا چاہیے کہ ہم تمام طرف سے آنکھیں بند کر کے حکمتِ اجتاعیہ نبویہ کو اپنا دستور العمل بنا کر، شریعت کے کھوئے ہوئے نظام کو از سرِ نو قائم واستوار کریں۔ تاکہ اس طرح سے اسلام کی مٹی ہوئی سنتیں زندہ ہو جائیں۔۔۔۔ ہمارے سامنے صرف ایک ہی راہ ہے اور وہ ہے قرآن کی راہ، ہم تو صرف ملتِ ابراہیمی کی اطاعت کریں گے اور دوسری کوئی راہ نہیں جس کی ہم اطاعت کر سکیں۔''[۴]

اپنے اسی مضمون کے آخر میں مولانا کہتے ہیں کہ ''ہمارے عقیدے میں ہر وہ خیال جو قرآن کے سوا کسی تعلیم گاہ سے حاصل کیا گیا ہو کفر صریح ہے۔ افسوس کہ لوگوں کو کبھی بھی اس کی اصلی عظمت میں نہیں دیکھا ورنہ پولیٹیکل پالیسی کے لئے نہ تو گورنمنٹ کے دروازے پر جھکنا پڑتا اور نہ ہندوؤں کی اقتداء کرنے کی ضرورت پیش آتی، بلکہ اسی سے سب کچھ سیکھتے جس کی بدولت تمام دنیا کو آپ ﷺ نے سب کچھ سکھلایا تھا۔''[۵]

مضمون کی ان آخری سطروں تک پہنچا تو مجھے اس ستم ظریفی کا شدت سے احساس ہوا کہ ۱۹۲۰ء کے بعد رفتہ رفتہ مولانا نے تو قرآن حکیم سے اخذ کردہ اپنی ان تعلیمات سے رو گردانی کرتے ہوئے اپنی ''پولیٹیکل پالیسی'' میں ہندوؤں کا راستہ اپنا لیا تھا مگر اقبال اپنے دم واپسیں تک اس حکمتِ قرآنی کی روشنی ہی میں سرگرمِ عمل رہے۔ اس کی ایک

مثال اقبال کاوہ آخری سیاسی بیان ہے جوانھوں نے وطنی قومیت کے حق میں مولانا حسین احمد مدنی کے فتویٰ کی تردید میں دیا تھا اور جس کا بنیادی استدلال مولانا ابوالکلام آزاد کے متذکرہ بالا مضمون میں پیش کیے گئے استدلال سے گہری مماثلت ہی نہیں رکھتا بلکہ ایک گونا یکسانیت کا حامل ہے۔

اسلامی قومیت کے موضوع پر مولانا کے متذکرہ بالا خیالات کی اشاعت سے برسوں پہلے اقبال اپنی شاعری اور اپنی نثر میں برصغیر میں جغرافیائی اور وطنی قومیت کی بڑی موثر تردید کر رکھی تھی۔ ''ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر'' کے سے اجتہادی مضامین کے ساتھ ساتھ اگر ''وطنیت'' کی سی نظموں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اقبال اور ابوالکلام آزاد کی گہری فکری مماثلت سامنے کی بات معلوم ہوگی۔ اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ وہ قرآن حکیم میں پیش کردہ لافانی حکمتوں اور ابدی صداقتوں کی عصری معنویت منکشف کرنے کے ساتھ ساتھ عہد حاضر کے سیاسی اور عمرانی نظریات کی سامراجی اساس کو بھی منہدم کرتے چلے جاتے ہیں جبکہ مولانا کا استدلال سراسر دینیاتی ہے۔

آزاد عہد ملوکیت کے مجتہدین کی من مانی تاویلات کی روایت میں اسیر ہیں، جبکہ اقبال ایک جدید تنقیدی اندازِ نظر کے ساتھ اس فقہی روایت کو پرکھنے کے خوگر ہیں۔ آزاد کی فکر پر ملوکیت کی گہری چھاپ ہے۔ اپنے مضمون ''وحدتِ اجتماعیہ'' میں وہ ''جماعت'' کو ''اسلام کا دوسرا نام'' قرار دیتے ہیں اور جماعت سے علیحدگی کو ''جاہلیت'' اور ''حیاتِ جاہلی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ جماعت کو ایک امیر کے تابع رکھنا چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں احادیث سے سند لاتے ہیں:۔

''بکثرت وہ احادیث وآثار موجود ہیں جن میں نہایت شدت کے ساتھ ہر مسلمان کو ہر حال میں التزامِ جماعت اور اطاعتِ امیر کا حکم دیا گیا ہے۔ اگرچہ امیر غیر مستحق ہو، نا اہل ہو، فاسق ہو، ظالم ہو، کوئی ہو۔ بشرطیکہ مسلمان ہو اور نماز قائم رکھے۔''[۲]

اس بات کو وہ اپنے مضمون ''مرکزیت قومیہ'' میں مزید وضاحت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ حکمران اور امام کی آمریت کو برحق ثابت کرنے کی خاطر مولانا قرونِ وسطیٰ کی مذہبی تاویلات کو عہد جدید پر منطبق کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ ''نہایت قوی اور روشن دلائل موجود ہیں کہ اولوالامر سے مراد مسلمانوں کا خلیفہ و امام ہے۔ جو کتاب وسنت کے احکامات نافذ کرنے والا، نظام الامت قائم رکھنے والا اور تمام اجتہادی امور میں صاحبِ حکم وسلطان ہے۔'' اس فکرِ ملوکانہ کے برعکس اقبال سلطانی، جمہور کے قائل ہیں۔ وہ اسلام کو ملوکیت کی چھاپ سے پاک دیکھنا چاہتے ہیں اور اپنے عہد کے مسلمانوں کو سلاطین و ملوک کی چاکری میں مصروف امامانِ وقت سے خبردار رہنے کا درس دیتے ہیں:۔

فتنۂ ملت بیضا ہے امامت اس کی
جو مسلماں کو سلاطیں کا پرستار کرے

مولانا ابوالکلام آزاد ''الہلال'' اور ''البلاغ'' کے دور میں جس سیاسی نظریہ سازی میں مصروف تھے اس کی رو سے ہندی مسلمانوں کا یہ سب سے بڑا دینی فریضہ تھا کہ وہ مذہب کی بنیاد پر ایک قوم بن جائیں اور فقط ایک امیر کی اطاعت میں سرگرمِ عمل

رہیں۔ اس نظریہ کو عملی جامہ پہنانے کی خاطر انھوں نے اپنے ایک ہم قفس اور ہم نفس مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی کو سرگرم عمل بھی کر دیا تھا۔ مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی نے اپنی دو کتابوں ...... ''آزاد کی کہانی خود آزاد کی زبانی'' اور ''ذکرِ آزاد'' میں بتایا ہے کہ اس زمانے میں مولانا آزاد خود امام الہند بننے میں کوشاں تھے۔ آزاد کی شدید تمنا اور ملیح آبادی کی انتھک دوڑ دھوپ کے باوجود یہ بیل منڈھے نہ چڑھ سکی تھی۔

جب ترکی میں خلافت کو بچانے کے لئے ہندی مسلمانوں نے برطانوی حکومت کے خلاف ایک زبردست عوامی تحریک کا آغاز کیا تو مولانا آزاد نے اس تحریک میں بڑا مؤثر کردار ادا کیا۔ بنگال خلافت کانفرنس کے اجلاس (منعقدہ ۲۸، ۲۹ فروری ۱۹۲۰ء) کے صدارتی خطبہ میں مولانا آزاد نے ترکی خلیفہ کو مسلمانوں کا روحانی پیشوا قرار دیا۔ اس کی نافرمانی کو شریعت کے منافی ثابت کیا اور اس کی حمایت کو مسلمانوں کا دینی فرض ٹھہرایا۔ اس خطبہ میں انھوں نے ایک مرتبہ پھر مسلمانوں سے مطالبہ کیا کہ وہ جلد از جلد اپنا ایک امام مقرر کریں اور اس کی قیادت میں نظامِ خلافت کو بچانے کا اسلامی فرض سرانجام دیں۔

اقبالؔ اس نقطۂ نظر کو دینِ اسلام کی حقیقی روح سے متصادم قرار دیتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک مروجہ نظامِ خلافت ملوکیت کا ایک پردہ ہے اور بس۔ چنانچہ انھوں نے اپنی نظم ''طلوعِ اسلام'' میں ترکی خلافت کی تنسیخ کا خیر مقدم کیا اور اس خلافت کے اختتام میں حقیقی اسلام کے طلوع کے آثار دیکھے۔ اقبال مسلمان ممالک کو ملوکیت کے جبر و استبداد سے آزاد اور روحانی جمہوریت کی راہ پر گام زن دیکھنا چاہتے تھے۔ وہ نہ تو کسی

ایک امام کو سند مانتے ہیں اور نہ ہی کسی خلیفہ کی آمریت کے سامنے سر تسلیم خم کرنے کو دینی فرض شمار کرتے ہیں۔

خلافت و کانگرس کے اشتراکِ عمل کے زمانے میں مولانا آزاد کے جن نظریات میں کایا کلپ ہوئی ان میں سرفہرست اسلام کا سیاسی مقدر ہے۔ان کے ایک سوانح نگار وی۔این۔دتہ کے لفظوں میں :-

"Before1920 Azad had defined the collective identity of the Muslim community in terms of Islam. But so far his had been an individual stand. Now with the emergence of Khilafat Movement he received institutional supportfor his own thinking . The die was cast and there was no turning black! It was during the non cooperation movement that he began to think of Hindus and Muslims froming 'Ummat-I-Wahida' (one nation). Thereafter he became a grand agitator and and ardent spokesman ofthe

nationalist cause".ہے

کہاں تو ''الہلال'' میں پوری دنیائے اسلام کو ایک امت اور ترکی کی خلافت عظمیٰ کو اس کا مرکز قرار دیا جا رہا تھا اور ثابت کیا جا رہا تھا کہ قومیت کا ''خمیر صرف مذہب'' ہے اور کہاں اب مسلمانوں اور ہندوؤں کو ''امتِ واحدہ ثابت کرنے کے لئے اسلامی دلائل مہیا کئے جا رہے ہیں۔ مولانا آزاد نے ہندوؤں اور مسلمانوں کی متحدہ قومیت کے حق میں میثاق مدینہ کی ایک نئی تعبیر پیش کی ہے۔ اپنے اس نئے استدلال میں وہ موحدین اور مشرکین کی حدِ فاصل کو بھی پھلانگ گئے ہیں۔ میثاقِ مدینہ میں سب اہل کتاب شامل تھے۔ توحید کا بنیادی تصور میثاقِ مدینہ کی مشترکہ اساس تھا مگر برطانوی ہند میں تو ایک خدا کے ماننے والوں کا بہت سے خداؤں کے پرستاروں سے واسطہ تھا۔ ذات پات اور چھوت چھات کی خدائی تقسیم اس پر مستزاد اور عقل حیران ہے کہ مولانا آزاد نے متحدہ ہندوستانی قومیت کے سیکولر تصور کو منوانے کے لئے اسلام کو درمیان میں لانا کیوں ضروری سمجھا؟

تحریک خلافت سے قیامِ پاکستان تک مولانا آزاد ہندو مسلم اتحاد ہی نہیں بلکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ''امتِ واحدہ'' یعنی متحدہ ہندوستانی قومیت کے تصور کا پرچار کرتے رہے۔ وہ مسلمانوں کے الگ قومی وجود کو ہندوؤں کے قومی وجود میں جذب کر دینے کے لئے مذہبی دلائل اور شرعی حیلے تراشتے رہے۔ اگر آپ سیدہ سیدین حمید کی کتاب Islamic Seal on India's Independence (آکسفورڈ۔۱۹۹۸ء) کی ورق گردانی کریں تو تمام دلائل اور حیل کی تفصیلات آپ کے سامنے آ جائیں گی۔ ایسے

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری، نفس میرا شعلہ بار ہوگا
سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا
ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا کے پار ہوگا

یہ تاریخ کی بہت بڑی ستم ظریفی ہے کہ مولانا آزاد جس وفاداری بشرط استواری کے ساتھ ہندو مسلم اتحاد کے نصب العین پر قائم رہے وہ مہاتما گاندھی کے سے انسان دوست اور جواہر لال نہرو کے سے روشن خیال ہندوؤں میں بھی مفقود تھی۔ خود مہاتما گاندھی نے بارہا مولانا کی نیت پر شبہ کیا۔ کیبنٹ مشن کے ساتھ مذاکرات کے دوران ہندو لیڈروں کا مولانا آزاد پر عدم اعتماد کھل کر سامنے آ گیا تھا۔ وی۔ این۔ دتہ اپنی کتاب ''مولانا آزاد'' (ص ۱۷۶ اور ۱۷۷) میں لکھتے ہیں:-

"Gandhi mistrusted Azad because he had been carrying on negotiations with the Cabinet Mission without the knowledge of his colleagues. Azad was replaced by Nehru as President of Congress......A man of moderate disposition. Azad was not influential enough to change the attitude of his colleagues towards the

Cabinet Mission Plan.....Azad's advice to Congress leadership was disregarded and his hopes for the preservation of the unity of India were shattered. The Mountbatten plan of partition was accepted by the Congress working Committee on 2 June, 1947. The atmosphere in the Committee was tense. Abdul Ghaffar Khan voted against the partition plan. Azad whispered to him with bitter irony, You should now join the League". For the rest sitting in a corner, he uttered not a word and was puffing away at his enless cigarettes." (8)

سیدوسیدین نے مولانا آزاد کے ایک دیرینہ رفیق، انفر ہروانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ تقسیم ہند کے بعد آزاد ایک ایسے دل شکستہ شخص کی سی زندگی بسر کرنے لگے تھے کہ کسی چیز میں بھی کوئی دلچسپی باقی نہیں رہی تھی۔ (صفحہ ۲۸۲)۔ یہ بات صرف اس حد تک ٹھیک ہے کہ اب انھیں کانگریسی سیاست سے کوئی گہرا لگاؤ نہ رہا تھا۔ اب ان کی ساری توجہ

بھارتی مسلمانوں پر مرکوز ہو کر رہ گئی تھی۔ یہاں سے ان کی فکری اور سیاسی زندگی کا تیرا دور شروع ہوتا ہے۔ ۲۴ اکتوبر ۱۹۴۷ء کا خطبہ گویا ان کی سیاسی زندگی کے تیسرے اور آخری دور کا منشور ہے۔ نماز جمعہ کا یہ خطبہ جامعہ مسجد دہلی میں دیا گیا تھا۔ یہاں انھوں نے جس ''قوم'' سے خطاب کیا وہ صرف بھارتی مسلمانوں پر مشتمل تھی۔ سید ین حمید نے عبارت، اشارت اور ادا میں اس خطبہ کو ''الہلال'' کے زمانے کے خطبات سے مماثل قرار دیا ہے (صفحہ ۲۸۳)۔ میرے خیال میں یہ مماثلت فقط زبان و بیان اور خطابت تک محدود نہیں ہے۔ ''الہلال'' کے دور میں مولانا کے ہاں ''قوم'' سے مراد تھا اسلامیان ہند۔ تقسیم ہند کے بعد مولانا کا یہ پہلا خطاب اپنی قوم یعنی بھارتی مسلمانوں کی اجتماعی ہستی کی بقا اور ارتقاء کے موضوع پر مولانا کے اندیشہ ہائے دور دراز پر مشتمل ہے۔

یہ عہد آفریں خطبہ ''واسوخت'' سے شروع ہو کر تجدید عہد پر تمام ہوتا ہے۔

اپنے آتش زدہ گھروں کی راکھ سے اٹے ہوئے چہروں پر فسادات کی دہشت کی تحریریں سجائے دلی کے مسلمان جوق در جوق مرکزی جامعہ مسجد میں آ بیٹھے تھے۔ تحفظ اور امن کی تلاش میں سرگرداں مسلمانوں کے اس ہجوم سے مولانا نے اپنے خطاب کا آغاز اس ہجوم کی غفلت اور انکار سے شروع کیا۔ مولانا کو سب سے بڑا گلہ اس بات کا تھا کہ اسلامیانِ ہند نے ان کی سیاسی پیروی کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ یہ اسی انکار کا نتیجہ ہے کہ:-

> ''سچ پوچھو تو میں ایک جمود ہوں، یا ایک دور افتادہ صدا جس نے وطن میں رہ کر بھی غریب الوطنی کی زندگی گزاری ہے۔''

مولانا وطن میں رہتے ہوئے اس لئے غریب الوطن ہو کر نہیں رہ گئے کہ خود ان سے اپنی سیاسی راہِ عمل کے انتخاب میں کوئی غلطی سرزد ہو گئی تھی۔ ان کے ایک ''دور افتادہ صدا'' بن کر رہ جانے کا سبب یہ ہے کہ اسلامیانِ ہند نے ان کی پیروی کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ یہ اسی انکار کا نتیجہ ہے کہ آج ان کی زندگی ہندو اور سکھ غارت گروں کے رحم و کرم پر موقوف ہو کر رہ گئی ہے۔ اس طرح کے گلوں شکووں کو مختصر کرتے ہوئے مولانا اس سوال پر آ کر رک گئے: پس چہ باید کرد...... اب کیا کیا جائے؟

اس سوال کا جواب ''الہلال'' کے پیغام کی بازگشت ہے۔ اپنے دلوں سے خوف کو نکال دو، اپنے چہروں کو دہشت کی راکھ سے صاف کر دو، مسلمان بن جاؤ، تا کہ دوبارہ سر بلند ہو سکو۔ تم ان مسلمانوں کی اولاد ہو جو فاتحین بن کر برصغیر میں داخل ہوئے تھے اور جنھوں نے یہاں جمنا کے پانیوں میں آ کر وضو کیا تھا۔...... چالیس برس پہلے ''الہلال'' اسی پیغام کے ساتھ طلوع ہوا تھا۔

اس تیسرے دورِ عمل میں مولانا ابوالکلام آزاد کی سیاست ایک زخمی شیر کی زندگی سے عبارت ہے۔ جب بھی کبھی کسی نے بھارتی مسلمانوں کی تہذیبی ہستی کو مجروح کرنے کی کوشش کی تو مولانا آزاد ایک بپھرے ہوئے شیر کی مانند اس پر جھپٹ پڑے۔ اس کی ایک مثال پارلیمنٹ میں پرشوتم داس ٹنڈن کی تقریر پر مولانا کا جذباتی ردِ عمل ہے۔ ٹنڈن صاحب نے وزارتِ تعلیم کی جانب سے شبلی اکیڈمی کی گرانٹ پر اعتراض کیا تھا۔ مولانا آزاد نے اپنی جوابی تقریر میں تنگ نظر اور متعصب ہندوؤں کی ذہنیت کی شدید مذمت کی اور ایوان کو یاد دلایا کہ ہندوؤں کی اسی ذہنیت نے قیامِ پاکستان کی راہ ہموار

کردی۔ اپنی آخری تقریر میں مولانا نے جواہر لال نہرو سے مطالبہ کیا تھا کہ وہ اردو کو ایک قومی زبان کا مقام دینے کا آئینی تقاضا پورا کرنے میں مزید تاخیر سے کام نہ لیں۔

مولانا کی تعلیمی اور تہذیبی فکر و عمل سے فرقہ پرست ٹنڈن ہی نہیں قوم پرست گاندھی بھی اختلاف رکھتے تھے۔ مہاتما گاندھی نہیں چاہتے تھے کہ وزارتِ تعلیم کا قلمدان مولانا کے سپرد کیا جائے (دیتہ صفحہ ۲۲۴)۔ یہ سب کچھ جانتے ہوئے بھی مولانا آزاد نے بھارتی سیاست میں مسلمانوں کی نمائندگی بے مثال جرات کے ساتھ کی اور اس سلسلے میں بڑی سے بڑی کانگریسی شخصیت کو بھی خاطر میں نہ لائے۔ لاتے بھی کیوں؟ انھوں نے سامراج دشمن سیاسی کارواں کی قیادت کا بارِ امانت اس وقت سنبھالا تھا جب مہاتما گاندھی کی سی شخصیت بھی انگریزوں کے لئے فوجی بھرتی کے پروپیگنڈا میں مصروف تھیں۔ جو شخص ہمیشہ برطانوی سامراج کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کلمہ حق ادا کرتا رہا، وہ پارلیمنٹ کے اندر اور باہر چھوٹے بڑے نظریاتی حریفوں کو اگر گھاس کے ایک تنکے سے بھی کم اہمیت دے تو اس میں تعجب کی کیا بات ہے؟

اپنے اپنے جداگانہ سیاسی فکر و عمل کے باوجود علامہ اقبال اور مولانا ابوالکلام آزاد ہر دو عہد آفریں شخصیات ہماری اپنی ہیں دونوں کی جہدِ حیات برِصغیر کے مسلمانوں کا سرمایہ افتخار ہے۔ اگر اقبال نے پورے برصغیر کے مسلمانوں کو جداگانہ قوم قرار دیا تو آزاد نے ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک متحد قوم کی صورت دینے میں ناکام ہو کر بالآخر بھارتی مسلمانوں کو ہی اپنی قوم سمجھا۔ یہیں پہنچ کر دونوں کی سیاسی فکر میں پھر سے وہی گہری مماثلت پیدا ہو گئی تھی جو "الہلال" کے اجراء کے وقت موجود تھی۔

شمیم اختر

اقبال شناسی میں سید عبداللہ کا مقام

علامہ اقبال ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی زندگی میں ہی ان کے علم وتدبر، فکر وفن، فلسفے اور سیاست کی شہرت دور دور تک پھیل چکی تھی۔ برصغیر کے بڑے بڑے دانشوروں، نقادوں اور ادیبوں نے ان کی شاعری اور فکر پر مقالے لکھنے شروع کر دیے تھے۔ ان کی قدر ومنزلت کے طور پر ''یوم اقبال'' منائے جانے لگے تھے، خصوصاً مسلمانوں کے تو وہ بہت بڑے ہیرو بن چکے تھے۔ لاہور کے سٹریچی ہال میں ۱۹۳۲ء میں علامہ اقبال کے اعزاز میں ''یوم اقبال'' منایا گیا جو بقول ڈاکٹر سید محمد عبداللہ پہلا یوم اقبال تھا۔ اسی طرح حیدر آباد دکن میں ۱۹۳۸ء میں یوم اقبال منایا گیا اور اس کی روداد ''سب رس'' اقبال نمبر میں دو جلدوں میں شائع ہوئی۔ ان تقاریب میں علامہ کے فکر وشاعری پر بڑے اعلیٰ قسم کے مقالے پڑھے گئے اور شعراء کرام نے اپنی نظموں کے ذریعے علامہ کو خراج تحسین پیش کیا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی اپنا ایک مقالہ ''اقبال اور سیاسیات عالیہ'' پڑھا تھا جو بعد میں آپ کی کتاب ''مقامات اقبال'' اور ''مسائل اقبال'' میں ''اقبال کا سیاسی تفکر'' کے عنوان سے شائع ہوا۔

۱۹۳۲ء میں حکیم یوسف حسن کی ادارت میں ''نیرنگ خیال'' نے اقبال نمبر شائع کیا جس میں بڑے اعلیٰ اور علمی قسم کے مقالے، مضامین اور نظمیں شائع ہوئیں، علامہ کی شخصیت، فلسفے اور شاعری پر قابل قدر مضامین لکھے گئے، خصوصاً برصغیر کی معروف شخصیتوں نے علامہ کے خیالات اور فکر کو بڑی خوبی سے دوسروں کے سامنے پیش کیا۔ اس وقت تک علامہ کو جاننے والوں کی تعداد کروڑوں سے متجاوز ہو چکی تھی لیکن علامہ کے فکر کو سمجھنے والے کم تھے۔ ''نیرنگ خیال'' کی طباعت پر اس کے دیباچے میں حکیم یوسف حسن

نے تحریر کیا۔

''اقبال کو جاننے والوں کی تعداد کروڑوں ہوگی لیکن اقبال کو سمجھنے والوں کی تعداد ہزاروں سے زیادہ نہ ہوگی اور یہ حال دینا کے ہر بڑے شاعر کا ہوتا ہے لیکن اقبال نمبر کی اشاعت کے بعد توقع ہے کہ ہندوستان کا تمام تعلیم یافتہ طبقہ ان مضامین کو غور سے پڑھے گا ان میں اس امر کی تحریک پیدا ہوگی کہ وہ اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی، پیامِ مشرق، زبورِ عجم اور جاوید نامہ کو سبقاً سبقاً پڑھیں، اسلامی مدارس اور مسلم یونیورسٹی میں ان کتابوں کو کورسوں میں داخل کر لیا جائے گا تاکہ ہندوستان کی آئندہ نسلیں اپنے مفکر کے فلسفے سے بخوبی واقف اور ماہر ہو جائیں''

اس کے بعد جب ۱۹۷۷ء میں ''نیرنگ خیال'' کا دوسرا ایڈیشن چھپا تو اس کے دیباچہ ثانی میں حکیم یوسف حسن نے لکھا:۔

''آج وہ زمانہ ہے کہ اقصائے عالم میں اقبال کا پرچم علم و ذہانت پورے طمطراق سے لہرا رہا ہے اور اب مفکرین عالم میں اقبال اپنی مسند پر شان سے جلوہ افروز ہیں اور انہیں قبول خاص و عام حاصل ہے اور دنیا کے چپہ چپہ پر فلسفہ اقبال کی روشنی پھیل رہی ہے''

''نیرنگ خیال'' کے اقبال نمبر میں لکھنے والے چند خصوصی اسمائے گرامی یہ ہیں جنہوں نے علامہ کی شہرت کو چار چاند لگائے اور علامہ کو سمجھنے اور سمجھانے میں انتہائی قابل تعریف کام کیا۔ ان میں تیج بہادر سپرو، راغب احسن، منشی محمد دین فوق، چراغ حسن حسرت، ملک راج آنند، قاضی عبدالغفار، ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، محمد اسلم جیراج پوری، غلام احمد پرویز، چودھری محمد حسین، ممتاز حسن، ڈاکٹر نکلسن، مرزا عسکری علی خان، حامد حسن قادری، سید نذیر نیازی، غلام بھیک نیرنگ، محمد دین تاثیر، احسان دانش، مجاز لکھنوی، سید عبدالرشید فاضل اور ظفر قریشی دہلوی وغیرہ شامل ہیں۔

۱۹۳۲ء کے ''نیرنگ خیال'' کے بعد علامہ اقبال پر لکھنے والوں کی تعداد میں برابر اضافہ ہوتا چلا گیا۔ مضامین اور مقالوں کے علاوہ باقاعدہ کتابیں بھی شائع ہونے لگیں جن میں علامہ اقبال کی شاعری کے حوالے سے ان کے نظریات کی توضیح وتشریح کا کام بڑی محنت اور سوجھ بوجھ سے ہوا کئی کتب ان کی زندگی میں ہی لکھی گئیں اور علامہ نے ان کو پسند فرمایا۔ ان تحریروں کے کچھ نمونے ڈاکٹر سلیم اختر کی کتاب ''اقبالیات کے نقوش'' میں موجود ہیں۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ علامہ اقبال کے معتقد تھے۔ آپ کے بقول آپ کو علامہ کا اکثر کلام زبانی یاد تھا اور جب آپ نے اورنٹیل کالج میں بطور استاد پڑھانا شروع کیا تو اقبالیات کے مضمون کو باقاعدہ سلیبس میں شامل کیا۔ آپ علامہ اقبال کے بارے میں مقالے لکھتے رہے جو مختلف رسائل میں شائع ہوتے رہے، لیکن آپ کے مقالوں کا انداز دوسروں سے مختلف تھا، یعنی دوسرے لوگ علامہ کے فکر اور شاعری پر تنقیدی مقالے اور مضامین لکھ رہے تھے اور اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق علامہ کے کلام کو پیش کر رہے تھے جب کہ ڈاکٹر سید عبداللہ علامہ کے کلام وفکر کی تفسیر پیش کر رہے تھے۔ جبکہ آپ کے مقالوں کی نوعیت اس بات کی متقاضی تھی کہ آپ کے مقالے اور مضامین فیصلہ کن احکام صادر کریں۔ اس ضمن میں آپ نے جو فیصلے کیے وہ علامہ کے نظریات کے عین مطابق ہیں اور اس امر کے غماز ہیں کہ اقبال شناسی میں جس مرتبے کے آپ حامل ہیں کوئی دوسرا اس مرتبے کو نہ پہنچ سکا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس دور میں مقالے لکھتے رہے، مثلاً آپ کے کئی مقالے ماہنامہ ''معارف'' اعظم گڑھ میں شائع ہوئے۔ ڈاکٹر موصوف کے مقالوں کی باقاعدہ کتب کی صورت میں اشاعت سے پہلے کئی دوسری قابل قدر اور اعلیٰ پایہ کی کتب شائع ہو چکی تھیں جن سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ علامہ اقبال کے فلسفے، شاعری اور حالات زندگی پر کافی وقیع اور مربوط کام ہو چکا تھا۔

ایک سرسری جائزے کے مطابق ''نیرنگ خیال'' کے اقبال نمبر کے بعد علامہ

اقبال پر تصانیف کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہو گیا تھا اور پاکستان بننے کے بعد علامہ اقبال پر ہر قسم کا مواد مقالوں اور مضامین کی صورت میں ملنے لگا تھا، لیکن یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ جو کتاب بھی علامہ اقبال پر لکھی گئی اس میں عموماً علامہ کے افکار کو مصنفین نے اپنے اپنے علم اور سمجھ کے مطابق علامہ کے اشعار و اقوال کے حوالے دے کر تنقیدی رنگ میں پیش کیا ہے،اس میں سے اکثر مصنفین نے دیانتداری کشادہ دلی اور اعتدال پسندی کا ثبوت فراہم کیا ہے اس ضمن میں ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے خاص طور پر ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم اور ڈاکٹر رفیع الدین کی تعریف کی ہے انہوں نے علامہ پر قابل تحسین کام سرانجام دیا ہے۔

اس کے ساتھ ہی جہاں اہل علم اور اہل بصیرت حضرات علامہ اقبال کے پیغامات کو عام کرنے کے لیے کوشاں تھے وہاں کچھ حضرات جو مغربی ذہنیت کے مالک تھے یا وہ جو ترقی پسندی کی روش میں اتنے آگے نکل گئے تھے کہ ان کے سامنے دین اور مذہب کی کوئی حقیقت نہ رہی تھی یا ایسے لوگ جنہوں نے ذاتی منفعت یا پسند و ناپسند کا سہارا لے کر علامہ کے فکر کو اپنے انداز میں پیش کیا، کئی غیر مسلم نقادوں نے مل کر علامہ اقبال کے نظریات میں تضادات تلاش کرنے شروع کر دیے اور علامہ کے فکر کو صرف اسلامی کہہ کر باقی انسانوں کے بے مصرف گردانا شروع کر دیا، ان لوگوں نے علامہ کے خلاف بدگمانی اور شکوک پیدا کیے، کسی نے علامہ کے اشتراکیت سے متعلق چند اشعار لے کر انہیں اشتراکی ثابت کر دیا، کسی نے علامہ کو وطن کا مخالف کہا، کسی نے عورتوں کی تعلیم کا مخالف قرار دیا، کسی نے آپ کے سیاسی نظریے پر کیچڑ اچھالا، کسی نے یہ ثابت کرنے پر زور دیا کہ علامہ اقبال تصوف اور علماء کے خلاف تھے، کسی نے علامہ کے نظریۂ خودی کی آڑ میں انہیں وجودی ثابت کرنے کی کوشش کی، کسی نے علامہ کے تصور پیکار کو خون خرابے کا نام دیا، کسی نے تعصب پسند مسلمان کہا، کسی نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ علامہ جس قسم کے معاشرے کے خواہشمند ہیں اس کا اس دنیا میں مروج ہونا ناممکن ہے، کسی نے کہا کہ جو قوم ایک دفعہ زوال پذیر ہو جائے وہ دوبارہ عروج حاصل نہیں کر سکتی، لہذا علامہ کی مسلمانوں کے عروج کی کوششیں

بے سود ہیں اور مسلمانوں کو ترقی کے لیے مغرب ہی کی پیروی کرنی چاہیے۔

بعض حضرات نے تو یہ تک ثابت کر دیا کہ علامہ اقبال نے جملہ نظریات مغربی مفکرین سے حاصل کیے ہیں اور علامہ اقبال کا اپنا کوئی نظریہ نہیں، بلکہ علامہ محض خوشہ چیں تھے۔ اس قسم کے تمام تضادات اور اقبال دشمنی کا سبب محض علامہ نہ تھے بلکہ اگر گہری نظر سے دیکھا جائے تو یہ لوگ مسلمانوں اور اسلام کے دشمن تھے جو بھی مؤثر شخص اسلام کا نام لیتا اور مسلمانوں کی آزادی یا ترقی کے لیے کوشش کرتا یہ لوگ اس کے خلاف ہو جاتے، ایسے لوگوں نے ابتداء میں علامہ سے بھرپور اختلاف کیا لیکن بعد میں جب یہ دیکھا کہ علامہ اقبال کی شہرت دور دور تک پھیل چکی ہے اور اب ان کا ہر حربہ ناکام ہو چکا ہے تو انہوں نے دوسری چال چلی اور علامہ اقبال کو مغرب کا خوشہ چیں، مغرب پرست، اشتراکی جدت پسند، ترقی پسند وغیرہ کہنا اور ثابت کرنا شروع کر دیا تاکہ کسی نہ کسی صورت ان کا مفاد اور بھرم قائم رہے اور وہ علامہ اقبال کو اپنے جیسا ثابت کر کے اپنے مذموم مقاصد حاصل کرتے رہیں اور علامہ اقبال کی تعلیمات کو غلط طور پر پیش کر کے انہیں متنازع شخصیت قرار دے دیں تاکہ اقبال کی شہرت، اسلام پسندی اور خودی مشکوک ہو جائے، مسلمان اتحاد، تنظیم اور آزادی کا نام لینا چھوڑ دیں، غلامی کا طوق پہنے رہیں اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مغربی اقوام اور مغرب پرستوں کے غلام بن کے رہ جائیں۔ ان کی یہ چال بہت حد تک کامیاب رہی ہے کیوں کہ آج کا مسلمان پاکستان بننے کے بعد بھی بے چارگی اور کس مپرسی کی حالت میں زندگی بسر کر رہا ہے اور مغرب پرست ان پر چھائے ہوئے ہیں۔

علامہ اقبال پر اس قسم کے اعتراضات یا الزامات عائد کرنا ایک ناروا کام تھا مگر اقبالیات کے دوستوں میں سے بہت کم لوگوں نے اس قسم کے تضادات کو جو فکر اقبال پر صادر کیے گئے رد کرنے کی سعی کی، حالانکہ ۱۹۷۷ء میں علامہ اقبال کی صد سالہ تقریبات کے موقع پر متعدد رسائل، کتب اور مقالے لکھے گئے اور ۱۹۳۲ء کے بعد تقریباً ہر سال ہر جگہ یوم اقبال کی تقریبات منعقد ہوتی رہیں، مگر یہ سب رسمی کارروائیوں تک محدود رہیں

اور علامہ کی تعلیمات پر تحقیقی کام نہ ہوسکا۔

کسی شاعر یا ادیب کے نظریات کی اپنے مخصوص مفادات کے تحت تشریح کر دینا یا تنقید کا نشانہ بنانا اتنا مشکل کام نہیں جتنا مشکل کام یہ ہے کہ شاعر یا ادیب پر کیے جانے والے ایسے اعتراضات کو مدلل صورت میں رد کیا جائے جو جان بوجھ کر شاعر پر عائد کیے گئے ہوں اور اس کے حقیقی نظریات اور خیالات کو قطعی درست طور پر پیش کیا جائے، دوسرے معنوں میں علامہ اقبال کے فکر کی حقیقی تفسیر و تشریح کی جائے اور یہ کام صرف ڈاکٹر سید عبداللہ نے کیا۔ ڈاکٹر سید محمد عبداللہ علامہ اقبال پر غلط اور بے جا اعتراضات اور علامہ کے فکر کی غلط تعبیر و تشریح کو خاموشی سے برداشت نہ کر سکے اور آپ کو یہ بات بھی گوارا نہ تھی کہ کوئی سیاسی شخصیت یا سرمایہ دار یا مغرب پرست علامہ کے خیالات کو اپنے مفاد کی خاطر استعمال کرے۔ آپ اقبالیات کے ماہر تھے، آپ نے علامہ کے فکر، پیغام اور شاعری کو بہت اچھی طرح سمجھا، اس لیے علامہ کے فکر کی غلط تشریح آپ کے لیے کسی حالت میں قابل قبول نہ تھی۔ آپ چونکہ اقبالیات کے استاد بھی تھے لہٰذا ایسی مذموم حرکات پر آپ کا خاموش ہو جانا آپ کی اقبال شناسی پر حرف آنے کے مترادف تھا، اس لیے ڈاکٹر سید عبداللہ نے ایسے تمام الزامات، اعتراضات اور غلط تعبیر و تشریح کے خلاف قلم اٹھایا اور آپ نے علامہ کے فکر و خیالات کا اپنے علم کی طاقت سے بھرپور دفاع کیا اور تمام غلط اور مزعومہ تضادات کو علامہ اقبال کے فکر کی صحیح تفسیر و تشریح کر کے رد کر دیا۔ یہ اہم اور قابل قدر کام آپ نے کیا۔ آپ نے اقبال کو اقبال کے شفاف آئینے میں پیش کیا۔ آپ کو بڑے وثوق سے اقبال کا شارح، مفسر اور شیدائی قرار دیا جا سکتا ہے۔

آپ نے ایسے مقالے لکھے جن کے ذریعے اقبال کو ان کے حقیقی رنگ میں پیش کیا اور شکوک و شبہات اور اعتراضات کی فضا کو ختم کیا۔ آپ کی اقبال شناسی کے ضمن میں آپ کے ایسے مقالے بھی آتے ہیں جن کے موضوعات پر پہلے کچھ نہیں لکھا گیا اور وہ دوسروں کی نظروں سے پوشیدہ رہے یا دوسروں نے انہیں زیادہ اہم نہ گردانا، لیکن

ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان موضوعات پر قلم اٹھایا اور علامہ اقبال کے ایسے پیغامات پر روشنی ڈالی۔ آپ نے ایسے مقالے مختصر لکھے اور تحقیق کے لیے میدان دوسروں کے لیے چھوڑ دیا یعنی آپ نے تحقیق کے لیے خاکہ مرتب کر دیا، اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بلا تردید اعلیٰ پایہ کے اقبال فہم اور متحرک اقبالیات ثابت ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کے اقبال شناس ہونے کا ایک اور اہم ترین پہلو یہ بھی ہے کہ آپ نے مسلم اور غیر مسلم دانشوروں کے فکر سے علامہ کے فکر کا موازنہ کیا اور ثابت کیا کہ علامہ نے ان مفکرین عالم کے فکر کی تائید کی اور کہاں کہاں اختلاف کیا اور اپنی راہیں جدا کر لیں۔ یہ مقالے اس امر کے غماز ہیں کہ علامہ اقبال ان مفکرین کی عزت وقدر کرنے اور ان سے فیض حاصل کرنے کے باوجود اپنے فکر کے لحاظ سے منفرد حیثیت کے حامل تھے کیونکہ علامہ نے اپنے نظریات میں مکمل طور پر کسی بھی دوسرے مفکر کی تقلید نہیں کی بلکہ ہر نظریے میں اپنی انفرادیت قائم رکھی اور علامہ کی یہ انفرادیت وقت کے تقاضوں اور ضروریات کے عین مطابق تھی۔ ان مقالوں سے معترضین کے ان اعتراضات کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ علامہ کامل طور پر کسی کے خوشہ چیں نہ تھے بلکہ ان کا ہر نظریہ اپنا یا دوسرے لفظوں میں قطعی اسلامی تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے یہ مقالے اپنی انفرادیت کے لحاظ سے بے انتہا مفید، کار آمد اور قابل قدر حیثیت کے حامل ہیں اور علامہ اقبال کے فکر کی بصیرت آمیز تفسیر پیش کرتے ہیں اور علامہ اقبال کو سمجھنے میں بے حد مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اقبال کو اقبال مند ثابت کرتے ہیں، فکر اقبال کی حقیقی کلید ہیں اور ڈاکٹر سید عبداللہ کی اقبال شناسی کا ٹھوس اور ناقابل تردید ثبوت پیش کرتے ہیں اس ضمن میں تحقیقات اقبال کے سلسلے میں انہوں نے عمدہ موضوعات پیش کیے اور کئی بصیرت افروز تجاویز بھی دیں۔ ان امور کو بالخصوص ان کی آخری اہم کتاب ''مطالعۂ اقبال کے چند نئے رخ'' میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کو اقبال شناسی میں جو منفرد مقام حاصل ہے اس ضمن میں چند

ناقدین اور اہل بصیرت کی آراء کا شامل کرنا ناگزیر ہے ان آراء کی روشنی میں میری ذاتی کاوش کو بھی تقویت حاصل ہوگی اور ڈاکٹر سید محمد عبداللہ کی عظمت اور بڑائی کا ثبوت بھی فراہم ہو جائے گا۔

وحیدالحسن ہاشمی صاحب نے ۱۹۶۱ء میں ایک مضمون ''ڈاکٹر سید عبداللہ'' تحریر فرمایا تھا۔ اس میں آپ نے ڈاکٹر موصوف کی شخصیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

''ڈاکٹر سید عبداللہ اردو ادب کے چوٹی کے نقادوں میں شمار کیے جاتے ہیں، وہ ایک سمجھے بوجھے ادیب اور جانے پہچانے قلم کار ہیں۔ ہندوستان اور پاکستان کا گوشہ گوشہ ان کے نام سے واقف اور ان کی خدمت کا کلمہ پڑھتا ہے۔'' ۱

''ڈاکٹر سید عبداللہ، اقبال کی شاعری کو ایسا دستور العمل سمجھتے ہیں جس کی ہدایت و رہنمائی فلاح و بہبود کی ضامن ہے۔'' ۲

آپ نے ڈاکٹر سید عبداللہ کا ایک بیان نقل فرمایا:

''مجھے پندرہ برس کی عمر میں اقبال کا بیشتر کلام یاد ہو گیا تھا۔'' ۳

ڈاکٹر محمد ریاض اپنے مضمون ''ڈاکٹر سید محمد عبداللہ مرحوم کی اقبال شناسی'' میں اپنی اور ڈاکٹر موصوف کی ایک ملاقات کا ذکر فرماتے ہوئے اپنی گفتگو کے چند جملے تحریر فرماتے ہیں:

''آپ ماشاء اللہ ہماری ادارت مند رائے کے مطابق پاکستان کے ان چند اقبال شناسوں میں سے ایک ہیں جن کے نام اگر ہاتھ کی انگلیوں پر گنے جائیں تو شاید اقبال خوانوں کے لیے ذرا سے اختلاف کے ساتھ قابل قبول ہو سکے۔'' ۴

''انہوں نے اپنی زندگی میں جو علمی، تنقیدی اور تحقیقی کارنامے انجام

دیے ہیں ان میں اقبال شناسی کا حصہ نہایت نمایاں اور موثر ہے۔'' ۵

''اقبال کے سلسلے میں سید مرحوم نے مفصل باب یا مقالے درج کیے ہیں، جن میں سے ہر ایک، ایک کتاب کا حکم رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے ہم دیکھتے ہیں کہ مرحوم نے حضرت علامہ کے بارے میں جو کچھ لکھا وہ کمیت کے اعتبار سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، مگر اصل اہمیت انکی کیفیت میں مضمر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فکر اقبال کے مختلف اطراف اور اعلیٰ نکات کے لحاظ سے، نیز سہل اور آسان زبان میں تعلیم اقبال کی کوششوں کے سلسلے میں سید مرحوم کا ایک بہت بڑا مقام ہے اور اس میدان میں کوئی دوسرا ان کا حریف اکا دکا ہی نظر آئے گا۔'' ۶

''وہ جہاں اردو ادب کے تحقیق اور تنقید کے میدان میں بہت آگے بڑھے ہیں اور فارسی ادب اور عربی و اسلامی علوم سے اپنے تبحر کا ثبوت دیا ہے، وہاں وہ اپنی مدرسانہ تحقیقات اور توضیحات کی بنیاد پر اقبال شناسوں کی ردیف اوّل میں بھی جگہ پا چکے ہیں۔'' ۷

ڈاکٹر محمد ریاض ایک واقعہ کا ذکر فرماتے ہیں، وہ یہ کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنی کتاب ''ولی سے اقبال تک'' کا ایک مضموں جو کتاب کے صفحہ ۳۴۵ پر ہے اس کے علاوہ ''مسائل اقبال'' اور ''مقامات اقبال'' میں بھی شامل ہے، ۱۹۳۲ء میں یوم اقبال کے موقع پر پڑھا تھا، اس موقع پر علامہ اقبال بھی موجود تھے۔ اس واقعہ کو آپ ڈاکٹر سید عبداللہ کی زبانی اس طرح بیان کرتے ہیں:

''یہ اس یوم کے موقع پر پڑھا گیا تھا جس کی ایک نشست میں علامہ اقبال خود بھی شریک ہوئے تھے یہ مضمون علامہ اقبال نے سنا تھا، مگر بعد میں مجھ سے لے کر اپنی نظر سے مطالعہ ضرور کیا تھا اور مجھے فخر ہے کہ انہوں نے اس پر ان الفاظ میں تنقید کی تھی کہ'' آپ نے مجھے سمجھنے

اور سمجھانے کی اچھی کوشش کی ہے۔'' ۸

ڈاکٹر اسلم رانا اپنے مضمون ''ڈاکٹر سید عبداللہ کا تحقیقی وتنقیدی شعور'' میں لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر سید عبداللہ کو لسانیات، ادبیات، شعر، نثر، علمی تحریکات، ملی اور سیاسی شعور کے موجودہ ارتقاء سے یکساں دلچسپی تھی، اس لیے اگر وہ ایک طرف ''ولی سے اقبال تک'' شعراء کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہیں یا میر، غالب اور اقبال کو خصوصی مطالعے کا موضوع بناتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی سید احمد خان کی تحریک اور اس سے متعلقہ علم کا فنی اور فکری جائزہ بھی پیش کرتے ہیں۔'' ۹

ڈاکٹر محمود الحسن عارف (ایڈیٹر اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی) اپنے مضمون ''اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی صدارت کے بیس سال'' میں بڑی تفصیل سے ڈاکٹر سید عبداللہ کی قابلیت، محنت اور علمی جانفشانی کے کارنامے بیان کرتے ہیں۔ آپ لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر سید عبداللہ اقبال اکیڈمی کے بنیادی رکن نامزد ہوئے، اور اپنی وفات تک اس کے امور میں دلچسپی لیتے رہے............ آپ کی اقبالیات پر خصوصی خدمت کے صلے میں صدر پاکستان نے سید صاحب کو ۱۶ جون ۱۹۷۹ء کو 'تمغۂ اقبال' کا اعزاز بخشا۔'' ۱۰

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی ''مکاتیب سید بہ سلسلہ اقبالیات کی ابتداء میں لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر سید عبداللہ اپنی بہت سی دوسری حیثیتوں کے ساتھ ممتاز اقبال شناس اور اقبالیات کے نامور معلم، محقق اور نقاد بھی تھے............ ان کے ابتدائی دور کے ایک مضمون ''کلام اقبال کی دقتیں اور ان کی تشریح کی ضرورت ۱۹۴۴ء'' (یہ مضمون بعد میں ''مقامات اقبال'' اور ''مسائل اقبال'' میں ''تشریح ومطالعۂ اقبال'' کے عنوان سے شائع

ہوا) سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال، فکر اقبال اور اقبالیات پر سید عبداللہ ابتداء ہی سے وسیع و عمیق نظر رکھتے تھے۔ اس مضمون میں انہوں نے مطالعۂ اقبال کے سلسلے میں بعض ایسے نکات کی نشان دہی کی ہے جو بعد ازاں قافلۂ اقبالیات کے لیے نشان راہ ثابت ہوئے .... بحیثیت مجموعی وہ تفہیم اقبال کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔ تفہیم کی خاطر وہ فکر اقبال کو زیادہ سے زیادہ سہل انداز میں پیش کرتے ہیں .... سید صاحب اقبال کے ان چند گنے چنے نقادوں میں سے ہیں جن کی تحریروں کو پڑھ کر نہ صرف تفہیم اقبال کی راہ ہموار ہوتی ہے بلکہ اقبال سے محبت و عقیدت بڑھتی ہے اور دل پر ان کی بصیرت و عظمت کا نقش اور واضح اور گہرا ہوتا ہے۔ سید عبداللہ کو کلام اقبال کی تشریح و توضیح سے ہمیشہ دلچسپی رہی۔'' 11

پروفیسر وارث میر نے اپنے نام ڈاکٹر سید عبداللہ کا ایک مکتوب نقل فرمایا ہے جس میں موصوف کے یہ جملے ان کی اقبال شناسی کا اہم ثبوت پیش کرتے ہیں۔

''علامہ اقبال پر یہ الزام کہ ان کے خیالات میں تضادات ہیں بہت پرانا ہے۔ ایسے الزامات میں بدنیتی بھی شامل ہے، مگر سہل انگاری اور کم ہمتی کا بھی بڑا حصہ ہے۔ علامہ کے فہم و افہام کے لیے سات دریا سے فراہم کیے ہوئے موتی درکار ہیں۔ وہ اپنے موضوع پر لکھتے ہوئے مخاطب کے حوالے سے اشاروں میں باتیں کر جاتے ہیں۔ اب ظاہر ہے کہ ان اشاروں کی تفصیل جمع کرنا، پھر ماخذ پر نقد و نظر اور آخر میں محاکمہ و فیصلہ، ان سب مراحل سے کوئی گزرے تب فکر اقبال کے ساتھ انصاف ممکن ہوگا۔ میری رائے میں علامہ کے افکار مشکل ترین موضوع ہیں لہٰذا سخت محنت کے طلبگار ہیں۔ اسی وجہ سے اقبال ابھی محنتی شارحین

کے منتظر ہیں۔'' ۱۲

پروفیسر اسلم انصاری اپنے مضمون ''استادِ مکرم'' میں تحریر فرماتے ہیں:

''انہیں (ڈاکٹر سید عبداللہ) اردو، عربی، فارسی اور انگریزی زبانوں کے ادب پر پوری دسترس حاصل تھی۔ وہ جرمن زبان بھی جانتے تھے۔ انہیں علوم اسلامیہ کے کم و بیش تمام شعبوں سے گہری دلچسپی اور وابستگی تھی۔ وہ مغربی علوم و افکار سے بھی کما حقہ، آگاہ رہتے تھے۔ اقبال کا فکر و فن ان کا خاص موضوع تھا۔ فی الحقیقت وہ ایک جامع العلوم انسان تھے .... علامہ اقبال سے والہانہ لگاؤ تھا لیکن اس میں رسمی اقبال پسندی کے بجائے ٹھوس علمی تفہیم کو دخل تھا۔ انہوں نے جس علمی وسعت اور بصیرت کے ساتھ مطالعۂ اقبال کے بعض پہلوؤں کو اجاگر کیا اس سے وہ اقبال شناسوں کی صفِ اول میں جگہ پاتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ وہ بڑے سے بڑے ماہر اقبالیات سے کہیں بڑے اقبال شناس تھے۔'' ۱۳

پروفیسر نظیر صدیقی نے ڈاکٹر سید عبداللہ کی کتاب ''مقاصد اقبال'' پر ''تعارف و تبصرہ'' پیش کیا ہے۔ اس تبصرے میں وہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی اقبال شناسی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''افکار اقبال کی تشریح و تفہیم پر اردو میں جو اہم یا اہم ترین کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی کتاب ''مقاصد اقبال'' تازہ ترین کتاب ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اس کتاب کے علاوہ بھی اقبال پر بہت کچھ لکھا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنے علم و فضل، مشرقی و مغربی علوم سے وسیع اور گہری واقفیت، مشرقی و مغربی ادب و فلسفہ سے غیر معمولی دلچسپی اور اپنے دینی اور ملی جذبات کے اعتبار سے اقبال جیسے اسلام

پرست، قوم پرست متبحر فلسفی پر چند موزوں ترین لکھنے والوں میں سے
ہیں اور انہوں نے اقبال پر اب تک جو کچھ لکھا ہے اس سے اقبال کی تفہیم
میں گراں قدر مدد ملتی رہی ہے، اگر ڈاکٹر سید عبداللہ کو اقبال کے معتبر
مفسروں میں شمار کیا جائے تو غلط نہ ہوگا............حقیقت یہ ہے کہ ۲۵۲
صفحے کی یہ کتاب اقبال پر اس سے زیادہ ضخیم کتابوں سے زیادہ معلومات
افزا اور بصیرت افروز ہے۔ اقبال شناسی کے لیے اس کتاب کا مطالعہ
ناگزیر ہے۔'' [۱۳]

اس کے علاوہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی وفات کے بعد انجمن ترقی ادب پاکستان نے اپنے ماہنامے ''قومی زبان'' ستمبر ۱۹۹۰ء میں ڈاکٹر سید عبداللہ نمبر شائع کیا جس میں تقریباً تمام مضامین ڈاکٹر سید عبداللہ کے بارے میں ان کی قومی زبان اردو کی خدمات کے بارے میں ہیں اور یہ اس وجہ سے ہیں کہ یہ نمبر قومی زبان کا ہے، لہذا لکھنے والے ادیبوں اور دانشوروں نے آپ کی اردو کی خدمات پر زیادہ زور دیا ہے۔ ان لکھنے والوں میں عالم و فاضل شخصیات شامل ہیں جو اس امر کی غماز ہیں کہ ڈاکٹر سید عبداللہ ہمہ جہت شخصیت تھے۔ اسی لیے ان کی علمی قابلیت کا ہر پڑھا لکھا شخص معترف نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کے علامہ اقبال پر تحقیقی اور تنقیدی مقالوں اور مذکورہ بالا حوالوں کے پیش نظر یہ حقیقت قطعی واضح ہو جاتی ہے کہ ڈاکٹر سید محمد عبداللہ اقبال شناسی میں ایک اعلیٰ اور منفرد مقام رکھتے ہیں اور اس میدان میں ان جیسا جامع اور متنوع محقق اقبالیات کوئی خال ہی نظر آ سکتا ہے۔ توقع ہے کہ ان کے دیگر پائیدار تحقیقی کاموں کی طرح اقبال شناسی بھی ان کا ایک خاص موضوع متصور ہوتا رہے گا۔

حوالہ جات

۱۔ مضمون ''ڈاکٹر سید عبداللہ'' از وحید الحسن ہاشمی۔ ص۔۲۰، ہفت روزہ نصرت لاہور۔ ۲۳ جولائی ۱۹۶۱ء۔

۲۔ ایضاً۔ ص۔۲۲۔

۳۔ ایضاً۔ ص۔۲۱۔

۴۔ ''اقبال اور احترام انسانیت'' مضمون ''ڈاکٹر سید عبداللہ کی اقبال شناسی'' نذیر پبلشرز، لاہور۔ ۱۹۸۹ء ص۔ ۱۷۱۔

۵۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۷۱۔۱۷۲۔

۶۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۸۲۔۱۸۳۔

۷۔ ایضاً۔

۸۔ ایضاً۔ اورینٹل کالج میگزین (سید عبداللہ نمبر)، ص۔ ۱۱۱۔

۹۔ ص۔ ۱۳۶۔۱۳۷۔

۱۰۔ ایضاً۔ ص۔ ۱۳۱۔۱۳۲۔

۱۱۔ ایضاً۔ جنوری ۱۹۸۷ء، ص۔۱۹۔

۱۲۔ ماہنامہ، اخبار اردو۔ (ڈاکٹر سید عبداللہ نمبر) ص۔ ۲۲۔۲۳۔

۱۳۔ ایضاً۔ ص۔ ۵۹۔۶۰۔

۱۴۔ ایضاً۔

ڈاکٹر رشید امجد

تصور زمان و مکاں اور اقبال

زمان و مکاں کی بحث اگرچہ بنیادی طور پر سائنس اور فلسفہ سے تعلق رکھتی ہے لیکن ہر دور کے ادب میں اس حوالے سے بہت کچھ سوچا اور لکھا گیا ہے، خصوصاً تصوف کی اکثر بحثیں بھی جو خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں کی تلاش سے شروع ہوتی ہیں، کہیں نہ کہیں زمان و مکاں کے فلسفہ سے آملتی ہیں۔ وقت کو ایک سیل تند سے تشبیہہ دی گئی ہے جو ہر شے کو تنکوں کی طرح بہائے لیے جا رہی ہے اور پھر آخر آخر فنا ہے لیکن کیا فنا کوئی مجرد تصور ہے اور زمان سے عاری ہے۔ تخیل کی دنیا میں تو وقت کو آگے پیچھے کیا جا سکتا ہے کہ حال سے ماضی اور مستقبل میں جھانکا جا سکتا ہے لیکن کیا عملاً یہ ممکن ہے۔ تخیل میں وقت کی اڑانے بھرتے ہوئے بھی جسم تو بہر حال مکان کی قید ہی میں رہتا ہے، حتیٰ کہ موت کے بعد جسم زمین کے اندر مٹی کے ساتھ مٹی ہو جاتا ہے اور مکان ہی میں رہتا ہے۔ روح اگر کہیں اور چلی جاتی ہے تو وہاں بھی مکان کا تصور تو موجود رہے گا، البتہ اس کی تعریف مختلف ہو سکتی ہے۔ عام معنوں میں ہمارا زمان نظام شمسی کے تابع ہے۔ کرۂ ارض سے باہر خلاء میں اس کی معنویت مختلف ہے۔ جسمانی سطح پر زمان اپنا ایک عمل اور معنی رکھتا ہے لیکن تخیلی دنیا میں اس کے معنی مختلف ہیں اور اس کی صورتیں بھی الگ ہیں۔ تخیل میں ہم بعض اوقات زمان کے کئی منطقوں میں بیک وقت جی رہے ہوتے ہیں۔

بنیادی سوال یہ ہے کہ زمان مکاں کے اندر پہلے سے موجود تھا یا مکاں کے وجود میں آنے کے بعد اس کے ساتھ شامل ہوا ہے۔ کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے وقت کا تصور کیا تھا۔ اگر وقت لمحہ نا موجود میں نہیں تھا تو کائنات کے وجود میں آنے کے بعد کہاں سے آیا۔ حدیث نبوی ﷺ کے مطابق ''وقت کو برا نہ کہو وقت خود خدا ہے'' یعنی خدا خود زماں ہے۔ یہ بات یوں بھی سمجھ میں آتی ہے کہ دیو مالائی تصور کے مطابق خدا نے

دھند میں سے کائنات کو تخلیق کیا، گویا تخلیق کے عمل سے پہلے مکاں کا وجود نہیں تھا۔ قرآن حکیم کے مطابق خدا نے کُن کہا اور فیکون ہو گیا۔ فیکون مکاں کے وجود میں آنے کا عمل ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مکاں سے پہلے زماں موجود تھا اور خدا ہی زماں ہے لیکن خدا خود زماں نہیں ہے بلکہ زماں خدا کی ایک صفت ہے۔ سائنس کی بحث بھی گھوم پھر کر اسی جانب آتی ہے۔ آئن سٹائن مکاں کو حقیقی مگر دیکھنے والے کو دیکھے جانے کی جگہ کے حوالے سے اضافی تصور کرتا ہے منووسکی کے نزدیک زمان ومکاں اپنی جداگانہ حیثیتوں میں تو محض پرچھائیاں بن کر رہ گئے ہیں البتہ دونوں کا کسی قسم کا اختلاط ہی حقیقت کا حامل ہے۔ زمان کا مستقبل کی طرف بہاؤ علت ومعلول کے رشتہ کی جان ہے لیکن نظریۂ اضافیت کی رو سے زمانے کا مستقبل کی طرف بہاؤ سراب سے زیادہ کچھ نہیں۔ بہرحال ایک بات واضح ہے کہ کائنات ایک خاص وقت پر شروع ہوئی ہے لیکن سٹیفین ہاکنگ کے خیال میں کائنات کی ابتداء سے قبل وقت کا تصور کوئی معنی نہیں رکھتا۔ سینٹ آگسٹن کے خیال میں بھی وقت خدا کی صفت ہے اور کائنات کی ابتداء سے پہلے اس کا کوئی وجود نہیں تھا۔ آئن سٹائن زمان کو تو حتمی سمجھتا ہے لیکن مکان اس کے نزدیک حتمی نہیں اسی وجہ سے مشاہدے کے نتائج مختلف افراد میں مختلف ہو سکتے ہیں۔

وقت کی یہ بحث انسانی شعور کے ساتھ ہی شروع ہو گئی تھی چھٹی صدی قبل ازمسیح کا ایک فلسفی حرکت کو کائنات کا بنیادی محرک قرار دیتا ہے۔ ارسطو اس نقطۂ نظر سے اتفاق کرتے ہوئے اس میں یہ اضافہ کرتا ہے کہ حرکت خدا کا سبب ہے۔ افلاطون کا اعیان نامشہود کا فلسفہ بھی کائنات کو اصل کی نقل قرار دیتا ہے۔ ہمارے اکثر صوفیاء اس عالم کو سرمدی عالم کا پرتو سمجھتے تھے اس لیے ان کے نزدیک مادی زندگی بے معنی اور وقتی ہے۔ یہ زندگی کا صرف ایک رخ یا اظہار ہے۔ اس حوالے سے زمان ومکاں کی کوئی مستقل حیثیت متعین نہیں ہوتی۔

سائنس داں اور فلسفی اس موضوع پر مستقل بحث کرتے چلے آرہے ہیں لیکن یہ

بحث صرف انہی تک محدود نہیں، اپنے وقت کے بڑے شاعروں اور ادیبوں نے بھی اس پر غور کیا ہے، صوفیاء کے یہاں تو اس مسئلے کو بنیادی حیثیت حاصل تھی ہی لیکن دیگر ادیبوں نے بھی کسی نہ کسی حوالے یا رخ سے وقت کی اہمیت کو محسوس کیا ہے۔ داستانوں میں وقت کی نفی ہے یعنی داستانوں کی دنیا میں وقت موجود نہیں، یہ محض ایک لاشعوری عمل نہیں بلکہ داستان گو کا ایک سوچا سمجھا رویہ ہے کہ اس کے کردار اور واقعات وقت کی دسترس سے باہر ہیں، یہ وقت کی قید سے نکلنے کی ایک خواہش بھی ہے۔ ہمارے کلاسیکی اساتذہ میرؔ، سوداؔ اور غالبؔ کے یہاں اگرچہ اس موضوع پر سوچا سمجھا غور وفکر نہیں، لیکن ان سب کے یہاں وقت کی اہمیت کا پورا احساس موجود ہے اور جزوی طور پر انہوں نے وقت کی ماہیت پر غور وفکر بھی کیا ہے۔ اقبال سے پہلے کئی مسلمان مفکر اس موضوع پر مربوط طریقے سے اظہار خیال کر چکے ہیں۔ اقبال نے ان کے افکار سے استفادہ کیا ہے اور جدید مغربی مفکرین بالخصوص سائنسی نقطہ نظر کو بھی مدِ نظر رکھا ہے۔ مذہبی مفکرین کے نزدیک پہلے صرف خدا کی ذات تھی جس نے ایک مخصوص وقت میں کائنات کو تخلیق کیا۔ بوعلی سینا اس میں یہ اضافہ کرتے ہیں کہ کائنات اور واجب الوجود میں زمان کے حساب سے پہلے اور بعد کا فرق نہیں۔ یہ فرق صرف ماہیت کا ہے۔ امام غزالی اور کئی دوسرے مسلم مفکرین نے بوعلی سینا کے نقطۂ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ ان کے نزدیک خدا نے کسی مخصوص وقت میں دنیا بنائی اور اس طرح زماں بھی بالواسطہ پیدا ہوا۔ غزالی کے خیال میں زماں ومکاں ساتھ ساتھ تو ہیں لیکن ''عالم خارجی'' ہے اور زماں ''اضافی''۔ اس حوالے سے ان کے نزدیک زماں ومکاں کی نوعیت میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ مسلمان مفکرین نے اسی موضوع پر تسلسل سے غور کیا ہے، لیکن ان کی فکر کا دائرہ مذہبی عقائد کے گرد ہی گھومتا ہے۔ انہوں نے عقل کی بجائے عقیدے کو اہمیت دی ہے لیکن اقبال کا طریقہ کار مختلف ہے، بنیادی طور پر تو وہ زمان ومکاں کے مسئلے کو خالصتاً قرآنی نقطۂ نظر سے سمجھنا چاہتے ہیں لیکن اس موضوع پر ان کا مطالعہ صرف مسلم مفکروں تک محدود نہ تھا بلکہ انہوں نے مغربی فلسفہ اور

سائنسی نقطہ ہائے نظر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ اس موضوع پر مسلم مفکرین نے جو سوچ بچار کیا ہے مغرب اس سے واقف نہیں چنانچہ وہ چاہتے تھے کہ مسلمان مفکرین کے افکار کو مغرب میں متعارف کروایا جائے۔ مولانا سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں:

''زمان و مکاں و حرکت کی بحث اس وقت فلسفہ اور سائنس کے مباحث میں سب سے زیادہ اہم ہے۔ میری ایک مدت سے خواہش ہے کہ مسلمان صوفیاء کے نقطۂ نگاہ سے یورپ کو روشناس کرایا جائے کہ اس کا بہت اچھا اثر ہوگا''

عطاء اللہ کہتے ہیں

''اقبال کو اس بحث سے بڑی دلچسپی تھی۔ میں نے اس پر لاہور میں ان کی ایک تقریر بھی سنی''

اقبال کے نزدیک مادی عالم حیات سرمدی کی پیداوار ہے۔ مادی دنیا کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ وہ صرف زندگی کا ایک مظہر ہے، اسی طرح زماں و مکاں کی بھی کوئی مستقل حیثیت نہیں ہے۔ اقبال سید سلیمان ندوی کو خط میں لکھتے ہیں:

''ایک قول ہے، زمان خدا ہے، بخاری میں ایک حدیث بھی اس مضمون کی ہے، کیا حکمائے اسلام میں سے کسی نے یہ مذہب اختیار کیا ہے، اگر ایسا ہے تو یہ بحث کہاں ملے گی۔ قرون وسطیٰ کے ایک یہودی حکیم موسیٰ بن میمون نے لکھا ہے کہ خدا کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے بلکہ وہ زمان کو لحظہ بہ لحظہ پیدا کرتا ہے''۔

اقبال کا اپنا خیال یہ تھا کہ خدا فرد مطلق ہے۔ تمام مخلوق خدا کی ہستی میں سے پیدا ہوئی ہے لیکن خدا چونکہ خود ایک اَنا ہے اس لیے وہ اَناؤں کا ہی خالق ہے، حقیقت مطلقہ خدا ہے جو ازلی و ابدی ہے اس کی خلقت اور تجلی میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ چھٹی صدی قبل مسیح کا ایک فلسفی اینے کس میینڈر پہلا شخص ہے جس نے حرکت کو کائنات کا بنیادی محرک قرار دیا ہے۔

اس کے بعد پانچویں صدی قبل مسیح کے کئی فلسفیوں نے قانون حرکت کو کائنات کے وجود کا سبب مانا ہے۔ان کے بعد لیوسپس اور دیموقراطیس نے نظریہ جوہر پیش کیا۔ ہرکلیوس نے (۳۸۰ تا ۳۱۵ ق۔م) سب سے پہلے یہ نظریہ پیش کیا کہ زمین اپنے محور کے گرد گھومتی ہے۔ارسطو نے بھی حرکت کے نظریے کی تائید کی مگر وہ حرکت کا سبب ایک غیر متحرک علت اولیٰ کو قرار دیتا ہے۔ارسطو کے نظریات سولہویں صدی عیسوی تک تسلیم کیے جاتے رہے۔ سترھویں صدی عیسوی میں جدید سائنس کی ابتداء ہوئی تو گلیلیو، کپلر اور ان سے پہلے کوپر نیکس کی تحقیقات اور انکشافات نے پرانے نظریات کو باطل قرار دیا۔ جدید مادیت کے نزدیک کائنات ایک وسیع میکانی نظام ہے جس کی بنیاد اصول حرکت پر ہے۔اس کے نزدیک کائنات کے پیچھے کوئی ارادہ کارفرما نہیں ہے۔ یہ عالم مادی ایک بے شعور مادی قانون کا پابند ہے۔ اقبال مادیت کی اس ہمہ گیریت سے انکار کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی کی اصل ایک یزدانی وحدت ہے جو کثرت مظاہر میں جلوہ گر ہے۔

یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر
مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر

''اسرارخودی'' میں اقبال نے اسی خیال کو زیادہ وضاحت سے بیان کیا ہے:

> ''کائنات ایک مکمل تخلیق نہیں بلکہ اب بھی معرض تشکیل میں ہے۔ یہ ایک مکمل نظام نہیں کیونکہ تخلیقی عمل اس میں مسلسل جاری ہے اور اس عمل تخلیق میں انسان بھی اپنا حصہ ادا کرتا ہے''۔
>
> (دیباچہ اسرارخودی)

اس بات کو بعد میں انہوں نے وضاحت سے یوں کہا کہ خدا کی ذات اور انسان کی خودی نت نئے عالم پیدا کرتی ہے۔ انسان اس اعتبار سے خدا کا نائب ہے کہ اس کا کام عالم کو تسخیر کرنا ہے۔ اقبال کے نزدیک تمام حیات و کائنات توحید کا مظہر ہے، اس کی ماہیت نہ مادی ہے اور نہ نفسی۔ اس کی اصل حیات ابدی ہے جو خلاق اور ارتقاء کوش ہے۔ مادہ اور

نفس، حیات کے مظاہر ہیں۔اس دور میں یورپ میں برگساں کا بہت چرچا تھا۔برگساں کا نظریہ یہ تھا کہ تمام موجوداتِ عالم ایک ہی طاقت کے مظاہر ہیں اور جمادات، نباتات، حیوانات دراصل تحریکات ہیں۔اس کی رائے میں کائنات ارتقاء کے مختلف درجوں میں بالکل نیا وجود پیدا کرنے کی بجائے ہر لمحہ ایک نئی حالت میں داخل ہوتی ہے۔سادہ لفظوں میں دنیا بیک وقت پرانی بھی اور نئی بھی۔

اقبال کو اس بات سے بڑی دلچسپی تھی لیکن وہ اس کا مطالعہ قرآنی نقطۂ نظر سے کرنا چاہتے تھے اور یہ جاننا چاہتے تھے کہ اس بارے میں مسلمان مفکروں نے کیا کام کیا ہے۔سید سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں:

''حضرت محی الدین ابن عربی کی فتوحات یا کسی اور کتاب میں حقیقتِ زماں کی بحث کس کس جگہ ہے۔حوالے مطلوب ہیں''۔

''حضرات صوفیا میں سے اگر کسی اور بزرگ نے بھی اس مضمون پر بحث کی ہو تو اس کے حوالے سے بھی آگاہ فرمایئے''۔

بہت پہلے یہ خیال تھا کہ مکان ایک لامتناہی خلا ہے جس کے اندر اشیاء حرکت کرتی ہیں۔یونانی حکیم زینو اسے تسلیم نہیں کرتا۔بعض مسلمان فلسفی کہتے ہیں کہ زمان و مکاں اور حرکت کے نقطے اور لمحے ہیں جن کی مزید تقسیم نہیں ہوسکتی۔جدید دور میں ہیگل اور برگساں کہتے ہیں کہ حرکت اشیاء پر وارد نہیں ہوتی بلکہ حرکت ہی ماہیت وجود ہے کیوں کہ ہستی تغیر کا ہی نام ہے۔اقبال نے اپنے دوسرے خطبے میں ''مذہبی وجدان کی فلسفیانہ جانچ'' میں اس موضوع پر تفصیلی بات کی ہے حرکت کا مسئلہ ریاضیات سے حل نہیں ہوسکتا۔ریاضی حرکت کو باہر سے ناپتی ہے لیکن فطرت کا ایک ناقابل تقسیم فعل ہے۔

آئن سٹائن، نیوٹن سے اختلاف کرتے ہوئے مکان کو حقیقی مگر دیکھنے والے کو دیکھنے جانے کی جگہ کے حوالے سے اضافی تصور کرتا ہے۔آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت نے زمان و مکاں اور حرکت کے تصورات کو نئی معنویت عطا کی ہے، یہ سمجھا جاتا ہے کہ نظریۂ

اضافیت کا سب سے اہم پہلو مکان اور زمان کا انکشاف ہے۔ نظریۂ اضافیت سے پہلے زمان و مکاں دو مختلف خارجی حقائق سمجھے جاتے تھے۔ مکان کا تصور یہ تھا کہ وہ ہمارے اردگرد پھیلا ہوا ہے اور چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کیے ہوئے ہے جبکہ زمان ایک ایسی چیز ہے جو ہمیں صرف چھو کر گزر رہی ہے۔ اسے ہم حواس خمسہ سے محسوس نہیں کر سکتے ہیں مگر اس کے عمل میں دخل انداز نہیں ہو سکتے۔ نظریۂ اضافیت کے مطابق فطرت اس زمانی و مکانی تقسیم سے بالکل ناآشنا ہے۔ منووسکی نے آئن سٹائن کے اس انکشاف کی شرح یوں کی ہے:

''زمان و مکاں اپنی جداگانہ حیثیتوں میں تو محض پرچھائیاں بن کر رہ گئے ہیں۔ البتہ ان دونوں کا کسی قسم کا اختلاط ہی کچھ حقیقت کا حامل ہے''

برٹینڈرسل کے خیال میں نظریۂ اضافیت نے زمانے کو زمان و مکاں میں مدغم کرتے ہوئے شے کے روایتی تصور پر جو ضرب لگائی ہے وہ فلسفیوں کے دلائل سے آج تک نہیں لگی۔ آئن سٹائن نے سائنس کو جن بہت سے غیر ضروری مفروضوں سے آزاد کرایا ہے ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ مادہ اور توانائی ایک ہی حقیقت کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ اقبال، آئن سٹائن کے اس انکشاف کو نظریۂ اضافیت کا اہم ترین جزو سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ان بحثوں سے میں نے جو نظریہ اختیار کیا ہے اس کے لحاظ سے آئن سٹائن کی اضافیت سے یہ خیال ظاہر ہوتا ہے کہ زمان غیر حقیقی ہے۔ اس نے زمان کو مکاں کا ایک عنصر بنادیا ہے جس کی وجہ سے مستقبل ناقابل تغیر ہو جاتا ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ وقت ایک آزاد تخلیقی حرکت ہے جس کے سامنے کوئی مقرر کردہ لائحہ عمل نہیں۔ سید سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں۔

''جس طرح زمان دہر کا ایک عکس ہے اسی طرح مکاں بھی دہر ہی کا عکس ہونا چاہیے، یا یوں کہیے کہ زمان و مکاں دونوں کی اصل حقیقت دہر ہے''۔

''الٰہیات اسلامیہ کی تشکیل جدید'' میں اقبال نے نظریۂ اضافیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے کہا ہے:

''فلسفیانہ نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو اس نظریے کی دو خوبیاں معلوم ہوتی ہیں، ایک یہ کہ نظریۂ اضافیت نے اس خیال کی نفی کی ہے جس کی رو سے کلاسیکل طبیعات کو مادیت کا قائل ہونا پڑا تھا اور جس کے تحت دہر کی حیثیت وقوع فی المکاں سے زیادہ نہیں رہتی۔ آئن سٹائن نے فطرت کے خارجی وجود سے انکار نہیں کیا۔ اسی وجہ سے جدید طبیعات میں جوہر کی حیثیت یہ ہوئی کہ باہم دگر مربوط حوادث کا ایک نظام ہے۔ اس نظریے کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس کی رو سے مکاں کا انحصار مادے پر ہے لہٰذا آئن سٹائن کے نقطۂ نظر سے کائنات کا یہ تصور درست نہیں کہ اس کی مثال ایک ایسے جزیرے کی ہے جو لامتناہی مکاں میں واقع ہے، اس لیے کہ مکان بجائے خود متناہی ہے گو غیر محدود، گویا دوسرے لفظوں میں یہ کہا جائے کہ اگر مادہ نہ ہوتا تو کائنات بھی سمٹ کر ایک نقطہ پر آ جاتی''۔

برٹینڈ رسل کے خیال میں آئن سٹائن نے مادہ کو غائب کر دیا ہے اسی لیے سائنس داں یہ سمجھنے لگے ہیں کہ ''مادہ غائب ہو رہا ہے'' لیکن یہ واضح رہے کہ اضافیت مادہ کی مکمل نفی نہیں کرتی بلکہ مادے کو مختلف تصور کے ساتھ پیش کرتی ہے اور یہ بات عینیت (آئیڈیلز) کے حق میں جاتی ہے۔ اقبال نظریۂ اضافیت کے اس پہلو کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ آئن سٹائن نے عینیت کے حق میں فیصلہ دے کر ایک زبردست خدمت سرانجام دی ہے اور یوں علم و نظر کی وہ راہیں جسے مادہ پرستوں نے اٹھارویں اور انیسویں صدی میں بند کر دی تھیں، پھر کھول دی ہیں۔

اقبال نے کئی پہلوؤں سے آئن سٹائن سے اتفاق بھی کیا ہے لیکن بعض معاملات

میں وہ اختلاف بھی رکھتے ہیں، خصوصاً آئن سٹائن زمان و مکاں کے انکشاف سے زمانے کا جورد کرتا ہے، اقبال اس سے متفق نہیں، وہ اس معاملہ میں برگساں کے زیادہ قریب ہیں۔ خطبات مدراس میں ایک جگہ کہتے ہیں:

> ''آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت سے ایک زبردست مشکل رونما ہوتی ہے اور وہ یہ کہ اگر اس کا نظریہ صحیح تسلیم کیا جائے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ زمانے کا وجود بھی غیر حقیقی ہے''

اقبال صرف اسی حد تک برگساں کے قریب تھے کہ وہ زمانے کو ایک حقیقت مانتا ہے ورنہ دیگر معاملات میں وہ برگساں سے بھی اختلاف رکھتے ہیں۔ برگساں کے نزدیک کائنات بے غایت ہے، اس لیے کہ کائنات کو با مقصد ماننے سے اس کی فکری کاوشوں کا مرکزی تصور بے معنی ہو جاتا ہے اور زمانے کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے۔ برگساں مقصدیت کا منکر تھا۔ اس کے نزدیک مقصدیت زمان کو بے حقیقت بنا دیتی ہے اور زندگی کی آزاد تخلیق میں خلل ڈالتی ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ اگر مقصد سے مراد مستقبل کی ایک مقررہ صورت ہے تو زمان حقیقت ہو جاتا ہے کیونکہ پھر اس میں تخلیق کرنے کی قوت باقی نہیں رہتی۔ اس قسم کی مقصدیت ایک طرح کی میکانیت ہے جس کے نتیجے میں زندگی جبر بن جاتی ہے۔ اس جبری صورت میں نہ انسان آزاد رہتا ہے اور نہ خدا۔ یہ دراصل مادیت کی دوسری صورت ہے۔ مقصدیت کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ زندگی جیسے جیسے ترقی پذیر ہوتی جاتی ہے انسان بھی نئے نئے مقاصد، نئے نئے اقدار اور منزلیں پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ ارتقاء کے معنی پہلی حالت کی نفی سے دوسری حالت کا اثبات ہے۔ قرآن کی رو سے کائنات میں ہر دم اضافہ ہوتا رہتا ہے اور کائنات ایک وسعت پذیر حقیقت ہے۔

اقبال کے یہاں زمانے کے دو تصور ہیں یعنی باطنی اور ظاہری۔ وہ سمجھتے ہیں کہ زمان کی حقیقت ایک سربستہ راز ہے۔ اس کے سمجھنے میں جو مشکلیں پیدا ہوتی ہیں وہ آسانی سے حل نہیں ہوتیں۔ اقبال کہتے ہیں ہماری فکر کائنات کو اس کی مجموعی اور کلی حیثیت میں

گرفت میں نہیں لے سکتی۔ مکان کی حیثیت ایک فکری سانچے کی طرح ہے جس کے ساتھ ہم اشیاء پر غور کرتے ہیں۔ مکان ایک اکائی ہے جو ایک اور اکائی یعنی زمان میں قائم ہے۔ حیاتِ ابدی خود اپنے ارتقاء کے لیے مزاحم قوتیں پیدا کرتی ہے کیونکہ رکاوٹوں پر غالب آنے اور تسخیر کے عمل ہی سے زندگی ترقی کر سکتی ہے۔

اقبال فلسفہ زمان و مکان سے خصوصی دلچسپی تو رکھتے تھے لیکن اسے صرف مغربی نقطۂ نظر تک محدود نہیں رکھنا چاہتے تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ اس سلسلے میں مسلم مفکرین کا نقطۂ نظر بھی مغرب کے سامنے آئے۔ اس سلسلے میں سید سلیمان ندوی سے ان کا مکالمہ مسلسل چلتا رہا۔ ایک خط میں انہیں لکھتے ہیں:

''میں نے زمان و مکاں کے متعلق تھوڑا سا مطالعہ کیا ہے۔ اس سے معلوم ہوا ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں نے بڑے بڑے مسائل پر غور وفکر کیا ہے اور اس غور وفکر کی تاریخ لکھی جا سکتی ہے۔ یہ کام صرف آپ ہی کر سکتے ہیں۔ میرے خیال میں آپ کو چاہیے کہ اس کام کو اپنی زندگی کے اہم مقاصد میں شمار کریں''۔

اقبال کے معیار کا پیمانہ ''خودی'' تھا، چنانچہ جو چیز خودی کو استحکام دیتی تھی وہ ان کے نزدیک مستحسن تھی۔ ''اسرارِ خودی'' کے دیباچہ میں کہتے ہیں:

''خودی ایک حالت کشاکش کا نام ہے''۔

خودی کی جلوتوں میں مصطفائی اور خلوتوں میں کبریائی دیکھنے والے انسان میں اضافیت کی پیدا کردہ بے دست و پائی نہیں رہتی بلکہ وہ تو اجتماعی معاشرتی بقاء و ارتقاء میں بنیادی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ خطبات میں اقبال نے اس کا اظہار یوں کیا ہے:

''جس طرح کئی سیاروں کی باہمی کشش اور حرکت سے ایک نظامِ شمسی بنتا ہے اسی طرح افراد کے اجتماع اور باہمی تعاون سے ایک معاشرہ وجود میں آتا ہے اور ایک نامیاتی میکانی نظام کی تخلیق ہوتی ہے''۔

اس نامیاتی نظام کی ابدیت اور بقا فکر و تخیل کی جولانی اور تخلیقی صلاحیت میں پوشیدہ ہے۔
اقبال کہتے ہیں:

''ایک تمدنی تحریک کی حیثیت سے اسلام کائنات کے ساکن تصور کی نفی اور متحرک تصور کا اثبات کرتا ہے۔ زندگی کی بنیاد روحانی اور ابدی اقدار پر ہے اور اس ابدیت کا دارومدار تنوع اور تبدیلی پر ہے، جس معاشرے کی بنیاد حقیقت کے اس تصور پر قائم ہوگی وہ یقیناً تبدیلی و اختلاف کے قانون سے ہم آہنگ ہوگا۔ اس کی حیاتِ اجتماعی کی تنظیم کے لیے ابدی اصول ضروری ہیں کیونکہ ہر لحہ تبدیل ہونے والی کائنات میں ہم ابدی قوانین اور اصولوں کے سہارے زندہ رہ سکتے ہیں۔ وہ اصول حرکت جو زندگی کے ابدی قوانین سے ہم آہنگ ہو اسلام کی اصطلاح میں اجتہاد کہلاتا ہے''۔

اقبال اس اجتہاد کو انقلاب کہتے ہیں:

''جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی''

اقبال اجتہاد کو دین فطرت کے تسلسل کا لازمی جزو اور اسے ایک حرکی قوت تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے تصورِ زمان و مکاں سے انہیں خصوصی دلچسپی تھی۔ اس سلسلے میں انہوں نے مختلف مکاتیبِ فکر سے استفادہ کیا، لیکن ان کے افکار کا بنیادی مرکزی سرچشمہ قرآن حکیم تھا، چنانچہ وہ تصورِ زمان و مکاں کی معنویت کو اسلامی نقطۂ نظر کے دائرے میں رہ کر ہی سمجھنا چاہتے ہیں۔

اقبال کے بعد کسی مسلم مفکر نے مربوط طریقے سے اس مسئلہ پر غور نہیں کیا، البتہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے بعد اردو کے بعض شعراء اور ادیبوں کے یہاں تصور وقت کے حوالے سے غور و فکر کی کچھ صورتیں واضح ہوئی ہیں، لیکن ان کا تعلق نظری بحث سے نہیں بلکہ تخلیقی واردات سے ہے۔ یورپ میں اس موضوع پر سنجیدہ فکری بحثیں ہوئی

ہیں، نئے سائنسی انکشافات، خصوصاً بلیک ہول کی تھیوری کے بعد زمان ومکاں کے حوالے سے نئے مباحث کا آغاز ہوا ہے لیکن ابھی تک آئن سٹائن کا رد نہیں ہو سکا، نہ ہی اس میں کوئی قابل ذکر اضافہ ہوا ہے۔ سٹیفن ہاکنگ نے اس موضوع پر مربوط کام کیا ہے اور ان کی کتاب ''وقت کا سفر'' (A Brief History of Time) اس سلسلے کی ایک اہم کتاب ہے۔

اقبال قرآنی نقطۂ نظر کے حوالے سے جن نتائج تک پہنچے تھے، سٹیفن ہاکنگ نے بڑی حد تک ان کی تصدیق کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کائنات کی ابتدا بہت پہلے سے موضوع بحث رہی ہے۔ ابتدائی ماہرین کائنات اور یہودی، عیسائی اور مسلم روایات کے مطابق کائنات کی ابتدا ماضی کے ایک مخصوص وقت میں ہوئی۔ اس ابتداء کی ایک دلیل یہ احساس تھا کہ کائنات کے وجود کی تشریح کے لیے ''پہلی وجہ'' کا ہونا ضروری ہے۔

ہبل کے مشاہدات بگ بینگ کی تصدیق کرتے ہیں۔ اس حوالے سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ وقت کا آغاز بگ بینگ سے ہوا۔ سائنسی طور پر اس سے پہلے وقت کی کوئی توضیح نہیں کی جا سکتی۔ بگ بینگ کو فیکن کہا جا سکتا ہے۔ سٹیفن ہاکنگ کا کہنا ہے کہ ''پھیلتی ہوئی کائنات خالق کو خارج از امکان تو قرار نہیں دیتی لیکن اس وقت کے حدود ضرور مقرر کرتی ہے جب اس نے کائنات کی تخلیق کی ہوگی''۔

اصل مسئلہ یہ ہے کہ سکون کا کوئی قطعی معیار مقرر نہیں کیا جا سکتا، اس لیے مختلف اوقات میں وقوع پذیر ہونے والے دو واقعات کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ وہ مکان کے کسی ایک ہی مقام پر ہوئے ہیں۔ سائنس البتہ اس نکتہ پر پہنچ گئی ہے کہ آئن سٹائن کے عمومی نظریہ اضافیت کے مطابق کائنات کا ایک آغاز ضروری ہے اور ممکنہ طور پر ایک انجام بھی۔ سٹیفن ہاکنگ اس نقطۂ نظر سے اتفاق کرتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر اقبال کے افکار کے قریب ہے۔ اقبال قرآنی اور مذہبی حوالوں سے ان نتائج تک پہنچے تھے۔

اکیسویں صدی کے آغاز میں زمان ومکاں کی یہ بحث نئے زاویوں کی طرف

بڑھ رہی ہے لیکن ابھی تک یہ آئن سٹائن کی تھیوری سے آگے نہیں نکل سکی۔ بلیک ہول کی دریافت نے اسے نیا رخ دینے کی کوشش ضرور کی ہے، اس وقت دلچسپ سوال یہ ہے کہ کیا وقت کو واپس (Reverse) کیا جا سکتا ہے اور کیا کسی مرحلہ پر زمان و مکاں کو ایک دوسرے کے ساتھ جوڑا جا سکتا ہے ایسا ہو جائے تو کیا نتائج نکلیں گے۔ یہ خیال ابھی صرف فکشن اور تخیل کا حصہ ہے لیکن فکشن اور تخیل ہی سے نئی حقیقتیں وجود میں آتی رہی ہیں، اس لیے اگر کبھی ٹائم مشین واقعی وجود میں آ جائے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے، شاید اس وقت ہمیں اقبال کی باتیں زیادہ بہتر طور پر سمجھ میں آ سکیں۔

قاضی افضال حسین

بین المتونیت

(ایک مابعد جدید نقطۂ نظر)

مابعد جدید تنقیدی محاورے میں مصنف سے مراد ورائے متن وہ وحدت ہے، جسے رومانی تصورات کے زیر اثر متن میں معنی کا خالق، اس کے نظام کا منصرم اور معنی کے بہاؤ کا مختار تصور کیا جاتا ہے۔ اس مصنف کی موت کا اعلان .... اپنی ڈرامائیت کے باوجود .... تحریر کے متعلق سوچے سمجھے مخصوص نظریے کا زائیدہ ہے۔ مابعد جدید مفکرین میں رولاں بارت اور پھر خصوصاً داریدا نے جس کثرت اور تواتر سے تحریر کے اوصاف اور امتیازات پر گفتگو کی ہے، اس سے ادب کے پیش تر رومانی تصورات پر ضرب پڑتی ہے۔ تحریر کے متعلق ان مفکرین کے غور خوص سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ اپنی پیچیدگی کے سبب سرسری طور پر بیان نہیں کیے جا سکتے لیکن ان میں ایک بنیادی تصور کا ذکر بارت نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''تحریر، ہر آواز ماخذ یا نقطۂ آغاز کا اتلاف رانہدام ہے۔ تحریر وہ غیر جانب دار، مخلوط اور بالواسطہ عرصہ ہے جہاں ہمارا فاعل خاموشی سے خارج ہو جاتا ہے۔ یہ وہ منہائی یا نفی ہے جہاں خود تحریر کے تشخص سے شروع کر کے ہر نوع کا تشخص محو رگم ہو جاتا ہے۔'' [1]

رولاں بارت اور اس سے کہیں زیادہ داریدا نے تحریر کی اس منفیت پر اصرار کیا ہے، جس سے اس پر عائد کی گئی تقریباً ہر نوع کی پابندی ختم ہو گئی ہے۔ اس لیے کسی منصف، زمانے، سیاق ماورائے متن کسی ماورائی قوت کے حوالے سے متن میں معنی خیزی کی تحدید کے سارے وسائل رد ہو گئے ہیں۔ خصوصاً مصنف کو رد کر دینے سے اب متن سے باہر اس کی

معنی خیزی کا کوئی ماخذ یا منبع نہ رہا۔ بہ قول رولاں بارت متن پر مصنف کو عائد کرنا اس کے معنی کی تحدید کے مترادف ہے۔ اس کے ساتھ ہی مصنف کی تنکیر سے ادب میں طبع زاد (Qrigional) یا انفرادی تجربے کے اظہار اور اس کی ترسیل کے مسائل جیسے تصورات بحث سے خارج ہو گئے ہیں اور مزید یہ کہ متن میں معنی کا مفہوم ان انفرادی تجربات کی نشان دہی تک محدود نہ رہا۔ ''مصنف کی موت'' سے متعلق اپنے اسی مضمون میں بارت لکھتا ہے:

''اب ہم جانتے ہیں کہ متن الفاظ کی ایک سیدھی سطر نہیں رہی جو کوئی تنہا اخلاقی معنی (خالق مصنف کا پیغام) جاری یا قائم کرتی ہے بلکہ متن ایک کثیر الابعاد عرصہ ہے جس میں متنوع تحریریں، جس میں کوئی بھی طبع زاد نہیں ہوتی ہم آمیز ہوتی اور ٹکراتی ہیں۔ متن اقتباسات کا تانا بانا ہے، جو تہذیبوں کے لاتعداد مراکز سے اخذ کیا گیا ہے۔'' ؎

اس طرح متن مصنف کے تجربات کا خود مکتفی بیان ہونے کے بجائے روابط کا ایک نظام، ایک جاری عمل، ایک زرخیزی ہے، جس میں تحریر، رد یا انہدام، بے دخلی اور تفریق التوا کے ذریعے مختلف متون کو معنی خیزی کے لامحدود عمل سے ہم کنار کرتی ہے۔ جولیا کرسٹیوا نے متن کے اس مخصوص کردار کو ''بین المتونیت'' کا نام دیا ہے۔ جولیا لکھتی ہیں:

''متن ایک پیداواریت (Productivity) ہے اور اس کے معنی یہ ہیں کہ اس زبان سے، جس میں متن قائم ہے اس کا تعلق تنظیم ثانی (Re-distributive) یعنی انہدامی اور تعمیری (Destructive.....Constructive) کا ہے چنانچہ اسے لسانی قبضوں کے بجائے منطقی کی قضایا سے بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے اور ثانیاً یہ متون کی ترتیب میں الٹ پھیر یا تبدیلی (Permutation) ہے۔ ایک بین المتونیت متن کے ایک دیے ہوئے عرصے میں، دوسرے

متون سے لیے ہوئے متعدد اقوال جو ایک دوسرے کو کاٹتے ہیں اور ان کے اثرات کو زائل کرتے (Neutralize) ہیں۔'' ۳۷ گویا ایک متن کی تعمیر میں مختلف متون کی شرکت اس کے قیام کی شرائط میں شامل ہے اور متن کے اس تصور پر مابعد جدید مفکرین کے علاوہ باختن سمیت بہت سارے جدید پسند اور (Late Modernist) متفق ہیں۔ خود ہماری مشرقی ادبیات میں استفادہ، توارد، تتبع اور نقل وغیرہ پر گفتگو متن کی اسی صفت کی روشنی میں کی گئی ہے لیکن مابعد جدید نقاد متون کے درمیان ربط کی ایک مخصوص نوعیت پر اصرار کرتا ہے جو اس سے قبل متون کے درمیان تعلق کے مباحث میں شامل نہیں۔ مثلاً مابعد جدید نقاد کے نزدیک اگر کسی خاص اسلوب کی نقل کی گئی ہے یا ایک ماخذ سے متن کا رشتہ ہم آہنگی کا ہے اور ماخذ اور نئے متن میں معنی خیزی کی جہت یکساں اور ان کا مقصود ایک ہی سمت میں ترقی کرتے ہیں تو یہ ماخذ کا تتبع اس سے استفادہ، نقل یا اس کی توسیع ہوئی، مابعد جدیدیت سے مخصوص بین المتونیت کا وہ تصور نہیں جس نے ادب کے مقصود ومنہاج کا پورا گوشوارہ تبدیل کر دیا ہے۔ ماخذ اور نئے متن کے تعلق کی نوعیت پر روایتی فکر اور مابعد جدید تصورات کے درمیان جو فرق ہے، اس پر ہمارے بعض تنقید نگاروں نے غور نہیں کیا اس لیے وہ اس نوع کے تتبع، استفادے، توارد یا توسیع کو مابعد جدید سے مخصوص بین المتونیت کی مثال قرار دے رہے ہیں۔ ابھی چند ماہ قبل ضمیر علی بدایونی کا مضمون ''مرزا غالب اور تجدید متن'' شائع ہوا ہے (قومی زبان جلد ۷، شمارہ ۲، فروری ۱۹۹۸، کراچی)۔ اس مضمون کے بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''یہ شعر اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری میں اپنی مثال نہیں رکھتا:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

قومی زبان کے غالباً مارچ ۱۹۹۷ء کے شمارے میں ممتاز شاعر اور

نقاد محبّ عارفی صاحب نے اس شعر کو بیدل کے شعر کا ترجمہ قرار
دیا، جس کی وضاحت جناب سحر انصاری نے کی، لیکن مجھے دونوں
سے اختلاف ہے۔ یہ شعر بیدل ہی کے شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا
ہے، لیکن شعر وہ نہیں جس کی جانب محبّ عارفی نے اشارہ کیا ہے۔
شعر یہ ہے:

سحر آہ و گلستان، نگہت و بلبل فغان دارد
جہانی سوی بیرنگی زحسرت کاروان دارد

بیدل

بیدل کے ایک اور شعر کو غالب کا ماخذ بتلایا جاتا ہے۔

کس ازیں حرماں سراپا ساز جمعیت نہ رفت
چوں سخن تا رفتہ اند، از لب پریشاں رفتہ اند

لیکن سچ یہ ہے کہ مرزا غالب کا شعر بیدل کے شعر سے مختلف بھی ہے اور
بہتر بھی اور صحیح معنوں میں بین المتنیت کے عمل کا نتیجہ ہے۔ یہ شعوری
اکتساب نہیں بلکہ تجدید متن ہے۔''

اس بحث سے قطع نظر کہ شعوری اکتساب اور تجدید متن میں کوئی تضاد یا اختلاف نہیں، اگر ماخذ سے استفادہ کی ہی وہ شکل ہے جس پر مابعد جدید مفکرین زور دے رہے ہیں تو ہم سب سے بہت پہلے حالی نے استفادے کی اس نوعیت پر خاصی تنقیدی اور بہت تفصیلی گفتگو کی تھی۔ مقدمہ شعر و شاعری میں حالی لکھتے ہیں:

'' عربی میں دو متناقص مثلیں مشہور ہیں ایک یہ کہ '' کم ترک الاول
للآخر'' (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لیے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری
یہ مثل ہے کہ '' ماترک الاول للآخر شیء'' (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے
لیے کچھ نہیں چھوڑا)۔ ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے

بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں، لیکن انھوں نے پچھلوں کے لیے کوئی ایسی چیز نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔ اس بات پر تمام قوم کا اتفاق ہے کہ پچھلا شاعر کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کر کے اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے وہ درحقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔''

اردو میں غالب، سودا اور میر کے یہاں قدما سے استفادے یا ان کے مضامین کی توسیع کی متعدد مثالیں پیش کرنے کے بعد حالی لکھتے ہیں:

''کبھی قدما ایک مضمون کو کسی خاص اسلوب میں محدود سمجھ لیتے ہیں، متاخرین اس کے لیے ایک نرالا اسلوب پیدا کر دیتے ہیں اور کبھی متاخرین قدما کے اسلوب میں ایک خوبی کم کر کے ایک دوسری خوبی بڑھا دیتے ہیں اور اس سے شاعری کو بے انتہا ترقی ہوتی ہے۔ پس کیوں کر ہوسکتا ہے کہ شاعر اپنے محدود فکر و تخیل پر بھروسا کر کے قدما کی خوشہ چینی سے دست بردار ہو جائے۔''

قدما کی یہ خوشہ چینی استفادہ، تتبع یا توسیع کی مثال ہے اور اس کی بنیادی صفت بہ قول تانانو (Tynanov) دونوں متون میں ہم آہنگی اور معنی کی جہتوں کی یک سمتی ہے، جب کہ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا مابعد جدید مفکرین کے نزدیک متن وہ عرصہ (Space) ہے جہاں تحریر، تصادم، بے دخلی (Displacement) اور افتراق والتوا کے ذریعے ماخذ کے لسانی نظام کو تہہ و بالا رمنقلب (Subvert) کرتی ہے اور معنی خیزی کو ماخذ سے بالکل مختلف سمت میں جاری کر کے گویا اسے منہدم (Destroy) کر دیتی ہے۔ (J.Hillis Miller) نے Abrams کی کتاب ''Natural Supernaturalism'' پر تبصرہ کرتے ہوئے بین المتونیت کے روایتی اور مابعد

جدید تصورات کی بہت مناسب الفاظ میں وضاحت کی ہے:

''ابرامس سمجھتے ہیں کہ ایک متن اوراس کے ماخذ کے درمیان سیدھا اور بہ راہ راست رشتہ ہوتا ہے، جس کے نتیجے میں نئے متن کے معنی، ماخذ کے مفہوم سے ہم آہنگ اس کے مماثل (Analogus) ہم اصل (Cognate) ہوں گے۔ اس کے علی الرغم نطشے، ڈیلیوز اور باقی لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ تمام استفادے رنقلیں انہدامی یا تہہ و بالا کردینے والے ہوتے ہیں۔ یہ اپنے ماخذ کی قلب ماہیت کرتے یا اسے مسمار کردیتے ہیں۔ ادبی فن پاروں کے تمام مستند وارث نا خلف اولادیں ہیں جو اپنے باپ کو مارڈالتی ہیں یا کم از کم اس کی کوشش کرتی ہیں۔ یہ وہ نابغہ بیٹے ہیں جو کبھی پلٹ کر اپنے گھر واپس نہیں آتے ....'' ؎

بین المتونیت کے اس تصور پر جس کا ذکر ملر نے نطشے اور ڈیلیوز کے حوالے سے کیا ہے، رولاں بارت، جولیا کرسٹیوا، لنڈا اشیان اور دوسرے بہت سے مابعد جدید نقاد متفق ہیں۔ ماخذ اور تنظیم ثانی میں متن کا نظام یکساں ہونے کے باوجود نئے متن کی معنی خیزی کی جہت اور مقاصد دونوں بالکل مختلف سطح پر ہوتے ہیں۔ تنظیم ثانی اپنے ماخذ میں یافت کے روابط کو منقلب کر کے معنی خیزی کی ایک یک سرنئی جہت کھول دیتا ہے۔ اس طرح اس متن اور ماخذ کے درمیان جو رشتہ قائم ہوتا ہے وہ ہم آہنگی، یک سمتی یا توسیع کا نہیں بلکہ تقابل کشمکش اور معنی خیزی کی ایک نئی اور مختلف سطح کی تعمیر کا ہوتا ہے۔

ماضی قریب میں اس کی ایک اچھی مثال سریندر پرکاش کا افسانہ ''بجوکا'' ہے۔ سریندر پرکاش نے پریم چند کے ایک مخصوص کردار کے حوالے سے افسانے کا آغاز کرتے ہوئے حقیقت نگاری کے تمام معلوم حربے (واقعے کا معروضی بیان روئیداد (Discription) کا Mimetic طریقہ کار اور بیان میں سبب اور نتیجہ والی منطق کی پابندی) استعمال کیے ہیں لیکن بجوکا کے فعال ہوتے ہی ادب کے حقیقت پسند تصور کی

پوری تعمیر منہدم ہونے لگتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ صرف بجوکا ہی نہیں بلکہ ہوری بھی افسانہ نگار کی تعمیر ہے جو اپنی تشکیل کے مخصوص طریقۂ کار اور ان سے منسوب مقاصد کے سبب ''فطری'' اور ''بشر دوست'' معلوم ہوتا ہے حالاں کہ ہوری اور بجوکا دونوں افسانے یعنی فن کار کی تعمیر ہیں، لیکن پریم چند کے یہاں تعمیر کا تصور اور وسائل سریندر پرکاش کے تعمیر کے تصور اور وسائل سے بالکل مختلف ہیں۔ ایک ہی افسانے میں ان دونوں کی موجودگی سے ہم پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ دوسرے متعدد طریقوں کی طرح حقیقت نگاری بھی تعمیر متن کا ایک طریقۂ کار ہے۔ افسانے میں بجوکا کا Discription اور اس کے عمل کی تفصیل حقیقت نگاری یا نقل کے نظریۂ ادب کے پابند اسلوب میں کر کے سریندر پرکاش نے اس اسلوب کو زیروزبر کر دیا ہے کہ ''فطری'' کو بھی، تہذیبی یا ''فنی'' ثابت کرنا اصلاً نظریۂ نقل سے نمو کرنے والے اسالیب کا انکار کرنا ہے اور حقیقت پسند تصور ادب اسے کبھی قبول نہ کرے گا۔ کرسٹوفر ناش نے حقیقت نگاری کی جو صفات بیان کی ہیں ان سے سریندر پرکاش کے (Subversive) طریقۂ کار پر روشنی پڑتی ہے۔ ناش لکھتا ہے:

''حقیقت پسندی اس مخلوط نظام کلام کو گوارا نہیں کرتی جس میں تاریخ/واقعے کا بے کم و کاست بیان اور کسی دوسری نوع کا ڈسکورس ایک دوسرے سے باہم مختلف مقدمات کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ یہ ہرگز نہیں ہو سکتا کہ ایک طرف تو یہ مقدمہ کہ ''تعمیر کے قوانین'' خدا یا فطرت یا انسانی تاریخ کے بنائے ہوئے ہیں (یعنی واقعہ/تاریخ کی دنیا پہلے سے موجود ہے) اور دوسری طرف یہ مقدمہ کہ تعمیر کے اصول راوی متعین کرتا ہے (یعنی واقعہ/تاریخ اصلاً راوی کی تخلیق ہیں) ایک ساتھ متن میں موجود ہوں .... حقیقت پسند بیانیہ کی صفت یہ ہوتی ہے کہ اس کا نظام کلام یکساں اور غیر مخلوط ہوتا ہے اور اس کا مقصد اپنے اور واقعہ/

تاریخ کے درمیان ایک مدرک فاصلے کا رسمی اور دائمی تحفظ ہے۔'' ۵

سریندر پرکاش نے ٹھیک وہی کیا جو ان کا ماخذ کبھی قبول نہ کرے گا یعنی انھوں نے بوری کے ذکر میں اس کے جلد کے رنگ اور ہاتھوں کی ابھری ہوئی نسوں تک کا بیان ایسے کیا جیسے کہ وہ ایک موجود کو افسانے میں کیمرے کی آنکھ سے اتار رہے ہوں اور پھر بجوکا کے لباس اور اعمال کا بیان بھی اسی حقیقت پسند فوٹو گرافی کے طریقے سے کیا جاتا ہے، جو خود کوئی وجود نہیں بلکہ ایک تصور کا نمائندہ ہے۔ بوری نمائندہ نہیں خود ایک وجود ہے۔ اس طرح افسانے میں ایک موجود دنیا اور ایک تعمیر کی گئی دنیا کے درمیان تقابل اور تصادم کی صورت پیدا کر دی گئی ہے اور اس طرح سریندر پرکاش نے اپنے ماخذ سے مختلف سطح پر معنی خیزی کی فنی جہت کھول دی ہے۔ یہ تو ایک متن میں تعبیر کے مخصوص طریقۂ کار سے نئے متن کے ربط کی ایک مثال ہوئی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ایک عہد یا ایک مخصوص اسلوب سے منسوب نظام کلام کی بنیاد پر کوئی نیا متن تیار کیا جائے۔ اس صورت میں ماخذ اور متن کے درمیان رشتے کا دائرہ نسبتاً وسیع مگر عمومی ہوگا۔ مثال اسد محمد خاں کی کہانی ''ایک ڈی ٹیکٹیو اسٹوری'' جو ابھی چند ماہ قبل شب خون (شمارہ ۲۰۸ جولائی ۱۹۹۷ء) میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں اسد محمد خاں نے ایک تو کہانی کہنے کے نسبتاً قدیم اسلوب کو دوبارہ استعمال کیا ہے اور تعمیر واقعہ کو حقیقت نگاری کی سطح پر قائم کرنے کے تمام رائج طریقے استعمال کیے ہیں۔ مزید یہ کہ جاسوسی کہانی کے پیچ بھی اس صنف کے اصولوں کے مطابق ہی برتے گئے ہیں۔ لیکن اس افسانے کے آخری پیراگراف میں اسد محمد خاں نے واقعے کو واہمہ رتصور میں تبدیل کرکے اس اسلوب کو معنی خلق کرنے کے روایتی طریقے سے یک سر خالی اور عاری کر دیا ہے:

''دریا خاں کی آنکھیں کمرے کی تاریکی کی عادی ہو چکی تھیں وہ بے چینی جو اس نے آتے ہی محسوس کی تھی اب نہیں تھی۔ دریا، شادی خاں سیہ رو کے مسئلے کو طے کرکے جانا چاہتا تھا۔ کیا خوب اتفاق ہے کہ اس شخص نے

یہ موضوع خود ہی چھیڑ دیا ہے۔ اس لیے بات فیصلہ کن ہو جائے تو انسب
ہے۔

مگر فی الاصل یہ کوئی اتفاق نہیں تھا کہ دریاں خاں ہیولے
تک آ پہنچا تھا۔ اس تاریک کمرے کے مماثل ایسا ہی ایک تاریک کمرہ
اور تھا جس میں کمین اس ہیولے کا ہم شکل ایک سایہ کرسی میں ٹانگیں
پھیلائے بیٹھا چھپا رہا تھا اور اپنے عالی قدر مہمان دبیر دولت شادی
خاں فرلی کو سامنے بٹھائے عرض کرتا تھا کہ بندہ نواز غور کیا جائے کہ
حجاب دار دریا خاں سے (جو شادی خاں کی مسند کے درپے ہے) نجات
حاصل کرنے کے لیے کیا حکمت وضع کی جا سکتی ہے؟ اور ایسے ہی ایک
اور ایسے ہی ایک اور تاریک کمرے میں ایک اور فراخ کرسی میں ٹانگیں
پھیلائے بیٹھا ایسا ہی ایک اور ہیولا خوشامد میں چھپا رہا تھا اور دریا اور
شادی سے کہیں زیادہ عالی منزلت ایک زرتاج دار (یا شاید وہ مادہ تھی)
کو آمادہ کر رہا تھا کہ رعایا پر گرفت رکھنے کے لیے کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ
بعض عمائد مملکت کو عطر اور لباس کے تحائف دیئے جائیں؟ یا برتنوں کے
تحفے؟ اور مواصلت کے لیے تیاری کی گئی ناکتخدا عورتوں کے تحفے؟......
اور اس خدائی خوار عمارت کے ہزار خدائی خوار کمروں کی
تاریکی سے جن سے بھوچڑیوں کی آوازیں چلی آرہی تھیں، جب شام
پڑے وہ کنجوں میں شور کرتی اور چہچہاتی ہیں............"

سبب اور نتیجہ والی منطق پر قائم بیانیہ جو بہ قول ناش ایک رسمی فاصلے سے موجود معروض ر
واقعے کی روئیداد سنا رہا تھا، اچانک معطل ہو جاتا ہے اور اختتام تک پہنچتے پہنچتے واقعہ بیان
کرنے والی زبان واقعہ تعبیر کرنے کا فرض انجام دینے لگتی ہے اس طرح اپنے روایتی مفہوم
سے محروم ہو کر یہ پوری کہانی خارج میں وقوع پذیر کوئی واقعہ بیان کرنے کے بجائے خود

اپنی تعبیر کے سلیقے؛ پر تبصرے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

یہ دونوں افسانے جن میں ایک مخصوص متن کی بنیاد پر نیا متن تعمیر کرنے کی مثال ہے اور دوسرا ایک خاص عہد سے مخصوص اسلوب کی نقل کے ذریعے ایک تصور کی تشکیل کرتا ہے.......... اپنے ماخذ سے منسوب ان تمام تصورات کی نفی کرتے ہیں جن کے حوالے سے ان میں معنی قائم کرنے کا دعویٰ کیا جاتا رہا ہے۔ یعنی ان میں جو کچھ واقعی اور فطری ہے؛ یہ افسانے اسے بھی ایک تعمیر (Construct) اور متن سے نمو کرنے والی یافت ثابت کرتے اور اس طرح حقیقت نگاری سے مخصوص تصور معنی کو معطل کر کے معنی خیزی کی ایک نئی سطح قائم کرتے ہیں۔

تنظیم ثانی کی اس معنی خیزی کا سفر بھی ورائے متن کسی معروض یا تصور کی جانب نہیں بلکہ خود اپنے ماخذ کی لسانی یافت کی سمت ہوتا ہے۔ گویا کسی متن کا حوالہ (Referrnce) بھی ایک متن ہی ہوگا جہاں ایک لسانی نظام کے اجزا باہم ارتباط کے نئے علاقوں کی دریافت کے حوالے سے اپنے ماخذ کے تعمیری طریقہ کار ان کے مقاصد اور معنی کی جہت سے کشاکش کے رشتے میں مربوط ہو گئے۔

بین المتونیت کے اس نئے تصور میں، متن بنانے والا، خالق مصنف یا مختار سے زیادہ ایک قاری ہوتا ہے جو ماقبل کے متون کے نظام تعمیر کا مطالعہ کرتا اس کے اوصاف و امتیازات کی شناخت کرتا اور پھر اسے نئے متن کے تعمیری اجزا میں اس طرح شامل کرتا ہے کہ یہ امتیازات و اوصاف تہہ و بالا ہوتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس تعمیری طریقہ کار کی عام مگر عمدہ مثال پیروڈی ہے۔ مابعد جدید ادب میں پیروڈی کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ اسے ماقبل کے متون کو دریافت کرنے انھیں دوبارہ تحریر کرنے اور دو متون کے درمیان مکالمے کے ذریعے معنی خیزی کے نئے جہات کھولنے کا اہم وسیلہ تصور کیا جا رہا ہے۔ لہٰذا Linda Hutcheon پیروڈی کے مابعد جدید بین المتونی اور ذو جہتی (Ambivalent) کردار اور فنون کے ہر شعبے میں اس کے دوہرے عمل کی اہمیت کا

ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

'' پیروڈی سے میری مراد یہاں .... اور اس مطالعے میں اور جگہوں کی طرح .... مضحک نقل سے نہیں ہے، جس کا ماخذ اٹھارویں صدی میں قائم کیے گئے، ظرافت اور بذلہ سنجی کے نظریات ہیں.......... پیروڈی کے طریقہ ہائے کار کا مجموعی زور اس کی از سرِ نو تعریف پر ہے (کہ پیروڈی) ایک تنقیدی فاصلے سے تکرار ہے جو مشابہت کے قلب میں فرق و اختلاف کی طنزیہ نشان دہی کو ممکن بناتی ہے۔ وقائع پر مشتمل فوق افسانہ (Historio-Graphic Metafiction) فلم، مصوری، موسیقی اور فنِ تعمیر میں پیروڈی استبعادی طور پر تبدیلی اور تہذیبی تسلسل دونوں کو قائم کرتی ہے۔ یونانی سابقے Para کے معنی '' بالعکس'' یا '' مخالف'' اور '' قریب'' یا ''متصل'' دونوں ہو سکتے ہیں۔'' ؎

Linda Hutcheon نے پیروڈی میں طنز یا تضحیک کو ایک مخصوص عہد کی یادگار کہہ کر اسے اس صنف کی غیر ضروری صفت قرار دیا ہے لیکن اگر ہم اس انتہا تک نہ بھی جائیں تو بھی اس میں شک نہیں کہ پیروڈی متون کے درمیان مکالمے کی کامل صورت اور مشابہت میں فرق و اختلاف کی نشان دہی کا بہترین وسیلہ ہے۔ اردو میں پیروڈی کے مثالی نمونے زیادہ نہیں بیش تر پیروڈی نگاروں نے صرف تضحیک و تمسخر کو پیروڈی کا مقصود قرار دے لیا ہے یا اس کے ذریعے بعض لوگوں نے سماجی اصلاحی وغیرہ کی کوششیں کیں۔ البتہ ضمیر الدین احمد نے اپنے ایک افسانے '' یکے از الف لیلہ'' میں قرۃ العین حیدر کے طریقہ کار کو مبالغے سے برت کر پیروڈی کی ایک عمدہ صورت نکالی ہے۔ اس افسانے کا اقتباس ملاحظہ ہو:

'' اور پھر گفتگو مرد اور عورت کے تعلقات کے درمیان بھٹک گئی تھی۔

جہاں امریکہ کی وہ لڑکیاں تھیں جو کوک کی ایک بوتل پر ڈیٹ کرتی تھیں،
جہاں لندن کی وہ عورتیں تھیں جن کو پکچر دکھا کر یا کھانا کھلا کر اگر ان کے
ساتھ عشق جتایا جائے تو وہ گڈ نائٹ کہتے وقت اپنے ساتھی کی طرف
ایسے دیکھتی ہیں گویا وہ مریخ یا مشتری سے آن ٹپکا ہے، جہاں جرمنی کی وہ
عورتیں تھیں جو اپنے مرد ساتھیوں میں مردانگی کا غرور پیدا کر دیتی ہیں،
جہاں اسکینڈینویا کی وہ عورتیں تھیں جو سیاہ رنگت پر ایسے ہی مرمٹتی ہیں
جیسے آج سے بیس پچیس برس پہلے کے ہندوستانی طالب علم انگلینڈ کی سفید
فام گھٹیا درجے کی لڑکیوں پر مرمٹ کر ان سے شادیاں رچایا کرتے تھے
..........اور پھر گفتگو کے گھوڑے کیموزم کے میدان میں دوڑنے لگے۔
عمر کو کیموزم کے اس پہلو سے مطلب تھا کہ ایک کیمونسٹ ملک نے نہر سویز
پر حملے کے وقت مصر کا ساتھ دیا تھا..........''

یہ افسانہ مبالغے کے ذریعے ایک طرز تعمیر کی تکبیر (Magnification) کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے تمام کردار نئی تعلیم سے بہرہ ور وسیع الذہن اور دنیا کے تہذیبی اور سیاسی معاملات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور بالکل قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی طرح ایک ہی سانس میں مشرق سے مغرب تک ادب سائنس، تہذیب، سیاست سب پر گفتگو کرتے ہیں۔ ان روشن خیالوں کو مبالغے سے پیش کر کے ضمیر الدین احمد نے اپنے ماخذ میں افسانے کی تعمیر کا طریقہ کار نمایاں کر دیا ہے۔

بین المتونیت کے حوالے سے مابعد جدیدیت کو ''دوہرے نشانات کا نظام'' بھی کہا گیا ہے۔ فن تعمیر کے مشہور نقاد Charles Jeneks نے اس Double Coding کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ ''یہ جدید اسالیب میں بعض دوسرے اسالیب کی آمیزش کے ذریعے جدید سے ماورا جانے کی کوشش ہے۔'' اس ''جدید'' کی شرط Jeneks کی ہے اور غالباً فن تعمیر کے حوالے سے ہے، جو اس کا اپنا تخصص ہے

ورنہ ادب میں فوق افسانہ (Meta-Fiction) اور پیروڈی ایک نظام نشانات پر (جس کا جدید ہونا ضروری نہیں) نئے نظام نشانات کے تعمیر کی مثالیں ہیں۔

اس ذو نشانیاتی نظام (Double Coding) کی تیسری صورت Pastiche ہے جس میں متن کی تعمیر متعدد طرزوں کے اختلاط سے کی جاتی ہے۔ چوں کہ ایک مخلوط طرز اس متن کی شناخت ہے اس لیے اس میں انتخابیت اور عدم تسلسل تقریباً لازمی ہیں۔ متن تیار کرتے ہوئے فن کار ماقبل کے مختلف اسالیب میں سے چند کا انتخاب کرتا ہے جو بہت ممکن ہے ایک دوسرے کی ضد بھی ہوں اور پھر انھیں اس طرح مربوط کرتا ہے کہ ایک کل کی صورت اختیار کرنے کے باوجود اس میں وحدت اور تسلسل کے بجائے عدم تسلسل واضح نظر آتا ہے۔ بہ قول Jeneks یہ طرز ہمارے عہد کے تنوع اور تضاد کی فنی سطح پر تعمیر کا عمدہ طریقہ ہے۔ Jeneks کے الفاظ میں:

> ''ایک کثرت آسا عہد میں آرٹ اور تعمیر کے لیے عدم تسلسل ایک جائز اگر چہ محدود حکمت عملی ہے، ایک ایسی تدبیر جو ہمارے تضادات اور متناقضات کا بیان کرتی ہے .... لیکن یہ اس وقت تک نامکمل ہے جب تک ایک علامتی نظم یا کسی متحد کرنے والے پلاٹ سے اس کی تکمیل نہ کی گئی ہو۔'' ۷

اردو میں مظہر الزماں نے ''آخری داستاں گو'' میں متن کی تعمیر کا یہی مخلوط طریقہ کار اختیار کیا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں اپنے معاصرین کے اسلوب کو مختلف کہانیاں تعمیر کرنے میں استعمال کیا ہے کہ ان کا الگ تشخص بھی قائم رہتا ہے۔ چنانچہ اس ناول کی بعض کہانیاں مظہر الزماں نے الگ سے بھی شائع کی ہیں (مثلاً کوفہ پھیل رہا ہے) اس لیے اس ناول میں روایتی وحدت یا تسلسل نہیں ہے۔ اس ناول میں راوی نے شہزادے سے اپنے مکالمے میں قدیم و جدید کہانیوں کے درمیان فرق کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ ایک فرق آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

''سنو شہرزاد! تم کہانیوں کا جنگل ہو لیکن تم ہماری کہانیاں بھی سنو کیوں کہ ہماری کہانیوں میں جو کردار ہیں ان کے منہ میں ان کی اپنی زبان ہے، ان کا اپنا مزاج اور اپنی فکر اور اظہار ہے جبکہ تمھاری کہانیوں میں تمام کرداروں کی زبانیں تمھارے منہ میں تھیں کہ تم انہیں بیان کرتی تھیں اور تم نے ان کی زبانیں چھین لی تھیں اور بس اپنی ہی زبان سے ان کی مصنوعی کہانیاں سنایا کرتی تھیں۔ تم ان کے داخلی کرب سے ناواقف تھیں اور صرف خارجی حرکات ہی کو پیش کرتی تھیں اور وہ بھی مصنوعی انداز میں مگر ہماری کہانیوں میں ایسی کوئی بات نہیں ہے کہ وہ سب کے سب اپنی اپنی زبان سے اپنے اپنے مسائل اور اپنے اپنے کرب کا اظہار کرتے ہیں.........''

دستوئسکی کے ناولوں پر گفتگو کرتے ہوئے باختن نے اس کی اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے کہ ستوئسکی کے کردار خود اپنی ایک مستند زبان بولتے ہیں اور ان کا استناد، راوی کے بیان کے استناد سے کم نہیں ہوتا۔ اسے باختن Polyphony کا نام دیتا ہے۔ مظہر الزماں اس اقتباس میں ناول کے اسی Polyphony کردار کا ذکر کر رہے ہیں لیکن Pastiche کے لیے یہ بنیادی بات نہیں بلکہ اہم یہ ہے کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے متنوع اسالیب کو استعمال کرتے ہوئے اسے ان کے سیاق کے عائد کردہ جبر سے آزاد کرایا جائے۔ مظہر الزماں اس میں کہیں کامیاب ہوئے ہیں اور کہیں ناکام لیکن اس میں شک نہیں کہ '' آخری داستان گو'' Pastiche کی کس حد تک معقول مثال بن گیا ہے۔

بین المتونیت کے مذکورہ یہ تمام وسائل متن کی تعبیر کے حوالے جاتی اور ترسیلی غایت کی نفی کرتے ہیں۔ متن تجربے کی ترسیل کا ذریعہ محض نہیں بلکہ خود اپنا مقصود ہے کہ ان تمام طریقوں سے تجربے کی ترسیل یا معروض کے بیان کے بجائے ایک متن کسی دوسرے متن کی معنی خیزی کے وسائل کو اپنا موضوع قرار دیتا ہے۔ مزید یہ کہ بین المتونیت کے اس

رجحان کے نتیجے میں متن کی معنی خیزی، تجربے، مدلول، سیاق یا مصنف کی عائد کی ہوئی تحدید سے آزاد ہو گئی ہے۔ بہ قول Vincent Leitch:

> ''بین المتونیت، زبان اور متنیت کے لیے ایک بے مرکز تاریخی احاطہ اور عمیق لامرکز اساس دونوں وضع کرتی ہے (کہ) ہر سیاق کا قیام محدود اور تحدیدی، بے اصول اور پراگندہ، خودغرضانہ اور تحکمانہ، دینیاتی اور سیاسی ہوتا ہے۔ یہ ہر حال قول محال کی شکل میں ضابطہ بند بین المتونیت ایک مخلصی دلانے والا جبر عطا کرتی ہے۔'' ۵

حوالے

1. Ronald Barthes: "the Death of the Author" Image-Mutic Text p. 142.
2. Ronald Barthes: "the Death of the Author" Trans, Stephen Heath (London 1977) p. 144.
3. Julia Kriesteva: "The Desire of Language" The Bounded Text, p.36.
4. J.Hillis Miller: "Theory Now and Then" Tradition and difference, p.84.
5. Cristopher Nash: "World Games" Mathuen (London), p.26.
6. Linda Hutcheon: "A Poetics of Post-Modernism"

p.26.

7. Charles Jeneck, Quoted inn Parody: "Ancient Modern and Post Modern" p.234.
8. Quoted in Linda Hutchcen: "A Poetics of Post Modernism" p.127.

عقیل احمد صدیقی

جدیدیت اور جدید شعری جمالیات

جدیدیت بنیادی طور پر صنعتی تہذیب کے جلو میں پرورش پانے والا فکری رجحان ہے جس نے دوسرے فنون لطیفہ کے ساتھ شعروادب کو بھی متاثر کیا ہے۔ جدیدیت میں ایک طرف فن کار کے انفرادی احساس کو اہمیت حاصل ہے تو دوسری طرف صنعتی تہذیب کے آغوش میں فرد کی انفرادیت کا تحفظ اس کا اہم نصب العین ہے۔ جدیدیت محمد حسین آزاد اور حالی اور ترقی پسند تحریک کے تصور '' جدید '' سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ 'لمحۂ موجود' کو اہمیت دینے کے باوجود '' معاصریت '' کے تصور کی نفی ہوتی ہے اور 'معاصریت' کے بجائے '' جدید حسیت '' پر زور دیا جاتا ہے جس کا مطلب ہے عصری زندگی کے اجتماعی اور انفرادی مسائل کا ادراک تاریخ کے جدلیاتی تصور کے تحت نہیں بلکہ زندگی کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھنے میں ممکن ہے۔ یہ تاریخ کا ایک میٹا فزیکل تصور ہے جسے جدیدیت نے عام کیا۔

جدیدیت ایک تہذیب کے خاتمے اور دوسری تہذیب کی آمد پر یقین رکھتی ہے۔ اس سے وابستہ ادیب وشاعر ایک طرف اس نئی تہذیب کو کہ جو صنعتی ہے، تاریخی جبر سمجھ کر قبول کرتا ہے تو دوسری طرف وہ اس تہذیب میں موجودہ اور ممکن خطرات کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ جدیدیت اس نئی صورت حال کا صرف بیان واقعہ نہیں کرتی بلکہ اس صورت حال کے تناظر میں نئے انسان کی تعریف بھی متعین کرتی ہے۔ ان فکری پہلوؤں کے علاوہ جدیدیت شاعری کا مخصوص فنی تصور رکھتی ہے جسے '' جدید یا نئی شعری جمالیات '' کا نام دیا جاسکتا ہے۔

اردو ادب میں 'شعریات' کا آغاز حالی کے 'مقدمہ شعروشاعری' سے ہوتا ہے اور اس مقدمے سے اردو تنقید باقاعدہ شروع ہوتی ہے۔ اس سے پہلے 'تذکروں' کی

روایت ہے جن میں فارسی اور عربی شعریات کا اتباع کرتے ہوئے شاعری کا محاکمہ کیا گیا ہے اور یہ محاکمہ پورے کلاسیکی دور کا عام شعری مزاج بھی ہے۔ تذکروں کے ادبی معیارات کو ''کلاسیکی شعری نقطۂ نظر'' سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس میں بنیادی اہمیت شعر کی خارجی ہیت کی فن کارانہ تنظیم کو حاصل رہی ہے۔

حالی کا مزاج کلاسیکی تھا لیکن انھوں نے معیارات سے انحراف کیا اور پہلی بار شعر کے ''معنوی پہلو'' کو اہمیت دی اور ''عینیت آمیز حقیقت نگاری'' کی بنیاد ڈالی۔ انھوں نے ''اصلیت'' اور ''سادگی'' کا تقاضا کر کے شاعری کے طریق اظہار اور موضوع دونوں پر پابندی عائد کرنے کی کوشش کی جو مواد اور تکنیک دونوں اعتبار سے ''حقیقت نگاری'' کے زمرے میں آتی ہو۔ حالی شاعری کا افلاطونی تصور رکھتے تھے۔

شبلی کا مزاج رومانی تھا۔ اور وہ حالی کے برخلاف ادب کا 'رومانی' اور جمالیاتی تصور رکھتے تھے۔ انھوں نے ارسطو کی پیروی کرتے ہوئے ادب کے افلاطونی تصور سے انکار کیا اور مغرب کے رومانی ادیبوں سے متاثر ہو کر ''تخیل'' اور ''جذبہ'' کو شاعری کی اساس قرار دیا۔ (حالی نے بھی ''تخیل'' کو شاعری کی بنیادی شرط قرار دیا لیکن ان کے نزدیک ''تخیل'' کو ''قوت ممیزہ'' کا پابند ہونا ضروری ہے۔ دراصل شبلی کے ذریعے بیسویں صدی کے ربع اول کی نمائندگی ہوتی ہے جس دور میں اقبال، جوش، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری وغیرہ کی رومانی شاعری پروان چڑھی۔ اس دور میں شاعر ایک طرف جذبے کے اظہار پر شاعری کی بنیاد رکھتا ہے اور دوسری طرف وہ اس 'عینیت' کو بھی پانے کی کوشش کرتا ہے جس کا سبق حالی نے دیا تھا۔ گویا ''رومانیت عینیت پسندی کا دور ہے جس کی کامیاب نمائندگی اقبال کی شاعری سے ہوتی ہے۔

ترقی پسند تحریک نے براہ راست یا بالواسطہ حالی کی شعری منطق کا اثر لیا اور ''مقصدیت'' اور ''افادیت'' کو شاعری کا اصل الاصول قرار دیا اور اس طرح شاعری کے افلاطونی تصور کو فروغ دینے کی کوشش کی لیکن ترقی پسند شاعری سے ایک ایسی حقیقت

نگاری کو راہ ملی جس کا طریق اظہار رومانی تھا۔ ترقی پسند تحریک کے نزدیک شاعری اجتماعی زندگی کے خارجی مسائل کی حقیقت پسندانہ پیش کش کا نام تھی لیکن طریق اظہار اس لیے ''رومانی'' کہلائے گا کہ ترقی پسند شاعروں نے اجتماعی مسائل کا اظہار جذباتی انداز میں کیا اور ''حقیقت پسندانہ تکنیک'' کا کوئی تجربہ نہیں کیا۔

حلقۂ ارباب ذوق نے پہلی بار ''انفرادی ذہن'' کی اہمیت اور معنویت کو سمجھا اور اس کی بالادستی کو مستحکم کیا اور شاعری کو فنکار کی انفرادی شخصیت کا اظہار قرار دیا۔ اس گروہ کے ذریعے مقصدیت سے انکار اصلاً کسی خارجی دباؤ سے انکار کے مترادف ہے۔ ''موضوعیت'' اور انفرادیت ایسے دو اہم شعری مقاصد تھے جنہیں حلقے کے تمام شاعروں نے پانے کی کوشش کی۔ گویا ان شاعروں کے نزدیک شاعری ''نقل محض'' نہیں بلکہ ''تخلیق'' کا نام تھی جسے انفرادی احساس کے اظہار کے ذریعے پایا جا سکتا تھا۔ حلقہ نے ''شعریت'' کو شاعری کی بنیادی قدر قرار دیا لیکن وہ موضوع اور مواد کی اہمیت کے بھی قائل رہے جیسا کہ میراجی اور راشد کے ادبی تصورات سے اندازہ ہوتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حالی سے لے کر ۳۵ء کی نسل تک کی شعریات واضح یا غیر واضح براہ راست یا بالواسطہ طور ادب کے افلاطونی تصور کی پابند رہی ہے یا افلاطون کے تقاضوں کو پورا کرتی رہی ہے۔ حلقہ نے حالی اور ترقی پسند تحریک کی ''مقصدیت'' اور ''افادیت'' کے تصور سے یوں تو انکار کیا لیکن حلقے کے نمائندہ شاعروں میں میراجی اور راشد دونوں نے اپنے تخلیقی رویّوں کو ''اخلاقی'' اور ''بصیرت آمیز'' قرار دیا۔ دراصل حالی سے ۳۵ء تک ''شعریات'' لفظ و معنی کے درمیان کشمکش کی داستان ہے۔ اس پورے عرصے میں قومی ملی اور وطنی تقاضوں نے اردو کے شاعروں اور ادیبوں کو اپنا پابند بنایا۔ اس دوران شاعروں اور ادیبوں نے شعوری کوشش کی ہے کہ وہ اہل وطن کو زندگی اور کائنات کا ایسا نظریہ دے سکتے ہیں جس پر عمل پیرا ہونے سے وطن اور اہل وطن کا مستقبل محفوظ ہے۔ یہاں تک کہ میراجی نے بھی اپنی شاعری کو مخصوص ماحول کی پیدا کی ہوئی

نفسیاتی الجھن قرار دیا جس کا مفہوم ان کے نزدیک یہ تھا کہ اس مریضانہ صورت حال سے فرد اور معاشرے کو بچانے کے لیے ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کی ضرورت ہے۔ لیکن عملی طور پر میراجی نے اپنی شاعری کو واضح ''تلقین'' سے بچائے رکھا جبکہ ان کے دوسرے ہم عصر اور ہم خیال شاعر' راشد' اس سے نہیں بچ سکے۔ پھر بھی حلقے کا شعری تصور اوروں کے مقابلہ میں زیادہ ترقی یافتہ اور جدید تھا کہ ان حضرات نے ''انفرادیت'' 'موضوعیت' جدّت وغیرہ کی قید لگا کر اپنے محدود دائرے میں بعض ایسے فنی تجربات کیے جو ۴۷ء کے بعد بالخصوص ساتویں دہائی کے شاعروں کے لیے مشعل راہ بنے۔

(۲)

عبوری دور (۴۷ء تا ۵۵ء) کی نئی نسل نے ۳۵ء کی نسل سے کئی باتوں میں اختلاف اور کئی باتوں میں اتفاق کیا لیکن ان کی شناخت انحراف کی وجہ سے ہے۔ اس نسل کے اکثر ادیب روایت سے وابستگی کو اپنی تخلیقی ضرورت سمجھتے رہے ہیں۔ انھوں نے زوال پذیر تہذیبی اور معاشرتی قدروں کو افسوس کی نظر سے دیکھا ہے اور جدید معاشرتی صورت کے پیدا کیے انسانی کرب کا دکھ بھرا اظہار کیا ہے۔ اس نسل کی بنیادی جانب داری ان انسانی آدرشوں کے ساتھ ہے جس کے ٹوٹنے بکھرنے کا تماشا انہوں دیکھا ہے، وہ ان مقررہ آدرشوں کے ساتھ نہیں ہیں جو عام انسانوں کو مستقبل کا لائحہ عمل فراہم کرتے ہیں۔ ان ادیبوں نے ایسے کسی بھی نظریے و تصور کو شک کی نظر سے دیکھا اور اپنی برات کا اعلان کیا۔ خلیل الرحمن اعظمی جدید شاعری کی خصوصیات کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کرتے ہیں:

> ''اس (جدید شاعر) نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے دامن چھڑا لیا ہے اور کسی وقتی یا ہنگامی مسلک یا نصب العین سے وابستگی کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کر پاتا۔ اس نے ان لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے اور زندگی کے ناپید کنار سمندر میں

داخل ہوگیا ہے''۔

(جدید تر غزل۔ مضامین نو، ص ۲۷)

جدید شاعری کا یہ طرز احساس وہ بنیادی پتھر ہے جس کی روشنی میں 'جدید شعری جمالیات کے آغاز کی نوعیت دریافت کی جاسکتی ہے۔

عبوری دور کے نئے ادیبوں کے ذریعے جدیدیت سے وابستہ نئی شعریات کا آغاز ہوتا ہے لیکن اس نئی شعریات پر تمام نئے ادیب متفق نہیں ہیں۔ ساتویں اور چھٹے دہے کے ادیبوں کے درمیان خاصا اختلاف نظر آتا ہے۔ یہ اختلاف صرف افراد تک محدود نہیں ہے بلکہ یہ بنیادی طور پر دونسلوں کا اختلاف ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ پر مسلم ہے کہ ''جدید شعری جمالیات'' کی ترتیب میں عبوری دور (چھٹے دہے) کے ادیبوں نے اہم کردار عطا کیا ہے بلکہ اپنے بعض ترقی یافتہ شعری تصورات کے ذریعے جدید شعری جمالیات کے لیے عقبی زمین فراہم کی ہے۔ یہ بات اس لیے کہی جارہی ہے کہ جدید شعری جمالیات جن صفات سے عبارت ہے اس کا حقیقی ڈھانچہ ساتویں دہے کے ادیبوں نے تیار کیا ہے۔ البتہ اس نئی تعمیر میں عبوری دور کے بعض شعری تصورات کا ہاتھ بھی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ عبوری دور کے نئے ادیبوں نے اپنے لیے کوئی نئی 'شعریات' ترتیب دی یا نہیں؟ اس کا جواب ہاں اور نہیں دونوں ہوسکتے ہیں۔ اگر لفظ و معنی کی روایتی کشمکش کا سہارا لیا جائے تو عبوری دور کے ''لفظ'' پر ''معنی'' کی فوقیت کے قائل نظر آتے ہیں۔ ایسی صورت میں ان کا شعری تصور حالی اور ترقی پسند شعریات سے مختلف ہونے کے باوجود نوعیت کے اعتبار سے ان کی پیروی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان حضرات نے موضوع کے ادراک اور اظہار میں فن کار کو مکمل آزادی دی ہے اور یہی آزادی (یعنی نان کمٹ منٹ) ان کی شعریات کو ''نئی'' بھی بناتی ہے اور وہ اس طرح کہ حالی سے لے کر ۴۷ء تک کی شعریات میں قدرِ مشترک شاعری کا مخصوص نظریات، تصورات اور اخلاقیات کے اظہار کا پابند رہنا ہے اور یہ بھی کہ اس دوران شاعر کو حقائق کا

آزادانہ طور پر مشاہدہ اور تجربہ کرنے کی آزادی نہیں رہی ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق نے فن کار کو آزادی دینے کی کوشش کی تھی لیکن ان کی آزادی صرف نظریے تک محدود تھی۔ عملی طور پر وہ بھی چند عقائد اور تصورات کے پابند بن گئے اور پابند فن کار کی حوصلہ افزائی کرتے رہے۔ یہ پابندی صرف ہیئت تک محدود نہیں تھی بلکہ بقول انیس ناگی:

"یہ نسل ذات کے جس جذباتی رکاؤ کے خلاف بنرد آماز تھی اس نے جنسی تشنگی اور محرومی کی صورت میں ان کے اعصاب کو جکڑ لیا۔ راشد کی نسل کی شاعری صرف جذباتی ردعمل کی شاعری ہے۔ ان کی محسوساتی سطح ابھری ہے۔ ان کے یہاں جذبہ ہے لیکن جذبے سے پیدا شدہ تصور کا وجود نہیں۔ ایک اعتبار سے عورت اور عورت سے زیادہ اس کے تصور کے گرد ان کا احساس گھومتا ہے"۔

(نئی شاعری کا منصوبہ۔ نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب، ص ۴۹)

انیس ناگی کا یہ خیال یک طرفہ ہے اور راشد کی نسل کی شاعری کے صرف ایک پہلو کا احاطہ کرتا ہے جب کہ اس سے آگے بھی بہت کچھ ہے۔ اس 'بہت کچھ' کا اعتراف انیس ناگی بھی کرتے ہیں۔ جب وہ آگے لکھتے ہیں۔

"اس نسل کا شعری رویہ سابق ترقی پسندوں کی نسبت قابل قبول ہے۔ انھوں نے فرد کو اجتماعی شخصیت کا ایک خود کار پرزہ سمجھنے کے بجائے اسے حساس دل کا فاعل انسان کا رتبہ دینے کی کوشش کی۔ لیکن ان کے یہاں فرد کا تصور کافی محدود ہے۔ فرد کائناتی استعارہ نہیں بن پایا۔ انھوں نے فرد کو اس کے فوری متعلقات سے متعلق کر کے اس کے عوامل اور سوچ کو محدود کر دیا ہے۔

(ایضاً)

حلقہ کے یہاں فرد کی آزادی فن کار کی آزادی کے مترادف ہے۔ فرد کی آزادی کا خواب عبوری دور کے ادیبوں نے بھی دیکھا ہے لیکن ان کے ہاں یہ آزادی حلقہ کی طرح محدود نہیں اس لیے کہ ان کا فرد کا تصور بھی محدود نہیں ہے۔ فن کار کے لیے غیر محدود آزادی کی خواہش کا اثر مرتب ہوا کہ عبوری دور کے ادیبوں نے سب سے پہلے ''کمٹ منٹ'' (وابستگی) کے ادب کی مخالفت کی اور ۳۵ء کی نسل کی فکری ادعائیت پر کڑی نکتہ چینی کی اور اپنے لیے نیا شعری اصول ترتیب دیا بلکہ شاعری کی نئی تعریف خلق کی۔ خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں:

> ''وہ (نیا شاعر) شاعری کو اجتماعی خیالات کا منظوم بیان نہیں سمجھتا بلکہ اسے زندگی کے تجربات و مشاہدات کا ایسا تخلیقی اظہار سمجھتا ہے جو اس کی اپنی شخصیت، اس کے مزاج اور اس کے محسوسات سے ہم آہنگ ہو کر ایک منفرد پیکر اختیار کر لے۔ وہ شاعری کو جماعتی کورس کے بجائے انفرادی تخلیقی عمل سمجھتا ہے''۔
>
> (نئے شعری رجحانات۔ مضامین نو، ص ۶۵)

یعنی ''تخلیقات'' اور '' تجربہ'' ایسے دو اہم عناصر ہیں جن پر جدید شاعر اپنی شاعری کی بنیاد رکھتا ہے۔ یہ تجربے اور مشاہدے کو اپنی شخصیت، مزاج اور محسوسات سے ہم آہنگ کر کے شعری صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کو کسی مخصوص آئیڈیالوجی کا پابند نہیں بناتا بلکہ اپنے انفرادی محسوسات کو اہم گردانتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ:

> ''نئے شاعروں کے یہاں زندگی کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے دیکھنے، سمجھنے اور برتنے کا جو رجحان سامنے آیا ہے وہی اس نسل کا اکتساب ہے۔ داخلیت، خارجیت، مواد اور ہیئت، ذات اور کائنات، غم جاناں اور غم دوراں، بڑے موضوعات اور چھوٹے موضوعات ان سب کی

تقسیم اور انھیں علاحدہ علاحدہ سمجھ کر کسی ایک کو رد اور دوسرے کو قبول کرنے یا اپنے اوپر مسلط کرنے کو نیا شاعر ایک غیر فطری عمل سمجھتا ہے۔ وہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا کو الگ الگ کر کے دیکھنے کا قائل نہیں بلکہ ان دونوں کے گہرے ربط کو سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ فرد اور سماج دونوں کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے کا لازمہ قرار دیتا ہے''۔

(خلیل الرحمٰن اعظمی۔ نئے شعری رجحانات۔مضامین نو،ص ۶۵)

خلیل الرحمٰن اعظمی نے شاعروں کی صورت حال بیان کرتے ہوئے پوری جدید یا نئی شاعری کو ذہن میں رکھتے ہیں جن میں خود ان کی نسل (عبوری دور) کے شاعروں کا رویہ بھی شامل ہے۔ یہاں جو بات اہم ہے وہ یہ کہ عبوری دور کے ادیبوں نے اپنی شاعری کی بنیاد ذاتی تجربے، مشاہدے اور فن کار کے انفرادی ویژن پر رکھی اور اس شاعری کی حوصلہ افزائی کی جس میں یہ عناصر موجود تھے۔ وحید اختر بھی نئی شاعری کی اس خصوصیت کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کرتے ہیں کہ:

''جدید ادب حقیقی زندگی کو برتنے کا نام ہے''۔

جدید ادیب خود کو کسی مخصوص نظریے کے حوالے نہیں کرتا بلکہ اپنے دل کی روشنی اور انفرادی احساس کی رہنمائی مین ادب تخلیق کرتا ہے اس لیے کہ:

''کسی نظریے کے ہاتھوں خود کو مکمل طور پر سپرد کر دینے سے راستہ تو صاف اور سیدھا ہو جاتا ہے مگر فکر و احساس پر اس ایک راستے کے علاوہ دوسرے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ نظریاتی ناوابستگی میں خطرات بھی زیادہ ہیں اور گمراہی کے اندیشے بھی بہت ہیں۔ مگر اس کے ساتھ فکر کے نئے افقوں تک رسائی کے امکانات بھی بے انتہا ہیں''۔

(جدیدیت کے بنیادی تصورات۔ جدیدیت اور ادب مرتبہ آل احمد

سرور، ص ۸۰،۸۱)

گویا خارجی عقائد و نظریات سے متاثر ہونا بری بات نہیں ہے مگر انہیں سب کچھ سمجھ لینے کے بعد ذہن بہرحال غیر مشروط نہیں رہتا۔

عبوری دور کے نئے ادیبوں نے آئیڈیالوجی کی تابعداری سے انکار کر کے اپنا رشتہ حالی اور محمد حسین آزاد سے پہلے کی شعری روایت سے جوڑنے میں کامیابی حاصل کی کہ فن کار اپنے تجربے اور مشاہدے کے اظہار کے لیے مکمل طور پر پرکھا یا قبول نہیں کیا جاتا تھا بلکہ شاعر اپنی مکمل شخصیت کا اظہار کرتا تھا۔

عبوری دور کے ادیبوں نے دوسری اہم بات یہ کی کہ ''ادبیت اور شعریت'' کو ادب کی بنیادی قدر تسلیم کیا۔ لیکن وہ کون سی صفت یا صفات ہیں جن کی موجودگی ادبیت اور شعریت کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے؟ اس کا کوئی ذکر نہیں کیا بلکہ اپنے بیشتر تجربے کو موضوعات تک محدود رکھا اور اپنا سارا زور موضوع کی سماجی اور تہذیبی معنویت تلاش کرنے پر صرف کیا۔ جس سے گمان گذرتا ہے کہ ان حضرات کے یہاں بھی ''شعریت'' کا مفہوم واضح نہیں تھا یا کہ یہ شعریت کی اہم قدر موضوع اور مواد کو ہی سمجھتے تھے۔

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو عبوری دور کے ادیبوں کا اصل مسئلہ فن کار اور تخلیق کے درمیان نئے رشتے کی تلاش ہے۔ اس تلاش میں ان حضرات نے ماضی قریب (ترقی پسند اور حلقہ ارباب ذوق) کی شعری روایت سے انحراف کرتے ہوئے فنکار کا ایک ایسا تصور پیش کیا ہے جو تمام تر نیا ہونے کے باوجود حالی تا ۳۵ء کی نسل کے تصور سے مختلف ہے۔

(۳)

ساتویں دہائی کی نسل کے ادیبوں نے عبوری دور کے ادیبوں کے پیش کردہ مذکورہ مسلمات سے اتفاق کیا لیکن شعر و ادب پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے موضوع کو کوئی زیادہ اہمیت نہیں دی۔ اس نسل کے ادیب موضوع کی سماجی اور تہذیبی اہمیت تسلیم

کرتے ہیں اور نئی شاعری کے اہم موضوعات کا سماجی اور نفسیاتی جواز بھی پیش کرتے ہیں لیکن سرے سے ''غیر ارادی معیار'' قرار دیتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

''شعر کو پرکھنے اور اس میں شاعری کے عنصر کو پہچاننے اور الگ کرنے کے لئے موضوع کی قید نہیں لگائی جا سکتی یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں شعر میں شاعری نہیں ہے، چونکہ اس کا موضوع غیر شاعرانہ ہے...... شعر کی پہچان یا تعریف یا تنقید و تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے...... شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے اس کے الفاظ میں بند ہے، الفاظ جو بقول پاسترنک ''حسن اور معنی کا وطن اور گھر'' ہوتے ہیں۔

(شعر، غیر شعر اور نثر۔ص ۲۴)

اس اقتباس کے لہجے کی قطعیت سے بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شمس الرحمان فاروقی کے نزدیک موضوع کی اہمیت ثانوی ہے کیوں کہ موضوع کسی بھی صورت شاعری یا شعریت کا معیار نہیں۔ جہاں تک 'معیار' کا تعلق ہے تو یہ بات اکثریت تسلیم کرتی آئی ہے کہ شاعری کی شناخت میں موضوع غیر اہم ہو جاتا ہے خود شمس الرحمٰن نے ایک مضمون 'شعر کا ابلاغ' میں نظامی عروضی اور ابوالعصر معامی کے اقوال نقل کیے ہیں اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''شاعر الفاظ کو نئے معنی بخشتا ہے اور انہیں مروجہ طریقوں سے استعمال کر کے اس طرح جوڑتا اور بٹھاتا ہے کہ نئے نئے میل حاصل ہوتے ہیں''۔ دوسرے لفظوں میں ''شعر زبان کے غیر معمولی اظہار کا نام ہے''۔ ایک اور جگہ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں کہ ''شاعری انفرادی تجربے اور احساس کا اظہار ہے'' (لفظ و معنی، ص ۹۹، ۱۰۰) تو سوال پیدا ہوتا ہے کیا انفرادی تجربے اور احساس کا تعلق موضوع سے نہیں ہے؟ اور کیا اس تعریف سے اوپر دیے گئے اقتباس کا رد نہیں ہوتا؟

دراصل نئے ادیب اپنی شعری جمالیات سے موضوع کی معنویت کو یکسر رد نہیں

کرتے بلکہ موضوع کے باب میں مثبت قدر اور منفی قدر، اخلاقی اور غیر اخلاقی، مقصدیت اور غیر مقصدی جیسے غیر ادبی معیارات کو سامنے رکھ کر شاعری کے حسن و قبح کا اندازہ لگانے کے خلاف ہیں۔ ان کے نزدیک یہ عمل شاعری سے کھلواڑ کے مترادف ہے۔

اب تک کی نظریہ سازی اس امر پر مرکوز رہی ہے کہ وہ ادب پارے جس میں نئے اور عظیم موضوعات موجود ہوں، بہت سے مسائل سے بری الذمہ ہوتے ہیں۔ اس نظریے کے زیر سایہ نئے اور عظیم موضوعات کی پیش کش بغایت اہم رہی۔ اس روش میں لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف کو درخور اعتنا نہ سمجھتے ہوئے موضوع اور صیغہ اظہار کے علاحدہ علاحدہ فاصلے قائم کیے۔

(لسانی تشکیلات۔ نئی شاعری، ص ۲۴۸)

تو گویا انکار موضوع کی اہمیت اور معنویت سے نہیں بلکہ اس طرز احساس سے انکار ہے جو موضوع اور صیغہ اظہار کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرتا ہے اور انہیں الگ الگ وجود کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ یہی بات فاروقی ان الفاظ میں ادا کرتے ہیں کہ ''شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے، اس کے الفاظ میں بند ہے'' یعنی موضوع الفاظ سے علاحدہ وجود نہیں رکھتا اور موضوع کی معنویت الفاظ کی معنویت سے وابستہ الفاظ میں پیوستہ ہوتی ہے۔

''جدید شعری جمالیات'' (جس کی ترتیب میں افتخار جالب اور شمس الرحمٰن فاروقی نے سب سے اہم رول ادا کیا ہے) جس اصول کو مرکزی حیثیت دیتی ہے وہ یہ ہے کہ شاعری میں تجربے یا محسوسات کا اظہار ہوتا ہے لیکن ''شعریت'' کا پیمانہ موضوع یا تجربہ نہیں بلکہ ''فارم'' ہے اور فارم جو کچھ ہے وہ الفاظ کی تنظیم سے عبارت ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعری زبان کی مخصوص تنظیم کا نام ہے۔ اور تنظیم کا عمل کسی بھی صورت لا شعوری نہیں ہوتا۔ یعنی شعریت کوئی ایسا لاشعوری عمل نہیں ہے جسے شاعر خواب یا جنون کی

حالت میں یا غیرارادی طور پر حاصل کرتا ہے بلکہ 'شعریت' ایک شعوری اور ارادی عمل ہے جسے فن کار محنت اور تنقیدی سوجھ بوجھ کے استعمال سے حاصل کرسکتا ہے۔ یہ تصور جہاں اس مفروضہ کا انکار ہے کہ شاعری ''بے ساختہ اظہار'' کا نام ہے یا شاعری کی تخلیق محض جنون یا نشہ کی حالت میں انجام پائی ہے وہیں قدیم کلاسیکی رجحان کی بازیافت بھی ہے جس کے بارے میں عام خیال یہ رہا ہے کہ کلاسیکی ادیب شاعری کو ''صناعت'' سمجھتے رہے ہیں۔

شاعری کے ''صناعت'' کے تصور سے انحراف کا آغاز یوں تو حالی کے زیر اثر شروع ہوا، گو کہ حالی نے ''آمد اور آورد'' کی بحث میں آورد کو قطعی طور پر شعری سرحد کے باہر نہیں کیا بلکہ ''تفحص الفاظ'' پر پورا اصرار کیا لیکن بیسویں صدی کے آغاز اور ترقی پسند تحریک کے زمانہ'' عروج میں موضوع کو اہمیت دیے جانے کے پیش نظر فن'' سے ایک طرح کی بے اعتنائی سامنے آتی رہی ہے بلکہ ایسا بھی ہوا کہ انفرادی تخلیقات سے قطع نظر شاعروں نے اس آزادی کی خواہش کی ہے اگر صیغہ اظہار میں کوئی خامی رہ جائے تو یہ بات عیب نہ گردانی جائے کہ موضوع کا تقاضا ہی ایسا تھا۔ اردو کے کئی نقادوں نے فیض، میراجی اور دوسرے شاعروں کی تخلیقات میں لسانی خامیوں کی طرف اشارہ کیے ہیں اور حال میں شمس الرحمن فاروقی نے ''فراق'' پر اس قسم کی تنقید کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ زبان کے صحیح استعمال کا شعور بہت زیادہ نہیں۔ یہاں یہ فرق ملحوظ رہنا چاہیے کہ بیشتر نقادوں کا طریق کار ''لسانی صحت'' کی تلاش رہا ہے جس کا تعلق اس بات سے ہے کہ آیا فلاں لفظ ازروئے لغت صحیح استعمال ہوا کہ نہیں۔ جب کہ فاروقی لغت کے جھمیلے میں نہیں پڑتے کہ ان کے نزدیک شعری زبان لغوی معنی کے حدود کو توڑتی ہے۔ ان کا اصرار اس بات پر ہے کہ شاعری میں زبان تخلیقی استعمال ہو اور شاعری کا میلان چونکہ اختصار اور ایجاز کی طرف ہوتا ہے (بلکہ فاروقی کے نزدیک 'اجمال' شعر کے بنیادی اجزا میں سے ایک ہے) اس لیے شاعری کو لسانی حشو وزوائد سے پاک ہونا چاہیے۔

''جدید شعری جمالیات'' کی رو سے شاعری زبان کے مخصوص طریق استعمال کا

نام ہے ایسی صورت میں دیکھنا یہ ہوگا کہ ''نئی شاعری'' کے نظریہ ساز زبان کے مخصوص طریق استعمال سے کیا مراد لیتے ہیں؟ افتخار جالب نے شعری زبان کے مخصوص طریق استعمال کو ''لسانی تشکیلات'' کا نام دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والی موضوع اور صیغۂ اظہار کی دو ٹوک تقسیم کو رد کرتی ہیں کہ لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغۂ اظہار پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی صداقت ہیں جس کے حصے، تجزیے نہیں کیے جاسکتے''۔

(لسانی تشکیلات۔نئی شاعری، ص ۲۴۷)

''لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیاء کی نمائندگی کی بجائے مرکب ترکیبی کی مشمولات میں جگہ دیتی ہیں .... لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطور اشیاء جلوہ گر ہوتے ہیں''۔

(ایضاً ص ۲۴۹)

''فکری مفروضوں کو لسانی تشکیلات میں حل کرنے سے شئیت وعلامت کا ظہور ہوتا ہے۔ تحلیل کے اس عمل کو ابھرنا چاہیے ورنہ نثر تخلیق ہوگی۔ وہ چیز جسے ہم شاعری کا نام دیتے ہیں پیدا نہ ہوگی''۔

(ایضاً ص ۲۵۶)

''احمد ندیم قاسمی کا بنیادی پتھر استدلال ہے۔ چند مفروضے یکے بعد دیگرے بیان کرنے کے بعد ان سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے.........ان کی نظمیں استدلال ہیں مکمل شعر نہیں''۔

(ایضاً ۲۵۶)

''استعارہ اور استعاراتی بیان، مجرد بیان کے برعکس ٹھوس جسمیت پر انحصار کرتا ہے۔ استعارہ بیان کی شئیت سے ربط رکھتا ہے۔ ٹھوس صوری

> تلازموں، واقعات اور مواقع سے استعارہ کا خمیر اٹھتا ہے۔ چنانچہ جب ہم الفاظ کو شیئیت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت جس کا منبع الفاظ کی شئیت ہے زبان کو استعارے کے اصل اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ ادب کی تمام زبان استعاراتی ہو جاتی ہے۔
>
> (ایضاً ص ۲۸۲)

مذکورہ اقتباسات سے جو بھی مجموعی تصویر بنتی ہے وہ یہ کہ (۱) فن پارے میں الفاظ قائم بالذات ہوتے ہیں اور یہ صورت الفاظ کی شیئیت کے ذریعہ حاصل ہوتی ہے (۲) اس شیئیت کو ابھارنے میں استعارہ سب سے زیادہ معاون ہوتا ہے کہ یہ ٹھوس جسمیت کا حامل شعری وسیلہ ہے (۳) اور یہ کہ منطقی استدلال سے آزاد ہو کر ہی شاعری ممکن ہے (۴) چوتھی بات یہ کہ سارے الفاظ ایک دوسرے سے منسلک اور ایک دوسرے کا جواز بن کر آتے ہیں۔ افتخار جالب نے اس حقیقت کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے۔

> جو لفظ آتا ہے وہ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کے مطابق آتا ہے اپنے گردوپیش کے جبر سے متعین ہوتا ہے۔ اپنی جگہ پر متعین ہو کر اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کو اپنے جبر سے متغیر کرتا ہے۔

یہاں '' جدید شعری جمالیات '' کی بیشتر صورتیں سامنے آجاتی ہیں۔ البتہ جزئیات میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ان تصورات کو نسبتاً واضح انداز میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنے کلیدی مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں شاعری کی تعریف متعین کرتے ہوئے موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ کا استعمال اور ابہام کو شاعری کا اصل اصول قرار دیا ہے۔ یہ اصول زبان کے مخصوص طریق استعمال سے تعلق رکھتا ہے۔ ان میں '' جدلیاتی لفظ کا استعمال '' اور '' ابہام '' ایسے دو اہم عناصر ہیں جنھیں '' جدید شعری جمالیات '' میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک شاعری کی یہ تعریف شاعری کو نثر سے ممتاز کرتی ہے کہ ان کے خیال میں نثر میں مذکورہ وسائل استعمال نہیں ہوتے اور اگر کیے جائیں تو یہ نثر کے بنیادی مزاج کے خلاف ہوگا۔ مزید براں یہ وسائل شعر کو غیر شعر اور نثر سے ممتاز کرنے کے علاوہ شاعری کا معیار بھی ہیں۔ ہماری بحث کے لیے موزونیت اور اجمال زیادہ اہم ہیں کہ ان سے ہی نئی شاعری کا نظریاتی ڈھانچہ تشکیل پاتا ہے۔

''جدلیاتی لفظ'' سے فاروقی کی مراد تشبیہ، پیکر، استعارہ، پیکر اور علامت ہیں۔ ان چاروں وسائل کو انھوں نے زبان کا 'تخلیقی استعمال' بھی قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے۔ تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارہ اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں مثلاً تمثیل Allegory، آیت Sign، نشان Emblem وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کی شرائط نہیں ہیں اوصاف ہیں۔ ان کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں انہیں استعارے کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہو جائے گی''۔

(علامت کی پہچان۔ شعر غیر شعر اور نثر۔ ص ۱۰۸)

افتخار جالب صرف استعارہ کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں استعارہ کی توضیح جس طرح ہوتی ہے اس سے یہی مفہوم نکلتا ہے کہ وہ استعارہ کے ''علامتی'' استعمال کے قائل ہیں۔ مثلاً وہ ایک دوسرے مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''چار چھ مشابہتوں اور آٹھ دس مغائرتوں کا بیک وقت احاطہ کرنے کا وسیلہ استعارہ ہے۔ بچوں کو سمجھانے کے لیے جو یہ کہا جاتا تھا کہ فلاں چیز فلاں کا استعارہ ہے تو ابتدائیہ کے طور پر غلط نہ تھا۔ معاملہ یہ تھا کہ

مشابہتیں ، مغائرتیں عدداً ایک آدھ سے تجاوز نہ کرتی تھیں ۔ ان وجوہات کی بدولت چند لوگ ابتدا کو انتہا سمجھ بیٹھے، تو اس میں کچھ ہاتھ حالات کا بھی تھا......... ہمارے دیکھتے دیکھتے چار چھ مغائرتوں اور آٹھ دس مشابہتوں پر محیط استعارہ کی تخلیق، تشخیص اور تنقید کرنے والے پیدا ہو گئے ہیں ۔ اگر آپ کے نزدیک ایک آدھ مشابہت اور مغائرت پر مبنی ہے تو یہ لازمی ہے کہ آپ کہیں فلاں چیز کا استعارہ ہے ۔ استعارے میں ایک چیز کا دوسری سے نیابت کرنے کا تصور اسی عددی محدودیت کا شاخسانہ ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ نیابت کا یہ تصور استعارہ کو نیست و نابود کر کے رکھ دیتا ہے''۔

(بورژوائی بورژوازی ۔ شب خون، شمارہ ۳۱ دسمبر ۱۹۶۸ء)

فاروقی اس پورے عمل کو علامت قرار دیتے ہیں جہاں اصل چیز مفہوم کی غیر قطعیت ہوتی ہے ۔ وہ علامت یا علامتی بیان کو شاعری کا ایک وسیلہ قرار دیتے ہیں ۔ کل شاعری نہیں ۔ ان کے نزدیک تشبیہ اور نیابت کا استعارہ، جس میں ایک آدھ مشابہت اور ایک آدھ مغائرت پائی جائے، شاعری میں استعمال ہو سکتے ہیں ۔ اس طرح فاروقی کا تصور افتخار جالب کی نسبت زیادہ لچک دار ہے ۔ لیکن فاروقی بھی '' جدید شعری ذہن'' کا غالب رجحان'' پیچیدہ استعاروں کی نو بہ نو تخلیق قرار دیتے ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں:

'' شعر کی زبان میں تغیر دو طرح سے لائے جاتے ہیں ۔ ایک تو نئے الفاظ و تراکیب کے استعمال سے.........اور دوسرے الفاظ کو نئے ڈھنگ سے استعمال کرنے سے.........اس استعمال کی بنیادی صفت استعارہ اور استعارے کے ذریعے پیدا ہونے والا ابہام ہے.......... استعارہ کی پیچیدگی جو غالب کے کلام کی بنیادی صفت ہے مختلف طریقوں سے اردو شاعری پر اثر انداز ہوتی رہی ہے ۔ لیکن اس کا اجتمائی

اثر جدید شاعری پر ہی ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید نظریہ شعر کے
عام ہونے سے پہلے استعارہ ایک خارجی صفت تھا جو کلام میں زور، حسن
یا اختصار پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ غالب کے کلام میں
استعارہ کا اولین عمل مختلف معانی کو یک جا کرنا ہے۔

(اردو شاعری پر غالب کا اثر۔ شعر، غیر شعر اور نثر، ص۲۹۴، ۲۹۵)

فاروقی کے نزدیک بھی جدید شعری رجحان ''علامتی بیان'' کی طرف مائل ہے جس کا منبع ایسے استعاروں کی تخلیق ہے جو معانی کی ایک سے زیادہ جہت رکھتے ہوں۔ یہ 'غیر قطعیت' وہ 'ابہام' ہے، جو فاروقی کے نزدیک شاعری کا حسن ہے اور جسے افتخار جالب بالواسطہ طور پر یوں بیان کرتے ہیں کہ:

''بہ حیثیت مجموعی لسانی تشکیلات کسی خارجی جبر و اکراہ کے بغیر جو جبر و منع کرتی ہے اس میں تلون رنگارنگی اور Indeterminancy کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔

(لسانی تشکیلات۔ نئی شاعری، ص۲۷۳)

یہاں Indeterminancy غیر قطعیت کے مفہوم میں ہے جسے بودلیر Infinite یعنی لامحدود کو حاصل کرنے کا نام دیتا ہے اور جو افتخار جالب کے نزدیک، محدودیت کو پھلانگ کر ''غیر معروضیت یا'' تجریدیت'' حاصل کرتا ہے اور جسے مختلف جہات رکھنے والے استعارہ کی تخلیق کے ذریعے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ یہ عمل استعارہ کو علامت کی صفت میں لے آتا ہے۔

(بورژوائی بورژوازی۔ شب خون۔ شمارہ ۳۱)

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کو زبان کے انفرادی اظہار کا نام دینے کا محرک فن کا کون سا نظریہ ہے؟ حالی سے لے کر ترقی پسند تحریک اور بعد ازاں عبوری دور

میں بھی فن کا جو نظریہ عام رہا ہے وہ ارسطو کے ''نظریہ نقل'' کی پیروی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق نے اس تصور سے انحراف ضرور کیا اور اجنبی اور انوکھے اظہار کو شاعری کی اساس قرار دیا جس کا مطلب یہ تھا کہ فن کا مقصد خارجی کائنات کی مشابہت پیدا کرنا نہیں بلکہ نئی کائنات کی تخلیق ہے۔ ایک ایسی کائنات کی جس کی فضا انوکھی اور اجنبی ہو۔ حلقہ نے بھی اس مقصد کے حصول کے لیے زبان کے غیر معمولی استعمال کو اہمیت دی۔ تقریباً یہی بات جدید شعری نقطۂ نظر میں ملتی ہے۔ افتخار جالب زبان کی شکست و ریخت کے قائل ہیں اور نئے شاعروں سے اس کا شدید مطالبہ بھی کرتے ہیں۔ تقریباً یہی بات تھوڑے سے فرق کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں۔ ان کا اصرار ہے کہ اگر زبان روایتی استعمال ہو تو فن کار نے مخصوص طریق استعمال سے اس کی معنوی جہت میں اضافہ ضرور کیا ہو۔ تو کیا جدید شعری تصور حلقۂ ارباب ذوق کی ہی روایت کا احیاء یا توسیع ہے؟ یا کہ دونوں میں کوئی فرق بھی ہے؟

حلقے نے فنی طریق کار کا جو نظریہ اپنایا تقریباً وہی نظریہ نئے ادیبوں کا ہے لیکن فرق مقصد اور محرک کا ہے۔ حلقہ کا مقصد روایت کی مخالفت کر کے ایک نئی کائنات کی تشکیل کرنا تھا۔ اس کے لئے روایتی فکر اور روایتی اسالیب بیان سے گریز اور بغاوت لازمی عمل سمجھا گیا۔ لیکن ساتویں دہے کی نسل کے شاعروں اور ادیبوں کا مقصد فن کو تبدیل شدہ لیکن ناپسندیدہ کائنات کا بدل بنا کر پیش کرنا تھا۔ ان حضرات نے ''نظریہ نقل'' سے انحراف کیا اور فن (یعنی زبان کے انفرادی اظہار) کو سائنسی کائنات کی ''تلافی'' قرار دیا ہے۔ اس کی وضاحت شمس الرحمٰن فاروقی کے مندرجہ ذیل اقتباس سے بھی ہوتی ہے۔

> ''بے اطمینانی کی جس فضا میں ہم آج زندہ ہیں اس کا بدل یہی ہو سکتا ہے کہ ہم ایسی علامت تلاش کریں یا خلق کریں جو موجودہ عالم کون و فساد کی تلاش کر سکے۔ ہمارے عہد میں شاعری کے علامتی مفاہیم ڈھونڈنے کی جو کوششیں ہیں وہ اس تخلیقی تلافی کا غیر شعوری اظہار

ہیں .... جدید ذہن کی بے اطمینانی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ الفاظ کی اصلی اور فطری تخلیقی قوت کو تسلیم کرتا ہے اور انہیں اسرار و علامت کی شکل میں پہنچاتا ہے .... اس علامتی اسرار پرستی کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جدید ذہن لفظ کی تذلیل کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ لفظ کی تذلیل کا ایک اہم لیکن غیر محسوس اظہار اسرار کے فقدان میں نظر آتا ہے''۔

(غالب اور جدید ذہن۔ شعر غیر شعر اور نثر۔ ص ۲۷۶، ۲۷۷)

تو گویا نیا شاعر ان اسرار کو پانا چاہتا ہے جسے سائنس کی واقعیت پسندی اور سائنسی ایجادات نے ختم کر دیا ہے۔ آرنلڈ اور رچرڈسن نے اسی لیے شاعری کو سائنس کا مقابل قرار دیا ہے بلکہ آرنلڈ نے شاعری کو مذہب اور فلسفہ کا بھی بدل قرار دیا ہے جنھیں سائنس نے بے مصرف اور کم وقعت بنا کر رکھ دیا ہے۔ فاروقی مذہب یا فلسفہ کا نام نہیں لیتے لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ آج 'اسرار کا فقدان' ہوا ہے اور جدید ذہن اس 'اسرار' کو پانے کی کوشش کر رہا ہے تو اس کا مفہوم یہی ہے کہ جدید شاعری کسی کھوئی ہوئی دنیا کی بازیافت ہے یا ایک ایسی کائنات کی تخلیق جس پر فن کار کا اپنا اختیار بھی ہو، جس اختیار کو مشینوں نے ان کے خالق سے چھین لیا ہے۔ تو گویا حلقہ کے نزدیک فن روایتی دنیا کو بدلنے کا وسیلہ تھا جسے وہ ناپسند کرتے تھے جبکہ جدید شاعروں کے نزدیک فن ناپسندیدہ مشینی کائنات کا بدل ہے اور اس طرح بجائے خود ایک مقصد ہے۔

رولاں بارتھ

اخذ و ترجمہ: سید خالد قادری

اساطیر کا عصری تصور

(رولاں بارتھ کے مضامین کے مجموعے Mythologes

میں شامل مضمون Myth Today سے ماخوذ)

اساطیر کا عصری تصور کیا ہو سکتا ہے؟ آج اسے کس طرح سمجھا یا بیان کیا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا ایک سیدھا سادہ جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اساطیر ایک مخصوص قسم کی زبان کا نام ہے، ایک ایسی زبان جس کا اساطیر میں تبدیل ہونا کچھ خاص قسم کے حالات کے تابع ہوتا ہے۔ اساطیر کو ہم ابلاغ کا ایک نظام یا پھر ایک طرح کا پیغام بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں یہ بھی واضح کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسے کوئی مجرد تصور یا خیالی پیکر نہ سمجھا جائے۔ یہ معنی خیزی کا ایک طریقۂ کار (Mode of signification) یا ہیئت (form) ہے جس سے منسلک تاریخی حدود اور ان کے اطلاق کے حالات طے کیے جاتے ہیں۔

چوں کہ اسطور ایک قسم کی زبان ہے اس لیے ہر وہ شے اسطور کہی جا سکتی ہے جس کا ابلاغ ڈسکورس کے توسط سے ممکن ہو سکے۔ مزید یہ کہ اسطور کو اس کے پیغام سے نہیں بلکہ اس کے پیغام کی ترسیل کے مخصوص طریقۂ کار سے جانا اور سمجھا جاتا ہے اور چوں کہ suggestivity یا اشارتی امکانات کے معاملے میں اس کائنات کی زرخیزی لامحدود ہے اس لیے اس سے متعلق کوئی بھی شے اسطور کے زمرے میں آ سکتی ہے۔ یعنی کہ یہاں کی ہر شے ایک محدود مجرد خاموش وجود سے ارتقا پذیر ہو کر ایک ایسی Oral State کو پہنچ سکتی ہے جہاں اسے مجموعی سماجی ستائش حاصل ہو جائے کیوں کہ ہمارے درمیان ایسا کوئی بھی فطری یا غیر فطری قانون موجود نہیں جو اشیا کے بارے میں گفتگو کرنے میں مانع ہو۔

مثال کے طور پر ایک درخت ہو سکتا ہے، مگر ہمیشہ اور ہر بار نہیں۔ایک آرٹسٹ یا ادیب جب اسے کسی خاص تناظر میں اپنے مخصوص فقروں، تشبیہات اور استعاروں سے سجا کر پیش کرتا ہے تو وہ محض درخت نہیں رہ جاتا۔اب ایک خالص مادہ فنی عمل سے ترقی پذیر ہو کر سماجی معنویت حاصل کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر شے ہمیشہ اس طرح پیش نہیں کی جاتی۔ ایک زمانے تک چند اشیا اساطیری زبان کا حصہ بنی رہتی ہیں پھر ان کی جگہ دوسری چیزیں لے لیتی ہیں اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔

کیا کچھ ایسی بھی چیزیں ہیں جو ہمیشہ Suggestivity کا ماخذ بنی رہتی ہیں یعنی کہ جن کا وجود Suggestitvity سے ہی عبارت ہے جیسا کہ بادلیئر نے " عورت " کے بارے میں کہا تھا، تو اس کا جواب نفی میں ہی ہوگا۔ قدیم تر اساطیر کی بات تو کی جا سکتی ہے مگر ابدی اساطیر کی نہیں۔ چوں کہ یہ انسانی تاریخ ہی ہے جو حقائق کو زبان و بیان میں ڈھالتی ہے اسی لیے تسلسلِ زماں سے جڑی اساطیری زبان کے وجود اور بقا و زوال کے مراحل کا تعین بھی تاریخِ انسان ہی کرتی ہے۔ اساطیر بے حد قدیم ہوں یا نسبتاً کم ان کی بنیاد پیچھے جا کر تاریخ میں ہی کہیں تلاش کرنی ہوگی۔کوئی شے خود اپنی ظاہری یا باطنی خصوصیات کی بنا پر اسطور میں تبدیل نہیں ہوتی۔اس لیے اساطیر کو ایک ایسی زبان کہنا شاید نامناسب نہ ہوگا جسے تاریخ شناخت عطا کرتی ہے۔

چوں کہ اساطیری زبان ایک قسم کا پیغام ہے اس لیے وہ محض Oral Speech تک محدود نہیں بلکہ مختلف قسم کا تحریری مواد اور ذرائع ابلاغ بہ شمول فوٹوگرافی اور سینما وغیرہ بھی اس کو استحکام بخشتے ہیں۔ مزید وضاحت کے خیال سے یہاں رولاں بارتھ کے مضمون کا ایک اقتباس حوالے کے طور پر پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

' Mythical speech is made of a material which has already been worked on as to make it suitable for communication ! It is because all the material of myth presuposes a signifying

consciousness, that one can reason about them while discounting their substance. This substance is not unimportant ! Picturess, ot be sure, are more imperative than writing. They impose meaning at one stroke, without analysing or diluting it. But this is no longer a Constitutive difference. Picturews become a kind of writing as soon as they are meaningful. Like writing they call for a lexis ___________________________. Even objects will become speech if they mean something________. This does not mean thatone must treat mythical speech like language__________ myth in fact belongs to the province of general sciences, coextensive with linguistics which is simiology.'

(Myth Today)

[اسطوری زبان ایسے مواد سے وضع کی جاتی ہے جسے پہلے ہی سے ترسیل کے لیے موزوں بنا لیا گیا ہو۔ چوں کہ اسطور کے سارے مواد کے لیے ایک Signifying Consciousness لازمی ہوتی ہے اس لیے ہم اساطیر کے مواد سے مبالغے کو منہا کرتے ہوئے ان پر غور و فکر کر سکتے ہیں۔ یہ مواد غیر اہم نہیں ہے! تصویریں اپنے اندر در حقیقت تحریر سے زیادہ اثر پذیری رکھتی ہیں۔ وہ تجزیے کے مرحلے سے قبل ہی اور اس کی اہمیت گھٹائے بغیر موقلم کی ایک ہی جنبش سے مفہوم کو ہم پر مسلط کر دیتی ہیں۔ لیکن یہ ایک اساسی فرق نہیں ہوتا۔ جیسے ہی وہ معنی خیز ہو جائیں تصویریں ایک طرح کی تحریر بن جاتی ہیں۔ تحریر کی طرح انھیں بھی اپنی فرہنگ درکار ہوتی ہے۔ اگر ان کا کوئی با قاعدہ مفہوم ہو تو محسوس اور مادی اشیا تک گفتار زباں بن جائیں گی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اساطیری بیان کو زبانِ عام تصور کریں۔ اسطور دراصل جنرل سائنس کے شعبے سے تعلق رکھتی ہے اور لسانیات اور نشانیات کے ساتھ ہم وجود ہے۔]

چوں کہ اساطیر کا مطالعہ بھی ایک مخصوص قسم کی زبان کا مطالعہ ہے اس لیے اسے اس وسیع سائنس کے مطالعے کا ایک انتہائی چھوٹا حصہ کہا جاتا ہے جسے آج سے تقریباً پچاس سال پہلے سوسیور Saussure نے 'Semiology' "نشانیات" کا نام دیا تھا۔ ہر چند کہ نشانیات ابھی تک ارتقائی منازل میں ہی ہے مگر اس کی اہمیت اس امر سے واضح ہے کہ بیش تر عصری تحقیق وتنقید، مفہوم و معنی کے مباحث سے جڑی ہوئی ہیں...... تحلیل نفسی، ساختیات، ، رد تشکیل Eidetic Psychology اور وہ ادبی تنقید بھی جس کے کچھ بنیادی نمونے Bachelord نے پیش کیے ہیں۔ جہاں تنقید حقائق سے صرف اسی قدر سروکار رکھتی ہے جس حد تک وہ محض حقائق نہ ہو کر دوسرے وسیع تر مفاہیم کے حامل ہوں۔ اگر نشانیات کو ایک Formal Science مان لیا جاتا ہے تو اساطیر کے مطالعے کو اس کا ایک جز کہا جا سکتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ اگر اسے Ideology کے مطالعے کا ایک حصہ تصور کیا جائے تو اسے ایک تاریخی علم بھی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اساطیر بہر حال ہیئتِ افکار Ideas-in-form کا مطالعہ ہے۔

Semiology کے کسی مطالعے میں بنیادی سطح پر Signifier اور Signified کے رشتے کو ذہن میں رکھا جاتا ہے۔ چوں کہ ان دونوں کا تعلق الگ الگ Categories سے ہے اس لیے یہ رشتہ برابری کا نہیں ہے اسے Signifier expresses the signified کے اصول کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے، یہاں عام خیال کے برخلاف ہمیں ذہن میں یہ رکھنا ضروری ہے کہ کسی زبان کے نشانیاتی نظام میں ہمارا واسطہ دو نہیں بلکہ تین مختلف اصطلاحوں سے ہے، معنی نما (The Signifier)، تصور معنی (The Signified)، نشان (The Sign) جس میں آخر الذکر اول اور دویم کے توسط سے وجود میں آیا ہے۔ مثال کے طور پر گلاب کے پھول کو لیجیے جسے انسانی جذبے کی ترسیل کے لیے استعمال کیا جا تا رہا ہے۔ اب کیا یہاں صرف ایک معنی نما اور ایک تصور معنی گلاب اور ہمارا جذبہ ہی ہیں، یا پھر صرف جذبے کا اظہار کرنے والا گلاب ہی۔ تجزیے کی سطح پر

درحقیقت یہاں تین اصطلاحیں ہیں گلاب اور جذبات (تصوراتی سطح پر) جو ایک دوسرے میں ضم ہونے سے پہلے الگ الگ تھے اور تیسرا وہ نشان Sign (یا لفظ) جو پہلے دو کے باہم اتصال سے بنا ہے۔ جہاں تجزیے کی سطح پر گلاب کو اس پیغام (جذبات) سے الگ نہیں کیا جا سکتا جو اس میں نہاں ہے۔ وہیں تصوراتی سطح پر گلاب کو Signified اور Sign دونوں سمجھنا غلطی ہوگی۔ کیوں کہ Signifier (معنی نما) خالی ہے اور Sign بھری ہوئی ہے اسی لیے کہ وہ معنی ہے۔ اسطور کے کسی نشانیاتی (Semiologican) مطالعے کے لیے یہ تفریق ضروری ہے۔

سوسیور جس نے ایک مثالی یا اعلیٰ درجے کے نشانیاتی نظام ....زبان (Language) کے مطالعے کی کوشش کی تھی Signified کو تصور (Concept)، Signifier کو Accoustic Image (جو ذہنی ہے) اور تصور (Concept) اور پیکر یا (Image) کے بیچ قائم ہوئے رشتے کو Sign یا لفظ سے تعبیر کرتا ہے جو اپنا ایک ٹھوس وجود رکھتا ہے۔ اس طرح یہ واضح ہے کہ سوسیور نے Sign اور Signifier میں تفریق کی اور اس تفریق کی اہمیت کو سمجھا......ذہن وادراک کی کئی پے چیدہ نفسیاتی واردات ایسی ہیں جن کی تفہیم میں اس سے مدد لی گئی۔ مثال کے طور پر فرائیڈ اپنے مطالعے کا مواد خواب کے صرف اسی حصہ کو نہیں کہتا جو ذہن نے دیکھا یا دیکھنے والے کو یاد رہ گیا بلکہ اس خوابیدہ متن کو بھی اس میں شامل کرتا ہے جو ذہن میں موجود تھا۔ سارتری Sartrean تنقید میں بھی "Signified" کی تشکیل کردار (Subject) کے ذہن میں موجود بنیادی بحران (Crisis) سے ہوتی ہے۔ (مثال کے طور پر بودلیئر کا اپنی ماں سے بچھڑ جانا)۔ مجموعی طور پر تمام تمام ادب ایک ڈسکورس کی حیثیت سے Signified کہا جا سکتا ہے۔ جب کہ اس ڈسکورس اور اس میں نہاں بحران کے بیچ جو رشتہ پایا جاتا ہے وہ اس کے مزاج اور معیار کا تعین کرے گا جسے ہم Signification کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح سارتری (Sartrian) تنقید کا یہ سانچہ سہ ابعادی (Tri-dimensional) کہا جا سکتا ہے۔ اسطور

کی (Pattern) ساخت بھی اسی طرح سہ ابعادی ہوتی ہے۔ اسے بھی Signifier, Signified اور Sign کے وسیلے سے سمجھا جا سکتا ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ اساطیر کا اپنا ایک مخصوص تشکیلی نظام ہے ان معنوں میں کہ یہ ایک ایسی نشانیاتی زنجیر (Semiological Chain) سے بنتی ہیں جو پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ اس طرح اساطیر کے نظام کو ترتیب دوئم Second-order-conditioning کا نشانیاتی نظام بھی کہا جا سکتا ہے۔ پہلی ترتیب/درجہ بندی میں جسے نشان کہا جا سکتا تھا (پیکر اور تصور کی مجموعی صورت) وہ دوسری درجہ بندی تک آتے آتے محض Signifier رہ جاتا ہے۔ رولاں بارتھ نے اساطیر کے ایک ترتیب دوئم کے نشانیاتی نظام ہونے کے تصور کو مندرجہ ذیل جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

زبان	۱ - معنی نما	۲ - تصور معنی
	۳ - نشان	
اسطور	۱ - معنی نما	۲ - تصور معنی
	۳ - نشان	

اس طرح یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ اساطیر میں دوہرا نشانیاتی نظام ہوتا ہے۔ ایک لسانی (Linguistic)۔ اس کی زبان یا تشریح و تفہیم کے دوسرے طریقہ کار جسے Language-Object کہا جا سکتا ہے یوں کہ یہ زبان کا طریق اظہار ہی ہے جسے گرفت میں لا کر اساطیر اپنا مخصوص نظام مرتب کرتی ہیں، اور دوسرا اساطیر بہ ذات خود جسے فوق لسان (Meta Language) کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ اب زبانِ دوئم ہے جو پہلی کی جگہ استعمال میں آنے لگتی ہے۔ اسی لیے ماہر نشانیات (Semiologists) کو اساطیر کے سلسلے میں صرف (Meta Language) (فوق لسان) کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ نہ تو اسے یہاں Language Object کی ساخت کے بارے میں غور کرنے کی ضرورت

ہوتی ہے اور نہ ہی اس کے لسانی منصوبے (Linguistic Schema) کی تفصیل میں جانا ہوتا ہے۔ وہ صرف اس کے Total Term یا Global Sign کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تحریر اور تصویر کو ایک ہی درجے پر رکھتا ہے یعنی نشان کے درجے پر۔ اگر کسی اساطیری نظام کو تاریخ سے جوڑ کر یہ سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ عصری معاشرے کے مفادات سے کس حد تک ہم آہنگ ہے، یعنی کہ دوسرے الفاظ میں اسے نشانیات Semiology کے حصے کی طرح نہیں بلکہ Idialogy کے طور پر دیکھا جائے تو پھر دیکھنے والے کو ایک تیسری قسم کی Focusing کا محرک بننا ہوگا۔ یعنی کہ اب اساطیر کے رول کی وضاحت اس بات پر منحصر ہوگی کہ اس کا مطالعہ کرنے والا اسے اپنے مخصوص دور کے سیاق وسباق میں کس طرح Receive کرتا ہے۔

اب یہ واضح ہو چکا ہے کہ اسطور اور ابہام (ambiguity) لازم وملزوم نہیں ہیں بلکہ سچ تو یہ ہے اسطور بہ ذات خود نہ کچھ پوشیدہ رکھتی ہے اور نہ ہی کچھ بہت زیادہ واضح کرنے کی سعی کرتی ہے۔ وہ distort کرتی ہے۔ رولاں بارتھ کے الفاظ میں

' Myth hides nothing and flaunts nothing; it distorts; myth is neither a lie nor a confession; it is an inflexion.'_____ It aims at causing an immediate impression ______ it does not matter if one is later allowed to see through the myth, its action is assumed to be stronger than the rational explanation which may later belie it. This means that the reading of myth is exhausted at one stroke'.

[اسطور نہ تو کچھ پوشیدہ رکھتی ہے اور نہ ہی ضرورت سے زیادہ تشہیر کرتی ہے۔ وہ مسخ کرتی ہے۔ اسطور نہ ہی جھوٹا ملمع ہے اور نہ ہی ایجابیہ واقعہ۔ یہ Inflexion ہے۔اس کا مقصد فوری تاثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اگر بعد میں اس کے آر پار دیکھ سکنا ممکن بھی ہو جائے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں کیوں کہ اس کا اثر اس عقلی تشریح کے مقابلے میں

جو بعد میں اسے باطل ثابت کر دکھائے کہیں زیادہ پائدار ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ اسطور کی
خواندگی ایک ہی بار میں پوری ہو جاتی ہے۔]

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی

تانیثی ادب کی شناخت اور تعینِ قدر

نئے ادبی نظریہ سازوں نے ادب کے ان تمام سکہ بند معیاروں پر سوالیہ نشانات قائم کئے ہیں جن کے سبب بالادست فکری اور ادبی طبقات کو ماضی کے ادبی اظہار (Discourse) میں مرکزیت اور مثالی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ادب کی روایت میں آفاقی اصولوں کا تصور ہو یا جاگیردارانہ مسلمات کی قطعیت، غالب سماجی اداروں کی اجارہ داری ہو یا پدرانہ نظام پر قائم سماجی تصورات اور جنسی تفریق، اس نوع کے سارے معیارات گذشتہ برسوں میں شدت کے ساتھ زیر بحث آئے ہیں۔ ان مباحث کے ماحصل کے طور پر لسانی، ثقافتی اور جنسی اکائیوں کی طرف سے روایتی طور پر تسلیم شدہ اصول و معیار کی نفی پر اصرار بڑھ گیا ہے اور اپنی شناخت کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ بسا اوقات یہ اصرار تشخص کی تلاش کے حوالے سے مسلمہ اقدار پر خطِ تنسیخ کھینچنے کی صورت میں سامنے آیا۔ تشخص کی تلاش و جستجو کی اسی کوشش نے جنسی تفریق پر قائم معاشرے کے فکری و ادبی اظہارات کی بحث کو ادبی مباحث کے مرکز میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس طرح تانیثیت کا مسئلہ نظری اعتبار سے ایک اہم مابعد جدید مسئلہ بن گیا ہے۔ ورجینیا وولف سے لے کر سیمون دی بوائر کے درمیانی وقفے میں ادبی درجہ بندی کے جو مباحث سامنے تھے ان کی حیثیت کہیں طبقاتی اور کہیں نفسیاتی درجہ بندی کی تھی۔ مگر ان دونوں دانش ور خواتین کی تحریروں نے معاصر تانیثی تصورات کی تشکیل جدید کے لئے نئی بنیادیں فراہم کیں۔ یہی سبب ہے کہ مسئلہ نسائی شناخت کا ہو، تانیثی نظریے کا یا تانیثی تنقید کا، ان کی تحریروں سے کسب فیض کرنے کی کوشش تقریباً ہر نئی کتاب اور تحریر میں دکھائی دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت کے

مسائل من وعن وہ نہیں ہو سکتے جن سے مغرب کے تانیثیت پسند مصنفین دوچار ہیں۔ اس لئے کہ ان کی گفتگو کی اساس نمایاں طور پر مغربی زبانوں کے فکشن اور شاعری کے نمونوں پر قائم ہے۔ تاہم کچھ موازنے کی سہولت کی خاطر اور بڑی حد تک نظریاتی بنیادوں کے تعین اور تفہیم کی غرض سے مغربی تانیثیت کی مبادیات سے رجوع کرنا موضوع کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔"

اس تفصیل میں جانا سر دست غیر ضروری ہے کہ ورجینیا وولف کی کتاب "A Room of one's own" اور سیمون دی بوائر کی کتاب "The Second Sex" نے کیوں کر تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس بات کی اہمیت واضح کی کہ مغرب میں ادبی تخلیق اور تنقید کس طرح صدیوں سے رائج پدری نظام کی بنیاد پر قائم تہذیب کی عکاسی کرتی ہے۔ اس پس منظر میں اردو کے حوالے سے بھی اس وقت تک تانیثیت پسند نقطۂ نظر کو سمجھنا مشکل ہوگا جب تک ہم ہتم پدری نظام میں مرد کی مرکزیت اور عورت کو غیر سمجھنے کے رویے کو نشان زد نہ کرلیں، اور یہ اندازہ نہ لگالیں کہ جنسی محویت کی نشان دہی جن تحریروں کے وسیلے سے کی جاسکتی ہے ان کو مغرب میں کس تجزیاتی طریق کار کے ذریعے زیر بحث لایا گیا ہے۔ ڈیل اسپنڈر اور ٹورل موئی نے تانیثی ادبی نظریات کو جس طرح مرتب کیا ہے اس کی رو سے مغرب مرد کی مرکزیت کے تصور کا ایسا عادی ہے کہ اس میں عورت اپنے آپ محکوم یا غیر بن کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ بیش تر ادبی تحریروں میں اس تفریق کا عکس اس طرح منتقل ہوا ہے کہ مرد کرداروں کے مقابلے میں عورت کا کردار نصف بہتر کے بجائے نصف بہتر کے نمونے پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں مردانہ رویوں کی بالا دستی کے سبب مرد ادیبوں کی تحریریں صرف مردوں کے لئے لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس لئے اس رویے کی مزاحمت کی خاطر ایک ایسے زاویہ نظر کی شدید ضرورت محسوس کی گئی جو جنسی عدم توازن اور افراط و تفریط کو نشان زد کر سکے اور قدیم و جدید ادب کی قرات ثانی یا قرات مختلف پر اصرار کر سکے۔ اس طرز مطالعہ کو مزاحمتی

قرات کا بھی نام دیا گیا ہے۔اس تبدیل شدہ طرز مطالعہ نے واضح کیا کہ ہم نے اب تک مرد کے ساتھ متحرک، بہادر اور تعقل پسند جیسے اوصاف اور عورت کے ساتھ مجہول، کمزور اور جذباتی جیسی منفی صفات وابستہ کر رکھی ہیں۔اس طریق تنقید نے تانیثی زبان کے مسئلے کو ازسرِ نو بحث کا موضوع بنایا ہے اور جملوں کی ساخت، ڈسکورس کی مختلف اقسام اور تانیثی زبان اور اسلوب کے عناصر کی تلاش کو گذشتہ برسوں میں ایک طاقتور رجحان کی صورت میں تبدیل کر دیا ہے۔رولاں بارتھ کی معنیات اور دریدا کی لاتشکیل کی مدد سے تانیثیت پسند مصنفین کے ایک حلقے نے لسانیاتی مطالعے کی نوعیت تبدیل کر دی ہے۔ان نظریہ سازوں کا بنیادی مسئلہ ایسی انسانی زبان کی اختراع ہے جو پوری بنیاد پر قائم نظام کی توثیق نہ کرے۔

تاہم یہ بات وضاحت کی محتاج ہے کہ تانیثیت ادبی قدر کانعم البدل کیسے بن سکتی ہے؟ ادب کے قاری کے لئے تانیثی رجحان یا طریق تنقید سے تانیثیت کی شناخت تو بڑی حد تک قائم ہو جاتی ہے مگر ادب کو ادب کی حیثیت سے پڑھنے اور اس کی پرکھ کی معیار بندی کرنے کا مسئلہ ہنوز اپنی جگہ باقی رہتا ہے۔اس لئے دوسری طرح کی موضوعی شناخت کی طرح تانیثی نقطہ نظر کو بھی بجائے خود فنی معیار کا نام تو نہیں دیا جا سکتا۔البتہ اس طرز مطالعہ سے موضوعاتی اور تہذیبی توازن کا نظام ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔جہاں تک ادبی قدر کی معیار بندی کا سوال ہے تو اس کا تعین بہ ہر حال شعریات کے عمومی اصول وضوابط ہی کریں گے۔

تانیثی نظریے کے پس منظر کو یوں تو مغرب اور مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب کے مطالعے کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے ویسے اگر اردو کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا معاملہ زیادہ افراط و تفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ہمارے معاشرتی نظام کے زیر اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالا دستی شعوری سے زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے کہ

خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمائے پر قانع ہیں اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔ اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ خواتین اپنے نسائی رویوں سے بلند ہو کر فلسفیانہ یا دانش ورانہ سطح پر ان ہی ذہنی و فکری مسائل اور واردات کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں جن سے مرد و زن یکساں طور پر دو چار ہیں۔ مگر جس سماج میں طبقاتی کشمکش، زیر دستوں کی حمایت اور معاشرے کی پس ماندہ اکائیوں کے مسائل کا احساس، ادب کے اہم موضوعات بن سکتے ہیں، وہاں جنسی تفریق کے مسئلے کو نشان زد کرنے سے چشم پوشی مقامِ حیرت ہی نہیں مقامِ غیرت بھی معلوم ہوتی ہے۔

مطالعے کی سہولت اور ارتکاز کی خاطر اگر شاعری کے حوالے سے اردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گذشتہ کئی صدیاں اردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی و ادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی نہ بن پائی ہوں، اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطۂ نظر کی تلاش زیادہ سود مند ثابت نہیں ہو سکتی۔ لیکن گذشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتد بہ تحریریں کچھ تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویوں کی نوعیت کا تعین ضرور کر سکتے ہیں۔ جہاں تک مرد ادیبوں کی تحریروں میں عورت کے امیج کا سوال ہے تو اس سلسلے میں طبقاتی سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی کے دعوے دار شاعروں تک کے یہاں طبقۂ اناث سے ناانصافی کثرت سے ملتی ہیں۔ اس ضمن میں باقر مہدی کی یہ رائے عبرت ناک صورتِ حال کو نمایاں کرتی ہے:

> ''خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کشمکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ خواہ وہ راشد کی نظم میں ہم رقص ہو یا مجاز کی آنچل

کو پرچم بنانے والی باغی لڑکی ہو، عورت کے جسم اور ذہن کی اتنی ہی
اہمیت ہو جتنی مرد کی، کہیں نظر نہیں آتی اور غزل کی حکمرانی نے تو
عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کئے تھے کہ وہ جانِ
غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی۔''

اردو شاعری کے معاصر منظر نامے میں جن شاعرات کی کاوشوں کو سنجیدہ مطالعے کا موضوع بنایا جا سکتا ہے ان کی اکثریت بھی جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابلِ اعتنا بھی نہیں سمجھتی۔ بعض شاعرات نسائی جذبات و احساسات کی پیش کش یا کسی حد تک اعترافی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں اور معدودے چند ایسی ہیں جن کی نظموں میں اپنی صورت حال سے بے اطمینانی، قدرے انحراف اور مساوی حقوق کی طلب کا واضح رجحان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر شفیق فاطمہ شعری دانشورانہ موضوعات، مذہبی اور روحانی محرکات سے دلچسپی اور گہری بصیرت کے سبب ایک ایسی شاعرہ کا تاثر قائم کرتی ہیں جس کے لئے جنسی بنیاد پر قائم معاشرہ کوئی قابلِ توجہ مسئلہ نہیں محسوس ہوتا۔ تاہم شعری نے اپنی بعض نظموں میں نسائی امیج کو مذہبی حوالوں کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ان کی ایک قدرے طویل نظم ''اے تماشا گاہِ عالم روئے تو'' کا ایک ذیلی عنوان دعائے بانوئے فرعون ہے۔ انھوں نے اس حصے سے متعلق حاشیے میں ''بانوئے فرعون'' کی تلمیح کے مضمرات بیان کرتے ہوئے اپنے معاشرے میں عورت کی حیثیت پر بھی گفتگو کی ہے۔ نظم کے متعلقہ مصرعے کچھ اس طرح ہیں:

''اب تو میرا گھر وہی گھر / جس کا تو بانی بنے / اب تو تیرے ہی
جوارِ قرب کے باغات میں / یا رب بسیرا ہو مرا / ۔۔۔ رستگاری
دے مجھے فرعون سے / ارتقاعِ بیت کے اس دور کا آغاز ہو / جس
میں اسوہ / بانوئے فرعون کا اسوہ وہ پہلا سنگ میل / جس پہ اتری

تابش ام الکتاب /ر''

شفیق فاطمہ شعریٰ، بانوئے فرعون کے کردار کی وضاحت میں اس کی معنویت یوں نمایاں کرتی ہیں:

> ''بانوئے فرعون کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی دعا کے الفاظ سے یہ عقیدہ ختم ہو جاتا ہے کہ سربراہ خاندان، خاص طور سے شوہر سے غیر مشروط ہم آہنگی کا نام ''وفا'' ہے اور عورت ایک ایسی مخلوق ہے جو وفا کی بنا پر باشرف ہے۔ فرعونی جلال و جبروت کو ٹھکراتے ہوئے صرف عائلی نظام ہی سے نہیں، بلکہ ناکسوں کے اہتمام خشک و تر سے بھی غیر مشروط ہم آہنگی کے وفادارانہ عقیدے کو وہ مسترد کرتی ہے جس کو آج سے ہزاروں برس پہلے مسترد کرنا، جان کا زیاں تھا۔''

اس حاشیے میں وہ سماجی نابرابری کی تحریکات کے ساتھ جنسی نابرابری کی عالمی تحریک کا بھی ذکر کرتی ہیں اور اسے آزادی اظہار کی بوکھلاہٹ کا نام دیتی ہیں اور ان الفاظ میں اپنے موقف کی مزید وضاحت بھی کر دیتی ہیں:

> ''یہ ضروری نہیں کہ ان خیالات کی بنا پر میں اس تحریک کی گرد کارواں سمجھی جاؤں، سچ بات تو یہ ہے کہ اس تحریک کے رطب و یابس کا بوجھ اٹھانا میرے بس کا روگ نہیں۔''

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنی نظم کے بین السطور میں ایک لسانی امیج کو مثالی اور انحرافی قرار دینے کے باوجود، شعریٰ آزادی اظہار کی ان سرحدوں کو چھونا نہیں چاہتیں جہاں مذہبی قدغن سے سابقہ پڑنے کا اندیشہ ہو۔ کم و بیش یہی صورت حال شاعرات کی غزل گوئی کا ہے۔ غزل گو شاعرات کا عام رویہ تانیثی نقطہ نظر کے اظہار کے بر خلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دل چسپی اور جنسی تفریق پر قائم ثنویت سے صرف

نظر کرنے کی صورت سامنے آیا ہے۔ البتہ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خواب ناک محبوبیت کے ساتھ یا خودسپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی غزلوں کے تسلسل کے طور پر پروین شاکر، رفیعہ شبنم عابدی اور عشرت آفریں کے اشعار میں حسی اور جذباتی نسائیت کے عناصر ملتے ہیں، مگر چوں کہ ان حسی اور جذباتی مسائل کو کبھی نابلوغیت سے وابستہ جذبات کا نام دیا گیا اور کبھی ان پر ناپختہ کار تجربے کا الزام عائد کیا گیا، اس لئے تنقیدی "دہشت گردی" کی ہیبت نے اس رجحان کو بھی زیادہ پنپنے کا موقع نہیں دیا، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہر عمر کا سچا تجربہ، سچے اظہار سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے اور مخصوص تناظر میں جینوئن تخلیقی رویے کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس لئے صرف نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جو فکری جذبات کی نفی ہی نہیں کرتے بلکہ خوابناک نسائی احساس اور جذبے کی صداقت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں:

دل میں ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں (کشور ناہید)

کچھ یوں ہی زرد زردی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا (کشور ناہید)

اب اک عمر سے دکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آنکھوں پہ ہر رلاتے تھے (کشور ناہید)

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں (فہمیدہ ریاض)

میں سچ کہوں گی مگر اس سے ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا (پروین شاکر)

بارشِ سنگ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ (پروین شاکر)

ان اشعار میں بیشتر کو اعترافی شاعری کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ تانیثی نظریہ ادب کے نقطۂ نظر سے اس رویے کی اہمیت اس لئے بھی قابلِ توجہ بن جاتی ہے کہ احتجاج اور انحراف کی منزلوں تک پہنچنے والوں کے لئے ان مرحلوں سے گذرنا بڑی حد تک ناگزیر ہوتا ہے۔

غزل کے مقابلے میں شاعرات کی نظموں کو نسائی رویوں کی تفہیم کا زیادہ بہتر وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ غزل ہی کی طرح نظموں میں بھی اگر ہم ان رویوں کو ارتقائی صورت میں دیکھنا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ عورت کی حیثیت سے اپنے وجود کا احساس، نسائی جذبات کا اظہار یا اعتراف اور جنسی توہین پر قائم معاشرے سے انحراف جیسے مراحل اردو میں تانیثی رویے کے مختلف مدارج ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک نسائی منصب کے احساس کا سوال ہے تو ہمیں بعض ایسی نظمیں ملتی ہیں جو تخلیق کے تجربے کے مختلف مراحل کو کچھ اس انداز سے موضوعِ سخن بناتی ہیں کہ ان میں تخلیق کے مطلق عمل کے ساتھ تنقیدی اصطلاح میں تخلیقی عمل کے اسرار بھی کھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نوع کی ایک نظم کا حوالہ شاید یہاں خارج از بحث نہ ہو:

''وہ حرف جو فضائے نیلگوں کی وسعتوں میں قید تھا/ وہ صوت جو
حصار خامشی میں جلوہ ریز تھی/ صدا، جو کوہسار کی بلندیوں پہ محو
خواب تھی/ ردائے برف سے ڈھکی/ وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں
سے چھن کے/ جذب ہو رہا تھا/ ریگ زار وقت میں/ وہ ذرہ ذرہ
منتشر تھا/ دھندلی دھندلی ساعتوں کی گرد میں/ وہ معنی گریز پا/ لرز
رہا تھا جو رگ حیات میں/ وہ رمز مختصر کہ جو ابھی نہاں تھا طن کا ئنات
میں/ بس ایک جست میں حصار خامشی کو توڑ کر/ پگھل کے میرے

درد و آرزو کی آنچ میں/ وہ میرے بطن کی صباحتوں میں ڈھل گیا/
وہ آبشارِ نغمہ و نوا کہ کوہسار سرد سے گرا کہ گونجتی گپھاؤں سے ابل پڑا
/ وہ جوئے ذات، نغمہ حیات، جو رواں دواں ہے، بحرِ بے کراں کی
کھوج میں۔'' (وہ حرف وہ صوت وصدا: زاہدہ زیدی)

تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی گرفت اور شعوری اور لاشعوری محرکات کی دریافت خود شاعر کے لئے ایک مشکل عمل رہی ہے۔ اس نظم میں زاہدہ زیدی نے تخلیقی عمل کو صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے جس طرح موضوع گفتگو بنایا ہے، وہ وسیلہ تخلیق کی حیثیت سے نسائی سرشت کا عمدہ اظہار بھی ہے اور داخلی سرگزشت کا اعتراف بھی۔ اسی موضوع کی دوسری جہت ہمیں ایک مکمل اعترافی نظم میں ملتی ہے جس میں جنس کو ایک تخلیقی تجربہ بنایا گیا ہے۔''

یہ کونسا مقام ہے/ کہ چاروں سمت منتشر ہیں/ ریزہ ریزہ آبگینہ
ہائے شوق/ ہیں تو حسرتوں کے بیج بو کے/ فصل درد اگائی تھی/ رہیں
تو آرزو نقیب وقت بن کے آئی تھی/ وہ کوہِ درد سینہ حیات پر/ وہ
بوجھ بھی سبک سبک/ وہ جرعہ ہائے آتشیں/ لہو میں جذب آگ سی/
یہ کائنات ٹوٹ کر بکھر گئی/ کہ چور چور ہیں نشاطِ جاں کے آئینے/ کہ
رنگ رنگ نشہ، بدن ہے/ ذرہ ذرہ جستجو کی راکھ ہے/ فضائے
ذہن بے اذاں/ تصورات رائگاں/ تلاشِ ذات جوئے خوں/ یہ
کوہ جرمِ حادثات/ یہ قطرہ ہائے انفعال/ بر جبین کائنات/ بچھ رہی
ہیں ہڈیاں وجود کی۔ (فشار۔ ساجدہ زیدی)

ساجدہ زیدی نے اس نظم کے ان مصرعوں میں جس طرح بالواسطہ انداز میں نسائی تجربے کو اعترافی شاعری میں تبدیل کر دیا ہے وہ فنی نقطہ نظر سے بھی استعارہ سازی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کی امیجری میں تانیثی رویوں کو خیال اور فکر کی بجائے حواس کے

حوالے سے شعری پیکروں میں تبدیل کیا گیا ہے۔ یہ انداز ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے بھی ان کی شناخت متعین کرتا ہے اور فنی تدبیر کاری کی بھی قابل توجہ مثال پیش کرتا ہے۔

تاہم ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کی اس نوع کی گنتی کی چند نظمیں ان کی شاعری کے عام رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کی شاعری کا عمومی رجحان فکری اور دانشورانہ سطح پر ایسی عام شعری فضا کی عکاسی کرتا ہے جس میں مرد و زن، دونوں طرح کے شاطر، یکساں طور پر شریک ہیں۔ ان شاعرات کے برخلاف فہمیدہ ریاض کی شاعری کا غالب رویہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی ان کی نظموں کا طاقت ور رجحان ہے۔ انھوں نے ماں بننے کے تجربے کو جس فن کاری اور حسی ارتعاشات کے ساتھ اپنی ایک ابتدائی نظم ''لاؤ، ہاتھ اپنا لاؤ ذرا'' میں پیش کیا تھا وہی دراصل ان کی شاعری کی مخصوص شناخت بن گیا۔ تانیثی رویے کے بعض اور پہلو، جن میں اپنے سماج میں محویت کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے، بعد کی ان کی بیش تر نظموں کا پس منظر ہے۔ اس ضمن میں ان کی متعدد نظموں میں سے محض ایک مختصر نظم کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جس میں محویت کا یہ احساس نمایاں طور پر موجود ہے:

مگر آہ اس میں نئی بات کیا ہے/ وہ عورت ہے ہم جنس
سب عورتوں کی/ سدا جس پر چابک برستے رہے ہیں/ وہ ہر دور میں
سربریدہ مسانوں میں لائی گئی ہے/ کبھی بھینٹ بن کر پتی کی چتا پر
چڑھائی گئی ہے کبھی ساحرہ کا لقب دے کر زندہ جلائی گئی ہے/ یہ
عورت کا تن ہے/ قبیلوں کی نسل بڑھانے کا آلہ ہے/ ان کی حمیت کی
بس اک علامت/ جو چاہو تو تم اس علامت کو روندو/ اسے مسخ کر دو/
اسے دفن کر دو۔ (فہمیدہ ریاض)

اس نظم کی بلند آہنگی اور اس کا براہ راست انداز، فنی نقطہ نظر سے البتہ معرض

بحث میں آ سکتے ہیں، مگر فکری اور ادبی موقف کے اعتبار سے فہمیدہ ریاض کی اس نوع کی نظموں سے ان کی تانیثی شناخت ضرور متعین ہوتی ہے۔

فہمیدہ ریاض کے مقابلے میں کشور ناہید نے اول و آخر ایک تانیثیت پسند ادیب اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر شاعرات میں فکری، فنی اور عملی طور پر اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تحریریں، خواہ نثر کی صورت میں ہوں یا شاعری کی شکل میں تانیثی تحریک کو اس کے سارے لوازم کے ساتھ برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انھوں نے طبقاتی تفریق کے ترقی پسند نقطہ نظر سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا مگر وقت کے ساتھ ساتھ جنسی تفریق کے مسئلے کو نمایاں کرنے کو اپنی تحریروں کا محور بنا لیا۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ''عورت، خاک اور خواب کے درمیان'' تانیثی نظریے کو ریسرچ، تجزیہ اور فنی اظہار سے متعلق مسائل کو منضبط اور مدلل انداز میں پیش کرنے کی اردو میں ایک اہم کوشش ہے۔ انھوں نے سیمون دی بوائر کی کتاب کا ترجمہ تلخیص کے ساتھ پیش کر کے ''عورت'' کے نام شائع کیا ہے اور اپنی توضیحات کے ذریعے اردو دنیا سے تانیثی نظریے کو متعارف کرانے کی علمی بنیادیں فراہم کی ہیں۔ لیکن ایک تانیثیت پسند فن کار کے طور پر ہمارے لئے اگر ان کی کوئی تحریر قابل مطالعہ ہو سکتی ہے تو وہ ان کی نظمیں ہیں۔ اپنی نظموں میں ان کی بلند آہنگی نظریاتی وابستگی کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے تانیثی نقطہ نظر کے اظہار کے لئے بالعموم دو طرح کے اسالیب کا انتخاب کیا ہے۔ ایک تو ان کی نثری نظمیں ہیں جن میں وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو چھپا نہیں پاتیں اور دوسرے ان کی آزاد نظمیں، جن کی لفظیات، علائم اور فنی لوازم کا اہتمام، اس بات کا وافر ثبوت فراہم کرنے کا وسیلہ ہیں کہ انھوں نے خود کو محض ایک تانیثیت پسند مفکر کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ قابل توجہ شاعرہ کی حیثیت سے بھی اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے۔۔ نیلام گھر، جاروب کش، میں کون ہوں، اور اینٹی کلاک وائز جیسی نظمیں ان کی تانیثی رویوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں۔ ''اینٹی کلاک وائز'' میں انھوں نے طبقہ اناث کے لئے درپیش صورت حال کو نسبتاً

زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

میرے ہونٹ تمھاری مجازیت کے گن گا گا کو خشک ہو بھی جائیں تو
بھی تمھیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا / کہ بھول تو نہیں سکتی، مگر چل تو
سکتی ہوں / میرے پیروں میں زوجیت اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال
کر / مجھے مفلوج کر کے بھی / تمھیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ میں
چل تو نہیں سکتی سوچ سکتی ہوں / آزاد رہنے، زندہ رہنے اور مرے
سوچنے کا خوف / تمھیں کن کن بلاؤں میں گرفتار رکھے گا۔

(کشور ناہید)

اس نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں ان کی متعدد نظمیں فنی لوازم کو زیادہ بہتر طریقے پر اپناتی ہیں اور صحیح معنوں میں اس نوع کی نظمیں نسائی جمالیات کے ضمن میں ان کی کاوشوں کا منفرد ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نمونے کے طور پر یہاں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کئے جاسکتے ہیں:

مجھے سزا دو کہ میں نے اپنے لہو سے تعبیر خواب لکھی /
جنوں بریدہ کتاب لکھی / مجھے سزا دو کہ میں نے تقدیس خواب فردا
میں جاں گزاری / مجھے سزا دو / کہ میں نے دوشیزگی کو سودائے شب
سے رہائی دی ہے / مجھے سزا دو / کہ میں جیوں تو تمہاری دستار گر نہ
جائے / مجھے سزا دو / کہ میں تو ہر سانس میں نئی زندگی کی خوگر / حیات
بعد حیات بھی زندہ تر رہوں گی / مجھے سزا دو / کہ پھر تمھاری سزا کی
میعاد ختم ہوگی۔

ہمارے معاشرے میں عورت کو نصف بہتر قرار دینے کا مشفقانہ اور ترحم آمیز رویہ اس وقت بے نقاب ہوتا نظر آتا ہے جب کشور ناہید جیسی کوئی شاعرہ اس رویے کے مضمرات پر اپنے شدید ردعمل کا ایسا اظہار کرتی ہیں جس میں فکری بغاوت کے ساتھ اس نظم

کی طرح شعریت کا بھی اہتمام کیا گیا ہو۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تانیثی تحریک کے تناظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کو اردو شاعرات کے مابین نمائندہ ترین ترجمان شاعرات کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے بعد کی نسل میں اس رجحان پر مبنی شاعری کی کوئی توسیع نہیں ہوئی۔ بعض نسبتاً نووارد شاعرات کی نظموں میں اس رویے کی گونج اس طرح سنائی دیتی ہے گویا وہ ابھی اپنی شناخت اور آواز کی دریافت میں مصروف ہیں۔ ایسی شاعرات میں نمونے کے طور پر شہناز نبی اور عذرا پروین کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ شہناز نبی کی نظم 'بھیڑیں' میں طنزیہ طریق کار اور علامتی معنویت کے سبب تانیثی اظہار کے قدرے مختلف اسلوب کو اپنانے کی کوشش ملتی ہے:

اک چراگاہ/سو چراگاہیں/کون ان ریوڑوں سے گھبرائے/ پر گئیں
کم زمینیں اپنی تو/کچھ سفر کچھ حضر کا شغل رہے/کچھ نئی بستیوں سے
ربط بڑھے/ان کو آزاد کون کرتا ہے/یہ بہت مطمئن ہیں تھوڑے
میں/اک ذرا سا گھما پھرا لاؤ/ کچھ ادھر کچھ ادھر چرا لاؤ/
بھیڑیں معصوم بے ضرر سی ہیں/جس طرف ہانک دو چلی جائیں۔
(شہناز نبی)

ردِ عمل اور طنز کی شدت پر مبنی اس نظم سے قدرے بدلے ہوئے اسلوب سے اس وقت ہمارا واسطہ پڑتا ہے جب ہم عذرا پروین کی نظمیں پڑھتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بالواسطہ طریق کار کے بجائے براہ راست لب ولہجہ ملتا ہے لیکن اس حقیقت کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری مرکزی حیثیت سے جنسی تفریق کے موضوع کو زیر بحث لاتی ہے یہ الگ بحث ہے کہ فنی طور پر ان کا منصب کیا متعین ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم ہے'' میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں''۔

میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں/میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں/تمھارے

پہلو میں کل سے اب تک جو اک بہ صورت صفر، صفر تھی، وہ میں نہیں
تھی / وہ میں نہیں ہوں / جو تجھ میں تیرے سفر کی دھن تھی / جو خود
مسافر نہ ہو کے بس تیری راہ گزر تھی / وہ میں نہیں تھی / وہ میں نہیں
ہوں / سنو تذبذب کی برف پگھلی / میں ایک نشچت اڑان ہوں
/ اب / جو اک انشچت اگر مگر تھی / میں وہ نہیں تھی / میں وہ نہیں ہوں /
میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں / میں اب نئی کوئی انتہا ہوں / میں اور ہی
کوئی ہندسہ ہوں۔ (عذرا پروین)

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاصر شعری منظر نامے میں اور جن شاعرات کی نظمیں اور غزلیں ادبی جرائد میں شائع ہوتی ہیں ان کو بالعموم نسائی شناخت کے نقطہ نظر سے مطالعہ کا موضوع ہی نہیں بنایا جا سکتا، پاکستان میں پروین فنا سید اور عذرا عباس اور ہندوستان میں شبنم عشائی جیسی معدودے چند شاعرات ایسی ہیں جو اپنی ذات کے اظہار کے مسئلے سے دوچار ہیں لیکن ان کی شاعری کسی طاقتور نسائی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی۔

نسائی رویوں اور تانیثی رجحان کی پہچان اور تعین قدر کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادبی اور تنقیدی اظہار میں تانیثیت کی شمولیت کے بعد ادبی فکر وفن کے تناظر کے افق میں کیوں کر وسعت پیدا ہوئی ہے؟ اردو میں چوں کہ تانیثی نظریے کو کسی طاقتور رجحان کی صورت بھی پنپنے کا موقع نہیں ملا اس لئے انفرادی کوششوں کی اہمیت کے باوجود بھی نسائی جمالیات کی تشکیل ہونا باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نسائی جمالیات میں تانیثی نقطہ نظر کے ساتھ ادب کی تفہیم ہیئت و مواد کے توازن اور تخلیقی فن پاروں کے تعین قدر کے مسائل نئے سرے سے مرتب ہوں گے اور اسی صورت میں ہم تانیثیت کو نظریے کی سطح سے بلند کر کے فنی سطح تک لا سکتے ہیں۔

ڈاکٹر عقیلہ جاوید

سجاد علی انصاری کی رومانوی تثلیث

رومانویت کلاسیکیت کے بندھنوں کو توڑنے کے لیے ایک صدائے احتجاج تھی۔ جس نے اردو ادب کو نئے طرز احساس سے روشناس کرایا اور فکر کو جذبے کے زیر اثر لاکر ادب پارے کو معتبر کر دیا۔ رومانوی تحریک کے زیر اثر ہی ہمارا ادب مغربی ادب کے سامنے کھڑا ہونے کی جرأت کر سکا۔ رومانوی طرز فکر اٹھارویں صدی سے شروع ہو کر انیسویں صدی تک غالب رہا۔ یہ وہ دور ہے جب لکھنے والا شخصیت اور انفرادیت کا ایک نیا تصور آراستہ کرتا ہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں ایک ایسا نوجوان طبقہ سامنے آ رہا تھا جو مغربی تعلیم کے زیر اثر ایک جذباتی اور ذہنی نا آسودگی کا شکار ہو چلا تھا۔ مغربی معاشرت کی آزادہ روی اور برصغیر کی رسوم و قیود کی پابند سوسائٹی کے تضاد کا شکار ہو کر وہ فکری اور ذہنی سطح پر باغیانہ رویہ اپنا رہا تھا۔ اگر چہ انگریزوں کی تقلید میں احساسِ ذلت کا شکار تھا تاہم انیسویں صدی کے اختتام تک بلاد ترکیہ کے ساتھ ہندوستانی مسلمانوں کے رشتے کی استواری نے اسے نفسیاتی سہارا بھی فراہم کیا تھا۔ اس لیے قدرے آزادخیالی کی شکل میں زندگی کے بارے میں ایک رومانوی رویہ پروان چڑھنے لگا جس کا ادبی اظہار سب سے پہلے ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ سجاد حیدر یلدرم کی تحریروں سے ہوا۔

رومانویت کے زیر اثر جتنا ادب تخلیق ہوا اس میں عورت کے بارے میں کچھ مخصوص رویے سامنے آتے ہیں۔ عورت کہیں حور، کہیں لائق پرستش، کہیں وجہ سپردگی اور کہیں مرد کی بے قراری کا وسیلہ بنتی ہے۔ عورت، حسن اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں بلکہ اس تکون کو حاصل زیست سمجھا جاتا ہے۔ رومانوی ادیب عورت کی حالت بہتر

بنانے کے لیے عملی اقدامات کی بجائے خواب و خیال کا سہارا لیتا ہے جس کے نتیجے میں خود عورت بھی ایک وجود کے طور پر نہیں بلکہ ایک تصور کے طور پر معاشرے میں اجاگر ہوئی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد خان اشرف

"سجاد انصاری کے ہاں یہ جذباتی رنگ ایک فلسفیانہ اور فکری صورت اختیار کر لیتا ہے "محشر خیال" کی تحریریں ان کی آزاد خیالی اور جدت طبع کی شہادت دیتی ہیں"

[اردو تنقید کا رومانوی دبستان ص ۱۹۲]

سجاد انصاری کا طرز نگارش اور زاویہ نظر اپنے دور کی مروجہ اقدار سے قدرے ہٹ کر ہے۔ یہ انداز جہاں نوجوانوں میں مقبول ہوا وہاں پرانی اقدار کے گرویدہ گروہ نے ناک بھوں بھی چڑھایا قمر الہدیٰ فریدی کے مطابق

"سجاد انصاری کے خیالات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ انہیں غلطی اور صحت سے سروکار نہیں وہ صرف اور صرف دلچسپی کے قائل ہیں"

[سہ ماہی فکر و نظر ص ۲۳]

لیکن ان کے اسلوب کی دلکشی اور شائستگی سے کوئی منکر نہیں۔ بقول آل احمد سرور

"ان کے قلم سے جو بات نکلتی ہے وہ اس قدر دلچسپ ہوتی ہے کہ اس کا ذہن پر ایک غیر معمولی اثر ہوتا ہے"

[شعلہ مستعجل از آل احمد سرور مشمولہ محشر خیال ص ۲۵]

سجاد علی انصاری کے اسلوب کو الیاس احمد مجیبی ان الفاظ میں خراج تحسین پیش کرتے ہیں

" تخیل کی بلندی، نظر کی گہرائی، فکر کی بے باکی، بیان کی ندرت اور زبان کی لطافت میں سجاد کا ہمسر اردو ادیبوں میں کوئی اور ابھی تک پیدا نہیں ہوا"

[سالنامہ کہکشاں دہلی ص ۳۱]

سجاد انصاری کے ہاں ندرت خیال کے ساتھ ساتھ حقیقت کی ترجمانی بھی موجود ہے جو انہیں رومانوی ادیبوں سے قدرے منفرد بناتی ہے۔ ان کے تنقیدی اشتہارات کی زد میں مشرق کی رومانویت، مغرب کی مادیت، آدم، شیطان، فرشتے، صوفیاء، علماء، سرسید، شبلی، حالی، اقبال، ابوالکلام جیسے موضوعات آتے ہیں۔ ان سے متعلق بیانات قاری کے ذہن پر لازوال نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ ان نقوش میں ایک توانا رنگ عورت کے حوالے سے آتا ہے۔

سجاد انصاری نے عورت کے متعلق جس انداز سے سوچا اور جیسا بیان کیا اس میں بھی ان کی انفرادیت سامنے آتی ہے۔ وہ محبت، حسن اور عورت کی تثلیث کے آگے گھٹنے ٹیک دیتے ہیں

"میں محبت صرف اس لطیف جذبے کو کہتا ہوں جو ایک حسن پرست دل میں صنف لطیف کی کشش سے پیدا ہوتا ہے"

[محشر خیال ص ۳۶]

وہ حسن میں محبت کے متلاشی ہیں۔ وہ حسن جس میں محبت کا دان نہ ہو وہ سنگدلی کی مضحکہ خیز صورت ہوگی۔ وہ سمجھتے ہیں کہ حسن محبت کے بغیر قائم نہیں رہ سکتا۔ محبوب کی بے نیازی پر عاشق کی نیازمندی قربان نہیں کی جاسکتی اور محبت کا یہ فلسفہ پوری صحت کے ساتھ سجاد انصاری کے ہاں ملتا ہے۔ وہ محبت کے جذبے کو معتبر بنا دیتے ہیں اور جذبہ وفا کی صورت میں اگر قبول نہ کیا جائے تو اسے برقرار رکھنا محبت کی تذلیل کرنے کے مترادف ہے۔ ان کے نزدیک وفا کوئی ایسا اخلاقی فرض نہیں کہ محبت کی توہین میں بھی برقرار رکھا جائے۔

ان کی روح عورت کے روپ میں فطرت کے حسن کی متلاشی ہے۔ ان کے نزدیک ارتقائے انسانی کی آخری منزل عورت ہے لیکن ہر عورت نہیں۔ صرف وہ عورت جو اپنی نسوانیت اور اپنے شباب کی نیرنگیوں کو ملحوظ رکھے اور کوئی عمل اس سے سرزد نہ ہو جو اس

کے حسن وشباب کی لطافتوں کو صدمہ پہنچائے۔ عورت کے حوالے سے ان کے ہاں عصمت و عفت اور شرم وحیا کے پیمانے قدرے مختلف مفہوم کے حامل ہیں۔ وہ عورت اور محبت کو لازم وملزوم قرار دیتے ہیں اور عورت اس وقت تک عورت ہے جب تک وہ محبت کے فرائض سرانجام دیتی ہے اگر وہ زہد واتقا کے لباس میں اپنے آپ کو مقید کر لے تو پھر وہ نسوانیت کو ترک کر کے حور بن جائے گی اور کم ازکم اس دنیا میں تو نا قابل قبول ہوگی۔ محبت ہی عورت کا حسن ہے اور اس حسن کے وہ اس شدت سے قائل ہیں کہ لکھتے ہیں

> ''احتیاط حسن عورت کے برگزیدہ فرائض میں سے ہے اس کو چاہیے
> کہ شباب کے آخری لمحوں تک اپنی ہستی کو رنگینیوں سے معمور رکھے
> اور اپنی نسوانیت کو رائیگاں نہ ہونے دے اگر وہ اپنے حسن وشباب
> کو برباد کرتی ہے فطرت کی وہ ایک نا قابل عفو مجرم ہو جاتی ہے اس
> کا مقتضائے زندگی ہمیشہ کے لئے فنا ہو جاتا ہے''

[محشر خیال ص ۴۶]

سجاد علی حسن سے محبت اور بدصورتی سے نفرت کرتے ہیں۔ بدصورتی کی تعریف ان کے نزدیک یہ ہے کہ انسان اپنے اعمال و افعال میں فطرت سے بیگانگی کا مظاہرہ کرے۔ ایسا بدصورت انسان خوبصورت انسان سے محبت کرنے کا حق نہیں رکھتا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس حقیقت سے بھی آشنا ہیں کہ جذبات میں وہ تلاطم نہ ہو کہ حسن وشباب کا احساس ہی فنا ہو جائے اس لئے فطرت نے عورت کو ضبط وتحمل مرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ دیا ہے کہ وہ جوش محبت میں اپنی نسوانیت کو برباد نہ کرے۔ اسے بجا طور پر شرم وحیا کا رنگین پردہ عطا کیا ہے کہ وہ اس طرح محبت کرے کہ اس کا محبوب بھی اس کا راز نہ جان پائے۔ اس حد تک تغافل عورت کے لئے جائز ہے۔ اسے وہ انداز لطیف کا نام دیتے ہیں۔ یہ تغافل نفرت کی علامت نہیں بلکہ اظہار محبت میں محتاط ہونے کا نام ہے۔ یہ ہی عورت کی حقیقی عفت وعصمت

کے حسن و شباب کی لطافتوں کو صدمہ پہنچائے۔ عورت کے حوالے سے ان کے ہاں عصمت و عفت اور شرم و حیا کے پیمانے قدرے مختلف مفہوم کے حامل ہیں۔ وہ عورت اور محبت کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں اور عورت اس وقت تک عورت ہے جب تک وہ محبت کے فرائض سرانجام دیتی ہے اگر وہ زہد و اتقا کے لباس میں اپنے آپ کو مقید کر لے تو پھر وہ نسوانیت کو ترک کر کے حور بن جائے گی اور کم از کم اس دنیا میں تو نا قابل قبول ہوگی۔ محبت ہی عورت کا حسن ہے اور اس حسن کے وہ اس شدت سے قائل ہیں کہ لکھتے ہیں

''احتیاط حسن عورت کے برگزیدہ فرائض میں سے ہے اس کو چاہیے کہ شباب کے آخری لمحوں تک اپنی ہستی کو رنگینیوں سے معمور رکھے اور اپنی نسوانیت کو رائیگاں نہ ہونے دے اگر وہ اپنے حسن و شباب کو برباد کرتی ہے فطرت کی وہ ایک نا قابل عفو مجرم ہو جاتی ہے اس کا مقتضائے زندگی ہمیشہ کے لئے فنا ہو جاتا ہے''

[محشر خیال ص ۴۶]

سجاد علی حسن سے محبت اور بدصورتی سے نفرت کرتے ہیں۔ بدصورتی کی تعریف ان کے نزدیک یہ ہے کہ انسان اپنے اعمال و افعال میں فطرت سے بیگانگی کا مظاہرہ کرے۔ ایسا بدصورت انسان خوبصورت انسان سے محبت کرنے کا حق نہیں رکھتا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس حقیقت سے بھی آشنا ہیں کہ جذبات میں وہ تلاطم نہ ہو کہ حسن و شباب کا احساس ہی فنا ہو جائے اس لئے فطرت نے عورت کو ضبط و تحمل مرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ دیا ہے کہ وہ جوش محبت میں اپنی نسوانیت کو برباد نہ کرے۔ اسے بجا طور پر شرم و حیا کا رنگین پردہ عطا کیا ہے کہ وہ اس طرح محبت کرے کہ اس کا محبوب بھی اس کا راز نہ جان پائے۔ اس حد تک تغافل عورت کے لئے جائز ہے۔ اسے وہ انداز لطیف کا نام دیتے ہیں۔ یہ تغافل نفرت کی علامت نہیں بلکہ اظہار محبت میں محتاط ہونے کا نام ہے۔ یہ ہی عورت کی حقیقی عفت و عصمت

ہے جو ہستی نسوانیت کی معراج تک پہنچتی ہے وہ زلیخا ہے۔ سجاد اسے فطرت نسوانی کا مکمل ترین مرقع قرار دیتے ہیں۔ جس میں وہ حوصلہ تھا کہ نہ تو وہ فرشتوں سے مرعوب ہوئی اور نہ پیغمبروں سے متاثر۔ اگر اس نے یوسف کا دامن چاک کیا تو صرف اس لئے کہ وہ اپنے جذبہ نسوانیت کی اہانت برداشت نہ کر پائی۔ یہ اس کی ایسی رسوائی تھی جس کا اس نے یوسف سے انتقام لیا۔ زلیخا کے روپ میں خدا نے اپنے پیغمبر کو لطیف ترین آزمائش میں ڈالا جس سے وہ بچ تو نکلے لیکن دامن ان کا چاک تھا۔

اس کے ساتھ ساتھ جو یہ کہا جاتا ہے کہ ہر بڑے آدمی کے پیچھے کسی عورت کا ہاتھ ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت محبت کرنے والوں کے دلوں میں جہاں لطیف امید پیدا کرتی ہے وہاں انہی امیدوں کو ایک انداز لطیف سے مایوس بھی کر دیتی ہے جسکے نتیجے میں مرد کے اندر وہ تڑپ پیدا ہوتی ہے جو مقصد کے حاصل کرنے کے لیے تمنا کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہ مقصد کسی بھی رنگ و روپ میں پورا ہو سکتا ہے اس کا کوئی مخصوص میدان نہیں۔ شکست خوردہ انسان امید و یاس سے گزرتا ہوا جب منزل مقصود تک پہنچتا ہے تو یہی نسوانیت کی فتح ہے۔ گویا عورت ساری کائنات کو مسخر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوئے بھی خود کو ایک محبت کرنے والے کی حد تک محدود کر دیتی ہے۔ اس کا جذبہ نسوانی اسی طور مطمئن ہوتا ہے۔

عورت کی محبت کے ساتھ ساتھ سجاد انصاری اس کی سفاکیوں سے بھی لاعلم نہیں۔ عورت کے اندر توازن کی وہ خوبی ہے جو اس کی سفاکیوں کو ابھرنے نہیں دیتی۔ اگر یہ توازن بگڑ جائے تو عورت کا وہ خطرناک روپ سامنے آتا ہے جس کی یوں تو کئی مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن سجاد اس سلسلے میں کلوپیٹرا کی مثال دیتے ہیں

> ''کلوپیٹرا وہ خطرناک عورت تھی جس کی نسوانیت اس کی
> فطرت کے تصادم سے فنا ہو گئی تھی وہ جذبہ نسوانیت سے ایک
> حد تک محروم تھی اس کے حسن کی سفاکیوں نے محبت کرنے

والوں کی زندگیوں کو انتہائی بے رحمی کے ساتھ برباد کر دیا۔‘‘

[محشر خیال ص ۱۱۷]

عورت چوں کہ مرد کو جنم دیتی ہے اس لئے وہ اس کی فطری کمزوریوں سے بخوبی آشنا ہے لیکن مرد عورت کی حقیقی کرامتوں سے آگاہ نہیں۔ جس طرح خالق اپنے تمام بندوں سے بیک وقت محبت رکھتا ہے اسی طرح عورت جو خالق مجازی ہے ایک وقت میں بے شمار لوگوں سے محبت کا بندھن باندھ سکتی ہے۔ اسے آپ دھوکا نہیں کہہ سکتے۔ یہ محبت کی وسعت ہے جس پر کوئی مرد قادر نہیں اور عورت کا یہ ادنیٰ سا کرشمہ ہے اگر وہ مرد کی محبت سے متاثر ہوتی ہے تو کسی رشتہ میں اسیر ہو کر نہیں بلکہ محبت کے جذبہ کی کشش اسے مسحور کرتی ہے۔ لیکن اس کشش پر وہ حجاب و تغافل کا پردہ ڈالے رکھتی ہے ورنہ اس کی چکا چوند نگاہوں کو خیرہ کر دے۔

سجاد انصاری کا خیال ہے کہ شجر ممنوع کی طرف پہلا قدم یقیناً حوا نے اٹھایا ہوگا کیوں کہ عورت کی یہ سرشت ہے کہ جس امر کی ممانعت کی جائے وہ اس کی طرف لامحالہ دوڑتی ہے۔ عورت کے اس فعل کو وہ جنوں سے عبارت کرتے ہیں۔ کہ جنوں اس کا سرمایہ محبت ہے۔ ان کے اس خیال کی توجیہہ یوں پیش کی جاسکتی ہے کہ جب وہ عورت اور محبت کو لازم و ملزوم گردانتے ہیں تو یہ نہیں بھولتے کہ محبت وہ جذبہ ہے جس کی بنیادی شرط ہی خود فراموشی ہے اور عالم مدہوشی میں عورت سے کسی بھی کام کی تکمیل کروائی جاسکتی ہے۔ لہذا شیطان نے عورت کی اس کمزوری سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے بہکایا اور جب عورت بہک گئی تو کسی مرد کی گمراہی کے لئے راہ خود بخود ہموار ہوگئی۔ زمانے نے عورت کی اس خود فراموشی کو فریب کاری کا نام دیا کہ اس نے آدم کو بہکایا۔ حالاں کہ یہ تو عورت کی سرشت میں ہی نہیں۔ سجاد عورت کو تمام الزامات سے بری الذمہ قرار دیتے ہیں۔ کیوں کہ عورت اپنے ساتھ حسن و محبت کی لازوال میراث رکھتی ہے۔ اور اس تثلیث کے آگے سجاد گھٹنے ٹیک دیتے ہیں۔

سجاد علی انصاری کے ہاں حسن، عورت اور محبت کے حوالے سے جس سوچ کا عکس ملتا ہے وہ بلاشبہ انفرادیت کا حامل ہے۔ وہ عورت سے وابستہ جذبات میں شکست و ریخت کے قائل نہیں بلکہ ان جذبات کو فطرت انسانی کی تکمیل قرار دیتے ہیں۔ اگرچہ سوچ کا یہ مثبت انداز نہ سجاد کے دور میں مقبول ہو سکا اور نہ آج لوگوں کے حلق سے نیچے اترتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اسے ادب لطیف کہا جاتا ہے اور ان کے ہاں جو حیرت انگیز انکشافات ہیں انہیں یک قلم مسترد کر دیا جاتا ہے۔

حوالہ جات و مآخذ

۱۔ انور سدید ڈاکٹر ''اردو ادب کی تحریکیں'' انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۹۱ء

۲۔ سجاد علی انصاری ''محشر خیال'' آئینہ ادب لاہور ۱۹۷۱ء

۳۔ محمد حسن ڈاکٹر ''اردو ادب میں رومانوی تحریک'' کاروان ادب ملتان ۱۹۹۳ء

۴۔ محمد خان اشرف ڈاکٹر ''اردو تنقید کا رومانوی دبستان'' اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۹۶ء

۵۔ سالنامہ ''کہکشاں'' دہلی فروری ۱۹۴۵ء

۶۔ سہ ماہی ''فکر و نظر'' علی گڑھ مارچ ۱۹۹۱ء

۷۔ سطور [کتابی سلسلہ نمبر ۲] ملتان آرٹس فورم ملتان اگست ۲۰۰۰ء

ڈاکٹر شگفتہ حسین

بنتِ نذیرِ باقر اور آزادیٔ نسواں

ماہرین آثار قدیمہ کا خیال ہے کہ حضرت عیسٰی کی پیدائش سے چار ہزار سال پہلے کا معاشرہ پدرسری معاشرہ تھا۔ جس میں جنگوں کا آغاز ہوا اور زور اور طاقت کی بناء پر مرد کی بالادستی قائم ہونے لگی۔ پدرسری معاشرے کا آغاز اور پھیلاؤ دراصل عورتوں کے خلاف ایک طرح کی جنگ تھی۔ جبکہ دس ہزار سال پہلے کے آثار قدیمہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ دیویوں کی پوجا کی جاتی تھی اور ویداؤں کے دور میں تو عورت کے لیے ''گھر کی روشنی'' کی اصطلاح استعمال ہوتی تھی، ویداؤں کے چند شیریں بھجنوں میں خاتون مصنفین، بیگمات اور ماؤں کی تعریف کی گئی ہے'' لے بائبل اور دوسری قدیم کتابوں میں ایسے حوالے ملتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ عورتوں نے پدرسری معاشرے کے خلاف ہمیشہ جدوجہد کی اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلام نے عورت کو وہ حقوق دیے جو اس سے پہلے حاصل نہ تھے لیکن اسلام میں بھی مرد کو سربراہ خاندان کی حیثیت سے مکمل اختیار دیا گیا ہے۔ برصغیر پاک و ہند میں اسلامی معاشرہ تو قائم ہوا لیکن ہندو معاشرے کی قدامت پسندی نے اسلامی تمدن میں بہت کچھ اپنا حصہ بھی ڈال دیا تھا۔ برصغیر میں انگریزوں کی آمد اور ۱۸۵۷ء میں مکمل قبضے تک جدید علوم اور جدید طریقہ تعلیم صرف قرآن ناظرہ تک محدود تھا۔ البتہ ہندوستان میں بنگال نئی تہذیب کا گہوارہ ثابت ہو رہا تھا کیونکہ کلکتہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا مرکز تھا اور غالب جیسے روشن خیال اور روشن ضمیر نے بھی وہاں کی ترقی سے آنے والی جدید تہذیب کے قدموں کی آہٹ سن لی تھی۔ جدید تعلیم کے اثر سے یہاں معاشرتی، صلاح کی تحریکوں کا آغاز ہوا۔ کئی ایک ثقافتی اور علمی انجمنیں قائم ہوئیں۔ ان میں بنارس کی ''مجلس مباحثہ'' کو اولیت حاصل ہے۔ ۲

اس مجلس نے عورتوں کی تعلیم کے لیے بھی مدرسے قائم کیے۔ رفتہ رفتہ بنگال اور بمبئی کی طرح شمالی ہند خصوصاً پنجاب میں بھی تعلیم نسواں کی تحریک زور پکڑنے لگی۔ تعلیم نسواں کی غرض سے خاص قسم کی کتابیں لکھوائی گئیں۔ اس تحریک سے مسلمان بھی خاصے متاثر ہوئے۔ ریاست رام پور اور ریاست بلرام پور کے مسلمان رئیسوں نے اپنے اپنے علاقے میں لڑکیوں کے مدرسے قائم کیے اور تعلیم نسواں پر مختلف کتابیں لکھوائیں۔ ۳

نصاب نسواں کے لیے لکھی جانے والی کتابوں کا موضوع عورتوں کی تعلیم، جہالت کی خرابیاں، اوہام پرستی، مذہب کی صحیح اور سچی تعلیم سے ناواقفیت، بچپن کی شادی اور بیوہ کی شادی وغیرہ تھے۔

(۲)

میر معصوم علی (مصنف انشائے معصوم) سلطنت اودھ میں ناظم اور چکلہ دار تھے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد انگریزوں نے پنجاب کا انتظام سنبھالنے کے لیے جن اصحاب کو یو۔ پی سے منتخب کیا ان میں میر معصوم علی کے صاحبزادے خان بہادر میر قائم علی بھی تھے۔ انہوں نے پنجاب کے قانون اراضی کی تشکیل اور تنظیم میں نمایاں حصہ لیا۔ میر قائم علی کے پوتے اور میر مظہر علی کے بیٹے خان بہادر میر نذر الباقر مدتوں فوج کے رسد کے محکمے میں ایجنٹ کی حیثیت سے صوبہ سرحد میں تعینات رہے۔ ۱۸۹۴ء میں میر نذر الباقر کے ہاں ایک بیٹی ہوئی جس کا نام مسرت تنویر عرف نذر زہرا بیگم رکھا گیا۔ اثنا عشری گھرانے کے یہ خان بہادر انتہائی روشن خیال تھے اور روایتی شدید پردے کے قائل نہ تھے۔ انہوں نے نذر زہرا بیگم اور ان کی چھوٹی بہن ثروت آرا کے لیے ایک عدد یوریشین بڑھیا میم ملازم رکھی جو لڑکیوں کو تعلیم دیتی تھی۔ وہ اپنی بڑی لڑکی نذر زہرا کو ڈاکٹر بنانے کے خواہش مند تھے۔ ان کی بہن اکبری بیگم غیر معمولی ذہین اور لکھنے کی خداداد صلاحیت رکھتی تھیں۔ میر نذر الباقر نے لاہور سے اپنی بہن کے نام ''تہذیب نسواں'' ۱ جاری کروایا۔ اکبری بیگم نذر زہرا کی پھوپھی نے اپنا پہلا ناول ''گلدستۂ محبت'' لکھا لیکن چونکہ ان دنوں

خواتین کی ایسی کوئی بھی سرگرمی قابل ستائش نہ تھی اور عورت کے نام تک کا پردہ تھا اس لیے انہوں نے اسے ''عباس مرتضٰی کے فرضی مردانہ نام سے پبلک پریس مراد آباد سے چھپوایا۔ ان کا دوسرا ناول جو انہوں نے ''والدہ افضل علی'' کے نام سے لکھا ''گودڑ کالال'' تھا۔ یہ پہلی بار ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا اور بقول قرۃ العین حیدر ''بہت جلد اس نے نئی مڈل کلاس مسلمان عورتوں کی بائبل کی حیثیت اختیار کر لی''۔ ۴ اکبری بیگم کی معاصر خواتین اور اصلاحی قصہ نگاری کی روایت میں رشیدۃ النساء بیگم •، بیگم مولوی سراج الدین احمد، صغرا ہمایوں مرزا اور محمدی بیگم • قابل ذکر ہیں۔ ادبی رویوں کے اعتبار سے یہ وہ دور تھا جس میں علامہ راشد الخیری نے ''وکٹورین میلوڈرامے کی جذباتیت اور ڈرامے کے احساس کے رویے کو عروج پر پہنچا دیا تھا۔ خواجہ حسن نظامی کی غدر کی ماری شہزادیاں، راشد الخیری اور خواتین ناول نگاروں کی مظلوم ہیروئنیں، رومانی ہیرو، ہر طرف دھاڑیں مار مار کر رو رہے تھے۔ سارا ہندوستان غم پسندی میں مبتلا تھا۔ ٹیگوریت اور رومانی کرب نے آنسوؤں، آہوں اور ٹھنڈی سانسوں کا مینہ برسا دیا تھا۔ کولونیل سماج کا ادیب اور شاعر صرف رونا ہی جانتا تھا۔ ۵ لیکن اسی دور میں سجاد حیدر یلدرم اور ان کا گروہ رومانیت کے اس رویے کا علمبردار تھا جس میں عورت ستاروں پر قدم رکھتی تھی اور محبت کی بارش میں بھیگتی تھی۔ یلدرم نے جس انداز سے ترکی کی معاشرت کو اپنے افسانوں کے ذریعے عام کیا اور پردے کو ناپسند کرتے ہوئے پسند کی شادی پر زور دیا، اردو ادب کے قاری اس سے بہت اچھی طرح واقف ہیں۔

عورت اپنی ذات پر اعتبار کرتی ہے تو تخلیق کا رچتی ہے اور تخلیق عورت کے اندر کی بیڑیاں کاٹ ڈالتی ہے۔ وقت آجاتا ہے جب وہ اپنی ذات کا اظہار کرتی ہے۔ نذر زہرا بیگم جن کی تربیت انتہائی روشن خیال گھرانے میں ہوئی تھی اور جنہوں

• رشیدۃ النساء بیگم، کاشف الحقائق کے مصنف نواب امداد امام اثر کی بہن اور ناول ''اصلاح النساء کی مصنفہ ہیں۔

• محمدی بیگم، شمس العلماء مولوی ممتاز علی کی بیگم اور سید امتیاز علی تاج کی والدہ ہیں۔

نے علمی و ادبی ماحول ورثے میں پایا تھا انہوں نے گونگی طاقتوں، پوشیدہ خواہشوں، دبے ہوئے خواصوں اور ان دعووں کو اہمیت دینا سیکھ لیا جو زبان پر نہیں آتے اور کم عمری میں ہی ''مس نذر الباقر'' یا ''بنت نذر الباقر'' کے نام سے رسائل و جرائد میں چھپنے لگیں۔ ان کا پہلا مضمون ''مخزن''*۱۱ میں چھپا جبکہ روز نامہ وکیل امرتسر میں بھی ان کا مضمون طبع ہوا جو کہ فضول رسومات شادی و غم کے خلاف تھا۔ ان کی یہ آزاد خیالی مسلمان گھرانوں کے لیے قابل قبول نہ تھی، کیونکہ ''مردانہ اخباروں'' میں یہ بحث بھی چھڑی کہ کیا ایک مسلمان شریف لڑکی کا خود کو انگریزی لقب 'مس' سے یاد کرنا مناسب ہے یا سخت بے ہودہ بات ہے۔ بنت نذر الباقر کے مضامین اور افسانے 'مخزن' 'تہذیب نسواں' 'تمدن' اور 'عصمت' *۱۱۱ کے علاوہ دوسرے مردانہ رسالوں' میں بھی شائع ہو رہے تھے لیکن اس اشاعت کا نتیجہ یہ نکلا کہ کہا جانے لگا، بنت باقر انتہائی آزاد خیال ہیں اور کلب میں جا کر گوروں کے ساتھ ڈانس کرتی ہیں۔ لیکن ان تمام مخالفتوں کے باوجود وہ تعصبات کی سرحدوں کو پار کرنے میں کامیاب رہیں کیونکہ ان کا کہنا تھا کہ

> ''یہ ہمارے مسلم سماج کا پرانا وطیرہ ہے اور ایک دوسرے پر کیچڑ اچھالنا اردو اہل قلم کا محبوب مشغلہ ہے۔ اس کی فکر نہیں کرنی چاہیے''۔ ۹

ان گھروں کا ماحول تقریباً انگریزی ماحول تھا، لیکن وہ اپنے گھر کے اندر ہی سائیکل چلاتیں، فونوگراف پر انگریزی ریکارڈ سنتیں کہ ان کے سننے سے انگریزی کی استعداد بڑھتی تھی۔ جس وقت ۱۹۰۷ء میں حالی آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے سالانہ اجلاس علی گڑھ میں ''چپ کی داد'' پڑھ رہے تھے، بنت نذر الباقر اور چند دوسری خواتین نے زنانہ کانفرنس قائم کرنے کی تحریک شروع کی اور محمدی بیگم نے اپنے پرچے تہذیب نسواں کے اداریے میں خواتین کے تجربے میں آنے والے کھیلوں کی ترکیبیں مانگیں۔ گویا عورتوں کی دل چسپیاں تبدیل ہو رہی تھیں۔ ۱۹۰۹ء میں جب

مولوی سید ممتاز علی نے بچوں کا ہفتہ وار اخبار ''پھول'' جاری کیا تو بنتِ باقر کو اس کا اعزازی ایڈیٹر مقرر کیا، یہ اخبار نوشہرہ میں edit ہو کر دارالاشاعت پنجاب لاہور سے شائع ہوتا تھا۔ اسی زمانے میں مس نذرالباقر نے بچوں کے لیے باتصویر کتابیں، سلیم کی کہانی، 'پھولوں کا ہار' بچی رضیہ اور اس کی بکری، وغیرہ لکھیں۔ پنجاب ٹیکسٹ بک کمپنی نے ان کتابوں کو اردو نصاب میں شامل کر لیا تھا۔

ان کا پہلا اور مقبول ترین ناول ''اختر النساء بیگم'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور سے ۱۹۱۰ء * iv میں شائع ہوا اور ۱۹۱۱ء میں ان کا دوسرا ناول ''آہ مظلوماں'' طبع ہوا۔ مس نذرالباقر کے مضامین تمام جرائد میں شائع ہوتے تھے کیونکہ ان کا معیار بہت بلند تھا۔ ان کے ایک مضمون کا ترجمہ ٹائمز آف انڈیا بمبئی کے ہفتہ وار رسالے میں، جو اب السٹرئیڈ ویکلی آف انڈیا کہلاتا ہے، شائع ہوا۔ بمبئی اور مدراس کے انگریزی اخباروں کی طرف سے انہیں انعام سے نوازا گیا۔ اسی طرح ان کا ایک مضمون ''تہذیب نسواں'' میں شائع ہوا۔ اس پر مہارانی بڑودہ نے انہیں سونے کا تمغہ دیا۔ ۷ علیا حضرت نواب سلطان جہاں بیگم والئی بھوپال جو مسلم نشاۃ الثانیہ کی ایک عظیم قائد تھیں انہوں نے بنتِ باقر کی قوم پرستی اور قابلیت سے متاثر ہو کر ان کو اپنی سیکرٹری بنانے کی خواہش کی۔ لیکن میر نذر الباقر لاکھ روشن خیال سہی انہوں نے باپردہ بیٹی کو سیکرٹری بنانے سے معذرت کر لی۔ ۸

۱۹۰۸ء میں جب حیدرآباد دکن کی موسیٰ ندی میں قیامت خیز طغیانی آئی تو سرکردہ بیگمات نے جن میں سروجنی نائیڈو، لیڈی اکبر حیدری وغیرہ شامل تھیں، مصیبت زدہ لوگوں کی بحالی کے لیے کام شروع کیا۔ سارے ہندوستان میں چندہ جمع کیا گیا۔ پنجاب و سرحد کے لیے مس نذرالباقر کو منتخب کیا گیا جو سرسید میموریل فنڈ اور مسلم یونیورسٹی فنڈ کے لیے صوبہ جات پنجاب و سرحد کی پراونشل سیکریٹری بھی تھیں۔ ۹

مارچ ۱۹۱۴ء میں علی گڑھ میں شیخ محمد عبداللہ * ۷، نذر زہرا اور چند دوسری خواتین اور حضرات نے ایک آل انڈیا مسلم لیڈیز کانفرنس کا اہتمام کیا۔ ۲۸ مارچ

۱۹۱۴ء کو سلطان جہاں بیگم والی بھوپال نے اس کانفرنس کا افتتاح کیا۔ یہ کانفرنس بہت کامیاب رہی، لیکن ایک اخبار نے تنقید کرتے ہوئے لکھا:

> ''جب سے یہ تحریک شروع کی گئی ہے، بہت سی گوشہ نشین خواتین میں ایک جوش سا پیدا ہو گیا ہے۔ خدا نہ کرے بنت نذر الباقر اور ان کی ہم خیال لڑکیوں اور بیگمات کو اس میں کامیابی ہو یہ بے جا آزادی کا پیش خیمہ ہے''۔ ۱۰

نذر زہرا بیگم ۱۹۱۲ء میں سجاد حیدر یلدرم سے بیاہی گئیں اور نذر سجاد حیدر کے نام سے پکاری جانے لگیں۔ سجاد حیدر یلدرم کی ہمراہی میں ان کے لیے حقوق نسواں اور تعلیم نسواں کے لیے جدوجہد کرنا اور بھی آسان ہو گیا کہ سجاد حیدر خود بھی انہی خیالات کے مالک اور انتہائی روشن خیال تھے اور ان کی تحریریں ترکی سے ترجموں کی صورت ہی سہی اردو ادب اور ہندوستانی معاشرے کو ایک نئی آواز دے رہی تھیں۔

آل انڈیا مسلم لیڈیز کانفرنس کا چوتھا اجلاس لکھنؤ میں ۱۹۱۸ء میں ہوا۔ نذر سجاد کا ہدف یہاں تعدد ازدواج تھا۔ لکھنؤ کانفرنس میں انہوں نے بیگم شاہنواز کے ساتھ مل کر عورتوں سے دستخط حاصل کیے کہ وہ کسی ایسے شخص کو جس کی پہلی بیوی موجود ہو بیٹی نہ دیں، خواہ وہ شخص بادشاہ ہی کیوں نہ ہو اور اس کے ساتھ یہ تجویز بھی پاس کرائی کہ بیگمات زرق برق کپڑے اور زیور پہن کر جلوسوں میں شرکت نہیں کریں گی۔ ۱۱

نذر سجاد اپنے عہد کی وہ جدت پسند خاتون تھیں جو لڑکپن سے فیشن لیڈر کے طور پر ابھریں۔ انہوں نے اپنی پھوپھی اکبری بیگم کے ساتھ مل کر یہ مہم بھی چلائی کہ گوسواں بھاری پائجامے اور بھاری زیورات ترک کیے جائیں۔ ہلکے پھلکے غرارے اور گاؤن مع دوپٹے کے خود ڈیزائن کر کے پہننے شروع کیے جو فیشن ایبل طبقے میں بہت پسند کیے گئے۔ انہوں نے جدید وضع کا غرارہ بھی اختراع کیا اور جدید طرز کا برقع بھی ایجاد کیا۔ شادی کے بعد انہوں نے دہرہ دون میں لڑکیوں کے لیے انگریزی سکول بھی قائم کیا۔ ترک موالات

کے زمانے میں کھادی تحریک میں حصہ لیا اور کھدر پوشی کے دور میں کھادی کی ساریوں پر نت نئے ڈیزائن چھپوا کر پہنے۔ جس زمانے میں خواتین سات پردوں میں چھپ کر بیٹھی تھیں، نذر سجاد نے کار چلانا بھی سیکھ لیا۔ فوٹو گرافی کا ہمیشہ سے شوق تھا سو شادی کے بعد اپنا سٹوڈیو بنایا، اب عزیزوں کی تصویریں کھینچا کرتیں اور خود ہی ان کو develop کیا کرتیں۔ قرۃ العین کی پیدائش کے بعد انہوں نے ستار بجانا سیکھا۔ باجے کا شوق ہوا تو ان کے لیے کلکتہ سے ہارمونیم منگوایا گیا ان کی دیکھا دیکھی دوسری بیگمات نے بھی ہارمونیم بجانا سیکھنا شروع کیا۔ سجاد حیدر یلدرم اور نذر سجاد اپنے عہد کے انتہائی Forward looking تھے جو لکھنے پڑھنے کے مشغلے اور اصلاح نسواں کی کوششوں کے ساتھ اسلامی ملکوں کی سیاحت میں بھی مصروف رہے۔

نذر سجاد کا انتقال ۱۹ اکتوبر ۱۹۶۷ء کو بمبئی میں ہوا۔ انہیں اثنا عشری آرام گاہ رحمت آباد (بمبئی) میں دفن کیا گیا۔

(۳)

چیخوف نے کہا تھا کہ تمام کہانیاں ایک ہی مرکز کی جانب کھنچتی محسوس ہوتی ہیں اور یقیناً ہر معاشرے کی مرکزیت انسان ہے لیکن یہ مرکزی کردار اس حقیقت سے بے خبر ہے کہ ایک قسمت بہت سی قسمتوں کا احوال بن جاتی ہے اور اگر درخت اوپر سے ایک فٹ سوکھتا ہے تو اس کی جڑ ایک فٹ نیچے سے سوکھ جاتی ہے، سوکھے پتوں کی طرح گھر کے آنگنوں میں بجی عورتوں کے بارے میں کوئی نہیں جانتا کہ آزادی سے سانس لینے کی خواہش ہر عورت کے دل میں مچل رہی ہوتی ہے لیکن وہ کچھ بھی کرے اسے معاشرے سے انحراف کرنے والی کہا جاتا ہے اسے مرد کی جیب میں پڑا ایسا سکہ قرار دیا جاتا ہے جسے جب چاہا نکالا جا سکتا ہے۔

نذر سجاد نے اپنے لڑکپن سے ہی مظلوم عورت کے سینے میں دبی خواہش کو آواز

دینے کی کوشش کی اور ایک اعتبار سے وہ کامیاب بھی رہیں۔ ان کے ناولوں ''اختر النساء بیگم ، آہ مظلوماں ، حرماں نصیب ، نجمہ ، جانباز ، ثریا اور مذہب اور عشق'' وغیرہ نے خاصی شہرت حاصل کی۔ ناولوں کے علاوہ ان کے اصلاحی مضامین ، افسانے ، انشائیے ، سفرنامے اور یادداشتیں بھی تمام معروف رسائل میں طبع ہوتے رہے۔ وہ شاعری بھی کرتی تھیں۔ ان کی معاصر خواتین میں خجستہ اختر بانو سہروردی ، مسز خدیجہ جنگ ، عطیہ فیضی ، زہرہ فیضی ، سلطان بیگم ، عباسی بیگم ، بیگم عزیز الدین، حامدہ الخیری ، آبرو بیگم ، زاہدہ مرادآبادی ، رضیہ مسعود الحسن اور اُم عبداللہ شامل ہیں۔ لیکن ان خواتین میں سے کسی خاتون کو وہ شہرت نہیں ملی جو نذر سجاد کے حصے میں آئی۔ عطیہ فیضی خاصی مشہور ہوئیں لیکن ان کی ذہانت و فطانت کو جانچنے سے زیادہ علامہ اقبال اور مولانا شبلی نعمانی سے ان کی دوستی کو عام کیا گیا۔

نذر سجاد کی تحریریں عورت کی مظلومیت ، بے چارگی ، پردے کی بے جا پابندی ، تعلیم کی کمی ، دوسری شادی ، عورت کے عورت پر مظالم ، بے جا آزادی اور مغرب کی بے جا تقلید کے خلاف احتجاج ہیں۔ ان کے ناولوں اور افسانوں کا فنی مقام کیا ہے فی الحال ہمیں اس سے بحث نہیں ، اس وقت صرف یہ مقصود ہے کہ نذر سجاد جو Pioneer قسم کی خاتون تھیں اور جنہیں کچھ لوگ اردو کی جین آسٹن اور کچھ مخزن کے نورتنوں میں شمار کرتے ہیں [۴۱] انہوں نے اس پدرسری معاشرے میں عورت کو اس کا صحیح مقام دلانے کے لیے کیسے جدوجہد کی۔

ان کا پہلا ناول ''اختر النساء بیگم'' جو انہوں نے انتہائی کم عمری میں لکھا، اس کی ہیروئن ایک ایسی تعلیم یافتہ سگھڑ لڑکی ہے جس نے اپنے باپ کی بے پروائی اور سوتیلی ماں کی دشمنی سے بری جگہ بیاہی جانے سے سخت مصیبتیں جھیلیں اور آخر اپنی تعلیم اور روشن خیالی کی مدد سے سب مشکلات پر فتح پائی۔

''آہ مظلوماں'' کا موضوع دوسری شادی اور اس سے پیدا ہونے والی ناگوار

صورت حال ہے۔ اس کتاب میں دو قصے برابر چلتے ہیں۔ ایک قصے کی مرکزی کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہیں جب کہ دوسرے قصے کی بیگم صاحبہ ایک دولت مند ڈپٹی صاحب کی بیوی ہیں۔ قدر مشترک دونوں کے شوہروں کا دوسری شادی کرنا اور ان دونوں کا اس شادی کو بے بسی سے قبول کرنا ہے کہ اس کے سوا کوئی چارہ نہیں۔

''زبیدہ بے چاری روتی ہوئی اٹھی، دونوں بچوں کو ساتھ لیا اور کھڑکی سے گزر کر دوسرے گھر میں چلی گئی .... بدنصیب زبیدہ نے کڑوے تیل کا چراغ جلا کر طاق میں رکھا، تھوڑی سی جگہ صاف کر کے دو پلنگ بچھائے اور بچوں کو لے کر بیٹھ رہی۔ سامنے کھپریل میں بیل بندھ رہے تھے ان کی بو سے بے چاری کا دماغ پھٹا جاتا تھا''۔ [13]

''سلطنت آرا: سب کیا وہی جو مردوں کو شعار ہے۔ مجھے ایک منشی کے خط سے معلوم ہوا ہے کہ کوئی خراب عورت پلے پڑ گئی ہے''۔

تمکنت آرا: (بے اختیار رو کر) ہائے، ہائے اب کیا ہوگا؟ آپ کیا کریں گی؟''

سلطنت آرا: ہوتا کیا اور میں کرتی کیا؟ جیسے اور صدہا بے کس، بے بس میری مظلوم بہنیں اپنے دن گزار رہی ہیں، میں بھی گزار لوں گی''۔ [14]

زبیدہ اور سلطنت آرا دونوں مشرقی خواتین یہ ظلم بڑی اطاعت شعاری کے ساتھ برداشت کرتی ہیں۔ دونوں صاحب اولاد ہیں، لیکن اس کے باوجود ان کے شوہروں نے دوسری شادی رچالی۔ آخر ان کے برے دن کٹتے ہیں اور بری عورتوں (سوتوں) کو انجام تک پہنچا کر نذر سجاد دونوں کو ان کا مقام دلاتی ہیں۔ ان کے ایک اور ناول ''دکھ بھری کہانی'' کا موضوع بھی دوسری شادی اور جہیز کا لالچ ہے۔ اس قصے کے اختتام پر نذر سجاد جذباتی ہو کر قوم کے رہنماؤں کو بھی پکارتی ہیں:

''اے قوم کی ریفارمرو! دیکھو سب سے پہلے اس بے بس مظلوم فرقے

کی خبر لینی ضروری ہے۔ آخر یہ بھی تو اس قوم کا ایک حصہ ہے جن کے
ہاتھوں قوم پرورش پاتی ہے''۔ ۱۵

قوم کے ریفارمر کو پکارنے کے ساتھ نذر سجاد عورتوں کو بھی احتجاج کے لیے اکساتی ہیں لیکن ان کا رویہ پھر بھی وہی ہوتا ہے جو ایک شوہر پرست مشرقی بیوی کا ہو سکتا ہے۔ مثلاً ''آہ مظلوماں'' میں بھائی رشید سلطنت آرا کو اکساتے ہیں:

''ڈپٹی صاحب نکاح ثانی کی کوئی نہ کوئی وجہ ضرور بتائیں، اجازت مذہبی کی آڑ میں جس قدر چاہے ظلم کر لیا، آخر ان کو ضرورت ہی کیا تھی دوسری شادی کی............ آپ ہرگز اس وقت خاموشی اختیار نہ کریں۔ آپ کی صدہا ہندوستانی مظلوم بہنیں اسی مصیبت میں گرفتار ہیں۔ اگر آپ نے بھی انہیں کی طرح رو جھینک کر زندگی گزار دی تو کچھ فائدہ نہ ہوگا آپ کی تعلیم کا''۔ ۱۶

لیکن بیگم صاحبہ یہی فرماتی ہیں کہ وہ خلاف دستور شرفاء ہندوستان کوئی جھگڑا نہ کریں گی لیکن یہ صورت حال ۱۹۱۱ء کی تھی۔ ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۵ء تک رسالہ 'عصمت' دہلی میں شائع ہونے والا ان کا افسانہ ''مالی کی بیٹی'' خواتین میں بیدار ہونے والی احتجاجی روح کی خبر دیتا ہے مثلاً اس افسانے کی ہیروئن کے شوہر نے بھی دوسری شادی کر لی ہے جب کہ بچپن میں راجکماری کو اس شخص سے بیاہ دیا گیا تھا لیکن وہ ۱۹۱۱ء کی سلطنت آرا کی طرح سرتسلیم خم نہیں کرتی بلکہ یہ کہتی ہے کہ:

''ایک یورپین لڑکی ساتھ لائے ہیں جس کو گورنس بتاتے ہیں دراصل وہ بیوی ہے، راجاؤں کا کام ہی ہے کئی کئی بیویاں رکھنا............ آپ ہی خیال کریں ایک سمجھ دار پڑھی لکھی لڑکی اس کے ساتھ خوش نہیں رہ سکتی۔ وہ زمانہ گیا جب لڑکیاں کئی کئی بیویوں پر خوشی سے چلی جاتی تھیں''۔ ۱۷

نذر سجاد بہت جدید خیالات کی مالک ہونے کے باوجود عورت کی مادر پدر آزادی کی قائل

نہ تھیں اور نہ ہی انہیں مرد کی برابری کا دعویٰ تھا۔ ان کی ساٹھ برس کی تحریروں میں کتنا ہی تلاش کرلیا جائے، مشرقی شرافت اور وقار کے خلاف کوئی ایک لفظ بھی ایسا نہیں ملتا جس سے نسوانی وقار مجروح ہو، مشرقیت اور نسوانیت کو برقرار رکھتے ہوئے آزادی کی قائل تھیں۔ موسیقی کی شائق تھیں ان کے ناولوں کی ہیروئن اور اس کی سہیلیاں ہارمونیم بجاتی تھیں اور بہ چشم پرنم غزلیں گاتی تھیں۔

''حکمت آرا: عبرت انگیز ہے نیرنگ طلسمات جہاں

جو یہاں آیا سراسیمہ و حیراں نکلا

اتنا بجاکر باجا بند کردیا'' ۱۸

نذر سجاد ماہنامہ ''عصمت'' کراچی میں 'ایامِ گزشتہ' کے عنوان سے ڈائری لکھتی رہی ہیں۔ غازی پور کے قیام کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''یہاں ایک بہت اچھا گویا جو ہارمونیم بھی بجانا جانتا تھا اور معزز گھروں میں بیبیوں اور بچوں کو گانا سکھاتا تھا سجاد صاحب نے اسے مقرر کردیا تاکہ وہ دونوں بچوں کو ہارمونیم سکھایا کرے، اس کے گانے بجانے سے میرا دل بھی بہلا رہتا''۔
>
> ''شام کو جب ہم بیٹھتے تو لوگ مجھ سے فرمائش کرتے کہ ستار بجایئے''۔ ۱۹

ہندوستانی معاشرے خصوصاً مسلم معاشرے کو کئی ایک قباحتوں نے رسوم کی صورت گرفت میں لے رکھا تھا مثلاً بچپن کی شادی یا بچپن میں نکاح وغیرہ.......... نذر سجاد نے دوسری شادی اور پردے کی پابندی کے ساتھ اس موضوع کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ''نیرنگ خیال'' سالنامہ ۱۹۳۵ء دسمبر جلد ۲۰ شمارہ ۱۲ میں شائع ہونے والے نذر سجاد کے افسانے ''حق بحقدار'' اور ''عصمت دہلی'' ستمبر ۱۹۴۲ء جلد ۶۹ نمبر ۳ میں طبع ہونے والے افسانے ''حسینہ'' (ص۔۱۹۷) کا موضوع یہی ہے۔ افسانے

''حسینہ'' کی ہیروئن تو اس قربان گاہ میں اپنی بھینٹ دے دیتی ہے لیکن ''حق بحقدار'' کی ریحانہ ہمت سے کام لیتے ہوئے کسی نہ کسی طرح اپنے بچپن کے شوہر تک پہنچ جاتی ہے اور اپنی زندگی کو تباہ ہونے سے بچالیتی ہے۔

''شادیاں کر کے کامیابی حاصل کرنا بہت دشوار ہے۔ شادی بالکل لاٹری ہے جو اندھا دھند والدین ڈالتے ہیں اور اولاد کی قسمت کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ بچپن میں میرا عقد ہوگیا، کچھ خبر نہ تھی''۔ ۲۰

نذر سجاد والدین کے یوں اندھا دھند لاٹری ڈالنے کے خلاف اور لڑکے لڑکی کی پسند ناپسند کو مدِ نظر رکھنے کی قائل ہیں۔ شادی سے پہلے والدین کی موجودگی میں دونوں کا ایک دوسرے کو دیکھ لینا، ایک دوسرے کے خیالات سے آگاہ ہونا، یہ نہ تو شرعی اعتبار سے گناہ ہے اور نہ کچھ ایسی بری بات .... جس پر عمل نہ کیا جا سکتا ہو۔ نذر سجاد اس بات کی حامی نہ تھیں کہ ''لڑکے لڑکی کو اس میں دم نہ مارنا چاہیے'' اور ان کا دخل دینا بے شرمی و گناہ ہے''۔ ۲۱

مئی ۱۹۲۷ء کے رسالے ''عصمت'' میں 'رسم منگنی' کے عنوان سے لکھتی ہیں:

''شادی سے بلکہ نسبت سے بھی قبل لڑکا لڑکی آپس میں ملا دینے چاہئیں .... منگنی بہت ہی اچھی چیز ہے، بشرطیکہ زنجیر نہ سمجھ لیا جائے اور اس میں اتنی آزادی روا رکھی جائے کہ شادی سے قبل کسی طریق سے ایک دوسرے کو دکھا دیا جائے .... اور بعد رسم دونوں میں خط و کتابت کرا دی جائے ......تب کہیں عقد کی نوبت آنی چاہیے''۔ ۲۲

کیونکہ ان کا کہنا تھا کہ:

''زمانہ بدل گیا ہے لڑکیاں گائے بکریاں نہیں رہیں کہ جہاں چاہا باندھ دیا جائے''۔ ۲۳

وہ اس معاملے میں اس حد تک آزادی کی قائل تھیں کہ ان کے ایک افسانے

''نیرنگِ زمانہ'' (عصمت، مارچ ۱۹۲۸ء جلد ۴۰ نمبر ۳) میں ماں باپ باقاعدہ دوسرے اہل خانہ سے مشورہ کرتے ہیں کہ لڑکیاں جوان ہو رہی ہیں اور تعلیم یافتہ لڑکے تعلیم یافتہ لڑکیوں سے شادی کرنے کے خواہاں ہیں۔ اس لیے ہونہار لڑکے نظر میں آتے ہیں تو وہ فوراً ایسا انتظام کرتے ہیں کہ ان کی لڑکیاں ان نوجوانوں کو اور وہ نوجوان ان کی بچیوں کو دیکھ لیں اور پھر رشتے کی بات چلائی جائے:

''بیگم صاحبہ : ''یہی میں کہنے کو تھی۔ ویسے ہی ہمارا کوئی بڑا بھاری پردہ نہیں ہے، میرا تو خیال ہے لڑکیوں کو بھی ان سے ملوا دیا جائے''۔

''نواب صاحب : بالکل درست۔ ہم کو کوئی اعتراض نہیں ہے۔ ہماری اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں جاہلانہ پردہ میں نہ رہیں گی۔ ان کو جس طرح ہم اپنے دوستوں سے ملواتے ہیں اب ان کے ہم عمر مہذب شائستہ نوجوانوں سے بھی ملوانا ضروری ہے.......... ان کی تعلیم تب ہی مکمل ہو گی کہ سوسائٹیوں سے تعلق پیدا کرایا جائے''۔ ۲۴

یہ خیالات نواب خاندان ہی کے نہیں ان کے بھی ہیں جو متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن وہ صرف کنبے برادری کے طعنوں سے ڈرتے ہیں کہ ''سب لوگ کہیں گے کہ اول تو لڑکیوں کو انگریزی پڑھائی پھر پردہ اٹھالیا''۔ ۲۵ مگر بقول نذر سجاد ''یہ لوگ آخر کیا کرتے، مجبور تھے، بیٹیاں اچھے گھروں میں بیاہنی تھیں''۔ ۲۶

وہ جہاں حسب پسند شادی کی حامی ہیں، وہیں انہیں پردے کی شدید پابندی بھی بہت کھلتی ہے۔ اپنی ایک تحریر ''سنی ٹوریم بھوالی'' میں ایک خاتون کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''ہر قسم کے شریفانہ قواعد کی پابندی لازمی ہے مگر پردہ وہ پردہ جس نے ہماری صحتیں برباد کر دی ہیں اس کی ڈاکٹر ٹگر صاحب کی حکمرانی میں اجازت نہیں ہے۔ میں نے ایک بی بی کو جو برقعہ کی بے حد دلدادہ ہیں دیکھا کہ ڈاکٹر کے سامنے تو نہیں مگر ان سے چھپ کر ٹہلنے پھرنے اور

ملاقات کے اوقات میں برقعہ پہن کر دل کی ہوس منا لیتی تھیں.........

بے چاری عادت سے لاچار ہیں''۔ ۲۷

بے جا پردے کے خلاف ان کی اس مہم میں سجاد حیدر یلدرم بھی ان کے ہمنوا اور رفیق تھے۔ ''ایام گزشتہ'' کے عنوان سے لکھتی ہیں:

''اس وقت میں نے سوچا یہ خواتین صرف تماش بین اور شمع محفل بن کر نہ رہ جائیں، ان سے کچھ کام لینا چاہیے چنانچہ ایک چائے پارٹی کا بلاوا دے کر میں نے ان سب کو اپنے گھر جمع کیا۔ چائے کا دور چلتے میں اچانک سجاد صاحب نے کھڑے ہو کر ان سب کو مخاطب کر کے کہا۔ ''جنٹلمین اور خواتین سنیئے، میری بیوی نے سینہ سپر ہو کر یہاں کے مولوی ملاؤں کو کیا، تعلیم یافتہ اور معزز مسلمانوں کو بھی بہت دکھ پہنچایا ہے اور وہ سب ان کے خلاف ہو گئے ہیں......... حضرات آپ یہ نہ سمجھیں کہ انہوں نے یہ سب کچھ اس لیے کیا کہ ایک فرقہ ان کا ہمنوا ہو کر زندگی میں دل چسپی پیدا کرے، بلکہ یہاں کے مسلمانوں کی قابل اصلاح حالت اور تعلیم سے بالکل محرومی دیکھ کر اس طرف قدم اٹھایا گیا .... مل ملا کر انہوں نے سب کے دلوں کا اندازہ کر لیا تھا کہ خواتین اور نوعمر لڑکیاں جیل کی طرح گھروں میں قید رہ کر اس تلخ زندگی سے اکتائی ہوئی تھیں اور ایسے شدید پردے میں رہ کر .... وہ کوئی معاشرتی اصلاح کا کام نہیں کر سکتیں تھیں''۔ ۲۸

غازی پور میں نذر سجاد بہت کامیاب رہیں، انہوں نے وہاں ایک اسلامیہ گرلز سکول قائم کرنے کے لیے بھی سب لوگوں کو آمادہ کر لیا۔ وہ نہ صرف اپنے ملنے والوں اور اپنے کرداروں کو ہمنوا بنانے کی قائل تھیں بلکہ اگر کوئی ایسی تحریر نظر سے گزرتی تھی جس میں شدید روایتی پابندی کا عنصر موجود ہوتا تو بھی ان کا قلم رک نہ سکتا۔ مثلاً پردے کی شدید

پابندی پر زور دیتی کوئی تحریر ان کے مشاہدے میں آئی تو فوراً ''ایک تجویز'' کے عنوان سے مضمون لکھ دیا............ جوش اور غصے میں لکھتی ہیں............

''ان کے اپنے وارث باپ یا شوہر ان کو پردے کی غلامی سے آزاد کر رہے ہیں، دوسروں کو کیا۔ حامیان رسم قدیم تو در کنار ہادیان دین بھی خاموش ہیں کیونکہ زمانے کے سیل رواں کو روکنا کسی کے بس کا کام نہیں''۔ ۲۹

اور

''حامیان پردہ و مخالفان پردہ اپنی اپنی کوشش کر لیں مگر ہوگا وہی جو زمانہ کرائے گا اور یہ سمجھ لیں کہ نہ صرف مسلمانانِ ہند پر بلکہ مسلمانانِ عالم پر جو زبردست اثر جدید معاشرت ترکی کا پڑے گا اس کے آگے مخالفین تہذیب جدید کو ہار ماننی ہوگی''۔ ۳۰

دراصل وہ زمانے کی چال کو جانچ رہی تھیں اور یہ بھی جانتی تھیں کہ............

''ہندوستانی پردے کا اسلام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ شدت کا پردہ محض ہندستان کی اختراع ہے''۔ ۳۱

پردے کی اس شدت سے مخالفت سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ نذر سجاد عورت کی مادر پدر آزادی کی حامی اور مغرب کی تقلید میں مرد سے برابری کی دعوے دار تھیں۔ وہ صرف اس حد تک آزادی کی قائل تھیں کہ خواتین کو کھونٹے سے بندھی گائے بھینس کے مثل نہ سمجھا جائے۔ انہیں اپنی رائے کے اظہار کی آزادی ضرور حاصل ہونی چاہیے۔ ان کو اپنی معاشرتی قدروں اور آزادی کی حدود کا احساس تھا مثلاً وہ لکھتی ہیں:

''ان کی دونوں لڑکیاں ماشاءاللہ تعلیم یافتہ سمجھ دار تھیں۔ صورت بھی اچھی پائی تھی۔ دونوں نے بقدر ضرورت انگریزی بھی پڑھی تھی، طبیعتوں میں آزادی کی آرزو تھی اس قدر آزادی کی کہ وہ زنانہ جلسوں پارٹیوں

میں جاسکیں، پردہ کے ساتھ سیریں کرسکیں۔ گھروں پر زنانہ جلسے کرنے
کی اجازت ہو جائے۔ پس اتنی آزادی کی جستجو تھی اور اسی لیے وہ
دونوں اپنے رشتے آزاد خیال لڑکوں سے چاہتی تھیں''۔ ۴۲

نذر سجاد خواتین کی نمائش کی سختی سے مخالفت کرتی رہیں۔ انہیں یہ بات پسند نہیں کہ خواتین یوں تو سات پردوں میں رہیں لیکن باریک لباس جس میں صاف چھپتے بھی نہیں، سامنے آتے بھی نہیں کی کیفیت ہو، زیب تن کریں اور ایسے بے حجاب لباس میں رشتہ دار مردوں سے ملیں اور کہلائیں پردہ نشین بقول ان کے:

''یقیناً ان سے اچھی ہیں وہ خواتین جو بے نقاب پھریں اور لباس پردہ
دار ہو''۔ ۴۳

ان کے ناول ''حرماں نصیب'' کی ہیروئن فیروزہ ڈاکٹر بننے کے لیے انگلستان جاتی ہے جاپان کی سیریں کرتی ہے، لیکن وہ ان کے دوسرے ناول ''نجمہ'' کی ہیروئن کی طرح بے جا آزادی کا شکار ہو کر کسی غلط نوجوان سے منسوب نہیں ہو جاتی۔ جبکہ نجمہ کی یہ کیفیت ہے کہ............

''بس جناب میں بھر پائی، اب دولہا نہیں چاہیے کافی بدنام ہوئی۔ ایک
قدیم شریف گھرانے کی لڑکی ناچ گھروں میں گئی، غیر شخص کے ساتھ
آزادانہ گھومتی پھری۔ مگر خدا جانتا ہے میں نے اس کو اپنی آئندہ زندگی کا
مالک سمجھ کر ایسا کیا''۔ ۴۴

اسی ناول کا ایک کردار نجمہ کی زندگی پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ......

''اگر لڑکیوں کو آزادی دی جائے تو اس کے یہی نتیجے رہیں گے۔ نجمہ
نے اپنی زندگی حد سے زیادہ آزادی کی ہوس میں اپنے ہاتھوں برباد کر
ڈالی''۔ ۴۵

قرۃ العین اپنی والدہ کے حوالے سے ایک واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ ۱۹۲۸ء

کے موسم گرما میں مسوری کے سوائے ہوٹل میں چند مسلمان خواتین بال روم میں رقصاں نظر آئیں تو نذر سجاد نے ناگواری کا اظہار کرتے ہوئے کہا.........

''عوام ایسے ہی مسلمان لڑکیوں کی تعلیم اور بے پردگی کے خلاف ہیں۔ بہت سے لوگ اپنی لڑکیوں کو کالجوں اور اسکولوں سے اٹھا چکے ہیں۔ مسلمان عورتوں کو بال روم میں ناچتے دیکھ کر سخت افسوس ہوا۔ آخر تفریح کے اور بھی ہزار طریقے ہیں، سیر و شکار، ٹینس، اسکیٹنگ، گالف''۔ ۳۶

وہ مسلمان خواتین کو کیسا آزاد اور نڈر دیکھنا چاہتی تھیں اس کی عکاسی ان کی اس تحریر سے ہوتی ہے۔ ''شیر کا شکار'' کے عنوان سے لکھتی ہیں.........

''مجھے ان دنوں اپنی ایک عزیز بچی کی تصویر ملی جسے دیکھ کر سال گزشتہ کے تہذیب نسواں کی ایک تصویر کا خیال آ گیا جس میں شیر کے شکار کا نقشہ تھا۔ شوہر کے ساتھ ایک پٹنہ کی مسلمان خاتون بھی شریک تھیں اور ان کی اس دلیری پر پیاری بہن صغرا ہمایوں مرزا نے تمغہ بھی دیا تھا، ایک خاتون کو، شیر کا شکار کرنے پر نہیں بلکہ صرف شکار میں شریک ہونے پر۔ مگر اب انشاء اللہ ایسی ایسی مثالیں عام ہو جائیں گی اور مسلمان بیبیاں خود شیر مارا کریں گی''۔ ۳۷

ان کی بچی نے شیر کا شکار خود کیا اور وہ بقول نذر سجاد ''لکھنؤ کی ایک نازک طبیعت پردہ نشین خاتون'' تھیں مگر ''ساتھ ہی باحوصلہ اور ہمت والی'' بھی تھیں۔ ۳۸

خواتین کی بال روم سے دل چسپی کے ساتھ ساتھ انہیں خواتین کا فلمی دنیا سے وابستہ ہونا بھی سخت ناپسند تھا۔ قرۃ العین کے رشتے کے ایک چچا جنہیں دلارے چچا کہا جاتا تھا، ان کی والدہ ایک پردہ نشین شریف میراثن اور والد کی منکوحہ تھیں لیکن وہ کبھی اپنے باپ کے خاندان کی ہمسری کا دعویٰ نہ کر سکے۔ فلموں کے شوقین تھے، ایک مشہور و معروف حسین وجمیل ہیروئن سے بیاہ کر لیا تو خاندان اور برادری کی بھی بیگمات نے ان کی بیوی سے پردہ

کرلیا۔ نذر سجاد کے متعلق انہوں نے سوچا ہوگا کہ اتنی روشن خیال اور مصلح قوم خاتون ہیں ان کی بیوی کو ضرور ''شرف باریابی'' بخشیں گی لیکن جب وہ ملنے کے لیے آئے تو بقول قرۃ العین:

> ''وہ اپنے دور کی مشہور ناول نگار اور سوشل ریفامر خاتون تھیں۔ انھوں نے بیزاری کے ساتھ جواب دیا، ''کہہ دو میری طبیعت خراب ہے، بلڈ پریشر بڑھا ہوا ہے، ڈاکٹر نے ملنے جلنے کو منع کر دیا ہے''۔ ۳۹

(۴)

یہ عجیب بات ہے کہ ہم جب بھی اردو نثر کی تاریخ مرتب کرنے بیٹھتے ہیں تو بیسویں صدی کے آغاز میں لکھنے والی نذر سجاد اور ان کی ہم خیال خواتین کو تقریباً نظرانداز کر دیتے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اور قرۃ العین حیدر نے جو شہرت پائی نذر سجاد حیدر (بنت نذر الباقر) اس سے قطعی محروم ہیں۔ ادب کے مرکزی دھارے میں انہیں شامل نہیں کیا جاتا اور ان کا تخلیق کردہ ادب صرف ایک محدود حلقے کا ادب قرار دے کر ادب کے ''زنانہ، مردانہ'' ڈبے میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔

وہ خاتون جو بیسویں صدی کے آغاز میں اس قدر ترقی پسند ہے کہ اگر ماں باپ رضامند ہوں تو اس کا افسانوی کردار اپنی بہن کا عقد اس شخص سے کرا دیتا ہے جسے بہن پسند کرتی ہے۔ ۴۰ اور جو خواتین کے حقوق کے لیے آواز بلند کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتی * ۷۱ اسے یوں نظرانداز کر دینا قابل افسوس ہے۔

بلاشبہ ''وہ اردو کی مایۂ ناز مصنفہ اور عورتوں کے حقوق کی بہت بڑی علم بردار'' ۴۱ تھیں۔ انہوں نے جو ادب اس دور میں تخلیق کیا اس کو دریافت کرنے اور اس کی معنویت کو پرکھنے کی شدید ضرورت ہے، کیونکہ اگر ترقی پسندی عصری روح کی ترجمانی اور ایک خاص دور کی ارتقائی قوتوں کا ساتھ دینے کا نام ہے جو انسانی معاشرے کو

ترقی کے ممکن الحصول اگلے زینے یا اگلی منزل کی طرف لے جائیں اور رجعت پسندی عصری تقاضوں سے منہ پھیرنے اور انہیں نظر انداز کرنے کا تو ''جنت باقر'' اردو ادب کی ایک اہم ترقی پسند ناول نگار اور افسانہ نگار ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سید محمد لطیف، ''تاریخ پنجاب'' (مترجم افتخار محبوب) تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۹۵۔

۲۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی (مؤلف)، مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار، مجلس ترقی ادب، لاہور، نومبر ۱۹۷۱ء، ص ۳۱۴۔

۳۔ ایضاً، ص ۳۱۶۔

۴۔ قرۃ العین حیدر 'کار جہاں دراز ہے' جلد اول، مکتبہ اردو ادب، لاہور، س۔ن، ص ۱۶۲۔

۵۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔

۶۔ ایضاً، جلد دوم، ص ۳۰۹۔

۷۔ قرۃ العین حیدر ''سید سجاد حیدر یلدرم'' مشمولہ جریدہ پگڈنڈی، امرتسر، جلد ۹، شمارہ ۵، اپریل ۱۹۶۱ء، یلدرم نمبر، ص ۳۸۔

۸۔ مالک رام ''نذر سجاد حیدر'' مشمولہ تذکرۂ معاصرین، دہلی ۱۹۷۲ء، ص ۳۶۔

۹۔ قرۃ العین حیدر 'کار جہاں دراز ہے' جلد اول، ص ۱۷۲۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۰۹۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۳۸۔

۱۲۔ مالک رام ''تذکرۂ معاصرین''، ص ۳۵۔

۱۳۔ نذر سجاد حیدر ''آہِ مظلوماں'' (ناول)، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۳۵ء،
ص ۸۔

۱۴۔ ایضاً ، ص ۱۵۔

۱۵۔ نذر سجاد حیدر ''دکھ بھری کہانی'' دار الاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۳۵ء،
ص ۸۔

۱۶۔ نذر سجاد حیدر ''آہِ مظلوماں'' ، ص ۲۳۔

۱۷۔ نذر سجاد حیدر ''ماں کی بیٹی'' (افسانہ)، مشمولہ جریدہ عصمت دہلی، جلد ۴۷، نمبر ۴،
اپریل ۱۹۴۵ء، ص ۳۲۲۔

۱۸۔ نذر سجاد حیدر'' آہِ مظلوماں'' ، ص ۱۱۔

۱۹۔ نذر سجاد حیدر'' ایام گزشتہ'' ، مشمولہ جریدہ عصمت کراچی، جلد ۹۱، نمبر ۵،
نومبر ۱۹۵۷ء، ص ۲۹۸ ، ص ۲۹۹۔

۲۰۔ نذر سجاد حیدر'' حق بحقدار'' (افسانہ)، مشمولہ'' نیرنگ خیال''، دسمبر ۱۹۳۵ء
جلد ۲۰ ، شمارہ ۱۲، ص ۱۸۳۔

۲۱۔ نذر سجاد حیدر ''رسم منگنی'' (مضمون)، مشمولہ جریدہ عصمت دہلی، جلد ۳۸، نمبر ۵،
مئی ۱۹۲۷ء، ص ۳۲۸۔

۲۲۔ ایضاً ، ص ۳۲۸ ، ص ۳۲۹۔

۲۳۔ ایضاً ، ص ۳۲۹۔

۲۴۔ نذر سجاد حیدر ''نیرنگ زمانہ'' (افسانہ)، مشمولہ جریدہ عصمت دہلی، جلد ۴۰، نمبر ۳
مارچ ۱۹۲۸ء، ص ۲۱۵ ، ص ۲۱۶۔

۲۵۔ ایضاً ، ص ۲۱۹۔

۲۶۔ ایضاً ، ص ۲۲۰۔

۲۷۔ نذر سجاد حیدر'' سینی تو ریم بھوالی'' (مضمون)، مشمولہ تہذیب نسواں، جلد ۳۵،

نمبر۳۷، ۱۰ دسمبر ۱۹۳۲ء، ص ۸۸۰ ، ص ۸۸۱۔

۲۸۔ نذر سجاد حیدر ''ایام گزشتہ'' (ڈائری) ، مشمولہ جریدہ عصمت دہلی، جلد ۱۰۰، نمبر۳، مارچ ۱۹۵۸ء ، ص ۱۱۸ ، ص ۱۱۹۔

۲۹۔ نذر سجاد حیدر ''ایک تجویز'' (مضمون) ،مشمولہ جریدہ عصمت دہلی، جلد ۴۰، نمبر۴، اپریل ۱۹۲۸ء ، ص ۳۰۰۔

۳۰۔ ایضاً ، ص ۳۰۱۔

۳۱۔ ایضاً ، ص ۳۰۲۔

۳۲۔ نذر سجاد حیدر ''نیرنگ زمانہ'' (افسانہ) ،مشمولہ جریدہ عصمت ، مارچ ۱۹۲۸ء، ص ۲۱۹۔

۳۳۔ نذر سجاد حیدر ''ایک تجویز'' (مضمون) ،مشمولہ جریدہ عصمت ، اپریل ۱۹۲۸ء، ص ۳۰۳۔

۳۴۔ نذر سجاد حیدر ''نجمہ'' (ناول) ،عصمت بک ڈپو، کراچی، ۱۹۵۱ء، ص ۳۳۔

۳۵۔ ایضاً ، ص ۲۴۵۔

۳۶۔ قرۃ العین حیدر ''کار جہاں دراز ہے'' ،جلد اول ، ص ۲۷۲۔

۳۷۔ نذر سجاد حیدر ''شیر کا شکار'' (مضمون) ، مشمولہ 'تہذیب نسواں'، جلد ۳۵، نمبر۳۶، ۳ ستمبر ۱۹۳۲ء، ص ۸۶۵۔

۳۸۔ ایضاً

۳۹۔ قرۃ العین حیدر ''جن بولو تارا تارا'' (افسانہ) ، مشمولہ روزنامہ خبریں ملتان، سنڈے میگزین، ۱۸ فروری ۲۰۰۱ء، ص ۱۴۔

۴۰۔ نذر سجاد ''اختر و زہرا'' (افسانہ) ،مشمولہ 'نیرنگ خیال'، اگست ۱۹۲۷ء، ص ۴۵۔

۴۱۔ علامہ رازق الخیری ''محترمہ نذر سجاد حیدر رخصت ہوئیں'' مشمولہ جریدہ عصمت کراچی، دسمبر ۱۹۶۷ء، جلد ۱۱۹، نمبر ۶، ص ۶۔

حواشی

* I۔ ''تہذیب نسواں'' ہفتہ وار اخبار یکم جولائی ۱۹۹۸ء کو لاہور سے شمس العلماء مولوی سید ممتاز علی نے جاری کیا۔ ان کی بیگم محمدی بیگم اس اخبار کی مدیر تھیں۔ جلد ہی تہذیب نسواں سارے ہندوستان کے متوسط طبقے کے اردو دان مسلم گھرانوں میں پہنچنے لگا۔ اس کی وجہ سے معمولی تعلیم یافتہ پردہ نشین خواتین میں تصنیف و تالیف کا شوق پیدا ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے انہوں نے بڑی خود اعتمادی کے ساتھ ناول لکھنا شروع کیے جو تکنیک اور موضوع کے لحاظ سے بعد میں لکھے جانے والے بیشتر ناولوں سے کسی طرح کم نہ تھے۔ تہذیب نسواں میں لکھنے اور پڑھنے والی خواتین ایک دوسرے کو ''تہذیبی بہن'' کہہ کر مخاطب کرتی تھیں۔

* II۔ پنجابی مہم پسندی کی وجہ سے لاہور نے جدیدیت زیادہ سرعت سے قبول کی تھی چنانچہ یہ کالجوں، ادیبوں، صحافیوں اور رسالوں کا مرکز بن گیا اسی لاہور سے ۱۹۰۱ء میں سر عبدالقادر نے رسالہ ''مخزن'' کا اجراء کیا۔ یہ رسالہ نہ صرف جدید خیالات کا عکاس اور تعلیم نسواں کا حامی تھا بلکہ اس سلسلے میں ''مخزن'' تو ایک ایسی تحریک ثابت ہوا جس کا اثر دور بہت دور تک چلتا ہے۔

* III۔ ''رسالہ عصمت'' کے بانی علامہ راشد الخیری مصورِ غم تھے۔ اس رسالے کا اجرا ۱۹۰۸ء میں دہلی سے ہوا۔ علامہ نے حقوق نسواں کی حمایت و حفاظت میں ۱۹۱۱ء میں ایک اور رسالہ بھی جاری کیا جس کا نام ''تمدن'' تھا۔

* IV۔ تذکرۂ معاصرین میں مالک رام نے اس ناول کا سنِ اشاعت ۱۹۰۸ء لکھا ہے (ص ۳۶) جب کہ قرۃ العین حیدر نے کار جہاں دراز ہے، جلد اول (ص

۱۷۱) میں ۱۹۱۰ء تحریر کیا ہے۔ پنجاب پبلک لائبریری لاہور میں، میں نے اس ناول کی جو جلد دیکھی ہے اس کا سنِ اشاعت بھی ۱۹۱۰ء ہے، اسی طرح نذر سجاد نے اپنے مضمون ''یلدرم'' (مشمولہ پگڈنڈی امرتسر، یلدرم نمبر، اپریل ۱۹۶۱ء ص ۴۱) میں اپنے مضامین کے چھپنے کا ذکر کیا ہے کہ ان کا ایک مضمون ۱۹۰۸ء میں ''مخزن'' میں چھپا لیکن اپنے ناول کی اشاعت کا ذکر نہیں کیا۔

* V۔ علی گڑھ جہاں سرسید نے لڑکوں کے لیے تو تعلیمی ادارے کی بنیاد رکھی لیکن تعلیم نسواں کے لیے کوئی مساعی نہ کیں اسی علی گڑھ میں مسلمان لڑکیوں کے لیے ۱۹۰۶ء میں مدرسہ نسواں، قائم ہوا اور اس سے بھی پہلے ۱۹۰۴ء میں تحریک تعلیم نسواں میں جان ڈالنے کے لیے ایک رسالے کا اجراء ہوا جس کا نام ''خاتون'' رکھا گیا۔ اس کا پہلا شمارہ جولائی ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا۔ ''مدرسہ نسواں'' اور ''رسالہ خاتون'' دونوں کا سہرا ایک ہی شخص کے سر بندھتا ہے اور وہ ڈاکٹر شیخ محمد عبداللہ ہیں، جنہوں نے اپنی قوم پر بلاشبہ ناقابل فراموش احسان کیا۔

* VI۔ ۱۹۲۶ء میں علی گڑھ میں کانووکیشن کے موقعے پر بحکم علمائے کرام خواتین کی شرکت منع تھی۔ نذر سجاد نے ایڈیٹر ماہنامہ ''مرقع لکھنؤ'' دسمبر ۱۹۲۶ء کو خط لکھا.......... ''جناب ایڈیٹر صاحب، میرا دل جلنا اب بند ہو چکا ہے یا اس قدر جلا ہے کہ اب خاک میں آگ لگ ہی نہیں سکتی۔ مردوں سے الجھنا میرا کام نہیں لیکن مولانا صاحبان کمزور بے زبانوں کو گالیاں تک دے دیتے ہیں.......... اس مختارِ کل فرقے سے الجھنا بے سود ہے، خوامخواہ جمعیت العلماء کے ممبروں کے دوبدو ہو کر گنہگار ہونا ہے۔ وہ خود احترام کریں نہ کریں، علماء واجب التعظیم ہیں۔ وہ ہمارے شرعی حقوق آزادی سے خوب واقف ہیں مگر مطلقاً ہمارا آزاد مساوات سے علم حاصل کرنا نہیں چاہتے۔ مولانا مسعود الرحمٰن

ندوی بھی نہیں چاہتے .... بہرحال مولانا میں اپنے خیالات کی اشاعت ضرور کروں گی۔ مچھلیاں بھی کسی وقت پانی سے سر نکال لیتی ہیں ہمیں یہ بھی منع ہے''۔(بحوالہ قرۃ العین حیدر''کار جہاں دراز ہے'' جلد اول ص ۲۷۱)

کتابیات

۱۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، (مؤلف)، مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار مجلس ترقی ادب، لاہور، نومبر ۱۹۷۱ء۔

۲۔ بنت نذر الباقر، ''اختر النساء بیگم''، دارالاشاعت پنجاب، لاہور ۱۹۱۰ء۔

۳۔ سرکار زینی چارجوی، ''مادر کائنات''، شمع بک ایجنسی، کراچی ۲۰۰۰ء۔

۴۔ عذرا اصغر "The Emergence of Feminine" تحقیقی مقالہ، غیر مطبوعہ، مملوکہ لائبریری شعبہ تاریخ، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

۵۔ قرۃ العین حیدر''کار جہاں دراز ہے''، جلد اول و دوم، مکتبہ اردو ادب، لاہور س،ن۔

۶۔ کشور ناہید (مرتب) ''عورت زبانِ خلق سے زبانِ حال تک''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۳ء۔،

۷۔ مالک رام''تذکرۂ معاصرین'' دہلی ۱۹۷۲ء۔

۸۔ محمد لطیف سید ''تاریخ پنجاب''(مترجم افتخار محبوب)، تخلیقات لاہور ۱۹۹۴ء۔

۹۔ نذر سجاد حیدر''حرماں نصیب'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۲۰ء۔

۱۰۔ ایضاً ''دکھ بھری کہانی'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۳۵ء۔

۱۱۔ ایضاً ''آہِ مظلوماں'' دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۴۰ء۔

۱۲۔ ایضاً ''نجمہ''، عصمت بک ڈپو، کراچی، ۱۹۵۱ء

۱۳۔ پگڈنڈی، امرتسر، سید سجاد حیدر یلدرم نمبر، اپریل ۱۹۶۱ء، جلد ۹ ، شمارہ ۵۔
۱۴۔ تہذیب نسواں، لاہور، ۳ اکتوبر ۳۲ ء جلد ۳۵، نمبر ۳۶۔ ۱۰ ستمبر ۳۲ء، جلد ۳۵، نمبر ۳۷۔ ۲۹ اکتوبر ۳۲ء، جلد ۳۵، نمبر ۴۴۔ ۱۹ اکتوبر ۴۰ء، جلد ۴۳، نمبر ۴۲۔
۱۵۔ ''عصمت'' مئی ۲۷ء، جلد ۳۸، شمارہ ۵۔ مارچ ۲۸ء، جلد ۴۰، شمارہ ۳۔ اپریل شمارہ ۴۔ ستمبر ۴۲ء، جلد ۶۹ ، شمارہ ۳۔ شمارہ ۴۔ فروری ۴۳ء ، جلد ۷۰، شمارہ ۲، ۳، ۴، ۵۔ ستمبر ۴۳ء، جلد ۷۱، شمارہ ۳۔ جنوری ۴۵ء، جلد ۷۴، شمارہ ۱، ۲، ۳، ۴۔ جون ۵۴ء، جلد ۹۲، شمارہ ۶۔ نومبر ۵۷ء، جلد ۹۹، شمارہ ۵۔ مارچ ۵۸ء، جلد ۱۰۰، شمارہ ۳۔ جولائی ر اگست ۵۸ء، جلد ۱۰۱، شمارہ ۱، ۲ (جوبلی نمبر)۔ دسمبر ۶۷ء، جلد ۱۱۹، شمارہ ۶۔
۱۶۔ ''ماہِ نو'' جولائی ۱۹۸۸ء۔
۱۷۔ ''مخزن''، لاہور، جولائی ۱۹۱۱ء، جلد ۲۲، شمارہ ۴۔ ستمبر شمارہ ۶۔
۱۸۔ ''مکالمہ'' کراچی، کتابی سلسلہ نمبر ۴، مرتب مبین مرزا۔
۱۹۔ ادبیات، اپریل۔ اکتوبر ۱۹۹۹ء۔
۲۰۔ ''نیرنگ خیال'' اگست ۱۹۲۷ء، سالنامہ ۱۹۳۵ء، جلد ۲۰، شمارہ ۱۲۔
۲۱۔ ''روزنامہ خبریں''، ملتان، ۱۸ فروری ۲۰۰۱ء۔

نادیہ اشرف

تہذیب نسواں-تعارف اور پس منظر

رسالہ تہذیب نسواں شمس العلماء مولوی سید ممتاز علی نے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا وہ ۲۷ ستمبر ۱۸۶۰ء کو پیدا ہوئے۔ ان کا آبائی شجرہ حضرت امام رضا سے ملتا ہے۔ انھوں نے دیو بند، راولپنڈی، سرسہ، فیروز پور اور لاہور میں تعلیم پائی وہ مولانا محمد قاسم دیو بند کے شاگرد تھے۔ سرسید احمد خاں، مولانا الطاف حسین حالی، مولوی ذکاء اللہ، ڈپٹی نذیر احمد اور علامہ شبلی نعمانی وغیرہ سے گہرے دوستانہ مراسم تھے۔ انھوں نے ۱۸۸۴ء میں پنجاب چیف کورٹ میں مترجم کی حیثیت سے ملازمت کا آغاز کیا لیکن ۱۸۹۱ء میں علالت کے سبب ملازمت سے مستعفی ہو گئے۔ ان کی پہلی شادی ۱۸۸۸ء میں حمیدہ بیگم سے ہوئی جن سے ایک صاحبزادی اور دو صاحبزادے پیدا ہوئے اہلیہ کا ۱۸۹۵ء میں انتقال ہو گیا۔ ۱۸۹۷ء میں انکی دوسری شادی محمدی بیگم سے ہوئی۔ انھوں نے ۱۹۰۳ء میں تالیف واشاعت کے نام سے ایک پندرہ روزہ اخبار جاری کیا اور ۱۹۰۹ء میں بچوں کا رسالہ ''پھول'' جاری کیا ان کا شمار اپنے زمانے کی نامور شخصیات میں ہوتا تھا۔ ان کی علمی، ادبی اور ثقافتی خدمات کے پیش نظر انگریزی حکومت نے ۱۹۳۳ء میں انھیں شمس العلماء کا خطاب دیا۔ ان کا انتقال ۱۵ جون ۱۹۳۵ء کو ہوا۔

مولوی سید ممتاز علی کو اپنے خاندانی حالات کی وجہ سے شروع ہی سے مظلوم عورتوں سے ہمدردی پیدا ہو گئی تھی چنانچہ پہلی بیوی کے انتقال کے بعد جب ان کی شادی محمدی بیگم سے ہوئی تو انھوں نے عورتوں کی فلاح و بہبود کے لیے ایک اخبار جاری کرنے کا فیصلہ کیا چونکہ ان کی بیوی محمدی بیگم ایک پڑھی لکھی اور ذہین خاتون تھیں چنانچہ انھوں نے اپنی اہلیہ کو اس کا ایڈیٹر مقرر کر دیا اور اخبار کے دس بارہ نام تجویز کر کے سرسید احمد خاں کو بھجوا دیے سرسید احمد خاں نے ''تہذیب نسواں'' کا نام پسند کیا۔

رسالہ تہذیب نسواں کا پہلا شمارہ یکم جولائی ۱۸۹۸ء کو شائع کیا گیا یہ ہندوستان کا تیسرا اخبار تھا جو خاص طور پر عورتوں کے لیے نکالا گیا تھا پہلے دو اخبار، ''اخبار النساء'' اور ''شریف بیبیاں'' تھے۔

تہذیب نسواں کی ایڈیٹر محمدی بیگم تھیں۔ سرورق پر یہ عبارت درج ہوتی تھی

'' تہذیب نسواں محترمہ محمدی بیگم نے لڑکیوں کے فائدے کے لیے
۱۸۹۸ء میں جاری کیا'' (۱)

یہ اخبار لاہور سے ہفتہ وار شائع ہوتا تھا۔ اس کی قیمت سالانہ تین روپے چار آنے تھی اس کے مقاصد یہ تھے۔ مستورات کے لیے اخلاق و خانہ داری اور تربیت اولاد کے متعلق مضامین چھاپنا۔

'' تہذیب نسواں 20x26/8 کی تقطیع پر چھپتا تھا صفحات شروع میں
آٹھ پھر بارہ ہوئے اس کے بعد سولہ اور آخر میں چوبیس ہو گئے'' (۲)

اخبار جاری ہوا تو اس کی فروخت کا مسئلہ سامنے آ گیا چنانچہ ممتاز علی ہر ہفتے ہزاروں کی تعداد میں اخبار چھپوا کر معزز گھرانوں میں بھجوا دیتے تھے۔

مولوی سید ممتاز علی نے ۱۹۱۸ء کے جوبلی نمبر میں ''تہذیب نسواں'' کے اجرء کی غرض و غایت اور اس سلسلے میں پیش آنے والی مشکلات کا جائزہ لیا ہے۔

''بچپن سے میری تربیت ایسے حالات میں ہوئی اور اپنے
خاندان میں پے در پے واقعات پیش آئے کہ اس زمانے ہی سے مجھے
مظلوم مستورات کے لیے ہمدردی پیدا ہو گئی جب میری پہلی بیوی کے
انتقال کے بعد ۱۸۹۷ء کے آخر میں عقد ثانی ہوا اور بیوی پڑھی لکھی اور
ذہین ملی تو جس شوق کی آگ میرے دل میں مدت سے دبی ہوئی سلگ
رہی تھی وہ بھڑک اٹھی اور میں نے عقد کے چند گھنٹوں بعد ہی اس امر کا
فیصلہ کر لیا کہ مستورات میں بیداری پیدا کرنے کے لیے ایک اخبار جاری

کیا جائے اور اپنی اہلیہ کو اس کا ایڈیٹر بنایا جائے چنانچہ عقد کو ابھی ایک مہینہ نہیں
گزرا تھا کہ میں نے انہیں اس کام کے لیے تیار کرنا شروع کر دیا اور ۱۸۵۸ء
میں ہم مجوزہ اخبار کا نام تجویز کرنے لگے۔ دس بارہ نام ہم دونوں نے تجویز
کیے اور اتنے ہی نام چند اور دوستوں نے۔ تجویز یہ ہوئی کہ سب نام سرسید
صاحب کو بھیج دیے جائیں جو وہ پسند کریں وہی نام رکھ دیا جائے"(۳)

رسالہ تہذیب نسواں خواتین کی تعلیم وتربیت کے اعتبار سے تیسرا اخبار تھا لیکن برصغیر کی خواتین میں فکری، تعلیمی اور تہذیبی جوہر پیدا کرنے میں تہذیب نسواں کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ ۱۹۰۸ء میں محمدی بیگم کے انتقال کے بعد ان کی صاحبزادی وحیدہ بیگم نے رسالے کی ادارت کے فرائض سنبھالے۔ ان کا انتقال ۱۹۱۷ء میں ہوا تو کچھ عرصے کے لیے مولوی ممتاز علی کی بڑی بہو آصفہ جہاں اس کی مدیرہ رہیں۔ اس کے بعد مولوی سید ممتاز علی کے فرزند مولوی سید امتیاز علی نے اپنی اہلیہ حجاب امتیاز علی کے تعاون سے اس کے فرائض سرانجام دیے۔ وہ اس رسالے کے آخری ایڈیٹر تھے۔

تہذیب نسواں کس مزاج ومعیار کا اخبار تھا اس کا اندازہ اس خط سے کیا جا سکتا ہے جو دہلی کی حامدہ بیگم کی جانب سے لکھا گیا اور جو ۲۶ جولائی ۱۹۲۲ء کے شمارے میں شائع ہوا

"یہ اخبار محض عورتوں کا ہے اور اس نے عورتوں کو تہذیب سکھانے کا
بیڑہ اٹھایا ہے یہ اخبار نری مضامین، خشک یا خبروں کی پوٹ نہیں ہے بلکہ
یہ اخبار بہنوں میں ملنساری، ہمدردی، انسانیت کی روح پھونکتا ہے اور
ان میں یگانگت، محبت اور اتحاد کی تخم ریزی کرتا ہے اس کے ذریعے سے
بہنیں دور بیٹھے باتیں کر لیتی ہیں اپنا دکھ درد ان سے کہہ سن کر دل کی
بھڑاس نکال لیتی ہیں یہ بات کسی کو ناگوار کیوں ہو۔ جن کو ناگوار ہو وہ
اس اخبار کو نہ پڑھیں۔ ہمارے بہناپے میں کیوں کھنڈت ڈالتے
ہیں .... تہذیب نسواں کے آخری دو صفحے جو "محفل تہذیب"

کے نام سے موسوم ہیں وہ خاص کر اس غرض سے ہیں اور یہ بجز فائدے اور اضافہ معلومات کے ہماری بہنیں کس حال میں ہیں، کس کے ہاں جشن شادی ہے اور کس کے ہاں صفِ ماتم بچھی ہے۔ ہمارے باہمی تعلقات اور ہماری ملنساری کو مضبوط اور مستحکم کرنے اور زیادہ جکڑ دینے کا بہترین اور قابل شکریہ طرزِ عمل ہے۔ غرض ہم اپنے اخبار میں چاہتے ہیں کہ یہ سلسلہ جاری رہے اگر کوئی بے درد نہیں چاہتے تو وہ دوسرے اخبار پڑھیں۔ ان کے لیے صدہا اخبار ہیں اور ہمارا لے دے کر بس یہی ایک ''تہذیب'' ہے وہ ہمیں مضامین بھی سناتا ہے، نصیحت بھی کرتا ہے، سبق بھی دیتا ہے، پڑھاتا لکھاتا بھی ہے اور ہماری تہذیبی بہنوں کے حالات بھی ہم کو سناتا ہے۔ کبھی ان کی خوشیاں سنا کر ہم کو خوش کرتا ہے اور کبھی ان کے مصائب سنا کر ہمارے دلوں کو مغموم اور گداز کرتا ہے اور ہمارے دلوں میں جوش، ہمدردی اور محبت پیدا کرتا ہے اگر یہ بات تہذیب میں خاص طور پر قابل تعریف نہ ہوتو ادھر اُدھر کی خبریں تو ہم اور بہت سے اخباروں میں بھی پڑھ سکتے ہیں''(۴)

رسالہ'' تہذیب نسواں'' میں ہر صفحے پر دو کالم ہوتے تھے۔ مختصر مختصر مضامین چھپتے تھے جو عورتوں کی دلچسپی کا سبب بنتے تھے۔ اس میں ان کی دلچسپی کے لیے مختلف اشتہارات بھی شائع ہوتے تھے۔ ایک کالم ''خبریں اور نوٹ'' کے عنوان سے ہوتا تھا جس میں دنیا بھر کی دلچسپ معلوماتی خبریں چھپتی تھیں۔ اس کے علاوہ آئندہ شمارے کے مضامین کا اعلان بھی پہلے شمارے میں کر دیا جاتا تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ناقابل اشاعت مضامین کی فہرست بھی دے دی جاتی تھی اس کے علاوہ ایک کالم ''محفل تہذیب'' کے عنوان سے تھا جس میں عورتوں کے مسائل اور شکایات کا قارئین کی جانب سے جواب دیا جاتا تھا اور یہ مسائل بسا اوقات نہایت نجی قسم کے ہوتے تھے غرض یہ کہ نہایت مفید اور

کارآمد سلسلہ تھا۔

خواتین کے اجتماعی مسائل اور ان کے حل کرنے کے طریقوں پر اخبار میں آزادانہ بحث و مباحثہ ہوتا تھا مثلاً ۱۵ جون ۱۹۲۶ء کے شمارے میں نذر سجاد حیدر کا مضمون اس مسئلے پر شائع کیا گیا ہے کہ لڑکیوں کی شادی کے وقت ان کی مرضی معلوم کی جانی چاہیے اور یہ تجویز بھی پیش کی گئی کہ لڑکی کو اپنے ہونے والے شوہر سے ملاقات اور تبادلۂ خیال کا موقع دینا چاہیے، تاہم مضمون کے اختتام پر مولوی ممتاز علی کا ایک نوٹ بھی درج ہے جس میں اس تجویز کے قابل عمل ہونے پر اعتراضات کیے گئے ہیں۔ اس زمانے کے قدامت پسندانہ ماحول میں ایسے مضامین کا شائع ہونا ایک جرات مندانہ قدم تھا۔ تہذیب نسواں میں اولاد کی تعلیم و تربیت کے علاوہ ایسے مضامین بھی شائع ہوتے تھے جو عورتوں کی رہنمائی کا فریضہ سرانجام دیتے تھے اس کے علاوہ عمومی دلچسپی کے موضوعات پر بھی پڑھنے کے لیے مواد فراہم کیا جاتا تھا مثلاً ۱۳ اگست ۱۹۲۵ء کے رسالے میں ''دنیا کے سب سے بڑے اخبار ڈیلی میل'' پر ایک مضمون شائع ہوا جس میں ڈیلی میل کو اس کی تعداد اشاعت اور وسائل کی کثرت کی بناء پر عجائبات انگلستان قرار دیا گیا۔

> ''تہذیب نسواں'' طویل عرصے تک جاری رہنے کے بعد آخرکار ۱۹۴۹ء میں بند ہوگیا۔ اس اخبار نے برصغیر کی خواتین میں فکری، تعلیمی اور تہذیبی اعتبار سے تربیت کا جو فریضہ انجام دیا وہ کسی دوسرے اخبار کے حصے میں نہیں آیا چنانچہ ۱۹۳۰ء میں گول میز کانفرنس اور ۱۹۳۱ء میں ایک اخباری بیان جاری کرتے ہوئے بیگم شاہنواز نے نہ صرف تہذیب نسواں کا نام لیا بلکہ اس کے ذریعے حصول پاکستان میں عورتوں کی جدوجہد اور کردار کو نمایاں طور پر بیان کیا (۵)

تہذیب نسواں کی مدیرہ سیدہ محمدی بیگم دہلی کی رہنے والی تھیں ان کے والد سید احمد شفیع ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر کے عہدے پر فائز تھے وہ ۱۸۷۹ء میں پیدا ہوئیں ان کے

والدین روشن خیال طبیعت کے مالک تھے چنانچہ انھوں نے انتہائی قدامت پسند دور میں بھی اپنی ذہین بیٹی کو زیور تعلیم سے آراستہ کیا انھوں نے ابتدا ہی سے نیک طبیعت پائی تھی اس کے علاوہ عمدہ عادات، اعلیٰ دماغ اور قوی حافظہ پایا تھا۔ انھوں نے نہایت کم عمری میں لکھنے پڑھنے، سینے پرونے اور کھانا پکانے میں مہارت حاصل کر لی تھی۔ ان کو بچپن ہی سے حصول علم کا شوق تھا جو آخری عمر تک باقی رہا۔

''ان کی شادی انیس برس کی عمر میں مولوی سید ممتاز علی سے ہوئی وہ خوش قسمت انسان تھے جنھیں محمدی بیگم کی صورت میں ایک مہذب، شائستہ اور روشن خیال بیوی ملی، انہوں نے پہلی مرحوم بیوی سے ہونے والے بچوں کو ماں کا حقیقی پیار اور توجہ دی انہوں نے گھر کا سارا انتظام اور ذمہ داری اپنے سر لے لی اور جب ان کے شوہر نے عورتوں میں بیداری کی تحریک چلانے کا ارادہ کیا تو اس مشن میں بھی اپنے شوہر سے کسی طرح پیچھے نہ رہیں۔ مولوی سید ممتاز علی نے ان کی صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے عورتوں کے لیے ایک اخبار جاری کرنے کا فیصلہ کیا چونکہ وہ پڑھی لکھی اور ذہین خاتون تھیں لہٰذا وہ عورتوں کے اخبار کی ادارت کرنے کے قابل ہو گئیں۔'' (۶)

مولوی سید ممتاز علی نے اپنے اس ارادے سے سرسیدؒ احمد خاں کو آگاہ کیا تو سرسید نے اپنے خط میں عورتوں کا اخبار نکالنے کے فیصلے کی سخت مخالفت کی۔ انہوں نے لکھا

''چاہے آپ میرا مشورہ پسند نہ کریں مگر میں یہی کہوں گا کہ آپ اسے جاری کر کے پچھتائیں گے اور تکلیف، نقصان اور سخت بدنامی کے بعد (آپ کو اسے) بند کرنا پڑے گا'' (۷)

سرسید کا مشورہ ان کی دور اندیشی پر مبنی تھا اور اس کا اندازہ سید ممتاز علی کو اس وقت ہوا جب ''تہذیب نسواں'' محمدی بیگم کی ادارت میں نکلا، لوگوں نے گندی گالیوں کا

تانتا باندھ دیا۔ جو اخبار نمونے کے طور پر لوگوں کو بھیجے جاتے تھے وہ ان کے پیکٹوں پر گالیاں لکھ کر واپس بھیج دیتے تھے اور خطوں میں جو کچھ لکھتے تھے وہ نہایت ذلت آمیز ہوتا تھا کہ خط کھولنے کی ہمت نہ ہوتی تھی۔ مولوی سید ممتاز علی ان خطوں کو محمدی بیگم سے چھپاتے تھے ایک دن محمدی بیگم کو اس بات کا علم ہوا تو وہ بہت پریشان اور غم زدہ ہوئیں۔ تہذیب نسواں میں محمدی بیگم جو مضامین لکھتی تھیں ان کے بارے میں لوگوں کا یہ خیال تھا کہ یہ سید ممتاز علی کے تحریر کردہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ لوگوں نے اس کی تصدیق کے لیے ایک یورپین لیڈی کو محمدی بیگم کا امتحان لینے کے لیے بھیجا لیڈی صاحبہ ایک مضمون کا عنوان لے کر ان کے پاس پہنچیں تو محمدی بیگم اس امتحان میں پورا اتریں، لیکن لوگوں کا شک وشبہ پھر بھی باقی رہا۔

> ''تہذیب نسواں کی مخالفت میں قدامت پسند حضرات انتہائی پست سطح پر اتر آئے، انھوں نے اس اخبار کے مقابلے میں ایک طوائف اللہ دی نزاکت سے ایک اخبار جاری کرا دیا۔'' (۸)

اس اخبار میں ''تہذیب نسواں'' پر کیچڑ اچھالی جاتی تھی اور ایک مقامی اخبار نے اس کے بارے میں یہاں تک لکھا

> ''انگریزوں کے راج کی برکت ہے کہ تعلیم روز بروز عام ہورہی ہے اور تصنیفات اور اخبارات کو ترقی ہے اور مردوں اور عورتوں میں تعلیم پھیلتی جارہی ہے۔ اخبار ابھی تک مردوں میں محدود تھے مگر اب عورتوں کے اخبار بھی جاری ہونے لگے ہیں۔ چنانچہ دو شریف زادیوں اللہ دی نزاکت اور محمدی بیگم نے اس کام کی طرف ''نیک'' توجہ کی ہے''(۹)

محمدی بیگم نے جب یہ تحریر پڑھی تو انہیں بہت دکھ ہوا کیونکہ جس اعلیٰ مقصد کے لیے وہ اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لائی تھیں اس کا نتیجہ نہایت مایوس کن تھا لیکن انہوں نے ثابت قدم ہونے کا ثبوت دیا۔ ''تہذیب نسواں'' کو ابتدا میں جس قدر مشکل حالات سے

دوچار ہونا پڑا تھا اس کا مستقبل اتنا ہی تابناک تھا چنانچہ ان کی محنت سے اخبار نے دن دگنی رات چوگنی ترقی کی۔ تہذیب نسواں کے علاوہ محمدی بیگم نے ایک رسالہ ''مشیر مادر'' کے نام سے بھی نکالا لیکن وہ زیادہ عرصہ نہ چل سکا۔ محمدی بیگم اس رسالے کے ذریعے جو مشورے دیتی تھیں وہ اب انھوں نے تہذیب نسواں کے ذریعے شروع کردیے۔

''انھوں نے اپنی ساری زندگی عورتوں کی خدمت واصلاح کے لیے وقف کردی تھی۔ انھوں نے ۱۹۰۷ء میں انجمن خاتونانِ ہمدرد کی بنیاد ڈالی تاکہ عورتوں کو آمادہ عمل کیا جا سکے اس انجمن کے تحت ایک ''دارالنسواں'' بھی تھا جس میں غریب اور نادار خواتین کی ہر ممکن امداد کی جاتی تھی اور انھیں مختلف دستکاری کے کام سکھائے جاتے تھے۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے انجمن تہذیب نسواں قائم کی جس کی وہ صدر، مقرر ہوئیں۔ انھی کی کوششوں کے نتیجے میں ہندوستان میں لیڈیز کانفرنس ہوئی جس میں ملک بھر کی ممتاز خواتین نے شرکت کی۔'' (۱۰)

انہوں نے اس رسالے کو کامیاب بنانے کے لیے دن رات انتھک محنت کی جس کے نتیجے میں ان کی صحت خراب ہوگئی اور علاج معالجے کے باوجود صرف تیس سال کی عمر میں ۱۹۰۸ء کو ان کا شملہ میں انتقال ہوگیا۔

''ان کی مندرجہ ذیل تصانیف ہیں'' (۱۱)

(۱) خانہ داری

(۲) آداب ملاقات

(۶) حیات اشرف

(۷) سگھڑ بیٹی

(۸) شریف بیٹی

(۹) چندن ہار

(۱۰) آج کل

(۱۱) صفیہ بیگم

(۱۲) سچے موتی

(۱۳) انمول موتی

(۱۴) آرسی

(۱۵) امتیاز بکچیی

(۱۶) تاج پھول

(۱۷) ریاض پھول

(۱۸) تاج گیت

(۱۹) تین بہنوں کی کہانیاں

(۲۰) علی بابا چالیس چور

(۲۱) دل پسند کہانیاں

(۲۲) پان کی گلوری

(۲۳) چوہے بلی نامہ

(۲۴) دلچسپ کہانیاں

(۲۵) مشیر مادر

حوالا جات

۱۔ ڈاکٹر ممتاز گوہر منتخابات تہذیب نسواں، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ستمبر ۱۹۸۸، صفحہ نمبر ۷۔

طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور،

۱۹۹۲،صفحہ نمبر ۱۵۹۔

(۲) ایضاً

(۳) ڈاکٹر ممتاز گوہر منتخابات تہذیب نسواں، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ستمبر ۱۹۸۸،صفحہ نمبر ۸۔

(۴) طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۲،صفحہ نمبر ۱۶۰۔

(۵) ڈاکٹر ممتاز گوہر منتخابات تہذیب نسواں، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ستمبر ۱۹۸۸،صفحہ نمبر ۱۴۔

(۶) شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، تاج صاحب کے والدین، بشمولہ صحیفہ تاج نمبر، لاہور۔

(۷) طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۲،صفحہ نمبر ۱۶۳۔

(۸) شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، تاج صاحب کے والدین، بشمولہ صحیفہ تاج نمبر، لاہور۔

(۹) طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۲،صفحہ نمبر ۱۶۳۔

(۱۰) محمد حنیف شاہد، تاج صاحب کی والدہ، بشمولہ صحیفہ تاج نمبر، لاہور۔

(۱۱) مقدمہ وحواشی از طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۲،صفحہ نمبر ۱۶۴۔

ابن الحسن

ڈاکٹر جمیل جالبی: ایک نظر میں

محقق نقاد، ادبی مورخ، دانشور، مترجم جمیل جالبی ۱۲ جون ۱۹۲۹ء کو شہر سرسید علی گڑھ میں پیدا ہوئے۔ خاندانی نام محمد جمیل خان۔ امام صحافت سید جالب دہلوی کی نسبت سے "جالبی" ہو گئے۔ ۱۹۴۳ء میں گورنمنٹ ہائی اسکول سہارن پور سے میٹرک اور ۱۹۴۷ء میں میرٹھ کالج سے بی اے کیا۔ اسی سال کراچی آکر تعلیم مکمل کرنے میں لگ گئے اور سندھ یونیورسٹی کراچی سے انگریزی و اردو میں ایم اے کے ساتھ ایل ایل بی بھی کیا اور ایک عرصہ کے بعد ۱۹۷۲ء میں پی ایچ ڈی اور ۱۹۷۷ء میں ڈی لٹ کی ڈگریاں حاصل کیں۔ ۱۹۸۸ء میں علم و ادب اور تعلیم و ثقافت کی خدمات کے پیش نظر انہیں ڈی ایس سی کی اعزازی ڈگری دی گئی۔ ۱۹۵۰ء۔۱۹۵۲ء تک بہادر یار جنگ ہائی اسکول کے صدر معلم رہے۔ ۱۹۵۲ء میں سنٹرل سپریئر سروسز کے امتحان میں کامیاب ہو کر ۱۹۶۳ء میں محکمہ انکم ٹیکس سے وابستہ ہوئے اور انکم ٹیکس کمشنر کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔

اس تمام عرصے میں علم و ادب کے بڑے اور اہم کاموں میں بھی مصروف رہے اور ان کی کئی اہم تصانیف مثلاً "تاریخ ادب اردو جلد اول"، "ارسطو سے ایلیٹ تک"، "تنقید اور تجربہ" وغیرہ شائع ہوئیں۔ یکم ستمبر ۱۹۸۳ء کو ڈاکٹر جالبی اپنی غیر معمولی تعلیمی، عملی، ادبی اور انتظامی کارگزاریوں کے پیش نظر کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر مقرر ہوئے، جہاں وہ ۱۹۸۷ء تک رہے۔ کراچی یونیورسٹی میں ان کا یہ دور پُرامن فضا اور ہمہ جہتی تعلیمی و ترقی کے باعث یونیورسٹی کا سنہری دور کہلاتا ہے۔ اسی سال وہ "مقتدرہ قومی زبان" کے صدر نشین کے منصب پر فائز ہوئے جہاں وہ سات سال تک خدمات انجام دیتے رہے۔ "مقتدرہ قومی زبان" کا یہ دور اپنی بہترین کارکردگی کی وجہ سے یادگار دور ہے۔ اس دور میں وہ ضروری مواد تیار ہوا جس کی بنیاد پر اردو کو سرکاری زبان کے طور پر دفتروں میں

نافذ کیا جا سکتا تھا۔۱۹۹۲ء میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی وہ شاہکار "قومی انگریزی لغت" تیار ہوئی جس نے اردو زبان کو جدید سائنسی دور سے پیوستہ کر دیا۔ دو لاکھ الفاظ و اندراجات کی اس لغت کی اب تک اسی ہزار کاپیاں شائع ہو چکی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان کی تصانیف پر ۱۹۶۵ء، ۱۹۷۳ء، ۱۹۷۴ء، ۱۹۷۵ء میں چار بار مرتبہ "داؤد ادبی انعام" دیا گیا۔ ۱۹۷۷ء میں جشن اقبال صدی کے سیمینار میں شرکت کے لیے دہلی گئے۔ ۱۹۸۳ء میں میر تقی میر سیمینار میں شرکت کے لیے دہلی بلائے گئے۔ ۱۹۸۸ء میں "رابطہ عالمی اسلامی" کے سمپوزیم مکہ معظمہ میں شریک ہوئے۔ ۱۹۹۱ء میں عالمی اردو کانفرنس میں ماریشس بھیجے گئے۔ ڈاکٹر جالبی نے ۱۹۸۰ء میں بابائے اردو یادگاری خطبہ، ۱۹۸۳ء میں "روزنامہ سیاست توسیعی لیکچر" حیدرآباد دکن میں، ۱۹۸۵ء میں علامہ اقبال میموریل لیکچر پنجاب یونیورسٹی لاہور میں، ۱۹۸۸ء میں فیض احمد فیض یادگاری خطبہ اردو مرکز لندن میں، ۱۹۸۹ء میں ڈاکٹر عابد حسین میموریل لیکچر نئی دہلی میں اور ۱۹۹۳ء میں ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی یادگاری خطبہ کراچی میں دیا۔ انھیں متعدد ادبی انعامات، شیلڈیں اور اعزازات ملے جن میں حکومت پاکستان کے دو سول ایوارڈ "ہلال امتیاز" (۱۹۹۴ء)، "ستارہ امتیاز" (۱۹۹۰ء) کے علاوہ یونیورسٹی گولڈ میڈل ۱۹۸۷ء اور محمد طفیل ادبی ایوارڈ ۱۹۸۹ء خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ڈاکٹر جالبی ۱۹۹۰ء سے ۱۹۹۷ء تک اردو ڈکشنری بورڈ کراچی کے اعزازی پریذیڈنٹ کے منصب پر فائز رہے جہاں ان کی نگرانی میں اردو لغت کی پانچ جلدیں (جلد ۱۲ سے ۱۶ تک) مکمل اور شائع ہوئیں اور سترھویں جلد کے بھی ۲۵۰ صفحات تیار و طبع ہوئے۔ ان کاموں کے علاوہ وہ مختلف قومی علمی و ثقافتی اداروں کے بورڈ آف گورنرز کے رکن رہے، جن میں قائداعظم اکیڈمی، حصول نوادرات کمیٹی، قومی عجائب خانہ کراچی، سوسائٹی برائے فروغ کتب خانہ، صوبائی ایجوکیشن کونسل سندھ، صدر پاکستان تھے۔ سوسائٹی کراچی، رکن انجمن ترقی اردو پاکستان، مشاورتی بورڈ علامہ اقبال اکیڈمی ۱۱:ہو۔۔

اردو سائنس بورڈ، نیشنل کونسل آف آرٹس، فیڈرل اردو آرٹس کالج، صدر ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی اکیڈمی، کراچی نیشنل لائبریری آف پاکستان اسلام آباد، مشیر ٹیچر ٹریننگ انسٹی ٹیوٹ آزاد کشمیر، رکن مشاورتی کمیٹی نیشنل بک کونسل اسلام آباد، رکن اسلامی تعلیمی کمیشن، حکومت پاکستان، رکن بورڈ آف گورنرز سندھ مدرسۃ الاسلام کراچی، رکن انٹر میڈیٹ بورڈ، رکن بورڈ آف گورنرز بقائی میڈیکل یونیورسٹی اور سلیکشن بورڈ کراچی یونیورسٹی کے نام لیے جاسکتے ہیں جن سے وہ وابستہ رہے یا اب بھی ہیں۔

۱۹۵۵ء میں انہوں نے سہ ماہی "نیا دور" کراچی کا اجرا کیا جو جدید اردو ادب کا ترجمان تھا۔ اس رسالے نے لکھنے والوں کی تین نسلوں کی آب یاری کی اور ان تمام جدید رجحانات کو نیا دور میں جگہ دی اور فروغ دیا جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۹۳ء تک اردو ادب میں نمودار ہوئے۔ ۱۹۹۳ء میں انھوں نے اپنی ذاتی علمی و تصنیفی مصروفیات کے پیش نظر عارضی طور پر اس کی اشاعت روک دی۔ اگر ہمیں یہ دیکھنا ہو کہ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۹۳ء تک کے اردو ادب کے جدید رجحانات کیا تھے تو نیا دور کے مطالعے سے جدید اردو ادب کا سارا منظر نامہ سامنے آجائے گا۔

ڈاکٹر جالبی، ایزرا پاؤنڈ کی اصطلاح میں، اردو کے منفرد "محقق نقاد" ہیں۔ ان کی تصانیف کو چھ خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے: (۱) ادبی تنقید (۲) ادبی تحقیق (۳) ادبی تاریخ (۴) پاکستانی کلچر (۵) لغت نویسی اور تراجم۔ "تنقید اور تجربہ" (۱۹۶۷ء)، نئی تنقید (۱۹۸۵ء) ادب کلچر اور مسائل (۱۹۸۶ء) میر تقی میر ایک مطالعہ (۱۹۸۱ء)، معاصر ادب (۱۹۹۱ء) "قومی زبان یک جہتی اور مسائل" (۱۹۸۹ء)، قلندر بخش جرأت (۱۹۹۰ء) کے علاوہ وہ متعدد تنقیدی مضامین شامل ہیں جو اردو زبان کے رسائل و جرائد میں بکھرے ہوئے ہیں۔ "ادبی تحقیق" کے ذیل میں مثنوی کدم راؤ پدم راؤ (۱۹۷۲ء)، دیوان حسن شوقی (۱۹۷۱ء) دیوان نصرتی (۱۹۷۲ء) "ادبی تحقیق" (۱۹۹۴ء) آتے ہیں۔ "ادبی تاریخ" کے ذیل میں "تاریخ ادب اردو" آتی ہے جو چھ

جلدوں پر مشتمل ہے۔ تین حصے شائع ہو چکے ہیں۔ دو طباعت کے لیے تیار ہیں اور ایک زیر تصنیف ہے۔ "کلچر" کے ذیل میں پاکستانی کلچر (۱۹۹۴ء) جس میں قومی کلچر کی تشکیل کے مسئلے پر غور وفکر کیا گیا ہے، انکی بنیادی کتاب ہے جو متعدد بار شائع ہو چکی ہے۔ اس کے علاوہ ایک کتاب (انگریزی) The Changing World of Islam (۱۹۸۶ء) ہے اور ایک کتاب (انگریزی) "پاکستانی کلچر" کے شریک مصنف ہیں۔ "پاکستانی کلچر" انگریزی میں The Identity of Culture of Pakistan (۱۹۸۴ء) کے نام سے کئی بار شائع ہوئی۔ سندھی زبان میں اس کا ترجمہ ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا "لغت نویسی" کے ذیل میں قدیم اردو کی لغت (۱۹۷۳ء)، فرہنگِ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ جلد اوّل (۱۹۹۱ء) اور جلد دوم ۱۹۹۳ء اور قومی انگریزی اردو لغت (۱۹۹۲ء) میں شائع و مقبول ہو چکی ہیں۔ تراجم کے ذیل میں ایلیٹ کے مضامین (۱۹۶۰ء) ارسطو سے ایلیٹ تک (۱۹۷۵ء)، برصغیر میں اسلامی جدیدیت (۱۹۸۹ء) برصغیر میں اسلامی کلچر (۱۹۹۰ء)، ارسطو کی "بوطیقا" (۱۹۹۸ء) آتی ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے دس کے قریب کتابیں مرتب کیں جن میں حاجی بغلول (۱۹۶۰ء) بزم خوش نفساں (۱۹۸۵ء)، ن۔م راشد: ایک مطالعہ (۱۹۸۶ء)، کلیاتِ میراجی (۱۹۸۸ء)، میراجی: ایک مطالعہ (۱۹۹۰ء) وغیرہ شامل ہیں۔ (یہاں صرف پہلے ایڈیشن کا سال طبع دیا گیا ہے)۔

ڈاکٹر جمیل جالبی اردو کے منفرد "اسکالر نقاد" ہیں جنھوں نے اردو کے مطالعے میں کلچر کو خاص اہمیت دے کر ادبی مطالعوں اور تنقید میں اس کا اس طرح امتزاج کیا ہے جس طرح میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ نے انگریزی ادب میں کیا ہے اس لیے ان کی تنقید سب سے الگ اور منفرد ہے۔ وہ صاحب طرز نقاد ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ "اردو کا بہترین نقاد وہ ہوگا جس کی دونوں آنکھیں روشن ہوں گی یعنی جو مغرب اور مشرق دونوں کے ادب سے پوری طرح واقفیت رکھتا ہوگا۔ میں بیس برس سے دیکھ رہا ہوں کہ جمیل جالبی صاحب ہی ہیں جن کی دونوں آنکھیں ہی روشن نہیں ہیں بلکہ نظر

بھی سیدھی ہے اور اس لیے وہ ادب کو بالکل صاف اور گہرا دیکھ رہے ہیں۔ ان کی ہر تصنیف چھوٹی یا بڑی نہایت درجہ باقاعدگی کا تاثر دیتی ہے خیالات کی ترتیب، طرز کی صفائی، روانی اور جدت، پورے مضمون اور کتاب کی اکائی ان کے عقل و ہوش کو اس درجہ پر دکھاتی ہے جو ہمارے اکثر نقادوں کو میسر نہیں ہوا۔ ساتھ ہی ساتھ ان کی رایوں میں ایسی اُپج ہے جو صرف چونکاتی ہی نہیں دیتی اور صرف دلکش ہی نہیں ہوتی بلکہ نئے زاویہ نگاہ سے فکر کی دعوت دیتی ہے۔ وہ ایسے نقاد ہیں جو جدید وقدیم پر یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ تنقید ہر صنف ادب کو چھوتی ہے اور اس لیے اس کا طرز موقع موقع سے ہر صنف کے طرز کا پہلو مارتا رہے تو بہت اچھا ہے۔ اس راز سے میتھیو آرنلڈ، ٹی ایس ایلیٹ اور جمیل جالبی واقف ہیں"۔ "ارسطو سے ایلیٹ تک" کو پڑھ کر ڈاکٹر سید عبداللہ نے لکھا تھا کہ "اس کارنامے کو دیکھ کر دل چاہا کہ انھیں اردو زبان کا ٹی ایس ایلیٹ کہہ دوں ...... "ارسطو سے ایلیٹ تک" درحقیقت علم وتحقیق کا کوہ ہمالیہ ہے۔"

ناہید قمر

ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیقی خدمات

ڈاکٹر جمیل جالبی ۱۲ جون ۱۹۲۹ء کو علی گڑھ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم علی گڑھ میں ہی حاصل کی۔ ۱۹۴۳ء میں میٹرک کا امتحان سہارن پور کے گورنمنٹ ہائی سکول سے پاس کیا۔ میرٹھ کالج سے ۱۹۴۵ء میں ایف۔اے اور ۱۹۴۷ء میں بی۔اے کی ڈگریاں حاصل کیں۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستان آگئے اور تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ ایم۔اے انگلش کرنے کے بعد ایم۔اے اردو اور ایل ایل بی کا امتحان بھی پاس کرلیا۔ بعد میں سندھ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی اور ڈی لٹ کی ڈگریاں حاصل کیں۔ سی۔ایس۔ایس کا امتحان پاس کر کے انکم ٹیکس افسر کے عہدے پر کام کیا مگر وقت سے پہلے سبکدوش ہو کر ادبی و تحقیقی کاموں میں مصروف ہو گئے۔ ۱۹۸۲ء میں انہیں کراچی یونیورسٹی کی چانسلر شپ پیش کی گئی جو انھوں نے قبول کر لی اور ستمبر ۱۹۸۳ء سے ستمبر ۱۹۸۷ء تک اس عہدے پر کام کیا۔ ۱۹۸۷ء میں انھیں مقتدرہ قومی زبان کا چیئرمین مقرر کیا گیا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کی ادبی و تحقیقی سرگرمیوں کا آغاز ان کے دور طالب علمی سے ہی ہو گیا تھا۔ گیارہ بارہ سال کی عمر میں انھوں نے ایک ڈرامہ تحریر کیا تھا جو سکول کے اساتذہ نے بہت پسند کیا۔ ان کا پہلا باقاعدہ مضمون ''بابائے صحافت میر جالب دہلوی'' تھا جو ۱۹۴۵ء میں معنف علی گڑھ میں شائع ہوا۔ ان کی شائع ہونے والی پہلی کتاب ''جانورستان'' تھی جو جارج آرول کے ناول کا ترجمہ ہے، اس کی اشاعت ۱۹۵۸ء میں عمل میں آئی۔ ان کی ایک اہم کتاب ''پاکستانی کلچر'' ہے۔ جس کے اب تک کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اس کتاب کے ترجمے سندھی اور انگریزی میں بھی ہوئے ہیں۔ دوسرا اہم کارنامہ ''تاریخ ادب اردو'' ہے جس کی تین جلدیں شائع ہو چکی ہیں اور

چوتھی جلد پر ان دنوں ڈاکٹر صاحب کام کر رہے ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے ''تنقید اور تجربہ'' ''نئی تنقید'' ''معاصر ادب'' اور ''ادب کلچر اور مسائل'' شائع ہو چکے ہیں۔ مغربی ادب سے متعلق ان کی دو کتابیں بہت اہم ہیں ''ایلیٹ کے مضامین'' اور ''ارسطو سے ایلیٹ تک''۔ جالبی صاحب کو قدیم ادب خصوصاً دکنی ادب کی تحقیق سے خصوصی دلچسپی ہے اور انھوں نے تین دکنی شہ پاروں کے تنقیدی و تحقیقی ایڈیشن تیار کیے ہیں۔

۱۔ دیوان حسن شوقی ۱۹۷۱ء
۲۔ دیوان نصرتی ۱۹۷۲ء
۳۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ۱۹۷۳ء

ان کے علاوہ بھی ان کے تنقیدی اور تحقیقی موضوعات پر مقالے بڑی تعداد میں ہیں۔ [۱]

ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان کی ادبی و تحقیقی خدمات کے اعتراف میں داؤد ادب انعام برائے ۱۹۶۴ء، ۱۹۷۳ء اور ۱۹۷۵ء دیا گیا۔ اس کے علاوہ محمد طفیل ادبی ایوارڈ ۱۹۸۹ء اور ستارۂ امتیاز حکومت پاکستان ۱۹۹۰ء دیا گیا ہے۔

اردو میں جدید تحقیق کا آغاز جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے بعد سر سید اور ان کے رفقاء کی ادبی و تحقیقی کاوشوں سے ہوتا ہے۔ تقلید اور روایت پرستی کی گرفت سے آزادی، ماخذ کی چھان بین کر کے حقائق کی دریافت، واقعات کے اسباب کی تلاش و تجزیہ، اور مسلمات کی نئی تعبیر سر سید احمد خاں کی تحقیق کی اہم خصوصیات ہیں جن کا عکس ان کے رفقاء کے تحقیقی و تصنیفی کاموں میں بھی نظر آتا ہے خصوصاً شبلی نعمانی جن سے دبستان اعظم گڑھ کی تحقیقی روایت کا آغاز ہوا۔

۱۔ ''کچھ جمیل جالبی کے بارے میں'' از خلیق انجم مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ، ڈاکٹر گوہر نوشاہی ص ۲۲۲تا۲۱۷، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۹۳ء۔

اردو تحقیق کی باقاعدہ روایت جنگِ عظیم اول سے شروع ہوتی ہے اور بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے پانچویں عشرے تک کے اہم محققین میں مولوی عبدالحق، مولوی محمد شفیع، حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، مولانا امتیاز علی خاں عرشی، ڈاکٹر سید عبداللہ اور اس پایے کے کئی بلند پایہ محققین اردو تحقیق کی اس روایت میں اپنے نشان ثبت کر چکے تھے۔ ادبی تحقیق میں پنجاب، دکن اور دہلی دبستان کے خدوخال نمایاں ہو گئے تھے اور اصول تحقیق پر کام کا آغاز ہو گیا تھا۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے تجزیے کے مطابق:

''ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان تمام اہل علم کے کام کو بطور نمونہ سامنے رکھا اور ان کے وضع کیے ہوئے رہنما اصولوں کو رد و قبول کی کسوٹی پر پرکھ کر اپنے لیے نہ صرف انفرادی راستہ متعین کیا بلکہ منزل اور ہدف کا بھی تعین کرنے کی کوشش کی .... میری ذاتی رائے کے مطابق وہ اپنے طریق کار میں پنجاب کے دبستان تحقیق سے زیادہ قریب ہیں۔ وہ دبستانِ تحقیق جس کے سرخیل حافظ محمود شیرانی، مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر سید عبداللہ تھے اور جس کے حلقۂ اثر میں مالک رام، ڈاکٹر عبداللہ چغتائی، ڈاکٹر وحید قریشی، مشفق خواجہ اور خود ڈاکٹر جمیل جالبی شامل ہیں''۔[۱]

اس سلسلے میں خود ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے کہ:

''دبستان کا معاملہ یہ ہے اردو خصوصاً دبستان تحقیق کا کہ ایک روایت جہاں جہاں پروان چڑھ رہی ہے اس کا مخرج و منبع وہ شخص، ادارہ یا روایت ہو گی جس نے اس کا آغاز کیا تھا۔ اس طرح ہم ایک دبستان دکنی روایت کا قائم کر سکتے ہیں جس نے قدیم دکنی متون کی تلاش اور ان

۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ڈاکٹر گوہر نوشاہی ص۔۲۳۴، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۹۳ء۔

کی تدوین کی روایت کا آغاز کیا ہے.......... دکن کی اس روایت کا
جہاں جہاں کام ہوگا، وہ خواہ کسی شہر میں ہو، اس کا تعلق اسی دبستان سے
ہوگا، مثلاً اگر میں نے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، دیوان حسن شوقی، دیوان
نصرتی وغیرہ کی کراچی میں بیٹھ کر تدوین کی ہے تو میں نے ایک طرف
دکنی دبستان کی ساری روایت سے استفادہ کیا ہے تو دوسری طرف
دبستان لاہور کی روایتِ تحقیق سے استفادہ کر کے ان دونوں کا
امتزاج کیا ہے۔ اس طرح میرا تعلق ایک طرف دبستانِ دکن کی روایت
سے ہے اور ساتھ ہی لاہور کے دبستان سے بھی"۔[1]

ادبی تحقیق میں تین موضوعات کو ہمیشہ اہم سمجھا گیا ہے اور دیکھا جائے تو اردو تحقیق کی ساری روایت انہی تین موضوعات پر قائم ہے۔

۱۔ نئے مواد کی دریافت
۲۔ دریافت شدہ متن کی تصحیح اور جانچ پرکھ
۳۔ مصنف کی سوانحی تفصیلات کی فراہمی

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے تحقیقی سفر کا آغاز انہی تین موضوعات سے کیا۔ ان کا پہلا اہم تحقیقی کام دیوانِ حسن شوقی کی تدوین تھا جس پر وقیع مقدمہ لسانی، سوانحی اور ادبی محققین کی توجہ کا مرکز بنا۔

ڈاکٹر وحید قریشی کی رائے میں:

"تصحیح متن میں جس محنت، ژرف نگاہی، احتیاط اور قدیم متون سے
واقفیت کی ضرورت ہے، جالبی صاحب نے اس کا لحاظ رکھا ہے۔
دکنیات کے جو متن اب تک شائع ہوئے ہیں ان میں بیشتر کی تصحیح اور
ترتیب کا کام ڈاکٹر محی الدین قادری زور، نصیر الدین ہاشمی اور عبدالقادر

۱۔ ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۔۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۴ء۔

سروردی نے انجام دیا ہے۔ موجودہ متن کا ان متنوں سے مقابلہ کرتے
ہوئے بلاخوف ، ، تردید کہا جا سکتا ہے کہ جالبی صاحب نے صحتِ متن
میں دوسرے محققین کے مقابلے میں زیادہ محنت اور دقتِ نظر سے کام
لیا ہے۔ ان کے متن کے غیر حل شدہ حصے بہت کم ہیں۔ کتاب کا دیباچہ
اس نئی دریافت کی لسانی اور ادبی حیثیت کو متعین ہی نہیں کرتا بلکہ تاریخ
ادب میں دکنی روایت کی کڑیاں بھی اردو شاعری کے بعد کے ادوار سے
ملاتا ہے .... جالبی صاحب نے نصرتی سے لے کر ولی تک کی دکنی
شاعری میں جس طرح فارسی روایت کے انجذاب کا عمل ہوتا رہا ہے اس
کا سراغ لگا کر ادبی روایت کے تسلسل کی نشاندہی کی ہے۔ اس اعتبار
سے وہ حسن شوقی کے کلام کو ایسا ''درمیانی پل'' قرار دیتے ہیں جس
کے بغیر روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا''۔ ۱

ڈاکٹر جمیل جالبی نے دیوانِ حسن شوقی کے مقدمے میں جو اہم نتائج استخراج کیے ہیں، ان
کا یہاں حوالہ دینا دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا، فرماتے ہیں:

(۱) ''جیسے دسویں صدی ہجری کی قدیم غزل پر محمود، فیروز اور خیالی کا
سایہ پڑتا نظر آتا ہے، اسی طرح نصف سے زیادہ گیارہویں صدی ہجری
تک حسن شوقی کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے اور پھر یہ اپنا رنگ دوسرے
رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہوتا ہے''۔

(۲) ''حسن شوقی کی زبان اس زمانے کے دکن کی عام بول چال کی
زبان ہے۔ اس میں ان تمام بولیوں اور زبانوں کے اثرات کی ایک
کھچڑی سی پکی دکھائی دیتی ہے جو آئندہ زمانے میں ایک جان ہو کر اردو
کی معیاری شکل متعین کرتے ہیں۔ زبان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے

۱۔ دیوانِ حسن شوقی، از ڈاکٹر وحید قریشی ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔۲۶۳

کہ زبان اپنے ارتقاء کی اس ترکیبی منزل میں ہے جہاں سے اردو
حروف علت کا موجودہ نظام پروان چڑھنے لگا۔ اس کی سب سے واضح
شکل صیغہ ماضی کے افعال میں ملتی ہے'' [1]

ڈاکٹر وحید قریشی، دیوان حسن شوقی کا جائزہ لیتے ہوئے فرماتے ہیں:

''تحقیقی لحاظ سے دیباچے کے دو حصے اہم ہیں، ایک وہ جہاں فتح نامے
کے اشعار کو غیر الحاقی قرار دیا گیا ہے، دوسرا وہ حصہ جہاں میزبانی نامہ
کے نواب مظفر خان کا تعین کیا گیا ہے۔ لسانی مطالعہ کے زیر عنوان پیش
کیے گئے نتائج سے کہیں کہیں اختلاف تو کیا جا سکتا ہے لیکن مجموعی طور پر
ان کے اہم اور نتیجہ خیز ہونے میں کلام نہیں .... دیباچے کے بعد
اصل متن آتا ہے۔ اس میں ڈاکٹر صاحب نے بڑی محنت اٹھائی ہے۔
صرف دو تین مقامات پر اختلاف کی گنجائش ہے مثلاً ص ۹۴:

بہر سطر میں لفظ زیبا فریب
بہر لفظ معنی شکیبا شکیب

اس شعر میں ''زیبا فریب'' غالباً کاتب کی کارفرمائی ہے۔
''زیبا وزیب'' ہوگا، وکوف سمجھ لیا گیا ہے ص ۱۲۵:

کبھیں الوان ہم کھاویں کبھی ٹوکے ملیں روکھے
کبھیں بھاجی کبھی پالا کبھی دن چار کے بھوکے
کبھیں رن بن مہیں، سنڈ میں کبھی کے سوتے
کبھیں دکھیا کبھیں سکھیا کبھیں ہنستے کبھیں روتے
کبھیں بالے کبھیں بوڈے کبھی سیوک کبھی سامی
کبھیں گر ہو کبھیں چیلے کبھیں پختے کبھیں خامی

ان اشعار میں ٹوکے بھی کاتب کی کارفرمائی ہوگی لفظ ''ٹوکر'' ہونا

> چاہیے یعنی ''روٹی'' ''ٹکڑ'' اس طرح ''سائی'' اور ''خائی'' کی جگہ پنجابی لسانی روایت کے مطابق ''سائے'' اور ''خائے'' پڑھا جانا چاہیے۔ اسی نظم میں آگے چل کر ''وڑ پڑا'' درج ہے جو ''بڑا'' ہے۔ فرہنگ میں لفظ کا صحیح املا درج ہے لیکن معنی درست نہیں۔ در بڑا اس سالن کو کہتے ہیں جس میں گھی کم ہو اور ملغوبہ سا بن جائے یعنی یہ لفظ گاڑھے مواد کے لیے مستعمل ہے''۔ ۱

دیوانِ شوقی (۱۹۷۱ء) کے بعد ڈاکٹر جمیل جالبی نے دیوانِ نصرتی (۱۹۷۲ء) مرتب کیا، یہ ایک نو دریافت ادبی نوادر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اپنے اس کام کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی خود فرماتے ہیں کہ:

> ''نصرتی وہ شاعر ہے جس کے کلام میں بیجاپوری اسلوب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا۔ وہ اس اسلوب کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ بیجاپوری اسلوب کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اس کا خمیر گجری کے خمیر سے اٹھا ہے۔ گجری ادب کے مزاج پر، اس کے ذخیرۂ الفاظ وطرزِ فکر پر، انداز بیان، لہجہ اور آہنگ پر، اوزان، تشبیہ اور استعارے پر، سنسکرتی اور ہندو اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے۔ فارسی و عربی کے الفاظ بھی اس رنگ میں رنگ کر دبے دبے سے نظر آتے ہیں''۔ ۲

اس دیوان کا جائزہ لیتے ہوئے افسر صدیقی امروہوی فرماتے ہیں:

> ''ڈاکٹر جمیل جالبی نے نصرتی کی غزل گوئی کے بارے میں لکھا ہے کہ اس میں تخیل، جذبہ اور معنی آفرینی کی گئی ہے۔ اس سے کلیۃً اتفاق کرنا آسان نہیں۔ اول تو اردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں جب نصرتی

۱۔ دیوانِ حسن شوقی، از ڈاکٹر وحید قریشی، مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ ص۔ ۲۶۶۔ ۲۶۷

۲۔ ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۔ ۳۳۲

فکر سخن میں مصروف تھا اردو شاعری پر ہندی شاعری کا پرتو زیادہ تھا اس
لیے معنی آفرینی کی کمی کی شکایت مناسب نہیں، یہ خوبی تو شاعری کی کئی
منزلیں طے کرنے کے بعد پیدا ہوتی ہے''۔ [1]

دیوانِ حسن شوقی اور دیوانِ نصرتی کے بعد ۱۹۷۳ء میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک ایسی معرکۃ الآراء تحقیق پیش کی جس نے اردو تحقیق کی تاریخ میں بعض نئے رہنما اصول مرتب کیے اور محققین نے اسے تدوین متن اور تصحیح متن کا مثالی نمونہ قرار دیا۔ یہ کام نظامی دکنی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کی تدوین کا تھا۔ اس مثنوی کو چونکہ اب تک کی تحقیق کے مطابق اردو کی قدیم ترین تصنیف قرار دیا جاتا ہے اس لیے اس پر کسی قدر تفصیلی نظر ڈالنا بے جا نہ ہوگا۔ مثنوی کے بارے میں خود ڈاکٹر جمیل جالبی یہ فرماتے ہیں کہ:

''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کا دنیا میں ایک ہی معلوم نسخہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی کے کتب خانہ میں محفوظ ہے جس کا سائز ۲،۷ انچ × ۱،۵ انچ ہے۔ یہ واحد نسخہ بھی ناقص ہے۔ بیچ بیچ میں اکثر صفحات غائب ہیں اور آخر میں بھی مثنوی کے کم از کم دو تین صفحات کم معلوم ہوتے ہیں۔ اسی وجہ سے کاتب کے نام اور سن کتابت کا پتا نہیں چلتا.......اس نسخہ کا رسم الخط نسخ ہے لیکن یہ نسخہ اتنا مشکل ہے کہ اسے پڑھنا اتنا ہی دشوار تھا جتنا عہد قدیم کے کسی رسم الخط کو پڑھ کر مفید مطلب باتیں اخذ کرنا''۔ [2]

اس مثنوی کی تدوین و تحقیق کے ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے جس عرق ریزی سے کام لیا ہے، اس کا اندازہ ناقص، دقیق اور قدیم متون پر کام کرنے والے محققین بخوبی کر سکتے ہیں۔ مثنوی کا نام، مصنف کے سوانحی حالات، مثنوی کے اشعار کی تعداد، مثنوی کے متن کی

۱۔ ''دیوانِ نصرتی'' از افسر صدیقی امروہوی مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔ ۱۶۹
۲۔ ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۔ ۹۴

تفصیل، املا اور کاتب کے بارے میں تفصیلات، لسانی مطالعہ، زبان پر علاقائی بولیوں کے اثرات، ضرب الامثال، اسماء اور ضمائر کی صورتیں، فعل و متعلقاتِ فعل، مرکب افعال اور فعل مضارع و امر کی مثالیں درج کر کے دلائل سے اس مثنوی کو اردو کی قدیم ترین تصنیف ثابت کیا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کے اس تحقیقی کام پر مشفق خواجہ رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہمارے محققین عام طور پر اردو کے قدیم (دکنی، گجری، ہریانوی) ادب سے دلچسپی نہیں لیتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اول تو قدیم مخطوطات کو پڑھنا ایک وقت طلب کام ہے اور پھر اس ادب کی افہام و تفہیم کے لیے صرف اردو ہی کا جاننا کافی نہیں، عربی، فارسی اور ہندی زبانوں کی ادبی روایات سے واقفیت بھی ضروری ہے .... لسانی نقطۂ نظر سے یہ ایک اہم تصنیف ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ چھ سو سال ہماری زبان کی حالت کیا تھی، اس پر کون کون سے لسانی اثرات غالب تھے''۔ [۱]

ڈاکٹر وحید قریشی اس ضمن میں فرماتے ہیں:

(۱) ''نظامی دکنی کی مثنوی کی اشاعت سے اردو ادب کی تاریخ بلاشبہ دو صدیاں پیچھے چلی گئی ہے''۔ [۲]

(۲) ''منحصر بہ فرد نسخے کی تدوین جان جوکھوں کا کام ہے۔ مرتب نے مختلف حروف کے دائروں اور املا کے خصائص کو مختلف اوراق کے باہمی تقابل سے کچھ اس طرح حل کیا ہے کہ ایک ہزار بتیس اشعار کے اس

۱۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' از مشفق خواجہ مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔۲۴۹

۲۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' از ڈاکٹر وحید صدیقی مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔۲۵۲

مجموعے میں اب صرف چند مقام ہی لاینحل رہ گئے ہیں''۔ ۱؎

اس کے بعد ڈاکٹر وحید قریشی نے مثنوی کے کچھ مقامات پر نظر ثانی کی طرف توجہ دلائی ہے۔ اسی کا نام تحقیق ہے کہ ایک محقق حتی الامکان ایک نامعلوم کو معلوم حقائق کی روشنی میں لانے کی کوشش کرے کیونکہ اس کام میں رہ جانے والے خلا کو اس کے بعد آنے والے محققین پورا کر سکتے ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کا ایک بڑا تحقیقی کام ''تاریخ ادب اردو'' ہے جس کی اب تک تین جلدیں شائع ہو چکی ہیں اور چوتھی جلد پر ڈاکٹر جمیل جالبی ان دنوں کام کرنے میں مصروف ہیں۔ ان کی تاریخ نگاری کا جائزہ لینے سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ تاریخ نگاری کے ضمن میں ان کا نظریہ کیا ہے؟ تاریخ ادب اردو کی جلد اول کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

(۱) ''ادب میں سارے فکری، تہذیبی، سیاسی، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت اور ایک اکائی بن جاتے ہیں اور تاریخ ادب ان سارے اثرات، روایات، محرکات اور خیالات ور جحانات کا آئینہ ہوتی ہے''۔

(۲) ''اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخ ادب رکھ دیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ بات قابل قبول نہیں تھی کہ گجرات، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں''۔ ۲؎

دوسری جلد کے پیش لفظ میں فرماتے ہیں:

۱؎ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' از ڈاکٹر وحید صدیقی مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔۲۵۲

۲؎ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد اول (مقدمہ)، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

(۱) ''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 بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں''۔

(۲) ''تاریخ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی بھی تاریخ ہوتی ہے۔ میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب، روایت کا سفر اور روحِ ادب بیک وقت سامنے آ جائیں''۔[1]

ڈاکٹر جمیل جالبی کے ان بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تاریخ ادب کو محض سنین اور واقعات کا ایک بے مغز مجموعہ نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک تاریخ ادب، تہذیبی و ثقافتی، معاشرتی و سیاسی پس منظر میں تخلیق ہونے والا ایک واقعہ ہے جس کو ان عوامل کے مد و جزر کا مطالعہ کے بغیر بیان نہیں کیا جا سکتا اور اس کے لیے انھیں کس ان تھک محنت کا بار اٹھانا پڑا، وہ خود بتاتے ہیں:

> ''میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آرا، یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی بلکہ سارے کلیات، ساری تصانیف، کم و بیش سارے اصلی تاریخی، ادبی و غیر ادبی ماخذ سے براہِ راست استفادہ کر کے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے''۔[2]
>
> ''میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔

۱۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد دوم (مقدمہ)، مجلس ترقی ادب، لاہور۔
۲۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد اول (مقدمہ)۔

جن مصنفوں کی تصانیف غیر مطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات اپنے نقطۂ نظر
یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ یہ
مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں"۔ [1]

ان بیانات سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے تاریخ ادب کو شوق سے زیادہ احساس ذمہ داری کے ساتھ تحریر کیا ہے اور اردو ادب کے قارئین و طالب علموں کے لیے ان تین جلدوں میں وہ سب کچھ مہیا کر دیا ہے جو انھیں بیسویں کتابوں میں تلاش کرنے کے بعد بھی شاید اتنی جامع صورت میں دستیاب نہ ہو سکے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گیان چند کی یہ رائے اہم ہے:

"کوئی شبہ نہیں کہ یہ تاریخ ادب اردو، اب تک کی بہترین تاریخ ہے۔
کوئی توقع نہیں کہ عرصے تک اس سے بہتر، بلکہ اس ہم پلہ تاریخ لکھی جا
سکے گی"۔ [2]

اصل میں تاریخ نگاری کا مقصد ماضی کی بازیافت ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ پرانی کتابوں میں لکھے گئے واقعات کو دہرایا جائے۔ پھر ماضی کی تاریخ لکھنے والوں کی ذمہ داری تو اور بڑھ جاتی ہے کیونکہ ہر عہد کے سیاسی، معاشرتی، ثقافتی اور معاشی مدو جزر اور قدروں کو پیش نظر رکھ کر واقعات کو جانچنا، پرکھنا اور ان میں باہمی تعلق کو دریافت کر کے متعلقہ عہد کے صحیح خدو خال کو پیش کرنا آسان کام نہیں ہے..........اور یہ کام ڈاکٹر جمیل جالبی نے کر دکھایا ہے۔

پروفیسر ریاض صدیقی "تاریخ ادب اردو" پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اگر ہماری ادبی تاریخ کی روایت معیار و مقدار کے اعتبار سے مضبوط

1۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد اول (مقدمہ)۔
2۔ "جمیل جالبی کی تاریخ ادب اردو" ایک جائزہ از ڈاکٹر گیان چند، مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ
ص۔۳۶۶

ہوتی تو آج کی مغرب زدہ نسلیں ولیؔ، مصحفیؔ، میرؔ اور غالبؔ کے شعروں
اور غالبؔ کی نثر کو جدید عصری حسیت کا شاہکار قرار دینے میں کسی
تذبذب کا شکار نہ ہوتیں .... تاریخ ادب اردو قارئین، محققین،
نقادوں اور ادب کے طالب علموں کو اٹھارویں صدی کے مختلف مرحلوں
میں رونما ہونے والی لسانی تبدیلیوں، اصول و قواعد کے تعینات اور
زبان و ادب پر مختلف علاقوں کے لسانی اثرات و عوامل کے تحقیقی و تجزیاتی
مطالعے کا موقع فراہم کرتی ہے''۔[1]

ان تمام آراء کی روشنی میں، اور ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیقی خدمات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے تحقیق جیسے اصولوں کے پابند اور خشک میدان میں بھی اپنی انفرادیت کے نقوش جا بجا چھوڑے ہیں اور کمال یہ ہے کہ کہیں بھی تحقیقی روایت کا سرا ہاتھ سے چھوٹنے نہیں دیا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر گوہر نوشاہی کو دیے گئے ایک انٹرویو میں اپنے اسلوبِ تحقیق کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''تحقیق میں میرا مسلک یہ ہے کہ میں کسی امر کی تحقیق میں ادبی ماخذ تک خود کو محدود نہیں رکھتا بلکہ غیر ادبی ماخذ پر بھی پوری توجہ دیتا ہوں تاکہ حقیقت کا سرا ہاتھ آ سکے .... تحقیق کے دوران جہاں میں اس موضوع پر ہر چیز پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں وہاں میری کوشش یہ بھی ہوتی ہے کہ ان متفرق اور مختلف معلومات کو یکجا کر کے اس طور پر دیکھا جائے کہ بحیثیت مجموعی اس کا کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے .... تیسری بات میں یہ کرتا ہوں کہ بات کی تہہ تک پہنچنے کے لیے پورے شعور اور احتیاط کے ساتھ مسئلے کو دیکھتا ہوں۔ تحقیق میں احتیاط نہایت ضروری چیز ہے۔ قیاس

۱۔ ''تاریخ ادب اردو'' ایک مطالعہ از ریاض صدیقی مشمولہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ ص۔۳۶۹

کی بھی کوئی منطقی بنیاد ہونی چاہیے۔ یہ نہایت ضروری چیز ہے۔ پھر یہ بھی ضروری ہے اور اس پر میں ہمیشہ عمل کرتا ہوں کہ ہر چیز کو وہ خواہ چھوٹا ماخذ ہو یا بڑا، بنیادی ماخذ ہو یا ذیلی اسے خود اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہیے .... مسلک اور طریق کار کے سلسلے میں ایک اور بات میرے پیش نظر رہتی ہے کہ اپنی بات اور اپنے نتائج کو منطقی ترتیب کے ساتھ صاف اور واضح اسلوب میں، موزوں اور کم سے کم الفاظ میں بیان کیا جائے۔ ایک بات جو ہمیشہ میرے پیش نظر رہتی ہے، یہ ہے کہ غیر متعلقہ مواد جس کی اس تحریر میں ضرورت نہیں ہے خواہ وہ کتنی ہی محنت اور تلاش و جستجو سے حاصل کیا گیا ہو، شامل نہیں کرنا چاہیے''۔ [۱]

یہاں جمیل جالبی کے کچھ ہم عصر محققین کی ان کے اسلوب تحقیق کے حوالے سے آراء دینا بے جا نہ ہوگا۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے تجزیے کے مطابق:

''جالبی صاحب کو مختلف واقعات کی کڑیاں جوڑنے اور ان میں منطقی ربط پیدا کرنے کا سلیقہ آتا ہے اور یہی ایک اچھے محقق کا بنیادی وصف ہے .... تحقیق میں حزم و احتیاط ایک اچھے محقق کا طرۂ امتیاز ہے اور جالبی صاحب جب تک اہم سے اہم حوالے کی بھی جانچ پرکھ نہیں کر لیتے اسے قبول نہیں کرتے''۔ [۲]

رئیس امروہوی کہتے ہیں:

''علمی تحقیقی مہمات کو سر کرنے کے لیے جس تحمل، استعداد، محنت اور منطقی ذوق کی ضرورت ہے وہ سب چیزیں ڈاکٹر جمیل جالبی کی ذات میں یکجا

۱۔ ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی ص۔۳۳

۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص۔۲۲۱

ہوگئی ہیں''۔ ۱

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی فرماتے ہیں:

''ڈاکٹر جمیل جالبی ایک طویل عرصے سے جس علمی انہماک اور ریاضت کے عمل سے گزر رہے ہیں وہ یقیناً جدید تحقیق کا ایک روشن باب ہے..........جمیل جالبی صاحب ادب کو بنیادی طور پر ایک تہذیبی مظہر سمجھتے ہی اور انھوں نے تاریخ ادب لکھتے ہوئے اس نکتے کو مسلسل پیش نظر رکھا ہے۔ وہ ہر عہد کے ادبی رجحانات کو مختلف تہذیبی عوامل سے مربوط دیکھتے ہیں۔ اس طور پر یہ تاریخ محض تاریخی واقعات و حقائق تک محدود نہیں رہتی بلکہ ایک فکری دستاویز بن جاتی ہے''۔ ۲

ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال ہے:

''ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب اردو کے نامور محقق، نقاد اور ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنی زندگی ادبی کاموں کے لیے وقف کر رکھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے تحقیق اور تنقید میں اپنا ایک مقام پیدا کر لیا ہے..........
مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ جالبی صاحب کی تحقیق میں بھی ایک تخلیقی رنگ و آہنگ پایا جاتا ہے۔ یہ انداز اردو کے بہت کم محققوں کو نصیب ہوا ہے''۔ ۳

۱۔ رئیس امروہوی ، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ص۔۴۷

۲۔ سجاد باقر رضوی ، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ص۔۱۳۵

۳۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایک مطالعہ، ص۔۴۱۴

کتابیات

۱۔ ادبی تحقیق ، ڈاکٹر جمیل جالبی ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۹۴ء۔

۲۔ تاریخ ادب اردو ، ڈاکٹر جمیل جالبی ،جلد اول،دوم، مجلس ترقی ادب،لاہور۔

۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ، ایک مطالعہ ، ڈاکٹر گوہر نوشاہی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ، ۱۹۹۳ء۔

ڈاکٹر جمیل جالبی

اچھا ادب کیوں نہیں......؟

اپنے چاروں طرف نظر دوڑائیے تو معلوم ہوگا کہ ہمارے معاشرے کے تعلیم یافتہ آدمی کی دلچسپی ادب سے بہت کم ہوگئی ہے۔ آزادی سے پہلے تو یہ بات عام تھی لیکن آج سے پچیس تیس سال پہلے تک بھی، کوئی اچھی تحریر چھپتی تو اس کا عام طور پر چرچا ہوتا تھا۔ درس گاہوں کے علاوہ ادبی اور قارئینِ ادب کے عام حلقوں میں بھی اس تحریر کی گونج سنائی دیتی تھی۔ صاحبِ ذوق لوگ بالعموم اپنی گفتگو میں کسی نئی کتاب یا کسی قابلِ ذکر تحریر کا حوالہ دیتے تھے۔ آج یہ صورتحال یکسر بدل گئی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ آج کا ادیب اس لگن اور محنت سے نہیں لکھتا جس لگن اور محنت سے اس کے بزرگ ادیب لکھتے تھے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ آج کے ادب کا ہمارے اپنے معاشرے سے کوئی زندہ تعلق باقی نہیں رہا ہے اور اسی لیے ادبی تحریریں معاشرے کو متاثر نہیں کرتیں۔ معاشرہ اور ادیب دونوں مختلف راہوں پر چل رہے ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے کٹ گئے ہیں۔ ادبی رسالوں کی اشاعت بھی اسی لیے انتہائی محدود ہوگئی ہے۔ کسی ادبی رسالے کو اٹھائیے، جن کی تعداد آج پہلے سے کہیں زیادہ ہے، اس میں آپ کو کسی تازگی کا احساس نہیں ہوگا۔ ان رسالوں میں چھپنے والی تحریروں، (نظم و نثر دونوں) کے لفظ دل میں نہیں اُترتے اور معلوم ہوتا ہے کہ قاری اور لفظ کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہو رہا ہے۔ ان تحریروں میں وہی چبائے ہوئے لقمے، وہی کلیشے اور وہی باتیں پیش کی جا رہی ہیں جو لمحہ موجود کے لیے بے معنی ہیں یا پھر ادب کے بارے میں وہی گلی سڑی، کچی پکی بحثیں اٹھائی جا رہی ہیں جو نہ صرف مغرب میں فرسودہ اور بے معنی ہو چکی ہیں بلکہ جن کا ہماری تہذیب، ہمارے معاشرے اور نظامِ فکر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ تبدیلی جو ہمارے معاشرے کے انسان کے اندر آئی یا آ رہی ہے، اس کا اظہار ادب میں نہیں ہو رہا ہے۔ وہ نظامِ اقدار،

جس پر ہماری ثقافت کی بنیاد قائم تھی، اب عام طور پر بے معنی اور فرسودہ ہو گیا ہے اور عہد حاظر کے حوالے سے اس کی نئی تشکیل کی ضرورت ہے۔ اقدار کی ٹوٹ پھوٹ کا یہ عمل معاشرے کے اندر اتنے وسیع پیمانے پر ہو رہا ہے کہ آج ہمارا ادیب شاید اس کے ادراک سے قاصر اور اس صورتِ حال کو اپنی گرفت میں لے کر لفظوں میں بیان کرنے کی قوت سے محروم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "زندہ ادب" تخلیق نہیں ہو رہا ہے۔

اس صورتِ حال کی ایک وجہ اور بھی نظر آتی ہے: شاید ہم اپنے معاشرے کے مسائل کو خود اپنے حوالے سے دیکھنے کی صلاحیت گنوا بیٹھے ہیں اور آنکھیں بند کر کے ادبی و فکری تحریکیں اور تصورات مغربی دنیا سے درآمد کر رہے ہیں اور وہاں کی اقدار و تصورات کو بے شعوری، پھوہڑپن اور بد سلیقگی سے اپنے معاشرے پر تھوپنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ مغرب کی تہذیبی یلغار نے ہمیں بوکھلا دیا ہے اور اسی لیے تخلیق ادب کا پودا مرجھا سا گیا ہے اور ہمارا ادیب جو کچھ لکھ رہا ہے اس کا تعلق اپنے معاشرے سے باقی نہیں رہا ہے۔ دنیا کی دوسری زبانوں کے ادبیات کے تصورات و اقدار سے ہر زندہ زبان کے ادب نے ہمیشہ فیض اٹھایا ہے لیکن اس وقت اٹھایا ہے جب لکھنے والا اسے اپنے معاشرے کے حوالے سے دیکھے اور سمجھے، جب تخلیق ادب اس صورت سے دوچار ہو تو میرا خیال ہے کہ سب سے پہلے ہمیں اس صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ ہمارا نقاد، جو اس وقت داد و تحسین کے ڈونگرے برسانے کا کام انجام دے رہا ہے اور کتابوں کی رونمائی میں یا مردہ و بے وقعت کتابوں کے پیش لفظ و مقدمات لکھنے میں، اپنے اصل کام کو چھوڑ کر، وقت گنوا رہا ہے اس کا اس وقت یہی بنیادی کام ہے کہ وہ اس صورتِ حال کا جائزہ لے اور اس مسئلے پر بار بار اظہار خیال کرے۔

بامعنی تنقید نے ہمیشہ یہ کام کیا ہے اور تخلیق ادب کے لیے نئے راستوں اور نئے تصورات کی پیش بینی کی ہے۔ ہمارے معاشرے میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا اظہار ادب میں ہونا چاہیے۔ سیاسی، معاشی و معاشرتی مسائل ہوں یا نئی اور پرانی اقدار کے تصادم

کے مسائل ہوں، یہ سب ادب وتنقید کے دائرے میں آتے ہیں۔ادب کی تنقید میں سماجی، سیاسی اورر معاشرتی مسائل کی بصیرت ہمیشہ موجود و شامل ہوتی ہے، جو کچھ ہمارے چاروں طرف ہو رہا ہے اور یہ عمل جس طرح ہمارے معاشرے کو متاثر کر رہا ہے، جس طرح ہمارے زمان ومکان بدل رہے ہیں، سب ادب کے موضوعات ہیں اور ان سب کو ہمارے ادب میں آنا چاہیے۔اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہمارے ادیب نئے علوم وفنون سے بھی استفادہ کریں۔اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہمارے ادیب "عوام" کو پھر سے نئی اہمیت دے کر انہیں ادب میں پیش کریں تا کہ عوام ہماری سوچ، ہمارے انفرادی واجتماعی شعور کا حصہ بن سکیں۔"استحصال" کا لفظ ممکن ہے آپ کو پرانا نظر آئے لیکن جس طرح ہمارے معاشرے کا ایک محدود طبقہ جسے میں طبقۂ خواص کے نام سے موسوم کرتا ہوں، ہمارے سارے قانونی وسیاسی، تعلیمی وتہذیبی اداروں پر قابض ہے، اس کو بھی طرح طرح سے، مختلف انداز سے ہمارے ادب میں آنا چاہیے تا کہ ہمارا ادب اپنے معاشرے کے شعور کو زندہ کر سکے۔

سوویت روس کی مرگِ ناگہانی سے دنیا اور بالخصوص تیسری دنیا کے وہ مسائل ختم نہیں ہوئے ہیں جن کی ترجمانی یا علم برداری سوشلسٹ نظام نے کی تھی۔یہ مسائل آج بھی نہ صرف اسی طرح موجود ہیں بلکہ سفاک سرمایہ دارانہ نظام کی فتح یابی سے اور زیادہ گمبھیر، پیچیدہ، تشویش ناک اور نامتوازن ہو گئے ہیں۔آنے والے زمانے میں یہ صورت اور خراب ہوگی کہ سارے کفن ذوز متحد ہو کر تیسری دنیا کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ٹیلی وژن کے ڈراموں میں جو موضوعات پیش کیے جا رہے ہیں، ان موضوعات کو زیادہ تخلیقی قوت اور ادبی سلیقے کے ساتھ ہمارے ادب میں بھی آنا چاہیے۔ہمارے ادیب کو آج دانشوری کا کام بھی کرنا ہے تا کہ اس پیغمبری وقت سے، جس سے ہمارا معاشرہ اکیسویں صدی کے آغاز پر دوچار ہے، ہم تخلیقی ادب کا کام لے سکیں۔ایک طرف تنگ نظر ملا ہے جو بے معنی مذہبی اختلافات کو ہوا دے کر، خدمتِ اسلام کا پرچم اُٹھائے بھولے عوام کو دھوکا دے کر

ان کا استحصال کر رہا ہے۔ دوسری طرف ہمارا وہ جاگیردارانہ نظام ہے جو عوام کو دبانے، کچلنے میں مصروف ہے۔ آج ہمارا ادب ان دونوں قوتوں کا ساتھ دے رہا ہے۔ اگر ہمارا ادیب ان قوتوں کے خلاف آواز نہیں اُٹھائے گا، اگر ان مسائل اور ان سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کو موضوعِ ادب نہیں بنائے گا تو آپ خود بتائیے کہ ادب کا رشتہ ہمارے سماج سے کس طرح قائم ہوگا؟ ہمارا سماج آج جن اقدار پر کھڑا ہے، ہمارا سماج آج جس طرف جا رہا ہے، ہمارا فرد جس انداز سے سوچ رہا ہے، چیزوں اور ان کے رشتوں کو دیکھ رہا ہے، ہمارے انفرادی و اجتماعی رویے مل کر جس صورتِ حال کو پیدا کر رہے ہیں ان کو بھی یقیناً ادب میں آنا چاہیے۔

یہ بات یاد رکھیے کہ ادب کو ہمیشہ موجود معاشرے کے تہذیبی، فکری و سیاسی رویوں کے بائیں طرف رہنا چاہیے۔ اردو ادب اس وقت اُس راستے پر چل رہا ہے جو طبقۂ خواص کے مکروہ مقاصد سے ہم آہنگ ہے اور اسی لیے بے جان و بے اثر اور کوڑا کرکٹ ہو کر رہ گیا ہے۔ ادب مرا نہیں ہے بلکہ ہمارا ادیب اسے صحیح غذا مہیا نہیں کر رہا ہے اور ادب کو صحیح غذا مہیا کرنا ہی آج کے ادیب کا کام ہے۔ اپنی بات کو یہاں میں پھر دہرانا چاہتا ہوں کہ ہمارا ادب آج چونکہ حقیقی مسائل سے آنکھیں چرا رہا ہے اور اُن قوتوں کا ساتھ دے رہا ہے، جو ہمارے معاشرے کو گھن کی طرح اندر ہی اندر کھا رہی ہیں، اسی لیے وہ بے معنی ہو گیا ہے، ادبی رسائل اسی لیے باسی پھول بن گئے ہیں اور اسی لیے ادب معاشرے کی زندگی سے خارج ہو رہا ہے۔

یہ بات کہ ادب مر گیا ہے چونکانے والی بات ضرور ہے لیکن ادب نہ کبھی مرا ہے اور نہ مر سکتا ہے۔ یہ تو انسانی زندگی سے زندہ اور انسانی زندگی کو زندہ و تازہ رکھتا ہے۔ اگر ادیب ہی وہ کام چھوڑ دے جو اس کی پہچان ہے اور جو اسے کرنا چاہیے تو اس کا تعلق ادب کی موت سے نہیں بلکہ ہمارے دور کے ادیب کی نااہلی، بے شعوری اور محنت سے جی چرانے سے ہے۔ روسی ادیب برودسکی نے چند سال پہلے جب سوویت روس زندہ تھا،

اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ صرف سنسر شپ ہی نہیں بلکہ ہمارے ادیب کی اندرونی کاہلی اور آسودہ خاطری عہد حاضر میں ادب کی نئی اور حقیقی دشمن ہیں یہی صورتِ حال ہمارے ادب میں تماشا دکھا رہی ہے۔

ادب کے سلسلے میں، انگریز شاعر آڈن کے حوالے سے، میں ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں۔ آڈن نے ییٹس (W.B.Yeats) کی وفات پر اپنی ایک نظم "ان میموری آف ڈبلیو بی ییٹس" میں لکھا تھا:

"That Poetry makes nothing happen"

اور اس سے انگریزی ادب کے نقادوں نے یہ مفہوم لیا تھا کہ ادب اپنے قارئین پر کسی قسم کا اثر نہیں ڈالتا لیکن اس نظم کو پڑھیے تو یہ تاثر ابھرتا ہے کہ ادب یقیناً کسی مجلس دستور ساز میں بل تو پاس نہیں کراتا، نہ وہ جنگ چھیڑ سکتا ہے اور نہ کسی جنگ کو بند کرا سکتا ہے لیکن ادب پڑھ کر ہمارے باطن میں، قابلِ ادراک طور پر، غیر محسوس انداز میں، آہستہ آہستہ کوئی چیز ضرور واقع ہوتی ہے۔ یہی دراصل ادب کا بنیادی کام ہے کہ وہ انسان کو نیا شعور دیتا ہے، اسے بدلتا ہے اور اس میں زندگی کا ادراک پیدا کرتا ہے۔ جتنا ادب یہ کام کرے گا اتنا ہی وہ بامعنی اور پُر اثر ہوگا۔ اس وقت ہمارے ادیب کی صورتِ حال یہ ہے کہ وہ ادب کے نام پر بھوسا کھلا رہا ہے اور اسی لیے ہمارا معاشرہ اسے منہ نہیں لگا رہا ہے۔

زندگی کو آگے بڑھانے والا ادب، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ہمیشہ معاشرے کی موجود فکر اور نظامِ اقدار کے بائیں طرف ہوتا ہے۔ اردو ادب اس وقت صرف اور صرف دائیں طرف ہے۔ اسی لیے بے اثر و بے جان اور بھوسا کھلانے کا کام کر رہا ہے۔ ادب کا سماجی رشتہ اسی لیے کمزور و ضعیف ہو گیا ہے، تبدیلی کے عمل کا ادراک ادبی شعور کا حصہ نہیں بن رہا ہے اور اسی لیے ہمارا ادب لمحۂ موجود کی نہ ترجمانی کر رہا ہے اور نہ اسے جہت دے رہا ہے۔ ہمارے ادیب نے اپنی نااہلی، مجہولیت، جاہ و زر پرستی کے ساتھ موجود نظام کو

سینے سے لگا کر سماجی ناانصافیوں کو مقدر کے طور پر قبول کر لیا ہے۔ ایک طرف سائنسی کلچر کا ادراک اس کے اندر پیدا نہیں ہوا ہے اور ساتھ ہی اس نے اپنے روحانی کلچر کو بھی ترک کر دیا ہے۔ اگر ادب زندگی کا آئینہ ہے تو اسے لمحۂ موجود کو بھی آئینہ دکھا کر ادب بنانا چاہیے۔ اردو ادب اسی طرح اپنے قاری کو نئی، صحت مند اور تازہ غذا فراہم کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی

ضلع جگت کی آخری کتاب

میر امن نے اپنی زندۂ جاوید کتاب ''باغ و بہار'' کے نام سے ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھی اور اپنی زبان کو مستند کا درجہ دینے کے لیے خود کو ''دلی کا روڑا'' لکھا۔ اس کے پچیس سال بعد ۱۲۴۰ھ میں مرزا رجب علی بیگ سرورؔ نے اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف ''فسانۂ عجائب'' لکھی۔ اس وقت تک میر امنؔ کی ''باغ و بہار'' سارے ہندوستان میں مشہور و مقبول ہو چکی تھی۔ سرور نے اپنی زبان کو مستند تر بنانے کے لیے میر امن کو بیچ میں لا گھسیٹا اور دل کے پھپھولے پھوڑ کر سوکن (باغ و بہار) کو رسوا کرنے کا سامان فراہم کر دیا اور لکھا کہ میر امن صاحب نے قصۂ چار درویش کا ''باغ و بہار'' نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے......... لکھا تو ہے کہ ہم دلّی کے روڑے ہیں پر محاوروں کے ہاتھ پیر توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے۔ مفت میں نیک بدنام ہوتا ہے۔[1] یہ عبارت لکھ کر رجب علی بیگ سرور نے دلی و لکھنؤ کا جھگڑا کھڑا کر کے نئی نسل کے ادیبوں کو مخالفت کا موقع فراہم کر دیا۔ سرورؔ کے ان مخالفین میں سید محمد فخر الدین سخن (م ۱۳۱۸ھ / ۱-۱۹۰۰ء) کا نام سرفہرست ہے جنھوں نے ''فسانۂ عجائب'' کے جواب میں ''سروشِ سخن'' (۱۲۷۶ھ / ۶۰-۱۸۵۹ء) نامی داستان لکھی اور مرزا سرور کو رسوا کرنے کا سامان بہم پہنچایا اور پھر یہ تنازع نہ صرف معاصر اخبارات و رسائل کے صفحات پر پھیل گیا بلکہ اس کے جواب میں سرور کے شاگرد محمد جعفر علی شیونؔ کاکوروی نے ایک اور داستان ''طلسمِ حیرت'' کے نام سے لکھ کر اپنے استاد سرور کی حمایت کا علم بلند کیا جو ۱۲۸۹ھ / ۱۸۷۲ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔

محمد جعفر علی شیونؔ کاکوروی کے رہنے والے تھے۔ شاعری میں محمد محی الدین خان

ذوقیؔ کاکوروی کے شاگرد تھے اور نثر میں، جیسا کہ خود لکھا ہے ''نثار سحر گفتار، آتش زبان، ہادیِ نثر اوستادان ذی شعور مرزا رجب علی بیگ سرورؔ سے تلمذ'' [۲] رکھتے تھے۔ سید محمد فخرالدین سخن نے ''فسانۂ عجائب'' کے جواب میں ''سروشِ سخن'' تصنیف کی تو اس کے دیباچے میں ان اعتراضات کا جواب بھی دیا جو سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کی تمہید میں میر امن پر کیے تھے۔ ان باتوں کا کڑا جواب شیوانؔ کاکوروی نے اپنی جوابی تصنیف ''طلسم حیرت'' میں دیا اور لکھا:

''راقم اسیر تشویش ہے، دست بخیر درویش ہے کہ جن حضور نے سرور پر طعن تشنیع میں ذہن کند کی تیزی دکھائی ہے، ان کو کیا سمائی ہے۔ صاحب من! جب آپ کے ہم وطن پر اس غضب کا فقرہ جھونکا کہ آپ سے ہوا خواہوں نے جھونکا کھایا، یہ برا دن پیش آیا۔ شیخی برباد دی۔ بادیٔ ظرافت کی طبیعت شاد کر دی۔ پھر آپ کے مقدمے میں تو کچھ سخن نہیں، گو بندہ ان پر طعنہ زن نہیں، پر غالب یوں ہے کہ اگر حضرت کے اوستاد طنز کرتے ہیں تو تیر جوہر شمشیر زبانی کو اختر تاثیر بنتے گو کہ آپ کے نزدیک برج اسد پر ہے، اپنی حد پر ہے، گاوزمین دکھا دیتا، آہو گیری کا مزہ چکھا دیتا مگر جائے شگفت ہے، کہنے والو مقام گفت ہے کہ اوستاد فصاحت بنیاد، بلبل ہزار داستان طوطی ہندوستان (مرزا غالبؔ) نے ''گلزار سرور'' [۳] پر باغ باغ ہو کر وہ رنگین تقریظ فرمائی کہ ''باغ و بہار'' پر خزاں آئی۔ پھر حضور نے کیا سمجھ کے کلام سرور میں شاخ نکالی، نکتہ چینی کی نظر سے آنکھ ڈالی۔ چرخ حقہ باز نے تازہ گل کھلایا۔ کلی ہی وہ تھا آج یہ ماجرا نظر آیا کہ گرو گڑ ہی رہے، چیلے شکر ہو گئے۔ شاگرد اوستادی کا دم بھرنے لگے، اپنی تحریر پر مرنے لگے۔ یہ لیاقت اور سرور پر زبانِ طعن دراز۔ مثل مشہور: یہ منھ اور نواب کا زیر انداز۔ ابھی کچھ کہوں

تو پیچ در پیچ ہو کر کڑ کے، جھول جھال کر لکھنؤ سے نکلیے اور نہیں، چونکہ آج
کل آپ کی طلاقت کا پنجرہ کھلا ہے۔ لیاقت کا دڑبا کھلا ہے فقرہ کا سُم
تحریر ٹاپا جائے، قرینہ لڑایا جائے، پر بیضہ سے پائے، اپنا سر کھائے
............حضرت سلامت اپنے منھ آپ کو میاں مٹھو بنانا بالکل الو بننا ہے
۔ از راہ نصیحت کہتا ہوں............'' ۳۴

طعن و تشنیع کا یہ سلسلہ اسی طرح دور تک چلتا ہے۔ اس کے بعد ''وجہ تالیف'' میں شیونؔ کاکوروی نے اپنے دوست، ظرافت پیا جگت آشنا محمد اکرام علی خان صاحب حسرتؔ کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ حسرت نے انھیں آذر شاہ کوکب ہند کی حکایت اپنے انداز میں دوبارہ لکھنے کی ترغیب دی جسے ان کے استاد رجب علی بیگ سرورؔ ''شگفتہ محبت'' کے نام سے پہلے لکھ چکے تھے۔ شیون نے اپنے خواب کا ذکر کر کے اور اپنی تحریر کو الہامی رنگ دینے کے لیے لکھا ہے کہ چونکہ ''عالمِ تحیر میں اس کا انصرام ہوا اس لیے ''طلسم حیرت'' افسانہ کا نام ہوا''۔ طلسم حیرت اس طرح ضلع جگت سے مملو ہے جس طرح دیا شنکر نسیم کی مثنوی گلزارِ نسیم تجنیس و رعایت لفظی سے مملو ہے۔

دیباچے میں اپنی تحریر کے بارے میں شیون نے لکھا ہے کہ ''جو تازہ مضمون یہ عاصی عرض کرے، اسے شاعرانہ تصور فرمائیں کس لیے کہ یہ ناقابل اس قابلیت کے قابل نہیں'' یہی شاعرانہ رنگ اس جوابی کتاب کا اصل رنگ ہے جو شدت سے سرور کے رنگِ نثر سے قریب رہنے کی کوشش کے باوجود اس سے دور ہے اور سخن کی نثر کے مقابلے میں، جو قدم بہ قدم سادگی کی طرف مائل ہوتی جاتی ہے، قطعی مختلف ہے۔ یہ تہذیب جس کے زیرِ اثر ''طلسم حیرت'' لکھی گئی ہے، حقیقت سے دور شاعری کی تہذیب تھی۔ شاعرانہ طرزِ فکر اس کے رگ و پے میں سمایا ہوا تھا۔ رعایت لفظی، صنائع بدائع کا استعمال اور ضلع جگت کا زور اس کے مزاج کا حصہ تھے۔ اس تہذیب کی یہ ساری خصوصیات پوری شدت کے ساتھ طلسم حیرت کی رعایت و ضلع جگت سے بھری استعاراتی نثر میں موجود ہیں جن سے اس کی

ایک ایک سطر کو شعوری طور پر سجایا گیا ہے۔ یہ بہت محنت طلب اور جان لیوا کام تھا لیکن شیونؔ نے اس رنگ کو اس قصے میں پوری طرح قائم رکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ ہر سطر پر رعایت اور خصوصاً ضلع جگت کا التزام ہنسی کھیل نہیں تھا۔ جیسے اس دور کی تہذیب کا حقیقی زندگی سے، معنویت کا تعلق، ٹوٹ گیا تھا اس طرح ''طلسم حیرت'' کی نثر بھی حقیقی زندگی سے دور ہو کر کٹ گئی ہے۔ زندگی سے دور ہٹ کر یہ تہذیب مزہ لیتی اور لطف اٹھاتی تھی۔ اس دور میں رعایت لفظی اور ضلع جگت اسی لیے عوام و خواص میں پسندیدہ و مرغوب طرز گفتار کا درجہ رکھتے تھے اور اسی لیے ضلع جگت بولنے والے معاشرے میں عزت و حیرت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ خود شیون کا کوروی نے اپنے دوست جس نے اس کتاب کے لکھنے اور ضلع جگت بنانے میں ان کی مدد کی تھی ''ظرافت پیا'' جگت آشنا منشی محمد اکرام علی خاں حسرت کا ذکر کیا ہے۔ ضلع جگت کا یہی اثر شروع سے آخر تک ہر ہر سطر پر ''طلسم حیرت'' کی عبارت نثر پر چھایا ہوا ہے اور آج جب یہ تہذیب ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے، یہ کتاب اور اس کی نثر پڑھ کر قصے سے لطف اندوز ہونا مشکل ہو گیا ہے۔ اب اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اسے دیکھ کر ہم کہتے ہیں کہ اچھا یہ وہ کتاب ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں حد درجہ مقبول ہوئی تھی اور جو نہ صرف اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوئی تھی بلکہ ۱۲۹۴ھ ۵ میں مکمل ہو کر بار بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے چھپتی رہی اور پھر پانچویں بار مطبع نول کشور کان پور سے ۱۳۲۶ھ / ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد بھی چھپتی رہی۔

شیونؔ نے اپنے دیباچے میں سخن پر سخت چوٹیں کی ہیں جب کہ سخن نے جواباً مہذب انداز میں سرورؔ کو کڑا فقرہ سنایا تھا لیکن شیون نے ضلع جگت اور پھبتیوں سے سخن پر ایسے حملے کیے ہیں کہ لہولہان کر کے ان کا حلیہ بگاڑ دیا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہوا۔ شیونؔ نے جس طرز بیان کو ابھارا وہ وقت سے آگے بڑھنے والے رواں دھارے سے کٹا ہوا تھا اس لیے نظروں سے اوجھل ہو گیا اور سخن نے ''سروش سخن'' میں جس طرز ادا میں اپنا قصہ

بیان کیا ہے اس ایک رنگ زندگی کے دھارے سے قریب آنے کی وجہ سے آج بھی پڑھا جاتا ہے لیکن شیون کی نثر کو پڑھنا یقیناً ایک کڑا امتحان ہے۔ اس میں جیسا کہ میں نے کہا رنگ اتنا تیز ہو گیا ہے اور رعایت لفظی اور ضلع جگت اور استعاروں سے پیدا ہونے والا بیان اس درجہ ژولیدہ اور الجھا ہوا ہے کہ اس بناوٹ اور تصنع سے جی ہولانے لگتا ہے۔ اظہار کا سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے اور بات کی تلاش میں قاری بدحال ہو جاتا ہے یہاں تک کہ وصل کا بیان پڑھتے ہوئے بھی کوئی لطف نہیں آتا اور خود وصل بھی اسی بیان کے الجھاؤ میں کثرت استعارہ اور جگت میں گم ہو کر ٹھنڈا پڑ جاتا ہے۔ آیئے اس بیان میں عمل وصل کو تلاش کریں:

''لیکن نصف شب کو جب نوفل قمر خستہ جگر شوقِ وصل لیلائے لیل میں با سپاہ انجم بعزم شب خون، رود نیل کہکشاں پر آ ٹھٹکا اور سیہ مستان ظلمت شب کا جتھا مانند قوم لیلا بقصد مجادلہ مقابلہ میں آ ڈٹا، نگار عالم تشنہ زلال وصال نہ رک سکا یعنی شاہنشاہ وہ شہوت نفسانی کہ اقلیم شباب وفسحت آباد دو ماغ میں بہ مشورت مشیر تحریک شیطانی جسے صاحب حواس خناس بھی کہتے ہیں اور اس اقلیم کا عقل کل ہے، نظم ونثر میں اختیار بالکل ہے۔ چھوٹے بڑے لنگوٹ کے کڑے ڈرتے رہتے ہیں، رؤسائے اعظائے رئیسہ پر حکمرانی کرتا ہے تمام انسان وحیوان تابع فرمان شاہ وگدا کی حاجت روائی بآسانی کرتا ہے، عزم تسخیر کشور بکر کی دار و گیر پر باون بزن لے کر حملہ آور ہوا، تختۂ یونان خرد زیر وزبر ہوا۔ واہ کیسا کیسا جوان پلنگ توڑ حریف مقابل کا جوڑ ہمراہ آسن شہسوار کڑی ران کا روئیں تن، تنگ مشکن مساس مقدمۃ الجیش پامال کن فوج حسن وجوبن، اختلاط تکلف کا دشمن، بوسہ وکنار سے میٹھی جوان جو بات ہی بات انسان کو راہ پر لگائیں دیکھتے دیکھتے کہا: بے آبرو کرائیں، چھیڑ چھاڑ گالی کھانے کی نشانی۔

دشنام کی دشمن جانی اور خود بدولت اس ٹھاٹھ سے کہ زرہ مسرت، زیر
جامہ جراب ڈالے سلاح ملاح سے جسم انور آراستہ کیے دل اچاٹی چار
آئینے اشتیاق رونمائی کے لگائے شمشیر آزری خمیدہ قامت وفروتنی کے
جو کج ادائی کا نیم رضا ہے، بے اعتنائی کا لبو چاٹنے چکائے............''

(طلسم حیرت، ص ۱۳۴۔۱۳۵)

پانچ صفحات پر پھیلا ہوا یہ بیان اسی طرح چلتا ہے اور مفہوم کے سرے، بے طرح الجھی ہوئی پیچک میں تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہاں تخیل کی پرواز بھی ماند پڑ جاتی ہے اور ساری توجہ رعایت لفظی، ضلع جگت اور استعاروں کے جال میں پھنسی رہتی ہے ''طلسم حیرت'' میں اسی لیے قصہ بھی کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھی کہ قصے کو بیان کرتے ہوئے ''خود مصنف کو خیال نہیں رہتا کہ اس نے پیچھے کیا کہا ہے، اب کیا بیان کر رہا ہے اور آئندہ قصے کو کس طرح موڑتا ہے''۔ ۵۹ اور قصے کو وحدت اثر سے کیسے جوڑتا ہے۔ یہاں صرف اور صرف ضلع جگت اہم رہتا ہے اور اسی لیے ''طلسم حیرت'' اردو کی نثری داستانوں میں واحد داستان ہے جس میں سرے سے کوئی بھی اسلوب نہیں ابھرتا۔ یہی بے اسلوبی اس کا اسلوب ہے۔ یہ اسلوب مرغی کے اس انڈے کی طرح ہے جس میں بچہ گھس کر رہ گیا ہو۔ ضلع جگت کے تعلق سے یہ اردو ادب کی تاریخ میں نثر کی دوسری کتاب ہے۔ پہلی نثری تصنیف مشیر محمد خاں ایمان حیدرآبادی (م ۱۲۲۱ھ) کی ''گلدستۂ گفتار'' ہے جو ۱۲۲۰ھ / ۶۔۱۸۰۵ء میں لکھی گئی تھی ۶۰ اور دوسری اور آخری تصنیف ''طلسم حیرت'' ہے۔ اب کہ ضلع جگت کا استعمال قصۂ پارینہ بن گیا ہے، یہ کتاب اپنی اس غیر فطری لیکن اکلوتی خصوصیت کے ساتھ میر امن کی ''باغ و بہار'' تحسین کی ''نوطرز مرصع''، مرزا رجب علی بیگ سرور کی ''فسانۂ عجائب'' اور سید فخر الدین حسینی سخن کی ''سروش سخن'' کے سلسلے کی آخری کڑی ہونے کے ناتے سے بھی تاریخ ادب میں ہمیشہ قابل ذکر رہے گی۔

حواشی

۱۔ فسانۂ عجائب، مرزا رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں۔ ص ۳۰، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی۔ ۱۹۹۰ء۔

۲۔ طلسم حیرت، محمد جعفر علی شیون کاکوروی، ص۔ ۱۴، مطبع نول کشور، کانپور (پانچویں بار) ۱۹۰۰۔

۳۔ گلزار سرور جس پر مرزا غالب نے تقریظ لکھی تھی۔

۴۔ طلسم حیرت، ایضاً، ص ۱۵۔۱۶۔

۵۔ شیون کا رکوروی کے استاد ذوق کاکوروی نے دو اشعار پر مشتمل جو قطعہ تاریخ کہا ہے۔ اس کے چاروں مصرعوں سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہونے کا ذکر کیا ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

لکھوں میں مدح افسانہ کہ اوصاف اس طلاقت کے ۱۲۹۴ھ
کہ یہ رشک چمن اور وہ بہار طبع موزوں ہے ۱۲۹۴ھ

''طلسم حیرت'' محولہ بالا ایڈیشن ص۔۳۔

۶۔ اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص۔۵۹۹، لکھنؤ ۱۹۸۷ء۔

۷۔ اس تصنیف کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۹۷۱۔۹۷۲، مجلس ترقی ادب لاہور طبع دوم ۱۹۸۷ء۔

ڈاکٹر جمیل جالبی

ولی کا سال وفات

بظاہر یہ بات غیر ضروری معلوم ہوتی ہے کہ آج اس بات پر بحث کی جائے کہ ولی دکنی کا سال وفات کیا تھا؟ لیکن یہی بات اس وقت بامعنی ہو جاتی ہے جب ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ولی دکنی اردو شاعری کے نظام شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرہ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے تقریباً دو سو سال تک گردش کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر نسل نے ولی کو اردو شاعری کا باوا آدم کہا ہے۔ جو بھی آیا اس نے ولی کو خراج تحسین پیش کیا۔ جس نے دیوان دیکھا لہلوٹ ہو گیا۔ جس نے کلام پڑھا ولی کی عظمت کا قائل ہو گیا۔ شمالی ہند میں اردو شاعری کی پہلی روایت کا آغاز ولی کے زیر اثر ہوا اور اسی لیے اس کے بعد کی نسل کے کم و بیش سب شعرا نے نہ صرف دل کھول کر اسے داد دی بلکہ استاد بھی مانا۔ مولوی محمد باقر آگاہ (۱۱۵۸ھ۔۱۲۲۰ھ) نے لکھا کہ ''ولی غزل و ریختہ کی اسی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے''۔[۱] میر حسن نے لکھا کہ ''ابتدائے ریختہ از اوست۔ اول استادی ایں فن بنام اوست''۔[۲]

غرض کہ اس اہمیت و اولیت کے پیش نظر جو ولی محمد دکنی کو اردو شاعری کی روایت میں حاصل ہے ضروری ہو جاتا ہے کہ باب تحقیق کو اس وقت تک بند نہ کیا جائے جب تک اس کے بارے میں ساری ضروری معلومات کی تصدیق نہ ہو جائے۔ اس کے حالات زندگی کی ساری بنیادی تفصیلات ہمارے لیے اسی قدر ضروری ہیں جس قدر اس کا کلام ہمارے لیے اہم ہے۔ انھیں معلومات کو سامنے رکھ کر ہم اس کی شاعری کو اس کے اپنے دور میں رکھ کر دیکھ سکتے ہیں اور یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ وہ کیا محرکات تھے جنھوں نے ولی کی شاعری کو جنم دیا۔ اس نے کس کس دور میں کن کن ذرائع سے اپنی شاعری کی تشکیل کی۔ وہ کون سے اثرات تھے جنہوں نے ولی کو ادب و اظہار کے قدیم دائرہ سے نکال کر جدید

دائرہ میں داخل کیا۔ وہ کیا صورت حال تھی کہ ولی کی ''نئی شاعری'' سارے برصغیر کے اردو گویوں کے لیے قابل قبول ہوگئی اور وہ فارسی کو ترک کر کے ولی کے پیچھے ہو لیے۔ اس قسم کے مطالعے کے لیے ولی کے دور حیات کا تعین بہت ضروری ہو جاتا ہے۔ کیا اس معلومات کے بغیر ہم غالب یا اقبال کی شاعری کا مطالعہ کر سکتے ہیں؟ پھر دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے نام وطن اور سال وفات پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ یہ بحث اب خود تاریخ ادب اردو کا حصہ بن گئی ہے۔ اس صورت میں اگر نئے مواد کی روشنی میں یہ بحث خود بخود پھر سے اٹھ کھڑی ہو تو ضروری ہے کہ نئے مواد کی روشنی میں نئے نتائج کو اہل علم کے سامنے پیش کر دیا جائے تاکہ آئندہ نسلیں ادب کی تاریخ کو صحیح مواد کی روشنی میں مرتب کر سکیں۔ تحقیق کا کام گڑے مردے اکھیڑنا نہیں ہے بلکہ ادب و تہذیب کے راستوں کو صحت کے ساتھ واضح اور متعین کرنا ہوتا ہے تاکہ جدید نسل اپنے ماضی اور اپنی روایت کو دن کی روشنی میں دیکھ سکے۔

۱۹۳۳ء تک مختلف اہل علم و ادب ولی کے مختلف سال وفات لکھتے رہے ہیں۔ مولوی سید احمد دہلوی مؤلف ''فرہنگ آصفیہ'' نے ولی کا سال وفات ۱۰۰۱ھ دیا ہے۔ احسن مارہروی نے ''کلیات ولی'' ؎ میں یہ قطعہ لکھا ہے:

ہوا ختم جب یو درد کا حال
گیارہ سو یو تھا اکتالیسواں سال
کہا ہاتف نے یو تاریخ معقول
''ولی کا ہر سخن حق پاس مقبول'' (۱۱۴۱ھ)

اور بتایا ہے چونکہ ولی کی ''دہ مجلس'' کا سال تصنیف ۱۱۴۱ھ ہے اس لیے ولی اس سن تک ضرور زندہ رہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ چوتھے مصرع سے ۱۳۳۱ھ برآمد ہوتے ہیں بہر حال یہ بات اب پایہ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ''دہ مجلس'' کے مصنف ولی دکنی نہیں بلکہ ولی ویلوری ہیں۔ اس ''قطعہ'' نے ایک عرصہ تک اہل تحقیق کو غلط فہمی کا شکار

رکھا۔ عبدالجبار خان ملکا پوری مؤلف ''تذکرہ محبوب الزمن'' ؎ نے لکھا ہے کہ ''سن ۱۱۵۵ھ کے قریب احمد آباد گجرات میں فوت ہوا''۔ قدیم تذکرہ نگاروں میں سے کسی نے ولی کا سال وفات نہیں دیا۔ جنوری ۱۹۳۴ء کے رسالہ ''اردو'' ؎ میں مولوی عبدالحق مرحوم نے ''ولی کے سن وفات کی تحقیق'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اس میں اس قطعہ تاریخ کو سال وفات کے ثبوت میں پیش کیا جو انھیں دیوان ولی کے اس نسخے میں ملا جسے ۱۱۵۲ھ میں کاتب شہسوار بیگ نے لکھا تھا اور جو کتب خانہ جامع مسجد بمبئی کی ملکیت ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے:

مطلع دیوان عشق سیدار باب دل
والی ملک فن صاحب عرفاں ولی
سال وفاتش خرد از سر الہام گفت
باد پناہ ولی ساقی کوثر علی

اس میں چوتھے مصرع سے ۱۱۱۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ تیسرے مصرع میں ''از سر'' کے اشارہ کی بنا پر ''الہام'' کے الف کا یک عدد اور ملا دیا جائے تو ۱۱۱۸ + ۱=۱۱۱۹ھ بن جاتے ہیں۔

اپریل ۳۴ء کے ''زمانہ'' کانپور میں محمد یحیٰی تنہا نے ''ولی کے سنہ وفات کی تحقیق'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور بتایا کہ ولی کا سن وفات ۱۱۱۹ھ غلط ہے۔ صحیح سن وفات ۱۱۵۵ھ ہے۔ تنہا صاحب کے مضمون کے جواب میں سردار عبدالحمید نے اسی عنوان سے ایک مضمون اورینٹل کالج میگزین، اگست ۱۹۳۴ء میں لکھا جس میں انھوں نے واضح کیا کہ ولی کا انتقال ۱۱۵۵ھ سے پہلے ہو چکا تھا کیونکہ ثناءاللہ کے مکتوبہ دیوان ولی میں جو ۱۱۳۸ھ کا لکھا ہوا ہے ولی کو مرحوم بتایا گیا ہے۔ لیکن اس کے بعد بھی اہل علم وادب ۱۱۱۹ھ ہی کو صحیح سال وفات تسلیم کرتے رہے۔ ۱۹۴۹ء میں محمد یحیٰی تنہا کی تالیف ''مراۃ الشعراء'' شائع ہوئی جس میں لکھا گیا تھا کہ ''ولی کی وفات ہرگز ۱۱۱۹ھ میں نہیں ہوئی

جیسا کہ بعض حضرات کا خیال ہے" اور حاشیہ میں لکھا کہ "رسالہ اردو کے ایڈیٹر نے ۱۱۱۹ھ کو وفات ولی کا سن قرار دیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ "زمانہ" کانپور ۱۹۳۴ء میں ہم ان کے اس خیال کی تردید کر چکے ہیں"۔ تنہا صاحب نے شاہ حاتم کے حال میں لکھا کہ "۱۱۴۳ھ کی کہی ہوئی "دیوان زادہ" میں ایک غزل ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

اے ولی مجھ سے اب آرزدہ نہ ہونا کہ مجھے
یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے

اور چونکہ حاتم ولی کا نہایت احترام کرتے تھے اس لیے آخر الذکر (ولی دکنی) سے معذرت کی ہے کیوں کہ استاد کی غزل پر غزل کہنا خصوصاً ان کی موجودگی میں ان کے نزدیک سوءادب ہے۔ علاوہ ازیں اس سے یہ بھی منکشف ہوتا ہے کہ ولی اس وقت زندہ اور غالباً شاہجہان آباد میں تھے۔[۶] مولوی عبدالحق نے "مراۃ الشعراء" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ "تنہا صاحب نے حاتم کے شعر سے جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ قطعی ثبوت اس بات کا نہیں کہ ولی اس وقت زندہ تھے۔ یہ شاعرانہ انداز بیان ہے۔ وہ ولی کو زندہ فرض کر لیتے ہیں اور اس سے معذرت خواہ ہیں"۔ اور لکھا کہ "تنہا صاحب نے ولی کا سن پیدائش ایک جگہ ۱۰۷۸ھ اور دوسری جگہ ۱۰۸۰ھ اور سن وفات ۱۱۵۵ھ لکھا ہے۔ یہ دونوں غلط ہیں"[۷]

۱۹۵۰ء میں "مراۃ الشعراء" کی دوسری جلد شائع ہوئی جس کے دیباچہ میں تنہا صاحب نے ولی کے سن وفات کی بحث اٹھائی۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۵۱ء میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ "ہمارے ایک صاحب نظر دوست نے جب اسے پڑھا تو انھوں نے اس ساری بحث پر پوری تحقیق سے ایک نوٹ لکھا جو ہم اس تبصرے کے ساتھ شائع کر رہے ہیں"۔[۸] یہ صاحب نظر دوست قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی مرحوم تھے جنھوں نے تنہا صاحب کے جواب میں لکھا کہ "وہ اس قطعہ (تاریخ وفات ولی) کو تو صحیح تسلیم کر لیتے ہیں لیکن "از سر الہام" سے حرف الف کا ایک عدد لینے کے بجائے "الہا" کے ۳۷ عدد لیتے ہیں اور ان کو ۱۱۱۸ھ کے ساتھ ملا کر ۱۱۵۵ھ بنا دیتے

..........لیکن ہمیں حیرت ہے کہ صاحب موصوف نے تعمیہ کا یہ طریقہ کہاں سے
ہیں۔ ایجاد کیا۔ اس کو ایجاد بندہ کہتے ہیں'' 9 اس کے بعد اپریل ۱۹۵۱ء کے شمارہ ''اردو''
میں تنہا صاحب کا ایک خط شائع کیا گیا جس میں انھوں نے ۱۱۵۵ھ کو صحیح ثابت کرنے کے
لیے اور دلائل دیے تھے اور اسی کے ساتھ حفیظ ہوشیار پوری کا ایک مضمون قطعہ تاریخ
وفات ولی اور تاریخ گوئی پر شائع ہوا جس میں حفیظ صاحب نے تنہا صاحب کی اس دلیل
کا کہ ''بارھویں صدی میں اور اس سے قبل کے لوگ ''از سر'' سے ایک حرف لینے کے پابند
نہ تھے'' جواب دیا اور بہت سی مثالوں سے اپنی بات کی وضاحت کی اور لکھا:

''سنہ ۱۱۵۵ھ کا نظریہ خود بخود غلط ثابت ہو جاتا ہے اور وہ یہ کہ قطعہ
مذکور دیوان ولی کے اس قلمی نسخے میں مندرج ہے جو ۲۱ جلوس محمد شاہی کا
مکتوبہ ہے یعنی ۱۱۵۲ھ میں اس کی کتابت ہوئی ہے اور کاتب نے اپنا نام
شہسوار بیگ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر قائل قطعہ مذکور نے اس تعمیہ سے
۱۱۵۵ھ مراد لی ہو تو ولی کی مفروض تاریخ وفات سے تین سال پیشتر اس
مخطوطہ کے تین سال بعد ماننی پڑے گی۔ صرف یہی دلیل معترض کے
دعوے کو رد کر دینے کے لیے کافی ہو سکتی ہے'' 10

۱۱۱۹ھ کا مزید ثبوت ایک خانگی کتب خانہ کی ایک قلمی کتاب ''اعراس نامہ'' سے
بہم پہنچایا گیا۔ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی نے لکھا کہ ''اعراس نامہ'' میں ''۲۶ شوال
المکرم کے تحت میں ولی کی وفات ان کے برادر نسبتی شیخ فرید صدیقی احمد آبادی کے
صاحبزادے شیخ جمیل اللہ کی لکھی ہوئی ہے۔ ''من اعین بدرخفی'' جس کے اعداد ۱۱۱۸ھ
ہوتے ہیں۔ غالباً اس کے پہلے مصرعے میں کسی لفظ سے ایک عدد کا تعمیر کیا گیا ہوگا جو اس
مخطوطہ میں موجود نہیں ہے''۔ اور لکھا ہے کہ ''ولی کے سن وفات کا مسئلہ اب طے ہو چکا ہے
اور اس میں کسی کو شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہی'' 11

اس کے ساتھ یہ بحث ختم ہو گئی۔ باب تحقیق بند ہو گیا اور ولی کا سال وفات

۱۱۱۹ھ تسلیم کر لیا گیا۔ تیرہ سال بعد صدر الدین فضا شمسی نے ''ولی کا سن وفات'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور سر دست ہم ولی کی رحلت کا سال ۱۱۳۹ھ ہی ماننے پر مجبور ہیں اس لیے کہ ثناء اللہ فانی نے جس دیوان ولی کی ۸ جلوس محمد شاہی میں کی اس سے یہی سال نکلتا ہے۔ ۱۱۳۱+۸=۱۱۳۹ھ۔ ۱۲

اس ساری بحث میں جو چند باتیں سامنے آئیں وہ یہ تھیں:

۱۔ وہ قطعہ تاریخ وفات جو مولوی عبدالحق کو ملا محمد شاہ کے عہد میں احمد آباد کے مفتی محمد احسن کا لکھا ہوا ہے۔

۲۔ یہ شعر:

دل ولی کا لے لیا دلی نے چھین
جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

ولی کا نہیں ہے بلکہ مضمون کا ہے جو خواجہ خان حمید اورنگ آبادی کے تذکرہ ''گلشن گفتار'' میں اور ''چمنستان شعراء'' میں بھی مضمون ہی سے منسوب ہے۔

۳۔ یہ بات بھی سامنے آئی کہ دیوان ولی مکتوبہ ثناء اللہ ۱۱۳۸ھ میں ولی کو مرحوم لکھا ہے۔

۴۔ شمس اللہ قادری نے ''اردوئے قدیم'' میں (ص ۱۰۹) ایک مخطوطہ کا ذکر کیا ہے جس کا سنہ کتابت ۱۱۴۳ھ ہے اور اس میں بھی ولی کو مرحوم لکھا گیا ہے۔

۵۔ مصحفی نے حاتم کے بیان میں حاتم کی زبانی جو یہ روایت نقل کی ہے کہ ''روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سن دوئم فردوس آرامگاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ'' ۱۳ سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ اس وقت ولی کا انتقال بھی ہو چکا تھا؟

۶۔ پھر یہ بھی کہا گیا کہ میر نے ''نکات الشعراء'' (ص ۹۴) میں سید محمد عبدالولی عزلت، سراج اور آزاد کو معاصر ولی بتایا ہے جس کی عبارت یہ ہے کہ ''مخفی نہ

ماند کہ احوال یکے از یں شاعران سمت دکن کہ پر بہ رتبہ اند مگر بعض، چنانچہ ولی و سید محمد عبدالولی و سراج و آزاد کہ معاصر ولی بود سررشتہ مربوط گوئی بدست ایشان یافتہ می شود'' اور اس سے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ۱۱۱۹ھ صحیح تاریخ وفات نہیں ہے۔

غرض کہ یہ سب باتیں ایسی الجھا دینے والی ہیں کہ آدمی اسی میں عافیت جانتا ہے کہ ۱۱۱۹ھ ہی کو صحیح سال وفات تسلیم کر لیا جائے۔ اس بات کی تردید اس وقت تک نہیں کی جا سکتی جب تک نیا مواد سامنے نہ آئے جو پورے طور پر ۱۱۱۹ھ کو غلط ثابت نہ کر دے۔ ''تاریخ ادب اردو'' پر کام کرنے کے دوران مجھے سینکڑوں مخطوطات کے مطالعے کی ضرورت پڑی اور اس مطالعے کے دوران چند ایسے مخطوطات بھی نظر سے گزرے جن سے ولی کے سال وفات پر مزید روشنی پڑتی تھی۔ اس بحث کے پس منظر اور نئے مواد کی روشنی میں اب ہم ولی کے سن وفات کا جائزہ لیتے ہیں۔

مولوی عبدالحق کا دریافت شدہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا:

(۱) ۱۱۱۹ھ کے بعد تک ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی۔

(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جوان سال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ کر مرے۔

(۳) یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ان کے مرشد، استاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ کے بیس پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے۔

(۴) اگر ولی جیسا کہ ''مخزن نکات'' [۱۴] میں قائم چاند پوری نے لکھا ہے، ۱۱۱۲ھ میں دلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سات سال کے عرصے میں اپنا رنگ سخن بدل کر وہ دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ تک وہ حیثیت و شہرت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مخصوص ہے۔

(۵) ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

شاعروں میں اپس کا نام کیا
جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

(۶) اور اس میں کسی شبہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی۔ 15

(۷) ولی کا دیوان، جیسا کہ مصحفی نے ''تذکرہ ہندی'' 16 میں لکھا ہے کہ جلوس محمد شاہ کے دوسرے سال دہلی آیا، آخر ۱۱۳۲ھ میں کیوں آیا؟ ۱۱۱۹ھ سے ۱۱۳۲ھ تک یہ کہاں رہا؟ واضح رہے کہ اورنگ زیب عالمگیر نے گولکنڈہ ۱۰۹۸ھ میں اور بیجا پور ۱۰۹۷ھ میں فتح کر لیا تھا۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ تک دلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا اور فائز، حاتم، آبرو وغیرہ داد سخن دے رہے تھے۔

آیئے اب ان باتوں پر غور کریں۔ فراقی اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہل تحقیق نے کیا ہے۔ ولی نے فراقی کے ایک مصرع پر اس طرح گرہ لگائی تھی:

ولی مصرعہ فراقی کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر چڑھا تا آستیں آوے

تذکروں میں ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل ہوا ہے:

تیرے اشعار ایسے نہیں فراقی
کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراقی ہم عصر تھے۔ فراقی کا سن ولادت ۱۰۹۷ھ ہے، جس کا ذکر فراقی نے اپنی مثنوی ''مراۃ الحشر'' 17 میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے:

کیا مرے سن ہے چالیس کے چار کم
توں چوتھے میں اب رکھ لیا ہے قدم

تیرے ہور میرے مل کے چالیس سال
کہے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال

یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے چوتھے مصرع سے ظاہر ہوتا ہے:

کیا قصد تاریخ جب بولنا
یو اجمال تفصیل کے کھولنا
تو مجہ دل کیا اس وزا انتخاب
''یو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب'' (۱۱۳۳ھ)

گویا ۱۱۳۳ھ میں فراقی کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ پندرہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ کو صحیح مان لیا جائے، فراقی کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراقی کا ذکر آیا ہے ۱۱۱۹ھ میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ بات قرین قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ تک اپنی شہرت کے بام عروج پر پہنچ چکا تھا (اگر ۱۱۱۹ھ کو صحیح مان لیا جائے) انیس بیس سال کے لونڈے کے منہ آئے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراقی اپنی مثنوی ''مراۃ الحشر'' (۱۱۳۳ھ) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور دکنی میں وہ شعر سرسری طور پر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

میری عمر سب فارسی میں سری
کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری
پکارے وقت جیب میں کھولتا
یوں دکھنی بچن گاہ گہ بولتا
نپٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بچن
رکھیا نمیں ہوں اتنے کوں لے کر جتن

پھر اسی مثنوی میں فراقی ان شعرا کا ذکر بھی کرتا ہے جو مرحوم ہو چکے ہیں۔ ان میں نصرتی اور حسن شوقی تو شامل ہیں لیکن ولی کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳ھ تک ولی کی شہرت سارے برصغیر میں پھیل چکی تھی اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مر چکا ہوتا اور اس کا ہم عصر فراقی اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراقی کی عمر ۳۶ سال تھی لیکن وجدی ۱۱۴۴ھ میں جب اپنی مثنوی ''مخزن عشق'' لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں۔ ۱۸

غواصی ہاشمی طالب سخن سنج

ظہیرالدیں جو ہے اسرار کا گنج

ولی کے وصف ہے بولوں سو تھوڑا

مہاں او سکے تلازم کوں ہے جوڑا

کہاں تک شاعراں کے یو گنوا تو

خدا کی مغفرت اون پر اچھو چھاتو

ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۴۴ھ میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعا گو ہے۔ ۱۱۴۳ھ کے مکتوبہ دیوان ولی ۱۹ میں بھی ولی کو مرحوم کہا گیا ہے۔ ۱۱۳۸ھ مطابق ۸ جلوس محمد شاہی کے لکھے ہوئے نسخے ۲۰ کا ترجمہ یہ ہے:

''دیوان اشعار ولی مسمّی سید ولی محمد مرحوم بتاریخ چہاردھم شہر محرم الحرام سن ۸ از جلوس میمنت مانوس محمد شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ تعالیٰ ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدہ خیر البلاد احمد آباد حمیت عن الفساد بخط فقیر حقیر اضعف العباد کلب محبوب سبحانی نمود بے بود ثناء اللہ فانی سمت انجام وصورت اتمام پذیرفت''۔

اس میں بھی ولی کو مرحوم لکھا گیا ہے۔ اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۳۳ھ میں جب فراقی نے اپنی مثنوی ''مراۃ الحشر'' لکھی ولی بقید حیات تھے لیکن

جب ثناء اللہ نے ۱۱۳۸ھ میں دیوان ولی نقل کیا یا جب وجدی نے ۱۱۴۴ھ میں اپنی مثنوی "مخزن عشق" لکھی تو ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ کے بجائے، جو یقیناً غلط ہے، ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادا حساب ہے کہ اس میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اب اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، استاد، دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال ۱۱۴۱ھ میں ہوتا ہے۔ ۴۱ خود فراقی کا انتقال ۱۱۴۴ھ کا واقعہ ہے۔ مولانا نورالدین صدیقی سہروردی کا سال وفات ۱۱۵۵ھ ہے۔ ۴۲ علی رضا سرہندی ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر آیا ہے۔

بادشاہ نجف ولی اللہ
پیر کامل علی رضا پایا

علی رضا کی وفات ۱۱۴۲ھ میں ہوئی ہے۔ ۴۳ مولانا نورالدین صدیقی کے بڑے صاحبزادے شیخ محمد صالح عرف پیر بابا کا انتقال ۱۱۴۷ھ میں ہوتا ہے۔ ۴۴ علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ ۱۱۴۹ھ میں وفات پاتے ہیں۔ ۴۵ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار محمد یار خان* کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی مرحوم کا خیال ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں ان سے ملاقات ہوئی ہوگی۔ شعر یہ ہے:

کیوں نہ ہوئے عشق سوں آباد یہ ہندوستان
حسن کی دلی کا صوبہ ہے محمد یار خان ۴۶

* کلیات جعفر زٹلی مخطوطہ: مخزونہ برٹش میوزیم لندن میں جعفر زٹلی کا یہ شعر ملتا ہے:
صوبہ خود معقول نام او محمد یار خاں
گہہ مخنث، گہہ مؤنث، لولی و کانڈو شعار

محمد یار خاں ولد اعتماد خان ۱۱۰۸ھ میں دارالخلافہ دہلی کا صوبیدار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۴ھ میں فوجداری مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ تک اس عہدہ پر فائز رہا۔ بہادر شاہ اول کے زمانہ حکومت میں ''کار نظامت و نگہبانی قلعہ دہلی'' پر مقرر رہا۔ فرخ سیر کے زمانے میں'' ہر چند آمد و رفت در بار نداشت اما بنام صوبہ داری گاہ بیگاہ مقدمات خبر باد رجوع میشود و در ہنگام اقتدار سادات بارہ خانسامانی باد سپردنمود۔ بعد از فرخ سیر ہر چند کارے نداشت اما جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم درسہ مرتبہ بطلب بار یاب بادشاہی شدہ'' ۷ے اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خان بھی عہد محمد شاہی تک زندہ رہا۔

ان حالات و شواہد کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ میں مار کر تحقیق کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک حیرت ناک واقعہ ہے۔ اس بحث کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہو جاتا ہے۔

حواشی

۱۔ ''دیباچہ مثنوی گلزار عشق''، مصنف محمد باقر آگاہ (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ''تذکرہ میر حسن''، ص ۱۸۴، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند۔

۳۔ ''کلیات ولی''، مرتبہ احسن مارہروی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند، اورنگ آباد، ص ۳۸۶۔

۴۔ ''تذکرہ محبوب الزمن''، جلد دوم، ص ۱۱۳۲۔

۵۔ رسالہ ''اردو''، جنوری ۱۹۳۴ء، ص ۱۹۴۔۱۹۷۔

۶۔ ''مراۃ الشعراء''، محمد یحیٰی تنہا، مطبوعہ شیخ برکت علی۔ لاہور۔

۷۔ رسالہ ''اردو''، کراچی، اکتوبر ۱۹۴۹ء، ص ۱۴۳۔

۸۔ ایضاً، جنوری ۱۹۵۱ء، ص ۱۳۷۔
۹۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔
۱۰۔ ایضاً، اپریل ۱۹۵۱ء، ص ۱۴۱۔
۱۱۔ ایضاً، جنوری ۱۹۵۱ء، ص ۱۴۴۔
۱۲۔ رسالہ ''آجکل''، دہلی، ستمبر ۱۹۶۴ء، ص ۱۶۔
۱۳۔ ''تذکرہ ہندی''، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو ہند، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔
۱۴۔ ''مخزن نکات''، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۱۲، مجلس ترقی ادب، لاہور۔
۱۵۔ اکرام چغتائی نے ''ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات'' میں جو بحث اٹھائی ہے وہ قیاس پر مبنی ہے۔ دیکھیے ''اردو نامہ'' کراچی، ۲۳واں شمارہ بابت ۱۹۶۶ء۔
۱۶۔ ''تذکرہ ہندی''، ص ۸۰۔
۱۷۔ ''مراۃ الحشر''، از فراقی (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی۔
۱۸۔ ''مخزن عشق''، از وجدی (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
۱۹۔ ''اردوئے قدیم''، از شمس اللہ قادری، ص ۱۰۹، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ۔
۲۰۔ ''دیوان ولی'' (قلمی)، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، ذخیرہ محمود شیرانی مرحوم۔

اب تک سارے محققین ۱۱۳۸ھ کے اس دیوان ولی کے نسخے کے بارے میں یہ لکھتے آئے ہیں کہ اس کا کاتب ثناء اللہ ثانی ہیں۔ لیکن اگر ترقیمہ کی عبارت کو غور و توجہ سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ''ثانی'' ثناء اللہ کا تخلص نہیں بلکہ بطور قافیہ آیا ہے۔ مثلاً ترقیمہ کی عبارت میں ''احمد آباد'' کے لیے ''غیر البلاد''، ''حمیت عن الفساد'' کے مقابلے میں ''اضعف العباد'' لایا گیا ہے۔ اسی طرح ''سبحانی'' کے لیے ''فانی'' لایا گیا ہے جو لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ کاتب ثناء اللہ نے احمد آباد ہی

میں اس ''دیوان ولی'' کی کتابت کی ہے اور جیسا کہ ہماری موجودہ تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ولی دکنی کی وفات کے فوراً بعد ہی لکھا گیا ہے۔ اس زاویہ نظر سے دیکھیے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس کے کاتب وہی ثناء اللہ ثنا شاگرد ولی ہیں جن کا ذکر اکثر تذکروں میں آتا ہے اور ''مخزن شعراء'' یعنی تذکرۂ شعراء گجرات میں اس طرح آیا ہے:

''ثنا تخلص شیخ ثناء اللہ از شیخ زادگان احمد آباد بودہ واز اجل تلامذہ محمد ولی المتخلص بہ ولی وکسب فیض باطنی از خدمت مخدوم العالم مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی حاصل ساختہ و در زمان محمد شاہ در ہنگام زخمی شدن حضرت مولانا شربت شہادت چشیدہ وعمر گرانمایہ خود را بصدق دل نثار پیر خود کرد''۔ (ص ۳۵)

۲۱۔ ''سرو آزاد''، از میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۹۹، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۱۳ء۔

۲۲۔ ''ولی گجراتی''، از ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی، ص ۱۷۔

۲۳۔ ''تحفۃ الکرام''، جلد اول، ص ۶۸۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۲۵۔ ''تذکرہ اولیائے دکن''، جلد اول، ص ۳۶۴۔

۲۶۔ رسالہ ''معنف''، علی گڑھ، شمارہ ۱۲، ص ۱۳۴۔

۲۷۔ ''مآثر الامراء'' (فارسی)، جلد سوم، ص ۱۱۷۔

مآخذ

قلمی کتب

۱۔ ''مرأۃ الحشر''، از فراقی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ''مخزن عشق''، از وجدی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ ''گلزارِ عشق''، از محمد باقر آگاہ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
۴۔ ''دیوان ولی''، مکتوبہ ثناء اللہ، ۱۱۳۸ھ، مخزونہ، مجموعہ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔
۵۔ ''دہ مجلس'' از ولی ویلوری (نقل)، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی، کراچی۔
۶۔ ''گل رعنا''، از لچھمی نرائن شفیق، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

تذکرے اور دیگر کتب

۷۔ ''تذکرہ ہندی''، از غلام ہمدانی مصحفی۔
۸۔ ''گلشن گفتار''، از خواجہ خان حمید اورنگ آبادی۔
۹۔ ''چمنستان شعراء''، از لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی۔
۱۰۔ ''نکات الشعرا''، از میر تقی میر۔
۱۱۔ ''مخزن شعراء''، از قاضی نورالدین حسن خان رضوی فائق۔
۱۲۔ ''تذکرہ محبوب الزمن''، از عبدالجبار خان ملکاپوری، جلد دوم۔
۱۳۔ ''مراۃ الشعرا''، از محمد یحییٰ تنہا، جلد اول و دوم۔
۱۴۔ ''تذکرہ میر حسن''، از میر حسن دہلوی۔
۱۵۔ ''مخزن نکات''، از قائم چاند پوری۔
۱۶۔ ''اردوئے قدیم''، از سید شمس اللہ قادری۔
۱۷۔ ''سروِ آزاد''، از غلام علی آزاد بلگرامی۔
۱۸۔ ''تحفۃ الکرام''، از علی شیر قانع۔
۱۹۔ ''تذکرہ اولیائے دکن''، جلد اول۔
۲۰۔ فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی۔

۲۱۔ ''تذکرہ شعرائے اورنگ آباد''، از محمد سردار علی حیدرآبادی۔

۲۲۔ ''یادگار ولی''، مرتبہ سید محمد حیدرآباد دکن۔

۲۳۔ ''کلیات ولی''، از احسن مارہروی۔

۲۴۔ ''فرہنگ آصفیہ''، از مولوی سید محمد دہلوی۔

۲۵۔ ''ولی گجراتی''، از ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی۔

۲۶۔ ''تاریخ گولکنڈہ''، از عبدالمجید صدیقی۔

۲۷۔ ''تاریخ فرشتہ''، از قاسم فرشتہ۔

۲۸۔ ''ماثرالامراء''، (فارسی) جلد سوم۔

رسالے

۲۹۔ رسالہ ''زمانہ''، کانپور، اپریل ۱۹۳۴ء۔

۳۰۔ ''اورینٹل کالج میگزین''، لاہور، اگست ۱۹۳۴ء۔

۳۱۔ سہ ماہی ''اردو''، کراچی، اکتوبر ۱۹۴۹ء۔

۳۲۔ سہ ماہی ''اردو''، کراچی، جنوری 1951ء۔

۳۳۔ سہ ماہی ''اردو''، کراچی، اپریل 1951ء۔

۳۴۔ ''نوائے ادب''، بمبئی، جولائی ۱۹۵۲ء۔

۳۵۔ ''اردو نامہ''، کراچی، ۲۳واں شمارہ، مارچ ۱۹۶۶ء۔

۳۶۔ رسالہ ''مصنف''، علی گڑھ، شمارہ ۱۲۔

۳۷۔ رسالہ ''آجکل''، ستمبر ۱۹۶۴ء۔

۳۸۔ سالنامہ ''فنون''، شمارہ ۷، دسمبر ۱۹۶۶ء۔

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

جمیلہ ہاشمی کے پہلے اور تاحال غیر مطبوعہ

ناولٹ ''چراغ لالہ'' کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

یہ جمیلہ ہاشمی کا تخلیق کردہ غیر مطبوعہ ناولٹ ہے اور تاحال شائع نہیں ہوا۔ جمیلہ ہاشمی کی ان تحریروں میں سے ایک ہے جو انہوں نے کالج کے زمانے میں تخلیق کیں۔ ''چراغ لالہ'' ان کا پہلا ناولٹ ہے اس کا موضوع تاریخ اسلام کا ایک باب ہے۔ انہوں نے بعد میں ''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' اور ''دشت سوس'' جیسے ناول لکھے اور آخری دنوں میں ''جوگ کی رات'' اور اس کے علاوہ چین میں مسلمانوں کے زوال کی تاریخ پر بھی ناول لکھ رہی تھیں، جو سب کے سب اسلامی تاریخ سے متعلق ہیں

جمیلہ ہاشمی کے تخلیقی مقام و مرتبے اور ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے لیے ان کے اس غیر مطبوعہ ناولٹ کی بڑی اہمیت ہے کیونکہ اس سے اردو افسانوی ادب کی رفتار کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اس میں ہونے والے ارتقا کا مطالعہ ممکن ہے۔ غالب نے اپنے اردو کلام کو ہمیشہ کمتر سمجھا، لیکن آج انہیں اردو شاعری ہی کی وجہ سے تسلیم کیا جا رہا ہے، ان کے اپنے کلام اردو کے انتخاب کی بجائے ان کا پورا دیوان شائع کر دیا گیا ہے یوں بھی اہل نقد کے سامنے جب تک کسی ادیب و شاعر کی ساری تخلیقات نہ ہوں اس کی ادبی حیثیت کا اندازہ کیونکر ممکن ہے۔ جمیلہ ہاشمی اردو کے افسانوی ادب کا اہم نام ہے، انہوں نے ساری عمر اس میدان میں کام کیا۔ آغاز میں ڈرامے اور ناول اور ناولٹ لکھے بعد میں وہ افسانے کی طرف متوجہ ہوئیں، بیسویں صدی کی پچاس کی دہائی کے آغاز سے باقاعدہ لکھنا شروع کیا، ساٹھ کی دہائی میں منظر عام پر آئیں اور اسی کی دہائی میں وفات پا گئیں اس طرح انہوں نے چار عشرے اردو فکشن تخلیق کیا۔ پہلی دہائی میں نثری ڈرامے، ناول اور ناولٹ لکھے جن میں سے صرف ایک ناول ''تلاش بہاراں'' شائع ہوا اور وہ بھی اگلی دہائی میں، باقی تاحال غیر مطبوعہ ہیں۔ ناولٹوں میں ''چراغ لالہ'' سب سے پہلے لکھا گیا یہ جمیلہ ہاشمی کے ناولٹوں میں اولیت کا حامل ہے اس کی تصدیق کئی حوالوں سے ہوتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی

اس ناولٹ کی تخلیق کے وقت الیف سی کالج لاہور کے شعبہ انگریزی کی باقاعدہ طالبہ تھیں معروف ، باجرہ مسرور نے جمیلہ ہاشمی کے آخری مطبوعہ ناول "دشت سوس" کی تقریب رونمائی سے خطاب کرتے ہوئے بتایا:

"آج سے ستائیس سال پہلے کی بات ہے نثار (نثار عزیز بٹ) نے
مجھے بتایا کہ انہوں نے کئی ناولیں لکھ رکھی ہیں مگر کوئی بھی نہیں چھپ سکی
ہے۔ ایم اے پاس ہیں۔۔۔ میں بڑے درد سے سوچا کرتی کاش!
میرے پاس اتنے پیسے ہوں کہ میں انہیں چھپوا سکوں"۔

یہ بات باجرہ مسرور نے ایسے موقع پر کہی جہاں صاحب تقریب جمیلہ ہاشمی بھی موجود تھیں۔ یہ تیرہ جنوری ۱۹۸۳ء کا واقعہ ہے یعنی باجرہ مسرور ۱۹۵۵ء کے زمانے کی بات کر رہی تھیں ۱۹۵۵ء سے اٹھارہ سال بعد جب خود جمیلہ ہاشمی کے پاس اتنے پیسے تھے کہ وہ دوسروں کی کتابیں چھاپ رہی تھیں اور "رائٹرز بک کلب" کے نام سے اپنا اشاعتی ادارہ قائم کر چکی تھیں اس کے علاوہ کئی قلم کاروں اور ادبی اداروں کی سرپرستی کر رہی تھیں، اپنی یہ کتابیں نہیں چھاپیں، جب وہ "خواتین سیریز" میں خواتین کا ادب دنیا کے مختلف گوشوں سے ڈھونڈ ڈھونڈ کر شائع کر رہی تھیں تب بھی یہ کتابیں نہیں چھپیں اس صورت حال میں ان تحریروں کا غیر مطبوعہ رہنا خلاف قیاس نہیں تو حیرت کا باعث ضرور ہے اس ساری صورت حال کے بارے میں راقم کے استفسار پر ان کی بہن سائرہ ہاشمی نے بتایا:

"وہ انتخاب کرنا اور چھوڑ دینا جانتی تھیں حالانکہ اپنی تخلیق
کو چھوڑ دینا آسان کام نہیں انہوں نے شادی سے پہلے کئی
ناولیں لکھ رکھی تھیں جو آج بھی ان کے پرانے صندوقوں
میں کہیں پڑی ہوں گی"۔

جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صاحبہ کی اجازت سے راقم الحروف نے ان کے گھر کے پرانے سٹور میں پڑے صندوق کھنگالے تو مختلف جگہوں پر پڑے ہوئے یہ قلمی نسخے مل گئے، جن میں سے ایک یہ ناولٹ "شراغ الٰہ" بھی ہے۔ یہ تاریخی ناولٹ ہے۔ عبدالحلیم شرر کی اتنی روایت، جسے بعد ازاں نسیم

حجازی اور رئیس جعفری نے پروان چڑھایا، جمیلہ ہاشمی کا یہ ناولٹ، اسی روایت کا تسلسل ہے۔ بیسویں صدی کی پچاسویں دہائی کے نصف اول اور قیام پاکستان کے پہلے عشرے میں ہمارے ملک میں اسلامی تاریخ سے وابستگی کا بڑا جذباتی رجحان تھا "چراغ لالہ" کے حوالے سے جمیلہ ہاشمی بھی اس قومی فکری دھارے میں شامل ہوئیں

اس غیر مطبوعہ قلمی نسخے کے ۱۰۹ صفحات ہیں۔ اس کے سرورق پر جمیلہ ہاشمی نے ناولٹ کا اور اپنا نام دو دفعہ نیلے اور سرخ روشنائی کے موٹے قلم سے تحریر کیا ہے۔ یہ مسودہ بڑے رجسٹر سائز کے تخت لکیر دار کاغذ پر لکھا گیا ہے اور اس میں نیلی روشنائی استعمال کی گئی ہے

اس ناولٹ میں چین کی ایک بستی کا ذکر کیا گیا ہے جہاں ایک عیسائی لڑکی "نورا" اپنے منگیتر "دانی ایل" کے ساتھ رہتی ہے دانی ایل کے علاوہ گاؤں کے تمام مرد مسلمانوں کے ساتھ جنگ کرنے گئے ہوئے ہیں۔ دانی ایل اپنی محبوبہ کو قیمتی تحفہ دینے کے لیے دولت حاصل کرنے کا یہ طریقہ ڈھونڈتا ہے کہ وہ مسلمان سالار "محبوب" کو قیمتاً اپنے علاقے کے بارے میں معلومات فراہم کرتا ہے اس غداری پر وہی محبوبہ "نورا" اپنے منگیتر کو اپنے ہاتھوں سے گولی مار دیتی ہے، جب مسلم فوجی دستے اپنے مخبر (دانی ایل) کا پتہ کرنے اس کے گھر آتے ہیں تو نورا، گھر میں پڑی دانی ایل کی لاش کو وہیں چھوڑ کر فوجی دستے کے ساتھ چلی جاتی ہے وہ مسلمان سالار محبوب کے منع کرنے کے باوجود واپس نہیں جاتی اور مسلم لشکر میں نرس کے فرائض انجام دینے لگتی ہے۔ سالار اعظم کے حکم پر سالار محبوب اور اس کے ساتھی مہمات پر جاتے رہتے ہیں جب سالار محبوب ایک مہم کے سلسلے میں نورا کی بستی کی طرف جانے لگتا ہے تو نورا اس کے ہاتھ دانی ایل کی لاش کے لیے پھولوں کا تحفہ بھیجتی ہے جسے وہ لاش پر رکھ آتے ہیں۔ مسلمان مجاہد، خواتین کے ساتھ بہت اچھا رویہ اپناتے ہیں۔ نورا اس سلوک سے متاثر ہوتی ہے اس دوران میں ایک منصوبے کے تحت ایک قیدی کی بہن لشکر میں آتی ہے مگر وہ مسلمان سالاروں کو اپنے حسن کے جال میں پھنسانے میں ناکام رہتی ہے نورا اپنے وطن کو یاد کر کے واپس گاؤں آتی ہے اور بستی کے لوگوں مسلمانوں کے حسن سلوک سے آگاہ کرتی ہے جس سے وہاں کے لوگوں کے دلوں میں مسلمان فاتحین کے لیے پذیرائی کے جذبات جنم لیتے ہیں

''چراغ لالہ'' کا موضوع مسلمان مجاہدوں کا کردار ہے جن کا مقصد خون بہانا اور بستیاں
تاراج کرنا نہیں بلکہ خدا کا پیغام لوگوں تک پہنچانا تھا، نورا کے ذریعے سپین کی نواحی بستیوں کے لوگوں کو
اسلامی فوج کی شرافت اور محبت کا ثبوت فراہم کیا گیا ہے۔ یہ نورا کی کہانی ہے جو اعتراف قتل سے شروع
ہو کر نئی زندگی کے آغاز پر ختم ہوتی ہے مرکزی کہانی، دانی ایل کا مسلم فوج سے تعلق، نورا کا مسلم لشکر سے
واسطہ، مسلمان مجاہدوں کی شرافت و اعلیٰ کردار اور بستی بسانے کے عمل کے ساتھ ساتھ کئی چھوٹی چھوٹی
کہانیاں شامل ہیں مگر یہ ذیلی کہانیاں، مرکزی کہانی کی مددگار ہیں اور مرکزی تاثر کو بڑھاتی ہیں

اس کے کرداروں میں نورا، محبوب اور مصباح اہم ہیں۔ ان کے علاوہ دانی ایل، یوسف، امیر
احمد، شمع، غروبہ، سالار اعظم اور پادری وغیرہ جیسے بہت سے کردار ہیں، نورا کہانی کا مرکزی کردار ہے وہ
ایک خوبرو دوشیزہ ہے اور اپنے منگیتر دانی ایل سے پیار کرتی ہے لیکن اس کی وطن سے غداری برداشت
نہیں کر سکتی اور اسے اپنے ہاتھوں گولی مار کر اپنی محبت کو وطن پر قربان کر دیتی ہے۔ وہ اقرار جرم کا حوصلہ
رکھتی ہے اور دشمن کا سامنا کرنے کی ہمت بھی، مگر اپنے ہاتھوں قتل ہونے والے دانی ایل کے بغیر بستی
میں رہنا اس کے بس میں نہیں، سپہ سالار محبوب کے ں میں اسے نئی زندگی ملتی ہے وہ لشکر گاہ میں زخمیوں
کی دیکھ بھال کرتی ہے جہاں اسے عزت و احترام ملتا ہے وہ دانی ایل کے تعلق کو دل کے نہاں خانوں میں
رکھتی ہے اور سالار محبوب کے ہاتھ اسکی لاش کے لیے پھولوں کا تحفہ بھیجتی ہے، مصباح کے گیتوں کا درد
اُسے رُلا دیتا ہے اور دانی ایل کی یاد اُسے بستی واپس لے آتی ہے جہاں وہ اپنے لوگوں کو مسلمانوں کے
حسن سلوک سے آگاہ کرتی ہے یہ بہت دل کش کردار ہے جو خوبرو، الہڑ دوشیزہ ہے اور اپنے منگیتر سے
والہانہ پیار کرتی ہے مگر اس کی وطن سے غداری برداشت نہیں کر سکتی، وطن کی محبت کے لیے اپنی محبت کو
اپنے ہاتھوں قربان کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے، دشمن سے آنکھ ملانے اور اس کے ساتھ رہنے کا حوصلہ رکھتی
ہے اس کا وطن کی کشش اور محبوب کی یادوں کی طرف لوٹنے کا عمل فطری ہے۔ اس کردار میں کئی کش مکشیں
موجود ہیں محبت اور نفرت کی آویزش پائی جاتی ہے وہ سالار محبوب سے کہتی ہے:

''مجھے اس تنہا زندگی سے وحشت ہوتی ہے، کیا تم مجھے
سہارا دے سکتے ہو؟ محبوب! میں نے دانی ایل کو قتل کر

دیا ہے اس غلطی کا خمیازہ بھگتنے کے لیے تم مجھے ان لاشوں
کے درمیان چھوڑ جاؤ گے؟۔۔۔ یہ تمہی تھے جس نے ایک
اندھیری رات کو مجھے میرے محبوب سے متنفر کر دیا، اگر تم
نے اس قابل نہ پایا کہ تمہاری خدمت کر سکوں تو اگلے موسم
میں، میں اپنے وطن واپس آ جاؤں گی'' ۳

سالار محبوب، کا کردار اس ناولٹ کا اچھوتا کردار ہے، جو دانی ایل سے رابطہ کرتا ہے نورا اس کے دست کے ساتھ جانا چاہتی ہے تو اسے گھر واپس بھیجنے کی کوشش کرتا ہے:

''نورا، یہ راستہ سیدھا گاؤں کو جاتا ہے اگر تم جا سکو تو
سیدھی چلی جاؤ اگر تم کہو تو میں تمہیں چھوڑ آؤں ہم نے
تم سے جو پوچھنا تھا پوچھ لیا'' ۴

محبوب اسلامی فوج میں سالار اعظم کے ماتحت ہے اس کے حکم پر بلا چوں و چرا مختلف محاذوں پر مہمات کے لیے جاتا ہے، بہادری کے جوہر دکھاتا ہے اور سرخرو لوٹتا ہے مگر اس کے اندر ایک کشمکش اور خلش موجود ہے کہ جہاد کہیں انسانیت کے ساتھ زیادتی تو نہیں؟ اس کا دوست مصباح اس پر فرض کی حقیقت واضح کرتا ہے، نورا کو محبوب، اور دانی ایل ایک تصویر کے دو رخ لگتے ہیں:

''دانی ایل کا سراپا اس کے سامنے تھا وہ جب بھی محبوب کو
چلتے ہوئے، جھکتے ہوئے دیکھتی، اس کی ہاتھوں کی حرکتیں،
اس کی چال، اس کے اڑتے ہوئے گھنگھریالے بال دانی
ایل کی یاد دلاتے'' ۵

لیکن وہ اسے نورا بہن کہتا ہے اس کے دیے ہوئے پھول دانی ایل کی میت تک پہنچاتا ہے، مہمات میں شہادت کی آرزو کرتا ہے مگر پوری نہیں ہوتی تو بقول مصباح کے خود اذیتی کا شکار ہو جاتا ہے لیکن شفا پانے کے بعد مہم پر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس کردار میں پاکیزگی اور استقامت ہے عروبہ کی ساری کوششیں اس کے قدموں میں لغزش پیدا نہیں کر سکتیں

مصباح، کا سراپا دل کش، آواز سرور آگیں اور سوچیں مثبت ہیں وہ بہادر، ذہین، متین اور سالار محبوب کا ساتھی ہے اس کا یقین جہاد پر پختہ اور واضح ہے اس لیے وہ لڑکھڑاتے محبوب کو سنبھال لیتا ہے اور اس کے وہم اور خدشات دور کرتا ہے۔ ایک مہم میں نا مین ضائع ہو جاتی ہیں تو جہاد پر نہ جاسکنے کا دکھ اس کے اندر کسمساتا رہتا ہے

دانی ایل، محبت کرنے والا نوجوان ہے۔ وہ محبوبہ کو عمدہ تحفہ دینے کی خاطر دشمنوں کو وطن کی اطلاعات بیچنے لگتا ہے اور اس غداری پر اپنی ہی محبوبہ کے ہاتھوں قتل ہو جاتا ہے، عروبہ خوبرو یہودی لڑکی ہے جس کے لیے سالار کی بے نیازی چیلنج بن جاتی ہے وہ قوت حسن سے مسلم فوج کو شکست دینے کا عزم لے کر اپنے قیدی بھائی کے ساتھ لشکر میں آتی ہے مگر ناکام رہتی ہے، امیر احمد اور شمع دو چاہنے والے ہیں، پادری اور سالار اعظم پیشہ ورانہ کردار ہیں

''چراغ الہٰ'' اپنے اسلوب کے لحاظ سے بھی قابل ذکر ناولٹ ہے۔ انہوں نے اس دھرتی کے گیت تخلیق کیے ہیں ایک مثال ملاحظہ ہو:

''تیرے ہونٹ قرمزی ڈورے ہیں
تیرا چہرہ دل فریب ہے
تیری کنپٹیاں تیرے نقاب کے نیچے انار کے دانوں کی مانند ہیں
اے میری پیاری تو سراپا جمال ہے
تجھ میں کوئی عیب نہیں
تیری محبت مئے سے زیادہ لذیذ ہے
اور تیرے عطروں کی مہک ہر خوشبو سے بڑھ کر ہے
تو آب حیات کا چشمہ ہے
اے بادشمال بیدار ہو
اے باد جنوب چلی آ
میرے باغ پر سے گذر تاکہ اس کی خوش بو پھیلے

تو میرے ساتھ چلی آ

میرے ساتھ اے دلہن " ص ۱۶

جمیلہ ہاشمی نے اس میں چیپن کے ساحلوں کی بھرپور نقشہ کشی کی ہے۔ ناولٹ نگاری جمیلہ ہاشمی کا اصل میدان تخلیق ہے کیونکہ وہ مزاجاً طویل الکلام تھیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر بتاتے ہیں:

"وہ ایک Typical عورت تھیں مثلاً ٹیلی فون پر وہ
بہت طویل گفتگو کی شوقین تھیں اور بلا مبالغہ گھنٹے ڈیڑھ
گھنٹے کا فون نارمل تھا" ۳

انہوں نے مختصر کہانیاں کم لکھیں وہ کسی بھی واقعہ یا موضوع کو اس کی تمام تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے کی قائل ہیں جمیلہ ہاشمی کی طرز تخلیق پر خالد اختر نے یوں تبصرہ کیا ہے:

"وہ طویل افسانے یا ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم پاتی ہیں
اور اسی فارم میں ان کے کمال کے جوہر پوری طرح کھلتے
ہیں کس کو ان کا ناولٹ "آتش رفتہ" یاد نہیں، ان کے جوہر
اس میں اپنے عروج پر ہیں" ۴

جمیلہ ہاشمی نے "چراغ لالہ"، "داغ فراق"، "آتش رفتہ"، "روہی" تین ناولٹوں کا مجموعہ "اپنا اپنا جہنم" اور "چہرہ بہ چہرہ روبرو" شامل ہیں۔ ان میں پہلا ناولٹ تاریخ اسلام کا ایک باب ہے اور آخری ناولٹ بھی اسلامی تاریخ سے متعلق ہے یوں اوّل و آخر تاریخ اسلام ان کا موضوع رہا ہے درمیان میں "داغ فراق" اور "آتش رفتہ" مشرقی پنجاب کی ثقافت کے ترجمان ہیں "روہی" چولستانی تہذیب کی نقش گری ہے اور "اپنا اپنا جہنم" کے ناولٹ شہری تہذیب کی نفسا نفسی کی کیفیات اور روحانی تشنگی کو ظاہر کرتے ہیں جہاں کوئی کسی کا نہیں اور جنس لوگوں کے اعصاب پر سوار ہے

جمیلہ ہاشمی نے پہلا ناولٹ ۱۹۵۳ء میں اور آخری ناولٹ ۱۹۸۳ء میں تخلیق کیا۔ ان تین عشروں کی ناولٹ نگاری میں موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے۔ اس میں رومان سے حقیقت کا سفر ملتا ہے ان ناولٹوں کے مرکزی کردار "نورا" ؛ "بندال" ؛ "دادی (کرتار کور)

"مریم"، "مایا"، "تارہ"، "مارجری" اور "طاہرہ" ہیں، جو سب عورتیں ہیں۔ یوں جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری کا موضوع عورت ہے بلکہ اسے عورت کا دکھ قرار دیا جاسکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ہاجرہ مسرور، غیر مطبوعہ مضمون "دشت سوس کی ادیبہ"، بموقعہ تقریب رونمائی، بمقام کراچی یونیورسٹی، بتاریخ ۴ جنوری ۱۹۸۳، ص ۲، عکس مملوکہ راقم

۲۔ سائرہ ہاشمی، استفسار از راقم، بمقام رہائش گاہ سائرہ ہاشمی جوہر پارک چھاؤنی لاہور، بتاریخ ۱۴ فروری ۱۹۹۵ء

۳۔ جمیلہ ہاشمی، قلمی مسودہ "چراغ لالہ" ناولٹ، ص ۱۵، نقل مملوکہ راقم

۴۔ ایضاً، ص ۲۰

۵۔ ایضاً ص ۲۲

۶۔ راقم الحرف، استفسار از ڈاکٹر سلیم اختر، بمقام شعبہ اردو اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور، بتاریخ ۲۱ فروری ۱۹۹۵ء

۷۔ خالد اختر، مضمون، رسالہ فنون، لاہور، اشاعت خاص جولائی اگست ۱۹۶۶، ص ۱۵۲

نوٹ! اس ناولٹ میں سے دیے گئے تمام داخلی حوالہ جات کے صفحہ نمبر اقتباسات کے ساتھ ہی پیش کر دیے گئے ہیں۔ عکس مسودہ مملوکہ راقم

ڈاکٹر محمد کامران

احمد علی بحیثیت ڈراما نگار

احمد علی[۱] کی افسانوی خدمات کا جائزہ لیتے ہوئے کسی نقاد نے ان کی ڈراما نگاری کا حوالہ نہیں دیا' اس کی وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ احمد علی نے صرف دو انگریزی ڈرامے تحریر کیے' جنہیں لکھنؤ یونیورسٹی میں سٹیج کیا گیا۔ ان میں سے ایک ڈراما Break the Chair زیور طباعت سے آراستہ نہ ہو سکا اور اس کا مسودہ بھی محفوظ نہ رہ سکا' دوسرا ڈراما The Land of Twilight پہلی مرتبہ دسمبر ۱۹۳۷ء میں لکھنؤ یونیورسٹی میں سٹیج کیا گیا۔[۲]

احمد علی کی افسانوی خدمات کا تذکرہ مذکورہ ڈراما کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا' کیونکہ اس کے مطالعہ سے بعض ایسے فنی و فکری رجحانات کا پتہ چلتا ہے جو بعد ازاں احمد علی کے تخلیقی سفر کی معراج ٹھہرے۔

انہوں نے کلاسیکی اور جدید انگریزی ڈراما کا بھی بنظر غائر مطالعہ کیا تھا' اس لیے لکھنؤ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد کی حیثیت سے انہوں نے تدریس کے دائرہ کو کمرہ جماعت تک محدود رکھنے کی بجائے علمی و ادبی سرگرمیوں کے فروغ کے لیے عملی کوششیں کیں۔ محولہ بالا ڈرامے اسی رجحان کا ثمر ہیں۔

The Land of Twilight ایک ایکٹ پر مشتمل منظومہ ڈراما ہے۔ ڈراما نگار نے آغاز میں ڈراما پیش کرنے کے لیے سٹیج' کرداروں کے لباس اور مختلف رنگوں اور روشنیوں کے بصری تاثر سے مناظر کی معنویت اجاگر کرنے کے لیے جو ہدایات دی ہیں' ان سے ڈراما نگاری کے فن پر مصنف کی گرفت اور تخلیقی بصیرت کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ اور یہ بات سامنے آتی ہے کہ احمد علی اردو/ہندی ڈراما کے مقابلہ میں مغربی ڈراما کی

روایت کے اداشناس تھے' اس لیے ڈراما کا آغاز اگرچہ ایک رقص سے ہوتا ہے مگر اس رقص کا مقصد "دیوتاؤں یا" "ناظرین" کی تسکین کے لیے نہیں بلکہ علامتی معنویت کا حامل ہے:

"The play should open with a dance symbolic of struggle, a soul in agony, a dying social order struggling to keep alive" (Directions For Producing the play)[۳]

مذکورہ ڈراما میں کل پانچ کردار ہیں پہلا کردار پہرہ دار (Watchman) اس کے علاوہ تین زائرین (Pilgrims) اور پانچواں کردار (New-comer) کا ہے۔

مذکورہ بالا سبھی کردار علامتی معنویت کے حامل ہیں مثلاً پہرہ دار بظاہر عوامی خدمت گار ہے مگر درحقیقت استحصالی طبقہ کے مفادات کا محافظ ہے' اس لیے وہ عام لوگوں تک شعور کی کرنیں پہنچنے نہیں دیتا۔ تینوں زائرین عصری صورت حال سے مکمل طور پر مایوس ہوکر اپنے خوابوں کی مقدس سرزمین کی تلاش میں سرگرداں ہیں' مگر پہرہ دار انہیں آگے بڑھنے سے روک دیتا ہے' تینوں زائرین اسے قائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں' مگر وہ انہیں موجودہ صورت حال پر قانع رہنے کا درس دے کر ان دیکھے سفر پر جانے سے روکنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہاں سے ڈراما میں کشمکش اور تذبذب کا آغاز ہو جاتا ہے' زائرین اپنے خوابوں کی سرزمین پر پہنچنے کے لیے بے تاب ہیں مگر پہرہ دار ترغیب و تحریص کے ذریعہ انہیں بے وقوف بنانے کی کوشش کرتا ہے:

"<u>Watchman</u>:
Look not there,
Those shadows bosom doubtful hopes,
But mighty sorrows.
Here are all the pleasures."[۴]

مگر زائرین، کسی جال میں پھنسنے کے لیے تیار نہیں ہیں، وہ کہتے ہیں:

"First Pilgrim:

We are for the land where joys are for ever.

And the pleasures stink not of selfishness.

Second Pilgrim:

We are for the land where Truth for ever smiles,

And falsehood hides her face in banished night.

Third Pilgrim:

We are for the land where flowers know not decay.

And Spring is for ever and eternal Beauty reigns."[۵]

مذکورہ زائرین کی ہجرت ایک اعتبار سے انسانی تہذیب کی کہانی بھی ہے۔ مختلف ادوار میں بے شمار انسانوں نے ظلم وستم اور استحصال سے تنگ آ کر کسی نئی سرزمین کو اپنے خوابوں کا محور ومرکز بنایا، اور بہتر مستقبل کے یہی خواب اپنی آنے والی نسلوں کو سونپ گئے۔

احمد علی نے مذکورہ ڈراما میں اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ ظلم اور جبر کو منشائے ایزدی سمجھ کر راضی بہ رضا ہو جانا دراصل ظالم کے ہاتھ مضبوط کرنے کے مترادف ہے، اس لیے حرکت وعمل ہی انقلاب کی راہ ہموار کرتے ہیں، چنانچہ اس مقصد کے لیے انھوں نے مذکورہ ڈراما میں New-comer کا کردار تخلیق کیا ہے۔

مذکورہ کردار ایک طویل القامت شخص کا ہے، جس نے اپنے چہرہ پر نقاب اوڑھا ہوا ہے، اس کردار کی بے چہرگی، عوام الناس کی نمائندگی کرتی ہے، عوام......جن کا اتحاد ہی انھیں قوت وعظمت عطا کرتا ہے:

New - Comer:

I am the Masses, the Nameless.

I am the maker of
The Avenger of our fate
Too long we have lived like dust
Trampled under your ruthless feet;
But now we arise, the on - coming tide
To destroy and to build."[۶]

مگر پہرہ دار ان کے حال اور مستقبل کے درمیان سدِراہ بنا رہتا ہے، ایسے میں New-comer زائرین کی ہمت بندھاتا ہے اور وہ راستے کی سبھی رکاوٹیں عبور کر کے The Land of Twilight میں داخل ہوتے ہیں۔ شر پر خیر کی فتح کا جشن منانے کے لیے سب رقص کرتے ہیں اور گیت گاتے ہیں:

"On , one we go,
What if slow:
Here we march' neath the arch,
The Canopy,
Of Twilight clear as glass,
And under it pass,
And we sing as we go,
As we go
To Liberty,
To Liberty, "[۷]

ایک ایکٹ پر مشتمل مذکورہ ڈراما بھرپور تاثر کا حامل ہے، ڈراما کا غنائیہ انداز اور آہنگ قارئین کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ Twilight کا لفظ مذکورہ ڈراما میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے، Twilight صرف ایک دھندلکا یا روشنی اور تاریکی کا امتزاج نہیں، بلکہ یہ انسانیت کا مستقبل اور امید ہے، یہ ایک تہذیب کے فنا ہونے اور نئی تہذیب

کے جنم کی تمہید ہے۔
Twilight کے لفظ میں جو سحر' پر اسراریت اور رمزیت ہے' احمد علی کو اس کا گہرا شعور تھا' اسی لیے احمد علی کے تخلیقی سفر کے نقطۂ آغاز سے انجام تک Twilight کا فسوں ہر جگہ کارگر نظر آتا ہے۔

حواشی

۱۔ احمد علی (۱۹۱۰ء۔۱۹۹۴ء) نے بطور افسانہ نگار' ناول نگار' نقاد' مترجم' شاعر' ڈراما نگار' مؤرخ' ماہر تعلیم' ماہر نشریات اور سفارت کار اپنی صلاحیتوں کا بہترین اظہار کیا' ان کے تخلیقی سفر کا باقاعدہ آغاز "انگارے" کے شریک مصنف کے طور پر ہوا۔ ان کے ناول Twilight in Delhi کو بین الاقوامی سطح پر پذیرائی حاصل ہوئی۔ ان کا آخری کارنامہ قرآن مجید کا انگریزی ترجمہ ہے۔

2. Ahmed Ali. The Land of Twilight. Lucknow: R.R.Sareshta. December 1937. P.8.

3. Ibid. P.7.

4. Ibid. P.12.

5. Ibid. P.14.

6. Ibid. P.20.

7. Ibid. P.25.

THE LAND OF TWILIGHT

A One Act Play in Verse

BY

AHMED ALI

Published by R. R. Sreshta
The University, Lucknow

THE LAND OF TWILIGHT

This aristocrat, superb of all instinct,
with death close linked
Had paced the enormous cloud, almost
had won war on the sun;
Till now, like Icarus mid-ocean drowned
Hands, wings, are found.

Stephen Spender

صائمہ ناز انصاری

فیض: ایک گیت نگار

گیت کی تاریخ پرانی اور طویل رہی ہے۔ انسانی ارواح کے ساتھ صداقت کا رشتہ جوڑنے کے لئے جب بھی کسی ذریعے کا سہارا لیا گیا ہے، گیت کے ناقوس بجتے جاگتے رہے ہیں۔ اس میں ابنِ آدم کی فیوض و برکات کو محاکاتی اور استعاراتی طرز میں برتا گیا اور ان کی معنویت کو انسانی صفات کی موزونیت کی ابتدا ٹھہرایا گیا۔ میکسم گورکی کے مضمون (شخصیت کی بربادی) کے اس اقتباس سے مذکورہ بالا بیان کی تصدیق ہوتی ہے کہ

> ''قدرت پر اپنی پہلی فتح سے دھرتی کا بیٹا خود دار بنا۔ اسے اپنی طاقت کا احساس ہوا اور اس کے بعد نئی فتح کا شوق سمایا۔ اس نے پھر اسے بہادروں کی کہانیاں گانے پر مجبور کیا جو رفتہ رفتہ اس کے علم اور کردار کا مجموعہ بن گئیں اور ان ہی روائیوں اور بہادری کے گیتوں سے ان کے مجموعی کردار کا پتہ چلتا ہے۔''[1]

گیت کی پیشکش کے اسباب، اساطیری تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ کئی رہے ہوں گے۔ گیت ایسے زمزموں کی عقیدت مندی سے عبارت ہے جو دشتِ وحشت میں رم آہو سے آسودگی حاصل کرتی ہے۔ چاہے، جو عرب کی مخصوص تمدنی تہذیب کا نتیجہ تھیں فرو تنہائی وطن سے دوری کے جو جسمانی اور نفسیاتی نتائج مرتب ہوتے تھے ان کی تکذیب کے لئے یہ ایک ایسی مدلل قوت تھی جو دو افراد کے درمیان موجود تہذیبی خلا کو پر کرنے کی ذمہ دار بھی تھی اور ہے اس کے اولاً اور ثانیاً نتائج کا بار اس ذہنی کیفیت کے درمیان پہنچتا تھا جو مادیت سے دور ہے مگر طاقت ور اور پائدار ہے۔ گیت کو ہم عموماً آسودگی اور نا آسودگی کے درمیان اس خط استوا، پر ساز بکھیرتے دیکھتے ہیں جہاں انسان اپنے دائرہ عمل میں آزاد ہے اور خود اپنے متعین کردہ راستوں پر مخلصانہ طور پر رواں دواں ہے۔ جیسا کہ بیگم

بسم اللہ نیاز احمد کہتی ہیں کہ

''ایک دوسری اور اہم خصوصیت گیت کی یہ بھی ہے کہ چونکہ گیتوں

میں بیان کئے ہوئے واردات قلبی داخل ہوتے ہیں اور انسان کیف

و بےخودی کے عالم میں ان کے اضطرارانہ اظہار کے لئے مجبور سا

ہوجاتا ہے۔''[۲]

لہٰذا اپنے اظہار کے لئے مردم جہاں کا اضطراب میں ہونا ہی ندرت آمیز بیانات اور اس کے اظہارات کی توسیع کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ اضطرارانہ اظہار ہر بشر کی نفسی تقاضوں کو بلحاظ مراتب اظہار کے نئے سانچے فراہم کرتا ہے۔ گیت کے ماخذ کا سرچشمہ یہی ہے جسے نسائی سچائی اور نزاکت خیال کا بیک جنبش ماخذ قرار دیا جاتا ہے۔ گیت جیسا کہ عام تحقیق سے ثابت ہے کہ نسوانی زبان اور بالخصوص ہندوستانی تہذیب کی اس خدوخال کی نمائندہ صنف سمجھی جاتی ہے جو زمانی و مکانی اور ماحول کے اعتبار سے طے شدہ تھی اور اس میں خالصتاً نسائیت کے جملہ امور حتیٰ کہ گھریلو مسائل تک زیر بحث آئے۔ شادی بیاہ اور دیگر مواقع پر خواتین کے مل بیٹھنے اور کچھ گا کر اس موقعہ کو مزید دل آویز بنانے کے لئے جو رنگینیاں غنائیہ طور پر برتی گئیں انھیں گیت سے منسوب کردیا گیا۔[۳]

اگر چہ ان میں مسائل کی تصاویر بھی اجاگر تھیں اور ان کے حل کی بشارتوں کا بھی اہتمام کیا گیا تھا تاہم اسے ایک محدود کینوس پر ہمیشہ کے لئے ایک تنقیدی رویہ بنالینا گیت کے صحیح اور واضح نظام کی صراحت کے حق میں مضر ثابت ہوسکتا ہے۔ اسے وسیع تناظر کی عادت، ماحول، تاریخیت اور تاریخی و سماجی شعور کا سوچا سمجھا انداز نظر مہیا ہونا چاہیے۔ خلوص اس کا بہرحال امر لازم ہے اور اس کی بنیاد پر عموماً وہ زمین تخلیق کی گئی جہاں گیتوں کے احساس سے لبریز نغمے پھوٹ پڑے۔

غزل بنیادی طور پر عشق کی شاعری ہے اور انکشاف ذات کا یہ تخلیقی نمونہ مخصوص اوزان، قواعد اور قوافی کا پابند ہے۔ دنیائے خیال میں نظریے کی حد تک آزادی میسر

ہونے کے باوجود قلم زد کرنے کا فن اسے کئی پابندیوں سے روشناس کراتا ہے۔ گیت میں ایک سہولت بہرحال یہ رہتی ہے کہ جذبوں کی اساسیت اپنے اظہار میں آزادروی کو جنم دیتی ہے۔ گیت کا نظام مادری نظام ہے از پیدائش تا موت، برہما کی محبوبہ سرسوتی کی کائناتی تخلیق کا فلسفہ نغماتی اور تاثراتی ہے اور رگ وید کی دیوی ارنیانی کہ جس کو گیت کا لازمہ قرار دیا ہے متنوع اور متلون ہے۔ ۴ لیکن اس کی جبلت میں تقسیم کا نقطہ نظر چھپا ہوا ہے اور اس کی کشش اپنی تکمیل کی جگہ لینے بڑی تیزی سے بڑھتی ہے اور تکمیل کی تہہ داری میں سکون بھی تلاش کرتی ہے اور یہی تجربہ اتنا انوکھا اور اچھوتا ہو جاتا ہے کہ گیت کے بیان میں ہم دیکھتے ہیں کہ

''تجریدی عمل اس قدر قوی ہوتا ہے کہ بیشتر اوقات جسم اور زمین سے اس کا تعلق ہی باقی نہیں رہتا'' ۵

لیکن بادی النظر میں یہ تعلق خلا کی طرف بڑھتا ہے اور زمینی تصورات کو خلا کے پرسکون زاویوں میں نئی صورت عطا کرتا ہے اور یہ انسان کی اندرونی طبع کی کہانی بنتی ہے۔ گیت کا عروج یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ مثلاً فیض کا یہ گیت ملاحظہ کیجیے۔

جلنے لگیں یادوں کی چتائیں
آؤ کوئی بیت بنائیں
جن کی راہ تکتے جگ بیتے
چاہے وہ آئیں یا نہیں آئیں
آنکھیں موند کے نت پل دیکھیں
آنکھوں میں ان کی پرچھائیں
اپنے دردوں کا مکٹ پہن کر
بے دردوں کے سامنے جائیں
جب رونا آوے مسکائیں

جب دل ٹوٹے دیپ جلائیں
پریم کتھا کا انت نہ کوئی
کتنی بار اسے دہرائیں
پربت کی ریت انوکھی ساجن
کچھ نہیں مانگیں، سب کچھ پائیں
فیض ان سے کیا بات چھپی ہے
ہم کچھ کہہ کر کیوں پچھتائیں

(مرے دل مرے مسافر)

گیت کا تعلق نسائیت سے زبان و بیان ہی کی حد تک نہیں بلکہ مختلف النوع معاملات کی ساخت ایسی ہے جنہیں مضبوطی اور گہرائی بھی اسی طبقے نے دی اور زمینی حقائق کے یک طرفہ نظام نے اس صنف میں اسے انتہائی دلچسپی کے ساتھ متوجہ رکھا ہے۔ لیکن بہر حال یہ بات مسلمہ ہے کہ اس میں کسی بھی طبقے سے گریز کا احساس نہیں ہے بلکہ جہاں تک اس کے مروجہ نظام کا تعلق ہے وہ حیاتیاتی طور پر مرد و زن دونوں کے یہاں یکساں احساس لئے ہوئے ہے۔ اس کے عمل کا دائرہ الگ یا اطلاق کے نتائج مختلف ضرور ہو سکتے ہیں۔ یہ دونوں عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یہ فاتح اور مفتوح بھی ہو سکتے ہیں اور دونوں اپنی احتیاج کے تحت بھی ملنے پر آمادہ ہو سکتے ہیں اور نہ ملنا ایک ایسے المیے کو جنم دیتا ہے جو گیت کی اصل روح ہے۔ اس سارے واقعے میں بنیادی روح دراصل ایک مسافر کی ہے ''جو ایک فطری ردعمل کے تحت ''وصل'' کے فوراً بعد فرار کی طرف مائل ہو گیا اور اس نے فلسفے میں پناہ ڈھونڈی'' یہ گیت کے اسی پس منظر کو اجاگر کرنے کے لئے پراکرت ادب کے ایک مختصر سے گیت کا حوالہ بھی وزیر آغا کے یہاں ملتا ہے۔

''رات وہ مسافر کے لئے گھاس بچھاتے ہوئے (بڑی بیزاری سے) بڑبڑا رہی تھی بھور سے اس گھاس کو سمیٹتے ہوئے وہ رو رہی

ہے۔''[7]

فیض کے یہاں یہ ہی مسافر ہے جو اظہار اور جستجو سے چور چور ہے اور مسافر کا حذر اس کی پوری کیفیت پر چھایا ہوا ہے۔

یہ دھوپ کنارہ، شام ڈھلے
ملتے ہیں دونوں وقت جہاں
جو رات نہ دن، جو آج نہ کل
پل بھر کو امر، پل بھر میں دھواں
اس دھوپ کنارے۔ پل دو پل
ہونٹوں کی لپک
بانہوں کی چھنک
یہ میل ہمارا، جھوٹ نہ سچ
کیوں زار کرو، کیوں دوش دھرو
کس کارن جھوٹی بات کرو
جب تیری سمندر آنکھوں میں
اس شام کا سورج ڈوبے گا
سکھ سوئیں گے گھر در والے
اور راہی اپنی راہ لے گا

(''جب تیری سمندر آنکھوں میں'')

بالخصوص ان سطور میں کہ'' اور راہی اپنی راہ لے گا'' مصائب و ابتلاء کے دور میں برپا ہونے والے قضیے کو شعر و نغمہ کی تجسیم عطا کرتا ہے۔ تہذیبی تخیل بندی کا یہ احساس معاشرت اور ثقافت کی ان روایات کا امین ہے جو اگلے دور میں وطنیت اور گیت کے تعلق سے سامنے آئے۔

دراوڑی اور آریائی تہذیب کے ملاپ سے پراکرت اور سنسکرت کے تحت ہندی زبان کا حدوث ہوا اور ارضی خطے کی قدیم القدیم تہذیب نے اپنے ازکار رفتہ ماخذات سے حد درجہ استفادہ کیا۔ یہ فیض عام رادھا اور کرشن کی علامتوں سے مملو رہی اور ایسا بیانیہ لطف ہاتھ آ گیا جس کے تحت جذب دل کو عام کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ انسانی زندگی رنگوں کی کثرت اور شدت احساس کا شخصی ردعمل ہے۔ یہ شعوری لطافت سے بھی بہرہ مند ہوتی ہے۔ ان ہی خصائص سے گیت کو زمین سے گہرے تعلق کا امانت دار بنا دیا گیا ہے۔

''گیت کا تعلق ثقافتی لحاظ سے زمین سے ہے''۸

فیض کے یہاں زمینی دکھ اجاگر ہیں۔ زرد پتوں کے بن میں سارے بھری استعاروں نے گیت کاری کی ہے اور تخلیق کے مراحل سے لے کر بے انت راتوں کے سائے اپنے پیغام پر خود فدا ہو گئے ہیں۔ ہندی کی مشہور تصنیف ''کویتا کومدی'' میں بھی ایسے گیت ملتے ہیں جو سنسکرت میں ہیں اور اس میں ظلم و جہالت، ناانصافی، استحصال اور غربت و تنگدستی کا بیان ہے۔ فیض کے اکثر گیتوں اور نظموں میں ''کویتا کومدی'' میں لکھے ہوئے گیت کے اثرات ملتے ہیں۔

گیت کی زمین سرسبز، خودرو، بارآور اور ثمر بار ہے لہٰذا اس میں تلخ و کڑوے تجربات سے تخم ریزی کی جاتی ہے تو وہ امید و حوصلوں کے گہر ہائے آبدار بھی دیتا ہے۔ یہ بات خالی از علت نہیں ہے کہ اس کے اطلاقی خطوط انسانی فطرت کے انتہائی قریب کہیں آس پاس ہی واقع ہوتے ہیں۔ اس لئے وہ مسائل اور حیات سے بیک وقت نبرد آزما ہوتا ہے۔ یہ آدم و حوا کی کشش ہے جو ان کے ارتباط کو ضمنی مسائل کے حل کی جانب متوجہ کرتی ہے۔

فیض کا راحتِ جاں، نفسِ بیباک اپنی تحریک انقلاب کے مفہوم کی تشریح کے لئے بھی بے چین ہے۔ اس لئے یہ خالص چمن بندی کا سرور ہی بیدار نہیں کرتا بلکہ اظہار کی شدت بھی اجاگر رہتی ہے۔ چونکہ ''گیت کا وصف یہ ہے کہ کیفیت خواہ کسی نوعیت کی بھی ہو

اس کے اظہار میں ایک سادگی اور ایک سلاست کو ملحوظ رکھا جاتا ہے''۔۹ فیض کے یہاں سادگی و سلاست کا اظہار اجتماع قوم کا مشترکہ دکھ بھی ہے۔ اس لئے ہم اس کے گیتوں کو انقلاب کی لو جگا دینے کا سبب جانتے ہیں۔

کسی شہ نشیں پر جھلکی
وہ دھن کسی قبا کی
کسی رگ میں کسمسائی
وہ کسک کسی ادا کی
کوئی حرف بے مروت
کسی کنج لب سے پھوٹا
وہ چھنک کے شیشۂ دل
تہہ بام پھر سے ٹوٹا
یہ ملن کی نا ملن کی
یہ لگن کی اور جلن کی
جو سہی ہیں وارداتیں
جو بسر گئی ہیں باتیں
کوئی ان کی دھن بنائیں
کوئی ان کا گیت گائیں
چلو پھر سے مسکرائیں
چلو پھر سے دل جلائیں

(شام شہر یاراں)

فیض کے یہاں ہم ان گیتوں کا رنگ پہلی روایتوں سے رستہ بدلتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فیض کے یہاں بے ثباتیت کا احساس اس ثقافتی روایت کا

حصہ بن چکی ہے جوان کے عہد کا خاصہ تھی۔ اس انقلابی صفت کو تحت الشعور کے اس پسِ منظر میں دیکھتے ہیں جہاں امید کی طنابیں ہاتھ سے کھینچی جاتی ہیں۔ حرفِ صد اصحراؤں میں گونج بن کر ابھر رہا ہے اور انسانی لفظیات کا نظام اکتا اکتا کر پیش آنے والے واقعات کی تصویر کشی کر رہا ہے۔ تشکیلات کا نظام فیض کے یہاں قرب و اضمحال کی بیک وقت کیفیت کا اظہار ہے۔

فیض کو اپنی مٹی سے اس قدر پیار ہے کہ وہ اس سے تیمم کرتا ہوا قدم قدم پہ سجدہ لٹاتا سارے کرۂ ارض کی گرد جھاڑ کر اس مٹی کو اوڑھ کر سو جاتا ہے"۔ ۱۰ فیض نے واقعی زمین سے محبت کی ہے، سجدے لٹائے ہیں۔ اس کی محبت و حشت نہیں شہرت بن گئی ہے۔ وطن کی اس مٹی میں وہ زندان کی زمین کو بلند تر کرتا جاتا ہے۔ وطن جیسے محبوب کے لئے اس کارومان ظلم و استحصال کے معدوم ہونے کی دعائیں مانگتا ہے۔ اس کی انسیت و الفت جو ارضیت سے گہرا ارتباط رکھتی ہے، مرگ سوز محبت نہیں بلکہ فروغ گلشن وصوتِ ہزار کا موسم ہے۔ فیض کا احساس اختر شیرانی کے اس گیت سے بین السطور معاشرتی و تہذیبی سطح پر مماثلت رکھتا ہے کہ:-

اودیس سے آنے والے بتا
کس حال میں ہیں یارانِ وطن

تقسیم وطن کی جو صورتیں نمایاں ہوئیں، اس کے بیان کے لئے گیت کا دامن ہمیشہ کشادہ رہا اور فیض کے علاوہ بھی کئی گیت نگار مثلاً سلام مچھلی شہری، عبدالمجید بھٹی، قیوم نظر اور الطاف مشہدی اس ضمن میں اہم نام ہیں جنہوں نے اس صنف کو بلندی اور استناد فراہم کیا۔ اس لئے اجتماعی کرب کا احساس آپ کے یہاں مخصوص نقطۂ نظر کے تحت پایا جاتا ہے۔ فیض کے خیالات و احساسات پر ایک تحریک کا اثر تھا لہٰذا انھوں نے منشورات کی روشنی کبھی مدھم نہ پڑنے دی لیکن خاص بات یہ ہوئی کہ ایک مکتبِ فکر کا حلقہ نشین ہوتے ہوئے بھی وہ اجتماعی جزئیات کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس کے بعد دائرہ و اثر کی شدت کو اس

درجہ ملحوظ رکھتے ہیں کہ خود ان کی بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ''گیت عوام کی زندگی کا جز ہوتے ہیں''۔11

شعوری طور پر فیض نے گیت نویسی کو کلچر کا جز بنانے یا اس کے بارے میں واضح ناقدانہ رویہ اختیار کرنے پر زور دیا اور خصوصیت کے ساتھ ان التزامات کی پیروی کی ہے جو گیت کے ساتھ منسلک ہیں اس بارے میں فیض کے خیالات مبنی بر صداقت اور واضح ہیں۔ خود کہتے ہیں کہ:-

''ہر ذی شعور ادیب اپنے ہم عصر کلچر کا محض ترجمان ہی نہیں ہوتا ناقد بھی ہوتا ہے۔ وہ عمومی ذوق کی تفسیر و تسکین ہی نہیں کرتا اسکی تربیت بھی کرتا ہے''۔12

اور اسی بیان کی دلیل میں کہا جا سکتا ہے کہ ''گیتوں کو معاشرے کی نمائندگی کرنے کا زیادہ حق پہنچتا ہے''13

اور غالباً فیض اس خوبی سے بخوبی واقف تھے تبھی انہوں نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ

''معاشرت کے نظام سے اچھائی یا برائی اور سلیقہ یا بد سلیقگی کا معیار وضع ہوتا ہے''14

اسی لیے فیض کے یہاں معاشرت کے بیان میں ارتقائی عمل اور پیش رفت کا احساس گیتوں کے سہارے اعلیٰ درجے کے شعور اور سلیقگی کے ساتھ پرورش پا رہا ہے۔ فیض نے انسان کے جز اور کل کو حسب مراتب کے اعتبار سے بیان کیا اور اجزائے ترکیبی کی فنی و تکنیکی بنیادوں کو بھی مطمع نظر بنایا مثلاً ''رقیب سے'' اس کا الاپ جز اور کل دونوں اعتبار سے گیت کا الاپ ہے۔

آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے
جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا تھا
جس کی الفت میں بھلا رکھی تھی دنیا ہم نے

دہر کو دہر کا افسانہ بنا رکھا تھا

فیض کی محویت کا تجربہ اس لحاظ سے کامیاب ہے کہ وہ کیفیات کے دہرے پن کو اور نظریات کے دونوں پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔ اس سے پہلے یک طرفہ اظہار نے گیت کے کینوس کو محدود کر دیا تھا یا اگر موجود بھی تھا تو روایتی طور پر کہہ گزرنے کا عمل، فیض کے یہاں ایک ڈرامائی تحیر اور اچانک پن ہے جس نے متاثر کر لیا۔

"فیض کے گیت کلچر کی باطنی قدروں کی تعریف بھی ہیں اور تنقید بھی۔ فیض بلاشبہ ایک ذی شعور گیت نویس ہیں جو اپنے ہم عصر کلچر کے ترجمان ہی نہیں بلکہ ناقد بھی ہیں۔" ۱۵

فیض کے یہاں یہ تفصیلات باطن کے گہرے مشاہدے اور زمان و مکان کے ان حدود سے قدم جما کر گذرنے کا عمل ہے جس کے تحت حیات کی ہمہ گیریت وجود میں آتی ہے اور داغ داغ اجالا شب گزیدہ سحر بن کر انسان کو یہ بھی بتاتی ہے کہ "چلے چلو کہ منزل ابھی نہیں آئی"۔ یہ جستجو یا حصول کے زیریں تہوں میں عمل کا تازہ جذبہ ہے۔ "یہی زندگی کی علامت ہے اور اسی زندگی کی علامت کے شاعر کا نام فیض ہے۔" ۱۶ فیض کا نقطہ نظر اس بات کا قائل تھا کہ:-

"اگر اسے (فنکار) اپنے قلم پر قدرت ہے اگر اس کی نظر بیدار ہے اور اس کا مشاہدہ بصیر ہے تو وہ ایک ہی گیت یا ایک ہی داستان میں بیسیوں باغ و راغ، سینکڑوں پیکر اور ان گنت مناظر سجا سکتا ہے۔" ۱۷

فیض کے یہاں بھی گیت کی فضا بندی منضبط اور صریح بنیادوں پر کی گئی ہے اور نوحہ خوانی کے برخلاف حسن کو عشق کا پرتو قرار دیا ہے۔ اس لئے ان گنت ستاروں سے سجی اس بزم کو محض آنے والے دور کے سرمایہ گیت کا خام مال تصور کر لینا درست نہیں بلکہ قرین انصاف یہ ہے کہ ایک کامل بنیادوں پر تراشا گیا پیکر ہے۔ سالک گیت کے جن پیروؤں

نے ان سے اکتساب فیض کیا ہے وہ اتنا مکمل اور جامع اس لئے تھا کہ فیض کے یہاں یہ تبدیلی الفاظ ہی نہیں بلکہ موضوعات اور اس کی داخلی صلاحیت کے اعتبار سے بھی ان اصول وقواعد اور نکتہ رسی کو پہنچتا تھا جسے گیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس سے قبل کے گیت نگار میراجی کے یہاں جو گیت کا تصور اضافیت کے ساتھ ملتا ہے فیض کے یہاں یہ احساس استفادہ کے ساتھ ساتھ اضافے اور بدرجہا دلکشی کے ساتھ موجود ہے اور یہ کہنا درست نہیں کہ ''فیض کے احاطہ فن میں صحیح معنوں میں گیت کہلائے جانے والے گیت نہیں ملتے۔''۱۸

'بلکہ یہ حسن سماعت و بصارت کی مشترکہ حکمت عملی کے نتائج سے برآمد ہوتے ہیں اور محض مغنی کی آواز کے محتاج نہیں ہوتے۔ انشراح قلب کا یہ زمام شیریں استعاریت، اشتراکی نقطہ نگاہ اور مقاصد کی نمایاں صورتوں میں بھی تندوتیکھا نہیں بلکہ چیزے دگر بن جاتا ہے۔

نہ رہا جنونِ رخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنہیں جرمِ عشق پہ ناز تھا، وہ گناہ گار چلے گئے

''فیض کہیں الفاظ کی تکرار اور الفاظ کے مخصوص ترنم سے بھی کام لیتے ہیں اور ان کی غزلوں میں گیتوں کی سی موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دست تہِ سنگ میں بھی کچھ ایسی غزلیں ہیں جو اپنی موسیقیت، ترنم اور آہنگ کے لحاظ سے گیت کی خصوصیت رکھتی ہیں''۱۹

فیض کے یہاں پختگی اور صداقت کا جذباتی اظہار پیرایہ گیت فراہم کرنے کا نسخہ تیر بہدف ہے۔ ''فیض کو اپنے خلوص کی رہنمائی و کامرانی پر پورا یقین ہے اس لئے وہ سخت سے سخت لمحات میں بھی پیار اور صرف پیار کے گیت گنگناتے، زندگی کے نغمے بکھیرتے اپنے گرد و پیش کو چونکاتے گہرے سمندر کی خموشی کی مانند بڑی جمع خاطر سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ وہ سامراج کے ظلم کی چھاؤں میں بھی دم لینے پر مجبور کئے جاتے ہیں۔''۲۰

یہ اس اجمالی جائزے کا بے پناہ اظہار ہے جس کے تحت سیاسی منظرنامہ بھی تبدیل ہوتا ہے اور نفسیاتی سطحوں پر امید افزاء نتائج کا حامل بھی ہوتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے بھی یہ اس مواد کا پس منظر ہے جسے آنے والے دور میں خالصتاً گیتوں سے منسوب کیا گیا اور صرف یہی نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ''گیتوں کی تخلیق میں ان نظموں کا گوشت پوست ضرور شامل ہیں۔''۳۱ بلکہ فیض کے یہاں بذات خود ایسی نظمیں موجود ہیں جو گیت کی چمن بندی کرتی ہیں اور غزلوں اور نظموں میں بھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بطن گیت سے جنم لیا ہو کیونکہ:

''فیض کے نزدیک غزل بھی گیت اور نغمہ ہے نظم بھی گیت اور نغمہ ہے اور گیت تو گیت اور نغمہ ہوا ہی۔''۳۲

جو ترے حسن کے فقیر ہوئے
ان کو تشویش روز گار کہاں
درد بیچیں گے گیت گائیں گے
اس سے خوش وقت کاروبار کہاں

بحیثیت مجموعی فیض کا کلام ان گہر ہائے آبدار سے آراستہ ہے جس کی تعریف میں بسم اللہ بیگم کہتی ہیں کہ ''حسن کے کرشمے، فطرت کی رنگینیاں، عشق کی امنگیں، جذبات کی کشمکش۔ یہی وہ اساسی بنیادیں ہیں جن پر ہر شاعری خاص کر گیت تصنیف کئے گئے ہیں۔''۳۳ لہٰذا فیض کے کے کلام کی داخلی فضاء ان کا مجموعی مزاج اور تہہ دار تاثر جس بیانیہ کے ساتھ مقیم ہے وہ گیت کے ماحول کی طرف پیش رفت کرتی ہے۔

گیت انسان سے الفت و انسیت کا نظریہ ہونے کے سبب تعصب سے بالاتر ہوتا ہے اور زمین سے سرمدی تعلق نے اس میں ایک طرح کی اساسیت پیدا کر دی ہے۔ فیض معاشرے و سماج کا امانت دار ہے اور وطن کا اضطراب اس کے سریلے بولوں کو مقاصد کی حد بندی عطا کرتا ہے اور گیت کی روایتی چاشنی نے اوروں کے برعکس فیض کے

یہاں برتر مقام پایا ہے۔ میراجی رومانی اور جوش انقلابی گیتوں کے سرخیل کہے جاتے ہیں تاہم فیض کی رومانیت پسندی اور انقلاب نے بہم دگر ہو کر جو شکل اختیار کی ہے اس کے سبب سے دونوں صورتوں کی اولیں مثال فیض ہی قرار پاتے ہیں۔ فیض کے یہاں معروضی سیاسیات بھی ہے اور ادبی ثقافت بھی۔ سماجیات فیض کے کلام کا لازمی پہلو ہے۔ وہ عرفان کی تلاش میں تمام تقاضوں سے بخوبی گزرنا جانتا ہے۔ وہ روایت کا منکر ہے اس لئے کہ یہاں ٹوٹم پرستی کا رویہ نہیں ملتا۔ وہ آزاد منش ہے اسی لئے طبعاً ناانصافیوں سے کبیدہ ہے، اسے ہم کائناتی منکر بھی قرار نہیں دے سکتے وہ فطری رومانیت کا شائق ہے، فرد سے محبت اس کی مجبوری ہے اور اس سے محرومی اس کی تلخی۔ میراجی کا یہ کہنا کہ:-

''جب دنیا پریتم کو ملنے نہیں دیتی تو دل کا ساز تڑپ اٹھتا ہے اور قدرت گیت بناتی ہے۔ دو دلوں کے پاک لگاؤ میں طرح طرح کی رکاوٹیں ایسی نرمی پیدا کر دیتی ہیں، دکھ پیدا کر دیتی ہیں کہ قدرت گیت کا موضوع پیدا کر دیتی ہے۔''۴۴

فیض کی گیت نگاری پر دلیل ہے ابوسعید قریشی کی بھی یہی رائے ہے کہ:

''فیض جیسے مرنجان مرنج، صلح کل شخص سے شعر کی نغمگی کے سوا کچھ سننے کی توقع نہیں ہوئی اور یہی جی چاہتا ہے کہ خمار آگیں آنکھوں، ادھ کھلے ہونٹوں اور خلوتوں کے خواب آفریں فضا کی فرمائش کی جائے''۴۵

چونکہ نغمگی کا تعلق سر سے ہوتا ہے اور سر کا مزاج گیت کا مزاج ہے۔ یہ جذبات کی نرمی اور شدت کے آمیزے سے تیار ہوتی ہے لہذا فیض کے یہاں محبوب کی تڑپ خالص انسانی بنیادوں پر قائم ہے۔

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جس سے
فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جس سے

وہ جس کے نور سے شاداب تھے مہ و انجم
جنونِ عشق کی ہمت جوان تھی جن سے
وہ آرزوئیں کہاں سوگئی ہیں میرے ندیم؟
("میرے ندیم")

ہفت اقلیم کی یہ کیفیت امید و بیم کا مد و جذر ہے۔ شاعر کا خواب حسین آرزوؤں کی تکمیل میں برسرپیکار ہے۔

"فیض نے غریبوں کی حمایت، زیردستوں کے مصائب اور دکھ درد کے معنی اسی عشق سے سیکھے ہیں جن میں آسودگیٔ جسم سے زیادہ لذت ہوش و گوش ہے۔"۲۶

فیض کے یہاں جنسی گھٹن نہیں بلکہ صحت منداور حوصلہ افزا شعور ہے۔ اسے رنگین چلمنیں اور سوئی ہوئی چاندنی سے اظہارِ الفت کا جنون ہے۔

"انتظار" اور "سرودِ شبانہ" جیسی نظمیں ان کے نظریہ کی تائید کرتی ہیں۔ فیض کے رومانی نظام میں ہمہ گیر احساسات اور اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری کا سب گیت کی روح کے ساتھ فیض کی اپنی لفظیاتی و معنیاتی نظام کی سنجیدہ تشکیل ہے جن میں علائم و رموز بھی ہیں اور تلازمات بھی۔ معنی خیزیت اور ایمائیت کے ساتھ ساتھ خود پرستی، جمال پسندی اور تحمیل جذبات کا ایسا تاثر پیش کرتے ہیں جو آفاقی اور سرمدی کیفیت سے متصف ہوتے ہیں۔ یہ ارتقائے کائنات کے ساتھ ساتھ سفر کرتی ہوئی اس فلسفے کی تائید و حمایت کرتی ہے جو کبھی ابہام اور پیچیدہ نزاکت پر مبنی ہے۔ یہاں نظریہ ضرورت اور نشاط پسندی کا راست تناسب اظہار ہے۔ گیتوں کے قدیم القدیم روایت میں یہی دو چیزیں فراغت کے ساتھ ملتی ہیں اور ان کے نتائج اس قدر صحت مند ہیں کہ انھیں عہد ساز قرار دیا جاسکتا ہے۔

فیض کے یہاں گیت کی فضا کو عام طور پر "ٹ" کے تجزیے کے اعتبار سے دیکھا جاسکتا ہے۔ ساختیات یعنی اندرونی ہیئت یا داخلی تہہ داری کا احساس ہی فیض کے

یہاں بے پناہ اظہار کی قوت رکھتا ہے۔ تہہ آب گنجینہ معنی کا جو طلسم فیض کے کلام میں موجود ہے وہ بالعموم گیت کے تاثر سے مملو ہے۔

یوں سجا چاند کہ جھلکا تیرے انداز کا رنگ
یوں فضا مہکی کہ بدلا میرے ہم راز کا رنگ
اک سخن اور کہ پھر رنگ تکلم تیرا
حرف سادہ کو عنایت کرے اعجاز کا رنگ

معنیاتی نظام کے یہ بنیادی ساختیے گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں اٹھارہ ہیں اور فیض کی شاعری کی وضاحت کے لئے ان چھ سٹ کا تذکرہ ضروری ہے جو تثلیثی شان رکھتا ہے اور الفاظ کا یہ سہ بعدی مفہوم فیض کی شاعری کے لیے تناظر کو گیت کے تمام تر اصول پر لاگو کرتا ہے۔ یہ اشاراتی ہی نہیں توسیعی نظام بھی ہے کیونکہ معنیاتی نظام جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے اور لامحدود امکانات رکھتا ہے جنھیں تخلیقی سطح پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا''۔ ۲۷

فیض کی شاعری بھی، اس اعتبار سے قدیم ہندوستان میں گیت کے موضوعات کے لئے جو نورس متعین کیے گئے ہیں، ان سے مزین ہے اور اس کی امیجری عام مروجہ گیتوں میں موجود طویل تجربات کی نشاندہی کرتی ہے اور یہاں امیجری کی فضا مرئی اور غیر مرئی دونوں سطحوں پر فعال ہے۔

''فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے''۔ ۲۸

ان کہنہ و مستعمل سانچوں میں الفاظ و علامات کو برتنے کے نئے انداز میں فیض کے یہاں ایک اچھوتے پن کو اجاگر کرتا ہے اور فیض کا اسلوب گیتوں کے ضمن میں اس اعتبار سے علیحدہ اور ممتاز ہے کہ وہ ایک معنیاتی دنیا کی تخلیق میں برسر پیکار ہے اور مسائل کی ہمہ جہتی نے اسے مزید جلا بخشی ہے۔

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

شام شہر یاراں کے تینوں گیت ۲۹ اور ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد نے اپنی کتاب میں فیض کے جو تین گیت نقل کئے ہیں ۳۰ یہ گیت اگر چہ فلمی ضروریات کے تحت لکھے گئے لیکن ان میں ایسی ہمہ گیریت ہے کہ وہ باقاعدہ اس دور کے مطالبے اور تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہے۔

فیض کی گیت نگاری کے کئی امکانات ہنوز تشنہ ہیں اور ناقدانہ سنجیدگی کے متقاضی ہیں۔ ان کی گیت نگاری فنی اعتبار سے کامل نہ سہی تاثریت اور ایمائیت میں گیت کے تمام لوازمات کو برتتی ہے۔ گیت کو عورت سے منسوب کرنے کی بنیاد اس کی پکار میں درد مندی، شدت اور خلوص جذبات پر رکھی گئی تھی۔ فیض کے یہاں یہی تینوں چیزیں فعال ہیں اور اس کے تعین میں بہر حال یہ دلیل وزنی اور صداقت پر مبنی ہے کہ:-

''فیض نے ایک ذی شعور شاعر اور گیت نویس کی حیثیت سے نہ صرف اپنے مشاہدے اور گردوپیش سے اکتساب علم کیا ہے بلکہ تعلیم بھی دی ہے اس سبب سے اس زمانے میں تمام ادیبوں، شاعروں اور گیت نویسوں کی صف میں ان کی حیثیت نہ صرف سب سے معتبر ہے بلکہ ذمہ دار بھی ہے۔''۳۱

اور اسی لئے فیض کا مدعا و منشا گیت نگاری کے روایتی حربوں سے بڑی خوبی سے گزرتا چلا جاتا ہے۔

حوالہ جات

(۱) دیوندر ستیارتھی، ''خانہ بدوش''، ص ۱۸ بحوالہ ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد: ''اردو گیت (تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں)''، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۳۲

(۲) ایضاً ص ۳۳

(۳) تفصیل کے لئے ملاحظہ کیجئے ایضاً

(۴) تفصیل کے لئے ملاحظہ کیجئے ڈاکٹر وزیر آغا: ''اردو شاعری کا مزاج''، مکتبہ عالیہ اردو بازار، لاہور، ۱۹۹۳ء

(۵) ایضاً ص ۲۴۳

(۶) ایضاً

(۷) ایضاً

(۸) ایضاً ص ۱۷۳

(۹) نفیس اقبال: ''پاکستان میں اردو گیت نگاری''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۴

(۱۰) ابوسعید قریشی: فیضان فیض''، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۶، ص ۱۸

(۱۱) فیض احمد فیض: ''میزان''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۸۷ء جدید ایڈیشن، ص ۱۳۵

(۱۲) ایضاً

(۱۳) بحوالہ اردو گیت (تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں)، ص ۶۱۹

(۱۴) بحوالہ میزان، ص ۱۵۵

(۱۵) بحوالہ اردو گیت، ص ۶۲۱

(۱۶) ڈاکٹر شارب ردولوی: ''کلام فیض مختصر جائزہ'' مشمولہ ''فیض صاحب شخصیت و

شاعری'' ترتیب امتیاز علی ، مکتبہ فیاض اردو بازار، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۹۵

(۱۷) بحوالہ میزان ص ۱۵۸

(۱۸) بحوالہ اردو گیت، ص ۴۵۵

(۱۹) بحوالہ پاکستان میں اردو گیت نگاری۔ ص ۲۱۴، ۲۱۵

(۲۰) ڈاکٹر فرمان فتح پوری: ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ''، وکٹری بک بینک، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۵۸

(۲۱) بحوالہ اردو گیت، ص ۴۶۴

(۲۲) ایضاً، ص ۴۵۴

(۲۳) ایضاً، ص ۴۶۸

(۲۴) بحوالہ ایضاً، میراجی، گیت مالا اقتباسات دیباچہ گیت کی ریت

(۲۵) بحوالہ فیضان فیض، ص ۴۰

(۲۶) ممتاز حسین: دستِ صبا کا غزل گو مشمولہ ''فیض کی تخلیقی شخصیت تنقیدی مطالعہ مرتبہ ڈاکٹر طاہر تونسوی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۴۲

(۲۷) گوپی چند نارنگ: فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام مشمولہ ''فیض احمد فیض عکس اور جہتیں'' مرتبہ شاہد ماہلی، ماروا پبلیشرز، لاہور، بار اول اگست ۱۹۸۸، ص ۱۶۹

(۲۸) بحوالہ ایضاً، ص ۱۶۱

(۲۹) بحوالہ نسخہ ہائے وفا، فلم قسم اس وقت کی، ص ۵۶۰ تا ۵۶۲، فلم جاگو ہوا سویرا، ص ۵۶۳ تا ۵۶۴، فلم سکھ کا سپنا، ص ۵۶۵ تا ۵۶۶

(۳۰) ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد نے فیض احمد فیض کے تین فلمی گیت نقل کیے ہیں جو صفحہ نمبر ۶۳۳ تا ۶۳۵ پر موجود ہیں

(۳۱) بحوالہ اردو گیت، ص ۶۲۱

محمد کیومرثی

ایران میں افسانہ نویسی......(۱)

ایرانی افسانوی ادب کا زمانی انقلابات کے ساتھ بہت گہرا تعلق ہے۔ ایرانی سیاسی انقلاب کے اثرات شعروادب پر بھی نظر آتے ہیں۔ ادبی رجحانات ہمیشہ زمانے کے ساتھ نشوونما پاتے ہیں اور ایرانی داستان نویسی کے ارتقاء کے جائزے میں یہی بات درست ثابت ہوتی ہے۔

ایران میں داستان نویسی کے ارتقاء کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے آغاز اور تصانیف میں کوئی خاص تاریخی ترتیب دکھائی نہیں دیتی بلکہ مصنفین کے حالات زندگی کا جائزہ لیتے وقت انہیں اپنے زمانے کے حالات سے الگ کر کے پرکھا جاتا ہے۔

اگر ہم ادبیات ایران پر ایک نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے داستان نویسی کے ارتقاء پر توجہ دی گئی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ معاشرے میں ترقی حاصل کرنے کے لیے داستانیں اہم کردار ادا کرتی ہیں اور انہیں ایک ادبی وسیلۂ اظہار کی حیثیت حاصل ہے۔ معاشرے میں ان کی زبان بھی سہل اور آسان سمجھی جاتی ہے۔ چنانچہ داستانیں لوگوں کی زندگی میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

ایران میں تاریخ ادب کا جائزہ لینا بہت ضروری ہے تا کہ ہمیں پتہ چل سکے کہ وہ کیا واقعات اور حادثات رونما ہوئے جن کے اثرات ایران کے ادب پر پڑے۔ یہ بات ضروری ہے کہ ادب پر تحقیق کرنے کے لیے ہمیں تاریخ ادب کے بارے میں پہلے سے کچھ جاننا چاہیے۔ اصناف ادب میں داستانیں، ناول، افسانے وغیرہ انسانی زندگی کو نئی قدروں سے روشناس کراتے ہیں۔ شروع میں ہم دیکھتے ہیں کہ بہت زیادہ تصانیف

میں سے چند کتابیں قابلِ قدر ہیں اور بہت کم داستانیں ایسی ہیں جنہوں نے ایک
معاشرے کے کچھ اقدار پر زور دے کر لوگوں کے احساسات اور حالات کی ایک اچھی
تصویر پیش کی ہو، ان داستانوں پر تبصرہ کرنے کے لیے سب سے پہلے ایرانی ادب پر نظر

ڈالنی چاہیے۔
ادبیات معاصر ایران پر بھی تنقیدی نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے کیونکہ جو
حوادث اور واقعات اس عرصے کے دوران رونما ہوئے، ہمیں ان حالات کو جاننے اور
پرکھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ خصوصاً وہ لکھنے والے جو ایران کے بارے میں کچھ
لکھنا چاہتے ہیں انہیں تاریخ ادبیات ایران سے آگاہی ہونی چاہیے۔ ان کا جائزہ لیتے
ہوئے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ بہت سے ایسے مصنف ہیں جنہوں نے داستان گوئی کی
صنف پر توجہ نہیں دی ہے دراصل انہوں نے ایک عام زبان استعمال کی، اس طرح ان کا
یہ فن سطحی ہو کر رہ گیا۔ بہرحال وہ جو دوسرے درجے کی تصانیف ہیں اگرچہ ان میں اچھی
کارکردگی دکھائی نہیں دیتی لیکن ان کو بھی تنقید کے اعلیٰ سانچے پر پرکھنا چاہیے۔
بعض اوقات ان تصانیف کو پڑھ کر فارسی ادب کے بہت سے مسائل سے
واقفیت کی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔ زمانے کی ضرورت کے تحت مصنف اپنے نظریات و
افکار کو معاشرے کے اجتماعی ماحول کو سامنے رکھ کر الفاظ کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ اس
لیے جس دور میں یہ داستانیں لکھی گئیں، ہر ایک داستان خاص طبقے اور گروہ کے
احساسات اور جذبات کو سامنے رکھ کر لکھی گئی اور ہمیں ان سے معاشرے کے اصلی
رجحانات کا پتہ چل جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ان داستانوں کو سمجھنے کے لیے ہمیں ادوار
بندی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے جس کے لیے ہر دور کے خاص خاص مصنفین کو ان کے
عہد کے حوالے سے دیکھنا پڑتا ہے۔ ہم ایران میں داستان نویسی کے سفر کو چار ادوار میں
تقسیم کر سکتے ہیں۔

1- 1874 سے 1941 تک کا دور

2۔ 1941 سے 1953 تک کا دور

3۔ 1953 سے 1963 تک کا دور

4۔ 1963 سے 1978 تک کا دور

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اگر چہ ادوار کی یہ تقسیم تغیر پذیر ہے کیونکہ ایران کے اہم اور مشہور ترین تاریخی حادثات ہر دور کی داستان نویسی پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ تاریخی تقسیم کو اس لیے مد نظر رکھا گیا ہے کہ ادبی تصانیف ہر دور میں تاریخی واقعات کے زیر اثر تغیر پذیر ہوئی ہیں اور ہر دور کی تصانیف دوسرے دور کی تصانیف سے مختلف ہیں۔ ان میں فکری اختلاف پایا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہر دور کی اپنی اپنی خصوصیات ہیں اور یہی خصوصیات انہیں دوسرے ادوار سے الگ کرتی ہیں۔

تاریخی تقسیم اس لیے بھی ضروری ہے کہ جب تاریخ ادب ایران میں کچھ رکاوٹیں پیش آئیں تو ان رکاوٹوں سے نئی نئی ادبی تحریکوں نے جنم لیا۔ اب ایران میں داستان نویسی کے ارتقاء کا جائزہ لیتے ہیں۔ اگر چہ یہ مختصر سا جائزہ ہوگا لیکن اس میں زیادہ تر ہم ان ادوار کی تاریخی خصوصیات، موضوعات، مشہور داستان نویسوں اور ان کی تصانیف کا جائزہ لیں گے۔

پہلا دور 1874-1941

اصلیت کی تلاش میں

ایران کے داستانی ادب میں بہت سے اچھے افسانے، کہانیاں منظوم اور حکایتیں موجود ہیں[1] لیکن ایران میں مغربی داستان نویسوں کی طرح داستانیں لکھنے کا رواج گذشتہ ایک صدی میں ہوا۔ بہت سے ایسے اسباب ہیں جو ایران میں داستان

1۔ عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، ص ۲۶-۲۰

مثال کے طور پر ایران سے حصول تعلیم کے لیے کچھ طالب علموں کا
یورپ جانا، مغربی تہذیب کی جھلکیاں اس خطے میں پہنچنا، کتابوں اخبارات ورسائل وغیرہ کی بڑے پیمانے پر اشاعت، نئے نئے مدارس کھولنا، علمی تاریخی اور ادبی کتابوں کا ترجمہ تعلیم کا عام ہونا وغیرہ یہ ایسے اسباب ہیں جو ایران میں ادبی رجحانات کے ظہور میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں اس دور میں فارسی ناول اپنے ارتقاء کے نشیب و فراز طے کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ابتدائی ناول کچھ سفرناموں کی صورت میں ہیں کچھ تاریخی ناول ہیں اور کچھ معاشرتی ان ناولوں میں معاشرے کے پرانے رسم و رواج کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پہلے پہل جو داستانیں لکھی گئیں ان کی زبان سادہ اور سلیس تھی اس لیے سادہ گوئی نے ایران کی داستانوں میں رواج پایا۔ داستانیں شروع ہی سے معاشرے کی ترقی میں اہم کردار ادا کرتے رہیں اور معاشرے میں موجود تضادات پر روشنی ڈالتی رہیں۔

دراصل داستانوں کے ذریعے کوشش یہ کی جاتی ہے کہ معاشرے میں نظم و ضبط قائم ہو سکے اور قانون کا نفاذ اور پابندی ہو۔ داستانیں اس سلسلے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ خصوصاً وہ وسیع پیمانے پر معاشرتی سرمایہ دارانہ نظام کو اختیار کرنے کی ترغیب دیتی ہیں۔ لہٰذا یہ معاشرتی مسئلہ تاریخ ادب کی ایک اہم خصوصیت بن جاتا ہے۔

ناول نگاری:

ایرانی ناول جو اس دور میں لکھے گئے انہوں نے ایرانی ادب کے جسم میں ایک نئی روح پھونک دی۔ ناولوں کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں معاشرتی پسماندگیوں اور پرانی رسوم پر طنز کیا گیا ہے اور ہم اسے ادبیات مشروطہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔

تاریخی ناول:

اس دور میں جو تاریخی ناول لکھے گئے ان میں واضح طور پر معاشرتی بحران پر

تنقید نظر آتی ہے اور ان ناولوں نے قومی اصلیت کی تلاش میں اور سرمایہ دارانہ نظام کو محفوظ رکھنے کے لیے ادب میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اس دور کی ایک واضح خصوصیت امن کی تلاش ہے۔ 1941ء تک علماء وفضلاء و دانشور سب امن کے متلاشی تھے اور یہی سب سے بڑا موضوع اور مسئلہ تھا۔ اس سلسلے میں صادق ہدایت کا ناول بوف کور سامنے آیا۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ اس دور میں مغربی ناولوں کے ترجمے بھی کیے گئے جنھوں نے ایران میں تاریخی ناولوں کی ابتداء اور ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔ ان تاریخی ناولوں میں جو چیز زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ وہ ماضی پرستی ہے یعنی یہ ناول نگار گزرے ہوئے زمانے کی یادوں کو اپنے دل میں چھپائے بیٹھے ہیں اس طرح وہ ماضی کی یادوں سے خوشی محسوس کرتے ہیں اور تاریخی کارناموں کے واقعات بیان کر کے فخر و مباہات حاصل کرتے ہیں۔ تاریخی ناولوں میں جو عنصر زیادہ نظر آتا ہے وہ قوم پرستی یا وطن پرستی کا عنصر ہے۔ خصوصاً ان ناولوں کا موضوع عربوں سے نفرت و بیزاری کا سبب بنا انہوں نے ایران باستان کی عظمت وشوکت کو چکنا چور کر دیا تھا۔ چنانچہ یہی موضوع اس دور کے تاریخی ناولوں کا ایک اہم حصہ بنا گیا۔

محمود باقر خسروی نے 1908ء میں اپنا تاریخی ناول " شمس وطغرا " لکھا ہے جس میں ایران میں منگولوں کے حملے کا ذکر کیا۔

مرزا حسن بدیع نے اپنا تاریخی ناول " داستان باستان یا سرگذشت کورش " 1920ء میں لکھا۔

صنعتی زادۂ کرمانی نے " دامگستران یا انتقامخواہان مزدک " کے نام سے شائع کیا۔ انہوں نے ایک اور ناول " داستان مانی نقاش " کے نام سے لکھا۔

زین العابدین موتمن نے " آشیانہ عقاب " کے نام سے اپنا ناول لکھا اور رحیم زادۂ صفوی نے بھی اپنے ناول " نادر شاہ " اور " شہربانو " کے نام سے لکھے، 1941ء میں تاریخی ناول اپنے اختتام کو پہنچا کیونکہ اس وقت قومی سرمایہ دارانہ نظام

اپنے مقاصد میں کامیاب ہو گیا اور پھر تاریخی ناولوں کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔

اجتماعی ناول: اجتماعی ناول پہلی جنگ عظیم کے بعد ظہور میں آئے اور ان میں دو بہت نمایاں کردار ابھر کر سامنے آئے۔ ایک ملازمین کا طبقہ اور دوسرا طوائفوں اور بازاری عورتوں کا۔ اجتماعی ناولوں میں زیادہ تر طوائفوں کو موضوع بنایا گیا جن میں فقر و تنگدستی، بے روزگاری، محرومیت، تہذیب کی کمی کو پیش کیا گیا۔ اجتماعی ناولوں کے اس دور میں دو خصوصیات نظر آتی ہیں جو بہت اہم اور عمدہ ہیں ان میں معاشرے کے دو بڑے اہم مسائل کو بیان کیا گیا ہے جن میں سے ایک عورتوں کی آزادی (آزادی نسواں) کا مسئلہ ہے جو ان ناولوں میں عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ پہلا اجتماعی ناول مشفق کاظمی نے لکھا۔ اس کا عنوان " تہران مخوف " ہے۔ اس ناول میں مصنف نے شہر تہران کے خوفناک پہلوؤں کی عکاسی کی ہے اس دور میں جو اجتماعی ناول لکھے گئے ان میں زیادہ تر عورتوں کی ذلت آمیز حالت کو واضح طور پر پیش کیا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اجتماعی ناولوں کا دوسرا مقصد دفتری یا اداراتی فسادات کو واضح کرنا تھا۔ اس سلسلے میں "زیبا" ناول پیش کیا جا سکتا ہے جس میں دفتری معاملات ومشکلات اور فسادات کا اعتراف کیا گیا ہے اسی لیے اس ناول کا شمار بہترین ناولوں میں ہوتا ہے۔ یہ ناول محمد حجازی کا اہم اور عظیم کارنامہ ہے۔

" فتنہ " علی دشتی کے ناول کا نام ہے۔ علی دشتی کا شمار بھی اس دورے اجتماعی ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ 1931ء میں سعید نفیسی نے اپنا اجتماعی ناول "فرنگیس" کے نام سے لکھا۔ اسی طرح بہت سے ناول نگاروں نے اپنے ناولوں کو اجتماعی ناولوں کے سانچے میں ڈھال کر معاشرے کے نمایاں متضاد پہلوؤں کو اجاگر کیا۔

مختصر داستان نویسی:

اس دور میں اجتماعی ناولوں کے ساتھ ساتھ مختصر (چھوٹی) داستانوں نے

مقبولیت حاصل کی۔ [1] جمالزادہ اور صادق ہدایت کی تصانیف میں چھوٹی داستانیں زیادہ دکھائی دیتی ہیں۔ اگرچہ ادیبوں اور علماء و فضلاء نے مختصر داستان نویسی پر زیادہ توجہ نہیں دی لیکن اس کے باوجود تاریخ ادب میں چھوٹی داستانوں نے بہت مقبولیت حاصل کی اور ایک خاص مقام حاصل کر لیا اور بہت جلد صادق ہدایت کی مختصر داستان نگاری کی وجہ سے چھوٹی داستانوں نے اپنے اصلی مقام اور مرتبہ کو حاصل کر لیا۔ جمالزادہ ،علوی، ہدایت یہ ایسے داستان نویس ہیں جنہوں نے داستان کے ارتقاء میں بھرپور حصہ لیا۔ البتہ صادق ہدایت کا نام اس سلسلے میں سرفہرست ہے انہوں نے داستان نویسی کے ارتقاء میں قابل ذکر خدمات انجام دیں اور اہم کردار ادا کیا اور اس صنف کو آگے بڑھانے کی جدوجہد کی۔ ان کے نقوش اتنے گہرے ہیں کہ اس کے بعد جو داستانیں لکھی گئیں وہ ان ہی کے نقش قدم پر چل کر لکھی گئیں۔ داستان نویسی کو اس وجہ سے بھی فوقیت حاصل ہے کہ اس نے سوائے تحویل ادبی (ادبی انقلاب) کے فارسی زبان کو سہل اور آسان بنا دیا۔ جمالزادہ نے ایک داستان " یکی بود یکی نبود " کے نام سے لکھی اس میں انہوں نے عام تہذیب (کلچر) پر زور دیا ہے جس میں انہوں نے عام محاورات و اصطلاحات کو استعمال کر کے زبان میں وسعت پیدا کی۔ ان کی دوسری کہانیوں، ملا باقر علی، درد دل کا شمار بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ جمالزادہ مرزا حبیب اصغر کرمانی نے "سرگذشت حاجی بابا اصفہانی" کی داستان لکھی جس میں انہوں نے بہت سی ضرب الامثال اور محاورات کا حوالہ دیا ہے۔

علی اکبر دھخدا: علی اکبر دھخدا بھی ایک داستان نویس ہے اس نے اپنی داستانوں میں عام لوگوں کی زبان استعمال کی ہے جس میں طنز کی آمیزش بھی ہے۔ ان کے انداز تحریر کی بہت سے مصنفین نے پیروی کی لیکن کوئی بھی ان کے طرز نگارش کے

۱۔ خاطری، پرویز ناحل، نثر فارسی در دورہ، اخیر "درکتاب" نخستین کنگرہ نویسندگان ایران" تہران ۱۳۲۶ش، ۷۵۔۷۰

مقام ومرتبے تک نہیں پہنچ سکا۔ دھخدا " صوراسرافیل " میں (جوایک میگزین کا نام ہے) کچھ داستانوں اور حکایتوں کو " چرندوپرند " کے نام سے لکھتے رہے اور اس میں انہوں نے اسلوب اور طرز نگارش کے ساتھ ساتھ سادگی زبان کو بھی مدنظر رکھا۔

حسن مقدم : حسن مقدم کا نام بھی ایرانی داستان نویسوں میں شمار ہوتا ہے انہوں نے بھی کچھ مختصر داستانیں لکھیں۔ پہلی داستان " حندوانہ " کے نام سے استنبول میں شائع ہوئی۔ ان کی دوسری کہانیوں کا نام " نرگس " شاہزادہ خانم باجی " " زن حاجی آقا " اور " حکایت " ہیں جن میں وہ سلیس نثر کو بروئے کار لائے ہیں اور انہوں نے معاشرے کی بے روزگاری ، نادانی ، جہالت ، بے علمی جیسے پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔

محمد علی جمالزادہ : جمالزادہ ایرانی داستان نویسوں میں وہ پہلے داستان نویس ہیں جنہوں نے عملاً مختصر داستان نویسی کی بنیاد رکھی اور عملی طور پر بھی اس کی تشکیل کر دی۔ ان کا پہلا مجموعہ " یکی بود یکی نبود " کے عنوان سے 1921ء میں ایران کی داستانی ادب کا نمائندہ بن کر سامنے آیا اس مجموعے میں کل چھ کہانیاں ہیں اور ان میں جمالزادہ نے زیادہ تر کوشش یہ کی ہے کہ معاشرے کی خرابیوں کو بیان کیا جائے۔ انہوں نے بہترین داستان کا جو موضوع لکھا ہے وہ " فارسی شکراست " ہے۔ اس میں انہوں نے یہ بیان کرنے کی کوشش کی ہے کہ عربی اور یورپی الفاظ نے کس طرح سے فارسی زبان کو نشانہ بنایا، لیکن اس کے باوجود ان الفاظ کو استعمال کرنے والے افراد کا شمار پڑھے لکھے افراد میں ہوتا ہے۔

جمالزادہ کی زیادہ تر کوشش یہ تھی کہ ایسے لوگوں کی صدائے احتجاج ظلم واستبداد کے خلاف معاشرے کے اعلی طبقوں تک پہنچائی جائے۔ ڈاکٹر ظہور الدین احمد اپنی کتاب " نیا ایرانی ادب " میں ان کے بارے میں رقمطراز ہیں۔:

" ایران میں افسانہ نویسی کے موئس محمد علی جمالزادہ ہیں جنہوں نے 1960ء میں اپنی کہانیوں کا مجموعہ " یکی بود و یکی نبود " کے عنوان سے برلن میں شائع کیا۔ اس کتاب کے دیباچے میں مصنف نے افسانے کی افادیت اور اہمیت بیان کی ہے، کہ وہ قوم کی اخلاقی وسماجی خصوصیات کا آئینہ ہوتا ہے اور مختلف طبقات کے خیالات اور رجحانات بیان کرنے کے لیے عوامی محاورات اور اصطلاحات کے استعمال سے زان میں وسع پیدا کی "۔

علی اسفندیاری (نیما یوشیج): علی اسفندیای ادبیات معاصر ایران میں ایک داستان نویس کی حیثیت سے سامنے آئے۔ اگرچہ وہ بنیادی طور پر شاعر تھے مگر انہوں نے داستان نویسی بھی کی ہے۔ ان کی داستانوں میں سے پہلی داستان "مرقد آقا" اہم ہے جبکہ دوسری کہانی کا نام "درطول راہ" ہے "مرقد آقا" میں انہوں نے زیادہ تر معاشرے میں موجود جہالت اور توہم پرستی کے پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ خاص طور پر دیہاتوں میں جو فقر و بیروزگاری رضا شاہ کے دور میں تھی انہیں واضح طور پر بیان کیا ہے۔

کریم کشاورز: کشاورز نے بھی 1933ء میں اپنی داستان "آدمہاو ماجراہای کوچہ تو" کے نام سے شائع کیا۔ اس میں انہوں نے یہ بیان کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح برے لوگ عام لوگوں کی جہالت اور لاعلمی سے ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اس میں انہوں نے دراصل برے لوگوں کی چالاکی کو دکھایا ہے کہ وہ کس طرح عام لوگوں کو فریب دیتے ہیں۔

سعید نفیسی: سعید نفیسی کا شمار ان داستان نویسوں میں ہوتا ہے جن کی تصانیف کی عمر زیادہ نہ تھی۔ اس دوران ایران میں ظلم و استبداد نے انقلاب کی تمام امیدوں پر پانی پھیر دیا تھا اور کامیابیوں کو ناکامیوں میں بدل دیا۔ ان حالات میں

صادق ہدایت نے اپنی داستانوں کا پہلا مجموعہ "زندہ بہ گور" کے عنوان سے 1930ء میں شائع کیا۔

صادق ہدایت : صادق ہدایت وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے صحیح معنی میں افسانہ نویسی کی بنیاد رکھی ۔اگر چہ افسانہ نگاری میں جمال زادہ کو شرف اولیت حاصل ہے لیکن اس افسانہ نگاری کو اوج کمال تک پہنچانے کا سہرا صادق ہدایت کے سر ہے۔ انہوں نے اپنے کامیاب افسانوں کی وسعت سے ایرانی زبان وادب کو یورپ میں آشنا کرایا۔ صادق ہدایت ایران کے داستانی ادب میں بحثیت ایک افسانہ نگار پہچانے جاتے ہیں۔ انہوں نے فارسی ادب کو نیا اسلوب دیا اگر چہ اس میں شک نہیں کہ صادق سے پہلے جمالزادہ اس اسلوب کو رائج کر چکے تھے۔ لیکن صادق نے اس انداز کو اور زیادہ وسعت بخشی ۔ ان کے کلام میں ایک خاص قسم کا تنوع اور رنگارنگی موجود ہے۔ صادق ہدایت بنیادی طور پر زندگی کے بارے میں مایوس رویے کا حامل انسان ہے۔ کسی حد تک اس رویے کو منفی رویہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس کی تخلیقات کا دور جس زمانے پر محیط ہے وہ دور جنگوں کا زمانہ تھا جس میں افسردگی ، گوشہ گیری اور احساس تنہائی ذہنوں میں گھر کر چکی تھی ۔ صادق کا ذخیرہ الفاظ وسیع ہے ان کے افسانوں میں اعلیٰ قسم کی اصطلاحات امثال، تشبیہات اور استعارات کا خزانہ موجود ہے۔ وہ دیہاتوں ، پہاڑوں میں بسنے والوں اور شہر کے نچلے طبقے کے لوگوں کی زبان کو خوب سمجھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں روز مرہ محاوروں کی شگفتگی بھی ہے۔ انہوں نے مغربی مصنفین کے گہرے مطالعے سے اپنی فکر کو جلا دی ہے اور اپنے خیالات کی ترجمانی کے لیے نئی اصطلاحات اور استعارات کو ذریعہ بنایا، ہدایت کو ایک ترقی پسند اور ہنرمند ادیب کہا جا سکتا ہے۔ انہوں نے اپنی اکثر کہانیوں میں ایرانی عورت کی مظلومی ، بے بسی اور اجتماعی استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ وہ ان میں عورت کی عشق و فاکاری کا ذکر کرتے ہیں۔ تنوع ،تکنیک ،نوع انسان سے ہمدردی ، وطن پرستی ،

یاس وقنوطیت، مذہب سے دوری ایسے موضوعات ہیں جو ان کی داستانوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہدایت کی داستانوں پر زیادہ تر فرائیڈ کے اثرات ہیں ان کی داستانیں جنسی مسائل کے محور کے ارد گرد گھومتی ہیں جو فروید کے افکار وعقائد سے منسلک ہیں۔1

ہدایت نے جو داستانیں لکھیں وہ دوسری داستان نویسوں کے لیے چراغ راہ کی حیثیت اختیار کر گئیں جس کی روشنی میں انہوں نے داستان نویسی کے سفر کو طے کیا اور ایران میں داستان نویسی کی صنف وسعت اختیار کر گئی۔ ہدایت وہ پہلے داستان نویس ہیں جنہوں نے اپنی کہانیوں کو مغربی تہذیب کے سانچے میں ڈھال کر جدید داستان نویسی کی صنف کو دوسروں سے روشناس کرایا۔ ہدایت واقعیت سے ہمیشہ دور بھاگتے نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر ان کی تین داستانوں "زندہ بگور" "سہ قطرہ خون" "بوف کور" میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ ہدایت نے 1928ء میں شہر پاریس کے مارن دریا میں خودکشی کرنے کی کوشش کی۔ لیکن دوسروں نے اسے بچا لیا۔ اپنی ایک کہانی "زندہ بگور" میں انہوں نے اس مسئلے کی وضاحت کی ہے اور اس کو "ایک دیوانے کی کچھ تقریریں" کا نام دیا ہے۔ ان کہانیوں میں زیادہ تر موت اور بیہودگی کی یادوں کو دہرایا ہے ہدایت نے اپنی کہانیوں میں حکمران حکومت کی سودہ بزی اور دروغ گوئی کو برملا بیان کیا۔ خصوصاً "آبجی خام حا" "حوژ پشت حا" میں ایسے مسائل پیش کرنے کی کوشش کی ہے ان کے اس پہلو کو پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ واقعیت سے گریز ہدایت کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔

ہدایت نے کچھ تاریخی داستانیں بھی لکھی ہیں۔ ان کی تاریخی داستانیں "پروین دختر ساسانی 1930ء میں"، "سایہ مغول 1931ء" اور "مازیار 1933ء میں" ہیں جن میں انہوں نے افراطی قوم پرستی کے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ "بوف کور" کا شمار ایران کے اولین ناولوں میں ہوتا ہے جس میں مضمون کی سادگی اور اس کے اجزاء میں یگانگت پائی جاتی ہے۔ یہ ناول لکھتے وقت ہدایت نے بڑی خوبی سے واقعیت کو بیان کیا۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی زبان کی اولین واقعی ناول تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس کا موضوع

عشق اور جہالت" ہے۔ ہدایت پر مغربی تہذیب کے اثرات بہت گہرے تھے۔ وہ اپنی داستانوں میں یعنی مختصر داستانوں میں ایران کی پسماندگیوں کا اکثر ذکر کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ پسماندگیوں کی وجوہات بھی بیان کرتے ہیں۔ ہدایت کی اولین ادبی تصانیف کا دور 1930ء سے شروع ہوکر 1936ء میں اختتام پذیر ہوا۔

بزرگ علوی: بزرگ علوی ادبیات معاصر ایران کے ایک بہت ہی نامور شخص کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی داستانیں بہت مشہور ہیں۔ وہ 1903ء میں ایک امیر گھرانے میں پیدا ہوئے۔ اپنی تعلیم مکمل کرنے کی غرض سے یورپ چلے گئے بعد میں اپنی تعلیم مکمل کی۔ اس دوران ان کی ملاقات صادق ہدایت سے ہوئی۔ انہوں نے "حماسۂ ملی ایران" کے عنوان سے اپنے ادبی کام کا آغاز کیا۔ اسے ترجمہ شمار کیا جاتا ہے یہ ایک تاریخی عنوان ہے جس میں انہوں نے افراطی قوم پرستی کے پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ ان کی داستانوں کا پہلا مجموعہ "چمدان" کے نام سے 1934ء میں لوگوں تک پہنچا۔ اس میں ان کی چھ داستانیں شامل ہیں جن پر صادق ہدایت کے آثار وافکار کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی کہانیوں پر "روان کاوی فرائیڈ" کے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ "بوف کور" اور "چمدان" کے کچھ نکات مشترک ہیں انکی داستانوں کی زبان سادہ و سلیس و رواں ہے۔ اگرچہ اس دوران داستان نویسی کی روک تھام کے لیے حکومت نے کچھ رکاوٹیں ڈالیں اور اسی وجہ سے یہ داستانیں نہایت بازاری اور ادبیات کی تخلیق کا باعث بنیں۔ ایسی صورتحال میں ایک نئی قسم کی داستان نویسی کی صنف ظہور میں آئی جسمیں معاشرتی و تاریخی ناول نگاری کی گئی۔ ان ناولوں میں موجودہ دور کی حکومت کو مفید ثابت کرنے کی کوششیں کی گئیں۔ 1921-31ء میں داستان نویسی پر سینسر (پابندی) کے بادل چھائے رہے جس کی وجہ سے صنف کو آگے بڑھنے میں دقت ہوئی اور حکومت کی طرف سے لگائی گئی پابندیوں نے اس صنف کو آگے

بڑھنے سے روک دیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس دور میں رنج والم کا احساس اس قدر بڑھ گیا کہ بہت سے مشہور دانشور خودکشی کرنے پر مجبور ہو گئے مثلاً رضا کمال شہزاد (ڈراما نویس) جہانگیر جلیلی اور صادق ہدایت وغیرہ ایسے مصنفین ہیں جنھوں نے خودکشی کر لی۔

دوسرا دور 1941-1953

اس دور کے ادب میں زیادہ تر حقیقت بیان کی گئی ہے۔ اس دور میں جو نثر دکھائی دیتی ہے وہ اپنے زمانے کے حالات کو بہتر طریقے سے پہچاننے میں مددگار ثابت ہوئی ا۔ اس دور میں جدید نثر کو دو قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

1۔ پہلی قسم میں عشقیہ جذباتی اور مہماتی (Adventures) ناول شامل ہیں۔

2۔ دوسری قسم میں "معاشرتی ناول" ہیں۔

سعید نفسی : نے 1952ء میں ایک کہانی "نیم راہ بہشت" لکھی اس میں عشق اور حادثات کا تذکرہ کرتے ہوئے انہوں نے سیاست کا بھی ساتھ ساتھ تذکرہ کیا ہے اور بہت سے نامور سیاستدانوں کا ذکر کیا ہے انہوں نے معاشرتی واجتماعی حالات کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی ہے انہوں نے زیادہ تر سیاستدانوں کے چہروں سے دھوکہ بازیوں، فریبوں سودے بازیوں کے نقاب اتار کر اس کا پردہ چاک کیا ہے۔

محمد علی جمالزادہ : نے اگرچہ اس دور میں زیادہ سے زیادہ تصانیف لکھیں لیکن وہ ایسی تصانیف لکھنے میں ناکام رہے جو قاری کے ذہن کو متاثر کر سکیں۔ "دارالمجانین" "سرگذشت عمو حسینعلی" "سروتہ یک کرباس" "قلتشن دیوان" "صحرائی محشر" ان کے ادبی سرمایے ہیں جس میں واقعی داستانیں بہت کم نظر آتی ہیں۔ اس دور میں ایران کے داستانی ادب میں حقیقت نگاری پر زیادہ توجہ دی گئی اور حقیقت نگاری کی تحریک اس دور میں نمایاں ہو کر ایک ادبی تحریک بن گئی جس میں غلام حسین غریب مصنف "ساربان" کاظم تینا (مصنف) ہوشنگ ایرانی (شاعر) حسن شیروانی (ڈراما

نیں) سہراب سپہری (شاعر) اور جلیل ضیاء پور (مصور) شامل ہیں۔
انہوں نے زیادہ تر نیو آرٹ پر زور دیا۔ جس میں واقعہ نگاری کو مدنظر رکھا گیا
اس دور میں جو تخیل پر مبنی داستانیں لکھیں گئیں ان میں سب سے زیادہ تخیلی داستان "زن پشت در مفرغی" ہے جسے احمد شاملو نے لکھا اس کے علاوہ انہوں نے بہت سی اور داستانیں بھی لکھی ہیں اور ان کی کہانیوں کا مجموعہ 1973ء میں "درھا و دیوار چین" کے نام سے شائع ہوا۔ ان کی داستانوں پر بھی موت کا سایہ چھایا ہوا ہے۔ مجموعی طور پر شاملو کی داستانوں کو "افسانہ ہای راز و خیال" کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس دور میں اور بھی بہت سے داستان نویس تھے جس میں سیمین دانشور، بہ آذین، جعفر شہ یعتمد اری شامل ہیں۔

1941ء کے بعد ایران میں داستان نویسی نے ارتقاء کے مراحل تیزی سے طے کرنا شروع کیے اس کے علاوہ لوگوں کی بھی یہی خواہش تھی کہ داستان نویسی پر زور دیا جائے اس دور کی داستانوں میں اجتماعی مساوات کی تلاش نظر آتی ہے اور یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ایرانی داستانوی ادب پر یورپی رومانوی ادب کے اثرات خاص طور پر فرانس کے داستانوی ادب کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں لیکن اس دور میں زیادہ تر روسی ادب کے اثرات اس میں دکھائی دیتے ہیں۔

"چہ باید کرد" چرنی شفسکی کی کتاب کا ایک ایسا ترجمہ ہے جس نے انقلاب روس میں جوان نسل کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ حسین پرتو آذر نے اس کا فارسی میں ترجمہ کر کے یہ نام رکھا۔

"میکسم گورکی" ایک روسی مصنف ہے ایران میں اس کی تصانیف پر زیادہ توجہ دی گئی اور اس کی تصانیف کو پڑھا گیا۔ سب سے زیادہ اس کی مختصر داستانوں کا فارسی میں ترجمہ بھی کیا گیا۔ ان کے علاوہ دوسرے مصنفین کی کتابوں کے بھی تراجم کیے گئے، مثلاً چخوف، پوشکین، دوستوفسکی، لرمانتوف، تورگنیف، تالستائی، گوگول، آلکسی تالستائی، شولوخوف، ارنبورگ سرافیمو وچ (پیام نو کے رسالے ہیں) کچھ آثار و تصانیف کے ترجمے

کیے گئے۔ غیر ملکی ادب کے تراجم ایرانی داستانوی ادب کی ترقی و ترویج میں بہت موثر ثابت ہوئے اور ان کی وجہ سے یہ صنف آگے بڑھی اور اس کے ساتھ ساتھ موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہوا۔ اس دور میں داستان نویسی کی اصناف اور صنعتوں پر توجہ دی گئی اور بہت بڑے پیمانے پر چھوٹی اور مختصر داستانیں لکھنے کا آغاز ہوا چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ داستان نویسی کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے باعث شاعری کی مقبولیت کو نقصان پہنچا اور داستان نویسی شاعری کے مقابل آ کھڑی ہوئی۔ روسی ادب کے علاوہ امریکی ادب کے بھی ایرانی ادب پر اثرات مرتب ہوئے۔ ان اثرات کے تحت اس دور میں بہت سی امریکی داستانوں کی کہانیوں کا فارسی میں ترجمہ ہوا" جن میں مارک تواین، ادگار، آلن پو، اشتاین بک، ہمینگوی، ؟ فاکنر اور جک لندن کے آثار شامل ہیں جن کا ترجمہ رضا سید حسینی، محبوب، پرویز داریوش، ابراہیم گلستان اور عبدالرحیم صفوی نے فارسی زبان میں کیا۔ ان تراجم میں انہوں نے زیادہ تر انسانیت و بربریت کا آپس میں تقابلی جائزہ لیا ہے۔

بحثیت مجموعی امریکی ادب نے ایرانی داستانوی ادب پر گہرے اور مثبت اثرات مرتب کیے۔ اس دور میں ایک اور اہم بات جو ایران کے داستانوی ادب میں وسعت و توسیع کا باعث بنی اور نثری ادب کی نشو و نما میں اہم کردار ادا کیا وہ "انجمن نویسندگان ایران" کی پہلی کانگرس تھی جس کا آغاز 1946ء میں ہوا۔ یہ ایران و روس کے فرہنگی ادبی تعلقات کی توسیع میں اضافے کے لیے وجود میں آئی تھی جس میں 78 شعراء اور مصنف شامل تھے۔ اس میں شامل ہونے والے شعراء نے معاصر دور میں فارسی شاعری کا تنقیدی جائزہ لیا۔ خاص طور پر پرویز خانلری، عبدالحسین نوشین، احسان طبری اور سیاح نے زیادہ کوششیں کیں۔ کانگرس کا مقصد آرٹ کے اثرات اور اس کے نمایاں کردار کا لوگوں کی اجتماعی زندگی میں اظہار تھا اور وہ اپنے مقاصد میں بہت کامیاب بھی ہوئے وہ اس طرح کہ اس قیام سے فارسی زبان کی بہترین داستانیں اس دور میں سامنے آئیں۔

صادق ہدایت : اگر چہ ہدایت کی تصانیف میں 1941ء کے بعد خاصی تبدیلیاں نظر آتی ہیں لیکن ان کی تصانیف میں ایک کڑی دوسری کڑی کے ساتھ ملی ہوئی ہے جس کی وجہ سے ان کی تحریریں ایک ہی لڑی میں پروئے ہوئے موتی کی مانند ہیں جو کہ مختلف ہیں مگر مربوط اور ملے ہوئے ہیں اور یہی خصوصیت ان کی تمام تحریروں کو آپس میں ملا دیتی ہے۔ ہدایت کی ایک داستان کا نام "سگ ولگرد" ہے جس میں انہوں نے ظلم واستبداد کے دوران ہونے والے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ اس داستان میں مصنف زیادہ تر بیہودگی کے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش میں نظر آتا ہے دراصل وہ یہ بیان کرنا چاہتا ہے کہ آدمی بہت حقیر ہے اور اس کی اہمیت کچھ نہیں اس کی مثال کتے کی سی ہے جسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ ان کی دوسری کہانی کا نام "حاجی آقا" ہے اس کا شمار اس دور کی بہترین داستانوں میں ہوتا ہے جو 1945ء میں شائع ہوئی۔

ہدایت نے معاشرتی مسائل اور اجتماعی ماحول کے تحت جانبدارانہ تصانیف تخلیق کرنے کی کوشش کی۔ اس لحاظ سے انہوں نے بڑی خدمت کی کیونکہ انہوں نے ظالم طبقوں اور بعض لوگوں کی عوام فریبیوں کی نشاندہی کی اور بے نقاب کیا لیکن ایسا کرتے ہوئے انہوں نے اصل طرز نگارش پر توجہ بہت کم دی۔ آخر کار ہدایت کو اس بات کا علم ہوا کہ مستقبل بھی ماضی کی طرح تاریک ہے اور روشنی کی کوئی امید نہیں تو وہ خودکشی کے راستے پر گامزن ہوا۔ ان کی داستانیں ان کے تخلیقی ذہن کا منہ بولتا ثبوت ہیں لیکن ان میں انہوں نے واقعیت کو اہمیت دی اور پوری صداقت سے واقعہ نگاری کی۔

واقعہ نگاری کی یہی وجہ ہے کہ اس خصوصیت کی بناء پر اپنے معاصرین میں سے ایرانی ادب میں ان کی خدمات قابل قدر ہیں۔ ایک اور خاص بات یہ ہے کہ ہدایت نے مقام یا مرتبہ حاصل کرنے کے لیے نہیں لکھا بلکہ ان کی زندگی کا سرمایہ ان کی تصانیف ہیں۔

بزرگ علوی اور ادبیات زندان : اس دور میں سیاسی سطح پر کچھ

تبدیلیاں ہوئیں اور اس کا اظہار مختلف اخبارات اور رسائل میں ہوتا رہا۔ اس طرح ایک نئے ادب کا دور شروع ہوا جسے "ادبیات زندان" کہتے ہیں۔ دراصل جو سیاستدان قید ہوئے انہوں نے اپنی یادداشتوں اور واقعات کو تحریر کرنا شروع کیا۔ سب سے پہلے علوی نے اس طرح کی تصانیف لکھیں۔ مثال کے در پر "پنجاہ وسہ نفر" ان کی ایک کتاب ہے۔ اس کے علاوہ "جعفر پیشہ وری" نے بھی اپنی کچھ یادداشتوں کو 44-1941ء میں اخبارات میں چھپوایا ان کے علاوہ بھی اور بہت سے اشخاص ہیں جنھوں نے اپنے مقالات کو اخبارات میں چھپوانا شروع کیا۔ علوی نے "پنجاہ وسہ نفر" میں حاکم قدیم کے مظالم کو لوگوں تک پہنچانے کی کوشش کی اور یہ بتانے کی کوشش کی کہ یہ حکومت قیدیوں سے کیا سلوک کرتی ہے اور کیسا سلوک کر رہی ہے۔ یہ کام کرتے ہوئے انہوں نے اس دور کی حکومت کی مکمل تصویر ہمارے سامنے لاکر رکھ دی اور بہت عمدہ تصویر کشی کی ہے یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ادبیات زندان محض خاطرات نویسی نہیں تھی بلکہ اس سلسلے میں کچھ داستانیں بھی لکھی تھیں۔ علوی کے علاوہ جلال آل احمد نے "از رنجی کہ می بریم" اور گلستان نے "ماہ آخر پائیز" لکھیں۔

53-1941ء میں علوی ایک مشہور ادیب کی حیثیت سے سامنے آئے اس عرصے میں اخبارات میں بھی لکھنا شروع کیا اور ادب میں کارنامے انجام دیئے۔ ان کی تحریروں میں خاص طور پر "نامہ ھاو چشمہایش" میں یہ بات بالکل آشکار ہے۔ اسی دوران میں ان کی بہت سی کہانیاں، ترجمے اور ادبی تنقیدیں، رسائل "مردم" "سخن" "پیام نو" میں شائع ہوئیں۔ ان کی دوسری تصانیف میں "سفر نامہ اوزبکہا" "نخستین عشق من" جو گورکی کی تصانیف کا ترجمہ ہے اور "باغ آلبالو" جو چخوف کی تصنیف کا ترجمہ ہے۔ اس میں شامل ہیں۔ علوی کی داستانوں کا بنیادی موضوع دونسلوں کے اختلافات و مسائل تھا اور انہوں نے یہ بیان کرنے کی کوشش کی کہ جوان جب معاشرے کی ترقی کی راہ پر گامزن ہوکر پرانی روایات کے آمنے سامنے ہوتے ہیں تو ہار جاتے ہیں۔ وہ زیادہ تر ان گھرانوں کا ذکر

کرتے ہیں جو اضمحلال، زوال و فرو ریختگی کا شکار ہیں۔ انہوں نے لوگوں کے معاشری مسائل اور غلط رویوں کا جائزہ لیا اور ان پر سخت تنقید کی۔ اس دور میں ایران کا داستانوی ادب واقعیت اور حقیقت کی تلاش میں سرگردان نئے دور کا آغاز کرتا نظر آتا ہے۔ علوی کی داستانوں نے اسے آگے بڑھانے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ ان کی تحریریں اس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ ادب معاصر میں معاشرتی حقائق کو روشناس کرانا چاہتے تھے۔ انہوں نے اس سلسلے میں بہت سی مختصر داستانیں بھی لکھیں لیکن ان کی شہرت کا دارومدار زیادہ تر ان کے ناول "چشمہایش" پر ہے۔ اس میں انہوں نے ایک دور کے سیاسی مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور اسے ایران کے نخستین واقعی ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ علوی کے ادبی کارناموں اور سرانجاموں کا دوسرا دور اپنے اختتام کو پہنچ جاتا ہے اس سلسلے میں وہ اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ "1942ء سے لیکر 1954ء تک" پیام نو" میں مصروف تھا۔ اس وقت مجھے بین الاقوامی صلح کا انعام لینے کے لئے ملک سے باہر جانا پڑا۔ جب ایران سے باہر چلا گیا تو 28 مرداد کا کودتا پیش آیا۔ اس کے بعد میں کبھی واپس نہ آ سکا"۔

محمود اعتماد زادہ : "بہ آذین" محمود اعتماد زادہ کا تخلص بہ آذین ہے ان کا سنہ پیدائش 1914ء ہے ان کا شمار بھی ان داستان نویسوں میں ہوتا ہے جنہوں نے علوی کی طرح واقعی ناول نگاری کی جدوجہد کی۔ ان کے ناول کا نام "دختر رعیت" ہے جو زندگی کے نئے افق اور نئے پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے، فارسی ادب پڑھنے والوں کے لیے ایک نئے زاویے کا باعث بنا۔ یہ ناول انہیں ادب معاصر ایران کے بہترین ناول نگاروں میں شامل کراتا ہے۔ اس ناول کی وجہ سے ادب میں ان کا نام خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ دراصل اس ناول میں انہوں نے تاریخی واقع نگاری کی کوشش کی ہے اس میں وہ جنگل میں رہتے ہوئے کچھ لوگوں کے سیاسی مبارزات کو بروئے کار لائے ہیں۔

صادق چوبک : صادق چوبک کا سن پیدائش 1916ء عیسوی ہے وہ ایک داستان نویس تھا۔ جب اس نے داستان نویسی شروع کی تو بہت جلد اس کا شمار ایران کے بہترین داستان نویسوں میں ہونے لگا۔ ان کی شہرت کا دارومدار زیادہ تر غیر جانبدارانہ نظریات پر ہے۔ انہوں نے معاشرے میں رہتے ہوئے اردگرد کی خامیوں کی بہت خوب عکاسی کی ہے لیکن وہ صادق ہدایت کے برعکس اپنی داستانوں میں بہت کم اظہار خیال کرتا ہے۔ صادق ہدایت کے علاوہ ان سے پہلے کوئی ایسا داستان نویس نہیں ملتا جس نے معاشرے کے نچلے طبقوں کے مسائل مثلاً آوارہ پھرنے والوں کی زندگیاں، نشہ کرنے والوں کے مسائل، طوائفوں کی وفات کے بعد غسل وتجہیز وتکفین کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہو۔ اس بات کا سہرا چوبک کے سر ہی ہے وہ پہلے شخص میں جنہوں نے ان مسائل کا بغور جائزہ لیا اور ان کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔ چوبک کی داستانوں میں ایک بات بنیادی حیثیت کی حامل ہے اور وہ یہ کہ چوبک کی داستانوں میں فقر و بے روزگاری کا انتقادی جائزہ لیا گیا ہے۔ چوبک کے پاس ایسی کوئی تجویز نہیں جس نے معاشرے کے افراد کو ان مسائل سے چھٹکارا حاصل ہو سکے اور نہ ہی ماحول کو بہتر بنانے کا حل اس کے پاس ہے لیکن وہ اس ماحول سے فرار اختیار کرنا مفید خیال نہیں کرتا، وہ مظلوم اور ستم دیدہ لوگوں کے لیے مہیا کیے گئے ماحول کی حفاظت کی ترغیب دیتا ہے۔

ان کی داستانوں کی دنیا بہت ظالم دکھائی دیتی ہے ان کی داستانوں میں انسان اور کردار اپنے آپ سے بیگانہ دکھائی دیتے ہیں اگرچہ چوبک مظلوم لوگوں کی حمایت کرتا ہے لیکن وہ معاشرے میں رہتے ہوئے افراد کے تعلقات پر توجہ نہیں دیتا۔ ان کے ظاہر کی بجائے باطن کا جائزہ لیتا ہے۔ داستان کے حوالے سے ایک اور اہم بات یہ ہے کہ وہ اپنی کہانیوں میں زیادہ تر واقعیت، اصلیت، حقیقت کے پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ معاشرے کے ماحول اور معاشرتی خرابیوں کو حقیقتاً ویسا ہی بیان کیا جائے جیسی

کرد دیں۔

جلال آل احمد:

جلال آل احمد ایک ایسے مصنف ہیں جن کی تحریروں پر شروع ہی سے صادق ہدایت کے اثرات نظر آتے ہیں۔ انہوں نے بہت جلد داستان نویسی میں کامیابی حاصل کر لی اور خالص ایرانی داستانیں لکھیں۔ اس سلسلے میں ان کی داستان "زیارت" بہت اہمیت کی حامل ہے اور یہی داستان جلال آل احمد کو دوسروں میں روشناس کرانے اور شہرت کا باعث بنی۔ اس داستان کا موضوع ایک زیارتی سفر ہے جس میں مذہبی رنگ غالب ہے۔ جلا آل احمد کی داستان نویسی کی تمام خصوصیات اس کہانی میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

جلال آل احمد نے جب داستان نویسی شروع کی تو شروع میں انہوں نے معاشرے کے پرانے رسوم ورواج پر توجہ نہیں دی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی داستان نویسی کو دو ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے پہلے دور میں چونکہ کم درجے کی تصانیف تخلیق کیں۔ اس لیے وہ ایک کم تجربہ کار شخص دکھائی دیتا ہے۔ اس دور میں اس نے اپنے اردگرد کی زندگی کو دکھانے کی کوشش کی۔ اس کے بعد دوسرا دور آتا ہے اس دور میں جلال آل احمد نے نئے نئے مضامین اور نت نئے موضوعات تخلیق کیے۔[1]

اس دور میں وہ ایک فعال مصنف کی حیثیت سے دکھائی دیتے ہیں اس دور کی کہانیوں میں وہ زیادہ تر گاؤں میں رہنے والے لوگوں کی غربت اور بے روزگاری کو موضوع بنا کر ان کے مسائل کی آواز دوسروں تک پہنچانے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ جلال آل احمد کا شمار بھی ان مصنفین میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنے اپنے دور اور زمانے کے سیاسی حالات کے پیش نظر داستانیں لکھیں۔

ابراہیم گلستان: ایران میں جو اشخاص زیادہ تر امریکی داستانوں کی طرف مائل ہوئے ان میں ایک نام ابراہیم گلستان کا بھی ہے۔ انہوں نے پہلی مرتبہ "فاکنر"

اور "ہمینگوی" کی داستانوں کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ ابراہیم گلستان فارسی داستانوی ادب میں ایک صاحب اسلوب داستان نویس کی حیثیت سے پہچانے جاتے ہیں۔ وہ زیادہ تر کہانیوں کی ساخت پر توجہ دیتے ہیں ایران میں جدیدیت کی طرف مائل داستان نویسوں نے ابراہیم گلستان کے اسلوب کی پیروی کی۔ 1947ء سے لے کر 1952ء تک انہوں نے آذر، ماہ، "آخر پائیز" "شکار سایہ" کی داستانیں لکھیں۔ انکی کہانیوں کا موضوع زیادہ تر سیاسی گروہوں کے مسائل کے اردگرد گھومتا ہے ان کہانیوں میں ابراہیم گلستان نے معاشرتی سرگرمیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ گلستان اپنی کہانیوں میں مقاصد کو ڈھونڈتے ہیں۔ وہ ذہین یا دانشوروں کی ذہنی شکست کی سچی تصویر کشی کرنا چاہتے ہیں جو اپنے مقاصد کھو چکے ہیں۔ گلستان نے ایک اور کہانی "درخم راہ" کے نام سے لکھی جس میں خان لوگوں کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے۔ گاؤں میں رہنے والے لوگوں کے نئے اور حقیقی مسائل کو بیان کرنے میں کہانی نمایاں حیثیت رکھتی ہے اور فارسی زبان کے داستانوی ادب میں بھی ممتاز مقام رکھتی ہے۔

(جاری..................)

فوزیہ اسلم

افسانے کی نئی جہتیں، چند سوالات

یہ بات واضح ہے کہ اردو افسانے میں آغاز ہی سے مختلف رجحانات سامنے آنے لگے تھے۔ جیسے سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں "سودائے سنگین" اور "چڑیا اور چڑے کی کہانی" نیاز فتحپوری کے افسانے "کیوپڈ و سائیکی" پریم چند کے پہلے افسانے "دنیا کا انمول رتن" میں بھی علامتی انداز موجود ہے۔ حتٰی کہ ان کے آخری دور کے افسانے "کفن" کو اگرچہ علامتی افسانہ نہیں کہا جا سکتا مگر اس کے علامتی اور رمزیہ پہلو سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ آگے چل کر "انگارے" کے افسانوں میں کہیں کہیں تجریدیت موجود ہے۔ اسی طرح اور بہت سے افسانوں کا حوالہ بھی دیا جا سکتا ہے۔ جیسے سہیل عظیم آبادی کا "الاؤ" سعادت حسن منٹو کے افسانے "پھندنے"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ"، "سڑک کے کنارے" اور "نعرہ" شعور کی رو کی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ بیدی کا افسانہ "لاروے" اور کرشن چندر کا "ان داتا" اور حیات اللہ انصاری کا افسانہ "آخری کوشش" بھی کسی حد تک علامتی افسانے ہیں۔ پھر محمد حسن عسکری کے بعض افسانوں میں "شعور کی رو" دکھائی دیتی ہے۔ سلیم اختر کے مطابق:

> "علامتی اور تجریدی افسانہ کو "آج" کی پیداوار معلوم ہوتا ہے لیکن اس کا آغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے ردعمل سے محسوس ہوتا ہے"[1]

اعجاز راہی نے اپنے مضمون "اردو افسانے میں علامتی تحریر" میں انور سدید کا ایک بیان رقم کیا ہے جو کچھ یوں ہے۔

۱۔ سلیم اختر "افسانہ حقیقت سے علامت تک" مکتبہ عالیہ، لاہور۔ ۱۹۷۶ء، ص ۱۱۴

"اردو افسانے میں علامت کا استعمال اچانک نہیں ہوا بلکہ علامتی افسانے کا شانہ رواتی افسانے کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ چنانچہ ساٹھ کی دہائی سے قبل احمد علی ("میرا کمرہ")، منٹو ("پھندنے" "ٹوبہ ٹیک سنگھ")، عزیز احمد ("مدن سینا اور صدیاں")، اختر اورینوی ("کیچلیاں اور بال جبرئیل")، کرشن چندر ("غالیچہ" "سوئی ہوئی تصویر")، ممتاز شیریں ("میگھ ملہار") نے متعدد زندہ اور علامتی افسانے لکھ کر یہ ثابت کردیا کہ حقیقت کی تہہ در تہہ کیفیتوں کو پیش کرنے کے لیے علامت ایک مؤثر وسیلہ ہے"[1]

یہ بات طے ہے کہ جن افسانہ نگاروں نے تقسیم سے قبل علامتی طرز کے افسانے لکھے ان پر مغربی تحریکوں اور افسانوں کا براہ راست اثر پڑا تھا لیکن ترقی پسند تحریک کا اثر اتنا زیادہ تھا کہ علامتی افسانہ پھل پھول نہیں سکا۔ اتنا ضرور ہے کہ اس طرح ہمارے ہاں علامتی افسانہ متعارف ہوگیا۔ یورپ میں صنعتی ترقی کے ساتھ ہی ادب اور بالخصوص مصوری میں بعض تحریکوں کا آغاز ہوا جو کہ ریشنلزم اور نیچرلزم کے خلاف تھیں اور انفرادیت کے رجحان کی حامل تھیں۔ ان میں دادا ازم، سرئیلزم، سمبولزم اور ایکسپریشن ازم خاص طور قابل ذکر ہیں۔

فرانس میں سمبولزم (Symbolism) کی تحریک نے رومانوی ذہن کا پتہ دیا جس سے ادب میں علامت نگاری کا رواج ہوا۔ نیچرل ازم (Naturalism) کے تحت تو تمام باتیں ٹھوس اور واضح انداز میں کہی جاتی تھیں لیکن علامت پسندوں نے اپنے مافی الضمیر کو مختصر الفاظ میں اور اشارے کنائے میں بیان کرنا شروع کیا۔ فرانس میں ایک باقاعدہ تحریک کی صورت میں اس کی ابتداء بادلیئر Baudelaier سے جو ایڈگر ایلن پو کے زیر اثر فرانس میں شروع ہوئی۔

"انیسویں صدی کے امریکہ میں نودولتی ذہن کی فنی و جمالیاتی اقدار سے

1۔ اعجاز راہی "اردو افسانے میں علامتی تحریر" مشمولہ اوراق، لاہور۔ مارچ اپریل ۱۹۸۶ ۔ ص ۷۵

اخلاقی اور ان کی سخت گیر پیورٹین اخلاقیات نے ایڈگر ایلن پو کے نظریات کی تشکیل کی۔ اس فن کو اخلاقیات اور صداقت سے جدا کر کے خالصتاً جمالیاتی زاویہ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ایڈ ایلن پو کے نظریات کے زیر اثر فرانس میں علامتیت (Symbolism) کی تحریک شروع ہوئی"[1]

یورپی ادباء نے اپنی علامتیں زیادہ تر یونانی دیومالاؤں سے حاصل کی ہیں۔ مگر نجی علامتیں بھی وضع کی گئیں۔ ہرمن میل ویل کے شہرہ آفاق ناول "موبی ڈک" کو دنیا کا پہلا علامتی ناول کہا جاتا ہے۔

"فرانسیسی ادب میں علامت پسندی کی تحریک شروع ہونے سے قبل امریکہ میں ہرمن میل ویل نے ۱۵۸۱ء میں دنیا کا پہلا علامتی ناول "موبی ڈک" لکھا۔ جس کی وجہ سے میل ویل کو دنیا کے افسانوی ادب میں رمزیت کا پیشرو قرار دیا گیا"[2]

اردو ادب میں داستانوں اور ہندی اساطیر سے بھی علامتیں حاصل کی گئیں اور نجی علامتیں بھی وضع کی گئیں۔ یہ رویہ ۶۰ء اور ۷۰ء کی دہائی میں عام ملتا ہے۔ سرائیلزم کی تحریک بھی نیچرل ازم کی ظاہر پرستی کے خلاف تھی اور ظاہری حقیقت کے پیچھے اصل حقیقت کو تلاش کرنے پر آمادہ تھی۔ اردو ادب نے اس سے بھی گہرا اثر قبول کیا۔ شعور کی رو (Stream of Consciousness) کا سلسلہ اسی تحریک سے جا ملتا ہے۔

"خالص نفسیاتی ازخود فکر جس کا اظہار زبانی ہو یا تحریری، کسی بھی طریقہ سے ہو، اس پر عقل یا شعور کا کنٹرول نہ ہو۔"[3]

۱۔ سجاد باقر رضوی "مغرب کے تنقیدی اصول" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔ ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۳۲

۲۔ شہزاد منظر "جدید اردو افسانہ" ص ۵۸

۳۔ فردوس انور قاضی "اردو افسانہ نگاری کے رجحانات" ص ۲۶۸

یہ تحریک بنیادی طور پر نفسیات سے آئی تھی اور فرائڈ کی تھیوری پر قائم ہے۔ لاشعور پر غیر ضروری انحصار نے اس تحریک کو لایعنیت میں تبدیل کر دیا۔ اردو افسانے پر اس تحریک کا یہ اثر پڑا کہ اس سے تجرید نگاری کو تقویت ملی۔ تجریدیت Abstractionism دراصل مصوری کی اصطلاح ہے اور فن کی معراج سمجھی جاتی ہے۔

ہمارے افسانے پر ایک اثر تمثیل یعنی Allegory کا بھی ہوا۔ تمثیل کی ایک مثال تو مولوی نذیر احمد کے کرداروں کی ہے۔ مگر افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا گیا تمثیلی انداز میں ارتقاء پیدا ہوا۔ اسی لیے بعض افسانوں میں اب بھی ناقدین کے لیے استعارہ اور تمثیل کو جدا کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔

ہمارے افسانے نے وجودیت کے فلسفے Existentialism کا بھی اثر قبول کیا ہے۔ اس فلسفہ کی بنیاد کیرک گارڈ (Kierkgaurd) نے رکھی جس نے فرد کی ذات کو زیادہ اہمیت دی۔ اس فلسفے کے ابتدائی نقوش ہیڈگر، نطشے، رکلے، کافکا وغیرہ کے ہاں موجود ہیں۔ تاہم ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre) جو فرانس میں اس فلسفہ کا بانی تھا، اس نے بیسویں صدی میں اس فلسفے کو بہت ترویج دی۔

"عالمی فلسفے پر سارتر کے وجودی نظریات کے گہرے اثرات ہیں"[۱]

اس مختصر سے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارا افسانہ مغرب میں پیدا ہونے والی تحریکات، رجحانات، اہم مفکرین اور فکشن نگاروں سے اثر قبول کرتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ اثرات ۶۰ء کی دہائی تک ہی چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے بعد افسانہ خارجی اثرات کی وجہ سے رمزیت اور علامت کو اختیار کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اسلوب کے بہت سے تجربات رونما ہوتے ہیں۔ مشکل اس وقت پیدا ہوئی جب تمام تر افسانے کو علامتی افسانہ قرار دیکر اسے سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ حالانکہ بہت

۱۔ انور جمال "ادبی اصطلاحات" ۔ نیشنل بک فاؤنڈیشن ۔ ۱۹۹۳ء ۔ ص ۱۳۳

افسانہ نگار محض تشبیہ سے کام لے رہے تھے۔ اسی طرح تمثیلی افسانے کو بھی علامتی افسانہ سمجھا گیا۔ شاعرانہ اسلوب بھی علامتی قرار پایا مگر سب سے بڑا ظلم یہ ہوا کہ ہر وہ کہانی جو چاہے عجز بیان کی وجہ سے عدم ابلاغ کا شکار ہو، علامتی افسانہ کہی جانے لگی۔ یہی سبب ہے کہ جس نے نئے افسانے پر دشنام کے دروازے کھول دیے۔

ایک حد تک یہ بات درست ہے کہ اس میدان میں بعض فیشن پرست لوگ بھی داخل ہو گئے تھے جن کی کہانیوں کے پیچھے نہ کوئی تجربہ تھا، نہ کوئی فکر تھی اور نہ ہی انہیں زبان کا کوئی شعور حاصل تھا۔ نتیجۃً ایسے افسانے جو محض فیشن کے لیے لکھے گئے اور جنہوں نے اپنے تحفظ میں Anti-Story کا لفظ استعمال کر کے اپنے آپ کو منوانے کی کوشش کی۔ اس سب سے بھی اس تصور کو تقویت ملی کہ نیا افسانہ محض ایک پہیلی ہے۔

"علام نگاری میں جدید افسانہ نگاروں کی ناکامی کی اصل وجہ ان کا عجز اظہار و بیان ہے۔ نوآموز افسانہ نگاروں نے علامتی اور تجریدی افسانہ لکھنا بڑا آسان سمجھ لیا ہے لیکن یہ آسان نہیں............علامت نگاری میں مہارت نہ ہونے کے باعث جدید افسانہ نگار ابہام کا شکار ہو جاتا ہے اور اسی طرح اس کا افسانہ ناقابل فہم بن جاتا ہے۔"[1]

ایک اور جگہ شہزاد منظر کہتے ہیں۔

"زیادہ تر علامت پسند افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ وہ علامتی طرز اظہار کے شوق میں فن افسانہ نگاری کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کر دیتے ہیں............اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کے افسانے سے افسانویت ختم ہو جاتی ہے اور اپنے افسانوں کو زیادہ سے زیادہ مبہم،

۱۔ شہزاد منظر "اردو افسانے میں جدیدیت" مشمولہ اوراق، لاہور۔ دسمبر ۱۹۶۹ء۔ ص ۵۲

غیر واضح اور پر اسرار بنانے کی کوشش میں ان کا افسانہ معمہ بن جاتا ہے۔"[۱]

Anti-Story" مغرب کی ایک ایسی تحریک ہے جس کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ افسانے میں کہانی موجود ہی نہ ہو بلکہ یہ ہے کہ افسانویت غیر ضروری طور پر زیادہ نہ ہو۔ اسی لیے شہزاد منظر بعض نئے افسانہ نگاروں پر تنقید کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"جدید افسانہ نگاروں نے تہیہ کر رکھا ہے کہ افسانہ خواہ کوئی بھی صورت اختیار کرے لیکن روایتی افسانہ نہ بنے۔ چنانچہ انہوں نے مغرب کی تقلید میں اینٹی۔ سٹوری (Anti-Story) کی اصطلاح استعمال کرنا شروع کر دی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے افسانہ نگاری کے فارم کو مسخ کرنے کے لیے ایک نظریاتی جواز تلاش کر لیا ہے۔"[۲]

چونکہ ۷۰ء کی دہائی میں افسانہ بہت زیادہ لکھا گیا ہے اور پھر یہ بہت سے تجربات سے بھی گزرا۔ اس لیے اچھے اور برے کی آمیزش بھی بہت زیادہ ہے۔ کہاں تو یہ عالم تھا کہ روایتی افسانہ بام عروج پر تھا اور کہاں یہ عالم ہوا کہ ایک دوسری انتہا علامت نگاری عروج پر پہنچ گئی۔ قاری بیچارے کی تو اتنی تربیت ہی نہیں تھی کہ اس تک ترسیل (Communication) ہوتی۔ نقاد بھی کلیوں اور فارمولوں کی مدد سے نئے افسانے کو سمجھنے کی کوشش میں اکثر و بیشتر مخمصے کا شکار ہو گئے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی تو اس حد تک آگے بڑھے کہ انہوں نے تمام تر علامتی افسانے کو ایک "منفی رجحان" قرار دے دیا۔ ان کے مضمون کے اہم جملے یہ ہیں۔

"جدید افسانہ نگار ذہنی و تخلیقی سطح پر بے سمتی کا شکار ہیں" "یہ بھی محسوس

۱۔ شہزاد منظر "اردو افسانے میں رمز و علامت کا استعمال" مشمولہ اوراق، لاہور۔ جنوری ۱۹۷۰ء۔ ص ۶۱

۲۔ شہزاد منظر "جدید اردو افسانہ" ۔ ص ۵۳

ہوتا ہے کہ ہمارے جدید افسانہ نگار کے پاس نہ کوئی موضوع ہے اور نہ اسے حقیقی مسائل کا شعور ہے" "اسے یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ وہ کس کے لیے لکھ رہا ہے اور کیوں لکھ رہا ہے۔"[1]

ڈاکٹر جمیل جالبی کی یہ آراء بہت حد تک انتہا پسندانہ لگتی ہے۔ ناقد کے لیے ہمدردانہ رویہ اختیار کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ آپ ایک ہی سانس میں تمام تر علامتی افسانے کو "منفی رجحان" کہہ کر الگ ہو جائیں۔ انہوں نے ان خارجی حالات کو پیش نظر رکھنا ضروری نہیں سمجھا جن میں علامتی افسانہ پیدا ہوا اور اس کا ارتقاء ہوا، انور سدید نے اس رائے کے جواب میں بالکل درست کہا ہے:

"بلاشبہ بعض افسانہ نگار عرفان فن حاصل کرنے سے قبل ہی علامت کے مشکل اور ادق تخلیقی تجربات کرنے لگے ہیں اور وہ حقیقت کی تہہ دار کیفیت کو پوری اجاگر نہیں کر پاتے۔ لیکن اس بطلان کی زد میں سب افسانہ نگاروں کو شامل کرنا اور علامت نگاروں کے پورے قافلے کو رخت و بود کر دینا مناسب نہیں۔"[2]

قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے میں جو نئے رجحانات پیدا ہوئے تھے۔ ان کے ارتقائی سفر کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ اردو کا نیا افسانہ بڑی تیزی سے مقبول ہوا اور نئی تجربات سے گزرا۔ اس پر مثبت اور منفی ہر طرح کے اثرات پڑے۔ ۷۰ء کی دہائی کے بعد اگرچہ اس تواتر اور تسلسل سے نئے نام، نئے افسانے کا حصہ نہیں بنے۔ مگر ۶۰ء اور ر۷۰ء کی دہائی کے نمایاں افسانہ نگار اب بھی موجود ہیں اور

۱۔ جمیل جالبی "سوال یہ ہے: علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان" ۔ مشمولہ اوراق، لاہور۔ مارچ، اپریل ۱۹۸۴۔ ص ۱۰

۲۔ انور سدید "سوال یہ ہے: علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان" ۔ ص ۳۰

اپنی کاوشیں جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ۸۰ء کی دہائی تک تو یہ سفر تیزی سے جاری تھا۔ اب اس صدی کے اختتام تک جو نئی نسل سامنے آرہی ہے اس کا رجحان روایتی افسانے کی طرف ہے۔ مگر اسے گذشتہ علامتی افسانے نے یہی فائدہ پہنچایا ہے کہ اب فکشن کی نسل میں پہلے سے زیادہ دبازت اور فصاحت آگئی ہے۔ دوسری بڑی تبدیلی جو پیدا ہوئی وہ بعض علامتی افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی کے عنصر کی واپسی ہے۔ اگرچہ نئے افسانے کا زور اب کم ہورہا ہے مگر ترقی پسند تحریک کی طرح وہ اپنے پیچھے ایک خزانہ چھوڑ گیا ہے جسے کاٹ کباڑ میں سے الگ کرنے کا کام نقادوں کے ہاں جاری ہے۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل

سورج کے دیس میں اردو کا چاند

۳۱ مارچ ۱۹۹۵ء کو جاپان میں اردو زبان و ادب کا ایک دور اور اردو زبان کی تدریس و تعلیم کی روایت کا وہ تسلسل ختم ہو گیا، جس میں اردو زبان کی تعلیم کی بنیاد ۱۹۰۸ء میں قائم ہوئی تھی اور اسے ہندوستان کے مشہور انقلابی رہنما مولوی برکت اللہ بھوپالی نے بنیادیں فراہم کی تھیں۔ لیکن ایک عرصہ کے بعد پروفیسر آرگامو نے اس کی تدریس کے شعبہ کو اس قدر استحکام اور وسعت بخشی تھی کہ وہ حقیقی معنوں میں یہاں کے ''بابائے اردو'' کہلائے اور اس ضمن میں گزشتہ نسل کی نمائندگی کرتے رہے۔ پھر ان کے بعد کے دور میں ان کے منصب پر ان کے شاگرد رشید پروفیسر سوزوکی تاکیشی نے فائز ہو کر نہ صرف اردو زبان کی تدریس و تعلیم کو وسعت دی بلکہ اپنے مجموعی کارناموں اور اردو زبان و ادب سے اپنی مثالی وابستگی اور خاص نسبت و تعلق کے باعث وہ پروفیسر گاموکے حقیقی جانشین کے طور پر جاپان کے ''بابائے اردو'' ہونے کی حیثیت سے بھی سرفراز اور متعارف ہوئے۔

پروفیسر گاموکی خدمات اور دلچسپیوں کا دائرہ متنوع رہا، وہ اردو زبان و ادب کے علاوہ فارسی زبان و ادب اور علوم اسلامیہ سے بھی دلچسپی رکھتے تھے، لیکن پروفیسر سوزوکی نے خود کو تمام تر اردو زبان و ادب کی تدریس و تعلیم، اس کے لیے ضروری تدریسی و نصابی مواد کی ترتیب و تیاری اور پھر اردو کے نمائندہ ادب اور بالخصوص افسانوی ادب کو جاپان میں متعارف کرانے کے لیے وقف کر دیا۔

میں نے اپنے جاپان کے سات سالہ قیام مارچ ۱۹۹۳ء تا مارچ ۲۰۰۰ء میں پروفیسر سوزوکی کو بہت قریب سے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ ان سے روزمرہ کی راست اور بے تکلفانہ ملاقاتیں اسی عرصہ میں ہوئیں، لیکن ان سے میری واقفیت اور شناسائی کی مدت خاصی طویل بلکہ اس زمانہ سے

ہے، جب میں خود طالب علم تھا اور سوزوکی صاحب کے ایک دو مضامین میری نظر سے گزر چکے تھے۔ پھر ۱۹۷۰ء کے آس پاس میرے دو تین جاپانی شاگردوں اور ان کے ذریعہ متعارف ہونے والے دیگر جاپانی دوست سوزوکی صاحب کے قدرے تفصیلی تعارف کا باعث بنے۔ اسی زمانہ میں پروفیسر سوزوکی نے پاک و ہند کا ایک طویل سفر کیا اور کراچی تشریف لائے تو ان سے پہلی ملاقات نے مجھے ان کی شخصیت کی دلآویزی کو قریب سے محسوس کرنے کا موقع دیا۔ یہ ایک مختصر ملاقات تھی اور اس کے بعد ۱۹۷۷ء تک سلام و پیام سے بڑھ کر ان سے کوئی ربط نہ رہا۔ اس سال وہ اپنے طالب علموں کو ساتھ لے کر پاکستان کے دورے پر کراچی تشریف لائے تو ایک پورا دن ان کے ساتھ گزارنے اور کراچی سے ٹھٹھہ اور مکلی تک کے سفر نے انھیں قریب سے دیکھنے اور ان کی شخصیت کو سمجھنے کا خوب موقع فراہم کیا۔ اس وقت ان کی شخصیت میرے لیے کم گو، متین اور پروقار صفات کی حامل تھی اور اس ملاقات میں ایسے ہی تکلفات حاوی رہے تھے۔ خود میرے اپنے مزاج میں بھی ان تکلفات کو جلد پاٹنے اور فاصلہ کم کرنے کی صفت موجود نہ ہونے کے باعث یہ تکلفات جاپان میں ان سے راست اور بے تکلفانہ ملاقاتوں کے شروع ہونے تک برقرار رہے۔ اس عرصہ میں میرے لیے ممکن تھا کہ کچھ سال پہلے جاپان چلا جاتا، لیکن اٹلی چلے جانے کے باعث اور وہاں سے واپسی کے بعد نجی معاملات اور مسائل میں گھر جانے کے باعث "جامعہ ٹوکیو برائے مطالعۂ خارجی" میں مہمان پروفیسر کے طور پر مارچ ۱۹۸۹ء سے مدعو کیے جانے کے باوجود، میں نے اپنے پیش رو کے لیے وہاں جانے کا راستہ کھلا چھوڑ دیا اور یوں مارچ ۱۹۹۳ء تک میرا جاپان جانا ملتار ہا اور سوزوکی صاحب سے ربط و تعلق محض مراسلت تک محدود رہا۔

جاپان کی سرحد پر قدم رکھنے کے بعد اپنے متعدد جاپانی احباب میں، جو اس وقت ائرپورٹ تشریف لائے تھے، میری نظر سب سے پہلے سوزوکی صاحب پر پڑی تھی اور اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ میں نے انھیں مجھ کو دیکھ کر بے اختیار اچھلتے اور میری طرف اشارہ کرتے دیکھا۔ اس وقت سوزوکی صاحب سے کوئی ۱۶ سال کے بعد سامنا ہو رہا تھا اور اس عرصہ میں میری ہیئت و جسامت میں خاصی

تبدیلی بھی آ چکی تھی- اس وقت جو دیگر جاپانی احباب وہاں آئے تھے، ان سے سال دو سال بعد بالعموم ملاقات ہوتی رہتی تھی، لیکن ان سب سے قطع نظر سوزوکی صاحب کا مجھے پہچان لینا اور اس التفات کا ان کا بے ساختہ اظہار بے تکلفی میرے لیے حیران کن اور پر کشش رہا- پھر اسی دن ان سے شام تک کی صحبت نے ان کی شخصیت کے اصل جوہر مجھ پر کھولنے شروع کیے، جن میں وہ ایک خاصی مختلف صورت میں مجھے حیران بھی کرتے رہے اور میرے لیے اپنے میں مزید کشش اور دلآویزی پیدا کرتے چلے گئے- علی الصباح سے شروع ہونے والی یہ محفل'' جامعہ ٹوکیو برائے مطالعات خارجی کے'' مہمان خانہ میں رات دیر تک جاری رہی- سوزوکی صاحب نے وہ پچھلی رات بھی، دیگر مذکورہ احباب کے ساتھ اسی مہمان خانہ میں گزاری تھی، کیوں کہ ان حضرات کے گھر اس قدر فاصلے پر تھے کہ وہ علی الصباح گھر سے راست ائرپورٹ نہ پہنچ سکتے تھے- یہ محض ان حضرات کی وضع داری و مروت تھی کہ بہ پاس خاطر وہ دوسری رات بھی دیر تک شریک محفل رہے- یہیں یہ بھی معلوم ہوا کہ سوزوکی صاحب نے پچھلا سارا دن یونیورسٹی کے اس کمرے کی تن تنہا صفائی کی تھی، جسے میرے تصرف میں آنا تھا اور جو اس وقت میرے پیش رو کے استعمال میں تھا- جاپان میں صفائی کا کام بھی ہر فرد کو خود کرنا پڑتا ہے اور جب گھر یا کمرہ خالی کرنا ہوتا ہے تو اسے ہر طرح صاف کر کے واپس کرنا اخلاقاً لازمی سمجھا جاتا ہے- لیکن میں نے سنا کہ میرے پیش رو نے اس ذمہ داری سے نہ معلوم کیوں پہلوتہی کی تھی، چناں چہ ان کا کام سوزوکی صاحب نے انجام دیا اور ایک لحاظ سے مجھے شرمندہ کر دیا- بعد میں بھی میں بارہا ان کے سامنے شرمسار ہوتا رہا ہوں- میں دو سال تک جامعہ میں انھیں تقریباً ہر روز ہی دیکھتا اور محسوس کرتا رہا- انھیں قریب سے دیکھ کر یہ یقین ہوتا گیا کہ ایسے انسان اب اس دنیا میں کچھ زیادہ نہ ہوں گے- اگرچہ دنیا بہت بڑی ہے اور میں نے اس وسیع دنیا کو بھی بہت دیکھ لیا ہے- اس دنیا میں اکثریت اچھے انسانوں ہی کی ہے اور ان میں بھی زیادہ اچھے انسانوں کی کمی نہیں —— لیکن سوزوکی صاحب کچھ اور ہی ہیں!

میں نے اردو کے بہت بڑے بڑے اور مثالی عاشق دیکھے ہیں، جن کا اوڑھنا بچھونا اردو، جن

کا جینا مرنا اردو کے ساتھ اور جن کا مقصد حیات اردو بھی رہا —— لیکن سوزوکی صاحب بھی خوب ہیں- اردو کی دنیا سے بہت دور، لیکن سرتاپا اس کے عشق میں ڈوبے ہوئے- میں نے دیکھا کہ ان کی زندگی کے دو عشق ان پر کسی نہ کسی صورت میں حاوی اور طاری نظر آتے ہیں- ان میں سے ایک عشق انھیں اردو سے ہے اور دوسرا پاکستان سے- انھوں نے اپنی پچھلی چالیس سالہ زندگی انھی دو کے عشق میں بسر کردی- شادی بھی انھوں نے خاصی تاخیر سے کی اور اتنی تاخیر سے کی جب ان کے اعزا و اقربا اور نیازمند ان کی زندگی کے اس پہلو سے تقریباً مایوس ہو چکے تھے- یہ تاخیر شاید اس لیے ہوئی کہ ترجیحات میں اردو سے ان کا عشق ایک عرصہ تک تنہا ان کی زندگی پر حاوی رہا-

چالیس برسوں سے سوزوکی صاحب اپنے ملک میں اردو کی ایک علامت بن کر جی رہے ہیں- ان کا واحد پیشہ اور مشغلہ یہاں اردو پڑھانا اور اردو عام کرنا رہا- ان کے ملک میں اب ان کے شاگرد سینکڑوں کی تعداد میں چھوٹی سی ایک اردو دنیا آباد کیے ہوئے ہیں اور انھیں یہاں بابائے اردو سمجھتے ہیں- یہ سوزوکی صاحب ہی کا فیض ہے کہ اردو کے پونے دو سو کے قریب ممتاز افسانے اور ناول جاپانی زبان میں منتقل ہو چکے ہیں اور اردو افسانہ اب یہاں اس قدر متعارف ہے کہ یہاں کے افسانوی ادب کے بہت موقر انتخاب میں بھی جگہ پاتا ہے- "جامعہ ٹوکیو برائے مطالعاتِ خارجی" میں "مجلس اردو ادب" کے زیرِ اہتمام سوزوکی صاحب برسوں سے "اردو ادب" کے نام سے ایک مجلہ مرتب کرتے رہے ہیں جو یہاں اردو کے نمائندہ ادب کو جاپانی زبان میں منتقل اور عام کر رہا ہے- یہ مجلہ انھیں اس لیے جاری کرنا پڑا کہ ایک اور "مجلہ ہندوستانی ادب" بھی انھی کی ادارت میں اس جامعہ سے شائع ہوتا تھا، لیکن سوزوکی صاحب کے باعث اس میں اردو کا پلڑا بھاری دیکھ کر یہاں کے ہندی والوں نے جب ناگواری کا اظہار کیا تو سوزوکی صاحب نے اردو کی مدافعت میں "اردو ادب" جاری کرنا مناسب سمجھا- پھر ان کی ایک ایسی ہی مدافعانہ کوشش کے باوصف جامعہ ٹوکیو میں شعبۂ اردو قائم رہا ورنہ تقریباً پچیس برس قبل اسے شعبۂ ہندی میں ضم کردیے جانے کا اہتمام ہو چکا تھا- اس کے لیے مبینہ طور پر متعدد ترغیبات اور لالچ کے باوجود سوزوکی صاحب نے شعبۂ اردو کی مستقل حیثیت کو ختم نہ ہونے دیا اور اس کی بقا کا

بدباندھے رکھا- پھر اپنی خصوصی توجہ اور مستقل لگن سے اس شعبہ کے معیار کو قائم کرنے اور اس میں
اپنی روایت کے قائم کرنے کے لیے خود کو وقف کر دیا کہ جن کے سبب یہ نہ صرف جامعہ ٹوکیو میں بلکہ
یہاں کی دیگر جامعات کے شعبہ ہائے اردو اور اپنے ہمسر شعبوں سے اپنی کارکردگی، سرگرمیوں اور
معیار و نتائج کے لحاظ سے کچھ آگے ہی رہا ہے- اب جاپان میں اردو کا یہ ظلِ جلیل ایک بہت ضخیم
"اردو جاپانی لغت" کی تدوین میں ہمہ تن غرق ہے- اردو زبان کی قواعد پر مطبوعہ اشاعتوں پر
نظر ثانی و اضافہ کا متواتر اہتمام اس پر مستزاد ہیں-

سوزوکی صاحب نے اپنے ملک میں اردو اور پاکستان کو متعارف کرانے کے لیے دوسو سے زیادہ
مضامین و مقالات تحریر کیے ہیں- ان کی متعدد تالیفات، جن میں درسی کتب اور مفید لغات شامل ہیں،
یہاں اردو کی تدریس و تعلیم کو عام کرنے کا ایک بہت بڑا وسیلہ اور ماخذ بنے ہیں- ادب کے تعلق سے ان
کے کاموں میں ۷۵ کے قریب اردو کے منتخب و نمائندہ افسانوں کے تراجم اور بالخصوص غزل کی تاریخ و
تفہیم پر ان کے مقالات نے جاپان میں نہ صرف اردو ادب کے فہم و مطالعے کی ایک مستحکم روایت قائم کی
ہے بلکہ دیگر لکھنے والوں کے لیے رہنمائی و ترغیب کا کام بھی کیا ہے- تحریر و گفتگو میں زبان کی نزاکتوں
اور روزمرہ و محاوروں کا جو التزام ان کے ہاں نظر آتا ہے، وہ قابلِ تحسین بلکہ مثالی ہے- ان کے دفتر یا
کمرے میں لوگ موجود ہوں اور کوئی اردو بولنے والا بھی شامل ہو تو پھر وہ ہر ایک کو، چاہے وہ طلبہ ہی
کیوں نہ ہوں، ٹوک ٹوک کر اردو بولنے پر مجبور رکھتے ہیں- خواہ وہ رک رک کر ٹوٹی پھوٹی اردو ہی کیوں
نہ بولیں- وہ جس طالب علم میں بھی اردو سے شغف یا دلچسپی دیکھتے، اس کا دل بڑھاتے اور کوشش کرتے
کہ اس کا تعلق اردو سے کسی طرح برقرار رہے- ان کی اس حوصلہ افزائی اور دلچسپی کے باعث ان کا کمرہ
بالعموم موجودہ اور سابق طلبہ سے آباد رہتا- آئے دن دور دور سے سابق طلبہ بھی ان سے ملنے کے لیے
آتے رہتے- جب کہیں کوئی کامیابی حاصل کرتا یا ملازمت پاتا، وہ سوزوکی صاحب کو اطلاع دینے ضرور
آتا اور سوزوکی صاحب ایسے طلبہ کی آمد اور ان سے ایسی اطلاعات سن کر بے حد مسرور ہوتے، اپنے
رفقا کو سناتے اور اس طالب علم کی خوشی کو اسی وقت کسی طرح منانے کا ضرور اہتمام کرتے-

اپنے ملاقاتیوں اور مہمانوں کی آمد پر وہ بہت خوش ہوتے اور خوب خاطر تواضع کرتے - جب بھی کسی مہمان کی آمد کا امکان رہتا ــــ اور بالعموم ایسا جامعہ کی تقریبات کے موقع پر ضرور ہوتا ــــ سوزوکی صاحب پیش بندی کے طور پر صبح ہی سے ان کی تواضع کا اہتمام کر رکھتے - اور جب کبھی متوقع مہمان نہ آتے تو مایوسی کا ایک سایہ سا ان کے چہرے پر لہراتا رہتا - ایسا بالعموم پاکستانی سفارت خانہ کے افسران کی جانب سے ہوتا - بہت کم ایسے مواقع آتے ــــ بلکہ میرے ابتدائی دو برسوں کے تجربہ میں صرف دو مرتبہ ایسا ہوا کہ ایک سال صرف ایک نوجوان افسر اور دوسرے سال ان کے علاوہ ایک اور افسر تشریف لائے ــــ اور وہ بھی غالباً اس تکلف میں آئے کہ اس وقت سفیر صاحب کو بھی تشریف لانا تھا - اس دن سوزوکی صاحب کی خوشی صاف عیاں تھی - مجھے لگ رہا تھا ان کی یہ خوشی سفیر صاحب کی غیر متوقع آمد کے باعث تھی کیوں کہ وہ سفیر حضرات کی طرف سے پر امید نہ رہتے تھے - ایک موقع پر دورانِ گفتگو، غیر ارادی طور پر سوزوکی صاحب کی زبانی پتہ چلا کہ آج تک پاکستانی سفارت خانہ کی کسی تقریب میں نہ انھیں مدعو کیا گیا، نہ انھیں کسی قابل سمجھا گیا، جب کہ تعلق نہ ہونے کے باوجود بھارتی سفارت خانہ کا رویہ سوزوکی صاحب اور شعبہ کے دیگر اساتذہ سے مختلف رہا - وہ وہاں مدعو بھی کیے جاتے رہے اور سفارتی لٹریچر بھی انھیں بالعموم بھیجا جاتا رہا - اس صورت حال اور رویوں کے اس فرق پر کبھی سوزوکی صاحب نے کوئی حرفِ شکایت زبان سے ادا نہیں کیا، لیکن آنکھیں بہت کچھ بول دیتی ہیں اور ایسا وقت میرے لیے بڑا تکلیف دہ اور شرمندگی کا باعث بن جاتا - وہ اپنے جذبات و احساسات چھپانے اور قابو رکھنے پر پوری طرح قادر ہیں - اس کا ایک سبب غالباً یہ بھی ہے کہ وہ اپنی ساری زندگی سخت محنت اور حد درجہ مشقت کے عادی رہے ہیں اور خراب سے خراب حالات اور سخت سے سخت مصیبت کو بھی بآسانی جھیل جانے کی تربیت رکھتے ہیں - پیشہ اور عام زندگی کے معاملات کے لحاظ سے درس و تدریس اور تصنیف و تالیف میں مشغول رہے، لیکن ذاتی مشاغل میں کھیل اور جوڈو کراٹے سے بھی دلچسپی رہی اور اپنی جامعہ میں، وابستگی کی آخر مدت تک، وہ جوڈو کلب کے مشیر نامزد رہے - میں نے کبھی انہیں لفٹ میں سوار ہوتے نہیں دیکھا، بلکہ وہ لفٹ کا سہارا لینے کو یکسر ناپسند کرتے ہیں - ہمیشہ سیڑھی استعمال کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میں اپنی مرضی سے کبھی لفٹ میں سوار نہیں ہوا -

میں نے ان کے صبر و برداشت کو کئی صورتوں میں دیکھا اور بہت سے واقعات سنے بھی ہیں۔ ایک دو واقعات ان کے ایک دیرینہ دوست اور رفیق پروفیسر ماتسوؤ آرا سناتے ہیں۔ ان کے یہ دوست دہلی کے آثار قدیمہ پر دو نہایت ضخیم تاریخی و تحقیقی کتابوں کے مصنف ہیں اور ان موضوعات کی تحقیق کے ضمن میں بارہا بھارت کا سفر کر چکے ہیں۔ سوزوکی صاحب کئی بار سفر میں ان کے شریک رہے۔ پروفیسر آرا بتاتے ہیں کہ ایک بار دہلی میں وہ سخت بیمار ہو گئے اور اس حد تک بیمار ہوئے کہ فریش ہو گئے۔ اس سارے عرصہ میں سوزوکی صاحب ان کی تیمارداری کا فرض اس طرح نباہتے رہے کہ شاید کوئی اور نہ نباہ سکے۔ وہ بس انہی کے ہو کر رہ گئے۔ یہاں تک کہ رات کے کسی بھی پہر اگر پروفیسر آرا غشی کی کیفیت سے باہر نکلتے، ان کی آنکھ کھلتی تو وہ ہر لمحہ سوزوکی صاحب کو اپنے بستر کے پاس بیٹھا اپنی طرف ہمہ تن متوجہ پاتے۔

ایک دوسرا دلچسپ واقعہ بھی وہ سناتے ہیں، جو اسی طرح سوزوکی صاحب کی وضع داری و مروت کا مظہر ہے۔ اپنے اسی قسم کے ایک سفر کے دوران یہ دونوں گلبرگہ پہنچے اور وہاں کچھ دن قیام کیا۔ ان کی آمد سے فائدہ اٹھا کر وہاں کی اردو انجمنوں اور ادیبوں و شاعروں نے ان کے اعزاز میں تقریبات اور ایک مشاعرہ رکھ لیا۔ مشاعرہ اسی شب تھا، جس دن شام کو وہ دونوں گلبرگہ پہنچے۔ ان کا سارا دن سفر میں گزرا اور سفر چونکہ تکلیف دہ تھا، اس لیے جب وہ دونوں گلبرگہ پہنچے تو تھکن سے اس قدر چور تھے کہ رات کا کھانا بھی ان کے لیے کھانا مشکل ہو گیا۔ ایسی حالت میں رات گئے مشاعرہ شروع ہوا اور سوزوکی صاحب بہ اصرار صدر بنا دیے گئے۔ سوزوکی صاحب طبع موزوں رکھتے ہیں۔ جاپانی میں تو باقاعدہ شاعری کرتے ہیں لیکن اردو میں بھی گاہے گاہے کہہ لیتے ہیں اور سوز تخلص کرتے ہیں۔ اس کے باوجود اپنی انکساری اور شہرت سے گریز کی اپنی طبیعت کے باعث محفلوں میں سنانے سے گریزاں رہتے ہیں۔ کسی محفل مشاعرہ کی صدارت تو ان کے مزاج سے بہت دور کی بات ہے۔ اور پھر ایسی شدید تھکن کی حالت میں تو یہ ان کے لیے صبر آزما ہی ہو گی۔ پروفیسر آرا کہتے ہیں کہ وہ تو مزید برداشت نہ کر سکے اور تمام تر اخلاق و مروت کو بالائے طاق رکھ کر انھوں نے منتظمین سے اجازت چاہی اور ہوٹل جا کر بے سدھ سو گئے۔ انھیں صبح پتہ چلا کہ اس تھکن اور اذیت کے باوجود سوزوکی صاحب

صبح تک مشاعرہ میں بیٹھنے اور صدارت کرنے پر مجبور رہے- اس پر ستم یہ کہ جب وہ مشاعرہ گاہ سے باہر نکلے تو انھیں پتہ چلا کہ ان کا جوتا کسی ضرورت مند نے اچک لیا- چناں چہ وہ برہنہ پا ہوٹل تک چل کر آئے- یہ روداد خود سوزوکی صاحب نے آرا صاحب کو سنائی اور اس وقت ایک مسکراہٹ ان کے چہرے پر کھل رہی- یقیناً ان کی یہ وہ مخصوص مسکراہٹ ہوگی جو کسی کا دل رکھنے کے سبب ان کے چہرے پر اکثر کھل آتی ہے- ایسی مسکراہٹ میں نے بارہا ان کے چہرے پر بھی دیکھی ہے- ورنہ وہ نام ونمود، شہرت اور صدارت ایسی ہر چیز سے بہت دور رہتے بلکہ فرار حاصل کرتے ہیں-

ان ہی دنوں کی بات ہے، ایڈنبرا میں اردو حلقہ کے ایک سرکردہ رکن ٹوکیو تشریف لائے اور سوزوکی صاحب سے متعارف ہوئے اور اس حد تک ان کی خدمات کے معترف ہوئے کہ ایڈنبرا واپس جا کر وہاں کی اردو انجمن میں ایک تحریک پیش کی کہ وہ انجمن اپنی ایک دیرینہ روایت کے تحت — کہ جس میں ہر سال دو سال میں وہ اردو دنیا کی کسی مناسب شخصیت کو اردو کے باب میں اس کی خدمات کے اعتراف میں ایک ایوارڈ دیتی ہے، سوزوکی صاحب کو بھی ایوارڈ پیش کرے- ان کی تجویز پسند کی گئی لیکن اس ضمن میں جب پیش رفت اور اعلان کے لیے سوزوکی صاحب سے ان کی زندگی کے احوال وکوائف کی تفصیلات اور ان کی ایڈنبرا آمد کے لیے رجوع کیا گیا تو سوزوکی صاحب نے خاموشی اختیار کرلی- چناں چہ بات آگے نہ بڑھ سکی-

شہرت، نام ونمود اور جاہ ومنصب میں ایسی کشش ہوتی ہے کہ شاذ ہی کوئی ان سے ایسا گریزاں ہوتا ہے، جیسا کہ سوزوکی صاحب- ورنہ بالعموم اگر کوئی کچھ کرتا ہے تو کہیں زیادہ ستائش اور صلے کی تمنا میں رہتا ہے اور اسی حوالے سے قوم اور قومی اداروں سے شکایت کا ایک طومار برلب رہتا ہے- سوزوکی صاحب یکسر مختلف ہیں- جائز ستائش اور صلے سے بھی بے نیازی بلکہ انکار میں نے ان ہی میں دیکھا — اور میں خود ایک بار بڑی مشکل صورت حال سے دوچار ہوا- سوزوکی صاحب کی اردو اور پاکستان کے لیے خدمات کا جو صلہ پاکستان کی جانب سے انھیں بہت پہلے مل جانا چاہیے تھا — وہ بہت تاخیر سے انھیں ملا- مجھے سوزوکی صاحب کو قریب سے دیکھنے کے بعد اس کا شدید احساس ہوتا رہا- یہ

کام جاپان میں پاکستانی سفارت خانے کا تھا کہ وہ پیش قدمی کرتا اور سوزوکی صاحب کی خدمات سے ملک کے متعلقہ اداروں کو آگاہ کرتا — تاکہ اس ضمن میں پیش رفت ہو سکتی۔ میں نے ایک دو مواقع پر بہ اصرار سفارت خانے کے ایک دو مناسب افسران کو اس جانب متوجہ کیا اور بالآخر قائل بھی کرلیا۔ چناں چہ سوزوکی صاحب کی خدمات کی تفصیلات یکجا کرنے کا کام میرے ہی سپرد ہوا۔ یہ کام بھی مشکل تھا۔ سوزوکی صاحب سے ان تفصیلات کو حاصل کرنا، ان کے مزاج کے باعث ممکن نہ تھا۔ لہٰذا حیلے بہانے سے کچھ ان سے کچھ ان کے قریبی احباب اور کچھ یونیورسٹی کے ریکارڈ سے دو تفصیلات یکجا کیں اور یوں یہ مرحلہ پورا ہوا اور بصد مسرت اسی سال سوزوکی صاحب کو ستارۂ امتیاز دیے جانے کا اعلان ہو گیا۔ لیکن اصل مشکل اس وقت پیش آئی جب اس اعزاز کی اطلاع انھیں دی گئی۔ وہ بہت جز بز ہوئے — اور لینے سے انکار کا عندیہ دے دیا کہ "میں اس قابل نہیں تھا، یہ اعزاز کسی مستحق کو ملنا چاہیے......" جیسے عذر کر کے انھوں نے سفارت خانے کے متعلقہ افسران کو پریشان کر دیا۔ سوزوکی صاحب کا انکار ان افسران کے لیے منصبی مشکلات کا سبب بن جاتا۔ میں ان دنوں تعطیلات کے باعث سفر میں تھا، جاپان میں نہ تھا۔ چناں چہ رخصت سے واپسی کے بعد ایک سفارتی افسر نے مجھ سے رجوع کیا۔ میں نے سوزوکی صاحب سے تفصیلی ملاقات، بلکہ ملاقاتوں میں انھیں راضی کرنے کی انتہائی کوشش کی، لیکن ناکام رہا۔ یہاں تک کہ مجھے دکھ بھی ہوا اور میں نے کہہ دیا کہ "آپ کے انکار سے میرے ملک وقوم کی توہین بھی ہو سکتی ہے"۔ پھر بھی بظاہر سوزوکی صاحب پر کوئی اثر نہ ہوا۔ میں نے سفارت خانے کو اپنی ناکامی سے مطلع کر دیا۔ پھر باہمی صلاح مشورے سے سوزوکی صاحب کے ایک بہت دیرینہ پاکستانی دوست عمر دراز خان صاحب سے، جو اب مرحوم ہو چکے ہیں، رجوع کیا گیا۔ معلوم نہیں خان صاحب نے کس طرح سوزوکی صاحب سے گفتگو کی کہ بالآخر سوزوکی صاحب رضامند ہو گئے — لیکن اس طرح کہ نہایت خاموشی سے عین وقت پر اسلام آباد پہنچے اور اسی خاموشی سے اعزاز وصول کر کے ٹوکیو واپس پہنچ گئے — ان کی اسلام آباد روانگی سے کچھ دن قبل میں نے عرض کیا کہ آپ ایک عرصے سے پاکستان نہیں گئے، موقع مناسب ہے، کچھ

دن کراچی اور لاہور بھی تشریف لے جائیں، وہاں آپ کے مداح بے حد خوش ہو جائے اور سب سے آپ کی ملاقات بھی ہو جائے گی، لیکن سوز وکی صاحب ساکت رہے اور راضی نہ ہوئے — صاف ظاہر ہو رہا تھا کہ وہ بادلِ نخواستہ یہ اعزاز قبول کر رہے ہیں- بے نیازی کی ایسی مثالیں تو شاذ ہی کہیں تلاش کی جاسکیں-

میں نے ایک موقع پر دیکھا کہ جامعہ ٹوکیو میں ایک مشاعرہ وہاں میری موجودگی میں پہلی بار منعقد ہوا- تمام سامعین نے سوز وکی صاحب سے صدارت کے لیے اصرار کیا- چناں چہ بہ مشکل وہ راضی تو ہوئے لیکن اس طرح کہ اپنی کرسی شہ نشین سے ہٹا کر کنارے ایک گوشے میں لے گئے اور وہیں بیٹھے بظاہر صدارت کرتے رہے اور کہا کہ درمیان میں صدارت کی کرسی پر بیٹھ کر میں خود کو اور چھوٹا محسوس کروں گا- جامعہ میں وہ شعبۂ اردو کے صدر رہے، لیکن آخری دو سالوں میں، میں دیکھتا رہا کہ وہ شعبہ کے رسمی معاملات اور صدارت کے فرائض سے گریزاں ہی رہے- بظاہر وہ صدر رہے لیکن متعلقہ تمام معاملات اور ذمہ داریاں اور اپنی نمائندگی کا فریضہ انھوں نے اپنے جانشین پروفیسر اسادا یوتاکا کے سپرد کر رکھا تھا، تاکہ اس طرح اپنے جانشین کی تربیت بھی ہو سکے- یہ میرے لیے بڑی انوکھی مثال ہے- میں تو ایک ایسے معاشرہ میں پلا بڑھا ہوں جہاں ایسی کوئی مثال مجھے نظر نہیں آئی- صرف ایک دو کے بارے میں محض سنا ہے، ورنہ لوگ تو عہدہ اور صدارت کی کرسی مل جائے تو اسے چھوڑنا تو درکنار اگر بہ اعتبار قاعدہ چھوٹ بھی جائے تو اسے دوبارہ پانے یا چھین لینے کے لیے پورا زور صرف کر دیتے ہیں اور پھر جانشینوں کی تربیت تو ایک طرف، انھیں گردانتے بھی نہیں-

میں نے ان کے صبر و ضبط اور برداشت و تحمل کی ایک دو مثالیں اوپر نقل کیں — یہ سب اپنی جگہ، لیکن میں نے انھیں دو مرتبہ چشم پر آب بھی دیکھا ہے! ایک بے خودی کے عالم میں کہ جس میں ڈوبے رہنا بھی انھیں بے حد مرغوب ہے، ایسی حالت میں انسان کے حواس چوں کہ اس کے اختیار میں نہیں رہتے، اس لیے وہ ایسی باتیں بھی بول دیتا ہے، جو عام حالت میں اس کے لیے ممکن نہیں ہوتیں- اسی بے خودی کے عالم میں ایک مرتبہ انھوں نے اپنی آنکھیں نم کیے ہوئے مجھ سے

کہا: "ایک ایسے ملک پاکستان نے ۱۹۶۰ء میں کہ جب خود وہ ملک اپنی بقا کی جد و جہد میں مصروف تھا، اردو کی مزید تعلیم کے لیے وظیفہ دے کر مجھے پاکستان بلوایا اور مسلسل دو سال تک ماہانہ دو سو روپے دیتا رہا۔ یہ اس ملک کا ایسا احسان ہے جسے میں بھول ہی نہیں سکتا۔ ساری زندگی چکاتا رہوں گا، لیکن احسان کا یہ بوجھ اور احساس کم نہیں ہوتا، ختم کیا ہوگا"۔

ایک دوسرے احساس کے تحت بھی میں نے ان کی آنکھوں میں آنسو تیرتے ہوئے دیکھے۔ یوں وہ بڑے مضبوط اعصاب کے مالک ہیں —— لیکن مجھے محسوس ہوا ہے کہ عزتِ نفس کے احساس نے انھیں اندر سے زخمی کر رکھا ہے۔ یہاں اس کا سبب ہمارے لیے باعث ندامت ہے۔ دکھ ہمیں ہونا چاہیے کہ ان کو ان کے عشق کا صلہ کیا ملنا چاہیے تھا —— اور احساس ندامت، ذہنی اذیت اور مالی نقصانات کے علاوہ انھیں ہم نے کیا دیا؟ فی الحقیقت نم دیدہ ہونے کا ان کا دوسرا سبب ہماری قوم کے کردار کا ایک رخ ہے جس کا ذکر یا حوالہ ان کی زبان پر نہیں آتا۔ وہ اپنے مقابل اردو یا پاکستان کی کوئی برائی یا مخالفت سننا پسند نہیں کرتے، الجھ پڑتے ہیں، خود کیا کہیں گے۔ بس بے خودی بہت سے راز کھول دیتی ہے۔ اسی بے خودی میں ظاہر ہوا کہ ایک پاکستانی "استاد" نے ان کے دل کو ایسے زخم لگائے کہ وہ تڑپ اٹھے۔ ان کے وہم و گمان میں بھی نہ ہوگا کہ پاکستانی ایسے بھی ہو سکتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ ان کا سہارا لے کر ان کی ضمانت پر ان موصوف نے اپنے علمی منصوبوں کی اشاعت کے لیے ایک ادارے سے اپنی ایک ضخیم تالیف شائع کرنے کے لیے ایک خطیر رقم حاصل کی اور اسے شائع کر دیا، یہ بھلا ہوا، لیکن دوبارہ بھی انھوں نے ایک اور کتاب کی اشاعت کے وعدے پر زر کثیر وصول کیا، لیکن —— شائع نہ کیا اور پاکستان واپس چلے گئے اور خاموشی اختیار کر لی۔ خطوط کے جواب تک نہ دیے۔ وقت مقررہ کام مکمل نہ ہوا تو ضامن کے لیے یہ پریشانی ہوگئی کہ اس کا جواز کیا پیش کیا جائے؟ ورنہ رقم اپنی جیب سے ادا کی جائے۔ اس رقم کے استعمال کے لیے توسیع شدہ مدت اور سوزوکی صاحب کی سبکدوشی کی مدت دونوں ایک ہی تاریخ کو گزر گئیں۔ مجھے پتہ چلا کہ سوزوکی صاحب نے اپنے دامن کو ہمیشہ کی طرح صاف رکھنے کے لیے، اپنے مزاج کے عین مطابق، موصوف کے ذمہ کی رقم کو اپنی جیب سے ادا کر کے خود اپنی ساکھ

اور ایک پاکستانی ''استاذ'' کے نام کو بدنامی سے بچالیا! ایسے زخم نہ معلوم انھیں اور کتنے لگ چکے ہیں۔ لیکن ایسے زخموں کے باوجود پاکستان اور اہل پاکستان سے وہ ابھی تک، یقیناً اپنی وسعتِ قلبی کے باوصف، بدگمان نظر نہیں آتے۔ شاید یہ عشق کی انتہائی منزل ہے کہ محبوب سے کبھی بدگمانی نہیں ہونے پاتی۔ اس کے باوجود بھی کہ جب انھیں یہ پتہ چلتا کہ ان کے ذاتی کتب خانہ یا جامعہ کے کتب خانہ کی فلاں فلاں کتابیں یا فلاں صاحب کی مائکرو فلم بھی ان ''استاذ'' موصوف نے انھی کے حوالہ یا ضمانت پر لی تھی، واپس نہ کی اور بلا اطلاع ساتھ لے گئے، تب بھی سوزوکی صاحب تم دیدہ اپنے احساسات کو چھپانے کی کوشش کرتے۔ بس کبھی کبھی رقت آمیز لہجہ میں کہہ ڈالتے ''مجھے خوشی ہے، یہ چیزیں ایک پاکستانی کے کام آ رہی ہیں، پاکستان پہنچ گئی ہیں''!

ان کی وضع داری کا ایک واقعہ بھی شاید میں زندگی بھر نہ بھلا سکوں۔ یہ میرے سامنے کی بات ہے۔ ان کے ایک دیرینہ شناسا، بلکہ استاد نے لکھا ''سوزوکی صاحب، میں آپ کی آواز سننا چاہتا ہوں، کاغذ پر ہی سہی۔ میں اپنے جاپان کو دوبارہ دیکھنا اور اس کی خوشبو سونگھنا چاہتا ہوں''۔ بس وہ صاحب اور ان کی خواہش سوزوکی صاحب کی ذمہ داری بن گئے۔ سوزوکی صاحب کوئی متمول اور امیر نہیں، ملازمت پیشہ اور درمیانہ طبقہ کے فرد ہیں۔ لیکن ایک استاد، ایک دوست کی خواہش ان کے لیے اس قدر اہم ہوگئی کہ موصوف کی آمد و رفت اور جاپان کے دورانِ قیام اخراجات کے بندوبست کے لیے ٹوکیو سے لے کر اوساکا تک، موصوف کے شاگردوں اور نیاز مندوں سے چندہ کی فراہمی کا اہتمام کیا گیا، لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ یہ جاپان آ کر مجھے معلوم ہوا کہ ان کے پرانے نیاز مندوں میں یہاں صاحبِ موصوف کی شہرت قابلِ رشک نہیں۔ کچھ مالی معاملات، یہاں تک کہ مذکورہ بالا ''استاذ'' کو اپنی سفارش واثر کے تحت جاپان بھجوانے کی مد میں حصولِ زر کی کچھ گفتنی اور کچھ ناگفتنی باتیں ٹوکیو میں زبان زدِ عام سنائی دیں۔ کیوں کہ خود اس فردِ معاملہ کی اپنی زبانی بھی یہ شہادت، یہاں لوگوں نے سنی ہے۔ مجھے یہ جان کر بے حد تعجب و شرمساری ہوئی کہ یہ باتیں خود سوزوکی صاحب کے کانوں تک پہنچ چکی تھیں، لیکن اس کے باوجود اپنے دیرینہ دوست اور استاد کی خواہش کا

احترام ان کی بے حد مروت اور وضع داری کی ایک عنقا مثال ہے-ان کی خواہش کی تکمیل ان کے لیے ایک فریضہ سا بن گیا-رقم کی فراہمی کے لیے انھوں نے جب صاحب موصوف کے نیاز مندوں اور احباب سے رجوع کیا تو انھیں ہر جگہ کامیابی نہ ہوئی- بہر حال جیسے تیسے انھوں نے کچھ رقم جمع کر لی تھی کہ ان صاحب نے پھر لکھا "میری بیوی بھی جاپانی عورتوں کے بارے میں ایک کتاب لکھنا چاہتی ہیں اور وہ بھی آنا چاہتی ہیں" اب تو سوزوکی صاحب کے لیے یہ مزید صبر آزما ہو گیا-لیکن مزید کوشش سے اضافی رقم بھی جمع کرنے کا اہتمام کیا- چنانچہ وہ بزرگ تشریف لائے اور بیگم کو بھی ساتھ لائے لیکن جہاز میں عام درجے کے بجائے غیر متوقع طور پر درجۂ اوّل میں سفر کیا اور ٹکٹ سوزوکی صاحب کو پیش کر دیا- یوں دگنا بلکہ چہار گنا صرفہ برداشت کرنے میں سوزوکی صاحب کی جو کیفیت ہوئی اس کا میں بہت قریب سے مشاہدہ کرتا رہا-اس وقت سوزوکی صاحب جس قلبی و ذہنی کشمکش سے دو چار تھے ایسی کشمکش میں ہر انسان اپنے ضبط و برداشت اور اپنے اخلاق و مروت اور اپنی وضع داری کو برقرار نہیں رکھ سکتا-اس زمانہ میں سوزوکی صاحب کی قلبی و ظاہری کیفیت اور دونوں کے امتزاج کو میں نے جس صورت میں دیکھا شاید اسے زندگی میں کبھی نہ بھلا سکوں- بعد میں صاحب موصوف نے پاکستان واپس پہنچ کر رسید کا خط تک نہ لکھا-اس واقعہ کو قریب قریب ایک سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود سوزوکی صاحب خوش گوئی اور مذاق کے انداز میں مجھ سے پوچھتے "کہیں ان کا کوئی خط تو نہیں آیا؟ میرے نام کوئی سلام یا پیام"؟ لیکن میں خوب دیکھ رہا تھا کہ اس خوش گوئی کی تہہ میں کیا حسرت و یاس موجزن ہے-اب میں ان بزرگ کو گاہے قریب سے دیکھتا ہوں تو اپنے دل کو ان سے آمادۂ نیاز نہیں پاتا!

یہ انسانیت کی عنقا مثالیں ہیں، جواب ڈھونڈنے پر ہی کہیں نظر آتی ہیں-وہ مجھے ایک ایسے انسان کی صورت میں ملے، جو اپنی بعض صفات میں مجھے تنہا نظر آئے-میں نے انھیں دیکھا تو پایا تو وضع داری اور اخلاق نبھاتے ہوئے دیکھا یا اردو کے لیے کچھ سوچتے اور کرتے دیکھا-مروت اور وضع داری کی صفات تو اور بہت سے انسانوں میں بھی مل جاتی ہیں، لیکن ممالک غیر میں، غیروں کے درمیان "اپنے"

اور اردو و پاکستان کے درد میں مبتلا کتنے انسان ہوں گے؟ اور پھر سوزوکی تاکیشی جیسے — ہمیں ان کے عشق کا صلہ کس صورت میں ملا؟ محض ان آنسوؤں کی صورت میں جو آنکھوں ہی میں رہ جاتے ہیں!

جاپان میں اردو کا ایک عہد اور ایک باب ۳۱ مارچ ۱۹۹۵ء کو ان کی سبکدوشی سے مکمل ہو گیا۔ اگرچہ ان کے جانشینوں میں خود ان کے تیار کردہ ایسے جوہر یکتا بھی موجود ہیں جو اپنے طور پر اردو کی شمع کو یہاں جلائے رکھیں گے — لیکن واقعتاً سوزوکی صاحب کی کمی انھیں بھی ضرور محسوس ہوتی رہے گی۔ لیکن ہمارے لیے — وہ ایک ایسا شخص ہے، جس نے اپنی عمر کا ایک بڑا حصہ — ستائش اور صلہ سے بے نیاز رہ کر اردو اور پاکستان سے خود کو منسلک کیے رکھا۔ اس کا ایسا مزاج خود ہمارے لیے ہماری آبرو رکھنے کا باعث بن گیا۔ ویسے ستائش اور صلہ اسے ملتا بھی تو کہاں سے؟ کیا ان لوگوں سے — جنھوں نے اس شخص سے بہت کچھ پا کر بھی — صرف ایک کسک اور مخفی آنسوؤں کے سوا کچھ نہ دیا۔ یا ہمارے ان محکموں اور اداروں سے — جو بظاہر اردو کی خدمت اور ہماری تہذیب وثقافت کے فروغ کے لیے بنے ہیں — لیکن وہ کہاں کسی کے احسانوں کو شمار کرتے رہیں گے — آخر ان کے اور مقاصد بھی تو ہیں، جو ان کی اپنی ذات اور ان کے اپنوں سے وابستہ ہیں — جو کچھ سوزوکی صاحب نے کیا اگرچہ اپنی جامعہ اور اپنے ملک میں رہ کر کیا، لیکن چونکہ اردو اور پاکستان کے لیے کیا — اس لیے یہ ہمارا، پاکستان اور اس کے اداروں و وزارتوں کا فرض تھا کہ وہ ان کی ان خدمات اور ان کے احسانات کی کما حقہ، مناسب صورت میں ستائش کرتے، لیکن انھیں اس کا احساس ہوتا تو کیسے اور کیوں؟ بہر حال سوزوکی صاحب کی خدمات کے اعتراف میں ان کی جامعہ اور ان کی وزارتِ تعلیم نے ان کو ان کی سبکدوشی کے تین ماہ کے اندر ہی پروفیسر ایمرطیس کا اعزاز عطا کر دیا۔ یہ ایسا قرض جو ہم پر واجب تھا ہم ادا نہ کر سکے، بے نیاز اور لاتعلق رہے — اور لاتعلق ہیں۔

شخصی کوائف: پروفیسر سوزوکی تاکیشی

نام: سوزوکی تاکیشی

پیدائش: ۹ر اکتوبر ۱۹۳۲ء، ٹوکیو

تعلیم: بی اے (اردو): ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز، ۱۹۵۶ء

ایم اے (تاریخِ مشرق) ٹوکیو میٹروپولیٹن یونیورسٹی، ۱۹۵۸ء

پوسٹ گریجویٹ ڈپلوما (اردو، غیر ملکی طلبہ کے لیے) کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء

پیشہ: تدریس، اردو

استاد، شعبۂ اردو، ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز، ۱۹۶۳ء تا ۱۹۷۶ء

پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، ۱۹۷۶ء تا ۳۱ر مارچ ۱۹۹۵ء

علمی اداروں و مجلسوں سے وابستگی، رکنیت:

"Japan Association of Indian and Buddhist Studies". 1963

"The Society for Near Eastern Studies in Japan". 1963

"The Historical Science Society of Japan". 1956

"The Japanese Association for south Asian Studies". 1988

زبان دانی: اردو میں مہارت کے علاوہ انگریزی، جرمنی اور فرانسیسی بھی جانتے ہیں، لیکن اپنی مادری زبان کے بعد اردو ہی کو اپنی واحد پسندیدہ زبان قرار دیتے ہیں۔

ادارت: "ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز" کے شعبۂ ہندوستانی (اردو و ہندی) کے تحت ایک مجلّہ "ہندوستانی ادب" تقریباً بیس شماروں تک مرتب کرتے رہے، لیکن پھر اردو کی مدافعت میں شعبۂ اردو کے زیرِاہتمام "اردو ادب" جاری کیا، جواب تک جاری ہے۔ یہ مجلّہ اردو کے نمائندہ ادب کے جاپانی زبان میں تراجم پر مشتمل ہوتا ہے۔

موضوعاتِ مطالعہ اور تحقیق و تصنیف:

اردو زبان و ادب، پاکستان کی تاریخ و تہذیب اور جدید ادبیاتِ اردو بالخصوص اردو افسانوں کے تراجم اور متعلقہ موضوعات کے تحت متعدد کتابیں تالیف کر چکے ہیں — ان کے تحقیقی و عالمانہ مقالات ایک خاصی تعداد میں بلند پایہ تحقیقی مجلوں میں چھپ چکے ہیں — اردو زبان و ادب اور پاکستان کی تاریخ و تہذیب کے حوالے سے تقریباً دو سو سے زائد مضامین جاپانی زبان کے اخبارات و جرائد میں شائع ہوئے ہیں اور اب تک ۷۵ سے زائد اردو کے طویل و مختصر افسانوں کا ترجمہ کر چکے ہیں۔ ان تصانیف و تراجم کی ایک بہت منتخب فہرست ذیل میں درج ہے:

تصانیف و تالیفات:

"اردو بول چال" - دائگا کوشیورین ۱۹۷۸ء
"اردو کے ۱۵۰۰ بنیادی الفاظ" - دائگا کوشورین ۱۹۷۸ء
"اردو کے روزمرہ ۶۰۰۰ الفاظ" - دائگا کوشورین ۱۹۷۹ء (پروفیسر اساد ایوتا کا کے ساتھ)

''ابتدائی اردو کی قواعد'' - رائنگا کوشورین ۱۹۸۱ء

''ابتدائی اردو کی کتاب'' - رائنگا کوشورین ۱۹۸۶ء

''اردو کی روز مرہ بول چال'' - روئنگا کوشورین ۱۹۸۷ء

''جاپانی اردو لغت'' - رائنگا کوشورین ۱۹۹۲ء (پروفیسر اساد ایوتاکا کے ساتھ)

تراجم:

(۱) جاپانی سے اردو:

''گل صد برگ'' (جاپان کا کلاسیکی ادب، ''مندوشو'' کی ۱۰۱ تنکاؤں کا انتخاب) وائمدو ثقافتی فاؤنڈیشن ۱۹۸۹ء

''گلِ صد برگ'' (جلد دوم) ۱۹۹۱ء

''گلِ صد برگ'' (جلد سوم) ۱۹۹۳ء

(۲) اردو سے جاپانی: (۷۵ سے زائد، جن میں سے صرف چند یہ ہیں:)

کرشن چندر، ''پشاور ایکسپریس'' - مرتبہ: شاشورے، ۱۹۸۶ء

پشاور ایکسپریس، ان داتا، جنت اور جہنم، سپاہی، یوکلپٹس کی ڈالی، پرتیو، تائی ایسری، شہزادی، آدھے گھنٹے کا خدا، دیوتا اور کسان۔

احمد ندیم قاسمی، ''پرمیشر سنگھ'' -

قلی، سلطان، کھیل، پاؤں کا کانٹا، چوری، اصول کی بات، فالتو، چور، خربوزہ، بڑے سرکار کے نام، جب بادل امڈے، پرمیشر سنگھ۔

احمد ندیم قاسمی، سناٹا-دائدو ثقافتی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۸ء

ثواب، کپاس کا پھول، الحمد اللہ، رئیس خانہ، سناٹا۔

سعادت حسن منٹو، ''کالی شلوار''-دائدو ثقافتی فاؤنڈیشن، ۱۹۸۸ء (کا تاادکا ہیروجی کے ساتھ)

کھول دو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، رام کھلاون، شہید ساز، نیا قانون،
نعرہ، سجدہ، ٹیتوال کا کتا، دوسرا پہلوان، موزیل،
بابو گوپی ناتھ، کالی شلوار،

سعادت حسن منٹو، ''گورمکھ سنگھ کی وصیت''-دائدو ثقافتی فاؤنڈیشن، ۱۹۹۰ء (کا تاادکا کے ساتھ)

گورمکھ سنگھ کی وصیت، خدا کی قسم، سڑک کے کنارے، ہتک، ترقی پسند،
خالی بوتلیں خالی ڈبے، آخری سلوٹ، جانکی، ممی۔

خدیجہ مستور، ''دادا''-دائدو ثقافتی فاؤنڈیشن، ۱۹۹۲ء

دادا ابو رکا، پانچویں برسی، محاذ سے دور، چلی پی سے ملن، مینوں لے چلے بابلا
ٹھنڈا میٹھا پانی، سودا، ہینڈ پمپ۔

تحقیقی مقالات ومضامین: (جاپانی زبان میں)

''اردو افسانے کا ارتقا اور اس کی خصوصیات''-جریدہ:۱،ٹوکیو گائگو یونیورسٹی، ۱۹۶۴ء (TGU
''کرشن چندر کی تصانیف اور ان کی خصوصیات''-مجلہ ۱۴: Japanese Association of
Indian and Buddhistg Studies. JAIBS
''اردو ناول کا ارتقا اور اس کی خصوصیات'' ۱-جریدہ ۱۲ ٹی.جی.یو، ۱۹۹۵ء
''اردو ناول کا ارتقا اور اس کی خصوصیات'' ۲-جریدہ ۱۳ ٹی.جی.یو، ۱۹۹۶ء

''علی عباس حسینی کی تصانیف اور فن کی خصوصیات'' - مجلّہ ۱۵ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۶۶

''اردو بائیوگرافی کا ارتقا اور اس کی خصوصیات'' ۱ - جریدہ ۱۵ ٹی جی یو، ۱۹۶۷

''غالب، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۱۷ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۶۸

''اردو ڈرامے کا ارتقا اور اس کی خصوصیات'' ۱ - جریدہ ۱۹ ٹی جی یو، ۱۹۶۹

''اندر سبھا'' - مجلّہ ۱۸ جی اے آئی پی ایس، ۱۹۶۹

''اردو ڈرامے کا ارتقا اور اس کی خصوصیات ۲'' - جریدہ، ۲۰ -- ۱۹۷۰

''سعادت حسن منٹو کی تصانیف اور ان کی خصوصیات'' - مجلّہ ۱۹ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۰

''اردو میں ہمزہ کے مسائل'' - جریدہ: ۲۱ ٹی جی یو، ۱۹۷۱

''میر، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۰ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۱

''اردو میں رسم الخط کے مسائل'' - جریدہ ۲۲ ٹو جی یو، ۱۹۷۲

''قلی قطب شاہ، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۱ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۳

''درگاہ نظام الدین اولیا میں مجلس ذکر و سماع'' - جریدہ ۵۹ ٹوکیو یونیورسٹی، ۱۹۷۳

''اردو غزل کا ارتقا اور ان کی خصوصیات'' ۲۱-۱

جریدہ ۲۳، ۱۹۷۳ء جریدہ ۲۵، ۱۹۷۵ء جریدہ ۲۶، ۱۹۷۶ء

جریدہ ۲۷، ۱۹۷۷ء جریدہ ۲۸، ۱۹۷۸ء جریدہ ۲۹، ۱۹۷۹ء

جریدہ ۳۰، ۱۹۸۰ جریدہ ۳۱، ۱۹۸۱ء جریدہ ۳۲، ۱۹۸۲ء

جریدہ ۳۵، ۱۹۸۵ جریدہ ۳۹، ۱۹۹۳ء

''ولی، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۲ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۳

''منشی نول کشور کے کارنامے'' - جریدہ ۲۴ ٹی جی یو، ۱۹۷۴

''احمد ندیم قاسمی کی تصانیف'' - مجلّہ ۲۳ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۴

''مطالعہ تعویز'' - جریدہ ۶۶ ٹوکیو یونیورسٹی، ۱۹۷۵

''سودا، حیات اور کلام'' - جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۵ء

''درگاہ معین الدین چشتی، تاریخ اور سروے'' - جریدہ ۲۹ ٹوکیو یونیورسٹی، ۱۹۷۶ء

''درد، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۵ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۶ء

''ذوق، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۶ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۷ء

''منشی نول کشور کی اشاعتی سرگرمیاں'' - مجلّہ ۲۰ The Society for Near & Eastern Studies in Japan، ۱۹۷۷ء

''میر حسن، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۷ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۸ء

''انیس، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۸ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۷۹ء

''سراج، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۲۹ - ۱۹۸۰ء

''دبیر، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۳۰ - ۱۹۸۱ء

''حاتم، حیات اور کلام'' - مجلّہ ۳۲ - ۱۹۸۳ء

''جاپان میں اردو تعلیم کی تاریخ'' - جریدہ ۶۹ جاپان پاکستان ایسوسی ایشن، ۱۹۸۳ء

''جاپان پر اردو زبان میں لکھی ہوئی کتابیں'' - جریدہ ۳۳ ٹی جی یو، ۱۹۸۴ء

''اردو غزل میں ''محبوب'' کا تصور'' - مجلّہ ۳۴ جے آر آئی پی ایس، ۱۸۹ء

''ٹوکیو فارن لینگویج اسکول میں ہندوستانی اساتذہ'' - پروفیسر گاموہارگاری مجلّہ، ۱۹۸۶ء

''اردو غزل میں ''شراب'' کا تصور'' - مجلّہ ۳۶ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۸۷ء

''اردو کے شعراء کے تخلص کے چند مطالعے - مجلّہ، ۳۸ - ۱۹۸۹ء

''اردو محاوروں میں ''کتا'' کا تصور'' - مجلّہ، ۴۰ - ۱۹۹۹ء

''اردو ہائکو، حال اور مستقبل - جریدہ ۴۵ ٹی جی یو، ۱۹۹۲ء

''خدیجہ مستور کا فن'' - مجلّہ ۴۱ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۹۲ء

''اردو کے کلاسیکی شعرا کی آمدنی کا ایک جائزہ'' (۱) مجلّہ ۴۲ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۹۳ء

''اردو کے کلاسیکی شعرا کی آمدنی کا ایک جائزہ'' (۲) مجلّہ ۴۳ جے اے آئی پی ایس، ۱۹۹۴ء

اردو زبان میں:

''جاپان میں اردو تعلیم کی تاریخ'' -قومی زبان، کراچی، ۱۹۶۴/۷ء

''اردو کی ترقی میں چند مسائل'' -قومی زبان، کراچی، ۱۹۶۵/۸ء

''جاپان میں اردو تعلیم کی تاریخ'' -ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی یادگاری مجلہ کراچی، ۱۹۸۶ء

انگریزی زبان میں:

"Co-existence of Publication in Regional and National Languages" in:"Asia/ Pacific Book Development" Tokyo, 1990 No.1

سید ظفر اقبال

اردو، اکیسویں صدی میں

کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کے حیرت انگیز انقلاب نے تمام نوع انسانی کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ پچھلے کئی جگوں میں حاصل کردہ علمی، فکری اور ادبی سرمایہ کمپیوٹر کے صفر اور ایک پر مشتمل دو ہندسی نظام میں منتقل ہو رہا ہے۔ کتابیں کاغذ کی بجائے انٹرنیٹ پر شائع ہونا شروع ہو گئی ہیں۔ وہ وقت دور نہیں جب کاغذ اور روشنائی کی کتابیں عجائب گھروں کی زینت نظر آئیں گی۔ دو سال پہلے دنیا کے امیر ترین ادیب سٹیفن کنگ نے اپنی کتاب Riding the Bullet انٹرنیٹ پر شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔ وہ ہر باب قسطوں میں اپنی ویب سائٹ (www.stephanking.com) پر شائع کرواتے تھے اور قارئین ہر قسط پڑھنے کے لئے ڈھائی ڈالر ادا کرتے تھے۔ کوئی چار لاکھ قارئین نے سٹیفن کنگ کے اس ناولٹ کا ویب سائٹ سے براہ راست مطالعہ کیا۔ دیکھا دیکھی دوسرے کئی ادیب بھی اپنی کتابیں انٹرنیٹ پر شائع کروا رہے ہیں۔

اس بات سے غالباً کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ کمپیوٹر کی سکرین سے پڑھنے اور کتاب سے پڑھنے میں بڑا فرق ہے۔ کتاب کی ایک اپنی شخصیت ہوتی ہے، کردار ہوتا ہے۔ کتاب ہاتھ میں پکڑ کر محسوس کی جاتی ہے۔ نئی کتاب کی روشنائی کی ایک اپنی خوشبو ہوتی ہے جو کتاب دوست افراد کے لئے عطر سے کم نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ کتاب کا استعمال انتہائی سہل اور باکفایت ہے۔ کتاب سفر میں، بستر پر لیٹ کر، لان میں گھاس پر بیٹھے ہوئے، غرض کہیں بھی پڑھی جا سکتی ہے۔ اس کے صفحے موڑے جا سکتے ہیں۔ ان پر دوسرے پڑھنے والوں کی رہنمائی کے لئے لکھا جا سکتا ہے۔ اسے پڑھتے پڑھتے سینے پر رکھ کر سویا جا سکتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اس کے مقابلے میں کمپیوٹر کے استعمال میں کئی اڑچنیں ہیں۔ ایک تو اس کا استعمال سیکھنا ہر کس و ناکس کی بات نہیں۔ خاص طور پر

اکثر بڑی عمر کے لوگ تو اس کے نام ہی سے گھبراتے ہیں۔ دوسرے اس کے لئے بڑے ساز و سامان اور آلات کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایسے میں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاید کتاب کو کمپیوٹر اور انٹرنیٹ سے کوئی خطرہ نہیں۔

لیکن اساطیری ہائیڈ را کی مانند کمپیوٹر کی بھی کئی شکلیں ہیں۔ آج کل ایسے کمپیوٹروں کا رواج عام ہوتا جا رہا ہے جنہیں الیکٹرونک بک یا صرف ای بک (e-book) کہا جاتا ہے۔ ای بک جسامت، وزن اور شکل میں ایک عام کتاب کی مانند ہے۔ اس کی سکرین کی تحریر بہت واضح ہوتی ہے۔ روشن سکرین کی وجہ سے اسے اندھیرے میں بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ تحریر کا خط، رنگ، اور طرز حسب منشا کنٹرول کیا جا سکتا ہے۔ ای بک کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک عام کتاب کے سائز میں ایک لائبریری سا سکتی ہے۔ ای بک کو اپنے کمپیوٹر سے منسلک کیجئے اور انٹرنیٹ سے اپنی پسند کی سینکڑوں کتابیں ڈاؤن لوڈ کر کے بالکل ایک عام کتاب کی طرح جہاں جی چاہے پڑھیے۔ مزید برآں ای بک میں کوئی لفظ یا جملہ ڈھونڈنا عام کتاب کی نسبت انتہائی آسان ہے۔ بس وہ لفظ ٹائپ کر کے سرچ کا بٹن دبا دیجئے۔ جس جس صفحے پر وہ لفظ آیا ہے، سامنے کھل جائے گا۔ مثال کے طور پر شیکسپیر کے ۳۷ کے ۳۷ ڈرامے انٹرنیٹ پر مفت دستیاب ہیں۔ اگر دیکھنا ہو کہ شیکسپیر نے مثلاً لفظ ٹائم کہاں کہاں استعمال کیا ہے تو انٹرنیٹ یا ای میل میں چند سیکنڈ میں معلوم کیا جا سکتا ہے۔ چند ماہ کے اندر اندر ایسی ای بکس مارکیٹ میں آ جائیں گی جن میں آواز کے ساتھ ویڈیو کی سہولت بھی دستیاب ہوگی۔ اس بحث سے بظاہر پانسہ مستقبل میں ای بک کے حق میں پلٹتا نظر آتا ہے۔ کمپیوٹر سافٹ ویئر بنانے والی دنیا کی سب سے بڑی کمپنی مائکرو سافٹ کے چیئر مین بل گیٹس نے دعویٰ کیا ہے کہ ۲۰۱۸ء تک دنیا کے تمام بڑے بڑے اخبارات اپنا آخری ایڈیشن شائع کروا کے مکمل طور پر انٹرنیٹ پر آ

جائیں گے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ کم از کم مغربی زبانوں کے ادیب بھی کچھ ایسا ہی لائحہ عمل اختیار کریں گے۔

ایسے میں جب ہم انٹرنیٹ پر اردو کی حالت پر غور کرتے ہیں تو بڑا دکھ ہوتا ہے۔ اول تو اردو کی زیادہ تر ویب سائٹیں رومن اردو میں لکھی ہوئی ملتی ہیں (اب اگر میر یا غالب کو رومن اردو میں پڑھیں تو بھلا شاعری کا کیا لطف باقی رہے گا) اور جو اردو کی گنی چنی سائٹیں ہیں بھی، ان میں معیار کی بجائے مقدار پر زور دیا گیا ہے۔ آج سے تقریباً ڈیڑھ سال قبل میرے دل میں خیال آیا کہ میں کمپیوٹر اور ادب دونوں میں شد بد کی بدولت انٹرنیٹ پر اردو کی کچھ خدمت کر سکتا ہوں۔ بڑی سوچ بچار کے بعد یہ فیصلہ کیا کہ ایک ایسی سائٹ بنائی جائے۔ جس میں اردو ادب کا انتخاب پیش کیا جائے۔ وجہ بڑی سادہ سی تھی۔ سائٹ کا بنیادی ہدف بیرون ملک مقیم اردو دان طبقہ تھا اور آج کی تیز رفتار دنیا میں، خاص طور پر مغربی ممالک میں،ادب کے تفصیلی مطالعے کے لئے وقت نکالنا بے حد دشوار ہے۔چنانچہ میں نے سوچا کہ نہ صرف قارئین کو کتابوں کے انتخاب کی زحمت سے بچایا جائے اور ان کے سامنے اردو کی عظیم ترین کتابوں کا انتخاب رکھ دیا جائے، بلکہ منتخب کتب میں سے بھی منتخب اقتباسات ان کی خدمت میں پیش کئے جائیں۔انتخاب کے لئے سو کا ہندسہ سامنے تھا، چنانچہ سو کتابیں منتخب کرنے کا فیصلہ کر لیا گیا۔ لیکن کونسی سو کتابیں؟ یہ ایک ایسا سوال تھا جس نے کئی ماہ تک مجھے پاؤں جلی بلی کی مانند بے قرار کئے رکھا۔

میرے خیال میں اس بات سے ہر صاحب حال اتفاق کرے گا کہ اس طرح کی فہرست ترتیب دینا تنی ہوئی رسی پر چلنے سے کم نہیں۔ ادب، کوئی جیومیٹری یا ریاضی نہیں کہ اس پر معین کلیے لاگو ہو سکیں اور نہ ہی ناپ

ول کے اعشاری نظام نے آج تک ادیبوں کی درجہ بندی کے لئے کوئی اصول وضع کئے ہیں لیکن اس کے باوجود چند طریقے ایسے ہیں جن کی مدد سے کسی ادبی کتاب کو جانچا جا سکتا ہے (اور ہو سکتا ہے کہ ہر طریقے سے یکسر مختلف نتیجہ بر آمد ہو) ایک تو آپ اپنی پسندنا پسند کو کسوٹی مان کر فیصلہ کر سکتے ہیں۔ دوسرے آپ کسی کتاب کی عوامی مقبولیت کومدنظر رکھ کراس کے مقام کا اندازہ لگا سکتے ہیں اور تیسرے آپ ناقدین کی آراء اکٹھی کرکے کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔ تینوں طریقوں کی اپنی اپنی خامیاں اور خوبیاں ہیں۔ میں نے ان سو کتابوں کی فہرست کی تیاری میں کم و بیش تینوں طریقوں کا استعمال کیا۔اس ضمن میں کئی سخن فہم حضرات نے بھی رہنمائی کی۔ خاص طور پر جناب رشید امجد نے خضر راہ کا کردار سر انجام دیا۔ اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر وہ دست گیری نہ کرتے تو سائیٹ کی تیاری کا کام جانے کتنے عرصے تک معرض التوا میں پڑ جاتا۔ ان کے علاوہ افتخار عارف، منشا یاد، انوار فطرت، علی محمدفرشی، رفیق سندیلوی، روش ندیم، حمید قیصر اور دوسرے کئی احباب نے دل کھول کر مدد کی۔

انتخاب کے کرب کے احساس ذمہ داری کی بھاری صلیب بھی میرے کندھوں پر تھی کیونکہ انتخاب کو بہر طور نمائندہ، جامع، بھرپور اور سب سے بڑھ کر یہ کہ غیر جانبدار رکھنا میرا اولین مقصدتھا۔ اس کے لئے سب سے پہلے تو میں نے سو کتابوں کو چھ مختلف شعبوں میں تقسیم کیا: شاعری (۳۰ کتابیں)، افسانہ (۲۵ کتابیں)، مزاح (۱۰ کتابیں)،آپ بیتی، سفر نامہ(۵کتابیں) اور متفرق (۵کتابیں)۔ کتابوں کی مکمل فہرست مندرجہ ذیل ہے:

شاعری

۱۔	کلیات ولی دکنی	(ولی دکنی)
۲۔	کلیات سودا	(مرزا محمد رفیع سودا)
۳۔	کلیات درد	(خواجہ میر درد)
۴۔	کلیات میر	(میر تقی میر)
۵۔	کلیات نظیر اکبر آبادی	(نظیر اکبر آبادی)
۶۔	مثنوی سحرالبیان	(میر حسن)
۷۔	کلیات مصحفی	(شیخ ہمدانی مصحفی)
۸۔	کلیات جرأت	(قلندر بخش جرأت)
۹۔	کلیات آتش	(خواجہ حیدر علی آتش)
۱۰۔	دیوان غالب	(اسد اللہ خان غالب)
۱۱۔	کلیات مومن	(مومن خان مومن)
۱۲۔	مراثی میر انیس	(میر انیس)
۱۳۔	کلیات داغ	(نواب مرزا داغ)
۱۴۔	کلیات حالی	(الطاف حسین حالی)
۱۵۔	کلیات اقبال	(علامہ محمد اقبال)
۱۶۔	کلیات حسرت	(حسرت موہانی)
۱۷۔	عروس ادب	(جوش ملیح آبادی)
۱۸۔	کلیات جگر	(جگر مراد آبادی)
۱۹۔	کلیات فراق	(فراق گورکھپوری)
۲۰۔	نسخہ ہائے وفا	(فیض احمد فیض)

۲۰۔ کلیات ن م راشد (ن م راشد)
۲۱۔ کلیات میرا جی (میرا جی)
۲۲۔ کلیات مجید امجد (مجید امجد)
۲۳۔ کلیات اختر الایمان (اختر الایمان)
۲۴۔ کلیات ناصر کاظمی (ناصر کاظمی)
۲۵۔ کلیات منیر نیازی (منیر نیازی)
۲۶۔ کلیات ضیا جالندھری (ضیا جالندھری)
۲۷۔ کلیات وزیر آغا (وزیر آغا)
۲۸۔ کلیات فراز (احمد فراز)
۲۹۔ ماہ تمام (پروین شاکر)

افسانے

۱۔ پریم پچیسی (پریم چند)
۲۔ خیالستان (سجاد حیدر یلدرم)
۳۔ منٹو راما (سعادت حسن منٹو)
۴۔ عصمت چغتائی کے سو افسانے (عصمت چغتائی)
۵۔ مجموعہ راجندر سنگھ بیدی (راجندر سنگھ بیدی)
۶۔ کرشن چندر کے سو افسانے (کرشن چندر)
۷۔ سناٹا (احمد ندیم قاسمی)
۸۔ جگا (بلونت سنگھ)
۹۔ آئینہ حیرت (سید رفیق حسین)
۱۰۔ مفتیانے (ممتاز مفتی)

۱۱۔ زندگی، نقاب، چہرے (غلام عباس)
۱۲۔ آنکھیں (قاضی عبدالستار)
۱۳۔ پت جھڑ کی آواز (قرۃالعین حیدر)
۱۴۔
۱۵۔ سرخ فیتہ (قدرت اللہ شہاب)
۱۶۔ ایک محبت سو افسانے (اشفاق احمد)
۱۷۔ راتوں کا شہر (شوکت صدیقی)
۱۸۔ جوالا مکھی (ابوالفضل صدیقی)
۱۹۔ توجہ کی طالب (بانو قدسیہ)
۲۰۔ جنم کہانیاں (انتظار حسین)
۲۱۔ پہچان (خالدہ حسین)
۲۲۔ استعارے (انور سجاد)
۲۳۔ بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (رشید امجد)
۲۴۔ درخت آدمی (منشا یاد)
۲۵۔ طاؤس چمن کی مینا (نیر مسعود)

ناول/داستان

۱۔ باغ و بہار (میر امن)
۲۔ توبۃالنصوح (ڈپٹی نذیر احمد)
۳۔ فسانہ آزاد (رتن ناتھ سرشار)

۴۔ فردوس بریں (عبدالحلیم شرر)

۵۔ امراؤ جان ادا (مرزا ہادی رسوا)

۶۔ گئو دان (منشی پریم چند)

۷۔ ٹیڑھی لکیر (عصمت چغتائی)

۸۔ لندن کی ایک رات (سجاد ظہیر)

۹۔ ایسی بلندی ایسی پستی (عزیز احمد)

۱۰۔ شام اودھ (ڈاکٹر احسن فاروقی)

۱۱۔ علی پور کا ایلی (ممتاز مفتی)

۱۲۔ آگ کا دریا (قرۃالعین حیدر)

۱۳۔ اداس نسلیں (عبداللہ حسین)

۱۴۔ آنگن (خدیجہ مستور)

۱۵۔ خدا کی بستی (شوکت صدیقی)

۱۶۔ دشتِ سوس (جیلہ ہاشمی)

۱۷۔ ایک چادر میلی سی (راجندر سنگھ بیدی)

۱۸۔ بستی (انتظار حسین)

۱۹۔ راجہ گدھ (بانو قدسیہ)

۲۰۔ بہاؤ (مستنصر حسین تارڑ)

طنز و مزاح

۱۔ دیوانِ اکبر الہٰ آبادی (اکبر الہٰ آبادی)

۲۔ مضامین فرحت اللہ بیگ (مرزا فرحت اللہ بیگ)
۳۔ پطرس کے مضامین (پطرس بخاری)
۴۔ مضامینِ رشید (رشید احمد صدیقی)
۵۔ بجنگ آمد (کرنل محمد خان)
۶۔ چراغ تلے (مشتاق یوسفی)
۷۔ خمارِ گندم (ابن انشاء)
۸۔ حماقتیں (شفیق الرحمٰن)
۹۔ کھویا ہوا افق (محمد خالد اختر)
۱۰۔ نشاطِ تماشا (سید ضمیر جعفری)

سفرنامے/آپ بیتیاں

۱۔ یادوں کی برات (جوش ملیح آبادی)
۲۔ جہان دانش (احسان دانش)
۳۔ شہاب نامہ (قدرت اللہ شہاب)
۴۔ آوارہ گرد کی ڈائری (ابن انشا)
۵۔ اندلس میں اجنبی (مستنصرحسین تارڑ)

تنقید

۱۔ آب حیات (محمد حسین آزاد)
۲۔ مقدمہ شعر و شاعری (الطاف حسین حالی)

	مجموعہ حسن عسکری	(محمد حسن عسکری)
۳۔	اردو شاعری کا مزاج	(ڈاکٹر وزیر آغا)
۴۔	شعرِ شور انگیز	(شمس الرحمٰن فاروقی)
۵۔		

متفرق

۱۔	خطوطِ غالب	(اسداللہ خان غالب)
۲۔	سیرۃ النبیؐ	(مولانا شبلی نعمانی)
۳۔	خطباتِ سرسید	(سرسید احمد خان)
۴۔	غبارِ خاطر	(ابوالکلام آزاد)
۵۔	انار کلی	(امتیاز علی تاج)

یہ فہرست تیار کرنے کے بعد میں نے اپنے دوست مصطفیٰ احمد سے رابطہ کیا جو میڈیکل ڈاکٹر ہونے کے باوجود نہ صرف انٹرنیٹ اور کمپیوٹر کی دنیا کے بے بدل شناور تھے، بلکہ ان میں بے پناہ لگن اور کچھ کر دکھانے کا جذبہ بھی موجود تھا انہوں نے دو مہینے کی ان تھک محنت کے بعد سائیٹ تیار کر لی۔ سائیٹ کا مناسب نام رکھنے کے مسئلے پر بھی بہت غور و خوض کیا گیا۔ آخر اردو بازار ذہن میں آیا لیکن جب انٹرنیٹ پر چیک کیا تو معلوم ہوا کہ یہ نام تو پہلے سے ہی دہلی کے اردو بازار کی انجمن سوداگراں نے حاصل کیا ہوا ہے۔ چنانچہ مجبوراً 'اردو بازار' سے پہلے 'ای' لگا کر www.eurdubazar.com حاصل کر لیا گیا۔

سائیٹ میں مندرجہ ذیل شعبے قائم کئے گئے:

۱۔ سو کتابوں کی فہرست

۲۔ کتابوں میں سے اقتباسات

۳۔ اردو میوزیم، جس میں اردو تاریخ اور مشاہیر سے تعلق رکھنے والی اشیاء نمائش کے لئے پیش کی گئیں۔ ان میں میرؔ، غالبؔ اور تمیں دوسرے ادیبوں کے نمونۂ تحریر، نایاب تصاویر، اردو کا پہلا فقرہ، پہلی غزل، پہلے صاحب دیوان شاعر کا نمونۂ کلام، پہلی نثری کتاب، اور پہلا سفر نامہ وغیرہ شامل ہیں۔ اس میوزیم میں ایک اور نادر چیز جو شائقین کی توجہ کا مرکز بنی ہوئی ہے وہ فیض احمد فیض کی جیل سے رہائی کے حکم نامے کا عکس ہے۔

۴۔ غزل سرا، اس سیکشن میں بر صغیر پاک و ہند سے تعلق رکھنے والے مشہور گلوکاروں کی آوازوں میں گایا گیا منتخب کلام پیش کیا گیا ہے۔ گلو کاروں میں سہگل، مختار بیگم، مہدی حسن، غلام علی، رفیع، لتا، طلعت محمود اور جگجیت سنگھ شامل ہیں۔

۵۔ اس کے علاوہ ایک اور مقبول شعبہ مصوری کا ہے۔ اس میں میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور فیضؔ کے کلام پر مبنی عبدالرحمٰن چغتائی، صادقین، اسلم کمال اور دوسرے مصوروں کی بنائی ہوئی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔

۶۔ ڈسکشن بورڈ 'پاک ٹی ہاؤس' کے نام سے ایک ڈسکشن بورڈ بھی قائم کیا گیا ہے جس میں اردو کے شائقین آپس میں بات چیت کر سکتے ہیں۔

سائٹ بنانے کے لئے جدید ترین ٹیکنالوجی پر مبنی سافٹ ویئر استعمال کیا گیا۔ مصطفیٰ احمد نے سائٹ کی مجموعی بنت اور تزئین و آرائش کا کام سنبھالا جب کہ اس خاکسار نے تجزیے لکھنے اور اقتباسات کو کمپیوٹر پر منتقل کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ پہلے پہل تو اندازہ نہیں تھا لیکن کام بڑھتا چلا گیا اور رفتہ رفتہ سائٹ کے صفحات چار ہزار سے متجاوز ہو گئے۔ اس موقعے پر مصطفیٰ کی

لگن، محنت اور ہمت کی داد نہ دینا نا انصافی ہوگی۔ اس نے کئی ماہ تک مسلسل اٹھارہ اٹھارہ گھنٹے کام کر کے سائٹ کو اس قابل بنایا کہ وہ انٹرنیٹ پر پیش کرنے کے لائق ہو سکے۔

جولائی ۲۰۰۱ء میں ہم نے سائٹ انٹرنیٹ پر نشر کر دی۔ اسی مہینے کی ۲۷ تاریخ کو اسلام آباد کلچرل فورم کے سیکریٹری جناب اشفاق سلیم مرزا کے تعاون سے پاکستان سائنس اکیڈمی کے آڈیٹوریم میں ایک تقریب رونمائی منعقد ہوئی۔ مہمانِ خصوصی وفاقی وزیر برائے سائنس وٹیکنالوجی جناب عطاء الرحمٰن تھے۔ میری تو خواہش اور کوشش تھی کہ سو کی فہرست میں جتنے بھی زندہ اور موجود ہیں، سب کو بلایا جائے، لیکن وسائل کی کمی اور کئی دوسرے مسائل کی بنا پر صرف ایک ادیب، جناب منشاء یاد محفل میں آ سکے۔

پچھلے سات دن میں سائٹ پر تشریف لانے والے کل قارئین: ۱۷۳،۵۹۴ مختلف ملکوں سے تعلق رکھنے والے قارئین

۱۔ کینیڈا ۸۷۹۹

۲۔ آسٹریلیا ۵۹۹۶

۳۔ برطانیہ ۵۳۹۴

۴۔ پاکستان ۳۶۷۰

۵۔ اٹلی ۱۹۷۶

۶۔ ہالینڈ ۱۹۳۳

۷۔ فرانس ۱۱۵۹

۸۔ ملیشیا ۱۱۳۸

۹۔ جاپان ۵۳۷

۱۰۔ سوئٹزرلینڈ ۴۴۸

اس کے علاوہ جن دوسرے ممالک سے لوگوں نے ان سات دنوں میں سائٹ دیکھی ان میں ہانگ کانگ، یونان، بلجیم، نیوزی لینڈ، سنگا پور سویڈن، جرمنی، سپین، ناروے، اسٹونیا اور تھائی لینڈ شامل ہیں ۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اسرائیل سے بھی ۵ لوگوں نے سائٹ کا مشاہدہ کیا!
(نوٹ: بعض تکنیکی وجوہ کی بنا پر امریکہ اور بھارت سے بالکل صحیح اعداد ملنا ممکن نہیں، تاہم راقم کا اندازہ ہے کہ امریکہ سے کم از کم پچاس ہزار قارئین نے سائٹ سے رجوع کیا ۔اس کے علاوہ بڑی تعداد میں ایسے احباب نے سائٹ دیکھی جن کے پاس اپنے ملک کے علاوہ کوئی اور، مثلاً .net, .edu,.com یا ایسی ہی کوئی اور extension تھی۔ ان کی شہریت کا تعین بھی نہیں ہو سکتا)

یہ دعویٰ تو نہیں کیا جا سکتا کہ یہ سائٹ اردو کو اکیسویں صدی میں داخل کرنے میں کامیاب ہو گئی ہے، لیکن اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک لمبے سفر پر پہلے قدم کی کوشش ضرور ہے۔

قلمی معاونین

ڈاکٹر طیب منیر	صدر شعبہ اردو۔ گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، سٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی۔
ڈاکٹر قاضی عابد	شعبۂ اردو۔ زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
ڈاکٹر میاں مشتاق احمد	شعبۂ اردو۔ اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔
ڈاکٹر عطش درّانی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔
ادیب سہیل	انجمن ترقی اردو (پاکستان)، کراچی۔
پرتو روہیلہ	اسلام آباد۔
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
روبینہ شہناز	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
اختر شاد	شعبۂ اردو۔ پنجاب کالج آف کامرس، راولپنڈی۔
ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	الوقار۔ 50 لوئر مال، لاہور۔
ڈاکٹر ریاض قدیر	صدر شعبۂ اردو۔ گورنمنٹ ایجوکیشن کالج برائے سائنس، ٹاؤن شپ، لاہور۔
ڈاکٹر محسنہ نقوی	شعبۂ اردو۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔
سید عامر سہیل	545/C گل گشت کالونی، ملتان۔
معین الدین جینابڑے	شعر و حکمت۔ حیدرآباد (دکن) بھارت۔
ڈاکٹر نعمت الحق	گورنمنٹ کالج، ملتان۔
رضیہ سلطان جان	او پی ایف گرلز کالج، اسلام آباد۔
محمد پرویش شاہین	ڈائریکٹر۔ لینگویجز ریسرچ پراجیکٹ سنٹر، منگورہ۔
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
زاہدہ سعید	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
شازیہ آفتاب	شعبۂ اردو۔ گورنمنٹ ہائر سیکنڈری سکول، حسن ابدال۔

ڈاکٹر وزیر آغا	115/3 سرور روڈ، لاہور کینٹ۔
پروفیسر فتح محمد ملک	چیئر مین۔ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔
شمیم اختر	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر رشید امجد	صدر شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
قاضی افضال حسین	شعبۂ اردو۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (بھارت)۔
عقیل احمد صدیقی	شعر و حکمت۔ حیدر آباد (دکن) بھارت۔
سید خالد قادری	شعر و حکمت۔ حیدر آباد (دکن) بھارت۔
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی	صدر شعبۂ اردو۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، (بھارت)۔
ڈاکٹر عقیلہ جاوید	شعبۂ اردو۔ زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
ڈاکٹر شگفتہ حسین	شعبۂ اردو۔ گورنمنٹ گرلز کالج، ملتان۔
نادیہ اشرف	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
ابن الحسن	بتوسط D-26 بلاک بی۔ نارتھ ناظم آباد، کراچی۔
ناہید قمر	طالبہ پی ایچ ڈی۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر جمیل جالبی	D-26 بلاک بی۔ نارتھ ناظم آباد، کراچی۔
ڈاکٹر محمد کامران	شعبۂ اردو۔ اورینٹل کالج۔ لاہور۔
صائمہ ناز	شعبۂ اردو۔ کراچی یونیورسٹی، کراچی۔
محمد کیومرثی	بتوسط ڈاکٹر مہر نور محمد، صدر شعبۂ فارسی۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
فوزیہ اسلم	شعبۂ اردو۔ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر معین الدین عقیل	شعبۂ اردو۔ کراچی یونیورسٹی، کراچی۔
سید ظفر اقبال	فیروز سنز لیبارٹریز، مال روڈ، راولپنڈی۔

Daryaft

Issue-2

National University of Modern Languages

H.9, Islamabad